السياق الثقافي والتخيلي عبر (السرد والوصف) في رباعية الخسوف لإبراهيم الكوني

أ.مشارك. د. سردارِ اصلاني الباحث. كفاح عبد نصيف جاسم العكايشي

جامعة اصفهان. كلية اللغات. أيران

aslani@fgn.ui.ac.ir

تاريخ الطلب: ٢٠٢٣/ ١٠/٥

تاريخ القبول: ٢٠٢٣/١١/ ١٧

الملخص

لقد أمكن النّقد الثّقافي أن نعمل على دراسة أبعاد النّص، في رباعيّة الخسوف فكانت الأنساق الثّقافية تتيح لنا النفوذ بين طياتها، ولكن أكثر ما أعاننا في ذلك هو عمليّة الكشف عن المؤثرات التي تضمنتها الرباعية من مؤثرات تاريخيّة وسياسيّة واجتماعية ونلحظ أن العالم السحري في الروايات الرباعية لإبراهيم الكوني قد تم تأسيسها على أساس ركيزة الخصائص السردية الظاهرة في النص، وكانت هذه الدعائم وهمية خيالية تأخذ بعدين الأول واقعي والآخر سحري. لقد قامت القاعدة السحرية بتشكيل إطار السرد. لحد كيف كانت الشخصيات تقوم بالتحدث فيما بينها والقيام بتصرفات ذات إيحاءات خيالية بطريقة واقعية كما تراسلت الوظائف السردية فيما بينها. ونلحظ كيف كان هنالك تداخلاً في الفترات التاريخية والحقب والأفاق الزمنية التي كانت فضاء زوجت بين التخييل والوهم مع الحقيقة، ومزجتها مع الواقعية السحرية، فكان لدينا خليط متجانس نكد لا نستطيع أن نفصل أثار الخيال عن حقائق الواقع والمنطق. وقد عملت البنية الخطية لدى الكاتب من خلال تنقلاته السريعة والمفاجئة من مسرح مشهدي إلى مسرح آخر ومن صداح إحدى الشخصيات إلى صوت آخر مما أكسب ذلك العمل صفه الالتباس. وإن دققنا النظر أكثر نلحظ كيف تنوعت الرموز الواقعية وتمثيلاتها السياسية أما من خلال الإيحاء أو الإشارة وكانت بعض الأحيان بطريقة واضحة وصورة مباشرة. ويمكننا القول أيضا أن لكل من التعامد والتداخل مع النسق التي قدمها المنهج الثقافي أمناً للسارد أن يقوم بخلق بناء متكامل لمدينة سحرية على هذه الرقعة المتاحة وعمل على صبغ الشخصيات فيها وتشكيل الأماكن مما أدى الابتعاد عن الأنماط المعتادة من خلق البيئات في باقي الأعمال الروائية، وفي الحقيقة لقد انتج لنا الأديب إبراهيم الكوني عالماً تشيع فيه الحكايات المختلفة حيث انه استطاع توظيف لكل شخص

حكاية خاصه به يقوم بتحاور الشخصيات الأخرى بهذه الحكاية ومبادلتها حكاياتهم أيضاً في اطار هذا الفضاء الذي بناه والذي اطلقنا عليه العالم السردي. وقد كان للنّسف بدورها دور يجمع به بين المدلولات المتشابهة والمختلفة ضمن إطاره، وهذا الإطار يمكن أن يضم العديد من العناصر التي هي عنها هذه العناصر تتجلى في صفة واحدة كما ذكرنا سابقاً، وجئنا بالأمثلة، فهي تجمع بين الأمور الواقعيّة ذات البعد الحيوي، وبين الأمور ذات البعد الجامد، وكل من هذا وذاك حتى تشكل لنا صورة جديدة هي غير متوافقة والواقع كما لاحظنا في الرّوايات، لقد كان بإمكاننا أن نتقصى أيضاً عمليّة دمج الموجودات سواء أكانت الحيوية أم غيرها في كائن واحد، فكنّا نستطيع أن ندمج بين الإنسان وصفات الحيوان في تركيب أعاننا على توضيح أو شرح المكنونات التي يريد التعبير عنها إبراهيم الكوني. كما بينت الدراسة أنّ الزّمان والفضاء المكاني، قد ساهم في كشفنا لأبعاد هذه مكونات الخطاب من خلال الالتجاء إلى الوظيفة الأيديولوجية التي عملت على توجيه الحركة السّرديّة لما ذكر ضمن الأعمال الروائيّة من مناحٍ ثقافيّة ودينيّة وسياسيّة، عملت على تنويع وتشكيل أبعاد هذا السّرد مما دفعنا لدراسة أنواع السّرد التي نشبت من جمرات الوظيفة الأيديولوجية، فعملنا على دراسة السّرد المتزامن والسّرد المتراكب والسّابق واللاحق وصولا بذلك إلى رحلة المتاهة والتّيه للفضاء المكاني، ، فعملنا على دراسة السّرد المتزامن والسّرد المتراكب والسّابق واللاحق الواقعي، إذ كانت الشخصيات تقوم بالتحدث فيما بينها والقيام بتصرفات ذات إيحاءات خيالية بطريقة واقعية كما تراسلت الوظائف السردية فيما بينها. مباشرةلع إليه وبشَّر به مستشرفا المدينة، وكان لكل بعد من هذه الأبعاد أو لكل فضاء رمز بحد ذاته يعكس لنا هذا الرمز جملة من الأساطير السحرية في نطاق زماني ومكاني واقعي. تعددت الشخصيات في السرد الروائي لا من حيث النوع والكم وإنما جاء التعدد لهذه الشخصيات في الشخص الواحد بعينه.

السرد والواقعيّة السّحريّة:

الجزء الأول (البئر)[1]:

تتمحور أحداث هذهِ الرّواية حولَ سيرة أجيال من البشر، يعودون في أصلِهم إلى قبيلةِ الطوارقِ، فيكونُ غوما الشّخصيّة الرّئيسة قد اتّفق مع ولدهِ في حربٍ أُضرمَتْ بين أولاد الصّحراء والجُيوش الإيطالية في واحد فزّان، أوقَعَ الشّيخُ غوما أسيراً وقضى على ابنهِ البريء. آماستان الذي يلعبُ دورَ شقيقِ غوما، عَشِقَ تارات وهي حسناءٌ تابعة لقبيلةِ كيل آبادا وعَزَمَ على الزواجَ بها، لكنَّ غوما وأُم آماستان رفضا ذلك، فحاولَ آماستان أنْ يختطفَ تارات وحال دونَ ذلكَ، فأقسمَ على أنْ ينتقمَ مِن أهل الصّحراء. أمسَكَ غوما بآماستان عندما أُضرِمَتْ حرب غات بين الجّيش الفرنسي وأولاد الصّحراء، فعقَلَهُ في دُبر الجمل وجَرّه عارياً بين الشّوارع والأزقّة بمعاقبتهِ على وضع يده بيد الفرنسيين وكان بذلك عبرةً لمنْ يعتبر، فعادَ في محاولةِ عشقٍ أُخرى إيذاء المرأة باتَ التي تتّصف بالخيانة والجشع، فتَزوّجها.

وقد كانَ لباتَ فتاةً مِن زوجِها الأوّل اسمها زارا، ولشدّة جمالها أوقَعت في شِبَاكها وَلدا الشّيخ جَبور الذي هو بدور أقرب صديق للشّيخ غوما، وهما أخنوخن وأمغار، وبادَلتْ زارا أخنوخن مشاعر الحبّ دون أن تفصحَ بذلك لأحد. ذهبَ أخنوخن في إحدى اللّيالي إلى بيت زارا مُنشِداً قصائدَ تعبّر عن حبّه لها، لكنّه لم يعلمْ أنَّ زارا ما كانتْ تلكَ الليلة في بيتها، بل كانت هناكَ أمُّها باتَ الوحشيّة، فسمعتْهُ فوقَعَتْ في غرامهِ وعَزَمتْ على سرقتهِ من يد وحيدتِها، طلَبتْ الانفصال عن آماستان وتزوّجت أخنوخن، وبعد شهرٍ مِن زواجِها أقامتْ عرساً لوحيدتها زارا وأخِ أخنوخن أمغار، فألقتْ نفسها في البئرِ منتحرةً فأصبَحَ أخنخون صامتاً وجامداً لا يجيبُ على الكلماتِ إلّا بالعجيب[2]!فلم يرقْ ذلكَ لباتَ فعزَمتْ على الطّلاق منهُ، وفي آحدى الأيام ذهبَ أخنخون إلى البئرِ وأسندَ ظهرهُ إليهِ حتّى ماتَ وإثرَ تلكَ الحادثة جاء الشّيخ غوما وطردَها بعيداً عنِ الوادي، فرافقها أمغار ولم يرجِع إلى الوادي أبداً، فأصابتِ اللعنة ماءَ البئرِ فنَضَبَتْ، ممّا دفعَ أهل الوادي جميعاً على مغادرة الوادي.

الجزء الثاني (الواحة)[3]:

يتشاكل أفق المكان والزمان في السياق الثقافي التخييلي في رباعية الخسوف اعتمادا على مبادئ الواقعية السحرية هو ((عملية انصهار لعلاقات الزمان والمكان في مدركٍ واحد ، فالزمان يتكثف ويتراص بحيث يصبح شيئاً مرئياً وكذلك المكان فإنّه يتكثف ايضاً مندمجاً في حركة الزمان بوصفه حدثاً أو جملة من الأحداث ..))[(4)]

فبعد رحيل قبيلة غوما عن الواحد نراها في هذا الجزء قد حطت رحالها في واحة آدارا، واختلطوا مع سكان آدارا الذين كانوا يمتهنون الفلاحة والزراعة، وكان لهذه القرية طابع معيشي جديد على أهل قبيلة غوما فكان عليهم أن يقطنوا في أكواخ القش والصفيح، نيابةً عن الخيام التي كانوا يسكنون المصنوعة من أوبار الإبل، وتجزّأ بعض أهالي غوما في الواحات الأخرى بحثاً عن العمل، ومنهم من جذبتهم حياة المدن الشماليّة فيمّموا قصدها. وجل هذه الأحداث دفعت إلى غوما مشاعر الخشية على تفرق أبناء قبيلته، واختلاط ثقافتها بثقافة الآخر، فاهتدى أن يبتاع مزرعة عبد الجليل الجاروف ليجمع فيها يد غوما العاملة ويلم شمل قبيلته، وأشرف عليهم ابن الواحة الذي يدعى بمرزوق. ولكن نبلاء قبيلة غوما امتنعوا عن العمل كفلّاحين، فكان مرزوق يعمل بمفرده في المزرعة، ويسرق غلّة محاصيلها ليدفع تكاليف علاج ابنه الذي كان تحت رعاية الفقيه مبروك دبار، وحاول أمود أن يعمل تاجراً بما لم يأتي به أحد من قبل، وهي بيع الحطب لسكان الواحة الأصليين، مما جعل سمعته تتدنى أمام أهل الغوما، سيّما وأنه يحمّل أثقال الحطب على ظهر فرسه الأصيل، فاستبدل عمله بعد ذلك حتى صار راعياً لجمال قبيلته، ثم هاجر بعد ذلك الواحة باحثاً عن عمل. تزوجت باتا بآيس الذي هو حفيد غوما، وقد رفض غوما؛ مما أدى لانقطاع الولد الذي لم يبلغ سن الرشد عن جده. وقبل أن تتزوج باتا بآيس تلاعبت بعواطف عارف وعندما أقدم على الزواج منها رفضته لكونه فلاح، فقابلها آيس بمثل ذلك التلاعب مع الفتيات قبل الزواج منها.

تعرّضت الواحة لموجات حر، مما غيّر عادات سكان الواحة للعمل في الليل والنوم في النّهار إلا غوما ظلّ كما هو. كان لغوما صديق عرّاف عجوز يدعى مهمدو، حدّث غوما ذات مرة العرّاف عن الكلاب فبادله العرّاف الحديث ولكن عن فنون السحر والشّعوذة على يد معلميه، الذين كان منهم الشنقيطي الذي قدم إلى الواحة بغية الحصول على كنز بئر العطشان ليفتدي قبيلته. حلّ على الواحة عاصفة هوجاء عاش معاناتها ومعاناة تبعاتها أهل الواحة، وما إن استراحوا رويداً حتى حلّت عليهم موجة عقارب، فاحتموا أهل غوما من أفعالها بحلقات النار حول بيوتهم، بينما اعلى أبناء الواحة النّخيل، وعلى الرّغم من ذلك ظلّت العقارب تفتك بهم مما دفعهم لإحراق الخير والأخذ بمتاعهم إلى سفوح السلسلة الرّملية الجنوبيّة.

الجزء الثالث (أخبار الطوفان الثاني)[5]:

في هذا الجزء من الرّباعيّة، تتابع الأحداث وفقاً لسابقها، فيظلّ الشيخ غوما متردداً إلى مزرعته التي في الواحة، ليمضي فينة من الوقت تحت نخلة أم النّخيل، ويتمدد في العراء بالقرب من كوخه المهجور، ويسترق الأحداث والرّوايات التي تُلقى عن الجن الذي استوطن رماد الحريق في الأكواخ المهجورة. وفي ذات مساء بينما يقوم بجولته، التقط من بين أيدي الأولاد صحيفة تنص في أخبارها على حفر بئر ماء في واحة آدرار، فتأثر بذلك وحمل على السفر مع الشيخان آهر وخليل، إلى سبها لمقابلة الوالي، سائلين بذلك استعجال عمليّة الحفر، وبعد شهرين وبعض الشهر، جاءت شركة الحفر يترأسها اليوناني كونستا نتيس ليبدؤوا بعملي الحفر. سرَّ الأهالي لإعاشة الواحة، وعاد أبناء غوما إلى الواحة، وساهموا بالعمل مع الشّركة. وبعد أسابيع أصبح اليوناني يتردد إلى منزل الفتاة زهرة وتم القبض عليه متلبساً بفعلته، وأُخرج من هذا الموضوع عن طريق الدين والأخلاق، وإرغامه على الإسلام والزّواج منها. وتتداخل الأزمنة في وسط هذا الجزء، فيعود بنا الزمن إلى حملتي الجهاد بشيء من التفصيلات، فذكر فيها الكاتب الواقعة التي استشهد فيها آسوف ابن غوما، والمدة التي أسر فيها غوما عند الجنرال الإيطالي بالبو. يستأنف الكاتب الأحداث بنبع ماء البئر وسقايته لأراضي الواحة، وحضرت الأحداث ماريا زوجة كونستانتيس اليوناني، فانصدمت من زواجه بزهرة ويقيم الصراع منزله، وكان الشيخ غوما يدعم الشباب في حراثة أراضي الواحة، وكانت الاستجابة ضعيفة[6].لقت باتا مصرعها بعض صراع مع المرض منحجرة في كوخها، وأقيم لها موكب جنائزي دفع المفاجئة في وجوه الأهالي، وقد أُعدّت هذه المراسم من قِبل غوما، وبعد مدة غادرت الشركة الواحة، وحدث بعد ذلك شلخ في الغطاء الذي يسد النبع، فانطلقت الماء بغزارة وحدوث طوفان هائل دفع بالشيخ غوما للهجرة مرة ثالثة، وقد هلكت آدارا وسكانها غرقاً، وقطن الشيخ غوما وادي الآجال.

الجزء الرابع (نداء الوقواق)[7]:

تعتمد الرواية المعاصرة على خلخلة القواعد التركيبة للتجنيس القصصي مهدمة لعبة الزمن التسلسلي التعاقبي اذ ((يتسم بالانحراف واللاترتيب والتشظي الزمني والبعثرة ، ويرجع ذلك الى اعتماد السارد على ذاكرته المثالية

وتداعياته الحرة.. وهو ما يؤدي الى تداخل الازمنة من ماضٍ وحاضرٍ ومستقبل ومن ثم يصعب على المتلقي تتبع قراءة النص السردي بحيث إنّ السارد يحاول أنْ يسرد أحداثاً كثيرةً تجري في القصة وفي وقتٍ واحد على خطٍّ مستقيم هو الزمن الخطيّ وهو ما يفرض تكسيراً لزمن القصة)) .[8]

هذا الجزء هو خاتمة المطاف، يعيدنا فيه الكاتب تاريخيّاً إلى بعدين، الأول واقعة تشرين الطلابيّة عام ١٩٦٤م، والتي كانت تعمل مناهضة لتمركز القوة الأجنبية في البلاد، والتي تظاهر ضدها كل من آيس وزيد وعياش وفضل الله. نقل البدوي آجا خبر الاضطرابات التي تعم أطراف المملكة للشيخ غوما، وأن آيس ومن معه تم اعتقالهم في سبها، وكانا آجا هارباً من بطش الإيطالي الذي نكّل بزوجه ووالدته وزجه في السّجن لعصيانه. وقد ألحَّ الشيخ غوما على الحكمدار لإخراج آيس وأصدقائه، وعندما قُبل مطلبه بدأ بالتّنقل بين ضواحي المدينة مقدّماً تعازيه، وعاقداً مجلس شورى سرّي مع الوجهاء ليتصدوا للحكومة. والبعد التّاريخي الثاني يتجسّد بتجميع رواسب الحضارة الجرمانيّة التي تعود للعهد الرّوماني في آجال، وكيف قدم الإيطالي موري منقّباً عن الآثار، والتي كانت تتمحور حول مقتنيات الطوارق، وأهمها الموميا تانس، وكان آجار ومن معه يعتقد أنّها خدعة لسرق ونهب آثار البلاد. عملت الحكومة على إيقاف دراسة عياش ومنعته من مغادرة البلاد، وعمل بعد ذلك في مقهى، ثم قرر الهرب إلى المدن السّاحليّة ولكن السلطة تصدّت له وطرحته قتيلاً، وأما الشيخ خليل فقد اشتد عليه المرض الجسدي والنفس فلجأ إلى خلاص عبر الانتحار، وتبعه بذلك آجار بعدما نفّذ مراده من اغتيال للإيطالي موري وعميله مغري، واغتِلَ الحكمدار وضاع غريمه. ولسوء الأوضاع تأثر غوما فترك المشيخة وناب عنه آهر، وعمل آهر بدوره على نصح غوما في تهدئة أوضاع الأهل والقبيلة، ولكن غوما أصرّ على هدفه، وقامة بحملته الكبرى ضد الحكومة[9].وفد المحاربون ليكي يندمجوا بأبناء الوادي بقيادة غوما، وانطلقوا إلى الجنوب نحو العاصمة سبها، وبينما هم في الطّريق مرض غوما مرض شديد، وعندما وصل إليهم مبعوث الملك مات الشيخ غوما، وكان مبعوث الملك يحمل معه مرسوم عزل وزير الدّاخليّة والمحافظ، استجابة لأهل الواحات والمدن. وعنما حملوا جثمان الشيخ غوما سقطت من جيب الشيخ قوقعة، غرسها إيدار بقدمه دون أن يشعر بذلك، فزرعت بين الرمال وظلّ وجهها العلوي متلألئ تحت شعاع الشمس، وبعظمة هذا الموقف تنتهي رحلة إبراهيم الكوني في رباعيّته الخسوف.

أنماط الواقعيّة السّحريّة:

عندما نقف أمام رباعيّة روائية ستكون الأحداث المتعلّقة بالزمن السّردي تكاد لا تنفد، فالسّرد الوصفي في صناعة الواقعيّة السّحريّة شكلت فضاء شمل داخله الفضاء الزمني، وذلك لما له من أنماط، فأنماط الواقعيّة السّحريّة تنقسم إلى أربع أنماط[10]:

١. السّرد القبلي.

٢. السّرد البعدي.

٣. السّرد المتزامن.

٤. السّرد المركب

السرد القبلي: وهو سرد سابق للحدث ويأخذ بعد تنبؤي، والذي يعتمد على النظرة المستقبليّة ضمن صيغة العمل السردي، بالإضافة لمشاركتها مع صيغة الأحداث الحاليّة في زمن الرّواية، تموضع هذا النّوع من السّرد في بعض مناحي في الرّواية، فهي تتمثل بالأحلام والتنبؤات، وتسير الأحداث سرداً على ركيزته[11].

السّرد البعدي: ويظهر عندما يقول الرّاوي لمحة عمّا يريد سرده، ويؤكد زمن هذا العمل ووقوعه في الماضي ولا مانع أن يكون هذا الماضي قريب أم بعيد، وهو شائع في الأعمال الروائيّة.

السّرد المتزامن :وهو السّرد المزامن للحدث، أي الزمن الحقيقي الذي يتواكب مع وقائع الحدث الروائي، بتماشيه موازياً للأحداث، ويلجأ بعض الكتّاب بروي الحكاية على لسان كاتب متضمن في الرّواية شارعاً في تدوين العمل الرّوائي.

السّرد المركب: وهو السّرد المتداخل بشكل متقطّع تتواشج فيه المقاطع السّرديّة والتي بدورها تتبع أزمنة مختلفة حاضرة أو ماضية أو مستقبليّة، ويتجلّى ذلك من خلال المذكّرات والتراسل.

- السّرد وصناعة الواقع السّحري في رباعيّة الخسوف:

رواية البئر:

يقول إبراهيم الكوني على لسان روايته: ((تجمعت النّساء عند البئر العتيق بمجرد أن أشيع الخبر. جلبن معهنّ الطبول والدفوف وآلات الموسيقى، وسرعان ما أقبل الرجال أيضاً... أقبل الأطفال أيضاً. وقفوا بعيداً، في طابور طويل، يراقبون طقوس تخليص القمر من أعدائه، وإعادته إلى أهل الأرض: ساحراً، ساطعاً... واعداً بالأسرار))[12]. يتّضح الجانب السحري في هذا المثال، فلا يمكن أن يكون للدفوف والطبول وتجمع أهالي الوادي من كبيرهم إلى صغيرهم أثر في تغيير حالة الخسوف، والتي هي بدورها ظاهرة طبيعيّة لا شأن للأرواح الشريرة بها، ولا يمكن إزاحة الأرواح الشريرة بهذا التّجمع الدائري الذي شكله أهل الوادي والأغاني. تتجلى الواقعيّة من خلال التّجمع والغناء، ومن خلال الفضاء المكاني وتموضع الشخصيات فيه[13]، من خلال عناصر المشهد كالقمر والبشر، والأرض والحركة الناتجة عن الفعل البشري، ولكنّ الكاتب لم يكتفي بها وإنّما أضاف لها عنصر ساحر يدفعنا لثبر أسرار الرّواية من خلال توظيف هذه الأفعال بموضع أسطوري، فالأرواح الشّريرة التي تنتشر أثناء خسوف القمر، وما يحمله هذا الخسوف من شؤم وأخبار غير مبشّرة ماهي إلا أسطورة قديمة، بثَّرَ الشاعر نظرتنا عليها، ليأخذنا إلى البعد الثقافي ودلالته في الرّواية. دق الطبول وتجمع النّاس كبيرها وصغيرها، ذكورها وإناثها، ما هو إلا نسق ثقافي[14]

سرده الكاتب لنا من خلال مظهر واقعي متعلّق بالزمن السحيق، أُبرز في هذا المشهد ليعيّن العدسة التي يجب أن ننظر من خلالها إلى هذا العمل الروائي.

أسلوب سرد الكاتب متطبّع بالأسطورة والخرافة التي كانت تحملها تلك الحقبة من الزمن، الذي لبّدته ديم الجهل. يأخذنا النص إلى بُعد ميثولوجي مشيراً إلى آلهة القمر، وهي آلهة يتفاوت مفهومها بحسب تفاوت النّسق الثقافي الذي يتبنّاه المجتمع الحاضن لهذه الفكرة، وغالباً ما تكون الفكرة الأكثر تداولاً أنّها في جنسها أنثى وأنّها معادية للآلهة الشّمس[15]، وإذا بحثنا في دلالات أسطورة إلهة القمر تانس في رواية البئر سنلحظ أنها التي تتوعد بجفاف الماء بعد أربعين يوم من الخسوف، ولمدة ثلاثمِئة سنة هذه سنلحظ تفشي شعور الخوف والرّعب من هذا الخسوف، فالأهل متخوفين من السّر الذي سيتوعدهم به القمر بعد عودته من رحلة الخسوف، فإن نضب البئر تعطلت الحياة مما سيدفع إلى هجرة أهل الوادي، وتحول الوادي إلى صحراء، وهذا حقاً ما سيحدث في نهاية (البئر). يوقفني مشهد سرد فيه الكاتب طريقة إعداد الشاي الأخضر من وجهة نظر الشيخ غوما، يقول الشيخ غوما: ((إنه غسيل جلود مدبوغة، إنه غسيل جذور شجرة طلح ولا يشبه الشاي إلا بالاسم... صدقني صناعة الشاي الأخضر مثل طقوس العشق تحتاج إلى الصبر والاتقان. تحتاج إلى أن تضع فيها قطعة من قلبك تصب فيه جزءاً من روحك))[16]. نلاحظ كيف دمج فيه الواقع من خلال السّرد بالسحر وحمله مشاعر الخيبة والاشمئزاز من طريقة صنع الصبية للشاي الأخضر، وهذه المكونات تتراوح بين الواقع المألوف المتمثل بغسيل الجلود، وبين الخياليّة في وضع جزء من القلب والروح في كوب الشاي، والعجائبية في التعبير كأن يحتاج إعداد الشاي الأخضر لطقوس، وهذا ما جعل للنص بعداً جمالياً سحريّاً[17].ونرى كيف شخصيّة الشيخ غوما عبّر بأسلوب سردي عن طريقة صنعه كما لو أنّه يسرد وصفة لطاهي ليعدها، مصحوبة بمشاعر الحب والعشق تجاهه، فهو يجعل له بُعداً قداسيّاً بأن يكون لإعداده طقوس مخصصة، كأنه يحيله من شاي إلى معشوقة أو إله، أو أنه ينتقم من مشاعره الدفينة ويصرفها في كوب شاي أخضر.

رواية الواحة:

في مشهد يتحاور فيه آمود مع صديقه منصور عن رؤية جاءت لآمود تنذره من حرب طاحنة، فيعلق منصور عن هذه الرؤية: ((ما هي الحياة إذا لم تكن معركة كبيرة ومستمرة إلى الأبد؟ ... أنا أرى أن تلقي كبرياء الفرسان جانباً وتشمّر عن ساعديك وتحرث الأرض مثلي))[18]. لقد جسّد جواب منصور الواقعيّة السّحريّة من العجائبية في التّعبير[19]، فلا يمكن للحياة أن تكون معركة مستمرّة وإلى الأبد، وذلك لما لعنصر الأمان من أهميّة لاستمرار الحياة، فكيف يجعل الكاتب لغياب هذا العنصر فعاليّة في استمرار الحياة؟، بذلك يكون للثنائية الضدية الحظ الأوفر في تعرية العجائبية. يطلب منصور من آمود التّخلي عن كبرياء الفرسان الذي كان جزءاً منه، فكأنه يطلب منه التّخلي عن هويته، وهذا غير منطقي ولا يمكن تفسيره، ويتبعها بعد ذلك بأن شمّر عن ساعديك واحرث الأرض من خلال مشهد واقعي يرسم الكاتب أبعاده بالأرض والسماء أي من خلال فضاء الحقل، إضافة للفعل الحركي الذي يقوم به

الإنسان ألا وهو الحراثة. وفي مشهد آخر يسرد من خلاله الكاتب أحداث مرتّبة، ويكون بطل هذا المشهد الشيخ غوما برفقة كلبه، في المعسكر مع الضابط الخرفاوي، فبعدما اخترق غوما سور المعسكر، وقف أمام الضابط وشدّ أنفه ملقناً إياه درساً ومتوعداً بقتله، يغادر الشيخ غوما المكان ويظلّ الضابط مكانه شامتاً، فيسرد لنا الكاتب ردت فعل كلب غوما بقوله: ((أمّا الكلب اللعين فقد راقب الموقف بمشاعر لا تخلو من الشماتة. هزّ ذيله باستفزاز واستدار وقصد الواحة))[20]. أيضاً في هذا التصوير للواقعيّة السّحريّة نصيب، فمن الطبيعي والواقعي أنّ يكون للكلب ذيل ومن الطبيعي أن يهز الكلب بذيله، أي أن توصيف الكاتب للكلب كان دقيقاً وواقعياً، ولكن عندما تقول أنّ الكلب كان لديه نظرة شامت يكون ذلك غير واقعي وغير منطقي، وإنّما تخيله الضّابط وألبسه في عيون الكلب[21].أطرح هنا سؤالاً: لما لم يجعل نظرة الشّماتة في الجنود الذين يقفون أمامه؟أليس انعكاس هذه النّظرة جدير بأن تكون عند البشر، من أن تكون عند الكلاب؟وبرأيي ذلك لسخرية الحال، فإذا أمسكنا يد الكاتب ووقفنا أمام الشيخ والضابط سنرى شخصيتين، الأولى غاضبة متوعدة، وأخرى مستشيطه لما حلّ بها من إهانة. وإن أخذ بيدنا الكاتب إلى الوراء بعض الشيء، سنجد جنوداً شامتين مدهوشين، وإذا ابتعد بنا الكاتب في الرؤيا أكثر حتى انشرح أمامنا فضاء المشهد، سنجد السيميائية قد اتسعت لتطبق أحكام العقلاء البشر على الحيوانات، فقد وصلت الشماتة من البشر إلى الحيوانات التي لا تعقل أي إلى الكلب، وبظلك يتسع أيضاً لنا سيميائيّة المشاعر المترامية ليس فقط في هذا المشهد وإنما مجمل المشاهد لتفضح لنا الشعور المكتنز في البشر تجاه هذا الرّجل، والذي لشدته منعكس على الحيوانات[22].فهل يخفى هذا الشعور عن الضابط؟بالتّأكيد لا، لأنه من تخيله في عيون الكلب بنفسه، وأوصله ذروة الدنو عندما ألبسه إياه.

وبذلك يكون الخيال قد أعطى الواقع بعداً سحرياً بجدارة[23].

السرد القبلي والبعدي:

كما ذكرنا سابقاً أن السرد القبلي يعتمد على نظرة مستقبليّة تنبئية، أما البعدي فهو سرد لمحة عن الأحداث، وهما متقاربان جداً ولكن الأمثلة التطبيقية على الرّواية ستجلي الغموض وتظهر الفرق.

رواية البئر:

لقاء بين الشيخ غوما والزّنجي: ((في مدخل بيت الطين استقبله الزنجي العجوز... لقد عرفه منذ سنوات عندما كان يمر عبر غات في رحلاته التّجاريّة إلى أغاديس وكانو))[24]. يعيدنا السّرد القبلي إلى أحداث ماضية متردد من خلال قول غوما (كان يمر عبر غات في رحلاته)[25]، فهو يعود بسرده إلى فضاء تلك الرّحلات، ويشير إلى الحركة الارتدادية السّرديّة، فتلك الرّحلات كان بينها زمن فاصل، فكان ثمة رحلة أولى ورحلة ثانية ورحلة ثالثة..... إلخ، كلها ارتدادات سردية قبلية مختزلة بخفة السارد[26].وفي مثال آخر تقول باتا لأخواد عندما عرف أخواد أنها ستتزوج

أماستان ولن تتزوجه: ((سأتزوج أماستان. وسوف ألحق وأطلقه وأتزوج غيره قبل أن تكبر وترتدي اللثام، وتركب المهري المسرج...))[27].

من خلال السّرد القبلي والبعدي، كثف الكاتب المشهد السّردي على لسان باتا، فجعلها تسرد له ما ستفعله في المستقبل وما سيحل به، وجاءت به على صيغة اليقين تيمناً بالواقع وأسلوب سرد الحياة بشكل أو بآخر، فلا بد لكل صغير أن يكبر وأن يصل إلى ظهر المهر، ولكن هل هذا أمر حتمي؟، أظنّ أن الحتمية الأقوى في الوجود هي الموت، أما ما تسرده باتا فهو توقع أي أنّه سرد قبلي بحسب الحياة، ودعمت هذا التّوقع بحسب نسقهم الثقافي الذي يتطلب المهر واللثام، بحسب بيئتهم. وفكرة الزواج والانفصال التي جاءت على لسان باتا، كانت تحمل تطلع باتا إلى مستقبلها بنظرة سرديّة بعدية وتحمل أيضاً بطياتها نسق ثقافي يتيح للمرأة لديهم بأن تكون حرّة مستقلّة بأفكارها، يمكن أن تتزوج من تريد وبيدها تهجر من تريد، على عكس ما هو عليه الواقع في البلاد العربيّة من ثقافة[28].

رواية الواحة:

بحديث دار بين أمود ومنصور، يقول أمود: ((لقد تنبأت لي عرّافة من أغاديس بمعركة أخيرة سوف تكون أشرس المعارك في حياتي. قالت إن معارك كثيرة سوف تواجهني، ولكن حذرتني من المعركة الأخيرة بشكل خاص... من يدري.. ربما أخوض الآن معركتي الأخيرة دون أن أدري))[29]. نلحظ هنا الزمن السّردي الذي كان من أنماط الواقعيّة السّحريّة جاء زمناً سردياً قبلياً، لأنّه السّارد يتنبّأ بالأحداث المستقبلي التي ستأخذنا إليها الرّباعيّة على لسان العرّافة، والعرافة هي عنصر واقعي ذو طابع سحري لأنها لا تأتي بحقيقة الأمور، وذلك أيضاً بحسب اعتقاد منصور، ولكن في الحقيقة الكاتب يريد منّا رسم بُعد سردي ممتد الآفاق، أي تخيل فضاء سردي للرواية يحملنا على توقع النّهاية، وقد صدقت العرّافة ببعض ما قالت، أي أن الكاتب قد استبق الحدث الزماني من خلال نمط الواقعيّة السّحريّة ألا وهو السرد القبلي[30].

رواية الطوفان الثاني:

مشهد للجاروف يقول فيه بغضب: ((فليهنأ بال غوما الآن. لقد حقق ما أراد ودفن آدار وقفز إلى الرملة! منذ دخول الواحة لم نرى خيراً. نبهتكم منذ البداية إلى أن قصة النبع هذه لن تنتهي على خير))[31]. نلحظ معالم السّرد البعدي في هذا المثال من خلال أن ما توقعه الجاروف من أحداث حصلت فعلاً فقد كان يتراسل مع المتلقي بعبارات حملت شعور التشاؤم والخيبة، وكانت هذه الكلمات لمحة لما سيحدث في المستقبل من حادثة وفعلاً تم ووقع الأمر. التشوق الذي يعتري ذهن المتلقي يدفعه للتفاعل في السّرد القصصي الذي يقوم به، فعندما نبه الجاروف أهل الواحة كان يرسل هذه التنبيهات إلى المتلقي أيضاً، فيحاوره المتلقي بذهنه عن طريق قوله لا لن يحدث شؤم، أو يقول نعم وأنا أيضاً يا جاروف لدي ذات النّظرة، أو يقول يا لك من أبله أتصدق توقعاتك ومشاعرك..، ويولد السؤال على شفت المتلقي حتى يموت في الأحداث ويعلم إن كان صائب أم لا، وبهذا التّفاعل يرتفع توتر التشويق لدى المتلقي،

وفي رأيي عندما تكون أمام رباعيّة شعور الملل سيكون أكبر من أن تكون أمام رواية واحدة منفصلة، لذا تكثيف التشويق من خلال الزمن السّردي للقصص عنصر هام جداً لنقل الواقع السحري والتمسك بالقارئ.

رواية نداء الوقواق:

يقول آيس في ذهنه وهو يحلم بالهرب بعيداً عن هذه البلاد: ((سيجرّب حظه في الغربة، في عالم المدن البعيدة، الراقدة على شواطئ البحر والمجهول))[32]. يحاول الكاتب جعلنا نتنبأ ما إذا كان آيس سيصل أم لا، وكيف ستكون حياته هناك في المستقبل؟آيس يتنبأ بمستقبله وهو في ضفة أخرى من هذا العالم، يحاول رسم أبعادها في مخيلته، يريد أن يصل إلى البحر أيضاً، فهو على استعداد أن يضحي بروحه للوصول إلى هنا، فإمّا أصل أو أموت، لأن الموت بنظره أرحم من الحياة.

يقول أيضاً آجار عن حقيقة سوط جده المفتول بالنّار: ((هكذا تقول الأساطير... دائماً ظمآن وجوعان. ظمآن للدم وجوعان لأكل لحم بني آدم!))[33]. يعود بنا آجار إلى الأسطورة، وبالتأكيد يكون سرد الأسطورة هو الأبعد في الماضي، يسرد آجا لمحة عن هذه الأسطورة في الماضي، ويذكر لنا أيضاً امتدادها نحو المستقبل، فهو يشير إلى أن هذا السوط يمتد بعيداً في الماضي بأفعاله الوحشيّة مع استمرار هذه الأفعال في المستقبل وإن صح التّعبير يتنبأ آجار باستدامته، استدامة الصوت تشير إلى استدامة الوحشية والألم[34].استند هذا الشرح على السرد القبلي والبعدي، باشتراكهما معاً غبر ذكر حدث في الماضي وتنبّؤ عمل في المستقبل.

- **السّرد المتزامن:**

يتبين لنا من خلال تعريف السّرد المتزامن، أنّه يعمل من خلال تموضع الكاتب بين أحداث الرواية ويخاطبنا من منبره هذا كيف كانت أو كيف ستغدو الأحداث، ويخبرنا بأنه قائم على الحدث مع الشخصيّات وعناصر السرد عامة ليبرز ترابطه بالحدث. الرّباعيّة سرديّة تتقدم بالزمن وتبتعد، وتتضمن داخل الزّمن الواحد فضاء من الأزمنة، وعندما نكون أما مثل هذا النوع من السّرد يصعب علينا إيجاد ملامح للسرد المتزامن، لأن الكاتب لم يقحم نفسه في الرباعية لا في أولها ولا في أي موقع آخر. أول ما ينوب عن الكاتب هو الشخصيات؛ لأنها السارد الأول؛ ولأنّها تشكيل دقيق من قِبل الكاتب، أي أنها الكاتب وعقليته وفكره متجسّد في العديد من المواضع والأدوار، ولا يغفل عنا أنّ الكاتب هو كل عنصر من عناصر العمل الروائي ولكن أفصح صورة يتجلى بها هي الشّخصيّة، بناءً على ذلك سنحاول تقصي تزامن الشخصيات عوضاً عن الكاتب[35].

رواية البئر:

في حديث أماستان مع أمّه العجوز، وعندما عرفت أنّه سيتزوج بفتاة من كيل آباد، وكانت ترفض ذلك: ((أنا أمك ولا أريد لك سوى الخير. ابتعد عنها. ذلك عين الحكمة. ثم إن أخوك غوما لن يوافق حتى لو وافقت أنا، فلا تلطخ سمعتنا بالله))[36]. الزمن السردي هو حاضر، أي أنّه يتوافق مع زمن الرواية[37].لكن ما يجعلني ألقي الضوء على هذا المثال على وجه التّحديد، هو أنّ هذا المثال يحتوي زمنين للرفض، الزمن السّردي الذي يتوافق مع رفض الأم، والزمن السردي الذي يتوافق مع رفض الأخ غوما، وهذان البعدان الزّمنيّان، يسبق أحدهما الآخر ولكنهما يتزامنان بعد ذلك. وأشير أيضاً إلى تزامن زمن الرّفض والرّواية، ولأوضح الفكرة أكثر: الزمن السّردي الروائي هو عبارة عن شريط مستقيم، إلى شددناه شطت أحداث الرواية زمانياً، وإذا ضغطناه تسارعت أحداث الرواية، ويتوازى عدد من الخطوط الزمنية التي لا حصر لها يقوم بتشكيل فضائها الرّوائي، وكل خط منها يمثل حدث معين، فمثالنا هو زمن الرّفض القابع في المثال، حيث أن زمن الرفض يمتد كما ذكرنا بشكل يوازي الزمن السّردي للرواية في أحداثها القادمة ما لم يقاطع هذا الرّفض حدث يحوله لقبول الأم أو أي حدث يحيل الأحداث لمنعطف زمني جديد[38].هنا أمثلة عديدة عن السرد المتزامن العائد للشخوص في إطار السحريّة الواقعيّة، ولكنني كباحث أؤمن بأن جمال العمل يكمن في التفاصيل التي لم يلتفت لها القارئ، التفصيلات الواقعيّة التي نمارسها دوماً دون أن نعيرها أي اهتمام هي حقاً حقيقة السّحريّة.

رواية الطوفان الثاني:

يقوم كونستانتيس بكتابة رسالة لماريا زوجته فيقول: ((عزيزتي! أرجو المعذرة بعدم تمكني في الأسابيع الأخيرة من مخاطبتكم بسبب الانتقال...))[39]. الزمن الذي يكتب كونستانتيس فيه الرسالة هو زمن الرواية، وعندما ستقرأ ماريا الرسالة سيتم موازاة زمن الرواية بزمن الواقعي عند ماريا، والبديع في هذا الأمر أنّ هذه الرسالة كلما قرأتها ماريا سيكون تجديد لتوازي الزمن، وينطبق هذا التحليل على كل الرّسائل. ولا بدّ من الإشارة إلى أن واقعيّة مايا يعود بحظه للفضاء الروائي[40] الذي تعيش فيه الشخصيّات، أي أنّه في الحقيقة لا يوجد مايا زوجة كونستانتيس، ولكن في واقع الرّواية هنا الزوج مايا، والسحريّة الواقعيّة هنا قد أخذت نصيبها من الروعة والجمال

نداء الوقواق:

عندما يتخيل الشيخ غوما آجال جاء من موته إلى مخيلته: ((أنا هنا يا شيخ غوما! أنا هنا! أنا عطشان! فهل رويتني بحليب معزاتي؟ أنا لا أشرب سوى حليب معزاتي. هات لي معزاتي. لا أريد شيئاً من الدنيا سوى معزاتي المسكينة))[41]. الحنين، يستحضر الغائب، كالمنارة يهتدي بها طيف من نحب فيَلُمُّ إلينا، وكانت منارة الشيخ غوما ذات شعاع أعاد إحياء الموتى وردهم إليه، باستحضار أقوالهم وحياتهم، كأنّ غوما قبس من روحه شعلة وأعطاها

لآجال ليحيى مشهد سردي متراكب ضمن السّرد الواقعي، والزمن الرّوائي[42].تراكب زمن متداخل مع زمن الرواية، وكلا الزمنين له طابع خاص به، والبديع أن هذا الزّمن المقتطف يمكن خلقه في كل مكان وأي زمان .

- **السّرد المركب:**

رواية البئر :

((حاول الشيخ غوما أن يتذكر كل هذه الأساطير التي تتناقلها الصحراء حول البئر عندما استيقظ في ذلك الصباح القائظ مصمماً أن يحتمي بقمة الجبل...))[43]. التذكر هو استحضار الموقف، والموقف يحمل أبعاد كثيفة كالزمن والسرد والشخصيات والمكان، فيتراكب السّرد بين السّرد المستذكر وبين السرد الحاضر في الرّواية بعملية اجتزاء سابق وتركيبه في سرد قائم، فترحب الشّخصية لتتسع أحداث فوق أحداثه الرئيسة[44].كانت أبعاد هذه السّردة المتذكرة ذات بداية دون نهاية، يتذكر الشيخ غوما كل هذه الأساطير، ولم ينهي هذه الدّفقة التذكارية وفتح الأفق السردي المتراكب على رحبيه أمام اتفاقية السرد الرئيس والسّرد الواقعي المتراكب. وفي مثال آخر تقول زارا لآمستان: ((أفكارنا متفقة تماماً. ولن يضيرك ما فعله بك في غات، لأن عارك عاره إن كان ثمة عار حقاً كما يدعي هو!))[45]. تعيد زارا آمستان من خلال سردها إلى الوراء إلى حيث كان في غات، عندما أراد غوما أن يلحق به العار بعدما تبرأ منه، فأثر في نفسه التأثير الكبير وتأججت مشاعره تجاه غوما.

كيف استطاعت آمستان أن تفعل ذلك؟من خلال حثّه وتذكيره بما حصل معه في غات، أي من خلال استحضارها سرداً ذلك الموقف وتركيبه مع الواقع الروائي التي هي فيه، مما دفعه لأن يزأر من حرارة الجمر الملتهب في ذاكرته. استطاع الكاتب أن ينيب عنه الشخصيات في تحريك عناصر السرد وتركيبها ليعطي بعداً فعالياً للسّرد وتأثير هذا البُعد على المتلقي، وكل ذلك من خلال صناعة السرد الواقعي، فنلاحظ أنّ هذا المشهد المعروض يتكرر بكثرة في الحياة الواقعيّة والعمل الروائي هذا[46].

رواية الواحة:

مشهد كلل أبعاده السّرد المركب، وهو عندما أخبر العراف الشيخ غوما بعد وفاة أخته، بأنّ أخته لم تكن أخته الحقيقيّة، وكشف له الحقيقة: ((هي قصة طويلة لا أعتقد أن مكاننا الآن يصلح لسردها بالتفصيل. المرحوم والدك سبى زنجية في إحدى الحملات على زنوج ما وراء النهر ثم اتخذها محظية زمناً طويلاً قبل أن يرتبط بها في السر على سنة الله ورسوله وينجب منها طفلة))[47]. استحضرت الشّخصيّة قصة حاولت تكثيفها وضغطها، وقام بذكرها عبر سرد سريع مختصر، فتراكب زمن القصة مع زمن السرد الرئيس والأحداث التي يطلقها الكاتب. لقد كان لهذا التراكب السّردي أثر في حرف مسار السرد القصصي، وأعادت توجيه الأحداث إلى غير ما هي عليه، أي أنها كانت النّقطة التي فصلت اتجاه الحدث وتركيبه باتجاه آخر دعم الموقف القصصي، من خلال تغيير وجهة نظر الشيخ غوما بوالدته وأخته، فقد وقعت هذه النظرة التغييرية على أحداث حياة غوما المتزامنة مع أحداث الرواية منذ

مطلعها إلى لحظة علم غوما بذلك، ومن لحظة علم غوما إلى مستقبل السّرد القصصي[48].وفي موقف آخر، وبينما كان آمود غارقاً في الحلم، يعاني من تلك النشوة التي هاجمته في تلك اللحظة وتذكرها فيما تلى ذلك من سنوات. تذكرها إلى الأبد، فالذي انتابه في تلك اللحظة يعرف بالواقع العلمي بسبق الرؤية أو سبق الشعور (الديجافو)[49]. قال في نفسه: ((هذا في الحياة السابقة. رأيت هذه المدينة في الحياة السابقة. حياة ما)). ظاهرة سبق الرؤية لها أداء الصاعقة في نفس مدركها، فتكون كالنشوة التي تقصي بالفرد إلى فنائه المنفرد، وتعمل في السرد عمل إبداعي، فكيف يستطيع السّارد شرح هذه الحالة دون أن يأتي بكتابات كثيرة؟الزمن السّردي الواقعي للقصة يتجه نحو الأمام مع موجهه آمود، يتحدث عن شعوره الذي وصل به إلى حد النشوة، ولا يمكننا تعيين ما إن كانت اللذة ترتبط هنا بالسعادة أم الحزن لأن اللذة تنفصل تماماً عن التفسيرات المعتادة، ونراه بعد ذلك يسرد لنا عن رؤيته وشعوره الذي شعر به من قبل، وكان تعبيره بكلمات جد بسيطة كانت كفيلة بتعميق المعنى وإيصاله إلينا. فيتراكب سرد الشعور بالوهم مع الزمن الذي رأى فيه المدينة وشعر بها من قبل، مع السرد القصصي القائم في الواقع الروائي وفي ماضي هذا السرد، في أكثر صورة معقدة من أنواع السرد المطروحة في الرّباعية، بسبب تأثير الديجافو. نلخص باختصار، أن شعوره بالمدينة يعود للماضي الذي خُيل له أنّه قد عاشه، وتم سرد ذلك الماضي بشكل متراكب مع السرد الروائي، وترك من الأثر ما يدفع للغرابة والتساؤل، هل كانت الثقافة لديهم لها تفسير لهذا الشعور أو لسبق الرؤية؟سيجيبنا تتمة المشهد: ((لم يبح لزميله بتلك اللحظة المبهمة، لم يخبر منصور بإحساسه الخفي. أخفى عنه السّر))[50].

لقد اعتبر سبق الرؤية شعور مبهم وسر أيضاً، مما دفعه لإخفائه، وهذا تصريح مع تأكيد أنّ النسق الثقافي لديهم أعزل من العلوم النفسية، هو يعتمد على الأسطورة بشكل مغرق وأولي. بماذا سيفيض علينا ذلك التحليل؟الوجهة من تعمقي هذا أن النسق الثقافي الأسطوري الذي بناه الكاتب يتوافق تماماً وأفكار الشخصيات المبنية لما في روايته من حسن سبك، وهذا من النظرة الخارجية[51].أمّا النظرة الداخلية، أنّ آمود حرف مسار سرد العمل الروائي لإيمانه بالأساطير، ودليلنا أنه كتم هذا السر، فهو يراه على غاية من الخصوصية، وكأنه نوع من أنواع الفتوح، أو الإلهام الجني، أو أي تحليل يعود بدوره إلى الخرافة، وذلك سيجعله يحاول تقصي ملامح تلك الإشارة المبهمة، وسيتجلى ذلك من خلال المستقبل السردي للرواية، حيث أنّه سيقوم بأعمال تعتمد في باطنها على عقله الباطن الذي اختزن هذه الإشارة وقام بتفعيل فكرة التّقصي عن مفهومها.

رواية الطوفان الثاني:

((ومضى كونستانتيس يسرد قصته أن سرّ حقد ماريا على القطّة راجع إلى أصلها الفارسي لأن ماريا ورثت عن جدّها حقداً تاريخياً على الفرس تعود أصوله إلى حروب ما قبل الميلاد))[52]. تتواشج الأزمنة فيما بينها وتتراكب، فنجد زمن الرواية توغل فيه زمن آخر لرواية أخرى بفعل إحدى شخصيات العمل الروائي، متعارضاً مع الزمن الرئيس، فبينما كانت تتجه الرواية في مجراها السّردي نحو الأمام، أحدثت الشخصية ضربة في الزمن كضربة

الغولف أعادت به ذهن المتلقي إلى الماضي السحيق، إلى ما قبل الميلاد، لتعطي الحدث أبعاده السّرديّة التي تعمل بدورها على دعم الفكرة التي تريد الشخصيّة إجلاءها، فيأخذ النص بذلك طابع الواقعيّة السّحريّة التخيّلي تدفعه إلى رسم سلسلة الأسباب التي شكلت هذه النتيجة.

نداء الوقواق:

يتذكر آيس مشهد بينه وبين عبد الله درهوب: ((التقيا كثيراً داخل جدران سور القسم واستعادا ذكرياتهما الدموية في آدرار المجيد قبل أن تحل عليها اللعنة))[53]. يساهم التذكر باستحضار سرد سابق وتزامنه، ويوضح لنا شعور آيس ويعمّقه، فنحن الآن نستطيع تخيّل شعور آيس قبل وبعد وضمن أسوار القسم، من خلال نمط السّرد المتزامن. أكثر ما استطعت تقصيه هو حالة الذاكرة الطاغية على السرد الرّوائي، لأن التّذكر يُحضر مشهد سردي آخر يواشجه والزمن الواقعي السّردي، وبذلك تكون هذه الحال الأمثل لإيضاح السّرد المتزامن، ويعيننا هذا النّوع من السّرد بشكل من أشكال الحفاوة الروائية، وكأن الكاتب يحاول لم شمل الأحبة وإعادتهم إلى أحضان من يحبون وإن كان ذلك تعبيراً مجازياً لإيضاح الفكرة، إضافةً إلى كونه في المنحى الآخر يعمل على ترسي الشعور العاطفي سواء من غضب أو فرح أو غيرها في هذا التزامن السّردي[54]، ولا يخفينا ما يفعله من خلال سد الفراغ التساؤلي أو الفراغ المبهم لاكتشاف القطعة المفقودة، فيكون العمل السردي بذلك كأحجية تركيبية تسهم كل قطعة منها بإجلاء ملامح العمل حتى يتكامل

الخاتمة والنتائج

. كشفت لنا تلك الدراسة عن كيفية تعامل ابراهيم الكوني في بناء روايته الرباعية على فكرة التمظهرات السردية في أبعادها البنائية السردية والوصفية ،فأظهرت الدراسة ميل الكوني نحو النزوع في استلهام الأنواع الخطابيّة المتّصلة بالواقعيّة السّحريّة، والتي تم تشكيل مدياتها في العمل الرّوائي المحتدم بالعناصر والفعاليات الثقافية والرمزية

٣ . ينت الدراسة أنّ الكوني قد نهج مذهباً أخلاقيا في طليعة مناهجه، و قد تبين فكره الاصلاحي فيما مثلته الأيديولوجيا الرّاسخة وانعكاسها في الرّباعيّة، وهو ما جعله محافظاً على أبعاد الرّواية الثّقافية ومنحاها الفكري والأيديولوجي، الذي يمثل حياة الطوارق في صراعها نحو مصير غامض وتقلبها بين المثال و الخرافات الممزوجة بالواقع.

. نتج لنا الأديب إبراهيم الكوني عالماً تشيع فيه الحكايات المختلفة حيث استطاع توظيف لكل شخص حكاية خاصه به يقوم بتحاور الشخصيات الأخرى بهذه الحكاية ومبادلتها حكاياتهم أيضاً في أطار هذا الفضاء الذي بناه والذي أطلقنا عليه العالم السردي، وإن صح التعبير سنقول : إنَّه أشار إلى بعدين فضائيين وبشر بثالث أمام رحله تطور طبيعية للإنسان وهي واقعيه ممزوجة بالسحر كما قدمناه البعد الأول هو الفضاء الصحراوي ورحله المتاهة والتيه أما البعد الثاني فكان في الواحة والبعد الذي تطلع إليه وبشَّر به مستشرفا المدينة

المصادر والمراجع:

. إبراهيم الكوني، أخبار الطوفان الثاني، دار التنوير، بيروت، ١٩٩١م، ط٢.

. إبراهيم الكوني، البئر، دار التنوير، بيروت، ١٩٩١م، ط٢.

. إبراهيم الكوني، الواحة، دار التنوير، بيروت، ١٩٩١م، ط٢.

. إبراهيم الكوني، صحرائي الكبرى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٨م، ط١.

. إبراهيم الكوني، نداء الوقواق، دار التنوير، بيروت، ١٩٩١م، ط٢.

. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، الدار العربية، بيروت، ٢٠١٠م، ط١.

. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، لبنان، ٢٠٠٠م، ط١.

. باية غيبوب، الشخصية الأنثروبولجية، دار الأمل، الجزائر، ٢٠٠٥م.

. البوخاري في صحيحه، كتاب الطب، باب: إن من البيان سحراً، ١٩٨٩م، ج٧.

. بوريجدو جيتسو، معالم التحول في العلوم الطبيعية، جامعة هلنسكي، فينلندا، ٢٠١٥م.

. تزيفتان تودورف، مدخل إلى الأدب العجائبي، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٤م.

. جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٤م، ط٢.

. الجصاص، أحكام القرآن، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠١٢م، ج١.

. جميلة بنت عيادة الشمري، مفهوم الثقافة في الفكر العربي والفكر الغربي، جامعة الإمام بن مسعود، الرياض.

. حامد أبو أحمد، في الواقعية السّحريّة، الهيئة المصرية للكتب، القاهرة، د.ط، ١٩٩٧م.

. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي، بيروت، ١٩٩٠م، ط١.

. دراسات في الرواية الليبية، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا، ١٩٨٣م.

. أدراسات في الرواية الليبية، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا، ١٩٨٣م.

. زكريا القزويني، عجائب المخلوقات والحيوانات وغرائب الموجودات، مؤسسة الإعلامي، بيروت، ٢٠٠٠م، ط١.

. سليمان قاصد، عالم النص دراسة بنيوية في الأدب القصصي، دار الكندي، الأردن، ٢٠١٤م.

. الشنقيطي، أضواء البيان، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٧١م، ج٤.

. عبد الصمد زائد، مفهوم الزمن ودلالته، الدار العربية للكتب، ليبيا، ١٩٨٨م.

عبد الفتاح إمام، معجم ديانات وأساطير العالم، مكتبة مدبولي، مصر، ج١.

. عبد الله إبراهيم، السرد العربي، المؤسسة العربية، بيروت، ٢٠٠٢م.

. عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩٥م.

. عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، الدراسات والبحوث الإنسانية، القاهرة، ٢٠٠٩م، ط١.

. عطيات أبو العينين، ديجافو، أمجاد الدولية للنشر، مصر، ٢٠٢١م، ط١.

. عمر سليمان الأشقر، عالم السحر والشّعوذة، دار النفائس، الأردن، ٢٠٠٢م، ط٤.

. عيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد –التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، ١٩٩٧م، ط٣.

. فاخر ميا، العجائبية بين الواقع والخيال، مجلة جامعة تشرين، سوريا، مجلد ٣٠، العدد ٢.

. فاروق خورشيد، أديب الأسطورة عند العرب، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ٢٠٠٤، ط١.

. فراس السواح، الأسطورة والمعنى، دار علاء الدين، دمشق، ٢٠٠١م، ط٢.

. فراس السواح، الأسطورة والمعنى، دار علاء الدين، دمشق، ٢٠٠١م، ط٢.

. الفيروزآبادي، قاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، ٢٠٠٥م، ط٨.

. مجموعة من المؤلفين، كتاب موسوعة المفاهيم الإسلامية العامة، وزارة الأوقاف، القاهرة،١٩٨١م.

. محمد عزام، فضاء النص الروائي، دار الحوار، سوريا، ١٩٩٦م، ط١.

. محمود أمين العالم، أربعون عاماً من النقد التطبيقي، دار المستقبل العربي، القاهرة، ١٩٩٤م

. مرتضى الزبيدي، كتاب تاج العروس، وزارة الإرشاد، الكويت، ٢٠٠١م.

. المعجم المعاصر، أحمد مختار عبد الحميد عمر، عالم الكتب القاهرة، ٢٠٠٨م، ط١.

. ميجان الرويلي وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي، المغرب، ٢٠٠٢م، ط٣.

. واين بوث، بلاغة الفن القصصي، جامعة الملك سعود، الرياض، ١٩٩٤م.

. ياسين النصير، الرواية والمكان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٩م.

الهوامش

[1] إبراهيم الكوني، البئر، دار التنوير، بيروت، ١٩٩١م، ط٢.

[2] إبراهيم الكوني، البئر، مرجع سابق، ص١٧٧.

[3] إبراهيم الكوني، الواحة، دار التنوير، بيروت، ١٩٩١م، ط٢.

[4]. أشكال الزمان والمكان في الرواية ، ميخائيل باختين ، ترجمة : يوسف حلاّق ، مكتبة الاسد ، دمشق ، ١٩٩٠م : ٢٣٩ .

[5] إبراهيم الكوني، أخبار الطوفان الثاني، دار التنوير، بيروت، ١٩٩١م، ط٢.

[6] إبراهيم الكوني، أخبار الطوفان الثاني، مرجع سابق، ص٢٩٨.

[7] إبراهيم الكوني، نداء الوقواق، دار التنوير، بيروت، ١٩٩١م، ط٢.

[8]. التداخل الثقافي في سرديات احسان عبد القدوس: ٢٢٩ .

[9] إبراهيم الكوني، نداء الوقواق، مرجع سابق.

[10] عيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد –التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، ١٩٩٧م، ط٣، ص ٥٢.

[11] حامد أبو أحمد، في الواقعية السحرية، مرجع سابق، ص ٦٧.

[12] إبراهيم الكوني، البئر، مرجع سابق، ص٩.

[13] محمد عزام، فضاء النص الروائي، دار الحوار، سوريا، ١٩٩٦م، ط١، ص٥٨.

[14] جميلة بنت عيادة الشمري، مفهوم الثقافة في الفكر العربي والفكر الغربي، جامعة الإمام بن مسعود، الرياض، ص٢٩.

[15] بوريجدو جيتسو، معالم التحول في العلوم الطبيعية، جامعة هلنسكي، فينلندا، ٢٠١٥م، ص٢٣.

[16] إبراهيم الكوني، البئر، مرجع سابق، ص١٠٧.

[17] فاخر ميا، العجائبية بين الواقع والخيال، مجلة جامعة تشرين، سوريا، مجلد ٣٠، العدد ٢، ص ١٩٨.

[18] إبراهيم الكوني، الواحة، مرجع سابق، ص٦٨.

[19] فاخر ميا، بين الواقعية والخيال، مرجع سابق، ص١٩٩.

[20] إبراهيم الكوني، الواحة، مرجع سابق، ص١٧٠.

[21] زكريا القزويني، عجائب المخلوقات والحيوانات وغرائب الموجودات، مؤسسة الإعلامي، بيروت، ٢٠٠٠م، ط١، ص٢٥.

[22] زكريا القزويني، عجائب المخلوقات والحيوانات وغرائب الموجودات، مرجع سابق، ص٢٧.

[23] فاخر مايا، العجائبية بين الواقع والخيال، مرجع سابق، ص١٩٩.

[24] إبراهيم الكوني، البئر، مرجع سابق، ص١٠٢.

[25] المرجع نفسه.

[26] محمد عزام، فضاء النص الروائي، مرجع سابق، ص٦٥.

[27] إبراهيم الكوني، البئر، مرجع سابق، ص١٦١.

[28] جميلة بنت عيادة الشمري، مفهوم الثقافة في الفكر العربي والفكر الغربي، مرجع سابق، ص٧٤.

[29] إبراهيم الكوني، الواحة، مرجع سابق، ص٦٧.

[30] عمر سليمان الأشقر، عالم السحر والشّعوذة، دار النفائس، الأردن، ٢٠٠٢م، ط٤، ص٣٣.

[31] إبراهيم الكوني، الطوفان الثاني، مرجع سابق، ص١٣٥.

[32] إبراهيم الكوني، نداء الوقواق، مرجع سابق، ص٢٠٣.

[33] إبراهيم الكوني، نداء الوقواق، مرجع سابق، ص٢٢٧.

[34] فاروق خورشيد، أديب الأسطورة عند العرب، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ٢٠٠٤، ط١، ص١٤٤.

[35] عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، الدراسات والبحوث الإنسانية، القاهرة، ٢٠٠٩م، ط١، ص٩٠.

[36] إبراهيم الكوني، البئر، مرجع سابق، ص١٧.

[37] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي، بيروت، ١٩٩٠م، ط١، ص١٣٢.

[38] المرجع نفسه، ص١٣٣.

[39] إبراهيم الكوني، الطوفان الثاني، مرجع سابق، ص٥٦.

[40] محمد عزام، فضاء النص الروائي، مرجع سابق، ص ٦١.

[41] إبراهيم الكوني، نداء الوقواق، مرجع سابق، ص٣٠٩.

[42] واين بوث، بلاغة الفن القصصي، جامعة الملك سعود، الرياض، ١٩٩٤م، ص٣٥.

[43] إبراهيم الكوني، البئر، مرجع سابق، ص٤٦.

[44] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، مرجع سابق، ص٣٢.

[45] إبراهيم الكوني، البئر، مرجع سابق، ص١٤٨.

[46] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، مرجع سابق، ص٤٧.

[47] إبراهيم الكوني، الواحة، مرجع سابق، ص٢٨٣.

[48] سليمان كاصد، عالم النص دراسة بنيوية في الأدب القصصي، دار الكندي، الأردن، ٢٠١٤م، ص٣١.

[49] عطيات أبو العينين، ديجافو، أمجاد الدولية للنشر، مصر، ٢٠٢١م، ط١، ص١٢.

[50] إبراهيم الكوني، الواحة، مرجع سابق، ص٦١.

[51] سليمان قاصد، عالم النص دراسة بنيوية في الأدب القصصي، مرجع سابق، ص٣٤.

[52] إبراهيم الكوني، أخبار الطوفان الثاني، مرجع سابق، ص٥٣.

[53] إبراهيم الكوني، نداء الوقواق، مرجع سابق، ص٢٧.

[54] عبد الملك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩٥م، ص١٩.