مجلة اللغة العربية وآدابها علمية محكمة
السنة ١٤، العدد ٢، صيف ١٤٣٩هـ
صفحة ٣٣١- ٣٥٣

Print ISSN: 1735-9767
Online ISSN: 2423-6187
https://jal-lq.ut.ac.ir/

مقاربة شكلانية في قصة "الحيّة"
من مجموعة "خريف الدرويش" لإبراهيم الكوني

دانش محمدي[١]*، يوسف نظري[٢]

١. أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة شيراز

٢. أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة شيراز

(تاريخ الاستلام: ٢٠١٨/١/١٠؛ تاريخ القبول: ٢٠١٨/٨/٥)

الملخّص

تتميز قصص وروايات الكوني بلغتها الشعرية الخاصة وفضائاتها الواقعية الغامضة والسحرية، وتتجلى هذه الميزات في مجموعة "خريف الدرويش" القصصية حيث تحكي كل قصة من هذه المجموعة حكاية من واقع الصحراء السحري وملامحها الأسطورية. تحاول هذه الدراسة تحليل قصّة "الحيّة" من مجموعة "خريف الدرويش" لإبراهيم الكوني الكاتب والروائي الليبي من خلال تطبيق نظريتي الناقدين الشكلانيين "توماتشفسكي" و"شكلوفسكي"، وتسلّط الضوء على بنية القصّة من حيث الأغراض والحوافز والعنصر المهيمن والتغريب. تدلّ نتائج الدراسة على أنّ نسبة الحوافز الديناميكية أعلى من الحوافز القارة في القصّة وذلك لأنّ مجرى السرد وتعددية الأغراض في هذه القصّة اقتضت نوعا من الحركية، فضمّنت الحوافز الديناميكيةُ هذه الحركية للسرد؛ كما تشير النتائج إلى أنّ "التغريب" لم يؤظّف في طريقة سرد القصة لأنّها طريقة تقليدية بل في وجهة نظر السارد المتمثلة في التصوير المؤسطر لواقع الصحراء وفي استخدام اللغة الشعرية والمجازية.

الكلمات الرئيسة

إبراهيم الكوني، توماتشفسكي، خريف الدرويش، الشكلانية، شكلوفسكي، قصة الحية.

* الكاتب المسؤول
Email: d.mohammadi64@shirazu.ac.ir

Archive of SID
www.SID.ir

مقدمة

حظيت الرواية والقصّة القصيرة في العصر المعاصر باهتمام منقطع النظير بين الأجناس الأخرى في الأدب العربي. فعلى هذا الأساس كثرت الدراسات التحليلية لبنية القصص والروايات في ضوء النظريات المختلفة. وكانت النظرية الشكلانية من أوائل هذه النظريات لتحليل بنية الشعر والقصّة. ترتكز هذه النظريات الجديدة على الجانب اللساني من النص الروائي والقصصي، أكثر من الجانب المضموني الذي اهتمّت به النظريات القديمة لتحليل القصص. وحاولت النظريات الجديدة تحليل البنية الداخلية للأعمال القصصية بدلا من التحليل المضموني لهذه الروايات.

إبراهيم الكوني باحث وقاصّ وروائيّ ليبيّ شهير يعتبر من أبرز الروائيين وكتّاب القصص في الآونة الأخيرة؛ حيث يعدّ أحد أبرز خمسين روائيا عالميا معاصرا ترجمت آثاره إلى عدّة لغات حية في العالم، فضلا عن ترشيحه لجائزة النوبل عدة مرات. تدور معظم قصص الكوني حول الصحراء حيث تتميز بلغتها الشعرية الخاصة وأوصافها للفضائات الواقعية السحرية والمؤسطرة. فتهدف هذه الدراسة إلى تحليل قصة "الحية" في إحدى مجموعاته القصصية تدعى "خريف الدرويش" من خلال الإجابة عن الأسئلة التالية:

١. كيف أثّر توظيف الكاتب للأغراض الكبيرة والوحدات الغرضية الصغيرة (الحوافز) في مسار القصّة وما هي الفروق الموجودة بين توظيف الحوافز في هذه القصّة والقصص الأخرى من مجموعة "خريف الدرويش"؟
٢. ما هما الجانبان الرئيسان للعنصر المهيمن في القصّة وكيف تتناسق العناصر الأخرى مع العنصر المهيمن؟
٣. ما هي الجوانب التي تبرز فيها ظاهرة "التغريب"؟

وأما منهج الدراسة فيستند إلى النظرية الشكلانيّة. وقد اختيرت نظريتا الناقدين الشكلانيين توماتشفسكي[1] وشكلوفسكي[2] للتحليل ووقع الاختيار على هاتين النظريتين لملائمتهما

1. Tomachevsk
2. Shklovsky

Archive of SID

www.SID.ir

مع مجرى السرد في القصة حيث تم تبيين حركية السرد وديناميكية الأحداث والعنصر المهمين والتغريب في القصة في ضوء هذه النظريات. فالأوّل من الشكلانيين الذين عكف على تحليل الحكاية وكشف عن الأغراض والحوافز كعناصر هامّة في بنية الحكايات كما تحدّث عن "العنصر المهيمن" فيها والثاني من أوائل النقّاد الشكلانيين والذي خطا الخطوات التمهيدية لنشأة هذه المدرسة وطرح ظاهرة "التغريب" في الشعر والقصّة كظاهرة شكلية أساسية.

الدراسات السابقة:

قد أجريت دراسات عديدة عن قصص وروايات الكوني من أهمّها:

دراسة رياض وتار (٢٠٠٢) التي درس فيها توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، فتناول في فصل منها توظيفَ الكوني للبيئةَ المحلية في رواياته.

سلّط البدري (٢٠٠٥) في دراسته الضوء على خصوصية تشكيل المكان في آثار إبراهيم الكوني الروائية، فدرس الباحث اهتمام الكونى الخاص بالمكان في رواية "الرباعية".

ودرس بلحاج (١٠١٠) توظيف فضاء السرد عند الكوني من خلال دراسة الفضاء السردي في قصة "خريف الدرويش".

وقامت أكبري زاده وطيبي (٢٠١٤) بدراسة حوارية اللغة في روايات إبراهيم الكوني.

وعالج علّال سنفونة (٢٠١٧) أسلوب الرواية لدى إبراهيم الكوني من حيث الخصائص السردية.

وأخيرا ارتكز الباردي (٢٠١٧) في دراسته على الخصائص السردية في روايات الكوني.

فهذه الدراسات من جهة عالجت روايات الكوني وقصصه عامةً ومن جهة أخرى لم تستند إلى نظرية شكلانية معيّنة، فيبدو أنّ هذه الدراسة جديدة لأنّها تسلّط الضوء أوّلا على تحليل قصّة "الحية" التي لم تُطرق من قبل، وثانيا تعتمد على نظرية شكلانية معيّنة لتحليل بنية هذه القصّة كما أنّها حسب معرفتنا أول دراسة تقوم بتحليل قصة عربية وفقا لنظرية "الأغراض" و"الحوافز" وستلقي الدراسة نظرة موازنية عابرة على هذه القصّة والقصص الأخرى من مجموعة "خريف الدرويش" من حيث الخصائص العامّة لبنية القصّة.

Archive of SID

www.SID.ir

الإطار النظري

الشكلانيّة[1]:

إن أهمّ عمل قام به الشكلانيون الروس هو أنّهم حصروا موضوعهم وأزاحوا عن ميدان بحثهم كلَّ ما هو خارج عن (الأدبية)، حيث عزلوا النص عن سياقه الاجتماعي والنفسي والتاريخي. فالشعر عندهم هو "قيامة الكلمات" (شفيعي كدكني، ١٣٨٨: ٥).

فإذا كان الاهتمام بالأدب كمفهوم عام أو بالعمل الأدبي لكن ارتكز الشكلانييون على "أدبية الأدب"بدلا من الأدب كمفهوم عام (يقطين، ١٩٩٧: ١٣)؛ فكما يرى جاكوبسون فإن « موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنّما الأدبيّة، أي ما يجعل من عمل ما، عملا أدبيا» (الخطيب، ١٩٨٢: ٣٥).

ومن أشهر الشكلانيين الروس: توماتشفسكي، إيخنباوم، شكلوفسكي والخ (الخطيب، ١٩٨٢: ٣٥).

وللشكلانيين نظريات عديدة لتحديد أدبية الأدب شعرا ونثرا، من أهمها في النثر، نظرية الحوافز ونظرية العنصر المهيمن ونظرية التغريب.

الحوافز[2]:

حاول الشكلانييون الروس تحليل بنية القصّة والرواية فكانت نتيجة جهودهم أن ظهرت نظريات عدة لتحليل بنية القصص، منها نظرية "توماتشفسكي" لتحليل بنية القصّة على أساس الحوافز ونظرية الوظائف لبروب ونظرية العوامل لغريماس. وتعدّ نظرية "توماتشفسكي" للحوافز من أهمّ نظريات الشكلانيين لتحليل بنية القصّة والرواية. «فكلٌّ من القصة والملحمة والرواية يعتبر غرضا[3] وكلّ غرض يتألّف من وحدات غرضية كبرى وهذه أيضا تتألف من وحدات غرضية صغرى بحث تكون غير قابلة للتجزئة. وهذه الوحدات الصغيرة هي الجمل التي يتألف منها الحكي» (لحمداني، ١٩٩١: ٢١). ويسمّى "توماتشفسكي" هذه الوحدات الحوافز[4] و«كل جملة تتضمن، في العمق حافزا خاصّا بها» (الخطيب، ١٩٨٢: ١٨١).

1. Formalisme
2. Les motifs
3. Theme
4. Motif

Archive of SID

www.SID.ir

يقسم "توماتشفسكي" الحوافز إلى الحوافز الديناميكية، وهي التي تغير الوضعية والحوافز القارة التي لا تغير الوضعية فعلى سبيل المثال في إذا كان البطل بحاجة إلى مسدس لعملية القتل، فحافز ظهور المسدس هو حافز قار لأنّه يمهّد للقتل ولا يمكن ارتكاب القتل بدونه (الخطيب، ١٩٨٢: ١٨١).

التغريب[1]:

يعد مفهوم "التغريب" من أهم المصطلحات التي يستعملها الشكلانيون، ويُعنى به جعل الأشكال الأدبية غريبة عن الحياة اليومية، وإبعادها عن الألفة والعرف.

يقول شكلوفسكي: «تكنيك الفن أن يجعل الأشياء "غير مألوفة" وأن يجعل الأشكال غامضة، قدر ما يزيد من صعوبة التلقي وديمومته» (كنت بينيت كلر، ١٩٩٧: ١٤٩). ففي رأيه «تكنيك نزع الألفة ليس تكنيكا في الفنّ المحاكاتيّ فحسب، بل هو مبرّره الرئيسي. ويتمّ إنجاز نزع الألفة في القص عبر وجهة النظر، وعبر الأسلوب بالطبع، ولكنّه يتم إنجازه أيضا من خلال صناعة الحبكة ذاتها، فالحبكة بإعادة تنظيمها لأحداث القصّة تنزع الألفة عنها، وتفتحها للتلقي» (كنت بينيت كلر، ١٩٩٧: ١٤٩).

لهذا لم تكن غاية العمل الأدبي عندهم موضوعا واقعيا يصور الحياة في صورتها العادية المألوفة، إنما ينبغي أن يخرج عن هذا الإطار إلى شكل جديد مبدع يحرص على التميز والخروج عن المألوف والعادة، بمعنى أن يركز النص على اللغة الأدبية ويبعد اللغة اليومية (المألوفة)؛ ففي اللغة الأدبية «لا تتمّ عملية الإدراك بشكل آلي، إنما ينقلب الإدراك إلى نوع من المتعة الجمالية، نتيجة الانزياحات اللغوية... مما يجعل عملية إدراكها صعبة وممتعة» (بخوش، ٢٠٠٨: ٧٠).

والتغريب في القصّة يظهر ظهورا بارزا في ما يسمّى بشعرية القصّة. وهذه الشعرية أبرز في القصّة القصيرة منها في القصّة والرواية؛ لأنّ القصّة القصيرة ترتبط بالرومانس أكثر من ارتباطها بالواقعية. ويبدو أن صيغة الرومانس في القصة القصيرة ترجع إلى أنّ القصة القصيرة «لا تتعامل مع الانتصار لكن مع الكبت والهزيمة والضياع والإشفاق فلو كان بطلها سليما اجتماعيا لكان أولى به أن يحتل صفحات رواية، فالقصة القصيرة ـ كما يقول «فرانك أوكنور» في كتابه «الصوت المنفرد» ـ فنّ الوحدة والعزلة لهذا ينكمش بطلها على نفسه في

1. Singularisation

Archive of SID

www.SID.ir

قصة قصيرة يرضى بها وترضى به» (الشاروني، ٢٠٠١: ٣٩-٤٠). فنرى قوة الشعر والشعور بالدراما أكثر في القصة القصيرة كما أن الرواية يظهر فيها الكاتب كباحث اجتماعي أو مؤرخ أو عالم نفسي أو هؤلاء جميعا (الشاروني، ٢٠٠١: ٣٩-٤٠). فالشعرية هذه، تجعل الأسلوب واللغة ينزعان الألفة ويميلان إلى التغريب.

العنصر المهيمن مفتاح البوطيقا الشكلانيّ في النصّ الأدبي

يبرز مفهوم آخر تستخدمه النظرية الشكلانية وهو مفهوم "المهيمن"[1]. لقد دافع جاكبسون عن العنصر المهيمن باعتباره مفتاحا للبويطيقا الشكلانية واعتبره «المكون المركزي في العمل الفني، فهو يحكم المكونات الباقية، ويحدّدها ويحولها» (كنت بينير كلر، ١٩٩٧: ١٥٠)، وليس هذا العنصر منحصرا على عمل فردي فحسب، بل يمكن البحث عنه في مدرسة شعرية معينة وفي فنّ لفترة معينة فعلى سبيل المثال كانت الفنون التشكيلية العنصر المهيمن في عصر النهضة والموسيقى في الفترة الرومانسية والفن اللفظي في الجماليات الواقعية (كنت بينير كلر، ١٩٩٧: ١٥٠).

وقد اعتبر توماتشفسكي أنّ هذا المبدأ الموحد في البنية القصصية يعكس في قوتين اثنتين مختلفتين «إحداهما من البيئة المباشرة للكاتب، والأخرى من التراث الأدبي الذي يكتب فيه» (كنت بينير كلر، ١٩٩٧: ١٥٣) . ولا يختص هذا العنصر بالآثار الأدبية لأديب خاص أو مدرسة شعرية خاصة بل يمكننا أن نكشفه في مجموعة المؤلفات الأدبية لعصر من العصور الأدبية (شفيعي كدكني، ١٣٩١: ٢٦١-٢٦٢).

فعنصر المهيمن هو مفتاح البوطيقا الشكلاني ويعتبرونها النقطة الرئيسة في العمل الأدبي حيث تتمحور حولها العناصر الأدبية الأخرى ويتأثر هذا العنصر في القصة بمحورين أساسين وهما البيئة التي يعيش فيها الكاتب والتراث الأدبي الذي ورثه في المجتمع الذي يكتب فيه.

تحليل مواد الدراسة

تقوم الدراسة في هذا المجال بتحليل بنية قصّة "الحية" في مجموعة "خريف الدرويش". والقصّة كسائر قصص الكوني ورواياته تدور حول الصحراء. موجز القصّة هو أن ولدا من القبيلة تسرقه جنّيةٌ وتقوم برعايته كأمّ له. أصيب الولد بحمّى في صغره فتذهب الأمّ (الجنية) إلى العرّاف وتأخذ منه تعويذة فتنجّي بولدها من الحمّى؛ لكنّ الحمّى يتحوّل إلى

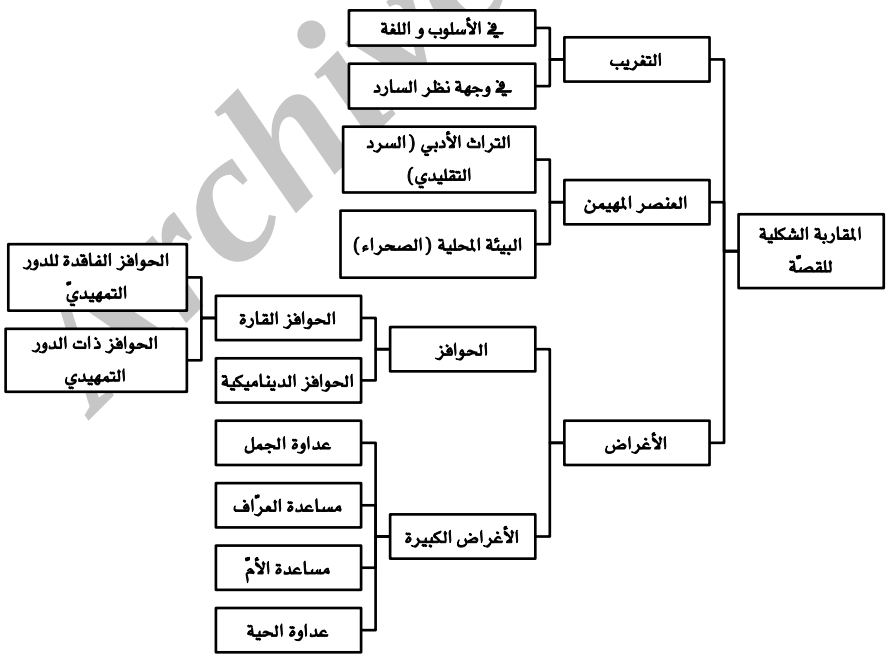
1. The dominant

Archive of SID

www.SID.ir

حيّة مخيفة تهاجم الوليد كلّما خلا إلى نفسه. تراجع الأمّ العرّافَ ثانية وتأخذ منه تعويذة فتشدّها على يد الولد وهكذا تختفي الحية من حياة الولد مدة. توفّيت الأمّ (الجنية) ويكبر الولد وينسى شرّ الحية لكنّ شرّا آخر بدأ يلاحقه وهو شرّ الجمل الذي يركبه. فالجمل كما يقول الناموسُ من الثلاثة الذين يجب على الإنسان أن يحذر منهم وهم «العبد، والجمل والسيل». فبعد أن يهجم عليه الجمل مرّتين، يأخذ به إلى الواحات الجنوبية ليبيعه ويتخلّص منه. ففي الطريق تظهر تلك الحية القديمة وتلاحقه. فيفر إلى الجبل حيث يعثر ويقع في حفرة فتحضر الحية على الحفرة لكنّ الجمل أيضا يحضر وهنا يحدث العراك الكبير بين الشرّيرين حتى تهزم الحية الجملَ. وهكذا تتحقق نبوءة العرّاف حينما رأى في عين الولد رسما مجهولا، فقرأ العرّاف النبوءة «سيبقى طير الخطر معلّقا فوق رأسك ما لم يحن ميعاد يلتحم فيه الخطر بالخطر وينال الآله قربانه». فلم يترك الخطر الولدَ حتى حدث العراك بين الخطرين ونال الآله قربانه.

وقد تمّ تحليل هذه القصّة مرتكزا على بنية القصّة من حيث الأغراض والحوافز والعنصر المهيمن وظاهرة التغريب فيها. فالرسم البياني رقم۱ يبرز بنية هذه القصّة من خلال المقاربة الشكلية.



(الرسم البياني رقم ۱: تحليل شكليّ لعناصر بنية القصّة)

Archive of SID

www.SID.ir

تحليل بنية القصّة على أساس الأغراض والحوافز

كما أُسلف في الأدب النظري، يعتبر «توماتشفسكي» كلّا من القصّة والرواية غرضا فينقسم هذا الغرض إلى أغراض كبيرة أخرى وكلّ من هذه الأغراض أيضا ينقسم إلى وحدات غرضية صغيرة. وهذه الوحدات الصغيرة هي ما سمّاه "توماتشفسكي" بالحوافز.

أولا: أغراض القصّةِ الكبيرة:

تنقسم قصّة "الحيّة" إلى أغراض كبيرة وهي:

١. غرض عداوة الحيّة، ٢. غرض مساعدة الأمّ، ٣. غرض مساعدة العرّاف، ٤. غرض عداوة الجمل

أول غرض كبير في هذه القصّة هو غرض "عداوة الحيّة". فشرّ الحية يلاحق الولدَ منذ صغره حتى يكبر. والحية وإن تختفي في وسط القصّة ويوحي الساردُ بأنّ الولد تخلّص منها لكنّها تظهر في نهاية القصّة لكي تقوم بنشاطين في مجرى السرد. الأول هو الأخذ بالأحداث إلى العقدة النهائية ولحظة التنوير الأخيرة والثاني حلّ هذه العقدة عن طريق القضاء على الجمل.

الغرض الثاني هو «مساعدة الأمّ»، فتكوّن الأمُّ غرضا رئيسا في القصّة لأنّ مساعدتها في مسار الأحداث تزيل الشرّ دائما عن الولد. كما أنّ لوفاة الأم وغياب مساعدتها في أواسط القصّة دورا كبيرا في الإطار السردي للقصّة حيث أنّ الولد بعد وفاة أمّه يبقى وحيدا في مواجهة الشرّ وهكذا تتضاعف مشكلات الولد، وتتنوّر الأحداث أكثر فأكثر.

أما الغرض الثالث فهو "مساعدة العرّاف". فعرّاف القبيلة دائما حاضر على ساحة الأحداث فيساعد الولد مرّة بسحره ومرة أخرى بقراءته للنبوءة.

والغرض الأخير والرابع هو "شرّ الجمل". فالجمل هو الشرّ الثاني الذي يطارد الولد. فحينما يختفي شرّ الحية، يثير ظهور شرّ الجمل اهتمام القارئ في مجرى الأحداث ويخلق عُقدا أخرى في القصّة.

فهذه الأغراض بمثابة أعمدة القصّة لكنّ وحدات غرضية صغيرة (الحوافز) تربط كخيط بين هذه الأغراض. وهذه الوحدات الصغيرة (الحوافز) تبدأ بالتكوّن والنموّ من خلال الأغراض الكبيرة.

Archive of SID

www.SID.ir

ثانيا: الوحدات الغرضية الصغيرة (الحوافز) في القصّة

وفقا لتقسيم "توماتشفسكي" للحوافز يمكن تحليل الحوافز في المبنى الحكائي لهذه القصّة على أساس الحوافز الديناميكية والحوافز القارة. فيعتبر وصف الطبيعة والمكان والشخصيات وطبائعها حوافز قارة، في حين أن الأفعال وتحرّكات البطل حوافز ديناميكية (الخطيب، ١٩٨٢: ١٨٤).

الحوافز الديناميكية:

تبدأ القصّة بحافز "نبوءة العرّاف" حيث يقرأ في عين الولد رسما مجهولا «سيبقى طير الخطر معلّقا فوق رأسك ما لم يحن ميعاد يلتحم فيه الخطر بالخطر وينال الآله قربانه» فيندرج هذا الحافز تحت غرض "مساعدة العرّاف". يتولّد تحت غرض "مساعدة الأم"، حافزُ "خوف الأمّ" لفقدان الولد حينما يُصاب بالحمّى فيدفع هذا الحافز الأمّ إلى الذهاب إلى العرّاف لأخذ التعويذة والسحر. ويتولد هنا حافز "السحر والتعويذة" حيث يشكل هذا الحافز دورا كبيرا على ساحة أحداث القصّة. فهكذا يربط حافز "خوف الأم" لفقدان الولد كوحدة غرضية صغيرة بين الغرضين الكبيرين "مساعدة الأمّ" و"مساعدة العرّاف".

يظهر غرض "شرّ الحيّة" بعد تخلّص الولد من الحمّى، فيتبلور لأوّل مرّة حافزُ "الخوف" من الحية في الولد. فلدغت الحيّة الولدَ لأوّل مرّة فأصيب بالارتجاف والحمّى حتى جاءته الأمّ وتولّد حافز "السحر والتعويذ" مرة أخرى لنجاة الولد حيث بدأت الأم تقرأ تمائم الناموس وتدسّ يديها في جوف التراب إبعادا للشؤم: «فوق رأسه تنحني الأمّ في فزع وتقرأ تمائم الناموس. سأل بلهفة: الحية! أين الحية؟ دسّت يديها في جوف التراب إبعادا للشؤم، وأجابت على السؤال بسؤال استنكار: الحية؟! من منّا رأى حية في الشتاء» (الكوني، ١٩٩٤: ٦٨).

وظهرت الحية للمرّة الأولى والمرّة الثانية في الشتاء، فحافز "ظهور الحية" في الشتاء يسبّب ذهاب الأمّ إلى العرّاف حينما تلدغ الولد ثانية. فظهور الحية في الشتاء يدلّ على أنّ هذه الحية سحر أصيب به ولدُه لأنّ الحية لا تظهر في الشتاء وفي ذلك إشارة إلى مقابلة السحر بالسحر. وهنا يأتي أيضا دور حافز "السحر والتعويذ" حيث يقدم العرّاف تعويذة للأم لتشدّه على يد الولد. فهكذا يختفي "شر الحية" بهذا السحر في وسط القصّة حتى يظهر شرّ الجمل بشراسته: «غاب شبح الحية، وعانى من شراسة الجمل» (الكوني، ١٩٩٤: ٧١).

فغرض "عداوة الإبل" هو الغرض الذي يأخذ بمسار السرد من وسط القصّة. فحافز "هجوم الإبل" على الولد في المرّة الأولى، يكشف عن هذه العداوة. ثم حافز "ضرب الرجل الإبلَ" يؤدّي إلى حافز "حقد الإبل" له وهجومه عليه للمرات الآتية.

Archive of SID

www.SID.ir

يفقد الرجل في العراك مع الإبل للمرة الثانية تلك التعويذةَ التي أخذتها الأمّ من العرّاف القديم وشدّها على يده وسبّبت في إخفاء شرّ الحيّة. فبعد أن فقد التعويذة، رأى في النوم خطر الحية مرّة أخرى فدفعه هذا إلى الالتجاء إلى العرّاف الجديد للقبيلة. وهكذا يأتي دور غرض "مساعدة العرّاف" مرّة أخرى. لكن العرّاف الجديد لم يعطيه تعويذة بل قال له نبوءة فقط «من أدراك أنّ الحية التي تراها ليست هي المارد الذي يقف على رأسك حرسا؟ من أدراك أنّ العدوّ ليس في الحية، ولكنّه في مكان آخر أنت عنه غافل؟» (الكوني، ١٩٩٤: ٧٩).

فحافز "الغموض في هذه النبوءة" يثير مرة أخرى اهتمام القارئ حيث أنّ القارئ يعرف أنّ النبوءة وحديث العرّافين في الإطار السردي لقصص الكوني ليس حديثا عابثا بل تتحقق نبوءاتهم بالفعل في القصّة.

يتبلور حافز "رغبة الرجل في التخلص من الإبل" بعد هذه المرحلة، فيأخذ الإبل إلى الواحات الجنوبية. ففي الطريق حينما يشدّ الإبل ويريد أن يستريح، يظهر مرة أخرى غرض "شرّ الحية" فحافز "ظهور الحية" حينئذ يعقّد أحداث القصّة تعقيدا كاملا لتأخذ هذه العقدة بمجرى السرد إلى لحظة التنوير. وهنا يعلّق حافز "الفرار" من شرّ الحية وحافز "ملاحقة الحية الرجلَ" لحظةَ التنوير أكثر فأكثر حتي يقع الرجل في حفرة وتحضر الحية على الحفرة لكنّ حافز "حضور الجمل" على الحفرة أيضا يأخذ عقدة القصّة إلى أشدّها حتى يحدث حافز "العراك" بين الشرّيرين (الإبل والحية) وتنتهي العقدة بحافز "غلبة الحية"على الجمل.

وفي طريق العودة، يتذكّر الرجل نبوءة العرّاف الجديد له:«من أدراك أنّ الحية التي تراها ليست هي المارد الذي يقف على رأسك حرسا؟ من أدراك أنّ العدوّ ليس في الحية، ولكنّه في مكان آخر أنت عنه غافل؟» فحافز "تذكر النبوءة" يختم القصّة وهكذا تتحقق نبوءات العرّافين الممثّلين لناموس الصحراء.

وهكذا نرى كيف الوحدات الغرضية الصغيرة أو الحوافز ربطت بين الأغراض الكبيرة للقصّة فبدأت تنمو وتتطوّر من خلال الأغراض الكبيرة حتى أدّت إلى لحظات التنوير وحلّها في القصّة واحدة تلو أخرى.

الحوافز القارة:

إذا كان "توماتشفسكي" يرى أن الحوافز القارة تدور حول ما يتصل بالبيئة والوسط، والحالة وطبائع الشخصيات فنرى أنّ هذه الحوافز في قصة «الحية» أيضا تقوم بدور وصفي عن البيئة الصحراوية وعقائد القبائل وطبائعهم.

Archive of SID

www.SID.ir

وتنقسم الحوافز القارة في هذه القصّة إلى الحوافز ذات الدور التمهيدي والحوافز الفاقدة للدور التمهيدي. فالحوافز القارة التي لها دور تمهيدي في القصّة تمهّد للحوافز الديناميكية في حين أنّ الحوافز الأخرى لا تهدف إلى تمهيد للأحداث؛ بل لها أغراض يتّبعها الكاتب في قصصه ورواياته عامة.

الحوافز القارة ذات الدور التمهيدي:

من الحوافز القارة في قصة "الحية"التي استهدفت إلى دور تمهيدي للحوافز الديناميكية، يمكن الإشارة إلى حافز "تذكر وصيّة الناموس". فحينما يتجلّى الحافز الديناميكي "هجوم الإبل" على الرجل، يتذكّر الرجل وصية الناموس: «إحذر غدر ثلاثة: العبد، والجمل، والسيل» (الكوني، ١٩٩٤: ٧١). فهذا الحافز (تذكر وصية الناموس) ليس حدثا أو فعلا بل حافز يمهّد الأرضية لظهور الحوافز الديناميكية المستقبلة، كما يمهّد ذهن القارئ لحافز الهجوم الثاني واستمرار عداوة الإبل للرجل في الأحداث القادمة من القصّة.

ومن الحوافز القارة الأخرى "صوت الراعي" الذي تكلّم محذّرا الرجلَ من حقد الإبل بعد أن هجم الإبل عليه في المرّة الأولى: «هل تطمع بعد هذا في أن يبقى لك هذا المخلوق جملا؟ احترس. سيحقد عليك. يحسن بك أن تبيعه أو تنزل في نحره نصلا. إن أبقيته فستندم. فاحترس!» (الكوني، ١٩٩٤: ٧١). فهذا الحافز مثل السابق، يمهّد للحوافز الديناميكية التي ستحدث للرجل في المستقبل.

وهناك حافز "نسيان الرجل خصامه مع الإبل" وهذا النسيان أيضا لم يكن فعلا يحدث بل كانت حالة تمهيدية للحوافز الديناميكية الأخرى مثل هجوم الإبل للمرّة الثانية: «نسي خصامه مع الحيوان كما نسي الحيّة قبلها» (الكوني، ١٩٩٤: ٧١).

وهناك حافز آخر وهو "حافز الاضطراب في النوم والهذيان" حيث أنّ الإبل يهجم للمرة الثانية على الرجل ويجرح معصمه ويؤدّي هذا الجرح الصغير إلى إصابة الرجل بالحمّى والتقيّؤ في الليل والهذيان في النوم: «الحجاب. الحجاب. الحجاب» (الكوني، ١٩٩٤: ٧٦). فحافز "الاضطراب في النوم وهذيانه" هنا من الحوافز القارة الممهّدة. فالحجاب كان تلك التعويذة التي أعطاها العرّاف القديم لأمّه فشدّتها على يده وحين هجم الإبل عليه فقد تلك التعويذة. وحافز «الاضطراب والهذيان في النوم» يمهّد لحافز ديناميكي آخر وهو مراجعة الرجل إلى العرّاف الجديد وإخباره عن قضية الحية وبأنّه بفقدانه الحجابَ (التعويذة) يخاف من ظهور الحية ثانية.

Archive of SID

www.SID.ir

فهذه الحوافز القارة كلّها حوافز تقوم بدور تمهيدي للحوافز الديناميكية ولها أثر كبير في مسار السرد وحركية الأحداث.

الحوافز القارة الفاقدة للدور التمهيدي:

هناك بعض الحوافز القارة في هذه القصّة لا تقوم بدور تمهيدي بل يرجع استعمال هذه الحوافز إلى الخصائص العامّة للخطاب السردي للكاتب. فهذه الحوافز الوصفية لا تلعب دورا مفتاحيا في مسار السرد بل ترجع قيمتها إلى الخطاب الخاصّ الذي يصوغه السارد حول الصحراء.

تتبلور هذه الحوافز لا سيّما من خلال حديث السارد عن العرّاف أو الساحر. فذكر الأوصاف المتعددة للعرّاف القديم والعرّاف الجديد، لا يؤثر في مسار السرد ونموّه. فيقول من خلال حديثه عن العرّاف القديم: «كان عجوزا نحيلا طويل القامة، عُرف في القبيلة بتعلّقه الغامض باللون الأسود. يرتدي لثاما أسود وثوبا أسود، وسروالا أسود، وإذا خرج لزيارة الزعيم (اعتاد الساحر ألّا يخرج لزيارة أحد باستثناء الزعيم) وضع على منكبيه الهزيلين لحافا أسود اللون أيضا. يروي عنه العقلاء قولا في مديح هذا اللون الكئيب عندما وصفه بـ "سلطان الألوان" و"مغارة السرّ التي اختارها الجنّ ملجأ كما اختارتها الآلهة لتكون لهم وطنا". ولكن سرّ العشق لم يغب عن أهل الدّهاء، فردّدوا مثلا غامضا قالوا أنّه مستعار من الناموس الضائع، يؤكّد أن الخفاء منجم السحرة وكنز الشعراء. والخفاء لم يسكن اللون الأبيض العاري يوماا» (الكوني، ١٩٩٤: ٧٦).

كما أنّه يصف العرّاف الجديد للقبيلة «كان الساحر القديم قد تنحّى منذ زمن بعيد، ورقد في ضريح الحجارة بجوار أسلافه القدامى، فخلّف فراغا في القبيلة دام طويلا، ولم يعترف العقلاء بهذه الموهبة للساحر الجديد إلّا في السنوات الأخيرة. كان قصير القامة، نحاسي البشرة، يميل إلى بدانة منكرة، كئيب العينين، لا يحدّق في الفراق كثيرا، ولا يعشق السواد مثل سلفه المجيد، ولا يعترف به وطنا للآلهة، ولا يرى فيه مغارة للسرّ» (الكوني، ١٩٩٤: ٧٦).

فهذه الأوصاف عن الساحر أو العرّاف حوافز قارة ولكنّ لا تؤثّر في مسار السرد ولا نرى لها دورا في الأحداث التي تقع بعد هذه الأوصاف. وهذه الميزة ليست خاصّة بقصّة "الحيّة" بل نراها في كلّ قصص مجموعة "خريف الدرويش" وكذلك في كلّ روايات إبراهيم الكوني. يرى محمد الباردي في دراسته عن خصائص السرد في روايات الكوني أنّ مردّ توظيف هذه

Archive of SID

www.SID.ir

الأوصاف يعود إلى أمر أساسي وهو «أنّ السارد يعرض نفسه في أغلب الروايات التي كتبها إبراهيم الكوني باعتباره صانع سيرة الصحراء ومؤلّفها. فهو إذ يروي حكايات ويقدم شخصيات بشرية أو غير بشرية ويعبّر عن أحداث، إنما يكتب سيرة الصحراء. وإذ هو مؤلف السيرة وصانعها فإن صوته السردي يتجلى عاليا ويتحول إلى كائن لا نراه ولكننا نسمعه ونتبع أصداء صوته التي تهيمن على العالم الروائي. إن السارد في روايات إبراهيم الكوني يستبد بالنصّ وهو حاضر فيه حضورا مستمرا. يرفض أن يختفي وراء شخصياته أو أن يوهم بذلك. فهو المتصرف في القول اللاعب بالسرد. وهو في النهاية في وضع مريح يتيح له حرية واسعة للتحرك وتحديد المسافات بينه وبين مروياته. يبتعد ويقترب. يرفع صوته ويخفضه. يضيق الرؤية ويوسعها» (الباردي، ٢٠١٧).

والسحرة والعرّافين في قصص الكوني ورواياته من أبرز الشخصيات وأهمّها وقد لاتوجد قصّة للكوني تخلو من شخصية العراف. ولهذا، السارد في قصّة "الحية" حينما يصف الساحر، يترك السرد ويحاول كتابة سيرة السحرة وتقديم معلومات عن السحرة والموازنة بين السحرة القدماء والسحرة الجدد؛ فالساحر القديم كان عجوزا نحيلا، طويل القامة، مشهورا بتعلّقه باللون الأسود وكان يرى الخفاء منجم السحرة ووطنا للآلهة لكنّ العرّاف الجديد قصير القامة، لا يحدّق في الفراق ولا يعشق السواد... وقد يريد السارد بهذه الأوصاف التحوّل الذي حصل عبر الزمن في أهم شخصية الصحراء وهي شخصية السحرة لكنّ هذا التحوّل لم يتسبب في فقدان السحرة لمقدرتهم؛ فالساحر القديم والجديد مع تلك الفروق الظاهرية التي تنبع من تطوّر الزمن ومقتضيات كل عصر، احتفاظا بسرّ الصحراء وعرفا روحها وناموسها حقّ المعرفة.

ومهما كان قصد السارد من هذه الأوصاف فهي لا تخرج من كونها حوافز قارة لا تؤثر في مسار سرد أحداث القصّة ولا تمهّد للحوافز الديناميكية وحركية الأحداث.

وأخيرا يجب القول بأنّ التزام السارد بالحوافز القارة في قصة "الحيّة" أقلّ بكثير من التزامه بالحوافز الديناميكية وذلك لأنّ مجرى السرد وتعددية الأغراض في هذه القصّة اقتضت نوعا من الحركية، فالحوافز الديناميكية هي التي ضمّنت هذه الحركية للنصّ السردي في القصّة. والنقطة الجديرة بالذكر في مقارنة قصّة "الحيّة" بسائر قصص مجموعة خريف الدرويش هي أنّ هذه القصّة أكثر قصص هذه المجموعة اهتماما بالحوافز

Archive of SID

www.SID.ir

الديناميكية فلا نرى الحركية السردية التي نشاهدها في هذه القصّة في قصصه الأخرى في المجموعة. فالحوافز القارة الفاقدة للدور التمهيدي هي التي تسيطر على مجرى السرد في القصص الأخرى حيث أنّ السارد يخرج كثيرا ما من مجرى السرد ويتطرّق إلى وصف عقائد القبيلة والشخصيات الرئيسة وكذلك وصف الصحراء ومظاهرها الطبيعية.

العنصر المهيمن في القصّة

تأثّر الكاتب في قصّة "الحيّة" في توظيف العنصر المهيمن ببيئة حياته المحلية الثقافية وبيئته الأدبية. فالصحراء بمظاهرها الطبيعية والإنسانية تكوّن الجانب الثقافي من العنصر المهيمن عند إبراهيم الكوني كما أنّ أسلوب السرد التقليدي للكاتب يشكل الجانب الأدبي من التراث في العنصر المهيمن.

فالصحراء تحتلّ حيزا كبيرا في الرواية العربية، «والدافع إلى ذلك هو توجه الرواية العربية في العقدين الأخيرين إلى الاهتمام بالمحلية، بوصفها تحقق لها التخلص من هيمنة الرواية الغربية من جهة، وتؤسّس لرواية عربية، تساهم ـ إلى جانب الأنشطة الثقافية الأخرى ـ في معالجة الواقع، ورصد المتغيرات والمستجدّات فيه» (الباردي، ٢٠١٧). ويعدّ إبراهيم الكوني من الروائيين الذين تخصصوا بتصوير الصحراء في الروايات والقصص الليبية (رياض وتار، ٢٠٠٢: ٢١٦).

فبما أنّ الصحراء هي الجانب الثقافي من العنصر المهيمن في قصّة "الحية" فتدور العقائد والرؤى التي يطرحها الكاتب في القصّة حول هذا العنصر. فالصحراء هي العنصر المنسّق لسائر العناصر الثقافية في القصّة. فجميع الأوصاف لا تخرج من سيطرة عنصر الصحراء. فيدخل وصف التعاويذ والسحر والسَّحرة في الجانب العقائدي لأهل الصحراء كما أنّ تصوير الريح والسماء والقمر والأرض هو وصف للمظاهر الطبيعية للصحراء، وعندما يصف ملامح الشخصيات مثل الملامح الظاهرية للسحرة فتدور هذه الملامح أيضا حول الصحراء وتتناسق مع ميزات الصحراء.

ومن الألفاظ والأوصاف الكثيرة الاستخدام في هذه القصّة وقصصه الأخرى في مجموعة خريف الدرويش هي لفظة "الغموض". ويدور وصف الغموض حول محور الصحراء أيضا لأنّ الصحراء في رؤية السارد مكان مكتنف بالغموض وهذا الغموض يتبلور في كلّ مظاهر الحياة فيها. فالرسم الذي يراه العرّاف في عيني الولد رسم غامض ومجهول «يروى في القبيلة أنّ

Archive of SID

www.SID.ir

عرّافا عابرا رأى في عينيه رسما مجهولا...» (الكوني، ١٩٩٤: ٦٦). وحالات شخصيات القصّة غامضة ومجهولة. فتعلّق الساحر القديم باللون الأسود تعلّق غامض «عُرف في القبيلة بتعلّقه الغامض باللون الأسود» (الكوني، ١٩٩٤: ٦٩)، وابتسام الساحر ابتسام غامض «وعندما استنكرت الأمّ خروج الحية إلى العراء في فصل الشتاء ابتسم بغموض...» (الكوني، ١٩٩٤: ٦٩) واللون السرّي الذهبي الذي يظهر في عين الجمل عندما يهجم عليه الرجل ويضربه، لونٌ غامض «ورأى كيف احتقنت المقلة بالدم بعد زمن آخر. لم يكن دما، ولكنّه لون سرّي، ذهبي، غامض» (الكوني، ١٩٩٤: ٧٢) . والشبح الذي كأنّه يتخيّل للإبل حينما كان يلاحق امتداد العراء في الأفق ويستعد للهجوم على الرجل، شبح مجهول: «(الإبل) يشيّع رأسه إلى أعلى مستوى. يلاحق امتداد العراء في الأفق، كأنّه يحاول أن يتبيّن شبحا مجهولا» (الكوني، ١٩٩٤: ٧٢)، والحياء الذي يظهر على الرجل حينما يذهب إلى العرّاف الجديد ويريد إخباره بالقضية، حياء مجهول «لم يكتم السرّ عن الساحر طويلا. بعد أيام جاء إلى خبائه واستأذنه في مشورة. غالب حياءً مجهولا قبل أن يقول...» (الكوني، ١٩٩٤: ٧٧). فكلّ أوصاف الغموض هذه، تدور حول محور الصحراء لأنّ الصحراء هي الغامضة فكل شيء يوجد ويعيش فيها يتميز بهذا الغموض.

أمّا الجانب الأدبي في العنصر المهيمن والذي أستفاد الكاتب فيه من التراث الأدبي فهو طريقة السرد فالكوني أخذ طريقة سرده من التراث الأدبي فهي طريقة تقليدية للسرد. فالسارد في قصّة "الحيّة" والقصص الأخرى من مجموعة خريف الدرويش وفي رواياته الأخرى، يعلن أنه ليس موضوعيا ولا محايدا فهو سارد عليم، فطريقته للسرد طريقة قديمة حيث رؤية السارد رؤية ذاتية صرفة.

وتدور بعض العناصر الأدبية الأخرى في قصّة "الحيّة" حول هذا الجانب من العنصر المهيمن. فالحوافز القارة الفاقدة للبعد التمهيدي يدور كلّها حول ذاتية السارد في سرده؛ حيث يقوم السارد بوصف بعض المظاهر التي لا تؤثر في مجرى السرد ولا تمهّد للأحداث بل تعبّر هذه المظاهر عن رؤية ذاتية للسارد.

والجدير بالذكر أنّ السارد وإنّ له سيطرة على السرد ولا يُخرج نفسه عن مسير الأحداث ويعبّر عن ذاتيته ورؤيته الشخصيّة بصورة بارزة في السرد، لكنّ هذه السيطرة والرؤية الذاتية ليستا رؤية إنسان غريب عن الصحراء فالكوني يصف الصحراء ويسرد أحداثها وهو ابن لها وعالم واسع الإطلاع على بيئته ولهذا نراه وهو يعبّر عن رؤيته الخاصّة لكنّ هذه الرؤية عامّة لكلّ ليبيّ عاش في الصحراء.

Archive of SID

www.SID.ir

التغريب

التغريب من النظريات الأخرى التي طرحتها الشكلية في دراسة النصّ الأدبي، فالنص الأدبي شعرا أو نثرا، لا يسير على المألوف من اللغة والأساليب؛ بل ينزع إلى نزع الألفة أو التغريب. ويرى "شكلوفسكي" أن التغريب يحصل من ثلاث جهات: صناعة الحبكة والأسلوب ووجهة نظر الكاتب (كنت بيلر، ١٩٩٧: ١٤٩).

ففي قصص إبراهيم الكوني عموما وقصّة "الحية" خصوصا نلاحظ أنّ القاصّ يلتزم بالتزامه بالترتيب السردي التقليدي ذي البداية والوسط والنهاية، وربّما يعود السبب في هذا الالتزام إلى أنّ الكوني يعبّر عن مضامين شعبية وتقليدية في قصصه وهذا الأمر يقتضى السرد التقليدي أكثر من السرد الحداثي إقناعا للوعي العام.

لكنّ التغريب الحقيقي في قصّة "الحية" وسائر قصص إبراهيم الكوني في مجموعة خريف الدرويش، يتجلّى في وجهة نظر القاصّ وفي الأسلوب واللغة.

أولا: التغريب في وجهة نظر الكاتب:

من وجهة نظر الكاتب في قصّة "الحية"، نرى أنّه وإن ينظر إلى واقع الصحراء في قصصه لكنّه لا يصوّر واقعا بل يصوّر واقعا مؤسطرا.

فالسارد وإن يسرد حكاية رجل صحراوي لكنّ هذه الحكاية تحوطها الغرائبية والمناخات السحرية (بلحاج، ٢٠١٠: ١٨١). الحديث عن الجنية التي تسرق ولد الإنس، وعن الحيّة التي تلاحق الولد دائما وعن العرّاف الذي يقرأ النبوءات، كلّها يزيد من مستوى التغريب في وجهة نظر الكاتب. وهذه أيضا ميزة من ميزات قصص الكوني ورواياته. فالسارد في روايات الكوني وقصصه يجعل «الحدّ الفاصل بين الإنساني واللاإنساني وبين البشري والحيواني وبين العقلاني واللاعقلاني ليؤسّس عالم الأسطورة الذي يسعى إلى تشخيصه في هذه الأعمال الروائية» (الباردي، ٢٠١٧).

فالتغريب من حيث وجهة نظر الكاتب في قصّة «الحيّة» لا يختلف عن تغريب وجهة نظره في سائر قصص مجموعة خريف الدرويش. فالكوني في هذه القصة يعرض حياة أهل البادية بمظاهرها الواقعية وتقاليدها العريقة إلا أنّ هذا العرض التقليدي للمظاهر الواقعية تتصف بأجواء سحرية غريبة تنزع الألفة من هذه القصة.

Archive of SID

www.SID.ir

ثانيا: التغريب في الأسلوب واللغة:

يوظّف إبراهيم الكوني في قصصه ورواياته، اللغة الشعرية أحسن توظيف. فاللغة في قصّة "الحية" لغة شعرية أيضا. ونذكر هنا بعض الأمثلة لتبيين هذه اللغة الشعرية. حينما يصف السارد الولدَ وهو يرى الحية لأوّل مرّة وأمّه خارج الخباء: «رآها أوّل مرّة ليلا عندما هجع للنوم. ترك الأم تهمهم بتعاويذ المساء حول موقد النار، وذهب ليدفئ مرقده مبكرا. نفخ في يديه ليدفئ كفّيه بأنفاسه، طارد أشباحا مسلية رسمها لسان النار في سقف الخباء. وعندما نزل ببصره إلى أسفل، واستقر في زاوية الخباء الخلفية، كانت تنتصب هناك. تمدّ إلى أعلى جيدا لعوبا طويلا مثل رقبة الجمل، تؤمئ بلسان شره مشطور إلى نصفين، لها عينان ذهبيتان مثبتتان في رأس هو رأس جمل بلا أذنين، يتلاعب لسان النار في الموقد فتتلقاه العينان الذهبيتان لتبتدعا منه الق الإغواء. إغواء» (الكوني، ١٩٩٤: ٦٨). فهذه اللغة الشعرية المتمثّلة في إيقاعية الجمل والاستعارات والتشبيهات، تعتبر خير تمثيل للتغريب في اللغة القصصية عند الكاتب.

وفي موضع آخر من القصّة حينما يصف السارد الصحراء نرى هذه الشعرية: «خرج بعد أيام إلى العراء لقضاء حاجته. هدأ ريح الشمال ولكن الصقيع اشتدّ. من المساء تساقطت نيازك في أرض مجهول. واستوى القمر بدرا بهيّا» (الكوني، ١٩٩٤: ٦٨).

والكوني في رواياته وقصصه يستعمل لغة مجازية فيشخّص الطبيعة الجامدة كما يصوّر الحيوانات تصويرا تشخيصيا. فهو لا يطبع على الحيوانات طابعا عقلانيّا إنسانيّا لكنّه يصوّر خيرهم وشرّهم للإنسان تصويرا دقيقا مما يجعل القارئ يظنّ بأنّها تفهم كالإنسان. يصف السارد الجملَ وهو يستعدّ للهجوم على الرجل: «فقد استدار الحيوان بحركة لم يألفها في الجمال. استدار بخفّة غزال، وشجاعة أسد، ومرونة حيّة. في تلك الومضة انتزع المحراث من جوف الأرض، واجتثّ معه الحجر السفلي، ووجد نفسه يواجه رأسا لا ينتمي إلى رؤوس الجمال ولا الحيوانات التي عرفها، ولكنّه رأس سعلاة من أقبح سعالي الجنّ» (الكوني، ١٩٩٤: ٧٣-٧٤).

فتصوير الكاتب للحية في هذه القصّة يشبه تصوير الحيوانات في القصص الشعبية والأساطير: «وما لبث أن أخرجت له من الحفرة حية. كانت شعثاء، يكسوها شعر ذهبي كزغب فراخ الطير، على رأسها تاج كقرني غزال، ولكنّه تبيّن النتوء فوجده أذنين منتصبين مثل... مثل أذني حيوانه القبيح. انتصبت الحية في وجهه وبدأ جسمها يكبر طولا وعرضا. انتفخت حتى صارت كقربة، وارتفعت إلى أعلى حتى صارت في قامة مارد الجنّ. زفرت صوتا كريها

Archive of SID

www.SID.ir

حادًا، مثل ثغاء الماعز، وكشفت عن أنيابها الزرقاء. فزّ واقفا فوجد شبح الخطر معلّقا فوق رأسه بالضبط. قفز إلى الوراء بوثبة بطولية فملاحقة الغول برقبة مديدة كبدن الأفعوان. ركض عبر الوادي فأحس بالأرض تتزلزل تحت قدميه فعرف أنّ الغول يركض في أثره. اختبأ وراء شجرة رتم ضخمة، ولكنّ غول الجنّ عرف السبيل إليه...» (الكوني، ١٩٩٤: ٨٠).

ومن حيث الأسلوب هناك ظاهرة تغريبية أخرى وهي ظاهرة العتبات النصية التي تعتبر ظاهرةً فنية حداثية تميز روايات الكوني وقصصه. والعتباتُ تلك النصوصُ القصيرة التي تسبق المقاطع السردية، «إذ لا تكاد تخلو قصّة أو رواية من قصص وروايات الكوني من مجموعة من العتبات واضعها المؤلف هذه المرة وليس السارد. تمثل هذه العتبات النصية المرجعية الفكرية التي يعتمدها الكاتب في تأليف أعماله الروائية وهي مرجعية فكرية واسعة ومتنوعة. فهي نصوص دينية من القرآن الكريم والعهد القديم وإنجيل متى وإنجيل يوحنا وهي مصادر أدبية عربية قديمة (النفري، الحلاج، أبو حيان التوحيدي، ابن خلدون، ابن سينا، الجاحظ، ابن حوقل، المسعودي، ابن رشد، أبو منصور الثعالبي) ومصادر ثقافية أوروبية قديمة وحديثة (الشاعر الروماني أوفيديوس، هيرودوت، سوفوكليس، توماس مان، دانتي، جون شتاينبك، إدجار آلان بو) وهي دراسات تتعلق بالحضارة الليبية الإفريقية عامة (أوغستو توسكي "الطيور الليبية"، ابن فضل الله العمري "مملكة مالي وما معها"، هيرودوت "التاريخ") ودراسات في علم الإناسة (هنري لوت "لوحات تاسيلي"، روبارت موزيل "إنسان بدون خصال") وبعض أساطير الهنود الحمر نقلا عن جيمس فريزر، من أسطورة الطوارق) ونصوص صينية قديمة وبعض المؤلفات الفلسفية (نيتشه "هكذا تكلم زاردشترا")» (الباردي، ٢٠١٧).

وقد أصدر الكوني قصّة الحية بجملة من ابن خلدون في مقدمته وهي «ومثل ما يقولون: الحية تدلّ على العدوّ، وفي موضوع آخر يقولون هي كاتم السرّ، وفي موضع آخر يقولون تدل على الحياة» (الكوني، ١٩٩٤: ٦٥) فهذه العتبة النصّية التي انتقاها المؤلف يتيح للباحث قراءة تمهيدية تمكنه من تحديد الرؤية الفكرية للمؤلف وهذه الرؤية وإن تكون خارجة عن السرد لكنّها تعانق رؤية السارد.

ومن الدلالات التي يمكن استنباطها في قراءة هذه العتبة، هي أنّ سير القصّة من البداية إلى النهاية يتناسق تناسقا جميلا مع هذه العتبة النصية. فالقصّة تبدأ من ظنّ الشخصية الرئيسة بأنّ الحية يريد الفتك بها فهنا الحية تدلّ على العدوّ، ورمز للعداوة والموت. وفي

Archive of SID

www.SID.ir

وسط القصة قد تكون الحية كاتمة السرِّ؛ لأنّ سرّ الحية في وسط السرد كان غامضا، فمن جهة يبدو للقارئ في وسط السرد أنّ الحية عامل شرّ ومن جهة أخرى يشك القارئ في هذا الأمر حينما يقرأ نبوءة العرّاف الجديد في وسط القصّة حيث يقول «من أدراك أنّ الحية التي تراها ليست هي المارد الذي يقف على رأسك حرسا؟ من أدراك أن العدوّ ليس في الحية، ولكنّه في مكان آخر أنت عنه غافل؟» (الكوني، ١٩٩٤: ٦٥). فالحية تبقى كاتمة السرّ حتى نهاية القصة حيث تكشف شخصية القصة في النهاية بأنّ الحية كانت عامل خيرٍ لها. فالحية التي دلت على الموت في بداية القصّة تدل في نهايتها على الحياة.

فكل هذه القراءات والقراءات الأخرى التي يمكن أن تخطر ببال القراء تجعل هذه القصة والقصص والروايات الأخرى للكوني، ذات خصائص تغريبية للأسلوب.

Archive of SID

www.SID.ir

النتائج

بعد الدراسة الشكليّة في قصّة «الحيّة» من مجموعة «خريف الدرويش»، تتضح الإجابات على أسئلة البحث كما يلي:

الإجابة على السؤال الأوّل:

- تتكوّن القصّة من خمس وحدات غرضية كبرى وهي: عداوة الحية ومساعدة الأمّ ومساعدة العرّاف وعداوة الجمل. تربط الوحدات الغرضية الصغيرة (الحوافز) بين الأغراض الكبيرة للقصّة حيث تبدأ الحوافز تنمو وتتطوّر من خلال الأغراض الكبيرة حتى تؤدّي إلى لحظات التنوير ثمّ حلّها واحدة تلو أخرى.
- استعمل السارد الحوافز الديناميكية والحوافز القارة بيد أنّ الحوافز القارة في القصّة أقل بكثير من الحوافز الديناميكية وذلك لأنّ مجرى السرد وتعددية الأغراض في هذه القصّة اقتضت نوعا من الحركية، فالحوافز الديناميكية هي التي ضمّنت هذه الحركية للنصّ السردي في القصّة.
- تنقسم الحوافز القارة في القصّة إلى الحوافز ذات الدور التمهيدي والتي تمهّد للحوافز الديناميكية، والحوافز الفاقدة للدور التمهيدي التي يوظّفها السارد دون أن يكون لها أثر في مسار السرد ودور في الأحداث التي تقع فيما بعد. والسبب في توظيف الحوافز الفاقدة للدور التمهيديّ يعود إلى أنّ السارد يريد تقديم سيرة الصحراء من خلال سرده فهو صانع سيرة الصحراء ومؤلفها.
- تدل الموازنة بين الحوافز في قصّة "الحيّة" والقصص الأخرى من مجموعة "خريف الدرويش" أنّ التزام السارد بالحوافز الديناميكية في هذه القصّة أكثر من القصص الأخرى فلا نرى الحركية السردية لهذه القصّة في القصص الأخرى من المجموعة. فالحوافز القارة الفاقدة للدور التمهيدي هي التي تسيطر على مجرى السرد في القصص الأخرى حيث أنّ السارد يخرج كثيرا ما من مجرى السرد ويتطرّق إلى وصف عقائد القبيلة والشخصيات الرئيسة وكذلك وصف الصحراء ومظاهرها الطبيعية.

Archive of SID

www.SID.ir

الإجابة على السؤال الثاني:

- يأخذ العنصر المهيمن في قصّة "الحيّة" عناصره من بيئة الكاتب المباشرة ومن تراثه الأدبي. فالصحراء بمظاهرها الطبيعية والإنسانية تكوّن الجانب الثقافي من العنصر المهيمن عند إبراهيم الكوني كما أنّ أسلوب السرد التقليدي للكاتب يكوّن الجانب الأدبي من التراث في العنصر المهيمن. فالصحراء هي العنصر المنسّق لسائر العناصر الثقافية في القصّة. فجميع الأوصاف لا تخرج من سيطرة عنصر الصحراء عليها، كما أنّ السرد التقليدي يشكل الجانب الأدبي من العنصر المهيمن حيث يسيطر على هذه القصّة والقصص والروايات الأخرى للكوني. وتدور بعض العناصر الأدبية الأخرى في قصّة "الحيّة" حول هذا الجانب من العنصر المهيمن. فالحوافز القارة الفاقدة للبعد التمهيدي يدور كلّها حول تقليدية السرد في هذه القصّة.

الإجابة على السؤال الثالث:

- يبرز التغريب في القصّة من جانبين. الأوّل في وجهة نظر السارد والثاني في الأسلوب واللغة؛ فالسارد وإن يسرد حكاية رجل صحراوي لكنّ هذه الحكاية تحوطها الغرائبية والمناخات السحرية. أما التغريب في اللغة والأسلوب فيتجلّى في لغته الشعرية والمجازية، كما أنّ العتبات النصيّة في بداية هذه القصّة والقصص الأخرى من المجموعة، تزيد على غرابة أسلوب الكاتب.

Archive of SID

www.SID.ir

المصادر والمراجع

١. أكبري زاده، فاطمه؛ طيّبي، محمد (١٤٣٥هـ). «حوارية اللغة في روايات إبراهيم الكوني». *مجلة دراسات في العلوم الإنسانيّة*، السنة ٢١، العدد ١(٢)، صص٨١-١٠٤.

٢. البارودي، محمد (٢٠١٧م). «*خصائص خطاب السرد في روايات الكوني*»، http://www.startimes.com/f.aspx?t=14943345، (٢٠١٧/٧/٢٣م).

٣. البحري، محمد الأمين (٢٠١٥م). «عوالم السرد العجائبي عند إبراهيم الكوني، دراسة تحليلية لنماذج مختارة». *مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية*، لبنان، العدد٨، صص٢٧-٤٥.

٤. بخوش، علي (٢٠٠٨م). «إستراتيجية التلقّي في ضوء النظرية الشكلانية». *مجلة المَخبر*، العدد ٤، صص٦٧-٧٤.

٥. البدري، أحمد (٢٠٠٥م). «خصوصية تشكيل المكان في آثار إبراهيم الكوني الروائية، الرباعية نموذجا». *مجلة قصص*، تونس، العدد ١٣١، صص٧٩-٩٩.

٦. بلحاج، عبدالله (٢٠١٠م). «فضاء السرد في خريف الدرويش لإبراهيم الكوني». *مجلة معارف*، العدد ٩، صص١٨١-١٩٤.

٧. الخطيب، إبراهيم (١٩٨٢م). *نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيين الروس*. بيروت: الشركة المغربية للناشرين المتحدين.

٨. رياض وتار، محمد (٢٠٠٢م). *توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة*. دمشق: اتحاد الكتّاب العرب.

٩. سنفونة، علّال (٢٠١٧م)، «همس البراري صنعة الرواية عند إبراهيم الكوني»، http://www.arrafid.ae/arrafid/p15_10-2010.html، (٢٠١٧/٧/٢٣م).

١٠. الشاروني، يوسف (٢٠٠١م). *القصّة تطورا وتمردا*. ط ٢، القاهرة: مركز الحضارة العربية.

١١. شفيعي كدكني، محمدرضا (١٣٨٨ش). *موسيقى شعر*. ط ١١، طهران: انتشارات آگاه

١٢. ـــــــــــــــ (١٣٩١ش). *رستاخيز كلمات*. ط ٢، طهران: انتشارات سخن.

١٣. كرومي، لحسن (٢٠٠٩م). «العابر وهاجس البحث عن المكان الضائع، قراءة أولية لأعمال الكوني». *مجلة الخطاب*، المغرب، العدد ٤، ص١٤٣.

Archive of SID

www.SID.ir

١٤. كنت بينيت كلر، تودوروف (١٩٩٧م). *القصّة، الرواية، المؤلف؛ دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة*. ترجمة خيري دومة، القاهرة: دار شرقيات.

١٥. الكوني، إبراهيم (١٩٩٤م). *خريف الدرويش*. ط ٢، الأردن: المؤسسة العربية للدراسة والنشر.

١٦. لحمداني، حميد (١٩٩١م). *بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي*. بيروت: الناشر المركز الثقافي للطباعة والنشر.

١٧. يقطين، سعيد (١٩٩٧م). *تحليل الخطاب الروائي*. ط ٣، بيروت: المركز الثقافي العربي.

١٨. عثمان، أمين (٢٠١٣م). «تشكلات الأسطوري أبعادا ووظائف من خلال رواية المجوس للروائي اللّيبي إبراهيم الكوني». *مجلة الحياة الثقافية*، تونس، العدد ٢٤٤، صص٤٧-٥٧.

Archive of SID

www.SID.ir