ISSN : 2335-1071 ردمد:

مخبر الخطاب الحجاجي
أصوله ومرجعياته وآفاقه في الجزائر
جامعة ابن خلدون -تيارت

فصل الخطاب

ملف العدد:

- البيان الحجاجي وأساليبه في القرآن الكريم
- البيان القرآني في منظور بديع الزمان سعيد النُّورسي
- البناء البلاغي في تشكيل الصورة عند ابن المعتز
- آلية الحوار العلمي بين الكاتب والقارئ في كتب النحو التراثية
- بلاغة الصحراء وفاعلية التجسيم الاستعاري

سبتمبر 2015

العدد 11
المجلد الثالث

دورية أكاديمية محكمة تعنى بالدراسات والبحوث العلمية النقدية واللغوية والأدبية والبلاغية باللغتين العربية والأجنبية

فصل الخطاب
العدد الحادي عشر سبتمبر 2015
Revue n°11 Septembre 2015
Faslo El-Khitab

ISSN: 2335-1071

Laboratoire du discours argumentatif
ses origines, ses références ses perspective en Algérie
Université Ibn-Khaldoun-Tiaret

Faslo El-Khitab

(Art d'Argumenter)

Septembre 2015

Revue périodique a vocation scientifique, traitant des domaines de la critique littéraire, la languistique et la rhétorique en langues arabe et étranger

Revue N 11
Volume 03

فصل الخطاب

دورية أكاديمية محكمة يصدرها مخبر الخطاب الحجاجي أصوله ومرجعياته وأفاقه في الجزائر
تعنى بالدراسات والبحوث العلمية النقدية واللغوية والأدبية والبلاغية باللغتين العربية والفرنسية

العدد الحادي عشر

سبتمبر 2015

ردمد ISSN 2335-1071

رقم الإيداع القانوني 1759 - 2012

جامعة ابن خلدون - تيارت
الجزائر

توجه المراسلات إلى إدارة المخبر أو المجلة
ص.ب. 78 زعرورة _ تيارت 14000 _ الجزائر
أو عبر: faslkhitab@gmail.com

بسم الله الرحمن الرحيم

قواعد النشر بالمجلة

1. تهتم المجلة بنشر كل الأبحاث التي تعالج قضايا في حقل الحجاج والنقد الأدبي والبلاغتين القديمة والجديدة وما يدور في حقل اللغويات وله علاقة بهذه المواضيع . كما يمكن أن تنشر المجلة نقدا متخصصا أو مراجعة أو ترجمة لأحدث المدونات العلمية الصادرة باللغة العربية أو اللسان الأعجمي.

2. لغة النشر عربية، فرنسية، إنجليزية، على أن يصحب البحث بملخصين مجتمعين في صفحة، أحدهما باللغة العربية والآخر إما باللغة الفرنسية أو الإنجليزية.

3. ألا يكون المقال قد سبق نشره أو قدم للنشر في أي إصدار آخر .

4. يقدم المقال المكتوب بالعربية بخط **(Traditional Arabic)** قياس 14 في المتن و11 في الهامش، أما المكتوب بالأجنبية بخط **Times New Roman** قياس 12 في المتن و10 في الهامش وكلاهما بمسافة 1 سم بين الأسطر وهوامش 4 سم (من الجهات أربع)، وألا يتجاوز البحث عشرين (20) صفحة بما في ذلك الإحالات، التي يشترط أن تكون إلكترونية، أما الجداول والترسيمات والأشكال فتكون صورا **IMAGE** .

5. بعد موافقة اللجنة الاستشارية المؤهلة للخبرة العلمية على الأعمال والبحوث، تعرض على محكمين اثنين من ذوي الاختصاص يتم اختيارهما بسرية مطلقة. وتحتفظ المجلة بحقها في أن تطلب من صاحب المقال التعديل بما يتناسب ووجهة نظرها في النشر .

6. لا تعبر البحوث المنشورة بالضرورة عن رأي المخبر، والمجلة غير مسؤولة عما ينتج عن أي بحث، والدراسات والبحوث التي ترِد المجلة لا تُردّ إلى لأصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.

7. ترتيب المقالات في المجلة يخضع للتصفيف الفني وليس لاعتبارات أخرى كمكانة الكاتب أو شهرته أو غير ذلك.

رئيس المجلة	المدير المسؤول عن النشر
أ.د. مدربل خلادي	أ. د. زروقي عبد القادر
مدير جامعة ابن خلدون ـ تيارت	مدير مخبر الخطاب الحجاجي

رئيس التحرير : أ. د. بوزيان أحمد

هيئة التحرير

د. داود امحمد	د. بن يمينة رشيد
د. درويش أحمد	د. بوعرعارة محمد
د. قادة عدة	د. بن فريحة جيلالي
د. كراش بخولة	د. مكيكة محمد جواد
د. بوشريحة إبراهيم	د.عزوز الميلود

الهيئة العلمية الاستشارية

أ.د. بوهادي عابد ـ جامعة تيارت	أ.د. فيدوح عبد القادر ـ البحرين
أ.د. بن جامعة الطيب ـ جامعة تيارت	أ.د. خلف الجردات ـ المملكة الأردنية
أ.د. العشي عبد الله ـ جامعة باتنة	أ.د. بوحسن أحمد ـ المغرب
أ.د. حسن نعمي ـ المملكة العربية السعودية	أ.د. عباس محمد ـ جامعة تلمسان
أ.د. بشير بويجرة محمد ـ جامعة وهران	أ.د. توفيق بن عامر ـ تونس
أ.د. مرتاض عبد الجليل ـ جامعة تلمسان	أ.د. اسطمبول الناصر ـ جامعة وهران
أ.د. حسن البنداري ـ عين شمس ـ القاهرة	أ.د. خميسي حميدي ـ جامعة الجزائر
أ.د. دراوش مصطفى ـ جامعة تيزي وزو	د. عباس محمد ـ جامعة سعيدة

الفهـــــرس

كلمة رئيس التحرير.....05

البيان القرآني في منظور بديع الزمان سعيد النورسي(بطاهر بن عيسى).....07

البيان الحجاجي وأساليبه في القرآن الكريم(شريفي عبد الصمد).....23

البعد التداوليّ للوظيفة القصدية في الخطاب الغزليّ لعلية بنت المهدي معالجة وإجراء

(عامر صلال راهي الحسناوي).....35

البناء البلاغي في تشكيل الصورة عند ابن المعتز

التحول من النظر المجرد إلى الواقع الملموس(عثماني عمار).....55

آلية الحوار العلمي بين الكاتب والقارئ في كتب النحو التراثية لخضر(قطاوي قدور).....71

بلاغة الصحراء وفاعلية التجسيم الاستعاري قراءة في رواية " التبر " لإبراهيم الكوني

(شول فاطمة الزهراء).....79

الأثر النفسي لأسلوب التكرار في شعر العباس بن الأحنف(عبد الله بيرم يونس).....91

الآمدي بداية النقد المنهجي عند العرب(عادل بوديار).....109

الفلاسفة المسلمون ونقد النص الشعري(بوهني بن عيسى).....115

الوضوح والغموض في الخطاب من منظور أصولي(درقاوي مختار).....123

اختلاف المفسرين في الدلالات التصريفية(عادل مقراني).....137

التأويل بالحذف في أضواء البيان عند الشيخ الشنقيطي(بوعمامة نجادي).....151

صوتيات التصريف وأثرها في ائتلاف المباني واختلاف المعاني(رفاس سميرة).....161

قواميس قديمة، قواميس حديثة تمثيل اللغة والخطاب(محمد بسناسي).....171

أسلوبية الاستفهام في النص الشعري الجاهلي، النص الهذلي، أنموذجا(الأحمر الحاج).....183

سيميائية الألوان في شعر محمود درويش(ربيع موازي).....191

تجليات الخطاب الإبداعي في التجربة الشعرية الحديثة(بلقاسم دكدوك).....203

منهجية محمد مصايف في نقد الفن المسرحي الدكتور(تاج محمد).....211

حركية السرد في رواية " النبر " لإبراهيم الكوني،

دراسة في المشهد السردي وتوزيعه(عكازي شريف).....219

كلمة رئيس التحرير

بسم الله الرحمن الرحيم

أمّا قبل:...

في عددها الحادي عشر تصدر مجلة فصل الخطاب وهي تصارع حزما من المعوقات، ما إن تتخطى واحدة حتى تتبدى أخرُ متوالدة، متناسلة ومتكاثرة، وكأنها لا تريد أن تنتهي. ولكن بفضل عزيمة طاقمها الخفي، وجهود رجالها الذين يأبون إلاّ أن يتواروا في الظل، لأنهم يفضلون الخفاء على الجلاء، والضمور على الظهور، فبفضل هؤلاء ها هي أعداد مجلة فصل الخطاب تتوالى في حلة قشيبة نتمنى- مخلصين - أن تظهر بأكثر مما هي عليه الآن، ولكن كما قيل ما لا يدرك كله لا يترك جزؤه.

حاولنا أن نصفف مقالات هذا العدد – على كثرة ما يصلنا منها بعد القراءة والتحكيم السري - وفق منظور ما هو متداول، من الأعراف الأكاديمية . ثمة مقاربات تحاول رصد الاطار المعرفي في أصوله وجذوره الإبستيمية ،حيث كشفت هذه المقاربة الإبستيمية كيف تشكلت هذه المفاهيم في حراكها وتحولها، الأمر الذي أدى إلى تنوعها، وكانت الثورة المعرفية بظهور اللسانيات وما تلا ذلك من تطورات منهجية ونقدية، امتدت لتشمل حقولا أخرى تبدو بعيدة عن حقول اللغة في المفهوم التقليدي لعلوم اللسانيات، وبذلك جعلت من تحليل الخطاب عمدة أساسية لفهم وتحليل ومناقشة النصوص والقضايا والأفكار المطروحة، وفق ما تمليه حدود ميكانيزمات التلقي والتأويل، والتفكيك والتركيب، ضمن آفاق الحوار والتواصل.

وقد تطور اهتمام النقد المعرفي بموضوع التواصل عموماً، واللغة الإنسانية تحديداً. والحجاج تخصيصا. وتأتي اللسانيات هذا العلم المستجد، في طليعة العلوم التي نزعت إلى تحديد معاصر وعلمي لمفهوم اللغة من خلال دراستها "في ذاتها ولذاتها" وبغضّ النظر عن أية علوم أخرى؛ وسعت لاستجلاء مختلف وظائفها في تشجيع الفهم المتبادل، ونقل التجارب الإنسانية والتعبير عن الفكر، أيّا ما كان هذا الفكر.

لذلك تسعى مجلة فصل الخطاب جاهدة إلى أن تقارب – من خلال مقالات السادة الباحثين - هذا الاضطراب المفهومي في الفكر العربي المعاصر. كما تسعى إلى أن الوعي بهذا الإشكال هو بالأساس عملية فكرية أكثر مِمَّا هي مسألة تتعلق بمعرفة حدود المفهوم نفسه. بمعنى آخر يرجع هذا الاضطراب إلى أنه مسألة (أكاديمية) بحتة تتعلق بمعرفة بيانات المفهوم ومحدّداته بقدر ما يرتّد إلى عمليةٍ فكريةٍ معقّدةٍ، ومشروطة بالضرورة تاريخياً ومعرفياً. أي بما تنتجه هذه المعرفة التي تأطرت في غياب وعينا ذاته، ثم بطبيعة المفهوم نفسه، وكما يحدده محمد مفتاح في كتابه: تحليل الخطاب الشعري، في أبعاد العملية التواصلية في شقيها التواصلي ثم التفاعلي :أما التواصلي فيهدف إلى توصيل معلومات ومعارف ونقل تجاربه إلى المتلقي، وأما التفاعلي فيدعم مقولة إن

الوظيفة التواصلية في اللغة ليست هي كل شيء، فهناك وظائف أخرى للخطاب اللغوي، أهمها الوظيفة التفاعلية التي تقيم علاقات اجتماعية بين أفراد المجتمع وتحافظ عليه.

تسمح مقاربة الفكر العربي المعاصر لهذه الإشكالية بالتمييز بين جانبين أساسيين في عملية المثاقفة في استقبال الآخر، وعملية استيعابه، لتستحيل المقاربة إمّا إلى التوفيق أو التلفيق. فالتوفيق مذهب يقوم على المفاعلة والتفاعل، لا يجمع من الأفكار والآراء والمفاهيم إلا ما كانت وحدته مبنيةً على أساسٍ معقولٍ، أي حضور الذات في الموضوع، في حين يقوم مفهوم التلفيق على جمع ما لا يجتمع، بنوع من القسر ما بين معانٍ وآراء مختلفة في مذهب يبدو ظاهريا كأنه واحد، في حين تظهر لمتلقيها متفقة، بسبب عدم الكشف عن التناقض المندس في بنيتها، لذلك شتان بين التوفيق والتلفيق.

وها هي مجلة فصل الخطاب لسان حال مخبر الخطاب الحجاجي تستقطب الكتابات ذات القيمة المعرفية سواء داخل الوطن أو خارجه ،إيمانا منا ووفاءً لخطها المرسوم، لأنها تؤمن بأنه ليس ثمة حدود للمعرفة، وبأن الهمّ واحد وإن تعددت أقطارنا، مع الوفاء بأن نهج المجلة لا ينزاح عن تصور الحجاج في أبعاده المعرفية والتداولية والإجرائية، على أنه ليس ثمة فصل في المعرفة فهي بنى متداخلة، يلزمنا أحيانا فقط الإجراء المنهجي قسرا إلى الفصل بين تخوم المعرفة التي غدت الحدود بينها رجراجة.

وهو ما سيلاحظه قارئ هدا العدد أو غيره من الأعداد السالفة من حضور للخطاب القرآني وكيف صار هذا الخطاب مستوعبا للدراسات في ضوء اللسانيات الحديثة، أو في ضوء الدراسات الحجاجية، أو حتى عند المفسرين والموازنة بين مختلف الرؤى والتصورات، كما هو عند النورسي أو عند الشنقيطي صاحب أضواء البيان، أو عند المفسرين عموما أو إعادة قراءة الموروث النقدي والبلاغي العربيين في ضوء المناهج الحداثية، كما هو الحال في خطاب الغزل، أو دراسة قضية نقدية بعينها كالغموض والصورة الأدبية وكيف تعامل معها النقد العربي القديم، أو إشكالية التأويل عند الأصوليين وغيرها من المقالات الجادة التي تنم عن حصاد قراءات منتجة.

وقد خصصت المجلة في عددها هذا حيزا للترجمة وهو جهد نسعى إليه ونثمنه، ونشجع المشتغلين عليه، مثلما هو مدون في متن العدد من جهد الأستاذ (محمد بسناسي) في مقاله الموسوم بـ "قواميس قديمة، قواميس حديثة تمثيل اللغة والخطاب" مما يجعلنا نتفاعل مع الآخر من خلال ثنائية الاستيعاب والتواصل، دون أن ننغلق على أنفسنا ونزعم أننا تحصنا وهو زعم واه. نأمل أن تصلنا جهود أخرى لترجمات أخرى إثراء لحياتنا المعرفية. ونحن هنا ندعو المشتغلين بالترجمة إلى أن مجلة فصل الخطاب ستكون فضاء مفتوحا لهم حيثما كانوا ودونما إقصاء. والله نسأل أن نكون مثلما يريدنا أن نكون، **والله من وراء القصد.**

الأستاذ الدكتور: أحمد بوزيان

حركية السرد في رواية "التَّبر" لإبراهيم الكوني
دراسة في المشهد السردي وتوزيعه

أ. عكازي شريف

جامعة زيان عاشور ـ الجلفة

تتغيَّا دراستنا هذه، البحث في حركية السرد في رواية "التِّبر" لـ إبراهيم الكوني عبر مُساءلة هذا العمل الإبداعي بعديد من الأسئلة، هذه الأسئلة في الحقيقة مشروعة وتتناسل بفعل حركية البحث ونموه، وليس طرحها بالأمر الهيِّن وليست الإجابة عنها تغلق باب الشك واليقين في صحتها، بل تفتح أكثر من رؤيا جديدة لبحث جديد.

الكلمات المفتاحية: المشهدية، المتلقي، المشهد السردي، السرد، الرواية، الخيال، الواقعية، الطبيعة، الفن، الرسم باللغة.

Abstract

In this study, we intent to examine the dynamics of the narration in the novel "Al-Tabar" by Ibrahim Al-Kony through the questioning of this creative work with many questions. These questions are in fact legitimate and propagate by the dynamics of research and its growth. It is not an easy question to ask, and not to answer it closes the door of doubt and certainty in its validity, but open more than a new vision for new research.

Keywords: dynamics, creative work, propagate, validity.

ولقد ارتبط المشهد منذ القدم بنقل حكايات وأخبار للمتلقي، هذا الأخير الذي يتلقى هذا المشهد بغض النظر عن طبيعته التي كانت غالبا لغوية، فالباث يحاول أن يحاكي ما هو لغوي بما هو حسي، لكي يقبض على أفق انتظار المتلقي، والحقيقة "أننا حين ننقل الخبر/الحكاية إلى الآخر/المتلقي، لا ننقل له في حقيقة الأمر ((لغة))، وإنما ننقل إليه مشهدا أيًّا كان ذلك المشهد، وأيًّا كانت طبيعته، وإذا كان المستمع/المتلقي لا يتوقف عند اللغة باعتبارها أصواتا وألفاظا وتراكيب، وإنما تتلاشى هذه الحدود في خلده لتكشف عن مشكلات المشهد المنقول"[1] وفي العمل الروائي يتعدد المشهد السردي ويتنوع لأن الرواية تنقل لنا واقعا معيّنا ضمن إطار مكاني وزماني محدد تؤطره فواعل وشخصيات أقحمت من طرف الكاتب لتؤدي دورا أُعِدَ لها لخلق هذا الواقع، وسأحاول في هذه الدراسة أن أدرس المشاهد السردية في رواية التَّبر، مبرزاً مدى تنوع وغزارة الدلالة الإيحائية لهذه المشاهد السردية،وكيف ساهمت في تكوين توجيه النص الروائي.

- المشاهد السردية:

1-1- مشاهد سردية واقعية:

كثيرة هي المشاهد السردية الواقعية في العمل الروائي عموما، وفي رواية التِّبر التي تبثّ مشاهد سردية واقعية كثيرة، تكتنز بعناصر الطبيعة، والمتمثلة في الصحراء والأبعاد الصوفية النابعة من الموروث الصحراوي، ونقل واقع أشخاص تماهوا مع طبيعة هذه البيئة صبرا وحكمة، ومن أجلِّهم الشيخ الحكيم موسى. فدفق المشاهد السردية الطبيعية – الصحراوية – ينم عن لا محدودية في هذا الفضاء الذي لا يعترف بالمكان ولا بالزمان، لأن المكان فيه هو المدى اللانهائي، والزمان فيه دهر كالأبد، دهر أبعد من الميلاد، وفي أحد المشاهد السردية الواقعية التي يصور فيها الكوني تضاريس الصحراء ويغوص بنا في تلابيب هذه الطبيعة الساحرة فيقول: "فوق ((قرعات ميمون)) تدلَّت سحب بنفسجية كثيفة وتلاحمت على رؤوس الجبال المتباعدة في الخلاء الأبدي الممتد، كل جبل يقوم وحيدا في العراء ويصطف في الطابور الذي يخرق الصحراء إلى شطرين، انتشرت دوائر العشب وفاحت الزهور البرية. نهاية الربيع. ولكن الشمس لم تتجبّر بعد "[2]، ففي هذا المشهد الذي يتعالى فيه الكوني بلغته التي ضربت عرض الحائط كل التصنيفات البلاغية للصورة الفنية.

هذه التصنيفات التي عجزت عن مجارات هذا الخيال، وهذه اللغة التي تأبى إلا أن تحاكي الواقع بكل ما يحمله من نبض للحياة، هذه اللغة التي فجرت الحياة في الجماد، فهذا المشهد الذي يصور لنا تضاريس البيئة الصحراوية من جبال وأرض طينية وعشب وزهور ينقلنا من حالة القراءة لحروف صماء بأعين جامدة إلى حالة المشاهدة لمناظر تسلب العقول قبل القلوب بأعين حالمة، هذا فيما يخص المشاهد السردية التي نقلت الطبيعة وما حوت، وهي كثيرة لكنني انتخبت المقطع السابق لرؤيتي بأنه يكتنز بالحياة قبل الطبيعة. وينقل لنا الكوني مشهدا سرديا واقعيا آخر لحكاية الشيخ موسى (الشيخ الحكيم الزاهد) بحيث يقول عنه الراوي على لسان أوخيّد " الشيخ موسى يقول: الحيوان خير صديق، الحيوان أفضل من الإنسان سمعته يقول ذلك، الشيخ موسى يقرأ الكتب ويتلو القرآن ويؤم الناس في الصلاة وهو مقطوع لا زوجة ولا أولاد ولا أقارب، يعيش متنقلا مع القبيلة برغم أنه ليس من القبيلة، ويقال إنه جاء من غرب الصحراء.. من ((فاس)) بلاد الفقهاء وعلماء الشريعة "[3].

إن هذا المشهد الذي يصور لنا الشيخ الحكيم موسى والذي خبر الحياة وجرب نوائبها، لم يغفل عن فكره وأصله، بحيث يصور لنا وجهة نظره اتجاه الحيوان وكيف فضَّله على الإنسان، ونشاطه المتوزّع بين تلاوة القرآن وإمامة الناس في الصلاة والتنقل مع القبيلة وأصله الذي يرجع إلى مدينة العلماء(فاس)، وكل هذه الصفات قد تكون عادية وتجعل منه شخصا

عاديا ونجد أن إبراهيم الكوني في بنائه لشخصية الشيخ موسى يساير الإطار العام للرواية والبيئة الصحراوية التي تدور فيها أحداث الرواية بحيث أن الشيخ موسى مقطوع بلا زوجة ولا أولاد ولا أقارب يجعل منه زاهدا إن لم أقل متصوفا " فالصوفي الحقيقي هو الذي يمارس على الحيوانات سيطرة مطلقة، فيعيش معها ويفهم لغتها ويأمرها فتأتمر"[4] وبكون أوخيّد تتلمذ على يد الشيخ موسى فقد نقل فكره وتعلم من تجربته أوخيّد الذي اتخذ الحيوان صديقا أبديا يشاركه أفراحه وأتراحه، يزجره فيمتنع ويدعوه فيلبي، هذه العلاقة بينه وبين الحيوان والتي بلغت التماهي جعلت منه صوفيا.

ونُلفي أن بعض المشاهد السردية الواقعية تحمل دلالات وأبعاد خيالية ولكنها في نفس الوقت واقعية التفكير، فمثلا نجد ذلك عند حديث السارد عن النبتة السحرية (آسيار) "فهو مرادف للجن والجنون، من ذاقه جن سواء أكان ذلك حيوانا أم إنسانا، وخشية الأهالي من هذا النبات الخرافي متوارثة وأول ما يعقل الولد الحياة الدنيا وتسلم له أمر الجديان يقولون له: إيّاك أن ترعى الجديان في قرعات ميمون هناك آسيار في العشبة ألف دواء ولكنها تمر كلها من باب الجن، الجن هو الذي يملك المفتاح إلى الشفاء من الألف داء "[5] فهذا النبات الذي تحذر منه الأهالي خرافي وخيالي، لكنه موجود بدليل تحديد مكان تواجده - قرعات ميمون – والتحذير من الرعي في هذه المنطقة، يمكن فعلا أن يكون هذا النبات الخرافي انقرض، لكن خوف الأهالي هو الذي يعيده للحياة رغم موته منذ آلاف السنين ويمتلك هذا النبات قوته وجبروته من الجّن، بحيث يسكن الجّن من تناول هذا النبات عقابا لما اقترفه من خطيئة تستوجب العقاب.

1-2- مشاهد سردية لا شعورية:

ونقصد باللاشعورية المشاهد السردية التي تصور الحركات والانفعالات اللاواعية للفواعل – الشخصيات – بحيث تكون هذه الأخيرة في حالة لاوعي والوعي الباطن هو الذي يحرّكها، ومن بين هذه المشاهد السردية، الأسئلة الكثيرة التي ترد متتالية في عدة مرات، هذه الأسئلة التي يطرحها الوعي الباطن- لأوخيّد - ويبحث لها عن إجابات، هذه الأسئلة التي تؤرقه وتدخله في غيابات جب التوتر والفلتان الإدراكي بحيث أنه لا يدرك الأشياء رغم إدراكه المسبق لطبيعتها، وهذا ما حدث لأوخيّد في رحلته الجنونية مع جمله الأبلق بعدما تناول نبات الآسيار، فكان الجمل الثائر والمخدر تحت مفعول جن الآسيار يجر صاحبه غير آبه بمصيره، فكان أوخيّد في ذروة الأزمة مشتت الوعي، وكان وعيه الباطن يطرح أسئلة تخص الأزمة التي يعانيان منها ومسبباتها، وهذه الأسئلة تبحث عن أجوبة من الذات العليا بحيث يقول أوخيّد: " ولكن يا ربي: هل من الضروري أن يمر الشفاء عبر الجحيم؟ هل يعدم الخلاص إلا في أقصى الألم؟ هل ثمن

الإثم فادح إلى هذا الحد ؟ هل الأنثى بلوى إلى هذا الحد ؟ هل عين الحاسد شريرة وقاتلة ؟ "[6]، إن وعي أوخيّد يطرح أسئلة عن أشياء لا يدركها بالمعنى الشمولي لكنه يدرك طبيعتها.

فهو يعرف مثلا أن الشفاء يحتاج إلى دواء، لكنه لا يعرف طبيعة هذا الدواء. وهو يدرك ماهية الخلاص، لكن يغيب عنه الوسط الذي يوجد فيه، ويعرف أيضا أن للإثم ثمن يجب أن يؤدى، لكنه لا يعرف مدى هذا الثمن، ويعرف بأن الأنثى بلوى لكنه لا يعرف مدى أذيتها كل هذه الأسئلة سيعرف إجابتها بعد الشفاء، إن توظيف الكوني لتقنية سرد اللاوعي يخدم المشهد السردي ويساهم في حركيّته، إذ أن هذه التقنية تجسد اضطرابات أوخيّد النفسية كما ساهمت في ربط المشاهد السردية بعضها ببعض، مما يضفي وقعا جماليا لبناء النص ككل.

هذا عن الأسئلة التي كانت تراوده، لكن هناك أشياء أخرى تراوده غير الأسئلة في حالة اللاشعور وهي الأصوات التي يسمعها من حين لآخر، هي أصوات ذات هوية في بعض الأحيان وبدون هوية في أحيان أخرى، أصوات تقض مضجعه وأصوات أخرى تؤنسه في وحشته، وفي مشهد موحش للصحراء يصوّر لنا الكوني قدرة الأصوات على بث القوة في روح أوخيّد حين يقول: " نزل ستار العتمة، ازدادت الصحراء وحشة وغموضاً وامتداداً زغردت الجنيات في جبل الحساونة، شحنته الزغاريد بالقوة، الزغاريد تشحن الفرسان حتى لو كانت هدية من حناجر الجنيات "[7] وفي هذا المشهد نجد أن الصوت له مفعول إيجابي في إعطاء القوة للبطل فأوخيّد الذي كان يعاني من ضعف في نفسه، وتبدد طاقته في تلك الرحلة الشاقة، جاءت زغاريد الجنيات لتشحنه وتبارك له نهاية المشقة.

لم يكتف الكوني بتوظيف عناصر الطبيعة في مسرحه السردي، بل استعان أيضا بالأصوات كآلية من آليات بناء السرد وتوالده، فصوت الجنيات في جبل الحساونة يرسّخ طبيعة الصحراء، فالصحراء روح عارية، تجرد حتى الكائنات الخفية من ميزتها.

إن من أكثر الظواهر اللاشعورية ذيوعًا، الأحلام والرؤى، هذه الأخيرة كان لها نصيب من المشاهد السردية اللاشعورية ومن لاوعي أوخيّد، وأحلام أوخيّد منها ما كان في صغره ومنها ما كان في عز شبابه، " ويعتقد فرويد أن الأحلام دائما تجري على شكل فصول مسرحية ذات طبيعة مشهدية لا يبدو مظهريا أن الروابط بينها قائمة، ولكنها في العمق تكوّن بنية شبيهة ببنية الجملة الشرطية "[8] وحسب اعتقاد فرويد فإن الأحلام ذات طبيعة مشهدية يتراءى لصاحب الحلم أنها مقاطع مشهدية، كل مقطع ليس له علاقة لا بما قبله ولا بما بعده، وفي الحقيقة هذه المقاطع تشكل لحمة واحدة تحيل إلى معنى معين يغيب عن المتأمل في الحلم إلا بربط المشاهد بعضها ببعض، ومن بين الأحلام التي حلم بها في صغره، ذلك الحلم الذي كان في الليلة التي داهم فيها السيل النجع، وجرف القبيلة فأوخيّد " رأى في الحلم جمرات الموقد تسبح فوق

ماء وفير دون أن تنطفئ، ثم وجد نفسه يسبح بجوار الجمرات المنطفئة، فاختلط الحلم بالحقيقة لما صحا من نومه "[9].

هذا الحلم الذي فسَّر نفسه لحظة استيقاظ أوخيّد من نومه ومن حلمه، فالماء الوفير هو السيل الذي داهم النجع، أما الجمرات المشتعلة فهي أشخاص على قيد الحياة يتخبطون في السيل – على اعتبار أن الاشتعال مرادف للحياة – والجمرات المنطفئة هم أشخاص انطفأت فيهم الحياة. هذا عن الحلم الأول فهناك حلم آخر حلم به قبل رحلته الأسطورية التي خاضها رفقة جمله الأبلق عندما نام عند الضريح الذي زاره متوسلا شفاء جمله من داء الجرب "في الليل عندما توسد الحجر ونعس رأى الأبلق يغرق في الوادي، جرفه السيل المباغت وابتلعه تشبث باللجام ونازع الماء البارد. السيل ينتزعه وهو ينتزع المهري من الجهة الأخرى سقط مرات على ركبتيه الأماميتين وغرق في الماء العاتي حتى اختفى رأسه، قاوم وشدّ هو الرسن من الناحية المقابلة، لاحظ تفصد الدم من خياشيم الحيوان المناضل، وخشي أن تتمزق الشفة الملجومة، استمر الصراع طويلا.. طويلا جدا حتى خف الهدير ونزل مستوى الماء المعتم في الوادي الهائج، ثم رأى لدهشته أن الماء الداكن يتحوّل إلى رجال شياطين يشدون مهريه من ذيله إلى أسفل عازمين أن يرموا به في هاوية ظلماء، أفاق من نومه ورأى الوهج الأول يشقّ ظلمات الفجر "[10].

هذا الحلم الذي كان فيه إشارات تحذيرية لأوخيّد الذي يعزم على رحلة الشفاء المنشودة، وكل مشاهد هذا الحلم تحققت في تلك الرحلة الأسطورية التي كادت تكلّفه حياته، في الحلمين الماضيين نجد أن هناك تفسير وتجلي لإشارات هذين الحلمين. أما الحلم الذي سنذكره الآن، هو حلم غامض عذبه كثيرا في مراحل مختلفة من حياته لكنه لم يقدر على فك طلاسمه، هذا الحلم الذي بقي سرُّه مدفون في مضارب الصحراء وفي كهوف جبال الحساونة بعد مقتل صاحبه، هذا الحلم الذي كان يلازمه في أيام ويهجره في أيام أُخر، فوَرَد على لسان السارد " قضى الليلة الأولى بعد الحادث في الخلاء، هناك عادت الرؤيا المهاجرة، الرؤيا التي هجرته في الليلة الرابعة بعد الخبر، الكائن الخفي القابع في الظلمات، الظلمات المحبوسة في بيت الأنقاض بيت الطين المهدم وبرغم أنه مهدم إلا أنه محكم الإغلاق، لا نوافذ ولا أبواب مثل دائرة مغلقة وهو يجوس في الممرات الوهمية فوق السقف الآيل للسقوط يتلمس الهواء بحثا عن الكائن، عن السّر. يتعثر. يتفقد بيده. يتحاشى الجدران الوهمية، وهمية ولكنه يعرف أنها موجودة. لا يراها ولا يلمسها ولكنها موجودة، سميكة ثقيلة. قاسية. بشعة "[11].

هذا هو الحلم الذي أرعبه لازمه، وهذا الكائن الخفي الذي أرّقه، هذا الكائن الخفي المتحصن بأرمادة من الجدران والظلمات، ظل يهدده ويقتحم حياته، لكنه لم يقدر على هذا الكائن، الذي لم يتبدى إلا بعدما أزهق روحه وحمل معه سرّه " انشطرت الظلمة بالقبس

المفاجئ، ضرب بيت الظلمات زلزال، انهار الجدار الفظيع بضربه سيف النور، فتبدى الكائن الخفي. ولكن.. بعد فوات الأوان لأنه لن يستطيع الآن أبدا أن يحدث أحدا بما رأى "[12]، وبظهور الكائن الخفي تكون نهاية هذا الحلم المزعج، منهيا معه أحلاما واقعية لأوخيّد كان ينشدها، إن توظيف الكوني للحلم كتقنية في بناء السرد ساهم في إعطاء الحرية للسارد في سرد الأحداث، وذلك من خلال ما تمنحه الأحلام من فضاء لا محدود للخيال، فالحلم عند الكوني آلية من الآليات التي تعمل على تحريك السرد وتناسله.

1-3- مشاهد سردية أسطورية:

ومما لا شك فيه أن العمل الروائي يقوم في بنائه على عدة مرتكزات تتبلور لتجسد مظهره الكامل، والرواية تقوم أساسا على حكاية، وسارد يقوم بسردها وفق نمط معين في إطار زمكاني محدد، و"تنسج الحكاية كيانها من مصادر كثيرة، أبرزها: الأسطورة والخرافات والمكونات الميثولوجية"[13] ومما سبق تتجلى أهمية الأسطورة في بناء العمل الروائي، فالأسطورة أو الأسطوري يتنوع ويختلف، فقد يتمثل في الآلهة، وقد نجده في الرسومات الأثرية وقد يرد أيضا ضمن المعتقدات والأفكار، وقد وردت الأسطورة في رواية التِبر كآلهة ووردت كرسومات، وكذلك وردت بشكل معتقدات.

1-3-1- الآلهة:

كثيرة هي المشاهد السردية الأسطورية التي تصور الآلهة، والأوثان على اختلاف أسمائها ومجال تخصصها، وهذه الآلهة قد تكون واقعية في وجودها وقد تكون من صنع " الخيال التصوري الذي يولِّد الأسطورة التصورية وليس الخيال الاختراعي الذي يصنع الأساطير الاختراعية، ومن هنا فالعربي يتصور الأشياء ولا يخترع القصص حولها ويقيم الأوثان في هيئة يرسمها ويلونها بألوان التخيُّل "[14]، والكوني يصوّر لنا الآلهة التي زارها أوخيّد ليطلب منها الشفاء لأبلقه، فكان تصويره شاملا لكل عناصر الألوهية فيقول: " قاعدته صخرية مثلثة الزوايا في نهاية المثلث تجسم صورة الإله مباشرة بصخرة كبيرة فوق الصدر ارتفع الرأس، فتمَّ الاستغناء عن الرقبة أيضا. فملامحه خفية تنطق بعادات آلاف السنين، الأحجار التي تعودت أن تتلقى التوسلات أمدا طويلا تكتسب هذه الملامح فقط خليط من اللّين والقساوة، الرحمة والانتقام، الحكمة والكبرياء و.. الصبر.. صبر الخالدين الذين ألفوا غدر الزمان ووحشة الوجود، العين اليمنى أكلتها رياح القبلي المحملة بالحصى والغبار، رياح آلاف السنين، أكلت العين وجزءا من الوجه، أما الناحية اليسرى فما زالت تنطق بتاريخ الصحراء الحزين، تتجه صوب الجبل الشمالي، تنظر إلى أعلى، نحو القمة الملفوفة بعمامة خفيفة زرقاء. "[15].

إننا نلفي من خلال التصوير دقة لا متناهية في التركيز على أبسط التفاصيل، حتى مشاعر الإله من عطف وحنان، إلى قساوة وحزن. وكأنّ به يصف لنا حياة الإله في الصحراء، هذا المشهد السردي الذي يقف عند الألوهية، ويكشف سر تناغمها مع هذه الطبيعة القاسية، هذا السر الذي لا يتوانى في ذكره إنه الصبر.. الصبر.

إن استعانة الكوني بالأسطورة كتقنية من تقنيات البناء الفني في كتاباته السردية نابع من كون الأسطورة ضرورية للتعبير عن المدى الصحراوي، فالصحراء مهد الأساطير،و الكتابة عن الصحراء أمر صعب، وذلك لصعوبة الكتابة عن العدم، والآلهة عند الكوني تتميّز بخصوصية تمنحها إياها الصحراء، فهي شريك فعلي في إنتاج السرد وتوالده، من خلال تأثيرها على مسار السرد كما فعلت الآلهة **تانيت**.

1-3-2- الرسومات:

الرسم من أهم الأدوات التي يعبّر بها الفن عموما واللغة – الرسم باللغة – خصوصا عن الواقع والحياة، ويحاول أن يختزلها من وسطها الصاخب ليروضها في مشهد منفصل لتصبح رمزا لهذا الواقع الذي اختزلت منه، فالحمامة اختزلت من الطبيعة ومن الحياة لتعبر عن هذا الواقع وأصبحت رمزا للسلام ككل، فهي اختزلت من واقعها الخاص لكي تكون في مشهد معين يكسبها واقعا آخر أشمل وأعم " وبصرف النظر عن كون الرسم يمنح أقل من الأصل، يمكن وصف فعالية الرسم بمصطلحات (الزيادة الأيقونية)، حيث ينبغي على إستراتيجية الرسم مثلا أن تعيد بناء الواقع على أساس أبجدية بصرية محدودة وهذه الاستراتيجية في التقليص والتصغير تمنح أكثر من خلال تناولها للأقل "[16] ومنه نكتشف الطاقة الهائلة الترميزية الكامنة في الرسم، فهو في بعض الأحيان قد يتجاوز الأصل بمدى بعيد، فمثلا نجد الكوني في عرضه لمشهد سردي يتناول فيه الرمز حيث يقول: " ولكن الكيسين سرقا من المطمور بعد يومين، ووجد فوق المخزن على الرمل إشارة تركها اللص. رسم بحبات التمر مثلثا واضح الأضلاع واختفى. حار في الرمز. ولجأ إلى عجوز تباوية عمياء تقرأ الغيب قالت العرافة: قلت مثلث ؟ هل نذرت شيئا للآلهة (تانيت)؟ "[17] يكشف السارد عن هذا الرسم الذي يتمثل في مثلث واضح الأضلاع، مما لاشك في شكله فهو مثلث، هذا المثلث الذي لم يعد ذلك الشكل الهندسي الذي قوامه ثلاث قطع مستقيمة انتظمت في شكل معين، فالسارد أخرجه من فضائه الهندسي ليشحنه بدلالات أخرى، هي الألوهية والقداسة.

إن الرسومات التي تجسد الآلهة، وفي بعض الأحيان تجسد الواقع، آلية من آليات حركية السرد، فالرسم يحيل إلى واقع معين ويرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمشهد السردي، من خلال الشحنة الدلالية التي يحملها، ونجد أن الكوني وظّف الرسم كقرينة دالة تحيل إلى واقع أو

شخص معين،وكذلك الرسم بطبيعته الموظفة في الرواية أعطى ميزة تعبيرية جديدة في الكتابة، فالرسم بطاقته الدلالية يعبّر وباقتصاد عن واقع معين قد تعجز اللغة بمفرداتها عن التعبير عنه.

1-3-3- المعتقدات الأسطورية:

إن السابر لأغوار الأعمال الروائية العربية، يجدها تعجّ بالمعتقدات الأسطورية، هذا لكون الشخصية العربية مولعة دائما بما هو أسطوري وخارق للمألوف وكذلك كون الحكاية في أولياتها كانت ترتكز في بنيتها على الأسطورة والخيال الأسطوري، " ومهما يكن فالأسطورة هي قصة يغلب عليها الوضع بطبيعة الحال، تتعلق في الغالب بـ (الإلهيات) لدى الأمم، يعمد مخترعها الأول إلى ربط شيء ما بشيء آخر أو ظاهرة ما بأخرى أوحى له بهذا الربط تصوره للعلاقة بينهما "[18]، ومن خلال هذا القول يظهر لنا جليا أن من يضع الأسطورة يجعل فيها رابطا بين ما هو خيالي وما هو واقعي، وهذا الربط يكون حسب فكره وما يراه من خلفية قد تكون إيديولوجية.

فمثلا نجد في مشهد سردي يحوي معتقدا أسطوريا "يقال إن في عين الكرمة يسكن عفريت يحترف هذه اللعبة، ولا يقوم بإغراق ضحاياه إلا إذا جاؤوا للسباحة وحيدين ويتجنب الإيقاع بأولئك الذين يصطحبون رفقاء"[19]، إن الناظم لهذه الأسطورة ربط بين عاملين أساسيين في اعتقادي أولهما العامل الأسطوري / الخيال والمتمثل في وجود العفريت الذي يسكن العين، والعامل الثاني هو غرق كل من يسبح وحيدا فيها، والرابط هو الغرق، أهو بفعل العفريت ؟ أهو بجهل السباحة ؟ أعتقد أن من نظم هذه الأسطورة كان يريد من خلالها تجنب كارثة الغرق، لأن الشخص الوحيد الذي يمكن أن يتعرض لحادث وهو يسبح مثل الإغماء أو غيره يتعرض للغرق إن كان وحيدا، حتى بدون خدمات هذا العفريت، لذلك كانت خلفية الناظم لهذه الأسطورة إرشادية لتفادي خطر الغرق، والسارد عبّر عنها بطريقة رائعة تساهم في تشكيل بنية المشهد السردي،إن الجانب الأسطوري يعتبر تقنية من تقنيات السرد،و لقد اعتمد الكوني في بناء هذه التقنية على الموروث الثقافي الصحراوي وما يحمله من أساطير ولقد وظفه ليكسر نمطية الخطاب ،من الخطاب الواقعي الخطي إلى الخطاب العجائبي والأسطوري.

2- مرجعيات تشكيل صورة الراوي:

إن الراوي الناقل للخبر وعن طريق الاستذكار يستدعي خطابات أخرى تساهم في تشكيل صورة الراوي، وتقديمه بشكل جزئي حتى تكتمل الصورة " فيمكن للراوي (بضمير المتكلم أو

ضمير الغائب) وكذلك الشخصيات أن يشيرا إلى شيء حدث قبل الزمن المروي، وإما أن يكون بإمكانهم التلميح لشيء سيأتي بالنسبة لزمن السرد، فالاستذكار هو تصحيح لنسيان السارد أو تناسيه"[20] والاستذكار هو عملية حيوية في السرد، إذ تزوده بطاقة جديدة ليتوالد ويتناسل وبما أن السرد يلد، يولد، يتوالد، ينمو ويتطور، فهو بمثابة كائن بشري فمثلما أنّ الكائن البشري لا يستطيع العيش بدون ماض فكذلك السرد فإنه يتخذ من الاستذكار آلية للرجوع لماضيه الذي يسخره لبناء مستقبله، وبالأخذ بمبدأ القصدية نجد أن هذه الاستذكارات " تحقق عددا من المقاصد الحكائية مثل ملء الفجوات التي يخلفها السرد وراءه، سواء بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت عالم القصة أو بإطلاعنا على حاضر شخصية اختفت عن مسرح الأحداث ثم عادت للظهور من جديد"[21]، والكوني تمكن من توظيف هذه التقنية لتقديم شخصيته البطلة أوخيّد بالتدريج فهو لم يقدم شخصيته جاهزة مكتملة، بل سايرها في نموها، ولكنه في بعض الأحيان اضطر غير باغٍ للمرور مرور السحاب على حقبات زمنية من حياة أوخيّد ليساير الديمومة السردية، لكنه استعان بالاستذكار ليفيء إلى ذكر جوانب خفية من حياة أوخيّد، ففي مشهد استذكاري يعود به إلى مرحلة الصِّبا يقول فيه السارد " تذكّر كيف رعاه وربّاه عندما تلقاه من الزعيم المهيب وهو لا يزال مهراً، كان يسرق الشعير من الخباء ويطرحه في راحتي يديه ويقدمه له، مع تكرار الفعلة افتُضح أمره وشكته الخادمة الزنجية إلى أمّه قبل أن تموت. الأم أخبرت الأب، فوبّخه قائلاً: ((حتى الناس محرومة من الشعير وأنت تعطيه للدابّة)) "[22] ففي هذا المشهد نعود بالذاكرة مع الراوي إلى حياة أوخيّد الأولى في مرحلة الطفولة، وكيف كان يعامل أبلقه والأمر المهم الذي نكتشفه في هذا المشهد هو وفاة أمه وهو في سن مبكرة حيث عانى من اليتم.

إن تقديم الراوي الناقل للخبر لشخصية أوخيّد كان بتقنية العرض البطيء، ففي بداية الرواية وفي أول صفحة لم يشر إلى أهم ركيزة في مكونات الشخصية وهي الاسم (أوخيّد) لكنه اكتفى بالإشارة إليه بضمير الغائب (هو) فنجد تكرار الضمير الغائب المصاحب للأفعال (تلقاه، يطيب له، يتلذذ، يقفز، يخجل، تعب، انهار، استلقى، رفع صوته..) فنلاحظ مشهدا سرديا كاملا مبنيا للغائب (الهو). بعد هذا المشهد يطلعنا الراوي على اسم الشخصية وهو أوخيّد في قوله: " ارتبك (أوخيّد) وأخفى خجله خلف زمالته "[23] فبعد هذا الكشف، نحن لا نعرف عن هذه الشخصية سوى الاسم، وولعه بجمله الأبلق، لا نعرف شيئا عن طباعه ولا حياته الشخصية وعائلته، لكن هذا الراوي الناقل للخبر يستعين في بعض الأحيان بشخصيات أخرى تقوم بدوره في الكشف عن بعض الخفايا المتعلقة بشخصيات أخرى، فنجد مثلا شيخ القبيلة التي قُبض فيها على أوخيّد - متلبسا في غزوة عاطفية – يعرِّفنا على شخصية أوخيّد بحيث

يقول: " يسرنا أن نستقبل ابن شيخ امنغساتن في ديارنا، فله يرجع الفضل في صدّ الغزاة الأغراب ووقف توغلهم في الصحراء"[24] ومن خلال هذا المشهد يتبيّن لنا أن أوخيّد سليل النبلاء، فهو ابن زعيم قبيلة **امنغساتن** وكان الأب رمزاً للتحرر، فقد صدَّ توغل الأغراب في الصحراء.

وقد يستعين الراوي أيضا بنصوص ومشاهد سردية توضح شيئا عن الشخصية والمجتمع الذي تعيش فيه، والثقافة التي تتغذى منها، والعادات التي هي ناموسها الفطري إذ تسقط كل القوانين أمام العرف والعادات، إذ نجد مشهدا سرديا يعرّفنا بعرف الصحراء وناموسها، وعلاقة ذلك بالشخصية " شرّفت ديارنا أيها الفتى النبيل سليل النبلاء، ولكن يؤسفني أن أقول إن فرصتك في تولي القبيلة بعد أبيك ضعيفة، لدى الشيخ أبناء أخت ثلاثة حسب علمي، ولكن من يدري ربما حدثت معجزة، باب المعجزات دائما مفتوح "[25]، من خلال هذا المشهد السردي الذي يعرّفنا بالعرف الذي يحكم الصحراء، فتولي ووراثة الحكم في القبيلة لا يعود للابن كما هو معروف لدى المجتمع الحضري، إنما في الصحراء يعود لابن الأخت، فعند مجتمع الطوارق النسب يعود للأم فهو مجتمع أمومي، فهذا المشهد السردي يعود للماضي ليضيء ما اكتنف الحاضر من غموض وإيهام في شخصية أوخيّد وأبعادها، فلقد وظف الكوني السرد الاستذكاري ليرأب صدع الفجوات السردية التي خلفها وراءه.

3- بناء عوالم التخييل:

عوالم التخييل هي العوامل التي تبني السرد وتساعد على انفتاحه وتوالده، فالذات الساردة عبر مخيالها هي التي تتولى بناء السرد وانفتاحه، بالاستعانة بعدة وسائط تشارك في صنع هذا الخيال، " فالذّات لا يمكن أن تعي نفسها بشكل مباشر خارج كل الوسائط فالعلامات التي أودعتها الثقافة في الذاكرة والمخيال هي الشرط الضروري لإنتاج معرفة قابلة للتجريد والاستهلاك والتداول "[26]، ومن بين الوسائط التي استعان بها السارد في رواية التِّبر نجد الأفعال، فالأفعال تصنع المِخيال عبر ارتدادها بالزمن في قفزات زمنية في الماضي أو في المستقبل وأحيانا تفتح هذه الأفعال المجال للسفر في جوَّانية النفس والروح، لخلق عالم روحي عبر الأحلام والرؤى والحوارات الداخلية للذّات في مشاهد سردية تمنح للسرد الروائي انفتاحا وتوسعا عبر امتداد النص، وفي مشهد سردي رائع يصور السارد لقاء أوخيّد بزوجة المستقبل (آيور) في أول ظهور لها في هذا النص " تعرف إليها في حفل ليلة قمرية، وتابع ابتسامتها السحرية في الضوء الباهت، وتابع خيال قامتها الهيفاء وهي تنتقل بين النساء، ثم سمعها تغني، يا ربي ما أقوى صوتها، تغني من قلبها كأنها تنوي أن تنزع الوحشة من قلبها وحشة الحياة وقسوة الصحراء "[27] ففي هذا المشهد السردي الذي يفتتح بالفعل (تعرَّف) الذي يرجعنا إلى

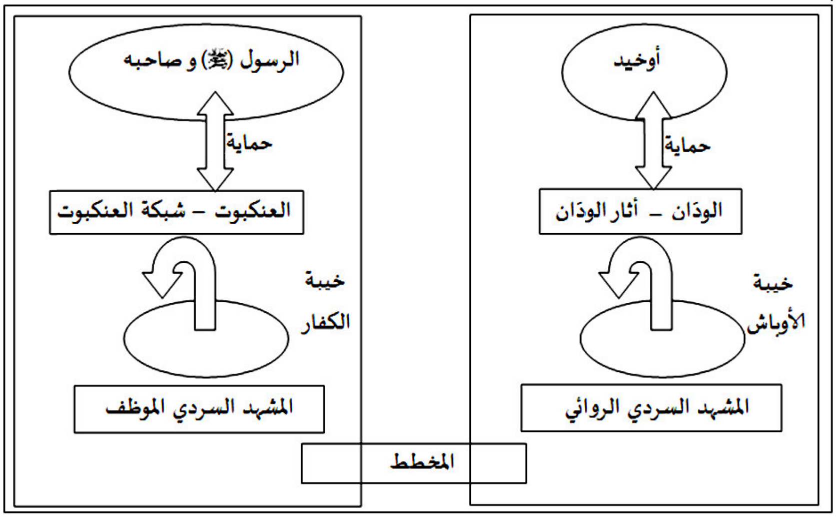
الماضي الروائي ليفتح عالم التخيّيل الذي يسرد تفاصيل هذا اللقاء الأول وكيف كان (أوخيّد) يتابع حركاتها وغنائها، ونلاحظ أيضا كيف غاص السارد في تلابيب الصوت ليحلل تردداته وموجاته ليكشف من خلال هذا الصوت القوي، ما تريد هذه الفتاة التخلص منه، والهروب منه. فالفعل السردي له دور هام في إنتاج المخيال والسرد، وله القدرة على بسط السرد وانفتاحه عبر خلق مساحات سردية شاسعة من الخيال، وله القدرة في نفس الوقت على ابتلاع هذه المساحات وإرجاع السرد سيرته الأولى.

وبناء السرد وتوالده لا يقف عند عالم المخيال فقط، بل توجد أيضا آليات أخرى تنتجه بنفس الوتيرة وفي بعض الأحيان بقدرة أكبر، ومن بين هذه الآليات وأهمها نجد الرُؤية " فالرؤية تحدد إلى درجة كبرى نوع البناء ونمط العلاقات بين العناصر الفنية لسبب أساسي وهو أنها تمتلك هيمنة شبه مطلقة على تلك العناصر، إن الرؤية تسفر عن الموقف الخاص للراوي إزاء عالم القصة، لأن كل فكرة (تتحدد بالنسبة للصوت الذي يحملها والأفق الذي تستهدفه "[28] والرؤية أيضا تمنح السارد القدرة على ترصيع السرد بطاقة دلالية لا محدودة فهو قد يستعين بمشاهد سردية مخيالية لمؤازرة المشاهد السردية الروائية، فنجد ذلك متجسدا في رواية التِّبر عندما كان (أوخيّد) محاصرا في جبال الحساونة، إذ التقى بكائن أو بالأحرى بعث الله له هذا الكائن، لكي يحميه من هؤلاء الأوباش المرتزقة الذين يطلبون رأسه من أجل لعنة اسمها (التِّبر)، " زحف أوخيّد بين الأحجار محتميا بالصخور صعد السفح بيديه ورجليه معا. من جبينه سال العرق وتسارعت دقات القلب. قبل أن يبلغ فم جحره بخطوات اصطدام بكائن. يا ربي، الودّان. ودّان كبير، أشعث معقوف القرنين. الودّان أيضا دهش. توقف في مواجهته فجأة، لم يهرب. نظر في عينه. تبادلا نظرة طويلة. في عينه رأى أوخيّد أسرارا كثيرة. وعرف لماذا يتخصص بعض الناس باقتناص الودّان. الودّان ليس شاة أرضية. إنه شاة سماوية. ملاك سماوي. رسول .الودّان، مثل الأبلق، رسول. ما أندر مثل هؤلاء الرسل "[29].

في هذا المشهد السردي الذي يصور لقاء أوخيّد بهذا الكائن السماوي كما يحب أن يسميه، نجد أن السارد وظّف مشهدا ضمنيا داخل هذا المشهد، والمشهد الموظّف هو مشهد هجرة الرسول (ﷺ) مع الصحابي الجليل أبو بكر الصديق رضي الله عنه من مكة إلى المدينة، فارين بدينهما إلى المدينة من بطش كفار قريش، وفي طريقهما اختبآ في غار في جبل ثور، وكانت المعجزة المعروفة عندما سدّت العنكبوت غار ثور بشبكتها فحمت الرسول (ﷺ) وصاحبه في الغار من بطش الكفار. ومن المفارقة في هذا المشهد أن بيت العنكبوت هو الذي ضلّل المشركين بأنه لا يوجد أشخاص داخل الغار وفي الجانب الآخر من المشهد السردي نجد أنّ الودّان هو الذي حمى أوخيّد من الأوباش بحيث عندما " اقترب أحدهم من مخبئه صاح لأصحابه: لا أثر

لأقدام إنسان هنا، هنا كان ينام الودّان، هذه آثاره وهذا روثه أيضا، أظن أنك لم ترَ إنسانا، شبح الودّان هو الذي رأيته "[30]، فإذا كان العنكبوت حمى الرسول (ﷺ) وصاحبه بشبكته. فإن الودّان حمى أوخيّد بآثاره التي محت أثار أوخيّد، وبروثه الذي يدل على أن الودّان كان ينام في هذا المكان منذ أمد بعيد.

و يمكن أن نوضح ذلك بالمخطط التالي:



ونلاحظ أن السارد وُفّق إلى حد بعيد في توظيف المشهد المساعد للمشهد السردي الروائي، لأنه يوجد تطابق كبير بينهما، مما أضفى على المشهد السردي الروائي مسحة جمالية ودلالية كبيرة، وأعطى كذلك السرد نوعا من الانفتاح الدلالي، الذي يخرجه من نمطيته المعهودة ويشحنه بحرارة التوالد والتناسل.

فالسارد دائما يفتح المجال لإحياء السرد ولا يتركه يتوقف، فعندما يصل السرد إلى طريق مسدود وتشح عوامل توالده يلجأ السارد لأي عامل لكي يُحيي السرد، ومن بين العوامل التي استعان بها السارد في رواية التِّبر نجد الرسومات، النحوت والألوان، هذه الرسومات التي نحتت على صخرة من صخور جبال الحساونة " من هذه الناحية تشكّل تقنيات النقش والحفر مصدر تنوير لنا، ففي حين ينقل التصوير – في الأقل التصوير الخام – كل شيء ولا يحتفظ بشيء "[31] إن الرسم والنقش والنحت من العوامل التي لجأ إليها الكوني في إحياء سرده، فعندما أغلقت الأبواب في وجه الراوي / أوخيّد الذي حُشر في حجره ولم يكن قادرا على رؤية العالم الروائي الخارجي، " سدَّ فوهة الشق بالأحجار وحشر جسمه في حبسه الجديد، دخله في الليل ونام جالسا ثانيا ركبتيه إلى صدره "[32].

هذا الحجز الذي يعانيه أوخيّد أعدم رؤيته للعالم الروائي، فاستعان السارد بمشهد سردي أيقوني داخل الحبس، ورغم محدودية هذا المكان الضيّق إلا أن السارد برع في إضفاء حيوية المكان، فبدى كأنه المدى البعيد، صور الصراع في الصحراء، ومطاردة الصيادين للودَّان، والأفق البعيد الذي ينتهي بجبل الخلاص كل هذا في صخرة واحدة وفي مكان لا يتّسع حتى لكي يجلس فيه شخص بشكل مريح، وفي النهار عندما انبلج الصبح وغمر الضوء تلك الفوهة، أوخيّد " رأى رسوم الأولين. كان الجدار العمودي للشقين مزيناً بالصور الملونة، على يمينه قطيع من الجاموس البري ينتشر في المرعى ويرتع بكسل، بعض الرؤوس تنحني لتلتهم الكلأ، ومجموعة أخرى ترفع رؤوسها باسترخاء مما يقطع بأنها تمضغ أو تجتّر، على يساره نحت هؤلاء السحرة مشهد ساحرا. مجموعة من الرعاة تطارد ودّانا متوجاً بقرنين كبيرين يتجه إلى جبل بعيد، الصيادون يمسكون بالرماح والبعض الآخر يلوّح بالقوس ليطلق النبال صوب الضحية. ومن الصعب التكهن بنتيجة المطاردة، لأن المسافة بين الودّان والصيادين لا توحي بأنه سينجو برغم وجود الجبل في نهاية الطريق. الرسام صنع الجبل، في الأفق كي يضع الأمل أمام الودّان المسكين، الجبل هو الأمل الوحيد. هو الخلاص وهو يعرف ذلك. ولذا يضاعف الجهد. واضح أنه منهك. هيئته توحي بذلك. هيئة ثقيلة. ولكنه يستمد القوة من المجهول. المجهول الذي يدفعنا كي نحب الحياة "[33].

إن هذا المشهد السردي والذي هو عبارة عن جدارية منقوشة، هذه الجدارية التي تعج بالحياة، بعبث الدنيا، استلهم منها أوخيّد الحياة والدفاع عن هذه الهبة الربانية إلى آخر رمق. فهذه الجدارية تسرد لنا وقائع تاريخية سابقة وحياة خلت في ماض سحيق، في هذه الرسومات، الرموز، الإشارة، كان هناك دلالات ومعاني استباقية للسرد، فهذا الودّان المُطارد من قبل الرعاة والصيادين في الجدارية والذي كان أمله الوحيد في النجاة هو الجبل، هذا الجبل كان نفسه الأمل لأوخيّد في النجاة، وهذا الودّان نفسه الذي كان الحامي لأوخيّد من الصيادين الأوباش، الذين كانوا يريدون رأس أوخيّد/الودّان، لم يطلبوا رأس الودّان بعكس ما جاء في الرسومات في الواقع الروائي، كانوا يطلبون رأس أوخيّد، ربما رأى أوخيّد في هذه الرسومات التي تتوج الجدارية نذير شؤم، لهذا انزعج من هذا الرسم، فكان يعرف بأن الودّان لن ينجو من هؤلاء الرعاة، فكأن أوخيّد كان يرى نفسه في ذلك الودّان المطارد، فالسارد وظَّف هذا المشهد السردي المنحوت على الجدار الجبلي ليفك الخناق عن الراوي، الذي كان مكبل الرؤية داخل حيز محدود جدا، فأتى هذا المشهد السردي الإنقاذي، ليحل هذا المأزق السردي من جهة، ومن جهة أخرى قدم رؤيا استباقية سردية للأحداث، بحيث أنه أعاد الرؤيا للراوي أوخيّد، هذا الأخير الذي كان يظن أن النجاة في الجبل والأمان أيضا، لقد رأى بأم عينه مصير الودّان،

ونهايته على أيدي الرعاة والصيادين، فكان هذا المشهد بحق فاتحاً للسرد ومولداً له، وفتح كذلك رؤية أوخيّد التي كان مداها لا يتجاوز قدميه لتتوسع مع الأفق وتشمخ شموخ جبال الحساونة.

3- التشكّلات السردية التي تحيل إلى دلالات متباينة:

إن المشهد السردي على اختلاف مكوناته ومرجعياته التي ينشأ منها، يخضع في تشكّلاته أيضا إلى مقياس آخر يتعلق بانسجام هذه المكونات مع بعضها البعض، وإلى الدلالة التي يحملها في ثناياه، والحرية التي تعطى له من قبل السارد، " وإن قدر الحرية المتاحة أمام التشكيل السردي يتسع فلا يصبح وقفا على كسر حاجز الصمت، وتفجر اللغة على لسان العجماوات من الحيوان والجماد، ولكنه يتعداه إلى كسر حاجز الصورة الثابتة والانتقال إلى طواعية التشكيل وهي حرية تفجر ما لا نهاية له من الصور المحتملة وتتحول معها أحلام الاستعارات في اللغة إلى مواقف سردية رائعة "[34]، يطلع علينا المشهد السردي في رواية " التّبر" مكتنز ومثقل بالدلالات المتباينة، هذا الأخير الذي يخوض في دسائس الصحراء، فكانت الخطيئة نواة تكوينه وتفجره، هذه الخطيئة التي كانت الأنثى سببا فيها ومآلاً لها.

وكأن السارد يحاول أن يلقي كل مشاكل الكون عليها، ويستثني الرجل الذي لطَّخ هذه الأنثى بالخطيئة، وهذا ما يلاحظ على الدفق السردي بأنه نص ذكوري في تكوينه ونشأته، فهو ينظر للأنثى بازدواجية في الرؤيا، فلها دلالات متباينة فهو ينظر إليها على أنها مصدر للسعادة والجمال والجاذبية، ومصدر الإلهام الروحي والفني، ونجد ذلك على لسان السارد حين يقول: "جاءت الحسناء من (آير) مع أقاربها هربا من الجدب الذي حاق بتلك الصحراء في السنوات الخمس الأخيرة. وبرغم أن البلاء كان باديا على الحيوانات البائسة إلا أن الحسناء لم تنقصها النضارة ولم يفقدها طول الطريق البهاء. وإلى جانب جمالها تمتعت بروح مرح وجاذبية. هذه الجاذبية هي التي صرعت أوخيَّد في أول لقاء "[35].

هذه هي الأنثى التي صرعت أوخيّد، وجعلته يعادي الأب والقبيلة للظفر بهذه الجاذبية وهذا الجمال، هذه الجاذبية التي دفع ثمنها باهظا، تعوّد منذ أيام شبابه الأولى أن يغامر بحياته من أجل الجاذبية، " فقد تعود أن يقوم بغزواته العاطفية الليلية إلى النجوع المجاورة على ظهر الأبلق، يسرجه بعد المغيب وينطلق إلى ديار المعشوقات فيصل بعد منتصف الليل، ويوثقه بالعقال في أقرب الأودية ويتسلل في الظلمات إلى خيم الحسان يتغازل ويتسامر ويختطف القبلات حتى ينفلق أفق الصحراء عن الضوء "[36]، ومن هنا يظهر لنا جليا تعلق أوخيّد بالأنثى، وتقديمها على كل الأولويات حتى الوالدين، لكن هذه النظرة وهذا الإعجاب لم يدم طويلا فقد جرفه سيل الحركة السردية، الذي غيَّر مفاهيم ومعتقدات كثيرة، فالأنثى هي الأنثى والذي تغيّر

هو النظرة للأنثى، فبعدما كانت ملاكاً وجمالاً وجاذبية، صارت بين ليلة وضحاها شيطانا رجيما ومبعثا للغواية المحرمة وسببا في كل المشاكل حتى الجفاف والقحط، فهو عقاب من الطبيعة لاستسلام أوخيّد والرجل الصحراوي لغواية هذه الأنثى، ونجد أن السارد يقلب آية الجمال ويحول الأنثى إلى مسخ يستحق أن يُباد، ويقول بأن اللعنة تحل مع الأنثى وإذا استمتعت بهذه الجاذبية فتأهب واستعد للّعنة والعقاب، فيرد ذلك على لسان أوخيّد " ألم تسمع كلام الشيخ موسى ؟ الأنثى أكبر مصيدة للذكر، سيدنا آدم أغوته امرأته فلعنه الله وطرده من الجنة، ولولا تلك المرأة الجهنمية لمكثا هناك ننعم بالنعيم ونسرح في الفردوس "[37]، إن التغير الذي طرأ على فكر أوخيّد نابع من شدة البلاء، هذا البلاء الذي حل بجمله هو الذي جعله يكتشف الوجه الآخر للأنثى الذي كان غائبا عنه، ونلاحظ التباين في الدلالة لمعطى واحد وهو الأنثى بالأمس كانت المرتجى والأمل والسعادة المفقودة واليوم أصبحت اللعنة والشيطان الرجيم بحيث نجد أوخيّد يماثل بين الشيطان والأنثى فيقول: " لو رأته أنثاه بهذه الحالة لأنكرته إلى الأبد، تفعل فعلتها ثم تنكر وتقول لا أنت مني ولا أنا منك، كما يفعل الشيطان الرجيم مع البشر تماما، لعنهما الله معا: الشيطان والإناث، بل من هي الأنثى إن لم تكن شيطانا رجيما ؟ "[38]، إن هذه الدلالة المتباينة لفكر أوخيّد نابعة من التفاعل السردي، وهو من التأثيرات الجانبية للتشكّلات السردية، بحيث تَطوُر السرد وتوالده وانسجامه في بعض الأحيان، يؤدي إلى تغيُّر في نمط السرد، هذا التغير نفسه هو الذي يلقي بظلاله على دلالة المشهد السردي والحيوية التي يتسم بها المشهد السردي في رواية التِّبر لإبراهيم الكوني تمنح سرده حركية يكتشفها القارئ من خلال تعايشه مع الواقع الروائي لحكاية أوخيَّد وجمله الأبلق.

مراجع البحث وإحالاته:

1- ينظر: مونسي، حبيب - شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط 1.2009. ص 4.

2- الكوني،إبراهيم - التّبر، دار التنوير للطباعة والنشر، لبنان، ط3 ،1992،ص33.

3- الكوني، إبراهيم - التّبر. ص20.

4- مفتاح، محمد - دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 3. 2006. ص 139-140.

5- الكوني، إبراهيم - التّبر. ص21.

6-الكوني، إبراهيم - التّبر. ص40.

7- الكوني، إبراهيم - التّبر.ص41.

8- لحمداني، حميد - القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2. 2007. ص: 162.

9- الكوني، إبراهيم - التّبر. ص70.

10- الكوني، إبراهيم - التّبر. ص30-31.

11- الكوني، إبراهيم - التّبر. ص143.

12- الكوني، إبراهيم - التّبر. ص160.

13- إبراهيم، عبد الله - المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1.1990.ص 17.

14- صحراوي، إبراهيم - السرد العربي القديم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1. 2008. ص 43.

15- الكوني، إبراهيم - التّبر. ص29-30.

16- ريكور، بول - نظرية التأويل، ت: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 2. 2006. ص 76.

17- الكوني، إبراهيم - التِّبر. ص77.

18- صحراوي، إبراهيم - السرد العربي القديم. ص 44.

19- الكوني، إبراهيم - التّبر. ص126.

20- ينظر: إيكو، أمبرتو – 6 نزهات في غابة السرد، ت: سعيد بنگراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1. 2005.ص 60.

21 -بحراوي، حسن – بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2009،ط2، ص 121-122.

22- الكوني، إبراهيم - التّبر. ص20.

23- الكوني، إبراهيم - التّبر. ص8.

24- الكوني، إبراهيم - التّبر. ص15.

25- الكوني، إبراهيم - التّبر. ص16.

26- بنگراد ،سعيد - السرد الروائي وتجربة المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1. 2008. ص11.

27- الكوني، إبراهيم - التبر. ص68.

28- إبراهيم، عبد الله - المتخيل السردي. ص62.

29- الكوني، إبراهيم - التِّبر. ص152.

30- الكوني، إبراهيم - التّبر. ص153.

31- ريكور، بول - نظرية التأويل، ت: سعيد الغانمي. ص 77.

32-الكوني، إبراهيم - التِّبر. ص149.

33- الكوني، إبراهيم - التّبر.ص149.

34- ينظر: درويش، أحمد - تقنيات الفن القصصي عبر الراوي والحاكي، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط 1، 1998، ص30.

35- الكوني، إبراهيم - التِّبر. ص67.

36- الكوني، إبراهيم - التّبر. ص13.

37-الكوني، إبراهيم - التّبر. ص21-22.

38-الكوني، إبراهيم - التّبر. ص45- 46.