بلاغة الصوت السردي

في رواية التبر لإبراهيم الكوني

د. نسيمة علوي
جامعة 20أوت 1955 سكيكدة(الجزائر)

الملخص:

أقيم الجدل النقدي حول المتكلم منذ ظهور الرواية فهو ليس واحدا، بل إنّه تركيب صوتي متعدد يخترق الأفق الخطابيـــة دونما حدود، إنّ هذه الإشكالية تدخل ضمن التكامل الواضح بين بنيّة الخطاب ورؤية العالم، فالروائي أي المؤلف الحقيقي إنســـان يمتلك حقه في الحياة، ومن ثم يمكنه التعبير عن المواقف الإيديولوجية، الاجتماعية، الأخلاقية...الخ، ضمن نص روائي يؤثثه سارد خيالي من إبداع صاحب الرواية المؤلف الحقيقي.

Summary:

Held cash controversy over the speaker since the emergence of the novel is not one. It is a multi-audio installation pierce the horizon rhetoric without limits, if this problem within the clear integration between discourse structure and see the world, novelist any real author human being has the right to life, and then he can express for ideological positions, social, ethical ... etc., within the text of the novelist by a fanciful narrator creativity of the owner of the real author of the novel.

1-موضوعة السرد في التبر :

الروائي الليبي إبراهيم الكوني يسير في رواياته الكثيرة على نسق واحد ووتيرة درامية متشابهة تطبعها العــودة إلى تاريخ الأدب العربي في عصر فتوته وازدهاره فروايات الكوني تتركب وفق نموذج استيتيقى سردي يتشابه بقــدر عظيم مع تلك القصائد العربية القديمة. نقصد بذلك الإبداع الشعري الجاهلي، حين كانت الطبيعة الصــحراوية مــربض ذاكرة الشاعر، وكان الجمل والحيوانات البرية الكائنات غير الناطقة هي التي تسير دراما الحكي الشعري، بعد أن يزيل عنها الشاعر تلك العجمة ويخرجها في صورة نموذج مثالي للوفاء والشجاعة والبطولة.

كذلك يغترف الكوني من موضوعات القصيدة العربية ليبني في كل مرة صرحا سرديا تحفه الشعرية العارمــة، نكاد لا نقبض على دلالاتها الحرفية، وتراكيبها البلاغية، لكن بممارستنا لقراءة واعية، قراءة تنفذ إلـــى جســد الــنص، وتعبر روح الإبداع الروائي، هناك ستصيبنا لذة الغواية الكتابية بمختلف أسرارها، اللذة التي تتمنع عــن الوجــود لــولا حدوث الشرح النقدي الحداثي الذي يستأصل جذوة الحروف، ويركب على نسقها منوالا للمتعة إذ ثمة صوفية نصوصية كما يبدو، وأن كل الجهد فيها لينصب لجعل لذة النص لذة مادية.

ولجعل النص موضوعا للذة، شأنه في ذلك شأن غيره وهذا يعني إما أن يقترب النص من "لذائذ الحيــاة مثــل: (الطعام-الحديقة...) وإما أن يتم بوساطة النص، فتح شق للمتعة وللضياع الذاتي الكبير"(1).

يمارس "ابراهيم الكوني" رؤيته السردية، وفق منظور جمالي يبتعد عن الدلالات القريبة من الواقع العياني، بــل إنه يسافر في غياهب الصحراء الواسعة، لينسج نصا يقترب إلى القصيدة والدراما الشعرية، هذا الكاتــب يهــتم بحيــاة "الطوارق" و يختص في كتابة أدب للصحراء، أي أدب المكان الحلم، المكان الذاكرة، المكان الوطن الأم، ويتم هذا وفق

صيغ خطابية تغرق في وهم الأسطورة وخبايا المطلق، كما أنها تزاوج بين الأصوات البشرية المسموعة، وبين أصوات الجن، وأهل الخفاء (المجردة) المتخيلة ذهنيا.

في روايات الكوني تمتزج روح الواقع مع فلذة الإبداع التخييلي فينتج حينئذ شكل فسيفساء سردية، تركب قطعها من الصور المرئية الملموسة (رمل الصحراء-الطوارق-المهاري......)، ومن الصور اللامرئية المتخيلة (صوت الخفاء-القوة الشريرة-مفعول السحر......)، ألا يولد من خلال هذا الخليط اللامتجانس نص بلاغي، نص تؤثثه أدبية السرد المختلق؟ بلى إن الكوني يستثمر التراث العربي والعالمي* من أجل الوصول إلى التقنية الحداثية الموغلة في جوف الصوفية العارمة.

يشتغل الكوني** مرارا على موضوع إنساني مهم يتعلق بالخطيئة والحرية، وضمن هذا المجال لم يوظف الكاتب طرائق سردية متعارفا عليها ومتفقا على وظائفها ومواقعها داخل النص، بل إنّ الكوني يختار لكائناته الورقية ملامحا عجائبية ذات أبعاد لا مرئية، كأن يتحول –مثلا- الجمل -يقصد بذلك المهري الأبلق- إلى بطل رئيسي يسهم في تشكيل الأحداث، وينال قسطه من الصيغ الخطابية شأنه شأن مختلف الشخصيات الروائية، فكيف لحيوان أعجم أن يمارس حضوره الفعلي خلال الشبكة السردية نوعا من التوازن في تبادل الأصوات السردية.

رواية "التبر" ذات موضوع إنساني، موغل في رسم البنيات الخفية للروح البشرية، هذا التبر أي الذهب الذي كان سببا للخطيئة مثلما كان تفاح شجرة الزقوم سببا لارتكاب أول خطيئة كونية، وكان الجنس الشرارة التي أوجدت العلاقة بين الذكر والأنثى، كذلك الأمر بالنسبة للبنية السردية التي تقوم عليها "التبر".

تدور وقائع رواية "التبر" حول أبعاد إنسانية تشترك فيها عامة الخلق تتعلق بارتكاب الخطيئة ثم البحث عن دوافع التكفير والتطهير من آثام الغواية الدنيوية، يتقاسم سير الأحداث على غير العادة- كائن بشري وكائن حيواني. يتمثل "أوخيّد" البطل الفارس في صورة المذنب الذي يرتهن قلبه بعلائق الدنيا فيعشق المهري الأبلق والمرأة "آيّور" والزعامة والمال ومن ثم التعلق بوهم التبر.

في حين يغدو الجمل صديق "أوخيّد" في الخلاء، الجمل تنزع عنه العجمة فيصبح مهريا أبلق* يختلف عن كل المهاري** التي تعيش على سطح الأرض، إنه مهري يسمع ويعقل ويحس حتى لكأنه بطل ثان بعد "أوخيّد".

يبدأ السرد من حيث وقوع الأبلق في شرك الغواية، إذ تفتنه أنثى (ناقة)، فيرحل إليها مستجيبا لدعوة جنسية طبيعية، يصاب خلالها بعدوى الجرب التي تفقده بهاءه ولونه المميز. يسقط الأبلق مريضا لأيام معدودات، لكن الداء يستمر بنهك الأعضاء ويقتل الذاكرة، يلجأ "أوخيد" الصديق الوفي للمهري إلى البحث عن أسرار الدواء الموجود في نبتة آسيار***، يرحل إليها نحو أقاصي الصحراء الغامضة ، يصارع أهوال الرحلة، ويطارد جنون الخفاء، خلال هذه المغامرة يلتقي "أوخيد" بغرباء الصحراء الذين دعوه إلى التضرع إلى الآلهة "تانيت"، حينها ينذر بنحر مهري سببا لشفاء الأبلق، ولكن هل يسترد المهري عافيته بعد تناول العشبة السحرية؟

بلى النبتة أرجعت لون الأبلق ولكنها لم تكفر عن الخطيئة (الجنس)، لذلك يلجأ "أوخيد" إلى تطهير الأبلق من الآثام والشهوات عن طريق إخصائه من طرف أعيان القبيلة، يفقد المهري ذكورته ومعها يتنازل عن صفاته الأزلية ليبقى معلقا بقلب صاحبه، يشدهما الوفاء وتلحقهما لعنة الأب والآلهة.

"أوخيّد" يتمرد على أصول القبيلة، فبعد عشقه لمهري أبلق، يصل قلبه ثانية بامرأة دون رضى والـــده، "آيـــور" الحسناء تسبب الصراع وتفكك العلاقات الأسرية، يطرد "أوخيّد" من القبيلة ليعيش بعيدا في الخلاء وسط الوباء والجـــوع والفراغ الرهيب. يستمر عناء البطل حينما يكتشف أن لزوجته عاشقا، يراهن طلاقها منه بحفنة تبر، أليس "دودو" مالـــك التبر؟ يستسلم "أوخيّد" لإغراء التبر فيبيع زوجته وولده وشرف قبيلته، ولكنه رغم ذلك يحتفظ بالأبلق ليواجه به متاهـــات الصحراء.

ولمّا كان الضمير الإنساني سيفا يقطع خيوط الشر والفتنة، كان لزاما على "أوخيّد" أن يعتزل الناس ويتحرر مـــن عبودية السؤال المر لماذا فعلت ذلك؟ كان واجبا عليه أن يظهر نفسه من آثام الخطيئة، ويتبرأ من ربقة الوعد والحنـــث؟ ولكن بأي الطرق تم ذلك؟.

بعد أن تخلى "أوخيد" عن دنياه، دخل وأبلقه في صوفية الذات، لقد أغرقته الصحراء وملكته أســـاطير الجريمـــة حينها استسلم للتضحية بنفسه، ووقع في قبضة المنتقمين (أصحاب دودو) الذين قطعوا أوصال بدنه وأحرقوا قلبه بإحراق مهريه الأبلق المغناج.

"أوخيّد" في هذه النهاية المأساوية، وهذا المشهد الدرامي يحقق وصية الشيخ موسى: "لا تودع قلبك في مكان غير السماء".

رواية "التبر"لإبراهيم الكوني ذات بعد أحادي الصيغة والرؤية، يهيمن فيها الخطاب المسرود وتنظمهما رؤية من الخلف، يستبد بمنظورها (السارد/الشاهد) على الوقائع الماضية والحاضرة، ومن ثمّ فنحن حيال أحادية صوتية ، إذ أننـــا لا نسمع غير صوت مركزي واحد يؤطر لبقية الأصوات الثانوية .

(السارد/ الشاهد) هو المتكلم الرئيس في النص، ينبعث صوته عبر مختلف الخطابات المســـرودة، المعروضـــة والمنقولة، ولا يتوانى لحظة واحدة في تدبيج مصاحبات الكلام وفقا لمنظوره الروائي عند ما يسمح السارد لصوت مـــا بالكلام، يدخل مباشرة في تنظيم أفكار القائل وتصفيفها تبعا لمقتضيات المقام السردي، فإن كان الفضاء المحيط بالحـــدث يستدعي تأملا شعريا في غياهب الصحراء –مثلا- يستأثر السارد بتنميط الصوت الصادر عـــن الشخصـــية الحكائيـــة، فيجعلها أسيرة المد التعبيري المفعم بالبلاغة وأساليب الإقناع العاطفي، وكثيرا ما نصادف هذه النماذج في "التبر" لنأخـــذ مثالا على ذلك اندماج صوت "أوخيّد" مع صوت السارد العليم بكل شيء، إذ تتساوى الرؤى في هذه اللحظة، ليعلن عن منبع واحد تفيض منه أحاسيس البطل، إنّه منبع التجليّ والكشف عن جماليات الصحراء.

> **«أما هنا فإن العفاريت تموت عطشا ويبقى المدى في الخلاء والمدى في القلب، والصمت فـــي الأذن والصمت في القلب، سكينة في الصحراء وسكينة في القلب (...) والصحراء وحدها تغسل الروح، تتطهر، تخلو، تتفرغ، تتفضى، فيسهل أن تنطلق لتتحد بالخلاء الأبدي...»**[(2)].

إن السارد في هذا الموقف العجائبي يتحد بالمطلق بالذات الباحثة عن التطهير، عن المســـتحيل... إذاك يتمـــاهى صوت "أوخيّد" ويخفت وقع البطولة داخل أناه... إنّه صورة مستنسخة عن الإنسان الكائن الضعيف الباحث دوما عن سرّ وجوده، عن كينونته وخوفه من هذا الخلاء العظيم: الصحراء.

2-مصادر الأصوات السردية :

أ-هسهسة الخفـــاء: عندما يتوارى الصوت خلف حجاب المطلق، اللامسموع، فهل ثمّة حضور ممكن لموجات الصوت البشري؟ ! بلى الإنسان هو ذلك الباحث عن صور الإبداع والفنّ التي تتراءى في جوف النص المكتوب أصواتا مهوسة

بالخفاء والمطلق، ولكنّه دوما يتبرأ من تهمة اللغة، الأنا الثانية للكاتب كذلك السارد الصوت الأوحد في "التبر"، يخترق الممكن والمستحيل كي يترك الفضاء رحبا لأصوات غريبة ينطقها عراء الصحراء، إنّها هسهسة الخفاء.

عود على بدء، لنقول إن الهسهسة (Le bruissement) وليدة الإبداع البارثي* أثناء حديثه عن جمالية اللغة، إن الهسهسة «هي الصوت الدال على حنين سير الشيء وثمة مفارقة تنتج عن ذلك، إن الهسهسة لتشير إلى صوت، محدد، صوت غير ممكن صوت الشيء الذي لا صوت له في حال تنفيذه لآرائه كاملا، وإنّ فعل هسهس ليجعل تبخر الصوت نفسه مسموعا، فالصوت الرقيق والمشوش والمرتجف يسقبل بوصفه إشارات لإلغاء صوتي»[i].

أيّ جدلية هذه التي يتكلم بها "بارث" إنّه يؤثث للغة مطلقة، لغة تختبئ خلف الأسوار النصية، فهل للكاتب أن يحطم الحدود الإنسانية ليبدع صوتا آخر لا صوت له صوتا ينبعث كالفنيق من تحت رماد الأساطير ؟ !

يحترف السارد في التبر هذه التقنية الغربية، فيميز الكائنات الخيالية صوت غير مسموع صوت تؤطره اللغة، وبالتالي فهو يضيف إلى أصوات الشخصيات الروائية ضربًا آخر من الإبداع الفني.

يظهر صوت آخر غير مألوف في الشبكة السردية التي ينسجها خيال السارد، إنّه صوت الجنيات التي تبارك فرح "أوخيد" وتؤاسيه لحظة الألم والفجيعة.

> **«والآن لمّا سمع عواء الفجيعة انشطر قلبه إلى شطرين وحاول أن يخنق الشرارة في قلبه... شرارة الألم تدفقت الذكريات فرأى صداقتهما في الزمان الأول (...) قبل أن يكونا هباء في الفضاء الأبدي، عندما كانا صوتا للريح، صدى لأغنية (...) زغرودة حورية في الفردوس، نعم، زغرودة إلهية لحورية رحيمة في ظمة البئر»[4].**

بعد أن أخفى السارد هويّة الصوت المجهول الذي ينبعث عند الأسى من عمق النفس المتخيّلة، أخفاه لمدة طويلة دون الإفصاح عن مصادر هذه الهسهسات الغربية... فضّل أن يعلن عن صاحبه في الفصول الأخيرة من الرواية، إنه صوت الكائنات الخفية (الجنّ- الحوريات، صدى الفردوس المفقود...) أراد السارد أن يمنح نصه السردي فضاء غرائبيا تؤثثه أصوات مثيرة، أصوات تصدرها اللغة الإبداعية ... إنّها تساهم بشكل طفيف في إبراز العلائق الصوفية التي تربط "أوخيّد" بفضاء الصحراء، هذا البطل الذي يحمل في قلبه لعنة الأب والآلهة "تانيت" لقد غرق في وحل الخطيئة، وأنّى له أن يفلت من قبضة الأقدار لو لا هذه الأصوات الخفية التي تقاسمه عناء الوجود.

إن هسهسة صوت الخفاء وليدة الأحلام الإنسانية التي تبحث دوما عن سرّ الصدى المجهول، الصدى المتردد في الآفاق... إنّه صوت المتخيّل السردي الذي تخلقه ألاعيب اللغة مساعدا رئيسا لوظيفة الفواعل السردية (شخصيات- سارد- مؤلف مجرد- ممثلون...).

لعلنا نقول ما قاله "بارث" عن هسهسة اللغة إنها «تشكل اليوطوبيا أي يوطوبيا؟ ! إنّها يوطوبيا موسيقى المعنى، فإني لا أعني بهذا أن اللغة لتتسع في حالتهما اليطوبية، بل لعليّ أقول إنّها لتشوّه أيضا، وتظل كذلك إلى أن تنسج نسيجا صوتيا هائلا، تجد الآلة الدلالية نفسها غير متحققة»[5].

إن اللغة السردية في حال هسهستها تتخلى عن الأنا الحكائي لتبرز حقيقتها الأزلية المتمثلة في التعبير عن عمق الوجود وتاريخ الإنسانية.

ب-إشارات الأبلق: أصوات الحيوانات مسموعة على عكس أصوات أهل الخفاء، ولكن هل للبعد الواقعي نفس التجلي على مستوى البنية السردية المتخيلة؟ كيف يتم تسجيل الأصوات الحيوانية في الأدب عالم الحروف والكلمات؟ !

في الحقيقة السارد في التبر حاول باستمرار تبئير صوت الأبلق بوصفه شخصية مشاركة في الحدث، وهذا ما لم تعهده الرواية العربية، كأن توكل مهام سردية إلى حيوان أعجم، فتتقاسم سيرورة الحدث مع صاحبه "أوخيد".

تتجلى الحركات الصوتية للأبلق في شكل إشارات لفظية تتفق مع المقام السردي الموضوعة لأجله، ففي لحظات الألم يجيب الأبلق كالآتي:

«... **الأبلق راقب الجنون بقلق، ثم تطور القلق في عينيه إلى خوف (...)**

فتح فكّه فجأة بـــ :

آ- آ- آ- آ...

ابتلع الخلاء النداء الأليم...»(6)

يؤطر السارد/ الشاهد جلبة الصوت الحيواني كما تسمع في الواقع العياني، لكنّه يضيف إلى الإشارات الحرفية شيئا من مصاحبات الخطاب التي تفسر نوعية الصوت الصادر إنّه "نداء أليم" فصوت الأبلق يسهم في خلق مسافة سردية تفصل بين الواقعي والمتخيل، وتنبئ عن التحام المصدرين، إن هذا الصوت الأليم ليؤثر على جوّانيات "اوخيد" فيدفع السارد إلى توقيف الحكي من أجل البحث عن حالة توازن للبطل المتأثر بهذا الحدث.

لحظات الألم تظهر بأشكال مختلفة، وأصوات التعبير عنها مهمة (السارد/الشاهد) الذي يختار المعينات اللفظية الملائمة للموقف السردي، إذ هاهي آهات العذاب تتغير من حال إلى آخر:

«...**فداس على رقبة الجمل يحثه على الجري، لحظتها سمع العواء الأليم ...**

آ- آ- آ- ع- ع- ع.......

قطع مسافة طويلة (....) الفجيعة وحدها تصنع من رغي الجمال عواء الذئاب، الأبلق يعود دائما عندما يشكو، وهو لا يشكو إلاّ إذا بلغ الألم مداه ...»(7).

كما يلاحظ أن السارد يتدخل دائما في تعديل المتلفظ حتى يتناسب مع المبنى الحكائي، فصوت الفجيعة في هذا المقطع تميزه العينات (ع) المنبعثة من صدى الآهات العميقة، إن صوت الأبلق يتبدل فجأة ليظهر في شكل عواء عجيب يسهم في تكثيف رمزية الحدث، لأن ألم الفجيعة هو الموضوع المبأر منذ بداية التفكير في نسج بنية حكائية تعيد ترتيب القصة المتخيّلة.

إن الأبلق صوت سردي مضمر في غالب الأحيان، كونه عاجزا عن الكلام المكون من ألفاظ فعّالة تحتوي على مؤشرات سردية متعارف عليها، الأبلق لا يملك إلاّ إشارات مؤولة من طرف السارد، الذي يتدخل دائما للتعليق على الصوت اللامألوف في البنية الحكائية، يختار السارد للأبلق أصواتا تناسب حالته المعبّر عنها، وكل الأصوات يستقبلها "أوخيّد" ويفهم مغزاها وأصولها العميقة، لأنّه هو الباعث الأوحد لصدور هذه الأصوات في الخطاب بعد إشارات الألم، سنرى إشارات السعادة كيف تظهر عند الأبلق: «**فيرد عليه متمايلا، ينثر الزبد، ويمضغ الرسن في عدوه السعيد: أو- ع – ع –ع- .... فيضحك "أوخيد" ويستمر في مداعبته**».

لعلّ إشارات الأبلق المضمنة لفظيا في الخطاب، كانت من أهم الأصوات السردية التي فرضت وجودها من حيث انتمائها إلى الواقع العياني واندماجها من ناحية أخرى بالمتخيّل السردي الذي يؤطرها تبعا للموقف المختار...

ج-إشكالية صوت (السارد/ أوخيّد): نكاد نجزم أن السارد "أنا" ثانية للبطل "أوخيّد" إنّه يتحدث بلسانه، يسبرأ أغوار جوّانيّاته ويقدّمها للقارئ أنّي شاء المقام السردي، لذلك نجد صعوبة في تحديد صوت "أوخيدّ والظروف المحيطة به لإنجاز الملفوظات الذاتية.

انطلاقا من هذا التداخل الوظائفي بين السارد والبطل "اوخيد" يمكننا وضع هذا التصنيف الذي يستند على مجموع الرؤى التي يتخيلها السارد بعد أن يمنحها إياه النص وهي كالآتي:

ج-1-السارد/ البطل: يظهر من خلال تلاحم صوتي (السارد/ أوخيّد) ويصعب حينها التمييز بين جهات الصوت وخصائصه (ذاتي/ موضوعي – متعدد/ رمزي...)، ففي هذه الحالة تحل شخصية السارد في روح البطل، ويغدو الاثنان "أنا" واحدة تمسرح الحدث على مرأى الجميع، ومن هذا المنطلق يكون (السارد/البطل) «ملتحما بالحدث، كما يكون الحديث منصبا عليه في مجمل فصول الرواية عن طريق الإضاءة القويّة، قصد إقناع المتلقي مستعملا جميع قدراته في الحكي عن ذاته بموضوعية مزعومة، وعن الآخرين في إبراز أهم شيء يربطهم بالحدث عن طريق بنائهم النفسي والعقلي»[(8)].

إنّ بطولة السارد تتدرج ضمن لغته الخاصة، فهو يهيمن بصورة مطلقة على الحدث من حيث التبئير المكثف لمختلف المراحل الحكائية عن طريق الخطاب المسرود في أغلب الحالات، ومن ثم فالسارد ينافس البطل الحقيقي من حيث الماهية والوظيفة، غير أن حضور الصوت الحقيقي المعبر عن السارد يتناسب طردا مع كمية الأحداث المبأرة.

إذا تساوت وظيفة السارد والبطل نحصل على صوت واحد متعدد الأبعاد من حيث معناه ومبناه، إذ تتحل شخصية السارد إلى بطل يمارس الحدث عن قرب أو عن بعد تبعا للمسافة الفاصلة بينه وبين صيغة الخطاب، نجد هذا التماثل واضحا في "التبر" لكن في بعض المواقف فقط، ويقل حضوره مقارنة بالسارد/ الشاهد، لنأخذ مقطعا يتوارى فيه صوت البطل الحقيقي ليتحول السارد إلى بطل استثنائي.

«لم يصدّق أذنيه، كتم أنفاسه، وسخرّ حواسه للاستماع، لم يتوهم، الرجل يبكي (...) إذا بكى رجل في الصحراء طلبا لشيء فلا بدّ أن يناله يوما (...) يبكي لأنّه لم يفز برأسه، يا ربي !. هل اصبح رأسه البائس بهذه الأهمية فجاة، لا ليس رأسه هو المطلوب، التبر هو المطلوب»[(9)].

نلاحظ همينة صوت السارد في هذه الخطاب المسرود، إذ يتمادى في الحضور اللامباشر حتى يتساوى صوته مع "أوخيّد"، هذا البطل المقاوم للبكاء والألم، لا يجد صديقا له يساعده في إيصال مكنوناته غير السارد، الذي يتساءل عن أهمية رأس "أوخيّد" عند أعدائه، الذين جاءوا لطلب الانتقام، "أوخيّد" بعد قتله "لدودو" عاشق زوجته، أصبح مطاردا من طرف الغرباء، لم يعد بطلا للسرد في لحظة البكاء والخوف، لقد تنازل عن مهمته للسارد الذي بأر الحدث الحقيقي، إنّه "التبر" سبب الصراع والبلاء بين البشر.

إذن تحول السارد إلى بطل في الوقت الذي تخلّى "أوخيد" عن كلّ ما يملك الولد- الزوجة- القبيلة، وحتى البطولة، لقد اضطر السارد عند نهاية الحكي واختتام القصة المتخيلة إلى تولّي صوت البطل بصورة شاملة دون تردد أو تراجع عن الموقف السردي المحتمل وقوعه.

ج-2-السارد/ الشاهد: مما لا غرو فيه أن السارد في جميع المقاطع السردية للتبر، قد توّلى زعامة الشهادة التامة على الأحداث المنجزة، وبذلك يمكن وصفه "العارف بكل شيء"، كما تجدر الإشارة إلى ذاتية التعليق والوصف حول المواقف الحاسمة في الحكي، إذ يلجأ السارد إلى بلاغة جوّانية يفرغ خلالها ما تبقى من آثار الخطاب المسرود الذاتي.

إن شهادة السارد تضيف إلى المبنى الحكائي صوتا قارا لا يمحي أثره طوال السرد ويتأكد حضوره في جميع الصيغ الخطابية، لذلك يمكن القول إنّه الصوت المبأر من طرف صاحبه بالذات، وينتج هذا التبئير عن إيمان السارد بضرورة العودة إلى السرد الكلاسيكي، حيث الحكي الخالص مبتغى تقديم القصة المتخيّلة.

إنّ السارد/ الشاهد، لا يروي الأحداث بوصفه مشاركا فيها بل يكون شاهدا على الوقائع، وفي هذه الحالة هو مخير بين كشف بعض الحقائق أو التكتم عليها، لذلك يمكن نعته بشخصية فاعلة في الحكي، إذ نجد «السارد كثيرا ما يستحيل في بعض الأعمال الروائية إلى شخصية مركزية مزودة بطاقة فيزيقية وذهنية وروحية غنية»[ii]، وتبعا لذلك يحتل السارد في التبر مكانة سردية مهمة نظرا للحضور الصوتي المكثف سواء من حيث التبئير الخارجي والداخلي أو تنميط صيغ الخطاب حسب هواه، إذ يظهر هناك تعاطف شديد يوليه السارد إلى "أوخيّد" البائس طريد القبيلة وملعون الآلهة، فالسارد يركز مرارا على جوّانيات "أوخيّد" حتى ينقل الحدث كاملا دون علائق مشوشة قد تعرقل بروز المعنى الظاهر للخطاب المسرود الذاتي.

يمارس صوت (السارد/ الشاهد) حضوره الكلي في المواقف التي يتعذر فيها على البطل الإدلاء بما يحيط به من مؤثرات جانبية تعيقه عن الكلام والتعبير عن جوّانياته المنكسرة، حينها يترك المجال رحبا للسارد الشاهد على الوقائع كي يبئر ما شاء من النقاط المضيئة في بنية القصة المتخيلة.

يستعمل السارد مرارا ضمير الغائب كي يطمس آثار المد السردي للشخصيات الروائية ولا سيما "أوخيّد"، ولنأخذ مثالا على وظيفة (السارد/ الشاهد) في مقطع يغيب فيه صوت البطل وتخور طاقته الكلامية نظرا لصعوبة الموقف:

> **«لم يجد لنفسه مكانا من الغلّ، غلّ على المرأة وعلى نفسه وعلى العيال، وعلى الدنيا كلّها (...) في الغابة تقيأ، دائما يتقيا عندما يحرقه الغلّ. لم يتقيأ طعاما وإنمّا مادة صفراء، ممزوجة بلعاب لزج، تقيا العلّة»**[10].

يقوم (السارد/ الشاهد) بإعطاء تفسيرات طبيعية للحدث المهم والمبأر تكرارا، قصد إقناع المتلقي بواقعية الكلام المنجز أثناء مرحلة بناء الخطاب المتخيّل الخاص بالحدث المروي، وبالتالي فنحن حيال ثنائية صوتية (كلام الشخصيات وكلام السارد)، وهذا العمل السردي «يخدم بتأن متكلمين ويعبّر عن بنيتين مختلفتين: بنية مباشرة هي بنية الشخصيّة التي تتكلم وبنية مكسّرة هي بنية الكاتب، مثل هذا الخطاب يشتمل على صوتين، وعلى معنيين وعلى تعبيرين، فضلا عن ذلك فإن الصوتين مترابطان حواريا وكأنهما كانا يتعارفان»[11].

و العملية نفسها يقوم بها السارد في "التبر"، إذ هو شاهد على جميع الأحداث المبأرة، ففي المقطع السابق يتلاشى صوت "أوخيد" المريض بالوهن، المضمّخ بآلام الغلّ والحقد على كل شيء في الدنيا حينها يتدخل السارد لنقل المشهد المفترض بعد هذا العذاب.

يمارس السارد شهادته على جميع المواقف الذاتية المرتبطة بالشخصيات (أقوال- ظروف حياتية- أحاسيس...)، فعن "أيور" –مثلا- زوجة أوخيّد يقدم السارد عرضا مفصلا عن حياتها وعلاقاتها بابن عمها "دودو"، ثم غيرتها من

الأبلق وعدائيتها "لأوخيد" الرجل البائس في نظرها، إذ تقدم كلّ هذه الأخبار السردية مع اختفاء صوت أيّور وتجلّي صوت (السارد/ الشاهد) على جميع الوقائع والمحلل لأغلب الجوّانيات المساهمة في إضاءة الحدث.

خلال كلّ هذه التدخلات التعليقية من طرف (السارد/ الشاهد)، يختار هذا الأخير طريقتين لإيصال شهادته سواء عن طريق البوح التام بأسرار المبنى الحكائي، وإعلام المتلقي بغيبيات القصة المتخيّلة كإعلان (السارد/ الشاهد) مثلا عن النهاية الملعونة للبطل "أوخيّد" من خلال تكراره للمصير المأساوي الذي يناله طريد القبيلة والحامل للعنة الأب والآلهة، أوقد يختار (السارد/ الشاهد) طريقة التكتم حول تبئير الحدث المستقبلي من خلال إشارات تفرزها لغة تلميحية تؤخر الكشف الجوهري عن المخبوء والمنتظر، كرغبة "أوخيّد" في التخلي عن إنسانيته وجذوره الأسرية من أجل حفنة تبر، إذ لا يتم الكشف عن نية "أوخيّد" غير السليمة، إلاّ غداة إنجاز الحدث الخاص برهن الأبلق وتسليم الزوجة والولد إلى العاشق "دودو".

ج-3-السارد/المجهول: يقلّ حضور (السارد/ المجهول) في التبر مقارنة (بالسارد/ الشاهد)، نظرا لهيمنة صوت أحادي الجهة ينبثق عن رؤية من الخلف للمواقع السردية، وهذا الصنف من السراد يبقى مجهولا تفاجئه الأحداث، «إلاّ أنّ هذا النمط نادر، فيما يبقى السارد الملتحم أو غير الملتحم بالحكاية يحمل معرفة معينة، ويختار عن طريقها توصيل السبل بينه وبين المتلقي»[iii].

وإذا كان السارد بنوعيه (الشاهد والبطل) يظهر في النص ضمن فضاء طباعي مكثف بالسواد والبياض، أي داخل مجرى الأحداث، إذ يمكن تمييز صوت السارد عن طريق المقاطع المتتالية والتي تتناوب فيها الأصوات الروائية سواء من طرف الشخصيات أو البطل "أوخيّد"، بيد أن حضور (السارد/المجهول) نكاد لا نلمسه داخل المتن الحكائي، بل إن تواجده يقتصر على الصفحات البيضاء التي تفصل بين أجزاء الرواية، إذ يتدخل صوت (السارد/ المجهول) ست مرات فقط، من أجل التعليق الخارجي على الحدث المستقبلي.

في الحقيقة قد نجد صعوبة في تحديد هويّة (السارد/ المجهول)، وعلّنا نرجعها إلى شخصية المؤلف المجرد، الذي ينشؤه قبل كل شيء المؤلف الحقيقي للنص، ولكنّ بنيوية البحث عن تركيب النصّ تمنعنا من أي تأويل خارج عن حدود المنهج، لذلك نزعم أنّ هذه التدخلات الاستثنائية من طرف (السارد/ المجهول) في بعض المواقف هي من إبداع المؤلف المجرد الذي يعتبر صورة أدبية مسقطة عن ذات المؤلف الواقعي، وبالتالي لا يمكن «استنباط الموقف الأيديولوجي للمؤلف المجرد، إلاّ بشكل غير مباشر من طريقة اختيار العالم الروائي وانتقاء الثيمات والأساليب، وكذا من المواقف الأيديولوجية التي تمثلها المقتضيات الخيالية (أي السارد والمسرود له والممثلون)، التي يمكنها أن تتحدث بلسانه»[12].

إن صوت (السارد/المجهول) يظهر في شكل جمل متقطعة لا تتعدى سطرا واحدا في أغلب الأحيان، ومعظم هذه التراكيب تؤطر لحدث لاحق كالذي نجده في الصفحة الأولى إذ في وسط البياض يضمّن (السارد/ المجهول)، كلاما منقولا عن الإصحاح الثالث وآخر عن المؤرخ ابن فضل العمري قائلا مايلي:

«ما يحدث لبني البشر يحدث للبهيمة، وحادثة واحدة لهم، موت هذا كموت ذاك...»[13].

«في طاعة سلطان هذه المملكة بلاد مفازة التبر يحملون إليه التبر كل سنة، وهم كفار همج، ولو شاء أخذهم...»[14].

إن هذه المقاطع مقتبسة من مصادر غريبة عن المتن الحكائي، لكنّها تسهم في التقديم للحدث المنجز لاحقا، ولعلّ هذا الصوت السردي الذي يتميز بالغرائبية الحكائية هو شريك السارد الفاعل في عملية البناء الدرامي للأحـــداث، إذ إن صوت (السارد/ المجهول) أعلن عن وقوع الخطيئة في بداية الحكي، وهي الحادثة الخاصة بـــالغريزة الجنســـية لـــدى البهائم. واشتراكها مع بنّي البشر في ذلك، ثم ينتقل مباشرة إلى نقل قصة قديمة عن الصراع الإنساني حول التبر، ولعلّ هذا التقديم يشير إلى وجود القصة المتخيّلة في العالم الواقعي أو إمكانية سردها في الأدب القـــديم، وإن دلّ هـــذا علـــى شيء، فإنما يدل على وجود تداخل موضوعاتي بين النص المقدم إلينا، وما سبقه من نصوص إبداعية، ولا سيما الآثـــار الصوفية المتعلقة بالخطيئة وحب الذات.

يستمر حضور صوت (السارد- المجهول) بعد حجم طباعي كبير المدى، إذ يظهر فجأة لينبئ المتلقي- القـــارئ المجرد أولاً، بإمكانية حلول لعنة الآلهة في روح المذنب صاحب الخطيئة الذي نسي الوفاء بالوعـــد، يضـــمن الســـارد المجهول في آخر بياض الصفحة قولا عن سوفوكليس قائلا فيه:

«الآلهة لا تغفر الحنث بالوعد»[iv].

يصمت السارد المجهول بعد هذه الجملة القصيرة، التي تحمل دلالات عميقة تؤطر لبروز تصدع حـــدثي قـــاس، فاللعنة صادرة عن الآلهة "تانيت" التي نذر لها "أوخيّد" مهريا سمينا بعد شفاء أبلقه، ولكن خيانة عهد الآلهة أسفرت عـــن دمار عظيم حلّ بالقبيلة وألحق بالبطل نهاية مأساوية.

يظهر من خلال هذا الصوت المجهول أن هويّة السارد في النص ترجع إلى غيبيات الخطاب، فكيـــف للســـارد- الشاهد أن يتكهنّ بحلول حدث ما في جملة واحدة مثقلة بالرموز، وبالإحالات التاريخية والأدبية؟ هذه هويّة السارد مـــن حيث بنية الخطاب وعلائقه النصية المختلفة مع الأفضية الطباعية (سواد/بياض) والأفضية المتخيّلة، أمّا إذا عـــدنا إلـــى البحث عن هويّة صوت السارد/ المجهول من حيث أصول ظهوره الحقيقية نجدها ترجع لا محالة إلى رغبـــة المؤلـــف الواقعي للنص في إضافة مساعد للسارد/ الشاهد أو البطل، لكن إذا رجعنا إلى المؤلف الواقعي لعلّنا سنؤمن بموضوعية الحدث، وابتعاده عن التخييل الأدبي، إذ أن قصص الصحراء متناثرة في الأدب الشفوي ولا ضـــرورة إلـــى تنميطهـــا وتدبيجها في خطاب سردي تغزوه المعينات اللفظية كالأقوال المأثورة، والحكم...

إن العمل السردي غير ملزم بقول الحقيقة، بل إنّه يلجأ إلى تحريف الوقائع حتى يغدو الحكي متخيّلا أكثر فأكثر، لذلك «فالكذب إن كان في العمل السردي فصاحبه المؤلف، لأن دور السارد في الأقوال التي يبـــرز فيهـــا فـــي المقعـــد الأمامي، لا يأتي شيئا غير النهوض بالوظيفة يكلفه المؤلف بإنجازها، وتحت رقابته الصـــارمة ورعايتـــه الفائقـــة»[15]، فكيف لنا أن نستأصل روح المؤلف الواقعي عن صدى صوت السارد المجهول الذي يختار البياض ليعلن عـــن صـــوته المحجوز طوال الحكي.

إنّ حضور الصوت المجهول دلالة على وجود كاتب مفترض يلد ساردا خياليّا يأخذ عنه عبء التقديم لأحـــداث لاحقة، إن «الكاتب والسارد المفترضين يأخذان معنى مغايرا تماما عندما يدخلان إلى الرواية كموجهين لمنظور لســـاني ولرؤية خاصة للعالم وللأحداث من حيث تبئيرات وتقييمات خاصة سواء بالنسبة للكاتب ولخطابه المباشر الحقيقـــي، أو بالنسبة للسرد وللغات الأدبية "العادية"»[16].

لذلك يمكن القول إن صوت (السارد/ المجهول) في التبر هو توظيف لا مباشر لرؤية مؤلف الرواية إلى العـــالم الحقيقي الذي يعج بمواضيع الخطيئة والحريّة والجنس، والرغبة في الخلود، إذ يختم (السارد/ المجهول) ظهور صـــوته

في الجزء الأخير من الرواية المتعلق بموت الأبلق و"أوخيّد" في مكان واحد وظرف مشترك، يقول السارد في آخر البياض:

«حياة العاشقين في الموت، ولن تملك قلب الحبيب إلاّ بفقدان قلبك»(V).

يقتبس السارد هذا الصوت عن كاتب آخر له حدود لا تفصله تماما عن واقع الحكي في التبر، لكنّ الصوت المجهول يعلن للمرة الأخيرة عن صعوبة اكتشاف هويّته الأصلية فهو يغترف صوته من منابع متعددة ومختلفة الوجهات، لكنّها تسهم حسب مواقعها من الرواية في تأخير الحدث اللاحق وتبئير الموضوع المقترح في كل جزء من المبنى الحكائي.

3- وظائف صوت السارد: عود على بدء لنقول إن التبر ذات بنية أحادية الصيغة والرؤية وكذا الصوت، ومن ثمّ اشتغل السارد بكلّ حريّة سواء من حيث ترتيب الخطاب أو ابتكار الصور المجازية اللائقة بالمواقف السردية والموازية لرؤاه الذاتية.

لذلك أنشأ السارد -الصوت المهيمن في النص- بلاغة سردية خاصة به، من حيث التعبير عن جوّانيات الشخصيات أو التعليق على الأحداث ووصف بعض المناظر حسب رؤى بويطيقية في غالب الأحيان، كأن يؤنسن مثلا علاقة الحيوان المهري الأبلق بصاحبه "أوخيّد" إنها علاقة ود وحب تمحي الحدود بين الجنسين وتساوي بينهما لأنهما مجرد كائنين ورقيين لا غير، وهما من نسج الخيال الحكائي، يندرج صوت السارد ضمن بلاغة مبتكرة تنشأ من خلال تحرره من الترتيب الزمني عن طريق توظيف مجموعة من الأشكال التصويرية أو الحيل، التي تنبئ عن وجود بلاغة قص كالتي أطلق عليها في العصور الوسطى بالوسائل المصطنعة، وهذه الأدوات البلاغية تظهر من خلال استعمال الاسترجاعات والاستباقات، وكذا تقديم أو تأخير الأحداث ثم الإشارة إليها لاحقا(17).

يقوم السارد في التبر بتوزيع الوظائف الخطابية على مستويات عدة يمكن رصدها كما سيلي لاحقا.

أ-وظيفة سرد (ذاتي/موضوعي): يباشر السارد منذ اللحظة الأولى لانفتاح الخطاب بسرد الوقائع المنجزة والممكنة الحدوث، وبذلك فهو يبرهن على تواجده التام في ثنايا الخطاب، من خلال التعليق الموضوعي على بعض الأفعال السردية المهمة في البناء الحكائي منها مثلا: مرض الأبلق- زواج أوخيّد من أيّور- الجوع والبلاء- النهاية المأساوية...)، في حين تسرد الكثير من الحالات النفسية بطابع ذاتي ينتقل فيه السارد إلى محاورة الأنا الداخلي لكلّ متلق، ويدفعه إلى الإحساس بالموقف السردي الموصوف كما يحدث في المقطع التالي الذي يثير في القارئ شجن الاحتراق والألم الذي يعانيه الأبلق وصاحبه.

«في تلك الأثناء يتسلل إليه مع الظلمات بعد أن يكون كل شيء في الصحراء قد همد ومات (...)، يزحف المهري المسكين ويدس رأسه في لحاف صديقه النائم (...) يحيطه "أوخيّد" بذراعيه ويبكيان معا، كلّ منهما يمسح دموع الآخر بلسانه... يتذوق طعم الملح والألم»(18).

يطول سرد هذه الحادثة المؤثرة في ذات السارد الذي راح يؤثث لشعرية الألم والعذاب الذي انتاب شخصياته المبأرة، ولا سيما المهري الأبلق، كما نلاحظ طغيان الخطاب المسرود على جميع الصيغ الأخرى وانفراد السارد بهذه الوظيفة المركزية التي تمنحه حضورا صوتيا مطلقا تغيب فيه أصوات المسرود عنهم، ويتماهى شخصه في صورة العليم بكل شيء حتى أنّه يحيط بأبسط الظروف والأحوال فيصفها ويعلق عليها.

وأخيرايمكن القول مع "جنيت" أن الوظيفة السردية لا يمكن إهمالها من طرف أي سارد يجب عليه أن لا يحرف خصوصيته كسارد، ولكنّه يستطيع تقليص دوره مثلما فعل بعض الرومانسيين في سرودهم[19].

ب-رمزية الإبلاغ* السردي: تناول السارد في التبر موضوعا مهما يتعلق بثبوت لعنة العقوق والحنث بالوعد، ووظف لذلك أصواتا سردية تختلف من حيث حضورها المباشر أو اللامباشر، ومن ثمّ فقد تمّ تبليغ رسالة إنسانية أو أخلاقية ضمن مجال خطابي يجمع بين الواقع والمتخيّل.

إنّ التبليغ نظرية لسانية «ترتبط بين الاخبار أو نقل أمر من أعلى إلى أدنى، أو من أعلى إلى مستوى مماثل له، كما يتعلق التبليغ بمضمون رسالة موجهة من طرف (أ) إلى طرف (ب) في حال انعدام الوسيط، أمّا في وجوده فإن صورة التبليغ تغتدي مؤلفة، لكي تنجز من ثلاثة أطراف:

أ-باث أو مرسل.

ب-مستقبل أول على سبيل الوساطة.

جـ-مستقبل آخر على سبيل العلم»[20]

إن التبر مدونة تفيض برمزيات مختلفة للتبليغ السردي منها علاقة السارد بما يسرد كينونته وهيمنة صوته على طوال القص، وبالمقابل تتجلى رمزية التوظيف البلاغي لأصوات غير مألوفة (الحيوان- الخفاء- الجنّ- الفضاء الرحب...)، يكون الباث الأول للرسالة الإنسانية لامحالة هو المؤلف الواقعي، في حين ترسل المدونة الخطابية عن طريق ساعي الكلام المنقول السارد صاحب الأنا الثانية للكاتب.

يبرز صوت المستقبل الأول للرسالة لكونه مجرد متلق ذهني لدى الكاتب الذي يتخيل أحداثا فور إنجاز الخطاب، ثم يغدو هذا الصوت أكثر بروزا أثناء دخوله إلى المبنى الحكائي، بصورة شاملة مثلما يحدث في "التبر"، إذ استعمل المؤلف الواقعي ساردا خياليا على سبيل الوساطة بينه وبين متلقى المتخيّل الحكائي.

ينقل السارد الرسالة الخطابية إلى مستقبل آخر نهائي، يتمثل في شخصية القارئ المجرد أولا الذي يحاوره السارد، مرارا من أجل استكمال البنية السردية، ثم تنتقل هذه الأيقونات المرسلة إلى القارئ الواقعي الذي تختلف كينونته وظروف استقباله للرسالة حسب العصور والأمكنة الغرائبية المختلفة.

إن صوت الباث في التبر يمر عبر سياق مرجعي (Référentielle) أساسه العودة إلى الشفويات السردية التي يهيمن فيها صوت أحادي الجهة، يتعلق بصورة الحكي الخالص المؤطر من طرف سارد القصة المتخيّلة، وتظهر بلاغة توظيف هذا الصوت ضمن المقطع الختامي للرواية، إذ تنتهي الأحداث باختفاء صوت السارد، والقضاء عليه من طرف موجه الخطاب، إنّه المؤلف الواقعي الذي اختار في النهاية فك أسرار الإبلاغ السردي والإعلان عن خيالية السارد كالآتي:

> **«انشطرت الظلمة بالقبس المفاجئ، ضرب بيت الظلمات زلزال، إنهار الجدار الفظيع بضربة سيف النور، فتبدى الكائن الخفي، ولكن... بعد فوات الأوان لأنّه لن يستطيع الآن أبدا أن يحدث أحدا بما رأى»**[21].

يظهر التشويش الإبلاغي وتعتيم آفاق الانتظار من خلال هذا المقطع الذي يسود فيــه تبئيــر خــارجي للحــدث المنجز، إذ بعد تقطيع أوصال البطل أوخيّد، من طرف عصابة "دودو" وحرق الأبلق... لم تبق عند السارد أية كمية من الأخبار يبلغها إلى مستقبل الرسالة الخطابية، لذلك تدخل صوت آخر ليعلن عن اضمحلال صوت السارد، وإقفــال المــد الإبلاغي بوضع نقطة النهاية كالتالي: «**لن يستطيع الآن أن يحدث أحدا بما رأى**».

يدل الإعلان عن موت السارد الذي يحمل مشاق الإبلاغ على حضور نرجسية الكاتب، بوصفه كائنا بشريا تغريه أنسنة المحكي. لعلّ ذلك يدفعنا إلى القول مع عبد المالك مرتاض إنّه «حين يكتب أي روائي رواية فهو الذي يكتب وهو الذي ينشئ الشخصيات وهو الذي يتخذ لروايته ساردا وفي بعض الأطوار السردية (...) ولا نحسبه يتحول إلى مجــرد شخصية خيالية يتحول من خلالها إلى غير نفسه، وإلى غير ماهو وإلى أي شيء»[vi].

إنّ بروز صوت المؤلف فجأة جاء لضرورة سردية تعلن عن خيالية المحكي وابتعاده عن الواقع الحقيقــي الــذي يستدعي تماثلا في المواقف والأحداث، ولعلّ هذه الإشارة إلى أدبية القصة المحكية لدليل على نبذ المحاكــاة (Mimisie) والإيهام بالواقع (Illusion) من طرف المؤلف الحقيقي للنص.

فالتبر قصة تتشابه مع ظروف عديدة صادفت أناسا عاديين عاشوا ألم الصــحراء الفضــاء الرهيــب، الملــيء بالغرائب والمفاجآت، ولكن حدود السرد تقف حاجزا أمام النقل الحرفي للمشهد الواقعي لذلك يتم تبليغ الرسالة الإنســانية الخاصة بضرورة التطهير الروحي من آثام النفس ضمن إبداع خطابي، أثثته لغة السارد المنتقاة من معجــم تخييلــي... لعلّنا نقول مع "دوسوسور" أن «اللغة كنز (Trésor) يخبئ العلامات وهي تتفرغ للربط، وتنظيم هذه العلامات»[22].

ج-توثيق مصادر المعلومات التاريخية:

يظهر صوت السارد ضمن المتن الطباعي للنص المحكي بأشكال مختلفة، فالسارد يسرد ويقدم ويؤخر وينظم ... تبعا لخصوصيات الخطاب المنجز، وخلال كلّ هذه الأعمال السردية يحبذ السارد الاستشهاد بأسماء تاريخية أو مواقــع أثرية تسهم بقدر معين في تثقيف المتلقي وإدماجه ضمن عملية البحث عن المسكوت عنه.

إن صوت السارد يشتغل في المتن النصي المليء بتدخلات الأفضية الطباعية المختلفــة مــن (بيــاض /ســواد) (تقطع/استمرار)... إلاّ أنّه يلجأ إلى طلب المساعدة من صوت آخر يحتل موقعا حرجا غير ثابت في الهامش الطباعي.

هذا الصوت المضاف يعمل على تأريخ المصادر المستقاة منها معلومات السارد كالإشارة مثلا إلى أصل الزعيم "أخنوخن" هذا البطل الأسطوري الذي تجاوز عمره المائة سنة لكنّه كان حامي الصحراء من الغــزوات الفرنســية*. إن الصوت المجهول الذي يظهر في الهوامش فقط يركز دقة معلومات السارد وربمّا يكشف عن مادية الســارد وعلاقتــه بالواقع الإنساني.

فالسارد يذكر "أخنوخن" هذا الزعيم العظيم أثناء تأطيره لحادثة غريبة تتعلق ببكاء أوخيّد، فيشبه بطــل الحكايــة بشخصية تاريخية، ولمّا كان المتلقون مختلفين في درجات ثقافتهم ومعارفهم التاريخية، كــان لزامــا علــى الســارد أن يستعين بصوت يقبع في الهامش (الخاص بالمتن) يشرح مصدر التشبيه والوصف، وتتم الإشارة إلى انتقال الصوت إلى الهامش عن طريق أيقونة طباعية كالتالي: (*) متعارف عليها نجدها على هذا المنوال:

«لم يصدّق أنّه يبكي ويمكن أن يبكي في يوم من الأيام، سليل اخنوخن العظيم* يبكي في فراشه كأتعس أنثى»[23].

إذن يقوم السارد بوظيفة استشهادية (Testimoniale) عند دخول معلومات غريبة عن النص الحكائي إلى المتن الطباعي، فيضطر السارد إلى الاستعانة بتوثيق المصادر الأصلية لهذه المعلومات التي لا تدخل ضمن بنية الخطاب العامة.

في الحقيقة كلّ الأخبار التي يعلق عليها الصوت القابع في الهامش هي معلومات تتصل بأبعاد صوفية ولا سيما أفكار –ابن عربي- كالبرزخ- سدرة المنتهى- الوعي والغياب...الخ، كما يتم التعريف ببعض الأماكن الجغرافية وأسماء الآلهة، قبائل الصحراء- أهجار- إيموهاغ- كانو- تمبكتو...

في بعض المواقف النادرة يضمّن السارد كلاما بالأمازيغية الليبية رغبة منه في المحافظة على الفضاء المحيط بإنجاز الحدث، وربمّا تكون الغاية من هذا الأسلوب جعل الخطاب «فلذة من الجسد الاجتماعي في تكويناته وملامحه (...) لأن اللغة تمكن الروائي من محاكاة الحقيقة أو الواقع»[24]، ولمّا كانت اللهجات اللغويّة خاصة بمجموعة بشرية معينة، استعان السارد بصوت الهامش كي يترجم الكلام ويحوّل الملفوظات الدارجة إلى لغة الخطاب.

د-التأثير في القارئ: يقوم السارد في غالب الأحيان بوظيفة تأثيرية (Impressive) يعمل فيها على إدماج القارئ في عالم الحكاية، ويحاول مرارا إقناعه بالفكرة المركزية للنص وتحسيسه بآلام الشخصيات، والأجواء المحيطة بالفعل المنجز.

إنّ السارد يعمد إلى التأثير في متلقي الخطاب عن طريق الوسائل التعبيرية والملفوظات الانفعالية التي توجه الكلام وتصبه على المتكلم نفسه، لتعلن عن هويته الإنسانية، فالسارد ليس شخصية خيالية فقط، أو كائنا ورقيا، بل إنّه مزيج صوتي بين المادي والمجرد، وغايته هي التعبير عن موقفه من الموضوع الذي يتكلم فيه .

إن الوظيفة التأثيرية للسارد تهدف إلى إطلاع متلقي النص على انطباعات الأصوات المتكلمة وشعورها تجاه ما تتكلم عنه سواء كان ذلك حقيقة أو تمويها للواقع، والسارد في "النبر" يختار التعبير عن المواقف المؤلمة التي يعانيها البطل وفق مشاهد إنسانية لها تأثير بالغ في ذوات المتلقين، كهذا المقطع الذي يبئر فيه السارد حزن "أوخيّد" وبكاءه المرير.

«وهاهو يبكي الليلة دون أن يستطيع أن يوقف نفسه عن البكاء، كأن الذي يبكي ليس هو وإنمّا إنسان آخر ينام بجواره، ينام فيه ويشق عصا الطاعة عليه، ويتمرد على حواسه وإرادته هل حدث هذا لإنسان في الصحراء من قبل»[25].

لقد تفاجأ السارد لبكاء البطل "أوخيّد" لذلك فضّل إبلاغ هذه الدهشة والحيرة إلى المتلقي علّه يشفق على الباكي ملعون الأب والآلهة، لذلك فصوت السارد في المواقف التأثرية يبلغ مداه التعبيري ويعتلي درجات حضوره القصوى كي يوصل الرسالة الإنسانية بصورة أكثر وضوحا وتألقا.

محاولة تركيب: في التبر يهيمن حضور (السارد/ الشاهد) على الوقائع العليم بكل شيء والذي ينشؤه المؤلف الواقعي للنص، ويمنحه صوتا سرديّا متكامل الوظائف من حيث سرد الأحداث أو نقل الأقوال وعرضها، ولا يتم الاستغناء عن عمل السارد، إلاّ عند نهاية القصة المتخيّلة وضمور الأحداث بعد موت البطل.

يبدع السارد في استعمال ضمير واحد لا يحيد عن توظيفه طوال الحكي وهو ضمير الغائب، فكلّ الأفعال والأحداث مسندة إلى كيان غائب عن الخطاب، وغير مساهم في بنية المتخيّل السردي، بل إنّه مثل الدمى التي تتحرك بفعل فاعل خارجي عن طبيعتها ومادتها. لذلك يمكن رد الخطاب المسرود المهيمن على البنية العامة للتبر إلى رغبة المؤلف في تأسيس رواية تقوم على المزج بين الطرائق التقليدية والحداثية من خلال تغييب هويّة السارد، ثم تكليفه بعرض مكنونات شخصياته المتحدثة والتعليق على المواقف التي تحتاج إلى متغيرات لفظية انطباعية أو تحليلية، إذ يتم نقل الأخبار المؤثرة عن طريق المسرود الذاتي أو ما يسمى بالمونولوج، أي حوار النفس، الذي يعبّر عن جوّانيات المسرود عنه، ولكن هذه التقنية لا تقدم إلى المتلقي صورة عن السارد بل هي صورة مشاركة في تقديم الحدث وإبراز خصائصه.

يتم أحيانا تضمين قصة أسطورية ضمن الخطاب، ويأتي هذا العمل التقني من أجل تغيير رتابة صيغة الخطاب المسرود، وتحويله إلى صيغة أخرى، مثلما نجده على لسان الأشرار أعداء "أوخيّد" عندما اعتصموا عند الكهف، لطلب رأس أوخيّد:

«تعرفون كيف انتقمت تانس من ضرتها الشريرة؟

ثم وجّه الخطاب إليه:

تعرف كيف لاقت الضرّة جزاءها»(vii)

إنّ هذه التساؤلات تدفع المتلقي إلى البحث عن مصادر القصة المتضمنة ومعانيها الأوفى، وفي هذه اللحظة لا يبخل السارد بتوضيح موقفه من الاستعانة بهذه الأساطير شارحا أوجه التشابه بين المواقف والأحداث.

رغم هيمنة الخطاب المسرود، إلاّ أن حضور الخطاب المنقول غير المباشر يأتي بدرجات منافسة للمسرود، كون التبر رواية أحداث لا أقوال فإن السارد، لا يطيل المشاهد الحوارية بين الشخصيات، إنمّا يعمد إلى تلخيص (Résume) محتوى الرسالة ونقل الأقوال بعد إحداث تحريفات جمالية على المتن القولي.

يمارس السارد الحكي على أشكال متباينة تبدأ أولاً بتتابع بث كمية الأخبار المبأرة، ثم يأتي ترتيب الأحداث بالتناوب الزمني لوقوعها، وقد يتم تضمين متعلقات خارجية عن بنية الخطاب ضمن المسار الحكائي.

في الحقيقة مؤلف التبر يخوّل السارد مهمة تنظيم وظائف التقديم وزوايا النظر، تاركا له الحريّة في ضبط المنظور اللائق بسرد الأحداث وتعاقب درجات حضور آراء الشخصيات في الحكي، وبالتالي فالمؤلف أعلن عن وفاته منذ وضع كلمة رواية على صدر المطبوع، هذه الكلمة التي تشي بهويّة المتكلم في الحكي، إنّه مجرد شخصية خيالية، كائن ورقي يبئر الأحداث ويوجه زوايا النظر حسب رغبة خالقه الكاتب.

ينفي السارد علمه ببعض الأحداث، فلا يهتم بتبئيرها الداخلي بل يتركها رهينة جوّانيات الشخصية الروائية، ربمّا لعدم مساهمتهما في تسريع السرد وتكثيف كمية الإخبار الفاعل في الحكي، ومنها هذا الموقف المخفي من جميع الصيغ المسرودة في التبر والخاص بتلك القصيدة المشؤومة التي نظمتها شاعرة الصحراء، هجاء مريرا يفتك بالأبلق الأحمق، ولكنّ السارد لا يحبذ بتاتا التعرضّ لمحتوى هذه القصيدة، بل يجعل كلماتها من قبيل أسرار أوخيّد الذي لم يرد الإفصاح عن هذه الإهانة التي تعرض لها بوصفه يعرف أكثر مما يتوقعه السارد، ويحس بألم الهجاء أكثر من غيره.

يشير السارد دوما إلى هذه القضية الملعونة لكنّه لا يمتلك حق إيرادها في المتن الحكائي، إنمّا يبئر حكيه حول حالة أوخيد عند تذكره لهذه الواقعة.

«احتج المهري واشتكى محاولا أن يشيح بوجهه، ولكنّ أوخيّد اعترضه، وصاح غاضبا: لا تتهرب يجب أن نتحاسب اليوم: ألم تسمع بالقصيدة التي نلتها من الشاعرة اللئيمة؟ كانت تتصيد أخطاءنا من زمان، أحجزت غدرها قصيدة مديح فاشترطت أن تراك راقصا، تمردت نكاية بي فانظر ماذا كانت النتيجة؟ ألفت قصيدة هجاء، فهل يرضيك هذا؟»[viii].

رغم تخلي السارد عن الإحاطة والتبئير لبعض الأخبار الجديدة في الحكي، إلاّ أنّه لم يتخلّ عن ذاتية المنظور السردي الذي يوجهه حسب مقتضيات رغبته الفنية، فإذا كان الموقف السردي يستدعي تأملا وتبصرا لما حل بالشخصية الروائية، فإن السارد يحملّ على عاتقه مهمة التنقيب عن جوّانيات الكائنات الورقية التي لا تملك حقها في الكلام، ويتم إيصال رسائلها الإنسانية عبر قناة إبداعية يفك السارد شفرات طلاسمها عن طريق الوصف والتعليق الذاتي.

تتدرج ذاتية المنظور السردي ضمن اللغة الواصفة التي يختارها السارد عمدا لإقصاء الرؤى الخارجية والحفاظ على مستوى التبئير الداخلي للأصوات، وكأن السارد في التبر منحاز دوما إلى التعبير عن رؤاه بوصفه المتكلم الذي تخافه الشخصيات فتتخلى عن أصواتها ولا تتكلّم إلاّ بموضوعية حسب إشارته.

لذلك يمكن القول إن «حساسية الرؤية لم تقف عند حدود التعبير عن الوعي الذاتي للشخصية، بل أنّها انهمكت أيضا بمحاولة تثبيت قيم نقية والتصدي لأخرى زائفة، وهكذا انقسمت الشخصية إزاء عالم منقسم على نفسه، فكانت أشبه بالشخصيات في التراجيديا الإغريقية خاصة كونها ضحية العالم إذ كان القدر هو الذي يتحكم فيها»[ix].

"التبر" رواية الأصوات الغريبة عن الواقع السردي العربي، فالمهري الأبلق يمتلك قدرة الأداء التعبيري عن مكنوناته الفاعلة في توضيح مسار الحدث الدرامي، وهذا ما لم تعهده الرواية العربية من قبل، كأن ينال كائن حيواني دور صوت فاعل في الخطاب، إذ أنّ إشارات الأبلق كانت كافية لسد الثغرات الصيغية المرتبطة بأنسنة الصوت الحيواني والتعليق عليه.

للصوت السردي إذن ذاكرة شيئية تمتزج بأبعاد الصوت البشري لتشكل إطارا مرجعيا لمفهومات فكرية مختلفة، فصوت الأبلق ماهو إلاّ تثمين جزئي لعلاقة الحيوان الوفي بالكائن الإنساني إذ يتم توظيف هذه الوقائع المرئية ضمن خطاب تخييلي لا يسع لكلّ الأصوات الحيوانية بل يأخذ الأبلق كنموذج مثال لذلك.

يختار السارد صوتا أحاديا من خلال لغته الخاصة وموضوعه الخاص، ولهذا الصوت بعد دلالي يسهم في تفعيل الأحداث من خلال لغة إيحائية ومركزية في جميع المقاطع السردية، فالسارد في التبر يؤطر لحداثة نموذج إنساني يرفض القهر والعبودية وبالمقابل يمارس الخطيئة وفعل الهوى دون قيود، في حين ينبري صوت هذا المذنب (البطل الورقي) ليترك المجال واسعا للصوت المهمين على الوقائع كي يسرد ما شاء من الصور التخيلية حول سببية الحدث وسيرورة الحكي الدرامي.

لصوت "أوخيّد" المقهور ذاكرة إنسانية أكثر منها سردية، ولإشارات الأبلق تواصل حضاري مع بني البشر، لذلك فالوظيفة السردية لكلا الشخصيتين، إنمّا هي إبداع نصي تتجافى عنه كلّ الاعتبارات الخارجة عن حدود السرد.

الهوامش والإحالات(قائمة المصادر والمراجع).

[1]-رولان بارث. لذة النص. ت: منذر العياشي مركز الإنماء الحضاري. سوريا. ص102

* تم توظيف عدة أساطير وقصص خرافية مستمدة من التراث الإنساني منها:

-نبتة آسيار الأسطورية ذات المفعول السحري- بلاد السحرة- الودّان (الموفلون) حيوان أسطوري

-السدرة الأسطورية الضائعة- أسطورة الطوارق- تانيث: ألهة الحب والخصب

* أبلق: صفة مشتقة من الفعل "بلق"- إبلاقا- ويطلق على من كان في لونه سواد وبياض فهو أبلق.

** المهاري: هي ابل منسوبة إلى مهرة بن حيدان من عرب اليمن قالوا إنها كانت لا يعدل بها شئ في سرعة جريانها جمع: مهارى ومهار مهاري.

[***] آسيار: يعتقد أنه بقايا السلفيوم. وهو نبات أسطوري يمد صاحبه بطاقة هائلة. انقرض في ليبيا في القرن الثالث قبل الميلاد، ويجمع المؤرخون القدماء أنه كان دواء سحريا لكل الأمراض المعروفة في العالم القديم. وكان ملوك ليبيا القدماء يصدرونه إلى مصر وما وراء البحار ويعتقد الكثيرون أن فيه يكمن سر التحنيط إذ استخدمه الفراعنة لهذا الغرض. نقلا عن هامش الصفحة 20 من رواية التبر.

[2] – إبراهيم الكوني - التبر – رواية- دار التنوير للطباعة والنشر. بيروت.ط3. 1992. ، ص126.

[*] البارثي: نسبة إلى رولان بارث (Roland Barthes).

[3] - رولان بارث. لذة النص. ت: منذر العياشي مركز الإنماء الحضاري. سوريا ، ص18.

[4] –إبراهيم الكوني. التبر، ص111.

[5] -رولان بارث. لذة النص، ص19.

[6] –إبراهيم الكوني. التبر، ص122.

[7] –المصدر نفسه، ص110-111.

[8] - شعيب خليفي. مكونات السرد الفانتا ستيكي. مجلة فصول المصرية. مجلد11، ع4، 1993.، ص75.

[9] –إبراهيم الكوني. التبر، ص155.

[10] -عبد الملك مرتاض. في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، الكويت، ط1، 1998، ص239.

[11] –إبراهيم الكوني . التبر، ص86.

[12] - ميخائيل باختين. الخطاب الروائي، ت: محمد برادة. دار الأمان، الرباط، ط2، 1987، ص81.

[13] -شعيب حليفي. مكونات السرد الفانتاستيكي. ص75.

[14] - ج.لينتفلت. مقتضيات النص السردي الأدبي. ت. رشيد بن جدو. ضمن كتاب. طرائق تحليل السرد الأدبي. منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992،. ص88-89.

[15] –إبراهيم الكوني. التبر، ص5.

[16] –المصدر نفسه، ص5.

[17] –المصدر نفسه، ص61.

[18] -عبد المالك مرتاض. في نظرية الرواية، ص240.

[19] -مخائيل باختين. الخطاب الروائي، ص72.

[20] –إبراهيم الكوني. التبر، ص101.

[21] - صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر، مكتبة لبنان، ناشرون. ط1، 1969. ، ص354.

[22] –إبراهيم الكوني. التبر، ص26.

[23]- Gerard Genette. Discours des récit in figures III, ed Seuil, Paris, 1972, P262.

[*]الإبلاغ (Communication): هو نظرية لسانياتية تعنى بالعلاقة الرابطة بين المرسل والمتلقي، وما يشوب علاقتهما من دلالات السياق والشفرة المستخدمة بين الطرفين.

[24] -عبد المالك مرتاض. نظرية التبليغ بين الحداثة الغربية والتراث العربي، ضمن مجلة تجليات الحداثة، ع1، 1992، وهران، ص13.

[25] –إبراهيم الكوني. التبر، ص160.

[26] -عبد المالك مرتاض. في نظرية الرواية، ص241.

[27]- T.Todorov et O.Ducrot. Dictionnaire Encyclopédique du sciences des languages, ed Seuil, 1972, P156.

[*] انظر هامش رواية التبر، ص119

[28] –إبراهيم الكوني. التبر، ص119.

[29] - رجاء عيد. البحث الأسلوبي (معاصرة وتراث). منشأة المعارف. الإسكندرية، مصر. ص99.

[30]-إبراهيم الكوني. التبر، ص120.

[31] –المصدر نفسه، ص159.

[32]-المصدر نفسه، ص64.

[33] عبد الله إبراهيم. المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة)- المركز الثقافي العربي. الدار البيضاء.ط1. 1990.ص77.