الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:...../.....

رقم التسجيل: - 1335085035

- 1335085108

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر تخصص: أدب حديث

بعنوان:

البنية السردية في رواية "الورم" لإبراهيم الكوني

إعداد الطالبتين:

- إلهام مقدر
- سهام حاجيح

لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

د. عثمان مقيرش	الرتبة .....أ م ب.....	جامعة المسيلة رئيسا
د. السعيد حمودي	الرتبة .....أ م أ.....	جامعة المسيلة مشرفا ومقررا
د. بوزيد رحمون	الرتبة .....أ م أ.....	جامعة المسيلة مناقشا

السنة الجامعية: 2017م/2018م

شكر وعرفان

نشكر الله سبحانه وتعالى على فضله وتوفيقه لنا ، والقائل في محكم تنزيل

﴿وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِن شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ . . . . ﴾ الآية رقم: (07) سورة إبراهيم

نتقدم بخالص الشكر الجزيل و العرفان بالجميل و الاحترام و التقدير لمن غمرنا بالفضل و اختصنا بالنصح و تفضل علينا بقبول الإشراف على رسالة الماستر أستاذنا و معلمنا الدكتور **"حودي السعيد"** الذي سهل لنا طريق العمل ولم يبخل علينا بنصائحه القيمة ، فوجهنا حين الخطأ وشجعنا حين الصواب ، فكان قبس الضياء في عتمة البحث وكان نعم الناصح ومنحنا الثقة و غرس في نفوسنا قوة العزيمة ولم يدخر جهدا ولم يبخل علينا من وقته الثمين

أبقاه الله ذخرا لطلبة العلم و جعل ذلك في ميزان حسناته و أرضاه بما قسم له

كما نتقدم بالشكر إلى كل أساتذة قسم الأدب العربي

مُقَدِّمَةٌ

مقدمة:

شكلت الرواية أحد أهم الأشكال الأدبية التي عرفتها الساحة الثقافية، محتلة المرتبة الأولى في المجال الأدبي، نتيجة مواكبتها لمتغيرات الواقع وقدرتها على احتواء آمال وآلام الإنسان في الماضي والحاضر والمستقبل، رغم تعدد أساليبها السردية وتنوع موضوعاتها، ذلك لارتباطها الوثيق بنبض الإيقاع الداخلي للحياة في أبسط صورها وأعقد تجلياتها، فحملت أحاسيس الإنسان وانفعالاته وانشغالاته بقضاياه اليومية والمصيرية في مجالات السياسة، والاجتماع، والثقافة وبذلك حققت الرواية ارتباطا عميقا بمعاناة الإنسان ومكابداته وتطلعاته.

كما فتحت بابا واسعا لتجارب أدبية ذات كتابات راقية، مما دفع بها إلى التطور، وكانت الرواية الليبية واحدة من هذه الروايات، التي شهدت ازدهارا كبيرا بفضل ترعرعها على أيدي روائيين كبار وعظماء أعطوا لها دفعا قويا ومن هؤلاء "ابراهيم الكوني"، هذا الأخير الغني عن كل تعريف، فهو علم بارز في الأدب الليبي والرواية خصوصا، لما له من كتابات روائية معروفة على المستوى الوطني والعربي وحتى خارجه، وتعد روايته "الورم" من أحسن مئة رواية عربية في التصنيف العالمي، ترجمت إلى عدة لغات عالمية، وحظيت بشهرة كبيرة، هاته الرواية هي تجسيد للسلطة واستبداد ورم الحكم، تكلم فيها "الكوني" عن عشق السلطة وعن بطلها مجنون الحكم، ويعود سبب اختيارنا رواية "الورم" كموضوع لدراستنا إلى:

- الرغبة في اكتشاف العالم الصحراوي "لإبراهيم الكوني".
- السعي إلى اكتشاف مكونات البنية السردية وتجلياتها في الرواية.
- الرغبة في البحث عن مكنونات الرواية نظرا للشهرة التي حظيت بها في العالم.
- توسيع دائرة معارفنا بصفتنا طلبة مرشحين لنيل شهادة الماستر في قسم اللغة والأدب العربي.

وعليه اخترنا رواية "الورم" باعتبار مكانتها، ومكانة مؤلفها عالميا عموما وعربيا خصوصا.

وعليه صغنا إشكالية بحثنا كالآتي:

- ما مفهوم البنية السردية؟ وما مكوناتها؟.

- من هو "إبراهيم الكوني"؟ وما هي رواية "الورم" وهل توفرت على جميع عناصر البنية السردية أو لا؟.
- هل وظف "الكوني" في روايته تقنيات سردية حديثة، وما مدى نجاحه في ذلك؟.

وللإجابة عن هذه الإشكالية بنينا خطتنا وفق ما يلي: مقدمة ومدخل تمهيدي وفصلين وخاتمة، قمنا في المدخل التمهيدي بضبط المفاهيم لمصطلحي البنية والسردية، ونبذة عن حياة الروائي وأهم أعماله والمناصب التي تقلدها، ثم ملخص الرواية، ثم فصل أول نظري تضمن مكونات البنية السردية التالية: (الشخصية، المكان، الزمان)، أما الفصل الثاني تطبيقي، درسنا فيه تجليات البنية السردية في رواية "الورم" لإبراهيم الكوني، وأخيرا خاتمة كحوصلة لأهم النتائج التي توصلنا إليها في بحثنا، وللإلمام بجوانب الموضوع اتبعنا المنهج "الوصفي التحليلي" الذي يتلاءم وطبيعة هذه الدراسة، وكان زادنا في هذا البحث مجموعة من المراجع المعتمدة، تنوعت بين عربية ومترجمة ككتاب "خطاب الحكاية لجيرار جنيت، وكتاب "جماليات المكان لغاستون باشلار".

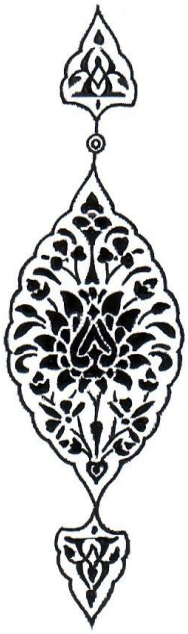
أما المراجع العربية فكثيرة، منها كتاب "بنية الشكل الروائي لحسن بحراوي"، كتاب "بناء الرواية لسيزا قاسم"، كتاب "بنية النص السردي من منظور النقد الدبي لحميد لحميداني"، وكتاب "تحليل الخطاب الروائي لسعيد يقطين...الخ، وبعد الاعتماد على هذه الكتب ومراجع أخرى كثيرة، واجهتنا صعوبات نذكر بعضها:

- كثرة المراجع وتداخلها واختلاف وجهات النظر عند الباحثين فيها، خصوصا ما يتعلق بمفهوم البنية والسرد.
- صعوبة الكشف عن لغة الروائين المشحونة بالدلالات، والرموز، المليئة بالحكمة ذات الطابع الفلسفي.
- عدم امتلاكنا الخبرة الكافية في ميدان التحليل والنقد.

وفي الأخير حمدا لله عز وجل على عونه وعطائه ولايفوتنا في هذا المقام أن نرفع آيات التقدير وجميل العرفان إلى الدكتور "**حمودي السعيد**"، الذي قبل الإشراف على عملنا ورعاه خطوة بخطوة، فله منا خالص الشكر وجزيل الإمتنان، نرفعه بدعوة صادقة، أن يحفظه الله ويرعاه.

مدخل تمهيدي

قراءة للمصطلحات المفتاحية الواردة في العنوان



أولا : مفهوم البنية لغة واصطلاحا

ثانيا : مفهوم السردية لغة واصطلاحا

ثالثا : سيرة ذاتية لإبراهيم الكوني

رابعا : ملخص الرواية

مفاهيم للمصطلحات المشكلة لعنوان البحث وهي: البنية، السرد، السردية، البنية السردية من الناحية اللغوية والاصطلاحية:

أولا: مفهوم البنية لغة واصطلاحا:

1- لغة: جاء في لسان العرب **لابن منظور** "البِنْيَةُ والْبُنْيَةُ وهو البِنَى والبُنَى يقال كذلك "بِنْيَةٌ"، وهي مثل رشوة ورشا كأن البنية التي بُني عليها مثل المِشيَةُ والرَكبةُ، وبَنى فلان بيتا بناءا، والبُنى بالضم مقصور، مثل جِزية وجزى، وفلان صحيح البِنية، أي الفطرة، وأبْنَيْتُ الرَجُلَ: أعطيتهُ بناءا أو ما يَبْني به دارَهُ".[1]

أما في القاموس المحيط فما يميز بين البِنيةُ (بالكسر) والبُنيةُ (بالضم)، إذ جعلوها بالكسر في المحسوسات وبالضم في المعاني.[2]

تشتق كلمة "بِنْيَة" من الأصل اللاتيني (Struere) والذي يعني البناء أو الطريقة التي يقوم عليها بناء ما،... يعود أصلها إلى الفعل الثلاثي (بَنَى – يَبْنِي – بِنَاء) ومنه جاء كلمة بِنية، والأصل العربي القديم للكلمة يتضمن معاني: "التشييد والبناء والتركيب".[3]

2- اصطلاحا: ظهر مصطلح بنية لدى **جان موكاروفسكي** الذي عرف الأثر الفني بأنه "بِنيَةٌ"، أي نظام من العناصر المحققة فنيا والموضوعة في تراتبية معقدة تجمع بينهما سيادة عنصر معين على باقي العناصر".[4]

أما **صلاح فضل** فيرى أنها: "ترجمة لمجموعة من العلاقات بين عناصر مختلفة أو عمليات أولية، على شرط أن يصل الباحث إلى تحديد خصائص المجموعة والعلاقات القائمة فيما بينها من وجهة نظر معينة تتميز فيما بينها بالتنظيم والتواصل بين العناصر المختلفة".

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، تحقيق أحمد عامر حيدر، مج4، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 2003، ص 94.

[2] مجد الدين الفيروز آبادي، القاموس المحيط، دط، دار الحديث، القاهرة، 2008، ص 165.

[3] الزواوي بغورة، "مفهوم البنية"، مجلة المناظرة، ع5، السنة 3، يونيو 1992، ص 95.

[4] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ط1، دار النهار، لبنان، 2002، ص 37.

حيث يتوقف "مفهوم البنية على السياق بشكل واضح، إذ يميز بعض الباحثين في هذا الصدد بين نوعين من السياق، نوع يستخدم فيه مصطلح البنية عن قصد، ولهذا يقوم بوظيفة حيوية مهمة، وسياق آخر يستخدم فيه بطريقة عملية فحسب".[1]

أما **جان بياجيه** في كتابه "البنيوية" فيرى أن "البنية تبدو وبتقدير أولي، مجموعة تحولات تحتوي على قوانين كمجموعة (تقابل خصائص العناصر) تبقى أو تغتني بلعبة التحولات نفسها، دون أن تتعدى حدودها أو أن تستعين بعناصر خارجية".[2]

وبهذا فالبنية تهدف إلى تأسيس علم مستقل للأدب يقوم بتحليل النص تحليلا داخليا بعيدا عن كل السياقات الخارجية ولا يعترف إلا بلغته، ويحددها **الزواوي بغورة** بقوله: "تعني البنية الكيفية التي تنتظم بها عناصر مجموعة ما، أي أنها تعني مجموعة من العناصر المتماسكة فيما بينها بحيث يتوقف كل عنصر على باقي العناصر الأخرى بحيث يتحدد هذا العنصر بعلاقته بمجموعة العناصر".[3]

وهذا ما نجده في قاموس السرديات **لجير الدبرنس** الذي يقول أن البنية هي "شبكة العلاقات الحاصلة بين المكونات العديدة للكل وبين كل مكون على حده والكل".[4]

رغم تعدد مفاهيم البنية عند الباحثين إلا أن جميع الآراء تتفق على مفهوم واحد وهو أن البنية مجموعة من العلاقات بين عناصر مختلفة.

ثانيا: مفهوم السردية لغة واصطلاحا:

1- لغة: جاء في لسان العرب: "السرد في اللغة: تقدمة شيء إلى شيء تأتي به منسقا بعضه في أثر بعض متتابعا. سَرَدَ الحديث ونحوه يَسْرِدُهُ سَرْداً إذا تابعه. وفلان يَسْرُدُ الحديث سرداً إذا كان جيد السياق له".[5]

---

[1] صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط1، دار الشروق، القاهرة، مصر، 1998، ص 122.

[2] جان بياجيه، البنيوية، ترجمة: عارف منيمنة، بشير أوبري، ط4، منشورات عويدات، بيروت، باريس، 1985، ص 80.

[3] جير الدبرنس، قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ط1، ميرث للنشر والمعلومات، القاهرة، 2008، ص 191.

[4] الزواوي بغورة، "مفهوم البنية"، ص 95.

[5] ابن منظور، لسان العرب، مج3، ص 211.

أما **أحمد بن فارس** في معجمه "مقاييس اللغة" فيرى أن مصطلح سرد "يدل على تولي أشياء كثيرة يتصل بعضها ببعض، ومن ذلك السرد: اسم جامع للدروع وما أشبهها من عمل الخلق، قال الله جل جلاله في شأن داوود عليه السلام: ﴿وقَدِّر في السَرِدِ﴾ قالوا معناه ليكن ذلك مقدرا، لا يكون الثُقبُ ضيقا والمسمار غليظاً، ولا يكون المسمار دقيقاً والثقبُ واسعاً بل يكون ذلك على تقديربل يكون على تقدير".[1]

كما ورد في "الصحاح": "سرد: الدرع مسرودةُ ومُسَرَّدةٌ، وقد قيل: سَرْدُها: نسجُهاَ وهو تداخل الحلق بعضها ببعض، ويقال: السّرد: الثَقْبُ، والمسرودَةُ الدرع المثقوبة وفلان يسرد الحديث سردا، إذا كان جيّد السياق له، وسردْتُ الصوم، أي تابعته".[2]

من خلال المفهوم اللغوي يتضح لنا أن السرد هو تتابع وتتالي الأحداث في اتساق وانسجام.

2- اصطلاحا: يعتبر السرد من أهم القضايا التي شغلت اهتمام الباحثين والنقاد وذلك لاختلافهم في وضع مفهوم محدد لمصطلح السرد:

نجد **سعيد يقطين:** يعرف السرد بأنه "تجلي خطابي، سواء كان هذا الخطاب يوظف اللغة أو غيرها، ويتشكل هذا التجلي الخطابي من توالي الأحداث مترابطة تحكمها علاقات متداخلة بين مختلف مكوناتها وعناصرها، وبما أن الحكي بهذا التحديد متعدد الوسائط التي عبرها يتجلى كخطاب أمام متلقيه".[3]

وحسب **حميد لحميداني:** فإن السرد هو الحكي الذي يقوم على دعامتين أساسيتين، أولهما: أن يحتوي على قصة ما، تضم أحداث معينة.

ثانيهما: أن يعين الطريقة التي تُحكى بها القصة وتسمى هذه الطريقة سرداً ذلك أن قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة، ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز

---

[1] أحمد بن فارس بن زكريا، مقاييس اللغة، تحقيق وضبط: عبد السلام محمد هارون، ج3، دط، دار الفكر العربي، دت، ص 157.

[2] أبو نصير اسماعيل الجوهري، الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية)، تحقيق: محمد تامر، دط، دار الحديث، القاهرة، مصر، 2009، ص 532.

[3] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1997، ص 46.

أنماط الحكي بشكل أساسي"، ويضيف فيرى أن "السرد هو الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق قناة (الراوي والمروي له) وما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها".[1]

ويمكن أن يعرف أيضا أنه "نقل الفعل القابل للحكي من الغياب إلى الحضور، وجعله قابلا للتداول سوءا كان هذا الفعل واقعيا أو تخيليا وسواء تم التداول شفاها أو كتابة"[2]، وهذا يعني أن السرد هو نقل الحدث أو مجموعة من الأحداث من صورتها الواقعية أو التخيلية إلى صورة لغوية، وقد تتنوع صيغ السرد فيمكن أن يروى مشافهة أو كتابة ويمكن أن يكون دون أداة لفظية وذلك عبر الصور أو الإيماءات وغيرها.

بعد تطرقنا لمفهوم السرد لغة واصطلاحا، كان لا بد من وضع مفهوم للسردية ورد في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة أن السردية هي "الطريقة التي تروى بها القصة والخرافة فعليا، وهي من المشتقات الأدبية وفرع عنها، وتبحث عن الآثار الأدبية (عن الشكل الأجوف العام) التي تندرج فيه كل النصوص، والسردية نمط خطابي متميز".[3]

أما **دقة بلقاسم** فيعرفها بقوله: "هي الأسلوب أو الطريقة التي تفكك شفرات النص، وينتهي إلى أن السردية محددة بالعلاقات الرابطة بين النص السردي والقصة والحكاية"[4]، وهذا يعني أن السردية هي العلم الذي يهتم بتحليل ودراسة الخطاب السردي بكل مكوناته، واستنباط الأسس التي يقوم عليها، وهي تعنى بدراسة أنظمته وأشكاله.

يتضح من كل هذا مفهوم لمصطلح البنية السردية، حيث جاء في كتاب "البنية السردية للقصة القصيرة" أن "**الشكلانيين الروس** ومنهم **شلوفسكي** كانوا ينظرون إلى بنية ما داخل

---

[1] حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991، ص 45.

[2] سعيد يقطين، السرد العربي (مفاهيم وتجليات)، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2006، ص 72.

[3] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985، ص 111.

[4] بلقاسم دقة، التحليل السيميائي للخطاب السردي في رواية الربيع العاصف لنجيب الكيلاني، الملتقى الثالث (السيمياء والنص الأدبي)، قسم الأدب العربي، جامعة خيضر، بسكرة، ص 1.

النص الشعري هي البنية الشعرية، وينظرون إلى بنية أخرى داخل النص السردي هي البنية السردية".[1]

كما أن البنية السردية عند فورستر مرادفة للحبكة، وعند **رولان بارث** تعني التعاقب أو المنطق أو التتابع أو السببية أو الزمان والمنطق في النص السردي، وعند **أودين موير** تعني الخروج عن التسجيلية إلى تغليب أحد العناصر الزمانية أو المكانية على الآخر، أما عند **البنيويين** تتخذ أشكالا متنوعة، لكننا هنا نستخدمها بمفهوم النموذج الشكلي الملازم لصفة السردية ومن ثم لا تكون هناك بنية سردية واحدة، بل هناك بنى سردية، تتعدد بتعدد الأنواع السردية وتختلف باختلاف المادة والمعالجة الفنية في كل منها".[2]

ثالثا: سيرة ذاتية لإبراهيم الكوني.

حياته: ولد إبراهيم الكوني في السابع من أغسطس عام 1948 بالحمادة الحمراء وسط ليبيا، درس الابتدائية والثانوية بمدارس الجنوب الليبي، تحصل على الماجيستر بمعهد **جوركي بموسكو** عام 1977م، نشر نتاجه الأدبي في العديد من الصحف والمجلات المحلية والعربية والعالمية من بينها "الفجر الجديد"، و"ليبيا"، و"الحرية والاذاعة"، و"الأسبوع الثقافي"، و"الأسبوع السياسي"، و"بيروت المساء"، و"الكفاح العربي"، و"الصداقة البولونية"...[3]

وهو كاتب ليبي طارقي يؤلف في الرواية والدراسات الأدبية والنقدية والسياسية والتاريخ.

المناصب التي تقلدها:

- عمل بوزارة الشؤون الاجتماعية ثم وزارة الاعلام والثقافة ثم مراسلا لوكالة الأنباء.
- ترأس تحرير مجلة الصداقة البولونية 1981م.
- عين بالسفارة الليبية بوارسو 1978م.

---

[1] عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، ط3، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، 2005، ص 17.

[2] عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، ص 18.

[3] وردة معلم، دائرة الزمن ودلالته (نحو ملحمة للزمان الدوري)، كتاب التجريب عند إبراهيم الكوني، وقائع الملتقى الدولي، منظم من طرف المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية يومي 24 و 25 نوفمبر 2007، وهران، الجزائر، ص 25.

- عين مستشارا بالسفارة الليبية بموسكو 1987م.

- عين مستشارا إعلاميا بالمكتب الشعبي بسويسرا 1992م.[1]

مؤلفاته:

* الصلاة خارج نطاق الأوقات الخمسة (قصص) 1974م.

* نزيف الحجر (رواية) 1990م.

* التبر (رواية) 1990م.

* جرعة من الدم (قصص) 1983م.

* أخبار الطوفان الثاني (رواية).

* نداء الوقواق (رواية).

* شجرة الرتم (قصص) 1986م.

* رباعية الخسوف 1989م.

* القفص (قصص) 1990م.

* المجوس (رواية) الجزء الأول 1990م.

* المجوس (رواية) الجزء الثاني 1991م.

* ديوان النثر البري (قصص) 1991م.

* خريف الدرويش (رواية- قصص- أساطير) 1994م.

* الوقائع المفقودة من سيرة المجوس (قصص) 1992م.

* وطن الرؤى السماوية (قصص) 1991م.[2]

* في طلب الناموس المفقود (الجزء الثاني من الناموس) 1999م.

* بيان في لغة اللاهوت (موسوعة البيان) جزء 1-2-3 أرباب الأوطان 2001م.

* الورم (رواية) 2008م.

---

[1] فوزية بن جليد، الكتابة المغاربية من سنة 1990 إلى الآن، انبثاق مخيال جديد، المركز الوطني في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، دط، وهران، الجزائر، 2010، ص 25.

[2] إبراهيم الكوني، رواية الورم، الطبعة الأولى، مطبعة دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2008، ص 185.

* قابيل أين أخوك هابيل؟ 2007م.

مؤلفاته النظرية:

- نقد ندوة الفكر الثوري 1970م.
- ثورات الصحراء الكبرى 1970م.
- ملاحظات على جبين الغربة 1974م.

تحصل على عدة جوائز دولية في كل من ألمانيا وسويسرا وفرنسا، وقد منح جائزة بيرن الأولى عن روايته "نزيف الحجر"، ثم جائزة الكتاب في بيروت عن رواية "المجوس" عام 2001م، وقيمتها 3500 يورو، وأخيرا الجائزة الأخيرة عن مجمل أعماله المترجمة إلى الألمانية، وهي من إصدار دار نشر "لينوس" السويسرية بمدينة بازل "نزيف الحجر 1995", "التبر 1997" ,"عشب الليل 1999", "المجوس 2001", "بيت في الدنيا وبيت في الحنين 2003", "ين لا تنام والحكماء 2001", "الوقائع المفقودة من سير المجوس 2004".[1]

رابعا: **ملخص الرواية.**

رواية الورم عبارة عن رحلة أدبية فلسفية مرهقة للذهن منعشة للروح، يثير الكوني في هذه الرواية سؤالا كونيا أزليا حول قيمة الجسد مقابل قيمة الروح.

صدرت الرواية لأول مرة سنة 2008 عن دار فارس للنشر والتوزيع بعمان الأردن، تتكون من 17 فصلا وتقع في 184 صفحة من الحجم المتوسط، عناوين الفصول تجذب القارئ وتحثه على متابعة أحداث الرواية واقتناص غاياتها بمضامينها: (الخُلعة- البشارة- البلاغ- القرينان- الواحة- الزعيم- الخطيئة- الطريدة- الجسد- الصفقة- المساءلة- الضحية- الخل- الحجاب- الورم- الحقيقة- الناووس).

تدور أحداث الرواية حول شخصية رئيسية مهووسة بالزعامة، وهو **آساناي** يسعى للاحتفاظ بالسلطة المتمثلة في تلك الخُلعة الجلدية التي تلقاها هدية من شخصية مجهولة الهوية يطلق عليها اسم الزعيم الذي لم يسبق لأحد أن رآه.

[1] فوزية بن جليد، الكتابة المغاربية من 1990 إلى الآن: انبثاق مخيال جديد، ص 26.

تجري أحداث الرواية في تلك الواحة القابعة في عمق الصحراء، وهنا تتغير حياة **آساناي** من عبد منبوذ في قومه، تعيس وحقير لا يقدر على شيء إلى مريد للسلطة مالك لها، حيث يأتيه الرسول ببشارة تجعل منه (صاحب الخُلعة) بأمر من زعيم الصحراء ليكون بعد هذا سيدا على واحته وملكا على رقاب رعيته.

يرتدي **آساناي** الخُلعة، فيفسد في الأرض بغير حق، ويكتم أنفاس الرجال ويلهو مع الجواري من نساء الواحة ويفرض المكوس، ويقتل أهل المشورة من الكهنة والسحرة ومريدي الحكمة، ويرتكب الخطيئة تلو الأخرى بحجة أنه خليفة الزعيم، وأنه يملك السلطان لفعل ما يشاء، إلى أن يأتيه الزعيم لاستعادة الخُلعة لخيانته الأمانة وتفريطه في حق الناموس، فيصدر عليه الحكم بخلع الخُلعة عن جسده الملتصق بها لقد حكم عليه أن يسلخ جلده وهو حي، فيموت نزفا أو حزنا، كما أخبره رسول الزعيم، لكن حب **آساناي** للخُلعة وتعلقه الشديد بها جعله ينكر الحكم ويرفضه ويشق عصا الطاعة فيرتكب الخطيئة الأخيرة بقتل الرسول وإنكار وجود الزعيم، ليتحول **آساناي** بعد ذلك إلى (مريد الاحتجاب) منعزلا مريضا شريدا منكفئا على ذاته في منزله كارها للحياة ولكل ما فيها، وبعد أن يتماهى جلد **آساناي** بخُلعته، يتفشى الورم في جسده فيشرف الطاغية على الهلاك، ويتردى إلى قعر الذل والهوان، فيستعين بحكيم يطلق عليه داهية البنيان لمعالجته، فيأخذه هذا الأخير إلى سرداب تحت الأرض، ليكتشف **آساناي** أنه لئيم الأجيال "**وانتهيط**" وفي هذه الأثناء حشرج صاحب الناووس **آساناي** ثم شهق ليلفظ أنفاسه الأخيرة.

وهكذا تنتهي الرواية بموت **آساناي** في سرداب تحت الأرض وقيام و**انتهيط** بإطفاء المشاعل السخية داخل السرداب ثم يتحول مع توالي الأيام معبدا مجسدا في بنيان مهيب.

الفصل الأول

مكونات البنية السردية

أولا: بنية الشخصيات

ثانيا: بنية المكان

ثالثا: بنية الزمن

أولا: بنية الشخصيات.

1- مفهوم الشخصية:

1-1- لغة: جاء في لسان العرب في مادة (شخص) "الشخص: جماعة شخص الإنسان وغيره مذكر، والجمع أشخاص وشخوص وشخاص؛... والشخص: سواء الإنسان وغيره تراه من بعيد وكل شيء رأيت جسمانه، فقد رأيت شخصه؛... الشخص كل جسم له ارتفاع وظهور والمراد به إثبات الذات فاستعير لها لفظ الشخص, والشخوص السير من بلد إلى بلد".[1]

أما في معجم الوسيط:

فكلمة "شخصية" مشتقة من شخص، والشخص: كل جسم له ارتفاع وظهور وغلب في الإنسان، والشخصية: صفات تميز الشخص من غيره ويقال فلان ذو شخصية قوية، ذو صفات متميزة وإرادة وكيان مستقل.[2]

وهذه المعاني جميعها تشير إلى ذات الإنسان وصفاته.

1-2- اصطلاحا: تعد الشخصية من أهم عناصر البناء الروائي، وهي تفوق أهمية العناصر الأخرى مثل الزمان والمكان والحدث، لأنها هي التي تحدد طبيعة هذه العناصر، لذلك نجد اختلاف في الآراء بين الباحثين في وضع مفهوم اصطلاحي لمصطلح الشخصية أبرزها:

- نجد "**واطسن**" يقول: "أن الشخصية هي جماع أنواع النشاط التي نلحظها عند الفرد تسمح لنا بالتعرف عليه حق التعريف، أي أن الشخصية ليست أكثر من النتاج النهائي لمجموعة العادات عند الفرد"، وهذا يعني أننا نتعرف على الشخصية من مختلف النشاطات التي تقوم بها.

[1] ابن منظور، لسان العرب، مج 07/45-46.

[2] مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط04، القاهرة، مصر، 2004، ص 475.

– أما "**آلان روب جربيه**" فيرى "أن الشخصية ليست أي ضمير ثالث مجهول مجردا، إنها ليست فاعلا بسيطا لفعل وقع، فالشخصية يجب أن تتمتع باسم عام... أن يكون لها وظيفة وإذا كانت لها أملاك فهذا طيب جدا، ثم أخيرا يجب أن يكون لها طابع ووجه يعكس هذا الطابع، وماض قد شكل هذا الطابع وذلك الوجه".[1]

– أما من **المنظور السيكولوجي:** "تتخذ الشخصية جوهرا سيكولوجيا وتصير شخصا أي ببساطة كائنا إنسانيا، أما في المنظور الاجتماعي "تتحول الشخصية إلى نمط اجتماعي يعبر عن واقع طبقي يعكس وعيا إيديولوجيا".[2]

ومن هنا يتبين أن مفهوم الشخصية قابل للتناقض، فمن المنظور الاجتماعي تعكس واقعه المعاش والفكر السائد فيه، أما سيكولوجيا فتمثل الشخص في حد ذاته.

في حين نجد أن الشخصية الروائية عند بعض النقاد الفرنسيين المعاصرين مثلها مثل الشخصية أو المسرحية لا تنفصل عن العالم الخيالي الذي تعتري إليه، بما فيه من أحياء وأشياء، إنه لا يمكن للشخصية أن توجد في ذهننا على أنها كوكب منعزل بل إنها مرتبطة بمنظومة وبواسطتها هي وحدها تعيش فينا بكل أبعادها".[3]

وهذا دليل على أن الشخصية مرآة عاكسة للواقع الذي نعيش فيه، وذلك راجع إلى تمكنها من تقمص الأدوار المختلفة.

وبما أن الشخصية أحد أهم العناصر التي تقوم عليها الرواية فإنه صار من المستحيل على أي دارس أن يلغي دور الشخصية مهما كان الموضوع الذي تعالجه "بل إننا لا نبالغ إذا قلنا أن تطور فن الرواية عبر المذاهب الأدبية المختلفة تجلى من خلال رسم الشخصيات الروائية وبيان دورها في الحياة ومنظورها له...".[4]

---

[1] فاتح عبد السلام، (ترييف السرد)، خطاب الشخصية الريفية في الأدب، نقد أدبي، دراسات، ط1، 2007، ص 27.

[2] محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2010، ص 39.

[3] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، دط، الكويت، 1998، ص 79.

[4] محمد علي سلامة، الشخصية الثانوية ودورها عند نجيب محفوظ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، 2007، ص 11.

2- أبعاد الشخصية:

إذا أراد الروائي عرض شخصيته كما ينبغي، فلا بد له أن يتقيد بأبعادها المختلفة وهي كالآتي:

2-1- البعد النفسي: "يتمثل في الأحوال النفسية والفكرية للشخصية، ويتجلى في التعبير عما تحمله الشخصية من فكر وعاطفة وطبيعة مزاجها من حيث الانفعال وأحاسيسها وطباعها وطريقة تفكيرها".[1]

والمقصود هنا حالة الشخصية وكل ما تعانيه سواء كان ذلك ظاهرا أو خفيا، "ولكل حالة نفسية دوافع وغايات، لأن سلوك الإنسان معلل بدوافع وحاجات لابد من التعرف عليها...، وإذا كان الإنسان لا يعني أسباب سلوكاته، فهذه الأحوال معللة بدوافع وحوافز سواء كانت ظاهرة للعيان أو مستترة..."[2] وهذا يعني أن الحالة النفسية للإنسان، لها دوافع وغايات تبرر سلوكاته، وتدفعه إلى معرفة إيجابية أو سلبية تصرفاته.

2-2- البعد الاجتماعي: "يتمثل في انتماء الشخصية إلى طبقة اجتماعية، وذلك في التعليم وملابسات العصر وصلتها بتكوين الشخصية ثم حياة الأسرة في داخلها الحياة الزوجية والمالية والفكرية، ويتبع ذلك الدين والجنسية والتيارات السياسية والهوايات السائدة في إمكان وتكوين الشخصية حيث علاقة الشخص بحياته الاجتماعية".[3]

فالحياة الأسرية لها دور هام جدا في تكوين الشخصية، حيث تؤثر هذه الأخيرة إما ايجابيا أو سلبيا عليها. ويقصد به أيضا "انتماء الشخصية إلى فئة أو انتمائها إلى الريف أو المدينة أو

[1] عبد المطلب زيد، أساليب رسم الشخصية المسرحية، قراءة في مسرحية "كليوباترا"، لأحمد شوقي، دار غريب، القاهرة، مصر، 2005، ص 28.

[2] محمد عبد الغني المصري، تحليل النص الأدبي بين النظري والتطبيق، الوارق للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2005، ص 158.

[3] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، يناير، 2004، ص 573.

الأحياء الشعبية في المدينة والأحياء الثرية، فملامح وهيئة زوجة عاملة في مصنع تختلف عن مظهر أو هيئة زوجة مسؤول كبير".[1]

أي أن ملامح الشخصية الريفية تختلف عن ملامح الشخصية التي تسكن في المدينة، والشخصية الثرية غير الشخصية الفقيرة.

2-3- البعد الجسمي: هو الحالة الجسمانية التي يولد بها الإنسان وهو "يتعلق بتركيب جسم الإنسان وما أصابه من تغيرات سواء كانت بفقد عضو من أعضاء الجسد أو إصابة مثل الأعور، أو الأخرس... وكلها تؤثر في نفسية الإنسان، ويعلق أيضا البعد المادي بنوع الإنسان هل هو رجل أم أنثى، طويل أم قصير".[2]

وهذا يعني أن البعد الجسمي يدرس حالة الشخصية من عدة نواحي سواء أكان، أعور، أم قصيرا، أم طويلا.

3- أنواع الشخصية:

تنقسم الشخصية إلى قسمين:

3-1- الشخصية الرئيسية:

وهي المحرك للعمل الروائي ككل "ولا يمكن لأي دارس أو ناقد أن يتجاهل أن الرواية تدور حول شخص رئيسي أو محور تنطلق منه الأحداث ومعه شخصيات أخرى ميزها النقاد عن الشخصية الرئيسية أو المحورية بأنها شخصيات ثانوية... فالروائي يقيم روايته حول شخصية رئيسية تحمل الفكرة والمضمون الذي يريد نقله إلى قارئه أو الرؤية التي يريد أن يطرحها عبر عمله الروائي... فهو يمنحها أكثر حرية ويوليها عناية فائقة..."[3].

[1] شكري عزيز ماضي، فنون النثر العربي الحديث، الجزء 2، الشركة العربية المتحدة للتسويق والتوريدات، دط، 2012، ص 34.

[2] شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، دراسة تحليلية وتاريخية لفن الكتابة المسرحية، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، 1997، ص 54.

[3] محمد علي سلامة، الشخصية الثانوية ودورها عند نجيب محفوظ، ص 25-27.

فالشخصية الرئيسية تمثل المحور الأساسي الذي تسند عليه الرواية فالروائي ينسج روايته حول شخصية رئيسية تجسد الفكرة والمضمون المراد نقلهما إلى القارئ.

كما أن الشخصية الفنية التي يصطفيها القاص لتمثل ما أراد تصويره أو ما أراد التعبير عنه من أفكار وأحاسيس وتكون هذه الشخصية قوية ذات فاعلية كلما منحها القاص الحرية، وجعلها تتحرك وتنمو وفق قدراتها وإرادتها، بينما يختفي هو بعيد يراقب صراعها وانتصارها أو إخفاقها وسط المحيط الاجتماعي أو السياسي الذي رما بها فيه".[1]

3-2- الشخصية الثانوية:

الشخصية الثانوية لا تقل أهمية عن الشخصية الرئيسية لأنها قد تغير في مسار الأحداث الروائية "تقوم الشخصيات الثانوية بدور المساعد، ويختلف هذا الدور من شخصية ثانوية إلى أخرى، ويستخدم القصاصون هذه الشخصيات لتقوم بإدارة بعض الأحداث الجانبية لتسير الحدث الرئيسي أو لإظهار شخصية البطل وتوضيح معالمها وسماتها..."[2].

بمعنى أن الشخصية الثانوية لها عدة مهام وأدوار فهي مساعد أحيانا ومعارض أحيانا أخرى وذلك حسب الغاية التي وظفها لها الكاتب فلهذا النوع من الشخصيات الثانوية وظيفة ورسالة يؤديها ولا يمكن الاستغناء عنها.

فالشخصيات الثانوية "تنهض بأدوار محددة إذا ما قورنت بأدوار الشخصيات التي تظهر في المشهدين...، وقد تقوم بدور تكميلي مساعد للبطل أو معيق... حيث لا تحظى باهتمام السارد في شكل بناءها السردي".[3]

وفي الأخير نصل إلى أن الشخصية تؤدي دورا هاما في تحريك وإنجاز الأحداث من خلال أقوالها وأفعالها، وهو ما جعل الكتاب والدارسين يولون لها أهمية قصوى نظرا للمقام الذي تشغله في عملية السرد، وبناء النص الروائي، ولهذا تعد الوعاء الذي يصب فيه الروائي أفكاره وهي بدورها تصورها وتقوم بها.

---

[1] شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصبة، دط، الجزائر، 2005، ص 45.

[2] عبد اللطيف السيد الحديدي، الفن القصصي في ضوء النقد الأدبي، القاهرة، مصر، ط1، 1996، ص 185.

[3] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص 57.

ثانيا: بنية المكان.

1- مفهوم المكان:

1-1- لغة: ورد في معجم "لسان العرب" **لابن منظور**، المكان "الموضع والجمع أمكنة، كقذال وأقذلة، وأماكن جمع الجمع.

قال **ثعلب:** يبطل أن يكون مكانا فعالا لأن العرب تقول، كن مكانك وقم مكانك، واقعد مقعدك".[1]

أما في "تاج العروس" **للزبيدي:**

نجد أن كلمة مكان قد وردت تحت مادتين مختلفتين: مادة مكّن، ومادة كوَّن ففي مادة مَكَّن: "حيث جاء المكان: الموضع الخاوي الشيء، جمع أمكنة وأماكن جمع الجمع.

أما في مادة كوّن : المكان الموضع، كالمكانة، جمع أمكنة وأماكن، توهموا الميم أصلا، وقال الليث: المكان اشتقاقه من كان يكون، ولكنه لما كثر الكلام صارت الميم كأنها أصلية".[2]

1-2- اصطلاحا: تحديد مفهوم لمصطلح المكان قضية استأثرت باهتمام العديد من الباحثين النقاد، بدليل وجود دراسات حديثة تراهن على تميزه وأهميته كعنصر بنائي، ولهذا تعددت المفاهيم منها.

نجد "**حسن بحراوي**" يعرفه بأنه: "عبارة عن شبكة من العلاقات والرؤيات ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشييد الفضاء الروائي الذي ستجري فيه الأحداث، فالمكان باعتباره عنصر أساسي في تشكيل البناء الروائي يكون منظما بنفس الدقة التي نظمت بها العناصر الأخرى في الرواية، لذلك فهو يؤثر فيها ويقوي من نفوذها كما يعبر عن مقاصد

[1] ابن منظور، لسان العرب، مج 13، ص 510.

[2] مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: علي شبري، مج 10، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1994، ص 544-487-488.

المؤلف، وتغيير الأمكنة الروائية سيؤدي إلى نقطة تحول حاسمة في الحبكة وبالتالي في تركيب السرد..."[1].

أما الناقد "**عبد المالك مرتاض**" فيعرفه بقوله: "المكان ذو مفهوم جغرافي خالص أي أنه يحيل على موقع جغرافي بعينه من الأرض، كأن يكون مدينة، قرية، بلد، بناية، حقل، غابة...الخ".[2]

ويعرفه "**غاستون باشلار**" في كتابه "جماليات المكان" على أنه "المكان الأليف وذلك البيت الذي ولدنا فيه، أي بيت الطفولة، إنه المكان الذي مارسنا فيه أحلام اليقظة، وتشكل فيه خيالنا، فالمكانية في الأدب هي الصورة الفنية التي تذكرنا أو تبعث فينا ذكريات بيت الطفولة، ومكانية الأدب العظيم تدور حول هذا المحور".[3]

وهذا يعني أن المكان عبارة عن تجربة معاشة يؤثر فينا بقدر ما نؤثر فيه, وبهذا فالرواية لا يمكنها الاستغناء عن المكان بالرغم من اختلاف قيمته ودوره في بنية هذا العمل.

كما تعددت مفاهيم المكان عند الفلاسفة ولعل أبرزهم :

"**أفلاطون**" الذي "عده الحاوي لأشياء وأخذ بعدا أكبر في جعله ما يحوي ذلك الشيء ويميزه ويفصله عن باقي الأشياء".[4]

أما "**ابن سينا**" ينظر إليه "بأنه ما يكون الشيء عليه أو معتمدا عليه أو مستندا إليه"[5]. من خلال هذا التصور نجد أن المكان عند الفلاسفة مرتبط بوجود أشياء محسوسة.

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، 2009، ص 32.

[2] عبد المالك مرتاض، الأدب الجزائري القديم (دراسة في الجذور)، دار هومة، دط، الجزائر، ص 166.

[3] غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالبا هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات، ط5، بيروت، لبنان، 2000، ص 06.

[4] محمد عبيد صالح السبهاني، المكان في الشعر الأندلسي (من الفتح حتى سقوط الخلافة)، دار الآفاق العربية، ط1، القاهرة، 2007، ص 18.

[5] حنان محمد موسى، الزمكانية وبنية الشعر المعاصر (أحمد عبد المعطي أنموذجا)، عالم الكتب الحديث، ط1، أربد، الأردن، 2006، ص 19.

2- أنواع المكان:

ينقسم المكان إلى نوعين: (مكان مفتوح ومكان مغلق)، حيث تتشكل ثنائية (مفتوح/مغلق) من طبيعة المكان الذي قد تحد اولا تحده الحواجز والقيود التي تعرقل حرية حركات الإنسان ونشاطاته.

2-1- الأمكنة المفتوحة:

تتخذ الروايات عموما أماكن منفتحة على الطبيعة، تؤطر بها الأحداث مكانيا، وهذه الأماكن "تخضع لاختلاف يفرض الزمن المتحكم في شكلها الهندسي، وفي طبيعتها وأنواعها إذ تظهر فضاءات وتختفي أخرى".[1]

ويندرج المكان المفتوح ضمن طبيعة المكان الذي لا تحده الحدود والحواجز، وبالتالي لا تشكل عائقا أمام حرية حركة الإنسان فهو يمكنه الانتقال من مكان لآخر وبهذا يبني علاقات مع الآخرين، ويمكن التأقلم فيها، فهو بذلك "يشكل فضاء رحبا وغالبا ما يكون لوحة طبيعية في الهواء الطلق".[2]

2-2- الأمكنة المغلقة:

وهو المكان الذي يمثل "الحيز الذي يحوي حدودا مكانية تعزله عن العالم الخارجي، ومحيطه أضيق بكثير بالنسبة للمكان المفتوح فقد تُرفض الأماكن الضيقة لأنها صعبة الولوج، وقد تكون مطلوبة لأنها تمثل الملجأ والحماية التي يأوي إليها الإنسان بعيدا عن صخب الحياة".[3]

---

[1] الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)، عالم الكتب الحديث، ط1، أربد، الأردن، 2010، ص 244.

[2] أوريدة عبود، المكان في القصة الجزائرية القصيرة الثورية (دراسة بنيوية لنفوس ثائرة)، دار الأمل للطباعة والنشر، دط، 2009، ص 51.

[3] المرجع نفسه، ص 59.

فالمكان المغلق هو "مكان ضمني مجرد، تحده أبعاد هندسية وليس له أية قوة تعبيرية، أو بعد تأويلي فهو مساحة خالية يتصف بالمحدودية بحيث أن الفعل فيه لا يتجاوز الإطار المحدود ويجسد هذا الصنف من المكان صورا مكانية متعددة مألوفة مثل: البيت، الغرفة، وتتميز هذه الصور بمميزات أهمها علاقات الألفة والدفء والأمان، وقد تكون مميزات سلبية معارضة".[1]

وبهذا يتميز المكان المغلق بالمحدودية ويقيد حركة الإنسان وحريته، وينهض الفضاء المغلق "كنقيض للفضاء المفتوح، فإذا كانت الفضاءات المفتوحة امتدادات للفضاء الكوني الطبيعي مع تغيير ما تفرضه حاجة الإنسان المرتبطة بعصره، فإن الحاجة ذاتها تربط الإنسان بفضاءات أخرى يسكن بعضها ويستخدم بعضها في مآرب متنوعة".[2]

3- أهمية المكان:

يكتسب المكان أهمية كبيرة في عملية البناء الروائي تتمثل في:

- يعتبر تشخيص المكان في الرواية عامل أساسي في جعل أحداثها شيئا محتمل الوقوع بالنسبة للقارئ، أي أنه يوهم بواقعيته أنه يقوم بالدور نفسه الذي يقوم به الديكور والخشبة في المسرح، ومن الطبيعي أن أي حدث لا يمكن أن يتصور وقوعه إلا ضمن إطار مكاني معين.

- غالبا ما يأتي وصف الأمكنة في الروايات الواقعية مهيمنا بحيث نراه يتصدر الحكي في معظم الأحيان، ولعل هذا ما جعل "**هنري متران**" "يعتبر المكان هو الذي يؤسس الحكي لأنه يجعل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظاهر الحقيقة..."[3].

[1] ينظر: عز الدين المناصرة، "شهادة في شعرية الأمكنة"، "مجلة فصلية، تصدرها الجاحظية، العدد1، 1990، ص 38.

[2] الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي دراسة في روايات نجيب الكيلاني، ص 204.

[3] حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 62-66.

– المكان يمثل الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية، أما الزمن يتمثل في هذه الأحداث نفسها وتطورها، وإذا كان الزمن يمثل الخط الذي تسير عليه الأحداث فإن المكان يظهر على هذا الخط ويصاحبه ويحتويه "فالمكان هو الإطار الذي تقع فيه الأحداث".[1]

– المكان يساهم في خلق المعنى داخل الرواية، ولا يكون دائما سلبيا بل إنه احيانا يمكن للروائي أن يحول المكان إلى أداة للتعبير عن موقف ما.

إذن فالمكان عنصر أساسي في وجود أي رواية، بحيث لا يمكن تصورها بدون مكان، فهو يقوم بتحديد مسارات الشخصيات ومدى حركتها الداخلية، مما يساعد في نموها وتقدمها.

ثالثا: بنية الزمن.

1- مفهوم الزمن:

1-1- لغة: مصطلح الزمن من أكثر المصطلحات التي اهتمت بها كتب التراث والمعاجم من بينها.

"لسان العرب" **لابن منظور**: حيث جاء في مادة "زمن": "الزمن والزمان: اسم لقليل الوقت وكثيره، والجمع أزمن وأزمان وأزمنة، وأزمن الشيء: طال عليه الزمان وأزمن بالمكان: أقام به زمانا".[2]

أما **أبا الهلال العسكري** في معجم "الفروق اللغوية"، "الزمن": "اسم الزمان يقع على كل جمع من الأوقات، وأن الزمان أوقات متتالية مختلفة، أو غير مختلفة".[3]

أما في معجم الوسيط :

"الزمان: الوقت قليله وكثيره ومدة الدنيا كلها ويقال السنة أربعة أزمنة: أقسام وفصول والجمع أزمنة وأزمن".[4]

---

[1] سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة العامة للكتاب، دط، 1984، ص 106.

[2] ابن منظور، لسان العرب، مج199/13.

[3] أبو الهلال العسكري، الفروق اللغوية، تحقيق: محمد إبراهيم سليم، دط، دار العلم والثقافة، القاهرة، مصر، دت، ص 270.

[4] مجمع اللغة، معجم الوسيط، ص 401.

1-2- اصطلاحا: يعد الزمن من بين المفاهيم الكبرى التي شغلت الدارسين والباحثين ذلك أن الزمن أو الزمان في التصور الفلسفي وتحديدا لدى أفلاطون كل مرحلة تمضي لحدث سابق إلى حدث لاحق، فالزمن عنده عبارة عن فترة تتضمن حادثتين هما: الحدث السابق والحدث اللاحق، فهو ينتقل من الحدث الأول إلى الحدث الثاني في مرحلة معينة، وبالتالي فهو مرتبط بحركة الأشياء وتغيرها المستمر.

أما الزمن من عند "**أندري لالاند**" "متصور على أنه ضرب من الخيط المتحرك الذي يجر الأحداث على مرأى من ملاحظ هو دائما في مواجهة الحاضر".[1]

أي أن الزمن في نظره عبارة عن خيط ينقل الأحداث بشرط وجود مشاهد أو ملاحظ يبقى دائما في مواجهة الحاضر.

ارتبط الزمن بالإنسان في وجوده وحياته في كل جوانبها، "فكأنه هو وجودنا نفسه هو إثبات لهذا الوجود... إن الزمن هو كل بالكائنات ومنها الكائن الحي، يتقصى مراحل حياته ويتولج في تفاصيلها بحيث لا يفوته منها شيء، ولا يغيب عنه منها فتيل"[2]، فهو روح الوجود ونسيجه الداخلي حيث يمثل حركة لا مرئية يجب أن نعيشها.

أما الفلسفة الحديثة فقد ربطت مفهوم الزمن بمفهوم الاستمرارية وبما الحركة هي أساس إدراك الزمن وفهم حقيقة وجوده، لذلك كانت أطول أجزائه "السنون" و"السنون منها ما قد مضى ومنها مالم يجيء بعد، وليس الموجود منها إلا سنة واحدة وهذه السنة أيضا شهور منها مضى ومنها مالم يجيء بعد وليس الموجود منها إلا شهر واحد وهذا الشهر منه أيام قد مضت وأيام لم تجيء بعد..."[3].

---

[1] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص 172.

[2] المصدر نفسه، ص 171.

[3] نبيلة زويتش، تحليل الخطاب السردي في ضوء المنهج السيميائي (دراسة تطبيقية لقصة الطوفان)، دار الريحانة للكتاب، دط، الجزائر، دت، ص 71.

انطلاقا من هذا التصور الفلسفي نجد أنفسنا بين زمنين:

- **زمن الماضي:** الذي طغى وجوده في الأحداث الحاضرة بتغلغله فيها وانصياع هذه الأخيرة له بتلاشيها فيه.

- **زمن المستقبل:** وهو الذي لم يحن بعد ولا يمكننا التنبؤ بمجيئه، في حين أن الحاضر يلغى لأن اتساعه يكاد يكون شبه معدوم.

2- **نظام الزمن:**

2-1- **الترتيب الزمني (المفارقات):** هو الدراسة التي تقوم على "مقارنة نظام الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث والمقاطع الزمنية نفسها في القصة".[1]

إذ لا يتطابق نظام ترتيب الأحداث في الزمنين: زمن السرد وزمن الحكاية والسبب يعود إلى تعدد الأبعاد في زمن الحكاية الذي يسمح بوقوع أكثر من حدث حكائي في وقت واحد، في حين أن زمن السرد لا يسمح بوقوع عدد من الحداث في وقت واحد بل يقتضي الاختيار والترتيب.

وتكون مهمة الكاتب في القصة "تنظيم الأحداث طبيعيا في الخطاب السردي ومحاولة الحفاظ على ترتيبها وتسلسلها الموجود في واقع القصة، إلا أن هذا الأمر لا يتأتى له في كل الحالات إذ يرغم على التقديم والتأخير في الأحداث، وتقديمها الواحد تلو الآخر بعد أن كانت تجري في وقت واحد...، فيحدث تذبذبا في ترتيب الأحداث وخلخلة وتيرة الزمن وهو ما يسمى "بالمفارقة الزمنية"، أي مفارقة زمن السرد مع زمن القصة".[2]

[1] جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، ط2، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، 1997، ص 47.

[2] حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الدبي، ص 47.

وفي هذا التلاعب الزمني نميز بين نوعين رئيسيين هما:

الاسترجاعات أو (العودة إلى الوراء) و**الاستباقات** حيث يتجه النوع الأول من الزمن إلى الوراء حيث ماضي الأحداث، أما النوع الثاني فيتجه من حاضر الرواية لكن اتجاهه يكون إلى المستقبل وهذا ما يسمى استباقا.

أ- **الاسترجاع Analépse:** لكل رواية زمن يحركها، الماضي والحاضر والمستقبل، وهذه الأزمنة لا يمكن اكتشافها إلا من خلال سياق النص، ويستعمل الاسترجاع ليروي للقارئ فيما بعد ما قد وقع من قبل.

والاسترجاع حسب **جيرار جنيت** هو "كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة".[1]

كما أن الاسترجاع مخالف لسير السرد، "تقوم على عودة الراوي إلى حدث سابق ويمكن أن يكون موضوعا مؤكدا أو ذاتيا أو غير مؤكد، ووظيفته التفسيرية غالبا ما تسلط الضوء على ما فات من حياة الشخصية، أو على ما وقع لها من خلال غيابها عن السرد".[2] ولهذه التقنية مصطلحات عديدة، ذلك أن العرب قامت بترجمة مصطلح (Analéps) إلى الاستذكار وهذا ما ذهب إليه الناقد "**حسن بحراوي**" في كتابه "بنية التشكيل الروائي"[3]، كما يوجد من يفضل تسميتها "باللواحق"[4]، في حين ذهبت **سيزا قاسم** إلى ترجمته بمصطلح "الاسترجاع"[5]، أما **سعيد يقطين** ففضل تسميته "بالإرجاع".[6]

على الرغم من تعدد الترجمات واختلافها فإن المفهوم واحد في أغلب الأحيان إلا أن أكثرها تداولا هو مصطلح الاسترجاع.

---

[1] جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 51.

[2] عالية محمود صالح، البناء السردي في روايات الياس الخوري، ط1، أزمنة للنشر والتوزيع، الأردن، 2005، ص 28.

[3] حسن بحراوي، بنية التشكيل الروائي، ص 119.

[4] إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية (دراسة في بنية الشكل)، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، الجزائر، 2002، ص 105.

[5] سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، ص 58.

[6] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 77.

وينقسم الاسترجاع إلى قسمين:

- **الاسترجاع الداخلي:** وهو "الاسترجاع الذي يستعيد أحداث وقعت ضمن زمن الحكاية أي بعد بدايتها، وهو الصيغة المضادة للاسترجاع الخارجي".[1]

وهذا النوع من الاسترجاع يسمح للروائي بإعادة أحداث لها صلة مباشرة بالقصة الرئيسية، وبشخصياتها لمسارها الزمني.

- **الاسترجاع الخارجي:** "ويتناول خطا قصصيا أي مضمونا قصصيا مختلف عن مضمون الحكاية الأولى، أنها تتناول بكيفية كلامية، إما شخصية يتم إدخالها حديثا ويريد السارد إضاءة سوابقها... وإما شخصية غابت عن الأنظار منذ بعض الوقت ويجب استعادة ماضيها..."[2].

والأحداث داخل هذا النمط تكون منفصلة عن الرواية الرئيسية والغرض منها إعطاء تفسيرات للمتلقي، لكي يتسنى له فهم الأحداث الرئيسية، ويكون أكثر في الروايات التي تعالج فترة زمنية محددة.

ومن خلال ما سبق نستنتج أن الاسترجاع يعد من أكثر التقنيات الزمنية السردية حضورا وتجليا في النص الروائي، بحيث يقوم السارد من خلال الاسترجاع بكسر النمطية.

ب- **الاستباق:** يرى نور الدين السد أن الاستباق "عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه قبل حدوثه"[3]، إذ يأتي بمثابة "تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها من طرف الراوي، وغايتها في هذه الحالة حمل القارئ على توقع حادث او التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات".[4]

---

[1] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 20.

[2] جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 61.

[3] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث (تحليل الخطاب الشعري والسردي)، ج2، دط، دار هومة، 2010، ص 189.

[4] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 189.

وقد ترجع بعض النقاد العرب مصطلح Prolépse إلى "الاستباق"، وهذا ما نجده عند كل من **سعيد يقطين وسيزا القاسم**"[1]، أما **نور الدين السد وحسن بحراوي** فيفضلان تسميته "بالاستشراق".[2]

مما سبق نستنتج أن الاستباق هو الطرف الثاني من تقنيات المفارقة السردية والذي يعد إلى جانب الاسترجاع بمثابة القلب النابض الذي يضمن عملية التواصل بين النص والكاتب.

2- الاستغراق الزمني (المدة): وهي مسألة ثانية في علاقة زمن القصة بزمن الحكاية ويسميها **جيرار جنيت** la durée، وقد ترجمها فريد **أنطونيس** "بالمدى"[3]، أما **حميد لحميداني** فقد أطلق عليه مصطلح "الاستغراق الزمني".[4]

ويشير **حسن بحراوي** للمدة على أنها "وتيرة سرد الأحداث في الرواية من حيث سرعتها وبطئها".[5]

كما حددها **جيرار جنيت** بالعلاقة ما بين مدة (هي مدة القصة)، مقيسة (بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنين) وطول (هو طول النص، المقيس بالسطور والصفحات)، إذ يقترح أن تدرس المدة من خلال التقنيات الحكائية التالية: الخلاصة، المشهد، القطع، الوقفة، وتربط هذه الحركات بتسريع السرد وإبطائه.

2-1- الخلاصة: يقصد بها "سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات واختزالها في صفحات أو سطور أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل".

---

[1] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 77/ سيزا القاسم، بناء الرواية، ص 65.

[2] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 189.

[3] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيس، ط2، منشورات عويدات، بيروت، باريس، 1982، ص 102.

[4] حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 75.

[5] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 119.

والخلاصة لها مصطلحات عديدة ومختلفة من ناقد لآخر، حيث يفضل **حميد لحميداني** تسميتها "الخلاصة"[1]، أم **سعيد يقطين وسيزا القاسم** فيسميانها "التلخيص"[2]، في حين نجد **نور الدين السد** يطلق عليها مصطلحاي "الملخص والإيجاز"[3]،

إلا أنها كلها مسميات ذات معنى ومفهوم واحد، إذ هي تقنية زمنية يستعملها الروائي عندما يريد أن يتناول أحداث تشمل فترة زمنية طويلة حيث يقوم بإيجازها في بضعة أسطر، وقد عبر عنها **جيرار جنيت** بالمعادلة التالية:

"**زمن الحكاية < زمن القصة**"[4].

من خلال ما سبق نجد أن الخلاصة ميزة من أهم المميزات التي اتسم بها السرد الروائي، ولها دور مهم يتمثل في المرور السريع على فترات زمنية لا يرى المؤلف أنها جديرة باهتمام القارئ.

2-2- **المشهد:** وهو "المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد"[5]، وقد عبر عنه **جيرار جنيت** بالمعادلة الآتية:

زمن الحكاية = زمن القصة.

يعني المشهد أيضا "فترة زمنية قصيرة يمثلها الراوي في مقطع نصي طويل"[6]، وفيه تبرز الشخصيات وهي تتحرك وتمشي وتتكلم.

يعرفه **لطيف زيتوني** بأنه: "تمثيل للتبادل الشفاهي، وهذا التمثيل يفترض عرض الكلام الشخصيات بحرفتيه، سواء كان موضوعا بين قوسين أو غير موضوع، ولتبادل الكلام بين الشخصيات أشكال عديدة كالاتصال والمحادثة والمناظرة والحوار المسرحي...".[7]

---

[1] حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 75.

[2] سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 81/ سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص 150.

[3] نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص 194.

[4] جيرار جنيت، خطاب الرواية، ص 109.

[5] حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 78.

[6] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 144.

[7] لطيف الزيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 133.

ويتميز المشهد "بتزامن الحدث والنص حيث نرى الشخصيات وهي تتحرك وتتصارع وتفكر وتحلم..."[1]، ففيه تتحاور الشخصيات فيما بينها معبرة عن رؤيتها أو عن مواقفها اتجاه الآخرين.

2-3- **الوقفة:** تعرف بأنها "توقفات معينة يحدثها الروائي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية، ويعطل حركتها"[2]، وقد عبر عنها **جيرار جنيت** بالمعادلة التالية:

"**زمن الحكاية = ن، زمن القصة = 0، إذن زمن الحكاية > زمن القصة**".[3]

تسمى أيضا "**الاستراحة**" وهي تقنية أخرى من تقنيات إبطاء السرد وتحدث عندما يوقف الكاتب تطور الزمن".[4]

إذن فالوقفة تحتل أهمية كبيرة في العملية السردية، فإذا كنا نستطيع أن نحصل على نصوص خالصة في الوصف فإنه من الصعب أن نجد سردا خالصا، بمعنى يمكن الحصول على نصوص تقوم على الوصف وحده، لكن الأمر يختلف في السرد إذ لا يمكننا الحصول على نصوص سردية تفتقر للوصف.

كما يعد التوقف "مظهر من مظاهر عدم التوافق بين محوري الزمن، الناتج عن تعليق سير الأحداث والمرور إلى الوصف أو التحليل النفسي مما يحدث نوعا من القطع الزمني..."[5].

2-4- **القطع:** "وهو حذف فترة طويلة او قصيرة من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع واحداث، فلا يذكر عنها السرد شيئا، يحدث القطع عندما يسكت السرد عن جزء من القصة أو يشير إليه فقط بعبارات زمنية تدل على موضع الحذف أو القطع".[6]

---

[1] سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 95.

[2] حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 76.

[3] جيرار جينت، خطاب الحكاية، ص 109.

[4] إدريس بودبية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، دط، الجزائر، 2007، ص 106.

[5] عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح (البنية الزمانية والمكانية في موسم الهجرة إلى الشمال)، دار هومة، دط، بوزريعة، الجزائر، 2010، ص 25-26.

[6] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص 94.

ترجمة **سيزا قاسم** الحذف "بالثغرة"[1]، أما **حميد لحميداني** فقد أطلق عليه مصطلح "القطع"[2]، في حين يفضل حسن بحراوي تسميته "الحذف أو الاسقاط"[3]، وهو الآخر تقنية من تقنيات تسريع حركة السرد، وقد عبر عنه **جيرار جنيت** بالمعادلة التالية:

"**الحذف زح = 0، زق= ن إذن زح < زق**".[4]

حيث: **زح= زمن الحكاية، زق= زمن القصة.**

يميز **جيرار جنيت** بين ثلاثة أنواع من الحذف أو القطع :

الحذف المعلن– الحذف الضمني– الحذف الافتراضي.

– **الحذف المعلن:** هو "الاسقاط الزمني الصريح أي المصحوب بإشارة محددة أو غير محددة، للفترة التي يقفز عليها"[5]، وينص الروائي في هذا النوع على المدة الزمنية المسقطة وذلك بمؤشرات واضحة سواء كانت محددة أو غير محددة مثل: منذ ساعتين، منذ يومين، منذ سنتين...

– **الحذف الافتراضي:** "يأتي في الدرجة الأخيرة بعد الحذف الضمني ويشترك معه في عدم وجود قرائن واضحة تسعف على تعيين مكانه أو الزمان الذي يستغرقه... فليس هناك من طريقة مؤكدة لمعرفته سوى افتراض حصوله بالاستناد إلى ما قد نلاحظه من انقطاع في الاستمرار الزمني للقصة".[6]

كما حالات الحذف تتمثل في البياض "الذي بين الفصل ما قبل الأخير والفصل الأخير".[7]

---

[1] سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 93.

[2] حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 77.

[3] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 156.

[4] جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص 109.

[5] حسن بحراوي، بنية الشكل اروائي، ص 159.

[6] المرجع نفسه، ص 164.

[7] جيرار جنيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة: ناجي مصطفى، منتدى سور الأزبكية، ط1، بيروت، لبنان، 1999، ص 227.

3- أهمية الزمن:

يحتل الزمن أهمية بالغة في تشكيل الحدث الروائي، وتتجلى هذه الأهمية فيما يلي:

- يعتبر الزمن بمثابة الليف العصبي الذي ترقب به تلك الأحداث ذلك أن الزمن يعد من أهم "بنيات النص السردي ويشد إليه كل عناصر البنية الأخرى، بقدرته على التمركز وفق رؤية الكاتب الذي جعل الزمن إحدى لبنات فن الرواية".[1]

- يمثل الزمن "الرابط الحقيقي الذي يربط الأحداث، ومحور البنية الروائية وجوهر تشكلها.[2]

- الزمن أساسي وعليه تنشأ عناصر التشويق والإيقاع والاستمرار كما يحدد في الوقت نفسه دوافع أخرى محركة كالسببية والنتائج...

- الزمن يحدد طبيعة الرواية ويشكلها، فهي متصلة به اتصالا وثيقا...، فإن الرواية تطور من المستوى البسيط إلى التتابع حيث يخلط المستويات الزمانية من ماض وحاضر ومستقبل.

- الزمن "يتخلل الرواية كلها ولا نستطيع دراسته دراسة تجزئية فهو الهيكل الذي تبنى عليه الرواية".[3]

- الزمن "يعمق الإحساس بالحدث والشخصيات لدى المتلقي".[4]

---

[1] محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح (قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية)، عاصمة الثقافة العربية، دط، الجزائر، 2007، ص 59.

[2] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ط1، المؤسسة العربية، للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2004، ص 36.

[3] سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 26-27.

[4] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص 87.

الفصل الثاني

تجليات البنية السردية في رواية "الورم لإبراهيم الكوني"

أولا: الشخصيات في الرواية

ثانيا: المكان في الرواية

ثالثا: الزمن في الرواية

أولا: الشخصيات.

تعتبر الشخصية لبنة من اللبنات المحورية في البناء السردي، فهي بمثابة النقطة المركزية أو البؤرة الأساسية التي يتمحور حولها الخطاب السردي حيث أنها تشكل عموده الفقري "فلا يمكن تصور قصة بلا أعمال كما لا يمكن تصور أعمال بلا شخصيات"[1].

وإذا نظرنا إلى شخصيات رواية "الورم" نجدها شخصيات تعيش في الصحراء وتتأثر بشكل واضح، وهذا ما جعلها تكتسب عادات وقيما متوارثة.

1- الشخصيات الرئيسية:

وهي الشخصيات البطلة التي يقوم عليها العمل الروائي، إذ لا يمكن الإستغناء عنها لأن أهم الأحداث السردية تتمحور حولها، "فطبيعة النص الروائي تفرض شخصيات تقوم بدور رئيسي في إنجاز الأحداث ويطلق عليها الشخصيات الرئيسية"[2].

وإذا عدنا إلى رواية "الورم" نجدها تتمحور حول شخصية رئيسية واحدة وهي:

1-1- آساناي:

ويعني اسمه "الكافر"[3]، وهو البطل المحوري الذي تدور حوله أحداث الرواية، في البداية اكتفى السارد بذكر اسم "آساناي" دون التطرق لصفاته الجسمانية، حيث أعطى وصفا عاما بأنه يلبس جبة مهيبة بقوله: "استيقظ آساناي بعد القيلولة فوجد أن الخلعة الجلدية قد تلبست بدنه"[4].

---

[1] جويدة هماش، بناء الشخصية في حكاية عبدو الجماجم والجبل لمصطفى فاسي (مقاربة في السرديات)، دط، منشورات الأوراس، الجزائر، 2007، ص 56.

[2] حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 51-52.

[3] إبراهيم الكوني، روائي http//pdw.com/p/12rwc بتاريخ 18 أكتوبر 2011، 12:54.

[4] الرواية، ص 07.

جسد لنا "آساناي" رمز الشخصية الطموحة لنيل السلطة، بعد أن كان مجرد إنسان عادي، "اختاره الزعيم ليكون خليفته في الأرض"[1]، عن طريق الخلعة*.

ركز السارد بشكل كبير على وصف أخلاق "***آساناي***"، وعلى الأخطاء التي قام بها، فأخطاءه حسب ما جاء في الرواية لا تعد ولا تحصى، أولها أنه أحب الخُلعة حبّا جما والإنسان كعادته "لا يهلك إلا بما يحب أو يملك"[2]، كذلك تاجر بالماء وهو مقدس في الصحراء وهذا عرف منهي عنه، زد إلى ذلك اغتيال الساحر لإخباره بحقيقة وضعه على الرغم من أنه أعطاه الأمان بعد أن استدعاه ليجد له حلا لنزع الخُلعة التي تلبست بدنه ثم، "أمر الزبانية بملاحقته وكتم أنفاسه... وبعد أن دفن سر التماهي بالخُلعة مع الساحر ومع المارد قبله، يستطيع أن ينفزع لتأمل الحدث ليعرف يقينا ما إذا كان الحدث ورطة حقا، بل وعما إذا كانت الورطة تستدعي التدبير للحيلولة دون تحولها إلى قارعة أو نازلة، أو بلية"[3].

لم يتوقف "***آساناي***" عند هذا الحد، بل تمادى إلى درجة أنه استباح امرأة كانت في يوم قرينته، ثم باعها في السوق ليعاود الاتصال بها واستردادها من زوجها، لكنه رفض ذلك "فدبر له أول رذيلة حقيقية في حياته كلها: دفع مالا مجزيا لأحد القتلة فدس للوغد في طعام الوليمة عقارا مميتا"[4]، وكانت جريمته هذه أول خطيئة في نواميس الصحراء، فالانتقام خطيئة لابد أن يدفع ثمنها عاجلا أم آجلا، غير أنه لم يبالي بتلك الأعراف واستمر في خرقها مرة تلو الأخرى.

من جرائمه أيضا أنه استعمل الخُلعة كوسيلة لتحقيق مصلحة خاصة، بالرغم من تحذيرات الرسول، "فكان أول ما فعله بوحي من العطية هو نسيان تحذير الرسول من

---

[1] الرواية، ص 25.

* الخلعة: هي سترة، والسترة ما هي إلا جبة خاوية من على من ناتلها، برتديها مريد الحكم والسلطة، وهي ملفقة من جلود مريدي الخُلعة، يراجع الكوني، الورم، ص 78.

[2] الرواية، ص 58.

[3] الرواية، ص 23-24.

[4] الرواية، ص 25.

استخدام الهبة لإرواء النهم إلى الانتقام، لأنه انسل من زحام الخلق في السوق وذهب من فوره إلى دار العدو القديم ليسترد من ورثته قرينته السليبة مستعينا لتحقيق ذلك بالزبانية الذين وضعهم امتلاكه للخُلعة تحت امرته"[1].

عرف عنه أيضا دهائه في تصريف الأمور، لينقض نفسه من كل ورطة يقع فيها، وهذا ما نجده عندما جاء "الرسول" لإسترداد الخُلعة منه، قام البطل بإعداد وليمة على شرف "**الرسول**" أمام أهل الواحة، إلا أن هذه الوليمة كانت مجرد خدعة لكتم أنفاس "**الرسول**"، ففي "ذلك الوقت كانت الوليمة التي أعدها آساناي إكبارا للضيف الجليل انقلبت من وليمة على شرف الضيف إلى وليمة بالضيف! ولم يكن بوسع هذا الداهية أن يحقق هذه الأعجوبة في حق رسول الزعيم لو لم يحكم مكيدته تلك قبل مغادرته لاستقبال الرسول عند حضيض جبل هانكاكا"[2].

لقد عاش "**آساناي**" حالة من الشتات النفسي مرة فرحا، ومرة أخرى حزنا، حيث "عاش آساناي هذا الكابوس مرتين: مرة في الزمن الذي سبق نيل الخُلعة، ومرة أخرى بعد بلاغ الرسول القاضي بخلع الخُلعة"[3]، غير أن الزيارة الأخيرة، كانت القطرة التي أفاضت الكأس، لأنها حملت له قرار "**الزعيم**" القاضي بخلع الخُلعة عن جسده، وبهذا يفقد السلطة والقوة للسيطرة على الرعية، ففي "اللحظة التي سمع فيها من فم الرسول نبأ النعي، لأنه تخيل نفسه طريدا، ضائعا، منقطعا ومنبوذا، وهو الذي آمن دوما بأن رسالة الصياد ليست أن يقتنص... ولكن رسالة الصياد أن يطارد"[4].

أصبح البطل "**آساناي**" حائرا، يسأل نفسه عما إذا كان أخطأ في ارتكابه تلك الجرائم، كقتل العبد والساحر والقرينة، فقد اعترفت نفسه بأن كل ما فعله كان من أكبر الأخطاء في حق الناس الذين قتلهم، فهو يعترف أن "اللجوء لكتم أنفاس الناس أو انتزاع ألسنتهم كتما للسر

[1] الرواية، ص 33.

[2] الرواية: ص 109.

[3] الرواية، ص 81.

[4] الرواية، ص 89.

ليس مجرد خطأ, ليس مجرد جرم في حق الأعراف، ولكنه خطيئة، لأن ما وُجد وجد ليُعرف لا ليُخفى"[1].

لقد أصيب صاحب الخُلعة بالهوس الدائم ليصبح سلخ الخُلعة عن جسده، حلما وكابوسا يلاحقه في نومه ويقظته، إلى أن صار مستسلما للوساوس التي تدور في رأسه، هنا أصبح "**آساناي**" في مواجهة حقيقية مع المصير المحتوم، وألم التصاق الجلدة بجسمه، حيث أن سلخها يؤدي إلى نزيفه وموته بطيئا، وهذا هو البلاء الأعظم وهذا ما جاءت به الوصية، "أقتلني شريطة ألا تقطع رأسي، أو تمثل بجثتي"[2]، وكأن "الكوني" بقوله هذا يشير إلى وجوب إحترام موت الإنسان دون التنكيل به، وتشويه جسمه.

ثم يعود بنا السارد مرة أخرى إلى جبل "**آساناي**"، فبعد إلقائه القبض على "**الرسول**" واستجوابه حول ما إذا كان قد رأى الزعيم في يوم من الأيام، ومن ثمة حاول أن يعقد صفقة معه بموجبها يفند "**الرسول**" حقيقة وجود "**الزعيم**" وإذا لم يوافق على هذه الصفقة فسيلقى حتفه "تتنازل عن الرسالة، وتعترف بحقيقتك كرسول دعي، لم يكن يوما سوى صاحب زور إذا شئت أن تستعيد حريتك مرة أخرى**!**"[3].

إلا أن "**الرسول**" لم يقبل بعرض "**آساناي**" وقرر الموت على أن يخون رسالته، فقام بحبسه في القبو، كما فعل من قبل بالأسير الذي رماه في زريبة الأنعام، "والآن حان ميعاد الفراق، أنت ستختفي من هنا، خليلك الرسول اختفى من الدنيا ليصير لنفسه كبش فداء كما قلت منذ قليل، أما أنت فستختفي من الواحة إلى الأبد لتعزل إلى الأبد، لقد كان قصاصي لعصابة المجلس أقسى من قصاصي الذي استنزلته في حق الرسول لأني أمرتُ بدفعهم جميعا إلى المنفى، أما أنت فإني لا أدفع بك إلى المنفى، ولكن أدفع بك إلى الوطن عندما أقضي بطردك من الواحة"[4].

---

[1] الرواية، ص 91.

[2] الرواية، ص 95.

[3] الرواية، ص 113.

[4] الرواية، ص 147.

"**آساناي**" ذلك الشخص الداهية الذي قام بأبشع الخطايا، في سبيل الإحتفاظ بالخُلعة، ينهار رويدا رويدا بعد أن تشبث الجلدة بجسده، لتصير جزءا منه وتتحول إلى داء خبيث هو الورم أرداه طريح الفراش، وهذا ما دفعه إلى استدعاء داهية الأسقام (الطبيب/الساحر)، ليبحث له عن حل الداء الذي أكل جسده كما يأكل الدود اللحم، "فلم تعد السترة الجلدية لباسا لصيقا بالجسد كما تخيل في البداية ولكنها صارت جلدة بديلة لجلدة الجسد، صارت جلدة الجسد"[1]، في هذه الأثناء فقط تيقن "**آساناي**" بحقيقة وجود الزعيم "فصدق أن الخُلعة هي خلعة حقا، صدق أن الخلعة هي تفويض من جلالة الزعيم يهبه الحق في أن يمتلك الرقاب"[2].

تتواصل معاناة "**آساناي**" مع الورم الخبيث الذي أصابه، حيث أنه "وقع في الغيبوبة مرتين، فاضطر الداهية أن يحمله على ظهره كأنه كوم بائس من قش! وكان هذا المخلوق الهش غائبا عن الدنيا، يتنفس بعسر شديد، غزت سيماء الشحوب وجهه كله, يحشرج ويشهق كأنه يحتضر"[3].

لفظ "**آساناي**" أنفاسه الأخيرة في سرداب تحت الأرض، ليتحول مع توالي الأيام لضريح "سار ليطفئ كل مشعل في سبيله عبر الدهليز المحفور في جوف رابية متوجة بضريح صار مزارا، ثم تحول مع توالي الأيام معبدا مجسدا في بنيان مهيب"[4]، وهكذا كانت نهاية "**آساناي**" كنهاية كل طاغية ظالم ومستبد، بشعة عقابا له على كل ما قام به من جرائم في حق الناس. من الواضح أن "الكوني" في روايته هذه كان يصف لنا بعض الشخصيات العربية السياسية، عن طريق شخصية "**آساناي**" ويؤكد هذا ما قام به بعض الحكام العرب من استبداد وانتهاك لحقوق الناس، من أجل البقاء في الحكم فترة طويلة وهذا ما حدث في مصر وليبيا.

---

[1] الرواية، ص 36.

[2] الرواية، ص 168.

[3] الرواية، ص 178.

[4] الرواية، ص ص 184.

2- الشخصيات الثانوية:

وهي الشخصيات الخادمة للشخصية الرئيسية في العمل الروائي، غير أنها "تلعب دورا هاما في بعث الحركة والحيوية داخل البناء الروائي"[1].

ومن الشخصيات الثانوية في رواية "**الورم**" نجد:

2-1- الرسول:

جسدت هذه الشخصية في رواية "**الورم**" دور الوسيط والمساعد، حيث تمثلت وظيفته في تبليغ رسالة الزعيم، لأن "رسالة الرسول البلاغ"![2].

اكتفى الروائي بذكر بعض الصفات الجسمانية "**للرسول**" حيث وصفه بأنه "شبح معمم بالبياض يتربع فوق رأسه"[3]، وكان يتميز "بصوته الطفولي الغريب الذي يشبه لحون الغناء"[4].

كما عرف عنه حبه ووفائه للزعيم، ولم تنحصر مهمة "**الرسول**" في إعطاء هبة الزعيم "**لآساناي**"، وإنما تعدتها إلى إبلاغ رسالته القاضية باسترداد الخُلعة من محب الخُلعة، وهذا ما أدى به إلى الوقوع في الفخ الذي نصبه الطاغية "**آساناي**"، وعلى الرغم من تعذيبه والتنكيل به أمام عامة الرعية في الواحة، إلا أنه فضل الموت على خيانة رسالته لأنه تشبث بمقولة "الرسالة هي الحياة"[5].

قدم لنا الكاتب من خلال شخصية "**الرسول**" أبرز مثال في الوفاء والإخلاص.

2-2- القرينان:

يطلق اسم القرينان على كل من "**إيدبان**" و"**أساروف**".

---

[1] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص 57-58.

[2] الرواية، ص 44.

[3] الرواية، ص 24.

[4] الرواية، ص 98.

[5] الرواية، ص 132.

الشخصية الأولى "**إيدبنان**" وهو مسمى على اسم "جبل مسكون بالجن، في أساطير الطوارق"[1]، حيث وصف في الرواية بأنه "رجلٌ، نحيلٌ، مقنعٌ، طويلٌ، نحاسي البشرة..."[2]، وكان أهل الواحة "يخاطبونه بإسم "**إيدبنان**" ويلقبونه "بالمهاجر"[3]، لأنه كثير الهجرة، وقد اتهم بالبلاهة من طرف عامة الناس، وهذا ما نجد في قول الروائي "حتى يطلق الكبار خلفه زمر الصغار الذين يعيرونه... بالبلاهة، ويتنبأون له بخيبة المسعى في سفره الجديد، لأنه لم يحدث يوما في رحلاته الأبدية أن عاد ببضاعة أو غنيمة..."[4].

وعلى الرغم من كل الإهانات التي تعرض لها، إلا أنه كان يقابلها "برسم بسمة غامضة على شفتيه ربما تعبيرا عن استهانة وربما علامة إشفاق"[5].

وقد كان "**إيدبنان**" من الحاضرين في المجلس الذي أقامه "**آساناي**"، لإثبات حقيقة وجود الزعيم، إلا أن شهادة "**إيدبنان**" أفسدت كل خطط "**آساناي**" لإعترافه بمشاهدة الزعيم، وهذا كان سبب هلاكه ونفيه من الواحة وتجلى ذلك في نص الرواية "أما أنت فستختفي من الواحة إلى الأبد لتعتزل إلى الأبد... أما أنت فإنني لا أدفع بك إلى المنفى، ولكني أدفع بك إلى الوطن عندما أقضي بطردك من الواحة"[6].

أما الشخصية الثانية، فهو "**أساروف**" ويعني اسمه "الغفران"[7]، حيث وصف بأنه: "رجل قصير القامة، حاسر الرأس لا من القناع وحسب ولكن من الشعر أيضا"[8]، كما لقب

---

[1] إبراهيم الكوني، 18 أكتوبر 2011، 12:54.

[2] الرواية، ص 53.

[3] الرواية، ص نفسها.

[4] الرواية، ص نفسها.

[5] الرواية، ص 54.

[6] الرواية، ص 147.

[7] إبراهيم الكوني، 18 أكتوبر 2011، 12:54.

[8] الرواية، ص 52.

"**إيدبنان**" بالمهاجر، **أساروف** كذلك كانوا "يلقبونه بالكاهن"[1]، لأنه يخلو في الصحراء ليشاهد الغروب كل يوم، فكان يطلق عبارات الحكمة والتنبؤ بمصير "**آساناي**".

تجمع بين "**إيدبنان**" و"**أساروف**" علاقة وطيدة، حيث لقبا في الرواية "بالقرينان" "فكان يلتقيان كل يوم في غياهب الفجر فيذهبا في جولة في العراء ما أن تفتح الواحة بواباتها"[2].

جسد لنا كل من "**إيدبنان**" و"**أساروف**" أسمى معاني الصداقة الحقيقية و الأخوة، "فتلك الآونة التي تخلو فيها الواحة من صاحب العزلة يحيا الكاهن حياة طفل تيتم من الأهل بل ومن الأقارب أيضا"[3].

2-3- الزعيم:

وهي شخصية امتازت بغموض ملامحها في بداية الرواية، إلا أنها ظهرت وتجلت في آخرها، وقد مثلت هذه الشخصية عدة أدوار، وكلها تقود إلى شخصية واحدة وهي "**الزعيم**"، حيث تقمص في البداية شخصية أحد الغرباء، إذ وصف بأنه كان "ممتطيا دابة مربية لم تشهد الواحة لها مثيلا، استوقف الغريب بهيمته عند مدخل الواحة، ثم عبر باب "قدموس" ليدخل الساحة من جهة الغرب ملفوفا بالسواد من قناع رأسه حتى أخمص النعلين"[4].

كما ظهر كعضو من أعضاء المجلس، لأنه كان ينقصهم واحد، فاجمعوا على أن أول من يدخل الواحة سيكون العضو السادس حتى لو كان غريبا، وهذا ما حدث بالفعل فقد جاء **الزعيم** مختبئا في هيئة رجل غريب وانضم لعضوية المجلس.

وما يؤكد ذلك هو تعرف "**الرسول**" عليه في المجلس "أجاب صاحب البهيمة المنكرة الذي اتهمه الرسول ليلة المحاكمة بالتنكر في جرم سليل أغراب لأنه لم يكن في حقيقة الأمر سوى لئيم الأجيال و"**انتهيط**"[5].

---

[1] الرواية، ص 53.

[2] الرواية، ص 52.

[3] الرواية، ص 54.

[4] الرواية، ص 117.

[5] الرواية، ص 150.

تجسد أيضا في هيئة داهية العلل، بحجة أنه يستطيع معالجة "**آساناي**" من الداء الذي أصابه، فاستغل شدة مرضه وانفراده به، وقام بالقضاء عليه بعد أن أخبره بحقيقة أنه هو الزعيم، وهذا ما نجده في الحوار الذي دار بين الداهية وآساناي:

"قال الداهية:

– في هذا الجوف سوف تخلعك الخلعة عن بدنها، لأنك أبيت أن تخلعها عن بدنك!.

– ماذا تقول؟.

انحنى الداهية نحوه في فم الهاوية. قال بصوت آخر:

– أقول ما يجب أن تسمعه منذ زمن بعيد...

– من أنت؟

أطلق الداهية ضحكة مجلجلة رددتها أركان البنيان. أجاب:

– ومن تظنني أكون أيها الأبله "**آساناي**" غير صاحب الخُلعة التي تأكل الآن جسدك كما تأكل الأرضة تراب الأرض؟"[1].

2-4- الساحر:

وقد لعبت هذه الشخصية دورا هاما في سير مجريات أحداث الرواية، وصف بأنه "طويل القامة، صارم السيماء، نحيل البنية، نحاسي البشرة، خاوي المقلتين"[2].

عرف عنه أيضا قدرته على التنبؤ، حيث أخبر بطلنا بأن الخُلعة ستلتصق به لأن "من أحب شيئا أكثر مما ينبغي صار جزءا من ذلك الشيء شاء أم أبى!"[3].

غير أن حجاجه "**لآساناي**" عن سوء استعماله للخُلعة وتعلقه الشديد بها، وهذا ما تجسد في قول الروائي "لقد اختلستك السترة فاستخدمتك أسوأ استخدام بدل أن تختلسها وفتستخدمها خير استخدام!"[4].

---

[1] الرواية، ص 180.

[2] الرواية، ص 10.

[3] الرواية، ص 14.

[4] الرواية، ص 22.

وهذا ما كان سببا في هلاكه على يد زبانية "آساناي"، إلا انه قبل ذلك قدم له نصيحة مفادها أن "لا حاجة لي بتذكير مولانا عن السجية الخبيثة للهبة لأن سيرتها في الصحراء على كل لسان، وبهذا كان الزهد دائما أقوى سلاح استخدمه الأوائل في سبيل إبطال مفعول خبثها!"[1].

بالإضافة إلى الشخصيات المذكورة سابقا، قام الروائي بتوظيف ثلاث شخصيات أخرى، هي: **أسان، أمازار، إيزير**.

حيث وصف الأول "**أسان**" بأنه أحدب الظهر، ممتلئ البدن، جاحظ المقلتين، مقنع بلثام كئيب اللون، يتدثر بحبة جلدية مريبة الهوية، ينحني على الأرض ليختط عليها رموزا خفية، أما الثاني "**أمازار**" "فيبدو أطول قامة بلثام مخطط، يرتدي ثوبا واسع الأكمام منسوجا من أوبار الإبل، وربما من أنعام أخرى قرينة للإبل، أما الثالث "**إيزير**" "فيتمدد على الأرض مستلقيا على ظهره، يكشف لثامه عن لحية كثة موسومة بالشيب، وأنف طويل ينتهي برأس مدبب، شبيه في الحدة بمنقار الطير"[2].

وكان هؤلاء من أعضاء المجلس الذي عقده "آساناي"، للكشف عن حقيقة وجود الزعيم، كما كانوا شاهدين على يوم مساءلة الرسول وإدانته.

كذلك نجد بعض الشخصيات التي وظفها الكاتب، دون ذكر أسمائها مثل **حزب أصحاب اليقين، وحزب أصحاب النكران**، وكان موضوع نقاشهم ككل الجلساء يدور حول هوية الزعيم "فكثيرا ما انبرى أهل النكران يشككون في هوية الزعيم فيؤكدون أنه لم ينتمي يوما لسلالة غير سلالات **أهل الخفاء** الذين يدعون امتلاك الصحراء، والدليل؟ ليس ثمة دليل أقوى من احتجاب الزعيم عن الأنظار احتجابا فوق احتجاب أهل الخفاء أنفسهم... أما **أهل اليقين**

[1] الرواية، ص 21.

[2] الرواية، ص 72.

فحشدوا كل ما امتلكوا من براهين في مسيرة تاريخهم الطويل ليدلّلوا لا على وجوده وحسب، ولكن على خلوده أيضا!"[1].

ثانيا: المكان في الرواية.

لا يكاد يخلو أي عمل روائي من مكان تجري فيه الأحداث فهو "يمثل مكونا محوريا، في بنية السرد، حيث لا يمكن تصور حكاية دون مكان، ولا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أن كلا يأخذ وجوده من زمن ومكان معين"[2].

ومن هنا نجد في رواية "الورم" **لإبراهيم الكوني**" الأماكن المفتوحة، والأماكن المغلقة التي كان لها دور هام في الرواية.

ومن خلال دراستنا للرواية، قمنا باستنباط التشكيلات المكانية التي تضمنتها فنجد:

1- الأمكنة المفتوحة:

وهي الأمكنة التي لا تحدها حدود ضيقة، في رواية "**الورم**" وكما عودنا الكوني في سائر رواياته، فإن بيئتها بيئة صحراوية والأجواء فيها خرافية، فالصحراء بالنسبة له "معلم حكيم لم نستمع إليه طوال حياتنا، لأننا كنا مشغولين بتنفيذ أوامر النفس التي لاتأمر إلا بالسوء"[3].

ومن الأمكنة المفتوحة في الرواية نذكر:

1-1- الصحراء:

الصحراء بالنسبة "**للكوني**" ليست مجرد مكان خلاء موسوم بالقساوة والمقاومة للبقاء على قيد الحياة، ولكنها بديل بل ينوب عن جميع أماكن الدنيا، إنها معلمة ومعلمة تقدم على

[1] الرواية، ص 68-71.

[2] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص 99.

[3] إبراهيم الكوني، رباعية روائية، الجزء3، أخبار الطوفان الثاني، تاسيلي للنشر والإعلام، دار التنوير للطباعة والنشر، ط2، 1991، ص 137.

طبق من ذهب دروسا وعبرا في الوجود الإنساني، وتزحزح قناعات الإنسان باستشارة الشك والتأمل لديه ليبلغ ويفهم سر الوجود، وقد صرح الكاتب بذلك فقال: "أن توجد الصحراء يعني بديهيا حضور كل الأوطان، بل وحضور الدنيا! هذا يعني أن على الناس أن يعلموا مرة واحدة وإلى الأبد أنني لا أكتب عن الصحراء كصحراء، ولكنني أكتب عن الصحراء كإستعارة للوجود الإنساني بأسره"[1].

لذلك وجد "**الكوني**" في عالم الصحراء مخيالا سحريا وأسطوريا ساعده في إنجاز مدونته السردية التي تقوم على إحياء الفكر الخرافي والمعتقد الشعبي المتوارث عن الأجداد، وقد كانت صحراء ليبيا مسرحا لأحداث روايته.

فالصحراء رغم قساوة طبيعتها وجفافها، إلا أنها سبيل للهرب من ضجيج المدينة وفضاء للتأمل سواء للإنسان أو الحيوان، وقد جسد ذلك في الرواية بقوله "تسلط البدر في سماء عارية فاستسلمت الصحراء واستجابت الكائنات بالصمت ابتهاجا بفيوض الضياء وربما استغراقا في ممارسة الصلاة.

صمت مريب ينبئ بالعدم، كأن لا وجود لخليفة في الصحراء، كأن السكون الذي سبق ميلاد الكائنات، بل سبق ميلاد الصحراء"[2].

لقد أصبح ينظر إلى الصحراء اليوم على أنها ذلك "المكان الشاسع إنها غنية بتراثها الثقافي... وأنها أوسع فضاء للتأمل والتفكير، كما كانت أفضل موطن للأساطير والأشعار والأديان"[3].

تساهم أيضا في تشكيل حياة الإنسان، وقد تكون السبب في حمايته من الوقوع في المصائب، كما فعلت مع بطل الرواية "**آساناي**" حين منعته من الإنتحار "ففي الأيام التي

---

[1] إبراهيم الكوني، ثوب لم يدنس بسم الخياط (متون)، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2011، ص 302.

[2] إبراهيم الكوني، الورم، ص 45.

[3] حسن مودن، الرواية والتحليل النصي، قراءات من منظور التحليل النفسي، ط1، دار الأمان، الرباط، المغرب، 2009، ص 63.

أعقبت محنته التجارية وسبقت بيع القرينة في ساحة السوق تناول حبل المسد وذهب إلى الحقول، في الطريق إلى هناك لم يعرف غير التصميم، التصميم في نيل الخلاص أيقظ فيه إحساسا غريبا باللذة، لذة لم يعرفها يوما، لذة سرت في الدم واستولت كالخدر على كل طرف من أطراف البدن، لذة كانتشاء الوجد، لذة أنه يدب على قدمين، ويعبر الجداول المعمورة بالماء، ويستنشق هواء الملساء البليل الممزوج بروائح العشب والطين، لذة المسير في العراء، لذة الغروب وهو يطرح في الأفق غلالة بلون الدم، لذة الصحراء التي تطوق الأسوار من أركانها الأربع وتفيض في عريها بالإغواء... ألقى بحبل المسد تحت جذع النخلة وظلمة ذلك المساء وعاد إلى البيت بكف تقبض حبة بلح ذهبية!"[1].

1-2- واحتي "آدري" و "قدموس":

شكلت واحتي "**آدري**" **و** "**قدموس**" في رواية "الورم" المكان الذي جرت فيه أحداث الرواية، بحيث كانتا تمثلان "ذلك الجزء الذي تجزأ من الصحراء منذ الزمان البعيد الذي صارت فيه الواحة محاطة بالأسوار"[2]، وهما من أشهر واحات الصحراء الليبية نظرا لموقعهما الإستراتيجي الهام.

فالأولى يطلق عليها اسم "**آدري**"، تقع في منخفض أرضي هائل المساحة فيه أطراف صحراء "**تينغرت**" الشمالية، وقد أطلقت عليها الأجيال اسم "**آدري**" نسبة إلى الإنخفاض، لأن كلمة "**آدري**" في لغة أهل الصحراء تعني "الشق"، أو "الأخدود" في صدر الأرض المستوية"[3].

وحسب "**الكوني**" فإن السبب في أهمية واحة "**آدري**" يعود في المقام الأول إلى الانخفاض الذي تتميز به عن غيرها من واحات الصحراء، وهو ما جعلها تحظى بأكبر قسط من المياه في كل صحراء الشمال "لأن مياه الأمطار التي تنزل على المرتفعات المجاورة إنما تسري إلى حضيضها بسبب تطبع الماء بروح العدالة فيجري بطبيعته إلى الأسافل..."[4].

---

[1] الرواية، ص 82-83.

[2] الرواية، ص 20.

[3] الرواية، ص 60.

[4] الرواية، ص نفسها.

أما الثانية فيطلق عليها اسم "**قدموس**" وتقع في الجزء الغربي، تعتبر هذه الأخيرة أكبر منافس لواحة "**آدري**" والتي "يُروى أن أول إنسان نزل الصحراء هو من وضع لها حجر الأساس تيمنا باسمه، ولكن هذا الاسم ما لبث أن تحول في رطانات الأمم الصحراوية إلى "**غدموس**" في زمن ما، ثم إلى "**غدامس**" في مراحل تاريخية تالية"[1].

ولو سخاء المياه الذي تتزود به المرتفعات المحيطة بواحة "**آدري الشمال**"، لما استطاعت واحة "**قدموس**" أن تزدهر وتجذب تجار القوافل إلى ساحات أسواقها.

وعلى الرغم من التنافس الشديد بين الواحتين والذي يؤدي في كثير من الأحيان إلى نزاعات خطيرة، تتحول إلى حروب "لم يحدث ولامرة أن استغلت "**آدري الشمال**" حظوظها فاستخدمت ضد جارتها سلاح المياه لتميتها ظمأً"[2].

1-3- جبل "هانكاكا":

وهو من المعالم الصحراوية، ذات الطبيعة الخلابة لما يحويه من أضرحة ومقابر تحمل بين طياتها آثارا تمثل تراث الأجداد حيث "وبرغم البعد إلا أن شعفة جبل "**هانكاكا**" تتبدى للعيان بوضوح ملثمة بزرقة مستعارة من زرقة السماء، تلوح للمشاهد من حضيض الواحة، بل ومن مسافات أبعد من حضيض الواحة، قريبة جدا، ولكنها تفر ما أن يجد المسافر طلبها، كأن تلك السلسلة الجبلية النحاسية تتعمد الهروب من وجود المهاجرين لتطرح أمام جموعهم سير الأولين مجسدة في آثارهم التي ترجع إلى آلاف السنين ،ففي السبيل إلى القمم تنتشر أجناس الأضرحة وصنوف المقابر قد تختلف في الأحجام، أو تتضارب في ألوان الحجارة..."[3]، فالمسافر كلما ارتقى إلى المرتفعات المؤدية إلى السلاسل الجبلية، تتحول مقابر الحضيض والوديان أضرحة حقيقية، كما كان **جبل هانكاكا** من

[1] الرواية، ص 61.

[2] الرواية، ص 62.

[3] الرواية، ص 63.

الأماكن التي تقابل فيها "**آساناي**" و"**الرسول**" مرة لإسترداد الخُلعة من "**آساناي**"، ومرة أخرى لكتم أنفاس "**الرسول**" بدل أن تأخذ منه الخُلعة.

1-4- الشارع:

تعتبر الشوارع والأزقة أماكن انتقال ومرور نموذجية لأنها "تشهد حركات الشخصيات وتشكل مسرحا لغدوها ورواحها"[1].

وقد كان للشارع في رواية "**الورم**" دور فعال في سير الأحداث، فهو الشاهد على ما يقوم به سكان الواحة من أعمال يومية "لقضاء حوائج، أو لترويج سلعة، أو لإشباع العين من نظر، أو لملء الذن من سمع، أو لإرواء اللسان إلى قول، أو لإلهاء الجسد إستبعادا لشبح الموت"[2].

وكان الشارع مسرحا لأهم حدثين في حياة البطل "**آساناي**"، الأول عندما نصبه الزعيم خليفة له في الواحة فما إن "انتشر نبأ وصول رسول الزعيم حاملا الخُلعة الخالدة... حتى تراكض القوم واندفعوا إلى الساحة بعد أن لفظتهم الأزقة والشوارع والبيوت"[3]، وبعد أن أتم الرسول قراءة وصية الزعيم القاضية بمنح الخُلعة "**لآساناي**" لقن للنذير الوصية فطاف بها النذير الأحياء والشوارع والأزقة"[4].

أما الثاني فحدث حينما جاء "**الرسول**" لإسترداد الخُلعة من "**آساناي**" بأمر من "**الزعيم**" فما إن أقبل صاحب الخُلعة برفقة وفد الزعيم "تزاحم الخلق في الساحات، وتدافع أهل الفضول إلى الشوارع، وخلت الدور حتى من النساء والأطفال والأشياخ..."[5].

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 69.

[2] الرواية، ص 32.

[3] الرواية، ص نفسها.

[4] الرواية، ص نفسها.

[5] الرواية، ص 108.

1-5- الشرفة:

وهي من الأمكنة المفتوحة التي كان لها دور فعال في سير أحداث الرواية، فإطلالتها على الشارع دفعت ببطل الرواية "**آساناي**"، إلى اتخاذها كمنبر لمخاطبة أهل الواحة، وابلاغهم بما توصل له عن حقيقة "**الرسول**" بأنه ليس سوى صاحب زور "أشرف عليهم من شرفة داره في الطابق الثاني، انتظر هرجا و لكنه لم يسمع سوى السكون انتظر لحظات قبل أن يخاطب القوم"[1].

بعد سماع أهل الواحة لخطاب "**آساناي**" علت في الساحة صيحات الاستحسان "فانتهز آساناي الفرصة مرة أخرى فتوارى من الشرفة، توارى معه الأعوان أيضا وهم يحملون الأسير الذي بربر بعبارات غامضة خذله فيها الصوت، ثم بذل جهدا يائسا للتحرر من القيد"[2].

لقد تفنن "**الكوني**" في وصفه للأمكنة المفتوحة في الرواية، واهتم بها اهتماما كبيرا، لأنها أفسحت المجال للشخصيات الروائية للتعبير عن آلامها وآمالها، وأعطتها الحرية في ممارسة مختلف الأعمال والنشاطات.

2- الأمكنة المغلقة:

وهي الأماكن التي تكتسي طابعا خاصا من خلال تفاعل الشخصية معها، ومن خلال مقابلتها لأماكن أكثر انفتاحا واتساعا.

ورواية "**الورم**" تحوي أماكن مغلقة وهي:

2-1- البيت:

يشغل البيت حيزا مهما في حياة الإنسان إذ غالبا ما يكون مصدر راحة وأمن وطمأنينة، فيلعب دورا كبيرا في الجانب النفسي للإنسان، ذلك أنه يحميه من الضياع والتشرد، فهو المكان الذي يتصرف فيه الإنسان بحرية.

---

[1] الرواية، ص 115.

[2] الرواية، ص 116.

إلا أن البيت في رواية "**الورم**" كان مصدر ضيق للبطل "**آساناي**" الذي أصبح يحس أن جدران غرفته تكتم على أنفاسه، كما تكتم حبال المشنقة أنفاس المجرم، فبالرغم من أن بيته كان يعج بالخدم والحشم الذين كانوا يسهرون على تلبية حاجياته، إلا انه "كان يستند على جدار داره التي لم تختلف على دور الدهماء ظنا منه أنه سيكتسب بهذا التواضع ثقة الرعايا"[1]، فبعد بلاغ رسول الزعيم القاضي بخلع الخُلعة توجه "**آساناي**" إلى الحقول لإستنشاق هواء المساء العليل وتذوق طعم لذة الصحراء، ليعود أخيرا إلى بيته الذي كان بالنسبة له مصدر للقلق والكآبة وهذا ما نجده في قول الروائي "ألقى حبل المسد تحت جذع النخلة في ظلمة ذلك المساء وعاد إلى البيت بكف تقبض حبة بلح ذهبية"[2].

2-2- المجلس:

جاء في معجم الوسيط المجلس هو "مكان الجلوس والطائفة من الناس تخصص للنظر فيما يناط من أعمال"[3].

يعود سبب انعقاد المجلس في الرواية إلى النظر في حقيقة وجود "**الزعيم**" وذلك بطلب من صاحب الخُلعة "**آساناي**" "ما أريده منكم الآن هو اختيار عقلاء لتمثيلكم في مجلس رسالته استجلاء حقيقة هذا الكابوس الذي كتم أنفاس الواحة بل وأنفاس الصحراء..."[4].

تم الاتفاق على أن يكون عدد أعضاء المجلس ستة أعضاء في مقدمتهم الكاهن آساروف، وكبير التجار أسوف، والأحدب آسان، وقرينان حميمان هما أمازار وإيزير، أما العضو السادس فكان أحد الغرباء عن الواحة، وقد عقد المجلس في بيت "**آساناي**" إلتأم المجلس في الدار، جلس الأكابر بملاصقة الجدار على مفارش من أنسجة ملونة تعلوها قطع سخية من النطوع، في الزاوية استلقى الأسير ضئيلا، هزيلا، شاحبا ويائسا بعد أن نال منه

---

[1] الرواية، ص 90.

[2] الرواية، ص 83.

[3] مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، ص 130.

[4] الرواية، ص 118.

العطش والعناء والجوع، وفوق رأسه وقف أحد العسس، عند الباب أيضا وقف عسس وانتشر بعض الأعوان"[1].

2-3- المخدع:

وهو من الأمكنة المغلقة في الرواية، والتي لم يكن لها دور كبير في سير الأحداث، حيث نجد أن الروائي قدمه لنا في صورة باهتة دون التفصيل في وصف أجزائه مما جعله غامضا ولا يظهر منه سوى نافذة يتسلل إليها الضوء.

يمثل المخدع بالنسبة للبطل "**آساناي**" مكان المعاناة، فقد كان شاهدا على ألمه بعد إصابته بالورم وتشبثه بجلده: "من الشباك المغلق تسلل بصيص ضوء خبيث فأسدل الستور بإحكام، تمدد في المخدع وتأمل العتمة، تأمل العتمة كما تأملها دائما، ليس ذلك تأملا للعتمة، ولكنه استسلام لسلطان العتمة"[2].

2-4- السرداب:

ويعد من الأمكنة المغلقة، التي تتميز بالظلمة الحالكة، التي تبث في النفس الخوف والرهبة، وهذا ما أكده **غاستون باشلار** في كتابه "**جماليات المكان**" "في القبو تسود الظلمة ليل نهار، وحتى لو حملنا شمعة فسوف نرى الظلال تتحرك على الجدران القاتمة"[3].

وكان السرداب في الرواية المكان الذي شهد نهاية البطل "**آساناي**" فقد لفظ أنفاسه الأخيرة، بعد أن أوهمه الداهية بأنه الحل "لم يعقني عن الوفاء بالوعد يا مولاي استكمال الحجاب، ولا بلبلة الحرب كما قد يظن مولاي، ولكن السرفي السرداب"[4].

---

[1] الرواية، ص 118.

[2] الرواية، ص 168.

[3] غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 39.

[4] الرواية، ص 174.

وعندما نزل "**آساناي**" مع الداهية إلى السرداب قام هذا الأخير بإغلاق المنفذ الذي دخلا منه، وتقدم به إلى الأمام ليكتشف في الأخير أنه لئيم الأجيال و"**انتهيط**" فحشرج صاحب الناووس ثم شهق ليلفظ أنفاسه الأخيرة، وهكذا تركه في ظلمة القبو واستدار الداهية وطاف جدران المكان، انهمك في إطفاء المشاعل السخية التي أحالت الظلمة نهارا، فسادت ظلمات يخترقها بصيص أنوار تبعث من مشاعل السرداب، سار ليطفئ كل مشعل في سبيله عبر الدهليز المحفور في جوف رابية"[1].

نلاحظ أن "**الكوني**" ركز بشكل كبير على الأمكنة المفتوحة التي تساعد الشخصيات على التحرك بسهولة، مقارنة بالأمكنة المغلقة التي تحد من حريتها.

ثالثا: الزمن في الرواية.

يعد الزمن عنصرا مهما من عناصر البناء السردي، لأنه الرابط الحقيقي للأحداث، حيث يلعب دورا أساسيا في بناء الرواية "فلا يمكن أن تتصور حدثا سواء أكان واقعيا أم تخييليا، خارج الزمن كما لا يمكن أن نتصور ملفوظا شفويا أو كتابة ما دون نظام زمني"[2]، إذ أن هذه العلاقة الوطيدة بين الرواية والزمن أفضت إلى القول بأن الرواية هي الزمن نفسه، حيث شكل الزمن أحد الركائز الأساسية التي تسهم في تشيد معمار النص فنيا وجماليا، فوجود الزمن ضروري في السرد أي لا وجود للسرد بدون الزمن.

بنى "**إبراهيم الكوني**" الزمن في رواية "**الورم**"، على ما يسمى الزمن الدوري، أو الزمن المستعاد، فما "من شك أن جميع شخصيات الكوني تعيش وتتنفس من مناخ الناووس وتراث الأجداد الذي يغلفه ويحيط به الزمن الدوري"[3]، أي أن زمنه مستعار من الزمن الأسطوري الذي كان في بداية الكون.

ومن بين النظمة الزمنية التي وظفها "**الكوني**" في روايته نجد:

---

[1] الرواية، ص 183-184.

[2] ادريس بودبية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ص 98-99.

[3] سعيد الغانمي، ملحمة الحدود القصوى، المخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2000، ص 52.

1- الترتيب الزمني (المفارقات):

والمقصود به معرفة "الاختلاف بين نظام زمن الأحداث في القصة ونظام نفس الأحداث في الحكاية"[1].

1-1- الإسترجاع:

وهو من التقنيات الزمنية التي يعود فيها السارد إلى الوراء لإسترجاع كل الحداث والوقائع التي حصلت في الماضي، وبهذا تكون "كل عودة للماضي تشكل بالنسبة للسارد استذكارا يقوم به لماضيه الخاص..."[2].

إذا رجعنا إلى رواية "**الورم**" نجد أن الروائي قد أكثر من توظيف هذه التقنية، حيث تظهر بشكل بارز في حياة بطل الرواية "**آساناي**"، ومثال ذلك عودة السارد على لسان البطل للقاءه الأول مع رسول الزعيم لأول مرة، والذي ظن بأنه سيهبه الخُلعة: "لن ينسى أبدا زيارة الرسول الأولى: في زيارته الأولى أقبل عليه الرسول في ظلمة السِّحر... استيقظ من نومه اختنق فيها بكابوس ليجد شبحا معمما بالبياض يتربع فوق رأسه، كان ينام في العراء خارج الأسوار بعد أن جرده الناموس حتى من المناع وانتزع لصالح الدائنين بيته فقد رهن كل ما يملك أيام البحبوحة انتظارا لإنجاز صفقة سخية، ولكن قافلة الأدغال التي انتظرها هلكت على أيدي قطاع الطرق..."[3]، غير أنه لم يحصل على الخُلعة إلا في الزيارة الثانية وكان ذلك في الصفحة الثامنة والعشرون، "وفي سحر ذلك اليوم انتشله رسول الزعيم من يأسه بالبشارة، قال له بصوت واهن كالوشوشة أن الزعيم اختاره من بين الناس جميعا ليكون خليفته في الواحة، ثم صمت، أما هو فلم يصدق، بحث في العتمة عن مقلة الرسول طمعا أن يقرأ فيها نبوءة ثم تساءل:

---

[1] محمد ساري، في معرفة النص الروائي، تحديدات نظرية وتطبيقية، منشورات أسامة للطباعة والنشر، ط1، الجزائر، 2009، ص 129.

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 121.

[3] الرواية، ص 24.

ألا يحتمل وجود خطأ؟... هون عليه الرسول... ستكون لك الجبة حصنا كما كانت يوما للذين من قبلك"[1].

ويتبين لنا من خلال هذا المقطع أن السارد قام باستذكار طويل قدر بصفحات، قام فيها بسرد كل الأحداث التي وقعت "**لآساناي**".

نجد أيضا في نص آخر قيام بطل الرواية "**آساناي**" بإسترجاع أحداث وقعت له مع قرينته وذلك في قوله: "استعاد في خلوته العصبية سيرة تلك الحماقة فأطلق ضحكة مريرة، لأنه تذكر كيف اكتشف في القرينة السلبية مخلوقة أخرى لا تمت بصلة إلى المخلوقة التي عرفها يوما، انقلبت من امرأة حسناء إلى بقايا امرأة لم تفقد الحسن وحده، ولكنها فقدت مع حسن الجسد حسن الروح.

انقلبت مسخا من المسوخ روحا وجسدا معا، فتذكر وصية الجيال القائلة: أن المرأة هي الشيء الوحيد في دنيا الصحراء الذي لا يجب أن يوهب على سبيل الإعارة"[2].

كما قام "**الكوني**" بتوظيف العديد من الإسترجاعات والتي نجدها مبثوثة بين ثنايا الرواية، كإسترجاعه لوصايا الناموس كما في الوصية القديمة القائلة: "تستطيع أن تقتلني، ولكن ليس من حقك أن تذلني"[3]، أو في الوصية الأخرى القائلة: "أقتلني شريطة ألا تقطع رأسي أو تمثل بجثتي"[4]، أو في الوصية الأخيرة التي جاءت على لسان الرسول وفيها أخبر البطل "**آساناي**" بأننا "ورثنا في الوصايا أن المريدين انقسموا دوما إلى جناحين: جناح استردت منهم الخُلعة فهلكوا نزفا، وجناح آخر استردت منهم الخُلعة الجلدية فهلكوا حزنا!"[5].

واسترجاعات أخرى كما في قوله: "تذكر بأن لا خسارة يمكن أن تقارن بخسارة النفس"[6].

---

[1] الرواية، ص 24.

[2] الرواية، ص 33.

[3] الرواية، ص 94.

[4] الرواية، ص 95.

[5] الرواية، ص 99.

[6] الرواية، ص 114.

لقد استطاع "**إبراهيم الكوني**" من خلال تقنية الاسترجاع، أن يقدم للمتلقي فرصة لاستيعاب أحداث الرواية، وتوضيح ملامح البطل "**آساناي**" بعد أن كانت مبهمة في بداية الرواية.

2-1- الاستباق:

ويقصد به "عندما يعلن السرد مسبقا عما سيأتي لاحقا قبل حدوثه"[1]، أي أن الاستباق هو سرد الحدث قبل وقوعه، عندما نتحدث عن حدث مالم يقع بعد.

يأتي الاستباق في رواية "**الورم**" بشكل أقل من الاسترجاع الذي جاء بكثرة، وأول هذه الاستباقات كان في بداية الرواية، حين استيقظ "**آساناي**" ليجد أن الخُلعة قد تشبثت بجسده، لكن الكاتب لم يخض في التفاصيل "استيقظ آساناي بعد القيلولة فوجد أن الخُلعة الجلدية قد تلبست بدنه"[2]، فالكاتب هنا عاد إلى الحاضر ثم أعقبه بسابقة وهي التصاق الخُلعة بجلده.

أما الاستباق الآخر فتمثل في تنبأ "**الساحر**" بمصير "**آساناي**" بعد أن لاحظ تعلقه الشديد بالخُلعة، فجاء كلام "**الساحر**" كأنه نبوءة من نبوات الكهنة: من أحب شيئا صار جزءا منه، فكرر الساحر العبارة بعد أن أدخل عليها تعديلا:

من أحب شيئا أكثر مما ينبغي صار جزءا من ذلك الشيء شاء أم أبى"[3].

وهو ما حدث بالفعل، فقد أصبحت الخُلعة الجلدية جزءا لا يتجزأ من جسد "**آساناي**" لايستطيع التخلص منها حتى لو أراد ذلك، وبهذا فقد تحققت نبوءة "**الساحر**".

ويظهر لنا جليا وجود مفارقات بين زمني الماضي والحاضر في الرواية، إذ تحتل الاسترجاعات أكبر حيز فيها، بالمقارنة مع الاستباقات التي كان وجودها قليلا نوعا ما.

على الرغم من قلة الاستباقات التي وظفها "**الكوني**" في روايته، إلا أنها أضفت عليها لمسة التشويق التي تحث المتلقي على تخيل ما سيحدث في باقي أحداث الرواية.

2- الإستغراق الزمني:

---

[1] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص 87.

[2] الرواية، ص 07.

[3] الرواية، ص 14.

2-1- الخلاصة:

وهي تعني "تلخيص حوادث عدة أيام أو شهور أو سنوات في فقرات معدودة، واختزالها في صفحات قليلة، دون ذكر التفاصيل"[1]، وهذه التقنية لها حضور قوي في رواية "**الورم**"، حيث سنحاول أن نقف على بعض الأمثلة البارزة فيها، وأول مثال على ذلك قول الراوي على لسان "**آساناي**" "هيمن سكون قبل أن يفز آساناي كأنه اكتشف كنزا:

- حسنا! هل تريد الحق؟ الحق هو أني لم أكن على يقين في يوم من الأيام أن الخُلعة الزعيم هذه كانت منذ أول يوم دليل على حب؟"[2].

ما يتضح لنا من خلال هذا المثال، أن الروائي عمل على اختزال الأحداث في مقطع سردي قصير لا يتجاوز ثلاثة أسطر.

كذلك في حديثه عن زيارة "**الرسول**" الثانية "**آساناي**" والتي لم يقم الروائي بذكر تفاصيلها في أحداث الرواية، بل قام بتلخيصها عن طريق ما يسمى الإستذكار بقوله: "في تلك المرة لم يقبل عليه الرسول في عتمة الفجر، ولكنه حل عليه ضيفا في ظلمة الغروب"[3].

حيث أن الراوي لم يفصل لنا ما جرى في زيارة الرسول، فقد اكتفى بالإشارة إلى ذلك الحدث عبر مقطع متخصر.

ما نلاحظه أن الخلاصة ميزة من أهم مميزات السرد الروائي، ورغم قلتها في الرواية، إلا أنها ساهمت في سير مجريات الأحداث، فقد قصت علينا أحداث في الماضي والحاضر وذلك عبر مقاطع قصيرة لتسريع وتيرة السرد، والقفز على الفترات الزمنية التي لا اهمية لها في الرواية.

2-2- المشهد:

[1] حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، من 76 نقلا عن G.Genette:Fogures p31.

[2] الرواية، ص 19.

[3] الرواية، ص 37.

يقصد به "المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد، إذ تمثل المشاهد بشكل عام اللحظة التي يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة"[1].

وبالتالي يسمح للشخصية بالحضور جليا في أحداث الرواية، بعد أن يفسح لها السارد حرية الكلام، ويقف جانبا للمشاهدة.

وإذا عدنا إلى رواية "**الورم**" نجد أن كل مقطع فيها يحتوي على حوار، يطول أحيانا ويقصر أحيانا أخرى، فشخصيات الرواية تتحاور فيما بينها للتعبير عن آرائها وإصدار أحكامها اتجاه الآخرين، دون تدخل من السارد، ومن أمثلة الحوار الواردة في الرواية الحوار الذي دار بين "**آساناي**" و"**الرسول**" والذي قام السارد بالتدخل فيه، لكي ينسب الكلام إلى أصحابه: "نهض من هجعته وفرك عينه كأنه انتظر أن يصحو من الحلم فيتبدد الشبح كما تتبدد كل الأشباح، ولكن الرسول لم يزدد في هيئته إلا وضوحا، ازداد بياضا في عتمته السحر فلم يجد مفرا من الإستفهام:

– أيعقل أن يختارني الزعيم من دون الناس جميعا؟.

أجاب الرسول بصوت السكينة كأنه يتلو ترنيمة في صلاة:

حكمة الزعيم سر لا يدرك، ورحمته بلا حد!"[2].

حاول السارد في هذا المقطع التخفيف من طول الحوار، حتى لا يشعر المتلقي بالملل، فعبر عن المشهد بجمل قصيرة ذات دلالة، ولكي نمثل للحظة التي يتطابق فيها زمن القصة بزمن الحكاية، نقف عند المشهد الآتي والذي دار فيه الحوار بين "**الرسول**" و "**آساناي**":

"قال الرسول:

– هذا يعني أن الخُلعة في يقينهم ليست خُلعة، ولكنها الحياة!.

ردّد آساناي غائبا:

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 166.

[2] الرواية، ص 25.

– بلى الخُلعة لم تكن يوما خُلعة، الخُلعة كانت دائما هي الحياة، لأن الحياة ما هي إلا طريدة!.

انتظر الرسول ومضة ثم سأل:

– آمل أن تكون من أهل الحزن، لا من أهل الترف!.

آساناي لم يجب، قال بعد خطوات:

– أردت أن أسمع مولاي رواية.

– رواية؟!.

– رواية تتحدث عن حقيقة الجسد فنقول أن لهذا الكيان الملفق من لحم وعظم ودم يرجع الفضل في قيام كل كيان سواء أكان معبدا لصلاة، أو بنيانا لحياة!.

قال الرسول:

– لم أسمع بهذه السيرة من قبل.

تجاهل آساناي العبارة فأضاف:

– يُروى أن الزعيم أصيب في أحد الأيام بداء مجهول لم يجد له الكهنة ترياقا"[1].

في هذا المشهد عرض لنا الروائي جانب من شخصيتي "**آساناي** و"الرسول" ونقاشهما حول استرداد الخُلعة، وحقيقة وجود الزعيم من عدمها، كما ساهم هذا المشهد بشكل كبير في الكشف عن الصفات النفسية والاجتماعية لشخصيات الرواية، وخصوصا البطل "**آساناي**".

إذا تابعنا قراءة الرواية نلاحظ أن الحوار يستمر فيها إلى النهاية، وهذه المرة الحوار كان بين "**آساناي**" و"**إيدبنان**" وذلك عندما تقدم هذا الأخير للشهادة في المجلس: "تقدم من صاحب الخُلعة أحد العسس، انحنى فوق رأس مولاه قائلا:

– صاحب الخلوة ينتظر الإذن بالدخول يامولاي!.

– صاحب الخلوة؟.

[1] الرواية، ص 102.

– بلى يا مولاي، رجل يقول أنه صاحب الخلوة، وقد جاء تلبية لنداء النذير يا مولاي في سيماء ولي الأمر تبدى الإستنفار، قال:

– إليّ به!.

... هتف الكاهن أساروف في نهاية طابور الأكابر:

– إيدبنان!.

ردّد صاحب الأمر:

– هل قلت إيدبنان؟.

ثم التف نحو الزائر ليضيف:

– ألست من رفض عضوية هذا المجلس؟.

استمر إيدبنان ينتصب في مواجهة جمع الأكابر بقامته الهزيلة حائرا، أخفى يديه النحيلتين وراء ظهره قبل أن يجيب:

– لو قبلت عضوية المجلس لما استطعت أن أقف في حضرة المجلس شاهدا لكي أدلي بشهادة!"[1].

لعب هذا الحوار دورا كبيرا في خلق المساواة بين زمن القصة وزمن الحكاية، كما صور لنا حالة الغضب التي اشتاحت "**آساناي**" بعد تقدم "**إيدبنان**" للشهادة، وبذلك أحبط مساعي البطل في كتم انفاس "**الرسول**".

إضافة إلى وجود حوار داخلي بين "**آساناي**" ونفسه متسائلا وهو "يستند على جدار داره: هل أخطأت يا آساناي في كتم أنفاس الساحر؟ هل أخطأت في التخلص من العبد؟ هل أخطأت في انتزاع لسان الحسناء ظنا منك أن الإنسان يمكن أن يبقى إنسانا بلا لسان؟ ألم يكن الصواب قطع رأس الحية بدل انتزاع ناب الحية؟ ثم... ثم هل يعقل أن يطمح في الإحتفاظ بالعشق بعد أن انتزع لسان العشق؟.

[1] الرواية، ص ص 123-124.

عبر عن الضيق بزفرة حارة، تململ في استعانته بالجدار مرارا، قبل أن يعترف: اللجوء لكنتم أنفاس الناس وانتزاع ألسنتهم كتما للسر ليس مجرد خطأ، ليس مجرد جرم في حق الأعراف، ولكنه خطيئة لأن ما وجد ليعرف، لا ليُخفى، والأبله هو من يحاول إعادته إلى جوف الخفاء، بلى أنت أبله يا آساناي! وها أنت تقدم دليلا آخر، تبرهن به على إخفاقك في أن تفعل أي فعل صائب"[1].

هذا المشهد الحواري ورغم طوله، فقد كشف لنا الصراع الداخلي الذي يختلج في نفس "**آساناي**"، والذي جعله يعترف بكل الجرائم التي قام بها في سبيل الإحتفاظ بالخُلعة.

ومن خلال ذلك نلمس سيطرة تقنية المشهد أو الحوار على الرواية، هذه الأخيرة فتحت الباب واسعا لتنوع الأصوات في المشاهد وبالتالي تطابق زمن الحكاية مع زمن الرواية.

2-3- الوقفة:

هي تقنية أخرى من تقنيات إبطاء حركة السرد "تحدث عندما يوقف الكاتب تطور الزمن"[2].

وإذا عدنا إلى رواية "**الورم**" نجد أنها قد عرفت توظيفا كبيرا لهذه التقنية (الوقفية الوصفية) ونذكر منها ما جاء في وصف الصحراء، حيث يقول:

"تسلط البدر في سماء عارية فاستسلمت الصحراء واستجابت الكائنات بالصمت ابتهاجا بفيوض الضياء وربما استغراقا في ممارسة الصلاة، صمت مريب ينبئ بالعدم، كأن لا وجود لخليفة في الصحراء... استشعر في ذلك المساء لذة غامضة، لذة لم يعرفها منذ الطفولة لأنها كانت الزمن الوحيد الذي عرف فيه الاستسلام للسكون والرحيل إلى السماء المرصعة

[1] الرواية، ص ص 90-91.

[2] إدريس بودبية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ص 106.

بحشود النجوم"[1]، فالروائي هنا أوقف سرد زيارة "الرسول" لإسترداد الخُلعة من "**آساناي**"، وبدأ في وصف جمال الصحراء وبعد انتهائه عاد لاتمام السرد مرة أخرى.

نجد أيضا في مقطع آخر وصفا للواحة التي جرت فيها أحداث الراوية، وبذلك احتل المكان جزءا هاما من زمن الخطاب، يقول الروائي: "آدري هو اسم الواحة، ولكن تجار القوافل يضيفون صفة للإسم هي الشمال... وآدري الشمال هذه تقع في منخفض أرضي هائل المساحة في أطراف صحراء تينغرت الشمالية... ولم تكن لتتحول واحة لولا امتياز الإنخفاض هذا الذي استولت بفضله على نصيب المياه الأوفر في كل صحراء الشمال... أما من ناحية الغرب فتقع واحة ذائعة الصيت كانت منافسا خالدا لواحة " **آدري**" هي واحة قدموس... والواحة تهجع في سهل فسيح... يسرح مسافات طويلة قد تستغرق يوما كاملا حتى يدرك السلسلة الجبلية المهيبة التي تحمل على ظهرها صحراء تينغرت السماوية... ومن هذه القمم يتدفق نهر هزيل يجري تحت الأرض،... ليتحول إلى قناة سرية تسري في باطن الأرض لتغذي الواحة"[2].

لقد استغرق السارد زمنا طويلا في وصفه، مما أدى إلى إبطاء سير أحداث الرواية، حيث نجد أنه قام بوصف الواحة وصفا تفصيليا امتد به على مدار خمس صفحات كاملة. لم يشمل الوصف الأمكنة فقط، بل امتد ليصف الشخصيات وهذا ما جاء من خلال وصف الروائي لبطل الرواية "**آساناي**" عندما التصقت الخُلعة بجسده وأصبحت جزءا منه حتى صارت ورما، يقول: "أقبلت الأمة لتستبدل له لباسه كما اعتادت أن تفعل كل يوم، استسلم ليديها، بدأت في تجريد الثوب من الثوب، تجريد ثوب فضفاض من قشرة أخرى شبيهة بلحاء الشجر... برغم يبسها وتشققها وتقشرها إلا انها مضت تفرز سائلا لزجا ليس بقيح ولا بدم ولا بصديد رطوبة شحيحة لكنها تفترس أثوابه الخارجية بالنهم ذاته الذي تفترس به لحمه، غارت في جلدة البدن عميقا، ثم أنبتت عروقا شرسة مضت تسري في اللحم لتمص منه الدم وتأكل

[1] الرواية، ص 45.

[2] الرواية، ص 60-65.

اللحم، وكان يستشعر دبيب هذه الدودة الشرهة في حكة لجوجة، ولكنه لم يحسب لها الحساب أبدا"[1].

يركز هذا النوع من الوصف لوصف الشخصيات على الشكل الخارجي للشخصية كالهيئة والعلامات الخصوصية التي تميزها عن غيرها من الشخصيات الأخرى، وبهذا ساهمت هذه الوقفة الوصفية في عرض المظهر الخارجي للبطل "**آساناي**".

يستمر الوصف، ولكن هذه المرة ينتقل الروائي إلى وصف تمر النخلة، وكيف استمتع "آساناي بلذتها" تحت قدميه سقطت حبة بلح نضج نصفها في حين احتفظ نصفها الباقي بلونه الأصفر، انحنى وتناول الحبة، تأملها في راحة اليد وهو يستشعر كيف تتحول اللذة الطاغية إلى إحساس آخر لم يعرفه يوما، إحساس لابد أن

يكون سعادة ,الوصية قالت أن النخلة لا ترقص استجابة للريح، ولا تغني من باب العبث، لكنها تتمايل لتضع هدية"[2].

الوقفة الوصفية من أهم تقنيات البناء السردي، التي تعمل على إبطاء وتيرة السرد وإيقافها، ورواية "**الورم**" مليئة بالوقفات الوصفية فلا يكاد "**إبراهيم الكوني**" يمر على شخصية من شخصيات روايته، إلا ويقف معها وقفة وصفية ليوضح لنا بعض من صفاتها، ولا يكاد يعرج على مكان إلا وقدم لنا وصفا دقيقا له.

2-4- القطع:

من تقنيات السرد، يمكن القول أنه "أقصى سرعة ممكنة يركبها السارد، ويتمثل في تخطيه للحظات حكائية بأكملها دون الإشارة لما حدث فيها وكأنها ليست جزء من المتن الحكائي"[3]، والقطع من أهم الطرق المعتمدة من قبل الروائيين في الإستغناء عن بعض الجزيئات، حيث نلاحظ استعماله بكثرة في الروايات، لأنه يعين الروائي على التخلص من

---

[1] الرواية، ص 165.

[2] الرواية، ص 83.

[3] عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي (مقارنة نظرية)، ط1، مطبعة الأمنية، المغرب، 1999، ص 164.

بعض الأحداث غير المهمة في الرواية، دون أن يشير إليها ولو بتلميح قصير، بل يكتفي عادة بالقول (مرت سنتان) أو (انقضى زمن طويل).

غير أن كُتّاب الرواية الجدد اتجهوا إلى القطع الضمني الذي يدرك من صياغ الكلام.

نجد هذا النوع في رواية "**الورم**" قليل الاستعمال بالمقارنة مع التقنيات الزمنية الأخرى، باستثناء مثالين، الأول في قول السارد "استعاد في خلوته العصبية سيرة تلك الحماقة فأطلق ضحكة مريرة، لأنه قد تذكر كيف اكتشف في القرينة السلبية مخلوقة أخرى لا تمت بصلة إلى المخلوقة التي عرفها يوما"[1]، فهنا قام الكاتب بالقطع عن طريق صياغ الكلام، دون ذكر العبارة الدالة على ذلك، أما المثال الثاني فنجده في قول الروائي "آمل ان تكون قد أدركت بعد كل هذا العمر أن السلطان ليس الغنيمة التي تستطيع أن تحقق السعادة للإنسان"[2]، في هذا المقطع لم يشر الروائي إلى وجود قطع، وإنما عبر عن ذلك بعبارة تدل عليه عندما استعمل (بعد كل هذا العمر)، فهذه العبارة اختزلت الحياة التي عاشها "**آساناي**" دون ان يتعمق في التفاصيل.

[1] الرواية، ص 33.

[2] الرواية، ص 38.

خَاتِمَة

خاتمة:

لقد وصلنا إلى توقيع صفحة النهاية لمذكرتنا الموسومة بـ: "البنية السردية في رواية الورم لإبراهيم الكوني"، لتكون آخر محطة نقف عندها، حاملة معها الأسطر الأخيرة التي جاءت حوصلة شاملة لأهم النقاط التي توصلنا إليها من خلال دراستنا، ونلخصها فيما يلي:

– تتربع الرواية على مكانة مرموقة، وتحمل قضايا متشعبة، وهي منذ تكوينها تحمل آلام الشعوب وصوت الأدب، وما أكسبها قيمتها وشهرتها أنها ترعرعت على أيدي روائيين كبار أمثال "إبراهيم الكوني".

– السرد علم قائم بذاته له قواعده وأصوله التي يتميز بها عن غيره من العلوم، رغم اختلاف مفاهيمه بين الباحثين.

– يعد "إبراهيم الكوني"، واحد من أهم الروائيين الليبين والذي مثلت رواياته نموذج الرواية الليبية الناضجة على المستوى الفني والتقني، فقد استطاع أن يخرج الرواية الليبية من قوقعتها المحلية لتصبح رافدا للرواية العربية المعاصرة.

–تعتبر رواية "الورم" حسب تقدير النقاد نبوءة لتلك الوقائع التي شهدتها بالفعل ثورات الربيع العربي.

– الشخصية عنصر أساسي في البناء الروائي، فهي المحور الذي تدور حوله أحداث الرواية، فالروائي يقدم رؤيته عن طريق شخصيات رئيسية وأخرى ثانوية.

– يمثل عنصري الزمان والمكان القلب النابض للرواية ولا يمكن الإستغناء عنهما.

– جسدت لنا الرواية من خلال صراع بطلها، صراع الإنسان مع الإنسان من أجل المادة، في عالم لا تعد فيه للأخلاق مكان.

– بنى "الكوني" عوالمه في الرواية من عوالم أسطورية غيبية، ما ورائية عبر الكتابة عن الصحراء، كفضاء غير محدود بامتدادها اللانهائي.

– اعتمد "إبراهيم الكوني" في رواية "الورم" بشكل كبير على الرجوع بالذاكرة إلى الوراء، بمعنى الانتقال من الحاضر إلى الماضي حيث بدأت الرواية من لحظة الحاضر لتمتد عكسيا إلى الماضي بواسطة تقنية الإسترجاع ثم يعود إلى الماضي مرة أخرى.

– جاء الاستباق في الرواية على شكل توقعات وتنبؤات لما ستؤول إليه الأحداث المستقبلية للشخصيات.

– وظف الروائي المشهد بكثرة ومثل له على شكل حوار بين شخوص الرواية.

– مثلت الصحراء في رواية "الورم" فضاء بديلا لكل الأوطان، يستمد قوته من شساعته وقساوته التي تكشف للإنسان حقيقة وجوده.

– قدم لنا "الكوني" من خلال هذه الرواية تصور جديد لمفهوم السلطة يواكب تغير أوضاع المجتمعات العربية.

– برزت القيمة الرمزية للرواية في تضمنها أقوالا متاخمة لرؤية استشراقية تصل إلى مدارج النبوة التي لا يمتلكها من الروائيين إلا من نضجت تجربته واتسعت مداركه، ويعد "إبراهيم الكوني" على رأس هذه الكوكبة التي تجعل من الكتابة هدفا لها في الحياة.

– تميزت لغة "الكوني" بالرقي والعمق، يريدها بلاغة سلاستها وكثافتها، وتنوع استخدام مستوياتها وأساليبها، إنها لغة مرنة شيمتها الجنوح إلى الجديد والتجديد.

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

- المصادر:

1. إبراهيم الكوني، رواية الورم، الطبعة الأولى، مطبعة دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2008.

- المعاجم والقواميس:

1. ابن منظور، لسان العرب، تحقيق أحمد عامر حيدر، مج4، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، لبنان، 2003.
2. أبو الهلال العسكري، الفروق اللغوية، تحقيق: محمد إبراهيم سليم، دط، دار العلم والثقافة، القاهرة، مصر، دت.
3. أبو نصير اسماعيل الجوهري، الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية)، تحقيق: محمد تامر، دط، دار الحديث، القاهرة، مصر، 2009.
4. أحمد بن فارس بن زكريا، مقاييس اللغة، تحقيق وضبط: عبد السلام محمد هارون، ج3، دط، دار الفكر العربي، دت.
5. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985.
6. مجد الدين الفيروز آبادي، القاموس المحيط، دط، دار الحديث، القاهرة، 2008.
7. مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط04، القاهرة، مصر، 2004.
8. مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تحقيق: علي شبري، مج 10، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1994.
9. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ط1، دار النهار، لبنان، 2002.

- المراجع بالعربية:

1. إبراهيم الكوني، ثوب لم يدنس بسم الخياط (متون)، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2011، ص 302.
2. إبراهيم الكوني، رباعية روائية، الجزء3، أخبار الطوفان الثاني، تاسيلي للنشر والإعلام، دار التنوير للطباعة والنشر، ط2، 1991.
3. إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية (دراسة في بنية الشكل)، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، الجزائر، 2002.
4. إدريس بودبية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، دط، الجزائر، 2007.
5. الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)، عالم الكتب الحديث، ط1، أربد، الأردن، 2010.

6. أوريدة عبود، المكان في القصة الجزائرية القصيرة الثورية (دراسة بنيوية لنفوس ثائرة)، دار الأمل للطباعة والنشر، دط، 2009.
7. جويدة هماش، بناء الشخصية في حكاية عبدو الجماجم والجبل لمصطفى فاسي (مقاربة في السرديات)، دط، منشورات الأوراس، الجزائر، 2007.
8. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط2، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، 2009.
9. حسن مودن، الرواية والتحليل النصي، قراءات من منظور التحليل النفسي، ط1، دار الأمان، الرباط، المغرب، 2009.
10. حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991.
11. حنان محمد موسى، الزمكانية وبنية الشعر المعاصر (أحمد عبد المعطي أنموذجا)، عالم الكتب الحديث، ط1، أربد، الأردن، 2006.
12. سعيد يقطين، السرد العربي (مفاهيم وتجليات)، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2006.
13. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1997.
14. سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة العامة للكتاب، دط، 1984.
15. شربيط أحمد شربيط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصبة، دط، الجزائر، 2005.
16. شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، دراسة تحليلية وتاريخية لفن الكتابة المسرحية، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، 1997.
17. شكري عزيز ماضي، فنون النثر العربي الحديث، الجزء 2، الشركة العربية المتحدة للتسويق والتوريدات، دط، 2012.
18. صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط1، دار الشروق، القاهرة، مصر، 1998.
19. عالية محمود صالح، البناء السردي في روايات الياس الخوري، ط1، أزمنة للنشر والتوزيع، الأردن، 2005، ص 28.
20. عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، ط3، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، 2005.
21. عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي (مقارنة نظرية)، ط1، مطبعة الأمنية، المغرب، 1999.
22. عبد اللطيف السيد الحديدي، الفن القصصي في ضوء النقد الأدبي، القاهرة، مصر، ط1، 1996.

23. عبد المالك مرتاض، الأدب الجزائري القديم (دراسة في الجذور)، دار هومة، دط، الجزائر.
24. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، دط، الكويت، 1998.
25. عبد المطلب زيد، أساليب رسم الشخصية المسرحية، قراءة في مسرحية "كليوباترا"، لأحمد شوقي، دار غريب، القاهرة، مصر، 2005.
26. عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح (البنية الزمانية والمكانية في موسم الهجرة إلى الشمال)، دار هومة، دط، بوزريعة، الجزائر، 2010.
27. فاتح عبد السلام، (ترييف السرد)، خطاب الشخصية الريفية في الأدب، نقد أدبي، دراسات، ط1، 2007.
28. محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2010.
29. محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح (قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية)، عاصمة الثقافة العربية، دط، الجزائر، 2007.
30. محمد ساري، في معرفة النص الروائي، تحديدات نظرية وتطبيقية، منشورات أسامة للطباعة والنشر، ط1، الجزائر، 2009.
31. محمد عبيد صالح السبهاني، المكان في الشعر الأندلسي (من الفتح حتى سقوط الخلافة)، دار الآفاق العربية، ط1، القاهرة، 2007.
32. محمد علي سلامة، الشخصية الثانوية ودورها عند نجيب محفوظ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، الإسكندرية، 2007.
33. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، يناير، 2004.
34. مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ط1، المؤسسة العربية، للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2004.
35. نبيلة زويتش، تحليل الخطاب السردي في ضوء المنهج السيميائي (دراسة تطبيقية لقصة الطوفان)، دار الريحانة للكتاب، دط، الجزائر، دت.
36. نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث (تحليل الخطاب الشعري والسردي)، ج2، دط، دار هومة، 2010.

- الدوريات والملتقيات:

1. بلقاسم دقة، التحليل السيميائي للخطاب السردي في رواية الربيع العاصف لنجيب الكيلاني، الملتقى الثالث (السيمياء والنص الأدبي)، قسم الأدب العربي، جامعة خيضر، بسكرة.
2. الزواوي بغورة، "مفهوم البنية"، مجلة المناظرة، ع5، السنة 3، يونيو 1992.

3. سعيد الغانمي، ملحمة الحدود القصوى، المخيال الصحراوي في أدب إبراهيم الكوني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2000.
4. عز الدين المناصرة، "شهادة في شعرية الأمكنة"، "مجلة فصلية، تصدرها الجاحظية، العدد1، 1990.
5. فوزية بن جليد، الكتابة المغاربية من سنة 1990 إلى الآن، انبثاق مخيال جديد، المركز الوطني في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، دط، وهران، الجزائر، 2010.
6. وردة معلم، دائرة الزمن ودلالته (نحو ملحمة للزمان الدوري)، كتاب التجريب عند إبراهيم الكوني، وقائع الملتقى الدولي، منظم من طرف المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية يومي 24 و 25 نوفمبر 2007، وهران، الجزائر.

- المراجع الأجنبية:

1. جان بياجيه، البنيوية، ترجمة: عارف منيمنة، بشير أوبري، ط4، منشورات عويدات، بيروت، باريس، 1985.
2. جير الدبرنس، قاموس السرديات، ترجمة: السيد إمام، ط1، ميرث للنشر والمعلومات، القاهرة، 2008.
3. جيرار جنيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة: ناجي مصطفى، منتدى سور الأزبكية، ط1، بيروت، لبنان، 1999.
4. جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ترجمة: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، ط2، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، 1997.
5. غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالبا هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات، ط5، بيروت، لبنان، 2000.
6. ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيس، ط2، منشورات عويدات، بيروت، باريس، 1982.

فهرس

فهرس	
شكر وتقدير	
مقدمة	أ
مدخل تمهيدي: قراءة للمصطلحات المفتاحية الواردة في العنوان	
أولا : مفهوم البنية لغة واصطلاحا	04
ثانيا: مفهوم السردية لغة واصطلاحا	05
ثالثا: سيرة ذاتية لإبراهيم الكوني	08
رابعا: ملخص الرواية	10
الفصل الأول: مكونات البنية السردية	
أولا: بنية الشخصيات	13
1- مفهوم الشخصية	13
2- أبعاد الشخصية	15
3- أنواع الشخصية	16
ثانيا: بنية المكان	18
1- مفهوم المكان	18
2- أنواع المكان	20
3- أهمية المكان	21
ثالثا: بنية الزمن	22
1- مفهوم الزمن	22
2- نظام الزمن	24
3- أهمية الزمن	31
الفصل الثاني: تجليات البنية السردية في رواية "الورم لإبراهيم الكوني"	
أولا: الشخصيات في الرواية	33
1- الشخصيات الرئيسية	33
2- الشخصيات الثانوية	38

ثانيا: المكان في الرواية	43
1- الأمكنة المفتوحة	43
2- الأمكنة المغلقة	48
ثالثا: الزمن في الرواية	51
1- الترتيب الزمني (المفارقات)	51
1-1- الإسترجاع	52
1-2- الإستباق	53
2- الإستغراق الزمني	54
2-1- الخلاصة	54
2-2- المشهد	55
2-3- الوقفة	59
2-4- القطع	61
خاتمة	64
قائمة المصادر والمراجع	67
فهرس الموضوعات	72

الملخص:

لقد كان الهدف من دراسة موضوع البنية السردية في رواية "الورم" للروائي الليبي "إبراهيم الكوني" هو الكشف عن بنية الشخصيات والمكان والزمان، وتضمنت هذه الدراسة مدخلا تمهيد للكلمات المفتاحية الواردة في العنوان، وفصلين أحدهما نظري والآخر تطبيقي.

حيث ركزت دراستنا على وضع مفاهيم لمصطلحي البنية والسردية، وتطرقنا إلى مكونات البنية السردية، وتجلياتها في رواية "الورم"، وطرائق رصد الأمكنة والشخصيات.

الكلمات المفتاحية: الزمن، المكان، الشخصية، الرواية

Résumer:

L'objectif de l'étude de la structure narrative dans le roman "elwaram" du romancier libyen Ibrahim Al-Kony était de révéler la structure des personnages, le lieu et le temps, une introduction aux mots clés du titre et deux chapitres, l'un théorique et l'autre appliqué.

Où notre étude s'est concentrée sur le développement de concepts de termes de structure et de récit, et a traité les composants de la structure narrative, et leurs manifestations dans le roman "tumeur", et les méthodes de surveillance des lieux et des personnalités.

Motsclés: le temps, le lieu, personnage, le roman.