الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ابن خلدون-تيارت-
كلية الادب واللغات
قسم اللغة العربية والادابها
شعبة نقد حديث ومعاصر

مذكرة لنيل شهادة الماستر

الرواية العربية من المحلية إلى العالمية إبراهيم الكوني أنموذجا

إعداد الطالبة:
- **تومي يمينة**

تحت إشراف الأستاذ الدكتور:
- **صالحي جمال**

لجنة المناقشة:

الأستاذ:	الرتبة:	الصفة:
مرضي مصطفى	أستاذ	رئيسا
صالحي جمال	أستاذ	مشرفا ومقررا
نعار محمد	أستاذ	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1442-1443هـ / 2021/2020 م

شكر وتقدير

يسُرني تقديم الشكر الكبير لوالدي ووالدتي اللذان تعبا وسهرا على تربيتي وتعليمي منذ الصغر، وأوجه الشكر لكل من درس لي أو ساهم في تدريسي .... وكل الأساتذة الذي يرجع الفضل إليهم بعد الله عزوجل.

كما أقدم كامل تقديري وشكري للأساتذة والمشرفيين على بحثي المتواضع، والذي اسأل الله به أن يضيف قيمة الى هذا العلم.

مقدمة

مقدمة

من المعروف أن الرواية، هذا الفن الأدبي، لم يمض على ظهوره أكثر من ثلاثة قرون في العالم الغربي، ولا أكثر من قرن ونصف قرن في العالم العربي. بيد أن هذا الجنس الأدبي تَخَلَّقَ حين تَخَلَّقَ كجنس قادر علي الهضم والتمثُّل والإفادة من فنون أخري. وقد وصفه نجيب محفوظ «بالفنّ الذي يوفّق ما بين شغف الإنسان الحديث بالحقائق وحنينه الدائم إلي الخيال... وما بين غني الحقيقة وجموح الخيال»[1].

و لاشكّ أن فن الرواية قد احتلّ موقعاً متميزاً في الأدب العربي المعاصر؛ فقد استطاع هذا الفن الأدبي الحديث خلال مدة زمنية قصيرة أن يوسع دائرة مخاطبيه إلى حد أصبح ينافس فن الشعر، الذي كان طوال تاريخ الأدب العربي هرماً عالياً لا يصل إلي مرتبته أي نوع أدبي آخر، و يكفينا لإثبات هذا الادعاء الشهرة الواسعة التي يحظى بها الروائيون العرب بين متذوقي الأدب من القراء في العالم العربي، و الأعداد الهائلة من النسخ التي تطبع في كل رواية لهؤلاء في هذا الزمن، الذي كسدت فيه بضاعة الأدب؛ بل إننا إذا أخذنا بعين الاعتبار قدرة الروائيين العرب علي الانطلاق من المستوى المحلي و العربي إلى المستوى العالمي نجد أنهم تفوقوا في هذا المجال بوضوح علي نظرائهم من الشعراء .

وبالإضافة إلي ذلك فإن أعداداً كبيرة من الروايات العربية قد ترجمت إلى مختلف لغات العالم الحية؛ وهو أمر قد يعود إلى الخصائص النوعية لفن الرواية التي تسهل عملية نقله وترجمته إلي اللغات الأخرى خلافاً للشعر الذي تصعب ترجمته إلا بشقّ الأنفس، وبعد أن يفقد جزءا كبيرا من روحه وجماليته .

إن مصطلح "الرواية" ليس من المصطلحات الجدلية التي يكثر الخلاف أو الالتباس في تحديد دلالتها عند الناقدين، وهذه الشفافية قد تعود إلى ارتباط الرواية ذلك الارتباط الوثيق بفن القص الذي أصبح مظهراً هاماً من المظاهر التي اختص بها الإنسان وحده دون الكائنات الأخرى.

[1] فريجات عادل.2000م. مرايا الرواية (دراسة تطبيقية في الفن الروائي). دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب .ص09

فالرواية في تعريف مبسط: «تجربة أدبية، يعبّر عنها بأسلوب النثر سرداً وحواراً من خلال تصوير حياة مجموعة أفراد (أو شخصيات)، يتحركون في إطار نسق اجتماعي محدّد الزمان والمكان، ولها امتداد كمّي ومعيّن، يحدد كونها رواية»[1].

وفي تعريف آخر «الرواية هي الجنس الأدبي الأقدر على التقاط الأنغام المتباعدة، المتنافرة، المركّبة، المتغايرة الخواص لإيقاع عصرنا ورصد التحولات المتسارعة في الواقع الراهن»[2] ؛ وعلى كل فإن الرواية اليوم أوضح دلالة وأشهر من أن نفصل في تحديد جوانبها الدلاليّة والمفهومية.

لذلك سنحاول في رسالتنا هذه الإجابة على التساؤل التالي: إلى أي مدى انتقلت الرواية العربية من المحلية إلى العالمية مع اتخاذ الروائي إبراهيم الكوني أنموذج، وذلك في خطة تتركب من مدخل حول الرواية العربية الحديثة، وفصل أول عالجنا فيه الواقع الروائي لدى إبراهيم الكوني وذلك في مبحثين:

المبحث الأول: التعريف بالروائي إبراهيم الكوني.

المبحث الثاني: خصائص الرواية عند إبراهيم الكوني.

أما الفصل الثاني فعالجنا فيه استنطاق العمل الروائي لدى إبراهيم الكوني وذلك في محثين هما:

المبحث الأول: الانفتاح على الغرب.

المبحث الثاني: دراسة في رواية الورم لإبراهيم الكوني.

ثم لخصنا ما جاء في الرسالة في ملخص وأخيرا خاتمة.

---

[1] وادى طه. 1996م. الرواية السياسية. القاهرة: دار النشر للجامعات المصرية ص59.

[2] رشاد الشامي، حسان. 1998م. المرأة في الرواية الفلسطينية (1965-1985). دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب ص15.

مدخل

مدخل حول الرواية العربية الحديثة:

عرف الأدب العربي الحديث أنواع قصصية متعددة، منها الأقصوصة، والقصة القصيرة، والقصة، والرواية وسيرة الذاتية....، والذي يهمنا هنا هي الرواية، وهي التي يعالج فيها المؤلف موضوعا كاملا أو أكثر، زاخرًا بحياة تامة واحدة أو أكثر، فلا يفرغ القارئ منها إلا وقد ألمّ بحياة البطل أو الأبطال في مراحلهم المختلفة. وميدان الرواية فسيح أمام القاص يستطيع فيه أن يكشف الستار عن حياة أبطاله ويجلو الحوادث مهما استغرقت من وقت.

ولعل الرواية العربية لم تدخل في الحيّز الأهم والمرحلة الكبرى من مراحل تطورها إلا في الستينيات من القرن الماضي، وتحديداً على إثر هزيمة حزيران عام1967 . وكان نجيب محفوظ- قبلها- قد فتح الباب واسعاً أمام عدة أجيال من الروائيين واستطاع أن يؤسس الرواية العربية (ذات الطابع العربي)، وبذلك قد بدأت مرحلة جديدة.

صحيح أن كمّا كبيراً من الروايات تراكم خلال العقود التي سبقت الهزيمة، وهذا الكم ترك تأثيره الواضح على تطور الرواية العربية، إلا أن الهزيمة دفعت إلى السطح العديد من الأسئلة والمواضيع الساخنة والتي تتطلب المواجهة والمعالجة.

و قبل أن نبادر بتناول هذه الأسئلة و المواضيع الساخنة و لأجل تحصيل خلفية أوضح لدراسة و مراجعة المرحلة الروائية التي بدأت إثر هزيمة حزيران، يبدو أنه من الأفضل أن ندرس المسار الذي سلكته الرواية العربية من حيث الاتجاهات الأدبية العامة و الأغراض الداخلية الكلية لهذا الجنس الأدبي الحديث و ذلك منذ بدايات القرن الماضي إلى منعطف حزيران 1967.

فعندما ننظرُ في مكتبة الرواية العربية ونتأمل في مضامين الروايات المؤلفة في مرحلة ما بين الحربين (1914-1944) نتوصل إلى أن الرؤية الرومانسية هي التي تسيطر علي الرواية العربية. «وكانت الروايات الرومانسية في هذه المرحلة تسير في خطين: الأول الرواية الاجتماعية التي تستلهم أحداثها من المجتمع الذي يعيش فيه الكاتب كما نجد في روايات هيكل، والمازني، وتوفيق الحكيم، ومحمود تيمور، وطه حسين وعباس العقاد.

و الآخر الرواية التاريخية التي تستوحي موضوعها من التاريخ كما نجد في أعمال جرجى زيدان و فريد أبوحديد، و علي باكثير، و سعيد العريان، و علي الجارم، و نجيب محفوظ و عبدالحميد جودة السحّار، و غيرهم».[1]

لكن الرواية العربية سرعان ما تحولت عن الرومانسية إلى الواقعية بسبب ظروف الواقع العربي نفسه. إن كتاب الرواية في العالم العربي مالوا بقوة نحو الواقعية «في الوقت الذي كانت فيه الواقعية تحتضر في بعض الآداب التي خلقَتها مثل الأدب الفرنسي والإنجليزي ...وهذا يعني أن المذاهب والأشكال الأدبية لا تنشأ في مجتمع من المجتمعات، إلا إذا كانت هناك ظروف اجتماعية وفكرية وفنية تسمح بوجودها. إن ميلاد المذاهب و الأشكال الأدبية لا يتمّ إلا في رحم يتقبّلها، و نتيجة أسباب تدعو إلى وجودها».[2]

وقد ظهرت في هذه المرحلة في الوطن العربي أصوات روائية كثيرة مثل نجيب محفوظ، ويوسف إدريس، وحنا مينة، وجبرا إبراهيم جبرا، وغسان كنفانى، والطاهر وطار، والطيب صالح، وعبد الرحمن منيف، وإبراهيم إسحاق، وعبدالكريم ناصيف، وحيدر حيدر، وإميل حبيبى، وسحر خليفة، وسهيل إدريس، وعبد الرحمن الشرقاوى، ومحمد ديب وغيرهم كثير .

وهكذا ظلت الرؤية الواقعية هي المسيطرة على الإنتاج الروائي العربي منذ سنة 1944حتى معركة يونيو 1967. و كُتاب هذه المرحلة في مجملهم، يكتبون في إطار ما يمكن أن يُسمّى «بالواقعية التقليدية»، و هي «واقعية نقدية تعنى بنقد المجتمع من أجل الإصلاح و النهضة و التقدّم من خلال تقديم نماذج إنسانية مأزومة، تعكس حركة المجتمع و بعض قضايا الواقع كما نجد في أعمال نجيب محفوظ و حنا مينة و جبرا إبراهيم جبرا و غسان كنفانى على سبيل المثال».[3]

و يميّز بعض النقاد بين هذه الواقعية التي سادت في العالم العربي حتى نكسة 1967 و بين الواقعية التي سادت في الأدب العربي، و خاصة في الرواية العربية بعد النكسة (1967) مُطلقاً على الأولى مصطلح «الواقعية التقليدية» بالوصف الذي سبق، و على الثانية مصطلح «الواقعية الجديدة» أو «الواقعية السحرية» معرّفاً هذه الأخيرة (الواقعية التي ظهرت بعد النكسة) بقوله: «و أسلوب الرواية في إطار هذه الرؤية الواقعية

---

[1] وادى طه. 1996م. الرواية السياسية. القاهرة: دار النشر للجامعات المصرية.ص78

[2] المرجع نفسه ص78.

[3] وادى طه. 1996م. الرواية السياسية. القاهرة: دار النشر للجامعات المصرية. ص79

الجديدة يعتمد على المفارقة الحادة و السخرية الشديدة في تصوير البسطاء، الذين يعيشون في القرى أو في الأحياء الشعبية، التي تمثل قاع المجتمع، أفراد هامشيون من الفلاحين و العمال و صغار الموظفين و اللصوص و العاهرات و تجار المخدرات و مدمنوها».[1]

نظراً إلى هذه الأوصاف والتقسيمات، قد لا يكون من الخطأ القول بأن معظم الأدباء الذين يمارسون الكتابة الروائية في المرحلة المعاصرة (ما بعد هزيمة 1967)، ينتمون إلى رؤية «واقعية جديدة» تختلف عن واقعية الجيل السابق. وأما وجوه هذا الاختلاف فتَتَلّخَص في عدة سمات فنيّة تتميّز بها الرواية العربية المعاصرة، وقد استخلصنا هذه السمات الفنية من خلال آراء كاتبين مفكرين هما عبد الرحمن منيف وطه وادى وذكرها سيكون بإيجاز شديد ولعل أهمها:

1. استلهام بعض تقاليد القص والحكى العربي القديم، وتقديمها في صور جديدة من أجل منح فنون القصص العربية طابعاً قومياً وخصوصية، وتميّزاً بعد أن سيطر الشكل الأوروبي الوافد على نتاج الأجيال الروائية السابقة
2. الميل الشديد إلى تصوير الواقع المحلّي في القرى والأحياء الشعبية من المدن واختيار نماذج إنسانية مسحوقة أو تعيش على هامش المجتمع.
3. تفوق الوعي الأيديولوجي على الوعي الجمالي لأن معظم الجيل المعاصرين من كتاب الرواية العربية تربّى وتعلم في عصر الاستعمار، وشهد بداية الثورات والانقلابات، ثم استيقظ على انهيار الحلم القومي وغياب الديموقراطية والهزائم المتلاحقة عسكرياً وقومياً وفكرياً.[2]
4. أصبحت الأمثلة المُحرجة هي أسئلة الرواية الأساسية، إذ بعد روايات الواقعية البسيطة التي سادت خلال فترة معيّنة خاصة في الخمسينيات، وبعد الموجة الوجودية خاصة في الستينيات، جاءت هزيمة حزيران لتُعلن إفلاس هاتين الموجتين ولتطرح بدلاً عنهما رواية الهم القومي والصراع الطبقي والديكتاتورية، والقضايا الأخرى الساخنة.

---

[1] المرجع نفسه. ص73

[2] وادى طه. 1996م. الرواية السياسية. القاهرة: دار النشر للجامعات المصرية. ص 80

5. تراجع دور المركز المسيطر، مصر، ليبدأ تأثير الأطراف، مما أدّى إلى تغّير خارطة الرواية؛ فبعد أن كانت مصر وحدها، بمشاكلها وأسمائها تحتلّ الذاكرة الثقافية، أصبحت هناك أرياف الجزائر وسوريا والسودان والعراق، إضافة إلى أماكن أخري.

من خلال هذا العرض المختصر لمسيرة الرواية العربية اتضح أن الرواية المعاصرة تنضوي تحت لواء الواقعية الجديدة، وتلك واقعية تبحث دوماً عن شكل أكثر جدة وطرافة، يستلهم التراث ولا يعادي المعاصرة والحداثة، ويصور الإنسان البسيط في الحارات والأزقة في الحقل والمصنع في إطار المقدس والمدنّس من أجل الدعوة إلى حرية الإنسان وكرامته وتحرير الأرض والمساواة بين أبناء البشر.

تلك كانت دراسة لمسيرة الرواية العربية الحديثة منذ ظهورها في ستينيات القرن التاسع عشر حتى أيامها المعاصرة اللاحقة للهزيمة 1967، ولايدّعي الباحثون أن هذه الوجيزة تفي بالغرض وفاءً كافياً إلا أنها قد تكون بمثابة مدخل إلى بحوث أوسع نطاقاً في مجال الرواية العربية.

وفي ختام هذا المدخل أرى أن أنهي الكلام بتصريحات ملفتة لعبدالرحمن منيف، تتعلّق بواقع الرواية العربية ومستقبلها في العالم العربي. يقول منيف : «من الحقائق البارزة، والتي تتأكد يوماً بعد آخر، أن العصر العربي الذي نعيشه الآن، وربّما الذي سيأتي غداً هو في الجانب الفني، عصر الرواية. لا أقول هذا لأغيّب الفنون الأخرى أو لأهضمها حقّها، ولا لأعقد مقارنة بينها وبين هذه الفنون، وإنّما لأبرز أن التعقيدات والهموم والمشاكل التي تواجه العرب الآن وفي المستقبل، ستكون الرواية الأداة الأقدر والمهيئة أكثر للتصدي لها. الرواية كما أفهمها، وكما أكتبها، أداة جميلة للمعرفة والمتعة. إنها تجعلنا أكثر إدراكاً وأكثر إحساساً بكل ما حولنا، وقد تقول لنا، في السياق، أشياء عديدة يجدر بنا معرفتها أو تذكرها. ولهذا فالرواية ليست ضد الشعر، وليست ضد أي فن آخر. لا تزاحم أحداً ولا تطالب برأس أحد. تريد أن تتآخى مع الفنون الأخرى وأن تتفاعل معها... وإذا كان الشعر العربي، نتيجة التاريخ والتراكم، قد أغرى الشعراء وجعلهم يتنافسون، وبالتالي يطمح كل واحد منهم لإقامة إمارة لكي يصبح أميراً، فإن الرواية وليد حديث، ولذلك فهي لا تحتاج إلى إمارة بقدر حاجتها إلى مظلّة، وتطمح أن تكون سجلاً ومرآة يرى فيها الجميع أسماءهم وصورهم.

الفصل الأول:

الواقع الروائي لدى إبراهيم الكوني

المبحث الأول:

التعريف بالروائي إبراهيم الكوني

المبحث الثاني:

خصائص الرواية عند إبراهيم الكوني

المبحث الأول:

التعريف بالروائي إبراهيم الكوني

الفصل الأول: الواقع الروائي لدى إبراهيم الكوني

المبحث الأول:

1. التعريف بالروائي إبراهيم الكوني:

ولد في 07 أغسطس 1948 بالحمادة الحمراء في الصحراء الكبرى، روائي ليبي ينتمي إلى قبيلة الطوارق التي تسكن الشمال الإفريقي من ليبيا إلى موريتانيا كما تتواجد في النيجر، أنهى دراسته الابتدائية والإعدادية والثانوية في الجنوب الليبي "فزان"، وبعد دراسته الأدبية في بلاده، حصل على الليسانس ثم الماجستير في العلوم الأدبية والنقدية بمعهد غوركي للأدب العالمي بموسكو عام 1977م، يجيد الكوني تسع لغات وكتب ستين كتابا حتى الآن، ويقوم عمله الروائي على عالم الصحراء بما فيه من ندرة وقسوة وانفتاح على جوهر الكون، وتدور معظم رواياته حول العلاقة الجوهرية التي تربط الإنسان بالطبيعة الصحراوية وموجوداتها وعالمها المحكوم بالحتمية والقدر الذي لا يرد.

ومن خلال إبداعه وعبقريته اختارته مجلة "لير" الفرنسية كأحد أبرز خمسين روائيا من العالم اعتبرتهم يمثلون اليوم "أدب القرن الواحد والعشرون" وسمتهم خمسون كاتبا للغد"، ووضع السويسريون اسمه في كتاب يخلد أبرز الشخصيات التي تقيم على أراضيهم وهو الأمازيغي الوحيد لا بل الوحيد أيضا من العالم الثالث في هذا الكتاب، كما أن رئيس سويسرا إذا اصطحبه معه في واحدة من أبرز المحطات الثقافية حيث كان أول أجنبي اختير عضو شرف في وفد يرأسه الرئيس السويسري سنة 1998 ،عندما كانت سويسرا ضيف شرف في معرض فرانكفورت الدولي للكتاب في عيد اليوبيل الخمسين العيد الذهبي، كما ترجمت كتبه إلى لغات العالم الحية أي حوالي 40 لغة.[1]

2. وظائف ومناصب تقلدها إبراهيم الكوني:

عمل إبراهيم الكوني في وظائف صحفية ودبلوماسية عديدة حيث كان مستشارا دبلوماسيا في السفارات الليبية في روسيا وبولندا وسويسرا وكان مراسلا لوكالة الأنباء الليبية في موسكو 1975، ومندوبا لجمعية الصداقة الليبية البولندية بوارسو 1978، وتولى رئاسة تحرير مجلة الصداقة الليبية البولندية 1981، وتولى منصب في وزارة الشؤون الاجتماعية.

---

[1] وكيبيديا الموسوعة الحرة: بحث عن إبراهيم الكوني.

ثم وزارة الإعلام والثقافة ومستشارا بالسفارة الليبية بموسكو 1987 ومستشارا إعلاميا بالمكتب الشيعي الليبي بسويسرا 1992، وقدم كذلك للإذاعة العديد من البرامج المسموعة من بينها "خدعوك فقالوا" 1969 وبرنامج بعنوان "الثقافة للجماهير" 1969. [1]

3. أسلوبه الأدبي:

عندما كان إبراهيم الكوني يدرس في معهد غوركي للآداب في بدايات السبعينات كانت النظرية السائدة هي أن الرواية عمل مدني، وهذه نظرية جورج لوكاتش، وحسب النظرية لا يمكن أن تكون الرواية خارج المدينة، وقد تمكن إبراهيم الكوني من قلب هذه النظرية لينتج روايات متعددة الأجزاء عن الصحراء، ويقوم عمله الروائي على عالم الصحراء بما فيه. [2]

4. جوائز نالها:

حاز إبراهيم الكوني على 15 جائزة دولية لم يفز بها كاتب عربي على الإطلاق منها:

- جائزة دولية السويسرية على رواية نزيف الحجر 1995.
- جائزة الدولة في ليبيا على مجمل الأعمال 1996.
- جائزة اللجنة اليابانية للترجمة على رواية التبر 1997.
- جائزة الدولة السويسرية على رواية المجوس 2001.
- جائزة الرواية العربية (المغرب) 2005.
- جائزة رواية الصحراء (جامعة سبها –ليبيا) 2005.
- جائزة محمد زفزاف للرواية العربية 2005.
- وسام الفروسية الفرنسي للفنون والآداب 2006.
- جائزة (الكلمة الذهبية) من اللجنة الفرنكفونية التابعة لليونسكو.

---

[1] وكيبيديا الموسوعة الحرة: بحث عن إبراهيم الكوني.

[2] المرجع نفسه.

- جائزة الترجمة الوطنية الأمريكية على رواية واو الصغرى 2015. [1]

5. مؤلفاته:

- ثورات الصحراء الكبرى 1970.
- الصلاة خارج نطاق الأوقات الخمسة (قصص ليبية) 1974.
- صرعة من دم (قصص) 1993.
- شجرة الرتم (قصص) 1986.
- رباعية الخسوف (رواية) 1989.
- نزيف الحجر (رواية) 1990.
- وطن الرؤى السماوية (قصص) 1991.
- الخروج الأول إلى وطن الرؤى السماوية (مختارات قصصية) 1991.
- خريف الدرويش (رواية – قصص- أساطير) 1994.
- بر الخيتعور (رواية) 1997.
- الدمية (رواية) 1998.
- صحرائي الكبرى (نصوص) 1998.
- الفزاعة (رواية) 1998.
- وصايا الزمان (نصوص) 1999.
- ديوان البر والبحر (نصوص) 1999.
- الدنيا أيام ثلاثة (رواية) 2000.
- رسالة الروح (نصوص) 2001.
- بيان في لغة اللاهوت لغز الطوارق يكتشف لغزي الفراعنة وسومر(موسوعة البيان) 2001.
- أسطورة حب إلى سويسرا 2003.
- لحون في مديح مولانا الماء 2002.
- الصحف الأولى (أساطير ومتون) 2004.

[1] وكيبيديا الموسوعة الحرة: بحث عن إبراهيم الكوني.

- مراثي أو ليس (رواية) 2004.
- صحف إبراهيم (متون) 2005.
- ملكوت طفلة الرب (رواية) 2005.
- لون اللعنة (رواية) 2005.
- نداء ما كان بعيدا (رواية) 2006.
- قابيل ... أين أخوك هابيل؟ ! (رواية) 2007.
- وطني صحراء كبرى (متون) 2010. [1]

6. ما قاله النقاد عن إبراهيم الكوني :

يقول صلاح فضل: "تقوم أعمال الكوني بترجمة العوالم الميثولوجية والفضاء الكوني بكل أبعاده المتجذرة في الطبيعة والحيوان والإنسان حيث تقوم النباتات والظلال والحيوانات بدور الكائنات الاجتماعية". وهذه أبرز مفارقات الكوني الخطيرة فهو يصنع حفرياته المدهشة في جيولوجيا المجتمع الباردة البعيدة، إنه يعيد بناء ذاكرة الصحراء عندما يسترد مرة واحدة مخبوء الشعر والسرد المكتومين فيه ويفجرها بشكل إبداعي مذهل يرد لليبيا اعتبارها المفقود على خارطة الأدب العربي. [2]

يقول جابر عصفور: ‘‘إن الكوني عبقرية إبداعية على الرغم أنه مظلوم عربيا ولم ينل حقه من التكريم، فهو قد حصل على جوائز عالمية تلبق بعبقريته لكن أمته لم تكرمه بما يستحق. [3]

ويرى عصفور: أن الكوني هو العربي الوحيد الذي استطاع خلق أسطورة متكاملة شاملة بعمقها وشخصياتها ومعانيها وظواهرها وأبعادها المادية والروحية، وهذه الأسطورة هي أسطورة الصحراء.

---

[1] وكيبيديا الموسوعة الحرة: بحث عن إبراهيم الكوني.

[2] المرجع السابق.

[3] المرجع السابق.

المبحث الثاني:

خصائص الرواية عند إبراهيم الكوني

المبحث الثاني:

خصائص الرواية عند إبراهيم الكوني:

1. إن العالم الروائي الذي بناه إبراهيم الكوني في رواياته ينظمه سارد لا شك أنه واسطة بين القارئ والمؤلف الفعلي ولكنه لن يكون واسطة محايدة. وهو صوت يتحدث ويحكي وعين ترى وتصف. وضعه إزاء مروياته ثابت لا يتغير. وإذا أردنا أن نحدد هذا الوضع بمفردات الإنشائيين قلنا إنه خارج القصة، غيري القصة. فهو بهذا المعنى لا نرى له حضوراً داخل القصة التي يرويها وهو بطبيعة الحال لا علاقة له بالأحداث، إذ لا يشارك فيها فهو المتكلم دائماً. وإن استعمل ضمير الغيبة فلا يحيد عنه البتة. وهو بهذا المعنى السارد الأول وليس موضوعاً للسرد.

1.1. تبدأ رواية "المجوس" بهذه الجملة السردية "لن يذوق طعم الحياة من لم يتنفس هواء الجبال. هنا فوق القمم العارية، يقتر ب من الآلهة يتحرر من البدن ويصبح بمقدوره أن يمدّ يده ويقطف البدر أو يجني النجوم. من هذا الموقع يروق له أن يراقب الناس في حضيضهم، يتسابقون بنشاط النمل فيظن أنهم قد حققوا المعجزة. ينزل إلى أرضهم فيجد أنهم دراويش أشقياء، يجدّون في البحث ولكنهم لا يجنون سوى الباطل. كم يبدو سعيهم مضحكاً وقبيحاً من المنازل العليا"[1]. وتبدأ رواية "السحرة" بهذه الجملة السردية" عندما لاح في الأفق، يعتلي ألسنة السراب الزرقاء بدا عملاقاً مثل مارد ينوي أن يشق الفضاء، أو جبل عمودي سقط من السماء وغاص في مياه تفيض بها الصحراء كلما حلت القيلولة. استمات الشبح. جاهد الغلالات الزرقاء. عاند لعبور المستنقع الفاجع. حاول أن يتخلص من فخ لم يكتب لعابر أن ينجو منه يوماً ولكن المسافر لا بدّ أن يمضي إذا أراد أن يعبر المتاهة. وما على الصحراء إلا أن تتدفق بألسنتها النارية الزرقاء وتدفع في وجهه بأمواج بحر كاذب فاجع هو أقسى وأقدر على الغدر من كل البحار العظيمة التي تناقلت سيرتها ألسنة الرواة، وردّدها أهل الصحراء في الأساطير"[2] . وتبدأ رواية "نزيف الحجر" بالجملة التالية "لا يروق للتيوس أن تتناطح أمام وجهه إلا عندما يشرع في الصلاة مع حلول العشية وتزحزح القرص الملتهب عن العرش في قلب

[1] المجوس، الجزء الأول، دار التنوير للطباعة والنشر. ط2. 1992م. ص09

[2] السحرة، الجزء الأول، الدار الجماهرية للنشر والتوزيع والاعلان. 1995م.ص13

السماء مودعاً مهددا بالعودة في الغد لتمام مهمته في إحراق ما لم يستطع إحراقه اليوم. يحشو "أسوف" ذراعيه في رمل الوادي ويبدأ في التيمم لإنجاز صلاة العصر"[1].

تؤكد لنا بدايات الرّوايات الثلاث وضع السارد الذي وصفنا، خارج القصة ـ غيري القصّة. وهو وضع ثابت كما أشرنا. ولكنه وضع يحمل بعدا قصديا. فالسارد يريد أن ينفصل كلياً عن مروياته ويتخذ لنفسه مسافة فاصلة بينه وبينها تسمح له بأن يبلور صوته الخاص، بل خطابه الرّاجع له بالنظر. وهو إذ يكون فوق مروياته دائماً، يصوغ قوله بكلّ حرية. ولا يكون مضطراً إلى التورّط مع شخصياته والتحدث بلسانها ضرورة. ولذلك تكثر في روايات إبراهيم الكوني تلك المقاطع السردية التي هي من باب الوقف والاستراحة. وهي مقاطع متنوعة ولكنّها ترجع بالنظر إلى السارد وحده.

كذلك يمكن أن نقرأ هذا المقطع من رواية "السحرة" "أهل التيه يأتون دائماً. لا يفلح الجدب في اعتراضهم، ولم يوقف القبلي أسفارهم لم ترهبهم قلة الزاد ولم يعترفوا بالظمأ. اعتنقوا ديانة الأسفار، فصار لهم التجوال وطناً. ويقول العرّافون والسحرة القدامى.. إنّ الهجرة امتياز موقوف على أهل الصحراء. ولولا هذه العقيدة، لما كان أهل الصحراء أهلا لأن يحملوا لقب أهل الصحراء.."[2]. وهو مقطع يؤكد الفكرة التي إليها أشرنا. والظاهرة المتعلقة بوضع السارد ليست جديدة في الرواية العربية ولكنّ تواترها وشساعة المساحة النصية التي تملؤها هما اللذان يثيران الانتباه.

1.2. إنّ هذا الحضور القويّ للسارد يكشف عنه المتلفظ السردي فاللغة في هذه الروايات تؤدي وظيفتين مزدوجتين. فهي من ناحية تتعلق بموضوعها، تخبر عنه وتشخصه وتحيل عليه وهي من ناحية ثانية تتعلق بمتلفظها، تعبّر عنه كذلك وتشخصه وتحيل عليه. فعندما تبدأ رواية "المجوس" بهذه الجملة التي أوردناها سابقاً" لن يذوق طعم الحياة من لم يتنفس هواء الجبال. هنا فوق القمم العارية، يقترب من الآلهة، يتحرر من البدن ويصبح بمقدوره أن يمد يده ويقطف البدر أو يجني النجوم"، تكشف اللغة عن طبيعة الناطق بها وهو الروائي وعن رؤيته للحياة وعن موقفه من الوجود.

وكم هي المقاطع السردية التي يظهر فيها صوت السارد ليعبر عن نفسه ويقول فكرة ويشخص موقفاً له من الحياة. وبالتالي فنحن عندما نقرأ هذه الروايات نقرأها من وجهة نظر السارد وبرؤيته الشخصية للعالم والأشياء

[1] نزيف الحجر، رياض الريس للكتب والنشر. ط1. 1990م.ص09.

[2] السحرة، الجزء الأول. ص377.

ويمكن أن نقدم المثال التالي من رواية "المجوس" الغمامة الشفافة التي يتقنع بها "ايدينان" الضّال ازدادت قتامة ونزلت من البرج السماوي الأول إلى البرج الثالث. فجرد القبلي الجبل من جلاله وغموضه وغطرسته وأجبره أن يتحلى بالتواضع ويتشبه بقرينه الجنوبي الأقصر قامة. حامت فوق الجبل سحابة من التجهم والعبوس استمرت أياماً قبل أن يتمخّض الأفق عن الهباء والغبار.."[1]. في هذه الجمل السردية تكثر التعابير الاستعارية (الضال . يتقنع . جلال . غطرسة . التواضع . سحابة من التجهم والغموض). وهي تعابير تعكس رؤية السارد الذاتية للأشياء ولا ترتبط بحقيقة الموضوع الذي تتحدث عنه وهو جبل إيدينان وقد هبّت عليه ريح القبلي. كذلك يمكن أن نذكر هذا المثال من رواية "السحرة" "بعيداً، بعيدا. على امتداد الخلوة الرمادية الصارمة. تدفق الفيض بفتنة التبر. واستعادت أشجار الطلح ظلالاً خسفتها الظهيرة فتمددت على الحضيض في قامات سخية كأنها أجرام المَرَدة. تكاثف القطيع والتحم في دائرة. ارتفعت ذيول الغبار وتصدت للفيض السّخي، فازدهر نسيج الذرات وتبدّى من خلال الضوء كغلالة فاتنة"[2] إنّ هذه الجمل السردية لا تختلف في أسلوبها عن الجمل السابقة. إذ يهيمن عليها التعبير الاستعاري الذي يعكس رؤية السارد للإطار الطبيعي الذي يصفه.

فالسارد منذ البداية يعلن أنه ليس موضوعياً ولا محايدا. وبالتالي فهو الذي يفرض وجهة نظره على مروياته ولا يسمح لها البتة باستقلالية الحضور لتموضع العالم. وهذا يعني في النهاية أن السارد ليس داخل القصة ولا مشاركاً فيها ولكنه قريب من مروياته يغمرها برؤيته الأسطورية للعالم.

1.3. "إن مختلف الأشكال الأدبية تقلد الواقع بدرجات مختلفة جداً. وتتيح الواقعية الشكلية للرواية تقليداً مباشراً للتجربة الفردية مستوعبة داخل محيطها الزّمكاني، مباشرة تفوق ما تقوم به الأشكال الأدبية الأخرى. ومن ثم فإنّ مواضعات الرواية أقل تشدداً في منظور الجمهور من معظم القراء، منذ القرنين الماضيين، يجدون في الرواية الشكل الأدبي الأكثر قدرة على إشباع رغباتهم في توافق بين الحياة والفنّ"[3]. ولكنّ السارد في هذه الروايات لا يشخص واقعاً بل يشخص أسطورة أو واقعاً مؤسطرا. في هذه الروايات يمتزج العقلي باللاعقلي، ويختلط الطبيعي بما فوق الطبيعة ويلتبس الممكن باللا ممكن إذ يهدم السارد الحدّ الفاصل بين الإنساني واللا

---

[1] المجوس، الجزء الأول. ص39.

[2] السحرة، الجزء الثاني. ص11.

[3] أيان واط، الواقعية والشكل الروائي في الادب والواقع، كتاب مشترك، تعريب عبد الجليل .

إنساني وبين البشري والحيواني وبين العقلاني واللا عقلاني ليؤسس عالم الأسطورة الذي يسعى إلى تشخيصه في هذه الأعمال الروائية التي حللناها.

نضيف إلى ذلك أن الروائي إبراهيم الكوني يبني أحياناً رواية بأكملها على أسطورة مركزية واحدة. فإذا كانت أسطورة واو شائعة في روايات كثيرة ويبدو أنها لا تستند إلى مرجعية محددة فإن رواية السحرة تقوم أساساً على أسطورة قرطاجينة معروفة. فتانيت ربّة في مدفن عظماء قرطاج وهي ربّة الخصوبة تحافظ على دلالتها الأسطورية وتصبح عاملاً سردياً هاماً في الرواية ويعرّفها المؤلف في الهامش بأنها (إلاهة الحب والخصوبة عند قدماء الليبيين)[1].

إنّ ما نودّ أن نؤكد عليه في النهاية هو أن سارد روايات إبراهيم الكوني يعمد إلى تشخيص الأساطير وبذلك يخرج هذه الروايات عن الواقعية بمعناها الاصطلاحي.

2. يعرض المؤلف نصوصه في هذه الروايات معتمداً أسلوب التقطيع. تنبني الروايات الثلاث التي اعتمدناها في هذه الدراسة على عدد من المقاطع تختلف شكلاً من رواية إلى أخرى.

2.1. تقوم الرواية الأولى التي كتبها إبراهيم الكوني "نزيف الحجر" على ستة وعشرين مقطعا سردياً. وهي مقاطع غير مرقمة ولكنها تحمل عناوين مختلفة من حيث بنيتها الشكلية. فقد يكون العنوان مركبا جزئياً (الأيقونة الحجرية ـ زائر الغسق ـ ثمن العزلة) أو نواة اسنادية كاملة (شيطان اسمه الإنسان ـ شبح من الهملايا ـ لن يُشبع ابن آدم إلا التراب) أو لفظاً واحداً (البنية ـ النذر ـ الهاوية ـ العظاية ـ التحول) ومرة واحدة يقترح المؤلف عنوانين مختلفين للمقطع الواحد وهو المقطع الثاني في الرواية الذي يحمل عنوان "الصلاة أمام النصب التذكاري (العسّاس). على أننا نلاحظ أن العناوين التي تأتي في شكل ألفاظ مفردة هي العناوين المهيمنة في هذه الرواية. في هذه الرواية سعى المؤلف إلى الموازنة بين هذه المقاطع المختلفة. فجلّ المقاطع تتراوح بين ثلاث وست صفحات من صفحات الكتاب باستثناء القليل منها الذي كاد ينحصر في صفحتين اثنتين (نذكر على سبيل المثال مقطع العظاية ومقطع التحول) ولذلك يمكن أن نقول إنها مقاطع قصيرة مما يسرع السرد ويقر ب بين النوايات السردية. ثمّ إن العناوين ذات صلة موضوعاتية بمقاطعها. وهذا يعني أنّ العنوان هو علامة دالة على موضوع المقطع ومحتواه السردي. فالمقطع الذي يحمل عنوان البنية على سبيل المثال يروي الحالة التي كان عليها بطل الرواية "أسوف" نتيجة ما تلقاه من تربية، إذ ربّاه أبوه على الخوف من الناس

[1] المجوس، الجزء الثاني. ص91.

فوصفته أمّه بأنه بُنَيَّة لعدم قدرته على المواجهة "أمّه معها حق. هو بنية. الرجل لا يهرب من لقاء الرّجال. الحياء للبنات"[1] ولذلك ظهر لفظ العنوان في المتن ذاته.

كذلك تظهر صيغة عنوان المقطع "لن يشبع ابن آدم إلا التراب" في نهاية المتن عندما هدد قابيل أسوفا وهو يطلب منه أن يدل على سكن الودّان" فأجابه أسوف بتعويذته في إصرار طفولي ـ لن يشبع ابن آدم إلا التراب"[2].

يؤدي بنا هذا التحليل إلى أن الكاتب في هذه الرواية الأولى التي ألفها انخرط على مستوى البناء المقطعي في الأسلوب الذي تتوخاه الرواية العربية الحديثة المتمثل 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 السرد سمة أساسية من سمات الحداثة الروائية.

2.2. في رواية "المجوس" يبدو بناء المقاطع على مستوى الشكل أكثر تعقيداً. قسّم المؤلف روايته إلى أربعة مقاطع كبرى سمّاها أجزاء. وقسم كل جزء من الأجزاء الأربعة إلى مقاطع صغرى معنونة. فالقسم الأول يحوي أحد عشر مقطعاً هي على التوالي (القبلي ـ شيخ الطريقة ـ الرّسول ـ القرين الضّال ـ طائر الفردوس ـ أهل الردّة ـ واو ـ بنو آوى ـ الميعاد ـ الرؤيا ـ الدّرويش ـ). وكل مقطع صغير من المقاطع يقوم على مجموعة من المقاطع الدّنيا تكون هذه المرّة مرقمة. فالمقطع الصغير الأول (القبلي) على سبيل المثال ينبني على أربعة مقاطع دنيا. وعلى هذا النحو تمضي بقيّة المقاطع.

وما يلفت الانتباه في مستوى بناء المقاطع أن المؤلف يتبع خطة مدروسة واضحة. فلئن كانت أجزاء الرواية تكاد تكون متساوية في عدد صفحاتها باستثناء الجزء الأخير، فإن الكتابين يبدوان لنا متوازيين مقطعياً. فالقسم الأول والقسم الثالث يتضمن كلّ واحد منهما أحد عشر مقطعاً ثانوياً. والقسمان الثاني والرابع يحوي كلّ قسم منها ثلاثة مقاطع. وهكذا يتوازى الكتابان. كما نلاحظ أنّ المؤلف يلتجئ أحياناً قليلة إلى توزيع بعض مقاطعه الدنيا إلى مقاطع أقل حجماً. فالمقطع الثالث عشر من القسم الأول يوزع إلى ثلاثة مقاطع معنونة. أ ـ مراثي العذارى ب ـ مراثي الفتيان. ج ـ مراثي الفرسان. بيد أنّ الاختلال يكون في مستوى توزيع المقاطع الصغرى

[1] نزيف الحجر، ص43.

[2] المرجع نفسه، ص.115

إلى مقاطع دنيا. فهاهنا لا يتقيد المؤلف بحدّ معين ولذلك جاءت متراوحة بين الطول والقصر. أقصر المقاطع يتضمّن أربعة مقاطع دنيا وأطولها يحوي ستة وعشرين مقطعا. وما نستنتجه ف ي النهاية أن المؤلف على وعي شديد بأهمية التقطيع في هذه الرّواية وقد اتبع فيه خطة هندسية واضحة على مستوى الشكل.

وإذا نظرنا إلى هذه المقاطع في مستوى ترتيب وظائف السرد فيها وانتظامها الزّمني، ندرك أنها 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. فعندما ننظر على سبيل المثال في المقاطع الأولى من الجزء الأول للرواية نلاحظ أن المقاطع الأربعة الأولى (القبلي ـ شيخ الطريقة ـ الرسول ـ القرين الضال) هي مقاطع متكاملة. وهي جميعاً تحقق نواة سردية مركزية في الرواية. في المقطع الأول يروي السارد مجيء الأميرة "تينيرى" من آير لتجاور الزّعيم في السهل. وقد عاد من هجرته إلى صحراء الحمادة بعد موت الفقيه. وفي المقطع الثاني يملأ السارد ثغرة سردية في المقطع الأول عندما يروي حكاية الفقيه التيجاني مع الزعيم وقبيلته. ثم يواصل السارد في المقطع الثالث ما كان قد بدأه في المقطع الأول عندما يروي ا ستقبال الزعيم لرسول الأميرة. وفي المقطع الرابع والأخير يعود السارد مرة أخرى إلى حكاية الفقيه التيجاني ولكنه ليسرد هذه المرة كيف قُضي على مملكة شيخ الطريقة "وعندما قضى الجيش الخفيّ على مملكة شيخ الطريقة أشار إصبع الاتهام إلى الجبل لأن نقطة ضعف شيخ الطريقة في جهله بما يعنيه أن تملك في أمتعتك صندوقاً من التبر"[1].بعد هذه المقاطع ينقطع السارد عن ذكر حكاية الفقية ليواصل سرد تتابع الأحداث.

وعلى هذا النحو تتتالى الأحداث لتبلغ ذروتها عند إعلان القطيعة بين الزعيم والسلطان وقد بنيت واو الجديدة. وتنفرج الحبكة في نهاية الرواية عندما تزول هذه المدينة ويعود الزعيم إلى حياته القديمة. ويتقاطع هذا الخيط السردي المحكم البناء مع خيوط سردية ثانية تتعلق ببعض الشخصيات المركزية في الرواية أهمها ما يتعلق بشخصية الدّرويش وما يتعلق بالثالوث (الأميرة تينيرى وأوخا وأوداد). إنّ ما نريد أن نؤكد عليه يتمثل في أنّ الاسترجاعات السردية قليلة في هذه الراوية. وتقطيع السرد محدود وثمة ميل إلى مطابقة زمن القصة لزمن الحكاية. وهذا كله يعني أن ترتيب المقاطع السردية يراعي الحبكة وأن الحبكة بدورها تنمو نمواً يقوم على التواصل وليس على الانقطاع.

[1] المجوس، الجزء الأول. ص56.

2.3. لا تختلف رواية "السحرة" في مستوى بنائها المقطعي الشكلي كثيراً عن رواية "المجوس". أربعة مقاطع كبرى هي قوام هذه الرواية. وهي كلها تحوي ستة وأربعين مقطعاً رئيسياً. والمقاطع كلها وقد جاءت معنونة، موزعة على جزأين توزيعاً متشابهاً ويكاد يكون متساوياً. فالجزء الأول من الرواية يقوم على مقطعين كبيرين (أو قسمين). يتضمّن المقطع الأول تسعة مقاطع رئيسية. ويتضمّن المقطع الثاني ثلاثة عشر مقطعاً. وكذا الشأن بالنسبة إلى الجزء الثاني. ففي الجزأين يتجاوز عدد المقاطع في القسم الثاني عددها في القسم الأول. لكننا لاحظنا أنّ بعض العناوين المتعلقة بمقاطع الجزء الأول تتكرر. فمقاطع (الحية ـ ا لدّائرة ـ الحجر) تتكرّر عناوينها بين القسم الأول والقسم الثاني. فهي الحية أ والدائرة أ والحجر أ في القسم الأول. وهي الحيّة ب والدّائرة ب والحجر ب في القسم الثاني. كما لاحظنا أن بعضها في القسم الثاني يتكرر (الخروج أ ـ الخروج ب ـ والخروج ج). أما في الجزء الثاني فقد لاحظنا أنّ عنوان مقطع واحد يتكرر (العلامة أ والعلامة ب). ولكننا لاحظنا كذلك أنّ عنواني مقطعين ذكرا في الجزء الأول يتكرران وهما الخروج د. والدائرة ج.

إنّ هذه الملاحظة الشكلية تؤكد أمرين أساسيين. عناية المؤلف بمسألة التقطيع وإدراكه لأهميته في البناء الروائي ثم إصراره على التماسك السردي أو تماسك ا لشكل بصفة عامة. إذ لا يمكن الحديث عن انحلال للشكل الروائي كما تروج له الحداثة الرّوائية في الأدب العربيّ المعاصر. تتأكد هذه الملاحظة الأخيرة عندما ننظر في بناء الوظائف السردية.

يبدأ القسم الأول من الجزء الأول بالمقطع الرئيسي "بورو" وهو مقطع طويل يقوم على عشرة مقاطع جزئية. في المقطع الجزئي الأول يقدم السارد بطله الرئيسي "بورو" وهو يعبر الصحراء ويمضي لاستقبال المهاجر وفي المقطع الثاني يلتقي بورو المسافر ويدرك أنه توأمه "والآن أنت توأم المسافر. أنا هو المسافر والمسافر هو أنت"[1]. ويواصلان معا الرّحلة في الصحراء" خلفه مشى المسافر حائراً ولكن الخوف من العار جعله لا يترنح"[2]. وفي المقطع الثالث ينشغل السارد بتحديد العلاقة بين بورو وقر ينه (المسافر) وهما يستريحان بعد تعب الرحلة (صنع له وسادة من تراب عند الجذع ـ أنصت بورو لمناورات القبلي في دغل الفروة ـ تنتقل العدوى إلى الجمال فتستجيب الحيوانات للاستنفار ـ تقلب المسافر واستلقى على ظهره ـ عاد بورو إلى الموقد

[1] السحرة، الجزء الأول، ص21.

[2] المرجع نفسه، ص22.

وواصل معاندة الزند . الحروف الخمسة المحروسة بمثلثين من مثلثات تانيت نجحت في استجلاب النار من قعر المجهول).

إنّ الخلاصة التي نريد أن نتوقف عندها هي أن نظام المقاطع في روايات إبراهيم الكوني نظام صارم البناء ولكنه لا يعكس مفارقات زمنية واضحة، واسعة وحادة. فالسرد يتقدم دائماً في اتجاه اتمام عناصر الحكاية والعودة إلى الوراء لا تكون إلا على سبيل الاستطراد في مستوى المقاطع الدنيا وهو استطراد تاريخي باعتبار أن السارد يسعى إلى أن يعرض صورة كلية عن أسطورة الصحراء.

3. إن السارد في روايات إبراهيم الكوني كائن ورقي مستبد بالنص. فهو يروي وينقل الأحداث ويفسرها ويبررها وينظر لها.

3.1. في كل روايات إبراهيم الكوني ثمّة مقام سردي رئيسي واحد. طرفاه سارد خارج القصة، ومسرود له ضمني. وإذا كان السارد في المدونة المحدودة التي اعتمدناها يتجلى من خلال صوته فإننا لم نلحظ حضوراً نحوياً للمسرود له. وبالتالي فإن المسرود له الضمني هو بدوره خارج القصة (ليس طرفاً في الأحداث المروية) يلتبس بالقارئ الضمني وقد يتماهى معه كل قارئ حقيقي. هذا المقام السردي ليس معيناً زمنياً أو مكانياً. وإذا كان من الطبيعي أن يكون المقام لاحقاً للمرويات فإن المدة الزمنية الفاصلة بين زمن رواية هذه الأحداث وزمن وقوعها لا يمكن تحديدها. وإذا اعتبرنا أن زمن القصة هو زمن أسطوري فإن المدة الفاصلة بين زمن المقام السردي (زمن رواية الأحداث) وزمن وقوعها مدة ممتدة امتدادا لا نهائياً. فعندما يتحدث السارد مثلاً في "المجوس" عن ملك الجنّ الذي يريد أن يستقر برعيته في الأرض ويبني لشتلتهم وطناً [1] لا ندرك زمن هذا الحدث ولو على سبيل التقريب وكذا الشأن في رواية السحرة عندما يقول السارد "يروي الرعاة في تادارات أن الطفل والطفلة اللذين أنجبهما آكا من جنيته الحسناء كانا توأمين.."[2] إذ لا نستطيع أن نحدد في أي زمن وقعت الحادثة. والنتيجة هي أن المدة الزمنية التي تجري فيها الأحداث لا يمكن حدّها وبالتالي فإن موضع المقام السردي الزمني في علاقته بمر وياته غير ثابت. إذ يدنو أحياناً من الحدث ولكنّه أحياناً أخرى يتباعد عنه تباعدا لا نهائياً.

[1] المجوس، الجزء الأول، ص51.

[2] السحرة، الجزء الأول، ص159.

3.2. إنّ هذا المقام السردي الرئيسي هو المقام المركزي المهيمن. فالحكايات التي تروى يرويها هذا السارد الذي يتردد صداه كلما تقدمنا في قراءة النصّ. ولذلك لا مجال للحديث عن تعدد السردة والإشكاليات التي يطرحها كما يبدو لنا في الرواية الحديثة. ولذلك يمكن أن نقول إن المقامات السردية الداخلية أو المضمنة محدودة. فعلى سبيل المثال يتضمن مقطع الحصن من رواية "السحرة" مقاما سردياً قصيرا، سارده الراعي والمسرود لهم الرعاة وموضوع السرد حكاية "بابا" والذئب[1]. كما تتضمن رواية "المجوس" مقاماً سردياً داخلياً عندما يروي الزعيم لحكماء القبيلة الروايات الثلاث المختلفة والمتعلقة بإحدى الشائعات[2]. وتحوي كذلك رواية "نزيف الحجر" مقاماً سردياً داخلياً سارده أبو البطل والمسرود له البطل ذاته وموضوعه قصة الأب مع الودان[3].

ولكنها مقامات محدودة وقصيرة ولا تتيح ذاك التلاعب بين المقامات السردية وتبادل الأدوار بين المتلفظين الذي تمارسه الرواية الحديثة[4]. ومع ذلك فكثيرة هي الحكايات و الأحداث التي يكون فيها السارد من الدرجة الأولى مجرد ناقل وتتضمن مقامات سردية ضمنية لا يصرّح السارد بطرفيها (السارد والمسرود له) وهي مقامات نستنتجها من عبارات على نحو "يروى أيضاً أن أصوات الطبول.. ما هي إلا نداء الصحراء الرّملية للمطر"[5]. إنّ هذه العبارات توحي بأنّ السارد الرئيسي هو مسرود له في هذه الحكايات التي يرويها وهو مجرد ناقل لها. ولكنّ المقامات السردية المتعلقة بهذه الحكايات والأحداث مجهولة الهوية، تنسب إلى المجهول أو إلى أعوان سرديين لا يمكن التحقق من هويتهم (رعاة . رواة . أساطير) وبطبيعة الحال والأمر على هذا النحو لا يمكن أن نتحقق من الزمن الذي سردت فيها ولا من المكان الذي فيه رويت. إنّ هذا النوع من السرد والذي هو أقرب إلى السرد الخرافي يقوي حضور السارد في حكاياته ويؤكد أنه لا صوت يعلو على صوته.

3.3. ينتج عن ذلك كله أن يهيمن السرد المفرد في هذه المدونة التي اعتمدناها. فالحدث دائماً لا يقع إلا مرة واحدة ولا يروى كذلك إلا مرة واحدة. فالسارد لا يعدد الروايات ولا يكرر رواية الحدث الواحد. لاشك

---

[1] المرجع نفسه، ص122_123.

[2] المجوس، الجزء الأول، ص274.

[3] نزيف الحجر، ص29.

[4] سحر الكتابة، مركز الرواية العربية 2005.

[5] المجوس، الجزء الأول، ص14.

.كما لاحظنا. نقرأ عبارات على نحو (يرددون. يروى. تناقل. الرعاة) وهي عبارات توحي بأن الحدث الواحد قد روي مرات كثيرة قبل أن يصل إلى السارد (من الدرجة الأولى). ولكن هذا الافتراض لا يتجسد على مستوى السرد. إنّ هذا النمط من السرد تحبذ الرواية التقليدية أن تنتهجه وفيه يكون السارد. عادة. مقتصداً فيروي الحدث الذي وقع مرة واحدة بدون إعادة أو تكرار. وهو في الحقيقة نوع من التواتر لا يمكن أن تستغني عنه أية حكاية تروى ولكن ميزة الرواية التقليدية في احتكارها له وعدم السعي إلى تنويع علاقات التواتر. وهو ما تسعى الرواية الحديثة إلى ت حقيقه وجعله عنصراً هاماً من عناصر إنشائيتها [1].

إن رواية إبراهيم الكوني هي رواية أحداث بالدرجة الأولى. ولذلك ينشغل السارد بالتصنيف والترتيب والتنضيد. ونظراً لغزارتها فإنه لا يجد الفرصة لإجراء لعبة تعدد الروايات. ثمّ إن غايتها الأساسية هي كتابة ملحمة الصحراء بأبطالها وحكايتها وأحداثها الأسطورية. ولذلك يهمه أن يتقدم السرد دائماً في اتجاه بناء هذه الملحمة ولا يجد الفرصة للإعادة والتكرار اللذين ينتجان ضرباً من الشعرية الحديثة في الرواية المعاصرة وهو ما تحبّذه رواية إبراهيم الكوني.

4. إن صيغة السرد عموماً تكون حكاية أفعال وحكاية أحوال وحكاية أقوال وحكاية أفكار. والإشكالية المركزية في هذا المستوى من التحليل بعدما أثرنا طبيعة التشخيص في روايات إبراهيم الكوني عامة ولا سيما من خلال هذه المدونة المحدودة التي اعتمدناها تنحصر في هاتين المسألتين الأخيرتين.

4.1. إنّ ما يلفت الانتباه في هذه الروايات أهمية ما يمكن أن نسميه بحكاية الأفكار. ذلك أن السارد كثيراً ما يقطع السرد ليسترسل في خطاب فكري يتعلق بالصحراء وبحياة الناس فيها كأن يقول مثلاً في "نزيف الحجر" "القلب جليل من لم يعاشر الناس في فهم الناس. القلب هو النار التي يهتدي بها البدوي في صحراء الدنيا كما يهتدي التائه في الخلاء بنجم "أيدي"، كل النجوم تتحول وتنتقل وتبدل مكانها وتغيب. أما هو فيبقى ثابتا حتى الصباح"[2]. أو يقول كذلك في "المجوس" "ولكن الخبراء أكدوا أن الصحراء عندما تتلثم بالعتمة والحداد فإن أكثر السحب جودا بالمطر سرعان ما تتخلى عن عزمها وتسلم الأمر للقبلي وتروي العجائز أن الخصمين الأبديين قد قاما من قديم الزمان بتقسيم الصحراء، فأصبحت الصحراء الجنوبية منطقة

[1] سحر الحكاية، ص130 ومايليها.

[2] نزيف الحجر، ص27

نفوذ القبلي وفاز المطر بالحمادة الشمالية ولم يخل الطرفان بالميثاق إلا في حالات نادرة"[1]. ويقول أيضاً في "السحرة" على سبيل المثال "وإذا كان الزمان الذي يروق للشيوخ الحكماء أن يسموه حكيماً، فقد أصدق القول وأبرَّ الوعد دائماً، فإنه عايش فواجع الجدب في النجوع ورأى كيف يقترف الجوع في ا لقبائل فظائع تفوق في وحشيتها تلدّد الشمس بقطع الحجارة واستطعام ألسنة السراب لطين الحمادة الأحمر"[2].

إن خطاب السارد هاهنا يكاد يكون خطاباً مستقلاً خاصاً به. وتكاد تكون الأعوان السردية الأخرى مجرد تبرير لهذا الخطاب الفكري الذي يقوله السارد عن الصحراء ففي هذا المثال "ولكن إرادة الحياة عرفت دائماً كيف تنتصر، فغلبت الأمهات تدابير الآباء. وقد سمع جبارين السحرة يثنون على هذه الإرادة الغامضة سراً، ويعترفون أن أهل الصحراء مدينون لها عبر الدهور بالبقاء على قيد الحياة.."[3]. ينطلق السارد من إنشاء صلة بين الفكرة وبطل الرواية ولكنه سرعان ما يهمل بطله ويسترسل في خطاب فكري طويل يمتد على أكثر من ثلاث صفحات. إن هذا الخطاب الفكري المتواتر الذي يتخلل سرد الأفعال، يقدم معرفة بعالم الصحراء، أساليب عيش وثقافة وأساطير ولكنها ليست معرفة محايدة بل تتخذ في أغلب الأحيان بعدا تبشيريا. كأن السارد من أهل الصحراء يتبنى ثقافتهم ويشيد بحياتهم ولذلك يكون الخطاب الفكري مجالاً لتحليل الأبعاد الفلسفية والوجودية بل والميتافيزيقية أحياناً. وبذلك يضع الإطار الفكري العام الذي تنخرط فيه أعمال الشخصيات وسلوكاتهم. ففي هذا المقطع القصير من رواية "السحرة" قال السحرة إنها أنبل من المحبة لأن في المحبة انتظاراً لمحبة مقابل المحبة. قالوا إ نها أنبل من الجود، لأن الجود صيت والصيت نفوذ، والنفوذ دائماً سلطان السلاطين في كل زمان.

قالوا إنها أنبل من الفضيلة لأن الكثيرين من أهل الاعتزال رأوا فيها زلفى لسلطان الخفاء. والزّلفى رياء حتى لو كانت قربانا لسلطان الخفاء. قالت عنها أنبل من النبل لأنها نواح لا يرجى من ورائه رجاء وصلاة بلا غفران وحنين بلا وصال. قالوا إن النبل لم يسم نبلاً إلا عندما وجدت الشفقة، فلم تكن نعتا لهذه الخصلة الجليلة، ولكنها صارت هي النبل، كما جبت قبلها بقية الفضائل، فصارت محبة، وجودا وفضيلة وكل أمر كان ناموس الأسلاف به مبشرا، وله داعية".[4]

---

[1] المجوس، الجزء الأول، ص14

[2] السحرة، الجزء الأول، ص82

[3] المرجع نفسه، ص111.

[4] السحرة، الجزء الثاني، ص114.

يسترسل السارد في التعليق على صفة أخلاقية من صفات بطله وردت في نهاية المقطع السابق" صورة الطفولة وحدها استطاعت أن تهز وتنتزع من صدره أنبل عاطفة عرفها الإنسان الشفقة [1]. إنه إذن مقطع قائم بذاته جاء على سبيل الاستطراد هو من باب حكاية الأفكار على الرغم من أنه ينسب هذه الأفكار إلى السحر (قال السحرة ـ قالوا ـ قالوا) ولكننا يمكن أن نحذف عبارة قال السحرة ولاشيء يتغير من فحوى هذا المقطع. فهو في النهاية كلام السارد وهو يتبنى قيم الصحراويين ويبشر بناموس الأسلاف ويدعو له.

4.2. وفيما يتعلق بالمسألة الثانية، فقد لاحظنا هيمنة الخطاب المنقول في روايات إبراهيم الكوني. فلا يكاد يخلو مقطع من حوار قد يقصر ويطول. إن الأسلوب المباشر يبدو أكثر الأشكال محاكاة إذ فيه يتظاهر السارد بإعطاء الكلمة حرفياً لشخصياته المتحاورة وهذا يعني أن المشاهد تكثر وأحياناً تطول شأن المشهد الذي يؤنثه الزعيم والسلطان. وهو يحتل المقطع الثانوي الأخير من الجزء الأول من رواية "المجوس".

ثمّ مجموعة من الوظائف السردية الصغرى (جلسا متقابلين ـ جاءت الجارية بمبخرة نحاسية ـ وضعت المبخرة بينهما على الفراش ـ تابع الشيخ خيوط الدخان..) ثم بعد ذلك يبدأ الحوار بين الرجلين وهو حوار يقطعه تدخل السارد وهو ينسب الكلام إلى صاحبه من نوع (تكلم السلطان ـ الزعيم لم يجب ـ استمر السلطان ـ اعترف السلطان ـ مال نحو الزعيم وأضاف بلهجة غامضة ـ رفع السلطان رأسه وسأل بفضول ـ ضرب السلطان يدا بيد ـ قال السلطان بنبرة حادة). ولكنه في حقيقة الأمر يصف أوضاع الكلام والظروف النفسية الحافة بالمتكلمين ومدى الانفعال الذي يحصل عندهما. ولاشك أن السارد يدرك طول مثل هذا الحوار وثقله على القارئ ولذلك نراه يقطعه بواسطة جمل سردية قصيرة تضفي عناصر جديدة على المشهد كأن يصف دخول الجارية الثانية وهي "تحمل طبقاً نحاسياً أيضاً مليئاً باللبن"[2] وأثر ذلك في أحد المتكلمين "قال في نفسه إن هذا النحاس مصنوع من تبر تينبكتو الذي يسبكه شياطين الحدادة. فوق الطبق استقر وعاء شاي نحاسي (وربما ذهبي) وكوبان من الزجاج مملوءان بالرغوة إلى منتصفهما.."[3]. أو يصف حركة يؤديها أحد المتكلمين تساعد على تحديد هويته وعقيدته الاجتماعية (استدار ليواجه الزعيم فانحسر لثامه الأزرق عن صدره، فبرزت القلادة الأسطورية المضفورة بالسلسلة الذهبية الكثيفة. في نهاية السلسلة، فوق السرة، تدلى المفتاح السري،

---

[1] المرجع نفسه، ص115.

[2] المجوس، الجزء الأول، ص343.

[3] المرجع نفسه، ص347.

تعلوه نقوش سحرية.." [1]. وهو أسلوب كثيراً ما يتكرر وإذا كان الأمر على هذا النحو فإن الخطاب المسرود أو المروي يقل في هذه الروايات التي اعتمدناها.

5. ومع ذلك ثمة ظاهرة فنية حداثية تميز روايات إبراهيم الكوني وهي ظاهرة العتبات النصية. وكم هي كثيرة في روايات إبراهيم الكوني تلك النصوص القصيرة التي تسبق المقاطع السردية. إذ لا تكاد تخلو رواية من روايات المدونة من مجموعة من العتبات واضعها المؤلف هذه المرة وليس السارد. تمثل هذه العتبات النصية المرجعية الفكرية التي يعتمدها الكاتب في تأليف أعماله الروائية وهي مرجعية فكرية واسعة ومتنوعة. فهي نصوص دينية من القرآن الكريم والعهد القديم وإنجيل متى وإنجيل يوحنا وهي مصادر أدبية عربية قديمة (النفري ـ الحلاج ـ أبو حيان التوحيدي ـ ابن خلدون ـ ابن سينا ـ الجاحظ ـ ابن حوقل ـ المسعودي ـ ابن رشد ـ أبو منصور الثعالبي) ومصادر ثقافية أوروبية قديمة وحديثة (الشاعر الروماني أوفيديوس ـ هيرودوت ـ سوفوكليس ـ توماس مان ـ دانتي ـ جون شتاينبك ـ إدجار آلان بو) وهي دراسات تتعلق بالحضارة الليبية الإفريقية عامة (أوغستو توسكي "الطيور الليبية" ـ ابن فضل الله العمري "مملكة مالي وما معها" ـ هيرودوت "التاريخ") ودراسات في علم الإناسة (هنري لوت "لوحات تاسيلي" ـ روبارت موزيل "إنسان بدون خصال") وبعض أساطير الهنود الحمر نقلا عن جيمس فريزر ـ من أسطورة الطوارق) ونصوص صينية قديمة وبعض المؤلفات الفلسفية (نيتشه "هكذا تكلم زاردشترا"). إنّ ما يلفت الانتباه حقاً كثرة هذه النصوص القصيرة المجتثة من نصوصها الأصلية والتي جاء بها المؤلف وانتقاها لتخدم مروياته أو مواضيعه السردية. إنّ تواتر هذه النصوص يتيح للباحث في هذه الروايات قراءة أفقيه تمكنه من تحديد الرؤية الفكرية التي يتبناها إبراهيم الكوني مؤلف هذه الروايات وهي رؤية خارجة عن السرد ولكنها تعانق رؤية السارد. وإذا أمكن أن نقول إنّ واضع هذه العتبات وداعيها هو المؤلف فيمكن أن نقول إذن إنّ رؤية المؤلف الفكرية تتطابق مع رؤية السارد.

5.1. عندما ننظر في عتبات النصّ داخل الرواية الأولى التي كتبها إبراهيم الكوني نجدها تحوم حول مجموعة من الأفكار الرئيسية منها مأساة الإنسان الثانية وهي قصة قابيل وهابيل والنصّ مقتبس من العهد القديم ـ سفر التكوين ـ الإصحاح الرابع وفيه تركيز على لعنة الإنسان عندما أدرك الربّ حجم المأساة فلعن قابيل القاتل "فالآن ملعون أنت من الأرض التي فتحت فاها لتقبل دم أخيك من يدك. متى عملت الأرض لا تعود تعطيك قوتها. تائها وهارباً تكون في الأرض" ومنها البعد الأسطوري للحياة والكون من خلال حقيقة

[1] المرجع نفسه، ص348.

قرآنية" وما من دابة في الأرض ولا طائر يطير في السماء إلا أمم أمثالكم" والحياة البدائية التي تعيشها بعض القبائل الصحراوية في جنوب ليبيا" في جنوب ليبيا أعالي النسامونيين، يعيش الجرامنت في بلاد غنية بالوحوش، وهم قوم يهربون من الناس يخشون مخاطبتهم، لا يستعملون أي سلاح ولا يعرفون الدفاع عن النفس، ومنها مأساة أوديب كما يرويها سوفوكليس "يتسكع في الأدغال بين شقوق الجبال . مثل ودان أنهكته الأحزان . يريد أن يفلت مما كتب . في اللوح المحفوظ . ولكن تظل نبوءات القدر . تحوم فوق رأسه أبد الدهر "وانقراض التقوى والنص من العهد القديم" خلص يا رب لأنه قد انقرض التقى، لأنه قد انقطع الأمناء من بني البشر". إنّ هذه النصوص عندما تقرأ قراءة أفقية نستنتج أنها تحدد رؤية المؤلف الميتافيزيقية للوجود. إنّ الحياة كما نعيشها الآن نجسة بسبب التباس الروح بالرغبات الجسدية والمادية. ووظيفة المبدع هي العودة إلى أعماق الإنسان الميتافيزيقية بحثاً عن النقاء وتجسيداً لحرية النفس واستقلالها عن الجسد والمادة. وبذلك يحقق الأبدي في أنبل معانيه. وتلك هي المهمة التي يسعى أبطال روايات الكوني إلى أدائها وهم يغامرون في رحلتهم الأبدية المأساوية.

5.2. إنّ عتبات الروايتين الأخريين لا تخرج عن هذه الفكرة المركزية. ففي "المجوس" يمكن أن نقرأ "الريح تذهب إلى الجنوب وتدور إلى الشمال. تذهب دائرة دورانا وإلى مداراتها ترجع الريح (العهد القديم . سفر الجامعة). . "إياكم والأنبياء الكذبة، يأتونكم بثياب الحملان وهم ذئاب خاطفة (إنجيل متى)" . "عجن الإله جسد الإنسان من الطين وصعد إلى السماء كي يعود له بالروح لإحيائه، تاركا خلفه الكلب لحراسة البدن أثناء غيابه، في هذا الوقت جاء إبليس ونفخ في الكلب ريحاً باردة فخدرته. دثره في غطاء من فرو حتى يضعف يقظته، ثم بصق على بدن الإنسان وغمره بالقاذورات إلى حد جعل الإله يشعر باليأس لاستحالة تطهير الجسد من العفن الشيطاني. من هنا قرر الإله أن يقلب جلد الإنسان ويجعل ظاهره في باطنه. هذا هو سبب عفونة باطن الإنسان (من أساطير الهنود الحمر).

وفي "السحرة يمكن أن نقرأ كذلك" توعدوا السماء باللعنات .كفروا بالأصل البشري، باليوم، بالساعة . باليد، بالنطفة التي خلقتهم (دانتي، الكوميديا الإلهية)" "لقد كانت الصحراء دائماً وطن الرؤى السماوية (روبرت موزيل)" نحن نخطئ إلى حد الجنون عندما نعتقد أن الإنسان، في حياته الحاضرة أو الآتية يعني في الكون شيئاً أكبر من ألواح الوديان الحجرية التي يعاندها ويعاملها بالاحتقار، رافضاً أن يرى فيها الروح لمجرد أنه لا يلاحظ حركة هذه الروح (إدجار آلان بو)" قال، ففعلت وعدت إلى موضعي الذي كنت أراه منه. فأقبل يخرج ما شاء

الله تعالى ثم أخذ (الجرذ) دينارا فأدخله، فلما عاد ليأخذ ديناراً آخر فلم يجد الدينار، أقبل يثب في الهواء، ثمّ يضرب بنفسه الأرض حتى مات (الجاحظ)".

إنّ هذه الأمثلة وهي كثيرة تتصل بدورها بهذا العد الماورائي لحياة الإنسان. وبهذا الصوت البشري الذي يدعو إلى حياة روحية نقية متجردة من دنس المادة والعلاقات البشرية الدنيئة. وهذه الدعوة لا نجد صداها إلا بالعودة إلى الطبيعة والحياة البدائية بعوالمها الروحية والأسطورية والسحرية وهو ما يشكل المضمون السردي في روايات إبراهيم الكوني. بيد أن عتبات النص تقرأ بدرجة أولى قراءة عمودية. ولذلك فهي تكون مداخل خطابية لمقاطع الرواية. ومن الجدير بالملاحظة أنّ هذه العتبات ـ على كثرتها ـ لا تغطي كامل مقاطع الروايات التي تحدثنا عنها سابقاً. فهي تظهر عند مقطع معين وتختفي عند مقطع آخر. وهي في ظهورها وانقطاعها لا تخضع لتصور معين أو تنظيم خاص. ويبدو أنها رهينة المضمون السردي لهذا المقطع أو ذاك.

ذلك أن ذاكرة المؤلف الثقافية تحضر وتغيب ولا تستجيب بالضرورة لكل مضمون سردي.

إن العتبتين النصيتين الأوليين اللتين ظهرتا في الرواية الأولى "نزيف الحجر" هما بمثابة مدخل خطابي للرواية كلها. العتبة الأولى آية قرآنية من سورة الأنعام "وما من دابة في الأرض ولا طائر يطير في السماء إلا أمم أمثالكم" والعتبة الثانية نصّ ديني كذلك مقتبس من سفر التكوين ـ الإصحاح الرابع وهو متعلق بقصة قابيل وهابيل. والعتبتان تترجمان المضمون السردي برمته في هذه الرواية.

فالعتبة الأولى تعرض رؤية للكون لا تميز بين الإنسان والحيوان. وهذا يعني أن الحيوان لا يقل قداسة عن الإنسان، وهذه الرؤية تتصل بالمضمون السردي في الرواية. فحبكة الحكاية تقوم أساساً على قداسة الودّان، فهو حيوان مقدس له بالإنسان البدائي علاقة وجودية. ويكون موضوع صراع بين أسوف، الرجل البدائي الذي لم ينخرط في المدينة والحضارة المادية وبين قابيل المدني المنهج، آكل اللحوم الجشع. والعتبة الثانية تكاد تكون لائحة للرواية كلها. ذلك أن الحكاية يمكن أن تكون إلى حد بعيد تشخيصاً لهذا النص الديني. فإذا كان قابيل قد قتل أخاه في النص الديني، فكذا فعل قابيل الرواية (هكذا سمى السارد هذا المدني المتهمج،

عندما قتل أخاه الإنسان أسوف. "ألقى القاتل بالرأس فوق لوح من الحجر في واجهة الصخرة، فتحركت شفتا أسوف، وتمتم الرأس المقطوع المفصول عن الرقبة ـ لا يشبع ابن آدم إلا التراب"[1].

5.3. كذلك تظهر في رواية "السحرة" عتبتان نصيتان هما بمثابة مدخل خطابي للرواية كلها. العتبة الأولى مقطع من كتاب "زهرة السوسن" لهرمان هيشه "كل ظاهرة فوق الأرض رمز. وكل رمز هو بوابة تلجها كل روح اكتسبت قابلية التسلل في أحشاء العالم، حيث أصبح أنا وأنت، النهار والليل، كلا واحد. يتصادف هنا وهناك، في طريق الحياة، أن تعترض الإنسان بوابة مشرعة، كما يحدث أن تراود الإنسان فكرة أن كل شيء جلي هو رمز. وفي مكان ما وراء هذا الرمز تقيم الروح والحياة الأبدية. ولكنّ قليلين جداً أولئك الذين يلجون هذه البوابة ليرفضوا الجلي الجميل في سبيل واقع الأحشاء الشفّاف" والعتبة الثانية جملة من رسالة يوليس الثانية إلى أهل كورنثوس" نحن غير ناظرين إلى الأشياء التي ترى، بل إلى التي لا ترى. لأن التي ترى وقتية وأما التي لا ترى فأبدية". ولا يخفى أن موضوع العتبتين واحد هذه المرة. ومفاده أن الحياة ظاهر وباطن وأن الظاهر يخفي الباطن وأن حقيقة الإنسان في حياته الروحية الأبدية. إنّ هذه الفكرة المركزية ستسردها الرواية في الحكاية التي ترويها فالبطل الروائي "بورو" سيعيش تجربته الوجودية وهو يعبر الصحراء ليكتشف في النهاية ذاته الحقيقية عندما "هتف بصوت عال.. أبي.. هذا أنا أخيراً."[2]بيد أنّ المؤلف لا يلزم نفسه دائماً بمثل هذه المداخل الخطابية فروايته الشهيرة "المجوس" على سبيل المثال لا تبدأ بعتبة نصية ولكن العتبة الأولى تظهر تحت عنوان المقطع الأول من القسم الأول "القبلي" ونصها من العهد القديم ـ سفر الجامعة" الريح تذهب إلى الجنوب وتدور إلى الشمال. تذهب دائرة دورانا وإلى مداراتها ترجع ا لريح" وهي تتصل اتصالاً وثيقاً بالمحتوى السردي للمقطع المذكور فكما الريح تذهب إلى الجنوب وتدور إلى الشمال جاءت الأميرة "تينيرى" من آير (الجنوب) لتستقر في الحمادة (الشمال). وبالتالي تصبح علاقة العتبة النصية بمتنها علاقة بلاغية استعارية. وكذا الشأن بالنسبة إلى المقطع الموالي في هذه الرواية. فالمؤلف يضع عتبة نصية للمقطع الذي يحمل عنوان "شيخ الطريقة" والعتبة هي "إياكم والأنبياء الكذبة، يأتونكم بثياب الحملان وهم ذئاب خاطفة "(من أنجيل متى). والاستعارة واضحة جلية تتصل بالفقيه القارئ، موضوع المقطع السردي وقد جاء يدعي التقوى والصلاح ليتحول إلى زعيم سياسي يتعامل بالتبر ويتحكم في الرقاب. ولكن مثل هذه العتبة

---

[1] نزيف الحجر، ص 155

[2] السحرة، الجزء الثاني، ص 432.

تحمل موقفاً مسبقاً مع الشخصية الروائية وتوحي بمصيرها. إذ سيكشف القارئ والشخصيات الروائية معاً أن الفقيه كان كاذباً وقد انتهى إلى الهلاك شأن كل الأنبياء الكذبة. إن الخلاصة التي نريد أن نؤكدها هي أن القراءة العمودية للعتبات النصية في علاقتها بالمقاطع السردية تكشف أنها تبني علاقة عضوية بمضمونها السردي وهذه العلاقة تتنوع من مقطع إلى آخر ومن رواية إلى أخرى.

إنّ رواية الكوني هي رواية ما بعد الحداثة ويمكن أن نختزل سماتها في الملاحظات التالية:

عودة السرد إلى تماسكه.

عودة السارد إلى ممارسة سلطته.

استبدال المرويات السائدة بمرويات جديدة.

هيمنة الخطاب الأيديولوجي.

توظيف السرد للدفاع عن ثقافة الأقليات.

الفصل الثاني:

استنطاق العمل الروائي لدى إبراهيم الكوني

المبحث الأول:

الانفتاح على الغرب

المبحث الثاني:

دراسة نقدية في رواية الورم لإبراهيم الكوني

المبحث الأول:

الانفتاح على الغرب

الفصل الثاني: استنطاق العمل الروائي لدى إبراهيم الكوني

المبحث الأول:

الانفتاح على الغرب:

لقد أدرك إبراهيم الكوني منذ بداياته الأولى في مشروعه السردي الضخم أن الوصول إلى العالمية لا يكون إلا بالانطلاق من المحلية. ولهذا عمل على ترسيخ عالمه الروائي من خلال التركيز على تيمته الرئيسية الصحراء بأهلها وأساطيرها وطقوسها وحيواناتها..

وغير خاف على أي ابحث في الرواية أن نشدان العالمية لا يكون إلا من خلال ممارسة التجريب على النص، ومحاولة تكسري المألوف وتجاوز السائد وخرق العادة دون التفريط في الجوهر لدى الكاتب. ولعل هذا ما حاول الكوني العمل عليه .

إن الكتابة الجديدة التي تمتهن مشروع التجريب وتتبناه، كتابة إشكالية تشكيكيه تقوم على السؤال، وتحطيم السائد والمألوف. كتابة تحاول البحث دوما عن أفق أو آفاق جديدة لها علاقة بالموروث، كما لها علاقة بالمكتسب، فهي لا تنفي أي واحد منهما. هي كتابة تؤكد التجريب في الرواية حق مشروع، ومن شأنه أن يعلي من مقامها، ويثبت قدرتها اللامتناهية على الخرق والتجاوز. فكل تجربة روائية جديدة هي انطلاق نحو أفق آخر حيث يخيل للمبدع أنه التقاء السماء بالأرض، وإذ به يدرك مرة تلوى المرة أن هذا الالتقاء مل يتم بعد، وما عليه سوى خوض رحلة التجريب للمرة الثانية، رحلة تمتزج فيها نشوة الاكتشاف وسحره بعذاب الكتابة وأرقها.

إن ما يميز أدب إبراهيم الكوني هو اشتغاله عل نصوصه من خلال التجريب الروائي الذي شمل عنده عدة مستويات نحدد بعض ملامحها فيما يأتي :

1.تحطيم خطية السرد:

حيث عمد الكوني إلى تكسير استقامة الزمن الروائي بحيث لم يعد ملزما بأن يسرد الحكاية من أولها لآخرها متتبعا التسلسل الزمني للأحداث، بل صار يخلط الأحداث دون مراعاة استقامة زمانها التاريخي/الواقعي، ليجد القارئ نفسه في متاهة سردية لا أول لها ولا نهاية وكأنه في لعبة، وينبغي عليه أن يقوم بترتيب الأحداث في ذهنه ليتمكن من فهم الرواية. وهذه سمة من سمات المجددين في الرواية الذين سعوا منذ البداية إلى إشراك

القارئ في بناء الرواية ووضع نسيجها من خلال» تقطيع الخيوط السردية المألوفة، وطرح عدد من الوحدات والمشاهد والبنى البدئية التي يعجز كل منها عن تشكيل مادة حكائية بمفرده، ويعجز اصطفافها التجاوزي أيضا عن تشكيل حكاية، بسبب استقلال كل منها، وتنحيه إلى جهة مختلفة أيضا ولكن الحكاية تتشكل بواسطة تدخل الروابط الخفية بين هذه المشاهد واللوحات والوحدات البدئية وإكمال ما سماه إيكو مساحات فارغة في النص.[1]

2. المزج بين الرواية والأسطورة:

لقد عمد الكوني منذ البدء إلى توظيف الأسطورة في خطابه الروائي كنوع من مشروعه اخاص بأسطره الرواية بطريقة عجيبة. وإنّ استلهامه للأسطورة لا يعني أبدا أنه يريد إعادة إنتاجها كما هي، أو حكايتها من جديد والتذكير بها، بل إنه يقوم بتفجيرها وإعادة بنائها من جديد برؤى ودلالات تعبرّ عن موقفه من الحاضر والراهن. إنه يحاول دائما أسطرة الرواية وعصرنة الأسطورة. ولهذا، فإن النص الكوني من أكثر النصوص تعقيدا وتعددا في مستويات التأويل، حيث لا يمكن الفصل أو التفريق بين ما هو روائي وما هو أسطوري، لأن الكل متداخل متجانس إلى حّد يصعب معه معرفة حدود الرواية وحدود الأسطورة.

3. استلهام التراث الشعبي المحلي:

لقد تميزت روايات إبراهيم الكوني بتوظيفها للتراث الطارقي الشفوي ومساءلتها إياه واتخاذها له منطقا لتشييد نصيتها ولما اكانت قراءة التراث ليست سهلة، فإن العمل عليه كذلك ليس بالأمر الهين فقد كان الأمر يستدعي من الكوني أن يكون ذا ثقافة واسعة، واطّلاع أوسع على منجزات الماضي، وحيثيات الحاضر ليستطيع التوفيق بينهما، فلا يعيد اجترار التراث كما هو، ولا كتابة الحاضر كما هو، بل يحاول أن يقرأ هذا التراث بنظرة حداثية تضمن أصالته من ناحية، وتجديده من ناحية أخرى. وهو في عمله هذا يفيد نصه الروائي إذ يضمن له معينا لا ينضب من المضامين والأشكال التي يمكن توظيفها بما يتماشى وموضوعته المركزية.

4. الاشتغال على المكان:

المكان عند الكوني لم يعد مجرد مكان جغرافي تقع فيه الأحداث، وتتحرك ضمن حدوده الشخصيات، بل صار فضاء له وجوده الاستراتيجي في الرواية. والمكان عند الكوني هو الصحراء بكل ما تظهره وتضمره من

[1] صلاح صالح، سرد الاخر- الأنا والاخر عبر اللغة السردية ص41

تفاصيل. فقد تحولت من مجرد مكان له حضور شعاري إلى فضاء لا محدود له فنياته وخصوصياته الجمالية، بل وحتى فاعليته في بنية الرواية وهندسيتها.

5. الاشتغال على اللغة:

تلعب اللغة دورا مهما في الرواية، فهي لسان حالها وحال شخصياتها، تعبر عن مكنوناتهم وخباياهم، وأفكارهم واتجاهاتهم.

ولما كانت الرواية فنا لغويا نثريا، كان البحث عن أفق جديد لها يشغل بال الكوني وغيره من الروائيين المجددين الذين سعوا دائما إلى التجاوز والانزياح عن المألوف والسائد، فكان من مظاهر هذا التجاوز أن زاوجوا بني الشعري والنثري، وهو ما نلفيه في نصوص الكوني الذي حاول أن يضمن للرواية روائيتها من جهة، ويضمن للغة شعريتها من جهة ثانية .فلغة الكوني لغة صوفية رمزية موحية شعرية مكثفة. ببساطة هي لغة أسطورية جعلته ينفرد بها وكأنها سمة من سماته الشخصية.

المبحث الثاني:

دراسة نقدية في رواية

الورم لإبراهيم الكوني

المبحث الثاني:

دراسة نقدية في رواية الورم لإبراهيم الكوني

جعل الروائي إبراهيم الكوني من الفضاء الصحراوي مسرحا للأحداث في العديد من أعماله الروائية، موظفا بأسلوب تقني كل ما يدور في هذا الفضاء من شخوص ومعتقدات وأساطير وأزمنة في بناء الرواية الغرائبية، الأمر الذي رفع من شأنه ومن شأن الرواية الليبية[1]، وأَّهله للوصول إلى مصاف العالمية مشكلا عقدة للروائي الليبي ظلت لفترات، فقد كان يحتقر أعماله بالقياس إلى منجز الكوني.[2]

ولعّل هذا النجاح الباهر إنما جاء نتيجة لاهتمامه الكبير بالتراث المحلي، فمشروعه الروائي يعتمد بصورة رئيسة على رؤية تعتمد على رصد التراث الشعبي الصحراوي كما يتجلى عند قبائل الطوارق التي ينتسب إليها الكاتب نسبا وثقافة، فقد أفاد من منظومة تراثية متكاملة اشتملت على العادات والتقاليد والمعتقدات الدينية والأدب الشعبي والأسطورة والفنون الشعبية[3].

وهذا الكم الهائل من التراث المتنوع كان سببا في شغف الكوني بالأسلوب الغرائبي الذي شاع في معظم أعماله الروائية، "فالعلاقة بين عشائر الإنس وعشائر الجن في الصحراء الكبرى تكاد تكون عادية؛ لأن الفضاء الواسع والعزلة والوحدة وتعامله المباشر مع الطبيعة تجعله يتيح للصحراوي قدرة على تشكيل عالمه الخاص، فالمساحات الشاسعة وصوت الريح والسكون تجعل المرء يخلق عوالم خاصة به.[4]

وبما أن رواية (الورم) تعد من أهم أعمال إبراهيم الكوني وأشدها تطبعا بالطابع الغرائبي التي فيها يختلط الإنس بالجن والواقع بالمتخيل؛ جعلتها الدراسة أنموذجا لتناول تقنيات العمل الروائي عند هذا الكاتب، فهي من أعماله الروائية المتأخرة التي تمثل نضوجه الفني والفكري، مما يؤهلها أن تكون أبرز أعماله الروائية رؤية وتشكيلا . وهذه النوعية من الروايات الغرائبية "يعزف فيها المؤلف عن محاكاة الواقع، وما فيه من حياة يومية إلى نوع من التأليف والسرد الذي يتجاوز قوانين الواقع إلى قوانين الفن الخيالي، فقد يجمع في الرواية الواحدة بين شخصيات

---

[1] الفاعوري عوني، تجليات الواقع والأسطورة في النتاج الروائي إبراهيم الكوني. عمان الأردن. وزارة الثقافة. 2002م، ص31.

[2] ملودة محمود، تمثيلات المثقف في السرد العربي الحديث، الرواية الليبية أنموذجا، عالم الكتب الحديث. ط1 ،2010 م، ص15.

[3] سالم عقيلة، توظيف التراث في أعمال إبراهيم الكوني. رسالة جامعية (ماجستير). الجامعة الأردنية 2008 .م. ص3.

[4] الفاعوري عوني، تجليات الواقع والأسطورة في النتاج الروائي إبراهيم الكوني. ص146.

من بني الإنسان وأخرى من العوالم الخفية كالمردة أو الجان أو الأساطير[1]، وهو ما يحاوله الكوني في رواية (الورم) حين أراد أن يقدم لنا صورة الحاكم المتسلط، المتشبث بالسلطة إلى الأبد، عبر رؤية أسطورية غرائبية دارت أحداثها في عالم الصحراء والواحات في زمن الخرافة، حيث يختلط الإنس بالجن والواقع بالمتخيل والحقيقي بالوهمي على طريقة الملاحم القديمة، فهذا النوع من الروايات متبع منذ القدم، فالملحمة المعروفة باسم (جلجامش) مثال هي عبارة عن مزيج من المتخيل الغرائبي من حيث إنها مزيج من الآلهة والناس، أو مزيج من الإنسان والحيوان.[2]

وعلى الرغم من أن هذا النوع من البناء السردي لا يقوم على محاكاة الواقع، وليس على القارئ أن يصدقه[3]، إلا أن إبراهيم الكوني استطاع توظيفه لمعالجة الكثير من القضايا السياسية والاجتماعية العالقة في ذهن القارئ حول الواقع المعيش، ومن ثم تتحول الأزمنة المتخيلة وكذلك الأمكنة والشخصيات واللغة، إلى رموز يقصد بها صاحبها الدالة على أمر ما، فشخصية(الزعيم)مثال التي لا يستطيع أهل الواحة تحديد هويتها ولا عمرها الزمني، قد يرمز بواسطتها إلى القوة الخفية المتحكمة في هذا العالم وفق مصالحها الخاصة، وأيضا شخصَّية الحاكم آساناي قد يرمز بها إلى أحد الحكام المستبدين، وكذلك شخصية (وانتهيط) قد ترمز إلى النفس الأمارة بالسوء، وقد يرمز بالقرينين(أساروف) الكاهن و(إيدبنان) المهاجر إلى عقلاء الشعب وحكمائه، وبالثلاثة رجال الذين تحلقوا تحت شجرة النخيل يناقشون شأن الزعيم ووجوده، وحقيقة الخلعة وتلبسها بالحاكم آساناي؛ إلى الطبقة المثقفة الواعية من الشعب، هذه الطبقة التي تزعج الحاكم فيسعى إلى التخلص منها كما تخلص من يدبنان، كي يستقر له الأمر وترضخ له الرعية. فالكوني يعالج من خلال هذه الشخصيات المتخيلة أزمة الواقع السياسي ومشكلة أداة الحكم بحرية تامة، فمثل هذه النوعية من الروايات قد تساعد الكاتب في نقد الواقع المعيش بشجاعة أكبر دون خوف الرقيب، فهي لا تتقيد – عادة – بالزمن بمفهومه التتابعي أو التسلسلي.[4]

من جهة أخرى، فالعلاقة بين المكان والإنسان عند الكوني تعد "علاقة أسطورية تقوم على تشابك الكائنات بعضها ببعض من جماد وحيوان ونبات، ولهذا فإن لوحات الكوني للمكان يختلط فيها الأسطوري بالواقعي

---

[1] خليل إبراهيم، بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، ط1 ،2010م، ص29.

[2] خليل، إبراهيم، بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، ط1 ،2010م، ص29.

[3] المرجع نفسه، ص234.

[4] المرجع نفسه، ص124.

والصوفي بالحكايات الغرائبية" [1]، فالحكاية في رواية (الورم) تدور في واحة تسمى واحة (آدري الشمال)، وتقع هذه الواحة في منخفض أرضي هائل المساحة، مما أتاح لها أن تتحصل على النصيب الأوفر من مياه الأمطار، الأمر الذي جعلها تحتل مكانا مرموقا بين الواحات الأخرى. وقد غلبت على حياة الناس فيها مهنة التجارة، وبلغ من شغف أحدهم بها إلى حد أن يرهن كل ما يملك انتظارا لإنجاز صفقة سخية قد ال تتحقق بسبب قطاع الطرق الذين يغيرون على القوافل، يحول حياتهم إلى جحيم لا يطاق.

ومن ثم أظهرت تجربة الكوني الروائية أنه لم يسع إلى رصد البيئة الصحراوية بوصفها جغرافية صماء، ولكنه أفرد عناية لافتة في رصد التفاصيل الدقيقة لمسارات الحياة الاجتماعية والروحية لإنسان الصحراء، فعرض عاداتهم ومعتقداتهم الموروثة والمقدسة بهدف اطالع القارئ على ما يجهله من حياة قبائل الطوارق.[2]

1. المتن الحكائي:

تتمثل رواية الورم في تشكلها الحكائي في شخصية الحاكم المستبد آساناي، ذلك الرجل الذي تحَّول بين ليلة وضحاها من رجل وضيع ينام في العراء خارج الأسوار، بعد أن جَّرده الناموس من كل شيء، إلى حاكم للواحة بأكمله.

وكان من عادة الزعيم إذا اختار أحدا لحكم إحدى الواحات أن يخلع عليه هبته المتمثلة في جبة الزعيم، ومن ينالها يتسَّمى باسم(صاحب الخلعة). وهذه الخلعة عند أهل الواحات هي حلم ها المستخفي الذي ي اره فريق أمانا، ويسميه الفريقّ الآخر سلطانا.

وبعد أن حصل (آساناي) على هبة الزعيم، واستقر حكم الواحة له، ورضخت له الرعية، واستقرت له البلاد، ودعي له على المنابر وفي الساحات بالبقاء الأبدي؛ جاءه أمر الزعيم بالتنحي عن سدة الحكم وترك الواحة وتسليم الخلعة لرسوله المبعوث له، حتى إذا جاء الرسول لاستلام الخلعة ونزعها من على ظهر (آساناي)؛ جَّد أمر يستحيل معه تسليم الخلعة، لقد تلَّبست الخلعة بجسم الأخير وأصبحت كجلده تمتد عروقه بأطرافها وتجري دماؤه في أجزائها، لقد أصبحت جزءا منه ولن يتسنى لرسول الزعيم أخذها إلا بعد أن يسلخ جلده عن بدنه. لقد استيقظ (آساناي)بعد القيلولة فوجد أ ن الخلعة الجلدية قد تلبست بدنه، وقد حاول مرارا وتكرارا خلعها

---

[1] المرجع نفسه، ص143.

[2] سالم عقيلة، توظيف التراث في أعمال إبراهيم الكوني. ص04.

لكن دون جدوى، لقد تعمقت داخل بدنه وأصبح من المستحيل انتزاعها إلا بسلخها عن بدنه سلخا، ومع إصرار زعيم الرسول على نزع الخلعة من على جسده مهما كلف الأمر؛ عّن للحاكم أمر لم يسبقه إليه أحد ممن تحّصل على هذه الخلعةّ في السابق، لقد قرر أن يحتفظ بالخلعة إلى الأبد وأن يرفض أوامر الزعيم بتسليمها، فدبر مكيدة لرسول الزعيم ومن رافقه من زبانية الجن أَّدت بهم جميعا إلى الهلاك .

وحين بدأ الناس يتوافدون لمشاهدة مراسم التسليم كان في اعتقادهم أّ ن الأمور تجري على ما يرام؛ لكنهم أصيبوا بخيبة الأمل بعد أن طال انتظارهم دون جدوى، لقد ترقبوا خروج رسول الزعيم عليهم طويلا لكنه لم يخرج؛ بل خرج عليهم (آساناي) وحده ليشكك في أمر هذا الرسول بل وفي حقيقة الزعيم ذاته، الأمر الذي أثار بلبلة في جمهور الحاضرين ما بين مؤيد ورافض، مما قادهم إلى تكوين مجلس من عقلاء الواحة ومثقفيها للفصل في هذه المعضلة، وبفضل دهاء الحاكم وخبثه وجبروته استطاع تفتيت أعضاء المجلس واخضاعهم لسلطانه ومعتقده ، وبذلك تحول إلى حاكم مستبد أبدي، الكل يؤيده ويهتف لبقائه، لذلك قرر أن يحاكي الزعيم في أفعاله وأقواله، فازداد بطشه واشتد طغيانه حين أمر داهية البنيان بصنع حجاب له يحتجب فيه عن الناس اقتداء بالزعيم الذي شكك في وجوده من قبل، ولما لم يكن باستطاعته تنفيذ هذا المشروع زين له داهية البنيان فرض رسوم جديدة على الرعَّية عبر استصدار قرار بدفع رسوم على الماء على الرغم من قبح هذا الصنيع وجلبه للنحوس.

وبعد أن تم للحاكم ما أراد، وخضعت له العباد والبلاد، واستسلمت الرعية لسلطانه الأبدي، معتقدين أن لا سلطان إلا سلطانه ولا حاكم إلا هو؛ ازدادت خلعة الزعيم تمكنا في بدنه وتغلغلا بين أعضاء جسده حتَّى أصبحت ورما خبيثا يقض مضجعه، ويؤرق فؤاده، ويضِّيق صدره، وأمسى لا هَّم له إال حجابه الموعود الذي طال انتظاره وانتظر اكتماله بفارغ الصبر دون أن يعلم أنّ في اكتماله تكمن نهايته، وبالوصول إليه يكون موته وفناؤه. فبعد أن اكتمل صنع الحجاب جاءه داهية البنيان مبشرا إياه بذلك. وما أن رأى (آساناي) الحجاب حتى توسل أن يحمل إليه، فأسرع إليه داهية البنيانُ وحمله بين يديه كأَّنه يحمل طفالا، كأنه يحمل قشا، حمله ليضعه في جوف الجرم الخفي، ثم وقف فوقه ليقول:

ـ هذه هي أعجوبة الأجيال التي تسميها حجابا، ويسميها الناموس ناووسا .

-في هذا الجوف سوف تخلعك الخلعة عن بدنها، ألّنك أبيت أن تخلعها عن بدنك[1]، وبعد فوات الأوان أدرك(آساناي) أن داهية البنيان ما هو إلا زعيم الإغواء (وانتهيط)الذي تتحدث بسيرته الأجيال، والذي يزين للناس سوء أعمالهم فيرديهم ويكون سببا في هالكهم وسوء مصيرهم.

2. السرد الروائي:

السرد لغة: تتابع الحديث بسياق جيد، يقول ابن منظور: "سرد الحديث ونحوه يسرده سردا؛ إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا؛ إذا كان جيد السياق له[2]."

وهو في النقد العربي الحديث "الخيارات التقنية والإبداعية التي يتم من خلالها تحويل الحكاية إلى قصة فنية"[3]، أو هو الطريقة التي يختارها الروائي أو القاص ليقدم بها الحدث إلى المتلقي [4]، ومن ثَّم فإنَّ المتن الحكائي لرواية (الورم) كما جاء في الفقرة السابقة؛ يختلف كثيرا عن السرد الروائي في سياقه الفني الأخير، فالكوني عندما أراد تقديم حكاية (الورم) اختار لها تقنيات إبداعية حول من خلالها الحكاية إلى رواية ذات طابع فِّني، فهو مثال لم يبدأ الرواية بترتيبها الزمني المعهود (الماضي ـ الحاضر ـ المستقبل)، وأّنما استعّل أسلوب التداخل بين لغة السارد وصوت الشخصيات في صياغة الرواية من خلال تقنية الاسترجاع والاستشراف، حيث بدأ سرد الرواية بعد زيارة رسول الزعيم الثانية التي تَّم فيها إنذاره بنزع الخلعة منه، يقول الراوي: ((استيقظ (آساناي) بعد القيلولة فوجد أن الخلعة الجلدية قد تلبست بدنه. تذكر أنه غفا جالسا على النطع مرتديا الجبة المهيبة وهو الذي حرص أشد الحرص على خلعها كلما داهمه النعاس.))[5]

لقد افتتح الكوني روايته بأهم حدث فيها وهو تلبّس خلعة بالبدن ذلك الحدث الذي يثير القارئ فيتمّسك بمتابعته حتى النهاية، وهو جانب نفعي حققه الكوني عبر هذه الافتتاحية، وأيضا استطاع أن يوّجه الأنظار إلى رمزّية هذا الحدث وهو تشُّبث الحاكم بالسلطة إلى الأبد.

---

[1] سالم عقيلة، توظيف التراث في أعمال إبراهيم الكوني. ص179-180.

[2] ابن منظور، لسان العرب، ت أمين محمد عبد الوهاب، ومحمد الصادق العبيدي، مؤسسة التاريخ العربي بيروت. طبعة جديدة. مادة سرد.

[3] صالح عالية، مقاربات في الخطاب الروائي، كنوز المعرفة. ط1 2011م ص178.

[4] يوسف آمنة، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق. دار الحوار. ط1 1997م ص29.

[5] لكوني إبراهيم، الورم، ص7.

وبما أَنّ الخلعة لم تتلبس بدنه إلا بعد أن أُنذر بخلعها، معنى ذلك أ ن هناك زيارتين سابقتين لرسول الزعيم أهملهما الروائي، ولم يشأ أن يذكر أحداثهما ذكرا آنيا مباشرا، وإنّما خصّص لكل منهما فصلا مستقلا عن طريق تقنية الاسترجاع الخارجي جاء سرد الزيارة الأولى تلك التي بشّر فيها بنيل خلعة الزعيم في الفصل الثاني المعنون بـ(البشارة)، يقول الراوي: ((لن ينسى أبدا زيارة الرسول الأولى، كما لن ينسى مدى الحياة زيارة الرسول الأخيرة: في الزيارة الأولى أقبل عليه الرسول في ظلمة السحر، وفي الزيارة الأخيرة نزل عليه ضيفا مسربلا بغيهب المغيب، في المرة الأولى استيقظ من نومه....))[1]. ثم أخذ في سرد باقي الحدث المتعلق بهذه الزيارة، وجاء سرد الزيارة الثانية تلك التي أُنذر فيها بنزع هذه الخلعة في الفصل الثالث المعنون بـ(البلاغ)، يقول الراوي: ((في تلك المرة لم يقبل عليه الرسول في عتمة الفجر، ولكَّنه حّل عليه ضيفا في ظلمة الغروب، لم يركن إلى جواره كما فعل في يوم التنصيب، ولكنه استأذنه للخروج في نزهة...)).[2]

وللمقام السردي مجموعة من العناصر تروى من خلالها الرواية، وهي المتمثلة في الراوي الذي يقوم بنقل الرواية إلى المروي له، والمروي أي الرواية نفسها، والمروي له، وقد يكون اسما معينا ضمن البنية السردية، وقد يكون كائنا مجهولا أو متخيلا، وقد يكون المجتمع بأسره [3]، فالراوي هو الذي يحمل رؤية الكاتب إلى العالم من خلال ما يرويه عن شخصياته، وقد تناوله الروائيون بأساليب وطرق مختلفة، وكثرت حوله الدراسات النقدية، فهذا (إبراهيم خليل)يتحدث عن عدة أنواع من الرواة أهمها: الراوي المشارك: وهو أحد أشخاص الرواية الذي لا يكتفي بسرد الحوادث؛ بل هو أحد المشاركين فيها، وكذلك الراوي العليم، وهو الراوي الذي يمتلك القدرة غير المحدودة على الوقوف على الأبعاد الداخلية والخارجية للأشخاص، ويأتي على نوعين، الراوي العليم المحايد: وهو الراوي الذي يكتفي بسرد الحوادث ورصد الوقائع والشخصيات والمكان دون تدخل مباشر منه، والراوي العليم المنقّح، وهو الذي يحول التحقق من صحة ما يرويه، والتأكد من أهداف الشخوص.[4]

والراوي الذي استخدمه الكوني في رواية (الورم) أقرب إلى الراوي المنقّح، حيث لم يكتف برصد الحوادث فقط، بل كانت له مشاركات مباشرة أو غير مباشرة في تشخيص المواقف، ويبدو هذا واضحا سواء من خلال لغة

---

[1] لكوني إبراهيم، الورم، ص24.

[2] المرجع نفسه، ص37.

[3] يوسف آمنة، تقنيات السرد، ص29.

[4] خليل إبراهيم، بنية النص الروائي، ص 81 ،82 ،83.

الحوار، فالحوار "إن لم يكن يعبر عن فكرة عامة؛ فإنّه يعّبر عن فكر المؤلف الذي يقحم نفسه عن طريق الحوار"[1]. أو من خلال لغة السرد، كقوله في بداية الفصل الثامن: ((عاش (آساناي) هذا الكابوس مرتين: مرة في الزمن الذي سبق نيل الخلعة، ومرة أخرى بعد بلاغ الرسول القاضي بخلع الخلعة! لم يكن كابوس منام، ولكنّه كان كابوس يقظة، وهذا أسوأ ما في الأمر: إحساس مبهم بالخطر، إحساس مميت بالعزلة، إحساس غامض غموض الموت بحقيقته كمخلوق خاوٍ، مهجور، وحيد، ومفقود. لم تفلح التجارة في أن تصير له في هذه المحنة عزاء (ربما لأنه لم يفلح يوما في عقد صفقة حقيقية)، ولم يهبه الحظ حظوة في أعين النساء كي يصرن له دمى كما لم يجد في الناس صدقا يستطيع أن يسميه صداقة))[2]. ومن ثَّم، فالبنية السردية هي التي تعبر عن فلسفة السارد ورؤيته للعالم، هذه الفلسفة التي هي في مجملها "مجموعة من الأفكار والآراء ووجهات النظر المعايشة للشكل ومكوناته".[3]

ويتضح من خلال لغة السرد أنّ التقنية التي يكثر من استخدامها الراوي هي السرد بضمير الغائب فهي التقنية الظاهرة في بنيتها، وهي التي يعكس من خلالها الكاتب وجهة نظره، وقد حرص الكوني على اتباع هذه التقنية نظرا "لما يتيحه هذا الأسلوب للمؤلف من حرية في التعليق والتدخل والتفسير، فالشخصيات محكومة بفكرة كلية، وما هي إلا رموز تنتهي في خاتمة المطاف إلى تحقيق الفكرة الكلية الرمز الكلي نفسه" [4]. ومن ثم، يكون الراوي في هذا النوع من السرد هو المحيط بكل ما يجري مستعينا بأصوات بعض الشخصيات "فالرواية بضمير الغائب قلما تكتفي بصوت الراوي العالم بكل شيء؛ بل تضيف إليه صوت الشخصية، بواسطة الصوت المتداخل". [5]

---

[1] السعافين إبراهيم، تطور الرواية العربية الحديثة في بالد الشام، (1870 ـ 1967م)، دار المناهل بيروت لبنان، ط2 ،1987م، ص524.

[2] الكوني إبراهيم، الورم ص 81.

[3] الفيومي إبراهيم، قراءات نقدية في الرواية العربية، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، أربد الأردن، ط1 2001، ص25

[4] السعافين إبراهيم، تطور الرواية العربية الحديثة في بالد الشام (1870-1967)، ص524

[5] غنايم محمود، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة (دراسة أسلوبية)، دار الجيل بيروت، دار الهدى القاهرة، ط2 1993م، ص336

3. الشخصيات:

لا يمكن أن يتم العمل الروائي بدون شخصيات، فهم المحرك الرئيس لجميع عناصر الرواية فلا مكان ولا زمان ولا لغة بدونهم، فالشخصية هي التي تحمل رؤية الروائي وموقفه الفكري.

والشخصيات الروائية متنوعة، منها ما هو اجتماعي، ومنها ما هو تاريخي، ومنها ما هو غرائبي، كما تنقسم الشخصية من حيث التصنيف إلى اعتبارات عدة، منها باعتبار الوظيفة، فالشخصيات لا تتساوى من حيث الأدوار والوظائف [1]، ومنها باعتبار العرض إلى نامية "تتكشّف لنا تدريجيا خلال القصة وتنمو نتيجة تفاعلها المستمر مع الحوادث وتطورها" [2]، وشخصيات مسطحة وهي التي "لا تؤثر فيها حوادث القصة، فالكاتب يرسمها لنا من البداية وقد اكتملت، وأصبحت غير قابلة للتطور، لذلك تكون ردود فعلها بالنسبة للحوادث معروفة سلفا".[3]

وبالنظر في رواية (الورم) نجد أنّ هناك ثلاث شخصيات يمكن أن نطلق عليها شخصيات نامية، أهمها شخصية (آساناي) محور الرواية وحاكم الواحة، فقد كان في بداية الرواية مهمشا مضطهدا لا يلتفت إليه أحد، ثم تحَّول فجأة إلى حاكم مطاع، ثم تألمه لاقتراب وقت انتزاع الخلعة منه، ثم ازدادت حالته النفسية سوءا بعد التصاق الخلعة به، ثم تغيره على رسول الزعيم وتحوله من تابع للزعيم إلى حاكم مطلق مستقل، ثم تحوله من حالة القوة والجبروت إلى حالة الضعف والمرض، ثم موته في مكان مجهول لا يدري به أحد، وكذلك من الشخصيات النامية شخصية رسول الزعيم الذي قام بثلاث زيارات إلى حاكم الواحة لكل زيارة نمطها الخاص، ففي الزيارة الأولى يتقَّمص شخصية الواهب المتفِضل الذي يمنح الأمل والفرحة لأحد التعساء، وفي الزيارة الثانية يتقمص شخصَّية المرعب المهدد، المتوعد بانتزاع الفرحة وسلب السرور، وفي الزيارة الثالثة يتعرض للسجن والإعدام، فتتحول هذه الشخصية من شخصية تطاول عنان السماء إلى أخرى بائسة حزينة تتلمس سفح الأرض.

---

[1] خليل إبراهيم، بنية النص الروائي، ص194 وما بعدها

[2] غطاشة داوود وراضي حسين، قضايا النقد العربي قديمها وحديثها، الدار العلمية الدولية، ط1 2000م، ص126

[3] المرجع نفسه، ص126

كذلك استعان الكاتب في رواية (الورم) بالعديد من الشخصيات المسطحة بغية إيصال رؤيته الفلسفية إلى المتلقي، ومن هذه الشخصيات: (الساحر) الذي حاول خلع الجبة ففشل فقتله الحاكم حتى لا يفشي سره، وكذلك (أساروف) الكاهن و(أمازار) و(إيزير) حكماء الواحة توقفت أدوارهم عند هذه الصفة .وهذه الشخصيات ليست لها مهام إيجابية في الرواية فهم يقفون جامدين ليتلقوا الأحداث كما تجيئهم؛ لكن مع ذلك فإنّ رؤية الكاتب لا تصل إلا من خلالهم .كذلك تنقسم الشخصيات باعتبار الوظيفة إلى شخصيات ذات وظيفة كبيرة وتتمتع بحضور قوي، بحيث تكون العمود الفقري للرواية والمحور الأساس الذي تقوم عليه الأحداث، وتنصب عليها اهتمامات الراوي، ومن أمثلتها في رواية (الورم) شخصية (آساناي) التي احتلت جميع صفحات الرواية، وهناك شخصيات وظيفتها متوسطة مثل شخصية رسول الزعيم وشخصية (وانتهيط)، أما باقي الشخصيات فوظيفتها محدودة وثانوية انحصرت في خدمة الشخصيات الرئيسة في الرواية التي لا تستطيع أن تنسلخ عن تصرفات تلك الشخصيات الهامشية، فهي متممة لأجزاء من المشهد السردي، وعلى الرغم من ثانوية هذه الشخصيات إلا أن قضايا الرواية الأساسية لا تقوم وتتشكل إلا من خلال أفعال هذه الشخصيات الهامشية.[1]

وقد اعتنى (الكوني) برسم شخصياته وفقا لأدوارها ومساحاتها، فذات الأدوار الرئيسة يظهرها الكاتب عن طريق تقنية الاسترجاع أو المنولوج الداخلي، فيستنبط بهما كنه هذه الشخصية، دون حاجة إلى الوصف الجسدي المستعجل، وانما تظهر صورتها وحقيقتها من خلال الأحداث شيئا فشيئا ، بعكس ما إذا كانت الشخصيات لها أدوار متوسطة فإن الكاتب يرسمها لنا من خلال أول ظهور لها، مكتفيا بوصفها الخارجي، كما حدث في وصف شخصية القرينين عند الحديث عن بعض الوصايا في مطلع الفصل الرابع: ((وصية جرت على لسان رجل قصير القامة، حاسر الرأس لا من القناع فحسب يجاور رجال نحيلا، مقَّنعا، طويلا، نحاسّي البشرة مثله مثل جليسه الأقرع... أهل الواحة يخاطبون صاحب القامة القصيرة باسم (أساروف) ويلقبونه بالكاهن، أما صاحب القامة الطويلة فيخاطبونه باسم (إيدبنان) ويلقِّبونه بالمهاجر)).[2]

[1] عوين أحمد، دراسات في السرد الحديث والمعاصر، الوفاء، ط1 2009م. ص93.

[2] الكوني إبراهيم، الورم ص 52.

4. الفضاء المكاني:

ليس بمقدور الحدث الروائي أن ينموا إلا في مكان ما، وهذا المكان يصنعه خيال الراوي ويشكله من الكلمات، وهذا العالم الخيالي الخاص قد يشبه عالم الواقع، فالكلمات لا تنقل عالم الواقع بل تشير إليه وتخلق صورة مجازية لهذا العالم.[1]

ويعد المكان من العناصر المهمة والرئيسة التي تساعد على إعطاء الرواية بعدها الواقعي وملامحها الاجتماعية، ويزيدها أهمية أنه لابد لأحداث الرواية أن تقع في مكان معين، فضلا عن أن المكان له علاقة إيجابية بالشخوص بما له من طباع مركوزة في النفوس، وله علاقة أيضا بالرؤية التي يحاول الكاتب إيصالها.[2]

ولتخصص إبراهيم الكوني فيما يسمى (براوية الصحراء) ذات الطابع الغرائبي كانت الأمكنة في رواياته تتناسب مع هذا الطابع، فأغلب أمكنته في هذه الرواية كانت مفتوحة ذات فضاء واسع فهناك – مثال – الواحة، والصحراء، والحمادة الحمراء الغربية، والحقول، والطرق، والساحات الموجودة في الواحة، والأسواق، فضلا عن الأمكنة المغلقة الواردة قليلا في هذه الرواية، هذه الأمكنة التي يغلب عليها أيضا الجو الغرائبي والأسطوري، فهناك بيت (آساناي) والسجن، ودار القضاء، وزريبة الأغنام التي سجن فيها (إيدبنان). ولا شك في أنّ هذه الأمكنة المتنوعة كان لها الأثر الكبير في رسم الشخصيات وتنوعها، "ولذلك فإنّ رصد المكان الجغرافي أو المكان الهندسي ليست ذات قيمة كبيرة، لأنّ أهمَّية المكان تنبع في تعضيد علاقته مع المكونات الحكائَّية، فهو ليس عبارة عن خلفَّية تتحَّرك فيها الشخصيات، لأنّ المكان يصبح من إنتاج مخيلة الروائي ". [3]

ومن ثم، فإن أهم الأمكنة في رواية (الورم) هي التي كان يدور فيها المشهد الحواري الذي يأخذ حيزا كبيرا من مساحة الرواية، فـ"الفضاء المكاني في تجليه وحضوره مكان منفلت، متعدد ومتنوع" [4]، وقد دارت المشاهد الحوارية في أماكن مفتوحة وأخرى مغلقة، ومن هذه الأماكن: المشاهد الثالثة التي دارت بين (آساناي) ورسول الزعيم كانت في فضاء الواحة الخارجي. المشهد الذي دار بين القرينين(إيدبنان)و(أساروف) كان في واحة السوق. المشهد الحواري الذي دار بين الرفاق الثالث أسان وأمازار وايزير جرى في أدغال الحقول التي تجاور

---

[1] عمايرة منصور، بناء الزمن والفضاء في الرواية العربية المعاصرة. دائرة المكتبة الوطنية. ط1 2008م. ص134.

[2] خليل إبراهيم، بنية النص الروائي، ص166.

[3] ربابعة موسى، آليات التأويل السيميائي، آفاق للنشر والتوزيع، ط1 /2011.ص185

[4] المرجع نفسه، ص185.

سور الواحة الشمالي. المشهد الذي دار بين آساناي والساحر كان في بيت آساناي. أما مشهد المساءلة الذي دار بين آساناي والحكماء أعضاء المجلس فقد كان في دار القضاء .

وبالرجوع إلى الرواية يتضح أن الأماكن المفتوحة أكثر وجودا من الأماكن المغلقة، وهذاَ ليس غريبا؛ّ ألن مثل هذه الروايات الصحراوية تناسبها الأماكن المفتوحة أكثر، فيتجلى فيها تفاعل الذات السادرة "عندما تلجأ إلى رسم هذا الفضاء من خلال العناية الدقيقة بالتفصيلات" [1]، كما جاء في هذه المشاهد السردية التي تظهر بعض التفاصيل بشكل متقطع عن الواحة التي تدور فيها الأحداث، يقول الراوي: ((آدري الشمال هذه تقع في منخفض أرضي هائل المساحة في أطراف صحراء تينغرت الشمالية)) [2]. ((والواحة تهجع في سهل فسيح تحدّه من الشمال سلسلة من الروابي التي تتسلق هاماتها أضرحة الأوائل ذات الشكل المستدير... من جهة الشرق تتمدد متاهة خلاءّ مسطّح مفروشة بالحجارة حينا والحصباء حينا آخر... في الجنوب يسرح السهل أيضا. يسرح مسافات طويلة قد تستغرق يوما كاملا حتى يدرك السلسلة الجبلية المهيبة التي تحمل على ظهرها صحراء(تينغرت) السماوية)). [3]

لقد استطاع الكوني عبر هذه الأوصاف المتناثرة من الرواية تشخيص المكان من جميع اتجاهاته، مما مَّكن للقارئ تصور الأحداث الجارية داخل هذا المكان بصورة واضحة وجلية، وتصور أيضا مدى عمق العلاقة الانفعالية الكامنة بين هذا المكان والشخصية العالقة في محيطه، فهذا الوصف الدقيق للأمكنة جعلنا نشعر وندرك أن هذا الوصف لا يمكن أن يكون لمجرد الزخرفة أو خلق خلفية معينة بحيث يكون إضافة لا داعي لها "بل هو جزء لا يتجزأ من الإعداد للحدث وتقديمه،ّ وتقديم الشخصيات وما يدور بداخلها، إذ كثيرا ما يعكس المكان ما يجول بخاطر الشخصيات من الأحاسيس سواء كانت فرحا أو حزنا، شعورا بالأمن أو بالخوف، بالطَّمأنينة أو بالقلق والرعب وتوقع الشر . [4]

ولعل هذا الطرح يتضح أكثر من خلال الأمكنة التي واكبت زيارتي رسول الزعيم الأولى والثانية لحاكم الواحة، فالمكان الذي احتوى الزيارة الأولى المبشرة بالخلعة يبدو عليه بداية التوحش والانعزال والغربة، هذا

---

[1] المرجع نفسه، ص188.

[2] الكوني إبراهيم، الورم، ص 60.

[3] الكوني إبراهيم، الورم، ص 62-63.

[4] سمعان أنجيل بطرس، دراسات في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987م، ص61.

المكان المتمثل في بقعة من العراء خارج أسوار الواحة، حيث كان ينام الشقي التعيس المنبوذ، لقد أوحى هذا المكان الموحش بطبيعة الشخصية الكامنة فيه، حتى إذا ما أطل رسول الزعيم على هذا الشقي انفتحت أبواب الواحة ودخل معه إلى ساحة السوق حيث الباعة والفضوليون والعاطلون عن العمل يتقاطرون على الساحة لقضاء حوائج، أو لترويج سلعة، أو لإشباع العين من نظر، أو لملء الأذن من سمع، والا شك أن مثل هذا المكان المليء بالناس والمتاع يوحي بالطمأنينة والأمان أكثر بكثير من مكان مقفر خارج الأسوار، ومن ثم، أراد الكاتب هنا أن يوحي من خلال دلالة المكانين بالتحول الحاصل للشخصية، فالانتقال من المكان الموحش إلى المكان الآمن هو امتداد لتحول الشخصية من الشقاء والفقر إلى الراحة والغنى .

أما ما يخص الزيارة الثانية، فالمكان الذي احتواها بداية كان في قمة الأمن والأمان في بيت (آساناي)الذي يمثل سلطة الدولة في الواحة، فالمكان يوحي باستقرار نفسية الشخصية، لكن الخبر المزعج الذي جلبه رسول الزعيم معه لا يتناسب مع هذا المكان الهادئ المستقر، ومن ثم، تحول المكان إلى أزقَّة الواحة في التواءاتها وتعرّجاتها، في ارتفاعاتها وانخفاضاتها، إلى أن أَّدت الطرقات إلى بوابة السور الشمالي وعبور السور إلى الخارج، إلى رحاب الخلاء. ومن ثم، يصبح تحُّول المكانّ مواكبا لتحُّول الحدث وتحول طبيعة الشخصي المرتقبة. فانتقال رسول الزعيم إلى هذه الأمكنةّ المزعجة إيحاء بما يحمله من أخبار سيئة لهذا الحاكم، كذلك يدل هذا التحول من المكان الآمن المستقر المريح إلى المكان المزعج المتعب الشاق على تحول الشخصية من الغنى والملك إلى الفقر والتشرد، فخروج(آساناي) من الواحة يوحي بتنحيه عن السلطة وخروجه من المشهد السياسي .

ولعل دلالة الإيحاء المتعلقة بزيارات رسول الزعيم لا تقتصر على الأمكنة فقط، وانما تشمل الأزمنة أيضا، فالزمن الموافق للزيارة الأولى الجالبة للخير والاستقرار والرفعة هو عتمة الفجر وبداية النهار، وهذا إيحاء يحمل طابعا إيجابيا يواكب طموح الشخصية وتطلعاتها، أما في الزيارة الثانية فقد وافقت زمن الغروب، وهو زمن يوحي بالكآبة الموافقة لطبيعة الخبر المزعج الذي يحمله رسول الزعيم، ومن ثم يصبح الزمن في كل من الزيارتين موافقا لطبيعة الحدث ونتيجته الموغلة في الشخصية.

5. الزمن الروائي :

يعد الزمن من العناصر التي تسهم في تشكيل البناء الروائي مثله مثل الشخصية واللغة والمكان، فكلها عناصر مرتبطة ارتباطا عضويا [1]، وبما أن رواية(الورم) تعد من الروايات الغرائبية التي فيها لا يتقيد الكاتب بالزمان بمفهومه التتابعي؛ لذلك فإن الزمان فيها ذهنيا "يتصوره كل من الكاتب والقارئ كليهما من خلال رصيدهما الثقافي والمعرفي" [2]، ومن ثم يتركز الاهتمام هنا على دراسة المفارقة السردية والحركة السردية دون النظر إلى العناصر الأخرى التي تخص الزمان .

أما ما يخص المفارقة السردية، فالمتتبع لزمن القصة في الرواية يجده يخضع للتسلسل المعقول بين الأحداث؛ في حين أن زمن السرد يتجرد من هذه السلسلة المتتابعة، وحين ال تتطابق الأنظمة السردية مع نظام القصة تظهر المفارقة السردية [3]، ولتوضيح هذه المفارقة يمكن استخدام تقنيات سردية متعددة كالاسترجاع بنوعيه الداخلي والخارجي، فـ"من خلال هذه التقنية يتمكن الروائي من كشف عوالم شخصياته للقارئ، حينما يعرض للظروف التي عاشتها في الماضي وبقي أثرها في الحاضر، بحيث تخدم التسلسل الروائي وتقدمه بصورة لا يشعر القارئ معها بفراغ في تكوين الشخصية " [4] .

وقد استفاد الكوني من هذه التقنية في رواية (الورم) كثيرا، فمثلا حين تذكر (آساناي) محاولة انتحاره قبل تمكنه من حكم الواحة، استخدم الكاتب تقنية الاسترجاع الخارجي؛ لان هذه الحادثة كانت قبل بداية الرواية، يقول الراوي في الفصل ما قبل الأخير متحدثا عن (آساناي) : ((مات يوم تأبط حبل المسد وذهب به إلى الحقل ليشنق نفسه في جذع النخلة، فأنقذته النخلة بهبتها الذهبية)) [5]. أما الاسترجاع الداخلي نجده في قول (آساناي)أيضا عندما تأخر عليه داهية البنيان بالحجاب: ((إني أكاد أصدق أن ذلك الوغد ما هو إلا لئيم الأجيال (وانتهيط) أقبل علينا في ذلك اليوم المشئوم متنكرا في أثواب الأغراب)) [6] ، كذلك استفاد من

---

[1] عوين أحمد، دراسات في السرد الحديث والمعاصر، ص115.

[2] خليل إبراهيم، بنية النص الروائي، ص126 .

[3] الرواشدة سامح، منازل الحكاية، دراسة في الرواية العربية، الشروق عمان. ط1 2006م .ص120.

[4] الخطيب عبد اهلل، روايات باكثير، (قراءة في الرؤية والتشكيل). دار المأمون. ط1 2009م، ص142.

[5] الكوني إبراهيم، الورم، ص172 .

[6] المرجع نفسه، ص167.

تقنية الاستشراف في أكثر من موقع، فقد ذكر الكاتب حوادث في وقت يسبق الزمن الذي ينبغي أن يكون موقعها فيه في القصة، من ذلك تعجب داهية العلل من الجبة التي التحمت بجسد الحاكم، قال الراوي واصفا حاله حين شاهد هذا الموقف: ((تمتم لأول مرة بعبارته التي تكررها فيما بعد كثيرا ـ عجبا !)) [1] ، وأحيانا يجمع الكاتب بين تقنيتين في عبارة واحدة، كاستفادته من تقنية الاسترجاع الخارجي والاستشراف في إيصال دلالة معينة للمتلقي، كقول الراوي في الفصل الثاني متحدثا عن حال (آساناي) بعد زيارة رسول الزعيم الثانية:((لن ينسى أبدا زيارة الرسول الأولى. كما لن ينسى مدى الحياة زيارة الرسول الأخيرة: في الزيارة الأولى، أقبل عليه الرسول في ظلمة الَّسحر، وفي الزيارة الأخيرة نزل عليه ضيفا مسربلا بغيهبَ المغيب"[2]، فالزيارة الأولى كانت قبل بداية الرواية، وما علمنا بها إلا عن طريق الاسترجاع الخارجي، أما الزيارة الأخيرة فهي لم تحدث بعد؛ ولكن الراوي أخبرنا بأنها ستقع *يوما، وهذا ما يسمى بالاستشراف* .

أما ما يتعلق بالحركة السردية، فهي التي تختص بتسريع السرد وتبطئه، فقد يتعلق الزمن كثيرا بوتيرة سرد الأحداث من حيث درجة سرعتها أو بطئها عبر اشتمالها على مظهرين رئيسيين :المظهر الأول، ويقضي باستعمال صيغ حكائيه تختزل زمن القصة إلى الحد الأدنى، أما المظهر الثاني فيمثل الحالة المقابلة حيث يجري تعطيل الزمن القصصي على حساب توزيع زمن السرد مما يجعل مجرى الأحداث يتَّخذ وتيرة بطيئة [3]، ومن ثم اتخذ الروائيون مجموعة من التقنيات استخدموها في كتاباتهم واستحسنها النقاد، ومن هذه التقنيات الحركية ما يلي :

أ. تسريع السرد :

يضطر الروائي أحيانا إلى تسريع سرد الرواية إذا ما تطرّ ق إلى فترات زمنية طويلة، أو إلى تفاصيل لا طائل من ورائها والحديث عنها لا يخدم العمل الروائي، فيلجأ إلى آليات تساعده في تجاوز هذه الفترات وفي حذف هذه التفاصيل دون أن يهتز سرد الرواية، من هذه الآليات: التلخيص، ويتحقق بسرد أحداث تستغرق من الرواية زمنا مديدا في فقر تحتل من النص حيزا محدودا.[4]

---

[1] المرجع نفسه، ص157.

[2] المرجع نفسه، ص24.

[3] بحراوي حسن، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990م، بيروت، ص120.

[4] الخطيب عبد الله، روايات باكثير، ص 130.

وبالنظر في رواية (الورم) يتضح أ ن فيها العديد من الفترات الزمنية المتصفة بالطول؛ يرى الروائي أَنَّها ليست مهمة في أحداث الرواية فقام بتلخيصها في فقر قصيرة، كالفترة التي بين زيارتي وانما رسول الزعيم الأولى والثانية، فما قام به (آساناي) في هذه الفترة من أعمال لم تسرد بتفاصيلها، اختزلت في سطور قليلة من خلال حوار دار بين(آساناي) ورسول الزعيم جاء فيه: ((إذا كان جلالة الزعيم يرى أني أصبت الأكابر... واذا كنت سمحت لنفسي باستنزال صنوف القصاص بأصحاب الجور ... واذا كنت قد انتزعت أموال من أغنياء))[1]، فهذه الأشياء تحتاج إلى العديد من الصفحات إذا أ ارد الكاتب سردها، لكن الكاتب لا يرى في سردها أي فائدة يمكن أن تُحصَّل فعرضها باختصار.

ومن آليات تسريع السرد أيضا: الحذف، وهي التقنية الزمنية الثانية التي تسرع حركة السرد، وتتحقق حين يقوم الراوي بإسقاط فترة زمنية من زمن الحكاية دون أن يتطرق إلى ما جرى فيها من الأحداث وما مر بها من الشخصيات.[2]

وقد استفاد الكوني من هذه التقنية في عدة مواضع، من ذلك ما جاء في بداية الفصل الثالث عشر عندما لم يشر الراوي إلى الأيام الكثيرة الأولى التي قضاها (إيدبنان) مسجونا في زريبة للأغنام واكتفى بقوله: ((في هذه الزريبة المجاورة للحقول عاش أسيرا آخر أياما كثيرة مع الأغنام منتظرا يوما يشهد فيه تقرير المصير)).[3]

ب.تبطئة السرد:

وهي الطرف المقابل لتسريع السرد، ويشترط فيها أن تنسجم مع النص الروائي شأنها شأن تقنية التسريع، فهي ليست اعتباطية [4]. ولتبطئ السرد – أيضا- آليات استخدمها الروائيون واستحسنها النقاد، ومن هذه الآليات: المشهد الحواري، وهو عملية فنية من شأنها أن تسهم في الكشف عن الأبعاد النفسية والاجتماعية للشخصيات الروائية التي يعرضها الراوي عرضا مسرحيا مباشرا وتلقائيا [5]. فالمشهد الحواري يمتاز

---

[1] الكوني إبراهيم، الورم ص 46.

[2] يوسف آمنة، تقنيات السرد، ص 84.

[3] الكوني إبراهيم، الورم، ص 139.

[4] الخطيب عبد اهلل، روايات باكثير، ص 133.

[5] يوسف آمنة، تقنيات السرد، ص 89 .

بمناقشة القضايا الفكرية وتبادل الرأي والأفكار، فهو وسيلتنا للكشف عن فكر الشخصية، وتحديد هويتها وطبيعتها الفكرية والنفسية.[1]

وقد اعتمد الكوني في رواية (الورم) كثيرا على هذه التقنية فلا يكاد يخلو فصل منها، فمثلا زيارات رسول الزعيم الثالثة لآساناي اعتمدت على المشهد الحواري المطول بينهما، وكذلك المشهد الحواري الدائر بين الرفاق الثالثة أسان وأمازار إيزير، وما بين القرينين إيدبنان المهاجر وأساروف الكاهن، ففي مثل هذه المشاهد الحوارية "تختفي الأحداث وتعرض أمامنا تدخلات الشخصيات كما هي في النص." [2]

ولعل هذه المشاهد الحوارية المحبرة بلغة فلسفية قائمة على الحكمة وضرب المثل هي سر نجاح الكوني ووصوله إلى العالمية، فمن خلالها استطاع أن يفلسف وجهة نظره حول الكثير من القضايا المتعلقة بالصحراء وطبيعة أهلها، أهمها في هذه الرواية البعد السياسي ومعالجته بأسلوب رمزي أسطوري يختلط فيه الواقع بالمتخيل، كما في هذا الحوار الدائر بين رسول الزعيم، والحاكم آساناي: ((قال الرسول :

-بفضلك أنت سأتحرر من خوف الموت، ولكّنك لن تحرر من الموت بفضلي أنا، هذا يؤسفني !

استفهم الجلاد بإيماءة فأوضح الأسير:

-الضحّية تموت مَّرة بفضل الجلاد، لأنّ ميتة المرة هي التي تحرر من الموت ألف مَّرة، أما الجلاد فيموت كل يوم مرارا، لأنَّ الخوف من الموت هو الموت !

ـ الخوف من الموت؟

-أنت لن تطمع بعد اليوم أن تحيا بين أناس يخافونك دون أن تخافهم!)) [3]

لقد عَّبر الكاتب من خلال هذا الحوار عن حقيقة الجبابرة وخوفهم من الموت بعبارة فلسفية قائمة على الإقناع والتدبر، مسقطا فلسفة هذه الحوارية على الواقع المعيش من دون أن يلحقه أذى هذا الواقع.

---

[1] يورنوف روالن، عالم الرواية، ص 168. نقال عن تجليات الواقع والأسطورة. لعوني الفاعوري ص109.

[2] بحراوي حسن، بنية الشكل الروائي، ص 120.

[3] الكوني إبراهيم، الورم ص 136.

ومن الآليات تبطئة السرد أيضا: الوصف الذي يعتبر من الآليات التي تعمل على تبطئة حركة السرد، ويستغله الروائي في تقديم الشخصيات والأماكن من أجل تقريب الصورة الموصوفة بحيث تجعل القارئ وكأنه يراها، وفائدة الوصف أنه يشد القارئ ويجذبه لأحداث الرواية [1]. كما تعد هذه التقنية "محطة تأملية تتخذ شكل وقفة وصفية أو تحليل لنفسية الشخصية ... وتكون الغاية من الوقف هو تعليق زمن الأحداث في الوقت الذي يواصل فيه الخطاب سيره على هامش القصة." [2]

وقد استغل الكوني تقنية الوصف في رواية (الورم)، وقام بتوظيفه في توضيح الأماكن التي تقوم عليها الأحداث بغية استقطاب انتباه القارئ لمتابعة سرد الرواية بتشوق، أو استغلاله في استجلاء أبعاد الشخصية نفسيا وأيدلوجيا، مستخدما هذه التقنية بشكل مبسط أحيانا بحيث لا يتعَّدى الوصف السطرين أو الثلاثة أسطر، كقوله: ((عَّم في المكان سكون وتمادت في الأركان عتمة بعد أن خنق بأنفاسه ضياء السراج، من الشباك المغلق تسلل بصيص ضوء خبيث فأسدل الستور بإحكام، تمدد في المخدع وتأمل العتمة))[3]، وأحيانا أخرى يأتي بالوصف على هيئة فصول مستقلة لأماكن أو شخصيات وردت بكثرة في ثنايا الرواية، من ذلك ما جاء في الفصل الخامس الذي خصصه كله لوصف الواحة مسرح الأحداث، كذلك ما جاء في الفصل السادس الذي خصصه لوصف الزعيم الذي دار حوله حراك جدلي كبير، فوجب على الكاتب أن يخصه بفصل كامل تتجلى فيه حقيقته وينكشف سره.

---

[1] الخطيب عبد الله، روايات باكثير، ص136.

[2] بحراوي حسن، بنية الشكل الروائي، ص 120.

[3] الكوني إبراهيم، الورم ص 167.

خـــــــــاتمـة

خـــــاتمة:

من خلال دراستنا الموجزة في مسار تحول الرواية العربية من المحلية إلى العالمية يتضح لنا أن الرواية العربية بعد أن تأسست في شكلها التقليدي، منذ الثلث الأخير من القرن التاسع عشر أخذت تتطور شيئاً فشيئاً علي يد كبار الروائيين، حتى بلغت في المرحلة المعاصرة إلى ما بلغت إليه وهي الآن تندرج تحت لواء الواقعية الجديدة، وتلك واقعية تبحث دوماً عن شكل أكثر جدة و طرافة، يستلهم التراث ولا يعادي المعاصرة و الحداثة، و يصور الإنسان البسيط في الحارات و الأزقة في الحقل و المصنع في إطار المقدس و المدنّس من أجل الدعوة إلي حرية الإنسان و كرامته و تحرير الأرض و المساواة بين أبناء البشر.

ومن بين الروائيين اللذين ساهموا في تخطي الرواية عتبة المحلية وصعودها إلى العالمية الروائي إبراهيم الكوني، هذا ما تطرقنا له في سابق رسالتنا، وتناولنا العديد من الخصائص نذكر بعض منها:

عودة السرد إلى تماسكه.

عودة السارد إلى ممارسة سلطته.

استبدال المرويات السائدة بمرويات جديدة.

هيمنة الخطاب الأيديولوجي.

توظيف السرد للدفاع عن ثقافة الأقليات.

كذلك بعض التقنيات التي وظفها إبراهيم الكوني في رواياته، وأخذنا رواية "الورم" أنموذجا لنبين من خلالها تقنياته المتبعة، والتي منحت الرواية نضجا فنيا متميزا، أهمها:

تقنية الحوار المشهدي.

تقنية المفارقة السردية.

وقد أظهرت لنا هذه الدراسة البعد السياسي للرواية، وهذا يوضح لنا أن الكوني استطاع توظيف هذه التقنيات في الرواية العربية والعالمية بشكل ملفت للنظر، فيها أظهر نموذج الغرائبية الصحراوية بما فيها من طقوس، وأساطير، وخرافات.

فهو على الرغم من نشأته (إبراهيم الكوني) في بيئة صحراوية، إلا أنه بفضل مثابرته استطاع أن يشق طريقه في فضاء الرواية عبر الخصائص والتقنيات الفنية المتعددة، مما أوصله إلى مصاف العالمية.

وما يميز أدب إبراهيم الكوني هو الألق الحار في التعبير، وعمق التحليل الداخلي، والتعاطف مع الإنسان، هذا الذي جعل نصوص الكوني تجريبية بامتياز تؤهله لأن يكون روائيا عالميا.

وفي الختام نرجو أن نكون قد وفقّنا، ولو بقدر قليل في إنجاز هذه الرسالة وأن نكون قد تمكنا من الإلمام ببعض الجوانب الهامة فيها، طامحين إلى التعلم والاستفادة من أخطائنا. والله من وراء القصد، وهو ولي التوفيق.

قائمة المصـــــادر والمراجع

المصـــــادر والمراجع:

- رشاد الشامي، حسان. 1998م. المرأة في الرواية الفلسطينية (1965-1985.) دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
- فريجات، عادل.2000م. مرايا الرواية (دراسة تطبيقية في الفن الروائي). دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
- وادي، طه. 1996م. الرواية السياسية. القاهرة: دار النشر للجامعات المصرية.
- صلاح صالح، سرد الآخر-الأنا والآخر عبر اللغة السردية-
- المجوس، الجزء الأول، دار التنوير للطباعة والنشر، ط2، 1992م.
- السحرة، الجزء الأول، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، 1995م.
- نزيف الحجر، رياض الريس للكتب والنشر، الطبعة الأولى، 1990م.
- نظرية الرواية منشورات سيراس، تونس 1996م.
- أيان واط، الواقعية والشكل الروائي في "الأدب والواقع"كتاب مشترك، تعريب عبد الجليل.
- سحر الكتابة، مركز الرواية العربية 2005.
- بحراوي حسن، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط1 ،1990م بيروت.
- الخطيب عبد اهلل، روايات باكثير (قراءة في الرؤية والتشكيل). دار المأمون. ط1 2009م.
- خليل إبراهيم، بنية النص الروائي. الدار العربية للعلوم. ط1 2010م.
- ربابعة موسى، آليات التأويل السيميائي، آفاق للنشر والتوزيع، ط1 /2011.
- الرواشدة سامح، منازل الحكاية، دراسة في الرواية العربية، الشروق عمان. ط1 2006م.
- سالم عقيلة، توظيف التراث في أعمال إبراهيم الكوني. رسالة جامعية (ماجستير). الجامعة الأردنية. 2008 م .
- السعافين إبراهيم، تطور الرواية العربية الحديثة في بالد الشام، (1870-1967م)، دار المناهل بيروت لبنان، ط2 ،1987م.
- سمعان أنجيل، دراسات في الرواية العربية، الهيئة المصرية للكتاب، 1987م .

- صالح عالية، مقاربات في الخطاب الروائي، كنوز المعرفة. ط1 2011م.
- عمايرة منصور، بناء الزمن والفضاء في الرواية العربية المعاصرة. دائرة المكتبة الوطنية. ط1 2008 م.
- عوين أحمد، دراسات في السرد الحديث والمعاصر. الوفاء. ط1 2009م.
- غطاشة داوود، وراضي حسين، قضايا النقد العربي قديمها وحديثها. الدار العلمية الدولية، ط1 2000م.
- غنايم محمود، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة (دراسة أسلوبية)، دار الجيل بيروت، دار الهدى القاهرة، ط2 1993م.
- الفاعوري عون، تجليات الواقع والأسطورة في النتاج الروائي إبراهيم الكوني. عمان الأردن. وزارة الثقافة. 2002 م.
- الفيومي إبراهيم، قراءات نقدية في الرواية العربية، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، أربد الأردن، ط1 2001.
- الكوني إبراهيم، الورم. دار فارس. ط1 2008 م
- ملودة محمود، تمثيلات المثقف في السرد العربي الحديث الرواية الليبية أنموذجا، عالم الكتب الحديث. ط1 2010 م.
- ابن منظور، لسان العرب ت: أمين محمد عبد الوهاب، ومحمد الصادق العبيدي، مؤسسة التاريخ العربي بيروت. طبعة جديدة.
- يوسف آمنة، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق. دار الحوار. ط1 1997م.

فـــــهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدمة..... 2

مدخل حول الرواية العربية الحديثة:..... 5

الفصل الأول: الواقع الروائي لدى إبراهيم الكوني 11

المبحث الأول: 11

1. **التعريف بالروائي إبراهيم الكوني:** 11

2. **وظائف ومناصب تقلدها إبراهيم الكوني:** 11

3. **أسلوبه الأدبي:** 12

4. **جوائز نالها:** 12

5. **مؤلفاته:**..... 13

6. **ما قاله النقاد عن إبراهيم الكوني :**..... 14

المبحث الثاني:..... 16

خصائص الرواية عند إبراهيم الكوني: 16

الفصل الثاني: استنطاق العمل الروائي لدى إبراهيم الكوني..... 35

المبحث الأول: 35

الانفتاح على الغرب: 35

1. **تحطيم خطية السرد:** 35

2. **المزج بين الرواية والأسطورة:** 36

3. **استلهام التراث الشعبي المحلي:** 36

4. **الاشتغال على المكان:**..... 36

5. **الاشتغال على اللغة:** 37

المبحث الثاني:..... 39

دراسة نقدية في رواية الورم لإبراهيم الكوني 39

1. **المتن الحكائي:** 41

2. **السرد الروائي:** 43

3. **الشخصيات:** 46

4. **الفضاء المكاني:** 48

5. **الزمن الروائي:** 51

أ. **تسريع السرد:** 52

ب. **تبطئة السرد:** 53

خـــــاتمة: 57

المصـــــادر والمراجع: 60

فهرس الموضوعات 63

ملخص:

إن رسالتنا هذه التي تحمل عنوان "الرواية العربية بين المحلية والعالمية" تطرقنا فيها إلى المراحل المتعددة التي مرت بها الرواية العربية حتى وصلت إلى العالمية عند الروائي إبراهيم الكوني، وذلك من خلال دراستنا لخصائص الرواية عنده، والتي تعتبر فريدة جعلت رواياته تختلف اختلافا كبيرا عن مثيلاتها من الروايات العربية الأخرى، ولعل أول خاصية وأكثرها شيوعا عنده هي موضوع الصحراء الذي يكاد يكون الموضوع الوحيد في نصوصه.

وقد تناولنا أيضا في هذه الرسالة دراسة في رواية من روايات إبراهيم الكوني ألا وهي رواية "الورم"، لنبين بها التقنيات المستخدمة لديه في هذه الأخيرة (رواية الورم) في جانب تطبيقي تطرقنا له في الفصل الثاني، أما الفصل الأول فقد شمل الجانب النظري المتمثل في الواقع الروائي لإبراهيم الكوني والتعريف به.

Résumé:

Cette thèse, intitulée "Le roman arabe entre le local et le global", dans laquelle nous avons abordé les différentes étapes que le roman arabe a traversées jusqu'à ce qu'il atteigne l'internationalité pour le romancier Ibrahim Al-Koni, à travers notre étude des caractéristiques de son roman, qui est considéré comme unique et a rendu ses romans très différents de leurs homologues. Par rapport aux autres romans arabes, et peut-être la première et la plus commune caractéristique de lui est le thème du désert, qui est presque le seul sujet dans ses textes. Dans cette thèse, nous avons également traité une étude dans l'un des romans d'Ibrahim al-Koni, à savoir, le roman « La Tumeur », pour montrer les techniques utilisées par lui dans ce dernier (le roman Tumeur) dans un aspect appliqué que nous abordé dans le deuxième chapitre. Quant au premier chapitre, il incluait l'aspect théorique représenté dans : La réalité du romancier Ibrahim al-Koni et sa définition.