وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف
كلية الآداب والفنون
قسم الأدب العربي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي

الشعبة: دراسات أدبية.

تخصص: أدب حديث ومعاصر.

العنوان:

تقنيات السّرد في رواية التّبر لـ إبراهيم الكوني.

إعداد:
➢ شقللو عائشة

إشراف:
أ.د– ميمون سهيلة

المناقشة بتاريخ: 21./11/ 2023م. من طرف اللّجنة المكونة من:

اسم ولقب الاستاذ	الرتبة	مؤسسة الانتماء	الصفة
محمد بلعباسي	أستاذ التعليم العالي	جامعة الشلف	رئيساً
سهيلة ميمون	أستاذ التعليم العالي	جامعة الشلف	مشرفاً ومقرراً
سيد أحمد محمد عبد الله	أستاذ محاضر (أ)	جامعة الشلف	المقرر الثاني
عرجون البتول	أستاذ محاضر (أ)	جامعة الشلف	عضواً
نادية بوشفرة	أستاذ التعليم العالي	جامعة مستغانم	عضواً
عز الدّين جلاوجي	أستاذ التعليم العالي	جامعة برج بوعريرج	عضواً

الموسم الجامعي1443هـ – 1444هـ/ 2022م – 2023م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

الحمد لله والشكر يتبعه، على أن وفقنا لإتمام هذا العمل.

ثم الشكر بعد الله للمشرفة على رسالتي الأستاذة القديرة "سهيلة ميمون" التي أشرفت على هذه الرسالة، فكانت خير سند، وخير مرشد فقد ذلّلت لي الصعوبات والعراقيل التي اعترت طريقي، بنصائح توجيهية؛ فقّومت اعوجاجي، وصوّبت خطئي، من غير كلّ ولا ملّ، وعزَّزت فيَّ الثقة بروح البحث العلمي، فلها مني أسمى التقدير وفائق الاحترام، وأسأل الله جلّ وعلا أن يجازيها عني خير الجزاء.

وأتوجه بالشكر موصولاً إلى أساتذتي الكرام في كلية الآداب والفنون الّذين ورّثوني علماً نافعاً فيسّروا لي سبله، وأخص بالذكر مساعد المشرف الأستاذ"سيد أحمد محمد عبد الله" الذي سعى جاهداً على تنقيح الأطروحة وتصويب أخطائها، وأتقدم بالشكر وخالص العرفان لأعضاء لجنة المناقشة الذين سيتكبدون قراءة هذا العمل وتصحيح هناته وتقويم ما اعوج منه.

فلهم منا جميعاً كل الشكر والتقدير وخالص الدعاء بالتوفيق والسداد إلى خيريّ الدنيا والآخرة.

إهداء

أهــدي ثمــرة عملــي إلى مــن أســدى لي يــد العــون، وشــاركني في أفراحــي وأتراحــي، وســهرت أعيــنهم في ســبيل إتمــام مشــروعي، وتحقيــق حلمي، إلى الوالدين الكريمين حفظهما الله ورعاهما ورزقني برهما.

إلى إخــوتي وأخــواتي الــذين لم يبخلــوا بــدعمهم لي علــى وجــه التضــحية والعطاء.

إلى أصدقائي الأوفياء وأحبابي...

إلى أساتذتي ومناهل علمي وكل من لهم عليّ فضل باركهم الرحمن.

إلى الأســتاذ "محمــد الصــديق بكــراوي" مــن جامعــة أدرار علــى كرمــه وعطائــه اللامتنــاهي، إذ كــان كلمــا يجــد كتــابًا أو أطروحــة أومقــالا أو منشــورًا أو أستاذ يشتغل على إبراهيم الكوني إلا ووجهني إليه. فله مني خــالص الشــكر والعرفــان وأســأل الله العلــي القــدير أن يجازيــه عــني خــير الجزاء.

إلى أساتذتي في المدرسة القرآنية وزميلاتي الذين كانوا يحفونني بدعواتهم. إلى كل من ساندني من قريب أو بعيد ... إلى كل من دعا لي بالخير والتوفيق.

عائشة.

مقدّمـــــــــة

تُعدّ الرواية من أهم الأجناس الأدبية التي لقيت صدى واسعاً من قبل الأدباء العرب، وأكثرها رواجاً لدى القراء لما لها من قدرة على استيعاب تفاصيل حياتنا دقها وجلها، فهي آلة مصورة لحوادث الزمان ومرآة عاكسة لحياة الإنسان المعاصر فلطالما رافقته في زهوه وانتكاسه، ورغم تأخر ظهورها إلا أنها كانت ديوانهم في القرن العشرين؛ بعد أن هيمن عليهم الشعر ردحاً من الزمن ، وقد سجلت الرواية العربية حضوراً كمياً ونوعياً أعطى ثماره على مستوى الساحة الأدبيّة، وهذا بفضل روائيين برعوا في الكتابة إلى حد الدهشة، لأنهم وجدوا في الرواية متنفساً للتعبير عن أحوال مجتمعاتهم، واستنطاق النوازع الإنسانيّة ورصد التدفقات الوجدانيّة، بكل ما اعتراها من قلق وحيرة.

يُعدّ "إبراهيم الكوني" من أبرز الروائيين العرب الذين شهدت الرواية تألقاً وتميزاً منقطع النظير على أيديهم، بفضل إبداعاته المتعددة والمتعاقبة، إذ قدّم مشروعاً روائياً جدير بالبحث والدراسة،حيث اتخذ الروائي من النصوص التراثيّة مرجعاً لتأصيل نصوصه الروائيّة؛ ومنحها هويتها المفقودة فجاءت مثقلة بقضايا جوهريّة شغلت فكر الإنسان الطارقي بصفة خاصة والإنسان العربي بصفة عامة.

تقوم العملية السرديّة على جملة من التقنيات التي من شأنها أن تُحقق جمالية المتن الحكائي التي لا يتم بناؤه إلا من خلال الاعتماد عليها ومن أهمها: الزمن والمكان والشخصيات...وقد عرفت هذه التقنيات اهتمامًا واسعًا من قبل النقاد والمشتغلين بالحقل السردي، ذلك أن التزوّد بمعارف تخصّ تقنيات السّرد ووظائفها يُشكل حاجة ضرورية لكل دراسة نقديّة للأعمال الروائيّة.

وانطلاقاً من المعطيات السّابقة جاء بحثنا موسوماً ب:**"تقنيات السّرد في رواية التِّبر لإبراهيم الكوني"**، وتروم هذه الدراسة إلى الكشف عن طبيعة توظيف عناصر البينة السرديّة لرواية التّبر لإبراهيم الكوني، ومحاولة تحديد مرجعيات التّشكيل الروائي عند "إبراهيم الكوني" من أجل كشف خصوصيّة المجتمع الطارقي.

وقد جاء هذا البحث تلبيّة لدوافع موضوعيّة وذاتيّة تمثلت في:

*ثراء التجربة الروائيّة عند "إبراهيم الكوني"، وتفردها من حيث البناء السردي وخصوصية اللغة السرديّة الفلسفيّة والصوفيّة، فرضت علينا أن نتخذها محور الدراسة؛ ويجدر التنويه إلى أن المنجز

السردي لإبراهيم الكوني، يفتح باباً واسعاً أمام الباحثين في مجال السرديات، نظراً لما يتميز به خطابه الروائي من تقنيات بنائيّة، وما يحمله من غزارة دلاليّة

*محاولة منا الاسهام في إقامة دراسة علمية حول التجربة الروائيّة عند "إبراهيم الكوني"، والتي تعنى تحديداً ب: تقنيات السرد في رواية التّبر، لاعتقادنا أن المكتبة الجزائريّة في حاجة إلى مثل هذه الدراسات الأكاديميّة التي تنصب حول هذا الروائي الليبي الذي أقام مشروعاً روائياً جديداً انطلاقاً من تيمة الصحراء.

* ابراز خصوصية التجربة الروائيّة المغاربيّة..

*رغبتنا في الانفتاح على عوالم سرديّة جديدة تواكب موجة التجريب التي ذرفت بظلالها على الرواية الحديثة والمعاصرة على حدّ سواء، وقد كانت روايات الكوني –بالنسبة لنا– بوابة الانفتاح على نصوص سّرديّة مغايرّة، اتخذت من الفضاء الصحراوي مسرحاً لأحداثها ومن حيواناتها ونباتاتها شخصيات لرواياته المتعددة والمتنوعة، روايات انطلقت من واو الصغرى للوصول إلى واو الكبرى؛ إذ انطلقت من الصحراء المحليّة للوصول إلى العالميّة.

وتنطلق هذه الدراسة من إشكالية أساسيّة فرضتها طبيعة البحث هي: كيف وظف "إبراهيم الكوني" التقنيات السرديّة في رواية التِّبر؟ وفيم تتمثل المرجعيات الفكريّة والثقافيّة المعتمدة في بناء النسيج الروائي عند "إبراهيم الكوني"، وبناء على هذه الإشكالية المحوريّة تنبثق منها إشكاليات فرعيّة أهمها: كيف استطاع الكوني أن يجعل من الصحراء مسرحاً لأحداث رواية التّبر؟ وما طبيعة توظيف تقنية الزمن في رواية التِّبر؟ وماهي المقومات التي ارتكز عليها "إبراهيم الكوني" في بناء شخصياته؟ وإلى أي مدى إلتجأ الروائي إبراهيم الكوني إلى التعالقات النصيّة في الرواية؟

ويجدر التنويه، إلى أن البحث يتكئ في دراسته لتقنيات السّرد في رواية التّبر لإبراهيم الكوني على دراسات سابقة أهمها:

– أم السعد بلعيد المزعوق، الزمن والمكان في رواية المجوس لإبراهيم الكوني، رسالة الماجستير، الجامعة الأسمرية للعلوم الإسلامية، 2015م–2016م،

– عجوج فاطمة الزهراء، أطروحة دكتوراه: المكان ودلالته في الرواية المغاربية المعاصرة، جامعة جيلالي ليابس/ سيدي بلعباس، كلية الآداب واللغات والفنون، السنة الجامعية: 2017م/2018م،

– عوني صبحي الفاعوري، إبراهيم الكوني روائياً، أطروحة دكتوراه، الجامعة الأردنية، كلية الدراسات العليا، آيار1998م.

لقد انطلقت النظريّة السرديّة من مهاد النظريّة البنيويّة في اتكائها على النص بوصفه نظاماً مستقلاً، فالتحليل التقني لبنية السرد يستدعي بالضرورة أدوات المنهج البنيوي، ويجدر الإشارة إلى أن المنهج البنيوي الذي انطلقنا منه في مقاربتنا ليس ذلك المنهج الذي ظهر منذ أوائل هذا القرن لدى الشكلانيين الروس وحسب؛ بل إنه المنهج البنيوي المعاصر الذي انفتح على نظرية السرد والذي تبلورت آراء منظريه منذ أواسط هذا القرن وعلى يد جملة من النقاد الفرنسيين على وجه الخصوص، من قبيل "تزفيتان تودوروف" و"جيرار جنيت" و" وجوليا كريستيفا" وغيرهم ممن انطلقوا في رصد أرائهم النقديّة متأثرين أساساً بأراء مدرسة الشكلانيين الروس و بأبحاث العالم اللغوي "فرديناند دي سوسير" وبمقولات نظرية السرد الحديثة.

وقد جمعت هذه الدراسة بين المنهج البنيوي والوصفي كضرورة فرضتها طبيعة الموضوع وتلبيّة لغاية معرفيّة، واستناداً على هذه القراءة المزدوجة سنعمل على دراسة النص السردي الذي بين أيدينا من وجهتين: الأولى داخليّة تعمل على تفكيك النص وتقصي تقنياته السرديّة، والثانية خارجيّة تسعى إلى توصيف العمليّة السرديّة وتحليل المكونات السرديّة وابراز علاقتها بالمرجعيات والروافد التي تمخّض عنها.

وبناءً على ذلك قسمنا البحث إلى مقدمة ومدخل وثلاثة فصول وخاتمة وملحق.

فقد جعلنا من المدخل تمهيداً للموضوع وقفت فيه على قراءة أسس الخطاب الروائي عند "إبراهيم الكوني"، من خلال البحث في المرجعيات التي تنتهي إليها روايات الكوني وهي: التراثيّة والتاريخيّة والأسطوريّة، كما تطرقنا إلى تيمة الصحراء في الرواية العربية؛ ومن ثمة ابراز مدى تعاطي "إبراهيم الكوني" مع موضوعة الصحراء.

أما الفصل الأول الموسوم ب:"**التّشكيل الفضائي في رواية التّبر**" "والذي آثرنا فيه استعمال مصطلح الفضاء في الدراسة على غيره من المصطلحات الموازية له كالمكان والحيّز ؛ ذلك أن خصوصية المتن الروائي فرض علينا التعامل مع الفضاء لرحابته وشساعته واحتوائه لمصطلحي "المكان والحيّز" وتطرقنا إلى دراسة العتبات النصية في الرواية (اسم المؤلف، عنوان الرواية، الغلاف الأمامي، الغلاف الخلفي ، تنظيم فصول الرواية،...)ومن ثم تعرضنا إلى الأفضيّة التي تمسرحت عليها أحداث الرواية.

والفصل الثاني المعنون ب:"**بنية الزمن في رواية التِّبر**" سنتناول فيه مفهوم الزمن وتقنياته، بدءا بالمفارقات الزمنية وتجلياتها في الرواية، إضافة إلى المحاور الأساسية للإيقاع الزمني والمتمثلة في: الخلاصة، الحذف، المشهد والوقفة... وحاولنا تقصي تمظهرات هذه التقنيات الزمنيّة على الرواية وإبراز دلالاتها.

أما الفصل الثالث المعنون ب:"**بناء الشخصيات في رواية التِّبر**" فنتعرض فيه إلى طرق تقديم الشخصيات في الرواية وتصنيفها، وتطرقنا إلى أنماط الشخصيات المهيمنة على الرواية إذ تتمثل في نمطين: الشخصيات الجاذبة والشخصيات المنفّرة، كما حاولنا أن نقف عند الرؤية السردية بالشرح والتحليل من الرواية. ذلك أن بناء الشخصيات لا يكتمل إلا بوجود رؤية سرديّة تُحدده.

لننتهي في الأخير بخاتمة ضمت أهمّ النتائج التي توصل إليها البحث. إضافة إلى ملحق يتضمن بطاقة تعريفية موجزة حول الروائي إبراهيم الكوني.

وقد عرفت هذه الدراسة تنوعاً في المصادر والمراجع الغاية منها إثراء البحث وتوسعه؛ من أهمها:

*تحليل الخطاب الروائي(الزمن–السَّرد–التبئير) لسعيد يقطين.

*بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي لحميد لحمداني.

*بنية الشكل الروائي (الفضاء–الزمن– الشخصية) لحسن بحراوي.

*خطاب الحكاية (بحث في المنهج) لجيرار جنيت. و Gérard Genette **Figures*III***

أما عن الصعوبات والعراقيل التي اعترضت سبيل هذا البحث تتمثل في:

اتساع الموضوع واختلاف ترجمات المصطلحات السرديّة بعد دخولها إلى العربيّة، عدا عن اختلافها في لغتها الأم؛ ذلك أن الفوضى المصطلحيّة التي يشهدها علم السرد تؤثر على الباحث وتُحدِث تشويشاً في استعاب المصطلح السردي؛ ومن ثمة تعيقه على ضبط مصطلحات الدراسة.

وفي الختام نتوجّه بالشكر والعرفان إلى أستاذتي المشرفة "**سهيلة ميمون**" التي كان لها بالغ الأثر في توجيهي، فضلاً عن سعة صدرها وجميل صبرها وتواضعها، كما نتقدم بالشكر الجزيل إلى أعضاء لجنة المناقشة الموقّرة الذين سيتكبدون قراءة هذا البحث وتقييمه وتصويبه بملاحظاتهم القيّمة. والله وليّ التوفيق.

شقللو عائشة

الشلف في 28أفريل 2023م

مدخـــــــــل:

قراءة في أسس الخطاب الروائي عند إبراهيم الكوني.

أولا: مرجعيات التّشكيل الروائي عند إبراهيم الكوني.

1- توظيف التراث.

2-مساءلة التاريخ.

3-استدعاء الأسطورة.

ثانيا: تيمة الصحراء في الرواية العربية.

1- الكوني والصحراء.

2-الصحراء عند عبد الرحمان منيف.

3-حضور الصحراء في الرواية الجزائرية المعاصرة.

يسعى "إبراهيم الكوني" إلى تأسيس تجربة روائيّة متكاملة تنحو نحو الأصل من أجل تكريس خصوصيّة للخطاب الروائي، فراح يبحث عن منابع ثرّة يستقي منها أفكاره، ويبث من خلالها هويته، فاتخذ من المرجعيات الفكريّة-التراثيّة، التاريخيّة والأسطوريّة- معينًا يُغذي بها تجربته الإبداعيّة، وعليه فإنّ "استثمار طاقات مرجعيات الرواية ما هي إلاّ إعادة استخدام معارف ومدركات متراكمة اختزنتها ذاكرة المبدع، وخصتّها بالرعاية والحفظ والتوفير والخزن في مناطق نظيفة ومحصّنة لا يصلها العطب والعفن والتخريب، وأفادت من إمكاناتها في لحظة الإبداع الإستثنائيّة التي سرعان ما تمتدّ يدها الجالبة فورًا إلى هذا الكنز لتنهل منه ما تريد، ولهذا تبقى المرجعية على هذا النحو(دالاً ثقافيًا مهمًا وضروريًا)، لا يمكن الاستغناء عنه في أية صناعة سرديّة ولا سيما الروائيّة منها"[1].ويجدر الإشارة إلى أنّ هذه المرجعيات هي تلك الدعائم والمستندات والركائز التي لا يقوم أي بناء روائي أصيل إلاّ بها فهي أساس التقاطع المعرفي.

[1] -محمد صابر عبيد، **سيمياءُ التّشكيلِ الروائيّ الجماليّ والثقافيّ في نُظُم الصوغ السرديّ**، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2016م، ص58-59.

أولا/مرجعيات التّشكيل* الروائي عند إبراهيم الكوني:

1- توظيف التراث:

يُعدّ إبراهيم الكوني واحدًا من أبرز الروائيين العرب الذين استطاعوا أن يشقوا لأنفسهم طريقًا مستقلاً عن الرواية الغربيّة من خلال توظيف التراث والعودة إلى النصوص القصصيّة التراثيّة والأساطير الخاصة بشعوبهم، ومحاولة استثمارها في بناء أعماله الأدبيّة وتطوير تجاربه الروائيّة، ويُعدّ توظيف التراث بأنواعه المتعددة مقياسًا لتطور الفن الروائي، ودليلاً على الجهود الكبيرة التي بذلها الروائيون لتأصيل فن الرواية، ومؤشرًا على تخلي الرواية العربيّة عن تقليد الرواية الغربيّة التي صبغت بصباغها مرحلة طويلة من تاريخ الرواية العربيّة[1]، وتُشكِل الظاهرة التراثية في الأعمال الفكريّة والأدبيّة، ظاهرة كثيفة الحضور ولا تستأثر بها أمة من الأمم دون غيرها، والسبب هو أن التراث يُشكل خزانًا نفسيًا وثقافيًا لدى الأفراد والجماعات الإنسانية دون إستثناء، وتتجلى آثاره وبصماته على الماضي الذي يستمر أثيره في

*ينطلق مفهوم التّشكيل أساساً من حاضنة لغويّة مرجعيّة تتقصّى فضاء الدلالة للفعل الرباعي"شكّل-يشكل"، بوصفه الجذر المفهومي الأوّل الذي ينطلق منه المصطلح باحثاً عن مصيره المعرفيّ في ضوء حركة اللغة وانتقالاتها وتموّجاتها، وهو في حاضنته اللغويّة يدلّ على نوع خاصّ من الفاعليّة، إذ لا يمكن أن يُتاح لغير الخبير العارف أن يقوم بفعل تشكيليّ مهما كان نوعه وصنفه وشكله،...وما إن يصل المفهوم بحمولته اللغويّة إلى منطقة الاصطلاح حتّى يتبلور مصدرياً على هذه الصيغة"التّشكيل" التي يتدخل في إنجازها مَن يقوم على هذه العمليّة وهو:"المشكِّل"، بما يتوفّر عليه من استعداد أو موهبة فضلاً على الخبرة والمعرفة والوعي والقصد، ويسبق هذه الصيغة الاصطلاحيّة في تراتبيّة المفهوم مصطلح"التشكّل" وهو يعني وصول الحالة الفنية إلى أبلغ صيغة صالحة للتّشكيل،...ويتفرّد مصطلح "التّشكيل" في إطار هذه الحركة المفاهيميّة ليكون مستقرّاً اصطلاحياً يُمكن استثماره لفحص النصوص الأدبيّة-جمالياً وموضوعاتياً-، فهو مصطلحٌ حاوٍ لكلّ ما يتعلّق بالاشتراطات الفنيّة والأدواتيّة والتقانيّة التي تعمل في حقل الفنون الأدبيّة والجميلة....ويُعدّ التشكيل السرديّ-والروائي منه على نحو خاصّ-الأظهر شكلاً من التشكيل الشعريّ فيما يخصّ هندسة البناء، فالرواية بما تمثّله من محتوى سرديّ واسع على مستوى الفضاء والرؤية والشخصيّات والأمكنة والأزمنة والأحداث وغيرها، تكون أكثر تقبّلاً واستعداداً لاستيعاب فكرة التشكيل بمضمونها "العِماري" القائم على حساسية التشكيل، لا بد إنّ كلّ عنصر من عناصر البناء الروائيّ بحاجة إلى فعاليّة تشكيل خاصّة به، فثمة تشكيل للشخصيّات، وتشكيل للأحداث، وآخر للأمكنة ومثله للأزمنة وغيرها، بما يجعل البنيان الروائيّ مجمّعاً لفعاليّات مختلفة من الأداء التشكيلّي الجماليّ المكوِّن للتشكيل السرديّ (يُنظر: محمد صابر عبيد، **التّشكيل السّرد-درامي، مقاربة جماليّة في روايات"إنعام كجه جي"**، دار الشّنفرى للنشر والتوزيع، طرابلس، تونس، ط1، 2023م، ص15-18).

[1] يُنظر: محمد رياض وتار، **توظيف التراث في الرواية العربية**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، ط1، 2002م ص31.

حاضر الإنسان ووجوده، فهو الامتداد الأصيل لذلك الماضي الموصول بحبل سري خاص مع الحاضر من خلال مسيرة متصلة بتجاوز الراهن نحو المستقبل[1].

إنّ توظيف التراث في الرواية"هو عملية مزج بين الماضي والحاضر في محاولة لتأسيس زمن ثالث منفلت من التحديد هو زمن الحقيقة في فضاء لا يطوله التغيير"[2]وإن عملية التمازج التي يقوم بها الكاتب بين ما يأخذه من التراث والواقع المعيش، يُنتج لنا نصاً ثالثاً تتشابك فيه خيوط التراث الأصيلة، فتضفي عليه جوّاً من الرهبة المحببة[3]، وقد أثبت التراث"قابليته من خلال التجارب الناضجة للتوظيف، على أن يعكس هموم العصر وعُقده، إذا أحسن توظيفه، فالكاتب يأخذ من التراث مادته ثم يحقنها بدماء جديدة، فتستعيد العناصر التراثيّة حيويتها، مؤكّدة قدرة البقاء والتجدّد أمام عواصف الحداثة المعاصرة"[4]فالتعامل مع التراث لا يجب أن يكون تعاملاً سكونياً ينتمي إلى الماضي وينقطع عن الحاضر والمستقبل، بل لا بد من التفاعل معه كموقف وكحركة مستمرة تُسهِم في تطوير التاريخ، لأن التوظيف الحقيقي للتراث"لا يعني المحافظة الشكليّة على قداسة التراث والصلاة في محرابه، بقدر ما تكون عملية تغيير وتطويع وتحوير إلى حدّ لا يبعده عن خطوطه، لأن الأديب ليس مؤرخًا يتقيّد بالحوادث التاريخيّة كما هي، بل هو فنان ماهر يملك أدوات تُمكّنه من أن يُضيف ويختصر ما يتفق وهدفه من هذا التراث"[5]ويُشير "زكي نجيب محمود" في هذا الصدد إلى أنّ التراث "هو ما تصنعه أنت؛ فالتراث كُتُبٌ وفنون وغير ذلك من هذا الجسم المكتوب الموروث، لكنك ستقرؤه لتستخرج منه ما تستطيع بوجهة النظر التي تُريدها أنت دون أن يفرض نفسه عليك...فالنص هو ما تقرؤه أنت،

---

[1]– عقيلة سالم فرج خليفة ومحمد أحمد القضاة، **توظيف التراث في أعمال إبراهيم الكوني الروائية**، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، الحولية 34، 2014، ص18.

[2]–حسن علي المخلف، **توظيف التراث في المسرح–دراسة تطبيقية في مسرح سعد الله ونّوس**، الأوائل للنشر والتوزيع والخدمات الطباعية، دمشق، سوريا، ط1، 2002م، ص41.

[3]– المرجع نفسه، ص42.

[4]– حمادي صبري مسلم، **أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1980م، ص160.

[5]– المرجع نفسه، ص159.

وليس قالبًا حديديًا، فإذا واجهتنا اليوم ضروب جديدة من المشكلات فلا بدّ أن تقرأ التراث قراءة تتناسب معها ومع العصر"[1]، ومن هنا تتجلى أهمية التراث في فهم الواقع واشكالاته المتعددة.

يستثمر "إبراهيم الكوني" التراث بشكل كبير وملفت للنظر، إذ غدا موضوعًا مركزيًا في رواياته، وقد رصد"في رواياته وقصصه المعالم الجغرافيّة والحياة الاجتماعيّة، والروحيّة في الصحراء الليبية الكبرى، وتتميز رواياته عن غيرها من الروايات التي تناولت الصحراء باهتمامها بالعودة إلى الماضي السحيق للصحراء، والكشف عن أساطيرها ورموزها التي سَطَّر عليها الأسلاف تعاويذهم، ورقاهم وتمائمهم السّحرية"[2]، ويسعى الكوني إلى توظيف النصوص التراثيّة"ليس بوصفها بدائل للواقع، بل بوصفها وسائل لاستعادة مناخات البداءة الإنسانية، ولإثراء التعبير الذي يُحدّد فعاليات القراءة والتأويل،...ولا يُقدم الكوني"نصّه هبة للقارئ ليستمتع به دون عناء منه ومبالاة، لكنه يبسط له النصّ بيد ويخفي تلقّه بيده الأخرى، وهذا بفضل الغموض الدّلالي، الناتج عن توظيفه للأشكال التعبيرية التراثية"[3]، ذلك أن توظيف التراث يمنح العمل الإبداعي طاقات إيحائية ودلالات تعبيريّة جمة، فالتراث هو "روح الماضي، وروح الحاضر، وروح المستقبل بالنسبة للإنسان الذي يحيا به، وتموت شخصيته وهويته إذا ابتعد عنه أو فقده"[4]؛ لذلك حرص "إبراهيم الكوني" حرصًا شديدًا على استثمار التراث وتفجير طاقاته الكامنة بطرق متعددة.

وانطلاقًا من اهتمامه الشديد بالمجتمع الطارقي وتراثه، جاءت تجربته الروائيّة محمّلة بالعديد من المعتقدات الشعبية التي يؤمن بها سكان الصحراء؛ ومن أبرزها اعتقادهم بأن الذهب ملعون في العرف الصحراوي ويُلْحق اللعنة على صاحبه.

---

[1]- سيد علي إسماعيل، **أثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر**، مؤسسة هنداوي، د.ط، ص38.

[2]- محمد رياض وتار، **توظيف التراث في الرواية العربية**، ص218.

[3]- هجيرة لعور، **جماليات المحكي في روايات إبراهيم الكوني**، دار الثقافية للطباعة والنشر والتوزيع، تونس، ط 1، 2022م، ص120.

[4]-سيد علي إسماعيل، **أثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر**، ص38-39.

- **الذهب المعدن المنحوس:**

يُعدّ الذهب من المعادن النفيسة التي تصنع بها المجتمعات حضارتها الاقتصادية، وتجعل من الإنسان شخصًا مترفًا ذا مكانة مرموقة في المجتمع، وعلى الرغم من قيمته العالية إلا أنه في عُرْفِ الكوني وقانون الصحراء شيء مدنس ويلحق اللعنة على مالكه"الذهب يعمي الجميع، الذهب يفسد أفضل الخلق...الذهب سبب كل اللعنات"[1]، ويتجلى ذلك في قول البطل أُوخيّد:"لا أعتقد أني سأحتاج إليه، يُقال في قبيلتنا إنه يجلب اللعنة...ولكنه يقال إنه ملعون وَيَجلبُ الشؤم"[2]، ويلعنه أيضًا بقوله:"لعنة الله على الذهب. قال إنه يجلب النحس"[3]، فالكوني يلعن الذهب في أكثر من موضع في رواياته.

إنّ قيمة الذهب تضمحل أمام الصحراء وقوانينها المقدسة؛ التي تمجد كل ما هو روحي على ما هو مادي،"فإذا كان الذهب رأس مال المجتمع المدني، فإن القداسة هي رأس مال المجتمع الصحراوي"[4]، وكأن أهل الصحراء بتحريمهم التعامل بالذهب يحاولون تحصين الصحراء من مظاهر الحياة المدنية، حتى لا تفقد قداستها، ويجدر الإشارة إلى أن الذهب من المدنسات التي تلحق الضرر واللعنة على صاحبه، ولهذا"يَتَبنى الكوني في مجمل رواياته رؤية تُمجد الطبيعة الصحراوية، والحياة البدائيّة وتدين بالمقابل الحضارة المعاصرة، وتعري الأساس الذي بنيت عليه، وهو حب المال، وتدمير الطبيعة"[5]، ويُضيف قائِلاً:"التِّبر هو الشرك الأكبر وأُسُّ الشر وسبب الصراع بين البشر"[6]. فالذهب سبب الشرك والصراع بين البشر.

---

[1]-إبراهيم الكوني، **التِّبر**، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1992م ص144.

[2]- المصدر نفسه، ص124.

[3]-المصدر نفسه، ص136.

[4]- سعيد الغانمي، **ملحمة الحدود القصوى- المخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوني**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000م، ص 68.

[5]-محمد رياض وتار، **توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة**، ص 227.

[6]- إبراهيم الكوني، **التِّبر**، الغلاف الخارجي.

يتشاءم الطوارق* حتى من لفظة الذهب أو"التّبر" فيسمونه بالمعدن المنحوس أو الذرات الصفراء، ويطلقون لفظ المجوسي على كل المتعاملين بالذهب"إنّ المجوسي ليس من عَبَدَ الله في الحجر، ولكن من أشرك في حبه للذهب"[1] ولعل تحريم الذهب في ناموس الصحراء نابع من زهد الصحراوي الذي آثر حياة البداوة والبساطة، وقد تشددوا في رفض التعامل بالذهب مهما كانت الطريقة لبسًا أو تجارة ويرون أنه سبب شقاء الإنسان ونهايته المأساويّة لأنّ"كل تعامل بالمعدن الحرام موعود بالقصاص"[2] ومكتوب "في آنهي* أنّه يوما سيأتي يخون فيه الصحراوي العهد...يقايضون الفضة بالذهب، فويل لمن باع أعضاء القمر مقابل تّبر النحس"[3]، ويُشير إلى أنّ "التّبر سحر من صنع الشيطان"[4] ثم يردف قائلاً:"لم أسمع يومًا أنهما اجتمعا في قلب مخلوق: الله والتّبر"[1].

*الطوارق: هو الاسم الذي يُطلق حالياً على قبائل الملثمين في الصحراء الكبرى، المنحدرة من قبائل صنهاجة البربريّة في المغرب الأقصى، ويُطلق الاسم غالباً كذلك على مواطنيهم من العرب الذين ساكَنوهم الصحراء، واختلطوا معهم، فعرف الجميع في الكتابات الحديثة بالطوارق–من باب إطلاق الجزء على الكلّ–، وهم المجموعات القاطنة في منطقة "أزَوَاد شمال مالي، وآيير شمال النيجر، والهجار جنوب شرقي الجزائر، و"آزجر" جنوب غربي ليبيا...وأما تسميتهم بهذا الاسم(الطوارق)، فهي محلّ اختلاف المؤرّخين: فمن قائل إنّهم سُمُّوا به لأنّهم طَرقوا الصحراء وتوغّلوا فيها؛ ومن قائل إنَّه نسبة إلى انتساب بعضهم إلى "طارق بن زياد"، وقول آخرإنَّه نسبة إلى الوادي الذي تسكن فيه قبائل الملثمين القريبة من العواصم المغربيّة في الشمال، وهو وادي "درعة" جنوبي "مراكش"، الذي يُسمّى بالطارقيّة تاركاَ، وجمعها: توراك.فأخذت هذه الكلمة من الكتابات الأوروبيّة التي نقلتها من المراجع العربيّة، لتمثل شكلها الحالي "الطوارق" بإبدال التاء طاء؛ ويرجح بعض المتأخّرين أنهم سمُّوا الطوارق كونهم أدلاء الصحراء والمتخصصين في طرقها ومسالكها. (يُنظر: عمر الأنصاري، **الرجال الزرق، الطوارق والأسطورة والواقع**، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 2006م، ص59).

[1] –إبراهيم الكوني، **المجوس**، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط02، 1992م، ج1، ص360.

[2] – المصدر نفسه، ص343.

*آنهي: هو الاسم الذي يطلقه أحفاد القبيلة البدئيّة الصحراويّة(الطوارق) على دستورهم الجامع للشّأنين الدّنيوي والدِّيني، والذي تقول أساطيرهم أنّه ضاع ككتاب مدوّن في ألواح(وفي رواية أخرى في رقوق جلديّة)، يوم جرفه السيّل في زمان لم يعد يذكره أحد، ولم يبق منه إلاّ تلك الأقوال التي مازالت تتردّد على ألسنة الناس إلى اليوم...وكلمة آنهي تعبير جليل يليق بهذا الكتاب الأسطوري، نجد لها صدى في اليونانيّة، بذات المعنى المتداول في ألسنة الطوارق، فهي تعني بكّر أو مبكّر، أو فجر، أي مبتدأ الشيء كما يبتدئ الفجر النهار، وهو ذات المدلول الذي تؤدّيه في اليونانيّة...أي أنّ كتب آنهي يدلّ على تلك المرحلة المبكرة من تاريخ الإنسان التي سنّ فيها القوانين، ووضع لعلاقته بالآخر، وبالمطلق ناموساً شموليّاً مبكراً(يُنظر: إبراهيم الكوني، **بيان في لغة اللاهوت– لغز الطّوارق يكشف لغز الفراعنة وسومر– المقدمة في ناموس العقل البدئي**، اللجنة الشعبيّة العامّة للثقافة والإعلام، ط2، 2007م، ج4، ص218-219.

[3] – إبراهيم الكوني، **المجوس**، ج1، ص363.

[4] – المصدر نفسه، ص52.

يُعتبر الذهب معدنًا من"معادن الجنّ الذي يعرف أهل الصحراء بأنّ اللعنة ستلحق كل من يمتلكه"[2]، و"كل مالك مملوك. اعلموا ذلك. وكل مَنْ ملك ذهبًا ملكناه. ومسخناه سكناه.اعلموا ذلك. الذهب والله لا يجتمعان في قلب العبد"[3]، فهو لم يلعب"دور البطولة في الثقافة الإنسانية بوصفه رمزًا للجشع وحده، أو قرينًا للملكية وحدها، أو رديفًا للمقتنيات المادية فحسب، ولكنه صار مجبولاً باللعنة الأبديَّة في كافة الديانات بوصفه عدوًا للروح"[4].

وبناء على ما سبق نستنتج أن معظم معظم نصوص الكوني إن لم نقل جلّها تعتبر الذهب شيئًا مدنسًا ويلحق اللعنة على مالكه، ولا يمكن التخلص منه إلاّ بالطهارة، وإلا مات مجللاً بالعار، ولعل زهد الصحراوي وطبيعته القاسية أملت عليه التخلي عن الذهب المنحوس ليصل إلى الصفاء الروحي المنشود.

2- مساءلة التاريخ:

إنَّ المرجعية التاريخيّة في الرواية تعني على وجه الدقة مدى اعتماد الروائي على التاريخ، وهنا "تتبين قصدية الروائي أو عفويته في تقاطع نصه مع النصوص الأخرى"[5]وتعالقه معها، وإن الأساس من توظيف التاريخ في الرواية يكمن في كيفية التعامل معه بصياغته بطريقة تتماشى مع طبيعة العصر وتطلعاته، ذلك أن التاريخ"يختزل بأعماقه التي لا قرار لها وبسعته التي لا تحدّها حدود الكثير جدًا من القصص والحكايات والخرافات والأحداث والصور والشخصيات والأزمنة والأمكنة التي يُمكن استثمارها في العمل الروائيّ، ويحتاج الأمر هنا إلى فهم رؤية التاريخ في أحداثه وقصصه... من جهة، وفهم آخر موازٍ له يتمثل في تشكيل رؤية خاصة للروائيّ وهو يسعى إلى استعادة جزء منتخب من

---

[1] - إبراهيم الكوني، **المجوس**، ج1، ص45.

[2]- محمد الأمين بحري، **عوالم السرد العجائبي عند إبراهيم الكوني-دراسة تحليلية لنماذج مختارة**، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، مركز جيل البحث العلمي، (الجزائر-لبنان)، العام الثاني، العدد 08، يونيو 2015م، ص 32.

[3]- إبراهيم الكوني، **المجوس**، ج1، ص 55.

[4]-إبراهيم الكوني، **وَطَنِي صَحْراءُ كُبْرَى/حوارات**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2009م، ص 210.

[5]- جعفر يايوش، **الأدب الجزائري الجديد-التجربة والمآل**، مركز البحث في الأنتروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، مطبعة AGP، وهران، الجزائر، د.ط، 2006م، ص67.

هذا التاريخ يصلح لعمله الروائيّ"[1]ولكل روائي طريقته في توظيف النصوص التاريخية في ابداعتهم الروائية.

ويُشير "محمد صابر عبيد" إلى أهمية توظيف التاريخ في النصوص الروائيّة قائلاً:"وربّما لا نجد روائيًا أصيلًا ذا تجربة عميقة وواسعة في حقل الإبداع الروائيّ، لم ينتبه إلى أهمية المرجعية التاريخيّة وخطورتها وإشكاليتها في تموين بعض أعماله الروائيّة وتزويدها بذخيرة حكائيّة وموضوعاتيّة وصوريّة هائلة، والكثير منهم ينوّه بهذه المرجعية بقصدية واعية ويُؤكد أهميتها له، ساعياً إلى استثمار معطياتها بالطريقة التي تستجيب لرؤيته وفكرته وحساسيته الكتابيّة في العمل الروائيّ"[2]فالتاريخ يمنح الرواية الأصالة ويَهَبُ الروائي التميز وهذا طبعاً إذا أحسن المبدع توظيفه في نسيج نصوصه. ويرى الكوني بأن "الرواية تتخذ من التاريخ ذريعة بهدف الوصول إلى أمثولة دراميّة تقول أن ما يحدثُ ليس ما يجب أن يحدث، ما يحدثُ وهمٌ، لأنه يُكشف، لهذه العلة نستطيع أن لا بقاء تحت كوكب القمر إلا للميراث الذي تغذى بأنفاس الروح، وارتوى من نبع الخافيات، وتغسَّل بمياه الزُّهد والعُزلة واليأس، فحقق غلبة على أزمان لا تُغلب ونال خلودًا كان دائمًا حكرًا على الروح وحده"[3]وعليه يُعتبر استلهام التاريخ وسيلة يصبو إليها الروائي للوصول إلى مبتغاه.

يستعير"إبراهيم الكوني" التاريخ في نصوصه الروائيّة بشكل قوي، ونجد في أحايين كثيرة تقاطع التاريخ مع الأسطورة مشكلة لوحة فسيفسائية من النصوص؛ ذلك أن الأسطورة أحد مصادر التاريخ، فهي وسيلة لكتابة الأحداث والمواقف وتوثيقها وتدخل في صلب المنظومة التاريخية، وقد بدا جليًا في الآونة الأخيرة مدى تعالق التاريخ بالأسطورة في تشكيل النصوص السرديّة عمومًا والرواية على وجه التحديد، فالعلاقة بين التاريخ والأسطورة وشيجة وقوية ولا مناص من قول أن وجود التاريخ في أي نص سردي يستلزم استحضار الأسطورة لكي ترسم معالمه وتحدده.

يجدر الإشارة إلى بعض المقاطع السردية التي طغى التاريخ على أحداثها، نذكر على سبيل المثال ما ورد في رواية "نزيف الحجر" إذ يقول السارد:"جون باركر. كابتن بقاعدة "هويس"، منتدب

---

[1]- محمد صابر عبيد، **سيمياءُ التّشكيلِ الروائيّ الجماليّ والثقافيّ في نُظُم الصوغ السرديّ**، ص59.

[2]- المرجع نفسه، ص 60.

[3]-إبراهيم الكوني، **صحرائي الكبرى-نصوص**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1998م، ص141.

للعمل بمعسكر يخضع للقاعدة، أُقيم على جبل نفوسة في موقع استراتيجي.شغف بفلسفات الشرق منذ أن كان طالباً بكلية الاستشراق بجامعة كاليفونيا"[1]، ويواصل السارد تفاصيل الإبادة التي تعرض لها أهل الصحراء"اعتقله رجال الكابتن بورديللو في اليوم الأول لدخوله الواحة. وجدوه يجلس تحت جدار في سوقّ الحدادة، يلتقط أنفاسه من الرحلة الطويلة، فوضعوا القيد في يديه، وساقوه إلى الحامية الإيطالية على المرتفع. هناك وجد مجموعة من الشباب معتقلين داخل الحامية"[2]فالاحتلال لم يكتف بالقتل والاضطهاد بل استحضر الآلات والأجهزة المدمرة "لم تدخل سيارات اللاندروفار ولا بنادق الخرطوش حرم الصحراء بعد، السيارات الوحشية جاءت مع دخول الشركات الباحثة عن النفط والثروات الجوفية، مضت سنوات قليلة ثم تم اختراع ذلك السلاح الشيطاني خصيصًا لانتهاك الحمادة وإبادة القطعان الآمنة"[3] وتُصوِر رواية "نزيف الحجر"الإبادة النكراء التي تعرضت لها البيئة الصحراوية جراء الاحتلال الإيطالي لليبيا، وتُوحي هذه الأقوال بما حلّ بالصحراء الليبية من اضطهاد بداية بحملات الاعتقال الأمريكية وكذا الحامية الإيطالية التي استوطنت الصحراء الليبية وصولًا إلى تلك الشركات الأجنبية الساعية لنهب ثرواتها، ويُمكن القول أن الكوني استحضر التاريخ في رواية نزيف الحجر بحلة جديدة.

3- استدعاء الأسطورة:

استوقف التراث بأشكاله ومضامينه المختلفة الروائي"إبراهيم الكوني"حيث كَرَّسَ أعماله لخدمته، والذي كان له دور كبير في انفتاح تجربته الروائيّة، ولا سيما تلك الروايات التي أصدرها في عقد التسعينات من القرن العشرين، وهي روايات مكتنزة بالعناصر التراثيّة، وعلى رأسها الأسطورة، التي استطاع أن يُوظفها للتعبير عن الكثير من القضايا التي يعيشها المجتمع الطارقي.

تُعدّ الأسطورة "من أبرز المرجعيات التي توجهّت إليها آليات الأدب الحديث بمختلف أجناسه وصنوفه وأشكاله، فهي رافد بالغ الثراء والقيمة؛ اشتغل عليه الشعر العربي الحديث في مطلع ثورته الحداثية،...ومن ثمة انتبهت السرود بأنواعها كافة إلى حيويّة هذا الكنز الدلاليّ والرمزيّ والتشكيليّ

[1]- إبراهيم الكوني، **نزيف الحجر**، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1992م، ص115.

[2]- المصدر نفسه، ص83.

[3]- المصدر نفسه، ص96.

والتعبيريّ، وبدأت تستعير وتأخذ منه ما يستجيب لرؤيتها النصيّة"[1] ولامناص من التأكيد بأن"النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، شأن أشكال التجريب الجمالي الأخرى، ليس فعّالية معلقة في الفراغ، بل استجابة لضرورة تاريخيّة/ ثقافيّة/ فنيّة استدعتها، وهيّأت لها، ثم أشاعتها فيما بعد، مجموعة من المؤثرات التي كانت تضطرم في الواقع العربي منذ نهايات القرن التاسع عشر، والتي ما تزال تمارس تأثيرها الواضح في الراهن منه أيضا"[2]وعليه فإن استعارة الأسطورة في النص السردي تُعد شكلاً من أشكال التجريب الروائي.

أصبحت الأسطورة*من أكثر النصوص التراثيّة تماهيًا مع الرواية المعاصرة، ولا يُعدّ هذا عودة إلى الماضي أو انطواء عليه بل هذه الالتفاتة كانت بمثابة شعلات أنارت التراث بشكل عصري يتماشى وخصوصية الأجناس الأدبية ويُشكل "الموروث الحكائي، العربيّ والعالمي، بنوعيه الرسمي والشعبي، أحد أهم العوامل التي شيّدت الرواية العربيّة المعاصرة معمارها الجديد عليه، وتُمثل الأسطورة؛ بوصفها واحداً من أهم منابع هذا الموروث، مرجعًا أساسيًا من المرجعيات النصيّة، الرمزيّة والفنيّة، التي مكّنت هذه الرواية من تحقيق تقدّم نوعي على مستويين: مضموني وجمالي"[3].وقد وجدت الرواية العربية المعاصرة ضالتها في الأسطورة ومتنفسًا لتعرية الواقع وإماطة اللثام عن المجتمع، ولها أثر بالغ على القارئ "فمتلقي الأسطورة لا يشعر بأنه أضاف إلى معارفه شيئًا جديدًا، وإنّما قد غدا أكثر انسجامًا مع نفسه ومع العالم. وتعتمد الأسطورة في تقنياتها هذه على استخدام الظلاّل السّحريّة للكلمات. فالكلمات في أية لغة ذات وجهين، وجه دلالي يرتبط بالمعاني المباشرة للمسميات، ووجه آخر سحري

[1]–محمد صابر عبيد، **سيمياءُ التّشكيلِ الروائيّ الجماليّ والثقافيّ في نُظُم الصوغ السرديّ**، ص64.

[2] – نضال صالح، **النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة**، دار الألمعية للنشر والتوزيع، ط1، 2010م، الجزائر، قسنطينة، ص63.

*الأسطورة هي:"حكاية مقدسة، يلعب أدوارها الآلهة وأنصاف الآلهة، أحداثها ليست مصنوعة أو متخيلة، بل وقائع حصلت في الأزمنة الأولى المقدسة...فهي معتقد راسخ، الكفر به فقدان الفرد لكل القيم التي تشده إلى جماعته وثقافته، وفقدان المعنى في هذه الحياة (يُنظر: فراس السواح، **مغامرة العقل الأولى، دراسة في الأسطورة :(سوريا وبلاد الرافدين)**، ط11، 1996م، دار علاء الدين، دمشق، سوريا، ص19).

[3]– نضال صالح، **النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة**، ص5.

متلوّن بظلال متدرّجة بين الخفاء والوضوح، قادرة على الإيحاء بمعان غير مباشرة، واستثارة مشاعر وأهواء كثيرة"[1] فالأسطورة لها قدرة عالية على استثارة مشاعر المتلقي، وبعث فيه شهيّة القراء والتأويل.

تُعدّ الأسطورة ملمحًا بارزًا في الأعمال الروائية عند "إبراهيم الكوني"، ولا نكاد نبتعد عن الصواب إذا قُلنا بأنَّ الأسطورة هي المادة الخامة في البناء الروائي الكوني، ونصوصه السردية الغزيرة تكشف ذلك، ويُصرِح "إبراهيم الكوني" في كتابه "صحرائي الكبرى" بأهمية توظيف الأسطورة في الرواية، قائلًا:"وجودنا لغز لا يكتمل وجوده إلا بوجود الثالوث: الرواية، الخلاء، الأسطورة، الرواية روح اللغز، والخلاء جسده، والأسطورة لغته، الرواية فيه روح، والأسطورة له روح هذه الروح، في هذا الدور يكمن سر اللهفة إلى الأسطورة، هنا يكمن سر الظمأ إلى الأسطورة، السرد لا يبقى سردًا، والرواية لا تصير رواية إذا لم تتكلم لغة الأسطورة، غاية الأمر في أساسه هو قول الأسطورة، غاية الرواية أساسًا خلق الأسطورة، أو فلنقل إن نية الراوي الأولى هدم البدايات من أساسها، وبناء البديل خارج المكان بمساعدة الأسطورة، أي خلق الأسطورة بواسطة الأسطورة، قول أسطورة عن أسطورة، تكوين أسطورة عن أسطورة التكوين"[2] وتحتل الأسطورة مساحة لا يُستهان بها في المدونة الروائية لإبراهيم الكوني، وهو ما يُؤكد على أن"الأسطورة ليست شرط للإبداع فحسب –كما يعلم أرسطو–، ولكنها شرط للحياة أيضاً"[3]وتُشكل الأسطورة معينًا مركزيًا يُغذي الرواية بمادة فعالة وكثيفة، والتي تعمل بدورها أيضًا على كسر خطية السرد وإحداث نتوءات تستوقف القارئ، وتَشُدُ انتباهه، لأن"أَسْطَرَة الروائي لنصّه، أو استلهامه لأسطورة ما، لا يكمنان في إعادة إنتاج ذلك المنجّز، بل في تفجيره برؤى ودلالات جديدة تحمل موقفًا من الراهن، بمعنى عصرنة الأسطورة على المستويين الدلالي والبنائي، وتحويل النصّ المؤسطر من كونه عملًا مكتملًا إلى كونه عملًا قيد الاكتمال، وذلك بالقراءة

[1]–فراس السواح، **الأسطورة والمعنى–دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية**، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، سوريا، ط2، 2001م، ص22.

[2]– إبراهيم الكوني، **صحرائي الكبرى**، ص 122–123.

[3]–سلمان كاصد، **إبراهيم الكوني: أبحث عن الأسطورة لكي تخلقني**، جريدة الاتحاد، https//www .alittihad.ae، 6مارس 2008م، تاريخ الاطلاع:2023/1/17م.

المنتجة له، التي تُعيد كتابته من جديد"[1]ذلك أن استلهام الروائي للأسطورة وتوظيفها في مسروداته يجعل منه نصًا مكتنزًا بالدلالات، ومنفتحًا على تأويلات جديدة.

ويُشير الكوني إلى ضرورة استعارة الأسطورة عند الكتابة عن عالم الصحراء، في هذا المكان، في هذا الوطن الحميم يتحرّر الروائي من الأسر، ويستعير لسان الأسطورة ليقول أسطورته، فلسان الراوي لا يقنع أحد إذا لم يتعلّم كيف يتكلم لغة الأسطورة[2]، وللأسطورة صلة وثيقة بفضاء الصحراء ذلك" أنَّ الأسطورة هي بنت الصحراء تتواجد وتعيش معها ويُشكلان معًا وحدة لا تتجزأ، وداخل هذه الوحدة ذات القوانين الصارمة تتولد حركة دراميّة تتحدّ من خلالها مصائر من يعيشون داخل فضاء الصحراء من شخوص وكائنات تتوحد حيواتها وتمتزج بفضاء الصحراء الذي يزيل الفواصل بينها"[3]ويُصور لنا "إبراهيم الكوني" الصحراء ومجتمع الطوارق في جو سردي تخييلي مليء بالأساطير " وهي أساطير تومض ثم تنطفئ، لكنها تنبض بالحيويّة والتألق، ومحورها العلاقة الملتبسة بين الإنسان والإنسان أو بين الإنسان المتوحد والحيوان، ولو رتبت هذه الأساطير على وفق أنساق محددة، لشكّلت بمجموعها ما يُمكن الاصطلاح عليه ب"ميثولوجيا الطوارق"[4] فالحديث عن الصحراء في الإبداع الروائي يستلزم استدعاء الأسطورة بجزئياتها.

والسؤال المطروح: هل الأسطورة حاضرة في جل النصوص السرديّة عند الكوني؟ أم اقتصرت على نص دون آخر.

إنَّ القارئ لروايات "الكوني" يكشف مدى حرصه على توظيف عنصر الأسطورة، وجعلها محور العمليّة الإبداعيّة، إذ نجده يتفنن في توظيفها في كل محطة سرديّة يعبرها، إنطلاقاً من مسروداته الأولى والتي أحسن توظيفها في قالب فني يجمع بين خصوصيّة الرواية وجماليّة التّشكيل الأسطوري.

ويجدر الإشارة إلى أن توظيف الأسطورة في روايات "الكوني" تأخذ منحًا تصاعديًا، ونلمس ذلك في روايات كثيرة نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: روايتي التِّبر ونزيف الحجر، إذ يوظف

---

[1]–نضال صالح، **النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة**، ص229.

[2]– يُنظر: إبراهيم الكوني، **صحرائي الكبرى**، ص123.

[3]–إدريس المسماوي، **ذاكرة الكتابة**، مجلس الثقافة العام، القاهرة، 2006م، د.ط، ص93.

[4]– عبد الله إبراهيم، **موسوعة السرد العربي**، المؤسسة العربية للدراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2005م، ص568.

الروائي مثلا في "رواية التِّبر" أسطورة "تانس وأطلانتس" وأسطورة "الآلهة تانيت"، وفي "نزيف الحجر" يستعير الروائي من التراث أسطورة "قابيل وهابيل" وأسطورة الخلق، أما إذا انتقلنا إلى رواية "المجوس" بجزأيها الأول والثاني نجده عالمِا مفعمًا بالأساطير، إذ يُمكن اعتبار الأسطورة بطلة هذه الرواية، لأنها طغّت على النص وكانت دائمة الحضور والفعاليّة من بداية السرد إلى نهايته وعلى هذا الأساس، لا يدري المتلقي إن كان بصدد قراءة رواية أم أسطورة، لأن درجة التماهي والتعالق بينهما قوية.

3-1- توظيف أسطورة قابيل وهابيل في رواية نزيف الحجر:

يتحدّث الكوني في "نزيف الحجر" عن الطبيعة الصحراويّة المقدسة وعن الإنسان وعلاقته الأخويّة بالحيوان، كما يُصوِر الإبادة النكراء التي تعرضت لها البيئة الصحراويّة جراء الاحتلال الإيطالي لليبيا، ويستعين الروائي بأسطورة "قابيل وهابيل" في تجسيد الصراعات والأحقاد والضغائن المنتشرة بين بني البشر، وأَورد شخصية "قابيل"في المتن الروائي كشخصية محوريّة تربعت على عرش الحدث الروائي.

يُقَدِم السارد البطل "قابيل" على أنه رضيع الدم وطفلاً منحوسًا فقد"مات الأب مطعوناً بالسّكين عندما حبلت به أمّه وماتت الأم مُتأثرة بلدغة أفعى بعد ولادته بأسبوع ورثت تربيته خالته، فسقته دمّ الغزال في إحدى الرّحلات بالحمّادة عملاً بنصيحة أحد الفقهاء. قال إنّها التّعويذة الوحيدة التي تلاحقه منذ أن كان نطفة في بطن أمه ولكن الخالة وزوجها ماتا عطشا في تلك الرحلة، والتقطت قافلة عابرة الطّفل الرضيع ... ولم يكن رب القافلة ليلتقط الطّفل لو علم بماضيه ولم يكن يخطر له أن يكون هذا الملاك الصغير سببًا في نكبته، بارت تجارته، واستولى قُطّاع الطرق في الصحراء على قطعانه ونهبوا قافلة له"[1]، فقابيل قبل أن يُصبح شريرًا كان منحوسًا منذ ميعة صباه"يا منحوس يا آكل لحم أمّه و أبيه بالتّبني ستأكل كلّ اللحم الذي في الدّنيا يا ابن يم يم الشّيطان؟"[2]، وجاء على لسان العراف قائلا:" يا قابيل يا ابن آدم لن تشبع من لحم ولن تروى من دم حتى من لحم آدم ، وتشرب من دم آدم"[3]' وحب "قابيل" للحم سِمَة وُلِدَت معه وهي رمز للشر والتعطش للدم في المستقبل ويُشير "ديمتري ميكولسكي" إلى ذلك "ويُخيّل لي أن "موتيف" إرضاع الدّم للوليد الرضيع في الفلكلور العربي

[1]- إبراهيم الكوني، **نزيف الحجر**، ص91.

[2]-المصدر نفسه، ص95.

[3]- المصدر نفسه، ص92.

المعاصر هو بمثابة إشارة تُنبيء عن الشرّ والتعطش للدم في المستقبل. هنا يكمن السرّ الذي يبرر ظهور هذه الحادثة في رواية الكوني"[1].ونجد في المقابل نقيضه "أسوف" الشخصية الخَيرة الزاهدة في الحياة، ويَبْرُز ذلك من خلال اعتزاله الناس وعدم مخالطتهم، وإثاره العيش في الخلاء وحرمان نفسه من أكل اللحم، واستبداله بالعشب لأنه يرى أن الحيوان أخ له.

ونستشفّ مما سبق أن رواية "نزيف الحجر" تقوم على ثنائية أخرى من الثنائيات الأساسية التي تشيد عليها العوالم التخيلية في روايات الكوني: الطبيعة والحضارة، حيث الطبيعة مثال قوي على القيم الخالدة من براءة وكف للشهوات، وحيث الحضارة معادل لكل ماهو مدمر وشهواني[2]فأسوف يمثل الطبيعة والنقاء الروحي في حين يمثل "قابيل" الحضارة ودسائسها الشنيعة التي تنثرها في المجتمع.

ويُنوِه "ديمتري" إلى أنّه "استطاع القرن العشرين...أن يُعطي نماذج رائعة في الأسطورة، سواء في مجال العلم الأكاديمي، أو الأدب الإبداعي. ضمن العلماء الوطنيين والأجانب الذي اجتهدوا على هذه التربة الصعبة، المعطاء في آن...، كما بُعث التراث الأسطوري الماضي في ابداعات الكولومبي "غابرييل ماركيز"...والمصري "نجيب محفوظ"، الفلسطيني"أميل حبيبي"، وأعتقد أن اسم الكاتب الليبي المعاصر إبراهيم الكوني يحتل مكاناً بارزاً إلى جوار هذه الأسماء الأدبيّة العالميّة العظيمة. وسوف يتيقّن القارئ من ذلك وهو يُقلب آخر صفحة من روايته المأساويّة الشيّقة"[3]وهذا التعليق أورده "ديمتري" على رواية "نزيف الحجر" ذات النهاية التراجيديّة.

3-2-اللغة الأسطورية في رواية نزيف الحجر:

استعان إبراهيم الكوني بالغة الأسطورية في تشييد نصوصه الروائية، ذلك أن "استعانة الكاتب بالّغة الأسطورية ومضامينها السّالفة والرّاهنة، هو نوع من البحث عن مساحات رحبة للحركة داخل مستويات النّفس وطبقاتها، لأنّ الأسطورة بطبيعتها الهدمية، ولغتها المليئة بالثّقوب تسمح لكلّ شيء

[1]- إبراهيم الكوني، **نزيف الحجر**، ص154.

[2]- ينظر: عثمان ميلودي، **العوالم التخييلية في روايات إبراهيم الكوني (بحث في الطبيعة والمحتويات والأسلوب)**، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2013م، ص 158-159.

[3]- إبراهيم الكوني، **نزيف الحجر**، ص151.

بالدّخول، وبشروطه أيضا ويعدّ هذا من نقاط تقاطع الأسطورة-كجنس-واللّغة كأداة فنيّة"[1]، وقد استعار الروائي لغة الأساطير ليُعبر عما يسري في الواقع بشكل أسطوري، وذلك لمرونتها ورحابة ألفاظها، وعمق دلالاتها.

تتجلى اللغة الأسطورية في حديث الأب مع ابنه أسوف عن أسطورة الصحراء وكيف أن الودّان هو روح الجبال" كانت الصحراء الجبلية في قديم الزمان في حرب أبدية مع الصحراء الرملية، وكانت آلهة السماء تنزل إلى الأرض مع الأمطار وتفصل بين الرفيقين وتُهدئ من جذوة العداوة بينهما. وما أن تغادر الآلهة ساحة المعركة وتتوقف الأمطار عن الهطول حتى تشتعل الحرب بين العدوين الخالدين. وفي يوم غضبت الآلهة في سماواتها العليا وأنزلت العقاب على المتحاربين. جمّدت الجبال في "مساك صطفت"، وأوقفت تقدّم الرمل العنيد في حدود"مساك ملّت". فتحايل الرمل ودخل في روح الغزلان، وتحايلت الجبال من جهتها ودخلت في الودّان. منذ ذلك اليوم أصبح الودّان مسكوناً بروح الجبال"[2]، ويُواصل أسوف حواره مع والده ويسأله عن السرّ الذي جعّل الغزلان والودّان لا يتحاربان الآن، فيُجيبه والده"...لأن الله أنزل على الأرض بلوى أكبر قاتلت الاثنين معًا. جاء الإنسان، وأصبح للغزلان والودّان عدو واحد. الآلهة ملّت الشكوى الطفوليّة: تارة تتصاعد الرمال وترفع أمرها إلى السماوات مدعية أن الجبال هي التي بدأت الاستفزاز، وتارة تقصدها قمم الجبال وتشكو غزوات الرمال، فغضبت الآلهة وعاقبت المتخاصمين بشيطان اسمه الإنسان. أوكلت إليه الأمر فجاء وأقام في الوادي الفاصل بينهما. هنأ بال الآلهة ولم تسمع شكوى منذ ذلك اليوم"[3] وتُبرِز هذه المقاطع السردية أحداثًا ترجع بأصولها إلى ثقافة الطوارق، ثقافة الرُّحل، الذين استوطنوا الشمال الإفريقي منذ القدم، فالكوني يكتب بلغة أسطورية ويرسم شخصياته من وحيها وينسج معالمها من فيضها.

[1]-محمد سالم محمد الأمين الطلبة، **مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر (دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد)**، مؤسسة الانتشار، بيروت، لبنان، ط1، 2008م، ص236-237.

[2]- إبراهيم الكوني، **نزيف الحجر**، ص 26.

[3]- المصدر نفسه، ص27.

ثانيا/تيمة الصحراء في الرواية العربية:

شكّلت الصحراء تيمة لأهل الإبداع منذ القدم، حيث كان الشعراء العرب يتغنون بها وبمفاتنها، ومع التطورات التي طرأت على الأدب وأصبحت الرواية ديوان العرب، وجد الروائي نفسه ملزمًا بالكتابة بوعي جديد يتخذ من الصحراء موضوعًا محوريًا لإبداعاته، ذلك أن "الصحراء عمقٌ ثقافيٌّ ومعتقديٌّ لأبناء المنطقة العربية"[1]ولهذا نلحظ أن الرواية العربية تعاملت معها بعمق وشمولية.

بقيت الصحراء موضوعًا مهمشًا لدى بعض الروائيين، إلى أن ظهرت أسماء من الوطن العربي مشرقه ومغربه، حملت على عاتقها هم إنقاذ عالم روحي، غني بتراث ثقافي ورمزي، يُوشك على الإندثار وسط عالم شرس أخذت تنتصر فيه التقنية والمادية على حساب الطبيعة والبداوة، كما أخذ أناسه وحتى جغرافيته تتغير وتغير ما حولها بفعل عوامل عديدة[2]وهو ما توجهت إلى إبرازه جل أعمال"إبراهيم الكوني" في المغرب العربي؛ الذي أوقف كل رواياته على فضاء الصحراء، وأعمال "عبد الرحمان منيف" وغيره في المشرق العربي، إذ"توجهت الرواية العربية المعاصرة في عدد من النماذج المتقدمة فنيًا وفكريًا إلى الصحراء، وكان طليعة نتائج هذا التوجه أن المكان الروائي الصحراوي خصوصًا تجاوز سكونيته السالبة المعهودة في الأنماط الروائية التقليدية، وانضم إلى العناصر الحركية الفاعلة في تكوين بنية الرواية ومنح عالمها الداخلي مزيدا من التنامي والحيوية والجماليات الإضافية الخاصة"[3]، وتُعتبر الروايات العربية التي اعتمدت الصحراء مكانًا، كليًا أو جزئيًا، في طليعة الروايات العربية المتقدمة فنيًا، والأكثر تمثيلاً لما يصبو إليه الروائيون والقراء العرب من إيجاد رواية عربية خالصة شكلاً ومحتوى[4]، إذ أعطت الصحراء للرواية العربية بُعدًا ثقافيًا عميقًا، ومنحتها خصوصية تُميزها عن باقي التجارب الروائية.

إنَّ نسبة تناول الروائيين لموضوعة الصحراء متباينة، فمنهم من اختصها بعمل روائي واحد؛ ومنهم من أفرد لها عملين روائيين أو أكثر، نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر: الروائي الفلسطيني

---

[1]–صلاح صالح، **الرواية العربية والصحراء**، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، د.ط، 1996م، ص28.

[2]– أمينة محمد برانين، **فضاء الصحراء في الرواية العربية–المجوس لإبراهيم الكوني أنموذجاً**، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011م، ص9.

[3]– صلاح صالح، **الرواية العربية والصحراء**، ص7.

[4]– يُنظر: المرجع نفسه، ص311.

"غسان كنفاني" في روايته"ما تبقى لكم" و"رجال في الشمس"، والروائي المصري"صبري موسى" في روايته "فساد الأمكنة"، و"محمود السعدي" في روايته"حدّث أبو هريرة قال.." و"السد"، و"محمد العشري"في"نبع الذهب"و"تفاحة الصحراء"، والروائية السعودية"رجاء العالم"بروايتها"سيدي وحدانة"، والروائية "ميرال الطحاوي" في روايتها "الباذنجانة الزرقاء"و"الخباء"، والروائي الجزائري"عبد الحميد بن هدوقة" في رواياته"ريح الجنوب" و"نهاية الأمس"، و"الحبيب السائح" في "تلك المحبة" و"تماسخت"، والروائية الجزائرية المغتربة"مليكة مقدم""التي كتبت روايتها الممنوعة وهي في غير المكان وغير الزمان، وهي بعنوان"الممنوعة"(Linterdite)"[1] التي ترجمها عن الفرنسية"محمد ساري"، و"رواية الدراويش يعودون إلى المنفى" "لإبراهيم الدرغوثي"، و"إبراهيم سعدي" في روايته "بحثاً عن آمال الغبريني"، والروائي السعودي "عبد الرحمان منيف" فقد احتضن الصحراء وعوالمها في الكثير من أعماله الرواية؛ إذ انكب على توظيف الصحراء في خماسيته "مدن الملح*"(التيه–الأخدود–تقاسيم الليل والنهار–المنبت–بادية الظلمات)، وأما الروائي إبراهيم الكوني جعل الصحراء محور أعماله الإبداعية.

1– الكوني والصحراء:

استطاع "الكوني" أن يشق لنفسه مسارًا جديدًا في التجارب الروائية الغربية والعربية على حد سواء، حيث ارتكز في بناء عالمه الروائي على موضوعة الصحراء التي اتخذ من فضائها مسرحًا لأحداث رواياته المتعددة والمتنوعة والتي فاقت ستين رواية(60)، ويُشير "الكوني" في أكثر من موضع على العلاقة المقدسة التي تربطه بالصحراء وعلى الانتماء الذي يشده إليها"إنَّ الصحراء هي الجدة التي ربتني وهي التي روت لي وهي التي دفنت في قلبي سرها ولهذا عندما أتحدث عن الصحراء أشعر بأن الصحراء مسكونة...أشعر بأنني مسكون في الصحراء، يعني لست أنا من يسكن الصحراء ولكن الصحراءهي التي تسكنني، تسكنني أكثر مما سكنتها..."[2]، وتُعدّ الصحراء موطنًا ومستقرًا للكوني في جل أعماله الروائية، ويُصرح بأن حبه للصحراء يسري في دمه"فالصحراء تعيش فينا، كما نعيش نحن

---

[1]– أمينة محمد برانين، **فضاء الصحراء في الرواية العربية–المجوس لإبراهيم الكوني أنموذجاً**، ص19.

*صدرت رواية مدن الملح بأجزائها الخمسة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، والأجزاء هي: التيه عام1984م، الأخدود 1985م، تقاسيم الليل والنهار والمنبت وبادية الظلمات 1988م، وتقع كلها في حوالي خمسة ألاف صفحة من القطع المتوسط.

[2]–أحمد علي الزين، **حوار مع إبراهيم الكوني**، برنامج روافد، قناة العربية، يُنظر: الموقع https://www.com .youtube تاريخ الاطلاع: 11-02-2023م.

في الصحراء: في العروق مع الدم، تجري مياهها، مع شعورنا تنمو نباتاتها، في عظامنا تكمن حجارتها، في أنفاسها تهب رياحها"[1]، ويُشير الكوني إلى أن الصحراء روحه"الشمال مظهر، ولكن الصحراء له جوهر، الشمال جسد، ولكن الصحراء روحه"[2]، ويُؤكد إبراهيم الكوني في شتى إبداعاته على الرباط الوثيق الذي يربطه بالصحراء، وعلى الحب الذي يكُنه لها.

غادر الروائي "إبراهيم الكوني" الصحراء وانتقل إلى أوروبا واستقر بها، إلا أنّ روحه بقيت عالقة نحو حبيبته الأولى صحرائه الأصيلة. أين يوجد الحرية والسكينة، والرمال الذهبية، والودان والجن والكهوف والجبال، ويُعدّ الكوني من أهم الروائيين الليبيين، إذ لم تبعده الغربة الطويلة عن أصوله التاريخية، ولم تخرجه ثلوج الألب الباردة من لهيب الصحراء الحارقة[3]، فالكوني ابن بار بأمه الصحراء إذ"سطع نجمه مع نهاية القرن العشرين وبداية القرن الواحد والعشرين بمجموعة من الروايات والأعمال القصصية وعدة نصوص لا هي بالقصة ولا بالرواية؛ يعيش في وسط ثقافي غربي وينجذب وجدانياً إلى حرارة الشمس الخالدة ورياح القبلي التي تهب على الصحراء الوسطى، والرمل البكر الذي لم تطأه أرجل الأغراب"[4]، وإذا مثلنا لروائيوا أدب الصحراء بهرم يأتي الروائي الليبي إبراهيم الكوني على رأسه(الهرم)، حيث اعتكف في بناء عالمه الإبداعي على موضوعة الصحراء دون غيرها من الموضوعات، إذ اهتم الكوني بالصحراء اهتماماً منقطع النظير فوظفها في نصوصه وتمفصلات سروده، بدءاً من عتبة العنوان، والغلاف ومرورًا بالشخصيات والأحداث وصولاً إلى الفضاء وذاكرته التي تنضح بالدلالات الموحية.

دَأَبَ الكوني في رواياته على توظيف الصحراء بشتى عناصرها وتصويرها تصويرًا فتوغرافيًا؛ حتى يتسنى له تقديمها للقارئ في صورة فنية ساحرة، و"قد استعار الكوني بذلك ريشة الرسام وفرشاة عالم الآثار، لتصوير بعض مناظر صحرائه، فنفض بالفرشاة الغبار عن بعض المواقع، وصور بالريشة بعضها الآخر، لتتراوح تلك اللوحات بين لوحات لعناصر الطبيعة من شمس وماء وريح...، ولوحات للجبال

---

[1]–إبراهيم الكوني، **بر الخيتعور**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1999م، ص151.

[2]–إبراهيم الكوني، **نداء ما كان بعيداً**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2009م، ص425.

[3]– يُنظر: عوني صبحي الفاعوري، **إبراهيم الكوني روائياً**، أطروحة دكتوراه، الجامعة الأردنية، كلية الدراسات العليا، آيار1998م، ص ح.

[4]– أمينة محمد برانين، **فضاء الصحراء في الرواية العربية–المجوس لإبراهيم الكوني أنموذجاً**، ص21.

والكهوف والنقوش والأبنية..."[1] فالكوني لم يترك عنصرًا من الصحراء إلا وتعرض له ومنحه مساحة في عمله الإبداعي، و"استطاع إبراهيم الكوني أن يصنع عالماً غنياً عجائبياً، في مكان قلّ طارقوه، غني بشخصياته وعاداته ومعتقداته وحكاياته وسحره وأساطيره؟ كان كاتبًا للصحراء، وراويًا للصحراء، وقارئًا للصحراء، الصحراء بالنسبة إليه روح"[2]ولقد أبدع الكوني في نسج عالمه الروائي جاعلاً من الصحراء وعناصرها بؤرة سردية مثيرة.

1-1-أنسنة* الصحراء عند الكوني:

استطاع "الكوني" استنطاق الصحراء وجعلها تُفصح عن مكبوتاتها وأسرارها وتُعلن عن جوهرها ووجودها، ولقد تمكن الروائي من"أنسنة الصحراء بحيث أصبح لها وجود إنساني من خلال المزايا التي يُسميها الراوي بها"[3]، وعليه غَدَت للصحراء وجود إنساني تُضاهي به باقي العناصر البشرية والصحراء في نظر"الكوني"جديرة وحدها أن"تغسل الروح. تتطهر. تخلو. تتفرغ. تتفضى...تنطلق لتتحد بالخلاء الأبدي. بالأفق...بالدنيا الأخرى. بالآخرة...لتنسج الفلك الذي يسبح ليتصل بالأبدية. بالآخرة"[4]وعليه فالصحراء فضاء بكر نقي وموطن للطهارة وموضع لغسل الروح ومعلم للحرية والخلاص. وكل شيء في الصحراء ينطق ويفرح ويحزن وينزف، ولا فرق بين الإنسان والحيوان والجماد فكلاهما واحد، ونلمس ذلك في إجابة أم"أخنوخن" لابنها عندما سألها عن مشهد وإحساس الحطب وهو يستعر في النار فتقول:"وماذا تظن؟ كل شيء في الصحراء يتألم ويفرح. حتّى الأرض الخرساء. حتى الحجارة. حتى ذرّات الرّمل. ألا تستمع إلى ذرّات الرمل في السّهل، عندما تَقرع الطّبول وتُردّد الألحان في اللّيالي؟ إنها تفعل ذلك احتفالاً بالنّسيم الشّمالي، وفرحًا بالخلاص من حرّ النّهار.

---

[1]- أمينة محمد برانين، **فضاء الصحراء في الرواية العربية-المجوس لإبراهيم الكوني أنموذجاً**، ص85.

[2]- وليد بن حمد الذهلي، **جمالية الصحراء في الرواية العربية**، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2013م، ص151.

*الأنسنة: تُعدّ من أروع القيم الجمالية في الفن، لأنها رؤيا فنية فائقة لا تخضع للمقاييس المنطقية، ولا تشابه الأحداث الواقعية، يضفي فيها الفنان صفات إنسانية محددة على الأمكنة، والحيوانات...، والأشياء، وظواهر الطبيعة حين يُشكلها تشكيلاً إنسانياً، ويجعلها كأي إنسان تتحرك، وتحس، وتُعبر، وتتعاطف، وتقسو حسب الموقف الذي أنسنت من أجله. (يُنظر: مرشد أحمد، **أنسنة المكان في روايات عبد الرحمان منيف**، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، د.ط، د.ت، ص8.

[3]- وليد بن حمد الذهلي، **جمالية الصحراء في الرواية العربية**، ص137.

[4]-إبراهيم الكوني، **التّبر**، ص127.

أُنظر كم تبدو يائسة وشقيّة في منتصف النّهار. إنها تفتح صدرها وتتعذّب في صمت. إنّها تستسلم للقدر، ولا تشكو أبدًا. ولكن التّسليم بالقدر في النّهار، لا يمنعها من أن تفرح، وتُغنّي وترقص باللّيل"[1]، وقد حدثته أمه أيضاً عن عذاب الأشياء في الصحراء عندما راقب موقد النار" فأنصت للأنين في أعواد الحطب. تأملها وهي تحترق في ألسنة النار ورأى كيف ينزِف منها سائل معتم كالدّم. قال في نفسه: إنها تنزف! إنها تنزف!. كان الأنين موجعًا والنزيف يتواصل بلا توقف. مدّ يده وأخرج عودًا نازِفًا من الموقد. تحسّس السائل فوجده لزجًا، قانيًا، حارًّا. نزيف حقيقي. دم حقيقي...وفي الليل حاول أن يتصيّد الفرح في ذرات الرمل الحزينة"[2]وقد تبين لنا من خلال هذه المقاطع قدرة الكوني على استنطاق عناصر الصحراء وبعث فيها الحياة من جديد، فأصبحت تفرح وتتألم وتُقاسم البدوي أفراحه وأحزانه.

2-الصحراء عند عبد الرحمان منيف:

يُصَوِرُ "عبد الرحمان منيف"*على أن الصحراء في الرواية هي أيقونة الموت؛ وقبل الموت هناك انتظار الموت الذي هو أصعب من الموت الفعلي بأضعاف كثيرة"انتظار الموت في هذه الصحراء أصعب من الموت آلاف المرات. فالموت هنا لا يأتي فجأة، لا يأتي متنكرًا، ولا يأتي بسرعة ويقضي على كل شيء"[3]فالصحراء عند منيف انفتاح على الموت بكل أشكاله وأبعاده، إذ يقول "عادل الخالدي" في رواية "الآن...هُنا أو شَرق المتوسط مَرَة أخرى" أثناء انتقاله من السجن المركزي إلى سجن العفير:"خلال أقلّ من ساعة دخلنا الجحيم: بدأت الصحراء. والصحراء في مثل هذه الليالي، ليست إنذاراً بالموت، هي الموت بعينه. فالمدى المفتوح، وتلك السماء البعيدة لا ينفثان برداً، بل روح البرد، خلاصته المصفّاة الكاوية، حتى ليحس الإنسان، وكأنه أصبح مجموعة من الأعضاء المنفصلة، لا

[1]- إبراهيم الكوني، **وطن الرؤى السَّمَاوِيَّة**، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، ط2، د.ت، ص53.

[2]- المصدر نفسه، ص54-55.

***عبد الرحمان مُنيف**:كاتب وروائي سعودي؛ عُدّ واحداً من أبرز الروائيين العرب في القرن العشرين، مزج الأدب بالسياسة وكتب ضد القمع واستلاب الحرية، وله عدة روايات أبرزها مدن الملح بأجزائها وحصل على جائزة الرواية العربية في المؤتمر الأول للرواية الذي نظمه المجلس الأعلى للثقافة في مصر.

[3]- عبد الرحمان مُنيف، **النّهايات**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط14، 2016م، ص94.

يمكن لأية حرارة أن تلحمها مرة أخرى..."[1]ويُحذر عادل صديقه رضوان من الصحراء ويمنعه من القدوم إليها قائلا:"اسمع يا رضوان: العفير صعب، لكن الصحراء أصعب. الآلاف الذين وصلوا إلى هنا عادوا، أما الصحراء، فإن الآلاف الذين حاولوا تحديها ابتلعتهم"[2]فسجن العفير في نظرهم أرحم وأهون عليهم من الصحراء القاسية.

يُقدِم "عبد الرحمان منيف" صورة شنيعة عن الصحراء في روايته "التيه" ويتطرق إلى وصفها في خضم حديثه عن وادي العيون الذي يُعدّ بؤرة أحداث الرواية ومركز الصراع بين أهل الصحراء والأطماع الإمبريالية، إنه وادي العيون...فجأة، وسط الصحراء القاسية العنيدة، الغادرة الملعونة، تنبثق هذه البقعة الخضراء، وكأنها انفجرت من باطن الأرض أو سقطت من السماء[3]، ويُشير "عبد الرحمان منيف" إلى جبروت الصحراء وصعوبة الحياة فيها، عبر ذكر الحرّ والقحط والخلاء اللاّنهائي المخيف، ويُصور الحرّ اللافح في النهايات حيث تنزلق الشمس"من السَّماء مثل رصاص مصهور، والرملُ أكثر سخونة من الجمر"[4].ثم تُصبح الشمس "مثل حبل المشنقة فوق الرّؤوس طوال ساعات النهار"[5]وفي ظل الحرّ والقحط يُصبح الزمن عصياً على الإنسان"إن الزمن في مثل هذه الحالات لا يُعدّ بالدقائق والثواني، بل بأجزائها، لأن اللهيب الذي يزداد ويتكاثف ثانية بعد أخرى له مفعول المخدر، إذ تتراجع القوى بسرعة، ويفقد الإنسان قدرته على التحكم، وتُصبح للأشياء أشكال وألوان مختلفة"[6].

ويكتسب الزمن في الصحراء معنى آخر، يتحوّل إلى ذرات صغيرة، الثانية، والدقيقة هي كل الزمن. ثم يبدأ ذلك الزمن بالتفتت إلى ما لا نهاية، كالصحراء بلا نهاية[7]، وقساوة الصحراء جعلت مُنيف يلعنها إلى"درجة الرجم"[8].وإلى جانب الحرّ والقحط، أبرز عبد الرحمان منيف ميزة مهمة من

---

[1]- عبد الرحمان مُنيف، **الآن...هُنا أو شَرق المتوسّط مَرّة أخرى**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1991م، ص348.

[2]-المرجع نفسه، ص358.

[3]-يُنظر: عبد الرحمان مُنيف، **مُدن المِلح التيه**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط11، 2005م، ص9.

[4]- عبد الرحمان مُنيف، **النّهايات**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط14، 2016م، ص92.

[5]- المرجع نفسه، ص95.

[6]- عبد الرحمان مُنيف، **الآن...هُنا أو شَرق المتوسّط مَرّة أخرى**، ص 364

[7]- المرجع نفسه، ص95.

[8]- المرجع نفسه، ص85.

مميزات الصحراء القاسية العنيدة، وهي"الامتداد اللامتناهي، الذي لا يُحاط، بالنسبة إلى ساكينها...وإن هذا المدى المحكوم بالمجهول يولّد رهبةً خاصةً وشعوراً بالضّآلة والانتهاء والخوف"[1]فيشعر الإنسان بالوحدة"حتى في الأوقات التي يكون فيها مع الآخرين يحسّ أنه في الصحراء وحيد"[2]فالصحراء "سجن للقاطنين فيها، فهي تعزلهم عن الآخرين، وتجعلهم يولدون ويعيشون ثم يموتون وحيدين وبعيدين..."[3].

وفي أحايين كثيرة نجد "عبد الرحمان منيف" يُبين وَقْعُ الصحراء على نفسية ساكنيها وزائريها، إذ يقول في هذا الصدد"ورغم أن الصحراء بعيدة، وقد تبدو عصية، قاسية، وغير مألوفة للذين يسكنون في صوب الكرخ، نظراً للأزمة التي مرت، إلا أن رائحة الصحراء التي تهب من جهة الغرب، تحمل معها تأثيرًا لا يُمكن مقاومته أو نسيانه وتترك بصماتها على الوجوه والتصرفات"[4]فالصحراء تُسحِرُ كل من يمر بها وتشُده إليها، فتُحَقِقُ وجوده من خلال علاقته بهذا الفضاء الرحب"فإذا كانت الصحراء تسند ظهر هذا الصوب، فإنها تجعلهم دائماً على ثقة، إذ لا بد أن تسعفهم بالمدد حين يحتاجون، أو أن تحتضنهم من جديد إذا تعرضوا للملاحقة. كما أن شعور الإنسان بالامتداد والحماية يجعله أشد قوة وأكثر استعدادًا للتحدي"[5]فالصحراء تمد قاطنيها بالدفء والاحتواء على مواجهة الصعاب، ونجد عبد الرحمان منيف في رواياته يُحمِل الصحراء تاريخ الجزيرة العربية فيما يتعلق بظهور النفط وتَشَكُل المدن الحديثة في الصحراء وكذلك مطامع شعوب هذه الأرض.

وإذا كان عبد الرحمان منيف يرى أن الصحراء هي أيقونة الموت وانفتاح على الذهول والخوف، فإن الكوني يُصوِر الصحراء على أنها رديف للحرية ومبعثًا للسكينة؛ فهي أم ومدرسة لتعلم أبجديات الحياة "يأخذ الآباء أبناءهم من أحضان أمهاتهم ليعيدوهم إلى أحضان أمهم الكبرى، أمهم

[1]- صالح إبراهيم، **الفضاء ولغة السّرد في روايات عبد الرحمان منيف**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003م، ص17

[2]- عبد الرحمان مُنيف، **النّهايات**، ص80.

[3]- عبد الرحمان مُنيف، **مدُن الملح: بادية الظلمات**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط11، 2005م، ص10.

[4]-عبد الرّحمان مُنيف، **أَرضُ السَّواد**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2000م، ج1، ص290.

[5]-المرجع نفسه، ص289

الحقيقية الصحراء لتعلمهم الحكمة"[1]، ويُضيف الكوني قائلاً"إذا تناولت سلاحًا فاستخدمه، وإذا استخدمته فيجب أن تُحسِن استخدامه. هذه حكمة أمّك الصحراء!"[2]، وعليه فالصحراء موطن الكوني في سائر إبداعاته.

استطاع "عبد الرحمان منيف" في رواياته خصوصًا "مدن الملح" و"النهايات""أن يُجسد فكرة الصحراء في الشمول والعمق معًا"[3]، ويُشير عوني صبحي الفاعوري إلى أن نسبة حضور الصحراء عند منيف قليلة مقارنة بالكوني الذي وهب (سحَر) قلمه للصحراء وصنع لنفسه الريادة (الصدارة) في أدب الصحراء، فإذا"كان عبد الرحمان منيف قد أطل على موضوعة الصحراء، فإن إبراهيم الكوني يُكرس جل أعماله لكشف هذا العالم الذي بدا وكأنه طي النسيان في ضوء تغلغل الفضاء الروائي في المدينة حتى ارتبط تطور العمل الروائي بمقدار قربه أو بعده عن المدينة بكل تعقيداتها من جانب، وارتباطها بالتطور الاجتماعي والاقتصادي والثقافي والسياسي من جانب آخر"[4]وعليه يُمكن القول أن أدباء الصحراء اتخذوا من الصحراء بديلاً عن المدينة التي هيمنت على الإبداع الروائي ردحاً من الزمن.

3-حضور الصحراء في الرواية الجزائرية المعاصرة:

3-1-مملكة الزيوان للصديق حاج أحمد"الزيواني"*

ترصد رواية "مملكة الزيوان" حياة الإنسان الصحراوي من الداخل عبر تقاليده وعاداته، مبرزة أنماطًا مختلفة في التخييل الروائي الذي يتقاطع فيه الميثاق السيري بالميثاق الروائي محاولاً رصد التحولات الكبرى التي طرأت على المجتمع التواتي، ووظفت التغيرات الاجتماعية والثقافية والسياسة

[1]- إبراهيم الكوني، **رواية من أنت أيها الملاك؟**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2009م، ص164.

[2]- إبراهيم الكوني، **نداء ما كان بعيداً**، ص469.

[3]-صالح إبراهيم، **الفضاء ولغة السّرد في روايات عبد الرحمان منيف**، ص15.

[4]- عوني صبحي الفاعوري، **إبراهيم الكوني روائياً**، مقدمة ص أ.

***الصديق حاج أحمد "الزيواني"**: أكاديمي وروائي جزائري وُلِد سنة 1967م بزاوية المغيلي ولاية أدرار، يشتغل كأستاذ محاضر لمقياسي اللسانيات وفقه اللغة بجامعة أدرار. أصدر سنة 2013م روايته الأولى"مملكة الزيوان" وبعدها"كامارد: رفيق الحيف والضياع"سنة 2015م، وتُعدّ رواية "مَنّا...قيامة شتات الصحراء آخر رواياته، والتي تصدّرت مُؤخراًالقائمة القصيرة لجائزة البوكر للرواية العربية سنة 2023م، كما له مجموعة إصدارات أخرى في مجال الدراسات والأبحاث وأدب الرحلة من بينها:"التاريخ الثقافي لإقليم توات(2003م)، "الشيخ محمد بن بادي الكنتي: حياتهوآثاره(2009م).

لمنطقة أدرار؛ والمتمثلة في التحول من الطين إلى الاسمنت، ومن زمن الفقارة إلى زمن الاستصلاح الزراعي عن طريق الرش المحوري، وإن "أرض الزيوان، هي قلادة ثقيلة في أعناقكم، لها من الحمولة التاريخية، والزخم الثقافي. المادي والشفوي. ما يجعلكم تفتخرون بطينها، وقصباتها، ورملها، ونخيلها، وفَقَاقيرها"[1]، فنظرًا للتطور الحاصل في القصر بتوات دفعت الروائي الزيواني إلى محاولة توثيق المحطات التاريخية من عادات وتقاليد امتازت بها البيئة الصحراوية في شتى مجالات الحياة، ويُشير "السعيد بوطاجين" إلى أن "مملكة الزيوان "من النصوص السردية الأولى التي تيمم من عمق الصحراء شطر المتخيل والاستعارة حاملة ألوانها الخاصة ومحنتها...فهي تجربة من مدينة أدرار تنزع إلى الاهتمام الشديد بخصوصية المكان والمعجم والمعنى وبعض العادات، وبحكايات تحتية لا يُمكن أن تزهر إلا هناك، بعيداً عن صخب المدينة التي فقدت ملامحها،...وربما كان هذا الجهد استباقًا غاية في الأهمية، تمهيدًا ضروريًا سيضيء درب القادمين إلى ممالك العلامة"[2]وينوه السعيد بوطاجين إلى أن مملكة الزيوان من الروايات السباقة إلى الاشتغال على تيمة الصحراء في المنجز الروائي الجزائري.

إنَّ رواية "مملكة الزيوان" خرجت من رحم الصحراء، حيث عَمَدَ الروائي على تأثيث نصه بموضوعة الصحراء، وانتقاء الألفاظ والعبارات الدالة على ذلك، بدءا بالعتبات النصية إذ نجده يُخصص إهداء روايته إلى الإنسان الصحراوي الذي ظلمته الطبيعية الجغرافية القاسية ومع ذلك بقي حريصًا على بيئته محاولاً التأقلم معها"إلى كل الذين ظلمتهم الجغرافيا بتضاريسها العبثية المقرفة...؛ لكنهم آمنوا بنبوّة الرمل..."[3].ويتعرض الزيواني في الصفحة الموالية للإهداء إلى تبيان دلالة العرجون في المنطقة قائلا:"كم لك في حضرتك، وزيوانك، نفع يا عرجون، معظم الأشياء لها في حضرتك حظوة وسلوان، ولها في يبسها نكر وهجران؛ إلا أنت يا عرجون، وزيوانك، وأمكما النخلة"[4].فالعرجون رمز للكرم والصمود عند أهل توات، ويُبين الروائي من خلاله على أن رغم الصعاب والمآسي التي خاضها أهل القصر إلا أنهم بقوا متماسكين، ويُوظف الزيواني عالم الجان في روايته على أنه عالم مساعد للشخصيات على تحقيق مطالبه وآماله، ونجد أبطال الرواية يترددون على الدراويش والعرافين إيمانًا

[1]–الصديق حاج أحمد(الزيواني)، **مملكة الزيوان**، دار فيسارا، أدرار، الجزائر، د.ط، د.ت، ص14.

[2]– المرجع نفسه، ص الغلاف الخلفي للرواية.

[3]– المرجع نفسه، ص3.

[4]– المرجع نفسه، ص4.

منهم بقضاء حوائجهم"من حقّك أيها الزيواني، أن تحلم فوق الأرض في عالم الإنسي، بأخبار مملكتكم الزيوانية، ولا سيما تلك القضية الجوهرية، التي قلبت القصر رأسًا على عقب، وأضحى فيها الخمّاس ملاّكًا...وإنّي وصفتُ لك حجابات مجدولة، هي لأغراض شتّى، فما كان أبيض، فكتبتُ لك فيه جدول روح هوائي، فاعمله بخوراً على زيوان يابس لعرجون يابس أوّل نخلة تلتقيها في طريق عودتك لعالم قصرك الزيواني الإنسي، فإنّه يُحقق حلمك لبلوغ غيوانك من أخبار زيوانك. وما كان وردي، فكتبتُ لك فيه جدول كسر ناري، فافعله رشاً على أثار أقدام أي فتاة تعشقها، فإنه يُوصلك لأهداب إزارها وقلبها. وما كان أحمر، فكتبتُ لك فيه جدول مزج ترابي، فافعله بخورًا ورشًا فوق وسادة قديمة، فإنه يجلب لك المال والجاه"[1]، وقد أعطى توظيف الجان والدراويش للرواية طابعًا عجائبيًا، كما نجد الصحراء حاضرة أيضا في الشخصيات والأحداث؛ إذ ينتقي الزيواني أسماء شخصياته من البيئة الصحراوية التي ترعرع فيها وتَشَرَبَ عاداتها وتقاليدها، نذكر على سبيل المثال: الدرويش، أميزار، الغيواني، أمبارك ولد الداعلي، لالة باتي، مرابط، الطالب أيقش...

3-2-رواية تلك المحبة للحبيب السائح*:

عَشِقَ الروائي الحبيب السائح الصحراء وافتتن بها فكتب ثلاثيته"تلك المحبة" وذاك الحنين" و"تماسخت -دم النسيان"تُمثل ولعه بكنه المكان، وقد تناول الروائي"الحبيب السائح" من خلال نصه"تلك المحبة"العديد من القضايا التي مست الجنوب الجزائري، كقضية إجلاء اليهود، وإرساليات التبشير ودور الأب "دوفوكو" في الصحراء، كما تحدث أيضا عن التجربة النووية والتفجيرات التي رافقتها في صحراء "رقان"الواقعة في الصحراء الجزائرية...وغيرها من الأحداث التاريخية التي نقلها للمتلقي في قالب روائي مزج فيها بين الواقعي والمتخيل الذي يكتنفه البعد العجائبي،كما سعى الروائي إلى تصوير عادات وتقاليد منطقة أدرار ومعتقداتها كالإيمان بالخرافات والسحر والشعوذة التي تُمثل

[1]- الصديق حاج أحمد(الزيواني)، **مملكة الزيوان**، ص10.

***الحبيب السائح**: كاتب وروائي جزائري، له عدة مجموعات قصصية منها"القرار" سنة 1979متلتها مجموعة: "الصعود نحو الأسفل" 1981م و"البهية تتزين لجلادها سنة 2001م، والتي فازت بالجائزة الأولى لمهرجان القصة والشعر الذي نظمته وزارة التعليم العالي في الجزائر،كما له روايات جمة منها: زمن النمرود 1985م ثم: ذاك الحنين وتلك المحبة وتماسخت(دم النسيان) والموت في وهران 2017م، و"أنا وحاييم" الفائزة بجائزة كتارا للرواية العربية في 2019م... وآخر رواياته " تِيِيْحيرين محنة الرهبان السبعة".

ثقافة المجتمع الجزائري في الصحراء، ويوظف الروائي الصحراء "لكي يجعلها صورة يفجر من أبعادها أشجانه، ويُفجر من سماتها معاناته[1]، وقد اختار الروائي "الحبيب السائح" صحراء أدرار كفضاء للكتابة والتأمل وملجأ للأمن أثناء الأحداث الدامية التي كانت تعصف بالجزائر في فترة التسعينات.

يُلاحظ القارئ الحضور المكثف للصورة الثنائية التي تجمع بين المرأة والصحراء، ولعل المتلقي وهو يقرأ عن صحراء "الحبيب السائح"، يتوهم لأول وهلة أن المخاطب امرأة شابة أغرم بها الروائي، وعشقها حدّ الجنون قائلاً:" أنفتح لك كتاب محبة مخبوءا بين ضلوعي تقرئين فيه بحرْف الماء وصوت الرمل ما كتبه النور في عيني لأرى رقوم وجهك الجميل، مثل إشراق صبح أعارته ليلة مقمرة بقية من ضياء وترصيع، وأسمعك تستخبرين قدَرك سرَّ هذا الأمر الغريب أنْ أكون محطتك الغائبة في سفرة عمرك تجدينها كما كنت حلمت، مثلما أنت تبغين، وأن تكوني وحدك المرأة واهبة الحياة في الصحراء وباعثة الغيرة في صدور النساء...ومفتقة الغواية في قلوب الرجال، فإني الرجل أمنحك أن تتحسسي وجودك في مشاعري وأن تتنفسي في صدري هواءك وأن تطلبي حياتك من دمي"[2]فالصحراء أغرت السائح وسكنت مشاعره إذ يقول:"لا أنت ولا أنا نملك استطاعة الفكاك من اليد التي جمعتنا إلا حين تُريد، ولا أحد يعلم سر الأمر إلا ما نسميه حبًا يدخل قلب الواحد منا من باب لا نملك مفتاحه"[3] ويكشف السائح حقيقة أنثاه التي استعارت جمالها من كل عناصر الصحراء، فكانت أكثر شبها بالنخلة فيُناديها قائلا: "يا نخلة ضامنة مثقلة بالنعمة، لو كنت أعرف شجرًا غير النخل أكثر رشاقة وأوفر آلاء وأطول عمرًا في القفار وأعظم هيبة وأجل صمتًا لشبّهتك به!فلقلبك خضرته، ولشعرك لون تمره، ولو جنيتك ألق شمس الصبح على رمله، ولريقك مذاق رحيقه، ولأنفاسك رائحة ياسمين زنجبار في بساتينه، ولشفتيك عكْرة حناء(تامست) في جنانه، وفي مشيتك وقع من اهتزازه بالشمول متهدلًا بالعراجين، ولم يراك فيشتهيك حرقةٌ في حشاه كلَظى ليل (تيماوين) ووحشة حمادة

[1]- لحسن كرومي، **العابر وهاجس البحث عن المكان الضائع قراءة أوليّة لأعمال الكوني**، مجلة الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، العدد الرابع، 2009م، ص146.

[2]- الحبيب السائح، **تلك المحبة**، دار الريحانة للكتاب، الجزائر، د.ط، د.ت، ص22.

[3]- المرجع نفسه، ص15.

(تنزروفت)، ولفرقتك، إن وَلِهَ بك، نار المنتظرين ليلاً في توه الفلوات أنْ تظهر لهم نجمة القطب"[1] وقد أبدع السائح في وصف حبيبته مقدما صورة فنية متكاملة.

يُشير "الحبيب السائح" إلى أن"الحياة كلها صحراء"[2] وأنها "مِطْهر اجتيازنا إلى ملكوت الرب"[3]، وتَكْشف الصحراء عن نفسها منذ الصفحات الأولى للرواية قائلة:"لا أعرف لعمري تقويما في هذا الزمن، فقد أكون ولدتُ مع دفقة الماء الأولى التي انساحت في هذه الأرض البعيدة"[4]، وقد صور لنا الروائي دهشة وانبهار "حازيتمنطيط"من الصحراء"أنت الأثر الذي حيرني في كل مقام زرته من مقامات الأولين، من عين صالح إلى(أقبلي) ومن (إنغر) إلى (إغزر) ومن قصر الشرفا إلى (أقبور) ومن (الهبلة) إلى (طلمين) ومنها إلى (ماسين) فإلى (تبلكوزة) إلى الشتات حيث رأيتك واقفة نخلة من نور تشع منها ألوان قزحية مجللة بسماعات ما طربتْ لها من أذن"[5]، إذ استطاع "الحبيب السائح"استنطاق عوالم الصحراء والاستماع لحديث الفقارات وقصص حبات الرمال المهاجرة ذهابًا وإيابًا، وأعجب بحكايا النخيل العاشق، فصار واحدًا من أهل تلك البلاد البعيدة ممن" رسموا بعَرَقهم أثراً لأدرار في جسد الرمل، وكتبوا بدمهم في مائها وصية للرطوبة والاخضرار"[6]. وقد أكثر الروائي الحديث عن الفقارات هذا النظام الذي يُعتمد في عملية السقي في الصحراء لنظرا لندرة المياه"لم تترك الريح لقصة الفقارات رسمًا على الرمل، لكنها باقيةٌ شاهدةً على زمن الماء في صحراء الصمت والقهر، كأن أفواهها آثارٌ من مداخل بلاد تحت الأرض يعمرها خلق آخرون، فمنها ما هلك فآل ردمًا ومنها الذي لا يزال يحن إلى يد تعود لرفع الطمي وكسر الجحود"[7].

ويُصوِر "السائح" معاناة العبيد في حفر وتفجير الأرض"...إنَّ العبيد وكانوا يَشَقوْن بكل ماجمعته بلاد توات من عذاب للإنسان في هذه الدنيا، يَمخرون الأرض ويخرجون ترابها ثم طميها من الفجر إلى الغروب تحت رقابة واحد ممن يختاره الأسياد يتقن الحرفة ويعرف مبيت النملة والعقرب،

[1]- الحبيب السائح، **تلك المحبة**، ص 17-18.
[2]- المرجع نفسه، ص204.
[3]- المرجع نفسه، ص 198.
[4]- المرجع نفسه، ص9.
[5]- المرجع نفسه، ص11-12.
[6]- المرجع نفسه، ص9.
[7]-المرجع نفسه، ص67.

وينزلون بالحبال أحياناً إلى عمق أربع وعشرين خطوة ليشقوا للماء انحداره عبر أنفاق بلا عوامد. وكان الصيف يدور عليهم أربع مرات قبل أن يخرجوا أخيراً فيشقوا (الأغوسرو) على سطع الأرض من آخر بئر في المنحدر، ثم يبنون (القصري) وعند مخرجه يُقيمون(المشطة) التي منها يمدون السواقي الصغيرة إلى البساتين التي ظلت لا تُثمر إلا بأيديهم، فإنْ نقص تدفق الماء في فقارة ما راحوا يحفرون من المنحدر إلى الأعلى آبارا أخرى بالمشقة نفسها صابرين لأمر مولاهم راضين بمكتوبه،...وكانت أيام البرد هي التي تقهرهمأكثر من أيام الحر التي لا يعود خلالها كثير منهم إلى قصورهم وقصباتهم فيبتون في العراء انتظاراً لفجر آخر ويَتَقَوتون أحيانا بحشف يعلّف به الأسياد دوابهم"[1]، وعليه يسعى الحبيب السائح إلى تحويل صحراء أدرار جنة"سأفتح لكم الأنهار في الأماكن العالية والينابيع في وسط الوديان، وسأجعل من الصحراء بركة من الماء، ومن الأرض اليابسة جداول وسواقي، وسأزرع في الصحراء أشجار الأرز والطلح والآس والزيتون، وسأضع في الصحراء شجرة التنوب والصنوبر"[2].

يُفصِح "الحبيب السائح" عن حقيقة الصحراء على لسان الطالب "باحيدة"محاوِراً "جولييت" الفتاة الفرنسية"هكذا هي الصحراء صارمة في الخيارات الثنائية، أهل ووحشة، برد وحر، عصف وصمت...الحقيقة والظلالة، لذا كانت من أقسى الطبائع في الانتقاء، الصحراء تختبرك دون إشعار مسبق، فإن فشلت هزمتك"[3]، ويُضيف أن "قدرنا هنا في الصحراء أن نكبر قبل أواننا"[4]، فعلى الرغم من قساوة الصحراء وجبروتها إلا أنها تبقى ملهمة للكثير من المبدعين.

[1]- الحبيب السائح، **تلك المحبة**، ص83-84.
[2]- المرجع نفسه، ص203.
[3]- المرجع نفسه، ص205.
[4]- المرجع نفسه، ص132.

الفصـــــل الأوّل

التّشكيل الفضائي في رواية التّبر لإبراهيم الكوني.

أولا/مفهوم المكان.

ثانيا/إشكالية تعدد المصطلح(المكان–الفضاء–الحيّز).

ثالثا/العتبات النصية في الرواية.

رابعاً/الأفضيّة ودلالتها في الرّواية..

يُشكل المكان وحدة أساسية في تشكيل العمل الروائي، إلى جانب العناصر الأخرى من شخصيات وزمن وأحداث، حيث شغل هذا المصطلح – المكان- اهتمام الكثير من المفكرين والنقاد والفلاسفة عبر التاريخ، وتعددت مسمياته مما طرح ما يُسمى بإشكالية تعدد المصطلح إذ نجد كل ناقد يتبنى مصطلح معين وذلك طبعًا وفق وجهة نظره، ورغم هذا وذاك إلا أنه يظل"البُؤرة الضرورية التي تدعم الحكي وتنهض به في كل عمل تخييلي"[1].

أولا/مفهوم المكان:

1- لغة: وردت لفظة "مكان" في القرآن الكريم بسياقات عديدة نذكر منها:

سورة مريم في قوله:" ﴿**وَاذْكُرْ فِي الْكِتَٰبِ مَرْيَمَ إِذِ انتَبَذَتْ مِنْ أَهْلِهَا مَكَانًا شَرْقِيًّا**﴾[2].فجاءت لفظة المكان بمعنى الموضع أوالمحل،أي اتخذت لها مكانا"واعتزلتفي مكان نحو الشرق"[3]،ووردت أيضا في سورة يوسف في قوله تعالى: ﴿**قَالُوا۟ يَٰٓأَيُّهَا ٱلْعَزِيزُ إِنَّ لَهُۥٓ أَبًا شَيْخًا كَبِيرًا فَخُذْ أَحَدَنَا مَكَانَهُۥٓ ۖ إِنَّا نَرَىٰكَ مِنَ ٱلْمُحْسِنِينَ**﴾[4]، أي وردت بمعنى "بدل" أي بدلاً منه[5]. ووردت كذلك في سورة مريم:" ﴿**وَرَفَعْنَٰهُ مَكَانًا عَلِيًّا**﴾[6]وقد جاءت هذه مجازًا بمعنى المنزلة[7]،فإذن فلفظة المكان وردت في عدة مواضع من القرآن الكريم تحمل دلالات مختلفة منها: الموضع والمحل، البدل، المنزلة.

أورد ابن منظور لفظة مكان"تحت الجذر لكون من الكون (الحدث). وأعاد الحديث عنه تحت الجذر(مكن) فقال والمكان الموضع،والجمع أمْكِنة، كقَذَال وأَقْذِلَةٍ، وأَماكِنُ جمع الجمع، قال ثعلب: يَبْطُل أَن يكون مَكانٌ فَعلاً لأَن العرب تقول:كُنْ مَكَانَكَ، وقُم مكانَكَ، واقعد مَقْعَدَك، فقد دل هذا

---

[1]- حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي(الفضاء- الزمن- الشخصية)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009م، ص29.

[2]- سورة مريم، الآية 15.

[3]- الإمامين جلال الدين محمد بن أحمد المحلي وجلال الدين السيوطي، **تفسير الجلالين**، دار المعرفة، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت ص 340.

[4]- سورة يوسف، الآية 78.

[5]- يُنظر: المرجع السابق، ص 315.

[6]- سورة مريم، الآية57.

[7]- يُنظر: مجمع اللغة العربية، **معجم ألفاظ القرآن الكريم**، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، مصر، ط2، 1989م، ص544.

على أنه مصدر من كان أَو موضع منه"[1]، كما ورد في كتاب تاج العروس للزبيدي"أن المكان الموضع الحاوي للشيء وعند بعض المتكلمين هو عرض واجتماع جسمين حاوٍ ومحوي ... فالمكان هو المناسبة بين هذين الجسمين"[2]، إذن فالمكان هو الموضع والحاوي للشيء، وأما في قاموس المحيط للفيروز آبادي:"المكان: الموضع، جمع أمكنة"[3] وتكاد تتفق هذه المفاهيم اللغوية على أن المكان هو الموضع والمحل، والجمع أمكنة وأماكن جمع الجمع.

2- اصطلاحا:

المكان(Lieu) مكون سردي مثل المكونات الأخرى، وأهميته لا تقل كثيرا عن أهمية الزمن"وإذا كانت الرواية في المقام الأول فنًا زمنيًا يُضاهي الموسيقى في بعض تكويناته، وتخضع لمقاييس مثل الإيقاع ودرجة السرعة، فإنها من جانب آخر تُشبه الفنون التشكيلية من رسم ونحت في تشكلها للمكان"[4]، ويُعرِف غاستون باشلار(**Gaston Bachlard**) المكان على أنه:"هو المكان الأليف، وذلك هو البيت الذي ولدنا فيه،أي بيت الطفولة، إنه المكان الذي مارسنا فيه أحلام اليقظة، وتشكل فيه خيالنا، فالمكانية في الأدب هي الصورة الفنية التي تُذكرنا أو تبعث فينا ذكريات بيت الطفولة، ومكانية الأدب العظيم تدور حول هذا المحور"[5] ويُضيف أيضا بأن "المكان الذي ينجذب نحوه الخيال، لا يُمكن أن يبقى مكانًا لا مباليًا، ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال من تحيز"[6]، فالمكان إذن ليس مجرد أشكال هندسية تهيمن على العمل الروائي، وإنما هو عنصر يتشكل ويتفاعل من خلال العلاقات التي تُقام بين البشر.

---

[1]- ابن منظور، **لسان العرب**، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، مادة(م-ك-ن)، ط3، 2004م، ج9 ص113.

[2]- الزبيدي، **تاج العروس**، دار صادر، بيروت، لبنان، مادة (م- ك- ن)، د.ط، 2008م، ج9، ص 348- 349.

[3]- الفيروز آبادي، **القاموس المحيط**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2007م، ص1550.

[4]- سيزا قاسم، **بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)**، مهرجان القراء للجميع،-الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، د.ط، 2004م، ص 99.

[5]- غاستون باشلار، **جماليات المكان**، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط4، 2000م ص6.

[6]- المرجع نفسه، ص 31.

والمكان عند ياسين النصير هو:"الجغرافية الخلاقة في العمل الفني وإذا كانت الرؤية السابقة له محددة باحتوائه على الأحداث الجارية، فهو الآن جزء من الحدث وخاضع خضوعًا كليًا له، فهو وسيلة لا غاية تشكيلية، ولكنها وسيلة فاعلة في الحدث، وسيلة محتوية على تاريخية الحدث"[1]، إذّ يتضافر المكان مع مجموع العناصر السردية الأخرى ليؤطر للحدث السردي ضمن المتن الأكبر للحكاية، ويرى الشريف حبيلة أنّ"المكان ليس حيزًا جغرافيًا هندسيًا فقط، إنما هو حامل تجربة إنسانية تعيش في ذاكرة كل إنسان يتذكرها من حين إلى حين ويُجسدها المبدع في كتاباته بكل أبعادها"[2]، ويتضح من خلال هذا المفهوم أن: المكان لا يقتصر على الحيز الجغرافي بل يتعداه إلى ما تحمله ذاكرة الإنسان من تجارب الحياة، إذ يُعيد المبدع صياغتها في كتاباته.

تُشير سيزا قاسم إلى أنَّ"تشكيل المكان في الرواية يختلف عن الزمن بحيث أن المكان يُمثل الخلفية التي تقع فيها الأحداث في الرواية، أما الزمن فيمثل هذه الأحداث وتطورها، فإذا كان الزمن يُمثل الخط الذي تسير عليه الأحداث فإن المكان هو الإطار الذي تقع فيه الأحداث"[3]، فالمكان يُمثل الأرضية التي تسير عليها الأحداث وتتطور، ويُضيف حسن بحراوي قائلا:"المكان هو أحد العناصر الأساسية التي يقوم عليها الحدث"[4]، ونجد في كتاب جماليات المكان لغاستون باشلار ما يُثمن ذلك إذ يقول:"إن العمل الأدبي حين يفتقد المكانية فهو يفقد خصوصيته وبالتالي أصالته"[5]، فالمكان عنده وسيلة لتحقيق خصوصية وأصالة العمل الأدبي.

---

[1]- ياسين النصير، **الرواية والمكان**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د.ط، 1986م، ج2، ص18.

[2]- الشريف حبيلة، **بنية الخطاب الروائي- دراسة في روايات نجيب الكيلاني**، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2010م، ص190.

[3]- سيزا قاسم، **بناء الرواية-دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ**، ص 106.

[4]- حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي(الفضاء- الزمن- الشخصية)**، ص 29.

[5]- غاستون باشلار، **جماليات المكان**، ص5-6.

ثانيا/ إشكالية تعدد المصطلح: (المكان– الحيّز– الفضاء).

يُعدّ تحديد المصطلح أمرًا هامًا في مجال البحث العلمي"لأنه الوسيلة التي تُمكننا من الوصول إلى تحديد دقيق للمفاهيم المراد مناقشتها ثم إنه في الوقت ذاته وسيلة لرصد التطور الداخلي في فرع من فروع المعرفة"[1]، ولعل الأمر الذي يلفت الانتباه هو أن مصطلح المكان أحد المصطلحات غير المستقرة، فقد تعددت تسمياته حتى أن القارئ يظن أنه يتعامل مع مصطلح جديد، لهذا ارتأينا أن نركز على أبرز المصطلحات التي أُلحقت بمصطلح المكان وهي: (الفضاء– الحيز).

1–الفضاء (Espace):

شغل مفهوم الفضاء تفكير الكثير من النقاد وقد أبرزت الدراسات النقدية ذلك، و"تُشكل قضية الفضاء في الخطاب الروائي، جانبًا مركزيًا مازال يستأثر باهتمام العديد من النقاد والمنظرين منذ ليسينغ في القرن الثامن عشر حتى وقتنا الراهن"[2] إذ عرَفه حسن نجمي على أنه"فضاء تنتظم فيه الكائنات والأشياء والأفعال،معيارًا لقياس الوعي والعلائق والتراتيبات الوجودية والاجتماعية والثقافية ومن ثّمة تلك التقاطبات الفضائية التي انتبهت إليها الدراسات الأنثروبولوجيةفيوعي وسلوك الأفراد والجماعات"[3]وقد استعمل أيضا مصطلح الفضاء كمعادل لمصطلح للمكان،ويجعل منه– الفضاء– مجموع الأماكن وإن الفضاء عنده بالنسبة للرواية ليس في العمق سوى مجموعة من العلاقات الموجودة المرتبطة بالأماكن والوسط والديكور الذي تجري فيه الأحداث والشخصيات التي يَستلزمها الحدث[4]، وبذلك يربط حسن نجمي مفهوم الفضاء بالشكل الهندسي الذي يتماشى مع الشخصيات والأحداث في العمل الروائي.

ويُعرف يوري لوتمان(**Youri Lotman**) الفضاء بأنه"مجموعة دوائرمتراكزة تتسع من حيز فردي يمارس فيه الفرد حياته اليومية، إلى حيز جماعي تنظمه الجماعة لتُحافظ على تماسكها

---

[1]– أحمد درويش، **دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث**، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت، ص15.

[2]– جوزيف.إ.كيسنر، **شعرية الفضاء الروائي**، تر: لحسن احمامة، أفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، د.ط، 2003م، ص08.

[3]– حسن نجمي، **شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2000م، ص5.

[4]– المرجع نفسه، ص31.

وتناغمها"[1] إذن فالفضاء لا يمكن أن ينشأ بمعزل عن الأفراد أو الجماعة بحيث تنشأ بينهم شبكة من العلاقات التي تنظم هذا المكون الفضائي.أما حسن نجمي فيؤكد على أن:"الفضاء موجود على امتداد الخط السردي،إنهلا يغيب مطلقًا حتى ولو كانت الرواية بلا أمكنة، الفضاء حاضر في اللغة، في التركيب، فيحركية الشخصيات وفي الإيقاع الجمالي لبنية النص الروائي"[2]، فالفضاء إذن يمثل الخط الأساسي الذي تسير عليه الرواية وهو الذي ينظم جميع عناصرها، لأنه حاضر في جل مكونات المتن الروائي. و"هنري متران" (**H. Mitterand**) لا يكتفي في البحث عن المادة المكانية في السرد أو في تمظهراتها السطحية بل إنه يحاول الكشف عن العلاقات البنيوية العميقة التي توجه النص وترسم مساره[3]، فمتران يرى أن الفضاء يُساعد على الكشف عن الدلالات الداخلية للعمل الروائي وهذا ما قصده بقوله بالبنية العميقة.

يرى "حميد لحمداني" أن الفضاء أوسع وأشمل من المكان وهذا ما يُوضحه بقوله بأن "الفضاء هو معادل للمكان غير أنه في الرواية لا يقصدبه المكان الذي تشغله الأحرف الطباعية التي تكتب بها الرواية،وإنما هو المكان الذي تصوره قصتها المتخيلة"[4]، وقد سانده سعيد يقطين في تمييزه بين الفضاء والمكان قائلا:"إن الفضاء أعم من المكان لأنه يُشير إلى ما هو أبعد وأعمق من التحديد الجغرافي، وإن كان أساسيًا، إنه يسمح لنا بالبحث في فضاءات تتعدى المحدّد والمجسد، لمعانقة التخييلي، والذهني، ومختلف الصور التي تتسع لها مقولة الفضاء[5]، فالفضاء يتجاوز المحدود.

ويُقسم حميد لحمداني الفضاء إلى أربع أنواع:

1-الفضاء كمعادل للمكان ويُطلق عليه عادة الفضاء الجغرافي (L'espace geographique).

2- الفضاء النصّي (L'espace textuel).

3-الفضاء الدلالي(Espace sémantigue).

---

[1]- أحمد طاهر حسنين وآخرون، **جماليات المكان**، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1988م ص60.

[2]- حسن نجمي، **شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية**، ص 65.

[3]- يُنظر: حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)**، ص 38.

[4]- حميد لحمداني، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، ص 54-62.

[5]- سعيد يقطين، **قال الراوي – البنيات الحكائية في السيرة الشعبية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997م، ص 240.

4-الفضاء كمنظور أو رؤية (Espace comme vision).[1] هذا من جهة ومن جهة أخرى فإن الفضاء في الرواية، كما يرى حميد لحمداني يضم أمكنتها جميعا، لأن الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان، والمكان بهذا المعنى هو مكون للفضاء، والمكان يمكن أن يكون فقط متعلقا بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي"[2]والكلام ذاته يتكرر عند محمد عزام إذ يقول: "يمكن اعتبار الفضاء الروائي هو مجموع الأمكنة المحددة جغرافيا والتي هي مسرح الأحداث وملعب الأبطال"[3] فالفضاء يضم جميع الأمكنة التي حددت النص الروائي.

2-الحيّز(Espace):

يُعدّ من المصطلحات البديلة لمصطلح المكان، وقد أولاه عبد الملك مرتاضاهتمامًا بالغًا واستعمله كثيرًا في العمل الفني، ويعرف الحيز بقوله"مفهوم مكاني دون أن يكون على الحقيقة بالمفهوم الجغرافي، الضمين... الحيزية الناشئة عن الإطار المحيط"[4]فهو مفهوم مكاني، إلا أنه لا يقصد به الدلالة على الحيز الجغرافي للمكان الحقيقي، ويضيف أيضا بأن "الحيز هو الحركة في اللامحدود"[5]، فعبد الملك مرتاض يُفضِل مصطلح الحيز ويربطه بالأعمال الإبداعية والنقدية إذ أصبح"من المستحيل على محلل النص السردي أن يتجاهل الحيز فلا يختصه بوقفة قد تطولأكثر مما تقصر، كما أنه يستحيل على أي كاتب روائي أن يكتب رواية خارج إطار الحيز، فالحيز مشكل أساسي في الكتابة الحداثية"[6]، فهنا يبرز مدى حرص عبد الملك مرتاض على استعمال مصطلح الحيز، إذ اعتبره المكون الأساسي في العملية الإبداعية، وإضافة إلى ما سبق نجده يُعزز أهمية الحيز قائلاً:"لا يجوز لأي عمل سردي (حكاية، خرافة، قصة، رواية) أن يضطرب بمعزل عن الحيز الذي هو من هذا الاعتبار عنصر مركزي

---

[1]-يُنظر: حميد لحمداني، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، ص 53- 61.

[2]- المرجع نفسه، ص 63.

[3]- محمد عزام، **فضاء النص الروائي: مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان**، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1996م ص 114.

[4]- عبد الملك مرتاض، **الأدب الجزائري القديم**، دار هومة، الجزائر، د.ط ، 2003م، 166.

[5]- عبد الملك مرتاض، **في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)**، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، د.ط، 1998م، ص205.

[6]- المرجع نفسه، ص 187.

في تشكيل العمل الروائي"[1]وعليه فالحيز عند عبد الملك مرتاض هو العنصر الجوهري في تشكيل العمل السردي.

يُشير عبد الملك مرتاض إلى عدوله عن استعمال مصطلح الفضاء ويراه قاصرا بالنظر إلى الحيّز، إذ يقول:"إنَّ مصطلح الفضاء من منظورنا على الأقل، قاصر بالقياس إلى الحيز؛ لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخّواء والفراغ؛ بينما الحيز لدينا ينصرف استعمالُه إلى النُتوء، والوزن، والثَّقل، والحجم والشكل"[2]ويُضيف قائلاً:"من أجل ذلك ارتأينا أن نصطنع مصطلح"الحيّز"الدّال على الفضاء الأدبيّ، ووقفه مصطلحًا على هذا المفهوم الذي تعدّد فتبدّد، وذلك لاعتقادنا بخصوصيّة ذاك، وعموميّة هذا.فكأنّ الحيّز خاصّ، والفضاء عامّ"[3] ويرى عبد الملك مرتاض أن مصطلح الفضاء عام جدا وتسرب إلى عدة حقول معرفية، ولهذا عدل عنه واصطنع لنفسه مصطلح الحيّز، وقد أفرد عبد الملك مرتاض في كتابه "في نظرية الرواية" مقالة كاملة(من ص121إلى ص139) للحديث عن الحيّز الروائي وأشكاله.

تكشف هذه الأقوال المتتالية مدى قناعة عبد الملك مرتاض بمصطلح الحيز وإيثاره على المصطلحات الأخرى(المكان- الفضاء) في معظم أعماله الأدبية، ونجد في كتابه دراسة سيميائيةلقصيدة"أين ليلاي"لمحمد العيد آل خليفة يصرح بذلك قائلاً:"إنا نميز بين المجال، والمكان، والفضاء و الحيز الذي آثرناه بالاستعمال من بين المصطلحات كلها للياقته...إنَّ المكان يعني الجغرافيا وأن الفضاء يعني الأجواء العليا التي هيسيادة لأي بلد فيها والفضاء ويعني الفراغ بالضرورة، أما المجال فقد يعني الحيز الأعلى الذي يقوم فوق وطن ما والذي يكون في متناول الطيران وتحت سيادة ذلك الوطن وسلطته، بينما الحيز في تصورنا واستعمالنا الذي دأبنا عليه قادر على أن يشمل على كل ذلك، بحيث يكون اتجاهًا وبعدًا ومجالا وفضاء وجوًا، وفراغًا، وامتلاء"[4]، ويقول أيضا: "لقد خالفنا

---

[1]- عبد الملك مرتاض، **في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)**، ص 191-192.

[2]- المرجع نفسه، ص121.

[3]- عبد الملك مرتاض، **نظريّة النّصّ الأدبيّ**، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2010م، ص298

[4]- عبد الملك مرتاض، **دراسة سيميائية لقصيدة " أين ليلاي " لمحمد العيد**، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون، الجزائر، د.ط، د.ت، ص102.

جماعة النقاد العرب المعاصرين في أنهم يصطنعون الفضاء وفي أننا نصطنع الحيز"[1]ف"عبد الملك مرتاض" يفضل مصطلح الحيز ويراه أشمل وأوسع من المكان والفضاء والمجال، لأن الحيز قادر على أن يحوي كل هذه المصطلحات بمعانيها المختلفة، وابتداعه لمصطلح الحيز في الدراسات النقدية يعكس مدى النضج النقدي حيث تميز برؤيته الشمولية للمصطلح[2].

وبناء على ما سبق نستنتج تفرد "عبد الملك مرتاض" باستعمالهلمصطلح الحيز، وإعطائهأهمية معتبرة في جل دراساته، وأبدع في فتق دلالته، وفضّله على غيره، فأصرّ على استعماله، وتداوله كثيرا في كتاباته وتحليلاته ودافع عنه بشراسة علميّة، موظفًا حججه على الاقتراح والانتقاء[3]،كما استطاع أن يحقق توحيد المصطلح(الحيّز) ونلحظ أيضا دفاعه المستمر عنه وكأنه يريد أن يؤسس لمصطلح الحيز في كتاباته ويقدمه في صورة مكتملة وناضجة، ومن ثمة تمرير رسالته للباحثين بتبني هذا المصطلح في الأعمال الأدبية.وقد نهج العديد من النقادنهج "عبد الملك مرتاض" في تبنيه لمصطلح الحيز، فنجد "عبد الحميد بورايو" يُفرق بين مصطلح الحيز والفضاء بقوله:"فيمعالجتنا للمكان سوف نفرق بين الحيز النصي الذي نقصد به مجال النص، أي الصورة الشكلية التي قُدمت بها للقارئ، من حيث ترتيب أقسامها وما يتعلق بعنوانها وعناوين فصولها، ومضامين فاتحها وبين الحيز المكاني الذي يشمل الأماكن سواء منها المتخيل أو الفعلي الذي له مرجعية واقعية"[4]فهو بهذه الرؤية يُقسم الحيز إلى نوعين: الحيّز النصي و الحيّز المكاني، إذ يُعنى الحيّز النصي بعوالم النص من حيث ترتيب العناوين والفصول وأقسامها، في حين يُضم الحيّز المكاني الأماكن المتخيلة والواقعية في الرواية.

---

[1]– عبد الملك مرتاض، **السبْع المعلّقات(مقاربة سيمائيّة/ أنتروبولوجيّة لنصوصها) –دراسة**، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، 1998م، ص 67.

[2]– يُنظر: عجوج فاطمة الزهراء، **المكان ودلالته في الرواية المغاربية المعاصرة**، أطروحة دكتوراه، إشراف: عقاق قادة، جامعة جيلالي ليابس/ سيدي بلعباس، كلية الآداب واللغات والفنون، السنة الجامعية: 2017م/2018م، ص10.

[3]– عبد الله مخطاري، **المرجَع الموضّح في المنهج والمصطلح عند عبد الملك مرتاض**، ألفا للوثائق للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2022م، ص149.

[4]–عبد الحميد بورايو، **منطق السرد(دراسات في القصة الجزائرية)**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1994م، ص116.

3- لماذا إذن الفضاء، وليس المكان أو الحيّز؟:

بعد دراستنا للمصطلحات المرتبطة بالمكان وفصلنا في شأن كل مصطلح على حدى، تبين لنا أن الفضاء هو المصطلح المناسب لدراسة فضاء الصحراء وعوالمها، فالفضاء فيه من الاتساع والفراغ واللانهائية ما يجعله قادرا على احتواء موضوعة الصحراء، هذه الموضوعة التي تحوي الانفتاح والخواء وتُحيل على عوالم عجيبة متنوعة لانهائية، فالفضاء في الرواية كما يرى حميد لحمداني يضم أمكنتها جميعا:لأن الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان، والمكان بهذا المعنى هو مُكَوِّنُ الفضاء...وإن الفضاء وفق هذا التحديد شمولي، ويُشير إلى المسرح الروائي بكامله، والمكان يمكن أن يكون فقط متعلقاً بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي[1] وشبيه بذلك ما ذهب إليه سمير الفيصل قائلاً:"نقصد بالفضاء الروائي أمكنة الرواية جميعها"[2]، فالفضاء الروائي يتميز بالاتساع والشمول ليضم جميع أمكنة الرواية.

4- أهمية المكان كمكوّن للفضاء الروائي:

يُمثِل المكان عنصرًا فعالًا في العملية السردية، باعتباره حاويًا لكل عناصر العمل الروائي من أحداث وشخصيات فهو"مسرح الأحداث والهواجس التي تصنعها الذاكرة التاريخية"[3]، فالمكان يسمح لباقي العناصر الروائية أن تتفاعل مع بعضها البعض ويُشير"حسن بحراوي" إلى أن "المكان لا يعتبر عنصرا زائدا في الرواية فهو يتخذ أشكالا ويتضمن معاني عديدة بل إنه يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله"[4]، فالمكان هو أساس تشكيل العمل الروائي كله، باعتباره الأرضية التي تدور فيها الأحداث وتتوزع فيها الشخصيات.

يحتل المكان حيزًا كبيرًا وهامًا في الرواية العربية، ذلك أنه لا أحداث ولا شخصيات يمكن أن تلعب أدوارها في الفراغ ودون مكان، ومن هنا تأتي أهمية المكان ليس كخلفية الأحداث فحسب، بل وكعنصر حكائي قائم بذاته، إلى جانب العناصر الفنية الأخرى المكونة للرواية[5]، وذهب هنري متران

---

[1]- يُنظر: حميد لحمداني، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، ص63.

[2]- سمر روحي الفيصل، **الرواية العربية البناء والرؤيا**، ص 71.

[3]- أحمد طالب، **جماليات المكان في القصة القصيرة الجزائرية**، دار العرب للنشر والتوزيع، وهران، د.ط، د.ت، ص50.

[4]- حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن – الشخصية)**، ص 33.

[5]- ينظر: محمد عزام، **فضاء النص الروائي- مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان**، ص111.

(H. Mitterand) إلى أن"المكان هو الذي يؤسس للحكي لأنه يجعل القصة متخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة"[1]، ونستشف من خلال هذين القولين أن: المكان عنصرًا جوهريًا في السرد وهو أداة تجعل من القصة المتخيلة مظهرا من مظاهر الحقيقة.

ويُسهِم المكان في"تشكيل معمار الرواية وبنائها، إذ يعد الإطار الذي يحوي فيه مجمل الأحداث وتفاعل الشخصيات ومسرحتها ضمنه، والتي لا يمكن أن تفّعل بغيابه، أما الروائي المحنك هو الذي يشتغل على المكان ويستثمر العلوم المختلفة لتصويره وتحويله إلى علامات دالة"[2] فالمكان يتبوأ منزلة معتبرة في الرواية لأنه يمثل الإطار التي تتحرك فيه الشخصيات وتتفاعل ضمنه، والروائي الفطن هو الذي يتفن في استثمار المعارف من أجل تحويل المكان الذي يتكون من جدران وأسقف إلى مكان يَعُجُ بالدلالات والأبعاد التي تمكننا من فهم سلوك ومواقف الشخصيات.

يُؤدي المكان دورًا فعالاً في العمل الروائي، ولايُشكل الوعاء الرّوائي فحسب، بل يؤدّي دورهكأيّ ركنٍ آخر من أركان الرواية، ويُخطئ من يفترض أنّه تكوين جامدٌ أو محايد[3]ولا يمثل عنصرًا جامدًا في النص بل العكس فالمكان يطفح بالدلالات التي نتلمسها من خلال تذوقنا للعمل الأدبي، وهذا ما ذهبإليه"حميد لحمداني" إذيقول:"يساهم المكان في خلق المعنى داخل الرواية و لا يكون دائما تابعا أو سلبيا بل أنّه أحيانا يمكن للروائي أن يحوّل عنصر المكان إلى أداة للتعبير عن موقف الأبطال من العالم"[4].وتتجلى أهمية المكان في العمل السردي من خلال حضوره الكثيف في كل مناحي الحياة،

---

[1]- إبراهيم عباس، **تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية –دراسة في بنية الشكل الطاهر وطار– عبد الله العروي– محمد لعروسي المطوي**، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والاشهار، الجزائر، د.ط، 2002م، ص34.

[2]- عبادة موسى، **الفضاء الجغرافي والمعماري التاريخي في رواية "العشق المقدنس"لعز الدين جلاوجي**، أعمال الملتقى الوطني"خطاب الفنون في المنجز الروائي المغاربي" يوم 12 ديسمبر 2018م، مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية، دورية دولية محكمة، المركز الديمقراطي العربي للدراسات الاستراتيجية والسياسية والاقتصادية، برلين، ألمانيا، العدد 5، فيفري 2019م، ص 242.

[3]- يُنظر: صالح إبراهيم، **الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمان منيف**، ص 13.

[4]- حميد لحمداني، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، ص 70.

ويمثل عمادها ومطّرحها، ومغذّيها، وهو منطلقهاومصبّها،وهوترجمتها أيضا[1]،لأن المكان"يعبّر عن مقاصد المؤلف"[2]، فالمكان إذن يصنع فرادة النص ويمنحه تميزه وإشراقته.

ثالثاً/العتبات النصية في رواية التّبر:

تُشكل العتبات النصية عناصر مهمة لاشتغال النص وتداوله، وتتمثل في"المرفقات النصية المحيطة بالنص التي تُعد مفاتيح إجرائية أساسية يستخدمها الباحث لاستكشاف أغوار النص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها، أي المداخل التي تتخلل النص المتن وتُكمله وتتممه"[3] وتُعرف على أنها "مجموع النصوص التي تُحفز النص وتُحيط به"[4]ومما لاشك فيه أن هذه العتبات بمثابة مفاتيح تُعين القارئ على فهم النص فهمًا صحيحًا، ونُشير إلى أن"عتبات النص بيانات لغوية وأيقونية تتقدم المتون وتعقبها لتنتج خطابات واصفة لها، تعرف بمضامينها وأشكالها وأجناسها، وتُقنع القراء باقتنائها"[5]ولا مناصمن القول أن العتبات عبارة عن تقنيات فنية يحرص الروائي على إبرازها، والتي تعمل على تحفيز المتلقي للولوج في المتن الروائي لإدراك أبعاده الدلالية وآفاقه الجمالية.

تُعدّ العتبات النصية أول لقاء مادي ومحسوس بين الكتاب والقارئ الذي تُراهن إستراتيجية الكتابة على حسّه وحدسه الإبداعيين، اللذين يشفان عن أفعال قرائية تتعامل إيجابيا مع هذه العتبات، وذلك من خلال ما تقترحه تلك القراءات وتأويلات وتنظيرات، تزيد من غنى تلك العتبات، وتفتح آفاقا متعددة للحوار النقدي[6] فالعتبات النصية لها سلطة على القارئ باعتبارها أول لقاء بينه وبين الكتاب، و"أما هنري متران(H. Mitterand)فقد انطلق في مقاربته لعتبات النص

---

[1]- ينظر: عبد الصّمد زايد، **المكان في الرواية العربية – الصورة والدلالة**، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2003م، ص 7.

[2]- حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن– الشخصية)**، ص 32.

[3]- محمد صابر عبيد وسوسن البياتي، **جماليات التشكيل الروائي دراسة في الملحمة الروائية –مدارات الشرق– لنبيل سليمان**، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2012م، ص23.

[4]- عبد الرزاق بلال، **مدخل إلى عتبات النص**، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000م، ص21.

[5]-يوسف الإدريسي، **عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر**، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2015م، ص21.

[6]-يُنظر: عبد الملك أشهبون، **عتبات الكتابة في الرواية العربية**، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2009م، ص47-48.

الروائي من اقتناع مبدئي أنه لا وجود لشيء محايد في الرواية فكل مكون نصي متعلق بنظام جماعي(**un Logos collectif**)مرتبط بالأفكار التي تشيد المشهد الثقافي للمرحلة، فمن صفحة الغلاف الأولى التي تحمل العنوان واسم المؤلف والناشر، ووصولا إلى الصفحة الأخيرة من الغلاف...،نجد في كل هذه المحطات المحيطة بالنص متواليات رمزية تُشكل ملفوظات غنية حول الرواية وخطابات مصغرة حول العالم الروائي"[1] وعلى هذا فإن كل ما هو متصل بالمتن الروائي من أيقونات وعلامات وأشكال وألوان وعناوين سيكون لها مقصدًا في الرواية، ولم توضع عبثًا.

1-ثريّا العنوان:

يُمثل العنوان عنصرًا مركزيًا وفاعلاً من عناصر النص الموازي التي تشد انتباه القارئ كونه أول ما يقع عليه بصره، ولأنه" المفتاح الضروري لسبر أغوار النص، والتعمق في شعابه التائهة، والسفر في دهاليزه الممتدة، كما أنه الأداة التي بها يتحقق اتساق النص وانسجامه، وبها تَبْرُزُ مقروئية النص، وتنكشف مقاصده المباشرة وغير المباشرة"[2]، وعليه فالعنوان يعتبر أولى العتبات التي تستوقف المتلقي وأكثرها تأثيرا فيه، ومن خلاله يتمكن من الولوج إلى عالم النص وتحديد مساره المعرفي و"العنوان للكتاب كالاسم للشيء، به يُعرف وبفضله يتداول، ويشار به إليه، ويدل به عليه"[3]، لأنه أكثر العتبات التصاقًا بالنص، "وهو الوسيلة الأولى لإثارة شهية القراءة "[4]ويبعث في القارئ الشغف والرغبة على القراءة.

قد شبه جاك دريدا **(Jacques Derrida)** العنوان بالثريّا التي تحتل بعدًا مكانيًا مرتفعًا يمتزج لديه بمركزية الإشعاع على النص، وكما يكون محورًا رئيسيًا وأحيانًا أخرى المفتاح الرئيسي للبنية الدلالية العامة، ويمكن اختياره كواجهة إشارية تعبر عن الأثر الفني ولا يمكن أن يكون اعتباطيًا[5]،

---

[1]- عبد الملك أشهبون، **عتبات الكتابة في الرواية العربية**، ص 35.

[2]- جميل حمداوي، **سيميوطيقا العنوان**، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، الناظور-تطوان/ المملكة المغربية، ط2، 2020م،ص 8.

[3]- محمد فكري الجزار، **العنوان وسيميوطيقا التواصل الأدبي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، د.ط، 1998م، ص 15.

[4]- محمد صابر عبيد وسوسن البياتي، **جماليات التشكيل الروائي دراسة في الملحمة الروائية "مدارات الشرق" لنبيل سليمان**، ص 25.

[5]-يُنظر: سلمان كاصد، **عالم النص**، دار ومكتبة الكندي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014م، ص15.

ويُعدّ "ليوهويك"(**léoHoék**) من المؤسسين لعلم العنوان(العنوانيات)من خلال كتابه سمة العنوان La marque du titre[1]، حيث يعرفه بأنه"عبارة عن مجموعة من العلامات اللسانية التي تظهر في أعلى النص للتعريف به، وتُشير لمحتواه الكلي ولتجذب جمهوره المستهدف"[2].

العنوان هو علامة جوهرية يبعث في القارئ الشغف والرغبة في القراءة ويرى"جون كوهين"(**Jean cohen**) أن النص إذا كان بأفكاره المبعثرة مسندًا فإن العنوان مسندًا إليه، كما يُؤكد على أن العنونة من سمات النص النثري مهما كان نوعه، لأن النثر قائم على الوصل والقواعد المنطقية بينما الشعر يمكن أن يستغني عن العنوان[3]،وإذا كان "الشعر وبخاصة الشعرالعربي القديم منه قد استغنى عن العنونة أحيانا، فإن النثر كان منذ القديم لصيقاً بالعنونة"[4] ولنا في الشعر العربي أكبر دليل على ذلك فمعظم القصائد تسمى بمطالعها بانت سعاد، قفا نبكي، أمن أم أوفى دمنة... إلخ.

يُشكِل العنوان أيقونة لغوية تعلو النص ومكونًا أساسيًا من مكونات الكتابة الإبداعية، ويُمثل بطاقة النص التعريفيّة وهويته[5]وترى الناقدة العربية "بشرى البستاني" أن العنوان هو"رسالة لغوية تعرف بتلك الهوية وتحدّد مضمونها، وتجذب القارئ إليها، وتُغريه بقراءتها، وهو الظاهر الذي يدل على باطن النّص ومحتواه"[6] وإضافة إلى هذا فإن العنوان عند "عبد الملك مرتاض"نص صغير يتعامل مع نص كبير فيأخذ به ويُهيّئ السبيل للمقروئيّة لأنّه يكشف عما أراد الكاتب أن يبلغه إلى متلقّيه"[7]، فالعنوان هو المفتاح لفهم شفرات النص ودلالاته العميقة "وإنّ العنونة فضلا عن كونها تتضمن إعلاناً عن مدلولها(الخطاب) من حيث التّسمية والتّجنيس والتّعيين والإعلان، فإنها في الواقع تفتح للخطاب

---

[1]-ينظر: عبد الحق بلعابد، **عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)**، تقديم: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2008م، ص 65.

[2]- المرجع نفسه، ص 67.

[3]- ينظر: جميل حمداوي، **السيميوطيقا والعنونة**، عالم الفكر، مجلة دورية محكّمة، المجلد الخامس والعشرون، العدد3، جانفي/مارس 1997م ، ص 97-98.

[4] - بسام قطوس، **سيمياء العنوان**، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001م، ص117.

[5]- يُنظر: خالد حسين حسين، **في نظرية العنوان –مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية**، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، د.ط، 2007م، ص 303.

[6]-بشرى البستاني، **قراءات في الشعر العربي الحديث**، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2002م، ص 34.

[7]-عبد الملك مرتاض، **تحليل الخطاب السردي**، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، 1995م، ص 277.

كينونته أي موقعه في العالم، فهي المنفذ الذي يُنادي منه الكاتب على القارئ لِيَلِجَ هذاالعالم"[1]وعليه يمكن اعتبار العنوان وسيطاً بين القارئ والمؤلف.

1-1-قراءة في عنوان الرواية: التّبر*

ورد عنوان الرواية في شكل خط كبير نسبيًا أسفل صفحة الغلاف بلون أصفر ذهبي، وهو لون الذهب أو التِّبر، ودليلنا في ذلك ماجاء على لسان السارد في الرواية "أعلن أن النحاس الأصفر ملعون في القبيلة"[2]ووصفه أيضا بالذرات الصفراء، وأطلق العرب على اللون الأصفر اسم الذهب والصفراء[3]، فاللون الأصفر من الألوان التي تبعث السعادة والسرور والمرح والانجذاب مصداقًا لقوله تعالى: ﴿بَقَرَةٌ صَفْرَآءُ فَاقِعٌ لَّوْنُهَا تَسُرُّ ٱلنَّٰظِرِينَ﴾[4] وقد قال "ابن عباس":"الصفرة تسرّ النفس"[5] وقد ذكر العلماء رأياً طريفاً يقول:" أما الذين يفضلون اللون الأصفر فهم أحد شخصين على طرفي نقيض، فإما أن يكون الشخص متمتعاً بقدرة ذهنية عالية، وإما أن يكون متخلفاً ذهنياً"[6] ولا ريب أن "إبراهيم الكوني" آثر اللون الأصفر للرأي الأول؛ فهو الروائي الحذق العارف باللغة ومخرجاتها.

1-2- بؤرة اللّون ودلالاته في الرواية:

---

[1]- عبد الملك مرتاض، **تحليل الخطاب السردي**، ص113.

*دلالة مادة (ت-ب-ر)في معجم لسان العرب:تبر: التِّبْرُ:"الذهبُ كُلُّهُ، وقيل: هو من الذهب والفضة وجميع جواهر الأرض من النحاس والصُفْرِ والشّبَهِ والزُجاج وغير ذلك مما استخرج من المعدن قبل أن يُصاغ ويستعمل؛ وقيل: هو الذهب المكسور...وقال ابْنُ الأَعْرَابِيّ: التِّبْرُ الفُتاتُ من الذّهب والفضّة قبل أَنْ يُصَاغا فإذا صيغا فهُما ذهب وفضة... وقد يُطلق التِّبر على غير الذهب والفضة من المعدنيات كالنحاس والحديد والرَّصاص، وأكثر اختصاصه بالذهب، ومنهم من يجعله في الذهب أَصلاً وفي غيره فرعًا ومجازًا(يُنظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مادة(ت-ب-ر)، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 2004م، المجلد 2، ص210.

[2]-إبراهيم الكوني، **التِّبر**، ص136.

[3]- أحمد مختار عمر، **اللغة واللّون**، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط3، 2009م، ص74.

[4]- سورة البقرة، الآية 69.

[5]-عبد المنعم الهاشمي، **الألوان في القرآن الكريم**، دار ابن حزم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1990م، ص77.

[6]- المرجع نفسه، ص 38.

اللّون بنية أساسية في تشكيل الرواية"وهو إحساس يؤثر في العين عن طريق الضوء"[1]، ويؤثرعلى نفسية المتلقي وذلك لأن"الألوان لها قابلية التأثير على عواطفنا الداخلية. فاللون هو مفتاح والعين هي مطرقة واليد تضع الروح في تموجات بواسطة هذا المفتاح أو ذاك"[2] ويرمز اللون الذَّهبي إلى الدَّلالات الآتية:"الشمس، العقل والحقيقة، الذّكورة والبديهة"[3].

1-**الشمس**: تحمل لفظة الشمس عدة حمولات دلالية،منها الحرية والخير والرؤية والبصيرة، فالكوني في روايته التبر وغيره من أعماله الروائية ينشد هذه القيم من خلال تفعيلها في سلوك شخصياته، ويحرص على تجسيدها في مدوناته الروائية.

2-العقل والحقيقة: ترنو رواية الكوني"التِّبْر" إلى البحث الدؤوب عن الحقيقة في ظل مغريات المدنية التي طفحت على السطح وأخرجت كل المقدسات عن قيمتها المنشودة. "ليس هناك رحلة أنبل من رحلة البحث عن الحقيقة...الحقيقة موجودة في كل شيء، ولكن الإنسان لا يقنع بحقيقة أصغر، الإنسان يسعى للحقيقة المطلقة"[4].

3-الذّكورة: تتصف روايات الكوني بالذّكورة؛ إذ يعتبر إبراهيم الكوني الأنثى شيئًا مدنسًا في رواية التّبر، وذلك لتعلقها بالدنيا ومتاعها، وجاء بشكل صريح في قول البطل أُوخيّد وهو يُرَدِدُ كلام الشيخ موسى:"ألم تسمع كلام الشيخ موسى؟ الأنثى أكبر مصيدة للذّكر سيدنا آدم أغوته امرأة فلعنه الله وطرده من الجنّة، ولولا تلك المرأة الجهنمية لمكثنا هناك نتنعم بالنعيم، ونسرح في الفردوس. في الحفر تختبئ الأفاعي والعقارب، تلدغ كلّ مستهتر يحشو عضوا من أعضائه هناك، فماذا فعلت بك ناقتك هي أيضا أفعى، ناعمة ولكنّها تلدغ العدوى هي الثّمن فتجمل الآن واصبر"[5]ويرجع أُوخيّدسبب بلاء الأبلق بالجرب للأنثى (الناقة)"والأنثى التي جلبت البلاء للأبلق هي التي دفعته لأن يعد ويخلف"[6].

---

[1]- ابن الحويلي الأخضر ميدني، **الفيض الفني في سيميائية الألوان عند نزار القباني**، جامعة دمشق، سوريا، العدد 3و4، 2005م، مج 21 ص112.

[2]-عفيف البهنسي، **علم الجمال وقراءات النص الفني**، دمشق، سوريا، ط1، 2004م، ص111.

[3]-خالد حسين حسين، **في نظريّة العُنوان-مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية**، ص291-292.

[4]-إبراهيم الكوني في لقاء صحفي مع أحمد الزين، **روافد**، قناة العربية، 2005/04/22م.

[5]- إبراهيم الكوني، **التِّبر**، ص 21-22.

[6]- المصدر نفسه، ص78.

يؤكد الكوني نظرته الدُونيّة للمرأة بقوله:"لعن الله الأنثى؟ لعن الله الأنثى؟"[1]، فالمرأة عند أُوخيّد وهق* تضيق به الحياة"أوه، يا ربي؟ المرأة. المرأة. ها هو الوهق الفظيع يضيق حول الرقبة، ها هو يكتم النفس"[2]و"من هي المرأة؟ إنها الوهق الذي خلقه إبليس كي يجر به الرجال من رقابهم"[3]،"وكيف أعمته المرأة إلى الحد الذي أعماه عن رؤية عمله البشع؟ نعم.هي. المرأة.لولاها لما حلّت اللعنة التي أعمته عن رؤية فعله.لولاها لما جاء الولد إلى الدنيا"[4]فأُوخيّد يرى أن المرأة هي سبب كل البلايا التي وقع فيها، كما ينزل الكوني المرأة منزلة الشيطان ويراها قرينته" المرأة هي المرأة رفيقها الشّيطان سواء كانت من كانوأو من جزر الواق واق"[5] فالروائي يُحَمِّلُ الأنثى خطيئة البشرية كلها.

4-البديهة: والبديهي هو الأمر الواضح الذي لا يحتاج إلى برهان أو دليل، فالذهب لونه أصفر ولا يحتاج لأي إثبات لصحة ذلك. والملاحظ أن الكوني اسثمر كل دلالات اللون في المدونة، وأنه لم يخصص العنوان بهذا اللون عبثًا أو صدفةً وإنما وُضع وفق عدة اعتبارات مدروسة، وهذه الدلالات تُبرز مدى تكافأ فنيات إخراج العنوان مع محتوى الرواية.

وَرَدَ عنوان رواية "التّبر" بصيغة المفرد ومعرف بالألف واللام على اختلاف أعماله الروائية الأخرى التي أوردها بصيغة مركبة مثل:رواية"نزيف الحجر"،"من أنت أيها الملاك؟،الدنيا أيام ثلاثة"،"في مكان نسكنه في زمانٍ يسكننا"، وفي النحو تُعرب هذه اللفظة-التِّبر-(مسند إليه) مبتدأ خبره محذوف ولعل خبره يكمن في متن الرواية، فالكوني لم يصرح بموضوع نصه الروائي، وإنما أشار إليه بلفظة واحدة وترك للقارئ تأويله وفق رؤيته الخاصة، "ويُركز إبراهيم الكوني على بنية العنوان الرئيسي كونه بؤرة تجول داخلها عين القارئ، فمن خلال صورتها الكتابية تتضح الإضاءات الأولى للعنوان

---

[1]- المصدر نفسه، ص 26.

*وَهَقَ: الوَهَقُ: الحَبْلُ المِغَارُ يُرْمَى فيه أَنْشُوطَةٌ فتُؤْخَذُ فِيه الدّابَّةُ والإِنْسانُ، والجمعُ أوهاقٌ.(يُنظر: ابن منظور، **لسان العرب**، مادة(و-هـ-ق)، المجلد15، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 2004م، ص291

[2]- إبراهيم الكوني، **التِّبر**، ص119.

[3]-المصدر نفسه، ص111-112.

[4]-المصدر نفسه، ص99.

[5]-إبراهيم الكوني، **نزيف الحجر**، ص 133-134.

كمؤشر على فتح مجال الغواية القرائية الفاعلة"[1].فالعنوان هو مُؤَشِر لدخول إلى عالم النص، ويعمل على فتح أفاق واسعة للمتلقي ويدفع به خوض غمار القراءة والتأويل.

2-عتبة المؤلف:

يُعدّ اسم المؤلف من الوحدات الأساسية لصفحة الغلاف، فالمؤلف هو صاحب النص ومبدعه، ويرى جيرار جنيت(**Gèrard Genette**) أن المؤلف من بين العناصر المناصية المهمة، التي لا يمكن تجاهله أو مجاوزته لأنه العلامة الفارقة بين كاتب وآخر، فبه تُثَبَت هوية الكاتب لصاحبه، ويُحقق ملكيته الأدبية والفكرية على عمله[2]، ويعمل على تحقيق الملكية للعمل الأدبي ومن دونه يعتبر النص مبتورًا، ويتخذ اسم الكاتب ثلاثة أشكال هي:الاسم الحقيقي(onymat):وهذا إذا دلّ اسم الكاتب على الحالة المدنية له.والاسم المستعار (pseudonymat):وهذا إن دلّ على اسم غير الاسم الحقيقي، كاسم فني أو للشهرة، والاسم المجهول (anonymat): وهذا إذا لم يدلّ على أي اسم[3].

إبراهيم الكوني: هو اسم الكاتب لرواية التِبر،والذي ذُكر في أعلى الصفحة بخط بارز وغليظ"للدلالة على الملكية،والإشهار لهذا الكتاب"[4]،ودليل على الحضور القوي لهذه الشخصية الروائية في الساحة الأدبية، ووجوده في صدارة الواجهة الأمامية للغلاف يُوحي بشهرته وفاعليته،"وكونه يمثل أحد العوالم الفعالة في إثارة ملكة الإقراء لدى مستهلك الإنتاج الإبداعي الذي يبحث عن الأسماء اللامعة و الشهيرة في مجال الكتابة الجمالية"[5]،وكُتب اسم الكاتب بلون أخضر الذي يوحي على الطبيعة والحياة، فالكوني يعمل على إحياء الحياة الصحراوية ويبعث فيها الروح من جديد عن طريق أعماله الروائية المتعددة.ويخرج الصحراء من جمادها وكدرها إلى منعطف جديد مليء بالحياة والأمل، ويلعب اسم الكاتب دورًا فعالاً في عملية التسويق وإثارة المتلقي ومن ثمة دعوته لاقتنائه وقراءته.

3-عتبة الغلاف:

[1]- نسيمة علوي، **جماليات الخطاب الروائي عند إبراهيم الكوني**، نور نشر، ص 79-80.

[2]- ينظر: عبد الحق بلعابد، **عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص**، ص 63.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص64.

[4]- المرجع نفسه، ص 64.

[5]نسيمة علوي، **جماليات الخطاب الروائي عند إبراهيم الكوني**، ص 76.

يُشكِل الغلاف عتبة ضرورية للولوج إلى أعماق النص، وهو"أول ما نقف عنده، وهو الشيء الذي يلفت انتباهنا بمجرد حملنا ورؤيتنا للرواية، لأنه العتبة الأولى من عتبات النص الهامة، تدخلنا إشارته إلى اكتشاف علاقات النص بغيره من النصوص المصاحبة له:صورة-ألوان-تجنيس-موقع اسم المؤلف-دار النشر-مستوى الخط؛ إذ تعتبر جميعها أيقونًا علاماتيًا تُوحي بكثير من الدلالات والإيحاءات، وتعمل بشكل متكامل متناغم، لتشكيل لوحة فنية جمالية تعرض نفسها على قارئ مبدع، وتمارس عليه سلطتها في الإغراء والإغواء، ليتسنى لها إثارة التشويش على هذا المتلقي"[1]فالغلاف بوابة العمل الأدبي تعمل على التأثير في القارئ، وتدفع به إلى الكشف عن دلالاته المضمرة في النصوص المحيطة به مثل: العنوان، اسم المؤلف، دار النشر...، والغلاف"فضاء مكاني؛لأنه لا يتشكل إلا عبر المساحة؛ مساحة الكتاب وأبعاده، غير أنه مكان محدود ولا علاقة له بالمكان الذي يتحرك فيه الأبطال، فهو مكان تتحرك-على الأصح-عين القارئ، هو إذن بكل بساطة فضاء الكتابة الروائية باعتبارها طباعة"[2]،ويمكن القول أن الغلاف من الفضاءات الطباعية التي تأسر عين القارئ بفعل تشكيلاته الملفتة للانتباه"إذ أن تصميم الغلاف لم يعد حلية شكلية بقدر ما هو يدخل في تشكيل تضاريس النص، بل أحيانًا يكون هو المؤشر الدال على الأبعاد الإيحائية للنص"[3]وعلى هذا"يصبح الغلاف فضاء مفخخًا بالإشارات، ينتزع الاعتراف من القارئ للاشتباك معه، ومنازلته تفكيكًا وتأويلاً"[4].

ويُشكِل "الغلاف أيقونة إعلامية، وكُوّة نصية، تسلط الضوء على ما يموج بداخل المتن الروائي، فهو أول ما تقع عليه العين، وآخر ما يبقى في الذاكرة، بعد الانتهاء من قراءة العمل الأدبي، لذلك يتحرى المبدع الدقة في اختيار الغلاف، جاعلاً منه عتبة الدخول إلى النص، لأن الغلاف تربطه علاقة مجازية بمضمون العمل الأدبي، والمتلقي إذا تمكن من فهم مكونات الغلاف، وفك شفراته،

[1]- نعيمة سعدية، **التحليل السيميائي والخطاب**، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2016م، ص29.

[2]-حميد لحمداني، **بنية النص(من منظور النقد الأدبي)**، ص 56.

[3]- مراد عبد الرحمان مبروك، **جيوبوتيكا النص الأدبي (تضاريس الفضاء الروائي نموذجا)**، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، إسكندرية، مصر، ط1، 2002م، ص 124.

[4]-خالد حسين حسين، **في نظريّة العنوان- مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية**، ص290.

استطاع الدخول إلى فضاء المتن الروائي"[1]، وعليه ينبغي على المبدع أن يتفنن في انتقاء غلاف لعمله الأدبي، حتى يتمكن المتلقي من فك شفرات النص وفهم موضوعه.

3-1-الغلاف الأمامي:

يتكون غلاف هذه الرواية من مجموعة من الوحدات الغرافيكية ذات حمولات دلالية وهي: الصورة، اسم المؤلف، العنوان، دار النشر... وأول ما نلاحظه هو طغيان اللونان الذهبي والأبيض على واجهة الغلاف الأمامي، فاسم الكاتب"إبراهيم الكوني"تصدر الغلاف، أما الصورة توسطت الواجهة، والتي استعان فيها الكوني ببعض رسومات فنان ما قبل التاريخ ويذكر ذلك في بعض رواياته هذه

[1]- محمد مصطفى كلاب، **عتبات النص في رواية (ستائر العتمة) لوليد الهودلي دراسة سيميولوجية سردية**، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية- شؤون البحث العلمي والدراسات العليا بالجامعة الإسلامية-غزة- فلسطين، العدد1، 2017م، مج 25، ص06.

الملاحظة قائلاً:"استخدمت في تصميم الأغلفة لوحات فناني ما قبل التاريخ المكتشفة بمنطقة تاسيلي. تازجر(ليبيا)"[1]وهي عبارة عن مجموعة من الرعاة تطارد وُدّاناً، فالصورة جاءت بلطخات من اللون الذهبي وفي داخلها مجموعة من الرعاة بلون أسود، وقد ورد تصوير لهذا المشهد في الرواية من خلال قول السارد"على يساره نحت هؤلاء السحرة مشهدًا ساحرًا. مجموعة من الرعاة تطارد ودّانًا متوجًا بقرنين كبيرين إلى جبل بعيد، الصيادون يمسكون بالرماح والبعض الأخر يلوّح بالقوس ليطلق النبال صوب الضحية. ومن الصعب التكهّن بنتيجة المطاردة، لأن المسافة بين الوُدّان والصيادين لا توحي بأنه سينجو برغم وجود الجبل في نهاية الطريق"[2]وهذا المشهد فيه تصويرًا لمصير أُوخيّد مع الوُدّان. والملاحظ أن هذه الصورة مثيرة للانتباه وذلك عن طريق تطاير اللون الأصفر والذي يدل على الذرّات الصفراء (التِّبر) وفي هذا إشارة إلى أن معظم شخصيات الرواية تتقاتل للحصول على الذهب، ووجود أُوخيّد مع أبلقه في وسط الصورة والرعاة تطارده من الجهتين هو دليل على أن "أُوخيّد" حال بينهم وبين الظفر بتركة "دودو" وجاء هذا على لسان السارد بقوله:"وهم حريصون على اقتناصه ليس للانتقام لقريبهم القتيل ولكن لعجلتهم في أن يفرغوا من الثروة، في أن يزيحوا الصخرة التي تحول بينهم وبين اقتسام الورثة.إذا مات الغني غدرًا تسابق القاصي والداني للانتقام له، ليس حبًّا ولا حرصًا على الدم المراق، ولكن لإيجاد الطريق إلى ثروته، لإيجاد مبرر لنيل النصيب من الثروة"[3]وكُتِبَ اسم الكاتب وعنوان الرواية ودار النشر في المساحة البيضاء، فاسم الكاتب ورد في أعلى الصفحة بلون أخضر والعنوان توسط الواجهة، أما دار النشر جاءت في مربعين صغيرين، على اليمين كُتب"تاسيلي"وعلى اليسار كُتب التنوير. واختار الروائي اللون الأبيض الذي مسَّ جهة كبيرة في الغلاف كرمز للنقاء والطهارة و"الصفاء والعفة، والنظافة، والطهارة، والوضوح"[4].

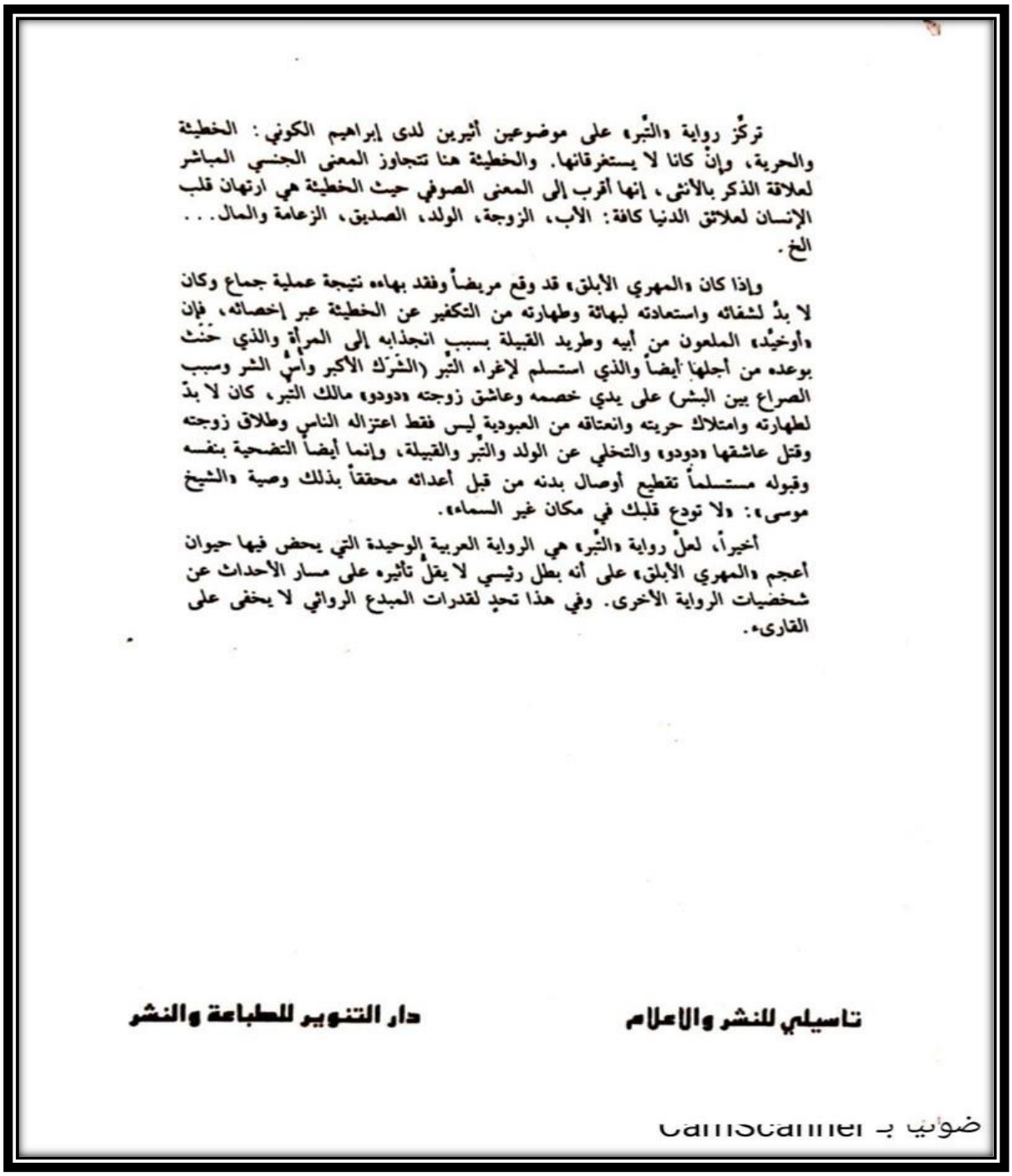
[1]- إبراهيم الكوني، **الخسوف رباعية روائية نداء الوقواق**، تاسيلي للنشر والاعلام، بيروت، لبنان، ط2، 1991م، ص2.

[2]-إبراهيم الكوني، **التِّبر**، ص 149.

[3]-المصدر نفسه، 147.

[4]- كلود عبيد، **الألوان(دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها ودلالاتها)**، تق: محمود حمود، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2013م، ص61.

3-2-الغلاف الخلفي:



تركّز رواية «التّبر» على موضوعين أثيرين لدى إبراهيم الكوني: الخطيئة والحرية، وإنْ كانا لا يستغرقانها. والخطيئة هنا تتجاوز المعنى الجنسي المباشر لعلاقة الذكر بالأنثى، إنها أقرب إلى المعنى الصوفي حيث الخطيئة هي ارتهان قلب الإنسان لعلائق الدنيا كافة: الأب، الزوجة، الولد، الصديق، الزعامة والمال... الخ.

وإذا كان «المهري الأبلق» قد وقع مريضاً وفقد بهاءه نتيجة عملية جماع وكان لا بدّ لشفائه واستعادته لبهائه وطهارته من التكفير عن الخطيئة عبر إخصائه، فإن «أوخيّد» الملعون من أبيه وطريد القبيلة بسبب انجذابه إلى المرأة والذي حَنَثَ بوعده من أجلها أيضاً والذي استسلم لإغراء التّبر (الشّرك الأكبر وأسّ الشر وسبب الصراع بين البشر) على يدي خصمه وعاشق زوجته «دودو» مالك التبر، كان لا بدّ لطهارته وامتلاك حريته وانعتاقه من العبودية ليس فقط اعتزاله الناس وطلاق زوجته وقتل عاشقها «دودو» والتخلي عن الولد والتّبر والقبيلة، وإنما أيضاً التضحية بنفسه وقبوله مستسلماً تقطيع أوصال بدنه من قبل أعدائه محققاً بذلك وصية «الشيخ موسى»: «لا تودع قلبك في مكان غير السماء».

أخيراً، لعلّ رواية «التّبر» هي الرواية العربية الوحيدة التي يحظى فيها حيوان أعجم «المهري الأبلق» على أنه بطل رئيسي لا يقلّ تأثيره على مسار الأحداث عن شخصيات الرواية الأخرى. وفي هذا تحدٍ لقدرات المبدع الروائي لا يخفى على القارئ.

تاسيلي للنشر والاعلام — دار التنوير للطباعة والنشر

ضوئيا بـ CamScanner

إذا كان الغلاف الأمامي جزءًا من النص الموازي، فإن الغلاف الأخير يمثل هو الآخر جزءًا من هذا النص، إذ يحتوي على دلالات وإيماءات عديدة، ويُحاول الروائي من خلال الغلاف الخلفي تقديم وجهة نظر في الرواية وقيمة هذا النص، وورد على الواجهة الخلفية ثلاثة فقرات وضح فيها الكاتب الموضوع العام للرواية حيث يقول: "تُركّز رواية التّبر على موضوعين أثيرين لدى إبراهيم

الكوني: الخطيئة والحرية"[1]وفي الفقرة الثانية تعرض لذكر أهم حدث دار حوله الرواية وهو مرض الأبلق ووجوب في حقه الطهارة وذلك عن طريق إخصائه، ووقوع أُوخيّد في الشر الأكبر وهو استسلامه لإغراء التّبر، وذكر التبعات التي لحقته جراء هذا التصرف الملعون في عرف الصحراء، ومن ثم التضحية بنفسه مقابل تحقيق الطهارة.وفي الفقرة الأخيرة يؤكد الكاتب على أن رواية "التّبر" هي الرواية العربية الوحيدة التي يحض بها حيوان أعجم "المهري الأبلق"على أنه بطل رئيسي في الرواية،"فعلاقة ابن الصحراء مع بعيره تفوق في كثافتها وقيمتها ومعناها علاقته مع المخلوقات الأخرى"[2]. وهذا التوظيف لهذا الحيوان لا يقل أهمية عن شخصيات الرواية. وفي أسفل الواجهة كُتبت دار النشر، على اليمين كُتِّبت تاسيلي للنشر والإعلام وعلى اليسار كُتِّبت دار التنوير. وللتنويه فقط ذُكرت دار النشر أيضًا على الواجهة الأمامية.

4-المؤشر الجنسي(indication générique):

يُعدّ المؤشر الجنسي إحدى العتبات المتواجدة في الغلاف الأمامي للرواية"وهو ملحق بالعنوان(**annexe du titre**)كما يرى"جنيت"وقليلا ما نجده إختياريًا وذاتيًا، وهذا بحسب العصور والأجناس الأدبية، فهو ذو تعريف خبري تعليقي لأنه يقوم بتوجيهنا قصد النظام الجنسي للعمل، أي يأتي ليُخبر عن الجنس الذي ينتمي إليه هذا العمل الأدبي أو ذاك"[3] والملاحظ أن المؤشر الجنسي(التجنيس) لم يُذكر في واجهة الغلاف، فالكوني لم يُحدد طبيعة جنس العمل الأدبي،"ويكون المكان الطبيعي للمؤشر الجنسي إما على الغلاف، أو على صفحة العنوان أو فيهما معا، وقد يُوضع في أماكن أخرى؛ مع قائمة كتب المؤلف أو بعد صفحة العنوان، أو في آخر الكتاب، وإن كان الشائع في هذا كله هو وضعه على رأس الصفحة الخاصة بالعنوان"[4].

---

[1]- إبراهيم الكوني، **التّبر**، الغلاف الخلفي.

[2]- سعد العبد الله الصويان، **الصحراء العربية ثقافتها وشعرها عبر العصور قراءة أنثروبولوجية**، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2010م، ص 381 -382.

[3]-يُنظر: عبد الحق بلعابد، **عتبات (جيرار جنيت من النصّ إلى المناص)**، ص89.

[4]-Gérard Genette :Seuils ,1976, p94 .

5-عتبة التصدير (Epigraphe):

التصدير أو الاستشهاد هو أحد قوانين البناء النصي أو الثقافي الذي يهمنا باعتباره مصاحبًا نصيًا وقد عرفه معجم le petit robert كالتالي:فقرة لكاتب مشهور يستشهد بها مؤلف ما لتوضيح قوله وتعزيزه، ومن خلال هذا التعريف نستنتج نقطتين: الأولى: تعريف الاستشهاد بأنه حركة ثقافية تُقيم علاقة بين نصين:"نص السارد والنص المستشهد به"، ثانيا:وظيفة الاستشهاد: يأتي به السارد بغية توضيح قوله وتعزيزه[1]، ويعرف "جيرار جنيت" التصدير بقوله:هو اقتباس قد يكون فكرة أو حكمة تتموضع على رأس الكتاب أو الفصل يلخص معناه ويبوح ببعض أسراره وقيماته..، ويعتبر كمقدمة للنص والكتاب عامة، ذو قيمة تداولية، كما يمكن للتصدير أن يكون إيقونا كالتصدير بالرسوم والنقوش والصور...)[2] ويُمكن "اعتباره –التصدير- كمصاحب نصي من جنس خطاب الاستشهاد بل:"إنه الاستشهاد بامتياز"على حد تعبير انطوان كومينيال"[3].فالتصدير اقتباس بجدارة والمكان الأصلي للتصدير هو المكان القريب من النص عامة ما يكون في أول الصفحة بعد الإهداء، وقبل الاستهلال ويسمى هذا بالتصدير البدئي الأولي، يوضع لتنشيط أفق انتظار القارئ ويربط العلاقة بينه وبين النص، وهناك نوع آخر من التصدير- وهو قليل-يأتي في نهاية الكتاب أي في آخر سطر من النص مفصولًا بياض ويسمى التصدير الختامي النهائي ويُعد ككلمة ختامية للخروج من النص[4].

يُشير إبراهيم الكوني إلى أن الاستشهاد:"ليس تعويذة أوطلسمًا مستغلقًا، ولكنه كلمة سرّ. تحمل من الإيماء ما تحمله من كفاءة لاستجلاء المستغلق في النصّ. أي أنها في حقيقتها النهائية سرّ النصّ ذاته. ولهذا لا يجب الاستهانة بها أبدًا. بل ينبغي الاجتهاد في قرائتها القراءة الصحيحة سيّما عندما تنتحل هويّة دينية. لأن فكّ لغز الوجود (الذي يجب أن يكون غاية كل عمل إبداعي) رهين بفكّ رمز الختم الذي يبدو مجرّد استشهاد، ولكنه يتستّر في جوهره على حقيقة المتن"[5]، فمن خلال

---

[1]- نبيل منصر، **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007م، ص36.

[2]- يُنظر: **عبد الحق بلعابد**، عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، ص 107.

[3]-نبيل منصر، **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**، ص 58.

[4]- يُنظر: عبد الحق بلعابد، **عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص**، ص107-108..

[5]- إبراهيم الكوني، **وطني صحراء كبرى/ حوارات**، ص293.

هذا القول تتضح أهمية الاستشهاد في تعرية النصوص وكشف أبعادها المضمرة، وفيه دعوة صريحة إلى العكوف على قيمة الاستشهاد داخل الأعمال الأدبية.

وظف الكوني تسع تصديرات توزعت على فصول الرواية، نوردها في الجدول الآتي:

الفصل	التصدير	الصفحة
1-	"ما يحدث لبني البشر يحدث للبهيمة، وحادثة واحدة لهم، موت هذا كموت ذاك، ونسمة واحدة للكل، فليس للإنسان مزيّة على البهيمة لأن كليهما باطل" العهد القديم سفر الجامعة الإصحاح الثالث.	6
	-"...في طاعة سلطان هذه المملكة بلاد مفازة التِّبر، يحملون إليه التبر كل سنة، وهم كفَّار همج، ولو شاء أخذهم، ولكن ملوك هذه المملكة قد جربُّوا أنهم ما فتح أحد منهم مدينة من مدن الذهب ونشأ بها الإسلام، نطق بها الآذان، إلا قلّ وجود الذهب، ثم يتلاشى حتى يعدم، ويزداد فيما يليه من بلاد الكفّار" ابن فضل الله العمري-مملكة مالي وما معها-	6
5	" الصدّيق يراعي بهيمته، أمّا مراحم الأشرار فقاسية"العهد القديم سفر الأمثال الإصحاح الثاني عشر.	23
12	" الآلهة لا تغفر الحنث بالوعد"سوفوكليس	60
17	"سمعت سفيان بن عينية يقول: صاحب العيال لا يفلح. كانت لنا هرّة لا تكشف القدور، فلما ولدت كشفت القدور".أورده البيهقي في "الزهد الكبير".	81
18	"ويا قوم هذه ناقة الله لكم آية فذروها تأكل في أرض الله ولا تمسّوها بسوء فيأخذكم عذاب قريب"القرآن الكريم سورة هود/ الآية 64.	88
20	"حياة العاشقين في الموت، ولن تملك قلب الحبيب إلاّ بفقدان قلبك" جلال الدين الرومي"المثنوي".	100

يستَهِل الكوني الفصل الأول من الرواية بتصدرين ليهيأ القارئ لتلقي النص، وأول تصدير يتحدث عن علاقة الإنسان بالحيوان وينزلهم منزلة واحدة، وليس لأحد مزية على الآخر. ويتضح الفهم أكثر كلما ولجنا فصول الرواية.أما التصدير الثاني يبين فيه أن الذهب من الطابوهات المدنسة وأنه لا يكثر إلا في بلاد الكفار، وأن مالكه تلحقه اللعنة ولا بد أن يطهر، وجاء هذا على لسان السارد في قوله:"لا بد من تصحيح الخطأ.لن يترك الأمر هكذا. لن يموت مجللاً بعار كهذا. سيذهب

إلى الوغد. سينتزع من شفتيه الحقيقة للناس...وسيعيد له التّبر الملعون. شوّهه بالذرّات الصفراء. لوث يديه. لطخ روحه. امتدت يده إلى عرين اللعنة. اللعنة الكامنة في الكنوز...تعفنت إلى الأبد. ماذا سيطهرها الآن من النحاس الملعون؟ كيف سيغسل قلبه من الحرام"[1]،وعلى هذا يتخذ أُوخيد من قتل دودو سبيل لتحقيق طهارته من التهمة التي ألصقت به"فتح صرة التّبر وألقى بها في العين. فوق المكان الذي غابت فيه الجثة... تلألأت المياه، تحت أشعة الشمس الغاربة، بذرّات التّبر اللامعة والدم الأحمر؟"[2].ويصفُ الكوني التِّبر بوَسَخِ الدنيا وجاء ذلك في قوله:"... أما هو. سليل اخنوخن العظيم. ابن شيخ أعرق قبائل الصحراء، فباع زوجته وولده مقابل حفنة من وسخ الدنيا"[3]،فهذا التصدير فيه تعزيز وتقوية للعنوان وللرواية بطبيعة الحال.

يتجلى في التصدير الثالث العلاقة الحميميَّة التي تربط الإنسان ببهيمته، كما حدث مع أُوخيّد وأبلقه الذي رعاه حق رعايته والذي اتضح في عدة مقاطع من الرواية"...يُحيطه أُوخيّد بذراعيه ويبكيان معا، كلّ منهما يمسح دموع الآخر بلسانه، يتذوق طعم الملح والألم"[4]وتجلى أيضا في حديث أُوخيّد مع أَبْلَقِه قائلاً:"ماذا أستطيع أن أفعل من أجلك؟ آه لو أستطيع أن أشاركك. آه لو أستطيع.ولكن الله خلقنا هكذا عجزة.لا أحد يتألم نيابة عن أحد...ياربي أعطيني قليلا من ألمه.اجعلني أساهم في التخفيف عن الأبلق. هو تألم كثيرًا. شهور وهو يتألم. ليس عدلاً أن يتعذب وحده طول هذا الزمان. هو أخرس. لا يشكو. ولكنه يفهم. يتألم. ألمه فظيع...أزح عنه جزءا من العبء وضعه فوق رأسي.حملني أعوامًا فلماذا لا أحمله ساعات؟لماذا لا أتحمّل عناءه بضعة أيام"[5].

ويظهر في مناجاة أُوخيّد مدى تعلقه بالأبلق"يا ربي هل سيموت؟ ماذا أفعل وحدي إذا ذهب؟ ياربي. أعطيتني صديقا أخلص من كل الأصدقاء وتأخذه مني هكذا بين يوم وليلة وتتركني وحيدًا؟ ماذا سأفعل في النجع الموحش مع هؤلاء الوحوش بدون الأبلق؟"[6]، ويرى "الكوني" أن العلاقة

---

[1]-إبراهيم الكوني، **التِّبر**، ص 137.

[2]-المصدر نفسه، ص142.

[3]-المصدر نفسه، ص141.

[4]-المصدر نفسه، ص 26.

[5]-المصدر نفسه، ص 36.

[6]- المصدر نفسه، ص 37.

ذات السليقة بين الإنسان والحيوان والجماد سمة فارقة في البيئة الصحراوية أكثر منها في أي بيئة أخرى[1].

ويُؤكد الروائي في التصدير الرابع على أن الآلهة لا تتلاعب بالوعد ولا تغفر لمن حنثه، وهذا ما حدث مع "أُوخيّد" عندما قطع وعد للآلهة تانيت مقابل شفاء أبلقه، ونسيه"اغفري يا تانيت. اغفري. لقد نسيت.سهوت. لم أتأمل الإشارة في القاعدة المثلثة.كنت غافلاً. كنت مريضًا"[2]و"لم يخلف وعدًا في حياته، وها هو يسهو ويفعلها. مع من؟ مع رموز الأوّلين. مع الآلهة"تانيت"نفسها. ليته علم أن النَصبَ نصبها وإلا لما نسي"[3].

يوضح الروائي من خلال التصدير الخامس المتاعب التي تنجر حول تربية الأبناء، فهم يرغمون الآباء على فعل سلوكات خارج نطاقهم. مثلما حدث مع "أُوخيّد" أرغمه ولده إلى التخلي عن رفيق عمره(الأبلق)"آه، من الناس.يكرمك بيد ويطعنك بيد.لميردّها.عجز أن يعود.نداء الولد في البيت جرّه وأجبره أن يبلع الإساءة...بكاء الأولاد في البيوت هو الذي يُجبر الفرسان على بيع مهاريهم في السوق.هكذا يقولون"[4].ويضيف قائلا:"ليس الجوع الذي يسرق النوم ولكن العيال..الولد..المرأة"[5]و"من هو الولد؟ إنه اللعبة التي يتلّهى بها الأب معتقدًا أن فيها الخلود والخلاص في حين تحمل فناء عمره وخراب ماله"[6]ويعزز "الكوني" نظرته القاصرة للولد بقوله:"الولد الذي يجيء كي يطوّق عنق الوالد ويديه ورجليه بقيد أقوى من الحديد. لا يطوّق أطرافه فقط وإنما يشلّ عقله ويحجب قلبه، الأبناء حجاب الآباء. الأبناء فناء الآباء"[7].

التصدير السادس عبارة عن اقتباس من القرآن الكريم: ﴿**وَيَٰقَوْمِ هَٰذِهِۦ نَاقَةُ ٱللَّهِ لَكُمْ ءَايَةً فَذَرُوهَا تَاْكُلْ فِىٓ أَرْضِ ٱللَّهِ وَلَا تَمَسُّوهَا بِسُوٓءٍ فَيَاْخُذَكُمْ عَذَابٌ قَرِيبٌ**﴾[8].وتتحدّث هذه الآية عن

---

[1]-ينظر: إبراهيم الكوني، **وَطَني صَحْراءُ كُبْرى/حوارات**، ص233.

[2]- إبراهيم الكوني، **التّبر**، ص77.

[3]-المصدر نفسه، ص 78.

[4]- المصدر نفسه، ص85.

[5]-المصدر نفسه، ص 92.

[6]-المصدر نفسه، ص112.

[7]- المصدر نفسه، ص99.

[8]- سورة هود، الآية 64.

قوم النبي "صالح عليه السلام" الذين حلت بهم اللعنة وحاق بهم العذاب، بسبب ذبحهم الناقة التي حرم الله عليهم ذبحها، فهي آية الله في الأرض، وهذا يتوافق مع أحداث الرواية التي تلقى فيها الأبلق ويلات التعذيب والتنكيل به من طرف بعض الرعاة. أما التصدير السابع والأخير عبارة عن قول "لجلال الدين الرومي" الذي يلخص حياة العاشقين، وهذا يتناسب مع ما حدث لدودو الذي سعى جاهداً لاسترجاع عشيقته "آيور"، وعمومًا فالاستشهاد ينهض بوظيفة أساس في بناء الخطاب وتداوله الثقافي، فهو يعطي تقديرًا للمؤلف ويمنحه القدرة على القول والكتابة، كما أنه يعمل على توسيع الأفق الثقافي للقارئ[1] ويُحيل الكوني متلقيه على مجموعة من الكتب التي ساهمت في بناء شخصيته ومدونته الروائية، ويعمل على إضفاء طابع التميز على نصه الروائي من خلال هذه التصديرات المتعددة المنابع، والتي بفضلها يوضح للقارئ مدى امتداد الرواية مع الثقافتين العربية والغربية ويحرص على تهيئته لاستقبال المتن الروائي.

6-عتبة الهوامش والإحالات:

يُقدم "جنيت"تعريفا شكليًا للحاشية والهامش قائلاً:"ملفوظ متغير الطول مرتبط بجزء منتهي تقريبًا من النص، إما أن يأتي مقابلا له(**en regard**)، وإما أن يأتي في المرجع،...فهي إضافة تقدم للنص قصد تفسيره، أو توضيحه، أو التعليق عليه بتزويده بمرجع يرجع إليه"[2]، وتعتبر ركنًا مساعدًا على شرح وفهم النص، وهذه "الملاحظات توضع عادة خارج جسم الصفحة، في أسفلها، وأحيانا في آخر الصفحة أو في آخر الكتاب. وهذه الظاهرة تدعو القارئ إلى مطالعة النص مرتين. مرة أولى بقراءته الجملة مباشرة، ومرة ثانية عندما تدعوه الملاحظة إلى ذلك"[3]وتستدعي الهوامش والملاحظات القراءة العميقة حتى يتسنى للقارئ فهم النص فهمًا صحيحًا، وقد وردت في رواية التِّبر واحد وعشرين تهميشًا، موضحة في الجدول التالي:

---

[1]- ينظر:نبيل منصر، **الخطاب الموازي للقصيدة العربية**، ص 57.

[2]- عبد الحق بلعابد، **عتبات جيرار جنيت من النصّ إلى المناص**، ص127.

[3]- ميشال بوتور، **بحوث في الرواية الجديدة**، تر:فريد أنطونيوس، منشورات عوَيْدَات، بيروت، باريس، ط3، 1986م، ص 122.

6-1-جدول يوضح الهوامش التي ذكرت في الرواية:

	التصديرات	رقم الفصل	رقم الصفحة
-1	آهجار: قبائل عريقة تستوطن جنوب شرق الجزائر.	1	07
-2	الإبل المهرية: نجائب تسبق الخيل، منسوبة إلى قبيلة مهرة بن حيدان من اليمن.	1	07
-3	آسد ينكرادأمود: شرح لمطلع قصيدة طويلة لتمجيد الزعيم أمود في حملاته لصدّ الغزاة الفرنسيين.	01	07
04	يرجع الطوارق في النسب إلى الأم. فابن الأخت هو الذي يرث وليس الابن. وهي تأثيرات المجتمعات الأمومية.	03	16
05	آسيار: شرح لهذه النبتة	04	20
06	آير: الصحراء الواقعة بين مالي والنيجر ونيجيريا.	05	25
07	السدرة الأسطورية.	06	31
08	سدرة المنتهى	06	31
09	الترفاس: الكمأ	07	33
10	البرزخ: مقام العبور إلى الجنّة أو إلى النار، وهو كحد فاصل بين نقيضين يحمل عناصر أو خاصيات كلا النقيضين.	09	49
11	التيجانية: نسبة إلى العالم الإسلامي التيجاني الذي أسس هذه الطريقة في القرن التاسع عشر	10	55
12	القادرية: نسبة إلى العالم الإسلامي عبد القادر الجيلاني الذي أسس أحد أهم المذاهب الصوفية في القرن الثاني عشر الميلادي. شرح للطريقتين	10	55
13	كليمة تواتية: تشتهر توات بصناعة النسيج والسجّاد، خاصة الكليم.	12	64
14	آير: يطلق أحيانا على تمبكتو أو أغاديس أو كانو.	13	67
15	ايموهاغ: الطوارق.	15	73
16	بلاد السحرة: هي كانو وتمبكتو.	15	73

17	تانيت: آلهة الحب والخصب والتناسل عند قدماء الليبيين. وقد اعتنقها منهم البونيقيون فيما بعد، ويرمز لها بمثلث على شكل هرم.	16	77
18	الودّان: أو(الموفلون): أقدم حيوان في الصحراء الكبرى، وهو تيس جبلي انقرض في أوروبا في القرن السابع عشر.	16	79
19	امزاد: آلة موسيقية وترية تشبه الكمان.	21	111
20	اخنوخن: زعيمآزجر. شيخ قبيلة امنغاستن في القرن التاسع عشر. لعب دورا رئيسيا في صدّ الغزوات الفرنسية التي كانت تستهدف في الصحراء الكبرى والسيطرة على تجارة القوافل. مات عن عمر تجاوز المائة عام.	23	119
21	تعرفون كيف انتقمت تانس من ضرّتها الشريرة: تقول الأسطورة أن تانس أمرت العبيد أن يمزقوا الضرّة بين جملين يقودهما سائسان مجنونان يسيران في طريقين متعاكسين، عقابًا لها على تدبيرها المحاولة التي استهدفت حياتها (من أسطورة تانسوأطلانتس).	32	159

تُعدّ هذه الهوامش بمثابة معجم ينهل منه القارئ لاستيعاب دلالات النص، وهذا يدخل فيما يسمى بالمثاقفة، وهي فتح هوامش لتقديم معلومات تفيد المحتوى، خاصة أن مجتمع الطوارق مجتمع منغلق على نفسه، ومجتمع له خصوصياته، ولهذا خصص الكوني هذه الهوامش، ليزودنا بمعلومات هامة، عن ما يتعلق بعالم الطوارق، مثلا التِبر، ما هو؟،نبتة الترفاس، ماهي؟ وغيرهما، وهذا ليس بالجديد عن النثر، ففي المدونات النثرية القديمة يفتحون هوامش، التعريف ببعض الشخوص، وبعض الأماكن، وبعض المصطلحات وبعض الألفاظ الصعبة، وبعض الأحداث التاريخية، ومثال ذلك "أبي العلاء المعري" في رسالة الغفران، فالكوني جعل من الهوامش وسيلة لتعليم متلقيه لغة الطوارق، وبالتالي يفتح له آفاقًا واسعة، ويعمل على إحيائها من خلال استعمالها في الرواية، وكان باستطاعته كتابتها باللغة العربية الفصحى ولكنه تعمّد في أعماله الروائية إلى بث هذه المصطلحات الطارقيّة، وليجعل نصه منفتحًا تتعدد قراءاته وتأويلاته، وتعد الهوامش عاملاً من عوامل تجاوز النص لانغلاقيته وتلتصق

بالمتن، كما تُعتبر بمثابة جسر يدخل عبره القارئ النص[1]، وفي حالة لم يذكر الهوامش فإنه سيجعل نصه منغلقًا على نفسه لا يتجاوز أفق محددة.

7-تنظيم فصول الرواية:

تحتوي رواية التِّبر على اثنين وثلاثين فصلاً موزعة على مئة وسبعين صفحة، والملاحظ أن الكوني لم يُعنون فصول هذه الرواية، على اختلاف باقي رواياته التي تعج بالعناوين الفرعية مثلا: رواية نزيف الحجر، المجوس...حيث نجد كل فصل إلا وله عنوانًا خاصًا به، ومرد ذلك: لعل رواية التِّبر من أعماله الروائية الأولى، التي لم يكن فيها الكوني يشتغل على العنونة في رواياته، وممكن أيضا أن الكوني خص رواية التّبر بطابع منفرد إذ لم يعتمد على عنونة النصوص وإنما اكتفى بترقيمها،وهذا يعود ربما لخصوصية التّبر كقيمة مادية تفرض التعامل بالأرقام بدل المفردات، وكان باستطاعته كتابة الأرقام بالحروف، ولكنه لم يفعلها وخصها بالكتابة العددية ليتحقق التوافق والانسجام بين عناصر النص.

8-ثنائية البياض والسواد:

تُعدّ ثنائية السواد والبياض والتناوب بين الامتلاء والخواء تقنية جديدة في كتابة الرواية المعاصرة."وأبرز السبل التي اعتمدتها الرواية العربية المعاصرة لجعل القارئ يشارك في صنع النسيج الروائي، شيء من قبيل تقطيع الخيوط السردية المألوفة، وطرح عدد من الوحدات والمشاهد والبُنى البدئيَّة التي يعجز كل منها عن تشكيل مادة حكائية بمفرده، ويعجز اصطفافها التجاوزي أيضًا عن تشكيل حكاية، بسبب استقلال كلّ منها، وتنحّيه إلى جهة مختلفة أيضًا. ولكن الحكاية تتشكل بواسطة تدخّل القارئ لإيجاد الروابط الخفية بين هذه المشاهد واللوحات والوحدات البدئية وإكمال ما سماه إيكو مساحات فارغة في النص"[2] فإيكو يطلق على البياض بمساحات فارغة ويرى بأن النص ما هو:"إلاَّ نسيج فضاءات بيضاء، وفرجات ينبغي ملؤها"[3].

---

[1]-يُنظر: فتحية كحلوش، **بلاغة المكان قراءة في مكانية النص الشعري**، دار الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008م، ص122.

[2]- صلاح صالح، **سرد الآخر الأنا والآخر عبر اللغة السردية**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2003م ص41.

[3]- المرجع نفسه، ص40.

8-1- البياض:

يُنبئ البياض عادة عن نهاية نقطة محددة في الزمان والمكان، أو نهاية فصل وبداية آخر، ويقول "حميد لحمداني" في هذا الصدد:"ونجده عادة يُعلن عن نهاية فصل أو نقطة محددة في الزمان والمكان، وقد يُفْصَلُ بين اللقطات بإشارة دالة عن الانقطاع الحدثي والزماني، كأن تُوضع في بياض فاصل خَتمات ثلاث كالتالي:(***)، على أن البياض يُمكن أن يتخلل الكتابة ذاتها للتعبير عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل الأسطر، وفي هذه الحالة تَشْغَلُ البياض بين الكلمات والجمل نقط متتابعة قد تنحصر في نقطتين وقد تصبح ثلاث فقط أو أكثر"[1] ومعنى ذلك أن البياض يكون في نهاية كل الفصل أو مقطع معين من الرواية، وتحتوي رواية التِّبر على مساحات بيضاء في كل الفصول، إذ نجد البياض في نهاية كل فصل، ويسعى الكاتب من خلاله إلى ترك مساحة للتخييل والتأويل للقارئ، وكأن فصول الرواية مستقلة عن بعضها البعض، واستعمل الروائي البياض في عدة مواضيع من الرواية، حيث نجده يعبر عن البياض داخل الجملة أو بين الكلمات أو في نهاية الجملة بنقاط متتالية، ونلحظ ذلك في أمثلة كثيرة من الرواية وسنذكر بعض منها:

"اختلى ب"دودو" وسلّم له الوثيقة.. وثيقة التسليم..الخلاص..لتحرر من الوهق والدمية والوهم..إلى الأبد.الوداع."[2]

"...قصد أحد الفلاحين. أقسم أيضًا. في الزمن العصيب كلهم يقسمون. يحنثون. يخفون. الكل يرتعد. الخوف من المستقبل..من المجهول..من مفاجآت الحرب"[3]

"في عتمة الفجر، ثبّت السرج والأثقال على جمل الحرث، وتسلل قبل أن يتضح الخيط الأبيض من الأسود. نزل واديًا قاحلاً، فداس على رقبة الجمل يحثّه على الجري.لحظتها سمع العواء الأليم:

-آ-آ-آ-ع-ع-ع..."[4]

---

[1]-حميد لحمداني، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، ص58.

[2]-إبراهيم الكوني، **التِّبر**، ص 123.

[3]- المصدر نفسه، ص 85.

[4]- المصدر نفسه، ص 110-111.

" ليس الجوع الذي يسرق النوم ولكن العيال..الولد.."[1]

"استولى عليه القلق. احتج:

-أع...

بلع اللقمة، ورفض الاقتراح:

-آع-ع-ع..آ-ع-ع-ع..."[2]

" فتح فكيه فجأة ب:

-آ-آ-آ-آ..."[3]

" والآن، لما سمع عواء الفجيعة، انشقّ قلبه إلى شطرين، وحاول أن يختنق الشرارة في قلبه...شرارة الألم"[4]

"انشطرت الظلمة بالقبس المفاجئ. ضرب بيت الظلمات زلزال.انهار الجدار الفظيع بضربة سيف النور، فتبدى الكائن الخفي. ولكن...بعد فوات الأوان لأنه لن يستطيع الآن أبدًا أن يحدّث أحدًا بما رأى"[5].فالبياض يدل هنا على نوع من التحسر والتأخر في حدوث الفعل ألا وهو: ظهور الكائن الخفي (الوُدانّ)، بعد ارتكاب جريمة قتل أُوخيّد من طرف أقارب دودو.

يُشكِل البياض أيقونة لغوية تعمل على خلق التواصل مع القارئ الذي يمارس فعل التلقي من خلال تلك الفضاءات النصية للشكل الروائي، وهو"دعوة القارئ إلى المشاركة في تسيير الأحداث واقتراح النهايات، بشكل صريح أو مضمر، ليست وقفًا على الفن الروائي، بل الأرجح أن الرواية استعارت ذلك من عالم المسرح، وخصوصًا بعد هدم ما تسميه لغة المسرح(الجدار الرابع) وانفتاح العرض بالتالي باتجاه الجمهور لمحاولة إشراكه في الحوار وصناعة بعض المشاهد، وللتغلّب على السلبية

[1]- إبراهيم الكوني، **التِبر**، ص 92.
[2]-المصدر نفسه، ص 91.
[3]-المصدر نفسه، ص 122.
[4]-المصدر نفسه، ص 111.
[5]- المصدر نفسه، ص160.

المعهودة لدى الجمهور المسرحي وامتناعه عن المشاركة عندما يدعى إليه خلال مجريات العرض، إذ صار الممثلون يندسّون بين الحاضرين ويشاركون في الأحداث بوصفهم جمهورًا حاضرًا،وليس بوصفهم ممثلّين غيّروا مواقعهم"[1].

وتسهِم هذه التقنيات في جعل القارئ عنصرًا فعالاً في العملية الإبداعية إذ يعمل على بناء المساحات الفارغة، وتحويلها إلى منطقة حيوية بالأحداث، "ويلعب البياض دورًا في توليد الإيحاءات باقتصاد لغوي، وعزوف عن التكرار بأشكال مختلفة"[2]فالملاحظ أن البياض يشغل مساحة كبيرة في المدونة، حيث جعل الروائي منها وسيلة لتوليد المعاني المختلفة، ويكثر في حالات التأمل ليترك للقارئ مساحة للتفكير والتأويل.

8-2-السواد:

تُشكِل المساحات السوداء الأفقية، مناطق نشاط يتم فيها خلق الأشكال...أما المساحات البيضاء العمودية فتعتبر مساحات سكون لأنها تُقدم مناطق منفتحة لا تشهد أي عملية بناء، وهذا يعني أن المنقطع هو من مبدأ سكوني، في حين أن المتصل هو من مبدأ دينامي[3]فالسواد يدل على الحركة والنشاط في حين يدل البياض على السكون ولا حدث. ويظهر السواد في طريقة الكتابة الأفقية والتي يتم فيها استغلال الصفحات بشكل مكثف من اليمين إلى اليسار وهذا يُوَلِدُ انطباعا"بتزاحم الأحداث والأفكار في ذهن البطل الرئيسي في النص الروائي"[4]ومرد هذا التزاحم إلى كثرة المقاطع السردية والوصفية. فالكوني استغلَّ هذه الكتابة بكثرة في روايته، حتى أننا أحيانًا لا نستطيع أن نرى البياض داخل الصفحة، ومن نماذج ذلك: الصفحة ثلاث وأربعون(43)طغى عليها السواد ولم يترك أي مساحة للبياض وكأن الأفكار تتسابق في ذهن الكاتب لتُرسم على صفحات الرواية.

---

[1]- صلاح صالح، **سرد الآخر الأنا والآخر عبر اللغة السردية**، ص43.

[2]-صلاح فضل، **جماليات الحرية في الشعر**، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، مطابع العبور الحديثة، ط01، 2005م، ص 36.

[3]- يُنظر:محمد الماكري، **الشكل والخطاب(مدخل لتحليل ظاهراتي)**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1991م، ص 102.

[4]-حميد لحمداني، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، ص56.

"ظلّ يتقلّب طويلاً على الرمل من دون أن يعي أين هو ولا من هو. ويبدو أن شمس الأصيل هي التي أيقظته بأشعتها، فعادت إليه الحياة ولم يفق أو هو أفاق ولم يع.أو هو وعى ولم يعرف من ولا ماذا ولا أين ولا كيف. ظلّ منبطحًا على بطنه ولا يحس بشيء. أطرافه مشلولة أو مفصولة عن جسده.وعندما أدرك نفسه وأطرافه، شعر بالألم والصداع. الرأس يتحطم واليدان والرجلان تسلخ بالسكين. فتح عينيه. يده اليسرى معلقة في الذيل. الأبلق يبرك في الوادي هادئًا، ساكنًا، محطمًا أيضًا. بصق الدم ورأى جسمه. ما هذا يا ربي؟ لم تبق على جسده سوى الأسمال. تمزقت الثياب وأكلتها أشجار الطريق. هذا يقطع بأن الرحلة المجنونة مرّت عبر أودية عميقة كثيفة بالأشجار العالية. أعشاب السهول لن تطول قامته المعلقة في الذيل. جسمه كله موسوم بجروح عميقة. الدم يغطي الجسد والأطراف. حبيبات الرمل تيبّست على الجروح. النزيف توقف في الليل. فمه أيضًا مليء بحبيبات الرمل.بصق مرارًا حتى تخلّص من التراب. حاول أن يتحرّك فعجز. فتح عينيه فبهرته شعاعات الأصيل. تفقّد الأبلق فلم يصدّق. الحيوان المسكين قطعة حمراء.أغمض عينيه مرة أخرى حتى يطرد الوهم.فتحهما فلم يتغير المشهد. قطعة حمراء. الدم لا ينزف. ولكن الجلد الأسود انسلخ وتقشّر"[1].

ونذكر نموذج آخر لهذه الكتابة ما ورد في الصفحة خمسون(50) حيث تعج بالمقاطع الوصفية لحالة الأبلق أثناء سقوطه في البئر، حيث جاء في قول السارد:

"تقهر. ما أقوى الحياة. ربط اللجام في قدمه، فوق الرسغ. أحكم الوثاق. وتفقد اللجام المربوط إلى الذيل أيضًا. ترنح وهو يحاول أن يهتدي إلى رقبة المهري، إلى رأسه. كان ينوي أن يبوح له بسرّ قبل أن يندفع إلى الهاوية. لم يفكر أنه لن يعود. فكّر في تلك اللحظة المدهشة أن الموت الذي يقول عنه الشيخ موسى إنه أقرب من حبل الوريد، هو أبعد من الصين. وكان ينوي أن يُخبر الأبلق بذلك ويعطيه وصيته في أثناء غيابه في الهاوية. وفّر عليه الشقاء فهرع إليه بشفتيه. لعق الأبلق وجهه، ولكن عجز أن يرى عينيه. عجز أن يفتح فمه بكلمة. فقد القدرة على النطق. بعد العماء جاء الخرس. رفع يده اليمنى، وربت على رأس المهري. تبادل البدوي مع أخيه كلمة السرّ بالأطراف. "[2]

[1]-إبراهيم الكوني، **التِبر**، ص43.

[2]- المصدر نفسه، ص50.

ويَعْمَّدُ الكاتب من خلال فضاء السواد إلى إعطاء للقارئ صورة دقيقة لهذه الوضعية ولكي يُشاركه الحدث بجزئياته، لأن كلما كان التصوير مُتقن كلما زاد انتباه المتلقي. فبعض الصفحات نجد فيها الأسطر متساوية الطول تُرغمك على الوقوف لكشف معانيها لأن"القوة التصويرية للسطر تُبطئ سير العين وتُرغم الذهن على التوقف أمام المحسوس، وهذا البُطء ناتج عن كون التصويري يلزم الذهن بمبارحة خطاب المعنى حيث لا يتم تلقي الخط لذاته لأنه ليس إلا عنصرًا تمييزيًا أودالاً في لوحة الدلالات-كمايَلزمه بمبارحة شفافية التبليغ-أي الطريق المباشرة لحضور المعنى في السطر"[1]. وتعد هذه التقنيات الطباعية (السواد والبياض) إضافة نوعية إلى طاقات النص وبعث دلالات جديدة فيه تواكب تغيرات ومستجدات الرواية المعاصرة.

9-الكتابة المتقطعة:

تُعدّ"عدولاً بصريًا في طريقة الرسم الكتابي العادي للمفردات الشعرية، تعبيراً عن البعد النفسي لدلالة المفردة المقطعة في القصيدة"[2] فالكتابة المتقطعة هي تقنية تعبيرية جديدة تقوم على تقطيع مفردة واحدة إلى عدة أجزاء، وقد استعملها الشاعر والروائي على حد سواء، فلم يقتصر توظيفها على الشعر وهذه النماذج التي بين أيدينا خير دليل على ذلك:

"كان يسعى لأن يخلص..يتخلص. ي..ت..ح..ر..ر.ولكن من يفهم هذا الهراء؟"[3] ويمكن القول أن تقسيم كلمة (يتحرر)صوتيا وكتابتها بهذه الطريقة، إنما أريد به تأكيد معنى التحرر الذي تدلّ عليه الكلمة، بصورة بصرية للحروف تجسد معنى التحرر، ويقول في مقطع سردي آخر:"طوال الليل أنصت لانفعالات الأبلق من خلال مضغه العصبي للفراغ والزبد الأبيض.ف...قرر أن يستردّه بأي ثمن"[4]فعن طريق هذه الكتابة المتقطعة لكلمة فقرر نفهم أن أُوخيّد قرر استراد الأبلق بعد فترة من التفكير والأخذ والرد لإيجاد حل لرفيق دربه. والكتابة المتقطعة هي معادل موضوعي للغة، ونوع من التجديد على مستوى الشكل والبناء. ويترك للقارئ متنفس حتى يتسنى له استعادة أفكاره.

---

[1]- محمد الماكري، **الشكل والخطاب (مدخل لتحليل ظاهراتي)**، ص112.

[2]- أحمد جار الله ياسين، **شعرية القصيدة القصيرة عند منصف المزغني**، مجلة أبحاث، كلية التربية الإسلامية، العدد04، 2005م، المجلد02، ص172.

[3]- إبراهيم الكوني، **التِبر**، ص 137.

[4]- المصدر نفسه، ص98.

وبعد قراءتنا للرواية لاحظنا استعمال الكوني النقاط بكثرة، على اختلاف علامات الترقيم الأخرى، وعباراته جاءت على شكل حكم ونصائح يمكن للإنسان أن يستفيد منها وهي كالتالي:

"الحياة هي الصبر"[1].

"الصبر هو الحياة"[2].

"الأبناء حجاب الآباء. الأبناء فناء الآباء"[3].

"حقا لا يتغرب المرء بلا سبب. حقا أن في صدر الغريب يرقد السرّ"[4].

"عناق الوداع دائما أقسى"[5].

وقد عملت هذه التقنيات التشكيليّة على تطعيم الرواية بدلالات متعددة، إذ أصبح التشكيل ركنًا أساسيًا من أركان بناء الرواية المعاصرة شأنه شأن الفنون البصرية كلها، لأنه يساعد على إعادة إنتاج النص الروائي وفق معطيات بصرية مغايرة لكل ما ألفناه.

ثانيا: الأفضيّة ودلالاتها في الرواية:

1-الصحراء:

تستأثر الصحراء باهتمام منقطع النظير في عالم الكوني الروائي، وتمثل"مركز الثقل السردي، والفاعل الرئيس لفعل الكتابة وبؤرة عالمها لدى إبراهيم الكوني"[6]، ويعمل هذا الأخير على استنطاق الصحراء بشتى عناصرها الطبيعية والبشرية والروحية والأسطورية، وذلك من أجل تكوين فضاء سردي متفرد يختلف عن الفضاءات المعهودة،"ولقد مثل المكان الصحراوي بامتياز ذلك البديل المخلص الذي أراح الروائيين العرب من عناء اختيار المكان الروائي الذي يجمل ملامح عربية خالصة ويمتلك خصوصية الهوية، فوجدوا فيه مصدر إلهام لأفكارهم وتوجهاتهم ومرتعًا خصبًا لإنشاء التخييل

---

[1]- إبراهيم الكوني، **التّبر**، ص 35.

[2]- المصدر نفسه، ص 37.

[3]- المصدر نفسه، ص99.

[4] - المصدر نفسه، ص107.

[5]-المصدر نفسه، ص115.

[6]- لحسن كرومي، **العابر وهاجس البحث عن المكان الضائع قراءة أوليّة لأعمال الكوني**، ص143.

الروائي"[1]ويحق لنا القول أن الصحراء حققت للنص العربي هويته المفقودة في بعض النصوص المتناثرة عبر العصور.

ويُصوِر الكوني الصحراء على أنها منبع الأسرار وهي الأم التي لا تمل من تلقين أبنائها تعاليم الحياة الصحروية ليتسنى لهم التكيف معها،"يأخذ الآباء أبناءهم من أحضان أمهاتهم ليعيدوهم إلى أحضان أمهم الكبرى، أمهم الحقيقية الصحراء لتعلمهم الحكمة"[2]فالصحراء أم حقيقية وأم كبرى في حين يرى الأم التي أنجبت هي أم صغرى وهذا يدل على مدى تعلقهم بالصحراء لدرجة أنهم أنزلوها منزلة الأم، "ولذا فالصحراء أمّ حقيقية، غير الأم الهشة، الصحراء أمّ كبرى، والأم أم صغرى"[3]و"في الاحتقار كل الرذائل الاحتقار أقوى وأقسى من الكراهية. الاحتقار إهانة. هذا ما رضعه من ثدي الأم. من ثدي الصحراء"[4] ويصور لنا السارد مشهد أُوخيّد حينما أراد أن يقرأ أسرار الصحراء"أناخ أُوخيّد أبلقه الأسود، ووقف طويلاً، يُحاول أن يقرأ أسرار الصحراء في هيئة الصنم الخفي..."[5]و"الصحراء علمته أن يتيقظ للإشارات، قالت له إنه ليس في الحياة شيء يمكن أن يعادل الإشارة عندما تتجاهلها أو تغفل عنها... هكذا قالت الصحراء..."[6]و"الصحراء هي التي علمته أن يخافها"[7]وبناء على هذا يُمكن القول أن: الصحراء هي المعلم الأول للإنسان الصحراوي الذي يعيش حياة الترحال الدائم، وتُشكل الصحراء في رواية "من أنت أيها الملاك؟" للكوني اللبنة الأساسية للتعلم، حيث جاء على لسان البطل مسي ما يؤكد ذلك"الصحراء في مسيرة تعليمي كانت أولى الجامعات...يوم في رحاب الحرية يُعلمنا أكثر مما نتعلمه من بطون كتب الدنيا كلها"[8] وفي هذا السياق يرى الكوني:"أن الوطن هو الصحراء، ولكنه ليست الصحراء بصفتها الجغرافية المدونة في معاجم البلدان، الصحراء هنا من طينة أخرى، صحراء استعارية صحراء باطنية وجدانية؛ لا تزدهر ولا

---

[1]- جنات زراد، تجليات الفضاء الصحراوي في الرواية العربية، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، العدد 13، ص 125.

[2]- إبراهيم الكوني، **رواية من أنت أيها الملاك؟**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2009م، ص164.

[3]- وليد بن حمد الذهلي، **جمالية الصحراء في الرواية العربية – إبراهيم الكوني أنموذجا**، ص129.

[4]- إبراهيم الكوني، **رواية التِبر**، ص 118.

[5]- المصدر نفسه، ص 30.

[6]- المصدر نفسه، ص 92.

[7]- المصدر نفسه، ص117.

[8]- إبراهيم الكوني، **رواية من أنت أيها الملاك؟**، ص93-94.

تنتعش إلا في ظلال الروح"[1].ويشتغل الكوني في بناء روايته على المفهوم الروحي للصحراء، لا على ذلك الفضاء الجغرافي المليء بالرمال والعناصر المادية التي يحتويها.

يجعل الكوني الصحراء عنوانًا للطهارة في رواية التِبر، وجاء ذلك على لسان السارد"يقال إن في عين الكرمة يسكن عفريت... العفريت لا يسكن عين الكرمة وحدها، ولكنه يسكن الواحة كلها،... أما هنا فإن العفاريت تموت عطشا... ماء عين الكرمة يغسل الجسد، الصحراء وحدها تغسل الروح تتطهر تخلو، تتفرغ، تتقضى"[2]فالكاتب في هذا المقطع يحمل الصحراء مهمة الطهارة،وإذا كانت عين الكرمة تغسل الجسد في الواحة فإن الصحراء تغسل الروح وهذا أهم شيء يريده الصحراوي لأنه لا فائدة من غسل الجسد دون طهارة للروح، وهذا إن دل على شيء إنما يدل على انتصار الكوني للجانب الروحي على الجانب المادي، والصحراء هي موطن الرسالات والنبوات، وفي هذا الصدد يقول مسي واصفا الصحراء بأنها موطن الرسالات:"...والدليل هو الهوية الصحراوية لكلنبوة"[3]،كما يرى صلاح صالح أن الفضاء الصحراوي"يتمتع بخصائص فريدة كالاتساع والمدى الهائل لمدى الرؤية وجماليات التدفق الضوئي وزوغان الأبصار والقدرة الخالصة على الجمع بين الحركة والسكون"[4]وعليه فالصحراء مبعث الراحة والطمأنينة.

وتمنح الصحراء للإنسان الحرية والحب"...يفرّون إلىصحرائهمليرتحلوا.يفرّون إلى صحرائهم ليتحرّروا.يفرون إلى صحرائهم ليتنفّسوا.يفرّون إلى صحرائهم ليحبوا"[5]، ويجعل منها أيضا "فضاء رحابًا للتصوير والتمثل والتوسع في المشاعر الإنسانية، الصحراء عند الكوني يعلي بناءها المتخيل، فتولد مدينة حلمية متلألئة الأنوار، ندية قريبة من القلب، إنها واو الرمز، والميعاد المستحيل..."[6].وقد حمّل الكوني الصحراء مجموعة من الثنائيات الضدية، وبعد أن صورها على أنها الأم الحقيقية والمعلم الأول وعنوان للطهارة.هاهو الآن يراها مصدر الجدب والقحط في كثير من المقاطع السردية، ويرى عبد الصمد زايد أن للصحراء "مدًا دلاليًا واسعًا، عميقًا، غالبا ما تتعايش فيه الأضداد وتأتلف القيم

[1]- لحسن كرومي، **العابر وهاجس البحث عن المكان الضائع قراءة أولية لأعمال الكوني**، ص 147.

[2]- إبراهيم الكوني، **من أنت أيها الملاك؟**، ص 126.

[3]- المصدر نفسه، ص159.

[4]- صلاح صالح، **الرواية العربية والصحراء**، ص 12.

[5]- إبراهيم الكوني، **نِداءُ مَا كانَ بَعيدًا**، ص44.

[6]- لحسن كرومي، **العابر وهاجس البحث عن المكان الضائع قراءة أولية لأعمال الكوني**، ص 146.

المتناقضة وتمّحي الحدود بين المفاهيم والوظائف"[1]، فالصحراء تضم كل مؤشرات الحياة القاسية من جوع وعطش وخوف "في الليل حدّثه عنالجوع فيالصحراء، قال إن عائلات بأكملها ماتت ودفنت في مقابر جماعية"[2] ويقول أُوخيّد متحدثًا عن قسوة الفضاء الصحراوي "ثم سمعها تغني... كأنها تنوي أن تنزع الوحشة من قلبها. وحشة الحياة وقسوة الصحراء"[3]، ويُضيف قائلا:"يا إلهي. ما أرحم الحمادة. ولكن الصحراء لا تطعم إلا الرمل والغبار والقبلي*"[4]"فمن في الصحراء لم يذق طعم الجدب؟ من لم يطرده الجدب؟ من لم يهاجر؟ من لم يتغرب. هذه الأشياء قدر الصحراء. وكل أغاني الصحراء تعبير عن الشجن والجدب والاغتراب".[5] وكل هذه المقاطع تؤكد على أن الصحراء على امتدادها ورحابة فضائها إلا أنها كانت تمثل لأُوخيّد في بعض الحالات مكانًا ضيقًا تفر منه النفس"فالصحراء مثلا قد تكون مكانًا جغرافيًا مفتوحًا لما تمتاز به من انفتاح على الامتداد الخارجي، ولكن طبيعة الحياة الصعبة فيها وعدم تلاؤم طقسها مع نفسية الإنسان يفسح لانغلاقها "[6].

وترسم الصحراء مسارًا سرديًا مفتوحًا، فيما تفرض طبيعتها النفسية نوعا من الانغلاق،"فهو إذن انغلاق نفسي وليس جغرافيًا، وكذا الحال مع الأماكن المغلقة، فطبيعة الحياة فيها وارتباط الإنسان بهذه الأماكن أو نفورها منها هي التي توضح طبيعتها"[7] فالصحراء للبعض جنة وللبعض نار.وهي"جحيم وفردوس فيآن واحد"[8]. ويقول الشيخ أدّه في رواية المجوس موجها حديثه إلى بوبو:"...مَنْ أراد أن يعيش حرًّا عليه أن يقبل بالحياة في الجحيم، في الصحراء. الصحراء جحيم جميل لأنه جحيم الحرية"[9]فالصحراء لا تقدم لك الحياة بالمجان فهي تعطيك أشياء وتحرمك من أخر ويقول

---

[1]- عبد الصّمد زايد، **المكان في الرواية العربية– الصورة والدلالة**، ص 133.

[2]- إبراهيم الكوني، **التّبر**، ص 94.

[3]- المصدر نفسه، ص 68.

*القبلي: رياح جنوبية صحراوية تهب في أواخر فصل الربيع وأوائل فصل الصيف، وتكون محملة بالأتربة والغبار لهبوبها من المناطق الصحراوية.

[4]- المصدر نفسه، ص 79.

[5]- المصدر نفسه، ص 68.

[6]- محمد صابر عبيد وسوسن البياتي، **جماليات التشكيل الروائي**، ص 252.

[7]- المرجع نفسه، ص217.

[8]- وليد بن حمد الذهلي، **جمالية الصحراء في الرواية العربية – إبراهيم الكوني أنموذجا**، ص7.

[9]- إبراهيم الكوني، **المجوس الجزء الثاني**، تاسيلي للنشر والاعلام، بيروت، لبنان، ط02، 1992م، ص83.

السارد:"...هذا شرط الحرية، تُريد أن تهيم طليقا في الصحراء، تتمتع بالحرية، ولا تريد أن تعيش مهددًا بالعطش...هي لم تخدعنا. لأنها حذرتنا منذ البداية عندما نادتنا قائلة: تعال إذا أردت الحرية ولكن عليك أنتتحمل تبعية الاختيار"[1]وهذا هو قانون الصحراء لادخل للإنسان فيه. وإنما وجبعليه الخضوع لمبادئها وسننها.

أعاد الكوني من خلال هذه الدلالات رسم معالم الصحراء وهيكلتها من جديد وألبسها أثواب جديدة لم تعهدها من قبل، لم تبق الصحراء مجرد كثبان رملية إنما أضاف إليها قيم تليق بشخصياته التي صنعت الحدث الروائي العجيب،"استطاع الكوني بقدرته الفنية العالية أن يجعل الصحراء فضاء أسطوريًا ثريًا برموزه، وطبقاته الدلالية العميقة محولا قحطها إلى جنة أسطورية في عالمه النصي المتخيل مستنطقًا أحجارها وكهوفها ورمالها وشمسها وحرها"[2] فجل رواياته تتمسرح في الصحراء ويتخذها محور الاهتمام في سائر أعماله الروائية، ويصرح قائلا: "الصحراء تسكنني، كنت أسكن الصحراء، ولكن الآن الصحراء هي التي تسكنني، تسكنني أكثر مما سكنتها"[3].فالصحراء فضاء بكر نقي ومعلم للحرية والخلاص.

2-الواحة:

في البداية كانت الواحة تمثل جنة الصحراوي والمسكن المنشود لما تتوفر عليه من ماء وكلأ، و"الواحة تشكل بطبيعتها ملاذا للهاربين من قحط الصحراء وجدبها، فالواحة حلم يُراود أهالي الصحراء الذين يجوبون فيافيها بحثا عن الكلأ والماء، ويحتملون قسوة هذه البيئة وبطشها فهي لا ترحم من استهان بإشاراتها ورموزها، أما الواحة فهي أم رحيمة كريمة، تُسامح من أخطأ في حقها، وتجود بخيراتها على من قصدها طالبا اللجوء والسكينة."[4] وهذا ما حدث مع البطل أُوخيّد عندما غادر الواحة، وذاق في الصحراء كل أنواع الجدب و الاغتراب، وها هو الآن يحن إلى واحة فزّان وإلى العيش فيها "والحنين الدائم للعودة إلى السكينة و الأصل.. حنين إلى تلك الواحة الرحيمة التي لا وجود لها..

---

[1]- إبراهيم الكوني، **الخسوف رباعية روائية 04نداء الوقواق**، تاسيلي للنشر والاعلام، ط02، 1991م، ص 60.

[2]- عتيق مديحة، **توظيف الأسطورة في رواية نزيف الحجر**، مجلة الموقف الأدبي، العدد 406، شباط 2005م، ص 35.

[3]-إبراهيم الكوني في لقاء صحفي مع أحمد علي الزين.

[4]- عكازي شريف، **طبيعة التلازم بين الشخصية الروائية والحيز المكاني رواية التبر لإبراهيم الكوني أنموذجا**، مجلة مقاليد، العدد الخامس، ديسمبر 2013م، ص16.

الواحة الأصلية.. الواحة التي تعتبر واحات (فزّان) كلها مجرد ظلّ بائس لها"[1]، ويُضيف السارد في نفس المقطع أن "أُوخيّد رأى طيف هذه الواحة في لحظة السقوط في البئر وأخفى السرّ"[2] فالتعلق الشديد بالواحة هو ما دفع به إلى رؤية طيفها أثناء سقوطه في البئر إلا أنه أخفى السرّ" لأن الحكمة إذا انتشرت في الصحراء بطل مفعولها"[3] ولسبب آخر هو: أن"إفشاء السر للغرباء في قانون الصحراء تكلف المهاجر حياته"[4].

تُعدّ الواحة بالنسبة لأُوخيّد وعائلته المستقر الصيفي، فحين تشتد عليهم الحياة في الصحراء ويهدهم الجوع والعطش يفرون إلى الواحة التي تعتر متنفسا لهم،"ولكنه نزح إلى الأودية السفلية المتاخمة لحدود فزّان يتجاور مع رحل من مختلف القبائل والملل في مواسم الأمطار ويستقر بالواحات في الصيف حتى أنجب مولوده البكر"فالواحة إذن كانت شاهدة على ولادة المولود البكر لأُوخيّد.

وبعدما كانت الواحة تمثل جنة الصحراوي ها هي الآن تمثل سجنه ومنفاه، وذلك بعد الحادثة المشؤومة التي كلفته زوجته وولده مقابل استعادة الأبلق، أي بعد الإطاحة به من طرف دودو اللئيم الذي دفعه إلى رهن الأبلق ومن ثم تسلط عليه وأخذ منه زوجته وولده،"لا يعرف معنى الطمأنينة إلا من كان مكبلا بقيود الواحات"[5] ويُسمي أُوخيّد الواحة بالملعونة ويُشبهها بالمنفى إذ يقول السارد:"لم يأكل الترفاس*مُنذ أن استقر بالواحة الملعونة...بعد عمر طويل في منفى الواحات"[6]، ويرى أن جل سكان الواحات عبيد"... وسلم رقبته لسلاسل الاستقرار في الواحات، كل سكان الواحات عبيد، لا يقيم وراء جدار أو كوخ إلا عبد"[7] فأوخيّد يحمل الواحة الذنب الذي اقترفه في حق زوجته وولده

---

[1]- إبراهيم الكوني، **التّبر**، ص 68.

[2]- المصدر نفسه، ص 68.

[3]- عكازي شريف، **طبيعة التلازم بين الشخصية الروائية والحيز المكاني رواية التبر لإبراهيم الكوني أنموذجا**، ص16.

[4]- إبراهيم الكوني، **التّبر**، ص 120.

[5]- المصدر نفسه، ص 126.

*- **الترفاس**: وهو الكمأ ينمو أساسا في الحمادة الحمراء، وهو ثلاثة أنواع: الأبيض والأسود و الأحمر حسب التربة (رواية التِبر: ص 33) وهي نبتة أسطورية ذكرها هوميروس في الأوديسة، حين قال: "كل من ذهب إلى ليبيا وذاق طعم اللوتس ينسى أهله ووطنه ويقيم هناك إلى الأبد". (إبراهيم الكوني: **الخسوف رباعية روائية أخبار الطوفان الثاني**، دار التنوير للطباعة والنشر، ليبيا، ط2، 1991م، ج3، ص52.

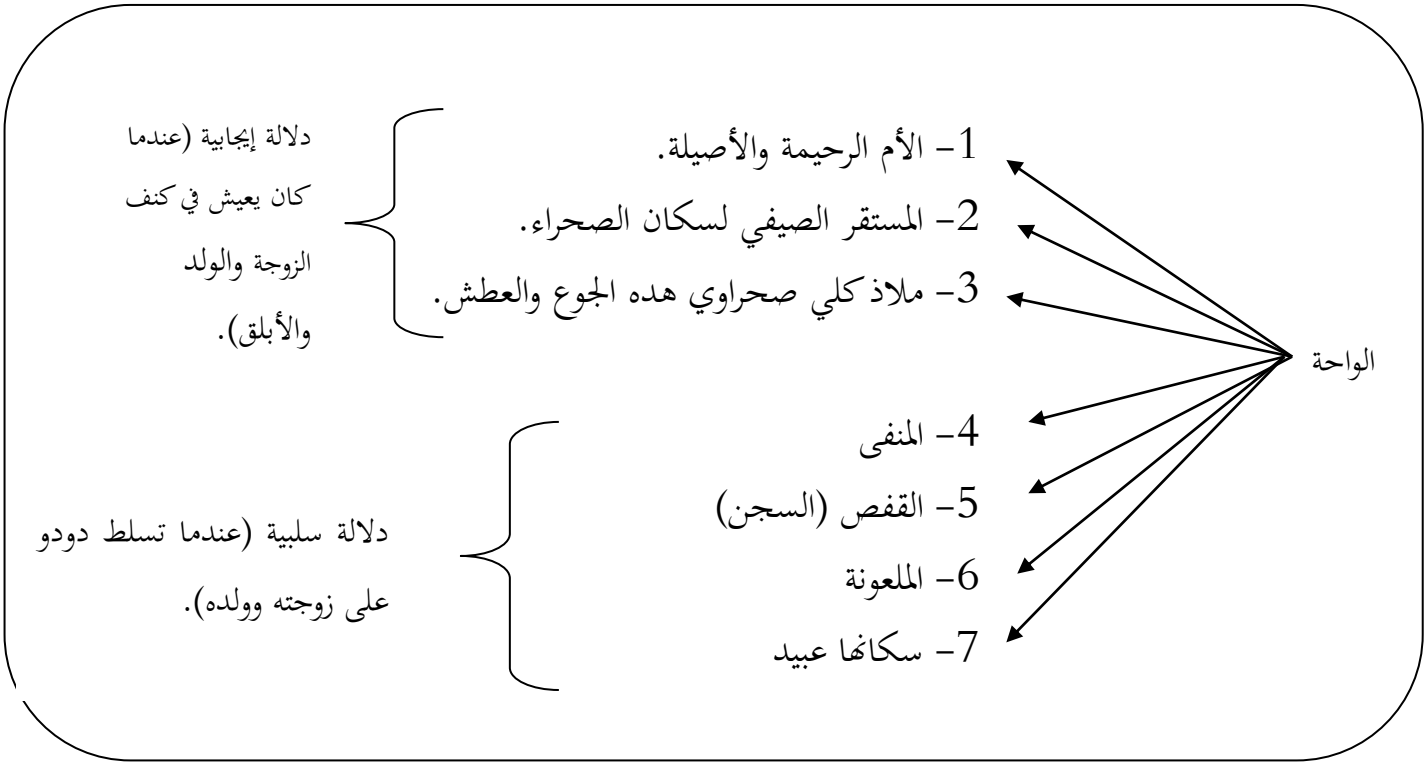
[6]- إبراهيم الكوني، **التّبر**، ص125.

[7]- المصدر نفسه، ص 127.

ويرى بأنها هي المسؤولة "عندما يدبر القدر أمرا فإنه يجعل كل شيء مسؤولا. يجعل كل شيء عدوًا... هذا من شيم القدر الأعلى. عندما يقرر يضع المسؤولية على عاتق الجميع حتى لا يكون أحد مسؤولاً"[1]وشبه أوخيّد حياته في الواحة بالقفص"وداعا للقيود المكسورة، وداعا للقفص الذي يفوق في قوته قضبان بقايا السجون التي تركها القائم مقام التركي قبل أن ينسحب من الواحة، الفضل يرجع للأبلق في تحطيم هذا القفص"[2].

لقد شحن الكوني الواحة بدلالات عديدة وألبسها قيم رمزية غير معهودة إذ نجده يصفها تارة بالرحيمة والأصيلة وتارة أخرى نجده يصفها بأبشع الصور المتمثلة في: المنفى، الملعونة، القفص، سكان الواحة عبيد...ويسعى الكاتب من خلال هذا التوظيف إلى تقديم صورة متكاملة لدلالة الواحة في المتن الروائي ومن ثم نجده ينزاح عن الدلالة النمطية، مقدما بذلك نصًا روائيًا متعدد الأبعاد.

المخطط الآتي يوضح دلالة الواحة في رواية التِبر



[1]- إبراهيم الكوني، ص 112-113.

[2]- المصدر نفسه، ص 127

3-الجبل:

تُشكل الجبال أفضية مهمةفي رواية التِّبر مثل جبل الحساونةالذي يُعدّ"سلسلة جبلية تمتد جنوب الحمادة الحمراء، وتفصلها عن الصحراء في فزان"[1]ويُمثل جبل الحساونة الأرضية التي وقعت عليها الأحداث، حيث كان لها باعًا كبيرًا في احتواء الشخصيات داخل المتن الروائي، إذ اتخذ الجن*من جبل الحساونة موطن له والمقاطع السردية الآتية توضح ذلك:

يقول السارد:"نزل ستار العتمة. ازدادت الصحراء وحشة وغموضًا وامتدادًا. زغردت الجنيات في جبل الحساونة. شحنته الزغاريد بالقوة. الزغاريد تشحن الفرسان حتى لو كانت هدية من حناجر الجنيات"[2] فالجن يعمل على كسر وحشة الصمت ورتابة الغموض التي تخيم على الصحراء منذ حلول المساء، وفي هذه الحالة الحرجة التي يحياه كل من وطأ هذا المكان تفرض عليه البحث على أبسط شيء ليعلق به أمله، وهذا ما وقع مع السارد حين اعتبر زغاريد الجنيات بمثابة هدية تشحن فرسانهم وتبعث في نفوسهم الحياة من جديد، وهذا ما يؤكده سعيد الغانمي بقوله:"مجتمع الضرورة الذي يعيش على حافة الحياة ويكرر وجود نفسه المقاوم للموت فلا بد من استثمار أي شيء متاح للدفاع عن الحياة"[3].

يتحدث السارد عن أُوخيّدلحظة سقوطه في البئر قائلاً:"في هذه اللحظة الصغيرة، الفاصلةبين الحجر الأعلىوالماء الأسفل،... بل رأى ميلاده في تلك اللحظة.رأى نفسه وهو يسقط من رحم أمه إلى الهاوية. سمع عويل الجنيات في جبل الحساونة"[4]، ويُضيف قائلاً:"الجاذبية. الجاذبية. آه من جاذبية الأنثى. إنها ذلك الجانب الخفي في المرأة. إنها واضحة وبسيطة مثل الصحراء، ولكن ليس ثمة شيء يفوقها غموضا وخفاء. إنها كهمهمات الجن في جبل الحساونة تسمعها ولكنك لا تستطيع أن تميز الكلمات"[5]فالسارد يصور صوت المرأة وهي تناجي بهمهمات الجن في جبل الحساونة، ونلاحظ أن

---

[1]- إبراهيم الكوني، **نزيف الحجر**، ص 100.

[*]**الجن**: قوة خفية تعيش بيننا ترانا من حيث لا نراها، نخافها ونحترم خصوصيتها (عكازي الشريف، **طبيعة التلازم بين الشخصية الروائية والحيز المكاني رواية التبر لإبراهيم الكوني أنموذجا**، ص 16).

[2]- إبراهيم الكوني، **التِّبر**، ص 41.

[3]- سعيد الغانمي، **ملحمة الحدود القصوى- المخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوني**، ص 15.

[4]- إبراهيم الكوني، **التِّبر**، ص 50.

[5]-المصدر نفسه، ص 67.

هذا الأخير – جبل الحساونة- خص بالجن دوم سواه برغم من تعدد الجبال في الصحراء، وهذا التخصيص يدفع بنا إلى القول أن برغم من رحابة الصحراء وتعدد جبالها إلا أن الجن اختارت جبل الحساونة مسكنا لها وذلك من أجل أن يكون قريب من الواحة التي يقطنها أُوخيّد حتى يواسيه ويقاسمه الوحشة والظلمة التي تنتابه، ويشارك في صنع العالم الروائي للكوني.

واتخذ والد أوُخيّد جبل الحساونة صمام أمان للتصدي للهجومات التي تعرض إليها من طرف الطليان، وتُشكل الجبال فضاء مرتفعًا له دور دفاعيّ وأمنيّ[1] لصالح أُوخيّد وأبلقه " ... اعتصم بجبل الحساونة حتى مات. مات بالعطش، فاستسلمت القبيلة كغيرها من القبائل"[2].وبعد أن أخذ دودو زوجة أُوخيّد وولده مقابل استعادة الأبلق لأُوخيّد قرر هذا الأخير- أُوخيّد- أن يغادر الواحة و يستقر بجبل الحساونة، لأنه وجد بقرب هذه الجبال مراتع تضمن للأبلق حياته، كيف لا يبحث للأبلق عن رزقه وهو الذي آثره عن الزوجة و الولد، ويقول السارد في هذا الصدد:"في المراتع الجنوبية المحاذية لجبل الحساونة، استرد الأبلق عافيته... في تلك السهول السرية لم يسترد الأبلق لحمه وشحمه وبهاءه فقط، ولكنه ذاق الترفاس بعد عمل طويل... فتوج صبره وعذابه بالمكافأة... ولكن المكافأة الحقيقية ليست في الترفاس وليست في استرداد الأبلق لصحته. المكافأة في الصفاء والهناء والسكينة، في الهدوء والفضاء..."[3]فأُوخيّد قرر العيش مع الأبلق في جبل الحساونة لاعتبارات عديدة نذكر منها: استعادة الأبلق لعافيته ولأنه وجد الراحة النفسية التي غابت عنه في الواحة، ولأمر أكثر أهمية وهو نسيان قضية رهنه لزوجته وولده لدودو مقابل عودة الأبلق، فأُوخيّد الآن يخرج به من الواحة إلى الاعتصام بالجبل ليتسنى له التمتع بالحياة مع صديقه ورفيق عمره لوحدهما حتى لا يتمكن أحد من تعكير صفوة حياتهما.

وجعل أُوخيّد من الجبل ملجأ لحماية نفسه من أقاربالقتيل"دودو"اللذين جاءوا لثأر لقريبهم حتى يتمكنوا من اقتسام الثروة التي تركها دودو، "لأن في عرف الصحراء لا يبيح تقاسم الإرث، تقاسم الغنيمة، قبل الانتقام للقتيل "العقلاء في بيوتهم العقلاء في آير، العقلاء لا يقطعون مسيرات

---

[1]- يُنظر: بلسم محمد الشيباني، **الفضاء وبنيته في النص النقدي والروائي رباعية الخسوف لإبراهيم الكوني(نموذجا)**، منشورات مجلس تنمية الابداع الثقافي-الجماهرية، بنغازي، ط1، 2004م، ص171.

[2]- إبراهيم الكوني، **التِبر**، ص 74.

[3]- المصدر نفسه، ص 125-126.

شهور لكي يطاردوا رجلاً وحيدًا في جبل الحساونةطمعًا في الذهب"[1]ويقول في مقطع سردي آخر:"الجبل هو الأمل الوحيد. هو الخلاص..."[2]ويمثل الجبل" المكان اللامتناهي وهو المكان الذي لا يخلع لسلطة أحد، ويكون بصفة عامة خاليا من الناس، مثل الصحراء والبراري هذه الأماكن لا يملكها أحد، وتكون الدولة وسلطتها بعيدة حيث تستطيع أن تمارس قهرها."[3] والكوني يجعل من القمة الجبلية خلاصًا من العذبات والهموم والضغوطات النفسية ويبرز ذلك في قوله: لن يذوق طعم الحياة من لم يتنفس هواء الجبال"[4].

ينزاح الكوني عن دلالة الجبل السائدة "الجبل في الصحراء كومة من الصخور الصماء التي غادرتها الحياة منذ أمد بعيد ومزيتها أنها تكسر امتداد الصحراء"إلى دلالة جديدة فعالة وهذا ما أُستخلِص من المتن الروائي، ففي البداية نجد الجبل موطن الجن، ومع توالي الأحداث نجد أن أُوخيّد اتخذ الجبل ليستقر مع أبلقه بعيد عن الضوضاء في الواحة، وفي المقاطع الأخيرة من الرواية نلحظ اتخاذأُوخيّدالجبل الحصن المنيع الذي يقيه شر أقارب القتيل، كما أن والده اعتصم بالجبل لصد الغزاة، وكانت الجبال خياره الذي لا يخذله، ومنقذه من قبضة الفناء والموت[5]،فالكوني يُحمِل الجبل دلالات إيحائية تتماشى مع فنيات الأحداث.

المخطط الآتي يوضح دلالة الجبل في رواية التِبر:

الجبل (الحسناوة)
- موطن الجن.
- مكان اعتصام والد أُوخيّد للتصدي للهجوم الطلياني.
- اتخاذه أُوخيّد مسكنًا له وذلك بعد حرمانه من زوجته وولده.
- يمثل الخط الدفاعي بالنسبة لأُوخيّد جراء ملاحقة أقارب القتيل له.

[1]- إبراهيم الكوني، **التِبر**، ص 148.

[2]- المصدر نفسه، ص 149.

[3]- محمد بوعزة، **تحليل النص السردي-تقنيات ومفاهيم**، ص 107.

[4]- إبراهيم الكوني، **التِبر**، ص 120.

[5]- يُنظر: بلسم محمد الشيباني، **الفضاء وبنيته في النص النقدي والروائي رباعية الخسوف لإبراهيم الكوني(نموذجا)**، ص172.

4-العراء:

هو مكان فسيح وغير محدد وهو خلاء رحب، ولقد اتخذ العراء دلالات مختلفة في الرواية نذكر منها:

مكان لمناجاة الله حيث يقول السارد:"قفز إلى العراء وخاطب الله: خفف يا ربي. خفف. يا ربي قوه على الجن..."[1]وجعل أُوخيّد من العراء مكانًا لمناجاة الله والتوسلإليه بتخفيفالألم عن الأبلق ومنحه القوة لمواجهة المرض الذي لزمه، وفي موضع آخر كان محطة للالتقاءوالتحاور وهذامافعله الشيخ موسى والبطل أُوخيّد"اختلبه فيالعراء مع حلول المساء، وعزاه بسؤال..."[2] وفي موضع آخر كان مستنقع للبوح بالأسرار وهذا ما تجسد في حوارات ولقاءات أُوخيّدمع الأبلق المتكررة، في حين نجد في قانون العام للحياة أن إفشاء السر يكون في مكان محدود و ضيق، وبهذا يكون الكوني قد انزاح عن الدلالة المهيمنة للعراء و أعطاه دلالات جديدة تواكب نمط الرواية الجديدة.

يزخر النص الكوني بذكر أسماء الأماكن الواقعية، الأماكن التي لها بعد تاريخي وحضاري، حيث يقول عثمان الميلودي:"يكثر في روايات الكوني ذكر أسماء الأماكن الواقعية، سواء شكلت فضاء رئيسيًا أو ثانويًا للأحداث، وهذا الحضور المكثف للأسماء المرجعية، لأماكن يمكن العثور عليها إما في واقع الصحراء، أو في كتب الجغرافيا القديمة أو الحديثة، يحقق لنصوص الكوني نوعا من التطابق مع المكان الذي ترصده هذه النصوص، وتوهم بالتطابق مع الواقع"[3]ومن بين هذه الأماكن نجد: غدامس – كانوا صحراء دنبابة- واحة فزان- أغاديس–تمبكتو- الجبل الأخضر- مراكش- واحة آدرار- وادي المغرغر- الحمادة الشمالية...كل هذه الأماكن الفعلية تُوهِم القارئ بواقعية الحدث الروائي وتدفع به إلى التساؤل والتفاعل مع النص، وأعاد الكوني صياغة الأمكنة والعالم وفق رؤية اتخذت صورا مثالية وإنسانية، وتجاوز بها المساحة الجغرافية المجردة للأماكن إلى كونها تشكيلاً روحيًا ووجدانيًّا يزخر بالحركة والحياة، فاستنطقها ونقل أحاديثها وتاريخها عبر كتاباته.

---

[1]- إبراهيم الكوني، **التّبر**، ص 36.

[2]-المصدر نفسه، ص 55

[3]- عثمان الميلودي، **العوالم التخييلية في روايات إبراهيم الكوني (بحث في الطبيعة و المحتويات و الأسلوب)**، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2013م ص 152.

خلاصة الفصل:

-شكَّل الفضاء دورًا بارزًا في رواية التّبر، باعتباره المحرك الأساسي لبنية النص، وخرج الكوني بالفضاء إلى أفق جديدة تجاوزت القيم النمطية، وشحنه- الفضاء- بدلالات رمزية تنضح بالجدة وتشع بالتكثيف الدلالي، فلم يبق الفضاء مجرد أشكال هندسية صماء"بل صار فضاء له وجوده الاستراتيجي في الرواية، والفضاء عند الكوني هو الصحراء بكل ما تظهره وتضمره من تفاصيل. فقد تحوّلت من مجرد مكان له حضور شعاري إلى فضاء لا محدود له فنياته وخصوصياته الجمالية، بل وحتى فاعليته في بنية الرواية وهندستها"[1]. ويُعدّ عنصر الفضاء من أهم تقنيات الشكل الروائي التي لا يمكن للدراسات الحديثة أن تغفل عنها، كونه إحدى جماليات البنية الروائية وعنصرًا فاعلاً في النص السردي لما له من أهمية كبرى في تأطير المادة الحكائية.

في دراسة عنصر الفضاء ارتأيت أن لا أقسمه إلى فضاءات مفتوحة وفضاءات مغلقة لأن دلالة الفضاء وضيقه واتساعه تبنى على أساس الحالة النفسية للشخصية فالفضاء الواحد يمكن أن يحمل دلالتين مختلفتين لدى شخصية واحدة "إنّ سعة المكان وضيقه، وانغلاقه وانفتاحه، رهينان بالحالة النفسية أو الشعورية لسكان المكان"[2]، ومن وجهة نظري أن التقسيمات التيتخضع لها الفضاءاتتعتبر قوالب جاهزة تفرض على الدارس النسج على منوالها، في حين أن ترك الفضاءاتتخضع لحالة الشخصية تمنحنا نوعًا من الحرية في التصرف و التلاعب مع عنصر الفضاء.

[1]- طانية حطاب، **إبراهيم الكوني ومشروعه السردي- من طوق الصحراء إلى إشعاع العالمية**، مجلة رؤى فكرية، مخبر الدراسات اللغوية والأدبية، جامعة سوق أهراس، العدد الرابع، أوت 2016م، ص 127.

[2]- محمد صابر عبيد وسوسن البياتي، **جماليات التشكيل الروائي**، ص 252.

الفصل الثّاني

بنية الزمن في رواية التّبر لإبراهيم الكوني

أولا/ مفهوم الزمن:(Temps).

1-لغة:

2- اصطلاحا.

ثانيا/المفارقات الزمنية:

1-الاسترجاع.

2-الاستباق.

ثالثا/ الديمومة:

1- تعطيل السّرد

1-1- المشهد.

1-2- الوقفة:

2- تسريع السرد:

2-1- الخلاصة.

2-2- الحذف.

يُمَثِّل الزمن عنصرًا أساسيًا في بناء الرواية، فلا يمكننا أن نتصور حدثًا واقعيًا أو خياليًا خارج الزمن، فهوالمحرك الأساسي لحياة الإنسان ففيه يوجد وخلاله يعمل، وقد اكتسب أهمية جليلة في مجال الأدب والنقد، إذ غدا بعدًا محوريًا في العملية السردية.

أولا– مفهوم الزمن:(Temps).

1– لغة:

جاء في لسان العرب" الزَّمَنُ والزَّمَانُ: اسم لقليل الوقت وكثيره، وفي المحكم: الزَّمَنُ والزَّمَانُ العَصْرُ، والجمع أزْمُن وأَزْمَان وأَزْمِنة. وزَمَنٌ وزَامِنٌ: شديد. وأَزْمَنّ الشيءُ: طال عليه الزَّمان، و الاسم من ذلك الزَّمَنُ و الزُّمْنَة؛... وأَزْمَنَ بالمكان: أَقام به زَمانًا... والزّمان يقع على الفَصْل من فصول السنة وعلى مُدَّة ولاية الرجل وما أَشبهه"[1]، وجاء في القاموس المحيط "الزَّمَنُ: اسملِقَلِيل الوَقْت وكثيرِه، والجمع أزْمَان، وأَزمنة وأَزْمُنٌ. ولَقِيتُه ذاتَ الزُّمَيْنِ: تُرِيدُ بذلك تَرَاخِيَ الوَقْتِ. وعَامَلَه مُزَامَنَةً كمُشَاهَرَةٍ، والزَّمَانَةُ: الحُبُّ، والعاهَةُ،... زَمنًا وزُمْنَةً بالضم، وزَمَانَةً، فهو زَمِنٌ وزَمِيْنٌ والجمع زَمِنُوْنَ وزَمْنَى...زَمَانٍ وأَزْمَن:أَتَى عليه الزَّمَانُ"[2]، أما في معجم مقاييس اللغة فقد ورّد تعريفه كالآتي: "زمن: الزاء والميم والنّون أصلٌ واحدُ يدلُّ على وَقْتٍ من الوقت. من ذلك الزَّمان، وهو الحِين، قليلُه وكثيرُه، يُقال زمانٌ وزَمَن، والجمع أزمانٌ وأزمنَة"[3].

من خلال هذه المفاهيم اللغوية نلاحظ أنها تشترك في مدلول كلمة الزمن، وأنه جاء تحت الجذر (ز– م–ن)، وجمعه أزمنة وأزمان، والزّمن هو كثير الوقت وقليله.

---

[1]– ابن منظور، **لسان العرب**، مادة(ز–م–ن)، دار صادر للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، ط3، 2004م، مج: 7، ص 60.

[2]– الفيروز أبادي، **القاموس المحيط**، ص1213.

[3]– ابن فارس، **معجم مقاييس اللغة**، تح: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 2011م، ج1، ص532.

2 – اصطلاحا:

يُعدُّ الزمن من بين المصطلحات التي شغلت الفلاسفة و العلماء في شتى المجالات، ويُشكل أكثر هواجس القرن العشرين وقضاياه بروزًا في الدراسات الأدبيّة والنقديّة، إذ شغل معظم الكتاب والنقاد أنفسهم بمفهوم الزمن الروائي، وقيمته ومستوياته وتجلياته[1]،وتضاربت بشأنها الآراء، حيث يقول "عبد الملك مرتاض" عن الزّمن أَنَّه:" الشبح الوهمي الَمخوّف، الذي يقتفي آثارنا حيثما وضعنا الخُطى، بل حيثما استقرت بنا النوى، بل حيثما نكون، وتحت أي شكل، وعبر أي حال نلبَسها، فالزمن هو وجودنا نفسه، هو إثبات لهذا الوجود أولا، ثم قهْره رويدًا رويدًا بالإبلاء آخرا، فالوجود هو الزمن الذي يُخامرنا ليلا ونهارًا، ومُقامًا وتَظعانا، وصِبا وشيخوخة ؛دون أن يغادرنا لحظة من اللحظات، أو يسهو عنّا ثانية من الثواني"[2]، ويظل مفهوم الزّمن هو "الأكثر ميوعة في تحديده والكشف عن ماهيته باعتباره حقيقة مجردة لا ندركها بصورة صريحة، ولكننا ندركها في الأحياء والأشياء"[3]. ويرى "عبد الصمد زايد" أنَّ الزّمن:" تلك المادة المعنوية المجردة التي يشكل منها إطار كل حياة وحيز كل فعل وكل حركة، والحق أنها ليست مجرد إطار، بل إنها لبعض لا يتجزأ من كل الموجودات وكل وجوه حركتها ومظاهر سلوكها"[4]. فالزمن إذن مظهر نفسي لا مادي، ومجرد لا محسوس، مما يصعب على النقاد إعطاء تعريفًا جامعًا له، ولذلك تبقى إشكالية تحديده قائمة.

إنَّ الالتفاف حول دراسة الزمن وحضوره في النص الأدبي عامة، والروائي خاصة مرده إلى اعتبار الزمن" عنصرًا من العناصر الأساسية التي يقوم عليها فن القص، فإن كان الأدب يُعدّ فنًا زمنيًا إذا صنفنا الفنون إلى زمنيّة ومكانيّة، فإنّ القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزّمن" [5]،أي أن الزّمن يشكل محور العملية السردية، ويرتبط ارتباطًا وثيقًا بالفنون القصصية، ويُضيف حسن بحراوي بأننا لا نستطيع أن نعثر على سرد خال من الزمن، لأن هذا الأخير– الزمن–هو الذي يوجد في السرد، وليس

---

[1]– يُنظر: مها حسن القصراوي، **الزمن في الرواية العربية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004م، ص 36.

[2]– عبد الملك مرتاض، **في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)**، ص 171.

[3]– مها حسن القصراوي، **الزمن في الرواية العربية**، ص 13.

[4]– عبد الصمد زايد، **مفهوم الزمن ودلالته**، الدار العربية للكتاب، تونس، د.ط، 1988م، ص 07.

[5]– سيزا قاسم، **بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)**، ص217.

السرد هو الذي يوجد في الزمن[1]، وتكمن أهميته في كون" الأحداث تسير في زمن، الشخصيات تتحرك في زمن، الفعل يقع في زمن، الحرف يُكتب و يُقرأ في زمن، ولا نص دون زمن"[2] و بناء على هذا يمكن القول إنَّ لا سرد يقع خارج نطاق الزمن.

يتضمن النص السردي زمنين رئيسيين هما:

1-زمن القصة(Le temps de La fiction).

2-زمن السرد(Le temps de la narration).

فزمن القصة هو:" الأحداث المروية والشخصيات المتحركة وغير هذا من العناصر التي تحيل إلى تجربة المتلقي، وتعد محاكاة للواقع "[3]. أما زمن السرد:" هو الوقت الذي يستغرقه عرض المواقف والوقائع"[4]، "وبعض الباحثين يستعملون زمن الخطاب (Le temps du discours)بدل مفهوم زمن السرد"[5].

نستشف من خلال هذه المفاهيم أن زمن القصة هو الزمن الطبيعي للأحداث، بينما زمن الخطاب فيتصل بفعاليات تقديم تأثير الأحداث داخل النص السردي، وهو مجال اللعب الفني بالزمن والتلاعب بالأحداث.

ويرى "حميد لحمداني" أن:"زمن القصة يخضع بالضرورة للتتابع المنْطقي للأحداث بينما لا يَتقَيدُ زمن السرد بهذا التتابع المنطقي"[6]، أما "تودوروف"(Todorov) فيشير إلى أنَّ زمن الخطاب خطي، وزمن القصة متعدد الأبعاد، ويمكن للأحداث في القصة (Récit) في أن تقع في آن واحد، على اختلاف الخطاب (Discours)لا يمكن للأحداث أن تأتي متسلسلة [7].

---

[1]- يُنظر:حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي(الفضاء- الزمن- الشخصية)**، ص117.

[2]- صبحي الطعان، **بنية النص الكبرى**، مجلة عالم الفكر، العدد1-2، 1يوليو 1994م، الكويت، ص 445.

[3]-صلاح فضل، **نَظَرِيَّةُ البنَائِيَّة في النَّقد الأدبيّ**،ط1، 1998م، مصر، ط1، 1998م ص272.

[4]- جيرالد برانس، **المصطلح السردي (معجم مصطلحات)**، تر: عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2003م، 78.

[5]- محمد بوعزة، **تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)**، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت، لبنان، ط1، 2010م، ص87.

[6]- حميد لحمداني، **بنية النص السردي(من منظور النقد الأدبي)**، ص 73.

[7]- يُنظر: سَعيد يقطين، **تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السَّرد- التبئير)**، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1997م، ص73.

وتُمَثِّل في الحين ذاته الدراسات والجهود التي قدمها الناقد" جيرا جنيت"(Gèrard Génette)في مجال تحليل الزمن الروائي، اللبنة الأساسية لدراسة بناء الزمن وتقنياته داخل المدونة السردية، لأنه استطاع أن يستثمر آراء وإسهامات من سبقوه، خاصة الآراء النقدية التي قدمها " تودوروف" والتي تتعلق بالمحاور الكبرى للعلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب، و يُضيف في هذا الصدد سيّد إبراهيم أهمية المنجز النقدي لجنيت قائلا:" لا يحمل مجرد جهد عبثي ممتد في الفراغ المطلق بلا معنى، بل يصبّ آخر الأمر في نتائج تلقي ضوء كاشفًا على العمل الذي يتعرض طوال الوقت لتحليله"[1].

ثانيا– المفارقات الزمنية (Anachronies de temps):

يُعرفها"جيرار جنيت" بقوله:"هي دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما، بمقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنيّة في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنيّة نفسها في القصة"[2]، فالمفارقة الزمنية تعني إذن : الخروج عن الترتيب الطبيعي للزمن، وتنشأ عن عدم التطابق بين زمن القصة وزمن الخطاب، وجاء في قاموس السرديات أنّ المفارقة الزمنية في علاقتها بلحظة الحاضر، هي اللحظة التي يتم فيها اعتراض السرد التتابعي الزمني(الكرونولوجي) لسلسلة من الأحداث لإتاحة الفرصة لتقديم الأحداث السابقة عليها، ويُمكن للمفارقة الزمنية أن تكون: استرجاعًا (analepsis) أو استباقًا (prolepsis)[3]، وبناء على هذا يُمكن التمييز بين نوعين من المفارقات الزمنية هما:

1- الاسترجاع.
2- الاستباق.

---

[1]- سيّد إبراهيم، **نظرية الرواية– دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة**، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ط، 1998م، ص 113.

[2]- جيرار جنيت، **خطاب الحكاية (بحث في المنهج)**، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدى وعمر حلى، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2، 1997م، ص47.

[3]- يُنظر: جيرالد برانس، **قاموس السرديات**، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، ط1، 2003م ص 15.

1- الاسترجاع(Analepse):

أو السرد الاستذكاري(Reçit Analeptique) تقنية زمنية تعني:" العودة إلى ما قبل نقطة الحكي، أي استرجاع حدث كان قد وقع قبل الذي يُحكى الآن"[1]، و تُعرف آمنة يوسف الاسترجاع بقولها:"أن يتوقف الراوي عن متابعة الأحداث الواقعة في حاضر السرد، ليعود إلى الوراء مسترجعا ذكريات الأحداث و الشخصيات الواقعة قبل أو بعد بداية الرواية"[2] وبناء على هذا يُمكن القول بأن الاسترجاع آلية زمنية تُستعمل للعودة إلى ما قبل نقطة الحكي، و الراوي في هذا المقام يجد نفسه ملزمًا بترك الأحداث الحاضرة في العملية السردية، من أجل استحضار الأحداث الماضية وسردها في حاضر السرد.

1-1- وظائف الاسترجاع: يُحقق استدعاء الماضي في النص الروائي، جملة من المقاصد الحكائية تتلخص في النقاط التالية[3]:

1- ملء الفجوات التي يُخلفها السرد بتقديم معلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت عالم القصة، أو بإطلاعنا على حاضر شخصية اختفت عن مسرح الأحداث، ثم عادت للظهور من جديد.

2- الإشارة إلى أحداث سبق للسرد أن تركها جانبًا ثم اتخذ الاستذكار وسيلة لتدارك الموقف، وسد الفراغ الذي حصل في القصة.

3-العودة إلى أحداث سبقت إثارتها، أي تكرارًا يُفيد التذكير.

4- تغيير دلالة بعض الأحداث السابقة.

---

[1]- ينظر: جان ريكاردو، **قضايا الرواية الحديثة**، تر: صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا، د.ط، 1977م، ص 250.

[2]- آمنة يوسف، **تقنيات السرد في النظرية والتطبيق**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2015م، ص 104.

[3]- يُنظر: حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي(الفضاء- الزمن- الشخصية)**، ص121-122.

وقد حصرت مها حسن القصراوي (محفزات الاسترجاع)[1]، التي تجعل من هذه العملية عملية سلسة لا تشعر القارئ بذلك الانعطاف المفاجئ وتغير مسار الزمن الروائي، في هذه النقاط التالية:

1-تُعدّ اللحظة الحاضرة أهم محفزات الاسترجاع، بما تتضمنه من شخوص وأحداث وأمكنة وأشياء تُثير ذكريات الماضي...

2-تلعب الحواس دوراً أساسياً في تحفيز الذاكرة لتتم عملية الاسترجاع، فالرؤية البصرية لشخص ما أو شيء ما في الحاضر قد تدفع إلى استعادة الماضي...

3-تُعدّ اللغة من محفزات الاسترجاع، فقد تُقال لفظة ما تعمل على إثارة الذاكرة، لتقوم بعملية استدعاء الماضي في لحظة الحاضر.

وهذا عن محفزات الاسترجاع أما الآليات والوسائل التي يلجأ إليها الراوي لربط الاسترجاع بمستوى الزمن السردي الحاضر، فتتجلى فيما يلي[2]:

1-الاعتماد على الذاكرة في استثارة ذكريات الماضي، لأن الماضي مخزون ومنسوج فيها، تستدعيه اللحظة الحاضرة على غير نظام أو ترتيب.

2- استخدام المنولوج الداخلي أو المناجاة النفسية في عملية استرجاع الماضي، ونسجه في المقاطع السردية الحاضرة بصورة تلاحمية.

3-الاعتماد على الحوار الخارجي (الديالوج) في عملية استرجاع أحداث الماضي، وترهينها في مستوى السرد الحاضر، لتحقيق أهداف يطمح الراوي إلى كشفها وإبرازها، من خلال مقارنة الحاضر بالماضي.

4-لجوء الراوي إلى أسلوب المذكرات أو الاعترافات أو الرسائل لإضاءة جوانب هامة من حياة الشخصية الماضية، لم يتسن لزمن الحاضر السردي أن يكشفها ويُضيئها.

[1]- يُنظر: مها حسن القصراوي، **الزمن في الرواية العربية**، ص202-203.

[2]-يُنظر: المرجع نفسه، ص203.

1-2- تجليات الاسترجاع في رواية التّبر:

تشغل تقنية الاسترجاع حيزًا واسعًا في رواية التِبر، وأول استرجاع نلحظه في المقطع الرابع تَمَثَّل في: "تذكّر كيف ربّاه ورعاه عندما تلقاه من الزعيم المهيب، كان يسرق الشعير من الخباء ويطرحه في راحتي يديه ويُقدمه له.. مع تكرار الفعلة افتُضح أمره وشكته الخادمة الزنجية إلى أمّه قبل أن تموت.. الأم أخبرت الأب.. فوبّخه قائلا: حتى الناس محرومة من الشعير وأنت تعطيه للدابّة". أجاب أباه يومها: " الأبلق.. ليس دابة. الأبلق هو الأبلق"[1] .

يتذكّر أُوخيّد في هذا المقطع الاسترجاعي ماضيه ويومياته مع الأبلق، وطريقة تربيته ورعايته الخاصة للمهري منذ أن تلقاه هدية من الزعيم، ويُبرز الكاتب من خلال هذا الاسترجاع العلاقة الحميمية بين البطل أوخيدو الأبلق، وعنايته الفائقة به.

ويَرِدُ استرجاعا في نفس المقطع:"... وأول ما يعقل الولد الحياة الدنيا وتُسلم له أمر الجديان يقولون له:{ إياك أن ترعى الجديان في قرعات ميمون. هناك آسيار*. في العشبة ألف دواء.. ولكنها تمر من باب الجن... إياك من آسيار في قرعات ميمون}قرأت أمه على رأسه هذه التعويذة أيضا عندما وعى الدنيا وتهيأ للانطلاق كي يرعى الجديان في الوديان"[2]، و أورد السارد هذا الاسترجاع بعد أن أُصيب الأبلق بالجرب، وسعي أُوخيّد للبحث عن سبل العلاج، ومصادفته "للشيخ موسى" الذي أخبره أنّ علاج أبلقك في آسيار، ولكن لهذا النبات" آسيار" أثار جانبية تتمثل في: إصابة متناوله بالجنون سواء تعلق الأمر بالبشر أو بالحيوانات، ومن شدة خوف الأهالي على الأبناء تجدهم يُرددون لهم هذه التعويذة{ إياك من آسيار في قرعات ميمون} منذ أن يبدأ الابن يعي الحياة و تُسلم له مهمة رعي الجديان، وجاء هذا الاسترجاع كتذكير يُفيد التأكيد، أي أن الكاتب يُؤكد مدى حرص الآباء على تلقين الأبناء هذه التعويذة المتعارف عليها في قانون الصحراء، وتجسد ذلك في والدة أُوخيّدالذي

---

[1]- إبراهيم الكوني، **التِبر**، ص 20.

*آسيار: يعتقد أنه بقايا السلفيوم. وهو نبات أسطوري يُعطي طاقة هائلة. انقرض من ليبيا في القرن الثالث قبل الميلاد، ويجمع المؤرخون القدماء أنه كان دواء سحريا لكل الأمراض المعروفة في العالم القديم. وكان ملوك ليبيا القدماء يصدرونه إلى مصر وما وراء البحار، ويعتقد الكثيرون أن فيه يكمن سرّ التحنيط إذ استخدمه الفراعنة لهذا الغرض (يُنظر: المصدر نفسه، ص 20).

[2]- المصدر نفسه، ص 21.

ورد في آخر المقطع الاستذكاري" قرأت أمّه هذه التعويذة أيضًا"[1].ونخرج من هذا المقطع الاسترجاعي بنتيجة مفادها أنَّه إذا كان الإنسان عموما يُفطم على عدة مبادئ متعددة، فإنّ الإنسان الصحراوي الطارقي يُفطم على هذه القوانين والتعويذات التي سنتها الحياة الصحراوية، ليتسنى له التعايش معها و التفاعل مع عناصرها.

نلاحظ في بداية المقطع السادس استرجاعًا تَمَثَّل في:" في مدخل الجبلين المتقابلين، في خلاء لا ينتهي، وقف نصب المجوس في صدرة ربوة وحيدة.. في الزمان القديم لم يظنوا أنّه صنم. كان الضريح مزارًا للجميع... حتى الفقهاء وعلماء الدين... حتى جاء العراف الوثني من{كانو}... العراف المخيف أول من حطّم الأسطورة وقرأ الرموز المحفورة على قاعدةالصنم..."[2]،ويُبين السارد في هذا المقطع أن سكان الصحراء في الزمان القديم كانوا يعتبرون صنم المجوس ضريحًا يقصده الجميع، إلى أن جاء العراف الوثني الذي وضح حقيقة هذا الصنم، وما يُمكن ملاحظته أن هذا الاسترجاع أضاف معلومات جديدة ساهمت في ربط العملية السردية، أي ربط الحدث الحاضر مع ما يُوافقه من الماضي، وساهم أيضًا في إبراز شخصية جديدة تَمَثَّلت في{ العراف الوثني}.

يَرِدُ في المقطع الثامن استرجاعًا تجلى في:" البارحة، أثناء هروب الأبلق من قدره، في ذروة العدو المجنون، نعس. نعس وهو معلق في الذيل، تسلخ الأحجار رجليه، وتمزق الأشجار جلده. وبرغم كل شيء، برغم التعب والعطش والجراح، نام. لا يعرف كيف حدث ذلك ولا متى حدث ذلك..."[3]، فالسارد يسترجع حالة الأبلق لحظة هروبه من قدره، أي حالة تعاطيه النبات الأسطوري{آسيار}، و الأثار الناجمة عنه، وعمل هذا الاسترجاع على تقديم صورة متكاملة لحالة الأبلق ، تساعد القارئ على فهم حيثيات القصة، و نلحظ في هذا المقطع تصوير فني راق يبرز في قوله: البارحة، أثناء هروب الأبلق من قدره، فالكاتب بهذا التعبير يستثير القارئ ويبعث في نفسه الحيرة والدهشة، حول حقيقة هذا الحدث وكيف لهذا الحيوان أن يفر من نهايته المحتومة .وهذا التخريج من طرف الكاتب ساهم في رسم عالمٍ عجائبي.

[1]- إبراهيم الكوني، **التِّبْر** ، ص21.
[2]- المصدر نفسه ، ص29.
[3]- المصدر نفسه، ص 45.

يقول الراوي في المقطع الثاني عشر:" المهري لم ينس النذر. أُوخيّد هو الذي نسي النذر. لم ينسه تمامًا... تذكّر أُوخيّد الكلمات التي نَطَقَ بها عند ضريح وليّ الأولين:{ يا وليّ الصحراء. إله الأولين. أنذر لك جملا سمينا سليم الجسم والعقل..."[1]، تذكَّر أوخيد النذر الذي قطعه للوليّ أثناء إصابة الأبلق بداء الجرب، حيث نذر للوليّ جملا مقابل شفاء الأبلق، ويُبين هذا المقطع الاسترجاعي مدى حرص سكان الصحراء على تسديد النذر، إذ نجد حتى المهري لم ينس النذر وظل يُراودهم، وبقيت صيغة النذر محفورة في ذاكرة أوخيد، وتتردد على لسانه.

يتذكَّر أُوخيّد في المقطع الثالث عشر ماضي والده وحياته مع النساء، بعد أنّ بعث إليه يستشيره في مسألة زواجه حيث يقول الراوي:" بعث إلى الوالد يستشيره، فأدهشه الجواب:{ لا بارك الله لك فيها}. هو لم يعرف والده. لم يعش مع والده، ولم يعرفه. كل ما عرفه أنّ النساء تحتل المرتبة الأولى في حياته. أمه احّتلت المرتبة الثانية من بين زوجاته... ماتت بالقلب قبل أن يبلغ السابعة. فأشرفت زنجية على تربيته، وتزوج والده امرأة أخرى من قبائل الأتباع.. تزوجها قبل أنّ يتولى المشيخة، ولم ينجب منها ذريةً. ولكنّ غزواتِه للنساء الأخريات لم تتوقف طَوالَ هذه السنوات. وقد اشتهر عنه ترديده لحديث الرسول:{أحب إليّ في دنياكم ثلاث: النساء و الطيب وقرة عيني الصلاة}. ويروق له أنّ يعقب على الحديث:{أرأيتم؟ وردت النساء في أول السطر. النساء رأس الأركان الثلاثة}. وعندما كانت القبيلة تقوم بغزوات داخل القارّة، كان الوالد يتنازل عن نصيبه من كل الغنائم باستثناء النساء، فيستحوذ على حصته من الزنجيات..."[2]، وجاء الاسترجاع استجابة لتقنية التعريف بالشخصية، فوالد أُوخيّد لم يكن أكثر من اسم ورد في الصفحات السابقة، وجاء الماضي عن طريق الذاكرة ليُضيء خفايا هذه الشخصية، رويدًا رويدًا حتى تكتمل صورتها في ذهن القارئ، ومركزًا على أهم خصلة تميز بها "الوالد" ألا وهي: تعلقه الشديد بالنساء حتى بلغ به الأمر إلى ترديد حديث الرسول المذكور في المقطع السردي، والأمر اللافت للنظر هو اتخاذ الوالد حديث الرسول وسيلةً لتبرير تصرفاته، حيث ساق هذ الحديث حسب هواه ووفق ما تقتضيه احتياجاته الشخصية.

يتجلى الاسترجاع في بداية المقطع السادس عشر في:" وبعد ذهابه اكتشف أُوخيّد أنّ الضيف ترك له مُفاجأة. أخفى له في مطمورة كيسًا من تمر وآخر من شعير، ولكن الكيسين سرقا من المطمورة

[1]- إبراهيم الكوني، **التِبْر**، ص 64.

[2]- المصدر نفسه، ص 69.

بعد يومين، ووجد فوق المخزن على الرمل إشارةً تركها اللّص. رسم بحبات التمر مثلثًا واضح الأضلاع واختفى. حار في الرمز، ولجأ إلى عجوز تباوية عمياء تقرأ الغيب. قالت العرافة:

– قُلت مثلث؟ هل نذرت شيئا للآلهة{ تانيت}؟

– انشق رأسه، وقفز كمن طعنه بسكين:

الآلهة تانيت؟ للآلهة تانيت؟

تذكَّر النذر. تذَّكر الوليّ. تذكَّر قاعدته المثلثة الأضلاع..."[1]، يتذكَّر أُوخيّد في هذا المقطع النذر الذي أعطاه للآلهة" تانيت" وذلك بعد أن سرق اللّص الكيسين وترك إشارة فوق الرمل، وجسّد مثلثًا واضح الأضلاع، وعندما لجأ إلى العرافة لفهم الإشارة نبهته بقضية النذر، وتُجسد هذه المقاطع المتوالية تشبع سكان الصحراء بهذه المعتقدات، وتفانيهم في تسديد النذر.

يَتَمَثَّل الاسترجاع في المقطع السابع عشر في:" بالأمس ماتت عائلة من زوج وزوجة وثلاث أطفال. قُفلت أبواب الرزق في وجوههم فحبسوا أنفسهم في كوخ ولم يرهم أحد حتى تعفنت الجثث..."[2]، يهدف الراوي من خلال هذا المقطع إلى إبراز الجوع والفقر الذي ألمّ بسكان الصحراء جراء الحرب، وجاء في المقطع الثامنة عشر ما يُؤكد ذلك تمثل في:" في الليل، حدّثه عن الجوع في الصحراء. قال إنّ عائلات بأكملها ماتت ودُفنت في مقابر جماعية، خاصة في السنة الأخيرة. في الصحاري الجنوبية نزلت أمطار شحيحة، فحل الجدب مبكرًا مع الصيف القاسي..."[3]، يسرد الراعي لأُوخيّد المعاناة التي حلت بأهل الصحراء، بسبب نُدرة الأمطار، فالكاتب يسعى إلى تقديم صورة متكاملة عن الواقع الأليم الذي يحياه سكان الصحراء، ولقد أصبح الجوع والفقر قضية محورية تدور حولها كافة خطابات الشخصيات.

يتذكَّر أُوخيد في المقطع الواحد والعشرين أول لقاء له مع" دودو" في الواحة إذ يقول:" عندما جاء أول مرة في الواحة ونزل ضيفًا عليه لم يلحظ شذوذا لا في هيئته ولا في تصرفه. كل ما هناك أنه يرتدي، إلى جانب قناع القماش الرمادي، قناعا آخر أكثر قتامة. رأى في عينيه القناع الملفوف على

[1]– إبراهيم الكوني، **التِّبْر**، ص 77.

[2]– المصدر نفسه، ص 84.

[3]– المصدر نفسه، ص 94.

قلبه..."[1]، جاء الاسترجاع لتقديم بعض الجوانب من شخصية دودو، ونرصد استرجاعا في نفس المقطع تَمَثَّل في:" ربما الراعي الحكيم نجح في إقناعه بأن الخطأ يكمُن في{الرهن}. حدثه طويلاً عن المعنى السحري لهذه الكلمة بين التجار. قال له إنّ دودو نفسه وقع في مصائد كثيرة نصبها له تجار تمبكتو وأغاديس وغدامس قبل أن يهتدي ويعرف معناها"[2]، يُوضح الراعي الحكيم لأُوخيّد مدلول كلمة الرهن في لغة التجار، ويذكر له المصائب التي وقع فيها دودو بسبب جهله أيضا لحقيقة معنى الرهن، وفي ذلك مواساة لأُخيّد، وتخفيفا من حزنه، و أن ما أصابه قد أصاب دودو من قبل.

يَتَمَثَّل الاسترجاع في المقطع الثالث والعشرون:" لم ينم. وفي قلب الليل، وجد أنّ خيطين حارقين من الدموع يسيلان على وجنتيه. لم يُصدّق أنه يبكي أو يُمكن أن يبكي في يوم من الأيام. سليل اخنوخن العظيم يبكي في فراشه كأتعس أنثى. أُوخيّد الذي تعاند في صباه مع قرين أيهما يصمد أطول مدة وهو يمسك بجمرة موقدة. فاحترائحة الشياط من يديه دون أن يتخلى عن قطعة النار حتى انهار خصمه وألقى بقطعته وهو يصيح. أما هو فلم يصرخ ولم يبك برغم أنه طفل لم يبلغ العاشرة. قبلها، في السابعة، عاقبته أمّه فأطلقت عليه الزنجية كي تملأ فتحتي أنفه بسائل الفلفل الرهيب فصبت عدة ملاعق. غاب في الظلمات وانسدّ النفس ولكنه لم يبك... حرث الصحراء معلقا في ذيل الأبلق، وقفز في الهاوية الظلماء، ومات وعاد إلى الحياة، ولم يبك."[3]، يُعدِّد السارد مظاهر قوة أُوخيّد، قبل أن يُصاب بالضعف والهون أي قبل أن يقوم برهن الأبلق لدودو، وفي ذلك إشارة إلى أن الأبلق لا يُشكل لأوخيد مجرد حيوان ألفه، وإنما تعدى الأمر إلى أن أصبحت سعادة أُوخيّد مرتبطة بسعادة الأبلق والعكس صحيح.

يتذكَّر أُوخيّد في المقطع الواحد والثلاثين الدعاء الذي كان يُردده الشيخ موسى، وتَمَثّل في:" ...تذكّر دعاء الشيخ موسى:{يارب. لا تجعلني حارسا على كنوز الدنيا}. الآن فهم معنى هذا الدعاء الأثير. لن يهنأ بال لحارس الكنوز. السيف دائمًا على رقبة الحارس"[4]، فأُوخيّد عندما لحق به الحزن والهم بسبب التِبر تذكر الحكمة التي كان يُرددها الشيخ موسى، إذ اتخذ أُوخيّد من كلام الشيخ

[1]- إبراهيم الكوني، **التِبْر**، ص 109-110.
[2]- المصدر نفسه، ص 112.
[3]- المصدر نفسه، ص 119-120.
[4]- المصدر نفسه، ص 156.

ما يواسي نفسه الجريحة، ويحمل هذا المقطع قيمة أخلاقية راقية تصلح لكل زمان ومكان. ويمكن لأي واحد منّا أن يجعلها دستورًا في حياته.

والجدول الآتي يُلخص أهم الاسترجاعات التي وردت في الرواية:

المفارقة الزمنية	موضوع الاسترجاع	مؤشراته	مداه
الاسترجاع 1-	- تذَّكر البطل أُوخيّد لعنايته وتربيته للأبلق منذ أن تلقاه هدية من الزعيمآهقار.	- استعمال أفعال التذكير: تذكّر.	- المدى البعيد.
2-	تذكَّر صيغة التعويذة التي لقنتها والدة أُوخيّدلابنها.	- زمن الماضي: قرأت أمّه على رأسه هذه التعويذة أيضا عندما وعى الدنيا .	- المدى البعيد.
3-	- معرفة حقيقة صنم المجوس من طرف شخصية جديدة تتجلى في: العراف الوثني.	- في الزمان القديم	- المدى البعيد.
4-	-استرجاع لحالة الأبلق لحظة هروبه من قدره.	- البارحة	- المدى القريب.
5-	- تذكَّر أوخيد للنذر الذي نطق به للضريح، مقابل شفاء أبلقه.	-استخدام عبارات التذكّير: تذكّر.	- المدى القريب.
6-	- تقديم معطيات جديدة تتعلق بوالد أُوخيّد.	- استرجاع عدة جوانب من حياة الوالد.	- المدى البعيد.
7-	- تذكَّر أُوخيّد للنذر الذي أعطاه للآلهة تانيت.	- تذكَّر.	- المدى القريب.
8-	- إبراز الجوع والفقر الذي ألم بسكان الصحراء جراء الحرب.	-بالأمس	- المدى القريب.
9-	- تصوير المعاناة التي حلت بسكان الصحراء، (هذا المقطع	-حدثه، في السنة الأخيرة.	- المدى القريب.

	جاء لتثمين المقطع الذي سبقه).		
10	– تذكَّر البطل أُوخيّد لأول لقاء له مع دودو.	–زمن الماضي: عندما جاءه أول مرة في الواحة.	– الزمن القريب.
11–	– تقديم الراعي الحكيم لأُوخيّد مدلول كلمة الرهن في قاموس التجار.	– حدّثه.	– المدى القريب.
12–	– تعدد الكاتب لمظاهر قوة أُوخيّد ، قبل أن يتعرض للضعف.	– أُوخيّد الذي تعاند في صباه مع قرين أيهما يصمد أطول.	– المدى البعيد.
13–	– تذكَّر أُوخّيد الدعاء الذي كان يُردده الشيخ موسى.	– تذكّر	– المدى القريب.

تَفنَّن الروائي بالتلاعب بالزمن واستحضار تقنية الاسترجاع بُغية تنوير القارئ ، وإعطاء لكل موقف حاضر في السرد مع ما يُناسبه من الزمن الماضي، ويُمثل الاسترجاع تقنية مركزية يعتمدها القص الروائي لتلوين مناخاته السردية القائمة على مُتطلبات أساسية تفرض استخدامها[1]، كما نلحظ تنوع المقاطع الاسترجاعية، فهناك الاسترجاعات ذات المدى البعيد و الاسترجاعات ذات المدى القريب كما هي مُوضحة في الجدول، واحتكمنا في تصنيفها على أسس منطيقية بنيت عليها الرواية، مثلا قوله: في الزمان القديم يصرح بنفسه عن نوع المدى، أما في قوله بالأمس مداه ظاهرا بأنه قريب.

وتكون مؤشرات الاسترجاع أحيانًا واضحة، وذلك حينما يستعمل الكاتب أفعال التذكير: تذكر– يذكر– حدثه، وأحيانا أخرى يُستنتج ضمنيا من النص السردي.

[1]– يُنظر: محمد صابر وسوسن البياتي، **جماليات التشكيل الروائي– دراسة في الملحمة الروائية(مدارات الشرق)–**، ص177.

2- الاستباق (Prolepse):

أو السرد الاستشرافي (Reçit proliptique)عملية سردية تَتَمَثَّل في كون كل مقطع يروي أو يُثير أحداثا سابقة عن أوانها، أو يُمكن توقع حدوثها[1]، ويُسهِم في التنبؤ بالأحداث المستقبلية، ويُعدّ الاستباق" نمطًا من أنماط السرد يَعْمَدُ إليه الراوي في عرضه للأحداث، فيقدم بعضها أو يُشير إليها كاسرًا بذلك وتيرة السرد الخطي مشوشا ترتيب الوقائع كما وردت في الحكاية"[2]، فالاستباق إذن تقنية تعمل على خلخلة الترتيب الزمني للقصة، ويُتابع السارد في هذا الأسلوب تسلسل الأحداث ثم يتوقف ليقدم نظرة مستقبلية ترد فيها أحداث لم يبلغها السرد بعد"[3]وإذا كان الاسترجاع هو عودة إلى الماضي فإن الاستباق هو قفز إلى المستقبل.

ويُشير محمد صابر عبيد إلى أنّ الفعل المضارع هو الفعلالمناسب لسرد الأحداث اللاحقة حيث يقول:" يلجأ الروائي إلى استخدام الفعل المضارع الدال على المستقبل في لحظة توجه الخطاب المسرود نحو فاعلية زمنية، لأنه الفعل الأصلح عمليًا للتشكيل السردي في مثل هذه الألية الزمنية"[4].

2-1- وظائف الاستباق: تَتَمَثَّل وظائف الاستباق في النقاط التالية[5]:

- تُعد القفزات الاستشرافيّة بمثابة تمهيد لأحداث لاحقة.

- التكهُن بمستقبل إحدى الشخصيات.

- إعلان عن مصائر بعض الشخصيات.

2-2- تجليات الاستباق في رواية التّبر:

تعدّدت الاستباقات وتنوعت وظيفتها في رواية التِّبر من مقطع سردي إلى آخر، وأول مقطع استشرافي نلحظه في المقطع الرابع تَمَثَّل في:" الشيخ موسى هو الذي تمتم له بالسّر وخلص أبلقه. قال

---

[1]- voir : Gérard Genette : **Figures*III***, LeSeuil, Paris,1972 ,p 82 .

[2]- كمال الرياحي، **حركة السرد ومناخاته في استراتيجيات التشكيل**، دار مجدلاوي للنشر و النشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2005م، ص110

[3]- نور الدين السد، **الأسلوبية وتحليل الخطاب الشعري والسردي**، دار هومة، الجزائر، ط1، 1997م، ج2، ص 167.

[4]- محمد صابر عبيد وسوسن البياتي، **جماليات التشكيل الروائي- دراسة في الملحمة الروائية(مدارات الشرق)**، ص 184.

[5]- يُنظر: حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، ص 132.

له:{ الكلام بيننا ولكن شفاء جملك في آسيار... هناك آسيار في العشبة ألف دواء. ولكنها تمر من باب الجن...}. سر الشيخ موسى أرعبه. هل سيجن الأبلق؟ هل سيفقد عقله؟"[1]، يتساءل أُوخيّد في هذا المقطع عن مصير أبلقه في حالة تناول آسيار من أجل شفائه من داء الجرب، ويسعى الراوي بهذا الاستباق إلى التمهيد للأحداث التي يُمكن أن تقع فيما بعد، وهذا التساؤل المطروح من طرف أُوخيّد يعمل على اشراك القارئ في العملية السردية أي يُساهم في صنع النسيج الروائي، وهذا ما يُسميه إيكو بمساحات فارغة في النص[2].

يتَمَثَّل الاستباق في المقطع الخامس في:" وفي يوم ملّ الشكوى. قال لصديقه...{خلاص. يكفي. شبعنا من العذاب. يجب أن نفعل شيئا حتى لو كان جنونا. سنجرب حيلة الشيخ الحكيم... ثم ألا ترى أننا سنجنّ ذقنا آسيار أولم نذقه...لا أريد أن أرى جسدك يتساقط قطعة قطعة. سأجنّ قبل أن تموت. نعم أنت ستموت و أنا سأجن"[3]، يتنبأ أُوخيّد بمصيره مع الأبلق بسبب المرض الذي ألم به، ونلاحظ أن الشطر الأول من الاستباق تحقق وهو الأخذ بحيلة الشيخ الحكيم المتمثلة في تناول آسيار من أجل علاج الأبلق من الجرب ودليل ذلك قول السارد:"وإذا اشتريت له الشفاء بهذا العذاب فلا بد أن تدفع مقابل الكمال أيضا "[4]، أما الشطر الثاني المتمثل في موت الأبلق وجنون أُوخيّد لم يتحقق، فمصير هذا الأخير مرتبط بحياة الأبلق.

يَرِدُ الاستباق عن طريق الحلم في المقطع السادس تجلى في:"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 الجهةالأخرى. سقط مرات على ركبتيه الأماميتين وغرق في الماء العاتي حتى اختفى رأسه"[5]، فهذا الحلم الاستشرافي يخلق حالة انتظار في ذهن القارئ، وتجعله في حيرة يتساءل عن احتمالية وقوع الغرق للأبلق من عدمه، ولكن هذا الاستباق لم نجد له أي مؤشر يدل على تحققه.

---

[1]- إبراهيم الكوني، **التِّبْر**، ص 20-21.

[2]- يُنظر: صلاح صالح، **سرد الآخر– الأنا والآخر عبر اللغة السردية–**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003م،ص 41.

[3]- إبراهيم الكوني، **التِّبْر**، ص 26.

[4]- المصدر نفسه، ص 55.

[5]- المصدر نفسه، ص 30-31.

يَضُم المقطع السابع استباقا تَمَثّل في:" ... خاطب أُوخيّد الله مرة أخرى: يا ربي هل سيموت؟ ماذا أفعل وحدي إذا ذهب؟... ماذا سأفعل في النجع مع هؤلاء بدون الأبلق"[1]، إنّ خوف أُوخيّد على الأبلق من الجنون وفقدانه، جعله يُناجي الله بهذه التساؤلات التي تُثير عواطف القارئ وتهز كيانه، ويهدف الكاتب من وراء هذا التوظيف الايهام بواقعية الحدث.

نلمس في المقطع الثامن استباقا تجسد في:" آه من الداء يا أبلق. أرأيت ما يفعله الداء؟ يُقلب هيئة المخلوق. ماذا سنفعل إذا تغير لونك ولم تعد أبلق؟... قطعنا نصف الشوط. اصبر. الآن سنقطع الجزء الباقي..."[2]، يظهر الاستباق من خلال حوار أوخيد مع الأبلق حول المرحلة الثانية من العلاج، والتي تتمثل في محاولة استعادة الأبلق لونه الأصلي، وفي المقطع الثاني عشر ورد ما يدل على تحقق هذا الاستباق، حيث جاء على لسان أُوخيّد"كان عليك أن تشكرني... انظر إلى لونك عاد أبلق أكثر من ذي قبل"[3].

يَتَمَثَّل الاستباق في المقطع الحادي عشر حيث يقول مخاطبا الأبلق:" ما حدث لا يليق بك. الجرب لا يليق بالفرسان.. لا يليق بالسلالات النبيلة... أنا على استعداد أن أدفع حياتي ثمنا للجمال... ما سنفعله سيزيدك رشاقة. ستزداد قامتك اتساقا... هل تظن أنني سأفعل لك شيئا يجلب السوء"[4]، يُخاطب أُوخيّد الأبلق عن الأمور التي سيفعلها له من أجل استعادة جماله، وحتى يبقى أجمل مهري عرفته الصحراء، ويسعى أُوخيّد لتحقيق جمال أبلقه بشتى السبل، حتى لو كلفه ذلك التضحية بنفسه، وفي هذا المقطع تجلت قيمة الايثار بكامل معانيها، إذ يُفضل أُوخيّد الأبلق على نفسه، ومرد ذلك إلى البيئة الصحراوية القاسية التي ترعرع فيها، والتي فرضت عليه التعايش مع هذا الحيوان مما وجد فيه مُؤنسًا في وحدته ومواسيًا لعزلته، و عوضه عن الأهل والأصحاب، وتفرض الصحراء على قاطنيها التمرس على هذه المبادئ.

يقول أُوخيّد في المقطع الحادي عشر:" عندما ننتهي من همّك ونخلصك سنبدأ مشوارا آخر. سنتعلم الرقص... أنت لم تجرب الرقص. سوف يُغنيك عن الحبّ. صدقتني. ستطير في الهواء وتعبر

[1]- إبراهيم الكوني، **التِبْر**، ص37.
[2]- المصدر نفسه، ص 46.
[3]- المصدر نفسه، ص 63.
[4]- المصدر نفسه، ص 57-58.

السموات..."[1]، يتنبأ أُوخيّد بالحالة التي سيؤول إليها الأبلق بعد شفائه، فهو يعد الأبلق ببداية حياة جديدة وذلك بعد التخلص من الهم الذي أصابه.

يَرِدُ الاستباق في المقطع السابع عشر استباقا في:" ... سوف يرهن الأبلق. سيستدين منه جملا أو جملين حتى تتوقف الحرب ويفرجها ربي. مقابل ذلك سيرهن أجمل مهري في الصحراء الكبرى كلها"[2]، فالحرب التي حلت بسكان الصحراء والمخلفات الناجمة عنها من جوع وحرمان، ألزمت أُوخيّد في التفكير في رهن الأبلق من أجل أن يؤمن لزوجته وولده قوتهم اليومي، وبالفعل تحقق ذلك ونستدل على ذلك ما ورد في المقطع الثامن عشر حيث يقول السارد:" قبل الوداع ذهب يُناجيه... في الليل قال له: في الدنيا فراق أيضا. الفراق يأخذ نصيبه. ولكن لا تخف. لن يطول فراقنا"[3]، وفي نفس المقطع جاء أيضا ما يؤكد صحة ذلك حيث يقول السارد:" ... فقال له الراعي بلهجة خفية: لا أعرف كيف طاوعتك نفسك فرهنته. مهري مثله لا يرهن أبدا"[4]. كل هذه المقاطع السردية تثبت أن أُوخيّد رهن أبلقه مقابل توفير لقمة العيش لعائلته.

والجدول الآتي يلخص أهم الاستباقات التي وردت في الرواية:

المفارقة الزمنية	موضوع الاستباق	مؤشراته	تحققه	الصفحة
1-	حيرة أُوخيّد وقلقه حول حالة أبلقه في حالة تناول آسيار	- هل سيجن الأبلق؟. - هل سيفقد عقله؟.	- لم يتحقق.	20-21.
2-	يستشرف أُوخيّد حياته مع الأبلق التي تُحاصرها التعاسة و الشقاء،	- سنجرب - ستموت - سأجن	- الشطر الأول تحقق (سنجرب).والشطر الثاني(جنون الأبلق	26.

[1]- إبراهيم الكوني، **التِبْر**، ص 58.
[2]- المصدر نفسه، ص 87.
[3]- المصدر نفسه، ص 91.
[4]- المصدر نفسه، ص 95.

	الذي. فرضها عليهما المرض.		وموت أُوخيّد)لم يتحقق.	
3-	يرى أُوخيّد في منامه أن أبلقه يغرق.	- الاستباق عن طريق الحلم.	- لم يتحقق.	31-30
4-	سعي أُوخيّد الحثيث لاستعادة جمال الأبلق	-ما سنفعله - سيزيدك - ستزداد - سأفعل	-تحقق	58-57
5-	يَعِدُ أُوخيّد الأبلق ببداية حياة جديدة.	- سنبدأ — سنتعلم ستطير - سوف تطير	- تحقق	58

بناء على ما سبق يتضح أن الروائي الكوني وظف عنصر الاستباق بنسبة ضئيلة مقارنة بعنصر الاسترجاع، وربما مرد ذلك أن الاسترجاعات تعبر عن وقائع حدثت بالفعل في الزمن الماضي للقصة، في حين نجد الاستباقات لا تتسم باليقينية، فالروائي يسعى إلى إقناع قارئه بشتى السبل و الآليات، ولذا وجد نفسه ملزمًا بتوظيف الاسترجاع بشكل بارز، ولعل "الروائي أكثر من الاسترجاعات لأنّه اهتمّ بالقارئ أكثر من الشخصيّة، فوظيفة الاسترجاع إعلام القارئ، أمّا الاستباق فوظيفته إعلام الشّخصيات"[1]، وأبرز خاصية تُميز الاستباق هي: المعلومات التي يقدمها لا تتصف باليقينية، تبقى دائمًا محل للشك أي يمكن لهذه الأحداث أن تتحقق، أو لا تتحقق.

[1]- أم السعد بلعيد المزعوق، **الزمن والمكان في رواية المجوس لإبراهيم الكوني**، رسالة الماجستير، الجامعة الأسمرية للعلوم الإسلامية، 2015م-2016م، ص 72.

ثالثا– الديمومة La durée:

أو المدة هي المحور الثاني الذي اقترحه "جيرار جنيت" في علاقة زمن القصة بزمن الخطاب، ويُقصد بها العلاقة التي تربط بين طول الخطاب الذي يُقاس بالكلمات والجمل والسطور والفقرات، وبين زمن القصة الذي يُقاس بالثواني والدقائق والساعات والشهور والسنوات[1]، فهذا المحور يُعالج العلاقة بين الخطاب والقصة، أي مدة استغراق الحدث في القصة ومدى تناسب ذلك مع طوله الطبيعي في الخطاب. والديمومة هي"علاقة امتداد الفترة الزمنية التي تشغلها الأحداث بامتداد الحيز النصي، وهي علاقة تتحدد بمراعاة زمن قراءة النص بالقياس لزمن الأحداث"[2].

عند دراستنا للمفارقات الزمنية(الاسترجاع والاستباق)تناولنا الاختلاف بين زمن القصة وزمن الخطاب من حيث الترتيب الزمني، أما الآن عند دراستنا للإيقاع الزمني سندرس هذا الاختلاف من حيث السرعة، ويتجلى أهميته في قول "جيرار جنيت" يمكن للقصة أن تعمل دون مفارقات زمنية، لكنها لا تستطيع أن تعمل دون أثار الإيقاع [3]، وينقسم الإيقاع الزمني إلى: سرد سريع، وسرد بطيء، و"اقترح "جيرار جنيت" أربع حركات سردية تتحكم في حركة السرد تسريعًا وتبطيئًا: الخلاصة(**Sommaire**)، الحذف(**Ellipse**)، المشهد(**Scéne**)، الوقفة(**Pause**)"[4]، وهذه الأشكال الأساسية الأربعة للحركة السردية والتي سنسميها من الآن فصاعداً الحركات السردية الأربع، هي الطرفان وهما(الحذف والوقفة الوصفية) ووسيطان هما: المشهد الذي هو حواري في أغلب الأحيان، والذي سبق أن رأينا أنه يُحقق تساوي الزمن بين الخطاب والقصة تحقيقاً عرفياً؛ وهو مصطلح نترجمه بالحكاية المجملة أو بالمجمل على سبيل الاختصار–وهو شكل ذو حركة متغيرة بينما للثلاثة الأخرى حركة ثابتة، من حيث المبدأ على الأقل، تستغرق بمرونة كبيرة في السير كلّ المجال المتضمن بين المشهد والحذف[5] وعلى هذا وجب علينا دراسة الإيقاع الزمني في هذه الرواية وفق هذه

---

[1]– يُنظر: سمير المرزوقي وشاكر جميل، **مدخل إلى نظرية القصة**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، دت، ص 89.

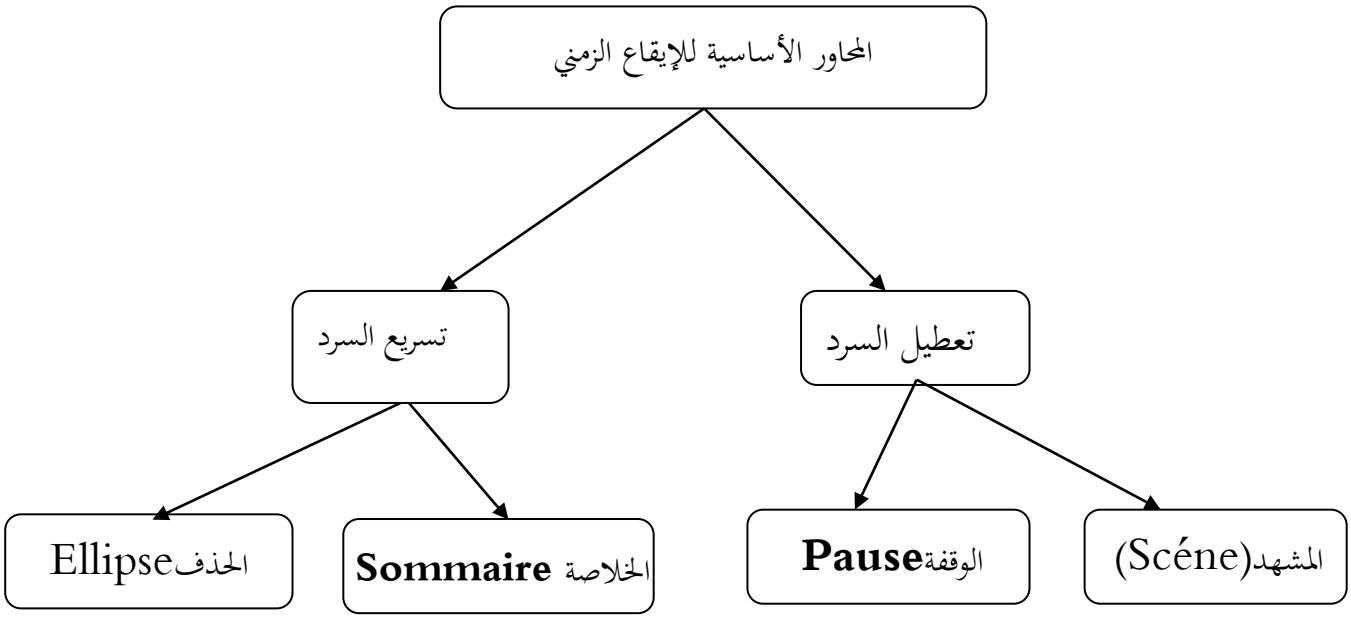
[2]– عبد الحميد بورايو: **منطق السّرد(دراسات في القصة الجزائرية الحديثة)**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،د.ط، 2009م، ص144.

[3]– يُنظر: جيرار جنيت، **خطاب الحكاية (بحث في المنهج)**، ص 102.

[4]-Gérard Genette ,Op-cit.P 129

[5]– يُنظر: جيرار جنيت، **خطاب الحكاية (بحث في المنهج)**، ص108-109.

المحاور الأساسية الأربع: الخلاصة، الحذف، المشهد والوقفة.والشكل الآتي يوضح المحاور الأساسيّة للحركة السرديّة:



1- تعطيل السرد: هي إبطاء أو تعطيل وتيرة السرد عبر التركيز على أبرز تقنيتين هما: المشهد والوقفة.

1- 1- المشهد(Scéne):

يُقصد بالمشهد:" المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد، إنّ المشاهد تُمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق"[1]، ويُشكل التقنية الرئيسية التي ينبني عليها الخطاب، "وتخص الحوار، حيث يغيب الراوي ويتقدم الكلام كحوار بين صوتين. وفي مثل هذه الحال، تعادل مدة الزمن على مستوى الوقائع الطول الذي تستغرقه على مستوى القول، فسرعة الكلام هنا تطابق زمنها أو مدتها. كأن القص مشهد نصغي إليه وهو يجري في حوار بين شخصين يتخاطبان"[2]، ويحدث في المشهد تطابقًا بين زمن القصة وزمن الخطاب؛ ونُشير بذلك إلى المعادلة التي وضعها جنيت وهي على النحو الآتي: المشهد :زمن

[1]- حميد لحمداني، **بنية النص السردي**، ص 78.

[2]- يمنى العيد، **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، دار الفارابي، بيروت، لبنان،ط3، 2010م، ص 127.

القصة = زمن الخطاب أي زق=زخ[1]، وتُشير "مها حسن القصراوي" إلى أن كسر رتابة السرد من خلال تقنية الحوار" يعمل على منح الشخصية مجالا للتعبير عن رؤيتها من خلال لغتها المباشرة، فتعكس وجهة نظرها من خلال حوارها مع الآخرين ومع الذات"[2] وعليه يكون وللمشهد قيمة افتتاحية عندما يُشير إلى دخول شخصية إلى مكان جديد، أو أن يأتي في نهاية فصل ليوقف مجرى السرد فتكون له قيمة ختامية[3].

وقد تعددت المشاهد وتنوعت في رواية التّبر نذكر على سبيل المثال الحوار الذي دار بين البطل أُوخيّد والراعي العجوز في المقطع العاشر والذي تَمَثَّل في:"خاطب الراعي العجوز عن الأبلق:

-هل تعلم أنه أبلق؟ هل رأيت في الصحراء مهريًا أبلق؟ لا تلتفت إلى حالته الآن.. فهو مريض. داء عابر. لابد أن يعود له لونه الأصلي...

تبادل الرعاة نظرات ذات معنى. أما الراعي العجوز فراقبه بفضول ثم ابتسم ابتسامة طيبة.. ابتسامة من خبر الحياة وجرب الدنيا.

سأل أُوخيّد فجأة :هل تظن أنه سيفقد لونه الأصلي؟

قال العجوز... العلم عند ربي. شيوخ الطريقة في غدامس يقولون إن كل شيء يعود إلى الأصل في النهاية...إذا كان اللون أبلق في الأصل فلا بد أن يعود مع الوقت إلى هيئته. اصبر ولاتخف.

قال أُوخيّد بخيبة : إذا لم يستعد لونه فلا معنى للشفاء. الشفاء كلفنا كثيرا.

-وهل تريد أن تشتري العافية بغير شقاء؟

- لن تكون عافية إذا لم يعد الأبلق أبلق."[4]، يُقدم لنا هذا المشهد شخصية جديدة تتمثل في الراعي العجوز الذي يتصف بالصبر وله معرفة واسعة في أمور الحياة، وله أيضا خبرة في مجال تربية الحيوانات، ولهذا نجد أُوخيّد يلجأ إليه لمعرفة هل سيتغير لون الأبلق أم يبقى محافظا عليه، ونلمس مشهدا آخر في

[1]- يُنظر : جيرار جنيت، **خطاب الحكاية (بحث في المنهج)**، ص109.

[2]-مها حسن القصراوي، **الزمن في الرواية العربية**، ص239.

[3]- يُنظر: محمد عزام، **شعرية الخطاب السردي**، ص 114.

[4]- إبراهيم الكوني، **التِبر**، ص 53-54.

نفس المقطع تمثل في:" الشيخ موسى من أتباع القادرية، زاره في الخيمة التي نصبها أبوه خصيصا لاستقبال الزّوار والمهنئين له على التيه. قال له:

– لا يشترى الشيء الجميل إلا بثمن باهظ. العافية أجمل ما في الدنيا فلا تندم على ما حصل...

– سأل أوخيد شيخه: هل أطمح أن أرى الأبلق في أصله؟...هل يسترد الأبلق لونه؟

– قال له موسى: الله جميل يُحب الجمال. وإذا اشتريت له الشفاء بهذا العذاب فلابد أن تدفع مُقابل الكمال أيضا.

–لم يفهم أوخيد، فأوضح الشيخ: التكفير، الطهارة. ألا تفهم؟ وما تظن؟ ألم نتفق أن لكل شيء ثمنا؟"[1]، يبرز لنا هذا المشهد شخصية الشيخ موسى وأنه ينتمي إلى الطرقة القادرية، وما نلاحظه مواساة الشيخ موسى لأوخيد من خلال تقديم الحكمة دائما قبل الإجابة.

يَتَمَثَّل المشهد في المقطع الثامن عشر في:" بعد يومين، وصل أحد الرعاة وقال إن "دودو" بعثه في أثر المهري الهارب... جلس تحت نخلة واطئة ظليلة في الحقل وأخرج صرّة من جيبه وقال:

– الحمد لله الذي أعطاني عمرًا حتى رأيت التبغ برخص التراب... الحرب جاءت بالجوع ولكنها ضربت سعر المضغة. هذا من فضل الحرب..

– سأله أُوخيّد: هل هناك ما يُشير إلى أن الحرب ستنتهي؟

– الأحداث تُشير إلى العكس. منذ أسابيع طاف رسل المجاهدين لتجنيد المقاتلين، يُريدون دعم صفوفهم.

– قال الراعي ضاحكا: ولكن مزية الحرب أنها أطاحت بسعر التبغ، أنا لا يهمني الجوع... فقاطعه أُوخيّد:

– ولكن دعنا من هذا الآن. حدثني عن الأبلق. كيف حال الأبلق هناك؟

– أووه إنه ليس جملا. إنه إنسان في جلد جمل. طول عمري قضيته مع الجمال ولم أر مثيلا له...

[1]– إبراهيم الكوني، **التِّبْر**، ص 55-56.

-قال الراعي بلهجة خفية: لا أعرف كيف طاوعتك نفسك فرهنته. مهري مثله لا يُرهن أبدا"[1]، هذا الحوار دار بين أُوخيّدو الراعي الذي بعثه دودو للظفر بالأبلق الهارب، ويسعى الراوي إلى تقديم صفات وطبائع هذا الراعي، ويُجسد أيضا الأوضاع التي سادت في الصحراء بسبب الحرب، كما يُمكن الإشارة إلى أن هذا المشهد الحواري يمتزج فيه الحوار الخارجي مع الحوار الداخلي، ويكشف لنا هذا المشهد وجه الاختلاف بين الراعي العجوز الذي صادفه أُوخيّد أثناء رحلة البحث عن علاج للأبلق، وبين الراعي الذي بعثه دودو، وكأن دودو طبع على قلوب رعاته هذه الطبائع السيئة.

ورد في المقطع رقم عشرين أطول مشهد في الرواية، حيث جاء في خمس صفحات تَمَثَّل في:... غدا سأبعث لك بجوابي. وفي الغد سمع العجب.

لم يسمعه من فمه مباشرة، ولكنه بعث به مع رسوله. نفس الراعي المرح ذو الفم الخالي من الأسنان... وقال ببلاهة الرعاة:

- يُعيد لك الأبلق بشرط أن تطلّق قريبته...

قال أُوخيّد بعد صمت طويل: وما علاقة هذا بهذا؟

- مادام يشترط فلا بد أن هناك علاقة. لا يعلم بنوايا الغريب إلا ربي.

- وهل يضع المسلم شرطا هو أبغض الحلال في الشرع؟...

قال الراعي: ما كان ينبغي أن ترهن له هذه الجوهرة. لو رهنتها لي أيضا لفكرت في حيلة شيطانية كي أسلبه منك...

الحق أنه أخبرني بشيء آخر لم أر ضرورة في أن أخبرك به.

شجعه أُوخيّد: تستطيع أن تتكلم، فلن يدهشني شيء كما أدهشني شرطه...

- يُريد أن يتزوجها على سنة الله ورسوله. ليس في ذلك أي عيب...

صاح أُوخيّد: ولكني أحبها. من قال له إني لا أحبها؟.

- هو أيضا يُحبها. هكذا قال. والأقربون أولى بالمعروف. هكذا قال أيضا.

[1]- إبراهيم الكوني، **التِّبْر**، ص 94-95.

-... لن تفعل شيئا. الحرس والعسس. الخدم والحشم. اشترى كل شيء بماله.. بذهبه.

- لعنة الله عليه وعلى ذهبه. وهل يظن أنه يستطيع أن يشتريني أنا ويشتري زوجتي بذهبه[1]، يُقدم لنا هذا المشهد معطيات جديدة تتعلق بأفكار ومواقف دودو، التي جاءت على الراعي، ويُريد دودو أن يتزوج زوجة أُوخيّد مقابل أن يُعيد له الأبلق، و يتفاجأ أُوخيّد بالصلة التي تربط زوجته بدودو، فهذا الأخير يُمثل الطبقة المترفة من المجتمع، ولهذا نجده يُريد أن يتسلط على كل شيء حتى زوجة أوخيد أي بنت عمه وعشيقته، وما يُمكن ملاحظته أن الأحداث السردية بلغت الذروة في التعقيد، إذ استطاع الكاتب من خلال المقطع المشهدي أن يُقدم جوهر المتن الحكائي.

تُؤدي المشاهد في الرواية وظائف تمثيلية ومسرحية، وتُبرز أيضا مظاهر تأثير المسرح على الرواية، إذ تضع القارئ إزاء مشاهد مسرحية تُوهمه بواقعية المتن الروائي. وأولى الروائي إبراهيم الكوني أهمية كبيرة للمشاهد، وهو ما يعكسه الحضور اللافت لها في الرواية، وتتوزع هذه المشاهد الحوارية بين الطول والقصر، فالكوني جعل من المشهد آلية إجرائية لإبراز توجهات شخصياته المختلفة، ويُوضح من خلالها القضايا المحورية التي تدور حولها الرواية.

1-2- الوقفة (Pause):

تُعد الوقفة تقنية من تقنيات تعطيل السرد إلى جانب المشهد، ويُعرفها حميد لحمداني بقوله:" توقفات معينة يُحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية، ويُعطل حركتها"[2]، ويكون فيها زمن الخطاب أطول من زمن القصة، ونُشير بذلك إلى المعادلة التي وضعها جنيت وهي على النحو الآتي: الوقفة: زخ>زق[3]، ويُمكن أن تحدث الوقفة نتيجة للقيام بالوصف أو لتعليقات السارد الهامشية[4].وتتحدد وظائف الوصفبشكل عام في وظيفتين أساسيتين[5]:

- الأولى جمالية: والوصف يقوم في هذه الحالة بعمل تزييني وهو يُشكل استراحة في وسط الأحداث السردية، ويكون وصفا خالصا لا ضرورة له بالنسبة لدلالة الحكي...

---

[1]- يُنظر: إبراهيم الكوني، **رواية التبر**، ص 103-104-105-106.

[2]- حميد لحمداني، **بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)**، ص 76.

[3]- يُنظر : جيرار جنيت، **خطاب الحكاية (بحث في المنهج)**، ص109.

[4]- يُنظر: جيرالد برانس، **المصطلح السردي(معجم مصطلحات)**، ص 169- 170.

[5]- ينظر:حميد لحمداني، **بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)**، ص 79.

– الثانية توضيحية أو تفسيرية: أي أن تكون للوصف وظيفة رمزية دالة على معنى معين في إطار سياق الحكي.

شكلت الوقفة حضورًا بارزًا في رواية التِّبر، وسنحاول تقصيها و ابراز وظيفتها داخل العمل السردي، والجدول الآتي يضم معظم الوقفات الوصفية مع تبيان الموصوف وابراز وظيفتها.

	المقطع من الرواية	الموصوف	الوظيفة	الصفحة
1-	– السرج صنعه في إيفوغاس أمهر الحدادة في غات، و الفرش كليمة مزركشة جاء بها التجار من{توات}، والشكيمة ضفرتها عجائز قبيلة غدامس، و الجراب طرزته أنامل حسناوات{تامنغست}.أما السوط فهو قطعة نادرة، مغطاة بخيوط الجلد التي نُقشت عليها تمائم السحرة في كانو.	–ثياب الأبلق المخصص للحلبة.	– تجتمع في هذا المقطع الوظيفتين معا، فالراوي يهدف من خلال الوصفإلى تقديم صورة جمالية عن تركيبة هذا الثياب، ويسعى أيضا إلى توضيح تفاني أُوخيّد وحرصه على تفرد أبلقه عن باقي الجمال في الحلبة.	9 -.
2-	– انطلاقا متلاصقين، ثابتين، متكبرين، متناسقين، منسجمين، فعاش أُوخيّد في هذه المسافة القصيرة بين العراء الممتد غربا حتى حلق الغناء في الوسط، دهرا من السعادة. كان إقبال المهريين المتلازمين بطيئا متوازنا، ولكنه أحس أنه يطير في الفضاء على جناحين وقلبه يكاد ينفجر بالسحر والشجن والفرح الخفي، أسرته الموسيقى، فعاش رهين الرقص والوجد والشوق.	الفارسان اللذان بادرا في الاستعراض ووصف أيضا حالة أُوخيّد داخل الحلبة.	– وظيفة جمالية: شكلت هذه الوقفة استراحة قصد بها تقديم صورة جمالية عن الفارسان وعن لحظة السعادة والوجد التي انتابت أوخيد حينها.	10

3-	– عاد من إحدى الغزوات كئيبا. انطفأ بريق المرح في عينيه الكبيرتين ودلى شفته السفلى أكثر. وقف في العراء هادئا، صامتا، يشيع الأفق المتراقص في ألسنة السراب السماوية، بنظرة حزينة.	– الأبلق أثناء عودته من إحدى الغزوات	– وظيفة جمالية وتوضيحية: فالراوي عمل على إبطاء السرد وكان هدفه توضيح الحالة النفسية الحزينة للأبلق من خلال تقديم وصفا للمظهرين الداخلي والخارجي، وذلك من أجل اعطاء للقارئ صورة متكاملة لحالة الأبلق. – 19
4-	– الشيخ موسى يقرأ الكتب ويتلو القرآن ويؤم الناس في الصلاة. وهو مقطوع لا زوجة ولا أولاد و لا أقارب. يعيش متنقلا مع القبيلة برغم أنه ليس من القبيلة.	– الشيخ موسى	– وظيفة توضيحية: فالراوي يقدم لنا شخصية جديدة وفعالة في النص السردي تتمثل في الشيخ موسى، إذ يبين صفات هذا الشيخ وثقافته الواسعة. – 20
5-	– الأبلق ليس الأبلق. اختفت البقع البديعة من الجسد الرمادي. اختفت النظرة الذكية من العينين الساحرتين. القوام الرشيق الممشوق تحول إلى هيكل أسود مترهل مبقع بالظلمة. خيال شاحب وبائس لكائن آخر. سبحان الله كيف يصنع المرض من المخلوقات كائنات أخرى مختلفة.	– الأبلق أثناء إصابته بمرض الجرب.	– تمتزج الوظيفتان معا: فالراوي يُقدم وصفا لحالة الأبلق يُبرز فيه تأثير المرض على صحته، ويهدف إلى إقامة مفارقة بين حالة الأبلق قبل المرض وبعده، بلغة راقية وتصوير بديع. – 25
6-	– العراف الوثني من{كانو}. زنجي عجوز يُزين رقبته المجعدة بالغضون، بعقد من أصداف النهر. يضع على رأسه عمامة سوداء. جبهته الفضفاضة أيضا سوداء. يُقال إنه مثل	– العراف الوثني.	– وظيفة توضيحية: يقدم لنا هذا الوصف شخصية جديدة تتمثل في العراف، إذ جعل الراوي من الوقفة وسيلة لتقديم صفات وملامح هذا العراف المخيف على حد تعبيره. -29

	الغراب. يتنقل وحيدا على ناقة عجفاء ويكره المخالطة. يمضغ التبغ ويبصق اللعاب في وجوه الأطفال والفضوليين.			
7-	- سكت أُوخيّد. سيل من العرق البارد تدفق على ظهره. ظهره مبلول كله. ارتعدت يداه فاندلق الشاي على الأرض ثم نزف العرق من جبينه وفمه وسقطت قطرات في الفناجين وامتزجت بالشاي الأخضر المتوج بالرغوة. قلبه أيضا نزف. نزف بالدم.	- أُوخيّد لحظة سماعه بقصة الرهن من قبل أحد الرعاة.	- وظيفة توضيحية: يُصور هذا المشهد شدة الموقف الذي تعرض إليه أُوخيّد بسبب سماعه بقصة الرهن من قبل أحد الرعاة، لأنه اعتقد بأن قضية الرهن تبقى سرًا بينه وبين دودو.	130-.
8-	- جاء هذه المرة في أسوأ حال. لم يره بهذه الحالة قبل اليوم. ازداد ضمورا حتى برزت ضلوعه. غارت العينان في المحجرين. القائمتان الأماميتان غائرتان بجروح عميقة سببتها قيود الليف.. أخشن أنواع الليف.. الليف الوحشي.	- الأبلق بعد عودته من الواحة أي عندما فك قيده من دودو.	- وظيفة توضيحية: يعمد الراوي على تقديم وصفا لحالة الأبلق بعد فك قيده من دودو، وذلك من خلال تبيان تغير ملامح الأبلق، وهذا الوصف يُوحي بنفسه عن المعاناة التي تعرض إليها الأبلق أثناء إقامته عند دودو.	109
9-	- توقف دودو عن العبث بالماء ورفع نحوه نظرة بلهاء. نظرة عارية. رأسه حاسر من اللثام. عيناه أيضا. لا يضع لثاما على قلبه... ضبط متلبسا. أثناء ممارسته لفعلته. أذناه كبيرتان، متدليتان كأذني جحش. ورأسه	- دودو بعد إطاحته بأُوخيّدوفر ضه عليه بيع زوجته	-تتداخل في هذا المقطع الوظيفتان معا: فالراوي يعمل على تقديم صفات دودو بعد لقائه بأُوخيّد للمرة الثانية أي بعد أن فعل فعلته الشنعاء- التسلط على زوجة أُوخيّد وولده-	141 -

	أصلع. مستطيل. لحيته مثل لحية التيس. وعظام صدره بارزة. جسده نحيل. لا يبدو بهذا النحول عندما يكون لابسا ثيابه الفضفاضة. ثياب الطواويس تنفخ في جثته فيبدو ماردا. مزيف.	وولده مقابل استعادة الأبلق.		
10-	- قادوه إلى شيخ القبيلة. عجوز نحيل، طويل القامة يمسك بعكاز أنيق من السدر مطوق بدوائر جلدية موسومة بنقوش دقيقة. في وجنتيه تنثني غضون عميقة، ولكن في نظرته تلوح عفوية وعافية ومرح مجهول.	- شيخ القبيلة التي زارها أُوخيّد مع أبلقه.	- وظيفة توضيحية: يعمل الراوي على تقديم شخصية جديدة تتمثل في شيخ القبيلة، إذ تعرض لذكر صفاتها.	14-13

وبناء على هذا يتبين لنا أن لعنصر الوقفة حضور قوي داخل العمل السردي{ روايةالتِّبر}، فتعددت وظائفها من جمالية إلى توضيحية، وذلك حسب المقام الفني الذي يُمليه عليها، وتجلى دورها الأسمى في تقديم صفات وملامح الشخصيات الفاعلة في المتن الحكائي بلغة وتصوير بديع يشد القارئ لمواصلة مجرى الأحداث السردية.

2- تسريع السرد: يقوم تسريع السرد على تقنيتين هما:

2- 1الخلاصة (Sommaire):

هي عنصر زمنييعمل على تسريع السرد، "وتعتمد الخلاصة في الحكي على سرد أحداث ووقائع يُفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل"[1]، ولها عدة مسميات من بينها: المجمل، الملخص، الايجاز، وكلها

[1]- حميد لحمداني، **بنية النص السردي(من منظور النقد الأدبي)**، ص 76.

مسميات لمعنى واحد، "والخلاصة تتولد حينما يُعتبر زمن الخطاب أصغر من زمن القصة"[1]، ونمثل لها بالمعادلة التي وضعها جنيت وهي كالتالي: الخلاصة: زخ< زق[2].

2-1-1-وظائف الخلاصة: تُشيرسيزا قاسم إلى أنَّ للتلخيص وظائف بنيوية يُؤديها للسرد وهي كالتالي[3]:

1- المرور السريع على فترات زمنية طويلة.

2- تقديمٌ عامٌ للمشاهد والربط بينها.

3- تقديم عام لشخصية جديدة.

4- عرض الشخصيات الثانوية التي لا يتسع فيها النص لمعالجتها معالجة تفصيلية.

5- الإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث.

6- تقديم الاسترجاع.

ومن أمثلة الخلاصة في الرواية نذكر على سبيل المثال: الخلاصة التي وردت في المقطع الثاني حيث يقول الراوي:"... في السهل تحلقت النساء حول الطبول، وكون الصبية حولهن طوقا واسعا، واتخذ الشيوخ موقعهم على المرتفع الجنوبي، وواجههم من الناحية المقابلة الرجال و الشباب وهم يتوجون رؤوسهم بالعمامات الفخيمة الزرقاء، ويتهادون في خطوهم بكبرياء الطواويس. ورابطت المهاري في الأفق على جانبي العراء. صف تأهب في الغرب والصف المقابل رابط شرقا"[4]، يُلخص هذا المقطع مجمل التحضيرات التي أُقيمت من أجل مشاهدة استعراضات الفرسان داخل الحلبة، وتُبرز حرص سكان الصحراء باختلاف فئاتهم على تعلم الفروسية، ووردت خلاصة في المقطع الرابع تمثلت في:" طاف به النجوع بحثا عن العليمين بداء الحيوان، لم يطق أن يرى صديقه يعاني من الاضطهاد على أيدي الرعاة الأشقياء. عزلوه عن قطعان الابل خشية العدوى، تركوه يرتع وحيدا في المراعي، فآثر

[1]- جيرالد برانس، **المصطلح السردي(معجم مصطلحات)**، ص 226.

[2]- يُنظر : جيرار جنيت، **خطاب الحكاية (بحث في المنهج)**، ص109.

[3]- يُنظر، سيزا قاسم، **بناء الرواية**، ص 78.

[4]- إبراهيم الكوني، **رواية التبر**، ص 9-10.

أن يُرافقه بنفسه في محنته. يذهب معه إلى المراعي منذ الفجر ولا يعود إلا في الليل"[1]، تُجسد هذه الخلاصة سعي أُوخيّد الدؤوب في البحث عن علاج للأبلق، وبلغ الاهتمام ذروته في مصاحبة أُوخيّد للأبلق في اللحظة التي تخلى عنه جميع قطعان الإبل بسبب إصابته بداء الجرب.

يحتوي المقطع السادس على خلاصة تَتَمَثَّل في:" ... العراف المخيف أول من حطّم الأسطورة وقرأ الرموز المحفورة على قاعدة الصنم. قال إنه اللقب لإله صحراوي قديم. وتوصل إلى فك الشفرة في أبجدية التيفيناغ"[2]، يُلخص الراوي في هذا المقطع الأعمال التي قام بها عندما زار صنم المجوس، ولم يتعرض لذكر تفاصيل الأشياء إذ نجده لم يذكر الأسطورة التي حطمها العراف؛ ولم يُبين الشفرة المتواجدة في أبجدية التيفيناغ، ويسعى من وراء هذه الخلاصة إلى تقديم لمحة مجملة لأهم الأحداث التي قام بها العراف من أجل تسريع وتيرة السرد.

يَرِد في المقطع الثالث عشر خلاصة عن طريق تقنية الاسترجاع تتمثل في:" بعث إلى الوالد يستشيره، فأدهشه الجواب:{ لا بارك الله لك فيها}. هو لم يعرف والده. لم يعش مع والده، ولم يعرفه. كل ما عرفه أن النساء تحتل المرتبة الأولى في حياته. أمه احتلت المرتبة الثانية من بين زوجاته... ماتت بالقلب قبل أن السابعة. فأشرفت زنجية على تربيته، وتزوج والده امرأة أخرى من قبائل الأتباع... تعلم بعض آيات القرآن على يد فقيه أعمى قضى عمره متنقلا مع القبيلة. ثم تُوفي الفقيه بوباء الجدري، فاحتل محله الشيخ موسى الذي لم يكن معلمه فحسب وإنما عامله مثل الصديق. ويبدو أن الشيخ موسى لاحظ ميله إلى العزلة وبرود علاقته بالوالد، فتودد إليه، وخفف عليه غياب الأم المبكر. وبرغم الطبيعة الانطوائية التي ورثها عن أمه إلا أن الشيخ الحكيم وجد الطريق إلى قلبه"[3]، يُحاول الراوي من خلال هذه الأسطر أن يُقدم صورة موجزة عن حياة والد أوخيد، ويتعرض أيضا لنشأة أوخيد منذ فقد أمه، وطريقة تتلمذه على أيدي الشيخين وأبرزهم الشيخ موسى الذي كان نعم المعلم والقريب، والذي سعى جاهدا ليُقاسمه اليُتم ويُعوضه بعضًا من حنان الأم، وهذه الخلاصة تُساعد القارئ على فهم مسار أحداث الرواية.

[1]- إبراهيم الكوني، **رواية التبر**، ص 21.

[2]- المصدر نفسه، ص 29.

[3]- المصدر نفسه، ص 69-70.

يضم المقطع الخامس عشر خلاصة تَتَمَثَّل في:" ... جاءت الأنباء بانكسار المقاومة في الحمادة أيضا وباستشهاد الوالد. قِيل إنه قاوم ببسالة. بل إن أهل الصحراء نظموا القصائد بعدها تمجيدا لبطولته. ربما لأنهم لم يتوقعوا من رجل مزواج متيم بالسبايا الزنجيات أن يُسطر المآثر في مقاومة الطليان. أحد الرعاة أخبره أن الهجوم المباغت لم يفقده السيطرة على نفسه، فطاف على القبيلة، وجمع المقاتلين، وحارب حتى حوصر معسكره. طال الحصار فاختلف مع بعض المشايخ الذين هدّهم العطش ورأوا ضرورة التسليم. انفصل عنهم مع عدد من المخلصين. اعتصم بجبل الحساونة حتى مات. مات بالعطش، فاستسلمت القبيلة كغيرها من القبائل"[1]، يُلخص الراوي في هذه الأسطر بطولات والد أُوخيّد في التصدي للطليان، ويُبرز شجاعة الوالد وافتخار أهل الصحراء به مما جعلهم ينظمون القصائد عرفانا بمجهوداته.

ويقول الراوي في المقطع السادس عشر:" فبعد نشوب الحرب في السواحل، ارتبكت حركة القوافل إلى الدواخل في أعماق القارة. وتوقف القوافل والتجارة لم يُثر في السنوات الأولى، ولكن استمرار الحرب صعّد الجوع، وجعل الفلاحين يرفعون أسعار الغلال والتمر. وفي الشهور الأخيرة أخفوها في المطامير السرية، ورفضوا البيع أو المقايضة"[2]، فالراوي يُلخص في هذا المقطع تأثير الحرب على الجانب الاجتماعي و الاقتصادي، إذ شلت حركة قوافل التُجار مما جعل الجوع يتفاقم، ويهدف الكاتب من خلال هذه الخلاصة إلى إبراز الواقع الأليم الذي تعيشه الصحراء جراء الحرب التي طالتهم.

جاء على لسان الراعي خلاصة لقرابة دودو بزوجة أُوخيّد" أيور" حيث يقول في المقطع رقم عشرين:" ابنة عمه نعم عشقها منذ أن كانا طفلين. اختلف الأبوان فافترقا. ومن الطبيعي أن يرفض أبوها زواجها منه. وعندما مات الأب وهاجرت قبيلتها إلى " آزجر" كان دودو أسيرًا عند قبائل بامبارا. ذهب في غزوة لسلب الذهب فوقع في كمين. ولكنه استطاع أن يُدبّر طريقة للهرب بعد سنوات. فعاد إلى آير ووجد أنها قد هاجرت. جمع أتباعه وأغار على بامبارا وغنم الذهب اللعين. باعه في غدامس وأنت تعرف بقية القصة. قال إن هدفه من الحصول على الذهب هو تأمين المهر.

[1]- إبراهيم الكوني، **رواية التبر**، ص 74.

[2]- المصدر نفسه، ص 78.

هذا جانب من السرّ. أمّا ما خفي فالله به أعلم"[1]، هذه الأسطر تلخص لنا حياة دودو وقصته مع تأمين المهر لعشيقته أيور- زوجة أوخيد- وهذه الأحداث استغرقت زمنا طويلا يُقدر بسنوات إلا أن الراوي لخصها في أسطر معينة تُمكن القارئ من فهم معطيات العملية السردية وتوجهات الشخصيات ومنطلقاتهم.

يضم المقطع الرابع والعشرون خلاصة تتمثَّل في قول الراوي:"... قال لنفسه كما يقول الجميع:{ هكذا وجدنا آباءنا يفعلون}. الآن فهم معنى هذه الآية. عندما سمعها من الشيخ موسى وحفظها لم يكن يدري أنه سيسير في نفس الطريق. قوم إبراهيم يصرّون على عبادة الأصنام لمجرد أنهم ورثوا التقليد أبا عن جد"[2]، الراوي لم يذكر تفاصيل قصة سيدنا إبراهيم وإنما اكتفى بالإشارة إليها بصورة وجيزة، حيث اقتبس منها ما يخدم مقامه السردي، وهنا تكمن وظيفة الخلاصة في تسريع وتيرة السرد.

وقد استعان الراوي بتقنية الخلاصة لتكثيف مدلولات الأحداث، وذلك بإغفال تفاصيل الأحداث والاكتفاء بذكر الأهم منها إن لم نقل جوهرها، لأن المساحة النصية للعملية السردية تتطلب التفنن في استعمال الخلاصة كآلية إجرائية زمنية تساعد على تسريع عجلة السرد.

2-2- الحذف(L'éllipse):

يُعدّ الحذف تقنية زمنية تستعمل لتسريع وتيرة السرد،"ويعتبر وسيلة نموذجية لتسريع السرد عن طريق إلغاء الزمن الميت في القصة و القفز بالأحداث إلى الأمام بأقل إشارة أو بدونها"[3]، وهي تقنية تقضي بإسقاط فترات زمنية من زمن القصة دون تعرض لما حدث فيها، وإذا كانت الخلاصة تقوم بعملية اختزال للأحداث في مقطع سردي قصير، فإن الحذف يعمل على تجاوزها تماما وينتقل إلى

[1]- إبراهيم الكوني، **رواية التبر**، ص 107.

[2]- المصدر نفسه، ص 127.

[3]- حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي(الفضاء-الزمن- الشخصية)**، ص 159.

أخرى[1]، ويشترط في الحذف" أن تكون هناك أمارات دالة على الحذف، أو على الأقل قابلا للاستنتاج من النص، ويكون وظيفيا بدرجة أعلى أو أقل" [2]، ويرمز له بالمعادلة التالية: زخ<زق[3].

نحاول عرض نماذج الحذف من الرواية في جدول يضم المقطع الذي يحوي الحذف ونحدد نوعه والصفحة التي أخذت منها وذلك طبعا لتحقيق مبدأ الأمانة العلمية، والجدول التالي يُوضح ذلك:

	مقاطع الحذف من الرواية	نوعه	الصفحة
1-	بعد أيام لاحظ أن الجرب ازداد توسعا والتهم مواقع جديدة من جسد الأبلق.	حذف صريح(بعد أيام) غير محدد	19
2-	في تجواله بين النجوع حصل على زيت غريان من رعاة قبائل أولاد بوسيف. جزّ الوبر ومسّد الجلد المسودّ بالزيت ثلاث مرات في اليوم. لانت الجلدة بعد أيام ولكن السواد ظلّ يأكل الجسم وينتشر إلى أسفل ليطوّق البطن ويلتهم القوائم.	حذف صريح غير محدد (بعد أيام).	25
3-	خبير آخر عليم بداء البعير جاء من{ آير} برفقة قافلة تجار أعطاه مرهما معتما في قنينة صغيرة وقال إنه استحضره من الأعشاب. استعمل الدواء حتى نفد. بعد أسابيع تساقطت الجلدة السوداء.	حذف صريح غير محدد(بعد أسابيع).	25
4-	جده لأمه شيخ حكيم. إذ رأى رؤيا في نومه لا يُغادر فراشه حتى يأتوا له بالعرافين ويُفسروا له الرؤيا... ويُقال إن الموت أيضا لم يُفاجئه. رأى في منامه أنه يقف تحت السدرة الأسطورية الضائعة في غرب الصحراء ويشرب	حذف صريح محدد بزمن(بعد أسبوع).	31-32

[1]- يُنظر: مها حسن القصراوي، **الزمن في الرواية العربية**، ص 232.

[2]- جيرار جنيت وآخرون، **نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير**، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي و الجامعي، الدار البيضاء، المغرب،ط1، 1989م، ص127.

[3]- يُنظر : جيرار جنيت، **خطاب الحكاية (بحث في المنهج)**، ص109.

	من ماء البحيرة. فقال له العراف في الصباح: { أعدّ نفسك للرحلة. إنها سدرة المنتهى }. فحضّر كفنه، وغسل جسده وارتدى أفخر لباسه، وانتظر ملك الموت. وظّل يفعل ذلك كل يوم حتى لفظ أنفاسه بعد أسبوع من تاريخ الرؤيا.		
5-	يا ربي أعطيني قليلا من ألمه. يارب قاسمني ألمه. اجعلني أساهم في التخفيف عن الأبلق. هو تألم كثيرا. شهورا وهو يتألم. ليس عدلا أن يتعذب وحده طوال هذا الزمان.	حذف صريح غير محدد(شهورا).	36
	وبدل أن ينال قصيدة مديح، نال قصيدة هيجاء قاسية من الشاعرة الملعونة. بعد يومين، تردد أصداؤها في النجع. كان مطلعها: { اللون أبلق... و الرأس أحمق).	حذف صريح محدد بزمن (بعد يومين).	63
6-	جاء الشيخ من مراكش وقال إنه قرر أن يترك الدنيا لأهلها ويُقيم في مكة نهائيا ليُجاور قبر الرسول فنحروا له معيزا واستضافوه ثلاثة أيّام.	حذف صريح محدد بزمن(ثلاثة أيام).	64
7-	في ذلك الزمان بالضبط، نزل عليهم قريب زوجته ضيفا. جاء مرافقا لقافلة محملة بالذهب والعاج وريش النعام. باع ذهبه وريشه وعاجه في غدامس قبل أن يبلغها سيل الغزاة. اشترى بالمال قطعان الإبل، ورابط في صحراء { دنبابة } مع بعض الرعاة. مكث هناك شهورا ثم استخدمه الرعاة في العناية بالإبل.	حذف صريح غير محدد(شهورا).	74
8-	قالت له بعد العشاء عقب الزواج بشهور وهما ما زال يُقيمان في الحمادة: لم أر في كل الصحراء نساء غيورات مثل نساء قبيلتكم.	حذف صريح غير محدد(شهور).	118

ونستشف مما سبق:

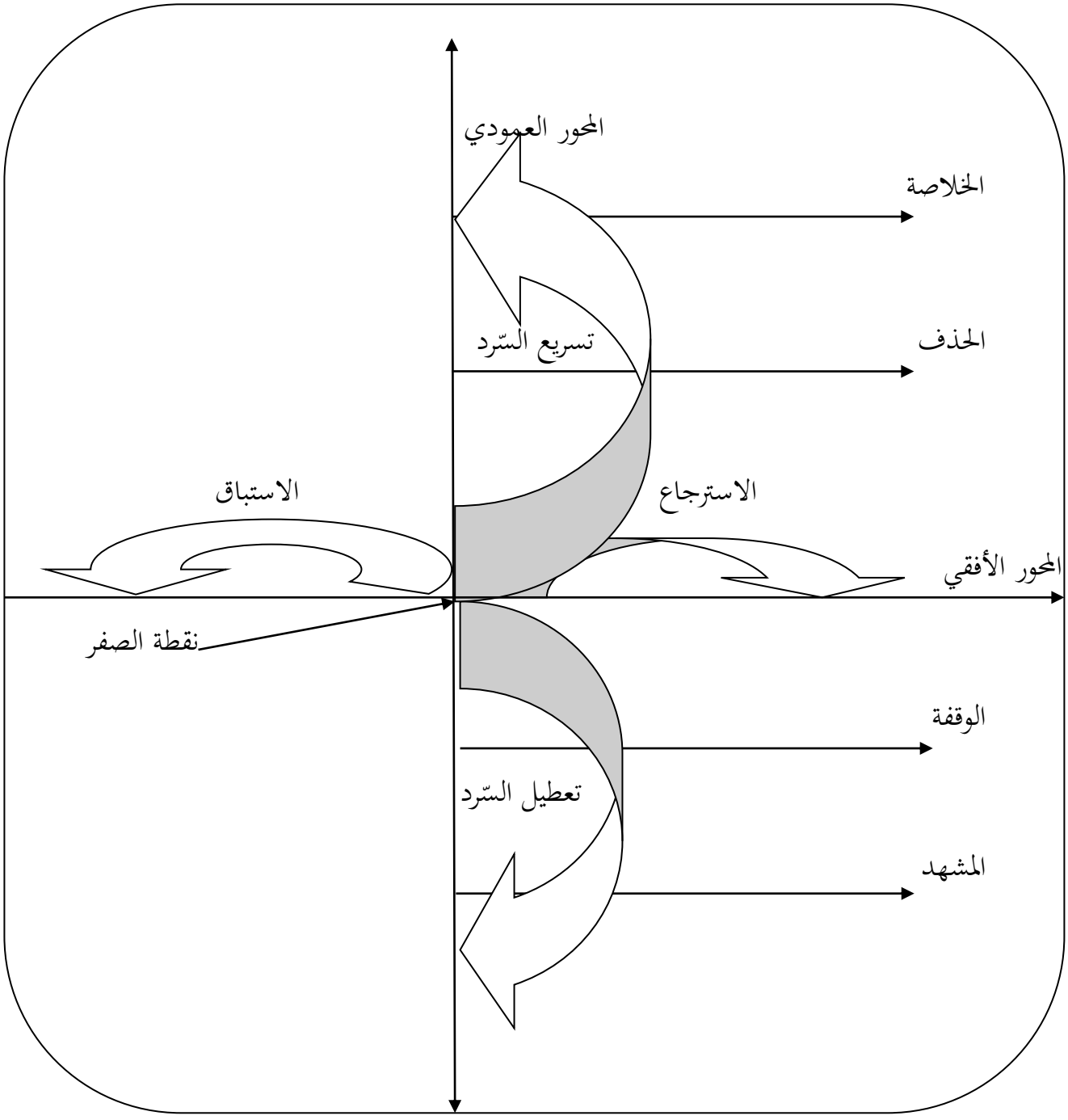
- سيطرت تقنية الحذف بشكل لافت على الرواية وذلك حتى يتمكن الكاتب من تجاوز الأحداث الهامشية في السرد، وكسر رتابة التسلسل الزمني وذلك بإلغاء المراحل الميتة أي تجاوز العناصر غير الفعالة في النص، والاكتفاء بالأهم منها.

- زاوج الكاتب في استعمال أنواع الحذف حيث نجد الحذف الصريح المحدد بزمن في عدة مقاطع من الرواية وهوحذف صرح فيه الكاتب بالمدة المحذوفة مثل: بعد أسبوع، مضى شهر، أما الحذف الصريح غير المحدد فلم يُصرح الكاتب بالمدة المحذوفة ونلحظه في عبارات مضت شهور، بعد أيام، وهذا التناغم بين النوعين حقق لونا من الانسجام وعمل على خلخلة الزمن الطبيعي للرواية.

خلاصة الفصل:

وبناءً على ما تقدّم يمكن القول بأنّ الحركة الداخلية للزمن تخضع لمحورين أساسيين هما:

– المحور الأفقي الذي تتدحرج عليه المفارقات الزمنية إما بالعودة إلى الوراء محققة تقنية الاسترجاع، وإما بالسعي إلى الأمام محققة تقنية الاستباق أو ما يطلق عليه بالاستشراف. والمحور الثاني العمودي الذي تسير وفقه تقنيات الإيقاع الزمني المتمثلة في أربع تقنيات اثنين منها تعمل على تسريع السرد وهما: الخلاصة والحذف، والعنصرين الأخريين يعملان على إبطاء السرد وهما: الوقفة والمشهد. والمخطط الآتي يوضح ذلك:



– تمثل هذه التقنيات المذكورة سلفًا أقطاب الزمن ومحاوره الكبرى التي تنطوي تحته عدة فروع، ويمكن اعتبار هذه الآليات مفاتيح للولوج لدراسة الزمن في الرواية، وتساعد الباحث في تحليل المتن الحكائي ليخرجه للقارئ بحلة جديدة مبسطة .

–تبقى دراسة الزمن ضمن النصوص السردية دراسة نسبية لأن كل باحث إلا وله وجهة نظره حول تأطير الزمن وتحديد عناصره.

الفصل الثالث

بناء الشخصيات في رواية التّبر لإبراهيم الكوني.

1-مفهوم الشخصية.

2-طرق تقديم الشخصية.

3-تصنيف الشخصية

4-الاسم الشخصي في الرواية.

5- دلالة الأسماء وعلاقتها بالشخصيات في رواية التّبر لإبراهيم الكوني.

6-أنماط الشخصيات في رواية التّبر.

تُشكل الشخصية الروائية الدعامة الأساسية في البناء الروائي، لأنها تُمثل النواة التي تجمع مختلف الأفعال المرتبطة في مجريات الحكاية، وتُعدّمن أهم مكونات العمل الحكائي ولا يُمكن الاستغناء عنها بأي شكل من الأشكال "ويُمكننا أن نقول إنه ليس ثمة قصة واحدة في العالم من غير شخصيات"[1]، وتُعتبر الشخصيات العنصر المحرك للأحداث داخل الرواية، وتمنحها الحيوية والاستمرار.

1-مفهوم الشخصية:

1-1-لغة:وُسمت الشخصية في لسان العرب ب"شخص: الشّخص: جماعة شخص الإنسان وغيره مذكر، والجمع أشخاصٌ وشُخوص...والشّخصُ: سواد الإنسان وغيره تراه من بعيد، تقول ثلاثة أشخُص. وكلّ شيء رأيت جُسمانه، فقد رأيت شخصَه، وفي الحديث لا شخص أغير من الله الشَّخص: كل جسم له ارتفاع وظهور، والمراد به إثبات الذات فاستُعير لها لفظ الشَّخص"[2].

أما في قاموس المحيط ف"الشَّخصُ: سواد الإنسان وغيره تراه من بعد: أشخُصُ وشخُوصُ وأشخاصُ. وشَخَصَ، كمنع، شُخُوصاً: ارتفع، وبَصَرُه: فتح عينيه، وجعل لا يطرف، وبَصَرَه: رفعه ووَرم، والسَّهم، ارتفع عن الهدف، والنّجم: طلع، والكلمة من الفم، ارتفعت نحو الحنَّك الأعلى، وربّما كان ذلك خلقة أن يشخص بصوته، فلا يقدر على خفضه. وشُخص به، يعني: أتاه أمر أقلقه وأزعجه...والشّخيص: الجسيم، وهي: بهاء، والسّيد، ومن المنطق: المتجهّم. وأشخصه: أزعجه، وفلان حان سيره وذهابه، والرّامي: جاز سهمه الهدف. والمتشاخصُ: المختلف، والمتفاوت"[3].

ورد في معجم السرديات أن الشخصية تُمثِّل:"عمود الحكاية الفقري(...) وتعد في القصص التخيلي كائناً ورقياً متخيلاً ولكونها مجرد دور أو فاعل، وهي نظام ينشئه النص تدريجيا لكنها لا تعدم في بداية ظهورها هوية عامة، فهي في البداية شكل أو بنية عامة وكلما أضيف إليها خصائص أصبحت معقدة غنية مرغبة من دون أن تفقد هويتها الأصلية"[4].

---

[1]- رولان بارت، **مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص**، تر: منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، ط1، 1993م، ص64.

[2]- ابن منظور، **لسان العرب**، مادة(ش-خ-ص)، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، د.ت، مج7،ص45.

[3]-الفيروز آبادي، **قاموس المحيط**، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط8، 2005م، ص621.

[4]- محمد قاضي وآخرون، **معجم السرديّات**، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010م، ص271.

1-2-اصطلاحاً:

تُعدّ الشخصية لبنة من اللبنات المحورية في البناء السردي، فهي"محور أساس في الرواية ومركز الحدث فيها، بل هي المكون الأكبر للنص الروائي كما أنها عوامل مساهمة في هذا التشكيل الفني"[1]،وعليه يُمكن اعتبار الشخصية عنصراً جوهرياً في الخطاب السردي، كما تُشكِل مدار الحدث فيه، ويكتسب هذه الأهمية من كونه"أهم مكونات العمل الحكائي، لأنها تمثل العنصر الحيوي الذي يضطلع بمختلف الأفعال التي تترابط وتتكامل في مجرى الحكي. لذلك لا غرو أن نجدها تحظى بالأهمية القصوى لدى المهتمين والمشتغلين بالأنواع الحكائية المختلفة".[2]ولهذا كانت الشخصية محطة اهتمام الباحثين والدارسين قديما وحديثاً.

ويُعرفها "عبد الملك مرتاض" بأنها"أداة من أدوات الأداء القصصي يصطنعها القاص لبناء عمله الفني، كما يصطنع اللغة والزمان والحيز وباقي العناصر التقنية الأخرى التي تتضافر مجتمعة لتشكل لحمة فنية واحدة في الإبداع الفني، أو الأدب. ولكن شأن الشخصية في رأينا عظيم، بالمفهوم التقليدي بطبيعة الحال في العمل القصصي؛ إذ أنّ العناصر الأخرى تكون بالضرورة مرتبطة بها متفاعلة معها،متأثرة بسلوكها، أو مؤثرة فيها...ولكن صلتها تظل في كل الأحوال بها شديدة"[3].فالشخصية عند عبد الملك مرتاض عنصر قصصي يصطنعها القاص لبناء عمله الفني، لتجتمع مع العناصر السردية الأخرى من لغة وزمان وحيز مشكلة لحمة متماسكة في الإبداع الأدبي، ويُضيف في الأخير بأن للشخصية شأن عظيم، وهي الخيط الرفيع الذي يربط باقي التقنيات. ويُشير لطيف زَيتوني إلا أن الشخصية عنصر مصنوع، مخترع، ككلّ عناصر الحكاية، وتتكون من مجموع الكلام الذي يصفها، ويصوّر أفعالها، وينقل أفكارها وأقوالها[4]. وللشخصية صلة وثيقة بالحدث، فهي الحاملة له والمنفعلة به، وتعمل على إقامة لنفسها شبكة من العلاقات بدءا من التناظر مع الزمان

[1]-محمد علي سلامة، **الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ**، د.ط، 2007م، ص32.

[2]- سعيد يقطين، **قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية**، ص87

[3]-عبد الملك مرتاض، **القصة الجزائرية المعاصرة**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،د.ط، 1990م، ص 71.

[4]- يُنظر: لطيف زَيتوني، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2002م، ص114.

والمكان، وتأخذ من اللغة والمعطى الإيديولوجي هويتها، وتنتهي بصراعها مع الراوي وسرديته،ضيقاً واتساعاً، حضوراً وغياباً، والأهم قدرتها على طرح نفسها أمام القارئ[1].

يُشير حميد لحمداني إلى أنَّ هوية الشخصية الحكائية ليست ملازمة لذاتها، لكونها لا تتمتع باستقلال كامل داخل النص الحكائي؛ وتُحيل على بعض الضمائر التي تسمح للقارئأن يتدخل برصيده الثقافي وتصوراته القَبْلِية لِيُقدّمصورة مغايرة عما يراه الآخرون عن الشخصية الحكائية. وهذا ما عبّر عنه(فليب هامون)عندما رأى بأن الشخصية في الحكي هي تركيب جديد يقوم به القارئ أكثر مما هي تركيب يقوم به النص[2]ويُضيف إبراهيم صحراوي إلى أنَّ "مقروئية الشخصيات مرتبط مباشرة بدرجة مشاركة القارئ"[3].أما رولان بارت فيرى أن الشخصية نتاج عمل تأليفي[4] يعني ذلك أنه يشترك القارئ والمؤلف في إنتاج الشخصية.

ولجأ بعض الباحثين إلى طريقة خاصة في تحديد هوية الشخصية الحكائية تعتمد محور القارئ لأنه هو الذي يُكَوِنُ بالتدريج – عبر القراءة–صورة عنها ويكون ذلك بواسطة مصادر إخبارية ثلاثة[5]:

1–ما يُخْبِرُ به الراوي.

2– ما تُخْبِرُ به الشخصيات ذَاتُها.

3– ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات.

ويترتب عن هذا التصور أن تكون الشخصية الحكائية الواحدة متعددة الوجوه، وذلك بحسب تعدد القراء، واختلاف تحليلاتهم[6].

تُشكل الشخصية الروائية بؤرة مركزية لا يُمكن تجاوزها، أو تجاوز مركزيتها، لأن الرواية أكثر الأجناس الأدبية ارتباطاً بالشخصية، لا يُقاربها في ذلك سوى المسرحية التي سبقت

---

[1]– محمود محمد املودة، **تمثيلات المثقف في السرد العربي الحديث – الرواية الليبية أنموذجا دراسة في النقد الثقافي**، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن،ط1، 2010م، ص 1.

[2]– يُنظر: حميد لحمداني، **بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)**، ص50.

[3]– إبراهيم صحراوي، **تحليل الخطاب الأدبي**، دار الآفاق، الجزائر،ط1، 1999م، ص157.

[4]– يُنظر: حميد لحمداني، **بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)**، ص50.

[5]– يُنظر: المرجع نفسه، ص51.

[6]– يُنظر:المرجع نفسه، ص51.

الرواية إلى الظهور بمئات السنين، وبقيت حتى بدايات عهد الفن الروائي بالتبلور والانتشار تستأثر بتقديم الشخصيات، وبقيت تنوع أساليب تقديمها وتحسّنها إلى أن أصبح إتقان رسم الشخصية معياراً رئيسياً للحكم على المسرحية، وعاملاً في نجاحها وانتشارها، ولكن المرونة الكبيرة للرواية بوصفها جنساً أدبياً، والحرية التي يمتلكها الروائي في تشكيل عوالمه ورسم شخصياته جعلتا(الشخصية الأدبية) أكثر اقتراناً بالرواية من المسرحية، وهذا ما يُتيح للروائي بذل ما يُريد من جهود، واستثمار ما يشاء من وسائل معرفية وتقنية، في سبيل تمكينه من تحقيق بعض التفوق في رسم شخصياته[1]، وعليه فالشخصية الأدبية أكثر ارتباطاً بالرواية لأنها تمنح الروائي حرية في نسج شخصياته وإعطائها صورة تتناسب وخصوصية النص السردي.

إنَّ دراسة الشخصية الروائية من أهم الوسائط الرامية إلى إضاءة عوالم الرواية "عبر مستويين:

الأول: فني جمالي، إذ يدخل رسم الشخصية في صلب ما يُعطي الرواية قيمتها الفكرية والجمالية، وبلغ من عناية الروائيين برسم الشخصية أنها اعتُمدت أساساً لتصنيف بعض الأنماط الروائية، فعرف الاصطلاح الأدبي (رواية الشخصيات) التي استخدم فيها الروائيون براعتهم الحرفية، وخبراتهم المعرفية لعرض شخصيات تمتلك قابلية الرسوخ في ثقافة الإنسان.

الثاني: فكري معرفي، وقد تقدمت الإشارة إليه عبر نفي الفردية عن الشخصية، وعدّها نافذة للإطلالة على البُنى المتجاورة في القطاع الإنساني الاجتماعي الذي تشمله الإطلالة، ومسبراً يُمكننا من معرفة التراكيب الشاقولي في القطاع نفسه"[2]، فيتواشج هذين المستويين ويحددان معالم الشخصية الروائية.

2-طرق تقديم الشخصية:

أمام تعدّد طرق تقديم الشخصية يقترح فليب هامون(Philipe Hamoun)مقياسين أساسيين للتعرف على كيفية بنائها داخل النص الروائي والمقيسان هما:

1-المقياس الكمي: يتصف هذا النوع بكونه"ينظر إلى كمية المعلومات المتواترة المعطاة صراحة حول الشخصية"[3] ويسمح هذا بالمقياس بمعرفة الشخصية أكثر، وذلك من خلال تزويدنا بمختلف المعلومات المتعلقة بها.

---

[1]- يُنظر: صلاح صالح، **سرد الآخر الأنا والآخر عبر اللغة السردية**، ص101-102.

[2]- يُنظر: المرجع نفسه، ص101-102

[3]- حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي(الفضاء-الزمن-الشخصية)**، ص224.

2-المقياس النوعي:يقصدبه"مصدر تلك المعلومات حول الشخصية، هل تقدمها الشخصية عن نفسها مباشرة أوبطريقة غير مباشرة عن طريق التعليقات التي تسوقها الشخصيات الأخرى أو المؤلف، أو فيما كان الأمر يتعلق بمعلومات ضمنية يمكن أن نستخلصها من سلوك الشخصية وأفعالها"[1]، حيث يحتكم هذا المقياس في بنائه على المصدر الذي يُقدم لنا الشخصية.

وانطلاقاً من معيار مصدر المعلومات عن الشخصيات، يتم التمييز عادة بين طريقتين في تقديم الشخصية:

1-أسلوب التقديم المباشر: يحصل هذا الأسلوب عندمايُقدم الروائي شخصياته بشكل مباشر "وذلك عندما يُخبرنا عن طبائعها وأوصافها أو يوكل ذلك إلى شخصيات تخيلية أخرى أو حتى عن طريق الوصف الذاتي الذي يُقدمه البطل عن نفسه[2].

2-أسلوب التقديم غير المباشر: إنَّ التقديم غير المباشر للشخصيات لا يُكلف المؤلف شيئاً، فهو يترك للقارئ أمر استخلاص النتائج والتعليق على الخصائص المرتبطة بالشخصية وذلك سواء من خلال الأحداث التي تُشارك فيها أو عبر الطريقة التي تنظر بها تلك الشخصية إلى الآخرين[3]، ومصدر المعلومات عن الشخصية في هذا الأسلوب هو السارد"حيثيُخبرنا عن طبائعها وأوصافها، أو يوكل ذلكإلى شخصية أخرى من شخصيات الرواية، في هذه الحالة يكون السارد أو إحدى شخصيات الرواية وسيطا بين الشخصية والقارئ"[4].

ويُمكن تقديم مواصفات لشخصيات رواية التّبر في الجدول التالي موضحين بذلك مصدر المعلومات عن الشخصيات:

الشخصيات	مصدر المعلومات	المعلومات
شيخ القبيلة	السارد	"عجوز نحيل، طويل القامة يمسك بعكاز أنيق من السدر مطوّق بدوائر جلدية موسومة بنقوش دقيقة. في

[1]- المرجع نفسه، ص224

[2]- يُنظر: المرجع نفسه، ص223.

[3]- يُنظر: المرجع نفسه ، ص223.

[4]-محمد بوعزة، **تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم**، ص44.

		وجنتيه تنثني غضون عميقة، ولكن في نظرته تلوح عفوية وعافية ومرح مجهول"[1]
والدة أُوخيّد	السارد	"وكانت المسكينة معلولة، ضعيفة البدن والقلب، يذكر وجهها الشاحب قبل أن تموت. ماتت بالقلب قبل أن يبلغ السابعة"[2]
أخت موخامد	السارد	"ولكن أخت موخامّد لم ترد له على بال. فتاة بليدة، مطفأة العينين. لا شرر ولا شعر. لا جاذبية ولا مواهب. فتاة عادية ذات ملاح مرضية. ثم إنها لم تخطر له على بال في يوم من الأيام. لم ير فيها المرأة. لم ير فيها الأنوثة، فكيف يجرؤ ويتزوجها."[3]
ابن أُوخيّد	السارد	"الولد وُلد معلولاً مثل أمه، نحيلاً، شاحباً، ضعيف القلب والبدن، يُسيطر عليه الوجوم. لم يبتسم أبداً منذ ميلاده، ولا يعرف سوى البكاء. بكاء الأولاد في البيوت هو الذي يجبر الفرسان على بيع مهاريهم في السوق"[4]
الشيخ موسى	السارد	"الشيخ موسى يقرأ الكتب ويتلو القرآن ويؤم الناس في الصلاة. وهو مقطوع. لا زوجة ولا أولاد ولا أقارب. يعيش متنقلاً مع القبيلة. ويقال إنه جاء من غرب الصحراء..من فاس بلاد الفقهاء وعلماء الشريعة"[5]

[1]-إبراهيم الكوني، **التّبر**، ص14-15.

[2]-المصدر نفسه، ص69.

[3]-المصدر نفسه، ص71.

[4]-المصدر نفسه، ص85.

[5]- إبراهيم الكوني، **التّبر**، ص20.

أُوخيّد	السارد	"انهال على رأسه بكعب البندقية. سقطت العمامة، وواصل قرع جبينه بالضربات...ضربات الكعب الحديدي"[1] "ذهب واغتسل في عين الكرمة. أخفى الجرح بلثامه"[2] "لم يستطع أن يصمد أكثر، فنزع نعله الجلدي"[3]
الأبلق	-الراعي. -شيخ القبيلة القبيلة السارد:	"إنه ليس جملاً. إنه إنسان في جلد جمل. طول عمري قضيته مع الجمال ولكني لم أر مثيلا له"[4]. "مهري أبلق رشيق مثل الغزال. هذه السلالة انقرضت من الصحراء منذ مائة عام"[5]. "قضى نهاراً كاملاً وهو يُعدّ له ثياب الحلبة. السرج صنعه أمهر الحدادة في غات، والفرش كليمة مزركشة جاء بها التجار من "توات"، والشكيمة ضفرتها عجائز قبيلة إيفوغاس في غدامس، والجراب طرزته أنامل حسناوات "تامنغست". أمّا السوط فهو قطعة نادرة، مغطاة بخيوط الجلد التي نُقشت عليها تمائم السحرة في "كانو"[6]

[1]- المصدر نفسه، ص122.
[2]- المصدر نفسه، ص123.
[3]- المصدر نفسه، ص79.
[4]- المصدر نفسه، ص95.
[5]- المصدر نفسه، ص 15.
[6]- إبراهيم الكوني، **التّبر**، ص9.

والد أُوخيّد	السارد:	"لعب دوراً رئيسياً في صدّ الغزوات الفرنسية التي كانت تستهدف التوغل في الصحراء الكبرى والسيطرة على تجارة القوافل. مات عن عمر تجاوز المائة عام"[1]. "هو لم يعرف والده. لم يعش مع والده، ولم يعرفه. كل ما عرفه أن النساء تحتل المرتبة الأولى في حياته...وتزوج والده امرأة أخرى من قبائل الأتباع...تزوجها قبل أن يتولّى المشيخة، ولم يُنجب منها ذرية. ولكن غزواته للنساء الأخريات لم تتوقف طوال هذه السنوات"[2].
دودو	السارد	"أذناه كبيرتان، متدليتان كأذني جحش. ورأسه أصلع. مستطيل. لحيته مثل لحية التيس. وعظام صدره بارزة. جسده نحيل"[3]. دودو.داهية[4]
آيور	السارد:	"جاءت الحسناء من آير مع أقاربها هرباً من الجدب الذي حاق بتلك الصحراء...وبرغم أن البلاء كان بادياً على الحيوانات البائسة إلا أنَّ الحسناء لم تنقصها النضارة ولم يفقدها طول الطريق البهاء. وإلى جانب جمالها تمتعت بروح مرح وجاذبية"[5].

[1]- المصدر نفسه، ص 119.

[2]-المصدر نفسه، ص 69.

[3]- المصدر نفسه، ص141.

[4]-يُنظر: المصدر نفسه، ص109.

[5]- إبراهيم الكوني، **التّبر**، ص67.

الآلهة تانيت	السارد:	آلهة الحب والخصب والتناسل عند قدماء الليبيين، ويُرمز لها بمثلث على شكل هرم.[1] رسم بحبّات التمر مثلثاً واضح الأضلاع[2].
الراعي	السارد	"...كان فمه خالياً من الأسنان. وبرغم ذلك لا يتوقف عن الضحك ومضغ التبغ...ضحك مستلقياً إلى الوراء، فظهرت لثته المهجورة"[3]. الراعي المرح ذو الفم الخالي من الأسنان[4].

.

تحليل الجدول:

نلحظ من خلال الجدول أن الروائي اعتمد على طريقتين في تقديم شخصياته، حيث قدّم الشخصيات الفاعلة في الرواية بطريقة غير مباشرة، عن طريق السارد أو شخصية أخرى، ذلك أنه يجعل وسيطاً بين الشخصية والقارئ، وجدير بالذكر أن السارد هو الوسيط الفعال الذي وُكلت له تقديم شخصيات رواية التّبر، ونذكر على سبيل المثال لا الحصر الشخصيات التي قدمها السارد: البطل أُوخيّد، آيور، دودو والشيخ موسى، أما الشخصيات التي قدمتها شخصية أخرى هي: الأبلق.

ونلمس في هذه الرواية أيضاً توظيف بعض الشخصيات التي قُدّمت بطريقة مباشرة على لسان السارد وهي شخصيات ورد ذكرها في سياق أحداث الرّواية ولم تكن شخصيات محورية، إلاّ أن لها بصمتها في تطور وتغيير مسار الأحداث ومثال ذلك: شخصية والد أُوخيّد، شيخ القبيلة والراعي.

وتجدر الإشارة إلى أن الروائي لم يتعرض لذكر الصفات الخارجية لشخصياته بالتفصيل، وإنما اهتم بالجانب الداخلي لها، ووردت الصفات الفيزيولوجية للشخصيات بنسبة

---

[1]- يُنظر: المصدر نفسه، ص 77.

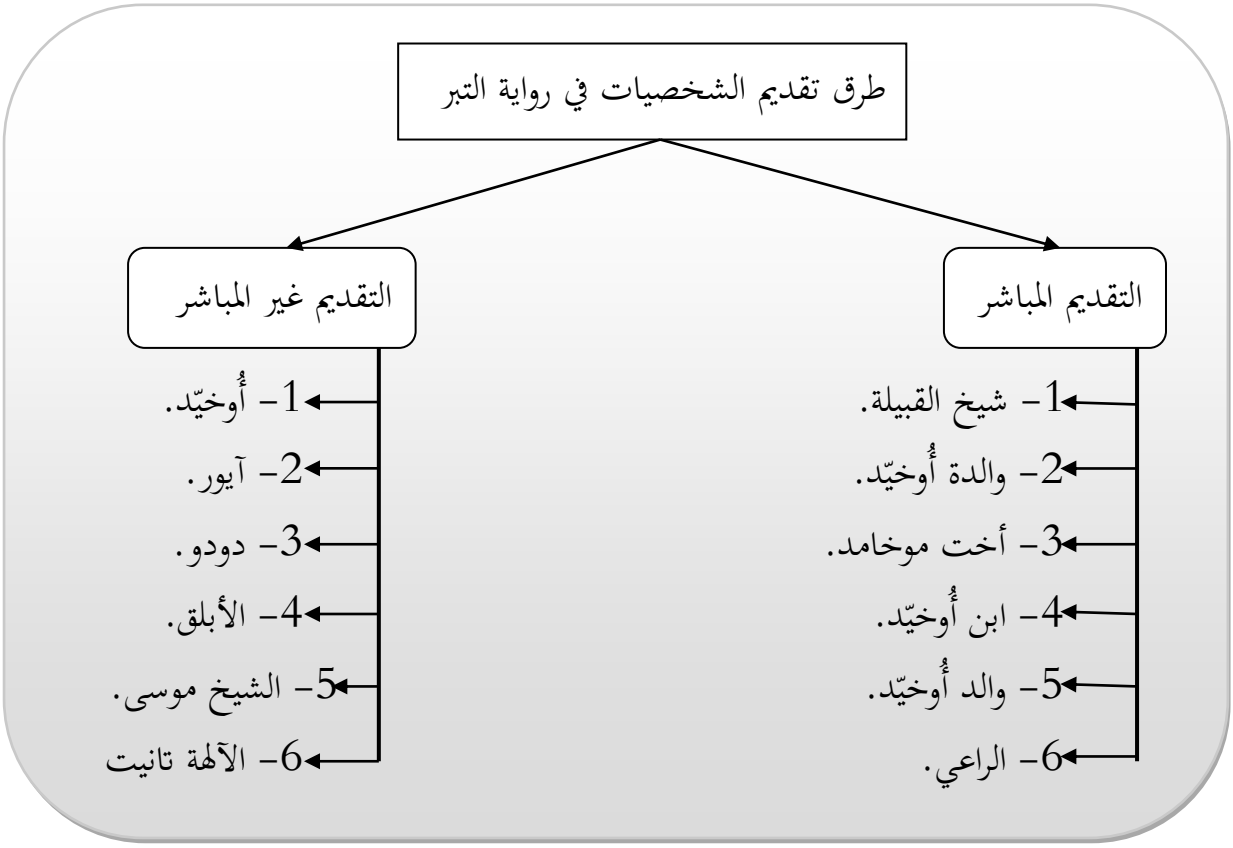
[2]- يُنظر: المصدر نفسه، ص 77.

[3]- المصدر نفسه، ص 93.

[4]- يُنظر: المصدر نفسه، ص 104.

قليلة جداً، ذلك أنه يُؤثر الجانب المعنوي على الجانب المادي من أجل تقديم أبعادها النفسية والاجتماعية.

مخطط يوضح طرق تقديم الشخصيات في رواية التّبر:



3-الشخصية عند غريماس:

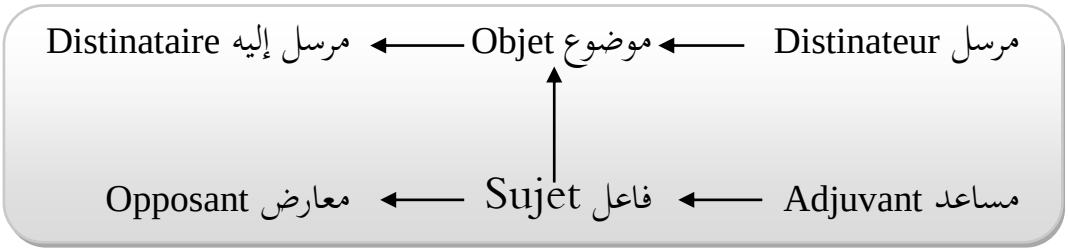
قَدَّم غريماس(Greimas) فهماً جديداً للشخصية في الحكي، وذلك حينما مَيَّز بين العامل والمِمَثِل،وهو ما يُمكن تسميته بالشخصية المجردة، وهي قريبة من مدلول الشخصية المعنوية في عالم الاقتصاد، وليس من الضروري أن يكون العامل شخصاً ممثلاً[1].وينظر غريماس إلى الشخصية الحكائية من خلال التمييز بين مستويين:[2]

1-مستوى عاملي: تتخذ فيه الشخصية مفهوماً شمولياً مجرداً يهتم بالأدوار، ولا يهتم بالذوات المنجزة لها، ولا يتحدد بشخصية ما، كأن يكون مجردة فكرة، كفكرة الدهر أو التاريخ، وقد يكون جماداً أو حيواناً...، وإنّ عدد العوامل في كل حكي مَحْدُودٌ في ستة هي: المرْسِلُ- المرسل إليه، الذات،

[1]- يُنظر: محمد عزام، **شعرية الخطاب السردي-دراسة-منشورات اتحاد الكتاب العرب**، دمشق، 2005م، ص17.

[2]-يُنظر: حميد لحمداني، **بنية النص السردي**، ص51-52.

الموضوع، المساعد، المعارض. وهذا ما يُسمى بالنموذج العاملي عند غريماس كما هو موضح في المخطط الآتي:



2-مستوى مُمَثّلِي(نسبة إلى الممثل): تتخذ فيه الشخصية صورة فرد يَقُوم بدور ما في الحكي، فهو شخص فاعل، يُشارك مع غيره في تحديد دور عاملي واحد، أو عدة أدوار عاملية، وعدد الممثلين لا حدود له.

أما البرنامج السردي(**Programme Narratif**)عند غريماس يقوم على ستة عوامل تَأْتَلِف في ثلاث علاقات:[1]

أ-علاقة الرغبة(**Relation de désir**):وتَجْمَع هذه العلاقة بين من يرغب"الذات"، وما هو مرغوب فيه: "الموضوع"، وهذا المحور أساس بناء النموذج العاملي.

ب-علاقة التواصل(**Relation de communication**):كلّ رغبة من لدن" ذات الحالة" لا بد أن يكون وراءها محرّك أو دافع يسميه غريماس مرسلاً (**Distinateur**)، كما أنّ تحقيق الرغبة لا يكون ذاتياً بطريقة مطلقةٍ، ولكنه يكون موجهاً أيضا إلى عامر آخر يسمى مرسلاً إليه(**Distinataire**)،وعلاقة التواصل هذه تمر حتماً عبر علاقة الرغبة(علاقة الذات بالموضوع).

ج-علاقة الصراع(**Relation de lutte**):ينتج عنها إما تحقيق العلاقتين السابقتين أو منع حصولهما، ويدخل ضمنهما عاملان يُدعى أحدهما"المساعد"(**Adjuvant**) والآخر "المعارض"(**Lopposant**)يقف الأول إلى جانب الذات بينما يعمل الثاني على عرقلتها[2].

4-تصنيف الشخصية:

ويجدر الإشارة إلى أن الدراسة التيبولوجية التي قدمها"رولانبورناف" أو "فليب هامون"، أو"فلادمير بروب"، أو"ميشالزيراف" ذات أهمية كبيرة في دراسة الشخصية وتحليل

[1]- يُنظر : حميد لحمداني، **بنية النص السردي**، ص 33-36

[2]- يُنظر: كوارى مبروك، **دراسات في تحليل الخطاب السردي -مقاربة تاريخية سوسيولوجية تناصية لمقومات الخطاب السردي**، دار كنوز للإنتاج والنشر والتوزيع، الجزائر،د.ط،2020م، ص88.

مفاهيمها. إلاّ أن أهمها وأغناها من الناحية الإجرائية، هي التي يُقدمها فليب هامون؛ لاستيعابها وتعمقها لما سبق من الدراسات، من "أرسطو" إلى فراي، مروراً ب"لوكاش"، وتجاوزها لها . كما أن هذه الدراسة استطاعت أن تُزيح أمامها النموذج السايكولوجي والدرامي وغيرها من النماذج التي هيمنت هيمنة كلية على الدراسات التيبولوجية السائدة[1]،ويقترح فليب هامون تصنيفاً للشخصية يأتي في مقدمة الأبحاث الهامةلسيميولوجية الشخصية، فقد نظر إلى الشخصية الروائية من حيث دورها النصي، ووظيفتها في علاقاتها الشكلية، وصنّفها في ثلاث فئات:[2]

1- فئة الشخصيات المرجعية (Personnages Référenttes): وتشمل الشخصيات التاريخية، والشخصيات الأسطورية،والمجازية والاجتماعية....

2-فئة الشخصيات الإشارية:(وتتضمن الشخصيات الناطقة باسم المؤلف، والمحاورين، وماشابههم، وتدل على حضور المؤلف أو القارئ أو من ينوب عنهما في النص[3].

3-فئة الشخصيات الاستذكارية(Personnages Anaphores): في هذا النوع من الشخصيات تقوم مرجعية النسق بتحديد هويتها بمفردها بنسج شبكة من التداعيات والتذكير داخل الملفوظ بأجزاء ملفوظية ذات أحجام متفاوتة(جزء من الجملة، كلمة فقرة)، وهي ذات وظيفة تنظيمية، وإنها علامات تنشط ذاكرة القارئ[4].

أما حسن بحراوي فقد جعل تيبولوجية الشخصية الروائية في الرواية المغربية ثلاثة أصناف[5]، وهي:

1-نموذج الشخصية الجاذبة:

1-1-نموذج الشيخ.

1-2-نموذج المناضل.

---

[1]- إبراهيم عباس، **الرواية المغاربية-تشكل النص السردي في ضوء البعد الايديولوجي**، دار كوكب العلوم، الجزائر، ط1، 2014م، ص353.

[2]- يُنظر: فليب هامون، **سيميولوجية الشخصيات الروائية**، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2013م، ص35.

[3]- يُنظر:المرجع نفسه، ص 36.

[4]- يُنظر: المرجع نفسه، ص 36-37

[5]-يُنظر: حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي(الفضاء- الزمن- الشخصية)**، ص 268.

1-3-نموذج المرأة.

2-نموذج الشخصية المرهوبة الجانب:

2-1-نموذج الأب.

2-2- نموذج الاقطاعي.

2-3- نموذج المستعمر.

3-نموذج الشخصية ذات الكثافة السيكولوجية.

3-1-نموذج اللقيط.

3-2-نموذج الشاذ جنسياً.

3-3-نموذج الشخصية المركبة.

ويُشير حسن بحراوي إلى ضرورة التصنيف الثلاثي للولوج إلى عالم الشخصيات داخل النص الروائي، وظهرت الحاجة إلى هذا المبدأ التنظيمي في أعقاب الصعوبات التي صادفناها في وصف عالم الشخصيات والتي لم يكن من الممكن تذليلها دون اللجوء إلى التصنيف الثلاثي الذي يستند إلى الجانب الشكلي في تحديد مراتب الشخصيات داخل المتن الروائي، وذلك بناء على مؤهلاتها الحكائية والوظائف التي تُؤديها وليس على أساسالملفوظ الوصفي الذي تستأثر به كل شخصية على انفراد[1]، ويرى "حسن بحراوي" أن التصنيف الثلاثي هو النموذج الأمثل لدراسة الشخصية الروائية.

5-الاسم الشخصي في الرواية:

يُشكل الاسم إحدى السمات المميزة للشخصية الروائية، "وعلاقة فاعلة في تحديد السمة المعنوية لهذه الشخصية أو تلك، ذلك أنه الدعامة التي يرتكز عليها هذا البناء، فهو يُمثل بثباته وتواتره عاملاً أساسياً من عوامل وضوح النص ومقروئيته، إذ أنه إلى جانب تحديده وتمييزه لكل شخصية قد يرمز إلى حقيقتها"[2]وعليه فإن أسماء الشخصيات تُختار بعناية ولا تتمّ اعتباطاً أو عبثاً، بل عن قصدية ترمي إلى تحقيق الانسجام بين اسم الشخصية والدور المنوط بها في الرواية.**و**يُقرّ عبد الملك مرتاضأنّ"التّسمية لم تكن بريئة؛ بل خضعت، بدّقة متناهية، إلى

[1]- يُنظر: إبراهيم صحراوي، **تحليل الخطاب الأدبي – دراسة تطبيقية**، ص267.

[2]- المرجع نفسه، ص114.

الوظيفة التي أوكلت إلى الشّخصية المقصودة بها. وهذا الصّنيع في حدّ ذاته جزء من البناء العّام لملامح الشّخصيات، وتحديد إطار حركتها عبر الخطاب السّردي"[1]ويسعى الكاتب إلى أن تكون أسماء شخصياته معبّرة عن دور الشخصية ووظيفتها ففي كثير من الأحيان تلخص لنا بعض الأسماء بإيجاز حقيقة الشخصية وتعطينا لمحة عنها، إذ يبذل الروائي مجهودًا لانتقاء أسماء تدل على شخصياته، مراعيًا جملة من المعطيات من بينها: البيئة، المستوى الاجتماعي، والثقافي، العمر، الجنس، المهنة، الاتجاه الأيديولوجي[2]وعلى هذا الأساس فإن اختيار أسماء الشخصيات يخضع لعدة اعتبارات حتى تكون متناسبة ومنسجمة، وتُحقق للنص مقروئيته وللشخصية احتماليتها ووجودها،ومن هنا مصدر ذلك التنوع والاختلاف الذي يطبع أسماء الشخصيات الروائية[3].

تُعدّ التسمية سمة بارزة في التشكيل الروائي ذلك أن الاسم في قوة حضوره يُقيم دلالة أولية، يُمكن أن تكون مهمة إلى حدّ كبير، إذا أحسن الكاتب انتقاءه، إذ من الممكن أن يُقيم علاقة مع دلالته الروائية من خلال معناه المعجمي أو تركيبه الصوتي أو من خلال رصيده التاريخي، ويُمكن للاسم أن يُوحي بجزء من صفات الشخصية النفسية الجسدية"[4]وإضافة إلى ذلك فهو يُحدد الشخصية ويُعرفها بهويتها وطراز تكوينها وأنموذج صياغتها، فثمة روابط منطقية تربط الشخصية بالاسم الدال عليها[5]وهذا ما ينعكس على الوظيفة التي تنهض عليها الشخصية في النسيج الروائي.

5-دلالة الأسماء وعلاقتها بالشخصيات في رواية التّبر :

عَمَل الكوني في روايته على توظيف شخصيات متنوعة ومنحها أسماء موحية تتناسب وخصوصية البناء الروائي، وسنحاول تبين طبيعة الأسماء الواردة في سياق أحداث السرد.

1-آيور: شخصية فاعلة في الرواية؛ وهي اسم مشتق من صحراء آير التي تنتمي إليها وهي الصحراء الواقعة بين مالي والنيجر ونيجيريا، ووردت على صيغة مبالغة فعول لتدل على قوة الانتماء لهذه البيئة

---

[1]- عبد الملك مرتاض، **تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكيّة سيمائيّة مركّبة لرواية"زقاق المدق"**، ديوان المطبوعات الجامعة، الجزائر، د.ط، 1995م، ص135.

[2]- يُنظر:كواري مبروك، **دراسات في تحليل الخطاب السردي –مقاربة تاريخية سوسيولوجية تناصية لمقومات الخطاب السردي**، ص 86.

[3]- يُنظر:حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي(الفضاء-الزمن-الشخصية)**، ص 247.

[4]-يُنظر : محمد صابر عبيد وسوسن البياتي، **جماليات التشكيل الروائي –دراسة في الملحمة الروائية مدارات الشرق لنبيل سليمان**، ص144.

[5]-المرجع نفسه، ص144.

القادمة منها؛ إذ جاء على لسان السارد أنها" جاءت الحسناء من آير* مع أقاربها هرباً من الجدب الذي حاق بتلك الصحراء"[1] ، ويعني اسم آيورالقمر"القَمَرُ: أيور، أيّور، أكور، أكثور/ ج/ أ يورن،..."[2]ويحمل اسم آيور معاني الجمال والنظارة وهذا ما كشفته مقاطع الرواية، وبناء على هذا استقى الكاتب هذا الاسم وأعطى له أبعاداً تتناسب مع ما رُسم لها من دور في الرواية، حتى يتحقق ذلك التناغم والانسجام بين اسم الشخصية وفاعليتها في النص الروائي.

2-**أُوخيّد**: اسم لم نعثر له عن معنى في معاجم الأسماء ولا في القواميس والمعاجم العربية وربما هو اسم استمده السارد من التراث الطارقي والثقافة الصحراوية الخاصة بقبائل الطوارق أو من أحداث الرواية، ولو حاولنا تفكيك هذا الاسم لوجدنا أنه مركب من جزأين (أوخ، يد) ولعل المعنى الأول مرتبط بكلمة أخ"أخا (أخو): أخ وأخوان وإخوة وإخوان. وبيني وبينه أخوة وإخاء"[3]؛ أي دل على صلة قرابة (الأخ)، حيث إن أُوخيّد البطل جمعته علاقة أخوة بالدم مع المهري.

3-الشيخ موسى:جاء هذا الاسم مركب من جزأين صفة الشيخ واسم علم موسى، وتعني الشيخ عند الصوفيين:"هو الذي رُفعت له جميع الحجب عن كمال النظر إلى الحضرة الإلهية نظرا عينيا وتحقيقا يقينيا"[4]وتدلّ على الرفعة"كبير القوم سنّاً ومقاماً"[5]، والشيخ في رواية التّبر هو رجل حكيم وزاهد ويدعو إلى الخير، أما اسم موسى فيُحيلنا مباشرة إلى النبي موسى عليه السلام، وعليه استوحى الكوني بعض سمات هذا الاسم وجسدها في شخصية الشيخ موسى.

4-الأبلق:ورد هذا الاسم بصيغة المفرد، والأبلق:"معناه الفحل وهو صفة للحيوان الذي يكون فيه سواد وبياض"[6]وعليه استوحى الكاتب هذا الاسم من صفات هذا الحيوان الجميل، فهو من

---

*-آير: يطلق أحياناً أخرى على تمبكتو أو أغاديس أو كانو.(ينظر: إبراهيم الكوني، **التّبر**، ص67.)

[1]- المصدر نفسه، ص67.

[2]-محمد شفيق، **المعجم العربيّ الأمازيغيّ**، الجزء الثاني(ط-ك)، أكاديمية المملكة المغربية،سلسلة معاجم، الرباط، المغرب، 1996م، ص341.

[3]-الخليل بن أحمد الفراهيدي: **كتاب العين**، تح: مهدي المخزومي وابراهيم السامرائي، بغداد، دار الرشيد للنشر، 1980م، ج 1، ص6.

[4]- أيمن حمدى، **قاموس المصطلحات الصوفية (دراسة تراثية مع شرح اصطلاحات أهل الصفاء من كلام خاتم الأولياء)**، درا قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ط، 2000م، ص74.

[5]- عبد الرحمان المصطاوي، **معجم الأسماء العربية**، ص138.

[6]- اسم أبلق:https://www.almaany.com/as/dict/ar-ar/(30/11/2022),(20,00)

السلالات النادرة في الصحراء، كما جاء على لسان السارد:"مهري أبلق رشيق مثل الغزال. هذه السلالة انقرضت من الصحراء منذ مائة عام"[1].

5-دودو:"هو اسم مفرد (غير مركب)، غير عربي، وقد قيل إنه اسم لطائر منقرض، عُرف بغبائه"[2]ولكن الكوني في هذه الرواية منحه صفة الدّهاء والحيلة، إذ تمكن دودو من الإطاحة بأُوخيّد وسلب منه زوجته وابنه الوحيد بمكيدة لم يعرف لها البطل أُوخيّد سبيلاً""هذه إشارة من دودو. دودو داهية"[3]فالاسم هنا لم يكن مُتوافقاً مع الشخصية، ومن خلال أحداث النص السردي نلمس ذلك التنافر بين طبيعة الاسم والشخصية، فالروائي جعل من دودو شخصية ذكية وداهية، ولم يكن غبياً إطلاقاً.

6-الآلهة تانيت:

هو اسم لآلهة الحب والخصب والتناسل عند قدماء الليبيين، ويُرمز لها بمثلث على شكل هرم، تنت. تانيت أو تينيت أو تانايت أو تانيس هي أسماء لربّة واحدة تعرف على العموم بتانيت هي ربّة الخصوبة وحامية مدينة قرطاج البونيقية، ولقد عُرِفت هذه الربّة الأمازيغية الأصل في ثقافات مختلفة كالثقافة الرّومانية والإغريقية...[4]وهي آلهة قديمة كان يتصورها الطوارق وليّاً من أولياء الصحراء القدامى، وكانوا يترددون عليها ويتوسلون إليها لقضاء حوائجهم، وتُعدّ هذه الشخصية بمثابة نقطة انعطاف في مسار البطل أُوخيّد خاصة بعد عدم إيفائه بالنذر لها، حيث لحقته اللعنة وتتالت عليه النكبات.

6-أنماط الشخصيات في رواية التّبر:

اختلف النقاد حول أنماط الشخصية وكل باحث يُصنف الشخصيات حسب التصنيف الذي يتوافق وطبيعة النص السردي، ونحن بدورنا عند قراءتنا للرواية تبين لنا وجود صنفين من الشخصيات؛ منها المحببة إلى

---

[1]- إبراهيم الكوني، **التبّر**، ص 15.

[2]-يُنظر : اسم دودو:https://www.almaany.com/ar/dict/ar en/dob/(30/11/2022),(20,05)

[3]- إبراهيم الكوني، **التبّر**، ص109.

[4]-يُنظر: وردة معلم، **الأسطورة والحرام في رواية "عشب الليل" لإبراهيم الكوني**، منشورات مخبر الأدب العام والمقارن، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة باجي مختار، عنابة، أعمال ملتقى الأدب والأسطورة يومي 23و24جانفي 2007م، ص211.

النفس والتي تعمل على جذب القارئ إليها، والأخرى منفرة تجعل القارئ ينفر منها، وعلى هذا الأساس سنعتمد في تحليل الشخصيات على هذا التصنيف:

1-الشخصيات الجاذبة: ونقصد بالشخصية الجاذبة"تلك التي تستأثر باهتمام الشخصيات الأخرى وتنال من تعاطفها وذلك بفضل ميزة أو صفة تنفرد بها عن عموم الشخصيات في الرواية"[1]وتكون هذه الشخصية محبوبة وتتمتع بالهيبة أو الجهادية، وهي التي يتقبلها ويتلقاها القارئ بحب وانجذاب ويغفر لها أخطاءها ويتغافل عنها[2].وهذا النوع من الشخصيات يجعل المتلقي يتفاعل معها ويتماه مع أحداثها. ومن الشخصيات الجاذبة في الرواية:

1-الشيخ موسى:

يُعدّ الشيخ موسى من الشخصيات الصوفية عُرِف بزهده في الدنيا، وجاء هذا على لسان السارد:"الشيخ موسى يقرأ الكتب ويتلو القرآن ويؤم الناس في الصلاة. وهو مقطوع. لا زوجة ولا أولاد ولا أقارب. يعيش متنقلاً مع القبيلة. ويقال إنه جاء من غرب الصحراء..من فاس بلاد الفقهاء وعلماء الشريعة"[3]. وينتمي إلى الطريقة القادرية"الشيخموسى من أتباع القادرية"[4]،وتُشكل الشخصية الصوفية رمزاً للخلاص، يلجأ إليها الكاتب كي يتجاوز حدود الزمن وينتقل إلى عالم يمنحه مساحة أكبر من حرية التعبير، حتى إننا نستطيع أن نصف الشخصية الدينية بأنها بر الأمان للكاتب، يعبر من خلالها ويتخذ منها مرشداً إلى حقيقة الأمور وبواطنها[5]وتستمد شخصية الشيخ جاذبيتها من السلطة الدينية و الأخلاقية التي تتمتع بها، وعلى هذا كان معلماً ومرشداً لأوخيد"الشيخ موسى الذي لم يكن معلمه فحسب وإنما عامله مثل الصديق. ويبدو أن الشيخ موسى لاحظ ميله إلى العزلة وبرود علاقته بالوالد، فتودد إليه، وخفف عليه غياب الأم المبكر"[6]وكان نعم السند لأُوخيّد فقد عوضه عن غياب أمه.

---

[1]- حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي(الفضاء- الزمن- الشخصية)**، ص 269.

[2]- يُنظر: وليد بن حمد الذهلي، **جمالية الصحراء في الرواية العربية إبراهيم الكوني أنموذجاً**، ص28.

[3]-إبراهيم الكوني، **التّبر**، ص20.

[4]- المصدر نفسه، ص 55.

[5]-يُنظر:حسن علي المخلف، **التراث والسرد**، وزارة الثقافة والفنون والتراث-إدارة البحوث والدراسات الثقافية، قطر، ط1، 2010م، ص60.

[6]- إبراهيم الكوني، **التّبر**، ص 70.

ويُقال أنهفهيم في رؤى المقابر الإسلامية[1]، وشخصية الشيخ موسى لها"سلطة معنوية تؤكد على قوة الشخصية وتجتذب إليها الشخصيات الأخرى التي ستتعلق بها وتجعل منها مركز الاهتمام"[2].

عمل الكاتب على تقديم معلومات للقارئ عن الصوفية السائدة في المجتمع الطارقي؛ إذّ "تبدت الأسس الفكرية التي تقوم عليها الصوفية من خلال أقوال "الشيخ موسى" الذي صدر في أقواله عن المعتقدات الصوفية الموروثة"[3]. وأورد بعض الأمور التي تتعلق بالطرق الصوفية كالطريقة القادرية* والتيجانية*[4]*"الدراويش من أتباع الطرق الصوفية الذين يطفون على النجوع ويهيمون في البرية، يضربون الدفوف ويجذبون طوال الليالي؟"[5] ويُشير السارد إلى الصراع الذي جرى بين أتباع الطريقتين"هل هذا ما يراه السكارى بالوجد؟ هل هذا ما يُسميه شيوخ التيجانية لقاء القدر؟ لقد رآهم في واحة آدرار يجذبون بوحشية حتى إذا تمّ لأحدهم اللقاء استل السكين وغرسه في صدره حتى يقطع طريق العودة وينعم باللقاء الأبدي، فاتهمهم شيوخ القادرية بالبدع وناصبوهم العداء. نشب العراك بين أتباع الطريقتين مرارا، وامتد هذا النزاع إلى الصحراء نفسها"[6]فالشيخ موسى من الشخصيات الخيّرة ورمز للحكمة والدين، وكان لا يمل من القول:"لا تودع قلبك في مكان غير السماء. إذا أودعته عند مخلوق على الأرض طالته يد العباد وحرقته. والشيخ موسى لا يرهن قلبه. لم يرهنه قط. لم يتزوج ولم يلد ولم يربيّ قطعان الأغنام أو الإبل...لم يره غاضباً. ولم يره ضاحكاً. ابتسامة واحدة، ثابتة، مطبوعة على شفتيه"[7]. وهذه العبارة كان يسمعها أُوخيّد كل مرة ولم يع معناها إلا بعد فوات الأوان، بعدما أصبح أسيراً للزوجة والابن والأبلق، وأما الشيخ موسى لم يعلق قلبه بالماديات ولهذا لم

---

[1]- يُنظر: المصدر نفسه، ص31.

[2]- حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي(الفضاء- الزمن-الشخصية)**، ص270.

[3]- محمد رياض وتار، **توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة**، ص220.

*القادرية: نسبة إلى العالم الإسلامي عبد القادر الجيلاني الذي أسس أحد أهم المذاهب الصوفية في القرن الثاني عشر الميلادي(إبراهيم الكوني، **التّبر**، ص 55).

**التيجانية: نسبة إلى العالم الإسلامي التيجاني الذي أسس هذه الطريقة في القرن التاسع عشر(المصدر نفسه، ص 55).

[5]- المصدر نفسه، ص21.

[6]- المصدر نفسه، ص 55.

[7]- إبراهيم الكوني، **التّبر**، ص157.

يتزوج ولم يربي الأغنام والإبل، وعاش حياته خادمًا للناس ومرشداً لهم، وتُبرز أفعالالشيخ موسى المعتقدات الصوفية التي تُؤْثِر العزلة والابتعاد عن الماديات بما فيها(المرأة–السلطة– الأبناء– المال).

2–شخصية آيور: تُعدّآيور من الشخصيات النسائية الجذابة لما لها من جمال ونضارة، وهي التي خدَّرت حواس البطل أُوخيّد ونفذت إلى قلبه "تعرّف إليها في حفل ليلة قمرية، وتابع ابتسامتها السحرية في الضوء الباهت، وتابع خيال قامتها الهيفاء وهي تتنقل بين النساء. ثم سمعها تغنّي. يا ربي. ما أقوى صوتها. تغني من قلبها.كأنها تنوي أن تنزع الوحشة من قلبها. وحشة الحياة وقسوة الصحراء. وكل ما عجزت جاذبيتها عن التصريح به عبّر صوتها الإلهي عنه. وكل من سمعها تغني في تلك الليلة، وقع في الوجد وجذب. حتى هو وقع في الوجد وجذب مع الشباب حتى الصباح "[1]ورأى أُوخيّد ابتسامة حبيبته رغم قلة الضوء، بمعنى أنه رآها بقلبه لا بعينه.

ويُقدِم السارد وصفاً دقيقاً لآيور، هذه المرأة التي أغوت أوخيّد وجذبته إليها"جاءت الحسناء من آير مع أقاربها هرباً من الجدب الذي حاق بتلك الصحراء...وبرغم أن البلاء كان بادياً على الحيوانات البائسة إلا أنَّ الحسناء لم تنقصها النضارة ولم يفقدها طول الطريق البهاء. وإلى جانب جمالها تمتعت بروح مرح وجاذبية. هذه الجاذبية هي التي صرعت أُوخيّد في أول لقاء...الجاذبية. الجاذبية. آه من جاذبية الأنثى. إنها ذلك الجانب الخفي في المرأة .إنها واضحة وبسيطة مثل الصحراء، ولكن ليس ثمة شيء يفوقها غموضاً وخفاء. إنها كهمهمات الجن في جبل الحساونة تسمعها ولكنك لا تستطيع أن تميز الكلمات. تسمع النطق ويغيب عنك المعنى. هذه هي الجاذبية. لا أحد يعرف ما هي ولكنها تجذب وتجذب.قد توحي بها التفاتة، أو ابتسامة خفيفة أو نظرة عابرة، أو هزة من الرأس، أو طريقة النطق بالكلمة، أو حتى مجرد رنّة، نغمة، في الصوت. الجاذبية هي الجمال الخفي الذي خلق كي يصرع أمثاله من الرجال"[2]. فآيور خدرت حواس البطل أُوخيّد ونفذت إلى أعماقه وجعلته يُفضِلها عن الزعامة "فلوى العصا في يده واختار أيور "هرب من العرش، وارتمى في أحضان آلهة الجاذبية، فلن يبحث عن إرث الزعامة من جرّب الخلوة مع حوريات الفردوس وشربَ من النهر السماوي. عَقَدَ على الفتاة المهاجرة، ورَدَدَ تعويذة أبيه نفسه في حديث الرسول:" أحب إليّ في دنياكم ثلاث: النساء، الطيب، وقرة عيني الصلاة"[1].

[1]– المصدر نفسه، ص68.

[2]– المصدر نفسه، ص 67–68.

انزاح الكوني في تقديمه للمرأة الجاذبة عن النموذج السائد الذي يقر بالتركيز على الجانب المظهري لإبراز ملامح الجمال والتناسق في جسد المرأة"أما الصفات الباطنية والمزاجية الأخرى فقلما يجري الحديث عنها وذلك بهدف الإبقاء على المظهر الخارجي كمصدر دائم ووحيد للانجذاب لدى شخصية المرأة"[2]إذ نجد الكوني يتعرض لذكر الجانب الباطني لآيور؛ حيث عُرفت بالغيرة من الأبلق الذي أحبه زوجها "أُوخيّد" وتعلق به تعلقاً شديداً "هل استيقظت الغيرة؟ غيرتها من الأبلق ليست وليدة اليوم، فهذا الفرس البهي الذي استكمل به فروسيته قبل الزواج فساهم في تعلقها به أصبح، بعد الزواج ضرّة وغريماً، بل عدواً"[3]ويتجلى أيضاً في هذا المقطع الحواري غيرة وحساسية آيور من علاقة أُوخيّد مع أبلقه"لم أر في كل الصحراء نساء غيورات مثل نساء قبيلتكم. أتدري أن"تازيديرت" قالت لي:"احذري. الرجل الذي يحب مهريه، كما يفعل أُوخيّد مع أبلقه، لا يُعَوَّل عليه. هو حقاً أجمل مهري في الصحراء، ولكن إذا زاد حب الفارس لفرسه فليس من حق الزوجة أن تأمن هذا الفارس. فقلبه إمّا مع فرسه وإما موزع بين امرأته وفرسه وهذا أسوأ. والمرأة ما لم تحتل مكان المهري في قلبه فإنها تبقى مهددة بأن تفقده يوماً"[4].

3-شخصية أُوخيّد:

تُشكل هذه الشخصية الأكثر حضوراً في النص السردي، حيث بدأت الرواية به وانتهت بموته، وأُوخيّد شخصية ذُكورية تتصف بالشجاعة والنبل، وجاء ذلك على لسان شيخ القبيلة:"شرّفت ديارنا أيها الفتى النبيل سليل النبلاء"[5]وتظهر شجاعته وقوته في هذا المقطع السردي"أُوخيّد الذي تعاند في صباه مع قرين أيهما يصمد أطول مدة وهو يمسك بجمرة موقدة. فاحت رائحة الشياط من يديه دون أن يتخلى عن قطعة النار حتى انهار خصمه وألقى بقطعته وهو يصيح. أما هو فلم يصرخ ولم يبك برغم أنه طفل لم يبلغ العاشرة. قبلها، في السابعة، عاقبته أمّه فأطلقت عليه الزنجية كي تملأ فتحتي أنفه بسائل الفلفل الرهيب فصبت عدة ملاعق. غاب في الظلمات وانسدّ النفس ولكنه لم يبك...حرث الصحراء معلقاً في

---

[1]- إبراهيم الكوني، **التّبر**، ص 72.

[2]- حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي(الفضاء-الزمن-الشخصية)**، ص276.

[3]- إبراهيم الكوني، **التّبر**، ص 118.

[4]- المصدر نفسه، ص 118.

[5]- المصدر نفسه، ص 16.

ذيل الأبلق، وقفز في الهاوية الظلماء، ومات وعاد إلى الحياة، ولم يبك"[1]فأُوخيّد ابن شيخ امنغساتن وسليل اخنوخن العظيم.

عاش البطل أُوخيّد يتيماً إذ ماتت أمه قبل أن يبلغ السابعة"يذكر وجهها الشاحب قبل أن تموت. ماتت بالقلب قبل أن يبلغ السابعة. فأشرفت زنجية على تربيته...وتَعلّم بعض آيات القرآن على يد فقيه أعمى قضى عمره متنقلاً مع القبيلة. ثم توفي الفقيه بوباء الجدري، فاحتل محله الشيخ موسى"[2]، واقترن ظهور أُوخيّد من البداية بظهور الأبلق، ولم يذكر السارد اسمه في الصفحات الأولى من المتن إلا بعدما تعرفنا على أنه رفيق المهري، فهو شخصية عنيدة ورثها عن والده وتَرَكَ له حب الزعامة، فالعناد ساعده على مجاهدة الصحراء والتأقلم مع نواميسها، وتَمرد أُوخيّد عن نظام القبيلة وعن بعض مقدسات المجتمع الصحراوي، جعله يرتكب الخطيئة وتحل عليه اللعنة، وتبرأ والده منه بسبب تعلقه بآيور وتفضيلها على الزعامة"بعث إلى الوالد يستشيره، فأدهشه الجواب:"لا بارك الله لك فيها"[3]فانفصل أُوخيّد عن القبيلة، وعليه حرمه والده من الميراث.

تربط أُوخيّد بالأبلق علاقة قوية ويعتبره أخا له ورفيق دربه، ونجده يقاسمه الوجع والفزع ويُشير السارد إلى ذلك:"ماذا أستطيع أن أفعل من أجلك؟ آه لو أستطيع أن أشاركك. آه لو أستطيع. ولكن الله خلقنا هكذا. عجزة. لا أحد يتألم نيابة عن أحد...ياربي أَعطيني قليلاً من ألمه.يارب قاسمني ألمه. اجعلني أساهم في التخفيف عن الأبلق. هو تألم كثيراً. شهور وهو يتألم. ليس عدلاً أن يتعذب وحده طوال هذا الزمان. هو أخرس. لا يشكو. ولكنه يفهم. يتألم...النبيل لا يصرخ إلاّ إذا تجاوز الألم حدّه.أزح عنه جزءا من العبء وضعه فوق رأسي. حَملني أعواماً فلماذا لا أحمله ساعات؟ لماذا لا أتحمّل عناءه بضعة أيام؟"[4]ويقاسم أُوخيّد أبلقه المرض الذي ألمّ به، ويُريد أن يُخفف عنه ويتجلى ذلك في:"يا ربي هل سيموت؟ ماذا أفعل وحدي إذا ذهب؟ يا ربي. أعطيتني صديقاً أخلص من كل الأصدقاء وتأخذه منّي هكذا بين يوم وليلة وتتركني وحيداً؟ ماذا

[1]- إبراهيم الكوني، **التّبر**، ص 119-120.

[2]- المصدر نفسه، ص69- 70.

[3]- المصدر نفسه، ص69.

[4]- المصدر نفسه، ص36.

سأفعل في النجع الموحش مع هؤلاء الوحوش بدون الأبلق؟ لا تأخذه مني يارب"[1]وهذه مناجاة أُوخيّد من أجل شفاء أبلقه ولا يُريد أن يتركه وحيداً في هذه الصحاري المخيفة.

إنَّ تعلق أُوخيّد بأبلقه جعله يتنازل عن زوجته "آيور" وابنه الوحيد إلى"دودو" اللئيم مقابل أن يفك رهن جمله الأبلق،اختلى ب"دودو" وسلّم له الوثيقة...وثيقة التسليم..الخلاص..التحرر من الوهق والدمية والوهم..إلىالأبد.الوداع...كنت أعرف أنك ستفعل ذلك. كسرت القيد وفُزت بالصديق[2]وبعد فترة من التنازل عن الزوجة والولد إلى ذلك الرجل الغريب أحس البطل أُوخيّد بالذل والهوان، وشعر بالإهانة تُلازمه في كل مكان وزمان.

"هل سمعت بذلك الرجل الذي باع زوجته وولده في واحة آدرار مقابل حفنة من التّبر؟.

جمد الدم في عروق أُوخيّد.صرخ: ماذا؟.

-القصة على كل لسان. تنازل لأحد الغرباء الأثرياء عن زوجته وولده مقابل حفنة من التّبر.

سكت أُوخيّد.سيل من العرق البارد تدفق على ظهره. ظهره مبلول كله. ارتعدت يداه فاندلق الشاي على الأرض. ثم نزف العرق من جبينه وفمه وسقطت قطرات في الفناجين وامتزجت بالشاي الأخضر المتوج بالرغوة. قلبه أيضاً نزف. نزف بالدم"[3]، ويُضيف السارد قائلاً:."يا إلهي. هذا عار لم تسمع بمثله الصحراء من قبل. حتى أكثر العبيد عبودية لم يبع زوجته وطفله مقابل حفنة من التّبر"[4]، وعندما سمع أوخيد بالشائعة المدبرة له، انهار ونزف قلبه دماً وأصابته الحيرة والدهشة من شدة الموقف، فهو لم يبع زوجته وابنه مقابل التّبر كما يزعم الآخرين، من تجاسر على إطلاق الشائعة البشعة؟ من المسؤول عن هذا التحريف. من قلب الآية؟ هل هو دودو؟ أم خدمة الأوباش؟...ولكن كيف سوّلت أنفسهم أن يقولوا إنه باع مقابل حفنة التّبر؟[5]فأُوخيّد يعتبر الذهب شيئا مدنساً ويجلب اللعنة والشؤم"لا أعتقد أني سأحتاج إليه. يُقال في قبيلتنا إنه يجلب اللعنة...ويُقال إنه ملعون ويجلب الشؤم[6].

---

[1]- إبراهيم الكوني، **التّبر**، ص37.

[2]-المصدر نفسه، ص123.

[3]- المصدر نفسه، ص130.

[4]- المصدر نفسه، ص136.

[5]- المصدر نفسه، ص135.

[6]- المصدر نفسه، ص124.

إن البطل أُوخيّد لم يتحمل الشائعة التي أُلصقت به والعار الذي زَعْزَع حياته، فَقَرَر الظفر بدودو الشرير الذي دبر له هذه المكائد وتوجه نحو الواحات أين يُقيم هذا المجرم سارق الزوجات"ضغط على الزناد دون أن يحيد عنه بصره. انبثق الدوّي ولكن الرصاصة لم تصبه. انتفض وفاضت عيناه بالتوسل...فتح شفتيه.أراد أن يقول شيئاً ولكنه لم ينطق. لأن الطلقة الثانية اخترقت نحره. نحره بالضبط. أصابته في البلعوم فذبحته.غاب تحت الماء مفتوح العينين والشفتين. ماتت الكلمة على الشفتين...امتزج الدم بالماء في العين. موجات الماء الأحمر امتدت واتسعت وابتلعت صفاء الماء. فتح صرّة التّبر وألقى بها في العين.فوق المكان الذي غابت فيه الجثة"[1].

إن ما لقيه أُوخيّد وأبلقه من مرض وشقاء مرده إلى ما ارتكباه من خطيئة، بإقدامهما على الاتصال بالأنثى، وحين أَدرك أُوخيّد الخطيئة التي وقع فيها كفّر عنها بخصي الأبلق، ثم استسلم للموت الذي أنار روحه المظلمة"انشطرت الظلمة بالقبس المفاجئ، ضرب بيت الظلمات زلزال. انهار الجدار الفظيع بضربة سيف النور، فتبدى الكائن الخفي"[2]، أُوخيّد، الشخصية المحورية وقع في الورطة، وقع في الخطأ غاصت أقدامه في الأرض أكثر بدل أن يصعد إلى السماء، زاد همّه وغمّه، اغتسل بماء الخطيئة وعليه أن يدفع ثمن هذا الخطأ، توالت عليه الأحداث المأساوية بعد ذلك، والصحراء لا ترحم لمن لا يُحسن التصرّف، ناموس الصحراء وقانونها الظلم بالظلم والبادئ أظلم، وأُوخيّد من بدأ، الصحراء أمّ قاسية لا ترحم، متاهة، بالوعة لا فرق في شريعتها بين الوجود والعدم[3]فالخطيئة في عُرف الصحراء تستوجب الطهارة"لن تفوز بالجمال ولن تلقى الله بدون طهارة. الطهارة هي الشرط"[4]ويُلخص الكاتب على الغلاف الخلفي للرواية أسطورة أُوخيّد مع أبلقه وارتكابهما للخطيئة، وسعيهما الحثيث لتحقيق الطهارة"إنّ أُوخيّد الملعون من أبيه وطريد القبيلة بسبب انجذابه إلى المرأة والذي حَنَثَ بوعده من أجلها أيضاً والذي استسلم لإغراء التّبر على يدي خصمه وعاشق زوجته دودو مالك التّبر، كان لا بدّ لطهارته وامتلاك حريته وانعتاقه من العبودية ليس فقط اعتزاله الناس

---

[1]- إبراهيم الكوني، التِبر، ص141-142.

[2]- المصدر نفسه، ص160.

[3]- يُنظر: الأخضر بن السائح، **نبض الحياة ونبض الموت مشاهد ووقفات(قراءة في رواية التّبر لإبراهيم الكوني)**، مجلة الباحث: إصدار مخبر اللغة العربية وآدابها جامعة الأغواط، العدد 1، 1-03-2009م، ص68و69.

[4]- إبراهيم الكوني، **التّبر**، ص 58.

وطلاق زوجته وقتل عاشقها دودو والتخلي عن الولد والتّبر والقبيلة، وإنما أيضا التضحية بنفسه وقبوله مستسلماً تقطيع أوصال بدنه من قبل أعدائه محققاً بذلك وصية الشيخ موسى: لا تودع قلبك في مكان غير السماء"[1]وقد عَلَّقَ "سعيد الغانمي"على نهاية شخصية أُوخيّد المأساوية، بأن أُوخيد أراد أن يُنجز عالماً خاصاً به، وأسطورة خاصة به، وذلك عبر مسار حياته منذ البداية حينما هجر عشيرته وآثر الانتساب إلى عالم الحيوان ممثّلاً في"الأبلق". وحينما لم يف بالنذر الذي قطعه لولي الصحراء،وحينما تنازل عن زوجته وابنه للغريب والالتحاق بالأبلق. لقد أراد أُوخيّد "تحريك الأشياء المقدّسة عن أماكنها. ولكنّه، من جهة أخرى، لم يستطع الانتماء إلى المدنّس. لقد حرص الراوي على عرض نظام العالم من وجهة نظر أُوخيّد. وحين تجرّأ أُوخيّد على تحريك المقدّس، تزلزل العالم، انتفض ضدّه وطوّح به. وفي النهاية انفجر به كالزلزال. إنّ تقطيع أوصال أُوخيّد، في آخر الأمر، هو تقطيع أوصال العالم"[2].

وكانت نهاية أُوخيّد مأساوية حيث قُتِل وِفق أسطورة تانسوأطلانتس، إذ استلهم ورثة "دودو" طريقة قتل الأميرة "تانس" لضرتها"قال رجل بدين، قصير القامة، تفوح منه رائحة الشياط:

-تعرفون كيف انتقمت تانس من ضرتها الشريرة؟*

ثم وجّه الخطاب إليه:

-تعرف كيف لاقت الضرّة جزاءها؟.

قيدوا يديه ورجليه بالحبال. جاؤوا بجملين. شدّوا اليد اليمنى والرجل اليمنى إلى جمل، وشدّوا اليد الأخرى والرجل اليسرى إلى الجمل الآخر.

صاح البدين:-السوط!السوط!.

أحرقوا أجسام الجمال بألسنة السياط.قفز أحدهم نحو اليمين، وقفز الآخر في الاتجاه المضاد...زحف الجسد الممزّق، الدامي. زحفت الأشلاء. اجتثت الجمل الأيمن، الجمل الأقوى، فخذ أُوخيّد الأيمن، وذراعه اليمنى. انتزعتا من المنبت. وبرغم البدن الممزّق، رفع أُوخيّد رأسه مستعيناً بصدره

---

[1]- إبراهيم الكوني، **التّبر**، الغلاف الخلفي للرواية.

[2]-سعيد الغانمي، **ملحمة الحدود القصوى**، ص92.

*- تعرفون كيف انتقمت تانس من ضرّتها الشريرة: تقول الأسطورة أن تانس أمرت العبيد أن يمزقوا الضرّة بين جملين يقودهما سائسان مجنونان يسيران في طريقين متعاكسين، عقاباً لها على تدبيرها المحاولة التي استهدفت حياتها(من أسطورة تانس وأطلانتس).(يُنظر: إبراهيم الكوني، **التّبر**، ص159)

ويده اليسرى"[1] وتمرد أوخيّد عن نظام مجتمعه أدى به إلى هذه النهاية الشنيعة، وهذا الموت الأسطوري الذي خلدته الصفحات الأخيرة من النص الروائي، حتى يبقى عبرة لكل من يُخالف أو يخرج عن شريعة قبيلته.

4-شخصية الأبلق:

يُعدّ الأبلق شخصية محورية في رواية التّبر إلى جانب البطل أُوخيّد، فهو يُقاسمه البطولة داخل العمل السردي و"لعلَّرواية"التّبر"هي الرواية العربية الوحيدة التي يحض فيها حيوان أعجم "المهري الأبلق"على أنه بطل رئيسي لا يقل تأثيره على مسار الأحداث عن شخصيات الرواية الأخرى"[2]وأول حدث استهل به السارد الرواية هو تلقي أوخيد للأبلق كهدية له من زعيم قبائل آهجّار"عندما تلقاه هدية من زعيم قبائل آهجّار، وهو لا يزال مهراً صغيراً، يطيب له أن يُفاخر به بين أقرانه ويتلذذ بمحاورة نفسه في صورة السائل والمجيب:"هل سبق لأحدكم أن رأى مهرياً في رشاقته وخفته وتناسق قوامه؟ لا.. هل سبق لأحدكم أن رأى مهرياً يُنافسه في الكبرياء والشجاعة والوفاء؟ لا.هل سبق لأحدكم أن رأى غزالاً في صورة مهري؟ لا. هل رأيتم أجمل وأنبل؟لا.لا.لا"[3]ويقترن وجود الأبلق منذ البداية بوجود أُوخيّد، ويتخذ هذا الأخير صورة السائل والمجيب في تقديم مهريه الأبلق، ويتعرض لوصفه على أنه مهري ينفرد عن باقي المهاري الأخرى في الشجاعة والنبل والرشاقة "صاح الشيخ الحكيم في رجاله:

-ما هذا يا ربّي؟ كيف لم تقولوا لي إن ضيفنا النبيل يملك مهريًا بهذا الكمال؟ مهري أبلق رشيق مثل الغزال. هذه السلالة انقرضت من الصحراء منذ مائة عام"[4]فالأبلق حيوان من السلالات النادرة التي انقرضت من الصحراء.

ويحظى الأبلق بمكانة مقدسة عند أُوخيد؛ ذلك أنّ طبيعة حياة البداوة"تُملي على البدويّ أن تنشأ بينه وبين البعير علاقة من نوع خاص فيتخذه رمزاً لكل ما هو نبيل، وكل ما هو مأساوي في حياة الصحراء، واتخذوا منه رمزاً للتوجد والتّوجع ليس فقط كراحلة أو دابة أو مصدر غذاء وثروة، وإنما كعامل أساسي في قدرة الإنسان على تحمل حياة الصحراء، وكمثال يحتذى في التحمل

---

[1]- يُنظر: إبراهيم الكوني، **التّبر**، ص158-159.

[2]- المصدر نفسه، الغلاف الخلفي.

[3]-المصدر نفسه، ص7.

[4]- المصدر نفسه، ص 15.

والصبر والتكيف مع بيئة الصحراء القاسية، ولذا نشأت بين البدوي وبعيره أُلفة ومودّة ربما تفوق المودة التي تربطه ببني جنسه"[1]ونستشعر قُرب أُوخيّد من مهريه في قول السارد:"أكثر ما يُثير سخرية الأهالي في النجع أن المهري الصغير يتجوّل معه بين المضارب ويقتفي أثره كالكلب.يهرول وراءه حتى عندما يذهب للسهر في ليالي السمر في العراء ولا ينام إلاّ عندما يهجع هو للنوم.يُرافقه حتى عندما يسرح في الخلاء كي يقضي حاجته...الشيخ موسى يقول: الحيوان خير صديق. الحيوان أفضل من الإنسان سمعته يقول ذلك"[2]ويتخذ أُوخيّد من الأبلق أخا له ورفيقاً يُعينه على دروب الحياة في الصحاري، وكما ذكرنا سابقاً أن البطل أُوخيّد يُقِر في أكثر من موضع بعلاقته الرصينة بمهريه، إذ جاء على لسان السارد ما يُؤكد ذلك"يزحف المهري المسكين ويدس رأسه في لحاف صديقه النائم...صديقه الذي يُعاني الأرق ويحاول أن يختطف إغفاءة قبل أن يضرب الفجر الأفق بالنور. يتمسّح بالغطاء المستطيل داخل اللحاف مصدراً أنيناً موجعاً. يحيطه أُوخيّد بذراعيه ويبكيان معاً، كلّ منهما يمسح دموع الآخر بلسانه، يتذوّق طعم الملح والألم"[3]ويُضيف قائلاً:"شعر أن دمهما المتخثر اللزج يتمازج الآن ويختلط. هذا ما تُسميه العجائز بالتآخي. عهد الأخوة. عهد الوفاء الأبدي. التحم الجسد بالجسد، واختلط الدم بالدم. في الماضي كانا صديقين فقط. أما اليوم فإنهما ارتبطا بوثائق أقوى.بالدم. أخوّة الدم أقوى من أخوة النسب"[4]ونحن نقرأ هذه المقاطع السردية نستشعر العلاقة المقدسة بين البدوي وبعيره والسمو به إلى منزلة الأخ، وتحوّل هذه الصداقة إلى تماه واندماج بين أُوخيّد وأبلقه، والتي تُجسد الوفاء في أسمى صوره، ذلك أن"علاقة ابن الصحراء مع بعيره تفوق في كثافتها وقيمتها ومعناها علاقته مع المخلوقات الأخرى، وهي علاقة معقدة التركيب نظراً لتعدد الوظائف وتنوع الأدوار التي يقوم بها كل منهما تجاه الآخر. البدوي والبعير لا غنى لأحدهما عن الآخر ولا يستطيع أي منهما تحمل العيش في الصحراء بدون الآخر"[5]وتُعدّ رواية التّبر امتداد للنص السردي العربي الأصيل الذي يتخذ من الحيوان شخصية محورية لصناعة عمله الأدبي، ولا يرى ذلك انتقاصا أو ضعفا، وإنما يعمل الكوني على إبراز هذه التيمة بصورة فنية جديدة، في ظل التهافت على مستجدات العصر والانسلاخ من التراث.

---

[1]- سعد العبد الله الصويان، **الصحراء العربية ثقافتها وشعرها عبر العصور قراءة أنثروبولوجية**، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2010م، ص 384.

[2]- إبراهيم الكوني، **التّبر**، ص20.

[3]- المصدر نفسه، ص26.

[4]- المصدر نفسه، ص46.

[5]-سعد العبد الله الصويان، **الصحراء العربية ثقافتها وشعرها عبر العصور قراءة أنثروبولوجية**، ص381-382.

2-**الشخصيات المُنفّرة**:"هي الشخصيات التي تُثير لدى المتلقي النفور والبغض، مع بعض الشفقة في أحايين قليلة لها، وهي شخصيات يؤسسها الراوي ويعمل على التأثير في القارئ في تحديد منظور سلبي لهذه الشخصيات بواسطة سماتها أو أفعالها أو صلاتها"[1].ومن الشخصيات التي تنطوي تحت هذا الصنف هي:

1-شخصية دودو:

دودو شخصية ذكوريّة متسلطة، بحيث عملت على الاستحواذ بماله وذهبهعلى البطل أُوخيّد وعائلته، ويجدر الإشارة إلى أن توظيف مثل هذا النوع من الشخصيات"سيشكل علامة على اديولوجية لا عقلانية يُعاد انتاجها على المستوى الأدبي من خلال تصوير النظم التسلطية السائدة في المجتمع وتجسيدها إبداعياً ثم إشاعتها في نماذج تخيلية قريبة من الأصل بهذا القدر أو ذاك"[2]ويرسم السارد صورتها بطريقة بشعة، إذ لم يتعرض لوصف حالتها الفيزيولوجية إلاّ بعد دنو أجلها من طرف البطل أُوخيّد""أذناه كبيرتان، متدليتان كأذني جحش. ورأسه أصلع. مستطيل. لحيته مثل لحية التيس. وعظام صدره بارزة. جسده نحيل. لا يبدو بهذا النحول عندما كان يكون لابساً ثيابه الفضفاضة. ثياب الطواويس تنفخ في جثته فيبدوا مارداً. مزيف"[3]، تميزت هذه الشخصية بالثراء والدهاء، واقترن ظهورها ببروز موضوع التّبر كعنصر فعال في المسار السردي"أخرج من صندوق الحديد جراباً...موسوماً بإشارات السّحرة، غرف منه بفنجان الشّاي مرتين فتلألأ التّبر وأعمى العيون"[4]وإذا كان أُوخيّد يرى أن التّبر شيء مدنس ويجلب اللعنة، فإن دودو الداهية يرى غير ذلك واستعمل هذه الثروة في التسلط على أُوخيّد زوج حبيبته آيور"عشقها منذ أن كانا طفلين.اختلف الأبوان فافترقا. ومن الطبيعي أن يرفض أبوها زواجها منه. وعندما مات الأب وهاجرت قبيلتها إلى"آزجر" كان "دودو" أسيراً عند قبائل بامبارا. ذهب في غزوة لسلب الذهب فوقع في كمين. ولكنه استطاع أن يدبّر طريقة للهرب بعد سنوات. فعاد إلى آير ووجد أنها قد هاجرت. جمّع أتباعه وأغار على"بامبارا"وغنم الذهب اللعين. باعه في غدامس...قال إن هدفه من الحصول على الذهب هو

---

[1]- وليد بن حمد الذهلي، **جمالية الصحراء في الرواية العربية إبراهيم الكوني أنموذجاً**، ص42-43.

[2]- حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي(الفضاء-الزمن-الشخصية)**، ص 279.

[3]- إبراهيم الكوني، **التّبر**، ص141.

[4]- المصدر نفسه، ص124.

تأمين المهر"[1]وآيور هي ابنة عمه وحبيبته منذ الطفولة ولكن حالت بينهما تدابير الدهر، وفي ذلك الزمان بالضبط، نزل عليهم قريب زوجته ضيفاً. جاء مرافقاً لقافلة محملة بالذهب والعاج وريش النعام. باع ذهبه وريشه وعاجه في غدامس قبل أن يبلغها سيل الغزاة. اشترى بالمال قطعان الإبل، ورابط في صحراء "دنبابة" مع بعض الرعاة وزارهم في مستقرّهم الصيفي في "آدرار". قال إن "أيور"قريبته من أمّه، وجاء كي يُطمئنها على الأهل، وفي أثناء إقامته لم يصبر أُوخيّد، فأفشى سرّ تعلقه بالأبلق وإفشاء السر للغرباء، في قانون الصحراء، يُكلف المهاجر حياته [2].

ويستغل دودو الوضع المزري الذي آلت إليه عائلة أُوخيّد والمجاعة التي حلت بهم من أجل رهن الأبلق"سوف يرهن الأبلق. سيستدين منه جملاً أوجملين حتى تتوقف الحرب ويفرجها ربي. مقابل ذلك سيرهن أجمل مهري في الصحراء الكبرى كلها...قال لنفسه إنه سيكفل رزقاً للعيال حتى يفتح الله، وسيضمن في نفس الوقت الاحتفاظ بالأبلق"[3]ولم يدري أُوخيّد أن دودو الغشيم قد استغل حبه للأبلق وأوقعه في مصيدة الرهن من أجل الوصول إلى حبيبته، وبعد فترة لم يصبر أُوخيّد عن فراق صديقه الأبلق فقرر استيراده من دودو وهنا كانت الصدمة؛ إذ اشترط عليه ردّ الأبلق في مقابل أن يُطلق عشيقته" لو كانت بندقيتي معي لما جرؤ أن يبعث لي بهذا الشرط.

-حتى لو كانت بندقيتك بين يديك فلن تفعل شيئاً. جنّد العسس بماله وجاء له الذهب بالخدم والحشم والعبيد والرعاة. هو أقوى منك والأبلق بين يديه"[4] ويريد أُوخيّد أن يسترد أبلقه بالقوة، ولكنه لا يعلم أن دودو أقوى منه بماله وذهبه وله سبيل للوصول إليه"سأقاتله، وسأسترد الأبلق بالقوة. إذا غاب الحياء فالقوة هي قانون الصحراء. أنت تعرف.

-لن تنفع القوة. هو أقوى منك بماله ورجاله.

-لعنة الله عليه وعلى ذهبه. وهل يظن أنه يستطيع أن يشتريني أنا ويشتري زوجتي بذهبه؟

-لقد اشتراك في اليوم الذي رهنت فيه الأبلق. أمّا زوجتك فيستردّها منك. هو أقرب لها منك.صلة الرحم. يستردها منك ويعود بها إلى آير"[5]وهَيمن دودو على أُوخيّد لأنه أقوى منه والأبلق بين يديه"هذه

---

[1]- إبراهيم الكوني، **التّبر**، ص107.

[2]- يُنظر: المصدر نفسه، 74-75.

[3]- المصدر نفسه، ص87.

[4]- المصدر نفسه، ص104.

[5]- إبراهيم الكوني، **التّبر**، ص106.

إشارة من دودو. دودو داهية. هذا استفزاز.يريد أن يقول له إن المهري لم يعد ملكه. ومجرد إطلاق الجمل في أثره إشارة. يريد أن يحرق قلبه.إذا غاب الحبيب سهل عزله. سهل حجبه عن القلب"[1]وبالفعل حدث ما خطط له دودو وحقق هدفه الذي جاء من أجله إلى "دنبابة" وفاز بآيور "اختلى ب"دودو" وسلّم له الوثيقة..وثيقة التسليم..الخلاص"[2]ويجدر الإشارة إلى أن دودو شخصية شريرة عملت على إفساد الصفاء الذي يسود العلاقة بين أُوخيّدوآيور، (تنغيص حياتهما).وغيرت مجرى الرواية، ودفعت بالبطل أُوخيّد إلى ارتكاب الخطيئة وحلول العار عليه.

2-شخصية الأب:

يُعدّ الأب شخصية سلطوية(مهيمنة) مرهوبة الجانب من قبل أفراد الأسرة، لما له من صلاحية واسعة داخلها، بوصفه الطرف الأقوى فهو من يتولى المحافظة على القيم والعادات التي لا يجوز اختراقها، ومن ثم مخوَّل باتخاذ الإجراءات التي يراها مناسبة للمحافظة على هذه الثوابت، ويُعدّ الأب الطرف الفاعل في هذه العلاقة، حيث تتصرف من موقع ما وتعطي لنفسها حق التدخل في تقرير مصير الفرد أو الأفراد الذين تُطالهم سلطتها"[3].

والأب في رواية التّبر هو والد أُوخيّداخنوخن العظيم، يرجع له الفضل في صدّ الغزاة الأغراب ووقف توغلهم في الصحراء،"لعب دوراً رئيسياً في صدّ الغزوات الفرنسية التي كانت تستهدف التوغل في الصحراء الكبرى والسيطرة على تجارة القوافل. مات عن عمر تجاوز المائة عام"[4]، وكانت له مواقف بطولية رُسِخت في ذاكرة الصحراء إذ"جاءت الأنباء بانكسار المقاومة في الحمادة أيضا و...باستشهاد الوالد.قِيل إنه قَاوَمَ ببسالة.بل إن أهل الصحراء نظموا القصائد بعدها تمجيداً لبطولته...أحد الرعاة أخبره أن الهجوم المباغت لم يفقده السيطرة على نفسه، فطاف على القبيلة، وجمع المقاتلين، وحارب حتى حوصر معسكره"[5].وكان الوالد زعيم آزجروشيخ قبيلة امنغساتن في القرن التاسع عشر.

---

[1]- المصدر نفسه، ص109.

[2]- المصدر نفسه، ص123.

[3]-يُنظر : حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي(الفضاء-الزمن-الشخصية)**، ص 279.

[4]- إبراهيم الكوني، **التّبر**، ص 119.

[5]- إبراهيم الكوني، **التّبر**، ص 74.

عُرِف الأب في الرواية بحبه الشديد للنساء وبلغ به الأمر إلى التنازل عن نصيبه من الغنائم أثناء الحرب إلا النساء فيستحوذ على نصيبه "هو لم يعرف والده. لم يعش مع والده، ولم يعرفه. كل ما عرفه أن النساء تحتل المرتبة الأولى في حياته...وتزوج والده امرأة أخرى من قبائل الأتباع...تزوجها قبل أن يتولّى المشيخة، ولم يُنجب منها ذرية. ولكن غزواته للنساء الأخريات لم تتوقف طوال هذه السنوات. وقد اشتهر عنه ترديده لحديث الرسول:"أحبّ إليّ في دنياكم ثلاث:" النساء والطيب وقرّة عيني الصلاة"...وعندما كانت القبيلة تقوم بغزوات داخل القارّة، كان الوالد يتنازل عن نصيبه من كل الغنائم باستثناء النساء، فيستحوذ على حصته من الزنجيات"[1]واتخذ الأب من حديث الرسول مبرراً لسلوكه وارتباطه بالنساء.

إنّ شخصية الأب السلطوية وحبه للزعامة جعله يرفض زواج ابنه أُوخيّد من آيور"بعث إلى الوالد يستشيره، فأدهشه الجواب:"لا بارك الله لك فيها"[2]وبهذه العبارة القاسية أحرق الأب قلب ابنه، وفرض عليه الزواج من بنت عمته من أجل الحفاظ على المشيخة في نسله"إذ أراد الأب أن يحصّن المشيخة في نسله ويحفظها من الأغراب فَقرر أن يزوجه بنت عمته.شقيقة موخامد الذي يتهيأ لاستلام المشيخة منه. قال له في وصيّة حملها له موسى إن هذه فرصته الوحيدة كي يحتفظ بيتهم بالزعامة. إذا أنجب من بنت عمّته ذكراً ضَمَنَ الاحتفاظ بالمشيخة في العائلة"[3]وإن حب الزعامة يسري في دم والد أُوخيّد وجعلت منه شخصاً قاسياً حتى مع فلذة كبده ولم يراع مشاعر ابنه ورفضه للزواج من بنت عمته"ولكن أخت موخامّد لم ترد له على بال. فتاة بليدة، مطفأة العينين. لا شرر ولا شعر. لا جاذبية ولا مواهب. فتاة عادية ذات ملاح مرضية. ثم إنها لم تخطر له على بال في يوم من الأيام. لم ير فيها المرأة. لم ير فيها الأنوثة، فكيف يجرؤ ويتزوجها. لعن المشيخة"[4]ولم يتقبل أُوخيّد فكرة زواجه من أخت موخامدلأنملامحها لم ترضيه ولم ير فيها الأنوثة، التي وجدها في حبيبته آيور، ولم يستسلم البطل أُوخيّد للسلطة وقرر الزواج بآيور، ولكن الأب المتسلط تبرأ منه وحرمه الميراث وبعث له

[1]- المصدر نفسه، ص69.

[2]- المصدر نفسه، ص69.

[3]- المصدر نفسه، ص71.

[4]-المصدر نفسه، ص71.

بهذه الوصية مع الشيخ موسى"قال للشيخ موسى:أبلغ الأحمق أن أيموهاغ*على حق عندما سنّوا النسب إلى الأم"[1] والتي أحرق قلبه بها.

3-الآلهة تانيت:يعمل الكوني في جل رواياته على توظيف الآلهة بشتى الطرق، إذ نجد في كل محطة من محطاته الروائية إلا وللآلهة نصيب من الحضور، ففي رواية التّبر التي بين أيدينا جعل الروائي "الآلهة تانيت" عنصراً فعالاً في تصاعد الأحداث، وليست مجرد صنم وفقط كما يعتقد البعض، وإنما هي قبلة يقصدونها أبناء القبيلة ويتوسلون إليها بالقرابين والنذور لتشفي مرضاهم وتُحقق مبتغاهم، ويتبركون بها في سائر أمورهم دِقها وجِلها، والبطل أُوخيّد لم يتردد لحظة واحدة في قصد "الآلهة تانيت" رفقة صديق عمره الأبلق، من أجل التوسل إليها كي تُشفي أبلقه من المرض الذي ألمَّ به "أناخ أُوخيّد أبلقه الأسود، ووقف طويلاً، يُحاول أن يقرأ أسرار الصحراء في هيئة الصنم الخفي. أخيراً ركع ورفع يديه وصاح:"يا وليّ الصحراء. إله الأولين. أنذر لك جملاً سميناً، سليم الجسم والعقل. اشف أبلقي من المرض الخبيث واحمه من جنون آسيار. أنت السميع. أنت العليم" ثم عفَّر جسم المهري المتآكل بتراب الضريح"[2]وبعد هذا نسي أُوخيّد الوعد الذي أعطاه للآلهة تانيت، وبَعَثَ إليه بإشارات تنبيه"...وجد فوق المخزن على الرمل إشارة تركها اللّص. رسم بحبّات التمر مثلثاً واضح الأضلاع واختفى. حار في الرمز، ولجأ إلى عجوز تباوية عمياء تقرأ الغيب. قالت العرّافة:

-قلت مثلث؟ هل نذرت شيئاً للآلهة "تانيت"؟

انشق رأسه، وقفز كمن طعنه بسكين:

-الآلهة تانيت؟ الآلهة تانيت؟

تذكر النذر. تذكر الولي. تذكر قاعدته المثلثة الأضلاع. أكل النذر. أطعمه للعروس. نسيه تماماً"[3]ويتوسل أُوخيّد إلى الآلهة بأن تغفر الذنب الذي اقترفه في حقها"اغفري يا تانيت. اغفري. لقد نسيت. سهوت. لم أتأمل الإشارة في القاعدة المثلثة. كنت غافلاً. كنت مريضاً"[4]و"لم يخلف وعداً في حياته، وها هو يسهو ويفعلها. مع من؟ مع رموز الأولين. مع

*أيموهاغ: الطوارق. (إبراهيم الكوني، **التبر**، ص73)

[1]- المصدر نفسه، ص73.

[2]- المصدر نفسه، ص30.

[3]- المصدر نفسه، ص77.

[4]- المصدر نفسه، ص77.

الآلهة "تانيت" نفسها"[1]، والتعامل مع الآلهة شيء مقدس في عُرف صحراء الطوارق ولا يجب بأي حال من الأحوال التلاعب بالوعد؛ ولكن أُوخيّد أنسته الزوجة والولد الوعد الذي قطعه للآلهة، فحلت عليه اللعنة ومن ثمة تأزمت حياته ودخل في محنة حطمت قلبه، وجعلته يتلقى صدمة تلو الأخر، إلى أن وضع له ورثة دودو حداً لحياته.

لقد وُفق الروائي إبراهيم الكوني إلى حد بعيد في انتقاء شخصياته حيث عمل على توظيف شخصيات متنوعة ومنحها أسماء موحية تحمل دلالات كثيفة، وحرص علىانتقاء أسماء شخصياته من تراث أمته العريق إذ نجد الشخصيات التاريخية كشخصية اخنوخن العظيم والد أُوخيّد، والأسطورية كشخصية أُوخيّد والآلهة تانيت، وشخصيات دينية كشخصية الشيخ موسى، ووظفها بأسلوب فني جديد يتماشى وخصوصية التجربة الروائية المعاصرة.ذلك أننا نشعر ونحن نقرأ الرواية بمدى التناسق والانسجام بين الشخصيات والأحداث، وهذا إن دَلَّ على شيء إنما يَدُلُّ على قدرة الكوني على اختيار شخصيات متكاملة ومتناسبة مع فنية النص المسرود.

8-الرؤية السردية(Focalisation):

تُعدّ الرؤية السردية من أهم مكونات البنية السردية كونها كانت وما تزال محطّ اهتمام العديد من النقاد الغربيين، والمشتغلين بالدرس السردي، على غرار (جون بويون**Jean Pouillon**،تزفيتان تودوروف**Tzvetan Todorov**، جيرار جنيت **Gérard Genette**). ولقد استمد مصطلح "الرؤية" من الفنون الفنية التشكيلية، وهو المكون الثالث الذي يُساهم في تشكيل أنساق الخطاب السردي إضافة إلى الزمن والصيغة. وتُمثل الرؤية السردية أحد مداخل قراءة النص الروائي وسبر أغواره، وينم عن فلسفة الكاتب، وزاوية رؤيته لمكونات نصّه، ومنظوره الذي يقدّم من خلاله الأحداث والمواقف عبر الراوي.

يرى سعيد يقطين أن مفهوم الرؤية"هو وليد استحدثه النقد الأنجلو-أمريكي في بدايات هذا القرن مع الروائي هنري جيمس. وعمقه أتباعه، وبالخصوص "بيرسيلوبوك"في كتابه "صنعة الرواية"، الواضع الأساسي لأحجار زاوية الرؤية"[2]ويُشير سعيد يقطين أن مصطلح الرؤية هو وليد النقد

[1]- إبراهيم الكوني، **التّبر**، ص78.

[2]- سعيد يقطين، **تحليل الخطاب الروائي**، ص284-285.

الأنجلو-أمريكي مع الروائي "هنري جيمس"و"بيرسيلوبوك"؛ والذي قام هذا الأخير بوضع الحجر الأساس لزاوية الرؤية.

نجد في مجال النقد الروائي الحديث مجموعة من المصطلحات النقدية التي تُعنى جلها بموقف الروائي من عالمه المحيط أو موقف السارد من عالمه الحكائي وهذه المصطلحات هي:" الرؤية السردية، الرؤية، وجهة النظر، المنظور، حصر المجال، التبئير..."، رغم الفروق المتفاوتة في دلالتها فهي ترتكز في معظمها على الراوي الذي من خلاله تتحد رؤيته إلى العالم الذي يرويه بأشخاصه وأحداثه وعلى الكيفية التي من خلاله أيضا. في علاقته بالمروي له. تبلغ أحداث القصة إلى المتلقي أو يراها[1]وقد أوجدت الدراسات الخاصة بالنقد الروائي في العصر الحديث العديد من المصطلحات التي تصب جلها في العالم الذي يُحيط بالروائي من جهة وموقف السارد من عالمه الحكائي من جهة أخرى، ومن هذه المصطلحات: الرؤية السردية، التبئير ووجهة النظر ...

لعل من أهم الدراسات التي أغنت مفهوم الرؤية السردية ومنحتها أبعاداً جديدة واتخذت مصطلحاً مركزياً في تحليل الخطاب الروائي"هيدراسة "الزمن والرؤية" "لجان بويون" حيث يعدّ هذا الكتاب من أهم الدراسات التي تناولت الرؤية السردية بنوع من الانسجام والتكامل. ولا يكاد يخلو كتاب أو مقال لباحث أو مشتغل بالتحليل الروائي من الإشارة إليه أو الاستفادة منه عن طريق مباشرة، أو مع إدخال بعض التعديلات على بعض مصطلحاته[2] وقد سعى جان بويون إلى إقامة نمذجة سردية انطلاقاً من علم النفس من خلال تحليل مواقف الشخصيات، يقوم بتحديد الرؤى الممكنة متشابهة نفسياً مع رؤى الأشخاص الحقيقيين، وينطلق من هذه الرؤى من أجل تحقيق طرق الإبداع الروائي.

8-1-أقسام الرؤية السردية:

قدّم "جان بويون**jean Pouillon** " ثلاث أنواع من الرؤية؛ والذي اعتمد فيه على العلاقة بين الراوي والشخصيات وهي كالآتي[3]:

---

[1]-يُنظر: سعيد يقطين، **تحليل الخطاب الروائي**، ص284.

[2]- يُنظر: المرجع نفسه، ص287-288.

[3]- يُنظر: المرجع نفسه، ص288-289.

1-الرؤية مع **la vision avec**:نجد حضوراً لشخصية محورية من خلالها ترى الشخصيات الأخرى، ومعها تعيش الأحداث المروية، ويُمكن وصف هذه الشخصية من الداخل والولوج إلى ذاتها، والقارئ يتبين نفس رؤيتها.

2-الرؤية من الخلف **la vision par derrière**: في هذه الرؤية تجدنا أمام راوٍ عالٍ متعالٍ دائم الحضور يسيّر بمشيئته الأحداث والشخصيات.

3-الرؤية من الخارج **la vision dehors**: إن الراوي هنا يُدرك من الشخصيات إلا كلامها وسلوكاتها والفضاء الخارجي الذي تتحرك فيه.

ونلاحظ أن "جان بويون" أقام تقسيمه هذا على أساس المقارنة بين معرفة الرّاوي ومعرفة الشخصيات الروائية أو من يتكلم في الرواية.

يُشير "تزفيطان تودوروف" إلى أن مصطلح الروية أو وجهة النظر تستند إلى" العلاقة بين السارد والعالم المشخص...، أما رؤية السارد ملازمة لكل خطاب تشخيصي، أو فعل التلفظ في علاقته مع الملفوظ"[1]وعليه يذهب "تودوروفTodorov" إلى أن مصطلح الرؤية يقوم على العلاقة الموجودة بين السارد والعالم الذي يتم تشخيصه، حيث تكون رؤية السارد مرتبطة بالخطاب أو ما يُمكن أن يُسمى ارتباط الملفوظ بفعل التلفظ.

تعكس الرؤية السردية عند تودوروف"العلاقة بين بين ضمير الغائب (هو) في القصة، وبين ضمير المتكلم (أنا) في الخطاب؛ أي العلاقة بين الشخصية الروائية وبين السارد"[2]ويرى تودوروف أن الرؤية السردية تنعكس من خلال العلاقة الموجودة بين ضمير الغائب في القصة وضمير المتكلم في الخطاب، وتتجسد هذه العلاقة من خلال الشخصية الروائية والسارد.

وقد اعتمد "تودوروفTodorov" على التقسيم الثلاثي الذي استمده من " جان بويون"، مع إدخال تعديلات طفيفة تمثلت في إشارات رياضية(=<>)موضحاً العلاقة بين الراوي والشخصية، ومحافظاً على تقسيمها الثلاثي:

[1]- تزفيطان تودوروف، **مفاهيم سردية**، تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، ط1، 2005م، ص129.

[2]- تزفيطان تودوروف، **مقولات السرد الأدبي**، ط1، 1992م، ص56.

1- الراوي > الشخصية (الرؤية من الخلف: la vision par derrière).

عُرف هذا النوع من الرؤية في السرد الكلاسيكي كثيراً، وهي الرؤية التي يكون فيها الراوي عالماً بكل ما يُحيط بشخصياته، حيث يعرف أدق التفاصيل عنها والنتائج التي ستؤول إليها مصائرها، إذ يغوص في أعماقه ليفصح عن أشياء يجهلها عن نفسه، ذلك أن معرفته به تفوق معرفته بنفسه،فهو يعرف كل شيء عن الشخصية وحتى ما يجول في ذهنها حيث" ينخرط بحواسه في عالم شخوصه، ويسعى للإنصات إلى نبضها في عمقه وخلجاتها، وهي تتحدث بل يلج عالمها السّري كاشفاً مطامحها وأحلامها وإخفاقاتها وانكساراتها العميقة، وهو من موقعه البعيد يظلّ قريباً منها متخفّياً بظلالها وحركاتها"[1]، ويُشير حميد لحمداني إلى أن الراوي في هذا النوع من الرؤية يكون عارفاً أكثر مما تعرفه الشخصية الحكائية، إنه يستطيع أن يصل إلى كل المشاهد، ويُدرك ما يدور بخلد الأبطال، ويتضح أن العلاقة السلطوية بين الراوي والشخصية الحكائية هي ما أشار إليه توماشفسكي بالسرد الموضوعي[2].

استند "تودوروف" في إقامة هذا التصنيف على التقسيم الثلاثي الذي جاء به "بويون" مع إضافة بعض التعديلات، وتكمن في الرؤية من الخلف التي اصطلح عليها بالراوي>الشخصية الحكائية، حيث يكون للراوي دراية واسعة بالشخصيات، يرى أن هذا النوع من الرؤية يتفق مع ما اسماه "توماشيفيسكي" بالسرد الموضوعي.

2-الراوي =الشخصية الحكائية(الرؤية مع la vision avec):

في هذه الحالة تتساوى معرفة الرواي بمعرفة الشّخصيات الروائيّة"تكون معرفة الراوي على قدر معرفة الشخصيات الحكائية لا يُقدم للقارئ أي معلومة أو أي تفسير إلا بعد أن تتوصل إليه الشخصية ذاتها، ويُمكن للسرد أن يدرج بضمير الأنا أو ضمير هو لكن دائما حسب منظور الشخصية للحدث"[3] ويكون الراوي هنا محدود العلم وتتساوى معرفته بمعرفة الشخصيات، ويستخدم ضمير المتكلم "أنا" أو ضمير الغائب "هو".

---

[1]-إبراهيم الحجري، **المتخيل الروائي العربي-الجسد -الهوية-الآخر**، محاكاة للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2013م، ص147 .

[2]- يُنظر: حميد لحمداني، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، ص 47.

[3]- المرجع نفسه، ص47.

3-الراوي <الشخصية الحكائية(الرؤية من الخارجla vision dehors):

إن معرفة الراوي في هذه الرؤية تكون محدودة فهو لا يعرف أقل مما تعرفه الشخصيات الحكائية، فيكتفي بنقل أقوالها وأفعالها دون الولوج إلى ذواتها الداخلية، ويعتمد كثيرا الوصف الخارجي أي وصف الحركة والأصوات ولا يعرف إطلاقاً ما يدور في خلد الأبطال[1]وإن الصنف الثالث من أصناف الرؤية الذي أشار إليه "تودوروف" ألا وهو راوٍ أصغر من الشخصية، فتكون معرفته محدودة، فيكتفي بنقل أفعال وأقوال الشخصية دون الولوج إلى ذاتها الداخلية، ويقتصر على وصف الحركة والأصوات، حيث لا يعرف ما يدور في ذات الأبطال.

من خلال ما جاء به "جان بويون" و"تزفيطان تودوروف" أتى "جيرار جنيت" ليُقيم تصوراً جديداً من خلال ما قدم هؤلاء، حيث يستبعد اصطلاحات الرؤية، ووجهة النظر على أن يعوضها بمصطلح التبئير على اعتبار تصوره أكثر تجريداً ومدلولية وأكثر إيحاء للجانب النظري الذي تتناقله تلك المصطلحات"ولكي نتجنب المضمون البصري الخاص جدا لمصطلحات الرؤية، الحقل ووجهة النظر، "فإنني سألجأ إلى مصطلح التبئير الأكثر تجريداً قليلاً"[2]وقداقترح "جينيت"هذا المصطلح الذي يتحاشى فيه التركيز على الجانب البصري الذي اعتمده سابقوه عندما اقترحوا مصطلحات بديلة مثل المنظور والرؤية، وهذا مادفعه إلى وضع ثلاث تقسيمات للتبئير تتمثّل في[3]:

2- تبئير غير مبأر أو التبئير في درجة الصفر: الذي نجده في الحكي التقليدي.
3- التبئير الداخلي: سواء كان ثابتاً أو متحولاً أو متعدداً.
4- التبئير الخارجي: الذي لا يُمكن فيه التعرف على دواخل الشخصية.

ولتقديم صورة واضحة للأنواع الرؤية السردية عند كل من:توماشفسكي،بويون، تودوروف، جينيت، وضعنا هذا الجدول التوضيحي الآتي:

[1]- يُنظر: حميد لحمداني، **بنية النص السّردي من منظور النّقد الأدبي**، ص48.
[2]- جيرار جينيت وآخرون، **نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير**، ص59-60 .
[3]-يُنظر : المرجع نفسه، ص60.

توماشفكي	بويون	تودوروف	جنيت
السرد الموضوعي.	الرؤية من الخلف.	الراوي>الشخصية الحكائية.	التّبئير في درجة الصفر.
السرد الذاتي.	الرؤية مع.	الراوي=الشخصية الحكائية.	التّبئير الداخلي.
/	الرؤية من الخارج	الراوي<الشخصية الحكائية	التّبئير الخارجي

8-2-الراوي العليم في الرواية:

من خلال قراءة رواية التِبر تبيّن لنا أن الروائي قد أعطى مهمة الحكي للراوي، حيث جعله يسرد أحداث الرواية، وبدأت افتتاحيّة رواية التّبر بصيغة ضمير الغائب"هذه الصيغة التي تُوحي بأهمّ سمة من سمات الراوي العليم"[1] حيث يقول الراوي:"عندما تلقاه هدية من زعيم قبائل آهجار، وهو لا يزال مهراً صغيراً، يطيب له أن يُفاخر به بين أقرانه في الأمسيات المقمرة ويتلذذ بمحاورة نفسه"[2]فالراوي يُحدثنا عن أدق التفاصيل المتعلقة بالشخصية، ولم يقف عند هذا الحدّ بل بلغ به الأمر إلى أن يشعر بما يختلج شخصياته ويدرك أمزجتها،"وينوب الراوي العليم في الكثير من الأحيان عن حواس الشخصيات، ويحسّ بما يحسون به...ويعلم كذلك تخمينات بعض الشخصيات وتكهناتهم"[3] ويتجلى ذلك في هاته المقاطع السرديّة:

"ها هو يبكي الليلة دون أن يستطيع أن يوقف نفسه عن البكاء، كأن الذي يبكي ليس هو وإنما إنسان آخر ينام بجواره، ينام فيه ويشق عصا الطاعة عليه، يتمرّد على حواسه وإرادته . إنسان آخر يرى نشاطه وأفعاله دون أن يراه"[4]

"ظلّ يتقلّب طويلاً على الرمل من دون أن يعي أين هو ولا من هو. ويبدو أن شمس الأصيل هي التي أيقظته بأشعتها، فعادت إليه الحياة ولم يفق أو هو أفاق ولم يع. أو هو وعى ولم يعرف من

[1] -هجيرة لعور، جماليات المحكي في روايات إبراهيم الكوني، ص87.

[2] - إبراهيم الكوني، **التِبر**، ص07.

[3] - هجيرة لعور، **جماليات المحكي في روايات إبراهيم الكوني**، ص95.

[4] - إبراهيم الكوني، **التّبر**، ص120.

ولا أين ولا كيف. ظلّ منبطحاً على بطنه ولا يحس بشيء"[1].

"ولم يكن أُوخيّد الغشيم يدري أن الثرثرة تقود إلى إفشاء الأسرار"[2].

"لم يكن ينام. الجمرة في قلبه لم تترك المجال للنوم. ولكنه يفوز بغفوة قصيرة مع قبس الفجر في كل ليلة فيرى الخربة الكئيبة. وبرغم أنه يعرف أن الغفوة لا تستمر طويلا إلا أن تجواله في الأنقاض يستغرق ليلة كاملة"[3].

"لا يعي كيف قطع الطريق ولا يعرف كيف وصل الواحة ولا يذكر كم ليلة استغرقتها الرحلة ولا يدري عما إذا بات في الطريق أم واصل سفره ليل نهار بدون توقف"[4]

"غداً سيذهب إليها ويذبحها. سيعرف في البداية ماذا أرادت أن تقول بهذا الطلب. فربما كان ذلك مجرد إشارة..علامة..لغة العرافين المجهولة"[5].

ونلحظ في بعض المقاطع السرديّة جهل البطل أُوخيّد بما يحدث معه؛ في حين نجد أن الراوي يعرف حيثيات القصة إذ يقول:"سافر إلى الحمادة الغربية. توجه إلى النصب الوثني القديم القائم بين الجبلين. ولم يكن يعلم أنه لم تأخر في سفره أياماً أخرى لنجح الوالد في قتل الحيوان المريض. الأب كان يُخطط لإنهاء الألم بإطلاقه رصاصة على رأس المهري الأجرب"[6].

وبناء على ما سبق يُمكن القول أن للرؤيّة السرديّة الدّور البالغ الأثر في بلورة النص السردي، وهي تدّل على مظاهر الحكي ومن خلالها تدرك القصّة عن طريق الراوي.وفي رواية التّبر هيمن الراوي العليم على أحداث الرواية، ذلك أن الراوي يخترق النيات والمقاصد والأفكار، كما يخترق الجدران ليعلم بما يدور وراءها من أحداث وحوار.

---

[1]-إبراهيم الكوني، **التّبر**، ص43.

[2]- المصدر نفسه، ص75.

[3]- المصدر نفسه، ص133.

[4]- المصدر نفسه، ص139.

[5]- المصدر نفسه، ص83.

[6]- المصدر نفسه، ص27.

خاتمـــــــــة

من خلال عملية التقصي والبحث توصلنا إلى جملة من النتائج أهمها:

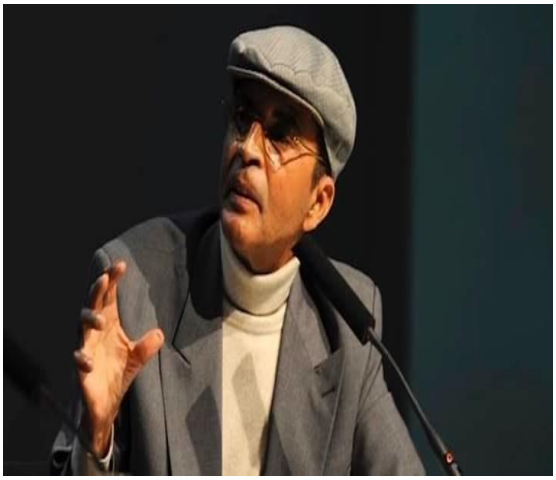
- ❖ يسعى الروائي الليبي إبراهيم الكوني إلى تأسيس تجربة روائية متكاملة، معتمداً على أشكال عدّة يَبُث من خلالها هويته؛ فكان التراث والتاريخ والصحراء والأسطورة منابع ثرية غذت تجربته الروائيّة، ودفعته إلى الانفتاح على أفاق واسعة واكتشاف طاقاتها الفنيّة واستثمارها.
- ❖ يُعدّ إبراهيم الكوني واحدًا من أبرز الروائيين العرب الذين استطاعوا أن يشقوا لأنفسهم طريقاً مستقلاً عن الرواية الغربيّة من خلال توظيف التراث والعودة إلى النصوص القصصية التراثيّة والأساطير الخاصة بشعوبهم، ومحاولة استثمارها في بناء أعماله الأدبيّة وتطوير تجاربه الروائيّة.
- ❖ تُشَكِل الأسطورة ملمحًا بارزًا في النصوص السرديّة عند إبراهيم الكوني، وتُعدّ المادة الخامة في التّشكيل الروائي؛ إذ يُصرِح في أكثر من موضع على أهمية استعارة الأساطير في المنجز الروائي؛ ذلك أن استلهام الروائي للأسطورة وتوظيفها في مسروداته يجعل منه نصاً مكتنزاً بالدلالات، ومنفتحاً على تأويلات جديدة.
- ❖ فرضت الصحراء نفسها على الإبداع الأدبي العربي فاستحوذت على مساحة معتبرة من النصوص السرديّة ضاربة بذلك مقولة أن الرواية منبتها المدينة، ولا تنهض إلا في الفضاء المديني، ومن أبرز الروائيين الذين اشتغلوا على تيمة الصحراء :الروائي الليبي "إبراهيم الكوني" والسعودي "عبد الرحمان مُنيف" والجزائري " الحبيب السائح" والحاج أحمد الصديق" ...، فقد خرج هؤلاء المبدعين عن النمط السائد بأحقية الفضاء المديني بالرواية؛ إذ تجلت الصحراء في إبداعاتهم لغة وصورة وثقافة وبعداً رمزياً وجمالياً.
- ❖ يُعدّ إبراهيم الكوني الكوني المؤسس الحقيقي لسرد الصحراء بلا منازع، حيث أعاد بقلمه حضور هذا المجتمع المنسي، وأماط اللثام عن خصوصياته، واستطاع أن يُصور البيئة الصحراوية تصويراً فتوغرافياً، معيداً إليها إشراقها الروحي، محيطاً بإنسها وجنها، بحيواناتها ونباتها، بعاداتها وتقاليدها، برمالها وسمائها، فقد حَوَلَ الكوني الصحراء من صمتها ورهبتها وعطشها إلى حياة ضاجة.

- ❖ يُشَكَّل الفضاء دورًا محورياً في رواية التّبر، باعتباره المحرك الأساسي لبنية النص، إذ خرج الكوني بالفضاء إلى أفق جديدة تجاوزت القيم النمطية، وشحنه- الفضاء- بدلالات رمزية تنضح بالجدة وتشع بالتكثيف الدلالي، فلم يبق الفضاء مجرد أشكال هندسيّة صماء بل صار فضاء له وجوده الاستراتيجي في الرواية، والفضاء عند الكوني هو الصحراء بكل ما تظهره وتضمره من تفاصيل. فقد تحوّلت من مجرد مكان له حضور شعاري إلى فضاء لا محدود له فنياته وخصوصياته الجماليّة، بل وحتى فاعليته في بنية الرواية وهندستها.
- ❖ يُعتبر عنصر الفضاء من أهم تقنيات الشكل الروائي التي لا يمكن للدراسات الحديثة أن تغفل عنها، كونه إحدى جماليات البنية الروائية وعنصرًا فاعلاً في النص السردي لما له من أهمية كبرى في تأطير المادة الحكائية.
- ❖ إنَّ الحركة الداخلية للزمن تخضع لمحورين أساسيين هما: - المحور الأفقي الذي تتدحرج عليه المفارقات الزمنية إما بالعودة إلى الوراء محققة تقنية الاسترجاع، وإما بالسعي إلى الأمام محققة تقنية الاستباق أو ما يطلق عليه بالاستشراف. والمحور الثاني العمودي الذي تسير وفقه تقنيات الايقاع الزمني المتمثلة في أربع تقنيات اثنين منها تعمل على تسريع السرد وهما: الخلاصة والحذف، والعنصرين الأخرين يعملان على إبطاء السرد وهما: الوقفة والمشهد.
- ❖ تتمثل إشكالية الزمن الروائي في تحديد مستوياته نتيجة لتداخلها وتشابكها، وقد كان الفصل بين مستويات الزمن الروائي ليس سوى إجراء نقدي لتسهيل عملية البحث.
- ❖ تُشكّل المفارقات الزمنية (استرجاع واستباق) ظاهرة فعلية في رواية التّبر، أضفت على فضاء النص مسحة جمالية، وقد أكثر الروائي الاسترجاعات مقارنة بالاستباقات؛ لأنه اهتم بالقارئ أكثر من الشخصية، بحكم وظيفة كل منهما.
- ❖ هيمنة المفارقات الزمنية، وسيطرة مفارقة الاسترجاع حيث كانت الأكثر بروزاً في النص الروائي، وهذا يُشير إلى استمرارية حضور زمن الماضي في زمن الحاضر السردي.

- ❖ يُوظف إبراهيم الكوني في رواية التِّبر المقاطع الحوارية بكثرة؛ حيث يتعدى أحياناً المقطع الحواري الواحد ثلاث صفحات، ونلمس من خلال ذلك مدى تقاطع الرواية مع المسرح، الذي يقوم في جوهره على الحوار.
- ❖ نوّع الروائي في طرائق تقديم شخصياته والتي تراوحت بين التقديم المباشر الذي تولى فيه السارد تقديمها تارة، وتارة أخرى يفسح المجال لتقديم نفسها على لسانها مباشرة، أما التقديم غير المباشر فقد جاء غالباً عبر الأحداث التي تمر بها الشخصيات الرئيسية على طول المسار السردي.
- ❖ وظف الكوني في روايته شخصيات متنوعة، ومنحها أسماء موحية تحمل في طياتها دلالات جمة حيث جاءت مشبعة بالمعاني، والتي عكست بعض ملامح الشخصية الحاملة لها، وهذا يدل على قدرة الروائي في اختيار أسماء مناسبة لشخصياته بإتقان.

ملحـــــــــق

بطاقة فنية حول الروائي إبراهيم الكوني:



إبراهيم الكوني كاتب ليبي طارقي يُؤلف في الرواية والدراسات الأدبيّة والنقديّة واللغويّة والتاريخ والسياسة، اختارته مجلة "لير" الفرنسية أحد أبرز خمسين روائياً عالمياً معاصراً، وأشادت به الأوساط الثقافيّة والنقديّة والأكاديميّة والرسمية في أوروبا وأمريكا واليابان، ورشحته لجائزة نوبل مراراً، ووضع السويسريون اسمه في كتاب يخلد أبرز الشخصيات التي تُقيم على أراضيهم وهو الكاتب الوحيد من منطقة الشرق الأوسط وشمال إفريقيا لا بل الوحيد أيضاً من العالم الثالث في هذا الكتاب[1].

يُشكِل الروائي الليبي "إبراهيم الكوني" علامة مميزة في الرواية العربية الحديثة، انطلاقا من مسيرة كانت بداياتها في سبعينيات القرن العشرين، وما تزال حتى الآن تقدم الجديد الواعد من الكتابة الأدبية المرتبطة بخصوصية مكانية وتراثية شكّلت العالم الروائي للكاتب، وأصبحت علامة فارقة لأدب الصحراء، وشاهداً يُؤكد عمق حضور هذا اللون الروائي الذي أخذ ينال اهتمام الروائيين والنقاد العرب المعاصرين على حد سواء.

يُعدّ "إبراهيم الكوني" رائداً لرواية الصحراء بامتياز؛ حيث ورث من غدامس عمق صحراء الطوارق لغة وثقافة طارقية، كتب عن الصحراء فأبدع، احتفى به الغرب قبل العرب فكرموه، وترجمت أعماله إلى عديد اللغات. فهو صاحب ملحمة صحراوية كبرى، وهو الرائد في الكتابة عن الصحراء، تلك الصحراء الملأى بالأسرار الغامضة، المتغلغلة في عمق أساطير البدء، والخصب والنماء

[1]- يُنظر http:// ar.wikipedia.org

والخلود...ليُعيد صناعتها، لأنه ليس مجرد موظف للأسطورة، بل صانع لها كذلك، حيث توجد الأسطورة عنده حبلى بانشغالات العالم القديم والحديث، حبلى بأسرار الكون القديم وبأسرار صحراء الطوارق الحديثة.

1- التعريف بالروائي:

وُلد إبراهيم الكوني في 1948/08/7م بالحمادة الحمراء في غدامس الليبية، وتابع تعليمه الابتدائي والإعدادي والثانوي بجنوب ليبيا(فزان)، ثم واصل دراسته العليا في موسكو، إلى أن أنهى شهادة الماجستير في الآداب، بمعهد غوركي للأدب العالمي عام 1977م. شرع "إبراهيم الكوني"في التحضير لدرجة الدكتوراه في أدب "ديستوفسكي"، وكان موضوع الرسالة" أثر ديستوفسكي في الأدب"، ويُتقن لغات عدة.

2- المناصب التي تقلدها: عمل بوزارة الشؤون الاجتماعية ثم وزارة الإعلام والثقافة، ثم مراسلاً لوكالة الأنباء الليبية بموسكو1975م، ثم مندوب جمعية الصداقة الليبية البولونية بوارسو1978م.

-ترأس تحرير مجلة الصداقة البولونية 1991م.

-عُيِن مستشاراً بالسفارة الليبية بوارسو1978م.

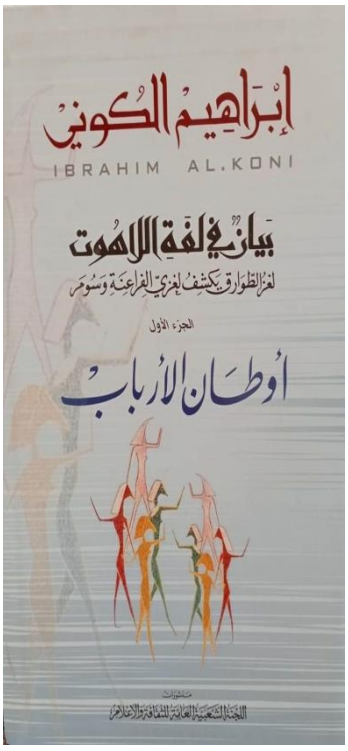
-عُيِن مستشاراً بالسفارة الليبية بموسكو1987م.

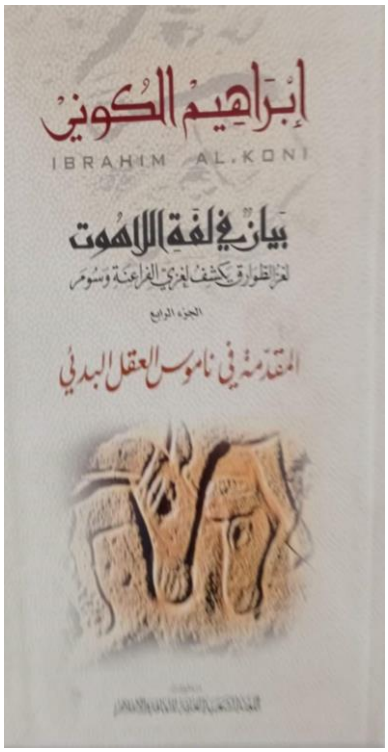
-عُيِن مستشاراً إعلامياً بالمكتب الشعبي بسويسرا 1992م.

3- الانتاج العلمي:

نشر "إبراهيم الكوني"نتاجه الأدبي في العديد من الصحف والمجلات المحلية، والعربية، والعالمية، من بينها: فزان، والبلاد، والفجر، والأولمبياد، والحرية، والميدان، والحقيقة، والمرأة، وليبيا الحديثة، والإذاعة، وطرابلس الغرب، والثورة، والفجر الجديد، والأسبوع الثقافي، والأسبوع السياسي، وبيروت المساء، والكفاح العربي، والصداقة باللغة البولونية.

وقد خلَّف إبراهيم الكوني خلال مسيرته الروائية العديد من المؤلفات التي كانت ولا تزال تستقطب العديد من القراء والنقاد كونها في كل مرة تفتح أفقاً جديداً لتأويل.





4- بعض مؤلفات إبراهيم الكوني[1]:

1- الصلاة خارج نطاق الأوقات الخمسة(قصص)1947م.

2- جرعة من دم (قصص) 1983م.

3- شجرة الرتم(قصص)1986م.

4- رباعية الخسوف 1989م.

5- التِّبر(رواية) 1990م.

6- نزيف الحجر(رواية)1990م.

7- القفص(قصص)1990م.

8- رواية المجوس الجزء الأول1990م.

[1]- يُنظر :إبراهيم الكوني، **رواية ناقة الله**، كيان للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2022م، ص294، 295، 296، 297.

9– رواية المجوس الجزء الثاني 1991م.

10– ديوان النثر البريّ(قصص)1991م.

11– وطن الرؤى السماوية(قصص) 1991م.

12– الوقائع المفقودة من سيرة المجوس(قصص)1992م.

13– خريف الدرويش(رواية–قصص–أساطير) 1994م.

14– رواية الفم 1994م.

15– رواية السحرة الجزء الأول1994م.

16– رواية السحرة الجزء الثاني1995م.

17– رواية برّ الخيتعور 1997م.

18– رواية واو الصغرى 1997م.

19– رواية عشب الليل 1997م.

20– رواية الدمية 1998م.

21– صحرائي الكبرى(نصوص) 1998م.

22– رواية الفزاعة 1998م.

23– الناموس (الجزء الأول)1998م.

24– في طلب الناموس المفقود (الجزء الثاني من الناموس) 1999م.

25– سأسرُّ بأمري لخلاّني الفصول(ملحمة روائية)، الجزء الأول، الشرخ، 1999م.

26– أمثال الزمان(الجزء الثالث من الناموس) 1999م.

27– سأسرُّ بأمري لخلاّني الفصول(ملحمة روائية)، الجزء الثاني، البلْبال، 1999م.

28– سأسرُّ بأمري لخلاّني الفصول(ملحمة روائية)، الجزء الثالث، برق الخُلَّب، 1999م.

29– وصايا الزمان 1999م.

30– نصوص الخلق 1999م.

31– ديوان البر والبحر(نصوص) 1999م.

32– رواية الدنيا أيام ثلاثة 2000م.

33– نزيف الروح(نصوص) 2000م.

34– رواية بيت في الدنيا وبيت في الحنين 2000م.

35– بيان في لغة اللاهوت(موسوعة البيان) الجزء الأول أوطان الأرباب 2001م.

36– بيان في لغة اللاهوت(موسوعة البيان) الجزء الثاني أرباب الأوطان 2001م.

37– بيان في لغة اللاهوت(موسوعة البيان) بيان في لغة اللاهوت(موسوعة البيان) الجزء الرابعبيان في لغة اللاهوت(موسوعة البيان) الجزء الرابع(المقدمة في ناموس العقل البدئي).

38– بيان في لغة اللاهوت(ملحمة المفاهيم) الجزء الخامس.

39– منازل الحقيقة 2003م.

40– أسطورة حب إلى سويسرا 2003م.

41– لحون في مديح مولانا الماء2002م.

42– رواية البحث عن المكان الضائع 2003م.

43– رواية أنوبيس2002م.

44– الصحف الأولى(أساطير ومتون) 2004م.

45– رواية مراثي 2004م.

46– صحف إبراهيم(متون) 2005م.

47– المحدود واللامحدود(متون) 2002م.

48– ملحمة المفاهيم(موسوعة البيان) الجزء السادس، 2005م.

49– رواية ملكوت طفلة الربّ 2005م.

50– رواية لون اللعنة 2005م.

51– هكذا تأمّلت الكاهنة ميم(متون)2006م.

52– رواية نداء ما كان بعيداً 2006م.

53– رواية في مكان نسكنه..في زمان يسكننا 2006م.

54– رواية يعقوب وأبناؤه 2007م.

55– رواية قابيل..أين أخوك هابيل؟ !2007م.

56– رواية الورم 2008م.

57– رواية يوسف بلا إخوته2008م.

58– رواية من أنت أيها الملاك؟ 2009م.

59– جنوب غرب طروادة جنوب شرق قرطاجة(رواية) 2011م.

60– رواية فرسان الأحلام القتيلة 2012م.

61– رواية ناقة الله 2015م.

62– معزوفة الأوتار المزمومة 2015م.

63– أهل السرى 2016م.

يُعدّ إبراهيم الكوني من ألمع الروائيين العرب المعاصرين الذين حفروا أسماءهم في ذاكرة المتلقي ووجدانه. هو واحد من أهم الروائيين العرب الذين استطاعوا أن يواصلوا المضي في مشروعهم السردي بوتيرة متصاعدة حققت له مقروئية متزايدة عبر الزمن. فحينما يذكر اسم الكوني تُستحضر الصحراء التي انطلق منها ويُستحضر أهلها الذين شكّلوا شخصيات رواياته المتعاقبة.

يُشكّل إبراهيم الكوني الروائي الليبي طفرة نوعية في مجال الكتابة السردية العربية لتميّزه عن جمهور الروائيين العرب المحدثين والمعاصرين. ولعلّ هذا التميّز يرجع في الأصل إلى أسلوبه الفريد من نوعه، وإلى تيماته السردية التي خصّته دون غيره من الكتّاب.

5–مؤلفات الكاتب إبراهيم الكوني النظرية[1]:

1– نقد ندوة الفكر الثوري 1970م.

2– ثورات الصحراء الكبرى1971م.

[1]– يُنظر :إبراهيم الكوني، **رواية ناقة الله**، ص 298.

3- ملاحظات على جبين الغربة1974م.
4- وطني صحراء كبرى(متون)2010م.
5- ثوب لم يدنس بسمّ الخياط(متون) 2012م.
6- عدوس السُّرى (مذكّرات) جزء أول:2012م.
7- عدوس السُّرى (مذكّرات) جزء ثان: 2013م.
8- عدوس السُّرى (مذكّرات) جزء ثالث: 2014م.
9- عدوس السُّرى (مذكّرات) جزء رابع: 2016م.
10- كلمة الليل في حق النهار 2019م.

ولعله من المفارقات المؤسفة أن يُعرف الكوني في الغرب ويُكرّم قبل أن يُعرف في الوطن العربي، فقد ترجمت جلّ أعماله إلى جميع لغات العالم لا لشيء سوى أنه استطاع الانطلاق من صحرائه واوه الصغرى ليصل إلى العالمية واوه الكبرى، بفضل ما عمل عليه في مشروعه السردي من تجريب واختراق للمألوف والسائد.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

1-قائمة المصادر والمراجع:

1) إبراهيم الحجري، **المتخيل الروائي العربي-الجسد -الهوية-الآخر**، محاكاة للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2013م.

2) إبراهيم الكوني: **الخسوف رباعية روائية أخبار الطوفان الثاني**، دار التنوير للطباعة والنشر، ليبيا، ط2، 1991م، ج 3.

3) إبراهيم الكوني، **التّبر**، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1992م.

4) إبراهيم الكوني، **الخسوف رباعية روائية نداء الوقواق**، تاسيلي للنشر والاعلام، بيروت، لبنان، ط2، 1991م.

5) إبراهيم الكوني، **المجوس** ، تاسيلي للنشر والاعلام، بيروت، لبنان، ط02، 1992م، **ج1**

6) إبراهيم الكوني، **المجوس**، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط02، 1992م، ج1.

7) إبراهيم الكوني، **بر الخيتعور**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1999م.

8) إبراهيم الكوني، **بيان في لغة اللاهوت- لغز الطّوارق يكشف لغز الفراعنة وسومر- المقدمة في ناموس العقل البدئي**، اللجنة الشعبيّة العامّة للثقافة والإعلام، ط2، 2007م، ج4.

9) إبراهيم الكوني، **من أنت أيها الملاك؟**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2009م.

10) إبراهيم الكوني، **ناقة الله**، كيان للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2022م.

11) إبراهيم الكوني، **صحرائي الكبرى-نصوص**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1998م.

12) إبراهيم الكوني، **نداء ما كان بعيداً**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2009م.

13) إبراهيم الكوني، **نزيف الحجر**، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 1992م.

14) إبراهيم الكوني، **وطن الرؤى السَّمَاوِيَّة**، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، ط2، د.ت.

15) إبراهيم الكوني، **وَطَنِي صَحْراءُ كُبْرَى/حوارات**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2009م.

16) إبراهيم صحراوي، **تحليل الخطاب الأدبي**، دار الآفاق، الجزائر،ط1، 1999م.

17) إبراهيم عباس، **الرواية المغاربية–تشكل النص السردي في ضوء البعد الايديولوجي**، دار كوكب العلوم، الجزائر، ط1، 2014م،

18) إبراهيم عباس، **تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية –دراسة في بنية الشكل الطاهر وطار– عبد الله العروي– محمد لعروسي المطوي**، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والاشهار، الجزائر، د.ط، 2002م.

19) أحمد درويش، **دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث**، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ط، د.ت.

20) أحمد طالب، **جماليات المكان في القصة القصيرة الجزائرية**، دار العرب للنشر والتوزيع، وهران، د.ط، د.ت.

21) أحمد طاهر حسنين وآخرون، **جماليات المكان**، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1988م.

22) أحمد مختار عمر، **اللغة واللّون**، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط3، 2009م.

23) إدريس المسماوي، **ذاكرة الكتابة**، مجلس الثقافة العام، القاهرة، 2006م، د.ط.

24) الإمامين جلال الدين محمد بن أحمد المحلي وجلال الدين السيوطي، **تفسير الجلالين**، دار المعرفة، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت.

25) آمنة يوسف، **تقنيات السرد في النظرية والتطبيق**، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، ط2، 2015م.

26) أمينة محمد برانين، **فضاء الصحراء في الرواية العربية–المجوس لإبراهيم الكوني أنموذجاً**، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011م.

27) بسام قطوس، **سيمياء العنوان**، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2001م.

28) بشرى البستاني، **قراءات في الشعر العربي الحديث**، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2002م.

29) بلسم محمد الشيباني، **الفضاء وبنيته في النص النقدي والروائي رباعية الخسوف لإبراهيم الكوني(نموذجا)**، منشورات مجلس تنمية الابداع الثقافي–الجماهرية، بنغازي، ط1، 2004م.

30) جعفر يايوش، **الأدب الجزائري الجديد–التجربة والمآل**، مركز البحث في الأنتروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، مطبعة AGP، وهران، الجزائر، د.ط، 2006م.

31) جميل حمداوي، **سيميوطيقا العنوان**، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، الناظور–تطوان/ المملكة المغربية، ط2، 2020م.

32) الحبيب السائح، **تلك المحبة**، دار الريحانة للكتاب، الجزائر، د.ط، د.ت.

33) حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي(الفضاء– الزمن– الشخصية)**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009م.

34) حسن علي المخلف، **التراث والسرد**، وزارة الثقافة والفنون والتراث–إدارة البحوث والدراسات الثقافية، قطر، ط1، 2010م.

35) حسن علي المخلف، **توظيف التراث في المسرح–دراسة تطبيقية في مسرح سعد الله ونّوس**، الأوائل للنشر والتوزيع والخدمات الطباعية، دمشق، سوريا، ط1، 2002م.

36) حسن نجمي، **شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2000م.

37) حمادي صبري مسلم، **أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1980م.

38) خالد حسين حسين، **في نظرية العنوان –مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية**، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، د.ط، 2007م.

39) سعد العبد الله الصويان، **الصحراء العربية ثقافتها وشعرها عبر العصور قراءة أنثروبولوجية**، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2010م.

40) سعد العبد الله الصويان، **الصحراء العربية ثقافتها وشعرها عبر العصور قراءة أنثروبولوجية**، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2010م.

41) سعيد الغانمي، **ملحمة الحدود القصوى– المخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوني**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000م.

42) سَعيد يقطين، **تحليل الخطاب الروائي (الزمن– السَّرد– التبئير)**، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1997م.

43) سعيد يقطين، **قال الراوي – البنيات الحكائية في السيرة الشعبية**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997م.

44) سلمان كاصد، **عالم النص**، دار ومكتبة الكندي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،ط1، 2014م.

45) سمر روحي الفيصل، **الرواية العربية البناء والرُّؤيا**، من منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 2003م.

46) سمير المرزوقي وشاكر جميل، **مدخل إلى نظرية القصة**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، دت.

47) سيّد إبراهيم، **نظرية الرواية– دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة**، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ط، 1998م.

48) سيد علي إسماعيل، **أثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر**، مؤسسة هنداوي، د.ط.

49) سيزا قاسم، **بناء الرواية(دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)**، مهرجان القراء للجميع،–الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، د.ط، 2004م.

50) الشريف حبيلة، **بنية الخطاب الروائي– دراسة في روايات نجيب الكيلاني**، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، ط1، 2010م.

51) صالح إبراهيم، **الفضاء ولغة السّرد في روايات عبد الرحمان منيف**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003م.

52) الصديق حاج أحمد(الزيواني)، **مملكة الزيوان**، دار فيسارا، أدرار، الجزائر، د.ط، د.ت.

53) صلاح صالح، **الرواية العربية والصحراء**، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، د.ط، 1996م.

54) صلاح صالح، **سرد الآخر– الأنا والآخر عبر اللغة السردية–**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003م.

55) صلاح فضل، **جماليات الحرية في الشعر**، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، مطابع العبور الحديثة، ط01، 2005م.

56) صلاح فضل، **نَظَرِيَّةُ البنَائيَّة في النَّقد الأدبيّ**، ط1، 1998م، مصر، ط1، 1998م.

57) عبد الحق بلعابد، **عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)**، تقديم: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2008م.

58) عبد الحميد بورايو: **منطق السّرد(دراسات في القصة الجزائرية الحديثة)**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،د.ط، 2009م.

59) عبد الرّحمان مُنيف، **أَرضُ السَّواد**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2000م، ج1.

60) عبد الرحمان مُنيف، **الآن...هُنا أو شَرق المتوسّط مَرّة أخرى**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1991م.

61) عبد الرحمان مُنيف، **النّهايات**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط14، 2016م.

62) عبد الرحمان مُنيف، **النّهايات**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط14، 2016م.

63) عبد الرحمان مُنيف، **مُدن المِلح التيه**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط11، 2005م.

64) عبد الرحمان مُنيف، **مدُن الملح: بادية الظلمات**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط11، 2005م.

65) عبد الرزاق بلال، **مدخل إلى عتبات النص**، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000م.

66) عبد الصّمد زايد، **المكان في الرواية العربية – الصورة والدلالة**، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2003م.

67) عبد الصمد زايد، **مفهوم الزمن ودلالته**، الدار العربية للكتاب، تونس، د.ط، 1988م.

68) عبد الله إبراهيم، **موسوعة السرد العربي**، المؤسسة العربية للدراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط 1، 2005م.

69) عبد الله مخطاري، **المرجَع الموضّح في المنهج والمصطلح عند عبد الملك مرتاض**، ألفا للوثائق للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2022م.

70) عبد الملك أشهبون، **عتبات الكتابة في الرواية العربية**، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2009م.

71) عبد الملك مرتاض، **الأدب الجزائري القديم**، دار هومة، الجزائر، د.ط ، 2003م.

72) عبد الملك مرتاض، **السبْع المعلّقات(مقاربة سيمائيّة/ أنتروبولوجيّة لنصوصها) – دراسة**، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط، 1998م.

73) عبد الملك مرتاض، **القصة الجزائرية المعاصرة**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،د.ط، 1990م.

74) عبد الملك مرتاض، **تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكيّة سيمائيّة مركّبة لرواية"زقاق المدق"**، ديوان المطبوعات الجامعة، الجزائر، د.ط، 1995م.

75) عبد الملك مرتاض، **تحليل الخطاب السردي**، ديوان المطبوعات الجامعية، د.ط، 1995م.

76) عبد الملك مرتاض، **دراسة سيميائية لقصيدة " أين ليلاي " لمحمد العيد**، ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون، الجزائر، د.ط، د.ت.

77) عبد الملك مرتاض، **في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)**، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، د.ط، 1998م.

78) عبد الملك مرتاض، **نظريّة النّصّ الأدبيّ**، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2010م.

79) عبد المنعم الهاشمي، **الألوان في القرآن الكريم**، دار ابن حزم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1990م.

80) عثمان الميلودي، **العوالم التخييلية في روايات إبراهيم الكوني (بحث في الطبيعة و المحتويات و الأسلوب)**، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2013م.

81) عفيف البهنسي، **علم الجمال وقراءات النص الفني**، دمشق، سوريا، ط1، 2004م.

82) عمر الأنصاري، **الرجال الزرق، الطوارق والأسطورة والواقع**، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 2006م.

83) فتحية كحلوش، **بلاغة المكان قراءة في مكانية النص الشعري**، دار الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008م.

84) فراس السواح، **الأسطورة والمعنى–دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية**، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، سوريا، ط2، 2001م.

85) فراس السواح، **مغامرة العقل الأولى، دراسة في الأسطورة :(سوريا وبلاد الرافدين)**، ط11، 1996م، دار علاء الدين، دمشق، سوريا.

86) كلود عبيد، **الألوان(دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها ودلالاتها)**، تق: محمود حمود، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2013م.

87) كمال الرياحي، **حركة السرد ومناخاته في استراتيجيات التشكيل**، دار مجدلاوي للنشر والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2005م.

88) كوارى مبروك، **دراسات في تحليل الخطاب السردي –مقاربة تاريخية سوسيولوجية تناصية لمقومات الخطاب السردي**، دار كنوز للإنتاج والنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط،2020م.

89)محمد بوعزة، **تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)**، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت، لبنان، ط1، 2010م.

90) محمد الماكري، **الشكل والخطاب(مدخل لتحليل ظاهراتي)**، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1991م.

91) محمد رياض وتار، **توظيف التراث في الرواية العربية**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، ط1، 2002م.

92) محمد سالم محمد الأمين الطلبة، **مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر(دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد)**، ط1، 2008م، بيروت، لبنان..

93) محمد صابر عبيد وسوسن البياتي، **جماليات التشكيل الروائي دراسة في الملحمة الروائية –مدارات الشرق– لنبيل سليمان**، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2012م.

94) محمد صابر عبيد، **التّشكيل السّرد–درامي، مقاربة جماليّة في روايات"إنعام كجه جي"**، دار الشّنفرى للنشر والتوزيع، طرابلس، تونس، ط1، 2023م.

95) محمد صابر عبيد، **سيمياءُ التّشكيلِ الروائيّ الجماليّ والثقافيّ في نُظُم الصوغ السرديّ**، دار فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2016م.

96) محمد عزام، **شعرية الخطاب السردي–دراسة–منشورات اتحاد الكتاب العرب**، دمشق، 2005م.

97) محمد عزام، **فضاء النص الروائي: مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان**، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 1996م.

98) محمد علي سلامة، **الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ**، د.ط، 2007م.

99) محمد فكري الجزار، **العنوان وسيميوطيقا التواصل الأدبي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، د.ط، 1998م.

100) محمود محمد املودة، **تمثيلات المثقف في السرد العربي الحديث – الرواية الليبية أنموذجا دراسة في النقد الثقافي**، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن،ط1، 2010م.

101) مراد عبد الرحمان مبروك، **جيوبوتيكا النص الأدبي (تضاريس الفضاء الروائي نموذجا)**، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، إسكندرية، مصر، ط1، 2002م.

102) مرشد أحمد، **أنسنة المكان في روايات عبد الرحمان منيف**، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، د.ط، د.ت.

103) مها حسن القصراوي، **الزمن في الرواية العربية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004م.

104) نبيل منصر، **الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007م.

105) نسيمة علوي، **جماليات الخطاب الروائي عند إبراهيم الكوني**، نور نشر.

106) نضال صالح، **النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة**، دار الألمعية للنشر والتوزيع، الجزائر، قسنطينة، ط1، 2010م.

107) نعيمة سعدية، **التحليل السيميائي والخطاب**، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2016م.

108) نور الدين السد، **الأسلوبية وتحليل الخطاب الشعري والسردي**، دار هومة، الجزائر، ط1، 1997م، ج2.

109) هجيرة لعور، **جماليات المحكي في روايات إبراهيم الكوني**، دار الثقافية للطباعة والنشر والتوزيع، تونس، ط 1، 2022م.

110) وليد بن حمد الذهلي، **جمالية الصحراء في الرواية العربية**، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2013م.

111) ياسين النصير، **الرواية والمكان**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، د.ط، 1986م، ج2.

112) يمنى العيد، **تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، دار الفارابي، بيروت، لبنان،ط3، 2010م.

113) يوسف الإدريسي، **عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر**، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2015م.

2/الكتب المترجمة:

1) تزفيطان تودوروف، **مفاهيم سردية**، تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، ط1، 2005م، ص129.

2) تزفيطان تودوروف، **مقولات السرد الأدبي**، ط1، 1992م.

3) جان ريكاردو، **قضايا الرواية الحديثة**، تر: صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، سوريا، د.ط، 1977م.

4) جوزيف.إ.كيسنر، **شعرية الفضاء الروائي**، تر: لحسن احمامة، أفريقيا الشرق، بيروت، لبنان، د.ط، 2003م.

5) جيرار جنيت وآخرون، **نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير**، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989م.

6) جيرار جنيت، **خطاب الحكاية (بحث في المنهج)**، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدى وعمر حلى، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2، 1997م.

7) جيرالد برانس، **المصطلح السردي (معجم مصطلحات)**، تر: عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2003م.

8) جيرالد برانس، **قاموس السرديات**، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، ط1، 2003م.

9) رولان بارت، **مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص**، تر: منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، ط1، 1993م.

10) غاستون باشلار، **جماليات المكان**، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط4، 2000م.

11) فليب هامون، **سيميولوجية الشخصيات الروائية**، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط1، 2013م.

12) ميشال بوتور، **بحوث في الرواية الجديدة**، تر:فريد أنطونيوس، منشورات عوَيْدَات، بيروت، باريس، ط3، 1986م.

3- قائمة الدّوريات:

1) ابن الحويلي الأخضر ميدني، **الفيض الفني في سيميائية الألوان عند نزار القباني**، جامعة دمشق، سوريا، مج21، العدد 3و4، 2005م.

2) أحمد جار الله ياسين، **شعرية القصيدة القصيرة عند منصف المزغني**، مجلة أبحاث، كلية التربية الإسلامية، المجلد02، العدد04، 2005م.

3) الأخضر بن السائح، **نبض الحياة ونبض الموت مشاهد ووقفات(قراءة في رواية التّبر لإبراهيم الكوني)**، مجلة الباحث: إصدار مخبر اللغة العربية وآدابها جامعة الأغواط، العدد 1، 1-03-2009م.

4) جميل حمداوي، **السيميوطيقا والعنونة**، عالم الفكر، مجلة دورية محكّمة، المجلد الخامس والعشرون، العدد3، جانفي/مارس 1997م.

5) جنات زراد، تجليات الفضاء الصحراوي في الرواية العربية، مجلة العلوم الاجتماعية والإنسانية، العدد 13.

6) صبحي الطعان، **بنية النص الكبرى**، مجلة عالم الفكر، العدد1-2، 1يوليو 1994م، الكويت.

7) طانية حطاب، **إبراهيم الكوني ومشروعه السردي- من طوق الصحراء إلى إشعاع العالمية**، مجلة رؤى فكرية، مخبر الدراسات اللغوية والأدبية، جامعة سوق أهراس، العدد الرابع، أوت 2016م.

8) عبادة موسى، **الفضاء الجغرافي والمعماري التاريخي في رواية "العشق المقدنس"لعز الدين جلاوجي**، أعمال الملتقى الوطني"خطاب الفنون في المنجز الروائي المغاربي" يوم 12 ديسمبر 2018م، مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية، دورية دولية محكمة، المركز الديمقراطي

العربي للدراسات الاستراتيجية والسياسية والاقتصادية، برلين، ألمانيا، العدد 5، فيفري 2019م.

9) عتيق مديحة، **توظيف الأسطورة في رواية نزيف الحجر**، مجلة الموقف الأدبي، العدد 406، شباط 2005م.

10) عقيلة سالم فرج خليفة ومحمد أحمد القضاة، **توظيف التراث في أعمال إبراهيم الكوني الروائية**، حوليات الآداب والعلوم الاجتماعية، الحولية 34، 2014م.

11) عكازي شريف، **طبيعة التلازم بين الشخصية الروائية والحيز المكاني رواية التبر لإبراهيم الكوني أنموذجا**، مجلة مقاليد، العدد الخامس، ديسمبر 2013م.

12) لحسن كرومي، **العابر وهاجس البحث عن المكان الضائع قراءة أوليّة لأعمال الكوني**، مجلة الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، العدد الرابع، 2009م.

13) محمد الأمين بحري، **عوالم السرد العجائبي عند إبراهيم الكوني–دراسة تحليلية لنماذج مختارة**، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، مركز جيل البحث العلمي، (الجزائر–لبنان)، العام الثاني، العدد 08، يونيو 2015م.

14) محمد مصطفى كلاب، **عتبات النص في رواية(ستائر العتمة) لوليد الهودلي دراسة سيميولوجية سردية**، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية– شؤون البحث العلمي والدراسات العليا بالجامعة الإسلامية–غزة– فلسطين، مج 25، العدد1، 2017م.

15) وردة معلم، **الأسطورة والحرام في رواية "عشب الليل" لإبراهيم الكوني**، منشورات مخبر الأدب العام والمقارن، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة باجي مختار، عنابة، أعمال ملتقى الأدب والأسطورة يومي 23و24جانفي 2007م.

4/ الرسائل الجامعية:

1) أم السعد بلعيد المزعوق، **الزمن والمكان في رواية المجوس لإبراهيم الكوني**، رسالة الماجستير، الجامعة الأسمرية للعلوم الإسلامية، 2015م–2016م.

2) عجوج فاطمة الزهراء، **المكان ودلالته في الرواية المغاربية المعاصرة**، أطروحة دكتوراه، إشراف: عقاق قادة، جامعة جيلالي ليابس/ سيدي بلعباس، كلية الآداب واللغات والفنون، السنة الجامعية: 2017م/2018م.

3) عوني صبحي الفاعوري، **إبراهيم الكوني روائياً**، أطروحة دكتوراه، الجامعة الأردنية، كلية الدراسات العليا، آيار1998م.

5-قائمة المعاجم والقواميس:

1) ابن فارس، **معجم مقاييس اللغة**، تح: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط3، 2011م، ج1.

2) ابن منظور، **لسان العرب**، مادة(م-ك-ن)، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 2004م، ج9.

3) ابن منظور، **لسان العرب**، مادة(ز-م-ن)، دار صادر للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، ط3، 2004م، مج: 7.

4) ابن منظور، **لسان العرب**، مادة(ت-ب-ر)، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، 2004م، المجلد 2.

5) ابن منظور، **لسان العرب**، مادة(ش-خ-ص)،دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط3، د.ت، مج7.

6) ابن منظور، **لسان العرب**، مادة(و-هـ-ق)، بيروت، لبنان، ط3، 2004م، المجلد 15.

7) أيمن حمدى، **قاموس المصطلحات الصوفية (دراسة تراثية مع شرح اصطلاحات أهل الصفاء من كلام خاتم الأولياء)**، درا قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ط، 2000م.

8) الخليل بن أحمد الفراهيدي: **كتاب العين**، تح: مهدي المخزومي وابراهيم السامرائي، بغداد، دار الرشيد للنشر، 1980م، ج 1.

9) الزبيدي، **تاج العروس**، مادة (م- ك- ن)، دار صادر، بيروت، لبنان، د.ط، 2008م، ج9.

10) عبد الرحمان المصطاوي، **معجم الأسماء العربية**، دار الجيل للطبع والنشر والتوزيع، د.ط، 2004م.

11) الفيروز آبادي، **القاموس المحيط**، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2007م..

12) الفيروز آبادي، **قاموس المحيط**، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط8، 2005م.

13) لطيف زَيتوني، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2002م.

14) مجمع اللغة العربية، **معجم ألفاظ القرآن الكريم**، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، مصر، ط2، 1989م.

15) محمد شفيق، **المعجم العربيّ الأمازيغيّ**، الجزء الثاني(ط-ك)، أكاديمية المملكة المغربية، سلسلة معاجم، الرباط، المغرب، 1996م.

16) محمد قاضي وآخرون، **معجم السرديّات**، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010م.

6-الكتب الأجنبية:

Gérard Genette :Figures1,LeSeuil ,paris,1976

Gérard Genette : **Figures*III***, LeSeuil, Paris,1972.

7-المواقع الإلكترونية:

1) http:// ar.wikipedia.org

2) إبراهيم الكوني في لقاء صحفي مع أحمد الزين، **روافد**، قناة العربية، 2005/04/22م.

3) سلمان كاصد، **إبراهيم الكوني: أبحث عن الأسطورة لكي تخلقني**، جريدة الاتحاد، https//www .alittihad.ae،6مارس 2008م، تاريخ الاطلاع:2023/1/17م.

4) أحمد علي الزين، **حوار مع إبراهيم الكوني**، برنامج روافد، قناة العربية، يُنظر: الموقع https://www.com .youtube تاريخ الاطلاع: 11-02-2023م.

5) اسم دودو: https://www.almaany.com/ar/dict/ar en/dob/(30/11/2022),(20,05)

6) اسم أبلق:- https://www.almaany.com/as/dict/ar ar/(30/11/2022),(20,00)

فهرس الموضوعات

الموضوعات	الصفحة
-شكر وتقدير	
-إهداء.	
-مقدمة.	أ...ج
مدخل: قراءة في أسس الخطاب الروائي عند إبراهيم الكوني	39-11
-أولا/مرجعيات التشكيل الروائي عند إبراهيم الكوني.	13
1-توظيف التراث:	13
2-مساءلة التاريخ.	18
3-استدعاء الأسطورة.	20
3-1-توظيف أسطورة قابيل وهابيل في رواية نزيف الحجر.	24
3-2-اللغة الأسطورية في رواية نزيف الحجر.	25
ثانيا/ تيمة الصحراء في الرواية العربية.	27
1-الكوني والصحراء.	28
1-1-أنسنة الصحراء عند الكوني.	30
2-الصحراء عند عبد الرحمان منيف.	31
3-حضور الصحراء في الرواية الجزائرية المعاصرة.	34
3-1-مملكة الزيوان للصديق حاج أحمد الزيواني.	34
3-2-رواية تلك المحبة للحبيب السائح.	36
الفصل الأول: التّشكيل الفضائي في رواية التّبر لإبراهيم الكوني.	87-40
أولا/مفهوم المكان	41
1-لغة.	41
2-إصطلاحاً.	42
ثانيا/إشكالية تعدد المصطلح (المكان- الفضاء-الحيّز)	44
1-الفضاء:	44
2-الحيّز:	46
3-لماذا إذن الفضاء، وليس المكان أو الحيّز؟	49
4-أهمية المكان كمكون للفضاء الروائي.	49

ثالثا/ العتبات النصية في رواية التّبر .	51
1-ثريّا العنوان:	52
1-1-قراءة في عنوان رواية التّبر:	54
1-2-بؤرة اللّون ودلالته في الرّواية	54
2-عتبة المؤلف	57
3-عتبة الغلاف:	57
3-1-الغلاف الأمامي:	59
3-2-الغلاف الخلفي:	61
4-المؤشر الجنسي:	62
5-عتبة التصدير	63
6-عتبة الهوامش والإحالات:	67
6-1- جدول يوضح الهوامش التي ذكرت في الرّواية	68
7-تنظيم فصول الرواية:	70
8-ثنائية البياض والسواد:	70
8-1-البياض:	71
8-2-السواد:	73
9-الكتابة المتقطعة:	75
ثالثا/الأفضية ودلالتها في الرّواية:	76
1-الصحراء:	76
2-الواحة:	80
3-الجبل:	83
4-العراء.	86
خلاصة الفصل:	87
الفصل الثاني: بنية الزمن في رواية التّبر لإبراهيم الكوني.	88-125
أولا/مفهوم الزمن:	89
1- لغة	89
2- إصطلاحا.	90
ثانيا/المفارقات الزمنية:	92

1-الاسترجاع.	93
1-1-وظائف الاسترجاع.	93
1-2-تجليات الاسترجاع في رواية التّبر لإبراهيم الكوني.	95
2-الاستباق.	102
2-1-وظائف الاستباق.	102
2-2-تجليات الاستباق في رواية التّبر لإبراهيم الكوني.	102
ثالثا/ الديمومة:	107
1-تعطيل السرد:	108
1-1-المشهد	108
1-2-الوقفة.	112
2-تسريع السرد.	116
2-1-الخلاصة.	116
2-1-1-وظائف الخلاصة.	117
2-2-الحذف.	120
خلاصة الفصل	124
الفصل الثالث: بناء الشخصيات في رواية التّبر لإبراهيم الكوني:	164-126
1-مفهوم الشخصية:	127
1-1-لغة:	127
1-2-اصطلاحا:	128
2-طرق تقديم الشخصية:	130
3-الشخصية عند غريماس:	136
4-تصنيف الشخصية:	137
5-الاسم الشخصي في الرواية.	139
6-دلالة الأسماء وعلاقتها بالشخصيات في رواية التّبر لإبراهيم الكوني.	140
7-أنماط الشخصيات في رواية التّبر:	142
7-1-الشخصيات الجاذبة:	143
7-2-الشخصيات المنفّرة:	153
8-الرؤية السردية:	158

8-1-أقسام الرؤية السردية:	159
8-2-الراوي العليم في الرواية	163
خاتمة	**168-165**
ملحق	**176-169**
قائمة المصادر والمراجع:	**192-177**
فهرس الموضوعات:	**197-193**
ملخص	**200-198**

ملخّـــــــــص

ملخص:

تُعدّ الرواية من أهم الأجناس الأدبية التي لقيت صدى واسعا من قبل الأدباء العرب، وأكثرها رواجاً لدى القراء لما لها من قدرة على استيعاب تفاصيل حياتنا دقها وجلها، فهي آلة مصورة لحوادث الزمان ومرآة عاكسة لحياة الإنسان المعاصر فلطالما رافقته في زهوه وانتكاسه، ورغم تأخر ظهورها إلا أنها كانت ديوانهم في القرن العشرين؛ بعد أن هيمن عليهم الشعر ردحا من الزمن، وتقوم الرواية على مجموعة من التقنيات السردية التي تُشكِل بناءها العام من زمن ومكان وشخصيات وأحداث قصد تحقيق غايات متعددة.

تقوم العملية السردية على جملة من التقنيات التي من شأنها أن تُحقق جمالية المتن الحكائي التي لا يتم بناؤه إلا من خلال الاعتماد عليها ومن أهمها: الزمن والمكان والشخصيات...وقد عرفت هذه التقنيات اهتماما واسعاً من قبل النقاد والمشتغلين بالحقل السردي، ذلك أن التزوّد بمعارف تخصّ تقنيات السرد ووظائفها يُشكل حاجة ضرورية لكل دراسة نقدية للأعمال الروائية.

Abstract:

The novel is considered one of the most important literary genres that received a wide echo by Arab writers, and it is the most popular among readers because of its ability to absorb the details of our lives, their accuracy and majesty. It was their office in the twentieth century; After being dominated by poetry for a period of time, the novel is based on a set of narrative techniques that form its general structure of time, place, characters, and events in order to achieve multiple goals.

The narrative process is based on a number of techniques that would achieve the aesthetics of the narrative body that can only be built by relying on it, the most important of which are: time, place, and characters... These techniques have known wide attention by critics and those working in the narrative field, because the provision of knowledge Concerning narration techniques and their functions is a necessary need for every critical study of novelistic works.

Le Résumé:

Le roman est considéré comme l'un des genres littéraires les plus importants qui a reçu un large écho chez les écrivains arabes, et c'est le plus populaire parmi les lecteurs en raison de sa capacité à absorber les détails de nos vies, leur exactitude et leur majesté. le vingtième siècle; Après avoir été dominé par la poésie pendant un certain temps, le roman repose sur un ensemble de techniques narratives qui forment sa structure générale de temps, de lieu, de personnages et d'événements afin d'atteindre de multiples objectifs.

Le processus narratif repose sur un certain nombre de techniques qui permettraient d'atteindre l'esthétique du corps narratif qui ne peut se construire qu'en s'appuyant sur lui, dont les plus importantes sont : le temps, le lieu, les personnages... Ces techniques ont largement connu l'attention des critiques et des acteurs du champ narratif, car l'apport de connaissances sur les techniques de narration et leurs fonctions est une nécessité nécessaire à toute étude critique d'œuvres romanesques.