

العدد الثاني والخمسون / يوليو / 2021

بناء البيئة القصصية في رواية نزيف الحجر لإبراهيم الكوني

د. فيصل عبد الله حسين حيدر - محاضر بقسم اللغة العربية - كلية التربية - جامعة بنغازي فرع المرج

المجلة الليبية العالمية



Global Libyan Journal

العدد الثاني والخمسون / يوليو / 2021

بناء البيئة القصصية في رواية نزيف الحجر لإبراهيم الكوني

ملخص البحث:

تناولت الدراسة في جانبها النظري مفهوم البيئة القصصية، من خلال الزمان والمكان السرديين. واستعرضت أهمية الزمن السردي وطرائق ترتيبه، وتقنيات ديمومته، وحاولت ربط إيقاعه بزمنية اللغة وطبيعتها. كما تطرقت إلى المكان في السرد من منظورات متعددة، كالملكية وجدلية الأنا والآخر والسلطة، والوصف لعالمي الإنسان والأشياء، والتقاطبات الضدية، والأبعاد المكانية. وقد تناولت الدراسة في جانبها التطبيقي النص بالتحليل والمقارنة لكل ما سلف، في محاولة من الباحث لاستجلاء فنية بناء المكان والزمان في نص الكوني (نزيف الحجر).

الكلمات المفتاحية: استباق، استرجاع، تيار الوعي، وصف، تقاطبات ضدية.

Research Summary:

In its theoretical aspect, the study deals with the concept of the narrative environment, through narrative time and space. It reviewed the importance of narrative time, methods of arranging it, and techniques for its durability, and tried to link its rhythm with the temporality and nature of the language. She also dealt with place in the narration from multiple perspectives, such as ownership, the dialectic of the ego, the other, and authority, and the description of the worlds of man and things, antagonistic polarizations, and spatial dimensions. In its practical aspect, the study dealt with the text by analyzing and approaching all that was preceded, in an attempt by the researcher to elucidate the art of building space and time in the text of al-Koni (stone bleeding).

key words: Anticipation, retrieval, stream of consciousness, prescribing, antagonistic polarizations.

المقدمة:

تعد هذه الورقة مبحثاً يضاف إلى مباحث عدّة، يكرّسها الباحث لدراسة جوانب من فن السرد الروائي لإبراهيم الكوني، وقد اختيرت رواية (نزيف الحجر) لتكون نموذجاً لهذه الدراسة، وسبق للباحث أن تناول أدب الكوني بالدراسة لنص آخر استخدم فيها التحليل الأسلوبي، والتحليل الفني للصورة الأدبية. وقد ارتأى الباحث أن يقسّم هذا البحث بعد المقدمة إلى تمهيد لدراسة البيئة الروائية، ثم مبحثين، اهتم في الأول ببناء الزمن: بمدخل نظري ودراسة تطبيقية قارب من خلالها أنماط الزمن ومفارقاته وإيقاعه في النص المدرّس. واهتم في المبحث الثاني ببناء المكان بمدخل نظري كذلك، ثم بدراسة تطبيقية، قارب من خلالها تقنيات تشكيل المكان، وأبعاده، وتقاطباته، ضمن الفضاء الروائي للنص، ثم خاتمة، وثبت لمصادر البحث ومراجعته.

التمهيد:

بيئة القصة "هي حقيقتها الزمانية والمكانية، أي كل ما يتصل بوسطها الطبيعي، وبأخلاق الشخصيات وشمائلهم وأساليبهم في الحياة"¹، وهي بلغة الفن: الجو والمحيط الذي يُبرز الشخصيات وتتحرك من خلاله، ويستعان في رسم البيئة القصصية بالوسائل نفسها التي تعين في سرد الحوادث ورسم الشخصيات، يلتقطها الكاتب بالمشاهدة والملاحظة أو مما يسمع أو من قراءاته، وقد ينسجها بخياله مسلطاً عليها قوّة الاختراع والإبداع، ومعتمداً في ذلك على تجاربه في الحياة، وهذا لا يكون لكاتب القصة التاريخية؛ لأن الأخير محكوم بالبحث عن بيئات أعماله في كتب التاريخ، حيث يعثر على أوصاف البيئة الطبيعية والاجتماعية، وحيث يلتقط أوصاف الملابس وأخلاق الناس وعاداتهم في تلك الفترة، وهو بطبيعة الحال لا يتقيد بما تقيداً تاماً، بل يستعين بما على تصوّر تلك الفترة التي يُعنى بها، ويترك لخياله اللمسات الفنية الأخيرة لصهر المادة ومزجها مزجاً تاماً كي تلائم حركة الحوادث والشخصيات². وبعض الروائيين في الرواية الحديثة "يصوّرون تصويراً كاملاً الحياة كاملة في عصر من العصور لا برواية ولكن بمجموعة روايات، وكثير منهم خصص نفسه لجانب واحد أو جانبين، كروايات البحر، وروايات الحياة الحربية، وروايات الطبقة العليا أو الوسطى أو السفلى، وروايات الحياة الصناعية والتجارية، أو الفنية، أو العلمية"³.

كذلك فقد حُصصت بعض الروايات للمكان، فوجدت روايات تختص بأقاليم خاصة وبنوع خاص من الناس في مكان ما⁴، ومن هذا النوع روايات الكوني - كالتّي بين يدينا - وهي تعالج عوالم خاصة داخل الصحراء ليست من عوالم الصحراء المحفوفة بالمدن على أطرافها بواحاتها وقوافلها التجارية، بل هي صحراء الكوني الخاصّة التي تقع في أقصى جنوب غرب ليبيا، وتمتد داخل الصحراء الكبرى حيث الطوارق ومعتقداتهم الفريدة، تلك الصحراء المليئة بالسحر وعالم الجان والأرواح وعالم غريب من البشر والحيوان لم نعتد على رؤيتهم من قبل، نراهم يتبادلون صورهم يتحدثون لبعضهم لغات لا يفهمها البشر، تمتزج في عالمهم الأسطورة

¹ نجم، محمد يوسف (1959)، فن القصة، بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر، ط 3، ص: 108.

² ينظر: المرجع نفسه، ص: 109.

³ أمين، أحمد (1957)، النقد الأدبي، القاهرة: لجنة التأليف والترجمة، ط 2، ص: 127.

⁴ ينظر: المرجع نفسه، ص: 128.

العدد الثاني والخمسون / يوليو / 2021

بالحقيقة، والواقع بالخيال، والجمادات بالأحياء، حيث نرى ظاهرة الأنيميزم (Animism)⁵ فاعلة في هذا العالم⁶. والكلام على البيئة كلام مطلق يحتاج فنيًا إلى التنبؤ؛ لذلك سنتكلم وضمن عناصر بناء الرواية عن بناء الزمان لوحده، ثم بناء المكان بعد ذلك، نستوضح مدلولات المصطلح وانعكاساته، ثم تقنيات التعامل من خلاله، ثم نتناول ذلك من خلال نزيه الحجر بدراسة تطبيقية.

بناء الزمن:

مدخل نظري:

إذا كانت الحياة اليومية تتكون فعلاً من حياتين: الحياة في الزمن، والحياة بالقيم، وسلوكنا يخضع للاثنتين. فإن ما تفعله الرواية بأكملها هو أنها تشمل أيضًا الحياة بالقيم، هذا إذا كانت رواية جيدة. إن عبارة (لقد رأيتها مدى خمس دقائق فقط، لكنها تستحق الرؤية) هذه الجملة الواحدة تمثل الخضوع بنوعيه. هذا يختلف عما تفعله الحكاية التي تحكي حياة في الزمن. والامتثال للزمن في الرواية أمر لا بد منه ولا يمكن أن تكتب الرواية بدونها. فالساعة فيها دائمًا موجودة، لكن قد يكتم الكاتب ساعته كما حاولت (إميليو بروني) في (مرتفعات وذرنج) أن تحيي ساعته، وكما قلب (ستيرن) ساعته في (تراسترام شاندي). أو كما فعل (مارسيل بروس) العبقري الذي ظل يغير العقيرين لدرجة أن بطله كان يقيم حفلة عشاء لعشيقته، ويلعب الكرة في الوقت نفسه مع مربيته في الحديقة. ومع ذلك تبقى كل هذه الطرائق قانونية⁷، طالما أن الزمن لا يلغى من الرواية؛ لأن التجرؤ عليه مخوف بالفشل إن لم يكن الفشل نهاية مقصده، ولقد كان فشل (جرترود شتاين) الروائية الوحيدة التي حاولت أن تلغي الزمن درسًا مفيدًا للجميع، فقد كانت تأمل أن تلخص القصص من طغيان الزمن، وأن تعبر فيه عن الحياة بالقيم فقط لكنها فشلت؛ لأن القصص إذا تلخص تمامًا من الزمن فلن يستطيع أن يعبر عن شيء إطلاقًا⁸.

إن الزمن الروائي زمن مكثف لا يتفق مع الزمن الواقعي الذي يمكن أن تستغرقه أحداث الرواية، وهذا يرجع للمنطق، فالروائيون يختصرون في كلمة واحدة أحداثًا قد تستغرق من الزمن الواقعي مدة طويلة، أي أن العمل الروائي يقوم على اختزال الزمن

⁵ الأرواحية Animism: يترجمها بعضهم بمصطلح (مذهب حيوية المادة)، ويعرفها بأنها: "الاعتقاد بأن لكل ما في الكون، وحتى للكون ذاته روحًا أو نفسًا، والاعتقاد بأن الروح أو النفس هي المبدأ الحيوي المنظم للكون". بعليكي، منير ورمزي منير (2008)، المورد الحديث، بيروت: دار العلم للملايين، ط 1، ص: 60. ويقابلها بعضهم بمصطلح (الإحيائية) ويعرفها بأنها: "هي الاعتقاد بوجود الأرواح، وأن أي نظام حي كان أو حتى المواد الجامدة أحيانًا تمتلك نوعًا من الروح". حسينية، مصطفى (2009)، المعجم الفلسفي، عمان، دار أسامة للنشر والتوزيع، ط 1، ص: 40. وهناك "تقتل عام بين الأقسام البدائية المعاصرة للاعتقاد بحيوية المادة، أي أن كل الأشياء المدركة، ما سكن منها، وما كان حيًا متحركًا، له أرواح، وأن لكل إنسان روح تغادر جسده مؤقتًا أثناء الأحلام وتُحيا عند الموت". السواح، فراس (2007)، موسوعة تاريخ الأديان، دمشق، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، ط 2، ص: 26.

⁶ ينظر: عبد المجيد، إبراهيم (1992)، الجوس: ملامح ورؤى (قراءة نقدية)، الكويت، مجلة العربي، أبريل، ص: 88 وما بعدها.

⁷ ينظر: فورستر، أ. م. (1960)، أركان القصة، ترجمة: كمال عياد جاد الله، راجعه: حسن محمود، دار الكرنك، ص: 37 وما بعدها.

⁸ ينظر: المرجع نفسه، ص: 53.

العدد الثاني والخمسون / يوليو / 2021

وتكثيفه، بحيث أنه قد تُمثّل الدقائق في الرواية حياةً شخصيةً بأكملها في الزمن الواقعي⁹. وهذا يعني أننا أمام زمنين: "زمن روائي مكثّف، وهو انعكاس مرآويّ مفلسف لزمن واقعيّ مزوج بقيم نخبها. هناك تباعد وتنافر على المستوى السطحي لمعايير المقارنة يحتاج لعمل توليفية يكون عمادها الوهم والإقناع بالوهم، ويقدر نجاح الروائيين في تحقيق عنصر (الإيهام)، أي إيهام القارئ بأن ما حدث في الزمن الروائي يمكن أن يحدث بالفعل في الزمن الواقعي، يكون نجاحهم في الإقناع بقدرتهم الفنية وإتقانهم للفن الذي ندبوا أنفسهم للإبداع فيه"¹⁰؛ لأن القارئ يؤخذ بالرواية عندما يزاوج إيقاع سردها تيار الوعي الحقيقي مزوجة دقيقة، ولأن من غير الممكن أن يكون دور الإيهام هو الإقناع بأنها وقعت، إنما وقعت في زمن متجانس على الرغم من عدم اتفاهه مع الزمن الواقعي الذي يمكن أن تقع فيه الأحداث. فاللحظة الروائية لا تدوم أبدًا، بقدر ما تستغرقه اللحظة في الحياة، والكاتب لا يستطيع ذلك ومن ثم لا يحاوله¹¹. وعدم إمكانية ذلك راجع إلى أن الرواية تقوم على (الحبكة الفنية) التي تتمثل أبرز ما تتمثل في: نمو الحدث، ولاشك في أن الزمن يغيّر من طباع الفرد فيظهره متناقضًا وعلى عكس ما هو، (فالأخلاق) السكونية لا وجود لها الآن بشكل من الأشكال، وما دامت الأخلاق نسبيّة والطباع تتبدل فإنه لا يمكن رسم شخصية روائية من خلال الزمن الواقعي؛ لأن الشخصية الروائية تتسم بأنها ذات ملامح ثابتة ومحددة، ولا بد أن تتم في زمن متجانس، زمن في غير واقعي ولكنه يوهم بأنه واقعي وحقيقي، أما الشخصية في الزمن الواقعي فلا يمكن أن تكون ذات ملامح ثابتة أبدًا¹². لقد رأيت (اليزابث دبل) أن الحبكة: ترتيب للفعل، ويسير الفعل من خلال وسط الزمن الذي لا غنى عنه فيستمد منه جميع مفرداته التي تُطوّر منه، كما تشكل البداية والوسط والنهاية مسيرة خلال التاريخ الزمني، وفي التدفق توجد السببية¹³. فمعنى أن تقصّ إذن "هو أن تدير زمنًا وأن تختار منظورًا وأن تنحاز إلى نموذجية أو طريقة"¹⁴.

لدينا إذن اختيار طريقة لإدارة الزمن، كما لدينا البحث عن تدفق يوجد السببية، وهذا يعني أن "الرباط الزمني الذي يشدّ الأفعال السردية لا يشكل صعوبة تذكر، لكن أمّ المشاكل نجدها عندما نحوض في البحث عن الرباط المنطقي"¹⁵. ويرى بعض النقاد أن للرواية زمنيّة مزدوجة، وهي هذه الزمنية المتخيلة الكامنة في بنيتها السردية الدالة الموحدة، وزمنيّة أخرى هي تجليها في لحظة زمنية حديثة واقعية محددة، وهناك بالطبع زمنية ثالثة هي زمنية قراءتها¹⁶. ومن جهة التطبيق البنائي للمبدع فهو تام الحرية في عرض أحداث روايته، وله في ذلك طرائق عدّة لترتيب الزمن، من أهمها:

⁹ ينظر: عيسى، محمود محمد (1991)، تيار الزمن: في الرواية العربية المعاصرة، مكتبة الزهراء، ط 1، ص: 29.

¹⁰ المرجع نفسه، ص: 29.

¹¹ ينظر: المرجع نفسه، ص: 29.

¹² ينظر: المرجع نفسه، ص: 29 وما بعدها.

¹³ ينظر: (1981)، الحبكة، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، العراق، وزارة الثقافة والإعلام - دار الرشيد للنشر، ص: 72.

¹⁴ إيفانكوس، خوسيه ماريّا بوتويلو، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة: حامد أبو حامد، مكتبة غريب، ص: 263.

¹⁵ براءة، محمد وآخرون (1981)، الرواية العربية واقع وآفاق، دار ابن رشد، ط 1، ص: 244.

¹⁶ ينظر: العالم، محمود أمين (1994)، أربعون عامًا من النقد التطبيقي - البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة، القاهرة، دار المستقبل العربي، ص: 13.

العدد الثاني والخمسون / يوليو / 2021

1- الاستباق أو الاستقبال Prolepse:

وهو "إشارة إلى حدث معين سوف يقع في القصة... وهو القفز على فترة معينة من زمن القصة، وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث، والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات الرواية"¹⁷. وهذه التقنية تتنافى مع فكرة التشويق، ومع مفهوم الراوي الذي يكتشف الأحداث في وقت روايتها، ويفاجأ مع قارئه بالتطورات¹⁸. لكن من وظائفها "التمهيد لأحداث لاحقة، أو التنبؤ بالمستقبل، أو الإعلان عما ستكون عليه مصائر الأحداث؛ لأنها لم تتم ولم تتحقق بالفعل، وإنما حدوثها هو محض احتمال"¹⁹؛ ومن ثم فإن الاستشراف يقسم إلى: استشراف تمهيدي واستشراف إعلاني²⁰.

2- الارتداد أو الاسترجاع Analepse:

وهو "استعادة ما مضى من أحداث بالقياس إلى الحاضر الروائي الذي تنطلق منه الرواية"²¹. إذ "يترك الراوي مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية، ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها. والماضي يتميز أيضاً بمستويات مختلفة متفاوتة من ماض بعيد وقريب، ومن ذلك نشأت أنواع مختلفة من الاسترجاع: استرجاع خارجي (يعود إلى ما قبل بداية الرواية)، واسترجاع داخلي (يعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص، واسترجاع مزجي (وهو ما يجمع بين النوعين)"²²، وزاد بعضهم الاسترجاع الجزئي والاسترجاع التام، ومنهم ميز في إطار الاسترجاع الداخلي بين نوعين هما: التكميلي والتكراري بحسب وظيفته في السرد²³، ويرى (ادوار الخراط) أنه حتى إذا حدث كسر على أسلوب الرجعة الزمنية، فهو واضح ومحدود ويحرص الروائي فيه على أن يضع يدك على أنه هنا سوف يحدث رجوع²⁴.

3 - الزمن النفسي - تيار الزمن (وهذا يدخل ضمن تيار الوعي Stream of consciousness):

وهو بناء يلجأ إليه الكثير من كتّاب الرواية المعاصرين. "والكاتب لا يتقدم من الآن الحالي إلى الآتي بل يقف فوق الزمن، ويدور ببطء على محوره، ليشمل الصورة جميعها"²⁵ وقد كان (جيمس جويس) أستاذاً لبناء الرواية على مفهوم الزمن، فكثيراً ما يعتمد على إحلال الواقع الشعوري - بما يحوي منذ ذبذبات الزمن الماضي، وما تحمله من أحداث - محل الواقع الزمني، ومن هنا يتسنى للصور القديمة أن تطغى على الصورة الجديدة لتكتمل التجربة الحالية وتغنيها بالتجربة الماضية، حتى أن ما يقع تحت حواسنا

¹⁷ الحاجي، فاطمة سالم (2000)، الزمن في الرواية الليبية - ثلاثية أحمد إبراهيم الفقيه نموذجاً، مصراته، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط 1، ص: 121.

¹⁸ ينظر: قاسم، سيزا (2004)، بناء الرواية - دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، القاهرة، هيئة الكتاب وناشرون آخرون، دط، ص: 65.

¹⁹ الحاجي، الزمن في الرواية الليبية، ص: 122.

²⁰ ينظر: أبو شاقور (2019)، صباح، ثنائيات زمانية في قصة الجذع المتوحش، طبرق، الملتقى الوطني الدولي الأول للأدب والنقد في ليبيا - أبحاث علمية محكمة، دط، ص: 954-953.

²¹ الحاجي، الزمن في الرواية الليبية، ص: 91.

²² قاسم، بناء الرواية، ص: 58.

²³ ينظر: الحاجي، الزمن في الرواية الليبية، ص: 92.

²⁴ ينظر: فاضل، جهاد، أسئلة الرواية: حوارات مع الروائيين العرب، الدار العربية للكتاب، ص: 13.

²⁵ عيسى، تيار الزمن، ص: 30.

العدد الثاني والخمسون / يوليو / 2021

في اللحظة الحالية قد لا يُعنى به إذا فيس بما تضيفه إليه ذاكرتنا، فالذاكرة إذن نقطة التلاقي بين الموضوعية والذاتية، والإحساس المباشر يعطينا اللحظة الحاضرة بما فيها من أحداث واقعية موضوعية بينما الناحية الذاتية، وكل ما يضيفه إليها وعينا، هي من صنع الذاكرة، أي: من استدعاء الماضي من خلال تيار الزمن الذي يشكل الشعور الذاتي²⁶. ويرى أصحاب (هذا البناء) أنه عندما ترتبط اللغة بالزمن يبدو عجزها عن تصوير مراحل الحدث وتطوير المشاعر، أما حين يتحرر المرء من الزمن فإنها تقوم بدورها خير قيام²⁷. ومن وسائل تنظيم حركة تيار الوعي في الرواية المستحدثات السينمائية، "ومعروف أن هناك وسيلة سينمائية أساسية هي وسيلة المونتاج، هذا إلى جانب وسائل فرعية تشمل على أدوات تنظيمية من مثل: المنظر المضاعف [عين الكاميرا]، واللقطات البطيئة، والاختفاء التدريجي، والمقطع، والصور عن قرب، والمنظر الشامل، والارتداد"²⁸. ويشير المونتاج بالمعنى السينمائي إلى ما يتوسل به من تقنيات لتوضيح تداخل الأفكار أو تداعيتها، من مثل: التوالي السريع للصور، أو وضع صورة فوق صورة، أو إحاطة مركزية بصور أخرى تنتمي إليها؛ وذلك لإبراز التآلف أو التنافر أو المضاعفة في الصور، ولتحقيق فيضان الأحداث، أو الاهتمام بالتفصيلات الذاتية أو الامتداد اللانهائي للحظة²⁹.

ويرى ميشيل بوتور في هذا الشأن أن "البناءات الزمنية هي في الواقع من التعقيد المضني، بحيث أن أمهر المخططات سواء أكانت مستعملة في تحضير العمل الأدبي أو في نقده، لا يمكن أن تكون إلا مخططات تقريبية عادمة الإلتقان، فعندما نعطي أهمية كبرى للترتيب الذي تقدم به المواد، فإن السؤال الذي لا بد من طرحه هو التالي: هل هذا الترتيب هو الوحيد الممكن؟ وهل تقبل هذه المسألة حلولاً أخرى؟"³⁰.

كما توجد طرائق فنية للتحكم في سرعة السرد، بتبطيئه أو تسريعه، أو كما يسميها جيرار جينيت: المدة أو الديمومة أو (سرعة السرد)³¹، ويتراوح إيقاع النص الروائي بين السرعة اللانهائية، وتمثل في (الثغرة الزمنية) [ومنهم من يطلق عليها الحذف]، عندما يجرُّ الكاتب على مدة دون ذكرها في النص، ويصل إلى توقف زمني كامل عندما يسير النص دون أي حركة زمنية، وهذا يحدث [غالبًا] في مقاطع الوصف، وتمثل في (الوقفة)³². ويمكن ذكر أربع تقنيات بارزة في تسريع الزمن وتبطيئه، وهي:

²⁶ ينظر: عيسى، تيار الزمن، ص 30 وما بعدها.

²⁷ ينظر: المرجع نفسه، ص: 113.

²⁸ همفري، روبرت (2015)، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة: محمود الريبي، القاهرة، المركز القومي للترجمة، العدد 2592، ط 1، ص: 93.

²⁹ ينظر: المرجع نفسه، ص: 93 - 94.

³⁰ بحوث في الرواية الجديدة (1982)، ترجمة: فريد أنطونوس، بيروت - باريس: منشورات عويدات، ط 2، ص: 106.

³¹ قسّم جيرار جينيت مقولات الخطاب السردية إلى: الزمن، والصيغة، والصوت. وقسّم الزمن إلى: الترتيب (الذي يحوي: الاستباق، والإرجاع، والسعة، والمدى)، والمدة التي قسّمها إلى: (التلخيص، والوقف، والحذف، والمشهد)، والتواتر: (الانفرادي، والتكراري، والتكراري المتشابه). ينظر: يقطين، سعيد (2012)، السرديات والتحليل السردية - الشكل والدلالة، الدار البيضاء - بيروت، المركز الثقافي العربي، ط 1، ص: 56 وما بعدها. وينظر كذلك: يقطين، سعيد (2005)، تحليل الخطاب الروائي (الزمن - السرد - التيقير)، الدار البيضاء - بيروت، المركز الثقافي العربي، ط 4، ص: 76 وما بعدها. وينظر كذلك: الرياحي، كمال (2005)، حركة السرد الروائي ومناخاته في استراتيجيات التشكيل، بيروت، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط 1، ص: 110.

³² قاسم، بناء الرواية، ص: 79.

العدد الثاني والخمسون / يوليو / 2021

1 - الخلاصة أو الملخص Summary:

وهي "مرور الروائي بسرعة على أحداث استغرقت فترة زمنية طويلة، ويقدمها لنا في مقاطع نصية قصيرة قياسًا بالزمن الذي استغرقتة"³³. وتقسم إلى خلاصة محددة بزمن معلوم، وأخرى غير محددة³⁴.

2 - الإضمار أو الحذف Ellipsis:

يشكل الإضمار "أسرع حركة سردية على الإطلاق، إذ هو يتمثل في قفز السرد على فترة زمنية من الحكاية بحيث لا يكون لها وجود في الخطاب. فمقولة الإضمار تشير إذن إلى أجزاء من الحكاية اختار الراوي إسقاطها لتسريع القصة وتكثيفه"³⁵. ومن أنواعه: الحذف المعلن، والحذف غير المعلن، والحذف الضمني³⁶.

3 - المشهد Scene:

وهو حالة التوافق التام والتساوي بين الزمنين، وله القدرة على كسر رتابة الحكاية بضمير الغائب، ويقوم على الحوار المعبر عنه من خلال الشخصيات، وتلتقي فيه اللقطات الأكثر قوة في القصة باللحظات الأكثر كثافة في النقاط الحاسمة³⁷.

4 - الوقفة: (PAUSE):

ويشير مصطلح الوقفة إلى "مواضع في القصة يتعطل فيها السرد، وتُعلّق الحكاية؛ ليُفسح المجال للوصف، أو التعليق، أو التأمل، أو غير ذلك من الاستطرادات التي تدرج ضمن ما يسمى بتدخلات المؤلف، فالوقفة تجسد إذن أقصى درجات الإبطاء في السرد"³⁸.

الدراسة التطبيقية للزمن:

ترتيب الزمن (المفارقات الزمنية):

وإذا كانت الحرية متاحة للكاتب في إبداعه، فكيف استخدمها الكوفي في بناء زمن زيف الحجر؟ نلاحظ في البداية أن الرواية تقوم على زمنين:

1. الزمن (الذي تجري فيه الأحداث الفعلية للرواية): أو الزمن الحاضر.
2. الزمن (الذي يستدعى أو يُسترجع عن طريق التذكُّر): أو الزمن الماضي (الاسترجاع).

³³ الحاجي، الزمن في الرواية الليبية، ص: 141.

³⁴ ينظر: المرجع نفسه، ص: 148.

³⁵ القاضي، محمد وآخرون (2010)، معجم السرديات، تونس ومدن أخرى، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، ط 1، ص: 29 - 30.

³⁶ ينظر: الحاجي، الزمن في الرواية الليبية، ص: 159.

³⁷ ينظر: المرجع نفسه، ص: 165 - 166.

³⁸ القاضي، معجم السرديات، ص: 478.

العدد الثاني والخمسون / يوليو / 2021

وهناك زمن آتٍ هو امتداد للزمن الحاضر للرواية وعبر صفحاتها، وفي رواية نزيف الحجر نجد أن الأحداث المحكومة فيها بالزمن الحاضر وقعت في الزمن الحاضر (المضارع للواقعي نسبياً): على مدار يومين احتوتهما الفصول:

- الأول: ونرى فيه أسوف يحاول الصلاة ثم يغير وجهته، والتبوس تتناطح أمامه وحوله، وتلك الصخرة العظيمة التي تحُدُّ سلسلة الجبال ينهض على طولها الكاهن العملاق، ويقف بجواره ودَّانه المقدس، وهدير محرك سيارة يسمع من بعيد³⁹.

- والثاني: ونرى فيه أسوف ينهي صلاته ويستلقي يتأمل النصب فوق رأسه، وهدير السيارة يقترب وأسوف ينهض ليضم شتات المعيز قبل وصول السياح⁴⁰.

- وفي الفصل الثالث: نرى وصول السيارة وغريان يسألانه عن الودان ضمن حوار طويل، ويغادران الوادي لتنفقد المنطقة ويستأنمانه على المتاع⁴¹.

- وفي الفصل السابع: يعود الرفيقان، ويُليحَّان على أسوف لمساعدتهما وهو يتمنَّع⁴².

- وفي الفصل السادس عشر: يُصِرُّ قابيل على اصطحاب أسوف من أجل استطلاع تواجد الودان في الجبال المجاورة، ويصلي أسوف لكيلا يظهر الودان، ثم يعودون والرفيقان غاضبان من أسوف⁴³.

- وفي الفصل العشرين: ينشب عراك بينهم ويصلب الرفيقان أسوف⁴⁴.

- وفي الفصل السادس والعشرين: يحدث الصراع ويذبح قابيل أسوف⁴⁵.

فإذن الفصول: (1، 2، 7، 16، 20، 26) حكمت أحداث اليومين في تسلسل انتهى بنهاية القصة. وهي تتضمن: انتظار قدوم الزائرين: (قابيل، ومسعود) + ثم انتظار قدومهما + ثم مقدمهما وذهابهما للاستكشاف + ثم عودتهما لاصطحابه معهما + ثم عودتهم والخيبة تملأ نفسي قابيل ومسعود، وصلبهما لأسوف + ثم ذبح أسوف بعد رفضه الاستسلام لرغبتهما.

³⁹ ينظر: المصدر، ص: 7، 8. [ويشار بالمصدر في البحث إلى: الكوني، إبراهيم (1426 ميلاد محمد ﷺ)، نزيف الحجر - رواية، مصراته: الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط 4].

⁴⁰ ينظر: المصدر، ص: 15، 16.

⁴¹ ينظر: الفصل الثالث كله.

⁴² ينظر: الفصل السابع كله.

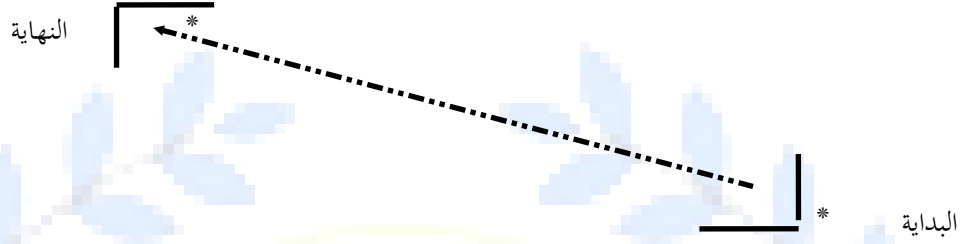
⁴³ ينظر: الفصل السادس عشر.

⁴⁴ ينظر: الفصل العشرون كله.

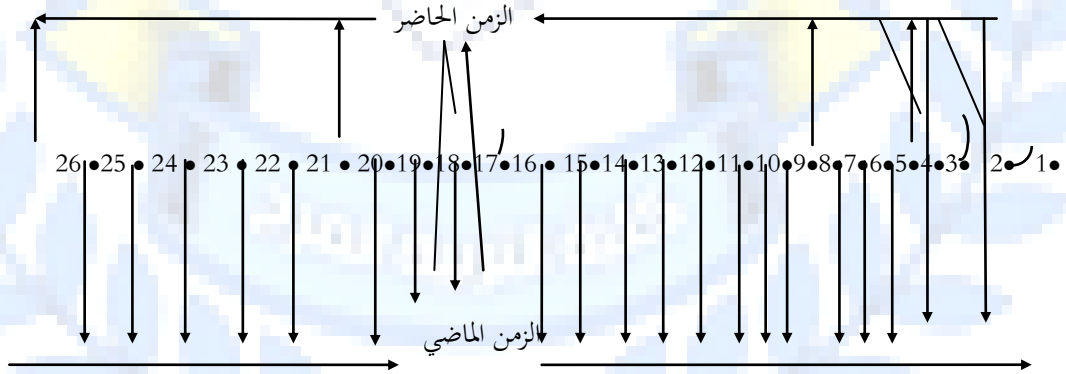
⁴⁵ ينظر: الفصل السادس والعشرون.

العدد الثاني والخمسون / يوليو / 2021

ويكون اتجاه الحركة الزمنية (لهذه الفصول) من البداية إلى النهاية وبشكل تصاعدي كما يأتي:



وتكون الرواية بفصولها: (الأول، والثاني، والرابع، والخامس، والسادس، والثامن، والتاسع، والعاشر، والحادي عشر، والثاني عشر، والثالث عشر، والرابع عشر، والخامس عشر، والسادس عشر، والسابع عشر، والثامن عشر، والتاسع عشر، والحادي والعشرين، والثاني والعشرين، والثالث والعشرين، والرابع والعشرين، والخامس والعشرين) قد بدأت قبل أحداث اليومين (وضمن الزمن المسترجع عن طريق التذكر)، وقد استبعد من ذلك الزمن الفصول: (الثالث، والسابع، والعشرون، والسادس والعشرون)؛ لأنها خالصة للزمن الحاضر، في حين تعدُّ الفصول: (الأول، والثاني، والسادس عشر) مشتركة بين الزمن الحاضر والزمن المسترجع. ويرسم تخطيطي توضيحي يمكننا ملاحظة الشكل الآتي:



• وتشير فيه الأرقام إلى الفصول في الرواية.

العدد الثاني والخمسون / يوليو / 2021

ولنا أن نعتبر الزمن متبدلاً يتَّسم بالتشظي بالتأكيد، خاصة وأن نقاط الرجوع إلى الماضي تختلف من فصل إلى فصل، أي أن هذا العمل الروائي لم يبدأ من النهاية ثم يعد إلى نقطة، ويرجع منها إلى النهاية مرة أخرى، بل تناوب رجوعه بين البداية والنهاية (أي بين الحاضر والماضي) لينتهي بالنهاية التي ابتداءً قُبلها في الفصل الأول وفي نقاط مختلفة، ونلاحظ أنه:

في الفصل الأول: يعود إلى طفولة أسوف من زمن الكهولة⁴⁶.

في الفصل الثاني: يعود إلى زيارة رجال مصلحة الآثار للمنطقة.

في الفصل الرابع: يعود إلى صبا أسوف وإلى حكاية أبيه له عن انتحار الودان.

في الفصل الخامس: يعود إلى شباب أسوف حين ذهب للبحث عن أبيه الذي وجده مقتولاً.

في الفصل السادس: يعود إلى شباب أسوف بعد وفاة أبيه، ولحاقه بالقافلة في العاشرة ليقايمهم بالبضاعة.

في الفصل الثامن: يعود إلى صبا أسوف وتعلمه صيد الغزال في العاشرة، ومحاولته صيد الودان في الخامسة عشرة.

في الفصل التاسع: يعود إلى شباب أسوف ومعركته مع الودان وتعلقه فوق الهاوية.

في الفصل العاشر: هذا الفصل استمرار للفصل السابق عليه في زمن الرواية الماضي.

في الفصل الحادي عشر: هذا الفصل استمرار للفصلين اللذين قبله في زمن الرواية الماضي.

في الفصل الثاني عشر: هذا الفصل استمرار للفصول التي قبله في زمن الرواية الماضي.

في الفصل الثالث عشر: في هذا الفصل يعود لقصة السيل وغرق أم أسوف وتمزق جسدها.

في الفصل الرابع عشر: في هذا الفصل تستمر الأحداث الموالية لقصة السيل في السنوات الثلاث التالية لها.

في الفصل الخامس عشر: يعود في هذا الفصل إلى قصة اعتقال أسوف وهربه.

في الفصل السادس عشر: يعود في جزء من أحداثه إلى قصة الإيطالي العجوز ورجال بورديللو قبل (ثلاثين عامًا)⁴⁷.

في الفصل السابع عشر: يعود إلى طفولة قابيل وقصته.

في الفصل الثامن عشر: يعود إلى صبا قابيل وشبابه.

في الفصل التاسع عشر: يعود إلى شباب قابيل وماضيه في الصيد.

في الفصل الحادي والعشرين: يعود إلى قصة الغزالة التي رفضت الهجرة (وهي قريبة من النهاية) وقصة العهد.

في الفصل الثاني والعشرين: يعود إلى ماضي جون باركر وقصته مع جلولي.

في الفصل الثالث والعشرين: يعود إلى رحلة الصيد بالطائرة وقتل قابيل أخته.

في الفصل الرابع والعشرين: يعود إلى قصة وليمة الودان.

⁴⁶ "ظهرت لحيته المكسوة بالبياض ورأسه المهدهد بالصلع". ينظر: المصدر، ص: 121.

⁴⁷ "تذكر كيف استقبله جنود الكابتن بورديللو في غات منذ ثلاثين عامًا". ينظر: المصدر، ص: 96.

العدد الثاني والخمسون / يوليو / 2021

في الفصل الخامس والعشرين: يعود إلى قصة مرض قابيل ورؤياه.

ونلاحظ: (من خلال الرجوع إلى الماضي) أن الكاتب لم يرجع إلى النقاط نفسها التي مرَّ بها إلا من باب الإشارة، كما في الفصل السادس عشر الذي لا يعتمد على التذكُّر أصلاً. كذلك يكاد التذكُّر يكون بشكل منتظم من الأقدم إلى الأحدث، فهناك فيه نوع من التسلسل، من الطفولة إلى الصبا إلى الشباب إلى الكهولة، قد شدَّ عن ذلك الفصل الثامن حين عاد بأسوف لسنته العاشرة، ثم صعد منها إلى الخامسة عشرة لتحكي له أمه بعدها قصة النذر. والفصل الثاني الذي لم يصرِّح فيه بعمره وإن كنت أُرجِّح - من الأحداث ولا سيما الفصل السادس عشر - أنه قبل سن الثلاثين. وهناك فصول استمرَّ تطوُّر الأحداث فيها في الزمن الماضي دون الرجوع إلى الزمن الحاضر، مثل الفصول: (9، 10، 11، 12). فتكون بذلك العودة من الحاضر إلى الماضي البعيد ثم الرجوع منه إلى الزمن الحاضر والعودة إلى الماضي في مرحلة أخرى وهكذا. وقد ينتقل من ماضٍ إلى ماضٍ آخر يشكِّل استمرارًا له أو تواليًا لأحداثه.

وكل ما تقدم هي ملامح الزمن المتشظي الذي بنى به القاص عمله الروائي، كذلك فقد ظهرت ملامح الزمن النفسي في مواضع عدة من السرد، وبخاصة في الفصول (الهاوية، وكلمة السر، والضب)، ومن ذلك على سبيل المثال خروج أسوف في تعلقه فوق الهاوية عن زمن الواقع ومعايشته الحالة الثالثة التي بين الحياة والموت⁴⁸.

كما لم تخل الرواية من استخدام لتقنية (الاستقبال)، وإن كان استخدامها في حدود ضيقة؛ لطغيان (الاسترجاع) على زمن النص، ومن ذلك استخدامه (الإعلان) عن وفاة الأب في قوله: "ولهذا أثر الأب أن يدسَّ قطع الرصاص في كهف الصيادين من باب الاحتياط ويذهب إلى صيد الودان أعزل، فمات تلك الميتة الفظيعة. ولو لم يحرص ألا يقع في يد الأعداء حيًّا وخبثًا البارود لليوم الأسود، لما مات بتلك الطريقة البشعة"⁴⁹، كما وظف الكاتب (النبوءة) لتهيئة الأحداث للحاتمة، فقد جاء في الافتتاحية (قبول الكاهن صلاة أسوف)⁵⁰، ثم مهَّد بفصل الرؤيا⁵¹ لمشهد قتل قابيل أسوف ذبحًا، لتتحقق النبوءة في فصل نزيف الحجر⁵²، فيذبح قابيل أسوف بعد صلبه، ويبارك الكاهن تضحية أسوف، لينتهي النص نهاية مفتوحة تشي بطوفان يلوح في الأفق. قابيل كان للنبوءة أيضًا دور في رسم مصيره في فصل (اللقيط)⁵³ الذي تنبأ له بأكل لحم ابن آدم كبيرًا.

تقنيات التبطيء والتسريع (سرعة الزمن):

⁴⁸ . ينظر: الفصول: (9، 10، 11)، ص: 59 - 82.

⁴⁹ المصدر، ص: 37.

⁵⁰ ينظر: المصدر، ص: 15.

⁵¹ ينظر: المصدر، ص: 155 وما بعدها.

⁵² ينظر: المصدر، ص: 161 وما بعدها.

⁵³ ينظر: المصدر، ص: 101 وما بعدها.

العدد الثاني والخمسون / يوليو / 2021

وهناك زوايا أخرى يمكن توظيف الزمن من خلالها. ولم يهمل الكاتب هذه التقنيات طالما أنها تتيح له سعة في التعامل مع الأحداث والشخصيات والبيئة ضمن الحكمة، وهي مصطلحات يتوحد عليها الزمان والمكان ويشتركان في إنشائها، وكانت صلة لها حجمها ومكانتها بين الزمان والمكان، ويمكننا النظر إليها أيضًا ونحن نقف على أعتاب الزمن أو من فوق المكان.

1. ومن هذه التقنيات (الحذف):

وهي تفيد الكاتب في تكثيف الزمن الروائي واحتواء الزمن الواقعي، وذلك من أجل السيطرة على نقاء الأحداث الهامة في الرواية والاحتراز من الزوائد التي تعاب عليه، ويحذف من خلالها أشياء كثيرة ويتغاضى عن أحداث لا يرى لها بالأ، ومن أمثلتها في نزيف الحجر: "بعد وفاتها قضى بضعة أسابيع في المرتفعات مع ما تبقى من الماعز"⁵⁴، و"في السنة الثالثة بدأ يهلك القطيع"⁵⁵، و"تذكر كيف استقبله جنود الكابتين بورديللو في غات منذ ثلاثين عامًا"⁵⁶، و"عندما جاء رجال مصلحة الآثار منذ سنوات بقافلة سيارات"⁵⁷، و"وماتت الأم متأثرة بلدغة أفعى بعد ولادته بأسبوع"⁵⁸. والأمثلة متعددة، ولعلنا نلاحظ أن الحذف يأتي في اتجاهين إلى الأمام وإلى الخلف، وذلك لمناسبة البناء الزمني للرواية الذي يتردد من الحاضر إلى الماضي وبالعكس.

2. ومن هذه التقنيات الخلاصة أو الملخص:

وفيها يميل الكاتب إلى إيجاز الزمن، إلا أن الإيجاز محدود ويختلف عن الإيجاز في (الحذف)، فإذا كان ذلك الإيجاز في الحذف يبيح حذف ما يحدث في سنوات أو شهور أو أيام، فإن هذا الإيجاز في اللقطة يأتي متداخلاً مع المكان بشكل متمازج، وفكرة الملخص تتمثل في أن الحدث يُختصر قدر الإمكان ولا يفصل؛ لذلك نرى حادثة كبيرة يمرُّ عليها الكاتب مروراً عارضاً بوصف أو بحكاية دون أن يطيل النظر أمامها، فيكشف الحدث فيها ويلخصه. ولهذه التقنية أيضًا ملامح ملحوظة عند الكوي في نزيف الحجر، من مثل: "طردته الصحراء بالجفاف فاضطر أن ينزل إلى الواحات ليحرب حظه مع الناس لأول مرة في حياته، فتزامن حجه إلى (غات) مع حملة الاعتقالات التي قام بها الكابتين بورديللو لشباب الواحات، ليجرهم إلى مرزق ويزج بهم بالمعسكر الذي هيأه لتدريب أبناء الاهالي، وتجهيز الحملة لغزو الحبشة"⁵⁹، و"كان إذا وجد طرفاً دسّه في المخلاة وخرج إلى المرتفع يحفر له قبراً ويدفنه"⁶⁰، و"كان الوادي مليئاً بجثث الأغنام. وكان يتفرج دون أن يتحرك حتى لذبحها، فهو لا يذبح ولا يأكل منذ حادثة الهاوية"⁶¹، و"في الليل ذهبوا للزاوية ونظموا حفلة ذكر جذبوا فيها حتى الفجر"⁶².

⁵⁴ . المصدر، ص: 89.

⁵⁵ . المصدر، ص: 91.

⁵⁶ . المصدر، ص: 96.

⁵⁷ . المصدر، ص: 16.

⁵⁸ . المصدر، ص: 101.

⁵⁹ . المصدر، ص: 97.

⁶⁰ . المصدر، ص: 88.

⁶¹ . المصدر، ص: 92.

العدد الثاني والخمسون / يوليو / 2021

3 . ومن بين التقنيات ما يسمى (بالمشهد):

وتبرز أكثر ما تبرز في مشاهد الصراع المشحونة، والحوار، وقد اعتمد الكاتب على المشهد لتأزيم الصراع، والدفع بالحدث إلى الأمام عن طريق الحوار، كما في فصول: زائر الغسق⁶³، وشيخ من الحملايا⁶⁴، ولن يشيع ابن آدم إلا التراب⁶⁵، والتمائم⁶⁶، ونزيف الحجر⁶⁷. كما استخدم الروائي الحوار المشهدي لعرض أفكاره، كما في فصل الأفيون مثلاً⁶⁸.

4 . ومن تلك التقنيات الوقفة:

(وهي مشتركة أيضاً بين المكان والزمان)، وأبرز أدواتها الوصف، ثم التعليق والتأمل. ويعمد فيها المؤلف إلى مساحة صغيرة من الحدث، ويقوم بتسليط الضوء عليها والإتيان بأدق تفاصيلها وتصوير كل زواياها، فيوسع بذلك هذا الزمان والمكان، ويجعل من المساحة الروائية كبيرة، وقد لاحظنا استعمال هذه التقنية في الفصول التي اعتمدت على الأحداث المحورية، ففي الافتتاحية مثلاً نرى وصفاً دقيقاً للمكان وقهينة لمسرح الأحداث⁶⁹، وفي الفصول: (9، 10، 11) مثلاً نجد نصاً متسلسلاً يصف المكان بدقة، ويُعطي كل أفعال الماعز ويصفها، ويصف الودان بدقة كذلك، ثم يحكي تفاصيل المعركة وكيف جذب الودان أسوف وأوقعه في الفخ، ويصف كل شيء له علاقة بهذا الحادث حتى تكتمل الرؤيا، كذلك وصفه لأشلاء أم أسوف حينما ذكر أن: "الرأس مهشم عار من الشعر. الأشجار تنفت الشعيرات الفضية القصيرة على رأسها الصغيرة، ولم يبق على الجمجمة سوى شعيرات متناثرة متباعدة، تعلوها طبقة من طين، العين اليمنى سقطت، التهمت الأبحار في الرحلة الوحشية وبقي مكانها شاعراً، فاغراً فاهاً. المقلة الأخرى تلمع وتحرق في السماء، وجد مع الرأس جزءاً من الرقبة تعلوه طبقة من الطين تيبس على الدم، أما الأطراف الأخرى: الأيدي، الأرجل، وبقية الجسد فعثر عليها متناثرة على طول الوادي"⁷⁰، فهنا نرى أن الزمن تباطأ وتوقف.

الإيقاع⁷¹:

⁶² . المصدر، ص: 94.

⁶³ ينظر: المصدر، ص: 19 وما بعدها.

⁶⁴ ينظر: المصدر، ص: 47 وما بعدها.

⁶⁵ ينظر: المصدر، ص: 117 وما بعدها.

⁶⁶ ينظر: المصدر، ص: 149 وما بعدها.

⁶⁷ ينظر: المصدر، ص: 161 وما بعدها.

⁶⁸ ينظر: المصدر، ص: 129 وما بعدها.

⁶⁹ ينظر: المصدر، ص: 8 - 9.

⁷⁰ . المصدر، ص: 87، 88.

⁷¹ لم نقصد بالإيقاع هنا المدة التي تعني سرعة القص، وتحدد بالنظر في العلاقة بين مدة الوقائع (الوقت الذي تستغرقه)، وطول النص قياساً لعدد أسطره أو صفحاته (ينظر: هنا العيد، مكي (1999)، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، بيروت، دار الفارابي، ط 2، ص: 82)، بل نقصد به سرعة الزمن قياساً بالحدث بالنظر إلى توتره ولغة السرد وزمنية الفعل/ الباحث.

العدد الثاني والخمسون / يوليو / 2021

ولتبدل نوعية الحدث ولغته انعكاس على إيقاع السرد في نزيه الحجر لا تخطئه عين ناقد. ونزيه الحجر من الأعمال الروائية المبنية على الحدث المأساوي وكتبتها ممن يرون أن "أي أدب عظيم أدب مأساوي... وغياب الموضوع المأساوي... [يقود إلى] مشكلة غياب الرؤية الفلسفية؛ لأن الرؤية الفلسفية بالضرورة هي رؤية مأساوية حتى لو تفاعلت"⁷²، ورواية من هذا النوع لا بد أن يتراوح إيقاع سردها بين القوة والضعف، والتراخي والنشاط⁷³، وبذلك تفرض على الكاتب تنوعاً لافتاً، فزراها في مواضع متراخية السرد وذات إيقاع بطيء، كما في: "أنهى صلاته، وألقى برأسه إلى الورا، متابعاً الجدار المنتصب فوق رأسه. كبير الجن يباركه. نظرت الغامضة من خلف القناع تنطق بالرضا والسكينة. والودان المهيب المتوج بقرنين ملتويين أيضاً يوافق إلهه، ويوحى بأنه قيل الصلاة، وفاز برحمة رب المعبود"⁷⁴. وواضح من النص المقتبس مدى السكون والطمأنينة اللذين يعمان نفس أسوف وهو ينهي صلاته، ويستلقي ليتأمل الوثن الذي يقف فوق رأسه ويحتلس من عينيه نظرة مباركة تنطق بالرضا والسكينة، والودان المهيب المتوج يوحى كذلك وهو واقف بجانب إله أنه موافق لحكمة صاحبه، وقد أجاز أسوف بالرحمة أيضاً. وهذا الإيقاع الهادئ المتحقق بتقنية المشهد يوحى به الجو العام للنص المقتبس وحركة الأشخاص وانفعالاتهم فيه، كذلك طبيعة اللغة المستخدمة في رسم اللوحة. ونجد السرد في مكان آخر يخرج عن طابع الحركة الساكنة إلى الحركة المتوسطة السرعة في غير اندفاع، ليناسب ذلك حالة الاستمتاع في المشهد والضحك بصوت عالٍ. الحركة تدفع الإيقاع للتسارع لكنه يظل في حدود الحدث المعتاد: "يفوز بلحظات راحة فيتسلى بمشاهدة الرسوم الملونة: صيادون ذوو وجوه مستطيلة وغريبة، يركضون خلف حيوانات كثيرة لم يعرف منها سوى الودان والغزلان والجاموس البري. في الصخور أيضاً نساء عاريات يحملن على صدورهن أثداء كبيرة، كبيرة جداً ولا تتناسب مع أحجامهن. فكان هذا المنظر يُضحكه، ويتصور أن الثدي يعيق المرأة عن المشي عندما تتحرك، فيستلقي إلى الورا ويضحك بصوت عالٍ يتردد صده الخفي في الكهوف المجهولة"⁷⁵. وهكذا يتغير الإيقاع بتأثير نوع المشهد. ونراه أعلى درجة منه في النص السابق في: "صرخ أسوف في هلع:

- لا .. لا أنا لم أذق اللحم. أنا لا أكل اللحم.

- لا تأكل اللحم؟ وماذا تفعل بحياتك إذن؟"⁷⁶

وتبعاً للحوادث يزداد الإيقاع عنفاً كما في النص الآتي: "بلغ به السفح المسلح بالأحجار السوداء. حاول أن يمسك بصخرة ولكنه أفلتها. ومضة أخرى، واعترضه حجر ناتئ. تعلّق به بيده اليسرى، واستمرّ يمسك الحبل باليد اليمنى. الحيوان الهائج يشدّ من جهة، وهو يتشبث بالحجر من جهة أخرى. أحسّ بأن يده تنسلخ وتنفصل عن كتفه ولكنه ضغط على نفسه ولم يتخلّ عن

⁷² عبد الصبور، جمعة (1978)، مع أديب محطّر لدرجة الدكتوراه، بنغازي، الثقافة العربية، ديسمبر، العدد 12، السنة 5، ص: 80.

⁷³ ينظر: نجم، فن القصة، ص: 86.

⁷⁴ المصدر، ص: 15.

⁷⁵ المصدر، ص: 9.

⁷⁶ المصدر، ص: 23.

العدد الثاني والخمسون / يوليو / 2021

الحجر. لم تمض لحظة أخرى حتى انسلَّ الحجر من الأرض؛ فمضى الودان يجرحها معاً، لم ينتبه أنه يجرُّ بيده اليسرى حجراً طويلاً إلا بعد أن قطع به مسافة أخرى... تخلَّى عن الحجر وأحسَّ بالحرق لأول مرّة. جسده ملتهب بالحرق، الأحجار تسلخ جلده بالجروح، سائل يغمر وجهه: العرق، وسائل يغمر ركبتيه وساقيه ويديه ومرفقيه: الدم⁷⁷. والأمثلة تتعدد بين المشاهد المتوسطة السرعة، والمشاهد السريعة، وقد يكون بطيئاً ثقيلاً يعبر منه الكاتب والقارئ معاً إلى مساحة الزمن النفسي (تيار الوعي)، كذلك الذي نجده عندما "وجد أسوف نفسه معلّقاً في نتوء صخرة في أعلى الجبل وساقاه تتدليان في الهاوية الأبدية"⁷⁸، واستمرَّ به الحال حتى خلَّصه الودان⁷⁹. وفي تلك الصفحات يكون الإيقاع أبطأ ما يكون في الرواية؛ إذ يصارع أسوف من أجل الصمود حيّاً وهو لا يكاد يرى أملاً.

لقد وظّف الكوي تقنياته الزمنية في توقيع سرده دونما تعسّف، بل وبتحرُّر من كل قيود قد تجعلها لا تتناسب والخطبة التي اختارها لروايته، من استعمال طريقة السرد المباشر إلى الطريقة التي عالج بها تيار الوعي والاسترجاع وغير ذلك مما أشرنا إليه. وقد كان توظيفه لتقنيات (التوتر الزمني بين الماضي والمضارع) ممتازاً يتناسب مع طبيعة الفصول، وللوقوف على ذلك بحثنا عن علاقة المضارع مع الماضي من خلال زمنية الفعل في مجموعة من فصول الرواية اختيرت بشكل مقصود، وهي:

1* الفصل الأول: وفيه سرد وحوار، وسرده وصف وحكاية، وقد اختلط فيه عنصر الاسترجاع والتذكر بعنصر الأحداث الحاضرة الدافعة بالحبكة إلى الأمام.

2* الفصل الخامس: وهو حكاية كله إلا جملة حوارية واحدة لم تلق رداً: "أبوك لا يغيب بلا سبب، لقد مضى أكثر من أسبوع على رحيله"⁸⁰. وكلُّ حكاياته مبنية على الاسترجاع.

3* الفصل السابع: وهو فصل حوارى ضمن الزمن الحاضر، وفيه وصف انفعالات.

4* الفصل التاسع: وأغلب مادته حركة، وفيه وصف.

- وكان بيانها على الوجه التقريبي من حيث حصر عدد الأفعال على النحو الآتي:

1* في الفصل الأول: الماضي: يقارب 64 فعلاً.

المضارع: يقارب 116 فعلاً.

؛ فتكون نسبة الماضي إلى المضارع = (1 : 1.8) تقريباً، إذ يزيد الماضي عن نصف المضارع بقليل.

وقد ورد فيه حوار ضمن التذكُّر، كان بيانه الجزئي:

الماضي: يقارب 22 فعلاً.

⁷⁷ . المصدر، ص: 66.

⁷⁸ . المصدر، ص: 68.

⁷⁹ . ينظر: المصدر، ص: 80.

⁸⁰ . المصدر، ص: 35.

العدد الثاني والخمسون / يوليو / 2021

المضارع: يقارب 19 فعلاً.

فتكون نسبة الماضي إلى المضارع = (1 : 0.8) تقريباً، وفيه غلب الماضي على المضارع، كما لاحظنا عدم وجود فعل الأمر في هذا الفصل، واستبدال صيغة الأمر الصريح في الطلب بعبارة: "الأجدر بك أن ..."⁸¹.

*2 في الفصل الخامس: الماضي: يقارب 67 فعلاً.

المضارع: يقارب 78 فعلاً.

فتكون نسبة الماضي إلى المضارع = (1 : 0.85)

*3 في الفصل السابع: الماضي: يقارب 64 فعلاً.

والمضارع: يقارب 43 فعلاً.

؛ فتكون نسبة الماضي إلى المضارع = (1.4 : 1) تقريباً، وفيه أفعال أمر صريحة.

*4 في الفصل التاسع: الماضي: يقارب 145 فعلاً.

والمضارع: يقارب 295 فعلاً.

؛ فتكون نسبة الماضي إلى المضارع (1 : 2) تقريباً، ونلاحظ وفرة الأفعال من كلا النوعين في هذا الفصل.

: ومن هذا البيان نلاحظ أن الكاتب يتحكم في إيقاع الأحداث على وفق طبيعة السرد، فإذا كان السرد يميل إلى الحركة أو وصف الانفعالات، يتغلب المضارع على الماضي؛ ليتناسب ذلك مع الحركة ونبذ الجمود من أجل تسريع الإيقاع، كما فعل في الفصل (التاسع)، وكذلك في الفصل (الخامس) من خلال وصف حركة أسوف في رحلته للبحث عن أبيه، وتوجسه من المفاجأة، غير أن النسبة تقل عما هو موجود في الفصل (التاسع) نظراً لعنف وجدّة المعركة التي خاضها أسوف مع الودان ومقاومة سقوطه في الهاوية؛ إذ لم يزد أسوف في الفصل (الخامس) عن المشي والهرولة أحياناً وتسلق الجبل، بالإضافة إلى الحالة النفسية.

والأمر كذلك ينطبق على الفصل (الأول)، إذ تُقارب نسبة المضارع فيه إلى الماضي النسبة المذكورة في الفصل (التاسع)، وذلك لما يحوي من حكاية أحداث تحمل حركة، كحركة التيوس أمام أسوف، ورعيه، وسرد ذكريات تحمل وصفاً للرسوم التي على الصخور، وما تنطق به من حركة، وإذا نظرنا إلى الحوار وحده في الفصل (الأول) سنتقلب المعادلة ونرى حظوظ الماضي أكثر، والسبب بسيط وهو أن حوار الرواية ذو طابع خاص، تميّز بالفصل بين الجمل الحوارية بتدخلات من (الراوي العليم من الخلف) بتعليقات تصف المتحاورين، وهذه سمة شائعة في كل الرواية؛ ولأن الراوي يقف خلف الشخصيات والحكاية تقع ضمن إطار الماضي سيتغلب الماضي على المضارع، بل يندرج تحت هذا النوع حتى الحوار الذي يقع في الأحداث الجارية من زمن الرواية، كما في الفصل (السابع)، والنسبة فيه مقارنة للنسبة الظاهرة في حوار الفصل (الأول) وللسبب نفسه؛ إذ يؤخّر سرد القاص الأحداث

⁸¹ المصدر، ص: 11 .

العدد الثاني والخمسون / يوليو / 2021

درجة عن الواقع الزمني للفعل السردى الخاص بها، فبدل أن يقف البطل يقول القائم بالسرد: (لقد وقف البطل)، بسرد غير مباشر.

وقد كان توقيع نريف الحجر مقسوما على مستويين بحسب لغة السرد:

1* إيقاع الحياة اليومية المثقل بنثرية الحياة: وهو يقلُّ في لغة الرواية لكننا نجد في بعض العبارات التي يتحدث بها قاييل ومسعود، مثل: "اسمع شن سَمَّاك ري... رد بالك من المتاع والزاد"⁸²، و"نفو ... و .. وهل تسمِّي لحم المعيز لحمًا"⁸³، و"نشارك أحرف يا عجوز النحس"⁸⁴.

2* وإيقاع في على مستوى التركيب الذهني والتركيب الوجداني، مثل: "دعاه الحيوان الخفي إلى رحلة، تاها معًا في الصحراء وهو يمتطي ظهره، عطش، وجاع، وحطَّم رأسه الصداق... ولكن الجوع كان أكفر من كل الأمراض. تملمت الدودة الشيطانية في أسنانه. فنهش رقبة الودَّان والتهم قطعة لحم، ولكن الحيوان لم يتوقف عن القفز بين أحجار الجبال، غرس أنيابه في رقبته ونهش قطعة أخرى، واستمرَّ ينتزع اللحم من جسده من دون أن يتوقَّف عن العدو، بل إن سرعته تتضاعف مع كل نهشة، حتى كَفَّت حوافره عن ملامسة الأرض وظلت طائرة معلقة في الفضاء، صعد الحيوان قمة جبل عالية، فاكشف أنه يجلس على ظهر رجل بائس لم يعرفه من قبل، نحيل الجسم، طويل القامة، تقطر من رقبته الدماء. وقبل أن يفيق من هول التحول، رفع الرجلُ نحوه وجهًا شقيًّا وقال له: (لا يشبع ابن آدم إلا التراب) ورمى به من القمة السماوية، فوجد نفسه يطير إلى الهاوية"⁸⁵.

- ويقوم توازن هذا النمط (بين الصورة والإيقاع)، بحيث أن الإيقاع يرافق الصورة منذ الولادة حتى الانطفاء، ولادتهما واحدة وموتهما واحد.

ونراه في مواضع أخرى يوازن بين (الحركة والإيقاع)، أي عن طريق الإيقاع المسرحي، وهذا ضمن إيقاع اللوحة الفنية: مثل: "أمسك به من لحيته، وجرَّ على رقبته السكين بحركة خبيرة ... لم يصرخ أسوف ولم يعترض، ولكن مسعودًا هو الذي صرخ، فتردَّد صدى الصرخة في القمم المجاورة. استجابات الجنيات بالنواح في الكهوف وتصدَّع الجبل. اسودَّ وجه الشمس وغابت ضفتا الوادي في المناهات الأبدية... ألقى القاتل بالرأس فوق لوح من الحجر في واجهة الصخرة، فتحركت شفتا أسوف، وتمتم الرأس المقطوع المفصول عن الرقبة: لا يشبع ابن آدم إلا التراب. تقاطرت خيوط الدم على اللوح الحجري. فوق اللوح المدفون إلى نصفه في التراب كتب بالتيفيناغ⁸⁶ الغامضة التي تشبه رموز تعاويد السحرة في كانو عبارة: أنا الكاهن الأكبر متخدوش أنيء

⁸² . المصدر، ص: 26 .

⁸³ . المصدر، ص: 24 .

⁸⁴ . المصدر، ص: 118 .

⁸⁵ . المصدر، ص: 157 - 158 .

⁸⁶ (التيفيناغ: أجدية الطوارق). هامش ص: 165 .

العدد الثاني والخمسون / يوليو / 2021

الأجيال أن الخلاص سيجيء عندما ينزف الودّان المقدّس ويسيل الدم من الحجر. تولد المعجزة التي ستغسل اللعنة، تطهّر الأرض، ويغمر الصحراء الطوفان"⁸⁷.

وبعد هذا العرض يمكننا القول إن إيقاع الرواية قد وقع تحت طائلة فعلين: فعل يحكمه الوعي، وآخر يبعث به اللاوعي، فقد كان الروائي واعياً تمام الوعي لمصادر الإيقاع وتقنياته واختيار ما يناسب منها لعمليتي السرد والحوار، إلا أن تجسّد رؤياه في كتاباته بالصورة والإيقاع جعل إيقاعه غير منتظم، ولا أقول مشوّشاً، بل منوّعاً تغيّرت أشكاله وتعددت مستوياته، وهذا التغيّر والتشكّل والتعدّد هو رؤيا أنبتها الزمن الذي أنبت الكوني؛ فجاء العمل انعكاساً مرآوياً للعصر، بفعل وعي المبدع ولا وعيه.

ثانياً بناء المكان:

مدخل نظري:

و"إذا كانت الرواية في المقام الأول فناً زمنياً يضاهاى الموسيقى في بعض تكويناته، ويخضع لمقاييس مثل الإيقاع ودرجة السرعة، فإنها من جانب آخر تشبه الفنون التشكيلية من رسم ونحت في تشكيلها للمكان"⁸⁸. ويصف بعضهم الرواية بأنها "عبارة عن بحر واسع فيه الكثير من التشابك في العلاقات بين البطل وبيئته. التشابك في الزمان والمكان وما شابه ذلك؛ ولذلك فهي تحتاج إلى جلسات منتظمة"⁸⁹. ونعلم كذلك أن "بيئة القصة هي حقيقتها الزمانية والمكانية"⁹⁰، غير أن "الزمن يرتبط بالإدراك النفسي، أما المكان فيرتبط بالإدراك الحسي... المكان ليس حقيقة مجردة، وإنما هو يظهر من خلال الأشياء التي تشغل الفراغ أو الحيز"⁹¹. ومن ثم "يختلف تجسيد المكان في الرواية عن تجسيد الزمن، حيث أن المكان يمثل الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية، أما الزمن فيتمثل في هذه الأحداث نفسها وتطورها"⁹². ومعلوم أن "أسلوب تقديم الأشياء هو الوصف. بينما يرتبط الزمن بالأفعال (الأحداث) وأسلوب عرض الأحداث هو السرد"⁹³. أي أن النص الروائي في جملته "ينقسم إلى مقاطع وصفية ومقاطع سردية (وأيضاً إلى حوار)، إنما الثنائية الأساسية هي بين السرد والوصف... وتتناول المقاطع السردية الأحداث وسريان الزمن، أما المقاطع الوصفية فتتناول تمثيل الأشياء الساكنة"⁹⁴.

وقد تناول الباحثون المكان في السرد الروائي من جوانب مختلفة، فمنهم من يرى أن المكان بصفة عامة ملكاً لأحد، ويمكن تقسيمه من هذا المنظور إلى: عندي: (المكان الذي أمارس فيه سلطتي)، وعند الآخرين: (مكان أخضع فيه بالضرورة لوطأة سلطة

⁸⁷. المصدر، ص: 165 - 166 .

⁸⁸ قاسم، بناء الرواية، ص: 103.

⁸⁹ .فاضل، أسئلة الرواية، ص: 123.

⁹⁰ .نجم، فن القصة، ص: 108.

⁹¹ . قاسم، بناء الرواية، ص: 106.

⁹² . المرجع نفسه، ص: 106.

⁹³ المرجع نفسه، ص: 106.

⁹⁴ المرجع نفسه، ص: 116.

العدد الثاني والخمسون / يوليو / 2021

الغير، وأنا أعتزف بهذه السلطة)، والأماكن العامة: (وهي ليست ملكاً لأحد معين، ولكنها ملك للسلطة العامة للدولة)، والمكان اللامتناهي: (ويكون بصفة عامة خاليًا من الناس، مثل الصحراء، وهذه الأماكن لا يملكها أحد وتبعد عن سلطة الدولة، وتصيح أسطورة نائية)⁹⁵. ومنهم من قسّم المكان إلى: المكان الإنسان: (كالمدين، والمنازل، والجوامع، والمقاهي...)، والأشياء: وهي عناصر من العالم الخارجي عن الإنسان كالأثاث، والصور الوصفية للطبيعة ودلالاتها، والوصف المتزقن: (الذي تبرز فيه علاقة المكان بالزمان)⁹⁶. ومنهم من يرى أن وجود الأرض قد ارتبط "بدورها حول نفسها، وارتبط بالتالي بمثنوية التعاقب بين الليل والنهار، وارتبط أيضًا بمثنوية التعاقب بين الشتاء والصيف باعتبار الربيع والخريف فصلين انتقاليين، ومنذ نشوء الحياة العضوية على سطح الأرض ارتبط النشوء بمثنوية الذكر والأنثى، وهناك مثنوية الحياة والموت، والماء والنار، والشمس والقمر"⁹⁷. وتأسيسًا على ذلك يمكن عد مثنويات مكانية مثل: الظاهر/ والمتواري، والداخل/ والخارج، والعالي/ والأسفل،⁹⁸ لمقاربة المكان السردى، وقد عُرفت هذه الثنائيات الجدلية أو التقاطبات الضدية بأنها "نمط من العلاقات اللغوية والمفهومية استخدمت أداة إجرائية لتحليل النص الإبداعي، ترى في الشيء ونقيضه دلالة على رؤى وتصورات فكرية تطرح صورتها في ظل مستويات المعرفة والحياة الإنسانية بأكملها"⁹⁹. هذه التقاطبات المكانية "بالأساس تجمع بين المكان وضده للكشف عن عمق العلاقات الثابتة بين ثنايا النص، وفي أعوارها، بغية عرض نموذج لإحدى القراءات التي يمكن أن يصنعها المتلقي مرادفًا لإبداع الكاتب، ووجهًا من وجوه التلقي والتقبل"¹⁰⁰. ومن أهم الثنائيات المكانية "ثنائية: (داخل/ خارج)، فلكل كائن حي إقليمه الذي يمثل مركز إشعاع بالنسبة إليه، ويتعارض مع العالم الخارجي الشاسع، وينطوي هذا التعارض على تعارض آخر هو ثنائية: (أنا/ الآخرون)"¹⁰¹. إن المكان الذي يعيش فيه البشر مكان ثقافي، "أي أن الإنسان يحوّل معطيات الواقع المحسوس وينظمها، لا من خلال توظيفها المادي لسد حاجاته المعيشية فقط، بل من خلال إعطائها دلالة وقيمة"¹⁰². كما يمكن مقارنة المكان من خلال إيجاد أبعاده المتعددة: كالبعد الذاتي النفسي، والبعد الاجتماعي، والبعد التاريخي الزمني، والبعد الفيزيائي، والبعد الهندسي، والبعد العجائبي الأسطوري، والبعد الديني، والبعد الكارثي، والبعد الجنسي، والبعد الترفيهي العبيثي...¹⁰³. ويعد "البعد الذاتي النفسي هو ذلك البعد العاكس لما يثيره

⁹⁵ ينظر: حسنين، أحمد طاهر وآخرون (1988)، جماليات المكان، الدار البيضاء، عيون المقالات للنشر، ط 2، ص: 61 - 62. من مقال: (مشكلة المكان الفني)، يوري لوتمان، ترجمة سيزا قاسم.

⁹⁶ ينظر: قاسم، بناء الرواية، ص: 123 - 158.

⁹⁷ خطّاب، أريج (2019)، المكان في الرواية الليبية في سرديات أحمد الفقيه، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1، ص: 67.

⁹⁸ ينظر: المرجع نفسه، ص: 68 - 78.

⁹⁹ الشيباني، بلسم محمد (2004)، الفضاء وبنيته في النص النقدي والروائي - رباعية الخسوف لإبراهيم الكوني نموذجًا، بنغازي، مجلس تنمية الإبداع الثقافي، ط 1، ص: 113.

¹⁰⁰ المرجع نفسه، ص: 113.

¹⁰¹ حسنين، جماليات المكان، ص: 63 - 64. من مقال: (مشكلة المكان الفني)، يوري لوتمان، ترجمة سيزا قاسم.

¹⁰² المرجع نفسه، ص: 64.

¹⁰³ ينظر: خطّاب، المكان في الرواية الليبية في سرديات أحمد الفقيه، ص: 16، 28، 33، 38، 44، 45، 46، 55، 58، 64.

العدد الثاني والخمسون / يوليو / 2021

المكان من انفعال سلمي أو إيجابي في نفس الحال فيه¹⁰⁴، فيما يعكس البعد التاريخي الزمني إسهام التاريخ الطبيعي في تشكيل الأمكنة بتشكيلات توحى بالغرائية. كما يستثمر الروائي "عناصر الفيزياء وتشكيلاتها في تشكيلة مكانه المتخيل، وما الشمس في حركتها، والضوء في امتداده وانكساره، والصوت في تردده، والخيال والظلال، إلا حركات تحكمها قوانين فيزيائية تعمل على خلق تشكيلات بصرية وصوتية لا تحطها العين"¹⁰⁵. أما البعد العجائبي أو الأسطوري فتبدأ عجائبيته "من الغرائبي، أو هي تمر بالغرائي وصولاً إلى العجائبي؛ فعندما يكون هناك تفسير فوق طبيعي (حلم، مخدرات، غش) تكون في الغرائبي. فالمتلقي يواجه عالماً وإن تشابه مع واقعه فهو مخالف له من حيث الدلالة، وهو يتساءل عن جدوى إنتاج هذا العالم التخيلي وقيمه التي لا بد كائنة فيه، وإن لم يتوصل إليها بسهولة، ومع التقدم في هذا العالم وإدراك جوانبه المختلفة، يجد نفسه ملزماً بقبوله وعدم إنكاره، مع احتفاظه بموقفه منه؛ إذ يراه عالماً فوق طبيعي؛ حيث تنظيمه وحركة أحداثه، وشخصه، ليست كما يتحرك اليومي في حياته، من هنا لا يملك إلا قبوله وإن اختلف معه، وعندما نلتزم بقبول ما فوق الطبيعي نكون في العجائبي"¹⁰⁶. ويعرف بعضهم الفانتاستيكي بأنه "جنس خطابي يتولد من التردد الذي يحصل للقارئ و/أو الشخصية، عندما يفاجأ بحدث يحرق قوانين العالم كأن يظهر الشيطان أو الجان أو مصاص الدماء فجأة، فيقف القارئ من الظاهرة أحد موقفين: إما أن يعتبر الخارق وهماً وخيالاً فتظل قوانين العالم على ما هي عليه، ويكون ما يمر به من قبيل الغريب. وإما أن يعتبر أن بالإمكان ظهور الشيطان، وإن في حالات نادرة، فيكون للواقع - آنذاك - قوانين مجهولة تتحكم فيه. وبذلك يكون القارئ في إطار العجيب. وتردد القارئ بين التفسيرين هو الذي يخلق الإيهام بالفانتاستيكي. وهذا يعني أن زمان الفانتاستيكي وجوياً هو الحال... [وقد] وطور روائي أمريكا اللاتينية مفهوم الفانتاستيكي عندما مزجوا بينه وبين النزعة الواقعية. فكان ما يسمى الواقعية السحرية"¹⁰⁷.

الدراسة التطبيقية للمكان:

في نيزف الحجر برز المكان مُمسرحاً بشكل ممتاز، يخدم كل الأساطير والرموز والعقائد التي استخدمها الكاتب في تكتيكه، فقد اعتمد الكاتب على رسوم جبال (أكاكوس) ومصوّرات جبال (تسيلي) في رسم البعد التاريخي الزمني¹⁰⁸ للمكان، وبناء الأحداث التي تصبغها بالبعد العجائبي الأسطوري¹⁰⁹. وتنتشر مصورات (تسيلي) على صخور جدران كهوف عديدة تغطي مساحة من هضبة التسيلي في الزاوية الغربية الجنوبية من ليبيا، (هذه الكهوف) استخدمها إنسان تسيلي القديم منذ حوالي (18 ألف سنة) مسكناً يحميه من عوادي الطبيعة، وتميّزت الرسوم بالإضافة إلى الجودة من حيث الإنجاز بالألوان الزاهية التي استعملت

¹⁰⁴ المرجع نفسه، ص: 16.

¹⁰⁵ خطّاب، المكان في الرواية الليبية في سرديات أحمد الفقيه، ص: 38.

¹⁰⁶ المرجع نفسه، ص: 45.

¹⁰⁷ القاضي، معجم السرديات، ص: 305.

¹⁰⁸ ينظر: مثلاً وصف النقوش الحجرية في فصل (الأيقونة الحجرية)، ص: 9.

¹⁰⁹ ينظر: مثلاً مشهد تحول أسوف إلى ودان وهروبه في فصل (راقده الريح)، ص: 93 - 94. كما ينظر: حديث أسوف عن محادثات الجن في فصل (الأيقونة الحجرية)، ص: 10 وما بعدها. وينظر: كذلك حلول الأب في الودان في فصل (كلمة السر)، ص: 79.

العدد الثاني والخمسون / يوليو / 2021

بتناسق، (وأهمها اللوحة التي) طولها يساوي عرضها (600 ياردة)، واللوحة بما خمسة آلاف من الرسوم الصغيرة أو التكوينات الفنية، وفي إحدى اللوحات التي عثروا عليها في هضبة تسيلي صورة لنساء هن ثدي واحد يؤكدن الأسطورة التي تحدّثنا عن الأمازونات¹¹⁰، (كما) نجد رسمًا لمخلوق أسطوري يبلغ طوله ستة أمتار، وإذا أمعنا النظر نجد أن هذا المخلوق يبدو كأنه رائد فضاء يرتدي بذلته، وقد أطلق البروفيسور (لوت)¹¹¹ على هذا النقش (الإله المريخي العظيم)¹¹². وليس هذا كل ما في الرسوم لكي اخترت منها أمودجين للتدليل فقط.

ولو نظرنا في صفحات الرواية، ونحن بالطبع لا نتوقع استنساخًا ساذجًا من الكاتب للأساس الواقعي، لو أنعمنا النظر في صفحاتها فسنعجد: "الرسوم تزيّن صخور الجبال والكهوف في الأودية الأخرى، في كل (مساك صطفت)...، صيادون ذوو وجوه مستطيلة غريبة يركضون خلف حيوانات كثيرة، لم يعرف منها سوى الودّان والغزلان والجاموس البري. في الصخور أيضًا نساء عاريات يحملن على صدورهن أئداء كبيرة. كبيرة جدًا ولا تتناسب مع أحجامهن، فكان هذا المنظر يضحكه ويتصوّر أن الثدي يعيق حركة المرأة عن المشي عندما تتحرك"¹¹³، ونحن غير معنيين هنا بدلالات الانطباع أو الشكل الذي أعاد رسمه الكاتب للنساء، لكنّه بالتأكيد قد وظّف الصورة برؤيا خاصّة قد نكتشف دلالتها وقد تظل محتجبة ضمن الجوّ العام للمشاهد. كذلك نجد: "الصخرة العظيمة تحدّ سلسلة الجبال وتقف في النهاية كحجر الزاوية، لتواجه الشمس القاسية عبر آلاف السنين، وقد رُيت بأبدع رسوم إنسان ما قبل التاريخ في الصحراء الكبرى كلّها، على طول الصخرة الهائلة ينهض الكاهن العملاق يخفي وجهه بذلك القناع الغامض، ويلامس بيده اليمنى الودّان الذي يقف بجواره مهيبا عنيدا، يرفع رأسه مثله مثل الكاهن نحو الأفق البعيد، حيث تشرق الشمس وتسكب أشعتها في وجهيهما كل يوم"¹¹⁴.

والمكان في الرواية ممسرحًا بطريقة تتضح أكثر ما تتضح في الفصلين: (لن يشبع ابن آدم إلا التراب، ونزيف الحجر). ويتضح في أحداث الفصول السابقة جليًا مدى حيوية الطبيعة، ومدى حركة الكاهن والودّان من خلال الصخرة، وهذا يعني أن المكان ليس جامدًا ويشارك في الأحداث بل يكاد يكون بطلًا من أبطال النصّ وشخصية رئيسة فيه، ويلاحظ القارئ أن الكاهن يحرك كل أحداث الرواية بسيطرة عليا، ويشرف من خلال الودّان على توجيه الشخصيات والأحداث؛ فهو يطلّ "محفورًا في الحجر الصلد وواقفا في قامته الطبيعية، بل يبدو أطول وأضخم من قامته الإنسان الطبيعية، ينحني قليلاً نحو الودّان المقدّس الذي يفوق

¹¹⁰ الأمازونات (الأمازونيّات Amazons): "عرق من المحاربات الإناث اللواتي عشن في ما يسمى الآن إقليم البحر الأسود جنوب شرق أوروبا... حاربت الأمازونات إلى جانب طروادة بعد موت هكتور بقيادة الملكة بنتيسيليا. كانت الأمازونات يقطعن ثديهن الأيمن لاستخدام أقواسهن بسهولة في المعركة. ولا يحتفظن إلا بالإناث، ولا يتصلن بالرجال إلا من أجل الإخصاب أو كأعداء". شابيرو، ماكس ورودا هندريكس (2006)، معجم الأساطير، ترجمة: حنا عبود، دمشق، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، ط 2، ص: 34.

¹¹¹ . بروفيسور (هنري لوت) نشر في باريس 800 لوحة منسوخة بالحجم واللون الأصليين لهذه الرسوم في غضون عام (1957)، وكان قد قام هو وأربعة رسامين ومصوّرين باستنساخها، وتبلغ مساحة اللوحات الثمانمائة حوالي 4500 م².

¹¹² . ينظر: السامرائي، عبد الجبار محمود (1978)، لوحات تاسيلي، بنغازي، الثقافة العربية، العدد (2)، السنة (5)، فبراير، ص: 88.

¹¹³ . المصدر، ص: 9.

¹¹⁴ . المصدر، ص: 8.

العدد الثاني والخمسون / يوليو / 2021

الوَدَّان العادي حجما¹¹⁵، لنراه في الفصل العشرين عند شفق قابيل لأسوف مهيباً لهذا الحدث، فالصخرة عالية ومهيبة من الخلف ليصعدها قابيل، وعندما عُلق أسوف على الصخرة ثم أعيد ربطه بالجبال "أصبح أسوف... مصلوباً منفرج الساقين والذراعين، جسده يغطي الوَدَّان الأسطوري المهيب، ويد الكاهن تلامس رأسه الحاسرة من العمامة ترتبت على رأسه"¹¹⁶. الصحراء أيضاً مسرحاً مهيباً للسرد ببعديها الفيزيائي والعجائبي؛ لتكون هي البطل بعوالمها التي يتحرك خلالها بشر الرواية، محكومين بقوانينها الصارمة وحدودها التي يمثّل الخروج عليها جريمة عقابها الموت أو الجنون، في هذه الصحراء في قلبها رمال ممتدة وصخور وحشية تلهب جسد أسوف بالحروق وتلهب جلده¹¹⁷، وفيها أشجار الشوك¹¹⁸، والشمس الجهنمية التي تكاد لا تبقى على ظل ولا ماء إلا في شكل سيل جارف يطيح بكل شيء، وينهش اللحم ويحطم الأوصال¹¹⁹، في هذه الصحراء الأشجار تحرّب ظلها¹²⁰، والحيوانات المكابرة فيها تنتحر¹²¹ ثم تنتقم وتكسر الرقاب¹²²، والجن يتسامرون ويغنون معا¹²³. إن صحراء نزيف الحجر ليست صحراء خاوية كالصحارى الأخرى، بل على العكس من ذلك، فهي تعجُّ بعوالم مكشوفة وعوالم خفية لا يدركها إلا أهلها الذين عاشوا بقوانينها ومواثيقها وطقوسها، والحيوان فيها ليس الحيوان المعاصر، بل هو الحيوان الطوطمي المرتبط بالعهود والمواثيق مع الإنسان، لكنها تبقى دائرة غير مغلقة على أشخاصها بل مقترحة على الخارج، ولكن الخارج الغريب لا يأتي إلا بالخراب والدمار بآلته الحديثة¹²⁴، ويبقى لها أن تجابه العبث بالغضب والجنون والموت، تحكم بها على من يتجرأ عليها، فالمكان إذن ذو بعد غير هندسي وغير سلمي بلغة من أوجدوا هذه التقسيمات، بل هو مكان حي مشارك في الأحداث ومعدها وتظهر روحانية المادة أو الطبيعة فيه واضحة، فالجنيئات مثلاً تستجيب بالنواح في الكهوف عند مقتل أسوف وصراخ مسعود، والجبل يتصدع، ووجه الشمس يسود، ووسطا الوادي تغيبان في المتاهات الأبدية، والسماء تسود والسحب تحجب الشمس شمس الصحراء والمكان يتحول في نهاية السرد إلى بعد كارثي¹²⁵. وهذا ملمح آخر لتقنيات الكاتب، فقد ربط المنظر بالطبيعة بوسيلة (التعاطف)، إذ جاءت كل الإشارات الطبيعية ملائمة للموقف، أمّا فيما يتعلّق بوصف الكاتب للمكان، فقد استخدم لكل حدث ما يناسبه من لغة الوصف، ففي المشاهد التي تستدعي وصفاً مفصلاً نجده يفصّل ويستخدم طريقة (عين

115 . المصدر، ص: 9.

116 . المصدر، ص: 121.

117 . ينظر: المصدر، ص: 66.

118 . ينظر: المصدر، ص: 88.

119 . ينظر: الفصلين: (13، 14).

120 . ينظر: المصدر، ص: 13.

121 . ينظر: المصدر، ص: 31.

122 . ينظر: المصدر، ص: 39.

123 . ينظر: الرواية فصلها الأول.

124 . ينظر: المصدر نفسه، ص: 148.

125 . ينظر: المصدر، ص: 165، 166. كذلك فقد شكّل انتهاك الإنسان مثلاً في الصيد الجائر للغزلان الذي اقترفه قابيل ورفاقه بعداً كارثياً آخر للبيئة القصصية. ينظر: فصل

(المجرة) مثلاً، ص: 111 وما بعدها.

العدد الثاني والخمسون / يوليو / 2021

الكاميرا)، وقد استخدمها الكاتب كثيراً في وصفه، سواء في وصف الأمكنة أو الحوادث، كحوادث الفصول: (9، 10، 11) التي (تحوّل) بعدها أسوف، ومشاهد الفصل: (العشرين) الذي صُلب فيه أسوف، وفي الفصول الأولى التي ظهرت أحيانا على شكل رسوم جغرافية، كما في الفصل الأول: "الصخرة تنتصب في نهاية الضفة الغربية للوادي عند التقائه بوادي (آينيس) فيكونان معا واديا واحداً عميقا واسعا، يستمرُّ منحدرًا نحو الشمال الشرقي، حتى يصب في (أبراهو العظيم) في (مساك ملّت)، الصخرة العظيمة تحُدُّ سلسلة الكهوف وتقف في النهاية كحجر الزاوية، لتواجه الشمس القاسية عبر آلاف السنين وقد زُينت بأبداع رسوم إنسان...¹²⁶، وقد مرَّ بنا مثل هذا في وصف تفاصيل اللوحة. ومن إبداعات الكاتب في هذه الرواية استعماله لهذه الطريقة (عين الكاميرا) عند بحث أسوف عن أبيه، حيث قضى أياً ما يقتفي الأثر، "وعندما وجد آثار الصراع مع الودّان في وادي (آينيس) أحسَّ بالقلق. تتبَّع آثار المعركة على طول الوادي، فوجد بقع دم لوثت الأحجار، وسقطت قطرات متباعدة على الرمل في قلب الوادي. لم يعرف ما إذا كان المجروح هو الودّان أو الأب. الآثار تظهر وتختفي، تنحرف يسارًا ناحية السفح الوعر المغطّى بطبقة الأحجار الشرسة السوداء، ثم تعود إلى القاع الرمي حيث تتناثر أشجار الطلح والأعشاب البرية تحت طلحة عالية. اشتدَّت المعركة؛ الآثار كثيفة وكبيرة ومتداخلة، هل يحاول العجوز أن يربط الحيوان المتوحش إلى جذع الطلحة العالية، ثم انتصر الودّان وجرجه عبر الوادي بضع خطوات؟ ثم... يا ربّي هل أمسك بقرنيه؟ هل فعل ما حدّره هو نفسه من فعله دائماً؟... انحرف نحو الجبل. الوادي ازداد عمقا، والجبال ازدادت ارتفاعا. آه.. إنه يستدرجه إلى تلك البقعة البشعة الغامضة"¹²⁷. وهكذا يسترسل في وصف المكان وآثار معركة شاهدها عبر الكلمات، حتى وجد أسوف العجوز "راقداً على ظهره، وجهه يتجه نحو السماء، ومقلتاه فارغتان، وملامحه زرقاء، يحوم عليه ذباب أزرق كبير الحجم، لا أثر لنزيف ولا بقعة دم باستثناء وجود خدوش في يديه الممدودتين بموازاة جسده"¹²⁸. لقد ظهرت عبقرية الكوني الوصفية من خلال تتبُّع آثار معركة مرَّ على وقوعها أيام، جعلنا من خلال الوصف نرى بعيني أسوف أو الراوي الذي يتحرك خلف أسوف يتتبَّع خطاه. تتبعنا معهما الأثر خطوة خطوة، وفي كل خطوة نرى أشياء ومن خلالها نرى أفعال حركة وصراع، إما قتل أو نجاة، لكن من ذا يموت؟ ومن ذا ينجو؟ كذلك فقد مرَّ بنا أسلوب اللقطة الموجزة كثيراً، ومن ذلك: "رافقه إلى الخلاء، واصطاد له غزالة أكلها في الليلة نفسها"¹²⁹. الصحراء كذلك مثلت فضاءً لا متناهياً لا يخضع لسيطرة أحد وبعيداً عن سلطة الحكومة وصالحاً للأسطورة. وهو فضاء مفرَّغ من عناصر المكان الإنساني كالمساكن وأماكن العبادة وغيرها، ومفرَّغ من وصف الأثاث كذلك، حتى عندما يتعرض السرد للكهوف وأماكن السكن، أو المدن (عند لجوء أسوف إلى غات في فصل: راقد الريح)، فقد أهمل الكاتب وصف الأثاث، واستعاض من الأشياء

¹²⁶ . المصدر، ص: 8.

¹²⁷ .الرواية فصلها الخامس.

¹²⁸ . المصدر، ص: 38، 39.

¹²⁹ . المصدر، ص: 106.

العدد الثاني والخمسون / يوليو / 2021

بوصف عناصر الطبيعة الصحراوية التي أولاهها اهتمامه، فيما اقتصر من المقتنيات على ذكر السيارة والطائرة وأسلحة الصيد دون وصفها.

جدلية الثنائيات المتضادة، وأهميتها في بناء المكان (التقاطبات / المثنويات المكانية):

والمكان له جدليته وتقاطباته في نريف الحجر التي تتنوع بتنوع السرد، ولعل أبرز جدلية فيها كانت لثنائية الألفة والعداء. فالصحراء عند والد أسوف مكان أليف، فالصحراء كنز، مكافأة لمن أراد النجاة من استعباد العبد وأذى العباد¹³⁰، وإن كانت مهرب أسوف ومقله، فقد رأيناه في لحظات حالكة السواد، وهو معلق بين الحياة والموت يقول في نفسه: "أُمُّه عجوز لن تغادر الكهوف، وأبوه مات، والدنيا صحراء... هل الابتعاد عن الناس جريمة ثمنها الموت؟ هل العزلة كفر بالله؟ ... لا معجزات في الصحراء"¹³¹، ونراها من منظور آخر عند قايل مزعجة معادية؛ فالشمس "قاسية منذ الصباح، النار جهنم، يا ربي أين نهرب منك يا شمس الصحراء"¹³². كذلك الأحجار، فهي تسلخ جسم أسوف بالجروح وتلهبه بالحروق. سوداء كأنياب شرسة، وتنهش ظهر أسوف. وفي ومضة نرى أسوف يحتضن حجراً ويتمسك به بيده اليسرى، حتى سلَّه من الأرض، ثم هو في مكان آخر يتعلَّق به بكل ذرات روحه أملاً في النجاة¹³³.

فالجديلية قائمة، والثنائية المكانية هنا تتراوح بين الأليف والمعادي، وهذا يعني أن دلالات المكان متحررة وتتغير باستمرار. غير أن جدلية الخارج والداخل مبتوت فيها؛ لأن الأبطال سواء أكانوا صيادين أو طرائد وفرائس نزعين إلى الفضاء المفتوح، في حين يمثل الداخل سجن أسوف، ومن ذلك (المدينة) في فصل: (راقد الريح)، ويقترن المكان المعلق كذلك بمرض قايل في فصل: (الرؤيا) الذي ضاجعه فيه كابوس النذير.

وتمثل الكهوف (لأسوف) بعد ذلك مكاناً أليفاً، حاول الهروب إليه في الفصل: (العشرين)، عندما أراد (قايل) صلبه، وهي كذلك له في الفصل: (الأول)، حيث يستريح ويتمتع برؤية الرسومات ويضحك، وكذلك هي محباً قطيعه كما في الفصلين: (الأول، والثاني)، ومسكنه هو وعائلته. وتتقاطع جدلية (الأليف / المعادي)، مع جدلية (المرتفع / المنخفض)؛ (المرتفع) مكان (معاد) لأسوف، عندما يقترن بالموت، كما في فصل: (ثمن العزلة) الذي بحث فيه عن أبيه، والفصول: (9، 10، 11) حيث واجه الموت، وفي الفصلين (20، 26) حيث صُلب وقُتل، في حين يتحوّل المرتفع إلى مكان أليف، كما في فصلي: (البنيّة)، و(راقد الريح)، ويكون فيهما (المنخفض) مكان معادٍ بعد أن كان في معظم فصول الرواية مكاناً أليفاً.

¹³⁰ . المصدر، ص: 28.

¹³¹ . المصدر، ص: 71.

¹³² . المصدر، ص: 47.

¹³³ . ينظر: الفصول: (9، 10، 20).

العدد الثاني والخمسون / يوليو / 2021

أما **المتناهي في الصغر** فلا نراه إلا ومضة، عند انحناء أسوف ومراقبته للوربقات الصغيرة، التي تغلق طبقة الطين لترفع رأسها من العدم مدفوعة بقوة الحياة، تهتك حجاب الظلام لتتعم بالفضاء والعراء¹³⁴. هذه الثنائية تكتمل **باتساع الصحراء وعالمها اللامحدود** الذي نرى دلالاته في مثل: "متأملاً الأفق البعيد"¹³⁵، و"تاها معاً في الصحراء"¹³⁶، و"يطير إلى الهاوية"¹³⁷، و"المتاهات الأبدية"¹³⁸؛ فالصحراء تقف في المقابل قيمة **متناهية في الكبر**.

ويقف المكان في جدلياته مواقف تبدو متناقضة في مواضع قريبة أحياناً، فيما يشبه **المفارقة التصويرية**، كما في: "الماء يهب الحياة للصحراء كما وهب الموت لأمه العجوز"¹³⁹. ومثل هذه الجدليات تصلح موضوعاً لدراسة مستقلة، وقد نظر لها عدد من المفكرين والنقاد، من أبرزهم (غاستون باشلار) في كتابه (جماليات المكان)، وفيه تناول البيت، والقبو، وعلاقة البيت بالكون، والأثاث، والأعشاش، والقواقع، والأركان، والمتناهي في الصغر، والمتناهي في الكبر، وجدل الداخل والخارج، وظاهرة الاستدارة¹⁴⁰. وقد كان تناوله لها من زاوية ظاهرية¹⁴¹. وبمقارنتها بما عندنا - بحسب الأحوال النفسية للأشخاص - نتبين وجود **جدلية المكان الأليف والمعادي**. وتدخل من ضمنها علاقات الأبطال (بالصحراء، والمدن، والأحجار، والودان، والماء، والآلات: السيارة، والطائرة، والخرطوش)، التي إن نظرنا إليها من جهة أسوف كانت أدوات تخريب معادية، بينما هي لقايل أليفة. وربما شكّل الموت والحياة ثنائية جدلية أخرى باعتبار الموت في زمن **الرواية حلول وتغيير للمكان**، فالأرواح في الصحراء لا تفتى وربما لا تستحدث، إذا نظرنا للطوطم على أنه **المعادل الرمزي** للأسلاف، وإلى الطوطمية على أنها عبادة أو تقديس للأسلاف. وفي **جدلية الداخل والخارج** تمثل الصحراء الخارج والمدن الداخل، والكهوف أيضاً تمثل الداخل. وفي **جدلية المرتفع والمنخفض** تتقابل الجبال والصحراء الرملية والوديان. وفي **جدلية المتناهي في الكبر والمتناهي في الصغر** نواجه الصحراء بعوالمها ومتاهاتها، في مقابل النباتات الصغيرة التي تحاول البحث عن مكان لها في هذه العوالم اللامتناهية، في حين يحتل الكهف عند أسوف **مدلول البيت والركن والعش والقوقعة**، والصحراء كذلك تبدو في بعض الفصول **قوقعة كبيرة** لأسوف في: (متخدوش، ومساك صطفت). وبظل **النصب الوثني** أقرب إلى الركن منه إلى دلالة القوقعة بالنسبة لأسوف. كذلك نخلص إلى تقاطع تكتيكات

¹³⁴ . ينظر: المصدر، ص: 90.

¹³⁵ . المصدر، ص: 18.

¹³⁶ . المصدر، ص: 157.

¹³⁷ . المصدر، ص: 158.

¹³⁸ . المصدر، ص: 165.

¹³⁹ . المصدر، ص: 90.

¹⁴⁰ . ينظر: (1987)، ترجمة: غالب هلسا، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط3.

¹⁴¹ "تعود الظاهرية أو الفيومينولوجيا إلى (أ. هوسرل)، وهي تقترح الاهتمام بالكيفية التي ينجز بها العمل الجاهز، ويستفيد التحليل الأدبي من الظاهرية بما تلح عليه من مقصدية وحس في الإنتاج، كما لعبت الظاهرية دوراً خاصاً في التأويل الأدبي، خاصة عند (ب. ريكور). علوش، سعيد (1985)، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، بيروت/ الدار البيضاء، دار الكتاب اللبناني/ سوشيريس، ط 1، ص: 144.

العدد الثاني والخمسون / يوليو / 2021

زمنية مع عناصر بناء المكان، وبخاصة في الوصف، من خلال التفصيل وعين الكاميرا واللقطة الموجزة، فقد اعتمد الكاتب على التفصيل في الوصف والحكاية للأحداث الهامة والمحورية، التي يعتمد عليها في الحكمة ونمو الحوادث. وأخيراً فقد صبغ الكتاب المكان بالروحانية، ونفخ فيه الحياة، وملكه زمام الحكم في السرد، وجعل له حكم القدر على الشخص، الذين تمثلت حريتهم في عيوثهم الفساد في الطبيعة وإبادتهم الحيوانات بالصيد الجائر، أو كما هو الحال عند أسوف بالتضامن والمقاومة السلبية، وللطبيعة بعد ذلك أن توظف مناخها فتنازياً، وبحسب إرادتها وردة فعلها تجاه الشخص؛ فالمكان في الرواية إذن هو أهم الشخصيات، ولعله الشخصية الرئيسة المحركة لكل الأحداث، في اتجاهات متوازية معها، أو متقاطعة، مؤثرة ومتأثرة.

الخاتمة:

من خلال ما تقدم تعرّفنا على تقنيات بناء الزمان وبناء المكان في السرد، وعلى عالم الكوني وبيئته الروائية التي تحركت فيها شخصه، وعرفنا أنه عالم خاص لا يشبه بقية العوالم، لقد أبدع الكوني في توظيف إمكاناته على هذا الوجه، الذي تبيننا من خلاله أن:

الزمن في الرواية لم ينحصر في الزمن الماضي والحاضر، بل كان لكل منهما درجات عميقة ومتباينة تخرج به عن منطق الواقع المعيش، فقد نجد الماضي بصورة الحاضر، وقد نجد الماضي ينقسم على أزمنة عدة، بعضها موغل في الماضي والآخر يحمل دلالات الحاضر، ويتولد بعد ذلك زمن نفسي يقيسه بمقاييسه الخاصة على وفق سيكولوجية الحدث والشخصية، وهذه النتائج فيما يخص الزمن لم تنحصر في جانب بناء البيئة؛ لأن الزمان فاعل في الحكمة، وفي السرد كونه فعلاً ذا طبيعة محسوبة، فالزمان الحاكم للرواية جعل متشظياً؛ ليربط نسيج الحكمة ومفاصلها، كذلك فهو ذو حركة سريعة مضبوطة نقاط الانقلاب والرجوع، ليخدم السرد القصصي، وهو إلى ذلك محكوم بشراكته للمكان في طبيعة البيئة القصصية؛ لذلك نجد تقنياته موظفة بشكل ممتاز، وممزوجة مع طرائق الوصف، كعين الكاميرا والتفصيل واللقطة من أجل التصوير السردى للأحداث والشخصيات، وقد ساعد على ذلك أن المكان في الرواية مسرح بطريقة ممتازة.

وقد وقّع الكاتب أحداثه وفضول روايته توقيماً يتناسب مع ما تقتضيه الحكمة وفعل التنامي الموصل إلى النهاية الروائية للأحداث. وقد استفاد الكاتب من مرونة التركيب اللغوي في أساليب اللغة العربية، ومن زمنية الأفعال ضمن هذه التراكيب لخدمة الإيقاع، وكان في صنعه هذا محكوماً بوعيه الإبداعي، ولا وعي يفرض نفسه على إبداعه انعكاساً للأفكار والقيم والمعاني المحركة لذات الكاتب والداعية إلى الخلق الفني.

وللكاتب توظيف فعال لأبعاد المكان وفضاءاته، وكذلك للتقاطبات الضدية للمكان، أسهم في حيويتها تطوّر نفسيات الأشخاص وتغيّرها؛ الأمر الذي أعطاهم فعلها المناسب، فنرى جدليات مختلفة أسهم فيها كذلك خوض الرواية في المسألة الوجودية، فالمكان فيها قد يظهر بشكل أليف أو معادٍ بحسب الأحوال والأشخاص، وهناك جدليات أخرى من أبرزها: ثنائية

العدد الثاني والخمسون / يوليو / 2021

الخارج والداخل، وثنائية المرتفع والمنخفض، والمتناهي في الكبر والمتناهي في الصغر، بالإضافة إلى مدلولات مكانية أخرى: كالتقويع والركن اللتين اتخذتا أشكالاً مغايرة في الرواية: في الكهوف، والصحراء الجبلية، ومجانبة التجمعات العمرانية والبشرية بشكل عام.

كما خلصنا من خلال توظيف الكاتب لمبدأ حيوية الطبيعة إلى أن المكان هو البطل الأول ضمن عوامله وجبريته، ثم يأتي بعده الشخص ككلهم أينما ارتضى لهم المؤلف.



العدد الثاني والخمسون / يوليو / 2021

ثبت المصادر والمراجع:

أولاً: مصدر الدراسة:

- الكوني، إبراهيم (1426 ميلاد محمد ﷺ)، نزيف الحجر - رواية، مصراته، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط 4.

ثانياً: قائمة المراجع:

1 - الكتب:

- أمين، أحمد (1957)، النقد الأدبي، القاهرة، لجنة التأليف والترجمة، ط 2.
- إيفانكوس، خوسيه ماريًا بوثويلو، نظرية اللغة الأدبية، ترجمة: حامد أبو حامد، د.م، مكتبة غريب، د.ط.
- باشلار، غاستون (1987)، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 3.
- برادة، محمد وآخرون (1981)، الرواية العربية واقع وآفاق، بيروت: دار ابن رشد للطباعة والنشر، ط 1.
- بعلبكي، منير ورمزي منير (2008)، المورد الحديث، بيروت: دار العلم للملايين، ط 1.
- بوتور، ميشال، بحوث في الرواية الجديدة (1982)، ترجمة: فريد أنطونيوس، بيروت - باريس: منشورات عويدات، ط 2.
- الحاجي، فاطمة سالم (2000)، الزمن في الرواية الليبية - ثلاثية أحمد إبراهيم الفقيه نموذجًا، مصراته، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط 1.
- حسنين، أحمد طاهر وآخرون (1988)، جماليات المكان، الدار البيضاء، عيون المقالات للنشر، ط 2.
- حسيبة، مصطفى (2009)، المعجم الفلسفي، عمان، دار أسامة للنشر والتوزيع، ط 1.
- خطّاب، أريج (2019)، المكان في الرواية الليبية في سرديات أحمد الفقيه، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1.
- دبل، إليزابيث (1981)، الحبكة، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، بغداد، وزارة الثقافة والإعلام - دار الرشيد للنشر، د.ط.
- الرياحي، كمال (2005)، حركة السرد الروائي ومناخاته في استراتيجيات التشكيل، بيروت، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط 1.
- السوّاح، فراس (2007)، موسوعة تاريخ الأديان، دمشق، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، ط 2.
- شابيرو، ماكس ورودا هندريكس (2006)، معجم الأساطير، ترجمة: حنا عبود، دمشق، دار علاء الدين للنشر

العدد الثاني والخمسون / يوليو / 2021

والتوزيع والترجمة، ط 2.

- الشيباني، بلسم محمد (2004)، الفضاء وبنيته في النص النقدي والروائي - رباعية الخسوف لإبراهيم الكوني نموذجًا، بنغازي، مجلس تنمية الإبداع الثقافي، ط 1.
- العالم، محمود أمين (1994)، أربعون عامًا من النقد التطبيقي - البنية والدلالة في القصة والرواية العربية المعاصرة، د.م، دار المستقبل العربي، دط.
- علوش، سعيد (1985)، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، بيروت/ الدار البيضاء، دار الكتاب اللبناني/ سوشيريس، ط 1.
- العيد، يمنى (1999)، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، بيروت، دار الفارابي، ط 2.
- عيسى، محمود محمد (1991)، تيار الزمن: في الرواية العربية المعاصرة، د.م، مكتبة الزهراء، ط 1.
- فاضل، جهاد (د.ت)، أسئلة الرواية: حوارات مع الروائيين العرب، د.م، الدار العربية للكتاب، دط.
- فورستر، أ.م. (1960)، أركان القصة، ترجمة: كمال عياد جاد الله، راجعه: حسن محمود، د.م، دار الكرنك، دط.
- قاسم، سيزا (2004)، بناء الرواية - دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، القاهرة، هيئة الكتاب وناشرون آخرون، دط.
- القاضي، محمد وآخرون (2010)، معجم السرديات، تونس ومدن أخرى، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، ط 1.
- نجم، محمد يوسف (1959)، فن القصة، بيروت: دار بيروت للطباعة والنشر، ط 3.
- همفري، روبرت (2015)، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة: محمود الربيعي، القاهرة، المركز القومي للترجمة، العدد 2592، ط 1.
- يقطين، سعيد: 1- (2012)، السرديات والتحليل السردى - الشكل والدلالة، الدار البيضاء - بيروت، المركز الثقافي العربي، ط 1.
- 2 - (2005)، تحليل الخطاب الروائي (الزمن - السرد - التنبير)، الدار البيضاء - بيروت، المركز الثقافي العربي، ط 4.

2 - الدوريات:

- السامرائي، عبد الجبار محمود (1978)، لوحات تاسيلي، بنغازي، الثقافة العربية، العدد (2)، السنة (5)، فبراير.
- عبد الصبور، جمعة (1978)، مع أديب يحضّر لدرجة الدكتوراه - بنغازي: الثقافة العربية، ديسمبر، العدد 12، السنة 5.

العدد الثاني والخمسون / يوليو / 2021

- عبد المجيد، إبراهيم (1992)، الجوس : ملامح ورؤى (قراءة نقدية)، الكويت، مجلة العربي، أبريل.
- 3 - المؤتمرات والندوات العلمية:
- أبو شاقور (2019)، صباح، ثنائيات زمانية في قصة الجذع المتوحش، طبرق، الملتقى الوطني الدولي الأول للأدب والنقد في ليبيا - أبحاث علمية محكمة، دط.

