الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جـــامعة محمد بوضياف

كلية الآداب واللـــــغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي: ...../.....

رقم التسجيل: حمزة. ق: 075115475

رقم التسجيل: حسيبة .م: 1335085268

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

بعنوان:

ثنائية الواقعي والمتخيل في رواية:

«البحث عن المكان الضائع» لـــ:إبراهيم الكوني

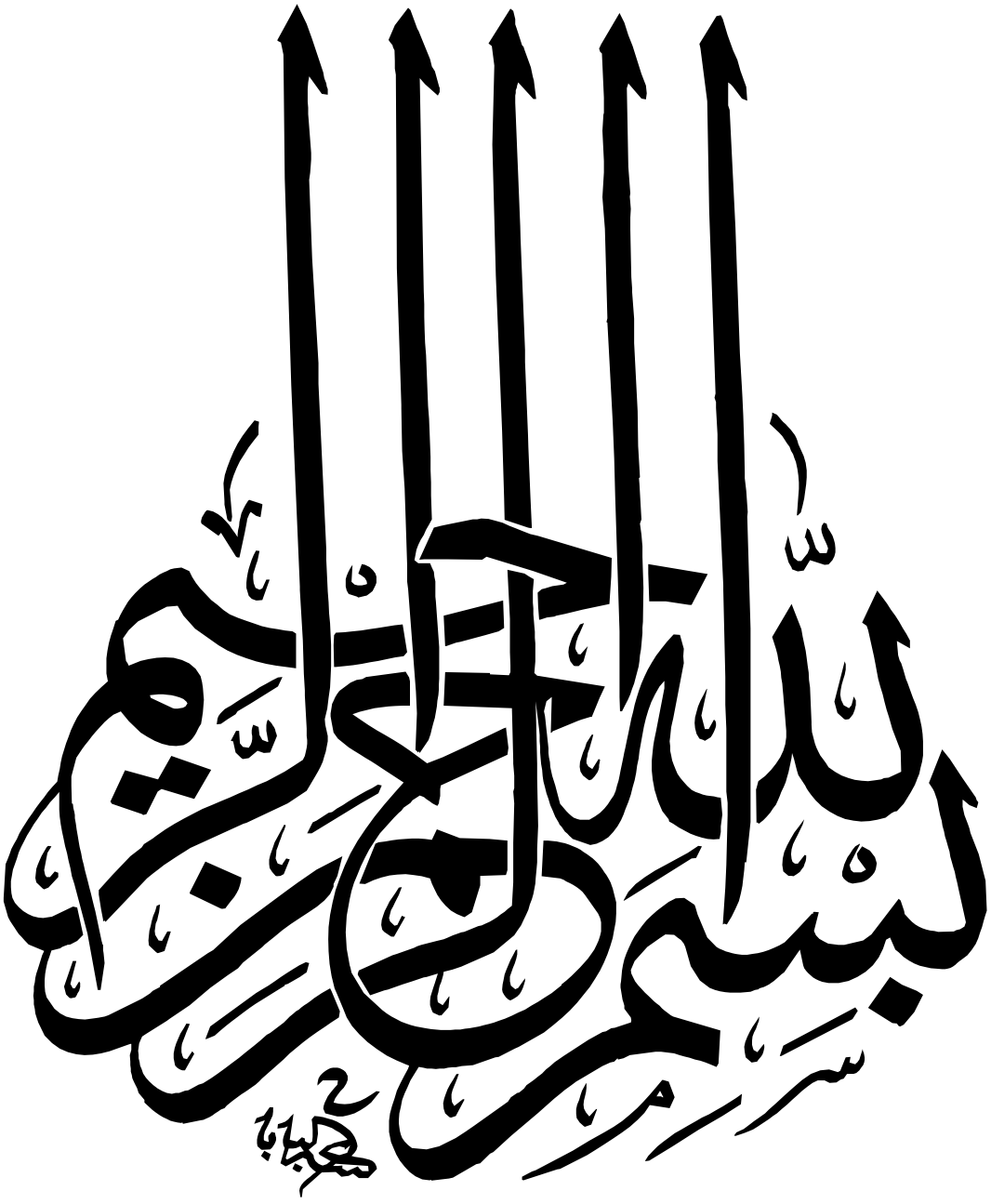
إعداد الطالبين: حمزة قرساس

حسيبة مكاوي

أمام لجنة المناقشة المكونة من الأساتذة:

مـــقيرش عثمان	الرتبة دكتور	جامعة المسيلة رئيسا
لـــعويجي أحمد	الرتبة دكتور	جامعة المسيلة مشرفا ومقررا
شبلي خالـــــد	الرتبة دكتور	جامعة المسيلة ممتحنا

السنة الجامعية: 2018/2017م


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

نشكر الله عزَّ وجلَّ أولًا وقبل كل شيء على عظيم منِّه علينا أنْ وفقنا لإنجاز هذا العمل المتواضع.

ثم بعد ذلك الشكر موصول إلى:

الأستاذ المشرف:**د/ أحمد لعويجي** لقبوله الإشراف على هذا العمل أولًا، وعلى كل مجهوداته وصبره علينا ثانيا.

إلى عضويْ لجنة المناقشة الدكتور **مقيرش عثمان** رئيسا، والدكتور **شبلي خالد** ممتحنا

الأستاذ: **عبد الغني مرزوق** على جهده معنا.

وإلى القائمين على قسم اللغة العربية إداريين وأساتذة وطلبة.

كما نشكر كل من أسهم في إنجاز هذا العمل من قريب أو بعيد.

مقدمة

تعتبر الرواية صنفا من أرقى الأجناس الأدبية وأقدرها على تصوير الحياة والوقائع اليومية بتفاصيلها في قالب فني يعرض أفكار وأحاسيس الإنسان في صراعه مع واقعه ومحيطه فهي إن صح القول: منبرا لكل ما نعيشه، وما هو مختزن في الذاكرة من أحداث تاريخية واجتماعية ودينية وغيرها؛ لأنها تتميز بإمكانية الجمع بين متناقضات الواقع الملموس، وعالم الأوهام والتّخيُّلات.

فالرواية في مبناها الرمزي بحثٌ عن زمن إنسان ضائع في متاهات واقع متوحش أقرب إلى الخيال، أو هي مرآة عاكسة ومحاكية لحياة الشعوب وعاكسة أيضا لهوية الكاتب وانتمائه القومي، وهذا ما جعل الروائي الليبي "**إبراهيم الكوني**" يبحث عن هوية قومه الثقافية واستعادة التاريخ الضائع القابع خلف قضبان النسيان، كل هذا صار بمثابة هاجس يسكن في رواياته، وقد تجسد في رواية "**البحث عن المكان الضائع**" ذلك الهاجس الذي يتمثل في الصحراء الليبية وقبائل الطوارق، حيث استطاع "**الكوني**" وبشكل إبداعي مذهل أن يخلق من الصحراء عالما غامضا ذا أبعاد عميقة، أحكم نسجه بواسطة الخيال. مما دفعنا إلى اختيار هذا العمل الروائي كمدونة للبحث، ضف إلى ذلك جملة من الأسباب نذكر منها:

– امتلاك رواية "**البحث عن المكان الضائع**" لمساحة لا متناهية من الخيال في عالم الصحراء؛ فالصحراء تكون في مِخْيَال القارئ على أنها فضاء جامد، لكن طريقة سرد الروائي جاءت برؤية واعية تميل إلى المخيّال أو التخييل.

– قدرة "**الكوني**" على إعادة بناء ذاكرة الصحراء، في قالبٍ روائي متميز، يُعيد من خلاله تصوير الكائنات والجذور الأولى لقبائل الطوارق.

– الرغبة في معرفة المستوى الفني الذي وصل إليه الإنتاج الروائي الليبي بِمَا لَهُ من خصائص وطرق بناء.

– ارتباط موضوع البحث بالتخصص ومجال الدراسة.

بناء على هذا جاء موضوع بحثنا موسوما بـــ: "**ثنائية الواقعي والمتخيل في رواية البحث عن المكان الضائع لـــ:إبراهيم الكوني**".

وقبل الخوض في غمار هذا الموضوع تبادرت إلى أذهاننا عدة تساؤلات يمكن صوغها على النحو التالي:

- ما طبيعة العلاقة بين الواقعي والمتخيل؟
- كيف تم تجسيد هذه العلاقة في رواية "**البحث عن المكان الضائع**"؟.
- ما مدى تشكل الواقع في متن الرواية؟.
- ما الدور الذي لعبه المتخيل في إنتاج الرواية؟.

للإجابة عن هذه التساؤلات المطروحة رسمنا خطة بحث مكونة من: مقدمة وفصلين وخاتمة. الفصل الأول جاء موسوما بـــ: ماهية الواقعي والمتخيل، أما الفصل الثاني فجاء تحت عنوان: تجليات الواقع وتشكل المتخيل في رواية "**البحث عن المكان الضائع**"

وذيلنا بحثنا بخاتمة كانت بمثابة حوصلة لأهم النتائج المتوصل إليها، وملحقين الأول: نبذة عن حياة الكاتب، والثاني ملخص الرواية.

وقد اعتمدنا في ذلك على المنهج البنيوي لما يتميز به من آلياتٍ ساعدتنا على طرق موضوعنا.

واستعان بحثنا بجملة من المراجع، نذكر منها: "**المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف لـــ:آمنة بلعلى**"، "**بنية الشكل الروائي: الفضاء، الزمن الشخصيات لـــ: حسن بحراوي**" و"**الزمن في الرواية العربية لـــ مها حسن القصراوي**" وغيرها من المراجع.

وقد واجهتنا جملة من الصعوبات نوجها في: .

- صعوبة الكشف عن دلالات ومعاني عالم الصحراء لما يحمله من أبعاد فلسفية ووجودية وأفكار عميقة.
- قلة الاطلاع على عالم الأساطير التي يوظفها "**إبراهيم الكوني**" في أعماله.

- توظيف "**أبراهيم الكوني**" للتراث واستعماله لغة الطوارق وانتقائه لألفاظ ومصطلحات صعبة.

وفي نهاية هذه المقدمة نتقدم بالشكر الجزيل للأستاذ المشرف **د/ لعويجي أحمد** الذي قدم لنا يد العون بتوجيهاته وملاحظاته القيمة، وعلى تسديده خطانا لإخراج هذا العمل على النحو الذي يرضي عليه القارئ.

الفصل الأول

ماهية الواقعي والمتخيّل

1- مفهوم الواقعي

1-1- تعريف الواقع

1-2- مفهوم الواقعية وتياراتها

1-3- تيارات الواقعية

2- مفهوم الخيال وعلاقته بالواقع

2-1- مفهوم الخيال

2-2- بين التخيل والتخييل

2-3- العلاقة بين الواقع والمتخيّل

يقترن عادة مفهوم النّص الأدبي بمفهوم المتخيّل الأدبي، فالمتخيّل هو الذي يحقق له القيمة الأدبية ويرسخّها ويدعم استقلالية النّص بالقياس إلى الواقع الخارجي، لذلك فالنّص يُولّد تفاعلا بين المعطى والمتخيّل.

ولقد شهد هذان المصطلحان –**(المتخيّل والواقع)**– إشكالا، من اعتبار أنّهما محل نقاش لدى العديد من الباحثين والدّارسين، ولكن قبل الخوض في غمار هذين المصطلحين، وما يشوبهما من توافق أو تعارض، وجب التّعرض إلى مفهومهما فبواسطة التّعريف تتحدّد العلاقة التي تربط بينهما، وتتجلّى أيضا الفروق النّظرية بينهما، ولنبدأ مع مفهوم الواقع.

النّص الأدبي ليس معلقا في الفراغ، لذا فإن كلّ بحث في هذا السّياق من نوع الكلّام يأتي بالبرهان عليه من خلال تحليله ومناقشته، فكلّ كلام في هذا المجال ينطلق من مسبقة، تكاد تكون قناعة أنَّ الأدب ينطلق من واقع، ويعبر عن واقع فما هو الواقع؟.

1- مفهوم الواقعي:

1-1-تعريف الواقع:

أ- لغة:

لوذهبنا نتتبع مادة (و.ق.ع) في المعاجم العربية، فإنَّ ذلك لا يبلغنا غايتنا في معرفة مفهوم الواقع كما حددته الدراسات الحديثة، فقد جاء في مقاييس اللغة **لـــ:ابن فارس (ت395ه)**:«(وقع) الواو والقاف والعين أصلٌ واحد يرجع إليه فروعُه، يدلُّ على سُقوط شيء. يقال: وقَعَ الشيءُ وُقوعاً فهو واقع. والواقِعَة: القِيامة، لأنها تَقَع بالخَلْق فتَغْشاهم. والوقْعة: صَدْمَة الحرب (...) ووقَع الغَيثُ: سَقَط متفرِّقاً. ومنه التوقيع المكانَ المرتفِع من الجَبَل، فكأنَّه سمِّي به لأنّ الذي يعلُوه يخافُ أن يقع منه»[1].

[1]– أحمد بن فارس بن زكرياء القزويني الرازي أبو الحسين، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السّلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1،1982، مادة (وقع).

كما جاء عن "**الزمخشري**" **(ت538هـ)** في أساس البلاغة: «وقع الشيء على الأرض وقوعًا، أوقعته إيقاعا، ووقع الطائر على الشجرة (...) ووقع الأمر؛ حصل ووُجد، ووقع في قلبي السفر»[1]. بمعنى سقط الطائر من الشجرة، أو إسقاط ذلك الشيء على الواقع وجاء في معنى حصول الشيء؛ أي ثبوته.

في حين نجد في لسان العرب لـــ:"**ابن منظور**"**(ت711هـ)**: « وقَع على الشيء ومنه يَقَعُ وَقْعاً ووُقُوعاً: سقَطَ، ووَقَعَ الشيءُ من يدي كذلك، وأَوْقَعَه غيرُه ووَقَعْتُ من كذا وعن كذا وَقْعاً (...) ووَقَعَ المطرُ بالأَرض، ولا يقال سَقَطَ؛ هذا قول أَهل اللغة ومَواقِعُ الغيثِ مَساقِطُه، والعرب تقول: وقَعَ رَبِيعٌ بالأرض يَقَعُ وُقُوعاً لأَوّلِ مطر يقع في الخَرِيفِ»[2].

وجاء في قوله تعالى: ﴿ سَأَلَ سَآئِلُۢ بِعَذَابٍ وَاقِعٍ ۝١ ﴾[3] نازل كائن على من ينزل ولمن يستحق ذلك العقاب وأرسل له.

وفي سورة الواقعة في قوله تعالى:﴿إِذَا وَقَعَتِ ٱلۡوَاقِعَةُ ۝١﴾[4] بمعنى إذا قامت القيامة وحانت ساعة الحساب.

وجاء في قاموس المحيط لـــ:"**الفيروز آبادي**" **(ت817ه)**: «وقَعَ يَقَعُ، بفتحِهما وُقُوعاً: سَقَطَ، والقولُ عليهم: وجَبَ، والحَقُّ: ثَبَتَ(...) والطَّيْرُ: إذا كانت على شَجَرٍ أو أرضٍ فَهُنّ وُقُوعٌ ووُقَّعٌ، وقد وَقَعَ الطائرُ وُقُوعاً، وإنه لحَسَنُ الوِقْعَةِ، بالكسر والوَقْعُ: وقْعَةُ الضَّرْبِ بالشيءِ، والمَكانُ المُرْتَفِعُ من الجَبَلِ، والسَّحابُ المُطْمِعُ أو الرَّقيقُ، »[5].

---

[1]– أبو القاسم محمود بن عمر بن محمد بن عمر الخوارزمي الزمخشري، أساس البلاغة، دارالفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2006، مادة (وقع).

[2]– محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفعى الإفريقي، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ط4، 2005، مادة (و ق ع).

[3]– سورة المعارج، الآية1.

[4]– سورة الواقعة، الآية1.

[5]– أبو طاهر مجد الدين محمد بن يعقوب بن محمد بن إبراهيم الشيرازي الفيروز آبادي، قاموس المحيط، دار الحديث القاهرة، ط1، 1999، مادة (و ق ع).

فلفظةُ **(الواقع)** حسب المعاجم تدل على: السّقوط، النزول، أي ثبوت الشيء وبالتالي تحيل أذهاننا إلى كلّ ما يقع على حياة الإنسان وما يكوّنها ويحيط بها بكلّ مظاهرها وأحوالها في جميع المجالات، كالمستوى المعيشي والفكري الذي يتكون من عادات وتقاليد وقيم ومبادئ وأفكار...

أما ما ورد في المعاجم الحديثة فنذكر ما جاء في معجم الوسيط: «وقَعَ على، وقَعَ في، وقَعَ من يَقَع، وَقْعًا و وُقُوعًا ووَقْعةً ووَقِيعةً، فهو واقِع، والمفعول موقوع ووقوعًا؛(...) ويقال: وَقَعَت الإبلُ: بَرَكَتْ. ويقال: وقَعَ الطَّيرُ على أَرض أَو شجر»[1] وقع طائر وكأنه يقع على الأرض؛ أي سقط سقوطا.

ب- اصطلاحا:

مما لا شك فيه أن المفهوم الاصطلاحي للفظة **(الواقع)** من المفاهيم الغامضة والمستعصية على الفهم والتّفسير، وذلك لكون معناه المتداول لا يقوم إلَّا على فرضية حدسية، وذلك أن تَلَقِينا له غالبا ما يحدده تواطؤنا مع منتجه.

ففي الاستعمال الاصطلاحي، الواقعية لا تنفصل انفصالا كليا عن المدلول الاشتقاقي من كلمة واقع، والواقع يعتبر واحدًا من المصطلحات التي يمكن استخدامها بأشكال شتى، إلا أنها في نظر الكثيرين تشمل كلّمة الحقيقة والحقيقة هي كلُّ شيء يمكن تصديقه فهي الرسم الصحيح فالواقع هو:«الوجود الإنساني بأطره المكانية والثّقافية والتّاريخية والاقتصادية والسّياسيّة والتكنولوجية كافة»[2]؛ أي أنَّ كلّ العوامل المكانية الثّقافية وغيرها، ما هي إلَّا إفرازات لوجود الإنسان من خلال الواقع، والواقع هنا يُؤثر ويتأثر به الإنسان، وما هو إلاَّ تعبيراً عن ذاته وأشيائه في أوساط جماعة تحمل من خلاله كلّامًا، ليتحوّل بدوره إلى كتابة للتّعبير عن هذا الواقع الذي هو كلّ مادلّ على عالمنا الحقيقي، كون هذا الواقع يستسقي منه الروائي أحداثه الحقيقية، التي

---

[1]- إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، إسطنبول، دط، دت مادة (وقع).

[2]- رفيف رضا صيداوي، الرواية العربية بين الواقع والتخييل، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2008، ص72.

تكون وقعت في الماضي، أوفي الحاضر، أو محتملة الحدوث في المستقبل ويستحضرها في مَتنه الروائي ليُعبر بها عمَّا هو موجود في الذّهن والذّاكرة، ومصطلح **(الواقع)** حاصره مصطلح آخر أصبح فيما بعد من المذاهب الأدبية الغربية الكبرى وهو مصطلح **(الواقعية)** فما المقصود بهذا المصطلح؟.

1-2- مفهوم الواقعية وتياراتها:

أ- مفهوم الواقعية:

لاشك في أنّ الواقعية كمذهب أدبي أو فني هي كلمة جديدة إلَّا أنَّ دلالتها اللغوية بمعنى تصوير الواقع والتّعبير عنه فهي قديمة قدم الأدب والفن، وقد جاءت كرد فعل على الاتجاه الرومنسي، فالواقعية «مذهب أدبي نشأ في النّصف الثاني من القرن التاسع عشر»[1]، فهو يعالج مشاكل وقضايا المجتمع، من خلال فترات حياتهم، حيث يؤثر في القارئ بتصويره للواقع المعيش، فمن هنا تجدر الإشارة إلى أنَّ «الروائي الناجح لا يكون عبدًا أو أسيراً في نقل الواقع، بل يُخضعُ معلومات واقعه لفنه الراقي»[2]؛ أي أنَّ الروائي الناجح الفذ لا يجب أن يكون مجرد ناقل لأحداث الواقع، بل لابد من أنْ تطغى لمسته الخاصة على عمله الأدبي وتظهر للقارئ.

كما أورد "**عبد العاطي شلبي**" تعريفا للواقعية في قوله: «إنّ اللغة العربية لا تعرف لفظًا اضطربت دلالاته وتنوعت مفاهيمه مثل لفظة **(ريااليزم)** بسبب أصلها الاشتقاقي الذي هو واقع فأحيانا أتفهم من الأدباء كتاباتهم في الأدب الواقعي يقصدون به ذلك الأدب الذي يصف حياة الفرد والجماعة مسجلاً الوقائع بغاية الأمانة عكس الرومانسي، فيصبح الشعب وما يعانيه مصدر إلهام الأديب»[3].

---

[1]- محبة حاج معتوق، أثرالرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية الحديثة، دار الفكر اللبناني، لبنان، ط1 1994 ص15.

[2]- المرجع نفسه، ص16.

[3]- عبد العاطي شلبي، فنون الأدب الحديث، سويتر عمارة أ، منحل الأزاريطة، الإسكندرية، مصر، دط، 2005 ص48.

نشأت هذه المدرسة –الواقعية– كرد فعل على المثالية الكلاسيكية وعلى إسراف الرُومنطيقية في الخيال والعاطفة، والمقصود بالواقعية هو تصوير الواقع وكشف خباياه فالمجتمع موضوع الفنّ، والفنّ تعبير على المجتمع من أجل المجتمع، وليست الواقعية رسماً للواقع بكلّ تجلياته، شأنه في ذلك شأن الصورة الفوتوغرافية؛ إنما الأدب الواقعي هو انعكاسٌ للواقع الخارجي، أو صورة للواقع ممزوجة بذائقة الأديب وقدرته على التصوير الفني.

ب– بين الواقع والواقعية:

يقول الشاعر الأمريكي "**والاس ستيفنز**" **(Wallace Stevens)**:«إن الواقعية إفساد للواقع»[1]؛ فالواقعية تتعامل بطريقة واعية مع الواقع، لتترجمه بواسطة أدوات تعبيرية وتشكّله وفق متخيل متميز، فحرصت على الارتباط بالواقع وتسجيل خباياه[2].

وقد ورد في موسوعة المصطلح النقدي أنَّ:«الواقعيين ناهضوا التعقيد والوعي وبذلك غدت البساطة والإخلاص في نظرهم من المعايير ذات القيمة في النتاج الأدبي (...) كما قال الناقد الفرنسي "**شامب فلوري**" **(Champ fleury)** إنَّ الإخلاص هو القيمة الوحيدة التي يريدها الفن، ثم أعرب عن رغبته في الشعر الشعبي، بما فيه من مواقف غليظة ومشاعر طبيعية (...) يفسر"**شامب فلوري**" المناهج الواقعية بشكل مشابه تماما تلزم الواقعية نفسها بتمثيل الوسط الاجتماعي والعالم المعاصر بشكل دقيق كامل مُخْلِصْ (...) لذلك يجب أنْ يكون هذا التمثيل يسيراً قدر الإمكان ليقدر كلّ امرئ على فهمه»[3]. وقد كان الواقعيون يناهضون التعقيد، لذلك أضحت البساطة من أهم المعايير فالواقعية تمثل جزءًا من المجتمع.

---

[1]– كيمن كرانت، موسوعة المصطلح النقدي (الواقعية، الرومانسية، الدراما والدامي والحبكة) تر: عبد الواحد لؤلؤة المؤسسة العربية للدارسات والنشر، لبنان، المجلد1، دط، 1983، ص20.

[2]– الطيب بودربالة، السعيد جاب الله، الواقعية في الأدب مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد السابع، 2005، ص2.

[3]– كيمن كرانت، موسوعة المصطلح النقدي، ص55.

يرى الباحثون أنَّ الواقعية «هي انعكاس للواقع (...) رغم أنّهم يجمعون على أنّ هذا التحديد ليس شاملاً لكلّ أبعادها، ولهذا يضطرون بعد ذلك إلى تفسير مفهوم الانعكاس على أساس رفض المحاكاة فيه (...) ومفهوم الانعكاس هو أنَّ الواقعية هي حصيلة انعكاس الواقع كما هو في الظاهر، وإنما الواقع بما يخلفه من آثار على نفس الكاتب»[1].

إنَّ الواقعية هي انعكاس وتصوير لهذا الواقع، في حين أنَّ الواقع هو تعبير عن المجتمع وما يتركه من آثار على نفسية الأديب فهو« يستمد مادته الأولية من واقع الحياة من حوله، وهذا الواقع يتحول في الإبداع الأدبي إلى واقع متميز من الواقع الأصلي، ذلك أنّ الأديب لا يقصد إلى تصوير الواقع كما في الحقيقة تصويراً آليا ولكنه يقصد إلى خلق الواقع الفني من خلال الواقع الطبيعي»[2]، ومن هنا نرى الأديب يأخذ من الواقع ولا يصوره تصويراً حرفيا.

1-3- تيارات الواقعية:

لقد اتخذت الواقعية عدة اتجاهات سواءً في العالم العربي أو الغربي، وقد تعددت تعاريف الواقع عند كلّ من النقاد والفلاسفة والعرب القدامى ولكلّ نظرته ووجهته الخاصة به وهذا يعني أنها اتجاه فكري تجسد في المسرح، القصة والدراما والرواية بحيث ينطلق منه الفنان كمرجع أساس أو مادة خام، سواء كان روائيا أم كاتبا أم رساما أم ممثلا، ليبرز ويعبر عن نظرته الفنية تجاه ما يحس به، من خلال معالجة مواضيع شغلت تفكيره في المجتمع، والتي يكون فيها الإنسان المكون الرئيسي، لأنه يتأثر بالمجتمع ويؤثر فيه ومن أهم تيارات الواقعية نذكر ما يلي:

---

[1]- حلمي بدير، الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002 ص12.

[2]- شايف عكاشة، نظرية الأدب في النقدين الجمالي والبنيوي في الوطن العربي، نظرية الخلق اللغوي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1994، ص32.

أ- الواقعيةالنقدية:

ويُعدّ الكاتب الفرنسي "**إدوارد إميل زولا**" **(Émile Édwared Zola)** من أبرز أعلامها والذي يؤكد على التّجربة الأدبية في القصة والمسرح، حيث يرى أنَّه «ما على القصصي إلَّا أنْ يعي لشخصياته بيئة معينة ووراثة معينة، وأنَّ الأدب الواقعي هو الذي يصور الواقع الثابت ويشخص أمراض الجماعة»[1]، وهذه الواقعية غرضها الأول هو الانتقاد حيث تسعى إلى فضح الواقع وكشف أسراره وخفاياه وإبراز مشاكله دون تقرير من طرفها لحلٍ معين فهي واقعية متشائمة ترى المياه من خلال منظار أسْوَدْ، وقد ترك الأديب الفرنسي "**أونريه دي بلزاك**" **(Honoré de Balzac)** في الأدب الواقعي نحو مائة وخمسين قصة أطلق عليها اسم "**الكوميديا البشرية**" حيث صور فيها واقع المجتمع الفرنسي وحرص على إبراز السلبيات فيه ولقدعبَّرعن هذا الفيلسوف الانجليزي الواقعي "**توماس هوبز**" **(Thomas Hobbes)** بقوله: «إنَّ الإنسان للإنسان ذئب ضار»[2].

ومن هنا نرى أنَّ أصحاب هذه المدرسة يسعون لنقل الحقائق كما هي في الحياة دون تغييرها أو إعطائها لمسة فنية جمالية، هذا الذي أدى إلى مهاجمتها، لأن أدبهم أشبه بصورة فوتوغرافية، مشتملًا على بعض الأعمال التطبيقية من وصف البشاعات والشذوذ هذا يعني أنها قاصرة في تكوين رؤية فكرية ايجابية متماسكة ورؤية منهجية تُلِمُّ بالواقع الاجتماعي إلمَامًا تامًا.

ب- الواقعية الاشتراكية:

أهم أعلامها الفيلسوف الفرنسي "**سان سيمون**" **(Saint Simon)** حيث يعمل لتوجيه الفن وجهة واقعية وتدور فلسفته حول مصير الإنسان في علاقته بأخيه الإنسان ثم علاقته بالعالم، فهي تقضي حتما على استغلال الإنسان لأخيه الإنسان لأنها تنظر

[1]- فايز ترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، دط، دت، ص197.

[2]- محمد مندور، الأدب ومذاهبه، شركة النهضة للنشر والطباعة، مصر، دط، 2004، ص59.

إلى الإنسان على أنه كائن اجتماعي متطور، ولكي يتطور يجب أن يتحسن واقعه. فهذه الواقعية ليست كالواقعية النقدية التي تصور المجتمع فقط، بل تعتبرها دفة تحاول بناء المجتمع من جديد وتقدم البديل، فهم يعتبرون الفن للشعب ويجب أنْ يكون ممثلا عنه فنجد على سبيل المثال الأديب والفيلسوف الروسي والذي يعتبر مؤسس هذه الأخيرة – الواقعية الاشتراكية– "**غوركي مكسيم**" **(Guorki Maxim)** نجده «يصور لنا في نتاجه الأدبي حدود هذه الواقعية وخاصة مسرحيته الأعداء، وروايته "**الأم**" حيث تدور أحداث هذه الرواية حول أمٍ أحبت ابنها الوحيد حبا أموميا صادقا، لكن حبها ازداد حين أصبح الابن ثوريا، فأحبت رفاقه في الثورة، فأصبحوا كأبنائها وأصبحت ثورية مثلهم وبذلك وضعَ الأسس المتينة للأدب الاشتراكي»[1].

نلاحظ أنَّ هذه المدرسة قد سَعتْ إلى إعطاء صورة ايجابية لواقع المجتمع محاولة تحسين أوضاعه. فلا يمكن أنْ ننكر بأنها أعطت قيمة عالية للفرد بحيث جعلته سيدًا للواقع وبذلك ندرك أنها واقعية متفائلة.

ج– الواقعية السحرية:

نزعةً أو اتجاها ظهر في الأدب الاسباني الأمريكي في النّصف الثاني من القرن العشرين الميلادي، ويعتبر الأديب والصحفي وكاتب القصص القصيرة الاسباني "**غابرييل غارسيا ماركيز" (Guaberial Guarcia Marquez)**" رائدًا لهذه الواقعية حيث جاءت أعماله لتضرب موعدا بين ما هو سحري وما هو حقيقي، فكانت بمثابة ثمرة تمازج الخيال بالواقع، إذ يعمد إلى تسخير الوقائع بتشكيلٍ خيالي يختلط فيه الخرافي بالأسطوري.

فالواقعية السحرية «تقترب من مصطلح العجائبي كون الواقعية السحرية كتقنية في الحكي تملك من الحوافز ما نجده في العجائبي، ذلك أنَّ امتزاج الواقعي بالخيالي يحدث اضطرابا في الواقع حين تَنْضافُ إليه أحداث سحرية، والتي تتموضع خارج

[1]– فايز ترحيني، الدراما ومذاهب الأدب، ص200.

الحقيقي فيصير واقعا سحريا يأخذ بلب القارئ حيناً فيصدقه لأنَّ اصطباغه بالواقعية يخرجه من عالم المستحيل إلى العالم العادي المألوف، وقد يقف القارئ حائرًا غير مصدق لما يجري من أحداث لأن الصبغة السحرية تحول دون ذلك»[1].

ونجد الفيلسوف الفرنسي البلغاري "**تيزفيتان تودروف**" **(Tzvetan Todorov)** يعرِّف الواقعية السحرية بأنَّها « أدب يقبل وجود الواقع والطبيعي والعادي ليستطيع في ما بعد دحضها جميعا»[2].

فالواقعية السحرية تحيل إلى الكلام الغامض الذي يخرج عن المألوف، بحيث يستعمله الروائي كأداة فنية ليثير لدى القارئ دهشة وإنكار لما قرأه مثلا تحول الشخصية الشريرة إلى وحش أو قرد ممسوخ؛ إذن هي امتزاج الواقع بالخيال في العمل الفني القصصي، بحيث لا يمكن فصل أحدهما عن الأخر بسهولة ويضع الكاتب أحداثه وشخوصه وزمنه في صورة خيالية يسهل إقناعها وتصديقها لدى القارئ، والروائي ينطلق من مادة أساسية وهي الواقع فيتصوره من خلال نظرته الخاصة فيعبر عنه بطريقته فيضيف ويعدل بحيث يجعل القارئ حائراً وتائهاً غير مصدقٍ لما يحدث وذلك باستعمال التشويق الذي يجعله مرغما على متابعة القصة حتى النهاية وبالتالي يكسر نمط التّعبير الكلاسيكي للكتابة.

2- مفهوم الخيال وعلاقته بالواقع:

2-1- مفهوم الخيال:

بعد تعرفنا على الواقع واتجاهاته سنحاول التعرف على كيفية انتقال المبدع أو الروائي من الواقع إلى الخيال ليضع بصمته على الحقيقة وتتدفق عليه موجة من الأفكار في ذهنه ويحلق بها بعيدا في سماء الخيال فيصور لنا أمورا خيالية تبدو واقعية

---

[1] – [1]– فايز ترحيني، الدراما ومذاهب الأدب ، ص203.

[2]– شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، دار الأمان، الرباط، ط1، 2009، ص58.

وهذا هو الإبداع الحقيقي سواء في مجال النثر أو الشعر ولا يتأتى له ذلك إلاّ باستعمال الخيال فما هذا الأخير؟.

أ- لغة:

إنَّ تعدد التشكيلات الصرفية لمصطلح **(الخيال)** تجعلنا نرجع إلى الجذر اللغوي الذي تفرعت عنه هذه التشكيلات اللفظية، التي تتقاطع فيما بينها من الناحية المفاهيمية وتحتفظ بخصوصية كلّ منها، «فنجد "**أبو هلال العسكري**" **(ت395ه)** فرَّق بين التصور والتخيل والوهم، فالتصور تخيل لا يثبت على حال وإذا ثبت على حال لم يكن تخيلا فإذا تصور الشيء في الوقت الأول ولم يتصور في الوقت الثاني قيل أنه تخيل، وقيل التخيل تصور الشيء على بعض أوصافه دون بعض فلهذا لا يتحّقق التخيل والتوهم ينافيان العلم»[1].

كما جاء في مقاييس اللغة "**لـــ:ابن فارس**" **(ت395ه)**:« الخاء والياء واللام أصلٌ واحد يدلُّ على حركةٍ في تلوُّن. فمن ذلك الخَيَال، وهو الشَّخص. وأصله ما يتخيَّلُه الإنسان في مَنامه؛ لأنّه يتشبّه ويتلوّن. ويقال خَيَّلْتُ للنّاقة، إذا وضَعْتَ لولدِها خيالاً يفزَّع منه الذِّئب فلا يقربُه. والخَيْل معروفة (...) ويقال تخيَّلت السَّماء، إذا تهيّأَتْ للمطَر، ولابدّ أنْ يكون عند ذلك تغيُّرُ لونٍ. والمَخيلة: السَّحابة. والمخيلة: التي تَعِد بمَطَرٍ فأمّا قولهم خَيَّلْتُ على الرّجُل تَخيلاً، إذا وجَّهتَ التّهمَة إليه، فهو من ذلك؛ لأنّه يقال: يشبه أنْ يكون كذا يُخَيَّلُ إليّ أنّه كذا، ومنه تخيَّلْت عليه تخيُّلاً، إذا تفَرَّسْتَ فيه»[2].

فكلمة **(خيل)** المكونة من الخاء والياء واللام وهي حروف مباني أصلية، تتشكل منها كلمات اشتقاقية أخرى كالمخيلة بكسر الياء **(مصدر الخيال)** والخيالُ **(منتوج المخيلة)** والتخييل **(فعل التخيل وممارسة الخيال)** وهو دال على الحركة والإبداع والإلهام.

---

[1]- محمد بن أبي بكر بن عبد القادر زين الدين الرازي، مختار الصحاح، تح: يوسف الشيخ محمد، المكتبة العصرية الدار النموذجية، بيروت، ط5، 1999، مادة (خيل).

[2]- ابن فارس، مقاييس اللغة، مادة (خيل).

«ورجل أخيلُ كثير الخيلان، والخال والخُيلاء (بضم الخاء وكسرها) الكِبر تقول منه اختال فهو ذو خُيلاء وذو خال وذو مخِيلة أي ذو كِبر، وأخال الشيء اشتبه يقالُ هذا أمر لا يخيل، وخُيِّلَ إليه أنّه كذا على مالم يسم فاعله من التخيل والوهم، وتخايل أي تشبيق التخيل له كما يقال تصوره فتصور له، وتبينه فتبين له والفرق بين التصور والتوهم هو أنَّ: تَصَوُرَ الشيء يكون مع العلم به وتوهمه لا يكون مع العلم به، لأنَّ التوهم من قبيل التجويز، والتجويز ينافي العلم وقال بعضهم: التوهم يجري مجرى الظنون يتناول المدرك وغير المدرك وذل كمثل أنْ يخبرك من لا تعرف صدقه عما لا يخيل العقل فيتخيل كونه فإذا عرفت صدقه وقع العلم بمخبره وزال التوهم، وقال آخر: التوهم هو ما لا يمتنع من الجائز والواجب ولا يجوز أنْ يتوهم الإنسان ما يمتنع كونه ألا ترى أنه لا يجوز أنْ يتوهم الشيء متحركا وساكنا في حال واحدة»[1].

ويَجُرُّ التخيلُ معه في اللغة العربية كلمات اشتقاقية أخرى كالمخيلة بكسر الياء **(مصدر الخيال)** والخيال **(منتوج المخيلة)** والتخييل (فعل التخيل وممارسة الخيال وهو دال على الحركة والإبداع والإلهام الذي يدل على الاختلاق والتّوهيم بالحقيقة والخداع الفني وتصور الأحداث والشخصيات في سياق فني يتقاطع فيه الخيال والواقع.

أما الخيال في أساس البلاغة لـــ: "**الزمخشري**" **(ت467ه)** فلم يخرج عن خمسة معاني:

«**(الظّن)** أخْطأتْ في فلان مخيلتي أي ظني **(الوهم)** وخيل إليه أنه دابة فإذا هو إنسان وتخيل إليه (...) وافعلْ ذلك على ما خيلتَ؛ أي ما أرتكَ نفسكُ وشبهت وأوهمت؛ أي الوهم والتشبه. (...) ويحتمل كذلك معنى **(التهمة)**، خيل علينا فلان أدخل علينا التهمة»[2].

---

[1]– الحسن بن عبد الله العسكري، الفروق اللغوية، تح: محمد إبراهيم سليم، دار النشر و التوزيع، القاهرة، دط 1998،باب الخاء.

[2]– الزمخشري، أساس البلاغة، باب الخاء.

ونجد في لسان العرب لـــ:"**ابن منظور**" (**ت711ه**):«خيلَ خالَ الشيءُ يخالُ خيلاً وخِيلةً وخالاً وخيلاً وخيلانًا ومخالةً ومخيلةً وخيلولةً (...) والخيال والخيالة ما تشبه لك من اليقظة والحلمُ من صورةٍ، وجمعه أخيلةٌ والخيالُ لكلّ شيءٍ تراهُ كالظّلِ، كذلك خيال الإنسان من المرآة، وخيالهُ في المنام ويُطْلقُ على نوع من النبات»[1]، جاء هنا بمعنى الظَّنْ والظِّلُ الوهم، ومنه قوله تعالى:﴿قَالَ بَلْ أَلْقُواْ فَإِذَا حِبَالُهُمْ وَعِصِيُّهُمْ يُخَيَّلُ إِلَيْهِ مِن سِحْرِهِمْ أَنَّهَا تَسْعَىٰ ﴿٦٦﴾ ﴾[2]؛فاللفظة (يُخيل) هنا دلت على التوهم والتشبه.

من خلال هذه التّعاريف تبين أن لفظة (**الخيال**) تدلُّ على الطّيف والوهم وما اشتبه من صور في ذهن الإنسان، وبما أنها القدرة على استحضار الصور إذن هي عملية ذهنية يقوم بها كلّ إنسان.

ب- اصطلاحا:

تنوعت مفاهيم الخيال من دارس لآخر، فكلّ واحد عرفه حسب النسق الخاص الذي جاء به، وبصفة عامة يمكن القول بأن الخيال هو حدوث الأشياء في المنطقة الحسيّة غير الماديّة في وعي البشر، أي تكون بالعادة منافية للمنطق وللظواهر الواقعيّة الفيزيائية، ولهذا السبب نجد أن الخيال مرتبط بشكلّ أساسي في الجانب الإبداعي من الحضارة البشرية، سواء في الآداب والفنون التشكيليّة والموسيقى وصناعة السينما أيضاً.

فالخيال عند "**أفلاطون**"هو:«القدرة على استحضار الرؤية الصوفية، تلك التي تسمو إلى ما يتناوله العقل»[3]، كون الخيال مرتبط بالرؤية الصوفية وسلطة العقل وجعل الخيال مصدراً للوهم ونجد له مفهومًا عنده بمعنى التضليل والإيهام، بالرغم من أن سلطة العقل هي الطاغية.

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مادة (خيل)

[2]- سورة طه، آية رقم 66.

[3]- يوسف الإدريسي، الخيال والمتخيّل (في الفلسفة والنقد الحديثين)، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، المغرب، ط1 2005، ص28.

ومن ذلك يمكن القول:«إنَّ الخيال مَلَكَةٌ من مَلَكَاتِ العقل بها تمثل أشياء غائبة كأنها ماثلة حقا لشعورنا ومشاعرنا»[1]، وهذه المَلَكَةُ يستطيع من خلالها الفنان أن يخلق ويبدع صورا جذابة، ونتيجة لذلك اهتم الرومانسيون بالخيال وجعلوه من خصائص مذهبهم. ولقد قسم الفيلسوف "**صامويل تايلر كولريدج**" **Samuel Taylor (Coleridge)** الخيال إلى قسمين: خيال أولي مجاله الواقع المألوف وخيال ثانوي ينطلق من العالم الواقعي، أي الخيال الأولي ليخلق عالما جديدا[2].

يشير كلام "**كولريدج**" إلى أنَّ الفنان لا يكتفي بالخيال الأوَّلي، بل إنَّه يتجاوزه ليخلق عالما جديدا أفضل وأرقى من الأول.

أمَّا الخيال عند الشاعر الانجليزي "**ويليام وورد زورث**" (**William Wordsworth**) فهو: «القدرة على اختراع ما يلبس اللوحات المسرحية لباسا فيه تكتسي أشخاص المسرحية نسيجا جديدا (...) أو هو تلك القدرة الكيماوية التي بها تمتزج مع العناصر المتباعدة في أصلها والمختلفة كلّ الاختلاف، كي تصير مجموعا متآلفا منسجما»[3].

انطلق "**وورد زورث**" في تحديده لمفهوم الخيال من خلال الدور الذي يلعبه في العملية الإبداعية، فهو باستطاعته أن يخلق الانسجام بين الأشياء المتناثرة. ويذهب الشاعرالانجليزي "**جون كيتس**" **(John Keats)** إلى أنَّ الخيال هو تلك القوة التي تتسم بالقدرة على الكشف وبلوغ الحقيقة القصوى من خلال الخلق والحس والجمال[4].

مما سبق يتبن لنا أنَّ الخيال قد حظي باهتمام كبير من طرف الغربيين، فأفردوا له نظريات وكتب ولكن في الوقت نفسه فقد عُنِيَ العرب به، فهم يرون أنَّه: الصورة

---

[1]– جبور عبدالنور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، لبنان، ط1، 1997، ص106.

[2]– محمد بوزواوي قاموس مصطلحات الأدب، دارمدني، دب، دط، 2003، ص117.

[3]–محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، لبنان، ط1، 1988، ص412.

[4]– محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، دط، 1986 ص252.

الحسية التي تتخذها المخيلة وسيلة لها في نقل المعنى، فهو قوة عقلية تصنع صورا تتخطي الواقع المعيش و تنشده بالوقت نفسه وعلى حد تعبير "**ابن عربي**" **(ت638ه)**: « فالخيال ليس تخييلا نَزَوِياً عابراً لا قيمة واقعية له كما أنّه ليس خيالا خلاقا كما عرّفَهُ الفنانون بل هو طاقة وقوة ذات بعد حقيقي واقعي يسعى إلى التحقق في الحس بشكل دائم أبدي أزلي»[1].

«ولقد عمَّد "**ابن عربي**" **(ت638ه)** إلى تقسيمه -الخيال- لمراتب، الخيال المتصل منها والمنفصل، حيث: قال بضرورة أنَّ نميز في الخيال المتصل بين خيالات تأملناها سابقا وقمنا باستدعائها من خلال عملية عقلية واعية، وخيالات تنبعث بطريقة عفوية كالأحلام وما يتميز به هذا الخيال هو عدم انكفائه عن الموضوع المتخيّل، أمَّا الخيال المنفصل فله حقيقة مستقلة باقية في العالم البرزخي»[2]. مهما تعددت واختلفت تعريفات النقاد والدّارسين لمفهوم الخيال، فإنَّه يعدُّ بصفة عامة تلك القوة المبدعة للصور المادية، سواء أكانت هذه الصور مترابطة منسقة، أو منفردة متناثرة.

بناء على كلّ ما قيل، فإنَّ مفهوم الخيال يبقى بسيطا ومراوغا في نفس الوقت لذلك فتعريفه لم يشهد استقرارا.

2-2- بين التخيل والتخييل:

أ- مفهوم التخيل:

أُخِذت كلمة **(التخيل)** في البداية من اللغة اللاتينية **(Imaginative)** وكانت تفيد معنى الخلق والابتكار لأشياء متخيلة، وفي القرن الثالث عشر استعملت للدلالة على مجال اللاواقعي أي المتخيّل، ثم أطلقت في القرن السابع عشر بمعنى الخداع، بينما في القرن الثامن عشر دلَّت على ما يخلقه الخيال في الحقلين الأدبي والفني، ثم أصبحت

---

[1]- آمنة بلعلى، المتخيّل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل، الجزائر، ط2، 2011، ص20 نقلا عن سعاد الحكيم، المعجم الصوفي، الحكمة في حدود الكلّمة، دار ندرة للطباعة والنش، بيروت، ط2، 1981 ص447.

[2]- عاطف جوده نصر، الخيال مفهوماته ووظيفته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1984، ص111.

حاليا تستعمل في تركيبات تعين الجنس الأدبي أو السينمائي القائم على الخيال الاستقبالي كما هو الحال في الخيال العلمي والسياسي[1].

«أمَّا عند العرب فأول من استعمل لفظة (**التخيل**) هو "**الفارابي**" (**ت339ه**) وتبعه في ذلك "**ابن سينا**" (**ت427ه**) مستعملا إياها تفسيرا لكلّمة المحاكاة عند "**أرسطو**" وعلى هذا النحو فهي تقابل كلمة التصديق التي تشترك معها في بعض السمات وتخالفها في أخرى، فكلّ من التخيل والتصديق إذعان، لكن التخيل إذعان للتعجب والالتذاذ أما التصديق فهو إذعان لقبول الشيء على ما فيه».[2]

وقد أشار "**عبد القاهر الجرجاني**" (**ت471ه**) إلى هذا المصطلح –التخيل– أثناء تطرقه إلى المعاني الأدبية التي قسمها إلى قسمين: قسم عقلي وآخر تخيلي، والتخييل هو ما يُثبتُ فيهالشاعر أمرا مستقرا وغير ثابت فيالأصل، بحيث يقول قولا يخدع فيه نفسه ويريها ما ترى.

«أمَّا "**حازم القرطاجني**" (**ت684ه**) فقد أدرك ما للتخيل من طبيعة وشروط وصنَّفه إلى صنفين: تخيل الشيء لما هو في الوجود، وآخر تخيل الشيء على خلاف الأول أي على غير ما هو عليه في الوجود، ولقد بيَّن "**حازم القرطاجني**" الطريقة التي يتم بها التخيل، فالتخيل عنده يقوم على أساس اختيار المعاني والألفاظ بحسب ما يناسبها من سياق وصياغة، وبذلك فالتخييل عنده أنْ تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيَّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صورٌ ينفعل لتخيلها وتصورها أو تصور شيء أخربها انفعالا من غير روية إلى جهة الانبساط أو الانقباض»[3].

---

[1]– يوسف الإدريسي، الخيال والمتخيّل (في الفلسفة والنقد الحديثين)، ص29.

[2]– تسعديت قوراري، المتلقي في منهاج البلغاء وسراج الأدباء، لحازم القرطاجني، الجاحظية، الجزائر، دط، دت ص13.

[3]– تسعديت قوراري، المتلقي في منهاج البلغاء وسراج الأدباء، لحازم القرطاجني ، ص15.

فالتخييل عند "**حازم القرطاجني**" هو ذلك الأثر النفسي الذي يتركه ويخلفه العمل الأدبي في نفسية المتلقي سواء بالإعجاب أو النفور، حيث أن تصور الشيء الآخر فعل كلام غير مباشر، ينشأ عن فعل التخيل لدى المبدع شريطة أن يكون مسبوغا بحالة نفسية التي هي ترك التأثر مع النّص، حيث يصبح هذا الأخير –النّص– نداء للتعاون التخيلي مع القارئ وعلى هذا الأساس فإنَّ ما يفرق الإبداع التخيلي عن غيره يكمن في القصد الجمالي المقترح من لدن المبدع. الذي يصبغ الأشياء المحيطة به بألوان مختلفة من خياله ويحقق بذلك عملا إبداعيا تَخَيُلِيًا يتميز عن غيره، فيقوم بتمريره إلى المتلقي بغية إثارته وتحقيق التفاعل.

ب– مفهوم المتخيّل:

إنَّ المتتبع لمفهوم «المتخيّل يلحظ أنَّه اسْتَعِيرَ في البدء من الكلّمة اللاتينية **(Imaginaries)** حيث دلت على المعطيات الذّهنية التي تخالف الواقع المادي، ولقد استعملها الفيلسوف والرياضي الفرنسي "**بليز باسكال**" **(BlaséPascall)** لوصف الأشياء غير الموجودة في مخيلة الإنسان، أما "**دوبيران**" **(M.deperan)** فلقد أطلقها على مجموع نتاجات الخيال»[1].

«لاحظ "**دوبيران**" أنّ المفاهيم الخاصة بالمتخيّل والمتعلقة به يكتنفها الغموض ولقد استدرك تعريفه بقوله: في تصورنا يعتبر المتخيّل، أي مجموع الصور والعلاقات القائمة بينها والتي هي بمثابة الرأسمال الفكري للبشر قاسما مشتركا تندرج ضمنه كلّ عمليات الفكر البشري فهو بمثابة المُلْقَى الإنساني الذي يُمَكِّنُ علما إنسانيا من اثارة علم إنساني آخر فالخاصية الجوهرية التي تميز المتخيّل هي الحركية والتفاعل بين مختلف عناصره»[2]

[1]– يوسف الإدريسي، الخيال والمتخيّل (في الفلسفة والنقد الحديثين)، ص25.

[2]–المرجع نفسه، ص26.

ويرى "**جيرار جنيت**" **(Gérard Genette)** في تقصيه لمفهوم الخيال أنَّ هناك نوعين منه، فهناك متخيل ثابت أي قار يتعلق بالمضمون، وهناك متخيل ظرفي تمثله هذه العبارة: أعتبر كلّ نص يثير في ارتياحا جماليا، وهذا يستدعي إمكانية القول أنَّ هذا العمل تخيلي، لأنه لا يعجبني إلَّا من خلال الاستناد إلى معطيات وخلفيات ثقافية ولقد «تحدث "**جابر عصفور**" عن المتخيّل واعتبره عملية إيهام موجهة تهدف إلى إثارة المتلقي إثارة مقصودة سلفا، والعملية تبدأ بالصورة المخيلة التي تنطوي عليها القصدية والتي تنطوي في ذاتها مع معطيات بينهما وبين الإشارة الموجزة، علاقة الإثارة الموحية وتُحْدِثُ العملية فعلها عندما تستدعي خبرات المتلقي المختزنة والمتجانسة مع معطيات الصورة المتخيلة، فيتم الربط على مستوى اللاوعي من المتلقي بين الخبرات المختزنة والصور المتخيلة، فتحدث الإثارة المقصودة، ويلج المتلقي إلى عالم الإيهام المرجو فيستجيب لغاية مقصودة سلفا، وذلك أمر طبيعي مادام التخيل ينتج انفعالات تفضي إلى إذعان النفس فتنبسط لأمر من الأمور أو تنقبض عنه»[1].

فالمتخيّل انفعال ينجم عن طريق انبساط النفس أو انقباضها على حد قول "**جابر عصفور**".

من خلال هذا العرض الموجز لأهم مفاهيم الخيال والتخييل والمتخيّل نجد أنَّ الآراء قد تفاوتت في تحديد مفاهيمها، كلّ يعرفها على حسب مذهبه، فالخيال مَلَكَةٌ يتوافر عليها الذّهن من أجل التخيل سواء لاستعادة الصور أو إبداعها.

في حين نجد أنَّ التخيل هو: القدرة على الاختراع والابتكار والخلق، فبواسطته يستطيع الفنان أنْ يُظهر مقدرته في مختلف نتاجاته الإبداعية، بيد أنَّ المتخيّل يمثل القدرة على إنتاج ما لا يوجد في الواقع، وقد لا نستسيغه أحيانا في حين تظل المخيلة جزءا من أجزاء الجسم تقوم بتخزين الصور المختلفة.

[1]– آمنة بلعلي، المتخيّل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، ص58.

2-3- العلاقة بين الواقع والمتخيّل:

يمكن القول أنَّ العلاقة الموجودة بين الواقع والمتخيّل علاقة جدلية، ويعتبر المجتمع المرجع الرئيسي للخطاب الروائي حيث يتحول فيه العمل الأدبي إلى كائن اجتماعي فور انجازه من طرف الكاتب فيؤثر في المجتمع ويتأثر به، لأنَّ الأدب يهتم بالواقعي ويتطور بتطوره، كون الواقع حياة عاشها الروائي، في حين المتخيّل حياة فردية وخاصة يصطنعها لنفسه، «ففي التخيل قد نبتعد عن الواقع كما هو عليه»[1] فالروائي يستلهم الخيال لينشط به ذاكرته وفكره، خاصة في مجاله الأدبي، وأحيانا نجد أنَّ الخيال يتفوق على الواقع كون الكاتب ابتكر شخصيات لكن مستعين بها من الواقع وقد يكون الخيال أكثر واقعيا من الواقع نفسه وتارة نجد أنَّ «المتخيّل ينافس الواقع ولا يشبهه»[2]، فهذا التنافس من خلاله يدهش القُراء بتفاصيله.

وهذه العلاقة الداخلية -الواقع والمتخيّل- تشكل أساس شخصية الأديب فالعلاقة بين الواقع والمتخيّل كَوْن «المتخيّل بناء ذهني؛ أي أنَّه إنتاج فكري بالدرجة الأولى؛ أي ليس إنتاجا ماديًا، في حين الواقع هو معطى حقيقي وموضوعي، فالمتخيّل يحيل إلى الواقع والواقع يُحيل إلى ذاته»[3]؛ فالواقع هو معطى حضوري ويمكن إدراكه بالإحساس ونلمس له آثارا، أما المتخيّل فهو بناء ذهني خفي يمكن إدراكه من خلال الفكر.

فالمتخيّل يبدو في علاقة تعارض مع الواقع والتاريخ بقدر ما ينهل منهما عملياته وكلّ عملية من عملياته هي في نهاية الأمر تعبر عن رؤية خاصة للتاريخ والواقع.

فالرواية بطبعها تستسقي مادتها الخام من الواقع لتحوله إلى متخيل يُثري شغف وتأثير الأخر، فالمتخيّل هو مستودع لتخزين الصور الخيالية، فأضحت العلاقة بين الواقع والمتخيّل كعلاقة الدال بالمدلول الذي تحكمهما علاقة اعتباطية، فالدال بكونه

---

[1]- إدريس الكريوي، بلاغة السرد في الرواية العربية، منشورات ضفاف، بيروت، ط1، 2014، ص91.

[2]- آمنة بلعلى، المتخيّل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، ص3.

[3]- عبد المنعم تليمة، مداخل إلى المجال الأدبي، دار الثقافة للطباعة والنشر، مصر، دط، 1978، ص127.

الملموس هو الواقع، في حين أن المتخيّل هو مدلول؛ أي الصورة الذّهنية، لهذا يصعب بل يستحيل الفصل بينهما لأنهما وجهان لعملة واحدة.

فالإنسان يعيش في متاهة الحياة من صراع ومآس، لذلك يلجأ إلى الخيال ليملأ عالمه بمالم يستطع تغييره على أرض الواقع، فالأديب يلجأ إلى الكتابة لتفريغ مكبوتات ليصنع لنفسه واقعًا أجمل من خلال الكتابة ليضفي عليها طابع الخيال والتشويق.

إذن لا يمكن الفصل بين الواقعي والمتخيّل لأنَّ كلًا منهما مكمل للأخر، والإنسان يتخيل انطلاقا من واقعه، فالرواية ابنة الخيال والواقع نتاج التاريخ.

إنَّ العلاقة بين المتخيّل والواقع هي علاقة تقاطع بين عالمين لهما دلالتهما المتفردة ويرى "**عبد المنعم تليمة**" «أن الصلة الجمالية بالواقع تعطي معرفة جمالية بهذا الواقع»[1]. من هنا تصير علاقة المتخيّل بالواقع علاقة جمالية، وتصير وظيفة الفن-الأدب-هي: الوصول إلى حالة التناغم والانسجام «فالتشكيل سبيل الفنان إلى إعادة ترتيب الأوضاع في عالمه النفسي، وإلى إعادة بناء العلاقات في عالمه الواقعي للوصول إلى واقع نفسي وروحي واجتماعي أكثر كمالاً وتناغمًا وانسجامًا»[2]، ومن خلال وجهات النظر التي يعرضها "**عبد المنعم تليمة**"، يبدو أن الوظيفة الفنية هي وظيفة اجتماعية بالدرجة الأولى وتبدو العلاقة بين الواقعي والجمالي علاقة مرآوية، ولا يصبح الفن إلَّا مرآة عاكسة لصورة الواقع في المرحلة الأولى، وفي المرحلة الثانية تتحول هذه العلاقة إلى وظيفة، وتصير وظيفة تشكيلية تقوم ببناء علاقات للواقع الذي يعرض له الفنان. «إنَّ المتخيّل بقدر ما يبدو في علاقة تعارض مع الواقع بقدر ما يأخذ من عملياته التي هي في نهاية المطاف تعبير عن رؤية خاصة للواقع».[3]

---

[1]- عبد المنعم تليمة، مداخل إلى المجال الأدبي ، ص128.

[2]- حسين خمري، فضاء المتخيّل مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2002 ص5.

[3]- جليلة الطريطر، مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، مركز النشر الجامعي منوبة، تونس، ط2 2009، ص14.

لذلك يقول "**سارتر**" **(J.B.SARTER)**:«المتخيّل يملك علاقة وثيقة مع الواقع فهو يأتي انطلاقا من وضعية معينة لوعي بالعالم لكي يثير عالما متخيلا، على الوعي أنَّ يطرحه كغائب أو غير موجود، اللاواقعي محدد بوجهة نظر خاصة عن الواقع»[1].

لذلك إذا ما نظرنا إلى المتخيّل في علاقته بالواقع، أو قمنا بفصله عنه فإنه لا شيء يوحي بالتعارض بينهما ما دام أنَّ الإنسان لا يتخيل إلا انطلاقا من الحقيقة وحتى وإنْ ظهر أنَّ ما يتخيله لا حقيقة له، وذلك ما فهمه إخوان الصفا حتى حين بدا لهم أنَّ أكثر العلماء تائهون في بحر هذه القوة وعجائب متخيلاتها، ذلك أنَّ الإنسان يمكنه بهذه القوة في ساعة واحدة أنْ يجول المشرق والمغرب والبر والبحر، والسهل والجبل ويتخيل هناك فضاء بلا نهاية، وربما يتخيل من الزمان الماضي، وبدء كون العالم ويتخيل فَنَاء العالم وما شاكل هذه الأشياء مما لا حقيقة له. «ويذهب "**ابن عربي**" إلى أنَّ : الكون خيال وهو حق في الحقيقة ومن ثم يشمل الخيال العقل نفسه، ولم يعد هناك تمييز بين الخيال باعتباره وهْمًا والواقع بما هو حقيقة بل إنَّ التمييز نفسه يصير وهما، وعليه ينمحي التعارض بين المتخيّل والواقع»[2].

وبالتالي فإننا من خلال تلك الرحلة الخيالية نجتاز المسافة الفاصلة بين الخيالي والواقعي ونبلغ في نهاية المطاف إلى اللاواقعي، أو بالأحرى إلى فهم الواقعي باللاواقعي وبذلك يصبح هذا الأخير اللاواقعي يحيي الواقعي و ينعشه، و على حد تعبير "**سوزان فاجن**" مع الخيال يصبح الغائب حاضرا وبذلك تكون كلّ أشكال التأمل والأحاسيس موجودة، وبالتالي يكون الخيال حاضرا.

---

[1]– عشي نصيرة، المتخيّل مقاربة فلسفية، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، ط1 2006، ص219.

[2]– آمنة بلعلي، المتخيّل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، ص23، نقلا عن أخوان الصفا المفاهيم وأشكال التواصل، تنسيق محمد مفتاح وأحمد أبو الحسن، منشورات كلّية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ط1 2001، ص 132.

ويذهب "**دوران**" إلى أنَّ المتخيّل هو«الخارطة التي نقرأ عبرها الكون طالما أننا نعرف الآن أنَّ الواقع مفهوم غير قابل للاستيعاب وأننا لا نعرف سوى تمثلاته عبر أنسقة رمزية دائمة»[1].

للمتخيل القدرة على تغيير الواقع، فهو يزيح عنه المستور والمحجوب والاعتماد على المتخيّل بهذه الصيغة لا يعني تغيير الحقيقة الواقعية أو الفرار منها، فكلًّا من المتخيّل والواقع وسيلة لنقل الصراع الداخلي الذي يعاني منه الفنان و هذا الأخيريحتال على الواقع بواسطة الخيال، فهو لا يهرب منه بل يغوص فيه. ومن ذلك يصبح المتخيّل أو الخيال أداة فنية تسمح بمزيد من الإضاءة للواقع.

«إنَّ وظيفة اللاواقعي تبقى مهمة في الحياة مثل وظيفة الواقعي، لأنّها تقودنا للفهم والكشف عن ماهية الواقعي فعلى حد قول "**غاستون باشلار**" **(G.BACHLAR)** فنحن نرى الطبيعة بعيون الخيال و نستطيع إدراك الجمال في الطبيعة، و ذلك بهدي من الخيال وصوره المتخيّلة، وهذه الأخيرة تشكلّ إبداعا و حضورا جديدا للواقع و ليس مجرد إعادة إنتاج للمواضيع الواقعية؛ "**باشلار**" يرى أنَّ: الخيال لا يحتاج إلى أنْ يعدل الواقع ولكن هو في حاجة إلى تجاوزه، فالخيال بمقدرته تغيير الواقع وبإمكانه أيضا خلق واقع سامي»[2]

أمَّا "**سارتر**" فيرى أنَّه: «لا يمكن للواقع أنْ يرى و يلمس ويشم إلا واقعيا، في حين لا يمكن أنْ يُفَعَّلَ إلَّا في كائن لا واقعي»[3]؛ فكلامه يشير إلى أنَّ الفرق بين الواقعي والمتخيّل يكمن في أسبقية أحدهما على الآخر.

إنَّ المتأمل لمصطلح **(الواقع و المتخيّل)** في الوهلة الأولى، يلحظ أنَّ هناك تعارضا

بينهما، ولكن هذا التعارض يوحي في جوهره بأنَّهما متآزرين، فالمتخيّل يستند على معطيات الواقع، وبإمكانه الإضافة إليه والتغيير فيه، في حين يبقى الواقع هوالأصل.

---

[1]– يوسف الإدريسي، الخيال والمتخيّل (في الفلسفة والنقد الحديثين)، ص145.

[2]– غادة الإمام، جاستون باشلار جماليات الصورة، دارالتنوير، بيروت، ط1، د ت، ص239.

[3]– يوسف الإدريسي، الخيال والمتخيّل (في الفلسفة والنقد الحديثين)، ص78.

الفصل الثاني

الواقعي والمتخيل وتجلياتهما في رواية البحث عن المكان الضائع

1- الواقعي والمتخيل وبنية الزمن

1-1- المفارقة الزمنية

1-2- آليات تسريع النسق الزمني

1-3- آليات تبطيء النسق الزمني

2- الواقعي والمتخيل وبنية المكان

2-1- المكان المغلق

2-2- المكان المفتوح

3- الواقعي والمتخيل وبنية الشخصيات

3-1- الشخصيات المرجعية

3-2- الشخصيات المتخيلة

حظيت مقولة الزمن باهتمام شديد من طرف الباحثين بمختلف انتماءاتهم وتوجهاتهم الفكرية والمعرفية فقد أحدث الزمن كمفهوم صعوبة لدى الباحثين« ويظل مفهوم الزمن هو الأكثر ميوعة في تحديده والكشف عن ماهيته باعتباره حقيقة مجردة، لا ندركها بصورة صريحة ولكننا ندركها في الأحياء والأشياء»[1].

1- الواقعي والمتخيل وبنية الزمن:

يعدُّ الزمن أهم ما في الحياة بكل أشكالها، بالرغم من كونه شيء معنوي لا نلمسه إلَّا أننا نستطيع تَلَمَّسُه في الواقع المعيش، من خلال تأثيراته في مختلف مجالات الحياة.

ويعتبر أحد أهم الأسس والركائز في بناء الرواية فهو: «المادة المعنوية المجردة التي يتشكل منها إطار كل حياة، وحيّز كل فعل وكل حركة، بل إنّها بعض لا يتجزأ من كل الموجودات، وكل وجوه حركتها ومظاهرها وسلوكها»[2]، فالزمن له أهمية كبرى فهو أحد مكونات السرد ويمثل محور الرواية وعمودها الفقري.

وقد ربطته "**مها حسن القصراوي**" بالحدث في قولها: «إنّ الزمن في الحقل الدلالي الذي تحتفظ به اللغة العربية إلى اليوم، هو زمن مندمج في الحدث، بمعنى أنّه يتحدد بوقائع حياة الإنسان وظواهره الطبيعية وحوادثها و ليس العكس، إنّه نِسْبِيٌ حِسِّيٌ، يتداخل مع الحدث مثل المكان الذي يتداخل مع المتمكن فيه»[3]، فالزمن عنصر أساسي في بناء الحدث الروائي حيث يقول "**محمد بوعزة**" في كتابه تحليل النص السردي: «للزمن أهمية في الحكي فهو يُعَمِّقُ الإحساس بالحدث والشخصيات لدى المتلقي»[4]، فهو يفصح عن وجود الأحداث وحركة الشخصيات، ذلك أنَّ سَيْرَ الحدث واكتمال صوره مرتبط أساساً بالتسلسل الزمني فالزمن أهم الركائز التي تسهم في تشييد معمارية النص، وقد تناولنا مسألة الزمن في رواية: "**البحث عن المكان الضائع**" كونه -الزمن- «عنصر محوري وعليه تترتب عناصر التشويق والإيقاع

---

[1]- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، دار الفارس للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2004، ص13.

[2]- الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010 ص12.

[3]- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص12.

[4]- محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم، الجزائر، ط1، 2010، ص87.

والاستمرار، ثم إنه يحدد في نفس الوقت دوافع أخرى محركة مثل: السيمة والتتابع واختيار الأحداث»[1]، ومن هنا اكتسب الزمن أهميته في الحكي المتخيل، كونه بنية ضرورية في تأسيس العمل الروائي ذلك أنَّ الزمن «في النص هو محض تصورٍ، وليس شيء حقيقيا، وأنه بالتالي يعتبر حالة وليس جوهراً»[2] من خلال هذا القول نَتَبَيَنُ أنّ الزمن هو من صنع مخيلة المؤلف حتى وإن كانت الشخصيات تعيش في زمن غير زمنها، وانطلاقا من هذا الأساس ينبني الخطاب السردي، فالراوي يوظف الزمن توظيفا جماليا، من خلال انتقاله بين الأشكال الزمنية الثلاث ماضي، حاضر، مستقبل.

1-1- المفارقة الزمنية:

يمكن أنْ نعرِّف المفارقة الزمنية بأنَّها: «التناثر الحاصل بين النظام المفترض للأحداث ونظام ورودها في الخطاب، إنَّ بدء السرد من الوسط مثلا، ثم العودة من جديد إلى أحداث سابقة، يعدُّ مثالاً للمفارقة الزمنية»[3].

فالمفارقة في نظام السرد تعتمد على نقطة الانطلاق أي التقاء زمن السرد بزمن الرواية وعليه فهذه التقنية تُحِيلنا إلى سيرورة الزمن الموجود في العمل السردي، أي عدم وجود تطابق بين زمن القصة والخطاب، حيث نعود إلى الماضي من خلال الاسترجاع، أو نتنبأ بالمستقبل من خلال الاستباق، فهذا التلاعب الزمني يتحكم فيه الروائي وعليه: «فالمفارقة الزمنية أسلوبان: أسلوب يسير باتجاه خط الزمن أي حالة سبق الزمن، والثاني يسير في الاتجاه المعاكس، أي أنَّه في حالة رجوع إلى الوراء، وتكون هذه العملية انطلاقا من النقطة

[1]- قاسم سيزا أحمد، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 2010 ص22.

[2]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2 2009، ص133.

[3]- جيرالد يونس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، دار سيرين للنشر، النيل، القاهرة، ط1، 2003، ص15.

التي بلغها السرد»[1]، وفي هذا السياق يمكن التمييز بين نوعين من المفارقة الزمنية، هما الاسترجاع والاستباق.

أ- الاسترجاع:

يمكن القول عن الاسترجاع بأنَّه عملية سردية تعمل على إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد، وتسمى كذلك هذه العملية بالاستذكار. أذاً فالاسترجاع هو «تقنية زمنية يستطيع السارد من خلالها الرجوع بالذاكرة إلى الوراء»[2]، فهو «مفارقة زمنية بالاتجاه الماضي انطلاقا من لحظة الحاضر»[3]، فهذه الميزة تستدعي حضور «حدث وقع في الماضي وتستحضره في زمن حاضر فهي ذاكرة النص»[4] ونجد هذه التقنية حاضرة في الرواية، فقد وظَّف "**إبراهيم الكوني**" في روايته- "**البحث عن المكان الضائع**"- عنصر الاسترجاع من أحداث مضت، حيث تقوم على سرد تخييلي تجاوز فيه "**الكوني**" حدود الكتابة التي عرفتها الرواية من قبل. يقول: «ألم تقل منذ قليل أنَّ أحضان الماء ألذُّ من أحضان الحسان؟»[5]. في هذا المقطع استرجاع لماضي ليس ببعيد وهو تذكير الحسناوات للغريب بما قاله قبل أنْ يكلِّمهن عندما كان في أحظان الماء وما قاله من منكر وكلام لم يعجبهنَّ وبالتالي رفضنَّ أنْ يسمعنه الغناء رداً على ما قاله من كلام.

كما نجده في موضع آخر يقول «أَنَسِيتَ أن جدّ أهل الصحراء (مِنْدَام) لم يطرد من (واو) إلَّا يوم الْتَقَمَ بالفم من فاكهة البستان»[6]، وهنا تذكير الحسناوات للغريب بخطيئة الجد الأكبر التي اقترفها منذ زمن بعيد وطرد بعد ذلك من "**واو**" الفردوس المفقود وهي المكان الذي يبحث عنه أهل الصحراء.

---

[1]- عمر عشور، البنية السردية عند الطيب صالح، البنية الزمانية، المكانية، في موسم الهجرة إلى الشمال، دار هومة الجزائر دط، 2010، ص17.

[2]- المرجع نفسه، ص18.

[3]- جيرالد يونس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام ، ص16.

[4]- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص192.

[5]- إبراهيم الكوني، البحث عن المكان الضائع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003، ص14.

[6]- المصدر نفسه، ص21.

وفي سياق آخر يذكر لنا الكاتب آخر مرة يغطس فيها الغريب في "**وادي أميهرو**" في قوله: «خرج من العين فتغنّى بالماء، تذكر آخر مرة غطس فيها في غمره فاض وادي (أميهرو) بالسيول في "**أرباع تاسيلي**" منذ ما يزيد على العام، فدمدم بأغنية قديمة يمدح فيها الشاعر مولاه الماء بأبيات لا تخلُ من غموض، وقد ردَّدَ في الماضي هذه الأبيات مراراً لكنه لم يكتشف سرها كما اكتشفه الآن بعد خروجه من غمر العين»[1]، فالراوي يشكل من فضاء الصحراء وما فيها زمنا تخيلي يُعَبِّرُ به عن ما مضى ويجعل القارئ يغوص في ذلك الزمن التخيلي ليجعل منه موقفا حدث بالفعل.

وأيضا في استرجاع آخر يروي لنا كيف وجد الأبله، وكيف جاء إلى هذه الواحة في قوله «يُرْوَى في الواحة أنَّ الأبله يرجع بأصوله إلى سلالات الصحراء مثله مثل أهل الصحراء وقد نزل الواحة مع شتات إحدى القبائل الشمالية في إحدى الأعوام العجاف التي أباد فيها الجفاف الأنام مع الأنعام فاستجار الخلق بالواحات الجنوبية»[2].

إذن هذه القصة أو هذه الرواية عن الأبله التي تقول بأنَّه أتى من إحدى القبائل الشمالية التي ساد فيها الجفاف وهو ابن الصحراء مثله مثل غيره، والقصة الثانية أنها وجدته امرأة في قطيعها فأخذته معها بعد ما انتظرت عودة أمِّه لكن دون جدوى فعادت به إلى البيت لتجعله ولدا لها، فهذا الاسترجاع يعطينا قصة الأبله وأصله فقدم لنا جزء من حياته، فقد كان بمثابة بطاقة تعريف على ماضيه ونشأته.

وفي موضع آخر نجده يقول: «في دهليز أحد هذه الأقبية المعلقة في سفح الجبل زاره في أحد الأيام صاحب العقل: شيخ يعسر التنبؤ بالزمان الذي سلخه في الدنيا، طويل القامة شاحب البشرة، مهزول البنية، كأنه جاء من متاهات الصحراء عابرا (...) وبسبب رطوبات أرض الواحات التي أصابته بداء المفاصل جهاراً»[3]، تتخذ هذه المفارقة الزمنية شكْلَ

[1]- الرواية، ص23.

[2]- الرواية، ص31.

[3]- الرواية، ص50.

استرجاع عن الزمن الحاضر فهو يصور لنا شكل وهيئة صاحب العقل الذي أتاه في زمن الماضي ليحاوره ويتكلم معه فيما بعد.

وفي سياق آخر: «في الليلة التي سبقت إنزال القصاص بالأبله هبت على الواحة عجاج ولم يكن هبوب العجاج ليستثير القوم لو لم يخالف عجاج ذلك اليوم ناموس العجاج فقد تنفست به مجاهل الصحراء الغربية ليلاً محملاً بسحب كثيفة من الغبار(...) ظل ينوح نوحا موجعا طوال الليل فقرأ أهل العرفان في النواح شؤما»[1].

في هذا السياق تذكير بالليلة التي سبقت إنزال القصاص بـــ:"الأبله" حيث وصف لنا السارد الريح العجاج الذي هب تلك الليلة المحمل بسحب كثيفة وغبار ورياح ليست كعادتها وظل ذلك العجاج ينوح طوال الليلة فعرف أهل العرفان أنَّه شؤم.

وكنتيجة أخيرة لهذا العنصر يمكن القول أن رواية "**البحث عن المكان الضائع**" تُلمُّ بالكثير من المقاطع الاستذكارية فالرَّاوي لجأ إليه –الاستذكار– للتعريف بأحداث عاشتها شخصياته بالماضي لكنها تبقى مُعَايشةً لأحداث الحاضر، فالماضي يلعب دوراً هاماً في توجيه الشخصيات والأحداث، فمن الضروري اطلاعنا على ماضيها لفهم حاضرها مما يجعلنا نتفاعل بشكل تلقائي مع الأحداث والشخصيات.

فكل هذه الاسترجاعات زادت في الرواية من واقعيتها السحرية المليئة بالأسطورة حيث تشعرنا بأنها حقيقية وشخوصها حقيقيون يفكرون فيما حدث لهم.

ب– الاستباق:

وهو عندما يعلن السارد مسبقا عما يحدث قبل حدوثه «فالاستباق عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آتٍ أو الإشارة إليه مسبقا، إذن فالاستباق تقنية زمنية يفارق من خلالها الزمن مرجعيته، ويكسر خطية الزمن، فهو الشكل الثاني من المفارقة الزمنية فهو استحضارُ أحداث ستقع في المستقبل، فالسارد يقفز من زمن الحاضر للمستقبل»[2].

---

[1]– الرواية، ص247.

[2]– محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، ص89.

والرواية التي بين أيدينا –"**البحث عن المكان الضائع**"– لا تخلُ من الاستباق، ومن بين الاستباقات المذكورة، نجد في بداية الفواتح بعض مقاطع الرواية، فيها تمهيد قصصي، ولا يفهم معناها إلاّ في مرحلة لاحقة، عندما تتوغل في الحكاية، ويظهر ذلك في: «ولكن الغريب هذه المَرَّةِ أعجز الطابور كله، مما ضاعف من شكوك الأهالي، وحير العقلاء. العرَّاف أفاد، عندما استنطقه الأكابر، بقول مبتسرٍ غامض على عادت العرافين: (كل يوم أزداد يقينا بأن الإنسان لا ينطلق بعيدا ليبحث عما يخفيه السراب بلا سبب). في حين علّقَ "**إليلي**" على اللقاء ببيان أكثر وضوحاً: (وراء الأكمة ما وراءها، فاحترسوا!). أمَّا الأبله "**إدهي**" فقد قال ما لم يقله الكل عندما أعلن بعبارة أثارت استنكار العقلاء والدهماء على حدٍّ سواء: (الحق أقول: أفضل ما تفعلوه أن تنحروه الليلة قبل الغد)!.»[1] في هذه الجمل استباق لما سيحدث أو ما استنتجه كل من الأبله والحكيم و العرَّاف و بعد لقاء كل واحد منهم بالغريب، والمواقف التي تعرضوا لها معه، ولن نفهم ذلك إلاّ من خلال التوغل في الحكاية ومعرفة الأحداث وما حصل.

وفي مقطع آخر: «هل تظن أنِّي سأجد ناقتي الحلوب الضالة التي سأخرج في طلبها غداً؟، فما كان منه إلَّا أنْ حَدَّجَهُ بنظرة خفية قبل أن يتساءل: هل قلت أن الناقة حلوب وضالة؟. ثم أجاب قبل أن ينتظر جوابه: بلى، بلى. سوف تجد ناقتك الضالة»[2] في هذا المقطع حاول أحد الأشقياء أن يستهزئ بالعراف، فسأله عن ناقته الضالة في حين أنه لا يملك ناقة من الأساس، ثم بعد أيام خرج إلى الصحراء فلدغ، ولم يجدوا ما يحملوه عليه إلاّ ناقة حلوب ضالة في الصحراء.

وفي موضعٍ آخر نجد «كَتَمْتُ أنفاسه لأني أعرف أنِّي سأستعيده. تستعيديه؟ نعم. سأستعيده ما دامت الأرض هي التي احتوت رفاته. أراكي تتكلمين بيقين الكاهنات.»[3]. في

[1]– الرواية، ص10.

[2]– الرواية، ص40.

[3]– الرواية، ص106.

هذا المقطع نجد إجابة زوجة الغريب عندما سألها عن ادعائها الأمومة رغم قتلها لابنها، فأجابته بأنها تستطيع أن تستعيده، فهي استبقت الحدث قبل وقوعه.

وفي سياق آخر نجد صاحب -الأتان الغريب- يرد على القبائل بعدما لقبوه بـــ: "**وانتهيط**" حيث اتخذ من الأتان رفيقاً بدل البعير تيمناً بالسيرة التي تناقلها الأجيال التي تقول أنه سوف يقبل صاحب الأتان في آخر الزمان وَيَجُرُ القبائل إلى الهاوية فيرد عليهم الغريب بأنه سيقودهم إلى الخلاص، ويتجلى ذلك من خلال هذا القول: « تندَّر الخبثاء فأطلقوا عليه "وانتهيط" تيمناً بصاحب السيرة في القبائل التي تناقلتها الأجيال قائلة: إنّ صاحب الأتان سوف يقبل على النجوع في آخر الزمان ليغويَ القبائل إلى الوليمة، ولكنَّه يسحب بساط الوليمة من تحتهم ليتقاطروا في هاويةٍ بلا قاعٍ!. بلغته الرسالة فردَّ على القوم برسالة في قصيدة طويلة انتهى فيها إلى أنه لا ينكر أنه صاحب الأتان ولكنه ليس صاحب الأتان الذي سيقود القبائل إلى وليمة الهاوية، بل هو صاحب الأتان الذي سيقود القبائل إلى وليمة الخلاص»[1].

وفي استباق آخر يقول: «ابعث لي امرأتك الليلة، وسوف ترى العلامة بعد أسابيع»[2]

وفي هذا القول بشارة صاحب الأتان لصاحب التجارة "**أمجار**" في قدرته على مداواة الوباء الذي يهدد بطن قريته وجعلها تنجب مرة أخرى من خلال الترياق الذي يحمله ومن خلال هذا القول نفهم بأنَّ "**تفران**" – زوجة صاحب التجارة – ستشفى في الأيام القادمة من الداء الذي أصابها.

وفي آخرِ صفحات الرواية كان هذا الحوار آخر حوار في زمن الحاضر والذي يستدعي حضور المستقبل فقد تنبأ صاحب الأتان بأنه سيلتقي بصاحب التجارة وفي المستقبل القريب وتنتهي الرواية بقول صاحب الأتان: « قال الداهية وهو يرفع رأسه إلى الأفق الشمالي البعيد: أمّا أنا فسوف أستنطق أتاني لتقول ما قالته أتان الأجيال عندما ارتوت من

[1]- الرواية، ص124.

[2]- الرواية، ص131.

ماء البئر كما يروي لنا الناموس الآن فليتمزق الدلو، ولتنقصم البكرة، وليتهدم البئر. فهل بلغت»[1].

إذن فالاستباق يشكل مركز التوجيه الزمني في الرواية، فهو بمثابة انتقال للأحداث اللاحقة، تكون غايتها حمل القارئ على توقُّعِ حدثٍ مَا أو تَكَهُّنٍ به، مما يجعل من الاستباق تقنية تحفظ تماسك النص الروائي بالإضافة إلى احتوائه عنصر التشويق والتحفيز لمتابعة ومعرفة الأحداث الموجهة للقارئ ومن خلال ما استخرجناه من استرجاعات واستباقات، وجدناها داخل الرواية توحي بأن "**إبراهيم الكوني**" استطاع أن يكسر خطية الزمن وها هي المفارقة الزمانية بشكل رائع ومتميز لا تستطيع إحداهما الاستغناء عن الأخرى، فقد جعلها متصلة ومرتبطة ببعضها البعض ولا يمكن الفصل بينهما دون إكمال القراءة والتعمق في الأحداث والشخصيات.

1-2- آليات تسريع النسق الزمني:

تقنية التسريع السردي عملية تهدف إلى مراقبة تسارع الأحداث أو سرعة القَصِّ فهي متصلة بنظام الأحداث في الرواية، وذلك من خلال دراسة العلاقة بين زمن الحكي وطول النص، ويكون هذا طبعًا بإغفال فترات زمن الأحداث الطويلة في مساحة نصية ضيقة فيتركز عليها تسريع وتيرة الزمن وتتمثل هذه العملية في حركتين أساسيتين هما: الخلاصة والحذف.

أ- **الخلاصة:**

وهي تقنية يَجْمُدُ فيها زمن الخطاب ليصبح أصغر من زمن القصة، بمعنى تخطي السارد لفترات زمنية يرى أنها خارج الموضوع أو أنها ليست جديرة باهتمام القارئ وبعبارة أخرى يمكن أن: «نتحدث عن الخلاصة أو التلخيص كتقنية زمنية عندما تكون وحدة من زمن القصة تقابل وحدة أصغر من زمن الكتابة، تلخص لنا فيها الرواية مرحلة طويلة من

[1]- الرواية، ص257.

الحياة المعروضة»[1]، وقد لجأ الراوي إلى مثل هذه التقنية في عدة مواضيع، وَسَنورِدُ فيما يأتي بعض النماذج التي جاءت في الرواية.

«تبادل العاشقان ضياء السماء وماء الأرض (...) فتابع الإغواء زمناً قبل أن تنبثق في قلبه النبوءة، فتبسم بخبث الداهية»[2]. فهاهنا خلاصة غير محددة، إذ لم يصرح السارد فيها بالمدة، التي استغرقها الداهية في الإغواء فقال: زمناً ولم يحدد مدة هذا الزمن.

ونجده كذلك في مقطع آخر حيث يقول: «تَذَكَّرَ آخر مرة غطس فيها في الغمر عندما فاض "وادي أميهرو" بالسيول في أرباع "تاسيلي" منذ ما يزيد على العام»[3]. فلم يقم بسرد الوقائع والأحداث التي جَرَتْ لأزْيَدَ من عام واختزلها في عبارة واحدة لتسريع وتيرة السرد في الرواية وكذلك نجد في موضع آخر كذلك في قوله: «ولكنَّ الوليد الذي يختفي أياماً، بل وأسابيع كان يستظهر فجأة، كما كان يختفي فجأةً»[4]. فلم يذكر الكاتب ما حدث للأبله وما جرى للأم في الفترة التي غاب فيها، وكذلك في قوله: «فقد غاب مرة أمداً زاد على الشهر فخرجت القبيلة كلها تبحث عنه»[5]، حيث لخص الكاتب الفترة التي مَرَّتْ على اختفاء الأبله والتي قَدَّرَها بأمدٍ زاد عن الشهر.

بالإضافة إلى تلخيص آخر في قوله: «طال زمن التيه فانقلب الجوع بلبالاً»[6] لخص مدة التيه ولم يقم بذكر كل التفاصيل التي وقعت إبّان هذه المدة.

وعليه فالخلاصة هي تقنية خاصة بتسريع وتيرة السرد، بالإضافة إلى عملها على سدِّ ثغرات في المتن الحكائي.

---

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)، ص145.

[2]- الرواية، ص24.

[3]- الرواية، ص23.

[4]- الرواية، ص32.

[5]- الرواية، الصفحة نفسها.

[6]- الرواية، ص35.

ب- الحذف:

يعدُّ الحذف أو الإسقاط وسيلة من وسائل تسريع السرد، ويعد من أهم التقنيات المستعملة في الرواية، ويمكن أن نعرفه بأنه: «تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترة، طويلة، أو قصيرة، من زمن القصة، وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث»[1]، فهو عبارة عن قفزة، على فترات زمنية وإهمالِ بعض الوقائع، وقد يشير إليه بعبارات تدل على تلك المدة المحذوفة .

وفي الآتي بعض الأمثلة عن هذه التقنية، فنجد الكاتب يقول: «ولكن الوليد الذي يختفي أياما، بل و أسابيع، كان يستظهر أحياناً»[2]، حذف عدد الأيام التي يقضيها الأبله في الخفاء.

وفي موضع آخر نجده -الروائي- يقول: «صار يخرج إلى المفاوز البعيدة ويعتصم بالجبال وينقطع عن الدنيا هنالك الأيام والأسابيع، ليعود للقبيلة بالنبأ اليقين»[3]، حذف عدد الأيام والأسابيع التي يقضيها العَّراف في العزلة والخلوة بغية الحصول على النبوءة.

وكذلك في قوله: «استيقظ بعد الشروق، فوجد شيخاً يتربع بالجوار، ويحدق فيه بفضولٍ»[4]، فهنا حذف الفترة التي قبيل الشروق، وهي فترة ضيقة . وفي قوله كذلك «استيقظ «استيقظ قبيل السحر»[5].

انطلاقاً من الأمثلة السابقة، نستطيع القول بأن الحذف، تقنية لا يمكن أن تخلُ منها أي رواية، وهذا يعود لأهميته، كتقنية زمنية وكعنصر بنائي لا غنى عنه في الأعمال الروائية.

1-3- آليات تبطيء النسق الزمني:

تهدف إلى مراقبة الإبطاء والتمديد في وتيرة الزمن، فهو مصطلح مقابل لمفهوم تسريع السرد، وتعليق مجرى القصة لفترة زمنية قد تطول أو تقصر، حتى يوهم القارئ بتوقف حركة السرد، وذلك من خلال تِقْنِيتَيْ المشهد والوقفة.

---

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء-الزمن-القصة)، ص156.

[2]- الرواية، ص32.

[3]- الرواية، ص41.

[4]- الرواية، ص45.

[5]- الرواية ، ص85.

أ- المشهد:

«المشهد هو حالة التوافق التام بين حركة الزمن وحركة السرد»[1]، ويرى "**تودوروف**" «أنَّ المشهد هو حالة التوافق التام بين الزمنين عندما يتدخل الأسلوب المباشر، وإقحام الواقع التخييلي في صلب الخطاب، خالقة بذلك مشهداً»[2]، فالمشهد يحظى بعناية متميزة في الحركة الزمنية للنص الروائي «فهو الذي يحقق تقابلاً بين وحدةٍ من زمن القصة ووحدةٍ مشابهة من زمن الكتابة»[3]، ويكون هذا من خلال الحوار وذلك بفتح المجال للتعبير بين الشخصيات عن رؤيتهم ومواقفهم داخل الرواية، ويكون المشهد الحواري متميزاً بالطُّول نسبياً والتفصيل فهذه التقنية تعمل على إبطاء السرد.

ويمكن للمشهد أنْ يحتوي على المفارقات الزمانية والوصف وتدخلات الكاتب الموجهة للعملية السردية وتعليقات السارد الأخلاقية والفلسفية...

ولو عدنا إلى روايتنا -"**البحث عن المكان الضائع**" نجد أنَّ جلُّها عبارة عن مشاهد حوارية، أغلبها كانت بين الشخصية المحورية الغريب "صاحب الأتان" مع الشخصيات الأخرى بالتناوب، وسنحاول الوقوف على عينةً من هذه المشاهد الحوارية المتضَمَّنة في روايتنا، فنجد الكاتب مثلا يقول: «فقرَّر أن يحتكم إلى المزاح: أنساءُ جنٍّ أرى، أَمْ حسانٍ؟ تضاحكنَ مرة أخرى. تمايلن بقاماتهن (...) ولكن إحداهن تساءلت فسمع صوتا كالغناء. ما الذي حملك على الشك في انتمائنا إلى سلالة الإنس؟ أجاب بلا تردد وهو يخوض الماء الحسن! هتفن وراءه بصوت جماعي: الحسن؟ ولكنه أجاب بدهاءٍ من عَرَفَ النساء طويلاً ليس الحسن وحده ولكن الشبه أيضاً. إنكنَّ تشبهن بعضكنَّ كما تتشابه نساء الجن (...) ولكن اسمعنَّ ناموسي يا سلالة الجن الشقية: إذا لم يكشف الرجل للحسناء عن العورة، فلن يفوز الرجل بقلب الحسناء! جعجع بضحكة جنونية وهو يتخبط في الماء»[4]. في هذا المشهد

---

[1]- عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، ص29.

[2]- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، ص192.

[3]- الرواية، ص195.

[4]- الرواية، ص12.

الحواري الذي استغرق اثنا عشر صفحة، يعرض لنا السارد الحوار الذي دار بين الغريب وسرب الحسناوات، وكان عبارة عن مشهد، ساعد على توضيح الأحداث تخللته المفارقات الزمنية والوصف وغيرها.

وفي حوار آخر دار بين "**إسان**" –الغريب– و"**إدهي**" –الأبله– الذي ذهب إليه رسولا من طرف أكابر الواحة، ليدعُوَهُ إلى نزول الواحة، ولكن "**إسان**" يرفض الدعوة، فيدور بينهم حوار فيه الكثير من المساءلات، المبنية على الدهاء، والحديث عن وصايا الناموس الضائع. ينطلق هذا المشهد بداية من: «استيقظ بعد الشروق فوجد شبحاً يتربع بالجوار ويحدق فيه بفضولٍ. بَادَلُه تحديقًا بتحديقٍ، ولكن الشبح لم يتزحزح، ولم ينبس، فتساءل: من أنت؟ طاف في عينيه إيماءُ ابتسامة غامضةٍ قبل أنْ يجيب: وهل هذا سؤال يُلقَى في وجه ضيفٍ؟ لم أذهب في حياتي لوليمة، ولم ألبِّ في دنيايَ دعوة داعٍ فاحترس أيها الأبله!. (...) سكت الأبله، اختفت من عينيه البسمة وتَنزّل في المقلة حزن (...) هل جئت تعلمني السحر يا شقي؟ أعرف هذا الناموس: يتستر بالبلاهة الدهاة ويتستر بالدهاء البلهاء. إذا كُنْتَ أنتَ أبلهاً فأنا كبير البلهاء؟ ها –ها –ها»[1]. وقد جاء هذا الحوار في أربع صفحات، كانت كلها مشاهد عَطَّلَتْ سيرورة السرد.

وهنالك أيضاً مشهد آخر دار بين "**إيليلي**" – صاحب العقل– وبين "**إسان**"، فقد جاء "**إيليلي**" بعد فَشَلِ "**إدهي**" في محاولته إقناع "**إسان**" بقبول دعوة أهل الواحة، ومحاولاً تَقَصِّي خبره والوقوف على كُنْهِهِ، ينطلق هذا الحوار بداية من قوله: «في دهليز أحد الأقبية المُعَلَّقة في سفح الجبل زاره في مساء أحد الأيام صاحب العقل: شيخ يعسر التنبؤ بالزَّمان الذي سلخه في الدنيا، طويل القامة، شاحب البشرة (...) بلغني أن مولانا جاء الواحة يوماً من الصحراء عابراً أيضاً. جئتُ الواحة عابراً أيضاً، وكنت أنوي أن أعبرها لو لم أخن عقلي وأقول لنفسي يوم استَّمْرأتِ الصبية: آنَ الأوان أنْ أفعل ما فعله آبائي من قبلي! (...) يهون الأمر لو اكتفى الاستقرار بإصابة أبداننا، ولكن ما يخيف أنْ يصيب عقولنا أيضاً إلى جانب

[1]– الرواية، ص45.

أبداننا (...) أمِلْ بِأُذُنِكَ إليَّ كي أُسمعَك سيرة. ما نحن إلاَّ آذان صاغية!، الواحة في الزمان القديم لم تكن واحة ولكنها بحيرة ككل البحيرات (...) يا لها من سيرة!، حقيقةُ كل أمةٍ في سيرتها، فاحترس أن تستهين بالسِّير. لا أنوي أن أستهين بالسِّيَرِ، ولكني سئمت أن أسمع كيف يُعَلِّقُ الأشقياء آثامهم في رقبة صاحب الأتان كلمَّا أعْمَتْهُم شهوة أو جنحت بهم نزوة! (...) قال الزائر بعد صمتٍ: اسمع منِّي إذن أُولَى وصايا العقل: لا تخالف العُرْفَ أبداً لا تخالف عُرف أرض نزلت بها ضيفاً أبداً. فهل أخطأت؟ (...) ضرب بعكازه الأرض مرتين. أطلق أنين حنين طويل وكأنَّه ينوح على ما مات من زمانه كما اعتاد عقلاء الصحراء أن ينوحوا قال رافعاً رأسه إلى أعلى كأنَّه يخاطب السماء المزروعة بنجوم المساء: هذه بلية الرسل! أقسم بِرَبَّةِ الأرباب "**تانيت**" أنَّ هذه لهجة الرسل» [1]، وقد استغرق هذا المشهد ثمان صفحات، دارت فيه عدة حوارات ومساءلات من كلا الطرفين، وقد حاول كل من الطرفين تبيان صواب رأيه، ومنهجه الذي انتهجه، والسبب الذي دفع بـــ "**إسان**" إلى عدم قبول دعوة أهل الواحة، مشيرا إلى أن هذا يخالف ناموسه الذي يتبعه.

وفي الرواية الكثير من المشاهد الحوارية، التي تتخلّلُ صفحات الرواية، ونجد كذلك من المشاهد، مشهداً في القسم الثالث من الرواية المعنون بـــ "**الأسماء**"، من الجزء الثاني حيث أفرد "الكوني" مقاطع معنونة دارت فيها حوارات بين "**إسان**" وسرب الحسان المكَّون من ستِّ بنات ففي كل مقطع نجد حوار بين "**إسان**" وأحد الحسان، عندما جئنَّ له يأخذن منه تَمَائِم الأجنة فدارت بينهم تساؤلات واعترافات، فكان عنوان المقطع الأول: الحية كان بينه – "**إسان**"– وبين "**تامولي**" والثاني العرفان، كان مع "**تامنوكالت**" الثالث "**المارد**"، مع "تاهلاَ" والرابع اللعنة مع "**تديكت**" أما الخامس فهو المرآة، كان بينه وبين "**تمريت**" في حِينِ جاء المقطع السادس تحت عنوان: التميمة، ودار مع (تفران) وكانت جلُّ الحوارات تدور حول حقيقة المرأة التي لا تستطيع الإنجاب وقد استغرقت هذه المقاطع تسع عشر صفحة بداية من قوله: «تَبَدَّتْ في ظلمة المساء عندما وقفت في مدخل مغارته (...) لست(تاملا) ولست

[1]– الرواية، ص51.

(تاهلا) أيضاً، (...) تفران! تفران هي كلمة السر. آه..لا أخفي عليك لم أكن لأخبرك بسرِّها (...) من يطاردك؟ أحكمت لحافها حول وجهها قبل أن تجيب: المارد. هل هو مارد الخفاء؟ أومأت برأسها إيجاباً فهتف بلهجة التحدي: ها.ها..لن يجرؤ مارد الخفاء على أن يتستر من ورائي (...) المِرْآة هي المَرْأَة تتساءل ما هي المرأة؟ فيجيبها الصوت المرأة بالمرآة هي الحسناء. فتتساءل بشقاوة الطفولة: ماهي الحسناء؟ فيجيبها القرين: الحسناء هي الصحراء، الحسناء هي الدنيا (...) تفران من بينهن أول من قَّرر أن يقول له حقيقتها بالسؤال: هل المرأة التي لا تنجب ذرية امرأة؟ (...) أنا سركن أنا تميمتكن أنا اسمكن الضائع. أنا بُعْدُكُنَّ المفقود»[1].

ب- الوقفة:

«وهي ما يحدث من توقفات وتعليق للسرد بسبب لجوء الكاتب إلى الوصف والخواطر والتأملات فالوصف يتضمن عادة انقطاع وتوقف السرد لفترة من الزمن»[2]. فالوقفة أذن من تقنيات تعطيل النسق السردي، فهي مهمة جداً في المتن الروائي فينتج عنها زيادة في زمن الخطاب عن زمن الحكاية، ويمكن أن نميز بين نوعين من الوقفة: وقفة وصفية، وقفة تأملية.

وفي وقفة أخرى في قوله: «وقف فوق الواحة. تأمل إيماء الضوء في بدن معشوقه الماء. أنْصَتَ لصمتٍ لا يعكر صفوه إلاَّ لحون الجنادب. تمتم بالتميمة بصوت مجهور: كنْ يا مولاي الماء في العراك معيني، وانقل للخليقة وصيتي! نثر عقار السرِّ في الماء، فتلامعت الذَرَّات المشبوهة تحت الضوء في الفراغ، قبل أن تهوي لتتناثر على سطح الماء»[3]، يواصل في هذا المقطع السارد وصف اليمَّ الذي قام فيه برمي العقار.

وفي موضع آخر من الرواية نجد وقفة وصفية استغلها الكاتب ليقوم بوصف ما مرَّ به "إسان" خلال طريقه إلى السوق يقول: «في الطريق إلى السوق اجتاز دروباً مكسرة بتراب بلون الرماد، تتلألأ فيها شظايا العظام القديمة تحت شمس الضحى كما تتلألأ ذرَّات التبر

---

[1]- الرواية، ص163.

[2]- محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، ص99

[3]- الرواية، ص26.

عندما تتبعثر على الأرض(...) تنحدر بعضها إلى أسفل وتصعد دروب أخرى إلى أعلى، نحو قمَّةً الجبل الملفّق من أجداث الموتى وجماجم الأسلاف الأول. عند جدار السور القديم، المهدَّم وَجَدَ بقيةً من حيطان الأبنية الطينية التي تداعت ولم يبق منها سوى أطلال كئيبةٍ تستثير الحزن وتوقظ اليقين بزوال كل ما علا الأرض»[1].

وفي وقفة أخرى يصف لنا "**إِورَ**" عندما كان في السوق مع جمع الأكابر الذي اعترض سبيل الداهية وصاحب التجارة وصاحب البطولة في قوله: «اعترض سبيلهم جمع أكابر يتوسطهم رجل متوسط القامة، أمْيَلَ إلى البدانة، ملفوف بمسوح الوقار الزرقاء. هلل له كبير التجار بإكبار كأنه يتلو أبياتاً في قصيدة مديح: هذا كبيرنا ووليُّ أمرنا، مولانا المبجل "**إِورَ**"»[2]

من خلال تتبعنا لحركية الزمن في روايتنا – "**البحث عن المكان الضائع**"– نستطيع القول بأن "**الكوني**" قد استطاع أن يكسر التراتبية الخطية لمنحى الزمن من خلال هذه المفارقات الزمنية التي انتهجها، فـــمرةً نجده يستبق الأحداث، وتارةً يعود إلى الماضي، وقد كوَّن هذا الامتزاج بين الاستباق والاستذكار تشويقا يحفز القارئ إلى مواصلة القراءة بغية الوصول إلى النهاية، كما أنَّ هذه المشاهد والوقفات وآليات تسريع السرد التي استعملها الكاتب، قد أضفت على الرواية طابعاً جمالياً خلاباً، كما أنه تبين لنا أنه لا وجود لزمن الرواية، فالزمان ليس ساعات، ولا أياماً، ولا فصولاً، أو قرون، وإنما هو الأبدية.

الواقعي والمتخيل وبنية المكان:

يُعَدُّ المكان عنصراً هاما في بناء الرواية، فيرتبط به الزمان والشخصيات والحدث و« يمثل المكان مكوناً محوريا في بنية السرد، حيث لا يمكن تصور حكاية بدون مكان، فلا وجود لأحداث خارج المكان وذلك أنَّ كل حدث يأخذ وجوده في مكان محدود وزمن معين»[3]. وقد استأثر هذا العنصر وأهميته كعنصر بنائي وعليه فـــ «إنَّ المقصود بالمكان في

[1]– الرواية، ص61.

[2]– الرواية، ص72.

[3]– محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، ص99.

الرواية هو الفضاء المصطلح باهتمام العديد من الباحثين في دراسات تراهن على تميزه التخيلي الذي يصوغه الروائي من كلمات ويضعه كإطار تجري فيه الأحداث».[1]

وهذا باعتبار أن المكان هو مؤسس الحكي لأنه يجعل القصة المتخيلة بالنسبة للقارئ شيئا محتمل الوقوع، فالمكان هو الخشبة التي تجسد فوقها الأحداث وفيه تمارس الشخصيات حياتها يبنى باللغة ويضاف إليه بعض التخييل الروائي بقدر ما يحتاج إليه من الخيال وتصوير المكان.

ويتميز المكان السردي بخاصية تميزه عن المكان الواقعي وهي خاصية خَلْقِه من خلال اللغة وتشكيله الفني، ومن خلال قراءتنا لتمظهرات المكان في النص الروائي وجدنا أنَّ الرواية اعتمدت على ذكر بعض الأمكنة والتي تمثل تشكيل هذا الفضاء بانفتاحها في موضوع وانغلاقها في أخر، وما تتضمنه من تمظهرات تسهم في تشكيل وتعدد الرؤية لدى الشخصيات الروائية.

فنحن نحاول من خلال رواية "**البحث عن المكان الضائع**" تقصي الأمكنة الموجودة في الرواية، مستخرجين ما يمكن أن يعتبر مكانا مفتوحا أو مغلقاً وفيما تتحقق دلالة انفتاحه؟ والبحث عن تجليات الفضاء المغلق وحدود هندسته.

1-4- المكان المغلق:

المكان المغلق هو عبارة عن مساحة خالية يتصف بالمحدودية، ويتميز هذا النوع من الأمكنة بنوع من الانسداد والانغلاق، فما دعا إليه الانفتاح من تحرر وبحث عن الحرية وكسر القيود، حاول فيه الفضاء المغلق أن يقوم بفعل عكسي يحد من ذلك التحر، ويبعث عن التقيد في بناء أفضليته بحيث أن الفعل شبه لا يتجاوز الإطار المحدود.

ولكن الأماكن المغلقة في رواية "**البحث عن المكان الضائع**" لم تأخذ إلا جزء صغيراً من الرواية عكس الأماكن المفتوحة التي أخذت الحيز الأكبر.

[1]- محمد عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، ص29.

ومن الأماكن المغلقة في الرواية نجد: «وذهب فنزل الواحة ليبيع نصف القطيع الباقي في الأسواق. ابتنى كوخا هناك وانتظر»[1]؛ فالحكيم هنا بعدما رجع إلى موطنه وجد القبيلة تشتت بين الواحات بسبب ما أصاب الأرض من الجدب فنزل إلى الجنوب وإلى الواحة يتسقط أخبار إبله من العابرين ويستفسر عن أحوال الصحراء، فاتخذ لنفسه كوخا هناك.

وفي قول أخر نجد: «صار يخرج إلى المفاوز البعيدة، ويعتصم بالجبال»[2]؛ اتخذ العرَّاف من الجبال مكانا للخلوة والعزلة ليتمكن من الرؤية والنبوءة ويعود بالنبأ اليقين إلى أهل القبيلة وفي مقطع آخر نجده يقول: «وهو دهليز مميت خَرِبٌ، ليس أعسر من الخروج منه إلا الدخول إليه، فكان يغيب في فلوات، ويرتاد أوطانا وينتقل في بروج، ويفقد في الطلب الهوية، حتى ينبلج القبس ويومض الدهليز بالشرر الذي يحوله من دهليز مغمور بالظلمة إلى نفق يلوح بالرؤيا»[3] فالعرَّاف هنا يلاحظ أن الخلوة لم تكن للنبوءة ثمنا وحيدا ولكنها حلقة أخرى سماها الكابوس الذي شبهه بالدهليز فعندما تأتيه النبوءة كان يعاني من الحمى في جسده ويستشعر الخواء يخلق له الحزن.

ونجده في موضع آخر يقول: «حَمَّلَ دابته أمتعته قائلا إن أنسب مكان لمقام الإنسان ليس مجاورة الأحياء ولكن مجاورة الأموات»[4]؛ اتخذ الغريب من المقبرة مكانا ليقطن فيه وهو مكان مغلق، فمنذ نزوله الواحة وهو يتسلل إلى حضيض الجبل الذي يتوسط الواحة حيث تهجع المقبرة ليكشف أن ذلك الجبل ليس جبلا، ولكنه أجداث الأجيال التي تتابعت في الواحة منذ تصحر الصحراء، فتراكمت المقابر على المقابر، لتشكل بذلك جبلاً، لكن الغريب لا يرى في المقبرة كما يرى غيره فهي بالنسبة له نداء للحقيقة في سكون الصحراء الخالد وأنَّ أهل الواحة لا ينظرون للحقيقة ويهجرون حقيقة ما ينتظرهم ، ويفرُّون لبيوتهم إلى الخلوات المجاورة، ويطلقون على صرح الأجداث جبلا.

---

[1]- الرواية، ص39.

[2]- الرواية، ص41.

[3]- الرواية، ص41.

[4]- الرواية ، ص49.

كما نجد مكانا مغلقا أخر وهو الخِبَاء الذي نصبه أهل الواحة لـــ "إور" عندما عاد إلى القبيلة مزروعا بالدمامل الفظيعة التي ينُّز منها القيح و الصديد جاء حاملا الوباء فأقام له أهل القبيلة هذا الخباء بعيدا عنهم كي لا يتمكن الوباء منهم أيضا. ونجد ذلك في قوله: «نصبوا له في البعد خباء ». كما نجد مكان مغلقا أخر وهو الكهف يقول: «في الكهف القديم المزبور برسوم الأولين، اكتشف اختفاء السرج، ولكن القرية مازالت معلقة في سقف الكهف حيث تركها منذ عام أو يزيد (...) وقف في قلب الكهف في خشوعَ من انتوى أن يتعبد»[1].

ومنه فالأماكن المغلقة تعددت في الرواية بين الجبال، وبيوت أهل الواحة، والمقبرة والدهليز الذي اتخذ منه الغريب مقاماً في المقبرة، والخباء فهي الأماكن التي انغلقت واعتزلت فيها الشخصيات الروائية عن العالم الخارجي الذي تمثل في الصحراء.

1-5- المكان المفتوح:

هي أماكن تتوفر على الحرية التامة دون قيود وتشكل مع الأماكن المغلقة ثنائية ضديةـــ ولعل أهم الأماكن التي تجلت من خلال هذا العمل الروائي هي تلك التي اتسمت بالانفتاح على العالم الخارجي، فتوحي بالحرية والأمان، منها المدينة والشوارع والأحياء كما تتمثل في الطبيعة الصحراوية؛ لأنها ملاذا الإنسان بما يخفف همومه ويسقط عليها ما يشاء من الرموز والإيحاءات وهذا ما يتجلى في الرواية، والمكان الأبرز والأكثر حضوراً في الرواية هو الصحراء التي تمتلك مساحة لا متناهية لخيال غني وثري بمشاهد منفتحة على عالم الصحراء الغامض فنجد الكوني يصف الصحراء وما فيها من مظاهر وأبعاد.

ففي بدايات الرواية نجده يصف لنا العين والماء الشهي الذي جعل الغريب يرتمي في أحضانه بلا إرادة في قوله «على أطراف الواحة الغربية الجنوبية، اعترضت سبيله العين فهاله الماء السخي المطوف بسدود ترابية صارمة. فتحرر من ثيابه ونزع لثامه، ورمى

[1]- الرواية ، ص150.

بنفسه في اليم الشهي بلا إرادة، أثار بيديه وقدميه صخبا جرح سكون الماء وصَمْتِ الدغل الملفوف بأشجار نخيل عالية تتخللها شجيرات أخرى».[1]

وكذلك نجده في ذكره للواحة :«تستلقي الواحة في حضيض تطوقه من جهتي الجنوب والشرق شبكة السيوف الرملية، ويحده من الشمال عراء مفروش بحجارة محروقة بجحيم البراكين القديمة، تشقها وديان ضحلة تؤدي في النهاية إلى سلسلة جبلية بعيدة مجللة بزرقة غامضة. أما في الغرب فيمتد خلاء سفح مغمور بالحصباء وبأتربة رملية مستوية. في قلب الواحة ينتصب الجبل الوحيد لم يكن جبلا بالأصل، ولكنه صار جبلا بتدفق سلطانٍ اسمه الزمان»[2] يصف لنا الواحة وما كانت عليه وكيف صارت واحة.

وفي قول آخر :«رحل من حدود الحمادة الغربية إلى ما وراء الصحراء الكبرى الوسطى. سافر الى "**مساك صطفت**" تحديا لشبح الاستقرار»[3]، هنا الغريب يرفض الاستقرار ويريد أن يستمر في مسيرة الترحال، التي جعلها ناموسه الأبدي.

وفي قوله: «وعندما جاء دوره وتحدث عن أحوال القبائل في الصحاري الشمالية وانتهى إلى نزوحه إلى الصحراء الوسطى فروى امتحانه الدموي مع البعير»[4]، وفي مكان آخر: «في زحام السوق تكأكأ عليه العقلاء»[5].

وفي قوله أيضاً: «في الطريق إلى السوق اجتاز دروبا مكسوة بتراب بلون الرماد»[6] فالسوق هو مركز التجارة وأغلب ما جاء في متن الرواية من أحداث وقعت في السوق وعرضت فيه الشخصيات.

---

[1]- الرواية، ص10.

[2]- الرواية ، ص125.

[3]- الرواية ، ص103.

[4]- الرواية ، ص118.

[5]- الرواية ، ص87.

[6]- الرواية ، ص61.

وفي قول أخر: «تركت السرب يدب في غابة النخيل، وخرجت تحتطب في السهول الشرقية عندما أحست بالدوار»[1]، وهو مكان "**تفران**" عندما جاءتها الأوجاع في بطنها وعندما فقدت الجنين ووقع بها الداء.

مما سبق تبين لنا أن جميع الأماكن المفتوحة في الرواية يجمعها إطار مكاني واحد ومتعدد هو الصحراء، حيث المكان المفتوح اللانهائي. فنرى الكاتب يتجول بمنظاره ليركز في كل مرة على زاوية دون أخرى، فجل الرواية تتحدث عن الصحراء المعزولة في أقصى جنوب ليبيا وفضاء لا متناهي من الرمال الجارفة والصخور الوحشية، وأشجار الشوك والشمس الجهنمية، وعالم له تاريخ وحضارة ومعتقدات مقدسة له ماضي وحاضر ومستقبل

فالصحراء عند الكوني ليست تلك الصحراء القاحلة الشاحبة الميتة التي يلتهمها الجفاف وتغتالها الشمس الحارقة فحسب. وإنما هي مع ذلك تمتلك جانبا مضيئا يمنحها خصوصية وتفردًا. فهي الفضاء الشامل، ومسرح الأحداث وشاشة الكون التخييلي، فإنها المكان الذي يشهد التحولات النفسية لكل شخصيات الرواية.

الملاحظ على الرواية أن "**الكوني**" قد ذكر لنا بعض أسماء الأمكنة الواقعية التي تحمل اسما محددا، يمكن التأكد من صحته بالعودة إلى المراجع أو العثور عليها إمَّا في واقع الصحراء أو في كتب الجغرافيا والتاريخ القديمة أو الحديثة، تحقق للنص الروائي نوعًا من التطابق مع الواقع ومن بين هذه الأمكنة نذكر على سبيل المثال:

-"**وادي أميهرو**": يعد من أهم مصبات الأودية ويحتوي على ثروة طبيعية هامة ممثلة بوجود مجموعات كثيفة لأشجار الأثل بالإضافة الى حيوان الفنك[2].

-"**وادي الأثل**": يقع وادي الأثل في ليبيا في منطقة صحراوية تسمى "الجفارة" وهي المنطقة الواقعة بين الجبل الغربي والسواحل الغربية "لليبيا" ويقع الوادي بالتحديد شمال مدينة "يفرن" بحوالي 20 كم و جنوب مدينة "صرمان" الساحلية بحوالي 50 كيلومتر ويمتدد جنوبا حوالي 20 كم أخرى، حيث يمر عبر المنطقة المسماة باسمه (وادي الاثل) والتي تبلغ

[1]- الرواية ، ص77.

[2]- التراث الثقافي اللامادي،20-05-2018، 14:33سا http://www.dc-illizi.dz/torathl

مساحتها حوالي 500كم² وسمي (وادي الأثل) بهذا الاسم نظرًا لوجود الكثير من أشجار الأثل به، والأثل شجرة متوسطة الارتفاع دائمة الخضرة أوراقها صغيرة حرشفية الشكل أزهارها بيضاء إلى قرمزية ويوجد من الأثل عدة أنواع متوسطة الحجم، وسريعة النمو جميلة المنظر يكثر نموها على جوانب الطرق الزراعية والأراضي السبخة والأراضي الملحية[1].

-"**توات**": هي إقليم يقع في المنطقة الغربية للصحراء الجزائرية، جنوب غرب العرق الغربي الكبير بالتحديد في ولاية "أدرار"، ويسكن توات أعراق مختلفة من عرب وأمازيغ وحراطين ومن أصول أفريقية كما سكن بالمنطقة طائفة يهودية خلال التاريخ القديم والعصور الوسطى خصوصاً بتمنطيط[2].

-"**تاسيلي**": سلسلة جبال تايسلي أو طاسيلي ناجّر تقع في الجزائر في ولاية إليزي وبعض من هذه السلسلة الجبليّة في ليبيا، ويوجد في هذه الجبال كهوف عديدة بها العديد من الرسومات مثل رسومات الثيران والزرافات وبعض الحيوانات البرّيّة الضخمة ممّا يدلّ على أنّ منطقة الصحراء الكبرى كانت غابة خضراء، والّذي أثار الجدل هو تلك الرّسومات الّتي تظهر كائنات ومخلوقات غريبة ترتدي أجهزة طيران وأجهزة أخرى مثل البزات الّتي يرتديها روّاض الفضاء وأيضًا رسومات للمركبات الفضائيّة الّتي نراها الآن في أفلام الخيال العلمي، فبسبب هذه الرسومات أصبحت هذه المنطقة التي تقع في جنوب غرب "ليبيا" قريبًا من الحدود الجزائريّة أشّد مناطق العالم غموضًا.[3]

-"**جبال تادرارت**": تقع على حدود طاسيلي ناجر الجزائرية، وهي أيضًا موقع مدرج على قائمة التراث العالمي، يقع هذا المرتفع الصخري الغني بآلاف الرسوم الصخرية ذات الأساليب المختلفة كليًا والتي يعود أقدمها إلى 21 ألف عام ق.م. تقريبًا، ويمكن اعتبار أن أحدثها يرقى إلى القرن الأول ميلادي. وتعكس هذه الرسوم التعديلات العميقة التي طرأت

[1]- ويكيبيديا الموسوعة الحرة، وادي الأثل، أكتوبر2001، 10:40سا https://ar.wikipedia.org/wiki/

[2]- ويكيبيديا الموسوعة الحرة، توات، 15-04-2018، 09:00سا، https://ar.wikipedia.org/wik

[3]- " ويكيبيديا الموسوعة الحرة، تاسيلي ناجر،15-04-2018، 18:15، https://ar.wikipedia.org/wiki

على الثروة الحيوانية والنباتية وكذلك أنماط الحياة المتنوعة للشعوب التي تتالت على هذا الجزء من الصحراء الكبرى[1]. بخلاف هذه الأماكن فإن أغلب الأماكن في الرواية أماكن عامة تخيلية وهي الأمكنة التي يصعب التأكد من وجودها لعمومية اسمها وتتمثل أغلبها في الرمال، الحجر التراب والغبار، الشقوق، الكهوف، السهول، والوديان العين، الجبل وغيرها.

ويمكن أن ندرج مقتطفاً آخر من الرواية وهو: «في الطريق إلى السوق اجتاز دروبا مكسوّة بتراب بلون الرماد، تتلألأ فيها شظايا العظام القديمة، تحت شمس الضحى كما تتلألأ ذرّات التّبر عندما تتبعثر على الأرض، تعترضه في مسيره، مسارب هزيلة أخرى، تنحدر بعضها إلى أسفل وتصعد دروب أخرى إلى الأعلى، نحو قمة الجبل المُلَفَّق من أجداث الموتى وجماجم الأسلاف الأول»[2].

وفي قول آخر: «كان الماء هادئا، والسكون حول الماء شاملا: الجنادب أجهدها غناء الليل فكفت (...) ولم يبق إلاّ شعاف الكثبان الرميلة شاهدا على الدنيا ورسولا للصحراء الواسعة»[3]، وصحراء الكوني لا تقتصر على وصف الصحراء وما فيها بل هي فضاء عبقري موحي، فضاء أسطوري روحي، ذي أبعاد ودلالات عميقة عمق المكان الصحراوي فهي تقترن بالموت كما تقترن بأسباب الحياة أيضا، فـ"الكوني" يقرن الموت بالحياة والانطفاء بالانتعاش ففي فضاء الصحراء لا تنموا إلاّ أحاسيس العزلة التي تقترن بأحاسيس الميلاد، فالصحراء في الرواية، هي رمز الخلوة والعزلة ورمز الرحلة القاسية نحو الموت والحرية والبعث فهي، الترحال والعبور والخلاص فهذا الغريب الذي أتى إلى أهل الواحة يرى في العبور الخلاص، يبحث عن الرحلة الأبدية يبحث عن مكانه الضائع.

ففي قوله: «وهل في صحرائنا كلّها مكان أنسب لصاحب الناموس من مقابر الأسلاف أو من خلوة البريّة؟»[4]، فقد اتخذ الغريب من البريّة مكانا له ومن مجاورة الأسلاف لأنها في

---

[1]- " مركز التراث العالمي، موقع تادررات أكاكوس الصخرية،16-04-2018، 11:40سا، http://whc.unesco.org/ar/list/287

[2]- الرواية، ص61.

[3]- الرواية، ص85

[4]- الرواية ، ص58.

نظره أنسب مكان للعزلة ولمعرفة الحقيقية، كما نجد أن الاستقرار والتجارة عدوّ للغريب الذي يبحث عن مكانه في قوله: «التجارة عدوّ الخلاء، التجارة عدّو الخلاص، وكل عدّو للخلاص عدوّي!»[1].

وفي قول آخر: «في مجالسة أسلافنا الذين هجعوا يا مولاي، حكمة الهجعة الأبدية لأنهم يقولون لنا بهجعتهم مالا يقوله لنا أهل الدنيا بوقفتهم، يقولون لنا الحقيقة يا مولاي».[2]

فالغريب اتخذ من العزلة مقاما ومن مجالسة الأسلاف الحقيقية التي لا يمكن لأهل الدنيا قولها أو معرفتها ويعترف له كبير القوم بأحقية كلام العزلة فيقول: «أهل العزلة دائما على حقّ، عبثا نحاول أن نكسب الرهان مع من اعتزل!»[3].

وفي حوار أخر دار بين الغريب وإحدى بنات الماء حول حقيقته وحقيقة الصحراء التي اتخذ منها نعيما وخلاصا من خلال العبور في قوله:

«أنا سليل القبلي الذي صنع الصحراء لتكون للعابر نعيما. كيف تكون الصحراء للعابر نعيما إذا كانت صحراء. لأن النعيم خلاص. ولا خلاص لعابر الدنيا إلاّ الصحراء. لو لم تحتضن بنات الماء رجال الصحراء لهلكوا. ما جدوى أن تحتضن سلالة الماء أهل الصحراء إذا كانوا سيهلكون حتى لو اعتصموا بحبل الماء؟ أنْ يهلكوا إلى جوار الماء أهون من أن يهلكوا في تيه الخلاء. هراء! الهلاك إلى جوار الماء مذلّة، والهلاك في تيه الصحراء استكبار، الهلاك إلى جوار الماء استرخاء، والهلاك في تيه الخلاء صفاء، الهلاك إلى جوار الماء انحطاط والهلاك في تيه الخلاء أغنية، الهلاك إلى جوار الماء عار، والهلاك في متاهة الصحراء بطولة»[4].

إذن فالروائي في روايته "**البحث عن المكان الضائع**" جعل من الصحراء رمزا للخلاص والنعيم والبطولة، فالتيه في الخلاء صفاء، والترحال رحلة العبور إلى الخلاء

---

[1]- الرواية، ص66.

[2]- الرواية، ص76.

[3]- الرواية، ص76.

[4]- الرواية، ص140.

الأبدي الذي يَعِدُهُ بالخلاص، من خلاله يطارد نفسه ويفرّ من نفسه، فالهلاك في الهجرة حياة والركون موت.

فالصحراء في الرواية فضاء للرُّوح والطُّهر، والسكينة التي تلهم الحكمة. فمن أراد أن يتطهّر عليه أن يتيه في الصحراء، في الخلاء ولا يستقر في الواحات.

يلعب المكان في العالم التخييلي لدى"**الكوني**" دورا مهما، في إطار فكرة الأصل والعود الأبدي من خلال الثنائيات التي يشيد على أساسها العالم التخييلي (الحياة والموت) (الصحراء والواحة)، (الطبيعة والثقافة)، (الزمن واللازمن)، ومن خلال هذا استطاع "الكوني" أن يوظف التراث والأسطورة في هذا العمل الروائي التي أضفت على النص جمالية وفنية وثراء فريد ومتميز.

2- الواقعي والمتخيل وبنية الشخصيات:

يعد مصطلح (**الشخصية**) من المفاهيم التي ارتبطت بظهور الرواية، كون هذه الأخيرة –الرواية– أولت اهتماما بالغا وخاصًا بهذا العنصر –الشخصية– لأنه المحور الأساس في الرواية، «فالشخصية عالم متنوع من الميولات والأهواء، والإيديولوجيات والثقافات والهواجس والطبائع البشرية المتباينة، فتحملت الرواية عبء وصف هذه النماذج البشرية العجيبةِ التركيب»[1]. وكذلك : «الشخصية تحقق التلاحم العضوي بين عناصر العمل الروائي من زمان ومكان وحدث وأنواع سرد مختلفة وتؤلف بينها»[2].

«ومن الطبيعي أن تكون الشخصية مستمدة من الواقع لكنها مختلفة عنه، إنها تشكل بديلا فنيا للشخصية الواقعية، تعكسها وتتجاوزها، بل إنها تعبر عنها ليس كشخصية فقط وإنما كوظيفة كما أن الخيال يمثل دورًا كبيرًا في تكوين الشخصيات وتفردها، لأن الشخصية الروائية ليست هي المؤلف الواقعي وذلك لسبب بسيط هو أن الشخصية محض خيال يبدعه

[1]– عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية–بحث في تقنيات السرد– عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، دط، 1998، ص73.

[2]– عبد المنعم تليمة، مداخل إلى المجال الأدبي ، دار الكندي، الأردن، دط، 2004، ص116.

المؤلف لغاية فنية محددة يسعى إليها»[1]، فحسب "**هيام شعبان**" الشخصية في الرواية ليست حقيقية كالشخصية الواقعية رغم أنها مستمدة من الواقع؛ لأن خيال المؤلف هو الذي ساهم في تكوينها ومن ثمة يستخدمها كوظيفة لهدف معين؛ بمعنى أنها أداة فنية مُسَخَرَةٌ لغاية معينة وهذا ما عبر عنه "حميد الحمداني" من خلال تمييزه بين شخصيتين حيث يعتبر أن «الشخصية قابلة لأن تحدد من خلال سماتها ومظرها الخارجي والبحث عن الوظائف التي تقوم بها الشخصيات في الحكي، ولقد كان التصور التقليدي للشخصية يعتمد أساسا على الصفات مما جعله يخلط كثيرًا بين الشخصية الحكائية أو الشخصية في الواقع العياني وهذا ما جعل" **ميشال زافا**" يميز بين الاثنين عندما اعتبر الشخصية الحكائية علامة فقط على الشخصية الحقيقية حيث يذهب إلى إن الشخص بكل الرواية هو شخص في الحدود نفسها التي يكون فيها علامة على رؤية ما للشخص»[2]. ولكن تجدر الإشارة إلى ملاحظة مهمة في إطار دراسة الشخصية في الرواية فيجب أن نفرق بين مصطلحي (الشخص) و(الشخصية) «فكلمة شخص **(personne)** كلمة تطلق على المنتسب إلى عالم الناس؛ أي إلى إنسان حقيقي من لحم ودم ذا هوية فعلية، ويعيش في واقع محدد زمانًا ومكانًا، في حين أن الشخصية **(personnage)** هي كائن ورقي، ينشأ انشاء، وكائن حي بالمعنى الفني لكنه بلا أحشاء، فالشخصية إذن من عالم الأدب أو الفن أو الخيال وهي لا تنتسب إلا إلى عالمها ذاك»[3]؛ أي أنه يوجد هناك فرق شاسع بينهما، فإذا كان الشخص يدل على الإنسان فقط، فإن الشخصية تدل على كل ما يبتكره الروائي من وحي خياله فقد تكون الشخصيات آدمية كما قد تكون من عالم الحيوان، أو من عالم اللامعقول كالمخلوقات الأسطورية. ولذلك نجد أنه يوجد

[1]– عبد المنعم تليمة، مداخل إلى المجال الأدبي ، ص119.

[2]– حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ط1، 1991، ص50.

[3]– صادق بن الناعس قسومة، علم السرد (المحتوى، الخطاب والدلالة)، جامعة الإمام ابن سعود الإسلامية، مكتبة الأمير فهد مكة، دط، 2009، ص180.

مرادف آخر لمصطلح (**الشخصية**) هو مصطلح (القناع) حيث يعد وجها آخر «تتنكر فيه الشخصية لتظهر دور شخصية أخرى»[1].

بخصوص تقسيم الشخصية في النص السردي، يكاد يتفق النقاد بالرغم من اختلاف المسميات «من حيث حجم وجودها، مركزية، ثانوية، مدورة، سطحية»[2]، فالشخصية المدورة يطلق عليها بالشخصية الدينامية تتطور بتطور الأحداث في حين أن الشخصية السطحية تطلق عليها بالسكونية وهي جاهزة من البداية إلى نهاية العمل السردي ويعد تقسيم "**فليب هامون**" **(Philippe Hamon)** بكونه من المنظرين في بناء الشخصية حيث قسمها إلى ثلاثة أنواع إذ يرى «أن الشخصية في الحكي هي تركيب جديد يقوم به القارئ أكثر مما هي تركيب يقوم به النص فقسمها إلى:

أ-فئة الشخصيات المرجعية: تحيل إلى شخصية تعيش في الذاكرة، كما هي كل شخصيات التاريخ أو شخصيات الوقائع الاجتماعية، أو شخصيات الأساطير؛ فهي تحيل إلى معنى ثابت وقراءتها مرتبطة بدرجة استيعاب القارئ.

ب- فئة الشخصيات الإشارية: وتعبر عن الرواة والأدباء والفنانين.

ج- فئة الشخصيات الاستذكارية: فهي تقوم داخل الملفوظ بنسج شبكة من التداعيات أو التذكير بأجزاء ملفوظية ذات أحجام متفاوتة»[3]؛ فوظيفتها تنشيط الذاكر.

ومن خلال تتبعنا للشخصيات التي ضَمَّنَها الروائي -إبراهيم الكوني- في روايته وقفنا على العديد من الشخصيات والتي كانت جلها مستوحات من وحي الخيال والأساطير

---

[1]- أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1 2001، ص377.

[2]- عدالة أحمد محمد إبراهيم، الجديد في السرد العربي المعاصر، دار الثقافة للإعلام، الشارقة الإمارات العربية المتحدة ط1 2006، ص63.

[3]- فليب هامون، سميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بن كراد، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 2013 ص35.

1-6- الشخصيات المرجعية:

من خلال بحثنا في رواية البحث عن المكان الضائع عن الشخصيات التي وظفها "الكوني" وجدنا أن معظم الشخصيات المرجعية هي من وحي أساطير الصحراء ومن التراث الشعبي الطارقي الذي ينتمي إليه فمثلا:

- **شخصية جد أهل الصحراء "مندام"**: وهي أسطورة طارقية تحكي عن قصة طرد الأب الأول لأهل الصحراء من الفردوس الضائع بسبب اللقمة الحرام التي التقمها من بستان صاحب الفردوس. تتعلق هذه الأسطورة بقصة خروج "آدم وحواء" من الجنة، ونجده يذكر هذه الأسطورة في رواية "**المجوس**" « بعد أن ذاق اللقمة الحرام تسمم بدنه بالشهوة، فقد السكينة وساوره القلق، هام في الأحراش وتسلق النخيل والعرائش. نزل إلى العيون وشرب من نهر اللبن علَّه يطفئ الحريق الذي شبَّ في صدره، فما كان من الجسد إلاَّ أن زاد اشتعالًا بالنار الخفية. تمرغ في التراب وتلوى على الأرض»[1]؛ وتحكي هذه الاسطورة كيف أن "**مندام**" كان يعيش في سكينة في الفردوس، لا يعرف الشهوة وتكرس الفكرة الشائعة في جميع الثقافات، وهي أنَّ المرأة هي سبب إغواء الرجل بالعصيان وأكل اللقمة الحرام، والتي كانت نتيجتها تكشفه وطرده من الفردوس «حام حول المكان الذي لا وجود فيه للمكان وراقب في الحنين صاحب البستان الذي طرده يومًا من ملكه قبل أن يطرد "مندام" من الحرم»[2]؛ وفي هذا المقطع يتحدث الكوني باسم "الغريب"، الذي يرى في نفسه نقس مصير جده "مندام"، ونجده يكمل هذه القصة في مقطعه آخر بقوله: « (...) ولعرفت أن القصاص الذي استنزله صاحب البستان بصاحب الأتان أقسى بما لا يقاس من القصاص الذي نزل على رأس سليل الشقوة "مندام"»[3]، وفي هذا المقطع نجده يذكر شخصية مرجعية أخرى شخصية صاحب الأتان الأول "وانتهيط" وسنأتي لذكره لاحقًا.

---

[1]- إبراهيم الكوني، رواية المجوس، دار التنوير للطباعة والنشر، لبنان، ج2، ط2، 1992، ص247.

[2]- الرواية، 28.

[3]- الرواية ، الصفحة نفسها.

ونجد في هذه الأسطورة سرَّ وضع الرجل الطارقي اللثام في قوله: «هل تدري لماذا حكم الناموس على الرجل أن يغطي الرأس بالقناع؟ إذا تكلمت الكاهنة فليس على الرجل إلاَّ أن يسمع. لأن عورة الرجل الفم كما أن عورة المرأة الجسد. يخيل لي أني سمعت قولاً كهذا من قبل. كيف لا تسمع القول إذا كان الناموس هو الذي قال، لا أنا؟. (...) أنسيت أن جد أهل الصحراء "مندام" لم يطرد من "**واو**" إلاَّ يوم التقم بالفم من فاكهة البستان؟. آه "مندام".. الفم عورة أخرجتنا من البستان وحولت دنيانا صحراء»[1]؛ أي أن سرَّ وضع الرجل الطارقي للثام، هو أنه يرى في هذا الفم الذي أخرجه من الفردوس والنعيم الذي كان فيه قد صار بمثابة وصمة عار وخزي يطارده مدي الحياة، فما كان منه إلاَّ أن يخفيه.

- **صاحب الأتان "وانتهيط"**: ويرتبط ذكره دائما بالخبث وحلول المصائب على الإنسان ونجد الكوني كثيرا ما ستعمله في رواياته فقد ذكره في رواية "**الورم**" في قوله: «(...) إني أكاد أصدق أن ذلك الوغد ما هو إلاّ لئيم الأجيال (وانتهيط) أقبل علينا في ذلك اليوم المشؤوم متنكرًا في ثياب الأغراب»[2]، حيث كان الحديث هنا على لسان الزعيم "أسناي" حين اقترح عليه صاحب البنيان أن يقتل الرسول، ونجده في رواية "**البحث عن المكان الضائع**" ذكر عدة مرات في قوله: «ويروى أن صاحب الأتان اللئيم، هو الذي قادهم إلى البحيرة ليسمعهم الغناء من حناجر بنات الماء في حفل السمر الذي يقمنه (...) سمعوا الغناء يوما فجنوا وفقدوا سبيلهم إلى الأبد»[3]؛ حيث أن "**وانتهيط**" الشقي هو الذي أخذ أهل الصحراء الى عيون الماء وعند سماعهم غناء الجنيات أو كما يسهيهم الكوني "بنات الماء"، آثر رجال أهل الصحراء الخنوع والركون إلى الراحة وتركوا العبور والسير بغية إيجاد المكان الضائع وهو الفردوس المفقود، وفي موضع آخر نجد أهل الواحة يتشاءمون بالغريب "**إسان**" الذي جاء راكبًا على ظهر أتان على خلاف أهل الصحراء والذين كانت مطاياهم الجمال فنجده في مقطع يقول: « كيف تريد العقلاء ألَّا يسيئوا بك الظن وقد أقبلت علينا محمولا على ظهر

---

[1]- الرواية ، ص20.

[2]- إبراهيم الكوني، رواية الورم، دار التنوير للطباعة والنشر، لبنان، ط3، 2008، ص 167.

[3]- المرجع نفسه، ص54.

الأتان على طريقة اللئيم "**وانتهيط**" الذي تتندر بسيرته الأجيال (...) الخلاص لن نعرف إلى الخلاص سبيلًا ما لم نمحُ هذه الكلمة من لساننا، (...) الداهية "**وانتهيط**" أيضًا ادعى أنه سيحمل القوم إلى سبيل الخلاص يوم رمى بهم في فم الهاوية»[1]، ونجده في موضع آخر يذكر لنا سيرة هذا الشقي: «أنَّ صاحب الأتان سوف يقبل على النجوع في آخر الزمان ليغويَ القبائل إلى الوليمة، ولكنه يسحب بساط الوليمة من تحتهم ليتقاطروا في هاوية بلا قاعٍ»[2]؛ فهذه الشخصية –"وانتهيط" أصبحت تمثل مركز الشرور عند أهل الصحراء، وكل ما له علاقة بغواية الإنسان، وأخذه إلى طريق الظلال.

– **الربَّة "تانيت"**: نجد "**الكوني**" في روايته كثيرًا ما يشبه المرأة بهذه الآلهة الوثنية وهي «إلهة قرطاجية، فينيقية الأصل، وتعتبر حامية مدينة قرطاج. عُبدت إلى جانب "**بعل حمون**" وكانت تسمى وجه بعل. وتعتبر "**تانيت**" رمزاً للأمومة والخصب والنماء وازدهار الحياة وكانت مصدراً للتقوى والمحبة بين القرطاجيين فكانوا يهبون لها التقدمات الثمينة ويقسمون باسمها إذا أرادوا إثبات وفائهم وصدقهم. وقدّر زمنها بمائتي سنة قبل دمار قرطاج وقد احتلت "**تانيت**" منذ القرن الخامس قبل الميلاد المرتبة الاولى في النصوص القرطاجية»[3] فنجدها ذكرت في الرواية في عدة مواضع حيث ذكرت على أساس أداة للقسم في الحوار الذي دار بين الغريب والحكيم في قوله: «هذه بلية الرسُّل، أقسم بربة الأرباب "**تانيت**" أن هذه لهجة الرسُّل»[4]، ونجده في موضع آخر يذكرها في معرض الآلهة التي يجب أن تنذر لها النذور بغية الحصول على مراد معين خاصة فيما يتعلق بمسألة الإنجاب فنجد صاحب التجارة يعلل للغريب سبب سقوط جنين زوجته بعدم وفائه بالنذر للربَّة "**تانيت**" حيث قال: «البارحة بعد منتصف الليل سقط الجنين من بطن امرأتي أيضًا! (...) ولكن الخفاء قرر أن يقتص مني لأني نسيت النذر، النذر؟، أجل النذر. نذرت للربة "**تانيت**" وليمة لو وجدت

---

[1]– الرواية، ص73.

[2]– الرواية، ص124.

[3]– تانيت– ويكيبيديا الموسوعة الحرة، 22 مايو 2018، الساعة 13:13. https://ar.wikipedia.org/wiki

[4]– الرواية، 59ص.

امرأة من النساء تنبت بذاري (...) تذكرت النذر ولكن نسيته في الصباح لانشغالي بقافلة لي عادت بالبضائع من بلاد الأدغال، ثم نسيته نهائيا ولم أتذكره إلّا البارحة بعد وقوع البلاء»[1] ونجدها في موضع آخر قد ذكرت على لسان زوجة الغريب، عندما وقع بينهم الخلاف حول مسألة البقاء في الواحة أو العبور إلى الصحراء: «أشيري عليَّ بما يجب أن أفعله بك؟. لا تفعل إلّا ما يجب أن يفعله الرجل إذا استولى على امرأة: أن يستقر بها في الأرض!. لا مستقر لصاحب رحيل أنت تعلمين (...) ولكني لست صاحبة رحيل (...) أنا المرأة أنا الأنثى، أنا الأم، أنا الربة "**تانيت**" التي ولدت نفسها من نفسها وخلقت الصحراء كلها من لحمها.»[2].

1-7- الشخصيات المتخيلة:

- "**الغريب**": يتحدد بكونه محورًا لا يحقق إلّا شرطًا واحدًا من الشروط وهو الخوف والرهبة من هذا الزائر الجديد وقد ذكره "**الكوني**" بعدة مسميات وأوصاف هي: النزيل الداهية صاحب الأتان، واسمه: «وأنا اسمي"إسان"»[3]، ومعناه العراف والحكيم والعليم، وهو الشخصية المحورية في الرواية جاء من حيث لم يعلم أحد أحاطه الكاتب بهالة من الغموض جعلت أهل الواحة يتوجسون منه خيفة، ويمكن أن نعدَّه من الشخصيات الواصلة في الرواية فهو يتحدث على لسان المؤلف، خاصة إذا عرفنا أن منطلق "**الكوني**" وفلسفته في الحياة هي نفسها فلسفة هذا الغريب الذي يدعو إلى «التخلي عن الوليمة يا مولاي ليس دائما يا مكيدة (...) هل هو نداء العبور؟ لا نداء يا مولانا سواه»[4]، وفي اليم قام الغريب بإلقاء عقار غريب كان هو سبب الداء الذي حل بالواحة وأسقط الأجنّة، «فز ودخل الماء. مشى خطوات بجوار الشط (...) عندما خرج لم يتردد في انتزاع الصُّرة الجلدية من كم الجراب (...) ثم تقدم من

[1]- الرواية ، ص82.
[2]- الرواية، ص105.
[3]- الرواية، ص18.
[4]- الرواية، ص74.

الغمر الجليل ليطرح في يمّه نثار العقار الخبيث»[1]، ثم بعد أيام يخبر هذا الغريب كبير التجار بأنه يمتلك العقار الذي يشفي الداء الذي حل بالنساء في الواحة ولكن يتوجب أن تتوفر شروط لعمله «تبيعني شعيرًا وتمورًا ولحمًا مجففًا مقابل الترياق. الترياق؟. في عبي ترياق لمداواة الوباء الذي يهدد بطون نسائكم (...) أنت تعلم أني لا أذهب إلى البيوت. أعلم. أنت تعلم أن استخدام العقار يحتاج إلى قراءة التمائم»[2]، ولكن في خضم هذه الرواية وقصة الغريب الكثير من الغموض فقد تبين أنه قد أنقذ كبير القوم "**إور**" بعد اصابته بمرض الجذري «يوم حملت المطايا إلى ربوع القبيلة "**إور**" الشقي مزروعًا بالدمامل (...) ولم يبق للمسكين إلّا أن يواجه قدره في دنيا الصحراء وحيدا (...) أحكم صاحب الأتان اللثام حول أنفه، انحنى فوق الجسد الهامد (...) جادله بعد خلاصه بزمن. يحسن بك ألّا تنزل واحة بعد اليوم (...) لا يجب أن تستحي لا يحتاج الإنسان أن يكون عرافًا كي يعرف أن الفضول الذي يدفع بنزول الواحة لا بد أن ينتهي ببيع البعير وظهور المرأة (...) أليس عارًا أن يفوقنا الأطفال فطنةً. أوضح. هل بي حاجة لأن أوضح؟ ولكن ما لبث لأن أوضح: لا تضع أصبعك في النار مرة أخرى ، هل تريدني ألاّ أنزل واحة مرة أخرى. تستطيع أن تنزل الواحة عابرًا، ولكن لا تلق عصا الترحال»[3] ولكن "**إور**" لم يف بالعهد الذي قطعه ونزل الواحة مرة أخرى، وفي مفارقة أخرى لا تخل من الغموض يتبين أن الأبله "**إدهي**" هو ابن الغريب وابن زوجة كبير القوم "**إور**" ولهذا كان حقد هذا الأخير كبيرًا على الغريب رغم إنقاذه. كما تكشفت حقيقة أخرى وهي قدرة الغريب على التحول «في النهاية تكلم كبير القوم ها أنا ذا ألبس الليل لأزور الانسان الذي أحياني يومًا كراهة لا حبًا (...) لا أريد منك إلّا أن تعترف بقدرتك على التحول (...) سوف أحدثك بسيرة (...) عاش حميمان، كانا لا يطيقان أن يحيا أحدهما بعيدا عن الآخر (...) وقد اقترن أحدهما مرَّةً بحسناء من قبيلة مجاورة (...) ولكن ذكرته بالثعبان الذي رآه يلتف حول جسدها (...) قالت أن ما رآه في ذلك اليوم لم يكن ثعبانا إلّا في بصره

[1]- الرواية، ص86.

[2]- الرواية، ص130.

[3]- الرواية، ص161.

ولكنه في الحقيقة قرينك اللدود (...) قال "**إور**" بلا اكتراث ذلك القرين هو أنا (...) لقد وجدتك تلتف حولها كالثعبان فلماذا تنكر قدرتك على التحول (...) صدق أو لا تصدق ولكن الأبله سليلك (...) الأبله سليلك أنت لا سليلي. سليلك أيضًا سليلي بالقلب ولكنه سليلك بالدم»[1]. ولهذا سبق وقلنا أنه من الشخصيات النامية فقد جاء غريبًا، ثم سرعان ما صارت له سلطة بامتلاكه للعقار السحري، وفي الأخير أخرج أهل الواحة إلى الصحراء، كما كان يقول لهم أول الأمر «أردت أن أقول أني أكملت لكم وصيتي ورضيت لكم العبور يقينا»[2].

- "**الأبله**": وَجَدَتْهُ امرأة من الإماء في قطيع ماشيتها، وكما سبق في تقديم شخصية (إسان) فقد تبين أن الأبله هو ابنه بالدم، كان «الأشقياء يستفزونه ويرمون في وجهه بلقب اللقيط»[3] و كعادة أهل الواحات إذا نزل بهم غريب فإنهم يرسلون له الأبله حتى لايشك هذا الغريب في أمره ويتحرز، واسمه الحقيقي «فأنا اسمي "**إدهي**" الأبله "**إدهي**"»[4]، ومن خلال تتبع شخصيته تقف على حقيقة واحدة مفادها أنه لم يكن أبلهًا بل كان أعقلهم فقد أشار عليهم من البداية بقتله، ولكنه لم يجد أذانًا صاغية، وفي المقابل نجد "**إسان**" يقول: «بل الأحب إليَّ من دنياكم هذه، هو أبلهكم ذاك!»[5] ولكن نجد الأبله يقابله هذا الحب بكره شديد لأنَّه كان يعرف حقيقة هذا الغريب، فعندما سأله أهل الواحة عن سرٍّ يقينه بأن الغريب هو سبب الداء أجاب: «(...) لا أنكر أني كرهته منذ أول يوم لأني عرفت سرَّه. تساءل أكثر من صوت. هل عرفت سرَّه حقًا؟ حدثنا عن سرِّه!. (...) لا أستطيع (...) لأن سرَّه من سري»[6]؛ فقد عرف الأبله بأن هذا الغريب يكون والده الذي بسببه طرد على العراء.

---

[1]- الرواية، ص239.

[2]- الرواية، ص256.

[3]- الرواية، ص33.

[4]- الرواية، ص 46.

[5]- الرواية، ص67.

[6]- الرواية، ص 193.

- "**كبير القوم**": وهو شخصية نامية أيضًا محبوب من طرف قومه «هذا كبيرنا وولي أمرنا، مولانا المبجَّل "**إور**"» [1]، رجل كبير وقور، تعلو وجهه آثار متبقية من داء أصابه، وقد سبق وأنْ سقنا سيرته، مع الغريب في الواحة عندما خلَّفه أهله في الخباء مصروعًا جرَّاء مرض الجدري، في بداية لقائه مع الغريب في الواحة بعد زمن طويل مضى على لقائهم والعهد الذي أخذه عليه بأن لا يحط الرحال في الواحة إلّا عابر سبيل لا مقيم. في هذا اللقاء نجد أن الغريب يتعرف على "**إور**" من أول وهلةٍ علا خلاف هذا الأخير فقام "**إسان**" بالقاء عبارة على مسمع كبير القوم كانت كإشارة له، عادت به بالذكري إلى الوراء « (...) بلى. ألا نحرق الجسد بالنار كي نجتث الداء. ولكن كبير القوم مال إليه بعمامته وهمس في أذنه: لماذا لا نرجئ حديث الخلاص» [2]؛ فَذَكَّرَه بالنار التي أخرج بها الداء من جسده.

- "**الحكيم**": ثاني رسل القبيلة إلى الغريب وهو يلقب بصاحب العقل «شيخ يعسر التنبؤ بالزمان الذي سلخه في الدنيا» [3]، وقد كان أول أمره سيدًا في قومه ولكنه وقع عبدًا، بعد أحد الغزوات «فاشتراه أحد أكابر "قبائل آهجار"» [4]، ولكن لرجاحة عقله اعتقه فنزل الواحة وتزوج وقد كان من الذين وقفوا في جانب الغريب حين ما اتهموه بالداء، بالإضافة إلى العرَّاف وكبير التجار «كأنكما لسان دفاع عن صاحب البلاء لا لسان اتهام (...) من يسمع العرّاف ويسمع صاحب العقل، لابد أن يجزم بذلك» [5] اسمه الحقيقي هو « (...) الحكيم "**يزَّال**"» [6]، ويمكن أن نعتبره من الشخصيات النامية، فقد كان سيدًا في قومه ثم سار عبدًا وأخيرًا صار حكيم القبيلة الذي يُرْجَع إلى حكمه. وقد أورد "**الكوني**" الكثير من المواقف العبارات التي تدل على ذكاء وفطنة الحكيم لعل أهمها تلك التي كان يتحدث فيها مع العرَّاف عن حقيقة العداوة التي بين "**إور**" و "**إسان**" «لا ينتقم الرجل من الرجل بسبب نكران الإحسان

---

[1]- الرواية، ص72.

[2]- الرواية، ص74

[3]- الرواية، ص50.

[4]- الرواية ، ص35.

[5]- الرواية، ص198.

[6]- الرواية، ص91.

وحده. ماذا تريد أن تقول؟. لا ينعدم الترياق لعداوة بين رجل ورجل إلّا إذا كان في الأمر امرأة»[1]؛ فقد عرف الحكيم بذكائه أن هذا الكره الشديد الذي يكنُّه "**إور**" للغريب سببه امرأة وهذا ما تكشفت عنه الرواية حقيقة فقد سبق وقلنا ذلك في تقديمنا لشخصية كل من الغريب والأبله.

- "**العرّاف**": تعتبر شخصية العرَّاف من الشخصيات التي تتكرر كثيرًا في روايات "**الكوني**"، فهو يُعَدُّ من الإيقونات الثابتة في رواياته، نظرًا لارتباطه الوثيق بالتراث الشعبي الصحراوي أو الطارقي بصفة أدق. أما العرَّاف هنا في رواية "**البحث عن المكان الضائع**" فاسمه: « (...) العرّاف "**يزّال**"»[2]. كان ميلاده بمثابة عرس بالنسبة لأهل الواحة «فتولى أمره العقلاء ابتهاجًا بميلاد النبوة في ربوع القبيلة»[3]، وهو شخصية تميل إلى العزلة، والوحدة يحب الاختلاء في الفلوات بحثًا عن النبوءة، كي يعود بها إلى أهل الواحة، وقد سبق وأشرنا إلى أنه من الذين وقفوا في صف الغريب-"**إسان**"- عندما اتهم بالدَّاء الذي حلَّ بالواحة، لقلة الدلائل التي تدينه «كيف نتهم إنساناً بِزَرْعِ الوباء في أرض إذا كان قد قام بمداواة أهلها»[4].

- "**كبير التجار**": وهو: «رجل رثَّ الثياب، قصير القامة، يميل إلى البدانة، قال أن اسمه "**آمجار**" ولقبه كبير التجار»[5]، وقبل أن نعرج على شخصيته فتجدر الإشارة إلى أنَّ اسم "**آمجار**" له أيضًا خلفية تراثية في الموروث الطارقي فهو «معروف كشخصية كونية مطّلع على السّر مُرْتَدٍ جِلْدَ ظبيً أسود، مع ذقن طويلة يسافر من المحيط الشرقي إلى المحيط الغربي ويخلق العالم »[6]، وهنا نعود إلى قضية أخرى متعلقة بالروائي "**إبراهيم الكوني**" وهي وهي مسألة أسطرة الشخصيات الروائية فهو يأتي بأشخاص طبيعيين ويضفي عليهم هالة أسطورية تخرجهم من عالم الواقعي والمعقول، إلى علم الخيالي والوهم. أما أذا عدنا إلى

---

[1]- الرواية، ص205.

[2]- الرواية، ص91.

[3]- الرواية، ص39.

[4]- الرواية، ص192.

[5]- الرواية، ص65.

[6]- إبراهيم الكوني، من أساطير الصحراء، تقديم: توفيق بكار، دار الجنوب للنشر، تونس، 2006، دط، ص177.

شخصيتنا هذه فهو: رجل يعتبر كل شيء في هذه الحياة صفقة «اللهو أيضًا صفقة، (...) بل اللهو يا مولانا الضيف أكبر صفقة»[1]. أقبل على التجارة منذ نعومة أظافره، لأنه علم بأنها مفتاح أمانيه ورغباته وخاصة الحسناء «لأنه أدرك منذ الصبا أنَّ الحسناء جنية لا تقع في الشرك دون طعم اسمه الثراء»[2]. قامت بينه وبين الغريب علاقة حسنة، وتوطدت هذه العلاقة بشكل أكبر بعد أن أعطاه الترياق الذي شفى زوجته من الدّاء.

- "**بطل القبيلة**": لا يعد من الشخصيات الفاعلة في الرواية، فهو بطل نال لقب البطولة بلا بطولة، وهو: « (...) رجل مارد معمم بلثامين مزدوجين مدجج بسيفين (...) قدَّمه كبير التجار بإجلالٍ قائلًا: هذا مولانا البطل "**إمار**"»[3]، لم يكن له دورا كبير في الرواية وحبكتها فقد كان معظم وقته يتجول في الأسواق بدرعه وسلاحه، فغريب أن يوصف بالبطل، والأغرب من ذلك قصة بطولته التي نالها وقد تساءل عن ذلك (إسان) حينما استبشر بلقائه «لقاء أهل البطولة دائمًا فأل خير، ففي أي حملة فاز مولانا باللقب الجليل؟ (...) البطل "إمار" لم يشترك يومًا في حفلة (...) ولم يشنق في جذع النخلة الأشقياء!. ولم يطعن بحربته قطاع الطرق! (...) مولانا (إمار) صرع مارد الجن في رهان، ففاز بلقب البطولة عن جدارة»[4]؛ فهو شخصية تتخفى وراء هذا المجد الزائف ولذلك لم يكن له دور كبير في الرواية.

- "**البعير**": والمقصود هنا بعير "**إسان**" الذي كان يمتلكه كعادة أهل الصحراء، قبل أن يستبدله بالأتان بعد أن ثارت ثائرته في أحد الأيام فكاد أن يقضي عليه «فوجئ بالعدبَّس يتمرد»[5]، وهو اسم بعيره، وفي قصته مع البعير يدرج لنا "الكوني" حقيقة تتعلق بالبعير وبعض الخصائص التي يعرفها الطوارق وهي أن هذا البعير «ناله مقابل الدين»[6] ولكن الشخص المدين لـــ "**إسان**" أي صاحب البعير الأول قد قام بفعل للبعير حتى يهتاج عليه وقد

---

[1]- الرواية، ص88.

[2]- الرواية، ص186.

[3]- الرواية، ص69.

[4]- الرواية، ص68.

[5]- الرواية، ص113.

[6]- الرواية، ص118.

ذكر الكوني هذا في قوله: « (...) يكفي أن ينزل بالدابة ظلمًا، ثم يبعث بها إلى الخصم أو العدو كي تنفث غلَّها فيه بدلا من صاحبها الذي أنزل بها السوء»[1].

– "**الأتان**": وهي الراحلة التي اتخذها "**إسان**" مطية فحين هرب من البعير «وقفت أتان شهباء اللون تتأمله»[2]، امتطاها وهرب من المارد المجنون الذي أراد قتله –البعير– «فاتخذ الأتان بعد أن عانى الويل من خبث البعائر»[3]، ومنذ ذلك الوقت أصبح اسمه مرتبطا بها –صاحب الأتان– وذلك ما دعا أهل الواحة أن يشكوا فيه، كونه قد ذكرهم بـــ "**وانتهيط**" الشقي الذي سبق وأشرنا إليه.

– "**بنات الماء**": وهن ست حسان التقى بهن "**إسان**" عند العين في أول مرة ينزل بها الواحة وهن "**تفران**" وهي زوجة كبير التجار، "**تامولي**" زوجة بطل الواحة، "**تاهلا**" زوجة الحكيم "**تديكت**" زوجة العراف، و"**تامنوكالت**" زوجة كبير القوم غريم "**إسان**" و"**تمريت**" وهي محبوبة الأبله، والتي قتلها ظنًا منه قد قتل "**إسان**"، وقد وصفهن "**الكوني**" في كثير من الأحيان بسلالة الجان «فوق رأسه وجد طابورًا من الحسان، فلم يدر عمّا إذا كنَّ حسانًا من بنات الإنس أم حسانًا من بنات الجن»[4]. ونجد في شخصية "**إسان**" مفارقة أخرى فهو من جهة يدعوا إلى العبور وعدم الضعون والزواج؛ لأن المرأة في نظره تمثل الوتد الذي يقيد حركة الرجل ومن جهة أخرى نراه يتولع بهذي الحسان.

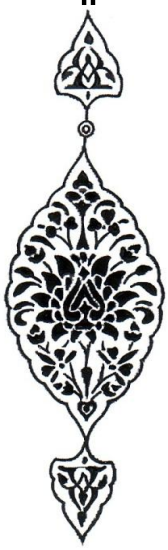
[1]– الرواية، ص119.

[2]– الرواية، ص122.

[3]– الرواية، ص113.

[4]– الرواية، ص11.

-



خاتمة

بعد الخوض في غمار هذا البحث والتقصي في المتن الروائي " **البحث عن المكان الضائع**" الذي سعينا من خلاله إلى التعرف على ثنائية الواقع والمتخيل، توصلنا إلى جملة من النتائج من بينها:

• الروائي يثري أحداثه الروائية من مصطلح **(الواقع)** كونه عالما حقيقيا، إلاّ أننا نجد مصطلح أخر يحاصره ألا وهو **(الواقعية)** التي هي مرتبطة بالواقع وتسعى إلى تسجيل خبايا المجتمع.

• **العلاقة بين الواقع والمتخيل** أضحت كعلاقة الدال بالمدلول، فهما وجهان لعملة واحدة فالرواية إبنة الخيال والواقع نتاج التاريخ.

• الزمن يتخلل جميع أجزاء الرواية فلا نستطيع تجزئته للدراسة لتعدده فهو متشابك ومتكسر.

• وجود الزمن / اللازمن في الرواية وهو زمن المطلق، غير المقيد بحدود معلومة إنه زمن الأبدية.

• المكان مكون أساسي فلا يمكن تصور حدث أو فعل إلَّا في إطار مكاني.

• جعل الروائي المكان أساسا للتخييل مع تعويم المكون الزمني.

• المتخيل في الرواية عبارة عن صوت الصحراء.

• ابتداع "**إبراهيم الكوني**" فضاء روائيا رمزيا يستظل بالصحراء.

• أضحى "**إبراهيم الكوني**" بمثابة المتحدث الشرعي للمورث الثقافي العريق للصحراء وقبائل الطوارق.

• جعل الصحراء فضاءً جديدًا يمتاز بالحيوية والروح، يحمل ما هو واقعي وما هو تخييلي.

• حمل الروائي الرواية إلى أعمق مجاهل الصحراء.

• في "**البحث عن المكان الضائع**" مساحة لا متناهية لخيال غني ثري بمشاهد منفتحة على عالم الصحراء.

• في الرواية أفق واسع لأفكار تحمل في جذورها حِكَمًا وفلسفة نذكر منها على سبيل المثال: "أنا أميت من أحب وأحيي من كرهت"، "إنه مثل ذئب أساطير الأولين الذي يحزن عندما يشبع، لأنه يعرف أنَّ بعد الشبع لابد أنْ يأتي الجوع ، ويفرح عندما يجوع لأنه يعلم أن الجوع يعقبه شبع آخر".

• نجد "**الكوني**" ملفوفا بسحر الصحراء ومتأنقا بروعة غموضها، يقلب صفحاتها وينقل للقارئ حكايا قاطنيها.

• في الرواية التي بين أيدينا يُحْمَلُ القارئ من عالم الكُهان والعرَّافين إلى عالم ذلك الغريب الذي يحمل عصا الترحال بحثا عن مكانة الضائع .

• الرواية تتميز بخاصية الحوارية التي تمكنها من الجمع بين المتناقضات والأضداد الحب والتخلي، الحضور والغياب.

• تقدم لنا رواية "**البحث عن المكان الضائع**" رؤيا فريدة في مضمار الرواية العربية المعاصرة، فتركيزها على الفضاء الجغرافي الذي يحمل فلسفة عميقة الأبعاد تجعل القارئ مسحورًا مسلوب الإرادة، متابعا وبشغف مسيرة ذلك الغريب.

• تمثل الرواية واقعية سحرية منبثقة من ثنايا الصحراء، ببحث عن العلاقة بين الشرِّ والخير والعلاقة بين الإنسان والحيوان والإنسان ونفسه.

• يمثل هاجس العبور والبحث عن المكان الضائع بالنسبة للروائي البحث عن الذات والهوية.

• يُعَبِّر الكاتب عما لا يراه فهو يكتب عن العالم الذي يتخيل وجوده، على الرغم من علمه بعدم وجوده في حدود العالم الحسي؛ نفي المرئي في اللامرئي فهو بمثابة إعدام الواقع بواسطة الحلم.

• هذه الرواية تجعل القارئ يجد نفسه ذلك الغريب الذي يمشي في هذه الحياة دون أن يلقي عصا الترحال بحثا عن مكان ضائع له مفتقد.

• تشتغل الرواية على البحث عن الحقيقة، البحث عن الوجود، البحث عن حنين الأبدية، البحث عن الشيء الغامض والمجهول.

• بعد دراستنا لهذه الرواية استطعنا الوقوف على بعض الخصائص الفنية التي وصلت لها الرواية المغاربية بصفة عامة والرواية الليبية بصفة خاصة، والتي وصلت إلى مراتب تخوِّلها أن تكون محل الدراسة بامتياز، على غرار ما يفعله الغرب مع روايات "**الكوني**" والتي أصبحت تُدرَّس في كبريات الجامعات الأوربية والآسيوية.

ملاحق

ملحق رقم 01: التعريف بالروائي إبراهيم الكوني (وريث الصحراء)

"**إبراهيم الكوني بلكاني**"، الأديب العَدُوس، الروائي الفيلسوف، ابن الصحراء البَار غاب عنها مكاناً فبقت راسخة فيه كياناً، ولد بتاريخ: **07 أوت 1948، بقرية بلكاني في غدامس بالجنوب الليبي**، زاول دراسته الابتدائية والإعدادية في ولاية فزان جنوب ليبيا.

عمل بداية السبعينات مراسلاً لوكالة الأنباء الليبية – موسكو – 1975 ، ثم مندوباً لجمعية الصداقة الليبية البولندية – وارسو 1978، ثم كمستشار إعلامي للمكتب الشعبي الليبي في جنيف – سويسرا في بداية التسعينيات.

ارتحل الروائي "**إبراهيم الكوني**" نحو تخوم مختلفة تماماً عن البيئة الصحراوية فكانت وجهته الجديدة نحو العاصمة الروسية "موسكو" سنة 1970، حيث عاش فيها عدة أعوام أنجز فيها دراسته في العلوم الأدبية بمعهد "غوركي" للأدب العالمي ب"موسكو" عام 1977.

وتنقل بعدها إلى دول أخرى، منها: "بولندا" و"النمسا" واستقر به المقام في "سويسرا في جبال "الألب" تحدياً وهي المؤثرة في تجربته إذ قدم العديد من أعماله الروائية، التي تتعمّق في هوية الصحراء وجذورها، وظل بها إلى أن انتقل مؤخراً إلى إسبانيا.

يجيد الكوني تسع لغات هي: الطارقية، العربية، الفرنسية، الروسية، الانجليزية البولندية، الألمانية، الأسبانية واللاتينية.

نال خمسة عشر جائزة دولية منها: جائزة اللجنة اليابانية للترجمة عام 1979 على رواية التبر، جائزة الكونفدرالية السويسرية عام 1995، وجائزة الدولة في ليبيا عام 1996 جائزة التضامن الفرنسية مع الشعوب الأجنبية على رواية " واو الصغرى " 2002.

وتقديرًا لأعماله نال جائزة الكونفدرالية السويسرية الاستثنائية عام 2005، كما نال بنفس السنة–2005– ــجائزة الرواية العربية بالمغرب، وكذلك وسام الفروسية الفرنسي

للفنون والآداب عام 2006، ثم جائزة الكلمة الذهبية من اللجنة الفرانكفونية التابعة لليونيسكو، كما نال جائزة الشيخ زايد للكتاب بـــالإمارات (فرع الآداب) في دورة 2007-2008، كما اختارته مجلة " لير" الفرنسية من بين خمسين روائيا من العالم اعتبرتهم يمثلون اليوم أدب القرن الواحد والعشرين.

ترتكز أعماله الروائية على عالم الصحراء بما فيه من ندرة وقسوة وانفتاح على جوهرة الكون، وتدور معظم رواياته حول العلاقة الجوهرية التي تربط الإنسان بالطبيعة الصحراوية وموجوداتها وعالمها المحكوم بالحتمية والقدر الذي لا يرد، ويعد الكوني أعجوبة بحق في مجال الكتابة حيث انقطع الكوني عن الكتابة لمدة 9 سنوات بين عامي (1974 ـــ 1983) ويقول عنها في "وطني صحراء كبرى": "منعتني الرواية عن نفسها يوم اغتربت عنها أنكرتني لأني أنكرتها. أنكرتها لأني لم أدرك يقيناً حقيقتها كوصية، حقيقتها كرسالة لا تختلف عن أي رسالة علوية، لا تختلف عن أي نداء سماوي؛ لأن كل ما من شأنه أن يقودنا إلى الحقيقة ليحقق لنا الخلاص هو رسالة الرب المعنونة فى المتون المقدسة باسم الرحمة"، والمدهش المدهش حقاً أنه عقب عودته إلى الكتابة في منتصف الثمانينيات غمر صحراءه روائياً فنجده في عام 1990 ينشر5 نصوص (التبر- نزيف الحجر- القفص- المجوس بجزئيها) وفي عام 1999 قدم 8 نصوص، ولم يكن الأمر مصادفة، فقد تكررت هذه الظاهرة عبر سنوات أخر، في محاولة منه لاستعادة الزمن الضائع، حسبما كشف فى كتابه "وطني صحراء كبرى"[1].

أعماله:

أنجز الروائي "**إبراهيم الكوني**" عشرات الروايات والقصص، وبعض الأعمال النثرية تبلغ حوالي واحد وثمانين كتاباً وأعمالاً نثرية أخرى متفرقة، ليضع أمام القارئ

[1]- ينظر: إبراهيم الكوني، وريث الصحراء يروي أساطير الأمازيغ باللغة العربية ولغات العالم.
https: //raseef 22. com/culture/2017/12/26/

دونما أيّ عناء ذاكرة متكاملة من أدب الصحراء وثقافتها، حتّى أصبح متخصصاً في بناء هذه المفردة المتأصلة في عمق التراث، من هذه المؤلفات نذكر:[1]

الرقم	عنوان المؤَلّـــــــف	السنة	الرقم	عنوان المؤَلّـــــــف	السنة
01	ثورات الصحراء الكبرى	1970	02	نقد ندوة الفكر الثوري	1970
03	الصلاة خارج نطاق الأوقات الخمسة- قصص	1974	04	ملاحظات على جبين الغربة -مقالات	1974
05	شجرة الرتم (ق)	1986	06	رباعية الخسوف- رواية	1989
07	التبر (ر)	1990	08	نزيف الحجر (ر)	1990
09	القفص (ق)	1990	10	المجوس (ر) بجزئيها	1991-1990
13	ديوان النثر البري (ق)	1991	14	وطن الرؤى السماوية (ق)	1991
15	الوقائع المفقودة من سيرة المجوس (ق)	1992	16	الربة الحجرية ونصوص أخرى	1992
17	السحرة بجزئيها	1995-1994	18	الفم (ر)	1994
19	خريف الدرويش (رواية – قصص – أساطير)	1994	20	فتنة الزؤان، الرواية الأولى من ثنائية خضراء الدمن	1995
21	بر الخيتعور (ر)	1997	22	واو الصغرى (ر)	1997
23	عشب الليل (ر)	1997	24	الدمية (ر)	1998
25	صحرائي الكبرى (نصوص)	1998	26	الناموس ثلاث أجزاء	1999-1998
27	الفزاعة (ر)	1998	28	سأسر بأمري لخلاني ثلاث أجزاء	1999
29	وصايا الزمان (نصوص)	1999	30	نصوص الخلق (ن)	1999
31	ديوان البر والبحر (ن)	1999	32	الدنيا أيام ثلاثة (ر)	2000

[1] – ينظر: البحث عن المكان الضائع، إبراهيم الكوني، ص 259-262.

33	نزيف الروح (ن)	2000	34	أبيات (ن)	2000
35	بيت في الدنيا وبيت في الحنين (ر)	2000	36	بيان في لغة اللاهوت (موسوعة البيان)	2000
37	رسالة الروح (ن)	2001	38	منازل الحقيقة (ن)	2003
39	لحون في مديح مولانا الماء	2002	40	أنوبيس (ر)	2003
41	أسطورة حبّ إلى سويسرا	2003	42	البحث عن المكان الضائع (ر)	2003
43	الصحف الأولى (أساطير ومتون)	2004	44	مراثي أوليس (ر)	2004
45	ملكوت طفلة الربّ (ر)	2005	46	لون اللعنة (ر)	2005
47	نداء ما كان بعيداً (ر)	2006	48	يعقوب وأبناؤه (ر)	2007
49	قابيل أين أخوك هابيل(ر)	2007	50	الورم (ر)	2008
51	يوسف بلا إخوته (ر)	2008	52	من أنت أيها الملاك	2009
53	عدوس السُّرَى أربع أجزاء (مذكرات)	2016-2012	54	معزوفة الأوتار المزمومة	2015
55	ناقة الله (ر)	2015	65	هل السرى (ر)	2006

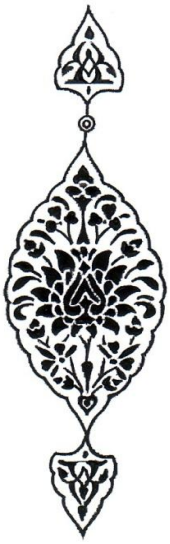
ملحق رقم:02 ملخص الرواية

ترتكز رواية (**البحث عن المكان الضائع لصاحبها الكاتب الليبي إبراهيم الكوني**) التي **صدرت سنة 2003**، في طبعتها الأولى على أحداث مستوحاة من وحي الخيال، استمرت هذه الأحداث طيلة مائتين وسبع وخمسين صفحة، وقد قسَّم (**الكوني**) روايته إلى ثلاث أجزاء وكل جزء يندرج تحته أقسام كعادته في باقي رواياته، فالجزء الأول مقسَّم إلى سبعة أقسام وتندرج تحت كل قسم فروع، فالقسم الأول جاء تحت عنوان: النَّزيل وتندرج تحته عدة فروع كالآتي: (الداهية، النساء، الماء، الحنين) ويتمحور هذا القسم حول نزول الغريب-(إسان)- وهو الشخصية المحورية في الرواية، إلى الواحة، والتقائه بستِّ حِسَانٍ، ووقوع الخلاف بينهم في بعض المسائل، وانتهى بإلقاء (إسان) عَقَارٍ خاص في الماء. أما القسم الثاني فجاء بعنوان: الرسل وتحته فروع هي: (الأبله، الحكيم، العرَّاف) وكان حول الرسل الثلاث، الذين أرسلهم أهل الواحة إلى (إسان) بغية الاستطلاع. والقسم الثالث هو: الاستجواب: وهو عبارة عن تَتِمَّةٍ للقسم الثاني، فالفروع التي اندرجت تحته نفسها الفروع السابقة وهي: (إدهي وهو الأبله، (إيليلي) وهو الحكيم، ويزّال وهو العرّاف) وكان مساءلات بين هؤلاء الرسل مع (إسان). القسم الرابع وهو: الأغيار: وفروعه هي: (الوزر، البيت، الحب البطولة، الخلاص) حيث قرر (إسان) النزول إلى الواحة أخيرا، ولقائه بـــ (أمجار) كبير التجار، و(إمار) بطل الواحة وكذلك التقى مع كبير الواحة (إور) أمَّا القسم الخامس فاندرج تحته: (الدَّاء، النداء، الفَأْل العَقَّار) ويتحدث عن انتشار الداء في الواحة واتهام (إسان) بأنه سبب العلة، بسبب رميه لعقَّارٍ سريٍ في الماء، وانه فأل نحس على الواحة القسم السادس: المسألة: وفروعه هي: (اللهو، المكيدة، المرافعة) يتمحور حول محاولة إثبات التهمة على (إسان) وكيف ردَّ هذا الأخير على هذه الاتهامات. القسم السابع: السِّر: ويضمُّ: (التِّرحال، الذرية، الربّة الاختفاء) ويتحدث عن حكاية (إسان) مع زوجته، وكيف وصل الخلاف بينهم إلى حدِّ قتلها لابنهما وفي المقابل قام هو بقتلها.

أمَّا الجزء الثاني: فقد قسمه إلى أربعة أقسام كالآتي: القسم الأول: الدواب، وفروعه: هي: (البعير، العابر، الثأر، الأتان) ويدور هذا القسم حول قصة (إسان) مع بعيره وغدره به وكيف أنه قرر أن يتخذ من الأتان مطية له دون البعير، فأصبح يلقب بصاحب الأتان. القسم الثاني: الترياق، وفروعه هي: (الواحة، البِشَارَة، (تفران) (أمجار) الخلوة، النبوءة (إور) النار، العهد) ويتحدث عن حقيقة الواحة وأنها ليست بأرض مقام لأهل الصحراء وبشارة (إسان) لكبير التجار (أمجار) بوجود ترياق يشفي من الداء الذي حلَّ بالقبيلة، وفي هذا القسم تتجلى حقيقة كبير القوم (إور) والذي تبين بأنَّ (إسان) قد أنقذه من قبل عند إصابته بمرض الجدري وانفضاض أهل الواحة من حوله، وكيف أن (إسان) أخذ عليه عهداً بأن لا ينزل واحة بعد ذلك ولكن (إور) أخلف العهد. القسم الثالث: الأسماء: وتحته يأتي كل من: (الحية، العرفان، المارد، اللعنة، المرآة، التميمة) وكان جلّ الحوار الذي دار في هذا القسم بين (إسان) والنساء اللائي التقى بهنَّ أول الأمر عند اليمِّ، وهنَّ: (تفران) (تامنوكالت) (تاهلا) (تديكت) (تمريت) (تامولي) حيث أخبرهم (إسان) بأن الحية والعرفان أحد أسمائه كما تحدثوا عن طبيعة المرأة وسلطتها على الرجال، وحقيقة المرأة التي لا تستطيع الإنجاب. القسم الرابع: الناموس، وفروع هذا القسم هي: (الرسالة، الكراهة، البَينَة، الحقيقة، الجور القول، التمائم) ويتحدث عن الرسالة التي أرسل بها (إدهي وإليلي) إلى (إسان)، واجتماع كبراء الواحة لمناقشة أمره والبحث عن البينة الدامغة التي تدين (إسان) واعتراف (إور) بسابق معرفته به واستدل على اتهامه له بسبب علمه بالأعشاب، واعترافه لـــ(يزال) بأن (إسان) قد أنقذه من مرضه المميت بواسطة الأعشاب، كما أم النساء اللائي قد أخذن منه التمائم قد حبلنَّ.

أما الجزء الثالث فقد قسمه إلى: القسم الأول: البلبلة، ويضم: (الخفاء، (تمريت) النصيب، الوصية، المكان) ويتمحور حول: نجاح العقار الذي قدمَّه (إسان) إلى (أمجار) فحبلت النساء ما عدا زوجة (إور) وقدوم (أمجار) إلى (إسان) يستجدي التميمة لـــ(تمريت) ومريدها الأبله، ولكن التمائم قد نفدت فيخبره بوجوب الرحيل عن الواحة،

ووجوب (البحث عن الفردوس المفقود في الصحراء) أما القسم الثاني وهو خاتمة هذه الرواية الشَّيقة، فهو: القربان، ويندرج تحته: (المسخ، المرثية، السيرة، الرسول، القصاص، الخروج) وفي الأخير يقرر (إدهي) أن يقتل (إسان)، ولذلك أخذ سكينة من ساحر من سحرة الأدغال، وعندما طعنه تحول إلى ثعبان ثم تحول إلى (تمريت) ولذلك قرر المجلس محاكمته على جرمه وقرروا أنزال القصاص عليه، هنا جاء (إور) يستجدي (إسان) أن يعترف للقوم بقدرته على التحول حتى يتم العفو عنه كما أخبره بحقيقة مفادها أنَّ الأبله (إدهي) هو ابنه، ولكنه رفض أن يعترف، وفي يوم تنفيذ القصاص على الأبله، هبت ريح عجاج دمرت الواحة عن بكرة أبيها واختفاء الأبله على إثره، وفي الأخير قرر القوم الخروج من الواحة وبذلك يكون (إسان) قد وصل إلى مراده وهو أخراج القبيلة من الواحة إلى الصحراء.



قائمة

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

- **القرآن الكريم برواية حفص**

أولا: المصادر

1) إبراهيم الكوني، البحث عن المكان الضائع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط3، 2003.

ثانيا : المعاجم

1) إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع تركيا، دط، دت.

2) أحمد بن فارس بن زكرياء القزويني الرازي أبو الحسين، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السّلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1982.

3) جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، لبنان، ط1، 1997.

4) جيرالد يونس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، دار سيرين للنشر، النيل، مصر، ط1، 2003.

5) الحسن بن عبد الله العسكري، الفروق اللغوية، تحقيق محمد إبراهيم سليم، دار النشر والتوزيع، القاهرة، دط، 1998.

6) مجد الدين محمد بن يعقوب بن محمد بن إبراهيم الشيرازي الفيروز آبادي قاموس المحيط دار الحديث القاهرة، ط1، 1999.

7) محمد بن أبي بكر بن عبد القادر زين الدين الرازي، مختار الصحاح، تح: يوسف الشيخ محمد، المكتبة العصرية، الدار النموذجية، لبنان، ط5، 1999.

8) محمد بوزواوي، **قاموس مصطلحات الأدب**، دار مدني، دب، دط، 2003.

9) محمود بن عمر بن محمد بن عمر الخوارزمي الزمخشري، أساس البلاغة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2006.

ثانيا: المراجع

1) **إبراهيم الكوني:**

- **رواية المجوس**، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ج2، ط2، 1992.
- **رواية الورم**، دار التنوير للطباعة والنشر، ط1، 2008 بيروت.
- **من أساطير الصحراء**، تقديم: توفيق بكار، دار الجنوب للنشر، تونس، دط، 2006.

2) أحمد رحيم كريم الخفاجي، **المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث**، دار الصفاء، للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2011.

3) إدريس الكريوي، **بلاغة السرد في الرواية العربية**، منشورات ضفاف، بيروت، ط1 2014.

4) آمنة بلعلى، **المتخيّل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف**، دار الأمل الجزائر، ط2، 2012.

5) تسعديت قوراري، **المتلقي في منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني**، الجاحظية الجزائر، دط، 2007.

6) جاستون باشلار، **جماليات الصورة**، تر: غادة الإمام، دار التنوير، بيروت، دط، دت.

7) جليلة الطريطر، **مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث** ، مركز النشر الجامعي منوية، تونس، ط2، 2009.

8) حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن- الشخصية)**، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009.

9) حسين خمري، **فضاء المتخيّل مقاربات في الرواية**، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2002.

10) حميد الحمداني، **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991.

11) رفيف رضا صيداوي، **الرواية العربية بين الواقع والتخييل**، دار الفارابي، بيروت، ط1 2008.

12) شايف عكاشة، **نظرية الأدب في النقدين الجمالي والبنيوي في الوطن العربي، نظرية الخلق اللغوي**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1994.

13) الشريف حبيلة، **بنية الخطاب الروائي**، دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010.

14) شعيب حليفي، **شعرية الرواية الفانتاستيكية**، دار الأمان، الرباط، ط1، 2009.

15) الصادق بن الناعس قسومة، **علم السرد (المحتوى، الخطاب والدلالة)**، جامعة الإمام ابن سعود الإسلامية، مكتبة الأمير فهد، مكة، دط، 2009.

16) الطيب بودربالة، **السعيد جاب الله، الواقعية في الأدب**، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة الجزائر، العدد السابع، 2005.

17) عاطف جوده نصر، **الخيال مفهوماته ووظيفته**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1984.

18) عبد العاطي شلبي، **فنون الأدب الحديث، سويتر عمارة أ**، منحل الأزاريطة، الإسكندرية مصر، دط، 2005.

19) عبد المالك مرتاض، **في نظرية الرواية-بحث في تقنيات السرد-** عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، 1998.

20) عبد المنعم تليمة، **مداخل إلى المجال الأدبي**، دار الثقافة للطباعة والنشر، مصر، دط 1978.

21) عدالة أحمد محمد إبراهيم، **الجديد في السرد العربي المعاصر**، دار الثقافة للإعلام الشارقة الامارات العربية المتحدة، ط1، 2006.

22) عشي نصيرة، **المتخيّل مقاربة فلسفية**، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب جامعة تيزي وزو، ط1، 2006.

23) عمر عاشور، **البنية السردية عند الطيب صالح**، البنية الزمانية، المكانية، في موسم الهجرة إلى الشمال، دار هومة، الجزائر، دط، 2010.

24) فايز ترحيني، **الدراما ومذاهب الأدب**، دار الفارس للنشر والتوزبع، الأردن،، دط، دت.

25) فليب هامون، **سميولوجية الشخصيات الروائية**، تر: سعيد بن كراد، دار الحوار اللاذقية سوريا، ط1، 2013.

26) قاسم سيزا أحمد، **بناء الرواية**، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 2010.

27) كيمن كرانت، **موسوعة المصطلح النقدي (الواقعية، الرومانسية، الدراما والدامي والحبكة)** تر: عبد الواحد لؤلؤة المؤسسة العربية للدارسات والنشر، لبنان، المجلد1، 1983.

28) محبة حاج معتوق، **أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية الحديثة**، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1994.

29) محمد بوعزة، **تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم**، الدار العربية للعلوم، الجزائر، ط1، 2010.

30) محمد زكي العشماوي، **دراسات في النقد الأدبي المعاصر**، دار النهضة العربية بيروت، دط ، 1986.

31) محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، دار العودة، بيروت، ط1، 1988.

32) محمد مندور، **الأدب ومذاهبه**، شركة النهضة للنشر والطباعة، مصر، دط، 2004.

33) مها حسن القصراوي، **الزمن في الرواية العربية**، دار الفارس للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2004.

34) هيام شعبان، **السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله**، دار الكندي، الأردن، دط، 2004.

35) يوسف الإدريسي، **الخيال والمتخيّل (في الفلسفة والنقد الحديثين)**، مطبعة النجاح الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.

رابعا: المواقع الإلكترونية

1) تانيت– ويكيبيديا الموسوعة الحرة، 22 مايو 2018، الساعة 13:13.

https://ar.wikipedia.org/wiki

2) التراث الثقافي اللامادي،20–05–2018، 14:33سا

http://www.dc–illizi.dz/torathl

3) مركز التراث العالمي، موقع تادررات أكاكوس الصخرية ،16–04–2018، 11:40سا

http://whc.unesco.org/ar/list/287

4) ويكيبيديا الموسوعة الحرة، تاسيلي ناجر،15–04–2018، 18:15،

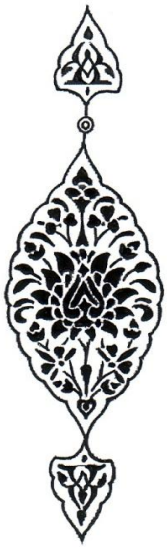
https://ar.wikipedia.org/wiki

5) ويكيبيديا الموسوعة الحرة، توات، 15–04–2018، 09:00سا،

https://ar.wikipedia.org/wik

6) ويكيبيديا الموسوعة الحرة، وادي الُأثل، أكتوبر2001، 10:40سا

/https://ar.wikipedia.org/wiki



فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

المحتويات	الصفحة
شكر وعرفان	
مقدمة	أ-ج
الفصل الأول: ماهية الواقع والمتخيل	
1- مفهوم الواقعي	**05**
1-1- تعريف الواقع	05
أ- لغة	05
ب- اصطلاحا	07
1-2- مفهوم الواقعية وتياراتها	08
أ- مفهوم الواقعية	08
ب- بين الواقع والواقعية	09
1-3- تيارات الواقعية	10
أ- الواقعية النقدية	10
ب- الواقعية الاشتراكية	11
ج- الواقعية السحرية	12
2- مفهوم الخيال وعلاقته بالواقع	**13**
2-1- مفهوم الخيال	13
أ- لغة	13
ب- اصطلاحا	16
2-2- بين التخيل والتخييل	18
أ- مفهوم التخيل	18
ب- مفهوم المتخيّل	20
2-3- العلاقة بين الواقع والمتخيّل	21

الفصل الثاني: الواقعي والمتخيل وتجلياتهما في رواية "البحث عن المكان الضائع"

1- الواقعي والمتخيل وبنية الزمن **27**

1-1- المفارقة الزمنية 28

أ- الاسترجاع 29

ب- الاستباق 31

1-2- آليات تسريع النسق الزمني 34

أ- الخلاصة 34

ب- الحذف 35

1-3- آليات تبطيء النسق الزمني..... 36

أ- المشهد 36

ب- الوقفة 40

2- الواقعي والمتخيل وبنية المكان **41**

2-1- المكان المغلق 42

2-2- المكان المفتوح 44

3- الواقعي والمتخيل وبنية الشخصيات **50**

3-1- الشخصيات المرجعية 52

3-2- الشخصيات المتخيلة 55

خاتمة **63**

قائمة الملاحق **67**

قائمة المراجع **75**

فهرس المحتويات **81**

تم بحمد الله

ملخص

يشكل الفن الروائي مكانة معتبرة في حياتنا الواقعية، فهو الخطاب السردي الذي يسمح للإنسان بالتعبير عمّا يختلج في نفسه من أحاسيس وهواجس تؤرقه على الدوام حيث يتيح له فرصة الانزياح عن قلق واقعه المعيش إلى رحابة عوالم متخيلة، ولهذا جاء بحثنا الموسوم بـــ "ثنائية الواقعي والمتخيل في رواية البحث عن المكان الضائع لـــ:إبراهيم الكوني" وتهدف هذه الدراسة إلى الكشف والتنقيب عن العلاقة القائمة بين الواقعي و المتخيل في روايتنا لنتوصل في الأخير إلى أنَّ العلاقة بينهما علاقة تكاملية.

الكلمات المفتاحية:

الواقعي، المتخيل، البحث عن المكان الضائع، إبراهيم الكوني.

Résumé:

L'art romanesque a une grande place dans nos jours, c'est le discours narratif qui permet à l'homme d'exprimer ses émotion, sentiments et souci. il se balance de son réel a un monde l'imaginaire plus vaste. Notre recherche, qui combine le réel et l'imaginaire en le roman (à la recherche de l'espace perdu écrire par Ibrahim El Koni) étudie la relation de même que le complémentarité entre le réel et l'imaginaire.

Mots-clés:

Le réel, l'imaginaire, à la recherche de l'espace perdu, "Ibrahim El Koni".