الجماهيريـــة العربيـــة الليبيـــة الشعبيـــة الاشتراكيـــة العظمـــى

جامعة التحدي
كلية الآداب والتربية

الدراسات العليا
قسم اللغة العربية
شعبة الأدبيات

# تقنيات السرد الروائي عند إبراهيم الكوني

( نزيف الحجر و السحرة ) أنموذجاً

دراسة مقدمة ضمن متطلبات الحصول على درجة الاجازة العالية
( الماجستير ) في النقد

## إعداد الطالبة

خديجة محمد السنوسي العطشان

## إشـــراف

د. على محمد برهانة
أستاذ مشارك - جامعة التحدي

العام الجامعي
2009 - 2010 مسيحي
تاريخ المناقشة 16 / 03 / 2010 مسيحي

الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية العظمى

جامعة التحدي ـ سرت

كلية الآداب والتربية　　قسم/ اللغة العربية

# " تقنيات السرد الروائي عند إبراهيم الكوني "

" لزيف الحجر والسحرة نموذجا"

إعداد:ـ خديجة محمد السنوسي .

أعضاء لجنة المناقشة:ـ

1. د. علي محمد برهانة.

2. مصطفي محمد أبوشعالة.

3. د. صالح عبد السلام البغدادي.

التوقيع:

يعتمد

أ. سعيدة صالح عبد الكريم

مدير مكتب الدراسات العليا والتدريب لكلية الآداب والتربية

يعتمد

د. محمد الساعدي اصبيع

أمين اللجنة الشعبية لكلية الآداب والتربية

## الإهداء

إلى والديّ الكريمين ..

عساهما يغفران لي انصرافي عنهما إلى ميدان العلم و القلم

# كلمة شكر

أتقدم بوافر الشكر و الامتنان و الحب إلى كل أصدقائي و أهلي و أحبابي بمدينة سرت، إليهم جميعاً إنهم يعرفون لماذا.

و إلى أفراد عائلتي الكريمة و رفقاء دربي و لكل من قدم لي يد العون، أقدم كل الشكر.

و لا يفوتني أيضاً أن أقدم شكري و عظيم تقديري للغائب الحاضر أ. عبد الرؤوف بابكر السيد مع الدعاء له بطول العمر و التوفيق.

كما أتقدم بالشكر و التقدير لهذا الصرح العظيم ـ جامعة التحدي ـ متمثلة في إدارتها و كلياتها و أقسامها على إتاحة فرص الدراسات العليا و فتح آفاق المعرفة للمتطلعين إلى رحاب العلم و المعرفة.

و بصورة خاصة أتقدم بالشكر لإدارة كلية الآداب و التربية و قسم اللغة العربية فيها.

و أخيرا جزيل الشكر و التقدير لأستاذي المشرف أ. د. علي محمد برهانة على ما قدمه لي من عون سواء بتقديمه للمراجع أو بالإشارة إليها أو بالتوجيه و الإرشاد، فجزاه الله عني كل خير و جعل ذلك في ميزان حسناته إنشاء الله.

جزيل الشكر و التقدير موصول لأعضاء لجنة المناقشة د. مصطفى محمد أبوشعالة و د. صالح عبد السلام البغدادي على موافقتهما على مناقشة هذه الرسالة و قراءتهما لها ، و على ما سيقدمانه من ملاحظات قيمة تزيد من قيمة هذه الرسالة.

و الله من وراء القصد،،

# المقدّمة

يقع موضوع هذا البحث في نطاق تقنيات الرواية العربية، و أخص بذلك الرواية ابنة الصحراء، فقد حظيت الرواية بنت المدينة أو الريف العربيين بوابل الدراسة و وافر التحليل، ابتداءً من " زينب"[1] لمحمد حسين هيكل، مروراً بـ "أولاد حارتنا" لنجيب محفوظ إلى "موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح. و قد أثرت تلك الدراسات المكتبات العربية بالكثير و الجميل من المعلومات حول الإبداع الروائي كما أنها قدمت للعقل العربي كثيرا مما يحتاجه ليسير في خط مواز للآداب العالمية.

هذا ما يخص الروايات العربية بصورة عامة في عالمي المدينة و الريف، إلا أن الرواية ذات المرجعية الصحراوية - في التقدير- لم تحظ بما حظيت به غيرها من الروايات من عمق الدراسة ووافرها، و إن كان الإعجاب بها ظاهراً كما يبدو بشكل عام.

و إذا كانت روايات إبراهيم الكوني تمثل عالم الصحراء بما يحتويه من رمال و جبال و إنس و حيوان و جان و نبات، فهي بذلك تقوم على عالم الصحراء بعناصره المحدودة بما فيه من ندرة و امتداد و قسوة و انفتاح على جوهر الكون و الوجود، فلم تتعرف هذه الروايات على عالم المدينة و لم تتكئ عليه أيضاً، حيث يدور معظمها على جوهر العلاقة التي تربط الإنسان بالطبيعة الصحراوية و موجوداتها.

[1] رواية "زينب" لمحمد حسين هيكل. أول رواية عربية.1914 م.

فهل استطاع الروائي إبراهيم الكوني أن يكون كاتبا روائيا وأبا للرواية الصحراوية، يستخدم أدواته الخاصة في حكاية الأحداث و مستوياتها السردية على الرغم من أن الرواية ابنة المدينة كما يقولون ؟

و إلى أي حدٍ التزم الكوني ـ فيما مارسه من روايات ـ بمقولات السرد الروائي؟

بعد قراءتي لبعض روايات الكوني وجدتُ في نفسي إلحاحا للبحث عن هذه التقنيات و إبراز الموجود منها ودراستها على هذا المستوى و كمثال للرواية الليبية في أدب الصحراء،حيث أن موضوع الرواية الليبية دون تخصيص هو موضوعٌ كبيرٌ و شاسع .

لذلك اخترت أن تكون دراستي لرواية إبراهيم الكوني ـ ابن الصحراء ـ الذي وجدت له في نفسي اهتماما و فضولا لإظهار ما خفي من جماليات فنية بهذه الروايات، واخترت( نزيف الحجر و السحرة) ساحة شاسعة وورشة عمل متكاملة و مجالاً متسعاً للعمل و الإبداع .

ما سبق ذكره كان سبباً موضوعياً دفعني لاختيار الموضوع و تناوله بالدراسة . أما السبب الشخصي فهو ميلي لمحاولة إيضاح ما يعده البعض غموضاً في روايات الكوني و إظهار جماليات هذه الروايات و تقنياتها و تبسيطها و الإشارة إلى مواطن الإبداع فيها، فنحن في حاجة ماسة لمثل هذه الدراسات التي تميط اللثام عن جوانب عدّة في روايات إبراهيم الكوني عامة و في الروايتين اللتين نحن بصددهما على وجه الخصوص،مساهمة مني في تبسيط فهم أدب الصحراء ـ لمن يراه مُعَقداً ـ وسبر أغواره و التشجيع على قراءته و دراسته و تذوقه، سواء على المستوى الليبي و العربي أو العالمي حيث أن الكثير من هؤلاء و أولئك ينظرون إلى أدب الكوني و رواياته أنها ممّا يُرهق الذهن بالفهم و لابد من قراءة ما أردت فهمه مرّة تلو الأخرى،و كل

هذا في الحقيقة أحسبه قصوراً و تقصيراً و خاصة من المثقفين و الدارسين الليبيين و العرب.

هذا ما أقف عليه و أحاول بيانه في هذا البحث . و قد اعتمدت في وضع الخطة الرئيسة للبحث على كتاب "خطاب الحكاية" لـ "جيرار جينيت" الذي تناول فيه رواية "بحثاً عن الزمن الضائع" للروائي الفرنسي "مارسيل بروست"، وكتاب "تقنيات السرد الروائي" لـ "حكمت الصباغ" المعروفة بـ (يمنى العيد).

و لم تكن محاولة البحث عن تقنيات السرد الروائي في هاتين الروايتين اللتين نحن بصددهما - نزيف الحجر و السحرة - بالأمر الهين حيث إنني وجدت العديد من الدراسات السابقة حول هاتين الروايتين و حول أدب الكوني عامة، إلا أنني لم أعثر على ما يسندني بشكل مباشر من دراسات فنية للتقنيات السردية لديه، كما أن معظم الدراسات تمثلت في مقالات و أوراق بحثية نشرها أصحابها في الجرائد و المجلات الرسمية و المحلية أو على شبكة المعلومات (الأنترنت)، مع ندرة الكتب المؤلفة حول هذا الموضوع بشكل خاص، و قد أفردت بعضاً من صفحات هذه الدراسة بيّنتُ فيها بعض تلك الدراسات التي أقيمت حول أدب إبراهيم الكوني لتكون تمهيداً للبحث حيث لا يتسع لها هذا المقام .

و بشيء من التفصيل سأتناول - بعون الله - روايتي "نزيف الحجر و السحرة" باحثة عن تقنيات السرد الرّوائي و مرجعية الأدوات الروائية بهما و مدى استيعاب هاتين الرّوايتين لأدوات الرواية عامة ، و التدليل على أن روايات إبراهيم الكوني فيها من التقنيات ما هو موجود في الروايات العالمية ذوات المرجعية المدنية.

تمّ تقسيم هذا البحث إلى ثلاثة فصول رئيسة، سُبقت بتمهيد، تضمن الفصل الأول ثلاثة مباحث و الفصل الثاني ثلاثة مباحث و تضمن الفصل الثالث مبحثين، و هي على النحو التالي:

- **الفصل الأول:** تقنيات و أدوات السرد الروائي، في المبحث الأول تم بيان مفهوم تقنيات السرد على وجه العموم تقريباً، أما المبحث الثاني فقد تناول مرجعية الأدوات الروائية في روايتي نزيف الحجر و السحرة، و في المبحث الثالث، زمن الحكاية و تعدد البدايات.

- **الفصل الثاني:** المدة و الصوت في روايتي نزيف الحجر و السحرة، و قد تضمن المباحث التالية:

المبحث الأول يتناول المدة (اللاتواقتات و الوقفة). و في المبحث الثاني نتناول الصوت و يشمل المقام السردي و المستويات السردية. و في المبحث الثالث يتناول البحث السارد و البطل.

- **الفصل الثالث:** التواتر و الصيغة، في المبحث الأول تناول البحث التواتر في الحكاية و صيغة السرد، أما المبحث الثاني فقد تناول المسافة و حكاية الأحداث.

كما أن هذا البحث مرفق بـ "ملحق" يحوي الجوائز التقديرية التي نالها إبراهيم الكوني، و عناوين مؤلفاته التي تم نشرها إلى عام 2006ف.

كل ما أرجوه أن يوفقني الله فيما أسعى إليه من حفظ لهوية الصحراء و إبراز سحرها و عفويتها،و إثبات أن الرواية هي ابنة الصحراء كما هي ابنة المدينة،لها مرجعية خاصة،وغموضها إنما هو غموض تبعثه شسعة البيد و رحابة الأفق المترامي الذي ما ينفك أن تتبيّن جماله إذا ما أمعنت فيه النظر و استدعيت إليه الفكر، وخاصة إن مفردات الصحراء وبعضاً من مسميات أدواتها و طقوسها لا يعرفها البعض أو أصبحت غريبة بعض الشيء نتيجة لتطاول البنيان وزحف المدنية ليس على طرق حياتنا و عيشنا فقط بل على آدابنا أيضاً.

و في الوقت ذاته فإن هذا البحث لم يأت بكلمة الفصل ولم يعلن عن كلمة الكمال لما ورد فيه، فكلمة الفصل لم تُقل في أي بحث و الكمال إنما هو لصاحب الكمال، (وما توفيقي إلا بالله عليه توكلت و إليه أنيب).[1]

[1] القرآن الكريم.. الآية 88 من سورة هود.

# تمهيد

## بعض الدراسات حول أدب إبراهيم الكوني الروائي

أقيمت حول إبداع الكوني عدة دراسات كُتبت عن إبداع إبراهيم الكوني بلغات عالمية كثيرة، منها دراسة **باللغة الألمانية** عن رواية (نزيف الحجر) بمناسبة ترجمتها إلى الألمانية، نشرت في العدد أسبوعي من جريدة (نيوزيورخ زاتونغ). كما أقيمت دراسة باللغة الألمانية أيضا حول الرواية السابقة لتوماس فيدمر، نشرت في مجلة (فاكتس).

أما **باللغة الإنجليزية**: فقد أقيمت دراسة حول رواية (نزيف الحجر) أيضا للدكتور روجر آلن أستاذ الأدب العربي في جامعة بنسلفانيا في الولايات المتحدة.

و **باللغة البولينية** دراسة عن الأعمال القصصية في إبداع الكوني للدكتورة بولانتا كازلوفسكا أستاذة الأدب المقارن في جامعة وارسو. و دراسة عن الأعمال الروائية للدكتورة ايفا ماخوت أستاذة الأدب العربي في جامعة وارسو.

و **باللغة الروسية** : قلب الصحراء السخي، دراسة عن أعمال إبراهيم الكوني القصصية للبروفيسور أوليخ غير أسيو قابر سستيكين عميد الأكاديمية الدبلوماسية السوفيتية. و دراسة عن رواية (نزيف الحجر) للدكتور دميتري ميكولسكي.

و **باللغة الفرنسية**: دراسة عن رواية (المجوس) للدكتور جان فوتين مدير المعهد الفرنسي في تونس.

و في الوطن العربي لقي إبراهيم الكوني اهتماما جليا من النقاد العرب، و من الدراسات النقدية التي كتبت عن أعماله:[1]

مرثية الزوال - أحمد الفيتوري

يكتب إبراهيم الكوني مرثية الزوال، إنه يعيد كتابته تلك الأساطير المضادة للعار و بتلك التمائم، و بالكتابة، يواجه الزوال، إنه يكتب عن آخر ما تبقى من شيء أصيل، الصحراء التي لم تبق من هذا الأصيل إلا أساطير موشومة في الذاكرة،أو في كهوف جبال تاسيلي.

إن مثل هذه الكتابة تاريخ للزوال، و تاريخ للامحاء، و مواجهة لهما، إنها كتابة على الرمل، و بالرمل، كتابة العطب الداخلي، تكشف عن أسرار بقيت في السر،سكنت الصحراء، و أصيبت بجنون هذه الصحراء، فذهبت في هذا الجنون ضائعة بين الكثبان و السراب، و القبلي يمحو آثارها و إن محاولة إخفاء هذه الأسرار أصابها الوهن، و ضرب الزوال، و لهذا أتى الكوني، لينشر هذه الأسرار مع الريح، و ليكون آخر المقاتلين لقبيلة"القبلي" يقاتل الموت بالسرد الموصول، و بالكتابة لرواية واحدة متعددة الأقنعة.

إن الزوال في رواية الكوني هو الغريب، أيا كان هذا الغريب، و من أين أتى، من صحاري في الجنوب، أو من غربال في الشمال، و الزوال هو قبول بهذا الغريب، و تداعي الجسد في مواجهته، و لهذا يبدأ هذا الزوال متى ما انكشفت الأسرار.

إنها الروح المطلقة التي تنتج حالات مطلقة، ما أشبهها بالتهيؤات و الوساوس التي تراود الأفراد في لحظات سكنهم التي تتراقى مع ليل الصحراء الذي لا يحد، و نهاراتها المتشابهة.

[1] ينظر منشور ندوة "أدب الصحراء" سبها، 2005 م.

من هنا يخلق مخلوق المجوس أو بالأحرى الملحمة التي تدخل فيها عالماً آسراً بغرابته، و قراداته، تتقاطع فيه الأسطورة و الموروث مع الحكمة و استهداءات الشيوخ، و ضروب العرافين، و أبحاث العلماء، و مرتادي آفاق النفس طلباً لله، والحرية و صلواتهم.

- إبراهيم الكوني:تأسيس أدب الصحراء لسمير اليوسف

كتب فيها: منذ مجموعته الأولى القصصية "القفص" كان من الجلي أننا أمام عالم جديد في الأدب العربي لم نألفه من قبل.

قصص تجري في عالم قبائل الطوارق في الصحراء الكبرى، و عبدالرحمن منيف عمل بدأب على كتابة رواية الصحراء، إلا أن احتكامها إلى البناء التاريخي حال دون الدخول إلى العالم الفعلي "اليومي" كما هو في أعمال الكوني، فهنا نحن أمام منظومة من التقاليد و العادات نمط من الحياة شبه كامل، بل إن الصحراء، لم تعد ذلك العالم الغرائبي المذهل و المخيف في أكثر الأحيان وفق ما دأب على تصويره "الدخلاء".

ينمو القص نحو اتساع و أفقية بدلا من تعاقب و تطور. إذ أن استعادة نمط الحياة و تصويره وفق آليته الطبيعية يتطلب نوعاً من السرد مختلفاً، يكاد في بعض الأحيان أن يكون غير سردي، إنه استشراف عالم في حال دائم من التغير، لهذا فإن السرد الحكائي لا يركز على اتجاه واحد، و إنما يجري في مسارب متنوعة مختلفة غالباً ما تكون ضمنية.

و عن نزيف الحجر كتبت فريدة النقاش:

نزيف الحجر هي رواية جديدة بكل معنى الكلمة في سياق تطور الرواية العربية المعاصرة، إنها رواية جديدة عصرية، و مهمومة بصراعنا الطويل الممتد عبر القرون ضد قوى الهيمنة و التوحش، تستلهم بطريقة فذة

تراث الأساطير من صحراء عربية أخرى، غير تلك الصحراء التي كتب عنها "عبدالرحمن منيف" من الجزيرة العربية، إنها الصحراء الليبية هذه المرة، في عزلتها النبيلة، و غموضها، و ندرة ما نعرفه عنها، و ما نعرفه عن طريق الرواية هو خبرة من نوع فريد عن الحرية التي تتوافر فحسب لأناس متحضرين على طريقتهم، نحتوا في الصخور رموزا لحضارتهم التي توحد فيها الإنسان مع الطبيعة، و تشبع بروحها الحية.

و يقول د. **عبدالله إبراهيم في ميثولوجيا الطوارق** : و فجأة و في غضون عقد واحد، أثار الاهتمام حوله، فيما غامر و توغل بعيدا في عمق الصحراء مستثمرا بشذرات من تاريخ الطوارق و حكاياتهم، و تبدو المفارقة شديدة لمن ينظر للأمور نظرة لا تقر بالتنوع و الاختلاف.

يعود بنا الكوني إلى الماضي الذي يعتقد كثيرون أنه احتكر من قبل رواة السير الشعبية و الحكايات الخرافية، و إذا امتحن هذا التصور النظري في ضوء هذه المعطيات، تبين لنا وجهة القصور فيه، ذلك أن الحرية الإبداعية تتجلى في أعمق صورها في حرية اختيار الموضوعات، و طرائق الأداء المعبرة عنها، ليس لنا أن نفهم نقدياً أن الكوني قصد أن يدرج "مجموعة هامشية" في سياق التاريخ، إنما الأصح، أنه حاول استكناه عالم قائم بذاته، له قيمه و طقوسه و أساطيره الذاتية بعيداً عن المقارنة مع غيره.

أما عن **نقد الواقع من خلال الاحتجاج عليه فقد كتب د. علي محمد برهانة:** إن العالم الروائي في روايات إبراهيم الكوني متجانس تجانساً كبيراً، وعلى الرغم من أن لكل رواية خصوصيتها التي لا شك فيها، فإنها جميعا تمنح من مصدر واحد هو تراث الصحراء، و قد تمكن إبراهيم الكوني من كتابة رواية حديثة مستقلا كونه روائيا متسما بالمتحاورات، و المتناقضات، و زاخرا بالكائنات الأخرى غير الإنسان التي تقاسمه البطولة الروائية كالحيوان، و الجماد، و مظاهر الطبيعة، و عالم الغيب،

و قد وظفت بطرق مميزة، أضفت على النص الروائي جوا غرائبيا، و شدت من أزر الموقف الساحر تجاه الواقع.

و في **"قراءة استطلاعية في أعمال الكوني" لـ د. اعتدال عثمان**

إن نصوص الكوني تكشف عن رؤية مثقف واسع الثقافة، يمثل التجربة الإنسانية، و التراث العالمي تمثلا عميقا، و يتضافر هذا الجانب مع السياق الروائي عن طريق انتقاء بالغ الدقة، و التنوع لمصادر المقتبسات المتعددة لفصول الأعمال الروائية.

إن التنوع الكبير في وجهات النظر التي تحيل إليها المقتبسات، تتضمن تداعيات فلسفية من الشرق و الغرب، و من التراث، و الأدب العربي و العالمي على امتداد العصور و تباين الثقافات، و تجاور هذه المقتبسات يخدم خطة الكاتب، إذ يفتح مشروعه الروائي على المعرفة الإنسانية من ناحية، و يتفاعل من ناحية ثانية مع الرؤية الروائية، و يربطها بسياق الرواية العربية المعاصرة.

و كتب أيضا **خالد عويس في "إبراهيم الكوني: الصحراوي المتقشف"**

اختار الروائي الليبي إبراهيم الكوني مسرحا متقشفا "ظاهريا" يصعب الارتماء على حوافه، ناهيك عن مجاراته إلى كنهه، و التعاطي معه.

فالصحراء تظل متماهية في أساطيرها و أسرارها المغلقة بحيث لا تمكن المبدع من الولوج إلى عالمها، و لكن الكوني لا يحفز طاقاته، لاختراق الصحراء، الصحراء هي التي تنفذ إليه، و تسيطر على إيقاع قلمه.

ومما لاشك فيه أن عبء فض عذرية الصحراء - ذات البؤر المتقشفة - هي مهمة و تستدعي صيد كل حركة تصدر عنها، أو إليها، و حملة التفاعلات و التقاطعات بين مخلوقاتها و كائناتها و أحجارها و ذرات

رمالها و أساطيرها للغوص في نسيجها المتلاحم. يتبين ذلك من السطر الأول في رواية "نزيف الحجر"حيث تفصح الصحراء الليبية عن محدودية مادية مذهلة، و تقشف يضطر معه "أسوف" بطل الرواية لمحاورة الذات و إفساح الذاكرة عن آخرها للتخييل، و التأمل.

و بالرغم من قساوة حياته إلا أنه يبدو منسجماً مع عالمه الصحراوي، حريصاً على حماية قداسته من شرور الآخرين، عالمه الصحراوي نسيج محكم، هو جزء منه، إذا انتهكه إنسان غريب، فكأنما عند ربه.

**ظاهرة أدبية ليبية اسمها الكوني** كتب فيها **رفعت سلام** :

لأعوام مقبلة... سينشغل الأدباء العرب بظاهرة ليبية روائية و قصصية باهرة، اسمها إبراهيم الكوني، و حينما تهدأ حرارة الاشتعال الناتجة عن الاكتشاف المفاجئ سيكون الكوني قد أصبح واحداً من السادة الكبار للرواية العربية المعاصرة.

هو ـ الآن ـ كذلك، بالفعل، و لكن إقرار تلك الحقيقة الراهنة لتصبح بديهة أدبية عربية عامة سيحتاج إلى تلك السنوات القليلة المقبلة من أجل الاكتشاف و الاندهاش، ثمّ التأمل، و إعادة النظر في الخريطة الروائية العربية، و في وضعية الكوني ضمن هذه الخريطة، و التشكك و المراجعة...إلخ، لتسفر هذه العمليات ـ أخيراً ـ عن الاعتراف المتأخر بالحقيقة الراهنة "الكونية".

و من ضمن الدراسات العربية النقدية التي أقيمت حول أدب الكوني: **مؤرخ المدى الصحراوي انتصار الروح لـ طالب عبدالله** فقد كتب الدارس في هذه الدراسة :

من رباعية الخسوف إلى ثنائية المجوس إلى السحرة و ما بينهما من كتابات و روايات، يقيم إبراهيم الكوني مذهبا كاملا، يقوم على عناصر كاملة، أو هي قيد الاكتمال لمذهب فكري فيه الكثير من التحدي، و ارتياد المحسوس و المجهول مع التركيز الخاص على الروح المقيمة خلف روح الأفراد و الجماعات.

فرواياته تنقد الواقع، لأنها تراه مختلا متردیا، و نقدها يكون في صورة احتجاج سلبي من جانب، و تدمير آخر، الأمر الذي يجعل الرؤية للعالم تتجاوز الواقع و لا تؤمن عليه، و في الوقت نفسه، لا تقع في نطاق الوعي الزائف، و لذلك تدعو إلى موقف بديع من الظروف الذاتية للمجتمع، تتجاوز ما هو كائن، للبحث عن بديل، بديل يكون أكثر أصالة في إنسانيته و جماله.

**أما تمثيلات الجسد في نماذج من الرواية العربية لـ معجب الزهراني** فقد ورد في هذه الدراسة النقدية أن إبراهيم الكوني يؤسس تجربته الإبداعية على حوار حميمي عميق مع (ما تبقى) في ذاكرته و جسده من آثار الخيال الثقافي الشعبي الخاص بمجتمعات قبائل الطوارق في الصحراء الكبرى التي ينتمي إليها الروائي.

و لعل أهم ما يميز هذا الحوار أنه يستند إلى خلفية معرفية حديثة، واسعة و عميقة، يبدو أن الكاتب تمثلها في سياق انفصاله عن بيئته، و ثقافته الأصلية، و اتصاله باللغات و الثقافات الحديثة التي ارتحل، أو هاجر إليها، و تفاعل عبرها مع ثقافات شتى، مما مكنه من تملك رؤية جديدة كونية لذاته، و مجتمعه،و عالمه، و بما أنه لم يرد أو لم يستطع أن يكون أنثروبولوجيا في قبيلته، و بحكم علاقاته الحميمة تلك، اتجه إلى الكتابة الروائية التي تتيح له استثمار معارفه، و تجاربه الحديثة، دون فقد الاتصال الحميمي مع ثقافته الأصلية، بكونها مكونا قاعديا في هويته من

حيث هو كاتب و إنسان عادي، من هنا تحديدا يمكن أن نفهم اللعبة الجمالية الفكرية التي تميز كتابة هذا الكاتب.

و كتبت **د. يمنى العيد عن المكان في الرواية العربية الحديثة:**

إن الحكاية التي ينبني بها خطاب الرواية الواقعية باعتبار الفعل أو الحدث، تراجع هنا لمصلحة المكان باعتباره هو ذاته الحكاية، إن فضاء الرواية في "المجوس" هو الصحراء، و الجمالية هي جمالية خطاب ينسج دلالات عالم الصحراء، عالم تتحكم فيه،و تكونه قوى الطبيعة.

إن الطبيعة في الصحراء هي التي ترسم حسابات الناس لا العكس، إنها الفاعل الأول و الحقيقي في صناعة الإنسان، و لأنها الفاعل هي الأقوى، فإننا نجد أن الجانب اللاشعور هو الذي يربط الإنسان بالطبيعة، بحيث تصبح العلاقة بينه و بينها علاقة سحرية.

عالم الرواية هو عالم المكان و أشيائه المشحونة بقوى الخلق الأولى، كأنه المكان البدائي للخليقة و عناصره هي العناصر التي كانت بها الأرض.

فالحكاية تتبدد في هذه التجربة، في خطاب دءوب على رسم صورة المكان في واقعية الأسطورية، و لكنها صورة تنفذ إلى مدلولات الكون في أبديته، هكذا ينجو خطاب الحكاية بانتظام دواله إلى مكانية، في نسق روائي متميز بجمالية نسق يعيد إلى القراءة ذاكرة ثقافة خاصة، تهددها الحضارة الأخرى بالغياب و الموت.

و في **الروائي يمزق وشاح التاريخ لـ إبراهيم الكوني** إن المبدع يلهث لاكتشاف ذلك الواقع المستتر الرمزي الذي يخفيه الواقع الظاهري الواقع اليومي، و عندما يعجز لا يجد حيلة غير الفرار إلى التاريخ، و خيار

التاريخ ليس غاية تحقيق بعد في زمان و مكان، تشترطها طبيعة العمل الإبداعي، و لكن اللجوء إلى حرية التاريخ يكمن في سحر التاريخ، و سحر التاريخ مستعار من ينابيع الوطن الأسطوري والوصول إلى ينابيع الوطن الأسطوري هو غاية المبدع.

التاريخ بهذا المقياس... صناعته المصداقية الضرورية لترويج كل صناعة أو بضاعة خلق وعي ثري بالنمنمة، و حبيبات الفسيفساء، لاستيعاب تجربة روحية، لأن هم الروائي ليس موجها إلى سيرورة النشاط الإنساني في مستواه الدنيوي الظاهري، و لكن ينكفي إلى الباطن، ليصير عدوا لبادياته، يضعها التاريخ على رأسه تاجا، و يستعير لقب مؤرخ النشاط الروحي للإنسان واضعا بذلك حجر الأساس لطلاق سبق مراسم الزواج.

في هذا البرزخ يكشف المبدع الروائي عن نواياه الحقيقية، هنا يمزق وشاح التاريخ ليقول في التاريخ كلمته، في هذا المنعطف، يتحرر الروائي من ممسوح الرواية، ليرتدي ثياب الكاهن الذي يعجن التاريخ، ليضع منه أسطورة، ليبدع من ثناياه خلاصة تسميها الأجيال بلغتها أمثولة، تعويذة تطهر نفوسنا، و ترفعنا، للتقرب عن الباطل، لنتغرب عن الجسد و تستوطن السماوي إلى جوار الرب، فكيف استطاع هذا الداهية، هذا الكاهن الذي نسميه في لغتنا اليومية روائيا أن يكشف حقيقة التاريخ، ليسخر منه، كما اعتاد أن يسخر من كل أكذوبة.

الواقع أن التاريخ، لا يخفي حقيقته كثيرا، التاريخ يخون نفسه دائما عندما يشعل في صدورنا هوى اسمه الفضول، فنظن أن ما يحدث، أو ما سيحدث أمر جلل لم يحدث يوما، و لن يكون له في المستقبل مثيل، كما لم يكن له مثيل في الماضي، و لكن القدر يكذبه...

الرواية تتخذ من التاريخ ذريعة بهدف الوصول إلى أمثولة درامية تقول: إن ما يحدث ليس هو ما يجب أن يحدث، و ما يحدث وهم لأنه لا يخبر أبدا بما يجب أن يخبر، و لا يكشف ما يجب أن يكشف.

لهذه العلة نستطيع أن نقول: إنه لا بقاء تحت كوكب القمر، إلا للميراث الذي تغذى بأنفاس الروح، و ارتوى من نبع الخافيات و اغتسل بمياه الزهد و العزلة محققا غلبة على أزمان لا تغلب، و نال خلودا، كان دائما حكرا على إرث الروح وحده.

و في النقد و التذوق الأدبي يكتب **كامل عراب** في **انتقام الغزلان المسحورة**[1] يحاول إبراهيم الكوني أن يخلق عالمه القصصي الخاص المتميز من بعض الجوانب عن عالم غيره من القصاصين و ذلك بإبحاره المستمر في حياة الطوارق، و أبناء جلدته، و بمحاولة اكتشاف تجارب حياتهم بما فيها من خصوبة و بما فيها من ثراء، تلك الحياة التي ظلت مستغفلة و إن حاول بعض الرحالة الأجانب أن يخوضوا في لجنة محيطاتها فكانت محاولاتهم باستمرار تتوقف عند ضفافها و تخومها الخارجية و لم يستطيعوا أن يفضوا أسرارها، لقد ظلت بالنسبة لهم محاطة بالغموض و الطلاسم فلم يكتشفوا منها سوى القشور الخارجية التي ربما تشكل متعة خاصة بالنسبة للإنسان الأوروبي الشغوف بطرائف الرحلات و المغامرة و لكنها في حقيقة الأمر تبقى في حدود ما يمنحه الوصف الخارجي من إغراء قد يغذي بعض الفضول بيد أنه لا يكون تلك الحياة الحقيقية و لا ذلك النبض و النسيج الخاص، أما إبراهيم الكوني كواحد من أبناء الطوارق و ككاتب متمكن من أدواته فإنه يثابر ليظفر بالتميز و الخصوصية - في إطار الفن الملتزم - و يجهد نفسه ليكوّن عوالمه و أجواءه الخاصة، إنه يشرع قلمه ليفض أختام هذه الحياة المعفرة بحبات الرمل، المرهقة دائما

[1] انتقام الغزلان المذكورة، كامل عراب. الدار الجماهيرية للنشر و التوزيع و الإعلان. مصراتة . ليبيا. ط. الأولى . ص 5.

بوعثـاء الـسفر، بـالركض وراء لقمـة العـيش فـي صـحراء الغمـوض و الأساطير و الأسرار...

و لا يعني ذلك أن إبراهيم الكوني ليست له هموم أخرى تشغله فهو في الحقيقة قدم العديد من المساهمات و المقالات و الصور و اللوحات الفنية...

فكتابه (ملاحظات على جبين الغربة) غني بالأفكار و المشاعر و المواقف التسجيلية و النقدية، و مجموعته القصصية ( الصلاة خارج الأوقات الخمسة) يخرج فيها غير مرة عن مناخ الصحراء و حياة الطوارق، و يقدم معالجات قصصية في بيئات مختلفة، على أن مجتمع الطوارق نفسه مجتمع متداخل مع الآخر، متداخل في هذه الهجرة و هذا التبادل، متداخل بهؤلاء الذين يجيئون و يذهبون و يحملون معهم في جيئتهم و ذهابهم عبق الصحراء إلى المدينة و خرز المدينة الملون و أقمشتها المزركشة إلى الصحراء!

و على الرغم من أن أجواء الصحراء هي غالبا لأجواء الحياة التي تسير على وتيرة واحدة و مجتمعها دائما هو مجتمع البساطة و البعد عن التعقيد إلا أن صحراء هذا الرجل تختلف عما نتصوره لأول وهلة، فهي صحراء تستهويه كعاشق بفتنتها و لذلك يتوقف لديها طويلا و يقلب وجوهها و لا يراها مجرد امتداد و فراغ و رهبة و خوف و توجس.. إنه يراها بعيون مختلفة، "و قد تحولت الطبيعة عن وجودها الثقافي الزماني الذي ميز نظر القدامى و النهضويين إليها، و لكنها اكتسبت وجودا مثاليا و باتت منبعا للرموز و الصور الجديدة في بنيتها و دلالتها"[1].

[1] - حركية الإبداع. دراسات في الأدب العربي الحديث. د. خالدة سعيد. دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع. ط 3. 1986 م. ص 03

و بعد هذا العرض لعدد من الدراسات حول أدب إبراهيم الكوني، أرى أن هذه الدراسات أكدت أن الرواية العربية أمام عالم جديد لم تألفه من قبل، و أن النقد العربي أمام رواية جديدة بكل معنى الكلمة، زاخرة بالكائنات الأخرى غير الإنسان، و تقاسمه البطولة أيضا. هذا هو رأي أغلب الذين أوردتُ كتاباتهم في الصفحات السابقة، و هي دراسات يغالبني الرأي فيها أنها دراسات نظرية غالباً، و هنا نحس بالحاجة الملحة لمزيد من النقد التطبيقي إن صح القول.

## الفصل الأول:

## تقنيات و أدوات السرد الروائي.

المبحث الأول: مفهوم تقنيات السرد .

المبحث الثاني: مرجعية الأدوات الروائية في

(تزيف الحجر و السحرة).

المبحث الثالث: زمن الحكاية و تعدد البدايات في الروايتين .

## المبحث الأول:

## مفهوم تقنيات السرد:

يقصد بتقنيات السرد الروائي كل ما يستخدمه الروائي من أدوات أو تقنيات تمكنه من أن يجعل عمله الروائي ليس مجرد قصص، و إنما هو عمل فني له جمالياته، و فنونه. وأهم ما تتضمنه هذه التقنيات: الزمن و الصيغة و الصوت.

وكذلك فإن كل رواية تتضمن حكاية لها شخصيات تقوم بأحداث في أزمان مختلفة و تنشأ بين هذه الشخصيات علاقة قد تكون إيجابية و قد تكون سلبية، و لكل علاقة من هذه العلاقات حافزٌ هو المساعد على نشوء هذه العلاقات سلباً و إيجاباً.حيث "تترابط الأفعال وفق منطق خاص بها من حيث التسلسل الزمني الذي تترتب عليه الأحداث و العلاقة السببية بين الأفعال و تتضافر الأفعال لتشكل الحلقة الوسطى (العقدة) من حلقات الحكاية الثلاث و ذلك بعد تشكيل الحلقة الأولى سعياً للوصول للحلقة الأخيرة".[1]

هذا بعض ما يدور في كل رواية إلا أن في الرواية أدوات و تقنيات يستخدمها الروائي و لا تخلو منها رواية، هذه الأدوات و التقنيات لا تكون واضحة جلية للقارئ العابر الذي يبحث عن مجرد القصة في الرواية متتبعاً تطور أحداثها متأثراً بها وجدانياً أو فكرياً.

و في الحقيقة إن معرفة هذه الأدوات و التقنيات تجعل القارئ على بينة، حيث تجعله يميز بين الحكاية بصفتها مضموناً حديثاً أي قصة، و الحكاية

[1] تقنيات السرد الروائي.يمنى العيد. دار الفارابي. بيروت. لبنان.ط. الأولى 1990.ص 31 بتصرف.

بصفتها خطاباً سردياً، و الحكاية بصفتها فعلاً سردياً خاضعاً لتقنيات الزمن المشتمل على ( الترتيب/ المدة / التواتر) و الصيغة و الصوت.

و لكي نحلل أي رواية تحليلاً فنياً لابد من معرفة هذه التقنيات معرفة جيدة و إخضاع الرواية ـ المراد تحليلها تقنياً ـ لهذه الأدوات و هذه التقنيات، و من ثمّ فإن تحليل الخطاب السردي (الحكاية) أو الرواية هو دراسة العلاقات بين الحكاية و القصة و بين الحكاية و السرد و بين القصة و السرد، كذلك فإن استجلاء التقنيات و سبر غورها في أي رواية يتطلب أيضاً الوقوف على (الزمن) الذي يتضمن العلاقة بين زمن القصة و زمن الخطاب، و يتطلب أيضاً الوقوف على (الجهة) و هي الكيفية التي يدرك بها السارد القصة، و أخيراً الوقوف عند (الصيغة) أي نمط الخطاب الذي يستعمله السارد.

و إذا أردنا أن نحدد أولاً معنى كلمتي التقنية و السرد كما وردتا في بعض المعاجم نجد في الصحاح تاج اللغة و صحاح العربية أن "تقنَ":

" إتقان الأمر: إحكامه.

ورجلٌ تقنٌ بكسر التاء:حاذقٌ

و تِقْنٌ أيضا اسم رجل كان جيد الرمي يضرب به المثل . و قال:

يرمي به أرمى من ابن تِقْن

و يقال في الفصاحة من تِقْنِه، أي من سوسه و طبعه"[1].

أما عن السرد فقد ورد في نفس المعجم أن:

" السرد: الخرز في الأديم: و التسريد مثله.

[1] الصحاح: تاج اللغة و صحاح العربية، إسماعيل بن حماد الجوهري ج/ السادس، دار العلم للملايين ص 2086 .

و المِسْرَد: ما يخرز به، و كذلك السِرّادُ.المرجع:

و الخرْزُ مَسرُودٌ و مُسَرَّدٌ، و كذلك الدرع مسرودة و مُسرّدة.

وقد قيل: سَرْدُها: نسجها. و هو تداخل الحَلق بعضها في بعض و يقال السَّرْد: الثقب.

و المسرودة الدرع المثقوبة.

و السرد: اسم جامع للدروع و سائر الحلق. و فلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له.و سَرَدْتُ الصوم، أي تابعته.

وقيل لأعرابي: أتعرف الأشهر الحرم؟

فقال:نعم، ثلاثة سَرْدٌ، وواحدٌ فرد. فالسرد ذو القعدة، و ذو الحجة، و المحرم،والفرد رجب"[1] .

وفي مجمل اللغة نجد:

" تقن: أتقنت الشيء أحكمته. و رجل تقن:حاذق. و ابن تقن: رجل كان جيد الرمي يضرب به المثل. قال:

يرمي بها أرمى من ابن تَقَن

و التقن: الطين و الحمأة. و يقال: قد تقنوا أرضهم، إذا أرسلوا فيها الماء"[2].

أما سرد في مجمل اللغة فلا يختلف المعنى فيه عما هو في الصحاح، مع وجود بعض الإضافات البسيطة على المعنى.

---

[1] الصحاح: تاج اللغة و صحاح العربية، ص 487 .

[2] مجمل اللغة لأبي الحسن أحمد بن فارس بن زكريا القزويني ت 395 هـ،مؤسسة الرسالة،بيروت ط2. 1986 .ج/1، 2 . ص 149 . و المثل غير منسوب في جمهرة الأمثال 1/ 501، مجمع الأمثال : 1/315 ، المستقصى: 1: 144 .

"سرد: سردت الحديث سردا، إذا أتيت به على ولايه .

و السّرد:اسمٌ جامعٌ للدروع و سائر الحَلق، و سمي السّرّاد زرّادالقرب الزاي من السين.

و المِسْرَدُ: المِثقبُ و يقال: المِخْرَزُ ".[1]

و ورد في استدراك ما فات على المعجم الوسيط أنّ السرد في الأدب هو:

"عنصر من العناصر الفنية للمسرحية أو الرواية ، و هو أن يقص الأديب بنفسه الأحداث و المواقف"[2].

و في لسان العرب:

"سرد: السرد في اللغة تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض متتابعا.

سرد الحديث و نحوه يَسْرُدُهُ سَرْدا إذا تابعه .وفلان يَسْرُدُ الحديث سَرْدا إذا كان جيد السياق له .

وفي صفة كلامه، صلى الله عليه وسلم : لم يكن يسرُد الحديث سردا أي يتابعه ويستعجل فيه . وسرد القرآن :تابع قراءته ... وقوله عز وجل : وقدِّر في السرد ؛ قيل :هو أن لا يجعل المسمار دقيقا والثقبَ واسعا فيتقلقل أو ينخلع أو يتقصف ، اجعله على القصد وقدر الحاجة . قال سيبويه : رجلٌ سَرَنْدي مشتق من السرد ومعناه الذي يمضي قدما".[3]

---

[1] مجمل اللغة لأبي الحسن أحمد بن فارس بن زكريا اللغوي ت 395. مصدر سابق..ص 494 .

[2] استدراك ما فات على المعجم الوسيط مما ورد في المعجمات الحديثة مما أقره الاستخدام اللغوي المعاصر. د. محمد محمد داود، دار غريب. ط. غير موجودة 2005. ص. 109 .

[3] لسان العرب المجلد الثالث ص211 .

و في لسان العرب أيضا وردت كلمة تقن كالتالي:

"تقنوا أرضهم : أرسلوا فيها الماء الخاثر لتجود ، وأتقن الشيء : أحكمه ، وإتقانه إحكامه . والإتقان : الإحكام للأشياء. ورجلٌ تِقنٌ و تَقِن : متقِنٌ للأشياء حاذق . و رجلٌ تِقنٌ : وهو الحاضر المنطق و الجواب" .[1]

وفي مختار الصحاح:

"سرد: درع (مسرودة) و (مسرّدة) بالتشديد:فتيل سردُها نسجُها و هو تداخل الحلق بعضها في بعض. و قيل:( السرد)الثقب و (المسرودة) المثقوبة. و فلان (يسرد الحديث إذا كان جيد السياق له. و(سرد) الصوم تابعه. و قولهم في الأشهر الحرم: ثلاثة (سردٌ) أي متتابعة و هي ذو القعدة و ذو الحجة و المحرم وواحد فرد و هو رجب . و (سرد) الدرع و الحديث و الصوم كله من باب نصر"[2].

و " سرد: (Narration) مصطلح يستخدمه الناقد للإشارة إلى البناء الأساسي في الأثر الأدبي الذي يعتمد عليه الكاتب أو المبدع في وصف و تصوير العالم، سواء كان هذا العالم داخليا أو خارجيا" [3].

و لعلنا بهذا نصل تقريبا إلى المعنى المراد من تقنيات السرد الروائي و هو: إحكام المتابعة أو التتابع في سياق قص الرواية.

و نتيجة لأهمية السرد في الرواية فإنه لا يمكننا أن نخلق أو نتصور رواية خالية من السرد، بل إنه من شأن السرد الضعيف أن يُخل بالرواية فنيا و وظيفيا، فالرواية تعالج مواضيعها ضمن إطارها السردي و من خلاله أيضا بأساليب فنية و واقعية جميلة و هذا ما جعل السرد علما

---

[1] لسان العرب ، المجلد الثالث عشر ص 73 .

[2] مختار الصحاح للإمام محمد بن أبي بكر بن عبدالقادر الرازي، عني بترتيبه محمود خاطر باك. دار الفكر/ بيروت . ط خاصة لدار القرآن الكريم. 1972. ص 293 .

[3] قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر. د.سمير سعيد حجازي. دار الآفاق العربية / القاهرة . ط الأولى . 2001 . ص 96 .

(science of narrative ) يدل على نمط من أنماط المعرفة يتبناها الناقد أو الباحث للوصول إلى خصائص قص الآثار الأدبية عن طريق لغتها و سماتها البنائية. مع التمييز بين الأجناس الأدبية المختلفة، و مراعاة نوعية بنية القص لكل جنس من الأجناس و شرح بنياتها وفق فروض و قواعد علم اللسانيات و علم البلاغة و علم النفس و الاجتماع[1]

كما إن السردية هي " فرع من أصل كبير هو" الشعرية:poetics" و هوالعلم الذي يهدف إلى وضع قواعد شاملة للتشكلات الداخلية للأدب، بأجناسه و أنواعه[2]، أما بالنسبة للسرد باعتباره مبنى الرواية- إن صح التعبير- فيه تقوم الأفعال و الأقوال و الأحداث المتضمنة لكليهما " الأفعال + الأقوال" بالإضافة للزمان و المكان فقد "اتخذت دراسات السرديين اتجاهين رئيسيين، أولهما عني بمستوى الخطاب، مما استدعى الاستعانة بالكشوفات اللسانية، كون السرد: جملة كبيرة، مما جعل هذا المستوى حقلا لتجريب ما توصل إليه علم اللغة العام، و على وجه الخصوص، النموذج اللغوي بوصفه معيارا قياسيا و ترتب على ذلك، أن استقام ما يشبه"نحو" للسرود المختلفة. و ثانيها عني بدلالات الخطاب، من أجل وضع قواعد للوظائف الأساسية التي تؤديها الشخصيات في المتون "[3]

[1] ينظر قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر. مرجع سابق ص 97.
2 ينظر التخييل السردي، مقاربات نقدية في التناص و الرؤى و الدلالة ،عبدالله إبراهيم. المركز الثقافي العربي بيروت - الدار البيضاء.ط الأولى 1990.ص 104.
[3] المصدر نفسه ص 103 ، 104 .

و بما أن الرواية حركة أخلاقية كما وصفها نجيب محفوظ في إحدى مقالاته في مجلة الهلال في عدد خاص عنه في فبراير 1970 " أي رواية مجموعة من السلوك، و أي سلوك فهو حركة أخلاقية فلا يخلو أدب من أخلاق معينة"[1] ، حيث لا يخلو أي أدب من أخلاق معينة فإن صوغ هذه السلوك الأخلاقية بطريقة فنية تجعل المتلقي متابعا جيدا لكل ما يدور من أحداث ليس بالأمر الهين فلابد من تقنيات تختلف درجتها الفنية من كاتب لآخر، هذه الفنيات هي ما تجعل من القارئ كأنه إحدى شخصيات الرواية.

" أي رواية مجموعة من السلوك، و أي سلوك فهو حركة أخلاقية فلا يخلو أدب من أخلاق معينة"[2]

و يعرف أرنست بيكر الرواية بقوله:

" الرواية تفسير للحياة الإنسانية من خلال سرد قصص نثري "[3]

هذا الارتباط بين الحياة الإنسانية و القصص النثري لابد أن يكون قويا في أواصره السردية بحيث يقتنع بها المتلقون و يشتركون وجدانيا مع شخصياتها و أحداثها و يخرجون منها بغاية المؤلف أو بشيء قريب من غايته.

و عندما يقوم الكاتب "الروائي" بكتابة الرواية فمن المؤكد أنه يسعى بكل جهده إلى استخدام و إبراز العناصر الفنية في ذلك بحيث يبتعد بها عن الصوغ التقليدي، فـ " لا تقتصر شؤون "السردية" على نظم صوغ المتون

---

[1] نجيب محفوظ ، الرؤية و الأداة (1) د. عبد المحسن طه بدر. دار الثقافة للطباعة و النشر / القاهرة. 1978 ص 42 .عن مجلة الهلال عدد خاص عن نجيب محفوظ فبراير. 1970 .

[2] المصدر نفسه . ص 42 .عن مجلة الهلال ، عدد خاص عن نجيب محفوظ فبراير. 1970 .

[3] المصدر نفسه. ص 13 . في مقدمة مؤلفه الضخم عن تاريخ الرواية الإنجليزية، نقلا عن كتاب بين أديبين، د. فاطمة موسى، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة سنة 1965.

و عندما يقوم الكاتب "الروائي" بكتابة الرواية فمن المؤكد أنه يسعى بكل جهده إلى استخدام و إبراز العناصر الفنية في ذلك بحيث يبتعد بها عن الصوغ التقليدي، فـ " لا تقتصر شؤون "السردية" على نظم صوغ المتون فقط، بل تتعدى ذلك إلى أنماط السرود، موضوعية كانت أو ذاتية، و إلى مراكز الرؤى و بؤرها، و إلى أنواع الرواة و مواقعهم و أدوارهم في الخطاب، و إلى خصائص العناصر الفنية، و هي مباحث تعزز "السردية" بوصفها علما للسرد الأدبي، بيد أن صياغة المتون و كيفياتها، استأثرت بالجزء الأكبرمن عنايتها كون "المتن" هو "البؤرة الإخبارية" والمنسوجة سرديا، بما يمنحها سماتها الأدبية الخاصة"[1]

و إذا كانت صياغة المتون قد استأثرت بالجزء الأكبر من الدراسات و المباحث للسبب الذي سبق ذكره و هو كون المتن هو بؤرة الإخبارية و المنسوجة سرديا فهذا مما يجب أن يكون متوقعا من قبل المهتمين بمثل تلك الدراسات و ذلك لأن بؤرة السرد:"مفهوم يشير إلى جوهر العملية الأدبية في تشكيل و توجيه و تصوير الأحداث و الشخصيات و إبراز الدلالة الأساسية في البنية الروائية أو القصصية أو الملحمية"[2]

أما عن الرواية من حيث شبهها بالقصة فإن "الرواية هي شكل خاص من أشكال القصة.

و القصة ظاهرة تتجاوز حقل الأدب تجاوزا كبيرا، فهي إحدى المقومات الأساسية لإدراكنا الحقيقة. فنحن، من حين نبدأ أن نفهم الكلام حتى موتنا محاطون بالقصص دون انقطاع،في الأسرة أولا، ثم في المدرسة، ثم من خلال اللقاءات و المطالعات)[3].

---

[1] المتخيل السردي، مرجع سابق، ص 112، 113 .
[2] قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر.مرجع سابق . ص 58
[3] بحوث في الرواية الجديدة. ميشال بوتور. ترجمة فريد أنطونيوس. منشورات عويدات بيروت/ باريس.ط 3 سنة 1986. ص 5.

و حيث إن هذه القصص ذات أحداث حقيقية فإنه بإمكان القارئ أو السامع التثبت من صحتها مبدئيا ـ و هذا يبتعد بالقصة عن الأدب الخيالي و الأساطير و الحكايات الوهمية.

(بيد أن ما يقصه علينا الروائي لا يمكن التثبت من صحته،و ما يقوله لنا يجب أن يكفي،بالنتيجة، لإعطاء كلامه مظهر الحقيقة)[1].

[1] بحوث في الرواية الجديدة. ميشال بوتور.. مرجع سابق. ص 6 .

اللغة و العمل القصصي و الروائي:

و للغة بعد رئيسي في بناء العمل القصصي فهي ليست مجرد أداة لصب المحتوى في قالب تساعد أطراف الخطاب على فك رموزه، و لكن اللغة أداة تشف من خلالها العناصر الجوهرية في مدى أصالتها و قدرتها على حمل النفس الإنساني الممتزج بالزمان و المكان و الحدث بحيث تكسب الموقف خصوصيته الفنية.

لذلك فإن اللغة في مستواها السردي أو الحواري، تقوم بصهر الكلمات المتناثرة بهدف الوصول إلى سبيكة فنية، و هذا ما يتطلب قدرا هائلا من الجهد الفني الذي تُسدُّ به فجوات المرجعية العامة بحثا عن جسور أو معابر تعويضية بتقنيات فنية ملائمة.

هذا ما يُعمّم على أي عمل قصصي إلا أن الروائي عندما يكتب الرواية يجعل بذكائه الأشياء تمر و الناس يعبرون كما في شريط سينمائي متمثل في رحلة قصيرة زمانها متحرك و مكانها كذلك، هكذا تنمو شجرة الرواية فتؤتي أكلها أو تبخل به و يرتفع البنيان فيها أو ينهدم لتصل إلى نص معرفي يكون هو في المقام الأول، نص معرفي في قالب المتعة، يتحمل الكاتب وحده عبء البحث في شتى المعارف، ليصبح في النهاية سفراً معرفياً ممتعاً .

و ليصل الروائي إلى ذلك المدى متألقاً لابد له من أن يحرر النص القصصي من قيوده القصصية ليحلق به في فضاءاته الروائية مستخدماً مزجه الروائي الذي يمكنه من ذلك.

و" المزج الروائي (Navelistic Ammulgaination)هو مصطلح (باختين) يستخدم للدلالة على تعدد الأصوات في الرواية. بحيث يبدو كل خطاب في بنيتها( الرواية) كمادة لخطاب آخر. و تتميز الرواية المتعددة الأصوات بالعلاقة الجدلية بين اللغة الفنية و بين اللغة الشارحة (لغة الناقد).من شأن هذا المزج أن يجعل من الرواية عملا قصصيا فنيا و ليس مجرد قصص"[1].

و من شأن التسلسل السردي أيضا أن يجعل من الرواية ليست مجرد قصص حيث إن "التسلسل السردي (Narrative sequence) مفهوم يستخدمه الناقد للدلالة على رواية الأحداث بشكل منطقي يتفق و عنصر الزمان و الحدث والشخصية في الرواية أو القصة التقليدية. و يعني كذلك عرض الأحداث وفق منطق السارد أو الراوي المستمدة من زمن الأحداث و من طريقة معالجة الكاتب للعالم الذي يصوره في أثره الأدبي"[2].

أما من جهة التثبت من الأحداث فهذا غير معقول في الرواية، و ذلك لما تزخر به من خيالات و ما تتألق به من خداع على جميع الأصعدة فـ "ابتداءً من اللحظة التي يضع فيها الكاتب على غلاف كتابه كلمة رواية، فهو يعلن أنه من العبث البحث عن هذا النوع من التثبت"[3].

فالرواية تتضمن قصصا إلا أن هذا النوع من القصص يختلف اختلافا ظاهرياً وضمنيا عن القصص الموجود في قصة ما وهو أن" ما تصفه لنا الرواية يمثل جزءًا خادعا من الحقيقة، جزءًا منعزلا تماما، مرنا تمكن دراسته عن كثب"[4].

---

[1] قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر. مرجع سابق. ص 37 .
[2] المصدر نفسه. ص 58 .
[3] بحوث في الرواية الجديدة. مرجع سابق. ص 6 .
[4] المصدر نفسه ص 8 .

فالقصص الروائي لابد أن تتخلله و تعقبه لمسة الروائي نفسه (الفنية و التقنية) ليبتعد بها عن القصص الواقعي، "حيث يجادل منطقيا في الغالب،انطلاقا من مقدمة منطقية مغلوطة لأنه تأخذ ما تشاء و تترك الباقي. يمكن توثيق الحقائق مهما تكن النتائج، لكن قليلا منها كما يقول المؤلف يمكن أن يكون حقيقيا، و مع ذلك فهو الحقيقة على كل حال. تلك هي لمسة الروائي،إنها تزييف للحياة"[1].

هذا الاختلاف و هذا الخداع و المرونة و الجماليات التي توجد في الرواية و تجعلها تختلف عن أي قصة حقيقية لا يكون إلا بفعل أدوات و تقنيات يستخدمها الروائي.

و نحن في هذا المبحث لسنا بصدد المقارنة بين القصة و الرواية أو إظهار ميزات كل منهما ، إنما تحديد مفهوم تقنيات و أدوات السرد الروائي اقتضى بيان بعض ما تتميز به الرواية دون القصة مما جعل الرواية عملا فنيا له جمالياته الخاصة به.

فالأحداث التي تقدمها الرواية شبيهة بالأحداث اليومية غير أن الروائي يسبغ عليها الكثير من مظاهر الحقيقة حتى الخداع ذلك أن الروائي "يقدم لنا حوادث شبيهة بالحوادث اليومية، مسبغا عليها أكثر ما يستطاع من مظاهر الحقيقة، مما قد يصل حتى الخداع(ديفوDefoe)"[2].

و حول الرواية لا يزال الجدل قائما، لا لأن الرواية جنس أدبي جديد في أدبنا العربي، بل لأن الرواية تقوم أصلا على فن، و الحديث عن هذه الفنيات هو ما يزيد الجدل تداعيا وجمالا هو الحديث عن فنيات الرواية ،

---

[1] أركان الرواية .إ. م . فورستر. ترجمة موسى عاصي . ط الأولى . دار جروس برس 1994 ف. ص 56 .
[2] بحوث في الرواية الجديدة. مرجع سابق. ص 6 .

"ويرى (ادوين موير) أن أغلب المصطلحات التي تتعلق بالرواية في الوقت الحاضر، تدعو كلها تقريبا إلى الجدل أو بعضه"[1].

و" تعريف الرواية نفسه لم ينج من هذه السمة، وأعني بها الدعوة إلى الجدل"[2].

و كما ذكرنا آنفا فإن تقنيات السرد الروائي تتضح و تكون في الزمن و الصيغة و الصوت أكثر مما هي في غيرها، و تسمو الرواية فنيا كلما كان الكاتب بارعا في توظيفه للزمن و الصيغة و الصوت بشكل أساسي إضافة لأدوات الرواية الأخرى التي لا يمكن الاستغناء عنها بأي حال من الأحوال.

و "لا مبالغة في اعتبار الزمن هو فن الرواية أو العكس حيث "إن الرواية هي فن الزمن، مثلها مثل الموسيقا؛و ذلك بالقياس إلى فنون الحيز كالرسم و النقش".[3]

و مع اعتبار هذه الأهمية الكبرى للزمن في الرواية عامة إلا أننا لا نستطيع إغفال ما تقوم به بقية العناصر التي تشترك مع الزمن في تكون الرواية و بنائها و لها أهميتها أيضا إلا أن هذه العناصر و الأدوات تختلف في خصوصيتها وفقا لكل رواية على حدة.

و يمكن باختصار وصف الرواية و أدواتها و تقنياتها من حيث هي جنس أدبي راق، ذات بنية شديدة التعقيد، متراكبة التشكيل؛ تتلاحم فيما بينها و تتضافر لتشكل، لدى نهاية المطاف شكلا أدبيا جميلا فاللغة هي مادته الأولى، كمادة كل جنس أدبي آخر، و الخيال هو الماء الكريم الذي

---

[1] الشخصية الروائية عند محمود تيمور بين النظرية و التطبيق، تأليف حمدي حسين،دار الثقافة للنشر و التوزيع،القاهرة،ط 1 ،1988 ص 33..

[2] المصدر نفسه،ص 33..

[3] في نظرية الرواية،بحث في تقنيات السرد،د. عبدالملك مرتاض. مطابع الرسالة"الكويت"1998.ط غير متوفرة.ص 199.

يسقي هذه اللغة فتنمو و تربو و تخصب و أخيرا تثمر ليجني ثمارها الأدبية و العملية كل من يسعى لذلك.

و التقنيات -التي نحن بصدد الحديث عنها- لا تعدو كونها أدوات لعجن هذه اللغة المشبعة بالخيال ثم تشكيلها على نحو معين.و لكن اللغة و الخيال لا يكفيان لذلك،و هما عاملان في كل الكتابات الأدبية؛ من أجل ذلك نلفى الرواية، من حيث هي ذات طبيعة سردية قبل كل شيء، تنشد و من ثم تشيد بعنصر آخر هو عنصر السرد؛ أي الهيئة التي تتشكل بها الحكاية المركزية المتفرعة عنها حكايات أخرى في العمل الروائي.[1]

و من تقنيات السرد الروائي أيضا حسن الوصف للأشياء و المواقف و طرق تصوير الشخصيات ( المباشر و اللا مباشر)، حتى إن بعض الكتاب قد تميزوا بنمط معين من الوصف يمكنك من نسبة هذا الوصف إليهم بمجرد قراءتك له.

" لقد قال أحد النقاد عن بروست : بروست، إنه راوعربي يجلس عند مصطبة السقيفة و لا عبرة بالنسيج الذي يطرز عليه، فكل شيء لديه يشبه نقوش الأزهار و الفواكه التي تطالعنا فوق العلب العربية الصغيرة(الأرابسك)"[2].

و يعتبر الوصف من أهم الأشياء التي تميز الراوي لأنه بالوصف تبرز قدراته على التخيل، و يوضح الوصف أيضا مدى شاعرية الروائي ( الواصف).

---

[1] ينظر في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد.د. عبدالملك مرتاض.مرجع سابق ص 29 .
[2] كراسات أدبية . د. خليفة محمد التليسي . الدار العربية للكتاب . ليبيا - تونس . ط 2 . 1977 ص 167 .

و هنـاك وسـائل يـستخدمها الكاتـب أو الروائـي فـي رسـم الشـخصيات أو وصفها. منها الوصف المباشر، و الأحلام و الحوار و الحدث و أسماء العلم، و تختلف هذه الوسائل في أهميتها و ترتيبها من روائي لآخر.

أما الصدق في تقديم الشخصية فله عدة معان أيضا فقد لا يعني الصدق في تقديم الشخصية الروائية النقل الحرفي عن الواقع وهذا ما تميزت به شخصيات الروائي محمود تيمور " فقد أدرك أن الفن يقوم على الاختيار، و إعادة التشكيل وفق التقاليد الفنية،و أن وسيلة الروائي لتحقيق ذلك، هي التجرد لكشف الحقيقة ، بالحدس والوجدان "[1]

وقد يرى البعض أن النقل أو المحاكاة يكون بصورة مباشرة و هم بذلك يشيدون بالمحاكاة الحرفية دونما اختيار، وهو بهذا يتعارض مع ما تعارف عليه النقاد المحدثون في قولهم :"إن الفن يقوم على الاختيار و إعادة التشكيل"[2]

و لا شك في أن تقديم الروائي للشخصيات يحتاج منه إلى ذلك الاختيار و إعادة التشكيل وفق طرق و أدوات تقنية توصله إلى إيجاد أو إكمال ملامح شخصياته الروائية.

و يحتاج العمل الروائي في نظري - إلى نوع من الذكاء الفطري، و ربما يشترك مع الشعر في كون هذا الإبداع موهبة تصقله بعض العلوم المكتسبة، و إلا لاستطاع أي قاص أن يكتب رواية، فكتابة الرواية أمر فيه الكثير من التعقيد الذي يحتاج إلى نوع خاص من الذكاء و الفطنة فالشخصيات المسطحة التي تتميز عن بقية الشخصيات بمجرد ظهورها و يتذكرها القارئ بسهولة و تبقى ثابتة في مخيلته، هذه الشخصيات تحتاج لفنيات خاصة تمكنها من أداء الدور الذي خصصت له فهذه الشخصيات

[1] الشخصية الروائية عند محمود تيمور بين النظرية و التطبيق. ص 43 .
[2] المصدر نفسه. ص. 43 .

"تميزها عاطفة القارئ لا العين الباصرة التي تلاحظ تكرار اسم معين... و قد تأقلم المؤلف معها فكانت مفيدة له، لا تحتاج إلى إعادة تقديم، و لا تفر من بين يديه، و لا تتطور، إضافة إلى أنها تضفي مناخها الخاص، و كأنها أقراص مضينة سبق تنسيقها و دفعت إلى هنا و هناك عبر الفضاء، أو بين نجمتين فغدت مقنعة أكثر" [1]

و يستخدم الروائي أيضا **التسلسل التاريخي و الطباق الزمني** و هذا التسلسل التاريخي محكوم بمنطق الرواية الخاص، أي الذي قد يلعب فيه الكاتب فيقدم و يؤخر وفقاً للتقنيات التي يستخدمها كالاستباقات و (الفلاش باك) و التلخيص و غير ذلك.

و عند تزاحم الأحداث أمام الراوي لابد من استخدامه **للذكاء الفني** فعندما يكون هنالك شخصان مهمان في الرواية ، و ينفصل أحدهما عن الآخر،لا بد للراوي من أن يترك مغامرات أحدهما لبعض الوقت ليُعلِم المتلقي ما فعله الآخر في الوقت نفسه.

و كل شخص جديد في الرواية إذا نظرنا إليه عن كثب،نجد أنه يحمل معه شرحاً لماضيه، عودة إلى الوراء، و لا يلبث أن يصبح الأمر الأساسي لتفهم الرواية ليس معرفة ماضي هذا أو ذاك فحسب، بل معرفة ما يعرفه الآخرون أو يجهلونه في وقت معين؛ فينبغي إذن الاحتفاظ بالمفاجآت، و الاعترافات، و الكشف عن الأسرار[2]

[1] أركان الرواية. مرجع سابق. ص 54 .
[2] ينظر بحوث في الرواية الجديدة ص 97 .

ويشكل الزمن عنصرا مهما من عناصر تكوين الرواية ، وهو أيضا أهم العوامل التي يرتكز عليها الروائي في تقنياته الروائية، إلا أنه من العناصر شبه الغائبة في التحليل النقدي فالزمن عنصر يصعب الإمساك به .

وفي الرواية الحديثة تحوّل و تطوّر الزمن من كونه خلفية تجري أمامها الأحداث في الرواية القديمة، إلى أن أصبح كما يقول بعض النقاد "هو الشخصية الرئيسية في الرواية المعاصرة... و أكثر الذين اهتموا بذلك هو توماشيفسكي الذي لاحظ أن الحكاية في الرواية لا تحكي كما هي في الواقع، أو لا تحكي بشكل يربط الأحداث بمسبباتها، وقد ميز تبعا لذلك بين ما سماه المتن الحكائي، وهو مجموعة الأحداث المتصلة في مابينها، والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل، والمبنى الحكائي، وهو يتكون من الأحداث نفسها " [1]

و يستخدم الروائيون أيضا ما يسمونه **العرض المؤجل** حيث يبدأ السارد الأحداث في تطورها و لا يخبرنا عن الشخصيات إلا من خلال التطور بحيث تبدأ الرواية من نقطة من نقطة ما ثم تستمر بعد ذلك عن طريق الإرجاعات في حكاية الأحداث منذ البداية إلى أن تصل مرة أخرى إلى النقطة الأولى في منتصف الزواية،ثم تستمر الأحداث بعد ذلك .

"وقد استخدم **بهاء طاهر** في روايته ما يسميه اللسانيون العرض المؤجل الذي يمكن تصويره في الشكل التالي "[2]

[1] دراسات نقدية (نقد تطبيقي)، مصدر سابق، ص46/47 .
[2] المصدر نفسه ص 50 بتصرف .

( أ ) تمثل نقطة البداية.

تمثل الدائرة الأحداث في تناميها و تطورها و عودتها مرة أخرى إلى ( أ ) .

يمثل الخط المستقيم بقية أحداث الرواية.

و يسمى هذا البناء بـ **(البناء الدائري أو الحلقي)** و هو : أسلوب روائي يقوم على سرد قصص تكون نهايتها عودة إلى البداية التي انطلقت منها[1] .

ومادمنا بصدد الحديث عن تقنيات السرد ففي بعض التجارب المتأخرة للرواية يحدث أن يقوم الروائي بالتنظير للرواية من داخل الرواية أو بالحديث عن التجربة بهدف إضاءتها و سد البياضات الكامنة فيها فنجد القارئ أمام رواية تحكي طريقة إنجاز الرواية أو نص يُنظّر لنص.

فيكتب نور الدين صدوقٌ في حديثه عن وهم الحداثة :

" هذه التقنية تبدو أحياناً غير مطابقة للمعنى المراد توسيعه في الرواية، كأن تفرض تنظيرات على كتابة غير مؤهلة لاحتضانها، وكأن يتم حكى قصة الرواية بدون أن تكون الرواية سلكت ذات المسار،ليقع التنافر بين بنيتين: بنية الرواية الإطار والحقيقة،وبنية نص متخيل شبه مؤطر ..."[2]

أما الطباق الزمني فيستخدمه الروائي ليصبح أكثر سيطرة على الشخصيات و الأحداث، كما يجعل حركته أكثر حرية و مرونة، فالاستخدام الدقيق للزمن قد يجعل الكاتب مُربكاً و غير مرن، و الرواية أصلا تحتاج إلى المرونة في كل شيء، و أهم هذه الأشياء الزمن بحيث يستطيع الكاتب

---

[1] البنية القصصية و مدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام لمحمد المويلحي (دراسة). تأليف محمد رشيد ثابت، الدار العربية للكتاب،ليبيا - تونس. ط غير موجودة. ص 308 .

[2] سؤال الحداثة في الرواية المغربية .عبد الرحيم العلام .دار أفريقيا الشرق . المغرب، بيروت / لبنان. ط غير متوفرة .1999. ص 115.

ومن ثم القارئ الولوج إلى تاريخ شخصيات الرواية و ماضيها و إلى الذاكرة أيضاً، و إلا أصبحت تلك الشخصيات أشياء جامدة لا يمكن رؤيتها إلا من الخارج و من ثمّ قد لا يستطيع الكاتب إنطاقها أو حملها على الكلام، و على العكس من ذلك عندما يجعل الكاتب الزمن أكثر تعقيداً بحيث تصبح تلك الشخصيات شخصيات شفافة نستطيع أن نعرف عنها كل شيء إذا ما نظرنا إليها، و من هنا نستطيع القول إن الزمن يعري تلك الشخصيات، و في هذه النقطة تلتقي الرواية مع الواقع.

كما أن الكاتب قد يجمع بين سلسلتين زمنيتين بحديثه أو كتابته عن زمن مضى مضيفا عليها تعليقاته عن الحاضر. يقول ميشال بوتور في بحوثه حول الرواية:

إن السطور التي أكتبها في الصباح تعود إلى الماضي، و تختص بالسنة السابقة، أما السطور التي أكتبها الآن، هذه (الأفكار الليلية) فتؤلف يومياتي للسنة الحالية.

ويستشهد ميشال بوتور بالحوار بين زمنين في كتاب (قصة العذاب) و هو جزء من (مراحل على طريق الحياة) لـ (سورين كير كيغارد) يقول: إن الكاتب يقوم بتدوين (مذكرات يومية) عن السنة السابقة يمزجها بتعليقات عن الحاضر.[1]

و يستخدم الروائي أيضا **الانقطاع الزمني** بحيث يترك مجموعة من القصص لينتقل بنا إلى مجموعة أخرى.

وفي نظري لابد من إيجاد مبرر لهذه الانقطاعات، و لا يجب أن تكون العودة إلى الماضي بحسب هوى الكاتب على الرغم من أن الكثيرين من

[1] ينظر بحوث في الرواية الجديدة. مرجع سابق .ص 99 .

الكتاب أصبحت قصصهم كتلا منفصلة و يرى الكثير أن في ذلك شيئا من التقدم.

و السرعة أيضا تقنية زمنية يستخدمها الكاتب الروائي ليقدم لنا خلاصة لقصة يكون شخص ما قد أمضى فيها يومين أو أسبوعين للقيام بها أو خلاصة لحوادث قد تمت على مدى عامين، و نظام السرعة بهذه الصورة تتميز به الرواية دون غيرها.

ومن السرعة أيضا أن يختزل الكاتب أحداث كثيرة أو حدثٌ ما كبير في الرواية يختزله و يكثفه في كلمة واحدة أو عبارة واحدة تجعل القارء يدرك نتائج ذلك الاختزال.

و في الرواية الجديدة يستخدم الكاتب التسلسل الزمني و خاصة في الروايات البوليسية، حيث يمكنه هذا الاستخدام من الوصول الإشارة إلى أهمية أمر ما بعدم الكلام عنه مباشرة، و تبعاً لذلك تصل النتيجة لا مباشرة إلى القارئ، و لا يكون ذلك ممكناً إلا باستعمال التسلسل الزمني استعمالا قياسيا.

مثال ذلك أن يذكر الكاتب أين كان فلان في جميع أيام الأسبوع إلا يوما واحدا لا يذكره أو لا يذكر فيه أين كان ذلك الشخص، فيظهر ذلك كأنه فراغ في الرواية، من هذا الفراغ تصل الفكرة إلى القارئ و هي إن هذا الشخص مشكوك فيه لعدم معرفة مكانه في ذلك اليوم و هذا كثيرا ما نجده في الرواية البوليسية.

إن مثل هذه التقنيات تدل على تمتع صاحبها (الكاتب الروائي) بذوق فني رفيع حيث إن إتقانك الشيء يعني سعيك إلى الرقي به إلى مرتبة جمالية بغض النظر عن نسبية الجمال فيها. فإذا وصل الكاتب إلى ما نراه جميلا حينئذ يصبح فنانا، غير أن تذوق هذا الفن يعتمد أساسا على سلامة الحاسة

التي تتذوق هذا الفن و درجة الإحساس السليم لدى المتلقي و القدرة على نقل هذا الإحساس إلى مراكز الشعور لديه.

والسارد إما أن يكون متعاليا عن سرده أو معه أو خلفه، وفي كل هذه الحالات فإن درجة الرؤية والتفسير لدى القارئ أو المتلقي تختلف من شخص لآخر وقد رأيت في هذا المبحث أن أشير إلى العوامل التي من شأنها أن تؤثر في الأشخاص المتلقين أو القارئين فيعتمد عليها إدراكهم للحادثة وتفسيرهم إياها، ذلك لأن زاوية الرؤية تختلف من شخص لآخر، فكل ما يستخدمه الروائي من تقنيات وكل ما يبذله من جهد في سبيل الارتقاء بعمله فنيا،كل ذلك تختلف درجة إدراكه وتقديره من شخص لآخر حسب تفسير كل شخص،" فالتفسير هو الذي يعطي للحادثة الواحدة زوايا متعددة، ومن ثمّ إدراك يختلف في طبيعته عن إدراك الآخرين، ويعتمد التفسير على جملة عوامل هي :

1- النضج العقلي 2 - تأثير الحالة النفسية 3 - الكم المعرفي 4 - منظومة القيم" [1]

و ما يعنينا الحديث عنه هو النضج العقلي و منظومة القيم و ما عداه إنما ينتمي للمناهج الخارجية و لا يعنينا الحديث عنه.

فإذا تحدثنا عن **النضج العقلي** نجد أن إدراك الطفل يختلف عن إدراك الكبار وتفسيره للأشياء يختلف عن تفسيرهم أيضاً والخيال الذي يتمتع به كليهما مختلفٌ أيضاً وهذا الاختلاف ليس على مستوى الفئات فحسب بل على مستوى الأشخاص أيضاً.

[1] دراسات نقدية . نقد تطبيقي . مرجع سابق .ص 42 .

**أما منظومة القيم :** فإن التفاوت بين قيم السارد وقيم العالم من حوله يشكل صراعاً أساسياً في الأعمال الروائية، غير أن السارد لابد أن يستخدم وسائله الخاصة لإبراز إدراكه الروائي بشكل عام مستخدماً في ذلك سرده الخاص ومنولوجاته الداخلية و حواراته مع الآخرين ورسم شخصياته و إيجاد إشارات تعينه على ذلك، وكل هذا يدخل فيما نطلق عليه تقنيات السرد الروائي التي تعين الروائي على الارتقاء بهذا العمل فنياً ومن ثمّ أدبياً .

هذا وتفيد الإشارات الزمنية والأحداث الحقيقية التي يعرض لها السارد في الرواية في معرفة زمن الرواية المرجعي وبيان مدى تعارض أو توافق منظومة القيم التي يؤمن بها السارد المعروفة مسبقاً مع العالم المحيط به.

فالتجربة الروائية تجربة خيالية، حوادثها ليست حقيقية و أبطالها ليسوا بشراً عاديين، بل هم تكوينات نفسية، و اختيارات صاغها المؤلف، و على الرغم من محاولات المؤلف من أنسنة عمله فإن هذا العمل يظل موهماً بالواقع و لا يكون واقعاً أبداً أيا كانت أسماؤها و أيا كانت أحداثها.

و الروائي أثناء صوغه أو سرده لمثل هذه الأحداث فإنه يقوم بتحويل هذا العمل من مجرد سرد أو قص إلى فن له طريقته التي تميزه عن غيره، و حتى إن كانت الأحداث و الشخصيات غير واقعية فإن القيم الموجودة داخل الرواية و التي تؤمن بها أو تطبقها شخصيات الرواية تكون واقعية(من الواقع) و من هنا يحدث سوء الفهم و التشابك بين الواقع و الخيال في الرواية.

و يمكننا هنا أن نتساءل: هل الاستخدام المفرط لتقنيات الرواية و كثرة الرموز والخيال و استخدام الروائي لشخصيات غير واقعية، هل هذا

الاستخدام من شأنه أن يُحدث تصادماً مع الواقع أو يعوق الفهم الصحيح للرواية؟

في رأيي أن الرواية شكل فني خاص، و يجب أن نقرأها بهذا المنظور، وباعتبارها فناً فإنها تحوي تقنيات و رموزاً، و من أهداف القارئ المتمعن و الناقد هو تجلية هذه الرموز و التقنيات، بل إن القارئ المتمعن و الناقد الثاقب يجدان متعتهما في ذلك. أما مجال أفكار المؤلف و قيمه، فإن تأثيره محدود و علاقته ضعيفة بموهبته الفنية.

كذلك فإن تجلية تلك التقنيات يساعد على فهم أكثر للعمل الروائي، إضافة إلى أنه يجعل من اليسير وضع بعض الروايات في المكان اللائق بها من تاريخ الرواية العربية، حيث إن عدم دراسة الرواية فنياً قد يجعلها في درجة أو مكانة أقل من مكانتها المفترضة.

## تقنية تيار الوعي:

ومن التقنيات التي تعتبر من تقنيات الشكل الفني للرواية الحديثة تقنية تيار الشعور أو "تيار الوعي" و تيار الوعي عبارة أطلقها عالم النفس "وليام جيمس شقيق الروائي (هنري جيمس) ليميز بها الانسياب المتواصل للفكر و الإحساس البشري ثمّ استعارها بعد ذلك نقاد الأدب لوصف نوع من القصص الحديث وجدت فيه هذه الخاصية". [1]

و تستخدم هذه التقنية للتعبير عن دواخل الذات و انعكاس واقعيا النفسي على توجهاتها بشكل عام.

و قد بدأ الانتباه إلى خاصية أو (تقنية) تيار الوعي داخل بعض السرديات الروائية العربية منذ أن نقل الدكتور محمود الربيعي كتاب "تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة"[2] إلى العربية.

و يُعرّف روبرت همفري هذا النوع من الروايات التي تستخدم تقنية تيار الوعي أي "رواية تيار الوعي" بأنها:

"نوع من السرد الروائي يرتكز فيه الكاتب أساسا على ارتياد مستويات ما قبل الكلام من الوعي بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصية الروائية، من خلال مجموعة من التداعيات المركبة للخواطر عند هذه الشخصية"[3].

---

[1] مجلة الثقافة العربية .مجلس الثقافة العام بالجماهيرية. العدد 283 . السنة (34 ) ص 95 .نقلا عن تيار الوعي في الرواية المصرية المعاصرة تأليف : أ.د. محمود الحسيني . عرض شوقي بدر.

[2] " تيار الوعي في الرواية الحديثة " للكاتب الانجليزي روبرت همفري، صدر بالعربية عن دار المعارف عام 1973 .ينظر المصدر السابق.

[3] مجلة الثقافة العربية العدد 283 .أ.د. محمود الحسيني . عرض شوقي بدر .مرجع سابق ص 95 .

و لا شك أن استخدام الكاتب لمثل هذه التقنيات يخرجه من الإطار التقليدي للرواية و يطلق له العنان لملامسة الواقع النفسي للفرد و المجتمع، بالإضافة إلى إيجاد فرص أكثر لتحديث الرواية و خاصة في آليات السرد و استخدام تقنيات حديثة على رأسها **"تيار الوعي"**.

أمّا عن المحاولات الأولى التي استُخدِم فيها تيار الوعي فقد كانت باستخدام تكنيك أو أكثر من تكنيكات تيار الوعي، و قد كانت هذه المحاولات على يد كتاب من أجيال سابقة (أجيال الستينات) مثل نجيب محفوظ.

" و لعل تجربة نجيب محفوظ في تجريب ألوان جديدة من القص التجريبي باستخدام تقنيات مغايرة للمألوف حين كتب رواية(السراب)1948، وهي رواية نفسية بالدرجة الأولى تعالج عقدة الخوف عند(كامل رؤبة) بطل الرواية و لأنها رواية نفسية فقد لجأ الكاتب إلى استعادة الماضي في شبه ذكريات أحيانا، و مناجاة داخلية تارة أخرى.

و تعتبر روايات (اللص و الكلاب) 1961، و(السمان و الخريف)1962، و(الطريق)1964، و (الشحاذ) 1965، و (ثرثرة فوق النيل) 1966 هي البدايات لتجارب فنية جديدة، جرب فيها نجيب محفوظ تكنيكات (تيار الوعي) حيث اكتفى بالمحاولات الأولى لتيار الوعي و هي (مناجاة النفس)"[1]، التي اعتمد أسلوبه فيها على تسجيل الانطباعات بالترتيب الذي تقع به على الذهن، متجاوزا في ذلك منطق الواقع الخارجي الذي يخضع ترتيب الأحداث فيه لعاملي الزمان و المكان[2].

---

[1] مجلة الثقافة العربية . العدد 283 . السنة (34 ) .نقلا عن تيار الوعي في الرواية المصرية المعاصرة تأليف : أ.د. محمود الحسيني . عرض شوقي بدر. مرجع سابق ص 97.

[2] ينظر قراءة الرواية. د. محمود الربيعي. دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع. القاهرة. د ط .1973 ف. ص 24 .

و في الأدب الليبي ظهر تيار الوعي واضحاً في رواية من مكة إلى هنا للكاتب الصادق النيهوم.

في نزيف الحجر نجد هذه المناجاة الداخلية لـ(أسوف) بطل الرواية، تنم هذه المناجاة و هذا الحديث النفسي عن معاناة أسوف الوجدانية حيث كان تصور لحياة والدته من بعده شيء يبعث فيه الحزن و القلق، فقد كان سندها في هذه الحياة القاسية ، فكيف ستعيش بعده في تلك الفيافي القاحلة. هنا يتكشف لنا الكيان النفسي لشخصية أسوف و تتبدى لنا خواطره النفسية التي تتحول فيما بعد إلى كلام و أحداث.

" ينبغي ألا يكف عن التفكير في مصير الوالدة المسكينة بعد هلاكه. ماذا ستفعل العجوز بنفسها في هذه الفيافي؟ ستموت عطشاً أو جوعاً أو تفترسها الذئاب. لا ينبغي أن يموت. ليس من حقه أن يموت و يتركها تواجه هذا المصير القاسي. هو أثم. خان العهد و استحق العقاب، و لكن ما ذنبها هي حتى تموت بموته؟ أين العدالة؟ أين الله؟"[1]

و تيار الوعي في الرواية العربية لم ينشأ من فراغ' إنما أفرزته ظروف العصر، حيث أخذ يتسلل في السرديات العربية المعاصرة حتى وصل إلى قمة نضجه في مرحلة تالية للمرحلة المذكورة آنفا(مرحلة السبعينيات).

و لأن الكاتب في هذه الرؤى يطرح و عي بطل مأزوم نجد هذه الروايات قد " استغنت عن أسلوب السرد الموضوعي و سيل التفصيلات المسهبة التي كانت من خصائص واقعية جيل يحي حقي و الجيل الذي تلاه. و اعتمدت هذه الواقعية الجديدة على أسلوب بناء يعتمد على انسياب تيار

[1] نزيف الحجر ص 76 .

الوعي و لكن من خلال التحكم الموضوعي في سيولة الزمن، و ذلك محاولة للاحتفاظ بميكانيكية الزمن خارج الشخصية و داخلها"[1].

## تقنية العنوان:

قراءة العنوان و شرعية التأويل فيه تجعلنا نتجه إلى تلك النصوص التي تكون منها العنوان أو شكلته و هذا النهج سلكه الرواني إبراهيم الكوني في كل رواياته، فالعنوان لدى إبراهيم الكوني يعتبر نصا متكاملا به مجموعة من النصوص و هي القصص التي تشتمل عليها المجموعة، بغض النظر عن اشتغال الخطاب و أشكاله الداخلية.

فالعنوان يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص و دراسته و يقدم للقارئ معونة كبرى لضبط و تواصل انسجام النص، و فهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد و يتنامى و يعيد إنتاج نفسه، و هو العتبة التي يلج القارئ منها للنص و هي غالبا ما تكون اختزالا لمضمونه، أو تتناص معه بطريقة ما.

ففي رواية نزيف الحجر نجد أن الرواية تكونت من ثمانية و عشرين نصا قصصيا جعل الكاتب لكل منها عنوانا يلقي بظلاله على ما يحتويه النص و يوحي بالأحداث التي ستدور حولها الحكاية، كم أننا نجد ذلك في رواية السحرة أيضا فقد ضمت الرواية أربعة أقسام احتوت هذه الأقسام ستة و أربعين نصا كل منها قد عُنون بعنوان يمهد لما سيكون من أحداث و حوارات و حكاية.

و يمكننا أن نتطرق لبعض تلك العناوين في هاتين الروايتين نجعلها نموذجا على ما تم استنباطه من تقنية النص الموجودة فيهما، فـ"الصلاة أمام

[1] في الأدب العربي المعاصر.د. السعيد الورقي.دار النهضة العربية .بيروت/ لبنان.ط الأولى .سنة (غير موجودة) ص111 .

النصب الوثني (العساس)" هو عنوان لنص من نصوص رواية نزيف الحجر، ورد في هذا النص:"لم يدر "أسوف" أنه أخطأ الاتجاه، فلم يوجه ركعاته نحو الكعبة و إنما نحو الصنم الحجري المنتصب فوق رأسه، في قعر الوادي العميق".

ندرك مدى التواصل بين العنوان و النص القصصي فالصلاة عبادة و أسوف حينما صلى باتجاه الصنم الحجري في قعر الوادي إنما أراد الكاتب هنا أن يعرفنا بقوة العلاقة بين "أسوف" العساس الراعي البسيط و بين تلك الآثار التي لم ير أن حراسته إياها تستوجب إعطاءه نقوداً فكما أن العبادة علاقة روحية بين العبد و ربه كذلك يرى أسوف أن حراسته لهذه الآثار تمثل شيئا روحياً يصله بوادي متخندوش الذي يحتضن هذا النصب الوثني.

و لأن أباه قال له إن هذا الجني المقنع جده أيضاً فهو يرى فيه رمز الأصالة و العراقة و القوة فهذا الجدار العملاق و هذا الوذان الحجري المهيب المتوج بقرنين ملتويين إنما يعنيان لأهل الوادي و كل أهالي "مساك صطفت" الكثير.

و في الوقت نفسه نجد أن هذا العنوان "الصلاة أمام النصب الوثني هو جزء من عنوان الرواية "نزيف الحجر" حيث ترى في النهاية كيف أن ذلك الجدار الصخري - الذي صلى أسوف باتجاهه و قام بحراسته و رأى فيه عمق جذوره الأولى - ينزف و تتقاطر خيوط الدم على ذلك اللوح الحجري بعد أن ذُبح أسوف بحركة خبيرة "خبرة من ذبح كل قطعان الغزلان في الحمادة الحمراء"[1]

[1] نزيف الحجر ص.165 .

و في رواية السحرة نجد " الحصن" و هو عنوان لنص من نصوص الرواية الأربعة و الستين هذا العنوان ينطوي على خيالات و توقعات و أحداث تسير مجرياتها في هذه الرواية و تشكل نصا من نصوصها و حلقة من حلقات أحداثها، كما أن هذا العنوان في هذا النص على وجه الخصوص (الحصن) يخلق لنا مداراً خاصا تسبح فيه أقمار الفكر و الخيال بعيداً عن أي تيه أو تصادم.

"فالسحر الذي يتحصن به سحرة القبيلة و يستمدون منه قوتهم و حكمتهم يتخلى عنهم حالما يتخلون عن شرع السحر. و إذا تخلى السحر عن الساحر خسر الرهان مهما ادعى البطولة بعد ذلك بالذهاب للاحتجاب في الخباء."[1]

يوحي لنا عنوان هذا النص"الحصن" بوجود شيء ما يتحصن به أهل الصحراء الذين يدور حولهم كل حديث الرواية "السحرة" و لدى تتبعنا لصفحات هذا النص ندرك ما يعنيه الكاتب، فكلمة الحصن التي تصدرت هذه المقطوعة من الرواية هي جزء من المقطوعة نفسها من حيث المعنى و انسجام النص .

و الجزء التالي الذي اقتطعناه من النص نفسه يبين التطور في بيان معنى الحصن بحيث يجعل هذه المقطوعة و من ثم هذا النص يسير في انسجام بحيث يستكمل فكرته الرئيسية سعيا لاستكمال الفكرة العامة لرواية السحرة .

"أحد هؤلاء السحرة الخبثاء قال له: إن التجار الحكماء وحدهم أدركوا سر المعدن، و اعترفوا بقدرته على حماية حمولات التبر. فلا يشترون الهباء الممسوس إلا إذا أحاطوا الأكياس بسلاسل مخيفة من حديد الحدادين. و تصل حمولة من كنوز الصحارى و الأدغال إلى ممالك الشمال إذا لم

[1] السحرة ص. 103

تتحصن بحرز من سلاسل الحديد. أما التجار البلهاء الذين يدخلون القارة بروح الغزاة معتمدين على مواهبهم، متباهين بقواهم، فإنهم يقعون في الفخ إذ يغفلون عن تحصين الذهب بأغلال الحديد، فيسلط عليهم الجن الحيات و الأفاعي، أو يسخر لهم مردة في لباس اللصوص، أو قطاع الطرق، ليقضوا على القافلة. و قد يتولى الجن الأمر بنفسه فيأتيهم في أمواج العجاج، أو يعترض طريقهم برياح القبلي، ليضيعوا و يموتوا عطشا"[1].

فالعنوان تقنية تتيح للقارئ انتقاء إطار مرجع لتأويل المعلومات التي يحويها النص، و بذلك يكون مرجعا تأويليا تدور حوله أحداث الرواية كلها، وبهذا نلج النص، نبحث عن معناه و حالاته طالما أننا نرقب من أعلى مناصب فيه، و ندخل من أرحب أبوابه، نتعامل معه بكل ما لدينا من قدرة على عقل المعاني.[2]

أما من حيث المدخل الشرعي للعنوان بالنسبة لروايتي نزيف الحجر و السحرة فإن كليهما مسبوكان أحدهما بكلمتين هما (نزيف الحجر) و الأخرى من أداة التعريف (الـ) و كلمة (سحرة)، و قد أصبحت كل منهما(نزيف الحجر) و (السحرة) خبرا لمبتدأ محذوف كأي عنوان يتصدر أي شيئ، و عندما نستدعي المبتدأ الغائب الحاضر، يقضي بنا إلى تركيب يتم من خلاله تسريب مفهوم( نزيف الحجروالسحرة) الذي يقصده و يعيه المبدع جيدا، و يمكن قراءة المجموعة من خلاله، و ذلك بالبحث عن المفهوم الحسي و المعنوي لكل من نزيف الحجر و السحرة داخل كل قصة تضمنتها الرواية.

و بذلك يمكننا القول "إن النص يستدعيه العنوان".[3]

---

[1] السحرة. ص 105 .

[2] ينظر العنوان و شرعية القراءة التأويلية (القلص نموذجا). إبراهيم صادار.الجماهير الثقافي. ملحق فصلي يصدر عن صحيفة الجماهير الصادرة عن اللجنة الشعبية للثقافة و الإعلام بمصراتة. العدد الثاني.شتاء 2005 . ص .10 .

[3] المصدر نفسه.

و هناك نوع آخر من التقنيات الفنية التي يتقنن المبدعون في توظيفها في أعمالهم الأدبية، هي تقنية القناع، حيث يلجأ المبدعون لهذه التقنية بدوافع مختلفة، فقد يكون هذا الدافع فنيا بحتا، و قد يكون دافعا سياسيا خشية الاصطدام المباشر بالسلطة، وقد يكون اجتماعيا حتى لا يقع الأديب تحت سيطرة محاسبة التقاليد والأعراف و غير ذلك.[1]

[1] ينظر جماليات الأداء الفني، قراءات تحليلية في نصوص أدبية. د. محمد مصطفى ابو شوارب، د. أحمد محمود المصري. دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الاسكندرية. ط 1 .ص 162 .

## المبحث الثاني:

## مرجعية الأدوات الروائية في روايتي نزيف الحجر و السحرة:

تصلح المدينة - بما تحتويه من صراعات و علاقات معقدة و تعدد للعوالم البشرية و غير البشرية- لأن تكون مرجعية قوية و ناجحة للرواية حيث إن الرواية خطاب متنوع يجمع بين اللغات العليا و الوسطى و الدنيا، فهي تأخذ من كل طبقات المجتمع العليا و المتوسطة و الفقيرة المشتملة على لغة السوق و الشارع و اللصوص ...الخ. و من هنا يكون عالمها غنياً و معقداً و هذا التعقيد نجده أكثر ما نجده في المدينة.

فإذا كانت الرواية ابنة المدينة ؛ كيف استطاع الرواني إبراهيم الكوني في جميع رواياته عامة و في روايتي نزيف الحجر و السحرة خاصة أن يجعل الصحراء تتمخض عن رواية مرجعيتها الصحراء بكل ما تحتويه؟

لإبراهيم الكوني نظرته الخاصة في المدينة و علاقة الرواية بها، ففي الوقت الذي يكاد أن يتفق فيه الروائيون و النقاد في آرائهم حول علاقة الرواية بالمدينة نجد أن الكوني يتفرد برأيه حول هذا الموضوع.

فعن المدينة وعلاقتها بالرواية يشير عبده خال في المؤتمر الثاني للرواية العربية الذي أقامه المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة في ورقته "«اشتاقت المدينة للفن فخلقت الرواية» إلى أن المدينة هي وعاء لمزج تركيبات اجتماعية متعددة تسعى لتذويب المجموع داخل إطار لغوي وقيمي وحيال هذا الذوبان تنهض فردية الذات لتبحث عن كينونتها ويكون البحث عن هذه الشخصية المسلوبة داخل المدينة حيث الانتماءات المتعددة التي تحقق الوجود الصوري لهذه الشخصية المسلوبة فينتمي لحزب أو جماعة لها نفس الميول أو الانتماء لفريق يجمع حوله من هم على شاكلته وتعود

الأماكن الأقل نصيباً أماكن تنبذها المدينة وبين هذا و ذاك (النبذ و التعالي) يأتي الروائي لخلق جسر بين العالمين فهو يرتد إلى قريته خشية الذوبان فيكتب القرية بحنين المدني للعلاقات المبسطة والسهلة و يستهلك المدني هذا العالم كقيمة جمالية بينما يرفضه كواقع وبين نهوض الفردية في القرية وتلاشيها في المدينة تنشأ علاقة مبتورة بالمكان، علاقة تقترب من القطيعة وتؤسس مكاناً مستعاراً من الواقع ومن المخيلة و يشير الكاتب إلى أن هذا المزيج يخلق المكان الروائي الذي تتناوب فيه العلاقات.. علاقات متداخلة برموزها وارتباطاتها وحنينها، ومن هنا يصبح المكان لغة واللغة تصنع وجودها المكاني والإنساني[1] .

و للناقد فيصل درّاج رؤيته حول الرواية و الإنسان المدني في المدينة العربية فهو يرى أن الرواية العربية "تمثل جنسا كابيا معوقا بسبب افتقارها إلى التعدد المدني الذي تحتاجه الرواية فالمدينة العربية في معظم أشكالها مزيج من الكتل الإسمنتية والتراكم الديمقراطي بعيداً عن التنوع المادي الذي أطلق الرواية الأوروبية ولهذا تميز إنسان المدينة بالمعنى الكلاسيكي بالمفارقة الدينامية التي تجعل منه فرداً وحيداً مغتربا ووجهاً من وجوه الجموع المبهمة على خلاف إنسان المدينة العربية الذي يذوب في جماعة متجانسة ولا يتفرد إلا في حالات نادرة"[2].

إلا أن إبراهيم الكوني يشير في ورقته التي قدمها في هذا المؤتمر بعنوان: «المدينة فردوس الدنيا» «المدينة جحيم الروح» " إلى أن المدينة كبنيان ما هي في حقيقتها إلا استعارة لكيان اسمه الإنسان روح هذا الكيان المسمى مدينة ويتساءل الكوني ما حاجة الإنسان إلى المدينة حقاً ويقول إذا كانت المدينة قد فقدت حقيقتها الأصلية وتنكرت لنفسها منذ ذلك اليوم الذي كفت فيه عن القيام بدورها ككيان مقدس تجاور فيه الخلق لا ليلهوا

[1] ينظر المجلة الثقافية "http://www.al-jazirah.com.sa/culture/08032004/gadaia11.htm"
[2] المصدر نفسه

ويستمتعوا ولكن ليتغنوا بالحقيقة مؤكدا أن مسيرتنا في رحاب المدن ليست سوى الترجمة الفعلية للوصولية التي تقول إننا لا نبعث أحياءً بالروح إن لم نعبر جحيم المدينة بالجسد وفي هذه الوصية تكمن فضيلة المدينة"[1].

و لأن التغني بالحقيقة يكون أينما أراده الإنسان فإن الصحراء لا تمنع مغنيها متى أراد ذلك بصدق، لذلك استطاع الكوني أن يخترع وسائل و يمزج بين مجموعة كبيرة من المكونات ليتغلب على هذه الإشكالية التي واجهته حيث تمثل عنده الصحراء برمالها و سرابها و جبالها و وديانها و كهوفها و سكانها من البشر و غيرهم مرجعية قوية لا يتكئ عليها الكوني فحسب، بل يعتمد عليه من بداية عمله حتى نهايته.

و إذا أردنا أن نجمل المكونات الروائية لدى الكوني فإننا نستطيع أن نجملها في الآتي:[2]

المكان ـ الزمان ـ الشخصيات ـ آليات السرد ـ أدوات السرد ـ أساليب العرض.

لا بد من وجود المكان في أي رواية و المكان الذي اعتمد عليه الكوني في رواياته هي البيئة البدوية الصحراوية و هي محدودة رغم اتساعها، و الناس فيها إما أن يعيشوا في سعادة كبيرة أو فاقة كبيرة فلا يوجد وسط لأن الظروف البيئية الطبيعية واحدة.

فساكن الصحراء عند الكوني إما أن يموت بالعطش أو بالسيل، و من مميزات المكان المرجعي الذي يعتمد عليه الكوني هو هذا المكان الصحراوي الذي يجمع الموت و الحياة و العطش و الارتواء و الراحة

---

[1] المجلة الثقافية "http://www.al-jazirah.com.sa/culture/08032004/gadaia11.htm"

[2] ينظر مكونات النسيج الروائي عند ابراهيم الكوني. محاولة لقراءة رواية الصحراء. بقلم د. علي محمد برهانة. مجلة شؤون ثقافية. السنة الأولى. العدد 7 و 8. عدد مزدوج. تونس ـ هانيبال. 2006 ف ص106.

و الشقاء...الخ فالضدية أمر حتمي و هذا نجده في روايات الكوني متجليا بكثرة.

نجد هذه الصحراء بصفاتها و طبيعتها تسيطر على كل روايات الكوني، بل إنك حين تقرأ هذه الروايات تجد نفسك في محيط الصحراء اللا محدود يشعرك أحياناً بمحدوديته و يسرح بك تارة أخرى لتجد نفسك تحاكي جبالها ووديانها و حتى ساكنيها في عالم اللامحدود.

الكوني يأسرك بصحرائه فتتمثل أمامك مخلوقاً كله شاعرية و حسن، فوصفه للصحراء(المكان) قد يكون:

- محدوداً: و نجد ذلك في عدة مواطن:

"أفاق مع الأصيل. كوته الشمس، فصحا من الغيبوبة. شمس الصحراء توقظ حتى الأموات.و برغم حدة شعاعاتها الصباحية إلا تغرق في الغمام و العتمة. غلالة تحجب عنه الأشياء مثل زوبعة من الغبار... زحف بمحاذاة القمة مراعياً تجنب الهاوية ... وجد موقعاً مناسباً. بدأ ينحدر مستعيناً بالصخور. زلت رجله فتدحرج مسافة طويلة، طويلة. خيل إليه أنها لن تنتهي... حاول أن يفتح عينيه و يتفقد أمتعته، و لكن الحجاب الشفاف ازداد كثافة... غطى الدنيا بالظلمات"[1].

فوصف الصحراء في المقطع السابق وصف محدود يبين حالة من حالات الصحراء بشعاعها و عتمتها، صخورها و هاويتها، و زوابعها أيضاً.

كذلك:

[1] تزيف الحجر ص 81.

"في الوادي المحشور بين الماردين المتعاديين، الرملي من الغرب، و الجبلي من الشرق، ترك الناقة ترتع في غابة، جعلتها الأرض السخية ذخراً لكل من يئس و جاء طلباً للنجدة،و تطاول في شريط جبلي حزين نبتت في سفوحه قبور الأولين كدمامل خرافية و امتدت يد المغامرين الأشقياء و الطامعين فنبشتها بحثاً عن الكنوز، فبقيت أفواهها فاغرة، تدين الطمع و الطامعين، و تشيد بحضارات نال منها الزمان فزالت، و لم يبق منها سوى الدمامل الحجرية المفتوحة."[1]

- و قد يكون وصف المكان (الصحراء) يدل على اللامحدودية و نأخذ لذلك مثالاً:

"في هذا الوقت، وقت الغسق الذي تخرج فيه أشرار الجن من الكهوف، و تسعى في الصحراء، سمع بورو الدمدمة، في حين لم يسمع جبارين سوى الأنين المقدس، الموجع، الذي ينزل إلى الحضيض فيستحيل بكائية فاجعة، ثم يعود فيسمو و يسمو، ليتحول، بالتدريج، إلى لحن شجي لن يصدر إلا من حناجر أهل الرؤى. لم يكن يسيراً على من لم يعش في أزجر، و لم يخبر شعاب "آلون" العظيم، أن يلتقط النشاز في لحن الصمت. في أغنية السكون المقدس."[2]

أما الزمان في روايات الكوني فنجده في بعض الأحيان يكرس زمناً من الأزمان التي نعرفها، فهو يحدثنا عن اعتقال الإيطاليين لـ "أسوف" و محاولة ضمه إلى مجموعة من الشباب المعتقلين ليتجهوا بهم صوب العوينات في الطريق إلى مرزق ليتم تدريبهم لغزو الحبشة من الشرق.[3]

---

[1] السحرة ص 109 .
[2] السحرة ص 114 .
[3] ينظر نزيف الحجر. ص 93 .

و عن أزمان لا نعرفها و هي أقرب للأسطورية بحدثنا الكوني لتسير بنا إلى حدود اليقين لولا اليقين فينا.

" لم يتوقف أهل الصحراء عن استقبال الرسل منذ صعد الزعيم و احتجب في القمم العليا... كان الرسل، في ذلك الزمان ينتمون إلى الملتين: ملة الإنس، و ملة الجن. فتهرع القبائل لاستقبالهم، و تنحر لهم الذبائح،و تقيم، على شرفهم، ليالي الغناء والفرح، و تنصب لهم الأخبية بعيدا عن المضارب، و يأتيهم الأكابر و السحرة ليجتمعوا إليهم، فلم يكونوا يفرقون بين رسل الإنس من رسل الجان إلا بقدرة الملة الأخيرة على التلاشي و الانتقال إلى الخفاء".[1]

و كثيرا ما استخدم الكوني الأسطورة و الزمن الأسطوري في رواياته. و الأسطورة كما عرفها جبرا إبراهيم جبرا[2] هي:

"مجموع المعتقدات، و الأقاصيص، و الخرافات، و الغيبيات، و الحكايات الشعبية، و رموز الفرح، و الرعب، و الحب، و النماء، و الخصب، و الجفاف، و الموت، و الخلود، التي تراكمت في نفس الإنسانية منذ أن وجدت، و بقيت لصيقة بها، في وعيها أو لا وعيها، لمدها بالحيوية في صراعها مع قوى الطبيعة، أو قوى الدمار، من أجل بقاء يستحق من الإنسان عناءه و حبه"

ففي نص الكمين من رواية السحرة نجد استهلال هذا النص بأسطورة صحراوية قديمة هي أسطورة "تانس" التي أشار الهامش بوجودها أيضا في الرواية الأولى من رباعية الخسوف و هي رواية "البئر".

---

[1] السحرة. ص 793 .

[2] من المرجعية الغربية إلى المرجعية العربية. الأسطورة و تحولاتها في القصيدة العربية المعاصرة.جبرا إبراهيم جبرا. ص 47 .

و هذه الأسطورة لابد أن تنقلك إلى زمن غير الزمن المعيش، و أحداث لا يمكن أن تحدث حقيقة، إلا أن الكاتب أراد أن يحدثنا من وراء هذه الأسطورة، لنسمع صوته من خلالها. يقول:

"فبعد أن شب التوأمان، و ترعرعا في الصحراء، و أدى الأبوان واجبهما المقدس، لم يكن أمامهما إلا أن يعرفا طعم الشقاء بعد أن جربا طعم الهناء. فجاء دور وباء الملل الذي لا يجد أرضاً أكثر خصوبة من ساحة القران. آه.. القران هو القران.القران تابوت العشق. جلاد متنكر، غول يتخفى في ضياء الملك. شرك نصبه أعتى السحرة ليقتل الدفء الذي يغذي القلوب و يزود الأفئدة بالآمال"[1].

كما نلاحظ أيضاً أن الكوني لا يستخدم الأسطورة ليحدثنا عمّا وراءها فحسب بل إنه يربط بين أزمنة رواياته بواسطة هذه الأساطير، فكثيراً ما نجده يشير إلينا في الهامش بمراجعة أحداث أسطورة ما في رواية غير الرواية التي نقوم بقراءتها. فعند حديثه عن أسطورة تانس و أطلانطس يشير بوجودها في رواية "البئر" الرواية الأولى من رباعية الخسوف، و عندما حام "آكا" حول خباء "بوخا" باكياً مستعطفاً "تامدورت"، أشار أيضاً إلى أن تامدورت: بطلة "الربة الحجرية" الموجودة في "الوقائع المفقودة في سيرة المجوس"[2]

هذا الاتصال بين الروايات إضافة إلى المرجعية الصحراوية لها هو الذي يوحد الأزمنة و بعض الشخصيات في الروايات المتعددة فيجعل لها جوّها الخاص و مدارها الموحد.

و الشخصيات أيضاً مثل الزمان فمنها الواقعي و منها الأسطوري و من طبيعتها الامتداد واللامحدودية و التنوع و الانطلاق و الانفتاح و قابلية

[1] السحرة ص 123 .
[2] ينظر رواية السحرة ص 125 .

التحول و التبادل، بالإضافة إلى أنها ليست دائما بشرية بالضرورة فهي تجمع بين البشري و غير البشري.

و هذه الشخصيات تشترك في تكوين الحدث الأسطوري منها و البشري و غير البشري، تتكون الأحداث وفق ما تحدده هذه الشخصيات مجتمعة و لا تدرك و أنت تتابع مجريات الحدث تلك الغرابة في وجود كائنات أخرى غير الإنسان تبهرك بما يدور حولها من وصف و أحداث، ففي نص "الهجرة" من "تزيف الحجر" تسيطر عليك عاطفة قوية تجاه ما تعانيه الغزلان في الحمادة و كيف أنها تشبه الإنسان في ألمها و معاناتها بحيث لا تجد فرقا في إحساسك تجاهها مقارنة بإحساسك و تعاطفك مع إنسان يمكن أن يمر بنفس ما مرّت به الغزالة.

"في إحدى الغزوات ثقب الخرطوش غزالة حبلى، فاحتمت برتمة صغيرة، و صدرت عنها شكوى أليمة، و أسقطت الجنين، و انهمكت تلعق الدم و المخاط عن جسد وليدها الصغير.كانت الغزالة تنزف و الوليد الجريح ينزف، و يحاول أن يرفع رأسه المثقوب بالخرطوش.و عندما همد تماما، و أيقنت الغزالة بأنه مات، رفعت رأسها نحو السماء الصافية، و صاحت بصوت أليم.. صوت الفجيعة"[1]

و قد يشترك في الحدث إنسي و جني و يسير الحدث و يتطور تطورا طبيعيا وفق ما يقتضيه أي حدث ليسير بك إلى النهاية دون ملل. فهذا الوصف لمعركة بين القرينة المستعينة بالجن و "آكا" الإنسي يشترك فيه الجمل أيضا:

أدركته بمطية الجن بعجاجة رأسها في السماء و ذيلها ينساب على الأرض،...ثم يذكر بعض أوصاف القرينة "الجنية"... ثمّ مدّت إليه يدا نبتت

[1] تزيف الحجر. ص 111 .

في أصابعها مخالب لم يرَ أبشع منها و لا أطول... تراجعت إلى الوراء و أخفت رأسها في الغبار، اقشعرّ بدن المهري. تعلقت بالذيل فمزق السكين يدها. صرخت بأعلى صوت ... لحقت بالمهري مرة أخرى، تشبثت بأذيال المتاع اليسرى فنحرتها المدى و السيوف. صاحت صيحة طويلة استجابت لها الجنية المشدودة إلى الوراء بغمغمة موحشة مخنوقة و اشتكى الجمل أيضا: آ- آ- آ- ع - ع - ع ...[1]

و في "نزيف الحجر" تجتمع الشخصيات البشرية و غير البشرية لتكو الحدث فنجد الودان يمد حبل الليف الخشن لـ "أسوف" و يجره من فم الهاوية التي كادت حياته أن تنتهي فيها، و بهذا ينجو أسوف من الموت .[2]

و في أحداث الرواية أيضا يحدث ما يتناقله الأهالي و ينسجوا حوله الأساطير حيث يرى الشباب المعجزة لأول مرة في حياتهم حين أفلت أسوف من الأسر وتحول إلى ودّان يعدو نحو الجبل و يتقافز فوق الصخور في سرعة الريح لينجو من رصاص الطليان و يختفي في ظلمات الجبال، فيجمع الصوفيون الحكماء على أنه ولي من أولياء الله[3].

**أما آليات السرد:** فالمقصود بها من يقوم بتقديم المادة الحكائية في الرواية، و هي نظم الشخصيات المتمثل في هيكليتها و علاقة بعضها ببعض و درجة هذه العلاقة أيضا و الراوي العليم و الحوار الداخلي أو المونولوج.

هذه الآليات لها لها علاقات عجائبية حيث إن تبادل الحكي يكون متاحا بين شخصيات مختلفة في الواقع المرجعي و الحياة الطبيعية كالحديث بين الإنسان و الجمادات أو بين الإنسان و الحيوان.

---

[1] ينظر السحرة ص 136 .
[2] ينظر نزيف الحجر ص 78 ، 79 .
[3] ينظر نزيف الحجر ص 93 ، 94 .

هذه التقنيات إن لم تُحكم فإنها تتسبب في خلل و ضعف الحوار و من ثمّ الأحداث.

و في رواية السحرة و نزيف الحجر يمكن أن تعتبر الاستباقات التي تتقدم كل نص مقدمة لذلك النص و هي أيضاً - بالإضافة للراوي (الكاتب) في هاتين الروايتين - تقوم بإفساح المجال للمادة الحكائية لذلك النص خصوصاً، و للرواية عامة.

هذه الاستباقات التي كما يسميها البعض (العتبات) و إن كانت ليست من كلام الكاتب في معظم الأحيان أو كلها، إلا أننا نستطيع ضمها للكاتب نسبياً.

ففي رواية السحرة ص 5 نجد هذا الاستباق "إلى آزجر": فردوس الأسلاف، مملكة الجن، وطن الآلهة و الرؤى السماوية.

هذا الاستباق من كلام الكاتب نفسه و هو بذلك يفرش البساط أمام الرواية ككل، فالكاتب في هذه الرواية هو الراوي العليم بما سيدور فيها. و في الاستباق الذي يليه نجده لـ "هرمان هيسة" و بعده في نفس الصفحة ص 7 نجد الاستباق مقتبس من رسالة بولس الثانية إلى أهل كورنثوس، و يشكل كلا الاستباقين آلية معينة لمعرفة نوع الحكاية القادمة في حين أنبأ الاستباق الأول بنوع الحكاية ككل(الرواية).

و في رواية نزيف الحجر نجد كذلك أن الاستباق الأول هو آلة الراوي العليم التي يكشف لنا بها نوع الحكاية في الرواية كلها، حيث اقتبس الكاتب من سورة الأنعام من القرآن الكريم الآية "38" " و ما من دابة في الأرض و لا طائر يطير بجناحيه إلا أمم أمثالكم" و هو بذلك يمهد لما سيدور في الرواية من أحداث حول صيد "الودان" و الطريقة التي يُصطاد بها و تعرُّض حراس تلك المناطق للأذى في سبيل حمايتها من الانقراض.

و لن نخوض كثيراً في الحديث عن الاستباقات لأننا سنتحدث عنها بشيء من التفصيل في المبحث القادم إنشاء الله.

**أما أدوات السرد** التي تقوم أساسا على اللغة نجدها عند الكوني تتعدد و تتنوع و تتجمع فنجد إشارات و علامات بعضها مُحكِي و بعضها مكتوب و بعضها ينتمي لعالم الإنسان و بعضها ينتمي لعالم الحيوان و بعضها ينتمي للطبيعة و بعضها ينتمي إلى ما وراء الطبيعة.

تتعدد اللغة طبقاً لشخصيات الرواية و تتأرجح بين القوة و الضعف و بين الجادة والهزلية (التهكمية)لغة واقعية (صادقة) و غير واقعية، و بين المفهومة و غير المفهومة إلا بتوضيح في الهامش، كحديثه بلغة الطوارق واستخدام مصطلحاتهم.

في رواية السحرة يمثل الحوار الذي دار بين بورو و الرجل المسافر ص 344 ، 345 لغة خاصة بهذه الفئة من شخصيات الرواية :

أمسك بقلادة التمائم المعلقة في رقبة المسافر...

ـ أصدقني القول: لماذا وضعت في يدي المدية و أمرتني أن أجرّها على النحر؟

وضع يده في كمه بتمهل الكهنة.أخرج مدية فظيعة مدسوسة في غمد موسوم بالتعاويذ و مرسوم بالرموز و التمائم...

ألم تعلم و أنت العليم بكل شيء كيف تنكرتُ يوماً في جلد تيرزازت كي أنزل إلى "آغرم تودادن" و ألقاها؟ و لكن آمغار اعترضني. و لو لم يعترض آمغار طريقي لالتحقت بها، و بقيتُ في مملكة الودان إلى الأبد.[1]

[1] ينظر رواية السحرة في الصفحتين المذكورتين أعلاه.

تيرزازت:أحد الأسماء المستعارة التي يطلقها الطوارق على الأرنب.

آغرم نودادن: مملكة الودان.

آمغار: الأب، الجد، الزعيم، الحكيم، الأب الروحي، كبير القبيلة، العجوز.

"هيا أرني بلاهة الإنسان!"[1] تهكم و سخرية.

و في نزيف الحجر أيضا تتعدد اللغة و تختلف و لكننا نلاحظ لغة شاعرية تميزت بها هذه الرواية. تجسدت هذه الشاعرية في العاطفة الممددة على صفحات الرواية أثناء وصف الراوي - و هو الكاتب هنا - للعديد من الحالات التي مرّ بها أسوف و مرّ بها الودان أيضا.

و بمقارنة اللغة من جهة العاطفة بين الروايتين (نزيف الحجر و السحرة)، نجد أن رواية نزيف الحجر لها النصيب الكبير من هذه اللغة، فموضوعها يفرض هذا النوع من اللغة و التخاطب، في حين أن رواية السحرة تسلك مسلكا آخر يليق بموضوعها أيضا.

و نجد أيضا أن الكوني قد استخدم خطاب الحكمة المعتمد على الكناية و المثل في روايتيه ( نزيف الحجر و السحرة) و هو موجود بكثافة في هاتين الروايتين و في روايات الكوني عامة، و هذا الخطاب أو الخبر يجيئ على لسان الراوي و الراوي هنا هو الكاتب نفسه، فنحن نرى شخصية الكاتب متجلية ببعض تأملاتنا في تلك المقولات و السرديات:

- (الحيوان أكثر وفاء من الإنسان) نزيف الحجر ص 62 .

- (القلب دليل من لم يعاشر الناس في فهم الناس) نزيف الحجر ص 27

[1] السحرة ص 346 .

- (القلب هو النار التي يهتدي بها البدوي في صحراء الدنيا كما يهتدي التائه في الخلاء بنجم "ايدي") نزيف الحجر ص 27 .

- (ليست البحيرات هي الدليل الوحيد على المجد الزائل) السحرة ص 759 .

- (هناك عيون الماء التي استغفلت الرملة، و استمرت تتدفق في مواقع مختلفة من المحيط الدائري الهائل الذي كان وطناً لبحيرة الزمان القديم) السحرة ص 759 .

- ( أدرار أيضاً أنقذت عيون الحياة من الموت، و زرعت النخيل و البقول و الخضر و حقولاً من الحنطة و الشعير و الذرة. و لم تكن خيرات الأرض وحدها سر ازدهار الواحة، و لكن موقعها المتاخم لجبال الحمادة من الشمال جذب لها القوافل المتجهة إلى بلدان الأدغال طلباً للتبر و العبيد، و ساق إليها التجار العائدين إلى ممالك الشمال محملين بقوافل الكنوز و جيوش من الأسرى المماليك. في أدرار يتزودون بزادهم من الماء و المؤن، يتبادلون البضائع، يقايضون العبيد بالسلع، أو يشترون رؤوس الأغنام أو أكياس القمح أو أكيال التمر مقابل التبر أو العاج أو رؤوس العبيد) السحرة ص 104 .

## أساليب العرض عند الكوني:

يقصد بأساليب العرض الطريقة التي تُقدّم بها الرواية و هي ليست مجرد العرض الذي نقرأه و إنما هناك أمور أخرى تساهم في هذا العرض بطريقة غير مباشرة كالاستباقات التي يشير بها إلى موضوعه.

هذه الاستباقات التي يقدمها الكوني تعمل عن طريق التناص على سيادة نص موازٍ للنص الروائي يلقي بظلال تساهم في تقديم الراوي العليم أو الحوار و هي عادة ما تكون من فضاءات مختلفة منها الديني و التاريخي و الأدبي و الأسطوري و بعضها من القرآن الكريم، و من هذه الاستباقات:

يتسكع في الأدغال، بين شقوق الجبال

مثل ودان أنهكته الأحزان

يريد أن يفلت مما كتب

في اللوح المحفوظ

و لكن تظل تبوءات القدر

تحوم فوق رأسه أبد الدهر

سوفو كليس "أوديب ملكا"[1]

و من الاستباقات التاريخية، نجد أن الكوني قد استبق مجموعته المكونة من (البنية، و شبح من الهملايا، و النذر) بهذا الاستباق التاريخي الذي تتكئ عليه هذه المجموعة المذكورة: ( في جنوب ليبيا، أعالي النسامونيين، يعيش الجرامنت في بلاد غنية بالوحوش. و هم قوم يهربون من الناس،

[1] تزيف الحجر ص 83 .

يخشون مخاطبتهم، لا يستعملون أي سلاح. و لا يعرفون الدفاع عن النفس).[1]

و نجد الكوني يقدم استباقات تاريخية أدبية من كتب الأدب العربي القديم، ففي مجموعته الثامنة عشرة من رواية السحرة وهي (البكاء) نجد هذا الاستباق الأدبي الذي يعتلي عرش هذه المجموعة فيتحكم إلى حد ما في تداعيات الفكر المتلقي و في التأويل أيضا.

فمن مروج الذهب للمسعودي يقتطع لنا هذا القول:

(إن علامة وفاء المرء و دوام عهده، حنينه إلى إخوانه، و شوقه إلى أوطانه، و بكاؤه على ما مضى من زمانه)[2]

و من القرآن الكريم يستبق الكوني نصه "الناقة" بآية من القرآن الكريم من سورة هود الآية(64):

(ويا قوم هذه ناقة الله لكم آية فذروها تأكل في أرض الله و لا تمسوها بسوء فيأخذكم عذاب قريب).

من هذه الاستباقات نلاحظ أن الكوني لا يسن قانونا لنفسه في استباقاته، و إنما يجعل استباقاته حيث يرى أن المقام بحاجة لها، فأحيانا يجعل استباقا واحدا لمجموعة بأكملها، و في مواضع أخرى نجده يجعل لكل نص من نصوصه استباقا و ذلك حسب نوع الموضوع و طول تلك الظلال التي يلقيها كل استباق، فبعض الاستباقات تكون طويلة الظل كثيفته، و بعضها تكون ذات ظل قصير و خفيف أيضا.

---

[1] تزيف الحجر ص 41.
[2] السحرة ص 399.

**طريقة اشتغال المكونات الروائية عند الكوني (توظيفها):**

لدى قراءتنا لروايات الكوني يبدو لنا لأول وهلة أنها مكررة الفكرة أو المضمون، و لكن عند قراءتنا لها بتمعن ندرك العكس و ندرك أيضا أن ما جعلها متشابهة هو تشابه العالم المرجعي الذي تنتمي إليه الروايات.

و قد استطاع الكوني أن ينوّع في وسائله ليكسبها غنىً، فهذه الاستباقات التي يستعين بها عادة تنتمي إلى حقول ثقافية من الفلسفة أو التصوف أو اللاهوت المسيحي أو الفضاءات الدينية الوثنية أو الفضاءات الأدبية و لذلك تتماها هذه الفضاءات أي تكتسب ماهية واحة مع فضاءات البادية و تنصهر فيه و تصبح جزءاً منه فهو يمزجها مع:

- **الإنسان الصحراوي و الجغرافيا الصحراوية** التي تتكون من:

- مظاهر الطبيعة (الجبال - الأودية - الرمال).

- **الحياة النباتية** (كل نباتات الصحراء كالسدر و الطلح ...).

- **الحياة الحيوانية** ( حيوانات أليفة و غير أليفة).

- **المظاهر المناخية**(السيل - الرياح ...الخ).

- **المظاهر الفلكية**(الشمس - القمر - النجوم...).

و يمزج هذه المكونات أيضا مع :

- **الزمن**(الليل و النهار و الفصول الأربعة أجمعها).
- **أهل الخفاء**(الجن - الغول ...).
- **التاريخ** و ما يمثله أو يدل عليه كالكتابات القديمة و النقوش.
- **الفضاءات الثقافية المختلفة.**

تتداخل هذا العناصر **تداخل العجيب و الغريب** أي أن هذا التداخل قد يكون غير واقعي و قد يكون واقعيا و لكنه غريب و ذلك بأن يجعل هذين المكونين في تجانس، فتعيش مع بعضها على مستوى الذهنية المعيشة التي يتعامل معها الكوني، فلا ترى فيها تناقضا، فالشخصيات عند الكوني تصدق هذا و لا تراه غريباً، و هذا يسوّغ للروائي(الكوني) هذا المزج فتتعامل الكائنات البشرية مع غيرها من الكائنات.

و لا يستخدم الكوني في رواياته أسطورة كاملة فترى النص الأسطوري مبثوثاً داخل الرواية، حيث يفتتها و يبثها في النص فتظل داخلة في نسيجه و يجعلها على مستويين:

- **مستوى التقاطع** : حيث نجد النص الروائي منسابا في اتجاه النبوءة التي تكرسها الأسطورة، ففي مجموعته الكمين من رواية السحرة نجد أن الكوني قد استخدم الأسطورة الصحراوية القديمة وهي أسطورة "تانس" استخدمها في روايتي السحرة و رواية "البئر"، و هي الرواية الأولى من رباعية الخسوف.

تقول هذه الأسطورة إن الطفل و الطفلة اللذين أنجبهما آكا من جنيته الحسناء كانا توأمين اختير للأنثى اسم (تانس) و للذكر اسم (أطلانطس) تيمنا بالحب الأخوي الخالد الذي مجدته الأسطورة الصحراوية القديمة، و رغم استنكار الشرائع لاقترانهما أبى القدر إلا أن يذيقهما طعم الشقاء بعد الهناء و السعادة بذلك الحب الأخوي، فلم يجد أرضاً أخصب من ساحة القران ذلك الغول المتخفي في ضياء الملك.[1]

[1] ينظر رواية السحرة ص 123 .

فـإبراهيم الكـوني يـستخدم بعـض الأسـاطير القديمـة التـي يعرفهـا أهـل الصحراء و ربما يؤمنون بها أيضاً ليشكل بها تقاطعا فكريا تلتقي عنده الرواية بفكر أهل الصحراء و القارئ أيضاً.

ـ **أمـا علـى مستوى التوسع:** فإنه لا يضع الأسطورة كما وجدت في التراث و إنما يصنع أسطورته الخاصة به، ففي نص اللقيط من رواية نزيف الحجر نجد هذا القول: (من قطم على دم الغزال في الصغر لن يستقيم حتى يشبع من لحم آدم في الكبر)،هذا كلام إحدى الشخصيات(الساحر) في هذا النص و هو يقصد بذلك الطفل اللقيط الذي صنع أسطورته إبراهيم الكوني، ذلك الطفل الذي مات أبوه عندما حبلت به أمه. و ماتت الأم متأثرة بلدغة أفعى بعد ولادته بأسبوع. تولت خالته تربيته فسقته دم الغزال في إحدى الرحلات عملا بنصيحة أحد الفقهاء. و لكن الخالة و زوجها ماتا عطشاً في تلك الرحلة، و التقطت قافلة عابرة الرضيع و هو يحشو رأسه في جوف الغزال و يلعق الدماء و الروث في البطن المبقور. و لم يكن رب القافلة ليلتقط الطفل لو علم بماضيه. و لم يخطر له أن يكون الملاك الصغير سببا في نكبته. بارت تجارته، واستولى قطاع الطرق في الصحراء على قطعانه، و نهبوا قافلة له متوجهة إلى تمبكتو.[1]

و كما ذكرنا آنفاً فقد استخدم الكوني **الاستباقات** في رواياته حتى أصبح الاستباق سنة روائية نهجها الكوني في كل رواياته ، و من تلك الاستباقات ما هو مقتبس، كإتيانه بعبارة أدبية أو عبارة من التوراة أو ... فبعضها(الاستباقات) ينتمي إلى المقدس و بعضها ينتمي إلى الوثني و بعضها ينتمي إلى الفضاء الواقعي و بعضها ينتمي إلى الميتافيزيقي (الماوراني)، و هذا الاقتباس بمكانة الاختزال للنص الذي سيأتي به بعده، و من شأن هذه الوسيلة أن تسم الرواية بعمق و غموض شديدين

[1] ينظر نزيف الحجر ص 101 .

و هذا يجعل من الرواية لا تقول كل ما لديها، بل توحي به أيضا، و كأنها تطلب من الراوي إكمال ما بدأته.

و لهذه الاقتباسات أثر في واقعية الرواية حيث جعلت الإنسان الصحراوي يتقاطع ـ أي يلتقي ذهنيا ـ مع الحكماء و المفكرين و الأدباء و المنجمين و الأنبياء و القديسين و غيرهم ممن ينتمون لمثل هذه الشرائح مما جعل شخصيته شخصية قوية قادرة على التكلم بكل اللغات.

كما استخدم أيضاً السخرية على مستويين مباشر و غير مباشر، فعلى المستوى المباشر تبدو رواية الكوني(بأسلوب عرضها) كأنها رواية كسر اليقين فالحوار بين الشخصيات لا يصل بالمتلقي إلى اليقين فلا يؤدي نتيجة نهائية أو جواباً شافياً، والرواية بهذه السخرية المباشرة تبدو محايدة و ليس للبطولة فيها مكان هام أو بارز.

ففي الحوار الذي دار بين الساحر و الزعيم[1] رأى فيه الساحر أن يبدأ كلامه بمزاح :

ـ أنبأني الطير أن لمولاي عندي حاجة!

فيبتسم الزعيم و يجيبه بنفس اللغة ليخبره أن الساحر هو آخر من يحتاج إلى لغة الطير لينبئ بالنبوءة أو فيما يتعلق بأنباء الزمان، و استمر الحوار بين الساحر و الزعيم و تبادلا الحديث حول البلاء الذي تنبأ به الساحر، و أن هذا البلاء سيحل بالقبيلة مالم تقدم القرابين من القطيع ، إلى أن ينتهي الحوار بينهما دونما يقين أو حقيقة نقف عندها أو يقف عندها المتحاوران:

ـ ليت المجهول ينبئ السحرة بالسر كما يأتي بالخبر الرسل. ليت لغة القدر تتنزل بوضوح كما تتنزل لغة البشر. و لكن العقل هو الذي يقول إن

[1] رواية السحرة ص 550 ـ 553 .

على الخلق أن يستهينوا بقرابين الدنيا إذا شاؤوا أن يشتروا الحياة من القدر.[1]

أما استخدامه للمستوى غير المباشر في السخرية فنجده متجلياً في الصراع بين الشخصيات حيث يقسمها الكوني إلى قسمين:

أهل الطلب: و هم الباحثون عن المال و المتعة و الشهرة و المرأة و يجعلون ذلك هدفاً يسميه الكوني (واو)أي الهدف، و هؤلاء كثر نجدهم في أغلب روايات الكوني كما هم في الواقع المعاش.

أما أهل التخلي فهم الزاهدون الباحثون (عن واوهم) و هي السعادة الأبدية الكامنة في البعد عن تلك الأشياء التي يبحث عنها أهل الطلب، فأسوف يرفض العشرة جنيهات و يعيدها إلى الرجل، فهو لا يعرف ماذا يعمل بها ثم يقول:"أنا أحرس الوادي. أنا أحرس كل وديان مساك صطفت بدون فلوس. ماذا أفعل بالفلوس في مساك؟"[2]

كما أن أسوف و هو البطل في رواية نزيف الحجر يرى أن العزلة في الصحراء مع الأب نعيماً[3]، فهو يرى النعيم و المتعة في التخلي عن تلك الأشياء التي ينشغل بها البشر و يرون فيها السعادة.

و لكن هذا التمتع لم يدم طويلا، فقد خرج الأب في رحلة لصيد الودان و قرر ألا يعود.

و تقع السخرية في عدم تحقيق المجموعتين لأي شيء، فتصبح الرواية مكرسة للفشل تنظر للحياة بأنها باطل لا حق فيها.[4]

---

[1] ينظر السحرة ص 553 .
[2] ينظر نزيف الحجر ص 17 .
[3] ينظر نزيف الحجر ص 35 .
[4] ينظر مكونات النسيج الروائي عند إبراهيم الكوني محاولة لقراءة رواية الصحراء. يقلم د. علي محمد برهانة. مجلة شؤون ثقافية. مرجع سابق. ص106.

## المبحث الثالث:

## زمن الحكاية و تعدد البدايات:

نتكلم في هذا المبحث عن الزمن و تعدد البدايات في الحكاية الواحدة، كذلك بيان المفارقات الزمنية و علاقتها بالمدى و السعة ثم التعريف بالاسترجاعات

و الاستباقات و تطبيق كل ذلك على روايتي السحرة و نزيف الحجر.

يسمي البعض زمن الحكاية بالزمن الكاذب، هذا إذا ما قورن هذا الزمن بزمن القصة. فزمن القصة هو الزمن الحقيقي لمجموعة الأحداث التي صارت فيما بعد حكاية، فالترتيب الزمني بين زمن القصة و زمن الحكاية يختلف من حيث الوظيفة فالترتيب في زمن القصة يعني متابعة الأحداث في تتابعها أما في الحكاية فالترتيب الزمني فيها يعني تنظيمها.[1]

و مع أن البعض يرى أنه" يُقصد من الحكايات القصة القصيرة التي "تشمل بضع صفحات. و أن وجه الشبه بينها و بين الرواية من حيث الطول و القصر"[2]، إلا أن الزمن يُعد عنصراً أساسياً ومميزاً في النصوص الحكائية بشكل عام، فالقصة دائماً مروية، والتتابع في أحداثها اصطلاحيا فقط. إذ لا قصة لواقع تطابق أحداثها في تواليها، وترتيبها، تواليها وترتيبها في النص. لأن القص اختيار وترتيب، والتوالي في القصة من صنع الراوي وترتيبه. والكاتب عندما يختار، يضع باعتباره الرؤية التي يريد أن يعبر عنها، وتلك الرؤية هي التي تفرض الأسلوب، والأسلوب يفرض الأدوات والتقنيات. فكل رواية لها نمط زمني، وقيم زمنية خاصة بها.

---

[1] ينظر خطاب الحكاية ص 46 .

[2] نظرية الأنواع الأدبية. تأليف M.L,Abbe civiteent . ترجمه إلى العربية و علق عليه د. حسن عون، منشأة المعارف بالاسكندرية. ب ط. 1977 ف. ص 436 .

تستمد أصالتها من كفاية تعبيرها عن ذلك النمط، وتلك القيم، وإيصالها إلى القارئ، فالرواية تركيبة معقدة من الزمن، و هذا يختلف عما هو في واقع القصة عند حدوثها، فالزمن عند حدوث القصة تفرضه الأحداث دونما أي تدخل من أحد، أي أن النص المحكي يختلف زمنيا عن القصة قبل حكيها أو روايتها.

وعندما يتخذ الكاتب من الذاكرة إطارا مرجعيا فإنه لا يهتم بالحكاية الواحدة والصيغة النهائية، و هو لا يروي كل شيء و إنما يروي ما علق في ذاكرته، و بالتالي فإن الزمن في روايته ليس زمنا حقيقيا، بل زمنا زائفا، فنيا أو خياليا أو مجازيا.

و يمكن دراسة الزمن في أي رواية أولا من حيث العلاقة بين زمن المتن الحكائي، و زمن المبنى الحكائي الذي يعتبره النقاد زمنا زائفا، من ترتيب الكاتب و تنظيمه، و ثانيا من خلال علاقة الزمنين بزمن السرد[1].

**زمن المتن الحكائي:**

يعرف سعيد يقطين هذا الزمن بمجموعة من الحوافز المتتابعة بحسب السبب و النتيجة. و يظهر هذا الزمن من خلال المتن الحكائي، أي زمن الأحداث والوقائع مرتبة و متتالية، فـ"نزيف الحجر" هي حكاية زمنها هو بدايات القرن العشرين في ليبيا، على الرغم من أن الكاتب لم يصرح بهذا الزمن، إلا أن القارئ يستشف هذا بسهولة من خلال بعض النصوص.

بطل هذه الرواية و هو "أسوف" و معظم الأحداث أو كلها تدور حول هذه الشخصية، و الكاتب عند حكيه للأحداث لم يلتزم الترتيب الحقيقي للأحداث لكن ترتيب القصة و انتظام أحداثها يأتي من خلال قصة حياة بطل الرواية "أسوف" و ما تعرض له من أحداث يتنقل فيها الكاتب بين الحديث

[1] ينظر http://www.diwanalarab.com/spip.php?article2008 بقلم امل احمد عبد اللطيف ابو حنيش . 1 يناير 2006 .

عن طفولة البطل ثم صيد الودان و الصراع الفكري و الصراع من أجل الحياة بشكل عام، فقد تناول الكاتب هذا الزمن بما يخدم حكايته لا كما حدث تماما.

زمن المبنى الحكائي:

يظهر هذا الزمن من خلال ما تفرضه مجموعة من الحوافز و يسمى المبنى الحكائي لأن هذه الحوافز و الأحداث تكون مرتبة بحسب التتابع الذي يفرضه العمل، و يستطيع الكاتب أن يقدم للقارئ أشكالا متعددة للتجلي الزمني في حكايته.

و يختلف زمن المبنى الحكائي عن زمن المتن الحكائي فالكاتب لا يرتب الأحداث وفق نسقها الزمني في المتن الحكائي، كما هي مرتبة بالوقائع. لكنه يقوم بخلق الزمن الخاص به، ليعبر بحرية أكثر عن رؤيته للحكاية التي يرويها.

فالكاتب يسير وفق زمن متقطع. و الراوي يروي لنا من الذاكرة، فهو تارة يروي عن زمن الحاضر، و تارة يعود إلى زمن سابق و قد يتعرض إلى زمن طفولة البطل ليقص عن طفولته و علاقاته الأسرية و قد يتحدث حتى عن زمن ما قبل الولادة، و تارة أخرى يعود إلى الماضي البعيد، إلى تاريخ القبيلة أو البلد.

زمن المبنى الحكائي هو الزمن المزيف و لكنه قوام الحكاية، في "نزيف الحجر" يبدأ الراوي حديثه الزمني عن البطل "أسوف" بقوله: "و بالطبع لم يخطر ببال أسوف في الماضي، عندما قطع الوادي الموحش في شبابه

منشغلا برعي أغنامه، أن يكون هذا الرسم المحفور في الصخور بمثل هذه الأهمية كما يراه اليوم عندما أصبح قبلة لسياح النصارى..."[1]

نعرف من خلال هذا القول أن أسوف قد احترف الرعي في صغره، و أن تلك الرسوم المحفورة لم تكن ذات أهمية في ذلك الوقت، و لم يذكر الراوي شيئا عن الزمن المتعلق بعائلة أسوف إلا في موضع آخر لنعرف أن أباه قد فارق الحياة منذ زمن "أبوه أيضا أوصاه بالقلب قبل أن يموت".[2]

قبل هذا كان الكاتب و هو الراوي في لهذه الحكاية قد ذكر لنا جانبا من حياة أسوف مع والديه، فهو يكمش الزمن و يمطه حسب تداعيات الأحداث و حسب احتياجه هو في الرواية لأي زمن يريد.

"قال بإلحاح:

- هل أجدادنا القدماء جن؟

كتمت ضحكة، و لكنه ضبطها في عينيها. عاود سؤاله، فنهرته بضيق:

- اسأل أباك.

سأل أباه، فضحك، و قال:

- ربما كانوا من الجن، و لكن من جن الخير...."[3].

و في زمن آخر يخبرنا الكاتب عن قصة "اللقيط" مع اللحم:

"- قصته مع اللحم بدأت منذ الرضاعة.

---

[1] تزيف الحجر ص 9.
[2] تزيف الحجر . ص 27 .
[3] تزيف الحجر. ص 10 .

مات الأب مطعونا بالسكين عندما حبلت به أمه. و ماتت الأم متأثرة بلدغة أفعى بعد ولادته بأسبوع. ورثت تربيته خالته، فسقته دم الغزال في إحدى الرحلات بالحمادة عملا بنصيحة أحد الفقهاء...".[1]

هذه القصة تعود بالقارئ إلى أيام الطفولة المبكرة لهذا اللقيط، بل إلى الأيام التي كان فيها جنينا في بطن أمه، ثم عندما كان عمره أسبوعا،إلى أن أصبح طفلا، و كان الكاتب قبل ذلك قد عرض لنا بعض الأحداث التي دارت بينه و بين "أسوف" في الزمن القريب من حياتهما.

و في نص "الأفيون" من رواية نزيف الحجر نجد الكاتب قد سرد لنا جملة من الأحداث قد ارتبطت بزمن تاريخي معين مما يجعلنا ننتقل بخيالنا إلى ما يأخذنا إليه جو النص، تلك هي فترة وجود القواعد الأمريكية في ليبيا:

"جون باركر، كابتن بقاعدة "هويلس" منتدب للعمل بمعسكر يخضع للقاعدة، أقيم على جبل نفوسة في موقع استراتيجي.شغف بفلسفات الشرق منذ أن كان طالبا بكلية الاستشراق بجامعة كاليفورنيا. قرأ الزرادشتية و البوذية و الصوفية والإسلامية.

و عندما التحق بالبحرية و جاء إلى شمال أفريقيا عام 1957، انتهز الفرصة و تفرغ لدراسة الطرق الصوفية. و عندما اتخذوا من تونس محطة عبور و هم في طريقهم إلى طرابلس انفصل عن زملائه... و برغم تشدد التعليمات بشأن ارتياد الأماكن الدينية و المشبوهة في قانون البحرية الأمريكية إلا إن موظف السفارة لم ير بأسا في أن يلبي رغبته..."[2]

---

[1] نزيف الحجر ص 101 .
[2] نزيف الحجر ص 129 .

و الكاتب لا يطلق عنان الزمن لفكره، لأن الفكرة لو تُركت للفكر دونما أي إحكام ربما تسير بالكاتب إلى متاهات لا تخدم النص، بل على العكس فقد تزيد من التيه فيه، و هنا تتجلى تقنيته في هذا الزمن الحكائي الذي هو من صنع الكاتب.

فقد استخدم الكوني أساليب جميلة جدا في إحكامه للزمن الحكائي ففي رواية السحرة نجده يفصل بين الأزمنة بالوصف و أحيانا نجده يتخلى عن نفس الزمن ليعود إليه بعد وصف دقيق لما يحدث حوله، و هذا الوصف تكون فيه راحة للقارئ من عناء طويل يكون قد شد فكره، إضافة لما يقدمه هذا الوصف من خدمة النص و الرواية كلية.

ففي رواية "السحرة" يطالعنا هذا المقطع:

"صنع له وسادة من التراب عند الجذع، و لكن المسافر هجع في الظل، بجوار الأمتعة، متخذا من ذراعه اليمنى وسادة. تتنفس الجنوب بنسمة قاسية منذرة بهبوبالقبلي"[1]

ينتقل الكوني بعد هذا السرد مباشرة إلى وصف القيلي من بدايته إلى أوجه متحدثا عن تأثيره على وريقات الطلح و الطيور و الحيوانات و أغصان الطلح أيضا.

ويستمر هذا الفاصل "فاصل الوصف" ستة و ثلاثين سطرا بداه بـ " في فروة الطلح دب القلق. هرعت الوريقات الخضراء لتحتمي بالأشواك الفضية، فانتصبت الأشواك بقساوة السكاكين لتدافع عن الحياة في الوريقات الصغيرة الوديعة التي أنهكها ظمأ الأزل، و لكنها مصممة على مقاومة الجدب إلى الأبد..."[2] و أنهاه بـ "و لكن زقزقة الطيور التي استعادت

---

[1] السحرة ص 19 .
[2] السحرة ص 19 .

السكينة تعزيه و تغني له مواويل شجية تسمعها الجمال بخشوع و تطرب لها رؤوس الجبال. نعم. أغصان الطلح تدق طبول الخطر و تناديه كي ينصرها في حربها مع القبلي. يستطيع أن يهرع لمقاومة الصقور لأنه يقدر أن يرميها بحجر أو عصا، أو حطبة، و لكن كيف يحارب القبلي دون أن يعرف تعاويذ السحرة؟".[1]

بعد هذا الوصف يعود بنا الكوني إلى ما كان قبل الوصف، وهو حديثه عن المسافر الذي صنع له وسادة من التراب عند الجذع:

"تقلب المسافر و استلقى على ظهره. اقترب منه خطوات، وقف فوق رأسه. تفقد جسده النحيل الممدود على الأرض. نثر على وجهه قطرات من الماء...".[2]

ينتقل الوصف من وصف يفصل الزمن إلى وصف يتعلق بنفس الزمن و الأشخاص حيث يرفع الجمل نصفه الأمامي، و يفلت منه أنين موجع، و يكتشف "بورو" أن هذا الجمل الرشيق المسرج بالسرج الأنيق لم يكن جملا، فهو ناقة، و يحاول "بورو" أن يكتم الضحك بلثامه و لكن صدره يعلو بالهاهاة .[3]

بعد هذا الوصف يعود الكاتب من جديد إلى عبارة يتذكرها بورو تجعل القارئ يتهيأ لاستقبال الحدث و الموضوع من جديد فهذه العبارة تشكل رابطا بين الحدث السابق والحدث الذي يليه و يتبعه بعد أن فصل الكاتب بينهما بالوصف:

"ثم.. ثم سمع وراءه العبارة القاسية التي كتب له القدر ألا ينساها أبدا:

---

[1] السحرة ص 21 .
[2] السحرة ص 21 .
[3] ينظر السحرة ص 21 .

ـ لن أغفر لك! لن أغفر!".[1]

يستمر الكاتب في وصف و سرد الأحداث و لكنه بعد ذلك يفصل بين هذه الأحداث بنوع آخر من الوصف و هو يستخدمه ليفصل الزمن الحكائي بزمن آخر يتحدث فيه عن الماضي ليعود بعدها للحديث عن نفس الزمن الذي كان يحدثنا عنه و هو الزمن الحكائي:

"في تلك السنوات تعلم أن يتسلى بالغناء في المراعي، لأنه كان قد عشق الأشعار كما عشق الجمال. يجاهد طويلا، و يتلوى كالمجذوب قبل أن يصطاد اللفظ و يقوم الأوزان في نسق ألحان"هلي ـ هلي".[2]

و هناك نوع آخر من أنواع الفواصل ـإن صح التعبير ـ التي يستخدمها الكوني، في هذا الفاصل يكثف الزمن و لا يحدثنا عما حدث فيه، و عدم الحديث عن هذا الزمن قد يكون سببه عدم احتياج الحكاية له أي أنه لا يخدم الحكاية و بذلك يرى الكاتب أن الاستغناء عنه أولى من سرده. و قد يكون القصد منه أن يترك للقارئ فسحة للخيال و توقع الأحداث إن المستقبلية أو تخيل الحياة الماضية أو عدم التخيل أيضا:

"اكتشف أن ثمن التجربة هو الفقد و فراق الحبيب، فعرف الحزن و الفجيعة والضياع قبل أن يتركه الوالد و يموت بعد تلك الحادثة بسنتين".[3]

فالقارئ لا يعرف ماذا حدث في تلك السنتين (قبل وفاة والده) و في هذا تكثيف للزمن فصل فيه الكاتب بين حديثين. و في الوقت نفسه قدم للقارئ هذا التكثيف ووقف عنده ليبدأ معه بداية أخرى تتعلق بأحداث أخرى جديدة:

"قبل أن يصير حوارا كان "تيرزازت".

---

[1] السحرة ص 21.
[2] السحرة ص 27.
[3] السحرة ص 30.

كان أصغر سنا، و لكن أكبر خيالا. أكثر طفولة و أعظم أحلاما. يستمع إلى قصص جارتهم العجوز الحدباء عن الساحرة الشريرة فيشتعل رأسه بالرؤى،ويضيق صدره بمخلوقات لا رؤوس لها..."[1].

و بما أن الزمن الحكائي من صنع الكاتب ينسجه بالطريقة التي يرى فيها خدمته للحكاية، فإن الكاتب قد يرجع بالزمن إلى الماضي و يقلب الأحداث فيقدم ما يجب أن يؤخر، و يؤخر ما يجب أن يقدم، و قد تشمل الرواية الواحدة مجموعة من الحكايات تتداخل أزمنتها بتداخل السرد كما هو واضح جلي في روايتي الكوني ( نزيف الحجر و السحرة)، و بالتأمل في ما أوردناه سابقا في هذا المبحث ندرك أن الزمن الحكائي في هاتين الروايتين هو زمن متداخل تكونه مجموعة من الحكايات التي تقودك إحداها إلى الأخرى بتسلسل يجعلها متتابعة تسير إلى نفس المرمى.

ففي نص (راقد الريح) من رواية نزيف الحجر، نجد أن بداية هذا النص هي حكاية اعتقال البطل (أسوف)، يسردها الكاتب من بداية اعتقاله إلى أن أفلت من الأسر، يرويه بتفاصيل دقيقة:

"اعتقله رجال الكابتن برديللو في اليوم الأول لدخوله الواحة. وجدوه يجلس تحت جدار في "سوق الحدادة" يلتقط أنفاسه من الرحلة الطويلة، فوضعوا القيد في يديه،

و ساقوه إلى الحامية. ضحكوا لقدومه و تبادلوا عبارات ساخرة، ثم بدأوا يحاصرونه بالأسئلة ...".[2]

---

[1] السحرة ص 30 ، 31 .
[2] نزيف الحجر ص 93 .

و في نص (اللقيط) من نفس الرواية يحكي لنا الكاتب قصة البطل (أسوف) مع اللحم، و القارئ يعرف منذ بداية الرواية أن (أسوف) لا يأكل اللحم و لكنه لا يعرف لماذا، و من خلال هذا النص يعرف قصة (أسوف) مع اللحم من بدايتها:

"قصته مع اللحم بدأت منذ الرضاعة.

مات الأب مطعونا بالسكين عندما حبلت به أمه. و ماتت الأم متأثرة بلدغة أفعى بعد ولادته بأسبوع ..."[1]

فالزمن الذي اعتُقِلَ فيه أسوف هو زمن بعيد جدا عن الزمن الذي بدأت فيه حكايته مع اللحم، و كلتا الحكايتين متداخلتان، و كلتاهما أيضا تسيران في حكاية واحدة هي (نزيف الحجر).

أما زمن السرد فهو نفسه زمن الكتابة و زمن الحكاية فالكتابة ابنة لحظتها و الحكاية ابنة خيال الكاتب، و حتى إن ورد اسم لشخصية تاريخية واقعية فليس معنى هذا تقدم زمن الأحداث على زمن الكتابة. فهي أحداث و شخصيات بيضاء يجيء بها الروائي إلى عهده ليلبسها روحه و ينسجها بلغته و من ثم فهي تعاصره و تزامنه[2].

إن اعتقال (أسوف) من قبل رجال الكابتن برديللو و مثوله أمام الحامية الإيطالية كما ورد في رواية نزيف الحجر،لا يدعونا إلى زحزحة الزمن إلى ما قبل عهد الكاتب، حيث إن لغة السرد مثل زمن السرد و حيز السرد و شخصيات السرد، كلها تتخذ هيئة المشكل السردي في العمل الروائي برمته فإذا غاب مشكل واحد اختل المشكل السردي الآخر و أفضى إلى فساد العمل الروائي أو اضطرابه.

---

[1] نزيف الحجر ص 101 .
[2] ينظر في نظرية الرواية. مرجع سابق . ص 226 .

تعدد البدايات في الحكاية الواحدة:

إذا قلنا إن إحدى وظائف الحكاية هي إدغام زمن في زمن آخر فإن هذا يعني أنّ لكل حكاية عدّة بدايات و عدّة أزمنة متداخلة . منها زمن حدوث الحكاية و زمن قص هذه الحكاية .

في (نزيف الحجر) نطالع في (الصلاة أمام النصب الوثني) في ص 16 و 17 تداخلا في الأزمان و تعددا في بدايات الحكاية :

(تذكرّ عندما جاء رجال مصلحة الآثار منذ سنوات بقافلة من السيارات ... قضوا ليلة في متخندوش ... تعشوا شاة غزال ... قدّم له المزيد من المعلبات وغادر الوادي مع جماعته و لم يرهم منذ ذلك اليوم) .

ثم في نهاية ص 17 (منذ ذلك اليوم بدأ الزوار يتقاطرون على الوادي المنسي ...) .

و هذا مثال لتعدد البدايات و تسلسل الأحداث أيضا في الحكاية بالرجوع إلى بدايات أحداث سابقة مستعينا بالخيال (التذكّر) المدمج بالوصف :

(و كانوا جميعا من الأجانب رجالا و نساءً،شيوخا و شبابا . من مختلف أجناس النصارى . يركعون أمام الجنيّ الأكبر،و يلتقطون الصور أمام المعبد ... ثمّ ينطلقون عائدين ...)[1]

و في رواية (السحرة) في (بورو) ص 13 تبتدئ الحكاية : (عندما لاح في الأفق، يعتلي السنة السراب الزرقاء، بدا عملاقا مثل مارد ينوي أن يشق الفضاء، أو جبل عمودي سقط من السماء... ابتسم و هو يقف تحت الطلحة...).

[1] نزيف الحجر ص 18 .

و إذا تتبعنا الرواية فإننا سنمر بالنص الثاني (الطير) ثم الثالث و الرابع و هما الحصن و الوطن، و عندما نصل إلى النص الخامس فيها فإننا سنجد بداية جديدة يتعلق موضوعها بنفس الموضوع الذي تسير فيه أحداث الرواية مما يدل على أن تعدد البدايات في هذه الرواية يسير وفق ما تقتضيه نصوصها و أحداثها، ففي نص الكمين وهو النص الخامس ص 123 نجد البداية الآتية:

(يروي الرعاة في "تادرارت" أن الطفل و الطفلة اللذين أنجبهما "آكا" من جنيته الحسناء كانا توأمين... فبعد أن شب التوأمان، و ترعرعا في الصحراء...)، و هنا بداية قصة أخرى و هي قصة "آكا" و توأميه، و ابتداء الكاتب النص الخامس(الكمين) بهذه القصة هو تكملة للحوار الذي كان بين (بورو) و (جبارين) في النص السابق (الوطن).

## المدى و السعة :

قبل أن نخوض في المدى و السعة لأي زمن في حكاية ما،لابدّ أولا أن نتعرّف على المفارقات الزمنية و معناها اصطلاحاً حيث إن المدى و السعة هما وصفان لمفارقات زمنية معيّنة،فالمفارقات الزمنية (مصطلح عام للدلالة على أشكال التنافر بين الترتيبين الزمنيين "الترتيب الزمني للقصة و الترتيب الزمني للحكاية")[1]، وهي أشكال لا تنحصر تماماً في الاستباق و الاسترجاع،أي أنّ هذه المفارقات تعني دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السّردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصّة .

[1] خطاب الحكاية . مرجع سابق. ص 51.

في (نزيف الحجر) : من ص 27 إلى ص 45 (شيطان اسمه الإنسان - البُنيّة) في هاتين المقطوعتين مفارقات زمنية حيث يخرج الراوي من رواية الحكاية إلى رواية قصة البطل (أسوف) في الماضي قبل وفاة والده ليعود مجدداً إلى رواية الحكاية التي قد تركها معلقة في (زائر الغسق) ص 19 .

(ويمكن لهذه المفارقات الزمنية أن تذهب في الماضي أو في المستقبل بعيداً كثيراً أو قليلا عن اللحظة الحاضرة أي "عن لحظة القصة التي تتوقف فيها الحكاية" لتخلي المكان للمفارقة الزمنية حيث يطلق على هذه المسافة الزمنية مدى المفارقة الزمنية،و يمكن للمفارقة الزمنية نفسها أن تشمل أيضا مدة قصصية طويلة كثيراً أو قليلاً وهذا ما يطلق عليه سعة المفارقة الزمنية)[1] .

في (نزيف الحجر) توقفت الحكاية في (زائر الغسق) ص 26 لتخلي المكان للمفارقة الزمنية من ص 27 - 45، فالزمن الماضي الذي تناوله الكاتب في هذه الصفحات و هوثماني عشرة صفحة تعدُّ مدى هذه المفارقة .

أما سعتها : فهي مدة القصص الذي تتناوله هذه المفارقة، و في هذه الصفحات المشار إليها آنفا (عدد صفحات المفارقة) تناول الكاتب جانبين من حياة البطل (أسوف) بداية من صغره عندما كان والده يلقنه سورة الفاتحة لتُعينه في الصلاة إلى أن مات أبوه إثر صراع مع الوذان . ثمّ ص 43 (البُنيّة) نجد عبارة (بعد غياب الأب تولى المسؤولية)، و لا يمكن أن يكون أسوف قد تولى المسؤولية طفلا أو أنّ أمّه تعتمد عليه و تجعله محلّ الأب في تولي المسؤوليّة لولا أن يكون قد شبَّ و بلغ من العمر ما بلغ .

---

[1] خطاب الحكاية ص 59 .

هذا القص الذي سرده لنا الكاتب من ص 27 إلى ص 45 منذ أن كان أسوف طفلا إلى أن كبر و أصبح مؤهلا لتحمل مسؤوليّة نفسه و أمه معه، هذه الأحداث التي جرت في هذه الفترة هي ما يُطلق عليه سعة المفارقة، و من الواضح أن هذه المفارقة حوت مدّة قصصيّة طويلة ممّا يمكننا من القول إنّ هذه المفارقات الزمنيّة ذات مدّة قصصيّة طويلة أي أنها ذات (سعة) لها زمن طويل .

في رواية السحرة نجد أن المفارقات الزمنية كثيرة جدا و متداخلة جدا و ربما هذا ما تقتضيه ضخامة العمل، ففي كل نص تكاد تجد مفارقة زمنية إذا ما أمعنت النظر.

فالمقاطع الزمنية تنتقل بالقارئ من زمن لآخر وفق احتياج النص أو الحدث، ففي النص الثامن و الثلاثين ص 763 من الرواية نجد:

"يروي أهل العقل أن الغزاة تدفقوا على الصحراء، أول مرة، طمعا في الكنوز السخية التي خلفتها "واو" بعد زوالها، و عثر عليها مغامرون كثيرون..."[1] استمرت الحكاية حول الصحراء ثم الزعيم إلى أن توقف هذا الحديث لينقلنا إلى ما ورد في السير القديمة عن الزعيم:

"ورد في السير القديمة أن الزعيم تمتع بالخصال التي تليق بزعيم في سن مبكرة. كان في شبابه وقورا و مكابرا مثل قمم تارات... و برغم أن الزعيم كتم سره إلى الأبد، إلا أن روايات كثيرة انتشرت في الصحراء، و فسرت للناس كيفية نجاته..."[2]

استمر الحديث حول السير القديمة التي تناولت حياة الزعيم من المقطع (1) إلى نهاية المقطع(5) من نص الزعيم.

---

[1] السحرة ص 763 .
[2] السحرة ص 765 .

فالزمن الماضي الذي تناوله الكاتب في هذه المقاطع يعدُّ مدى هذه المفارقة، أما سعتها فهي كل الأحداث التي كانت في حياة الزعيم قبل توليه الزعامة وكل القصص التي كانت حوله في تلك الفترة.

## الاسترجاعات :

الاسترجاع : كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من قصة الحكاية و (يشكل كل استرجاع بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها حكاية ثانية زمنياً تابعة للأولى في ذلك النوع من التركيب السردي)[1].

تنقسم الاسترجاعات إلى استرجاعات خارجيّة و داخليّة و مختلطة .

(الاسترجاعات الخارجيّة ـ لمجرد أنها خارجية ـ لا توشك في أي لحظة أن تتداخل مع الحكاية الأولى لأنّ وظيفتها الوحيدة هي إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارىء بخصوص الحكاية السّابقة)[2] .

أما الاسترجاعات الداخليّة (غيريّة القصة) فهي (التي تتناول خطاً قصصياً و مضموناً قصصياً مختلفاً عن مضمون الحكاية الأولى " أو مضامينها" إنها تتناول بكيفية كلاسيكية جداً إما شخصيّة يتم إدخالها حديثاً و يريد السّارد إضاءة سوابقها، و إما شخصيّة غابت عن الأنظار منذ بعض الوقت و يجب استعادة ماضيها قريب العهد)[3] .

أما الاسترجاعات المختلطة فهي أن يستخدم السّارد الاسترجاعات السابقة بنوعيها ـ وهذا طبعا ـ مما يجعل العمل الرّوائي معقداً أو أكثر أحداثاً قد تكون حشواً في بعض الأحيان .

---

[1] خطاب الحكاية جيرار جنيت ص 60.
[2] المصدر نفسه. ص61 .
[3] المصدر نفسه. ص61.

و الاسترجاعات في نزيف الحجر تكاد تكون كلها استرجاعات خارجية، في (النذر) ص 51 يبدأ الكاتب الفقرة الثانية بعبارة يعود بها إلى الأيام التي عاشها أسوف مع والده قبل وفاته، و كان الكاتب قبل ذلك قد غادر هذا الموضوع جاعلا الحكاية تستمر في أحداثها الرئيسة : (وكي يطعم نفسه و أمّه،كي يعيش طليقا في صحراء الله الواسعة، لم يكن لزاما عليه فحسب أن يغلب نفسه و يجد حيلة يخاطب بها شياطين الإنس ...) ثمّ نراه يسترجع حياة الولد مع أبيه في هذه الصفحة : (يحلو للمرحوم أن يقول له في مسامرات ليالي الصيف في العراء ... و لكن الأب قد تغيّر منذ أن انتحر ذلك الوذان المكابر بين يديه... و كثيرا ما رافقه إلى جبال (تادرارت) أو صحاري (مساك ملت) دون أن يبادله كلمة واحدة).

وفي نص الأفيون: ص 129 يعرفنا الكاتب بشخصية "جون باركر" الذي كان قد ذكره في نص الهجرة ص 111 مجرد ذكر: (ثم أهدى له"جون باركر" آلة شيطانية أخرى...). و لكنه في نص الأفيون يفيدنا بهذا الاسترجاع الداخلي ليحدثنا عن شخصية جون باركر:

(جون باركر. كابتن بقاعدة "هويلس"، منتدب للعمل بمعسكر يخضع للقاعدة... شغف بفلسفات الشرق منذ أن كان طالبا بكلية الاستشراق بجامعة كاليفورنيا... قرأ الزرادشتية و البوذية و الصوفية و الإسلامية...)[1].

فقد تناول الكاتب عن طريق الاسترجاع الداخلي هذه الشخصية بطريقة كلاسيكية جدا فقط لإضاءتها.

و في رواية السحرة الكثير من الاسترجاعات الخارجية، فالكاتب كثيرا ما يحتاج إليها أكثر من أي نوع آخر من الاسترجاعات فهذا النوع من الاسترجاعت يدخل سريعا في الحكاية الأولى مما يجعلها أكثر وضوحا.

---

[1] نزيف الحجر ص 129 .

ففي النص الأول من الرواية (بورو) ص 37 رجع بنا الكاتب لحوار ماض بين الأم و ابنها بورو عندما كان طفلا و قبل أن تفارق الحياة:

" و عندما اشتكى للأم، و سألها عن معنى الألغاز غزا وجهها الشحوب، و توقفت عن رتق الثوب المكوم في حجرها، و أجابت بأن كل الناس أبناء الأرض..."[1]

و في النص الخامس من الرواية (الكمين) ص 133 :

(قالت بعد أيام أنها فقدت صوابها لأن أطلانتس خالف الاتفاق و أراد أن يحنث بالوعد). في هذا الاسترجاع استخدم الكاتب إحدى شخصياته لاسترجاع شيء من الحدث و هو سبب فقدان "تانس" لصوابها.

و هناك أسلوب آخر استخدمه إبراهيم الكوني يمكن أن نعده من الاسترجاعات الخارجية و لكنه يختلف من حيث الشكل عن بقية الاسترجاعات، ففي القسم الأول من رواية السحرة نجد (الحية أ) و (الدائرة أ) و( الحجر أ)، ثم (الظلمة)، و يأتي بعد ذلك القسم الثاني الذي يبدأ بـ (الحية ب) ثم (العابرون) ثم (الدائرة ب)، يلي ذلك نصوص (القران و الظل والنبوءة و القمر) ثم (الحجر ب). كذلك نرى في نهاية القسم الرابع(الدائرة ج)، فهو يترك النص و يبتعد عنه كثيرا ليعود إليه بالاسترجاع الذي يجعله في دائرة الأصل.

[1] السحرة ص 37 .

## الاستباقات :

الاستباقات تعني الاستشرافات التي يبتدىء بها الكاتب (السّارد) روايته أو أجزاء روايته ممهّدا بها للأحداث القادمة في الحكاية أو مجسّدا بها وجهة نظر أو قناعة معيّنة قد تكون له شخصيا أو لغيره من شخصيّات الرّواية أو غيرهم ممن هم في (الواقع) خارج شخصيّات الحكاية وهو ما يُعدُّ تشويقا و تلميحا لما سيدور من أحداث.

(عندما يأخذ زمن القصة "ترتيبه" يصل إلى نقطة الاستباق الأول الذي فتحنا به الخطاب ... بتحقيق الاستباق تكتمل الدائرة ، لكنها سرعان ما تتفتح ...) [1].

هذا النّوع من الاستباقات يُسمى استباقات خارجيّة و هناك نوعٌ آخر من الاستباقات هو الاستباقات الدّاخليّة. وتطرح الاستباقات الدّاخلية نوع المشاكل نفسه الذي تطرحه الاسترجاعات الدّاخلية التي تحدّثنا عنها سابقا وهو مشكل التّداخل والمزاوجة بين الحكاية الأولى و الحكاية التي يشير إليها الاستباق .

أما النوعان الأساسيّان للاستباقات و هما الاستباقات الخارجيّة و الدّاخلية فهي موجودة في نزيف الحجر، تسع استباقات خارجيّة متعدّدة المصادر مختلفة الاتّجاهات فمنها الدّيني و منها التّاريخي و منها الفكري و الأدبي:

( يا رب أصعدت من الهاوية نفسي، أحييتني من بين الهابطين في الجب).[2]

(وجود البلغة مادة من مواد الصبر. و وجود الصبر مادة من مواد القوة، و وجود القوة مادة من مواد الولاية).[1]

---

[1] تحليل الخطاب الروائي . مرجع سابق. ص 165 .
[2] نزيف الحجر ص 57 .

استباقان لنفس النص و هو نص الهاوية.

توجد أيضاً استباقات داخلية، ففي "رحلة الجسد" ص 87 :

(عن هذا التحوّل نسج الأهالي في الواحات الأساطير) :

هذا استباق داخليّ يمهّد لأحداث ستدور في الحكاية على بُعْد 75 صفحة أي ص 162 : (قرع قابيل رأسه بقبضته،وصاح في مسعود :

تذكرتُ ـ الآن تذكرت ـ هذا هو الحيوان الذي جاءني في تلك الليلة،هذا هو الشيطان الذي رماني في الهاوية).

(قصتُه مع اللحم بدأت منذُ الرضاعة) : استباق ص 101

بعد هذا الاستباق تدور الأحداث التي تفصح عن الظروف التي مرّ بها ذلك الرّضيع و قصّته مع دم الغزال و نَهْش اللحم النّيئ .

في رواية السحرة بجزأيها نجد 45 استباقاً خارجياً، لكل نص استباقه الذي يوضحه و يدل عليه، تختلف هذه الاستباقات بحسب النص الذي يليها فمنها الديني و الفلسفي و الأدبي الذي قد يكون بيت شعر، كما هو في نص الزعيم ص 761:

"رأيت المنايا خبط عشواء من تصب تمته، و من تخطئ يعمر فيهرم"

زهير بن أبي سلمى

فبيت الشعر هذا هو استباق لما سيحل بالزعيم في هذا النص من رواية السحرة حيث يبقى يطول عمر الزعيم حتى يمل من الحياة و يتمنى الموت و لا يجدها:

---

[1] تزيف الحجر ص 57 .

"فلا يملك الزعيم إلا أن يبكي كالأطفال، و يشتكي:(و لكني مللت، مللت، مللت مللت الخلق، مللت الأرض، مللت السماء، مللت وجودي بينكم، أريحوني أخيراً، فأنا لا أريد شيئا إلا أن أموت!)"[1]

أما عن الاستباقات الداخلية في رواية السحرة فهي موجودة أيضاً، فالكاتب عندما حدثنا عن حُوار الطفولة في نص الحُوار استبق كل الأحداث التي ستُروى في هذا النص:

"الحنين إلى حُوار الطفولة لم ينطفئ منذ اختطفه الغناء"[2]

بعد هذا الاستباق الداخلي حدثنا الكاتب عن قصة الحُوار الذي مات نتيجة للهو ذلك الطفل و كيف أن موت الحُوار كان له الأثر البالغ في حياة الطفل الكبير:

"و فكر في ما حدث للحُوار، كلما كره نفسه، و اشتد به الحنين لاستعادة الحُوار الذي فقده استهتاراً، أو تسلية، أو شراً. يشتد الحنين ما أن يتطلع إلى القمر، أو يتنصت للسكون، أو يسمع لحناً شجياً، أو يندهش أمام لا مبالاة السماء"[3]

و هناك نوعان آخران من الاستباقات و هما الاستبقات التكميلية، و الاستباقات التكرارية و لكن استخدامها قليل إذا ما قورنت بالاستباقات الخارجية و الداخلية من حيث الاستخدام.

و الاستباقات التكميلية مثلية القصة وظيفتها أنها تسد مقدما ثغرة لاحقة كذكر عدد سنوات معينة أو تحديد وقت ما.[4]

---

[1] السحرة ص 776 .
[2] السحرة ص 721 .
[3] السحرة ص 724 .
[4] ينظر خطاب الحكاية ص 79 ، 80 .

ففي نص واو من رواية السحرة نجد:"من زمان طواه النسيان، و لم يعد يذكره أحد، كانت السيول السخية التي تتدفق من الجبال الجنوبية، تتدفق لتصب في تارات"[1]

و في نص راقد الريح من رواية نزيف الحجر: " اعتقله رجال الكابتن بورديللو في اليوم الأول لدخوله الواحة".[2]

أما الاستباقات التكرارية فهي تخبر مقدما إلى ما سيروى في حينه بالتفصيل، و وظيفتها الإعلان له، و عبارتها المناسبة هي (سنرى و سنرى فيما بعد).[3] و هذا النوع من الاستباقات نادر الاستخدام بصفة عامة و لم يُستخدم في روايتي نزيف الحجر و السحرة.

[1] السحرة ص 757 .
[2] نزيف الحجر ص 93 .
[3] ينظر خطاب الحكاية ص 81 .

## الفصل الثاني:

## المدة و الصوت في ( نزيف الحجر و السحرة).

المبحث الأوّل: المدّة:(اللا تواقتات و الوقفة).

المبحث الثاني: الصوت(المقام السردي و المستويات السردية).

المبحث الثالث: السارد و البطل.

## المبحث الأوّل:

## المدّة (اللا تواقتات و الوقفة):

### اللاتواقتات :

بداية لا بد أن نوضح أن المعلومة ـ أي معلومة ـ و خاصة في الرواية هي فعل شرطه هو حقيقة أن المرء لديه ما يقول إلى شريك له، ليبلغه شيئا هو بالنسبة له مهم أو جديد، و النصوص لا تؤدي وظيفتها إلا إن نُظمت هذه الحقائق في سياقات جديدة بالنسبة للمتلقي. و من هنا تنشأ العلاقة بين الكاتب أو الراوي و القارئ أو المتلقي و النص أو الرواية، وقوة العلاقة بين هذه العناصر الثلاثة هي في الحقيقة قوة النص الحكائي و المشهد الحواري أيضا.[1]

وأيضا فإنه لا يوجد في المشهد الحواري إلا نوع من التساوي المتعارف عليه بين زمن الحكاية و زمن القصّة،هذا التساوي العُرفي لا يمكن أن يكون نقطة مرجعيّة في المقارنة الدقيقة بين المُدّد الواقعية للقصة و الحكاية.[2]

و الكاتب عندما يكتب رواية و يسرد فيها أحداث شخصيات أو أسر معروفة في زمن ما كزمن احتلال أو حرب أو حقبة تاريخية ما، فإما أن يكون ذلك الزمن الذي عاشه هؤلاء الأشخاص يصنف في سيرة حياتهم و يُعدّ زمنا تاريخيا حقيقيا و واقعيا، أو أن هذا الزمن يمثل زمن الكاتب و لكنه جسده في زمن حياة هؤلاء الأفراد أو تلك الشخصية، و إذا اعتبر

---

[1] ينظر مدخل إلى علم لغة النص . تأليف: فولفجانج هاينه مان، ديتر فيهجر. ترجمه و علق عليه و مهد له إ.د/سعيد حسن بحيري.الناشر: مكتبة زهراء الشرق. ط الأولى 2004 ف .ص 299 .

[2] ينظر تحليل الخطاب الروائي .مرجع سابق. ص 102.

الكاتب زمن تلك الشخصيات زمناً حقيقياً فعند ذلك يكون مطالبا بالتوثيق التاريخي ما دامت الشخصيات تاريخية و واقعية والأحداث معيشة حقا، و في حالة التوثيق التاريخي تخرج الرواية من كونها جنساً أدبيا له إبداعاته و له عناصره المهمة، إلى وثيقة تاريخية بحتة.

و الخروج من ذلك التداخل بين الزمنين (زمن القصة الحقيقية التاريخية و زمن الحكاية الرواية التي تروي تلك القصة)، لا يتم إلا باعتبار أن أي نص إبداعي يباشر علاقات، تختلف درجاتها حدة و خفة، مع الزمن الحقيقي الذي هو زمن التاريخ فلا يعنيه تماماً و لا يختلف عنه كل الاختلاف.[1]

كما أنه لا يمكن مقارنة (مدة) حكاية ما بمدة القصة التي ترويها هذه الحكاية ذلك لأنه لا أحد يستطيع قياس مدة حكاية من الحكايات، فما يُطلق عليه (مدة الحكاية) ليس إلا الزمن الضروري لقراءة هذه الحكاية، ومن الواضح كثيراً أن أزمنة القراءة تختلف باختلاف القدرات و الحدوثات الفردية و لا شيء يتيح لنا تحديد سرعة معينة للأداء. و على هذا فيمكن أن نجد حكاية دون مفارقات زمنية و لكننا لا نجد حكاية دون لاتواقتات[2] .

و إذا كان الحديث عن اللاتواقتات يعني الحديث عن الاختلاف الزمني في القصة الواحدة عند حكيها فهذا يعني أن كل حكاية تتكون من طبقتين: نص السارد و نص الشخصية، و يتناسب الاثنان تناسبا عكسيا: فحيث يكثر السرد، تقل الحكاية، و يمكن تغليب الفعل السردي إلى حد يصبح معه أساس العملية التواصلية، كما هو في رواية المذكرات، و لكن الأغلب أن يحدث تردد بين السرد و الحكاية.[3]

---

[1] ينظر في نظرية الرواية.مرجع سابق. ص 218 .
[2] ينظر خطاب الحكاية. مرجع سابق. ص 102 .
[3] ينظر نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير. جيرار جينيت . واين بوث . بوريس . أوسبنسكي. ترجمة: ناجي مصطفى.منشورات الحوار الأكاديمي و الجامعي.ط الأولى 1989 . ص 106 .

و اللاتواقتات تعني عدم المطابقة الدقيقة (استحالة المطابقة) بين مدة الحكاية و مدة القصة التي تحكيها في كل المقاطع أو الفصول - على أقل تقدير - .

نزيف الحجر(قصة) لا يمكن أن تكون قد حدثت في أقل من أربعين سنة على أقل تقدير، استنادا على عمر بطل القصة(أسوف) الذي ربما كان في السابعة من عمره أو أقل عندما كان أبوه يلقنه الفاتحة لتساعده في الصلاة، ثمّ تطورت الأحداث و لم يُذكر عمر أسوف عندما اعتقله رجال الكابتن برديللو ص93 ثم نقرأ في ص 96 (تذكر كيف استقبله جنود الكابتن برديللو في غات منذ ثلاثين عاما...) .

هذه هي المدة الزمنية للقصة على أقل تقدير في حين أنّ مدة قراءتها قد تكون يوم أو يومين أو أقل من ذلك أو أكثر بحسب اختلاف القدرات و الحدثيات من شخص لآخر .

في نزيف الحجر بصفة عامة لا يمكن كأي حكاية أن تطابق مدة الحكاية مدة القصة التي تحكيها . و إذا أتينا لنحلل بعضاً من المقاطع و نخضعها لهذه النظرية (استحالة المطابقة)،فأول ما يطالعنا ص 7 (مع حلول العشية و تزحزح القرص الملتهب عن العرش في قلب السماء مودّعا،مهدداً بالعودة في الغد لإتمام مهمته ...)

فإنه لا يمكن بهذا الوصف أن نطابق ذلك الوقت الموجود في القصة المحكية.

ثمّ : (سمع هدير المحرّك البعيد فقرّر أن يُسرع و يُعطي لله حقه).

سمع،فقرّر،كم من المدّة استغرق سماعه لهدير المحرّك ؟ و بعد كم من المدّة قرّر أن يُسرع ؟ و كم استغرقت حركته في الإسراع ؟

لا يمكن - بديهياً - أن نطابق هذه المُدَد بالمُدَد الواقعيّة الموجودة في القصّ، فالدقة الموجودة في تحديد الزمن في الموسيقى و غيرها، غير موجودة في الحكاية المقروءة التي تختلف أزمنتها باختلاف القارئين لها.

ولو أخذنا مجموعة من الأفعال التي ابتدأ بها الكاتب حديثه في هذه الرواية (نزيف الحجر) - حديثه كراو- أو تلك الأفعال التي كانت في حديثه كمتحدث دون النظر إلى أزمانها و أمعنا النظر فيها فإننا نرى أن تلك الأفعال هي في الحقيقة أحداث، فقد يُشكل الفعل حدثاً و قد يكون الحدث مجموعة أحداث و لا فرق في ذلك فكلها توصلنا للحدث أو توصل الحدث إلينا.

في نص الأيقونة الحجرية من رواية نزيف الحجر:

- ص 8: قطع صلاته، ذهب ليؤدي الفريضة في مواجهة أهم صخرة في وادي متخندوش.

- ص 11: يهرب من الرمضاء، و يحتمي بتجاويف الصخور لاهثاً. يستلقي بعض الوقت، ثم يزحف إلى الجدار الصخري،و يبدأ يزيح طبقات الغبار حتى يكشف الخطوط المحفورة في الأحجار، يستمر في مسح الجدران الصماء حتى تطل الوجوه المقنعة أو المستطيلة أو تنضح الحيوانات الهاربة من سهام الصيادين المقنعين.

- ص 13: في اليوم التالي، اكتشف أن المعزة الشقية التي خرجت عن القطيع و قادته إلى كهف الجن الأكبر، قد خنقها الذئب في تلك الليلة، فتذكر كيف تخلت عنه الطلحة و هربت ظلها عند لجوئه إليها بعد سقوطه من الصخرة

فالأفعال: يهرب، يحتمي، يستلقي، يزحف، يبدأ، يزيح، يكشف، يستمر، تطل، تتضح، اكتشف، خرجت، خنقها، تذكر، تخلت، هربت، أفعال اختلفت أزمانها بين المضارع الذي يدل على الاستمرار و الماضي الذي يفيد أن وقوعه كان في وقت مضى، هذه الأفعال احتاجت لوقت لحدوثها و لكن هذا الوقت الذي استغرقته لتشكل حدثها الذي عنته هو وقت لا يمكن عيشه في نزيف الحجر كحكاية و لكن ما يمكن هو تخيله و الإحساس به ضمنيا، حيث إن التوافق الزمني لا يمكن أن يكون بين القصة الواقعية و حكايتها.

و يسري هذا المثال على كل الأفعال الموجودة في روايتي نزيف الحجر و السحرة و غيرها من الروايات، سواء كانت تلك الروايات واقعية تاريخية أو أنها من نسج خيال الكاتب. فالكاتب أيضا لا يمكن أن يقنع القارئ بالتوافق الزمني بين ما يكتبه هو و بين ما يتلقاه القارئ، فالزمن الذي يتخيله المتلقي أو القارئ لا يمكن أن يصل درجة الواقع الزمني للقصة.

و في نظري أيضا أنه قد يكون هناك لاتواقتات ليس من حيث الزمن هو مجرد زمن، و لكن من حيث أن الزمن - أي زمن - له طريقته الخاصة في العيش و مستوى الحياة و من ثمّ التفكير. فاستخدام بعض الأساطير التي يمكن أن تلقى قبولا و تصديقا و صدى في أوساط معيشية معينة في الواقع، لا يمكن أن تلقى ذلك القبول لدى متلق في أوساط أخرى أو أزمان مختلفة، مما يجعل ذلك التواقت الزمني بين القصة و حكايتها مستحيلا كما هو في

أسطورة( تانس)[1] الأسطورة الصحراوية القديمة التي استخدمها الكوني بشيء من الإيجاز في رواية السحرة:

" يروي الرعاة في(تادرارت) أن الطفل و الطفلة اللذين أنجبهما آكا من جنيته الحسناء كانا توأمين. اختار للأنثى اسم (تانس)، و للذكر اسم (أطلانطس) تيمنا بالحب الأخوي الخالد الذي مجدته الأسطورة الصحراوية القديمة"[2].

هذا بالنسبة للأفعال و الأحداث المحسوسة و التي يلمسها و يقدرها القارئ، و لكن هناك أفعالا باطنية(إن صح التعبير) أي أحداث و أفعال غير مرئية و إنما تختلج في النفس كالفرح و الحزن و السرور و الضيق و التفكير في موضوع ما، مثل هذه الأفعال لها وقتها غير المرئي و ربما غير المحسوس بالنسبة للطرف الأخر و لكن لها من التأثير ما يكون محسوسا و ذا قيمة في الرواية.

إنّ تطبيق هذه الأفعال غير المرئية على شخصيات الحكاية قد لا يكون دقيقا و موافقا تمام الموافقة لما هو في القصة، و حتى إن كان دقيقاً فإن هذا التأثير و الأثر الذي يتركه الفعل غير المرئي في القارئ أو المتلقي للحكاية قد لا يوافق بالضبط ما يختلج في نفوس شخصيات القصة الواقعية، أي أنه يختلف من قارئ لأخر حسب الحدوثات و الفروقات الفردية من شخص لآخر.

[1] ينظر رواية البئر، الرواية الأولى من رباعية الخسوف لإبراهيم الكوني. الدار الجماهيرية للنشر و التوزيع و الإعلان ط الثالثة1997 ف.
[2] السحرة ص 123

فاللا توافقات بين القصة و حكايتها، في نظري - لا يمكن حصرها - فهي تعني عدم التوافق الدقيق بين القصة و الحكاية، ليس في الأفعال فقط و إنما حتى في الشخصيات التي تقوم بأدوار داخل الحكاية و من ثمّ النفسيات و ما تختلج به النفوس.

. فغالبا ما تظهر شخصية الكاتب النفسية في شخصيات الحكاية و بالرغم من تذبذبها سطوعا و خفوتا، إلا أنها لا تختفي تماما، و يمكن اعتبار هذا لا تواقت بين شخصيات القصة و شخصيات الحكاية، و خاصة عندما تكون بعض الشخصيات في الرواية غير مألوفة نوعا ما كالودان في نزيف الحجر و الحوار و الناقة في رواية السحرة:

" لن يتهاون عن النتوء، و لن يرخي أصابعه. الصبر. أوه، كاد ينسى وصية الوالد: أوصيك بالصبر.كيف تستقيم الصحراء بدون صبر؟ من لم يوهب هذه النعمة لن يطيب له المقام في الصحراء... حاول مرارا أن يبتلع ريقه. لا وجود للريق. خارت قواه تماما.حركة اليدين أصبحت بطيئة.. كسلى. جمع كل قوته في يديه.جمع قوته الخفية التي زودته بها الصحراء طوال هذه السنين و زرعتها في قلبه. قوة الرجل ليست في جسده. إنها في قلبه"[1].

الصبر - خارت قواه تماما - كسلى - جمع كل قوته في يديه - جمع قوته الخفية...الخ.

كل هذه الصفات الوجدانية غير الملموسة كان لها التأثير القوي في حدث نجاة "أسوف" من السقوط في الهاوية، حيث جمع كل قوته في يديه و جمع قوته الخفية، و هذا طبعا لا يوافق تماما ما لو كانت شخصية أسوف أي شخصية حقيقية و لو كانت حقيقية في ذهن الكاتب.

[1] نزيف الحجر ص 73 .

و كذلك تختلف قراءة النص الروائي من شخص لآخر، سواء كانت القراءة العادية أو القراءة النقدية، حيث تكون تلك القراءات وفقا لعدة عوامل تؤثر في القارئ بصفة عامة، فثقافة الأشخاص لها دور كبير في ذلك و كذلك الخيال و الاتجاهات و الميول الفردية. مما يجعل تلك القراءات تتلون و تتخذ قالبا جديدا من قارئ لآخر و لا يهمنا في هذا الجانب إن كانت تلك القراءات صحيحة أم خاطئة فالمجال لا يعنينا هنا، و لكن المهم هو وجود تلك القراءات، و وجودها إنما يدل على اللاتوافق بين القصة و الحكاية عندما يكون لها قراءات مختلفة:

"انحنى فوق الهاوية. كانت موحشة، مظلمة، مغرية، تنطلق إلى الأسفل بلا قاع. تهوي إلى المجهول. و لكن غموضها يوحي بسر لا طاقة لها بالتكلم عليه، و لاقدرة لها على البوح به. "[1]

هذا الجزء قد يلقى قراءات مختلفة من قارئ لآخر، فالفعل انحنى له دلالات، فهو يعني مجرد الانحناء و يعني أيضا الاستسلام و الرضوخ لما هو فيه، و قد يتخيل القارئ أن هذا الانحناء كان صاحبه سارحا بفكره لما سيحصل له، و قد يذهب آخر إلى أن هذا الانحناء كان يصاحبه الغضب أو الحيرة، ثم كم يمكن أن يكون قد استغرق هذا الانحناء؟ فالمدة غير محددة مما يسمح للقارئ أن يتخيل و يقدر كما يشاء.

" هنا قالت السماء للأرض: "أسمعت؟" ردت الأرض: "بلى. سمعت" قال الجن للجن: "أسمعت؟" فرد الجن على الجن: "بلى. سمعت". قال الساحر يخاطب الزعيم:" أسمعت؟". أجاب الزعيم:"بلى سمعت". قال آمغار للساحرة تيرزازت: "أسمعت؟" فردت الشقية باكية: " بلى. سمعت".

---

[1] السحرة ص 442.

قال الودان يخاطب بوشا: "أسمعت؟" ردّ بوشا: "بلى. سمعت" قال الزمان يخاطب إله النهار: "أسمعت؟". ردّ الإله باكياً أيضا: " بلى. سمعت". هنا قال جبارين يخاطب القرين:

ـ أسمعت؟

ـ ردّ بورو بخشوع:

ـ سمعت! "[1]

هذا المقطع و إن كانت له مدة زمنية في القراءة، إلا أنه لو كان واقعا فإنه لا يمكن أن نقدر الزمن الذي يمكن أن يتم فيه هذا الحدث الجلل.فهو زمن محسوب في الحكاية و القراءة و غير محسوب في القصة، لأنه حدث من نسج الكاتب.

[1] السحرة ص 443.

## الوقفة عند الكوني:

الوقفة تعني أن يتوقف الكاتب عن سرد الحكاية لأي سبب يراه، و قد يكون التوقف وميضا لحظيا يرى فيه الكاتب شيئا من الراحة و النشوة له و للقارئ أيضا.

و عادة ما يلجأ الكاتب للوصف كوسيلة يستريح بها من عناء السرد، فيقف عن الحكاية إطلاقا، ليعود إليها بعد مجددا نشاطه السردي.[1]

إلا أن هذا النوع من الوقفات الوصفية التي يتلاشى فيها السرد غير موجودة في هاتين الروايتين، حيث إن الوصف و التأمل عنده ليس وقفة للحكاية على الإطلاق، وإنما هو نشاط فكري مكثف يسير في خط موازٍ لسير الحكاية.

ففي نزيف الحجر كثيرا ما تطالعنا مثل هذه التأملات الوصفية، التي تعزز النص سردًا و فكرة:

"تصاعد الهدير، و رأى زوبعة الغبار ترتفع في الأفق عبر السهل البسيط. علا ثغاء الماعز، و تقافزت الجديان في مدخل الكهف احتجاجا على الحبس المبكر. اختفت الشمس خلف الجبل، و لكنها استمرت تسكب أشعتها الحمراء على السهل المعاكس. عند الغروب يروق للشمس أن تكسو الصحراء بغلالة حمراء من الشعاع"[2].

كان الوصف منتميا للحكاية ، و كأنه تمهيد لما سيدور من أحداث في هذا النص، فتصاعد الهدير و زوبعة الغبار و تقافز الجديان، كل هذا لم يكتبه الكاتب لغرض استعراض الوصف، و إنما قصد به احتجاج الطبيعة على ما سيجري في الحكاية من ظلم و عبث بمجرد أن هبطت تلك السيارة

[1] ينظر خطاب الحكاية. ص 117 .
[2] نزيف الحجر ص 19 .

الوادي و ما تعاقب من أحداث محزنة بسببها.

"حطوا عند حذاء الجبل.

بحثوا عن مأوى يحميهم من شر الشمس. الكهوف الظليلة تعتلي أعالي الجبل. الطريق إليها يمر عبر صخور ملساء و أخرى متوحشة، مسلحة بأحجار كأنياب الوحوش. بين الأحجار تشبثت أعشاب برية عنيدة محاطة بألسنة رملية متناثرة. على الرمل الناعم ارتسمت آثار الأفاعي و السحالي و الضباب و جرذان الصحراء"[1].

بهذا الوصف أيضا قصد الكوني إخبار القارئ أن غزو الصحراء ليس بالشيء اليسير، فالشمس لها وجه آخر غير الدفء، و هو وجه الشر الذي تبديه لمن أراد بالصحراء غير الخير، و الصخور أيضا في الصحراء لها أنياب كأنياب الوحوش،

كما أن السير عليها ليس سهلا، و ربما رمز لأهل الصحراء البسطاء المتمسكين بها بالأعشاب البرية التي تتحدى كل ظروف الصحراء متشبثة بأحجارها.

و في رواية السحرة:

" نادرا ما كانا يتشاجران. و إذا تشاجرا فإن البلاء لا يلحق الأمّ وحدها، و لكن الأب أيضا. فما أن يشتعل الخصام، تستعر نار الشجار حتى تنتاب الأب الرجفة، و تخرج عيناه من محجريهما. لا تخرجان قبل أن تضيعا في الفراغ، و يغزوهما احمرار مقيت. يتقدم من الأم و يغمغم مأخوذا: (اسكتي.اسكتي.اسكتي). و يظل يردد التميمة الفظيعة و هو ينتفض و يستعر بالحمى. و يفزّ من فيه الزبد. يتكاثف حول شفتيه، يبلل طرف

[1] نزيف الحجر ص 142 .

لثامه السفلي، و لكنه لا يتوقف عن التمتمة بالتميمة. في ذلك الوقت تكون الأم قد انهارت على التراب. تترنح يمينا و يسارا، في عينيها يختفي العدوان، و ينزل الرجاء، الضراعة، التوسل، الفجيعة. يزداد الوجع في عينيها كلما مضى الأب مرددا التعويذة. ثم تبدأ مسيرة العودة إلى الوراء تتقهقر، و الأب يتقدم. تتراجع خطوة كلما تقدم الأب خطوة، حتى إذا بلغت الكهف، و أوقف تقهقرها الجدار، ندت عنها تلك الآهة الأليمة التي تتلاشى بعدها، و تختفي في الرسم المخطوط على الجدار، فتبقى أصداء الآهة الفاجعة تتردد في قمم تادرارت طويلا. تسكن في الحجر، في الرسم، فتبدو نظرتها و هي ترمق القمم البعيدة موجعة، حزينة، غائبة، معلقة في مجاهل المجهول"[1].

نقرأ في هذا الوصف * نية الكاتب - إبراهيم الكوني - في إقناع القارئ بالأسطورة الصحراوية القديمة و هي أسطورة "تانس"، و تانس هو اسم الطفلة التي أنجبها "أكا" من زوجته الجنية.

و ليس معنى أن يقتنع بها القارئ هو تصديقه لها، إنما الإقناع هنا هو الإقناع التوظيفي و الوظيفي لهذه الأسطورة، و هذا الإقناع لابد له من قوة معرفية تسانده، لذا كان الوصف تلك القوة التي تسند هذه الأسطورة، فقد كان وصفا دقيقا يجسد للقارئ طبيعة الصراع بين الحقيقة و الخيال، أو بين قوى الخير و قوى الشر و خاصة عندما تُستغل قوى الخير من قِبل قوى الشر، و بهذا الوصف أيضا أقنع القارئ بوجود مثل هذه الأساطير في حياة أهل الصحراء و آدابهم.

---

[1] السحرة ص 131 .

* اقتطاع جزء بسيط من الوصف أو اختصاره يجعل النص عاجزا عن استيفاء المعنى المراد الوصول إليه من هذا التحليل لذلك تم اقتطاع هذا الوصف كاملا.

استطاع إبراهيم الكوني باستخدامه لهذا النوع من الوصف التأملي أن يقدم للقارئ كل ما يحتاج من معلومات و تخيلات دقيقة لاقناعه بمعلومة ما، دون أي فصل أو وقف عن السرد. فالقارئ لا يجد نفسه فجأة خارج النص و لا يجد نفسه على حاشيته أيضا، إنما ينتقل مع النص و الأحداث في تسلسل سردي يتصل أوله بآخره.

بهذا يمكننا معرفة نوع الوصف الذي يستخدمه الكوني، فالتأملات الوصفية تختلف عن الوقفات الوصفية التي يتوقف فيها الكاتب عن سرد الرواية، و بالتالي يمكن أن تساهم في تبطئة الحكاية.

و على العكس تماما فعندما يستخدم إبراهيم الكوني الوصف في حكايته فإننا لا نُصادف الموضوع الموصوف إلا مرة واحدة، و لا يخص الوصف إلا مظهرا واحدا:

(استلقى إلى الوراء، و أطلق قهقهة جنونية زلزلت المغارة، فتداعت الجدران و تفتتت. ازداد وميض الجدران، و تصاعد في بدنها الحريق. بدأ الهباء يتساقط كرذاذ المطر. هباء أصفر، معاند، لعوب، شقي. استمر الدليل يقهقه، و مضت الجدران تهتز و تتداعى و تتفتت)[1].

كان هذا الوصف يخص موضوع انتشاء الساحر حال استيلائه على الحجر الحكيم بعد عودة الحسناء إلى جدار الكهف لتصير رسما شحبا عليه، و بذلك فإن الوصف لا يتوقف بالحكاية، و لا يُعدُّ تعليقا للقصة أو العمل. فالحكاية لم تتوقف عند موضوع أو منظر دون أن يوافق ذلك التوقف توقفا تأمليا، و بالتالي لا تفلت القطعة الوصفية من أصل القصة.

[1] السحرة ص 270 .

و تعد هذه الوقفات الوصفية التأملية إيجابية على العكس من الوقفات الوصفية التي تعد سلبية عندما تتوقف بالحكاية، و يتخلى فيها السارد عن مجرى القصة ليهتم بوصف منظر لا ينظر إليه أحد، في حين ينتظر القارئ عودة الحكاية من جديد[1].

## الحذف في نزيف الحجر و السحرة:

إذا كان سرد الرواية يحتاج إلى العديد من التقنيات التي تميزها عن غيرها من الأجناس الأدبية ، فإنها - بلا شك - تحتوي على الكثير من الحركات التقليدية التي نذكر أهمها، و هما الحذف و المشهد، و نقصد بالحذف هنا الحذف بمعناه الزمني.

و تنقسم الحذوف من حيث الإشارة إليها أو عدم الإشارة إلى قسمين:[2]

**- الحذوف المحددة:**

في هذا النوع من الحذوف يشير الكاتب إلى المدة المحذوفة و يحددها.

" و بعد مضي **ثلاث سنوات** على علاقتهما، دربه على القيادة"[3]

في هذا المقطع هناك زمن محذوف، و هو زمن محدد (ثلاث سنوات) لا يعرف القارئ تفاصيلها.

كذلك:

"فعرف الحزن و الفجيعة و الضياع قبل أن يتركه الوالد و يموت بعد

---

[1] ينظر خطاب الحكاية جيرار جينيت. مرجع سابق. ص 112 ، 113 .
[2] ينظر المصدر نفسه. ص 117 .
[3] نزيف الحجر ص 107 .

تلك الحادثة بسنتين"[1]

لم يطلع القارئ على ما حدث في هاتين السنتين المحددتين اللتين حذف زمنهما الكاتب، أي ما بين الحادثة و وفاة الوالد.

**- الحذوف غير المحددة:**

يشير الكاتب في هذا النوع من الحذوف إلى المدة المحذوفة، و لكنه لا يحددها.

"قضى أياما يقتفي الأثر. و عندما وجد آثار الصراع مع الودان في وادي (آينسيس) أحس بالقلق.[2]

" بعد وفاتها قضى بضعة أسابيع في المرتفعات... ريثما توقف تدفق السيول."[3]

"بعد رحيل المسترعي بأسابيع تلقى من الحسناء رقعة"[4]

أياما - بضعة أسابيع - أسابيع.

يشير الكاتب إلى مدد محذوفة غير محددة، فهو يشير إليها و لكنه لا يحددها، و يحذف أزمنتها مما يضطر المحلل أو القارئ أحيانا إلى استدلالات صعبة و مختلفة.

فمن بداية اقتفاء الأثر إلى أن وجد آثار الصراع مع الودان، ما الذي حدث في تلك الأيام و كم عددها؟

و من وفاة الأم إلى أن توقف تدفق السيول و بدأت الأودية العطشى

---

[1] السحرة ص 30 .
[2] نزيف الحجر ص 37 .
[3] نزيف الحجر ص 89 .
[4] السحرة 647 .

تمتص الماء قضى (أسوف) بضعة أسابيع في المرتفعات، تلك الأسابيع لا يعرف القارئ عنها شيئاً، و لا يعرف عدد الأسابيع أيضاً.

كذلك فبعد رحيل المسترعي مرت أسابيع غير محددة العدد تلقى بعدها رقعة من الحسناء، تلك الأسابيع التي مرت على الراعي، أشار لها الكاتب و لكنه حذف أزمنتها فلا يعرف القارئ أحداثها و لا مدتها.

أما من وجهة النظر الشكلية فتنقسم الحذوف إلى:[1]

**- الحذوف الصريحة:**

الحذوف الصريحة هي تلك الحذوف التي صرّح بها الكاتب و أشار إليها سواء كانت محددة المدة أم غير محددة، و مما يلاحظ على هذا النوع من الحذوف أنها غالباً ما تكون حذوفاً منعوتة، أي أن القارئ يعرف المحذوف مسبقاً أو أن وصف الحالة يجعل القارئ يتوقع الحالة أو الأحداث التي يمكن أن تكون في تلك الأيام أو السنوات، و ذلك بناءً على ما عرفه مسبقاً من أحداث الحكاية أو نتيجة لحدث ما قام هو (القارئ) بتحليله بعد أن ترك له الكاتب الحرية في ذلك.

فعندما قضى بضعة أسابيع في المرتفعات... ريثما توقف تدفق السيول، فهذا يمكن القارئ من أن يتخيّل كيف يعيش أي شخص في المرتفعات فترة ما، و ما دام الكاتب لم يذكر أي حدث مهم في تلك الفترة، فمعنى هذا أن تخيّل القارئ لأي حدث أو أسلوب حياة يصبح مباحاً.

---

[1] ينظر خطاب الحكاية ص 117 .

كذلك في هذا الحذف:

"فعرف الحزن و الفجيعة و الضياع قبل أن يتركه الوالد و يموت بعد تلك الحادثة بسنتين"[1]

فإن الكاتب يلمح للقارئ ما يمكن أن يكون قد حدث في تلك السنتين، فقد كانتا مليئتين بالحزن و الضياع و لم يكن فيهما أية أحداث مهمة في الرواية.

## ـ الحذوف الضمنية:

تعني الحذوف الضمنية تلك الحذوف التي لا يُصرّح في النص بوجودها، و إنما يستطيع القارئ الاستدلال عليها من ثغرة ما في التسلسل الزمني، أو خلل في الاستمرارية السردية.[2]

ففي رواية السحرة:

في الطريق إلى الحداد حاور نفسه مرة أخرى. تساءل عن السر، و خاطب نفسه بالقول إنه يعرف(كما يعرف ذلك كل الرجال العقلاء) أن أصل البلاء ليس في الشجار أو التنابز بالألقاب، و ليس لنيل الزمان من حسن المعشوقة أيّ دور في الأمر أيضاً. كما أن الملل بريء من دم العلاقة المنتحرة، و لكن.. يقيناً أن مبعث المصاب لن يكون إلا اشمئزاز..."[3]

ثم حدثنا الكاتب عن مكوث (أكّا) في ضيافة صديقه:

"مكث في ضيافة صديقه الحداد ثلاثة أيام. زوده بخريج من الأنصال الفضيعة. سكاكين حديدية، مدى نحاسية، أمواس مطلية بطبقة من الفضة،

---

[1] السحرة ص 30 .
[2] ينظر خطاب الحكاية ص 119 .
[3] السحرة ص 124 .

و سيوف مختلفة الأحجام. و .. مدية مرسومة بتعاويذ سحرية غامضة..."[1]

و حدثنا الكاتب (الكوني) أيضا عن تلك الفترة التي قضاها (آكا) مع صديقه الحداد والأفكار التي دارت برأسه أثناء رجوعه إلى تادرارت: " ما أن غابت ظعون الحدادين عن البصر حتى تبدت في الأفق رؤوس أعمدة تادرارت ملفوفة في عمائم زرقاء كأنها زمائل جبابرة الخرافات. رفع عقيرته بموال شجي فاستجاب له السراب و رقص في الأفق بقامة سماوية اللون. هبت نسمة شمالية انتعشت لها الصحراء، فأزاح لثامه عن فمه و سحب نفساً من مئة النسيم البحري ... نعم لا بد أن ينقذ الذرية إذا أراد ألا تلعنه الصحراء، لابد أن يختلس الطفلين..."[2]

و لكنه لم يحدثنا عن ساعة عودته، فعلى الرغم من أن حديث الكاتب كان مفصلاً ودقيقاً في كل تحركات ( آكا )، إلا أنه حذف لحظة وصوله إلى أهله، فلم يذكرها و لو بإيجاز، و بما أن عدم ذكره لتلك اللحظة ليس ثغرة في التسلسل الزمني، فالأرجح أن يكون خللا في الاستمرارية السردية، و ذلك لأن الثغرة ربما تكون أوسع زمنا وأقوى قفزة من هذا.

فبعد انتهاء (آكا) من زيارة صديقه الحدّاد:

"لم يندهش بعد العودة أن يتلقى من تامدورت نظرة إرهاب قاسية امتزج فيها وعيد السحرة، و لؤم وانتهيط، و قدرة ملك الجن على استشراف مجاهل الغيب"[3]

بعد العودة، و لكنه لم يحدثنا عن ساعة العودة أو لحضتها، على الرغم من حديثه المتواصل الدقيق عن الرحلة، و حديثه المفصل حتى عما دار برأس آكا من أفكار.

---

[1] السحرة ص 125 .
[2] السحرة ص 126 ، 127 .
[3] السحرة ص 128 .

## ـ الحذوف الافتراضية:

و هي أكثر أشكال الحذف ضمنية، يشير إليها ـ بعد فوات الأوان ـ استرجاع من الاسترجاعات، يكون القارئ وقتئذ في حدود تماسك الحكاية.[1]

ففي نزيف الحجر:

"حدث ذلك عندما كان يرعى القطيع في جنوب وادي (متخندوش) حيث حفرت مياه الأنهار و السيول خنادق عميقة قبل أن ينحرف الوادي يميناً..."[2].

فعندما كان يرعى القطيع، وحفرت مياه الأنهار و السيول الخنادق ... الخ إنما هو زمن غير مذكور بهذه الدقة و بهذا التخصيص، و إن كان قد رعى القطيع في متخندوش، إلا أن هذا الوقت بالتحديد لم يُذكر آنفا. فهو زمن محذوف أشار إليه ذلك الاسترجاع المقترن به.

و في السحرة:

" في تلك السنوات تعلم أن يتسلى بالغناء في المراعي، لأنه كان قد عشق الأشعار كما عشق الجمال"[3]

و هنا أيضاً حذف افتراضي ينم عنه استرجاع (تلك السنوات) تلك السنوات التي حُذف زمنها، و لم نعرف منها إلا أن (بورو) كان يتسلى فيها بالغناء.

---

[1] ينظر خطاب الحكاية. مرجع سابق.ص 119 .
[2] نزيف الحجر ص 59 .
[3] السحرة ص 27 .

## المبحث الثاني:

## الصوت(المقام السردي و المستويات السردية) :

لا يعني الصوت في الرواية صوت الراوي أو من يفعل الفعل فحسب، و إنما يُقصد به (جهة حدوث الفعل المتفحَّص في علاقاته بالذات) فالذات لا يقتصر معناها على من يفعل الفعل أو يقع عليه الفعل فقط، إنما تعني أيضاً من ينقل الفعل أو يشارك في النشاط السردي و لو سلبا[1].

فالقارئ قد لا يجد أسلوباً واحداً متسقاً ينم عن صوت المؤلف، فتكون الرواية مزيجاً متعدداً من الأساليب أو الأصوات يصور و يقول الكاتب من خلالها ما يريد.

و يرى البعض - و منهم باختين - أن لغة الملحمة و الشعر الغنائي و ايضاً لغة العرض النثري تتصفان بأنهما (مونولوجيتان) أي أن هذه اللغة تسعى إلى أن تفرض رؤية واحدة أو تفسير مفرد عن طريق أسلوب وحدوي مفرد، أما لغة الرواية فهي (تحاورية)، تشتمل على أساليب أو أصوات مختلفة و كثيرة، تتكلم مع بعضها البعض و مع أصوات أخرى خارج النص، حيث تخاطب الثقافة و المجتمع مطلقاً.

و تسلك الرواية إلى ذلك طرقاً متعددة، منها تناوب صوت الراوي و أصوات الشخصيات التي تُقدَّم حسب صفاتها الخاصة بطبقتها و منطقتها الجغرافية و مهنتها و جنسها، وغير ذلك.[2]

كما أن طبيعة و مرونة الرواية تمكنها من استثمار عدد من المعارف التي لا تتصل بالفن اتصالاً مباشراً، كالوثائق و الجغرافيا و علم النفس، كما

---

[1] ينظر خطاب الحكاية ص 228 .
[2] ينظر الفن الروائي. تأليف ديفيد لودج . ترجمة ماهر البطوطي.المشروع القومي للترجمة القاهرة .المجلس الأعلى للثقافة.ط الأولى. 2002 . ص 146 .

أنها تجعل وجود الشعر في الرواية أمرا طبيعيا تقتضيه الطبيعة المركبة و المرنة لفن الرواية، منها شخصية مصطفى سعيد في (موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح، على سبيل المثال لا الحصر:

"ووجدت قصيدة بخط يده،إذن كان يعالج الشعر أيضا، و واضح من كثرة ما شطب فيها و بدل و غير في كلماتها أنه هو الآخر كان يحس برهبة أمام الفن. ها هي ذي:

عربدت في الصدر آهات الحزين

و دموع القلب فاضت من تباريح السنين

و رياح عصفت بالحب و الحقد الدفين

و بقايا صلوات ضمها الصمت العميق

هينمات و دعاء و نواح و زعيق

و غبار و دخان غم للساري الطريق "[1]

كما أن اختلاف المقام السردي بتعدد الأصوات و اختلاف الشخصيات، يمكّن الكاتب من رفع مستوى التعبير في الرواية، لكي يعوّض فقر روايته بالأحداث، أو يشحن الأحداث الباهتة الباردة بنوع من السخرية و التوتر من جانب آخر.[2]

فعندما نقرأ نزيف الحجر و السحرة فإننا نهتم بالقصة و لا نعنى كثيرا بمعرفة من يرويها و لا أين و لا متى يرويها، ذلك لأن السارد في هاتين الروايتين لا يقدم نفسه فيهما شخصية تقوم بدور ما و إنما دوره هو سرد

[1] موسم الهجرة إلى الشمال. الطيب صالح.مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب.1996 . ط غير مذكورة. ص 151 .
[2] ينظر سرديات الرواية العربية المعاصرة.د.صلاح صالح. المجلس الأعلى للثقافة.القاهرة. 2003 ف.ط الأولى . ص 224 .

الأحداث فقط، و إن كان في بعض الأحيان تصلنا بعض العبارات التي يطلقها السارد فنعرف رأيه في موضوع ما، و هذا تدخل غير مباشر من الكاتب عن طريق السارد. فالسارد هنا هو الكاتب نفسه:

"الإنسان في الصحراء لابد أن يموت بأحد النقيضين: السيل أو العطش"[1]

لم يكن هذا القول حوارا بين شخص و آخر إنما كان داخلا في السرد، تضمنه السرد دونما أي فاصل و دونما أي إشارة تجعلنا ننسب هذا القول لأحد، بل كان ذلك ضمن حديثه عن النقيضين (السيل و العطش):

"و لكن تادرارت و كل سلسلة جبال أكاكوس كانت تشهد في تلك الليلة أمطارا لم تشهد أسخى و أغزر منها منذ سنوات طويلة. و كالعادة لم تتدفق الأودية بالسيل إلا بعد مضي يومين. السيول فاجأت الأم في الأصيل في أثناء غيابه في المراعي".

"الإنسان في الصحراء لابد أن يموت بـ ..." [2]

و في نص (أكلة لحوم البشر) من رواية نزيف الحجر يحدثنا الراوي عن الغزال البري، صفاته و أخلاقه، ثم يوصلنا إلى ما يريد قوله صراحة:

" مسكين الغزال البري لا يدري أن مجرد استخدام هذه الآلة الشيطانية خيانة للطبيعة و إخلال بقواعد الصراع النبيل و احتكام إلى أبشع أنواع الخديعة". [3]

---

[1] نزيف الحجر ص 89 .
[2] المصدر نفسه ص 89 .
[3] نزيف الحجر ص 109 .

و في رواية السحرة نجد هذا القول الذي لا نستطيع نسبته لغير الكاتب:

"الحجارة كالأمم، أجناس و ألوان و تصاوير و طبائع"[1] .

و يختلف المقام السردي من عمل روائي لآخر، فمقارنة بأية رواية أخرى من الروايات التي يختلف الراوي فيها عن الراوي في روايتي نزيف الحجر و السحرة نجد أن الراوي قد يكون إحدى الشخصيات العادية في الرواية، فقد لا يكون بطلا و لا تتأثر به أحداث الرواية سلباً أو إيجابا و تكون علاقته بالشخصيات علاقة سطحية جداً.

مثل ذلك نجده في (موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح، و إنما نتعرض له لتكون الفكرة بارزة و المعلومة واضحة. فالراوي فيها يحدثنا بصيغة المتكلم و هو إحدى شخصيات الرواية، يتعرف على البطل (مصطفى سعيد) فيكون قريبا منه ليروي لنا قصته:

" عدتُ إلى أهلي يا سادتي... كنتُ خلالها أتعلم في أوروبا... بعدها بيومين كنتُ أقرأ في القيلولة... أرجو ألا أكون أيقضتك من النوم. لكني قلت أجيئك بعينة من ثمر الحقل، تذوقه. كذلك أحب أن أتعرف إليك".[2]

في روايتي نزيف الحجر و السحرة كان الراوي حاضراً غائباً، فلم يكن فيهما إحدى شخصيات الرواية و لا بطلا فيها، و لم تكن له أي علاقة بتلك الشخصيات الموجودة في الرواية، إنما كان مجرد راو لا غير. فهو الحاضر بسرده للأحداث، الغائب عن أي دور من أدوار الشخصيات في الرواية.

---

[1] السحرة ص 218 .
[2] موسم الهجرة إلى الشمال. مرجع سابق. ص 35 ، 39 .

و ربما يشعر القارئ بوجود شخصية الكاتب مختبئة في شخصية الراوي، و خاصة إذا كان الراوي يتناول بالكتابة أفكارا أو طرق عيش يعرفها القارئ عن الكاتب مسبقا، فكثيرا ما نلمح ذلك عند قراءتنا لأي رواية من روايات إبراهيم الكوني، ففي روايتي نزيف الحجر و السحرة مثلا نغوص في المجتمع الطوارقي بلهجته و طرق عيشه و طبيعة حياته و أساطيره التي يتناقلها هذا المجتمع خصوصا.

ففي رواية السحرة نجد الكثير من المفردات (التماهقية) ـ إن صح التعبير ـ يفسرها لنا الكاتب في هامش صفحاته ففي رواية السحرة ص 78:

سبقوا ليخبروا أهل السر الذين أخذوا معهم سر الومضة، و سر الرحلة، و سر النبوءة بأن عروسهم:

و تزغشم إنكتماس

و تررزي إيغسان دغماس

و تفرين تمارت إيتيس

و تنزيف يغريت إينغاس

و في الهامش:

لم تخجل الخال

لم تكسر عظماً في بطن الأم

لم تكشف لثاماً عن رأس الأب

لم ترفع صوتاً في حضور الأخ[1]

كذلك فإننا نجد هذا المثل الطوارقي ص 82 من رواية السحرة أيضاً:

(آيرن تامولي يا متيت) و معناه :"من أراد أن يفوز بالمجد فليمتْ.مثل للطوارق"[2]

أما عن جهة حدوث الفعل و علاقاته بالذات التي تحدثنا عنها آنفا حيثُ تشمل كل من يساهم في النشاط السردي، فإن الأحداث في نزيف الحجر و السحرة تسير بتسلسل وفق ترتيب معين، حيث يتكئ بعضها على بعض.

و على الرغم من أن الكوني يقسّم رواياته إلى نصوص إلا أن هذا لم يمنعه من جعل أحداث الرواية متداعية متتالية العُقل، يساهم في هذا كل شخصيات الرواية الأساسية منها و الثانوية سواء كانت تلك المساهمة سلباً أم إيجاباً، فالمهم هو حدوث الحدث واستمرار السرد.

هذا ما تجسده كل نصوص الرواية، ففي (شبح من الهملايا) نجد أن الراوي أخبرنا بعودة الرفيقين، و معنى هذا أن الكاتب لم يفصل بين أحداث الرواية على الرغم من أنه في بداية نص جديد حيث ابتدأ هذا النص بقوله:" لم يعد الرفيقان إلا في صباح اليوم التالي".[3]

و بمجرد عودة الرفيقين ابتدأ الحدث، حيث أوقفا سيارتهما بجوار الخيمة و نزل طويل القامة(قابيل) ليعرّف بنفسه و بصديقه و يطلب من أسوف أن يعرفه بمكان وجود الودان، و يستنكر عليهما أسوف ذلك بإجابته إنه لا يعرف أين يوجد الودان،

---

[1] يُنظر رواية السحرة ص 78.
[2] السحرة ص 82 ، الهامش.
[3] نزيف الحجر ص 47 .

هذا في الحقيقة بداية للصراع الذي سيدور بين أسوف و الرفيقين بسبب الودان، ففي نص (دعاء) أي على بعد 48 صفحة نجد:

"أصر قابيل أن يرافقهما لاستطلاع الودان في الجبال المجاورة... في تلك اللحظة حدث ما خشي منه أسوف طوال النهار، من خلف صخرة، أمامه بالضبط، أطل ودان برأسه، و وقف يتفرج على حركتهم في الوادي"[1]

كذلك فإن نص (لن يشبع ابن آدم إلا التراب) كان على بعد سبع عشرة صفحة من نص (دعاء) و في هذا النص ص 117 ينشب العراك فجأة:

"فبعد عودتهم من رحلة الاستطلاع الخائبة علق أسوف على شراهة قابيل بعبارة عابرة. قال:

ـ سمعت أبي يقول إن ابن آدم لن يشبع إلا بالتراب.

و لم تكن العبارة لتستفز قابيل لو لم يعودا فاشلين من الغزوة"[2]

نشب العراك نتيجة لتعليق من أسوف، و لم يكن يحدث ما حدث لو كانا قد فازا في الرحلة بالودان، و لكن عدم فوزهما به جعلهما يحسان بالفشل فلم يحتمل قابيل هذا التعليق.

إذن الذي سبب العراك ليس شخصاً في الحقيقة و إنما شعور معنوي بعيد عن كل شخصيات الرواية الملموسة، ناتج عن صوت يدل على موقف ثقافي، و فلسفة خيالية مناقضان لموقف الشخصية المستفزة (قابيل) و هذا الصوت هو (إن ابن آدم لن يشبع إلا بالتراب).

---

[1] نزيف الحجر ص 95 ، 99 .
[2] نزيف الحجر ص 117 .

فحدوث الفعل هنا (العراك) كان سببه معنويا بحتاً مما ساهم في حدوث أحداث أخرى بين قابيل و رفيقه مسعود و بطل الرواية (أسوف)، حيث يحتدم الصراع و العراك بينهم إلى أن ينتهي بقتل (أسوف) و هي نهاية الرواية:

"لوّح قابيل بالسلاح في الهواء مهدداً، فتراجع مسعود. تسلق الصخرة من الناحية الأفقية. ضحك في وجه الشمس بوحشية، ثم انحنى فوق رأس الراعي المعلق، أمسك به من لحيته، و جرّ على رقبته السكين بحركة خبيرة".[1]

أما عن العلاقة بين جهة حدوث الفعل و الذات التي تشمل الفاعل و من يقع عليه الفعل، فإننا نجد أن العلاقة قوية بين الفشل (بسبب العراك) و قابيل و هو الفاعل ، أي فشلَ قابيل فكانت النتيجة سيئة على (أسوف) و هو من وقع عليه فعل الفاعل و هو العراك كنتيجة لفشل (قابيل) و بعبارة أخرى فشل قابيل فعارك أسوف.

و في رواية السحرة :

نجد أن تداعيات الأحداث و توالي السرد يتخذان شكلا مختلفا بعض الشيء، و لكنه في النهاية يؤدي غاية الكاتب في جعل روايته متصلة الأحداث و السرد فنجد الحجر (أ) من ص 209 - 233، و الحجر (ب) من ص 387 - 397، أي على بعد 154 صفحة ليعود إلى الحجر (ب) ص 387 :

كما أننا نلاحظ أن غناء الأميرة كان سببا في بعث رقعة الجلد للزعيم لأن الحمى اشتعلت في صدورهم و أعادتهم إلى زمن آخر كانت فيه الحياة

[1] نزيف الحجر ص 165 .

تبدو خالدة فاكتابوا.[1]

و هنا جهة حدوث الفعل (الأميرة) و العلاقة بين الأميرة و الفعل هي العلاقة بين الفعل و الفاعل، أما نتيجة الغناء فهو اكتئاب جمع العقلاء، فالعقلاء هم من وقع عليهم فعل الفاعل، و هنا نجد أن جهة حدوث الفعل هي نفسها الفاعل (الأميرة) و الذات التي قامت بالفعل هي الأميرة، أما الذات التي وقع عليها الفعل فهي العقلاء.

## ـ المستويات في الحكاية:

أما حديثنا عن المستويات في الحكاية فينقسم إلى الحديث عن المستويات التي تتضمنها استراتيجيات تلقي النص أي (مستويات التلقي)، و مستويات السرد في الحكاية نفسها و التي يتحكم فيها الكاتب بالدرجة الأولى حيث تأتي بعد ذلك ظروف الحكاية عامة.

و تؤثر في مستويات التلقي عدة عوامل يمكن إجمالها في التالي:[2]

ـ يبني مفسر النص تمثيلا ذهنيا للأحوال التي جعلها المنتج غير مباشرة في النص، أي أنه يعتمد في تفسيره على معرفة قائمة من قبل.

ـ يفهم مفسر النص الأحوال دائما على أنها أحوال نمط معين، و بعبارة أخرى:

يرتبط قيام النظام دائما بأقسام من الأحوال و مواقف الاتصال و التفاعلات و الأنشطة المتفاعلة.

---

[1] ينظر السحرة ص 146.

[2] ينظر مدخل إلى علم لغة النص. تأليف فولفجانج هاينة مان، ديتر فيهفجر.ترجمة أ.د.سعيد حسن بحيري.ط الأولى. 2004 ف.مكتبة زهراء الشرق. القاهرة.ص 133.

ـ عند بناء التمثيل الذهني لنص ما لا ينتظر المفسر إلى نهاية النص، بل إنه يبدأ به مع الكلمة الأولى لبنية المنطوق، و يعدل تدريجياً نتيجة التفسير الناشئة آنذاك.

ـ عند بناء التمثيل الذهني للنص ينطلق مفسر النص من مواقفه و قيمه و اقتناعاته و آرائه.

ـ عند بناء التمثيل التمثيل الذهني لنص ما يراعي مفسر النص وظيفية النص في السياق الاجتماعي.

ـ يراعي مفسر النص كذلك الوظيفة الإنجازية للنص، أي أنه يعيد بناء قصد المتكلم أو الكاتب نسبة إلى سياق الموقف و سياق التفاعل.

ـ يراعي مفسر النص إدخال النص في تفاعلات اجتماعية مع أهدافها و حوافزها ومعاييرها.

ـ من أجل تفسير نص ما تسخر لبناء معنى النص من قبل المتلقي نظريات و فرضيات و كذلك نظريات ذاتية، جمعها على أساس خبرات فردية في أثناء تعامله اليومي مع المحيط الطبيعي و الاجتماعي.

أما عن مستويات السرد في الحكاية نفسها و التي يتحكم فيها الكاتب بشكل مباشر، نجد أن كل حدث ترويه حكاية هو على مستوى قصصي أعلى مباشرة من المستوى الذي يقع عليه الفعل السردي المنتج لهذه الحكاية، و بهذا فإنه من المؤكد في الرواية تداخل الحكايات بعضها في بعض.[1]

[1] ينظر خطاب الحكاية ص 240 .

فالحكاية التي تتناولها الرواية بصفة عامة قد يتولى روايتها الكاتب أو راو من داخل الحكاية أو خارجها ...الخ، إنما كثيراً ما نجد بعض الحكايات المتضمنة لحكايات أخرى، يكون راويها شخصا آخر غير الراوي الحقيقي أو الأساسي، و من هنا تنشأ المستويات حيث تكون الحكاية الثانية التي تضمنتها الحكاية الأولى على مستوى قصصي أعلى مباشرة من الحكاية الأولى.

و حيث إن الحكاية الثانية متضمنة في الحكاية الأولى، فمن المؤكد أن الحكاية الأولى تحيطها بفاتحة و خاتمة و لو لم تكن واضحة. و أيضا فإن سارد الحكاية الثانية هو شخصية في الحكاية الأولى سلفا، كما أن فعل السرد الذي ينتج الحكاية الثانية حدثٌ مروي في الحكاية الأولى.

و بناء على ذلك فإن المقام السردي للحكاية الأولى خارج القصة بطبعه، أما المقام السردي للحكاية الثانية قصصية تالية أي داخل القصة بطبعه أيضا.[1]

في نزيف الحجر تدور أحداث الحكاية بصفة عامة حول تجريم الصيد عامة و الودان بصفة خاصة، حيث استطاع الكوني أن يعبر عن قضايا راهنة وملحة بالنسبة لعصرنا، كالارتباط الأخوي العميق بين جميع الكائنات الحية على وجه الأرض، و تحريم التخريب الوحشي الذي تتعرض له الطبيعة، و قد كان السارد في نزيف الحجر هو الكاتب نفسه و لم يجعل الكاتب أي راو ينوب عنه في رواية الأحداث عامة، مع أن نزيف الحجر تضمنت العديد من الحكايا و لكن الراوي لها كان واحداً و هو

[1] ينظر المصدر نفسه.

الغائب الذي يدل ضمناً على الكاتب (الراوي العليم) روى لنا كل الحكايا مباشرة إلا في موطن واحد من تلك الحكايا ساق لنا الخبر عن طريق رواية الشباب، التي تُفهم ضمناً بأنها عن طريق الراوي العليم الذي كان نائباً عن الكاتب:

"هنا في الطريق، قبل أن يبلغوا العوينات، حدث ما تناقله الأهالي و نسجوا حوله الأساطير. روى لهم الشباب، فقالوا إنهم رأوا المعجزة لأول مرة في حياتهم. شاهدوا إنساناً يفلت من الأسر و يتحول إلى ودان، يعدوا نحو الجبل، يتقافز فوق الصخور في سرعة الريح... حتى يختفي في ظلمات الجبال".[1]

ثم يعود الكاتب من جديد لرواية الأحداث (مباشرة) بنفسه:

"ذلك كان أول لقاء و آخر لقاء بين أسوف و أهل الواحات. توجه إلى (مسّاك ملّت) حيث ترعى جماله..."[2]

فتلك الحكاية التي رواها الشباب بشأن (أسوف) هي حكاية تضمنتها (نزيف الحجر) و أحاطتها بفاتحة و خاتمة، إلا أن سارد الحكاية الثانية لم يكن شخصية معروفة مسبقاً في الحكاية الأولى، و إنما فعل السرد الذي أنتجها كان حدثاً مروياً في الحكاية الأولى، حيث إن الحكاية الثانية تناولت وصفاً لإفلات أسوف من الأسر في حين أن الحكاية الأولى كانت قد تناولت اعتقاله و وقوعه في الأسر:

[1] نزيف الحجر ص 93، 94 .
[2] نزيف الحجر ص 94 .

"اعتقله رجال الكابتن برديللو في اليوم الأول لدخوله الواحة ... هناك وجد مجموعة من الشباب معتقلين داخل الحامية..."

و بذلك تكون الحكاية الثانية ذات مستوى قصصي ثاني أي حكاية من الدرجة الثانية، و تكون الحكاية الأولى على مستوى قصصي أعلى من مستوى الفعل السردي المنتج للحكاية الثانية.

## المبحث الثالث:

### السارد و البطل:

في حين يؤمن بعض النقاد بوجود نوع من المحكيات لا تُسرد و إنما تُعرض أحداثها، حيث تحكي الحكاية نفسها بنفسها، فإن بعض السرديات الأخرى تؤكد عدم وجود محكي دون سارد. فلا وجود لملفوظ دون عملية تلفظ تنتجه.

فالمحكي شكل خطابي و بذلك فهو ينتج من طرف أحد ما، و هذا يترك في النص آثاراً قابلة للملاحظة بدرجة أعلى أو أدنى.

و يمكن للعملية السردية أن تحاول الاختفاء إلى أقصى حد ممكن لصالح الحكاية وعند ذلك ينسى القارئ - بفعل تلك النزعة التقنية - وجود السارد كما هو في الروايات البوليسية و السرد التاريخي بصفة عامة.[1]

في رواية نزيف الحجر لا نرى السارد في بعض الأحيان، و بتأملنا في ذلك ندرك أن الغرض من اختفاء السارد هو الحقيقة التاريخية التي لا تستدعي وجود السارد:

"في جنوب ليبيا، أعالي النساميون، يعيش الجرامنت في بلاد غنية بالوحوش. و هم قوم يهربون من الناس، يخشون مخاطبتهم، لا يستعملون أي سلاح. ولا يعرفون الدفاع عن النفس"[2]

و يذكر أيضا ناجي مصطفى في كتابه نظرية السرد ص 100أن كل المحكيات تتكون من نصين: نص للسارد، و نص للشخصية و لكل منهما وظائف أولية ضرورية، و وظائف ثانوية اختيارية.

---

[1] ينظر نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير.. مرجع سابق. ص 97 - 98 .
[2] نزيف الحجر ص 41 .

تتلخص الوظائف الأولية في الآتي:

ـ للسارد وظيفة العرض بالنسبة لأحداث الحكاية، أما الشخصية فإنها تساهم عمليا في الأحداث.

ـ العرض عند السارد لا ينفصل عن وظيفة المراقبة. و تعني هذه الأخيرة أن يحتل موقعا مهيمنا ما دام هو الذي يدخل ضمن بنية المحكي... و يمكنه أيضا أن يصف أي مظهر من مظاهر الشخصية. و الشخصية لا تستطيع أن تعلق على السارد.

ففي رواية السحرة نجد هذا العرض الذي تولى السارد كل تفاصيله:

"استلقى الأقرن الثلاثة بعد اختتام القرآن.

جبارين هجع في مجاورة الطلحة، ناحية الشق الجنوبي للجبل، و بورو تمدد ضدا عبر امتداد الوادي، في مجاورة الضيف. راقبوا الميلاد كلهم. تابعوا الوليد المستدير و هو يتحرر، و يخرج من المنازل الخفية، ليجد طريقا خفيا، جديدا، إلى منزل خفي، جديد".[1]

في حين تقوم الشخصيات بالأحداث وتساهم فيها:

"بورو لم يجب. طرد ذبابة لجوجة، و عاد يقول:

ـ قلت لك إني لم أندم عندما اخترتك قرينا.

صمت. قاوم الذبابة. أكمل:

ـ اليوم ازددت يقينا. أنت تعرف ما معنى أن يفوز بقرين من لا قرين له.

[1] السحرة 361 - 362.

من لا أخ له، و لا أب، و لا أم.

انتظمت أنفاس جبارين. و لكن بورو لم ييأس:

ـ عندما كنت صغيرا سمعتهم يتحدثون همسا عن أخ لي لم أعرفه!

تململ القرين. سأل:

ـ لم تعرفه؟ "[1]

أما الوظائف الثانوية فتتمثل في أن يمتلك السارد وظيفتي الفعل و التأويل مع احتفاظه بوظائفه الأولية:

"و لهذا آثر الأب أن يدس قطع الرصاص في كهف الصيادين من باب الاحتياط و يذهب إلى صيد الودان أعزل،...لو لم يحرص ألا يقع في يد الأعداء حيا و خبأ البارود لليوم الأسود..."[2]

أو أن تقتني الشخصية وظيفتي العرض و المراقبة، أي يمكن للسارد أن يتصرف كشخصية، و يمكن للشخصية أن تصبح ساردا:

"ـ أرأيت؟ ها نحن نتفق أخيرا. ها نحن نستطيع أن نتفق أخيرا... انتظر. انتظر. لا تذهب بي بعيدا. فلنرجع لحكمة الصحراء التي علمتنا ألا نتوغل في الخلاء أكثر مما ينبغي، لأن الاستسلام لإغواء السفر هو الذي يقود المسافر إلى التيه... لأن في الذهاب بعيدا وراء الأشياء استفزازا للخفاء"[3]

---

[1] السحرة ص 444 .
[2] تزيف الحجر ص 37 .
[3] السحرة ص 549 .

و يميز جينيت بين خمسة وظائف للسارد:[1]

1ـ الوظيفة السردية: و فيها يختزل السارد غالباً إلى دور النشر، أو المدون.

2ـ وظيفة التوجيه: حيث يعلق السارد على تنظيم و تحديد اقتصاد محكيه.

3ـ وظيفة التواصل: إن السارد يتوجه إلى المسرود له، و هو القارئ ليحقق أو يحافظ على التواصل.

4ـ وظيفة الشهادة: إن السارد يشهد بصحة الحكاية، ويعطي مصادرها.

5ـ الوظيفة الأيديولوجية حيث يفسر السارد الوقائع انطلاقاً من معرفة عامة.

6ـ الوظيفة الإنجازية للسرد: حيث لا يكون الحكي لأجل متعة الحكي، و لكن لأجل الاستقطاب و التأثير.

كما أن الأحداث في الرواية تفترض وجود ثلاثة أشخاص على الأقل و هم: المؤلف والقارئ و البطل، و غالباً ما يتخذ البطل الصيغة الخاصة بضمير الغائب، فهو الشخص الذي تُروى قصته، و يجري الكلام عنه، و من السهل معرفة الفائدة التي يجنيها المؤلف عندما يُدخل في روايته شخصا يمثله هو نفسه، راويا، يقص علينا قصته الخاصة، مستعملا ضمير المتكلم "أنا". فضمير المتكلم يترك القارئ خارجا، أما الضمير "أنا" فينقل القارئ و المتلقي بصفة عامة إلى الداخل (أي داخل الكاتب).[2]

---

[1] ينظر نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير. جيرار جينيت.- وان بوث بوريس - أوسبنسكي، ترجمة ناجي مصطفى. مرجع سابق. ص 56 .

[2] ينظر بحوث في الرواية الجديدة. ص 104 .

و لا بد أن نتجاوز في قراءاتنا للحكاية ذلك الموقف الذي يقتضي أن تكون القصة التي كتبها الكاتب هي تعبير عنه، ففي هذه الحالة كثيرا ما تتحول دراسة القصة إلى دراسة عن الكاتب و تتحول القصة إلى سيرة ذاتية، في حين نجد أن مفهوم الراوي كتقنية يستخدمها الكاتب في قصته، لا يقتصر على أن يكون الراوي دائما مجرد شاهد، فالراوي قد يكون إحدى الشخصيات الفاعلة في الرواية.

و كثيرا ما يلجأ الروائيون إلى تنويع الراوي في العمل الروائي الواحد وفق ما يقتضيه السرد كأن يترك الراوي الذي يروي بضمير الأنا مكانه في مكان ما من العمل الروائي إلى الراوي الشاهد. أو كأن يتحول الراوي الذي يروي بضمير الأنا إلى راو حاضر يعرف أمورا كثيرة إلى مجرد شاهد ينقل ما شاهده فقط.

و الرواة في علاقتهم بما يروون نوعان:

- راو يحلل الأحداث من الداخل.

- راو يراقب الأحداث من الخارج.

على أن الراوي الذي يحلل الأحداث من الداخل هو أحد اثنين:

- بطل يروي قصته بضمير (أنا). و هو بهذا المعنى راو حاضر.

- كاتب يعرف كل شيء رغم أنه راو غير حاضر. مثل الكاتب الذي يكتب أو يروي و يسقط المسافة بينه و بين الأحداث.

أما الراوي الذي يراقب الأحداث من الخارج فهو واحد من اثنين أيضاً:

- راو شاهد (حاضر و لا يتدخل).

- كاتب يروي و لا يحلل. ينقل بواسطة و هو غير حاضر لكنه لا يسقط المسافة بينه وبين الأحداث.[1]

و في حضور الراوي يمكن أن يكون الراوي هو البطل يحكي قصته فيحلل و يسقط المسافة بينه و بين ما يروي، و يمكن أن يكون حاضرا و لكنه لا يتدخل، فلا يسقط المسافة مع الأحداث، فهو مجرد شاهد يرى و يصور.

أما في حالة عدم حضور الراوي فيمكن أن يتدخل محللا و مسقطا المسافة بينه و بين ما يروي حيث يكون عالما بكل شيء.

و يمكن أيضا أن يُبقي على المسافة بينه و بين ما يروي وذلك بلجوئه إلى رواة آخرين ثانويين أو شخصيات أخرى تروي له.

و الراوي عندما يكون عالما بكل شيء هو في الحقيقة راو يكشف الكاتب، و يسقط المسافة الضرورية، التي يجب أن يقيمها الكاتب بينه كشخص له أفكاره و أحاسيسه و ثقافته، و بينه كشخص فنان قادر على تصوير شخصياته بما يخصصها بهويتها و يميزها بحقيقتها و اختلافها عنه من جهة، وعن بعضها البعض من جهة أخرى.[2]

في الروايتين اللتين نحن بصددهما "نزيف الحجر و السحرة" الراوي هو الكاتب نفسه، (الراوي العليم) يحلل الأحداث من الداخل ،كاتب يعرف كل شيء رغم أنه راو غير حاضر، يكتب ويروي مسقطا المسافة بينه و بين

---

[1] ينظر تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي مرجع سابق. ص 90 ، 91 .
[2] ينظر تقنيات السرد الروائي.مرجع سابق. ص 91 ، 92 ، 93 .

الأحداث، فاستخدام الكاتب للاستباقات يترجم لنا علمه المسبق بأحداث الرواية و قد سبق الحديث عن تلك الاستباقات في المبحث المخصص لها. ويحلل الكاتب الأحداث وفق أفكاره و ثقافته:

"جبل الحساونة أصبح معقلا انتقاليا للغزلان اللاجئة إلى الصحراء الجزائرية. الغزلان الجريحة اتخذت من السلسلة المنيعة ملجأ للاستشفاء، حتى إذا استردت عافيتها انطلقت في الطريق الطويل وواصلت المسيرة نحو الجنوب البعيد. و قد رأى الصيادون القدامى في هذا التحول الغامض الذي لم تعهده الصحراء طوال تاريخها في أخلاق الغزلان إشارة سماوية. و لم يفت الحكماء منهم أن يعوذوا بالله من شيطان الإنس عقب كل صلاة و يستجيروا به من شر ابن آدم و شراهة ابن آدم التي كانت سبباً في اختراع السلاح الشيطاني"[1]

و في رواية السحرة تفيدنا عتباتها بأن الراوي العليم ( الكاتب) يعرف كل شيء، يكتب و يرى أيضاً و يرى القارئ أفكاره (الكاتب) و ثقافته في هذه الرواية أيضاً فنجده يسرد مقاطعاً من بعض الأساطير الصحراوية القديمة التي منها أسطورة "تانس" ص 123 من الجزء الأول من رواية السحرة.

كما أننا نجد الكثير من الأمثال و المفردات التي تنتمي إلى قبائل و لهجات الطوارق وهي القبيلة التي ينتمي لها، مما جعل البعض يقول إنه يقصد ذلك دعوة منه إلى نشر تلك اللهجات الطوارقية:

" أسخركن أمغارن نسن، أدخركن إيبراضن نسن"[2] ومعناه كما ورد في هامش الصفحة نفسها: إذا ضاع شيوخهم (حكماؤهم) ضاع أبناؤهم. (أمثال الطوارق).

---

[1] نزيف الحجر ص 113 .
[2] السحرة ص 84 .

" فيهرع إليه الصغيران ليبدأ التمسح بالمهري. تانس من الجانب الأيمن، و أطلانتس من الجانب الأيسر. يتوسلان، يرفعان أصوات التوسل كأنهما يبتهلان إلى إله السماوات و الأرض: " أرا نغد تامغارت. ما سكيكما إيهود؟ ما سكيكما؟ ما سكيكما؟"[1].

ورد في هامش الصفحة نفسها أن معنى هذه الجملة بلهجة (التماهق) هو(ردّ لنا عجوزنا. ما ضرك بربك؟ ما ضرك؟ ما ضرك؟).

"أربيغ إيهيتلكمد" و معناها أريدك أن تتبعني، و "ماني سي؟" و المعنى أين تذهب ؟ (تماهق) أيضاً.[2]

و يسقط المسافة بينه كشخص له أفكاره و ثقافته، و بينه كشخص فنان يميز شخصياته و يخصها بهويتها المختلفة عنه، فكثيرة جداً هي التقريرات و المقولات التي يصدرها الكاتب تنتمي له شخصياً و لا علاقة لها بأي شخصية من شخصياته:

"القلب هو النار التي يهتدي بها البدوي في صحراء الدنيا كما يهتدي التائه في الخلاء بنجم (ايدي). كل النجوم تتحول و تنتقل و تبدل مكانها و تغيب، أما هو فيبقى ثابتا حتى الصباح".[3]

"الحجارة كالأمم، أجناس و ألوان و تصاوير و طبائع".[4]

كما أننا نرى إبراهيم الكوني في مواقف أخرى يجسد لنا بألعابه السردية و تماهيه كل ما يرغب فيه دون أن يتورط في شرك التقريرية حيث نجد في رواية نزيف الحجر في تقديم زمن حكاية القصة الاشتراكية طرحا لموقف الرواني الذي يبدو أنه يرغب في طرح قصة التعدد السابقة الذكر

---

[1] السحرة ص 132 .
[2] السحرة ص 213 ..
[3] نزيف الحجر ص 27.
[4] السحرة ص 218 .

كجذر عميق للشخصية الجنوبية، كما أن الراوي بهذا الشكل و هو يعظم من خلال رؤية (أسوف) مكونات تلك الذوات يخرج هو نفسه من شرك السيطرة.[1]

و أيضا فإن اختلاف الرؤية للرواية الحديثة بمقارنتها بالرواية الكلاسيكية واختلاف تقييم البطولة باعتبار أن البطل في الرواية يجب أن يكون شخصا طبيعيا مستبعدا كل مثالية تجرده من ميتافيزيقيته، جعل الروائي يتخذ عنوان بطل روايته (االصراع) وهو بذلك يحتاج إلى عمل أكثر عمقا وهذا العمق بدوره يحتاج إلى أدوات أكثر دقة وأحدث تقنية، فهذا الكائن الشديد الغنى (أسوف) ـ البطل في رواية نزيف الحجر ـ يحتاج إلى أداة فنية يستخدمها الكاتب لكي يبرز ذلك الغنى ويفصح بها عن جماليات صنعه، (أسوف) في نزيف الحجر شخصية طبيعية بسيطة جدا لم يجعله الكاتب بطلا منذ البداية و لم نرَ في هذه الشخصية ما يميزها مسبقا، إلا أن الصراع الذي خاضه ضد صيادي و أكلة الودان هو الذي خلق الأحداث المتميزة في الرواية و بذلك أفرزت لنا تلك الأحداث البطل أسوف. لذلك يختلف هذا النوع من الرواية عن الرواية الكلاسيكية التي يقوم شخص من أشخاصها بدور البطولة، فيركز الروائي اهتمامه على تصوير أبعاد شخصية البطل، و تكون هي محور الرواية و الرابطة بين مختلف شخوصها[2] .

و في الرواية الواقعية تنتقل العناية إلى تصوير عدة أشخاص، ليصبح الكل هو البطل، و لكن ذلك لم يمنع من وجود شخصية رئيسة يقصد الروائي من خلالها رسم صورة عامة لكشف بقية الشخصيات و تحديد الموقف العام من الواقع، و ذلك من خلال العالم المتخيل الذي رسمه

[1] جماليات الرواية الليبية. من سرديات الخطاب إلى سرديات الحكاية.عبد الحكيم سليمان المالكي. منشورات جامعة 7 أكتوبر.ط الأولى. 2008 ف. ص 139 .

[2] ينظر البطل المعاصر في الرواية المصرية، أحمد إبراهيم الهواري، دار المعرفة، القاهرة، ط 3 ،1986 ف، ص 44 .

الروائي لعرض الحقائق[1]

ولاشك أن ضعف أو قوة التقنية التي يستخدمها الروائي تؤثر في إنتاجه الروائي سلباً وإيجاباً بحسب الضعف أو القوة، وما دمنا في خضم الحديث عن تقنية الشخصيات عامة والبطولة بشكل خاص ، وحيث أن البطل إحدى تلك الشخصيات فإن ما ينطبق على الشخصيات ينطبق على البطل، إلا أن البطل يحتاج مع ذلك إلى شيء من الخصوصية والاهتمام أكثر، ذلك لأن البطل يحمل على عاتقه ما لا تحمله بقية شخوص الرواية ، وهناك البطل الإيجابي و البطل المنطوي و لكل منهما خصوصيته في التعامل مع الأحداث و الشخصيات و كلاهما يحتاج لتقنية خاصة به حسب نوع البطل.

فالبطل الإيجابي :الذي يشكل الشخصية المحورية في الرواية أو القصة الواقعية لا بد أن تتميز شخصيته بتجاوز الأزمات التي تواجهها و بقدرتها على الانفتاح على المستقبل، و التكيُّف مع متغيرات الواقع الاجتماعي و التاريخي و الثقافي في العصر الذي تمثله أو تعيش فيه[2]، في نزيف الحجر حرص إبراهيم الكوني على طرح المكون التربوي الذي خضع له (أسوف)، فهو قد تلقى تربية مختلطة بين تربية إسلامية ذات بعد صوفي من خلال والده و بين مكون آخر وثني و اشتراكي من خلال قصة صراع المناطق التي تأسست منها جزء من سيرة الحكاية[3].

أما انطواء البطل وهو المفهوم الذي يشير إلى نمط من الاتجاهات عند الشخصية المحورية في الرواية أو القصة نجدها تتسم بوجهة نظر ذاتية و ميل إلى تقييم العالم على أساس أن الذات هي محور الارتكاز و محور كل الاتجاهات[4].

---

[1] ينظر النقد الأدبي الحديث. محمد غنيمي هلال . نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع. د ط د ت. ص 534 .
[2] قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر.ص 66 .
[3] ينظر جماليات الرواية الليبية من سرديات الخطاب إلى سرديات الحكاية.ص 139 .
[4] ينظر قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر ص 74.

و يعزي الروائي سهيل إدريس ضعف بعض الروايات إلى ضعف تقنية البطولة فيها بغض النظر عن الأحداث أو غيرها فيرى أن البطل يعكس نفسية جيل بأكمله، ويعطي المثل الرائع للبطل الإيجابي الذي يتجاوز الأزمات ولا ينى عن الصراع، والذي يؤمن باستكمال الوعي في مختلف الميادين،و بأن البطولة الحقة تظل عاجزة إذا لم تنفتح على المستقبل و لم تستبصر بكل أبعاد الحياة . ولولا ضعف التقنية الروائية لكانت "جلال خالد" من أبرز روايتنا الوطنية[1].

و إذا كانت شخصية البطل في (بعض الروايات) تعكس نفسية البعض أو الكل من أبناء جيلها، فإنها في بعض الروايات تمثل شخصية البطل لا غير و يرجع ذلك لما يريد الكاتب أن يعرضه من أحداث و مواقف فالأشخاص في الرواية و خاصة البطل "يختلفون عمن نألفهم أو نراهم عادة، في أنهم - في ضوء العرض الفني - أوضح جانبا. و سلوكهم معلل من دوافعه العامة. و نوازعهم مفسرة نوعاً من التفسير: قد يكون فيه بعض التعقيد، و لكنه تعقيد ذو معان إنسانية كذلك، و له أسبابه التي يجلو بها الكاتب هذه المعاني"[2]. مع أن الكاتب غير ملزم بوصف الدواعي الدافعة كلها أو أن يبرر بالفلسفة أو المنطق كل حركات أشخاصه و يفرض نفسه عليهم، فتبعد أشخاصه عن الحياة بعداً غير منطقي و غير موضوعي أيضا[3]، . فالسلوك الذي صدر عن كل من أسوف في نزيف الحجر، و الزعيم في السحرة كان سلوكا مواكبا للأحداث الروايتين، كما أننا نرى أن سلوكهما تعلله الأحداث و نوازعهما أيضا، دونما أي تدخل من الكاتب بصفتهما بطلين.

---

[1] ينظر مواقف وقضايا أدبية .سهيل ادريس . دار الآداب بيروت. ط الثانية. أبريل 1981ص. 117 .
[2] النقد الأدبي الحديث. محمد غنيمي هلال.نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع.د ط . ص 526 .
[3] ينظر النقد الأدبي الحديث. مرجع سابق. ص 527 .

و قد يتعمد الكاتب نسيان شخصياته و أبطاله ليطلق لها العنان جميعا فتتحرر منه ويتحرر منها وبذلك يُتيح الكاتب لتلك الشخصيات الانسياب حسب مقتضى الحال في الرواية فقد كتبت الروائية علوية صبح في ورقتها(شهادة) التي شاركت بها في ملتقى القاهرة الثاني للإبداع الروائي العربي:

"خطر ببالي أن أستكتب أبطالي و أدعهم يدلون بشهاداتهم حول المدينة.. أتخيلهم ينوبون عني في الكلام.. ففضاء المخيلة يؤنس وحشتي في الكتابة، و اللعب الفني يحررها ".[1]

في نزيف الحجر نجد هذا الحوار[2]:

ـ هل يسكن الله الغزلان في طريقتكم؟

صمت طويلا ثم قال:

ـ كل الأرواح مسكونة بالله. و حصره تعالى في الغزلان أمر من قبيل الزندقة.

التفت نحوه و قال:

ـ هذا من بدع التيجانية.

في هذا الحوار ترك إبراهيم الكوني لشخصياته العنان فيما تريد الإفصاح عنه، و حاول الابتعاد بحذر عن الخوض في مثل هذه الأحاديث متجنبا شخصياته خوفا من أن تتلبسه إحداها فتجبره على الإدلاء برأيه فيها.

---

[1] ملخصات أبحاث ملتقى القاهرة الثاني للإبداع الروائي العربي. الرواية و المدينة.دورة إدوارد سعيد. من 18 إلى 22 أكتوبر 2003 ف المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة. ص 139 .

[2] نزيف الحجر ص 133 .

## البطل و الأسطورة:

و عن البطل في الأسطورة و علاقة الأسطورة بالعمل الروائي نجد بعض النقاد[1] تناولوا بالتحليل النقدي علاقة الأسطورة بالعمل الروائي، حين يستعين العمل الفني بأدوات الأسطورة و يلبس أقنعتها للمحافظة على درجة معقوليته و تقبل المتلقي له... و تكمن أهمية مثل هذه الدراسات في كونها تأتي في وقت بدأ معه اهتمام الدارسين و النقاد بظاهرة توظيف التراث و الأسطورة في عملية الإبداع الأدبي، بعد أن شهدت الظاهرة إلحاحاً من الكتاب و الأدباء و الشعراء والفنانين في السنوات الأخيرة لظروف كثيرة بعضها راجع إلى طبيعة النظام السياسي الذي تحكم في مقدرات و اتجاهات التعبير لدى الفنان، و بعضها راجع إلى عملية الإحياء و الوعي بالتراث و بإمكاناته الكبيرة في خلق التواصل الثقافي بين الفنان المعاصر و الذاكرة الجماعية للأمة، و تراث الأمم الأخرى بعد أن أصبح التأثير و التأثر في مجال الأدب و الفن واقعاً معاشاً.

و ذكر مؤلف الكتاب إنه يتحدث عن الأساطير أو الميثولوجيا كما عرفتها الحضارة الغربية حيث كان أبطالها آلهة، و أبطالاً وضعوا في مصاف الآلهة، و حين ارتبط قدر الإنسان بقوى الطبيعة من حوله سطر حول مظاهرها و فصولها تاريخه المقدس.[2]

في رواية السحرة نجد أن الكاتب قد تحدث - أثناء حديثه عن أساطير الطوارق - أن تانيت أو (تينت أو تانس) هي آلهة الحب و الخصوبة عند قدماء الليبيين و من ثمّ فهي تتحكم فيهما و تمن عليهم بالحب و الخصوبة أو تحرمهم منهما :

---

[1] ينظر في النقد و الأدب، الأدب و الأسطورة . تأليف هيرمان نور ثروب فراي، أدب الالتزام. تأليف: ماكس أديريث. تقديم و ترجمة و تعليق: د.عبدالحميد إبراهيم شيحة، مكتبة النهضة العربية، القاهرة، ب ط ، ب ت، ص 17.

[2] ينظر في النقد و الأدب، الأدب و الأسطورة. مرجع سابق .ص 18 .

"تفحص الرسوم فوجد خمس قطع مربعة حظت بالرموز و احتلت وسط القلادة، و حوصر الحصن بقطعتين مثلثتين، آه. مثلث ثانيت".[1]

وسواء كانت تلك الآلهة أبطالاً أو لا، فلا يعني هذا ـ حسب وجهة نظري الخاصة ـ عدم انطباق ما أوردناه سابقاً عن الآلهة البطل، ذلك لأن الآلهة بقوتها و سيطرتها ـ حسب ظن الناس ـ على الماء أو النماء أو الجمال ... الخ يجعلها بطلاً و لو لم يكن ظاهراً في الأحداث.

على أن الرواية في العصور الحديثة أصبحت أكثر اتزاناً و واقعية و أقل تحديداً و انعزالاً مما كانت عليه في القرن السابع عشر، و مع ذلك فإنها لم تتخلص تخلصاً كاملاً من الجانب الخيالي، غير أنها استطاعت أن توسع دائرتها فتشمل كل الإحساسات الإنسانية كالبخل و الطمع و النفاق من ناحية و كالشجاعة و البذل و نبل الأخلاق و سمو الروح أيضاً.[2]

كانت رواية نزيف الحجر ببطلها (أسوف) و مجرياتٍ أحداثها من الروايات الحديثة التي وضعت يدها على القيم الإنسانية التي لا يتجرد منها أي عصر تمام التجرد و إن نقصت فيه:

"ابتسمت الأم الكبيرة العجفاء، و قالت بصبر و حزن: التضحية لا تعرف المساومات، و لا تفلت إلى الذات التي يذبح على شرفها القربان لأن القرابين للخالق الأعظم. ثم ألا ترون يا معشر الغزلان الطيبة ذلك الملاك الرضيع الذي يرقد بين يدي المرأة و هو لم يرتكب إثماً و لم يشترك في مذبحة"[3].

---

[1] السحرة ص 22 .
[2] ينظر الأنواع الأدبية. تأليف: M. L abbe ci vincen . ترجمه إلى العربية و علق عليه الدكتور حسن عون، الأستاذ بكلية الآداب جامعة الاسكندرية. منشأة المعارف بالاسكندرية. ب ط . ب ت . ص 428 ، 429 .
[3] نزيف الحجر ص 126 .

كـذلك فللروائـي إبـراهيم الكـوني أسـاطيره الخاصـة التـي يـصنعها و تستدعيها رواياته بطبيعتها الأسطورية، يأتي بها لأسطرة الواقع مجاراةً لأحداث الرواية، فحديث الغزالة سابقة الذكر هو من صنع الكاتب نفسه و ليست من الأساطير القديمة.

كما أن شخصية البطل في أي رواية حديثة إنما تمثل نموذجا أو نوعاً أكثر من كونها ممثلة لأفراد أو شخصيات لا تحمل غير دلالتها الفردية الخاصة إنما تعكس العديد من الشخصيات مثلها، و هي ظاهرة موجودة في الإنتاج العربي الروائي المبكر منذ (القاهرة الجديدة) و (خان الخليلي) لنجيب محفوظ 1946 ف.[1]

[1] ينظر شخصية المثقف في الرواية الفنية العربية الحديثة بمصر . 1834 - 1952 . الهيئة المصرية العامة للكتاب 1988 .د. عبدالسلام الشاذلي، ب ط .ص 289 .

## الفصل الثالث:

## التواتر و الصيغة في "نزيف الحجر و السحرة".

### المبحث الأول: التواتر في الحكاية.

### المبحث الثاني: المسافة.

## المبحث الأول:

## التواتر في الحكاية :

إذا كان المدلول اللغوي للحكاية كما " ورد في لسان العرب الحكاية: كقولك حكيت فلانا أو حاكيته فعلتُ فعله أو قلتُ مثل قوله سواء لم أجاوزه"[1]

فإن هذا التعريف يشير إلى أن الحكاية تعني تقليد عموم الفعل سواء الفعل الخارجي أو الداخلي، كما يشير إلى أن الحكاية تقليد مباشر لما هو كائن، كما نفهم من قوله :(لم يتجاوزه) أي أن الذي يقوم بفعل الحكي ، يسقط اعتباراته الذاتية و ميوله الوجدانية و العاطفية و كل ما يمت إليه بصلة، و يقلد فعل الآخر بما هو كائن و واقع بحيث لا يتجاوز وجوده الواقعي.

" و مما يلاحظ على التعريف أنه ذو مدلول لغوي في الظاهر، إلا أنه ينطوي في الوقت نفسه على معنى اصطلاحي و فني " و قد ورد في مختار الصحاح أن ( حكى فعله و حاكاه إذا فعل مثل فعله. و المحاكاة المشاكلة...)"[2]

---

[1] تطور فن الحكواتي في التراث العربي و أثره في المسرح العربي المعاصر. شوكت عبدالكريم البياتي. وزارة الثقافة و الإعلام، دار الشؤون الثقافية. بغداد 1989 ف. ط الأولى ص 14 ، نقلا عن لسان العرب. ابن منظور جمال الدين بن محمد. مجلد(1)، إعداد يوسف خياط .( بيروت: دار لسان العرب، ب ت) مادة حكى، ص 690 .

[2] المصدر نفسه، نقلا عن مختار الصحاح. محمد ابن أبي بكر عبد القادر الرازي، بيروت دار الكتاب العربي، 1981، مادة حكى ص 148.

أما المعنى الفني للحكاية فإنه يتضمن المعنى الفني لها و خصائصها النوعية التي تتجاوز فعل (المحاكاة) أو التقليد بمعناه السيكولوجي، فهي تعرض أفعال و حركات الأشياء الملموسة و الأحداث الواقعة و لكن بأشكال جمالية ترتكز على الخيال .

فالحكاية تنطوي على أحداث و مواقف و شخصيات متشابكة و متصارعة، كأن تصور الحكاية الصراع بين الملأ الأعلى ( الفئات الاجتماعية العليا) و الفئات الاجتماعية التي تتحكم بها، أو تتصارع معها. مثل تلك الصور و الأحداث هي ما يمد الحكاية بالحياة والديمومة و يغذيها بأنفاس البقاء.[1]

و التواتر في الحكاية يعني وقوع الحدث و إمكانية وقوعه مرة أخرى. فكل الأحداث ليست بقادرة على الوقوع فحسب، بل يمكنها أيضا أن تقع مرة أخرى أو أن تتكرر: فالشمس التي تشرق كل يوم ليست هي نفسها في كل يوم، حيث إن تطابق أي حدوثات متعددة أمر مشكوك فيه تمام الشك، فالتكرار بناء ذهني يقصي من كل حدوث كل ما ينتمي إليه خصيصا، فلا يحافظ منه إلا على ما يشترك فيه مع كل الحدوثات الأخرى.

و بناءً على ذلك لا يقع منطوق سردي فحسب، بل يمكنه أن يقع مرة أخرى، أو ان يتكرر مرة أو عدة مرات في النص الواحد.[2]

و بالتماثل مع ذلك ، فإن أي منطوق أو حدث سردي يمكنه أن يقع و يتكرر عدة مرات في النص الواحد دون أن يكون ذلك المنطوق أو الحدث نفسه تماما، فالحوار القصصي الذي يُعد عمدة عناصر التشكيل الفني لدى القاص، له الأثر الكبير في ذلك. فالحوار يصنع الأحداث في كثير من الأحيان، و يولد تنامي الأفكار، و يُشعر القارئ بامتلاكه ناصية

[1] ينظر تطور الحكواتي في التراث العربي و أثره في المسرح العربي المعاصر. ص 15 .
[2] ينظر خطاب الحكاية ص 129.

موضوع الحكاية الذي تختزله الحوارات المكثفة ذات الدلالة.

كما أن الحوار يمكن الكاتب من تناول الأدوار بين السرد الحكائي و الوصفي و السرد الحواري عن طريق الشخصيات.[1]

و في هذا المبحث نسعى إلى توضيح بعض قدرات تكرار الأحداث المسرودة في النص الروائي بين القصة والحكاية في روايتي نزيف الحجر و السحرة، وذلك من خلال التواتر السردي بوصفه بنية زمنية متنوعة يلجأ الكاتب إليها ليضفي على نصه جمالية معينة ، ويمنحه رؤية ودلالة .

فإمكانية التواتر قائمة بين الأحداث ولكن ما هي الكيفية التي وقعت بها، أو يمكن أن تقع بها هذه الأحداث ؟ . وما الدلالات المتوخاة من خلال لجوء السرد إلى مثل هذه التواترات الزمنية التي يمكن أن ينظر إليها على أنها ترف لغوي، أو حشو لأحداث مبتذلة لا فائدة جمالية أو دلالية ترجى من ورائها ؟ .

في كثير من الأحيان لا يقع الحدث أو الأحداث المتكررة مرة واحدة ، بل تتكرر في تواترات سردية وزمنية متعددة قد تتجاوز عشرات المرات من مجموع الأحداث، وهذا ما يوضحه "جيرار جينيت" بقوله : "إن حكاية ، أيا كانت ، يمكنها أن تروى مرة واحدة ، ما وقع مرة واحدة ، ومرات لا نهائية ، ما وقع مرات لا نهائية ، ومرات لا نهائية ما وقع مرة واحدة ، ومرة واحدة ما وقع مرات لا نهائية"[2]

و يرى البعض أن الرواية أية رواية هي عبارة عن نسيج معقد من التكرارات والتكرارات ضمن التكرارات ، أو من التكرارات المترابطة في

---

[1] ينظر في جماليات النص. رؤية تحليلية ناقدة. د. احمد زلط. الشركة العربية للنشر و التوزيع/القاهرة. ط 1 سنة 1996 ص 19 - 23 .
[2] ينظر http://www.adablabo.net/rabah.htm التواتر السردي: قراءة في رواية غدا يوم جديد لـ عبدالحميد بن هدوقة. د. الأطرش رابح.

نمط تسلسلي مع تكرارات أخرى[1]. وهذا ما لخصه " Bernard valette" في ثلاثة أنماط تكرارية اصطلح عليها كما يلي : [2]

أ- المحكي الإفرادي : وهو ما يقص مرة واحدة حدثا وقع مرة واحدة .

ب- المحكي الإكراري : وهو ما يقص مرات عديدة حدثا وقع مرة واحدة .

جـ- المحكي الإعادي : وهو ما يقص مرة واحدة حدثا وقع مرات عديدة.

في روايتي نزيف الحجر و السحرة نجد هذه الأنماط الثلاثة من المحكيات،

فنجد المحكي الإفرادي في مواضع كثيرة ففي نزيف الحجر نجد في نص

(شبح من الهملايا): "أوقفا سيارتهما بجوار الخيمة، و نزل طويل القامة أولا، أشعث الشعر، شاحبا، ذابلا كأنه جاء من رحلة طويلة. كأنه عبر الصحراء من تمبكتو حتى جبل نفوسة. تقدم نحوه، و مد إليه يدا قوية، خشنة:- دعنا نتعارف. اسمي قابيل آدم. و رفيقي مسعود. مسعود الدباشي.

أجال بصره عبر الوادي، ثم رفع رأسه نحو السماء، و اشتكى جادا:

- الشمس قاسية منذ الصباح. النهار جهنم، يا ربي أين نهرب منك يا شمس الصحراء؟

ارتسمت على شفتيه ابتسامة يائسة، حزينة قبل أن يغير الموضوع فجأة:

1 "...

[1] ينظر http://www.adablabo.net/rabah.htm التواتر السردي: قراءة في رواية غدا يوم جديد لـ عبدالحميد بن هدوقة، د. الأطرش رابح.
[2] ينظر المصدر نفسه.

فهذا الحدث الذي لم يرو، على مستوى السرد إلا مرة واحدة، انحرف بمسار الأحداث انحرافا جديدا، وهو ما يدل على أن التواترات الزمنية الافرادية، بالرغم من ظهورها مرة واحدة، زمنا وسردا، فإن إنتاجيتها لأزمنة وأحداث جديدة صاعدة تظل قائمة.

و قد شكلت التواترات الزمنية المفردة في روايتي (نزيف الحجر و السحرة) في مجموعها الإطار العام لأحداث جزئية ، تتناسل فيما بينها ، لتدفع بحركة السرد ، في بعض جزئياتها إلى قمة ذروتها قصد إنتاج حدث آخر ، يصعد بدوره حركة السرد ، بغض النظر عن نوع الحدث ، أو الأحداث الجزئية من حيث أنماط التواتر، ومن أمثلة ذلك، حدث استنطاق (أسوف) و سؤاله عن الودان في رواية نزيف الحجر:

"ـ أليست هذه آثار ودان؟

نزل أسوف خلفه، و قال متلعثما:

ـ لا أظن. هذه آثار الماعز.

رمقه قابيل بشك، و سأل:

ـ آثار ماعز؟ هل هذه آثار ماعز؟

لم يرفع نظره عن أسوف. في نظره غضب و وعيد خفي. ثم مشى خطوات يقتفي آثار القطيع مرددا: (آثار ماعز؟ هل هذه آثار ماعز؟)

---

[1] نزيف الحجر ص 47 .

في تلك اللحظة حدث ما خشي منه أسوف طوال النهار. من خلف صخرة، أمامه بالضبط، أطل ودان برأسه، و وقف يتفرج على حركتهم في الوادي..." [1]

و في رواية السحرة خاطب (جبارين) المهاجر لأول مرة :

"ـ الناموس يقول:لا يضر الشاة سلخها بعد ذبحها.

أطلق المهاجر ضحكة استخفاف. ضحكة سافرة لئيمة بل شريرة. تكلم لأول مرة أيضا:

ـ الناموس قال أيضا: (قول الجهل من كثرة الكلام).

ـ لم أخاطبك بكلام إلا مرة واحدة!

ـ سترى بعد قليل وصايا الناموس فعلا و عملا، لا قول الجهل.

...

ـ بدن بلا رأس و يقوى على عمل ما يعجز عن عمله مردة الجن!

ـ ألم يتكلم هذا اللسان منذ قليل عن الشاة التي لا يهمها سلخها بعد ذبحها؟"[2]

أما المحكي الإكراري وهو المحكي الذي يروي أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة، إذ يكون فيه كمّ الخطاب أكثر من كمّ الخبر، لأن ما حدث في الخبر مرة واحدة ينقله الخطاب أكثر من مرة.

---

[1] تزيف الحجر ص 98 ، 99.
[2] السحرة ص 632 ، 633 .

و تذل هذه التواترات في مجملها، على سرد حدث وقع أكثر من مرة، وبتوظيف مثل هذه الصيغ، التي تجعل الحدث، يروى دفعة واحدة، اختزالا للزمن، واقتصادا للمساحة، التي يمكن أن يشغلها الحدث، لو تكرر أكثر من مرة، دون أن يضيف شيئا جديدا.

وقد جاءت النصوص الروائية الحديثة، مرتكزة على قدرة الحكاية على التكرار، حيث يمكن للحدث الواحد، أن يروي عدة مرات، ليس من متغيرات أسلوبية فقط، بل مع تنويعات في وجهة النظر.

لذلك نجد هذا النمط من التكرار، كثيرا ما يلجأ إليه المبدعون المعاصرون، وبخاصة الرواية البوليسية، أو تلك التي تعتمد على اختلاف في وجهات النظر،

و قد أطلق عليه "**جيرار جينيت**" المحكي التكراري، لما يقدمه للقارئ من معرفة وإلمام بالموضوع المسرود، من كل جوانبه المختلفة.

ففي رواية السحرة في نص (الزعيم) نجد:

"تتناقل الأجيال عن الأجيال كيف ابتعد الزعيم.

في الزمن الأول الذي أعقب تحرير الصحراء احتل شعاف (تارات) السفلى، و أقام هناك زمنا طويلا، و لكن معمرون أخبروا أنهم كانوا شهود خروجه من الشعاف السفلية، و صعوده إلى الشعاف الوسطى، حين أقام زمنا أطول. هناك اعتزل حقا، و لم يخالط إنسيا أبدا. كان يبعث بالرسل لتدبير شؤون الخلق، و يفض المنازعات بين القبائل، و يسلط جنده لدحر القبائل التي بعث بها إلى المنفى في الصحاري المجاورة يوما"[1].

[1] السحرة ص 776 ، 777 .

هذا القص السابق هو قص آخر لحدث سابق و هو (رحيل الزعيم) و لكن بأسلوب و وصف آخرين، فقد سبق و أن كان السرد و القص حول رحيل الزعيم:

"حق لمجلس الحكمة أن يتضاحك ساخراً، لأنه لم يفهم ما عناه الزعيم بكلمة: (وحدي). و قد أخطأ حتى الدهاة (الذين ابتدعوا الرواية و جعلوا منها لغة لمداواة الوحشة) في قراءة الرسالة، فوجدوا أنفسهم ملزمين بترديد الرواية التي رددها الجميع بعد تلك المواجهة بسنوات. قالوا إن الزعيم رحل إلى(تارات) ما أن التحقت القبيلة بالقبائل، وفرّت إلى صحاري الغرب و الجنوب".[1]

و عن المحكي الإعادي في نزيف الحجر نجد حدثاً وقع مرات عديدة قد قُصّ مرة واحدة فأسوف الذي يتحدث الكاتب عن توليه المسؤولية بعد وفاة أبيه و عن ذهابه إلى طريق القوافل لمقايضة الماعز و هو لا يملك لغة يخاطب بها الناس. لم يحدثنا الكاتب عن تجربة أسوف غير السهلة مع الناس و لا كيف كان يقايضهم، و قد فهم القارئ ضمناً أن هذا الحدث قد وقع مرات عدة و لكنه قد أجمل في مرة واحدة:

"... و كانت له تجربة مع الودان قاسية أيضاً.

بعد غياب الأب تولى المسؤولية، يرعى الأغنام، و يتفقد الجمال في الأودية المجاورة، و يجلب الحطب، و يذهب إلى طريق القوافل ليقايض الماعز مقابل أكياس الشعير و التمر، لم تكن المقايضة أمراً سهلا لشاب لا يملك لغة يخاطب بها الناس"[2]

[1] السحرة ص 769.
[2] نزيف الحجر ص 43.

و في رواية السحرة نجد أيضاً هذا التكرار الإعادي الذي قصه الكاتب مرة واحدة على الرغم من أنه قد وقع مرات عديدة، ففي رواية السحرة في نص (الوعد) نجد تكراراً إعادياً:

"عاد. عاد..

عاد بعد زمن لم يعرف له أحد أمداً، لأنه عاد من الوطن الذي لا سماء فوقه، و لا صحراء تحته، فكيف يصير فيه للزمان سلطان؟ عاد يرفرف في صدره السر، و يشتعل بالحنين، لأنه يعرف أن المنفى قدر من خرج، و الشقاء الأبدي مصيره.

عاد. عاد..

عاد ليحل في قمقم. و القمقم مقفل في جوف قمقم. و القماقم كلها تسبح في فلك الظلمة. عاد إلى المكان فتسلط الزمان، و أعاد سطوة همجية لكل أمر مضى، و أتى بهمٍّ و فر منه الأب، و كان فخاً كريهاً للجد، و ألهمه بأن كل شيء كان يمكن أن يهون لو لم يوجد ما سيكون، فتذكر. تذكر فهرب السر في الحال."[1]

(تكرر الفعل عاد) في هذا المقطع تسع مرات، و لو أتينا على تحليل هذه التكرارات لاتضح لنا الكثير، فالعودة قد تكون روحية معنوية أيضاً و ليست عودة جسد فقط، و بذلك يمكننا الحسم بتكرار حدث العودة على أنه لم يُقص إلا مرة واحدة.

[1] السحرة ص 711.

## صيغة السرد :

و تتضمن التقنيات أيضا الصيغة التي يستخدمها الروائي في كتاباته "رواياته" فإذا كانت مقولة الزمن من الناحية النحوية تنطبق على المدة في الخطاب السردي فإن مقولة الصيغة تختلف عن مقولة الزمن من هذه الجهة ذلك لأن وظيفة الحكاية أساسا هي نقل وقائع واقعية أو خيالية و لا علاقة لها بإصدار أمر أو التعبير عن تمن و بذلك فإن الصيغة المميزة لتلك الحكاية هي الصيغة الدلالية

و المعنى النحوي لمادة [صيغة] mode هو أن الصيغة " اسمٌ يطلق على أشكال الفعل المختلفة التي تستعمل لتأكيد الأمر المقصود و للتعبير عن ( ... ) وجهات النظر المختلفة التي يُنظر منها إلى الوجود أو العمل"[1].

و يؤكد هذا التعريف الاختلاف الوارد أو المؤكد في رواية الأحداث :

"فالمرء يستطيع فعلا أن يروي كثيرا أو قليلا مما يُروى، و أن يرويه من وجهة النظر هذه أو تلك؛ و هذه القدرة، و أشكال ممارستها بالضبط، هي التي تشير إليها مقولة الصيغة السردية التي نحن بصددها: إن للـ "تمثيل" بل للخبر السردي درجاته؛ فالحكاية يمكنها أن تزود القارئ بما قلّ أو جلّ من التفاصيل، و بما قلّ أو جلّ من المباشرة"[2].

و باعتبار الصيغة مقولة من مقولات الخطاب الروائي فهي تُعد أكثر استعصاءً و إبهاماً من غيرها" تكتب كربرات - أوركشيوني نقلا عن

[1] خطاب الحكاية. جيرار جنيت . المجلس الأعلى للثقافة. المشروع القومي للترجمة.الهيئة العامة للمطابع الأميرية . ترجمة: محمد معتصم، عبدالجليل الأزدي، عمر حلي. ط 2 ،1997 . ص 177 .
[2] المصدر نفسه. ص 177 .

تودوروف الذي يصرّح بأن"[1] : " مقولة الصيغة من الطبيعي جدا، أن تكون أكثر المقولات تعقيدا"[2].

و يعزي سعيد يقطين في كتابه تحليل الخطاب الروائي هذه التعقيدات الموجودة في الصيغة إلى خصوصيتها كمقولة و إلى تنازع عدة اختصاصات حولها و توزعها بينها، و من أهم هذه الاختصاصات التي تتنازع الصيغة علم المنطق و علوم اللسان و السيميوطيقا ... و البويطيقا... و غيرها من العلوم الأخرى، و يحاول كل علم احتكارها و طبعها بطابعه العلمي الخاص. و استدلّ على قوله بقول كلود كوكي الذي يقول عنه سعيد يقطين إنه أحد الباحثين في السيميوطيقا الأدبية:

"من العبث التفكير في كون الباحثين في اللسانيات أو في المنطق، يعرفون ما يعنون و هم يتحدثون عن مقولة الصيغة"[3].

و بما أن السيميوطيقا و البويطيقا من الاختصاصات التي تتنازع الصيغة، إذن لابد من التطرق لها و إيضاح معناها. و حول هذين الاختصاصين يقول سعد يقطين في كتابه سابق الذكر نلا عن :

Todorovipoetique.seuil/points.1973.p:19.

إن البويطيقا كما يقول تودوروف ترمي إلى تأسيس أدواتها لتحليل أدبية الخطاب الأدبي لا الأعمال الأدبية، باعتبارها نظرية الأدبية. و هي بذلك تستفيد من اللسانيات كما تستفيد من البلاغة القديمة و البويطيقا الكلاسيكية.

---

[1] تحليل الخطاب الروائي سعيد يقطين. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء/المغرب، بيروت/لبنان.ط 4. 2005 .ص 170 .

[2] المصدر نفسه. هامش (2) ص 170 نقلا عن:
C:kerbrat-orecchioni:L,enonciation:de la subjectivite dans Language Armand colin.

[3] تحليل الخطاب الروائي هامش (3) ص 171 . نقلا عن:
J:claude co quet:les modalites du discourse:in "Languages" n°43.1976.p:64.

أما السيميوطيقا فكنظرية للعلامات سواء كانت لفظية أو غير لفظية، فإنها على مستوى الخطاب الأدبي ترى أن المعنى لا يكون إلا حيث الاختلاف، و بذلك فإن مقتضيات المعنى تفترض نظاما مبنيا من العلاقات و القواعد. و تبعا لذلك تميز بين مستويات الوصف التي ضمنها تكون عناصرها و قواعدها متلائمة مع بعضها من أجل الإمساك ليس فقط بنظام (ordre) الدالة، و لكن أيضا من أجل الإحاطة باستعمال (usage) دلالات النص المحلل.

فهي هنا تعتمد بالأساس على السيميوطيقا أو السيميولوجيا، بالإضافة إلى اللسانيات و المنطق و فروع معرفية أخرى تطال العلامة أينما وجدت (طقوس دينية - سينما - رسوم متحركة ...)[1] .

**و عن ملامح الزمن و الجهة و الصيغة في حكاية (الرواية)** ف "الحكاية مقطوعة زمنية مرتين... فهناك زمن الشيء المروي و زمن الحكاية أي (زمن المدلول و زمن الدال) و هذه الثنائية لا تجعل الالتواءات الزمنية كلها ممكنة فحسب، بل إنها تدعونا إلى ملاحظة أن إحدى وظائف الحكاية هي إدغام زمن في زمن آخر"[2]. و يؤدي الزمن دورا حيويا، فهو ليس مجرد خلفية تتكشف على مسرحها المأساة، بل هو في تجليه النهائي - في صورة الموت - هو جزء من صميم المأساة البشرية، و تستطيع الرواية إخضاعه لما تتناوله من موضوعات سياسية أو اجتماعية[3].

---

[1] ينظر تحليل الخطاب الروائي، سعيد يقطين. ص 171 .
[2] خطاب الحكاية.جيرار جنيت.ص 45 .
[3] ينظر استنطاق النص. مقالات في السرد العربي. د. رشيد العناني. الدار المصرية اللبنانية.ط 1. 2006 م. ص 26 .

أما عن الجهة، فالمقصود بها وضع الكاتب خارج نصه و عدم المماثلة بين الكاتب و الشخصية الروائية فالقص ليس بالضرورة قصا عن الذات.

" و اليوم تميز النظريات الحديثة بين راو و كاتب، فالراوي هو وسيلة، أو أداة تقنية يستخدمها الكاتب ليكشف بها عالم قصه، أو ليبث القصة التي يروي"[1].

و تعني الصيغة الكيفية و الأسلوب اللذان يسرد بهما الكاتب قصته ليصير مرئيا و الكاتب قد يستخدم أسلوبا مباشرا فيترك للشخصية أن تنطق، فيبدو هو بذلك غير معني بالمنطوق، أو محايدا تجاهه. و قد يتوسل أسلوبا لا مباشرا فينقل هو المنطوق و يأتي السرد بصوته. و قد تتعدد الأصوات أو تتداخل فيأتي الكلام بأسلوب فيه من التصرف ما يصفه بالحر.

و تعني صيغة السرد عموما تكوُّن حكاية أفعال وحكاية أحوال وحكاية أقوال وحكاية أفكار[2].

و ما يلفت الانتباه في روايات الكوني عامة و في الروايتين اللتين نحن بصددهما خصوصا هو طريقة حكاية الأفكار، ذلك أن السارد كثيرا ما يقطع السرد ليسترسل في خطاب فكري يتعلق بالصحراء وبحياة الناس مثلا.

في "تزيف الحجر":

---

[1] تقنيات السرد الروائي. يمنى العيد ص 90 .

[2] ينظر http://www.startimes2.com/f.aspx?t=14943345 خصائص خطاب السرد في روايات إبراهيم الكوني. د.محمد الباردي

"القلب دليل من لم يعاشر الناس في فهم الناس .

القلب هو النار التي يهتدي بها البدوي في صحراء الدنيا كما يهتدي التائه في الخلاء بنجم (أيدي)، كل النجوم تتحول وتتنقل وتبدل مكانها وتغيب. أما هو فيبقى ثابتا حتى الصباح".[1]

ويقول أيضا في "السحرة":

"كانت العائلات التي خلت بيوتها من الماء، أو شارفت القرب على الانتهاء، أوفر حظا، إذ غلبتهم الغيبوبة، و قضى عليها الظمأ قبل أن تتعذب بالغياب الفاجع، الطويل، الذي يأتي بالجوع. فتمنى أهل القبيلة لأول مرة في حياتهم، تمنى الخلق لأول مرة و آخر مرة، في تاريخ الصحراء، أن يستنزفوا الماء، أن يختفي الماء، أن يتبدد و يتبخر من القرب كما تبدد في فضاء الحمادة، و تبخر في حلمة السماء. و لكن كل من امتلك طفلا يومها فاق في العذاب من امتلك الماء.[2]

إن خطاب السارد هنا يكاد يكون خطابا مستقلا خاصا به. وتكاد تكون الأعوان السردية الأخرى مجرد تبرير لهذا الخطاب الفكري الذي يقوله السارد عن تلك الحالة ففي هذا المثال:

" ولكن السعادة الغامضة بقيت سرا لم يجد له جبارين تفسيرا حتى في وصايا السحرة القدامى. فآثر أن يخفيه حتى أصبح سرا من أسراره مع توالي الأيام، فيسعد باستعادة الساعة المجيدة ما أن يخلو إلى نفسه و يكتئب، فلا يلبث أن يبتهج و يتمتع و يتبدل.

[1] تزيف الحجر ص 27 .
[2] السحرة ص 84 .

أصبح السر رقية لها مفعول المواويل الشجية"[1]

و قد ينطلق السارد - أي سارد - من إنشاء صلة بين الفكرة وبطل الرواية ولكنه سرعان ما يهمل بطله ويسترسل في خطاب فكري طويل،" فنجد الروائي يجهد نفسه، و قراءه، بالتفاقات و شروحات لا حصر لها ليزيل عن سلوك بعض شخصياته سمة الغرابة أو الخروج عن المألوف"[2].

في روايات الكوني يقدم الخطاب الفكري المتواتر الذي يتخلل سرد الأفعال، معرفة بعالم الصحراء و أساليب عيش وثقافة وأساطير أهلها ولكنها معرفة تشعر القارئ بأن السارد من أهل الصحراء يتبنى ثقافتهم ويشيد بهم ولذلك يكون الخطاب الفكري مجالا لتحليل أبعاد أخرى. وبذلك يضع الإطار الفكري العام الذي تنخرط فيه أعمال الشخصيات وسلوكاتهم.

ففي هذا المقطع القصير من رواية "السحرة":

" قال السحرة إنها أنبل من المحبة لأن في المحبة انتظارا لمحبة مقابل المحبة. قالوا إنها أنبل من الجود، لأن الجود صيت والصيت نفوذ، والنفوذ دائما سلطان السلاطين في كل زمان. قالوا إنها أنبل من الفضيلة لأن الكثيرين من أهل الاعتزال رأوا فيها زلفى لسلطان الخفاء.و الزلفى رياء حتى لو كانت قربانا لسلطان الخفاء. قالت عنها أنبل من النبل لأنها نواح لا يرجى من ورائه رجاء وصلاة بلا غفران وحنين بلا وصال. قالوا إن النبل لم يسم نبلا إلا عندما وجدت الشفقة، فلم تكن نعتا لهذه الخصلة الجليلة، ولكنها صارت هي النبل، كما جبت قبلها بقية الفضائل، فصارت محبة، وجودا وفضيلة وكل أمر كان ناموس الأسلاف به مبشرا، وله داعية" [3]

---

[1] السحرة ص 117 .
[2] سرديات الرواية العربية المعاصرة. د.صلاح صالح. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة. ط 1 . 2003 ف.ص 242 .
[3] السحرة ص 609 ، 610 .

يتابع السارد تعليقه على صفة أخلاقية من صفات بطله وردت في نهاية المقطع السابق" صورة الطفولة وحدها استطاعت أن تهز وتنتزع من صدره أنبل عاطفة عرفها الإنسان الشفقة. فهذا مقطع قائم بذاته جاء على سبيل الاستطراد وهو حكاية للأفكار على الرغم من أنه ينسب هذه الأفكار إلى السحرة (قال السحرة ـ قالوا ـ قالوا).

أما عن الخطاب المنقول في روايات إبراهيم الكوني. فلا يكاد يخلو مقطع من حوار قد يقصر ويطول.

فالأسلوب المباشر هو أكثر الأشكال محاكاة إذ فيه ينسب السارد الكلمة لشخصياته المتحاورة فتكثر المشاهد و قد تطول أيضا:

ففي نزيف الحجر: "تذكر كيف استقبله جنود الكابتن بورديللو في غات منذ ثلاثين عاما، و قال لنفسه إن هذا النصراني لا يشبه أولئك النصارى.

هل قال ذلك لأن النصراني لم يقتل الودان أم لأنه أعطاه الهدايا و المعلبات؟

لا. لا. قال ذلك لأن إحساسه أوحى له أن هذا الشيخ الأشيب يحب الصحراء.. "[1].

ثم بعد ذلك يبدأ الحوار بين( قابيل و أسوف) وهو حوار يقطعه تدخل السارد وهو ينسب الكلام إلى صاحبه من نوع: ( و قال متلعثما ـ يقتفي آثار القطيع مرددا ـ التفت خلفه ـ بسطها في يده و قال غاضبا ـ )[2]. و هو بذلك يصف أوضاع الكلام والظروف النفسية للمتكلمين و مدى الانفعال الذي يحصل عندهم.

---

[1] نزيف الحجر ص 96 .
[2] نزيف الحجر ص 98 ، 99 ، 100 .

و قد يقطع السارد ذلك الحوار بجمل سردية أو وصفية قصيرة تضفي عناصر جديدة على المشهد، تفادياً لثقل الحوار أو طوله على القارئ أو المتلقي:

"تراجع بورو، و لكن الدليل أدركه ووضع في يده مدية نحاسية موسومة برموز السحرة القدماء. لها نصل معتم ذو لسانين شرهين. ارتجف بورو.

همهم:

ـ ما أنا بذابح..

هب فيه الدليل:

ـ إذا لم تذبح هلكنا.

أعاد بورو و هو ما يزال يتراجع إلى الوراء:

ـ ما أنا بذابح.."[1]

و أحيانا "يميل المؤلف إلى الوصف المحض، الوصف الذي لا يتجاوز الشكل الظاهري للأشياء و الأشخاص، و إن كان لهذا الوصف علاقة بالحركة النفسية لشخوص الرواية. غير أن الطابع المادي يغلب على مثل هذا الوصف لأن القصد الأول منه ليس هو تحديد موقف ما، و لا رسم نفسية ما، بل هو تحديد مظهر من المظاهر "[2].

ففي رواية السحرة نرى أن الحوار الذي دار بين الدليل و بورو قد تخلله هذا الوصف الذي حدد مظهر و ظرف الحوار :

---

[1] السحرة ص 246 .

[2] ـ الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية و الالتزام. د. محمد مصايف. الدار العربية للكتاب. الشركة الوطنية للنشر و التوزيع. ب ط. 1983 . ص 279 .

" صفعته الريح. ترنح. نفخت في ثوبه الفضفاض. صار بشقشقة العدبس القريع أشبه. تراجع إلى الوراء. اصطدم ببورو. تراجع بورو. وقع على قفاه. و لكن العجاجة اهتاجت و ازدادت وحشية.هبت بموجة محملة بذرات كبيرة، قاسية، سوداء، من الحصى. استنجد الدليل ببعض الخيزران..."[1]

فصيغ الحكاية أو السرد إذن تتضمن النمط الذي يسرد به الكاتب قصه ليصير مرئياً عن طريق تكوُن الحكاية ـ عامةـ من حكاية أفعال وحكاية أحوال وحكاية أقوال وحكاية أفكار أيضا.

[1] السحرة ص 244 .

## المبحث الثاني: المسافة:

يُقصد بالمسافة المسافة بين الراوي و ما يروي و تقسيم المسافات إلى بعيدة ومحايدة و قريبة و مدى عناية الكاتب بالمنطوق.

و نتحدث بداية عن الفرق بين الكاتب الحقيقي والرواي، باعتبار الأول معطى خارجياً أي خارج النص الروائي والثاني معطى نصياً له إشاراته و موقعه الخاص به فيروي الحكاية أو يخبر عنها سواءً أكانت حقيقية أم متخيلة، فالأدب الروائي لا يعني مجرد الأحداث أو الوقائع وإنما أن تقدم الأحداث على نحو معين فقد يكون الخطاب مباشراً أومحكياً، بحيث لا تخلو الرواية ( أية رواية) من سارد أو راو.

هذا السارد أو الراوي يقدم للقارئ حدثاً روائياً عبر منظور فني من صنع الكاتب نفسه، فـ "الكتاب يتحكمون - بمهارة كبيرة - في طبيعة استجابتنا تجاه شخوصهم. إنهم يزيدون مقدار التعاطف الوجداني عن طريق ضبط العدسات التي تراقب عالم القصة من خلالها... تماماً كما يحاول شخص يحادثنا تشكيل موقفنا تجاه شخص ثالث على نحو بعينه، كأن يستبعد بعض الحقائق الهامة أو يحرف الحقائق جملة. و الأمر في الرواية لا يختلف عن ذلك كثيراً".[1]

كما أن ذلك الدور المبتكر الذي يقوم به الراوي هو في الحقيقة قناع يرتديه الكاتب ليكون الوسيط بينه و بين القارئ و يتخذه وسيلة للانتقال من عالم الحقيقة إلى عالم الخيال الذي يصفه الروائي داخل عمله فيميز بذلك بين الوجود اليومي و الخيال الذي يسمح به عمله الروائي.

---

[1] في قراءة الرواية. تصور منهجي و دراسات تطبيقية. روجرب هينكلي، د. صلاح رزق. مكتبة الآداب و مطبعتها .ط الأولى. 1988. ص 14 ، 15 .

و قد حدد فريدمان علاقة الراوي بما يرويه بثمانية مستويات بحسب درجة الموضوعية التي تسمح بها هذه العلاقة و هي: [1]

1 ـ المعرفة الكلية: وفيها تكون معرفة الراوي غير محددة ويتدخل بشكل مباشر، ويتمثل ذلك بالروايات الكلاسيكية بصورة عامة.

2 ـ المعرفة الكلية المحايدة: وفيها لا يتدخل الراوي بشكل مباشر،وقد استخدم نجيب محفوظ هذا المستوى في رواياته الواقعية.

3 ـ الأنا كشاهد: وتكون الرواية هنا بضمير الغائب حيث يتخلى الراوي عن شخصيته وهنا تروى الحكاية من نواح متعددة.

4 ـ الأنا كمشارك: وهنا يتساوى الراوي مع الشخصية الرئيسية

5 ـ المعرفة الكلية المتعددة الزوايا، تقدم الحكاية مباشرة كما عاشتها الشخصيات أي كما تعاش في وعيهم.

6 ـ المعرفة الكلية الأحادية الزاوية: يقتصرالراوي هنا على وعي شخصية واحدة .

7 ـ الصيغة الدرامية المشهدية:لا تعرض هنا إلا أفعال أوأقوال الشخصيات المشاركة في الرواية وليس أفكارها أو مشاعرها.

8 ـ الكاميرا: الهدف هو نقل قطعة من الحياة، كما حدثت بدون تغيير أو انتقاء وهي لا تختلف كثيراعن السابقة.

و بالنظر إلى المستويات السابقة التي حددها فريدمان في علاقة الراوي بما يرويه، نرى أن إبراهيم الكوني في رواياته يتمثل المستوى الأول الذي تكون فيه معرفة الراوي غير محددة ويتدخل بشكل مباشر.

ففي رواية نزيف الحجر يروي لنا الكاتب الأحداث، و نرى أنه يتدخل بشكل مباشر في روايتها من حين لآخر:

[1] ينظر :الراوي بوصفه مكونا سرديا (الأرشيف) ملتقى الأنباء و المبدعين العرب. شبكة المعلومات الدولية.

" لم تدخل سيارات اللاندروفر و لا بنادق الخرطوش حرم الصحراء بعد. السيارات الوحشية جاءت مع دخول الشركات الباحثة عن النفط و الثروات الجوفية. مضت سنوات قليلة ثم تم اختراع ذلك السلاح الشيطاني خصيصاً لانتهاك الحمادة و إبادة القطعان الآمنة.

دخول هذا السلاح أجمل هدية تلقاها قابيل آدم من ضابط المعسكر الأمريكي في غريان"[1].

فلو أمعنا النظر لوجدنا أن رواية مثل هذه الحقائق تحتاج إلى معرفة كلية من قبل الراوي، و قد رواها لنا الكاتب مباشرة دون الاستتار وراء أي شخصية من شخصياته.

و في رواية السحرة:

" ليلتها عرف آكا أنه فقد تانس إلى الأبد، و تامدورت استعانت بشريعة الصحراء في تسميم عقل الصغير"[2].

" في المساء استطاع أن يوقد النار، و يأكل الترفاس.

ليلتها لم ينم. تبدل فيه الحال، وقفت في وجهه الحسناء، فتلوى على الأرض كالمحموم" [3].

"ليلتها عرف آكا ... ، ليلتها لم ينم ... فتلوى على الأرض كالمحموم ..."

---

[1] تزيف الحجر ص 107 .
[2] السحرة ص 134 .
[3] السحرة ص 689 .

هذه العبارات تعبر عن حالات خاصة جدا و بعضها نفسية، و الكاتب عندما حدثنا عنها أشعرنا و كأنه موجود في الحدث، و هو يروي تلك التفاصيل الدقيقة عن معرفة كلية بكل ما يحدث.

و للراوي علاقة تربطه بشخصياته التي يكتب عنها، و تحدد هذه العلاقة المكان الذي يتحدث منه عنهم إلى قرائه، فقد تكون علاقته قوية بحيث يكون قريباً جداً من شخصياته ويعرف عنها كل شيء، و في الوقت ذاته يحدد علاقته بالمتلقي أيضاً بناءً على ما قدمه له فـ " القول السردي يكتسب فنيته بديمقراطيته، أي بانفتاح موقع الراوي على أصوات الشخصيات، بما فيها صوت السامع الضمني، فيترك لهم حرية التعبير الخاص بهم، و يقدم لنا منطوقاتهم المختلفة و المتفاوتة و المتناقضة، و بذلك يكشف الفني عن طابع سياسي عميق قوامه حرية النطق و التعبير"[1]

و قد تلتصق أو تتحد شخصية الكاتب بالشخصيات و الأحداث التي يكتب عنها الكاتب

إلى درجة يحس فيها القارئ أن الكاتب يريد أن يصل بقرائه و يقنعهم بفكرة ما أو شخصية ما، فإبراهيم الكوني عندما يحدثنا في رواياته عن شخصيات طوارقية، نستشف نحن القراء مدى العلاقة القوية التي تربطه بهذه الفئة (الطوارق) و من ثم ندرك أن ما يتحدث عنه من أحداث و شخصيات هي أيضاً خاصة بهذه الفئة و ربما يريد إقناعنا بها أيضاً، و قد كتب الدكتور علي عبد المطلب الهوني عن ذلك في (أضواء نقدية على رباعية الكوني) :

" و لقد أبدع الكوني في رباعيته هذه إبداعاً قلّ نظيره و قل من بلغ شأوه فهو يتمتع بمقدرة عالية في نسج خيوط روايته مع تعميق المفهوم الذي

[1] الراوي: الموقع و الشكل. بحث في السرد الروائي. يمنى العيد. مؤسسة الأبحاث العربية . ش.م.م. بيروت. لبنان. ط الأولى. 1986 .ص 11 .

يريده بطريقة عبقرية و أسلوب ساحر؛ إلا أن شعوره بأنه صاحب قضية مهضومة جعله دائم التدخل لصالح فئة بعينها ـ الطوارق ـ و هي الفئة التي ينتمي إليها ليجعل لها الغلبة على غيرها من الفئات الأخر فأفسد من حيث أراد أن يصلح. فلو أنه ترك شخوص روايته تصنع أحداثها و ظل يراقبها دون أن يتدخل لصالح أيّاً منها. فلربما أوصله ذلك لأن يكتب ضد انتمائه القبلي و إن كان في المقابل سيعطي طعماً و مذاقاً جديداً لروايته"[1].

و مع هذا فلو التمسنا عذراً فسنجده، حيث إن ذلك التداعي و الدفقات الوجدانية اللا إرادية للوصول إلى ما يسميه "مورون" بـ "الأسطورة الشخصية" للكاتب التي تبدو في الأثر على نحو غير شعوري، تضغط على جانب النفس الشعورية عند الكاتب في لحظات إبداعه الخاصة[2].

و قد أبدع الكوني أيضا في روايتيه نزيف الحجر و السحرة، لولا التصاقه المباشر بالشخوص و التعليق على الأحداث مباشرة. هذا من وجهة نظري الخاصة و المتواضعة أيضاً؛ ففي روايته (السحرة) تجد الشخصيات الطوارقية التي التصق بها الكاتب و تكلم بلهجتيها (تماهق و التيفيناغ)، كما نجد التعليق المباشر على الأحداث التي تخص تلك الشخصيات و ليس فقط الأحداث العامة:

"و ... قبل أن يطلق شهقة تأتيه بالهواء ليستعيد الحياة، ضرب الوطن شرر، فانشرح الصدر، و حلّ في القلب الإلهام: بورو! بورو! هذه أغنية بورو! أغنية القران:

" صَوْ ـ صَصَوْ ـ صو وو وو .. بم ـ بيم ـ بم ـ م ـ م ـ م ـ م ـ م ... " .

ارتفع في جوفه صوت. سمع نفسه يغمغم، و يبرطم:

---

[1] أضواء نقدية على رباعية الكوني. د. علي عبد المطلب الهوني. دار ليبيان. ب .ط. 2001 ف. ص 17 ، 18 ..

[2] ينظر النقد العربي و أوهام الحداثة. د. سمير سعيد حجازي. مؤسسة طيبة للنشر و التوزيع. القاهرة. ط 1 .2005 ف. ص 183 .

نك آمان!

نك آلهين!

نك تزولي!

نك آمضال!

نك، كيونان، إيلل!

شهق مرة أخرى. اختطف من الهواء نصيبا. جحظت العينان. غزتهما حمرة، لفظت الشفتان زبدا. احترق الجوف بالنار.

جاش الصدر إلهاما، فاضت في القلب النبوءة. عاد يئن، و يغمغم، و يحاول أن يحاكي "مولا - مولا". يحاول أن يجاري بورو في أغنيته القديمة:

بورو آغزّارام!

بورو إيمستغ!

بورو آغرارام!

بورو آيسغ!

بورو آورا!

بورو آورا!

و في هامش الصفحة التي وردت فيها هاتين الأغنيتين، وردت ترجمتهما كالتالي:

الأغنية الأولى:

أنا ماء!

أنا جان!

أنا معدن!

أنا تراب!

أنا أنت أيها السراب! (أغنية بورو: الجزء الأول. القسم الأول)

بورو ضب!

بورو سنونوة!

بورو عشبة!"[1].

و قد أشار الكاتب مسبقاً في هامش الصفحة 174 من نفس الرواية (السحرة) إلى أن هذه الكلمات من لهجة (تماهق) و هي لهجة طوارقية.

و يقول الدكتور علي عبد المطلب إن هذا ليس جديداً في عالم الرواية، فالروائي الفرنسي (بلزاك) كان من النبلاء و كان مؤمناً بالثالوث المقدس ( البابا و الإمبراطور و النبلاء) و لكنه لم يتدخل في شخوص روايته من حيث مسيرتهم مما جعل رواياته غالباً ما تنتهي بالكتابة ضد ما آمن به، و إن كان (بلزاك) قد جعل القارئ يعيش الحدث مع شخوص رواياته و كأنما هو معهم في ذات الزمان و المكان يشعر بهم و يعاني ما تعاني تلك الشخصيات متحرراً من سلطة الكاتب [2].

---

[1] السحرة ص 840 ، 841 .

[2] ينظر أضواء نقدية على رباعية الكوني. د. علي عبد المطلب الهوني. ص 18 .

و في كل الأحوال - من وجهة نظري - فإن الكاتب قد يكتب أو يروي شيئا ما و يبقى أمر التأويل و التفسير أو التحليل للمتلقي فـ " التلقي في العملية الروائية،أو السردية، أو التقنية بشكل عام، أصبح بيت القصيد، أو نقطة الانطلاق، أو خاتمة المطاف في الكتابة والسرد والقراءة، وأنه لابدّ من الالتفات إليه والالتفات حوله إذا ما أردنا تقييما شاملا عادلا لما يكتب لنا وما يُروى علينا. ومن هنا أولاه المحدثون من النقاد عناية خاصة وصاغوا له، أو منه ما أصبح يعرف بنظرية التلقي واستجابة القارئ"[1].

و بناءً على هذا فإن ما يكتبه أو يقصده الروائي من روايته لأحداث معينة، أو تعامله مع شخصيات قد تكون من صنعه، قد لا يلقى لدى القارئ أو المتلقي ما كان يرجوه هو (الكاتب) في كتابته أو سرده، و يترتب على ذلك أيضاً تقييم القيم الجمالية في هذا العمل، حيث تتباين درجة التقييم من قارئ لآخر فـ "الخصائص التي تُشترط في الناقد (أو القارئ) إذا هو أراد اكتشاف القيمة الجمالية المتولدة عن الوحدة العضوية للحبكة في الرواية، فهي الذكاء و الذاكرة، و هي كما يتضح خصائص ذاتية لتذوق جمال الرواية، فالذاكرة تمكن القارئ من الاحتفاظ بجميع العناصر المهمة و عدم نسيانها عند التأويل، و الذكاء يمكنه من إدراك نوعية العلاقات القائمة بين العناصر ذاتها. و قد كان أرسطو وضع شرط الذكاء بالنسبة لمبدع التراجيديا لأنه هو أيضاً لا ينبغي له نسيان بعض العناصر و هو ينسج عمله القصصي و إلا ظهر العيب في هذا العمل"[2]

---

[1] آفاق الرواية. البنية و المؤثرات. محمد شاهين. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. 2001 ف. ص 94 .

[2] بنية النص السردي( من منظور النقد الأدبي). د. حميد لحمداني. المركز الثقافي العربي. بيروت، الدار البيضاء. ط. الأولى. 1991 ف. ص 16 .

كذلك فإن الراوي أو الكاتب يدير الفكرة و نقيضها في رأسه، و يلزم القارئ معه في خوض صراعه المحموم، حتى يبدو في النهاية أن قوة أكبر منه هي التي تدفعه لأن يبوح بما يريد الكاتب إظهاره و البوح به[1].

و إذا كان من الممكن لنا اعتبار رواية (نزيف الحجر) إبداعاً تراجيدياً، فإن هذا الاعتبار لابد لنا من إظهار ما يعززه و يكشف القيم الجمالية فيه، تلك القيم التي أبدعها الكاتب، و لا نستطيع أبداً أن نتهم الكاتب بالتدخل المباشر أو غير المباشر في هذا الإبداع إذ لولاه لكان العمل مملاً، فبعض التدخلات أراها ضرورية لكي يكون العمل إبداعاً متميزاً:

ففي رواية نزيف الحجر يطالعنا في نص(العهد) هذا المقطع السردي:

" تقدمت مني أمي، و قبلتني، و تمسحت برقبتي؛ و همست في أذني: ( إني أفعل ذلك من أجلك. لن يمسك الإنس بعد اليوم ). ثم ذهبت و سلمت نفسها للآدمي المحطم الذي يغمر وجهه في التراب تحت شجرة الرتم. لم أفهم ما حدث. عقلي الصغير لم يسمح لي أن أستوعب قساوة ما حدث. و لم أحس بالخطر إلا عندما رأيت السكين تلمع في يد الإنسان تحت شعاعات الشمس. آه لو تدرين يا صغيرتي الألم الذي مزق قلبي في تلك اللحظة. أحسست أن سهما مسموما اخترق قلبي. صرخت. ... أقبلت المرأة و دست الطفل العطشان في جوف أمي المسكينة. كانت ذبيحة. أبعدني الإنس بضربة طائشة، و لا أدري الآن لماذا لم يغرس في رقبتي السكين أيضاً؟ ... شكوت ... طلبت منها أن تلعنهم ... ثم بكيت، و همت في الخلاء وحيدة حتى اليوم"[2].

[1] ينظر في مديح الرواية . بهاء طاهر . دار الهدى للنشر و التوزيع. المنيا. مصر. ط 1 . 2004 م. ص 129 .
[2] نزيف الحجر. ص 127 ، 128 .

في هذا السرد الذي نسجه الكاتب حول الغزالة المسكينة التي ضحت بنفسها لأجل سلامة القطيع، صور مؤلمة، في موقف تضحيتها و في شعور ابنتها الصغيرة التي لم يستوعب عقلها الصغير قساوة الحدث( حدث تضحية الأم )، هذا القص التراجيدي الذي عرضه علينا الكاتب في صور و جمل وصفية رائعة و خيال يقف بالقارئ أمام الموقف كأنه حاضر له و لتلك الأحداث المؤلمة، واستئناف الكاتب هذا المقطع بقوله:

" الصبر على البلاء هو الحجاب الوحيد الذي يحمي من الأشرار و الوحوش"، إنما هو - من وجهة نظري - تدخل يزيد الحدث قوة و وضوحا، هذا من جهة التدخل في الوصف الدقيق و اختيار المفردات و تنسيق العبارات بحيث تؤدي غرضها لأفضل ما يكون.

أما أن يحس القارئ بوجود عبارات واضحة النسبة للكاتب، كما هو في العبارة السابقة (الصبر على البلاء)،فإن مثل هذه العبارات يمكن اعتبارها استباقا داخليا للأحداث القليلة التي ستأتي بعده مباشرة، هذا في حال كانت العبارة سابقة للحدث.

أما إذا كانت العبارة بعد انتهاء الحدث فحينئذ تكون هذه العبارة لغاية أرادها الكاتب، فقد تعبر عن رأيه شخصيا، أو عن رأي إحدى الشخصيات التي هو بصدد الكتابة عنها، و قد تكون تهكمية أو خبرية لغرض ما يدركه القارئ وفقا للسياق.

فـ "عندما يكون الراوي ممثلا في الحكي، أي مشاركا في الأحداث إما كبطل أو مشاهد يمكن أن يتدخل في سيرورة الأحداث ببعض التعاليق أو التأملات و تكون ظاهرة و ملموسة إذا ما كان الراوي شاهدا لأنها تؤدي إلى انقطاع في مسار السرد، و تكون مضمرة و متداخلة مع السرد بحيث يصعب تمييزها إذا كان الراوي بطلا.

و في بعض الحالات التي يكون فيها الراوي غير ممثل في الحكي و يلجأ إلى التدخل و التعليق على الأحداث، فإن الأمر قد يؤدي إلى تصديع البناء الخيالي الذي أقامه الراوي نفسه، إذ يصعب بعد هذا على القارئ أن يصدق بأن الأبطال لديهم حرية الحركة و التصرف"[1].

و انطلاقا من علاقة الراوي بشخصياته الروائية من كمية المعلومات لكل منهما، فإن العلاقة بين الراوي و مرويته تتحدد في الآتي:

- الراوي يعرف أكثر من الشخصية (الرؤية المجاورة).

- الراوي يساوي الشخصية الروائية.

- الراوي يعرف أقل من الشخصية و هي الرؤية الخارجية كما يطلق عليها بعض النقاد [2].

فإذا أردنا تصنيف الراوي في روايتي (نزيف الحجر و السحرة) فإننا سنجد أن الراوي في هاتين الروايتين هو الكاتب نفسه (إبراهيم الكوني)، و على الرغم من أنه خارج الرواية إلا أنه يعرف أكثر من الشخصية، و بذلك فإن علاقته بما يرويه هي علاقة الرؤية المجاورة:

" تحرك الهواء في الأعالي، و بردت خيوط العرق، و لكن الوجوم استمر. تطوع جون بمحاورته:

- شيوخكم يرون في كل ظاهرة طبيعية إشارة سماوية و علامة من العلامات.

---

[1] بنية النص السردي( من منظور النقد الأدبي). د. حميد لحمداني. ص 49 .
[2] ينظر الراوي بوصفه مكونا سرديا (الأرشيف) ملتقى الأدباء و المبدعين العرب. شبكة المعلومات الدولية.

ضحك مسعود و قال:

ـ معك حق. لو صدقت نبوءاتهم لقامت القيامة حتى الآن ألف مرة على الأقل.

ثمّ حدج جون و قال بخبث:

ـ و لكن أصدقاءك شيوخ الطريقة يرون ذلك أيضاً.

ـ الجلولي لا يرى ذلك. لم يحدثني يوماً عن إشارات القيامة.

...

لم يشترك قابيل في النقاش. أما الزنجي المرح فيجلجل بالضحكات دون أن يفهم شيئاً من الحوار.

انقطعت السلسلة الجبلية، فأمر جون مرؤوسه بأن يستدير و يعود في نفس الاتجاه.

الدورة شملت مساحة واسعة. طاروا فوق الوادي قبل أن ينحرف السائق نحو الجبل مرة أخرى.

...

في تلك اللحظة صرخ الزنجي:

- o! look! Look ".[1]

و في نص (الظل) في رواية السحرة:

[1] تزيف الحجر. ص 144 ، 145 ، 146 .

" تسللوا إلى أوطانهم، لأنهم لم ينسوا الوصية التي ورثوها عن الناموس المفقود إذ يقول:(إذا أردت أن تحيا، فاختف، ثمّ اختف، ثمّ اختف..)، و تعاليم السحر تؤكد أن سر كل أمر في ضده. في نقيضه. في نفيه. رأوا كيف تنهزم القبائل عندما تنتصر في الغزوات، و رأو أيضا كيف تنتصر القبائل عندما تنهزم. و تعلموا أن ينصتوا لصوت الصحراء فعلمتهم أن النعيم في الترحال، و الخلاص في الاعتزال، و الحياة في العتمة، في الظل، في الاختفاء، في التخلي عن الحياة".[1]

وصف الكاتب طريقة الدخول فقد كانت تسللا، كما أنه علل استطاعتهم الدخول حيث إنهم لم ينسوا الوصية التي ورثوها عن الناموس المفقود، ثم ذكر لنا أيضا الوصية نفسها، ثم يعقب على كل هذا بتحليله و تعليله، (رأوا، و رأوا، و تعلموا، فعلمتهم ...).

ففي وصف الأحداث تختبئ العديد من المقاصد التي تتعلق بالنتيجة النهائية المحددة من قبل الكاتب، و التي يجب أن تتحقق[2].

وقد حدد جيرار جينيت في كتابه (خطاب السرد) ثلاثة مستويات من العلاقة بين الراوي ومرويته وهي: [3]

1 ـ التبئير في درجة الصفر أو اللاتبئير الذي نجده في السرد التقليدي.

2 ـ التبئير الداخلي.

3 ـ التبئير المحايد الذي لا يمكن فيه التعرف على دخائل الشخصيات.

---

[1] السحرة، ص 352 .

[2] ينظر علم النص، مدخل متداخل الاختصاصات، تأليف: تون أ . فان دايك، ترجمة و تعليق: د. سعيد حسن بحيري دار القاهرة، ط 2 . 2005 ف ص 125.

[3] ينظر http://www.almolltaqa.com/vb/archive/index.php/t-29488.html

فإذا أردنا معرفة مستوى التبئير في الروايتين اللتين نحن في معرض الحديث عنهما فأول ما يساعدنا على ذلك هو اقتطاع بعض العبارات الواردة فيهما و من ثمّ يمكننا استنتاج أي نوع من المستويات تحتوياته، ففي(نزيف الحجر) في نص (النقيضان) تقابلنا هذه العبارات:

"ـ لم يلحظ أي إشارة تشير إليه...

ـ في ذلك العام اكتظت الأودية و السهول و أطراف الجبال بالغابات...

ـ يروق له أن يتوقف و ينحني...

ـ و كما هو الحال دائما...

ـ و لكن تلك المصيبة كانت أهون من اللاحقة...

ـ لم يكن سهلا عليه..."[1]

و في (السحرة) في نص(النبوءة) هذه العبارات:

"ـ عظمة الكتف كانت من نصيب بورو...

ـ لم يدفعها إليه الحظ...

ـ في القرص قرأ نداءً غامضاً، و في الجوف تململ حنين حميم...

ـ جبارين هجع في مجاورة الطلحة، ناحية الشق الجنوبي للجبل...

ـ نطق بنبرة كسولة...

ـ شدد قبضته على العظم...

---

[1] نزيف الحجر ص 89 : 92 .

ـ التفت إلى بورو لأول مرة منذ بدأت الطقوس..."[1]

فالتبئير الذي حددته العبارات السابقة في الروايتين كلتيهما هو التبئير الداخلي ـ ترجيحاً ـ حيثُ إن العلاقة بين الراوي ( الكاتب) و مرويته في هاتين الروايتين ليس تقليدياً، كما أنه ليس محايداً بحيث لا يمكن فيه التعرف على دخائل الشخصيات، إنما هو على العكس من ذلك، فهذا النوع من العلاقة يجعل القارئ مُدركاً للعديد من الدخائل النفسية و الشخصية، فالسرد الذي يعتمد على على طريقة التلخيص يبدو مناسباً لذوقنا الحديث فيما يتعلق بسرعة الإيقاع و التركيز، و هي طريقة يفضلها البعض لأنها لا تقع في مستنقع الإيقاعات الزمنية البطيئة و التفاصيل الكثيفة التي وقعت فيه الرواية الكلاسيكية.[2]

و بهذا يتميز أسلوب الراوي الذي يتعلق بالكيفية التي تمَّ بها إدراك القصة من طرفه (الراوي) ،أي مجموعة العمليات الزمانية والمكانية وتموضعاته بالنسبة للأحداث كي يحصل على المعلومة القصصية الخام ليقوم بعد ذلك بإعادة إنتاجها وتكوين عالم قصصي يقدمه بصيغ فنية مستخدماً الأنماط الفنية السردية التي تتعلق بالكيفية التي يعرض لنا بها لقصة ويقدمها لنا.

---

[1] السحرة ص 360 : 367 .

[2] ينظر الفن الروائي.تأليف: ديفيد لودج. ترجمة:ماهر البطوطي.المشروع القومي للترجمة. المجلس الأعلى للثقافة.ط 1 . 2002 ف. ص 144 .

## حكاية الأحداث:

في الحديث عن حكاية الأحداث نتناول الطريقة التي يتم فيها نقل غير اللفظي أو ما يُفترض أنه غير لفظي إلى اللفظي، أي نقل الحدث في القصة إلى لفظ أو وصف في الحكاية.

و تحتاج الحكاية ـ أي حكاية ـ إلى خطاب ينقل به السارد مسروده من أفكار و أحداث صامتة إلى حوار و أحداث تملؤها الحركة و الحياة، و يعرف الجابري الخطاب "بأنه:بناء تفكري يهدف إلى نقل رسالة من ذات متفكرة ـ مرسل ـ إلى ذات متلقية، و ذلك من خلال التواصل مع القارئ، هذا البناء عبارة عن مقدمات و نتائج تربط بينها علاقة استدلالية. و كل خطاب يتكون في جوهره من مجموعة نصوص؛ مما يعني أن الخطاب يحمل أكثر من رسالة، و تعدد الرسائل هو ما يشكل جوهر الخطاب و يضفي عليه الصبغة الإشكالية"[1]

أما في الخطاب غير المباشر فإن نقل ملفوظات الشخصية يكون دون أفكارها و هو ما يسمى بـ (الكلام غير المباشر). مما يجعل القارئ أكثر تجوالاً بأفكاره لا بأفكار الشخصيات التي حددها له الكاتب أو الراوي.[2]

و غالباً ما يتكلم الخطاب عن أشياء و يسكت عن أخرى، فإذا تمّ تفكيكه و إعادة بنائه من جديد دخل الخطاب في التفكيك البنيوي لاعتماده على تقنيات التفكيك البنيوي، و لابد في هذه الحالة من التفاعل بين القارئ

---

[1] نقد الخطاب ما بعد الوضعي. دراسة نقدية للاشتراطات المعرفية عند توماس كون و كارل بوبر. عبد الباسط عثمان علي ماني.مجلس الثقافة العام.ليبيا. ب ط. 2008 ف. ص 19 .

[2] يُنظر المصطلح السردي ( معجم مصطلحات). تأليف: جيرالد برنس. ترجمة: عابد خزندار. مراجعة و تقديم: محمد بريري. المشروع القومي للترجمة. المجلس الأعلى للثقافة. ط 1. 2003 ف. ص 113 .

و المقروء حتى لا يقع بينهما عدم الانسجام مع المنطلقات الأولية التي صدر عنها الخطاب.[1]

و بناءً على ذلك فإن ما يتم تأويله من مفردات و نصوص من قبل القارئ وفق أي منهج يظل ملتصقاً بالقارئ، أما علاقته بالكاتب أو السارد فهي علاقة محدودة، و هذا يعني أن مسؤولية القارئ تجاه أي فهم أو تحليل هي مسؤولية غير مقيدة أي مسؤولية مطلقة، " فالقراءة نشاط متعدد الوجوه.. فهي نشاط عصري و فيزيائي إضافة إلى أنها نشاط معرفي و نشاط عاطفي و نشاط حجاجي و نشاط رمزي، و باعتبار النص دلالات عائمة يقوم المتلقي بقراءتها وفق رؤيته و مرجعيته و خلفيته الثقافية و منهج قراءاته" [2].

و يحقق إبراهيم الكوني في رواياته مواءمة وتعادلاً بين فضاء الحدث والفضاء السردي، فسياق تطور الفعل الروائي، والتصعيد الذي يسمى نمو الحبكة يفرض على الروائي اللجوء إلى السرد التتابعي الدائري، أي أن حركة القص تأخذ شكل متوالية زمانية مقفلة من دون تداخل أو تواز في الغالب. فالصحراوي بطل روايات إبراهيم الكوني، يعرف من أين أتى، وماذا ينتظره على الطريق، ويحدس بمصيره فيجري نحوه راضياً قانعاً كأنه عائد إلى المكان الذي جاء منه، وهو بذلك يحمل ثقل وملابسات ذاكرة الصحراء، ويحفظ - لا في ذهنه فقط، وإنما في وجدانه وسلوكه أيضاً - نواميس و أعماق عالمه المفتوح والمغلق في الآن معاً[3].

---

[1] ينظر نقد الخطاب ما بعد الوضعي، مرجع سابق، ص19.
[2] النص الأدبي الاستلاب و المقاطعة، عبد الرزوف بابكر السيد، جامعة التحدي سرت - ليبيا، ط 1 ، 2008 م، ص 30 .
[3] ينظر http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=72055

و على اعتبار رواية( نزيف الحجر) رواية للشخصية (أسوف) ثم تأتي رواية الحدث في مرتبة بعدها، فعلى هذا الأساس لا نجد فيها (نزيف الحجر) ذلك البطل المندفع المتهور الذي تدفعه الأحداث من موقف لآخر، و لا نجد فيها أية حبكة بارزة، و ليس فيها حدث حاسم تشارك كل عناصرها في صنعه، فشخصية (أسوف) لها وجود مستقل، و الحدث تابع لها، فهي التي صنعت الأحداث و لم تصنعها الأحداث[1]. و بهذا فهي تفرض على القارئ نوعاً خاصاً من التحليل و توقع الأحداث، فهذه الشخصية (أسوف) ـ التي حددها الكاتب مسبقاً ـ لا تدع مجالاً للقارئ أن يتوقع غير ما وجد.

هذه بعض المواقف و الحوارات التي كانت فيها شخصية أسوف شخصية غير متهورة و مستقلة، تصنع الأحداث و تؤثر فيها لا العكس:

يقول الروائي إبراهيم الكوني:

"نحن لا نستطيع أن نقول كل ما نريد حتى لو شئنا ... و حياة واحدة لن تكفي لأنها رحلة قصيرة حتى لو عُمّر فيها الإنسان ألف عام"[2]

و إن كان هذا القول قد قيل في مناسبة لا علاقة لها بما يرويه الروائي إبراهيم الكوني أو غيره، إلا أنها تلقي بظلالها على كل قول أدبي شعراً كان أم نثراً، قصة أو رواية.

[1] ينظر تحليل النص الأدبي بين النظرية و التطبيق. محمد عبدالغني المصري، مجد محمد البرازي. مؤسسة الوراق. عمان / الأردن. د ط . 2002 ف. ص 182 .

[2] كلمة للروائي إبراهيم الكوني ألقاها في في احتفالية الصادق النيهوم التي أقامتها دار الكتب الوطني ببلغازي في 22 . 4 . 2009 ف.

و في هاتين الروايتين:(نزيف الحجر، و السحرة) الكثير من الأحداث و المعاني التي يفترض أن تكون بعيدة عن القول و لكنها تحولت بفعل السرد إلى قول (لفظ)، فنُقل الحدث إلى لفظ أو وصف:

ففي رواية (نزيف الحجر):

-" شرع يتسلق أوعر الصخور أوعر الصخور، فاغمض أسوف عينيه لكي لا يرى بشاعة الأحجار و ضخامتها. و في لحظة وقف على قدميه و هو مشدود إلى ضحيته... فتقافز خلفه مستلقيا... و بعدها بلحظة واحدة، قصيرة، كومضة البرق، وجد نفسه معلقا في نتوء صخرة في أعلى الجبل و ساقاه تتدليان في الهاوية الأبدية"[1]

الأفعال: (شرع، يتسلق، أغمض، يرى، وقف، مشدود، تقافز...) كلها أحداث غير لفظية تحولت إلى اللفظي عن طريق السرد و الوصف.

و في رواية (السحرة):

يتحول اللالفظي إلى لفظي في حكاية الأحداث أيضا: "ما أن ولد النور، و تبدى، من وراء قمم الضفة الشرقية، أول سوط، أول لسان في كتلة السياط... ما أن يهجع المخلوق و يسلم عظامه للأرض، طلبا للراحة حتى يقع في الفخ... تناول العكاز... تحسسه بأصابعه. صنع به دائرة في الهواء"[2]

( ولد النور، تبدى، يهجع المخلوق، يسلم عظامه،تناول العكاز، تحسسه...)

---

[1] نزيف الحجر ص 68 .
[2] السحرة ص 374 ، 375

فقد تحول كل ما هو بعيد عن اللفظ من معان و حركات و أحداث، تحولت إلى ما هو لفظي،فمن شأن الكاتب إذا كان راويا، أو الراوي أن يجعل الحكاية أمتع ما تكون بفطنته و ذكائه و تسخيره للتقنيات في خدمة حكايته: و هذه القدرة تتباين من شخص لآخر في حكاية الرواية.

# ملحق:

- إبراهيم الكوني.

- الوظائف التي شغلها.

- عناوين مؤلفاته حتى عام 2006 ف.

- **إبراهيم الكوني:**

صوت روائي أصيل و سارد متميز، عشق الصحراء الليبية في بكارتها و بدائيتها حتى نخاعه، و شغل نفسه بها فأمدته من مفرداتها و أشيائها مادة روائية حية انفرد بما عجز الآخرون - و هم كثر- عن امتلاكه فراح يتتبع في أعماله الإبداعية السردية (قصة،رواية) تفاصيل الصحراء و فسيفساءها و طقوسها و معتقدات أهلها و عاداتهم و ثقافاتهم و نظمهم المعيشية، و يستنطق في الآن نفسه موجوداتها و أشياءها؛(الرمال و الأحجار و النبات و الحيوان و الطير و الوديان و السهول و الجبال و الهضاب و الشمس و القمر و النجوم و القبيلة و الجن و النقوش.... و غير ذلك من مكونات عالم الصحراء و مفرداته)موظفا نمطا سرديا تشكله لغة عليا تتخطى نطاق الواقع المعيش، و تتجاوز حدود التعبير المباشر إلى أنماط أسلوبية و سياقات تعبيرية نابضة تكشف عن عوالم غير مألوفة مفعمة بالجلال و الجمال و القداسة و الروعة و مغرقة في الخيال والأسطورة تعيد إلى الأذهان صورة الحياة الإنسانية في شكلها البدائي البكر المشحون بالأوهام الخرافية والإيماءات الغرائبية التي تنبع من عالم الميتافيزيقا لتتفجر ألوانا و خطوطا و أشكالا أسطورية ساحرة تفيض غرابة و دهشة تبهر عقل القارئ و تمتلك مشاعره و تسلب إرادته لتُحوم به في عوالم أسطورية و عجائبية ألفناها في قصص و حكايات ألف ليلة و ليلة.[1]

و المتأمل لأعمال الكوني القصصية و الروائية على حد سواء، يدرك منذ الوهلة الأولى أن الرجل يعشق عالم الصحراء يستبطن مكوناته، و يستنطق موجوداته وينتقل به من وضعه السكوني الجامد إلى مستوى الكائن الحي بما يبثه فيه من روح و حركة، فتتحول مفرداته الجامدة إلى شخصيات روائية تنبض حياة و تفيض إحساساً و قدرة على الحركة،

[1] ينظر الثقافة العربية العدد 280 السنة 34 أكتوبر 2007. صورة المدينة في قصص إبراهيم الكوني. إلى أين أيها البدوي نموذجا. د. بهلول أحمد سالم بوبكر. ص 83 .

و الفعل و التنامي الديناميكي المتفاعل مع الأحداث، والمشارك في صناعتها.

ولد إبراهيم الكوني في 7 هانيبال عام 1948 ف في غدامس، درس الابتدائية في غدامس، و الثانوية في سبها، حصل على الليسانس، ثم على الماجستير في العلوم الأدبية و النقدية من معهد غوركي للأدب العالمي في موسكو عام 1977 ف.

- الوظائف التي شغلها:

عمل موظفا في وزارة الشؤون الاجتماعية، و في وزارة الإعلام و الثقافة في سبها، حيث قدم برامج للإذاعة المسموعة عام 1969 ف.

كما أنه عمل في وظائف عدة خارج بلده ليبيا منها:

- مراسل وكالة الأنباء الليبية في موسكو عام 1975 ف.

- مندوب جمعية الصداقة الليبية البولونية في وارسو عام 1978 ف .

- مستشار إعلامي في المكتب الشعبي الليبي في وارسو عام 1978 ف.

- رئيس تحرير مجلة الصداقة الليبية البولونية في وارسو عام 1981ف.

- مستشار ثقافي في المكتب الشعبي الليبي في موسكو عام 1987 ف.

- مستشار إعلامي في المكتب الشعبي الليبي في جنيف عام 1992 ف.

كما أنه شارك في العديد من الفعاليات الثقافية داخل و خارج ليبيا منها :

- ندوة الفكر الثوري في طرابلس عام 1970 ف.

- مؤتمر الأدباء و الكتاب الليبيين الأول عام 1968 . و المؤتمر الثاني عام 1973ف.

- ملتقى القصة الليبية عام 1974 ف.

- مؤتمر الأدباء الشباب في طشقند عام 1976 ف.

- مؤتمر الأدباء العرب في ليبيا 1977 ف.

- ندوة الحوار العربي في النمسا.

- ندوة حول النزعة الصليبية الجديدة في ألمانيا عام 1983 ف.

- ندوة حول رواية السحرة في أبوظبي عام 1995 ف.

- مؤتمر ثقافة البحر المتوسط عام 1996 ف.

- مهرجان الرواية العربية في القاهرة عام 2003 ف.

نال الكوني جوائز تقديرية منها جائزة اللجنة العليا للآداب السويسرية عن روايته **(نزيف الحجر)** عام 1996 ف، و جائزة الفاتح التقديرية للفنون و الأداب عام 1997 ف، و جائزة اللجنة العليا للترجمة إلى اليابانية عن روايته **(التبر)** عام 1997 ف. كما نال جائزة الدولة السويسرية، على رواية **(المجوس)** عام 2001 ف، و جائزة لجنة التضامن الفرنسية مع الشعوب الأجنبية، على رواية **(واو الصغرى)** 2002 ف، و جائزة الدولة الاستثنائية الكبرى، على مجمل الأعمال المترجمة إلى الألمانية، 2005 ف. كما نال جائزة الرواية العربية

(المغرب)2005ف، و جائزة رواية الصحراء (جامعة سبها- ليبيا)، 2005 ف، و وسام الفروسية الفرنسي للفنون و الآداب، 2006 ف.

و أخيرا فاز الروائي إبراهيم الكوني بجائزة الشيخ زايد للكتاب فرع الآداب في دورتها الثانية 2007 - 2008 ف.[1]

"وقالت اللجنة العليا للجائزة رواية الكوني **"نداء ما كان بعيدا"** تميزت بتجربة إبداعية متفردة أضافت آفاقا إنسانية وشعرية للسرد العربي المعاصر، وصهرت منظومة من المعارف الأنثروبولوجية والفلسفية العميقة لتمثيل المكونات الأصيلة لثقافة الصحراء الداخلة في تكوين النسيج الحضاري للأمة العربية الإسلامية وابتكار أشكال وتقنيات سردية أثرت المتخيل الإنساني وأضفت على شعرية السرد تجليات جمالية هامة.

وتدور التجربة الروائية في رحاب التاريخ، مقدمة رؤية إنسانية عميقة في استعانتها بجانب من تاريخ العرب في بداية العصر الحديث في علاقاتهم بالغزاة لمتخلفين، وتقلب المصائر بين هؤلاء وأولئك".[2]

وصل عدد مؤلفاته إلى الستين مؤلفا حتى عام 2007 ف بين قصص و راوايات و كتب و قد ترجمت أعماله إلى أكثر من 40 35 لغة عالمية منها [3] :

الإنجليزية، الفرنسية، الألمانية، الروسية، الإيطالية، الأسبانية، الهولندية، النرويجية، البولونية، اليابانية، الصينية، التركية، الجورجية، الكازاخية، الأوكرانية، الأوزبكية.

و من أهم مترجميه: إيزابيلا كاميرا دافليتو من إيطاليا، و. هارثموت فندريخت من ألمانيا.

---

[1] http://www.alarabiya.net/articles

[2] http://www.alarabiya.net/articles

[3] ينظر رواية السحرة " الغلاف " ، منشور دار "أدب الصحراء" سبها، 2005 ف.

## - مؤلفات إبراهيم الكوني :[1]

- الصلاة خارج نطاق الأوقات الخمسة(قصص)1974
- جرعة من دم(قصص)1983
- شجرة الرتم(قصص)1986
- التبر(رواية)1990
- نزيف الحجر(رواية)1990
- القفص(قصص)1990
- المجوس(رواية) الجزء الأول1990
- المجوس(رواية) الجزء الثاني1991

رباعية الخسوف:

- البئر(رواية)1991
- الواحة(رواية)1991
- أخبار الطوفان الثاني(رواية)1991
- نداء الوقواق(رواية)1991

- ديوان النثر البري(قصص)1991
- وطن الرؤى السماوية(قصص)1991
- الوقائع المفقودة من سيرة المجوس(قصص) 1992
- خريف الدرويش(رواية - قصص - أساطير) 1994
- الفم(رواية) 1994
- السحرة(رواية) الجزء الأول 1994
- السحرة(رواية) الجزء الثاني 1995

[1] السحرة.إبراهيم الكوني .اللجنة الشعبية العامة للثقافة و الإعلام .ط الثالثة. الفاتح.2007 ف.ص 870 .

- فتنة الزوان(رواية)1995
- بر الخيتعور(رواية)1997
- واو الصغرى(رواية)1997
- عشب الليل(رواية)1997
- الدمية(رواية)1998
- صحراني الكبرى(نصوص)1998
- الفزاعة(رواية)1998
- الناموس(الجزء الأول)1998
- في طلب الناموس المفقود(الجزء الثاني من الناموس)1999
- سأسيرُ بأمري لخلاني الفصول(ملحمة روائية)1999
- أمثال الزمان(الجزء الثالث من الناموس)1999
- سأسيرُ بأمري لخلاني الفصول(ملحمة روائية)، الجزء الثاني، البلبل1999
- سأسيرُ بأمري لخلاني الفصول(ملحمة روائية)، الجزء الثالث، برق الخلب1999
- وصايا الزمان1999
- نصوص الخلق1999
- ديوان البر و البحر(نصوص)1999
- الدنيا أيام ثلاثة(رواية)2000
- نزيف الروح(نصوص)2000
- أبيات(نصوص)2000
- بيت في الدنيا و بيت في الحنين(رواية)2000
- رسالة الزوح

- بيـان فـي لغـة اللاهـوت(موسـوعة البيـان) جـزء 1 أوطـان الأرباب2001
- بيـان فـي لغـة اللاهـوت(موسـوعة البيـان) جـزء 2 أوطـان الأرباب2001
- بيـان فـي لغـة اللاهـوت(موسـوعة البيـان) جـزء 3 أوطـان الأرباب2001
- بيـان فـي لغـة اللاهـوت(موسـوعة البيـان) جـزء4 (المقدمـة فـي ناموس العقل البدئي)2002
- أنوبيس(رواية)2002
- المحدود و اللامحدود(متون)2002
- لحون في مديح مولانا الماء2002
- منازل الحقيقة2003
- أسطورة حب إلى سويسرا2003
- البحث عن المكان الضائع(رواية)2003
- بيان في لغة اللاهوت(ملحمة المفاهيم)جزء 5. 2004
- الصحف الأولى(أساطير و متون)2004
- مرائي أوليس(رواية)2004
- صحف إبراهيم(متون)2005
- ملحمة المفاهيم موسوعة البيان ج 6. 2005
- ملكوت طفلة الرب(رواية)2005
- لون اللعنة(رواية)2005
- هكذا تأملت الكاهنة ميم(متون)2006
- ملحمة المفاهيم ج 3، (موسوعة البيان) ج 7. 2006
- نداء ما كان بعيدا(رواية)2006

# الخاتمة:

في ختام هذه الرحلة العلمية التي تناول فيها البحث تقنيات السرد الروائي في روايات إبراهيم الكوني (نزيف الحجر و السحرة ) نموذجا، توصل البحث إلى النتائج التالية:

1- جعل الروائي إبراهيم الكوني من عالم الصحراء و مكوناته مرجعية له، بدلا من عالمي المدينة أو الريف المألوفين في أدب الرواية.

2- استخدم الروائي إبراهيم الكوني من تقنيات السرد الروائي ما جعل هاتين الروايتين لا تختلف عن الروايات ذات المرجعية المدنية فنا و أساسا و تقنية.

3- وردت التقنيات التالية:

- تقنية العنوان.
- تقنية تيار الوعي.
- الاستباقات .
- الاسترجاعات.
- اللاتواقتات.
- الوقفة.
- التواتر في الحكاية.
- المسافة.

4- تبين بالدراسة أن التقنيات التي استخدمها الروائي إبراهيم الكوني في روايتي (نزيف الحجر و السحرة) اللتين شملهما هذا البحث - إضافة للتقنيات التي سبق ذكرها - أن كلتا الروايتين كان الراوي فيهما هو الراوي العليم كما أنه استخدم **الاسترجاعات** بنوعيها **الخارجي** و **الداخلي**، و لا يوجد ما يدل على استخدامه للاسترجاعات **المختلطة**.

5ـ **الاستباقات** التي استخدمها الكوني في هاتين الروايتين استوفت نوعيها **الخارجي و الداخلي**، أما النوعان الآخران من الاستباقات و هما الاستبقات **التكميلية** و الاستباقات **التكرارية** فقد قلّ استخدامهما إذا ما قورنتا بالاستباقات الخارجية و الداخلية من حيث الاستخدام.

6ـ استخدم الكوني نوعان من الحذوف **الحذوف المحددة** و **الحذوف غير المحددة**، و من حيث **الحذوف الشكلية** فقد كان **للحذوف التصريحية و الضمنية والافتراضية** نصيبا.

7 ـ يمكن إجمال المكونات الروائية لدى الروائي إبراهيم الكوني في الآتي:

المكان ـ الزمان ـ الشخصيات ـ آليات السرد ـ أدوات السرد و تقنياته ـ أساليب العرض.

8ـ كثيرا ما استخدم الكوني الأسطورة و الزمن الأسطوري في رواياته.

9ـ وحيث إن طبيعة و مرونة الرواية عامة تمكنها تلقائيا من استثمار عدد من المعارف التي لابد من أن تتصل بالفن اتصالاً مباشراً، منها التقنيات سالفة الذكر، كما أن طبيعة الرواية و مرونتها أيضا تمكناها من استثمار عدد من المعارف التي لا تتصل بالفن اتصالاً مباشراً، كالوثائق و الجغرافيا و علم النفس، فقد" نجح الكوني نجاحا كبيراً في التقاط تلك الأداة المناسبة عبر استخدامه لشتى الحيل السردية، و صيغ العرض متنوعة، و طرق الوصف و التصوير المتعددة، و غير ذلك مما كان يلزمه لعرض رؤيته للعالم عبر رواية الخطاب الذي يوجهه هذا المجتمع، الآيل للخسوف و التلاشي، إلى العالم، فاستنجد بكل الوسائل الفنية و الحيل الروائية".[1]

---

[1] القضايا الاجتماعية في الرواية الليبية (1961 ـ 1995 م). دراسة في المضمون و الرؤية و الأيديولوجية. أحمد محمد محمد الشيلابي. دار و مكتبة الشعب. مصراتة/ الجماهيرية. ط 1. 2003 ف. ص 200، 201 .

10- اقتصر هذا البحث على روايتي نزيف الحجر و السحرة و اتخذهما نموذجاً لدراسة التقنيات الموجودة بروايات الروائي إبراهيم الكوني، و ما آمله في طلبة العلم و الباحثين و النقاد هو المزيد من الدراسة لأعمال الكوني و التنقيب عن كل شيء جميل لم أتمكن من الوصول إليه في هاتين الروايتين و كافة روايات إبراهيم الكوني و أعماله التي يخفيها طيّها.

## قائمة المصادر و المراجع:

### أولاً المصادر:

1- القرآن الكريم.

2- رواية البئر، الرواية الأولى من رباعية الخسوف لإبراهيم الكوني. الدار الجماهيرية للنشر و التوزيع و الإعلان.ط الثالثة.1997 ف.

3- رواية السحرة. إبراهيم الكوني. اللجنة الشعبية العامة للثقافة و الإعلام. ط 3. الفاتح 2007 ف.

4- رواية نزيف الحجر. إبراهيم الكوني. الدار الجماهيرية للنشر و التوزيع و الإعلان. ط 4.الصيف. 1426 م.

### ثانياً: المراجع:

1- آفاق الرواية. البنية و المؤثرات. محمد شاهين. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. د ط .2001 ف.

2- أركان الرواية.إ.م. فورستر. ترجمة موسى عاصي. دار جروس برس. ط 1. 1994 ف ..

3- استنطاق النص. مقالات في السرد العربي. د. رشيد العناني. الدار المصرية اللبنانية.ط 1. 2006 ف.

4. أضواء نقدية على رباعية الكوني. د. علي عبد المطلب الهوني. دار ليبيان. د.ط .2001 ف.

5ـ اغتيال العقل/ محنة الثقافة العربية بين السلفية و التبعية. د. برهان غليون. مكتبة مدبولي. القاهرة. ط 3. 1990 ف.

6ـ انتقام الغزلان المذكورة. كامل عراب. الدار الجماهيرية للنشر و التوزيع و الإعلان. مصراتة/ليبيا. ط 1. د ت.

7ـ الأنواع الأدبية. تأليف: M. L abbe ci vincen . ترجمه إلى العربية و علق عليه الدكتور حسن عون، الأستاذ بكلية الآداب جامعة الاسكندرية. منشأة المعارف بالاسكندرية. د ط . د ت.

8ـ بحوث في الرواية الجديدة. ميشال بوتور. ترجمة فريد أنطونيوس. منشورات عويدات بيروت/ باريس. ط 3. سنة 1986 ف.

9ـ البطل المعاصر في الرواية المصرية، أحمد إبراهيم الهواري، دار المعرفة، القاهرة، ط 3 ،1986 ف.

10ـ البنية القصصية و مدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام لمحمد المويلحي "دراسة". تأليف محمد رشيد ثابت. الدار العربية للكتاب . ليبيا/ تونس. د ط. د ت.

11ـ بنية النص السردي( من منظور النقد الأدبي). د. حميد لحمداني. المركز الثقافي العربي. بيروت، الدار البيضاء. ط 1 . 1991 ف.

12ـ تحليل الخطاب الروائي. سعيد يقطين. المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء/ المغرب، بيروت/لبنان. ط 4 .2005 ف.

13ـ تحليل النص الأدبي بين النظرية و التطبيق. محمد عبد الغني المصري. مجد البرازي. عمان مؤسسة الوراق. د ط. 2002 ف.

14- تطور فن الحكواتي في التراث العربي و أثره في المسرح العربي المعاصر. شوكت عبدالكريم البياتي. وزارة الثقافة و الإعلام، دار الشؤون الثقافية. بغداد .ط .1 . 1989 ف.

15- تقنيات السرد الروائي. يمنى العيد. دار الفارابي. بيروت/ لبنان . ط 1 1990ف.

16- جماليات الأداء الفني، قراءات تحليلية في نصوص أدبية. د. محمد مصطفى أبو شوارب، د. أحمد محمود المصري. دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الاسكندرية. ط 1. د.ت.

17- جماليات الرواية الليبية من سرديات الخطاب إلى سرديات الحكاية. عبدالحكيم المالكي. منشورات جامعة 7 أكتوبر .ط1. 2008 ف.

18- حركية الإبداع. دراسات في الأدب العربي الحديث. د. خالدة سعيد. دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع. ط 3. 1986 ف.

19- خطاب الحكاية. جيرار جينيت، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، الهيئة العامة للمطابع الأميرية. ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي. ط 2 .1997ف .

20- الراوي: الموقع و الشكل. بحث في السرد الروائي. يمنى العيد. مؤسسة الأبحاث العربية . ش.م.م. بيروت. لبنان. ط 1. 1986 ف .

21- الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية و الالتزام. د. محمد مصايف. الدار العربية للكتاب. الشركة الوطنية للنشر و التوزيع. د ط . 1983ف .

22ـ سرديات الرواية العربية المعاصرة.د صلاح صالح. المجلس الأعلى للثقافة/ القاهرة. ط 1. 2003 ف.

23ـ سؤال الحداثة في الرواية المغربية. عبد الرحيم العلام . دار أفريقيا الشرق. المغرب، بيروت/لبنان، د ط. 1999 ف.

24ـ الشخصية الروائية عند خليفة حسين مصطفى، حسن الأشلم. مجلس الثقافة العام.الجماهيرية العظمى. د ط . 2006 ف.

25ـ الشخصية الروائية عند محمود تيمور بين النظرية و التطبيق، حمدي حسين. دار الثقافة للنشر و التوزيع. القاهرة. د ط. د ت.

26ـ علم النص. مدخل متداخل الاختصاصات. تأليف: تون أ . فان دايك. ترجمة و تعليق: د. سعيد حسن بحيري دار القاهرة. ط 2. 2005 ف.

27ـ الفن الروائي. تأليف ديفيد لودج. ترجمة ماهر البطوطي.المشروع القومي للترجمة. المجلس الأعلى للثقافة.ط 1 . 2002 ف.

28ـ في الأدب العربي المعاصر. د.سعيد الورقي. دار النهضة العربية بيروت/لبنان. ط 1. د ت.

29ـ في جماليات النص. رؤية تحليلية ناقدة. د. أحمد زلط . الشركة العربية للنشر و التوزيع/القاهرة. ط 1 سنة 1996 ف.

31ـ في قراءة الرواية، تصور منهجي و دراسات تطبيقية. روجرب هينكلي. جامعة براون، د.صلاح رزق. جامعة القاهرة. مكتبة الآداب و مطبعتها. ط 1 1988ف .

32- في مديح الرواية. بهاء طاهر. دار الهدى للنشر و التوزيع. المنيا. مصر. ط 1 . 2004 ف.

33- في معرفة النص. دراسات في النقد الأدبي. د. حكمت صباغ الخطيب (يمنى العيد). منشورات دار الآفاق الجديدة. بيروت.ط 3 . 1985 ف.

34- في نظرية الرواية الحديثة، بحث في تقنيات السرد. د. عبد الملك مرتاض. مطابع الرسالة "الكويت" 1998 ف. د ط .

35- في النقد و الأدب، الأدب و الأسطورة . تأليف هيرمان نور ثروب فراي، أدب الالتزام. تأليف: ماكس أديريث. تقديم و ترجمة و تعليق: د.عبدالحميد إبراهيم شيحة، مكتبة النهضة العربية، القاهرة. د ط ، د ت.

36- قراءة الرواية. د. محمود الربيعي. دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع. القاهرة. د ط .1973 ف.

37- القضايا الاجتماعية في الرواية الليبية(1961 - 1995 م). دراسة في المضمون و الرؤية و الأيديولوجية. أحمد محمد محمد الشيلابي.دار و مكتبة الشعب. مصراتة/ الجماهيرية. ط 1 . 2003 ف.

38- كراسات أدبية. د.خليفة محمد التليسي. الدار العربية للكتاب. ليبيا/تونس. ط 2 . 1977 ف.

39- المتخيل السردي، مقارنات نقدية في التناص و الرؤى و الدلالة، عبدالله إبراهيم، المركز الثقافي العربي بيروت - الدار البيضاء ط 1 . 1990 ف.

40ـ مدخل إلى علم لغة النص. تأليف فولفجانج هاينه مان، ديتر فيهفجر، ترجمه و علق عليه و مهد له أ.د. سعيد حسن بحيري. الناشر: مكتبة زهراء الشرق/القاهرة. ط 1 . 2000 ف.

41ـ معرفة الآخر. مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة. عبد الله إبراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي.المركز الثقافي العربي بيروت.ط 1 حزيران 1990 ف.

42ـ ملخصات أبحاث ملتقى القاهرة الثاني للإبداع الروائي العربي. الرواية والمدينة.دورة إدوارد سعيد. من 18 إلى 22 أكتوبر 2003 ف المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة. (مخطوط).

43ـ من المرجعية الغربية إلى المرجعية العربية. الأسطورة و تحولاتها في القصيدة العربية المعاصرة، جبرا إبراهيم جبرا.

44ـ مواقف و قضايا أدبية. سهيل إدريس.دا الآداب بيروت. ط 2 أبريل 1981ف.

45ـ موسم الهجرة إلى الشمال. الطيب صالح. الهيئة المصرية العامة للكتاب.د ط .1996 ف.

46ـ نجيب محفوظ، الرؤية و الأداة (1) د.عبد المحسن طه بدر، دار الثقافة للطباعة و النشر/ القاهرة. 1978 ف.

47ـ النص الأدبي الاستلاب و الفاعلية. عبد الرؤوف بابكر السيد. منشورات جامعة التحدي. سرت. ط 1 . 2008 ف.

48ـ نظريـة الأنـواع الأدبيـة. تـأليف M.L,Abbe civineent .
ترجمـه إلـى العربيـة و علـق عليـه د. حـسن عـون، منـشأة المعـارف بالاسكندرية. ب ط. 1977 ف.

49ـ نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير. جيرار جينيت ـ واين بوث ـ بوريس ـ أوسبنسكي، ترجمة ناجي مصطفى. منشورات الحوار الأكـاديمي و الجـامعي. دار الخطـابي للطباعـة و النـشر، الـدار البيضاء. ط 1. 1989 ف.

50ـ [1]النقد الأدبي الحديث. محمد غنيمي هلال.نهضة مصر للطباعة و النشر والتوزيع.د ط .د ت .

51ـ نقد الخطاب ما بعد الوضعي. دراسة نقدية للاشتراطات المعرفية عند توماس كون و كارل بوبر.عبد الباسط عثمان علي مادي.مجلس الثقافة العام. ليبيا. د ط. 2008ف.

52ـ النقد العربي و أوهام الحداثة. د. سمير سعيد حجازي.مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع. القاهرة.ط 1. 2005 ف.

## ثالثا: المعاجم:

1- استدراك ما فات على المعجم الوسيط مما ورد في المعجمات الحديثة مما أقره الاستخدام اللغوي المعاصر. د. محمد محمد داود، دار غريب.د ط.2005ف.

2- الصحاح: تابع اللغة و صحاح العربية، إسماعيل بن حماد الجوهري ج/ السادس، دار العلم للملايين .

3- قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر. د. سمير سعيد حجازي. دار الآفاق العربية. القاهرة. ط 1 . 2001 ف.

4- لسان العرب. المجلد الثالث.

5- مجمل اللغة لأبي الحسن أحمد بن فارس بن زكريا اللغوي ت 395 هـ.مؤسسة الرسالة/ بيروت. ج/ ط2. 1986 .ج/1، 2.

6- مختار الصحاح للإمام محمد بن أبي بكر بن عبدالقادر الرازي، عني بترتيبه محمود خاطر بك. دار الفكر/ بيروت . ط خاصة لدار القرآن الكريم. 1972 ف.

7- المصطلح السردي.(معجم مصطلحات). تأليف: جيرالد برنس. ترجمة: عابد خزندار. مراجعة و تقديم: محمد بريري.المشروع القومي للترجمة. ط 1 .2003 ف.

## رابعا:الدوريات:

ـ الجماهير الثقافي. ملخص فصلي يصدر عن صحيفة الجماهير الصادرة عن اللجنة الشعبية للثقافة و الإعلام بمصراتة. العدد الثاني. شتاء 2005 ف.

ـ كلمة للرواني إبراهيم الكوني ألقاها في في احتفالية الصادق النيهوم التي أقامتها دار الكتب الوطني ببنغزي في 22 . 4 . 2009 ف

ـ مجلة الثقافة العربية العدد 280.السنة 34 النوار 2007 ف.

ـ مجلة الثقافة العربية العدد 283 السنة 34 الماء 2007 ف.

ـ مجلة شؤون ثقافية. السنة الأولى . العدد 7 و 8 .عدد مزدوج. ناصر- هانيبال 2006ف.

ـ منشور ندوة أدب الصحراء. سبها 2005 ف.

## شبكة المعلومات الدولية:


. http://www.alarabiya.net/articles

http://
www.aljazirah.com.sa/culture/08032004/gadaia11

.http:// www.diwanalarb.com/spip.php?artide2008

http://www.adablabo.net/rabah.htm -

http://www.startimes2.com/f.aspx?t=14943345

**http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=72055**

## فهرس المحتويات

**الموضوع** **رقم الصفحة**

**المقدمة**..... أ

**تمهيد:** بعض الدراسات حول أدب إبراهيم الكوني.....1

**الفصل الأول: تقنيات و أدوات السرد الروائي:**

**المبحث الأول:** مفهوم تقنيات السرد.....15

**المبحث الثاني:** مرجعية الأدوات الروائية في روايتي نزيف الحجر و السحرة.....46

**المبحث الثالث:** زمن الحكاية و تعدد البدايات.....66

**الفصل الثاني: المدة و الصوت في (نزيف الحجر و السحرة):**

**المبحث الأول:** المدة: (اللاتواقتات ـ الوقفة):

اللاتواقتات.....88

الوقفة .....97

الحذف في (نزيف الحجر و السحرة).....101