الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية.

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي.

جامعة الجزائر2- أبو القاسم سعد الله-

كلّية اللّغة العربية وآدابها واللّغات الشرقية.

قسم اللّغة العربية وآدابها.

التعدّد اللّغوي والصوتي

في رباعية "الخسوف" لإبراهيم الكوني.

أطروحة لنيل درجة الدكتوراه في الأدب العربي. تخصّص: قضايا الأدب والدراسات النقدية والمقارنة.

إعداد الطالبة: **إشراف الأستاذ الدكتور:**

سامية عليوات **رشيد كوراد.**

السنة الجامعية:2016/2015.

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية.

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي.

جامعة الجزائر2- أبو القاسم سعد الله-

كلّية اللّغة العربية وآدابها واللّغات الشرقية.

قسم اللّغة العربية وآدابها.

التعدّد اللّغوي والصوتي

في رباعية "الخسوف" لإبراهيم الكوني.

أطروحة لنيل درجة الدكتوراه في الأدب العربي. تخصّص: قضايا الأدب والدراسات النقدية والمقارنة.

إعداد الطالبة: سامية عليوات. **إشراف الأستاذ الدكتور: رشيد كوراد.**

أعضاء لجنة المناقشة:

1- الأستاذ الدكتور: واسيني الأعرج (أ.ت.ع.) جامعة الجزائر2..... رئيسا.

2- الأستاذ الدكتور: رشيد كوراد (أ.ت.ع.) جامعة الجزائر2..... مشرفا ومقرّرا.

3- الأستاذ الدكتور: علال سنقوقة (أ.ت.ع.) جامعة الجزائر2..... عضوا مناقشا.

4- الدكتورة: حياة أم السعد (أ.م.أ.) جامعة الجزائر2..... عضوا مناقشا.

5- الدكتور: إبراهيم فضالة (أ.م.أ.) جامعة البليدة2..... عضوا مناقشا.

6- الدكتور: محمد طيبي (أ.م.أ.) جامعة البليدة 2..... عضوا مناقشا.

السنة الجامعية:2016/2015.

إهداء:

إليهما في شقاوتهما وفي براءتهما:

نور العينين ومهجة القلب:

ولديّ:

محمد الهادي وحسام غالي.

سامية.

كلمة شكر وعرفان:

الحمد للّه شكرا على آلائه، والصلاة على النبي محمد وآله، وبعد:

تحية تقدير وإكبار إلى الأستاذ الدكتور، الفاضل: رشيد كوراد على تكرّمه بقبول الإشراف على هذا العمل وعلى كلّ أوجه المساعدة التي أسداها لي في أوقات الشدّة. شكرا لكم أستاذي. نعم المشرف أنتم.

تحيّة خاصّة إلى المحترمين جداّ، الأساتذة الأفاضل:

- الشريف مريبعي: عميد كليّة اللّغة العربية وآدابها واللّغات الشرقية.

- الحوّاس مسعودي: رئيس المجلس العلمي للكلّية.

- حميد علاّوي: رئيس اللّجنة العلمية لقسم اللّغة العربية وآدابها.

وذلك على ما لمسته من لطف ولين في تعاملهم معي. نعم المسؤولون أنتم.

شكرا جزيلا لكم أساتذتي الكرام. لن أنسى أفضالكم ما حييت...

مقدّمـــة

مقدّمة:

استقطب موضوع التعدّد اللّغوي والصوتي اهتمام محلّلي شعرية الخطاب منذ تمّ التعرّف على المنجز الباختيني في نظرية الرواية، وخاصة ما تعلّق منها بحوارية الخطاب الروائي، المرتكزة على تعدّد اللّغات والأصوات الاجتماعية، وغياب وعي عام يمكن أن يشمل كلّ الأوعاء ويضطلع بتأطير خطاب مجموع شخوص الرواية كما تبدّت في كتابه "شعرية دوستويفسكي" الذي يقابل فيه صنفين من الرواية: حواري يتميّز بغياب وعي سردي يمكن أن يشمل وعي كلّ شخوص الرواية، وذاتي يغيب فيه هذا الشرط.

يتجلّى في هذا التمييز الموقف الجديد للكاتب إزاء الشخصية الروائية في الرواية المتعدّدة اللّغات والأصوات، وهو موقف يكمن بالذّات في المبدأ الحواري الذي يحترم بصرامة ويؤكّد استقلالية الشخصية عن الكاتب، وحريتها الداخلية.

بصرف النظر عن عدم إمكانية اقتصار "التعدّدية الخطابية" على شكل أدبيّ بعينه أو ثقافة محدّدة، أو مجتمع معيّن كما يقول باختين، أستطيع القول: إنّ طبيعة الإبداع الروائيّ عند الكاتب اللّيبي "إبراهيم الكوني" القائمة على مفارقة طبيعة رواية المدينة، باتخاذه من الصحراء بيتا للرواية، كان أوّل معطى موضوعيّ يتوفّر عليه هذا البحث بوصفه ركيزة يقوم عليها التصوّر العام للموضوع، ذلك أنّ تجربة الكوني الروائيّة تعكس منذ ظهور نماذجها الأولى: نزيف الحجر المجوس، التبر، مذهبا جديدا في مسالك الكتابة الروائية: أسئلة متن وأشكال تعبير ولغة خطاب، وذلك باتخاذها مجتمع الطوارق الذي ينتمي إليه كاتبها، الموضوع الرئيس والمركز الذي تدور في فلكه سائر المتون الحكائيّة لأعماله القصصيّة والروائيّة، كما أنّها تجربة تنطوي على رؤية عميقة ترنو نحو الحكاية في مفهومها النقليّ لأي حدث أو موقف أو فكرة، فمنقولات الحكاية في عالم الصحراء تبقينا في حوار مع هذه التجربة المتأصّلة في عمق مقولة "كان يا مكان" على نحو فريد، يزيد من تميّزها وجاذبيّتها أنّ "الكوني" يبرع في نحت لغة جديدة للحكاية لكي يخرجها من كلاسيكيّة المقولة إلى مزيج من رؤى خالدة تتّحد في معالمها الحكاية

والحدث مع اللّغة لتوائم بين هذا المزيج بما يكفل للفكرة وصولها إلى القارئ دون تعقيد أو مبالغة في تصوير حياة قاطعي المفازة والقفار.

إنّ روايات "الكوني" حالة عجيبة مع أنّها ظاهرة حقيقيّة كونها تتّصل بشخصه وبمحيطه الحقيقيّ، فهو يبني في سرده مضمون المجتمع الذي يعيش عمره سائرا خلف الدواب ليلتمس لنا بين معاناة أهل الرمل بعض الجماليّات التي تطرّز حياتهم، فهي تجربة كتابة تتبني على الحفر في الذاكرة الطوارقيّة بغية الكشف عن مخزونها التراثيّ في تنويعاته المختلفة: الاجتماعيّ، العقائديّ، التاريخيّ، الثقافيّ، والأسطوريّ. وتصوير واقع مجتمع الطوارق الراهن في ثابته كما في متحولّه الذي يسمه التأزّم نتيجة الصراع بين القيم: العراقة والحداثة، المحافظة والتحرّر، الارتحال بين أطراف الصحراء الكبرى وبداية التحوّل عنها والاستقرار في المدن.

هذا الوعي النظري بشروط الكتابة الروائية خصوصا والإبداعية عموما وبآليّات انجازها هو ما جعل "الكوني" صوتا متميّزا إبداعيا منذ مطلع التسعينات من القرن الماضي، وذلك من خلال إنشائه عوالم وأجواء خاصة مستوحاة من تراث الطوارق الدّال على هويّتهم التي يستمدّون من مختلف عناصرها العلامات الدّالة على خصوصيّتهم هم المنتمون إلى صحراء الأساطير والأسرار والغموض، حيث تتماسّ التخوم بين الواقع والمثال، المقدّس والمدنّس، المحدود والمطلق، الإنسان والطبيعة، الوجود والعدم، الحقيقة والأسطورة.

يحتفي "الكوني" في سياق احتفائه بالصحراء، بإنسانها الذي يتميّز هو الآخر بنزعته إلى حريّة بلا ضفاف في ممارسة طقوس وجوده، وإرادة ملحميّة متجدّدة في سعيه إلى تحقيق ديمومة الكيان، فتكون الكتابة عن ابن الصحراء نوعا من إضفاء القيمة على وجوده المهمّش دون أن يكون في قطيعة كلّية مع الآخر باعتبار أنّ مجتمع الطوارق نفسه متداخلا مع الآخر متداخلا في هذه الهجرة، وهذا التبادل، متداخلا بهؤلاء الذين يجيئون ويذهبون ويحملون معهم في جيئهم وذهابهم عبق الصحراء وخرز المدينة الملوّن وأقمشتها المزركشة.

ولعلّ في اختياري لرباعية "الخسوف" استدراجا واضحا لقراءتها على ضوء التصوّر الباختيني للتغاير الخطابي في الرواية انطلاقا من التعدّد اللّغوي والصوتي، فهي رواية انبنت على أسس فارقة جعلت منها رواية غير متجانسة تتطلّب قارئا متعدّدا لتفكيك خطاباتها المرموزة، وقد استثمرت حكاية قبيلة تحوّلت عبر سيرورة السرد إلى حبكات متشابكة تتعدّد في المكان والزمان ممّا نتج عنه تفاعل الخطابات واللّغات التي ترصد التفاعل الاجتماعيّ وتشي بجدلية العلاقات، فهي رواية لا تتوسل، من أجل إيصال خطابها، لغة واحدة وحيدة بل لغات متعدّدة وغير متجانسة، جعلت من الخطاب الروائيّ "للخسوف" خليطا من الأساليب واللّغات والخطابات، حيث يسعى السرد فيها إلى محاورة مختلف الأجناس الأدبية وغير الأدبية (التاريخ، الدين، الأخلاق، الأسطورة) وبذلك غدت لغة "الخسوف" هي التنوّع الاجتماعيّ للّغات والأصوات الفردية، مزيجا اجتماعيا بامتياز مشيّدا داخل فعل التبادل والحوار المتواصل بين اللّغات وأشكال الوعي المتجاورة.

لذلك سأقرأ هذه الرواية من منظور التعدّد على الصعيدين اللّغوي والصوتي اللّذين سمحا لها بتنسيق تيماتها وعالمها الحكائي وتجريب الطرح الباختيني بشكل مرن، بحيث لا أخضع النّص لقهر منهجي بالانطلاق من تصوّر إسقاطي، ذلك أنّ مفهوم التعدّد يرتكز على اعتبار اللّغة وعيا وليس تركيبا نحويا، أي أنّه ينظر إلى اللّغة –فضلا عن بعدها التواصلي– بوصفها نظاما رمزيا يشكّل رؤية الفرد للعالم. فإلى أي حدّ يتيح التعدّد اللّغوي بوصفه سمة لصيقة بالرواية الحديثة، تعدّدا في الأصوات وأشكال الوعي ليجعل من "الخسوف" رواية حواريّة؟

سأوظّف للسير في هذا المضمار المنهج السوسيو–نصي والقراءة الميتا–لسانية اللّذين وظّفهما باختين في قراءة أعمال "دوستويفسكي" و "فرانسوا رابليه" وذلك اعتمادا على الوصف الذي يتعامل العناصر المتحقّقة في النّص، والتحليل الذي يحيط بجزيئات الإشكالية كما بالقضايا الأساسية في الموضوع، والاستقراء الذي يكفل بناء الاستنتاج ويثمر في شكل استخلاصات كلّية يكون لها الدفع القويّ في رسم الملامح النهائيّة لنتائج البحث.

يتحرّك مفعول خطة هذا البحث على نطاق أربعة فصول بناء على التوزيع التالي:

مقدّمة: خصصتها لعرض الموضوع وبسط طبيعة البحث وإشكاليته وشرح خطّته والمنهج المعتمد في الدراسة.

الفصل الأوّل وهو نظري، قرأت فيه مفردات العنوان بما فيها من قضايا التعدّد اللّغوي والصوتي والسّمات الفنّية للرواية المتعدّدة اللّغات والأصوات كما وردت في التصوّر الباختيني لمفهوم الرواية الحواريّة في النماذج التي اشتغل عليها ومساهمة ذلك في إثراء مقولات الشعرية التاريخية وإجراءاتها المؤسّسة لخطوات المنهج الحواري في نقد الرواية.

الفصل الثاني حدّدت فيه الإطار الموضوعاتي للتعدّد اللّغوي والصوتي في الرواية موضوع الاختبار عبر تيماتها الأساسيّة وتوزّعته ثلاثة مباحث، لخّص أوّلها محتوى الرباعية، ودرس الثاني محدّدات الموضوع والمنهج الموضوعاتي، واختصّ الثالث بمعاينة تيمات الرباعية التي شكّلت الإطار العام للسجال الإيديولوجيّ المولّد للصراع في الرواية.

ودرس الفصل الثالث التشخيص الأدبيّ للغة الرباعية عبر ثلاثة مباحث، حلّل الأوّل منها التشخيص اللّغوي، ودرس الثاني صورة اللّغة والعناصر المشكّلة لها، واختصّ الثالث بدراسة الأجناس الأدبية وغير الأدبية المتخلّلة في نصّ الرواية.

ورصد الفصل الرابع تجلّيات التعدّد الصوتي في الرباعية وتوزّعته ثلاثة مباحث: حلّل الأوّل منها السرد المتعدّد وصيغ الخطاب، ودرس الثاني الأصوات الاجتماعية ورؤاها في الرباعية، بينما اختصّ الثالث بدراسة أنواع الكرونوتوب عبر تحليل علاقة الزمان بالمكان في بناء الحدث.

وجمعت الخاتمة نتائج البحث، ورصدت المحصّلة النهائية لاختبار المقولات النظرية على صعيد الممارسة التطبيقية.

في الأخير لا يفوتني وأنا أنهي هذه المقدّمة أن أجدّد شكري وامتناني للمشرف على هذا العمل الأستاذ الدكتور رشيد كوراد الذي قبل الإشراف على هذا العمل في منعرج صعب من مسار تشكّله، شكرا جزيلا، والشكر موصول لأعضاء لجنة المناقشة والحكم على جميل صبرهم وعلى ما بذلوه من وقت وجهد في القراءة وفي المناقشة.

الفصل الأوّل: الخصائص البنائية والفنية للرواية المتعدّدة اللّغات والأصوات.

1-مفهوم التعدّد اللّغوي والصوتي.

2-أصول رواية الأصوات وروافدها.

3-بنية التعدّد في رواية الأصوات.

3-1- التّغاير الخطابي.

3-2- الحوار والحوار الذّاتي.

3-3- التعدّد اللّغوي.

4- السّمات الفنية:

4-1- التّضاد الإيديولوجي.

4-2- استقلالية الأصوات الاجتماعية.

4-3- تعدّد السرّاد.

4-4- اتحاد الزمان والمكان.

1- مفهوم التعدّد اللّغوي والصوتي: أسّس باختين نظريّته في الرواية على أساس لغوي ذي بعد اجتماعي، فاللّغة عنده ليست بنية ساكنة، وليست نظاما مجرّدا، إنّما هي الملفوظات المجاوزة للدلالات المعجمية، فهو يقرّ باجتماعية الإنسان وبالتّالي اجتماعية اللّغة مادامت دلالة الكلمة، وفهمها من طرف الآخر/ الآخرين تتجاوز الجانب الفيزيولوجي المعزول وتتفاعل لإحداثها عدّة أعضاء، وهكذا يتحقّق الوعي الذاتي للفرد من خلال علاقته بأفراد فئته الاجتماعيّة، فالشخصيّة الإنسانيّة لا تصبح واقعية تاريخيا ومنتجة ثقافيا إلاّ إذا كانت منتمية إلى مجتمع وإلى ثقافة. لذلك فالرواية عنده « هي التنوّع الاجتماعي للّغات وأحيانا للّغات والأصوات الفرديّة تنوّعا أدبيّا.»[1]

وهكذا تقوم نظريّة باختين في الرواية على أساس التفاعل اللّفظي الذي يؤكّد الطبيعة المجتمعيّة لإنتاج الكلام « ذلك أنّ لكلّ كلمة وجهان، فهي بقدر ما تتحدّد بكونها صادرة عن شخص ما، تتحدّد أيضا بكونها موجّهة إلى شخص ما، إنّها تشكّل بالضبط حصيلة تفاعل المتكلّم والمتلقي.»[1] لذلك انتقد باختين المقاربة اللّسانية والمقاربة الصوتية للّغة واقترح بديلا لهما أسماه المقاربة الميتالسانية "Métalinguistique" التي تتجاوز المستوى الصوتي والنحوي للّغة لتعبر إلى عمق اللّغة راصدة حمولتها الإيديولوجيّة والاجتماعيّة، وهو ما يؤهّلها باقتدار، حسبه، لاستيعاب الطبيعة البنائيّة والتركيبيّة للرواية التي تسمح بالتعدّد اللّغوي في متنها "Plurilinguisme".

فالرواية في صميمها صورة عن اللّغة، وبما أنّ اللّغة عند باختين حوار مستمرّ بين المتكلّمين، في صورة التبادل الكلامي ، فإنّ الرواية بحكم آداتها هي تجسيد لهذا الحوار، فالمبدأ الحواري، هو قانون الرواية المتعدّدة الأصوات وأساسها الجمالي:« إنّ تطوّر الرواية يقوم على تعميق

1- M. Bakhtine, Esthétique et Théorie du roman, Ed. Tel, Gallimard, Paris 2004, P88.

1 - M. Bakhtine, le Marxisme et la Philosophie du langage, Ed.de Minuit, Paris 1977, P17.

الحوارية وتوسيعها وإحكامها، وبذلك يتقلّص عدد العناصر المحايدة، الصلبة التي لا تدرج في الحوار، فيتغلغل الحوار بالتالي إلى أعماق الجزئيّات وأخيرا إلى أعماق الذرّات في الرواية.»[1]

إنّ التعدّد اللّغوي وتعدّد الأصوات من المكوّنات المتحكّمة في الإطار النظري لتشخيص الخطاب داخل النّص الروائي سيرا مع الطرح الذي يرى أنّ استعمال الكلمات الأجنبية أو العاميّة ليس بالضرورة تحقيقا للتّعدد اللّغوي، إذ أنّ ذلك لا يصبح ممكنا إلاّ إذا حصل وعي عميق باللّغات المتفاعلة داخل اللّغة الواحدة المتحاورة والمتصارعة عبر مواقف وقيم لها ارتباطها الوثيق بالسياق الملموس للكلام. وهذا التعدّد كامن وراء تحوّلات لغة المجتمع وتجدّدها. والرواية من هذه الزاوية أداة لالتقاط جدلية اللّغات وبلورة محاورها الفاعلة ضمن مجموع علامات التواصل اللّسانية وغير اللّسانية.

يأخذ التعدّد اللّغوي وتعدّد الأصوات بعدهما النّصي من خلال طرق التأليف التي ينتهجها الكاتب، إذ يمكّننا الشّكل الروائي من إدراك الدلالات الإيديولوجية الكامنة فيه، وهذا يحيلنا بالطبع إلى ضرورة الاهتمام بهذه الدلالات الإيديولوجية التي يوظّفها النّص الروائي إلى حدّ اعتبارها إحدى مكوّناته اللّغوية، مع مراعاة شروط اشتغالها داخل النّص، ذلك أنّ الإيديولوجيّات توجد داخل النّص الروائيّ متناقضة ومتصارعة، من غير أن تكون مصنّفة أو مفكّرا فيها أو محكوما عليها من طرف الكاتب، وهي لا تقوم بوظيفتها إلاّ من حيث كونها إحدى مواد تشكيل العمل الروائي. إنّ النّص المتعدّد اللّغات والأصوات ليس حاملا إلاّ لإيديولوجيّة واحدة، هي الإيديولوجيّة المشكّلة، الحاملة للشّكل [2].

يتحقّق النّص الروائي انطلاقا من اللّغة وعبرها، وعلى هذا الأساس نستطيع أن نعتبر الرواية ظاهرة لسانية تتحقّق عبر العلامات والرموز المحيّنة بواسطة التلفّظ في الرواية. إنّ تعدّد اللّغات والأصوات الذي طرحه باختين « لا يقتصر على مجال ثقافي واحد، بل هو سليل مرجعية فلسفية إبستيمولوجية ترى أنّ الغيرية "altérité" سمة محايثة للإنسان وللغته، واللّغة لا

1- ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، وزارة الثقافة، دمشق/ سوريا 1988، ص 52.

2- J. Kristeva, Préface in : M. Bakhtine, Esthétique et Théorie du roman, Op. Cit, P18.

توجد معزولة عن الاقتراض من لغة الآخرين، وهي ملتحمة بحمولات الإيديولوجيا والفكر وبمختلف المعطيات السوسيو–ثقافية، ممّا يجعل اللّغة الواحدة متعدّدة المستويات ومتباينة الدلالات.» [1]

ويكون التعدّد اللّغوي بهذا المعنى شرطا محايثا للتراتبيّة الاجتماعيّة، إذ ينبثق عن التفاعلات والصراعات وطرق التواصل القائمة داخل كلّ فئة اجتماعيّة، ولذلك فإنّ مفهومه ومعناه يمكن أن يطبّقا في جميع الثقافات والمجتمعات مادام متشبّعا بجدلية التجربة الحياتية.

ينبثق عن مفهوم التعدّد اللّغوي إشكالية التمييز بين اللّغة والصوت، ويرتبط هذا التمييز عند باختين بمسألة التشخيص الأدبيّ الذي هو تشخيص لخطاب الآخرين وما يفضي إليه من علائق المحاكاة الساخرة بين ملفوظات المتكلّمين. فاللّغة عند باختين « هي الكيان الملموس والحيّ للعلامات التي تفرّد اللّغة تفريدا اجتماعيا، يمكن أن يتحقّق أيضا في إطار لغة، وحيدة لسانيا.»[2] في حين أنّ الصوت في عرف اللّسانيات والنقد ليس إلاّ « المنظور الشارط للإنجاز اللّغوي والمتّصل بمستقبل اللّغة والمشروط بموقف محدّد وبسياق معيّن.»[3] وفضلا عن كونه يعمل على إدماج التعدّد اللّغوي في الملفوظات، فإنّه يعمل أيضا على تفريد اللّغة أسلوبيا وتخصيصها بحيث يخبر كلّ ملفوظ عن المتلفِّظ به بما يحمل من آثار تلفظه.

تنساب الأشكال المختلفة للتعدّد في الرواية عبر وحداتها البنائية بدرجات متفاوتة، ممّا يمنح الرواية تفرّدا على صعيد أسلوبها الذي تجمتع فيه "نوايا" كلّ الذين قالوا الكلمات التي تستخدمها الرواية. يقول:« إنّ خطاب الكاتب وساردیه والأجناس التعبيرية المتخلّلة وأقوال الشخوص ما هي إلاّ الوحدات التأليفيّة الأساسيّة التي تتيح للتّعدّد اللّساني الدخول إلى الرواية وكلّ وحدة من تلك الوحدات تقبل الأصداء المتعدّدة للأصوات الاجتماعية وتقبل اتصالاتها وترابطاتها المختلفة التي تكون دائما في شكل حواري قلّ أو كثر، تلك الاتصالات والترابطات

1– مصطفى المويقن، تشكّل المكوّنات الروائية، ط 1، دار الحوار للطباعة والنشر، اللاذقية، سوريا 2001، ص198.

2 – M. Bakhtine, le Marxisme et la Philosophie du langage, Op. Cit, P160.

3 – مصطفى المويقن، تشكّل المكوّنات الروائية، مرجع سابق، ص 198.

الخاصة بين الملفوظات واللّغات، وتلك الحركة التيمية التي تمرّ بها عبر اللّغات والخطابات وتشذّرها إلى تيارات وقطرات، وصيغتها الحوارية آخر الأمر هو المظهر الذي يتّخذه التفرّد الأوّليّ لأسلوبيّة الرواية.»[1]

إنّ تعدّد الأصوات بوصفه تعدّدا في الرؤى هو ما يجعل الرواية حوارية انطلاقا من حوار المتكلّم مع نفسه وحواره مع الآخرين ومع اللّغات الأجنبية التي ليست إلاّ المستويات الأخرى للّغة الواحدة. وهذا ما يخلق تعدّدا لغويا عبر مختلف الأشكال التي تتيح إمكانية تنويع ملفوظات الرواية والتشخيص الجمالي لخطابات المتكلّمين. ويمكن إجمال الإطار النظري العام المؤطّر للتعدّد اللّغوي في "الحوارية" كما تصوّرها باختين بوصفها مبدأ منظّما للتّعدّد اللّغوي.

لقد وضعت فكرة التعدّد الصوتي فرضيّة أحاديّة الذّات المتكلّمة موضع إعادة النظر فمنذ أن بشّر باختين بسلامة الجسر الواصل بين الذوات المتكلّمة وخطاب الرواية في الدرس النقدي بدأت كتابات عديدة بإلقاء الضوء على تنوّع مصادر القول في داخل الخطاب نفسه، إلاّ أنّها لم تعالج بطريقة منهجية إلاّ في أعمال "أوزوالد ديكرو" "Oswald Ducrot".

تناول "ديكرو" في أعقاب باختين مفهوم التعدّد الصوتي وامتدّ به إلى حقل اللّغويات التداولية، وهو تخصّص يهتمّ بموضوع « الفعل الإنساني المنجز بواسطة اللّغة، مع تحديد شروطه وتأثيره ... والأمر لا يتعلّق بما نفعله عندما نتحدّث، ولكن بما يفترض أن يفعله الكلام.»[2]

لقد شكلّت نظريّة باختين عن الخطاب الروائي القائمة على أساس التعدّد الصوتي :« قطيعة إبستيمولوجية لا جدال حولها.»[3] لأنّها ترى أنّ هناك « ذوات متعدّدة ومتنوّعة في مقامها

1- M. Bakhtine, Esthétique et Théorie du roman, Op. Cit, P88.

2 - Oswald Ducrot, le dire et le dit, Ed. de Minuit, Paris 1984. P 173-174.

3- مقدمة المترجم في: ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ط1، دار الفكر، القاهرة1987، ص15.

اللّغوي موجودة داخل القول نفسه.»[1] وهذا على عكس المسلّمة التقليدية التي ترى أنّ القول المعزول لا يتيح الاستماع إلاّ لصوت واحد، وتقتصر على تقديم المنظور الروائي من خلال بؤرة سردية واحدة.

تقوم البنية الروائيّة المتعدّدة الأصوات على الحضور المتجاور لوجهات نظر مختلفة وتتخلّلها بؤر سردية متعدّدة، تتنوّع فيها أشكال الوعي المستقلّة وغير الممتزجة ببعضها، ويتمّ التأكيد على « الأنا الغيرية، لا بوصفها موضوعا، وإنّما بوصفها ذاتا فاعلة أخرى.»[2] وهي تملك رؤية خاصة للعالم، وتتميّز الشخصية فيها« بحريتها الداخلية الاستثنائيّة وبنزعتها الاستقلاليّة عن الوسط الخارجيّ.»[3] فهي ليست داخل وعي الروائي مجرّد موضوعات لكلمته بل إنّ لها كلمتها الذاتية ذات القيمة الدلاليّة الكاملة.

يتحقّق التعدّد الصوتي في الرواية من المنظور الإيديولوجي بتوافر مجموعة من الشروط لعلّ أوجزها [4]:

أ- عندما تتواجد عدّة منظورات مستقلّة داخل العمل.

ب- يجب أن ينتمي المنظور مباشرة إلى شخصية ما من الشخصيات المشتركة في الحدث وبعبارة أخرى ألا يكون إيديولوجيا مجرّدا من خارج كيان الشخصيات النفسي.

ج- أن يتّضح التعدّد المبرز على المستوى الإيديولوجي فقط، ويظهر ذلك في الطريقة التي تقيم بها الشخصية العالم المحيط بها.

يعتبر باختين النزعة الحواريّة القائمة على التعدّد الصوتي مظهرا أساسيا من المظاهر المعنويّة والفنيّة والأسلوبيّة في الخطاب الروائي. تأسيسا على هذا فإنّ جميع علاقات العناصر والأجزاء

---

1 - Oswald Ducrot, A propos de la question du sens, in: des grandes conférences de Jussieu à la recherche du sens perdu, Pris 1988, P 03.

2- ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، ط1، دار توبقال، المغرب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1986، ص 17.

3- المرجع نفسه، ص 18.

4- سيزا قاسم، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1984، ص 135-136.

الداخلية والخارجية للرواية تحمل عنده طابعا حواريا، ما جعله ينظر إلى الرواية بوصفها« حوارا كبيرا.»[1] فالصوغ الحواري هو خاصية مميزة ولصيقة بالجنس النثري الروائي وقد استند باختين في رؤيته هذه على مجموعة من المسوغات هي[2]:

أ- أنّ الرواية تستقبل داخلها التعدّدية اللّسانيّة والصوتيّة للّغة الأدبيّة وغير الأدبيّة من دون أن تضعف من جرّاء ذلك، بل إنّها تصير أكثر عمقا.

ب- لا تستأصل الرواية نوايا الآخرين من لغتها المتعدّدة الأصوات، ولا تحطّم المنظورات والعوالم الاجتماعيّة والإيديولوجيّة التي تكشف عن نفسها فيما وراء هذا التعدّد الصوتي. إنّها تستوعبها وتستخدم خطابات مأهولة مسبقا بنوايا الآخرين الاجتماعية، وترغمها على خدمة نواياها الجديدة.

ج- يخضع التعدّد اللّساني- داخل الرواية- لتشييد أدبي منظّم، والأصوات الاجتماعية والتاريخية التي تعمر اللّغة، وتعطيها دلالاتها الملموسة، المحدّدة، تنتظم داخل الرواية في نسق أسلوبيّ منسجم، مترجمة الوضعيّة الاجتماعيّة- الإيديولوجيّة المميّزة للكاتب داخل التعدّد اللّغوي لعصره.

1- أصول رواية الأصوات وروافدها: تبلورت نظريّة باختين عن التعدّد اللّغوي والصوتي بشكل واضح سنة 1929، عندما نشر كتابه عن "دوستويفسكي" القائم على منهج جديد غير مألوف وهو ما حقّق له انتشارا واسعا وتأثيرا شديدا في الأوساط الأدبيّة والنقديّة، فقد حلّل فيه الخصائص الصنفيّة والتكوينيّة الأساسية لأعمال دوستويفسكي في قيامها على الأصوات المتعدّدة، ومن أجل أن يبرز قيمة ما وصل إليه دوستويفسكي في هذا الشأن فقد درس وحلّل معظم المسائل المتعلّقة بالجنس الأدبيّ النثري وبالصنف الذي أبدع فيه دوستويفسكي وهو الرواية المتعدّدة الأصوات بشكل خاص.

1- ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، مرجع سابق، ص 60.

2- ينظر، ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص 67-68.

إنّ الرواية ذات أصوات متعدّدة، ولهذه المقولة « صلة ببعض الأجناس الأدبية في التراث الثقافي الأوروبي التي خضعت بحكم التطوّر الزمني إلى متغيّرات نوعية أدّت إلى ظهور جنس الرواية.»[1] وهو يؤكّد على هذا بقوله: « في الجنس الأدبي تجري دائما المحافظة على العناصر غير القابلة للفناء في الكلمات والمصطلحات القديمة الحقيقية (ولكنّه) تتمّ المحافظة عليها في الجنس، وذلك بفضل تجدّدها المستمرّ ومجاراتها لروح العصر، ذلك أنّ الجنس الأدبي يبدو دائما متشابها ومختلفا كما يبدو دائما قديما وجديدا في الوقت نفسه...»[2] لكنّه يرى أنّ تعدّد الأصوات خاصيّة متفرّدة في روايات دوستويفسكي، يقول: « إنّ للجنس الروائي ثلاثة جذور أساسية: ملحمي نسبة إلى الملحمة، وبياني متكلّف خطابي، وكرنفالي.»[3] وهذا يعني أنّ أصل الرواية المتعدّدة اللّغات والأصوات على صلة وثيقة بأجناس الأدب الهزلي، بل إنّ أحد جذورها الأساسية الثلاثة قائم على الضحك. فالرواية الأوروبيّة حسب باختين لا تخرج عن أصول ثلاثة: ملحميّة، بيانيّة متكلّفة خطابيّة، وكرنفاليّة. غير أنّنا نجده يركز على الجذر الثالث الذي اتّصلت به روايات دوستويفسكي، وأرجع هذا الصنف الذي تدرج في إطاره روايات دوستويفسكي إلى صنفين اثنين وهما: الحوار السقراطي والهجائيّة المينيبيّة، وأكّد أنّ لهما « أهميّة حاسمة في صياغة هذا الصنف الخاص بتطوّر الرواية والنثر الفني الذي اصطلحنا على تسميته بالحواري.»[4]

وهو يرى أنّ الحوار السقراطي نفسه قد انطوى في مسيرة تطوّره على بعد كرنفالي منحه حريّة إبداعية تجاوز بها البعد التاريخي للذكريات المتّصلة بالمناقشات التي أجراها سقراط والتي كانت مثقلة بالسرد، لكنّه « فَقَدَ صلته بالموقف الكرنفالي من العالم واستحال إلى شكل بسيط لعرض الحقيقة المكتشفة والجاهزة.»[5]

1- محمد الباردي، في نظرية الرواية، سراس للنشر، تونس 1996، ص 53.

2- ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، مرجع سابق، ص 154.

3- المرجع نفسه، ص 158.

4- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

5- المرجع نفسه، ص 160.

أمّا الهجائيّة المينيبيّة فجذورها ممتدّة في عمق الأدب الإغريقي، إذ عرفتها أشكال أدبيّة قديمة في صورة الرواية الإغريقيّة والرواية الطوباويّة والرواية الرومانيّة، وفي كنفها « تطوّر عديد من الأصناف الأدبية التي ترتبط من الناحية النشوئيّة مع الحوار السقراطي: الخطبة اللاذعة ومناجاة النفس والأصناف الأدبيّة التي تعتمد التفلسف الهازل.»[1] ومن مميّزاتها سيادة عنصر الإضحاك، وتحرّرها من الشرط التاريخي المتعلّق بالذّكريات التي تأسس في مدارها الحوار السقراطي.

توظف الهجائيّة المينيبيّة القصص والرسائل والأقوال الخطابيّة المتكلّفة، وتزاوج بين الشعر والنثر في التعبير عن مظاهر الحياة اليوميّة، إنها جنس هجين، يشبّهه باختين« بصنف أدبي صحافي في العصور القديمة، تردّ بحدّة على مواضيع الساعة الإيديولوجية.»[2] وهي حبلى بالجدل مع مختلف المدارس الفلسفيّة والدينيّة والإيديولوجيّة والعلميّة ومع اتجاهات العصر وتيّاراته الفكريّة كما يقول باختين، يجمع بينها وبين الحوار السقراطي بعدهما الكرنفالي. والكرنفال عنده « شكل تمثيلي توفيقي ذو طبيعة شعائريّة.»[3] يختلط فيه الناس من كلّ الطبقات فتذوب المراتب الاجتماعية وتتلاشى الرّسميات المقيّدة للتفاعل الاجتماعي.

أبرز باختين مفعول هذين الصنفين في الأصناف الأدبية على مرّ الزمن، وهو يرى أنّ العصر الحديث، قد استوعب خصائصهما النوعيّة التي يمكن معاينتها عند "فولتير" من خلال كتابته القصة الفلسفيّة وعند "هوفمان" من خلال إبداعه في الحكاية الفلسفيّة الرومانسية، وهما برأي باختين « تتّصفان بملامح صنفيّة عامة بالنسبة للمينيبيّة.»[4] لكنها تجسّدت بصفة أكثر نضجا في أعمال دوستويفسكي السرديّة، لذلك فهو يؤكّد بصورة متكرّرة في "شعرية دوستويفسكي" أنّ المينيبيّة « تتغلغل في جميع الأعمال الأدبية الكثيرة لدوستويفسكي، خاصة

1- ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، مرجع سابق، ص 165.

2- المرجع نفسه، ص 172.

3- المرجع نفسه، ص 178.

4- المرجع نفسه، ص 201.

في رواياته الناضجة الخمس، فضلا عن أنّها تتغلغل في أكثر لحظات هذه الرواية أهميّة... فهي التي تحدّد نغمة كلّ إبداع دوستويفسكي.»[1]

يرى باختين أنّ الرواية جنس « قوامه التنوّع والتعدد في أسلوبه وتصوّره للعالم الذي يبنيه، فقد أخذ أساليبه الفنية من أشكال أدبية عديدة مختلفة ومتنوّعة، لذلك فهو لا يحقّق ذاته بذاته، بل بالأجناس الأدبية الأخرى التي يحتويها ويستوعبها.»[2] وهو يبرز أهمية الأدب الشعبي الكرنفالي في تأصيل الرواية الأوروبية، ممّا سمح له بتحديد الرواية على أنها جنس هجين وليست جنسا نقيا صافيا، كما هو الشأن بالنسبة إلى الملحمة، وبالتالي نقض الرأي الذي يرى أنّها منحدرة من جنس نقي واحد هو الملحمة.

إذن لم يعد مقبولا اعتبار الرواية نبتة برجوازية، لأنّ جذورها « تمتدّ إلى عمق الثقافة الشعبية، ومكوّناتها النصّية موجودة في بعض النصوص النثرية الإغريقية والرومانية القديمة وبعض روايات العصور الوسطى. أمّا البرجوازية التي قامت على إبراز الفردية وتحقيق قيمها شأن الرواية، فليست أصلا للرواية التي نشأت حسب باختين خارج الشروط المجتمعية والتاريخية التي تتحدّث عنها البرجوازية.»[3]

تنتقل صورة الإنسان في الرواية من المستوى البعيد إلى منطقة الاتصال بالزمن الحاضر غير التام، ممّا يؤدي إلى إعادة بناء جذرية لصورة الإنسان في الرواية. وقد لعبت الأصول الهجائية المرتبطة بالفلكلور دورا هاما في هذا الانتقال، ذلك أنّ الضحك قد عمل على تخريب المسافة الملحمية. ويقول باختين أنّه يجب أن نبحث في الضحك الشعبي بالذّات عن الجذور الحقيقية للرواية، لأنّ الضحك عامل هام لإزالة الخوف، وهو مقدّمة ضرورية لإجراء تقريب

1- ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، مرجع سابق، ص 202.

2- محمد الباردي، في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص 57.

3- ميلود شنوفي، إشكالية التعميم في حوارية باختين، أطروحة دكتوراه، مخطوط، جامعة الجزائر2، الجزائر2010،ص70.

واقعي للعالم[1] « فبتقريب الشيء وجعله مألوفا فإنّ الضحك يسلّمه نوعا ما إلى أيدي البحث العلمي والفني وإلى الخيال الحرّ والمجرّد بغية تقديم فدية لهذا البحث.»[2]

لذلك نظر باختين إلى " فرانسوا رابليه" "François Rabelais" ، بوصفه أوّل من عبّر روائيا عن الثقافة الشعبية القديمة بما فيها من الضحك والفلكلور والكرنفال بما يصوّر حقيقة إنسان عصر النهضة المتمرّد على كافة أشكال الفكر القروسطي، الساعي إلى التحرّر من مختلف أشكال الاستغلال الكنيسي، ومبشّرا بمجتمع جديد، هو مجتمع النهضة والمدينة.

اعتمد باختين على أعمال "فرانسوا رابليه" في تأسيسه لمفهوم الكرنفال بوصفه مشهدا يشارك فيه كلّ الناس على اختلاف مقاماتهم الاجتماعية، بحيث يختلفون متساوين ويتساوون في درجات الاختلاف، فالكرنفال « لا يشاهده الناس، بل يعيشونه في جوّ من الغبطة والعفوية، حيث تلغى القوانين والمحظورات والقيود، كما تلغى الألقاب والمراتب الاجتماعية، وكلّ ما يتّصل بها من خوف وخضوع.»[3] وذلك لأنّ الكرنفال موقف شعبي من العالم، تكوّن عبر قرون، يجسّد التقلّب السريع والحاد للحظّ، ويحسّ فيه الإنسان أنّه على عتبة الزمن، حيث اللّحظة تساوي مئات الأعوام، فينفصل الزمن عن التاريخي والروائي والبيوغرافي في ساعات الكرنفال ليصبح زمنا كرنفاليا « يجري وفق قوانينه الكرنفالية الخاصة، وهو يتضمّن كمية غير محدودة من التعاقبات والتحوّلات الجذرية.»[4]

يهدف الكرنفال إلى تحرير الإنسان من الخوف، فهو أداة لقهر الاستبداد الإقطاعي والوقوف في وجه الثقافة الرسمية، ومواجهة المعايير والقيود التي وضعتها الطبقات المهيمنة وهو يبشّر « بثقافة التعدّد والاختلاف، ويضع كلّ مظاهر الأحادية والشمولية على المحكّ.»[5] وبذلك فهو أسلوب رمزي متعدّد الدلالات، تتداخل فيه الأصوات ويلتقي فيه الناس من مختلف الطبقات

1- للاستزادة في الشرح ينظر كتاب ميخائيل باختين: Esthétique et théorie du roman, Op .Cit. P469

2- عبد المجيد الحسيب، حوارية، الفن الروائي، ط1، منشورات كلية الآداب، مكناس2007، ص19.

3- ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، مرجع سابق، ص 179.

4- المرجع نفسه، ص 259.

5- عبد الوهاب شعلا ن، المنهج الاجتماعي وتحوّلاته، ط1، عالم الكتاب الحديث، الأردن 2008، ص 92.

الاجتماعية، فيقرّب ويوحّد ويربط بينهم ويقرن المقدس بالمدنس والسامي بالوضيع والعظيم بالتافه، فتزول المراتب والألقاب الاجتماعية وتصبح طبقات الشعب على صعيد واحد معلنين نهاية التراتبية الاجتماعية ومبشّرين بثقافة الإنسان، فالكرنفال بهذا المعنى إعلان عن موت المقدّس « إنّه شكل من أشكال تعرية السلطة وأداة من أدوات فضح زيفها، والأهمّ من ذلك أنّه يسعى إلى إعادة العالم والأشياء إلى منبع الطبيعة، فضاء التعدّد والاختلاف والتناقض وعدو الأحادية والسكون.»[1] فعندما يتعالى الضحك الرمزي وتحضر السخرية يتمّ تخريب المطلق وتتأسّس ثقافة التشكيك والنسبية فيعلو صوت الهامشي، ويقدّم نفسه بوصفه صوت الفوران الشعبي الذي « يفضح المركز، و يندّد به ويعد بتحطيمه أيضا.»[2]

تأسيسا على هذا تكون الأنواع الأدبية التي تعرضت لتأثير الكرنفال، ومنها الرواية مميّزة بثلاث خصائص هي: الموقف الجديد الرافض للواقع، والموقف الانتقادي اتجاه الموروثات وتعدّد الأصوات.

يعتقد باختين أنّ الأنواع الأدبية التي تعرّضت لتأثير الكرنفال قد تجدّدت في أعمال دوستويفسكي، أي أنّ دوستويفسكي قد استلهم الثقافة الشعبية، الأمر الذي جعل رواياته متعدّدة اللّغات والأصوات وأشكال الوعي، ما يجعل شخوص الرواية يتحاورون بشكل متكافئ. فالحوار هدف عنده و ليس وسيلة « كلّ شيء في روايات دوستويفسكي ينتهي إلى الحوار، إلى التعارض الحواري، انتهاءه إلى مركزه. كلّ شيء هو وسيلة أمّا الحوار فهدف. إنّ صوتا واحدا لا ينهي شيئا ولا يحلّ شيئا، صوتان اثنان هما الحدّ الأدنى للحياة، الحدّ الأدنى للكينونة.»[3] وربما لهذا السبب عرض دوستويفسكي شخصياته بوصفها شخصيات غيرية (أخرى) دون أن يصبغ عليها من الغنائية ودون أن يمزج صوته بأصواتها، فهي شخصيات حرّة، مؤهلة للوقوف جنبا إلى جنب مع مبدعها، وقادرة على أن تختلف معه، بل وحتّى أن تثور في وجهه وتخالفه

1- عبد الوهاب شعلا ن، المنهج الاجتماعي وتحوّلاته، مرجع سابق، ص 92.

2- فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب1999، ص 78.

3- ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، مرجع سابق، ص 366.

وهذا هو الموقف الفنيّ الجديد الذي وقفه دوستويفسكي في رواياته حيال الشخصية، وهو موقف حواريّ يؤكّد استقلالية الشخصية وحريّتها الداخليّة. فالشخصيّة بامتلاكها لوعيها الذاتي تصبح مالكة لفكرتها الخاصّة، وتصبح نسبيّة وحرّة ومستقلّة. ولهذا رأى باختين في دوستويفسكي موهبة كبيرة في القدرة على سماع أفكار كلّ الأصوات مرّة واحدة وفي آن واحد، وفهمها، محافظا لها على قيمتها الدلالية الكاملة بوصفها أفكارا، ومحافظا في الوقت نفسه على المسافة الفاصلة بينه وبينها.

إنّ ما توصّل إليه دوستويفسكي هو ثورة كوبرنيكية حقيقية تحقّقت في سياق متغيّر ومتجدّد على حدّ تعبير تزفيطان تودوروف:« إنّ ثورة دوستويفسكي على المستوى الجمالي (والأخلاقي) شبيهة بثورة كوبرنيك أو أيضا بثورة أنشطاين على مستوى معرفة العالم الفيزيائي (صور باختين المفضلة): لم يعد هناك من مركز ونحن نعيش في النسبية المعمّمة.»[1] وقد قام باختين في دراسته عن "رابليه" بالشيء نفسه، حيث ربط الرواية عنده بالكرنفال وأدب المآدب وغيرها من الأشكال الهزلية التي عرفتها أوروبا في العصور الوسطى، فقد رأى أنّ "رابليه" مثّل هذه الطقوس الاحتفالية وبالتالي مثّل الصورة الحقيقية لإنسان عصر النهضة المتمرّد على كافة أشكال الفكر القروسطي، متحرّرا من كافة أشكال الاستغلال الكنيسي ومبشّرا بمجتمع جديد، فأهميّة "رابليه" تنبع من أخذه من ثقافة الضحك والفلكلور والكرنفال « التي تحاول تصوير الحياة الاجتماعية في شكل متحلّل من الجدّية والرسمية.»[2]، فقد عبّر عن طموحات الإنسان المثقّف، الساعي إلى التحرّر والتغيّر والتحوّل، وبالأخصّ عن فئة حملت مشروع التحديث الاجتماعي إبّان الفترة النهضويّة، وقامت بتعرية المنابع اللاهوتية والإقطاعية التي تغذّي هذه الثقافة وفضحها، ومن ثمّ كانت أعماله بمثابة فتح جديد في التاريخ الأوروبي وتأسيسا لممارسة ثقافيّة قائمة على تجاوز كلّ قاعدة، وتجاوز كافّة الحدود والمعايير السائدة.

1- تزفيطان تودوروف، نقد النقد، تر: سامي سويدان، ط1، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت1986، ص 78.

2- M. Bakhtine, L'œuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen âge et sous la Renaissance, Gallimard, Paris 2006, P10.

يتميّز عالم "رابليه" الروائي بأنّه « عالم الكرنفال بما فيه من السخرية والضحك الاحتفالي الذي يمارسه مجموع الشعب.»[1] وحسب باختين فإنّ عصر "رابليه" و"سيرفانتيس" و"شكسبير" يمثّل تحوّلا هاما في تاريخ الضحك، خصوصا وأنّ هناك « علاقة وطيدة بين الضحك وحرية الفكر والعقل، خاصة وأن ثقافة الضحك نمت وتقوّت على هامش الثقافة الرسمية وهناك تكمن جذريتها الاستثنائية.»[2] ولهذا كان الضحك في القرون السابع والثامن والتاسع قويا ومهيمنا لأنّ الكنيسة والنّظام الفيودالي كانا لا يزالان يتّصفان بصفات شعبية وتقدّمية بالإضافة إلى أنّ بعض أشكال الضحك الشعبي والتقاليد الهجائية الآتية من روما كانت ما تزال منتشرة ومؤثّرة بشكل قوي، كما تميّزت الثقافة الفيودالية الرسمية في هذه المرحلة بالضعف وتراجع سلطتها ونفوذها[3]، ولكن بعد هذه الفترة مباشرة بدأت الكنيسة في محاصرة قوّة الضحك وتحجيم مفعول أثره « إلى درجة أنّ أحد رموز الديانة المسيحية يعلن بجرّة قلم، أنّ الدعابة "Plaisanterie " والضحك ليستا إلاهيّتين ولكن مصدرهما هو الشيطان، والمسيحي ملزم بالجدّية الدائمة والتوبة والألم للتكفير عن خطاياه.»[4] وترجع خطورة الضحك على السلطة والكنيسة والثقافة الرسمية إلى اتّصاله بشكل جذري بحقيقة الشعب غير الرسمية، كما أنّ هناك علاقة وطيدة بينه وبين الحرية « فالإنسان ينتصر على السلطة والموت والخوف من خلال الضحك، إنّه الملاذ الذي يحمي من القلق والرّتابة والتشظّي.»[5]

وحسب باختين فإنّ إنسان القرون الوسطى كان يحسّ بقوّة النصر على الخوف من خلال الضحك، مهما كان مصدر هذا الخوف (الله أو الطبيعة) بل إنّ هذا الشعور ينسحب حتى على الخوف الأخلاقي الذي ينتجه ضمير الإنسان: الخوف من كلّ مقدّس، وما هو محرّم مثل الخوف من السلطة الإلهية والإنسانية والوصايا والمحرّمات والعذاب والجحيم وكلّ ما هو

1- M. Bakhtine, L’œuvre de François Rabelais, Op. Cit, P10.

2- عبد المجيد الحسيب، حوارية الفن الروائي، مرجع سابق، ص 26.

3- للتوسّع في هذا الموضوع ينظر: M. Bakhtine, L’œuvre de François Rabelais, Op. Cit, P81.

4 - M. Bakhtine, L’œuvre de François Rabelais, Op. Cit, P82.

5- عبد المجيد الحسيب، حوارية الفن الروائي، مرجع سابق، ص 27.

مرعب ومخيف، وقد بلغ الضحك قمّته مع "رابليه" في القرن السادس عشر حيث تتواشج في أعماله صورة الولائم مع باقي صور الاحتفالات الشعبية بوصفها تعبيرا عن الفرح الاحتفالي للشعب الرافض للالتزامات الرسمية، ويرى باختين أنّ في الأكل والشرب مظهرا أساسيا للحياة الهزلية للجسد، حيث ينفلت الجسد من حدوده ويتحسّس الإنسان من خلال الأكل مذاق العالم يدخله إلى جسده ويحوّله إلى جزء منه... واستقبال الوليمة هو استقبال الحياة ضدّ الموت[1].

وقد وظف "رابليه" في كلّ هذا لغة الشعب الساخرة والضاحكة. إنّ القسم الأسفل المادي والجسدي بالنسبة إلى باختين شيء منتج: إنّه يعطي الحياة ويضمن الخلود التاريخي بالنسبة للنّوع البشري، ولذلك فإنّ أعمال "رابليه" برأيه تهدم اللوحة الرسمية لعصره وأحداثه فتراها من زاوية جديدة، وذلك بتركيز الرؤية على تراجيديا وكوميديا العصر من وجهة نظر قوى الشعب الضاحكة في الساحات العمومية، هذا الشعب الذي يواجه خوفه من العالم المحيط به ومن المجهول والموت بالضحك، فالموت ضحكا هو نوع من أنواع الموت السعيد [2]. وإذا لم يكن واجبا علينا أن نعتدّ بهذه القراءة ونسلّم بنتائجها، فإنّ أقلّ شيء أنّها فتحت أعين النقد والشعرية على مسائل في جمالية الرواية كانت إلى زمن باختين مجهولة أو مسكوتا عنها في أفضل الحالات رغم الإنارة الشديدة التي تسلّطها على مصدر هام من مصادر الجنس الروائي.

2- بنية التعدّد في رواية الأصوات: كان باختين أوّل من اكتشف خصوصية البناء الفني المتميّز في روايات دوستويفسكي، ويقول عن ذلك: « إنّ دوستويفسكي شأنه شأن بروموثيوس غوته لا يخلق عبيدا مسخت شخصياتهم (مثلما فعل زيوس) بل أناسا أحرارا مؤهّلين للوقوف جنبا إلى جنب مع مبدعهم قادرين على أن لا يتّفقوا معه، بل وحتى على أن يثوروا في وجهه... إنّ كثرة الأصوات، وأشكال الوعي المستقلة وغير الممتزجة ببعضها، وتعدّدية الأصوات الأصلية للشخصيات الكاملة القيمة، كلّ ذلك، يعتبر بحقّ الخاصية الأساسية لروايات دوستويفسكي.»[3]

---

1 - M. Bakhtine, L'œuvre de François Rabelais, Op. Cit, P297.

2 - Ibid. P405.

3- ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، مرجع سابق، ص 10.

فقد مهّد دوستويفسكي لانتشار الرواية المتعدّدة اللّغات والأصوات، ما أدى إلى زعزعة مستقرّات التفكير النقدي والإيديولوجي لدى مجموعة من النقاد خاصة أولئك الذين كانوا مهتمين بإبداعه والذين كانت لديهم وجهة نظر إسقاطية أصبحت بمثابة عقائد كاملة الأبعاد التنظيرية والتطبيقية ما أثّر سلبا على البناء الفني المتجاهل في ذلك النقد. اعتمادا على القول السابق لباختين يمكن تحديد دعائم الرواية المتعدّدة اللّغات والأصوات في ثلاث عناصر هي :

3-1- التّغاير الخطابي: تميّزت أغلب الأعمال الروائية التقليدية بخاصية فنية هي طغيان بطولة السارد العليم التي كانت تصبغ الأحداث بوجهة نظرها، وقد « كانت الطبقية سببا، وكان ضعف البناء الروائي سببا، وعدم القدرة الغيرية على تقمّص ذات أخرى سببا. وفي الرواية العربية كان التقليد الأوروبي سببا، وضعف الروائي سببا، والنزعة الرومانسية والاتجاه اليساري سببا، والواقع المتّحد ضدّ الاستعمار سببا، ثمّ كان التحرّك الجمعي بعد الاستقلال بفعل زعامة، أو مبادئ سببا.»[1] ولمّا تطورت تقنية السرد الروائي، ظهرت الرواية المتعدّدة اللّغات والأصوات حيث:« كان الالتصاق بالواقع مشجّعا على بروز رواية الأصوات التي أعلنت بطريقة فنية غير مباشرة رفضها للبطولة الفردية المطلقة والرأي الواحد حتى لو كان ديكتاتوريا.»[2] فتحوّلت مهمّة الروائي في الرواية المتعدّدة اللّغات والأصوات إلى « تأكيد الأنا الغيرية لا بوصفها موضوعا بل ذاتا فاعلة أخرى.»[3] فيتوزّع سرد الحدث الواحد على أصوات عديدة، ولم يعد ذلك يتم من خلال رؤية السارد فقط. بمعنى غياب التجانس التقليدي وظهور اللاتجانس بوصفه الخاصية الأساسية المميّزة للرواية، وصار اختلاف الأصوات الروائية وتعدّد لغاتها ذات الرؤية الممهورة بها هو ما يبرّر هذا اللاتجانس ويدعم وجوده.

وإزاء هذه الخاصية التي توصف بأنّها أساسية في بناء رواية الأصوات « تصبح النقدات الباحثة عن حدود الانسجام القسري لإبراز وجهة نظر واحدة نقدات غير مقيّدة وغير مقدّرة

1- محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2000، ص51.

2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3- ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، مرجع سابق، ص 15.

لخصوصية البناء الفني لرواية الأصوات الذي يحفل باللاتجانس.»[1] فما يميّز رواية الأصوات عن الرواية التقليدية من الناحية الجمالية هو أنّها « تخالف علم الجمال الاستيطيقي الذي يؤكّد على جمالية التجانس، أمّا رواية الأصوات فهي تحرص على اللاتجانس النابع من حقيقة واقعية.»[2] وهو ما يفسّر استناد الرواية المتعدّدة الأصوات على الواقع ،فإذا لم يكن المجتمع متعددا ثقافيا ولغويا وفكريا من غير الممكن أن ينتج الكتّاب نصوصا متعدّدة، ذلك أنّ الرواية ينتجها المجتمع ويعبّر عنها الكاتب، فإذا كان المجتمع أحاديا ومتجانسا يستحيل كتابة ما يخالف طبيعته. لذلك تحافظ رواية الأصوات على الواقع كما هو لأنّها تقوم على إنجاح مهمّة الأصوات، وبالتالي فتعدّد أشكال الوعي هو الذي يخلق التعدّدية الصوتية القائمة على رفض التجانس والاندماج في رؤية أحادية.

أمّا مؤلّف رواية الأصوات فهو شخصية غير منحازة لطرف، يقف على مسافة واحدة من كلّ الأصوات الروائية، ولا يتدخّل لتوجيهها نحو رؤيته الخاصة أو رؤية إحدى شخصياته، إنه يصبح واحدا من أصوات الرواية يتساوى مع أصوات مخلوقاته.

3-2- الحوار والحوار الذّاتي: أكّد باختين على الطابع الحواري للرواية المتعدّدة اللّغات والأصوات، وقد بنى فكرته هذه على تصوّر فلسفي قوامه اجتماعية الإنسان وعدم امكانية إدراك الذات إلاّ عبر المزاوجة بين ما نعرّف به أنفسنا وما يقوله عنّا الآخر بمعنى أن رؤية العالم مزدوجة المصدر، فالذّات لا تدرك ذاتها إلا عبر الآخر.

إنّ الفكر الذاتي لا يمكنه أن يتشكل في إطاره التاريخي والاجتماعي أو أن يصبح مؤثرا إلاّ عندما يتصّل مع فكر آخر ويتجسّد في صوت آخر ووعي آخر، وهذا ما توفّرت عليه

1- محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، مرجع سابق، ص 52.

2- المرجع نفسه، ص 54.

باقتدار، برأي باختين، روايات "دوستويفسكي" الذي تمكّن من « سماع حوار عصره، أو بكلمة أدقّ من سماع عصره بوصفه حوارا عظيما.»[1]

إنّ الحوار في الرواية المتعدّدة اللّغات والأصوات وسيلة أساسية في رصد الحقيقة الواقعية التي تخبر عن تفاوت أوعاء المتكلّمين من حيث إدراك الواقع والرهانات الفكرية والاقتصادية والسياسية.

إنّ ميزة الرواية المتعدّدة اللّغات والأصوات هي أنّها مجموعة وحدات تركيبية وفنيّة غير متجانسة ولكنّها متآلفة ومنسجمة، و أوّل ما يظهر من هذا اللاتجانس هو التعدّد الذي يمنح الرواية هذا التميّز الأسلوبيّ الناتج عن التعدّد في الأصوات وفي اللّغات، وهذا ما يميّز مسار البحث الأسلوبيّ في الرواية عند باختين.

إنّ أسلوبيّة باختين هي أسلوبيّة اجتماعية تصنّف اللّغة وفق تنوّع الأجناس التعبيرية ووفق المهن والطبقات واللّغات التي تتميّز « باختلاف اجتماعي، بتنضيد اجتماعي، يمكّنه من أن يصبح في بعض الفترات اختلافا ملحوظا.»[2] كما أنّ « الحوار الداخلي، الاجتماعي للخطاب الروائي يستدعي الكشف عن سياقه الاجتماعي الملموس الذي يعدّل مجموع بنيته الأسلوبية وشكله ومحتواه فضلا عن أنّه لا يعدله من الخارج وإنّما من الداخل، ذلك الحوار الاجتماعي يرن داخل الخطاب نفسه وداخل كلّ عناصره، سواء تلك التي تخصّ المحتوى أو الشكل.»[3]

يفهم من هذا الكلام أن الحوارية تقوم في كلّ مستويات العمل الروائي وعبر كلّ مكوّناته، بل هي مبدأ أساس حتّى في تصوّر مؤلف الرواية. فالرواية حوار تنشأ فيه العلاقات المختلفة بين المتحاورين وما يجمع بين هذه العلاقات هو الشكّ باليقين، بل رفضه ورفض ما يوحي به، لذلك تبدو الرواية حسب ما ذهب إليه باختين، كلام إنسان، أو كلام إنسان عن إنسان لا يسأل عن اليقين ولا يودّ التعرف عليه، ذلك أنّ وعي هذا الإنسان « لا يكتفي بنفسه

1- ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، مرجع سابق، ص 128.

2 - M. Bakhtine, Esthétique et Théorie du roman, Op. Cit, P88.

3 - Ibid. P111.

أبدا بل يرتبط بعلاقة متوتّرة مع وعي آخر. إنّ كلّ خلجة من خلجات البطل، كلّ فكرة من أفكاره هي ذات طابع حواري في أعماقها، موشّاة بالجدل، مفعمة بروح الخصام، أو على العكس، مفتوحة أمام إلهام غيري وعلى أيّة حال فهي لا تركّز ببساطة على موضوعها، بل مصحوبة دائما بتلفّت أبدي نحو إنسان آخر.»[1]

إنّ الحوار في رواية الأصوات « ليس مقدّمة تقود إلى الحدث بل هو نفسه حدث.»[2] وهكذا فهو ليس وسيلة لكشف الأحداث وتصوير تفاصيل الممارسات الحياتية للصوت وإنّما هو غاية « نستطيع به اكتشاف حجم التباين واللاتجانس بين الأصوات الروائية لأنّه يكشف عن مستويات التفكير المختلفة، ويكشف عن جوانب التمايز بين الأصوات الروائية.»[3] إنّه يتأسّس على تتبع « المبدأ الدراماتيكي لوحدة الزمن في الرواية.»[4] هذا الزمن الذي يجعل من كلّ تناقض داخل الإنسان الواحد إنسانين اثنين، ويحاول أن يركّز في لحظة واحدة على أكبر قدر من التنوّع. إنّ وجهة نظر الصوت الروائي لا تتحدّد من خلال موقف حواري منغلق وإنّما تتحدّد من خلال انفعال الصوت بالقوى الإدراكية من حوله وبالتعامل مع الآخرين فالعلاقات الحوارية القائمة بين الأصوات الروائية تمثّل جهدا جماعيا مشتركا اتجاه موقف معيّن يمكن الاسترشاد به حواريا بين الأصوات الروائية، لهذا فإنّ استقلال الأصوات الروائية كلّ بوجهة نظره الخاصة لا يعني أبدا الانغلاق الذاتي والابتعاد عن الأصوات الأخرى. إنّ الحوار في رواية الأصوات يبدأ بالحوار الكبير منذ اختيار المؤلف أصواتا مختلفة لتشخيص الخطاب فهذه الأصوات المتباينة بوجهات نظرها تمثّل حوارا كبيرا ينقلنا إلى حوارات جزئية فعّالة داخل الأصوات نفسها وبين بعضها البعض في الرواية.

تخبر قراءة الرواية متعدّدة الأصوات عن حوار ثلاثي الأطراف، ذلك أن الصوت نفسه بعد خلقه يعود ويحاور خالقه ، وهكذا نكون أمام خطاب ثلاثي الأصوات هي صوت

1- ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، مرجع سابق، ص 47.

2- المرجع نفسه، ص 365.

3- محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في روايات الأصوات العربية، مرجع سابق، ص57.

4- ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، مرجع سابق، ص 42.

الروائي وصوت الراوي وصوت الشخصية والقارئ، إنه خطاب متعدّد لكنّه موحّد بحسب ما يفهم من كلام باختين« إنّ الأبطال الرئيسيين عند دوستويفسكي داخل وعي الفنان ليسوا مجرّد موضوعات لكلمة الفنان، بل إنّ لهم كلماتهم الشخصية ذات القيمة الدلالية الكاملة... إن وعي البطل يقدّم هنا بوصفه وعيا غيريا، وعيا آخرا، إلاّ أنّه في الوقت نفسه غير محدّد ولا يجري التستّر عليه، كذلك فإنّه لا يصبح مجرّد موضوع بسيط لوعي المؤلف، وبهذا المعنى فالبطل عند دوستويفسكي لا يعتبر صورة موضوعية اعتيادية للبطل في الرواية التقليدية.»[1]

كلّ شخصية في الرواية هي بالأساس فكرة في نص الرواية ما يتناقض معها، لذلك تتمتّع الشخصية الروائية بوجود ذاتي خاص، لا تعتمد على من يكمّلها، عالم خاص بها، ليس بالضرورة متفقا مع عوالم الآخرين، هذا العالم الخاص بالشخصية وبمن يحيطون بها، الواقع في حيّز لغوي تتفاعل كلماته لتحقّق حوار الجماعة، هو مصدر كلمات الرواية، لكن حسب إيديولوجيا الروائي، وهذا ما يخلق حوار الشخصيات مع بعضها وحوارها مع الروائي، فلو تطابقت الشخصيات أو تطابقت عوالمها كان ذلك مدعاة لتكرار غير مبرّر على الصعيد الفني، يفقد الشخصية تمثيلها لفكرتها ويفقد الرواية تفرّدها على صعيد أسلوبها حين تتماثل دلالات ملفوظات الشخوص.

ترصد رواية الأصوات واقعا متغيّرا ليست ممارسات الأصوات فيه مجرّد ردود أفعال خارجية أو مجرّد انفعالات بعمق مونولوجي، وذلك رغم أن بناء وجهة النظر يتحدّد من خلال رصد الروائي لردود الأفعال الخارجية للأصوات حول فكرة معيّنة تكتمل مع البعد الآخر المحدود للمونولوج. يقول باختين: « إنّ دوستويفسكي لا يعرف الكلمة الغيابية التي بإمكانها أن تبني صورة البطل المنجزة للبناء الموضوعي دون أن تتدخّل في حواره الداخلي.»[2] وهكذا فإنّ الحوار الداخلي على أهميته في رصد الموقف الذاتي إلاّ أنه ليس إلاّ خطوة إجرائية أوّلية لبناء وجهة نظر الصوت، أمّا المهمة الأساسية له فهي « اكتشاف الصوت لمن حوله وذلك

1- ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، مرجع سابق، ص 10-11.

2- المرجع نفسه، ص 364.

بالممارسة وردود الفعل التي تجسّد الوعي الإنساني للصوت. وتجسيم الوعي الإنساني والمجال الفكري المتباين للأصوات أمر يستعصي على المنولوج القيام به، بينما يسهل هذا الأمر مع الحوار الخارجي.»[1]

إنّ الحوار في رواية الأصوات، بخلاف الأجناس التعبيرية الأخرى، يتم التعبير عنه بواسطة "أنا" الصوت ممّا يخبر عن تفرد على مستوى التقنية التي يستخدمها للمؤلّف فيتجاوز ذاته إلى الصوت الروائي، ثمّ تجاوز الصوت الروائي ذاته لاكتشاف صوت الآخر « فالمواقف الحوارية تؤكّد استقلالية الصوت، وتبرز البعد الفكري لردّ الفعل، وتشعل مشاعر الترهين والآنية الحوارية، فضلا عن أنّ الصوت يعمد إلى "الأنا" وإلى الحوار وسيلة، يدلّ بهما على انفعال وعدم استقرار وتجدّد أحاسيس ومشاعر مصاحبة لتطوّر الأحداث الروائية.»[2]

لا يلتفت الصوت الروائي أثناء حديثه إلاّ نحو الخارج، وبالتالي فهو دائم الارتباط بالآخر، ذلك أنّ ارتباط الصوت بالخارج هو المولّد الرئيس للحوار الخارجي والحوار الداخلي حتّى إنّه يقيم حوارا مع الغير في الحوار الداخلي، يستحضره ليحاورهّ، يناقشه، ولكنّه لا يندمج معه، لأنّ المونولوج في رواية الأصوات « يقدّم كجزء من الوعي العام، ولا يقدمه الروائي كغاية أو لتعميق البعد الذاتي حتى لا يتغلغل في اللاوعي وينعزل في الوعي العام الذي يمثّل كلاّ للجزء الصوتي.»[3] فالصوت الروائي إذن يحوز رغبته وقدرته الحوارية عن طريق التعامل مع مختلف الأصوات والمواقف في مسارها الاجتماعي الخارجي.

3-3- التّعدّد اللّغوي: يحدّد باختين المستويات التي تنتظم حوارية الخطاب الروائي وتعدّد الأصوات اللّغوية في مجموعة من المفاهيم الإجرائية التي تختلف وفق بنية تمظهر الصوت لغويا انطلاقا من مختلف تجلّيات تفاعلات لغة السارد بلغات شخصياته أو لغة النوع الروائي

1- محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في رواية الأصوات العربية، مرجع سابق، ص 60.

2- المرجع نفسه، ص 61.

3- المرجع نفسه، ص 59.

عامة بلغة أنواع أدبية أخرى، مع العلم أنّ خصائص كلّ لغة هي تجليات وعي وفكر وإيديولوجيا قبل أن تكون مجرّد تنويعات صنفيّة على اللّغة ذاتها.

يرى باختين أنّ « أسلوب الرواية هو تجميع لأساليب، ولغة الرواية هي نسق من اللّغات.»[1] فالرواية إذن متعدّدة الأساليب واللّغات والأصوات، هي خطاب متنوّع الأصوات ومتعدّدها، قابل لضمّ مختلف الأجناس التعبيرية وتجميع مختلف اللّغات والأساليب التي تعتبرها وحدات تأليفيّة من صميم مادتها وإليها يعود الفضل في صياغة حواريتها التي تتّسع لخطاب الآخر مستبدلة مفهوم الخلق الفني لدى الأسلوبية التقليدية بمفهوم التشخيص الأدبي والصياغة الجمالية للموقف والفكر في بنائها النهائي الذي يسميه باختين "صورة اللّغة".

إنّ معضلة التشخيص الأدبي للّغة ومعضلة صورة اللّغة هي الهمّ المركزي لأسلوبية الرواية وهي المعضلة التي ظلّ باختين يحاول فكّ تشابك عناصرها وفقا لمنظور الأسلوبية المعاصرة من أجل اكتشاف خصوصية أسلوب الخطاب الروائي وجوهره بعيدا عن مقولات البلاغة التقليدية. فالتشخيص الأدبي للأجناس التعبيرية والأصوات اللّغوية (خصوصا التنغيم) لا يعني أبدا إلغاء الأبعاد الاجتماعية والتاريخية لتلك الأجناس والأصوات واللّغات والأساليب. إنّ فاعلية الأسلبة تكمن في قدرة الروائي على تجسيم تلك اللّغات كلّها، وبشكل متساوي الخطوط في بنية النّص الروائي، ذلك أنّ لغة الرواية هي لغة اجتماعية والجنس التعبيري هو شكل إيديولوجي وكلّ صوت هو نمط من الوعي.

يذهب باختين إلى أنّ صورة اللّغة في الرواية متعدّدة اللّغات والأصوات« هي صورة منظور اجتماعيّ، وصورة عيّنة إيديولوجية اجتماعية ملتحمة بخطابها وبلغتها.»[2] لذلك لا يمكن بأي حال « أن تكون صورة شكلية.»[3] كما أنّ « الخصوصيات الشكلية للّغات ولصيغ

1- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص 38-39.

2- المرجع نفسه، ص 118.

3- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الرواية وأساليبها، هي رموز لمنظورات اجتماعية.»[1] ممّا يعني أن قيمة الأسلبة في الرواية لا تنشأ من الصدمة الناجمة عن مواجهة لفظين أو ألفاظ متخالفة، ولكن من الصدمة الناتجة عن احتكاك لغتين أو أكثر في الملفوظ الواحد كما في النّص كلّه، حيث ينشغل الوعي المؤسلِب بإقامة بنية أسلوبية مصدرها جميع اللّغات.

قام باختين انطلاقا من هذا التصوّر بتصنيف الطرائق المساهمة في تكوين "صورة اللّغة" في الرواية متعّددة اللّغات والأصوات في ثلاثة أصناف أساسية متّصلة ببعضها ومتداخلة فيما بينها إلى الحدّ الذي يجعل الفصل بينها منهجي أكثر منه كونه معرفيا، حدّدها كالتالي: « التهجين، تعالق اللّغات القائم على الحوار، الحوارات الخالصة.»[2]

تمثّل هذه الأصناف مزيجا لسانيا يرسم صورة اللّغة في الرواية الحوارية، وتستخدم الرواية هذا المزيج بشكل قصدي لإبراز التغيّرات التي تطرأ على الكلام وعلى اللّغات عبر تاريخها، ممّا يعني أننا لا نتحدث في الرواية عن وعي لساني خاص بالكاتب، ولا عن وعي خاص بالمتلفّظ بل هناك وعيان لسانيان مندمجان في ملفوظ واحد: وعي الكاتب و وعي المتلفّظ، وهما في الأصل ليسا من نسق اللّغة نفسه « ذلك أنّه لو لم يكن هناك ذلك الوعي الثاني المشخِص، تلك الإرادة الثانية للتشخيص، لشاهدنا للّغة، بل مجرّد عيّنة من لغة الآخرين صادقة أو مزيّفة.»[3] لذلك فإنّ صورة اللّغة في الرواية متعدّدة اللّغات والأصوات هي، في الحقيقة « ذلك الوعي بلغة من جانب لغة أخرى. إنّها النور الذي يلقيه عليها وعي لساني آخر... وليست فقط مجرّد هجنة واعية، بخلاف الهجنة التاريخية– العضوية الغامضة لسانيا.»[4]

إنّ ما يؤكّد عليه باختين، في الحقيقة، ليس المظهر الفردي لهذه الهجنة الواعية التي يقوم بها الكاتب، بل هو أنّه داخل هذه الهجنة الأدبية للرواية التي تبني صورة اللّغة، تتبدّى

1– ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص 119.

2– المرجع نفسه، ص 120.

3 – M. Bakhtine, Esthétique et Théorie du roman, Op. Cit, P176.

4 – Ibid. P176.

ضرورة المظهر الفردي لتحيين اللّغة نفسها وربطها بكيان الرواية (مصائر اللّغات تتشابك هنا مع مصائر المتكلّمين الفردية) كما أنّ هذا المظهر الفردي يكون وثيق الصّلة بالعنصر السوسيو–لساني.

ومعنى هذا الكلام، بشيء من التبسيط، أنّ الهجنة الروائية ليست هي ازدواجية الصوت والنبرة فحسب، كما هو الشأن في البلاغة، بل هي مزدوجة اللّسان، بمعنى أنّها لا تشتمل على وعيين فرديين فقط، على صوتين، على نبرتين، بل على وعيين اجتماعيين – لسانيين وعلى حقبتين ليستا، في الحقيقة مختلطتين هنا بكيفية لا واعية، بل هما قد التقتا بوعي وتتصارعان فوق أرض الملفوظ[1].

لذلك وحسب ما تقتضيه حقيقة التعدّد المولّدة للحوار والصدام الإيديولوجيين اللّذين يحملهما الملفوظ الهجين، فإنّ الأمر في هجنة قصدية لا يتعلّق فحسب « بمزج إشارات الأسلوبين واللّغتين وإنّما يتعلّق الأمر قبل كلّ شيء، بالصدمة التي تصيب وجهات النظر حول العالم داخل تلك الأشكال.»[2] ما يعني أنّ « هجنة أدبية قصدية ليست دلالية تجريدية ومنطقية (كما في البلاغة) بل هي ملموسة واجتماعية.»[3]

أمّا ما يتعلّق بالصنف الثاني المتمثّل في "تعالق اللّغات القائم على الحوار" فمفاده: « دخول لغة الرواية في علائق مع لغات أخرى من خلال إضاءة متبادلة بدون أن يؤول الأمر إلى توحيد لغتين داخل ملفوظ واحد.»[4] ويأخذ هذا التعالق ثلاث صيغ هي: الأسلبة، التنويع والباروديا (المحاكاة الساخرة).

فالأسلبة هي « تشخيص وانعكاس أدبيّان للأسلوب اللّساني لدى الآخرين، وفيها يقدّم إلزاميا وعيان لسانيان مفردان: وعي من يشخِص (الوعي اللّساني المؤسلِب) و وعي من هو

1 − M. Bakhtine, Esthétique et Théorie du roman, Op. Cit. P176.

2 − Ibid. P177.

3 − Ibid. P177.

4− ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص 18.

موضوع التشخيص والأسلبة. وتتميز الأسلبة بالضبط عن الأسلوب المباشر بذلك الحضور للوعي اللّساني (عند المؤسلِب المعاصر وعند قرائه) الذي يعاد على ضوئه خلق الأسلوب المؤسلَب ومن خلاله يكتسب دلالة وأهمية جديدتين.»[1]

يعمل الوعي اللّساني الثاني للمؤسلِب « اعتمادا على المادة الأوّلية للّغة المؤسلَبة ولا يتحدث المؤسلب عن موضوعه إلاّ من خلال تلك اللّغة التي سيؤسلبها والتي هي "أجنبية" بالنسبة إليه لكنّ هذه اللّغة الأخيرة هي نفسها مقدّمة على ضوء الوعي اللّساني المعاصر للمؤسلِب.»[2]

ولتنويع الحدود المنهجية بين التهجين والأسلبة أضاء "حميد لحمداني" هذين الصنفين بقاعدة إجرائية واضحة تمكّن الباحث من أن يكون على بيّنة من الفروق النظرية السابقة ويعي بشكل جيد نقاط التّماس والتقاطع بينهما: « التهجين: لغة مباشرة "أ" مع و من خلال لغة مباشرة "ب" في ملفوظ واحد. الأسلبة: لغة مباشرة "أ"، من خلال لغة ضمنية "ب" في ملفوظ واحد.»[3]

إنّ أكثر أشكال الأسلبة استخداما هو ذلك الذي يوفّق بين نوايا لغة المؤسلَب ونوايا لغة المؤسلِب فيعبرّ هذا عن موقفه من خلال صورة لغة ذاك.

أمّا التنويع فإنّه « يدخل بحرية مادة للّغة "الأجنبية" في التيمات المعاصرة، ويجمع العالم المؤسلَب بعالم الوعي المعاصر، ويضع موضع الاختبار اللّغة المؤسلَبة وذلك بإدراجها ضمن مواقف جديدة ومحالة بالنسبة لها.»[4]

1- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص122.

2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3- حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، ط1، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء/ المغرب1989، ص 88.

4- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص 123.

بينما تتحدّد المحاكاة الساخرة أو "الباروديا" بأنّها « نوع أساسي من الأسلبة يقوم على عدم توافق نوايا اللّغة المشخصة مع مقاصد اللّغة المشخصة فتقاوم اللّغة الأولى الثانية وتلجأ إلى فضحها وتحطيمها، لكن يشترط في الأسلبة البارودية ألاّ يكون تحطيم لغة الآخرين بسيطا وسطحيا، بل عليها أن تعيد خلق لغة بارودية وكأنّها كلّ جوهري مالك لمنطقة الداخلي وكاشف لعالم فريد مرتبط ارتباطا وثيقا باللّغة التي بوشرت عليها.»[1] إنّها بالحريّ تقليد لكلام الآخرين كما تمّ النطق به استخفافا واستهزاء به، ولها حضور قوي في تاريخ الرواية الأوروبية حسب ما كشف عنه باختين من الطرق التي يدخل بها المؤسلِب على كلمة الآخر « اتجاها دلاليا يتعارض تماما مع النزعة الغيرية. إنّ الصوت الثاني الذي استقرّ في الكلمة الغيرية يتصادم هنا بضراوة مع سيد الدار الأصلي ويجبره على خدمة أهداف تتعارض مع الأهداف الأصلية تماما.»[2] وهذا يعني أنّ المتلفّظ يتحدّث مستخدما كلام الغير ومحمّلا إياه دلالات تتعارض مع الصورة الأصلية له (قبل الباروديا)، فيصبح الكلام خادما لأهداف تختلف عن تلك التي وضع لها في مصدر التلفّظ الأوّل، وهكذا يتعذّر امتزاج الصوتين: صوت المؤسلَب وصوت المؤسلِب على عكس ما هو الشأن في الأسلبة العادية، فيبدو الصوت الثاني ساخرا من الأول عن طريق إدراج الملفوظ المؤسلَب في سباق مختلف.

3- السّمات الفنّية:

4-1- التّضاد الإيديولوجيّ: تنبني الرواية المتعدّدة اللّغات والأصوات على أساس المفارقة الفكرية التي ترشح عن الصراع الإيديولوجي حول الكلمة في خطاب الشخوص حيث يعمد الكاتب في الرواية الحوارية إلى تقديم مجموعة من الشخصيات التي تعتنق إيديولوجيات متصارعة تنعكس على أفعالها وعلى أقوالها وتتبوأ مكانة الموجّه العام لسلوكها، فلا تقول ولا تفعل ولا ترى أحداث العالم الذي تعيش فيه إلا من خلالها.

1- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص 123.

2- ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، مرجع سابق، ص 282.

إنّ الشخصية في الرواية المتعدّدة الأصوات على علاقة جدّ خاصة بالفكر الذي تعتنقه، هكذا « تتمتع الفكرة بحياتها المستقلّة داخل وعي البطل: إنّ الذي يحيا، بصورة خاصة لا البطل، بل الفكرة، والكاتب الروائي يقدّم وصفا لا لحياة البطل بل وصفا لحياة الفكرة فيه... إنّ الفكرة الأساسية الخاصة بتشخيص البطل تشخيصا فنيا هي التي تعدّ لهذا السبب، الفكرة المتحكّمة به بدلا من الفكرة الأساسية الخاصة بسيرة النمط المألوف (مثلما هو عند كلّ من تولستوي وتورجنيف) ومن هنا بالذّات ينبع التحديد الصنفي لرواية دوستويفسكي بوصفها رواية إيديولوجية.»[1] لذلك لا يلتفت كاتب الرواية المتعدّدة الأصوات كثيرا إلى تصوير حياة الشخصية بالقدر الذي يعمل به على رصد الأفكار التي تؤمن بها، وعرضها دون تبنيها، إذ من غير الممكن أن يتبنّى أفكار كلّ شخصيات روايته بل بالعكس إنّه يقف منها على مسافة واحدة، لا يتعاطف مع واحدة على حساب باقي الشخصيات ولا يعارض شخصية لحساب أخرى، وهكذا تظهر الشخصيات في الرواية بوصفها تتمتّع بحرية الرأي والمعتقد والتعبير عن أفكارها دون تقييد أو تضييق أو ضغوط من المؤلّف، لذلك تتحوّل الرواية، والحالة هذه، إلى « شاشة حيّة لتجسيد الصراع الثقافيّ والاجتماعيّ والإيديولوجيّ.»[2] ويتحوّل وعي القارئ إلى راصد لوجهات النظر المختلفة إلى حدّ التصادم. وإذا كان هذا هو وضع القارئ في هذا الصنف الروائي، فإنّ وضع الكاتب مختلف، ذلك أنّه يصبح واحدة من شخصيات عمله لكنّها غير محدّدة. إنّ إيديولوجيته توجد ضمن هذه الإيديولوجيّات، لكن مادامت « جميع الأصوات تبدو متعادلة القيمة يتعذّر تماما تحديد الموقف الإيديولوجيّ مادام يدير الصراع الإيديولوجيّ في شبه حياد تام.»[3]

وهكذا تغيّب إيديولوجيّة الكاتب، لأنّ كلّ الأصوات على القدر نفسه من حريّة التعبير عن إيديولوجيّتها وخالقها (الروائي) لا يتوخّى من عرض صراعاتها الإيديولوجيّة تقديم تصوّره أو أفكاره حول الموضوع أو الفكرة موضوع الصراع، بل هو بصدد عرض مجموعة من

1- ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، مرجع سابق، ص 33.

2- حميد لحمداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، ط1، المركز الثقافي العربي، لبنان 1990، ص51.

3- المرجع نفسه، ص 36.

الإيديولوجيّات المتصارعة، وقد تنتهي الرواية دون أن تتغلب إيديولوجيّة معينة على الأخريات لأنّ الكاتب مثل بقية شخصياته لا يمتلك الحقيقة المطلقة، وما روايته إلاّ رحلة بحث عن الحقيقة اشتركت فيها شخصيات كثيرة.

4-2- استقلاليّة الأصوات الاجتماعيّة: سيطرت إيديولوجيّة الكاتب وموقفه من العالم لفترة طويلة من الزمن على موضوع الرؤية في الرواية، وكان يستعين بالشخصيات التي يحرّكها في هذا الفعل أو ذاك، على تجسيد مواقفه ورؤاه هو، ولم يتمّ كسر هذه الهيمنة الأحادية في شكل الوعي وفي لغة الخطاب – برأي باختين- إلاّ مع دوستويفسكي الذي قوّض في رواياته هذا التصوّر التقليدي للشخصية الروائيّة. يقول عنه في هذا الشأن: « إنّ كثرة الأصوات وأشكال الوعي المستقلّة وغير الممتزجة ببعضها، وتعدّدية الأصوات الأصلية للشّخصيات الكاملة القيمة -كلّ ذلك يعتبر بحقّ الخاصيّة الأساسيّة لروايات دوستويفسكي- ليس كثرة الشخصيات والمصائر داخل العالم الموضوعي الواحد، وفي ضوء وعي موحّد عند المؤلف هو ما يجري تطويره في أعمال دوستويفسكي، بل تعدّد أشكال الوعي المتساوية الحقوق مع ما لها من عوالم، هو ما يجري الجمع بينه هنا بالضبط.»[1] وبرأيه فإنّ البنية الأساسية في أعمال دوستويفسكي تكمن في هذه النقطة بالذّات ويعزّز ذلك بالقول: « إنّ دوستويفسكي شأنه شأن بروميثيوس غوته لا يخلق عبيدا مسخت شخصياتهم (مثلما فعل زيوس) بل أناسا أحرارا مؤهّلين للوقوف جنبا إلى جنب مع مبدعهم قادرين على ألا يتّفقوا معه، بل وحتى أن يثوروا في وجهه.»[2]

إنّ دوستويفسكي لا يتعامل مع الشخصيات في أعماله بمنطق السيد الخالق لها والمحدّد لمصائرها كأنّها مسوخ أو عبيد بل من منطلق أنّها كيانات حرّة لها أفكارها وآراؤها وشخصياتها المستقلّة التي تتماهى مع إيديولوجيتها وتوجّهاتها لذلك « فإنّ الأبطال الرئيسيين عند دوستويفسكي داخل وعي الفنان ليسوا مجرّد موضوعات لكلمة الفنان، بل إنّ لهم كلماتهم الشخصيّة ذات القيمة الدلالية الكاملة، ولهذا السبب فإنّ الكلمة التي ينطق بها البطل لا تستنفذ

1- ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، مرجع سابق، ص 10.

2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

هنا أبدا بواسطة الأوصاف الاعتيادية والوظائف ذات الدوافع العملية والحياتيّة... إنّ وعي البطل يقدّم هنا بوصفة وعيا غيريا، وعيا آخر.»[1]

وهذا يعني بشيء من التبسيط أنّ كاتب الرواية المتعدّدة الأصوات لا يسعى إلى تجسيد وعيه وموقفه هو عبر مواقف الشخصيات التي يبدعها، إنّما يعرض أمام قارئه أشكال وعي ومواقف غيرية مستقلّة عن وعيه في توجّهاتها كلّ الاستقلاليّة. وهذه الاستقلاليّة التي تتوفّر عليها الأصوات الاجتماعيّة في التعبير عن رؤاها هي التي تجعل الحدث الروائي «... لا يذعن لتفسير أحادي مشدود لمركزية محورية واحدة لأنّ الحدث الواحد يتوزّع على أصوات لإبراز ردود الأفعال.»[2] هكذا تعبّر كلّ شخصية عن رؤيتها للأحداث في الرواية من منطلق إيديولوجيّتها بشكل مستقلّ عن رؤية السارد أو الكاتب وموقفه من الأحداث وبذلك تقيم كلماتها في النّص حوارا مع كلمات الآخرين بما فيهم السارد، وهذه هي الفكرة التي أدخلت فكرة تعدّدية الخطابات التي تحملها الكلمات من خلال إظهار إمكانات الاندماج الكبيرة في الجنس الأدبي وفي مكوّناته اللّغوية والاجتماعيّة والثقافيّة، وهذا من شأنه، في حال شمل النّص كلّه، أن يظهر الرواية على أنّها « مكان تبادل بين بقايا بلاغات يعيد توزيعها أو يبادلها عبر بناء نصّ جديد انطلاقا من نصوص سابقة.»[3] بل انطلاقا من أقوال سابقة فيما توسّع فيه باختين، ذلك أنّ الكلام لا يبدأ من دون مثير، فالإنسان يتكلّم ردا على كلام وقع عليه وهكذا دواليك، لا تتوقّف سلسلة الكلام ولا يتوقّف الحوار إلاّ في حالتين هما: حالة التطابق الإيديولوجيّ، و حالة التباين الإيديولوجيّ المطلق.

4-3- تعدّد السرّاد: ينتج التباين الإيديولوجيّ المحدّد لتعدّد الأصوات من غياب سارد عليم يلخّص الأحداث ويعرضها على القارئ أو يقوم بعرض أذهان شخصياته، وحلول بدلا منه مجموعة من الساردين الذين يروون الحادثة الواحدة كلّ من زاوية نظره الشخصية للحدث بما

1- ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، مرجع سابق، ص 10-11.

2- محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في رواية الأصوات العربية، مرجع سابق، ص 51.

3- كيفن صمويل، التّناص ذاكرة الأدب، تر: نجيب عزاوي، اتحاد الكتاب العرب، سورية2007، ص 10.

يخدم موقفه أو يؤكّد صدق روايته « ويكون الأمر في شكله الأكثر بساطة عندما يتناوب الأبطال أنفسهم على رواية الوقائع واحدا بعد الآخر، ومن الطبيعي أن يختصّ كلّ واحد منهم بسرد قصته.»[1] وهذا كفيل بإخراج الرؤية في الرواية من نفق الأحادية والانغلاق إلى رحاب الانفتاح على آراء ووجهات نظر مختلفة رغم العيب الذي يصاحب هذه العملية وهو كثرة نمط السرد المكرّر الذي يعني أنّ « ما حدث مرّة تتكرّر روايته عددا من المرّات.»[2]

يصاحب هذا النمط من السرد كثرة الضمائر الشخصية حسب موقع السارد من الحكاية: مشارك، غير مشارك، شاهد. لكن من حسناته أيضا تعدّد زوايا الرؤية وكثرة نوع "الرؤية مع" التي تضمن حوارية الرواية بفعل تساوي معلومات السارد مع ما تعرفه الشخصية، فلا شيء معروف بشكل نهائي ويقبل الجدل، في اعتقاد باختين، كلّ واحد يقول جزءا من الحقيقة ولا أحد يمتلك الحقيقة كاملة، وذلك بسبب أنّ « الشيء النهائي لم يوجد في العالم بعد، وكلمة العالم الأخيرة، كما الكلمة الأخيرة عن العالم لم تقل بعد، ذلك أنّ العالم مفتوح وحرّ، فكلّ شيء قادم وسيظلّ قادما أبدا.»[3] لذلك رأى باختين في دوستويفسكي مبشّرا بصنف روائي جديد يؤشّر على أنّ « التفكير الإنساني لا يغدو صحيحا ولا يتحوّل إلى فكرة إلاّ باحتكاك حيّ مع فكرة أخرى تتجسّد في صوت الآخرين، أي في الوعي الذي يعبّر عنه الخطاب. الفكرة حدث يجري حتى نقطة التلاقي الحوارية بين وعيين أو أكثر.»[4] وما اكتشفه باختين في أعمال دوستويفسكي هو كثرة الساردين، ونتيجة لذلك بدا له أنّ نصوص دوستويفسكي لم تبق انعكاسا لإيديولوجيا، بل هي تصادم الإيديولوجيّات التي تتكوّن فيها أو تكشف عن ذاتها.

4-4- اتّحاد الزمان والمكان: يتضمّن المنجز الباختيني حول مفهوم الرواية المتعدّدة اللّغات والأصوات مفهوما خاصا حول الفضاء الزماني- المكاني يسمّيه "الكرونوتوب" وهو مفهوم قائم على دمج الزمان والمكان في وحدة واحدة يقول عنها: « يستخدم اصطلاح الكرونوتوب في علم

1- حميد لحمداني، بنية النص السردي، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان 1991، ص 49.

2- جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، مصر 2003، ص 196.

3 - M. Bakhtine, la Poétique de Dostoïevski, Ed. du Seuil, Paris 1998, P 234.

4 - Ibid. P141.

الأحياء الرياضي حيث قُدِّم المصطلحُ وكُيِّف استنادا إلى نظرية أنشطاين في النسبية، وسوف نقدّمه هنا في الدراسات الأدبية كاستعارة لحدّ ما.»[1] وجوهر هذا الدمج بين الفضاءين مردّه إلى استحالة فصل الزمان عن المكان لأنّ الزمان هو البعد الرابع للمكان، وكذلك في النّص الروائي لا ينفصل المكان عن الزمان لأنّ الأخير« يتكثّف، يتراصّ، يصبح شيئا فنيا، والمكان أيضا يتكثّف، يندمج في حركة الزمن.»[2] وإذا كان الأمر كذلك فإنّ « علاقات الزمان تتكشف في المكان والمكان يدرس ويقاس بالزمان، وهذا التقاطع بين الأنساق، وهذا الامتزاج بين العلاقات هما اللّذان يميّزان الزمكان الفني.»[3] وفي ذلك مثلما يمكن للمرء أن يلاحظ: « ربط استراتيجي يتواءم مع نظرية باختين الحوارية.»[4] فقد ربط من خلاله العلاقة الزمانية المكانية في نظرية النسبية عند "أنشطاين" بشعرية الخطاب الأدبي، ذلك أنّ نظرية النسبية ترى استحالة الفصل بين الفعل والزمن، وهو مثلما نلاحظ ربط يستبعد التصوّر "النيوتني الضيق" بوصف باختين. إنّه ربط استراتيجي يتواءم مع نظرية باختين فعلا وحتى المصطلح نفسه يؤكّد هذا الربط الذي حاول باختين تأكيد أهميته في الرواية المتعدّدة اللّغات والأصوات، فهو يرى أنّ أشكال الزمن والكرونوتوب في صورها المختلفة تجسّد الزمن في المكان وتجسّد المكان في الزمن دون تفضيل أحدهما على الآخر و بالأخص دون فصلهما عن بعضهما.

جرت معالجة مفهوم الكرونوتوب بإسهاب في مقال بعنوان " أشكال الزمان وأشكال الزمكانية في الرواية"[5] وملخّص ما ورد في تحديده أنّه:« الترابط الداخلي الفني لعلاقات الزمان والمكان المعبّر عنها في الأدب.»[6] وهو يؤكّد أنّ « مؤشرات الزمان والمكان في الزمكانية الفنية الأدبية تتشابك معا في كلّ واحد متجسّد ومحدّد بعناية، فالزمن كما هي الحال يتكثّف متجسّدا، يكتسي

1- ميخائيل باختين، أشكال الزمان والمكان في الرواية، تر: يوسف حلاق، وزارة الثقافة، سورية 1990، ص4.

2- المرجع نفسه، ص 5.

3- المرجع نفسه، ص 6.

4- سعد البازغي وميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي، لبنان/المغرب2002، ص170.

5 -M. Bakhtine, Formes du temps et du chronotope dans le roman in : Esthétique et théorie du roman, Op.Cit.P235-398.

6 -Ibid. P 237.

لحما، ويصير من الناحية الفنية مرئيا، وبالمثل فإنّ المكان يصبح مشحونا ومستجيبا لحركات الزمن والحبكة والتاريخ.»[1]

وإذا كان ذلك كذلك فيما ارتضاه باختين لهذا المفهوم، فهو يعني أنّ الزمكانية لا تعنى فقط بالعناصر الدلالية في نصّ الرواية، بل أيضا بالإستراتيجية الذهنية في الإدراك التي يستخدمها الكاتب والقارئ، خاصة أنّ باختين يرى إلى الأدب بوصفه حوارا بين النصوص من جهة وبين المعرفة الذاتية للكاتب وللقارئ من جهة أخرى، وهذا التفاعل بين الطرفين يتأسّس على بنى زمكانية هي نفسها بنى عقلية يجري استثمارها من طرف الكاتب والقارئ في سبيل إدراك الدلالات نفسها ولكن بصور مختلفة.

1 − M. Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, Op. Cit. P 237.

الفصل الثاني: الإطار الموضوعاتيّ للتّعدّد اللّغويّ والصوتي.

1- ملخّص الرواية.

2- محدّدات الموضوع والمنهج الموضوعاتي.

3- الموضوع في رواية الخسوف:

3 – 1 **-** موضوعة الماء.

3- 2 **-** لعنة التبر.

3- 3 **- صراع الأضداد:**

3- 3 -1 **-** الحياة والموت.

3- 3 -2 **-** صراع الثقلين.

3- 3 -3 **-** المقدّس والمدنّس.

3- 4 **-** العجائبيّ والأسطوريّ.

3- 5 **- صورة المرأة:**

3- 5-1 **-** صورة الأم/الزوجة/الخادمة.

3- 5 **-**2 **-** صورة المرأة الإلهة.

3- 5 **-**3 **-** صورة المرأة الجنّية.

3- 6 **- الذّات والآخر.**

1- ملخّص الرواية:

"الخسوف" رباعية تقصّ حكاية إحدى قبائل الطوارق، تتعاضد فيها الأنساق الخيالية بالأسطورية وبالواقعية وبالتاريخية، وتتداخل فيها عناصر هذه الأنساق بأساليب متعدّدة.

تبدأ الرواية في جزئها الأوّل (البئر) بإعلان خسوف القمر[1] وهو حدث سيغيّر مجريات يوميات القبيلة، ويعمل على نضوب الماء من البئر، فتنتقل القبيلة من الصحراء إلى الواحة، وهذا الحدث سيكون محرّك الوقائع التي تبني العالم الحكائي في باقي أجزاء الرواية، تعزّزه الاستذكارات التي تشدّ خيوط الحبكة: يتعلّق "أماستان" بفتاة من غير قبيلته ويتزوّجها رغماً عن أعراف القبيلة، تنشب الصراعات بين القبائل، ويتعاون "أماستان" مع الفرنسيين في احتلال "غات" فيجمع الشيخ "غوما" قوّاته لمحاربة "أماستان" ومنع الفرنسيين من احتلالها، وتقع المعركة التي ينتصر فيها الشيخ "غوما" وحلفاؤه ولكنّها تودي بحياة الشيخ "جبور"[2].

يعشق "آيس" "باتا" ويخبرها برغبته في الارتباط بها، وتعده هي بذلك حين يكبر. تعود جحافل المقاتلين إلى المخيّمات، ويعود الشيخ "غوما" إلى القبيلة بعد توديع الشيخ "أخواد" العائد إلى قبيلته "الفوغاس". في لحظة الوداع يهدي الشيخ "غوما" لـ"أخواد" بندقية مرصّعة بالذّهب الخالص، وهي خاتمة اللّقاء بينهما، إذ ضاع "أخواد" في الصحراء. هدّه العطش وأهلكته العواصف الرملية.

يهدر الشيخ "غوما" بعد ذلك دم "أماستان" وحين يلقي عليه القبض، لا يقتله. يربطه في ذيل جمل، ويجرجره عاريا، ويطوف به في القبيلة[3]. يعيش"أماستان"بعد ذلك مهانا، معزولا لاجئا في المراعي. وحين عاد إلى مخيّمات القبيلة تعرّف على "باتا" وسرى في القبيلة خبر عزمه الزواج منها، وفي هذه الأثناء جاء نبأ موت الشيخ"أخواد"، حزن الشيخ "غوما"على صديقه

---

[1]- ينظر، إبراهيم الكوني، الخسوف، ج1، البئر، ط2، تاسيلي للنشر والإعلام، دار التنوير للطباعة والنشر، قبرص 1991، ص 9.

[2]- ينظر، المصدر نفسه، ص 86.

[3]- ينظر، المصدر نفسه، ص88 - 89- 90.

واعتصم بالجبل ثلاثة أيام، صائما حتّى عن كوب الشاي، ثمّ انطلق إلى"غدامس" لتقديم التعازي، يرافقه الشيخ "خليل"وبضعة رهط من فرسانه الشبّان، وما أن خرجوا حتّى بدأ "أماستان" في التحضير لزواجه من "باتا"، ويتزوجها. وبعد فترة قليلة يسري في القبيلة خبر إصرار"باتا"على تطليق "أماستان" والزواج من "أخنوخن"[1] وكان هذا بمثابة آخر مسمار يدقّ في نعش"أماستان" لينتحر بعدها[2]. وفي ليلة انتحاره يحدث الخسوف، ويأتي"آيس" إلى جدّه "غوما" ليطلعه بأنّ الأهالي قد لاحظوا انخفاض مستوى الماء في البئر، فتبدأ عمليات التقصّي والاختبار[3].

يتخلّى"أخنوخن" عن "زارا" التي كان ينوي الزواج بها ويتزوج أمّها"باتا" فيتزوّج أخوه "أمغار"من "زارا" لكنّها تهرب ليلة زفافها وتنتحر في البئر[4].

تطلب "باتا" إلى "أخنوخن" الطلاق وتوعز إلى "آيس" بالاستعداد للزواج بها بعد أن رأته قد كبر، يقصدها الشيخ "غوما" ليطلب منها صرف نظرها عن الزواج بآيس، وحين فشل في ذلك أمرها بالرحيل من القبيلة، فتطوّع "أمغار" لمرافقتها في رحلتها إلى "آير" موطن أهل زوجها الأوّل، بعد مغادرتها بيومين عثروا على جثة "أخنوخن" منتحراً عند البئر.

استمرّ انخفاض مستوى الماء في البئر حتى نضب فقرّرت القبيلة الانتقال إلى الواحة وهي متحسّرة على حياة الصحراء في صورة الشيخ "غوما" الذي يمضي ببطء كأنّه ينزع رجليه من الأرض نزعا، ويزحزح قدميه كأنّه يجرّ صخرة كبيرة متثاقلا مثل المحكوم بالإعدام، يخطو نحو المشنقة[5].

---

[1]- ينظر، البئر، ص 179.

[2]- ينظر، المصدر نفسه، ص 184.

[3]- ينظر، المصدر نفسه، ص 191، 192، 193.

[4]- ينظر، المصدر نفسه، ص 199.

[5]- ينظر، المصدر نفسه، ص 216.

في الجزء الثاني المعنون "الواحة" التي انتقلت إليها القبيلة، لا تمضي إلاّ شهور قليلة حتّى ينحر "أمود" مهريه[1]، فتحرّك خوف الشيخ "غوما" على قبيلته، وزاد حين تفرّق شباب القبيلة في سبل شتّى: توجّه بعضهم إلى الشمال ولجأ بعضهم إلى الواحات الأخرى، وغامر بعضهم الآخر في زراعة الأرض، عمل لم يكن يخطر لهم على بال، بحثا عن الرزق[2]. فاضطرّ الشيخ "غوما" لإعلان قراره بشراء مزرعة "عبد الجليل الجاروف" بعد أن تخمّرت الفكرة في ذهنه. الفكرة التي كان التصريح بها مثارا للسخرية، وإعلانا مضمرا من صاحبها بفقد الرغبة في العودة إلى الصحراء. اشترى المزرعة وجعل "مرزوقا" مشرفا على الجداول[3]، لأجل إيقاف انهيار القبيلة.

مع مرور الوقت استبدل الأهالي الأكواخ بالخيم في مدد متفاوتة... « ولكن أكواخ الجريد كست السهل الذي يتوسّط الواحة في النهاية، وكان الشيخ "آهر" آخر من استبدل كوخ الجريد بخيمة الشعر... عندما يئس من العودة إلى الصحراء.»[4]

تعود "باتا" من منفاها في "آير" وتتزوّج "آيس" حفيد الشيخ "غوما" الذي كان يقضي الوقت المفترض أن يصرفه في المدرسة، في بيتها[5]. فعاقبه جدّه على ذلك أشدّ العقاب[6]، ونشبت بين الجدّ و"باتا" معارك ضارية في الجدال والسباب انتهت بهزيمة الشيخ "غوما"، وانقطعت علاقة "آيس" بجدّه.

تعرّضت الواحة لموجة قاسية من الحرّ، أفقدت الأهالي الممارسة الطبيعية لعاداتهم اليومية فصاروا يحرثون الأرض ليلا وينامون نهاراً، أصيب بعضهم بالاختناق، وتعرّض

---

[1]– ينظر، إبراهيم الكوني، الخسوف، ج2، الواحة، ط2، تاسيلي للنشر والإعلام، دار التنوير للطباعة والنشر، قبرص 1991، ص 31، ص 34.

[2]– ينظر، المصدر نفسه، ص 30.

[3]– ينظر، المصدر نفسه، ص 35.

[4]– المصدر نفسه، ص 13.

[5]– ينظر، المصدر نفسه، ص 16.

[6]– ينظر، المصدر نفسه، ص 20.

مرضى الربو منهم للإغماء. أثناء ذلك كان العرّاف "مهمدو" يؤدّي طقوسا سحرية بغية دفع موجة الحرّ واستجلاب المطر، نبش قبر طفل صغير ونزع أظافره منه، لتحقيق متطلّبات الوصفة السحرية، ويعترف للشيخ "غوما" بفعلته، فيتبرم من صنيعه[1]، ويحذّر الأهالي بتهديد الطبيعة من اقتراب رياح شديدة تنتقم لنبش قبر الطفل، ويأمرهم بدّس محاصيلهم في الأكياس قبل أن تذروها رياح العواصف القادمة.

هبّت على الواحة عاصفة لم يشهدوا لها مثيلا في التخريب، استمرّ فيها العجّاج سبعة أيام وسبع ليال متوالية، وما كادوا يستريحون من هولها حتّى غزت الواحة أسراب من العقارب لا عهد لهم بها: لجأ بعضهم إلى إضرام مواقد حول أكواخهم يحتمون بها من لسعات العقارب ولجأ آخرون إلى قمم النخيل يتّخذون منها مراقد. حتّى "مرزوق" صار يقضي ليله على رأس (أم النخيل). ورغم كلّ هذه التدابير فتك الموت بأعداد هائلة منهم، فأمر الشيخ "غوما" – بعد ستة أيام من الصراع – أهاليه بإحراق الأكواخ والرحيل إلى سفوح السلسلة الرملية الجنوبية. تركوا أمتعتهم زاداً للنّار وغادروا بأيد فارغة[2].

أصاب "باتا" وباء حوّل جمالها إلى أبشع مخلوق، يخيف الصغار والكبار على حدّ سواء خشي الأهالي من انتقال العدوى إليهم فبنوا لها سجنا« من قوالب السبخة مكوّن من دارين مفصولتين يضمن عزل الزوجين.»[3] بعد سبعة أيام يفرج عنها وزوجها، فيفرّ (آيس) من وجهها المرعب، وتقيم هي وحيدة في الكوخ، لا تخرج منه إلاّ ليلا، هربا من عيون الناس التي تذكّرها بقبحها.

---

[1]– ينظر، الواحة، ص 184.

[2]– ينظر، المصدر نفسه، ص 247– 249.

[3]– المصدر نفسه، ص 290.

في الجزء الثالث (أخبار الطوفان الثاني) [1] تعيش القبيلة في فضاء رحلة جديدة ولكن الأحداث في معظمها استذكار لوقائع تاريخية.

ابتنت القبيلة أكواخ الجريد في المكان الجديد، وأذعن الشيخ "غوما" لضغوط الشيخين "آهر" و"خليل" بأن بنيا له كوخا، ولكنّه لم ينم فيه، وظلّ« جذع النخلة المتكئ على النخلتين المتقاطعتين مأواه الوحيد.»[2] ثمّ باع "السانية" التي صارت جداول يابسة بخسارة كبيرة وقد رأى في ذلك تحرّرا، خلاصا حقيقيا ونصرا كاملا.

أعلنت الحكومة في جريدة "فزان" عن مناقصة لحفر نبع صغير في واحة أدرار، وبدأ تنفيذ المشروع بمجيء شركة يونانية يديرها رجل اسمه "كونستانس" استطاع استقطاب بعض الأبناء المهاجرين إلى الواحات الأخرى، ومنحهم فرصة للعمل في الشركة. ثمّ تعرّف "كونسا" على "زهرة" فكان يتردّد على بيتها حتّى دعاه الأهالي للدخول في الإسلام وزوّجوها له[3].

حين انفجر النبع عجزت الشركة على السيطرة على المياه المندفعة، فشاركها الأهالي بإقامة سدود ترابية، لكنّها لم تمنع الأضرار عن إهلاك الأراضي المجاورة والتهديد بابتلاع المارّة. بعد أيام تمكّنت الشركة من سدّ فوهة النبع بكتل إسمنتية، واستثنت فتحة صغيرة للاستعمال.

رزق الشيخ "عبد الجليل" بمولود ذكر، رأى فيه العرّاف "مهمدو" نذير شؤم يتوقّع من خلاله حدوث سيل يجرف أدرار بكاملها[4].

مع انتهاء أشغال حفر النبع جاءت "ماريا" زوجة "كونستانس"، فاجأ حضورها زوجها وحدثت بينها وبين "زهرة" صراعات كبيرة. دعا الشيخ "غوما" أبناء قبيلته لحرث الأراضي

---

[1]– ينظر، إبراهيم الكوني، الخسوف، ج3، أخبار الطوفان الثاني، ط2، تاسيلي للنشر والإعلام، دار التنوير للطباعة والنشر، قبرص 1991.

[2]– المصدر نفسه، ص 17.

[3]– ينظر، المصدر نفسه، ص 35 – 37–38 –39– 43.

[4]– ينظر، المصدر نفسه، ص 64.

الغارقة في المياه، لكنّه لم يلق إلاّ استجابة ضئيلة حياءً منه، ورغبة في أن يكونوا عند حسن ظنّه، فقام هو نفسه باستصلاح الأرض وريّها.

ماتت "باتا"، فلم يفاجأ الأهالي بموتها، بل بالمراسم الجنائزية الضخمة التي أعدّها لها الشيخ "غوما"، مع ذلك« لم يجرؤ أحد على مواجهة الشيخ "غوما" بالدهشة.»[1] ثمّ تغادر شركة الحفر للتنقيب عن الماء في مكان آخر بواد الآجال، ويبقى "كونستانس" وتستمرّ صراعات زوجتيه. تنفجر كتل الغطاء الإسمنتية، فتتدفّق المياه ويحدث الطوفان فتموت "ماريا" عالقة في عين ماء بعد معاناتها مع المرض وعلاجها بالكي الذي أصابها بالهوس، وتتكشّف قصة "مبروك دبّار" الذي يفضح الطوفان أمر تسوّله واحتياله وسرقاته، وذلك عندما يهبّ لإنقاذ مدّخراته قبل أن يدركها الطوفان[2].

اضطرّ الطوفان "الشيخ غوما" إلى إعلان الهجرة الثالثة، فانتقل بقبيلته إلى "وادي الآجال" محررّا نفسه من سطوة المكان وملكية الأشياء للإنسان، فتهلك بعد ذلك أدرار وتختفي من الوجود: « ولو لم يصل الشيخ غوما بقبيلته وادي الآجال،.. لما صدّق أحد أنّ هذه الواحة وجدت فوق الأرض يوما ما.» [3]

الجزء الرابع من الرواية (نداء الوقواق) [4] يضطلع البعد التاريخي بتشكيل صورته بالنظر لحضوره الواسع فيه وفي الرباعية، ضمن فترات هامّة من تاريخ القبيلة والصحراء فمن التاريخ المعاصر ينتفض شباب القبيلة، وشباب الواحة، ويعلنون غضبهم واستنكارهم على نظام الحكم الملكي، والتضامن مع ما يحدث في الشمال، حيث اندلعت مظاهرات طلبة الجامعات في طرابلس وبنغازي احتجاجا على القواعد الأجنبية، إذ تطرّف بعض الضباط فأمروا« بإطلاق النار على المتظاهرين. تساقط الشهداء... الغضب بلغ مداه... لم يصدّق أن يتجاسر ليبيّ

---

[1]– أخبار الطوفان الثاني، ص 105.

[2]– ينظر، المصدر نفسه، ص 139.

[3]– المصدر نفسه، ص 145.

[4]– ينظر، إبراهيم الكوني، الخسوف، ج4، نداء الوقواق، ط2، تاسيلي للنشر والإعلام، دار التنوير للطباعة والنشر، قبرص 1991.

ويأمر بإراقة دم أخيه الليبيّ، حتّى ولو كان السبب "ردع التمرّد والمحافظة على النظام". المملكة مازالت تغلي... »[1]، ويظهر دور الشيخ "غوما" المحارب للاحتلال الايطالي، فينظّم بنفسه حملة ضدّ الطليان، وضدّ سلطات الحكم الملكي، وينضمّ إليه الأهالي من واحات أخرى « أوّل فوج من المحاربين وصل من أبعد واحة: من غدامس!. الدنيا لم تسع فرحة "غوما" في ذلك اليوم.»[2] أمّا الشيخ "آهر" الذي اغتصب المشيخة من "غوما" فقد وقف ضدّ هذه الحملة وطلب عدم التدخّل في شؤونه وعدم تحريض الأهالي على الثورة « ما كان ينبغي أن تنفرد بالرأي في قرار خطير كهذا. أنت لم تستشرنا... الحكومة منّا وإلينا ولا يجوز أن أرفع في وجهها السلاح... هذا يخالف الشريعة... »[3].

ومن التاريخ القديم عمليات البحث عن الكنوز المخبّأة في الصحراء والتي تعود إلى الاحتلال الروماني لـ" فزّان " حيث تظهر الشائعات التي تؤكّد على وجود الكنز في الأجزاء الرملية المحاذية لسانية "التبروري"، يجري الصراع على اكتشاف الكنوز، إذ يعترض "آجار" على عمليات الحفر ويرفع صوته أمام الشيخ "غوما": « إذا لم تردّ رابح التبروري إلى صوابه فربما اضطررت أن أستعمل معه أسلوبي الآخر. أنت الوحيد القادر على ردّ هذا الطمّاع إلى العقل.»[4]، ويتولّى "موري" الحفر والتنقيب فيعثر على « مومياء "تانس" محنّطة في قبرها منذ خمسة آلاف سنة.»[5] كما يعلن اكتشاف "جرمة القديمة". إلاّ أنّ كثيرين يشكّون في ما توصّل إليه، ولا يرون في ما عثر عليه علاقة بتانس« حاشا لله أن تكون لتانس علاقة بذلك الهيكل البشع. هذه كذبة أخرى من أكاذيب المجرم... لقد ذهبت منذ أيام وصليت عند الجبل وتضرّعت إلى روح تانس أن تضلّل الأغراب وألاّ تدعهم يكتشفون مكان الكنوز. المهم أنّه لم يعثر على الكنز. هنيئا له بالباقي.»[6] هكذا ردّ "آجار" على سؤال الشيخ "غوما": « هل تعتقد أنّ ذلك

---

[1]- نداء الوقواق، ص 28.

[2]- المصدر نفسه، ص 313.

[3]- المصدر نفسه، ص 314.

[4]- المصدر نفسه، ص 105.

[5]- المصدر نفسه، ص 131.

[6]- المصدر نفسه، ص 134.

الكوم من الجلد والعظام هو جسد تانس حقا؟.»[1] يختفي "مغري" دليل الصحراء، وتختفي الكنوز. وتنتهي الرواية بموت الشيخ "غوما" على صهوة مهريه. موت لا يفوز بها إلاّ الأخيار ميتة جميلة[2] !.

2- محدّدات الموضوع والمنهج الموضوعاتي:

تنطلق كلّ المفاهيم المؤسّسة لمصطلح "الموضوع" من اعتباره:« المبدأ الذي تلتقي عنده كافة المفاهيم التي تؤسس المنهج الموضوعي»[3]، وهكذا فإنّ "الموضوعاتية" ليست إلاّ نسبة إلى الموضوع "thème" ممّا يضع الموضوع في هرم بقية المفاهيم، فهو « مبدأ تنظيمي محسوس، أو ديناميكية داخلية، أو شيء ثابت يسمح لعالم حوله بالتشكّل والامتداد. والنقطة المهمّة في هذا المبدأ تكمن في تلك القرابة السرية، في ذلك التطابق الخفي الذي يراد الكشف عنه تحت أستار عديدة.»[4] لذلك فهو يشكّل نقطة انطلاق في أي دراسة، ولكنّه يشكّل أيضا نقطة عودة كلّما دعت الضرورة. إنّ الموضوع بهذا المعنى هو المركز الذي تتوجّه الدراسة الموضوعاتية بدءاً منه ورجوعا إليه. إنّه المبدأ الذي ينظّم العملية النقدية ويوجّهها.

أن يكون الموضوع مبدأ محسوسا "concret" « فهذا يعني أنّه يرتكز على أشياء من العالم المحسوس.»[5]، ذلك أنّ الموضوعية تستند إلى قاعدة حسّية. وأمّا أن يكون« دينامكية داخلية فهذا ما يعيد- في العمل الإبداعي- إلى العلاقات الجدلية غير المرئية، هذه العلاقات التي تتحكّم في التفاعل بين العناصر المكوّنة للموضوع، أو بين الموضوع وغيره من الموضوعات.»[6]

---

[1]- نداء الوقواق، ص131.

[2]- ينظر، المصدر نفسه، ص 333.

[3]- عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، ط3، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان 2006، ص45.

[4] -J.P Richard, L'univers imaginaire de Mallarmé, Seuil, Paris 1961. P24.

[5]- عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، مرجع سابق، ص 47.

[6]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وأمّا أن يكون « شيئاً ثابتا "objet fixe" يسمح لعالم حوله بالتشكّل والامتداد، فهذا يعني أنّ الموضوع هو النقطة التي يتشكّل حولها العالم الأدبي.»[1]

أمّا مفهوم "القرابة السرية" "parenté secrète" فهو إشارة إلى« العلاقات الخفية التي تنسجها عناصر الموضوع عبر العديد من الوجوه والصوّر والأشكال في العمل الإبداعي كما أنّها تعطي مؤشّرا لدور النقد في الكشف عن روابط هذه القرابة السرية.» [2]

لكنّ هذا التحديد لا يخلو من عمومية، إنّه فضفاض ولا يغطّي كلّ جوانب الموضوع في صورة الاطرادية مثلا "la récursivité" لذلك يعترف "بيير ريشار""j.piérre richard" صراحة بأنّه « لا شيء أكثر هروبيّة وضبابيّة من الموضوع.»[3]

وإذا كان هذا هو حال "الموضوع" في النقد، فإنّ مهمّة الناقد الموضوعاتي تتلخّص في محاولة الولوج إلى عالم النّص الأدبي بهدف الوصول إلى معناه الحقيقي انطلاقا من النّص نفسه، باستبعاد كلّ ما يحيط به من عوامل خارجية، لذلك فإنّ كلّ الموضوعات التي تتبادر إلى ذهن الكاتب قد تظهر في النّص الأدبي بصورة لا واعية، ممّا يعني بالنسبة لأصحاب هذا النقد أنّ الفرد ليس مستقلا بذاته ولكنّه علاقة تتجدّد بشكل ما بوجودها في العالم ولا يمكنه أن يفصح عن ذاته إلاّ من خلال موضوعات أعماله. فما موضوع رباعية الخسوف؟ أو ماذا يقول إبراهيم الكوني في هذه الرواية الرباعية؟.

3- الموضوع في رواية "الخسوف":

يقوم كلّ نصّ أدبي، مبدئيا، على موضوع ليست مادته بالضرورة من واقع الحياة بقدر ما هي من عالم خاص يخلقه الأديب بخياله وبلغته، قد يتماهى في بعض عناصره مع الواقع في بعض الحالات، ولكنّه يتجاوزه في حالات كثيرة، فالمتخيّل، مهما كانت درجة الخيال فيه لا يمكنه أن يستغني عن نموذج الحياة التي يحاكيها.

---

[1]– عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، مرجع سابق، ص 47.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] –J.P Richard, L'Univers Imaginaire de Mallarmé,Op. Cit. P24.

ترصد الرواية عبر أجزائها الأربعة، صورة مجتمع صحراوي هو قبيلة "أمنغساتن" يضطرّها نضوب الماء من البئر إلى الهجرة إلى الواحة، ثمّ الهجرة منها إلى الصحراء ثانية بعد أن غمرها ماء النبع في زمن يعيد إنتاج نفسه باستمرار، زمن دوري، يجعل الصحراوي منشغلا على الدوام بالدفاع على نفسه بهدف تحقيق غريزة البقاء، وذلك بعكس الحياة في المدينة التي يسعى الإنسان فيها إلى الكماليات. والحقيقة أننا منذ تعرّفنا إلى وصف "جورج لوكاتش" بأنّ الرواية ملحمة العصر الحديث، « بدا وكأن السرد العربي قد رضي بهذا الوصف، فلم تجرّب الرواية العربية حتّى ثمانينيات القرن العشرين إلاّ أن تكون وصفا لمخاض المجتمع العربي الحديث في مدنه الحديثة، أي وصف للتشكيلات المترفة على المستويات السياسية والمجتمعية والدينية في المجتمع الكمالي، بتعبير ابن خلدون، ولم يحظ المجتمع الحاجّي، الذي يقف على مشارف المدينة والريف ويعاني الصراع بين رغبته في المحافظة وجنوحه إلى الحداثة إلاّ بروايات قليلة... في حين اختفى مجتمع الضرورة اختفاء تاما في هذه الروايات، وكأنّه بلا ملحمة وبلا سرد، لأنّه لا يمكن أن يكون حديثا.»[1]

تنبني الحياة في الصحراء، في أساسها، على وجود الماء، و النقص في التزوّد به يهدّد وجود المجتمع الصحراوي، الذي يعيش بطبيعته على تجربة الحدود القصوى، وأقصى حالات الرّفاه هي ما تصنعها وفرة الماء، وغيابه يعني القضاء على الصحراء كصحراء.

يخسف القمر فتنضب بئر "أطلانطس" وتجد القبيلة نفسها مضطرّة إلى الهجرة إلى الواحة تغمر مياه النبع الواحة فتجد القبيلة نفسها مرّة أخرى مضطرّة إلى الهجرة إلى الصحراء. الماء في الصحراء يقتل بطريقتين: العطش والطوفان.

3-1- موضوعة الماء: تبدأ الرواية بنذير شؤم في معتقد أهل الصحراء وهو خسوف القمر الذي يتبعه نضوب ماء البئر، فأقاموا تظاهرة لطرد الأرواح الشريرة عن وجه القمر: « تجمّعت النساء عند البئر العتيق... جلبن معهن الطبول والدفوف وآلات الموسيقى وسرعان ما أقبل الرجال

[1]– سعيد الغانمي، ملحمة الحدود القصوى، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب 2000، ص 13 – 14.

أيضا... أقبل الأطفال أيضا، وقفوا بعيدا، في طابور طويل، يراقبون طقوس تخليص القمر من أعدائه.»[1] وحين بدأ اللّيل يتراجع أمام هجوم الفجر، كان القمر قد تخلّص من أعدائه، لكنّ مستوى الماء في البئر استمرّ في الانخفاض، أمر أدهش الشيخ "غوما" ولم يجد له تفسيراً: « مستحيل! يجب توقّع ارتفاع الماء مع اقتراب فصل الشتاء... المفروض أن يحدث العكس.»[2]

لم يشأ "غوما" أن يثير الذعر في نفوس أهل القبيلة، فعمد إلى فحص مستوى الماء بواسطة حبل ألقى بطرفه إلى قاع البئر ثمّ بدأ يسحبه، بدأ يقيسه بين ذراعيه، كان مستوى الماء أقلّ من قامة الطفل "آيس" بشبر ونصف فقال لقومه « لا شيء يدعو إلى القلق سنعيد الفحص غدا عند الصباح الباكر قبل أن يبدأ الأهالي في استنزافه.»[3] استطلع نظرات الرجال من حوله وعاد يقول: « هذا طبيعي. هذا يحدث دائما. إنّ النهر الذي يجري في جوف الأرض ويستمدّ منه البئر ماءه يمرّ بمراحل مثل هذه. يخضع فيها المجرى للانخفاض والارتفاع.»[4]

في طريق العودة إلى البيت سأله حفيده "آيس": « ولكن ألم تقل يا أبي إنّ البئر ينضب كلّ ثلاثمائة عام؟. حدجه غوما بنظرة قلق وقال بعد تفكير: نعم. ولكن هذا في الأسطورة. هكذا تقول الأسطورة.»[5]

بعد ذلك بأيام قصّ الشيخ على حفيده حكاية البئر المحاط بالأحياء من جانب والأموات من جانب آخر، بئر بنيت جدرانه بصخور هائلة لا يعرف أحد كيف تمكّن الأوّلون من زحزحتها ودحرجتها من الجبل، وبأي أدوات تمكّنوا من صقلها ونحتها بهذا الشكل الرائع. ويؤكّد أهل الصحراء الكبرى كلّها أنّ موقعه اختير بحيث يكون مركز الصحراء الكبرى، بل وتؤكّد بعض الأساطير أنّه مركز الدنيا وأصل الكون ومصدر الحياة في الزمان القديم، ولولاه لاندثرت

---

[1]- البئر، ص 9.

[2]- المصدر نفسه، ص 191.

[3]- المصدر نفسه، ص 192.

[4]- المصدر نفسه، ص192.

[5]- المصدر نفسه، ص 193.

الحياة في الصحراء منذ قرون. وتتحدّث أساطير أخرى عن مزاجه الغامض: يفيض أحيانا وتتدفّق مياهه صانعة أنهاراً وأودية طافحة بالماء تغمر صحارى الرمال العطشى، وتتضاءل مياهه حتّى تنضب تماما أحيانا أخرى ولا أحد يذكر متى حدث ذلك. وتقول أسطورة أخرى إنّه ينضب كلّ ثلاثة قرون ويستمرّ على هذا الحال أعواما كاملة ممّا يضطر سكان الصحراء للهجرة إلى كلّ الجهات هربا من العطش وخوفا من الانقراض. حاول الشيخ "غوما" أن يتذكّر كلّ هذه الأساطير التي تناقلتها الصحراء حول البئر، لكنّه قصّ على حفيده أشهرها[1].

خسف القمر فغارت مياه البئر، ولم يبق أمام القبيلة غير الرحيل إلى الواحة مرغمة: « إذن هو الرحيل. لا أستطيع أن أتصوّر والله كيف يمكننا أن نعيش في الواحة بعد الحياة في الصحراء.»[2] قال آهر، وقال الشيخ غوما رداً على من قال إنّ الشيخ غوما قد درّب نفسه على الحياة في الواحات من زمان: « اللّجوء إلى الواحة لطلب العلم شيء، والحياة في الواحة إلى الأبد شيء آخر. هذان أمران مختلفان كلّ الاختلاف. »[3] أصبح البئر بلا ماء. جاء يوم الرحيل. غابت القافلة عن الأنظار، وقف الشيخ غوما ليلحق بالركب و« سار متثاقلا مثل المحكوم بالإعدام، يدفع مجبورا لكي يخطو نحو المشنقة.»[4]

في الواحة لم تكن الأمور بأحسن منها في الصحراء، هجمت الآفات والأمراض الناتجة عن قلّة الماء وشدة الحرّ، وبعد جفاف الماء في بئر "أطلانطس": « توقفت القوافل المتجهة إلى الجنوب نحو غات وأغاديس أو تمبكتو أو تامنغست عن المرور به واستبدلته ببئر العطشان كنقطة مرور تتزوّد منها بحاجتها من الماء لمواصلة الرحلة الطويلة، فاضطر (أمود) أن يبحث عن مصدر آخر للرزق.»[5]

---

[1]- ينظر، البئر، ص 4- 56.

[2]- المصدر نفسه، ص 213.

[3]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- المصدر نفسه، ص 216.

[5]- الواحة، ص 39.

كان أهل الواحة أيضا يفتقرون إلى الماء الغزير باعتباره مركز الدفاع عن عرض القبيلة وبوصفه: « أعمّ الأشكال التي تتّخذها الموارد المائية في الصحراء الكبرى إلى جانب كونه وسيلة، ونقطة التقاء ومركزا اجتماعيا وثقافيا وتجاريا عظيم القيمة في الصحراء.. ..»[1] وفقدانه يعني توالي المصائب على أهل الواحة مع موجة الحرّ الشديدة التي اجتاحتها: « ظلّت موجة الحرّ حديث الساعة في الواحة. كلّما تقدّمت الأيام وتوغّلت في فصل الخريف كلّما أمعن الحرّ في الاستقرار وتشبّث بالمنخفض دون أن تبدو في الأفق أي بادرة يمكن أن تشير إلى نيّة الطبيعة في أن تعتقهم، أو تتركهم يتنفّسون ولو قليلا من الهواء. تعاظمت شكوى الناس من الاختناق بسبب ركود الهواء حتّى أنّ وفيات كثيرة حدثت بين المرضى بالربو والمصابين بضيق التنفس. أمّا التعرّض لحالات الإغماء وفقدان الوعي فقد أضحت أهون المصائب التي جلبها الحرّ وطرح بها ثلاثة أرباع السكان في الفراش. أمّا الربع الباقي فظلّ يدب على قدميه... يطيّر عقله الدوار ويقيّد لسانه العطش فلا يقوى على الكلام.» [2] اشتاق الناس إلى الهواء والمطر إلى هدير الرعد وأنوار البرق وخيوط الماء المدلاة من السماء، ومن يدري: « ربّما كانت موجة الحرّ الأخيرة بادرة خير، انحراف في المناخ يعيد للصحراء أمجادها القديمة.»[3]

هكذا فكرّ الشيخ غوما بصوت عال، ثمّ ساد « سكون خرقته دمدمة الرعد، اقترب زحام السحب فتعالى ضجيج الصبية في أزقة الواحة. مع كتل السحب زحف الظلام... لمعت خيوط البرق النارية وزمجر الرعد قريبا جدا. هبّت أوّل لفحة باردة. نسيم الشمال. رسول السحب: يهش الحرّ والغبار ويفسح الطريق أمام موكبه المقدّس.»[4] أخيرا هطلت الأمطار: « لا أحد يذكر من الأحياء متى شهدت الواحة أمطارا آخر مرّة.»[5] لكن المطر تحوّل إلى عاصفة: « عربد العجاج سبعة أيام وسبع ليال بلا انقطاع أضاع خلالهم الناس الشعور بالزمن وحساب الأيام

---

[1]– أمينة محمد برانين، فضاء الصحراء في الرواية العربية (المجوس لإبراهيم الكوني نموذجا)، ط1، دار غيداء، عمان، الأردن 2011، ص 48.

[2]– الواحة، مصدر سابق، ص 163.

[3]– المصدر نفسه، ص 182.

[4]– المصدر نفسه، ص 182–183.

[5]– المصدر نفسه، ص 184.

والتمييز بين اللّيل والنّهار: توغّلت الواحة في الظلمة ولم يعد أحد قادرا على رؤية شيء أو سماع شيء.»[1] بعد ذلك عرفوا أنّ العاصفة لم تكن إلاّ تكفيرا وعقابا عن ذنب ارتكبه العراف "مهمدو" بنبشه قبر طفل! لإعداد تعويذة تطرد الحرّ والعقارب والمصائب الأخرى، وتستجلب المطر!

تطفو تيمة "الماء" مرّة أخرى على صفحات الجزء الثالث من الرواية، فقد قرّرت الحكومة حفر نبع ماء لقبائل البدو التي استوطنت في السنوات الأخيرة "واحة أدرار"، تلقّى الشيخ "غوما" الخبر بغبطة وحماس[2]. بعد أيام قرّر السفر إلى العاصمة لمقابلة الوالي بخصوص مشروع حفر النبع. أكّد على تسريع إجراءات بدء الحفر، وعاد مطمئنا.

بعد شهرين ونصف استيقظ الأهالي على هدير سيارات الشركة اليونانية وراقبوا قوافل شاحناتها، وهي تنحدر من الجبال الموحشة بسرعة بطيئة وقد ارتفعت فوقها الآلات والرافعات والحافرات[3]، تكرّرت الخلافات على موقع الحفر، هناك من تآمر على العملية بغرض إفشالها تفطّن الشيخ "غوما" لوجود مناوئين للمشروع، فحذّر رئيس المشروع اليوناني "كونسا".

بعد هذا التحذير بيومين كانت الآلات الوحشية تنقل ضجيجها وتزحف نحو الشرق. و« مع حلول الشتاء تدفّقت الينابيع وتفجّر الماء في النبع.»[4] اندفعت المياه محمّلة بالطين والأوحال تجمهر الناس وتزاحم الأهالي يتفرّجون على جبل الماء الذي يشق السماء، تعرّى الأطفال واندفعوا يتقافزون تحت الماء الممزوج بالطين وهم يردّدون الأغاني التي تندّد بالعطش وتلعن الجفاف.

عجز العمال عن السيطرة على المياه فاضطرّ الأهالي إلى المساعدة في إقامة السدود الترابية لمنع تسرّب النهر وإغراق السبخة المجاورة التي بدأت تكوّن بالوعات رخوة من الأوحال

---

[1]- الواحة، ص 196 – 197.

[2]- ينظر، أخبار الطوفان الثاني، مصدر سابق، ص 21.

[3]- ينظر، المصدر نفسه، ص 30.

[4]- المصدر نفسه، ص 60.

تتداعى وتهدّد بابتلاع المارة.. وبرغم كلّ الاحتياطات فإنّ المياه استطاعت أن تغافلهم وتتسلّل تحت الأرض لتغمر السبخة فترجرجت الأرض في بقعة كبيرة وتوعّدت بابتلاع المارّة فأقام "غوما" حولها سياجا من أعراف النخيل. مع ذلك فقد ابتلعت البالوعة حمارا كان أوّل ضحاياها، ورأى الأهالي في ذلك تحذيراً[1].

عجزت كلّ التدابير في احتواء الماء الضائع هدرًا وتوفيره أو إغلاق فوهة النبع. « وبعد أيام استطاع "كونسا" أن يسدّ الفوهة بالغطاء الإسمنتي الموعود مبقيا على فوهة صغيرة تتدفق عبرها المياه عند الحاجة لريّ الحقول بواسطة صنبور يتحكّم في تصريف الثروة.»[2]

أدّى الضغط المتزايد للماء إلى تدمير الأسطوانة الإسمنتية الضخمة التي أعدّت لسدّ الفوهة ومنع تدفّق الماء... تصاعد الماء في الهواء أقوى من أي وقت مضى... غرقت الأراضي المستصلحة منذ اليوم الأوّل. اشترك الجميع في إقامة السدود الترابية التي كانت تنهار وتتداعى بسبب عنف الماء الذي انطلق تحت السبخة وتسلّل عبر الأنفاق الأرضية الخفيّة ليطوّق الواحة مقتفيا أثر الحزام الأخضر. لم يتخيّل أحد يوما أن يكون ذلك الطوق الأخضر الذي يحيط بعنق الواحة هو فخّ متقن الصنع...، ولم ييأسوا من تشييد السدود إلاّ بعد أن سقطت أولى الضحايا: انهارت السبخة عند أطراف الغابة، وابتلع الوحل أحد الفلاحين، تقاطروا على مكان الحادث، فسقط فضولي في البالوعة ولم يتمكّنوا من إنقاذه إلاّ قليلا من قبل أن يغيب... ارتبك حتّى العقلاء فغذّوا الفوضى وانعكس ذلك على الأهالي... سارع أحدهم إلى مركز الشرطة لإبلاغ السلطات... استمرّت دائرة الوحل الرجراج تلتهم الأرض وتزحف... أعلن الطوفان عن نفسه وظهر للعيان، ارتفعت الكتل الطينية المالحة وتوسّعت تعلوها طبقة كثيفة من الزبد، ومضت تزحف على الواحة الراقدة في الطبق المستدير[3].

---

[1]– ينظر، أخبار الطوفان الثاني، ص60.

[2]– المصدر نفسه، ص 61.

[3]– ينظر، المصدر نفسه، ص 124.

وحين اكتمل اجتماع الوجهاء أبلغهم الشيخ "غوما" قراره بالاستعداد للرحيل والاعتصام في الصحراء الرملية. قال باختصار إنّها طوق النجاة الوحيد ولا عاصم سواها من الماء[1].

بعد يومين لم ينخفض مستوى الماء، واستمرّ الشلاّل العنيف يتدفّق ويحفر حول خصر الواحة. يئسوا من تلقّي ردّ الحكومة في عاصمة الولاية، فدعا "الجاروف" الأهالي إلى « إخلاء البيوت وهجر الرقعة المهدّدة. ولكن نداءه جاء متأخرا لأنّ ألسنة الوحل بدأت تقتحم الديار.»[2] في طريق العودة من مركز الشرطة قال لمصاحبيه : « فليهنأ بال غوما الآن، لقد حقّق ما أراد ودفن أدرار وقفز إلى الواحة! منذ دخل الواحة لم نر خيرا. نبّهتكم منذ البداية إلى أنّ قصة النبع هذه لن تنتهي على خير، ولكنّكم أرجعتم موقفي إلى العداء المزعوم.»[3]

ارتوت الأرض وطفح الطين وارتفع مستوى الماء، غمر الأحراش وتطاول وتسلّق النخيل بضعة أشبار، غابت الجداول والمزروعات واختفت في بحيرات الماء[4]، لم يضعف تدفّق الماء من النافورة الخرافية ولم يكتشف الأهالي أنّهم محاصرون في جزيرة معزولة إلاّ بعد أن علموا بخبر غرق شاحنة قادمة من الشمال. سارع فريق وقاموا بمحاولة للعبور في الجزء الشرقي ففقدوا حميرهم في العملية. تصاعد الهوس. انهارت فراغات في جوار المقبرة، فطلع لسان مائي وشقّ الجزيرة إلى شطرين. لم يبق للأهالي إلاّ أن يتشبّثوا بالجبل. « راقب الشيخ "غوما" هذه "القيامة" حتّى منتصف اللّيل. جاءه "آهر" و"خليل" .. قال خليل:

– إذن هي الهجرة مرّة أخرى يا شيخ غوما؟. وقال آهر:

– في الصحراء طردنا الجفاف ونضوب الماء في البئر وفي الواحة طردنا الفيضان وغزارة الماء. أليس هذا غريبا؟. و ردّ الشيخ غوما:

---

[1]– ينظر، أخبار الطوفان الثاني، ص 125.

[2]– المصدر نفسه، ص 134.

[3]– المصدر نفسه، ص 134 – 135.

[4]– المصدر نفسه، ص 137.

– لا أرى أي غرابة. الإنسان مطارد مادام حيّا. مطارد من الجفاف أو من الفيضان. في الحمادة الحمراء كنّا نعيش سنوات ونحن نركع لله في صلوات الاستسقاء نشكو القحط والجفاف ونطلب الماء. وعندما يحنّ وتأتينا السيول من رؤوس الجبال جارفة المواشي والدواب بل وبعض الأرواح أحيانا حتّى أنّ بعض ضعاف النفوس يرون في السيل نقمة ولعنة.»[1]

هلكت أدرار. طار الخبر على جناح الريح ووصل عاصمة الولاية ثم طرق أبواب رئيس الحكومة فقال لسكرتيرته الحسناء: « مطالب أهل الواحات في السنوات الأخيرة لا أوّل لها ولا آخر. الحمد لله الذي خلّصنا من وجع الرأس وأغرق إحداهن. الذي يموت من الشياطين يخفّف على الملائكة.»[2]

بلغ الخبر الملك، اقتحم عليه هدوءه في قصره الشتوي بطبرق فقال: « الواحات عبء كبير على المملكة. اللورد كينجستون أخبرني بعد الاستقلال أنّ الصحراء الكبرى منطقة مهدّدة بالزلازل واندلاع البراكين فقلت له: من فمك إلى باب السماء. ربنا يسمع منك ويخلّصني. أنا لا أريد من ليبيا غير شريطها الساحلي.»[3]

اختفت أدرار من الوجود، ولو لم يصل الشيخ غوما بقبيلته وادي الآجال بعد أربعين يوما لما صدّق أحد أنّ هذه الواحة وجدت فوق الأرض يوما ما[4].

3-2- لعنة التّبر: تحيط المجتمعات الإسلامية الذهب بهالة من القداسة أحيانا، وتصفه بالدنس أحيانا أخرى، وهو موجود كقيمة نقدية قابلة للتّداول أو في الأضرحة والكنوز والآثار القديمة وهو في هذه الحالة محاط بالقداسة التي لا ينبغي المساس بها، وتحلّ اللّعنة على من يسعى لتدنيسه بالتداول الاقتصادي.

---

[1]– أخبار الطوفان الثاني، ص 141.

[2]– المصدر نفسه، ص 144.

[3]– المصدر نفسه، ص 145.

[4]– ينظر، المصدر نفسه، ص 145.

تظهر القيمة الحقيقية للذهب في الجزء الأوّل من الرواية حين طلب الشيخ غوما إلى "حدّاد" في "غات" أن يصنع كعب بندقيته من الذهب الخالص وفوهتها الأمامية بالفضة. هرش الحدّاد رأسه وفكّر لحظات وقال: «– تقول إنّ الكعب كلّه من الذهب الخالص؟.

– نعم أريده من الذهب الخالص. كم سيكلّف ذلك؟

– هذا سيكلّف غاليا يا سيدنا الشيخ. الذهب نادر هذه الأيام. التجّار القادمون من "كانو" يبيعونه غاليا جدا تستطيع أن تسأل.»[1]

لم يقبل الحدّاد بفرنكات فرنسية ولم يقبل المقايضة بناقة واقترح ناقتين. قبل الشيخ العرض وأوصاه أن يكتب عليها اسم "أخواد" شيخ قبيلة الفوغاس، فقد عزم "غوما" أن يهديها له.

تبدو القيمة المالية للذّهب من خلال المساومة، ثمّ تختفي هذه القيمة ويكتسب الذهب قيمة رمزية حين يقدّم الشيخ "غوما" الهدية لصديقه: « لمع كعب البندقية الذهبي تحت أشعة الشمس، ولمعت الفوهة الفضية أيضا... تناول أخواد البندقية، وشرع يقلّبها بين يديه مبهوتا. سرت رعشة في أصابعه وهو يتحسّس النقوش الرقيقة، والرسوم المحفورة في الفضة، وفي قطعة الذّهب الملصقة إلى الكعب. قال دون أن يرفع رأسه: هذه تحفة! هذه ليست بندقية يا شيخ غوما! هذه تحفة نادرة !... إنّها ثروة.»[2]

تتحوّل القيمة الاقتصادية والقيمة الرمزية للذهب إلى لعنة حين يسوء استخدامه، لعنة تستجلب العقاب والخراب بسبب الطرق غير المشروعة في كسبه وارتباط الحصول عليه بالسّحر واستحضار الجنّ والتضحية بالحيوانات، فمن أجل استخراج قلل الذهب المدفونة في الأرض جاء "الشنقيطي" بحمارة بيضاء – يقول مهمدو– قيّد قوائمها الأمامية والخلفية وطرحها على الأرض ودعاني لمساعدته... أوكل لي مهمّة تثبيت قوائم الحمارة الخلفية وجثم على

[1]– أخبار الطوفان الثاني، مصدر سابق، ص145.

[2]– المصدر نفسه، ص 140.

قائمتيها الأماميتين وذبحها. في الصباح لم يطل به الحفر حتّى أخرج ثلاث قلل من الفخار ملأى بقطع ذهبية أفرغها في جرابه ويمّم شطر الواحة[1].

في طريق العودة سأله "مهمدو" عن عمر هذا الكنز فقال إنّه يفوق الثلاثة آلاف سنة وأضاف أنّ مدّة التخزين هي التي جعلت أمر انتزاعه من أيدي الجنّ صعبا بل ومستحيلا لأنّ الذهب ملك للجنّ وحدهم وسوف يعود إليهم في النهاية طال الزمن أم قصر[2].

تملّكت الدّهشة مهمدو من قدرة الجنّ على امتلاك كلّ ذهب الأرض، ضحك الشنقيطي طويلا وقال إنّ المسالة يعرفها حتّى الأطفال في بلا د شنقيط. ثمّ قال: « هل سمعت عن شخص أضاع قطعة ذهبية في الصحراء ثّم عاد وعثر عليها؟ ابتسم وأضاف أنّ الجنّ يستولي على القطعة فوراً ويضمّها إلى ثروته، وسرد قصصا كثيرة تؤكّد أنّ الصحراء الكبرى هي مملكة الجنّ، والكنوز المغمورة في أحشائها تفوق كنوز قارون الأسطورية ولكّن العثور عليها يستدعي مصارعة الجنّ.»[3]

يستجلب الذّهب اللّعنة والعقاب، ويعتقد أهل الصحراء أنّه مدنّس، محرّم، أحد طابوهات الصحراء، لذلك سرعان ما اختفى ذلك الكنز: « جاء جنود القائمقام في الهزيع الأخير من تلك الليلة نفسها لاعتقاله ومصادرة الذهب أيضا. بل أنّهم صادروا الذهب قبل كلّ شيء... فالتفتيش تمّ بطريقة جعلت مهمدو يجزم بأنّ الذهب هو المستهدف وليس الشنقيطي.»[4]

وفي الوقت الذي كان القائمقام يستعد للإشراف على تسليم الشنقيطي للسلطان بنفسه طمعا في الحصول على ولاية، حدثت مفاجأة قلبت الواحة رأسا على عقب: فقد مات القائمقام[5] ورافق ذلك هروب ابنته مع عشيقها الانكشاري، واختفاء الذهب من الصندوق

---

[1]- ينظر، الواحة، ص 95.

[2]- ينظر، المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- المصدر نفسه، ص95.

[4]- المصدر نفسه، ص 99

[5]- ينظر، المصدر نفسه، ص 104.

الحديدي الذي تعوّد القائمقام أن يضعه بجوار مخدعه، وتبيّن بعد أيام أنّ ابنة القائمقام مسؤولة على مصرع أبيها، إذ دسّت له السمّ في قدح الخمر، واختفت مع عشيقها واختفى الذهب معهما[1].

أسفرت عملية البحث عن العاشقين الهاربين على العثور عليهما بعد ثلاثة أشهر ميتين من العطش، تولّت الصحراء مهمّة إنزال العقاب نيابة عن العباد، ولكنّ الذهب لم يعثر له على أثر. وحين سألوا "مهمدو" رأيه في هذه الحادثة قال بيقين: « الشنقيطي يقول إنّ الذّهب لابدّ أن يعود – في النهاية – إلى أصحابه الحقيقيين، وأنا لا أزكّي هذا الرأي فقط ولكنّني على يقين أنّ الجنّ تمكّن من استعادة الكنز مرّة أخرى.»[2] ثمّ أذاع "المراكشي" قصصا خرافية تتعرّض لهذا الكنز بالذّات وتصفه بـ"المشؤوم". وتارة أخرى بـ"الملعون" نظرا للمصائب التي أحاقت بالأقوام التي حازت عليه في الماضي وأدت بها إلى الزوال، لكنّ مظاهر لعنة الذّهب توالت، فقد تناحر أعضاء الحاشية العثمانية على منصب القائمقامية فورا، فعقدوا اجتماعا طارئا شهد عراكا على اختيار العنصر المؤهّل لهذا المنصب.

اهتدوا في النهاية إلى تسمية الشيخ "محمد سليم" في منصب "القائم بشؤون القائمقام" بعد ثلاثة أيام وجدوه مقتولا بطعنة سكين في صدره، فاستولى "نوري بك" على المنصب بعد قيامه بمذبحة صفّى فيها معارضيه، وبلغ حدّ القمع، فزاد الإتاوات على القوافل، وضاعف الضرائب على المزارعين، وأنزل العقوبات بالناس لأتفه الأسباب. ممّا زاد في حنق الأهالي ونقمتهم عليه ما لبثت أن تحوّلت إلى عصيان حقيقي فرّ على إثره "نوري بك" فنصّبوا "المراكشي" شيخا على الواحة[3]. لكنّ التالي كان أسوأ من أكثر كوابيسهم سوءًا: لقد غزت الواحة جيوش من العقارب السوداء بعد موجة من الحرّ الشديد، حرّ لم يشهدوا له مثيلا، حتّى صار ليلهم مثل نهارهم و« عكس كلّ التوقّعات فإنّ الأيام لم تأت للواحة بالخلاص ولم تضع حدًا للمصائب فجاء دور

---

[1]– ينظر، الواحة، ص 104.

[2]– المصدر نفسه، ص 105.

[3]– ينظر، المصدر نفسه، ص 107.

العقارب لتأتي على صبر الأهالي. عرفت الواحة عقارب كثيرة في الماضي ولكن ظلّت عقارب ذلك العام مميّزة بثلاث خاصيات: لونها وحجمها ومفعول سمّها.»[1] مات بفعل سمّها الأطفال على مراحل مختلفة، اثنا عشر طفلا لقوا حتفهم عندما ظهرت هذه العقارب أوّل مرّة منذ ما يقارب السبعين عاماً. وإذا كانت العقارب قد ظهرت في ذلك الزمن عقابا للواحة على فسوقها وفجورها وإدمانها شرب اللاّقبي[2]، فإنّ ظهورها هذا العام كان بسبب نبش قلل الفخار وامتلاك الكنز الذي كان فيها، حتّى أنّ يد الشيطان امتدّت إلى صفحات الكتاب الذي يصف العلاج من سمّ هذه العقارب فمزّقت صفحة الوصفة، وضاع القوم في تكملة الحروف الثلاثة في الوصفة وفي تأويل أسلوب العلاج. في الأخير اهتدوا إلى أنّ الطريقة الوحيدة لتجنّب لسعات العقارب هي التآخي معها، وكان الشيخ غوما الوحيد المعصوم من لسعات الحشرة السامة « والسبب لا يرجع إلى كونه الوحيد الذي تآخى مع هذا النوع من الهوام في الطفولة وتشرّب الأخوّة مع حليب الرضاعة، ولكن لأنّه الوحيد الذي استطاع أن يحافظ على الأخوّة ومنع النفس الأمّارة بالسوء من أن تمتدّ وتقتل عقربا كما فعل الآخرون... السرّ هو في تنفيذ العهد الذي ينصّ في بنده الأوّل على الإخلاص الأبدي للعقرب وعدم التعرّض لها بأي أذى.»[3]

يفسّر الكوني علاقة التآخي هذه، وصيانة العهد، في مصدر آخر ويسميها وحدة الكائنات التي تجاهلها الإنسان فمارس نزوته في القتل، على ما في ذلك من خطر على العالم: «.. نموذج الودّان.. محاولة للتعبير عن وحدة الكائنات في هذا الوجود. والرواية تحذير مبكر لما يمكن أن يحلّ بالعالم إذا استمر في عمائه وفي استهانته بوجود الكائنات هذه، وهي صرخة إنذار سبقت كارثة العالم البيئية الأخيرة. لأنّ الدرس يقول إنّ الإخلال بوحدة الكائنات هو إخلال بناموس الكون. وإبادة الأنواع الحيوانية أو النباتية تمهيد لإبادة الأجناس الإنسانية أيضا.»[4] وحينما ندرك أنّ "الشنقيطي" مدفوعا بحاجته قد خالف أحد نواميس الصحراء

---

[1]- الواحة، ص 216.

[2]- المصدر نفسه، ص 217.

[3]- المصدر نفسه، ص 221.

[4]- إبراهيم الكوني، وطني صحراء كبرى، ط1، الدار العربية للدراسات والنشر، لبنان 2009، ص 310-311.

بامتلاكه كنز الجنّ، قد جلب على القبيلة ويلات العقارب التي عمل فيها الأهالي تقتيلا بسياج النار، ممّا زاد في عدوانيتها بينما تدعو الحكمة إلى التآخي معها لاستمرار حياتها وحياة الإنسان في صورة ما كان عليه الشيخ "غوما" من التسامح وصيانة العهد مع هذه المخلوقات. يؤكّد السارد ذلك: « خيانات العهد جاءت من طرف الإنسان. فلم يحدث أن بادرت العقرب وغدرت "بأخيها" حتى من باب الخطأ. ويبرّر حكماء الصحراء تقديس هذا النوع الغامض من الحشرات للأخوّة وإخلاصها للدّم إلى ضعف سلطة الشيطان عليها عكس الإنسان.»[1]

يجسّد "آهر" صورة الإنسان الخائن للعهد في مقابل صورة الشيخ "غوما" المحافظ عليه فحين فطمته أمّه متأخّرا أخبرته، بلغة لم يفهمها وقتها، أنّها قامت البارحة بإرضاع العقرب ففتحت عهداً – يقول آهر– بيني وبين العقارب برابطة الدّم وقالت لي والخوف يقفز في عينيها أنّ ذلك يستوجب الحذر وهدّدتني بسبابتها قائلة: "إياك أن تخون العهد". بعد سنتين أو ثلاث صادف عقارب كبيرة وهو يتسلّى مع الأطفال في بناء سور من الأحجار تحت سفح الجبل. ألقى على رأسها الحجر الذي كانت تتغطّى به فماتت على الفور. تسابق الأطفال للوشاية. بكت أمّه وأمسكت به من أذنه، حبسته بين رجليها وغرغرت في أنفه سائل الفلفل عقابا له على خيانة العهد. ولم تمض بضعة أسابيع حتّى لسعته أوّل عقرب في حياته[2]. أمّا الشيخ "غوما" فرغم أنّه قتل عقربا هذا العام بالخطأ بعد أن اندست في فراشه، هرسها أثناء تقلبه وهو نائم، فأعدت القوى الخفيّة خطّتها للقضاء عليه، فدفعت إلى فراشه بجيوش العقارب السوداء، قيدّت له صيانة العهد قوى أخرى واجهتها بسلاح لم يقرأ له أحد حسابا وهو الكلب. وأسفرت المعركة الحامية عن مصرع سبع عقارب مزقها الكلب بمخالبه وجلس ساهرا يحرس رأس سيّده طوال اللّيل[3].

لم تنته مصائب لعنة التّبر، فقد لسعت عقرب عجوز غوما الزنجية، ومات الكلب مسموما. وبعد أن تعب من تشييع الجنائز وخشي على قبيلته من الانقراض أصدر "غوما" أمرا بحرق

---

[1]– الواحة، ص 221.

[2]– ينظر، المصدر نفسه، ص 222.

[3]– ينظر، المصدر نفسه، ص 242.

الأكواخ والرحيل إلى سفوح السلسلة الرملية الجنوبية[1]. لكنّ الجشع ملأ نفوس القوم حتّى بعد أن حذّرهم الشيخ غوما: « والله لن تجدوا طريقا إلى الخلاص من الوباء ما دمتم تحملون فوق ظهوركم الممتلكات. الوباء يختفي بين الأمتعة في صناديق المقتنيات وداخل ثنايا الثياب الزرقاء.»[2] فقد أوعز الشيطان لموسى(وهو اسم إحدى الشخصيات) أن يجلب معه إلى الموقع الجديد جرابا جلديا دسّ فيه قطع الذهب وبعض الحلي والأساور وأخفاه عن عيون الفضوليين تحت كمّ الجلباب فلسعته عقرب متخفية في الجراب لسعات عديدة في جنبه الأيمن أسفل الإبط فلقي مصرعه. كما أوعز لعجوز أن دسّت حفنة من التمر في طرف لحافها وبعد أن وصلوا أطلّت عقرب من لحافها وأفرغت سمّها الزعاف في وريدها فماتت في الحال[3] وهكذا لم ينج إلاّ من تخلّص من خطاياه وصدق فيما عاهد عليه.

تخبر المصائب التي لحقت بالقبيلة عن مجتمع "ضروري" يحدّد وجهة نظر أفراده، إنّه مجتمع موجود على حافة الحياة. وشخوص هذا المجتمع « كأنّها في صراع أبدي مع الموت ولا وقت لديها للتفكير إلاّ بما يحفظ استمرارها.»[4] لكنّها تقع في المحظور، وتدنّس المقدّس بالخطأ فتدفع ثمنا لذلك حياتها.

3-3- صراع الأضداد: يعيش الإنسان الصحراوي في أقصى درجات التناقص بين مكوّنات عالم الصحراء، حيث تنتظم الحياة في شكل ثنائيات ضدّية: الحياة والموت، السيل والعطش، الإنس والجنّ...

3-3-1- الحياة الموت: ترسم الرباعية صورة للحياة في الصحراء تجتهد أن لا تفنى بفعل قساوة المكان وتدخّل القوى الخفيّة وعوامل الطبيعة. هكذا تنتحر "زارا" في ليلة هي أنسب لولادة الحياة، ليلة عرسها، بحثوا عنها في كلّ أطراف الواحة، ظلّوا يبحثون حتّى انبعثت خيوط الفجر

---

[1]- ينظر، الواحة، ص 247.

[2]- المصدر نفسه، ص 249.

[3]- ينظر، المصدر نفسه، ص249.

[4]- سعيد الغانمي، ملحمة الحدود القصوى، مرجع سابق، ص 24.

الأولى، ثمّ« عثروا على الجثّة طافية فوق الماء.»[1] رمت بنفسها في البئر. لم يمرّ وقت طويل على وفاتها حتّى حدث مع "أخنوخن" المتزوّج منذ شهر مع "باتا" ما حدث: أصبح صموتا واجما ساهما لا يردّ على أسئلة جليسه إلاّ بكلمة واحدة وحيدة "عجيب"، هجر النوم جفنيه فاحترف السهر في اللّيل حتّى اضطرت زوجته أن تلجأ للنوم في بيت المرحومة "زارا". بعد أيام قليلة عثر عليه الأهالي مسندا ظهره إلى البئر يحدّق في الفراغ وقد غطّى البياض مقلتيه. كان قد مات في اللّيل[2]. وبمجرّد أن سمع الخبر، حاول "آيس" أن يلقي بنفسه في البئر، فقيّده الشيخ غوما من يديه ورجليه وتركه هكذا طوال يومين كاملين. وعندما أطلق سراحه تسلّل في اللّيل وشرب زجاجة الكيروسين محاولا الانتحار.

لماذا انتحرت "زارا" وكيف مات أخنوخن؟ ولماذا حاول "آيس" الانتحار؟ البعض أرجعوا السبب إلى ليلة الخسوف، فقد انتهزت العفاريت المتربّصة دائما، الفرصة فركبت رأسه، ذهب البعض الآخر إلى القول: لقد لحقته لعنة "زارا" التي قرّرت أن تنتقم منه بعد موتها فنزعت الكلام من لسانه، والعقل من رأسه، والحب من صدره حتّى أصبح رجلا بائسا، نحيلا كالخيال، بعد أن كان رجلا نبيلا، وفارسا شجاعا. وذهب آخرون إلى أنّها لعنة "باتا" ابنة الشيطان التي قتلت أباها بيديها، ونحست أمّها ولحقت اللّعنة زوجها الأوّل فقتل في معركة، وطمع فيها "آمستان" فانتحر. وفي كلّ الحالات نحن إزاء موت تأخذ الحياة، وهذه إحدى وجوه طبيعة الوجود الصحراوي المقسّم بين الوجود للآخرين والوجود نحو الموت. هذا هو القدر المأساوي لأهل الصحراء، ولا أحد قادر على تأجيل قدره ودفع المصائب عنه، الموت في الصحراء موعد قريب يواجه البدوي منفرداً كما في "نداء الوقواق":«... ينتظر عجلة الجنّ عندما تأتي، تسبقها أسراب الذباب وطوابير النمل، لتقلّه في تلك الرحلة العجيبة إلى بلاد المجهول. الإنسان جاء إلى الدنيا وحيدا بائسا،عاريا، من قوقعة الأمّ، ويغادرها وحيدا، بائسا، عاريا، إلى قوقعة القبر.»[3]

---

[1]- الواحة، ص 199.

[2]- ينظر، المصدر نفسه، ص 210.

[3]- نداء الوقواق، ص 47.

يصف السارد الوجود الصحراوي بأنّه إقبال على الموت. وفي الموت« رحمة لكلّ الذين فقدوا أصدقاءهم وبقوا يعانون العجز، يفترسهم الأرق ويترنّحون في مشيتهم. إذا فقدّت أصدقاءك فقدّت ذكرياتك. وكلّ من فقد ذكرياته عاش غريبا، وحيدا، بين الناس.»[1]

يخبر الملفوظ السابق عن فلسفة الإنسان الصحراوي في الوجود: الإنسان الذي يريد أن يعيش حرّا عليه أن يقبل بالحياة في الجحيم. في الصحراء جحيم جميل كونه جحيم الحرية الذي يجعل الإنسان يدفع ثمنها القاسي، فيتحمّل المسؤولية كاملة ويتولّى الأمر بنفسه، يواجهه في كلّ لحظة لأنّه لا ينتظر المساعدة من غيره: « فانتقالك وحدك والدفاع عن نفسك بنفسك مواجهة الخطر والموت وحدك كلّ هذا لأنك اخترت الصراط الصعب الذي يهرب منه كلّ الناس، صراط العزلة والحرية.»[2] هل هذا ما كان يبحث عنه المنتحرون؟ لماذا كثرت حالات الانتحار؟ لماذا بدأت الرواية بخبر انتحار آمستان: « البارحة مات آمستان. وجد منتحراً في بيته...»[3] وانتهت أيضا بانتحار"آيس" و"أخنوخن"، بل بانتحار القبيلة كلّها حين أزمعت الهجرة من الصحراء إلى الواحة فيما يفهم من قول زعيمها "غوما":« أتعلم يا شيخ خليل؟ إنّ السمك في البحر يموت عندما يخرجه الصيادون من الماء. ونحن الآن مثل هذا السمك: نموت إذا انزحنا من الصحراء. كيف نستطيع أن نطيق حياة أخرى يا ترى؟ كيف نستطيع أن نقلب الأرض ونتطاول في الزراعة؟.»[4] لماذا قرّر الهجرة إن كان على هذه الدرجة من إدراك خطورتها وسار يجرّ القبيلة إلى موت مؤكّد« متثاقلا مثل المحكوم بالإعدام يدفع مجبورا لكي يخطو نحو المشنقة.»[5] هل هو اليأس أم إنكار الذّات ما يدفع الإنسان إلى هذا الفعل؟.

---

[1]– نداء الوقواق، ص 293.

[2]– سعيد الغانمي، ملحمة الحدود القصوى، مرجع سابق، ص 32.

[3]– البئر، ص 9.

[4]– المصدر نفسه، ص 214.

[5]– المصدر نفسه، ص216.

يمكن أن نعزو انتحار "أمود"[1] إلى خيبة أمل بعد أن سعى إلى تجريب حظّه في المدينة لكنّه عاد بعد شهور من الكدح الطويل، وقد سرق منه الأغراب حتّى ملابسه، فتوغّل وحيدا في الصحراء معتدا بنفسه، وكذلك خاب أمل "زارا" و"أخنوخن" و"آيس" لكن كيف يمكن أن تنتحر قبيلة كاملة؟ الأمر هنا مختلف لأنّه لا يتعلّق بيأس أو خيبة أمل ولكن بإنكار للذّات، وهذا الانتحار – إن تمّ – يعتبر من وجهة نظر المجتمع المدني استجابة لقانون "اجتناب الذّام" الذي يتطلب التضحية برأس المال الفعلي للإبقاء على رأس المال الرمزي، المتمثّل في "الذكر"[2]. هذه هي الصحراء لا تحتفل بالحياة إلاّ في صورة وجود يتباهى بالاحتمالات القصوى، ويبادر بالمواجهة مع الموت بتحدي الطبيعة والمغامرة غير المحسوبة في سبيل استمرار الحياة.

"خليل" أيضا حاول الانتحار، بعدما تفاقم مرضه وزاد ألمه، كتم الأمر عن زوجته، لكنّ النزيف فضح أمره، حاولت زوجته إيقاف النزيف بمختلف المستحضرات والأعشاب دون جدوى حاول هو أيضا التغلّب على آلامه ولم يفلح، وزاد من ألمه حزن زوجته عليه والتضحية بنفسها من أجله، هو الذي « لم يتصوّر أبدا أن يكون تعلّقها به قد بلغ حدّا تضحي فيه بالحياة في سبيل أن تصاحبه في رحلة المجهول.»[3] وحين أدرك أنّ لا شيء ينجح في علاجه قرّر أن ينتحر بحرق نفسه، ارتمى في حفرة نار أعدّها.. تلقّفته ألسنة اللّهب.. انتفض، قفز، جرى شعلة من النار تعدو نحو الحقل، قفز في البئر، أخرجوه قطعة سوداء. وفي اللّيلة التالية لدفن جثمانه عثروا في البئر على جثة أرملته[4].

"آجار" أيضا مات منتحرا، مبرّرا ذلك بواجبه في أن يخلّص الأهالي من فم لا نفع فيه، هو الذي حارب الطليان، وقتل أمّه بالخطأ، وشهد انتحار زوجته "تازيت" أمامه، رمت بنفسها في النار. يقول: « هي فعلت ذلك من أجلي، كانوا ينوون أن يعبثوا بها أمامي فاستماتت في تحرير

---

[1]– ينظر، الواحة، ص 286.

[2]– ينظر، سعيد الغانمي، ملحمة الحدود القصوى، مرجع سابق، ص 37.

[3]– نداء الوقواق، ص 241.

[4]– ينظر، المصدر نفسه، ص 246 – 247.

يديها كي تلقى بنفسها في النار.»[1] وهو أيضا قرّر الانتحار حتّى يتخلّص من عذابه ويطفئ الجمرة التي أحرقت قلبه أكثر من ثلاثين عاما. كان موته قصاصا. لعنة الأمّ لا تمضي هباءً! [2]

3-3-2- صراع الثقلين: تشكّل ثنائية الإنس والجنّ أحد أهم المكوّنات الذاتية للصحراء، وهما عنصران لا يحدثان أي تطوّر أو نقلة فيها، ماعدا أنّها تؤجج الصراع بينهما في سبيل ممارسة هويتها المضمرة في تناقضهما. إنّ التناقض في الصحراء موضعي « والجدل الموضعي يبني دراميّته على عناصره الذّاتيّة وليس على قوى خارجيّة أو عوامل طارئة آنيّة.»[3]

تحفل الصحراء بالجنّ والخوارق كاحتفائها بالعجائبي والأسطوري. يملك الصحراوي تصوّرا عن الجنّ لا يخالف ما عرفه عنه العرب القدامى، فالجنّ عنده، مخلوقات « ليست أرضية تماما وليست سماوية تماما، بل هي كائنات الخفاء التي تجمع بين الصّفات الأرضية والصّفات السماوية معا... يأكلون ويشربون ويلعبون ويتزوجون ويطالبون بالثأر... يعيشون حياة بشرية بدوية كاملة.» [4] لكنّهم يفوقون البشر من حيث القدرات، لذلك حين فرّ "آمستان" من القبيلة وتاهوا في البحث عنه، لجأ الشيخ "غوما" إلى العجوز الزنجية التي توظّف الجنّ في الاستحضار: « تهلّلت أسارير الزنجية وقالت وقد غمرت ملامحها غبطة مفاجئة ربما لأنّها تستطيع أن تقدّم عملا لسيّدها الشيخ لا يستطيع القيام به.»[5] نجحت العملية ورأى الفتى "آيس" "آمستان" مع الجنود الفرنسيين في جبال "الهوجار". أصابت الفتى الحمى من جراء العملية، قلق الشيخ "غوما"، وبدا الانزعاج على وجه العجوز الزنجية وقالت لمرافقتيها: أخبرا الشيخ بأنّ هذا

---

[1]– نداء الوقواق، ص 179.

[2]– ينظر، المصدر نفسه، ص 297.

[3]– ياسين النصير، ما تخفيه القراءة، ط1، المجلس العراقي للثقافة، بغداد 2008، ص 27.

[4]– سعيد الغانمي، ملحمة الحدود القصوى، مرجع سابق، ص 57.

[5]– البئر، ص 28.

طبيعي. والطفل لن يصيبه إلاّ ما كتب الله. أكّدت إحداهما على كلامها ولزمت الأخرى الصمت[1].

"آيس" الذي كان واسطة الجنّ في رؤية مكان "آمستان" مات منتحرا مثله مثل آمستان. الجنّ لا يريدون أن يوظّفهم البشر في خدمة مصالحهم دون مقابل. أخذوا روحه.

تلقّب رواية "الواحة" شخصية "مهمدو" بالعرّاف وبتلميذ الشيخ الشنقيطي."الشنقيطي" سليل بلاد السحر والشعوذة "شنقيط" وكان كلّ سكان الواحة يقصدونه من أجل أن يرى لهم الغيب. مع ذلك إذا ما حلّت مصيبة بالقبيلة، حامت الشبهات حول "مهمدو". فحين قرّر الشيخ "غوما" السفر إلى طرابلس انهار وخرّ صريع الحمى بمجرّد أن بلغت القافلة أعتاب السلسلة الجبلية الشمالية اضطر أن يعود أدراجه، وزالت الحمّى بمجرّد وصوله إلى الواحة محمولا على الأعناق، وظلّ يعاني الحمّى كلّما تجاوز بيوت الطين ميمما شطر الشمال... أشار عليه شيخ القادرية أن يلجأ إلى العرافين والسحرة لأنّ في الأمر سرّا لا يستطيع أحد الكشف عنه سواهم. وقال له أحد أمهر السحرة في الواحة في تلك الفترة: « هذا عمل محكم. هذا عمل لا حيلة لي في إبطال مفعوله لأنّه عمل شيطاني من صنع بلاد شنقيط. ثمّ تمتم بالتعاويذ وأغرقه في عاصفة من البخور والطيب وحذّره من التوجّه نحو الشمال، ونصحه بأن يلجأ إلى الجنوب إذا أراد النجاة.»[2] ولمّا أعاد ما قاله الساحر على مسمع شيخ القادرية هزّ رأسه طويلا ثمّ لاذ بالصمت ولم يعد إلى الموضوع أبدا.

استمرّ يسأل ويستشير حتّى وجد من تطوّع و باح له أنّ "مهمدو" هو المسؤول عن هذا العمل. لم يصدّق هذا الاحتمال في البداية نظرا لحسن علاقته بمهمدو. لكنّه ذهب إليه وسرد عليه القصة. اندهش حين لم يسارع العرّاف إلى نفي التهمة كما توقّع، بل بدأ حديثا مفاجئا عن معنى الحياة وعبث البحث عن الحقيقة خارج النفس، حتّى وصل إلى نتيجة أرعبت "غوما" رواها أهل الواحة بعد ذلك: « البحث عن الحقيقة، في العالم الخارجي يشكّل خطرا على

---

[1]- ينظر، البئر، ص 32.

[2]- الواحة، ص 87.

حياتك. ذلك يهدّد الإنسان بالفناء. ويزيّن في عينيه الانتحار.»[1] ثمّ ضرب صدره بيده مرتين وهو يردّد: « ابحث عن الحقيقة هنا وليس في مصر أو طرابلس.»[2] أي حقيقة كان يتحدّث عنها مهمدو؟ الواضح أنّ في تحذيره نبرة الجنّ الذي يعرف ما ستؤول إليه الأمور. ربّما أدرك "مهمدو" أنّ قدرة الشيخ "غوما" على السفر باتجاه الشمال هي التي ستأتي بالخراب إلى الواحة إذا ما استجلب مشروع حفر النبع الذي سيتحوّل إلى طوفان يغرق الواحة وما فيها: « لم ينخفض مستوى الماء. استمرّ الشلال العنيف يتدفّق ويحفر حول خصر الواحة... فليهنأ بال غوما الآن. لقد حقّق ما أراد ودفن أدرار... اختفت أدرار من الوجود.»[3] أو سيأتي اليوم الذي يقضي فيه على القبيلة إذا استوطن الشمال، فينتهي بذلك زمان القبيلة الدوري، في حين يوجب الناموس الصحراوي أن تحافظ القبيلة على وجودها الصحراوي ونظام قيمها الموروثة القائمة على الزمان الدوري.

إنّ عمل "مهمدو" يمكن فهمه على أنّه وقوف في وجه القبيلة على الانفتاح على الزمن الواقعي والاعتراف به، خصوصا وأنّ بعض الوقائع بدأت تكشف عن انغمار القبيلة في الزمن الواقعي رغما عنها في صورة دخول العثمانيين والايطاليين والفرنسيين، بل إنّها سمحت بالتعامل مع منجزات الحضارة الحديثة كالبارود والسيارات والنفط.. وهذا ما أشعرها بأنّها مكرهة على الاستجابة لنداء تغيير بنيتها الداخلية، الأمر الذي أحسّت به وكأنّه انتحار لابدّ من ركوبه[4] وأحسّه "مهمدو" بأنّه نهاية حتمية إذا استقرّت القبيلة وفقدت ناموس التّرحال والبحث المستمرّ عن الذّات وصيانة أمانة الأسلاف ومنها تطويع عناصر الطبيعة. فقد وقع بصره مرّة في ضوء عود ثقاب على أفعى تتلوّى دون أن تغادر مكانها. في البداية ظنّ أن معلّمه "الشنقيطي" قطع رأسها، لكنّه لم يخف دهشته عندما رأى رأسها ملتصقا بجسدها الكريه والمعلّم يوقد عود ثقاب وراء آخر ويضحك ضحكاته المكتومة. تساءل مهمدو عمّا أصابها فقال "الشنقيطي" ببرود:

---

[1]- الواحة، ص87.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- أخبار الطوفان الثاني، ص 134 -144-145.

[4]- ينظر، سعيد الغانمي، ملحمة الحدود القصوى، مرجع سابق، ص 155 -156.

« لا شيء. كلّ ما هنالك أنّني قررت أن أعبث بها قليلا فقرأت على رأسها آية الكرسي بالمقلوب" ردّد مهمدو في دهشة: " آية الكرسي بالمقلوب؟ هل بوسع آية الكرسي المقلوبة أن تفعل شيئا كهذا؟" ردّ المعلّم: تفعل ما هو أسوء من ذلك. الحقّ أنّي لم أقرأ الآية الكاملة. الآن سأريك ماذا تفعل بها الآية كاملة. سمعه مهمدو وهو يتمتم بالآية بشكل مقلوب. ثمّ أشعل عود ثقاب في قطعة من القماش، ولمّا سأله مهمدو عن وظيفتها قال المعلّم بلهجة من يتقن صناعته: "لا شيء. وظيفة الحجاب مساعدة" لحظتها همدت الأفعى تماما حتّى اعتقد "مهمدو" أنّها ميتة، ولكنّ الشنقيطي حذّره قائلا: "حذار أن تلمسها بيدك. ذلك سيبطل مفعول السحر.»[1] في الصباح كانت الأفعى ما تزال موثقة وعاجزة عن الحركة. تمتم المعلّم ببعض التعاويذ وقرأ بعض الآيات. مرّت لحظات قبل أن تنطلق الأفعى وتزحف نحو المنحدر كأنّها تفرّ هاربة. في ذلك الصباح باح المعلّم لمهمدو بأوّل سرّ: « تقييد حركة الزواحف أمر بسيط. أما مصارعة الجنّ فهو الخطر الذي قضيت العمر كي أتعلمه.» [2]

تتطلّب مصارعة الجنّ عناء كبيرا، فبعد سفرية قصيرة إلى "بئر العطشان" عاد المعلّم يجرّ جمله خلف حمارة بيضاء وقد سيطر عليه التوتّر واختفت ابتسامته وغاب المرح. في تلك اللّيلة وقع فريسة الحمى. طفق يهذي طوال اللّيل. ثمّ صرخات متتالية أليمة وسباب بذيء لم يسمع به "مهمدو" من قبل خاصة من رجل وقور ومعلّم حكيم مثل الشنقيطي. أيقظه "مهمدو" أكثر من مرّة وبمجرّد أن يغمض عينيه يبدأ العراك ويتدفّق سيل الشتائم البذيئة أعنف ممّا كان. في الصباح سأله مهمدو: "هل هو الجنّ؟" فهزّ الشنقيطي رأسه علامة الإيجاب[3]. ثمّ انطلقا في رحلة البحث عن كنوز الجنّ ببئر العطشان. في الليل نام مهمدو مبكرا من شدّة التعب. أمّا المعلّم فقد أخرج من جيبه كتيّبا صغيرا متآكل الأوراق قال لمهمدو فيما بعد إنّه يحوي أسرار العفاريت. جلس في مواجهة الربوة وبدأ يقرأ التعاويذ على ضوء النار الخافتة. استيقظ "مهمدو" على انهيار جبلي رهيب. رأى بوضوح صخورا هائلة تتدحرج نحوه وتكاد تهرسه فقفز واقفا. كان

---

[1]- الواحة، ص 91 -92.

[2]- المصدر نفسه، ص 92.

[3]- ينظر، المصدر نفسه، ص 93.

المعلّم جالسا في الموضع نفسه يرتّل التعاويذ الغامضة... ثمّ سمع قهقهات عالية وأصواتا كثيرة لم يتبيّن لغتها، ثمّ صوت ارتطام الأقدام بأحجار الطريق، ثمّ قهقهات متتابعة أخرى، استمرّت هذه الفوضى حتّى الفجر، ثمّ هدأ كلّ شيء، وخمدت الضوضاء وثبتت الصخور في الجبل فوجد مهمدو المعلّم يفحص المكان حيث تتناثر صخور البئر، ثمّ بدأ يخطو خطوات واسعة باتّجاه الربوة وهو يعدّ خطواته بصوت مسموع. بدأ في ممارسة طقوسه: عدّ أربعين خطوة ثمّ دار يمينا عدّ سبع خطوات أخرى في اتجاه آخر. توقف وأدخل يده في جيبه وأخرج قطعة الجلد المزخرفة بالدوائر والرسوم والخطوط المتقاطعة طويلا. أعادها إلى جيبه ووضع حجرا في المكان. جاء بالحمارة البيضاء ونحرها في الموقع. ثمّ بدأ في الحفر، لم يطل به الحفر حتّى أخرج ثلاث قلل من الفخار ملأى بالذّهب[1].

لكنّ الجنّ لم يتخلّ عن ذهبه. استعاده وحلّت المصائب على من لمسه تباعا: جاء جنود القائمقام فصادروا الذّهب، وعادوا في الصباح وحملوا "مهمدو" مقيّدا على محفة مضفورة بجريد النخل ووضعوه بين أيدي القائمقام. طرح عليه بعض الأسئلة ثمّ أوكل أمره لمستشاره. أذاقوه شتّى صروف العذاب ومزّقوا جلده بثلاث وعشرين جلدة سوط. واختفى الشنقيطي في ردهات سجن القائمقام ولم يسمع عنه خبر. وفي اللّيلة نفسها مات القائمقام[2]، واختفى الذهب.

بعد أيام تأكّد أنّ ابنة القائمقام هي التي قتلت أباها ثمّ اختفت مع عشيقها واختفى الذّهب معهما. بعد ثلاثة أشهر وجدوا الفتاة وعشيقها ميتين في الصحراء من العطش[3].

تعلّم "مهمدو" في رحلة إلى غرب الصحراء، إلى أراضي الركاكبة، أموراً كثيرة عن الجنّ والعرافة من معلّم آخر هو "أناسباغور"، وحين قرّر أن يعود إلى الواحة بعد وفاة معلّمه الثاني كانت قد سحرته تلك المرأة الجنية وقرّرت أن تزوّجه نفسها. لم تكن امرأة عادية، تمكّنها من أسرار السحر وتفنّنها في استعماله ساعداها في التنكيل به هو اليافع في خبرته بهذا الفنّ

---

[1]– ينظر، الواحة، ص 95.

[2]– ينظر، المصدر نفسه، ص 104.

[3]– ينظر، المصدر نفسه، ص 105.

تعمّدت أن تعشقه بعد وفاة المعلّم الذي ترك فراغا هائلا استغلته الشياطين الذين يستعملون السحر لاستخدامه في أهداف شريرة كما هو الحال مع هذه السيدة التي بلغ بها الحقد لأن تجعل مهمدو « يزحف على ركبتيه مثل الكلب ويلعق قدميها مدّعية أنّ ذلك هو أسمى أنواع الغزل في قبيلتها.»[1] وأقسمت بكلّ آلهتها أنّها لن توقف سطوتها عليه إلاّ إذا أعلن أمام الملأ عن استعداده للزواج منها. لم تفلح علوم سحره المتواضعة في صدها فاستسلم مهادنا. وحتّى حين فكّر في الهرب فإنّ « حرّاسها المخلصين لم يتيحوا له فرصة الإفلات.»[2] استغل سفرها إلى قبيلتها لدعوتهم إلى عرسها، فتوجّه إلى فقيه ساعده في التخلّص من مفعول سحرها بعد ثلاث زيارات بأن لا يتوقّف عن قراءة القرآن، سهر اللّيالي وصارع المردة، ويمّم شطر الواحة. بعد ثلاثة أيام عادت الآلام. ولم تفارقه إلاّ بعد أن مات وبعث من جديد[3]. موت الطهارة من رجس الدنيا في معتقد أهل الصحراء.

3-3-3- المقدّس والمدنّس: تظهر ضمن الثنائيات الضدّية التي تشغل عالم الصحراء مسألة المقدّس والمدنّس في عرف أهل الصحراء، فالمرأة والذّهب مدنّسان، والتّرحال وحيوانات الصحراء على درجة من القداسة بحيث يلحق الأذى والعقاب بكلّ من يدنّس قدسية حيوانات الصحراء بالتعذيب والقتل، وتحلّ المصائب على القبيلة التي تستوطن الواحة وتتجاهل ناموس التّرحال والمحافظة على تراث الأسلاف القائم على مفهوم الزمان الدوري.

ينبني المجتمع الصحراوي في أساسه القيمي على ثنائية "المقدّس والمدنس". غير أنّ المقدّس لا يملك قيمة مطلقة في ذاته لدى المجتمعات كلّها. وفي الأزمنة جميعا « إنّ وجود الأشياء المقدّسة في أماكنها هو ما يجعل منها مقدسة، لأنّها لو انتزعت من أماكنها، حتى لو فكريا، لتدمّر نظام العالم بكامله، لذلك فالأشياء المقدّسة تسهم في إبقاء العالم على نظامه

---

[1]– الواحة، ص 117.

[2]– المصدر نفسه، ص 120.

[3]– ينظر، المصدر نفسه، ص 127.

باحتلالها المواضع التي وضعت فيها.»[1] وعليه فإنّ أي تغيير أو تجاوز في حاجات المجتمع الصحراوي يعني تغيير بنيته بكاملها، وتهديد وجوده كمجتمع صحراوي، وهو إذ يعيش بطبيعته على تجربة الحدود القصوى، فإنّ أقصى حالات الرفاه هي العثور على الذهب، غير أنّ استعمال الذهب في الصحراء يعني القضاء عليها كصحراء. لهذا لا يستعمل الصحراوي الذّهب، ويحكم عليه بأنّه مدنّس، في حين يحكم على القيم الرمزية المقابلة له "بالقداسة"، وتكون هذه القداسة هي رأسمال المجتمع الصحراوي.

يعني المقدّس في عرف أهل الصحراء القوّة والحقيقة، لذلك يميلون أكثر ما يمكن إلى العيش فيه أو في« صميم الموضوعات المكرّسة، وهذا الميل يمكن إدراكه، فبالنسبة للبدائيين كان المقدّس يعادل القوة، وفي النهاية يعادل الحقيقة... وقوّة مقدّسة تعني في آن واحد حقيقة وخلودا وفاعلية.»[2] لذلك يتحاشون البحث عن الذّهب ويلعنون السحرة والعرافين الذين يستظهرونه من باطن الأرض، في ذلك برأيهم تدنيس لحرية الصحراء وسعي إلى الرّفاه والتمدّن. الذّهب محرّم في عرف الصحراء لدناسته وليس لقداسته. إنّه ملك للجنّ، لذلك اختفى "مغري" و"موري" في ظروف غامضة بعد كشفهم عن الكنز « اللّعنة نزلت على كليهما. البحث عن رفات الموتى ليس مزحة... كنت أعرف أنّ الأمور ستنتهي بما انتهت إليه. رفضت تأجير السانية لموري منذ البداية لأنّ قلبي حدّثني بما ستسير إليه الأمور، تحدّي الجنّ ليس أمرا هيّنا. الجنّ لم يقل كلمته بعد في هذا الوادي. وكلّ المصائب السابقة واللاّحقة جاءتنا من تحت رأس هذا المعدن اللّعين! الجنّ وحده مسؤول عن مصير موري ومغري.»[3]

أمّا المقدّس فهي الصحراء، الحرية التي لا يكفّ "العابر" عن طلبها، الفردوس المفقود الذي لم يعثروا عليه بعد، تلك الجنّة التي وجدت لتضيع وتدفع "الطارق" لأن يتبعها في رحلة الضياع الأبدية، لذلك يرفضون الاستقرار في مكان محّدد، وتعصف بهم حمّى الشوق إلى

---

[1]– كلود ليفي شتراوس، العقل البري، تر: نظير جاهل، بيروت 1987، ص 12.

[2]– مرسيا إلياد، المقدّس والمدنّس، تر: عبد الهادي عباس، سوريا 1988، ص 17.

[3]– نداء الوقواق، ص 281.

"الجنّة الضائعة" أو المدينة الفاضلة، فيمارسون غواية التيه في البيد باستمرار، بحثا عن يقين يروي ظمأ الروح[1]، بحثا عن مدينتهم الأزلية "واو". فالمقدّس ليس دينيا فقط، إنّه كامن حتّى في المسلّمات والحكايات والبديهيات، في العادات اليومية، في التشاؤم والتفاؤل. إنّه تصوّر للكون والحياة في استظهار أشكال القداسة، يكشف عن البنية الاجتماعية والنفسية الكلّية للمجتمع الصحراوي.

3-4- العجائبي والأسطوري: تحفل "الخسوف" بحكم تشربّها بأساطير الصحراء الموغلة في القدم بالعجائبي والأسطوري. وترى "جاكلين شينيو" أنّ العجائبي هو« وحده القادر على إخصاب الأعمال المنتسبة إلى أنواع دنيا مثل الرواية وبصفة عامة كلّ ما يتعلق بالحكاية.» [2] لذلك نلاحظ تشرّب رباعية الخسوف بالعجائبي، فتشدّ الانتباه بتجاوز الواقع والمألوف إلى الخارق والعجيب.

في "أخبار الطوفان الثاني" يروي أهل الواحة قصّة فلاح طمّاع، عثر عليه معشر الجنّ مخمورا في الحقل، غارقا في القيء، غائبا عن الوعي، أخذوه إلى مستوطنتهم، واستضافوه في بيوتهم، « فوجد نفسه، عندما استيقظ وعاد إلى الوعي، نائما في فراش وثير لم يحلم بمثله من قبل، تحيط به الوسائد الناعمة، والبسط العجمية الفخمة التي تغوص فيها أقدام الجواري الحسناوات الغاديات الرائحات في ردهات القصر ذي الجدران المزيّنة بزخارف ثرية مطعّمة بالذّهب والفضّة ونقوش دقيقة مطرّزة بقطع الجوهر التي تتلامع وتتلألأ تحت أضواء أسطورية تنبعث من كوّة في السقف.»[3]

ويروي هذا الفلاح، أنّه بمجرّد أن صحا من غفوته، سارعت إليه جارية حسناء وجاءت بطست ذهبي اللّون:« وطفقت تغسل رجليه القذرتين الملوثتين بالروث والطين وهي تبتسم ابتسامة رقيقة ساحرة.»[4] لم يصدّق أنّه هو نفسه الذي يرقد الآن في الجنّة بلباسه الوسخ

---

[1]– ينظر، لحسن كرومي، العابر وهاجس المكان الضائع، مجلة الخطاب، ع4، جانفي2009، ص 154.

[2] –Jacqueline Chénieux, le Surréalisme et le roman, l'âge d'homme, Paris 1983, P 63.

[3]– أخبار الطوفان الثاني، ص 13.

[4]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وجسمه الذي تعلوه طبقة من العفن، « استغرب أن يلقي به الله في رحاب الجنّة دون أن يقدّم في مقابل ذلك عملا صالحا يذكر، ولكنّه ما لبث أن طمأن نفسه قائلا إنّ رحمته واسعة ويصطفي من عباده من يشاء كي يغدق عليهم نعمته كما يؤكّد أغلب الفقهاء.»[1] ثمّ دعوه إلى الطعام، سال لعابه من فرط الجوع ومتعة الرائحة، لكن حدث ما قلب رأيه في الجنّة إذ « وقعت عيناه بالصدفة على قدم إحدى الجواري فرأى أنّ قدمها هي حافر حمار وليست قدم إنسان فعرف على الفور أنّ الله لم يقرّر استضافته في الجنة بعد، وما يراه أمامه الآن ليس جنّة الإنس وإنّما جنّة الجنّ.»[2] حين أدرك ذلك بيّت أمرا: « ما دمت طردت من جنّة الله ووجدت نفسي في رحاب الجنّ فلابد أن أنهب حصتي من هذه النعم. لا يليق بالرجل الحاذق أن يعود من المولد بلا حمص.»[3] قرّبت نحوه الجارية الحسناء طبقا ذهبيا فخما مزيّنا بالجواهر وقد تدلت من جانبيه حلقتان ذهبيتان كبيرتان فقرّر الفلاح الجشع أن ينفذ خطّته على الفور« فأمسك الطبق من عروتيه الرائعتين وصاح بأعلى صوته "بسم الله الرحمن الرحيم" وانطلق في قراءة مكسّرة لآية الكرسي فخسف به الجنّ الأرض وخطفوا من أمامه القصر والأطباق الشهية والمخدع الوثير وطيّروا الحسان وريش النعام ونكّلوا به محاولين أن يخلصوا الطبق الذّهبي من بين يديه الجشعتين، لكنّ الفلاح العنيد استمات في الدفاع عن غنيمته وظلّ متشبّثا بالحلقتين الذهبيتين متمتما بالآية ومعشر الجنّ تلوّح به في الفضاء وتعود به إلى الأرض لتخليص متاعها من قبضته الحديدية.»[4]

في حالة هذا الفلاح وفي حالات كثيرة أخرى في الرباعية، نزوع واضح للتخييل وسخرية من الوضعية الواقعية، يجسّد تمجيد العجائبي والخرافي الذي يتحكّم في حياة الصحراء، وبذلك تعرّي الرباعية "الواقعي" وتسخر من أفكار مبتذلة عن الثراء والرّفاه في مجتمع يعيش على الهامش ويكفيه تأمين حاجاته الضرورية، وليس من سبيل لذلك إلاّ عبر دحض وهم الرفاه

---

[1]– أخبار الطوفان الثاني، ص 13.

[2]– المصدر نفسه، ص 14.

[3]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4]– المصدر نفسه، ص 15.

والثروة بواسطة السحري والعجائبي الذي يخيّب التوقّعات ويجلي الواقعي بطريقة مختلفة، وهكذا: « يمكن توقع كثير من بعض طرائق خيبة خالصة سيكون من آثار تطبيقها على الفن والحياة أن تركز الانتباه لا على الواقع أو على المتخيّل بل على مقلوب الواقع.»[1]

يسعى "العجائبي" في الرباعية إلى دحض أوهام "الواقع" في مشاهد يقف فيها الممكن والمحتمل حدوثه بجانب ما وقع فعلا أي: « كيف نجعل الممكن والحلم الخارق واقعا؟ أولا بإرجاع الإنسان إلى مركز كلّ روابط التشارك التي تحدّد ذلك الإنسان.»[2] وهذا بخلاف الواقعية يحيل على نموذج لاشعوري يجد نظيرا له في الزمن البدئي حيث مات أوّل إنسان. يموت العرّاف مهمدو ويدفن، لكنّه يبعث من جديد، وهذه أيضا حالة عجيبة: « جاء اليوم الذي سقط فيه مهمدو جثّة هامدة... اعتقد المجتمعون وعلى رأسهم الشيخ غوما أنّ مهمدو سقط مغشيا عليه إثر عودة مفاجئة لنوبات الإغماء ولكن العقلاء وأهل الخبرة... أجمعوا على أنّ الروح انفصلت عن الجسد والجسم المسجّى أمامهم غادرته الحياة إلى الأبد.»[3] غسلوا الجسد وأسرعوا في إعداد الكفن ومدّدوا الجسد على محفّة في الجامع وتجمهروا للصلاة على روح الميت« لم يمض على انتهاء مراسيم الدفن ومواراة المرحوم التراب عدّة ساعات حتّى جاء من يهمس في أذن الشيخ المراكشي... بما يفيد أنّه سمع صراخا ينبعث من القبر.. حمد الشيخ الله أنّ أحدا من الحاضرين لم يسمع هذا الهذيان.»[4]

في المقبرة خشوا من أن تكون روح المرحوم قد تملّكتها الأرواح، وبدأ مهمدو يخضع للحساب لأنّ ثمّة أنينا موجعا لا ينقطع من داخل القبر، فاستغرقوا في قراءة القرآن وترتيله باقتراح من الحاج البكاي: « إذا تملّكت القوى الخفية روح الميت فليس للمسلمين غير طريق القرآن لتخليصها من العذاب.»[5] هذه هي حدود وعي هؤلاء، "الشيخ المراكشي" يشكّل وعيا آخرَ مفارقا للمجموعة؛ أقبل على القبر بفأس وبدأ يحفر. قفز نحوه "الشيخ البكاي" محاولا أن

---

[1] −André breton, Second manifeste du Surréalisme, Ed, Gallimard, Paris 1970, P 86.

[2] −Jacqueline Chénieux ,le Surréalisme et le roman, l'âge d'homme, Op. Cit. P 122.

[3]− الواحة، ص 126.

[4]− المصدر نفسه، 127.

[5]− المصدر نفسه ، ص128.

يستولي على الفأس ويمنعه من الحفر قائلا: « هذا جنون، هذا تدنيس لقداسة الموتى واقتراف للإثم. اتق الله يا شيخ والعن الشيطان.»[1] استبسل المراكشي، رغم لعنة الحاضرين، في الحفر لم يساعده أحد، ولم يمنعه غير "البكاي" الذي لم يعجبه موقف الحاضرين السلبي: « تقفون كالبلهاء مكتوفي الأيدي في وقت يعمد فيه الأحياء إلى نبش رفات الموتى. يا جماعة الضرب في الميت حرام.»[2] هذه صورة واقعية سرعان ما يدحضها التخييل العجائبي في هذا الملفوظ: « انتزع الشباب الجثة من أعماق الأرض... بادروا على الفور إلى تسليط الضوء على وجه "المتوفى". ثمّ قام الشيخ بتمزيق الكفن وتحسّس وجه مهمدو المسجّى بجوار فوهة القبر. فتح عينيه ببطء ثمّ عاد وأغمضهما... ويبدو أنّ السبب يرجع إلى وخز الضوء الذي يزداد حدّة بالنسبة لمن ألف ظلمات القبر.»[3]

يربط التخييل بهذه الصورة صلة وثيقة مع العجائبي والاستعمال المحاكاتي الوضيع والمحدّد في الوقت نفسه للمعنى، لأنّه يستسلم لمواضعات محدّدة تتورط مع الواقع أو بالأحرى مع ممارسة الحياة. هكذا تتغذّى "الخسوف" من شرايين العجائبي الذي أضفى على التشكيل الروائي طابعا مميزا وصورا تعكس الانهيار في حدود تتجاوز الطبيعي والواقعي. والتردّد الذي تحدثه الرواية لدى من يقرأها ليس إلاّ نتيجة لرعب المعنى في أحداث غير طبيعية خلقت تعارضا وخرقا وعناصر تناقض مع الواقع حتّى وإن كان صحراويا[4].

أمّا الأساطير فهي ما يملأ حياة الصحراويين في هذا الفراغ المنبسط على مرأى العين والممتدّ إلى ما لا نهاية. فمع أنّ الرباعية تبدأ ظاهريا بمشاهد واقعية في صورة خبر موت "آمستان"، إلاّ أنّه سرعان ما يلفّ البعد الأسطوري مشاهد الواقع منذ الصفحة الأولى للرواية، وذلك حين تجمع أفراد القبيلة في حلقة « يراقبون طقوس تخليص القمر من أعدائه، وإعادته

---

[1]– الواحة، ص128.

[2]– المصدر نفسه، 129.

[3]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4] – ينظر: ميلود شنوفي، إشكالية التعميم في حوارية باختين، مرجع سابق، ص229.

إلى الأرض.»[1] لا، بل إنّ مفتتح الرواية ليس إلاّ نصا من أسطورة يونانية ترسم صورة لصراع قوى الطبيعة، سرعان ما تؤكّدها أسطورة أخرى رواها الشيخ غوما لحفيده "آيس" في إحدى عشرة صفحة عن الإلهة "تانس" وأخيها "أطلانطس"[2] أسطورة هذه هي نهايتها التي صارت تتكرّر مع كلّ خسوف للقمر يتسبب في نضوب ماء البئر:« عندما ماتت تانس حدثت حركة غريبة في نظام النجوم، وقادت الكواكب الأخرى حملة ضدّ القمر، فحدث ما يسمى "بالخسوف" لأوّل مرّة كما يؤكّد المنجمون... فهبّت الأعاصير العاتية والعواصف المحملة بالغبار كنتيجة لصراع الكواكب بعد أربعين يوما بالضبط من وفاة سليلة القمر تانس العظيمة... واستمرّت الرياح والعواصف أربعين يوما بلا انقطاع حتّى غمرت الإمبراطورية كثبان الرمال، وأغرقت الغابات والأنهار والمدن وأبادت المواشي وقطعان الإبل والحيوانات البرية... واندثرت أطلانطيد منارة العلم والحضارة. وبقي بئر "أطلانطس" رمزا بائسا لهذه الحضارة الخرافية.. تطفو المياه فيعودون إليه، دون أن يجدوا تفسيرا لظاهرة اختفاء المياه التي تحدث.. كلّ ثلاثمائة عام.»[3] في بداية الرواية حدث الخسوف، ثمّ غارت مياه البئر. التاريخ يعيد نفسه، هذا هو الزمان الدوري الذي يؤمن به الصحراوي ويعيش للحفاظ على سيرورته رغم أنّ تفسيره ليس إلاّ أسطوريا.

لكنّ « الأدب نفسه (والرواية شكل منه) أسطورة منزاحة عن الأسطورة الأولية، التي هي الأساس، وهي البنية، وكلّ صورة في الأدب مهما تراءت لنا جديدة لا تعدو كونها تكرارا لصورة مركزية، مع بعض الانزياح أحيانا، ومع مطابقة كاملة أحيانا أخرى.»[4]

إنّ الأسطورة هي فنّ الوحدة الاستعارية الضمنيّة بتعبير "نورثروب فراي" لذلك فنحن بصدد رواية تخالف الواقعية وتجعل المضمون في الاتّجاه الممثلن (idéalisé) باعتبار أنّ المبدأ الأساس للانزياح هو الذي « يستطيع مجازيا أن يتوحّد في أسطورة لا ترتبط بالقصة إلاّ بشكل

---

[1]- البئر، ص 9.

[2]- ينظر، المصدر نفسه، ص42 -56.

[3]- المصدر نفسه، ص 55 - 56.

[4]- نورثروب فراي، نظرية الأساطير في النقد الأدبي، تر: حنا عبود، ط1، دار المعارف، مصر 1987، ص 17.

من أشكال التشبيه: القياس، الترابط الدلالي، التخيل المرافق وأشباه ذلك.»[1] تجلي الخسوف في جزئها الأوّل الرابط القوي بين ما هو أسطوري وما هو أدبي تجريدي. وهي تقدّم صورة أوّلية عن ذلك منذ أن بدأت القبيلة في ممارسة طقوس تخليص القمر، الذي خسف من أعدائه بدقّ الطبول والرقص حتّى درجة الوجد: « دقّت الطبول، ولامست الأنامل الرقيقة أوتار الموسيقى، ارتفعت الحناجر بغناء جماعي كتراتيل وثنية... استمرّ الغناء حزينا صوفيا كالصلاة... استمرّ حتّى الفجر عندما وقع أخنوخن في الوجد. سقط كالمصروع، ثمّ تدحرج حتّى بلغ سور البئر.»[2]

أحداث جزء "الواحة" أيضا منزاحة عن أسطورة يوردها السارد قبل بداية الرواية وهي تروي قصة قيام أوّل واحة في الصحراء[3]، هي هذه الواحة التي لجأت إليها قبيلة "غوما" بعد نضوب ماء بئر"أطلانطس" في الصحراء وأخذ الجزء الثاني من الرباعية عنوانه منها: «... ولمّا علم أهل الصحراء بأمر الغزاة وقد احتشدوا خلف المرتفعات استعدادا لمهاجمتهم في اليوم التالي، اقترح أهل العقل والحكمة اللّجوء إلى الحيلة، خاصة وأنّ جحافل الأعداء تفوقهم في العدد والعتاد، فتسلّلوا متستّرين بظلام اللّيل وتدفّقوا في الصحراء الأبدية تاركين خلفهم زنجية ترفع عقيرتها بالغناء، وزوجها يقرع الطبل لإثارة الضجيج، وطفلهما يشقّ السكون بالصراخ. أما الكلب فقد ظلّ ينبح طوال اللّيل، فاطمأن الغزاة وظنّوا أنّ أهل الصحراء مازالوا مستقرّين في الوادي المجاور وعندما داهموا الموقع في الصباح اكتشفوا الحيلة وسلّموا بهزيمتهم وعادوا على أعقابهم تاركين الزنجية والزنجي وطفلهما وكلبهما في الوادي المهجور، العاري من الحياة، وقد هدّهم العطش حتّى أشرفوا على الموت. وفجأة تفجّر نبع من بين رجلي الطفل وغمر الوادي بالمياه الحلوة، واستمرّ الماء يتدفّق من النبع الذي أطلق عليه تجار القوافل فيما بعد اسم "عين

---

[1]– نورثروب فراي، نظرية الأساطير في النقد الأدبي، مرجع سابق، ص 29.

[2]– البئر، ص 9 –10.

[3]– ينظر، الواحة، ص 7.

الكرمة" الذي يرجع له الفضل في قيام أوّل واحة في الصحراء الكبرى يحجّ إليها الزوار، وتعبرها القوافل إلى "تمبكتو" و"السودان" و"بلاد شنقيط" و"تامنغست".»[1]

لكلّ شيء تفسير في الأسطورة، حتّى ميلاد المدن والواحات يفسّر أسطوريا. إنّ نزول القبيلة إلى هذه الواحة اليوم، يمكن تفسيره انطلاقا من مبدأ السببية المقصودة، وليس من منطلق تسلسل الأحداث كرونولوجيا، وهو مسلك في البناء قصد به الروائي خلق أحداث لا تتعارض مع الأسطورة ولا ومع القدر الذي يؤمن به أهل الصحراء.

إنّ في تصدير "الواحة" بهذه الأسطورة الشعبية تذكير للقارئ – بأن أحداثا قد جرت على الأرض قبل اليوم وهي قابلة للاستعادة مرّة أخرى بفعل الزمان الدوري، وأنّ هذا الماضي قابل للاستعادة في بعض أحداثه. وأنّ لمحاكاة البوادر النموذجية جانبها الإيجابي في عصر يتوجّب فيه على الإنسان، بعد أن ترك وسائله الخاصة في عالم لم تعد له صفات كونية، أن يتذكّر أصله وأنّ نوع الذاكرة الملائم لاستحضار الأسطورة يتطلّب إمّا استرجاع تجربة الماضي أو حفظها[2]. وإذا كنّا نقرأ الرواية لأنّها تحدثّنا عن العالم، وتكشفه لنا، فإنّ بلاغاتها لا تحيلنا إلى هذا العالم بشكل مباشر وفضفاض، إذ ترتبط هذه البلاغات بخطاب له أصوله، لذلك فهو يبقى متنافرا مع الواقع لاستناده على عناصر أسطورية، وذلك ما تجلّى في الرباعية.

3-5- صورة المرأة: تعدّدت صورة المرأة في رباعية الخسوف بتعدّد طبائع الشخصيات النسائية في المتن الحكائي، فهي الأم والزوجة والشاعرة والجنية ابنة الشيطان والإلهة.

وهي للأمانة، أحد الشواغل الأساسية لإبراهيم الكوني رغم تعدّد الصور التي يفرزها هذا الاهتمام. وسنقتصر في هذا الصدد على ثلاثة نماذج لصور المرأة نعتقد أنّها الأكثر تمثيلا في متن الرواية.

3-5-1- صورة الأم/الزوجة/الخادمة: أوّل صور المرأة ظهورا هي ما تجسده شخصية العجوز الزنجية التي تقوم على خدمة الشيخ غوما، امرأة مخلصة ومتفانية في عملها « لم يسمع من شفتيها طوال السنين الطويلة الماضية كلمة شكوى. تستيقظ في الفجر، تتوضأ وتصلي وتوقد

---

[1]– من أسطورة شعبية قديمة، الواحة، ص 7.

[2]– ينظر: ميشال زيرافا، الرواية والأسطورة، تر: صبحي حديدي، ط1، دار الحوار، سورية1985، ص 6 – 7.

النار، تحضر الشاي والإفطار، وتذهب لجلب الحطب، تشرف على إطعام المواشي والدواب وتحلب الحليب وتقوم بمخضه، واستخراج الزبدة والجبن وتصنع اللّبن، وتعدّ الغذاء والعشاء وتغسل الملابس. أشرفت على تربية الأجيال. كان آخرهم آيس.»[1] ولا يشوب صورتها إلاّ أنّها استحضرت الجن خدمة لسيدها حين فشل في البحث عن "آمستان".

أمّا أمّ "آجار" وزوجته "تازايت" فهما صورتان للأم والزوجة الصالحتين، تعذبتا كثيرا على أيدي جنود الكابتن "بورديللو". الأولى قتلها ابنها بالخطأ فلقّب بقاتل أمّه، والثانية ضحّت بنفسها من أجل زوجها. يقول "آجار" « هي فعلت ذلك من أجلي، كانوا ينوون أن يعبثوا بها أمامي فاستماتت في تحرير يديها كي تلقي بنفسها في النار.»[2]

أمّ الفلاح المسكين "عارف"، الذي سلبت عقله "باتا"، نموذج آخر يدلّ على صورة مشرفّة للأمّ العطوف، فقد جاءت إلى "باتا" في إحدى الأمسيات « شاكية واستحلفتها بالرسل والأولياء أن تكف عن اللّعب بابنها اليتيم الأب وتدعه في حال سبيله،... ثمّ ارتمت فجأة تحت قدمي باتا وتوسّلت إليها أن تبتعد عن طريقه.»[3] وحين عجزت عن صدّها عن ابنها شكتها إلى الشيخ "غوما" ورجته أن يتدخّل ويعيد لها ابنها وأوصلت الأمر إلى قاضي الواحة في سبيل استعادة ابنها.

زوجة "آهر" العاقر، صورة أخرى للمرأة الرؤوم، فحين تخلّص آيس من مفعول سحر "باتا" قصد جدّه "غوما" وهو يجالس "آهر" و"خليل" في ظلّ الكوخ عند العشية. رأته امرأة "آهر" فألقت بطبق الشاي إلى الأرض ووضعت يدها على أنفها وأطلقت زغرودة احتفاء بخلاصه من السّحر الأسود.. « فطافت المسكينة بالأكواخ وهي تردد. "حرمني الله من الأطفال طويلا وها هو يعوّضني باثنين مرّة واحدة: ابن أمود وحفيد الشيخ غوما.»[4]

---

[1]- الواحة، ص 17.

[2]- نداء الوقواق، ص 179.

[3]- الواحة، ص 141.

[4]- المصدر نفسه، ص 192.

3-5-2- صورة المرأة الإلهة: « يا تانس! اكشفي عن وجهك، وأضيئي لنا اللّيل البهيم: أننا نريد أن نحلب النوق على ضوء وجهك الذي ينافس البدر.»[1] هذه هي العبارات التي تعوّد الناس على قولها لـ"تانس" في اللّيالي المظلمة، يركعون تحت أقدامها ويتوسّلون إليها وهي عبارات ترسم صورة لامرأة تجلّلها القداسة ويلفّها الإكبار وتنسجم صفاتها وأفعالها مع ما يعتقده فيها الناس، فحين اقترحت إحدى رفيقاتها في رحلة البحث عن الأهل أن يذبحن إخوتهن من أجل القدرة على مواصلة الرحلة واسمها "أماريس" وافقتها "تالا" ولكن "تانس" رفضت: « أموت جوعاً ولا أذبح أطلانطس.»[2] في تلك اللّيلة احتضنته بين ذراعيها خوفا عليه، وحين ذبحت "تماريس" أخاها أسرعت تانس تلتصق بأطلانتس وتحيطه بجسدها كأنّها تحميه من السكين الرهيب الذي لمع تحت ضوء القمر[3]. تلقّت في سبيل حماية أخيها كلّ صروف الإهانة والعذاب واضطرّت إلى إطعام الفتاتين القاتلتين قطعة من لحم فخذتها اليمنى وقطعة أخرى من فخذتها اليسرى لتسديد ما أكله أخوها من لحم أخوي الإلهتين، وطلبت مهرا من الأمير الذي طلبها للزواج أن يكون لأخيها "أطلانتس" جمل أبيض ضامر وسيف من ذهب، وسرج مطرّز بخيوط الذهب والفضة، وأن يضع تحت تصرف "أطلانتس" مائة من العبيد وعشرة من الأتباع. وقافلة من النوق والجمال والرعاة وأن يظلّ أخوها بجوارها ولن يفارقها أبداً[4]، ولكنّها لمّا أدركت أنّ زوجها الأمير خدعها وحاول أن يسلبها أخاها اقترحت عليه أن تحلق له شعره، ولكنّها بدل أن تقطع شعره قطعت رأسه ونصّبت نفسها أميرة على الواحة. وحين مات أخوها من العطش في رحلة صيد طويلة، حزنت عليه وبكته أياما وأسابيع وأقسمت له وهو في قبره أن تنتقم من الصحراء، فغزتها بالماء.

لم تكتف بتفجير النبع الذي يخترق الآن الصحراء بالأنهار والمستنقعات ويغمرها بالبحيرات والأدغال، فبعد أن أطلقت على النبع اسم "أطلانتس" قرّرت أن تشيّد المدن وتبني الجسور

---

[1]- البئر، ص 51.

[2]- المصدر نفسه، ص 47.

[3]- ينظر، المصدر نفسه، ص 48.

[4]- ينظر، المصدر نفسه، ص 49 -50.

والسدود.. وعندما ماتت حدثت حركة غريبة في نظام النجوم، وقادت الكواكب الأخرى حملة ضدّ القمر، فحدث "الخسوف" لأوّل مرّة كما يؤكّد المنجّمون من أهل الخبرة والعلم، حسب ما تقول الرواية.

هكذا تعرّضت "تانس" لاختبارات قاسية، خرجت منها سليمة، بل أقوى ممّا كانت، وأثبتت قدرتها على الانبعاث والتجدّد المستمر، وفي ذلك إشارة أخرى إلى مفهوم الزمان الدوري في المعتقد الصحراوي.

3-5-3- صورة المرأة الجنّيّة: ترسم" البئر" صورة لـ"باتا" سرعان ما تتحوّل من صورة امرأة « آسرة ساحرة، خارقة الجمال، أجمل امرأة في الصحراء الكبرى كلّها.»[1] إلى صورة حيوان أسطوري، غولة تقيم « وحيدة في كوخ يقع في طرف المستوطنة الغربي، تقفل بابها على نفسها طوال النهار هرباً من عيون الناس التي تذكّرها بقبحها ولا تخرج إلاّ في اللّيل كالوطواط حتّى أصبحت "غولة" حقيقية تهدّد بها الأمهات أطفالهن المعاندين الذين يرفضون الإيواء إلى الفراش مبكراً.»[2] وسرّ هذا التحوّل كامن في شخصية هذه المرأة منذ كانت طفلة صغيرة، بل منذ اللّحظة التي ولدت فيها، فقد « ماتت أمّها وهي تعاني آلام الوضع أثناء ميلادها، أمّا أبوها فقد قتلته باتا وهي طفلة لم تتجاوز الثالثة بطلقة من البندقية.. وكانت تغرق في ضحكة هستيرية وتعبث بيديها الصغيرتين بالدم المنبعث من رأس الأب المسكين الذي فارق الحياة على الفور.»[3]

لم تكن فضائح "ابنة الشيطان" كما يسميها أهل القبيلة تمتّ إلى أخلاق القبيلة، أتعبت مربيتها الزنجية التي تقول عنها: « لعنة الله عليها وعلى أبيها الذي أورثني لفتاة مثلها.»[4] تزوّجت أوّلا في "آير" وأنجبت هناك ابنتها "زارا" ثمّ مات زوجها في معركة مع قبائل "بامبارا" فعادت إلى القبيلة، ولا أحد يعرف ما اقترفته هذه "الشيطانة الشقيّة"، بوصف السارد، هناك.

---

[1]- البئر، ص 65.

[2]- الواحة، ص 293.

[3]- البئر، ص 65.

[4]- المصدر نفسه، ص 67.

حتى أنّ قبيلة زوجها لم تنتظر جفاف تراب قبر زوجها وبادرت بالتخلّص منها بإعادتها إلى قبيلتها. الرجل الذي جاء بها لم يكشف شيئا عن حياتها هناك. ظلّ صامتا أو مراوغا في إجاباته على أسئلة الأهالي، في الصباح اختفى، وربّما هرب من أسئلة الأهالي.

في مضارب القبيلة لعبت بعقل "آيس" حفيد "غوما" وتزوجت "آمستان"، وهي على ذمته قرّرت الزواج من "أخنوخن":« إنّه ساحر، إنّه أكثر من شاعر... لن أدعه ينفلت مني! سوف أتزوجه! نعم سأتزوجه فورا.»[1] وما لبثت الألسن أن ردّدت في القبيلة: « باتا قررت الزواج من أخنوخن، باتا سوف تطلّق آمستان قبل أن يمضي شهر على زواجهما.»[2] و"أخنوخن" هذا ليس في واقع الأمر إلاّ خطيب ابنتها "زارا". واجهت زوجها في الموضوع وأصرّت على تطليقه في تلك اللّيلة انتحر "آمستان".

تخلّى"أخنوخن" عن "زارا" لأخيه "أمغار" وتزوج "باتا". في ليلة عرس "زارا" و"أمغار" اختفت "زارا"، انتحرت في البئر خجلا من فعل أمّها أو حسرة على فقدان خطيبها. بعد فترة قصيرة طالبت "باتا" بالطلاق من "أخنوخن" فانتحر. طرد "غوما" "باتا" إلى "آير" قبيلة زوجها الأوّل وحين عادت تزوجت "آيس" وهو بعد طفل.

لم تكن عودة "باتا" من أجل الزواج من "آيس" فقط، إنّما من أجل استكمال مشروعها التدميري في القبيلة بقهر "غوما"، فهي« امرأة لا تستسلم بسهولة... من الصعب أن تعترف بالهزيمة، المعركة معها لا تقل شراسة عن الحرب مع الفرنسيين.. ظلّت تتحيّن الفرصة وترسم الخطط وتبيّت الشر.. اقتفت أثره كالأفعى الجريحة ونزلت الواحة كالقدر لتنقض عليه ولتوجّه له الضربة القاصمة وتتزوج "آيس". لم يكفها أن دفنت "أمغار" كما دفنت غيره من أزواجها وعشاقها السابقين.. باتا دائما محظوظة وكأن حليفها الشيطان يتدبّر أمورها، يسبقها أينما حلّت ليمهّد لها الطريق وليهيئ أمامها كلّ شيء.»[3]

---

[1]- البئر، ص 179.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- الواحة، ص 15.

لم يمرّ زواج "باتا" من "آيس" عليه بخير، العجوز الزنجية نالها أيضا من غضب "غوما" نصيبا، اتهمها بالإهمال في رعاية الولد. فدافعت عن نفسها: « قاومت يعلم الله. لم أبخل بالحيلة ولكنّها أقوى مني "ابنة الشيطان"، إنّها تمارس السحر.»[1] أمّا "آيس" فقد مزّق السوط جلده، ظلّ طريح الفراش، في نفسه قال: "إذن لقد تحررت" وفي نهاية الأسبوع السابع نهض على قدميه، لملم ملابسه، ويمّم صوب بيت "باتا"[2].

"باتا" هي معركة "غوما" الأخيرة، هكذا فسّر نبوءة العرافة الزنجية في "أغاديس":« سوف تخوض معارك كثيرة لكن إحذر من المعركة الأخيرة. إنّي أراها أشرس المعارك.» [3] لكنّ خطفها لآيس كانت قد سبقته مغامرات أخرى مباشرة بعد عودتها إلى الواحة، فقد وقع في غرامها فلاح شقيّ، طيّر جمالها عقله، فحوّلته إلى "عبد يداس بالأقدام": مارست عليه كلّ أساليب الإذلال والسخرية أمام أهل الواحة بما في ذلك جلب البرسيم من حقله إلى دوابها وجلب الحطب من السهول الجنوبية البعيدة، ثمّ دفعته إلى أن يستولي لها على البرسيم من الحقول المجاورة ثمّ صار يسرق مياه الجداول المجاورة. ارتمت أمّه تحت قدمي "بابا" وتوسّلت إليها أن تبتعد عن طريق هذا الفتى اليتيم الأب ولكنّ "باتا" استنكرت هذه التّهم ونفت أن تكون قد أجبرته على أعماله، كان مأخوذا بها فتطوّع للقيام بهذه الأعمال. حتى أنه طلبها للزواج، وبّخته على هذه الوقاحة وبادرت بطرده.

بعد عدّة أسابيع وجدوا المسكين غارقا في بركة من الدماء بجوار كوخ "باتا" بعد أن قطّع شرايين يديه ورجليه[4]. لم تكن "باتا" ابنة الشيطان، كانت الشيطان نفسه برأي "مهمدو" وأسوأ ما فيها أنّها لا تنسى الإساءة برأي "غوما". سحرها "مهمدو" ليخلّص الواحة منها: « وقبل أن تسقط باتا فريسة الدمامل التي غطت جسدها ورأت فيها القبيلة وباء جديداً خطيرا يهدّد كيانها

---

[1]- الواحة، ص 19.

[2]- المصدر نفسه، ص 22.

[3]- المصدر نفسه، ص 35.

[4]- ينظر، المصدر نفسه، ص 144.

بالفناء، وضعت مولوداً ذكرا له ملامح ثعبان فحمد كلّ من رآه أنّ هذا المسخ ولد ميتا.» [1] ثمّ أصبح وجه "باتا" أشبه بوجه تلك الغولة التي وصفتها العجائز، فابتلعت الدمامل بهاءها وغطت عينيها وزحفت على الوجنتين وتحوّلت المرأة التي كان يضرب بها المثل في الجمال إلى شبح يصلح لإفزاع الصغار والكبار على حدّ وصف شاعرة القبيلة "تاناد"[2]، فبنوا لها معتقلا من قوالب الملح، تعاون عليه الجميع بحماس، وحبسوا فيه "الجنية".

صورة "تامزا" المرأة التي سحرت العراف "مهمدو" ليست أقل بشاعة من صورة "باتا"، امرأة ليست عادية، خبيرة في أسرار السحر، ما جعلها تنكل بمهمدو حديث العهد بالاحتراف في هذا الفنّ، سحرته بعد وفاة معلّمه الثاني "أناسباغور"، وجعلته يزحف على ركبتيه كالكلب ويلعق قدميها. ويمعن السارد في وصف قبحها، فيصف قدميها بأنّهما خشنتان مشقّقتان وأقسمت بكلّ آلهتها أنّها لن توقف سطوتها عليه إلاّ إذا أعلن أمام الجميع يوم الجمعة في ساحة السوق عن استعداده لأن يتّخذها زوجة له[3].

وحين تذكّر عبارة معلّمه الأوّل "الشنقيطي": « ثمّة دائما قائمقام يطلع لك من تحت الأرض ويعترض طريقك.»[4] ابتسم وهو يقارن هذه المرأة الطاغية بأعمال القائمقام في الواحة امرأة بلا لياقة ولا لباقة، تجسيد لأبشع صور الانحطاط الإنساني، لم تخجل حين طلبت إليه أن يجلس بجوارها و« يساعدها في تفتيش رأسها بحثا عن القمل، فعل ذلك مكرها ثمّ... خرج وتقيأ بجوار الجدار وعاد جاحظ العينين وأعلن لها أنّه موافق على الزواج فجرجرته إلى السوق وفرضت عليه أن يعيد ما قال أمام الجميع.»[5] لذلك وصفها الفقيه الذي قصده "مهمدو" ليخلّصه منها بأنّها "بلوى كبيرة" ووصفها "مهمدو" للشيخ المراكشي بما يقزّز النفس: « إنّ لها رائحة كريهة لا تطاق. رائحة إبطيها مازالت في أنفي وأشعر بالدوار كلّما تذكّرتها.»[6] وحين

---

[1]– ينظر، الواحة، ص 287.

[2]– ينظر، المصدر نفسه، ص 291.

[3]– ينظر، المصدر نفسه، 118.

[4]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[5]– المصدر نفسه، ص 120.

[6]– المصدر نفسه، ص 123.

خلّصه من سحرها العطارون و العرافون والسحرة الذين لجأ إليهم صديقه "الغدامسي"، ونقلوه إلى الواحة محموما، قصدته وترجّته أن يعود إليها لشيء في نفسها، لكنّ شبح معلّمه الثاني "أناسباغور" وقف يسدّ مدخل المغارة ويهدّده بسبابته وهو يردّد: « إياك أن تذهب إذا أردت ألاّ تضيع. في عودتك إلى تمبكتو قضاء عليك. إني أمنعك.»[1] أخيرا تطهّر "مهمدو" من رجس هذه الجنية. أصابته نوبة إغماء طويلة استيقظ منها وهو في القبر. عاد طاهرا إلاّ من شياطينه هو.

3-6- الذات والآخر: يعبّر عن مفهوم الذات في الرواية أهل الصحراء وقبيلة الشيخ "غوما" بينما يمثّل الآخرَ أجناسٌ متعدّدة: الزنوج والأتراك واليونانيون والفرنسيون والطليان.

والحقيقة أنّ هذه العلاقة طويلة في التعبير الأدبي العربي، لكنّها حديثة في الرواية الصحراوية بل إنّ الكوني هو أحد روادها.

لا نكاد نستغرق في قراءة الرواية حتى نصطدم بحضور الآخر فيها بوصفه محرّكا لبعض أحداثها وبوصفه عدوا تجب محاربته حفاظا على وجود الصحراء كصحراء: « أعِدوا العدّة. ليس لدينا وقت. أرسلوا الرسل إلى شيوخ القبائل. الفوغاس والهقار وكيل أبادا وأوراغن. أخبروهم على لساني أن يبعثوا لنا بالمقاتلين والعتاد. قولوا لهم إن دم آمستان حلال عليهم. وصدّ الغزاة عن الصحراء واجبهم جميعا. قولوا لهم أن يحاصروا "غات" بعد أربعين يوما ابتداء من اليوم. الفوغاس من الغرب وأخبروا كيل أبادا أن ينضمّوا إليهم ونحن مع أوراغن من الشمال والشرق. ابعثوا بفارس إلى شيخ الهوقار لكي يقطع على الفرنسيين طريق المؤن والتعزيزات من الجنوب.» [2]

يخبر الملفوظ السابق عن منطلق عدائي تجاه الآخر/المستعمر الذي يظلّ في تصوّر الأنا غريبا مدمرا لمقومات الذات الصحراوية في عزلتها، ولا سبيل لردّه إلاّ محاربته، لا التفاوض معه، لذلك يرى الشيخ غوما أن « الدفاع عن الصحراء واجب الجميع، وعندما يعلو صوت

---

[1]- الواحة، ص 125.

[2]- البئر، ص 33.

البندقية تخرس الكتب وتطوى الصحف وتخفى بعيداً.»[1] مع ذلك فإنّ الرواية لا تخفي قوّة الآخر وتقدّمه حضاريا وماديا رغم محاولة الذات الوقوف في وجهه بندية لا يسندها إلاّ الإيمان بقيمة الوطن وغلاء ثمن الحرية: «...الفرنسيون تمكنوا من اجتياح الواحة بعد قصف مكثّف استمر ثلاثة أيام. بدأ الأهالي يلجأون إلى جبال أكاكوس... هربا من البطش والتنكيل والقنابل المتساقطة على رؤوسهم ليلا ونهارا... موقفهم أفضل من موقفنا. نحن المحاصرون في الواقع إن يستولوا على مصادر الماء في الواحة.»[2] الآخر الفرنسي مغتصب وقاتل متفوّق، لكنّ وعي الذات بحقيقتها يفرض محاربته ولو كان في ذلك زوالها، كما حدث للشيخ "جبور" ويفرض مقاطعته على أقلّ تقدير، فحين أراد الشيخ غوما أن يصنع له الحداد بندقية بكعب ذهبي اقترح أن يدفع للحداد فرنكات فرنسية. لكنّ الحداد رفض « وما عساني أفعل بالفرنكات الفرنسية يا سيدنا الشيخ؟ لا أنوي الذهاب إلى بلادهم.»[3]

الآخر العثماني أيضا مغتصب ولصّ حقير، فحين عثر الشنقيطي على "الكنز" أرسل القائمقام جنوده لاعتقاله ومصادرة الذّهب، وقد تمتّ العملية بطريقة تخبر أنّ الذّهب هو المستهدف وليس الشنقيطي[4]. أمّا مهمدو فقد أكل السوط جلده، ولكنّ مورد الخبر يقول: « آه، ما أسهل عقوبة الجلد في تلك الأيام.»[5] تعليقا على جلد مواطن اتهمه جندي عثماني بالتهكم على سدّة الباب العالي.

القائمقام في نظر أهل الواحة شرّ أحاق بهم، كلّ قدراتهم في التنبؤ بتصرفاته فشلت أمام هذا الرجل غريب الأطوار الذي سجن الشنقيطي في دهليز تحت الأرض شيّده معتمدا على حكمة أناضولية قديمة مفادها أنّ « أفضل وسيلة لردع العصاة ونشر الطاعة بين الرعية هي إقامة السجون قبل الحصون وقبل تشييد المساجد والقصور.»[6]

---

[1]- البئر، ص 38.

[2]- المصدر نفسه، ص 68 - 69.

[3]- المصدر نفسه، ص 104.

[4]- الواحة، ص 99.

[5]- المصدر نفسه، 100.

[6]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

السلطان العثماني في الأستانة صورة مكبّرة للقائمقام، إذ تقول بعض مصادر السارد أنّه اهتم بنفسه بأمر "الشنقيطي" وهو« يريد أن يقوم باستجوابه شخصيا لانتزاع المعلومات اللازمة للاستيلاء على مزيد من الكنوز المغمورة في الصحراء. هذا "الشيطان" وحده يستطيع أن يفاوض الجنّ... ويقال إنّ السلطان ابتكر أساليب في التعذيب سوف تجبر هذا "الجنّي" على الكلام والرضوخ لمشيئة الباب العالي في إشباع شهوته لكنوز الصحراء... وفي ذلك المخرج الوحيد لمأزق الإفلاس الذي تعاني منه الخزينة، وإذا استمر الإفلاس فإنّ هذا يفتح الباب واسعا أمام انهيار الإمبراطورية.»[1] وقد أدرجنا هذا الشاهد على طوله لما فيه من اعتراف ذاتي من الآخر بحقيقته التي تخفى على أهل الصحراء.

الآخر "الطلياني" هذه المرّة ليس أقلّ عنفا من الفرنسيين، بداية تشكّل صورته كانت في منتصف متن "الواحة": فقد جاءت « الأنباء المزعجة التي تتحدّث عن نوايا الطليان العدوانية تجاه البلاد وحشود أساطيلهم في عرض البحر. ولم تمض أسابيع حتى جاء الرسل لجمع المجاهدين لصدّ الغزو، لأنّ الطليان بدأوا يدقّون فعلا أبواب طرابلس الغربية بالمدافع.»[2] الطلياني في نظر السارد غادر لا يرعى عهدا ولا ذمّة، فقد قام« بصورة مفاجئة، بقطع المحادثات مع الأتراك واللّجوء إلى استخدام القوّة ضدّ مدن الشاطئ الرابع، فحال القصف المباغت دون وصول رسل زعماء المجاهدين إلى الدواخل في الوقت المناسب مما أربك المقاومة.»[3] فتطوّع الأهالي لصدّه ولو بوسائل بدائية: « تقاطر المتطوّعون من الجهات الأربع يحملون المعاول والفؤوس والمناجل، يترنّمون بالابتهالات ويتمتمون بالآيات في قراءات جماعية.»[4] وكان لخطبة الشيخ "المراكشي" وقع كبير على نفوسهم فقد « تحدّث طويلا عن واجب الجهاد الذي حث عليه القرآن وتناول في خطابه بالتفصيل أنواع الجهاد، بداية بالجهاد ضدّ النّفس اللّئيمة الأمارة بالسوء ونهاية بالجهاد المقدّس ضدّ الغزاة الذين يسعون لسلب شرف

---

[1]– الواحة، ص 104.

[2]– المصدر نفسه، ص 132.

[3]– أخبار الطوفان الثاني، ص 67.

[4]– المصدر نفسه، ص 67 – 68.

الأمّة واستعباد الذين ولدتهم أمّهاتهم أحرارا.»[1] في تلك الأيام بلغ الإيمان بالحرية وحبّ الوطن درجات قياسية، ارتفع سعر البنادق والذخيرة: « وتردّدت في الواحة حكاية عن فلاح ضحّى بحصّته من ماء عين الكرمة واستبدلها مقابل بندقية عثمانية من ذلك النوع الذي يوفق في إطلاق رصاصة واحدة من بين الست رصاصات.» [2] ولئن كان في هذا الملفوظ ما يشي بسخرية السارد من أساليب ووسائل مواجهة العدو تنسجم كليا مع شفقة "مهمدو" نحو أولئك الأشقياء الذين غادروا لملاقاة عدوّ مجهز بأسلحة خرافية تروي عن فعاليتها الأساطير[3] فإنّ في ذلك إدراك محقّق لعدم التوازن في القوى، وأنّ الندّية لا تكون في هذا المجال، بل في موقف الأهالي المعادي للآخر، فحتى "مهمدو" العرّاف انضمّ إلى المقاومة، هرع إلى السوق، وهناك « حالفه الحظّ واشترى بندقية صالحة للاستعمال من قافلة متّجهة صوب آير، كما استطاع أن يبتاع ناقة قادرة على حمل الأثقال وضع على ظهرها أمتعته... وانطلق عبر طريق الشمال.»[4] وقد أسفرت المواجهات أخيرا « على توقيع معاهدة الصلح التي كان من نتيجتها تأسيس الجمهورية الطرابلسية في العشرينات.»[5] لكنّ العدو سرعان ما نقض العهد، فاندفعت أفواج المتطوّعين إلى ساحة القتال لصدّ هجوم الغزاة الثاني.

ويكشف الحوار الذي دار بين "غوما" بعد أن وقع في الأسر وبين الجنرال "بالبو" عن تغاير حاد في شكل الوعي عندهما فرغم أن غوما لا يطمع في، فيما تكشفه ردوده، في منع تقدّم الدبابات ولا يعتقد أن يصمد في وجه المدافع بطلقات بندقية ولم يكن ينتظر نصرا، فإنّه يحارب العدو، وذلك واجب يؤديه تجاه وطنه[6]، لذلك استقبلت إحدى الأمهات رأس ابنها الشهيد بزغاريد النصر حين توقعوا أن يغمى عليها[7] أمّا العدو، فلا يحترم الإنسان ولا الحرية

---

[1]– أخبار الطوفان الثاني، ص 68.

[2]– المصدر نفسه، ص 69.

[3]– ينظر، المصدر نفسه، ص 68.

[4]– المصدر نفسه، ص 69.

[5]– المصدر نفسه، ص 70.

[6]– ينظر، المصدر نفسه، ص 90 – 91.

[7]– ينظر، المصدر نفسه، ص 96.

ولكنّه – يا للغرابة – يحترم قوانين الحرب، ويحترم أعداءه الشجعان أمثال غوما، لذلك أطلق سراحه، ولكنّه لا يتسامح معهم أبدا إذا رفعوا السلاح في وجهه مرّة ثانية.

الآخر اليوناني في الرباعية مرآة أخرى ترى الذات نفسها من خلالها مختلفة عن هؤلاء القادمين من وراء البحار. فحين وصلت سيارات الشركة اليونانية التي ستتولّى حفر النبع، خيّمت في العراء المجاور لمعسكر الجنّ غير مبالين بتحذيرات الأهالي، فقال الفقهاء إنّ النصارى أنفسهم عفاريت تربطهم بالعالم الآخر صلات وطيدة ولهذا لا يستغرب أن يجاوروا معشر الجنّ في إقامتهم. مدير الشركة البدين نفسه لم يكن يتردّد في القول بركاكة « جين ما فيش! فيه أنا بس. أنا الجين.»[1] ويبدو أنّ هذه الرؤية لم تعجب السكان، هم الذين عانوا من استخدام الجنّ في أمور مشبوهة أضرّت بهم ورأوا فيها إنكارا لما في معتقدهم، فرأى الفقهاء أنّ واجبهم يقتضي تنبيه "كونسا" – وهذا هو اسمه – بعدم التدخّل في شؤونهم الدينية، واقترحوا أن يقوم القاضي بالتّفاوض معه وأوصوه أن يبلغه بالحرف « لكم دينكم ولي ديني.»[2] لكنّ القاضي زاد أن حذّره من التشكيك في وجود الجنّ طالما ورد ذلك في القرآن، مهددًا بسبابته أنّ التطاول على القرآن في عرف الواحة تهمته الزندقة وعقوبته القتل.

بعد أسابيع ضبط في بيت "زهرة" وهي امرأة سيئة السمعة، فرأى "الجاروف" في ذلك مقدّمة لأن يتسلّل في الغد إلى بيوت الشرفاء، فتعالت هتافات الاستنكار تحت تأثير التحريض خاصة وأنّ الأمر يمسّ الشرف ويهدّد الأخلاق وقواعد الدين. ولتجاوز هذه الفضيحة عرض عليه القاضي أن يدخل في الإسلام ويتزوّج زهرة، فوافق على مضض. ويبدو أن للرّجل مشروعا في الصحراء غير حفر النبع، فقد قضى وقتا طويلا يغيّر موقع الحفر على هواه. قارب ميعاد تسليم المشروع وهو لم يعثر على المكان الصحيح للحفر. أدرك الشيخ غوما تحايله، فسار إليه وهدّده: « بلغني أنك تريد أن تلعب برزق الأطفال والعجزة وتقتلهم جوعا وعطشا! تتآمر على النبع. إياك! تتظاهر بالتوفيق في اختيار المكان وتستمر في الحفر في المنطقة الغربية خارج حزام النهر حتى إذا انتهت مدّة العقد لملمت آلاتك وحفارتك ورحلت. إياك! هذه حيل لن تمرّ.

---

[1]– أخبار الطوفان الثاني، ص 30.

[2]– المصدر نفسه، ص 31.

يجدر بك أن تنقل حفارتك إلى الجهة الجنوبية الشرقية إذا أردت أن تقدّم الدليل على حسن النيّة.»[1] والحقيقة أنّ "غوما" هو الوحيد الذي أدرك منذ البدء مشروع كونسا الحقيقي، فقد كان يتململ بحثا عن شيء نفيس ضيّعه. لم يكن إلاّ الكنز الموعود، ولذلك طالب بأرض للاستصلاح ليتخفّى في مشروع البحث عنه. إنسان آخر من خلف البحار جلبه سطوع الذّهب في الصحراء، فتظاهر بالبحث عن الطمأنينة بالاستقرار فيها، لكنّه ضيّع نفسه وضيّع زوجتيه ولم يعثر على كنزه الموعود. فقد جاء الطلياني "موري"، استظهر الكنز المزعوم والمومياء التي لم تكن برأي "غوما" إلاّ كومة من الجلد والعظام ممدّدة على جنبها الأيسر في وضع بائس. لم تكن الإلهة تانس أبدًا. أمّا الكنز فلم يكن إلاّ قللا فخارية قديمة محطّمة، أدوات حجرية منزلية مهراس متحجّر، حاملة شموع أكل التراب أطرافها، ورمح حجري مكسور وصخور صماء[2]. وكلّها أشياء غير ذات قيمة، لا تساوي لا الوقت ولا الجهد اللّذين صرفا في استظهارها.

[1]– الواحة، ص 60.

[2]– نداء الوقواق، ص 132.

الفصل الثالث: التّشخيص الأدبيّ للّغة في الرباعيّة.

1- التّشخيص الفنّيّ للغة الخطاب.

2- صورة اللّغة.

2-1- التهجين.

2-2- تعالق اللّغات القائم على الحوار.

2-2-1- الأسلبة.

2-2-2- التّنويع.

2-2-3- المحاكاة الساخرة.

2-3- الحوارات الخالصة.

3- الأجناس المتخلّلة.

3-1- النّص الدّيني.

3-2- التّراث الصوفي.

3-3- الأسطورة.

3-4- الشّعر.

3-5- بلاغ حكومي، رسائل.

3-6- كلام العوام و مقتضى المقام.

3-7- التاريخ.

1- التّشخيص الفنّيّ للغة الخطاب: يقوم مفهوم التعدّد اللّغوي في الرواية على أساس اجتماعي، وإذا كانت لغة الرواية نسقا من اللّغات، فإنّ أسلوبها، تبعا لذلك، تجميع لأساليب، وعليه فإنّ كلّ عنصر لغوي يتحدّد بشكل مباشر بالوحدات الأسلوبية التي يندمج فيها: خطاب الشخصية المفرّد أسلوبيا، المحكي المألوف للسارد وغيرهما..، وهذا منظور يتجاوز« المقولة التي استلهمتها معظم الدراسات الأسلوبية التقليدية والمتمثلة في العبارة الشهيرة للناقد الفرنسي "جورج دي بوفون": "الأسلوب هو الرجل نفسه" حيث النشاط اللّغوي تفاعلي بالدرجة الأولى إذ تصبح الذات المبدعة مجمعنة "socialisé"، ومن ثمّ تظلّ الرواية جنسا منفتحا على اللّغات الاجتماعية من حيث هي تعبير عن ألوان إيديولوجية تتبادل الجدل والتحاور.»[1] وهذا يعني أنّ الأسلوب ليس رجلا واحدا كما اعتقد "دي بوفون"، إنّه بالأحرى رجلان على الأقلّ.

يقرّ الناقد الروسي "ميخائيل باختين" باجتماعية اللّغة من منطلق اجتماعية الإنسان، باعتبار أنّ دلالات الكلمات، وفهمها من طرف المرسل إليه تخرج عن حدود الجانب الفيزيولوجي المعزول للأصوات اللّغوية، وتشترك فيها عدّة أعضاء، وهكذا يتحقّق الوعي الذاتي للفرد من خلال علاقته بأفراد فئته الاجتماعية، فالإنسان كائن اجتماعي ومنتج ثقافي بانتمائه إلى مجتمع وإلى ثقافة وليس بوجوده المنعزل، وهكذا تتأسّس نظرية باختين في الرواية على مبدأ التفاعل اللّفظي الذي يؤكّد البعد الاجتماعي في إنتاج الكلام، إذ أنّ« لكلّ كلمة وجهين، فهي بقدر ما تتحدّد بكونها صادرة عن شخص ما، تتحدّد أيضا بكونها موجّهة إلى شخص ما، إنّها تشكل بالضبط حصيلة تفاعل المتكلّم والمتلقّي.» [2]ولهذا السبب بالذّات بدت له المقاربة النحوية والمقاربة الصوتية للّغة عاجزتين عن رصد الحمولة الإيديولوجية للكلمات، واقترح بديلا لهما في دراسة الكلمة في الرواية هي المقاربة الميتالسانية "Métalinguistique" التي يمكنها العبور إلى عمق اللّغة مستوعبة الطبيعة المورفولوجية والتركيبية للرواية، التي تسمح برصد التعدّد اللّغوي " Plurilinguisme "، والتعدّد الصوتي "Polyphonie" بوصفهما من المكوّنات

---

[1]- مصطفى المويقن، تشكّل المكوّنات الروائية، ط1، دار الحوار، سوريا 2001، ص 195.

[2]-M. Bakhtine, le Marxisme et la Philosophie du langage, Ed. Minuit, Paris2004, P17.

المتحكّمة في الإطار النظري لتشخيص الخطاب داخل النّص الروائي، مجاراة للطرح الذي يرى في استعمال الكلمات الأجنبية أو العامية ليس بالضرورة تحقيقا للتعدّد اللّغوي.

غير أنّ ذلك لا يتحقّق إلاّ إذا حصل وعي عميق باللّغات المتفاعلة داخل اللّغة الواحدة ذات البعد الجدالي عبر مواقف وقيم مرتبطة بالسياق المحدّد للكلام، وهذا التعدّد كامن وراء تحوّلات لغة المجتمع، وتجدّدها، لذلك توصف الرواية من هذه الزاوية بأنّها أداة لالتقاط جدلية اللّغات وبلورة محاورها الفاعلة ضمن مجموع علامات التواصل اللّسانية وغير اللّسانية، بحيث تأخذ كلّ أشكال التعدّد بعدها النّصي، إذ يتيح لنا الشكل الروائي إدراك الدلالات الإيديولوجية الكامنة فيه، وهذا يحيلنا على ضرورة الكشف عن هذه الدلالات التي وظّفها النّص الروائي بالنظر إلى أهميتها التي تجعل منها إحدى مكوّناته اللّغوية بلا مغالاة، لكن مع مراعاة شروط اشتغالها داخل النّص، إذ أنّ الإيديولوجيّات توجد داخل النّص الروائي متناقضة ومتصارعة، من غير أن تكون مصنّفة أو مفكّرا فيها أو محكوما عليها، وهي لا تقوم بوظيفتها إلاّ من حيث كونها تشكّل مادة العمل الروائي، فالنّص المتعدّد الأصوات واللّغات ليس حاملا إلاّ لإيديولوجية واحدة، هي الإيديولوجية المشكّلة، الحاملة للشكل. [1]

يقينا أنّ النّص لا يتحقّق إلاّ من خلال اللّغة وعبرها، لذلك نستطيع أن نصف الرواية بأنّها ظاهرة لسانية تتحقّق عبر العلاقات والرموز المحيّنة بواسطة التلفّظ في الرواية، وهكذا فإنّ التعدّد اللّغوي الذي يقترحه باختين «لا يقتصر على مجال ثقافي واحد، بل هو سبيل مرجعية فلسفية إبستيمولوجية ترى أنّ الغيرية " altérité " سمة محايثة للإنسان وللغته، واللّغة لا توجد معزولة عن الاقتراض من لغة الآخرين، وهي ملتحمة بحمولات الإيديولوجيا ومتباينة الدلالات.»[2] وهكذا يصبح التعدّد اللّغوي« شرطا محايثا للتراتبية الاجتماعية، إذ ينبثق من التفاعلات والصراعات وطرق التواصل القائمة داخل كلّ فئة اجتماعية، ولذلك فإنّ مفهوم التعدّد

1 ـVoir: J.Kristeva, Préface in: M. Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, Ed. Tel, Gallimard, Paris 2004, P18.

2– مصطفى المويقن، تشكّل المكوّنات الروائية، مرجع سابق، ص 198.

اللّغوي قابل للترحيل من الثقافة الروسية وبنية المجتمع الروسي إلى باقي الثقافات والمجتمعات مادام متشبّعا بجدلية التجربة الحياتية.»[1]

يطرح مفهوم التعدّد اللّغوي إشكالية التمييز بين اللّغة والصوت. يرتبط هذا التمييز عند باختين بمسألة التشخيص الأدبي الذي ليس إلاّ تشخيصا لخطاب الآخرين، وما ينتج عنه من تعالق بين الملفوظات ضمن المحاكاة الساخرة، فاللّغة عند باختين هي:« الكيان الملموس والحيّ للعلامات التي تفرّد تفريدا اجتماعيا، يمكن أن يتحقّق أيضا في إطار لغة وحيدة لسانيا.» [2] في حين أنّ الصوت في عرف اللّسانيات والنقد ليس إلاّ:« المنظور الشارط للإنجاز اللّغوي والمتّصل بمستقبل اللّغة والمشروط بموقف محدّد وبسياق معيّن.» [3]

وفضلا عن كون التعدّد الصوتي يعمل على إدماج التعدّد اللّغوي في الملفوظات، فإنّه يعمل أيضا على تفريد لغة المتكلّم وتخصيصها، وهكذا يصبح مولّدا للحوار: حوار المتكلّم مع نفسه وحواره مع الآخرين ومع اللّغات الأجنبية.

إنّ تعدّد الأصوات هو ما يخلق تعدّدا لغويا عبر مختلف الأشكال التي تتيح إمكانية تنويع ملفوظات الرواية والتشخيص الجمالي لخطابات المتكلّمين، لذلك يمكن أن نجمل الإطار النظري العام المؤطّر للتعدّد اللّغوي في "الحوارية" كما تصوّرها باختين بوصفها مبدأً منظّما للتعدّد اللّغوي.

سنحلّل "رباعية الخسوف" من منظور التعدّد اللّغوي الذي يسمح للرواية بتنسيق تيماتها وعالمها الحكائي، وتجريب هذا الطرح الباختيني بشكل مرن بحيث لا يحدث لنا مشكلات نظرية ولا ينطلق من تصوّر إسقاطي، ذلك أنّ مفهوم التعدّد يرتكز على اعتبار اللّغة وعيا وليس تركيبا نحويا، أي أنّه ينظر إلى اللّغة فضلا عن بعدها التواصلي، بوصفها نظاما رمزيا يشكّل رؤية الفرد للعالم.

---

[1]– مصطفى المويقن، تشكّل المكوّنات الروائية، مرجع سابق، ص 198.

[2]–M. Bakhtine, le Marxisme et la Philosophie du langage Op-Cit, P160.

[3]– مصطفى المويقن، تشكّل المكوّنات الروائية، مرجع سابق، ص 198.

أنجزت "رباعية الخسوف" من حيث البناء اللّغوي على مفارقة بين لغات المتكلّمين جعلت منها رواية غير متجانسة تتطلّب قراءة متعدّدة لخطاباتها المرموزة "codés". فقد طرح الكوني مشروع الكتابة الروائية كلعب وكدوران، أي أنّه أعطى النّص بعدا لعبيا عبر تجاوز الإيهام بالواقع أحيانا من أجل منح حرية، ولو نسبية، للكتابة الروائية، وبالتالي اعتماد الكتابة المقطعية القائمة على تجريبية البناء، حيث تتعدّد اللّوحات السردية التي تغدو بمثابة مرايا ينعكس عليها المقطع السردي لتحقيق ما يسمى بالتقعير أو الانشطار " Mise en Abyme" كما يتجلّى ذلك في الجزء الأوّل من الرباعية " البئر" حيث أنّ الفضاء الكتابي لهذا الجزء ليس مقسّما إلى فصول معنونة شأن الأجزاء الثلاثة الأخرى بل هو أحداث روائية في صورة مجموعة من المواقف والمشاهد والصور التي لا تعتمد في تتابعها على التسلسل المنطقي، تحمل أرقاما يستعاض عنها في اللّوحات الأخيرة بعلامات فاصلة، وتستمر محاولة التجريب عبر المراوحة والإرجاعات، حيث تبرز بنية الرباعية من خلال الفضاءات والأزمنة والعلامات والشخوص كما يشدّ الانتباه إليها تجاوز السرد التعاقبي وطرح العلاقة الملتبسة بين المعيش والمتخيلّ وبين المحكي والمكتوب، وقد استثمرت حكاية قبيلة في الصحراء الكبرى وحوّلتها عبر سيرورة السرد إلى حبكات متشابكة تتعدّد في الأمكنة وفي الأزمنة، وينتج عنها تفاعل الخطابات التي ترصد التفاعل الاجتماعي، وتشي بجدلية العلاقات، فهي رواية لا تتوسّل، من أجل إيصال ملفوظها السردي، لغة واحدة وحيدة، بل لغات متعدّدة وغير متجانسة، تجعل من الخطاب الروائي "للخسوف" خليطا من الأساليب واللّغات والخطابات، حيث يسعى الروائي إلى محاورة مختلف الأجناس الأدبية وغير الأدبية. وهكذا صارت لغة الرواية هي التنوّع الاجتماعي لّلغات، وأحيانا للّغات والأصوات الفردية، فغدت بذلك فسيفساء اجتماعية تأخذ مكانا لها في سياق التبادل الكلامي بين اللّغات الاجتماعية المتجاورة.

يأخذ التعددّ اللّغوي في "الخسوف" صورة نسيج من اللّغات يجاور الأساليب والألفاظ والتراكيب القديمة، والأجناس الأدبية وغير الأدبية (الأمثال والحكم والأساطير ولغة الدراويش والمتصوّفة والسحر واللّغة الدينية).

تتمثّل مظاهر التعدّد اللّغوي في "الخسوف" في اللّعب الهزلي للّغات من خلال المحاكاة الساخرة ومن خلال الأجناس المتخلّلة، خصوصا التاريخ والأسطورة والأشعار الشعبية والخطاب الصحفي والأمثال والحكم، ومن خلال صورة اللّغة التي تتشكّل من التهجين والأسلبة والحوارات الخالصة بشكل خاصّ، وكلّ هذه الوسائل المتاحة للروائي مكّنته من استيعاب جميع اللّغات المتداولة في الحياة اليومية والمهنية لسكان الصحراء. والحقيقة أنّ الأشكال التأليفية التي تعمل على إدخال التعدّدية اللّسانية في الرواية وتنظيمها هي أكثر تنوّعا ممّا تمّ ذكره، سنقتفي أثارها فيما يلي هذا المبحث.

2- صورة اللّغة:

2-1- التهجين: تشكّل الهجنة اللّغوية، بغض النظر عن حكم القيمة الذي تفترضه، ملفوظا « يقوم بتوحيد ملفوظين اجتماعيين في ملفوظ واحد.» [1] ممّا يؤدي إلى« التقاء وعيين لسانيين مفصولين بحقبة زمنية، وبفارق اجتماعي، أوبهما معا.» [2]

وإذا كان هذا يحدث في الكلام العادي بشكل تلقائي وغير منقطع، فإنّه لا يفضي إلى أي بعد جمالي، بعكس ما تقيمه إرادة الكاتب في عمل أدبي، وذلك بإخضاع لغة و وعي إلى لغة ووعي آخرين يتقاسمان الجوار[3]. تكشف قراءة "الخسوف" عن سارد معتد كثيرا بلغته، لكن مقاطع كثيرة في الرباعية تخبر عن قدرته في إخضاع لغة شخوصه و وعيهم إلى لغته ووعيه من جهة، وإخضاع ملفوظات الشخوص نفسها إلى تهجين لغوي يخبر عن مفارقة وعيوية هي نتيجة العيش في زمنين مختلفين من جهة أخرى، وقد يستند التهجين إلى جدل خفيّ فيخلط بين حوار صريح وآخر خفيّ يشكّلان جدلا بين شخصية حاضرة مشخِّصة وأخرى غائبة مشخَّصة عبر ملفوظاتها كما في هذا الملفوظ – الردّ على كلام يكون قد سمعه "أخنوخن" من "زارا":«هل تريدينا أن نتبارز حقًا على اكتساب قلبك ؟ لا أعتقد أنّك قاسية، أنت مترددّة،

---

[1]– M. Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, Op Cit, P178.

[2] – Ibid. P175-176.

[3]– ينظر، ميلود شنوفي، إشكالية التعميم في حوارية باختين، مخطوط، جامعة الجزائر2، مرجع سابق، ص269.

ترددك سوف يؤدّي بنا إلى الهلاك، كما سيؤدي بك إلى الهلاك أيضا.»[1] صيغ هذا الملفوظ في شكل ردّ في حوار لكنّه ليس حوارا بين شخصيتين حاضرتين في مشهد حواري، بل بين ملفوظين حاضرين في ملفوظ واحد بواسطة الهجنة اللّغوية التي شخّصت ملفوظ " زارا " الغائبة بذاتها الحاضرة بوعيها من خلال ما تكون قد تلفّظت به، وهو انطلاقا من الملفوظ المشخِّص: "أريد أن تتبارزا على اكتساب قلبي، أنا قاسية، لست متردّدة" وهكذا يكون ملفوظ "أخنوخن" قد صاغ موقفين (وعيين) في ملفوظ واحد.

ويقول السارد فيما يخلط بين وعيين مفارقين في ملفوظ واحد:« شعر نحوها بشفقة عميقة أذابت كلّ كتل الغيظ التي شحنه بها كلام الشيخ آهر الشفقة أعقبها حزن مفاجئ لأنّه رأى في تلك اللّحظة أنّ سعادته بوجودها معه لن تطول، الشيخوخة تقترب والزمن يهزم أقوى المخلوقات، أحسّ بالعجز والفراغ والوحدة لمجرّد شعوره بأنّها ستموت، استغرب أنّه لم يقرأ لغيابها حسابا وهو الذي وجدها أمامه منذ فتح عينيه على الحياة فاعتقد –بالتعوّد أنّها خالدة ووجودها معه أبدي، فلم يحدث أن سأل نفسه يوما – في الماضي –ماذا سيفعل عندما ستغيب لأنّه أدرك في هذه اللّحظة الصوفية أنّ الفراق آت – مهما طال– وربّما قريب... فأدهشه أن يؤخذ فيها على حين غرّة وهو الذي تعوّد أن يقرأ الحسابات ويضع الخطط ويستعد لتلقّي المفاجآت التي يخفيها المستقبل... أشرفت على تربية الأجيال، كان آخرهم آيس، بعد هذا الحمل الثقيل الذي حملته على ظهرها الصبور طوال هذا الزمن جاء الآن ليعاركها ويقرّعها على إهمالها في تربية الشقي آيس، فهل هذا عدل؟.» [2]

يخبر هذا الملفوظ عن مشاعر متناقضة في نفس الشيخ غوما، يتولّد الجدل في الذّات نفسها بسبب اختلاف الزمنين: الماضي والحاضر، جاء الشيخ إلى دار الخادمة الزنجية ليعاتبها على إهمالها الصبي آيس بعد أن تناهى إلى سمعه أنّه يقضي الوقت الذي يجب أن يصرفه في المدرسة في بيت ابنة الشيطان "باتا" لكنّ الصورة التي وجد عليها العجوز أعملت في نفسه

---

[1]– البئر، ص 179.

[2]– الواحة، ص17.

مشاعر (مواقف) متناقضة بين ما كانت عليه العجوز وما كان موقفه منها، أي وعيه السابق بحقيقة هذه العجوز وحاجته إليها واعتقاده بخلودها وأبديتها– على الأقلّ في حياته– وبين إدراكه في هذه اللّحظة الصوفية المفاجئة أنّ الفراق آت لا محالة، بل هو قريب.

كما يكشف الملفوظ السابق عن ازدواجية في الوعي، فقد جاء الشيخ غوما لمعاينة العجوز لكنّه بدل ذلك، كشف الملفوظ عن تردّد صريح بفعل تشكّل وعي جديد في الزمن الحاضر كشف عنه السارد في شكل سؤال جدلي اعتمل في نفس الشيخ: "فهل هذا عدل"[1] وهذا يعني أنّ الوعيين المتناقضين في الملفوظ السابق وليدا حقبتين زمنيتين مختلفتين وإلاّ حمل الملفوظ وعيا وحيدا، لكن من الذي قال: فهل هذا عدل؟ أهو السارد أم الشيخ غوما؟. إنّ هذا الملفوظ الواحد هو في الأصل ملفوظان قوامهما "هذا عدل"، و "هذا ليس عدلا". تستخدم الرواية هذا المزيج بشكل قصدي لإبراز التغيّرات التي تطرأ على الكلام، ممّا يعني أنّنا لا نتحدث عن وعي لساني خاصّ بالكاتب ولا عن وعي خاصّ بالمتلفّظ، بل هناك وعيان لسانيان مندمجان في ملفوظ واحد: وعي الكاتب و وعي المتلفّظ، وهما في الأصل ليسا من نفس نسق اللّغة « ذلك أنّه لو لم يكن هناك ذلك الوعي الثاني المشخِّص، تلك الإرادة الثانية للتّشخيص لشاهدنا اللّغة بل مجرّد عينة من لغة الآخرين، صادقة أو مزيّفة.» [2] لذلك فإنّ صورة اللّغة في الرواية، هي في الحقيقة:« ذلك الوعي بلغة من جانب لغة أخرى، إنّها الدور الذي يلقيه عليها وعي لساني آخر.» [3] كما في هذا المثال من الجزء الثالث من الخسوف« عوّدتهم حياتهم القاسية في البرية ألاّ يكشفوا عن مشاعرهم الإيجابية معتبرين ذلك نوعا من الضعف الذي لا يليق بالرجال النبلاء! ويتندّر أهل الواحة فيقولون إنّ الخجل يمنعهم من الكشف عن مشاعرهم الإنسانية فيسارعون لإخفائها تحت تلك الأقنعة المهيبة التي يلفّون بها وجوههم ورؤوسهم وهم

[1]– ينظر، الواحة، ص17.

[2]– M. Bakhtine, Esthétique et Théorie du roman, Op Cit, P176.

[3]– Ibid. P176.

في ذلك مثل النعامة التي تدسّ رأسها في الرملة في حين تظلّ مؤخّرتها منصوبة في العراء.»[1]

يخبر هذا الملفوظ عن هجنة لغوية تمزج ثلاثة أوعاء على الأقل هي: وعي أهل الصحراء الذين يعتبرون الكشف عن وجودهم ضعفا مثلما لا يليق بالنبلاء الكشف عن مشاعرهم الإيجابية. ويكشف وعيا آخرَ مفارقا هو وعي أهل الواحة الذين يتندرّون عليهم بالقول إنّ الخجل يمنعهم من الكشف عن مشاعرهم الإنسانية فيسارعون لإخفائها تحت تلك الأقنعة ولا علاقة لذلك بإحساس النبلاء بالضعف إذا كشفوا عن مشاعرهم، فشتّان بين من يخفي مشاعره أو يتحكّم فيها وبين من يخفي وجهه عن الناس. كما يكشف عن وعي ثالث قد يكون لقسم من أهل الواحة أو للسارد يحيل عليه الملفوظ في جزئه الأخير: "وهم في ذلك مثل النعامة التي تدسّ رأسها في الرملة في حين تظلّ مؤخّرتها منصوبة في العراء" والأقرب إلى التحليل الصائب أنّ هذا الوعي الأخير يشكّل وعيا عاما يشترك فيه كلّ أهل الواحة ويعترف به المتلفّظ (السارد). إنّه تماما ما يسمّيه باختين الرأي العام، خصوصا وأنّ هذا الوعي يتطابق مع المقام العام لإطلاق هذا التشبيه الساخر، كما أنّه ملفوظ يكشف الموقف من الآخر ودرجة الدونية التي يضع فيها أهل الواحة البدوَ، سخرية لاذعة في مزيج وعيوي يشترك في إطلاقها السارد وأهل الواحة.

والحقيقة أنّ الملفوظ السابق لا يؤكّد على المظهر الفردي لهذه الهجنة الواعية التي قام بها الكاتب بل إنّ داخل هذه الهجنة التي تسهم في بناء صورة اللّغة في الرواية تتبدّى ضرورة المظهر الفردي لتحيين اللّغة نفسها وربطها بكيان الرواية، وهذا المظهر الفردي هو في الحقيقة على صلة بالعنصر السوسيو–لساني، بمعنى أنّ الهجنة اللّغوية ليست ثنائية الصوت فقط بل مزدوجة اللّسان.

[1]– أخبار الطوفان الثاني، ص 11–12.

إنّها لا تشتمل على وعيين لسانيين –اجتماعيين وعلى حقبتين ليستا مختلطتين هنا بطريقة لا واعية، بل هما قد إلتقتا بوعي وتتصارعان فوق أرض الملفوظ [1]. لذلك وحسب ما تقتضيه حقيقة التعدّد اللّغوي المولّدة للحوار والصدام الإيديولوجيين اللّذين يحملهما الملفوظ الهجين، فإنّ الأمر في هجنة قصدية لا يتعلّق فحسب « بمزج إشارات الأسلوبين واللّغتين، وإنّما يتعلّق الأمر قبل كلّ شيء، بالصدمة التي تصيب وجهات النظر حول العالم داخل تلك الأشكال.» [2] وهذا ما أتاحه لنا باقتدار الملفوظ السابق. لكنّ الأمثلة في الرباعية كثيرة على غرار هذا الملفوظ: « إذا كانت الهزيمة مكتوبة حتى على الشمس الطاغية فماذا يقال عن الإنسان البائس، بأي حقّ يكفر ويتجبّر ويعتقد أنّه خالد؟ ولماذا يستنكر أن تزحف الشيخوخة وتضع الحدّ العادل لطموحاته الباطلة؟ نعم إنّها حلّ عادل وعليه أن يتآلف ويستسلم للصمت والوجوم. ينتظر عجلة الجنّ عندما تأتي... لتقلّه في تلك الرحلة العجيبة إلى بلاد المجهول.. فلماذا يستنكر الشيخ آهر في تلميحاته وإيحاءاته أن يتقوقع داخل نفسه طالما كانت الوحدة مصير الإنسان سواء عند الأزل وسواء عند الزوال؟ لماذا يريد هذا الغشيم أن يحرمه من متعة تفقّد بلاد الله حتّى ولو كانت من صنع الجنّ؟.» [3]

يتضمّن الملفوظ السابق وعيين اجتماعيين، يعود الأوّل على الشيخ غوما الذي أصابه الأرق وغزاه الشعور بالوحدة جرّاء انطوائه على نفسه فشكا ذلك إلى العراف "مهمدو" فألمح له أنّ ذلك من علامات الشيخوخة ودنو الأجل ولم يبق إلاّ أن تغزو البرودة يديه ورجليه لينتهي في القبر، لكنّ الشيخ غوما يرى ذلك أمرا عاديا، سنّة الحياة، ناموس الكون يقول كذلك.

لكن "آهر" فيما يحيل عليه آخر الملفوظ لا يبدو مقتنعا بذلك، إنّه يرى أنّ الانطواء هو ما سيقتل الشيخ، بينما يبدو الشيخ "غوما" مرحِّبا برحلته إلى العالم الأخر حتى ولو كان من صنع الجن، ومع أنّ الكلام في الملفوظ السابق هو للسارد إلاّ أنّ الرؤية فيه للشيخ غوما بما يكشف

---

[1]– M.Bakhtine, Esthétique et théorie du roman, Op. Cit, P177.

[2]– Ibid. P177.

[3]– نداء الوقواق، ص 47.

وعيه بحقيقة الحياة والموت. وهذا يؤكّد مرّة أخرى أنّ التعدّد اللّغوي في الرواية يعني أنّ السارد ليس إلاّ ناقلا لما يسمعه مع بعض التعليقات والتوضيحات، لأنّ الرواية تنقل واقعا اجتماعيا وإيديولوجيا معيّنا، وفي المجتمع يكفي أن نسمع وأن نتأمّل الكلام الذي يصادفنا في كلّ مكان لنوافق على هذا:« في الكلام العادي لكلّ إنسان يعيش داخل مجتمع، يكون نصف ما يتلفّظ به على الأقلّ هو كلام الآخرين منقولا حسب كلّ الدرجات الممكنة من الدقّة والتجرّد.» [1] وإذا تأمّلنا الملفوظ السابق من هذه الزاوية بالذّات يصعب علينا أن نفرّق فعلا بين كلام السارد وكلام الشيخ "غوما" في غياب علامات التنصيص.

ويظهر الملفوظ الموالي شكلا آخرا من التهجين يجمع وعيين مفارقين لمتلفِّظ واحد بسبب اختلاف الفترتين الزمنيتين « ضاعت الأمجاد! ضاعت الأحلام! لن أغزو الحبشة ولن أصبح قائدا عظيما بعيدا عن روما، لن أنتصر على هانيبال مثل سيبيون ! لن أقهر يوغرتن مثل غاي ماري، لن أستولي على الغال ومصر مثل القيصر. لن أضع ملكهم الغوريلا في القفص وأذهب به إلى عاصمة الإمبراطورية ! أنا خائب، نعم أنا بورديللو مجرّد سكير سيظلّ برتبة كابتن إلى الأبد. كابريني أشجع مني، يحسن بي أن أذهب وأعلّق رأسي في النخلة مثله.» [2]

يكشف ملفوظ "بورديللو" في الراهن عن وعي مفارق لما كان يعتقده، كان يتصوّر أنّه سيصبح جنرالا كبيرا يغزو الحبشة، ويأسر ملك ليبيا ويتلقّى التهاني من قادته فيرصّعون كتفيه بالنجوم والنياشين، لكنّ عجزه عن الإطاحة بـ"آجار" جنديه الذي تمرّد عليه، وفشله في إخضاع أتباعه، ولّد في وعيه يقينا أنّه ليس ما كان يتصوّر نفسه، ليس مثل هؤلاء الأبطال والزعماء الذين كان يرى فيهم نفسه أو أنّه مثلهم، وعي مفارق تماما ما هو عليه الآن: مجرّد سكّير برتبة كابتن، كابريني الذي انتحر ممثّلا للفشل أشجع منه، ويقول في ملفوظ آخر:«... جاء هذا البدوي ليحرّض المتطوّعين ضدّي ويحرمني مجد الأجداد، كنت أحلم أن أكون سيبيون الإفريقي

---

[1]– M. Bakhtine, Esthétique et Théorie du roman, Op. Cit, P158.

[2]– نداء الوقواق، ص 160.

رقم 2، ولكن يبدو أنّ العظماء لا يتكرّرون.» [1] وعي مفارق آخر يكشف عنه تغيّر الزمن الحلم والحقيقة في ملفوظ واحد، زالت لذّة الحلم وحلّت محلّها مرارة الحقيقة واستحالة أن يكرّر التاريخ نفسه، لذلك ها هو يقدّم وعيه الجديد في بيتين من ملحمة شعرية لاتينية يفضّلهما:

« حتَّى سِيبْيُونُ : بَرَقُ الرُعُودِ وَرَعْدُ قَرْطَاجَنَةَ.

سَلَّمَ رُفَاتَهُ لِلْأَرْضِ مِثْلَ خَادِمٍ بَائِسٍ.» [2]

تشكّل ازدواجية شكل التعبير (نثر وشعر) عن الموقف الجديد، أسلبة يعبّر فيها الشّعر عن موقف نثري بائس، فيلقي ضوءا خالصا على اللّغة موضوع الأسلبة في صورة يظهر فيها "بورديللو" يعزّي نفسه بأنّ المجد أيضا زائل والدنيا كلّها باطل الأباطيل وقبض الريح ما دام حتّى "سيبيون" العظيم في نظره قد مات مثل خادم بائس.

لا يقتصر التهجين على ما تبتكره شخوص الخسوف من ملفوظات. الإبداع اللّفظي والتهجين اللّغوي سمتان في ملفوظات السارد أيضا، ها هو يتوسّل بلغة ليست من صميم السرد الروائي ما يعبّر به عن حدث تافه، لا يستحقّ هذه اللّغة الراقية، وهو قتل ذبابة!« مقتل الذبابة أغضب الجنّ فتوقّفوا عن إرسال بعثات الذباب التي تأخذه إلى المجهول، ومع توقّف الذباب عن شنّ غزواته اختفى النمل أيضا ولكنّ الشيخ خليل رحمه الله أفسد كلّ شيء قبل غيابه فأشاع في الوادي خرافات تقول إنّ هجمات الذباب هي أشباح يرسلها ملك الموت للاستكشاف وتفقّد ضحايا المستقبل... » [3]

إنّ اللّغة التي تظهر هنا بشكل مباشر هي لغة العجائب والأساطير، وهي تعبّر عن موقف أو رؤية معيّنة ممهورة بجنسها التعبيري ولكنّها معروضة أمامنا في شكل خاصّ، وهي لا تسعفنا في رصد صورة ما إلاّ إذا كانت كذلك، من خلال لغة أخرى هي لغة السارد أو صوته، على

---

[1]– نداء الوقواق، ص 163.

[2]– المصدر نفسه، ص 193.

[3]– المصدر نفسه، ص 293.

الأقل، الذي يظهر في هذا الملفوظ عبر أسماء شخوص الرواية التي يسردها. إنّ لغة الملفوظ هجنة من مصادر مختلفة (عجائبي، خرافي، أسطوري، سردي) وما يؤطّرها يسمّى الأسلبة.

2-2- تعالق اللّغات القائم على الحوار : يشكّل هذا المدخل في تشييد صورة اللّغة في الرواية ثلاثة عناصر متداخلة، الفصل بينها منهجي أكثر منه معرفي بحكم أنّ مدّار اشتغالها هو دخول لغة الرواية في علائق مع لغات أخرى عبر إضاءة متبادلة تحافظ على وجود لغتين في ملفوظ واحد.

2-2-1- الأسلبة: يباشر هذا الشكل من تعالق اللّغات والملفوظات عمله « اعتمادا على المادة الأولية للّغة المؤسلبة ولا يتحدّث المؤسلِب عن موضوعه إلاّ من خلال تلك اللّغة التي سيؤسلبها والتي هي "أجنبية" بالنسبة إليه، لكنّ هذه اللّغة الأخيرة هي نفسها مقدّمة في ضوء الوعي اللّساني المعاصر المؤسلِب، فاللّغة المعاصرة تلقي ضوءا خاصا على اللّغة موضوع الأسلَبة. إنّها تستخلص منها بعض العناصر، وتترك بعضها الآخر في الظّل وباختصار، إنّها تخلق صورة حرّة للغة الآخرين، لا تترجم إرادة ما يؤسلَب فحسب، بل أيضا الإرادة اللّسانية والأدبية المؤسلِبة.»[1]

تكشف قراءة الرباعية عن إسراف في هذا الشكل من التعالق، منها:« تقول على سنة الله ورسوله ؟ أي إله وأي رسول يا مجرم!.» [2]

نقف في هذا الملفوظ على لغتين في ملفوظ واحد، لغة تقف إلى جانب أخرى. واضح أنّ اللّغة الأولى ليست للشيخ غوما بل لحفيده آيس الذي يكون قد قال: سأتزوج باتا على سنّة الله ورسوله، ينتقل غوما من لغة آيس إلى لغته هو، حيث نقف على هذه اللّغة بوصفها أسلبة لمادة لغوية تنتمي للغة أجنبية عنه مؤسلَبة من طرفه. إنّ المتلفّظ في هذا الملفوظ هو من يؤسلِب لغة أجنبية عنه، لا يفهم معنى لغة حفيده في السياق الذي وردت فيه مع أنّه مثله مسلم ويعرف أيّ

---

[1]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص 122.

[2]- الواحة، ص 20.

إله وأي رسول يتزوّج النّاس على سنّتهما، إنّه يشكّل صورة عن الإرادة الأدبية للمؤسلِب التي تكشف اختلافا وعيويا حول الإيديولوجية الواحدة، موقفا معاديا لمن يرى في الزواج سنّة في الإيديولوجية الواحدة، موقفا معاديا لمن يرى في الزواج سنّة دون مراعاة شروطه الأخرى فيلحق ذلك باللّغة المؤسلَبة فضحا وتفسّخا تمارسه اللّغة المؤسلِبة عبر نبرتها أو تشديدها المتجاوز للوعي المؤسلَب: « من يجرؤ بعد كلّ هذا أن يسمح لنفسه ويدّعي أنّ آيس لم يتحمّل العقاب بشجاعة ويكفّر برجولة عن إثمه في الارتباط المزمع بباتا؟ وها هو يقضي الأسبوع الرابع راقدا على بطنه و"أمّه" الزنجية لا تكفّ عن دهن ظهره المسلوخ بلسعات السوط الشرس بالزيوت والمراهم والأعشاب البرية، الآن فقط – بعد أن فصلته مسافة أسابيع عن الحادثة – يستطيع أن يصطاد تلك اللّحظة الغامضة التي أحسّ بها تدفعه لأن يقتفي أثر الشيخ غوما وينال على يديه العقاب، فقد قرّر بينه وبين نفسه قبلها بقليل أن يقترن بباتا على سنة الله ورسوله، وعرف أنّ ذلك إثم لن يغفره له أحد، إثم لابدّ أن يكفّر عنه بشيء كبير. بألم كبير، بل إنّه أحسّ بالرغبة في أن ينال هذا الألم في أسرع وقت ممكن، إنّه يريد أن ينتزع الألم الذي يملأ قلبه في تلك اللّحظة.»[1]

إنّ مادة هذا الملفوظ تدلّ على أنّها طارئة على لغة السرد. إنّها تنفرد بطابعها الخاص المستوحى من لغة وصف حلقات التطهير الصوفية، وهي ناتجة عن أسلبة لغة السارد للغة آيس الواردة في بداية الملفوظ والتي تخرس الأفواه شجاعة صاحبها في تحمّل آلام التطهير عن إثم الزواج منظورا إليه من زاوية وعي متمرّد على العائلة والأعراف، هذا هو الإثم إذن وليس الزواج في حدّ ذاته. لكنّ لغة السارد، اللّغة المؤسلِبة هي ما أضاء طموح الوعي الأوّل في انسياب السرد. إنّ الملفوظ كلّه يبدو لمتلفّظ واحد بحيث أنّ رغبة آيس في الزواج من باتا ليست إلاّ صورة عن تمرّد الوعي الجديد على الأعراف، على الوعي القديم، لذلك كان العقاب ماديا لكنّه في نظره معنوي، تضادّ وعيوي يكشفه هذا الملفوظ:« إذن لقد تحرّرت.» [2] لذلك نفهم

---

[1]– الواحة، ص 21.

[2]– المصدر نفسه، ص 22.

الآن بشكل مغاير بداية الملفوظ الأوّل "من يجرؤ بعد كلّ هذا أن يسمح لنفسه ويدّعي أنّ آيس لم يتحمّل العقاب بشجاعة ويكفّر برجولة عن إثمه ..." ونفهم بشكل أفضل طبيعة اللّغتين حيث يؤسلِب السارد لغة الشخصية المعاقبة فيما يشبه تراتيل شيوخ الصوفية:« انقاد للسوط كما تنقاد الفراشة للضوء مخدّرا مسلوب الإرادة، منتظرا بفارغ الصبر تلك اللّحظة التي تنتزع فيها ألسنة السوط الشرسة المتعطّشة للدماء جذور الألم الوحشي الذي يتشبّث بقلبه ويعربد بقسوة في صدره. كان يرى الخلاص في السوط، ربما لهذا السبب لم يحسّ بأي ألم، بل غمره شعور لذيذ غامض لم يعرف له تفسيرا، شعور يشبه ذلك الإحساس الذي يعقب تسديد الكرة في مرمى الفريق المنافس.»[1]

تجتمع في هذا الملفوظ لغتان بينهما فارق زمني كبير ووعي متضاد. تمتحّ اللّغة الأولى من مجال مذهب صارم في عذاب النفس بغرض التطهير، فتكشف عن صوفية متعالية عن ملذّات النفس وموغلة في قهر الجسد، تكفيرا عن خطايا الغرائز والجوارح، ويتولّد عن ذلك إحساس بالطمأنينة والطهارة، وهي لغة موغلة في الزمن، تتّصل ببدايات الرهبنة والدروشة والتصوّف. لكن اللّغة الثانية (اللّغة المؤسلِبة) لغة الوعي الجديد، لا تلبث تعمل فيها تعرية وفضحا من خلال ألفاظ لها حقلها التداولي الخاص، المحكوم بفضاء ملاعب الكرة وغرف التعليق الرياضي ونجوم الملاعب وجماهير من الدهماء، تستجيب لنداء اللّعب وتعرض عن نداء الصلاة وقت المقابلة الكروية. وعلى هذا الأساس تتلاشى قيمة ما تعبّر عنه اللّغة الأولى إذ لم يكن ما تعبّر عنه، رغم رصانتها وتكلّسها بفعل وقوعها في الزمن القديم، أكثر قيمة من وصف مقابلة في الكرة بلغة هي إلى لغة العوام أقرب، حتّى يفهمها كلّ الناس: الطاهر والمثقل بالآثام، تصوّر عالما غير عالم اللّغة الأولى، وهذه في الحقيقة أسلبة بارودية أو محاكاة ساخرة خصوصا وأنّها مثلما يرى باختين« تعيد خلق لغة بارودية وكأنّها كلّ جوهري مالك لمنطقه الداخلي وكاشف لعالم فريد مرتبط ارتباطا وثيقا باللّغة التي بوشرت عليها.» [2]

---

[1]– الواحة، ص 22.

[2]– ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص 123.

يمكن للملفوظ السابق أن يكون تمثيلا نوعيا للأسلبة ويمكن أن يكون أيضا محاكاة ساخرة أو حتّى تنويعا، ذلك أنّنا إذا تجاوزنا الحوارات الخالصة من قائمة الأصناف التي رسم بها "باختين" صورة اللّغة في الرواية المتعدّدة الأصوات، فإنّ الحدود الفاصلة بين بقية الأصناف تصبح غير ذات قيمة في تمييزها عن بعضها بسبب اشتغالها على عنصر أساسي مشترك هو التهجين، باختين نفسه يقرّ بذلك « لا يمكن فصل هذه الأصناف إلاّ بطريقة نظرية لأنّها تتشابك باستمرار داخل النسيج الأدبي الفريد للصّورة.» [1]

مع ذلك فإنّ بعض الأمثلة صريحة في تصنيفها، على غرار هذا الملفوظ « أنت تحمل أفعى في كمّك يا شيخ غوما، هذا ليس سوطا، هذا نار الله الموقدة، أعوذ بالله». [2] فقد استعار الشيخ الجاروف لغة القرآن الكريم ممثلة في الآية الكريمة ﴿ نَارُ اللهِ المُوقَدَةُ﴾ [3] في شكل أسلبة لمادة لغوية أجنبية عنه، عن زمنه، ليتحدّث من خلالها عن آثار ما يتركه سوط الشيخ عوما على من يقع عليه. إنّ لغة الشيخ الجاروف، وعيه، موقفه، تتبدّى من خلال لغة القرآن في الموضوع الذي هو بصدّد الكلام عنه،« فكيف يا معشر المؤمنين لا تريدون أن يرسل الله على رؤوسكم العقارب السوداء لتردّكم إلى الصراط المستقيم.»[4] هذا ملفوظ آخر يؤكّد انعدام الفاصل بين صنفين من صورة اللّغة في الخسوف، إذ يمكن أن يحلّل بوصفه أسلبة، تماما كما أسلبة بارودية، فـ"معشر المؤمنين"، و "الصراط المستقيم" تعبيران قرآنيان استخدمهما كاتب المخطوط المجهول في شكل أسلبة، لكنّ الهداية إلى الصراط المستقيم لا تكون بإرسال العقارب السامّة المميتة كما حلّ بأهل الواحة، بل بإرسال رسول مبشّر، رحيم، يعلّم الناس مناسكهم ويدعو بالموعظة الحسنة. إنّ البعد الكرنفالي الساخر لا يخفى في هذا الملفوظ رغم لهجة التهديد التي تطبعه.

---

[1]– ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص 120.

[2]– الواحة، ص 212.

[3]– سورة الهمزة، الآية 6.

[4]– الواحة، ص 217.

بينما يكشف ملفوظ آخر بشكل صريح عن انتمائه إلى صنف الأسلبة« الموت أقرب لنا من حبل الوريد.»[1] حيث يؤسلب المتلفّظ الآية الكريمة: ﴿ وَلَقَدْ خَلَقْنَا الإِنْسَانَ وَنَعْلَمُ مَا تُوَسْوِسُ بِهِ نَفْسُهُ وَنَحْنُ أَقْرَبُ إِلَيْهِ مِنْ حَبْلِ الوَرِيدِ.﴾ [2] إنّ الوعي المعاصر للمتلفّظ يتحدّث عن موضوعه ويحاول إقناع محاوره بوجهة نظره عبر استحضاره ملفوظا غريبا عنه أو جزءا منه وترك باقي عناصر الملفوظ خارجا، في صورة الاستشهاد بجزء فقط من الآية الكريمة.

2-2-2- التنويع: ينبني التنويع من الانتقال من الأسلبة إلى التهجين، هكذا حدّد طبيعته باختين، إنّه« يدخل بحرية مادة اللّغة الأجنبية في التيمات المعاصرة ويجمع العالم المؤسلَب بعالم الوعي المعاصر، ويضع موضع الاختبار اللّغة المؤسلَبة وذلك بإدراجها ضمن مواقف جديدة ومستحيلة بالنسبة لها.»[3] كما في هذا الملفوظ: « هؤلاء الملايين من سلالة العبيد الذين قال عنهم الشاعر لا تشتري العبد إلاّ والعصا معه، ثمّ يكمل الشطرة الثانية من البيت باللّغة التركية.» حيث يتحوّل بيت المتنبي الشهير إلى مسخ شعري تتصارع على ساحة ملفوظه لغتان: عربية وتركية، فيضيع الوزن الشعري العربي وتضيع القافية ويضيع الروي، ذلك أنّ الجمع بين وعيين ولغتين في ملفوظ واحد، يضع اللّغة المؤسلَبة في موقف مستحيل بالنسبة لها « سمع في الجامع أكثر من مرّة أحاديث تدور حول عبادة هذا الزنديق للمال، فنقل عنه أحد المشايخ الأتقياء قوله إنّ الله نفسه قدّس المال وضرب مثلا بالآية الكريمة "المال والبنون زينة الحياة الدنيا" معلّقا عليها بوقاحة: الله نفسه كما ترون يضع المال في مكانة سابقة مفضّلا إياه حتّى على البنين، وبدل أن يجلد هذا الزنيم على الفور مقابل هذا التجديف وجد من يصغي له ويجامله ويضحك في وجهه ويقول له: أنت على حقّ.» [4]

لا يجمع هذا الملفوظ بين لغتين فقط، بل بين لغتين وبين مادتين، تحضر عبره لغة ومادة وعي مشخَص ووعي مشخِص، تخبر الآية الكريمة وشرحها أوفهمها من طرف شخصية

---

[1]- أخبار الطوفان الثاني، ص 83.

[2]- سورة "ق" الآية 16.

[3]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص 123.

[4]- الواحة، ص 215.

"الداهومي" عن تنويع في اللّغة وفي الوعي، لا يفهم معنى الآية عن طريق التفسير، بل عن طريق التأويل الحرّ من أي التزام تجاه المادة اللّغوية للآية، فتصبح لغة الآية في ملفوظه لغة أخرى، وليس شرطا كما نعلم أن تكون اللّغة الأجنبية التي يؤسلبها تعالق اللّغات، لغة قديمة، أو لا منطقية، إنّها بالحريّ لغة توازي الوعي المعاصر، ذلك أنّ حدود لغتين في التنويع كما في الأسلبة ليست دائما واضحة، وكلّ ما في الأمر أن يحافظ الوعي المعاصر على شكل من التوافق بين لغته واللّغة المؤسلَبة.

إنّ ما يمارسه المتلفِظ في الملفوظ الشاهد هو تحيين اللّغة موضوع التشخيص في سياق محدّد، لكنّه كما نرى لا يتوافق مع مضمون محتوى اللّغة المشخَصة بسبب التجديف الذي يمارسه المتلفِّظ وهذا ما أثار سخط الفقهاء والشيخ غوما، بينما كان العامة يصغون إليه ويجاملونه ويضحكون في وجهه ويقولون "أنت على حقّ".« ركن إلى ربوة وطفق يقرأ التعاويذ ويردّد الأوراد ويقطّع أوصال آية الكرسي مخاطبا المردة حتّى مطلع الفجر. لبّى أعوانه النداء وتنادوا وجمعوا شملهم في الصحاري المجاورة وهبّوا لنجدته.» [1] يتوسّل ملفوظ السارد في نقل تفاصيل النجاة من محاصرة العدو لمهمدو وجماعته تنويعا يجمع إلى لغته لغة القرآن الكريم من خلال مادة الآية الكريمة ﴿ سَلَامٌ هِيَ حَتَّى مَطْلَعِ الفَجْرِ.﴾ [2]

ينتمي ملفوظ السارد إلى الأسلوب غير المباشر. إنّه ينقل في الأصل كلام مهمدو الذي قصّ على الشيخ غوما تفاصيل النجاة من الحصار، لكنّه يتضمّن إضافة إلى عناصر مادته اللّغوية، مادة أخرى هي ليست دخيلة ولكنّها ترجع إلى متلفّظ آخر هو الله سبحانه وتعالى، ولها سياقها الخاص المرتبط بنزول الملائكة بالوحي في ليلة القدر، بينما– وهنا يعمل الوعي المؤسلِب على تنويع لغته– تكشف بداية الملفوظ عن سياق مغاير لسياق الآية الكريمة، فمهمدو ساحر في مقابل إله، وجنده مردة وشياطين في مقابل الملائكة المكرّمين. ولكنّ الملفوظ جمع المادتين والوعيين لإضفاء تنويع محكوم بالوعي المشخِص للسارد الذي فسح المجال أمام اللّغة

[1]– أخبار الطوفان الثاني، ص 94.

[2]– سورة القدر، الآية 5.

الثانية كي تعبّر لكن ليس عن نفسها بل عن الموقف الجديد، ثمّ تتلاشى أو تغيب وتخلفها لغته هو التي تقول إنّ الزمن تغيّر وإنّ العجز الذي نعاني منه في مواجهة العدو ماديا وعسكريا لا مخرج منه إلاّ بهذه الطرق التي تزيد العاجز عجزا، وهنا وجه التنويع، حيث أدخلت مادة لغة القرآن في تيمة مواجهة العدو فاجتمع في الملفوظ عالمان هما على طرفي نقيض: الملائكة والوحي من جهة والشياطين والسحر من جهة أخرى، في اختبار مباشر لقدرة اللّغة المؤسلَبة على خدمة الموقف الجديد، تماما مثلما هو الأمر بالنسبة لملفوظ مهمدو الذي يتوسطه ردّ الشيخ غوما في هذا الحوار:

«– لا عاصم اليوم من الماء يا شيخنا هل أعدّ الشاي؟

– معك حقّ، حتّى الجبل، يا مهمدو، لن يعصمك من الماء !

– الجبل؟ آه، ومن قال لك أنني أسعى للنجاة. البارحة بلغت المائة وسبع سنوات هل تعلم أني بلغت المائة و سبع سنوات.» [1]

يخبر ملفوظ مهمدو بجزئيه عن تنويع قوامه لغتان ووعيان. يكشف الجزء الأوّل أنّه ملفوظ قرآني له سياقه المحكوم بتفاصيل إغراق الله قوم نوح ورفض ابنه ركوب سفينة النجاة مع والده وقال أنّه سيأوي إلى جبل يعصمه من الغرق كما ورد في الآية الكريمة : ﴿ قَالَ سَآوِي إِلَى جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنَ اَلْمَاءِ قَالَ لَا عَاصِمَ اَلْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللهِ إِلَّا مَنْ رَحِمَ وَحَالَ بَيْنَهُمَا اَلْمَوْجُ فَكَانَ مِنَ المُغْرَقِينَ﴾ [2] إنّ وجه التنويع في ملفوظ مهمدو بجزئيه هو المفارقة الحاصلة بين وعي ابن سيدنا نوح الذي تصوّر الجبل عاصما من أمر الله بإغراق كلّ من لم يركب السفينة، وبين وعي مهمدو المفارق، إذ أنّه لا يرى في الجبل عصمة من الغرق الذي يهدّد النجع، بل يرى فيه موضعا للهلاك، ولذلك فهو سيسعى إلى الجبل طلبا للموت وليس للنجاة خصوصا بعد أن بلغ من العمر عتيًا، لذلك ابتدأ مهمدو ملفوظه بالمادة القرآنية تمهيدا لأسلبتها، بحيث نرى من

[1]– أخبار الطوفان الثاني، ص 126.

[2]– سورة هود، الآية 43.

خلال المكوّن الثاني زيف وعي ابن نوح في مقابل سلامة وعي مهمدو وإيمانه بأنّه لا رّاد لأمر الله وأنّه لا يفكر في معارضته وبدل أن تكون نهايته غرقا فضّل الانتحار بالسقوط من الجبل. الموت واحد وإن تعدّدت الأسباب، الجبل مثل المنبسط لا أحدهما يردّ القضاء عن صاحبه وهذا ما لم يكن يعيه من قال سآوي إلى جبل يعصمني من الماء.

والحقيقة أنّ أسلبة لغة القرآن الكريم في الرباعية طاغية بشكل يخبرنا أنّ للخطاب القرآني تأثيرا ليس على سكان الصحراء فحسب، بل حتّى على الأجانب الذين جاؤوها لأغراض غير دينية على غرار "موري" العسكري المختبئ في صورة عالم آثار، الذي قال لمن أبدى كرهه للعساكر الإيطاليين: « ولكن ما ذنبي أنا؟ هم جاؤوا كغزاة ليستعبدوا ويستبدوا وجئت أنا كرسول لأساعدكم على اكتشاف تاريخكم المغمور تحت الرملة، مهمتي تناقض مهمتهم، لهم دينهم ولي ديني.» [1] هنا أيضا تمتزج مادتان لغويتان، لكن تنفرد كلّ مادة بعالمها الخاص. ففي الوقت الذي تحيل فيه اللّغة المؤسلَبة على عالم مادي يستنكر الاستعباد والنهب والاستبداد في صورة ما يمارسه المستعمرون، تحيل اللّغة المؤسلِبة على عالم ديني روحاني يتوسّل بلغة القرآن الكريم في ملفوظ "لهم دينهم ولي ديني" المؤسلِبة للآية الكريمة ﴿ لَكُمْ دِينُكُمْ وَلِيَ دِينِ.﴾ [2] ووجه المفارقة في العالمين، في الوعيين، في اللّغتين، أنّ أحدهما يحيل على موضوع مادي يتعلّق بطبيعة معاملة الاستعمار للمستعمَرين بينما يحيل الثاني على عالم روحي قدسي يتعلّق بالإيمان بالله أو الكفر به، حسب طبيعة المعبود، الله الأحد الذي يعبده المؤمن أو الأصنام التي يعبدها المشرك.

« كيف تجرؤ وتسفّه كلامي؟ كم دفع لك الرومي حتّى تدافع نيابة عنه؟ عشنا وشفنا المسلم يطعن في أخيه المسلم انتصارا للنصراني، انصر أخاك ظالما أو مظلوما، هذا حديث شريف أيها المرتشي.»[3] يقحم "الغالي" (وهو اسم الشخصية) في هذا الملفوظ حديثا نبويا شريفا بمادته

---

[1]– نداء الوقواق، ص 126.

[2]– سورة الكافرون، الآية 6.

[3]– نداء الوقواق، ص 128..

كما وردت في الحديث، لكنّ السياق الذي أدرج فيه الحديث لا يتّفق مع سياق تلفّظه الشريف، فالإنسان فيما تقول شروح الحديث يأخذ بيد أخيه إن كان ظالما، فيبصّره بالحقّ، أمّا "الغالي" فإنّه يريد أن ينصره أخوه، وهو ظالم، بأن يقول له إنّك على حقّ، خصوصا وأنّ ملفوظه جاء في سياق ردّه على من اعتبره خارج النزاع بين "آجار" و"موري" وأنّ "آجار" هو من كان في حبس مرزق، ما يجعل شهادة "آجار" مشكوكا في صحتها، وبدل أن يسمع الغالي هذا النصح أسلب الحديث النبوي الشريف في تنويع وضع لغة ملفوظ الحديث في غير ما قيلت فيه من طبيعة الوعي الذي تحيل عليه.

2-2-3- المحاكاة الساخرة: تنتج المحاكاة الساخرة في لغة الرواية حين« لا تتوافق نوايا اللّغة المشخِصة مطلقا مع نوايا اللّغة المشخَصة، فتقاومها وتصوّر العالم الغيري الحقيقي لا بمساعدة اللّغة المشخَصة باعتبارها وجهة نظر منتجة، وإنّما عن طريق فضحها وتحطيمها.» [1] على غرار ما في ملفوظ الشيخ "غوما" وهو يحاور "مهمدو" :«- يقولون إنّ الكلب "حيوان وديع وموهوب".

- يقولون. غريب أمر هؤلاء الذين يقولون ذلك لأنّهم هم أنفسهم الذين يقولون: "إنّه يشبه الكلب" عندما يريدون أن يقدّموا مثالا على الإخلاص، وهم أنفسهم ينعتونك بـ "الكلب" عندما يروق لهم أن يسوقوا مثالا في الغدر والوضاعة!.» [2]

توضّح لغة الشيخ "غوما" في بداية ردّه أنّه لا يعتدّ بلغة الآخرين بسبب تناقض مدلولاتها كما تبيّن ذلك الملفوظات الواردة بين ظفرين التي يشرحها كما يفهمونها ويستعملونها، فيبدو ذلك متناقضا مع ما ينقله عنهم "مهمدو" من قولهم إنّ الكلب حيوان وديع وموهوب. هكذا يتيح لنا الحوار ثلاثة ملفوظات حول الكلب يجمعها التناقض وتسمها الغرابة حسب ملفوظ الشيخ غوما. إنّ لغة الآخرين في نظر "غوما" غير منطقية، لذلك تسعى لغته إلى تحطيمها وفضحها.« أجل

---

[1]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص123.

[2]- الواحة، ص 78.

يا سيدنا الشيخ لقد استطعت أن تجعل هؤلاء الناس سعداء في عبوديتهم.» [1] وهذا أيضا ملفوظ يجمع وعيين متناقضين تحيل عليهما كلمتان متناقضتان لشخصيتين، فالسعادة هي ما يتصوّر غوما أنّه أوصل إليها الناس، بينما العبودية هي ما يرى "مهمدو" أنّ "غوما" قد أوصل إليها الناس.

« – في حجّتك معتقد من معتقدات الزنادقة الذين يتّخذون من تحقير نعم الله وخيراته سلاحا لإثارة البلبلة بين العباد، وهم يبالغون في الإدعاء القائل إنّ السعادة هي سعادة الروح برغم أنّهم لا يستطيعون أن يصوموا عن الطعام يوما واحدا، و كي تقف بنفسك على حال قبيلة الشنقيطي فما عليك إلاّ أن ترافق أحد هؤلاء الرجال.»[2] من الواضح أنّ لغة "مهمدو" العرّاف حاضرة في ملفوظ الشيخ من خلال ما يحيل على ادعاء المتصوّفة المنحرفين، السحرة أمثاله، أنّ "السعادة هي سعادة الروح" لكنّ لغة الشيخ تفضح هذا الادعاء وهذه اللّغة عبر محاكاة ساخرة فالمتصوّفة الذين يبالغون في عذاب الجسد بالألم إسعادا للروح، لا يستطيعون الصوم يوما واحدا، فماذا يساوي صوم يوم في مقابل ما ينزله هؤلاء الزنادقة (كما تصفهم لغة الشيخ) بالجسد من الألم والعذاب.

وفي ملفوظ فلاح صادق المهندس اليوناني "كونسا" محاكاة ساخرة للغة "ماريوس" وهو مهندس إيطالي:« أهنئك على مفارقة ذلك الرومي المتغطرس، ما اسمه؟ ماريو.. س ماريوس لعنة الله عليه. إنّه يكره الإسلام ويحقد على المسلمين، قال لأحد المزارعين مرّة إنّه ينوي أن يذهب إلى بلادكم ويجمع جيشا ويأتي به كي يقطع رؤوس الفلاحين الكفرة هئ، هئ، هئ! هل تتصوّر نحن كفرة!.» [3] تحضر لغة ماريوس فيما ينقله عنه ملفوظ الفلاح، وهي تقول إنّ الفلاحين كفرة. وتؤسلب لغة الفلاح هذا الوعي الزائف بالقول: "هل تتصوّر، نحن كفرة". لكنّ الأسلبة البارودية لخطاب ماريوس ولغته تظهر منذ بدء ملفوظ الفلاح الذي يلعن ماريوس

---

[1]– الواحة، ص 112.

[2]– المصدر نفسه، ص 112.

[3]– أخبار الطوفان الثاني، ص 117.

ويتجاهله بالتظاهر بنسيان اسمه، ويلحق ملفوظه بالضحك على لغته المجدّفة وخطابه المهدّد الذي يتحوّل في ملفوظ الفلاح إلى موضوع سخرية لمخالفته الحقيقة، وفي ذلك اختلاف مطلق بين نوايا اللّغة المشخَصة ونوايا اللّغة المشخِصة.

« سوف نمتحن صمودك، تريد أن تفوز بالبطولة على حسابي، تقود التمرّد وتثير البلبلة بين المتطوّعين وتخرّب خططي، هيا اشرب من نهر الجنّة، تطمع في الدخول إلى الجنة: هئ، هئ ... أنت بدوي أحمق وسوف تضطرّ لأن تشرب من مياه جنّتي عاجلا أو آجلا، أنصحك بأن تشرب، تضيّع الوقت، اشرب اليوم قبل الغد فربّما تراجعت في الغد وحرمتك حتّى من البول... هئ، هئ...» [1] وهذا ملفوظ آخر تحضر فيه اللّغة الأجنبية بقوّة، نموذج حقيقي لخطاب الآخر المندمج في صورة منقول غير مباشر.

إنّ الأسلبة البارودية لخطاب "آهر" في ملفوظ "بورديللو" واضحة في صلب الملفوظ، سواء في اللّغة المشخِصة أم ضمن اللّغة المشخَصة "تريد أن تفوز بالبطولة على حسابي" "اشرب من نهر الجنة"، "تطمع في الدخول إلى الجنة." تكمن المحاكاة الساخرة في مفارقة حدود الملفوظ الفاصلة بين لغتين، تحاول فيها اللّغة المشخِصة تحطيم نوايا اللّغة المشخَصة، فتنبعث من لغة الخطاب المشخِص أمّارات عسر تحقّق مراد الخطاب المشخَص، واستخفاف بوعي ذلك الخطاب يصل إلى حدّ الضحك.

2-3- الحوارات الخالصة: لا يشكّل الحوار في منظومة التعدّدية اللّغوية والصوتية في الرواية كما تصوّرها باختين، مجرّد أصوات تنطق بها شخصيات متطابقة إيديولوجيا في صورة محادثة. إنّه بالحري « مرتبط ارتباطا وثيقا بحوار اللغات الذي يرن داخل الهجنة وفي الخلفية الحوارية

[1]- نداء الوقواق، ص 154.

للرواية.»[1] لذلك تكون لغات الشخصيات الخالصة:« خاضعة لنفس مشكلة خلق صورة اللّغة.» [2] و لا يكون الحوار منتجا ما لم يكشف عن رؤى للعالم ممهورة بمواقف أصحابها.

وقد احتلّ الحوار بنوعيه الداخلي والخارجي في "الخسوف" حيّزا كبيرا وهاما بهدف رصد طبيعة الشخصيات وعوالمها الظاهرة والخفيّة وسيروراتها الاجتماعية والفكرية، على غرار ما يكشفه هذا الحوار الذي تبدو لغته متناسبة اجتماعيا مع مستوى أصحابها وثقافيا مع حصلوها على معرفة:« راقب غوما الرجال المتنقلين بين الخِيَمِ في حين قال أخواد وهو يخطّط الأرض بعود حطب:- لقد وصل الشيخ آهر عند الفجر.

- وصل متأخرا، قل له أن يسقي الصحراء بالماء الذي جاء به.

رمقه أخواد بنظرة استنكار قائلا :

- أستغفر الله، الماء نعمة الله.

أضاف غوما بنفس اللّهجة القاسية:

- لو وصل في موعده لما فعل الشيخ جبور بنفسه ما فعل.

- عذر الغائب معه كما يقال، لقد حاصرته عاصفة، ولا تستطيع قافلة مثقلة بالأمتعة والماء أن تقطع مسافة كهذه في زمن أقصر ممّا قطعت.

- لو اعتمدنا عليه لمتنا عطشا أو وقعنا في يد الفرنسيين كالخراف.

- الله غالب.» [3]

تتميّز لغة هذا الحوار بالسهولة عموما، لكنّها تكشف رغم تلقائيتها عن مفارقة في وعي المتحاورين، تكشف لغة "غوما" عن صرامة مبرّرة وبعد بلاغي لا تخطئه الملاحظة وذلك أمر

---

[1]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص 124.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- البئر، ص 96.

يتناسب مع موقعه الاجتماعي بوصفه زعيما للقبيلة ومستواه الثقافي بحكم ما حصل عليه من مستوى تعليمي أتاحته له هجرته في الشباب إلى بقاع كثيرة في الصحراء الكبرى حيث حفظ القرآن، وقرأ كتب السيرة النبوية والتفسير، بينما تقترب لغة "أخواد" من لغة العامّة أكثر من اقترابها من الفصحى، تفكيره سطحي وفي لهجته استكانة وطلب للصفح عن ذنب لم يرتكبه.

وبالصرامة نفسها والجدّية عينها تواجه لغة "غوما" وقد وقع في الأسر، لغة سجّانه الجنرال "بالبو": « هل كنت تنتظر أن تقتل جنديا واحدا ببندقيتك العثمانية البدائية؟ أجاب غوما بعد تردّد :

– ولكني قتلت جنديا أو اثنين.

ابتسم الجنرال بتهكّم وعاد يقول ملوّحا بالعصا التي يقف على رأسها ثعبان:

– قتل جندي لا يعني إحراز النصر، قل لي بشرف: هل كنت تنتظر نصرا ؟

نكّس غوما رأسه و قال باستسلام : لا.

– لماذا تحاربوننا إذن؟ صرّ على أسنانه وأضاف:

– لم أسمع ولم أقرأ في تاريخ الحروب أن احتكم فريق إلى السلاح دون أن يكون له أمل في النصر، فلماذا ترفعون السلاح في وجوهنا ما دمتم لا تطمعون في النصر؟

قال غوما في هدوء وهو يسحب لثامه على طرف أنفه:

– هذا واجبنا كنا نؤدي واجبنا فقط.

– هذا غباء، هذه ليست بطولة. لا يمشي في الركب الذي يتحرّك نحو العدم والموت إلاّ البلهاء، أمثالكم!

صمت غوما فردّد الجنرال وهو يمشي في الغرفة المستطيلة التي يتناثر فيها أثاث أنيق:

– تقول واجبنا دون أن يرفّ لك جفن، تصنع من جسد ولدك متراسا لصدّ رصاصنا وتفاخر بتأدية الواجب، هذه وحشية! أنت وحش!

– .....

– بدو بلهاء! تدفعون بأنفسكم إلى التهلكة وتتوهّمون أنكم تؤدّون الواجب، الواجب في الدفاع عن ماذا ؟ عن صحراء عارية لا أوّل لها ولا آخر، هئ، هئ، هئ.

– الصحراء هي الحرية!

– هئ، هئ، هئ، الصحراء هي الحرية!

– لا نستطيع أن نحتمل الحياة بدون صحراء.

– هئ، هئ، هئ ... قالوا لي إنّك شجاع ولكنّهم لم يقولوا لي إنّك حكيم أيضا... يالكم من مكابرين بلهاء. صمت غوما فاقترح الجنرال:

– لدّي اقتراح، لماذا لا تتركوا لنا الشريط الساحلي وتذهبوا لتمارسوا الحرية في الصحراء؟ أعقب ذلك بضحكة ساخرة. قال غوما:

– نحن لم نعبر البحر، ونأتي إلى دياركم.

– ولكنّكم حاربتمونا في الشواطئ.

– هذا واجبنا.

– ها قد عدنا إلى خرافة الواجب.» [1]

تخبر لغة هذا الحوار عن ازدواجية وعيوية قوامها ملفوظات متغايرة تنتج خطابا مفارقا رغم أنّها من طبيعة المادة نفسها. هكذا يسمّي "غوما" الدفاع عن الوطن واجبا تدعو إليه

[1]– أخبار الطوفان الثاني، ص 91–92.

الشرائع الأرضية والسماوية، بينما يرى "الجنرال" في ذلك غباء يمارسه البلهاء في سياق الدفع بأنفسهم إلى التهلكة، ثمّ يصف الصحراء بأنّها مكان عار لا أوّل له ولا آخر، بينما يرى فيها غوما صميم حرية أهلها، فيؤسلب الجنرال لغة محّدثه: هئ، هئ، هئ ... الصحراء هي الحرية!.

يصطدم في هذا الحوار وعيان بينهما بون إيديولوجي شاسع وتربطهما علاقة تنافر تبرزها لغة كلّ طرف المختلفة بالضرورة في حمولتها الإيديولوجية. لغتان تتصادمان على حلبة الملفوظ الواحد: لغة هادئة تميل إلى التحليل الفلسفي وتعكس موقف صاحبها المتشبّع بتعاليم الدين والعرف والفلسفة أيضا، كما تكشف المستوى الثقافي للشيخ غوما ودرجة الحكمة التي هو عليها، وامتلاكه ناصية لغته، يطوّعها لخدمة موقفه الحواري فتكشف رؤية للعالم ممهورة بموقف صاحبها من القضايا التي يثيرها الحوار. ولغة أخرى لغة الجنرال التي تمارس استخفافا واستهتارا على لغة الشيخ، فتكشف درجة الاستعلاء التي يضع فيها صاحبها نفسه ووعيه وموقفه من كلمات الآخر، فيكشف عن جهل، أو على الأقلّ اختلافٍ في فهم دلالات كلمات لغة غوما، فلا يرى في الصحراء أيّة حرية، بل أية فائدة. كما لا يرى في أهلها غير مجموعة بلهاء يسمّون الإلقاء بالنفس إلى التهلكة واجبا.

وإذا كان هذا هو حال الحوار، فإنّه بلا جدوى من حيث النتائج المرجوة منه على الصعيد الإيديولوجي نظرا للبون الشاسع بين الإيديولوجيتين، خصوصا وأنّ الجنرال يقول في آخر الحوار« رأيت أنّ محاورة محاربي البدو أمر مفيد بالنسبة لقائد عسكري مثلي خصوصا أولئك الملّثمين المنتشرين في الصحراء كالأشباح. ولكنّي، بكلّ أسف، اكتشفت أنّ أكثركم مرونة ينافس أكبر بغل في العناد وصلابة الرأس!

طرأ تغيير على ملامحه وهو يضيف:

– غراسياني معه حقّ، أهل هذه البلاد لا يعرفون غير لغة البارود و لا ينفع معهم سوى القمع.» [1] هذه اللّغة المستعلية في جزئها الأوّل، القامعة في جزئها الثاني، لا تترك مجالا للجدل الفكري الذي يتوخّى الإقناع بالحجّة. إنّها لغة المستعمر الذي يدرك ضعف حجّته فيستعيض عن الكلام العنيف بالفعل العنيف في صورة للتداعي السريع للوهم القائم في إمكانية التعايش بين وعيين لا يجمعهما إلاّ التناقض. لذلك لم يصل الحوار إلى نتيجة بسبب شساعة المفارقة الإيديولوجية. وبذلك لم تبق من فائدة لهذا الحوار غير الكشف عن حقيقة وعي المتحاورين عبر لغة تقول الكلمات نفسها بدلالات متناقضة.

إنّ الهدف من تحليل المقاطع الحوارية، بل الهدف من الحوار نفسه في الرواية، ليس رصد مزج أسلوبين أو لغتين كما هو الشأن في التهجين وحسب. إنّ الأمر يتعلّق هنا كما يرى باختين برصد« الصدمة التي تصيب وجهات النظر حول العالم داخل تلك الأشكال.» [2] على غرار ما يكشفه هذا الحوار بين غوما والحكمدار:

«... وأنا حريص على سمعتك، لا أريد أن يقال إنّ موقفك الأخير وليد الشيخوخة.

– فليقولوا ما يطيب لهم.

– ربما استغل المحافظ هذا الرأي.

– المحافظ أيضا لا يهمّني، الحقيقة هي كلّ شيء. يجب أن يطلق سراح الأبرياء.

– الحقيقة، قلت لك إنّ التطرّف يفسد أكثر ممّا يصلح هل تستطيع أن تسمعني قليلا.

هبّت موجة هواء شمالية باردة فحمى الحكمدار رأسه الأشيب بلحافه الرمادي وواصل بعد قليل:

– لا أريدك أن تتنازل عن موقفك ولكن عن العناد الطفولي. لم يعلّق غوما فمضى الحكمدار:

---

[1]– أخبار الطوفان الثاني، ص 95.

[2]– ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص 121.

– الخلاصة هي أنّ بإمكان الرجال دائما أن يصلوا إلى اتفاق إذا احتكموا إلى العقل أنت تتقدّم خطوتين وأنا أستقبلك بخطوتين من الجانب الأخر فنلتقي في منتصف الطريق.

عربد العناد الطفولي على لسان الشيخ غوما:

– ولكن يبقى الأبيض أبيضَ والأسود أسودَ. الحقيقة لا تقبل التجزئة.

– اصبر عليّ بالله لماذا لا تمهلني حتّى أكمل؟ أريد أن أسمعك قصة شقيقي الأكبر. كان من أكبر المعارضين للملك في بداية الاستقلال. كان أيضا يرى أنّ الحقيقة لا تتجزّأ ... ولا يكفّ عن الدعوة إلى العدالة في نشاطه وأحاديثه، وكان فوق ذلك عنيدا مثل الحمار، أعتقد أنّ عناده هو الذي ساهم في هلاكه. حاول صاحب الجلالة أن يستميله ويثنيه عن التطرّف، بعث له بالرسل كي يقنعوه بالتراجع عن موقفه من القواعد الأجنبية ولكنّه كان يجيب أننّا لم نضح بالشهداء ولم نقدّم القرابين كي نبدّل استعمارا باستعمار... فهل تدري كيف عالج الملك أو الإنجليز لا أدري، الأمر؟

– هل أبعدوه؟

– يا ريت.

– ....

– أبعدوه إلى الأبد، اختفى إلى الأبد.

– أين يمكن أن يختفي؟

– هه! اختفى والسلام، هذه عاقبة التطرّف، نفّذ الملك ما أراد ووقّع الاتفاق مع الإنجليز ثمّ مع الأمريكان رغم أنف المعارضة والمعارضين وأصبح أخي ضحية لغبائه وتطرّفه.

– ليس التطرّف في سبيل الحق غباء!

– ولكنّه أكلها وانتهى دون أن يستطيع أن يغيّر من الأمر شيئا!

– ولو... هذا ما يعطي لأمثاله القداسة التي نسمّيها شهادة.

– لقد أخفق. انتهى إلى الباطل. ولا معنى لشيء ينتهي إلى الباطل.

– كلّنا ننتهي إلى الباطل شئنا أم أبينا والدّفاع عن موقفنا هو الذي يمنح الباطل طعما.

– بسبب موقفه عانيت كثيرا، بحثوا عني بهدف اعتقالي فهربت إلى مصر.

– في زماننا يكفي أن تكون شريفا كي تشار إليك أصابع الاتهام. الشرف وحده تهمة.

– معك حقّ، وبرغم ذلك ساهم تدخّل الوالي في تليين قلب الملك فغفر لي.

– غفر لك ذنبا لم ترتكبه.

– صحيح. يقال إنّ الملوك معذورون دائما لأنّهم يسمعون بآذان غيرهم، ويرون بعيون غيرهم ويحكمون بآراء غيرهم، الحاشية هي التي تحكم نيابة عنهم.

– هذا تبرير واضح للظّلم.

– هذه مرونة، المحافظ أمر بإطلاق سراح آيس ولا يريد سوى أن تصمت عن الباقي وتدعه يواجه المتمرّدين بالعدل والشّدة.

– هل هذه رشوة ؟

– هذه مرونة.

– الحقيقة لا تقبل المناصفة، لقد اتفقنا.

– اتفقنا على أن نلتقي في منتصف الطريق، في السياسة يسمون ذلك "الحل الوسط".

– لا وسط في الحقّ. عليه أن يطلق سراح الأبرياء.

– ربّنا يهديك.

– ربّنا يهدي الجميع، ربّنا يهدي من خلق.» [1]

أوردنا هذا الحوار رغم طوله، لما تبيّن لنا فيه من موافقته لمفهوم الحوار في نظرية الرواية المتعدّدة الأصوات واللّغات. حيث تخبر لغته، رغم أنّها من المادة اللّغوية نفسها، عن عالمين وجهتي نظر لا يعوزهما الاختلاف: لغة الحكمدار التي تمتحّ كلماتها ودلالات تلك الكلمات من عالم تحكمه المصالح الشخصية والرغبة في الحفاظ على النعم التي يدرّها الحفاظ على السلطة لغة مبطّنة بالنوايا على شاكلة اللّغة الدبلوماسية، لا تسمّي الأشياء مباشرة بأسمائها ولا تقول مواقفها إلاّ عن طريق المواربة.

هكذا يسمّي الحكمدار الحقيقة تطرّفا ولا يقول للشيخ غوما مباشرة أن يتنازل عن موقفه من الملك، بل أن يتنازل عن عناده الطفولي كما سمّاه، فإذا تنازل عن عناده أمكن ذلك أن يدفع به إلى التنازل عن موقفه، ولكي يقنع عموما بسلامة المنطق الذي يتحدّث به ساق له حادثة تتطابق تفاصيل مقدّماتها ونتائجها مع وضع الشيخ غوما، تخصّ أخاه وقد أبدى خلال ذلك موقفا مباشرا من قرارات الملك تستشف منه علامات الموالاة والاستكانة الناتجة عن تطابق "حسّه المدني" مع ما يسوقه خطاب السلطة المتبجّحة بقوّتها التي تنهي كلّ محاولة لمعارضتها إلى الباطل، ولا معنى لشيء ينتهي إلى الباطل كما قال.

تستعمل السلطة على لسان الحكمدار لغة "العصا والجزرة". هكذا يعتقد الحكمدار أنّ تدخّل الوالي هو الذي ليّن قلب الملك عليه فعفا عنه لأنّه أخ لشخص وقف في وجه الملك. إنّه يرى في ذلك كرما في الصفح عنه، كان يمكن أن ينال عقابا قاسيا لعلاقته بذلك المتمرّد، وهي علاقة لا ذنب له فيها، بينما لا يعدو ذلك أن يكون صورة لقسوة تلبس قناع الرحمة. فما معنى أن يُغفر للإنسان ذنب لم يرتكبه؟

بينما تخبر لغة غوما عن وعي مفارق، عالم مختلف، قناعة لا يتسرّب إليها الشّك، لغة من زمن غير الحاضر، مازالت ترى الأشياء على حقيقتها كما يدركها الوعي الحقيقي وليس كما

---

[1]– نداء الوقواق، ص 78–79–80–81.

يدركها الوعي الزائف، لغة مازالت ترى الأبيض أبيضَ والأسود أسودَ مادامت الحقيقة لا تقبل التجزئة ولا يمكن أن يكون اللّون الرمادي حلاّ مناسبا للتناقض الأبدي بين الأبيض والأسود لغة كانت وما تزال ترى أنّ التطرّف في الحقّ ليس غباء، بل ليس تطرّفا حتّى تؤمن بالشهادة كمفهوم قدسي للموت في سبيل الحقّ، وترى في لغة السلطة تبريرا واضحا للظّلم، لغة غوما واضحة ومباشرة، لا تمارس الالتواءات ولا تتوارى خلفها المقاصد المبطّنة القابلة للنقض في حال سوء التفاهم، إنّها لغة من له هدف يسعى إليه عبر خطّ مستقيم، لغة أهل الصحراء الممتدّة على مرأى الوعي الذي لم تتمّ مواربته ولم تلحقه لوثة الإيديولوجيا المصلحية التي أنتجها العصر الجديد.

يكشف الحوار عن لغتين تقعان في زمنين مختلفين فينتج عنهما عالمان لا يعوزهما التناقض، وتنتج الصدمة هنا حين نعرف أنّ الحوار لم يكن بين شخصيتين من لغتين مختلفتين في المادّة، بمعنى ليس بين رجل محلّي وآخر أجنبي أو من دولة أخرى، إنّما كان بين شخصيتين من بلد واحد، لكنّ الخلفية التي كوّنت كلّ شخصية هي التي جعلتنا إزاء وعيين مختلفين وزمنين مختلفتين رغم أنّنا لم نفارق اللّحظة الراهنة.

أمّا اختلاف مادة اللّغتين فلا ينتج عنه بالضرورة اختلاف في الوعي على غرار ما تتيحه لغة "بورديللو" وقد نطق على غير العادة بالفرنسية "chercher la femme" [1] بالمعنى الذي يفيد أنّ وراء كلّ مشكلة امرأة، ممّا لا يتيح إثارة الجدل لإقناع المحاور بسلامة المثل، أو لغة "موري" الإيطالية التي لا تشكّل في نظر أهل الواحة إلاّ رطانة ناتجة عن تمديد قائمة الحروف المتحرّكة في قوله "مساء الخير، سيد آجار، مساء الخير"

[2] « Buo-o-o-n-a-a-se-e-r-a; signor Ag-gar, Buo-oonase-e ra»

---

[1]- نداء الوقواق، ص 164.

[2]- المصدر نفسه، ص 125.

إنّ اللّغتين المستعملتين في ملفوظ "بورديللو" وملفوظ "موري" رغم أنّهما أجنبيتان من حيث المادة إلاّ أنّهما لا تعنيان بالضرورة تعدّدا لغويا، تماما مثلما لا يعني استعمال الكلمات العامية تحقيقا لتعدّدية النّص اللّغوية، لأنّ التعدّد اللّغوي لا يصبح ممكنا إلاّ إذا حصل وعي عميق باللّغات المتفاعلة داخل اللّغة الواحدة المتجاورة والمتصارعة عبر مواقف وقيم لها ارتباطها الوثيق بالسياق الملموس للكلام، النابع من تحوّلات لغة المجتمع وتجدّدها ليس في الحوار الخارجي فقط بل حتّى في المونولوج.

يحضر الحوار الداخلي في الرواية لتكملة وظيفة الحوار الخارجي في رسم صورة اللّغة، حيث يتولّد الجدل داخل الذّات الواحدة عبر استحضار لغة الآخرين، ودحض مواقفهم فيما يوافق موقف الذّات المتلفّظة. هكذا يكلّم الشيخ غوما نفسه: « أنا أعرف ماذا يريد هذا الخبيث. لم يأت اليوم للتعاطف ولكن لجسّ النبض. هو يعلم خصومتي مع العجوز ويريد أن ينتهز الفرصة ليدقّ الإسفين بيننا من ناحية ويؤلّب أهل الواحة للتخلّص من مهمدو من ناحية أخرى. إنّه لا يطيق مهمدو بسبب ماضيه المجيد ويسعى لإبعاده من الواحة.» [1]

ينحو ملفوظ الشيخ غوما الداخلي نحو إبراز نية "الجاروف" المبيّتة في تحطيم المكانة الاجتماعية لمهمدو، وتسفيه ماضيه المجيد، فيكشف الملفوظ الداخلي عن معرفة المتلفّظ بهذه النيّة فيعري وجه التعاطف الذي جاء به "الجاروف" ويكشف حقيقة موقفه من مهمدو ومن الشيخ نفسه. إنّها صورة لصراع اجتماعي حقيقي تكشفه كلمات غير منطوقة تشي بمعرفة سابقة بنوايا "الجاروف" المدمّرة لعلاقة العرّاف "مهمدو" بالشيخ "غوما"، إنّه ملفوظ يكشف الوعي الباطني لغوما وللجاروف أيضا المتعارضين حول شخصية مهمدو.

3- الأجناس المتخلّلة : يتخلّل نصّ الرواية، بوصفها جنسا أدبيا هجينا، في التصوّر الباختيني، مجموعة من الأجناس التعبيرية التي تكسبها خصائص شكلية ومضمونية متعدّدة تتجلى في شكل بنية النّص وفي تعدّد أساليبه وخطاباته. وهي في الحقيقة تسعى إلى كسر نوايا

[1]- الواحة، ص 234.

السارد و تنويع طرائق السرد والإخبار، الأمر الذي يجعل النّص قادرا على استثمارها بوصفها مكوّنات تسعى إلى خلق أشكال حكائية مختلفة ومنفتحة حيث يصبح هذا الانفتاح خصوصية نصّية تستدعيها مواصفات السرد وأبعاده التخييلية.

كما يسعى توظيف الأجناس المتخلّلة سواء أكانت أدبية أو غير أدبية بقصدية دالة إلى الإشارة إلى طرائق اشتغالها والتلميح إلى عدم مجانية تواجدها، وبالتالي فوجودها داخل النّص ذو أهمية كبيرة ضمن السياق السردي.

3-1- النّص الدّينيّ : حظي النّص القرآني والحديث النبوي وبعض النصوص الإنجيلية بمساحة واسعة من الخلفية الدينية التي رسمها خطاب الرواية عبر لغة هذه النصوص الدينية وقد تمّ ذلك على مستويات عديدة أخرى كتوظيف البنية الفنية، واستحضار الشخصيات الدينية وبناء بعض الأحداث على ضوء الرؤية الدينية. ولعلّ الدافع إلى ذلك هو أنّ « التراث الديني في قسم منه هو تراث قصصي، لذا وجد بعض الروائيين أنّ تأصيل الرواية العربية يقتضي العودة إلى الموروث السردي الديني والإفادة منه في التأسيس لرواية عربية خالصة، وأنّه يشكّل جزءا كبيرا من ثقافة أبناء المجتمع العربي، لذا فإنّ أي معالجة للتراث الديني هي معالجة للواقع العربي وقضاياه.» [1]

لذلك، لا يكاد جزء من الرباعية يخلو من نص ديني بمادته أو مؤسلبا هكذا يتلو "آيس" على "باتا" سورة الفاتحة كاملة من البسملة إلى الدعاء "آمين" [2] في سياق الانسجام مع المقطع الحواري السابق والاندماج فيه. كما تتضمّن بعض المقاطع قرائن صريحة عن مرجعيتها الدينية كما في ملفوظ شيخ قبيلة "كيل أبادا"« ولكن ما يدريني إذا كان لا يرتّب لهجوم آخر؟ هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإنّ الفتاة نفسها قد انتحرت تحت السدرة الكبيرة حيث كانا يلتقيان، إنا لله وإنا إليه راجعون.» [3] ومع أنّ لفظ جزء الآية حاضر بلغته الفصيحة فإنّه مندمج مباشرة في

---

[1]- محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2002، ص 139.

[2]- ينظر، البئر، ص 163.

[3]- البئر، ص 25.

ملفوظ الشيخ في انفتاح مباشر على الآية الكريمة الموافقة لمقام التلفّظ: ﴿ الذِينَ إِذَا أَصَابَتْهُمْ مُصِيبَةٌ قَالُوا إِنَّا للهِ وَإِنَّا إِلَيْهِ رَاجِعُونَ.﴾ [1] كما أنّها تسهم في تعدّدية لغة الرواية وكشف وعي المتلفّظ المنسجم مع تعاليم الدين بوصفها خلفية وعيوية لشيخ القبيلة.

تخبر "الخسوف" بشكل واضح عن الخلفية الدينية التي تمتحّ منها لغة ساردها، فحتى حين لا يستخدم نصا كاملا أو أسلوبا قرآنيا واضحا، يلجأ إلى بعض الصيغ والكلمات القرآنية على غرار هذا المثال: «...بعد أن خيّم الجفاف عل الصحراء سنوات فانفضت المجاميع وتفرقت السبل بالقبائل والعشائر وهرب الناس إلى جهات الدنيا الأربع... ساقني الحظّ إلى رجل ثري..» [2] حيث تحيل عبارة "تفرقت السبل بالقبائل والعشائر" على الآية الكريمة: ﴿ وَأَنَّ هَذَا صِرَاطِي مُسْتَقِيمًا فَاتَّبِعُوهُ وَلَا تَتَّبِعُوا السُبُلَ فَتَفَرَّقَ بِكُمْ عَنْ سَبِيلِهِ ذَلِكُمْ وَصَّاكُمْ بِهِ لَعَلَّكُمْ تَتَّقُونْ.﴾ [3] هكذا يندمج الملفوظ القرآني في ملفوظ الشخصية في صورة تخبر عن تغلغل الخطاب الديني ولغته في حياة مجتمع الصحراء وفي لغة أفراده.

«أوصوه أن يبلغه بالحرف "لكم دينكم ولي ديني" وقالوا له إنّ عليه أن يلتزم بهذا القانون إذا أراد أن ينتهي عمله في الواحة على خير.» [4] يتّجه توظيف الآية الكريمة: ﴿ لَكُمْ دِينُكُمْ وَلِيَ دِينِ.﴾ [5] مع تحريف في كتابة الكلمة الأخيرة من الآية، إلى المحافظة على السياق العام لإدراجها، لذلك فالعلاقة بين النصين: السابق (القرآني) واللاحق (الروائي) علاقة تشابه كما في ملفوظ العراف: «– لا عاصم اليوم من الماء يا شيخنا، هل أعدّ الشاي؟.» [6] حيث تتوافق رؤية العرّاف في ملفوظه مع معنى الآية الكريمة: ﴿ قَالَ سَآوِي إِلَى جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنَ اَلْمَاءِ قَالَ لَا عَاصِمَ اَلْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللهِ إِلَّا مَنْ رَحِمَ وَحَالَ بَيْنَهُمَا اَلْمَوْجُ فَكَانَ مِنَ المُغْرَقِينَ.﴾ [7] ويبدو

---

[1]– سورة البقرة، الآية 156.

[2]– البئر، ص 76.

[3]– سورة الأنعام، الآية 153.

[4]– أخبار الطوفان الثاني، ص 31.

[5]– سورة الكافرون، الآية 6.

[6]– أخبار الطوفان الثاني، ص 126.

[7]– سورة هود، الآية 43.

أنّ وعي أهل الصحراء لا يتعارض في معظمه مع ما في القرآن فيردّدون بعض آياته كلّما وافق مقامهم مقام الآيات: "هاك الدليل على صدق ما يقال: الموت أقرب لنا من حبل الوريد"[1] وفي ذلك استحضار واضح للآية الكريمة: ﴿ وَلَقَدْ خَلَقْنَا الإِنْسَانَ وَنَعْلَمُ مَا تُوَسْوِسُ بِهِ نَفْسُهُ وَنَحْنُ أَقْرَبُ إِلَيْهِ مِنْ حَبْلِ اَلْوَرِيدِ.﴾ [2]

تُضمِّنُ شخصيات الرواية، مهما كان مستواها، لغة القرآن في ملفوظاتها بالشكل الذي يوافق السياق ويدعم موقفها الحواري. يقول "عياش الدوس" محتجّا على اعتقاد "درهوب "أن لا شيء يخفى على الحكومة": « ولماذا لا يخفى؟ هل هي إله حتى تعلم ما يوسوس في صدور الناس؟.» [3] والواقع أنّ المقتبسات القرآنية ولغتها الموظّفة في الرواية تضفي نفحات دينية على الخطاب وعلى كلّ ما يحيط بالعوالم التي تتواجد فيها، كما أنّ لملفوظات لغة القرآن ملمحا جماليا إذ تمكنّنا من وصفها بأنّها لغة بيانية تتوسّل السّحر البياني عبر الجرس الموسيقي لتحقيق هدف التعدّد اللّغوي في الرواية والتأكيد على إيمان إنسان عالم الرواية وتمسّكه بدينه واستحضار الوازع الديني. هكذا يفتتح الشيخ المراكشي خطبة الجمعة بالآية الكريمة: ﴿ إِنَّ اللهَ لَا يُغَيِّرُ مَا بِقَوْمٍ حَتَّى يُغَيِّرُوا مَا بِأَنْفُسِهِمْ..﴾ [4] فسرت في الجامع همهمة وتعالت الأصوات التي تبارك رأيه، « كأن الناس الذين كانوا يتململون منذ زمن بعيد ينتظرون هذه الشرارة للزحف على مقر نوري بك.» [5]

حيث يمارس سحر البيان القرآني والوازع الدّيني في نفوس الناس فعلهما في تأجيج النفوس على الظّلم فيسعون في طلب الحرية والثورة على الظّلم.

كما يسهم الحديث النبوي الشريف في رسم تعدّدية لغة "الخسوف" وهي لغة تمثّل رصيدا من ثقافة السارد والشخوص على الصعيد اللّغوي والديني، تنتج أسلوبا متعدّدا وتعكس واقعا

---

[1]– أخبار الطوفان الثاني، ص 83.

[2]– سورة "ق"، الآية 16.

[3]– نداء الوقواق، ص 32.

[4]– سورة الرعد، الآية 11.

[5]– الواحة، ص 119–120.

ثقافيا ودينيا. هكذا يخاطب الشيخ "غوما" صديقه "آهر": « تستطيع على الأقلّ أن تسير معنا في الجنازة ارحموا من في الأرض يرحمكم من في السماء.» [1] حيث يندمج ملفوظ الشيخ غوما في هجنة لغوية مع ملفوظ الحديث الشريف: "الراحمون يرحمهم الرحمان، ارحموا من في الأرض يرحمكم من في السماء" فيضفي ذلك على ملفوظ الشيخ مستويين متباينين من اللّغة يشكّلان ما يمكن أن نطلق عليه مستوى اللّغة الثالثة الذي يظهر مرّة أخرى في ملفوظ "الغالي" المزدوج في مستواه اللّغوي: « كم دفع لك الرومي حتى تدافع عنه؟ عشنا و شفنا المسلم يطعن في أخيه المسلم انتصارا للنصراني، انصر أخاك ظالما أو مظلوما هذا حديث شريف أيها المرتشي.» [2]

وحتّى الحاكم يستدلّ في أقواله بالحديث النبوي، ولكن في لحظات التجلّي عندما يلعب به الخمر برأسه في صورة مفارقة لمن يفترض به أن يستشهد بالكلام المقدّس واللّغة الراقية فكان « وهو جالس على النطع في مواجهة موقد النار، متفضّلا بين الحين والآخر بتوزيع قطع اللّحم والكبدة على الحاضرين مردّدا الحديث الشريف: خادم القوم سيدهم.» [3]

وإمعانا من السارد في إبراز أوجه تعدّدية لغة الرواية يستدلّ "مهمدو" في جدله مع أحد شيوخ القبائل بكلام النبي عيسى عليه السلام:« قال محاولا أن يخفّف من حدّة اعتراضاته للشيخ حتى لا يثير استفزازه: "ولكن يا سيدنا الشيخ النبي عيسى بن مريم يقول: ليس بالخبز وحده يحيا الإنسان، فهل تعتقد أنّ الحقول وأنهار الماء كفيلة بإسعاد الإنسان دون أن يشارك الحيوان بعض خصائصه".» [4]

وعلى العموم فقد ترواح حضور النصوص المقدّسة بين أسلوب سام يرتبط بالمشاهد المجازية المصوّرة بطرق بلاغية تعتمد في إيحاءاتها على صور النّص الديني، وأسلوب منحطّ

---

[1]– البئر، ص 187.

[2]– نداء الوقواق، ص 128.

[3]– الواحة، ص 101.

[4]– المصدر نفسه، ص 111.

يتحدّث عن اليومي والمعيش. وهذا هو انفتاح النص الروائي على وحدات معجمية ترتبط بما هو يومي وبعض الأساليب التقريرية، الأمر الذي ينتج عنه تحويل المتعالي إلى ساخر ومدنّس. وهي رؤية لا تنفصل عن الواقع وعن العصر الذي يتعامل معه الروائي ويكتب عنه بل ويقرأه في ضوء المادة التراثية، و« ليس لذلك من معنى سوى أنّ الكاتب يرى في الواقع الذي يكتب عنه مماثلة للواقع الثقافي المتفاعل معه، هذه المماثلة سواء تمّ التعبير عنها بوعي أو بغير وعي نجد الإفصاح عنها من خلال النصوص، وهي أقدر على التعبير.» [1]

ومن مظاهر التعبير عن الواقع، الاستنجاد بالدعاء عند النوائب، حيث يكشف التحليل أنّ أكثر مألوف الكلام على ألسنة الشخوص هو الدعاء بوصفه أحد مظاهر الإيمان، يحضر في كلّ الموضوعات والوضعيات تقريبا وأكثرها في الحوار: « أشاحت بوجهها استنكارا وقالت: " اللّهم احفظنا. لم أسمع في حياتي برجل من "أمنغساتن" ارتبط بامرأة من تلك القبيلة»[2] «– " إن شاء الله خير. لا شكّ أنّك علمت بما فعله أماستان... " و"– علمت. علمت. أعاده الله إلى رشده وهداه سواء السبيل.» [3] « لقد أضحكتنا يا شيخ غوما، اللّهم اجعل العاقبة خيرا لا يجوز أن نضحك هكذا، هذا أكثر مما يجب.» [4]،« سبحان الله، ربنا يهديك... ربّنا يهدي الجميع، ربنا يهدي من خلق.. » [5]، « يا رب اهدنا سواء السبيل.» [6]، « رحمتك يا ربّ... يا ربّ رحمتك.» [7]،« لا حول ولا قوة إلا بالله، هداكما الله.»[8]، « سترك يا ربّ.» [9]،« اللّهم

---

[1]– سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت 1992 ، ص 112.

[2]– البئر، ص 16.

[3]– المصدر نفسه، ص 27.

[4]– المصدر نفسه ، ص 128.

[5]– المصدر نفسه ، ص 181.

[6]– الواحة، ص 26.

[7]– المصدر نفسه، ص 175.

[8]– المصدر نفسه، ص 159.

[9]– أخبار الطوفان الثاني، ص 131.

أجرنا من شرّ المال ومقتنيات الدنيا.»[1]،« أعوذ بالله من الشيطان الرجيم، اللهم أجرنا.» [2] « ربّنا يهديك، ربنا يشفيك، تحدّثني عن مسّاك كأنّها الجنّة الخضراء.» [3]

توزّعت هذه الأدعية على أجزاء الرواية الأربعة وعلى ألسنة معظم شخوصها وقد تكرّر كثير منها في الرواية، وهي تكشف – فيما تكشف– البعد الديني لشخوص الرواية وإبراز ما لإنسان الصحراء من شدّة التمسّك بدينه مهما كان موقعه في هرمية المجتمع من جهة، ومن جهة أخرى، فإنّ تضمين النّص الديني بكلّ أنواعه في النسيج اللّغوي والخطابي للعمل الروائي هو تشييد للتّعدّد اللّغوي والأسلوبي بواسطة وحدات غير متجانسة تعود إلى مصادر غير مصادر لغة الكاتب، ما يسهم في النهاية في تكسير أحادية لغة النّص المرتبطة بمطلقية القيم والمواقف التي توجدها اللّغة الواحدة بأسلوبها الواحد.

3-2- التراث الصّوفيّ: تشكّل الصوفية أكثر المظاهر الواقعية التصاقا بالصحراء، عالم الكوني الروائي، بوصفها الفضاء الملائم لنموّ هذا النوع من النشاط الروحي، وقد ساعدها على ذلك طبيعة الصحراء بامتدادها وبدائية الحياة فيها وعزلتها وانتشار النشاط الروحي الذي تمارسه مجموعة من الناس تقطع صلتها بملذّات الحياة في سبيل الوصول إلى الإتحاد بالمطلق فتؤثر العودة إلى الحياة البدائية على شظفها. ولا شكّ أنّ الخطاب الصوفي غير قصصي إلاّ أنّ توظيفه في الرواية لا يعني أبدا غياب السرد، إذ أنّ:« الأجناس المدخلة إلى الرواية تفقد خصائصها السابقة وتخضع للمعالجة الفنية.»[4] لذلك لا تتخلّل الصوفية نصّ الرباعية فقط بوصفها مصطلحا يتردّد على ألسنة الشخوص أو جماعة فاعلة، بل باعتبارها خلفية تستبطن روح شخوص الرواية وتطفو على سطح نصّها برؤاها وأفكارها ومواقف شخصياتها.

---

[1]- أخبار الطوفان الثاني، ص 142.

[2]- نداء الوقواق، ص 51.

[3]- المصدر نفسه، ص 152.

[4]- ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر : يوسف حلاق، وزارة الثقافة ، دمشق 1988، ص 80.

هكذا تبدأ الرواية في جزئها الأوّل بغناء صوفي انخرط بسببه "أخنوخن" في رقصة صوفية حتّى الفجر، حيث« سقط كالمصروع، ثم تدحرج حتى بلغ سور البئر حيث تتجمع النساء.» [1]

وعندما سلّم "آيس" جسده لسوط جدّه "غوما" منقادا إلى العذاب الجسدي كما تنقاد الفراشة للضوء، مخدّرا، مسلوب الإرادة منتظرا بفارغ الصّبر اللّحظة التي تنتزع فيها ألسنة السوط جذور الألم النفسي« كان يرى الخلاص في السوط... لهذا السبب... لم يحسّ بأيّ ألم، بل غمره شعور لذيذ.. شعور يشبه ذلك الإحساس الذي يعقب تسديد الكرة في مرمى الفريق المنافس، وقد أدهشه هذا الشعور المفاجئ، وتمنّى أن يستمرّ إلى الأبد لأنّه خمّن أنّ التكفير عن الإثم لابدّ أن يكون مثل هذا الشعور، "إذن لقد تحرّرت" هكذا قال في نفسه وهو يتلقّى السوط الذي يلتهم جسده، وينهش لحمه ويلعق دمه.» [2] وفي هذا صميم الصوفية التي تمعن في تعذيب الجسد الفاني رفعة للروح الخالدة وصفاء النفس من الشرور. وقد عبّر السارد عن ذلك بلغة هي أقرب إلى لغة التراتيل الصوفية، لغة في مستوى المشهد الذي تصفه، إذ ليس من اللائق وصف مشهد سام بلغة وضيعة تماما كما لا يجوز وصف مشهد وضيع بلغة المتون المقدّسة التي يستخدمها سرّاد الكوني عادة في رواياته. هكذا ينصح شيخ القادرية في الواحة "غوما" وهو في ريعان شبابه:« اعلم يا بنيّ أنّ الإنسان يولد ويعيش سجين نفسه، وليس أشقّ على النفس مثل البحث عن النفس، فإذا انتصرت في هذه المعركة انتصرت في كلّ المعارك وذابت روحك في الله.» [3]

ليست الصّوفية دائما انعزالا وتعبّدا، إنّها مشاركة اجتماعية ونصائح يقدّمها المتصوّفة لمريديهم ولعامة الناس، فحين سقط الشيخ "غوما" صريع الحمى، وكان يعاني منها كلّما تجاوز بيوت الطين ميمّما شطر الشمال، كان أقصى ما يستطيع الوصول إليه هو أطراف الواحة بسبب سحر أصابه: « أشار عليه شيخ الطريقة القادرية أن يلجأ إلى العرّافين والسحرة، لأنّ في

---

[1]– الواحة، ص 22.

[2]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– البئر، ص 37.

الأمر سرّا لا يستطيع الكشف عنه سواهم.» [1] وعندما سلّطت "تامزا" على "مهمدو" خدمها من الجنّ لجأ إلى الشيخ المراكشي، كان يتحسّس جبينه ويحيط رأسه المحموم بالضمّادات ويتمتم: « "الإنسان الوحيد يرى ما لا يرى ويسمع ما لا يسمع" ثمّ اقترح عليه أن يبدّل مكان إقامته ويهجر كهفه الموحش، وينتقل إلى الإقامة في الجامع حيث سيضمن له العناية.»[2] وقد كان هؤلاء الفقهاء الصوفيون والدراويش قد« اتخذوا من الجامع مقرًّا، يحتسون الشاي ويتحدّثون حول الدنيا والدين وطبائع المخلوقات من الإنس والجان.»[3]

وعندما وقع "مهمدو" جثّة هامدة لم ينتزع القوم من ذهولهم « إلاّ صوت الحاج البكاي أحد أتباع الطريقة القادرية وهو يقول بصوت خشن:"لا حول ولا قوّة إلاّ به تعالى استغفروا الله يا جماعة، إنّ الموت أقرب لنا من حبل الوريد فما بالكم تقفون كالبلهاء؟ رحمة الميت أن تغسلوا جسده وتودعوه القبر بأسرع وقت.» [4] ويبدو أنّ الطريقة القادرية لا تلقى انتشارا ولا مؤيّدين في هذه الواحة الواقعة تحت تأثير قدرة "مهمدو" العرّاف على قراءة مستقبلهم، وتكنّ له تقديرا خاصا إلى درجة عدم الاقتراب من جثمانه، بينما لا يبدو أنّ الشيخ "البكاي" تنقصه الحيلة في السعي للتّمكين لطريقته، فعجّل بدفن الجثّة رغم ملاحظة أحد الحاضرين « ولكن الجسد مازال ساخنا يا جماعة.» [5] بيد أنّ رغبتهم في إكرام "مهمدو" بالتعجيل بدفنه حالت دون التحقّق من ذلك لكنّ المراكشي، معلّم مهمدو، هجم على القبر وانهمك في استخراج الجثة فمنعه "البكاي" من ذلك وقال: « هذا جنون. هذا تدنيس لقداسة الموتى واقتراف للإثم، اتّق الله يا شيخ والعن الشيطان.» [6]

---

[1]– الواحة، ص 87.

[2]– المصدر نفسه، ص 125.

[3]– المصدر نفسه، ص 126.

[4]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[5]– المصدر نفسه، ص 127.

[6]– المصدر نفسه، ص 128.

ألّب "البكاي" الحاضرين على المراكشي فلعنوه دفعة واحدة، لكنّ نظرات المراكشي المصمّمة شجّعت بعضهم فانهمكوا في إزاحة التراب، فوقف البكاي يلوّح بيديه مردّدا كالمجنون، على حدّ وصف السارد: « تقفون كالبلهاء مكتوفي الأيدي في وقت يعمد فيه الأحياء إلى نهش رفات الأموات يا جماعة الضرب في الميت حرام!.» [1]

انتهى الصراع بين "ممثل" الطريقة القادرية والمراكشي إلى استظهار "مهمدو" حيّا فاعتزل "البكاي" الواحة، وكان يقول:« لا مكان للمذهب في واحة يبعث فيها النّاس أحياء بعد أن أودعوا القبور وتولّى عزرائيل أمرهم.»[2] ولم يغب عن الناس بعد ذلك نيّة البكاي فقالوا « تعمّد أن يعجّل بالدفن قبل التأكّد من أنّ الروح قد غادرت إلى بارئها الأعلى فتجاهل تلك الملاحظة التي تنبّه إلى سخونة الجسد، مدّعيا أنّ عمله هذا من قبيل رحمة الميت التي يجمع عليها فقهاء الشريعة.» [3] لذلك فقد وجد في حادثة "إغماء" مهمدو فرصة للتخلّص منه بعد أن قضى ربع قرن في هذه الواحة دون أن يجذب إلى طريقته فرداً واحداً من الأتباع أو المريدين ممّا يؤكّد وجود صراع بين الصوفية و"العرفية" في مجتمع يؤمن بمهمدو العراف أكثر من إيمانه بالبكاي المتصوّف في صورة تناقض المذهبين.

وحين عثر الأهالي على كتاب مخطوط يتكلّم عن الآثام التي استجلبت عقاب العقارب قرأوا بإمعان قصّة فقيه لعب برأسه اللاقبي فعقد لنفسه على امرأة كان قد زوّجها لتسعة شبان في ليلة واحدة. ويقول المخطوط في آخره: « فكيف يا معشر المؤمنين لا تريدون أن يرسل الله على رؤوسكم العقارب السوداء لتردّكم إلى الصراط المستقيم.» [4]ويعلّق السارد على ذلك بالقول:« واضح من نبرة التهديد الخفيّة التي كتب بها هذا المقتطف أنّ كاتبه لم يكن سوى أحد النسّاك الزاهدين في الحياة الدنيوية الذين تعوّدوا أن يعتصموا بالجامع في ذلك الزمان.» [5]

---

[1]– الواحة، ص 129.

[2]– المصدر نفسه، ص129.

[3]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4]– المصدر نفسه، ص 217.

[5]– المصدر نفسه، 227–228.

هكذا يشكّل التّراث الصّوفيّ في هذه الحالة خلفية لأحداث الرواية ومواقف بعض شخوصها على غرار تيمة الخطيئة التي يحيل عليها الملفوظ السابق ذو الخلفية الصّوفية التي ترى أنّ الإنسان يأثم إذا تعلّق قلبه بملذّات الحياة الدنيا وعلائقها: المرأة والخمر.

3-3- الأسطورة: يبني نص "الخسوف" تقاطعات مع عوالم نصّية وأخرى غير نصّية، ومع أفكار وتيمات قد تتكرّر في الحياة أو في الأدب، ومثلما تحيل التمظهرات الواقعية على مرجعيات افتراضية يوحي بها التخييل، فإنّ السمات الأسطورية بدورها تعمل على نسج شبكة من التداخلات بين متخيّل الرواية ومتخيّل الأسطورة بما يجعل بين الرواية والأسطورة علاقة قوامها التحقّق والتحويل، ساكنة ومتوتّرة في آن، إذ تلجأ "الخسوف" في بناء متخيّلها الأسطوري إلى تحويل مسار الأسطورة المرجعية وخرق وحدتها وتماسكها، خاصة وأنّ كلّ الأساطير المتداولة هي في الأصل، كما يعتقد "ليفي شتراوس"، أسطورة محوّلة عن أصل شفوي مفقود لكن حتى هذا الأصل الشفوي هو الذي خلق أساطير "الخسوف" بل وخلق الرواية بأكملها فيما يفهم من قول كاتبها:« الأسطورة هي التي تخلقني لا أنا من يخلق الأسطورة، وهذا يعني أنّ الأسطورة ليست شرط الإبداع فحسب ولكن الأسطورة شرط الحياة أيضا.» [1]

وإذا كان فعل الأسطورة لا يخصّ الأدب فقط بل الحياة في عمومها وفي اتصال الناس بزمن البدايات كما تستحضره الأسطورة، فطبيعي أن يؤدّي ذلك إلى اهتمام الكاتب« بالمعتقدات الشعبية لأهل الصحراء.» [2] وأدّى ذلك حتما« إلى توظيف الأساطير، بوصفها تحتل مكانة في الماضي السحيق لمجتمع الصحراء... ولعلّ الدافع إلى توظيف الأساطير في روايات الكوني هو اهتمام الكاتب بتصوير المجتمع الصحراوي بنظامه القبلي الذي يشبه البدائي، بوصفه تربة خصبة لنمو الأساطير.» [3]

---

[1]- إبراهيم الكوني، وطني صحراء كبرى، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 2009، ص 309-310.

[2]- محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية المعاصرة، مرجع سابق، ص 222 .

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

هكذا تفتتح الرواية في جزئها الأوّل بأسطورة يونانية تقول:« عندما أراد فايتون أن يقدّم الدليل على أصله السماوي منحت له عجلة الشمس ليوم واحد فانطلق بها وحرق عدّة أحياء من المدينة السماوية السفلية وأضرم النار على وجه الأرض وجفّف كلّ منابع الماء وكوّن الصحراء الكبرى هنا قام يوبتر وصرعه على الأرض بضربة رعد، فحزنت الشمس ورفضت أن تضيء بعد ذلك لمدّة عام كامل.» [1]

نستطيع أن نفهم هذه الأسطورة بشكل أفضل في ضوء أحداث الجزء الأوّل من الرواية المثقل بالأساطير عن المكان الذي تكوّن في الأصل من الحدث الذي تصوّره الأسطورة الأولى« عراء منبسط كأنّه يمتدّ إلى الأبد.» [2] يصنع الحياة فيه بئر "أطلانطس" الذي يؤكّد السكان بشأنه أنّ حفره« كان بداية الحياة في الصحراء الكبرى كلّها، وموقعه اختير بحيث يكون مركز الصحراء الكبرى، بل وتؤكّد بعض الأساطير أنّه مركز الدنيا وأصل الكون ومصدر الحياة في الزمان القديم... وتتحدّث أساطير أخرى عن مزاجه الغامض فتقول إنّه يفيض أحيانا وتتدفّق مياهه صانعة أنهارا وأودية طافحة بالماء تغمر صحاري الرمال العطشى، وتتضاءل مياهه حتى تنضب تماما أحيانا أخرى... لكن العجائز تؤكّد أنّ جفافه يحدث عبر أجيال وأجيال وتؤكّد أساطير أخرى أنّه ينضب كلّ ثلاثة قرون ويستمرّ على هذا الحال أعواما كاملة مما يضطرّ سكان الصحراء للهجرة إلى كلّ الجهات هربا من العطش وخوفا من الانقراض.» [3] في هذا الشاهد فقط أكثر من ثلاث أساطير بصيغة الجمع عن هذه البئر العجيبة التي تنضب مياهها مع كلّ خسوف للقمر، أو يخسف القمر مع كلّ نضوب له، أمّا أسطورة حفر البئر وتسميتها فيرويها بأدقّ التفاصيل الشيخ غوما على حفيده آيس، وقد استغرقت عشر صفحات

[1]– البئر، مفتتح الرواية.

[2]– المصدر نفسه، ص 45.

[3]– المصدر نفسه، ص 45–46.

من الرواية [1] ممّا يشير إلى أنّ أسطورة بئر أطلانطس ليست إطارا للرواية، بل تقع في صلب أحداثها في سياق المزاوجة بين المتخيّل الأسطوري والمتخيّل الروائي.

بينما تشتغل أسطورة شعبية في إطار حواري مع متن "الواحة" بفعل إدراجها في مفتتح النّص، حيث تتنامى أحداث الرواية في صورة فصل "العقارب" مع أحداث الأسطورة الشعبية التي تتحدّث عن لجوء أهل الصحراء إلى الحيلة للخلاص من حصار الأعداء، حيث تسلّلوا في اللّيل وتدفّقوا في الصحراء تاركين خلفهم زنجية ترفع عقيرتها بالغناء وزوجها يقرع الطبل لإثارة الضجيج وطفلهما يشقّ السكون بالبكاء وكلب ظلّ ينبح طوال اللّيل، فاطمأن الغزاة وظنوا أنّ أهل الصحراء مازالوا مستقرّين في الوادي، وعندما داهموا الموقع في الصباح اكتشفوا الحيلة وسلموا بهزيمتهم وعادوا على أعقابهم. ولمّا هدّ العطش الزنجية والزنجي وطفلهما وكلبهم حتى أشرفوا على الموت، انفجر نبع من بين رجلي الطفل وغمر الوادي بالمياه الحلوة، واستمر الماء يتدفّق من النبع الذي أطلق عليه تجار القوافل فيما بعد اسم "عين الكرمة" التي يرجع لها الفضل في قيام أوّل واحة في الصحراء الكبرى، يحج إليها الزوار وتعبرها القوافل.[2] وقد لجأت إليها قبيلة الشيخ غوما بعد نضوب حياة بئر أطلانطس وحمل الجزء الثاني من الرباعية اسمها.

وهكذا يكشف جزء "الواحة" عن مدى تأثير أسطورة ميلاد الواحة في الحاضر الذي يبدو مشدودا بقوّة إلى الماضي السحيق، تماما كما كشف جزء "البئر" عن ارتباط أهل الصحراء ببئر أطلانطس وارتباط نضوب مياهه بالخسوف، وفي الحالتين نحن إزاء نظرة تقديس للأسطورة يلفّها بها أهل الصحراء. فقد أشارت الرواية إلى ما للإلهة " تانس" التي قهرت الصحراء ببئر أطلانطس، من مكانة مقدّسة بين أبناء القبيلة، فيحلفون بالله ثمّ بها ويستحلفون بها ويقدّمون لها القرابين « آه لو كنت أملك معزاة أخرى، لو كنت أملك معزاة زائدة لنحرتها فورا قربانا لتانس كي

[1]– البئر، ص 45–56.

[2]– ينظر، الواحة، ص 7.

تخبّئ الكنز بعيدا عن يد هذا المجرم.» [1] لذلك حين مسّت يد الإنسان البئر الأسطورية، غرقت الواحة في طوفان عظيم عقابا له على تطاوله على ممتلكات الآلهة.

إنّ التوظيف الأسطوري في هذه الحالة يبني إسقاطا عكسيا للماضي على الحاضر وتشخيصا للواقع على ضوء المعطى الأسطوري: تفيض بئر أطلانطس في الماضي وتنضب في الحاضر، وتتحوّل نعمة بئر "عين الكرمة" في الماضي إلى نقمة في الحاضر فتهلك الأرض والضرع والنسل فيعود إنسان الصحراء إلى مزاولة سنّة الترحال التي دأب عليها منذ الأزل.

3-4- الشّعر: تنفتح "الخسوف" في سبيل تكسير نوايا الكاتب وإبطاء حركة السرد على أجناس تعبيرية غير سردية على غرار الشعر، فلغة الشعر بعكس لغة السرد سكونية لا تمضي بالأحداث في تناميها وتطورها عبر الزمان والمكان. إنّها توقف الحدث لتفسح المجال للخيال المجنّح لخلق صور تنعدم فيها الحركة والفعل، كما أنّها تسمح بدخول التعدّدية اللّغوية إلى متن النص الروائي. إن الكثافة الشعرية هي المقياس المميّز للخطاب الشعري رغم أنّها مقولة كمية صرفة، لذلك فإنّ لغة الشعر هي « عالم بطليموسي، واحد وفريد، وخارجه لا يوجد شيء ولا نستشعر حاجة، ذلك أنّ فكرة وجود كثرة من العوالم اللّسانية الدالة والمعبّرة في آن، هي عضويا في غير متناول الأسلوب الشعري.» [2]

وبما أنّ التعدّدية هي سمة الجنس الروائي، نظرا لهجنته وطبيعته الامتصاصية للّغات والنصوص، فإنّ لغة الشعر تصبح واحدا من مستويات لغة الرواية التي تعبّر عن تعدّدية في مستوى لغات المتكلّمين في الرواية، وهي إمكانية بنائية تستغلّ في المواقف المناسبة دون أن يخلّ ذلك بالخطاب الروائي وبخصوصياته من جانب، ويحطّم الحواجز الوهمية التي تفصل بين الأجناس التعبيرية وتقف في طريق تطوّرها من جانب آخر.

---

[1]- نداء الوقواق، ص 134.

[2]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص 58.

يرى باختين أنّ الأجناس الشّعرية المتخلّلة في نصّ الرواية يمكن أن تتكشف شعريا وقصديا بشكل مباشر ودون سابق فكرة، فلغة الشّعر مؤشّر تكويني على الجنس النثري حيث تعدّ المقاطع المدمجة خادمة لمقاصد المؤلف في تكسير أحادية لغة الأجناس النثرية هكذا يظهر الشّعر في أوّل صفحة من الرواية:« يا قمر أنت حبيبنا/ هل تخوننا؟ الصحراء قدرنا/ العطش مصيرنا/ أنت ملك النجوم/ قاهر الكواكب/ نصيرنا..» [1] هكذا كانت نسوة القبيلة تردّد في غناء صوفي حزين يفضح فجيعة الخسوف ويتوسّل تخليص القمر من أعدائه وإعادته إلى أهل الأرض.

ويستحضر الشيخ "غوما"، في سياق التعبير عن إعجابه بحفيده "آيس"، شطرا من بيت لأبي تمام: « حقا هذا مدعاة للفخر بالفعل السيف أصدق أنباء من الكتب خاصة في هذه الأيام.» [2] وهو الشّطر الأوّل من بيت لأبي تمام في مدح المعتصم يقول فيه:

السَّيْفُ أَصْدقُ أَنْبَاءً مِنَ الكُتُبِ× فِي حدِّهِ الحَدُّ بَيْنَ الجِدِّ وَاللَّعِبِ. [3]

إنّ ملفوظ الشطر مندمج في ملفوظ الشيخ دون إشارة إليه بقرينة مرجعية تؤشّر على انتمائه الخطابي إلى نسق مغاير، وذلك ما تفعله الرواية بالأجناس المدخلة إلى نصّها. إنّها تجرّدها من كلّ خصوصية بنائية أو شكلية ولا تحتفظ إلاّ بلغتها خدمة لتعدّدية لغة الرواية على غرار ما كان يردّده "بورديللو":

« – حتَّى سِيبْيُونُ: بَرَقُ الْحُرُوبِ وَرَعْدُ قَرْطَاجَنَّةَ.

سَلَّمَ رُفَاتَهُ لِلْأَرْضِ مِثْلَ خَادِمٍ بَائِسٍ.» [4]

---

[1]– البئر، ص 9–10.

[2]– المصدر نفسه، ص 38.

[3]– أبو تمام، ديوان الحماسة، تح : أحمد حسن، ط1، دار الكتب العلمية، لبنان 1998، ص 210.

[4]– نداء الوقواق، ص 155.

وهما بيتان من غير لغة الرواية قرأهما "بورديللو" من مرثية "لوكريتس" في الكائنات باللّغة اللاتينية، ولكنّه رأى فيه ما يتطابق مع حال هزيمته على يد راعي الغنم "آجار"، ثمّ « في قمّة نشوته ويأسه تحدّث عن عبث الوجود وخاطب باولينو ببيتين آخرين من ملحمة لوكريتس مدعّما موقفه من الحياة :

– اَلْحِكْمَةُ تَقْتَضِي أَنْ تَنْشُدَ فِي حَيَاتِكَ السَّكِينَةَ الكَامِلَةَ.

بَدَلَ السَّعْيِ إِلَى العَلْيَاءِ نَحْوَ عُرُوشِ القَيَاصِرَةِ.» [1]

3-5- بلاغ حكومي، رسائل: وردت هذه الأشكال التعبيرية في الرواية بصورة حافظت فيها على خصوصيتها في بعض الحالات (البلاغ الحكومي والرسائل) لكنّها في حالات أخرى أدمجت في خطاب السارد مشكّلة تعدّدا في لغته، لكنّها في العموم أضفت على لغة الرواية تنوّعا لا تخطئه عين التحليل.

يشكّل الإعلان الحكومي عن مناقصة حفر النّبع صورة من صور تعدّد اللّغات في "الخسوف" إذ نقرأ فيه مصطلحات وكلمات غير أدبية وقد ورد بالشكل التالي:

« المملكة الليبية المتّحدة

وزارة الزراعة والثروة الحيوانية

مصلحة المياه الجوفية والآبار بولاية فزان

إعلان عن مناقصة عامة لحفر نبع القبائل البدو التي تستوطن واحة أدرار.

تعلن مصلحة المياه والآبار بولاية فزان عن طرح مناقصة عامة للشركات العاملة بالمملكة لحفر نبع ماء لقبائل البدو التي استوطنت في السنوات الأخيرة بواحة أدرار وذلك تحت الشروط التالية... » [2]

---

[1]– نداء الوقواق، ص163.

[2]– أخبار الطوفان الثاني، ص21.

لا شكّ أنّ لغة هذا الإعلان ليست أدبية وليست لغة السارد. وهو ليس خطابا موجّها لقرّاء الرواية. إنّه يخصّ جهاتٍ بعينها. لذلك حافظ على شكله الطبيعي الذي تفهمه به تلك الجهات لكنّه من حيث ذلك الشكل وتلك اللّغة يكشف عن أحد مستويات لغة "الخسوف" التي تتّسع لتشمل كلّ أشكال التعبير بما فيها تلك التي تخصّ الإعلان الصحفي أو البلاغ الحكومي.

تحضر لغة الصحافة أيضا عبر هذا المسرود الذي يذكّر على نحو لا يدفع بالتقارير الصحفية التي نقرأها أو نسمعها في وسائل الإعلام: « وتُوِّجت هذه السلسلة بمقابلة سيادة الوالي الذي أقام حفل غداء على شرفهم دعا إليه رئيس المجلس التنفيذي والتشريعي مفّضلا أن يستقبلهم في قصره في جلسة خاصة بعيدا عن جفاف المكاتب الإدارية ورتابة الروتين الرسمي وقبل كلّ شيء كي يتمكن من التحدّث مع الشيخ غوما من القلب إلى القلب.» [1] فرغم أنّ هذا الملفوظ هو للسارد إلاّ أن لغته أقلّ مستوى من لغة السارد التي تعوّدنا عليها في روايات الكوني، إنّها أقرب إلى اللّغة الثالثة التي تتوسّط العامية ولغة المتون المقدّسة، وهذا المستوى اللّغوي تكرّر في الرواية بفعل الأجناس غير الأدبية المدخلة في نصّ الرواية على غرار هذا الملفوظ: « وكما يقال فإنّ أسلم طريقة للدفاع هي الهجوم، استفادت باتا من هذه القاعدة واستغلتها أبشع استغلال، فبعد أن سدّدت تلك "الضربة المحكمة" للشيخ آهر انتقلت إلى موقع جديد فأشاعت في كلّ الواحة أنّ الشيخ غوما يقوم بتأليب شيوخ الدين في الواحة ضد زواجها من آيس... » [2]

إنّ بداية هذا الملفوظ ترتبط بلغة الصحافة الرياضية بشكل خاص، كما أنّ عبارة "الضربة المحكمة" تتردّد كثيرا في تقارير الصحافة الرياضية. ونظرا لتوافق مقام العبارتين مع ما تمارسه باتا من هجوم على خصومها، كانت فاعلية الخطاب الصحفي الواصف كبيرة في نقل الحدث الروائي بلغة ليست من صميم لغة النثر الفني.

---

[1]– أخبار الطوفان الثاني، ص 24.

[2]– الواحة، ص 26.

ويمكن أن ندرج في هذا السياق أيضا مجموع محتوى اللافتات التي كان يرفعها المحتجون: « لن يضيع دم الشهداء هدرا.» « لن يفلت مجرم واحد هدر الدّماء.»، « أيّها المستعمرون الجدد عودوا إلى بلادكم!.» ، « الجلاء ! الجلاء ! الجلاء!.» [1]

ويكتب كونسا خطابا لزوجته ينقله السارد بلغته وبشكله:

« عزيزتي الصغيرة : في البداية أقبلك وآخذك بالأحضان قبلي لي دورا والشقي الصغير "ميني" ولا تنسي أن تنقلي قبلاتي إلى حسنائي الفارسية "مور" راجيا أن تخبريني في رسالتك القادمة عن خصلات شعرها الأكرث وجلستها المتكبرة.

عزيزتي !

أرجو المعذرة لعدم تمكّني في الأسابيع الأخيرة من مخاطبتكم بسبب الانتقال إلى موقع عملنا الجديد في واحة أدرار ...» [2]

تستمرّ محاولات كتابة خطاب لائق صفحتين ونصف، ينقل السارد كلّ محاولات كونسا وتردّده في اختيار بداية مناسبة. إنّ خطاب كونسا لزوجته يحافظ على شكل الرسالة ولغتها لكنّه خطاب مندمج في نصّ الرواية، حيث ينقل مجموعة من الأخبار والأحداث التي تسهم في تنامي الحدث الروائي، كما ينقل موقف كونسا من أهل الواحة ووعيه المضادّ للحملات التبشيرية التي ولّدت في نفوس الأهالي موقفا تجاه الأجانب المسيحيين الذين تقاطروا سابقا على إفريقيا لا حبًّا في المسيح ولكن طمعا في خيرات القارة وبحثا عن الكنوز.

وينقل "منصور" بأسلوب غير مباشر ردا كتابيا عن طلب تغيير اتجاه الطريق:« اسمع يا سيدي: يقول الرئيس في ردّه: السيدان منصور برجوج وآمود ميسان. بعد التحية. بالنظر إلى ما شكّلته مبادرتكما في تغيير اتجاه الطريق دون إذن مسبق من مخالفة جدية واعتبار هذا سابقة خطيرة في تاريخ الطرق والمواصلات بالواحات ونظرا لما يمكن أن يؤدّي إليه من نتائج من

---

[1]– نداء الوقواق، ص 30.

[2]– أخبار الطوفان الثاني، ص 56.

شأنها أن تربك سير العمل ويهدّد بتعميم الفوضى فقد رأت المصلحة الاستغناء عن خدماتكما فورا وحرمانكما من حقوق التعويض وتحريم انخراطكما في العمل مستقبلا بأي قسم من أقسام المصلحة مع تعيين السيد سعد زكار مشرفا عاما على العمال في المنطقة والسلام عليكم و... »[1]

تخبر لغة الردّ المتضمّنة في ملفوظ "منصور برجوج" عن رسميتها ونمطيتها المستمدّة من قاموس الإدارة، وهي ليست لغة فنّية. إنّها ذات بعد إخباري، تأخذ الطابع الرسمي للغة متكلّسة ومحنّطة في أدراج المكاتب، لكنّها في الرواية تشكّل صورة للتنوّع المثمر الذي تحفل به لغة الرواية حين يسهم الخبر أو الحدث الذي تنقله في توتّر المحكي وتغيير الوضعية البدئية وكسر الأحادية اللّغوية التي يقوم عليها السرد.

3-6- كلام العوام ومقتضى الحال: لاشكّ أنّ لسان العوام يستجيب لمقتضى وظيفة التواصل والتماس بين الشخصيات، وهو كذلك من أبرز مظاهر محاولة خلق الإيهام بواقعية السّجل الكلامي للشّخصيات.

تضطلع لغة العوام بخلق علاقة حميمة بين الشخوص من المستوى الاجتماعي نفسه والكشف عن السّمات المحلّية لمجتمع الرواية، وليس أقدر على ذلك من لهجات لسان العوام المتحرّرة من قيد اللّغة الرسمية، ولذلك تقيم الرواية في صلب لغتها حوارا بين شكلين من الخطابات: خطاب شبه رسمي (الخطاب المكتوب) وخطاب متحرّر (شفوي) والعلاقة بينهما تخلق لغة جديدة تخصّ نصّ الرواية وتخصّص جنسه.

ويعتقد باختين أنّ « اللّهجات بدخولها إلى الأدب ومساهمتها في لغته تفقد صفة كونها أنساقا اجتماعية- لسانية مغلقة... إنّها تشوّه اللّغة الأدبية نتيجة لأنساقها الاجتماعية المغلقة. إنّ اللّغة الأدبية ظاهرة أصيلة بعمق، مثل الوعي اللّساني لدى الإنسان المتوفّر على ثقافة

[1]- الواحة، ص 58-59.

أدبية، والذي يكون مرتبطا بها، فعند هذا الأخير يصبح التنوّع القصدي للخطابات تنوّعا في اللّغات، فالأمر لا يتعلّق بلغة، وإنّما بحوار لغات.» [1]

وهذا يعني أنّ وجود لغة العوام في متن الرواية ليس اعتباطيا. إنّه مقصود لا لذاته، بل للوظيفة التي يؤدّيها. إنّه يؤكّد ولو على صعيد نظري، الارتباط الوثيق للرواية بالحياة العامّة وبالتراث اللّغوي، كما يخلق أسلوبا متنوّعا يتغذّى من البلاغة العامية والمأثورات الشعبية لتصوير مشاهد يناسب مقتضاها الملفوظ العامي، ومتناسقة مع الإطار الحكائي العام.

يستمدّ الخطاب الشفوي على تنوّع أشكاله (لغة التداول اليومي، المثل الشعبي، الحكمة الغناء الشعبي) أهميته من كونه خاصية تعبيرية وأسلوبية وجمالية، ويأخذ تشخيصه خاصية تسمح للتوليف الحكائي بممارسة محاكاة تركيب لغوي يغاير لغة السرد.

وقد توفّرت "الخسوف" على مجموعة من أشكال هذا التشخيص اللّغوي سنحلّل اشتغالها من منطلق أنّها تمظهرات كلامية متّصلة بالحكاية وأنماطها الخبرية، وتسهم في إظهار البعد التخييلي لبناء الرواية وامتداداتها الدلالية بوصفها صيغا تعبيرية تنوّع صورة اللّغة وقصديتها في خلق الإيهام بواقعية الأحداث، وتحقيق تنويع أسلوبي يجد في بلاغة "العامّيّ" و "المأثور" و "اليوميّ" معينا لا ينضب.

يأخذ التشخيص اللّغوي العامي أشكالا مختلفة: تشخيص ثقافي– دينيّ: « أستغفر الله الماء نعمة... الله غالب... لا حول الله... لا دفع للمكتوب.... سبحان الله ربّنا يهديك ... ربّنا يهدي الجميع، ربّنا يهدي من خلق.» [2]،« الله ينصر دينك يا سي القاضي، لقد نوّرتنا الله ينوّر طريقك، خلّصتنا من الكافر ومن زهرة، الله يخلّصك من كلّ شرّ بجاه النّبي محمد صلى الله عليه وسلم.» [3]

---

[1]– ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص64.

[2]– البئر، ص 96–182.

[3]– أخبار الطوفان الثاني، ص 35.

تجسّد الملفوظات السابقة قيمة دينية متعدّدة الأوجه تحت عنوان الإيمان بالله وبالقضاء والقدر وما ينتج عن ذلك الإيمان من طلب عونه في أصعب المواقف والدعاء والرجاء.

كما تقدّم شخوص الرواية عبر لغاتها تشخيصا جماليا تستهدف منه استحضار مخزونها المعجمي العامي في المواقف التي تتحدّث فيها مباشرة. يقول أخواد: « لا حول الله هذه فضيحة، فضيحة، فضيحة والله... لا حول الله، الرجل فقد صوابه... هذا لا يجوز... هذا أقسى ممّا ينبغي، كان الأحرى به أن يقتله.» [1]، وتقول زوجة جبور: « سلامتكم كبيرة يا سيدنا الشيخ... الله يبارك فيك يا سيدنا الشيخ... لا مفرّ من إرادة الله هكذا أراد.» [2]ويقول نادل المقهى: « خلاص قفلنا تصبحوا على خير.» [3] ويقول أمود: « وصلنا توا من الواحات، نزور العاصمة لأوّل مرة. سبها جميلة، وأضواؤها تبهر العين كتلك التي تحدّث عنها القرآن ووعد بها عباده في الجنّة.» [4] ويقول الشيخ غوما مؤنّبا مهمدو:« تتبكّى وتتشكّى وتضرب رأسك وصدرك يأسا وندما وتعترف لكلّ من هبّ ودبّ بخطئك في تحضير الخلطة أو ترتيبها – الشيطان وحده يعلم– دون أن تضع في اعتبارك مبالغات الدهماء، فهل هذا عمل يليق بعاقل.» [5] ويقول مرزوق: « انتظر يا سيدنا الشيخ! حتى الموت يعطي راحة لا اعتراض على العقاب ولكن أمهلني كي أعدل رأسي.» [6] ويقول "التبروري" ساخرا من المهندس موري: «... انظروا إليه كيف يبكي! صحّة لموري! صحّة ... يا له من مغفّل! لا يدري أنّي أشبعت الأرض حفرا وتنقيبا، يحشد هذا الجيش الجرّار لغزو الرملة. لن يحصد سوى الرملة، سوف ترون، هه، هه هه... » [7] وبمستوى اللّغة نفسه يقول مرحّبا بالشيخ غوما: « يا مرحبا، يا مرحبا، شيخنا

---

[1]– البئر، ص 90–91.

[2]– المصدر نفسه، ص 124–125.

[3]– الواحة، ص 61.

[4]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[5]– المصدر نفسه، ص 237.

[6]– المصدر نفسه، ص 237.

[7]– نداء الوقواق، ص 130.

العظيم غوما بنفسه يشرفنا بزيارته، هذا فأل حسن إنّي أستبشر خيرا بزيارتك... يا بنيّة! يا بنيّة! الشاي، هاتوا الشاي!.» [1]

والحقيقة أنّ نصّ الخسوف زاخر باللّغة الشعبية وبمفرداتها التي تبوح بمكنونات نفس الإنسان الصحراوي، في الحوارات وفي المناجاة والحوارات الداخلية على صعيد كلام الشخوص كما يستحضرون الأمثلة الشعبية التي تشكّل رصيدا لغويّا آخرَ يخبر عن درجة توظيف البلاغة العامّيّة في صميم لغة السرد الفصيحة:« استمرّ مهمدو في ضحكه المتقطّع ثمّ قال وهو يستغفر الله: حقا ما يقال، شرّ البلية ما يضحك.»[2] وهو قول مأثور سار مسار المثل في مقام استخدامه، بينما تستخدم إحدى النسوة مثلا صريحا في صلب ملفوظ السارد: "غرقت النسوة في الضحك ولدغنه بعبارات السخرية وردّدت إحداهن المثل « "ما كلّ مرّة تسلم الجرّة"، أكثر من مرّة.» [3]

ويقول الحكمدار مستشهدا بكلام الناس فيما يعني حالة آيس: « حقّا ما يقال: إنّ النار تخلّف الرماد، لا يبقى من النار إلاّ الرماد.» [4] بينما يعترض آيس على المثل الذي لا يتطابق مع حاله: « النار تخلف الجمر. والجمر هو الذي يخلف الرماد ياسي الحكمدار.» [5] ويستخدم الكابتن بوريدللو مثلا باللّغة الفرنسية للإشارة إلى سرّ انفصاله عن خطيبته: «* chercher la femme » معرّضا بها على أنّها سبب مشاكله كلّها. هكذا تستثمر الرواية المثل في مقامات محدّدة بحيث لا يسحب عن الخطاب المكتوب خاصياته الفنية والجمالية بل يرجّحها.

ولكي تكتمل صورة اللّغة المتعدّدة المشارب والمستويات في نص الرواية، يعضد الروائي استخدام المثل بالإبداع الذي تمارسه الشخصيات في هذا المجال. هكذا تحوّر إحدى

---

[1]– نداء الوقواق، ص 119.

[2]– الواحة، ص 137.

[3]– المصدر نفسه، ص 140

[4]– نداء الوقواق، ص 49.

[5]– المصدر نفسه، ص 49.

*– ابحث عن المرأة، المصدر نفسه، ص 164.

الشخصيات مثلا معروفا:« صدق المثل: "الجنازة كبيرة والميت كلب!" ويغرق الحاضرون في الضّحك ليس لأنّ النكتة كانت موفّقة ولكن لأنّ المواطن الخبيث تعمّد أن يجري تحريفا على المثل فشطب كلمة "فأر" في الأصل واستبدلها بكلمة " كلب".» [1]

وتجود المخيّلة الشعبية في حالات الفرح فتطلق الأمثال التي تتحوّل إلى حكم على غرار ما كافأ به الأهالي الرملة التي احتموا بها من مصائب الحياة، فجاءت عقولهم بهذا المثل: « احتم بمن تخشاه.» [2] فصاروا يردّدونه « بنشوة مستمدّة من تجربة الأولين حتّى أصبح جزءا من تراث الواحة الأدبي.» [3] وهكذا أيضا أبدع الفلاح "مرزوق" في نظم أغنية من نواة مثل شعبي يقول: « طار الحمام، صفقي يا وزّة.» [4] يتلعثم في غنائها من جرّاء شربه "اللاقبي": « مرّ على كوخ مرزوق فسمع الفلاح يرفع عقيرته ويتلعثم بكلمات مثل شعبي صانعا منه أغنية: طار الحمام، صفقي يا وزّة، مبروك هرب، يا مرزوق اصبر وتحمّل الهزّة.» [5]

هكذا يشعّ توظيف اللّسان العامي في متن الرواية جوا من الألفة والحميمية والعفوية ويعبّر عن بنية ثقافية، تحيل على نمط اجتماعي وفكري خاص بأهل الصحراء.

وعموما فقد نجحت "الخسوف" في إدخال اللّغة اليومية والتعابير الشعبية في البناء العام إلى جانب اللّغة الفصحى، حيث يتجلّى القاموس اللّغوي الدارج في كلام الشخصيات على نحوٍ يجعل التعدّد اللّغوي مجازا مباشرا لتعدّد صوتي، سيكون الفصل الموالي مجالا لتحليله.

3-7- التاريخ: إذا كان العمل الروائي يعتمد على حدث أو خبر لا شكّ أنّه واقع في زمان ومكان معنيين، فإنّ هذا يعني أنّه واقع في التاريخ. غير أنّ انتقال التاريخ إلى العمل الأدبي التخييلي لا يعني سيطرة الموضوعة التاريخية أو المادّة التاريخية على السياق التخييلي، بل

---

[1]- الواحة، ص 165-166.

[2]- المصدر نفسه، ص 186.

[3]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- المصدر نفسه، ص 224.

[5]- المصدر نفسه، ص224.

على العكس فإنّ « هذا المتخيّل يكون فارغ المعنى إن لم يكن تجريدا فنّيا لتجربة اجتماعية تنتمي إلى مجتمع له تاريخ وهوية وثقافة.» [1] فالموضوعة التاريخية الموظّفة في أي نصٍّ أدبي على أساس أنّها خلفية للأحداث، تعطي الحدث طبيعته وموضوعيته، ولا تمحو جماليته الفنية.

وهكذا فإنّ القول التاريخي يواجه الواقع الذي مضى بواقع راهن مغذّيا تطوّره انطلاقا من إعادة تكوين الواقع بمادة رمزية كتابية. هناك إذن علاقة تربط التاريخ بوصفه منظومة خطابية تعمل على تجسيم مجموعة من الأحداث التي وقعت في زمن سابق، بالرواية بوصفها جنسا أدبيا يقوم على التخييل وعلى تجارب الذّات وتبديل الواقع. « إنّ ارتباط الممارسة الروائية بتحوّلات مجتمع واضح الخصوصية هو الذي يقيم علاقة حميمة بين الرواية والتاريخ ويجعل المعرفة الأدبية التي تنتجها الكتابة الروائية معرفة موضوعية تلتقي مع المعرفة التاريخية. وفي هذا اللّقاء بين شكلين مختلفين من المعرفة تتجلّى الكتابة الروائية كشكل متميّز من البحث التاريخي.» [2] وهذا لا يعني، طبعا، نوعا بعينه من أنواع الرواية في صورة الرواية التاريخية. إنّه ينسحب على كلّ أنواع الرواية.

تُخضع الرواية المعاصرة التاريخ لسيطرتها، فتقدّمه بطريقة جديدة تتناسب وطبيعة الخطاب الروائي، وتستغلّه لخدمة بنائها العام.

تُدخل "الخسوف" النصَّ التاريخي في متنها بطريقتين: خارج السياق النصي للرواية وداخله.

يرد النّص التاريخي خارج السياق النّصي في جزء "الواحة"، حيث يتصدّر متن الرواية نصٌ تاريخي "لرالف إمرسون" يتحدّث فيه عن طريقة توسيع حدود مملكته بالانتصار على الصحراء وتحويلها إلى واحة، وهو نصٌ يتقاطع مع عنوان الجزء الذي تصدّره، وكأنّه تمهيد لموضوعه ولأحداثه:« سأوصل راحتي يدي بأيدي الآخرين، الذين يقفون على يميني وعلى يساري وأحتلّ

---

[1]– فيصل درّاج ، دلالات العلاقة الروائية، ط1، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر،1992، ص88.

[2]– المرجع نفسه، ص80.

مكاني في الحلقة البشرية كي أعمل وأتألم، لأنّ الحدس يعلّمني، على هذا النسق فقط ستمتلئ هاوية الصمت بالأصوات، أنا أعرف ماهي هذه الهاوية. سأطرح الخوف الذي تنشره جانبا وأتخلّص منها عندما تمتدّ حياتي حتى تنسكب في الآخرين في هذا المستوى الذي أدركت فيه الحياة بالتجربة فقط أستطيع أن أنتصر على الصحراء وأحوّلها إلى واحة. إلى هذا الحدّ فحسب أستطيع أن أفسح دائرة وجودي وأوسّع حدود مملكتي.» [1] إنّ هذا في واقع الأمر اختصار لمضمون الرواية الذي ليس إلاّ توسيعا في طبيعة العلاقة بين الحدث التاريخي والحدث الروائي.

ويتضمّن مفتتح جزء "أخبار الطوفان الثاني" نصًّا تاريخيا هو جزء من حوار "يوليوس قيصر" مع أحد الكهنة المصريين يقول:« أنا على استعداد لأن أتنازل عن: الجيش الإمبراطورية، كليوباترا، مقابل أن تدلّوني على منابع النيل.» [2] وهو الآخر نصّ تاريخي يختصر مأساة البحث عن أصل النبع الذي فاض بالواحة وأهلك الأرض والزرع، وظلّ المهندسون والأعيان يبحثون عن طريقة لسدّ فوهته. يتقاطع النّص التاريخي مع نصّ الرواية ففي الماضي بحث هذا النّص التاريخي عن منابع النيل لاستغلالها، والآن هاهم أهل الواحة يبحثون عن أصل النبع لتوسعة البئر لاستغلالها أيضا، لكن المفاجأة لم تكن سارة، أو هكذا أرادت مجريات الحكاية، أن يتحوّل النبع إلى كارثة، فيتحوّل سياق الحدث الروائي عن مسار سياق الحدث التاريخي، وذلك ما يفعله التخييل.

أمّا داخل السياق النّصي، فقد تماهى التاريخ مع الرواية على لسان السارد الذي وظّف ثقافته التاريخية وهو يروي أحداث الاستعداد لصدّ الهجوم الفرنسي [3] كما ترد الإشارة إلى هذا الغزو، حيث يحاصر الفرنسيون الشيخ غوما وابنه في خندق قتال: الفرنسيون مدجّجون بأسلحة حديثة، بينما الشيخ وابنه لا يمتلكان إلاّ بندقيتيهما. ينتهي الحصار بقتل الابن فيتّخذ منه أبوه

---

[1]– الواحة، مفتتح الرواية، ص 5.

[2]– أخبار الطوفان الثاني، مفتتح الرواية، ص 5.

[3]– البئر، ص 33.

درعا ضدّ رصاصهم: « دفع بجثة أسوف أمامه، وغطىّ بها رأس الربوة الزائلة، صنع من أسوف سدًا يحميه من الرصاص، ووضع بندقيته فوق صرّته وصوّب مازال يطلق الرصاص عندما قبضوا عليه.» [1]

يُخضع السارد الحدث التاريخي لنظام السرد، فيتصرّف في كرونولوجيا الأحداث بالتقديم والتأخير من حيث بدأ السرد. هكذا نقرأ نهاية المعركة في الجزء الثالث من الرباعية بينما البداية كانت في الجزء الأوّل ولم تتمّ الإشارة إلى تلك المعركة في الجزء الثاني. في الجزء الأوّل نقرأ هذه الأحداث التاريخية الروائية: « انسحب المقاتلون إلى الجبال مرّة أخرى بعد الهجوم الفاشل الذي شنّوه على القوات الفرنسية في الواحة في تلك اللّيلة التي حدّدها الشيخ غوما لبدء المعركة. لقد حدثت مفاجأة لم يتوقّعها الشيخ غوما في خطته.» [2]،« هجموا على الواحة بعد صلاة العشاء، الشيخ غوما من الشمال تدعم جناحه الأيسر ناحية الغرب فرقة أوراغن، وشيخ كيل أبادا يدعمه في الوسط عند الروابي التي تؤدي إلى شريط المرتفعات غربا حيث يهجم الفوغاس بقوات كثيفة. أمّا الجنوب فبقي عاريا ممتدًّا على الهوجار في قطع طريق الإمدادات القادمة من الجزائر.» [3]

يخبر هذا الملفوظ ذو النبرة التاريخية عن لغة هي مزيج من لغة التاريخ ولغة إعداد الخطط العسكرية، وفي الأخير هي لغة تصف التاريخ العسكري لإحدى شخصيات الرواية في هجنة تعطف التاريخي على العسكري على الروائي.

كما تتخلّل السرد أحداث تاريخية توازي الحدث الروائي، أو يتمّ استحضارها لكسر إيقاعه أو لإنارة الوضع العام الذي تجري في سياقه الأحداث الروائية كحملة الكابتن بورديللو على بلاد الحبشة [4] والحفريات التي قام بها "موري" وأدت إلى اكتشاف عاصمة الجرمنت القديمة الذي

---

[1]– أخبار الطوفان الثاني، ص 89.

[2]– البئر، ص 73–74.

[3]– المصدر نفسه، ص 74.

[4]– نداء الوقواق، ص 159.

يعادل في رأي مكتشفها اكتشاف مقبرة "توت غنج أمون" في العشرينات من القرن الماضي وربما فاقها هذا الاكتشاف إثارة بعد العثور على مومياء "تانس" المحنطة منذ خمسة ألاف سنة [1]. رغم عدم تصديق الأهالي أنّ الجثة المحنّطة تعود للملكة تانس، كما تشير الرواية إلى خطأ الجنرال الإيطالي "بالبو" في التعامل مع الأهالي بمرونة فانتهى به الأمر في السجن على حدّ المعلومات التي يقدّمها الكابتن بورديللو: « إنّ غراسياني على حقّ وبالبو على خطأ، لا ينفع مع هؤلاء الأوباش إلاّ القبضة الحديدية. المرونة هي سبب مأساته الأخيرة وتهاونه في ضربهم باليد الحديد أدّت به إلى السجن، وقال إنّه استفاد من التجربة وأقنع السلطات باستخدام الأسرى في الحرب الدائرة في الحبشة.» [2]

وهكذا، فإنّ التاريخ في "الخسوف" ليس مجازا لتحقيق متخيّل أدبي، وإنّما هو خلفية نصّية مؤكّدة تتمّ الإحالة إليها عبر نصّ الرواية، ما يجعلها رواية تقوم على رصد حركية التاريخ ونصّ يؤرّخ لحدث هامشي أصاب بشرا يحيون على الهامش في الصحراء، لا يؤرّخ لوجودهم التاريخ الرسمي ولكن الهامشي كما تفعل الرواية. وبذلك يتّخذ التاريخ والرواية دلالات جديدة تتجاوز اعتبار الرواية شكلا تعبيريا تاريخيا فقط، بل تقيم روابط بين التاريخ والتّخييل غير قابلة للانفصام إذا كانت كلّ رواية تحمل في ذاتها زمانها ومكانها الخاصين وتحيل على التاريخ الرّسمي ولو بشكل مقتضب[3]، وهذا من صميم ما وقع عليه تحليل الرباعية.

---

[1]– نداء الوقواق، ص 133.

[2]– المصدر نفسه، ص 159.

[3]– ينظر، ميلود شنوفي، إشكالية التعميم في حوارية باختين، مخطوط، جامعة الجزائر2، مرجع سابق، ص292.

الفصل الرّابع: تجلّيات التعدّد الصّوتي:

1- تعدّد السرّاد:

1-1- السارد وعلامات السرد المتعدّد.

1-2- تعدّد صيغ الخطاب:

1-2-1- الصيغ المباشرة.

1-2-2- الصيغ غير المباشرة.

2- الأصوات الاجتماعيّة،الرؤى:

2-1- مكوّنات مجتمع الرواية.

2-2- **اللّغات الاجتماعيّة**:

2-2-1- الخطاب الوطني.

2-2-2- خطاب العجيب والخارق.

2-2-3- الخطاب الديني.

2-2-4- الخطاب الامبرياليّ.

2-2-5- خطاب السلطة.

2-3- **صراع الأصوات**.

2-4- **الرؤى.**

3- الكرونوتوب:

3-1- كرونوتوب البيوت.

3-2- كرونوتوب العتبة.

3-3- كرونوتوب المدينة.

3-4- كرونوتوب السجن.

3-5- كرونوتوب الزمن الطبيعي.

3-6- كرونوتوب الزمن الأسطوري.

1- تعدّد السرّاد: يروي الأحداث في "الخسوف" سارد خارج الحكاية، لكنّه ليس ساردًا عليما كما هو شأن الروايات التي تستخدم ضمير الغائب "هو"، ولا ضمير يعود عليه: ذلك أنّ مجموعة كبيرة من الأحداث والأخبار تقع خارج معرفته. هكذا يسرد الشيخ "غوما" على حفيده "آيس" حكاية بئر "أطلانطس" في عشر صفحات لا نسجّل فيها أي حضور أو تدخّل للسارد إلاّ إذا سلّمنا أنّه هو من وضع القوسين في بداية الحكاية ونهايتها تدليلا على صيغة القول المباشر الذي يحيل على متلفّظ آخر. [1]

يتجلّى جهل السارد بتفاصيل الحكاية في الصيغ التي ينقل بها الأخبار« مزّق الجندي جسده بثلاث وعشرين جلدة (وفي رواية الأهالي ثلاث عشرة جلدة.. ويقال إنّ مهمدو كان يتساءل طوال الوقت عن تفاصيل تبدو تافهة بجوار جلال تلك اللّحظة... ويمضي البعض فيقول إنّ أحد الأهالي اقترب منه عندما جاءوا به إلى الساحة لتنفيذ عقوبة الجلد وأخبره أنّ النّقل على المحفّة أمر شائع لنقل العصاة... وفي رواية أخرى (ورد نصّها في المخطوط أنّ ذلك المواطن الذي تطوعّ لإشفاء غليل مهمدو من باب التعاطف، قد أذيق طعم السوط أيضا... ووردت عبارة في ختام هذه الحادثة نقتطفها هنا حرفيا كما وردت في مخطوط الجامع إذ يقول كاتب النّص بخط رديء: "آه، ما أسهل عقوبة الجلد في تلك الأيام"... ويحكى أنّ مائدة القائممقام في تلك اللّيلة كانت من السخاء بحيث ظلّت تتناقلها الأفواه ردحا طويلا من الزمن.. وقد أغرق نفسه في بركة من القيء وفي قول آخر من البول.» [2]

تخبر الملفوظات السابقة عن جهل تامّ بتفاصيل الحكاية، إذ يعتمد السارد على أقوال الناس وعلى ما ورد في مخطوط الجامع بشكل خاصّ، لأنّه حتّى الناس سمعوا ممن قرأ لهم المخطوط. وبالتّالي يمكن اعتبار كاتب نصّ المخطوط هو السارد الفعلي لمجموع الأفعال التي قام بها "مهمدو" أو كان موضوعا لها. هكذا لا ينقل السارد بشكل قطعي وأكيد الحوار الذي دار بين الشنقيطي وتلميذه مهمدو في السّجن، وذلك بسبب اختلاف الروايات المتداولة حول هذا اللّقاء: « اختلفت المصادر التي تولّت نقله، فثمّة من قال إنّ السجّان الإنكشاري المتجهّم هو

---

[1]- ينظر، البئر، ص46-56.

[2]- الواحة، ص99-100-101.

الذي تولّى هذه المهمّة، ومنهم من قال إنّ القائممقام لم يفته أن يدسّ جاسوسًا بجوارهما في الظلام... وذهب البعض إلى أبعد من ذلك كلّه فادّعى أنّ سعادي بك نفسه وجد حيلة يتنصّت بواسطتها على الصديقين أملا في الاهتداء إلى مزيد من المعلومات.» [1] ومرّة أخرى نكتشف أنّه سارد يجهل التفاصيل، فيستعيض عن جهله بما ورد في المخطوط:« انقضت ثلاثة أشهر على حالة الهرب بالكنز عندما وجدوا الفتاة وعشيقها ميتين من العطش عاريين من الملابس وفي رواية أخرى، متلاصقين في وضع جنسي... وكالعادة تمّ تناول هذه النقطة في المخطوط بإفاضة شديدة، وأورد كتّاب تلك الفترة روايات وأساطير مختلفة عن اختفاء الذهب نكتفي منها بالمقتطف المقتضب التالي...» [2]

إنّ كاتب مخطوط الجامع هو السارد الحقيقي لحادثة سجن مهمدو، وكلّ التفاصيل التي أحاطت بالعملية والأقوال التي تلفّظ بها الشنقيطي ومهمدو، وهذا يؤكّد مرّة أخرى جهل السارد ممّا يضعنا أمام حقيقة لا تقبل الشك هي أنّنا إزاء ساردين متعدّدين أو على الأقل ساردين ثانويين يعتمد عليهما السارد في سرد ما لا يعرفه: « ويقال إنّ النقاش في تلك الأمسية تطوّر وأدى إلى العراك بالأيدي... ويقال إنّ الشيخ صمت طويلا يومها ثمّ أحكم لثامه على أنفه وقال لها:« من عاداتنا أن لا نتدخّل نحن الرجال في منازعات النساء، وباتا شيطان رجيم سوف يتخلّص ابنك من تأثيره حالما يعلم ذلك ويعود إليه عقله "وفي رواية أخرى غير مؤكّدة أنّ غوما قال لها:" حفيدي نفسه قد رهن روحه لها، كان يمكن تدبّر الأمر بسهولة لو لم تكن باتا امرأة! " وفي رواية ثالثة غير مؤكّدة أيضا أنّه ختم كلامه قائلا:" اعلمي أنّنا نحن معشر الشيوخ لم نخلق لفضّ هذا النوع من المنازعات ولو تورّطنا في مثل هذه الأمور فإنّنا لن نتمكّن لا من فضّ النزاعات ولا من تسيير أمور القبيلة".» [3]

إنّ السرد المتعدّد ليس إلاّ أن يروى الحادثة الواحدة أكثر من راو بطريقة مختلفة تكشف عن تعدّد الرؤى وتعدّد الأصوات، وهذا تماما ما نقف عليه في الملفوظ السابق حيث نقرأ ثلاثة

---

[1]- الواحة، ص102.

[2]- المصدر نفسه، ص105.

[3]- المصدر نفسه، ص142.

سرود لحادثة واحدة وهي قدوم "أم عارف" للشكوى من "باتا" لدى الشيخ غوما، وتضارب الروايات حول ما دار بينهما من حوار. وهذه إحدى السّمات الفنية في الرواية المتعدّدة الأصوات، وهي سمة تتكرّر في الرباعية: « غضب الضابط وأمره أن يطلق النّار فورا ولكنّ العسكري عاد فرفض فهجم عليه وانهال على رأسه بالشتائم واتّهمه بالخيبة والفشل (وفي قول آخر أنّه صفعه) ووعده أن يخصم من مرتّبه معاش عشرة أيام ...(وفي رواية أخرى أنّه طرده وجرى وراءه محاولا أن يلاحقه بضربات من كعب بندقيته).» [1] وهذا ملفوظ آخر يسهم في تداعي وهم السارد العليم ويضعنا أمام أكثر من رواية لحدث واحد.

لم يكن السارد شاهدًا على الأحداث، بل ناقلا لما يرويه الفاعلون، لذلك لم يقل لنا كيف تخلّص مهمدو وجماعته من حصار الفرنسيين: « التفاصيل سردها عليه مهمدو الذي عاد إلى الواحة واعتصم بالمغارة، والملخّص يقول إنّهم وقعوا بعد تلك الموقعة في كمّاشة أخرى فحوصروا أياما حتّى اضطرّ مهمدو أن يحتكم إلى مهنته ويطلب النجدة من الجنّ، ركن إلى ربوة وطفق يقرأ التعاويذ ويردّد الأوراد ويقطّع أوصال آية الكرسي مخاطبا المردة حتّى مطلع الفجر... لبّى أعوانه النداء... وهبّوا إلى نجدته، قال إنّهم جاءوا يركبون العجاج الكثيف وغطّوهم بكساء من غبار وحجبوهم عن أعين العدو الذي يحاصرهم.» [2] إنّ الكلام في هذا الملفوظ مزدوج المصدر، يعود بعضه إلى السارد وبعضه الآخر إلى مهمدو، لكنّ الثابت أنّ الملفوظ كلّه تمّ برؤية مهمدو وحتّى ببعض ملفوظاته المتضمّنة في ملفوظ السارد، ممّا يقصر مهمّة السارد، في هذه الحالة، على النقل فيما يؤشّر على أنّه راوي رواة، يسرد ما يعرفه أحيانا وينقل ما لا يعرفه، وهذا يحيلنا على علامات السرد التي وظّفها السارد للتّمييز بين ما يسرده هو وما يسرده الرواة الآخرون أو ينقله عنهم.

1-1- السارد وعلامات السرد المتعدّد: رغم أنّ السرد في حالات كثيرة كان بضمير المفرد الغائب، فقد أملت الضرورة على راوي الرواة أن يستبدل هذا الضمير، بضمير المتكلّم ويضع كلامه بين قوسين أو يميّزه بعلامات خطيّة كالمطّة أو النقطتين العموديتين أو بها مجتمعة عن

---

[1]- الواحة، ص167.

[2]- أخبار الطوفان الثاني، ص94.

طريق الأسلوب المباشر تارة والأسلوب غير المباشر تارة أخرى، وهو في ذلك حريص على أن يظلّ صوته واضحًا ومتميّزا، لكنّه لا يوفّق في ذلك تمام التوفيق، فيندمج مسلوب الإرادة مع أصوات بعض شخوصه ويتعاطف مع من يحلّ به أذى أو مكروه:« لقي الأطفال المساكين حتفهم على مراحل مختلفة...» [1] يقيّم الأفعال ويحكم على النتائج من خارج الحكاية بما يؤكّد وجوده داخلها: « خيانات العهد جاءت من طرف الإنسان، فلم يحدث أن بادرت العقرب وغدرت بـ "أخيها" حتّى من باب الخطأ.» [2] ويعطّل حركة السرد في بعض الأحيان ليعلّق: « ولكن هذا ليس أسوأ ما في أمر هذا الصنف الغامض، الأسوأ من كلّ هذا هو منهجه البشع في علاج الأمراض.» [3]

يصف بلغة شعرية ويشرح أدقّ التفاصيل، ويحيل على الهامش لترجمة الكلمات غير العربية أو التعريف بالأشياء والأماكن التي يضعها بين قوسين صغيرين. هكذا تتوفّر "الواحة" على عشرين إحالة في نهايتها، يشرح فيها أسماء الملابس وأدوات الموسيقى والنباتات والمشروبات والحيوانات وحتّى بعض الأسماء الأجنبية [4] بينما تتوفّر" أخبار الطوفان الثاني" على خمس إحالات في هامشها لشرح بعض المصطلحات التاريخية والعسكرية بشكل خاص، وتتجلّى الإحالة في هامش الصفحات في جزء "نداء الوقواق". هكذا نقرأ في الهامش ترجمة لملفوظ بالإيطالية [5] وإحالة على مصدر لبيت شعري [6]، وترجمة لمثل فرنسي [7] وإحالة على مقتطف من أسطورة الطوارق [8]، وليس لكلّ هذا من هدف سوى الظهور في هيئة من لا يألو جهدا في التواصل مع القارئ. وتتعزّز هذه الصورة بعزل بعض الأسماء أو الكلمات بين هلالين صغيرين إبرازا لها على غرار ما فعل مع بعض أسماء القبائل «كيل أبادا»، «أمنغساتن»،

---

[1]- الواحة، ص216.

[2]- المصدر نفسه، ص221.

[3]- المصدر نفسه، ص192.

[4]- ينظر هوامش الواحة، ص294.

[5]- ينظر، هامش نداء الوقواق، ص125.

[6]- ينظر، المصدر نفسه، ص163.

[7]- ينظر، المصدر نفسه، ص164.

[8]- ينظر، المصدر نفسه، ص283.

«الفوغاس»، «زورزاتين» وأسماء الشخصيات: «إيدار»، «تارات»، «باتا»، «آيس»، «آهر»، وأسماء المدن والأماكن: «تمبكتو»، «الهوجار»، « تمنغست» [1]. وهو يفعل ذلك كلّما توقّع جهلا من القارئ بدلالة الاسم أو استغرابا له.

ومن علامات حضوره أيضا النقاط المسترسلة، التي يستخدمها عندما يقطع بعض الأحداث أو الأخبار من شريط السرد، كما يستخدمها لتسريع السرد ونقل المشاهد واستثارة الدّهشة:« وقع الحجر بجواره، ولكنّه لم يعره اهتمامًا، لم يتحرّك.. استمرّ يحدجهما بتلك النظرة الغامضة التي تقول إنّه يفهم ما يقال.» [2] إنّ سقوط الحجر أمام الكلب دون أن يتحرّك أثار دهشة السارد، النقاط المسترسلة تنقل تلك الدهشة إلى القارئ، هذه هي وظيفتها هنا، وفي مواضع أخرى يضعها قبل بدء السرد علامة على حذف أحداث ليست ذات أهمية: «... ولكي تتفرّغ باتا لتدبير ارتباطها المشبوه بآيس تمادت في وقاحتها، أو فلنقل سفاهتها كما عبّر العجوز مهمدو. ففاجأت الشيخ غوما بخطاب جسور مكتوب بالتيفيناغ وبخطّ يدها الواضح الجريء.» [3]

وقد يضع النقاط المسترسلة بما يؤشّر على أنّه يتذكّر ما يجب قوله أو ترتيبا معيّنا للأحداث، لذلك تأتي النقاط بعد حرف عطف أو استئناف:« آن الأوان لأن ينصرف ولكنّه لم يتحرّك، لم يجرؤ، الطعنة تشدّه إلى الأرض. ترى هل فتحت هذا الباب للتّنكيل به... أم أنّها تفعل ذلك صادقة من باب المواساة.» [4]« ولكنّ جبور لم يسمعه برغم قرب المسافة، فأعاد نداءه مرّة أخرى.. ولكن في تلك اللّحظة كان جبور قد أصيب، ترنّح.. وسقطت بندقيته من يده مشى خطوات آلية إلى الأمام ثمّ إلى الوراء و.. سقط على الأرض.» [5] والأمثلة على ذلك كثيرة في الرواية [6]، حيث نشعر أنّ السارد يتوقّف بعد قوله: ترنّح .. وكذلك بعد قوله: ثمّ إلى

---

[1]- البئر، ص14-28.

[2]- الواحة، ص79.

[3]- المصدر نفسه، ص28.

[4]- البئر، ص147.

[5]- المصدر نفسه، ص85.

[6]- ينظر، المصدر نفسه، ص71. وكذلك الواحة ، ص77. وأخبار الطوفان الثاني، ص143.

الوراء و... سقط. و لأنّه لا أحد يصف طريقة السارد في الكلام أو توقّفه أو النبرة التي يتكلّم بها، فقد قام هو بذلك بواسطة النقاط المسترسلة.

ومثلما تدلّ النقاط المسترسلة في البداية على قطع أو حذف، تدلّ كذلك على الاسترسال كما في هذين المثالين: «... مرّت اللّيلة الأولى بسلام فهنّأ كونسا نفسه على حكمته وقدرته على ضبط النفس.» [1] على اعتبار أنّ السارد يواصل في هذا المقطع ما انتهى إليه حوار اللّيل بين كونسا وزوجتيه.«... مهمدو الوحيد الذي اكتشف السّر.» [2] على اعتبار أنّه يواصل في هذا المقطع أيضا ما انتهى إليه مشهد اكتشاف هيكل "باتا" العظمى والأسئلة التي دارت حول سرّ موتها المفاجئ.

يبدو سارد "الخسوف"، من خلال استخدامه المكثّف للعلامات الخطّية، متفاعلا مع ما ينقل ويقول، سارد يقع في أعلى مكان من موقع الأحداث وفي زمن تال لبعض الأحداث ومتزامن مع بعضها الآخر، مع أنّه سارد غير مؤثّر في مجرى الحكاية. إنّه بالحريّ شاهد يروي ويسمع من موقعه المحايد، وكلّما توقّفت الأحداث عاد إلى الماضي لملء فجوات السرد، وهو سارد معتدّ بلغته الفصيحة الرصينة. ومع أنّ الأحداث التي يرويها تغطي أزمنة طويلة وأمكنة كثيرة إلاّ أنه تمكّن أن يحدّد أماكن الأحداث ويربطها بأزمنتها.

إنّ القسم الأكبر من أحداث الرباعية مروي بصيغة الماضي الملائم للتذكّر والاسترجاع، تدّل على ذلك صيغ الأفعال وظروف الزمان التي تقول بشكل صريح إنّ السرد بدأ بعدما انتهت كثير من الأحداث. لكّن الأحداث الرئيسة في الرباعية تقع في الحاضر. ولعلّ لهذه المزاوجة بين الأزمنة ما يبرّره، ومن بين تلك المبرّرات رغبة السارد في أن يوضّح للمسرود له الخلفيات التي تتحكّم في سلوك الشخصيات أو سببية العلاقة بين الأحداث الماضية وتلك التي تصنع

---

[1]- أخبار الطوفان الثاني، ص104.

2- المصدر نفسه، ص107.

راهن القبيلة « لذلك ليست المسافة التي يقيمها السارد بين فعله السردي وأحداث الرواية هي التي تشير إلى حضوره في النّص، لأن تعامله مع زمن الفعل هو إحدى علامات حضوره.»[1] ومن بين أوجه ذلك الحضور، التصرف في زمن الحكاية عبر نظام الأحداث في القصة وهو نظام يقلص زمن الحكاية إلى صفحات لا تستغرق قراءتها إلا بضع دقائق.

1-2- تعدّد صيغ الخطاب: تخبر الدراسات اللّسانية الحديثة للخطاب أنّ الوحدة الأساسية الحقيقية في اللّغة المنطوقة ليست التلفّظ الحاصل في حديث الذات مع نفسها وحيدا ومعزولا بل هي التفاعل الحاصل بين تلفّظين على الأقل، و"باختين" هو أحد القائلين بهذا [2] لذلك يمكن اعتبار الخطاب السردي ملفوظا قائما على خطابات متعدّدة.

إنّ السارد ليس المتلفّظ الوحيد في الرواية، فالشخصيات أيضا تتكلّم وتسرد قصصها الخاصة أحيانا، ويورد السارد أحيانا كلامها بأسلوب غير مباشر ومباشر تارة أخرى، لذلك يصنّف خطاب السارد في المستوى الأوّل من السرد، ويصنّف خطاب الشخصيات المنقول في المستوى الثاني. و يأخذ خطاب الشخوص عادة أحد الشكلين: داخلي ومنطوق.

يخبر المنجز النقدي حول صيغ نقل كلام الآخرين عن تنوّع كبير في التّسميات، لكنّ الرأي الشائع أنّها قسمان كبيران هما: الأسلوب المباشر والأسلوب غير المباشر، ولقد تركّز اهتمام الناقد الروسي "ميخائيل باختين" على نوع بذاته من القسم الثاني وهو الخطاب المروي "discours rapporté" الذي يجسّد برأيه قمّة تداخل الخطابات وأزمنة الأفعال. [3]

تنتمي الخطابات القائمة على القطيعة بين الخطاب الناقل والخطاب المنقول إلى صنف الأسلوب المباشر، تشير إليها في النّص أفعال القول والعلامات الخطّية في صورة النقطتين العموديتين والمطّة والمزدوجتين، ويتوفّر الخطاب المنقول في الأسلوب المباشر على سمات

---

[1]- ميلود شنوفي، إشكالية التعميم في حوارية باختين، مرجع سابق، ص306.

[2]- Voir : M. Bakhtine, le Marxisme et la Philosophie du langage, Éd. de Minuit, Paris1977 P163.

[3] - Voir : M. Bakhtine, le Marxisme et la Philosophie du langage, Op. Cit. P 189.

تحفظ استقلاله عن الخطاب الناقل، مثل ضمير المتكلّم المحيل على الشخصية صاحبة الكلام المنقول، وأسماء الإشارة وظروف الزمان المرتبطة بالشخصية وزمنها.

يمثّل حوار الشخوص، والحوار الذاتي، نموذج الصيغة المباشرة في النقل إذا لم يمتدا على طول النّص، لأنّ الامتداد معناه غياب السرد والسارد معا، وبالتالي لا توجد أصلا – والحالة هذه– عملية نقل الخطاب.

أمّا صيغة الخطاب غير المباشر فتنتمي إلى القسم الثاني، حيث يلحق الخطاب المنقول بخطاب السارد بواسطة أفعال الخطاب والأسلوب غير المباشر الحرّ الذي يقوم على غياب أفعال الخطاب وتغيّر أزمنة الأفعال: « إنّ الخطاب المروي خطاب في الخطاب وتحدّث في التحدّث.» [1] حيث يؤدّي السارد خطاب الشخصية أو تتكلّم الشخصية بصوت السارد فيختلط صوتا السارد والشخصية، وهو الأسلوب الأبعد عن خطاب الشخصية والأقلّ وفاء له، فهو يقلّصه إلى أقصى حدّ ويحوّله إلى حدث [2].

أمّا الأسلوب غير المباشر الحرّ، فهو يمثّل بداية تحرّر خطاب الشخصية [3] وهذا رأي يستثمر التصوّر الذي قدّمه باختين بشكل مباشر.

إنّ الخطاب الأكثر محاكاة لخطاب الشخصية هو الخطاب المنقول بواسطة الأسلوب المباشر، حيث يتنازل السارد عن الحديث ويوكله للشخصية. أمّا الأساليب غير المباشرة فلا تحتفظ بأي عنصر من عناصر التلفظ التي قيلت في مصدر الخبر أو الملفوظ. لذلك فهي أقلّ تمثيلا لخطاب الشخصية.

ويوضح "باختين" المسألة بالقول إنّ هناك نمطين من الكلام الاجتماعي، يوجّهان شكل الخطاب الروائي ويمنحانه خصوصيته: كلام يفرض علينا نفسه بقوّة السلطة، ينزع إلى الجمود والأحادية، ويسعى إلى تحديد الأسس نفسها لسلوكنا ومواقفنا من العالم، ويتقدّم إلينا كأنّه كلام

1– M. Bakhtine, le Marxisme et la Philosophie du langage, Op. Cit. P 161.

2– Voir: G. Genette, Figures III, Ed du Seuil, Coll. Poétique, Paris 1972, P 191.

3– Ibid. P 192.

آمر، وكأنّه كلام مقنع داخليا. وكلام مقنع يتسلّل إلى كلامنا دون أن يتسلّط أو يُفرض، يرفض الانغلاق الدلالي ويميل إلى الحوار والتعدّد [1] وهذا الأخير هو الذي يشكّل صورة اللّغة.

1-2-1- الصّيغ المباشرة: تتوفّر"الخسوف" على نماذج كثيرة من الحوارات المباشرة وخطابات الشخصيات المنقولة بشكل مباشر ، وكذلك نوعا من الأساليب المباشرة وهو الخطاب المباشر الحرّ، وهو نوع تضعف فيه الحدود الشكلية في الانتقال من خطاب السارد إلى خطاب الشخصية، ولكنّ الخطابين يفترقان في الضمير النحوي وأزمنة الفعل وظروف الزمان والمكان وأسماء الإشارة المستخدمة.

وقد بدا السارد حريصا عند نقل الكلام في الخطاب المباشر وفي الحوار، على وضع حدود بين خطابه وخطاب الشخصيات، تمثّلها علامات النقل المختلفة: فعل قول ونقطتان عموديتان والمزدوجتان، فعل قول ونقطتان عموديتان، وقد يكتفي بالمزدوجتين، ويقتصر على النقطتين والمطّة في بعض الأحيان.

تمثّل العودة إلى السطر ورسم المطّة عند بداية الحوار إعلانا من السارد على حضوره رغم حرصه على إخفاء نفسه ذاتا وحيدة للتلفّظ، يكشفه التّكرار الكثيف لفعل القول (قال) أو ما يقوم مقامه (أضاف، همهم، سأل، أجاب، صاح..) في نقل الحوار:« أشاحت بوجهها استنكارا وقالت:- اللّهم احفظنا... قال وهو يهمّ بالخروج من الخيمة:- إنّها فتاة رقيقة، شاعرة حساسة. قالت بوعيد مكتوم:- لن أغفر لك ذلك. تسمّر في مكانه وبدأ يرتعد قبل أن يقول:- هذا ليس صحيحا، لم أعلم بذلك من قبل.» [2]،« اعترض غوما:لا، ذبائح اليوم لا دخل لها، ذبائح اليوم لا تدخل في الحساب.. صمت لحظة ثمّ أضاف:

- رحم الله الشيخ جبور كان معنا في ذلك اليوم... علّق أخواد: هذا صحيح، إنّ المرأة يا شيخنا مثل هذه الصحراء... هتف غوما:- ألم أقل لكم إنّه يصرّ على أن يشبّه كلّ شيء بالنساء؟.. تمتم أخواد: - الشيخ غوما يحاصرني ويصرّ على استدراجي ... ابتسم غوما معقّبا:

---

[1]- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ص 108. -

[2]- البئر، ص 16- 17.

– هذا كان في الزمان القديم...» [1]

والأمثلة على هذه الشاكلة كثيرة في الرباعية، مع ذلك، فإنّ حضور السارد هنا يبدو مبرّرا، إنّه أمر طبيعي لمن يمعن في الحياد بالحرص على نقل المشهد للمسرود له بكل دقائق تفاصيله، فهو يعلمه بحيثيات الحوار وطبيعة الشخوص المتحاورين، كما أنّ في ذلك خدمة للقارئ في سبيل الاطلاع على موقف السارد من بعض الشخوص المتحاورين. يقول عن غوما، شيخ القبيلة المطاع، الحنون والصارم في الآن ذاته:« قال غوما يداعب أخواد:

– الآن سوف تتعشّى من أيدي معبوداتك الصبايا...

صرخ غوما فجأة يخاطب الفتيات:– حاذرن إنّه أخنوخن ! اعترضن طريق أخنوخن...

قال الشيخ غوما متحسّرا: – لقد توقّعت ذلك، يبدو أنّهم سيتركوننا بلا عشاء هذه اللّيلة، فتياتنا فاشلات يا شيخ أخواد كما ترى... أشاح الشيخ غوما بوجهه ونهض قائلا: عبثوا بعشائنا، لا فائدة. لا أريد أن أتعشّى بطبق من الرمل بدل طبق الكسكسي.» [2]

ويقول عن خادمة الشيخ غوما، مربية حفيده آيس: « احتوت ركبتيه بذراعها وتوسّلت:

– يكفي، يكفي يا سيدنا الشيخ، سوف تقتله... عادت العجوز تتضرّع: – سوف تقتله، إنّه لحمك ودمك، إنّه ابني، ألم تقل إنّه ابني منذ قليل؟ يكفي! أنت تقطّع قلبي يا سيدنا.» [3]

ويقول عن مسؤولين كبار في الدولة: « يضع رجلا على رجل ويدخّن غليونا ضخما طلب قهوة وكوبا من عصير البرتقال المثلّج وألقى بالجريدة الإنجليزية جنبا وخاطب سكرتيرته الحسناء:

– مطالب أهل الواحات في السنوات الأخيرة لا أوّل لها ولا آخر. الحمد لله الذي خلّصنا من وجع الرأس وأغرق إحداهن...

في قصره الشتوي بطبرق، قال العجوز – وهو يسلّم يده للطبيب الخاصّ لكي يقيس له الضغط– مخاطبا رئيس الديوان الملكي المصلوب قدّامه كتمثال من حجر:

---

[1]– البئر، ص 129، 132، 133.

[2]– المصدر نفسه، ص 134–135.

[3]– الواحة، ص 20.

– الواحات عبء كبير على المملكة...» [1]

تتجلّى أهمية الإشارات الركحية التي تؤطّر خطاب الشخوص المنقول مباشرة في ما تتيحه من إمكانيات الفهم الأعمق للحوار وحيثيات إجرائه وطبيعة العلاقة التي تربط أطرافه فيما بينهم ونظرة السارد حول تلك الأطراف، لكنّ السارد يتخلّى أحيانا عن هذه الطريقة العمودية في نقل الحوارات، ويستبدلها بطريقة أفقية خالية من المطّة التي يعوّضها هلالان صغيران، وذلك بشكل خاص أثناء نقل الحوارات التي تتضمّنها بعض المقاطع الحكائية أو الحوارات التي سبقت بداية السرد: « فكّر الفرنسي قليلا ثم سألني:" كم عدد الماشية؟ قلت له: "خمسون ماعزا وثلاثة عشر جملا" فكّر مرّة أخرى وقال وهو يهرش رأسه الأشيب:" لا أستطيع أن أدفع لك أكثر من خمسين ألف فرنك" فقلت "تبارك الله" في ذلك الوقت بدأ "مغري" ينزل المرتفع في طريقة لعبور "جانت".» [2]

وعلى العموم فالأمثلة على هذا الشكل من النقل المباشر كثيرة جدًا في الرباعية على غرار هذا المثال من جزء الواحة:« قال الشيخ وهو يوزّع الأدوار على المشايخ: " أنت ستمكث لحماية البيوت: زوّدناك بما يزيد عن مائة مسلح" احتج يومها: "أمكث في البيوت كالنساء" فاستنكر الشيخ: "ولكنّ حماية البيوت أيضا واجب لا يقلّ أهميّة عن الاشتراك في صدّ الغزاة".» [3]

ويتمّ نقل الحوار الداخلي بالطريقة الأفقية أيضا، بأفعال قول متعدّدة كهذا المثال الذي يستخدم فعل القول:"يقول":« وكم من مرّة فكّر أن يصحو قبلها ويوقظها بأن يدلق على رأسها قربة كاملة من الماء البارد. "دعها تجرّب لسعات الماء البارد في الصباح" يقول لنفسه.»[4] ومرّة فعل القول "يفكر":« بدأ يرتعد بشدّة وهو يفكر: "مثل البارحة، لقد حدث هذا البارحة أيضا.هذا ما حدث البارحة بالضبط".»[5] ومرّة فعل القول: "قال" « قال آهر لنفسه في قلق:"...

---

[1]– أخبار الطوفان الثاني، ص 144.

[2]– البئر، ص 77.

[3]– نداء الوقواق، ص 239.

[4]– البئر، ص 79.

[5]– المصدر نفسه، ص 81.

نعم هو على حقّ إنّه يودّع".» [1] ومرّة "أضاف متفكّرا" :« مسح وجهه بكمّ قميصه وأضاف متفكّرا "صبرية نضجت مبكّرا، ونهداها مثل رمّانتين".» [2]

يحيل فعل القول "قال" على مرجعية تراثية للسرد، أمّا أفعال القول الأخرى فلا تخلو من دلالة في ذاتها، إنّ أفعال "همهم" و"تمتم" و"همس" ليست من طبيعة أفعال "صاح" و"صرخ" و"أعلن" مع أنّها كلّها تصف الخطاب في المستوى الصوتي، وهي ليست أيضا من طبيعة "سأل" و"اعترض" و"علّق" و"احتجّ" وهي أفعال تحيل على كلام سابق وآخر لاحق، في حين ليس للفعل "قال" من دلالة إلاّ على حدوث فعل القول[3]. إنّه فعل قول محايد، وقد تمّ استخدامه إمعانا من السارد في تكريس صورته ساردا محايدا.

إنّ الخطاب المنقول هو الأكثر محاكاة لأقوال الشخوص، لأنّه يمكّن السارد من إخفاء نفسه ذاتًا وحيدة للتلفّظ، وليس أنسب لذلك من استعمال فعل القول "قال" المحايد، وربّما كان هذا الفعل الأداة القانونية للنقل، ذلك أنّ الخطاب المباشر هو كلام الشخصية الشفوي بمواده اللّغوية كما تمّ التلفّظ بها، وربما كان حياد هذا الفعل مدعاة لاستخدامه المكثّف في "الخسوف" لنقل خطاب الآخرين، ممّا يدعم نزعة التخفّي التي انتهجها السارد منذ الإعلان عن بدء السرد بضمير الغائب "هو" « كانت تمسك بالسكين وتقطّع البصل فأمرته أن يغرب عن وجهها فورا وإلاّ فإنّها سوف تضطرّ لتقطيع أوصاله بالسكين. لم يرضخ للتّهديد فوجّه لها لكمة استفزّتها فهجمت عليه ووجّهت له عدّة طعنات تلقّاها في معصمه الأيمن. مازالت آثار تلك الطّعنات تزيّن ساعده حتّى اليوم.»[4] تزول الحدود بين خطاب الشخصية وخطاب السارد في هذا الملفوظ، فيبدو الكلام لمتلّفظ واحد. ليس هناك ما يشير إلى عملية النقل إلاّ أنّ الجزء الأوّل من الملفوظ ليس للسارد بل لـ "كونسا"، لأنّه مسبوق بما يحيل عليه:« تذكّر كيف تلاسنا بعد

---

[1]– نداء الوقواق، ص 71.

[2]– الواحة، ص 155.

[3] ينظر، ميلود شنوفي، إشكالية التعميم في حوارية باختين، مرجع سابق، ص310.

[4]– أخبار الطوفان الثاني، ص 144.

زواجهما بشهور أثناء تحضير طعام الغذاء في المطبخ.»[1]، ومنه تمّ الانتقال إلى ملفوظ السارد في جزئين تفصل بينهما نقطة نهاية الجزء.

يستهدف التخلّي عن السرد لصالح الشخصيات، وكذلك نقل خطاباتها بأسلوب مباشر الإيهام بالواقع الذي ينشده السارد، فيخيّل للمسرود له أنّه يتساوى مع السارد في العلم بما تقوله الشخصية، وينسى وصاية السارد على الشخصيات وأقوالها، وهكذا يؤثر الخطاب المنقول في المسرود له وهي إحدى المهام المنوطة به. وإذا كان الخطاب المنقول عنصرا تكوينيا خاصًا لأنّه مثلما يقول باختين« خطاب في الخطاب، وتلفّظ في التلفّظ، لكنّه في الوقت نفسه، خطاب حول الخطاب، وتلفّظ حول التلفّظ.»[2] فإنّ المسرود له لا يطّلع عليه إلاّ عبر الخطاب الناقل رغم كبر حجمه في أحيان كثيرة.[3]

تحفل "الخسوف" بطرائق متعدّدة في تشخيص الخطاب المنقول، وتجمع في تجسيدها له أكثر من علامة خطّية بعد فعل قول، أكثرها استخداما النقطتان العموديتان والمطّة: « أعاد وعاء الشاي إلى الجمر للتّسخين ثمّ أضاف:

– نفس الكبرياء التي جعلت تلك الحسناء تحبس آلامها وتكتم أمر النزيف بحضور الحبيب في القصة المشهورة هل سمعتها؟.

رفع الشيخ نحوه نظرة مستفهمة فاستمر مهمدو:

– جاء العاشق لزيارة معشوقته لكي يزّف لها بشرى موافقة قبيلته على الارتباط بها...» [4]

وأحيانا يخلو النقل من فعل القول والنقطتين ويتمّ الاكتفاء بالقوسين الصغيرين كما في نقل أسطورة بئر أطلانطس التي يرويها الشيخ غوما« كانت تانس مع أخيها أطلانطس ضمن

---

[1]– أخبار الطوفان الثاني، ص 144.

[2]–M.Bakhtine, le Marxisme et la Philosophie du langage, Op. Cit. P 161.

[3]– أسطورة البئر التي ينقلها السارد عن غوما حجمها عشر صفحات.

[4]– الواحة، ص 74.

الفتيات الثلاث اللاتي ابتلعهن الخلاء وضعن في الصحراء مع إخوتهن في ذلك الزمان القديم..."»[1]

وفي الأخير يمكن القول بتبعية الخطاب المنقول للخطاب الناقل من حيث أنّه هو الذي يعطيه التميز والاستقلالية –على نسبيتها– ، لذلك فالعلاقة بينهما ترجّح الخطاب الناقل، لأنّهما لا يقعان في مستوى السرد نفسه، ممّا يكشف أفضلية الذات القائمة بالسرد (السارد) على ما هو في الأصل موضوعها (الشخصية)، وعليه فإنّ الخطاب المنقول خطاب تابع رغم حرص السارد على إظهار استقلاليته بواسطة العلامات الخطّية.

1-2-2- الصّيغ غير المباشرة: تعتمد عملية النقل غير المباشرة لملفوظات الشخوص على إمكانيات السارد على تحديد أشكال التي يظهر فيها الكلام وهو أمر كفيل بتوضيحه هذا الشاهد:« الحالة التي يهيّأ فيها الخطاب المباشر بواسطة الخطاب غير المباشر وينبثق عنه بشكل طبيعي تذكّرنا بالصورة التشكيلية التي تكاد تنبجس من الصلصال الخام في منحوتات رودان، وهذه تشكّل متغيّرا من المتغيّرات العديدة للخطاب غير المباشر في استعمالاته الغرائبية.» [2] وذلك أثناء تنظيم خطابات الشخوص بالكيفية التي تولّد آثارا جمالية لتحليل الملفوظات الغيرية وتنظيمها.

يتيح الخطاب غير المباشر للسارد إمكانية توجيه الملفوظات الغيرية بالاتجاه الذي يريده في سبيل بناء النّص والحفاظ على تماسكه. هكذا يمكنه مزج خطابه بالخطاب المنقول في خطاب واحد لا يبدو أنّه لأحدهما فينتج الخطاب المروي، أو يستخدم أفعال القول في إلحاق الخطاب المنقول بالخطاب الناقل فينتج الأسلوب غير المباشر حيث يفقد الخطاب المنقول معظم خصائصه اللّفظية التي وردت في مصدر التلفّظ[3].

---

[1]– البئر، ص 46.

[2]– Voir: M. Bakhtine, le Marxisme et la Philosophie du langage, Op. Cit. P 182.

[3]– ينظر، ميلود شنوفي، إشكالية التعميم في حوارية باختين، مرجع سابق، ص319–320.

تحفل" الخسوف" بالمنقولات غير المباشرة بشكليها: الكلام الداخلي والكلام المنطوق، وقد استخدم السارد لإلحاقها بملفوظاته عددًا من الأفعال وما يقوم مقامها نحويا ودلاليا.

تمّ نقل الخطاب الداخلي بالأفعال: تذكّر، سأل، قال، ويضيف إليهما "نفسه"، و"لنفسه" على التوالي كي يظهر أنّه كلام داخلي.

ونَقل الخطاب المنقول بأفعال:" قال" بصيغه المختلفة مع الضمائر المختلفة: قال، يقول، قالوا بالقول، و" ردّد" و "حكى" بصيغتي الماضي والمضارع، و"أعلن" و"أخبر"، وكان الإلحاق يتمّ بفعل القول وأداتي التوكيد والنصب "إنّ" و"أنّ" :« يقال في القبيلة إنّ من ضمن الذين عشقوها كان الشيخ غوما نفسه أيام كان مغرما بمعاشرة النساء من القبيلة ومن القبائل المجاورة.» [1] « سألهما عن الخبرة السابقة كما توقعّ منصور برجوج فأجابا بأنّهما عملا في الطرق، فطلب شهادة الخبرة.» [2]، « ويروى في الواحة أنّ الحاج البكاي الذي انتقل بعد هذه الحادثة إلى واحة أخرى لجذب الناس وحشد المريدين والأتباع لمذهبه تنبّأ لمهمدو بعمر نوح وأضاف أنّ من يموت مرّة ويبعث حيّا سوف ينساه الله ويبتعد عن طريقه عزرائيل، وذهب هذا المتصرّف المتجوّل إلى القول – ردّا على سؤال: لماذا تهجر واحتنا– أنّ لا مكان للمذهب في واحة يبعث فيها الناس أحياء بعد أن أودعوا القبور وتولّى أمرهم عزرائيل نفسه.» [3]،« ويقال إنّ النقاش في تلك الأمسية تطوّر وأدّى إلى العراك بالأيدي، ولكنّ أم عارف لم تستسلم فذهبت في اليوم التالي وقصّت عليه كلّ شيء، ورجته أن يتدخّل ويعيد لها ابنها الذي خطفت باتا عقله ودفعته إلى السرقة.» [4]،« ونقل عنها قولها إنّ هذا السائل الربّاني يجعله ينزع قناع الوقار ويصير مرحا لطيفا، حتى أنّها لم تعد تطيق أن يقترب منها قبل أن يتناول ما تيسّر.» [5]،« لعن الشيخ–في سرّه– الشمس وحمّلها مسؤولية طرد ضيفه ذي المزاج المتقلّب، أصبح من العسير–في السنوات

---

[1]– البئر، ص 66.

[2]– الواحة، ص 66.

[3]– المصدر نفسه، ص 129.

[4]– المصدر نفسه، ص 142.

[5]– المصدر نفسه، ص 232.

الأخيرة– أن يتمتّع بعودة النوم إذا حدث وانفلت مهما ابتكر من حيل.» [1]،« قال في نفسه إنّ الرجل يحاول أن يلجأ إلى الغشّ لإثبات مشاركته في المعركة المذكورة فسرد تلك القصة التي سمعها من الرواة كي يذرّ الرماد في عيون الحاضرين.» [2]

تكشف هذه الملفوظات عن تنوّع صيغ الأسلوب غير المباشر وتعدّد أشكاله (داخلي، منطوق) وفي كلّ الحالات نحن إزاء خطاب منقول فقد استقلاليته التركيبية، لكنّه مع ذلك يحافظ في أحيان كثيرة على الصيغ التعبيرية للخطاب المنقول، حتّى أنّه يبدو قريبا من الخطاب المباشر إذ لا يتطلّب الأمر أكثر من تعويض ضمير الغائب المستخدم في الأمثلة السابقة بضمير المتكلّم، وفكّ الارتباط التركيبي، ليصبح الخطاب مباشرا، بل إنّ بعض الأمثلة السابقة لا تتطلّب أكثر من فكّ الارتباط التركيبي ليصبح الخطاب على الصورة التي ورد بها في مصدر التلفّظ على غرار المثال الأخير. فما معنى ذلك؟

لا يمكن الجزم بأنّ السارد لا يقيم فرقا بين الخطابين أو الأسلوبين، أو أنّه يرى الفرق بينهما فرقا شكليا لا يتعدّى مستوى التركيب إلى التغيّرات الأسلوبية التي عادة ما ترافق نقل ترسيمة إلى أخرى، فلو كان الأمر كذلك، فمعناه أنّ تعويض أسلوب مباشر بأسلوب غير مباشر« ليس إلاّ منهجا مدرسيا لتمارين نحوية سيّئة بيداغوجيا وغير مقبولة.» [3] إذ أنّ الفوارق بين الخطابين وبين الأسلوبين كثيرة، وقد فصّل فيها باختين [4] بشكل لا يمكن معه اعتبار الفرق بين الأسلوبين مجرّد تركيب مغاير.

يعتدّ الأسلوب المباشر بمتلفّظ واحد تمليه ضرورة استحضار الدّال الأصلي للخطاب، في حين لا يبدو الخطاب غير المباشر ملزما بأكثر من نقل المدلول. إذن في الأسلوب غير المباشر تخلٍ عن الإيهام بالواقع الذي يسعى لتحقيقه الخطاب المباشر، وهذه إحدى وظائفه الأساسية.

---

[1]– أخبار الطوفان الثاني، ص 9.

[2]– المصدر نفسه، ص 27.

[3]– Voir: M. Bakhtine, le Marxisme et la Philosophie du langage, Op. Cit. P176.

[4]– Ibid. P 194.

تتطلّب عملية صهر الخطاب المنقول في الخطاب الناقل جهدًا فكريا في تمثّل الخطاب المنقول ثمّ فهمه وتأويله، وكلّ هذه العمليات تغيّر الخطاب المنقول على مستوى ذاتية التلفّظ إذ أنّ الملفوظات تحمل في ذاتها أثار تلفّظها وفعل إنتاجها الدقيق والفردي، حيث يتغيّر الضمير وتتغيّر الظروف الدالة على الزمان والمكان، ويحلّ الأسلوب الخبري محلّ الأسلوب الإنشائي[1]، وهذا ما تفتقده معظم الأمثلة السابقة وفي الرواية كلّها، فما معنى المزاوجة بين الأسلوبين إذن؟.

ليس لذلك من تفسير غير أن السارد اعتمد هذا الأسلوب حتى لا يغيب السرد بغياب السارد من كثرة ما تكلّمت الشخصيات في الأسلوب المباشر، ممّا تتولّد عنه إحساس بأننا إزاء مسرحية وليس رواية، فلجأ إلى المراوحة بين الأسلوبين. وإلاّ، فإن عذره من صميم اللّغة التي كتب بها من قبيل ما التمسه باختين للأدباء الروس من عذر عندما اكتشف صعوبة استخدام الأسلوب المباشر الحرّ في اللّغة الروسية [2].

أكثر الأساليب غير المباشرة أهميّة في خلق التعدّدية الصوتية ونوع "الرؤية مع" هو الخطاب المروي، وهو الأكثر بعدا عن الخطاب الذي تلفّظت به الشخصية. إنّه ينقل الخبر محوّرا كلّيا، خاليا من أي مكوّن من مكوّناته الأصلية، لا يبقي إلاّ على الخبر. من ذلك قول السارد: « عندما أخبروا الشيخ غوما عن عزم آمستان الارتباط بباتا سكت طويلا، لا أحد يعرف إذا كانت المفاجأة قد عقدت لسانه أم أنّه يتباطأ ليرتّب جوابه الحاسم ويهيّئ رأيه النهائي.» [3] هكذا نحصل على الخبر الذي حصل عليه الشيخ غوما، ولكنّنا لا نعرف بالضّبط ما هي الوحدات اللّغوية التي وردت في مصدر الخبر، ماذا قالوا بالضبط للشيخ غوما، في موضوع عزم آمستان الزواج من باتا؟

---

[1]- ينظر، ميلود شنوفي، إشكالية التعميم في حوارية باختين، مرجع سابق، ص321.

[2]- Voir : M. Bakhtine, le Marxisme et la Philosophie du langage, Op. Cit. P 214.

[3]- البئر، ص 160.

ينجح استخدام الخطاب المروي أكثر في أمثلة أخرى على غرار هذا الملفوظ:« كان غوما حكيما عندما حذّره بوجوب التزام اليمين نحو الشمال كأنّه يتنبأ بالغيب.» [1] مرّة أخرى نحصل على خبر مجرّد من متلفّظاته التي قيلت في مصدره، ملفوظ مقلّص بإرادة السارد في الإيجاز وفي تحوير خطاب الشخصية على صعيد التركيب ومادّته: « تفضّل فضل الله وترجم له مضمون رسالة صبرية التي تخبره فيها أنّها ستزور الحقل غدا بعد الظهر برفقة جارتهم.» [2] إنّ تقليص خطاب الرسالة في هذا الملفوظ سببه فيما يبدو الحرص على الإيجاز لقلّة أهمية الحدث الذي ينقله، والأهمية لما يليه من حوار "آيس" و"فضل الله" الذي مهّد له السارد بما تضمّن خطاب "صبرية"، « استنكر تلك الأصوات التي ترتفع في الوادي وتشيع انتماءه إلى الفاشست. أكّد أنّه لم يكن ضابطا في جيش موسوليني ولم يشترك في حملة غراسياني على فزّان.» [3] إنّ تقليص خطاب الشخصية هنا مرَدّه إلى أنّ ظهوره ارتبط بالتحضيرات لرحلة "موري" إلى عاصمة الواحات لعرض اكتشافه على مسؤوليه« يؤكّد الكثيرون أنّ الضابط وعد أم زهرة بالزواج، وأرجأ إتمام الإجراءات حتّى يتمكّن من مفاتحة رؤسائه في أمر إشهار إسلامه.» [4] إنّنا بخلاف أمثلة الأسلوب المباشر وبقية أصناف الخطاب غير المباشر نقف في الخطاب المروي على قائمة مختلفة من أفعال القول، ما أتاح للسارد استثمار الطاقة الإيحائية لأفعال القول غير المحايدة.

بقي أن نعالج في محطّة أخيرة، صنفا آخرا من الأساليب غير المباشرة كثر استخدامه في الرباعية وهو "الأسلوب غير المباشر الحرّ"، الذي يظهر حين يترجم السارد شعور الشخصية أو وعيها أو أقوالها في تحوير صريح للأسلوب المباشر وتنويع في الأسلوب غير المباشر. وإذا كان هذا الأسلوب في واقع الأمر مزيجا من الأساليب، إلاّ أنّه ليس مزيجا آليا أو بسيطا، وليس جمعا لشكلين. إنّنا بالحريّ في مواجهة نزعة إيجابية جديدة في فهم تلفّظ

---

[1]- البئر، ص 156.

[2]- الواحة، ص 157.

[3]- نداء الوقواق، ص 133.

[4]- الواحة، ص 157.

الآخرين، وتوجّه خاص للتفاعل بين الخطاب الناقل والخطاب المنقول كما بيّنه باختين [1]. كما في هذه الأمثلة:« هاهم ينجحون في تأليب أمّه ضدّه، وإيغار صدرها عليه، ولكنّ مؤامرتهم لم تمرّ! سوف يفاتح" تارات" بكلّ شيء، وسيتزوجها رغم أنف الجميع، وحتّى لو رفض الشيخ غوما أن يخطبها له، فإنّه سيختطفها ويذهب بها إلى آخر الدنيا.» [2] من الواضح أنّ هذا الملفوظ للسارد، لكنّه ترجمة لوعي "آمستان" الذي يقول "سوف أفاتح تارات بكلّ شيء، وسوف أتزوجها رغم أنف الجميع... سأخطفها وأذهب بها إلى آخر الدنيا"، بينما يبدو كلام السارد واضحًا في بداية الملفوظ، لكن لا يوجد ما يفصل بين كلام السارد وكلام "آمستان" المتضمّن في ملفوظ السارد، لا فعل قول ولا علامة خطّية أو قوسين، إنّنا إزاء كلام للسارد في عمومه يترجم وعي الشخصية.

ويتخلّى السارد عن أفعال القول، فيدمج مضامينها في النسيج السردي دون إقصاء للشخوص أو تهميش لها، ممّا يؤكّد دوره الإيجابي وحضوره الفعّال في جمع الأقوال ودمجها مع خطابه: « وبلغ الفضول ببعض الأهالي الأشقياء بأن وجّهوا له بعض الأسئلة الدقيقة المتعلّقة بطبيعة الجحيم، هل هي حقّا مخيفة كما يصفها القرآن؟ هل النار العادية مجرّد برد وسلام بالمقارنة مع جهنّم؟.» [3] من الواضح أنّ السارد هو الذي يتكلّم، مترجما أوعاء الأهالي الذين انهالوا على "مهمدو" بالأسئلة بعد أن بعث من الموت، وصلت ببعضهم أن سأله عن أحوال شيخه الميّت الشنقيطي.« اعتذرت وطلبت أن يغفر لها لأنّ الربكة التي سبّبتها القيامة الأخيرة منعتها من أن تقدّم له التعازي في وفاة العجوز، ثمّ عادت إلى البكاء وهي تغطّي وجهها بردائها وتوليه ظهرها. أعلنت أنّها يئست من مرزوق وقدّمت طلبا للقاضي في أن يسمح لها بالطلاق.» [4]« تحدّث طويلا عن واجب الجهاد الذي حثّ عليه القرآن وتناول في خطابه بالتفصيل أنواع الجهاد بداية بالجهاد ضدّ النفس اللئيمة الأمّارة بالسوء ونهاية بالجهاد المقدّس

---

[1]- Voir: M. Bakhtine, le Marxisme et la Philosophie du langage, Op .Cit. P 195.

[2]- البئر، ص 18.

[3]- الواحة، ص 130.

[4]- المصدر نفسه، ص 270.

ضدّ الغزاة الذين يسعون لسلب شرف الأمة واستعباد الذين ولدتهم أمّهاتهم أحرارا، وأعلن في ختام كلمته أنّ أعيان الواحة وافقوا بالإجماع على اقتراحه بشأن قواعد اختيار العناصر التي ستحظى بشرف المشاركة.» [1]هكذا يخوّل الأسلوب غير المباشر الحرّ تفكيك خطابات الشخوص وتحليلها وإعادة تركيبها وتنظيمها، ذلك أنّ « استخدام الخطاب غير المباشر أو أحد مغايراته يتضمّن تحليلا للتلفّظ، هو نقل متواقت وغير منفصل عن عملية التحليل.» [2] وهذه عملية تتطلّب وعيا بعملية الانتقال وبالتغيّرات التي تلحق بالخطاب المنقول:« يعير الخطاب غير المباشر أذنا مختلفة لخطاب الغير، فهو يجسّد في نقله، ويدرج بنشاط، عناصر وخروقات غير هذه التي تدرجها الحالة التي يظهر فيها الحديث أساسا في شكل عصيٍّ على التحليل. هذا طبعا يتعلّق بحدود الإمكانيات التحليلية للخطاب المباشر. إنّ التحليل هو الخطاب غير المباشر.» [3] لذلك تسعى عملية التحليل إلى خلق أثار جمالية خاصة تستهدف توصيل الخطاب الغيري وتفترض، بالتالي، درجة عالية من الوعي اللّساني ورؤية دقيقة للتّمييز بين التمظهرات اللّسانية للخطاب، لاستنباط معناها الموضوعي. هكذا تخلق الأمثلة السابقة تناظرا لفظيا بين ما يقوله السارد وما تقوله الشخصية، وهذا من المعايير الأساسية للتمييز بين الخطابين أو الصوتين.

إنّ استخدام الأسلوب غير المباشر الحرّ يكشف حداثة رباعية لم تبق رهينة كلاسيكية الموضوعات التي تناولتها، أو طريقتها في الحكي، ذلك أنّنا نكتشف من خلالها حداثة سردية لم تستغن عن موروثها الحكائي من جهة اتكاءها على نصوص أسطورية ومن جهة أخرى هي ترتفع بمستوى المحكي الصحراوي إلى درجة الرواية.

2- الأصوات الاجتماعية، الرؤى:

2-1- مكوّنات مجتمع الرواية: يشكّل مجتمع "الخسوف" تركيبة اجتماعية متنافرة تتساوق مع طبيعة المجتمعات الصحراوية: مجموعات من البشر تفرّقهم المهن والدين والعشيرة، وداخلها

---

[1]- أخبار الطوفان الثاني، ص 68.

[2]-M. Bakhtine, le Marxisme et la Philosophie du langage, Op. Cit, P 177.

[3]-Ibid. P 177.

مجموعات صغيرة في صورة قبيلة الشيخ غوما، وهي بالحريّ، تشكّل بنية رمزية للموروث الديني والاجتماعي واللّغوي، وتحيا في خضم صراع مع الوافد من العادات والسلوكيات واللّغات التي تصاحب تدفّق الشركات الأجنبية وأرتال العسكر من الجنسيات المختلفة، وكلّ هؤلاء يشكّلون مجتمع الرواية. إنّنا إذن إزاء مجتمع غير متجانس، مجتمع لا يشكّل وحدة مترابطة أو أرضية اجتماعية متماسكة، وبدل ذلك اعتمد السارد على روابط غير اجتماعية هي الفضاء الصحراوي وروح ذلك الفضاء متمثّلة في أساطير الصحراء وفي طبيعة ذلك الفضاء: البشر في الصحراء متباعدون في تقاربهم كما مكوّنات الصحراء لكنّهم خاضعون للشروط نفسها، تماما كما تخضع مكوّنات الصحراء لتركيبة مستقرّة منذ الأزل هي من خصوصيتها وطبيعتها، لذلك فإنّ ما ينتج عن هذا الخليط الاجتماعي ليس إلاّ الصراع الذي يتولّد من الاحتكاك الاجتماعي، الصراع الذي بدأ بين مكوّنات المكان (الصحراء الرملية والصحراء الجبلية) منذ زمن بعيد.

هكذا تبني "الخسوف" مجتمعًا غير متجانس، بل متصارعا إيديولوجيا، قوامه: القبيلة، الشركات الأجنبية، المؤرخ موري والمهندس كونستانس، الكابتن بورديللو، الجنّ وحيوانات الصحراء.

لا تربط بين أعضاء هذا المجتمع أي رابطة مهنية أو اجتماعية. العلاقة الوحيدة الظاهرة هي الصدام ومحاولة الإخضاع، الناتجة عن التفاوت في القدرات المادية والفكرية وولّد توتّرات مستمرّة في فضاء منعزل لا سلطة تضبط علاقات أفراده، لذلك تقدّم هذه العلاقة غير الثابتة في الأصل صورة واضحة للتقاطع الحاصل بين العناصر القارّة في المكان وتلك الطارئة عليه، التي تسعى لفرض سلطة جديدة وغير مبرّرة، فينتج الصراع.

ترسم الرواية في جزئها الأوّل صورة لمجتمع مصغّر (القبيلة) يعيش في انسجام على الهامش، لكنّها تقدّم مؤشّرات على تغيّر هذا النظام منذ بدايتها أيضا حين يجفّ بئر أطلانطس مصدر الاستقرار وآلية التوازن والانسجام الاقتصاديين، لكن سرعان ما تفقد هذه الآلية فعاليتها بفعل الجفاف، فتجد القبيلة نفسها مضطرّة إلى الهجرة، فما يلبث التوازن الاجتماعي أن يختلّ بعد اختلال التوازن الاقتصادي بفعل نضوب مياه البئر.

تجربة الحياة في الصحراء مرتبطة بالارتحال، الواحة هي وجهة جديدة، يتطلّب التأقلم سلوكيات جديدة والتخلّي عن أفكار سابقة، لا تمنح الواحة أفراد المجتمع المصغّر الوافد علاقات سلسة ومتداولة، الصراع على سلطة الواحة والتأقلم مع نظام اقتصادي جديد هي أهمّ رهانات الحياة هناك « كلّ أفراد القبيلة استبدلوا، مع الوقت، الأكواخ بالخيم في مدد متفاوتة منهم من بادر ومنهم من تمهّل.» [1] « أنت تعرف صراحتي وتعرف أيضا مدى معزّتي، أنت تعرف أكثر منّي أنّ أجل الشيخ غوما قد حلّ والصراع سوف يشتدّ لاختيار خليفة له.» [2] هكذا تشير الرباعية إلى ملامح وتجلّيات المتخيّل الاجتماعي المتحوّل نتيجة العيش في مجتمع غير متجانس، لتؤكّد عبر أجزائها الأربعة نتيجة الاختلاط بالآخر، حيث يعمل اللاتجانس الاجتماعي على الاقتراب من عناصر المتخيّل وتمظهراته.

وبذلك لا تختزل "الخسوف" التعقيدات الاجتماعية في مقولات موضوعية فقط، بل تشخّص الظواهر والعلاقات والأصوات واللّغات عبر إشاراتها، وتشكّل دلالاتها الاجتماعية بطريقة جديدة في التقاط تغيّرات المجتمع والمتخيّل بما يلفت النظر إلى متخيّل اجتماعي وثقافي مغاير للموروث الواقعي في السرد العربي، يتغذّى من شرايين العجائبي ويستند إلى المحكي الأسطوري، ويقيم حوارا مع الخطابات الغيرية والأجناس التعبيرية غير الأدبية، لذلك تقول العلاقات الداخلية لمجتمع الرواية الصحراوي بحوار متعدّد الأطراف يبحث فيه كلّ طرف عن تحقيق ذاته ورصد صورته في نظر الآخر، فيصبح الكلام عرضا لأشكال أوعاء المتكلّمين ومستوياتهم، والآخرين ومستوياتهم الاجتماعية واللّغوية، وملتقًى للذّات والآخر عبر الطبيعة الحوارية للكلمة. ومرّة أخرى تكشف الصحراء عن طبيعتها من خلال ملفوظات مجتمع يعيش فيها: لا رابط مهنيا أو اجتماعيا يربطهم أو يقرّبهم من بعضهم البعض، مجتمع غير تراتبي مفارق، المفارقة هي ما يصنع الصحراء، وهي ما يصنع الحوار، إذ لا حوار بين متطابقين يريان في الكلمة الواحدة المعنى نفسه ويستخدمانها بذلك المعنى، ولا حوار مع من سكنه اليقين.

---

[1]– الواحة، ص 13.

[2]– المصدر نفسه، ص 240.

2-2- اللّغات الاجتماعيّة: يخبر تحليل أصوات المجتمع في "الخسوف" عن تعدّدية اجتماعية تكشفها ملفوظات متغايرة تعبّر عن أصوات متضادّة إلى حدّ الصراع، وقد تعزّز ذلك باختلاف المرجعيات الفكرية والخلفيات الدينية التي يصدر عنها كلّ صوت.

إنّ ما يستوقفنا أثناء قراءة الرباعية ليس فقط تعدّد عناصر الإطار الموضوعاتي فيها وأشكال صيغ الخطاب، وإنّما أيضا التعدّد اللّغوي المولّد لتعدّد صوتي يستهدف خلق تخييل يقفز على الواقعية المتوهّمة والأحادية المتكلّسة لغويا وصوتيا ليشكّل نصًا متعدّدا ومتداخلا وهجينا وخطابا مشخّصا بلغة تبنى داخله بوصفها جزءا من التجربة التي تعيشها الشخوص وتنقلها كلماتهم في عالم الرواية، لكنها في الأصل تمتحّ من خارجه، أي من المجتمع الواقعي الصحراوي، وبوصفها كذلك جزءا من مغامرة إبراهيم الكوني في حكي عالم الصحراء الذي لا يعيد إنتاج مجتمع المدينة من جهة، ويبدع في الكلام التي تنتجه الاستذكارات والأحلام والمسموعات الاجتماعية التي يطرق إليها أذنيه في حديث القوافل والمجالس.

تخبر قراءة أجزاء رباعية "الخسوف" عن تعدّد صوتي (تعدّد في أشكال الوعي)، ذلك أنّها تجمع لغات اجتماعية متعدّدة تشكّل خطابات غيرية ووجهات نظر متصارعة، يقف السارد على مسافة واحدة من ملفوظاتها في دعم واضح لحياده.

2-2-1- الخطاب الوطنيّ: أوّل الأصوات ذات الصدى في مجتمع الرواية يمثّله الشيخ غوما شيخ القبيلة وزعيمها، صوت شكّلته تجارب الحياة في صحراء قاسية، حكيم، متديّن، ووفيّ للصحراء وللدّماء التي سالت دفاعا عنها، محترم في قبيلته وفي الأوساط الحكومية وفي المجالس الرسمية، تاريخه النضالي يشفع له عند أعلى درجات المسؤولية في الدولة« بقي في الأسر شهورا كاملة امتدت قرابة العام، قابل خلالها ضباطا إيطاليين كثيرين يبدو من أسلوبهم أنّهم من ذوي الرتب العالية..» [1] رفض في أعقاب خروجه من السجن، منصب المشيخة الذي أصرّت القبيلة على أن يتقلّده وقالوا أنّه « ليس هناك رجل واحد يستطيع أن يتولّى شؤون القبيلة طالما هو على قيد الحياة، وبقيت القبيلة ثلاثة أشهر بدون شيخ قبل أن ينزل غوما عند رغبتهم

[1]- البئر، ص 40.

ويرضى بقبول المنصب.» [1] قائد مفاوض باقتدار، ومحاور بارع، يحكّم صوت العقل ويسعى في مصالح أفراد قبيلته، مهيب الجانب، ترده الأخبار قبل غيره ومطّلع على أحوال قبيلته: « وقف في مواجهتهم وقال مهددًا بسبابته: "ألا تستحوا، في المخيم مأتم وأنتم ترقصون وتغنّون توقّفوا حالا. اذهبوا من هنا!. سرت بين الرجال همهمة وهمس، لم يجرؤ أحد أن يسأل من الذي مات.» [2] يعرف أساطير المكان وبطولات أهله، حريص على قبيلته وعلى مصالح الدولة أيضا، هكذا هدّد كونسا الذي كان يتظاهر بالتوفيق في اختيار مكان حفر النبع، لكنّه يحفر في المكان غير المناسب، برأي غوما، فقال له: « بلغني أنّك تريد أن تلعب برزق الأطفال والعجزة وتقتلهم جوعا وعطشا! تتآمر على النبع. إياك! تتظاهر بالتوفيق في اختيار المكان وتستمرّ في الحفر في المنطقة الغربية خارج حزام النهر حتّى إذا انتهت مدّة العقد لملمت آلاتك ورافعاتك وحفارتك ورحلت. إياك! هذه حيل لن تمرّ، يجدر بك أن تنقل حفارتك إلى المنطقة الجنوبية الشرقية إذا أردت أن تقدّم الدليل على حسن النية"... بعد يومين كانت الآلات الوحشية تنقل ضجيجها الذي لا يتوقّف نحو الشرق... مع حلول الشتاء تدفّقت الينابيع وتفجّر الماء من النبع.» [3] رجل مثقّف ويؤمن بالاختصاص في العلوم، ما دفعه إلى انتقاد كونسا حين جاء بالرقريقي الذي كوى ماريا زوجة كونسا بالسيخ الملتهب في رأسها:« لا يليق بعالم مثلك أن يستعين بالدجالين في معالجة المرضى!.» [4] لا يخشى في الحقّ لائما، وينتقد قرارات الحكمدار:« إنّي أرثي لحالكم، أشعر بالخجل نيابة عنكم.. يؤسفني يا حضرة الحكمدار أن أقول إنّكم سفّهتم كلّ عملنا في الماضي ... كي تأتوا اليوم لتطلقوا النار على أولادنا وأحفادنا... وكيف سأعبّر عن ذلك؟ سأرفع السلاح...» [5]

أنقذ قبيلته من كوارث كانت ستودي بهم عن بكرة أبيهم، بداية بالموت عطشا ومرورا بالطوفان الثاني وانتهاء بالعقارب التي هاجمت الوادي:« ولو لم يصل الشيخ غوما بقبيلته وادي

---

[1]- البئر، ص 41.

[2]- المصدر نفسه، ص 11.

[3]- المصدر نفسه، ص 59-60.

[4]- أخبار الطوفان الثاني، ص 122.

[5]- نداء الوقواق، ص 52-53.

الآجال، بعد أربعين يوما من انطلاقه لعبور الصحراء الرملية، لما صدّق أحد أنّ هذه الواحة وجدت فوق الأرض يوما ما.» [1]، حكمته وزهده عن متاع الدنيا أنقذا قبيلته من الهلاك مرّة أخرى إلاّ من عصى أمره: «..إذ أردنا النجاة من العقارب – التي ما هي إلاّ عقاب ربّاني على آثام ارتكبناها– فعلينا أن نتطهّر ونرتدي لباس الإحرام كما يفعل المسلمون في الحج عندما يتجرّدون من المخيط، علينا أن ننتصر على أنفسنا ونحتقر مقتنيات الدنيا وندع آثامنا مدفونة بين ثنايا الأكياس والخروج ونوليها ظهورنا كما تعوّدنا أن نفعل في مواسم السيول.» [2]

2-2-2- خطاب العجيب والخارق: يمثّل العراف "مهمدو" صوتا ذا خلفية مغايرة، رجل مفتون بالمال ومسكون بالجنّ، لا يتورّع في استظهار جثث الموتى وذبح الجيفة خدمة لأغراضه الشيطانية، مات وبعث حيًا، يتخلّف عن مواعيد القتال ويسخر ممن يواجهون عدوا مجهّزا بأسلحة خرافية تروى عن فعاليتها الأساطير ببنادق عثمانية قديمة. [3]

يتظاهر بالمرض في وقت الشدّة فيقولون عنه:« العراف يتمارض، إنّه يعرف أنّ الجهاد ضدّ الجنّ شيء والجهاد ضدّ الطليان شيء آخر، حقًا أنّ الحرب تضع الناس على المحكّ وتفرز معدن الرجال.»[4] فيتزاحم الأطفال أمام مغارته يصفّقون ويردّدون: « مهمدو مرة! مهمدو مرة.»[5] وحينها أدرك أنّ الأهالي هُم من ألّب عليه الصّبية، فالتحق بالمعسكر ثمّ وقع في الأسر، لكنّه هرب بطريقته:« هربت. قرأت على رأس العسس آية الكرسي المعكوسة وتعويذة أخرى تقيّد العفاريت تعلّمتها من المرحوم الشنقيطي فنام الحرس وتسلّلت من معسكرهم هئ– هئ– هئ...»[6] أمر أدهش الشيخ غوما. وحتّى حين أسروا مرّة أخرى اضطرّ مهمدو أن يحتكم إلى مهنته ويطلب النجدة من الجنّ: « ركن إلى ربوة وطفق يقرأ التعاويذ ويردّد الأوراد ويقطّع أوصال آية الكرسي مخاطبا المردة حتى مطلع الفجر.. لبّى أعوانه النداء وتنادوا وجمعوا

---

[1]– أخبار الطوفان الثاني، ص 145.

[2]– الواحة، ص 248.

[3]– ينظر، أخبار الطوفان الثاني، ص 68.

[4]– المصدر نفسه، ص 69.

[5]– المصدر نفسه، ص 78–79.

[6]– المصدر نفسه، ص94–95.

شملهم في الصحاري المجاورة وهبّوا إلى نجدته، قال إنّهم جاءوا يركبون العجّاح وغطوهم بكساء من غبار وحجبوهم عن أعين العدو... فأمسك المجاهدون بأيدي بعضهم وانسلوا في وضح النهار ولولا أعوان مهمدو لما نجا منهم أحد يومها، فعرفوا كيف يعطون للعرّاف ما يستحق من التقدير وهم الذين أشبعوه اغتيابا.» [1] ومنذ هذه الحادثة صار صديقا حميما للشيخ غوما: يستشيره في كلّ أمر ويأخذ برأيه في بعض الأحيان.

وعلى العموم فإنّ مهمدو يمثّل صوت العجائبي والخارق في الرواية. إنّه أحد مكوّنات الصحراء، يربط بين عالمي الإنس والجنّ، يكلّم الثقلين ويستغلّ المردة في خدمة بني جنسه رجل رغم كلّ مساوئه مؤمن بالقضاء والقدر، حتىّ إنّه لم يحاول الفرار من الطوفان، لأنّه أدرك أنّه قدره ولا مفرّ من القدر [2].

2-2-3- الخطاب الدينيّ: يمثّل الصوتَ الدينيَ في الرباعية "الحاج البكاي" والشيخ "المراكشي".

أمّا المراكشي فهو متصوّف بحقّ، يعالج المرضى ويسدي لهم النصائح. كان دائما يقول عن مهمدو:« "الإنسان الوحيد الذي يرى ما لا يرى ويسمع مالا يسمع" ثم اقترح عليه أن يبدّل مكان إقامته ويهجر كهفه الموحش.» [3] وقد اقترح عليه أن يقيم في الجامع حيث سيضمن له العناية. وحين أغمي على مهمدو وظنّ الجميع أنّه مات سارع الحاج البكاي، وهو أحد أتباع الطريقة القادرية، إلى تحضير مراسيم الجنازة والدفن، وصرخ في القوم المذهولين: «لا حول ولا قوّة إلاّ به تعالى استغفروا الله يا جماعة، إنّ الموت أقرب لنا من حبل الوريد، فما بالكم تقفون كالبلهاء؟ رحمة الميت أن تغسلوا جسده وتودعوه القبر بأسرع وقت.»[4] وحين جاء من همس في أذن الشيخ المراكشي بما يفيد أنّه سمع صراخا ينبعث من القبر، نهره وحمد الله أنّ أحدا من الحاضرين لم يسمع هذا "الهذيان"، ثمّ خشي الناس أن تكون روح المرحوم قد تملّكتها الأرواح

---

[1]- أخبار الطوفان الثاني، ص 95.

[2]- ينظر، المصدر نفسه، ص 126.

[3]- الواحة، ص 125.

[4]- المصدر نفسه، ص 126.

وبدأ مهمدو يخضع للحساب، سخر المراكشي من هذا التفسير"الشعبوي" في البداية، ثمّ مالبث أن هبّ يهجم على القبر بالفأس وينهمك في الحفر لاستظهار الميت –الحي، فاعترض الحاج البكاي قائلا إنّ هذا جنون، وتدنيس لقداسة الموتى واقتراف للإثم، اتق الله يا شيخ والعن الشيطان، فلعنه الحاضرون أيضا واشتبك الشيخان في عراك طويل انتصر فيه المراكشي وصاح في القوم:« هيا ساعدوني في الحفر ولا تضيعوا الوقت.» [1] بينما صاح فيهم الحاج البكاي :« تقفون كالبلهاء مكتوفي الأيدي في وقت يعمد فيه الأحياء إلى نهش رفات الموتى، يا جماعة الضرب في الميت حرام.» [2] في الأخير انتصر رأي المراكشي، وهجر البكاي الواحة.

إنّ صوتي البكاي والمراكشي مع أنّهما يصدران من خلفية واحدة إلاّ أنّ صراعهما ليس إلاّ قولا مواربا من السارد أنّ الدّين عامل توحيد للقبيلة، لكنّ اختلاف المذاهب هو وبال القبيلة: لا يمكن أن يكون الدّين دينين وإن كانت القاعدة تقول: في الاختلاف رحمة، مع ذلك، فإنّ ازدواجية الصوت الديني لا تكشف إلاّ عن تعدّد صوتي يحفل به مجتمع الرواية وإن صدر عن خلفية واحدة.

2-2-4- الخطاب الإمبرياليّ: يمثّل الجنرال "بالبو" والكابتن "بورديللو" والمهندس "موري" صوت الامبريالية والاستعمار بكلّ أشكالهما رغم اختلاف وظائفهم. هكذا يسعى "بالبو" للاستيلاء على الأرض بقوّة الجيوش ويستغرب أن يحاربه الأهالي، صوت عسكري متعال يحتقر المقاومة ويصف المقاومين بأرذل الصفات، في كلامه عنجهية غير مبرّرة وغرور القوّة. قال مرّة لغوما وهو سجينه:« لماذا ترفعون السلاح في وجوهنا مادمتم لا تطمعون في النصر؟... هذا غباء، هذه ليست بطولة، لا يمشي في الركب الذي يتحرّك نحو العدم والموت إلاّ البلهاء أمثالكم!... بدو بلهاء تدفعون بأنفسكم للتهلكة وتتوهّمون أنّكم تؤدّون الواجب، الواجب في الدفاع عن ماذا؟ عن صحراء عارية لا أوّل لها ولا آخر... هئ، هئ، هئ... يا لكم من مكابرين بلهاء... لديّ اقتراح: لماذا لا تتركوا لنا الشريط الساحلي وتذهبوا لتمارسوا الحرية في

---

[1]- الواحة، 128.

[2]- المصدر نفسه، ص128.

الصحراء...» [1]. وصوت الكابتن "بورديللو" لا يختلف في مضمونه عن صوت جنرالـه، مع حماس زائد وطموح يفوق قدراته، إنّه صورة للبطش والتنكيل التي عرف بها الاستعمار العسكري. حين كان يزور"آجار" في السجن مرّة، دفع نحوه بقارورة خمر شرب محتواها وعبّأها بالبول، وقال له: « سوف نمتحن صمودك، تريد أن تفوز بالبطولة على حسابي. تقود التمرّد وتثير البلبلة بين المتطوّعين وتخرّب خططي، هيا اشرب من نهر الجنة، تطمع في الدخول إلى الجنة هئ، هئ.. أنت بدوي أحمق وسوف تضطرّ لأن تشرب من مياه جنّتي عاجلا أو آجلا أنصحك بأن تشرب، تضيّع الوقت، اشرب اليوم قبل الغد، فربّما تراجعت في الغد وحرمتك حتّى من البول هئ، هئ.» [2]، يتحدّث عن أحلامه "غير المشروعة" بعد أن تلعب الخمرة برأسه فيقول إنّه سيستولي على بلاد الحبشة، بعد أن يتوغّل في الأدغال « وأنّ المسيح سيتدخّل ويحسم المسألة لصالحه، فيعتقل ملكهم الغوريلا ويضعه في قفص ليفرّج عليه الخلق في شوارع روما، سيقول عنه رؤساؤه إنّه شجاع ويليق به أن يحمل لقب حفيد الرومان، وريث شرعي لسيبيون العظيم قاهر هانيبال ومدمّر إمبراطورية الهمج في قرطاجنة، وسينال لقب جنرال! لابدّ أن ينتزع لقب جنرال مقابل انتصاراته في الحبشة.» [3]، بطل مزيّف يبحث عن انتصار مزّيف يبحث عن انتصار العظماء بقتل النساء، فقد دفع بزوجة "آجار" إلى ألسنة نار أوقدها جنوده ثمّ قتل أمّه أمام عينه [4] وأشاع في الأهالي أنّ "آجار" هو من فعل ذلك بعد أن شرب كثيرا من الخمر [5] فلعنه الأهالي ولقّبوه بـ "قاتل أمّه". يحتفل إذا تمكّن من اعتقال بدوي أو راع في صورة "آجار". إنّه نموذج للهمجية الرعناء التي حلّت بالصحراء مع جيوش الاحتلال.

"موري" صورة صوتية أخرى للإمبريالية الغربية، جاء بشركته إلى الواحة لحفر النبع وهو في الأصل عسكري ينقّب عن ثروات الصحراء، لا يتكلّم كثيرا ولا يقول إلاّ صباح الخير لكنّ الشيخ" الغالي"، وهو خطيب المسجد، لديه أخبار أخرى عنه:« محدثي أكّد أنّ الطلياني

---

[1]– الواحة، ص 129. في النص خطأ وصوابه: لماذا لا تتركون لنا الشريط الساحلي وتذهبون لتمارسوا الحرية ..

[2]– أخبار الطوفان الثاني، ص 90، 91، 92.

[3]– نداء الوقواق، ص 154.

[4]– ينظر، المصدر نفسه، ص 155.

[5]– ينظر، المصدر نفسه، ص 75.

عمل برتبة ملازم في جيش الغزاة، رآه من شقّ الباب في حبس مرزق، جاء برزمة من الأوراق وتحادث مع بورديللو طويلا قبل أن يعود إلى طرابلس.»[1] ولكي لا يكتشف الأهالي حقيقته غيّر اسمه، وقال الغالي: « ليس صعبا أن يغيرّ اسمه من بَاتريكو إلى موري أو أي اسم آخر زوّر الأوراق التي تثبت اسمه الجديد. أنتم لا تعرفون هؤلاء الدهاة، ليس هناك أدهى من النصارى... إنّهم ينافسون إبليس في الشيطنة.»[2] لكنّ موري المختبئ خلف اسمه الجديد ومهمّة الحفر، لم يكن في الحقيقة إلاّ عسكريا خادع الأهالي وخطب فيهم بعد أن تمكّن من اكتشاف مقبرة الجرمنت ومومياء الملكة تانس، فقال إنّه:« سعيد لأنّ الله وفّقه في إنجاز مهمّته فقدّم هديته لأهل الوادي وقال إنّ اكتشاف عاصمة الجرمنت القديمة يعادل اكتشاف مقبرة توت غنخ آمون.. وربّما فاقها هذا الاكتشاف إثارة بعد العثور على مومياء تانس المحنّطة منذ خمسة آلاف سنة... واستنكر تلك الأصوات التي ترتفع في الوادي وتشيع انتماءه إلى الفاشست.. وأوضح بخبث لا يتقنه سوى أمثاله.. أنّ هؤلاء الذين يلفّقون هذه الشائعات يخونون وادي الآجال ويقدّمون خدمة جليلة للاستعمار بالإبقاء على كنوز الصحراء وتاريخها القديم مطمورة تحت الرملة.» [3] ولسنا ندري بعد ذلك كيف يكون الحفاظ على الكنوز خدمة للاستعمار. كلام ملفّق لا يتقن صياغته إلاّ أمثال موري الذي أخذ المومياء المكتشفة إلى عاصمة الواحات ومنها طار إلى طرابلس، ثمّ عبر البحر إلى روما.

أمّا "كونسا" فهو مثال على جهل المستشرقين بالشرق الذي يشتغلون عليه، جاء في مهمة حفر النبع، فتورّط في علاقة مشبوهة مع "زهرة" سيئة السمعة، اضطر أن يتزوّجها ويدخل إلى الإسلام وهو لا يعرف عنه شيئا ولا يريد أن يكون مسلما. تخبر ملفوظاته عن جهله بالدّين وبالصحراء، لا يفرّق بين غزال وعشبة في السراب، تماطل كثيرا في حفر النبع، لأنّه مثل موري كان يبحث عن الكنوز.

---

[1]– نداء الوقواق، ص 158.

[2]– المصدر نفسه، ص 128.

[3]– المصدر نفسه، ص 130.

2-2-5- خطاب السلطة: آخر الأصوات التي يصل صداها إلى الصحراء هو صوت السلطة. صوت كلامه موارب وملتو في الحديث وجها لوجه، صريح مع ذاته في السّر. هكذا يسأل الوالي غوما:« أرجو أن تكون محادثاتك مع المسؤولين في الولاية قد أثمرت، أقصد إلى أي حدّ كانوا إيجابيين في تلبية مطالبكم؟.»[1] وحين أجاب الشيخ غوما أنّه لم يجن سوى الوعود برغم تواضع مطالبه، ضحك رئيس المجلس التنفيذي وابتسم الوالي بمرح. وحين شكا له ناظر الزراعة الذي استبعد إمكانية الشروع في مشروع حفر النبع ما كان منه إلاّ أن استلقى في كرسيه إلى الوراء وضحك طويلا واستمرّ يضحك حتى ودّعه عند الباب، فلم يعرف غوما معنى تصرّفه هذا: هل هذا من قبيل الاستحسان أم من باب الاستنكار؟ غرق الحاضرون في الضحك، حتّى الوالي ضحك، مشاكل الرعية عند السلطة مدعاة للضّحك، هذا هو موقفها، وهذا هو خطابها. حتّى عندما فاض النبع وغرقت أدار، وطار الخبر، ووصل إلى عاصمة الولاية وقد« كان الوالي يعقد اجتماعه الأسبوعي، فالتفت إلى رئيس المجلس التنفيذي وتساءل: تقول أدرار، أليست هذه الواحة التي اتخذها غوما مقرا له؟... قمنا بواجبنا على كلّ حال، لم نقصّر في شيء.»[2]، وحين وصل الخبر إلى رئيس الحكومة « ألقى بالجريدة الانجليزية وخاطب سكرتيرته الحسناء: مطالب أهالي الواحات في السنوات الأخيرة لا أوّل لها ولا آخر، الحمد لله الذي خلّصنا من وجع الرأس وأغرق إحداهن، اللّي يموت من الشياطين يخفّف على الملائكة! هيء، هئ، هئ .» [3] وحين بلغ الخبر إلى الملك قال مخاطبا رئيس الديوان الملكي: « الواحات عبء كبير على المملكة، اللورد كينجستون أخبرني بعد الاستقلال أنّ الصحراء الكبرى منطقة مهدّدة بالزلزال واندلاع البراكين فقلت له:" من فمك إلى باب السماء، ربّنا يسمع منك ويخلّصني، أنا لا أريد من ليبيا غير شريطها الساحلي".هه. هه. هه... وأضاف وهو يقاوم نوبة السّعال:

---

[1]- نداء الوقواق، ص 133.

[2]- أخبار الطوفان الثاني، ص 25.

[3]- المصدر نفسه، ص 144.

– الله نفسه ضدّ الصحراء، حرمها حتى من النفط وأتى به إلى الساحل، هل هناك أمل في أن يغمر الطوفان كلّ الواحات في الدواخل ويشفينا من الصداع؟.» [1] إنّه خطاب مرعب، تفوح منه رائحة الأنانية والخيانة، صوت قد لا يتوافقّ إلاّ مع خطاب المستعمر، هل هما سيّان لأنّهما ليستا سلطتين شعبيتين؟

2-3- صراع الأصوات: يتجسّد صراع الأصوات الاجتماعية في "الخسوف" من خلال مجتمع الرواية وطبيعة العلاقات التي تقوم بين أفراده (أو جماعاته اللّغوية والمهنية) واستقلال كلّ جماعة بوجهة نظر خاصة. إنّ مجتمع الخسوف كما كشفنا ذلك سابقا، تركيبة غير متجانسة شأنها في ذلك شأن الرواية بوصفها شكلا هجينا، تشكيلة من البشر لا يجمع بينهم رابط مهني أو ديني أو عرقي(باستثناء أفراد القبيلة)، وهذا ما جعل "الخسوف" حافلة باللاتجانس بين أصواتها التي كانت دائما متباينة وتعبّر عن وجهات نظر متضادّة، فقد بنى الروائي نصّه على أرضية اجتماعية مغايرة للمألوف الروائي العربي، القائم على التجانس الاجتماعي والبنائي أو التركيبي، ما خلق أصواتا مختلفة المصادر الفكرية والرؤى الاجتماعية نحو قضايا مجتمع الصحراء وأحداثه. أصوات على قدر من الحرية والاستقلالية تقرّ بالوعي الغيري، تعارضه لكنّها لا تمنعه من الظهور، ممّا أعطى قوّة حقيقية للصوت الاجتماعي ووجهة نظره، الأمر الذي أنتج تعدّدًا في الرؤى.

هكذا تتعارض الأصوات حول كلّ التيمات التي شكّلت إطار الصراع، بدءا بالموقف من زواج "آيس" من "باتا"، حيث يعترض الشيخ غوما على هذه الزيجة ويرى أنّ "باتا" قد عزمت على الزواج بالأطفال بعد أن ملّت من تحطيم الرجال ودفنهم في القبور، لم يتوقّع أن تصل بها الوحشية إلى هذا الحدّ، لكنّها ردّت:« المفاهيم تختلف وأنت لم تتغيّر، ما تراه أنت وحشية أراه أنا حنانا.» [2] صورة نموذجية عن الوعي المفارق الذي تحفل به الرواية على غرار هذا المثال « بدأ سعادي بك سلسلة من الإجراءات التنكيلية بالأهالي وفرض عليهم ضرائب قاسية وإتاوات مجحفة.. اعتبرها البعض جزية كان أحرى لسعادي بك أن يفرضها على الروم لأنّها لا تجوز

[1]– أخبار الطوفان الثاني، ص 144.

[2]– البئر، ص 206.

على معشر المسلمين، وصل هذا الهمس إلى آذان سعادي بك على الفور فاعتبره تحدّيا لسلطته ورأى فيه بوادر للتمرّد.»[1] هكذا ترى الرعية في سلوك الحاكم عملا لا يتطابق مع ما تقوله الشريعة، بينما يرى هو فيما تراه الرعية تحدّيا وتمرّدًا، الكلمة هنا حلبة لصراع أصوات، أفكار لا يعوزها التناقض.

أمّا صراع "الحاج البكاي" و"الشيخ المراكشي" حول مسألة استظهار جثة مهمدو[2] فيمثّل نموذج الصراع الداخلي في الصوت الواحد على اعتبار أنّهما يصدران من خلفية واحدة، لكنّ أنانية الذات تشطره إلى ما يحقّق غرضها من الصراع حول الموضوع: المذهبية في الخلفية الواحدة مصيبة أخرى في المجتمع المتعدّد، تجزيء المجزّأ وتفكيك المفكّك تزيد من حدّة الصراع الإيديولوجي، فتنسى الأهداف الحقيقية للصراع كما في حوار "مهمدو" والشيخ "غوما" حول مسألة استظهار الموتى:

« – هل تريد أن تقول إنّك..أنت الذي اقترف تلك الجريمة البشعة؟

– ولماذا تسمي ذلك جريمة؟

– وماذا يمكن أن أسمي التنكيل بالجثث ونبش قبور الموتى؟

– هذه خرافات.

– كيف تسمّي التمثيل بالموتى وإهانة المقدّسات خرافات؟

– أنا أعني ما أقول، الشاة لا يهمّها سلخها بعد ذبحها.

– الشاة لا يهمّها سلخها بعد ذبحها! الإنسان كائن مقدّس وتشبيهه بالشاة تجديف في حقّ الخالق.

– إذا غادرتهما الروح فكلاهما جثة، والجثة نجاسة في عرف الله، هكذا يؤكّد القرآن.

– لست فقيها في الدين ولكنّني أعرف شيئا واحدا، حرمة الميت وقداسة الموت تمنعنا من العبث بجثمانه، وما فعلته تنكيل بجثة طفل..» [3]

---

[1]– الواحة، ص 78.

[2]– ينظر، المصدر نفسه، ص 128–129.

[3]– المصدر نفسه، ص 183.

محاكمة "مهمدو" بجرم هبوب العاصفة وغزو العقارب للواحة صورة أخرى من صور تعدّد أشكال الوعي وصراع الأصوات، وهي تكشف ثلاثة أوعاء مختلفة على الأقل:

« قال الجاروف: مسؤوليته في ذلك أكيدة يا جماعة. يستطيع السّحر أن ينقلب على السّاحر كما يحدث دائما في الواقع، لكن أن يتعمّد السّاحر أن يقلب السّحر علينا وعلى كلّ الواحة وينجو هو فهذا ما يستوجب العقاب.

قال الزبرجداني: يجب التحقّق أوّلا من قيامه بالفعل الأوّل، هل قام باستدعاء العاصفة؟ هنا همهم أكثر من صوت:" نعم، نعم هذا مؤكّد."

واصل الزبرجداني: هل للعاصفة علاقة بالعقارب؟

هتف أكثر من صوت:

– علاقة مباشرة، طبعا، طبعا.

زمجر الجاروف:

– لماذا نذهب بعيدا يا سي القاضي؟ لقد اعترف بنفسه أنّه أخطأ في الخلطة السحرية أو في الترتيب أو في شيء من هذا القبيل.. ظلّ يبكي ويشتكي ويطلب المغفرة من المارّة طوال الأيام الماضية.. ثمّ التفت إلى الوجهاء عل يمينه وسألهم:

– أليس صحيحا ما أقول يا جماعة؟

فأجابوه وهم يهزّون رؤوسهم: صحيح صحيح، أكّد ذلك أكثر من شاهد.

واصل الجاروف قراءة صحيفة الاتّهام:

– ماذا تريدون أكثر من هذا؟ هل هناك دليل يفوق الاعتراف؟

اعترض أحد الحاضرين: ربما فقد قواه العقلية، الاعتراف لا تكون له قيمة قضائية إلاّ إذا ثبت أنّ المجرم يتمتّع بكامل قواه العقلية.

تولّى الجاروف استنطاقه:

– هل تريد أن تقول إن مهمدو يهذي؟

– نعم ربّما يهذي، لا شكّ أنّه كان يهذي.

قال الجاروف:

– هل يعقل أنّه كان يهذي طوال الأيام الماضية؟ لقد اعترف بنفسه أكثر من مرّة، أياما متتالية لمجموعة من الناس. يستطيع أن يهذي في اليوم الأوّل ويستطيع أن يهذي في اليوم التالي ولكن ليس في كلّ الأيام، مهمدو هو البلوى، وعلينا أن نتّخذ قرارا بشأنه.

قال غوما في نفسه:" أنا أعرف ماذا يريد هذا الخبيث، لم يأت اليوم للتّعاطف ولكن لجسّ النبض، هو يعلم خصومتي مع العجوز ويريد أن ينتهز الفرصة ليدقّ الإسفين بيننا من ناحية ويؤلب أهل الواحة للتخلّص من مهمدو من ناحية أخرى، إنّه لا يطيق مهمدو بسبب ماضيه المجيد ويسعى لإبعاده من الواحة" في النهاية.. وجّه كلامه إلى الجاروف مباشرة:

– حتّى أطفالكم يضحكون عليكم لو سمعوا جدلكم هذا، تحدّثنا يا شيخ عبد الجليل عن ظواهر الطبيعة كأنّنا ضيوف نزلوا من القمر اليوم، قل لي بالله: متى كان السحرة أو العرافون سببا في بلاوي الطبيعة؟ عشنا طول عمرنا في الصحراء ونعرف أنّ موجات الحرّ لا علاقة لهجومها بالسحرة، وهي تؤدي إلى حرائق كما تستدعي الأمطار الغزيرة، وإذا لم تعقبها الأمطار الغزيرة أعقبتها العواصف المجنونة وقد يأتي الضيفان معًا ويجيئان بمفاجآت يصعب التنبؤ بها، ومن ضمن هذه المفاجآت هذه السلّة العجيبة من العقارب السوداء،فلماذا تريدون أن تبحثوا عن السّر في المغارة والأمر كلّه أبسط من البساطة.» [1]

تجمع هذه المحاكمة أوعاء تتصارع وخطابات متضادّة حول موضوعة واحدة، يحتكم كلّ صوت إلى خلفية بعينها ويتجسّد وعيه في ملفوظات مغايرة: الجاروف والزبرجداني يشكلّان وعيا مشتركا بضرورة معاقبة "مهمدو"، "أحد الحاضرين" الذي لم يكن موافقا على أنّ "مهمدو" مذنب ولكن لا دليل لديه غير تقدّم مهمدو في السن حتى صار يهذي. الشيخ غوما الذي يعرف الخلفيات التي يصدر عنها الجاروف، وهو يشكّل وعيا مفارقا، لا يقبل مقدّمات المحاكمة ونتائجها، وقد انتصر في النهاية رأيه.

[1]– الواحة، ص 233–234.

ومن الكلمات التي شكّلت حلبة صراع صوتي بين الشيخ غوما و"الوالي" كلمة "جهاد" التي ينكشف مدلولها عند الوالي بالشكل الذي يجعلها تنسحب على كلّ من رفع السلاح في وجه الاستعمار وشارك في حرب التحرير« وسرد عددا من القصص البطولية المختلفة، فاستفزّ ذلك الشيخ غوما ودفعهّ إلى التعليق:

– أنا أعتبر أنّ المجاهد الحقيقي هو ذلك الذي يرقد بسلام تحت أحجار المقابر، أمّا الذين كتبت لهم الحياة –أمثالنا يا سيادة الوالي– فمن المخجل أن ندّعي البطولة لمجرد أنّنا أحياء نرزق، ولو سمع رفاقنا الذين استشهدوا لغطنا ونحن نتشدّق بالجهاد ونتاجر بواجب حماية الأرض لقاموا من فورهم وبصقوا في وجوهنا، لا شكّ أنّهم يتململون الآن في قبورهم وهم يسمعوننا نثرثر آناء اللّيل وأطراف النهار ولا نملّ من سرد مآثرنا المزعومة، ونحن نحتسي الشاي الأخضر أو نحشو بطوننا بلحم الخراف لمجرّد أنّ الحظّ حالفنا وأطلقنا رصاصة طائشة في معركة يتيمة.» [1]

هكذا يكشف ملفوظ غوما وعيا مفارقا حول معنى" الجهاد". إنّه يخالف المعنى الذي يعطيه الوالي للكلمة، ولربما خالف حتى المعنى الذي يعطيه معظم الناس لهذه الكلمة، ومن يجرؤ في الواقع أن يخالف الوالي؟ المجتمع الروائي المتعدّد يسمح للشخصيات بذلك وإن كان الواقع عكس ذلك، أو أنّ الرواية ليست إلاّ تسجيلا للواقع، فلو لم يحدث ذلك في الواقع فعلا ما حدث على صعيد التخيل.

مفهوم كلمة "صحراء" هو الآخر شكّل حلبة صراع صوتي بين "الشيخ غوما" والجنرال "بالبو"، قال بالبو:

« – بدو بلهاء! تدفعون بأنفسكم للتهلكة وتتوهّمون أنّكم تؤدّون الواجب، الواجب في الدفاع عن ماذا؟ عن صحراء عارية لا أوّل لها ولا آخر، هئ ،هئ، هئ ...

– الصحراء هي الحرية!

– هئ. هئ. هئ.. الصحراء هي الحرية!

[1]– أخبار الطوفان الثاني، ص 27.

– لا نستطيع أن نحتمل الحياة بدون صحراء!

– هئ. هئ. هئ. قالوا لي أنّك شجاع لكن لم يقولوا لي أنّك حكيم أيضا! يالكم من مكابرين بلهاء!

– ...

– لدي اقتراح: لماذا لا تتركوا لنا الشريط الساحلي وتذهبوا لتمارسوا الحرية في الصحراء؟.» [1]

تكشف ملفوظات الشيخ غوما حول الصحراء، وعيا مفارقا، صوتا مختلفا، مفهوما مختلفا للصحراء عن ذلك الذي يعرفه "بالبو" ويعرفه معظم الناس عن الصحراء بأنّها خلاء واسع بلا أطراف، حيث تتجسّد في وعي غوما رديفا للحرية بخلاف ما تتجسّد في بعض الأوعاء بأنّها رديف للضياع والتيه والموت.

حوار الشيخ غوما والحكمدار نموذج آخر للوعي المفارق يكشف عن ازدواجية في الموقف من أشياء كثيرة:

«– الخلاصة أنّ بإمكان الرجال دائما أن يصلوا إلى اتفاق إذا احتكموا إلى العقل، أنت تتقدّم خطوتين وأنا أستقبلك بخطوتين فنلتقي في منتصف الطريق.

– ولكن يبقى الأبيض أبيضَ والأسود أسودَ، الحقيقة لا تقبل التجزئة...

– أصبح أخي ضحية لغبائه وتطرّفه.

– ليس التطرّف في سبيل الحق غباء!

– ولكنّه أكلها وانتهى دون أن يستطيع أن يغيّر من الأمر شيئا!

– ولو... هذا ما يعطي لأمثاله القداسة التي نسمّيها شهادة.

– لقد أخفق، انتهى إلى الباطل، ولا معنى لشيء ينتهي إلى الباطل.

– كلّنا ننتهي إلى الباطل شئنا أم أبينا والدفاع عن موقفنا هو الذي يمنح الباطل طعما.

[1]– أخبار الطوفان الثاني، ص 91–92. هنا خطأ وصوابه: لماذا لا تتركون لنا الشريط الساحلي وتذهبون لتمارسوا الحرية ..

– بسبب موقفه عانيت أيضا، بحثوا عني بهدف اعتقالي فهربت إلى مصر، تعرّفت هناك بالمرحوم الوالي فشفع لي عند صاحب الجلالة، الوالي صاحب فضل عليّ رحمه الله، طاردوني برغم أنّي لم أجاهر بمعارضة ولم أدل بما يمكن أن يشتم منه العداء .

– في زماننا يكفي أن تكون شريفا لكي تشار لك أصابع الاتهام. الشرف وحده تهمة.

– وبرغم ذلك ساهم تدخّل الوالي في تليين قلب الملك فغفر لي.

–غفر لك ذنبا لم ترتكبه.

– إنّ الملوك معذورون دائما، لأنّهم يسمعون بآذان غيرهم ويرون بعيون غيرهم ويحكمون بآراء غيرهم. الحاشية هي التي تحكم نيابة عنهم.

– هذا تبرير واضح للظّلم.

– هذه مرونة، المحافظ أمر بإطلاق سراح آيس ولا يريد منك سوى أن تصمت عن الباقي وتدعه يواجه المتمرّدين بالشدّة.

– هل هذه رشوة؟

– هذه مرونة.

– الحقيقة لا تقبل المناصفة، لقد اتفقنا.

– اتفقنا على أن نلتقي في منتصف الطريق، في السياسة يسمّون ذلك "الحل الوسط".

– لا وسط في الحق، عليه أن يطلق سراح الأبرياء.

– ربّنا يهديك.

– ربّنا يهدي الجميع، ربّنا يهدي من خلق.» [1]

يكشف هذا الحوار في طوله عن تضادّ وعيوي حول مجموعة كبيرة من الكلمات–الأفكار بداية بمفهوم التفاهم ومرورا بمفاهيم التطرّف والباطل والرحمة والمغفرة والمرونة والحقيقة ووصولا إلى مفهوم الحلّ الوسط. حيث لا يلتقي المتحاوران حول أيّة نقطة مشتركة، ولا غرابة في الأمر مادام الحكمدار مكلّفا بنقل خطاب المحافظ ومساومة الشيخ في الصمت مقابل

[1]– أخبار الطوفان الثاني، ص 79–80–81.

إطلاق صراح حفيده. وهكذا يخلق تمايز الأصوات الاجتماعية طابع اللاتجانس في بنية الرواية و يسهم بشكل مباشر في ظهور مسوّغات الصراع الإيديولوجي ومن ثمّ في إيجاد رؤى مختلفة ليس بين الشخصيات فقط بل حتىّ بين السارد وشخوصه، ذلك أنّ الأصوات قد انتزعت مهمّة التعبير عن ذاتها منذ أن أوجد الروائي أصواتا على هذا النحو المتضاد.

إنّ ما يجمع التكوينات الفنية من نسيج اجتماعي يتولّد أثناء السرد وليس قبله، وهذه الميزة يعود الفضل في وجودها إلى الرواية وليس إلى الواقع، إذ بإمكان الروائي أن يصل إلى الحالة الاجتماعية نفسها فيما لو أخذ تركيبات اجتماعية أخرى من ساكنة الصحراء وليس فقط هذه النماذج التي عرضتها" الخسوف" باعتبار أنّ القيمة الأساسية هي الفعل الذي ينشأ خلال السرد، فالفعل هو الذي يفرض الشخصية وهويتها وطبيعة صوتها.

2-4- الرؤى: سنشتغل في هذا المبحث على مسألتين أساسيتين هما: من يتكلّم ومن يرى ودرجة هيمنة نوع "الرؤية مع" التي تحدّد نوع الرواية إن كانت حوارية أو ذاتية.

إنّ الرؤية هي بالأحرى الطريقة التي يستخدمها السارد لتنويع قراءة الرواية في مجموع نصّها أو في أحد أجزائها، ذلك أنّ الرؤية ليست ثابتة، إنّها تتغيّر بدرجة حضور المتكلّم في مسرح الأحداث أو غيابه عنه ونقل الأخبار من زاوية نظر أحد المشاركين في الحدث أو الشاهدين عليه. وقد عرفت انعطافات كثيرة استقرّت في إحداها على أنّها موقف يتّخذه الروائي من موضوع روايته، ولعلّ آخر ما وصلت إليه حركة تطوّر مفهومها هي أنّها تعبير عن "الحالة الوجدانية" التي يروم السرد بثّها في القارئ فيما يفهم من قول "تودوروف":« فلكي يكون العمل ناجحا و"جميلا" يجب على السارد أن لا يغيّر وجهة النظر طوال الحكاية، وإذا وجد تغيير ما، فيجب أن تبرّره مقتضيات الحبكة وبنية العمل برمته.»[1] ومن بين تلك المقتضيات، الصنف الروائي الذي ينتمي إليه العمل، فإذا كان نوع الرؤية من خلف يخبر عن سارد محايد، ويخبر نوع الرؤية من الداخل عن سارد عليم، فإنّ نوع "الرؤية مع" إذا كثر استخدامه يخبر عن صنف روائي محدّد هو الصنف الحواري أو المتعدّد الأصوات واللّغات.

1- تزفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكوى المبخوت ورجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال، المغرب 1990، ص80.

وهكذا فإنّ السارد والشخصية هما محورا الرؤية وأنّ هناك تميزا واضحا بين الرؤية والصوت « فبينما الرؤية بالعين والنفس اللّتان تخبران عن العالم التخيلي، فإنّ الصوت هو الصياغة على المستوى التعبيري اللّغوي، فقد يرى الراوي بعين الشخصية ولكن يقوم بعملية القصّ، ونقل المادة القصصية فينشأ القصّ الذاتي.» [1]

يقوم سارد "الخسوف" بوظيفته الأساسية "السرد" محتفظا بموقعه خارج عالم الحكاية ممّا يعني أنّه لا يعرف أكثر من شخصياته ولا يقول شيئا لا تعرفه الشخصية التي يتحدّث عنها أو ينقل كلامها. وبما أنّه غير مجانس لعالم القصّ فقد تمكّن من سرد سيرة قبيلة وأجيال أفرز مواقف مختلفة ورؤى متعارضة، لكنّه كثيرا ما يتوارى خلف وظيفة السرد ويقترب من موقع المؤلف، فهو يقوم بمهمّات كثيرة أخرى على غرار الوصف والتحليل والتعليق ونقد أفكار الشخصيات. إنّه سارد متساوق مع طبيعة السارد في الرواية المتعددة الأصوات.

يبدأ السرد بعد ليلة من بداية الأحداث الراهنة: « البارحة مات آمستان، وجد منتحرا في بيته.» [2] لكنّ ضرورة التواصل مع القارئ تتطلّب جزءا كاملا من الرواية هو "البئر" للاسترجاعات التي تتوخّى التعرّف على الخلفيات والشخوص والأحداث التي أنتجت هذا الوضع. وهكذا فإنّ معظم السرد قد ارتكز على اللّعب بكرونولوجيا الأحداث، وهي رؤية في سرد ما وقع تعود على السارد، وهذا يعني أنّ مصدري الرؤية هما: السرد الذي يقوم به السارد ويحمل رؤيته أو رؤية شخوصه، والتلفّظ الذي تقوم به الشخصيات ويحمل رؤيتها، ممّا يفيد بتعدّد الرؤى بتعدّد الشخصيات نفسها، خصوصا في رواية متعدّدة الأصوات، حيث أنّ الشخصية بالنسبة للمؤلف« ليست "هو" ولا "أنا" بل "أنت الكاملة القيمة، أي "أنا" الغيرية الأخرى الكاملة الحقوق "أنت" هنا.» [3] وهذا يضفي على الخطاب جمالية شديدة التميّز شرط حصولها أنّ ما تنهى عنه أوّلًا هو لا تساوي صوت المتلفّظ وصوت ذات الملفوظ. لذلك يمكن القول، إذا ما استثنينا ترتيب الأحداث، إنّ الأحداث تصلنا برؤية الشخصيات ولكن بصوت

---

[1]– سيزا قاسم، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1984، ص133.

[2]– البئر، ص 9.

1- ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، مرجع سابق، ص 79.

السارد في معظم الحالات، فضمير الغائب الذي يستخدمه يشير إلى لغته ومنظور الشخصية: « أعياه الركض خلف الفتيات والمطلّقات من نساء القبائل المجاورة، فجأة شعر بالوحدة والفراغ فاعتزل الناس وانطوى على نفسه في الصحراء أكثر من عام صائما عن الطعام والماء والكلام.» [1]،« أيقن أنّه امتلك أوّل أسرار الحياة في الصحراء، واطمأنّ على مصيره مزمعا أن يقوم برحلة طويلة إلى وادي النيل لزيارة أحد العلماء الذين ذاع صيتهم في السنوات الأخيرة وسمع عنه كثيرا أثناء وجوده في الواحة، ولكنّه أرجأ تنفيذ هذه الرحلة إلى حين يطمئن على الفتى نهائيا.» [2]

إنّنا نسمع هنا صوت السارد، لكنّنا نرى الأمور كما رآها الشيخ "غوما"، وهذه الطريقة في عرض الرؤية تستغرق معظم الرواية وتندّ عنها في حالتين: حالة المعلومات التي يجهلها غوما وحتى السارد، المتعلّقة بالأخبار التي يكون مصدرها المخطوطات، والحالة الثانية هي الخطابات المباشرة التي ينقلها السارد عن الشخصيات، مع ذلك فإنّ خصوصية السرد البانورامي وطبيعة الرؤية الخارجية يفرضان على السارد أن يستعيد وظيفته في الربط بين السرد والوصف كمهمّة رئيسية، وتحديد المقاصد في الكلام الغيري والتعليق عليه، هكذا نتعرّف على الشيخ غوما "الشاب" بصوت السارد ورؤيته:« عاد إلى القبيلة فاستقبله وفد منها في الواحات كما أرسل له الشيخ عبد النبي برسول يحمل خطابا يحيّيه فيه ويهنّئه على سلامة العودة ويعزّيه في ابنه الوحيد، وعندما وصل بيوت القبيلة كان المهرجان الاستعراضي الذي أقاموه ابتهاجا بعودته في أوجّه.»[3] ويعلّق:« مزاجه اليوم على أحسن ما يرام، فانعكس ذلك على الحاضرين فسمحوا لأنفسهم بتبادل النّكات وترديد بعض الفكهة.»[4]، « هجم الخريف مبكرا ذلك العام وتقلّب مزاج الطبيعة في الصحراء.»[5]، « الحرية هي أن تتعرّى ممّا يراه الناس فيك أخلاقيا

---

[1]– البئر، ص 36.

[2]– المصدر نفسه، ص 38.

[3]– المصدر نفسه، ص 40.

[4]– المصدر نفسه، ص 58.

[5]– المصدر نفسه، ص 135.

الحرية هي أن تتجرّد من تلك الأشياء التي لا يرى فيها الناس أنفسهم.» [1] ثمّ يقدّر أمرا مخفيا:« ربما لأنّ عقله في تلك اللّحظة لم يوح له بخطورة اختفاء الجمل المحمّل بالماء والمؤن في رحلته التي مازالت طويلة، هذا إذا لم تزدها العاصفة طولا بعد أن رمت به في أعماق صحاري الرمال جنوبا»[2]،« ربما لهذا السبب ما يزال متشبّثا بالحياة داخل تلك الخيمة المنسوجة من وبر الجمال التي ينصبها بجوار كوخ الزنجية العجوز ويأوي إليها مرّة في القيلولة ليحتمي بها من جحيم الشمس ومرّة مع حلول اللّيل.»[3] ويلاحظ أو يستنتج:« الفقيه مبروك دبّار يتمتّع باحترام عدد غير قليل من الفلاحين ومرزوق على رأسهم، ويبدو أنّ أمود علم بذلك بطريقة ما فقرّر أن يلجأ إلى هذه الحيلة الخبيثة كي يسكت مرزوق ويضع حدًا للنقاش.»[4] « البيضة الثالثة متماسكة البياض من الخارج، رخوة المحار من الداخل.» [5] يسجّل حركات الشخوص وردود أفعالهم، يتبعهم كظلالهم:« أقبلت الزنجية العجوز بالمراهم والزيوت ومستحضرات الأعشاب، وضعتها أمام الشيخ ريثما ينتهي آهر من عملية فصل الملابس الملتصقة بجسد خليل المحروق.»[6]،« ولكن العجوز تراجعت خطوتين متردّدتين وتوقّفت وهي تراقب الجرح في يد الشيخ وقد انبثقت حبات الدم بعد أن أكلت النار الجلد وأطلّ اللّحم العاري.»[7]. إنّه أشبه بكاميرا متنقّلة تصوّر أدقّ التفاصيل وتسجّل تغيّر الملامح المصاحبة لتغيّر الانفعالات: « تفصّدت كتل رغوة على شفتيه فبدا كجمل هائج يلقي بقطع الزبد.» [8] « تهدّج صوته وهيّأ نفسه للبكاء.» [9]

---

[1]– البئر، ص 144.

[2]– المصدر نفسه، ص 158.

[3]– الواحة، ص 13.

[4]– المصدر نفسه ، ص 147.

[5]– المصدر نفسه، ص 149.

[6]– المصدر نفسه، ص 177.

[7]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[8]– المصدر نفسه، ص 258.

[9]– المصدر نفسه، ص 273.

وفي ملفوظات كثيرة يحدث التقاطع بين زمنين وخطابين: الماضي والمضارع، وخطاب السارد وخطاب الشخصية المنقول القادم من الذاكرة والحاضر عبر ملفوظ السارد ولكن بصيغة المضارع، فيأتي الملفوظ متضمّنا ازدواجية في مركز التوجيه: الأوّل يمثّل السارد والثاني يمثّل الخطاب المنقول بصوت السارد ولكنّهما يجتمعان في مادة واحدة:« ويحدث دائما عندما يصحو من النوم ويفتح عينيه فإنّ أوّل ما يرى في تلك اللّحظة الخاطفة شبح امرأة رشيقة كحفيف النسيم في أوراق الرتم! ولكنّها سرعان ما تختفي ويجد نفسه أمام خالته تدلق فوق رأسه إناء الماء البارد فينتفض كالعصفور وينهض واقفا على قدميه ويكتشف أنّه سقط من سماء الحلم على أرض الناس الموحشة!.» [1] إنّ الدال الذي ندركه هو صوت السارد والمدلول المدرك هو صوت مزدوج للسارد والشخصية. لكنّ الأحداث وقعت في الماضي، والسارد يستخدم المضارع، ما يجعلنا أمام تقاطع زمنين في ملفوظ واحد و رؤيتين في زمنين، ذلك أنّ ملفوظ السارد ينقل رؤية سابقة في ملفوظ بصيغة المضارع يتضمّن رؤيته هو، وهذا يعني أنّ السارد يتكلّم ويرى أحيانا ويتكلّم وينقل رؤى الشخصيات في أحيان أخرى، كما أنّه لا يتكلّم ولا يرى في أحيان أخرى كثيرة، وهذا معناه أنّ الرؤية لا تكتمل في كلامه هو بل تتعدّاه إلى كلام الشخصيات ورؤاها ممّا يعني أنّ الخطاب الروائي متعدّد الرؤى أو مزدوجها على أقلّ تقدير، ذلك أنّ موضوعه هو مقاصد السارد ونواياه وكلام الشخوص ورؤاها في الوقت ذاته.

وقد تمكّن سارد" الخسوف"، بسبب طبيعته، من نقل رؤى شخوصه حيثما وجدوا. يقول فيما يرى غوما في عين الكرمة: « أجبرته رائحة الماء الكريهة أن يتوقّف عن التجرّع فاستبدل الشرب برش الماء على أطرافه حتى أحسّ بالرطوبة، همّ بأن ينهض ليواصل طريقه عندما وقف بجواره الكلب وهو يلهث لهاثا متواصلا مادا لسانه الطويل، عيناه الوديعتان تعبّران عن الضيق، فعرف غوما أنّ الكلب يشكو من شدّة الحرّ.» [2] يبدو في هذا الملفوظ أنّ السارد هو الذي يتكلّم ويرى، ولكنّ الرؤية في الحقيقة للشيخ غوما، تدلّ على ذلك كلمات السارد :"أحسّ بالرطوبة"،"عرف أنّ الكلب يشكو" وهي تلفّظات تكشف صاحب الرؤية الحقيقي، ويمكن أن

[1]– البئر، ص 149.

[2]– الواحة، ص 149.

تكون الرؤية هنا مزدوجة. يقول فيما يرى "برجوج" في مقرّ الإقامة النهارية للشيخ غوما–تحت النخلة–:« شعر الضّيف بأنّ الشيخ يعاني من الضيق ويكتم أمرا فلاذ بالصمت واستنجد بآهر.» [1] إنها رؤية من الداخل، تستبطن الشعور، تمكّن من رصد لقاء "برجوج" بالشيخ "غوما" تأدية لواجب العزاء في "أمود" الذي يعتقد أنّه مات، موقع السارد في هذا الملفوظ مكان قريب يستطيع من خلاله مثل الشيخ برجوج أن يرى، لكنّه لا يرى فقط ما تراه الشخصية، بل يراها هي أيضا ويقول عنها "استنجد بآهر". ويقول بما هو رؤية خارجية:« انتعشت الحياة ودبّت الحركة في الوادي مع مجيء موري، جاء برفقة مجموعة من الطليان الملتحين، تفقّدوا سلسلة الواحات الهاجعة في قلب الوادي، طافوا العراء الملاصق للجبل الشرقي، تسلّقوا سفوح السلسلة ثمّ نزلوا، قطعوا الوادي إلى السلسلة الرملية، كانوا طوال ذلك الوقت يدوّنون الملاحظات في كرّاسات صغيرة، يمسحون العرق على جباههم. يشربون البوظة ويلقون بالعلب الجميلة على قارعة الطريق، تولى موري قيادة الفرقة الزائرة، يمشي أمامهم بنشاط لا يتناسب مع سنّه واكتناز جسمه والشّيب في شعره.» [2] وبنوع الرؤية نفسه يقول عن الحكمدار:« الحكمدار في منتصف العقد الخامس، مكتنز، متوسط القامة، يغزو الشّيب المبكر شعر رأسه وفوذيه بل ويتسلّل حتى إلى شنبه الخفيف.. ظلت ابتسامته الخجولة، المتردّدة، البلهاء مرسومة على شفتيه وهو يغدق على الشيخ بعبارات الترحيب.» [3]

ويقول بما هو"رؤية مع" وهو الصنف الأكثر شيوعًا في الرواية، ما يبوئها بحقّ مصاف الرواية المتعدّدة الأصوات: « لقد رآها بالفعل عندما أغمض عينيه لأوّل مرّة، ولا يدري متى نعس فتواصلت الحقيقة في الحلم كما يحدث في خرافات السحر، حدثت تفاصيل أخرى نسيها واختفت من ذاكرته بمجرّد أن أيقظته العجوز التي تصرّ دائما أنّ الشمس بلغت كبد السماء في حين يلفّ ظلام الفجر كلّ شيء، وتصرّ بحكم العادة أنّ توقظه بدلق الماء فوق رأسه.» [4]

---

[1]– أخبار الطوفان الثاني، ص 19.

[2]– نداء الوقواق، ص 125.

[3]– المصدر نفسه، ص 48–49.

[4]– البئر، ص 78–79.

يبدو أنّ السارد يعرف عن عادة العجوز في طريقة إيقاظ آيس، لكنّه لا يعرف أكثر مما يعرفه آيس، ذلك أنّه لا يرى إلاّ ما يراه آيس نفسه لذلك لا يقول لنا شيئا عن التفاصيل التي رآها آيس في الحلم، والسبب أنّ آيس نسيها بمجرّد أن استيقظ. الأمر نفسه في هذا الملفوظ حيث لا يعرف السارد إلاّ ما تعرفه الشخصية أو تريده:« هو يريد أن يتمتّع بجمالها، ويتسلّى بحديثها الحلو الشيّق، ويستمع إلى صوتها الذي يشبه صوت"أمزاد" التي تثير الشّجن وتشغل قلبه بالأحلام فيجد نفسه في عالم لم يره، ويرفرف كأنّه يطير في السماء مهاجرا إلى حياة سحرية يتوق إليها برغم أنّه لم يعشها.» [1] استبطان وعي غوما بملفوظ السارد دليل آخر على أنّه لا يعرف أكثر من شخوصه، بل إنّه يضع الأسئلة التي لا يجيبون عليها ولا يجيب عليها هو أيضا:« وها هي تجلس مكوّمة في ظلّ الكوخ مثل قطعة القماش الملقاة في حجرها، لقد تضاءلت وجرّدها الزمن من اللّحم والشحم... صغيرة في حجم طفل، وبالرغم من ذلك لم يسمع من شفتيها طوال السنين الماضية كلمة شكوى. تستيقظ في الفجر، تتوضّأ وتصلي وتوقد النار تحضّر الشاي والإفطار وتذهب لجلب الحطب، تشرف على إطعام المواشي والدواب وتحلب الحليب، وتقوم بمخضه واستخراج الزبد والجبن وتصنع اللّبن...أشرفت على تربية الأجيال كان آخرهم آيس. بعد هذا الحمل الثقيل الذي حملته على ظهرها الصبور طوال هذا الزمن جاء الآن ليعاركها ويقرّعها على إهمالها في تربية الشّقي آيس، فهل هذا عدل؟.» [2]

صحيح أنّ السارد هو من يتكلّم، لكنّه لا يرى إلاّ بالقدر الذي يراه الشيخ "غوما" حول العجوز الزنجية، معرفته بها متساوية، والسؤال: هل هذا عدل؟ يبدو مشتركا بين السارد وغوما لم يجب عليه أي منهما، لأنّ السارد يجهل إن كان الشيخ يرى في ذلك عدلا أو جورًا، « عرف أن ذلك إثم لن يغفره له أحد، لن يغفره غوما، ولا العجوز ولا آهر ولا أحد من أفراد القبيلة. إثم لابدّ أن يكفّر عنه بشيء كبير، بألم كبير، بل إنّه أحسّ بالرغبة في أن ينال هذا الألم في أسرع وقت ممكن. إنّه يريد أن ينتزع الألم الذي يملأ قلبه في تلك اللحظة، ألم لأنّه يسبّب الألم لـ

---

[1]– البئر، ص 81.

[2]– الواحة، ص 17.

"أبيه"، وألم لأنّه يسبب الألم لـ "خالته"، ألم لأنّه يسبب الألم للقبيلة كلّها.» [1] لا يبدو أنّ السارد جاهل بما تعرفه الشخصية أو تحسّه، إنّهما على القدر نفسه من معرفة شعور "آيس". والملفوظ ينقل كلمات السارد التي هي نفسها كلمات آيس لكنّه في الحالة الأولى يقولها بشكل مباشر، في حين يضعها في المرّة الثانية بين قوسين. إنّ القول: لن يغفره غوما ولا العجوز ولا آهر ولا أحد من أفراد القبيلة هو للسارد أكيد لكنّ هؤلاء الأشخاص المذكورين بأسمائهم يتكرّر ذكرهم مرّة أخرى ولكن بالصفة التي يطلقها عليهم آيس نفسه: يسبّب الألم لأبيه، يسبّب الألم لخالته يسبّب الألم للقبيلة (وليس أحدا من أفراد القبيلة كما في وعي السارد)، « فبالرغم من التزاماته إزاء القبيلة في موطنها الجديد وبرغم تركه لمهمدو أمانة في عنق الممرّض إلاّ أنّه أحسّ بالتقصير في حقّ العرّاف الذي لا يعاني الآن من العجز والوحدة فقط وإنّما أضيف إليهما بلاء جديد هو المرض.» [2]

وفي "أخبار الطوفان الثاني" أكثر من مثال على هذا النّوع من الرؤية الخالقة لصنف الرواية المتعدّدة الأصوات:« يئس من عودة النوم فنهض وجلس وهو يمسح حبّات الرمل العالقة بلثامه وثوبه، راقب قرص الشمس وهو ينحني نحو الغروب ويتوارى خلف قمّة نخلة عالية مطاردة ظلّ لعبة الشمس المفضّلة، ما إن يغفو ويداعب النعاس جفنيه حتّى تمدّ الشمس المشاكسة يدها وتنزع عنه غطاء الظلّ وتبدآ بوخزه بمهمازها الناري حتّى يهرب النوم ويستيقظ من غفوته اللّذيذة، يزحف وراء الظلّ ويحاول أن يقتنص النعاس من جديد ولكن هيهات!.»[3]

ينقل السارد في هذا الملفوظ رؤيته لوضع الشيخ غوما، ولكنّه لا ينقل في الحقيقة أكثر ممّا يشعر به غوما نفسه، حتى إنّنا لو استبدلنا ضمير الغائب بضمير المتكلّم لبدا لنا أنّ غوما هو الذي يتكلّم عن نفسه كما يرى حاله مع الشمس والظلّ. إنّها صورة عن تساوي المعرفة التي ينقلها السارد:« يتأمّل الأعجوبة، ويفكّر في المعجزة التي تجعل النخلتان، المتقاطعتان تنحنيان في جلال، باكيتان، مسدلتا الأعراف، لتمنعا جذع الأمّ المقدّسة من السقوط إلى الأرض وتحيطا

---

[1]– الواحة، ص 21.

[2]– المصدر نفسه، ص 265.

[3]– أخبار الطوفان الثاني، ص 11.

نهاية الساق عند الرأس المقطوع المجرّد من الجريد في محاولة مستميتة لإيقافه على قدميه وبعث الحياة فيه من جديد.» [1] وهكذا ينجح السارد في نقل رؤى الآخرين في ملفوظاته بما يطابق معرفته هو لما ترى الشخصية، ليس سيّدًا عليها يعرف كلّ دواخلها فيستخدم نوع الرؤية من الداخل فقط، ولا جاهلا بما تعرفه فينقل رؤاها عبر نوع الرؤية من الخلف. إنّه ينقل بكلّ أنواع الرؤية، لكنّه يكثر من نوع " الرؤية مع" على غرار ما في هذا الملفوظ أيضا:« قدّم لي مهمدو هدية نفيسة قبل غرق أدرار بقليل، كان يضحك ولا يتوقّف عن المزاح، قال إنّ على المرء أن يستقبل قدره ضاحكا، استطعت أن أقنعه بترك المغارة في البداية، لكنّه ما لبث أن سخر من نفسه وعاد على عقبيه يتأبّط جمجمته التي ورثها عن معلّمه الشنقيطي.» [2] الكلام الذي يقوله "غوما" هنا وينقل رؤيته يعرفه السارد أيضا، لأنّه وقع في شكل استذكار لحدث سابق وحوار سابق نقله السارد لحظة حدوثه، وها هو يعيد إدراجه ضمن حوار "آهر" و"غوما".

والحقيقة أنّ السارد محايد وموضوعي في نقل الأحداث ورؤى الشخصيات، بل إنّه موضوعي حتّى في رؤيته، إنّه سارد لا يدّعي ولا يجزم بصحّة ما يرى، وينقل للقارئ جهله بأحداث كثيرة وأخبار يعرفها قبله كثيرون، فهو لا يعرف مثلا إذا كان غوما قد استنطق مهمدو فعلا عن حياته الماضية:« لأنّ لا أحد من أهل الواحة يعرف طبيعة علاقتهما التي توصف في أوساط الأهالي كثيرا بأنّها علاقة غامضة ويقال إنّ هذه العلاقة قد توطّدت في تلك الأثناء التي كان فيها غوما مولعا بالتصوّف وجاء إلى الواحة طلبا للحكمة.» [3] ولا يعرف إذا كان مهمدو قد قال ذلك فعلا للشيخ غوما: «"ابحث عن الحقيقة هنا وليس في مصر أو طرابلس"، ولا أحد يعرف ما إذا قال مهمدو ذلك فعلا أم أنّ الأمر لا يعدو أن يكون مبالغات الرّواة. والمرء لا بدّ أن يجد لهم العذر طالما لا يجدون عملا سوى الجلوس في ظلال الجدران يطردون أسراب الذباب عن وجوههم بمراوح النخيل ويفترسهم الفراغ، ولكن ليس أمامنا إلاّ أن نردّد معهم أقاويلهم

---

[1]– أخبار الطوفان الثاني، ص 15–16.

[2]– نداء الوقواق، ص 22.

[3]– الواحة، ص 86.

طالما ليس لدينا وثائق أخرى تفيدنا في معرفة تاريخ المغارة.» [1] وهو لم ير الشيخ الجاروف حين سكر وغرق في بوله أو في قيئه، فينقل الخبر بأكثر من قول:« لم يعد غريبا أن يراه أهل الواحة ملقى تحت شجرة النخيل في الغابة فاقد الوعي وقد أغرق نفسه في بركة من القيء وفي قول آخر من البول!.»[2] ولا يعرف أيضا ماذا قال مهمدو بالضبط عندما نجحت خلطته السحرية، فينقل كلامه ويستدرك بين قوسين:« فجأة ظهر الاهتمام على وجهه وبرقت عيناه بوميض من اكتشف كنزا وصاح: "يا ربي! هل تخطيّت أجلي وأضفت إلى عمري ثلاثة أيام (وفي قول آخر ثلاثة أسابيع)؟ هل يعقل أن تكون المعجزة قد تحقّقت".» [3] ويتساءل عن سرّ تخلّي الشاعرات عن مدح "غوما" وهو يستبطن وعيه: « أين الشاعرات اللاتي دبّجن الملاحم عن حياته وبطولاته فتناقلتها الصحراء الكبرى وردّدها الكبار والصغار من غدامس حتى تامنغست ومن مرزق حتى تمبكتو؟ أين الاهتمام بالشّعر والتلهّف على آخر ما جاد به الشعراء والشاعرات؟ أين الحرارة في الصناعة والروح الملحمية في الصياغة؟ أم أنّ برود الشاعر في الانفعال قتل التلهّف لدى المتلقّي؟ أم السبب راجع إلى اختفاء البطولة من واقع القبيلة ففقد الفن أهم حوافزه وهو الحماس؟.»[4] وهو لا يجيب عن هذه الأسئلة، لسبب بسيط هو أنّه لا يعرف لأنّ الوعي الذي يستبطنه لا يعرف.

3- الكرونوتوب: يعني الكرونوتوب بكلمة أخرى اتّحاد الزمان والمكان، كما يعني الزمكانية وتكمن أهميته في رأي باختين في قدرته على« تحديد الوحدة الفنية لعمل أدبي في علاقاته مع الواقع.» [5]، وهو يحدّد مجموعة من أنواع الكرونوتوب ليس بالضرورة أن تكون في عمل واحد كما أنّها ليست نهائية، إذ يمكن أن نعثر على تفريعات كثيرة لكلّ نوع، وتضمّ القائمة التي حلّلها

---

[1]- الواحة، ص 87-88.

[2]- المصدر نفسه، ص 101.

[3]- المصدر نفسه، ص 144.

[4]- المصدر نفسه، ص 191.

[5]- M. Bakhtine, Esthétique et Théorie du roman, Op. Cit. P 384.

ستة أنواع هي: كرونوتوب اللّقاء، الطريق، القصر، الصالون، المدينة، العتبة [1]، وسنرى بهذا الشأن إلى أنواعها في" الخسوف" وما إذا كانت تتطابق مع تلك التي رصدها باختين.

3-1- كرونوتوب البيوت: نستخدم هنا كلمة "بيوت" للإشارة إلى كلّ مأوى يلجأ إليه الإنسان للراحة أو الحماية، على غرار الكوخ والخيمة والمغارة، وهي كلّ أنواع " البيوت" في الرباعية. يرتبط كلّ فضاء من هذه الأفضية بشخصية معيّنة وبوظيفة بعينها بالنسبة للشّخصية، هكذا يهرب الأطفال إلى البيوت عند رؤية الشيخ غوما طلبا للأمن: « الشيخ غوما اقترب وطرد النساء أيضا، فتحرّكت الجموع وتفرّقت مغادرة المكان... أمّا الأطفال فكانوا أوّل من لجأ إلى البيوت هربا من الشيخ غوما.» [2] إنّ البيت بالنسبة إليهم فضاء مرتبط بحالة نفسية مرادفة للأمن والطمأنينة، فضاء يتجسّد فيه زمن السلم، بينما يجد آيس في بيت زهرة فضاء للبوح بخوالج النفس وتراه هي مقبرة الهموم:« تشرّع ذراعيها وتقول مرحّبة: "أهلا بالفارس النبيل. أراك مهموما. بيتي مقبرة الهموم. هذا المكان الوحيد في الواحة كلّها الذي يستطيع فيه الفرسان مثلك أن يدفنوا همومهم"، وتبدأ في اتخاذ التدابير لطرد سحابة الهموم.» [3] هكذا يكشف بيت "زهرة" عن زمن نفسي يعيشه "آيس" وعن وضع اجتماعي تحيا في كنفه "زهرة" رغم غياب البعد الوصفي لتأثيث البيت، الذي بإمكانه أن يعطي صورة أوضح عن تأثير الزمان في المكان.

أمّا "الكوخ"، وهو أحد أشكال البيت، فقد وظّف للإشارة إلى حالة الاستقرار الظرفي للقبيلة بعد الهجرة إلى الواحة، حيث اقتضت فترة الإقامة في الواحة أن يستبدل الأهالي الأكواخ بالخيم « مضت خمس سنوات منذ نزل الواحة بقبيلته، لكن الشعور بالاستقرار لم يعرف السبيل في نفسه حتى الآن... وربّما لهذا السبب ما يزال متشبّثا بالحياة داخل تلك الخيمة... كلّ أفراد القبيلة استبدلوا –مع الوقت– الأكواخ بالخيّم في مدد متفاوتة، منهم من بادر ومنهم من تمهّل لكنّ أكواخ الجريد كست السهل الذي يتوسّط الواحة في النهاية، وكان الشيخ آهر آخر من

[1] - M. Bakhtine, Esthétique et Théorie du roman, Op. Cit. P 385-390

[2] – البئر، ص 11.

[3] – الواحة، ص 161.

استبدل كوخ الجريد بخيمة الشعر في العام الماضي عندما يئس من العودة إلى الصحراء وأيقن أنّ حياة الواحة ستطول ولن تنتهي في الوقت القريب.» [1]

هكذا يحيل الكوخ في الوعي الصحراوي على زمن الاستقرار، الاستقرار في عرف الصحراوي مرادف للشرّ والخطيئة والعبودية، لذلك يرفض الشيخ "غوما" الاستقرار في صورة رفضه أن يبنى له كوخ، لا يشعر فيه بالراحة ويهجره النوم، هذه تجربة عاشها منذ زمن طويل « في الزمان القديم عندما لجأ إلى الواحات باحثا عن نفسه بين دفوف دراويش الصوفية كان هذا الأرق الوحشي يراوده كلّما نام بين الجدران تحت السقف، وكان كثيرا ما يزحف في قلب اللّيل هربا من الجدران والبيوت المسقوفة.» [2] وهو لا يريد أن يعيد تلك التجربة: الكوخ مرادف هنا لزمن قديم عاشه الشيخ على غير ما أراد، الكوخ تجربة قديمة قاسية، فضاء معاد، وكما ارتبط بتجربة قاسية في حياة الشيخ هاهو يرتبط بتجربة قاسية أخرى في حياة القبيلة، أصبحت الإبل« تهاجم كوخ صاحبها وتلتهم جريد السقف، بل وحتى السعف، وقد وقعت أكثر من حادثة عندما صحا صاحب البيت ووجد نفسه في كوخ مسقوف بالسماء ومحاط بهيكل من الأعواد العارية بعد أن التهمت الإبل السعف وأوراق النخيل..» [3] وتجربة أخرى أشدّ قسوة: هجوم العقارب على الأكواخ، وقد لاحظ الشيخ غوما بأنّ « الحشرة السامة وجدت في الأكواخ المناخ الملائم للتناسل والتكاثر، والانتصار على العدو مستحيل دون التضحية بالبيوت.» [4]

إنّ الكوخ ومقتنيات الدنيا التي يحويها ليست إلاّ تشكيلا لصورة العبودية التي يحيا في كنفها الإنسان الصحراوي، المشبع في الأصل بالفكر والسلوك الصوفيين، لذلك يقول غوما: « إذا أردنا النجاة من العقارب... فعلينا أن نتطّهر ونرتدي لباس الإحرام.. علينا أن ننتصر على أنفسنا ونحتقر مقتنيات الدنيا وندع آثامنا مدفونة بين ثنايا الأكياس والخرج ونوليها ظهورنا

---

[1]- الواحة، ص 13.

[2]- المصدر نفسه، ص13.

[3]- المصدر نفسه، ص 39.

[4]- المصدر نفسه، ص 247.

كما تعوّدنا أن نفعل في مواسم السيول. اعتبروا أنّ سيلا عارمًا جرفها وسترون النتيجة.» [1] هكذا يوحي الكوخ بزمن جديد، زمن الارتهان إلى الأشياء والمقتنيات، بينما مازال في الإنسان الصحراوي إيمان بأنّ الطهارة تستدعي الزهد في متاع الدنيا. فالبيت هنا لا يضمّ الأشياء والمتاع فقط، إنّه يضمّ أيضا إنسانا من زمن آخر، إنسانا زاهدا ومتصوّفا.

يتجلّى الزمن في الكوخ، يلتصق به: « فهو يعني الملازمة في المكان، وطول الإقامة فيه يقتضي بدوره وجود الأشياء والمقتنيات ليقود في نهاية الأمر إلى عبودية الإنسان لهذه الأشياء واستلابها له.» [2] لذلك قال الزبرجداني: إنّ هذه مساوئ الاستقرار في المكان، كلّما بقيت مدّة أطول كلّما تكوّمت حولك الأشياء العديمة النفع، ومع الوقت يمكن لهذه الأشياء أن تنهار على رأسك فتكتم أنفاسك.

3-2- كرونوتوب العتبة: يتحدّد كرونوتوب العتبة بأنّه« كرونوتوب الأزمة، منعطف في مجرى الحياة.» [3] لكنّ دلالته في "الخسوف" تختلف جذريا عن هذا المفهوم. إنّه بالحريِّ مفهوم بسيط لا يتجاوز دلالة وقوعه بين فضاءين، مغلق ومفتوح. إنّه نقطة عبور تصل بين فضاءين وتمارس فيه بعض المهام غير ذات صلة بالمتغيرات التي يحدثها في مجرى الأحداث في التصوّر الباختيني، ذلك أنّ أقصى ما يكشفه التحليل هو دوره في كشف طبيعة الشخصيات وفضح بعض السلوكيات المنافية للأخلاق على غرار ما كان يفعله "فضل الله درهوب" من التلصّص من وراء الأبواب وكشف السلوكيات المستورة للشّخصيات«.. ولكن فضل الله فاجأه ووقف خارج البيت يسترق السمع وراء الباب ويختلس النظرات..»[4]، « انطلقت ضحكة مكتومة في الخارج، اتضح أنّ فضل الله كان يمارس لعبته المفضّلة في استراق السمع واختلاس النظر من خصاص الباب.»[5]، « هل تعلم على من تنصّت آخر مرة؟ القاضي. هل تصدّق

---

[1]- الواحة، ص248

[2]- بلسم محمد الشيباني، الفضاء وبنيته في النص النقدي والروائي، ط1،مجلس تنمية الإبداع الثقافي، ليبيا2004، ص139.

[3] -M .Bakhtine Esthétique et Théorie du roman, Op.Cit. P 389.

[4]- الواحة، ص 159.

[5]- المصدر نفسه، ص 160-161.

أنني ضبطت القاضي خلف الباب متلبّسا مع زهرة؟.» [1] لكنّ الأفعال الأكثر شيوعًا على العتبة هي الترحيب بالضيوف:« في مدخل بيت الطين استقبله الزنجي العجوز.»[2] «جاء الوالي بلحيته الكثة التي يغزوها البياض ورحّب بهم بحرارة.» [3]،« استقبله في باب مكتبه وحاول جاهدًا أن يخفي توترًا مكبوتا.» [4]، « التقى بالقطيعي أمام باب بيته فدعاه لتناول فنجان شاي.» [5] وتوديعهم: « لم يفتني على أي حال أن أقول له قبل أن أودّعه على عتبة الباب أنّ الطريق إلى طبرق مفتوح.»[6] وتعليق قربة الماء على أعواد أمام العتبة:« أحكمت ربط فتحة القربة وعلّقتها في الأعواد بالمدخل.» [7] أو خضّ الحليب:« عادت تخضّ الحليب في المدخل وتهمهم ..» [8]

كما أنّ العتبة فضاء للجلوس« ويكتسب الجلوس فيه قيمة رفيعة عندما تتم به ممارسة بعض الطقوس الدينية، وهو ما بدا على الشيخ غوما الذي مارس به التيمم لأداء الصلاة، كما كان يتخذه فضاء لقراءة القرآن وبعض التسابيح الصباحية، مع التمتع بولادة الضوء على قمم التلال الرملية، وهو فضاء للاستلقاء.» [9]، كما في هذه الأمثلة: « يذكر الآن جيدا جلستهما في مدخل المغارة عندما قال له مازحًا إنّ الأرق أهم علامات هذا الداء »[10] « في السوق أمام الدكاكين جلس العجائز في كسل، يهشّون الذباب بمراوح من سعف النخيل.» [11]، « قال باقتضاب وهو يدفن يديه في الرملة التي خلفتها العاصفة بمدخل المغارة استعداد لممارسة

---

[1]– نداء الوقواق، ص 35.

[2]– البئر، ص 102.

[3]– أخبار الطوفان الثاني، ص 24.

[4]– نداء الوقواق، ص 48.

[5]– المصدر نفسه، ص 282.

[6]– أخبار الطوفان الثاني، ص26.

[7]– المصدر نفسه، ص 140.

[8]– البئر، ص 78.

[9]– بلسم محمد الشيباني، الفضاء وبنيته في النص النقدي والروائي، مرجع سابق، ص143.

[10]– نداء الوقواق، ص 45.

[11]– المصدر نفسه، ص208.

التيمم..» [1]« جلس في المدخل يقرأ بعض التسابيح الصباحية ويتمتع بزحف ضوء النهار على قمم التلال الرملية الجنوبية بنظرة متسائلة..» [2]،« جاء له العراف بالحصير والأغطية واستلقى هو في مدخل المغارة.» [3] هكذا لا يبدو أنّ لكرونوتوب العتبة الوظيفة نفسها التي حدّدها باختين، إنّ وظيفته هي بالأحرى تقليدية، لا تعدو العتبة أن تكون مكانا يفصل الداخل عن الخارج، في الخارج، تقع فيه الأحداث التي يمكن أن تقع أيضا في الداخل كما في الخارج، ليس كرونوتوب العتبة هنا فضاء أزمة ولا تحوّلا حاسما في مجرى الأحداث أو حياة الشخوص.

3-3- كرونوتوب المدينة: تعرف المدينة بأنّها فضاء يموت فيه الزمن أو على الأقل يموت الإحساس به، ذلك أنّ الزمن في المدينة لا يعيد إلاّ إنتاج العادي واليومي، إنّه محروم من حركة التطوّر في السياق التاريخي. إنّه يتقدم في شكل أنظمة ضيّقة: نظام اليوم، الأسبوع الشهر، مدى الحياة. لا اليوم يوم ولا السّنة سنة، كلّ وقت هو إعادة لوقت سابق، الأعمال نفسها، موضوعات الحديث نفسها، الكلمات نفسها [4] حتى إنّ "أمود" عندما نزل بـ"سبها": « داهمه إحساس غامض لم يعرفه من قبل، بأنّ ما يراه أمامه الآن سبق وأن رآه وعاشه وشارك فيه، إحساس خفيّ يشبه ذلك الإحساس الذي يسيطر عليه غالبا ويؤكّد له عودة موقف ما إلى الحدوث، فيجزم أنّ ما حدث سبق وأن حدث بالتفصيل في لحظة ما، في يوم ما، ولكن متى؟ وأين؟ وكيف؟ قال في نفسه ..." هذا في الحياة السابقة، رأيت هذه المدينة في الحياة السابقة في حياة ما".» [5]

هكذا تعيد المدينة إنتاج زمنها وتكرار حوادثها: « في الطريق عثر على مقهى يزمع أن يقفل أبوابه، على الطاولة جلس رجل عجوز يعدّ الأوراق النقدية بعناية... ردّ العجوز على تحيتهما بإيماءة من رأسه واستمرّ في تقليب الأوراق النقدية بين يديه بسرعة تنمّ عن خبرة ومهارة، قال الطفل دون أن يتوقف عن جرّ الكراسي إلى الداخل:" خلاص، قفلنا، تصبحوا على

---

[1]- الواحة، ص269.

[2]- المصدر نفسه، ص135.

[3]- أخبار الطوفان الثاني، ص97.

[4]- M. Bakhtine, Esthétique et Théorie du roman, Op. Cit, P 389.

[5]- الواحة، ص60.

خير"... انتهى العجوز من حساباته ودسّ النقود في درج أقفله بالمفتاح ووضعه في جيبه وأخرج مسبحة طويلة من نفس الجيب وتساءل دون أن يلتفت بوجهه نحوهما:" يبدو أنّكما غرباء، للضيوف الغرباء دائما يوجد الاستثناء"... قال منصور: "وصلنا توا من الواحات، نزور العاصمة لأوّل مرّة، إنّها جميلة وأضواؤها تبهر العين كتلك التي تحدّث عنها القرآن ووعد بها عباده في الجنة" ابتسم العجوز ابتسامة غامضة... همهم وهو يحدج منصور بنظرة كسولة: "... تبهر العين. قلت تبهر العين... سبحان الله.."... قال العجوز تبهر العين ولكنّها لا تبهج الخاطر ليس كلّ ما يلمع ذهبا ولا يغرينا بالبريق إلاّ الشيطان الرجيم "... عاد العجوز يحتج: "قلت تبهر العين هذا صحيح، هذا حالها مع الغرباء، تبهر عيونهم فيضلّون الطريق حتى يسقطوا في الهاوية".» [1] هكذا تعيد المدينة دائما إنتاج الأفعال نفسها والأقوال نفسها، فكم من غريب يدخل المدينة ويلتقي بمثل هذا العجوز، فيردّد عليه معرفته المتوارثة بالمدينة، وكم من غريب حدث له ما حدث لأمود ومنصور: « انطلقا لقضاء ليلتهما في الجامع... في مدخل الجامع استقبلهما شيخ يجلس على حصير في المدخل، يتحسّس لحيته... ويردّد بلا انقطاع:" الداخل مفقود والهارب مولود"... استيقظ أمود عند الفجر فوجد أنّ الشيخ قد اختفى واختفى معه نعلاهما، قفز وصرخ وهو يزيح العباءة عن وجه منصور برجوح: " انهض! شيخ البارحة سرقنا... قفز واقفا وهو يفتّش جيوبه ويردّد:" المحفظة... سرق المحفظة" تحسّس أمود جيبه فوجد أنّ محفظته أيضا اختفت".» [2]

المدينة فضاء مجهول وغامض رغم ما تبعثه في النفس من شعور مبهج بمجرّد التفكير في زيارتها: «... وبرغم ذلك استيقظ عند الفجر مشحونا بالنشاط والفرح، لماذا يحسّ بالفرح؟ ربّما لأنّه سيتحرّر من سجنه، وربما لأنّ الرحلة تعده برؤية العالم الذي لم يره من قبل إلاّ في الكتب والخيال.» [3]

---

[1]– الواحة، ص 62.

[2]– المصدر نفسه، ص 63.

[3]– نداء الوقواق، ص 206.

إنّ المدينة ليست أضواءها المبهرة فقط، إنّها تجسيد لقيم سلبية لا يدركها إلاّ الذين عرفوا المدينة من قبل، وهي لم تتغيّر، لذلك يبدو صحيحًا أنّ زمن المدينة ثابت والأحداث فيها مكرورة مادام الجيل الجديد لا يرى في المدينة، ولا يحدث له إلاّ ما رأى الشيوخ من قبل وما حدث لهم. هكذا ترتبط المدينة بالشرور، ولا خلاص من ذلك إلاّ بالعودة إلى الزمن البدئي زمن الصحراء :« البعد عن العاصمة ميزة، وإذا لم يصلنا خير المدن ورضينا بالإهمال فإنّنا سنتقي شرّها أيضا...خير المدن يتعقّبه الشرّ، بل يخفي الشرّ في جوفه.. خبز المدن دائما مسموم.. إذا أردت أن تتّقي شرّ المدن فهاجر إلى أبعد نقطة في صحراء الله الواسعة، ليس من السهل أن تصل إلى هذه القناعة إذا لم يسبق لك أن تذوّقت طعم هذا الخبز المرّ... إياكم من عطايا المدن، هداياها بهيّة ولكنّ سمّها الزعاف لا دواء له.»[1] تجمع هذه الملفوظات النقيض ونقيضه: تمثّل المدينة الزمن الجديد، وتمثّل الصحراء الزمن البدئي، زمن الطهارة والقيم الإنسانية الايجابية. هناك تلازم أيضا بين الصحراء كمكان بدئي للخليقة والزمن القديم.

3-4- كرونوتوب السّجن: يستأثر السّجن على غرار"المشهد" بوظيفة قطع انسياب الزمن وسرد الأحداث، لأنّه فضاء مغلق ومعزول: « أودع السجين دارا مظلمة بناها بجوار معسكره خصيصا لهذا الغرض.. الدهليز المحفور في باطن الأرض يفوق في عمقه طول البناء الخارجي، وقد تمّ تشييد هذا السجن بسرعة فائقة، وسخّر سعادي بك لهذا الغرض خيرة شباب الواحة معتمدا على حكمة أناضولية قديمة مفادها أنّ أفضل وسيلة لردع العصاة ونشر الطاعة بين الرعية هو إقامة السجون قبل الحصون وقبل تشييد المساجد والقصور.» [2]

يحدّ السّجن من الحرّية، ومن الحركة وانسياب الزمن، وتكشف شواهد جدرانه آثار نازليه فيتجسّد الزمن واقفا في تلك الشواهد، كما في عناصر بنائه ومكوّناتها:« دار المفتاح في الباب الحديدي الصدئ، الذي أكلته الرطوبة والإهمال وأطلّ السجّان الزنجي بوجه عابس، تفقّدهم بنظرة شاملة ثم اختفى ساحبا ضلفة الباب الحديدي الصدئ وراءه، أغلقه بعنف فاهتزت الحجرة البائسة وتساقطت قشور الجير والطين، تبادلوا النظرات فلاحظ آيس في الزاوية رغيف خبز

---

[1]- نداء الوقواق، ص 322.

[2]- الواحة، ص 100.

جاف مشطور إلى نصفين ملقى على قطعة قماش بيضاء مبقّعة بالدهون مفروشة على الاسمنت المتشقّق. جوعان وعطشان أيضا، قرأ زيد أفكاره فقدّم له الماء في كوب أليمنيوم زئبقي اللّون تعلوه الدهون والكدمات والانبعاجات من كثرة الاستعمال... ولكنّ الألم الذي يقرع رأسه ويحرقه بالحمى يكبح جماح شهيته، الألم ليس هناك غير الألم... الحياة ألم ، هذه تعاليم مهمدو للتكفير عن الإثم...» [1]

يحضر الزمن الماضي في المكان عبر أثره على عناصر المكان وأشيائه، باب حديدي صدئ أكلته الرطوبة والإهمال، تساقطت قشور الجير والطين، قطعة قماش مبقعة بالدهون، الإسمنت المتشقّق، كوب تعلوه الدهون والكدمات والانبعاجات من كثرة الاستعمال. كلّها علامات دالة على أثر الزمان في المكان، على أثر الماضي في الحاضر، يضاف إليها الألم الجسدي بوصفه علامة على العذاب الذي طال الشخصية في المكان.

يتّحد الزمان والمكان في خلق حالة جديدة: الألم بوصفه مجازا للخلاص ومعبرا للسعادة والتحرّر، هكذا تحضر أيضا في السّجن تعاليم "مهمدو" الصوفية عن طريق الاستذكار، "مهمدو" جرّب الألم سابقا، السّجن فضاء لالتقاء زمن الألم القديم بالألم الجديد، السّجن فضاء مغلق وزمن متوقّف، مثله مثل المدينة التي يقع فيها، كلّ شيء فيه يتكرّر بلا تغيير: العذاب، الألم واسترجاع الذكريات. على عكس الواحة: كلّ يوم هناك حدث جديد. الواحة فضاء مفتوح ومتجدّد، الواحة ليس فيها سجون ولا يعيش فيها الإنسان على الذكريات القديمة، إنّه يحيا الزمن الجديد، ويرى أو يفعل أشياء تصنع الحياة في انسيابها المنهمر.

هكذا يزداد الشعور بالبؤس الذي يلفّ نفسية السّجين، خصوصًا حين يعمد السارد إلى وصف هذا الفضاء المغلق: « في الزنزانة تفوح الرطوبة وأنفاس الزملاء، لا يبدّد حلكة الظلمة سوى إضاءة تنبعث من كوّة صغيرة مثبّتة في أعالي الجدار بالقرب من السقف، الكوّة هي مشروع نافذة عارية يخرقها قضيبان متقاطعان.» [2]، حيث تشترك عناصر الفضاء وتتآزر في خلق شكل آخر من أشكال الألم وكذلك « الضغوط التي يفرضها فضاء السّجن بامتداده الزمني

---

[1]– نداء الوقواق، ص38.

[2]– المصدر نفسه، ص37.

المتجذّر في التاريخ.» [1] حتى الضوء المنبعث من الكوة يتحوّل إلى عامل ضغط على خلاف وظيفته الأساسيّة:« فيزيد في تعميق الشعور بالكآبة التي يرسلها السجن، وإثباتا لانتفاء مؤهّلات أسير أشكال الراحة والانفتاح على المدى الذي اعتادته الشخصيات الصحراوية.» [2] إنّ اتحاد الزمان والمكان في السّجن، لم يؤطّر حدثا في الرواية فقط إنه يخلق شعورا مغايرا، رؤية جديدة للأشياء، عودة إلى التصوّف، وثورة على واقع جديد، والخلاص:« اجتمعوا في الليل تحت ضوء القمر، ورتبوا للعصيان، في الفجر خنقوا الحرس ونكّلوا بالعسكر، نهبوا السلاح وهاجموا المركز في قلب الواحة، قتلوا عددا كبيرا من جنود الطليان.» [3] هكذا يؤجّج ضيق فضاء السجن مشاعر التحرّر ويشحن عزائم النصر فتحطّم قوّة الصبر والتحمّل أسوار الزنزانة وتنتهي فترة الزمن القديم.

3-5- كرونوتوب الزمن الطبيعي: يمكن أن ننسب هذا الكرونوتوب إلى زمن بعينه هو زمن الصيف، ذلك أنّ هذه الوحدة الزمنية تتكرّر كثيرا في فضاء الرباعية وترتبط بمجموعة من الأحداث ذات التأثير المباشر في سيرورة الأحداث. لكن بروز الفصول الأخرى لا يقلّ أهمية ولا تأثيرا: « هذا يحدث دائما عندما تنهمر الأمطار الغزيرة في الشمال.. تتنفّس الصحاري الجنوبية بالرياح والزوابع المحمّلة بالأتربة والغبار، كأن العواصف لعنة مكتوبة على جبين الجنوب فقط، فلماذا لا يرق قلب الله ويرحم الصحاري الجنوبية بالأمطار أيضا ولو مرّة واحدة في العام؟.. ولكنّ ما يحدث هو أنّ الصحاري الجنوبية يمنّ عليها الله بالأمطار مرّة كلّ عشرين أو ثلاثين عاما، وغالبا ما تكون أمطارا وحشية، ضارية انتقامية، تبيد المواشي وقطعان الإبل وتجرف البيوت والناس، وتملأ الدنيا بالضحايا في الأرواح والخسائر في الحيوانات، وبدل أن يعمّ الفرح بالسيول والأمطار التي طال انتظارها يندب سكان الصحراء حظّهم ويبكون قتلاهم ويحزنون على مواشيهم الضائعة... ينقلب الحلم الذي انتظروه طويلا، سنوات كاملة، إلى مأتم شامل... يردّدون في يأس من فقد صوابه: ما حاجتنا إلى المراعي الخضراء بعد أن جرفت

---

[1]- بلسم محمد الشيباني، الفضاء وبنيته في النص النقدي والروائي ، مرجع سابق، ص 156.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- نداء الوقواق، ص158.

السيول مواشينا؟ ما حاجتنا إلى قطعان الغزلان إذا كانت السيول قد تسبّبت في جرف أمهر القنّاصين القادرين على صيدها؟ إنّ السيل الذي يأتي على هذا النحو لا معنى له. إنّنا لا نريده جدير به أن يبقى هناك في الشمال.. هذا أفضل من أن يأتينا بالتنكيل والهلاك بدل الربيع والكلأ والغزلان.» [1]

يرتبط موسم هطول الأمطار بكوارث تجرّها على الصحراء الرياح العاتية والزوابع المحمّلة بالأتربة والغبار، بدل مطر الرحمة الذي ينتظرونه. وحتى عندما ينزل المطر بعد عشرين أو ثلاثين سنة من الجفاف والقحط تتحوّل نعمته إلى نقمة فيهلك الحرث والنسل ويبيد الأنعام. وهكذا يتّحد الزمان والمكان في تشكيل الصور الشعورية لساكنة الصحراء، فيكفرون بالسيول وقطعان الغزلان وخضرة المراعي بعد أن جرّدهم فصل الشتاء في الصحراء الجنوبية مما يملكون. وفصل الخريف ليس أقل تنكيلا بالإنسان في الصحراء :« برغم أنّ التمور نضجت وموعد الخريف قد حلّ إلاّ أنّ الحرّ لم يتزحزح هذا العام، بل إنّ موجة عنيدة من جحيم القبلي هبّت على الواحة عاقدة العزم على الاستقرار في المنخفض... ولكنّ الحرّ دخل أسبوعه الثالث وأغرب ما في حرّ ذلك العام أنّ درجة الحرارة لا تختلف في اللّيل عنها في النهار... ولكنّ الحرّ كشف عن طبيعة غريبة لم يألفها أهل الواحة من قبل فوقف شرسا في هجومه باللّيل بنفس القوة التي عذّب بها الناس في النهار. كلّ شيء يحترق ويغلي، عجز الأهالي عن تبادل التحية.. حتى عمي "عبد السلام" المشهور بعشقه للسلام أربكه الحرّ وأعجزه عن تلحين التحية... جاء الحرّ لكي ينزع منه هذا السلاح.» [2]

وترتبط درجة الحرارة العالية في غير فصلها الطبيعي بظهور موجة من الأمراض تزيد في إنهاك الأهالي ومضاعفة مصائبهم: « الزكام، الحمى، نعم إنّها أوبئة منتشرة في الأيام الأخيرة الخبراء يتوقّعون مزيدا من الأوبئة هذا العام، أخبرهم أن يحرصوا على الطفل الصغير، الوباء القادم يشكّل خطرا على الأطفال. الداء يصيب الرئة.»[3] حالة غير طبيعية تلك التي أصابت

---

[1]- البئر، ص151-152.

[2]- الواحة، ص 144-145.

[3]- المصدر نفسه، ص 145-146.

الواحة هذا الخريف:« كلّما تقدّمت الأيام وتوغلت في فصل الخريف كلّما أمعن الحرّ في الاستقرار بالمنخفض دون أن تبدو في الأفق أي بادرة يمكن أن تشير إلى نية الطبيعة في أن تعتقهم، أو تتركهم على الأقلّ يتنفّسون ولو قليلا من الهواء، تعاظمت شكوى الناس من الاختناق بسبب ركود الهواء حتّى أنّ وفيات كثيرة حدثت بين المرضى بالربو والمصابين بضيق التنفّس، أمّا التعرّض لحالات الإغماء وفقدان الوعي فقد أضحت أهون المصائب التي جلبها الحرّ وطرح بها ثلاثة أرباع السكان في الفراش. أمّا الربع الباقي فظلّ يدبّ على قدميه في بعض الأمسيات مترنحًا في مشيه يطيّر عقله الدوار ويقيّد لسانه العطش فلا يقوى على الكلام.»[1]

مصائب الواحة التي تواطأ فيها الزمان والمكان على الإنسان في الخريف والشتاء لا تقارن بما جاء به الصيف من شدّة الحرّ والمصائب. حتّى أنّ« لا أحد يذكر متى شهدت الواحة موجة حرّ تعادل الموجة الأخيرة.» [2] ففي الزمن القديم حين أمطرت السماء فرحوا لكنّهم حين قاموا في الصباح « وجدوا مياه الأمس قد اختفت خلف مسام الأرض العطشى وقابلتهم السماء بوجه عابس محتقن بغيوم ملوّنة تهدّد بالعجاج وتنذر بالعاصفة والانتقام، الحكماء فقط يخبرون هذا النوع الملوّن من الغيوم.» [3] الزمن يعيد نفسه، الزمان الدوري هو الشكل الذي يعي به الصحراوي الزمن، لكنّ كلّ عواصف الصحراء السابقة تبدو هبّة نسيم أمام عاصفة هذا العام فالواحة « لم تشهد عاصفة في العنف والعناد ولم تر تخريبا وتحوّلا في طبيعة الأرض كما حدث مع العاصفة الأخيرة. عربد العجاج سبعة أيام وسبع ليال بلا انقطاع أضاع خلالها الناس الشعور بالزمن وحساب الأيام والتمييز بين اللّيل والنهار... وأكثر ما أدهش الأهالي هو التحوّلات التي أحدثتها العاصفة في طبيعة الواحة، فازدادت الجبال الرملية المحاطة بالواحة بالجنوب شموخا وارتفاعا.» [4] كما أنّها« أتلفت كلّ محصول هذا العام، طارت السنابل مع

---

[1]- الواحة، ص 162.

[2]- المصدر نفسه، ص 185.

[3]- المصدر نفسه، ص 187.

[4]- المصدر نفسه، ص 196-199.

الأكياس.» [1] توالت الأيام وازدادت المصائب « فجاء دور العقارب لتأتي على صبر الأهالي عرفت الواحة عقارب كثيرة في الماضي ولكن ظلّت عقارب ذلك العام مميّزة بثلاث خاصيات لونها وحجمها ومفعول سمّها... خلت الطرقات من المارّة وفرغت بيوت الحي القديم من أغلب أهلها.. وكسد السوق من البضائع والتجار وأغلقت الدكاكين أبوابها وابتلع الغابة صمت مهيب... وأصبح تشييع الجنائز عملا يوميا بل صار بمعدل ثلاث أو أربع أو حتّى أكثر حسب نشاط العقارب كلّ يوم.» [2] ترتبط كلّ هذه الأحداث بزمن معيّن وبمكان بعينه، لا تحدث في الشمال ولا تحدث في فصل الربيع مثلا، تحدث في الصحراء وفي فصل الصيف، هنا يكون لها معنى.

إنّ اتّحاد الزمان والمكان هو الذي ينتج هذه الأحداث التي ليست فيما يرى الشيخ غوما إلاّ عقابا ربّانيا تزامن في المكان ليذكّر الإنسان بشروره فيسعى للتكفير، لذلك كلّما حلّت بالقبيلة مصيبة لجأت إلى تطهير ذاتها من مقتنيات الدنيا والهجرة إلى فضاء جديد على أمل التطهّر.

3-6- كرونوتوب الزمن الأسطوري: يتمظهر كرونوتوب الزمن الأسطوري في رباعية الخسوف بوصفه وحدة مؤطّرة للحدث الأسطوري وقائمة على المفارقة، يتجلّى الزمن هاهنا بعدا رابعا للمكان في "وادي الآجال" الذي ترقد في باطنه الآلهة وأشياء الزمن القديم وتعاركت على سطحه الريح مع المطر«... تهبّ الرياح المحمّلة بالأتربة والغبار وتحتلّ المساحات الخضراء الواقعة بين الصحراوين وتغمرها بالرمل فتتشاور السحب وتتجمّع وتسقط بالمطر فتتدفّق السيول من قمم الجبال الحاسرة الرأس وتكتسح الأراضي التي غمرتها الرملة، ولا تتوقّف عن التدفّق حتّى تستردّ المواقع الخضراء... استمرّ الصراع شرسًا، عنيفا، قرونا أخرى.» [3]

وإذا كانت هذه هي حقيقة تشكّل الوادي الأسطورية، فإنّ أعماقه تكتنز من الحقائق الأسطورية ما يزيد من اعتبار زمنه بعدا رابعا لهذا الوادي، وهي مجموعة الكنوز القديمة التي كشف عنها حفر الوادي طولا وعرضا:« توّج الله الجهود بالتوفيق وتمّ اكتشاف جرمة القديمة. تمّ

---

[1]- الواحة، ص 204.

[2]- المصدر نفسه، ص216-220.

[3]- نداء الوقواق، ص 100.

العثور على مومياء تانس محنّطة في قبرها منذ خمسة آلاف سنة... أقام موري سرادقا فخما تفصله عن الأهالي طاولة طويلة مغطّاة بشرشف ناصع وتناثرت فوقها الأدوات المكتشفة: قلل فخارية قديمة محطّمة، أدوات حجرية منزلية، مهراس متحجّر، حاملة شموع أكل التراب أطرافها رمح حجري مكسور وصخور صمّاء مزدانة بحروف"تيفيناغ"، في مركز الطاولة رقدت المومياء الجليلة.» [1] إنّ هذه المكتشفات ذات الصّلة الوثيقة بالمكان، ليست وحدها ما يصنع خصوصية الصحراء، هناك مثلها كثير ليس في وادي الآجال فقط بل في كلّ الصحراء:« لا شكّ أنّ في باطن الصحراء كنوزا لا حصر لها اختفت مع اختفاء القارة.»[2] هكذا تحافظ الصحراء على استمرار الزمن القديم في جوفها في صورة الكنوز والأشياء القديمة« أنت تعرف أمر جرار الذهب والأحجار الكريمة التي عثر عليها أكثر من عابر سبيل، ولكنّ الصحراء لا تكون صحراء حقا إذا فقدت كنوزها التي تخفيها بعيدا في أعماقها.»[3]

يرسم الزمن القديم « صورة المكان في واقعيته الأسطورية، لكنّها صورة تنفذ إلى مدلولات الكون في أبديته، هكذا يحوّل الخطاب الحكاية، بانتظام دواله إلى مكانية هي نسق روائي متميّز بجماليته، نسق يعيد إلى القراءة ذاكرة ثقافة خاصة تهدّدها الحضارة الأخرى بالغياب وبالموت.»[4] لكنّ الصحراء لن تكشف عن زمنها القديم في سفور، لأنّها لا تكشف عن كنوزها بالسهولة المتوقّعة، « وهي لا تستجيب لكلّ من يحاول انتزاع شيء منها إلاّ بالأعاجيب والمغامرة.»[5] كما حدث مع الشيخ "الشنقيطي" وتلميذه "مهمدو" عند استخراج قلل الذّهب التي يفوق عمرها الثلاثة آلاف عام، لأنّ الذّهب في الصحراء ملك للجّن وسوف يعود إليهم في النهاية وذلك ما حدث فعلا مع قُلله [6].

---

[1]– نداء الوقواق، ص 131–132.

[2]– البئر، ص 98.

[3]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4]– يمنى العيد، فن الرواية العربية، دار الآداب، بيروت 1998، ص 115.

[5]– بلسم محمد الشيباني، الفضاء وبنيته في النص النقدي والروائي، مرجع سابق، ص162.

[6]– ينظر، الواحة، ص 95–105.

يشكّل بئر"أطلانطس" علامة أخرى على حضور الزمن الأسطوري في المكان وتجسّده الدائم. إنّ حكاية البئر التي تعود إلى أسطورة متوارثة، واستمرار البئر في ممارسة طقوسه بأن يجفّ كلّ ثلاثمائة عام، وارتباط نضوب مياهه بالخسوف حتّى زمن أحداث الرواية يكشف عن ارتباط الصحراء بماضيها القديم عبر أشياء ذلك الزمن وممارسات الزمن الحاضر:« أقبل الأطفال أيضا، وقفوا بعيدا، في طابور طويل يراقبون طقوس تخليص القمر من أعدائه، وإعادته إلى الأرض، ساحرا، ساطعا، لامعا بالأضواء، واعدًا بالأسرار.»[1] موقع البئر نفسه يكشف حضور الزمن القديم في الزمن الحاضر في المكان نفسه، فهو محاط « بالأحياء من جانب والأموات من الجانب الآخر، فقد بنيت جدرانه بصخور هائلة لا يعرف أحد كيف تمكّن الأوّلون من زحزحتها ودحرجتها من الجبل وبأي أدوات تمكّنوا بواسطتها من صقلها ونحتها بهذا الشّكل المصقول الرائع.. وتؤكّد بعض الأساطير أنّه مركز الدنيا وأصل الكون ومصدر الحياة في الزمن القديم.»[2]

تمثّل أسطورة حفر البئر التي مازال الأهالي يتداولونها وسردها غوما على حفيده آيس [3] شكلا آخرَ من أشكال حضور الزمن الأسطوري في المكان. الأساطير التي ترفد أسطورة بناء البئر وتسهم في تشكيل صورة بئر ذي مزاج غامض ويتداولها الناس صورة أخرى، « ولكنّ العجائز تؤكّد أنّ جفافه يحدث عبر أجيال وأجيال وتؤكّد أساطير أخرى أنّه ينضب كلّ ثلاثة قرون ويستمرّ على هذا الحال أعواما كاملة ممّا يضطر سكان الصحراء للهجرة إلى كلّ الجهات هربا من العطش وخوفا من الانقراض.» [4] هكذا يظهر مفعول الزمن الأسطوري على المكان في الزمن الجديد، ينقاد الزمن القديم بمفعول سحر الأساطير إلى الحاضر وينبعث كلّ مرّة ينضب فيها ماء البئر بفعل خسوف القمر، فتبدأ هجرة جديدة بعد أن تعجز طقوس تحرير القمر من أعدائه على إعادته إلى الأرض. صورة نموذجية للزمان الدوري، للدّهر، في وعي

---

[1]- البئر، ص 9.

[2]- المصدر نفسه، ص 45.

[3]- ينظر، المصدر نفسه، ص45-56.

[4]- البئر، ص 45-46.

الإنسان الصحراوي، فكرة التكرار واضحة والأهالي يرون الصخور المصقولة في الماضي ماثلة أمامهم في سور البئر، ويعيشون نضوب مياهه بكوابيس هجرة لن تعرف مكانا للاستقرار.

خـــــاتمـة

خـــاتـــمـــة:

يمكن مجاراة التصوّر الباختيني للرواية بأنّها جنس هجين تأسّس على أرضية حوار اللّغات وتعدّد الأصوات والتدفّق العادي للكلام الذي تنطق به شخصيات الرواية من مختلف الطبقات الاجتماعية والمستويات اللّغوية، فقد كانت رباعية الخسوف–كما كشف عنه التحليل– صورة نموذجية لهذا التصوّر الاجتماعي لمفهومي اللّغة والرواية.

وقد ناقض إبراهيم الكوني اعتقادا رسخ في تقاليد النقد والشعرية، مفاده أنّ الصنف الروائي المتعدّد الأصوات وليد المدينة حيث التباين الملموس بين الطبقات الاجتماعية من حيث الانتماء السياسي والمستوى الاجتماعي والوضع النفسي، إذ تناولت" الخسوف" مجتمعًا صحراويا يعيش على الهامش لتصوغ من يومياته ملحمة روائية تمتحّ من الأسطوري والعجائبي وتتوسّل بلغة الوجود الصحراوي المؤمن بالأسطورة والمتصوّف في آن واحد، ذلك أنّ الرواية الصحراوية في مفهومه لها، لا تصير رواية إذا لم تتكلّم لغة الأسطورة القائمة على المزج بين الثنائيات، والتي تضع الرواية في إطار زمن دوري تتحرّر به من مكانيتها وتزداد انطلاقا في الزمن، وفي المقابل تسعى الرواية إلى تأطير الأسطورة بفضاء مناسب يتعيّن في إطاره فيزيدها ملموسية، وهكذا يتشكّل الصنف الروائي الجديد في الصحراء تساوقا معه في المدينة.

تشكَّل معمار "الخسوف" النصّي على أسس فارقة جعلت منها نصّا غير متجانس، ذلك أنّها رواية تتوسّل لغات غير متجانسة في تعدّدها، جعلت من خطاب الرواية مزيجا من الأساليب واللّغات والخطابات والأجناس التعبيرية الأدبية وغير الأدبية.

جعل التعدّد اللّغوي من" الخسوف" هجنة اجتماعية بامتياز، مشيّدة داخل فعل التبادل الكلامي والحوار المستمرّ بين اللّغات المتجاورة، تجلّت مظاهره في صورة اللّغة على شكل لعب هزلي للّغات من خلال المحاكاة الساخرة والأسلبة والتنويع، وكذلك من خلال الأجناس المتخلّلة التي انفتحت عليها الرواية، فنوّعت باشتغالها داخل النّص طرائق السرد وصيغ الإخبار.

وتخبر قراءة "الخسوف"، كذلك، عن حوار العناصر التي أطّرت البعد الجدالي في النّص في صورة الواقعي والأسطوري، الذات والآخر، الإنس والجنّ، الواقع والمتخيّل... ما سمح

بإدراج لغات مختلفة في متن الرواية تؤطّرها لغة السرد. فقد خضع النّص الديني والتاريخ ولسان العوام والأسطورة لسيطرة الرواية، فقُدّمت بطريقة مختلفة تناسبا وطبيعة الخطاب الروائي، وتمّ استغلالها خدمة للبناء العام، ما جعل "الرباعية" تجريدا فنّيا لتجربة اجتماعية واقعية تنتمي إلى مجتمع واقعي له تاريخ وثقافة وهوية، حيث تنطلق الرواية من الحياة اليومية البسيطة للقبيلة في أدقّ تفاصيلها لتشيّد صورة المجتمع الصحراوي بالاعتماد على الواقع والأحداث وبعض الحكايات القديمة لخلق موضوع ذي صبغة تواصلية مع الماضي لكنّه يمتحّ من الحاضر.

وقد فرضت المساحة الزمنية التي غطّتها الرواية على السارد –تماما كما فرضت ذلك الأفضية المتعدّدة– أن يعطي شخصيات الرواية مساحة من الحرية التعبيرية وسرد قصصها بنفسها ما نتج عنه بنيات سردية وعلائق جديدة أثمرت رواية متعدّدة في اللّغات والأصوات الاجتماعية ترفض الأحادية والمطلق واليقيني وتقبل بنسبية المعرفة والحقيقة، فلا أحد في الرواية يسمو بمعرفته، ولا أحد يمتلك الحقيقة المطلقة.

وإذا كانت بنية خطاب الرواية قد ارتكزت على تعدّد صوتي، فإنّ السارد غير المجانس الذي يجهل أشياء كثيرة ويسعى مثله مثل الشخصيات الأخرى إلى البحث عن الحقيقة، قد زاد من درجة تعدّدية الرواية على الصعيد الإيديولوجي، ذلك أنّه سارد مشروط بأفكار شخوصه الروائية وإحساساتها وانفعالاتها ووعيها ولا وعيها. إنّه سارد مجهول يمكن أن يقول أيّ شيء دون أن تتكشف شخصيته وحقيقته، لأنّه لا يمتلك الحقيقة ولا يدّعي امتلاكها، لكنّه يصرّ على الوصول إليها باعتبارها أمرا لا يستنفد، ولا يمكن الحصول عليه بشكل مطلق، وهذه أيضا من سمات سارد الرواية الحوارية.

إنّ "الخسوف" رباعية متعدّدة اللّغات تقوم على أرضية واقعية تستند إلى خلفية أسطورية، يتغذّى خطابها الحافل بالثنائيات الضّدية من أحداث واقعية تجد لها امتدادًا أسطوريا، وهذا ما وسم التشكيل الروائي بطابع متفرّد يخبر عن إمكانية أسطرة الواقع كصوغ مغاير يسمح للسارد أن يصوغ خطابه في تشكيل يسمح بتشخيص الحدث الأسطوري أو العجيب داخل المتخيّل السردي الحديث.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

1- القرآن الكريم، برواية حفص عن نافع.

1- المصادر:

2- إبراهيم الكوني، الخسوف، الجزء الأوّل: البئر، ط2، تاسيلي للنشر والإعلام، دار التنوير للطباعة والنشر، قبرص1991.

3- إبراهيم الكوني، الخسوف، الجزء الثاني: الواحة، ط2، تاسيلي للنشر والإعلام، دار التنوير للطباعة والنشر، قبرص1991.

4- إبراهيم الكوني، الخسوف، الجزء الثالث: أخبار الطوفان الثاني، ط2، تاسيلي للنشر والإعلام، دار التنوير للطباعة والنشر، قبرص1991.

5- إبراهيم الكوني، الخسوف، الجزء الرابع: نداء الوقواق، ط2، تاسيلي للنشر والإعلام، دار التنوير للطباعة والنشر، قبرص1991.

6- أبو تمام، ديوان الحماسة، تح: أحمد حسن، ط1، دار الكتب العلمية، لبنان1988.

2- المراجع العربية:

7- أمينة محمد برانين، فضاء الصحراء في الرواية العربية، ط1، دار غيداء، عمان/ الأردن2011.

8- إبراهيم الكوني، وطني صحراء كبرى، ط1، الدار العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان2009.

9- بلسم محمد الشيباني، الفضاء وبنيته في النص النقدي والروائي، ط1، مجلس تنمية الإبداع الثقافي، ليبيا2004.

10- بوشوشة بن جمعة، الرواية الليبية المعاصرة : سيرورة التحولات ومعجم الكتاب، ط1، المغاربية للطباعة و الإشهار 2007.

11- حميد لحمداني، أسلوبية الرواية، ط1، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء/ المغرب1989.

12- حميد لحمداني، النقد الروائي والإيديولوجيا، ط1، المركز الثقافي العربي، لبنان/ المغرب1990.

13- حميد لحمداني، بنية النص السردي، ط1، المركز الثقافي العربي، لبنان/ المغرب1991.

14- سعد البازغي وميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي، لبنان /المغرب 2002.

15- سعيد الغانمي، ملحمة الحدود القصوى، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، بيروت/ لبنان2000.

16- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ المغرب، بيروت/ لبنان1992.

17- سيزا قاسم، بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة/ مصر1984.

18- عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، ط3، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت/ لبنان2006.

19- عبد الوهاب شعلان، المنهج الاجتماعي وتحوّلاته، ط1، عالم الكتاب الحديث، الأردن2008.

20- عبد المجيد الحسيب، حوارية الفن الروائي، ط1، منشورات كلية الآداب بمكناس المغرب2007.

21- فيصل دراج، نظرية الرواية والرواية العربية، ط1، المركز الثقافي العربي، لبنان/ المغرب1999.

22- فيصل دراج، دلالات العلاقة الروائية، ط1، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، قبرص1992.

23- كامل عرّاب، انتقام الغزلان المسحورة، في النقد والتذوق الأدبي، دار الجماهيرية للنشر و التوزيع والإعلان، مصراته 1987.

24- محمد الباردي، في نظرية الرواية، سراس للنشر، تونس1996.

25- محمد رياض وتّار، توظيف التراث في الرواية العربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق/ سورية2002.

26- محمد نجيب التلاوي، وجهة النظر في رواية الأصوات العربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق/ سورية2000.

27- مصطفى المويقن، تشكّل المكونات الروائية،ط1، دار الحوار، دمشق/ سورية 2001.

28- ياسين النصير، ماتخفيه القراءة، ط1، المجلس العراقي للثقافة، بغداد/العراق2008.

29- يمنى العيد، فن الرواية العربية، دار الآداب، بيروت/ لبنان1988.

3- المراجع المترجمة:

30- تزفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط2، دار توبقال، المغرب1990.

31- تزفيطان تودوروف، نقد النقد، تر: سامي سويدان، ط1، منشورات مركز الإنماء العربي، بيروت1986.

32- تيفن سمويل، التناص ذاكرة الأدب، تر: نجيب عزاوي، اتحاد الكتاب العرب، سورية2007.

33- جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، مصر2003.

34- كلود ليفي شتراوس، العقل البري، تر: نظير جاهل، بيروت/ لبنان1987.

35- مرسيا إلياد، المقدّس والمدنّس، تر: عبد الهادي عباس، دمشق/ سورية1988.

36- ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ط1، دار الفكر، القاهرة/ مصر1987.

37- ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف الحلاق، وزارة الثقافة، دمشق/ سورية1988.

38- ميخائيل باختين، شعرية دوستويفسكي، تر: نصيف التكريتي، ط1، دار توبقال، المغرب1986.

39- ميخائيل باختين، أشكال الزمان والمكان في الرواية، تر: يوسف حلاق، وزارة الثقافة، سورية1990.

40- ميشال زيرافا، الرواية والأسطورة، تر: صبحي حديدي، ط1، دار الحوار، سورية 1985.

41- نورثروب فراي، نظرية الأساطير في النقد الأدبي، تر: حنا عبود، ط1، دار المعارف، القاهرة/ مصر1987.

4- المراجع باللّغة الأجنبية:

42- André breton, le Second manifeste du Surréalisme, Ed. Gallimard, Paris1970.

43- Jacqueline Chénieux, le surréalisme et le roman, Ed. l'âge d'homme, Paris1983.

44- J.P. Richard, l'Univers imaginaire de Mallarmé, Ed. du Seuil, Paris 1961.

45- Gérard Genette, Figures3, Ed. du Seuil, Coll. Poétique, Paris1972.

46- Mikhaïl Bakhtine, le Marxisme et la Philosophie du langage, Ed Minuit, Paris1977.

47- Mikhaïl Bakhtine, Esthétique et Théorie du roman, Ed. Tel, Gallimard, Paris2004.

48- Mikhaïl Bakhtine, la Poétique de Dostoïevski, Ed. du Seuil, Paris1998.

49- Mikhaïl Bakhtine, l'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance, Ed. Tel, Gallimard, Paris2006.

50-M. Bakhtine, le freudisme, l'âge d'homme, "SLAVICA" 1981.

5- الرسائل الجامعية:

51- ميلود شنوفي، إشكالية التعميم في حوارية باختين، رواية نزيف الحجر لإبراهيم الكوني نموذجا، أطروحة دكتوراه، إشراف عمار بن زايد، جامعة الجزائر2، السنة الجامعية:2011/2010.

6- الدوريات:

52- مجلة الخطاب، مخبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري،ع4، جانفي2009.

7- المواقع الإلكترونية:

53 - WWW.HARASE . NESSEEJ.COM

مـــــلـــحـــــــق

1- إبراهيم الكوني: سيرة ومسيرة.

2- ملخّص الأطروحة باللّغة الفرنسية.

1- إبراهيم الكوني: سيرة ومسيرة.

1- إبراهيم الكوني: سيرة ومسيرة : ولد إبراهيم الكوني بلكاني« يوم8 أوت1948 بالحمادة الحمراء في الصحراء اللّيبية الكبرى، حيث تابع تعليمه الابتدائي والثانوي قبل أن يتحوّل إلى روسيا لمزاولة دراساته الجامعية بمعهد غوركي العالمي بموسكو.» [1]

لم تكن طفولته عادية، فقد جاءت الصحراء بفتى غريب الأطوار ينظر إلى الأشياء بتمعّن فهو كما يبدو، لم يكن مختلفا أو متميّزا أو ابن ذوات، إنّما هو مختلف في تصرّفاته، غريب في أطواره، ليس ككلّ الأطفال، يبكي بحرقة من منغّصات الحياة في الصحراء القاسية، ذلك العالم الذي يعبأ بالجمال والوداعة، يتأمّل الجدران الطينية بالقرب من الواحات التي قد تجف في أيّ لحظة، يقف على أطلال البيوت التي تهدّمت وغمرها الخواء على ضفاف واحات جفّت حينما غدر الجفاف والرمل وعواصف القبلي بها. يتأمل البنادق القديمة في بيت جدّه ليعيد بخياله طرائد باغتتها رصاصات سدّدت بإحكام، وخصوم ومناوئين ذاقوا وخزها الغادر[2].

لم يكن الكوني يشارك في رحلات الصيد فيما يبدو إلاّ متفرّجا على الطبيعة ومشاهدا تفاصيل المطاردات وقياس المسافة بين الصياد والطريدة التي تحاول دائما أن تلوذ بالفرار.. هي حال الكوني وتكوينه الذي درج عليه منذ نشأته الأولى في أحضان الصحراء. فهو يستجلي من خلال هذه العلاقة أبعادا إنسانية هامة قد يستغرق سردها العديد من الأعمال الروائية والقصصية.

ارتحل الكوني نحو أرض مناقضة تماما للصحراء. إذ نرى وجهته الجديدة بعد فراق الرمل: العاصمة الروسية موسكو، حيث عاش فيها عدّة أعوام. أنجز دراسته في العلوم الأدبية بمعهد غوركي للأدب العامي بموسكو عام 1977، وتنقّل بعد الهجرة الشمالية إلى دول غربية وشرقية أخرى مثل: بولندا والنمسا، فيما كانت إقامته في سويسرا في جبال الألب تحديدا، العامل المؤثّر في تجربته الإبداعية، إذ كتب عديد الأعمال الروائية التي تتعمّق في هوية الصحراء وجذورها. اكتنفت تجربته الأدبية أسرار الصحراء وسحرها ولم يتوقّف نشاط التأليف عنده منذ أن بدأ في كتابة روايتي "نزيف الحجر" و"القفص" حتّى تداعت في فضاء الحياة الجديدة أفكار قديمة ظلّت

1- بوشوشة بن جمعة، الرواية الليبية المعاصرة، سيرورة التحوّلات ومعجم الكتّاب، ط1، المغاربية للطباعة والإشهار، 2007، ص 185.

2- ينظر، الموقع الالكتروني WWW.HARASE. NESSEEJ.COM

تتوارد على الذهن ليبدع الكاتب في تقديمها للقارئ العربي بشكل مميّز، لينهل من محيط معين لحكاية البيئة التي تتوارد في بوحه الإبداعي بشكل مدهش.

لم تغيّر هجرة الكوني وتنقّلاته في العالم شيئا في مسيرته الصحراوية، بل نرى هذا الترحال قد صار محفّزا قويا لأن يقدّم هذه الإضمامة الروائية التي حازت شهرة واسعة ميّزتها بين الأعمال العربية، بل أصبحت هذه التجربة الروائية مرجعا هاما من مراجع ثقافة الصحراء حسب النقاد والباحثين الذين تناولوا أعماله بالدراسة والتمحيص. ظلّ الكوني وفيا لحكاية الصحراء منذ مجموعته القصصية الأولى"الصلاة خارج الأوقات الخمسة" وحتى أحدث إصداراته الروائية [1].

بدأت تجربة الكوني مع الكتابة عام 1970 حينما أصدر كتابيه" ثورات الصحراء الكبرى" و"نقد ندوة الفكر الثوري" لتعزّز ما كان قد نشره من مقالات في العديد من الصحف المجلات اللّيبية والعربية من بينها « فزان، البلد، الفجر، الأولمبياد، الحرية، الميدان، الحقيقة، المرأة، ليبيا الحديثة الإذاعة بطرابلس الغرب، الثورة، الفجر الجديد، الأسبوع الثقافي، الأسبوع السياسي، بيروت المساء الكفاح العربي.»[2] ولتكون مفتاحه إلى عديد العناوين الصحفية العالمية على غرار "الصداقة"[3] البولونية.

حضر الكوني عديد الملتقيات والندوات والمهرجانات الأدبية من بينها « مؤتمر الأدباء والكتّاب اللّيبيين الأوائل 1968، مؤتمر الأدباء والكتاب اللّيبيين الاوائل1973، ملتقى القصة1974، ندوة الحوار العربي بالنمسا1962، مؤتمر الأدباء بطشقند1976، ندوة حول النزعة الصليبية الجديدة بألمانيا1983، ندوة حول رواية السحرة بأبو ظبي1975، مؤتمر ثقافة البحر المتوسط بألمانيا1996.»[4]

شغل عديد الوظائف، حيث« اشتغل بوزارة الشؤون الاجتماعية بسبها ثمّ بوزارة الإعلام بطرابلس فمراسلا لوكالة الأنباء الليبية بموسكو1975 فمندوبا لجمعية الصداقة الليبية البولونية بوارسو1978، ومستشارا ثقافيا بالسفارة الليبية بموسكو1975، ومستشارا إعلاميا بالمكتب

1 - الموقع الالكتروني:WWW.HARASE. NESSEEJ.COM

2- بوشوشة بن جمعة، الرواية الليبية المعاصرة : سيرورة التحوّلات ومعجم الكتّاب، مرجع سابق، ص 185.

3- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

4- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الشعبي بجنيف بسويسرا 1992.»[1] كما قدّم العديد من البرامج للإذاعة اللّيبية من بينها: « خدعوك فقالوا 1969، والثقافة للجماهير 1969.»[2]

أنجز عشرات الروايات والقصص وأعمالا نثرية متفرّقة، إضافة إلى سير وكتابات حول همّ الكلمة والذكر والمعرفة، ليضع أمام القارئ دونما أي عناء ذاكرة متكاملة من أدب الصحراء وثقافتها حتى أصبح متخصّصا في بناء هذه المفردة المتأصلة في عمق التراث.

تستقصي أعماله حالة الصحراء وعمق المكان حينما تكون حياة البادية رحيل دائم، فالتجلي آسر وأبعاده خليقة بالمتابعة حينما نرى قبائل الطوارق على وجه التحديد يقطعون المفازة بحثا عن حلم يعيد للحياة بريقها، ذلك الحلم المرتبط بالماء دائما، ولا تخلو أي رواية أو مجموعة قصصية كتبها من هذا الهاجس الإنساني نحو الماء وعلاقته بما حوله أو بما يتقاطع معه في أحيان على نحو علاقته بالعطش حينما تتجاذب الحياة في الصحراء حالة النقيضين الغادرين: العطش والغرق.

تعكس تجربة الكوني الروائية منذ ظهور نماذجها الأولى: التبر، نزيف الحجر، المجوس« مذهبا جديدا في مسالك الكتابة الروائية: أسئلة متن وأشكال تعبير، ولغة خطاب، وذلك باتخاذ كاتبها مجتمع الطوارق الذي ينتمي إليه، الموضوع الرئيس والمركز الذي تدور في فلكه سائر المتون الحكائية لأعماله القصصية والروائية ونصوصه الإبداعية التي يعسر تصنيفها الأجناسي.»[3]

إنّها تجربة فيها رؤية عميقة ترنو نحو الحكاية في مفهومها النقلي لأي حدث أو موقف أو فكرة. فمنقولات الحكاية في عالم الصحراء تبقينا بجوار هذه التجربة المتأصلة في عمق مقولة "كان يا مكان" على نحو فريد، وقد يزيد تميزها وجاذبيتها أنّ الكوني يبرع في نحت لغة جديدة للحكاية لكي يخرجها من كلاسيكية المقولة إلى مزيج من رؤية خالدة تتّحد في معالمها الحكاية والحدث مع اللّغة لتوائم بين هذا المزيج بما يكفل للفكرة وصولها للقارئ دون تعقيد أو مبالغة في تصوير مشاهد الرمل، وقاطعي المفازة والقفار، هؤلاء الذين يغدون المسير نحو ألق الحياة البعيد هناك في أفق الرمل المتمادي في عناقه للأفق، فروايات الكوني حالة عجيبة مع أنّها ظاهرة حقيقية كونها تتّصل بشخصه ومحيطه الحقيقي، تستوقف القارئ في كافة شرائحه وطبقاته، فهو يبني في سرده مضمون المجتمع الذي يعيش عمره كاملا سائرا خلف الدواب ليلتمس لنا بين معاناة أهل الرمل بعض الجماليات التي تطرّز حياتهم، وتزيد تعلّقهم بالأرض. فهي تجربة كتابة تتبني على الحفر

1- بوشوشة بن جمعة، الرواية الليبية المعاصرة : سيرورة التحوّلات ومعجم الكتّاب، مرجع سابق، ص185.

2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3- المرجع نفسه، ص 30.

في الذاكرة الطوارقية بغية الكشف عن مخزونها التراثي في مختلف تنويعاته: الاجتماعي، العقائدي، التاريخي، الفكري، الثقافي الأسطوري التشكيلي، وتصوير واقع مجتمع الطوارق الراهن في ثابته كما في متحوّله، الذي يسمه التأزم نتيجة الصراع بين القيم: العراقة والحداثة، الأصالة والمعاصرة، المحافظة والتحرّر، الارتحال بين أطراف الصحراء الكبرى وبداية التحول عنها والاستقرار بالمدن [1].

إنّ هذا الوعي النظري بشروط الكتابة الروائية خصوصا والإبداعية عموما وبآليات انجازها هو ما جعل الكوني صوتا إبداعيا متميّزا منذ مطلع التسعينات من القرن العشرين إلى اليوم، وذلك من خلال إنشائه عوالم وأجواء خاصة مستوحاة من تراث الطوارق الدّال على هويتهم التي يستمدّون من مختلف عناصرها العلامات الدالة على خصوصيتهم « وهم المنتمون إلى صحراء الأساطير والأسرار والغموض، حيث تتماس التخوم بين الواقع والمثال، الأرض والسماء، المقدّس والمدنّس، المحدود والمطلق، الإنسان والطبيعة، الوجود والعدم، الحقيقة والأسطورة.» [2]

تعكس كتابات الكوني الإبداعية عمق انتمائه لعشيرته وأهله من مجتمع الطوارق،فكانت عنوانا دالاّ على تجذّر وعيه بالهوية الطوارقية في مختلف أبعادها: الزمانية والمكانية، الاجتماعية والعقائدية والوجودية، حيث أنّه« لا يدرك عالم الصحراء مجرد امتداد طبيعي، يقترن بالفراغ ويوحي بالرهبة إذ يولد الخوف والتوجس، إنّما يرى بعيون عاشقة لمكامن فتنتها، فتتشكل في ذهنه كما في رؤيته بأكثر من شكل، وتتّخذ أكثر من هيئة وصورة، قبل أن يعمد إلى التشخيص الأدبي لمختلف عناصرها من الجماد والحيوان، والنبات والطبيعة.» [1] وهو يؤكّد ذلك بالقول: « نعم هي مخيفة وموحشة ولكنها كالحياة، كالوجود نفسه سرّ من الأسرار. تبدو غارقة في الوحشة والسكون، تعدك بكلّ شيء، لكي لا تهبك إلاّ السراب ولكن سراب الحكمة، لغز.. البحث عن ماء حقيقي خلفه.. فخلف هذا السراب اللانهائي ستجد بئرا إن لم تجد واحة كاملة، المهمّ أن تقاوم، هذا هو سرّ الصحراء.» [2]

يكشف الكوني عن طبيعة علاقته بالصحراء، التي تقوم على التأمل في الخفيّ من أبعادها، لا في صورتها الخارجية البادية للعيان. فيقول « الصحراء إنها كالمرأة اللّعوب، تتمنع وتتغنج ولا تهبك

---

[1]- بوشوشة بن جمعة، الرواية الليبية المعاصرة : سيرورة التحوّلات ومعجم الكتّاب، مرجع سابق، ص 30.

[2]- المرجع نفسه، ص 31.

1- بوشوشة بن جمعة، الرواية الليبية المعاصرة : سيرورة التحوّلات ومعجم الكتّاب، مرجع سابق، ص31.

2- إبراهيم الكوني، جرعة من دم، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، مصراته 1983، ص .40

نفسها في المرّة الأولى، ينبغي أن تحاول امتلاكها، اكتشاف سرّها للاستيلاء عليها، أنت لا ترى فائدة من هذا كلّه. أمّا أنا فأرى فائدة في كلّ شيء. هكذا علّمتني الصحراء.» [3]

يحتفي الكوني– في سياق احتفائه بالصحراء– بإنسانها الذي يتميّز هو الآخر بنزعته إلى حرية بلا ضفاف في ممارسة طقوس وجوده، وإرادة ملحمية متجددة في سعيه إلى تحقيق ديمومة الكيان. فتكون الكتابة عن ابن الصحراء، الطارق، نوعا من إضفاء القيمة على وجوده المهمّش، وهو المرتحل باستمرار في أطراف الصحراء الكبرى، دون أن يكون في قطيعة كلّية مع الآخر، باعتبار أن« مجتمع الطوارق نفسه مجتمع متداخل مع الآخر، متداخل في هذه الهجرة، وهذا التبادل، متداخل بهؤلاء الذين يجيئون ويذهبون ويحملون معهم في جيئهم وذهابهم عبق الصحراء، وخرز المدينة، الملوّن وأقمشته المزركشة إلى الصحراء.»[1] ويصوّر في نوع من التمجيد ملحمة إنسان الصحراء الطارق وابن عشيرته، وهو يمارس أشكال وجوده بحرية مطلقة تجسد عنفوان فطرة الكيان فيقول: « إنّ الإنسان الذي يختار حياة الصحراء لا ينبغي عليه أن يعتمد على أحد.. إنّه يتمتع بكل حريته حتى أنّه لا يعرف ماذا يفعل بهذه الحرية غير الركض خلف الغزلان أو مطاردة السراب، وعندما يدركه العطش.. فعليه أن يعتمد على نفسه، عليه أن يدفع ثمن الكاملة التي يتمتع بها بفضل التحرر من السلطة.. إذا اخترت الحرية.. فما عليك إلا أن تلجأ إلى الصحراء..»[2] فحياة الطوارق، الذين هم أهله وعشيرته مليئة بالحكمة، وغنية بينابيع المعرفة التي كوّنتها التجربة الطويلة، فشكّلت روحا إنسانية عظيمة تحتاج إلى من يخترق جدارها ويفضّ مغاليقها، وذلك ما قام به الكوني على امتداد تجربته الأدبية.

3– إبراهيم الكوني، جرعة من دم، مصدر سابق، ص 110 – 111.

1– كامل عزّاب، انتقام الغزلان المسحورة، في النقد والتذوق الأدبي، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، مصراته 1987، ص 07 .

2– ابراهيم الكوني، جرعة من دم، مصدر سابق، ص 129.

2- ملخّص الرسالة باللغة الفرنسية

2-Résumé de la thèse :

Le thème de la pluralité langagière et la polyphonie a attiré l'intérêt les chercheurs se spécialisant dans la prosodie langagière et ce, depuis la découverte des travaux Bakhtiniens dans la théorisation du roman et plus précisément concernant les interactions pluri-langagières et multimodales selon les communautés et les sociétés telles décrites dans l'ouvrage " la Poétique de Dostoïevski ". Dans ce livre, l'auteur oppose deux types de récits : le premier interactif, il se caractérise par une absence d'esprit narratif qui engloberait la conscience de tous les personnages du récit. Le second, égocentrique, dans lequel la caractéristique précédente n'existe pas.

A travers cette opposition, le nouveau contexte du roman met clairement en évidence le principe interactif comme seul et unique principe romanesque qui prouve que l'autonomie des personnages de l'écriture en soit est l'axe de la production littéraire.

En mettant de côté l'impossibilité de bâtir toute l'écriture romanesque sur le principe interactif uniquement pour caractériser une littérature ou une culture dans sa globalité comme le pense Bakhtine, je peux dire que la nature de l'innovation littéraire chez l'écrivain libyen Ibrahim Alkouni repose sur la distanciation avec le roman citadin en prenant comme espace le désert. Il était le premier à exposer un tel thème qui est donc le premier axe objectif sur lequel repose notre recherche. En fait, l'expérience littéraire d'Alkouni reflète, depuis ses toutes premières publications : le saignement de la pierre, Attibr, Almadjous, un nouveau courant dans l'écriture romanesque : une nouvelle forme d'expression et un nouveau langage discursif. Cette innovation trouve sa source dans la nouvelle société à laquelle appartient l'auteur, il s'est donc concentré sur les évènements qui l'entourent en les rapportant avec leur contexte non urbain ce qui donne à l'expression " il était une fois " un référent exceptionnel.

De plus, ce qui rend ses écrits plus attirants, c'est l'innovation qui caractérise les productions d'Alkouni, il possède une écriture propre à lui qui lui permet de se distinguer de l'écriture classique. Ainsi, l'histoire et l'intrigue se conjuguent dans un écrit nouveau accessible au lecteur sans que ce soit complexe et tout en illustrant la vie des Touarègues.

Les romans d'Alkouni sont une production étonnante bien qu'elle soit inséparable de la réalité car elle émane d'un personnage et d'un milieu bien réels. L'auteur reconstruit ainsi dans ses écrits le vécu d'un peuple dont la survie dépend de son bétail tout en y intégrant des tournures stylistiques dignes d'un grand romancier qui se base aussi sur la mémoire collective touarègue pour exceller dans la narration d'un peuple ayant un patrimoine culturel, historique et langagier très

riche. L'auteur nous reproduit cette réalité dans un style qui lui permet de rester fidèle à ce qui est stable et ce qui est changeant, c'est d'ailleurs dans cet esprit de dialectique que s'inscrit son écriture entre l'ancien et le nouveau, le conservatisme et l'autonomie, la vie de voyageur nomade et l'envie de s'installer en ville.
Cet esprit d'écriture intellectuelle avec des exigences romanesque générales et innovantes en particulier a distingué Alkouni depuis les dernières vingt années du siècle dernier et ce à travers la mise en place de repères discursifs issus de la culture touarègue représentant leur identité singulière indissociable des légendes et des contes du désert. Ainsi, dans toute l'écriture de l'auteur, le réel et le fictif, le sacré et le profane, le limité et l'universel, l'Homme et la nature, l'Histoire et la légende.
L'écriture d'Alkouni fait miroir au mode de vie des bédouins à travers leur détermination d'être des individus libres et autonomes en pratiquant leurs rites culturels qui perdure leur existence symbolique parmi les autres groupes et communautés. L'écriture sur le Touarègue est une sorte de lutte contre son existence marginalisée sans qu'il soit exclu de la société puisque la communauté Touarègue est en réalité une société dans la société. Elle enrichit d'ailleurs la ville, à travers ses aller et retour, avec ses caractéristiques spécifiques tant sur le plan langagier que sur le plan vestimentaire et commercial par excellence. C'est particulièrement lors des marchés que ces spécificités prennent toutes leur valeur.
Le choix du quatrain " L'éclipse " est une intégration claire de ma part dans la logique Bakhtinienne au sujet du dialogisme narratif en partant du plurilinguisme et de la polyphonie car il s'agit d'une histoire qui se base sur la diversification la rendant ainsi un récit hétérogène exigeant un lecteur pluriel qui puisse décortiquer ou décoder ses signes et symboles. L'histoire en question traite d'une tribu qui s'est transformée, au fil du récit, en une pluralité d'intrigues qui se démultiplient dans l'espace et le temps. Le résultat est une formidable interaction discursive et langagière qui illustre clairement la réalité de la société touarègue. Cette dernière ne se fait pas entendre dans une seule et unique langue, mais le récit met en relief toute une palette de genres littéraires et non littéraires multiples (Histoire, religion, meurs, légende…).
Ainsi, la langue de L'éclipse est un excellent mélange sociolangagier des paroles individuelles et collectives qui se mélangent et interagissent pour créer une communication entre les langues et les formes de consciences environnantes. De ce fait ma lecture sera à l'image du récit basée sur le plurilinguisme qui lui a permis de coordonner ses thématiques et son univers narratif. Je tenterai ensuite d'expérimenter la thèse bakhtinienne d'une manière souple en ne soumettant jamais mon texte à un éclatement théorique mais en me basant sur un esprit de projection. Cette approche est plurielle car la langue doit être prise comme une

conscience, non comme une construction ou un montage grammatical. En d'autres termes, la langue serait une organisation symbolique qui représente la représentation égocentrique individuelle du monde environnant.
Ainsi, dans quelle mesure le plurilinguisme et la polyphonie qui caractérisent le nouveau récit font de L'éclipse un roman dialogique ?
Pour avancer dans ce sens, je tenterai de mettre en fonctionnement une méthodologie socio-textuelle que Bakhtine a utilisée dans ses lectures des textes de Dostoïevski et François Rabelais en partant d'une triple considération : la première concerne la description en partant du fait que le discours entretient une relation étroite avec le monde décrit, la seconde est l'analyse du fait qu'elle permet de déceler les particules de la problématique qui nous conduit vers l'objectivité et la troisième est l'interprétation qui nous permet de déduire des conclusions et conduit à des synthèses globales rendant plus claire notre recherche.
La progression de la présente thèse se fera en trois chapitres pratiques précédés par un chapitre théorique en suivant l'enchainement suivant :
- Dans le premier chapitre, j'ai fait une lecture lexicale du titre en incluant le plurilinguisme est la polyphonie ainsi que les caractéristiques stylistiques du roman dialogique.
- Dans le second chapitre j'ai fixé le cadre thématique de la pluralité linguistique et la polyphonie dans le récit en étudiants la progression thématique et ses caractéristiques.
- Dans le troisième chapitre, j'ai fait une sorte de diagnostique littéraire à travers trois volets : le premier le diagnostique langagier, le deuxième l'image de la langue et ses caractéristiques et le troisième était consacré aux courant rencontrés dans le roman.
- Le quatrième chapitre a été dirigé vers la polyphonie dans le quatrain et il a été lui aussi rédigé en trois volets : dans le premier j'analyse la pluralité du roman et la diversité du discours. Le second, j'étudie les formes phonétiques de la société et leurs représentations, alors que dans le troisième volet, je me concentre sur les chronotopes dans roman à travers l'analyse de la relation entre l'espace et le temps dans la construction des faits.
La conclusion m'a permis de rassembler les résultats de la recherche en élaborant une synthèse finale dans l'exercice de l'expérimentation théorique sur le texte choisi.
Par ailleurs, il est possible de décrire l'imaginaire narratif de Bakhtine comme un genre hybride bâti sur une plate forme plurilingue et polyphonique ainsi que l'expansion banale de la parole des personnages du récit appartenant chacune à une couche sociale et un milieu social. Le quatrain, tel que démontré par l'analyse, est une illustration très pertinente de cet imaginaire narratif.

Ibrahim Alkouni a violé une évidence que la critique avait l'habitude d'utiliser comme moyen de défense dans la littérature, il s'agit de l'étroite relation qui lie le genre littéraire à la pluralité issue elle-même de la diversité et de l'altérite qui caractérise la ville sur le plan sociolinguistique, politique et même psychologique. L'éclipse a traité d'une société saharienne qui vie à la marge à travers laquelle l'auteur en fait une sorte d'épopée narrative positionnée entre le légendaire, l'extraordinaire et le mythique. Cette littérature parle la langue du Touarègue pour qu'elle puisse être lue déjà par celui-là, puisque seule une langue qui sait marier les dialectiques peut espérer être considérée comme une légende. C'est la condition sine qua non pour qu'une légende soit une légende dans la culture touarègue il faut qu'elle puisse être placée dans un temps cyclique à travers lequel elle se libère de son immobilité vers un temps lui-même multiple.

Ainsi, le roman encadre la légende dans un espace adéquat bien régit qui la rend plus tangible car c'est de cette manière que le nouveau genre du roman du désert en cohérence avec le roman urbain.

La structure du roman "L'éclipse" a été bâtie sur une pluralité qui lui a donné un caché d'hétérogénéité car elle véhicule des langues toutes distinctes les unes que les autres puisque les Touarègues parlent plusieurs langues ce qui a abouti à une diversité discursive, stylistique et langagière littéraire et non littéraire.

Ce plurilinguisme a fait de L'éclipse un hybride social par excellence construit dans un acte d'interaction verbale et un dialogue prolongé entre les langues voisines. Ce fait peut très bien être observé dans les tournures ludiques à la limite de la plaisanterie et du comique qui proviennent des interactions entre les différents styles contenue dans l'œuvre. Les rapprochements faits entre l'un et l'autre des styles ne sont que l'illustration de l'ouverture du roman.

La même répartition diversifiant et diversifiée dans la langue est retrouvée dans les idées et les thèmes ce qui s'est propagé dans toute l'œuvre pour mettre en évidence des dialogues entre les dialectiques comme celle qui peut être décelée dans la dialectique du même et de l'autre, l'Homme et le djinn, le réel et le virtuel… ce qui a engendré des langues différentes régies par la langue du roman.

Le texte religieux, sacré, le discours des personnages, ainsi que la légende ont été tous sous l'autorité du roman. C'est tout le discours romanesque qui a été revisité par l'auteur et pour la énième fois, la diversité est une pièce maîtresse dans l'innovation de celui-ci. C'est d'ailleurs une nouveauté qu'un texte de ce genre rende compte de cette manière du vécu Touarègues dans son authenticité et son identité. C'est ce qui a fait 'ailleurs de point de départ du roman : une vie ordinaire et simple d'une tribu décrite dans ses moindre détailles dans le but de rendre compte de toutes les spécificités nécessaires au lecteur pour que l'image soit transmise telle que son autre l'a peinte ou du moins telle qu'il l'imaginait lui-

même. Ce tour est rendu possible par l'auteur en se basant sur le vécu réel, les histoires, les légendes, les mythes (anciens et nouveaux) dont le but de leur évocation est de donner une existence qui communique avec l'ancien tout en tenant à son modernisme.

Mais alors comment pourrait-on rendre compte de cet acte ?

La surface temporelle du roman est géré par le narrateur tout comme l'a fait le multilinguisme retrouvé lorsque l'auteur donnait la parole à des personnages pour qu'ils parlent leur langue et à leur manière. Dons c'est eux qui racontent leurs propres histoires offrant ainsi aux lecteurs un paysage pluriel sur tous les plans. Ce plurilinguisme et cette polyphonie rejettent l'unicité, l'absolu, et la certitude alors qu'elle admet le savoir proportionnel et l'incertitude, la preuve est que dans le roman, aucun personnage n'est valorisé à partir de son savoir, encore moins des personnages qui détiennent Le savoir.

Si le discours dans "L'éclipse" est caractérisé par la diversité, l'auteur lui est décrit toujours à la recherche d'une connaissance exactement comme les personnages qui sont à la quête du savoir à partir des autres.

L'auteur multiplie la diversité même sur le plan idéologique car c'est un narrateur conditionné par des idées personnelles à la limite des stéréotypes et des préjugés implantés dans l'œuvre à travers ses mots qui peuvent tout ce permettre sur le plan discursif sans que l'on puisse déceler si c'est lui-même qui le dit ou quelqu'un d'autre dans la réalité. Il peut dire alors n'importe quoi sans que sa personnalité ne soit dévoilée, la raison est simple, il ne dit pas la vérité et ne prétend pas la posséder. Il s'agit d'une quête derrière cette réalité car puisqu'il est impossible de l'atteindre dans sa totalité, autant rester juste derrière pour bénéficier du maximum de connaissance du monde qui l'entour.

L'éclipse est un quatrain dialogique bâti sur des faits réels en s'appuyant sur un arrière plan mythique. Son discours est caractérisé par les dialectiques multiples ce qui a peint une fresque narrative qui lui permet de dévoiler tour à tour les identités différentes et multiples. Le narrateur s'est réservé une technique de récit instantané ce qui confronte à juste titre la polyphonie dans un espace et un temps identique ce qui brise l'idéologie, le son dans la langue au moment même ou ils sont prononcés.

الفهـــرس

الفهــرس

- **إهداء.**

- **كلمة شكر وعرفان.**

- **مقدّمـــة:**..... 06-01

الفصل الأوّل: الخصائص البنائية والفنية للرواية المتعدّدة اللّغات والأصوات..... 38-07

1- مفهوم التعدّد اللّغوي والصوتي..... 13-08

2- أصول رواية الأصوات وروافدها..... 21-13

3- بنية التعدّد في رواية الأصوات..... 32-21

3-1- التّغاير الخطابي..... 23-22

3-2- الحوار والحوار الذّاتي..... 27-23

3-3- التعدّد اللّغوي..... 32-27

4- السّمات الفنية..... 38-32

4-1- التّضاد الإيديولوجي..... 34-32

4-2- استقلاليّة الأصوات الاجتماعية..... 35-34

4-3- تعدّد السرّاد..... 36-35

4-4- اتّحاد الزمان والمكان. 38-36

- **الفصل الثاني: الإطار الموضوعاتي للتّعدّد اللّغوي والصوتي**..... 91-39

1- ملخّص الرواية..... 47-40

2- محدّدات الموضوع والمنهج الموضوعاتي..... 48-47

3- الموضوع في رواية الخسوف:..... 91-48

3 -1- موضوعة الماء..... 56-49

3- 2- لعنة التبر..... 62-56

3- 3- صراع الأضداد:.....,..... 73-62

3- **3**-1- الحياة والموت 66-62

3- **3**-2- صراع الثقلين 71-66

3- **3**-3- المقدّس والمدنّس. 73-71

3- 4- العجائبي والأسطوري 79-73

3- 5- صورة المرأة: 86-79

3- 5-1- صورة الأم/الزوجة/الخادمة 80-79

3- 5-2- صورة المرأة الإلهة. 82-81

3- 5-3- صورة المرأة الجنّية 86-82

3- 6- **الذّات والآخر** 91-86

الفصل الثالث: التشخيص الأدبي للّغة في الرباعية.....,..... 150-92

1- التشخيص الفنّيّ للغة الخطاب 97-93

2- صورة اللّغة 124-97

2-1- التهجين 104-97

2-2- تعالق اللّغات القائم على الحوار 114-104

2-2-1- الأسلبة..... 108-104

2-2-2- التّنويع..... 112-108

2-2-3- المحاكاة الساخرة..... 114-112

2-3- الحوارات الخالصة..... 124-114

3- الأجناس المتخلّلة..... 150-124

3-1- النّص الدّيني 130-125

3-2- التّراث الصوفي 134-130

3-3- الأسطورة..... 137-134

3-4- الشّعر 139-137

3-5- بلاغ حكومي، رسائل..... 142-139

3-6- كلام العوام و مقتضى المقام 146-142

3-7- التاريخ..... 150-146

الفصل الرّابع: تجلّيات التعدّد الصّوتي:..... 213-151

1- تعدّد السرّاد:..... 171-152

1-1- السارد وعلامات السرد المتعدّد..... 158-154

1-2- **تعدّد صيغ الخطاب:**..... 171-158

1-2-1- الصّيغ المباشرة..... 165-160

1-2-2- الصّيغ غير المباشرة 171-165

2- الأصوات الاجتماعية، الرؤى:..... 198-171

2-1- مكوّنات مجتمع الرواية..... 173-171

2-2- **اللّغات الاجتماعية:**..... 182-174

2-2-1- الخطاب الوطني..... 176-174

2-2-2- خطاب العجيب والخارق..... 177-176

2-2-3- الخطاب الديني..... 178-177

2-2-4- الخطاب الامبريالي..... 180-178

2-2-5- خطاب السلطة..... 182-181

2-3- **صراع الأصوات**..... 189-182

2-4- **الرؤى**..... 198-189

3- الكرونوتوب:..... 213-198

3-1- كرونوتوب البيوت..... 201-199

3-2- كرونوتوب العتبة..... 203-201

3-3- كرونوتوب المدينة..... 205-203

3-4- كرونوتوب السجن. 207-205

3-5- كرونوتوب الزمن الطبيعي..... 210-207

3-6- كرونوتوب الزمن الأسطوري..... 213-210

- **خاتمـــــــــة**..... 216-214

- **المصادر والمراجع**..... 221-217

- **الملحق**..... 233-222

- إبراهيم الكوني: سيرة ومسيرة..... 227-223

- ملخّص الرسالة باللّغة الفرنسية..... 233-228

- **الفهرس**..... 238-234