فضاء السرد في خريف الدرويش لإبراهيم الكوني

أ . عبد الله بلحاج*

نحن كما يقول بول فاليري : «محبوسون خارج ذواتنا»

لعل أهم ما يميز الخطاب السردي للروائي الليبي إبراهيم الكوني؛ هي تلك النزعة نحو ما هو شمولي وكوني؛ بدءاً بالتساؤلات الوجودية الساذجة ذات المنحى الأسطوري البسيط ، وانتهاءاً بالأسئلة العميقة التي تسبر أغوار ماهية الوجود بما يحمله من موضوعات تستقطب الوعي الجمعي ، فالقارئ لمجموعاته القصصية ، والروائية يلمح ذلك النمط الميتافيزيقي من وجوه السرد التي تنقله إلى عوالم تحوطها الغرائبية في مناخات (سحرية ، مؤسطرة بخطوط الرهبنة والميثولوجيا) . زيادة على أنك أمام مشاهد حية نابعة من الواقع الشعبي المعاش؛ فالتجريد لا يستند إلى بوتقة فارغة؛ بل يستمد قوته من واقعية الشخوص والأحداث؛ كما هي الحال في رباعيته الروائية (الخسوف) [1] ورائعته الروائية (التبر)؛ إذ يهيمن على أشكالها ومضامينها الرؤى والمواقف والتطلعات التي ينضح بها غضون المجتمع الليبي . فالعمل القصصي والروائي ليس نتاجاً اتفاقياً مسطحاً .

بل هو نتاج شكلي إبداعي اجتماعي المنشأ ومعبر عن طبيعة المضمون الاجتماعي الذي يحوط المؤلف . لأنه ينطوي على تركيب دال على رؤيتين مترابطتين تعبر الأولى عن موقف المجتمع الذي ينتمي إليه المؤلف من الواقع المعاش وتعبر الأخرى عن التصورات الذي يطمح إلى تحقيقها ذلك المجتمع بحسب ما يراه لوسيان غولدمان على وفق منهجه البنيوي التكويني . [2] وإذا استند البحث إلى محور الاختيار فمخاض تجربة إبراهيم الكوني ـ بحسب رأينا ـ الروائية ـ القصصية ـ الأسطورية

---

* كلية التربية ، جامعة السابع من أبريل ، زلطن ، ليبيا .

(1) ينظر : البئر ، والواحة ، وأخبار الوفان الثاني ، ونداء الوقواق؛ الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع ، مصراته ، ط3 ، 1428م . التبر : الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع ، ط 2 ، 1992 .

(2) ينظر : مقدمة في النظرية الأدبية : تيري ايغلتن ، ت : إبراهيم جاسم العلي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1992 : 106 .

(خريف الدرويش) [1] هو نسج خيوط السرد بفضاءات عدة لا تنحصر في تعزيز المضمون الاجتماعي فحسب ، بل تتعداه إلى حوافز جمالية (فنية) تمد جسور التواصل بين الملتقي ونصه على هيئة لا تؤثر على ثيمة القص وحبكة الحكي التي تتوالى خيوطه ، وتفترق ثم تلتقي لتعزز جهة دلالية محددة ظهرت فضاءاتها على عدة محاور ، فنلحظ أن للسرد فضاءات وصفية مغايرة أو متضادة مع المكان ، كما أن النص السردي (خطاب الدرويش) لم يكن مكتملاً من حيث البناء (بالمعنى الحرفي البنيوي) ، بل جرت عليه سنن النص من استناده إلى فضاءات تناصية عميقة سبغت لغته بطابع اللغة (الكهنوتية) بمناخاتها السحرية . وهنا تكمن الخصيصة الأسلوبية التي انماز بها الروائي إبراهيم الكوني من غيره من الروائيين على الصعيدين المحلي والعربي .

وإذا لم يكن تفسير النص السردي إلا عبر آليات تفكيكه ومعرفة ماهيته عن طريق استشراف دلالته التي تفرزها أشكاله التعبيرية المتنوعة بوصفه نصاً مفتوحاً تذوب فيه أشكال تعبيرية أخرى . تشرع الدراسة في الأخذ بالمبدأ الذي أطلقه أرسطو على الفنون الدرامية بقوله : كل الفنون ضرب من الشعر . [2] وبذا تحتوي الأشكال السردية المعاصرة على وظيفة شعرية لا يمكن تفكيكها وفق الجهاز المفاهيمي النقدي الراصد لتلك البنى ، ومن بين أهمها مفهوم (الفضاء) الذي يعني في المعجم اللغوي (المكان الواسع من الأرض والفعل فضا يفضو فضوا فهو فاض ، وقد فضا المكان وأفضى إذا أتسع .

وأفضى فلان إلى فلان أي وصل إليه ، واصله أنه في فرجته وفضائه وحيزه) . [3] وتستعمل لفظة الفضاء في اللغة الاصطلاحية ضمن السيميائية بوصفها موضوعاً تاماً يعني الوجهة الجغرافية / السوسيو ثقافية ، ويبحث (سيميائية الفضاء) عن التحولات التي تعانيها السيميائية الطبيعية بفضل تدخل الإنسان في إنتاج علاقات جديدة . وتستعمل (الفضائية) في

(1) خريف الدرويش : إبراهيم الكوني ، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع ، مصراته ، ط3 ، 1425م .
(2) فن الشعر : أرسطو : ت : عبدالرحمن بدوي ، طبعة القاهرة ، 1953م : 26 .
(3) تاج العروس من جواهر القاموس : محمد مرتضى الزبيدي ، مكتبة الحياة ، بيروت ، (د ، ت) : مادة فضا .

السيميائية السردية الخطابية بمعنى (الفضاء الادراكي) . [1]

وقد يكون الفضاء معادلاً لمفهوم المكان في الرواية ، وقد يقصد به الفضاء التناصي ، أو علاقة النص الروائي مع النصوص المتعددة ، والسياقات الثقافية كما تنظر إليه جوليا كرستيفا ، وهناك من حصر الفضاء في البعد النصي أي الحيز الذي تشغله الكتابة بوصفها أحرفاً طباعية على مساحة الورق ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف ، ووضع المطالع ، وتنظيم الفصول وتغيرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين . [2]

وتأسيساً على ذلك نستطيع أن نضيف بعدين آخرين لمصطلح (الفضاء) في المجال السردي؛ وهما موقع الجسد في فضاء السرد القصصي والروائي . كما هي الحال في لعبة الجسد في المشهد الدرامي المسرحي . والفضاء الدلالي ، أو التأويلي بالنسبة لما يخص النص ومتقليه . ونستطيع أن نوجز تلك الخيوط بعدة فضاءات مهيمنة من أهمها :

أولاً : موقع الجسد بفضائه السردي

من زاوية النظر (الفينومينولوجية للجسد) تتكشف الأواصر الخفية لوجودنا المتحقق في تضافر الوعي مع الموضوع . فالجسد شيء متحيز في المكان ، وهو جهاز حركي يؤدي وظيفة الحامل ، أو الأداة ، أو الوسيط الذي يتحقق عن طريقه وجودنا بوصفه أداة للتعبير والكلام . فليس الجسد مجرد (عادة أولية) أو أساسية هي الشرط لغيرها من العادات بل بمثابة (نظام تضافري) كل وظائفه مرتبطة بالحركة العامة للوجود في العالم الخارجي . وهو يعبر عن حضور الوعي أمام العالم ، ولا تنحصر وظيفة الجسد في أنه وسيلة تعبير طبيعية ، (كلامية /بيانية) ، وإنما تتمثل وظيفته بكونه أداتنا في تحويل الأفكار إلى أشياء . فالجسد في صميمه إدراك ، وتعبير ، وحضور أمام العالم وأمام الآخرين . [3]

ولخريف الدرويش أدواته في استغلال آلية الجسد وتوظيفها لخدمة المنحى الدلالي للمجموعة ، فالقصص التسع في المجموعة تبرز فيها سمة

(1) معجم المصطلحات الأدبية : د . سعيد علوش ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، ط 1985 ، 1م : 164 .

(2) ينظر بنية النص السردي : د . حميد الحمداني ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1 ، 1991م : 53ـ55 .

(3) ينظر : دراسات في الفلسفة المعاصرة : د . زكريا إبراهيم ، مكتبة مصر؛ 1968 : 517 .

غياب السارد عن مساحة الحدث بوصفه راوياً عليماً ، وبذا تتسم هذه القصص في الفضاء الرؤيوي بسمة السرد الموضوعي الذي يترك مجالاً قرائياً للمتلقي في تفسير ما يحكى له . كما تسوغ للسارد (العليم) الوصف الشامل للأمكنة والأزمنة والشخوص . ومعرفة الهواجس التي ينبض فيها وعي الشخوص . وحركة الجسد في المجموعة أعطت مدلولات قرائية عميقة تساوي المعادل الموضوعي في ترميزه للدلالة . ولا تكاد قصة تخلو من هذه الحركة بدءاً بالثيمة الكبرى وهي (خريف الدرويش)ـ الرواية القصيرة ـ وانتهاءً بقصة (اللسان) .

ولعل ما يميز تلك القصص أن حركة الجسد تجري في مشاهد وفضاءات متسمة بالعري ، والخيال كالصحراء والسماء . فالدرويش الذي أذبل جسده الحريق منذ أن زاره رسول الشمال؛ أصبح لا يطيق السكون (البقاء) في مرابع القبيلة فهو في حركة مستمرة بين خباء زعيم القبيلة (أمغار) الذي وجده مطوقاً بدائرة من الخلاء والوحشة والسكون من الخارج وبين العراء في الصحراء (إذ مضى يتمدد ، يتوالد ويتوالد حتى تواصل في قوس الأفق لم يتوقف في المساحة القاسية التي تضع برزخاً خفياً يقيم بين السماء والصحراء ولكنه مضى يتمدد في القوس البكر ، ولكن شبحاً عنيداً سبق إله الضياء ، وحل في المسافة البعيدة القاسية . تبدى في البداية مثل ذبابة تعتلي عرف الرتم في فيض الغسق . ولو لم يتأن ، لو لم يتسل بمراقبة الميلاد الجليل كما اعتاد أن يفعل كل يوم رأى في الشبح مخلوقاً يدب على قدمين يتحمم بفيض القبس ، ويقاوم المسافة الفاجعة بعناد المهاجرين الأبديين) . إن جدلية الحركة للجسد تتجاوز دائرة الإمكان لتصل إلى عوالم غير محدودة بزمان ومكان .

إن ها عوالم مغمورة بالفيض البكر القاني والبرزخ المجهول . فجسد الدرويش لا يحتمل (خريف القبيلة وهزالها ذا الصبغة الطينية (الترابية) وعشقها وهمومها الساذجة فهو ينوي الهجرة إلى عوالِم المطلق واللامحدود بلا سرج على مهري ، ولا قافلة تسير ، ولهذا لم يخلِ جسده من المطاردة من قبل العرَاف الذي سعى خلفه . وبعد أن لم يظفر به أوصى الفضوليين أن يقيدوا الجسد بالحبل إذا ما صادفهم (إياكم أن تتركوه طليقاً) وبعد أن اعيا العراف والزعيم والقبيلة البحث عن الجسد المضاع في شغاف الجبال البعيدة ، وجدوه ممداً تحت الطلحة ، إذ استجاب جسده إلى طرفين

متضادين وهما موت الجسد؛ واستجابته إلى نداء مجهول في هجعته ذات المغزى الدلالي فللرأس لغته التي تحاكي السماء ، وللعين اليمنى لغتها حينما تحدق في الفراغ ، وتنطق بتسليم خفي قاس . . . ، ولا تقتصر لعبة الجسد على هذا المنحى فحسب ، بل تستمدّ فضاءاتها مما تسبغه الموجودات الأخرى من ترميزات دلالية . كالتجسيد الذي يعد من ضمن المهيمنات السردية التي تنضوي تحتها جملة من الأهداف التقنية (السردية / الجمالية) فضلاً عن الأهداف التواصلية . ففي قصة (خريف الدرويش) تزفر الصحراء أنفاساً باردة لتتصل برسول مملكة الشمال ، الذي تلاقيه الأعشاب الشاحبة في الوديان برقص حزين يتمايل الرتم ويكشف للرسول عن خصلات الشعر الذي هزل وذبل وتساقط . أما الطلح المكابر فلم يترنح كالأعشاب . ولم يتمايل بذل الرتم . لأن تلاحق الفصول أمر لا يعنيه لأنه آثر الاعتزال وفقاً لوصية الناموس التي تقتضي أن اللعنات وتبدل الأحوال لا تلحق من عمل بها . ففي لغة التجسيد هذه تكمن الثيمة الصغرى لمضمون القص . وهي بمثابة النواة الدلالية التي تشير إلى الاشتراك البدئي للموجودات على نحو مواز للواقع الحقيقي . وهي بمثابة (الآركتايب) أو الانموذج الأصلي أو الأعلىً الذي يتكون ـ في مرحلة الطفولة العقليةـ إزاء موجود ما يصير بموجبه هذا الموجود مثالاً ورمزاً خارقاً ، وتعد هذه الآلية من الآليات البدئية الرئيسة التي صاحبت الذهن البشري منذ مراحله المبكرة . فضلاً عن كونها أساساً في نسج الاساطير حولها في العصور القديمة ، وعلى أساس هذه الثيمة استند إبراهيم الكوني في سرد وبناء خيوط مجموعته القصصية .

أما الرتمة في قصة (الخروج) فهي تتحرك في مناخ يشوبه التحول بعد أن يصيبها مس حينما تهب ريح القبلي الشديدة ، وتتململ بحياء العذارى ، وبارتياب تستقبل الأنفاس الحارة ثم تنتشي وتستبد بها روح الوجد وهي عنيدة قاومت الظمأ بعد أن تخلت عنها الأرض وحرمتها الناوة . عصف بها القبلي الذي يشير إلى الإغوار في نسق السرد ، فغنت له أغنية الفجيعة . فتراجع عن محاربتها وسبقها إلى شعفة الجبل وهكذا يتجاذب الرتمة طرفان متضادان الجبل (الأعلى نحو السمو والقبلي (الأغوار) . لكنها تشبهت بالطلح فانفصلت عن حضيض الأسافل . فأصبحت مزاراً للعباد والزهاد والباحثين عن الواحة الضائعة وجدوها وحيدة معتزلة كما العابد المتبتل ، متشبثة بهامة الجبل العاري إلا من السمو

والعرفان ، مجاورة السماء استظلوا بظلها وتحسسوا قوامها الممدود قطفوا زهورها وصنعوا منها بخوراً . تمسحوا بجدائلها وبكوا طويلاً . ولصورة الجسد الانثوي دلالة ذات منحى طقوسي متصل بالكينونة الذاتية الغريزية للجسد الذي تشتبك فيه الاضداد وتتنازع فيها القوى في اتجاهين متقابلين (الأغوار / العفة) ، (الطين / السماء) ، (الريح / الرياح) ، (الخير / الشر) ، وهي أجساد يحوطها التحول ويمزقها الظمأ إلى المجهول ، والمعرفة ، وهي أجساد أبطال ليسوا أبطالاً على الطريقة الكلاسيكية في الرواية ، والقص . وإنما يقيدهم العجز ولا سيما في مجال الوعي بذواتهم على نحو كامل . وهم محكومين بالوهم (الناموس المفقود) ذي الصبغة الروائية الشفاهية لا التدوينية . كما هي الحال في قصة (العهد) حيث الزعيم الذي عاشر الجان ، وعرف النساء كثيراً ، وتعلم من الناموس نفسه أن يستمع إلى أقوالهن شرط أن يخالف رغباتهن لم يشأ أن يخالف الناموس في ذلك اليوم ، فقطع لسان قرينته الحسناء ظناً منه أنه حصن سره من شر اللسان ـ وهنا ـ في القصة نفسها يرتبط مصير الجسد بجارحة اللسان . هو ذو الخيل نضع اللجم على أفواهها لكي تطاوعنا فندير جسمها كله . هكذا اللسان هو عضو صغير ويفتخر متعاظماً ، لكنه آثم يدنس الجسم كله .

وهكذا تتداعى الصور وتتابع المشاهد في تلك ، لترصد لنا العلاقة الجدلية الانطولوجية بين ذلك الإنسان الذي يحوطه الفراغ وبين سعيه إلى المعرفة ، فالرتابة والملل ينأيان بكدحه وسعيه في دائرة مفرغه مجهولة المعالم . وهو إنسان محقون بالوعي الجمعي المشبع بقيم الصحراء والبداوة التي تقوم على مبدأ (المعرفة اليقينية . . وإلى أن المعرفة في هذا المجتمع لا تنهض على التأمل الفكري والتحليل العقلي . بقدر ما تعتمد على الإيمان الفطري ، والتصور الأسطوري للعالم . كما أن الحقيقة فيه ليست علمية أو نقدية ، وإنما دينية وتعليمية بالمعنى التلقيني للعملية التعليمية) .[1] ومن هنا تصبح علاقة الإنسان بالحيوان البري هي علاقات صحراوية ذات دلالات رمزية مشوبة بالصراع والتوجس والحيطة والحذر . فضلاً عما يلحقه من أذى الوباء الذي لا يعرف له سر ، والجدب الذي يصيب مراعي القبائل . لكن المفارقة التي حدثت في قصص الدرويش هي

(1) القصة العربية والحداثة : د . صبري حافظ : دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط1 ، 1990 : 18 .

أن تلك العلاقة يطرأ عليها التحول والتغيير خلافاً للوعي الجمعي ، وخلافاً لما غرسه الآباء في نفوس أبنائهم من قيم الكراهية والحيطة من بعض الحيوانات ، كما هي الحال في قصة (الأغنية) التي يتحول فيها جسد الحية إلى كائن أليف يداعب جسد الوليد ، ويتحول الجمل الأليف إلى جسد غادر كما هي الحال في قصة (الحية) وهنا تسعى العقلية التبريرية لاستعادة الوعي الجمعي إلى نصابه ، للحيلولة دون خلق أجواء مغايرة وعند نهاية الصراع بين الجمل الغادر وبين الإنسان ، وعندما هم الأخير (بأن يهوي للمرة الثالثة وجد يده معلقة في الفراغ فقد استدار الحيوان بحركة لم يألفها في الجمال استدار بخفة غزال ، وشجاعة أسد ، ومرونة حية في تلك الومضة انتزع المحراث من جوف الأرض واجتث معه الحجر السفلي ، ووجد نفسه يواجه رأساً لا ينتمي إلى رؤوس الجمال ولا الحيوانات التي عرفها ، ولكن رأس سعلاة من أقبح سعالي الجن) [ص 79] . ولعل خير مثال على تحقق أفق الوعي الجمعي لفهم علاقة جدل الألفة بين الإنسان البدوي وذلك الكائن الصحراوي ، هو قصة (اللسان) في بندها الثاني . إذ تحكي قصة الوباء الذي حل بالقبيلة وبعد أن استشرفته أبلها بفعل السحر وبدأت تهزل كما هزل في البدء الجمل العدبس الذي كان يستعمله النبيل في قرع النوق ، والذي كان ضخماً ضروساً يرتفع على هامته سنام مهيب . ضمر هذا المارد ، وبدأ يهزل حتى وجده الرماة ميتاً في المرعى . أما الجمل الأبلق الذي تلقاه الزعيم ، ورباه بيديه كما لم يعاشر امرأته الراحلة ، وتبادلا وفاءً لم يعرفه أحد ، وكان يحتمل أي شيء إلا أن يفقده . فقد بدأ يهزل ، فبدأ هو يهزل أيضاً . مات المهري النبيل بعد أسابيع ، فاحترق النبيل بالحمى ، وغاب في غيبوبة ظنت القبيلة أنه لم يعود منها وهكذا تتفق نهايات كل من الحيوان والإنسان بتلك القوى الغامضة بالكون . وهي تتحدد بمسارين غامضين ومجهولين أيضاً ومتضادين هما الحب والموت الذين يتجاذبان قوى الصراع العنيف .

ثانياً : مستويات الفضاء الدلالي

لاشك أن الوظيفة السردية تنطوي في ـ حقيقتها ـ على وظيفة شعرية مستمدة من الأساس النظري للمنهج اللساني الذي وضع لبناته رومان جاكبسون ومفاده أن كل فعل تواصلي لغوي يقوم على ستة عوامل غير قابلة للتصرف وهي (المرسل ، والسياق ، والرسالة ، والصلة ، والسنن ،

والمرسل إليه) يقابلها أو يطابقها وظائف لغوية مختلفة وهي (الوظيفة الانفعالية ، والمرجعية ، والشعرية ، والانتباهية ، والميتالغوية ، والافهامية) .[1]

ومن هنا يبدو الترابط بين فكرتي التعبير الذي هو مدار السنن الشعرية ، والتوصيل الذي هو مدار السنن التداولية ، بل إن علماء الأدب يرون أن كثيراً من الظواهر الجمالية تمارس فعلها التواصلي على الرغم من عدم قابليتها للتحليل بالأدوات الإجرائية المتاحة . [2] بذا تبرز لبنات جاكبسون التركيبية واضحة المعالم على يد عالم الإشارات اللغوي يوري لوتمان الذي يؤكد على الظيفتين الشعرية والافهامية للنص الشعري بأن الشعر ينشط كيان الدال تماماً ويستنفر كل طاقات المفرده بتأثير المفردات المجاورة . ويطلق كل طاقاتها الكامنة كما أنه مشبع بالمعاني ويتضمن من المعلومات أكثر من أي نمط لغوي آخر وباستطاعة الشعر أن ينتج معلومات أغنى من أي شيء آخر من أشكال اللغة . [3]

ولابد من التنويه إلى أن ميخائيل باختين أسبغ سمة الشعرية ، على الأجناس السردية ولا سيما الرواية ، فهي غير منجزة ، وغير مكتملة بنائياً وهذا ما يجعلها في صيرورة دائمة فضلاً عما تجسده من حوار الخطاب .[4] إن زاوية النظر هذه تفصح عن إمكانية تعميقها على الأشكال الأدبية السردية التي تنحو منحى شعرياً في بعض أجزائها . ولكنها قد تفقد خصيصتها الشكلية في بناء العلاقات الداخلية بين البنيات السردية الصغرى ، وصولاً إلى البنيات الكبرى التي تنطوي على ثيمة السرد وقد انطوت (خريف الدرويش) على ملفوظات لغوية تنأى بها عن دائرة المألوف . وهي على الرغم من نهجها التجريدي المحكوم بلغة أحادية متجانسة تنتمي إلى عوالم قديمة ومشبعة بمناخات صوفية ، وسحرية . حتى ليخيل إلى القارئ أنها شكل سردي منولوجي خالص . لكنها تحمل في ثناياها خصيصة حوارية منحتها سمة تعدد الأصوات وتنوع الدلالات الرامزة علاوة على التوصيفات الشعرية للشخوص والأمكنة والموجودات الأخرى ،

(1) مقدمة في النظرية الأدبية : تيري ايغلتن ، ت : محمد معتصم وآخرون ، المجلس الأعلى للثقافة ، ط2 ، 1997 : 108 .

(2) أساليب الشعرية المعاصرة : د . صلاح فضل ، دار الآداب ، بيروت ، 18 : 1994 .

(3) ينظر : م . ن : 112 ، 111 .

(4) look : la poetique de dostoivski . Seuil . Paris . 1970 . p 33 .

ولعل أول الأشياء التي تبادرنا في قصص من هذا النمط أنها تسوق كماً كبيراً من التفاصيل الدقيقة حول المكان فهي تمنح القارئ إحساساً كبيراً بالمكان . وهو في فضاء الدرويش حامل لدلالات وصفية ورمزية يطالعنا في ديباجة المجموعة على لسان السارد العليم (جاء إلى خباء الزعيم مبكراً . سعل في المدخل مرتين لم يتلق جواباً . أزاح طرف الخباء ودس رأسه في الداخل . في البيت سادت العتمة والوحشة والسكون ، طاف حول الخباء . ارتطم في الخارج بالوتد ، فترنح ، وتوعد العود بسبابته . أكمل المشوار وجد الخباء مطوقاً بدائرة من الخلاء والوحشة والسكون) . [ص 7] فعلى الرغم من هيمنة الصيغ الفعلية التراتبية التي تدل على الحركة في فضاء المكان ، إلا أن فضاءً مضاداً يشعرك بهيمنة السكون على مفاصل المشهد المحاط بالعتمة والوحشة والسكون . ترى ما هو نمط الحكي الذي حدا بنا إلى هذا الشعور وهو ما شعر به المؤلف أثناء سرده ؟ وهل تنطوي العتمة والوحشة والسكون على دالة (الفراغ) وما تفرزه تلك اللفظة من مدلولات تفيض بالرمز ؟

على الرغم من أن لفظة (الفراغ) ذات دلالات عدمية . لكن لهذه اللفظة مدلولات كلامية (عبر لسانية) ، ينضح بها سياق النسيج السردي في قصص خريف الدرويش . فقد يتعلق (الفراغ) بالمعرفة الغيبية ، والبرزخ المجهول الذي يشق الحد الذي لا يملك عليه سلطان الزمان والمكان ، وقد يتعلق بالمعرفة العقلية ، كالعطش للفيض الروحي والديني المرتبط بغائية الوجود . وقد يتعلق بموجودات حسية كالنور والعتمة ، والصحراء المسكونة بالعري والمندوحة الشاسعة الجدب والوباء واللعنة المجهولة . هكذا نجد في نهاية قصة (الوطن) (عندما وجدته الأم كانت البسمة النقية على شفتيه هي البرهان الوحيد على خروجه من الصحراء وعودته إلى الوطن) [ص 50] ، وفي قصة (الناموس) (ركع طويلاً ثم نهض أخيراً تحسس البنيان الجليل . مد رقبته نحو الفوهة نزلت إلى أسفل أبصر تراباً ناعماً تخلف عن غزوات الريح التراب طمر الجانب الشمالي من الضريح إلى منتصفه . ولكن الرمل انحسر في الجانب الآخر . في هذا الجانب تبدت الجمجمة . فجوة العين اليمنى كان فاجعاً . حدق في التجويف . غاب في الهاوية المجهولة . قرأ أنباء مبهمة . مبهمة . مبهمة) [ص 62] وفضلاً عن المجهول فإن الفراغ مرتبط بالفجيعة (مضى يحدق في عين الجمجمة الفاجعة الفارغة ، بعين فاجعة فارغة) [ص 63] .

وللفراغ مدلول هو علاقته بالسر المكتوم والمسكوت عنه غير المحتمل ، كما هي الحال في قصة (اللسان) حيث ترتبط قضية كتمان السر بالهزال والموت ، بين العبد وسيده ، السيد الذي يفشي أسراره للعبد ، والعبد يفشها إلى جمله الأبلق وبدأ الهزال ثم الموت بالجمل الأبلق لأنه لا يملك جارحة إفشاء السر وهو (اللسان) حتى يموت فيعاقب السيد عبده (بوبو) بقطع لسانه . . ولم يتوقف ـ بعد ذلك عن ملء أذنيه بأفظع تعمد أن يضيف عليها أنباء خفية جاءت من ديار القبائل الأخرى ، لم ينقطع عن ذلك حتى وجد السيد عبده (بوبو) في خبائه متكئاً على الركيزة ، يحدق في الفراغ بعينين فارغتين ، فاغر الفم ، تغير عليه أسراب الذباب كأنها تريد أن تنتزع من شفتيه سراً لم ينطق به اللسان المفقود . هذا فيما يخص بعض الملفوظات التي دخلت في سياقات متعددة حوارية . أما فضاء الصياغة والتركيب في تلك القصص فقد احتوت على مجموعة من الانزياحات اللغوية التي تخرج عن بوتقة المألوف في الواقع الحكائي فضلاً عن تنقيته من التبعية والمباشرة والانعتاق به ، وادخاله في مساحة المحكي ، وقد لا نعجب من كثرة الاستعارات فيها ، ولا سيما في القصص التي نحت إلى ترسيم العلاقة النوعية بين الجسد والموجودات ففي قصة (الناموس) (هوت السماء حتى لامست الصحراء . نزل العراف القديم من الغيم . مد له يداً نحاسية موسومة بشبكة كثيفة من العروق والتجاعيد وابتسم) [ص 56] . إذ شكل النص المقتطع حافزاً جمالياً متناغماً مع الواقع . وهنا تتعادل المتتاليتان اللغويتان (هوت السماء ، نزل العراف) ليشكلا نسقاً حكائياً ذا وظيفة جمالية فنية . لأن (إدخال الحوافز إنما ينتج عن تراض بين الوهم الواقعي ، ومتطلبات البناء الجمالي) [1] على حد وصف توماتشفسكي .

وفي قصة (الجبل) تتناغم شعرية السرد مع المبنى الحكائي **للقصة** : (في الأسفار الليلية أكتشف الجبل . رآه يتمرد على الحضيض ، يتسلق الفضاء ، يشق طريقاً في زحمة العيون المشاكسة) [ص 100] من حكايته عن الوليد وصراعه مع القماط تنضح لنا الدلالات العميقة لحوافز المبنى الحكائي (في حضيض المهد لم يكتف بمتابعة الصبايا ، ولكن الجبل هداه إلى بروج أخرى يزحف نحوه ما إن يكتمل نزول العتمة . .) [ص 100]

(1) ينظر : المنهج الشكلي؛ نصوص الشكلانيين الروس؛ ت : إبراهيم الخطيب ، الشركة المغربية الناشرين المتحدين ، ط1 ، 1983 : 200 ، 201 .

(تمرد على القيد كما تمرد الجبل على الحضيض) [ص 101] ولشعرية الصورة الكنائية مغزى خاص حينما يتعلق الأمر في الثيمة الكبرى للقصة (تدفق الزمان فقاده السبيل إلى الجبل لتصير له القامة المكابرة بيتاً في الحضيض وجد حجراً مدبباً صقيلاً في رحلة الليل إلى جنة الصبايا ، هناك عرف أن الأسلاف أيضاً عرفوا الظمأ إلى الخلود) [ص 101] .

ثالثاً : جيولوجيا الكتابة وفضاء السطح

يندرج مفهوم جيولوجيا الكتابة الذي أطلقه رولان بارت [1] ضمن الجهاز المفاهيمي النقدي التناصي والذي يلتقي مع مفهوم (جامع النص architexte) الذي أسسه جيرار جينيت ومفاده أن (موضوع الشعرية . . ليس النص وإنما جامع النص)[2] وهما يسوغان نقل مفهوم التناص الذي طرحته جوليا كرستيفا من حقل إلى حقل آخر هو حقل الأجناس الأدبية . ووفق القراءة البصرية لـ (خريف الدرويش) نلمح عدة أشكال تناصية لبنيات عميقة وأنساق (أدبية / غير أدبية) تصب في روافد الفضاء الدلالي والنسق الجمالي العام للقصص ، ومن الممكن فرزها على عدة محاور من أهمها :

أ. النصية المحاذية

وهي التنويعات النصية التي تفضي إلى تكوين النص في صيغته النهائية ، وتشمل مفاتيح النصوص من مثل العنوان والهوامش والمقدمات التي تقع على عتبات البنية الرئيسة للنص . وقد هيمنت النصوص المحاذية على المبنى الحكائي لـ (خريف الدرويش) ولعل من أبرز النصوص المحاذية هي مفاتيح النصوص التي تطالعنا في مطالع القصص ، ولا سيما في ديباجة المجموعة وقبل ظهور العنونة الرئيسة للقصة نلمح في الصحيفة الأولى مقولة لجوزيبي أونغاريتي (تشعر كأنك أوراق على أشجار خريفية) ففي هذا النص إسهام لملء الفجوات الدلالية التي يشكو منها المتن الحكائي الحامل لموضوع القص ، وثيمته الكبرى وهي عبارة تشعرك بالحوافز الجمالية والدلالية التي ينطوي عليها السرد في مجمل قصصه ، وهي بمثابة الملفوظ الضاغط على ذهن المتلقي أثناء قراءته لكل

(1) في أصول الخطاب النقدي : جان لاكان وآخرون ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، (د ، ت) : 105 .

(2) مدخل إلى جامع النص : جيرار جينيت ، ت : عبدالرحمن أيوب ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، (د ، ت) : 94 .

رواية أو قصة في حنايا المجموعة . وهي بمثابة المفتاح الذي يدلف بنا إلى رموز مجاهل القص والغازه المبهمة . ولعل ما يميز هذا المفتاح ـ كما أشرنا ـ هو تقدمه على العنونة بخلاف ألواح الكتابة التي تأتي بعد العنونة مباشرة .

ولم يخل المبنى الحكائي من الهوامش والتذييل ، ولا سيما أن الحكايات فيها تعتمد على الناموس المفقود . ففي قصة الناموس (رسم بجسده دائرة كاملة . زفرها قبل أن يقرأ في قرطاس الناموس : (وجغ تورنا آجيد آتزيد ، وجغ تمضريت آجيد أتتدولد) [ص 60) ، والتي ترجمها المؤلف في الهامش (لست مريضاً حتى نتوقع شفاءك ، لست صغيراً حتى نأمل في أن تكبر) ، و(آسجلن آمغارن نسن ، آدخركن براضن نسن) [ص 60] ، وقد ترجمها في الهامش (إذا غاب شيوخهم ضاع أبناؤهم) .

ب ـ التناص

تمثلت خاصية تداخل النصوص والاتكاء على نصوص سابقة في المجموعة بالاستناد إلى آليات الاقتباس ، والتشرب والامتصاص والترصيع وصولاً إلى إيجاد مصبات صالحة في النص السردي المستقبل من خلال استحضار النصوص السابقة فيه ومن الأمثلة على آلية الاقتباس من القرآن الكريم كما في قصة (الوطن) التي تسرد حكاية التقاء الحية بالطفل الوليد (داعبت صدره العاري بجسدها اللين . بجسدها الذي يفوق العهن ليناً ومرونة ، تشرب وجه الوليد فرحاً) [ص 46] . وهو تشرب لقوله تعالى (وتكون الجبال كالعهن المنفوش) [القارعة/5] . وفي قصة (الحسناء) (جاءت النساء بالحسناء مقيدة بحبل شرس من مسد) [ص 120] والنص المقتطع امتصاص لقوله تعالى ﴿**فِي جِيدِهَا حَبْلٌ مِّن مَّسَدٍ**﴾ [المسد : 5] .

فقد اتكأ النصان السرديان على النص القرآني في تدعيم المنحى الدلالي والجمالي ، ولكنهما لم يحتفظا بالبنية القرآنية كما هي بل اعتمدا على آلية التحوير غير المباشرة في تماهيها مع البنية السردية . وقد هيمن الخطاب الديني للكتب السماوية الأخرى على مفاصل المجموعة ولا سيما العهد القديم ، إذ جاءت على هيئة ألواح الكتابة وهو ما سنتناوله في مكانه المناسب . أما الخطابات الأخرى فقد تماهت في البنى الكلية للقصص حتى إن من الصعوبة بمكان التفريق بين النص السابق والنص اللاحق (المستقبل) كما هي الحال في قصة (العهد) التي تستند إلى قصة (ذي

القرنين) المعروفة لكن سياق قصة (العهد) الفكري والفني يندغم ضمن النسق الدلالي السردي الذي أراده المؤلف وقد أضفت هذه القصة طابعاً ميثولوجيا دينيا للمجموعة القصصية مما جعلها أكثر ثراء بسمة الترميز . ولفضاء التناص في (أخبار العائد الذي لم يعد) سر آخر هو شبيه بسر الوحشة والانتظار في ملحمة (الاوديسة) والقارئ لتلك القصة يلمح ذلك التقارب بين القصة وإبطال الملحمة ، فالمهاجر واوديسيوس يشتركان في كونهما آفاقان يجوبان البلاد بحثاً عن الحقيقة . والزوجة العاشقة في القصة تمارس الدور نفسه في نسج الأخبية انتظاراً للغائب المهاجر الذي لم يعد منذ سبع سنين . وعلى الرغم من أن القصتين تتشابهان في متنهما الحكائي ، إلا أن هناك اختلافات كثيرة بينهما ومنها دخول شخصية العراف والدرويش رسوله وحامل أسراره ، فضلاً عن تحول شخصية الزوجة العاشقة إلى آفاقه مهاجرة (سافرت العاشقة كما سافر المعشوق يوماً تركت عبيداً تفرقوا في الصحراء . تركت كنزاً من السروج . تركت وطناً كاملاً من الأخبية الخاوية) [ص 94 ــ 95] . فالملحمة والقصة وإن التقتا في مضمونهما ذي المغزى المعرفي في البحث عن الحقيقة ، ولكن القصة تكاد تكون أشمل من جهة زمنها الاسترجاعي والاستباقي . إذ هي تبدأ من حيث انتهت الملحمة بوصول اديسيوس إلى زوجته بعد تجوابه في عوالم الغرائب والسحر ، لكن الهاجر في قصة (العائد الذي لم يعد) يواصل رحلته الانعتاقية في الأفق لأن الأفق لم يأتِ به إلى عوالم الحس على نحو الحقيقة .

جـ ألواح الكتابة والتشكيل

مثلث ألواح الكتابة شكلاً آخر من توظيف الأشكال الهندسية ولا سيما الشكل المربع والمستطيل المحصور بين أضلاعه الأربعة نصوص تنتمي إلى منظمة خطابات مختلفة (دينية / غير دينية) بدءاً بمفتاح المجموعة كما أشرنا إلى ذلك مسبقاً وانتهاء بقصة اللسان التي لم يحصر فيها لوح الكتابة ملفوظاً سابقا وإنما حصر بين أضلاعه الأربعة عنونة القصة مع لوحة تشكيلية رامزة . وقد حملت تلك الألواح مناخاً تعبيرياً فنياً وفي تفكيك الترميزات الدلالية المبهمة في القصص فهي بمثابة الكينونة الضاغطة على ذهن المتلقي أبان قراءته للقصة وانتهاء بها . كما هي الحال في قصة (الوطن) التي توجها المؤلف بنص مقتبس من سفر التكوين (قال الرب

الآله : هو ذا الإنسان قد صار كواحد منا عارفاً للخير والشر) [ص 43] . أما بالنسبة للوحات التشكيلية فقد ترافقت مع العنونة وهي سابقة لألواح الكتابة وقد اعتمد عليها المؤلف إبراهيم الكوني بوصفها آلية تعبيرية تسهم في خلق جو جمالي يهجس بمضامين القصص .