الكتابة والصناعة
همس البراري أو صنعة الرواية عند إبراهيم الكوني

الدكتور علاّل سنـقوقة
(المدرسة العليا للأساتذة بوزريعة، الجزائر)

تتداخل مقامات لغوية مختلفة في روايات إبراهيم الكوني لتشكل في الأخير أسلوبية الرواية لديه، وتتحول اللغة في الأخير إلى مجموعة من الرموز التعبيرية، لتؤدي محتوى الفكرة التي تمتزج فيها العناصر العقلية والعناصر العاطفية والخرافية معًا، فتصبح اللغة حدثا اجتماعيا محضا له أبعاده الفنية المختلفة، ومن المهام الأساسية للأسلوب هو أن يحول مستويات التعبير الأخرى إلى مجموعة شحنات معزولة بينما تكمن وظيفة الأسلوب في إدخال بعضها في تفاعل مع البعض الآخر، كما لو كان ذلك في مخبر كيمياوي1 وبالرغم من أن الدراسات السردية المعاصرة، أهملت اللغة الروائية واهتمت أكثر بالوظائف، إلا أنَّ الاهتمام بها أخذ يتوسّع بين النّقاد في العالم العربي.

اللغة التأمّلية

وقد سمى بعضهم هذا النوع من الأسلبة بالمناجاة2 ويمكن التمثيل لها بقول الراوي في رواية نزيف الحجر: "القلب دليل من لم يعاشر الناس في فهم الناس، القلب هو النار التي يهتدي بها البدوي في صحراء الدنيا كلها يهتدي التائه في الخلاء بنجم ايدي. كل النجوم تتحول وتتنقل وتبدل مكانها وتغيب ،أما هو فيبقى ثابتا حتى الصباح **ايدي مثل القلب لا يخدع. أبوه أيضا أوصاه بالقلب قبل أن يموت**"3، وجاء على لسان شخصية أسوف قوله: "النذر حرم على الولد أن يرث حرفة الوالد ،والوالد لم يمت إلا لأنه خالف النذر. النذور ليست مزحة والودان يعرف ذلك. وكيف لا يعرف وهو روح الجبال؟ الأرواح من روح الله وبكل شيء عليمة. تعلم ما يبطنه الإنس في القلب. هذا سبب الجرأة والاطمئنان المدهش. إن الودان العظيم يكاد يتناطح مع التيس الغيور، الأشعث، القبيح"4.

من ألوان هذا النوع من الأسلبة، ما نجده في تفكير الشخوص في الموت ،وهي تيمة تتكرر في النص الروائي، لأنها تعبّر عن أفق تفكير الشّخصيات المهمومة بالموت والمصير، وقد شكل الموتُ في الرّواية علامة مهيمنة، مما يدل على أهميتها الدلالية. وعمومًا فإنَّ الموت من القضايا الوجودية التي لا بدَّ أن يفكر فيها الإنسان عامة ولكن طريقة التفكير المنتهجة في النص تختلف اختلافا جذريا عما هو طبيعي إنها انعكاس لواقع أليم ،فثلث شخصيات رباعية الخسوف ينتهي مصيرهم إلى الانتحار، وهو أمر كنا قد أشرنا إليه فيما سبق. ولذلك يتساءل الشيخ غوما والعراف مهمدو في مفتتح الجزء الثالث من الرباعية –**أخبار الطوفان الثاني**– عن معنى الشيخوخة وكيفية الاستعداد لها ونجد أنَّ الجيل الثاني الذي تشير إليه الرباعية أيضا من الأبناء والأحفاد أيضا يطرح هذا التساؤل الممض ومن ذلك تساؤلات عياش الدوس على لسان الراوي في رواية نداء الوقواق: "في الخلاء الشرقي وقف عياش الدوس يتمتع بالغروب. كانت الشمس الذهبية تركع في قداسة لتقبل الأفق. يروق له دائما أن يتمتع بالغروب لا يهزه الشرق كما يهزه الغروب. لا يعرف لماذا. ولا يعرف لماذا أيضا يطيب للفقهاء أنْ يشبّهوا الغروب بالموت والشروق بالميلاد".

يرى المهابة في الغروب أكثر من الشروق. يروق له أنْ يقول لنفسهٍ إنَّ الغروب إذا كان يرمز إلى الموت والفناء، فلاشك أنّ الموت جميل. غامض حقا ومجهول حقا ولكنه جميل وواعد. فهل يستطيع أن يعتمد على هذا الحدس الخفي في رحلة الفناء؟عندما كان طفلا يروق له أن يردد في وحدته: "الموت أجمل. الموت أجمل. " ويطوف الغابة متمتما بهذه العبارة بصوت خافت. وكثيرا ما يقف فجأة ويلتفت حوله حتى إذا تأكّد أنّ أحدا لا يراه صرخ بالعبارة بصوت عال. . ."5.

يمثّل هذا الخطاب –المنقول بوساطة الراوي– عن **عياش الدوس** ،جانبًا من حيرة الكائن أمام سؤال الوجود وهو سؤال حاضر بقوة في كل النصوص التي كتبها الروائي ،حيث تبدو نبرة الشك بارزة في دواخل الشخصيات ،وبالرغم من أن **عياش الدوس** يملك قضية يدافع عنها وقضيته هي استقلال الأرض من الاستغلال الأجنبي ويمكن وضع تفكير جماعته سياسيا ضمن الحركات اليسارية القومية

المنادية بالحرية إلا أن التساؤل الوجودي لا ينفك يطرحه باستمرار، إلا أن الجماعة المعارضة لا تنتهي إلى الانتحار كما حدث للشخصيات الأخرى في الرباعية ،لأنها تملك قضية تدافع عنها ، ويشارك الراوي أحيانا بصوته في التأمل مباشرة، ومنه هذا المقطع السردي من رواية **نداء الوقواق**: "السّكون يجعل الريح ينطق في حفيف الأشجار. لغة الحفيف. في سكون الصحراء،ساحرة ،حفيفي الريح في النخيل موح. بماذا يوحي ؟بماذا يلمح ؟بماذا يهمس ؟ماذا يريد أن يقول بهذه التمتمات ؟إنها لغة الأزل التي تفشي سر الوجود فتحجم في آخر لحظة. هبوب القبلي يؤشر إلى تراجع البرد الصحراوي ويبشر باقتراب موسم الحرّ"6 يتبنى السارد ثقافة أهل الصحراء أهل الصحراء ويشيد بحياتهم ولذلك يحتل الخطاب التأملي موقعا كبيرا في النصوص الروائية ومن أهم الوظائف التي يقوم بها عرض التصورات الفلسفية والوجودية للمؤلف نفسه، على الرغم من أنه ينسب هذه الأفكار إلى السحر، لكننا 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.

اللغة التواصلية

تهيمن لأنها من أكثر أشكال الأسلبة مواءمة للنص المسرود وتتجسد بشكل خاص في الإخبار وعرض تفاصيل المشاهد أو حالات الصراع ؛ ومن المهم الإشارة هنا، إلى أن مهمة الإبلاغ أو التواصل، تجري على لسان السارد أو في مقامات الحوار أو حتى الوصف، حيث نكتشف بعض الأخبار المتعلقة بتحولات القصة في الخطاب على نحو قول الراوي في **نزيف الحجر** يصف ملامح الوادي الذي نزله أسوف "الرسوم تزين صخور الجبال والكهوف في الأودية الأخرى في كل **مساك صطفت**.

وقد اكتشفها في صغره عندما كان يهوى الجري خلف القطيع الشقي فيلجأ للكهوف ليستظل من الشمس ويفوز بلحظات راحة فيتسلى بمشاهدة الرسوم الملونة: صيادون ذوو وجوه مستطيلة غريبة، يركضون خلف حيوانات كثيرة لم يعرف منها سوى الودان والغزلان والجاموس البري. في الصخور أيضا نساء عاريات يحملن على صدورهن أثداء كبيرة. كبيرة جدا ولا تتناسب مع أحجامهن.

فكان هذا المنظر يضحكه ويتصور أن الثدي يعيق المرأة عن المشي عندما تتحرك، فيستلقي إلى الوراء، ويضحك بصوت عال يتردد في الكهوف المجهولة"7.

يحتل الخطاب التواصلي حجمًا كبيرا على لسان الراوي بحيث يحتل نسبة 80 % بينما يكمل الباقي الحوار المباشر بين الشخصيات وفيه نكتشف بعض الخصائص المائزة لشخصية أسوف وتغيره المفاجئ من مرحّب بالصيادين الأوروبيين في جزء **زائر الغسق** إلى عدو لهم وسرعان ما تتحول العزلة –التي ضربها على نفسه في الصحراء– جحيمًا لما ناله من عذاب جراء احتفاظه بالسر وعدم الإعلان عن مكان وجود **الودان** ويمكن أن نحصر طرق الإبلاغ في نقل الأحداث إلى المتلقي، وتكون هذه الأحداث مرتبطة بوقائع عادية أو غريبة أو فوق طبيعية. أما الأول فهي واضحة، تحتل مكانة واسعة من النصوص الروائية وهي التي يقوم بها الرواي وكمثال ذلك تخريجه لأصل الفزاعة في رواية **الفزاعة** عندما يقول: "للفزاعة في الواحة تاريخ يتناقله الرواة وأهل الفضول فيقولون إن ساحر الأغراب عندما نزل الواحة قادما من المجهول تنكر في مسوح أخرى (كما يروق لأهل هذه الملة أن يفعلوا دائما) فادعى أنه حداد لا يتقن غير نصب العيدان وتركيب الأخشاب وتحويل الأشجار إلى سروج. . ."8.

ويلاحظ أنَّ هيمنة الراوي واضحة ،ولذلك يعمد إلى جمل الأقواس التي توحي أن ثمة حضورا لسارد آخر، كما يسند كلامه إلى الرواة وأهل الفضول والسحرة كما في روايات أخرى، ولكن يبدو أنّ الراوي الواحد هو الذي يؤطر مروياته هذه، انطلاقا من أنه أكبرُ من الشخصيات التي يروي عنها .

بنية الحكاية الخرافية

أما المرويات الغرائبية فهي أيضاً كثيرة ويمكن التدليل عليها بأمثلة كثيرة ،وكمثال عنها سيرة **شلم** في رواية **لون اللعنة**، في المقطع الآتي يبدو شلم ممسوخا، في صورة مغايرة للمخلوق ومنعزلا عن العالم وقاتلا لكل من يقطع عنه لحظات الخلوة.

"وأكّد كثيرون أنه لم يكن يتسامح حتّى مع الصغار الذين يروق لهم دائماً أن يتجمّعوا في زمر ويسيروا وراء كل صاحب غرابة أطوار ليرجموه بعبارات

الاستهزاء ! فقد هجم على كوكبة أطفال مرّة وأمسك بتلابيب أحدهم فخنقه حتى كاد الولد يلفظ أنفاسه لو لم يتدخّل أحد المارّة في آخر لحظة لإنقاذه.
أمّا الولد الآخر الذي ضبطه متلبّسا بأغنيته المثيرة في خربته الرومانية الكئيبة، فقد نال مصيرا أسوأ. ففي أثناء تسكّعه في تلك الأنحاء مرّ في طريقه بالأطلال فسمع دمدمة مريبة. أصاخ السمع فتبيّن في الصوت الكلم بوضوح. كان يردّد أغنية من أغنيات السحر تقول:

أنا نحس ! أنا نجس !
أنا لعنة ! أنا خُسّ !
أنا مسخ ! أنا وسخ !
أنا ظلمة ! أنا فحمة !

تسلل الولد بين أعمدة الطلول فرأى المسخ في ركن من أركان البنيان الروماني العتيد وهو يحكّ وجنتيه بالليف بوحشية والدم ينزف من خدّيه الرماديين. التفت فرأى في عينيه تعبيرا لم يره في عين مخلوق. ترنح الولد من فرط الخوف، وكاد يسقط أرضا في تراجعه إلى الوراء. تقدّم منه الشبح بخطوات وئيدة دون أن تتبدّل نظرة الجنون في مقلتيه. لم يكن التعبير جنونا كما روى المسكين قبل أن تدركه الحتوف، ولكنه تعبير أفظع تعبير شبيه بتعبير الحيّة عندما تحذّر ضحاياها قبل أن تنقضّ عليهم"10 يلاحظ تعالي اللغة الروائية المسرودة عن الطبيعي وارتباطها الحميم بالوقائع فوق الطبيعية وهو ما يجعل المجرد ينتصر ويغني المخيال الروائي بشكل لا تخطئه العين.

اللغة الحلمية والاستغراق الصوفي

تبدو معظم شخصيات **رباعية الخسوف** ذات لغة حلمية مرتبطة بعلاقات خاصة وتحدد هذه **اللغة الحلمية** الأرض والمرأة ،نكتشف ذلك من خلال رواية **رباعية الخسوف** مثلاً، حيث تهيمن على **آيس** في نظرته إلى **باتا** التي كان يحبها، اللغة الحلمية المشبعة بالشوق والحنين والشبق، ومن اليسير اكتشاف كل ذلك في لغة كل من غوما أيضا، عندما يحن إلى الشباب ويتذكر بأسى كبير أزمنة اللهو والحب، حيث تشكل هذه الفترة نقيضا للفترة الأخيرة التي يعيشها استرجاعا غابرا ليس

له حضور كبير في زمن الرواية، وترتبط المرأة بلغة الحلم والحنين، كما ترتبط الأرض بالحنين ،إنها تمثل اللحظة البعيدة وفي سياقات أخرى في النص الروائي تتوازى اللغة مع المقامات المحكية، ومثال ذلك الرحلات الذهنية والروحية التي تحدث لبعض الشخصيات في **رباعية الخسوف**، مثلا الرقص في الحلقات ،تعبر عنه لغة الاستغراق في عالم آخر هو أشبه ما يكون بالغياب الصوفي ويمكن إدراج المقطع التالي من رواية **ديوان النثر البري**[11] ضمن هذا السياق ،حيث تتحوّل اللغة إلى لغةٍ كاشفة عن الداخل بعين الراوي: "راقب موقد النار. أنصت للأنين في أعواد الحطب. تأمّلها وهي تحترق في السنة النار ورأى كيف ينز منها سائل معتم كالدم، قال في نفسه:

إنها تنزف !إنها تنزف !

كان الأنين موجعًا والنزيف يتواصل بلا توقف. مد يده وأخرج عوداً نازفا من الموقد . تحسس السائل فوجده لزجا قانيا حارا ،نزيف حقيقي،دم حقيقي، أحس بالغثيان ،امتنع عن الطعام في ذلك اليوم، و في الليل حاول أن يتصيد الفرح في ذرات الرمل الحزينة، أنصت طويلا، نامت الأم، ارتفع شخيرها في الناحية الأخرى من العراء، ولكنه واصل السهر. ارتفع القمر. تسلى بمراقبة القرص السري الغامض، وفجأة سمع نشيدا . موالا . أغنية حقيقية، فاجعة تقترب وتبتعد، يصاحبها ضجيج خفي بعد قليل تبدى الضجيج واتضح في قرع منتظم، حزين للطبول، كان فرحا حزينا . تابع القرص السري وأنصت للفرح الحزين . فلم يشعر كيف فرت من مقلتيه المفتوحتين دمعة حارة كبيرة"[12] .

خطاب الأسطورة

يتحدد السرد بوصفه صبغة أسطورية بحتة، رحلة في المجرد والفانتستيك، اختراقا لأزمنة متباينة تتجمع في الأخير لتعبر عن الحكاية الأصل والمنطلق ليس هناك تعريف دقيق الأسطورة في الثقافة العربية، وليس هناك من رؤية أكثر هيمنة من تلك التي تعتبر مفهوم الأسطورة مقابلا لمعاني الخرافة والأحدوثة المختلقة.

ولكن تعريفا طريفا وقفت عليه في كتاب "**قوة الأسطورة**" لجوزيف كامبل يربط الأسطورة بالحياة وليس بالماضي، أي أن كل شيء في حياتنا يمكن أن يؤول بالأسطورة ويصير إليها أيضا، ويضرب أمثلة مما تخترعه مخيلة الإنسان المعاصر من أساطير، وبدا ذلك بشكل واضح في الإبداع السينمائي خاصة كفيلم حرب النجوم الذي ظل يشاهده مرات كثيرة، وفي رأيه فإن الفيلم يصنع أسطورة التقنية الحديثة والأمر نفسه مع الكمبيوتر الذي يحقق لنا أمنية صنع العالم على الصورة التي نريد تماما مثلما يكون الحال في الأسطورة.

يقول مشيرًا إلى الدور الخطير الذي يمكن أن تلعبه الآلة في حياة الإنسان: "سوف يأتي الوقت الذي تستطيع فيه الآلة أن تملي إرادتها عليك. مثلا أنا اشتريت هذه الآلة العجيبة التي يسمونها الكمبيوتر ومع أنني أعد نفسي مرجعا في الأمور اللاهوتية ومع ذلك فقد تماهيت مع هذه الآلة، وتبدو لي الآن على أنها إله العهد القديم وقد جرد نفسه من أي أثر للرحمة أو الشفقة"[13] ويرتبط السرد في روايات إبراهيم الكوني بالغرائبية أو العجيب وتتعاضد في تكوينه عدة مكونات هي الأسطورة والسحر والأعمال فوق الطبيعية بما تضفي على العالم الروائي صورة الإدهاش بالنسبة للمتلقي،ويتجلى ذلك بالخصوص في العناصر الآتية:

1- سمات الشخصيات

ونقصد بذلك كل الأفعال الخارقة التي تتجاوز القدرات الطبيعية للشخصية، وتتجلى الأفعال هنا على مستوى النص من خلال الإنسان والجن والحيوان وعناصر طبيعية أخرى كالريح (القبلي) والرمل وغيرها من العناصر الطبيعية الأخرى التي تدخل في تكوين عالم الصحراء الأفعال والوقائع: وهي الأحداث فوق الطبيعية ،ويكون لها دور في تغيير مجرى الحكاية وتغيير اتجاه تلقي النص من قبل القارئ.

2- التلاعب بالزمن

نعني بذلك التوظيف المكثف للاختراقات الزمنية،بالاستباق والاسترجاع، بحيث ينتقل المتلقي من لحظة السرد القائمة في النص /الرواية إلى زمن آخر قد يمتد أو يقصر بحسب طبيعة المروى وهو العنصر الذي يسهم في كسر الأحادية الخطية

الزمنية وقد قامت نصوص الكوني بواسطة التمثيل السردي على محاولة تجسيد عالم من الأسطورة هو ما نطلق عليه "ميثولوجيا الصحراء" كما يقول ناقد عربي معاصر فـ "السرد عند الكوني يخلق سلسلة من الأساطير التخيلية الخاصة بالطوارق، أساطير تومض ثم تنطفئ، لكنها دائما تنبض بالحيوية والتألق، ومحورها العلاقة الملتبسة والمرتبكة بين الإنسان والإنسان أو بين الإنسان المتوحد والحيوان، ولو رتبت تلك الأساطير على وفق أنساق محددة، لشكلت بمجموعها ما يمكن الاصطلاح عليه بميثولوجيا الطوارق"[14] وفيما يتعلق بالأسطورة الموظفة في روايات الكوني نجدها قسمين:

الأول: الأسطورة النصية ونقصد بها الأسطورة التي **يختلقها** المؤلف لأسباب فنية بشكل خاص لها علاقة بمجال المعنى في النص الأدبي، ولاشك أن ثمة علاقة كبيرة بين النص الأكبر الذي يحتوي الأسطورة وبين البنية الأسطورية التي تخترقه، وفي هذا المقام ندرج مجموع الأساطير الواردة في نصوص الكوني ضمن هذا السياق الروائي.

الثاني: الأسطورة من حيث هي تراث ميثولوجي مشترك ونقصد بذلك استناد الكاتب إلى مجموعة من النصوص القبلية الموظفة في مختلف الكتابات والمتداولة في الثقافات الشعبية لمختلف الشعوب عربا كانوا أم عجما ونرى أنها تدخل ضمن المتعاليات النصية والتي أشرنا إليها في فصل التناص ويمكن أن ندرج في هذا السياق أيضا فكرة **الطوطم والقربان والأعداد** وغيرها من الإشارات الأسطورية التي يحفل بها نص إبراهيم الكوني ومن المهم الإشارة إلى أن الكوني يستعمل الأسطورة من منظور فانتاستيكي وتكاد تكون الوجه المقابل للخيال العلمي، في قوة تشخيصه للأشياء وابتعاده عن الواقع، بحيث يتداخل الوهمي غير الطبيعي من عالم الخفاء كما يسميه الروائي مع أفعال واقعية، ولذلك يختلط العالمان على المتلقي إلى الدرجة التي لا يستطيع التفرقة بينهما .

ومهما يكن؛ فمن الملاحظ أنّ النص الروائي يكتسب هالةً من الغرابة والمتاهة الأسطورية، يشد المتلقي إلى متوالياته الحكائية ويجعله ينسى أحيانا الحكاية الأصلية التي كان يقرأها في المتن وإذا كان البعد العام لروايات الكوني متجليًا في

هذا البعد الإنساني، حيث يتبنى الروائي مختلف الرؤى الدينية من الإسلام إلى اليهودية إلى المسيحية فالبوذية، في شبه محاولة لصهر كل هذه الديانات في قالب من الإنسانية العالية في رؤيتها للعلاقات بين الأشياء وخاصة في علاقة الإنسان بباقي الكائنات الأخرى، إلا أن ثمة خلفية أخرى، ربما لا تشكل إطارًا واضحًا ولكنها تبدو في عدد من النصوص كنواة من نوى الرؤية الروائية وهي النظرة الطوطمية التي تعكسها رواية "**التبر**" باعتباره نصا مثاليا في هذا المضمار. ففيها يتكلم **الأبلق** وتتحول الصداقة التي تربطه بصاحبه إلى علاقة حلول حقيقية، إذ يختفي كل واحد في الآخر وظهرت العلاقة الكبيرة هذه في لحظات عذاب **الأبلق** وتألمه لمرضه وفي هذه العودة المستمرة إلى صاحبه الحزين المفارق له قهرا وكرها وليس عن طواعية واختيار.

ومن جهة أخرى هذه الحميمية الإنسانية العالية التي تربط **أسوف** ووالده بحيوان صحراوي اسمه **الودان** في نزيف الحجر وفي التبر. يبرر الوالد في تعجب ابنه من دفقات الحنان التي يضفيها على جمله الأبلق بقوله: "**هل تظن أن الحيوان لا يفهم لمجرد أنه لا يقدر أن يتكلم مثلك ؟إنه أذكى منك ومني**"[15] وفي **نزيف الحجر** يستعيد الراوي على لسان والد أسوف قصة ودان أنقذ صاحبه من الأعداء الذين أحاطوا به من كل جانب،حيث: "**اخترق حصار الأعداء دون أن يعبأ بطعنات الرماح والسكاكين والسيوف. واستمر ينزف حتى بلغ بصاحبه بر الأمان، فبرك، ومد رقبته، ومات**"[16].

ثم يضيف في الوصية التي يستعيدها البطل أسوف في شكل استذكار "**هذا يحيرني. لماذا على الإنسان المجرم أن يطارد ملاكا كهذا ليقتله ويحشو به جوفه ؟ إذا لم يقتل الإنسان غزالا هل يموت من الجوع ؟لماذا يجوع الإنسان حتى يضطر أن يسفح دم هذا المخلوق الجميل ؟ربما كان هذا هو السبب الذي جعل الله يعاقبنا ويحرمنا من الظفر به حيا**"[17] هذا الخطاب تتأسس عليه بنية الحكاية وهو الأمر الذي يتكرر مع الابن، الذي يفدي **الودان** بنفسه لحمايته من **جون باركر** صياد **الودان** وعاشق اللحم الشره ونلاحظ أن الأسطورة هنا مزدوجة فهي من جهة تحرم أكل اللحم وتعتبره **لعنة** تلاحق صاحبها، وهو ما يظهر في سلوك أسوف

الذي لا يأكل اللحم، اعتقادا منه أن لحم الحيوان هو لحم الإنسان نفسه، أي أن الإنسان والحيوان في مرتبة واحدة من الناحية الوجودية ولا فرق فيما بينهما إلا في الزوايا الفيزيولوجية وتتمظهر قوة العجيب في المقطع الأخير من قصة أسوف والودان الذي عمل جاهدا على اصطياده، حيث يتجنب الودان الفخ الذي وضعه له بذكاء ويجد **أسوف** نفسه معلقا في أعلى قمة جبل وبقي جسمه هناك يتدلى ليالي كثيرة لكنه بعد صبر طويل وبعد استغاثته الموجعة يأتي **الودان** ليخلصه من الألم ويتعرف في صورة الودان الذي وقف على الصخرة المعلق فيها هو على صورة أبيه فصرخ قائلا: "في مكانه المكسو بالأحجار الشرهة، صرخ بصوت مخنوق كأنه يناجي ربه. أنت أبي. لقد عرفتك. انتظر. أريد أن أخبرك أغمي عليه"18.

وسنفاجأ بأمرين هو هذا التقمص العجيب للأب في صورة **الودان** أو العكس بالرغم من أن السارد يشير إلى صورة **الودان** لا الإنسان، ولكن يبدو أن لا فرق بينهما في السياق الروائي. أما الأمر الآخر فهو ماذا أراد أن يقول الابن للأب أو للودان الأب ؟ وهو السؤال الذي تجيب عنه الرواية ككل وإذا شئنا أن نجيب نقول إنها خطاب نقدي من الحيوان ضد الإنسان أو صراع بين الخير والشر.

تتكرر هذه الحكاية، المجسدة للعلاقة المتوازية بين الإنسان والحيوان في روايتين إذن، وشكلها لا يتغيّر منْ نص إلى آخر وليس هناك من تأويل في الواقع لورود الحكاية نفسها، فنلاحظ حينئذ أنَّ المسار المتبع في البناء هو واحد:

حيوان ← إنسان

الودان ← أسوف، الأب

الجمل ← الأب

الأبلق ← أوخيد

من جهة أخرى هناك بنية مضادة هي كالتالي:

التاجر أيور، دودو ← أوخيد

الأب، أسوف ← جون باركر

وتبدو لحظات الغرائية متوازيةً أيضاً في الروايتين، ففي التبر يتكلم الأبلق مع أوخيد وفي نزيف الحجر يتحدث أسوف إلى الودان أو العكس.

اللغة الـروائية والموسيقى

نبّه ميشال بيتور19 قبل عقودٍ كثيرة إلى العلاقة الحميمة بين الموسيقى والرواية، في قوله بأن الموسيقيين يقرأون الروايات بكثرة وعلى ذلك فإن الروائيين مطالبون بأن يتعلموا لغة الموسيقى.

ـأـ

يعمد الكاتب إلى توظيف كلمات بعينها في جمل متتالية، للتأكيد على شيء، تتكرر اللفظة الواحدة مرات كثيرة ،فيكون لها إيقاع خاص، وفضلا عن ذلك تعزز الدلالة المركزية التي يقوم عليها فعل السرد ويمكن ان نضرب مثالا بالمقطع الآتي الوارد في رواية الفزاعة فمثال التكرار قول الراوي: "النبوءة أكملت اليقين الذي أوحت به رحلة القناع.

النبوءة أكملت الإلهام الذي أتى به اليأس في أول أيام البلاء. النبوءة أكملت بناء الوسواس المبهم فتركب واستعار هيئة البنيان. . ."20. ومثال الشرح قول الرواي في الرواية ذاتها: "في عيني أبنابان استقر القلق. مد يدا راجفة ليسوي حول الوجنتين القناع (**تسوية القناع دائما حيلة لمداراة الحرج، أو إخفاء الانفعال**) . . ."21 ومن المعروف أن الشروح الكثيرة تفرغ النص الروائي من قوته الدلالية وتباعد بينه وبين تأويلات المتلقي الممكنة.

ـبـ

لو تأملنا روايات: **نزيف الحجر والتبر والمجوس** مثلا، لوجدنا أنها روايات تقوم على القصة الواحدة أو إذا شئنا التدقيق؛ قلنا إنها تقوم على حبكة مشتركة متشابهة في المغزى أو الهدف الفكري المسطر. ففي كل هذه النصوص الروائية يشكل الذهب أو المادي بصورة أعم مقابلا للروحي أو الأبدي. في الرواية الأولى يتقابل الودان إله الصحراء كما تصفه لغة السرد في وجه الصيادين/المدنية أو الغرب الذي يرى الصحراء مجرد مكان للتنفيس عن نزواته وعدائه، بينما في التبر يرهن أوخيد الأبلق مقابل حفنةٍ من تبْر، بدا الأمرُ بالنسبة إليه حالة اضطرارٍ وليس

اختيارًا منه، ويبدو أنَّ هذه الواقعة هي التي يتأسس عليها فعل الحكي، لأنّها مثلت القصة النواة التي تتناسل منها الحكايات/الفروع الأخرى.

أما رواية **المجوس**، فهي تشير إلى **لعنة** الذهب وكيف جرّت وراءها المجتمع إلى الهلاك زوال المدن العامرة بما يدل على أنها ليست هي الجوهر الذي ينطلق منه الصحراوي الحقيقي، إنها بلا شك تماثلات تحيل مباشرة إلى عالم إبراهيم الكوني الروائي القائم أساسا على فكرة محورية هي الصحراء مدلول روحي في مقابل النزوع المادي الذي بدا يغزوها من كل جانب.

لا يكاد يختلف الأمر في رباعية الخسوف، فالتنقلات والحركات التي عرفتها الرباعية كانت كلها تقوم على أسباب معروفة المنطلقات: فكرة العقاب على العصيان. وهي موجودة أيضا في بنية رواية نزيف الحجر، لخيانة أسوف النذر بما يعني خيانة الصحراء لأنَّ الودان -كما قلنا سابقا- هو تجسيد حي لفكرة الصّحراء أو المكان.

بالنسبة للنماذج المكررة طرديا في النصوص الروائية، نجد: الزعيم، الساحر أو الساحرة، العراف أو العرافة، شيوخ الطرق الصوفية، الأغراب. الأتباع تتكرر في موضع من النصوص الروائية المختلفة أو في النصوص القصصية أسماء شخصيات بعينها مثل وانتهيط الذي نجده في رواية المجوس وفي رباعية الخسوف.

ج-

بما أنّ روايات الكوني في كليتها هي روايات مكان، فإن التمثيل السردي يقوم بتضمين الشخصيات غير الآدمية ،أي الحيوانات ويجعلها مساوية للبشر في القيمة.

ومن أهمّ هذه الحيوانات نجد: الإبل والماعز والخرفان والذئاب وابن آوى والكلاب والطيور والعقارب ومن الهوامّ الذباب والناموس ومن الحشرات النمل. ولكنَّ بعضها يأخذ موقعا مركزيا في السرد ،فيما البعض الآخر لا يكاد يذكر إلا في سياقات عَرضية.

ومن الروايات التي تقوم على الحيوان :**التبر ونزيف الحجر** ،الأولى يحتل **المهري الأبلق** القيمة الأعلى ويحيل مباشرة على الاعتبارات القيمية التي تمثلها الصحراء في مخيال الجماعة وأفق الأنسنة الذي تجري في إطاره روايات الكوني. أما الثانية

فهي تتأسس على حيوان **الودان**، حيوان لم يعد له وجود في هذا الزمان، ولكنه بقي قيمة من القيم الثقافية والفولكلورية التي تقوم عليها مخيلة أهل الصحراء في النص.
في هذين النصين، يمكن القول أنَّ البطل هو الحيوان في شكله الاستعاري، إنه يقف على مئات المثل والقيم المؤسسة للمنظومة الثقافية والأخلاقية لمجتمع الرواية، سنتمثل بهذا المثال الذي وقفنا عليه في السابق، إنه حديث المهري الأبلق على صاحبه:
"يمضغ الرسن في عدوه السعيد: أو.ع.ع.ع..."
"يجيبه في ندم: أو.ع.ع.ع..."
"في بعض الأحيان يشتكي في بؤس: أو –ع –ع –ع..."
"ولكن المهري لم يصبر،اشتكى بصوت عال،طويل،أليم: آ.آ.آ..."
"لحظتها سمع العواء الأليم: آ.آ.آ.ع.ع.ع"
"مر زمن قبل أن يسمع استغاثته: آ.آ.آ.ع.ع.ع.."
"عادت الإستغاثة تشق سكون الصحراء: آ.آ.آ.ع.ع.ع"
نلاحظ أنَّها أصواتٌ ولكنَّها غير مرتبطة بأية لغة، إنها لغة خارج اللغات، لغة تترجم من قبل السارد، بالرغم من أن السياق وحده كافٍ للتعرف على المدلولات التي يرمي إليها المهري الأبلق وهو يحاور أو يشتكي إلى صاحبه ويعلن السارد نفسه عن عجزه في نقل لغات الطير بقوله: " اقتنص في الصوت تعدد الأصوات منذ الأيام الأولى".
في مواضع أخرى ،يكتفي السارد بإدخال الحيوان كأداة للتعبير عما يقوله صراحة عن الشخصية المتأسس عليها الفعل الروائي، يمكن التمثيل هنا برباعية الخسوف، حيث يشكل الكلب الأسود علامة من علامات التحول القادم في حياة الشيخ غوما وهو ما حدث بالفعل فيما بعد، فحياة الواحة التي عاشتها قبيلته أمنغستان لم تقدها إلى النجاة بل إلى مزيد من التشتت والتفكك، بينما ينبه السارد إلى أسراب الطيور المهاجرة، في ثنايا السرد من أجل التعبير عن الزمن الروائي.

-د-

ومن العناصر الهامة المجسدة للموسيقى في روايات الكوني، نجد الغناء الذي ينتشر في كل نص ويحمل دلالاتٍ متطابقة مع الحالات النفسية للشخصية الحاضرة في لحظة السَرد، ويرتبط الغناء بقصائد مسبوكة من التراث الجمعي، كما يرتبط بحالات إبداع، حيث يتحول إلى ترجمان للأشواق والمكابدات التي تلاقيها الشخصية أثناء سعيها لإنجاز موضوع القيمة، ومن اللحون المسبوكة المحفوظة جمعا، ما كان يردده الأطفال عندما شاهدوا أمم الطير (ولكن الولد النحيل، بدأ يحجل على رجل واحدة، ويطوف حول الخباء، مرددا تلك الأغنية القاسية التي توارثتها الأجيال، وقيل أن الأسلاف كانوا يتغنون بتا فوق رؤوس شيوخهم عندما يهرمون. . ."22 أما الأغنية فهي باللغة التارقية:

وجّيع تمضريت آجّيد آتدْ وَلد

وجّيع تورنا آجّيد ىتزّيدْ

وترجمتها:

لست صغيرًا حتى ننتظر أنْ تكبر

لست مريضا حتى تتوقع شفاءك

بينما نجد **أخنوخن** المتّيم بباتا في الرباعية ينظم قصائد حب يعبر فيها عن آلامه ولواعج صدره. ولكنّ بعض النصوص الشعرية ،لا يقصد بها لا هذا ولا ذاك بل يقصد بها الهجاء،على نحو ما نظمته شخصية باتا في الشيخ غوما في الرباعية، وتلعب الشواعر دورًا أساسيًا في تأجيج الصراع بين الشخصيات المختلفة ،إنها وسيط إعلامي ينقل الخبر شعريا . عكست صورة اللغة الروائية في أبعادها التعبيرية العوالم الروائية وطبائع الشخصيات في المسارات السردية، كما جسدت التعدد والائتلاف اللغوي من خلال المزج بين لغة الكتابة ولغة التراث الشعبي واللغة المحلية التارقية، فضلاً عن حضور لغات أجنبية مثل الفرنسية والإنجليزية ولكنها كانت بسيطة لم تشكل ملمحا ثابتا في اللغة الروائية لدى الكاتب في رأينا، ومن جهة أخرى يطعّم الروائي إبراهيم الكوني نصوصه الروائية بلغات أخرى،غير تلك التي تجسدها الشخصيات الطبيعية، فيحاول الساردون انطلاقا من الفضاء الذي تتمركز فيه الأحداث أن ينقلوا لنا أجواء المكان.

ومن الملاحظ أن للكاتب إحساسًا كبيرًا بالأصوات والأشياء، فيستعيدها بطرق متباينة، أحيانا تلميحا وأحيانا أخرى تعبيريا من خلال اللغة الواصفة التي تجد ذاتها عاجزة في كثير من الأحيان على نقل الصوت واللحن.

هوامـــش:

1- عبد السلام المسدي: النقد والحداثة(مع دليل ببليوغرافي)، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، د. ت، ص44
2- د. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت، ط1، 1998، ص177
3- إبراهيم الكوني :نزف الحجر، ص ص27
4- إبراهيم الكوني: نزف الحجر، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا، ط4، 1426م/1991، ص64
5- المصدر السابق، ص225-226
6- إبراهيم الكوني: نداء الوقواق ،الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط3، 1997، ليبيا، ص340
7- نزف الحجر، ص 9
8- الفزاعة، ص62
9- إبراهيم الكوني: لون اللعنة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005
10- المصدر نفسه، ص3
11- إبراهيم الكوني: ديوان النثر البري، دار التنوير للطباعة والنشر، تاسيلي للنشر والإعلام ، ط1، 1991
12- إبراهيم الكوني: ديوان النثر البري، ص 12
13- جوزيف كامبل: قوة الأسطورة، ص 42
14- د. عبد الله إبراهيم-إبراهيم الكوني: الطوارق وأساطير الصحراء ج/الرياض الخميس 2003، ع/ 12774 السنة 39، ص10
15- التبر، ص61
16- زنف الحجر، ص62
17- المصدر نفسه، ص63
18- المصدر نفسه، ص80
19- Michel Butor, Essais sur le roman, coll., Idées, Gallimard, 1969, p47
20- الفزاعة، ص190
21- المصدر نفسه، ص86
22- إبراهيم الكوني: واو الصغرى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، ط1 1997، ص24