بلاغةُ الزمن السّرديّ

"مُقاربة في رباعية الخسوف لإبراهيم الكوني"

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

جميع الحقوق محفوظة

الكتاب: بلاغةُ الزمن السّرديّ

"مُقاربة في رباعية الخسوف لإبراهيم الكوني"

تأليف: د. علي عوّاد عبد الله

الطبعة الأولى: ٢٠١٨

تصميم الغلاف: أمينة صلاح الدين

طباعة. نشر. توزيع

دمشق/ جوال: ٠٠٩٦٣ -٩٤٤٦٢٨٥٧٠

Email: akramaleshi@gmail.com

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

د.علي عوّاد عبد الله

بلاغةُ الزمن السّرديّ

"مُقاربة في رباعية الخسوف لإبراهيم الكوني"

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ثبت المحتويات

المقدمة . . . . . .

التمهيد . . . . . .

أولا: الزمن الروائي . . . . . .

ثانيا: إبراهيم الكوني سيرة وإبداع . . . . . .

الفصل الأول

الترتيب الزمني . . . . . .

توطئة . . . . . .

المبحث الأول: الاسترجاع . . . . . .

مدخل . . . . . .

راوي الاسترجاع . . . . . .

مدى الاسترجاع . . . . . .

سعة الاسترجاع . . . . . .

المبحث الثاني: الاستباق . . . . . .

مدخل . . . . . .

راوي الاستباق . . . . . .

مدى الاستباق . . . . . .

سعة الاستباق . . . . . .

وظائف الاستباق . . . . . .

الفصل الثاني

الإيقاع الزمني . . . . . .

توطئة . . . . . .

المبحث الأول: تسريع السرد . . . . . .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أولاً: الحذف . . . . . .
ثانياً: التلخيص . . . . . .
المبحث الثاني: إبطاء السرد . . . . . .
أولاً: المشهد الحواري . . . . . .
ثانياً: الوصف . . . . . .

الفصل الثالث

بناء الحدث السردي . . . . . .
توطئة . . . . . .
المبحث الأول: أنساق بناء الحدث . . . . . .
مدخل . . . . . .
أولاً: النسق التتابعي . . . . . .
ثانياً: النسق التضميني . . . . . .
ثالثاً: النسق المتوازي . . . . . .
رابعاً: النسق الدائري . . . . . .
المبحث الثاني: التواتر الزمني . . . . . .
مدخل . . . . . .
أولاً: التواتر الانفرادي . . . . . .
ثانياً: التواتر التكراري . . . . . .
ثالثاً: التواتر التكراري المتشابه . . . . . .
الخاتمة . . . . . .
المصادر والمراجع . . . . . .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الإهداء

إلى أبي في محرابه الأخير . . .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

رُويَ في الأثر...
أنَّهُ استيقظَ مِنْ نَومهِ مُبكراً
وارتَدى عِطْرَهُ الرَّخيم
يُرتلُ مَا تيسرَ من شَظَايَا الحَنِيْن..
يُفتِشُ عَن نَجْمةٍ حائرة
تُحاول أن تَلْتَحقَ بركب الرَّاحلين
فقد ضَلتِ الطريقَ فَوقَهُ
ولمْ يَعدْ هُناكَ متسعٌ للأنين...
كان ديكُهُ المدللُ غافياً
ينتظرُ ساعةً مؤجلةً
من صُبْحٍ كَسولٍ
نسيَ أن يُغلقَ بَابَ لَيْلِهِ...
فظل مُسْتباحاً للظنون
تَغْترُّهُ السنابلُ.. وهي ترقصُ
تصرخُ.. في وجه الرِّيحِ
ثُم تَنْصِتُ للجَائِعِين
كان يُمَسدُ شطآنَهُ بِمِعولِ وَجْدِهِ
يتوكأ على بَقايا السنين
يغرسُ شقائقَ جَبينِهِ
بين ماءٍ وطين
وها هو الآن..

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ينعى احتراق التبغ
يَلتقطُ مَا سَقطَ سهواً
من جُيوبِ الياسمين
ينثره على وجهِ الفجرِ
زهرةً زهرةً
بين حين وحين

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمدُ لله ربِّ العالمين ، والصلاةُ والسلامُ على من جاءَ بالحقِّ المبين ، النبيِّ العربيِّ الأمين وعلى آلهِ وأصحابهِ الغُرِّ الميامين.

وبعد:

تضافرت عواملُ عديدةٌ ومتنوعةٌ أسهمت بشكلٍ كبيرٍ في ارتقاءِ الروايةِ العربية في ليبيا خلالَ ثمانينيات القرن الماضي ، فبعد أنْ كانت الروايةُ الليبية تعاني من جملة من الاضطرابات والمشاكلِ الفنية منذ منتصف القرن العشرين التي تتعلق بضياعِ وحدة الموضوع وسطحيةِ الصراع وإهمال جانبي الزمان والمكان وغيرها من المظاهر المخلّة بأسلوبية النص الروائي أضحتِ الروايةُ الليبيةُ رافداً فاعلاً من روافد الإبداع الثقافي العربي خلال ثمانينياتِ القرن الماضي ، ويرجع الفضلُ في ذلك إلى مجموعة من المبدعين الليبيين الذين آثروا المكتباتِ بنصوصِهم وكتاباتهم الأدبية ولعل من أبرزهم أحمد إبراهيم الفقيه وأحمد نصر وخليفة حسين مصطفى وإبراهيم الكَوني ونادرة العويتي وغيرهم من الروائيين الليبيين ، وعلى الرغم من هذا التطور الواضح في مسيرة الرواية الليبية إلا أنها لم تلقَ العنايةَ النقديةَ الكافيةَ ليتسنى لنا الوقوف عند مزاياها الفنية والأسلوبية وعلى هذا الأساس تولّدت الرغبة الجادة لدى الكثير من النقاد العرب في الوقوف عند الرواية الليبية.

وبالنظرِ إلى علاقة كل روائيٍّ مع نصهِ يتضحُ لنا من خلال تلك الدراسات أن ثمةَ اختلافاً واضحاً بين الروائيين في ليبيا فتتنوع على إثر ذلك الروايات وتتباين

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وتتقاطع في أحايينَ كثيرة ، فنجد أنّ ثمة تباينا بين إبراهيم الكَوني وأحمد إبراهيم الفقيه فالأول ذو طابع طقوسي عجائبي أسطوري والثاني ذو طابع واقعي اجتماعي ، ولّما كان الكَوني علامةً فارقة في أدب الفضاء"المكان" الذي تجسّد من خلال الصحراء حيث تندرجُ معظم الدراسات النقدية حولَه على هذا الأساس تبلورت فكرة البحث عندنا بأن نجد الركن الآخر من المعادلة ونبحث في الزمن الروائي لاستحالة الفصل بين الاثنين ، فوقع الاختيار على رباعية الخسوف(البئر ، الواحة ، أخبار الطّوُفان الثاني ، نداء الوقواق) بوصفها أوّلَ أعمال الكَوني الروائية التي تجسد تجربة فنية وأسلوبية مميزة فجاء العمل تحت عنوان: (تشريح الزمن السردي "مقاربة في رباعية الخسوف لإبراهيم الكوني") حيث تمَّ الارتكازُ على جهاز جيرار جينيت الإجرائي الذي تعاملَ وفقه مع رواية "البحث عن الزمن الضائع" وآراء الشكلانيين الروس في التمييز بين مفهومي المتن والمبنى فضلاً عن آراء أخرى لتودوروف وجان ريكاردو أغنت الدراساتِ السرديةَ ذات التوجه الزمني.

ومن خلال الاستقراء المتأني لرباعية الخسوف وإمكانية تناولها زمنياً ارتأينا أن تكون الخطةُ بتمهيدٍ وثلاثة فصول وخاتمة وقائمة بمصادرِ البحث ، إذ اشتملَ التمهيدُ على قسمين تناولنا في الأول "مفهومُ الزمنِ الروائي" بالوقوف على معنى الزمن في اللغة واستبيان المفهوم العام للزمن الروائي ، ثم البحث في علاقة هذا الزمن مع بقية الأزمنة لاسيما الزمنين الفلسفي والنفسي استناداً إلى آراء الفلاسفة والنقاد الذين عَنوا بهذا الشأن ، هذا ولم يكن من حدود بحثي أن أستطردَ في دراساتٍ فلسفيةٍ مستفيضةٍ وعميقةٍ في قضايا الزمن كالأزلية والسرمدية والأبدية أو الميثولوجيةً فتلك موضوعاتٌ تصلح للدرس الفلسفي وإنما وجدتني أقتطع منها ما يرتبط ويتلاءم مع دراسة الأدب وبما يخدم تحليل النصوص الروائية ، ثم تمَّ الولوج إلى المدارس الأدبية التي تعاملت مع الزمن الروائي ابتداءً من مدرسة الشكلانيين الروس وآراء "بيرسي لوبوك" و"أدوين موير" والتعرج إلى المدرسة البنيوية من خلال آراء "جيرار جينيت" و"رولان بارت" و"تودوروف" وغيرهم من النقاد ، وتناولنا في الثاني "ابراهيم الكوني سيرة وإبداع" سيرة موجزة لحياة الكوني ودوره في النهوض بالواقع

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الفني للرواية الليبية والعربية مع الإشارة إلى مؤلفاته ونصوصه الفنية وابرز الجوائز التي حاز عليها خلال مشواره الفني.

كان الفصل الأول تحت عنوان: "الترتيب الزمني" ليتمَّ بذلك تقسيمُهُ على مبحثين: تناولنا في الأول "الاسترجاع" لنقفَ عند آليات اشتغال الكَوني على حيثيات التّذكر وما شكلته من ظاهرة فنية مُميزة في النص ، وفي الثاني "الاستباق" لتستقيم معادلة المفارقة الزمنية المعروفة(استرجاع/استباق) وما جسدته هذه التقنية من أثر في زمنية النص.

أمّا الفصلُ الثاني الذي كان بعنوان: "الإيقاعُ الزمني" فقد تم تقسيمُه على مبحثين اثنين: تناولنا في الأول "تسريع السرد" عبر تقنيتي الحذف والتلخيص ، وفي الثاني "إبطاء السرد" من خلال تقنيتي المشهد الحواري والوصف ليتبلورَ جزءٌ مهمٌ من جوانب التمايز بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي.

أمّا الفصل الأخير "الثالث" فقد جاء مُتعلقاً بآليات بناء الحدث السردي ليكون بعنوان: "بناء الحدث السردي" وتمّ ذلك من خلال مبحثين اثنين: وقفنا في الأول "أنساق بناء الحدث" عند أبرز الأنساق البنائية في الرباعية (التتابعي ، التضميني ، المتوازي ، الدائري) مع الوقوف على صيغ أسلوبية جديدة تعالقت مع هذه الأنساق ، أما في الثاني "التواتر الزمني" فعَمدنا إلى تقسيمه على أربعة أقسام وفق ما يرى جينيت(التواتر المفرد ، التواتر المفرد المضاعف ، التواتر التكراري ، التواتر الترددي) في محاولة تركيبية لبيان تمايز الأحداث من جهة والدور الذي يلعبه التكرار في بنائها من جهة ثانية ، ثم اختتمَ البحثُ بخاتمة أجملنا فيها أبرزَ النتائجِ التطبيقية التي توصلنا إليها في محاولة لتركيب المعادلة النقدية ، ثم قائمة بالمصادرِ والمراجعِ الّتي تمت الاستعانة بها حيث اشتملت على مصادرَ أدبيةٍ وكتبٍ نقدية ومجلاتٍ دوريةٍ ورسائلَ وأطاريحَ جامعيةٍ وشبكة المعلومات الدولية.

أما بخصوص الصّعوبات التي اعترضت إنجازَ هذا العمل فهي أولاً: متمثلةٌ في قلة المصادر التي تُعنى بالروائي الليبي إبراهيم الكوني من جهة ورباعية الخسوف من جهة ثانية وهذا ما يفسرُ اعتمادنا بشكلٍ واضحٍ على شبكة المعلومات الدولية من

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

خلال المجلات والبحوث والمقالات المنشورة في بلدان متعددة لاسيما في تحليل بعض الجزئيات الخاصة بالنص ، وثانياً: القيمة المعرفية والفلسفية العالية للنص التي تقوم على الأساطير والعالم الغيبي التي لا يستسهل التعامل معها ما يجدر بنقاد إبراهيم الكوني أن يتعلموا الفلسفة والأساطير قبل تعلم الأدب والنقد.

ولّما يتعلّقُ الأمرُ بالّشكرِ والثّناء على من أحْسنَ إليّ وساعدني فإن من دواعي غبطتي وسروري أن أتقدّمَ أولاً بالشُّكْرِ والحُبِّ والامتنان إلى أستاذي العزيز الدكتور فَيْصل غازي محمد النُّعيمي الذي تابعني في إنجاز هذا العمل ومد إلي يد العون والكرم فقد فاق بعطائه وكرمه كلَّ الكلمات التي تحاولُ أنْ تثنيَ عليه ، كما أتقدم بوافر محبتي إلى كل الأصدقاء والأحبة الذين أسهموا في إنجاز هذا العمل.

وأخيراً.. فإنَّ ما تقدمتُ بهِ من جُهد لا يعدو كَونهُ محاولةً أولى مني لخدمة تُراث هذه الأمة العظيمة.. ولغتها العربية القويمة.. فإن أصبتُ ففضلٌ من الله ونعمة ، وإن أخطأتُ فعزائي أن مَن لا يُخطأ لا يُصيب.. وما توفيقي إلا بالله.

علي عواد عبد الله

الموصل

حزيران / ٢٠١١

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

التمهيد

أولاً: الزمن الروائي

أ- المعنى اللغوي (زمن):

ضمت كتب المعجمات تعاريفَ كثيرةً تبينُ المعنى اللغوي لـ"زمن" ، فالزمن أسم لقليل الوقت وكثيره "قال شمر ، الدهر والزمان واحد.. وقال أبو الهيثم أخطأ شمر ، الزمان زمان الرطب والفاكهة وزمان الحّر والبرد ، ويكون الزمان شهرين إلى ستة أشهر ، قال والدهر لا ينقطع"[١] ، ويشير ابن منظور في معرض حديثه عن الزمان إلى القول: "قال أبو منصور ، الدهر عند العرب يقع إلى وقت الزمان من الأزمنة وعلى مدة الدنيا كلها.. وقال: سمعت غير واحد من العرب يقع على الوقت بموضع كذا دهراً. والزمان يقع على جميع الدهر وبعضهً"[٢] والزمن هو اسم لقليل الوقت وكثيره يُجمع على أزمنة وأزمان وأزمن ، ولقيته ذات الزمنين تريد بذلك تراخي الوقت كما يقال لقيته ذات العويم أي بعد الأعوام [٣] ، ويرى ابنُ فارسَ بصدد أنَّ الزمان "يدل على وقت من الوقت ومن ذلك الزمان هو الحين قليله وكثيره ويقال زمان وزمن والجمع أزمان وأزمنة"[٤] ، ويقول الزمخشري: "وأزمن الشيء ، مضى

---

(١) تهذيب اللغة، أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري، تحقيق: محمد عوض مرعب: ٤ / ٣٧١.

(٢) لسان العرب، محمّد بن مكرم بن منظور المصري: ١٣ / ١٩٩.

(٣) تاج العروس من جواهر القاموس، محمد بن محمد بن عبد الرزاق الحسيني الزّبيدي، تحقيق: مجموعة محققين: ٣٥ / ١٥٣.

(٤) مُعجم مقاييس اللغة، أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا: ٣ / ٢٢.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

عليه زمان فهو مزمن ، وأزمن الله فلاناً فهو زَمِنٌ وزمينٌ وهو زِمّنة وزمن وقد زمن زماناً وزمانة"[١] ، والزمان مطلق متنامٍ لا يحده من حدود المخلوقات حدٌ.

ب- مفهومه وأهميته :

يعرّف الزمن الروائي بأنه الزمن الذي يستغرق تقديم الجزء المسرود[٢] ، إذ يمثل الزمن عنصراً مهماً من العناصر التي يقوم عليها فن القصّ فإذا كان الأدب فناً زمنياً إذا ما صنفنا الفنونَ إلى زمانية مكانية فإنّ القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقاً بالزمن وثمة أزمنة متعددة متعلقة بفن القص: أزمنة خارجية مثل زمن القراءة وزمن الكتابة وأزمنة أخرى متعلقة بالفترة التاريخية التي تجري فيها أحداث الرواية[٣] ، فالزمن التاريخي أبلغ الأزمنة الخارجية دلالة في المدونة الروائية الواقعية فالكاتب الواقعي ينهل من ذاكرة بلاده حادثة أو فئة من الأحداث يصطنعها أسساً مرجعية في عالمه التخيلي[٤] ، فالزمن أصبح فيما بعد أداةً فنيةً يستخدمها الفنانُ لكي يعبرَ عن تجربة زمانية معينة "فضلاً عن جمالية العمل الأدبي ، أي ما يتمتع به من ثراء جمالي يصبح هذا العمل ناقصاً إذا افتقر الحس الزماني ، فلا بد أن يحمل في جوفه بنية زمانية وأخرى مكانية الأولى تعبير داخلي والأخرى مظهر حسي مفادهما أن كلتا البنيتين تمثلان جوهر العمل الفني وارتقاءه"[٥] ، والأدب "مثل الموسيقى" هو فن زماني "لأن الزمان هو وسيط الرواية كما هو وسيط الحياة"[٦] وهو الموضوع الأدبي لكل قصة يحكيها الإنسان ، حتى أصبحت زيادة خبرة الكاتب مرتبطة بزيادة

---

(١) أساس البلاغة، أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري، تحقيق: محمود محمد شاكر: ١ / ٣٩٧.

(٢) المصطلح السردي، جيرالد برنس، ترجمة: عابد خازندار: ٦٣.

(٣) بناء الرواية "دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ"، سيزا أحمد قاسم: ٣٣.

(٤) في السرد "دراسات تطبيقية"، عبد الوهاب الرقيق: ٢٨.

(٥) الزمان أبعاده وبنيته، عبد اللطيف الصديقي: ١٤٣.

(٦) الزمن في الأدب، هانز ميرهوف، ترجمة: اسعد مرزوق: ١٢.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وعيه بالزمن ومن ثم ينعكس على إبداعه الفكري ، وتحدد سيزا قاسم مجموعة من الاعتبارات التي تدفع النقاد إلى دراسة الزمن عنصراً بنائياً في النص الروائي[1]:

الزمن يسهم بشكل كبير إلى جانب بقية العناصر السردية في تحديد طبيعة الرواية وشكلها وبنيتها بل أن شكل الرواية يرتبط ارتباطاً وثيقاً بمعالجة عنصر الزمن.

إن الزمن في معظم الروايات الواقعية محوري وعليه تترتب عناصر التشويق والإيقاع والاستمرار ثم أنه يحدد في الوقت نفسه دوافع أخرى محركة مثل السببية والتتابع واختيار الأحداث.

ليس للزمن وجود مستقل نستطيع أن تستخرجه من القص مثل الشخصية أو الأشياء التي تشغل المكان أو المظاهر الطبيعية فالزمن يتخلل الرواية كلها ولا نستطيع أن نستخرجه من النص وندرسه دراسة تجزيئية فهو الهيكل الذي تتشيد فوقه الرواية ، ومن هنا تأتي أهميته عنصراً بنائياً حيث يؤثر في العناصر الأخرى وينعكس عليها.

ج- علاقته مع بقية الأزمنة:

مع ظهور الدراسات النقدية الجادّة تبيَّنَ الرابط الوثيق الذي يصل الزمن الروائي ببقية الأزمنة كالزمن الفلسفي والزمن النفسي والزمن التاريخي والزمن الاجتماعي.. الخ ، وأن لهذه الأزمنة دوراً فاعلاً في تحديد معالم الزمن الروائي ، فعلى مستوى الفلسفة يعبّر "القديس أوغسطين" عن موقفه من الزمن وهو على عتبة تأملاته التي تضمنتها(الاعترافات) "ما هو الزمن؟ عندما لا يطرح على أحد هذا السؤال ، فإني أعرف ، وعندما يطرح عليَّ فإني لا أعرف شيئاً"[2] لتتضمنَ هذه التساؤلات دلالات وأبعاداً عميقة في الزمن ، فالزمن لا يزال يثير كثيراً من الإهتمام في مجالات معرفية ابتداءً من الزوايا الفلسفية لما يتمتع به هذا الميدان من خاصية فريدة في التأمل والنظر العقلي إذ أخذت الآراء والبحوث خطاً تصاعدياً تضع لمنعرجات الزمن مزيداً من

---

(١) بناء الرواية(سيزا قاسم): ٣٤.

(٢) الزمن في الأدب: ١٢، ويُنظر: نظام الزمان، كريستوف بوميان، ترجمة: بدر الدين عردوكي: ٣٦٠.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الـرؤى والتصـورات في مجـالات متنوعـة مثيولوجيـة وفلكيـة وسـيكولوجية وتُسـخّر الدراسات في الزمن لتأخذ أشكالاً وسياقاتٍ متعددةً إلى يومنا هذا ، ولبيان أبعاد الزمن الروائي يتعين علينا أن نتناوله وفق المفهومين الفلسفي والنفسي لما لهذين المفهومين من اتصال وثيق بالمفهوم الأدبي ، لكن ذلك يتم وفق نطاق محدود مقتصر على العلاقة التي تربط هذه الأزمنة الثلاثة.

الزمن بشكل عام كامنٌ في وعي الإنسان ، بيدَ أنَّ كمونَه في وعي المبدع أشدُّ لاسيما الروائيين وذلك لاعتمادهم على الزمنينِ النفسي والأدبي إذ يقوم الروائي بتجسيد الحالة الشعورية لكل شخصية في الرواية فيقترب الزمن وفق هذا المنظور من الزمن النفسي ، ويشير برغسون إلى أنّ "الزمن معطىً مباشر في وجداننا"[1] ، فنحن نحيا بالزمن في كل لحظة من حياتنا لكننا لا نستطيع تحديده ، فهو من الميوعة والسيلان ما يجعله عصياً على الإدراك "هل الماضي موجود؟ كلا ، هل المستقبل موجود كلا.. إذن الحاضر وحده موجود نعم لكنه ضمن الحاضر لا يوجد فوات زمني ، تماماً ، إذن فالزمن غير موجود"[2] وبهذا الصدد انقسم العلماءُ والفلاسفةُ في حسم وجود الزمن على ثلاثة أقسام[3]:

أ- منهم من يقول: لا وجودَ للزمن.

ب- منهم من يقول: إن للزمن وجوداً موضوعياً.

ج- منهم من يقول: إن للزمن وجوداً نفسياً.

لقد أدرك "أوغسطين" أهميةَ الجمع بين الزمن والمقولات النفسية للذاكرة والتوقع ، أو الماضي والمستقبل فيرى "أن هناك خبرةً أو فكرةً أو شيئاً حاضراً ، ومع ذلك فبإمكاننا بناء تسلسل زمني له معنى ، يعلل الماضي والمستقبل بواسطة الذاكرة

---

(١) الزمن في الأدب: ٩.

(٢) بناء الزمن في الرواية المعاصرة"رواية تيار الوعي نموذجا"، مراد عبد الرحمن مبروك: ٦.

(٣) النقد البنيوي والنص الروائي "نماذجُ تحليلية من النقد العربي–الزمن- الفضاء- السرد"، محمد سويرتي: ٢ /٩ .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

والتوقع ، نعني بالماضي إذن اختبار الذاكرة الحاضرة لشيء معين مضى وبالمستقبل التوقع أو الانتظار لشيء آتٍ أو مُقبل"[١] ومن هذا المنطلق يقترب المفهوم الفلسفي للزمن عند "أوغسطين" من المفهوم الأدبي للزمن لاسيما الزمن الروائي.

وثمةَ ميلٌ واضحٌ بين جميع النقاد حول الاتفاق على وجود الزمن في النص وجوداً موضوعياً أو موضعياً فلا سبيل لتجاهله إذ أن الزمن في الرواية مثل النص نفسه[٢] ،وهذا الإقرار الخاص بزمن الحاضر يصيّره البعض إلى مفهوم الزمن الماضي "فإذا كان يدرك وجود الزمن الحاضر فهو يدرك أيضاً إن الحاضر الآني سيصير ماضياً بعد فوات اللحظة الآنية ومن ثم لا نستطيع إنكار هذه اللحظة الآنيّة التي تحولت إلى ماضٍ ، وبهذا يستند إلى الذاكرة على أنها هي التي تسجل الوقائع الزمنية(...) فهناك سباقٍ زمني وموضوعي للأحداث تشير إليه ذاكرتنا"[٣] ، أما الزمن النفسي فيرتبط بزيادة وعينا بذواتنا ، وهو زمنُ "برغسون" و"سارتر" و"هايدجر" وسائر الفلاسفة الوجوديين الذين يسمونه بالزمن الوجودي لكنه ليس زمن "إنشتاين"[٤].

كما أن الزمن النفسي يقترب من مفهوم الزمن الأدبي لأنه يعتمد على الحالات الشعورية والنفسية ، والزمن الروائي زمن نفسي لا يقاس بالدقائق والساعات العادية[٥] ، "فالزمن إذن مظهرٌ نفسي لا مادي ومجرّد لا محسوس ويتجسد الوعي به به من خلال ما يتسلط عليه بتأثيره الخفي غير الظاهر لا من خلال مظهره بحدٍّ ذاته ، فهو وعيٌ خفي لكنه متسلط ومجرد لكنه يتمظهرُ في الأشياء المجسدة"[٦] فهو زمن باطنيٌ متدفق يشكل الجانب الغامض من التجربة الشعورية وبهذا يرادفُ معنى الزمن في الرواية معنى الحياة الإنسانية العميقة معنى الحياة الداخلية معنى الخبرة الداخلية

---

(١) العزلة والمجتمع، نيقولاي برياييف، ترجمة: فؤاد كامل: ١٢٣.

(٢) بنية الشكل الروائي"الفضاء- الزمن- الشخصية"، حسن بحراوي: ١٠٩.

(٣) بناء الزمن في الرواية المعاصرة: ٦.

(٤) مسائل في الإبداع والتصوّر، جمال عبد الملك: ١٥٣.

(٥) البنية الزمنية في رواية ذاكرة الجسد، صالح مفقودة، الأقلام(بغداد)، العدد الأول، ١٩٩٨: ٤٥.

(٦) في نظرية الرواية "بحثٌ في تقنيات السرد"،عبد الملك مرتاض: ١٧٣.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

للفرد ، والزمن الروائي هو الصورة لهذه الخبرة ومن ثم فالزمن الروائي زمن نفسي بمعنى أنه لا يعي الزمان الموضوعي الذي يتم الاهتداء إليه بمعالمه الفلكية المعتادة والمتواضع عليها مثل الشمس والقمر والفصول والأعوام والشهور والأيام ولا يمكن قياس الزمن النفسي مثل الزمن الطبيعي بالساعة التي تساعد على ضبط الوقت ، بل يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالوجود الذهني الذي يعبر عن الذات الشاعرة الأصلية التي تخوض غمار الصراع المستمر والمعبرة عن الواقع المنهار[١] ، واقترن الزمن عند "برغسون" بالديمومة والديمومةُ تعني أننا نختبر الزمن كانسياب أو سيلان مستمر ، فلا يتميز اختبار الزمن باللحظات المتتابعة والمتغيرات المتعددة فحسب بل كل شيء يدوم عبر التتابع والتغير[٢] ، وهذه الديمومة قد تتباطأ "أو تتسارع طبقاً للحالة التي نكون فيها ، من فرح أو سأم فَتُخُومُ الحاضر مرنة إذن ، لكن مهما كان اتساعها ، فإن خاصيتين اثنتين متعارضتين تجتمعان في فهم الحاضر المعيش ، أولهما: أن الحاضر يتدفق وأنا معه ، وثانيهما إن شعوري يتحكم بأحواله ويحلّق فوق تدفقه بطريقة ما فالصيرورة هي بآن واحد التبدل والمثابرة"[٣] فنحن لا نملك سوى ثلاث طرائق لتمثيل الأبدية إمّا عن طريق الديمومة المستمرة أو علامة مجردة أو حاضر ابدي[٤] ويشير "بروست" في معرض الحديث عن الديمومة والسيلان الزمني بوصفها صفة تتوافق مع البناء الزمني للأعمال الروائية "إن الكون الذي يتعلق بنا ، ونستعمله كل يوم مطاط ، الانفعالات التي نشعر بها تمدده وتبسطه"[٥] ،وهناك من علماء النفس من اعتقد بوجود وحدات سيكولوجية محددة وثابتة في الدّماغ تكون مسؤولة عن إدراكنا للزمن أمثال ج.كوليرت وف ايستول[٦] ،فالذاكرة والديمومة تعدان الأداتين اللتين يتفق

---

(١) النقد البنيوي والنص الروائي: ٢ / ١٠.

(٢) الزمن في الأدب: ١٦.

(٣) الزمان، جان بوسيل، ترجمة: محمد نديم خشفة: ١٨.

(٤) م. ن: ١٠٧.

(٥) الزمن في الرواية المعاصرة: ٦.

(٦) الزمان أبعاده وبنيته: ٣٢.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

حولهما الزمن النفسي والفلسفي والأدبي ، فلم تختلف عناية النقاد بالزمن عن عناية الفلاسفة وعلماء النفس لاسيما بالزمن الروائي إذ خصوه باهتمام كبير بوصفه عنصراً مهماً في بناء النص[١] ، فهناك علاقة وثيقة تربط الأنواع الزمنية جميعها[٢] وليس هناك أفضل من النص الروائي لفهم وتجسيد تجربة الزمن ، فالسرد "لا يعكس شيئاً سوى تجربتنا بوصفنا أناساً آنيين بالدرجة الأساس والكيفية التي يعيد فيها هذا السرد إنتاجَ وتمثيلَ صياغتها لسريان الزمن"[٣] والزمن يشكل في نهاية الأمر عنصراً مع العناصر المكونة للرواية بقابليته على الحلول داخل البنيات السردية وقدرته على تنظيمها ، إذ بدونه لا يمكن للبناء أن يكون وأن يتشكّل فالزمن الروائي بأبعاده النفسية والفلسفية يتخلل الرواية ، لان دراسة الزمن الروائي ينبغي أن تتم في ضوء علاقته بالمكان ووجهة النظر وبقية العناصر الروائية من لغة وصيغة[٤] ، ولا يمكن أن نتناول الزمن في دراسة جزئية مفككة بعيداً عن السياق العام الذي تُشيَّدُ فوقه الرواية أو النص السردي ، فذلك الزمن السردي يتعالق مع بقية العناصر السردية تعالقا كلياً لتؤثر وتتأثر فيه فيشكل في نهاية الأمر حالة من التوافق السردي والمنطقي بين تلك العناصر بوصفها قواعد فنية مترابطة تتأسس في النص الروائي الذي لا يتحقق فنيا إلا بتحققها واكتمالها فيه.

د- معالجاته في المدارس الأدبية:

ظهرتْ مقولات متعددة عن الزمن وفي مجالات متعددة يعطيها كل مجال دلالة خاصة وفق أدواته العامة[٥] حتى تباينت الآراء واختلفت فأصبحت مشكلة الزمن الفكرة المميزة لهذا الجيل تطبعه بطابعها وتخلق الجو العام الذي تتنفس فيه[٦] ،

---

(١) بناء الرواية (سيزا قاسم): ٣٣.

(٢) مسائل في الإبداع والتصور:١٥٤.

(٣) الزمن والرواية، أ.مندلاو، ترجمة: بكر عباس: ٢٣.

(٤) النقد البنيوي والنص الروائي: ٢ / ١٧.

(٥) تحليل الخطاب الروائي"الزمن- السرد- التبئير"، سعيد يقطين: ٦١.

(٦) لحظة الأبدية"دراسة الزمان في أدب القرن العشرين"، سمير الحاج شاهين: ٦٣ - ٦٤.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

فـ"تَحَرَّرَ زمن السرد القصصي مُنذ الملحمة حتى الرواية مروراً بالمأساة وأشكال الملهاة قديماً وحديثاً من القيود والضوابط التي تُقَسِرُهُ على أن يحيل إلى زمان العالم"[١] إذ تعددت بذلك التفسيرات الزمنية الخاصة بالمفاهيم على مختلف المجالات.

أما على مستوى الزمن الروائي فقد اكتسبتْ دراسة الزمن في الرواية طابعاً فاعلاً بعدما نشر "مارسيل بروست" روايته "البحث عن الزمن الضائع" إذ كان الزمن موضوعاً ووسيلة في آن واحد ، فلم يسند أي تسلسل زمني سوى ما تسيطر عليه حركة الذهن والإرادة[٢] وعُدتْ هذه الرواية إيذاناً بانطلاق البحوث والدراسات في المستقبل التي تجعل من الزمن عنصراً مهماً في بنية الشكل الروائي.

ويُعَدُّ "الشكلانيون الروس" من النقاد الأوائل الذين أدرجوا موضوعة الزمن في نظرية الأدب ومارسوا بعضاً من تحديداته ومفاهيمه على الأعمال السردية المختلفة[٣] ، فقد ركّزوا على العلاقات التي تجمع بين الأحداث وتربط أجزائها وليس على طبيعة الأحداث في ذاتها[٤] ، وعرض الأحداث في الأعمال السردية عندهم "يتحقق حسب نمطين أساسيين: فإما أن تخضع لمبدأ السببية فتراعي نظاما وقتيا معيناً ، وإما تُعرض دون اعتبار زمني أي في شكل تتابع لا يراعي أية سببية داخلية"[٥] ،غيرَ أنَّ هذه الدراسات وئدتْ عند الروس لما لقيت مدرسة الشكلانيين من رفض وانتقاد سياسي كما لم تثمر وتتطور في الغرب نظراً لأن أعمال الشكلين الروس لم تترجم إلى الفرنسية أو الانجليزية إلا في بداية ستينيات القرن الماضي وقد ظهرت بعض الأعمال القليلة في أوائل الخمسينيات[٦] من القرن الماضي.

---

(١) الزمان والسرد "الزمان المروي"، بول ريكور، ترجمة: سعيد الغانمي، ٣ / ١٨٨، ١٨٩.

(٢) بناء الرواية(سيزا قاسم): ٣٦.

(٣) نظرية المنهج الشكلي "نصوص الشكلانيين الروس"،مجموعة مؤلفين، ترجمة: إبراهيم الخطيب: ١٧٧- ١٧٩.

(٤) الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا: ٤٩.

(٥) نظرية المنهج الشكلي"نصوص الشكلانيين الروس": ١٧٩.

(٦) بناء الرواية(سيزا قاسم): ٣٥.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وبرزت أهمية الزمن في المحاولات النقدية المبتكرة التي تناولت الزمن الروائي عندما ناقش "بيرسي لوبوك" موضوع الزمن في معرض نقده لرواية "الحرب والسلام" لـ"تولستوي" فقد عّد الزمن في الرواية[١] أكثر صعوبة من أي شيء آخر فهذا الزمن لا يمكن طرحه وتحسس أبعاده إطلاقاً ما لم يصبح "باستطاعتنا أن نشاهد في شكل الرواية صورة للاندفاع الدائري للزمن"[٢] لأن الزمن موضوع الكتاب كله ولابد من تمثيل صيغته ولو كان الزمن صُلب الكتاب فإن سطوره وفصوله لا بد أن تُظهرَ ذلك[٣].

ثم تبعه "أدوين موير" عندما عَّد عنصر الزمن من أهمَّ أسس بناء الرواية إلى جانب العناصر الأخرى إذ يعوّل على الدور المناط به حضوراً أو غياباً من تحديد سمات الرواية[٤] ويربط "موير" عجلة الزمن المتغيرة وغير الثابتة في علاقتها بالموضوع الروائي ، ففي الرواية الشخصية يكون الزمن منتظماً رياضياً ويكاد يكون غير إنساني بلا ملامح ولا يتبع إلا ضرورة واحدة هي ازدياد أعمار الشخصيات ازدياداً حسابياً والمضي في تغييرهم بدرجة واضحة دون نظر لرغباتهم وخططهم والزمن في هذا لا يأبه إلا بسيره وحده [٥].

أما الزمن في الرواية التسجيلية فليس واضحاً من خلال الشخصيات ولا تفرض حدةُ الحدث سرعته بل أنه على النقيض يجري في انتظام رتيب متنامٍ خارج عن الشخصيات إنه يروى من نقطة ثابتة خارجية [٦] ، في حين يكون الزمن في الرواية الدرامية داخلياً حركتُه هي حركة الشخصيات فالتغيير والقدر والشخصية عواملُ تركز جميعاً في حدثٍ واحد وبانحلال الحدث تأتي فترة يبدو فيها الزمن وكأنه

---

(١) صنعة الرواية، بيرسي لوبوك، ترجمة: عبد الستار جواد: ٥٥.

(٢) م. ن: ٥٨.

(٣) م. ن: ٥٥.

(٤) بناء الرواية، أدوين موير، ترجمة: إبراهيم الصيرفي: ٦٣ – ٦٩.

(٥) م. ن: ٩٧ – ١٠٢.

(٦) م. ن: ٨٧.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

توقف ويترك مسرح الأحداث خالياً[١] ، لكن جهود هؤلاء النقاد لم تتبلور في تعاطيها مع مفهوم الزمن الروائي أسساً وقواعدَ منهجية للوعي بعلاقات الزمن مع باقي المكونات الروائية داخل بنية النص إنما كانت إرهاصات تنظيرية متعلقة بالزمن داخل الرواية ، ولم تحدد الجهود البحثية بصورة جلية أشكال حركة الزمن داخل النص.

ويستفيد "جورج لوكاتش" من أطروحات "هيغل" و"برغسون" في فهمه للزمن الروائي لكنه يعطيه صياغة خاصة فالزمن عنده يعني "امتلاك الحياة حتى وإن يكن إلغاءً لها وبإلغائه لها يكون إلغاءً للزمن ذاته ، فالحقيقة الواقعية الإيجابية والتوكيد الذي يترجمهُ شكل الرواية ذاته ، وراء ما تحمله محتوياتها من يأس وأسىً"[٢] وهو يرىَ زمن الملحمة زمنا ساكنا لا يتصف بواقعية ولا يمتلك ديمومة فعلية لأنه زمن لا يمس البشر ولا المصائر وظيفته الوحيدة هي التعبير عن عظمة مشروع ما ، أما الرواية فإن كل ما فيها من تتابع الأحداث ليس في أعمق محتوياته سوى معركة ضد قوى الزمن ففي الرواية وحدها يرتبط الزمن بالشكل[٣] لذلك فإن الزمن يعد بالضرورة جانباً مهماً من جوانب تشكل الرواية ليس على مستوى الشكل فحسب وإنما على مستوى المضمون كذلك.

ويختلف"لوكاتش" عن "هيغل" و"برغسون" في موقفه من مفهوم الزمن فهما يريان أن الزمن هو نمطٌ من إنجاز ذي دلالة وصفية متطورة في حين يرى "لوكاتش" أن الزمن هو عملية انحطاط متواصلة وشاسعة تقف بين الإنسان والمطلق ، ومثل جميع مكونات البنية الروائية لديه فإن البنية الزمنية هي أيضاً ذات طبيعة ديناميكية فهي سلبية وايجابية معاً إنها ذلك الانحطاط التدريجي للبطل وهي تعبر في الوقت نفسه عن الانتقال من شكل أدنى إلى شكل أكثر أصالة ووضوح لوعي العلاقات الإشكالية وما يجمع بين الروح والقيم والمطلق[٤] ، أما باختين فإنه يفهم

---

(١) بناء الرواية (أدوين موير): ١٠٢.

(٢) نظرية الرواية، لوكاتش، ترجمة: الحسين سحبان: ١١٨.

(٣) م. ن: ١١٦، ١١٧.

(٤) الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا: ٥١.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الزمن في الرواية على نحو مخالف فالرواية لديه "نوعٌ أدبي تمتد بداياته الأولى إلى "الضحك الشعبي" ، أو إلى أدب الهجاء الرصين"[١] فالمزية الجوهرية للعمل الروائي التعايش والتفاعل في الزمن وضمنه إذ يرى أن المهم هو رؤية تفكير العالم من خلال تنوع المضامين وتزامنها والنظر إلى علاقاتها المتنوعة مجتمعةً من زاوية زمنية واحدة[٢] ، وبذلك نجد أن"باختين" يبتعد مرة أخرى عن"لوكاتش" حين يشترط الانتقال من العالم الروائي بخاصية الزمن فالملحمة القديمة تتميز بزمنها البطولي المتباعد ذي الطابع الخاص والمقدس الذي يتيح رؤية الماضي على ضوء المستقبل ، فالرواية من وجهة نظر "باختين" تُحدد من خلال "التجربة والمعرفة والممارسة في الزمن"[٣] لأن الرواية الحديثة تعامل الماضي بشكل مألوف أي كما كان ماضيها الخاص[٤] ، فتندمج على إثر ذلك بنية الرواية فيتمثل ماضيها في حاضرها ومستقبلها.

وفي إطار المنظومة الجدلية ذاتها لكن مع ميل واضح للنزعة الوجودية يدعو "جان بويون" إلى ضرورة احترام خاصية الزمن في دراسته للعمل الروائي ، إذ يعالج قضية الزمن في كتابه(الزمن والرواية) من منطلق نفسي يحكم تصوره في معالجة الشخصيات وأحداث الرواية وارتباطه بها بشكل عام وهو يرى أن على العمل الروائي التوفر على طابعين رئيسين: يتمثل الأول في الكثافة السيكولوجية للحكي حيث يفترض رؤية واقعية للشخصيات ويبرز الثاني من خلال وصف المدة التي ليست جرياناً بسيطاً بدون أي من السمات الخاصة بالزمن[٥].

---

(١) الرواية والملحمة، ميخائيل باختين، ترجمة: جمال شحيد: ١١.

(٢) قضايا الفن الإبداعي عند دويستوفسكي، ميخائيل باختين، ترجمة: جميل نصيف التكريتي: ٤٥.

(٣) النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة وتقديم: جابر عصفور: ٤٢.

(٤) الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: ٥٢.

(٥) تحليل الخطاب الروائي: ٨٢.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

تأسيساً على هذه المقولة التي تنطلق من منطلق سيكولوجي يلقى "بويون" من مجاله كل تناول للبنية المسبقة للزمن الروائي رافضاً بذلك "البحث في التتابع الخارجي البسيط للأحداث والمواقف وتركيزه على معنى تسلسل الأحداث كما يتم داخل نفسية الشخصية الروائية"[١] فبسبب ذلك ظل"بويون" يعتقد احتمالية الزمن الذي تعيشه الشخصيات الروائية ليطرح السؤال بعد ذلك عن علاقة الحاضر بالماضي في الرواية لأن الحاضر هو منبع الزمن[٢] ، بذلك تكون الزمنية الروائية أمراً محتملاً تماماً كالزمن الشخصي.

غير بعيدٍ عن أجواء المقولات الفلسفية والفكرية التي تحكّمت في فهم الزمن الروائي فإننا سوف نعرج على الاتجاه البنيوي الذي أسهم في ترسيخ مفهوم الزمن الروائي من خلال آرائه وأفكاره فقد تناول "رولان بارت" قضية الزمن السردي ورأى أن زمن النص إنه "لم يعُد مُكلفاً بالتعبير عن الزمن ، ودوره هو أن يعود بالحقيقة إلى نقطة معينة ثم يستخلص من كثرة الأزمنة المعيشة والمتداخلة فعلا لفظياً خالصاً منفلتاً من جذور التجربة الوجودية ، متوجها نحو الصلة منطقية مع أفعال أخرى وسيرورة ثابتة"[٣] فأعلنَ بذلك "أن أزمنة الأفعال في شكلها الوجودي والتجريبي لا تؤدي معنى الزمن المعبر عنه في النص وإنما غايتها تكثيف الواقع وتجميعه بواسطة الربط المنطقي"[٤] ، هو من خلال هذا الطرح لا يختلف كثيراً عن أسلافه من النقاد والمنظرين فالزمن السردي في نظره "ليس سوى زمن دلالي أما الزمن الحقيقي هو وهم مرجعي واقعي لتنحصر مهمة الباحث في التوصل إلى وصف بنيوي للإلهام الزمني"[٥] ، إن هذه الآراء والأفكار ينتابها نوع من الغموض ، لاسيما وأن "بارت"

---

(١) نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، مجموعة مؤلفين، ترجمة: ناجي مصطفى: ٢٦.

(٢) تحليل الخطاب الروائي: ٨٢.

(٣) درجة الصفر للكتابة، رولان بارت، ترجمة: محمد برادة: ٤٨.

(٤) بنية الشكل الروائي: ١١٠.

(٥) م. ن: ١١١.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

جعل الزمن الحقيقي زمناً وهمياً وأن الأفعال لا تتمثل بالزمن لكن إشارته لقضية الزمن السردي في سياق حديثه عن الكتابة الروائية أعطاه دافعاً لتوظيف الزمن في بنية الرواية.

وقد حاول "بارت" الاستفادة من الإرث اليوناني لاسيما أرسطو الذي أعطى الأولوية لما هو منطقي على ما هو زمني عند معارضته بين التراجيديا والتاريخ كما يستلهم منهج "فلادمير بروب" الذي دعا إلى ضرورة تجذير الحكاية في الزمن[١] بداية القرن الماضي.

ولعل "تودوروف" كان أكثر دقة ووضوحاً في معالجته لموضوع الزمن الروائي من خلال التفاوت الحاصل بين زمنية القصة وزمنية الخطاب"ومرد هذه التدخلات الاختلافُ بين الزمنيتين من حيث طبيعتهما فزمنية الخطاب أحادية البعد وزمنية التخيّل متعددة"[٢] ، وميّز تودوروف بين ثلاثة أصناف من الأزمنة [٣]:

أ- زمن القصة المحكية أي الزمن الخاص بالعالم التخييلي.

ب- زمن الكتابة أو زمن السرد وهو مرتبط بعملية التلفظ.

ج- زمن القراءة وهو ذلك الزمن الضروري لقراءة النص.

أن هذه الأزمنة الثلاثة داخلية وهناك أزمنة خارجية أخرى ، أي ليست مسجلة في النص لكنها تقيم علاقة مع النص التخييلي كذلك وهي زمن الكاتب وزمن القارئ والزمن التاريخي.

وتلك السمة "التحريف الزماني" التي تُميز زمن الخطاب عن زمن القصة عدّها الشكلانيون "سمةُ الخطاب المميزة له عن القصة(...) لذا أهملوا السرد من حيث أنه

---

(١) الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا: ٥٤.

(٢) الشعرية، تزفيتان تودوروف، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة: ٤٨.

(٣) يُنظر: مقولات السرد الأدبي، تودوروف، ترجمة: الحسين سحبان وفؤاد صفا، آفاق(المغرب)، العدد(٨، ٩)، ١٩٨٨.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

قصة واهتموا به من حيث أنه خطاب"[١] ليكون ذلك إيذاناً لبدء الدراسات السردية التي تُعنى بالهيكلية النصية التي بنيت عليها القصة أو الحكاية.

إن المدرسة البنيوية استطاعت من خلال الآراء والأفكار المعروضة عن الزمن أن تُرسّخ مفهومه وتجعله عنصراً مهماً من عناصر بنية الرواية ، لكن ترسيخ الزمن الروائي لم يتوقف ضمن حدود معينة بل جعله كتاب الرواية الجديدة الواقع الموضوعي الذي يعالج أفعال وسلوك الشخصيات ، إن "الآن روب غرييه"أشار إلى ما يتردد من أن الزمن هو "الشخصية" الرئيسة في الرواية المعاصرة فمن أعمال بروست وكافكا والعودة إلى الماضي وقطع التسلسل الزمني يدخلان أساساً في تكون الحكاية ومعمارها[٢] ، و"ألان روب غرييه" يلغي "وجود أي زمن آخر ما عدا النص ذاته ، فالحاضر هو زمن الخطاب ، أما اللاحاضر سواء كان قبل أو بعد فهو غير موجود"[٣] ، إذ يشير "غرييه" إلى أن تطابق زمن الحكاية والخطاب وزمنية الخطاب هذه لا يَتَعيّنُ إلا من خلال وجود مُلتقى وصف الخطاب كما يقتضي باتّاً يقتضي مُتلقياً ، وهنا نجد اختزالاً لاستمرارية الزمن في خطية الآن أو اللحظة التي تنكر الاستمرارية[٤].

فتعددت مظاهر الزمن الروائي واختلفت وظائفه مع الباحثين والنقاد حتى وضعتهم أمام مشكلات لا تخصُّ مجال أعمالهم وجعلهم من ثم يصرفون جهوداً طائلة في سبيل التعرف على ماهية الزمن وإدراك جوهره تاركين مهمتهم الأصلية التي هي بالأساس تحديد موقع الزمن في النص وتأثيره على سياق مسار السرد في بنية الرواية.

---

(١) مقولات السرد الأدبي، تودوروف، ترجمة: الحسين سحبان وفؤاد صفا، آفاق(المغرب)، العدد(٨، ٩)، ١٩٨٨: ٤٢، ٤٣.

(٢) نحو رواية جديدة، ألآن روب غرييه، ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى: ١٣٤.

(٣) الآن روب غرييه وقضايا الرواية الجديدة، مصطفى إبراهيم مصطفى: الآداب الأجنبية (دمشق)، العدد(٥)، ١٩٧٩: ١٠٧.

(٤) نحو رواية جديدة: ٣٧.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أما"ميشال بوتور" فقد عدّ أن المتغير"في حياتنا ليس الزمان ، بل نحن والظواهر والروح وما يحدده من كائنات"[١] ، وينتصر "بوتور" على الموقف الوهمي للزمن في معالجته للزمن الروائي ، إذ يرى "أن الكثير من الكتاب أصبحوا يكتبون قصصهم كتلاً منفصلةً متقابلة وغايتهم من ذلك جعلنا نشعر بتلك الانقطاعات"[٢] ، ويضيف قائلاً": إن غاية القمة اليومية تكمن بالتأكيد في ألا نحتفظَ إلا بالمهم ، أي ما كان ذا دلالة ، وما يمكنه أن يحل محل الباقي لانه يدل عليه ، ومن ثم نستطيع ترك الباقي في طي الكتمان ، فنطيل الكلام عن الأساسي ونمر مرور الكرام على الثانوي ولكن مقابلة كهذه بين طول المدة التي يستغرقها الحادث وقيمته المعبرة هي في أكثر الحالات وهم محض"[٣] ، لتحدد نمطية الحدث آلية اشتغال الكاتب في نصه من حيث البنية الزمنية التي تستقل بشكلها الفني الخاص.

ومن الإشكالات المنهجية التي تصادف الباحث تعدد الأزمنة التي تتداخل في النص الواحد واختلاف العلامات الدالة عليها ، إذ أشار "بوتور إلى ثلاثة أزمنة متداخلة في الخطاب الروائي هي: زمن المغامرة وزمن الكتابة وزمن القراءة وافترض أن مدة هذه الأزمنة تتقلص تدريجياً بين الواحد والآخر فالكاتب مثلاً يقدم خلاصة وجيزة لأحداث استغرقت من الوقت سنتين(زمن المغامرة) وربما يكون قد استغرق في كتابتها ساعتين(زمن الكتابة) بينما قد لا نحتاج الى اكثر من دقيقتين لقراءتها(زمن القراءة)[٤] ، وقد حاول سعيد يقطين ترتيب الأزمنة المتعددة التي تحدث عنها الذين سبقوه داخل منظومة النص الروائي إذ يرى أن في أزمنة النص ثلاثة أنواع رئيسة[٥]:

---

(١) المدرسة الفرنسية الجديدة، يوسف اليوسف، الآداب الأجنبية(دمشق)، العدد(٥)، ١٩٧٩: ١٩٢.

(٢) بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، ترجمة: فريد أنطونيوس: ١٠٠.

(٣) م. ن: ١٠٢.

(٤) يُنظر: مقولات السرد الأدبي، تودوروف، ترجمة: الحسين سحبان وفؤاد صفا، آفاق(المغرب)، العدد(٨، ٩)، ١٩٨٨.

(٥) انفتاح النص الروائي، سعيد يقطين: ٤٩.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أ- زمن القصة وهو ذلك الزمن المتخيل الذي يمثل القصة في شكلها قبل تحويلها إلى خطاب فهو زمن أحداث الشخصيات والفواعل داخل القصة (الزمن الصرفي).

ب- زمن الخطاب وهو الزمن الخاص الذي تعطى فيه القصة زمنيتها المحددة من خلال الخطاب في إطار العلاقة بين الراوي والمروي له (الزمن النحوي).

ج- زمن النص وهو الزمن الذي يتجسد من خلال الكتابة في لحظة زمنية مختلفة عن زمن القصة أو الخطاب حيث هو زمن التلقي (تلقي النص من لدن القارئ).

وقبل التعرف على معالجات جيرار جينيت" للزمن الروائي نقف قليلاً عند تودوروف مرة أخرى عندما حاول أن يختط لنفسه طريقة خاصة في معالجة الزمن بوصفه مَظْهَراً مِنْ مظاهر السرد وذلك بالانطلاق من تحديد العلاقات القائمة بين زمني القصة والخطاب حيث تم توزيعه على ثلاثة محاور[1]:

أ- محور النظام الأحادي الخطي وزمن التخييل المتعدد ويؤدي عدم التوازي هذا إلى الخلط الزمني الذي يميز بين منظومة الترتيب الزمني في الاسترجاعات والاستباقات.

ب- محور المدة التي لاشك أنها ستتسع وتتقلص وينتج عن ذلك مفارقة زمنية كالوصف والحذف والمشهد والخلاصة.

ج- محور التواتر حيث يتم فيه التمايز بين زمن القصة وزمن الخطاب من خلال ثلاث إمكانات نظرية القص المفرد والقص المكرر والخطاب المؤلف ويضيف لها نمطا رابعا وهو النمط الترددي[2].

---

(١) الشعرية: ٤٨، ٤٩.

(٢) نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير: ١٢٨.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وكان "جيرار جينيت" قد نحى بالقضية الزمنية منحى آخر عندما عَّد الزمن السردي نوعاً من الزمن المزيف حيث وقع ميل متزايد من طرفه لدراسة المظهرين الأساسيين للزمن داخل الرواية: "زمن الشيء المروي وزمن السرد أي ما يمكن التعبير عنه بلغة اللسانيات زمن الدال وزمن المدلول"[1] ، ويلاحظ "جينيت" أن النص السردي شأنه شأن أي نص آخر لا زمنية له إلا التي يستعيرها مجازاً من خلال قراءته الخاصة لذلك يمكننا عد هذا الزمن الأخير زمناً زائفاً بأحد المعاني ودراسة نوعية العلاقة بين زمن القصة وهذا الزمن الزائف ، وهو زمن الحكي حسب المحددات الأساسية الثلاثة[2]:

أ- علاقات الترتيب الزمني بين تتابع الأحداث في المادة الحكائية وبين ترتيب الزمن الزائف وتنظيماتها في الحكي.

ب- علاقات المدة والديمومة المتغيرة بين هذه الأحداث أو المقاطع الحكائية ، والمدة الزائفة(طول النص) وعلاقتها في الحكي:علاقة السعة التي هي موضوع مدة الحكي ، والتتابعات الزمنية من حيث تبيطئ وتسريع وتيرة السرد من خلال التقنيات السردية(حذف ، خلاصة ، مشهد ، وصف).

ج- علاقة التواتر بين القدرة على التكرار في القصة والحكي معاً ، وهذه هي الآلية التي سيتم تطبيقها في دراسة البنية الزمنية في رباعية الخسوف إذ تم اعتماد هذه المفاصل في خطة البحث.

وعرض هذه الآراء والنظريات والأفكار لم يكن الغرض منه القيام بتغطية واسعة للنواحي الفكرية والتنظيرية في الزمن الروائي فحسب وإنما التأكيد على الاتفاق المبدئي القائم بين النقاد والدارسين حول وجود الزمن في النصوص الروائية وجوداً فاعلاً لا يمكن تجاهله أو إعطاؤه مهمة ثانوية في النصوص ذاتها ، فالزمن يشكل حالة

---

(١) خطاب الحكاية"بحث في المنهج"، جيرار جينيت، ترجمة: محمد معتصم وعمر حلي وعبد الجليل الأزدي: ٤٠.

(٢) تحليل الخطاب الروائي: ٧٦.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

من حالات الوجود الموضوعي للخطاب لأن الزمن في الرواية مثل النص نفسه[١] ، يمكن الاستدلال عليه من خلال المظاهر وتحديد الأنساق التي يندرج فيها.

ثانياً : إبراهيم الكوني سيرة وإبداع

أ- نشأته :

يُعد إبراهيم الكوني بلكاني أحد العلامات الفارقة في الرواية العربية الحديثة ، ولد في واحات الحمادة الحمراء بغدامس أقصى الجنوب الليبي في السابع من آب عام١٩٤٨ ، أنهى دراسته الابتدائية فيها ، والإعدادية بسبها ، والثانوية بموسكو ، حصل على الليسانس ثم الماجستير في العلوم الأدبيّة والنقدية من معهد غوركي للأدب العالمي بموسكو١٩٧٧[٢] اهتم بأدب ديستويفسكي نال بعد ذلك شهادة الدكتوراه في أدب ديستويفسكي تحت عنوان "أثر ديستويفسكي في الأدب"[٣].

ب- نشاطه الأدبي والفكري:

كتب الكوني حتى الآن ما يناهز سبعين كتاباً في مجالات الرواية ، والدراسات الأدبية والنقدية والسياسة والتاريخ ، يقوم عمله الأدبي الروائي على عدد من العناصر المحددة في عالم الصحراء بما فيه من ندرة وامتداد وقسوة وانفتاح على جوهر الكون والوجود ، وتدور معظم رواياته على جوهر العلاقة التي تربط الإنسان بالطبيعة الصحراوية وموجوداتها وعالمها المحكوم بالحتمية والقدر الذي لا يُردّ[٤].

---

(١) بنية الشكل الروائي: ١٠٩.

(٢) نداء ما كان بعيدا، إبراهيم الكوني: ٤٨٠.

(٣) إبراهيم الكوني (مقابلة الشهر) أجراها جمعة عبد الصبور، مجلة الثقافة العربية ،طرابلس ، العدد (١٢)، ١٩٧٨: ٧٥. وينظر: الرواية والخطيئة، إبراهيم الكوني، فصول، القاهرة، المجلد (١٧)، العدد الأول، ١٩٩٨: ١٥٨.

(٤) إبراهيم الكوني روائي الصحراء، جريدة المدى للإعلام والثقافة والفنون، العراق، عن الإنترنيت: www.almadasupplements.com .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

نشر نتاجه الأدبي في عدد من الصحف والمجلات المحلية والعربية والعالمية ، من بينها فزان والبلاد والفجر والحرية والميدان والحقيقة وليبيا الحديثة والإذاعة وطرابلس الغرب والفجر الجديد والأسبوع الثقافي والأسبوع السياسي وبيروت المساء والكفاح العربي والصداقة باللغة البولونية ، وحضر الكثير من الملتقيات والندوات والمهرجانات الأدبية ، من بينها مؤتمر الأدباء والكتاب الليبيين الأول عام١٩٦٨ والمؤتمر الثاني عام ١٩٧٣ وملتقى القصة عام١٩٧٤ ومؤتمر الأدباء العرب بليبيا عام ١٩٧٧ومؤتمر الأدباء الشباب بطشقند عام ١٩٧٦وندوة الحوار العربي بالنمسا وندوة حول النزعة الصليبية الجديدة بألمانيا عام١٩٨٣وندوة حول رواية السحرة بأبي ظبي عام ١٩٩٥ ومؤتمر ثقافة البحر المتوسط بألمانيا عام ١٩٩٦ ، عمل بوزارة الشؤون الاجتماعية بسبها ، ثم بوزارة الإعلام ، فمراسلاً لوكالة الأنباء الليبية بموسكو عام١٩٧٥ ، فمندوب جمعية الصداقة الليبية البولونية بوارسو عام١٩٧٨ ، ورأس تحرير مجلة الصداقة البولونية عام ١٩٨١ ومستشاراً بالسفارة الليبية في وارسو عام١٩٧٨ ، ومستشاراً ثقافياً بالسفارة الليبية في موسكو عام ١٩٨٧ومستشاراً إعلامياً بالمكتب الشعبي الليبي في سويسرا عام١٩٩٢ ، وقدم كذلك للإذاعة العديد من البرامج المسموعة من بينها(خدعوك فقالوا) عام ١٩٦٩ ، وبرنامج بعنوان(الثقافة للجماهير) عام ١٩٦٩[١].

ج - أثره على الرواية الليبية والعربية:

ظلت الرواية الليبية طوال عقودٍ مضت لاسيما في ستينيات وسبعينيات القرن الماضي تَهمُّ بالنهوض إلى مصاف الرواية في مصر أو العراق أو بلاد الشام أو المغرب العربي ، ولا يرجع هذا البطء في نموها إلى قلتها حيثُ لم تتجاوز أربعين رواية خلال ثلاثة عقود فحسب[٢] وإنما إلى الطابع الفني المضطرب فقد عانت الرواية الليبية خلال الفترة المذكورة من جملة من المشكلات الفنية لعل من أبرزها[٣]:

١– تعدد المرتكزات في الرواية ، وضياع وحدة الحدث.

---

(١) ديوان العرب للثقافة والأدب "الأدباء والكتاب الليبيون" ،اليمن ، إعداد: احمد الحوتي، عن الإنترنيت:www.diwanalarab.com .

(٢) دراسات في الرواية الليبية، سمر روحي الفيصل: ٢٢.

(٣) نهوض الرواية العربية الليبية، سمر روحي الفيصل: ٢٢.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

٢– إيثار الأسلوب الإنشائي والعزوف عن اعتماد الأسلوب الخبري.

٣- الضعف في بناء الشخصية الروائية.

٤– إهمال بناء الرواية الزماني والمكاني.

٥– سطحية الصراع وضعف مصداقيته.

وعندما حاول أحد النقاد دراسة الرواية الليبية باعتماد المنهج التاريخي تفاجئ منذ البداية بعدم وجود روايات ليبية صالحة للدلالة على التطور التاريخي بل أنه اكتشف أثناء زيارته للجماهيرية أنها مفقودة مبعثرة لا يستطيع باحثٌ غيرُ ليبي التفرغ لجمعها وتنسيقها ودراستها دراسة علمية وافية لذلك دعا صراحة النقادَ الليبيين المتواجدين في ليبيا إلى تولي مهمة النقد الروائي فيها[١].

وعلى الرغم من إسهام مجموعة من الروائيين الليبيين في النهوض بالرواية الليبية بعد تلك الفترة أمثال احمد إبراهيم الفقيه وصادق النيهوم ومحمد صالح قمودي ومحمد علي عمر وغيرهم كثيرين إلا أن دور الكَوني كان فاعلاً في الإرتقاء بواقع الرواية الفني والموضوعي عندما تبنّى منهاجاً خاصاً يجسد رؤيةً فنيةً متقدمة في الرواية والقصة إذ أشار في أحد اللقاءات عام١٩٧٨ بصدد تحديد معضلة الرواية الليبية والعربية بشكل عام قائلاً: "المشكلة هي غياب الرؤية الفلسفية في الأدب العربي المعاصر فنجد كاتباً عربياً موهوباً مثل نجيب محفوظ مثلاً نجد اهتمامه بالنموذج السياسي أو الاجتماعي لا يخرج عن دائرة أساسية التزاماً بالنموذج التاريخي والاجتماعي والسياسي وهذا يسبب انعدام الرؤية الشاملة الخاصة بالأديب نفسه للحياة والوجود وهذا ما يضعه في إطار الكاتب العادي غير المتميّز فالإبداع يتأتى بمدى عمق الرؤية وشموليتها"[٢] فعمد بذلك إلى الفضاء المفتوح ليجد الصحراء بامتدادها الأزلي رافداً أسطورياً للوصول إلى الحقيقة المبهمة تلك الرسالة التي تغنى بها مرارا ،

---

(١) دراسات في الرواية الليبية: ٩، ١٠.

(٢) إبراهيم الكوني(مقابلة الشهر) أجراها جمعة عبد الصبور، مجلة الثقافة العربية، (طرابلس)، العدد(١٢)، ١٩٧٨: ٧٩.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

حتى أمسى مشروعه الروائي فيما بعد ، يمثل إضافة حقيقية للأدب العربي فنصوصه المتعددة تمزج بين الروائيين المغاربة الذين فرض عليهم النفي فأسهم ذلك الترحال بين موسكو وباريس وروما ومدريد في إشعال فتيل الإبداع لديهم ، فَقدّم الكَوني السرد عن طريق الراوي العليم بمرجعيات خاصة ترتبط بقبائل الطوارق القاطنة غرب الصحراء الكبرى فيما تخوض الشخوص القصصية صراعاً بطولياً من أجل الحياة في ظروف بيئية بالغة القسوة والتطرف في أزمنة نائية كأنها بدء الخليقة ويعمد كذلك إلى ابتعاث روح الصحراء فيتوحّد راويه بجبال الصحراء وصخورها ووهادها وذرات رمالها ، ويستنطق الساكنين فيها لا فرق بين إنسٍ وجن ، وحيوان ونبات وطير كما يستنطق المسكونين بها من العشاق وأهل الحكمة والمواجد الصوفية والدراويش والعرافين والسحرة[1] ، فـ"لم تكن الصحراء لدى الكوني أرضية مكانية فحسب بل عُدتْ مسرحاً تراجيدياً أخلاقياً عرضت فيه أهم الأحداث التي استوعبت تاريخ الكفاح الطويل الذي قاده الإنسان والحيوان من أجل الحفاظ على قدسية الطبيعة ، واستهدفت عقله الباطن"[2] فتدخل الرواية بذلك أفقاً مفتوحاً ينصهر بداخله الأدبي بالفني والشفوي بالمكتوب فإن بناء هذا المتخيل يجيء متعددَ المصادر ومتلون النسيج يتغذى من التراث الشخصي والمحلي والعام بشتى أصواته ولغاته وكذلك من التراث الإنساني[3].

يشير صلاح فضل إلى أن أعمال الكوني تقوم بترجمة العوالم الميثولوجية والفضاء الكوني بكل أبعاده المتجذرة في الطبيعة الحيوان والإنسان حيث تقوم النباتات والظلال والحيوانات بدور الكائنات الاجتماعية ، وهذه أبرز مفارقات الكوني

---

(١) رواية الصحراء قراءة أولية في إبراهيم الكوني، اعتدال عثمان، الأقلام (بغداد)، العدد(٢)،١٩٩٨: ٢٣.

(٢) شعرية الصحراء في رواية نزيف الحجر لابراهيم الكوني، بيداء محي الدين، مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، العدد (٦٦)، ٢٠٠٤: ٣٠١.

(٣) بنيات العجائبي في الرواية العربية، شعيب حليفي، فصول (القاهرة) ج ١، مج ١٦، العدد (٣)، ١٩٩٨: ١١٢.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الخطيرة فهو يصنع حفرياته المدهشة في جيولوجيا المجتمع الباردة البعيدة ، إنه يعيد بناء ذاكرة الصحراء عندما يسترد مرة واحدة مخبوء الشعر والسرد المكثومين فيه ويفجرها يشكل إبداعي مذهل يرد لليبيا اعتبارها المفقود على خارطة الأدب العربي في حين يرى جابر عصفور أن الكوني عبقرية إبداعية على الرغم من أنه مظلوم عربيا ولم ينل حقه من التكريم ، فهو قد حصل على جوائز عالمية تليق بعبقريته ، لكن أمته لم تكرمه بما يستحق فابراهيم الكوني هو العربي الوحيد الذي استطاع خلق أسطورة متكاملة شاملة بعمقها وشخصياتها ومعانيها وظواهرها وأبعادها المادية والروحية وهذه الأسطورة هي أسطورة الصحراء [1].

د - الجوائز التي حصل عليها[2]:

حصل الكوني على العديد من الجوائز المحلية والدولية في مجال الأدب والرواية على وجه التحديد ، نكتفي بذكر:

- **جائزة الدولة الاستثنائية الكبرى التي تمنحها الحكومة السويسرية والتي تُعدُّ من أرفع جوائزها، على رواية نزيف الحجر ١٩٩٥.**
- **جائزة الدولة في ليبيا، على مجمل الأعمال ١٩٩٦.**
- **جائزة اللجنة اليابانية للترجمة، على رواية التبر ١٩٩٧.**
- **جائزة التضامن الفرنسية مع الشعوب الأجنبية، على رواية واو الصغرى ٢٠٠٢.**
- **جائزة الدولة السويسرية الاستثنائية الكبرى، على مجمل الأعمال المترجمة إلى الألمانية، ٢٠٠٥.**
- **جائزة الرواية العربية(المغرب) ٢٠٠٥.**
- **جائزة رواية الصحراء(جامعة سبها – ليبيا) ٢٠٠٥.**
- **وسام الفروسية الفرنسي للفنون والآداب ٢٠٠٦.**

---

(١) الموسوعة العالمية للشعر العربي "أدباء عرب: إبراهيم الكوني بلكاني"،الإمارات العربية المتحدة ، عن الإنترنيت: www.adab.com.

(٢) إبراهيم الكوني، أكاديمية قامات الثقافية، الرياض، عن الإنترنيت: www.qamat.net .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

- اختارته مجلة(لير) الفرنسية ضمن خمسين روائياً عالميا ممثلين لأدب القرن الحادي والعشرين تحت عنوان: (خمسون كاتباً للغد).
- جائزة ملتقى القاهرة للإبداع الروائي العربي ٢٠١٠.

هـ - مؤلفاته[1]:

١- ثورة الصحراء الكبرى١٩٧٠.
٢- نقد ندوة الفكر الثوري ١٩٧٠.
٣- الصلاة خارج نطاق الأوقات الخمسة (قصص ليبية) ١٩٧٤.
٤- ملاحظات على جبين الغربة (مقالات) ١٩٧٤.
٥- جرعة من دم (قصص) ١٩٨٣.
٦- شجرة الرّتم (قصص) ١٩٨٦.
٧- رباعية الخسوف (رواية) ١٩٨٩:
   - الجزء الأول: البئر
   - الجزء الثاني: الواحة
   - الجزء الثالث: أخبار الطوفان الثاني
   - الجزء الرابع: نداء الوقواق
٨- التبر (رواية) ١٩٩٠.
٩- نزيف الحجر(رواية) ١٩٩٠.
١٠- القفص(قصص) ١٩٩٠.
١١- المجوس(رواية):
   - الجزء الأول ١٩٩٠.
   - الجزء الثاني ١٩٩١.
١٢- ديوان النثر البرّي(قصص) ١٩٩١.
١٣- وطن الرؤى السماويّة (قصص – أساطير) ١٩٩١.

---

(١) الفضاء وبنيته في النص النقدي والروائي رباعية الخسوف لابراهيم الكوني نموذجاً، بلسم محمد الشيباني: ٤٠٧ – ٤٠٩، وينظر: نداء ما كان بعيداً: ٤٧١ ، و"من أنت أيها الملاك" جديد إبراهيم الكوني، شبكة الإعلام العربية، عن الإنترنيت: www.moheet.com.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

١٤- الخروج الأول إلى وطن الرؤى السماوية (مختارات قصصية) ,١٩٩١

١٥- الوقائع المفقودة من سيرة المجوس(قصص) ,١٩٩٢

١٦- الربة الحجرية ونصوص أخرى ,١٩٩٢

١٧- خريف الدرويش(رواية – قصص – أساطير) ,١٩٩٤

١٨- الفم(رواية) ,١٩٩٤

١٩- السحرة(رواية) الجزء الأول ١٩٩٤.

٢٠- السحرة(رواية) الجزء الثاني ١٩٩٥ .

٢١- فتنة الزؤان، الرواية الأولى من ثنائية خضراء الدِّمَن ,١٩٩٥

٢٢- برّ الخيتعور(رواية) ,١٩٩٧

٢٣- واو الصغرى(رواية) ,١٩٩٧

٢٤- عشب الليل(رواية) ,١٩٩٧

٢٥- الدُّمية (رواية) ,١٩٩٨

٢٦- صحرائي الكبرى (نصوص) ,١٩٩٨

٢٧- الفزّاعة (رواية) ,١٩٩٨

٢٨- النَّاموس – بحثاً عن ناموس لـ (واو) (نصوص) ,١٩٩٨

٢٩- في طلب الناموس المفقود (نصوص) ,١٩٩٩

٣٠- سأُسِرُّ بأمري لخِلاّني الفصول (ملحمة روائية) ١٩٩٩:

- الجزء الأول: الشرخ
- الجزء الثاني: البِلْبال
- الجزء الثالث: بَرْق الخُلَّب

٣١- أمثال الزمان (نصوص) ,١٩٩٩

٣٢- وصايا الزمان (نصوص) ,١٩٩٩

٣٣- صوص الخلق (نصوص) ,١٩٩٩

٣٤- ديوان البر والبحر (نصوص) ,١٩٩٩

٣٥- الدنيا ثلاثة أيام (رواية) ,٢٠٠٠

٣٦- نزيف الروح (نصوص) ,٢٠٠٠

٣٧- أبيات (نصوص) ,٢٠٠٠

٣٨- بيتٌ في الدُّنيا وبيتٌ في الحنين (رواية) ,٢٠٠٠

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

٣٩- رسالة الروح (نصوص) ٢٠٠١.

٤٠- بيان في لغة اللاهوت (موسوعة البيان) جزء ١ أوطان الأرباب ٢٠٠١.

٤١- بيان في لغة اللاهوت (موسوعة البيان) جزء ٢ أوطان الأرباب ٢٠٠١.

٤٢- بيان في لغة اللاهوت (موسوعة البيان) جزء ٣ أوطان الأرباب ٢٠٠١.

٤٣- بيان في لغة اللاهوت (موسوعة البيان) جزء ٤ (المقدمة في ناموس العقل البدائي)

٤٤- بيان في لغة اللاهوت (ملحمة المفاهيم) جزء٥ .

٤٥- منازل الحقيقة ٢٠٠٣ .

٤٦- أسطورة حب إلى سويسرا ٢٠٠٣ .

٤٧- لحون في مديح مولانا الماء ٢٠٠٢ .

٤٨- البحث عن المكان الضائع (رواية) ٢٠٠٣ .

٤٩- أنوبيس (رواية) ٢٠٠٢ .

٥٠- الصحف الأولى (أساطير ومتون ٢٠٠٤).

٥١- صحف إبراهيم (متون ٢٠٠٥).

٥٢- المحدود واللامحدود (متون ٢٠٠٢).

٥٣- ملحمة المفاهيم (موسوعة البيان) ج٦ ٢٠٠٥ .

٥٤- ملكوت طفلة الرب (رواية) ٢٠٠٥ .

٥٥- لون اللعنة (رواية) ٢٠٠٥ .

٥٦- هكذا تأملتْ الكاهنة ميم (متون) ٢٠٠٦.

٥٧- ملحمة المفاهيم ج٣ (موسوعة البيان) ج٧ ٢٠٠٦.

٥٨- نداء ما كان بعيدا (رواية) ,٢٠٠٦

٥٩- من أنت أيها الملاك (رواية) ٢٠٠٩

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الفصل الأول

الترتيب الزمني

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

توطئة

يتقاطع الخطابُ مع الحكاية الأم مقاطعةً فنيَّةً لابدَّ منها ، فليس ثمةَ ما يصلُ بينهما حرفياً حتَّى في أكثرِ النصوص القصصيةِ سذاجةً ، ففضلاً عن المفارقات السردية كثيراً ما نجد ترتيب الأحداث في الخطاب السردي لا تتطابق مع ترتيبها المنطقي في الحكاية ، ويتم ذلك عبر آليتين سرديتين نستدل "بمصطلح استباق على كل حركة سردية تقوم على أن يُروى حدث لاحق أو يُذكر مقدما ، وندل بمصطلح الاسترجاع على كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة ، ونحتفظ بمصطلح المفارقة الزمنية –الذي هو مصطلح عام- للدلالة على كل أشكال التنافر بين الترتيبين الزمنيين"[١] ، ويشير جيرار جينيت كذلك إلى الآلية التي تحدد المفارقة الزمنية بين(الاسترجاعات/الاستباقات) من خلال تمثل المقاطع في النص السردي إذ تبدو عملية تحسس المفارقة الزمنية أكثر يسرا مع هذه المقاطع السردية التي تتموقع في القصة والخطاب[٢] ، فـ"أتاح التمييز بين التلفّظ التقرير داخل السرد إطاراً مناسباً(...) لدراسة الألعاب مع الزمن الناجمة عن الانقسام إلى الزمن الذي يستغرقه السرد وزمن الأشياء المروية"[٣] ، فتلك المفارقات الزمنية تعني "دراسةُ الترتيب الزمني لحكايةٍ ما مُقارِنةً نظامَ ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام

---

(١) خطاب الحكاية "بحث في المنهج": ٥١.

(٢) م، ن: ٤٩.

(٣) الزمان والسرد "التصوير في السرد القصصي"، بول ريكور، ترجمة: فلاح رحيم: ٢ / ١٧١.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسِها في القصة"[1] ما ميَّزَ الخطاب عن القصة وجعله يسير في اتجاه فني يتضارب مع معطيات الحكاية أو القصة.

وصار من البديهي والمتعارف عليه وجودُ نصوص سردية تقوم على نظام خاصٍّ في الحكي "يبتعد كثيراً أو قليلاً عن المجرى الخطي للسرد ، فقد تكون هناك عودة إلى الوراء لاسترجاع أحداث حصلت في الماضي أو قفزةٌ إلى الأمام لاستشراف ما هو آتٍ أو متوقع من الأحداث وفي كلتا الحالتين نكون إزاء مفارقة زمنية توقف استرسالَ القصِ المتنامي وتفسحُ المجالَ أمامَ نوعٍ من الذهاب والإياب على محور السرد انطلاقاً من النقطة التي وصلت إليها القصة"[2] ، وتلك النقطة تمثِّلُ الحاضرَ في السرد وانطلاقاً منها تبدأ المفارقة في الزمن القصصي إما أن تقفَ وتعودَ إلى الماضي أو أن تقف وتحلقَ في المستقبل ، وبذلك "تنهضُ الثنائيةُ حاضر-مستقبل معادلاً ضديداً للزوج حاضر-ماض"[3] ، ليكونَ الحاضر في القص حلقةَ الوصل ما بين الماضي والمستقبل ، ولكل زمنٍ من هذه الأزمنة الثلاثة اعتبارُه الخاص الذي يميزه عن باقي الأزمنة فإذا "ركنتُ إلى حركة الزمن الذي يجري فأنا أمام حالات ثلاث: إما أن أنصرف إلى(الحاضر) انصرافاً تاماً فأغوصُ في انطباعاتي الراهنة ، أو ألتفت إلى (الماضي) بذكرياتي ، أو أتشوَّفَ إلى(المستقبل) وهذه الحالات الثلاث المتباينة نظرياً مرتبطة في الواقع ، فالحاضر مصنوع من الماضي وحافلٌ بالمستقبل"[4].

وهذه الحركة الدينامية التي يقوم بها القاص سواء أكانت إلى الماضي أو إلى المستقبل لها غايات منها ما يتعلقُ بالشكل ومنها ما يتعلق بالمضمون فعلى مستوى الشكل نجد "أن اللعبَ بالأزمنة داخلَ القصة عملٌ جمالي(...) يُؤثر على الأحداث

---

(١) خطاب الحكاية "بحث في المنهج": ٤٧.

(٢) الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا: ١٠٣.

(٣) في السرد "دراسات تطبيقية": ٨٧.

(٤) الزمان: ١٧.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

من حيث الصياغة والتركيب"[1] وعلى مستوى المضمون فلا يمكن للخطاب أن يغطي تفصلات الحكاية دون أن يتلاعب القاص بأنظمتها الزمنية السردية فيعود إلى الوراء ويقفز إلى الأمام مُضطراً "لأن ظهور أكثر من شخصية رئيسة في القصة يقتضي الانتقال من واحدة إلى أخرى وترك الخط الزمني الأول للتعرف على ما تفعله الشخصية الثانية أثناء معايشة الأولى لحياتها فالتزامن في الأحداث يجب أن يترجم إلى تتابع في النص ويتطلب ظهور كل شخصية جديدة عودةً إلى الوراء لكشف بعض العناصر الهامَّة وربما الاحتفاظ ببعض العناصر لكشفها في زمن لاحق"[2] ولا شكَّ أن ثَمَّةَ غايات أخرى تتعلق بمبدأ التشويق[3] والصناعة اللفظية الجمالية.

ومن الملاحظ أن هذا التنافرَ في ترتيب الأحداث بين الحكاية والخطاب لم يكن شديداً في النصوص القصصية القديمة في حين بلغ مداه في النصوص القصصية الحديثة على اختلاف فئاتها وأنماطها[4] ، فالقصةُ الرومانسية القديمة والملحمة كانت تفضِّلُ أن تبدأ من الوسط ثم تستمرَ بالسرد في تفسير الأحداث وتعليل النتيجة المحصَّلة بينما اتخذت القصة الحديثة منْهاجاً مغايراً في صياغة وتركيب الأحداث وراحت تشكِّلُ السردَ عبرَ خطٍ رئيسٍ يقدم الأحداث المتعاقبة على شكل ومضات ترجيعية أو مستقبلية[5] ، وبموازاة هذه المفارقات الزمنية يدخل الزمن السردي في طور فنيّ جديد إذ يتم من خلال ذلك "تمديد المدة الزمنية المخصصة لتاريخ العالم ، والأرض والحياة ، وما هو أهم لأنه يشترط هذا التمديد نفسه المرور من زمان يلتفت نحو الماضي إلى زمان يلتفت نحو المستقبل"[6] فقد عزا كثيرٌ من النقاد هذه الإنحرافات

---

(١) الألسنية والنقد الأدبي"في النظرية والممارسة"، موريس أبو ناضر: ٨٥.

(٢) بناء الرواية (سيزا قاسم): ٥٠.

(٣) في السرد "دراسات تطبيقية": ٣١.

(٤) يُنظر: مدخل إلى نظرية القصة "تحليلاً وتطبيقاً"جميل شاكر وسمير المرزوقي: ٧٩، ٨٠.

(٥) الزمن والرواية: ١٢٣.

(٦) نظام الزمان: ٤٢٦.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

في صياغة الأحداث بين الحكاية القديمة والحديثة إلى آلية التطور الحاصلة في الخطاب السردي العام الذي يعود بدوره إلى أسباب نفسية أو فكرية أو فنية.

وفيما يأتي سنتناول الترتيب الزمني للأحداث "المفارقة الزمنية" في رباعية الخسوف عبر مبحثين اثنين ، نتناول في الأول الاسترجاع وفي الثاني الاستباق.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المبحث الأول

الاسترجاع

مدخل:

تتوازى الدراساتُ السرديةُ العربية مع الدراسات الأدبيةِ بشكل عام لاسيما في القضايا الخاصة بالترجمة ومشكلاتها وتعدد مصطلحات المفاهيم المترجمة عن الكتب الفرنسية أو الانجلوسكسونية أو الروسية إلى العربية ، ما أدى في نهاية الأمر إلى ظهور معضلةٍ حقيقية تعرقل عملَ الناقد الأدبي وتضعه أمام خياراتٍ مترامية الأطراف يصعب التعامل معها.

وبِنَاءً على هذه المعضلة "الافتقار إلى المَترجَم الأمثل" انبرى عددٌ غيرُ قليل من الباحثين العرب والنقاد المتخصصين في النقد الروائي لترجمة المصطلحات الغربية إلى العربية ترجماتٍ وافيةً ، فاستقبلت المكتبة العربية على إثْرِ ذلك عدداً كبيراً من المعاجم التي حاولت حلَّ المشكلة وعلى الرغم من جدية بعض المعاجم إلا أن الاضطراب لا يزال مصاحبا لها ما أدى في نهاية الأمر إلى ظهور أكثر من مقابلٍ عربي مترجم عن المصطلح الغربي الواحد وغياب الضوابط المنهجية المشتركة والتي تحدد كيفية وضع المصطلحات وترجمتها[1] ، واختيارها اختياراً دقيقاً يتلاءم والمفهوم الذي يستدعيه المصطلح.

---

(١) يُنظر: اللغة الثانية، فاضل ثامر: ١٦٩، ١٧٠.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الاسترجاع[١] ، الاستذكار[٢] ، لواحق[٣] ، رجعات[٤] ، ارتداد[٥] ، إرتجاع فني[٦] ، هي مصطلحات للمفهوم واحد هو: "كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة"[٧] ، وعلى الرغم من تعدد التسميات وتباين المصطلحات إلا أن هناك ميولاً واضحة لدى النقاد العرب في استعمال مصطلحي الاسترجاع والاستذكار ، إذ رجَّحَ أنصارُ المصطلح الأول استعمالَه اعتماداً على منطقية إحلاله محلَّ مصطلح جاهز مسبقاً لكنه مهملٌ قليلاً وهو"العودة إلى الخلف" أو محلَّ مصطلح آخر لكنه انجليزي ومستعار من فنٍ آخرَ هو السينما الذي يمكن أن يمنحه صبغة تاريخية في حالاتٍ عديدة وهو "فلاش باك"[٨] أما مرجحو استعمال المصطلح الثاني "الاستذكار" فعمدوا إليه على أساس ربطهم إيّاه بالكلمات "تذكرت ،

---

(١) خطاب الحكاية "بحث في المنهج":٥١، وينظر: الألسنية والنقد الأدبي"في النظرية والممارسة"، موريس أبو ناضر: ٩٣، وبناء الرواية (سيزا قاسم): ٤٠، والبناء الفني في الرواية العربية في العراق، شجاع مسلم العاني: ٦٢، قضايا الرواية الحديثة، جان ريكاردو، ترجمة: صيّاح الجهيم:٢٥١، والفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا: ١٠٤، جوانب من شعرية الرواية، أحمد صبره، فصول (القاهرة)، العدد (٤)، مج (١٥)، ١٩٩٧: ٨٥.

(٢) بنية الشكل الروائي: ١٢١، وينظر: مدخل إلى نظرية القصة "تحليلاً وتطبيقاً" جميل شاكر وسمير المرزوقي: ٧٦.

(٣) مدخل إلى نظرية القصة "تحليلاً وتطبيقاً": ٧٦.

(٤) قضايا السرد عند نجيب محفوظ، وليد النجار: ٩٦.

(٥) مدخل إلى التحليل البنيوي الشكلي للسرد، يحيى عارف الكبيسي، الأقلام(بغداد)، العدد (٥،٦)،١٩٩٧: ٥٧.

(٦) البناء الفني لرواية الحرب في العراق، عبد الله إبراهيم: ٤٩، وينظر: النقد التطبيقي التحليلي، عدنان خالد عبد الله: ٨٠.

(٧) خطاب الحكاية"بحث في المنهج": ٥١.

(٨) جيرار جينيت "نحو شعرية منفتحة"، كريستين مونتا ليتي، ترجمة: غسان السيد ووائل بركات: ٨٣.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أتذكر ، يُذكِّرني ، ذكر..." قبل عملية الرجوع إلى الوراء[١] ، ويبدو لنا أن الاسترجاع هو المصطلح الأرجح من بين المصطلحات كلها ، ففضلاً عن حجج استعماله ألفيناه أكثرها اتصافاً والتصاقاً بالزمن السردي لأن مصدره "رجوع" متعلق برجوع الزمن إلى الوراء في حين يرتبط الاستذكار بالشخصيات أكثرَ من ارتباطه بالزمن فالشخصية هي التي تتذكر فيرجع الزمن على إثر ذلك إلى الوراء فالزمن يرجع ولا يتذكر.

ومع الاسترجاعات على اختلاف أشكالها نكون إزاءَ حكايةٍ جديدة تستقلُ بشكلٍ أو بآخرَ عن ملابسات الحكاية الرئيسة إذ أنَّ كل استرجاع يشكل "بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها "التي ينضاف إليها" حكايةً ثانية زمنياً"[٢] كما يمثل الاسترجاع أحد ركني المفارقة الزمنية ، فهو تقنية تعيدنا إلى الماضي السابق للحظة الراهنة أو اللحظة التي يتوقف فيها القص الزمني[٣] ، ،كما أنه "يتشكل من مقاطعَ استرجاعيةٍ تحيلنا إلى أحداث تُخرجُ الحاضر لترتبط بفترة سابقة على بداية السرد أي استرجاع حدث سابق عن الحدث الذي يُحكى ، ورواية هذا الحدث في لحظة لاحقة لحدوثه"[٤] ، وقلما يبدأ السرد لاسيما في الروايات الحديثة وروايات تيار الوعي ويتناول ويتناول الحكاية من بدايتها إذ غالباً ما يعمد الروائي إلى التقاط نقطة في الحاضر ويبدأ منها السرد ، وعلى الرغم من أن السرد متجهٌ في مساره نحو المستقبل إلا أنه غالباً ما يتذبذب بين الحاضر والماضي وحتى المستقبل[٥] ، فالاسترجاع يربط الحاضر بالماضي من خلال الاستدراك والإلحاق.

---

(١) تقنيات السرد الروائي عند غادة السمّان، فيصل غازي محمد، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة الموصل، إشراف: د. إبراهيم جنداري، ١٩٩٩: ٢٦.

(٢) خطاب الحكاية "بحث في المنهج": ٦٠.

(٣) المصطلح السردي: ٢٥.

(٤) الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: ١٠٤.

(٥) البناء الفني في الرواية العربية في العراق: ٦١.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ومثَّـةَ كيفيـاتٌ متعـددة يعـود مـن خلالهـا الـراوي إلى الـوراء زمنيـاً "صـناعة الاسترجاع" ففضلاً عن طرائقِ السرد التقليدية التي تقتضي عودة راوي الأحداث إلى رواية الأحداث الماضية التي وقعت قبل بدء أحداث الرواية ، هناك طريقة أخرى لصناعة الاسترجاع في النص فيمكن أن يتم ذلك عن طريق الشخصية الروائية نفسها بالاعتماد على المونولوج الداخلي في رواية تيار الوعي[١] ، فتتحكم الشخصية الروائية في شكل الزمن الروائي داخل النص من خلال السلوك الفني الذي تقوم به من حلم أو ذكرى أو مناجاة أو حوار ذاتي.

وعلى مستوى المفارقات الزمنية نفسها وترتيب الأحداث داخلَ القص فإن الاسترجاع أكثرُ تواتراً في النصوص القصصية مقارنةً مع الاستباق[٢] ، وليست رباعية الخسوف بدعاً عن هذه الظاهرة الفنية في الروايات عامة إذ يجسدُ الاسترجاع فيها ظاهرة فنيةً بارزة أجاد الكوني توظيفها في النص ، فقد تناولت الرباعية في بنيتها الزمنية أزمنةً ضاربة في العصور البدائية متقاطعةً مع محطات زمنية مختلفة ويلعب المنظور النفسي والتاريخي والانثروبولوجي للشخصيات دوراً فاعلاً في تجسيد الاسترجاع[٣] ، لاسيما الاسترجاعات الخارجية والأسطورية ، فأصبحنا عندئذ إزاءَ ظاهرة لافتة للانتباه فأسهمت الاسترجاعات بشكل كبير في تدشين الأحداث والكشف عن انطباعات الشخصيات وتجليات المكان في النص ذاته ، ولهذا النمط من الاسترجاعات(الأسطوري) ما يميزه عن بقية الاسترجاعات وذلك من خلال المدى الأسطوري القديم والسعة الطباعية الكبيرة ولهذا أفردنا له مخرجا خاصا.

الاسترجاع هو انبثاق أو توهُّجٌ سردي يخرج من بطن القص الأصيل ليجسد علاقة الحاضر بالماضي اعتماداً على مبدأ السببية والتفسيرية ، فللماضي امتداد

---

(١) مدخل إلى نظرية القصة "تحليلاً وتطبيقاً": ٧٧، ٧٨.

(٢) في السرد "دراسات تطبيقية": ٩٥.

(٣) مخيال الصحراء في روايات إبراهيم الكوني، علال سنفوفة، أطروحة دكتوراه، بإشراف: واسيني الأعرج، (الجزائر)، ٢٠٠٨، عن الإنترنيت: www.elaphblog.com .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

مستمر نحو الحاضر ما يعكس التمازج العلائقي بينهما ، وللروائيين الواقعيين أدواتٌ وأساليبُ يستخدمونها لربط الاسترجاع بالسرد الآني ، ولعل من أبرزها[1]:

أ- التضاد المدلولي:

ينتج الكاتب التضاد المدلولي من خلال لفظتين أو جملتين تكون الأولى علامةً على انفتاح قطعة الرجع وتكون الأخرى إمارةَ انغلاقها ، فالقرينتان تشتركان في تسييج الرجع بوضع حدود أولية ونهائية تفصله عن القص الأصلي ، وهذا الأسلوب متواتر مقادر ما تزخر به اللغة من تقابلات المتضادة وفي الرباعية تعددت الأمثلة التي تنشأ عن صيغة المتضادات المدلولية لاسيما في الاسترجاع الذي وجِدَ في حوار الشيخ غوما[*] ورفيقه الشيخ أخوَّاد[**] أثناء عودتهما إلى المخيم بعد الانتصار في معارك غات على الفرنسيين إبَّان تحالف أماستان[***] معهم:

"-أتذكر ذلك الربيع السخي في وادي الجعيفري؟ أتذكر مزارع الكمأ في الحمادة الحمراء؟

---

(١) في السرد"دراسات تطبيقية:": ٧٦.

(*) هو شيخ القبيلة التي تدور حولها الأحداث، وهو بطل الرباعية وشخصيتها المحورية، مثّل كل صفات البطولة والتفرد.

(**) صديق حميم للشيخ غوما أبلى بلاءً حسناً في معركة غات إلى جانب الشيخ غوما فدحر الفرنسيين أهدى إليه الشيخ غوما بندقية مرصعة بالذهب والفضّة وكانت خاتمة اللقاء بينهما، هلك في الصحراء في طريق العودة إل قبيلة الفوغاس جَنوباً.

(***) الأخ الأصغر للشيخ غوما من أبيه أحبّ فتاةً جميلة من قبيلة كيل أبادا اسمها " تارات " شاطره بها مجهولون فتعرض لاعتداء في إحدى لقاءاته معها استنصر بالشيخ غوما ولكنه لم يقف إلى جانبه فقرر أن ينتقم من الصحراء وما فيها من القبائل تعاون من الفرنسيين لاحتلال غات فخاضت القبائل بقيادة الشيخ غوما ضده وضد الفرنسيين معارك ضارية انتهت بانتصار أهل الصحراء فقبض عليه الشيخ غوما دون أن يقتله شده إلى ذيل الجمل وجال به بين الأهالي عارياً، يُنظر: الفضاء وبنيته في النص النقدي والروائي"رباعية الخسوف لابراهيم الكوني نموذجا": ٤٠٠.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

- طبعاً أذكر. وهل هذه سنواتٌ تُنسى ؟ ليتها تعود ياشيخ غوما ؟ ثلاثة أرباع حياتنا مغمورة في الذكريات.. مدفونة في الماضي.. إنني على استعداد لأن أقايض لحظة واحدة من تلك السنوات المدهشة بالسنوات الباقية من عمري.. سأتمرد على قيدي وأمكث في ضيافتك ما تسمح به مسؤولياتي"[1] قبل الاسترجاع كان الشيخان يحييان حاضراً متضاداً فقد كان الحاضر وهما في طريق العودة إلى القبيلة شاحباً والأراضي كانت قفاراً والافتقار إلى الغزلان والمراعي الخُضّر ما دفع بهما إلى استرجاع الماضي والوقوف على ذكرياته الجميلة والبعيدة ، وبذلك نشأت المفارقة المدلولية بين حاضر القصة والماضي الذي عادت إليه وربطهما ببعض.

ب- ثيمة الرؤية:

يكثر الروائيون الواقعيون من استخدام ثيمة الرؤية لوصل قطعة الرجع بالقص الأصلي ومن الأمثلة على ذلك ما "رآه آهر بعينيه منذ أسابيع أثناء موجة الحر وهو يتسلّى بمداعبة عقرب صغيرة خضراء"[2] فيتميز هذا النمط من الوصل الاسترجاعي باعتماده على الحواس لاسيما النظر ، ومن الأمثلة كذلك "منذ أسابيع ضبط الشيخ غوما إحدى هؤلاء النسوة. وجدها راكعة على ركبتيها تحت الجذع السفلي الذي تغزوه جيوش النمل تُحرك الجمراتِ في المبخرة لتنطلق سحب البخور"[3] فقد تمَّ الاسترسال في السرد المتنامي وزجُّ هذا النمط من الاسترجاعات التي يعتمد الراوي في إيرادها على مجموعة معطيات تتعلق بمنظور الرؤية لدى الشخصيات ، لذلك نجد أن هذا النمط من القطع والوصل الاسترجاعي يكون ذاتيا في الغالب.

---

(١) البئر، إبراهيم الكوني: ١١٠.

(٢) الواحة، إبراهيم الكوني: ٢٢٠.

(٣) أخبار الطوفان الثاني، إبراهيم الكوني: ١٦.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ج- ثيمة الفكر:

يتحقق الاسترجاع هنا بتحويل سير الأحداث من الواقع الموضوعي المادي إلى الواقع الفكري الذاتي ، إذ يتوقف حاضر المغامرة ليُفْسِحَ المجال أمام ماضيها في حيِّز الذات فتُتَداوَلُ ألفاظٌ تنتمي إلى حقل الفكر ، والأمثلة على هذا النمط في الرباعية كثيرة أغلبُها يتعلق بالشيخ غوما الذي كان دائما ما ينزوي ويجلس وحيداً تحت نخلته الهيفاء فيستظل بظلها أو يصعد إلى الجبل هرباً من البشر كي يتسنى له الخلو مع الذات فيداهمه شريط الذكريات الماضية التي أحاطها بالتصورات والاعتقادات "ابتسم وأسدلَ لثامَه على عينيه وهو يستلقي على ظهره في ظلال النخلة حاول أن يغفو ولكن حرارة الفرن أبقته معلقاً بين النوم واليقظة ، تذكَّرَ لقاءه بالأمس مع آيس كان ذلك لقاؤهما الأول منذ هجر كوخ الزنجية العجوز ولجأ إلى بيت باتا"[1] لأن باتا سحرته بجمالها[*] ، وخلا الجبل لا شيء عمودي في هذه المساحات المترامية انبساطاً في الصحراء سوى بعض الأشجار كالنخلة والسدرة ، وقد كان لهاتين الشجرتين القيمتين العموديتين دورهما الملموس في المشهد السردي[2] إذ كانت النخلة المتنفس الأمثل للشيخ غوما فاقترنت بالزمن الماضي الذي طالما جاهد في الوصول إليه ، كذلك فإن الجبل يمثِّل أعلى ارتفاع مكاني وصلته الشخصيات في الرباعية فجاءت صفة الارتفاع والعلو جزءاً من خصائص الجبل الذي ارتبط بمجموعة من الوظائف

---

(١) الواحة: ١٥٠.

(*) امراة وصفت بأنها "خارقة الجمال" أسند إليها الراوي اسم "ابنة الشيطان" ماتت أمها أثناء ولادتها، وقتلت أباها برصاصة من بندقية وهي طفلة لم تتجاوز الثالثة، قتل زوجها الأول في معركة مع قبائل بامبارا بعد أن أنجبت ابنتها "زارا" ثم تزوجت أماستان وطلقته بعد شهر من ذلك لتتزوج أخنوخن الذي جُنَّ بعد الزواج فتزوجت بعده آيس الذي يصغرها بنحو عشرين سنة لكنه فرّ منها بعد أن تحوّل جمالها إلى دمامل بشعة.

(٢) المكان دلالته ودوره السردي "قراءة في رواية البئر لابراهيم الكوني نموذجا"، تيسير عبد الجبار الآلوسي، مجلة علوم الإنسانية (العراق)، العدد (٦)، ٢٠٠٤، عن الإنترنيت: www.uluminsania.com.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الفنية[1] ، ومثلما كان للنخلة والجبل دور في إفساح المجال دائماً لذات الشيخ غوما بوصفهما مكانين يحفزان على الذكرى كانت القبور كذلك مناسبةً تجعل الشيخ ينزع ثوب الدنيا ويغور في عوالمَ مجهولة "تدثَّر بالعباءة واستمرَّ يتوسد الحجر ويراقب القبور المستسلمة لمثواها الأبدي منذ أيام فقط كان يطارده ويلاحقه ويحاول أن يشفي غليلَه ويقنعه بعدالة جريمته ، العذاب حرق قلبه فدفعه لارتكاب الإثم ثم تململ ضميره فهرب منه ولاحقه بالمبررات ، ما أشقاك يا أجَّار!"[2] فمن خلال هذه النمطية الفكرية في انطلاق الزمن والسرد إلى الوراء نكون بصدد صلة وصل جديدة يعتمدها الكوني في تصوير الاسترجاعات ، فالكوني يبعد عن شخوصه صفات القسوة ، ويحولهم إلى عشاق ، أعلى درجة من درجات الوجد ، فالخلوة والتوحش مسحتهم بمسحة جعلت منهم متصوفة بالفطرة ، يتأكد الإيمان فيهم بقوة [3] ، فينزعون فكرياً إلى الوراء ما يؤمن لهم استحضار المواقف واستدعاء الذكريات.

د- الالتحام المباشر:

مؤداه أن يقطعَ الراوي خط القص الأصيل دونَ قرينة منبِّهة فيأتي بالاسترجاع وما أن يجهز على المحكي الماضي حتى يُستأنف القصُّ الحاضر من النقطة التي توقف عندها قبل الاسترجاع ، وهذا التدخل الاسترجاعي قريب من الاستطراد ولم تخلُ الرباعية من الأمثلة على هذا النوع من الصيغ والأنماط في حركة الاسترجاع "خرج غوما مبكِّراً توجَّه إلى سفح الجبل الشرقي لزيارة أجار(...) أقبل الشيخ خليل تعمم بقناع أصفر مخطط بلون ذهبي رقيق(...) هذه العمامات أصبحت شائعة في السنوات الأخيرة يستوردها تجار القوافل من وهران ويدفع فيها الرعاة أموالاً خيالية الرعاة أولُ

---

(١) الفضاء وبنيته في النص النقدي والروائي "رباعية الخسوف لابراهيم الكوني البئر نموذجا"،: ١٧١.

(٢) نداء الوقواق، إبراهيم الكوني: ٣٠٨.

(٣) قراءات في التجربة الليبية "لماذا تبهرنا كتابات الكوني؟"، رامز رمضان النويصري، صحيفة القدس العربي، العدد (٥٢٠٠)، ٢٠٠٦، ليبيا، عن الإنترنيت:www.tieob.com .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

من نشر هذه البدعة(...) تربَّع على الرمل بجواره وافترش نعل التمبا"[1] فقد أُقحمت قطعةُ الاسترجاع في السرد "تربع على الرمل بجواره وافترش نعل التمبا" دونما أي منبه يُنذر بقدومها ، ويكثر الكَوني من استخدام هذا الأسلوب الذي يضعنا في نهاية المطاف أمام أسلوب جديد من أساليب الاسترجاع الذي يعتمد على التشظّي في عرض الأحداث واستخدام الاستطراد أداةً فاعلة في تسليط العين الراوية على الأحداث والشخصيات والمكان.

وثمَةَ أسلوبٌ خامس كان الكوني قد تميَّزَ به في رباعيته لربط الاسترجاع بالقص الأصيل وهو "الأسئلة والأجوبة" فقد كان يسترسل في سرد الأحداث "الحاضر" وعندما تحين فرصة الاسترجاع يتم إيقاف السرد بسؤالٍ استفهامي قصير يتولى الراوي الإجابة عنه وهذه الإجابة تتطلب العودة إلى الوراء لارتباط السؤال أصلاً بتشعبات سابقة للحظة السرد ، وثمة الكثير من الأمثلة على هذا النمط نذكر منها: "ولكن خيط الشاي لم يخطئ الهدف. منذ متى يقيم العجوز مهمدو في تلك المغارة؟ منذ متى وهو يتخذ من ذلك الكهف المحفور في قمة الجبل مأوىً؟ لا أحدَ يستطيع أن يجيبَ على هذا السؤال في كل الواحة دون أن يلجأ إلى الأساطير التي ورثها عن جده أو سمعها من أبيه أو أمه"[2] فيأتي الراوي بالإجابة من خلف الأحداث الجارية وأحياناً يقتضي ذلك رجوعا أسطوريا حتى يتسنى للقارئ التعرف على ما كان يدور من أحداث مع الشخصيات قبل اللحظة الراهنة ، ومن الأمثلة كذلك "متى احترف الشيخ غوما الغيابَ في تلك المدن؟ متى بدأت أسراب الذباب وجيوش النمل الوهمية تهاجمه وتفتح أمامه الأبواب السحرية إلى تلك المدن الأسطورية ؟ الشيخ آهر يُؤكِّد أنه لاحظ على الشيخ حالاتِ الوجوم بعد نزول آدرار مباشرةً"[3] والاسترجاعات التي تنطلق إلى الوراء بعد تلك الأسئلة المقتضبة دائما ما تكون

---

(١) نداء الوقواق: ٢١٥.

(٢) الواحة: ٨٥.

(٣) نداء الوقواق: ١٩.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

استرجاعات موضوعية غير ذاتية يقوم الراوي الرئيس بسردها ، وقد تكون داخلية أو خارجية كلٌ ذلك متوقفٌ على طبيعة السؤال المطروح ودرجة مساسه بالحدث ومن ثمَّ العلاقة بينه وبين السرد الأصيل.

راوي الاسترجاع

ظلت نظرية الموقع "موقع الراوي من رواية الحدث" التي يعود فضل السبق في طرحها إلى هنري جيمس مطلع القرن العشرين مقتصرة على بعض المفاهيم الخاصة ولم تلقَ نصيبها من التطور والرقي إلا على يد الثلاثي: :واين بوث" في مقاله المسافة ووجهة النظر و"جون بويون" في كتابه الزمن والرواية و"تزفيتان تودوروف" في مقاله مقولات النص الأدبي ، ولا يقف بوث كثيراً عند المفاضلة بين أنواع المواقع في الرواية لان المعيار الأساس عنده هو أن يكون الأثر الأدبي من الفنية والجمال بمكان ، ويصنف بوث الرواة على وفق درجة معرفتهم على نوعين: الراوي العارف "حتى بما يدور في باطن الشخصيات" والراوي محدود المعرفة وهو التصنيف ذاته الذي وضعه بويون في تحديد المواقع حسب المعرفة ، ولم يختلف تودوروف مع سابقيه وإنما طور منظومة الرواية ليضع تقسيما يوضح فيه أشكال المواقع الراوية[1]:

- **الراوي> الشخصية:**

والمقصود به سيطرة الراوي المعرفية على الشخصية فهو يعرف أكثر منها ، حيث يقدم مادته الفكرية دون إشارة إلى مصدر معلوماته أو المجال الذي استقى منه تلك المعلومات ويمثل "بلزاك" هذا الاتجاه أحسن تمثيل في الرواية الواقعية حتى وإن لم يظهر في الرواية كشخصية من الشخصيات يجعل وجوده ملموساً من التعليقات التي يسوقها والأحكام العامة التي يطلقها ، ويسمى هذا النوع من الرواة بـ"براني الحكي" أو غير المشارك[2] في حين يسميه توماشفسكي بالسرد الموضوعي[3].

---

(١) في السرد "دراسات تطبيقية": ١٠٤، وينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق: ١٧٣.

(٢) تحليل الخطاب الروائي: ٣٠٩.

(٣) نظرية المنهج الشكلي " نصوص الشكلانيين الروس ": ١٨٩.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

- **الراوي = الشخصية:**

حيث يسميه تودوروف بالرؤية مع وفيه تستوي درجة معرفة الراوي بدرجة معرفة الشخصية وقد ساد هذا الأنموذج في الرواية المعاصرة ، ويسمى كذلك بالراوي المشارك[١] في حين يسميه توماشفسكي بالسرد الذاتي[٢].

- **الراوي < الشخصية بالرؤية من الخارج:**

وهو موقع سردي نادر في الواقع القصصي لأن معرفة الراوي أقل من معرفة الشخصية بل أنه سارد لا مبالٍ لا يسعى لمعرفة أي شيء إنه سارد كسول يكتفي بنقل ما يقع خارجياً تحت بصره ، وهذا النمط مقتصر على وصف حركة الشخصيات ونقل أقوالها[٣].

والرواية العربية الحديثة تتباين مع الرواية التقليدية في جملة من الأمور فضلاً عن المفارقات في أنساق بناء الحدث وتقنيات السرد الزمنية والوظيفة والإطار ثمة تباينٌ على مستوى راوي الأحداث ، فمنذ صدور رواية ميرامار لنجيب محفوظ وخمسة أصوات لغائب طعمة فرمان والسفينة لجبرا ابراهيم جبرا وغير ذلك من الروايات العربية التي تأثَّرتْ بروايات فوكنر لاسيما في الصخب والعنف ولورنس داريل في الرباعية الإسكندرانية بدا واضحاً أن الرواية العربية تتجه اتجاهاً آخرَ للتخلص من هيمنة الراوي العليم ورؤية البطل المركزي إلى تعدد في الأصوات الروائية[٤] ، وظاهرة الانتقال في التجربة الروائية العربية تمثل انتقالاً من صنف الرواية ذات الصوت الواحد "الرواية المنولوجية" إلى الرواية متعددة الأصوات "الرواية البوليفونية" وهو انتقال من لون سردي تهيمن فيه رؤية فردية أحادية على المنظور الروائي بوصفها رؤية مهيمنة

---

(١) تحليل الخطاب الروائي: ٣٠٩.

(٢) نظرية النمهج الشكلي " نصوص الشكلانيين الروس ": ١٨٩.

(٣) البناء الفني في الرواية العربية في العراق: ١٧٥.

(٤) تقنيات السرد الروائي عند غادة السمَّان، فيصل غازي محمد، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة الموصل، إشراف: د. إبراهيم جنداري، ١٩٩٩: ٤٦.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

متحكمة أوتوقراطية على المستوى الرؤيوي والأيديولوجي إلى بؤرٍ تتعايش فيها العديد من الرؤى والتصورات الأيديولوجية والحياتية التي تمتلك حقها في الوجود والصراع بمعزل عن المنظور الأحادي المهيمن للمؤلف أو لبطلٍ طاغٍ وهو انتقال من المنظور الفردي النرجسي البيروقراطي المنغلق إلى المنظور الجماعي الليبرالي الديمقراطي المتعدد المنفتح[١] ، ويرجع الفضل إلى الناقد الروسي باختين في اكتشاف الرواية البوليفونية "متعددة الأصوات" من خلال معالجته لروايات دستيوفيسكي[٢].

وعلى الرغم من تشبث الراوي العليم بتلابيب الرواية في رباعية الخسوف ، إلا أنها تمتاز في أحايينَ كثيرة بسمةِ التعدديةِ في تقديم الأحداث ووجهات النظر حيث "تمتاز روايات إبراهيم الكوني بطابعها البوليفوني ، فهي حوار بين التارقي الروحاني ، المحب للطبيعة والحيوان وبين الآخر المادي ، الساعي إلى إدخال التبر في وعي التوارق البسطاء بما يعني تخريب فردوس الطوارق أو واو السماء ؛ كما يسميها إبراهيم الكوني"[٣] ، فامتزاج الأحداث وتعددها وتضاربها من جهة وعمل الشخصيات معها بانطباعات نفسيةٍ مختلفةٍ من جهة أخرى أدى في النهاية كلُّه إلى ظهور أصوات متعددة فيٍ الرباعيةٍ قد تتفقٍ أو تختلف مع ما يراه الراوي العليم نفسُه.

وبِناءً على ما تقدم فإن أغلب النقاد يجمعون على أن الاسترجاع بوصفه سرداً إنما هو مقسومٌ على قسمين: إسترجاعات ذاتية واسترجاعات موضوعية ، في الذاتية تتعلق عملية الاسترجاع بالشخصية التي هي تحت مجهر السرد والتي يذكر الراوي أفكارَها المتعلقة بالماضي ، أما في الثانية فإن العملية تتعلق بالراوي الذي يرى أن من المفيد العودةَ بالقارئ إلى الوراء والوقوف عند تفاصيلَ أخرى ورؤىً جديدة لإعطائه

---

(١) البنية السردية وتعدد الأصوات في الرواية العربية الحديثة، فاضل ثامر، الأقلام (بغداد)، العدد (٥، ٦) ١٩٩٧: ٦٦.

(٢) قضايا الفن الإبداعي عند ديستيوفسكي، ميخائيل باختين، ترجمة: جميل نصيف التكريتي: ١١.

(٣) مخيال الصحراء في روايات إبراهيم الكوني، علال سنفوفة، أطروحة دكتوراه، بإشراف: واسيني الأعرج، الجزائر، ٢٠٠٨، عن الإنترنيت: www.elaphblog.com .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

معلومات إضافيةً عن تاريخ إطار مكاني أو ماضي شخصية ما[1] ، وتتباين الأحداث في الرباعيةٍ بين الغرائبية الأسطورية والواقعية ما أدى في النهاية إلى اختلاف صيغ الرواية في تلك الأحداث لاسيما الاسترجاعات منها ، حيث يتولى الراوي العليم رواية كل الأحداث التي تضمنتها أطر غرائبية أسطورية فالشخصيات بمعطياتها الإدراكية الحسية المحمودة ليس بمقدورها الولوج إلى ذلك العالم الواسع ، في حين نجد أن الأحداث الواقعية المتعلقة بالحياة العامة والاسترجاعات الخاصة تسند روايتها إلى الشخصيات وبذلك لا يمكن الفصل بين الشكلين لأن الأحداث ذات طبيعة غاية في الامتزاج والتركيب.

أ- الاسترجاعات الذاتية:

إذا ما استثنينا الاسترجاع الأسطوري الذي قام به الشيخ غوما وهو يروي لآيس قصة بئر أطلانطس المضمنة لحكاية تانس وأخيها أطلانتيس وكذلك الاسترجاع الذي قام به مهمدو وهو يروي للشيخ غوما حادثة العثور على الكنز التي عايشها مع المعلم الشنقيطي فإن أغلب الاسترجاعات الذاتية في الرباعية جاءت ضمن حدود الحكاية الأولى(موت أماستان—موت الشيخ غوما) ، إذ اصطلح جينيت لهذه الحكاية مصطلح الحكاية الأولى[2] ، ولا شك أن استفادة الشيخ غوما من رحلته إلى الواحات بحثا عن العلم أو بحثا عن الذات كانت كبيرة إذ أصبح بمقدوره رواية الأساطير لحفيده الصغير آيس ، قال غوما لآيس وهما على السفح:

"-سوف نأخذ قسطاً من الراحة ثمَّ نتمشى قليلاً وسنرى ماذا فعل الله بـ"تانس" وأخيها "أطلانتس" في حكاية البئر سوف أستطيع أن أفي بوعدي:

كانت تانس مع أخيها أطلانتس ضمن الفتيات الثلاث اللاتي ابتلعهن الخلاء وضعْنَ في الصحراء مع أخوتهن في ذلك الزمان القديم(...)أما قارة أطلانتيدا العتيدة

---

(١) مدخل إلى نظرية القصة "تحليلاً وتطبيقاً": ٧٧، ٧٨ .

(٢) خطاب الحكاية "بحث في المنهج": ٦٠.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

فقد اختفت بعيدا في جوف الأرض بعد طوفان الرمال الرهيب"[1] فامتد هذا الاسترجاع الذاتي الذي قام به الشيخ غوما إلى أبعد من حدود الرواية نفسها وهو من الاسترجاعات الأسطورية التي تكون غاية في القدم ، وهذا يعكس طابع الإنسان الصحراوي المتعلق بالماضي تعلقا مباشرا.

كما أن طول عمر العرَّاف مهمدو ومعاصرته لأجيال بائدة صنع منه مرجعاً يُعتدُّ به في مسائل شتى فيذهب في سرده لحكاية شيخه الشنقيطي إلى أبعد من حدود القصة الأم مضمناً ذلك عشراتِ القصص "روى مهمدو للشيخ غوما تفاصيلَ تلك الرحلة المثيرة إلى بئر العطشان التي رافق فيها المعلم فتحدثَ قائلاً:

"قضينا ليلتنا الأولى بسلام على مشارف ذلك البئر المهجور الذي غمرته موجات الرمال(...) من خلال تلك الانهيارات الجبلية الرهيبة وتلك الجلبة والقهقهات التي كانت تخرق سكون الليلة السابقة على اكتشاف الكنز" وهكذا روى مهمدو قصة الاستيلاء على الذهب الذي لم يطل الاحتفاظ به على أيِّ حال"[2] وتتوالى الاسترجاعات الذاتية في حدود معينة من المدى والسعة إلا أن أغلبها يأتي على لسان الشخصيات أثناء الحوارات كما أن للشيخ غوما نصيباً وافرا من تلك الاسترجاعات الذاتية عندما كان يعايش الحوارات الداخلية ويتفكر في قضايا متنوعة(آيس ، باتا ، السانية ، الموت ، الكرامة ، الحرية).

وطغت القصص المضَّمنة على الاسترجاعات الذاتية منها ما رواه الشيخ آهر في إحدى الهدنات إبَّان معركة غات مع الفرنسيين "بدأت العتمة تخيِّم على الجبل وخرس تبادل إطلاق النار وقدم لهما الشيخ آهر الدور الأول من الشاي الأخضر وقال:

- الحكاية بسيطة ولا علاقةَ لها بما نسجته الألسن حولَها من أساطيرَ وإضافات فقد لجأتُ إلى "أغاديس" في تلك السنوات العصيبة بعد أن خيَّم الجفاف على الصحراء(...) يُقال أنهم مزَّقوا جسده بالسوط وأودعوه بالسجن عندما حاول أن يتمرد

---

(١) البئر: ٤٦ – ٥٦.

(٢) الواحة: ٩٣ - ٩٨.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ويتنصل من كونه عبداً"[1] وعلى هذا النحو جاءت أغلب الاسترجاعات الذاتية إذ يتم الاعتماد فيها على الذاكرة الشخصية في تنقيب ماضي شخصية ما.

ب- الاسترجاعات الموضوعية:

يُقَدِّمُ هذا النمطَ من الاسترجاعات راوٍ غيرُ مشارك في أحداث الرواية على شكل معلومات عن ماضٍ معينٍ لشخصيةٍ ما ، أو أحداثٍ سكتَ عنها السرد.

إنَّ درجة التصاق الاسترجاعات الموضوعية بالمبنى الحكائي أكثر مما هي عليه في الاسترجاعات الذاتية ، وعلى الرغم من أن الروايةَ ككل من نسج خيال الروائي مضافاً إليها تجاربه الشخصية إلا أن ثمة جوانبَ تكون أقربَ إليه من جوانبَ أخرى في الرواية نفسها ، فمهما كانت الحوارات والاسترجاعات الذاتية مؤدلجة إلا أنها في نهاية الأمر لا تعدو أن تكون وجهات نظر لشخصيات متنوعة في الرواية لكل شخصية منها حدود ومعاييرُ قد تتفق أو تختلف مع ما يراه الراوي الرئيس في رؤية معكوسة على الروائي أو المبدع ، لذا نجد أن الاسترجاعات الموضوعية "المليبة لرغبات الراوي العليم" تتنوع بتنوع أشكال السرد في رباعية الخسوف فبعيداً عن التزامات السرد التي تقتضيها الحوارات الدرامية المتنامية والاسترجاعات الذاتية ، صار بمقدور الروائي في الوقت ذاته أن يتلاعبَ بأنظمة السرد عندما يركن الأمر للاسترجاعات الموضوعية ، فإن تلك الاسترجاعات في الرباعية كانت تتمثل في ثلاثة أنماط سردية متباينة فتارة تأتي الاسترجاعات داخل السرد المتنامي الطبيعي على شكل حلم أو ذكرى أو تخيل ، وتارة يأتي بها الراوي ليعرض قصة مضمنة داخل السرد فنكون إزاء سرد تضميني ، وفي تارة أخرى يعود السرد إلى الوراء ليستدرك بعض الشخصيات التي لم يتمكن الراوي من عرضها في بداية القصة وهذا النمط هو السرد الاستدراكي.

---

(١) البئر: ٧٦، ٧٧.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

في السرد المتنامي الطبيعي يزج الراوي بالاسترجاعات فينتج عن ذلك السرد "المتذبذب بين الماضي والحاضر والمستقبل"[1] فإن الرباعية غنية بالاسترجاعات الموضوعية قصيرة المدى والسعة لاسيما في الجزئين الثاني والثالث (الواحة وأخبار الطوفان الثاني) ومن الأمثلة على ذلك حادثة نحر جمل أمود "لا يستطيع غوما أن ينسى ذلك الموقف الذي شاهد فيه أمود وهو ينحر جمله المسرَّح الضامر البديع الذي ينافس في رشاقته الغزلان ، حدث ذلك بعد شهورٍ من نزول الواحة عندما جلس بصحبة أعيان القبيلة في الاجتماع التقليدي حولَ عدة الشاي الأخضر محتمين في إحدى العشيات بظلال جهة الخيمة الشرقية من الشمس—التي وإن آلت إلى الزوال وتزحزحتْ أخيراً في زحفها البطيء وانحازتْ نحو الغرب—إلا أنها استمرت تصلي الكائنات بسياط النار ، جاءت كوكبة الشباب تهش المُهري الرشيق وتجمعت في المنحر استعداداً لنحره ، انهمك قسمٌ منهم قي تقييد رجليه ، وانشغل قسم آخر في شد رأسه بحبل مفتول من ليف النخيل إلى ذيله لإبراز ذلك الجزء الأسفل من الرقبة الطويلة الهيفاء المعدّ لغرس المدية ، أما المجموعة الثالثة فقد سارعت لفرش سعف النخيل في بساط أخضر كبير حيثُ يُمزَّق اللحم وتُقسم الذبيحة إلى حصص صغيرة تخضع في توزيعها إلى حكم الحظِّ الذي يتقرر بالقرعة"[2] ، هكذا تجيء الاسترجاعات الموضوعية على نحو عالٍ من التكثيف الدلالي عندما يوقف الاسترجاع حركة السرد المتنامي ليعودَ إلى ما قبلَ اللحظة الراهنة.

وشكلت القصص المضمَّنة في الرباعية ظاهرة لافتة للإنتباه ، فثمة العشرات من القصص المضمَّنة تتباين بين الأسطورية والداخلية والخارجية في مداها الزمني وبين ذاتية وموضوعية في صيغ روايتها ، وارتباط القصص المضمنة بالاسترجاعات الموضوعية حالة طبيعية على الرغم من كثرتها في هذا النص ، فأفق الراوي العليم الواسع الذي يعلم كلَّ شيء في أي مكانٍ وزمان يجعله قادراً على أن يستحضرَ ذلك

---

(١) نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير: ١٢٢.

(٢) الواحة: ٣١.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الكمَّ الهائل من القصص والمعلومات عن الشخصية والحدث والزمكان ، فعندما يسترجع الراوي العليم يستدرجه السرد المتشظي بل أنه يستدرج السرد ، فيتشعبَ ويستطرد ويسردَ القصص والحكاياتِ في استرجاعاته الموضوعية ، وارتباط هذا النمط من الاسترجاعات بالتضمينية في الرباعية مردُّه إلى المرجعيات التاريخية والأسطورية التي استقى منها الكوني مادته الروائية.

ومن الأمثلة البارزة على هذا الاسترجاع الموضوعي ما قام به الراوي العليم ليتبيَّنَ حكاية سوط الشيخ غوما وعلى إثر ذلك تتوالى الحكايات والقصص المضمنة في نسق استرجاعي متشظٍ ، فقد كان الشيخ غوما في أثناء تنامي السرد يبحث عن مبروك دبَّار الدجال الذي استتر بالدين والفقه كي يتسنى له التمكن من سرقة أموال الفلاحين وفي مقدمتهم الشيخ غوما ومرزوق الذي قضى على ابنه المريض بفعل الكي بالنار دون حجةٍ أو برهان فأراد الشيخ غوما أن يقتصَّ منه ، قدمَ إليه في المنزل ولم يره ، رأى جاره سركاح داهومي الذي قفز الهلع إلى عينيه عندما لمح أطراف السوط تتدلى أسفل عباءة الشيخ ، فيسرد لنا الراوي سبب خوف الناس وفزعهم من هذا السوط الأسطوري باسترجاع موضوعي يضمن قصصاً عديدة "أما سبب استفزاز السوط لسركاح داهومي فيرجع إلى تلك الأساطير الكثيرة التي تُحكى في الواحة عن براعة غوما في استعمال هذا السلاح الشيطاني وهي أساطير سبقته إلى الواحة وأجمعت على أن فروسية غوما تتجلى قبل كل شيء في استعمال السوط وتفوق قدرته على استعمال البندقية أو السيف ، فتناقلت الروايات قصة قام بها في شبابه إلى أغاديس برفقة قافلة انطلقت من أغاديس وانضم لها في الطريق قبل نزولها إلى غات وقد نشبَ بينه وبين رئيس القافلة خلاف(...) القصة الثانية تتحدث عن رحلة أخرى قام بها غوما في تلك السنوات إلى القارة ليعبر إلى الضفة الأخرى من النهر واستلقى تحت شجرة استوائية كثيفة(...) وتروى قصة أخرى عن سوط غوما فبعد لجوئه إلى الواحة بأسابيع نزل إلى السوق والسوط يلازم منكبه الأيمن(...) وشهرة السوط—حسب رواياتٍ أخرى—لا ترجع إلى مهارة الشيخ في استعماله وإنما إلى الأسطورة التي تتحدث عن أصل هذا السلاح وتجعله نسيجاً فريداً بين السياط المعروفة في الصحراء الكبرى ،

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وبرغم اختلاف القصص في شأن المصدر الذي اقتنى منه الشيخ هذه التحفة النادرة (البعض يؤكد أنه تلقاه هديةً من شيخ آهجار ويقول البعض أن أناملَ حسناءَ من قبيلة أوراغن قد أحبته في شبابه ونسجتْ له السوط إعراباً عن وفائها وينفي الفريق الثالث هذا الاحتمال ويرجعه إلى خيال باتا ، ويقول هذا الفريق المدعوم من الشيخ آهر فيؤكد أن السوط ورثه غوما عن جده) إلا أنهم أجمعوا جميعاً على صحة الأسطورة التي يقول مخلصها أن لساني السوط السفليين المضفورين بنوع خاص من الجلد صُنِعَ كلٌ طرف منهما من جلدين مختلفين يعود أحدهما إلى جمل هائج والآخر إلى ناقة وديعة وقعا في غرام بعضهما عندما التقيا بالصدفة في أحد المراعي المفروشة بالكلأ ، ولَّما كان الجمل مملوكاً لقبيلة أخرى غير القبيلة التي تمتلك محبوبته الناقة فقد جاء الفراق مع رحيل القبيلة التي تمتلك الجمل لتستقر في الأودية السفلية غرب الحمادة الحمراء حيث تقضي الصيف ولكن الجمل الهائج تمرَّدَ"[1] ، فمن خلال هذا الاسترجاع الموضوعي المتشعب يسرد لنا الراوي ثماني قصص مضمنة داخل السرد حتى يثبت لنا شراسة هذا السوط متشظي الأطراف رهيبها ، فيتمثل بذلك استخدام الكوني آلية جديدة في عرض الأحداث فاتبع نسقا متشظيا أوضح من خلاله هذا التوسع في العرض بين القصص المضمنة داخل هذا القص ، وبهذا اتخذ السرد في الرباعية في مناسبات استرجاعية كثيرة شكلاً لولبياً متداخلاً لاسيما بالاحتكام إلى القصص المضمنة التي يستدعيها الكوني بالاعتماد على المنظور الأسطوري والتاريخي والحضاري ، حتى صار من البديهي في مكان الإقرار بمزية هذا النوع من الاسترجاعات "القائمة على القصص المضمنة" في مداها الزمني وسعتها النصية مقارنةً بكل الاسترجاعات في الرباعية موضوعيةً كانتْ أم ذاتية.

وفي السرد الإستدراكي يقوم السارد خلاله بسرد حادثة معينة بشخوصها إلى أن تنتهي ثم يوقف السرد ويسترجع أحداث الحادثة من زاوية أدق استدراكاً لفعل شخصية معينة في تلك الحادثة على شكل استرجاعات معنوية ومفضلة وفي رباعية

---

(١) الواحة: ٢١٠ – ٢١٤.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الخسوف شكلت تلك الاسترجاعات الاستدراكية الخاصَّة بالشخصيات ظاهرة بارزة لاسيما في الجزء الأخير "نداء الوقواق" ومن أمثلة ذلك "قاتل أمه" "لم يذهب أجار لملاقاة جيوش الغزاة ولم يسارع لصدهم في سواحل الشمال كما فعل أغلب سكان الصحراء ولكن الغزاة هم الذين زحفوا إليه في مراعي"مساك ملّت" حيث ولد وكبر وتزوج(...) وفي ذلك اليوم برقت عيناه بوميضٍ لم يعهده"[١] فقد عاد السرد إلى الوراء ليستدرك عرض الحياة الخاصة بـ"أجار" بعدَ أن قطع السرد شوطا كبيرا الى الأمام لكن هذا النمط الاستدراكي يكون مختصا في الغالب في بالشخصيات ، كذلك الاسترجاع الذي يقوم به الراوي ترجمةً لعيّاش الدُوس[٢] ، وفصل الرماد والنار والنار الخاص بالشيخ خليل وعودة الراوي إلى حياته الأولى لتغطية معاناته وزوجه في فقدان الابن الوحيد لهما الذي سافر ولم يعدْ تلك التفاصيل التي لم يقف عندها السرد وقتها[٣] ، وعلى هذا النحو جاءت الاسترجاعات الموضوعية متشعبةً تستند إلى وجهات نظر متعددة وإلى فلسفات وأساطير مما يؤكد صغر حجم الاسترجاعات الذاتية مقارنةً بالموضوعية منها.

مدى الاسترجاع

يُعدُّ جيرار جينيت أولَ من حدد مفهوم المدى وأدخله طور التحليل[٤] ، إذ يرى أن ذلك المدى يمكن أن يذهب "في الماضي أو في المستقبل بعيداً كثيراً أو قليلاً عن اللحظة الحاضرة أي عن لحظة القصة التي تتوقف فيها الحكاية لنُخليَ المكان للمفارقة الزمنية"[٥] إذنْ فمدى الاسترجاع هو المسافة الزمنية الفاصلة بين اللحظة التي يتوقف

---

(١) نداء الوقواق: ١٣٩.

(٢) م. ن: ١٨٥ - ٢١١.

(٣) م. ن: ٢٣٣ – ٢٤٧.

(٤) بنية الشكل الروائي: ١٢٣.

(٥) خطاب الحكاية "بحث في المنهج": ٥٩.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

فيها المحكي واللحظة التي يبدأ منها الاختلال الزمني العائد إلى الخلف مثال: قبلَ عشر سنوات[1] ، ومن خلال المطالعة الأولى للرواية يمكن للقارئ أن يتبينَ تلك المفارقات الزمنية "المدى" من خلال العلامات المُحَدِّدة للزمن الموضوعي في النص مثلاً: (البارحة ، منذ سنتين ، الاثنين الماضي) وذلك باستشعار المسافة الزمنية بين تلك الأزمنة وبين آخر لحظة قص وصل إليها السرد المتنامي ، أما إذا كانت الرواية خالية من الإيحاءات الزمنية وتأتي الاسترجاعات فيها بغتةً دونما أيّةِ إشارة مُسَبَّقة إلى الزمن الذي عاد إليه السرد فحينئذٍ ينبغي على القارئ أن يرتقي إلى مستوى النص ويحدد تلك المفارقات "المدى" بالتأويل[2].

ويوضِّحُ جينيت كيفية تقسيم الاسترجاعات على أنواع بالنظر إلى مداها الزمني إذ يقول: "لقد تبيَّن كيف كان تحديد المدى يُمَكِّنُ من تقسيم الاسترجاعات إلى فئتين خارجية وداخلية ، وذلك تبعاً لوقوع نقطة مداها خارج الحقل الزمني للحكاية الأولى أو داخله أما الفئة المختلطة التي لا يُلجأ إليها إلا قليلاً علاوة على ذلك فَتُحَدَّدُ بخاصية من خاصيات السعة ، ما دامت هذه الفئة تقوم على استرجاعات خارجية تمتد حتى تنضم إلى منطلق الحكاية الأولى وتتعداه"[3] ،وبذلك نكون إزاء ثلاثة أنواع استرجاعية هي: استرجاع خارجي يعود إلى ما قبل بداية الرواية ، واسترجاع داخلي يعود إلى ماضٍ لاحق لبداية الرواية قد تأخَّر تقديمُه في النص ، واسترجاع مزجي مختلط يجمع بين النوعين السابقين[4].

وفي نص الكوني "الذي نحن بصدد دراسته زمنيا" تجسدت أشكال الاسترجاع الرئيسة(الداخلي ، الخارجي) باستثناء الاسترجاع المزجي الذي يعمد الكوني إليه في

---

(١) نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير: ١٢٤.

(٢) بنية الشكل الروائي:١٢٣.

(٣) خطاب الحكاية "بحث في المنهج": ٧٠.

(٤) م . ن: ٦٢- ٧٠.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

هذا النص ، إلا أن ثمة شكلاً ثالثاً تمثل في النص ذاته وبقوة ملفتة للإنتباه إنه الاسترجاع الأسطوري ، إذ شكلت الاسترجاعات الأسطورية القائمة على استيحاء الأساطير والميثولوجيات الطوارقية القديمة ظاهرةً فنية واضحة في رباعية الخسوف ، وعليه سنقف عند الأشكال الاسترجاعية الثلاثة لبيان الآلية التي تشكل من خلالها في النص.

أ – الاسترجاعات الأسطورية :

ويقصد بالاسترجاعات الأسطورية تلك الاسترجاعات التي تتميز بمداها الطويل والبعيد عن لحظة بداية القص يعود من خلالها الراوي إلى الوراء لاستحياء مضامين نفسية أو اجتماعية عامة تتعلق بالأساطير والإرهاصات القديمة ، وما يميزها عن الاسترجاعات الخارجية أنها لا يمكن أن تكون بمدى قريب كما يمكن للاسترجاعات الخارجية ، وظل النقاد على مدى سنين عديدة يدرسون وظيفةَ الزمن في الأعمال الأدبية بوصفه مكوناً رئيساً في ثيمة العمل الأدبي وعنصراً في التصوير السيكولوجي للشخصيات ومبدءاً بنائياً للسرد ، إلا أن هناك منظوراً آخرَ للزمن لم يلقَ العنايةَ الكافية من جانب الدارسين وهو المنظور الأسطوري[1] ، فالأسطورة تحتل مقاماً مهماً في كثير من العلوم الإنسانية الحديثة فلفظة أسطورة تنطبق على ما نَبَعَ عند البدائيين من"حكايات" لإرضاء حاجات دينية عميقة أي أنها تعبير ديني اجتماعي وكل ما عدا ذلك مثل القصص التي تروى عن أرباب اليونان وما شابه فإنما هي لونٌ من الحكايات الشعبية لا الأساطير[2] ، ويُعد إبراهيم الكوني "نظراً لما قدمه من نتاج أدبي من نصوص أو قصص أو روايات أو مقالات" من أشهر كتاب الرواية العربية الحديثة الذي يوظف الأسطورة في نصه انطلاقاً من المكان والزمان معاً ، على الرغم من الرؤية المكانية المميزة التي تمثل في روايات إبراهيم الكوني ملمحاً فكرياً للرؤية الأسطورية

---

(١) الأسطورة والحداثة، بول. ب. ديكسون، ترجمة: خليل كلفت: ٤٥.

(٢) اتجاهات الشعر العربي المعاصر، إحسان عبّاس: ١٢٨.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المشتركة حيث "تتكشف مثل هذه الرؤية من خلال رواية فضاؤها الصحراء والأسطورة وهي رواية لا تقف عند حدود الجمع الآلي لسمات مذهبية أدبية متنوعة وأوضحُها هنا الواقعية السحرية مذهباً يحتضن كلاً من الصحراء والأسطورة ولكنها أي الرواية الصحراوية إذا جاز اختزال التعبير تضعنا أمام استكشاف ملامح علاقة أسطورية شعائرية من نوع خاص بين فن السرد والصحراء سواء على مستوى التطورات التي تعتريهما أم على مستوى البنية وتفاعلاتها الفنية"[1] فالصحراء هنا فوق دلالتها المكانية إطار تاريخي زمني يرتبط بمجموعة من الدلالات المفهومية التجريدية التي تملؤها وقائع الرواية بمعطيات ملموسة في حركة الحدث الروائي ، وعلى هذا الأساس الزمكاني الرصين تتجلى كل الاسترجاعات الأسطورية رافداً ثراً من روافد تقديم الأحداثوهذه الأسطورة تمثل كشفا لعوالم غير مسبوقة وانفتاحا على عوالم أخرى تسمو على حدود عالمنا الفعلي والمستقر مما يؤدي إلى إحياء اللغة وتجديدها فتبدو في نسق رمزي يؤسسه الخيال والحلم[2].

وتتميز الاسترجاعات الأسطورية بأنها غير محددة فمن الصعب جداً الاهتداء إلى المدى الزمني الذي ترجع إليه وعادةً ما ترتبط بالحوادث التاريخية والأساطير والحكايات القديمة ، وأصبح واضحاً أن الكوني عمد في الرباعية إلى تدشين هذا الشكل من الاسترجاعات بالاستناد إلى الأساطير الثرة والتراث الخاص بمجتمع الطوارق ، ذلك المجتمع الذي تحكمه مجموعة من العادات والتقاليد القديمة التي ورثها أبناء الطوارق من أجدادهم في الزمن البعيد حيث يعد مجتمعهم مجتمعاً أموميّاً فللمرأة فيه مكانة خاصة فلا تلتزم الحجاب فتكشف عن وجهها دائما عكس ما يحصل مع الرجل الطارقي الذي اقترن اللثام بكيانه الأبدي فهم يعدون فمَ الرجل

---

(١) المكان دلالته ودوره السردي"قراءة في رواية البئر لابراهيم الكوني نموذجا"، تيسير عبد الجبار الآلوسي، مجلة علوم إنسانية ، العراق، العدد (٦)، ٢٠٠٤،، عن الإنترنيت: www.uluminsania.com.

(٢) الوجود والزمان والسرد فلسفة بول ريكور، مجموعة مؤلفين، ترجمة: سعيد الغانمي: ١١١.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

عيباً لابد من أغشائه باللثام فضلا عن عادات السكن والزواج والترحال والعبادات التي تنهل جميعاً من بحر الأسطورة الطارقية القديمة[1] ، فتمثلت دائرة الصراع بين مجموعة من المفاهيم الخاصة بالمجتمع نفسه(السحر ، الكنوز ، غموض الصحراء ، العرّافون ، الغيب ، الحرية ، الامتزاج الاجتماعي...).

فمن الاسترجاعات الأسطورية ما قام به الشيخ غوما وهو يقصُّ لحفيده آيس قصةَ بئر أطلانتس معتمداً على أسطورة قديمة تؤكد ملابسات الحكاية "كانت تانس مع أخيها أطلانتس ضمن الفتيات الثلاث اللاتي ابتلعهن الخلاء وضعْنَ في الصحراء"[2] حيث أصبح البئر رمزاً أسطورياً حتى أصبح الصحراوي يستمد قوته منه بوصفه المصدر الوحيد للماء بعد أن أقلعت السماء عن الأمطار ، فالبئر هو الحركة الأولى في رباعية الخسوف ، وهو ملحمة تدمج الحاضر بالأسطورة ، وتحقق المعادلة الصعبة بين الأصالة والمعاصرة ، في رؤية تساءل التاريخ وتمسح زمناً يقارب القرن بمنظار مكبر وبرؤية فكرية واسعة ، لتضع كاتبها بين أهم الروائيين العرب المعاصرين ، فقد حيكت حولَ هذا البئر أساطيرُ تُمجده وتنتهي بربطه بالقمر حتى أمسى جفافه متعلقاً بخسوف القمر الذي يحصل كل ثلاثمائة عام.

ويقف الراوي ليلتفت مرة أخرى إلى طبائع قبائل الطوارق لاسيما اللثام الذي يخصُّ الرجال دونَ النساء "ويمضي أهل الواحة في تعليقاتهم فيرددون(يا لهم من بلهاء هؤلاء البدو! يظنون أنهم أفلحوا في إخفاء ما يجول في الخاطر بمجرد أن يربطوا رؤوسهم ببضعة أمتار من الكتان في حين ينسون العيون التي تفضح كلَّ شيء عليهم أن يخفوا عيونهم قبل كل شيء إذا أرادوا أن ينجحوا في ستر مشاعرهم) ورددوا كثيراً تلك الأسطورة القديمة التي تؤيد زعمهم في كون الخجل هو الباعث الأول على التزمُّل باللثام وتقول إنهم هزموا في إحدى المعارك لصد غزاةِ أشداءَ فخجلوا من

---

(١) جولة إلى قبائل الطوارق، منتديات الأجيال العربية،٢٠١٠، عن الإنترنيت: elajyale.mam9.com.

(٢) البئر: ٤٦.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ملاقاة نسائهم بعد الهزيمة البشعة فدثروا رؤوسهم ووجوههم بقطع القماش فأصبحت العمامةُ تقليداً منذ ذلك اليوم"[1] إذن كان لتلك الأساطير دورٌ في رسم أدق التموجات في حياة أهل الصحراء على مستوى العادات والتقاليد بالتأصيل والتجذير ، ورواية نداء الوقواق جزءُ الرباعية الأخير غنيٌ جداً بالأساطير التي يعود إليها السرد بعد أن قطعت القصة العامة أشواطاً كبيرة من مسار الأحداث فقد كان هذا الجزء بمثابة المفسِّرة العامة لغوامض الشخصيات والأحداث على امتداد الأقسام الثلاثة فيه فقد وردت أساطير كثيرة على شكل امتدادات استرجاعية نكتفي بذكر بعضها ، ففي صراعات الطبيعة بين الرمال والجبال كانت الصحراء قد شهدتْ ملاحمَ أسطوريةً كبرى للسيطرة على الأرض بين الرمال والجبال وتؤكد تلك الأساطير استنجاد الرمال بالجن والجبال بالإنس"استمرَّ الصراع شرساً عنيفاً قروناً أخرى ، تراجعت الرملة وفقدت مساحات شاسعةً اقتطعته الجبال من صحرائها بمساعدة السحب والأمطار ، فكَّرتْ الرملةُ الخبيثة ثم قررت أن ترفع أمرها وتستنجدَ بالجن فهبَّ أعتى المردة لنصرتها(...) وتقول الأساطير أن آخر المعارك بين الجانبين حدثت منذ ألفي سنة ، وهو تاريخٌ لاحقٌ على زيارة هيرودوت إلى بلاد الجرمنت وحديثه عن حضارتهم التي ابتلعتها الرمال بعد تلك الزيارة بزمن قصير"[2] وتتنوع المعاني التي تقوم عليها الاسترجاعات التي توظف الأسطورة في نصها فجاءت استرجاعات أسطورية عن الموت فيما يتعلق بتصورات الشخصيات ، فديدان الشيخ غوما الوهمية وأسراب الذباب المجهولة كانت لقمة سائغة تلوكها الأساطير والاعتقادات المختلفة فقد كانت أسراب الذباب الوهمي تداهم الشيخ غوما أثناءَ خلواته وفي الحوار الذي جمع الشيخين آهر وخليل تفسير لتلك الأسراب ورد على شكل استرجاع أسطوري ، قال الشيخ خليل "محاولاً أن يستعيدَ عافيته:

---

(١) أخبار الطوفان الثاني: ١٢.

(٢) نداء الوقواق: ١٠٠ – ١٠٢.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

- ما يقلقني في الأمر هو الذباب. ما قصة الذباب؟

- لا أدري يتحاشى أن يتحدث في مثل هذه الأشياء ، يفضل أن يبوح لأجار بأسراره يقال أن هذه النوبات لم تعاوده منذ مدة ، يهاجمه الذباب في أسرابٍ لا يراها غيرُه أوهام.. أوهام العجز.

حدق خليل في أشعة الشمس بعينين خاويتين. قال بحزن:

- ليست أوهاماً. خيال الأجل هذا خيال الأجل

تهكَّم آهر:

- خيال الأجل؟

- نعم الذباب يأتي من المقابر ألا تعرف القصة؟ يزحف الدود من القبور تنبت له أجنحة خارجَ حدود القبر فيطير كي يأتي إلى العالم الآخر بضحايا جديدة ، ويبدو أن الاختيار قد وقع على شيخنا هذه المرة. ألا تعرف الأسطورة؟

- ماذا تقول؟ دود؟ قبور؟ أسطورة؟ لم أسمع بأسطورة بهذا المعنى"[1] ، يُذكر أن الموت شكَّل في الرواية علامةً مهيمنةً ، مما يدل على أهميته الدلالية ، وعموماً فإنَّ الموت من القضايا الوجودية التي لا بدَّ أن يفكر فيها الإنسان عامة ولكن طريقة التفكير المنتهجة في النص تختلف اختلافاً جذرياً عما هو طبيعي إنها انعكاس لواقع أليم ، ولذلك يتساءل الشيخ غوما والعراف مهمدو في مفتتح الجزء الثالث من الرباعية "أخبار الطوفان الثاني" عن معنى الشيخوخة وكيفية الاستعداد لها ونجد أنَّ الجيل الثاني الذي تشير إليه الرباعية كذلكً من الأبناء والأحفاد أيضاً يطرح هذا التساؤل المتكرر ، ومن ذلك تساؤلات عيّاش الدوس على لسان الراوي في رواية نداء الوقواق[2] ، وتتوالى أمثلة أخرى من الاسترجاعات الأسطورية ففضلاً عن هذه الاسترجاعات ثمة الكثير منها

---

(١) نداء الوقواق: ٢١٨.

(٢) صنعة الرواية عند إبراهيم الكوني، علال سنفوفة، مجلة الرافد، الشارقة، العدد (١٥٨)، ٢٠١٠، عن الإنترنيت: www.arrafid.ae .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

لاسيما نداء طائر الوقواق[1] والقوقعة[2] ولعنة الأم التي لاحقت أجار حتى بعد أن فارق الحياة منتحراً[3] وغيرها من الاسترجاعات الأسطورية الواردة في النص.

وهناك مجموعة من الأغراض التي حققتها الاسترجاعات الأسطورية في رباعية الخسوف لعلَّ من أبرزها:

- تأصيل العادات والتقاليد الاجتماعية الخاصة بقبائل الصحراء لاسيما قبائل الطوارق داخل المنظومة الروائية.
- تجذير أفعال السحرة والعرافين وربطها بحوادثَ أسطورية غاية في القدم والإقرار بالتأثير النفسي الذي تلعبه هذه الشخصيات على باقي المكونات السردية.
- بيان ضراوة الصراع بين الإنسان والطبيعة من جهة وبين أشكال الطبيعة من جهة ثانية.
- ربط حاضر القص بماضٍ أسطوري بعيد بدوافع التنبؤ وقراءة الغيب والبحث عن الحقائق المجهولة لاسيما الموت.

ب – الاسترجاعات الخارجية:

يُعرَّف الاسترجاع الخارجي بأنه "ذلك الاسترجاع الذي تظلُّ سعتُه كلها خارج سعة الحكاية الأولى"[4] وما يميزه عن الاسترجاع الأسطوري أنه قد يرجع إلى ما قبل بداية الرواية أو القص الأولي بقليل فيكون ذا مدىً قريب ، ويكثر اللجوء إليه عندما يضيق زمن الرواية نفسُه كما يعمدُ إليه الروائيون عندما تكون هناك شخصيات ظهرت بإيجاز في الافتتاحية ولم يتسع المقام لعرض خلفيتها أو تقديمها[5] إذن فالاسترجاع الخارجي هو تداعي الماضي البعيد أو القريب"السابق لبداية الحكاية" في حين تكون مديات

---

(١) نداء الوقواق: ٢٨٩.
(٢) م. ن: ٣١٩.
(٣) م. ن: ٢٩٩.
(٤) خطاب الحكاية "بحث في المنهج": ٦٠.
(٥) بناء الرواية (سيزا قاسم): ٥٦.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الاسترجاعات الأسطورية بعيدة جدا قياسا إلى الخارجية ، ويلجأ إليه الكتَّاب لملء الفراغات الزمنية التي تساعد على فهم مسار الأحداث أي سد ثغرة حصلت في النص القصصي[١].

وعلى الرغم من اتساع الفضاء المكاني في الرباعية بحيث تجسدت في أربعةِ أماكنَ مختلفة هي: البئر والواحة والساحل الشرقي ووادي الآجال واتساع الزمن المرتبط بها إلا أن الاسترجاعات الخارجية حضرت وبقوة في بناء الأحداث العامة والخاصة في الرباعية عن طريق الراوي العليم أو الشخصيات المشاركة في الأحداث نفسها وتتباين هذه الاسترجاعات فمنها ما يأتي محدداً بقرائنَ زمنية ومنها ما يأتي غير محدد ينبغي على القارئ استبيان مداه الزمني بالاعتماد على التأويل مستفيداً من النسق التسلسلي والعلائقي الذي يربط الأحداث.

المحددة: إن رباعية الخسوف تغطي بأجزائها الأربعة افتراضاً زمنا تاريخيا يتراوح ما بين خمس وعشرين إلى ثلاثين سنة في المرحلة التي تلت الصراع الذي دار بين الاحتلال الإيطالي لليبيا والمجاهدين الثوار أي في أربعينيات وخمسينيات القرن الماضي لتغطي الرواية الثلث الأخير من حياة الشخصية الرئيسة فيها "الشيخ غوما" من حادثة انتحار أماستان إلى وفاة الشيخ غوما ، وهذه الرباعية تحمل طابعاً قَبَليّاً يعايش الصحراء والبداوة فإن الكوني قلما يعمد إلى تحديد الاسترجاعات تحديداً تاريخيا لاسيما في الأجزاء الثلاثة الأول فلا نكاد نعثر فيها على قرائنَ زمنية موضوعية لاسيما في الاسترجاعات الخارجية إنما كانت الاسترجاعات ترتبط بحوادثَ معروفة حاضرة في أذهان الناس فيتحول الزمن الموضوعي التاريخي بذلك إلى حدث وشخصيات ومكان وزمان قبلي آخر له بعده الدلالي الخاص ، فالكوني "يمارس في نصوصه لعبة المزاوجات فالمكان(خيالي-تجريدي) والزمان(أسطوري- واقعي) يجعل الدخول إلى مروياته خياليا وصعبا والخروج منها انتزاعا وأشدَ صعوبة"[٢] ، فأمست تلك الحوادث "التي هي جزء من تفكير الإنسان الصحراوي

---

(١) الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: ١٠٦.

(٢) إبراهيم الكوني لغة المكان وتحوله الدلالي، محسن المقداد، صحيفة الثورة (دمشق)، الملحق=

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

البسيط" أداةً منطقية يؤرخ من خلالها زمنه الخاص حتى وإن كانت تافهة ، ومن الأمثلة على هذا الشكل من الاسترجاعات حادثة البرنس الخاصة بالمعلم أناسباغور الذي رأى في منامه أنه يرتدي برنساً أحمرَ "ويطلق على هذه الحادثة اسم "حادثة البرنس" فيؤرخ بها الأهالي قائلين: "هذا حدث قبل حادثة البرنس بثلاث سنوات "أو" هذا حدث بعد حادثة البرنس بسنتين" كما اتخذها بعض الفقهاء علامةً تاريخية فاصلة في حياة تمبكتو الاجتماعية"[1] ومن تلك الاسترجاعات الخارجية المحددة الاسترجاع الذي تمَّ بين الشيخ غوما والعجوز الزنجي في سوق الحدادة "أراد الشيخ غوما أن يضع حداً لثرثرته المستمرة مقاطعاً:

- آخرُ مرة كانت منذُ خمسةَ عشرَ عاماً على ما أذكر.

- خمسة عشر عاماً أو أكثر ، كأنها بالأمس.. الوقت يمرُّ خاطفاً كالبرق بسرعة الرصاص ونحن نشيخ ونزحف نحو الموت من حيثُ لا ندري ، وقتها كنت لم تتسلم مشيخةَ أمنغساتن بعد وكنت قاصداً كانو لقد أهديتني شريحة كبيرة من لحم الغزال المجفف.. أتذكر؟"[2] وأغلب الاسترجاعات الخارجية الأخرى تم تحديد مداها الزمني بربطها بحوادثَ أخرى كغزو الفرنسيين وغزو الطليان وحرب المحروقة وحرب غات والطوفان الأول والطوفان الثاني وموجات الحر والبرد... الخ.

١- غير المحددة:

هناك الكثير من الأمثلة على الاسترجاعات الخارجية غير المحددة نكتفي بذكر الاسترجاع الذي قام الشيخ غوما به عندما استحضر مقولة شيخه أو عمه إبَّان الرحلة مع الذات "ولولا الحياء لنهض الآن وهرب إلى الخلاء بعد أن أدرك أنه طوال هذه السنوات إنما كان يهرب من نفسه بالفعل ، تذكَّرَ ما قاله له شيخ الطريقة العيساوية في الواحة:

=الثقافي، ٢٠٠٩، عن الإنترنيت: thawra.alwehda.gov.sy.

(١) الواحة: ١١٤.

(٢) البئر: ١٠٢.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"اعلم يا بني أن الإنسان يولد ويعيش سجينَ نفسه وليس أشقُّ على النفس مثل البحث عن النفس. فإذا انتصرتَ في هذه المعركة انتصرتَ في كل المعارك""[1] فلن يستطيع الشيخ غوما العثور على شيء ما دام قد فقد كل شيء فكأنه بلا وطن إنه ظل بعيداً عن ذاته لأن الصحراء ظلت بعيدةً عنه ، فجاء ذلك عن طريق الاسترجاع غير المحدد كأن الزمان أصبح غير ذي جدوى بعد أن فقد المكان قدسيته والإنسان كرامته.

ومن الأمثلة كذلك"لازالت الواحة تذكر تلك المبارزة التي نظمت منذ سنوات بين العازفين على هذه الآلة وأودت بحياة ثلاثة من أمهر الفنانين"[2] فلم يتم تحديد المدى الزمني بدقة واكتفى الراوي بقوله(منذ سنوات).

ويمكن إجمال الأغراض التي حققتها الاسترجاعات الخارجية بما يأتي:

- ملء الثغرات والفراغات الزمنية التي تساعد على فهم مسار الأحداث[3].
- بالعودة إلى الماضي البعيد غير الأسطوري غطَّى السرد بصورة أكثرَ تركيزاً حياة معظم الشخصيات اللاحقة لبداية السرد كالعراف مهمدو[4] والحكمدار[5] واستبيان مسار أحداث الشخصيات.
- توثيق الاعتقادات الخاصة بالشخصيات وربطها بحوادثَ لاحقة للحظة بداية السرد كموقف الشيخ غوما من الغزاة وموقف أهل الصحراء بشكلٍ عام.
- تفسير الحوادث التي وردت في بداية السرد على صورتها النهائية والعودة بالسرد إلى الوراء للوقوف على أبجديات بنائها.

---

(١) البئر: ٣٧.

(٢) الواحة: ١٧١.

(٣) بناء الرواية (سيزا قاسم): ٥٤.

(٤) الواحة: ٦٩.

(٥) نداء الوقواق: ٦٧.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ج – الاسترجاعات الداخلية:

يُقصد بالاسترجاعات الداخلية تلك الاسترجاعات التي تعرف بأن "حقلها الزمني متضمن في الحقل الزمني للحكاية الأولى"[1] ، به يعالج الراوي الأحداث المتزامنة إذ يستلزم تتابع النص أن يترك الكاتب الشخصية الأولى ويعودَ إلى الوراء ليصطحبَ الشخصية الثانية التي تَرَكَها مكانَها عندما اقتاد الشخصية الأولى وسار بها إلى الأمام[2] ، إذن هو خطوة يعود من خلالها الكاتب إلى "ماضٍ لاحقٍ لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص"[3] ولا يمكن لهذا الاسترجاع أن يتم إلا إذا تقدم السرد أشواطاً على القص الحاضر فمن الصعب أن يلعبَ دوراً حاسماً في انتظام الخطاب وتركيب بن يتَه حين لا يتجاوز زمن الحكاية بعض الساعات أو أياماً قليلة[4] ، كما أن هذا النوع من الاسترجاعات يستخدم "لربط حادثة بسلسلة من الحوادث السابقة المماثلة لها ولم تُذْكرْ في النص الروائي من باب الاقتصاد"[5] ويعد الاسترجاع الداخلي ذاكرة القص الأصلي وهو دوران القص على نفسه[6] ونسبة استخدامه بين الروائيين والكتاب متباينة وهذا التباين يرجع إلى طبيعة النصوص نفسها فكلما كانت تلك النصوص تغطي قصصاً ذات زمنٍ أطول تزداد فرص لجوء الكاتب إلى هذا الشكل من الاسترجاعات وتقل نسبة استخدام الخارجي منه والعكس صحيح.

في الرباعية وردت الاسترجاعات الداخلية بكثافة لا تقلُّ عن كثافة الاسترجاعات الخارجية ، فكون الرواية مشتملةً على أربعة أجزاء شكلت في مجملها تسعمائة

---

(١) خطاب الحكاية "بحث في المنهج": ٦١.

(٢) بناء الرواية (سيزا قاسم): ٥٦.

(٣) م. ن: ٥٦.

(٤) في السرد "دراسات تطبيقية":٨٢.

(٥) الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: ١٠٧.

(٦) في السرد "دراسات تطبيقية": ٨٢.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وثمانيَ وثمانين صفحة أعطت الكاتب في النهاية حرية التصرف الزمني داخل النص ، فتارةً يرجع الراوي رجوعاً أسطورياً وفي أخرى يرجع خارجياً ويرجع إلى زمن داخل القصة في مناسبات شتى ، وقد أسهمَ تداخل الأحداث وتعدد وتنوع الشخصيات ووجهات نظرها بشكل كبير في إقناع الكاتب بضرورة العودة إلى الماضي "ماضٍ لاحقٍ لبداية القص" كي يغطي الحوادث من أكثر من جانب ويعطيها انطباعاً نفسياً إديولوجياً ينتشل من خلاله القارئَ من واقعه ويضعه في واقع النص ، وبصرف النظر عن موضوعية الاسترجاعات الداخلية أو ذاتيتها فقد جاءت على قسمين:

١- المحددة: إن الطابع القبلي الصحراوي للقصة لاسيما في الأجزاء الثلاثة الأُول أسهمَ "كما أشرنا من قبل" بشكل رئيس في نشر عموميات الأشياء وبدائيتها فغالبية الاسترجاعات في هذه الروايات الثلاث جاءت غيرَ محددة تحديداً دقيقاً على مستوى المدينِ القريب والبعيد ، وفي الجزء الرابع من الرباعية روايةِ نداء الوقواق وبعد أن امتزج الطابع القبلي بالمدني وتسللت الحداثة إلى وعي القصة شاهدنا استرجاعاتٍ داخليةً محددة بدقة نكتفي بإيراد منها استرجاع انتفاضة يناير عندما عاد الراوي ليقص للقارئ تفاصيلَ تلك الحادثة"١٤ يناير اندلعت مظاهرات طلبة الجامعات في طرابلسَ وبنغازي احتجاجاً على القواعد الأجنبية ، تصاعدت بعد يومين بانضمام طلبة المعاهد والمدارس في الأيام التالية تمتعت بتأييد الأهالي وتضامنت معها المدارس في الدواخل"[1] فقد عاد السرد بذلك عودة داخلية محددة ، ومن الأمثلة كذلك "قبل الحادثة بأيام قليلة عاد غوما من تشييع جنازة أحد أقرباء الشيخ خليل وهو رجل مقعدٌ في العقد الخامس من العمر ، فعقدَ اجتماعاً طارئاً حضره الشيوخ والوجهاء اقترح فيه الهجرة إلى الأطراف الجنوبية"[2] فحتى على مستوى العودة وكيفيتها كان التشتت واضحا في الأجزاء الثلاثة الأُوَل كأن الكوني غير مستقر كما هو الحال مع قبيلة الشيخ غوما "أمنغساتن".

---

(١) نداء الوقواق: ٢٧.

(٢) الواحة: ٢٤٧.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

٢- غير المحددة: هذا النوع من الاسترجاعات كثير جداً إذا ما قورنَ بالاسترجاعات المحددة فقد عمد الكوني في مناسبات استرجاعية شتى إلى أن يترك زمام المبادرة للقارئ ليؤولَ ويحددَ الفترات بنفسه ، لاسيما الاسترجاعات التي تحصل نتيجة استذكار الشيخ غوما لأحداث ماضية عندما يستظل بنخلته الهيفاء "ولكنه لم يستطع أن يغفو ، تذكَّرَ باتا لقد عادت"ابنة الشيطان" من منفاها في "آير" خصيصاً كي تقهره وتنتزعَ من بين يديه آيس إنه يعرف.. إنه يعرفها جيداً امرأة لا تستسلم بسهولة"[١] ، فالنخلة بوصفها مكاناً نفسياً خاصاً يستثير الزمن الذاتي للشيخ غوما فيرجع بذلك الزمن السردي العام إلى الوراء دون تحديد المدى الزمن للعودة ، فالسرد يتسم "على امتداد نصوص الكوني بالعودة المتكررة إلى وحدات سردية يشكل بؤرتها المكان المعزول جغرافياً والزمن الدائري الذي تتقاطع عبره أحداث الصراعات القبلية"[٢] فأمست تلك الشجرة "المباركة" المكان المنعزل عن الصحراء كلها يجذب الشيخ غوما من قوقعته الذاتية ليمثلَ أمام عبق الذكرى وسريان الزمن المتدفق فيتذكر ما أفل من أيام حياته فيراهن على قيمة الماضي الحية التي تلون له حاضره الذي ماانفك ينهل من وحي الماضي وذكرياته الجميلة ، ولا تقتصر تلك الاستذكارات على الشيخ غوما وحدَه وإنما تشترك معه شخصيات عديدة تؤسس لبناء حاضر يقوم على هيكلية الماضي منهم ايس وصراعه المستمر مع باتا ، والشيخ خليل وحنينه إلى ماضٍ كان يجمعه مع ابن الوحيد الذي رحل الى غير رجعة والزنجية والعراف وباتا وشخصيات أخرى.

---

(١) الواحة: ١٥.

(٢) رواية الصحراء قراءة أولية في إبراهيم الكوني، اعتدال عثمان، الأقلام(بغداد)، العدد(٢)، ١٩٩٨: ٢٤.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

سعة الاسترجاع

يختلف حسن بحراوي مع جيرار جنيت الذي يرى أن مفهوم سعة الاسترجاع هو المدى الذي تستغرقه المفارقة الزمنية من زمن الحكاية لا من زمن السرد[١] ، حيث يرى بحراوي الذي يسمي الاسترجاع بالاستذكار أن السعة هي الحيز المكاني الذي يحتله الاسترجاع في النص وليس المساحة التي يحتلها من زمن الحكاية فذلك هو المدى ويعرض بحراوي اعتراضه على رأي جينيت قائلاً: "يعود مصدر الاختلاف مع جينيت إلى اعتقادنا بأهمية دراسة حركة الاستذكارات على محور الخطاب وذلك لأن تحديد السعة أو المساحة المكانية التي يشغلها الاستذكار في النص ليس ذا قيمة حسابية فقط ، بل من شأنه أن يدلنا على نسبة تواتر العودة إلى الماضي والغايات الفنية التي تحققها الرواية من ورائه كما بوسعه أن يوضحَ لنا طبيعة التدخلات السردية التي تأتي لتعرقلَ انسياب الاستذكار بواسطة توقفات عارضة وذات ايقاع تصعب مراقبته"[٢] واعتماداً على ذلك يمكننا القول أن المقصود بالسعة المساحةُ التي يحتلها الاسترجاع ضمن زمن السرد فإذا كان مدى الاسترجاع يُقاسُ بالسنوات والشهور والأيام والاختلاف في زمن الحكاية فإن سعته سوف تقاس بالصفحات والفقرات والسطور التي يغطيها الاسترجاع من زمن السرد بحيث توضح لنا الاتساع التيبوغرافي الذي يمثله في الخطاب الخطي للرواية[٣].

تميزت الاسترجاعات في رباعية الخسوف بمزيةٍ عامة ، تتعلق بنمطيتها من جهة وشموليتها من جهة ثانية فاعتماد الكوني علىً التشظّي في بناء بعض الأحداث القائمة على الاسترجاعات جعل منها بحيراتٍ من المغامرات ينهل منها سارد الحدث الآني بحرية مطلقة ، وهذا الاستطراد المتعمد والتداخل المكثّف في صياغة الأحداث أدى في نهاية الأمر إلى اتساع حجم الاسترجاعات على خارطة النص طباعياً ، حتى

---

(١) بنية الشكل الروائي: ١٢٦.

(٢) م.ن: ١٢٦.

(٣) م. ن: ١٢٥.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

تجاوزتْ بعض الاسترجاعات في سعتها أكثرَ من مائة صفحة ما أثر على شكل النص وبنيته الزمنية أي أنها تسهم في خلق التنافر الزمني في النص ، ولا يعني هذا خلوَ الرباعية من الاسترجاعات القصيرة التي لا تتجاوز في أوج اتساعها الصفحةَ بل أنها لا تتجاوز في أحايينَ كثيرة أسطراً قليلة ، وعليه فإن الاسترجاعات من حيثُ سعتها جاءت على قسمين:

١- الاسترجاعات ذات السعة الصغيرة:

وهي الاسترجاعات التي لا تتعدى في سعتها صفحةً واحدة وتأتي أحياناً كالتفاتاتٍ سريعة تطلُّ على الماضي ولا تتجاوز سطراً أو سطرين وهذا النوع من الاسترجاعات يكثر في الحاضر الدراماتيكي المشحون بالأحداث والذي لا يسمح بالاستغراق في العودة إلى الماضي وإنما يكتفي بإشارات سريعة يدعِّم من خلالها الراوي ضراوة الحدث ولا يخفف من وتيرته المتصاعدة ، ومن الأمثلة على هذه النوع من الاسترجاعات ما قام به الراوي العليم عندما غضب الشيخ غوما وذهب إلى بيت مبروك دبَّار ليقتصَّ منه جزاء سرقته لسانيته فلم يجده ووجد جارَه سركاح داهومي الذي أخبر الشيخ أن مبروك ليس موجوداً في البيت وهو يرتعش من فرط الرهبة لاسيما وهو يشاهد أطراف سوط الشيخ أسفل العباءة فأثناء الشحن الدرامي المتواصل بين الشيخ وداهومي عاد الراوي إلى الوراء ليوضحَ ويعللَ سبب تصرف داهومي "عادة اشتهر بها داهومي منذ الطفولة عندما كان أقرانه يستفزونه فيتمتعوا بالفرجة عليه وهو يمزق قميصه الجديد ويأكله في وجبة الغداء فينال العقاب بالعصا من أبيه الذي ظلَّ يتشكَّى ويتبكَّى لآباء أبناء الجيران متوسلاً أن يشفقوا على جيبه ويكفوا عن استفزاز سركاح حتى لا يفترس لباسه الجديد"[1] ، ثم يستأنف السرد مساره بعد ذلك ليجسد الاسترجاع التفاتةً قصيرة وصغيرة إلى الماضي ، ومن الأمثلة كذلك ما جاء أثناء الاستعداد للحملة التي قادها الشيخ غوما ضد المحافظ والولاية

(١) الواحة: ٢١١.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المركزية فمع تزاحم الوفود والقبائل برجالها المسلحين لمبايعة الشيخ غوما يعود السرد إلى الوراء عودة خاطفة ليتذكر الشيخُ ذلك الشاب الأنيق وهو يتقدم الآن لمؤازرة الحق زهقاً للباطل "ترجَّل الفارس المهيب عن جمله الأنيق وتقدَّم من الشيخ غوما—الشيخ عرفه فوراً—إيدار! إنه إيدار نفس الشاب الذي اتهمه أماستان منذ سنوات بالتهجم عليه في "زورزاتين" نفس الشاب النبيل الذي جاءه رسولاً من الفوغاس كي ينقلَ له استشهاد صديقه العظيم أخوّاد"[١] يستمر السرد بعد هذه اللمحة السريعة إلى الماضي الماضي ويستأنف مساره نحو المستقبل المشحون بالترقب والانتظار بعد أن تيقَّن الشيخ غوما من أن أحدا من أبناء الصحراء لن يخذله في حملته التاريخية ، وترد استرجاعات صغيرة السعة في مناسبات كثيرة من رواية نداء والوقواق بعد أن اتضحت مرامي الشخصيات وأهدافها وانحدر الحدث إلى صوره النهائية فصار من السهل على الراوي أن يجري الاسترجاعات السريعة داخل السرد دون أن يخشى عدم استيعابِ القارئ لها على اعتبار أنه سبق وأن اطلع عليها كاسترجاع الصلاة على جثمان الشيخ خليل[٢] واسترجاع ملاحقات أجار للشيخ غوما قُبَيْلَ انتحاره[٣] واسترجاع الذي قام به الراوي في قتل الذبابة ذات الأجنحة الموسيقية[٤] وتلك الاسترجاعات السريعة القصيرة المتنوعة أعطت الزمن الماضي بعداً دلالياً واضحا فقد أمسى اتكاء الكوني على ما جرى من الأحداث أكثر من اتكائه على ما يجري أو سيجري وهذا يعكس الأثر الزمني التاريخي والأسطوري الذي جسده الكوني في النص.

---

(١) نداء الوقواق: ٣١٥.

(٢) م.ن: ٣٠٢.

(٣) م. ن: ٣٠٣ – ٣٠٨.

(٤) م. ن: ٢٩٢ – ٣٢٨.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

٢- الاسترجاعات ذات السعة الكبيرة:

وهي الاسترجاعات الضخمة التي تشغلُ مساحات واسعةً من حجم النص المطبوع فتصل أحياناً إلى عشرات الصفحات وغالباً ما تأتي هذه الاسترجاعات موضوعية يسردها راوٍ عليمٌ كي يتسنى له التوسع في السرد ، أما إذا كان الراوي مشاركاً في الأحداث فإن سعة استرجاعاته عائدة إلى المونولوج والحوارات الداخلية التي تطول أحياناً فتغطي صفحاتٍ متعددة من صفحات السرد العام ، واتساع حجم الاسترجاعات في رباعية الخسوف لاسيما في الجزئين الأولَيْنِ صار علامةً مميزةً لها فقد احتوتْ استرجاعات كبيرة جداً أسهمت وبشكل كبير في إدخال حاضر القصة في بؤرة التكثيف الدلالي فغطَّت تلك الاسترجاعات قياساً إلى سعتها أحداثاً ماضية ومغامرات متعددة ومُلِئتْ من خلالها الفراغات التي خلَّفها السرد وراءه وظهرت شخصيات جديدة لم نكن نعرفها قبل انطلاق هذه الاسترجاعات ولا شكَّ ان اعتماد الكوني على مجموعة من الأنساق البنائية أسهم في اتساع رقعة تلك الاسترجاعات الذاتية والموضوعية على حدٍ سواء.

على سبيل المثال شكّل استرجاع حياة أماستان في رواية البئر حوالي ٨٠% من مساحة النص الإجمالية فقد امتدَّ ليغطي مائة وإحدى وسبعين صفحة من حجم الرواية الذي بلغ مأتين وست عشرة صفحة "أماستان الأخ الأصغر للشيخ غوما من أبيه ، اعتزل الدنيا وانطوى على نفسه منذ سنوات. منذ "فضيحة غات" عندما ألقى عليه غوما القبض وقيده وجرجره خلف جملٍ وطاف به شوارع وأحياء الواحة عارياً تماما يتفرج عليه الخلق عقاباً له على تحالفه مع الفرنسيس ضد أهل الصحراء أثناء هجومهم الكبير على غات في تلك السنوات ، ولكن القصةَ لم تبدأ من هنا قبل ذلك بسنوات شغفَ أماستان بفتاة جميلة من قبيلة "كيل أبادا" التي استوطنت الصحاري المجاورة التي تمتد غرب العوينات حتى غدامس وعاشت متنقلة طوال الأعوام الأخيرة في هذه الأراضي التي اكتسحتها الأمطار والسيول طوال ثلاث سنوات متعاقبة فغمرها الاخضرار وكثر فيها العشب والأشجار وكلأ المواشي وارتادتها الغزلان والأرانب البرية والطيور والبقر الوحشي فاتخذتها هذه القبيلة المتنقلة

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

موطناً ومستقراً حتى حسدتها بعض القبائل التي لم يمن الله على أراضيها أمطاراً وسيولاً متتالية مثل "كيل أبادا" اعتاد أماستان أن يتفقد إبله في المراعي الخصبة في نهاية امتداد الحمادة الحمراء المفضية إلى العراء الرملي حيث استوطنت تلك القبيلة ، وحدث أن اصطاد غزالةً وحيدة في إحدى الرحلات لكن الرصاصة لم تصرعها(...) أحس برعشة في يده ، ثم سرت الرعدة إلى كل جسمه ، أحسَّ ببرودة شديدة مفاجأة بدأت أطرافه ترتعد سارع يوجِّه الفوهة نحو رقبته عند الذقن كل الأطراف تنتفض سحب رجله اليمنى واقترب بإبهام القدم نحو الزناد ، الحمى في أوجها ضغط ، لم يسمع الدوي ، أحسَّ بالسائل اللزج ينبثق كتل رهيبة من الظلام تزحف على عينيه و... و..أصوات النساء تنشد اللحن السماوي الشجي"[1] ومن خلال هذا الاسترجاع الواسع تم استرجاع أحداث كثيرة جداً منها حرب غات وقصص مضمنة كثيرة منها قصة استشهاد الشيخ أخواد ، وثمة استرجاعات كثيرة ذات سعة كبيرة فكالعادة عندما أراد الشيخ غوما أن يغفو تحت "أم النخيل" لم يستطع فذلك هو المكان الذي ينتشل الشيخ غوما من واقعه وحاضره ويرمي به في ماضٍ سحيق "استلقى في ظلها وسحب اللثام على عينيه مقرراً أن يقضي القيلولة لكنه لم يستطع أن يغفو(...) يذكر الآن كيف تشاجر مع آيس بعد أن افتضح أمره واكتشفت الزنجية العجوز هروبه المتكرر من المدرسة(...) انتظم تنفس منصور برجوج ونام متوسداً ذراعه ، استيقظ الشيخ غوما"[2] فقد استغرق هذا الاسترجاع ستاً وخمسين صفحة من مساحة الرواية رويت فيه أحداث متباينة كلها تذكرها الشيخ غوما قبل أن يغفو تحت "أم النخيل" منها قصة أمود ورحلته إلى مدن الشمال وزواج آيس من باتا ، ومرزوق وسانيته العجيبة وتمتد الاسترجاعات الضخمة في رباعية الخسوف لتجسدَ ظاهرة مميزة حيث سنكتفي بالإشارة إلى بعضها فصل العرَّاف[3] ،

(١) البئر: ١٣ – ١٨٤.
(٢) الواحة: ١٥ – ٧١.
(٣) م. ن: ٨٥ – ١٣٢.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الغـزو[1] إذ يعـود السـرد هنـا ليغطـي حـرب أهـل الصـحراء ضـد الطليـان في ليبيـا ، وأحداث يناير في فصل الحفيد[2] ، وثمة استرجاع آخر يغطي حياة أجار في فصل "قاتـل أمـه" يسـتغرق مسـاحة نصـية كـبيرة[3] ، وعلـى هـذا النحـو سـارت معظـم استرجاعات النص في نمطية موحدة لتقف عند الزمن الماضي مدة أطول إيماناً به.

(١) أخبار الطوفان الثاني: ٦٧ – ٩٧.

(٢) نداء الوقواق: ٢٧ – ٤٢.

(٣) م.ن: ١٣٩ – ١٨١.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المبحث الثاني

الاستباق

مدخل:

يمكن القول أن الاستباقات أقل تواتراً من الاسترجاعات[١] ، وهي مفارقة زمنية تتجهُ نحو المستقبل قياساً إلى اللحظة الراهنة "تفارق الحاضر إلى المستقبل" ، إلماح على واقعة أو أكثر ستحدث بعد اللحظة الراهنة أو اللحظة التي يتوقف فيها القص[٢] ، إن ظاهرة الاستباق في الرواية لها دلالة على كل مقطع يروي أو يشير إلى أحداث سابقة على السرد الآني الذي يقوم به الراوي أي القفز على فترة ما من زمن القصة ، وأن هذا القفز يتجاوز النقطة التي وصل إليها زمن الوقف على زمن المستقبل وأن استشراف الأحداث بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث سابقة[٣] ، والاستباق هو استشراف للمستقبل يكمن في استحياء أحداث تسبق النقطة التي وصل إليها السرد فالاستباق إذن حكي الشيء قبل وقوعه[٤] ، وبذلك فهو مفارقة عكسية مع الاسترجاع الذي ينظر إلى ما قبل الحاضر ، كما أنه محاولة سردية ناضجة لزرع الأحداث في حديقة المستقبل على أن يتم التحقق من كينونتها فورَ وصول السرد إليها فإما أن تكون صادقة أو مغلوطة غير حقيقية.

---

(١) خطاب الحكاية"بحث في المنهج": ٧٦.

(٢) المصطلح السردي: ١٨٦.

(٣) بنية الشكل الروائي: ١٣٢.

(٤) الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: ١٢٠.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وثمةَ ما يجعل الاستباق تقنية زمنية تختلف عن الاسترجاع بوصفه تقنية أيضا ،فهو الحالة الأكثر ندرة في النصوص القصصية عامة ويكتسي الاستباق أحياناً شكلَ حلمٍ منبئ أو نبوءة أو مجرد افتراضات صحيحة أو غير صحيحة بصدد المستقبل[١] ، لذلك "يُجمع المشتغلون بالأدب أن السبق أقل تواتراً من الرجع"[٢] ولكنه ليس أقل منه أهميةً فقد يوجد في العناوين الخاصة بالنصوص أو الأبواب أو الفصول فتخبرنا مسبقاً بالطابع العام للحكاية فيكون إما سعيداً أو حزيناً[٣] ، ويشير جينيت إلى أن "الحكاية بضمير المتكلم أحسن ملائمةً للاستشراف من أي حكايةٍ أخرى وذلك بسبب طابعها الاستعادي المصرح به بالذات والذي يُرخِّصُ للسارد في تلميحات إلى المستقبل ولاسيما إلى وضعه الراهن لأن هذه التلميحات تشكِّلُ جزءاً من دوره نوعا ما"[٤] ، إذن فالشكل الروائي الذي يستطيع فيه الرواي أن يشيرَ إلى أحداث لاحقة لحاضر القصة وهو شكل الترجمة الذاتية أو القَصَصُ المكتوب بضمير المتكلم حيث أن الراوي يحكي قصةَ حياته حينما تقترب من الانتهاء وهو يعلم ما وقع قبلَ وبعدَ بداية لحظة القص وبذلك يستطيع أن يشيرَ إلى الحوادث اللاحقة دونَ أن يخلَّ بمنطقية القص ومنطقية التسلسل الزمني ، كما أن فكرة الاستباق بوصفه تقنية سردية ارتبطت بما سمي بحبكة القدر[٥] أو عقدة القدر المكتوب[٦] ،ولأن الاستباق يكون استشرافاً لمستقبلٍ لم يحنْ بعد فإنه يبدو بعيداً عن المنطق للوهلة الأولى إذ أنه يقلل من تشويق القارئ ويشعره بوجود الراوي العليم[٧] ، الذي يحجِّم عنصر المفاجأة في النص.

---

(١) نظرية المنهج الشكلي " نصوص الشكلانيين الروس "، ١٨٩.
(٢) في السرد "دراسات تطبيقية"، ٩٥.
(٣) نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ١٢٤.
(٤) خطاب الحكاية "بحث في المنهج"، ٧٦.
(٥) م. ن، ٧٦.
(٦) بناء الرواية (سيزا قاسم)، ٦١.
(٧) بنية الشكل الروائي، ١٣٢.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وكالعادة فقد استحدثت مصطلحات مُتباينة في تغطية المفهوم الذي أرسى قواعده جيرار جينيت "prolepsis" فَسُمِّيَ بتسمياتٍ عربية كثيرة منها: الاستباق[١] والاستشراف[٢] والتوقعات[٣] والسوابق[٤] إلا أن المصطلحين الأوَّلَيْنِ هما الأكثر تداولاً وإذا كان لابدَّ من تحديد أحدهما مقابلاً للمصطلح الجينيتي الغربي فالاستباق من أكثر المصطلحات المترجمَة لأنه متعلِّقٌ بزمن السرد أكثر من تعلقه بآلية استشراف اللحظات والحوادث المستقبلية التي تقوم بها الشخصيات.

وعلى الرغم من أن الكوني كاتب يبحث عن الحقيقة الأبدية في نصوصه التي كثيراً ما تركن إلى التأمل[٥] وأن الرباعية غنية بالمعاني الفكرية والفلسفية التي تقوم على أساس من البحث الكوني المتواصل كالحياة والموت والحرية والعدالة والبعث وغيرها من الخلفيات والمضامين الفكرية والروحية ، حتى شغلت تفكير الشخوص في مضامينها وهي ثيمة تتكرر في نصوص الكوني ، لأنَّها تعبِّر عن أفق تفكير الشَّخصيات المهمومة بالموت والمصير والحرية والخلاص والزهد[٦] ، إن مستوى الاستباقات في رباعية الخسوف أقلُّ بكثير من الاسترجاعات وأصبح ذلك فيما بعدُ مؤشراً واضحاً إلى ركون الكَوني إلى الماضي أكثر منه إلى المستقبل فاكتساء حياة أهل الصحراء من القبائل بالعادات والتقاليد الصارمة أدى في النهاية إلى انصهار

---

(١) بناء الرواية (سيزا قاسم):٦١، وينظر: الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: ١٢٠.

(٢) بنية الشكل الروائي: ١٣٢.

(٣) قضايا السرد عند نجيب محفوظ: ٧٤.

(٤) مدخل إلى نظرية القصة"تحليلا وتطبيقا": ٧٦.

(٥) التبر بين الرؤيا الصوفية والراوي المتميز، أسماء أحمد معيكل، مجلة عمان، العدد(١٥٥): ٢٢، وينظر: حوار مع إبراهيم الكوني أجراه أحمد علي الزين، برنامج روافد، قناة العربية، ٢٢ / ٤ / ٢٠٠٥ عن الإنترنيت: www.alarabiya.net.

(٦) صنعة الرواية عند إبراهيم الكوني، علال سنفوفة، مجلة الرافد، الشارقة، العدد (١٥٨)، ٢٠١٠، عن الإنترنيت: www.arrafid.ae .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الحاضر في الماضي فلم تعنَ الشخصيات بالمستقبل عناية تضاهي عنايتها بالماضي ردفاً إلى الطابع الطقوسي الأسطوري غير الآبه بالمستقبل وهذا ما يفسر نسبية الاستباقات بالمقارنة مع الاسترجاعات ، وكون الأحداث لم تزل يانعة والقارئ لم يتعرف على الشخصيات بشكل كاف بما يضمن التكهن بمستقبلها أدى إلى أن تكون رواية البئر أكثر الأجزاء احتضاناً للاستباق.

راوي الاستباق

يخضع الاستباق "كما في الاسترجاع" للنظام السردي العام في رواية الأحداث داخل الرواية أو القصة ، فإما أن تروى من خلال الراوي العليم "غير المشارك" الذي نسميه بالاستباق الموضوعي أو أن ترويه الشخصيات المشاركة في سير الأحداث وهذا ما نطلق عليه بالاستباق الذاتي.

أ – الاستباق الذاتي:

وهو من الاستباقات الزمنية التي تحصل نتيجة استشراف الشخصيات للمستقبل من خلال الحوارات أو المونولوجات الداخلية فتتطلع إلى بعض الأحداث الخاصة أو العامة فترويها قبل زمن وقوعها ، والاستباقات الذاتية أكثر تواتراً في الرباعية إذا ما قورنت بالموضوعية منها ليظهرَ لنا الكاتب الطابع الدراماتيكي المشحون لبعض الشخصيات المحورية كالشيخ غوما والعرَّاف مهمدو وأمود وآيس وباتا.

ومن الأمثلة البارزة عن الاستباقات الذاتية ما قام به الشيخ غوما وهو يجتمع بالمحاربين قبل معركة غات فقد وضع خططاً حربيةً مسبَّقة ليقود جيش المحاربين باقتدار وحكمة مستفيداً من خبرته الطويلة في المعارك وملاقاة الجيوش الغازية "صمت الشيخ غوما وطَفِقَ يرسم خطوطاً عصبية في الرمال ساد الصمت حتى عاد الشيخ يقول: سوف يبدأون في قصف غات بعد ثلاثة أسابيع ولن يستطيع أهلها أن يقاوموا أكثرَ من أسبوع لأنهم مزودونَ بالمدافع أيضاً إلى جانب البنادق الرشاشة معنى هذا أنهم سيقتحمونها بعد أربعة أسابيع من الآن وسنبدأ في حصارها بعدهم باثني عشر يوماً لن نتمكن قبل ذلك نظراً لبعد المسافات أريد أن نبدأ الهجومَ في يومٍ واحد وفي

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وقت واحد سنبدأ ليلةَ الجمعة لقد حسبتها البارحة ليلة الأربعين هي ليلة الجمعة وسنبدأ هجومنا ليلاً من الجبال المحيطة بالواحة سوف أطلعكم على تفاصيل الخطة هذا هو القرار"[1] في هذا المثال وردت استباقات ذاتية كثيرة حيث مكث الشيخ غوما قبل اجتماعه بالشيوخ والأعيان كثيراً يحملق في الأرض ويرسم خطوطاً متقاطعة وهو بذلك يقرأ المستقبل قراءة الحاضر فقد أعطى تفاصيلَ كاملة لما سيجري أثناء المعركة وكأنه قد عاشها قبل أن تقع ، دفع ذلك الزمن في الرواية إلى القفز نحو المستقبل ليضعه موضع الحاضر المحسوس فالشيخ غوما كان من البداهة في مكان فراسته وإدراكه ورجاحة رأيه ، إلا أن هذه الاستباقات لم تتحقق تحققاً تامَّاً فثمة ما أخطئ الشيخ غوما في تقديره فقد قهرته الصحراء ولم يضع في الحسبان أن الصحراء كفيلة بأن تجرد الإنسان من كل شيء فلم تكفِ المياه التي أحضرتها فرقة من المقاتلين فأربك ذلك صفوف المقاومة وكلفهم خسائر في الأرواح.

ومن النماذج الاستباقية في الرباعية الاستباق الذي قام به العراف مهمدو عندما استشرف مستقبل مرزوق وبيَّن دوره الفاعل في إنهاك سانيّة[*] الشيخ غوما فقد ظل السر وراء تدهور حال السانية مجهولاً لمواسمَ متتالية إذ لم يبخلْ الشيخ غوما عليها بشيء ومع هذا كله لم تتحسن ، لكن العراف مهمدو تنبَّأ بالسبب الذي أجهض كل شيء في السانية حتى أمست لا تفي ما يُصرفُ عليها من مستلزمات الزراعة ، ففي إحدى زيارات الشيخ غوما للعرّاف مهمدو في مغارته "ضحك العراف بعصبية وقال بخبث كأنه يخاطبُ نفسه:

- إذا كان ثمةَ مسكين في هذه الواحة فهو أنت يا شيخنا. مرزوق لص مجردُ لص.

تقدَّم غوما خطوة أخرى نحو الباب. وقال:

---

(١) البئر: ٣٤.

(*) المزرعة التي يعتاش عليها الإنسان القادم من الصحراء إلى الواحات، فقد اضطرت الظروف الشيخ غوما لأن يشتري أرضاً ويبادر في زراعتها بعد لجوئه إلى الواحة بمساعدة مرزوق.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

- لص؟ أنت تهذي أنت اليوم لا تتوقف عن الهذيان

عاد مهمدو يفرك يديه ويخنق ضحكته العصبية قال بصوتٍ واهن:

- سوف يأتيك الخبر سوف تكتشف أنه لص ، جديرٌ بك أن تفيق ، نبَّهتُك في الماضي وأعيد اليوم ، واجبي قد انتهى.. ها..ها..ها

- لا شكَّ أنك تهذي ، ربنا يشفيك"[1] ولا شك أن للمكان دورا فاعلاً في توجيه كل الأبعاد النفسية والسلوكية في كثير من الشخصيات التي تظهر في نصوص الكوني فقد كان الشيخ غوما ممن أقروا مؤخراً بضرورة استبدال الخيمة بالكوخ بعد أن ترك الصحراء عند بئر أطلانتس واتجه إلى الواحة بقبيلته بعد جفاف البئر ولم يكتفِ الشيخ بذلك تمثيلاً لانصهاره في بوتقة المكان بل سارع واشترى أرضا وبادر بالزراعة لكنه لم يفلح فيها ، فالأرض تستعبد الفلاح والصحراءُ كذلك[2] لا فرقَ بينهما فعلى الرغم من الحرية التي يبحث عنها الإنسان في الصحراء فإنه مستعبد لحريته والأمر لا يختلف مع الأرض في الواحات ، ويبدو أن العراف قد لعب دوره المنشود في حواره هذا مع الشيخ غوما فقد تنبأ بواقع السانية وصدقت نبوءتُه وبعد حين اكتشف الشيخ غوما أن ما قاله العراف عن مرزوق كان صحيحاً.

ب – الاستباق الموضوعي:

استباقٌ زمني يقوم به راوٍ غير مشارك في أحداث الرواية ، والاستباقات الموضوعية مُتباينة في مداها وسعتها يتعمدها الراوي لمقتضيات فنية وموضوعية في آن واحد ، ومن الاستباقات الموضوعية التي جاءت في الرباعية الاستباق الأسطوري المتكرر ورد ليفسِّرَ نضوبَ المياه في بئر أطلانتس "ولكن العجائز تؤكد أن جفافه يحدث عبر أجيال وأجيال

---

(١) الواحة: ١٩٦.

(٢) قراءات في التجربة الليبية "لماذا تبهرنا كتابات الكوني ؟"، رامز رمضان النويصري، صحيفة القدس العربي، العدد (٥٢٠٠)، ليبيا، ٢٠٠٦، عن الإنترنيت: www.tieob.com.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وتؤكد أساطير أخرى ، أنه ينضب كل ثلاثة قرون يستمر على هذا الحال أعواما كاملة مما يضطر سكان الصحراء للهجرة إلى كل الجهات هربا العطش خوفا من الانقراض"[1] هذا النص يشير الى المستقبل المتوقع لبئر أطلانتس عن طريق هذا الاستباق الذي قام به الراوي العليم إن الكوني غالباً ما يعمد إلى ترك شخصياته تواجه مصيرها بنفسها ولا يتدخل في إيضاح مستقبلها الغامض وهذا ما يفسر قلة الاستباقات الموضوعية مقاسةً بالذاتية منها ، ولعل السبب يرجع كذلك إلى وجود شخصيات بطبائعَ متنوعة تمتهن كلها مهنة التنبؤ أو الانشغال بما وراء اللحظة الراهنة كالعرافين أمثال مهمدو والعرافة في غات والسحرة والمشعوذين كمبروك دبّار ووجود العديد من النساء اللائي يجدنَ استحضار الغائبين في القبيلة كالزنجية العجوز وأم أماستان وباتا وغيرهن كثيرات.

مدى الاستباق

يميز جيرار جينيت بين نوعين من الاستباقات[2]:

أ-الاستباقات الخارجية:

يتميز هذا النوع من الاستباقات بنهايته المنطقية ، وتكون وظيفته ختامية من خلال الملخص السريع للقصة فيتضح من خلال ذلك ما ستؤول إليه الأحداث المرتبطة بالمصير والمآل ونهاية الأحداث سواء أكانت النهاية حزينة كموت البطل أو سفره أم سعيدة كالزفاف والنصر والعودة وما شابه ، وبصرف النظر عن موضوعية الاستباقات الخارجية أو ذاتيتها فإنها تتميز بمديات بعيدة نسبياً قياساً إلى الداخلية تستغرق شهوراً أو سنوات أو مراحلَ طويلة من الزمن "هذا الطول تفسره حتمية الأحداث المستقبلية المستبقة" وصغر سعة هذه الاستباقات التي لا تتجاوز في أحايينَ كثيرة أسطراً قليلة ولم تحدِ الرباعية عن هذا المعطى النقدي إذ تبين المدى الواسع لهذا النوع من الاستباقات بالقياس إلى الأنواع الأخرى.

---

(١) البئر: ٤٦.

(٢) خطاب الحكاية "بحث في المنهج": ٧٧.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ومن النماذج التي توضح هذا الشكل من الاستباقات ما قدمه لنا الراوي من تصورات وتنبؤات عن زواج أماستان من باتا بعدَ عودته من فضيحة غات "سوف يمتلك كل هذه النساء مجتمعاتٍ سوف يمتلك أجملَ امرأة في الدنيا باتا ستلفُّه بذراعيها وتحضنه بشعرها الفاحم وتغمره بالقُبل على خدِّه وأنفه"[1] فلم يأبه الراوي بالحال التي وصل إليها أماستان بعد فضيحة غات واستبقَ أحداثاً تتعلقُ بإمكانية زواج أماستان من باتا ، أماستان الذي لم يعدْ يثق بالنساء كل النساء بعد فضيحة غات ، فهل يُعقل أن تقبل امرأةٌ فاتنة مثلُ باتا بالزواج منه!؟ ولم نزل نفتش عن إجابة عن هذا التساؤل حتى جاءنا البرهان في الصفحة المائة بعد الاستباق الأول لتُصَدِّقَ عليه "ما أن غادر الشيخ غوما تصحبه كوكبة من الفرسان الشباب والشيخ خليل إلى غدامس لتقديم التعازي في الشيخ أخواد لقبائل الفوغاس حتى طعنه أماستان في اليوم التالي بالترتيب للعرس وتحضير لمهرجان الزواج من باتا"[2] فالاستباق ارتبط منذ أن صُرِّحَ به بحدث رئيس واحد "زواج أماستان من باتا" وقد عُدَّ على هذا الأساس استباقاً خارجياً فسَّرَ الحلقة الأخيرة التي ستربط أماستان ومصيره بالحياة ككل بعد زواجه من باتا.

وفي السياق نفسه نجد أن ثمَةَ استباقاتٍ كثيرةً تقوم بها باتا "الشخصية المشاركة في الحدث" فتعد آيس المتيّمَ بها بالزواج منه إلا أن تلك الاستباقات الخارجية تبدو غيرَ منطقية لسببين: الأول أن باتا تكبر آيس بنحو عشرين سنة أو أكثر والثاني أن باتا عندما كانت تعدُ آيسَ بالزواج كانت في الوقت ذاته تتهيأ للزواج من عم أبيه أماستان! قالت باتا: "أنت غيور أنت تغار منه لأنه تزوجني ولكن لا تهتم أنا مازلت عند وعدي سوف نتزوج في يومٍ من الأيام عندما تكبر وترتدي اللثام وتجلس على السرج"[3] وأصبح آيس بعد أن حددت له باتا شروط الارتباط بها يستبق الأزمنة

---

(١) البئر: ٧٢.
(٢) م. ن: ١٧٢.
(٣) م.ن: ١٠٥.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ويستعجل الأحداث ، فللشام مزية حقة في حياة كل طارقي يمثل عنده النضج والحكمة "لا يضعه الرجل إلا بعد البلوغ مبلغَ الرجال... وتقام للبسه الاحتفالات والولائم ، وهم ينظرون إليه على أنه علامة على الطهر والرجولة والكمال"[1] ، فبعد نزوح القبيلة إلى الواحة بعد جفاف بئر أطلانتس بات آيس متيماً حقاً بمعشوقته فقرر الارتماء بأحضانها رغماً عن إرادة جده الشيخ غوما والزنجية العجوز وحتى سوط الشيخ غوما الشيطاني لم يفلح في منع آيس من تنفيذ قراره وبذلك تحققت نبوءة باتا وأوفت بوعدها وتزوجت من آيس وهو لا يزال يحتاج إلى رعاية الأمومة.

ومن الاستباقات الخارجية ذات التكثيف المباشر والمساهمة في صنع الخاتمة الاستباق الذي قدمه الزنجي في سوق الحدادة عندما قصده الشيخ غوما وطلب منه أن يصنع له سيفاً مرصعاً بالذهب ليهديه للشيخ أخواد حينئذٍ توقع الزنجي وتنبأ بمصير أماستان"أما أماستان فسيفعلها يا سيدنا الشيخ يوماً ما سيفعلها طال الوقت أم قَصُرَ سوف ترى"[2] إلا أن المتنبِّئ لم يفصح للقارئ البسيط ما الذي يقصد بقوله (سيفعلها)؟ لكن الأحداث ومستجداتها كشفت لنا ما كان يرمي إليه وهو الانتحار ، حدث ذلك فعلياً عندما وجَّه أماستان الفوهة تحت ذقنه وأطلق النار.

وبصرف النظر عن كون الاستباقات الخارجية موضوعية أو ذاتية فإنها في نهاية الأمر حققت مجموعة من الأغراض في الرباعية:

- إنها تُدَعِّمُ عنصرَ التشويق في مناسبات كثيرة عندما لا تصدق تلك النبوءات المتعلقة بمصائر الشخصيات والأحداث العامة.
- التمهيد لأحداثٍ ختامية لاحقة قد يشهدها السرد فيما بعد.
- ملء الثغرات التي سيتركها السرد نتيجةً للحذف.

---

(١) رحلة إلى بلاد الملثمين، عبد الحليم عويس، مجلة الفيصل، الرياض، العدد (٣٦)، ١٩٨٠: ١٢٧.

(٢) البئر: ١٠٥.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ب – الاستباقات الداخلية:

يرى جيرار جينيت أن الاستباقات الداخلية تطرح المشاكل نفسَها التي يطرحها الاسترجاع الداخلي من حيثُ التداخل والمزاوجة بين الحكايتين الأولى والثانية[1] ، وتتميزُ الاستباقات الداخلية بأنها استباقاتٌ قريبة لا يستغرق مداها سوى لحظات أو أيام تتنوع فيها السعة بين كبيرة وصغيرة وتتباين روايتها بين ذاتية وموضوعية[2] ، وفي الرباعية كانت الاستباقات الداخلية فضلاً عمّا سبق أقل بكثير من الاستباقات الخارجية ، ومن النماذج التي تتمثل فيها الاستباقات الداخلية ذلك التنبؤ الذي استشرفه العراف مهمدو عندم رُزِقَ آل الجاروف مولوداً جديداً وأكد بهذا الاستباق واقعية الحكاية الثانية "قصة مضمنة" متوازية مع القصة العامة "انطلقت الزغاريد وتزاحم الزوار ونحرت الذبائح احتفاءً بالحدث أما مهمدو فقال لغوما في خلوتهما المسائية "هذا نذير شؤم لا ينجب آل الجاروف إلا إذا لاحت مصيبة في الأفق أنجبَ الشيخُ عاشور فجاء سعدي بيك ونكّل بالواحة أنجب نجله عبد الله فدخل طابور الغزاة آدرار وهم يرفعون رؤوس الشهداء على الحراب علينا أن نتوقع سيلاً يجرف آدرار هذه المرة""[3] فكان هذا الاستباق استشرافاً لأحداث مريبة ستشهدها آدرار في الأيام القليلة المقبلة ، تكشفت ظلم الأيام وحدث بعد هذا التوقع الذي تولاه العراف مهمدو ما جعل الواحة خبراً من أخبار الماضي لقد ابتلعتها المياه فتوازى هذا الاستباق مع القصة الأم واستأنف سبقه بقصصٍ مضمنَة أخرى.

وبعد أن انتهت شركة الرقريقي كونسا من حفر البئر في الواحة بدأت المياه تتزايد من الفوهة الإسمنتية العليا وأخذت الأرض حول البئر تتراخى وتترهل حتى توقع الأهالي انفجار الفوهة وغرق الواحة "ولكن حماراً انطلق من الغابة وظلَّ الطريق

---

(١) خطاب الحكاية "بحث في المنهج": ٧٩.

(٢) البنية الزمنية في القصة القرآنية، بشار إبراهيم نايف، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة الموصل، إشراف: د. إبراهيم جنداري، ٢٠٠١: ٧٦.

(٣) أخبار الطوفان الثاني: ٦٤.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

اجتاز السور الجريدي فابتلعته البالوعة كان أو الضحايا اعتبر الأهالي ذلك تحذيراً"[1] وهذا الاستباق الداخلي يتوازى مع فعاليات شركة كونسا التي وصلت الواحة منذ شهور وبادرت بحفر البئر.

وسجلت الاستباقات الخارجية تفوقاً في حضورها في الرباعية ككل لاسيما رواية البئر فلم ترد الاستباقات الداخلية بالحجم الذي وردت فيه الخارجية منها ، إذ أن احتدام المواقف بين الشخصيات في المعاني المختلفة لاسيما الاجتماعية والفكرية منها كان له دور فاعل في صياغة هذه المعادلة.

سعة الاستباق

أصبح من المعروف أن المقصود بالسعة المكانية أو النصية هي السعة التي تحتلها المفارقة الزمنية"الاسترجاع الاستباق"على واجهة النص الروائي المطبوع[2] ، ومن حيث السعة فالاستباقات على قسمين[3]:

أ- الاستباقات الكاملة:

وهي تلك الاستباقات التي تمتد في زمن القصة حتى حل عقدة الحدث فيما يخص الاستباقات الداخلية ، وحتى الخارجية منها عندما تمس تلك الاستباقات اللحظة السردية الختامية[4] ، وتعد الخلاصة الاستباقية التي تقوم بتلخيص الأحداث اللاحقة عن النقطة الزمنية التي وصل إليها السرد من أهم صور الاستباقات الشاملة[5].

هذا النوع من الاستباقات الشاملة تميز بسعته الكبيرة قياساً إلى الاستباقات الجزئية ، وفي الرباعية كانت الاستباقات الشاملة بطبيعة الحال أكثرَ تشعباً من الجزئية

---

(١) أخبار الطوفان الثاني: ٦١.

(٢) بنية الشكل الروائي: ١٢٥.

(٣) يُنظر: البنية الزمنية في القصة القرآنية، بشار ابراهيم نايف النُّعيمي، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة الموصل، إشراف: د. إبراهيم جنداري، ١٩٩٩: ٩٠.

(٤) خطاب الحكاية "بحث في المنهج": ٨٥.

(٥) بنية الشكل الروائي: ١٤٩.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

لأن طبيعة السرد تختلف من استباق إلى آخر من حيثُ الأحداث والمعطيات السردية الأخرى ، وبذلك تكون سعتها على خارطة النص أكبر وفي العادة فإن الاستباق الشامل يكون نتيجة اتحاد مجموعة استباقات تنتهي بنهاية محددة وذات وحدة موضوعية ، ومن الأمثلة على هذا النوع من الاستباقات التي ساقها الشيخ غوما قبل أن يخوض معركة غات ضد الفرنسيس حيث قال الشيخ: "سوف يبدأون في قصف غات بعد ثلاثة أسابيع ولن يستطيع أهلها أن يقاوموا أكثر من أسبوع لأنهم مزودون بالمدافع أيضاً إلى جانب البنادق الرشاشة معنى هذا أنهم سيقتحمونها بعد أربعة أسابيع من الآن وسنبدأ في حصارها بعدهم باثني عشر يوماً لن نتمكن قبل ذلك نظراً لبعد المسافات ، أريد أن نبدأ الهجومَ في يومٍ واحد وفي وقت واحد سنبدأ ليلةَ الجمعة لقد حسبتها البارحة ليلة الأربعين هي ليلة الجمعة وسنبدأ هجومنا ليلاً من الجبال المحيطة بالواحة سوف أطلعكم على تفاصيل الخطة هذا هو القرار"[1] فهذا الاستباق شامل واحد ضم مجموعة من الاستباقات في داخله بلغت سبعة استباقات كلها كانت تصب في مصبٍ واحد وهو دخول المعركة ضد الفرنسيين والانتصار عليهم بأقل الخسائر فتتضح التقديرات التي وضعها الشيخ غوما أكثر فأكثر مع اشتداد هدير الحرب حتى أثبتت في النهاية أنه قائد فذٌ ، فاستوجبت تلك الاستباقات المتراصة مساحة أكبر في النص حتى شكلت في النهاية استباقاً شاملاً.

ب- الاستباقات الجزئية:

وهي تلك الاستباقات التي غالباً ما تتوقف بكيفية صريحة صراحة الكيفية التي كانت قد افتتحت بها[2] ، ويرى جينيت أنَّ "كل الاستباقات هي في الواقع من النمط الجزئي"[3] فعلى الرغم من الشمول والعمومية في الاستباقات الشاملة إلا أن

---

(١) البئر: ٣٤.

(٢) خطاب الحكاية "بحث في المنهج": ٨٥.

(٣) م. ن: ٨٥.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الاستباقات الجزئية أكثر تواتراً في النصوص الروائية بشكل عام من الاستباقات الشاملة فأكثر الاستباقات التي وردت في الرباعية كانت جزئية تستشرف أملاً معيناً دون أيما إطناب أو تطويل فقد اتسمت تلك الاستباقات بصغر سعتها قياساً إلى سعة الاستباقات الشاملة ومن الأمثلة الكثيرة عن الاستباقات الجزئية الاستباق الذي حلق به الشيخ غوما عندما تنبئ بحال الطقس وتوقع أن يكون قائظاً "قال وهو يرشف الشاي ويجول ببصره بين وجوه الحاضرين: نهار الغد سيكون قائظاً والعياذ بالله قرأت ذلك في قرص الشمس عند الغروب"[1] تضمّن هذا النص استباقا جزئياً واحداً تبعته وقفة سردية سريعة صريحة(قرأت ذلك في قرص الشمس) فمن خلال هذه الدالة توقع الشيخ غوما الحرَّ في الساعات القليلة المقبلة ومن الملاحظ أن المساحة النصية صغيرة جداً لا تكاد تتعدى السطر ، ومن الأمثلة الأخرى استباق الشيخ كذلك وهو يخاطب رفيقه الشيخ أخواد "سوف ننطلق بعد يومين ، سنمر على كيل أبادا تلبيةً لدعوة شيخهم كما اتفقنا ثم نمضي إلى دياري المسافة من كيل أبادا قريبة أريد أن أستضيفك إلى الأبد. ما رأيك ؟"[2] هنا وجدت ثلاثة استباقات تخللتها توقفات سردية صريحة فكانت استباقات جزئية تركز على أحداث صغيرة جزئية ولا تشمل القصة بأكملها.

وظائف الاستباق

تُقسَّمُ الاستباقات في النصوص الروائية عامة من حيثُ الوظيفة على قسمين[3]:

أ – الاستباق كتمهيد: يكون الاستباق تمهيدياً عندما يقدِّم لنا أشياءَ متوقعةَ الحدوث سواء أتحقق حدوثُها أو لم يتحقق[4] ، حيث يكون مجرد استباق زمني

---

(١) البئر: ٤٣.

(٢) م. ن: ١٠٩.

(٣) البنية الزمنية في رواية ذاكرة الجسد، صالح مفقودة، الأقلام (بغداد)، العدد (١)، ١٩٩٨: ٤٧.

(٤) بنية الشكل الروائي: ١٣٣.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الغرض منه التطلّع إلى ما هو محتمل الحدوث في العالم المحكي[1] ، لذا فإن الاستباق التمهيدي يغذّي ذهن القارئ بمؤشرات متتالية تخبره بإمكانية حدوث شيء ما في المستقبل القريب أو البعيد فتُمهِّد بذلك لاستقبال ما هو جديد ، ووردت في الرباعية بعض الأمثلة عن الاستباق بوصفه تمهيداً كالاستباق الضمني الذي قام به الراوي ليمهِّدَ للحديثِ الكبير الذي دفع قبيلة أمنغساتن إلى الرحيل والسكن في وادي الآجال فقد مهد هذا الاستباق لغرق الواحة فتوالت بعده تباعاً أخبار الطوفان الثاني "وبرغم كل الاحتياطات فإن المياه استطاعت أن تغافلهم وتتسلل تحت الأرض لتغمر السبخة فترجرجت الأرض في بقع كبيرة وتوعدتْ بابتلاع المارة فأقام غوما حولها سياجاً من أعراف النخيل ولكن حماراً انطلقَ من الغابة وظلَّ الطريق اجتاز السور الجريدي فابتلعته البالوعة كان أول الضحايا اعتبر الناس ذلك تحذيراً"[2] كان هذا الحدث الواقعي والاستباقي في آن واحد تمهيداً لدخول الواحة في متاهة الطوفان ، ولم يُطلِ الانتظار حتى أصبحت الواحة "آدرار" خبراً من أخبار الماضي "ولو لم يصل الشيخ غوما بقبيلته واديَ الآجال بعد أربعين يوماً من انطلاقه لعبور الصحراء الرملية لما صدق أحد أن هذه الواحة وجدت فوق سطح الأرض يوماً"[3] ، فكانت نبوءة العراف قد تحققت وعدت من الاستباقات التي مهدت لبدء مرحلة جديدة في حياة القاطنين في الواحة عندما عد المولود الجديد لآل الجاروف نذير شؤم.

ومن الاستباقات التي مهدت لأحداث لاحقة سيشهدها السرد الاستباق الذي راهن عليه العراف مهمدو مرةً أخرى عندما جزم بأن مرزوق ليس إلا لصاً في حين لم يكن الشيخ غوما في حالٍ تجعله يصدق هذه النبوءة مباشرةً لأنه ترك مرزوق قبل أن يأتي إلى مغارة العجوز مهمدو وكان مرزوق وقتها ينعق " كالحمار" حيثُ يبكي طفله الوحيد الذي رحل إلى الأبد ، فلم يكن الشيخ غوما يتوقع قيام مرزوق بسرقة

---

(١) بنية الشكل الروائي: ١٣٣.

(٢) أخبار الطوفان الثاني: ٦١.

(٣) م. ن: ١٤٥.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

سانيته وإعطاء كل الأرباح للفقيه الدجال مبروك دبّار بل أنه تهكَّم من العراف واتهمه بالهذيان[١] ، وهذه كلها تمهيدات هيأتْ ذهن القارئ بشكل لا إرادي لاستقبال مجموعة من الأحداث المنتظرة ، فبعد حيرة السانية التي لم يعِ الشيخُ غوما ما يحصل فيها كشف لنا السرد المتنامي عن معدن مرزوق بعد أن فضحت الريح أكياس القمح التي خبأها تحت الأرض لكي يدفع بثمنها لمبروك دبَّار خفيةً لكي يعالج ابنه الوحيد المصاب بالصرع فيكويه في رأسه حتى مات الطفل فاقتصّ الشيخ من مرزوق وأكلت أطراف السوط الشيطاني من جلده السميك.

ب– الاستباق كإعلان: وهو الاستباق الذي يخبر صراحةً عن سلسلة من الأحداث التي سيشهدها السرد لاحقاً ودور هذه الإعلانات في التنظيم ما يسميه بارت(صفر) الحكاية دورٌ جليٌ لإلى حدٍ ما بسبب التوقع الذي تحدثه في ذهن القارئ[٢] ، ونقول "صراحة" في تعريفه لأنه إذا تم الإخبار عن ذلك بطريقة معينة ضمنية لتحولت وظيفة الاستباق إلى تمهيد أي إلى مجرد إشارة لا معنى لها في حينها[٣] ، ويُحذر جينيت من الخلط بين هذه الإعلانات واضحة التعريف وبين التمهيدات التي يعدها أداة الفن الكلاسيكي لإعداد القارئ لاستقبال ما سيأتي من أحداث[٤] ، والاستباقات الإعلانية من حيثُ مصداقيتُها على نوعين[٥]:

١ –الصريحة: وهي استباقات معلنة مجزوم بها ، ترفع أفق الانتظار عند القارئ لأنه يتوقعها في كل لحظة يتنامى فيها السرد فيأتي التصديق عليها بعد حين بصرف النظر عن مدى الاستباق وبالنظر إليه فهي مقسومةٌ على[٦]:

---

(١) يُنظر: هذا البحث: ٥٧.

(٢) خطاب الحكاية "بحث في المنهج": ٨١ – ٨٣.

(٣) بنية الشكل الروائي: ١٣٧.

(٤) خطاب الحكاية "بحث في المنهج": ٨٣.

(٥) م. ن:٨١- ٨٥ .

(٦) م. ن: ٨٢.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أ –إعلانات قريبة المدى: وهي تلك الإعلانات التي تتحقق مباشرة بعد الإعلان عنها والغالب لا تكون هناك مسافة كتابية نصية كبيرة بينها وبين موقع تحققها ، ومن الأمثلة الواردة في الرباعية على هذا النسق الاستباقي ما قام به القطيعي وهو يحدد للشيخ غوما الوقت الذي ستصل بموجبه القبائل والوفود لمبايعة الشيخ غوما ضد طغيان المحافظ والحكومة في استنزاف أموال الشعب "عاد القطيعي من الواحات الجنوبية في أعالي الوادي فجاء إلى الشيخ بالبشرى قال أن القافلة لا تبتعد عن جرمة كثيراً وستصل قبل حلول القيلولة"[١] ، ثم جاء تأكيد الإعلان عن ذلك بعد صفحة واحدة عندما توجه الشيخ غوما "إلى الخلاء لاستقبال المحاربين"[٢] ، حيث لم يطلِ الانتظار بالقارئ فجاء التصديق سريعا.

ب –إعلانات بعيدة المدى: وهي الإعلانات التي تتحقق بعد الإعلان عنها بمدىً وسعة كبيرين حتى يكاد القارئ البسيط ينساها ، ومن الأمثلة على ذلك الإعلان الحازم الذي أعلنته العرافة الزنجية في أغاديس وهي تتنبئ لأمود مستقبله المثير "سوف تخوض معاركَ كثيرة ولكن احذر من المعركة الأخيرة إني أراها أشرس المعارك"[٣] هكذا قالت العرافة "وطلبت من أمود قطعة من الطرونة مقابل النبوءة"[٤] ظل أمود طوال الأيام التي تلت تلك الجلسة المثيرة مع العرافة في أغاديس يردد تلك النبوءة لاسيما قولها "المعركة الأخيرة" وكأنه قد تيقن بما يقوله العرافون وقارئو الكفوف وظل قارئ النص معه متربصا بالمصير المحتوم الذي ينتظره وبالفعل فقد ترك أمود الحطابة ورحل إلى الشمال لكي يجدَ عملاً ثم يفصل من عمله لأسباب"سخيفة" وتضيق به الدنيا ولا يعرف بعد ذلك مأوىً يأوي إليه سوى ساعده لينام ويسند إليه رأسه في العراء مع رفيقه منصور برجوج الذي

---

(١) نداء الوقواق: ٣١٣.

(٢) م.ن: ٣١٥.

(٣) الواحة: ٣٥.

(٤) م. ن: ٣٥.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

تم فصله معه وها هو أمود بعد نحو ثلاثين صفحة يتذكر ما قالت له العرافة في أغاديس""أتدري يا منصور؟ لقد تنبأت لي عرافةٌ من أغاديس بمعركة أخيرة سوف تكون أشرس المعارك في حياتي قالت أن معارك كثيرة سوف تواجهني ولكن حذرتني من المعركة الأخيرة بشكل خاص قالت ذلك بغموض المنجمين أنت تعرف أنهم لا يقولون شيئاً إلى النهاية أبداً من يدري.. ربما أخوض الآن معركتي الأخيرة دون أن أدري "صمت لحظة ثم أضاف بسرعة" ربما أنا في معمعة المعركة الأخيرة الآن.."""[1] لكن مع كل هذه المدد البعيدة والفترات الزمنية الطويلة الممتدة في هذا النمط من الاستباقات يحافظ أمود على وصية تلك العرافة التي التقى بها منذ زمن بعيد وقدمت له تلك النبوءة بل أنه يتذكرها جيدا وهذا يعكس فهم أهل الصحراء للتطلع إلى الغيب ومعرفة ما تخبئ لهم الأيام في المستقبل البعيد.

٢ – المغلوطة: وهي الإعلانات التي يتم فيها الإعلان عن أمرٍ ما كظهور شخصية جديدة أو أحداث جديدة ثم يسارع السرد إلى نفيها وردت هذه الإعلانات في الرباعية بشكل قليل لا يوازي بقية الاستباقات وذلك لأن الاستباقات في رباعية الخسوف تميل بشكل واضح إلى التحقق منها إلى الخيبة ولعلَ ذلك يرجع الى الطابع الطقوسي الأسطوري الذي تطبعت به الرواية لاسيما وأن العرافين والسحرة وقارئي الكفوف جسدوا جانباً مهماً من جوانب الشخصية في الرواية ، فأغلب الاستباقات جاءتْ ذاتيةً يقدِّمها المتنبئون من العرافين والسحرة الذي يحظون بترحيب كبير في البادية والصحراء والواحة والجبل فأغلب نبوءاتهم محققة لا يتوانى السرد الآني في المغالطة معها ، في حين تقل الاستباقات المغلوطة عند أدنى مستوىً لها ومن ذلك الإعلانات الهوجاء التي تنبأت بموت الشيخ غوما بلدغة عقرب ولأول مرة يجمع أهل الصحراء في أمر فسلموا بموت الشيخ متأثراً بلدغة عقرب إذ أن في عرفهم من يقتُلُ عقرباً سهواً أو عمداً فإنها ستتسلل إلى فراشه يوماً ما وتأخذ بثأرها منه عاجلاً أم آجلاً فبعد أن هرس الشيخ غوما عقرباً أثناء تقلبه في نومه قامت الدنيا ولم تقعد في

---

(١) الواحة: ٦٧.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الواحة والجميع راح ينوح ويبكي على فراق الشيخ غوما المنتظر بينما يتنقل هذا الأخير "الميت الحي" ببصره بين أفواج المعزين في ذهول وسخرية "وبرغم أن الأهالي تقاطروا على خيمة الشيخ وتدافعوا شيوخاً وشباباً ووجهاء وفلاحين إلا أن أحدا منهم لم يخطر بباله أن يوجه لنفسه السؤال البسيط الشجاع عن الهدف الحقيقي الذي دفعه للمجيء هل هو الاطمئنان أم التعاطف ؟ هل هو العزاء أم شد الأزر؟ وإذا كان الهدف من الزيارة هو المواساة فكيف لا يشعرون بالحرج وهم يقدمون التعازي للشيخ غوما في وفاة الشيخ غوما؟"[1] وعلى الرغم من أن الشيخ غوما قد رضع الحليب مع العقرب وعقد معها ميثاقا من السلم إلا أن ذلك لم يثني الأهالي من ترديد الشائعات التي تروج لموت الشيخ غوما بلسعة عقرب لكن الأيام وتنامي السرد أثبتا معاً للأهالي أن أساطيرهم ليست إلا وهماً وخرافة فأمست تنبؤاتهم مغلوطة لا أساس لها من الصحة فقد امتد العمر بالشيخ غوما بعد أن هرس العقرب سنين طويلة بين آدرار والساحل الرملي ووادي الآجال ، ومن الاستباقات المغلوطة أيضا ما قطعته ماريا على كونسا عندما علمت بخبر زواجه من زهرة في الواحة فقدمتّ إليه من روما كي تعلن تذمرها وتقول له: "سوف ترى أيها الوغد سآتي لك بالأطفال وألقه في وجهك وقتها سأتفرج عليك وأنت تعاني منهما سيجيء دوري كي أتحرر وأتمتع بالحياة"[2] ظل كونسا ينتظر والقارئ في ترقب طيلة خمس عشرة صفحة من بعد هذا الإعلان متى تعود ماريا من إيطاليا إلى ليبيا وترمي الأطفال في وجهه وتنفذ تهديدها ؟ لكن شيئاً من هذا لم يحدث فـ"لم يصدق كونسا أن تتراجع ماريا العنيدة عن تنفيذ تهديد وعدت به تلقى رسالة باكية من أمه وأخرى من الطفلين في محاولة يائسة لابتزازه لم تحتمل الانتظار أكثر فجاءت بعد شهور ولكن.. بدون أطفال"[3] فكان هذا إعلاناً مغلوطاً أسهم في توهج النص وزيادة التشويق فيه.

---

(١) الواحة: ٢٣١.
(٢) أخبار الطوفان الثاني: ١٠٥.
(٣) م. ن: ١٢٠.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الفصل الثاني

الإيقاع الزمني

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

توطئة

إن للزمن بشكل عام دوراً فاعلاً في التصديق على حقيقة التنافر الفني بين القصة والخطاب ، فإنه "إذا كان كل عمل روائي غير مستقل عن السرد الروائي الذي يبنيه ، فينبغي أن نلاحظ زمنيته حينئذ على المستويين اللذين يحددان كلاً من زمن السرد الروائي وزمن القصة المتخيلة"[1] والعلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب هي مدار استقصاء سرعة زمن السرد وذلك يتم من خلال تحديد مدة القصة مقاسةً بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنين وديمومة النص المقاسة بالكلمات والسطور والصفحات والمقارنة بينهما ، الأمر الذي يجعل المقارنة عملية أكثر صعوبة وذلك لمجرد أن أحداً لا يستطيع قياس مدة خطاب ما[2] ، لأن أزمنة القراءة تختلف باختلاف الحدوثات الفردية للقرّاء ناهيك عن أن للمحكي زمنيته الخاصة التي لا يمكن ترجمتُها إلى زمن الساعة الموضوعي[3] ، فـ"إذا كان من السهل أن نقارن النظام الزمني لقصة ما مع النظام الزمني الذي تبنّاه الراوي لكي يحكي تلك القصة ، فإن الأمر يُصبح أكثرَ صعوبةً ، إذا تعلق بمقارنة جادة نريد أن نقيمها بين زمن القصة وزمن السرد ، (...) في بعض الحالات يمكننا القول ، أن هذا الحدث قد دام ساعة واحدة ، وذلك الحدث الآخر دقيقة واحدة "لأن النص القصصي يقدم إشارة بذلك" لكن كيف نقيس زمن الحكي؟ هل يمكننا أن نقرنه بزمن القراءة؟ إنه في هذه الحالة

---

(١) قضايا الرواية الحديثة: ٢٤٩.

(٢) خطاب الحكاية"بحث في المنهج": ١٠١.

(٣) نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير: ١٢٥.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ينبغي أن نأخذ بعين الاعتبار القراءات السريعة ، والقراءات البطيئة ، هل نلجأ إلى حل وسط؟ الحق يَحسن أن نتخلى عن مقارنة من هذا النوع"[١] وبُناءً على ذلك صار لكل نصٍ روائي من حيث سرعته إيقاعٌ متميز يتراوح من مقطع إلى آخر بين لحظات قد يُغطي استعراضُها عدداً كبيراً من الصفحات وبين عدة سنوات لا يستغرق استعراضها إلا أسطراً معدودةً [٢] ، بينما تتنوع الأنماط السردية وفقاً لذلك ومن ثم تترك أثراً واضحاً على بنية النص الزمنية.

وعلى الرغم من الصعوبة في تحديد سرعة النص السردي إلا أن ملاحظة الإيقاع الزمني ممكنة بالنظر إلى اختلاف مقاطع المحكيات وتباينها فهذا الاختلاف يخلق لدى القارئ انطباعاً تقريبياً عن السرعة الزمنية والتباطؤ الزمني لهذا يقترح (جيرار جينيت) أن يدرس الإيقاع الزمني من خلال التقنيات الحكائية الآتية (الخلاصة ، الاستراحة ، القطع ، المشهد)[٣] التي تتباين وتختلف أحياناً في سرعة إيقاعها بالقياس إلى زمن الحكاية.

ويسمي جيرار جينيت هذه التقنيات الأربع بـ (الأشكال الأساسية للحركة السردية) وقد عدّ(الوقفة الوصفية) و(الحذف) طرفين متناقضين من بطئ السرد أو توقفه في الأول وسرعته في الثاني ، في حين عد(المشهد) الحواري و(المجمل) طرفين وسطين فالمشهد يسعى إلى تحقيق تساوي السرعة الزمنية بين الحكاية والقصة وإن كان تحقيقاً عرفياً في حين أن الخلاصة شكل ذو حركة متغيرة تستغرق بمرونة كبيرة في السير كلَّ المجال المتضمن بين المشهد والحذف[٤] وبذلك نكون إزاء أربعة أشكالٍ سردية[٥].

---

(١) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني: ٧٥.

(٢) البناء الفني في ثلاثية البحر لحنا مينه، محمد علي يحيى، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الموصل، إشراف: د. إبراهيم جنداري، ٢٠٠٠: ١١٢.

(٣) نقلا عن: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي: ٧٦.

(٤) خطاب الحكاية "بحث في المنهج": ١٠٩.

(٥) الألسنية والنقد الأدبي "في النظرية والممارسة": ٩٨ - ١٠٣، ويُنظر: بناء الرواية (سيزا قاسم): ٧٦.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أ- الحذف: يقوم على أساس حذف الأحداث التي تقع في فترة معينة
(مساحة النص صفر سرعة الحدث لا نهائية)

ب- الخلاصة: تقوم على أساس إيجاز الأحداث وتلخيصها.
(مساحة النص< سرعة الحدث)

ج- المشهد: يقوم على ذكر الأحداث بكل تفصيلاتها وفيه تتم المساواة بين زمن السرد وزمن القصة المتخيلة
(مساحة النص ≤ سرعة الحدث)

د- الوصف: تنشأ حين يتوقف تنامي السرد وينشأ الوصف الخالص
(مساحة النص لانهائية ، سرعة الحدث صفر).

ومما لابدّ من الإشارة إليه أنّ النقاد الأنجلو- سكسونيين اعترفوا منذُ أمد بعيد بوجود هذه التمفصلات الإيقاعية للرواية[1] ، التي تصب في نمطين سرديين الأول يدفع السرد إلى الأمام بسرعة تفوق سرعة الأحداث في القصة الأم ويضم تقنيتين اثنتين (الحذف والخلاصة) ، والثاني يُقلل من سرعة سرد الأحداث بحيث تبدو أبطأ من زمنها في القصة الأم ويتضمن تقنيتين اثنتين(الحوار والوصف) ، في رباعية الخسوف كان لثانوية بعض الأحداث وعدم أهميتها في مجرى الأحداث العامة دورٌ فاعلٌ في قيام الراوي بتخطيها والقفز عليها ، ولم تكن الكثير من الأحداث الجانبية في النص ذاته بالأهمية التي تجعل راويها يُقدمُ على راويتِها بكل تفاصيلِها وإنما كان يوجز روايتها بالضغط على الكلمات والسطور ، ولكي يتمكن الراوي من شحن حضور النص عند القارئ ويجعله خاضعاً لعالمه الخاص كان كثيراً ما يتعمد رواية المشاهد الحوارية التي شكلت جزءاً كبيراً من مساحة النص ، في حين يقتضي رسم الفضاء المحيط بالشخصية والحدث معاً أو الشخصية نفسها وقوف الراوي عند أكثر العناصر إثارة للوصف ، لذلك سيتم تقسيم هذا الفصل على مبحثين بُناءً على جهاز جينيت

(١) نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير: ١٢٥.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الإجرائي في معالجته للإيقاع الزمني نتناول في الأول تسريع السرد من خلال تقنيتي الحذف والخلاصة في حين نتناول في الثاني إبطاء السرد عبر تقنيتي المشهد الحواري والوصف.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المبحث الأول

تسريع السرد

ثمةَ إجماعٌ بين الكثير من النقاد على أن تسريع وتيرة السرد يتم من خلال تقنيتين اثنتين هما: الحذف والخلاصة[1].

أولاً: الحذف

مدخل:

لم تعد الرواية الحديثة "تهتم بالدرجة الأولى بالتسلسل والتعاقب بالمرور المستمر للزمن"[2] في سرد الأحداث على أساس أنها تحكي سلسلة من الحوادث المتراصّة[3] فبصرف النظر عن سذاجة المحاكاة العقيمة يبدو الالتزام بسرد الأحداث وفقاً لتسلسلها الزمني دون القفز على بعض الأحداث الهامشية وحتى المركزية وفقاً للتصورات الجمالية المُسبّقة عند المؤلف أمراً عسيراً "فإنه لا يستحيل علينا أن نروي جميع الحوادث في تسلسل خطي فحسب ، بل أن نقدم أيضاً تتابع الوقائع في تسلسل زمني معين فنحن لا نعيش الزمن كأنه استمرار إلا في بعض الأوقات ومن حين إلى آخر تأتي القصة على دفعات ، ولكننا بين هذه الأمواج من الدفعات نقفز قفزات كبيرةً على غير هدىً منّا ، إذ إنَّ العادة تمنعنا من أن نُعيرَ انتباهَنا إلى تلك العبارات

---

(١) بنية الشكل الروائي: ١٤٥، ويُنظر: بناء الرواية العربية السورية: ٢٢٦، والبنية الزمنية في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، صالح مفقودة، الأقلام (بغداد)، العدد (١)، ١٩٩٨: ٥٠.

(٢) البنيوية وعلم الإشارة، ترنس هوكز، ترجمة: مجيد الماشطة: ٦٠.

(٣) بناء الرواية (سيزا قاسم): ١٢.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

التي تملأ ابلغ الكتب وأسلسها(وفي الغد)(وبعد قليل)(ولما رأيته ثانية) ولما كانت الحياة العصرية قد أبرزت بوضوح قساوة هذا الانقطاع فإن الكثيرين من الكُتَّابِ أصبحوا يكتبون قصصهم كتلاً متقابلة وغايتهم من ذلك جعلنا نشعر بتلك الانقطاعات ولا سبيل إلى الإنكار أنَّ في هذه الطريقة شيئاً من التقدم"[1] ، إذن يمكن القول أن الحذفَ رافدٌ من روافدِ الشعرية في النص القصصي لاسيما وأنه دليلٌ واضح على كون البنية الزمنية للنص الروائي قائمة على هندسة جمالية معينة.

والحذف تقنية زمنية تقتضي إسقاطَ فترةٍ طويلة أو قصيرةٍ من زمن القصة وعدمَ التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث ويلعبُ الحذفُ إلى جانب الخلاصة دوراً حاسماً في اقتصاد السرد وتسريع وتيرته[2] ، وكلما كان الزمن العام للرواية أقصر قلت حاجة الراوي إلى استخدام تقنية الحذف والعكس صحيح فاتساع رقعة الزمن تغطيه الرواية يضطر الراوي إلى تخطي الكثير من الأحداث الجانبية.

وفي الحذفِ تكون سرعة الحدثِ لانهائية في حين تنعدمُ المساحةُ النّصية ويميز أغلب الدارسين بين مظهرين من مظاهر الحذف فقد أشار جان ريكاردو إلى ذلك[3]:

أ - ما يصيب القصة المتخيلة دون السرد: وهو نوعٌ من القفز على فترات زمنية والسكوت على وقائعها بفعل صيغ زمنية محددة أو غير محددة(بعد ستة أشهر) ، (بعد سنين طويلة) فهذا النوع من الحذف اقتصر على الحكاية دون السرد.

ب- ما يصيب القصة المتخيلة والسرد معاً: في حالة القفز من فصل إلى آخرَ أو من مقطعٍ إلى آخر بحيث تحدث فجوة زمنية في القصة ، ويرى ريكاردو أن هذا النوع لا يُعد حذفاً بالمعنى المعروف لأنه يُبطلُ السردَ ويوقفه بالنظر إلى البياض الطباعي الذي يعقب الفصول ، في حين يرى الباحث أن زمن القراءة لا يأبه كثيراً بتلك البياضات الطباعية فلا نكاد ننتهي من قراءة فصل ما حتى تقع أعيننا على بداية

---

(١) بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، ترجمة: فريد أنطونيوس: ١٠٠.

(٢) بناء الرواية (سيزا قاسم): ٨٩.

(٣) قضايا الرواية الحديثة: ٢٥٦، ٢٧٥.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الفصل الذي يليه وعليه فإن حذفاً كالذي يصيب القصة والسرد هو أيضا صورة من صور التلاعب السردي الذي يُفضي في النهاية إلى تسريع وتيرة السرد ، فعلاقة الحكاية بالسرد علاقة جدلية ولا انفصام بينهما فريكاردو اهتم بالمعالجة السردية الخاصة للرواية الفرنسية الجديدة التي تهتم بالأشياء على حساب ديمومة الزمن.

وعلى الرغم من اتفاق النقاد على مفهوم الحذف بأنه تقنيةٌ سرديةٌ يتم فيها السكوتُ عن فترة زمنية محددة أو غير محددة إلا أن المصطلحات كانت متعددةً ومتباينة في معناها فمنها ما يتصلُ بالقصة ومنها ما يتصل بالسرد وقد أجتهد النقّادُ في صياغة المصطلحات لاسيما الوافدة من الدراسات الغربية فوجدنا الحذفَ[١] والإسقاطَ[٢] والإضمارَ[٣] والثغرة[٤] ووجدنا أن الحذفَ أيسرُ تلك المصطلحات لصلته بحركة السرد المباشرة.

أنماطُ الحذف[٥]:

تبقى لجينيت الريادةُ الحقّةُ في إرساءِ القواعد التقنية للحذف حتى صارت تقنية زمنية يعتدُّ بها في الدراسات السردية عندما قسم الحذفَ على ثلاثة أنماط: الحذف الصريح والحذف الضمني والحذف الافتراضي "وبهذا التوزيع الثلاثي لأشكال الحذف(...) يضع جينيت الإطار المنهجي لدراسة هذه التقنية الزمنية التي تتخذها والكشف عن الأدوار الحكائية التي ينهضُ بها السرد الروائي"[٦] بالنظر إلى مدة الحذف وعلامته الزمنية.

---

(١) خطاب الحكاية "بحث في المنهج": ١١٧، وينظر: بناء الرواية العربية السورية، سمر روحي الفيصل: ٢٢٦.

(٢) بنية الشكل الروائي: ١٥٦.

(٣) الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا: ١٣٢.

(٤) بناء الرواية (سيزا قاسم): ٨٩.

(٥) خطاب الحكاية "بحث في المنهج": ١١٧.

(٦) بنية الشكل الروائي: ١٥٩.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أ- الحذف الصريح: ويقصد به إسقاطُ فترةٍ زمنيةٍ محددةٍ والإشارةُ إليها بوضوح عن طريق القرائن الزمنية الموضوعية ، سواء جاءت تلك القرائن في بداية الحذف كما هو شائع في الاستعمالات العادية أو تأجلت الإشارة إلى تلك المدة لحين استئناف السرد لمساره[1] وهو على قسمين:

١- محدد: ويتم في هذا النوع من الحذف تحديد الفترة الزمنية التي قفز عليها السرد بدقة مشاراً إليها بـ"سنة أو شهر أو أسبوع أو يوم أو ساعة" وفي نص الرباعية جاءت حذوفات كثيرة على هذا النحو حيث تنوّعت الفترات الزمنية المحذوفة بين كبيرة جداً ومتوسطة وصغيرة والغلبة كانت للفترات المتوسطة على امتداد زمن الرباعية ويرجع ذلك إلى انتشار الأحداث داخل السرد انتشاراً نمطياً واتساع الزمن الموضوعي للقصّة فيستخدم الراوي الفترات المتوسطة لضمان جريان الأحداث ولكن بصيغة أسرع تتلاءم وزمن القصة ، ومن تلك الأمثلة إصابة الشيخ غوما في معركة غات مع الفرنسيين وجُرح في ذراعه الأيمن فاحتاج أحد عشرَ يوماً لكي يلتئمَ جرحُه لم يَر الراوي ضرورة في سرد تلك الأيام عندما كان الشيخ غوما يتأوه ويتلقى جرع العلاج فتم حذفها والإشارة إلها إشارة صريحة محددة "تماثل الشيخ غوما للشفاء بعد انقضاء أحدَ عشرَ يوماً من استلام المعقل الأخير في القلعة"[2] فقد تم تحديد الفترة المحذوفة بدقة ، ويبدو أن الكوني لا يأبه بالزمن السردي في أحايينَ كثيرة قدر احتفائه بالحدث فتتلاشى بذلك نمطية التسلسل الزمني[3] ، فيتخطى الكثير من الفترات الزمنية الميتة ما يؤدي الى تصديع السرد وهو بذلك يمثل سمةً من سمات الرواية الجديدة ، ومن الأمثلة الأخرى على هذا النوع من الحذوفات ما جسده عندما لم يسردِ الفترة الواقعة بين إصدار إعلان الجريدة وبين قدوم الشركة اليونانية بشاحناتها

---

(١) بنية الشكل الروائي: ١٥٩.

(٢) البئر: ٩٥.

(٣) رباعية الخسوف بين هم الرواية والروائي "محاولة اقتراب من أطراف النص"، سعد الحمري، ملتقى القلم الهادف، عن الإنترنيت: www.alhadif.com.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وجراراتها فسارع الراوي وحذف شهرين ونصف من زمن القصة مما عجَّل تنامي السرد وقدوم شركة كونسا الإنشائية كذلك ولم ينقل لنا التفاصيل الكثيرة التي كانت تُتداول قبيل وصول الشركة الى الواحة وهذا كله أسهم في التعجيل من وتيرة السرد واعطائه سمة سردية جديدة "بعد شهرين ونصف من نشر الإعلان في جريدة " فزان" استيقظ الأهالي على هدير سيارات الشركة اليونانية وراقبوا قوافل شاحناتهم وهي تنحدر من الجبال الشمالية الموحشة بسرعة بطيئة وقد ارتفعت فوقها الآلات والرافعات والحفارات"[1] فإن ارتباط حياة أهل الصحراء بالماء وانعدامها بدونه أقنع الراوي بمرارة الحياة التي عاشوها قبل الحفر فلم يذكرها وسارع إلى سرد تفاصيل عملية الحفر التي تم تكليف الشركة اليونانية بها ، وكان لهذه الحذوفات المحددة دورٌ فاعلٌ في إقناع القارئ بواقعية الحدث المحكي ما يزيد في التشويق والإثارة وتقلص المسافة بين النص قارئه.

٢- غير محدد: نمط من الحذف الصريح يعمد فيه الراوي إلى ذكر القرينة الزمنية دون أن يحددها تحديداً دقيقاً (عدة أيام ، بضعة أسابيع ، مضتْ شهور ، عدة سنين) ، حيثُ تكون الفترة المسكوت عنها غامضةً ومدتها غير معروفة ويصعب التكهن بحجم الثغرة الحاصلة في زمن القصة[2] ، لكن القارئ يتكئ على سياق النص وتوارد الأحداث فقد يستطيع بذلك تحديد الفترة المحذوفة بالتأويل ، ورباعية الخسوف غنيةٌ بهذا النوع من الحذف فقد وردت بنسبة تفوق المحددة منها ويرجع السبب في ذلك إلى اتساع دائرة الحدث فيعوّضُ تزامن الأحداث وترابطها نقصَ التحديد ما يُمكّنُ القارئ بحدسه من إدراك الفترة المرفوعة ، ومما ورد من أمثلة على هذا النوع من الحذف أن الراوي لم يُغطِّ لنا الأسابيع القليلة التي عاشها آيس بين أحراش الغابة عندما اشمئزّ من رؤية باتا بعد مرضها ولمْ يَكُنْ خلال هذه الأسابيع التي قضاها آيس مخبولاً بين أحراش الغابة هارباً من باتا ما يجدر بالذكر فعمد الراوي إلى حذفها وصرح بالمدة

---

(١) أخبار الطوفان الثاني: ٣٠.

(٢) بنية الشكل الروائي: ١٥٨.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ولكن لم يحددها بدقة "مكث هناك عدة أسابيع متجنباً الفلاحين هارباً من الاختلاط بالناس ويبدو أنه ملّ العزلة فذهب إلى فضل الله درهوب وطلب منه أن يُخبر الشيخ أهر برغبته في الاجتماع إليه"[1] إن عدم تحديد الراوي الفترة المحذوفة خلق في ذهن القارئ قلقاً عكس ما هو موجود في الحذف الصريح المحدد إلا أن هذا القلق سرعان ما يتلاشى عندما يتأمل القارئ ما قبل وما بعد القرينة الزمنية فيتمكن من تحسس الفترة الزمنية المحذوفة دون أن يتلقى معونةً من الراوي ، إن الحال المزرية التي بها آيس بعد أن انفصل عن باتا وهام على وجهه بين أحراش الغابة "عدة أسابيع " تشير صراحةً إلى أن آيس لم يبقَ في الغابة أكثر من شهر واحد فضاق صدرُه وراح يستنجدُ بالشيخ آهر لكي يتودد له عند جدّه فآيس حينئذ لم يكن رجلاً يافعاً يمكن أن يصبر أكثر من أربعة أسابيع تائهاً في الغابة فنستدل بذلك على أن "عدة أسابيع" هي أقل من شهر واحد.

ومن الأمثلة على الحذوفات الصريحة غيرِ دقيقةِ التحديدِ حكايةُ الراوي "بعد أيام من عودتهم من رحلة الصيد التي يطاق عليها كونسا شهر العسل جاء مدهوب السردوك وقال يخاطب مغري" يبدو أن الفتنة بين الرَّقْرِيْقِيِّين قد نشبتْ العمالُ يؤكدون أنهم سمعوهما وهما يتشاتمان ويتعاركان أخشى أن تكون المرأة هي السبب""[2] في هذا النص حذف صريح غير محدد "بعد أيام" إلا أن حنق على كونسا بلغ مداه إبّان رحلة الأخير إلى الصيد مع عروسته "زهرة" فكان ماريوس قد تهيّئ لاستقبال كونسا بعد العودة من شهر العسل أسوءَ استقبال فيصب عليه جامَ غضبِه فصبر ماريوس لم يطلْ أكثر من ثلاثة أو أربعة أيام حتى تشاجر مع كونسا شجاراً عنيفاً انتهى بنقل الحفريات إلى مكان آخر ، إذن تعددت الأمثلة في الرباعية عن الحذوفات الصريحة غير المحددة وأغلبها كانت تأتي على الصيغ(بعد أسابيع ، عدة أسابيع ، بضعة أسابيع).

---

(١) الواحة: ٢٩٢.

(٢) أخبار الطوفان الثاني: ٥٨.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ب- الحذف الضمني: نوع من الحذف لا يُصرَّح في النص بوجوده كما يمكن للقارئ أن يستدلَ عليها من ثغرة في التسلسل الزمني أو انحلال للإستمرارية السردية[1] ويمكن القول أن الحذف الضمني من التقنيات السردية التقليدية التي لا تكاد رواية تخلو منه ويرجع ذلك لسبب بسيط وهو كون السرد عاجزاً عن التزام التتابع الزمني الطبيعي للأحداث ومُضطراً إلى القفز بين الحين والآخر على الفترات الميتة في القصة[2] وفي النهاية فلا "يمثل الحذف المضمر وغير المرقم مشكلةً بالنسبة إلى القارئ(...) لأن السارد ميّال إلى الأخذ بيده فيهديه بواسطة إشارات مختلفة"[3] وقياساً إلى بقية الأنواع من الحذوفات فقد جاءت الحذوفات المضمرة الأقل في الاستعمال بين الصريحة والافتراضية في الرباعية وهذا يعود إلى أن الأحداث كانت تُقدم بصورة مكثفة ممتدة إلى مدد زمنية طويلة لاسيما في القصص المضمنة والاسترجاعات المطولة فينتقل الراوي إلى المشاهد الجديدة بشكل سلسٍ يعمدُ في أحايينَ كثيرةٍ إلى قطع سرد متنامٍ بسرد آخرَ متقدمٍ عليه دونَ إشارةٍ أو قرينة زمنية تدلّ على أنٍ بين الحادثتين حذفاً ، وثمَةَ أمثلةٌ متعددة في الرباعية على هذا النوع من الحذف منها الحذف الضمني الذي يتعمد فيه الراوي حذف زمن رحلة أمود عن الواحة بسيارة"اللاندروفر" فقد كان هناك شرخٌ بين انطلاق السيارة واستقرار أمود في خيمة على الطرقات الصحراوية بعيداً عن الواحة "داس السائقُ على البنزين فانطلقت السيارة في الطريق الصحراوي المترب مثيرة زوبعة كثيفة من الغُبار ، استقر في خيمة باهتة اللون منسوجة من قماش خاص سميك يراه لأول مرة"[4] فقد تخطَّى الراوي أغلبية التفاصيل الهامشية التي حدثت في القصة أثناء الانتقال "انتقال أمود" من الواحة إلى تجمعات العمال المعنيين بإماطة الأتربة عن الطرق التي تصل

---

(١) خطاب الحكاية "بحث في المنهج": ١١٩.

(٢) بنية الشكل الروائي: ١٦٢.

(٣) في السرد "دراسات تطبيقية": ٥٣.

(٤) الواحة: ٤٥.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الواحات بالمدن ، ومن الحذوفات الضمنية ذات الطابع المستتر ما نجده في رواية البئر فإن السرد ينتقل مباشرة دون أيما تنبيه من الحوار الدائر بين أمغار وشقيقه أخنوخن حول زواجهما من زارا أو تنازعهما عليها إلى الحوار الدائر بين آيس وجده حول انخفاض مستوى المياه في بئر اطلانتس "قال أمغار بصوت واهن كأنه يخاطب نفسه:

- أخشى ما أخشاه أنها هائمة في حبك إنها سترفضني ولن تقبل بغيرك.

قال أخنوخن:

- هذا شأنها أما أنا فقد قررت

جاء آيس إلى غوما راكضاً قال من بين أنعاسه المتلاحقة المتقطعة:

- يقولون أن مستوى الماء قد انخفضَ في البئر الرجال هناك يطلبون مشورتك"[1]

ومن خلال ذلك يتبين لنا أن السرد تخطى تفاصيل غير مجدية الذكر تربط ما بين الحوارين وثمة ما يجسد الحذف الضمني في رواية نداء الوقواق كذلك فقد تخطى الراوي القيلولة التي قضاها الشيخ غوما تحت نخلته فلم يتخطَّ الراوي بحذفه نومه فحسب وإنما عَزَفَ عن الاسترجاع الذي اعتاد أن يعود بالقارئ إلى الوراء عندما يغفو غوما تحت شجرته ، فأسهم ذلك في تسريع السرد والتعجيل بوتيرته نحو الأمام دون أن نتحسس بوضوح تلك الثغرة التي توسطت السردين "الشيخ غفا تحت النخلة لم يصدق عندما صحا اختل توازن النهار ، وتزحزحت الشمس نحو الغروب لم يفز بإغفاءة مثل هذه منذ زمان"[2] ، فلم يقف الراوي عندَ النوم بوصفه حقيقة من الحقائق الرئيسة في الحياة البشرية حيث أشار فورستر إلى أن الرواية لا تجسد اللحظات الزمنية الخاصة والهامشية كالنوم والطعام كما تجسد الحب والموت والصراع وغير ذلك من مضامين ذات أبعاد مؤثرة في مجرى الأحداث[3] ، ما يدفع بالسرد إلى الأمام متخطياً فترات زمنية معينة.

---

(١) البئر: ١٩٠ - ١٩١.

(٢) نداء الوقواق: ٢٩٤.

(٣) أركان القصة، ا.م. فورستر، ترجمة: كمال عياد جاد: ٥٧.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ج- الحذف الافتراضي: لا يختلف الحذف الافتراضي عن الحذف الضمني في صعوبة العثور عليه لعدم احتوائه على قرائن زمنية تدلل عليه[1] ، لكن علامة الحذف الافتراضي في النصوص السردية أنه يتمثل في البياضات الطباعية التي تعقب نهاية المقاطع والفصول وحتى الروايات المكونة من أكثر من جزء.

وتلك البياضات التي يقوم عليها الحذف الافتراضي تُعْلِنُ عادةً عن "نهاية فصل أو نقطة محددة في الزمان والمكان(...) على أن البياض يمكن أن يتخلل الكتابة ذاتها للتعبير عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل الأسطر(...) وعند البياض الفاصل بين فصول الرواية عادة ما يتم الانتقال إلى صفحة أخرى وقد يكون هذا الانتقال دالاً على مرور زمني أو حدثي وما يتبع ذلك أيضا َمن تغييرات مكانية على مستوى القصة ذاتها"[2] وكما يُفهمُ من التسمية التي يطلقها عليه جينيت فليس هناك من طريقة مؤكدة لمعرفته سوى افتراض حصوله بالإسناد إلى ما قد نلاحظه من انقطاع في التتابع الزمني للقصة[3] في البياضات الطباعية التي تتخلل الفصول الافتراضية في الرباعية تنقسم على ثلاثة أشكال ما بين المقاطع السردية وما بين الفصول وما بين الأجزاء "الروايات":

١- ما بين المقاطع

وهي الحذوفات الافتراضية التي نفترض سردها بين المقاطع السردية المرقمة على النحو الآتي: {(١) ، (٧) ، (١٢) ، (١٨)...} فإن السرد على امتداد الفصول والأجزاء في الرباعية اعتمد على بث الأحداث من خلال المقاطع السردية وهي أقل وحدة سردية متتابعة في الرواية ، وعلى الرغم من أن هذه المقاطع السردية كانت الدليل الواضح الذي يعتمده الراوي في السرد المتناوب وأن كل مقطع ينتمي لزمان ومكان مختلفين عن المقطع الذي قبله والذي بعده إلا أن هناك مقاطع سردية تستأنف

---

(١) بنية الشكل الروائي: ١٦٤.

(٢) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي: ٥٨، وينظر: بنية الشكل الروائي:١٦٤.

(٣) بنية الشكل الروائي: ١٦٤.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الأحداث نفسها لكن تترك ثغرة أو حذفاً بينها وبين المقاطع التي تليها ، وفي هذه الجزئية تحديداً تميزت الرباعية عن معظم روايات الكوني فقد أشار محمد الباردي في دراسته لرواية السحرة التي تقوم على المقاطع السردية كذلك إلى أن "هذه المقاطع في مستوى ترتيب وظائف السرد فيها وانتظامها الزّمني ، تميل عموماً إلى ضرب من التتابع الحدثي السببي وقليلة هي المقاطع التي تخرج عن هذا السياق وتحدث تقطيعاً زمنياً أو سردياً ، وهذا يعني أن المفارقات الزمنية بين زمن الحكاية وزمن القصة أو زمن الحكاية وزمن الخطاب قليلة"[1] فقد أسهمت تلك التصدعات "الحذوفات" بين المقاطع السردية في الرباعية في تسريع السرد ودفعه إلى الأمام ، ومن الأمثلة على هذا النوع من الحذوفات الافتراضية الفقرة التي قام بها الراوي من نهاية المقطع(٢٠) إلى بداية المقطع(٢١) وبين المقطعين بياض طباعي شاغر عُدَّ حذفاً افتراضياً فبينما كان الشيخ غوما يعتلي الجمل عقب انتهاء معركة غات وهو يجرجر أماستان عارياً بين جموع الأهالي ثم سقط من على السرج انتقل السرد مباشرة إلى ما بعد سقوطه وغيبوبته وكأن السرد أغفى معه "لكن الشيخ غوما سقط من السرج فجأة بعد أن خارت قواه وقهرته الغيبوبة في حين استمر الجمل يشق طريقه بين صفوف الأهالي(٢١) مع الغروب فتح الشيخ غوما عينيه فرأى الشيخ أخّواد يتقرفص بجواره وينهمك في خلط الشاي الأخضر في المدخل تجّمع الرجال يحضرون الشواءَ ويتبادلون بصوتٍ خافت"[2] فلم يتعرف القارئ على مراسيمِ نقل الشيخ غوما من الأرض ووضعهِ في القلعة ولم يقف عند غيبوبته بل تعداها ، فلم تكن الأحداث جميعها في قصة الخسوف مستحقة للسرد والكشف لذلك كان الراوي في الرباعية غالباً ما يغض النظر عن النواحي الهامشية التي تكون بمثابة صلة الوصل الافتراضية بين حبكة وأخرى لذا أصبح من الطبيعي أن نشاهد الرباعية تتميز بمستوىً عالٍ من الدينامية

---

(١) خصائص خطاب السرد في روايات إبراهيم الكوني، محمد الباردي، الموقف الأدبي، اتحاد كتاب العرب، دمشق، العدد(٤٣١)، ٢٠٠٧، عن الإنترنيت: www.awu-dam.net.

(٢) البئر: ٩١.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

والحركة داخل النص على المستويين المكاني والزماني ، ومن الأمثلة الأخرى الحذف المفترض بين مقطعي(٧) و(٨) من رواية أخبار الطوفان الثاني فقد تم تخطي العودة من البراري إلى الواحة عندما كان كونسا يقضي رحلته مع عروسه زهرة ، وهذا الحذف جاء بين مقطعين يفصل بينهما فراغ إملائي "هرع مرهوب لمساعدته ولكن كونسا لم يستطيع أن يقاوم أكثر فالتفت خلفه وشرع يتقيأ بصوت عالٍ جاثياً على ركبتيه في الوادي المعتم(٨) عقب عودته من تلك الرحلة قرر كونستانتيس أن يكشفَ أسرار الحضارات القديمة ويغزو الصحراء فكتب إلى ماريا كي تزوده بمصادر قدماء المؤلفين والمؤرخين من يونان وروما"[١] والحذوفات الافتراضية بين المقاطع امتازت بقصر مداها وصغر سعتها إذا ما قورنت بتلك التي تقع بين الفصول والأجزاء ويرجع ذلك إلى طبيعتها البنائية ووظيفتها الإجرائية.

٢- ما بين الفصول

وهي المحذوفات المفترضة بين فصول الرواية الواحدة حيث تكون واضحة للعيان في البياضات الطباعية التي تعقب فصلاً معيناً ، وبنيت الرباعية على أساس فصول معينة في كل رواية سميت بتسميات متباينة منها ما يتعلق بالحدث ومنها ما يتعلق بالشخصية ومنها ما يتعلق بالرؤية.

وهذا النوع من الحذوفات الافتراضية هو الأكثر تواتراً من بقية الحذوف فقد وردت عليه أمثلة كثيرة نكتفي بذكر بعضٍ منها فقد كان آخر فصل "العرّاف" يتضمن الجلسة بين مهمدو والشيخ غوما في المغارة حيث بدأا يتحدثان عن أخبار نوايا الطليان لغزو البلاد ، ثم يبدأ الفصل الذي يليه "العقارب" بحديث الراوي عن كلب الشيخ غوما وكانا قد وصلا إلى البيت فكان هناك حذف افتراضي وقع بين الفصلين كانت سعته الطباعية صفحتين ونصف من البياض "ولكي يضع حداً للموضوع رأى أن يخوض في أمر الأنباء المزعجة التي تتحدث عن نوايا الطليان

---

(١) أخبار الطوفان الثاني: ٥٥.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

العدوانية تجاه البلاد وحشود أساطيلهم في عرض البحر. [العقارب] تمكن الكلب من أن يفرض نفسه على الشيخ غوما فتوطدت علاقته به مع الأيام رغماً عنه تمدد أمام الخيمة ووضع رأسه على قائمتيه الأماميتين"[1] فتخطّى السرد ما هو مفترض من وقائعَ وقعت ما بين(جلوس غوما مع العراف في المغارة) و(كون الشيخ غوما في خيمته مع كلبه يهم بالنوم) وهناك أمثلة أخرى عن هذا النوع من الحذف فقد أفترض حذف في رواية نداء الوقواق بين فصلي(الرماد والنار) و(لو كان الضمير رجلاً) فقد انتهى فصل(الرماد والنار) بمراسيم دفن الشيخ خليل ومن ثم وفاة زوجته مُنتحرةً في حين بدأ فصل(لو كان الضمير رجلاً) بحوارٍ جار بين الشيخ غوما- الذي كان عضواً في آخر لقطة سردية في الفصل السابق وبين الحكمة في المحافظة فكان ذلك حذف افتراضي بين فصلين بزمانين ومكانين مختلفين فقد كان الفصل الأول قبل الفصل الثاني قصةً وخطاباً "قال الشيخ بشكل قاطع:

- ليس الآن سأخبره عندما يحين الوقت المناسب

في الليلة التالية لدفن الجثمان وجد القطيعي في البئر جثة أخرى ، أرملة خليل. [لو كان الضمير رجلاً]

قال الشيخ:

- المحافظ مضى بعيداً في استهتاره انقل له نصيحتي بالله لصبر الأهالي حدود إنه يسيىء التقدير عندما يستهين بالأهالي ، تسأل الحكمدار:

- هل هذا تهديد؟

- ليس تماماً إنه تحذير"[2] وتمتاز الحذوفات الافتراضية ما بين الفصول بأتساع مداها وتواترها بشكل يفوق تلك التي تقع بين المقاطع والأجزاء ، وليس ثمةَ من شكٍّ أن السببَ يعود إلى تباين الفضاءات المحيطة بالشخصية والحدث على حدٍّ سواء فلمَّا عمد الكوني إلى هذا التركيب من البناء"تقديم الأحداث على هيأة فصول مسماة بأسماء الشخصيات أو الأحداث نفسها"صار حرياً بنا أن نعثر على تصدعاتٍ سردية تمثل ما

---

(١) الواحة: ١٣٢ - ١٣٥.

(٢) نداء الوقواق: ٢٤٧ – ٢٥١.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

حدثَ افتراضاً ريثما ينتقل الراوي من فصل إلى آخر وهذه الآلية أسهمت من دون شك إلى تدفق السرد واختصاص زمنيته عن الزمن العام الذي تتميز به الحكاية أو القصة.

٣- ما بين الأجزاء

إن رباعية الخسوف مكونة من أربع روايات "أجزاء" تقوم على نسق تتابعي يجمع شتات النص كله بحيث يستطيع القارئ أن يصل ما بين الأجزاء الأربعة بسهولة لكن يشير إلى وجود حذف افتراضي بين تلك الأجزاء وبما أن الرباعية مكونة من أربعة أجزاء فإن الفواصل السردية ستكون ثلاثاً ما يعني وجود ثلاثة أمثلة في الرباعية على هذا النوع من الحذف نبدأ بالمثال الأول "الفاصل بين الجزئين البئر والواحة الأول والثاني" انتهت أحداث الرواية الأولى "البئر" بمشهد الرحيل فقد حزمت قبيلة أمنغساتن أمتعتها وهمت بالرحيل بعد أن جفّ بئر اطلانتس العريق في حين بدأت الرواية الثانية "الواحة" بالحديث عن مرزوق والشيخ غوما عندما كان هذا الأخير يتابع مرزوق وهو يعد الشاي وكان كل شيء قد انتظم واستقر فقد حلت القبيلة بالواحة بعد أن رحلت عن البئر لكن بين البئر والواحة أحداثاً وفتراتٍ زمنيةً طويلة أو قصيرة لم يقف عندها السرد كالانتقال نفسه ورحلة الوصول إلى الواحة وقضاء خمس سنوات في الواحة هذا يشير على أن هناك حذفاً افتراضياً بين الروايتين فقد انتهت أحداث رواية البئر "غابت القافلة عن الأنظار فوقف لكي يلحق بالركب تحرك ببطء كأنه ينزع كأنه ينزع رجليه من الأرض نزعاً يزحزح قدميه كأنه يجر صخرة كبيرة سار متثاقلاً مثل محكومٍ بالإعدام يدفع مجبوراً لكي يخطو نحو المشنقة"[١] أما رواية الواحة فقد بدأت بـ"شعر الشيخ غوما بالاشمئزاز وهو يراقب الطريقة التي يعد بها مرزوق الشاي"[٢] ، وتلاحقتِ الأحداث في الواحة وأظهر السرد

---

(١) الرواية: ٢١٦.

(٢) م.ن: ١١.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أن الفترة الزمنية المحذوفة بين الجزئين الأول والثاني كانت خمسَ سنوات ، وكأن أهل الصحراء قد تَمَاهَوا مع الزمن في الصحراء ولم يُذكرْ شيء من عموميات حياتهم والرحيل قدرهم فقد اعتنقوا ديانة الأسفار فصار لهم التجوال وطناً "يقول العرافون والسحرة القدامى: إن الهجرة امتيازٌ موقوفٌ على أهل الصحراء ، ولولا هذه العقيدة ، لما كان أهل الصحراء أهلاً لأن يحملوا لقبَ أهل الصحراء"[1] ، أمّا المثال الثاني فهو القطع المفترض بين روايتي الواحة وأخبار الطوفان الثاني فقد انتهت أحداث رواية الواحة بسرد يقوم به الراوي ليصفَ لنا الحال التي وصلت إليها باتا في حين تبدأ رواية أخبار الطوفان الثاني بالوقوف عند الشيخ غوما وهو يستظل بنخلته الهيفاء بزمكان يختلف عن ذلك الذي انتهت به رواية الواحة فقد انتهت الواحة بـ "أما باتا نفسها فقد أقامت وحيدة في كوخ يقع في طرف المستوطنة الغربي تقفل بابها على نفسها طوال النهار هرباً من عيون الناس التي تذكرها بقبحها ولا تخرج إلا في الليل كالوطواط حتى أصبحت غولة حقيقية تهدد بها الأمهات أطفالهن المعاندين الذي يرفضون الإيواء إلى الفراش مبكراً"[2] وبدأت رواية أخبار الطوفان الثاني بـ "مع اختلال ميزان النهار وانحراف الشمس نحو الغرب انحسرت ظلال النخلة وتراجعت إلى الجهة المعاكسة مؤذنة بحلول العشية وجد الشيخ غوما نفسه ينام تحت الشعاعات الحارقة مؤذنة بحلول العشية وجد الشيخ غوما نفسه ينام تحت الشعاعات الحارقة والعرق يبلل لثامه وثوبه وأطرافه فرفع رأسه وزحف خلف الظلال الهاربة أمام هجوم أشعة الشمس من الغرب"[3] فلم يكن الحدث متصلاً بين الروايتين ما يقُّر بوجود الحذف المفترض "البياض الطباعي" بين الروايتين وذلك ما ميّز زمن السرد عن زمن الحكاية الذي يكون منطقياً متسلسلاً.

---

(١) السحرة، إبراهيم الكوني: ١ / ٣٧٧.

(٢) الرواية: ٢٩٣.

(٣) م.ن: ٩.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

والمثال الثالث هو الحذف الذي يفصل رواية أخبار الطوفان الثاني عن رواية نداء الوقواق فقد انتهت أحداث الجزء الثالث بمشهد جديد من الرحيل بعد أن غرقت آدرار ونجا من الطوفان أفراد قبيلة الشيخ غوما في حين بدأت رواية نداء الوقواق بتصوير الشيخ غوما يبحث عن سيارة تقله إلى عاصمة الواحات ، وبين نهاية الجزء الثالث وبداية الجزء الرابع ثمة تفاصيل لم تُذكر تخطاها السرد ما يشير إلى وجود حذف افتراضي بين الجزئين فقد انتهت أحداث رواية أخبار الطوفان الثاني "اختفت آدرار من الوجود ولو لم يصل الشيخ غوما بقبيلته وادي الآجال بعد أربعين يوماً من الانطلاق لعبور الصحراء الرملية لما صدق أحد أن هذه الواحة وجدت فوق الأرض يوماً ما"[1] وبدأت رواية نداء الوقواق بـ"لم يلحظ الشيخ غوما كيف اجتاز كوخ أجّار الملقب بـ"قاتل أمه" وهو يمشي بمحاذاة الطريق العام بحثاً عن سيارة عابرة متجهة نحو عاصمة الواحات"[2] فقد تباين المقطعان في زمانهما ومكانهما ما يقطع بوجود حذف بين هذين الجزئين الثالث والرابع من الرباعية وبهذا فإن الكوني لا يتقاطع مع ما ساد من قبل في الرواية العربية فيما يعرفُ برواية الأجيال كما هو الحال في ثلاثية نجيب محفوظ ، وليس ثمةَ من شك "في الوقت ذاته" أن هذه الحذوفات الضمنية والافتراضية التي تتخلل المقاطعَ والفصولَ والأجزاء أضحتْ دليلاً قاطعاً يميّز الرواية عن التاريخ الذي يتقصى الحقائق عبر توارد مستمر للحدث.

وفي النهاية فإن هذا التباين والتنوّع في الحذوفات داخل الرباعية أدى بطبيعة الحال إلى تأكيد الدور الرئيس الذي يلعبه الحذف بوصفه تقنيةً زمنية عمد الكوني إليها بين ثنايا الأحداث العامة والخاصّة بل أنها كانت الصيغة التقنية التي لازمت أنساق البناء على اختلاف أشكالها ، ليُقدِّمَ لنا الكوني الأحداثَ عبر محاور بنائية أسهم الحذف بشكل رئيس في تحديد المعطى الحكائي وتمييز النسق البنائي من خلال دوره المناط به.

---

(١) الرواية: ١٤٥.

(٢) م.ن: ١٣.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ثانياً: التلخيص

مدخل:

يقصد بتقنية التلخيص سرد أحداث جرت في زمن طويل واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة من دون الخوض في تفاصيل الأقوال والأفعال[١] ، وهو شكل من أشكال السرد في مقاطع أو صفحات قليلة من دون الخوض بالتفاصيل العامة[٢] بمعنى أن التلخيص يجمع سنوات أو شهورا أو أياما برمتها في جملة واحدة[٣] وهو بذلك يختلف عن تقنية المشهد ، في أنه لا يقدم الوقائع بشكل متزامن مع حدوثها ، وإنما يقدمها بشكل سريع دون تفصيل ، والرواية في عمومها ليست سوى شكلاً من أشكال التلخيص وإن بدت في أحايين كثيرة ميّالة إلى الوصف والإطناب فليس ثمة سرد قادر على الإحاطة الشاملة بزمكان الرواية ثلاثي الأبعاد لأن السرد أحادي الزمن ، وحتى بالاعتماد على الاسترجاع أو الانساق الحديثة في بناء الحدث (المتزامن ، المتناوب...) فإن ساعةً واحدةً من زمن القصة مشحونةً بالأحداث قد لا يستطيع الروائي تغطيتها في عشرة مُجلدات.

وعلى وفق ما يرى جينيت فإن تقنية الخلاصة ظلت حتى نهاية القرن التاسع عشر وسيلة الانتقال الطبيعية من مشهد إلى آخر فهي مثل نسيج رابط في الحكاية الروائية [٤] ، ويبقى "فيلدنج" أولَ من حدد هذه التقنية عندما قال "إننا نسعى فيها "الرواية" أن نقتفي أثر الكتاب الذين يهتمون بكشف ثورات البلاد بدلاً من تقليد مؤرخي الحوليات تدفعهم متابعة اطراد التسلسل الرتيب إلى الشعور بضرورة ملء نفس القدر من الصفحات عن أشهر وسنوات خالية من الأحداث كما يخصصون للفترات المشمولة التي تقع فيها أهم الأحداث المؤثرة على مسرح البشرية ، ومثل هذه

---

(١) خطاب الحكاية "بحث في المنهج": ١٠٩.

(٢) الألسنية والنقد الأدبي "في النظرية والممارسة": ٩٨.

(٣) الشعرية: ٤٩.

(٤) نقلا عن: الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: ١٢٨.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الحوليات كمثل الصحف التي تصدر في نفس الصفحات سواء حوت أية أخبار أم لا ويستعمل في الصفحات التالية على التزام طريقة مخالفة عندما نواجه حادثاً خارقاً للمألوف فلن نألوا جهداً أو ورقاً لتقديمه كاملاً لقرائنا وعندما تخلو سنوات متتالية مما يستحق غايتنا فلن نتردد في تخطيها ونغفلها عن تاريخنا ونمضي قدماً لتقديم الأحداث الجسام"[1] لتكون سرعة القص بذلك أسرع منها في القصة.

ومع اتفاق النقاد على مفهوم التلخيص إلا أن هناك تبايناً في تخريج المصطلحات فتنوعت بين الخلاصة[2] والتلخيص[3] والمجمل[4] والإيجاز[5] والموجز[6] وقد تم اعتماد مصطلح التلخيص في هذا البحث لما لهذا المصطلح من تماس مباشر بالراوي الذي يقوم بفعل التلخيص "تفعيل" تقنية الخلاصة فضلا عن كون التلخيص مصطلح سردي متعلق بالنصوص ، وسيتم تناول هذه التقنية في الرباعية عبر محاورَ متعددةٍ:

أولاً: علاقة التلخيص بزمن السرد

على الرغم من أننا لا نستطيع تلخيص الأحداث إلا عند حصولها بالفعل أي عندما تكون قد أصبحت قطعة من الماضي ، إلا انه يجوز افتراضاً أن نلخص حدثاً حصل أو سيحصل في حاضر ومستقبل القصة وبذلك نكون إزاء ثلاثةِ أنماط من التلخيص متصلة بزمنية السرد وهي[7]:

---

(١) نقلا عن: بناء الرواية(سيزا قاسم): ٧٧.

(٢) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي: ٧٦، الألسنية والنقد الأدبي "في النظرية والممارسة": ٩٨، بنية الشكل الروائي:١٤٥، بحوث في الرواية الجديدة: ١٠١، ١٠٢.

(٣) نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير: ١٢٦، بناء الرواية (سيزا قاسم): ٧٧، تحليل الخطاب الروائي: ١٨١.

(٤) مدخل إلى نظرية القصة"تحليلا وتطبيقا": ٨٦.

(٥) قضايا السرد عند نجيب محفوظ: ٤٧.

(٦) الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا: ١٢٧.

(٧) بنية الشكل الروائي: ١٤٥.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أ- التلخيص الاسترجاعي

يُعدُّ "بيرسي لوبوك" أولَ من فطن إلى العلاقة الوظيفية بين الخلاصة واسترجاع الماضي ويتبعه في ذلك "فيليس بنتلي" فأشار بوضوح إلى أهم وظائف السرد التلخيصي وأكثرها تواتراً هو الاستعراض السريع لفترة من الماضي فالراوي بعد أن يكون قد لفت انتباهنا إلى شخصيات عن طريق تقديمها في مشاهد يعود بنا فجأة إلى الوراء ثم يقفز بنا إلى الأمام لكي يقدم لنا ملخصاً قصيراً عن قصة شخصياته الماضية أي خلاصة إرجاعية[١] والسمة الغالبة في اعتماد الروائيين على التلخيص كامنة في ارتباطه بالماضي[٢] وهذا الارتباط كان واضحاً في رباعية الكوني فقد جاءت أغلب الخلاصات مرتبطةً بزمن الماضي وهذا الاستنتاج يكون طبيعياً إذا ما فسّرناه باعتماد الراوي على الاسترجاع بشكل كبير في بناء الحدث وطرح وجهة النظر ، سنكتفي بذكر مثالين لخلاصتين مرتبطتين بزمن الماضي ففي المثال الأول نجد أن الراوي عمد إلى تلخيص المرحلة التي قضاها أماستان إبّان المأزق الذي كان يعايشُهُ عندما هاجمه فرسان الفوغاس وطلب نجدة قبيلته فلم يعره أحد اهتماماً فقرر أن يهيم على وجهه في الصحراء عندئذ وجد الراوي نفسه يمر على هذه المرحلة مروراً سريعاً دون الوقوف عند تفاصيلها إيماناً منه بعدم وجود ما يستحق الذكر فيها بعد أن صارت حياة أماستان شبه منهارة "هام في الخلاء أسابيع كاملة يصطاد الغزلان ويتغذى على الكلأ والأعشاب البرية حتى أشرف على "جانت" ثم عبرها إلى الجنوب حتى بلغ حدود الهوجار"[٣] فهذه التقنية من التلخيص ارتبطت بحادثة سابقة لزمن السرد ثم الرجوع إليها والعبور من فوقها ، أما المثال الثاني عن التلخيص المتعلق بماضي القصة والسرد فقد عمد الراوي إلى تلخيص الحياة اليائسة التي تحياها باتا بعد أن صارت أقبح وجه في الواحة "عقب خروجها من حبس السبخة وشفائها من الدمامل والقروح الكريهة

---

(١) نقلاً عن: بنية الشكل الروائي: ١٤٦.

(٢) بنية الشكل الروائي: ١٤٦.

(٣) البئر: ٢٣.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

التزمت العزلة وركنت إلى الوحدة في كوخها الواقع في طرف المستوطنة تحاشت الاختلاط بعد أن تحاشت نساء القبيلة ورجالها وفتيتها الاختلاط بها أو حتى إطلاق التحية في وجهها القبيح"[1] لقد بلغ الهوان مبلغاً في حياة باتا فلم تعد تلك المرأة الجذابة الحسناء فعندما كانت تستقطب الفتية وشيوخ القبيلة في أيامها كان السرد أيضاً يقف متفرجاً ليملأ صفحاته من جمالها الأخاذ ومع أفول كل شيء مع الدمامل والقروح والوجه القبيح وموت باتا لم يجد الراوي مبرراً للوقوف على حياة باتا وقوفاً بعد أن حدث ما حدث وخبا نجمها فكانت هذه الخلاصة متعلقة بزمن مضى "بعد موت باتا" فتحت العودة إلى تغطية حياتها ما بعد السجن ولكن بشكل غاية في السرعة وتنفست لذلك أم عارف الصعداء بعد أن رأت باتا تصارع الدمامل والقروح في السجن حتى ماتت انتقاماً لابنها عارف الذي استهزأت باتا به عندما عشقها واستغلت تطفله وحبه[2] ، وليس ثمة من شك أن هذه التلخيصات المتعلقة بالماضي لها مجموعة من الأغراض الخاصة لاسيما سد الثغرات التي يخلفها السرد وراءه عن طريق إمداد القارئ بمعلومات حول ماضي الشخصيات والأحداث التي شارك فيها فقد كان قارئ الرباعية أحوج ما يكون إلى معرفة مصائر شخصيات معينة فكان يتشّوف لمعرفة بناء السرد ليغطي جانياً يسيراً مختصراً عن حياته لكي يضع لقلق القارئ حداً ، والأمر نفسه ينطبق على المثال الثاني فبعد الذي كان من باتا وبعد استبدادها بشبان القبيلة وفتيتها وبعدما فعلته بآيس وحده والفلاح المسكين كان القارئ متلهفاً ليقتص له الراوي منها لكن باتا ماتت إثر حالة نفسية سيئة موتاً مفاجئاً فرأى الراوي أن هذا الموت لم يوصل الحالة إلى قارئه فعاد بالسرد يصور له حياة باتا اليائسة قبيل الموت بفترة قصيرة.

---

(١) أخبار الطوفان الثاني: ١٠٦.

(٢) الفضاء وبنيته في النص النقدي والروائي "رباعية الخسوف لابراهيم الكوني نموذجا": ٤٠١.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ب- التلخيص الآني

قياساً إلى علاقة التلخيص بالاسترجاع"الماضي" تأتي علاقته مع الحاضر أقل بشكل نسبي فعلى الرغم من وجود خلاصات متزامنة مع لحظة السرد الآنيّة إلا أن التلخيصات لا تتحرر أبداً من ظل الماضي الذي يبقى متحكماً في خلفيتها ونمط اشتغالها وبعبارة أدق فالخلاصة وخلاصة الحاضر تحديداً تضع معطيات الماضي في خدمة حاضر القصة وتفسح المجال بذلك أمام القارئ لكي يستجمع صورة الأحداث كما يريد له السرد أن يلمَّ بها فالحاضر في الرواية منصهرٌ في ماضيها فلا حاضرَ فيها لأنها في مُجملِها تحاكي أحداثاً سبقت زمن كتابتها ، في حين ترى عالمة السرد الألمانية " كيت همبرغر" عكس هذا الرأي حيث تريد أن تفهّمنا بأن الأحداث المحكية في الرواية لا تكون معاشة في الماضي بل في حاضرٍ تخيلي له استقلالية التامة عن الماضي العام للسرد[1] وبذلك نكون إزاء مذهبين يرجع الأول كفة الماضي في حين يقرُّ الثاني بكينونة الحاضر ، وأستطاع برغسون أن يجد توازناً بين المذهبين عندما قدم لنا مفهوم "الديمومة" الذي يقصد به قدرة الأديب روائياً أو شاعراً على التمسك باللحظة لسعيدة أو الشقيّة أطول من وقتها الحقيقي عن طريق المحاكاة الكلامية[2] على الرغم من خروجها من الحاضر ودخولها طور الماضي ، فكأنه يجرجر الماضي إلى الحاضر فديمومته عملية موجهة إلى الماضي أكثر منها إلى الحاضر "ولا ريب أن برغسون يمنع نفسه من وصف الماضي في المادة ، لكنه مع ذلك يصور الحاضر في الماضي"[3] ومن خلال الخلاصات سنرى ما إذا اعتمد الراوي مذهباً معيناً مكتفين بذكر مثالين عن التلخيصات القائمة في حاضر السرد ، لم يستطيع الشيخ غوما طوال أيام مضت أن يفسر ماهية الكلب الذي وجده واقفاً فوق رأسه عندما كان نائماً في ظل نخلته الهيفاء ، انتظر أن يأتي إليه أحد ويطلب منه كلبه الذي هرب منه لكن احداً لم يأت عندئذٍ قرر الشيخ غوما أن يبدأ حملة البحث بنفسه لكن الراوي قام بتلخيص

---

(١) بنية الشكل الروائي: ١٤٥.

(٢) نقلاً عن: النقد البنيوي والنص الروائي: ١ / ١٤.

(٣) جدلية الزمن، غاستون باشلار، ترجمة:خليل محمد خليل: ١٤.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

هذه الجملة المنتظرة بعدة أسطر فلم يقف عند تفاصيلها ولم يعر كيفية القيام بها اهتماماً فأدى ذلك إلى تسريع وتيرة الزمن الحاضر "كلّف الشيخ نفسه مهمة البحث عن صاحب الكلب فأبلغ أمود ومرزوق والزنجية أن يسألوا معارفهم ويبحثوا عن صاحب الكلب بعد انقضاء أسابيع اسفرت نتيجة البحث عن لا شيء فاستسلم الشيخ وأيقن أن الحيوان سقط على رأسه من السماء"[1] فكانت هذه الخلاصة متزامنة مع الزمن الحاضر حيث كان السرد يستأنف مساره وهي جزء من عملية الاستئناف تلك ، وفي المثال الثاني يحاول الراوي أن يبين لنا تلاحق الأحداث وهو يصور لنا الحالة النفسية المتأزمة التي يعيشها كونسا بعد أن قدمت زوجته الأولى ماريا من ايطاليا فلم تفق هذه من وقع صدمة زواج كونسا من زهرة إلا بعد أن أغشي عليها وبعد أن تداركت الموقف بدأت مسلسل العراك مع زهرة "الزوجة الثانية" وتم سرد معركتين كانتا الأشرس في الواحة لم يبادر احدٌ لفض النزاع بينهما وبعد أن انتهت المعركتان عمد الراوي إلى أن يلخص الحصيلة النهائية دون الوقوف عند التفاصيل المطولة "أسفرت المعركتان عن خسائر جسمانية تمثلت في جروح وكدمات وخدوش كما خسر كونسا العين اليمنى من نظارته الطبية السميكة"[2] هذا التلخيص المكثف عجل من سرعة السرد لاسيما وأنه يتزامن مع حاضر السرد ، ومن خلال المثالين السابقين يتبينُ لنا أن التلخيصات المتعلقة بحاضر السرد تتباين مع تلك التي تتعلق بماضيه فقد جاءت لتدل على وظيفتها الأساس وهي الإخبار بما جدَّ على القارئ من أحداث أول بأول وبذلك تختلف التلخيصات(في زمن الحاضر) في وظيفتها الإخبارية عن التلخيصات(في زمن الماضي) في سد الثغرات التي يتركها السرد وراءه.

ج- التلخيص الاستباقي

نظراً لوجود نماذج متعددة عن التلخيصات المرتبطة بزمن المستقبل في الرباعية ارتأينا أن نقف عندها على الرغم من قلة تواترها في النصوص عموماً إذا ما قورنت

---

(١) الواحة: ١٢٦.

(٢) أخبار الطوفان الثاني: ١٠٤.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

بالتلخيصات(الماضية- الحاضرة) فقد جاءت أقل نسبياً منها فنجد أن السرد يلخّص لنا أحداثاً قد تقع في المستقبل ولتلك التلخيصات وظائف معروفة ، وممّا ورد من أمثلة على هذا النوع من التلخيصات نجد في رواية البئر أن الراوي قد عمد إلى تلخيص حقبة زمنيّة متعلّقة بحياة أماستان فقد استشرف هذا الأخير مستقبله ولكن في حدود وأعطى للقارئ انطباعاً خاصاً بما ينوي القيام به مستقبلاً "سوف يفاتح "تارات" بكل شيء وسيتزوجها رغم أنف الجميع حتى لو رفض الشيخ غوما أن يخطبها له فإنه سيختطفها ويذهب بها إلى آخر الدنيا!"[1] هكذا ارتسمت الأفكار التي كان أماستان يفكر بها وهو يجمل أفكاراً عامة قدمها لنا الراوي في سطرين فهذه خلاصة مستقبلية في زمن السرد ، وثمة مثالٌ ثانٍ عن التلخيص القائم على الزمن المستقبل في السرد فقد قام الراوي باستشراف وافتراض تهديدات موجزة يقوم بها آهر عندما كان الشيخ غوما ينوي إعلان الحرب على المحافظ والوالي فكان ذلك السر مخفياً على آهر ولو علم به لهدد الشيخ غوما وأعطى تلخيصاً عما ينوي القيام به مستقبلاً دون الوقوف عند التفاصيل الجزئية لأن في ذلك إجهاضاً لمشروع الشيخ غوما الذي تبناه فهو ضد الطغاة في المحافظة "سيحاول أن يحرض الأهالي ضد الفكرة وقد يُبلّغ السلطات سيقول أن القيام بعمل كهذا حماقة ستجر الهلاك على الوادي وعلى أهل الصحراء سيتكلم مع الناس بلغة الحكومة"[2] هكذا أعطى الراوي تصوراً موجزاً عن ما ينوي آهر القيام به إذا علم بسر الشيخ غوما ، ولا يفوتنا أن نوردَ مثالاً عن التلخيصات المتعلقة بزمن المستقبل للقصة لاسيما في الاستباقات التي جاءت على لسان العرافين والسحرة والمشعوذين في الرباعية فقد امتازت استشرافاتُهم الزمنية بطابع الإيجاز والتلخيص دون الإفصاح عن الكثير من التفاصيل لأهل الصحراء ومن ذلك الاستشراف الذي قامت به عرافة في أغاديس لأمود عندما طلب منها قراءة مستقبله "سوف تخوض معاركَ كثيرة ولكن احذر من المعركة الأخيرة إني أراها أشرس

---

(١) البئر: ١٨.

(٢) نداء الوقواق: ٢٨٥.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المعارك"[1] ، وكذلك ما تنبئ به العراف مهمدو ، والتلخيصات القائمة في زمن المستقبل تقوم بالتمهيد لاستقبال أحداث قد يشهدها السرد فيما بعد وحتى الاستباقات بشكل عام فهي غالباً ما تأتي موجزة ملخّصة لأنها قائمةٌ على الافتراض بعيداً عن تفصيلات الحقيقية.

ثانياً: أشكال التلخيص

يُعدُّ "جاب لنفلت" أول من حدد أشكال التلخيص بعيداً عن علاقة تلك التلخيصات بزمن القصة أو سرعة السرد العامة ومدتها ومداها وسعتها ووفقا لذلك تم تقسيم التلخيصات على ثلاثة أشكال[2]:

أ- التقديم الملخص

نوع من أنواع التلخيص يَعمدُ فيه الراوي إلى تلخيص الأحداث التي مَرَّ عليها السرد سابقاً تلخيصاً مكثفاً مقتصراً على المحصلات النهائية التي تسفر عنها الأحداث والتطورات الناتجة عنها[3] وتمثّل هذا النمط في الرباعية في مواضع متعددة سنكتفي بمثالين نوضح فيهما نمطية التلخيص وآلية اشتغاله في النص ، حاول مهمدو أن يفلت من قبضة الجنية التي عشقته وقررت أن تزوجه نفسها حيث وضعت طوقاً محيطاً بالبلدة القديمة في بلاد الشنقيط يصعب على مهمدو أن يتعداه وكلما حاول مهمدو العودة إلى الواحة أصابته غيبوبة ولا يفيق حتى يرجع للبلدة القديمة لكنه في المحصلة النهائية غافل تلك الجنية وهرب "وبعد تجارب ثلاثة أيام أخرى قضاها مهمدو ساهراً يعارك القوى الغيبية أحسَ بقدرته على التوجه نحو الشمال فانطلق إلى السوق ودفع ثلاثة دنانير ذهبية للتاجر الغدامسي كي يقلهُ إلى الواحة ، تحركت القافلة مع حلول المساء على ضوء القمر واجتازت الطوق الجبلي المحيط بتمبكتو من ناحية

---

(١) الواحة: ٣٥.

(٢) بنية الشكل الروائي: ١٥٣.

(٣) م.ن: ١٥٣.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الشمال واستمرت تقطع المسافات الصحراوية الأبدية"[1] فقد لخص الراوي ذلك الصراع بين مهمدو وقوى تلك الجنية وأوجز للقارئ ما آلت إليه المحاولة الأخيرة عندما استغل غيابها وقرر الهرب ، وتبقى قصة الجنية التي وردت في الاسترجاع الأسطوري للعراف مهمدو ضرباً من أسطرة الشخصيات فالسارد في روايات الكوني لا يشخصُ واقعاً بل يشخصُ أسطورةً أو واقعاً مؤسطراً يمتزج فيه العقلي باللاعقلي ويختلط الطبيعي بما فوق الطبيعي ويلتبسُ الممكن باللاممكن إذ يهدم السارد الحدّ الفاصل بين الإنساني واللإنساني وبين البشري والحيواني وبين العقلي واللاعقلي ليؤسسَ الأسطورة التي يسعى إلى تشخيصه[2] ، ومن الأمثلة الأخرى على التقديم الملخص محاولة والدة أجّار "قاتل أمه" أن تقنع ابنها الوحيد بضرورة الزواج ولكن الغريب أن أجّار استقبل طرح الوالدة بسذاجة فلم يكن يتوقع أن يفاتحه أحد بموضوع كهذا لا لشيء وإنما لأنه يجهل طبيعة الزواج نفسه ومع مرور الأيام استطاعت أن تلقنه وتقنعه به فأسلم أمره لها وفي المحصلة النهائية "انتقلوا إلى "تانزوفت" بعد شهور قليلة ، لم تمض أسابيع أخرى حتى نظموا المهرجان واستدعوا الفرسان من النجوع المجاورة ووجد نفسه في الليل يتربع على عرش من تراب أعده الشباب كسرير في خيمة العريس ينتظر أن يأتوا له بعروسته التي غافلت النساء وسلمت نفسها للخلاء"[3] فلخص لنا الراوي المرحلة التي تلت إقناع أجّار بالزواج في أسطر معدودة وهي صيغة نهائية لفكرة الزواج التي دستها أم أجّار في عقل قاتل امه! ، وهذان المثالان يمثلان نمط التقديم الملخص القائم على تقديم معلومات موجزة نهائية لتطورات الأحداث التي مّر على القارئ ذكرها فكلا المثالين مرتبطان بالاسترجاع وورد هذا الشكل من التلخيص في رباعية الخسوف بنسبة أقل من تلخيص الأحداث غير اللفظية وأكثر

---

(١) الواحة: ١٢١.

(٢) خصائص خطاب السرد في روايات إبراهيم الكوني، محمد الباردي، الموقف الأدبي، اتحاد كتاب العرب، دمشق، العدد (٤٣١)، ٢٠٠٧، عن الإنترنيت: www.awu-dam.net.

(٣) نداء الوقواق: ١٤٢.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

من تلخيص خطاب الشخصيات لمحدودية الأخير في النصوص عموماً وشيوع تلخيص الأحداث غير اللفظية فيها لأنه أقرب إلى قلم الراوي من بقية الأشكال.

ب- تلخيص الأحداث غير اللفظية

وهو الشكل الذي يقتصر على تلخيص الأحداث غير اللفظية في الرواية ويشكل أساساً من سرد تلخيصي يتناول أجزاء من القصة يقوم الراوي باختيارها وصياغتها من وجهة نظره الخاصة[1] وفي الرباعية أمثلة كثيرة على هذا النوع من التلخيص فقد انتهت معركة غات وبعد أن غادر الشيوخ آهر وغوما وأخواد كيل أبادا متجهين إلى المخيم رأى الراوي أن يقدم خلاصة تجمل وصولهم من وجهة نظره هو "أمضوا ليلتهم الأخيرة على مسافة قريبة من المخيم لكي يتمكنوا من الوصول في النهار في صباح اليوم التالي ، عند الأصيل ، أشرفوا على المخيم استقبلهم الشيخ خليل أولا ترجلوا عن المُهري وغرقوا في مظاهرة الأستقبال الشاملة التي أتقن الأهالي إعدادها واستمرت صاخبة حتى منتصف الليل"[2] فقد استعان الراوي بقدراته في التلخيص وأجرى تعديلاً "تسريع" على زمنية النص واستطاع أن يقلص زمنية القصة " يوما كاملا " إلى أربعة اسطر في النص واضعاً لمساته الخاصّة فيها.

ومن الأمثلة الأخرى نجد أن الراوي تجاوز التفاصيل غير الضرورية التي أعقبت دفن بات في مثواها الأخير فلم يقف عند مواقف الشخصيات المتباينة تجاه حالة الوفاة وإنما اكتفى بمنح القارئ تصوراً خاطفاً عن تلك الأيام بواسطة قدرته في الضغط على السطور والكلمات "استمرت التلاوات وتراتيل القرآن أسبوعياً بعد اختتام مراسم الدفن وإيداع باتا لمثواها في مقبرة شهداء العقارب هناك عند حذاء الجبل حيث يرقد الكلب المجهول الذي مات بعد أن تناول عظمة مسمومة من يدي باتا نفسها"[3]

---

(١) بنية الشكل الروائي: ١٥٤، وينظر: البنية الزمنية في رواية ذاكرة الجسد، صالح مفقودة، الأقلام(بغداد)، العدد(١)، ١٩٨٨: ٥٠.

(٢) البئر: ١٢٤.

(٣) أخبار الطوفان الثاني: ١٠٦.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وهكذا وردت اغلب التلخيصات في الرباعية إذ يعمدُ الراوي إلى اختزالها وصياغتها من وجهة نظره فيتسارع السرد ويتنامى بسرعة تفوق زمن القصة نفسها.

ج- تلخيص خطاب الشخصيات

إن ما يميز هذا النوع من التلخيص عن التلخيص السابق هو المادة الحكائية الملخّصة نفسها "التي يقع عليها فعل التلخيص" ففي الشكلين يقوم الراوي باختزال الكلمات ورصفها في سطور عدة ليعبِّرَ بها عن أحداث كثيرة لكن هذه الأحداث تكون عامة غير متعلقة بلفظ الشخصيات في الشكل "تلخيص الأحداث غير اللفظية" وخاصة تمثل ما ينطق به الشخصيات في الشكل "تلخيص خطاب الشخصيات".

وبُناءً على ذلك فهذا النوع من التلخيص تقنية زمنية تتميز"باستعمال كلمات الشخصيات نفسها أي كما صدرت عنها وعبرت بها لفظياً فالأمر يتعلق إذا بخطاب تلفظته الشخصيات في الأصل ثم جرى تلخيصُه وتقطيعه من طرف الراوي بأكثر ما يكون من الإيجاز والاقتضاب"[1] وهذا النوع من التلخيص ينقسم على قسمين[2]:

١- المباشر: وهو التلخيص الذي يعمد فيه الراوي إلى اقتباس جزء معين من كلام الشخصيات كما ورد على لسانها دون إجراء تعديل عليه من أية ناحية والإبقاء على ضمير المتكلم ، ونقول "اقتباس جزء" لأن الجزء الأكبر من الكلام يتم تلخيصه من قبل الراوي ، ومن الأمثلة على التلخيص المباشر في خطاب الشخصيات ما قام به الراوي من اختزال لمشاعر أمود وكلامه مع المعزين أثناء معركة غات عندما أخبروه أن ابنه البكر قد توفي بلسعة عقرب ثم أورد الراوي جزءاً من الكلام الذي تلفظ به أمود في تلك اللحظة "في قمة اشتداد المعارك أثناء حصار غات منذ سنوات أذن له غوما وقتها بالعودة إلى البيوت وتقبل التعازي ولكنه رفض العودة وأصرّ على استمرار

---

(١) بنية الشكل الروائي: ١٥٤.

(٢) م. ن: ١٥٤.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

اشتراكه في الحرب حتى النهاية وختم كلامه بعبارة قاسية ما زال غوما يذكرها حتى اليوم عندما قال: "ربما كان من الأفضل أن يموت مبكراً قبل أن يعي الدنيا ويتذوق مرارة الشقاء ، من يدري؟ ربما كان الموت في المهد أفضل من أن يسّود وجهي إمام الناس إذا كبر وأصبح إنسانا سيّئا"[1] فقد لخص هذا الراوي جزءا من كلام أمود لكن سرعان ما ترك كلامه له ليأتي به صوتا ممثلا للشخصية الروائية دون أن يتلاعب بالكلام أو يحرفه.

٢- غير المباشر: أن يَعمَدَ الراوي إلى صهر كلام الشخصيات فيُغيّرُ كلامها ويحذف ضمير المتكلم ويقوم باختزال كلام الشخصيات بطريقته الخاصة ، ومن الأمثلة على هذا النوع ما قام به الراوي عندما أجمل الخطاب الذي حصل بين فضل الله وأبيه عندما عاقب هذا الأخير ابنته رحمة لعدم امتثالها لأوامر زوجها بالإيواء إلى الفراش فشوهت سمعته فقد انهال عليها ضرباً ورفساً طيلة يومٍ كامل "وفي الصباح أيقظ الوالد فضل الله مبكراً وقال أنه سيتوكل ويغرب عن الواحة ، قرر أن يهاجر وطلب منه أن يلحق به عند انتهاء المدرسة في العطلة الصيفية فأعلن الولد موافقته دون حماس ، في الليل سمعه ينتحب وفي الصباح حزم أمتعته وسافر فنسي فضل الله الحوار الذي دار بينهما"[2] وتلخيص خطاب الشخصيات بنوعيه المباشر وغير المباشر كان أقل تواتراً في نص الرباعية من بقية أشكال التلخيص لمحدوديته في المساهمة في دفع الأحداث إلى الأمام كما هو الحال في بقية الأشكال.

ثالثا: مدى التلخيص

بالقياس إلى المدى الزمني الذي تغطيه التلخيصات فإنها تنقسم على قسمين: منها ما يغطي سنواتٍ عديدةً ومنها ما يغطي أسابيع أو أياماً وبين النوعين فرق وظيفي بنائي واضح فكلما زاد طول المدة الملخصة ازدادتْ سرعة السرد الذي يتم به التلخيص وهذا أمر طبيعي لأن تلخيص أحداث يومٍ واحد فقط كما تتباين هذه

---

(١) الواحة: ٣٢.

(٢) أخبار الطوفان الثاني: ٤٩.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

التلخيصات وتتنوع بحسب القرينة الزمنية التي تحتويها فمنها ما تكون محددة يسهل علينا اكتشاف مداها الزمني ومنها تكون غير محددة يصعب على الباحث تحديد مداها الزمني والفترة الزمنية التي تغطيها[1]:

أ- المحدد: وهو التلخيص الذي يحتوي على قرنية زمنية تحدد مداه الزمني وهو على قسمين:

١- التلخيص القريب: يقوم الراوي في هذا النوع من التلخيص بتلخيص فترة زمنية قصيرة نسبياً لا تتجاوز الساعات أو الأيام أو الأسابيع وقد وردت في الرباعية شواهد كثيرة على هذا النمط لاسيما في الأحداث المشحونة بالتطورات والتي تتنامى بسرعة اقل نسبياً من الأحداث الطبيعية التي يتجاوزها الراوي لفترات طويلة ، ومن الأمثلة على هذا النوع ما حصل لأجّار عندما توالت على رأسه المصائب واحدة بعد واحدة عندما قتل أمه "وصل أطراف مرزوق بعد مسيرة أربعة أيام شرب من عين التين وغمر جسمه ولباسه بالماء واستلقى بين أشجار النخيل حتى احّل العصر"[2] فعلامة هذا النوع من التلخيص التكثيف في الأحداث والتثاقل في تناميها قياساً إلى سرعة تنامي ذات المدى البعيد فقد وردت العلامة "أربعة أيام" لتدل على قرب المدى الملخص وحتى على مستوى السعة فإن هذا النوع تكون سعته صغيرة لا تتجاوز الأسطر.

٢- التلخيص البعيد: يعمدُ الراوي هنا إلى تلخيص فترات زمنية واسعة في سطور متعددة قد تمتد إلى شهور أو سنوات أو عشرات السنين وفي هذا النوع من التلخيص يتنامى السرد بسرعة تفوق ما هي عليه في التلخيصات القريبة وحتى على مستوى السعة فإن السعة تكون هنا أكبر ، في الرباعية يكثر هذا النوع من التلخيص أثناء معركة غات وانتصار محاربي الصحراء بقيادة الشيخ غوما والشيخ أخواد هدأت الأحداث وذهب الشيخ غوما إلى سوق الحدادة ليصنع هدية للشيخ أخواد قال الزنجي:

---

(١) بنية الشكل الروائي: ١٤٩- ١٥١.

(٢) نداء الوقواق: ١٧٧.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"خمسة عشر عاماً أو أكثر كأنها بالأمس الوقت يمر خاطفاً كالبرق بسرعة الرصاص ونحن نشيخ ونزحف نحو الموت من حيث لا ندري وقتها كنت لم تستلم مشيحة أمنغساتن بعد وكنت قاصداً (كانو) لقد أهديتيني شريحة كبيرة من لحم الغزال المجفف.. أتذكر؟"[1] فقد وردت علامة زمنية أشارت إلى بعد المسافة والمدة الزمنية التي تم تلخيصها وتلعب القصص المضمَّنة التي تقوم على استرجاعات طويلة دوراً في توظيف الفترات الزمنية الطويلة حيث يتم تلخيص الأحداث وتحديد مداها البعيد.

ب– غير المحدد: وهو التلخيص الخالي من أية علامة زمنية تؤكد الفترة الزمنية التي يحتويها ويحتاج القارئ في مثل هذا النوع من التلخيصات إلى أن يعتمد على تحسس تتابع الأحداث وتواليها لكي يتمكن من تأويل الفترة المقلصة كتابياً بالاعتماد على إشارات أخرى غير الإشارة الزمنية ، ولم تخلُ الرباعية من هذا النوع من التلخيص ومن ذلك ما جاء ملخصاً في الحالة التي عاشها المقاتلون في المعركة عندما التزموا الحيلة وأوقعوا الطليان في الفخ "استمروا في التراجع حتى انتهى بهم المطاف في المحروقة زودتهم الواحات والقرى الشرقية والغربية بالإمدادات ووصلت القوافل المحملة بالماء والتمر والشاي وأصبحت الصحراء الرملية ساعدهم الأيمن غرقت آليات الغزاة في بحر الرمال العظيم ما أربكت حركتهم ووقعوا في كماشة المجاهد"[2] في هذا الشاهد لم نلحظ وجود قرينة زمنية ترشدنا إلى زمن المدة الملخصة سوى أننا بالاعتماد على كلمة محروقة عرفنا أنها معركة محروقة (ما قبل انطلاق السرد بعشرات السنين).

(١) البئر: ١٠٣.

(٢) أخبار الطوفان الثاني: ٨٠.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

رابعاً: وظائف التلخيص

وللتلخيص وظائف متعددة منها[1]:

١-المرور السريع على فترات زمنية طويلة.

٢- تقديم عام للمشاهد والربط بينهما.

٣- تقديم عام لشخصية جديدة.

٤- عرض الشخصيات الثانوية التي لا يتسع النص لمعالجتها معالجة تفصيلية شاملة.

٥- الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث.

٦- تقديم الاسترجاع.

وفضلاً عن ذلك كان للتلخيص في الرباعية دورٌ فاعلٌ في التسريع من وتيرة السرد فلم يتم التوقّف عند التفاصيل الجزئية أو الهامشية ليُفْسحَ المجالُ أمامَ الأحداث ذات الأبعاد الثلاثية من حيث علاقتها بالشخصيات والفضاء ، كما أنَّ الكوني عمد إلى التلخيص في مناسباتٍ شتى من الرباعية لكي يتسنى له عرض الشخصيات المتنوعة في النص عرضاً موجزاً يؤمِّن التنقلَ المرح بين الشخصيات الثانوية والأحداث العارضة.

---

(١) بناء الرواية، (سيزا قاسم): ٧٨.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المبحث الثاني

إبطاء السرد

وعلى غرار تقنيات تسريع السرد فإن لإبطاء السرد تقنيتين زمنيتين هما الحوار (المشهد) والوصف "الوقفة"[١].

أولاً:- المشهد الحواري

مدخل:

هو تقنية أساسية في الرواية و"عبارة عن فعل محدد-حدث مفرد يحدث في زمان ومكان محددين ويستغرق من الوقت بالقدر الذي لا يكون فيه أي تغيير في المكان ، أو أي قطع في استمرارية الزمن ، إن المشهد حادثة صغيرة مؤداة من قبل الشخصيات حادثة عرضية ، منفردة ، أو مشهد حيوي ومباشر ، المشهد هو العنصر الدرامي أو المسرحي في الرواية وفعل حاضر مستمر بالقدر الذي يستغرقه المشهد"[٢] ، وإذا كان ثمةَ وسائلُ فنية وجمالية يتوسل بها القاص في إنجاز سرديته القصصية وتشكيل العمود الفقري لنظرية السرد فإن الحوارَ بأنماطه وأنواعه وأشكاله من الأهمية بمكان في السرد القصصي[٣] ، وهناك من النقاد من يؤكد على أهمية المشاهد في العمل لاسيما

---

(١) خطاب الحكاية "بحث في المنهج": ١١٢ - ١٢٢، ويُنظر: بنية الشكل الروائي: ١٦٥، بناء الرواية، (سيزا قاسم): ٨٨ - ٩٠.

(٢) بناء المشهد الروائي، ليون سرميليان، ترجمة: فاضل ثامر، الثقافة الأجنبية (بغداد)، العدد(٣)، ١٩٨٧: ٧٨.

(٣) المغامرة السردية وجماليات التشكيل القصصي "رؤية فنية في مدونة فرج ياسين القصصية"، سوسن هادي جعفر: ٤٨.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المشاهد التي تقوم على مسرحةِ الأحداث وتقدمها ضمن إطار درامي "وليس هناك شك في أن المشهد يحتل مكانة محترمة من حيث كونه أكثر الوسائل استعداداً لإثارة الإهتمام والتساؤل"[١] ويسمى المشهد تقليدياً بالفترة الحاسمة[٢] لكونه يمثل بؤرة الأحداث الناتجة عن الشخصيات مباشرة دون تدخل الراوي العليم لا من بعيد ولا من قريب.

وتكاد تتفق معظم الدراسات السردية على وجود توازن زمني بين القصة والخطاب في المشهد الحواري ، فقد ذهب ميشيل بوتور إلى أن الحوار هو الذي يُحَدِثُ التلاقي والتطابق الزمني بين مدة القراءة ومدة الحدث[٣] ، أمّا تودوروف فيرى أن الأسلوب المباشر هو ما يحقق حالة من المساواة والتوافق بين زمن القصة وزمن الخطاب[٤] ، أما الحوار لدى جان ريكاردو فيعمل على إحداث المساواة بين المقطع السردي والمقطع التخييلي[٥] ، فتتوالى الآراء حول المساواة الزمنية المفترضة التي يحدثها الحوار بين الحكاية والخطاب[٦].

وعلى الرغم من أن المقصود بالمشهد هو المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد فإن المشاهد تمثل بشكل عام اللحظة التي يتطابق فيها زمن السرد مع زمن القصة من حيث مدةُ الاستغراق[٧] إلا أن جيرار جينيت يتحفّظُ على هذا"التطابق" بين الزمنين فيرى أنه حتى المشهد الحواري لا يمكنه أن يمنحنا ضرباً من التساوي بين المقطع السردي والمقطع القصصي حتى وإن تمَّ بدون تدخل

---

(١) صنعة الرواية: ٧٤.

(٢) مدخل إلى نظرية القصة"تحليلا وتطبيقا": ٨٩.

(٣) بحوث في الرواية الجديدة: ١٠٢.

(٤) الشعرية: ٤٩.

(٥) قضايا الرواية الحديثة: ٢٥٣.

(٦) يُنظر: الزمن الروائي عند غائب طعمة فرمان، خالد مرعي حسن، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة القادسية، إشراف: د. سلام كاظم الأوسي، ٢٠٠٢: ١١٧.

(٧) قضايا الرواية الحديثة: ٢٥٣.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

السارد لأنه "المشهد" لا يعيدُ السرعةَ التي قيلت بها تلك الأقوال ولا الأوقات الميتة في الحديث[1] كما أن الباحث يرى أن ثمةَ سبباً آخرَ يجعل من الآراء التي ترى أن المشاهد توازي زمنياً بين القصة والخطاب مجردَ افتراضٍ لا يرتكز على بنية واضحة وإن تم بدون تدخل السارد لأن المشاهد والحوارات ترد فيها علامات(-...) للإشارة على أن إحدى الشخصيات سكتتْ ولم تبادرْ في الإجابة على سؤال من سبقها ومدة السكوت هذه في القصة غير معلومة فلا ندري أستمرت الشخصية في السكوت دقيقة أم دقيقتين في حين أن مدة قراءة إشارة الكلام غير المنطوق(-...) لا تتجاوز الثانيتين مهما بلغ البطء في القراءة وعليه فإن هذه المفارقة الزمنية في الحوار بين زمن القصة وزمن السرد تقلل من مصداقية التسليم بالتساوي ما بين الزمنين ، وهذا الأسلوب شائع في الرواية العربية الحديثة لاسيما عندما يكون هناك اختلاف بين الشخصيتين تجاه الحوار نفسه بين راغبٍ فيه وراغبٍ عنه ، وفي الرباعية وردت نماذجُ من شواهدَ كثيرةٍ على هذا الأسلوب من الحوار نذكر منها الحوار الذي دارَ بين أخنوخن وباتا عندما ذهب أخنوخن إلى غرفة زارا ليلاً فلم يكن يعلم أن في تلك الليلة قررت باتا أن تنام في غرفة زارا ابنتها في حين نامت زارا في غرفة أمها التي تبعد أمتار عديدة عن غرفتها ، حيث وقف أخنوخن عند باب غرفة زارا وكان الظلام دامساً فهمس أخنوخن في أذن الباب(زارا زارا) لكن لم يجب عليه أحد اعتقد أنها تخجل من أن تجيب عليه فاسترسل في الحوار:

"- إن صمتك يقتلني إنني أتعذب منذ زمن طويل

-....

- أمغار أيضاً يتعذب يجب أن تتخذي قراراً

-....

- لا ينبغي أن يستمر الأمر هكذا بلا نهاية إن صمتك سوف يدفعني لأن أبارزَ أمغار وأقتله إنه أخي الوحيد

---

(١) خطاب الحكاية "بحث في المنهج": ١٠١ - ١٠٢.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

-....

- بإمكانك أن ترفضينا كلانا هذا شأنك ولكن لا بد أن تعلني ذلك

-....

- هل تعلمين؟ قبل أن أذهب إلى حرب غات كنت قد اتفقت مع أمغار على حل حاسم إذا لم تختاري أحدنا فسنذهب معاً إلى البئر"[1] لكنها استمرت في الصمت فعلى الرغم من أن الحوار موجه إليها إلا أنها ليست المعنية به ففضّلت السكوت حتى تكتشف حقيقة علاقة أخنوخن بابنتها ولحظات الصمت في القصة أكبر بكثير مما هي عليه في السرد وهذا ما يفسر وجود اختلاف نسبي بين زمنيهما.

والمشهد خلافاً على ما هي عليه بقية أركان الرواية يمنح القارئ إحساساً "بالمشاركة الحادة بالفعل ، إذ أنه يسمع عنه معاصراً وقوعه كما يقع بالضبط وفي نفس لحظة وقوعه ، لا يفصل بين الفعل وسامعه سوى البرهة التي يستغرقها صوت الراوي في قوله"[2] لذلك صار من البديهي أن توضع المشاهد في مستوى القارئ مباشرة[3] وتتجلى واقعية الرواية في المشاهد عادة ، فهي تحقق أعلى درجات الإيهام التي تضع القارئ في الإطار الاجتماعي والبيئي والأخلاقي والطبقي[4] ، وينحسر دور الراوي العليم في الحوار إلى أدنى مستوىً له فلا تخول الشخصياتُ الراويَ في التحدث نيابةَ عنها ما يسهم في التطور الأحداث والكشف عن طبائع الشخصيات النفسية والاجتماعية وثمة فرق واضح بين التلخيص والمشهد فالأول يحتاج إلى راوٍ يقدمه ويختزله إلى أحداث مكثفة والثاني يعرض لنا الأحداث كما وقعت دون تدخل من الراوي وهذا هو الفرق الأساس بين الرواية والدراما فقد "كان هنري جيمس ينصح قائلاً: (مسرحوا مسرحوا) بمعنى أبنوا مشاهد"[5] وثمةَ من يرى أن هناك إمكانية تحديد

---

(١) البئر: ١٧٨.

(٢) نقلا عن: بناء الرواية (سيزا قاسم): ٩٠.

(٣) صنعة الرواية: ٧٣.

(٤) بنية الشكل الروائي: ١٦٦.

(٥) عالم الرواية، بورنوف واوئيليه، ترجمة: نهاد التكرلي: ٥٤.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الروايـة كمشـهد دون التعويـل كـثيراً علـى ذلـك التنـاوب التقليـدي بـين التلخـيص والمشهد[1] ، لكن أمرا كهذا لا يكاد يبدو منطقيا لان الرواية تتأسس من مجموعة من من المكونات ولا يمكن اقتصارها على المشاهد ، وتباينت الروايات في استخدام المشاهد من حيث الاستهلال والاختتام بها فيمكن أن "تأتي في نهاية الفصل أو نهاية الرواية كلها كي يتوج السرد ويتوقف مجراه فتكون حينذاك له قيمة ختامية"[2] وتتميز المشاهد بذلك عن بقية عناصر السرد بأنها يُحسن الابتداء والسكوت عليها ، ولم يعمد الكوني إلى الحوارات فيفتتحَ بها الأحداث فقد كان يفضل الابتداء بالوصف ليضعَ القارئ في أبعاد الفضاء الحي الذي يحتضن الحدث ثم تأتي الحوارات والمشاهد بعد ذلك تباعاً على وفق الحدث ذاته وطبيعته الدينامية.

واحتلت المشاهد مكانة متميزة في رباعية الخسوف فتنوعت أنماطها وتباينت صيغُها وأوكلت إليها وظائفُ متعددة ، لذلك سنتناول المشاهد زمنياً في الرباعية عبر محاور عديدة:

أولاً: أنماط الحوار

تُقَدّمُ المشاهد الحوارية إما بوصفها أحداثاً تجري أمامنا مباشرةً وإما تقدم من خلال ذاكرة إحدى الشخصيات أو الراوي لذلك تكون الحوارات على قسمين مباشرة(خارجية) وغير مباشرة(داخلية) فأنماط الحوار[3]:

أ- الحوار الخارجي(المباشر)

يعرف الحوار الخارجي بأنه الحوار "الذي يدور بين شخصين أو أكثر في إطار المشهد داخل العمل القصصي بطريقة مباشرة وأطلق عليه تسمية الحوار التناوبي أي الذي تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر بطريقة مباشرة وذلك أن التناوب هو السمة

---

(١) تحليل الخطاب الروائي: ٧٨.

(٢) بنية الشكل الروائي: ١٦٨.

(٣) نقلاً عن: بناء المشهد الراوي، ليون سرميليان، ترجمة: فاضل ثامر، الأجنبية (بغداد)، العدد(٣)، ١٩٨٧: ٧٨.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الإجرائية الظاهرة عليه ويمكن عد هذا الحوار مرحلة لاحقة متطورة في مسيرة الحوار حصلت بعد أن أصبح دور الراوي يتقلص شيئاً فشيئاً في القصة وأخذ الحوار يتبوأ المكانة التي كان يحتلها السرد في الإنتاج القديم"[1] والحوار عندما يكتب بهذه الطريقة فإنها لا تكون طريقة استرجاعية إذ يبدو الحدث المنفرد وكأنه يحدث للمرة الأولى[2] ، ويبقى الحوار الخارجي "وسيلةَ تعبيرٍ تقليدية وعالية التداول والاستخدام عن أفكار الشخصيات وأحلامها ورؤاها وأجوائها وأمزجتها ، يتم انجازها بين شخصيتين أو أكثر بطريقةٍ مُباشرة"[3] وفي الرباعية كان الحوار الخارجي علامة جذب واهتمام للقارئ فقد اعتمدَ الراوي في الأجزاء "الأول والثالث والرابع" كثيراً على الحوار الخارجي بين الشخصيات لصياغة الأحداث في حين كان دور الراوي في تقديم الأحداث واضحاً في الجزء الثاني قياساً إلى دور الشخصيات فقد غلب السرد على الحوار ، وأسهم الحوار الخارجي كذلك بشكل رئيسٍ في الإبطاء من حركة السرد الموسومة بالسرعة فسرعة السرد من الحوار كسرعة الراكض من الماشي يتنامى لكن بشكل أبطأ ومتمهّل وعلى امتداد الرباعية فإن الحوار الخارجي شكّل جانباً مهماً في النص ككل مع طغيان السرد على الحوار في رواية الواحة ، وللحوار الخارجي في الرباعية خمسُ صيغ تتباين فيما بينها من ناحية دورها في التأثير على زمنية الخطاب الروائي:

١-مايأتي خالياً من تدخلات الراوي فلا يعمد الراوي فيه إلى وصف الحوار أو التعليق عليه وإنما يكون حواراً خاصاً بالشخصيات وهذا النوع من الحوار هو أكثر الأنواع تحقيقاً لفرضية التوازي الزمني بين القصة والخطاب لخلوه من التوقفات السردية الخاصة بالراوي ولم تكن هذه الصيغة الأكثر تواتراً في الرباعية فقد اعتمد الراوي على نفسه في الإحاطة بالحوار من كل جوانبه فكان يصف أثناء الحوارات

---

(١) الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية، فاتح عبد السلام: ٤١، ٤٢.

(٢) بناء المشهد الروائي، ليون سرميليان، ترجمة: فاضل ثامر، الثقافة الأجنبية (بغداد)، العدد (٣)، ١٩٨٧: ٧٨.

(٣) المغامرة السردية وجماليات التشكيل القصصي "رؤية فنية في مدونة فرج ياسين القصصية": ٥٠.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ليبين للقارئ الأبعاد النفسية والفكرية الأيديولوجية للشخصيات ، لكن الأمثلة التي جاءت ممثلة لهذا النوع ليست بالقليلة فهناك أمثلة كثيرة عليه كلها يدور حوارها بين شخصين ما يمنع تدخلات الراوي الخاصة بإسناد الحوار إلى شخصية من شخصيات عدة في الحوارات المركبة ، ومن الأمثلة على هذا النمط الحوار الذي دار بين المحافظ والحكمدار عندما قَدِمَ هذا الأخير إلى مكتب المحافظ وجلس على كرسي في مكتبه فبعد القهوة بادر المحافظ بالسؤال عن الأمن الذي لم يكن مطمئناً في تلك الأيام فردّ الحكمدار على المحافظ

قائلاً: إن الأمن مستتب فانفجر المحافظ:

"- بالنسبة لك دائماً مستتب حتى لو انقلبت الجوهرة رأساً على عقب فالأمن بالنسبة لك مستتب

- أنا لا أهول ولا أصنع من الحبة قُبة. الأمن مستمد من طبيعة الأهالي وهم ميالون للسكينة والسلم

- لا وجود لهذا السلم إلا في رأسك

- أنت عدواني في الأيام الأخيرة

- ماذا تريد أن تقول؟

- لا أريد أن أقول شيئاً بل أريد أن أقول شيئاً واحداً أن تدعني أمارس مهامي بهدوء.

- ومن الذي يمنعك؟

- أنت

- أنا؟

- ولجنتك السرية ورئيس المتحركة وكل من لا علاقة له بالأمن

- سبحان الله

- أريد أن أمارس اختصاصي دون تدخل من أحد لا أريد أن أكون دمية في يد احد

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

- أنت تريد المستحيل كلنا دمى في يد أحدنا أنت دمية وأنا دمية ووزير الداخلية دمية كلنا دمى ومن لم يكن دمية في يد العبد كان دمية في يد الخالق أم انك تريد أن تنكر هذه الحقيقة؟
- أي حقيقة؟
- أننا مسيرون. الإنسان مسيّر لا مُخير لا مكان لأولئك الذين لا يريدون أن يعترفوا بهذه الحقيقة بين الناس من يرفض أن يكون دمية عليه أن يتحمل مسؤولية نفسه ويذهب للعيش في الصحراء كما يفعل شيخك المخرف غوما هناك يمكنه أن يعيش حياة الذئاب لأن الحرية مرادف طبيعي للموت"[1].

جرى هذا الحوار بين شخصين اثنين في مكان واحد وزمان واحد وموضوعة واحدة فلم يحتج الراوي إلى أن يوضح للقارئ مثلاً من يتكلم؟ أو من يجيب؟ وهذا النمط في الرباعية مقتصر كما ذكرنا على الحوارات التي تدور بين شخصين ، ولعب هذا الشكل من الحوار الخارجي في الرباعية دوراً فاعلاً في الكشف عن الأبعاد الإيديولوجية والأسطورية والثقافية في تماثلاتها وتناقضاتها بشكل يقر بوجود أكثر من وعي داخل الرواية[2].

٢-ما يأتي مفسَّراً وموصوفاً ومنتَجاً برواية الراوي فلا يترك الراوي الحوار وحده دون أن يبين للقارئ بين لفظ وآخر ما الفضاء النفسَي والجغرافي والحركي الذي يحيط بالشخصيات وأثناء الحوار وهذا النوع من الحوار يقلل نسبياً من واقعية النص لأن تدخلات الراوي دائماً ما تذكر القارئ بأن القصة حدثت قبل روايتها وهناك من يعلم بمآلها لكن في الوقت ذاته نجد لهذه التدخلات مجموعة من الوظائف لعل من أبرزها إحاطة القارئ بالجوانب النفسية والشعورية والفكرية للشخصيات تجاه ما يُثار وبيان نظم الهيئات والانفعالات الشكلية لهم كما يستعين الراوي بتلك التدخلات

---

(١) نداء الوقواق: ٢٥٨.

(٢) صنعة الرواية عند إبراهيم الكوني، علال سنفوفة، الرافد ،الشارقة ، العدد (١٥٨)، ٢٠١٠، عن الإنترنيت: www.arrafid.ae .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

لتوجيه ذهن القارئ إلى الشخصية المتحدِّثة الآن إذا كان الحوار يضم أكثر من شخصيتين فضلاً عن أن تلك التدخلات تعد بمثابة الملاذ الآمن لوجهات نظره الخاصة تجاه حوار الشخصيات ، وهذا النوع من الحوار كان الأكثر تواتراً في الرباعية فأغلب الحوارات جاءت مسيرة من قبل الراوي ويعود السبب في ذلك إلى أن أكثر الحوارات الخارجية في الرباعية كانت بين عدة أشخاص"بوجهات نظر متباينة" ما يضطر الراوي إلى التدخل لتبيان الحوار وشحنه درامياً ، ومن ذلك ما جاء في حوارات الشيوخ على امتدادها في الرباعية حيث غالباً ما تضم أشخاصاً عديدين يتجمهرون في مكان معين لبحث مسألة ما ، فحال وصول أنباء الاعتداءات التي قام بها أماستان على القوافل التجارية التابعة لقبيلتي الفوغاس وكيل أبادا إلى المخيم عقد الشيخ غوما اجتماعاً طارئاً ضمّ الشيوخ والوجهاء في المخيم للتشاور فيما يمكن اتخاذه من إجراءات تجاه ما يقوم به أماستان من جنون بحق الصحراء وتعاليمهما:

"دعا الشيخ غوما مجلس شيوخ القبيلة لاجتماع طارئ للتداول في الأمر وبحث ما يلزم من إجراء حيال العار الذي وقع على رؤوسهم على يدي أماستان الشقي!

قال الشيخ جبور وهو يضرب كفاً بكف:

- لا حول ولا قوة إلا بالله إذا صحَّ ما يُقال فإنه فقد عقلَه تماماً

أما الشيخ خليل فسحب لثامه على أنفه بحركة عصبية وقال:

- هل يعقل يا جماعة أن يكون ذلك الاعتداء سبب هذا البلاء كله؟

قال الشيخ غوما وهو يحضّر للبدء في طقوس الشاي الصيني الأخضر:

- بل السبب امرأة! اعتقد أن الاعتداء عليه طعنة موجهة لعلاقته بها فقرر الانتقام ليستعيدَ كرامته أمامها ، نعم حيثما توجد المصائب فثمة رائحة امرأة.

عاد الشيخ خليل يقول:

- ولكن هذا جنون وليس انتقاماً لقد فقَدَ عقلَه حقاً

ولكن الشيخ غوما همهم كأنه يخاطب نفسه:

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

- وصلت لهذه القناعة منذ زمن بعيد ، النساء أصل كل بلاء"[1] ، وبالنظر إلى المرأة هنا نجد علاقة الشيخ غوما بالمرأة معقدة جداً أو بالأحرى فلنقل أن علاقة الكَوني بالمرأة مبهمة جداً فـ"تبدو لنا علاقة ابراهيم الكوني الروائي الليبي المعروف بالمرأة غامضة ، مبهمة تتشابك فيها المشاعر وتتداخل بتعقيد محير وتخرج من أعماق متاهة مظلمة ، فهذه العلاقة مغلفة بدهاء ومهارة شديدين بمشاعر كراهية تتدفق بها لوحات الكاتب ويوحي بها لقرائه كي يخفي بها ذلك الحنين الشديد للمرأة وذلك التّوق إلى حضورها وتواجدها ففي هذه العلاقة المعقدة تختلط الأضداد وتتمازج وتتماهى فلا تعود تستطيع أن تتلمس تلك الخيوط الدقيقة الفاصلة بين الأشياء ونقائضها"[2].

ومن الأمثلة الأخرى على هذا الشكل من الحوار الخارجي ما جاء في صباح أحد الأيام عندما جاء أجار واشتكى للشيخ مما يقوم به التبروري عندما باع سانيته للطلياني ثم ذهب وجاء بعده بلحظات الشيخ خليل "جاء أميس للعودة بطبق الشاي فأمسك خليل بمعصم الطفل وقال مداعباً:

- تعال هنا أيها الشقي لماذا لا تسلم على عمك؟ كيف حالك؟

قال الطفل بسذاجة وهو يعبث بفتحة أنفه:

- عمي أجّار قال أن تانس انتقلت إلى القمر وسكنت هناك. جدي لم يحدثني بذلك في الخرافة

عقد خليل حاجبيه مفتعلاً الدهشة:

- حقاً؟ هل قال أجّار ذلك حقا!؟

ضحك آهر وابتسم غوما. استمر الطفل:

- قال أيضاً أنها دست الكنوز في سانيّة عمي التبروري

قدم له آهر طبق النحاس وهو يغالب الضحك. ضحكَ خليل أيضاً

---

(١) البئر: ٢٥.

(٢) الكوني والمرأة. عدوانية وكره أم عشقٌ وتوق؟، أمل زاهد، الحوار المتمدن (الأردن)، العدد (١٦٧١)، ٢٠٠٦، عن الإنترنيت: www.ahewar.org.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أمسك الطفل الطبق بيدين مرتعشتين واختتم قصته:

- عمي التبروري باع السانية للطلياني. عمّي أجّار طلب من جدّي أن يمنع التبروري وينقذ كنزَ تانس"[1].

فنلاحظ أن الراوي يحاول بين جملة حوارية وأخرى تقديم البعد النفسي والفني والجغرافي"الفضاء المكاني" للشخصية المُتحدِّثة لتأتي معظم حوارات الرباعية بين كلام خاص بالشخصيات وإضاءات يقدمها الراوي تحقيقاً للتوازي والتوازن بين زمني القصة والخطاب لأن تدخلات الراوي نفسها لها زمنها الخاص والمختلف عن زمن القصة والخطاب معاً ما يشكل علامة فصل بينهما.

٣-مايأتي متبوعاً بقال الراوية فلا يعتمد هذا النمط على آلية الأنواع السابقة في الحوار التي تبدأ الكلام بالعلامة(-) وإنما يُتّبعُ الراوي الكلام(التابع للشخصيات) بـ"قال فلان" وهذا النمط من الحوارات قليل جداً في الرباعية فلم يرد إلا في بعض الحوارات المسترجعة بفعل الراوي أو الشخصيات وهذا النمط يمسرح الأحداث لأنه يعتمد على الدراما في عرض الأحداث إذ يتخذ طابعاً مسرحياً في تقديم الأحداث فلا نجد ما يشير إلى وجود الراوي فهو من الأنماط الكلاسيكية في كتابة المسرحيات لا يمثل حضوراً كبيراً في الرواية بفعل طابعه المتشنج الذي يسميه لوبوك بالمشهد البانورامي الموجز[2] ، فلا يستطيع القارئ في أي لحظة أن يتناسى أن هناك راوياً يروي الأحداث له ما يجهض متعة الإحساس بواقع النص وما يميز هذا النمط من الحوار كذلك قصر الحوارات وتكثيفها ، نكتفي بذكر مثالٍ واحد لهذا النمط من الحوارات فعندما سرد الشيخ غوما لآيس قصة بئر اطلانتس تضمنت تلك القصة الحوار الذي دار بين تانس والأمير حيث حاورت تانس الأمير وهي تعتلي نخلة عالية فعندما طلب منها الزواج اشترطت عليه مجموعة شروط فقالت له: "لن تتزوج تانس حتى يكون لأخيها أطلانتس جمل ابيض ضامر وسيف من ذهب.

---

(١) نداء الوقواق: ١١٢.

(٢) صنعة الرواية: ٧٣.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

- لك ما أردتِ!

قال الأمير.

- لن تتزوج تانس حتى يكون لحبيبها أطلانتس سرج مطرز بخيوط الذهب والفضة

قالت تانس.

- لك ما أردتِ!

قال الأمير.

- لن تتزوج تانس حتى تضع تحت تصرف أطلانتس مائة من العبيد وعشرة من الأتباع

قالت تانس.

- لك ما أردتِ!

قال الأمير.

- لن تتزوج تانس حتى تضع تحت تصرف أطلانتس قافلة من النوق والجمال والرعاة

- لك ما أردتِ!

قال الأمير.

- لن تتزوج تانس حتى تتأكد أن أطلانتس سيظل بجوارها ولن يفارقها أبداً

قالت تانس.

- لك ما أردتِ!

قال الأمير.

عندها نزلت تانس من فوق النخلة مع أطلانتس وقبلت أن تتزوج الأمير"[1] فكان هذا النمط مختلفاً عن بقية الأنماط في الرباعية ولم يتم استخدامه لأنه من

---

(١) البئر: ٤٩.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الأنماط الضاربة في القدم كما أنه يشلّ من احتمالية الواقعية في السرد لأنه يفصل بين كلام الشخصية والقارئ بكلمة "قال".

٤- ما يأتي متمثلاً في النصوص والرسائل النصية المكتوبة والتي تماثل زمنياً بين القصة والخطاب كأن يورد الراوي في الرواية نصوصاً ورسائلَ سابقة لأحداث مضت وهذا النمط من الحوارات يعد من أكثر أنواع الحوارات تحقيقاً للتوازي بين زمن القصة وزمن الخطاب ولم تكن الأمثلة التي وردت على هذا النمط في الرباعية قليلة فقد تمثلت في الرسائل المتداولة بين قبائل الصحراء وإعلانات الجرائد والصحف وغير ذلك ، هذا النمط من الحوارات يتميز بطوله مقارنة ببقية الأنماط فأحياناً تتعدى الرسالة الواحدة عشرة اسطر من نص الرواية ومن الأمثلة على هذا النمط الخطاب الذي تلقاه الشيخ غوما من شيخ الفوغاس عندما تعرض أماستان للقوافل التجارية التابعة لها "..لم أصدق بالطبع أن يقوم رجل من قبيلتكم النبيلة بمثل هذا العمل العدواني وقد أدهشنا أكثر أن يقود أخوكم أماستان هذه العملية لولا تأكيدات شهود العيان ورجل من قبيلتنا عرف عنه الصدق استطاع الهرب من الأسر وأخبرنا بتفاصيل الجريمة تساءلت عما يمكن أن يجعل أماستان يقوم بمثل هذا العمل ضدنا فأخبرني بتلك القصة الملفقة عن الاعتداء المزعوم الذي قام به ابننا "إيدار" عليه في "زورازاتين" من أجل فتاة من "كيل أبادا" وبرغم أن "إيدار" لم يغب عن أعيننا في تلك الفترة التي حدث فيها الاعتداء إلا أني كنت على استعداد لأن ابعثه لكم موثوقاً بالحبال بمجرد إشارة منكم لينال العقاب الذي يستحقه إن كان يستحقه فعلاً وأنت تعلم يا شيخ غوما مدى ثقتي في قبيلتكم وفي عدالتكم.. ونحن بانتظار إجراءاتكم وجوابكم"[1] وقد استغرقت هذه الرسالة مدة زمنية في القصة تكاد تتوافق مع مدتها الزمنية في الخطاب ، ومن الأمثلة كذلك ما جاء في جريدة "فزان" للإعلان عن مشروع حفر البئر فقد ورد الآتي:

"المملكة الليبية المتحدة

---

(١) البئر: ٢٤.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وزارة الزراعة والثروة الحيوانية

مصلحة المياه الجوفية والآبار بولاية فزان

إعلان عن مناقصة عامة لحفر نبع لقبائل البدو

التي تستوطن واحة آدرار

تعلن مصلحة المياه والآبار بولاية فزان عن طرح مناقصة عامة للشركات العامة بالمملكة لحفر نبع ماء للقبائل البدو التي استوطنت في السنوات الأخيرة بواحة آدرار وذلك تحت الشروط التالية..."[1] فلهذه الرسائل والخطابات والإعلانات مدة زمنية محددة توازن بين الزمنين ، زمن القصة وزمن الخطاب فتعاملنا معها بوصفها صيغة من صيغ الحوار الخارجي من حيث السمة الزمنية التي توازن بين القصة والخطاب.

٥- ما يأتي متضمناً لعلامات نصية تشير إلى سكوت الشخصيات في موضعها فيكتفي الراوي بوضع(....) للدلالة على عدم إجابة شخصية عن سؤال شخصية أخرى ، وممّا يُميز هذا النوع من الحوارات هو أنه يكون أحادي الطرف فتمتنع شخصية عن الحوار لدوافع فسيولوجية أو نفسية أو اجتماعية أو اقتصادية وهذا النمط يتميز بشحن درامي مكثف فيبحث القارئ عن الأسباب التي تدفع شخصية معينة إلى السكوت وكما ذكرنا سابقاً فإن التوازي والتوازن بين زمن القصة والخطاب في هذا النوع من الحوارات يكون في اقل مستوياته لأن زمن المسكوت عنه في القصة يكون حتماً اكبر من زمن المسكوت عنه في الخطاب ، وثمة أمثلة كثيرة في الرباعية يتمثل فيها هذا النمط من الحوارات ومنها الحوار الذي دار بين آيس وزارا عندما ناقشها بشأن حبها لأخنوخن وأمغار:

"- لم أقل شيئاً. قلت له أني لا أدري

- ....

- لقد وعدتكِ في المرعى ألا أبوح لأحد بما قلت

- ....

---

(١) أخبار الطوفان الثاني: ٢١.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

- قلت له أن هذا سر وهو يعلم بمرافقتي لك إلى المرعى

- حقاً؟!

- طبعاً لا شيء يخفى أبداً"[1] وكانت زارا تلتزم الصمت دائماً في الحوارات التي تتعلق بشخصيتها فهي قليلة الكلام وخلف ذلك سرُ ظل مجهولاً إلى أن وجدت طافية على سطح بئر اطلانتس بعد أن هربت من عش الزوجية فقد عانى أخنوخن وأمغار من صمتهما كثيراً فلم تقرّ بحب أحدهما حتى وافاها الأجل.

ب- الحوار الداخلي (غير المباشر)

ويقصد به "التكنيك المستخدم في القصص بغيةَ تقديم المحتوى النفسي للشخصية والعمليات النفسية لديها دون التكلم بذلك على نحو كلي أو جزئي في اللحظة التي توجد فيها هذه العمليات في المستويات المختلفة للانضباط الواعي قبل أن تشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود"[2] وظهر هذا النمط من الحوارات مع ظهور روايات تيار الوعي التي ارتبطت بتطور العلوم النفسية على يد روائيين كبار كان لهم الأثر الواضح في تطوير الرواية الحديثة منهم(جيمس جويس ومارسيل بروست وفرجينا وولف وفوكنر وغيرهم) وانطلاقاً من هنا تحول نمط الحوار من حوار تناوبي يدور بين شخصيتين أو أكثر إلى كلام فردي يُعبر عن حياة الشخصية الباطنية[3] ، فيعتمد اعتماداً مباشراً على ذاكرة الشخصيات في الاستحضار الداخلي (الراوي) ، ولا يكتفي بإبراز المتعلقات الخارجية المرئية فقط على الرغم من أهميتها بل يلجأ إلى وعيها الداخلي والوقوف على مداركها وأفكارها وعوالمها الخفية المسكوت عنها[4] وقياساً إلى درجة حضور الراوي في الحوارات الداخلية يمكن تقسيم المونولوج على قسمين:

---

(١) البئر: ١٦٣.

(٢) تيار الوعي في الرواية الحديثة: روبرت همفري، ترجمة: محمود الربيعي: ٤٤، وينظر: القصة السيكولوجية"دراسة في علاقة علم النفس بفن القصة" ليون ايدل، ترجمة: محمود السمرة: ١١٧.

(٣) الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، سعد عبد العزيز: ٣٩.

(٤) المغامرة السردية وجماليات التشكيل القصصي "رؤية فنية في مدونة فرج ياسين القصصية": ٦٨.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

١- المونولوج الداخلي المباشر: وهو النمط الذي يختفي فيه صوت الراوي فيعتمد على ضمير المتكلم التابع للشخصيات مباشرة[١] وهذا النمط يعكس بشكل كبير الجوانب النفسية والشعورية للشخصيات دون تدخلات من الراوي في أدلجة الخطابات وتوجيهها حتى وإن كانت داخلية فالراوي العليم أكبر من أن تخفى عليه خافية في الرواية ، وفي الرباعية وردت حوارات خاصة داخلية تركها الراوي دونما أية إضافة لكنها بطبيعة الحال اقل توتراً من تلك المونولوجات التي حشر الراوي فيها نفسه ، ومن تلك الأمثلة عن الحوار الداخلي المباشر ما قام به الشيخ غوما عندما هنأ نفسه لأنه تمكن من بيع سانيته بأقل مما اشتراها به من ثمن مجسداً بذلك سلسلة الانتصارات التي يحققها على المستويين النفسي والاجتماعي "لا يستطيع ابن الصحراء أن يدّعي التفوق إلى حد يجعله يربح صفقة مع أهل الواحات والمدن مهما كان صفيقاً وحاذقاً ولكني كسرت القيد وتخلصت من الكابوس يكفي أنني تحررت ، هم لا يعلمون أن تحرري من تلك السانية المشؤومة هو أكبر نصر فليعتقد البلهاء أنهم ضحكوا عليّ أنا الذي كسبت الصفقة"[٢] فلم يتصرف الراوي بما قاله الشيخ غوما وإنما نقله للقارئ بنصه وبضمير المتكلم فأسهم ذلك في تجسيد الحالة الشعورية للشيخ غوما بعد أن أقدم إلى بيع السانية التي عجز عن كشف سرها حتى علم مؤخراً بسرقات مرزوق ، والإنسان في الصحراء ليس كالفلاح في الواحة فالفلاح يرى أمانه في التصاقه بالأرض ليتحقق فيه الوجود (الأمان من الضياع / التشتت) أما الصحراوي فيرى سياحته في الصحراء ملكاً وانطلاقاً ليحقق فيه وجوده (الأمان من الثبات/القيد)[٣] ، ومن الأمثلة الأخرى على هذا النمط من الحوارات الداخلية المباشرة ما كان يجول في خاطر آيس عندما كان الشيخ غوما يجلده بالسوط الناري لأنه

---

(١) تيار الوعي في الرواية الحديثة: ٤٦.

(٢) أخبار الطوفان الثاني: ٢٢.

(٣) قراءة في التجربة الليبية "لماذا تبهرنا كتابات الكوني؟"، رامز رمضان النويصري، صحيفة القدس العربي (ليبيا)، العدد(٥٢٠٠)، ٢٠٠٦، عن الإنترنيت: www.tieob.com.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

يزور باتا بحجة الذهاب إلى المدرسة فكانت تلك الجلدات تشعر آيس بالتحرر عل الرغم من أنها تلهب ظهره فيقول في نفسه: "إذن لقد تحررت"[1] لأنه كان يعيش عذاباً أقسى من السوط وهو تأنيب الضمير فتلك المونولوجات المباشرة تكون أدقَ في تصوير الانفعالات الداخلية وإرهاصات الشخصيات فلا يتدخل الراوي فيها.

٢- المونولوج الداخلي غير المباشر: هو ذلك النمط من الحوارات الداخلية الذي "يقدم فيه الواسع المعرفة مادةً غيرَ متكلمٍ بها ، ويقدمها كما أنها كانت تأتي من وعي شخصية ما"[2] وهذا النمط من الحوارات الداخلية يتخذ له ثلاثة مظاهر هي التذكر والتخيل والنجوى "وزمنياً يرتبط التذكر بالماضي فهو ردة زمنية إلى الوراء وترتبط النجوى بالسيولة الشعورية الآنية بهذا التداعي الذي تثيره المرئيات والمدركات فهو مراوحة صريحة في الزمكان ويرتبط التخيل بالآني ، فهو اختلاجات ورغاب تعرو النبض الزمني الراكد"[3] ويعد (ادورد دي جاردن) أول من استخدم تقنية "مناجاة النفس" وثمَةَ فرق واضح بين المونولوج والمناجاة فالمناجاة تتطلب وجود جمهور فهي تقديم المحتوى الذهني والعمليات الذهنية للشخصيات مباشرة من الشخصية إلى القارئ بدون حضور المؤلف[4]، أما المونولوج فهو إعادة صياغة ما تجيش به الشخصيات عن طريق الراوي ، وأن معظم الحوارات الداخلية في الرباعية وردت معبراً عنها بلسان الراوي حيث لا وجود لضمير المتكلم وإنما يحوله إلى ضمير الغائب ومن ذلك ما ورد عن هواجس الشيخ خليل عندما أقنع زوجته باستحالة عزوفه عن قراره وأنه ماضٍ في تنفيذه "لقاء آهر سيعيده إلى متاهة الدنيا متاعب البشر ستعرقل "مشروعه" لم يصدق أن ينتزع الموافقة لم يصدق أن تتنازل عن موقفها فقرر أن يستعجل وقوع ما ليس من وقوعه من بد قبل أن يوسوس لها الجن وتتراجع. المرأة

---

(١) الواحة: ٢٢.

(٢) تيار الوعي في الرواية الحديثة: ٤٩.

(٣) الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا: ١٣٨.

(٤) تيار الوعي في الرواية الحديثة: ٥٦.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

هوائية لا تثبت على أخطأ منذ البداية عندما أخبرها بقراره. أيقن الآن بجسامة هذا الخطأ بعد أن عطّلته كل هذه السنين ومنعته من تنفيذ مشروعه"[1] وعلى هذا النحو سارت أغلب الحوارات الداخلية في الرباعية فلا يتركها الراوي دون أن تمرَّ من تحت قلمه ويجسد فيها آراءه الخاصة التي قد تتماشى أو تتناقض مع ما تطرحه الشخصيات نفسها لذا فإن صوت الراوي في الحوارات الداخلية بات مسموعاً في الرباعية ، وهي المزية التي تميزت بها نصوص الكوني حيث يلاحظ أنَّ هيمنة الراوي ، كما يسند كلامه إلى الرواة وأهل الفضول والسحرة ، ولكن يبدو أنّ الراوي الواحد هو الذي يؤطر مروياته هذه انطلاقاً من أنَّه أكبرُ من الشخصيات التي يروي عنها[2].

ثانياً: وظائف الحوار

للحوار بوصفه تقنية سردية مجموعة من الوظائف:

١- إن للحوار وظيفتَه درامية في السرد وقدرتَه على تكسير رتابة الحكي بضمير الغائب الذي ظل يهيمن ولا يزال على أساليب الكتابة الروائية[3].

٢- الحوار يوضح جانباً مهماً من الصراع ويستخدمه الروائيون جنباً إلى جنب مع السرد القصصي بل يكاد يكون جزءاً منه متمماً لا دخيل عليه[4].

٣- عن طريق الحوار يتعرف القارئ على شخصيات الرواية وعلى مدى وعيها لذلك صار من الضروري التأكيد على عدم إثقال الحوارات بتدخلات وآراء الراوي وإعطاء حرية أكثر للشخصيات[5].

---

(١) نداء الوقواق: ٢٣٦.

(٢) صنعة الرواية عند إبراهيم الكوني، علال سنفوفة، الرافد (الشارقة)، العدد (١٥٨)، ٢٠١٠، عن الإنترنيت: www.arrafid.ae .

(٣) بنية الشكل الروائي: ١٦٦.

(٤) الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، طه عبد الفتاح مقلد: ١١٨.

(٥) قضايا الفن الإبداعي عند ديستيوفسكي: ٢٠.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

٤- تقديم الأحداث بشكلها وزمانها المعهود في القصة حيث يتنامى السرد في الحوار لكن ببطء قياساً إلى سرعة السرد.

ولم تشذِ الرباعية عن تلك الوظائف فقد تمثلت بها ولعبت الحوارات دوراً مهماً في شحن الأحداث والمواقف بالإثارة عن طريق الأساليب الحوارية المتنوعة في الرباعية. كما عرفت وظائف أخرى للحوارات داخل الرباعية فقد تمثلت في وظائف افتتاحية لأحداث في مقاطع وفصول فأسهمت الحوارات في إغلاق وبدأ الأحداث العامة والخاصة ، كما كان للحوار دورٌ فاعلٌ في الكشف عن الأبعاد النفسية والاجتماعية والأيدلوجية للشخصيات المتشعبة والكثيرة في نص الكوني هذا ، وسعت الحوارات كذلك لاسيما التي تأتي متبوعة بتدخلات الراوي العليم إلى إحاطة القارئ بالفضاء الروائي العام الذي كان يحيط بالشخصيات عند البت في قضية ما.

ثانياً:- الوصف

مدخل:

تقنية زمنية تقف على طرفي نقيض من الحذف وتشترك مع المشهد في تعطيل (تبطئة) زمنية السرد حيث يتم تعليق مجرى الأحداث لفترة قد تطول أو تقصر[١] ، أي أن "زمن الحكاية يتوقف رغم استمرار الخطاب"[٢] ، وفي الوقف تتسع رقعة الوصف شيئاً فشيئاً في حين يراوح السرد مكانه ما يفسر انحدار سرعة السرد إلى صفر في حين تكون سرعة الكتابة لا نهائية وينتج عن ذلك اضطراب في محوري الزمن إذ أن زمن السرد عن طريق الكتابة سيتمدد على حساب الزمن القصصي فيعمل الوصف على إيقاف حركة الزمن وتعطيلهُ هذا التعطيل يكون "بالدرجة التي يبدو معها وكأن السرد قد توقف عن التنامي مفسحاً المجال أمام السارد لتقديم الكثير من التفاصيل الجزئية على مدى صفحات وصفحات"[٣] فالوصف هنا كأنه "يناقض

---

(١) بنية الشكل الروائي: ١٧٥.

(٢) نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير: ١٢٧.

(٣) قضايا السرد عند نجيب محفوظ: ٥٥.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

السرد ، والسرد يتعارض حتماً مع الوصف ، الوصف يبطئ حركة المسار السردي على الرغم من لزوم الوصف للسرد أكثر من لزوم السرد للوصف"[1] ويميز جينيت بين نوعين من الوقفات فثمة ما يرتبط بلحظة معينة خاصة حيث يكون الوصف توقفاً أمامَ شيء أو عرض يتوافق مع توقف تأملي يقوم به البطل نفسه ، وهناك الوقفة الخارجة عن زمن القصة والتي تشبه إلى حدٍ ما محطات واستراحة يستعيد فيها السرد أنفاسه ، وأثناء تلك التوقفات يلتزم السردِ الركود الزمني والمعادلة الزمنية التي تحكم التوقف الذي يتخلل البنيات السردية [2].

وبالنظر إلى نشوء الصورة السردية المتدفقة على امتداد الرواية يؤكد الكثير من النقاد بأن الوصف يأتي غالباً ممزوجاً بالسرد ولذلك لا يقوم الوصف دائماً بعملية إيقاف السرد فهو "لا يُحدث دائماً توقفاً داخل زمن السرد لأنه يصبح هو نفسه سرداً وينتج ذلك من كونه يتعالق مع بصرية ما ، حيث الحركة تتبع في وصف التفاصيل حركة رصد العين للأشياء- سواء كان هذا الرصد خارجياً أو داخلياً"[3] فقلما يُعثر على قطع وصفية خالصة وطويلة في النصوص الروائية فطولها المفرط يضع القارئ أمام وصف من أجل الوصف دون الاحتكام إلى الوصف الدال أو الموضوعي فكلما قصرت الأوصاف كانت أبعد عن التكلف والصنعة.

وعلى الرغم من اتفاق بعض الدارسين على مفهوم الوصف واجتماعهم بأنه يعني "إيقاف مسار الأحداث المتنامية إلى الأمام بهدف تقدم مشهد قصد التأمل أو شيء ما"[4] فإن التسميات والمصطلحات تباينت وتنوعت بتنوع الدارسين أنفسهم فثمة من يسميه الاستراحة[5] ، (في إشارة إلى تأجيل عملية تنامي الأحداث لفترة

---

(١) في نظرية الرواية "بحثٌ في تقنيات السرد": ٢٤٩.

(٤) قضايا الرواية الحديثة: ٢٥٣.

(٣) وظيفة الوصف في الرواية، عبد اللطيف محفوظ: ٥٢.

(٤) السردي والشعري في حدود التمفصل والتمازج، صدوق نور الدين، الفكر العربي المعاصر(بيروت)، العدد (٣٨)، ١٩٨٦.

(٥) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي: ٧٦، وينظر: غائب طعمة فرحان روائياً، فاطمة عيسى جاسم: ١٤٤.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وجيزة) ومنهم من يطلق عليه الوقف[١] (استناداً إلى دوره المؤثر في إيقاف السرد) وآخرون يختارون الوقفة الوصفية[٢] أو الزمن القصصي الساكر وتعطيل أو إيقاف الزمن[٣] ومع هذا التباين فنحن نرجح الوصف كونه أقربها إلى نواحي السرد الوصفي دلالياً ووظيفياً من ناحية وكون أغلب الدراسات السردية أسست لهذا المصطلح حتى اختص بالتقنية التي نحن بصددها من ناحية ثانية.

أولاً: أقسام الوصف

قياساً إلى بقية تقنيات السرد(الحذف ، الخلاصة ، الحوار) لم يُجسدِ الوصف في رباعية الخسوف حضوراً كبيراً وعلى الرغم من سعة حجم الرباعية التي في حدود التسعمائة صفحة فلم يتم العثور على قطع وصفية كبيرة وكثيرة وإنما كانت السرود المتواصلة تتخلل تلك الأوصاف ما يجعل دور الوقف في تعطيل مجرى السرد يتضاءل وهذا ما يفسره أن الكوني لم يعمد إلى تصوير الفضاءات بالدرجة الكبيرة وإنما كانت الرؤى والمنطلقات الأسطورية والإيديولوجية هي السمة البارزة في النص ، إلا انه وعلى الرغم من ذلك كانت معظم الفصول والمقاطع السردية تفتح بقطع وصفية كبيرة تتجاوز أحياناً سطوراً كثيرة حيث يرى الراوي ضرورة إحاطة القارئ بالشكل الطوبوغرافي الذي يحتوي الحدث وقلما يُقَدِمُ لوصفه ثانيةً ، يقول بوتور: "وليس الآخرون ، بالنسبة إلينا ، ما رأيناه فيهم بأعيننا وحسب ، بل هم إلى ذلك ما أخبرونا به عن أنفسهم ، أو ما أخبرنا به غيرهم عنهم ، وليسوا كذلك أولئك الذين عرفناهم ، بل كل الذين ترامت إلينا أخبارهم. وهذا لا ينطبق على الناس وحدهم ، بل ينطبق كذلك حتى على الأشياء والأماكن ، كالأماكن التي لم أذهب إليها مثلاً ، ولكنها وُصِفتْ لي"[٤] ، الأوصاف في الرباعية على ثلاثة أقسام:

---

(١) خطاب الحكاية "بحث في المنهج": ١١٢، وينظر: تحليل الخطاب الروائي: ١٤٤، الشعرية: ٤٨، بناء الرواية(سيزا قاسم): ٨٨.

(٢) بنية الشكل الروائي: ١٧٥.

(٣) نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل: ٤٢٤.

(٤) بحوث في الرواية الجديدة: ٥.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أ- وصف الشخصيات

لقد ارتأينا تقديم وصف الشخصيات على وصف المكان والأشياء لاعتبارين مهمين: الأول: كون الوصف تمثل في إيضاح ماهية الشخصيات في الرباعية أكثر من وقوفه عند المكان والأشياء ، والثاني كون الشخصيات هي من تسهم في وصف واكتشاف المكان فنحن نتعرف على المكان من خلال الراوي "الشخصية غير المشاركة" أو الشخصيات نفسها "المشاركة" فكأن وصف الشخصيات بذلك عملية سابقة لوصف المكان والأشياء فالشخصيات تخضع إلى نوع من المداولة بين الوصف الخارجي لها وبين وضعها الساكن ما يدس في قلب الوصف الراكد دينامية خافتة تجعل السرد الممزوج بالوصف يتنامى ولكن بتثاقل شديد.

ومن ذلك الوصف الذي ورد في الرباعية عن شخصية باتا المحورية في النص فقد تخلل الوصف انزلاقات سردية تدفع الحدث إلى الأمام "باتا امرأة آسرة ، ساحرة ، خارقة الجمال أجمل امرأة في الصحراء الكبرى كلها ماتت أمها وهي تعاني الآم الوضع أثناء ميلادها أما أبوها فقد قتلته باتا وهي طفلة لم تتجاوز الثالثة بطلقة من بندقية ويقال أن ذلك حدث بمحض الصدفة ، ولكن الزنجية التي ورثتها باتا عن أبيها الذي كان نائماً في القيلولة أحد أيام الصيف القائظة وتطلق عليه النار وعندما هرعت الزنجية الى الرجل كانت باتا تغرق في ضحكة هستيرية وتعبث بيديها الصغيرتين بالدم المنبثق من رأس الأب المسكين الذي فارق الحياة على الفور"[1] نلاحظ في هذا النص نمطين من الوصف: الأول مباشر وخالص يتوقف فيه السرد عن التنامي ويتعطل مجراه نهائياً(باتا امرأة آسرة ، ساحرة ، خارقة الجمال أجمل امرأة في الصحراء الكبرى كلها) في هذا المقطع الوصفي المباشر استكان السرد وتوقف عن الجريان والحركة ، أما الثاني غير المباشر فهو وصف أيضاً لكنه وصف ممزوج بسرد(بصرف النظر عن توجه السرد) فيتنامى فيه الحدث ولكن ببطء وتلك السرود التي اتبعت الوصف المباشر(ماتت أمها وهي تعاني آلام الوضع(...) كان نائماً في القيلولة) شكلت

---

(١) البئر: ٦٥.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

في ذهن المتلقي تصوراً عن شخصية باتا وهي الوظيفة التقليدية التي يتعمدها الوصف الخالص المباشر ، ومن أوصاف الشخصيات كذلك ما ورد في وصف مبروك دبّار حين ذهب الشيخ غوما إلى بيته وقصد أن يطلب منه مساعدة مرزوق الذي فجّر الدنيا بعويله "انفتح الباب عن الفقيه بقامته القصيرة وجسمه المكتنز يتدثر بثوب فضفاض حاسر الرأس عيناه تتراقصان وقد لمعتا بدهشة مفاجئة عند رؤية الشيخ"[1] فقد تأخر فتح الباب هنا بالنسبة للقارئ على الرغم من أنه فُتح في أول السرد فبعد أن فُتح تدفق الوصف فأوقف جريان الأحداث فبعدما فرغ الراوي من الوصف جسد رؤية دبّار للشيخ غوما وما أعقب ذلك من أحداث يوضحها السرد فيما بعد.

كما كانت شخصية عياش الدوس من الشخصيات المركزية في رواية نداء الوقواق تعمد الكاتب أن يغطي حياته لاسيما دوره الفاعل في مظاهرات(١٤ يناير) فوقف السرد عنده ليعطيه شكلاً يتجسد في مخيلة القارئ "صوته العميق النبرة هو أحد أسلحته في استقطاب الطلبة في صوته أيضا نبرة شيوخ القبائل في تصرفاته ايضاً وقار العقلاء ، فهو لا يخرج ولا يشاطر الألعاب ، ينزوي في ركن ويراقبهم من بعيد ، وإذا تعارك اثنان فإن الاحتكام لا يكون إلا إليه ، وإذا احتاج احدهم إلى النصيحة فإنه لا يتردد في أن يلجأ له طلباً للمساعدة يتصرف ببساطة ولا يسعى لأن يفرض سيطرته على أحد هذا لم يكسبه احترام الزملاء فقط وإنما محبتهم ايضاً"[2] فهنا نحن بصدد توقف دام عدة اسطر لم يمارس السرد فيه مهامه في السعي إلى الأمام وتقديم ما هو جديد ومثير من أحداث ، ومعظم أوصاف الشخصيات وردت متضمنة لمنافذ سردية يحرق الحكي من خلالها منافذ الوصف الصلدة فيتنامى ببطء شديد جداً إذا ما نظرنا على التركيبة ككل وهذا ما يبرر استخدامنا مصطلح الإبطاء بدلاً من التعطيل.

---

(١) الواحة: ١٩٣.

(٢) نداء الوقواق: ١٩٧.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ويتعالق وصف الشخصيات مع وصف المكان في الرباعية ليتميزَ بدلالة خاصة حيث يكون لوصف المكان وهو العراء دلالة نفسية عميقة في رواية نداء الوقواق عندما يصف التبروري الشيخ غوما بالقول: "أنت إله الصحراء رغم أنف الكارهين ، والمشيخة لا معنى لها بدونك تركت لآهر اللقب ولكن هيهات أن يملأ الفراغ الذي تركته أنت شيخ الصحراء إلى الأبد والقبيلة ما هي إلا جزء صغير من الصحراء العظمى"[١] فالشيخ غوما يكتسب عظمته من المكان الذي هو سيده وهو العراء بوصف مجازي تمثيلي[٢] ويتجلى المكان بواقعه المادي ليصبح دلالة نفسية فتتشابك خيوطه التاريخية وخصوصيته المشهدية.

ب- وصف المكان

إذا ما نظرنا إلى المكان الروائي بشكلٍ عام نجده يحظى بقدر أكبر للوصف قياساً إلى إمكانية وصف الشخصيات والأشياء عامة ، فالمكان هو الخلفية التي تقع عليها أحداث الرواية وهو الإطار العام الذي يتضمن الأحداث كلها أنه يرتبط بالإدراك الحسي[٣] فيتنوع ويتشكل بتنوع الحياة وتشكلها فلا تلتزم الأماكن وصفاً واحداً لأنها لا يمكن حصرها.

ويعيب الكثيرون على روايات الكوني أنها لا تجسد "في مجملها" سوى تفصلات مكان واحدة فالصحراء هي العامل المشترك بين معظم روايات الكوني إن لم نقل كلها[٤] ويبدو لنا أن انحسار وصف المكان في الرباعية وقلته قياساً إلى وصف الشخصيات والأشياء العامة يعود بطبيعة الحال إلى عاملين مهمين: الأول هو شحّة الأمكنة على مستوى الرواية الواحدة فالروايات الأربع للرباعية تمثلت في أربعة أماكن

---

(١) نداء الوقواق: ١١٩.

(٢) إبراهيم الكوني لغة المكان وتحوله الدلالي، محسن المقداد، صحيفة الثورة (دمشق)، الملحق الثقافي، ٢٠٠٩، عن الإنترنيت: thawra.alwehda.gov.sy.

(٣) بناء الرواية(سيزا قاسم): ١٠٢.

(٤) الفضاء وبنيته في النص النقدي والروائي " رباعية الخسوف لابراهيم الكوني نموذجا ": ٧.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

رئيسة هي: (البئر في بئر اطلانتس العريق) و(الواحة في واحة آدرار) و(أخبار الطوفان الثاني في الساحل الشرقي لواحة آدرار) و(نداء الوقواق في وادي الآجال) ثم تتخلل تلك الأمكنة أماكن عمودية وأفقية فانحسرت الأحداث في فضاء مكاني شبه معتاد "معروف" فالكوني صور الصحراء تصويراً دقيقاً في روايات سابقة لرباعية الخسوف فلم يعد يطيل الوقوف عند تمفصلاتها ، والثاني كون النص يحمل في طياته أبعاداً فكرية وأيديولوجية وفلسفية ارتقى من خلالها الكاتب "أحياناً" عن الوصف في عمومه ليجسد حضوره في تدشين الأحداث ، وعلى الرغم من ذلك فإن الحاجة الفنية دفعت الكوني لتجسيد الأماكن وتصويرها تصويراً عقلانياً لا يسفُ في الوصف فيجافي وظيفته الحقة ولا يُقل فيخل بمنظومة الفضاء الروائي التي هي من صلب العمل الروائي ، وعادةً ما تتم معالجة المكان الروائي من خلال دراسة المقاطع الوصفية وذلك لكون المكان متصلاً بلحظات الوصف[1] ومن خلال وصف الأماكن والفضاءات الخارجية في الرباعية توقف تدفق السرد واستكان في أحايين كثيرة فثمة مجموعة من الأماكن الموصوفة في الأجزاء الأربعة أسهمت في إجراء تعليق مؤقت في مجرى المسار الزمني للأحداث ، ففي وصف مخيم قبيلة أمنغساتن في رواية البئر يجد الراوي أن من الضرورة إحاطة القارئ بعلمٍ عن المكان الرئيس الذي قطنته القبيلة ودارت فيه الأحداث على امتداد الرواية "تنتشر بيوت القبيلة تحت الجبل في عراء منبسط كأنه يمتد إلى الأبد: وهي خليط من الخيم المنسوجة من وبر الجمال أو الماعز والزرائب المصنوعة من سعف النخيل المستجلب من الواحات وتحت الجبل على مسافة مائة خطوة من تجمع البيوت يقع بئر اطلانتس العريق الذي لا يعرف له أحد تاريخاً وعلى بعد أربعمائة خطوة أخرى تقوم المقبرة الجديدة ، تليها المقابر القديمة بمسافة ثلاثمائة خطوة ملاصقة لحذاء الجبل تماماً أما الجبل الشاهق فيفضي إلى خلاء صخري تتخلل أودية صغيرة تنتشر فوقها الأشجار البرية كالرّتم والسدود والطلح وينطلق الخلاء ممتداً حتى يذوب متواصلاً في صحاري الحمادة الحمراء في الشمال ،

---

(١) بنية النص السردي من منظور نقد الأدبي: ٦٢، ٦٣.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أما البئر المحاط بالأحياء من جانب والأموات من الجانب الآخر فقد بنيت جدرانه بصخور هائلة لا يعرف أحد كيف تمكن الأولون من زحزحتها من الجبل وبأي أدوات تمكنوا بواسطتها من صقلها ونحتها بهذا الشكل المصقول الرائع"[1] فهذا المقطع الوصفي الذي يعد من المقاطع الوصفية الطويلة في الرباعية أوقف السرد المتنامي عن السير للأمام وعادة ما تكون الأمكنة الرئيسة في الرباعية "على قلتها" متميزة بأوصاف مستفيضة ومطولة إذا ما قيست بأوصاف الأماكن الفرعية أو الثانوية ونلاحظ في القطعة الوصفية السابقة ورود التساؤلات والانطباعات المبهمة عن المكان"البئر" وهذا تساؤل يثير الغموضَ تقديماً للرّسمِ الأسطوريِّ الذي سيوحد مسارَ السرد الأول بالمسارات التضمينية الواقعة فيه وهذه المسارات التضمينية عادة ما تكون حكاية أسطورية لكنها تمتلك ما يسمح باندماجها بالمسار الواقعي للنص من خلال انتمائها إلى الصحراء في جغرافيتها وتاريخها ومن ثمَّ في الوجود الطبيعي لهذه الصحراء والصحراء هذه في وجودها الطبيعي هي الخلاء والعراء[2].

ولعل القطع الوصفية الكبيرة كانت مقتصرة على أماكن رئيسة فجاء في وصف وادي الآجال وهو المكان الرئيس في رواية نداء الوقواق "يرقد وادي الآجال بين الصحراوين العظميين الخالدتين في العراك والعناد الرملية والجبلية تمتد الجبال الرمادية الأسطورية الغامضة على طول الشريط الشرقي وتواجهها من الناحية المقابلة كثبان الرمال الذهبية جليلة أيضاً متوثبة متحفزة مستعدة للعراك والانتقام السلسلة الجبلية حليقة الرؤوس متساوية القمم كأنها قطعت وسويت بضربة واحدة من سيف أسطوري أما الرمال المواجهة فمتفاوتة مدببة الرؤوس أحياناً منحنية ومسطحة أحياناً أخرى ولكنها لا تتنازل عن الصراحة والوحي بالاستعداد للهجوم والعدوان حتى في شكلها الراكد الذي يخدع المشاهد فيرى فيه الانكسار والاستسلام ، عبر هذا الامتداد

---

(١) البئر: ٤٥.

(٢) المكان دلالته ودوره السردي، قراءة في رواية البئر لابراهيم الكوني نموذجا، تيسير عبد الجبار الآلوسي، مجلة علوم الإنسانية(العراق)، العدد(٦)، ٢٠٠٤، عن الإنترنيت: www.uluminsania.com.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الأبدي المحاصر بين القوتين العظيمتين يرقد الوادي المسكين المخنوق بين فكي عدوين أبديين وتتناثر الواحات البائسة في قاعة على مسافات متباعدة من أطراف أكاكوس في غات من أقصى الجنوب وتمتد حتى أعتاب الخلاء المشرف على الجوهرة من ناحية الشرق"[1] فنلاحظ أن ثمة اتزاناً في الأوصاف المتعلقة بالأمكنة الرئيسة في الرباعية وكونها ثابتة لا تتخللها المُقدِّماتُ السردية فشكلت بذلك علامة فارقة في طبيعة أداء الإيقاع الزمني حيث أسهمت هذه المقاطع الوصفية المطولة في إجبار السرد على تأجيل تدفقه المستمر لحين انتهائها من أداء مهماتها المتنوعة ، وعلى امتداد الرباعية لم يكن الراوي يرغب في تعليق تنامي السرد أثناء وصفه للأماكن الفرعية أو غير الأمكنة الرئيسة ومن ذلك ما ورد في وصف القصر الذي قصده الشيخ غوما ليطرح قضية النبع "أحاط طابور السيارات بالقصر المشيد على ربوة مرتفعة تقع في قلب العاصمة وبدأت طقوس الوليمة على طاولة إفرنجية طويلة مزينة الحواشي بنقوش يدوية أيضاً جاء الوالي بلحيته الكثة التي يغزوها البياض رحب بهم بحرارة"[2] فالقصر مكان راقٍ لم يرد ذكره في الرباعية إلا في هذا الموضع عندما زار الشيخ غوما الوالي طالباً منه التعجيل في قرار حفر النبع في واحة آدرار ، إذن هو مكان ثانوي عابر ورد وصفه سريعاً مقتضباً كما ورد وصف قبة القصر نفسها التي بُذخت عليها أموال طائلة ، وثانويةُ القصر جاءت من استحواذ أماكن الصحراء على الرباعية فقلَّ وَقصُرَ وصفُه بل وتخللته المنشطات السردية التي تحفز السرد في السير والتقدم إلى الأمام ما يجعل السرد يتناوب في الوقوف والسير ما يعطيه صفة البطء لا التعطيل.

(١) نداء الوقواق: ٩٩.

(٢) أخبار الطوفان الثاني: ٢٤.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ج- وصف الأشياء

لن نجافي الحقيقة إذا ما قلنا أن لوصف الأشياء مجتمعة مكانةً متميزةً في الرباعية فقد وردت أوصاف كثيرة ومتنوعة تضمنت في معظمها وصف الأجواء والأنواء والطبيعة والأدوات والمحسوسات الأخرى ويرجع التركيز على وصف الأنواء الجوية إلى أثرها البالغ في تحريف سلوكيات الشخصيات والأحداث في مجملها العام فمن أوصاف الطبيعة الصحراوية ما ورد في الرباعية "جردت الشمس أشعتها اللامعة كالسيوف انطلقت ألسنة الجحيم من عقالها كشفت الصحراء عن صدرها العاري دائماً البكر دائماً استعداداً لاستقبال سياط اللهب وممارسة طقوس العذاب الخالد ، عبر الخلاء الذي يندلح مُنبسطاً متواصلاً اندلق السراب كسيول من الفضة كنهر من الزئبق ، يندفع في إصرار حتى يحجب الأفق في نقطة الالتحام المحموم ، بين السماء والصحراء متصاعداً في بخار ضبابي شفاف"[١] فقد توقف السرد واسترسل الوصف في في إفاضة متواصلة عن الطبيعة الصحراوية وما لها من أثر واضح في إداء الشخصيات فالصراع الحقيقي الذي عايشته الشخصيات لاسيما في رواية الواحة كان متمثلاً في قوتين الأولى(باتا) والثانية(الطبيعة) حيث "أنهك الحرُّ قوى البشر حتى جاء الخلاص الثاني"[٢] وفي نهاية الأمر و"بعد مضي أسابيع تراجع الحرّ نهائياً وتوغل النسيم البارد في عمق الصحراء مدفوعاً بموجات الهواء التي تهب من الشمال"[٣] فنلاحظ أن الشخصية في روايات الكوني تخوض صراعاً مع الطبيعة بشكلٍ خاص لاسيما الطبيعة الصحراوية[٤] ومن الأوصاف المتعلقة بالطبيعة كذلك ما جاء في وصف الحال التي مّر بها جيش القبائل المتجهة إلى عروس الواحات لاقتلاع المحافظ والوالي من

---

(١) البئر: ١٠١.

(٢) الواحة: ٢٧٦.

(٣) م. ن: ٢٧٩.

(٤) الكتابة بلغة الصحراء "إبراهيم الكوني وآخرون"، سعد محمد رحيم، الحوار المتمدن (الأردن) العدد(١٦٣٥)، ٢٠٠٦، عن الإنترنيت: www.ahewar.org.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

منصبيهما كانت الأجواء غاية في الحساسية لاسيما مع تزايد الحرّ "تسكع السراب منذ الصباح وتنفست الأجساد بالصهر والبحار واختلطت رائحة العرق البشري برائحة عرق الجمال المجهدة اشتعلت الرمضاء في الرمل فاضطر بعض الفلاحين الحفاة أن يواجهوا قرص النار المعلق برؤوس حاسرة ويضحوا بالعمامات التي لفوا بها أرجلهم المشوية بالرمضاء"[١] فأسهمت أوصاف الطبيعة بذلك في تعطيل خطى السرد وجعله ينمو بسرعة أقل بكثير من سرعة زمن القصة ، ونظراً لما تركته العقارب السود من هلع وفزع في نفوس أهل الواحة حتى أصبحت بلاءً مستشرياً فيهم قتل منهم ما قتل وجد الراوي أن من الضرورة إحاطة القارئ بصفات تلك العقارب "ولكن ظلت عقارب ذلك العام مميزة بثلاث خاصيات: لونها وحجمها ومفعول سمها ، اللون أسود داكن كلون الخنفس(...) الحجم: ضعف الحجم المتوسط للعقرب العادية سمينة الأرجل والذيل والأطراف مشحونة بالسم محتقنة بالموت ، مفعول السم: لم يستطيع أحد ان يصف المفعول لأنه لم يحدث أن لسع هذا النوع الخرافي من العقارب مخلوقاً ووجد فرصته يعبر فيها عن إحساسه"[٢] فجاء الخلاص الأول[٣] ليأمر الشيخ غوما قبيلته بترك كل شيء في مكانه والرحيل عن الواحة[٤] فكانت هذه الأوصاف تسهم كما في أوصاف الطبيعة في عرقلة تنامي السرد بشكل ميسور.

ثانياً: وظائف الوصف

بعد الروايات الكلاسيكية التقليدية ودخول الرواية في عصر الحداثة والتطور لم يعد الوصف حكراً على وظيفة بعينها وإنما تعددت وظائفه وتنوعت "فقد عرف كثيراً من التغييرات الأساسية التي طالت وظيفته وبنيته"[٥] فأصبح الوصف بذلك داخل

---

(١) نداء الوقواق: ٣٣٠.

(٢) الواحة: ٢١٦.

(٣) م. ن: ٢٤٥.

(٤) م. ن: ٢٤٧.

(٥) الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا: ١٨١.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

النسيج الروائي علامةً فارقة ودالة على المكانة الاجتماعية والمستوى الاقتصادي والثقافي فلم تعد الوظيفة التزيينية هي كل ما يرمي إليه الوصف فقد تحول بذلك من عنصر تزويق إلى "عنصر أول في العرض"[١] ويصف الآن روب غرييه الوصفَ في الرواية الجديدة بقوله: "لكن خطوط الرسم تتراكم وتتكدس وتنتقل وتنكر نفسها حتى أن الصورة تحاط بالشك كلما تقدمت في البناء والاكتمال وبعد عدة فقرات وعندما ينتهي الوصف يكتشف القارئ أن هذا الوصف لم يترك شيئاً متماسكاً وراءه لقد اكتمل الوصف في حركة مزدوجة من الخلق والتحطيم"[٢] وعلى أساس ذلك أصبح للوصف ثلاث وظائف في الرواية وهي الوظيفة التزيينية والوظيفة التفسيرية والوظيفة الإيهامية[٣] وتمثلت كلها في الرباعية وعلى مختلف أنماط الوصف:

أ- الوظيفة التزيينية

وهي الوظيفة التي يبدو فيها السرد متجها نحو إبراز زخرف القول فتتكدس الألفاظ ذات العناية بجمال المُفردات نفسها[٤] وبهذه الوظيفة للوصف بدأت الروايات التقليدية ، إذ "كان النقاد الأوائل ينظرون إلى الوصف على أنه أسلوب مستقل بذاته وأن وظيفته زخرفية"[٥] بغيةَ رسم ديكور الحدث وتحديد إطاره وتصوير الشكل الفيزيقي للأبطال والشخصيات الرئيسة[٦] ويشبِّه بوالوا الوصف التزييني باللوحات والتماثيل التي تزين المباني الكلاسية[٧] ولا شك أن النظر إلى الوصف على أنه

---

(١) السرد والوصف، جيرار جينيت، ترجمة: مهند يونس، الثقافة الأجنبية (بغداد)، العدد (٢)، ١٩٩٢: ٥٣.

(٢) نحو رواية جديدة: ١٣١.

(٣) بناء الرواية(سيزا قاسم): ١١٠، ١١١، وينظر: الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا: ١٨٠ - ١٨٢.

(٤) الفضاء وبنيته في النص النقدي والروائي " رباعية الخسوف لابراهيم الكوني نموذجا ": ٣٢٣.

(٥) بناء الرواية (سيزا قاسم): ١١٠.

(٦) نحو رواية جديدة: ١٢٩.

(٧) نقلاً عن: بناء الرواية (سيزا قاسم): ١١٠.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

زخرف من الزخارف أخل بقيمته إذ أن الوصف قد يحمل معانيَ ودلالات أبعد من مجرد تمثل الأشياء[1] وبعيداً عن رأي الناقد بلسم محمد الشيباني الذي يرى أن الرباعية خلت من هذه الوظيفة[2] فقد تمثل الوصف ذو الوظيفة التزيينية في الرباعية في مناسبات كثيرة حيث تم استخدام الفنون البلاغية من استعارات وكنايات ومجاز بوجه عام ومن ذلك ما جاء في وصف أسنان باتا عندما قصدها آيس في بيتها "رفعت نحوه رأسها وافترَّ ثغرُها عن ابتسامة ساحرة كشفت عن أسنان بيضاء ناصعة مصففة بعناية كعقد من لؤلؤ"[3] فأصبح بذلك الوصف تزيينياً كمالياً لا يعمد الكاتب من خلاله إلى إعطاء معلومة مهمة أو الإخبار عن حدث ما ، ومن ما ورد كذلك عن الوصف التزييني وصف الغروب في رواية نداء الوقواق عندما كان الشيخ غوما في الجوهرة عروس الواحات ليفوض المسؤولين على حفر النبع في آدرار "مال قرص الشمس نحو الأفول فجاءت لحظة الاستشهاد المشحونة بالقداسة والكآبة معاً غرق القرص الذهبي في غلالة شفافة من سحب هلامية قبل أن يركع ويلثم حافة الأفق الرملي البعيد ، خُيّل له أن القرص تعطل طويلاً في ملامسته حافة الأفق على غير عادته ثم تسلسل ببطء وانحدر وراء الّتلّة الرملية حلّ الغياب ظل الشفق مزوقاً باللون الأرجواني ، اللحظة التي تعقب الغياب تعمق الشعور بالرهبة وتثير مزيداً من القداسة والحزن"[4] فلو تعمقنا في هذه القطعة الوصفية لوجدناها في مجملها تقوم على استخدامات بلاغية تشبيهات واستعارات ومجاز والاعتماد على التخييل في الوصف وما يميز الوصف التزييني في الرباعية إنه لم يأتِ بمنقصة للنص كما يأخذُ البعض على الوصف التزييني لأنه اقتصر على الموصوفات الثانوية غير وصف شخصية مبهمة أو مكان جديد فإن الوصف جاء ليغطي هنا أموراً كمالية كالغروب والشروق "على

---

(١) الفضاء وبنيته في النص النقدي والروائي " رباعية الخسوف لابراهيم الكوني نموذجا ": ٣٢٣.

(٢) م. ن: ١١٠.

(٣) البئر: ١٦٠.

(٤) نداء الوقواق: ٥٤.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الـرغم مـن أن الشـروق والغـروب مـثلا الحيـاة والمـوت في روايـة نـداء الوقـواق"[١] والجماليات كالعيون والأسنان والرشاقة وما سوى ذلك.

ب- الوظيفة التفسيرية

لم يبقَ الوصف أسيرَ وظيفته التزيينية فحسب فمع تطور الروايات أصبح الوصف "فناً مكتفياً بذاته"[٢] لاسيما عند بلزاك الذي أصبحت الأشياء عنده "لا تجسد الوجود القائم فقط ، وإنما تقوم بدور المحرك لحياة البطل الروحية"[٣] فظهرت الوظيفة التفسيرية للوصف مع بلزاك وفلوبير فمظاهر الحياة الخارجية من مدن ومبانٍ ومنازلَ وأثاث وأدوات وملابسَ تذكر في النصوص لأنها تكشف عن حياة الشخص النفسية وكثيراً ما تشير إلى مزاجها وطبعها وأصبح الوصف لا يأتي بلا مبرر بل إن كل مقطع من مقاطعه يسهم في بناء الشخصية وله اثر مباشر في بناء الحدث[٤] ، وبهذا المفهوم لوظيفة الوصف فإن أكثر الأوصاف في الرباعية جاءت محملة بالدلالات والمعاني والمضامين التي تبين طبيعة الشخصيات والأحداث بوجه عام ، يصف الراوي شروق الشمس التي تبدأ بمغارة العجوز العّراف مهمدو "الشمس دائماً تشرق فوق المغارة بالضبط وتظل مختفية خلفها مدة طويلة قبل أن تطل بقرصها الأصلع الأحمر العاري لتوزع أشعتها النارية "بعدالة" على مناطق الواحة الجنوبية التي تتأخر في نيل نصيبها من أشعة الصباح"[٥] ثمة أكثر من مزية يتميز بها العّراف مهمدو عن بقية أهل الواحة فما سُمي عرّافاً إلا لأنه يعرف باجتهاد ما سيقع فهو الذي دفنته الواحة بعد "موته" وعاد إليها أصح من ذي قبل فكان الفضوليون من أهل الواحة

---

(١) يُنظر: صنعة الرواية عند إبراهيم الكوني، علال سنفوفة، الرافد (الشارقة)، العدد (١٥٨)، ٢٠١٠، عن الإنترنيت: www.arrafid.ae .

(٢) تاريخ الرواية الحديثة، ر. م البيرس، ترجمة: جورج سالم: ٧٣.

(٣) الأفكار والأسلوب، أ. ف تشتيشرين، ترجمة: حياة شرارة: ١٧٣.

(٤) نقلاً عن: بناء الرواية(سيزا قاسم): ١١٠، ١١١.

(٥) الواحة: ٢٢.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

يتجمهرون حوله ويمطرونه بوابل من الأسئلة عن الجنة والنار والعدالة والحوريات! ، فكأن الشمس التي تشرق عليه أولاً علامة لما له من مكانة بين أهل الواحة فهي تفسر ما وصف به العراف طيلة حياته ، ومن ذلك ايضاً ما جاء في وصف أمود وصفاً له مدلوله المعنوي الذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بمزاجه الخاص وطبعه المميز فجاء في وصفه "أطّل رجل مهيب ، أنيق ، يرتدي هندام الأفراح والمناسبات ، يضع فوق العمامة الكبيرة البيضاء قطعة " تجولوست " داكنة ويلبس على الثوب الفضفاض الواسع الأكمام قطعة " طاري " زرقاء ويطوق خصره الضامر بحزام جلدي مزركش بنقوش دقيقة طرزتها أنامل حسناء ماهرة ويعلق فوق رقبته سيفاً مغروساً في غمد ملون"[1] يُخيّل إلى قارئ هذا الوصف أن وظيفته تزيينية خالصة وما أن يسندَ رأيه إلى أبعاد الرواية وأحداثها حتى يجد أن في كل شكل من أشكال هذا الوصف "عن أمود" مضموناً من مضامين شخصية الأم فقد عرف بشجاعته ورجولته واتزانه وجَلده وصبره لاسيما في معارك غات عندما أخبروه بوفاة ابنه البكر ولم يرضَ أمود لنفسه أن يبقى يصارع السانيات بالمعاول والفؤوس فقرر أن يعود إلى الصحراء لتحتضنه من جديد فهو لا يقوى على هجرها كأنه من الصحراء كالسمكة من الماء ، فكانت كل تلك المزايا التي خرّجها الوصف تعكس شخصية أمود الحقة التي تمتد بالأفعال والأقوال لتماثل وتحقق ما يؤمن به شيوخ القبائل في الصحراء الكبرى.

ج- الوظيفة الإيهامية

وهذه الوظيفة هي عامة بالدرجة الأولى فهي وظيفة الفن ككل إذ يسعى الفنانون جاهدين إلى نقل الواقع الحقيقي المعاش إلى أعمال ونتاجات تحاكي الواقع في الأصل ، فعلى مستوى الوصف في الرواية يحاول الروائي أن "يدخل العالم الخارجي بتفاصيله الصغيرة في عالم الخيال ويخلق انطباعاً بالحقيقة أو تأثيراً مباشراً بالواقع"[2]

---

(١) الواحة: ٣١.

(٢) بناء الرواية (سيزا قاسم): ١١١.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

فنجد أن هناك الكثير من الروائيين الذين يحاولون بناءَ المكان في أعمالهم ليتاح لهم تقديم شخصيات رواياتهم وأحداثها بوصفها كائنات حيةً وأحداثاً حقيقية[1] حتى أن البعض يكثر في الوصف محاولاً إعطاء المكان أبعاده الواقعية فيقع في إشكالية الوصف من أجل الوصف.

إلا أن نجاح الروائيين في تصوير الواقع لاسيما من خلال وصف المكان "يواصل الإحساس بمغزى الحياة ويضاعف التأكيد على تواصلها وامتدادها"[2] ومن هنا أتى اهتمام الواقعيين البالغ بالأشياء فإن عالمهم مليء بالأشياء[3] ، وفي الرباعية نجد لهذا النمط من الوظائف تمثيلاً لاسيما في الأوصاف التي تتخللها المسالك السردية التي تعزز فرضية الواقع في ذهنية القارئ فتنامي الأحداث وإن كانت بطيئةً في بعض الأوصاف إلا انه يضفي عليها أبعاداً واقعية ومن ذلك ما جاء في وصف وادي الآجال "في وادي الآجال ينطلق الطريق العام المترب الموسوم بالتجاعيد متتبعاً اثر الوادي مُقتفياً خطاه الملتوية ، المتعرجة الممتدة من الجنوب نجو الشمال يلتصق بالسلسلة الجبلية الشرقية المهيبة ذات الرؤوس المتساوية حيناً ، وينحرف ويقترب من عمق الوادي حيناً آخر ، محاذراً أن يتوغل شرقاً حيث تنتصب سلسلة جبلية أخرى رملية تتوعده دائماً بالانتقام هبت نسمة شمالية باردة بداية الشتاء في الصحراء ولكن الرياح الشمالية المشبعة برطوبة البحر استمرت تهب على الواحات بسخاء هذا العام"[4] فقد استطاع هذا المقطع الوصفي أن يوهم القارئ بأنه يعايش ذلك المكان ويستمتع بتلك النسائم الباردة ما يعزز وظيفة الوصف الإيهامية التي تتمثل في الأوصاف ذات المسالك السردية التي تؤمن ديمومة الحدث على بطئها فقد عُرف أن الأوصاف المطولة جداً لا تحقق إيهاماً كبيراً للقارئ بأنه يعيش في واقع النص المتخيل فالسرد عندئذ

---

(١) الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا: ١٨٢.

(٢) نقلاً عن: البناء الفني لرواية الحرب في العراق: ١٢٧.

(٣) بناء الرواية(سيزا قاسم): ١١١.

(٤) نداء الوقواق: ١٣.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

سيتوقف تماماً وليس تنامي الحدث سوى علامة من علامات الواقع الخارجي المتمثل في النص.

وتعددت الأمثلة في الرباعية تمثيلاً لهذا النمط من الوظائف الوصفية حتى صار بإمكاننا القول أن بقية الوظائف الوصفية تنطلق من الوظيفة الإيهامية[1] ، لتضعَ القارئ القارئ في الواقع الفني المراد تصويره في النص.

(١) الفضاء وبنيته في النص النقدي والروائي " رباعية الخسوف لابراهيم الكوني نموذجا ": ٣٢٢.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الفصل الثالث

بناء الحدث السردي

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

توطئة

يُعرف الحدث بأنه "مجموعةٌ من الوقائع الجزئية مرتبطة ومنظّمة على نحوٍ خاص"[١] وهو "اقترانُ فعلٍ بزمن"[٢] كما أن للحدث ارتباطاً وثيقاً بالزمان والمكان فـ"إن شيئاً من أفعالنا لا يقع إلا في مكانٍ وإلا في زمان"[٣] والزمنُ ليس إلا مدىً يصل بين فعل وآخر[٤]، ويرتبط الحدث بالشخصية ارتباطاً وثيقا وهذا الارتباط يتمثل من خلال علاقة تلازم وتلاحم فلا يمكن تصور حدثٍ بلا شخصية والعكس صحيح فالشخصيةُ هي الرافدُ الأساس الذي من خلاله تتدفق الأحداثُ وإذا نظرنا إلى أسبقية المكونين فيمكنُ القولُ بأن الشخصيةَ سببٌ من أسباب الحدث وهذا يعكس التلاحمَ الوثيق بينهما ، وفي الرواية يبنى الحدث وفق أساليبَ وتقنياتٍ معينة ، ويقصد ببناء الحدث في الرواية "الترتيبُ الذي يكون عليه الحدثُ أي صورة توليه في الزمان"[٥] ، والحدث في رباعية الخسوف يتخذ صوراً متباينة في مدلولها ومعناها العام تتباين على إثرها آلياتُ بناء الحدث نفسه فتتشكل صيغ وأنساق متعددة ذات أبعاد مدلولية متباينة تتمايز في النص وفقاً لدرجة مساسها بالراوي من جهة والحدث من جهة والشخصيات من جهةٍ أخرى بوصفها جزءاً من أجزاء تلك الآليات السردية

---

(١) الأدب فنونه، عز الدين إسماعيل : ١٥٩.

(٢) دراسات في القصة العربية الحديثة، محمد زغلول سلام : ١١.

(٣) الأزمنة والأمكنة، أبو علي محمد بن احمد المرزوقي : ١ / ١٣٩.

(٤) م. ن: ١ / ١٤١.

(٥) البناء الفني لرواية الحرب في العراق : ٢٧.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

التي تسهم في تقديم الحدث ، وبذلك سيتم تقسيم هذا الفصل على مبحثين: نتناول في الأول أبرز الأنساق البنائية التي اعتمدها الكوني في تقديم أحداث الرباعية (التتابعي ، التضميني ، المتوازي ، الدائري) ، أما الثاني فهو مقتصرٌ على آلية التواتر الزمني حيث سيتم الولوج إلى تحسس السمة البنائية للنص من خلال التكرارات السردية للكثير من الأحداث في النص ذاته فتكرار الحدث لأكثر من مرة واحدة يعني أنه استقطبَ زمناً سردياً جديداً يختلف من الزمن السردي الأول ما يعزز قيمة التواترات في رسم صورة بناء الحدث بصيغته الزمنية وسيتم تناولها على أنواع(التواتر المفرد ، التواتر المفرد المضاعف ، التواتر التكراري ، التواتر الترددي) حيث تتباين مساهمة كل نوع من هذه الأنواع في رسم صورة الحدث داخل الرواية.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المبحث الأول

أنساق بناء الحدث

مدخل:

يُعرّف النسق بأنه مجموعة "علاقات تستمر وتتحول بمعزل عن الأشياء"[١] وهو ما يتولد عن إدراج الجزئيات في السياق ، ومن الناحية البنيوية هو ما يتولد عن حركة العلاقة بين العناصر المكونة للبنية باعتبار أنّ لهذه الحركة انتظاما معينا من الممكن ملاحظته وكشفه[٢] ، وثمة أنواع متعددة من الأنساق المتواضع عليها في بناء الأحداث وتدشينها سردياً ، بالاعتماد كلياً على صيغ الرواية الأربع[٣] ويبقى للشكلانيين الروس الأثرُ الرئيس في تحديد ملامح تلك الأنساق عن طريق "وصف ما أسموه بالإجراءات المختلفة المستعملة في تركيب الموضوعات في الأعمال الأدبية القصصية مثل التركيب المندرج والمتوازي والمتداخل والمتعدد ووصلوا من خلال ذلك إلى تصورٍ دقيق مهم عن الفرق بين أشكال تركيب العمل الأدبي من ناحية والعناصر التي تشكل مادته من ناحية أخرى"[٤] ويُعدُّ "بروب" أول من فطن إلى هذه الأنساق في حين طورها "شكلوفسكي" الذي درس الحكاية الشعبية أول من حاول الكشفَ عن هذه الأنساق البنائية في الأدب القصصي في دراسته الموسومة بـ"بناء القصة القصيرة والرواية"[٥].

---

(١) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش: ٢١١.

(٢) تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يُمنى العيد: ١٩٤.

(٣) تنقسم الرواية من حيثُ زمنُها على أربعة أقسام هي: الرواية المتزامنة والرواية اللاحقة والرواية السابقة والرواية المدرجة، ينظر: الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا: ٧٢.

(٤) نظرية البنائية في النقد الأدبي: ٨٦.

(٥) نقلاً عن: البناء الفني في الرواية العربية في العراق: ١١.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ولا يمكنُ تصورُ قيامِ روايةٍ على نسق بنائي واحد إذ أن ثمة تمازجاً بين مختلف الأنساق فإيٍّ "من هذه الأنساقِ قد لا يوجد منفرداً في رواية ما وغالباً ما يتعايش في العمل الروائي الواحد نسقان بنائيان أو أكثر ، فنحن لا نكاد نقرأ رواية لا تتضمن قصة ثانوية إلى جانب القصة الأصلية ولكن التضمين لا يكاد يوجد بشكل خاص في الرواية الحديثة إذ غالباً ما يكون نسقاً مكملاً لنسق التتابع وفي الوقت نفسه تكون القصة المضمَّنة ضروريةً لكي ينشأ نسقُ التناوب الذي لا ينهض إلا على أساس وجود قصتين أو أكثر ترويان بالتناوب"[١] وعلى هذا الأساس فإن الرباعية قامت على شبكة من الأنساق البنائية يكمل بعضُها بعضاً فقد تمثلت فيها الأنساق المعروفة (التتابعي ، التناوبي ، التضميني ، الدائري) تمثلاً واسعاً فبنيتِ الأحداثُ عامةً على نسقٍ شامل جمع بين كل تلك الأنساق الفرعية وليس ثمة من شك في أنّ تلك الأنساقِ تمايزت فيما بينَها فاختلفت نسبُ حضورها في بناء الإحداث ومن ثم في الرباعية ، فليس ما أسهم به النسق التتابعي في بناء الأحداث مماثلاً لما أسهم به النسق الدائري ، وعلى هذا الأساس سيتم عرض الأنساق في المبحث ابتداءً من الأكثر مساهمة في بناء الحدث ثم الأقل.

أولاً: النسق التتابعي

تُعرّف القصة بأنها عبارة عن "قصٌ حوادثَ حسبَ تسلسلها الزمني"[٢] وليس هذا ببعيد عن مفهوم النسق التتابعي ، فهو يقوم "على رصفِ مختلف القصص ومجاورتها"[٣] يبدأ من نقطة زمنية معينة ويتتابعُ في تقدمه حتى يصلَ إلى نهاية محددة[٤] ، إذ يقوم هذا النسق من أنساق البناء "على أساس رواية أحداث القصة جزءاً بعد آخر دون أن يكون بين هذه الأجزاء شيءٌ من قصة أخرى ويعد هذا

---

(١) نقلاً عن: البناء الفني في الرواية العربية في العراق: ١٢.

(٢) أركان القصة: ٣٦.

(٣) البنيوية وعلم الإشارة: ٦.

(٤) البناء الفني في الرواية العربية في العراق: ١٣.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

النسق أكثرَ الأنساق البنائية شيوعاً وأكثرها بساطة وهو في الوقت نفسه أكثر الأنساق قرباً من الحكاية ولا نكاد نجد رواية تخلو منه"[١] والنسق التتابعي أو التسلسلي من الأنساق البنائية التي تلازم فنَّ القص وبدونه لا يمكن أن يتحقق الشرط الفني لفعل القص فإذا انعدم التتابع تلاشت القصة واندثرت مضامينُها وتحولت إلى لوحة وصفية لا يربط عناصرها إلا التجاورُ المكاني على ورقة النص[٢] ، إذن فالرواية تهتم بالدرجة الأساس بالتسلسل والتعاقب بالمرور المستمر للزمن[٣] ، لأن التتابع خاصيةٌ متأصلةٌ في الأدب عموماً[٤] ذلك التتابع الذي يعضد علاقة النص بالقارئ البسيط فيلعب دور الوسيط بينهما ، لكن للرواية الحديثة المعاصرة مزيةً خاصة تتقاطع في أحايينَ كثيرة مع ما يضعه هذا النسق من ضوابط تلزم القاصَّ التتبع الحرفي بنواحي السرد عندما تقوم على أنساق بنائية تعمد إلى التشظي والتكثيف في بناء الحدث.

عُرِفَ هذا النسق البنائي منذ زمن موغلٌ في القدم واستندت إليه أقدمُ النصوص السردية ما شَرّعَ بنعته بالتقليدي قياساً على قدم تداوله فقد هيمن هذا النسق مدة طويلة على فن القص بجميع أجناسه سواء أكان قصصاً شفاهياً أو حكاياتٍ خرافيةً أو ملاحمَ أو سيراً شعبيةً وصولاً إلى ظهور الرواية الحديثة [٥] ، فالأساطير في معظمها تقوم على هذا النسق لاسيما أنها تنتمي إلى السرد الشفاهي القديم إذ تبرز الحكاية فيها على نحوٍ متسلسل وتتابعي زمنياً وسببيّاً أي ارتباط السبب بالمسبب[٦] ، بحيث تسير الأحداث بشكل خطي تاريخي لا يختلف عن تسلسلها في المتن[٧] ما يجعل النسق التتابعي أسلوباً فنيّاً يتقارب مع ما يطمح إليه القارئ من وعي وذلك لقربه زمنياً من

---

(١) مقولات السرد الأدبي، تودوروف، ترجمة: الحسين سحبان وفؤاد صفا، آفاق (المغرب)، العدد الأول، ١٩٨٨: ٤٣.

(٢) النظرية البنائية في النقد الأدبي: ٣٢٢.

(٣) البنيوية وعلم الإشارة: ٦٠.

(٤) البناء الفني لرواية الحرب في العراق: ٢٨.

(٥) م. ن: ٢٨.

(٦) الرحلة الخيالية في الأدب العربي، محمد الصالح السليمان: ٨.

(٧) المتخيل السردي "مقاربات نقدية في التناص والرؤيا والدلالة"، عبد الله إبراهيم: ١٨.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أحداث القصة نفسها "المتن" من جهة وقوّتِه في إيهام القارئ بواقعية النص من جهة ثانية ، فالتسلسل المنطقي للأحداث أثناء القص يتآلف حسياً مع المعطيات الإدراكية للقارئ فيرفع بذلك سقف طموحه في فهم النص ومن ثم زيادة التشويق فيه.

من خلال الاستقراء الدقيق تبين لنا أن الرباعية بأجزائها الأربعة وصفحاتها التسعمائة وثمانٍ وثمانين تقوم أحداثها على أساس تعالق زمني مترابط يمتد من الجزء الأول فيها "خسوف القمر ووفاة أماستان" إلى آخر مشهد فيها "وفاة الشيخ غوما" فما بين هذين المشهدين رويت مئات الأحداث على امتداد النص كله ، ويشير ملخص الرباعية[1] الرباعية[1] إلى هذا التعالق السببي بين الأحداث جميعاً فيتم الربط ما بين حدث وآخر يليه شيء من المنطقية والسببية التي تتأخر أحياناً في القيام بوظيفتها "إقرار الاتصال بين الأحداث" فيسارع الراوي إلى دس قصة جانبية ليضمن القصة الأم بها أو يجنح إلى تقديم حدثين في آن واحد أو سوى ذلك من أنساق يعمد أليها الراوي مستغلاً فرصة تأخر الربط سواء أكان بقرينة زمنية أو فعل يصدق على الاتصال.

إن استناد بقية الأنساق على النسق التتابعي جعل منه العلاقة البنائية والدلالية البارزة في النص على الرغم من اعتماد بقية الأنساق اعتماداً واضحاً فالنسق التضميني يعتمد على النسق التتابعي في طرح القصص المضمنة التي عرفت باتزانها في السرد ، وعلى الوَتيرة ذاتها يسير النسق التناوبي على الرغم من شطر السرد إلى شطرين كل يروي حدثاً مغايراً.

إن إثبات اعتماد الراوي في الرباعية على نسق التتابع من أولها إلى آخرها يتطلب منا الاستشهاد بها كلها حتى يتسنى للقارئ تحسس التعالق الزمني بين الأحداث العامة ولاستحالة ذلك صار لزاماً علينا أن تستشهد بمقاطعَ سردية متنوعة في النص يتنامى السرد فيها تباعاً فيبني الراوي فيها الأحداث بناءً تسلسلياً متتابعاً فلا يلتفت إلى ذكريات الماضي ولا يتشّوفُ لرؤية المستقبل وقد عثرنا على أحداث كثيرة تجاوزت الصفحات في بعض الأحيان اعتمد الراوي في بنائها على هذا النسق.

---

(١) الفضاء وبنيته في النص النقدي والروائي "رباعية الخسوف لابراهيم الكوني نموذجا": ١١٩.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ومن ذلك ما جاء في رواية حادثة الاعتداء التي تعرض لها أماستان عندما كان نائماً في العراء بعد لقاءه بتارات حيث رويت هذه الحادثة المحورية بالقياس إلى أحداث الرواية رواية متتابعة وبني الحدث السردي فيها على وفق انتظام متعالق "شيّد وسادة من الرمال واستلقى على ظهرهِ فوق الأديم البارد مُغطياً وجهَهُ بلثامه فكّر أن يقضي الليلة في الوادي الكبير لكي ينطلق عند الفجر ويذهب إلى الشيخ غوما مباشرة ليكاشفه بالأمر ، بدأ يغفو وهو يفكر في العزاء العظيم الذي تقدمه المرأة للرجل في الصحراء في الصحراء الكبرى وفي صحراء الحياة خاصة عندما تعشق امرأة استيقظ فجأة وفتح عينيه فرأى أشباح ثلاثة رجال يقفون فوق رأسه ظنَّ انه يحلم أو ربما هم أشباح حقيقية ولكنه تلقى ركلة قوية من أحدهم فنهض فهوى الثاني على رأسه بهراوة تحاشى الضربة فأصابت كتفه ثم وجد نفسه يحتدم معهم في معركة ضارية استمرت طويلاً حتى شعر بالدوار وسقط على الأرض"[1] في بناء هذا الحدث ثمة مجموعة من الأفعال تربطها جميعاً علاقة اللاحق بالسابق فكان بناؤه بناءً متتابعاً لا لبسَ فيه ، وكل الأحداث التي وردت في القصص المضمنة ثم بناؤها على وفق هذا النسق فكون القصة المضمنة دخيلة في السرد أصلاً فإن بناء الأحداث فيها لا تتخلله الانكسارات والارتدادات والتعرجات الكثيرة إذ تتنامى الأحداث فيها بشكل سلس ومتتابع وعندما قصد الشيخ غوما العرّاف مهمدو في المغارة وجلسا معاً ليحتسيا كوبين من الشاي الأخضر روى العّراف للشيخ قصته مع معلمه الشنقيطي عندما عثرا على الكنز وانتزعاه من يدي الجن "في تلك الليلة التي قضيناها على مشارف الواحة جمّع كوماً من الحطب وأوقد ناراً هائلة وعجن الدقيق وأخرج من أمتعته قطعة كبيرة من لحم الغزال المجفف وقال أنه من حقنا أن نحتفل ونرقصَ ونغنيَ احتفاءً بنهاية المتاعب وفرحاً بالانتصار وبالفعل غنى أغنيتين حزينتين وعزف لحناً كئيباً على المزمار وقلب وعاء النحاس وصنع منه طبلاً قرع عليه ألحاناً جنائزيةً وكنت أحاول طوال ذلك الوقت أن أساهم في فرحه فأردد خلفه الكلمات المفهومة من أغانيه وادعم دقات

---

(١) البئر: ٢٠.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الطبل بالتصفيق وأحياناً أتابع لحن المزمار بهمهمة دون أن أردد الكلمات التي لا اعرفها"[1] هكذا تسير غالبية القصص المضمنة في بنائها للأحداث والصياغة فقد بدأ المقطع بما قام به المعلم الشنقيطي عندما جمع كوماً من الحطب ثم أشعل ناراً ثم أخرج قطعة من لحم الغزال المجفف ثم.. ثم.. إلى أن انتهت الليلة بالأهازيج والأغاني والرقصات وهذا يبين بوضوح اعتماد الراوي على النسق المتتابع في رواية هذه الجزئية من الحكاية ونلاحظ من خلال المثال السابق أن الراوي هو أحد الشخصيات المشاركة في الأحداث وكيف أنه تألق في هذا التقديم المنطقي الخاص بمغامرته فالرواية إذن تقترب بشكل كبير من روايات السير إذا ما جنح الراوي فيها إلى التتابع المنطقي للأحداث الذي ينجح في روايات السيرة والاغتراب[2] ، أما الحملة التي بدأ أجّار بالترويج لها في منح مغري وغيره من التعامل مع موري الطلياني وتسليمه مقدرات الواحة على طبق من ذهب فقد بدأها الراوي عندما قصد أجّار مغري في كوخه وأراد أن يحذره من التورط والتعامل مع النصراني "جاء أجّار إلى كوخ مغري قبل صلاة العشاء وقف خارج الكوخ وصرخ بالتحية: السلام عليكم كررها ثلاث مرات قبل أن يسمح حفيف الثياب وترد عليه امرأته وتخبره بأن مغري لم يعدْ بعدُ لم ينصرف قرر أن ينتظره فذهب يتمشى في العراء المكسو بالأحجار الخشنة السوداء التي تتميز بها تلك الرقعة من الأرض الملاصقة للسلسلة الجبلية اعترض طريقه كلب شرس قبل أن يجتاز أكواخ القبيلة ظل ينبح ويهاجمه في غارات استفزازية متتالية ولكنه استطاع أن يسيطر على نفسه في النهاية تراجع الكلب عن مطاردته فواصل طريقه حتى أعتاب الجبل المهيب هجم البرد واطل قمر بائس سار باتجاه الجنوب بمحاذاة الجبل"[3] فالزيارة مكونة من مجموعة أفعال وتصرفات قام بها أجّار بناها الراوي بناءً متتابعاً قريباً من شكلها وترتيبها في القصة نفسها ، وبهذا نجد أن النسق التتابعي نسق رئيس في بناء

---

(١) الواحة: ٩٦.

(٢) يُنظر: تداخلات النصوص والاسترسال الروائي "تقاطعات رواية السيرة الذاتية ورواية الاغتراب"، أحمد درويش، فصول (القاهرة)، المجلد (١٦)، العدد (٤)، ١٩٩٨: ٣٥.

(٣) نداء الوقواق: ٢٢٣.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الأحداث العامة في الرباعية وهذا يرجع في تصورنا إلى الطابع السردي الخاص الذي يتبناه الكوني في نصوصه السردية فعلى الرغم من أن الكوني يعمد كثيراً إلى المفارقات الزمنية والتقنيات السردية حيث يعد ذلك الاختلال تجسيداً لرؤية حديثة في التعامل مع الزمن الروائي وأراد أن يعبر عن إشكالية الوعي بالزمن واستنطاق دلالاته لاسيما الزمن الماضي وتأثيره على الحاضر والمستقبل إلا أن الطابع التسلسلي يبقى حاضراً يربط أجزاء القصة مهما تباعدت تلك الاجزاء.

ثانياً: النسق التضميني

يستقي مصطلح التضمين مفهومه الاصطلاحي من معناه اللغوي العام فالتضمين من "ض م ن" "الضمينُ الكفيلُ ضمن الشيء وبه ضمناً وضماناً كفل به وضمنه إياه وكفلهُ"[1] ومنه ايضاً "ضَمَّنَ الشيءُ الشيءَ إذا أودعه إياه كما تودعُ الوعاءَ المتاعَ والميتَ القبرَ"[2] وجاء مفهومه في الاستخدام الشعري على هذا الأساس نفسه.

على مستوى القص عموماً والرواية خصوصاً ظهر التضمين نسقاً رئيساً من أنساق بناء الحدث داخل السرد و"شكلاً من أشكال اشتغال صيغ الخطاب في تداخلها وتقاطعها في علاقة ذلك بالحكي"[3] إذ يعرّف النسق التضميني بأنه يقوم على أساس نشوء قصص قصيرة كثيرة في إطار قصة أكبر وكذلك يعد النسق التضميني إلى جانب التتابعي من أقدم الأنساق البنائية في الأدب القصصي وتعد قصص "ألف ليلة وليلة" الشعبية نموذجاً بارزاً لهذا النسق من البناء[4].

ويقوم النسق التضميني على أساس وجود قطبين سرديين القصة المضمَّنة والقصة المضمِّنة ، وفي هذا الإطار لابدَّ من التّنبه لحقيقتين أولهما أن القصة المضمَّنة

---

(١) لسان العرب: ١٣ / ٢٥٧.

(٢) تاج العروس من جواهر القاموس: ٣٥ / ٣٣٤.

(٣) تحليل الخطاب الروائي: ٢٥٨.

(٤) نظرية الأدب: ٢٨٩..

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

قد تؤدي وظائفَ كثيرة غير أن وظيفة ملء الفراغ وإضفاء الحيوية على السرد هما الوظيفتان الجوهريتان وثانيهما أن التنازع بين القصة الكبرى والقصة الصغرى المضمنة لا يتم ما لم تكن القصة المضمنَّة من الطول بحيث تنازع القصة الأصلية على السرد ، أما إذا كانت هذه القصة المضمنة قصيرةً جداً فإنها لا تستغرق من السرد سوى فترةً زمنيةً محددة وليس من شأنها أن تخلقَ مثل هذا التنازع كما أنّ طول القصة المضمنَّة من شأنه أن يغيّرَ نسق البناء نفسه فالقصة المضمنة إذا ما كانت طويلةً نسبياً فإنها تؤدي إلى تغيير نسق البناء من التتابع أو التضمين إلى التناوب وهو النسق الأكثر حداثة والأشد جمالا في البناء إذا ما أسند إلى توظيف روائي عال[١].

وبالنظر إلى مفهوم التضمين على أنه تعالق نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة على أن تتفاوت القصة الأولى عن الثانية [٢] ، يمكن القولُ بأنه يتمثّل في مجموعة من العلاقات التي تربط نصاً معيناً بنصوص أخرى وتتميز هذه العلاقات بسمات متعددة متغايرة وتدخل المعارضة ضمن هذا التصنيف حيث أنها من أصناف التضمين وهدفها الرئيس محاكاة نص آخر[٣] في معناه دون لفظه.

أما الناقد جان ريكاردو فقد أطلقَ على القصة المضمنَّة والتضمين الذي يُبنى بنهاية الأحداث مصطلح "الأرصاد" مشيراً إلى أنّ "أندريه جيد" استخدم هذا المصطلح"الأرصاد" فسمى القصة التي تتضمن قصة أخرى راصدة لنهايتها بـ"القصة النرجسية" حيثُ يشيرُ إلى أن القصة الكبيرة في هذه الحالة تتمرى في القصة الصغيرة[٤] كما أن لهذا النسق البنائي اليد الطولى في بناء الأحداث العامة والخاصة في كثير من الروايات الحديثة إذ وجد الروائيون فيه بعداً واقعياً وجمالياً ونمطاً خاصاً في الطرح والمحاكاة داخل نصوصهم.

---

(١) البناء الفني في الرواية العربية في العراق: ١٦.

(٢) تحليل الخطاب الشعري، محمد مفتاح: ١٢١.

(٣) المفارقة في القص العربي المعاصر، سيزا قاسم، فصول (القاهرة)، مجلد(٢)، العدد الثاني، ١٩٨٢: ١٤٤.

(٤) نقلاً عن: البناء الفني في الرواية العربية في العراق: ١٥.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

في الرباعية كان للنسق التضميني إسهامٌ كبيرٌ في بناء الأحداث فيها لاسيما في الجزئين الأول والثاني فقد كانت الرباعية غنية بعشرات القصص المضمنَّة داخل السرد العام حيث تنوعت هذه القصص بين طويلة جداً تجاوزت عشرات الصفحات وأخرى قصيرة جداً لا تتجاوز في سعتها بضعة أسطر وذلك كله متعلق بمدى القصة نفسها ، وشكلت القصص التي تقوم على الفضاء العجائبي غير المرئي جانباً مهما منها "حيث يختص هذا الفضاء برصد العلاقة الجوهرية المتبادلة بين نوع الشخصية الذي تنتمي إليه"[١] فيشكل الجِنُّ جزءاً من شخصيات هذا النمط ، وبشكلٍ عام فإن فإن القصة المضمنَّة تنقسم في الرباعية على قسمين فإما أن تكون قصةً أجنبية خارجية وإما أن تكون ذاتية داخلية [٢]:

أ- القصة الخارجية

هي قصص سابقة لزمن بداية القصِّ يضمنها الراوي في السرد ليُدَعِّمَ من خلالها مواقفَ الشخصيات أو يعرف لشخصيات تدخل مؤخراً إلى السرد كما يملأ بعض ثغرات السرد الطبيعي والقصص الخارجية هي الغالبة في الرباعية على القصص الداخلية لاعتماد السرد على الأساطير والقصص بعيدة المدى في استرجاعاته الداخلية والخارجية[٣]ويمكن أن نقسم هذا النوع من التضمين على قسمين:

١- قصص طويلة: إنّ أكثر القصص المضمّنة في الرباعية جاءت لتمثل هذا النوع من القصص "قصص خارجية طويلة" التي تتجاوز أحياناً عشرات الصفحات من مساحة النص ومن ذلك ما رواه الشيخ غوما عندما كان جالساً مع مهمدو في المغارة عن قصته المزدوجة المثيرة مع الكلاب "اتكأ الشيخ مسنداً رأسه بيده واستمر يسرد قصته... استقر بنا المقام في الأطراف الغربية من الحمادة الحمراء بعد أن طفنا كل الصحراء الكبرى بحثاً عن الكلأ كم كان عمري وقتها؟ ثماني أو تسع سنوات الذي

---

(١) الفضاء وبنيته في النص النقدي والروائي" رباعية الخسوف لابراهيم الكوني نموذجا ": ٢١١.

(٢) البناء الفني في الرواية العربية في العراق: ١٨.

(٣) م. ن: ١٦ - ١٨.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

اعرفه أنني لم أكن قد بلغت العاشرة بعد وبرغم ذلك فإنني على علم بالعداء بين أهل الصحراء والكلاب دون أن أدرك سرَّه وهذا طبيعي إذ نشأت دون أن نربي كلباً كما لم يحدث أن جاورنا رحّلاً يقومون بتربية هذا الحيوان الذي لا أعرف عنه شيئاً حتى ذلك الوقت سوى أنه شرسٌ وكريه ولكن استقرارنا في ذلك العام اضطررنا أن نجاور قبائل البدو الرحل الذين تعودوا أن يتخذوا (...) ضحك الشيخ وهو ينهي قصته ويختطف نظرة نحو الكلب فبادله الكلب بنظرة ودٍّ كشفت عن ابتسامة حقيقية فقال الشيخ في نفسه "ما أشبه هذا الكلب بإنسان ما""[1] فقد ضُمِّنَ السرد العام بهذه القصّة المركبة والمطّولة للشيخ غوما مع الكِلاب والتي استمرت لخمس صفحات ، ويشكل الكلب الأسود الذي لجأ إلى الشيخ علامة من علامات التحول القادم في حياة الشيخ غوما وهو ما حدث بالفعل فيما بعد فحياة الواحة التي عاشتها قبيلته أمنغساتن لم تقدها إلى النجاة بل إلى مزيد من التشتت والتفكك بينما ينبه السارد إلى أسراب الطيور المهاجرة في ثنايا السرد من أجل التعبير عن الزمن الروائي[2] ، وهذه دلالة بعض الحيوانات في النص ، وهناك قصص أخرى كثيرة على هذا النحو لا يسمح المجال لذكر تفاصيلها كقصة أماستان وتارات وتحالفه مع الفرنسيين[3] وقصة بئر أطلانتس[4] وقصة سوط الشيخ غوما[5] وغيرها من القصص الخارجية الطويلة المضمنة في السرد وما يزيد في اتساع هذه القصص الخارجية الطويلة المضمنة في السرد نزوع الراوي إلى الاستشهادات القديمة التي تتباين فيها وجهات النظر حتى تبدو وكأنها نصوصاً قائمة بذاتها.

---

(١) الواحة: ٧٩ - ٨٤.

(٢) صنعة الرواية عند إبراهيم الكوني، علاّل سنفوفة، الرافد (الشارقة)، العدد (١٥٨)، ٢٠١٠، عن الإنترنيت: www.arrafid.ae.

(٣) البئر: ١٤ – ١٨٤.

(٤) م. ن: ٤٦ - ٦٥.

(٥) الواحة: ٢١١ - ٢١٥.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

٢- قصص قصيرة: قصص قصيرة لا تتجاوز في سعتها بضعة أسطر ذات مدىً خارجي بعيد يتم زجها في النص داخل السرد لدواعٍ منها ما يتعلق بالتكثيف الدرامي وزيادة واقعية النص ومنها ما تكون مُتعلقةً بعرض وجهات نظر الشخصيات تجاه سير الأحداث وتطورها والتقديم لدخول شخصيات جديدة في سرد ما بعد روايتها وكانت الرباعية حافلة بمثل هذا النوع من القصص المضمنِّة لاسيما على لسان شخصياتها في مجالسِ الشيوخ والأعيان وبين ثنايا السرد الموضوعي ، من ذلك ما جاء في قصة الراعي الفطن الذي تحايل على الصقيع بعد أن قضى على كل من معه في القافلة "تقول القصة أن الراعي اقتطع جزءاً من قطيعه وقرر أن يسوقه أو يقايضه ببعضِ البضائع فانضم إلى قافلة مُتجهة نحو تامنغست ومنها إلى تمبكتو وقد أدركتهم موجة الثلوج الخرافية قبل أن يجتازوا جبال الهوجار فرَكَنوا إلى سفوح المرتفعات وبحثوا عن الملاجئ خلف الصخور والنتوءات والأحجار آملين أن يتوقف ذلك السيل من قطع الصوف الناصعة المتدفقة من السماء ليلاً ونهاراً فقد أثرت الصحراء بثوب أبيض وتلثمت المساحات الرملية الذهبية بطبقة من الملح المنفوش اندس أثرياء التجار خلف بطاطين الصوف والأردية السميكة الفاخرة وهم يصطفقون أما الراعي اليائس الذي لا يملك غطاءً غير السماء فقد سهر الليل كله وهو يدحرج صخرة كبيرة إلى قمة الجبل حتى إذا اقترب من القمة ترك الصخرة تدحرج نحو السفح فيركض وراءها ويعيد دفعها إلى الأعلى مرة أخرى استمر يعارك الصخرة حتى الصباح عندما وجد جميع التجّار جثثاً هامدة بعد أن جمدّ الثلج القاتل الدماء في أجسامهم فأسلموا الروح خلف بطاطينهم وأغطيتهم"[1] هذه القصة المضمَّنة جاءت مناقضةً لواقع السرد حيث كانت الأجواء شديدة الحرارة في الواحة لدرجة أنهم يضعون البيض في الرمال فتطبخها الرمال خلال دقائق في حين كان البرد شديداً في القصة ، ومعظم القصص التي خرجت عن زمنية القصة تمثلت في الأساطير والحكايات القديمة والحكايات الخاصة بماضي الشخصيات.

---

(١) الواحة: ١٨٥.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ب- القصة الداخلية

قصص من نتاجات زمن القصة تقع في زمن لاحقٍ لبداية زمن القص وسابق لنهايته ، معظم القصص الداخلية التي وردت في السرد كانت تتراوح بين قصيرة ومتوسطة فلم ترد قصص مطولة كالذي كان في الخارجية منها ومعظمها يتكفل الراوي العليم بروايتها بمعنى قلة القصص الداخلية التي تقع على لسان الشخصيات ومن ذلك ما ورد في القصة التي تناقلتها الألسن حول اللقاء الذي جرى بين الشيخ آهر باتا عندما حاول الأول أن يثني باتا عن التفكير في الزواج من آيس انتصاراً للشيخ غوما "والقصة تتلخّص فيما يلي تألم الشيخ آهر كما تألم غيره من أفراد القبيلة للخلاف الذي نشَب بين الشيخ غوما وحفيده خاصة بعد خروج آيس من البيت ولجوئه إلى بيت باتا وبعد أن ترددت الشائعات بنية باتا في الزواج من آيس وهو غلام لم يتجاوز الخامسة عشرة إتخذ قراره أن يقوم بزيارتها ويحاول أن يثنيها عن عزمها وقد اعتمد آهر في مهمته على زعمٍ قديم تتناقله الناس في القبيلة مفاده أن باتا قريبته من ناحية الأم(...) يمزق سكون الصباح ويردد خلفه بوضوح: "لا تحاول أن تقف في طريقي ياشيخ آهر لقد حذرتك زوجتك سوف تعلم بكل شيء بالتفصيل إذا خطر لك وحاولت""[1] بدأت الرواية الأولى بحادثة خسوف القمر وانتحار أماستان ولكن هذه القصة" قصة آهر ومحاولته اليائسة لثني باتا عن فكرة الزواج" جاءت لاحقة لتلك الحادثة التي افتتحت بها الرباعية والقصص المضمنة كانت في عمومها خارجية مطوّلة تقوم على روايات متعددة تشترك فيها الأساطير والحكايات الشعبية وهي علامة بارزة لامتداد النص الخارجي وأبعاده الأيدلوجية والفكرية ، فالإنسان عن طريق السرد التاريخي والديني والسياسي والثقافي والأدبي يشكل صورة عن نفسه ومجتمعه وتاريخه وقيمه وموقعه وعن الآخر وكل ما يتصل به إن السرد هو الوسيلة التي يستعين بها الجميع دون استثناء في التعبير عن أنفسهم وعن غيرهم[2].

---

(١) الواحة: ٢٤.

(٢) صنعة الرواية عند إبراهيم الكوني، علّال سنفوفة، الرافد (الشارقة)، العدد (١٥٨)، ٢٠١٠، عن الإنترنيت: www.arrafid.ae.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ثالثاً: النسق المتوازي

يُعدُّ النسق المتوازي من الأنساق حديثة النشأة وهو أكثرُ أنساق البناء رقياً وأشدها جمالاً[١] يقوم على عرض حكايتين تدور أحداثها في الوقت نفسه بمعنى أن تسرد قصتين أو أكثر تدور أحداثهما في فقرتين متوازيتين[٢] ، وهذا النسق البنائي الحديث اعتمد "تقسيم حدث الرواية على عدة محاور ، تتوازى في زمن وقوعها ولكن أماكنَ وقوعها تكون متباعدة نسبياً ، وتظل تلك المحاور بشخصياتها الخاصة تنمو وتتطور ، إلى أن تلتقي في خاتمة الرواية أو قد تظل معلقة"[٣] ونظراً لذلك فإن هذا النسق يشترط وجود قصتين أو أكثر يرويها السرد متوازية زمنياً.

إن هذا النسق البنائي من الأنساق التي قطعت كل صلة تربطها بالحكي الشفوي الذي لم يعرف التناوب أو التوازي في السرد[٤] ، وهناك من يرى أن التوازي يمكن أن يقوم بين نمطين سرديين[٥]:

أ- توازٍ يقوم على سرد أحداث مختلفة في المكان أو الزمان من قصة واحدة.

ب- توازٍ يقوم على سرد أحداث مختلفة في قصتين مختلفتين.

وبناءً على ذلك فإن النسق المتوازي يعد من أكثر الأنساق البنائية تقدماً من حيث التصاقه بالقصة وزمنها ثلاثي الأبعاد من خلال الارتدادات المستمرة والتنقلات الدائمة التي يُجريها بين المشاهد نكون إزاء عملية سردية متطورة استطاعت أن تتخطى مشاكلها الزمنية ومن أبرزها أن زمنها أحادي لا يمكن الحياد عنه.

---

(١) البناء الفني في الرواية العربية في العراق: ٣٤.

(٢) مسألية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة، رشيد الغزي، الحياة الثقافية (تونس)، العدد (١٠)، ١٩٧٦: ٩٦.

(٣) البناء الفني لرواية الحرب في العراق: ٤٥.

(٤) م. ن: ٣٤.

(٥) م. ن: ٣٤.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ولا يزال الجزم قائماً في أن دخول النسق المتوازي عالم الرواية بتأثير السينما والسرد الفيلمي إذ لعبت المستحدثات السينمائية دوراً بارزاً في تعزيز نسق التوازي في الرواية من خلال استخدامه تقنيات السينما كـ(المنظر المضاعف) و(اللقطات البطيئة) و(الاختفاء والتدريج) و(القطع) و(الصور عن قريب) و(المنظر الشامل) وغيرها من التقنيات[١].

فليس ثمة فيلم يعرض مشهداً واحداً لفترة طويلة دون أن ينتقل إلى مشهد ثانٍ بصرف النظر عن بدايات السينما إذ يقوم السرد الفيلمي على أساس التوليف بين لقطات مختلفة من مشاهد مختلفة وبالمقابل فإن ثمة توليفاً روائياً يقدم أحداث الرواية على غرار ذلك[٢] وهناك أنموذجان سرديان عُدَّا من أوائلِ النصوص التي كتبها الروائي الأمريكي "جون دوس باسوس" وأصدرها عام ١٩٣٨ تحت عنوان واحد هو "الولايات المتحدة الأمريكية" حيث تناول الروائي "باسوس" فيها في آن واحد حوالي اثنتي عشرة شخصية متباينة في انتمائها الطبقي والفكري وثانيها مع الروائي والفيلسوف الفرنسي جان بول سارتر في ثلاثيته المعروفة "دروب الحرية" التي ابتدأت بالظهور ابتداءً من عام ١٩٤٥ تحت عناوين مختلفة إذ راح يلاحق بعض الشخصيات المتوزعة في أماكن مختلفة في أوروبا عشية الحرب العالمية الثانية[٣] وتم الاعتماد على هذا النسق البنائي في بناء الأحداث في الروايات فيما بعد ، ويرى عبد الله ابراهيم أن من ابرز التطورات التي رافقت هذا النسق هو استغناءه عن الاستهلال الذي لزم الأنساق الأخرى كالتتابعي والتضميني والمتداخل ويعود السبب وراء هذا الاستغناء إلى كون يرتبط عادة بحدثين أو قصتين يتولى الراوي من خلاله روايتهما في حين نجد أن الاستهلال يرتبط بحدث واحد لأنه من خصائص الاستهلال انه جزءٌ خاص موحد من النص الروائي ولا يمكن أن يوطئ أو يفجّر وقائع متباعدة[٤] وبهذا فإن النسق المتوازي تجاوز حالة من حالات التقليد في كتابة النص الروائي.

---

(١) الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا: ٧٧.

(٢) البناء الفني في الرواية العربية في العراق: ٣٥.

(٣) م. ن: ٤٥.

(٤) م. ن: ٥٦.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وحظي هذا النسق البنائي ومفهومه العام بمجموعة من تسميات منها "التعاصر"[١] و"التداول"[٢] و"التزامن"[٣] و"التناوب"[٤] و"التواقت"[٥] ويطلق جان ريكاردو على هذا النسق "التناوب أو التزامن"[٦] في حين تم اختيار النسق المتوازي الذي يتنازع مع مصطلح "النسق المتناوب" لكنه يختلف عنه في حقيقة الدلالة ، وثمة أسباب متعددة وراء اختيار المتوازي[٧]:

أ- إنّ دلالة مصطلح التناوب والتداول لا تشير إلى كيفية بناء الحدث وإنما تشير إلى كيفية روايته.

ب- إن دلالة مصطلحات "التعاصر" و"التزامن" و"التوافق" لا تشير إلى العلاقة الزمنية بين الوقائع المتوازية.

ت- تمَّ اعتماد تسمية "النسق المتوازي" لأنه ينطوي على دلالة أوسع إذ لا يشترط أن تنحصر دلالته في الإشارة إلى وقوع حدثين فقط إنما يتسع للإشارة إلى أكثر من ذلك.

لقد عمد مؤلفُ الرباعية إلى هذا النسق البنائي وتمكن من خلاله من أن يُدَشِّنَ بعض الأحداث المتزامنة التي يرى أن من الضروري أن يتم تقديمها في آن واحد وشكل ذلك البناء حضوراً ملموساً في بعض صفحات الرباعية من مختلف أجزائها وكل الإحداث المتزامنة التي يتوازى فيها السرد تم تقديمها بين سردين في مكانين مختلفين وزمن واحد.

ترد تلك التنقلات بين المشاهد التي تجري في زمن قصصي واحد في أكثر من موضع من الرباعية إلا أن هذا النسق يعد الأقل تواتراً إذا ما قيس بالنسقين السابقين

---

(١) النقد البنيوي الحديث، فؤاد أبو منصور: ١٨٤، ويُنظر: قضايا أدبية، نقولا سعادة: ٧٣.

(٢) نظرية البنائية في النقد الأدبي: ٣٢٨.

(٣) م. ن: ٣٧٨، وينظر: البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي "في حديث عيسى بن هشام"، محمد رشيد ثابت: ٥٦.

(٤) نظرية البنائية في النقد الأدبي:٣٢٨.

(٥) الشعرية: ٧٠، ينظر: فلسفة والأدب والفن، كمال عيد: ٨٣.

(٦) قضايا الرواية الجديدة: ٢٥٨.

(٧) البناء الفني لرواية الحرب في العراق: ٥٥.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

"التتابعي والتضميني" ويرجع السبب في ذلك إلى الطبيعة الفنية التي يتميز بها هذا النسق فهو تخريج سينمائي تمت معالجة الرواية به فضلاً عن كونه صعب المراس إذ يتطلب موقفاً روائياً حازماً تجاه ضبط الأحداث والحيلولة دون تكدس أحداث سرد على حساب سرد آخر ، ولكن الرؤية اقتضت إدماج أحداث معينة وروايتها متزامنة وأول استخدامات هذا النسق ظهرت في رواية البئر عندما انشطر السرد إلى شطرين يروي الأول منهما مشاهدَ من معارك غات التي يقودها الشيخ غوما ضد الفرنسيين المهتدين بأخيه أماستان في حين يروي الثاني مشاهد متنوعة من المخيم لاسيما تردد آيس على بيت باتا ومحاولة الأخيرة الالتفاف عليه ، فيبدأ السرد الأول بتغطية انطلاقة جيوش الصحراء إلى الجنوب لملاقاة الفرنسيين "زحف الشيخ غوما بقافلته نحو الجنوب مهتدياً ، طول الوقت بنجوم الليل"[١] ثم يقفز الراوي إلى سرد ثان بعد صفحتين يخصُّ به الحياة الاجتماعية في المخيم بعيداً عن أجواء الحروب "خَرِجَ آيس من البيت مع الشروق غزت أنفه رائحة الدخان المتصاعد فوق قمم البيوت وأكواخ الجريد في ذيول كثيفة"[٢] ثم يعود إلى أحداث المعارك في غات "انسحب المقاتلون إلى الجبال مرة أخرى بعد الهجوم الفاشل الذي شنوه على القوات الفرنسية في الواحة تلك الليلة التي حددها الشيخ غوما لبدء المعركة"[٣] وبعد أقل من ثلاث صفحات ما لبث أن عاد الراوي ليسلطَ عين الحدث على المخيم تاركاً الجبهة والمقاتلين "بعد العشاء سحب آيس فراشَهُ واستلقى في الفضاء أمام البيت هرباً من الحر راقب السماء الصافية المرصعة بالنجوم قبل أن يسحب الغطاء فوق رأسه لم تمضِ لحظات حتى رآها ترتدي ثوباً مزركشاً من الحرير"[٤] ثم يعود الراوي إلى ساحة القتال[٥] قبل أن يرجع إلى المخيم[٦] وبهذا نكون إزاء نسق متواز يبدأ مع بداية المعارك ولا ينتهي إلا مع نهايتها في غات"عند القلعة" وظل البئر"مركز المخيم" المكان المقدس بالنسبة

---

(١) البئر: ٦٧.

(٢) م. ن: ٧٠.

(٣) البناء الفني لرواية الحرب في العراق: ٧٤.

(٤) م. ن: ٧٨.

(٥) م. ن: ٨١.

(٦) م. ن: ٨٤.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

للراوي فلم يتركه مع فتور الأحداث فيه فنجده شَطَرَ السرد بينهُ وبين تلاحق الأحداث في ساحة المعركة وكانت هذه الأحداث مقدمة متوازية سردياً.

وكان للنسق المتوازي وجود ملموس في رواية أخبار الطوفان الثاني فقد قدم لنا السرد حدثين في آن واحد من مكانين مختلفين الأول من داخل الواحة والثاني من الصحراء تناوبت فيه الشخصياتُ الأدوار بين رحمة وزهرة "سيئة الصيت" فبعد أن خَلُصَ الأمر بزواج الرقريقي من زهرة قرر أن يأخذها ويقضي شهر العسل في الصحراء حيثُ الغزلانُ والكمأ ينتقل السرد مباشرة إلى الواحة ليبين كيف استغلت رحمة فكرة غياب زهرة عن الواحة فشغلت مكانها وهذا التوازي في السرد بالحديث عن رحمة "احتلت رحمة محلها وهي امرأة استطاعت أن تمهّد لاحتلال هذه المكانة علاوة على ما تملكه من مؤهلات الجمال وسوء السمعة أشبعتها الألسن في الواحة بالتناول والتعليق منذ أن عادي من واحات الشمال مطلقة من زوجها الأول لأسباب قيل أنها أخلاقية"[1] ثم ينتقل السرد ليغطي الحياة الجديدة بين العريسين كونسا وزهرة مع بعض المرافقين فاحتضنتهم الصحراء بجمالها الأبدي "رافق كونسا في رحلته الصحراوية مترجم الشركة مدهوب السردوك والسائق المغربي ابن الصحراء وخبير البيداء الذي جلس بجوار المترجم في مقدمة اللاندروفر السابحة في الفراغ"[2] وكل الأحداث التي جاءت متوازية في السرد ترتبط مع بعضها البعض بشحن نفسي دفع الراوي إلى أن يعمد إلى هذا النسق ولم تردّ هذه الأحداث المتزامنة في نصوص غير مفصولة بفواصل أو مقاطعَ مرقمة فقد تمَّ سردُ تلك الأحداث ويفصل بين بدايتها ونهايتها الفواصل(٥) ،(١٦) ،(٣٢)وهذا المستوى من البناء المقطعي في الأسلوب تتوخاه الرواية العربية الحديثة حيث "يتمثل في الخروج على خطية الزّمن ذلك أن بناء المقاطع يخضع أساساً لكيفية تعامل الروائي مع الزمن وإذا كان الالتزام بخطية الزمن سمة من سمات الرواية التقليدية فإنّ تقطيع الزمن الذي يؤدّي بدوره إلى تقطيع

---

(١) أخبار الطوفان الثاني: ٤٦.

(٢) م. ن: ٤٩.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

السرد سمة أساسية من سمات الحداثة الروائية"[1] وتختلف نسب تمثيل هذا النسق في الرباعية بين جزء وآخر إذ كان الجزء الأول "البئر" الأكثر تمثيلاً له وهذا يعود لكثرة الاسترجاعات التي تمثلت فيها.

رابعاً: النسق الدائري

يتطلب النسق الدائري من الروائي في بناء أحداث روايته أن يبدأ القصة عند نقطة نهاية الحكاية ثم يعرض ما سبقها لتنتهي عند نقطة البداية مجدداً بمعنى أن الأحداث تبدأ من نقطة ما ثم تعود في النهاية إلى النقطة نفسها التي بدأت منها وقد تبدأ هذه الأحداث من نهايتها لتعود إلى البداية فيكون البناء الدائري عندئذ معكوساً وقد شاع هذا النسق البنائي في الرواية العربية مع شيوع ظاهرة(دائرية الزمن)[2] حيث لا نهائيته وكأنه حلقة دائرية مغلقة.

وهذا النسق البنائي تكرار من نوع خاص حيث يتمثّل في تكرار المشهد الأول من الرواية وإعادته بصورة معينة في المشهد الأخير وهذا التكرار يرسم دائرة أو حلقة يوحي بالمراوحة في الزمان والمكان فالحركة السردية "إن كان ثمّةَ حركةٌ بين المشهدين" لا تنمو ولا تتفرع ولا تنتج لحظة جديدة فهي أشبه بالدوران في حلقة مفرغة[3] وهو ليس نسقاً تقليدياً فهو نسق حديث بالمقارنة مع بقية أنساق الحدث وله علامة وثيقة تربطه ببقية الأنساق كلها على حد سواء حتى أن بعض الدراسات لم تر ضيراً من دمجه مع بقية الأنساق على اعتبار انه غالباً ما يأتي نسقاً ثانوياً إلى جانب الأنساق الأخرى ، لكن شيوعه وانتشاره في البناء العام للأحداث في الرواية الحديثة جعل من دارسيه أكثر تمهلاً في التعامل معه بوصفه نسقاً بنائياً مستقلاً عاماً.

---

(١) خصائص خطاب السرد في روايات ابراهيم الكوني، محمد الباردي، الموقف الأدبي (دمشق)، العدد(٤٣١)، ٢٠٠٧، عن الإنترنيت: www.awu-dam.org.

(٢) البناء الفني في الرواية العربية في العراق: ٤٣.

(٣) أنماط الرواية العربية الجديدة، شكري عزيز الماضي: ٢٢٨.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

افتتحت الرباعية من حيث انتهاء الأحداث التي خصَّ بها السردُ أماستانَ في الصفحة(١٨٤) من رواية البئر فقد انتحر أماستان في الصفحات الأُوَلِ وظل السرد يبحث عن سر ذلك الانتحار طوال مائة وثمانين صفحة من الرواية ذاتها سرد من خلال الأحداث المتلاحقة حوّل حب أماستان لتارات وتحالفه مع الفرنسيين ضد الصحراء ثم عاد السرد بعد تلك الصفحات ليسرد ما سرده في أولى صفحاته واستطاع من خلالها ذلك أن يجيب عن السؤال المعلّق(لماذا انتحر أماستان؟) لتتجسد الحبكة الروائية ويرتقي النص من مستوى إلى مستوى جديد من مستوى التسلسلية(ثم ماذا بعد؟) إلى مستوى السببية(لماذا وكيف؟) "البارحة مات أماستان وجد منتحراً في بيته في ذروة التظاهرة التي أقامها الأهالي"في تلك الليلة" لطرد الأرواح الشريرة عن وجه القمر عندما اكتسحه خسوف مفاجئ"[١] ثم يلتف السرد حول نفسه بعد نحو مائة وثمانين صفحة ليروي تفاصيل الحادثة ذاتها "أحسَّ برعشة في يده ثم سرق الرعدة إلى كل جسمه ، أحس ببرودة شديدة مفاجئة بدأت أطرافه ترتعد سارع يوجه الفوهة نحو رقبته عند الذقن كل أطرافه تنتقض سحب رجله اليمنى واقترب بإبهام القدم نحو الزناد ، الحمى في أوجها ، ضغط ، لم يسمح الدّوي أحس بالسائل اللزج ينبثق"[٢] فتم تدوير الأحداث بفعل هذا النسق البنائي وتغلب على زمنية هذا النص لا نهائيته فهو ممتد على امتداد الزمن الأسطوري فيه ما شكل مسوغاً فاعلاً في الولوج إلى هذا الاستخدام بعينه.

تكونت الرباعية من مجموعة كثيفة من الأحداث منها ما تصنف بالأحداث العادية التي تمهد لأجراء أحداث كبرى ومنها ما تصنف بالرئيسة قياساً إلى مدى تأثيرها في المواقف والشخصيات وسير الأحداث فيما بعدها ولوحِظَ أن غالبية الأحداث الرئيسة ذات التكثيف المضاعف يعمد الراوي في بنائها إلى النسق الدائري ويرجع ذلك في رأينا إلى سببين:

---

(١) البئر: ٩.

(٢) م.ن: ١٨٤.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الأول: يجد الراوي في هذا النسق فرصة أكبر في تواتر الحدث نفسه إذ يسهم في روايته مرتين لاسيما البداية والنهاية حيث خلاصة عمل هذا النسق.

الثاني: معظم الأحداث الرئيسية تأتي مدورةً بهذا النسق لارتباطها الوثيق بالزمن الفلسفي والأسطوري للنص فلم ير الراوي بداً من موازاتها زمنياً مع الطابع الزمني العام للنص ككل.

ونكتفي بذكر ثلاثة أمثلة لثلاثة أحداث رئيسة من الرباعية فضلاً عن المثال السابق ظلت باتا تحارب الشيخ غوما وتُصَرُّ على انتزاع آيس منه وبعد أن تمكنت من ذلك واطمأنت أن آيس لن يفارقها فاجأها القدر بتردد آيس على بيت زهرة وتعرفه على رحمة بصحبه فضل الله درهوب فبدأ الراوي بسرد هذه السابقة الخطيرة في حياة باتا من حيث انتهت "فرحة باتا بآيس لم تكتمل"[1] ونقرأ: "عبرا ربوة صغيرة تفضي إلى المنحدر حيث يستقر بيت فضل الله فأطلت رحمة بقامتها الطويلة في العتبة وفكاها لا يكفان عن مضغ اللبان ، غمزت له بعينيها ورسمت على شفتيها ابتسامة ذات معنى"[2] وعندئذٍ لم تكتمل فرحة باتا بآيس بعد أن استطاعت أن تنتزعه من أحضان جده ، وظلت باتا إلى أن وافاها الأجل غير آبهة بما يجري حولها وكأن تلك الحادثة كانت نقطة التحول في حياتها التفاف على ذاتها فلا نهائية الحدث أدت إلى لا نهائية الشقاء.

ومن ذلك ما جاء في رواية أخبار الطوفان الثاني عندما تزوجت زهرة من كونسا وذهبا لقضاء شهر العسل في الصحراء فإن رحمة احتلت مكانة زهرة ونابت عنها إذ بدأ الراوي برواية ما استجد من هذه الحادثة من نهايتها بعد أن انتهى كل شيء "احتلت رحمة محلّها"[3] وبعد هذه الجملة السردية تأتي ملابسات الحادثة عندما تسافر زهرة وتورث عارها لرحمة أما هذه الأخيرة "فبدأت تُدرب نفسها على استقبال الرجال وفتح باب المنافسة لنشاط زهرة بمجرد أن يئست من استدراجه"[4] ولا شكَّ

---

(١) الواحة: ١٤٥.

(٢) م. ن: ١٦٣.

(٣) أخبار الطوفان الثاني: ٤٦.

(٤) م. ن: ٤٧.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

أنها احتلت مكانها إلى أن سلط الله على الواحة ذلك الطوفان المهيب الذي غمرها من الأفق فكان تدوير الحدث مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً بالمصير المنتظر لرحمة لاسيما بعد استكانة زهرة وتوبتها على يد زوجها كونسا.

موري ذلك الطلياني الذي جاء إلى ليبيا بحجة دراسة الآثار لسرقتها فوجد في وادي الآجال من "ضعفاء النفوس" من يتعاون معه ويبيعه الأراضي الأمر لم يرقْ لأجّار الذي فعل به الطليان ما فعلوا فقرر أن "يتصرف!" بدأت ملابسات هذه الحادثة بـ"لم تمضِ شهور على إطلاق سراح موري حتى اختفى أيضا"[1] ويرى المطّلع على تفاصيلها أن الراوي بدأها من حيث نهايتها فقد عاد السرد إلى الوراء ليفسر للقارئ تفاصيل أخرى حتى جاء اعتراف أجّار وهو يحاور الشيخ غوما بأنه المسؤول عن ذلك الاختفاء:

"-قطعته وأطعمته لألسنة اللهب وجلست أتفرج على أطرفه في النار حتى استحالت إلى فحم تذكرت ما فعلته ألسنة اللهب بجسد تازايت فعزّاني المشهد وهوّن على قلبي المحروق-هئ-هئ-هئ...

تابعه الشيخ طوال الوقت دون أن يبدو أنه فهم ثم قفز واقفاً فجأة وهتف:

-ماذا تقصد؟ ماذا تريد أن تقول؟ من الذي قطعت أطرفه وحشوته في النار؟

انفجر أجّار في ضحكة عالية أمسك بطرف لثامه وغطى به أنفه وقال:

-وما الذي يفزعك يا شيخنا؟ هل في تنفيذ القصاص ما يفزع ومن تعتقد يكون هذا الشقي غير موري الذي ساقته الأقدار لينال القصاص على يدي كما ساقت الأقدار بورديللو قبله كي أنال العذاب على يديه؟

- موري؟!

- نعم موري بدمه ولحمه.

- أنت؟

- أنا!"[2]

---

(١) نداء الوقواق: ٢٦٧.

(٢) م.ن: ٢٧٥.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ظلت تنبؤات الشيخ غوما غامضة بخصوص أجّار لاسيما تهديداته الأخيرة حتى جاءت تلك اللحظة التي انتقم فيها من الطليان إلا أن الاختيار وقع على موري "باحث الآثار" وكان لتدوير الحدث غاية في نفس الراوي إذ كأن عملية القتل سبقت كل التوقعات فجاء الإخبار عن نهاية الحادثة من حيث انتهت وكأن أجّار يقطع باستحالة إيواء ليبيا للطليان.

ويبقى أن الكوني استعان من خلال تقديم الأحداث وبنائها عبر هذه الأنساق الأربعة بآليات صياغية جديدة تعاضدت وطبيعة الأنساق ككل حيث كان التقديم المتشظي وسيلةً من الوسائل التي تعمدها الكوني داخل تلك الأنساق المعروفة ، فتماهى ذلك التقديم مع السرد القائم على العجائبية والأساطير والخرافات فأسهم بشكل فعال في النهوض بفنية الأنساق البنائية.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المبحث الثاني

التواتر الزمني

مدخل:

لو تتبعنا الخط البياني لتطور الرواية بشكل عام لاتضحَتْ لنا فرضية التعالق الصياغي الذي تقيمه الرواية مع الفنون الأخرى ، فبعد أن تأثرت الرواية بنائياً بالسينما لاسيما في تطوير أنساق الحدث الروائي والترتيب الزمني للأحداث وإيقاعها الخاص واستخدامها تقنيات التشكيل مستمدة ذلك من الرسم صار للموسيقا بوصفها فناً مستقلاً إسهام جوهريٌ في تحديد الشكل الفني العام للرواية الحديثة لاسيما من خلال علاقتها الماسّة بتواتر الأحداث وتكرارها والتأثير في البنية الزمنية للنص.

أن فكرة تكرار مسار الأحداث تقترب إلى حد كبير من فكرة الموسيقا فـ "شوبنهور" يقول "إنّ الفنونَ جميعها تطمح إلى الحالة الموسيقية"[1] وفيما يخصُّ الشكل الروائي العام تتجلى الحاجة إلى تكثيفه بإضافة عناصر موسيقية مهدت السبيل للروائيين كي يمارسوا الشكل المتداخل وذلك عبر النظر إلى الشكل الروائي الخاص وعبر الإصغاء إلى الصوت المؤثر في الموسيقا وصولاً إلى عناصر التعدد الداخلي بدلاً من المنظور الفردي[2] ، والموسيقا في بنيتها الأولى ما هي إلا "تحولُ الصوت إلى إيقاع عن طريق كسر تعاقبه وإقامة التكرارية مكان التعاقب ، وهذا تعليقٌ للزمن ، لأن تكرار الإيقاع هنا إعادة للحاضر ، فكأنما في اللازمن ، وتفرض الموسيقى

---

(١) الحرية والطوفان "دراسات نقدية"، جبرا إبراهيم جبرا: ١٣.

(٢) التلوين والإيقاع بين الأدب والموسيقى، أسعد محمد علي، الأقلام (بغداد)، العدد (٣)، ١٩٨٥: ٥٥.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

نفسها في ذهن المتلقي"[١] ولم يكن هذا التقارب الفني بين الموسيقا والرواية حديثاً بالمعنى الحرفي فقد تم تلمسه منذ بدايات القرن العشرين فـ"فورستر" يرى أن من المحتمل "أن يجد القصصُ من الموسيقى أقربَ موازٍ له"[٢] بينما يرى "ميشيل بوتور" أن "النقد الحديث قد بدأ يتعرف إلى قيمة العمل الخيالي في إرساء أبعاد الزمن ، وأن العلاقة الوثيقة بين فن الرواية وفن الموسيقا علاقة تداخل في مدى الزمن وأبعاده إذ أن الموسيقا والرواية فنّان يوضح أحدهما الآخر"[٣] وأن هذه العلاقة الحميمة تدعو الموسيقيين لقراءة الروايات بكثرة ، وعلى ذلك فإن الروائيين مطالبون بأن يتعلموا لغة الموسيقا ، وظل الروائيون يستخدمون مجموعة من التقنيات وصولاً إلى الحالة الموسيقية كاستخدامهم اللازمة الموسيقية أو اللازمة في الموسيقا "عبارة عن إيقاعية متميزة ، أو قطعة صغيرة تعبر عن فكرة معينة أو شخصية أو موقف ، أو تتصل بها وتصحب ظهورها"[٤] ، وقد انتقلت هذه اللازمة إلى الرواية حتى أصبحت صورة متكررة أو رمزاً أو كلمة ، أو عبارة تحمل ارتباطاً ثابتاً بفكرة معينة أو بموضوع معين[٥] ، كما أن بناء الرواية بناء ينطلق من الصفر ليتصاعدَ ويتعقّدَ بشفافية ويسر حتى إذا ما بدا أنه وصل إلى الذروة انداح إلى بدايةٍ أخرى وعاد يتشكّل من جديد وهذا هو جوهر الموسيقا المجربة الشعبية فالموسيقا تشكل هنا المعمار الروائي توفر للرواية مدى مفتوحا وخصيباً لتنويع العلاقات والحالات[٦] ، ويتحدث خلدون الشمعة عمّا يُسميه بـ"القصة الإيقاعية" وإنها "تعتمد على تشكيل مونتاجي من الإيقاعات التي قد تتكرر ثيماتها في أكثر من مقطع"[٧] إذ أن هذه الإيقاعات توحي بتواتر الأحداث في الحياة.

---

(١) الخطيئة والتكفير"من البنيوية إلى التشريحية"، عبد الله الغذّامي: ٢٤.

(٢) أركان القصة: ٢٤.

(٣) بحوث في الرواية الجديدة: ١٤٠.

(٤) تيار الوعي في الرواية الحديثة: ١١٥.

(٥) قلعة أكسل، أدمون ولسن، ترجمة: جبرا ابراهيم جبرا: ١٧٨.

(٦) الرواية والموسيقى، نبيل سليمان، فصول (القاهرة)، المجلد (١٧)، العدد الأول، ١٩٩٨: ٣٦٢.

(٧) نظرات في مستقبل الرواية، مجموعة مؤلفين، تعريف وتقديم: حسن جحة: ١٤٠.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

فالتواتر إذن علاقات التكرار بين الخطاب السردي والقصة ، إذ يُعنى بطبيعة مسار الأحداث من حيث الإفراد المتعدد أو الاختزال الزمني[١] ، ومن خلال ذلك يتبين لنا أن دراسة التواتر الزمني تنطلق من افتراض أساس هو أن الأحداث ليست قابلة للحدث فحسب وإنما قابلة للحدوث مرة أخرى فالخطاب الروائي لا يقدم الحادثة الواحدة مرة واحدة إنما يعيد تقديم مسار الحدث مرة أو أكثر من مرة داخل النص وينظر إلى التكرار "التواتر" بأنه كالوصف من الخصائص الألسنية المحتوم لزومها للأعمال الأدبية التي يقتضيها طول الحديث وقص الحكايات وينشأ التكرار بالنظر إلى طبيعة الموضوع في مواقف سردية معينة [٢] كما أن "كل تكرار يحمل إضافةً إلى المعنى الذي تضمنته الجملة الأصلية ويختلف تكرار هذه الجملة في الأوضاع المتتالية اختلافاً بيناً عن الدلالة الأولى فكل جملة في الاعتبار على أنها إشارة مستقلة بذاتها هي في الواقع قابلة حسب السياقات التي تستعملها فيها لأنّ تحمِل دلالات تختلف فيها كل الاختلاف"[٣] وفي كل مرة يعاد أنتاج المتن بما يتفق وطبيعة المنظور الذي يقدمه ذلك أن أسباباً ونتائجَ كثيرةً أيضاً تتكشف في كل مرة لأن علامة الراوي تختلف باختلاف موقعه من الحدث الذي يقوم بروايته[٤] وظلت دراسة التواتر في الزمن الزمن الروائي تقوم على تقصي تكرار الأحداث من القصة في الخطاب السردي إذ من سمة بعض الأحداث أن يتكرر حدوثها كشروق الشمس والأمر نفسه يمكن أن يجري في الملفوظ السردي الذي باستطاعته نقل الفعل وإعادة نقله إلى مالا نهاية [٥] ، كما يمكن للراوي أن يروي عدة مرات الأحداث التي تقع مرة واحدة كالميلاد والموت.

---

(١) بناء الزمن في الرواية المعاصرة: ٣٩.

(٢) الشعرية: ٤٩.

(٣) الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا: ١١١.

(٤) بنية الرواية والفيلم "رؤية نقدية في التناظر السردي"، عبد الله ابراهيم، آفاق عربية (بغداد)، العدد (٤)، ١٩٩٣: ١١٧.

(٥) خطاب الحكاية"بحث في المنهج": ١٣٠.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

وتباينت تسميات النقاد للتواتر ، فهناك من يطلق عليه التردد[١] ومنهم من يسميه بالتكرار أو السرد المتعدد[٢] ويرى جيرار جينيت أن التواتر مظهر أساس للزمنية السردية ، إذ يحدد أنساق العلاقات التكرارية بأربعة أنماط [٣]:

أ- رواية مرة واحدة ما حدث مرة واحدة (تواتر مفرد).

ب- رواية عدة مرات ما حدث مرة واحدة (تواتر تكراري).

ت- رواية عدة مرات ما حدث عدة مرات (تواتر مفرد مضاعف).

ث- رواية مرة واحدة ما حدث عدة مرات (تواتر ترددي).

لكن النمط الأول من الرواية (رواية ماحدث مرة واحدة مرةً واحدة) لا يعدو كونه نمطا من أنماط التكرار لأن الحدث في هذا النمط ليس مكررا لأنه يروى لمرة واحدة ، لذلك سيتم تناول ثلاثة أنماط من التواتر وهي (الانفرادي والتكراري والتكراري المتشابه)[٤]:

أولاً: التواتر الانفرادي

نمط من التواتر الزمني لرواية الحدث يقصد به "سرد أكثر من مرة ما حدث أكثر من مرة"[٥] أي رواية الأحداث المتشابهة والمتكررة في القصة داخل السرد بعدد يماثل عدد مرات سردها في القصة وهي حوادث مستقلة يفصلها عن بعضها البعض زمان ومكان مختلفان.

ويرى جيرار جينيت أن هذا النمط من التواتر يبقى مفرداً نظراً للتماثل الذي يحققه التوافق بين عدد الحدوثات في القصة ومرات سردها في الخطاب لأن التفردي لا

---

(١) نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير: ١٢١.

(٢) البناء الفني في الرواية العربية في العراق: ١٤٦.

(٣) خطاب الحكاية "بحث في المنهج": ١٢٩- ١٣١ .

(٤) ينظر: تحليل الخطاب الروائي: ٧٦ .

(٥) بناء الزمن في الرواية المعاصرة: ١٤٦.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

يتحدد بعدد الحدوثات من الجانبين بل بتساوي هذا العدد[١] وتكرار وقوع الحدث وتكرار سرده لا يعني ذلك تماثلاً كلياً فلا يوجد حدث متكرر في كل الأحوال كما أنه ليس هناك تشابه بين القطع المتكررة في النص ما دام تموضعها الجديد يضعها في سياق مختلف مغايراً بالضرورة معناها الدقيق الذي ورد في الحادثة الأولى[٢] وإذا ما أمعنّا النظر في هذا النمط من التواتر الزمني سنكتشف أنه حالة من حالات التواتر المفرد فنكون إزاء حدث يقع في القصة ثم يسرد في الخطاب مرة واحدة لكن التماثل بين صيغ الحدوث في الأحداث المتعددة في القصة واقتراب صيغ سردها من بعضها البعض ميّز هذا النوع من التواتر عن التواتر السابق "المفرد" فنروي عدة مرات ما حدث عدة مرات.

ولعل امتدادَ زمن الرواية العام الذي غطى قرابةَ ثلاثة عقود ابتداءً من انتحار أماستان[٣] انتهاءً بوفاة الشيخ غوما[٤] واعتمادها على تقنيتي الترتيب (الاسترجاع/ الاستباق) بشكل كبير أسهم في تكرار حوادثَ متفرقة متماثلة قصصياً في الشكل على الرغم من اختلاف زمانها ومكانها فتكررت تلك الأحداث المتماثلة في مواضع متفرقة من الرباعية ولا يُختزل سردها في مرة واحدة إنما يسرد الراوي كلاً على حدة وكأنه بصدد رواية أحداث مفردة ومن تلك الأحداث التي تكرر وقوعها وسردها لقاءات أماستان بتارات[٥] حيث تعددت اللقاءات بينهما وتعددت بذلك مرات سردها ، وحادثة شرب الشاي الأخضر[٦] ، فقد تكررت هذه الحادثة بشكل كبير على

---

(١) خطاب الحكاية"بحث في المنهج": ١٣٠.

(٢) يُنظر: البناء الفني في ثلاثية البحر لحنا مينه، محمد علي يحيى عمر، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الموصل، إشراف: د. ابراهيم جنداري، ٢٠٠٠: ١٣٦.

(٣) البئر: ٩.

(٤) نداء الوقواق: ٣٣٤.

(٥) البئر: ١٤، ١٥، ١٨.

(٦) م. ن: ٧٤، ١٢٦، ١٣٦، ٢٠٦، الواحة: ١١، ٧٤، ١٣٨، ٢١٢، أخبار الطوفان الثاني: ٧٢، ١٤١، نداء الوقواق: ١٤، ٥٥، ٢٠٢، ٢٣٩.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

امتداد الرباعية حتى غدت تجسد ملمحاً تقليدياً واضحاً في النص فقد بقي الشاي الأخضر ملازماً للأحداث العامة والخاصة في الحرب والسلم ما جسد علاقته الخاصة بالإنسان في الصحراء بشكل خاص وهذه الحالة "الشاي الأخضر" مثلتْ جانباً من حياة الطوارق في الصحراء فكان الشاي الأخضر مناسبة جديرة بأن تجمع الشخصيات لبحث أمرٍ ما لاسيما الشيخ غوما الذي كان مدمناً على كوب الشاي الأخضر ذي الرغوة لكنّ هذا الإدمان يتضاءل رويدا رويدا بعد أن يتقدم السن بالشيخ فهذا الشيخ تنصّ تعاليمه على ألا يدمنَ الإنسان على شيء ! ، كما أن زيارة آيس لبيت باتا تعددت[1] فزارها في بيتها مراراً فتكرر في كل مرة السرد الخاص بالزيارة نفسها فتستقل كل حادثة أو زيارة زمنياً عن الزيارات الأخرى وثمة أحداث أخرى وقعت أكثر من مرة وسُرِدَتْ أكثر من مرة منها شروق وغروب الشمس فهي حوادث تحصل يومياً بشكل دوري وكذلك سُردت مراتٍ عديدة في النص[2] حيث تتكرر الصورة الصباحية نفسها عندما تطل الشمس على سفوح الجبال أولاً ومن ثم على السهول وكانت الشمس في الرباعية تحمل دلالتين في آن واحد الموت والحياة في الغروب والشروق وتحديداً كان عياش الدوس يفهم الشروق والغروب على نحو مميز فما زال يعشق الشروق ويبغض الغروب حتى استقامت المعادلة في حياته فقد مثل الشروق عنده رحلة إلى الحرية والخلاص من قبضة الإقامة الجبرية أما الغروب فكان صورة من صور انطفاء الدنيا حتى تزامن مع موته غروب الشمس ، ومما تكرر في القصة والخطاب أيضا احتضان شجرة النخيل"أم النخيل" للشيخ غوما في أزمنةٍ متعددة على امتداد الرواية فقد ارتبط مكانُ النخلة ارتباطاً وثيقاً بما في الشيخ غوما حتى غداً يؤسسُ فيه حياته الخاصة موائمة للحاضر واستعداداً للمستقبل فقد كان الشيخ غوما كثير الاضطجاع تحت نخلته هذه وفي كل مرة يقوم الراوي بسرد الحادثة التي من خلالها ينفصل الشيخ غوما عن حاضره ويبدأ بالتجاذب مع الماضي الذي يظل يشذ

---

(١) البئر:٦٢، ٧٢، ٧٩، ١٦٠، ١٧٥.

(٢) م. ن: ٦٢، ١٦٨، أخبار الطوفان الثاني: ٩، نداء الوقواق: ٩٠.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

عن صور الحاضر"وقف خلف الجذع لحظات محاذراً أن يلحظُه الأطفالُ ثم سار عبر غابة النخيل حتى الطريق الشمالي الذي يمرُّ عبرَ أحراشِ الدّيس ويفضي إلى أكواخ القبلية ولكنه عّرج يميناً في الطريق الذي تظلّه الأشجار ويعبق بالرطوبة والنسيم المنعش حتى بلغ نخلةً باسقة كثيفة الأغصان استلقى في ظلها وسحب اللثام على عينيه مقرراً أن يقضي القيلولة"[1] هذه المرة الأولى التي تعرف الشيخ غوما على تلك النخلة ثم تتكرر مرات العودة أليها في مواضع متعددة من الرباعية فنذكر منها "أعاد الرباط على الجرح ثم وقف ورفع رأسه إلى قمة النخلة الرحيمة توطدت علاقته بها بعد نزول الواحة مباشرة تجول في الغابة وتسكع بلا هدف حتى اهتدى إليها وقضى قيلولة تحت ظلالها ، يومها استضافته بثلاث قطع من تمر الرطب ألقت بها على صدره وهو نائم فأيقظته"[2] ثم تتوالى الأحداث حتى تكون هذه النخلة المكان المقدس الذي يرتاده الشيخ كل يوم بل أصبح مقدساً بالفعل عند عامة الناس في الواحة لاسيما النساء اللائي كنا يأتينَه فيعقدْنَ على تلك الشجرة الخيوط ويرتلْنَ الأدعية تلو الأدعية فتكررت تلك المرات "عاد يستلقي في رحاب الظل ولكن النوم هجره ورفض أن يعود برغم الوضع المغري الذي هيأه كي يمهد له ويستدرجه من جديد"[3] ثم تتكرر المرات التي يقع فيها الحدث فيتكرر سردها ايضاً "الشيخ غفا تحت النخلة"[4] وعلى هذه الوتيرة استخدم الراوي هذا النمط من التواتر الزمني الذي يحقق كما في النمط السابق توازناً بين عدد مرات الوقوع وعدد مرات الحدوث فالعلاقة إذن من الناحية الزمنية بين هذا النمط والنمط السابق في الأفراد والتضعيف من ناحية ثانية ، ولم يكن هذا النمط من التواتر بمكان بحيث يضاهي النمطين المفرد أو المتكرر فالأحداث بشكل عام في الرباعية كانت تتجه نحو الأمام فتتطور مما يؤدي إلى تجديدها باستمرار.

---

(١) الواحة: ١٥.

(٢) م. ن: ١٨٩.

(٣) أخبار الطوفان الثاني: ٩.

(٤) نداء الوقواق: ٢٩٤.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ثانياً: التواتر التكراري

نوع من التواتر يقصد به "سرد أكثر من مرة ما حدث مرةً واحدة وفي كل مرة يتكرر فيها السرد يتكرر تبعاً للزمن"[١] وهذا الدوران الزمني قد يعني ثبات الأشياء ووجودها[٢] إذ أن عودة المتتاليات نفسها لا يؤدي إلى أي تطوير في السرد[٣] ، لكنه يمنح السرد إيقاعاً خاصاً عندما يعبر عن شعور متكرر في زمنين مختلفين.

كما يعرفه تودوروف أن "تستحضرَ عدةُ خطاباتٍ حدثاً واحداً بعينه"[٤] فيطول السرد بتفاصيله الوافية عن الحدث وتجمد القصة المتخيلة المنقولة عن الحدث ، ومن خلال ذلك يتم تدمير التسلسل الزمني للحدث فلا يجعل فرصة التوازي بين الحكاية والسرد قائمة[٥] ما يعني اقترابه النسبي من الشكل الروائي الحديث الذي يقوم على مجموعة روابط فنية تبعد قصته عن خطابها وهي بذلك تنحو منحىً جديداً مغايراً عن النصوص الكلاسيكية القديمة.

وثمة صيغ وطرائق متعددة لعرض النصوص المكررة فقد يُقدم التكرارُ النصوص حرفياً دون تغيير إذ يتم إعادة الحدث كما هو والغاية من ذلك التأكيد على رواية الحدث في السرد الأول وهذا النمط من التكرار لم يلقَ ترحيباً وتقبلاً عند نقاد الرواية وكاتبيها لأنه لا يعطي صفة جمالية للنصوص الروائية بل يفضي إلى نوع من الحشو ولا يحمل دلالة وظيفية أو فنية إلا فيما ندر ، أما صيغة التكرار الثانية" الطريقة الثانية " فهي أكثر تطوراً إذ يقوم الراوي بتكرار رواية الحدث الأول ولكن يعمد إلى أساليب لغوية كالتقديم والتأخير أما النمط الأخير من التكرار فهو يرتكز على تغيير أسلوب النص المكرر للحدث بإضافة أو حذف أو تغيير في بنية النص الأولى مع

---

(١) بناء الزمن في الرواية المعاصرة: ١٣٢.

(٢) قضايا الرواية الحديثة: ٢٦٠.

(٣) الرواية الفرنسية الجديدة، نهاد التكرلي: ١ / ١١٢.

(٤) الشعرية: ٤٩.

(٥) الرواية الفرنسية الجديدة: ١ / ١١٣.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

التأكيد على الحفاظ على جوهر الموضوع فضلاً عن تنوع مُنتج التكرار فيأتي جزء منه عن طريق الراوي أو عن طريق الشخصية بعيداً عن تدخل الكاتب الذي يختفي وراء الشخصية من أجل تحقيق تناسب بين السرد والحكاية حيث تقوم الشخصيات بإعادة سرد تلك الحوادث المسرودة سابقاً عن طريق الإخبار أو التلخيص مع تغيير نمط الأسلوب أو ينتج التكرار أحياناً عن طريق إيراد روايات متتابعة لحدث واحد ترويه مجموعة من الأشخاص دون اختلاف في الرواية وهي الطريقة التي يطلق عليها تودوروف بـ"الرؤية التجسيمية" [١] ومن الطرائق الشائعة في تكرار الأحداث التي تقع في القصة مرة واحدة هي رواية الحدث الواحد بأكثر من مرة ومن وجهات نظر وأساليب مختلفة ومتنوعة وعلى هذا الأساس فقد تبنّتْ الرواية الحديثة لاسيما الرواية الفرنسية الحديثة نمط تكرار الحدث فالحادثة الواحدة يعاد سردها أكثر من مرة فيما يعد ذلك سمة بارزة للرواية الفرنسية[٢].

لقد اتضحت أبعاد التكرار وأنماطه في رباعية الخسوف فمن خلال الاستقراء المتأني تبين لنا أن التواتر التكراري شكل ملمحاً فنياً بارزاً في النص عقب طغيانه على كافة أنواع التواتر الأخرى فقد اعتمد الراوي " أيا كان موقعه " على إيراد الحوادث التي سبق وأن وقف عندها السرد في الماضي فيقوم بسردها ثانيةً لكن مع اختلاف الصيغة والتركيب فلم نلحظ تكراراً نصياً يطابقُ أولُهُ صيغة ثانيه إلا في بعض المقولات والوصايا التي منها الوصية التي وجهها عم الشيخ غوما للشيخ غوما عندما أراد هذا الأخير أن يترك الصحراء ويذهب ليبحث عن العلم والمعرفة في واحات الشمال ومصر[٣] وهذه الوصية حملت دلالات متعددة فإنَّ العبارة التي يخاطب بها العم ابن أخيه غوما تؤكد أن للصحراء وجودا حيا ,"يقول له: أنت لا

---

(١) يُنظر: الإنشائية الهيكلية، تزفيتان تودوروف، ترجمة: مصطفى التواتي، الثقافة الأجنبية (بغداد)، العدد (١٤٠) ١٩٨٢.

(٢) الرواية الفرنسية الجديدة: ١ / ١٢٣.

(٣) البئر: ٣٦، الواحة: ٨٧.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

تبحث عن العلم في الواحة ولكنك تبحث عن نفسك وإذا لم تجد نفسك في الصحراء فلن تجدها في أي مكان والصحراء بعد ذلك هي الحياة نفسها وهي بهذا كائن حيّ له رأس قاسية ثم هي كلّ يشتمل على تفاصيل منها قيم جغرافية بحتة تضفي دلالة الإحالة على ما هو واقعي فهناك غات وغدامس وأراضي القبائل المسماة في النصّ كالفوغاس وكيل آبادا وغيرهما"[1] والنبوءة التي قدمتها العرافة لأمود في غات عندما طلب منها أن تستشرف له مستقبله المبهم [2].

والرباعية غنية جداً بالأحداث التي تروى في أكثر من مناسبة عن طريق الراوي أو الشخصية أو عدة أشخاص على صيغة وجهات النظر المتعددة مثل: حادثة انتحار أماستان[3] وحادثة الاعتداء عليه[4] ومعركة الشيخ غوما ضد الطليان[5] وحريق الشيخ خليل[6] وقصة سليم الدنداني[7] وقتل عياش الدوس[8] ومقتل موري[9] وغيرها من الأحداث الأخرى التي سردت أكثر من مرة واحدة في الخطاب ، وبإمكاننا التمييز"ونحن بصدد هذا النمط من التواتر" بين ثلاثة أقسام تمثلتْ جميعها في الرباعية وهي التكرارات التي يقدمها الراوي والتكرارات التي تقدمها شخصية ما والتكرارات التي تتمثل في مجموع وجهات النظر التي تطرحها الشخصيات تغطيةً لحدثٍ واحد بعينه.

---

(١) المكان دلالته ودوره السردي، قراءة في رواية البئر لابراهيم الكوني نموذجا، تيسير عبد الجبار الآلوسي، مجلة علوم إنسانية، (العراق)، العدد (٦)، ٢٠٠٤، عن الإنترنيت: www.uluminsania.com.

(٢) الواحة: ٣٥.

(٣) البئر: ٩، ١٨٤.

(٤) م. ن: ٢٠، ٢٢، نداء الوقواق: ٣١٥.

(٥) م. ن: ٣٦، أخبار الطوفان الثاني: ٦٧، نداء الوقواق: ١٤٣.

(٦) الواحة: ١٧٧، نداء الوقواق: ٢٤٢.

(٧) أخبار الطوفان الثاني: ١٣، ٤٨.

(٨) نداء الوقواق: ٢١١، ٢٥٣.

(٩) م. ن: ٢٦٧، ٢٧٦.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

والتكرارات التي يقدمها الراوي العليم جاءت في صدارة أقسام هذا النمط فقد أدى استحواذ الراوي العليم على الجزء الأكبر من رواية الأحداث إلى ارتفاع التكرارات الملقاة على عاتقه إذ تأتي في صيغ استرجاعات موضوعية تستدعيها أحداث مواكبة للحظة القص ومن ذلك ما جاء في رواية مقتل أميس ابن الشيخ غوما في معركة محروقة مع الطليان عندما أقدم الشيخ غوما على وضع جثة ابنه الذي استشهد للتو متراساً يحتمي به من رصاص القناصة "في نفس الوقت ظلت قوات العدو تتقدم محتمية بالمدرعات والمدافع فشعر غوما بأن المرتفع الرملي لن يحميه إذا اقتربت القوات أكثر من ذلك فسارع يدفع بجثة ابنه فوق المرتفع صانعاً منها متراساً صغيراً بدأ يطلق النار عليهم حتى أحاطوه من كل جانب كانت البندقية قد فرغت من الرصاص وعندما هم بحشوها وضعوا في يديه القيود وألقوا عليه القبض"[1] في حين يقوم الراوي بسرد الحادثة ذاتها في موضع آخر "الآن رأى الآلات الشيطانية وهي تزحف نحوه كوحش أسطوري الآن رأى كل شيء بوضوح دفع جثة أسوف أمامه وغطى بها رأس الربوة وضع بندقيته فوق صرته وصّوب"[2] إن الحادثة نفسها وقعت قبل زمن بداية الرواية بسنين عديدة وكلا السردين جاءا استرجاعاً قام به الراوي العليم.

بينما تقل تلك التكرارات التي تتبناها الشخصيات منفردةً مقارنة بطريقة الراوي العليم أو وجهات النظر المتعددة ، ويرجع هذا إلى انحسار تواتر الاسترجاعات الذاتية قياساً بالموضوعية منها على الرغم من الدور الذي لعبه النسق التضميني في بناء الأحداث عن طريق القصص التي تتبنى سردها شخصيات مشاركة بالحدث ، ومن الأمثلة على هذا القسم من هذا النمط من التواتر حادثة نبش القبر "قبر الطفل الصغير" حيث روى الراوي العليم تَفاصيلَ الحادثة عندما حدثت "تم تشييعُ جثمان طفل لم يبلغ السادسة من العمر منذ أيام بعد وفاته متأثراً بداء الربو الذي عانى منه

---

(١) البئر: ٤٠.

(٢) أخبار الطوفان الثاني: ٨٩.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

منذ ولادته ، ولم يودع القبر لثلاثة أيام حتى وجد أهل الميت القبر مفتوحاً وجثة ابنهم ملقاة عند فوهة القبر وقد تحللت وتعفنت بسبب الحر ونهشتها جيوش الديدان وتنازعتها قوافل الحشرات فأكتشف أهل الطفل الميت ما استرعى انتباههم عندما رأوا الدم متيبساً في الأصابع ولما دققوا في اليد اكتشفوا أن يداً آثمة امتدت ونكّلت بالجثة"[1] ثم تتلاحق الأحداث فيكتشف الشيخ غوما أن الذي فعل هذه الفعلة ليس سوى العّراف مهمدو وفي إحدى مناسبات السرد يقف الشيخ غوما ليعيد طرح هذه الحادثة باقتضاب شديد عندما يتجمهر الفلاحون وأهل الصحراء لبحث قضية التطاول على الموتى ، فقال غوما في نفسه "يا إلهي لو علم هؤلاء الآن بما فعله مهمدو بجثة الطفل لمزقوه إرباً إرباً ولكن الحمد لله على أن مهمدو ولم يجيء على ذكر هذه الحادثة الفظيعة في اعترافاته البلهاء للمارة وعابري السبيل"[2] وأغلب التكرارات التي تقوم بها شخصيات منفردة تأتي مجملة غير مفصلة وأقل في سعتها من المناسبة الأولى للسرد ومع تكرار السرد يتكرر الزمن أيضاً لكن بصيغة تركيبية مختلفة عن صيغته في المرة الأولى إذ يدخل في أبعاد زمنية جديدة لا تتوازى مع أبعاد الزمن الأول.

ومن التواترات التي اُعتُمِدَتْ بنائياً في تقديم أحداث الرواية تلك التي تتبناها مجموعة من الشخصيات من خلال تعدد وجهات النظر حول الحدث الواحد فقد كثرت الأحداث "التي وقعت مرة واحدة" ورويت بوجهات نظر متعددة خاصة برؤى الشخصيات وتوجهاتها النفسية والأيديولوجية وكثرت هذه الأحداث أو فلنقل هذا النمط من التواترات في الرباعية يرجع بطبيعة الحال إلى الطابع الشفوي والمنهج الكلامي وبلاغة أهل الصحراء من جهة ولتكثيف الشحن الدرامي بإشراك اكبر عدد من الشخصيات في حدثٍ واحد من جهة ثانية ومن الأمثلة على هذا القسم من نمط التواتر التكراري ما حدث لأخنوخن عقب زواجه من باتا والعيش معها "لم يمر وقت

---

(١) الواحة: ١٦٣.

(٢) م. ن: ٢٣٤.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

طويل حتى حدث مع أخنوخن ما حدث ، أصبح صموتاً واجماً ساهماً لا يرد على أسئلة جليسه إلا بكلمة واحدة وحيدة "عجيب..." يتطلع إلى الأفق البعيد كأنه يحرق في فراغ هجر النوم جفنيه ، فاحترف السهر في الليل حتى اضطرت باتا أن تهجر مخدعه وتلجأ للنوم ببيت المرحومة زارا أرجع البعض السبب إلى ليلة الخسوف فأكدوا أن ما أصابه قد أصابه مُنذ تلك الليلة عندما سقط يتلوى على الأرض من فرط الوجد(...) ودعم هؤلاء كلامهم بما أصاب عقله من خلل عندما جاء إلى شقيقة أمغار وأعلن له بين ليلة وضحاها تنازله عن حبيبته زارا وقراره في الزواج من أمها دون سبب مُقنع يبرر هذا التصرف المفاجئ ويذهب البعض فيقول أن أخنوخن أصابه ما أصابه بعد انتحار الفتاة وليس لليلة الخسوف أي دخل في الأمر (...) ولكن ثمة آخرين يؤكدون أنها "لعنة باتا" باتا ابنة الشيطان التي قتلت أباها ونحست أمها ولحقت اللعنة زوجها الأول فقتل في معركة مع قبائل بامبارا في الأدغال (...) أشاعت بين نساء المعسكر أن المصيبة التي لحقت بأخنوخن ما هي إلا مؤامرة دبرتها النساء الخبيرات بفنون السحر الحاقدات على زواجه منها"[1] ويلاحظ تعالي اللغة الروائية المسرودة عن الطبيعي وارتباطها الحميم بالوقائع فوق الطبيعية وهو ما يجعل المجرد ينتصر ويغني المخيال الروائي بشكل لا تخطئه العين ومن الملاحظ أن الكاتب يستعين كثيراً بالحواس للتعبير عن سلوك الشخصيات ، السمع ، اليد ، الإشارة النظر الصوت الدمدمة... وهي أصداء لغوية شديدة الارتباط بالحالة الشعورية للشخصيات[2] ، حيث حاكت كل وجهات النظر هذه حدثاً واحداً بعينه وقع ضمن إطار زمني محدد وفي التكرار صار الزمن زمنين بل ثلاثة وأربعة فلكل وجهة نظر نطاقها السردي المحدد وفضاؤها الروائي المستقل لذا فإن مثل هذه التواترات تعد الأكثر رقياً وفنياً بالمقارنة مع بقية الأنماط من الناحية الزمنية والفضاء الروائي العام.

---

(١) البئر: ٢٠٠، ٢٠١.

(٢) صنعة الرواية عند إبراهيم الكوني، علال سنفوفة، الرافد (الشارقة)، العدد (١٥٨)، ٢٠١٠، عن الإنترنيت: www.arrafid.ae.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ثالثاً: التواتر الكراري المتشابه

ويطلق عليه أيضاً "السرد المؤلف"[١] أو المتعدد[٢] ويسميه البعض بالتكرار المتشابه[٣] ونعني به رواية ما حدث أكثر من مرة مرةً واحدة[٤] حيث يجسد "حالة التكثيف السردي للزمن الممتد الذي تشعر به الذات لكن السارد يختزله في العملية السردية في جمل أو فقرات أو تعبيرات موجزة ويقترن بالأحداث النمطية في الرواية"[٥] فهي الأحداث المعروفة والمألوفة التي تمر الشخصية بها نتيجة الانفعالات والأحزان والأفراح في كل يوم أو كل أسبوع أوكل سنة بيد أن السارد يسردها أو يوضحها للقارئ مرةً واحدة في جمل أو فقرات تطول أو تقصر وفق نوعية الحدث واتجاهاته وأبعاده ومن خلال ذلك يعتمد النمط الزمني على التكثيف الشديد في السرد حيث يُعبر الراوي عن زمن مألوف تمر به الشخصية بشكل دوري من حياتها حتى يأتي بجملة بليغة هادفة تعبر عن التكثيف الزمني والنفسي ، وبصدد التعريفات الخاصة بهذا النمط من التواتر يراه جيرار جينيت "يتحمل مقطع النص الواحد تواجدات عديدة لنفس الحدث على مستوى الحكاية"[٦] أما تودوروف فيعني به أن "يَستحضرَ خطابٌ واحد جمعاً من الأحداث المتشابهة"[٧] وظهر هذا الاستخدام الجديد بصورة جلية عند "بروست" في رواية (البحث عن الزمن الضائع) إذ كان من أوائل الروائيين الذين مهدوا للسرد الترددي المؤلف في بناء الرواية بترسيخ وظيفته وجعله يرتب الأفعال في النص الروائي بشكل دوري ومنتظم[٨] فصارت العبارة أو الجملة السردية على وفق ذلك غاية في التكثيف والشحن.

---

(١) الشعرية: ٤٩، وينظر: مدخل إلى نظرية القصة "تحليلاً وتطبيقاً": ٨٤.

(٢) نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير: ١٢٨.

(٣) تحليل الخطاب الروائي: ٧٨.

(٤) خطاب الحكاية: ١٣١.

(٥) بناء الزمن في الرواية المعاصرة: ١٤٥.

(٦) نقلاً عن: الشعرية: ٤٩.

(٧) م. ن: ٤٩.

(٨) تاريخ الرواية الحديثة: ٥٢.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

يقسم جيرار جينيت هذا النمط من التواتر على ثلاثة أقسام [1]: أولها السرد الترددي الخارجي ويسميه أيضاً(السرد المؤلف العام أو غير المحدد) والثاني يطلق عليه السرد الترددي الداخلي أو المؤلف التركيبي في حين يدعى القسم الثالث السرد الترددي الزائف ، وثمة الكثير من القرائن اللفظية التي تدل على هذا النمط من التواتر مثل(أحياناً ، غالباً ، كل مرة ، كل ليلة يومياً ، كالعادة ، الخ...) ومن خلال هذه القرائن يستطيع القارئ أن يهتدي إلى السرد المؤلف الذي يجعل منه مجرد إعادة أفعال الحدث داخل النص وبهذا أصبحت تقنية السرد الترددي معلماً ساطعاً في بنية الرواية إذ لا يستطيع أي كاتب تجاوزه.

ويمكن أن نعي حقيقة اقتراب هذا النمط من التواتر من تقنية الحذف أو الخلاصة على حدٍ سواء ما يؤدي إلى التعجيل بوتيرة السرد ودفعه بقوة إلى الأمام فليس هذا النمطُ سوى استثناء مجموعة كبيرة من الحوادث من مشروع السرد والإبقاء على سردٍ حادثة واحدة بزمن واحد مكثف يعبر عن مرحلة زمنية طويلة من زمن الحكاية نفسها.

لا شك أن هذا النمط من أنماط التواتر هو الأقل ظهوراً في الرباعية قياساً مع الأنماط السابقة ، إذ لم يرد على نطاق واسع وفق تحديدات زمنية معينة وإنما جاء في بيان تفاصيل أسطر قليلة للدلالة عليه ، أي أن الراوي يختزل عدة أحداث في اسطر قليلة للدلالة عليه ، ومن الأمثلة على هذا النمط ما جاء في بيان تفاصيل أسر الشيخ غوما في معركة محروقة ضد الطليان "بقي في الأسر شهوراً كاملة امتدت قرابة العام قابل خلالها ضباطاً إيطاليين كثيرين يبدو من أسلوبهم أنهم من ذوي الرتب العالية أمطروه بأسئلة كثيرة مختلفة"[2] فهذا المقطع السردي أجمل لنا مجموعة من المرات قابل من خلالها الشيخ غوما "وهو في الأسر" مجموعة من الضباط الطليان فهذا الاستخدام والاختزال البنائي أسهم في تكثيف الرؤية والدلالة التي تمتد إلى الزمن

---

(١) بناء الزمن في الرواية المعاصرة: ٨١.

(٢) البئر: ٤٠.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

ومن ثَمَّ التأثير في زمنية النص ، ومن الأمثلة أيضاً ما جاء في رواية الواحة عندما روى الراوي حوادث قدوم السيارات الحكومية إلى أمود وأصحابه عندما كانوا عاكفين على إزاحة الرمال عن الطرقات في قلب الصحراء "وعادة ما تتوقف السيارات المنتظمة حتى لو لم تحمل أيّاً من تلك الأشياء التي تعودت أن تحملها إليهم"[1] كانت تلك السيارات تقف عند هؤلاء العمال شهرياً وبشكل دوري فاختزل الراوي كثرةَ الحوادث وأجملها في نطاق سردي واحد له زمنه الخاص المختلف كل الاختلاف عن زمن تلك الأحداث التي تداخلت وعولجت نصياً ضمن تخريج خطابي واحد ، وعلى هذا النحو المتقطع جاء تمثيل هذا النمط من التواترات فلم يكن من الحضور كما هو الحال عليه في بقية أنماط التواتر لاسيما في التواتر التكراري ويرجع السبب في ذلك إلى ميل الراوي في بناء الأحداث العامة في الرواية إلى الاعتماد على تقنية الحذف التي تنتقل بالقارئ من مشهد إلى مشهد آخر فيقدم السرد الأحداث بزمن سردي متمايز في حين يقف التواتر الترددي على بعد مسافة قريبة جداً من تقنية الخلاصة إذ يؤدي وظائف فنية لا تختلف كثيراً عن الوظائف الفنية لها.

(١) الواحة: ٤٨.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

الخاتمة

عمد هذا العمل إلى التصدي لإشكالية الزمن الروائي في رباعية الخسوف لـ إبراهيم الكوني عبر تشريحه والوقوف على جزئياته ، وقد خرج بعدد من النتائج لعل من أبرزها:

♦ لم تكنِ الأحداثُ في ترتيبها الزمني داخل السرد كما هي عليه في القصّة ، فقد عَمد الكوني إلى تقنيتي المفارقة الزمنية (الاسترجاع/ الاستباق) ليقيمَ بذلك نظاماً من التعالق الزمني بين الماضي والحاضر بشكل موسع في أفق مفتوحٍ على المستقبل.

♦ شكّل الاسترجاع علامةً فارقةً في الرباعية فقد هيمنَ على باقي التصرفات الزمنية إذ عمد إليه الكوني في مناسبات متكررة ليسهمَ في التأثير على البنية الزمنية للنص من خلال دوره الفاعل في تقديم الأحداث ، فالراوي"المشارك وغير المشارك" يجنح إلى الماضي بشكلٍ مستمر فيتركَ في السرد طابعاً فنياً تغلب عليه المفارقات الإرجاعية من خلال استرجاع ماضٍ أسطوري قديم قائم على الموروث الثقافي الاجتماعي لقبائل الصحراء عامةً والطوارق بشكل خاص أو استرجاع الذكريات الخاصة بالشخصيات الفاعلة في النص ، فيتم تقديم هذه الاسترجاعات من خلال أساليبَ فنيةٍ متعددة أسهم الكوني في نصه هذا من استحداث بعضها فيتصل الماضي بالحاضرٍ اتصالاً نفسياً وتقنياً في آنٍ واحد.

♦ أمّا الاستباق فلم يظهرْ بالمظهر الذي ظهر عليه الاسترجاع في النص ، فقد عَمدَ إليه الكَوني من خلال الاستباقات والتنبؤات المقترنة بنمطٍ خاص من الشخصيات المشاركة في الأحداث كالعرافين والسحرة والمشعوذين الذين امتازت

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

استشرافاتهم بالغموض والإبهام والتلخيص ليتمَّ تقديم إضاءات مستقبلية تتوازى مع الحاضر القادم من الماضي في لحظة زمنية آنية ، كما أسهمت الكثير من الاستباقات في التأثير على حاضر النص من خلال الوظائف الفنية الخاصة بالاستباق كالإعلان عن حدثٍ ما أو التمهيد له.

♦ وبخصوص الزمن الحاضر في النص فإن الكوني سعى إلى توظيف التقنيات السردية التي تتحكم في مستوى سرعة الحدث فقد ألفينا السرد حافلاً بالتصدعات الزمنية التي تقوم على أساس من الحركة ، فاتساع زمن الرباعية أسهم بشكل واضحٍ في ولوج الراوي إلى تقديم الأحداث على أساس نظام سردي خاص يتمايز مع آلية تقديها في القصة من حيثُ السرعةُ والبطء.

♦ بالنظر إلى تقنيتي التسريع (الحذف والتلخيص) نلتمس لهما أثراً واضحاً في البنية الزمنية للنص فقد أسهمتا في التسريع من وتيرة السرد فاتساع الرباعية في زمنها العام تطلّب من الراوي عدم الاكتراث بالأحداث الهامشية والجانبية التي حصلت في القصة مما يضطره إلى تلخيصها وإجمالها في كلمات عدة بل كان يتخطاها في أحايينَ كثيرة عندما لا يجد مبرراً فنياً ملحاً لذكرها ، ولم يعمد في الغالب إلى تحديدها توازياً مع حياة الناس في الصحراء فلا يلعب التاريخ المرقم دوراً هناك قدر ما تلعبه الحوادث التي اتصلت بعملية تحديد الحذف والتلخيص وهذا جزء من فهم أهل الصحراء للزمن ، وانحاز الكوني إلى الحذف عن التلخيص فتجاوز الكثير من الأحداث وهذا يعود إلى اتساع الزمن الذي تجري فيه الأحداث في الرباعية من جهة والصيغة الفنية البنائية التي تقوم عليها الرباعية المكونة من أجزاء وفصول ومقاطعَ من جهةٍ ثانية فساعد ذلك بشكل كبير في التسريع من وتيرة السرد.

♦ أمّا تقنيتا الإبطاء (الحوار والوصف) فقد أسهمتا في كسر رتابة السرد من خلال التموجات الممتدة في السرد لتأخذَ زمناً سردياً أطولَ ، ففي المشاهد الحوارية التي انقسمت على ثلاثةِ أنماط " الخارجي ، الداخلي ، النصي" جاء الحوار الخارجي ليمثل الجزء الأكبر منها وهذا ما يفسر أن رواية الكَوني روايةٌ بوليفونية

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

متعددة الأصوات إلى حد ما فأسهمت في إبطاء تنامي السرد من خلال الأنماط الحوارية المتعددة التي تباينت في مضمونها ودورها في الإقرار من فرضية التوازي زمنياً بين القصة والخطاب ، أما في الوصف "تقنية الإبطاء الثانية" فقد جسد دوره في عرقلة تنامي السرد فأبطئ تناميه بأنماطه الثلاثة وصف الشخصيات وصف المكان وصف الأحداث ، وكان لوصف الشخصيات تميز واضح في النص يعود إلى الطابع الشخصاني للأحداث فيتمثل ذلك في الصراع الدائر بين قوى الخير والشر فيعتني الكوني بإبراز شخصياته وإخراجها بصورة تتماثل مع طبيعة الحدث ، أما وصف المكان فلم يقف عنده الكوني كما في وصف الشخصيات وهذا يعود إلى محدودية المكان في الرباعية حيث اقتصر على أربعة أماكن رئيسة فلم ترد أوصاف مكانية ذات سعة كبيرة إلا في توضيح أبعاد هذه الأمكنة فضلاً عن كون الكوني استأنف رحلة المكان الواحد في الرباعية التي بدأها في نصوصه السابقة وكأن القارئ له علم بها ، وفي وظائف الوصف فقد توازنت بين التزيينية والتفسيرية لتبعث في القارئ وظيفة إيهامية مكملة ، فأسهمت هذه التقنيات في التأخير والإبطاء من تنامي السرد ما ميزَ نص القصة عنها.

♦ وفي بناء الأحداث داخل السرد اعتمد الكوني على طائفة من الآليات الفنية الكلاسيكية والجديدة فنظرنا إلى بناء الأحداث من خلال أنساق بناء الحدث والتواتر الزمني.

♦ عمد الكوني في أنساق بناء الحدث إلى أربعة أنساق رئيسة "التتابعي ، التضميني ، المتوازي ، الدائري" وتمايزت هذا الأنساق فيما بينَها فشكل التتابع سمةً واضحة في النص مما أفضى إلى بروز علاقات تراتبية متسلسلة منطقياً وسببياً فكانت الهجرة الأولى من الصحراء إلى الواحة ، ثم الخروج منها إلى السّفح الرملي ، والرحيل عنها إثر حادثة الطوفان إلى وادي الآجال ، وجاء النسق التضميني علامةً مميزة في النص فقد كان للبعد الأسطوري والطقوسي والتقاليد الصحراوية دورٌ في تمثل هذا النسق في النص من خلال الشخصيات المشاركة فيقوم هذا النسق على التشظي

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

التي تعكس رؤية الكوني إلى الزمن ، في حين بنيت تكاملاً مع النسق التضميني الكثير من الأحداث على النسق المتوازي الذي يقدم حادثتين في آن واحد فكان الراوي ينتقل بين أكثر من مكان في تغطية الحدث ، وللنسق الدائري إسهام فاعل في تدوير الأحداث في النص كذلك من خلال البدء من نهاية الحدث ثم الولوج الى المقدمة في نسق تصاعدي تفسيري وأغلب الأحداث المهمة والبارزة بنيت على هذا النسق ، فالأنساق كلها تتآلف لتشكل حدثاً معيناً يعكس رؤيةً فنيةً خاصة بالراوي.

♦ أما في التواتر الزمني فقد لعب تواتر بعض الأحداث دوراً في تحديد هيكلية النص من خلال كسر رتابة السرد وفي التواتر المفرد وردت أحداث كثيرة في الرواية رويت لمرةٍ واحدة لم يجد الراوي داعيا لتكرارها وتميزت تلك الأحداث بدورها الثانوي في الصراع ، وفي التواتر المفرد المضاعف أدى اتساع زمن الرباعية ورتابة الحياة على مدار الجزء إلى تكرار بالأحداث التي تحصل مراتٍ عديدة مرات عديدة ، أما التواتر التكراري فقد شكل ملمحاً فنياً بارزاً في النص عقب طغيانه علىً أنواع التواتر كافة الأخرى فقد اعتمد الراوي على إيراد الحوادث التي سبق وأن وقف عندها السرد في الماضي وهذا يرجع إلى الدور الذي لعبه الاسترجاع في النص فضلاً عن أهمية الأحداث نفسها ، أما التكرار الترددي فقد تمثل في نواحي عديدة في النص عندما كان الراوي يختزل مجموعة من الأحداث التي تتكرر في القصة ويسردها في مرةٍ واحدة وهي الأحداث الدورية كشروق الشمس ومغيبها والجولات التي كان الشيخ غوما يقوم بها والجولة الصباحية للعراف مهمدو ، فجاءت الأحداث متنوعة ومتباينة لتعكس الآلية الفنية التي اتبعتها الكوني في بنائها.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

المصادر والمراجع

أولاً: الروايات

- أخبار الطُّوفان الثاني، إبراهيم الكوني، تاسيلي للنشر والإعلام، ليبيا، الطبعة الثانية، ١٩٩١.
- البئر، إبراهيم الكوني، تاسيلي للنشر والإعلام، ليبيا، الطبعة الثانية، ١٩٩١.
- السحرة "الجزء الأول"، إبراهيم الكوني، دار الجماهيرية للنشر والتوزيع، ليبيا، ١٩٩٥.
- نداء ما كان بعيداً، إبراهيم الكوني، منشورات اللجنة الشعبية العامة للثقافة والإعلام، ليبيا، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦.
- نداء الوقواق، إبراهيم الكوني، تاسيلي للنشر والإعلام، ليبيا، الطبعة الثانية، ١٩٩١.
- الواحة، إبراهيم الكوني، تاسيلي للنشر والإعلام، ليبيا، الطبعة الثانية، ١٩٩١.

ثانياً: الكتب العربية والمترجمة

- اتجاهات الشعر العربي المعاصر، إحسان عباس، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٧٨.
- الأدب فنونه "دراسة ونقد"، عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٥٨.
- أركان القصة، ا.م. فورستر، ترجمة: كمال عياد جاد، مراجعة: حسن محمود، دار الكرنك، القاهرة،١٩٦٠.
- الأزمنة والأمكنة، أبو علي محمد بن احمد المرزوقي، مجلس دائرة المعارف، حيدرآباد، ١٣٣٢ هـ.
- أساس البلاغة، أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة دار الكتاب، مصر، الطبعة الثانية، ١٩٧٢.
- الأسطورة والحداثة "دراسة تطبيقية في نقد الأسطورة"، بول. ب. ديكسون، ترجمة: خليل كلفت، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٨.
- الأفكار والأسلوب "دراسة في الفن الروائي ولغته"، أ.ف تشتيشرين، ترجمة: حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، (د.ت).
- الألسنية والنقد الأدبي "في النظرية والممارسة"، موريس أبو ناضر، دار النهار للنشر، بيروت، ١٩٧٩.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

- انفتاح النص الروائي "النص، السياق"، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٩.
- أنماط الرواية العربية الجديدة، شكري عزيز الماضي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠٨.
- بحوث في الرواية الجديدة، ميشال بوتور، ترجمة: فريد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧١.
- بناء الرواية، أدوين موير، ترجمة: إبراهيم الصيرفي، مراجعة: عبد القادر القط، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والإنباء والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة، (د.ت).
- بناء الرواية "دراسة مُقارِنة في ثلاثية نجيب محفوظ"، سيزا أحمد قاسم، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٥.
- بناء الرواية العربية السورية "١٩٨٠- ١٩٩٠"، سمر روحي الفيصل، منشورات اتحاد الكُتَّاب العرب، دمشق، ١٩٩٥.
- بناء الزمن في الرواية المعاصرة "رواية تيار الوعي نموذجاً"، مراد عبد الرحمن مبروك، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨.
- البناء الفني في الرواية العربية في العراق، شجاع مسلم العاني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٤.
- البناء الفني لرواية الحرب في العراق "دراسة لنظم السرد والبناء في الرواية العراقية المعاصرة"، عبد الله إبراهيم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، ١٩٨٨.
- بنية الشكل الروائي "الفضاء/ الزمن/ الشخصية"، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت– الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٠.
- البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام، محمد رشيد ثابت، الدار العربية للكتاب، تونس – ليبيا، ١٩٧٥.
- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، الطبعة الثانية، ١٩٩٣.
- البنيوية وعلم الإشارة، ترنس هوكز، ترجمة: مجيد الماشطة، مراجعة: ناصر حلاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، سلسلة المائة كتاب، بغداد، ١٩٨٦.
- تاج العروس من جواهر القاموس، محمد بن محمد بن عبد الرزاق الحسيني الزبيدي، تحقيق: مجموعة محققين، دار الهداية (د.م)، (د. ت).
- تاريخ الرواية الحديثة، ر.م ألبيرس، ترجمة: جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٦٧.
- تحليل الخطاب الروائي"الزمن/ السرد/ التبئير"، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، الطبعة الثانية، ١٩٩٣.
- تحليل الخطاب الشعري "إستراتيجية التناص"، محمد مفتاح، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٥.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

- تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يُمنى العيد، دار الفارابي، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٠.
- تهذيب اللغة، أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري، تحقيق: محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠١.
- تيار الوعي في الرواية الحديثة، روبرت همفري، ترجمة: محمود الربيعي، دار المعارف، مصر، الطبعة الثانية، ١٩٨٩.
- جدلية الزمن، غاستون باشلار، ترجمة: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٢.
- جيرار جينيت "نحو شعرية مُنْفتحة"، كريستين مونتا ليتي، ترجمة: غسان السيد ووائل بركات، دار الرحاب، الجمعية التعاونية للطباعة، دمشق، الطبعة الأولى، ٢٠٠١.
- الحرية والطوفان "دراسات نقدية"، جبرا ابراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٧٩.
- الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، طه عبد الفتاح مقلد، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٥.
- الحوار القصصي "تقنياته وعلاقاته السردية"، فاتح عبد السلام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٩.
- خطاب الحكاية "بحثٌ في المنهج"، جيرار جينيت، ترجمة: محمد معتصم وعمر الحلي وعبد الجليل الأزدي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٩٧.
- الخطيئة والتكفير "من البنيوية إلى التشريحية"، عبد الله الغذّامي، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ١٩٨٥.
- دراسات في الرواية الليبية، سمر روحي الفيصل، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ١٩٨٣.
- دراسات في القصة العربية الحديثة "أصولها اتجاهاتها أعلامها"، محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٧.
- درجة الصفر للكتابة، رولان بارت، ترجمة: محمد برادة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، الشركة المغربية للناشرين، الرباط، الطبعة الثانية، ١٩٨٢.
- الرحلة الخيالية في الأدب العربي، محمد الصالح السليمان، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠.
- الرواية الفرنسية الجديدة، نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية والنشر سلسلة الموسوعة الصغيرة، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٥.
- الرواية والملحمة، ميخائيل باختين، ترجمة: جمال شحيد، معهد الإنماء العربي، بيروت، ١٩٨٣.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

- الزمان أبعادهُ وبنيتُه، عبد اللطيف الصدّيقي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٥.
- الزمان، جان بوسيل، ترجمة: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥.
- الزمان والسرد "التصوير في السرد القصصي"، بول ريكور، ترجمة: فلاح رحيم، مراجعة: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت،الطبعة الأولى، ٢٠٠٦.
- الزمان والسرد"الحبكة والزمن التاريخي"، بول ريكور، ترجمة: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، مراجعة: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦.
- الزمان والسرد "الزمان المروي"، بول ريكور، ترجمة: سعيد الغانمي، مراجعة: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦.
- الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، سعد عبد العزيز، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٠.
- الزمن في الأدب، هانز ميرهوف، ترجمة: أسعد مرزوق، مراجعة: العوضي الوكيل، مؤسسة سجل العرب، القاهرة، ١٩٧٢.
- الزمن والرواية، أ. مندلاو، ترجمة: بكر عباس، مراجعة: إحسان عباس، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٧.
- الشعرية، تزفيتان تودوروف، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب، الطبعة الثانية، ١٩٩٠.
- صنعة الرواية، بيرسي لوبوك، ترجمة: عبد الستار جواد، دار الرشيد للنشر، وزارة الثقافة والأعلام العراقية، المركز العربي للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١.
- عالم الرواية، رولان بورنوف وريال اوئيليه، ترجمة: نهاد التكرلي، مراجعة: فؤاد التكرلي ومحسن الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة، سلسلة المائة كتاب، بغداد، الطبعة الثانية، ١٩٩١.
- العزلة والمجتمع، نيقولاي برديائيف، ترجمة: فؤاد كامل، مراجعة: علي أدهم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الثانية، ١٩٨٦.
- غائب طُعمة فرمان روائياً، فاطمة عيسى جاسم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، ٢٠٠٦.
- الفضاء الروائي عند جبرا ابراهيم جبرا، إبراهيم جنداري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، ٢٠٠١.
- الفضاء وبنيتُه في النص النقدي والروائي "رباعية الخسوف لابراهيم الكوني البئر نموذجا"، بلسم محمد الشيباني، مجلس تنمية الإبداع الثقافي، ليبيا، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤.
- الفلسفة والأدب والفن، كمال عيد، الدار العربية للكتاب، تونس– ليبيا، ١٩٧٨.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

- في السرد "دراسات تطبيقية"، عبد الوهاب الرقيق، دار محمد علي الحامي، تونس، الطبعة الأولى، ١٩٩٨.
- في نظرية الرواية "بحثٌ في تقنيات السرد"، عبد الملك مرتاض، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٨.
- القصة السيكولوجية "دراسة في علاقة علم النفس بفن القصّة"، ليون ايدل، ترجمة: محمود السمرة، منشورات المكتبة الأهلية، بيروت، ١٩٥٩.
- قضايا أدبية، نيقولا سعادة، دار مارون عبود للنشر، بيروت، ١٩٨٤.
- قضايا الرواية الحديثة، جان ريكاردو، ترجمة وتعليق: صيّاح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٧٧.
- قضايا السرد عند نجيب محفوظ، وليد نجار، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٥.
- قضايا الفن الإبداعي عند دستويفسكي، ميخائيل باختين، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، مراجعة: حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة، سلسلة المائة كتاب، بغداد، ١٩٨٦.
- قلعة أكسل، أدمون ولسون، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد ١٩٧٦.
- لحظة الأبدية "دراسة الزمان في أدب القرن العشرين"، سمير الحاج شاهين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٠.
- لسان العرب، محمد بن مكرم بن منظور المصري، دار صادر، بيروت، الطبعة الأولى، (د.ت).
- اللغة الثانية "في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث"، فاضل ثامر، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٤.
- المتخيل السردي "مُقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة"، عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٠.
- مدخل إلى نظرية القصة "تحليلاً وتطبيقاً"، جميل شاكر وسمير المرزوقي، دار الشؤون الثقافية العامة، "آفاق عربية"، بغداد، الدار التونسية للنشر، ١٩٨٦.
- مسائل في الإبداع والتصوّر، جمال عبد الملك، دار الجيل، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩١.
- المصطلح السردي، جيرالد برنس، ترجمة: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣.
- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٥.
- معجم مقاييس اللغة، أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، اعتنى به: محمد عوض مرعب والآنسة فاطمة محمد أصلان،دار إحياء التراث العربي، بيروت، ١٤٢٩هـ ٢٠٠٨ م.
- المغامرة السردية وجماليات التشكيل القصصي "رؤية فنية في مُدوّنة فرج ياسين القصصية"، سوسن هادي جعفر، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الطبعة الأولى، ٢٠١٠.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

- نحو رواية جديدة، آلان روب غرييه، ترجمة: مصطفى ابراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر، (د.ت).
- نظام الزمان، كريستوف بوميان، ترجمة: بدر الدين عرودكي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩.
- نظرات في مستقبل الرواية، مجموعة مؤلفين، تعريف وتقديم: حسن جحة، منشورات رابطة الكتاب، الأردن، (د.ت).
- نظرية الأدب، أوستن وارين وورينيه ويلك، ترجمة: محي الدين صبحي، مراجعة: حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، ١٩٧٢.
- النظرية الأدبية المعاصرة، رامان سلدن، ترجمة وتقديم: جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٥.
- نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الثالثة، ١٩٨٧.
- نظرية الرواية، جورج لوكاتش، ترجمة: الحسين سحبان، منشورات التل، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ١٩٨٨.
- نظرية السرد "من وجهة النظر إلى التبئير"، مجموعة مؤلفين، ترجمة: ناجي مصطفى، منشورات دار الحوار الأكاديمي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٨٩.
- نظرية المنهج الشكلي "نصوص الشكلانيين الروس"، مجموعة مؤلفين، ترجمة: ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٢.
- النقد البنيوي الحديث، فؤاد أبو منصور، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٥.
- النقد البنيوي والنص الروائي "نماذجُ تحليلية من النقد العربي، الزمن/ الفضاء/ السرد"، محمد سويرتي، أفريقيا الشرق، ١٩٩٠.
- النقد التطبيقي التحليلي، عدنان خالد عبد الله، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.
- نهوض الرواية العربية الليبية، سمر روحي الفيصل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٠.
- الوجود والزمان والسرد" فلسفة بول ريكور"، مجموعة مؤلفين، ترجمة وتقديم: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٩.
- وظيفة الوصف في الرواية، عبد اللطيف محفوظ، دار اليُسر للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ١٩٨٩.

ثالثا: الدوريات

- آلآن روب غرييه وقضايا الرواية الجديدة، مصطفى ابراهيم مصطفى، الآداب الأجنبية (دمشق)، العدد الخامس، ١٩٧٩.
- الإنشائية الهيكلية، تزفيتان تودوروف، ترجمة: مصطفى التواتي، الثقافة الأجنبية (بغداد)، العدد (١٤٠)، ١٩٨٢.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

- بناء المشهد الروائي، ليون سرميليان، ترجمة: فاضل ثامر، الثقافة الأجنبية (بغداد)، العدد الثالث، ١٩٨٧.
- بنيات العجائبي في الرواية العربية، شعيب حليفي، فصول (القاهرة)، الجزء الأول، المجلد (١٦)، العدد الثالث، ١٩٩٨.
- بنية الرواية والفيلم "رؤية نقدية في التناظر السردي"، عبد الله ابراهيم، آفاق عربية (بغداد)، العدد الرابع، ١٩٩٣.
- البنية الزمنية في رواية ذاكرة الجسد، صالح مفقودة، الأقلام (بغداد)، العدد الأول، ١٩٩٨.
- البنية السردية وتعدد الأصوات في الرواية العربية الحديثة، فاضل ثامر، الأقلام (بغداد)، العدد (٥،٦)، ١٩٩٧.
- التّبر بين الرؤيا الصوفية والراوي المتميز، أسماء أحمد معيكل، مجلة عمان، العدد (١٥٥).
- التحليل البنيوي للسرد، رولان بارت، ترجمة: بشير القمري وحسن بحراوي وعبد الحميد عقار، آفاق (المغرب)، العدد (٨- ٩)، ١٩٨٨.
- تداخلات النصوص والاسترسال الروائي " تقاطعات رواية السيرة الذاتية ورواية الاغتراب "، أحمد درويش، فصول (القاهرة)، المجلد (١٦)، العدد الرابع، ١٩٩٨.
- التلوين والإيقاع بين الأدب والموسيقى، أسعد محمد علي، الأقلام (بغداد)، العدد الثالث، ١٩٨٥.
- جوانب من شعرية الرواية، أحمد صبره، فصول (القاهرة)، العدد الرابع، مجلد (١٥)، ١٩٩٧.
- الرحلة إلى بلاد الملثمين، عبد الحليم عويس، الفيصل (الرياض)، العدد (٣٦)، ١٩٨٠.
- رواية الصحراء قراءة أولية في إبراهيم الكوني، اعتدال عثمان، الأقلام (بغداد)، العدد الثاني، ١٩٩٨.
- الرواية والخطيئة، إبراهيم الكوني، فصول (القاهرة)، المجلد (١٧)، العدد الأول، ١٩٩٨.
- الرواية والموسيقى، نبيل سليمان، فصول (القاهرة)، المجلد (١٧)، العدد الأول، ١٩٩٨.
- السرد والوصف، جيرار جينيت، ترجمة: مهند يونس، الثقافة الأجنبية (بغداد)، العدد الثاني، ١٩٩٢.
- السردي والشعري في حدود التمفصل والتمازج، صدوق نور الدين، الفكر العربي المعاصر (بيروت)، العدد (٣٨)، ١٩٨٦.
- شعرية الصحراء في رواية نزيف الحجر لابراهيم الكوني، بيداء محي الدين، مجلة كلية الآداب، جامعة بغداد، العدد (٦٦)، ٢٠٠٤.
- مدخل إلى التحليل البنيوي الشكلي للسرد، يحيى عارف الكبيسي، الأقلام (بغداد)، العدد (٥، ٦)، ١٩٩٧.
- المدرسة الفرنسية الجديدة، يوسف اليوسف، الآداب الأجنبية (دمشق)، العدد الخامس، ١٩٧٩.
- مسألية القصة من خلال بعض النظريات الحديثة، رشيد الغزي، الحياة الثقافية (تونس)، العدد العاشر، ١٩٧٦.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

- المفارقة في القص العربي المعاصر، سيزا قاسم، فصول (القاهرة)، المجلد الثاني، العدد الثاني، ١٩٨٢.
- مقولات السرد الأدبي، تودوروف، ترجمة: الحسين سحبان وفؤاد صفا، آفاق (المغرب)، العدد (٨ - ٩)، ١٩٨٨.

رابعاً: الرسائل والأطاريح الجامعية

- البناء الفني في ثلاثية البحر لحنا مينه، محمد علي يحيى، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة الموصل، إشراف: د. إبراهيم جنداري، ٢٠٠٠.
- البنية الزمنية في القصة القرآنية، بشار إبراهيم نايف، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة الموصل، إشراف: د. إبراهيم جنداري، ٢٠٠١.
- تقنيات السرد الروائي عند غادة السمّان، فيصل غازي محمد، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة الموصل، إشراف: د. إبراهيم جنداري، ١٩٩٩.
- الزمن الروائي عند غائب طعمة فرمان، خالد مرعي حسن، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة القادسية، إشراف: د. سلام كاظم الأوسي، ٢٠٠٢.

خامساً: شبكة المعلومات الدولية

- إبراهيم الكوني، أكاديمية قامات الثقافية ، الرياض، عن الإنترنيت: www.qamat.net .
- إبراهيم الكوني روائي الصحراء، جريدة المدى للإعلام والثقافة والفنون، العراق، عن الإنترنيت: www.almadasupplements.com.
- إبراهيم الكوني "لغة المكان وتحوله الدلالي"، محسن المقداد، صحيفة الثورة، دمشق، الملحق الثقافي، ٢٠٠٩، عن الإنترنيت: thawra.alwehda.gov.sy.
- جولة إلى قبائل الطوارق، منتديات الأجيال العربية،٢٠١٠، عن الإنترنيت: elajyale.mam9.com .
- خصائص خطاب السرد في روايات إبراهيم الكوني، محمد الباردي، الموقف الأدبي، دمشق، العدد (٤٣١)، ٢٠٠٧، عن الإنترنيت: www.awu-dam.net.
- دائرة السرد والحوار في أدب الكوني" قراءة في التجربة الليبية"، فتحي نصيف، الفصول الأربعة ، ليبيا، العدد (١٠٥)، ٢٠٠٧، عن الإنترنيت: www.tieob.com .
- ديوان العرب للثقافة والأدب "الأدباء والكتاب الليبيون" ، اليمن، إعداد: احمد الحوتي، عن الإنترنيت:www.diwanalarab.com .
- رباعية الخسوف بين هم الرواية والروائي "محاولة اقتراب من أطراف النص"، سعد الحمري، ملتقى القلم الهادف، عن الإنترنيت: www.alhadif.com.
- صنعة الرواية عند إبراهيم الكوني، علّال سنفوفة، مجلة الرافد، الشارقة، العدد (١٥٨)، ٢٠١٠، عن الإنترنيت: www.arrafid.ae .

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

- قراءات في التجربة الليبية "لماذا تبهرنا كتابات الكوني ؟"، رامز رمضان النويصري، صحيفة القدس العربي ، ليبيا، العدد (٥٢٠٠)، ٢٠٠٦، عن الإنترنيت:www.tieob.com .
- قراءة في رواية إبراهيم الكوني واو الصغرى، عبد الحكيم المالكي، جسد للثقافة "القصة القصيرة والرواية"، السعودية، عن الإنترنيت: www.aljsad.net.
- الكتابة بلغة الصحراء "إبراهيم الكوني وآخرون"، سعد محمد رحيم، الحوار المتمدن ، الأردن، العدد (١٦٣٥)، ٢٠٠٦، عن الإنترنيت: www.ahewar.org.
- الكوني والمرأة. عدوانية وكره أم عشقٌ وتوق؟، أمل زاهد، الحوار المتمدن، الأردن، العدد (١٦٧١)، ٢٠٠٦، عن الإنترنيت: www.ahewar.org.
- لقاء أجراه أحمد علي الزين مع إبراهيم الكوني في برنامج "روافد"، ٢٢ / ٤ / ٢٠٠٥، عن موقع قناة العربية:www.alarabiya.net .
- لقاء أجراه جمعة عبد الصبور مع إبراهيم الكوني، مجلة الثقافة العربية، العدد (١٢)، ١٩٧٨.
- لقاء أجراه سامي كليب مع إبراهيم الكوني في برنامج "زيارة خاصّة" ٢٧ / ٦ /٢٠٠٩، عن موقع قناة الجزيرة: www.aljazeera.net.
- مخيال الصحراء في روايات إبراهيم الكوني، علّال سنفوفة، أطروحة دكتوراه، بإشراف: واسيني الأعرج، الجزائر، ٢٠٠٨، عن الأنترنيت:www.elaphblog.com .
- المكان دلالته ودوره السردي "قراءة في رواية البئر لابراهيم الكوني نموذجا"، تيسير عبد الجبار الآلوسي، مجلة علوم الإنسانية ، العراق، العدد السادس، ٢٠٠٤، عن الإنترنيت: www.uluminsania.com.
- من أنت أيها الملاك" جديد إبراهيم الكوني"، شبكة الإعلام العربية، عن الإنترنيت: www.moheet.com.
- الموسوعة العالمية للشعر العربي "أدباء عرب: إبراهيم الكوني بلكاني"، الإمارات العربية المتحدة، عن الإنترنيت: www.adab.com.

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com

PDF created with pdfFactory Pro trial version www.pdffactory.com