الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي: ...../.....

رقم التسجيل ط1: **1535092029**

رقم التسجيل ط2: **1535092164**

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر

تخصص: أدب حديث ومعاصر

بعنوان

التصوير العجائبي في رواية "ناقة الله" لإبراهيم الكوني

إعداد الطالبتين:

- مريم سالمي

- هجيرة بن ثامر

- أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

- د/ عبد القادر العربي	**أستاذ محاضر "أ"**	**جامعة المسيلة**	**رئيسا**
- د/ سعدية بن ستيتي	**أستاذ محاضر "أ"**	**جامعة المسيلة**	**مشرفا ومقررا**
- د/ حكيم سليماني	**أستاذ محاضر "أ"**	**جامعة المسيلة**	**ممتحنا**

السنة الجامعية: 1440-1441هـ 2020/2019م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله رب العالمين والفضل لجلاله سبحانه وتعالى الّذي وفقت لإنجاز هذا العمل، يطيب لنا في هذا المقام أن نتقدم بجزيل الشكر والامتنان للأستاذة الفاضلة "سعدية بن ستيتي" المشرفة على هذا البحث على حسن توجيهها والإرشادات القيمة الّتي أمدتنا بها طيلة بحثنا هذا فلها كلّ التقدير والاعتراف بالجميل.

كما لا يفوتنا أيضا أن نتقدم بجزيل شكرنا وعظيم امتناننا إلى الأستاذة المحترمة "عراب أسماء" الّتي كانت نعم المرشدة والموجهة لإتمام هذا العمل.

ونتوجه بشكرنا إلى كلّ أساتذة كلية الأدب العربي واللغات على ما قدموه لنا من علم ومعرفة في مسارنا الدراسي.

ولا ننسى أن نشكر من أخرج هذا العلم إلى النور عمال مكتبة البيان.

مريم

هجيرة

مقدمة

عرف العرب من القديم تنوعا في الفنون النثرية، فقد ألّفوا القصص والأساطير، والحكايات الشعبية التّي تقوم على عنصر الخيال والخروج عن المألوف، وهذا النوع من الكتابات الأدبية أطلق عليه في النقد المعاصر الأدب العجائبي، وقد تطورت القصص وشكلت أنواعا كثيرة حسب أحجامها، فكانت منها الأقصوصة، والقصّة، والرّواية، هذه الأخيرة تعتبر شكلا لا نهائيا فهي قابلة للتجديد والإبداع، ففيها يترك المجال للرّوائي من أجل تسطير كلماته وخياله، الّذي يخرج عن المألوف في بعض الأحيان.

وفي وقتنا الراهن نلاحظ تجاوزات في الرّواية العربيّة ويتمثل هذا التجاوز في توظيفها للأدب العجائبي الّذي يبعث التردد والحيرة في ذهن القارئ نتيجة خروجه عن الواقع إلى عالم الميتافيزيقا الذي يقولبه الكاتب فيمزجه ببعض مكونات الحياة الواقعية كي يتمكن القارئ من قبول هذا العالم الغريب عنه في فضاء العجائبي.

وبناء على هاته الرؤية بدا لنا أن ندرس هذا النمط العجائبي في الرّواية العربيّة المعاصرة للكاتب "إبراهيم الكوني" رواية "ناقة الله" ولا ينبني أي موضوع بدون طرح مجموعة من التساؤلات والإشكاليات، لأنّها تمثل المنطلق الأساسي لبداية البحث والدراسة والوصول إلى نتائج معينة، وفي دراستنا هذه قمنا بطرح الأسئلة الآتية:

- ما مدى تأثير التصوير العجائبي في رواية "ناقة الله" للرّوائي إبراهيم الكوني؟

واندرجت تحت هذه الإشكالية مجموعة من التساؤلات نذكر منها:

- ما هو التصوير؟
- ما معنى الأدب العجائبي؟
- فيما يتمثل التصوير العجائبي للزمان والمكان في الرّواية؟
- أين يتجلى التصوير العجائبي في السرد والشّخصيات في رواية "ناقة الله" للرّوائي إبراهيم الكوني؟

وقد وقع اختيارنا لهذا الموضوع الموسوم بـ "التصوير العجائبي في رواية ناقة الله لإبراهيم الكوني" لأسباب عديدة منها ما هو ذاتي ومنها ما هو موضوعي، فالأوّل تمثل

في حبّ الفضاء العجائبي في رواية "ناقة الله" لما حواه من مواطن وعوالم التصوير العجائبي المغرية ، أمّا الثاني فتمثل في الرغبة في البحث عن كيفية تأثرنا كقراء بهذا النوع من الكتابة التي تقوم على قسط وافر من التخييل المجرد من الواقع في كثير من الأحيان، فيجعله يعيش الموضوع كقيمة مهما اختلف إطاره الزماني والمكاني العجائبيين.

وقد اقتضت طبيعة دراستنا لهذا الموضوع اختيار المنهج البنيوي لمعالجة وتحليل التصوير العجائبي في الرّواية، فارتكزنا على تفكيك وتحليل الخطاب السّردي إلى مكوناته من حيث الزّمان والمكان والشّخصية والسّرد للكشف عن المكون العجائبي لها.

وانطلاقا من الإشكالية المطروحة سابقا ومختلف التساؤلات الناجمة عنها، قمنا بتقسيم البحث إلى ثلاثة فصول: يبدأ البحث بفصل تمهيدي معنون بـ: "مفاهيم ومصطلحات أوّلية في التصوير العجائبي" حددنا فيه مجموعة من المفاهيم أهمها: مفهوم التصوير والصورة وأنواع الصورة، كما تطرقنا إلى مفهوم العجائبي وتداخله مع بعض المصطلحات الأخرى كالغريب والفانتاستيك والعجيب والمدهش، كما ذكرنا أشكال العجائبي.

جاء الفصل الأوّل بعنوان "التصوير العجائبي للزمان والمكان في رواية ناقة الله لإبراهيم الكوني" حيث جعلناه في مبحثين، تناولنا في الأوّل التصوير العجائبي للزّمن في رواية "ناقة الله" وفيه عالجنا مفهوم الزّمن وأنواعه، وبناء الزّمن الرّوائي في الرّواية محل الدراسة، وفي مبحثه الثاني درسنا التصوير العجائبي للمكان في الرّواية، وفيه تكلمنا عن مفهوم المكان وأهميته وأنواع الأمكنة والتصوير العجائبي لها.

الفصل الثاني بعنوان "التصوير العجائبي للسّرد والشّخصيات في رواية ناقة الله لإبراهيم الكوني"، وقمنا أيضا بتقسيمه إلى مبحثين، الأوّل جاء بعنوان: التصوير العجائبي للسّرد في رواية ناقة الله، وقد عرجنا فيه إلى مفهوم السّرد ومكوناته ووظائف السّارد العجائبي، وفي مبحثه الثاني الذي قدمناه تحت عنوان: التصوير العجائبي للشّخصيات في

رواية ناقة الله، وقد عالجنا فيه الشّخصية وأنواعها والتصوير العجائبي في أهم البنيات الكبرى للشّخصيات.

وختمنا هذه الدراسة بخاتمة جاءت كحويصلة لمضامين البحث حيث أوردنا فيها أهم النتائج المستخلصة في الدراسة.

وقد اعتمدنا في هذه الدراسة على مجموعة من المراجع، ولعلّ أبرزها كتاب "العجائبية في الرّواية الجزائرية" للخامسة علاوي وكتاب "العجائبي في الأدب من منظور شعرية السّرد" لحسين علام، وكتاب "مدخل إلى الأدب العجائبي" لتودوروف تزفيتان، وكتاب "شعرية الرّواية الفانتاستيكية" لشعيب خليفي، استطعنا من خلال هذه الكتب التعرف على العجائبي ومفاهيمه ودلالاته وأهم المصطلحات التّي يتداخل معها (الغريب، الفانتاستيك، العجيب، المدهش)، وكتاب حميد الحميداني "بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي"، وكتاب "بنية الشكل الرّوائي (الفضاء، الزّمن، الشّخصية) اللذان سهلا علينا دراسة الزّمان والمكان في المتن الرّوائي.كما اعتمدنا كتاب "قال الرّاوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية" لسعيد يقطين الّذي أفادنا في تحليل البنيات الكبرى للشّخصيات.

ولا تخلو أي مهمة بحثية من صعوبات ومشكلات لأنّها تعتبر جزءًا من البحث وهي تدخل ضمن مشتقاته ومن أهمها: غلق المكتبات والجامعات نظرا للظروف الصّحية الراهنة التّي تسود البلاد جراء تفشي فيروس (كوفيد**19**)، ناهيك عن صعوبة الالتقاء والتواصل المباشر، لكن على الرغم من ذلك كان التواصل مستمرا مع الأستاذة المشرفة/ سعدية بن ستيتي التي كانت تتابع العمل باتصلاتها وتشجيعاتها لإنهاء البحث في الفترة المحدّدة؛ إذ أنّها لم تبخل بملاحظاتها القيّمة وتعديلاتها الرشيدة فلها منّا جزيل الشكر والامتنان.

وكل بحث لابد أن تشوبه بعض النقائص لأنّه من الصعب الإحاطة بكل الموضوع رغم الجهود المبذولة، فنسأل الله أن يتقبل منا هذا العمل خالصا لوجهه الكريم ويجعل من طلب العلم طريقا لنا في هذه الحياة.

المدخل

مفاهيم ومصطلحات أولية في التصوير العجائبي

1- مفهوم التصوير

2- مفهوم الصورة

3- أنواع الصورة

4- مفهوم العجائبي

5- تداخل العجائبي مع المصطلحات التالية

6- أشكال العجائبي

1- مفهوم التصوير:

إنّ كلمة التصوير استعملت منذ القديم في كتب الأدب والنّقد متصلة بالجانب التعبيري الخاص بالشعر، فهو كما يعرفه صلاح عبد الفتاح الخالدي في كتابه "نظرية التصوير الفني عند سيد قطب" بقوله: «هو التعبير بالصور عن التجارب الشعورية التّي مر بها الفنان بحيث ترسم أمام القارئ الصورة التّي أراد الفنان نقلها له، وتكون أداة التصوير هي الألفاظ والعبارات لا الريشة والألوان»[1]، بمعنى أنّه أثناء التصوير يكون القارئ داخل مشهد كامل لا تفترق فيه اللّغة المعبرة عن المعنى.

أ- الصورة في القرآن الكريم:

لقد وردت "الصورة" في مواضع كثيرة من القرآن الكريم نذكر منها قوله عز وجل: **﴿هُوَ الَّذِي يُصَوِّرُكُمْ فِي الْأَرْحَامِ كَيْفَ يَشَاءُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ﴾** [سورة آل عمران، الآية **06**].

وأيضا قوله: **﴿وَلَقَدْ خَلَقْنَاكُمْ ثُمَّ صَوَّرْنَاكُمْ ثُمَّ قُلْنَا لِلْمَلَائِكَةِ اسْجُدُوا لِآدَمَ فَسَجَدُوا إِلَّا إِبْلِيسَ لَمْ يَكُنْ مِنَ السَّاجِدِينَ﴾** [سورة الأعراف، الآية **11**].

وفي قوله تعالى: **﴿هُوَ اللَّهُ الْخَالِقُ الْبَارِئُ الْمُصَوِّرُ لَهُ الْأَسْمَاءُ الْحُسْنَى يُسَبِّحُ لَهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَهُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ﴾** [سورة الحشر، الآية **24**].

وقوله عز وجل: **﴿اللَّهُ الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الْأَرْضَ قَرَارًا وَالسَّمَاءَ بِنَاءً وَصَوَّرَكُمْ فَأَحْسَنَ صُوَرَكُمْ وَرَزَقَكُمْ مِنَ الطَّيِّبَاتِ ذَلِكُمُ اللَّهُ رَبُّكُمْ فَتَبَارَكَ اللَّهُ رَبُّ الْعَالَمِينَ﴾** [سورة غافر، الآية **64**].

وقوله تعالى: **﴿الَّذِي خَلَقَكَ فَسَوَّاكَ فَعَدَلَكَ (7) فِي أَيِّ صُورَةٍ مَا شَاءَ رَكَّبَكَ﴾** [سورة الانفطار، الآية **07- 08**].

---

[1] عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، دار الفاروق، عمان، الأردن، ط1، 2012، ص80.

فالتصوير في هذه الآيات الكريمة اقترن بأفعال الخلق والبرء والتركيب والتّي يختص بها الله وحده سبحانه وتعالى، وهي أسماء من أسمائه الحسنى، والمعنى الإجمالي للصورة في هذه الآيات القرآنية ينحصر في الشكل والهيئة والجنس والطول، كما أنّ تمييز الإنسان عن سائر المخلوقات الأخرى لا يكون بالشكل فحسب وإنّما أيضا بالعقل والإدراك والشعور.

كما لم يخل كلام العرب خاصّة شعرهم من مصطلح الصورة في سياقات متعددة نذكر منها: قول النابغة في المديح:

أخلاق مجدك حلت، مالهـــا خطـــر　　　في البأس والجـــود بـــين العلـــم وا

متـــــوج بالمعـــــالي فـــوق مفرقـــه　　　وفي الوغي ضيغم في صورة القمر[1]

ويقول العباس بن الأحنف في الغزل:

تعرضت لي حتّى إذا ما اســتبيتني　　　رأيتك تختالين في صـــورة البـــدر[2]

ويقول حافظ إبراهيم:

أطل على الأكوان والخلــق تنظــر　　　هـــــلال رآه المســـــلمون فكبـــــروا

تجلى لهم في صـــورة زاد حســـنها　　　على الدهر حســـنا أنّهـــا تتكـــرر[3]

وما يمكن أن نستخلصه من كلّ ما سبق أنّ لفظة الصورة كانت موجودة بكثرة في القرآن الكريم وفي الشعر العربي على مر عصوره تدل على الشكل والصفة والهيئة.

ب- الصورة في المفهوم اللّغوي:

وردت لفظة "الصورة" في العديد من المعاجم العربية، ولعلّ أغلبها مستمد من الجذر اللّغوي "صور"، حيث جاءت في معجم لسان العرب لابن منظور بمعنى الشكل.

---

(1) نور الدين دحماني، بلاغة الصورة الفنية والخطاب القصصي القرآني، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، 2011-2012، ص62.

(2) المرجع نفسه، ص62.

(3) المرجع نفسه، ص62.

صور في أسماء الله تعالى: المصور، وهو الّذي صور جميع الموجودات ورتبها فأعطى كلّ شيء منها صورة خاصّة وهيئة مفردة يتميز بها على اختلافها وكثرتها.

والجمع صُورٌ وصِوَرٌ وصُورٌ، وقد صوره فتصور، ويقال أيضا صوره الله صورة حسنة فتصور.

وتصورت الشيء: توهمت صورته فتصور لي.

والتصاوير: التماثيل.

قال ابن الأثير: الصورة ترد في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وعلى معنى صفته.

يقال: صورة الفعل كذا وكذا أي هيئته. [1]

وجاءت لفظة "الصورة" في معجم المختار من صحاح اللّغة "الصِّوَرُ" بكسر الصاد، لغة في الصور، جمع صورة.

ويقال صوره تصويرا، فتصور. [2]

وعليه من خلال التعاريف السابقة يتضح لنا أنّ لفظة "صورة" ارتبطت في أكثر من دلالة منها: الشكل، الهيئة الظاهرة، التماثيل وغيرها من الدلالات.

2- مفهوم الصورة عند النّقاد القدامى والمحدثين:

تعد الصورة من أهم السمات الفنية التّي أثرت في العمل الأدبي عموما والرّوائي خصوصا، فساهمت في تحسين الهيئة الجمالية له، وهو الأمر الّذي جعلها تحظى باهتمام العديد من النّقاد سواء الغرب أو العرب.

---

[1] ابن منظور (جمال الدين أبي الفضل بن مكرم بن منظور الأنصاري الإفريقي المصري)، لسان العرب، تح: عبد الله الكبير، محمد أحمد حسب الله، هشم محمد الشاذلي، دار المعارف، ط1، القاهرة، كورنيش النيل، 1119، مادة (صور)، ص2523.

[2] الإمام محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، المختار من صحاح اللّغة، تح: محمد يحي الدين عبد الحميد، محمد عبد اللطيف السبكي، مطبعة الاستقامة، القاهرة، مادة (صور)، ص295.

أ- مفهوم الصورة عند النّقاد القدامى:

أشار الجاحظ (ت: **255ه**) في النّقد العربي القديم إلى مفهوم الصورة بقوله: «فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير».[1]

ونلمح في هذا القول أنّ الجاحظ ينحاز إلى الشكل ويقدم الألفاظ على المعاني في مفهومه للتصوير.

ثمّ جاء قدامة بن جعفر (ت: **337ه**) فاتجه اتجاها شكليا في فهم الصورة حيث يقول: «إنّ المعاني كلها معرضة للشاعر، وله أن يتكلم منها فيما أحب وآثر، من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، وإذا كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة والشعر فيه كالصورة كما يوجد في كلّ صناعة من أنّه لابد فيها من شيء يقبل تأثير الصورة فيها، مثل الخشب للنجار والفضة للصياغة».[2]

ونلاحظ من خلال هذا التعريف أنّ قدامة لم يقدم مفهوم جديد للصورة، بل اكتفى بما جاء به الجاحظ وركز على الفصل بين المادة والصورة، فهو يرى أنّ الصورة هي بمثابة الشكل الخارجي للمادة.

بينما الرماني (ت: **386ه**) فالتقط فكرة التصوير من الجاحظ ثمّ طورها ويعرفه بقوله: «هو تجسيد المعنويات في صورة المحسوسات التي ترى بالأبصار».[3]

ويتبين لنا من خلال هذا التعريف أنّ الرماني هو الآخر قد ركز على الشكل وأهمل المعنى، وينقل المعنى مجردا إلى الحس العيني من خلال التجسيد المعنوي في صورة حسية بصرية.

---

[1] عبد السلام أحمد الراغب، وظيفة الصورة في القرآن الكريم، فصلت للدراسات والترجمة والنشر، الطبعة الأولى، حلب، 2001، ص20.

[2] المرجع نفسه، ص21.

[3] المرجع نفسه، ص22.

وما نستخلصه من التعاريف السابقة أنّ النّقاد القدامى اتفقوا في تعريفها على الجانب الشكلي، فربطوا بذلك بين الصورة والشكل، كما اهتموا بتزويق وتفخيم الألفاظ، واهتموا بأنواع البيان وجعلوا منها مكونات أساسية لرسم الصورة ولبلوغ مقاصد الكلام.

ب- مفهوم الصورة عند النّقاد المحدثين:

1- مفهوم الصورة عند النّقاد الغرب:

لقد لقي مصطلح "الصورة" اهتمام العديد من الباحثين الغربيين وذلك لتأثرهم بالتراث الفلسفي الحديث، حيث أنّهم ساروا على نهجه وطوروا من مفهوم الصورة تفسيرا وتحليلا، وفي هذا الصدد نجد الباحث أ. أريتشاردز يعرف الصورة بقوله: «أثر خلفه الإحساس على نحو لم يمكن تفسيره حتّى الآن، ولكننا نعلم أن استجابتنا العقلية والانفعالية إزاء الصورة تعتمد على كونها تمثل الإحساس أكثر ممّا تعتمد على الشبه الحسي بينهما وبين الإحساس، وقد تفقد الصورة طبيعتها الحسية إلى حد يجعلها تكاد تكون صورة على الإطلاق وإنّما تصبح مجرد هيكل، ومع ذلك فهي تمثل إحساسا لا يقل عن الإحساس الّذي تولده لو كانت على درجة قصوى من الحسية والوضوح».(1)

بمعنى أنّ الصورة المتخيلة في ذهن القارئ هي نفسها الصورة التّي رسمها المبدع بأحاسيسه ووعيه، ومهما كانت هذه الصورة غير واضحة المعالم إلّا أنّه يتفاعل معها هو الآخر بوعيه وعواطفه.

ومن هنا نجد الباحث ميدلتون موري يقول عنها: «الصورة قد تكون بصرية وقد تكون سمعية أو قد تكون بكاملها سيكولوجية».(2)

ونلاحظ من خلال هذا القول أنّ الباحث ميدلتون موري عرفها على ضوء علم النفس.

---

(1) سعيدة شعيب، الصورة في الشعر العربي المعاصر قراءة في شعر عز الدين المناصرة، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه العلوم في الأدب واللّغة العربيّة، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس، 2018/2017، ص20.

(2) عبد السلام أحمد الراغب، وظيفة الصورة الفنية في القرآن الكريم، ص33.

ويقول الشاعر الفرنسي "بول ريفردي" عن الصورة: «إنّ الصورة إبداع ذهني صرف، وهي لا يمكن أن تنبثق من المقارنة، وإنّما تنبثق من الجمع بين حقيقتين واقعيتين تتفاوتان في البعد قلة وكثرة... إنّ الصورة لا تروعنا لأنّها وحشية أو خيالية بل لأنّ علاقة الأفكار فيها بعيدة وصحيحة، ولا يمكن إحداث صورة بالمقارنة بين حقيقتين واقعيتين بعيدتين لم يدرك ما بينهما من علاقات سوى العقل».[1]

نفهم من هذا التعريف أنّ الصورة هي إبداع عقلي يعتمد على الخيال، والعقل وحده الّذي يدرك علاقاتها.

وتقول الباحثة "مدام دي ستال": «في الداخل كلّ امرئ مشاعر ذاتية فطرية لا اكتفاء لها بالأشياء الخارجية وخيال الرسامين والشعراء هو الّذي يكسب هذه المشاعر صورة وحياة».[2]

أي أنّ عنصر الخيال هو المسؤول عن صياغة الصورة وتنسيقها في العمل الأدبي والشعري، وبذلك تكون الصورة وليدة الخيال.

وممّا سبق نستنتج أنّ مفاهيم الصورة قد اختلفت وتعددت باختلاف المذاهب الفكرية والمرجعيات الثقافية للمدارس النّقدية الغربية، فمنهم من ربطها بالذات المبدعة المفعمة بالعواطف والأحاسيس، ومنهم من ربطها بالخيال وجعله كعنصر أساسي في العمل الفني والأدبي.

2- مفهوم الصورة عند النّقاد العرب:

لقد حظي مصطلح الصورة باهتمام العديد من الباحثين والدارسين، حيث اختلفت نظرتهم لهذا المصطلح حسب مصدر معرفتهم وثقافتهم وأماكن دراستهم، ومن بين هؤلاء نجد عز الدين إسماعيل الّذي يرى: «إنّ الصورة تستكشف شيئا بمساعدة شيء آخر».[3]

---

(1) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار غريب، الطبعة الرابعة، القاهرة، 1981، ص62- 63.

(2) محمد غنيمي هلال، دراسات ومناهج في مذاهب الشعر ونقده، دار النهضة، مصر، ص75.

(3) عز الدين إسماعيل، التفسير النفي للأدب، ص63.

ممّا يعني أنّه دوما هناك دوافع وحوافز، تساهم في تجسيد الصورة داخل العمل الأدبي.

ويعرفها النّاقد جابر عصفور قائلا: «الصورة هي وسيلة تعبيرية لا تنفصل طريقة استخدامها أو كيفية تشكيلها عن مقتضى الحال الخارجي الّذي يحكم الشاعر ويوجه مسار قصيدته، إمّا إلى جانب النفع المباشر أو جانب المتعة الشكلية».(1)

فنلاحظ من خلال هذا القول أنّ مفهوم الصورة حسب رأيه تعني الأداة المميزة للتعبير عن المعاني وإيصالها للمتلقي.

كما نجد النّاقد مصطفى ناصف اهتم هو الآخر بمصطلح الصورة، فخصص لها كتابا أسماه "الصورة الأدبيّة" ويعرفها بقوله: «تستعمل كلمة الصورة- عادة- للدلالة على كلّ ما له صلة بالتعبير الحسي، وتطلق أحيانا مرادفة للاستعمار الاستعاري للكلمات».(2)

ونلمح من خلال هذا القول أنّ مصطفى ناصيف قد عاد إلى الفكر النّقدي القديم حين عرف الصورة بمعنى الاستعارة للدلالة على بعض ما تدل عليه الكلمات.

أمّا "علي البطل" فهو يخالف رأي مصطفى ناصف ويرى أنّه: «قد تخلو الصورة- بالمعنى الحديث- من المجاز أصلا فتكون عبارات حقيقية الاستعمال ومع ذلك فهي تشكل صورة دالة على خيال خصب».(3)

أي يعني أنّها صور واقعية تزخر بالأحاسيس والخيال الخصب.

وممّا سبق يتضح لنا أنّ النّقاد المحدثون قد تعددت آراؤهم حول تحديد مفهوم الصورة، فمنهم من عاد إلى الفكر النّقدي القديم في تحديدها، ومنهم من توسع عن مفهومها القديم، فاتخذت الصورة بذلك اتجاها مغايرا لما عرفناه عند القدماء.

---

(1) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النّقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة، بيروت، 1992، ص332.

(2) مصطفى ناصف، الصورة الأدبيّة، دار الأندلس، د.ط، بيروت، لبنان، ص03.

(3) علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتّى آخر القرن الهجري، دار الأندلس، الطبعة الثانية، 1981، ص25.

3- أنواع الصورة:

لقد اتخذت الصورة أشكالا متعددة في مختلف الحقول المعرفية والعلمية، وقد قام الدارسون بتقسيمها إلى ثلاث أنواع وهي كالآتي:

1) الصورة الأدبيّة:

ويرى النّاقد "علي علي صبح" في كتابه "الصورة الأدبيّة تاريخ ونقد" أنّ الصورة الأدبيّة هي «التركيب القائم على الإصابة في التنسيق الفني الحي لوسائل التعبير التّي ينتقيها وجود الشاعر- أعني خواطره ومشاعره وعواطفه- المطلق من عالم المحسات ليكشف عن حقيقة المشهد أو المعنى، في إطار قوي نام محسن مؤثر، على نحو يوقظ الخواطر والمشاعر في الآخرين»(1)، ممّا يعني أنّ الصورة هي الأسلوب المعتمد في العمل الفني، وفي هذا الصدد يرى إبراهيم عبد القادر المازني أنّ الصورة الأدبيّة هي: «أنّ الشاعر ينقل للقارئ المنظر السراد تصويره من خلال مشاعره، وخواطره، ويكونها من داخل نفسه، فتؤدي عند القارئ إلى إثارة مثل هذه الأحاسيس والمعاني والآمال والخوالج».(2)

ويتبين لنا ممّا سبق أنّ الصورة الأدبيّة هي الوسيلة الضرورية التّي يتوسلها الشاعر لنقل المعاني والأحاسيس والأخيلة إلى ذهن القارئ أو السامع.

2) الصورة الشعرية:

ويقصد بها «الوسيط الأساسي الّذي يكتشف به الشاعر تجربته ويتفهمها كي يمنحها المعنى والنظام، وليست ثمة ثنائية بين معنى وصورة أو مجاز وحقيقة أو رغبة في إقناع منطقي أو إمتاع شكلي، فالشاعر الأصيل يتوسل بالصورة ليعبر بها عن حالات لا يمكن أن يتفهمها ويجسدها بدون الصورة».(3)

(1) علي علي صبح، الصورة الأدبيّة تاريخ ونقد، دار إحياء الكتب العربيّة، د.ط، القاهرة، ص149.

(2) المرجع نفسه، ص115.

(3) خليل حاوي، الصورة الشعرية، هدية جمعة البيطار، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، أبو ضبي، 2010، ص47.

كما أنّها «وسيلة الشاعر للتجديد الشعري والتفرد يقاس بها نجاح الشاعر في إقامة العلائق المتفردة التّي تتجاوز المألوف بتقديم غير المعروف من الصلات والترابطات التّي تضيف إلى التجربة الإنسانية المطلقة وعيا جديدا».[1]

ويتضح ممّا سبق أنّ للصورة الشعرية أهمية بالغة لدى الشعراء، وذلك لأنّها تمثل فكر الشاعر حيث أنّ قدرتها على انتقاء الألفاظ المناسبة التّي تعبر عن الفكرة تدل على براعته، كما أنّ لها دورا في تحقيق المتعة لدى المتلقي والتأثير فيه من خلال التعبير عن الفكرة بصورة أوضح وأدق، وتتيح للشاعر الخروج عن الكلام المألوف كأن يجمع بين الألفاظ المتنافرة.

3) الصورة الفنية:

وتعني «طريقة خاصّة من طرق التعبير، أو وجه من أوجه الدلالة، تنحصر أهميتها فيما تحدثه من معنى من المعاني من خصوصية وتأثير، ولكن أيا كانت هذه الخصوصية، أو ذاك التأثير فإنّ الصورة لن تغيّر من طبيعة المعنى في ذاته، إنّها لا تغيّر إلّا من طريقة عرضه وكيفية تقديمه».[2]

ممّا يعني أنّ الصورة الفنية هي غرض أسلوبي يحافظ على سلامة العمل الفني من التشويه، كما أنّها تقدم المعنى بتعبير رتيب للتأثير في ذهن المتلقي من خلال طريقة عرضه وكيفية تقديمه وما يحدثه ذلك عنده من متعة ذهنية.

ويرى عز الدين إسماعيل أنّ الصورة الفنية هي: «تركيبة عقلية تنتهي في جوهرها إلى عالم الفكرة، أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع»[3]، أي أنّها تمثل في كلّ ما يتصور في مخيلة القارئ.

(1) بشر موسى صالح، الصورة الشعرية في النّقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، بيروت، 1994، ص12.

(2) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النّقدي والبلاغي عند العرب، ص323.

(3) عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص58.

نستنتج ممّا سبق أنّ الصورة الفنية تعد وسيلة أساسية يعتمدها الأديب في عمله الفني لنقل معانيه وأفكاره وأحاسيسه إلى ذهن المتلقي.

4- مفهوم العجائبي:

يعد الأدب العجائبي من الأجناس الأدبيّة التّي أفرزتها نزعة إنسانية، قوامها ابتكار ما هو عجيب وخارج عن المألوف المتداول في الرّواية والقصّة القصيرة، ولقد كان محط اهتمام العديد من النّقاد والباحثين سواء الغرب أو العرب.

أ- مدلولات لفظة عجيب في القرآن الكريم:

وردت لفظة "عجيب" في مواضع كثيرة من القرآن الكريم ومنها ما جاء في قوله عز وجل: ﴿**وَلَأَمَةٌ مُؤْمِنَةٌ خَيْرٌ مِنْ مُشْرِكَةٍ وَلَوْ أَعْجَبَتْكُمْ وَلَا تُنْكِحُوا الْمُشْرِكِينَ حَتَّى يُؤْمِنُوا وَلَعَبْدٌ مُؤْمِنٌ خَيْرٌ مِنْ مُشْرِكٍ وَلَوْ أَعْجَبَكُمْ**﴾ [سورة البقرة، الآية **221**].

وفي قوله تعالى أيضا: ﴿**قُلْ لَا يَسْتَوِي الْخَبِيثُ وَالطَّيِّبُ وَلَوْ أَعْجَبَكَ كَثْرَةُ الْخَبِيثِ**﴾ [سورة المائدة، الآية **100**].

فتدل لفظة "عجب" في هاتين الآيتين الكريمتين على عجب الاستحسان من خلال المقارنة.

كما وردت لفظة "عجب" في سورة "ص" وذلك في قوله عز وجل: ﴿**أَجَعَلَ الْآلِهَةَ إِلَهًا وَاحِدًا إِنَّ هَذَا لَشَيْءٌ عُجَابٌ**﴾ [سورة ص، الآية **05**].

وتدل هذه الآية الكريمة على العجب الشديد حيث تعجب الكافرون لبلوغهم نبا تبشير النبي- صلى الله عليه وسلم- بالنبوة ليخرجهم من كفرهم وعبادة الأصنام، ليبين لهم أنّ إلههم إله واحد.

وتوردت لفظة "عجيب" في سورة هود تحمل معنى الغرابة والدهشة وذلك في قوله تعالى: ﴿**قَالَتْ يَا وَيْلَتَى أَأَلِدُ وَأَنَا عَجُوزٌ وَهَذَا بَعْلِي شَيْخًا إِنَّ هَذَا لَشَيْءٌ عَجِيبٌ**﴾ فنجد في هذه الآية الكريمة تعجب زوجة النبي سيدنا إبراهيم- عليه السلام- من أن تلد وهي عجوز ﴿**قَالُوا أَتَعْجَبِينَ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ**﴾ [سورة هود، الآية **72- 73**].

أي على الرغم من أنك عجوزا عقيما وبعلك شيخا كبيرا إلّا أن الله على كلّ شيء قدير.

وما نستخلصه ممّا سبق أنّ لفظة عجيب كانت حاضرة بكثرة في القرآن الكريم، ومعناها يختلف حسب الموضع الّذي ذكرت فيه.

ب- العجيب في المفهوم اللّغوي:

ورد في معجم لسان العرب لابن منظور في مادة "عجب" العُجبُ والعَجبُ وتعني إنكار ما يرد عليك لقلة اعتياده، وجمع العَجَب أعجاب، والاستعجاب: شدة التعجب.

ونقل عن الزجاج في كتب اللّغة أنّ أصل العجب في اللّغة أنّ الإنسان إذا رأى ما ينكره ويقل مثله قال: قد عجبت من كذا، ونقل عن ابن الأعرابي قوله: "العجب النظر إلى شيء غير مألوف ولا معتاد".

والتعجب: أن ترى الشيء يعجبك تظن أنك لم ترى مثله. [1]

نلاحظ ممّا سبق أن ابن منظور يرى أنّ العجيب هو الأمر الخارج عن المألوف الّذي يثير في نفس الإنسان الدهشة والاستغراب وذلك لقلة الاعتياد عليه.

وقد جاء في مقاييس اللّغة لابن فارس: «وتقول من باب العجب: عجب يعجب عجبا وأمر عجيب، وذلك إذا استكبر واستعظم، فصار يتعجب منه ومثله العجاب أمّا العجّاب بالتشديد فأكثر منه». [2]

ويذهب الخليل بن أحمد الفراهيدي إلى التمييز بين العجيب والعجاب في معجمه العين قائلا: «أمّا العجيب فالعجب، وأمّا العجاب فالذي جاوز حد العجب مثل الطويل والطوال، وتقول هذا العجب العاجب، أي العجيب والاستعجاب شدة التعجب». [3]

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، ص2811.

(2) الخامسة علاوي، العجائبية في الرّواية الجزائرية، دار التنوير، الجزائر، 2013، ص11.

(3) المرجع نفسه، ص11.

ومن خلال ما تقدم نلاحظ أن المعاجم القديمة تجمع على أنّ العجيب هو الأمر النادر الحدوث.

أمّا فيما يخص المعاجم الحديثة فقد ورد تفي قاموس "محيط المحيط" لبطرس البستاني: «العجب إنكار ما يرد عليك واستطرافه وروعة تعتري الإنسان عند استعظام الشيء، والتعجب: انفعال النفس عمّا خفي سببه».(1)

أي أنّ التعجب عنده مرتبط بالانفعال النفسي للإنسان.

ويذهب كرم البستاني في قاموس "المنجد في اللّغة والأعلام" إلى أنّ «العجب: إنكار ما يرد عليك، العجب ج أعجاب: انفعال نفساني يعتري الإنسان عند استعظامه أو استطرافه أو إنكاره ما يرد عليه».(2)

في حين يرى جبران مسعود في "الرائد": «أنّ العجب انفعال يصيب المرء عند استعظامه الشيء».(3)

وما نستخلصه من التعاريف السابقة أنّ المعاجم العربيّة الحديثة ترى أنّ مفهوم العجب ينطلق أساسا من الانفعالات النفسية للإنسان.

أمّا إذا عرجنا على القواميس الأجنبية المعاصرة، فإنّنا نسجل مدلولات جديدة للمصطلح، فقد ورد في قاموس "لاروس الصغير **Petit Larousse** " ما يلي: «العجيب هو الّذي يبعد عن ساحة المألوف والعادي للأشياء، أو الّذي يظهر فوق الطبيعي».(4)

وترى علاوي الخامسة في كتابها "العجائبية في الرّواية الجزائرية" أنّ معنى "العجيب" في المعاجم الفرنسية لا يخرج عن إحدى الدلالتين:

---

(1) بطرس البستاني، محيط المحيط (قاموس مطول للغة العربيّة)، مكتبة لبنان ناشرون، د.ط، لبنان، 1997، ص576.

(2) كرم البستاني وآخرون، المنجد في اللّغة والأعلام، دار المشرق، ط2، بيروت، 1983، ص488.

(3) مسعود جبران، الرائد، دار العلم للملايين، ط7، بيروت، لبنان، 1992، ص541.

(4) فاطمة الزهراء عطية، العجائبية وتشكلها السّردي في رسالة التوابع والزوابع لابن شهيد الأندلسي ومناصات ركن الدين الوهراني، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه العلوم في الأدب واللّغة العربيّة، كلية الآداب واللغات، قسم الأدب واللّغة العربيّة، جامعة خيضر، بسكرة، 2014-2015، ص12.

- ما يبتعد عن مجرى العادي المألوف للأشياء فيبدو معجزا فوق الطبيعي.
- تدخل وسائط وكائنات فوق الطبيعة **Surnorurel** في الآثار الأدبيّة عامة وفي الحكاية والملحمة على وجه الخصوص. [1]

فالعجيب في القواميس الأجنبية يكمن في الأشياء غير المألوفة وفوق الطبيعية التّي يصعب تفسيرها في العالم المألوف، فهو كلّ شيء خارق للطبيعة.

بعد وقوفنا عند التحديد المعجمي لكلمة عجيب "عجائبي" نتطرق إلى استعراض أهم المفاهيم الاصطلاحية الخاصّة بالعجائبي، انطلاقا من الكتب القديمة وصولا إلى المفاهيم الحديثة عند الغرب والعرب.

1- مفهوم العجائبي عند النّقاد القدامى:

ذكر القزويني في كتابه "عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات" تعريفا في غاية الأهمية محاولا جعله أكثر دقة يقول: «العجب حيرة تعرض الإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشيء وعن معرفة كيفية تأثيره فيه». [2]

ممّا يعني أنّ الإنسان عندما يعجز عن تفسير بعض الأمور التّي تصادفه في حياته وما تثيره في نفسه من انفعالات، وهذا ما جاء به أيضا اللّغوي الكبير "الجرجاني" حيث يرى «أنّ العجب هو تغيّر النفس بما خفي سببه وخرج عن العادة مثله». [3]

أي أنّه يربط العجيب بتغير الحالة النفسية للإنسان بسبب عدم قدرته على تفسير الظواهر الطبيعية.

---

(1) الخامسة علاوي، العجائبية في الرّواية الجزائرية، ص32.

(2) حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السّرد، الدار العربيّة للعلوم ناشرون، الطبعة الأولى، الجزائر، 2010، ص58.

(3) سميرة بن جامع، العجائبي في المخيال السّردي في ألف ليلة وليلة، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي القديم، كلية بالآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2009-2010، ص17.

ممّا سبق نلاحظ أن مفهوم العجائبي عند النّقاد القدامى يرتبط بالاندهاش الّذي يعتري الشّخص بسبب عدم قدرته على تفسير ما يتلقاه.

2- مفهوم العجائبي عند النّقاد المحدثين الغرب والعرب:

لقد حظي مصطلح العجائبي باهتمام العديد من النّقاد والباحثين الغرب والعرب، فكلٌ درسه حسب وجه نظره.

أ- مفهوم العجائبي عند الغرب:

يعرف الباحث كاستكس العجائبي بقوله: «يتميز العجائبي بتدخل عنيف للسر الخفي في إطار الحياة الواقعية».

ويعرفه لويس فاكس بقوله: «يجب القص العجائبي أن يقدم لنا بشرا مثلنا، فيها يقطنون العالم الّذي توجد فيه، إذا بهم فجأة يوضعون في حضرة المستغلق عن التفسير».

ويكتب روديه كايو: «وإنّما العجائبي كله قطيعة أو تصدع للنظام المعترف به واقتحام من اللامقبول لصميم الشرعية اليومية التّي لا تتبدل».(1)

نلاحظ من خلال التعاريف السابقة أنّها تشترك في فكرة واحدة وهي أنّها تشير إلى ما هو مبهم ومستغلق ومخيف واللاواقعي.

ويعرفه تودوروف بقوله: «فالعجائبي هو التردد الّذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية، فيما يواجه حدثا فوق الطبيعي حسب الظاهر».(2)

«كما أنّه لا يدوم العجائبي، كما رأينا، إلّا زمن تردد؛ تردد مشترك بين القارئ والشّخصية، اللذين لابد أن يقررا ما إذا كان الّذي يدركانه كلمة واحدة راجعا إلى الواقع كما هو موجود في نظر الرأي العام أم لا، في نهاية القصّة، مع ذلك يتخذ القارئ- إن لم تكن الشّخصية- قرارا فيختار هذا الحل أو الآخر، ومن هنا بالذات يخرج من العجائبي،

---

(1) تودوروف تزفيتان، مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، مراجعة: محمد براحة، دار شرقيات، الطبعة الأولى، القاهرة، 1994، ص45.

(2) المرجع نفسه، ص45.

فإذا قرر أنّ قوانين الواقع تظل غير ممسوسة وتسمح بتفسير الظواهر الموصوفة، قلنا أنّ الأثر ينتمي إلى جنس آخر، الغريب، وبالعكس إذا قرر أنّه ينبغي قبول قوانين جديدة للطبيعة، يمكن أن تكون الطبيعة مفسرة من خلالها دخلنا عندئذٍ في جنس العجيب».[1]

من خلال ما سبق يتبين لنا أنّه عندما يجد الإنسان نفسه أمام ظاهرة غريبة يمكنه تفسيرها إمّا من خلال المسببات الطبيعية أو فوق الطبيعية لكن التردد بين هذه المسببات هو الّذي يخلق هذا التأثير العجائبي أي اللامعقول والمدهش والخارق، كما أنّ العجائبي له القدرة على التأثير في المتلقي من خلال الحيرة والتردد الّذي يعتريه عند تفسيره لظاهرة من الظواهر إمّا بطبيعية أو فوق طبيعية.

وقد اشترط تودوروف ثلاثة شروط لتحقيقه وتتمثل في:

الأوّل وهو «ضرورة اعتبار عالم الشّخصيات النّص عالم أشخاص أحياء، والتردد بين تفسير طبيعي وتفسير فوق طبيعي للأحداث»[2]، أي اعتبار عالم الشّخصيات من الواقع من المتخيل الإبداعي وهكذا يتوحدان معا ممّا يؤدي إلى إثارة الحيرة والتردد في نفس المتلقي.

والثاني «قد يكون هذا التردد محسوسا بالتساوي من طرف شخصية وعلى ذلك يكون دور القارئ مفوضا إلى شخصية، وفي نفس الوقت يوجد التردد ممثلا حيث يصير واحدا من موضوعات الأثر، ويتوحد القارئ مع الشّخصية في حالة قراءة ساذجة، ويرتبط هذا بالمظهر التركيبي في حدود قراءة افتراضية وجود نمط شكلي للوحدات الّتي ترتد إلى الحكم المحمول من قبل الشّخصيات عن أحداث القصّة، ويمكن تسمية هذه الوحدات بردود الأفعال وجانب آخر يرجع إلى المظهر الدليلي، بما أنّ الأمر يتعلق بموضوعية ممثلة».[3]

---

(1) تودوروف تزفيتان، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص57.

(2) لؤي علي خليل، العجائبي والسّرد العربي، النظرية بين التلقي والنّص، الدار العربيّة للعلوم ناشرون، الطبعة الأولى، بيروت، 2014، ص161.

(3) الخامسة علاوي، العجائبية في آداب الرحلات ابن فضلان نموذجا، رسالة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينية، 2005، ص43.

والأخير هو «إلحاح تودوروف على ضرورة استبعاد القراءة الرمزية أو الشعرية للنّص العجائبي»[1]، أي أنّ على القارئ أن يختار طريقة خاصّة في القراءة بحيث تكون مناسبة له وأن يستبعد القراءة التأويلية المجازية.

وعليه فإنّ تودوروف يرى أنّ الشرطين الأوّل والأخير ضروريان وملزمان، أمّا الشرط الثاني فهو شرط احتمالي.

ب- مفهوم العجائبي عند العرب:

لقد اختلف النّقاد العرب حول تحديد مفهوم العجائبي، فكل منهم درسه حسب رأيه، إلّا أنّهم لم يخرجوا عمّا جاء به تودوروف ولكن بتسميات مختلفة وذلك نظرا لأسبقية ظهوره عند الغرب، ولعلّ أبرز هؤلاء النّقاد نجد سعيد يقطين حيث يرى: «العجائبي يتحقق على قاعدة الحيرة أو التردد المشترك بين الفاعل (الشّخصية) والقارئ حيال ما يتلقيان إذ عليهما أن يقررا إذا كان يتصل بالواقع أم لا كما هو في الوعي المشترك».[2]

ويتبين لنا من خلال هذا التعريف أنّ سعيد يقطين يشترك مع تودوروف في تحديد مفهوم العجائبي، فكلاهما يربط العجائبي بالحيرة والتردد الّذي يصيب الإنسان في تفسيره للظواهر غير الطبيعية.

ويرى شعيب حليفي أنّ «العجائبي هو حدوث أحداث، وبروز ظواهر غير طبيعية مثل تكلم الحيوانات، ونوم أهل الكهف لزمن طويل، والطيران في السماء أو المشي فوق الماء».[3]

ونفهم من خلال هذا القول أنّ العجائبي حسب رأيه يكمن في حدوث أحداث غير مألوفة تجعل القارئ في حالة تردد إمّا أن يقبل بتفسير عقلي لها وإمّا أن يقبل بوجود هذه الأحداث كما هي.

(1) لؤي علي خليل، العجائبي والسّرد العربي، ص161.

(2) سعيد يقطين، السّرد العربي مفاهيم وتجليات، الدار العربيّة للعلوم ناشرون، ط1، الجزائر، 2012، ص233.

(3) شعيب حليفي، شرعية الرّواية الفانتاستيكية، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2009، ص61.

ويعرفه كمال أبو ديب في كتابه "الأدب العجائبي والعالم الغرائبي" على أنّ «الأدب العجائبي يجمع الخيال الخلاق مخترقا حدود المعقول والمنطقي والتاريخي والواقعي ومخضعا كلّ ما في الوجود الطبيعي إلى الماورائي، القوة واحدة فقط هي قوة الخيال المبدع المبتكر الّذي يجوب الوجود بإحساس مطلق بالحرية المطلقة يعجن العالم كما يشاء، ويصوغ أما يشاء غير خاضع إلّا لشهواته ولمتطلباته الخاصّة، ولما يختار أن يرسمه من قوانين وحدود، إنّه الخيال جامحا، طليقا، منتهكا».(1)

ممّا يعني أنّ العجائبي يعتمد بالدرجة الأولى على الخيال الخارق للمعقول، وأصبح للخيال السلطة المطلقة في إخضاع كلّ ما في الوجود فوق الطبيعي فهو خيال يتصف بالحرية المطلقة والجموح.

وما نستخلصه أنّ مفهوم العجائبي عنده مرتبط بالحيرة والتردد أثناء حدوث أمر غير مألوف.

5- تداخل مصطلح العجائبي مع المصطلحات التالية: (الغريب، الفانتاستيك، العجيب، المدهش)

ممّا سبق تبين لنا أنّه من الصعب تحديد مفهوم دقيق لمصطلح العجائبي وذلك نظرا لوجود مصطلحات قريبة من مصطلح العجائبي.

1- الغريب L’étrange:

«الغريب هو نوع من الأدب يرى النّاقد أنّه يقدم لنا عالما يمكن التأكد من مدى تماسك القوانين التّي تحكمه، والقرار موكل للقارئ مرة أخرى بحيث إذا ما قرر أنّ قوانين الواقع تظل على حالها وأنه بإمكاننا تفسير الظواهر الموصوفة فإنّنا نبقى في الغريب الّذي يبهر أوّل الأمر، لكن بمجرد إدراك أسبابه يصبح مألوفا، تزول غرابته مع التعود».(2)

---

(1) كمال أبو ديب، الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفن السّرد العربي، دار الساقي ودار أوركس للنشر، ط1، بيروت/ بريطانيا، 2007، ص08.

(2) حسين علام، العجائبي في الأدب، الدار العربيّة للعلوم ناشرون، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان، سنة 2009، ص33.

أي أنّ كلّ الظواهر الطبيعية التّي يصادفها الإنسان ويقدم لها تفسيرات طبيعية تدخل فيما يسمى بـ "الغرائبي"، حيث تكون في البداية خارقة للعادة وغير مألوفة ثمّ تتحول إلى مفهومة عند معرفة سبب حدوثها.

2- الفانتاستيك Fantastique:

وهو مصطلح يتداخل فيه الواقعي مع اللاواقعي، ويعرفه جورج كاستكس الّذي كان أوّل من طرح مسألة تعريف الفانتاستيك باعتباره «حكاية تحير وتغري... خالقة شعورا بوجود الوحدة لأسرار رهيبة، وسلطة فوق الطبيعة، والتّي تظهر فيما بعد كتذكير لنا أو حولنا، وهي تضرب مخيلتنا فتفيق في قلوبنا صدى مباشرا»[1]، بمعنى أنّه عندما تكون ألأحداث الحكاية المروية فوق الطبيعة فإنّها تثير في نفس الإنسان الخوف والرعب.

ويعرفه تودوروف أيضا على أنّه «تردد كائن لا يعرف سوى القوانين الطبيعية أمام حادث له صبغة فوق طبيعية»[2]، ويرى شعيب حليفي فيما يخص حدود الفانتاستيك أنّ تدودوروف قد توصل إلى أنّ حدود هذا الأخير «يقع بين ما هو عجائبي وما هو غرائبي، إذ يجعل القارئ ونهاية الحدث هما اللذان يحددان فانتاستيكية العمل الرّوائي، فإذا انتهت الرّواية إلى تفسير طبيعي فإنّها تنتمي إلى الأدب الغرائبي، بعد حدوث أحداث ذات بعد فوق طبيعي، لكنّها تجد لها حلا طبيعيا»[3]، أي أنّ الفانتاستيك يتداخل في مفهومه مع العجائب والغرائبي.

3- العجيب Le Merveilleuse:

«وهو ذلك النوع من الأدب يقدم لنا كائنات وظواهر فوق طبيعية تتدخل في التسيير العادي للحياة اليومية، فتغيّر مجراه تماما، وهو يشتمل على حياة الأبطال الخرافيين الّذين يشكلون مادة للطقوس والإيمان الديني مثل أبطال الأساطير التّي تتحدث

---

(1) شعيب حليفي، شعرية الفانتاستيكية، دار الاختلاف، الطبعة الأولى، الجزائر، سنة 2009، ص29.

(2) المرجع نفسه، ص30.

(3) المرجع نفسه، ص69.

عن ولادة المدن أو الشعوب»[1]، كما أنّه يمكن أن تدخل في مجال "العجيب" القصص التمثيلية (**Allégorie**) ذات الطابع التعليمي والحكايات على لسان الحيوان (**Les fables**) وحكايات الخيرات (**Les contes de fees**) وحكايات الأشباح (**Les fantomes**) بالإضافة إلى ما يعرف بأدب الخيال العلمي (**Science fiction**). [2]

وهذا يعني أنّ العجيب لا وجود فيه للواقع بخلاف العجائبي، فهو نسيج الخيال، لأنّه يتجاوز المعقول.

4- المدهش Le féerique:

«مادته "دهش" بمعنى تحيّر، أو ذهب عقله من ذهل أو وله، والمرء يدهش ممّا لا يعرفه له سببا، وقد يبدو "المدهش" قريبا من روح الـ"**Fantastic**" لأنّ علة التردد الّذي يصيب المتلقي بعد فراغه من النّص هي الحيرة والدهش من الأحداث التّي بدت خارجة على نظم الطبيعة»[3]، فكلمة المدهش تعني «كلّ ما يرتكز على حضور الجنيات وما يصحب هذا الحضور من خوارق وغرائب إمّا بتدخل السحر والسحرة أو الكائنات فوق الطبيعية». [4]

ومن خلال التعريف السابق يتضح لنا أنّ المدهش هو الذهول الّذي يصيب الإنسان من الأحداث الفوق الطبيعية، كما أنّه مرتبط باستحضار الكائنات العجيبة كالجن والعفريت والسحر والسحرة وما يصحبها من أحداث غريبة خارجة عن المألوف.

---

[1] حسين علام، العجائبي في الأدب، ص32.

[2] المرجع نفسه، ص33.

[3] لؤي علي خليل، العجائبي والسّرد العربي (النظرية بين التلقي والتطبيق)، الدار العربيّة للعلوم ناشرون، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان، 2014، ص67.

[4] الخامسة علاوي، العجائبية في أدب الرحلات "رحلة ابن فضلان" نموذجا، ص64.

ومحاولة لإيجاد الفروق بين العجائبي والمدهش يذهب لويس فاكس في كتابه "الأدب والفن العجائبي" «أنّ حكايات الجنيات تضع نفسها خارج الواقع في عالم لا وجود فيه للمحال وللفضائح، بينما يقتات العجائبي من صراع الواقع مع المحتمل».[1]

أي أنّ المدهش (السحري) يقوم على سرد أحداث غير عادية أو خارقة في ثنايا أحداث طبيعية، ويعتمد في ذلك على الاستغاثة بالجن والعفاريت، ولا تكون غريبة ومرعبة لأنّها تشكل مادة العالم المدهش بينما العجائبي يظهر فيه فوق الطبيعي وتجاوز له.

وفي الأخير يمكننا القول أنّ العالم المدهش ما هو إلّا امتداد للعجائبي.

6- أشكال العجائبي:

يتجسد العجائبي في أشكال مختلفة وتتمثل فيما يلي:

1- العجائبي المبالغ فيه:

«وهو الّذي يعتمد الغلو والمبالغة من خلال تضخيم صور الأشياء وإعطائها صورا أخرى خارقة تتجاوز الذهن البشري فتصدمه، لكونها تستند على الخارق الّذي يرى بالعين، فتصوير كيف نبتت بجسد "أوس بدرخان" أوراق الخرشوف وكلما جزت عادت لتنبت من جديد، هو تضخيم لصورة وخلق لها»[2]، بمعنى أنّ هذا النوع من العجائبي يعتمد على المبالغة في تصوير الأشياء حتّى تثير في نفس المتلقي الدهشة وذلك لأنّها أمر خارق للمألوف.

2- العجائبي الدخيل:

«وهو الّذي يفترض من القارئ أنّه يكون جاهلا بموضوع البلاد التّي يصفها، وعلى أساس هذا لا يمتلك سببا للطعن في صحة المعلومات التّي لا علم له بها، وهذا

---

[1] الخامسة علاوي، العجائبية في أدب الرحلات "رحلة ابن فضلان" نموذجا، ص65.

[2] شعيب حليفي، شعرية الرّواية الفانتاستيكية، ص64.

العنصر الثاني يعتمده الرّوائيون ليكون حافزا في توليد الرعب والتردد، فما هو دخيل هو بالضرورة غريب وشاذ عن المألوف».[1]

3- العجائبي الأداتي:

«وهو المتعلق بالأدوات المسحورة التّي تترك انطباعا بالعجيب، مثل بساط الريح والتفاحة والطاقية، وهذا الجانب من العجائبي الأداتي صار يعتمده أدب الخيال العلمي متخذا من تلك الأدوات العجائبية تيمات جوهرية في حكيه»[2]، أي أنّ هذا النوع من العجائبي يعتمد على الأدوات السحرية التّي تخلق الدهشة في نفس المتلقي.

4- العجائبي العلمي أو الخيال العلمي:

«هو عجائبي تجريبي يخترق أفق المستقبل متخذا العلم وأدواته في الأحداث، الأمر الّذي يجعلها في هذا الأفق تبدو مقبولة وممكنة».[3]

وفي هذا الشكل من العجائبي «يكون الفوق طبيعي مفسرا بطريقة علمية لا يعترف بها العلم المعاصر، فالقصص التّي تدخل فيها المغناطيسية "**Magnétisme**"، فمثلا ترجع في الحقيقة إلى العجائبي العلمي لأنّ المغناطيسية تفسر علميا وقائع فوق طبيعية»[4]، بمعنى أنّ هذا النوع من العجائبي يعتمد على العلم في توليد الأحداث العجيبة والمدهشة وإثارة التشويق في نفس المتلقي.

---

(1) شعيب حليفي، شعرية الرّواية الفانتاستيكية، ص64.

(2) المرجع نفسه، ص64.

(3) المرجع نفسه، ص65.

(4) علاوي الخامسة، العجائبية في أدب الرحلات "رحلة ابن فضلان" نموذجا، ص90.

الفصل الأول

التصوير العجائبي للزمان والمكان في رواية "ناقة الله لإبراهيم الكوني"

المبحث الأوّل: التصوير العجائبي للزّمن في رواية "ناقة الله"

1- مفهوم الزّمن

2- أنواع الزمن

3- بناء الزّمن الرّوائي

المبحث الثاني: التصوير العجائبي للمكان في رواية "ناقة الله"

1- مفهوم المكان

2- المكان في الرّواية العربيّة (أهميته)

3- أنواع الأمكنة

المبحث الأوّل: التصوير العجائبي للزّمن في رواية "ناقة الله"

1- مفهوم الزّمن:

يعد الزّمن من المواضيع الأساسية التّي اهتم بها العديد من الباحثين والمفكرين، فهو يمثل أهم العناصر التّي تشكل العمل السّردي.

أ- المفهوم الفلسفي للزّمن:

لقد كان للفلاسفة والمفكرين منذ العهد الإغريقي القديم محاولات في فهم الزّمن ومن هؤلاء هيراقليطس(*)**(Hrkulai)** الّذي يرى -حسب ما تفضل صاحب أطلس الفلسفة- أنّ: «اللوغوس هو بمثابة النظام في سيرورة التحول، ولا مجال للتعرف إليه إلّا بالحكمة... وهو المشرع لكل الأمور المشتركة، وهو الّذي يؤمن وحدة المتضادات، فالكل يصير واحدا، والواحد يصير كلا»، والمقصود باللوغوس عند هيراقليطس «الزّمن الّذي يعد نظاما خفيا، يضبط إيقاع الحياة في سيرورتها وتحولها وتضاد عناصرها».[1]

نلمح من خلال هذا التعريف أنّ هيراقليطس يرى أنّ للزّمن أهمية كبيرة في الحياة.

أمّا أرسطو فقط ربط الزّمن بالحركة، والحركة عنده مرتبطة بالفعل، هذا الأخير هو: «صوت مركب له دلالته ويدل على الزّمن، وكما هو الحال في الاسم، فإنّ أي شيء لا معنى له في ذاته، فكلمة "رجل" أو "أبيض" لا تتضمن دلالة "متى" الزّمنية، أمّا كلمة "يمشي" أو مشى" فتدل على معنى، بالإضافة إلى زمن سواء كان مضارعا أو ماضيا».[2]

ويتضح لنا من خلال هذا التعريف أنّ الزّمن عند أرسطو مرتبط بالحركة وهذه الأخيرة تدل على فعل في زمن معين سواء كان مضارعا أو ماضيا.

(*) هيراقليطس: هو فيلسوف يوناني في عصر ما قبل سقراط، كتب بأسلوب غامض، يغلب طابع الحزن على كتاباته، ولذا عرف بالفيلسوف الباكي، تأثر بأفكار كل من سقراط وأفلاطون وأرسطو.

(1) رشيد سلطان، الزّمن في الرّواية الجزائرية (دراسة بنيوية ودلالية من خلال نماذج)، مذكرة شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي، منشورات جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، السنة الجامعية 2013-2014، ص18- 19.

(2) المرجع نفسه، ص19.

ولعلّ هنري برغسون (**Henri Bergson**) أشهر من تناول مسألة الزّمن من زاوية خاصّة، حيث أطلق مصطلح الديمومة على سيرورة الحياة ويوضحها بقوله: «إنّ ديمومتنا ليست لحظة تحل مكان لحظة أخرى، وإلا لما كان هناك سوى الحاضر، ولما كان هناك امتداد للماضي في الحاضر، ولا تطور ولا ديمومة محددة بالذات، إنّ الديمومة هي التقدم المستمر للماضي الّذي ينخر في المستقبل ويتضخم كلّما تقدم، ولما كان الماضي ينمو دون انقطاع، وعلى نحو غير محدود، فإنّه يحتفظ ببقائه».[1]

ممّا يعني أن مفهوم الزّمن عند برغسون منحصر في الماضي، وأنّ الديمومة تتشكل من خلال استمرار الماضي في التقدم.

ب- المفهوم النّقدي للزّمن:

يعد الزّمن من المصطلحات المهمة في الدراسات النّقدية والسردية المعاصرة، ما استدعى العديد من النّقاد والباحثين الاهتمام به ودراسته.

«يعد الشكلانيون الروس من الأوائل الّذين أدرجوا مبحث الزّمن في دراساتهم السّردية لأهمية هذا المكون في المسار السّردي للقص، حيث ميز توماشوفسكي **Tomacchevski** بين المتن الحكائي، والمبنى الحكائي، فالأول لابد له من زمن ومنطلق ينظم الأحداث التّي يتضمنها، أمّا الثاني فلا يأبه لتلك القرائن الزّمنية والمنطقية قدر اهتمامه بكيفية عرض الأحداث وتقديمها للقارئ تبعا للنظام الّذي ظهرت به في العمل، وعندما نصبح أمام نوعين من الزّمن في العمل السّردي هما زمن المتن الحكائي وزمن الحكي، بحيث يخضع للسرد في الزّمن الأوّل لمبدأ السببية فتأتي الوقائع متسلسلة وفق نظام خاص ومكسر للاعتبارات الزّمنية دون منطق في ترتيب الأحداث طبيعيا في الزّمن الثاني».[2]

---

[1] رشيد سلطاني، الزّمن في الرّواية الجزائرية (دراسة بنيوية ودلالية من خلال نماذج)، ص22.

[2] سهام سديرة، بنية الزّمان والمكان في قصص الحديث النبوي الشريف، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، كلية الآداب واللغات، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة منتوري، قسنطينة، 2005-2006، ص26.

كما نجد تودوروف هو الآخر يقسم الزّمن الرّوائي إلى ثلاثة أصناف وهي:

- زمن القصّة أو الحكاية أي الزّمن الخاص بالعالم التخييلي.
- زمن الكتابة وهو مرتبط بعملية التلفظ أي زمن السّرد.
- زمن القراءة أي ذلك الزّمن الضروري لقراءة النّص.

وهذه الأزمنة هي أزمنة داخلية حسب تودوروف. [1]

إنّ مفهوم الزّمن عند النّقاد العرب لا يختلف كثيرا عمّا جاءت به الدراساسات الغربية، حيث قام بعض النّقاد والدارسين بدراسة الزّمن الرّوائي وتقسيمه، ومن بين هؤلاء نجد الناقدة يمنى العيد قد «قسمت الزّمن الرّوائي القصصي إلى زمن القصّة الّذي يخضع للتتابع المنطقي للأحداث وتسلسلها وزمن السّرد الّذي يعتمد على التلاعب الفني للأديب في تعامله مع الزّمن، بحيث يقدم ويؤخر في نظام الزّمن ثمّ تميز الزّمن الأوّل إلى زمن القص وهو الّذي يوازي زمن الكتابة أو زمن نهوض السّرد، وزمن الوقائـــع الّذي ينفتح على الماضي ليروي التاريخ والأحداث الشّخصية».[2]

من خلال ما سبق نخلص إلى أنّ الزّمن يعد أحد المكونات البنائية التّي تشكل بنية النّص الرّوائي، وأنه احتل مكانة مرموقة في الدراسات النّقدية سواء في الدراسات الغربية أو العربيّة.

2- أنواع الزمن

ينقسم الزّمن في الرّواية إلى نوعين: زمن خارجي وزمن داخلي:

1) الزّمن الخارجي:

وهو الّذي يتمثل في: زمن الكاتب، زمن القارئ، الزّمن التاريخي.

---

[1] حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السّرد، ص187.

[2] سهام سديرة، بنية الزّمان والمكان في قصص الحديث النبوي الشريف، ص27.

أ- زمن الكاتب:

هو الزّمن الّذي يصنعه الكاتب تحت النّص عندما ينهي روايته، أي ذلك الزّمن الّذي ألف فيه الرّواية»[1]، حيث ذيل إبراهيم الكوني روايته بتاريخ يدل على الزّمن الّذي ألف فيه الرّواية وهو: **27** يونيو **2015**م.

ب- زمن القارئ:

«القارئ مثل الكاتب الرّوائي، متأثر لا محالة بالزّمن الّذي يعيشه، بسنه، بطريقة عيشه، وطريقة تمثله للرّواية وباللغة التّي ينتهي إليها القارئ آخر متعدد يعيش زمنيته الخاصّة وزمن قراءته للكتاب».[2]

وعليه فإنّه من خلال قراءتنا لرواية "ناقة الله" لاحظنا أنّنا أخذنا وقتا طويلا نوعا ما في التمعن الدقيق لإحداثها وشخصياتها، فهي قراءة معمقة ودقيقة لهذه الرّواية..

جـ- الزّمن التاريخي:

ويظهر علاقة التخييل بالواقع[3]، أي أنّ احتواء بعض الأعمال الرّوائية لأشكال الخيال لا يمنع من إظهار الأبعاد الحقيقية في العمل السّردي، وهذا ما نجده بارزا في رواية "ناقة الله" حيث أنّها تناولت حقبة زمنية مفصلية عاشتها قبائل الطوارق في الستينيات من القرن العشرين، بأساليب مشبعة بالخيال الواسع تبرز لنا حقيقة هذا الزّمن التاريخي، وهذا ما نجده في المقطع الآتي: «كانت حكومة الممسوس موديبا كيتا أوّل من قام بسحق العزل بالدبابات، وأطلق العنان لعناصر جيشه المدفوعة بالحقد نحو العرق الأبيض، بل ونحو كلّ ما مت بصلة للبياض، ليشعلوا الحريق في ركن الصحراء».[4]

---

[1] حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السّرد، ص187.

[2] المرجع نفسه، ص188.

[3] المرجع نفسه، ص188.

[4] إبراهيم الكوني، ناقة الله، منشورات دار السؤال، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان، 2015، ص111.

فالزّمن التاريخي هو زمن حقيقي عاشته قبائل الطوارق سنة **1963**، فهو زمن قريب من الحاضر، ويقول السّارد في مقطع آخر: «استعاد الزّمان المشؤوم الّذي يدري أنّه سيحظى بلحون الأشجان في أشعار حسان القبائل يصبح عام **1963** هو وثيقة الحداد في تاريخ الأجيال».[1]

فهذا المقطع السّردي يدل على زمن التيه الّذي يكتنفه الغموض والسير نحو المجهول وتشتت الطوارق إلى مجموعات كلّ حزمة منها في بلد.

2) الزّمن الداخلي:

تذهب الباحثة "سيزا قاسم" في كتابها "بناء الرّواية" إلى تعريف الزّمن الداخلي على أنّه: «الفترة التاريخية التّي تجري فيها أحداث الرّواية، مدة الرّواية، ترتيب الأحداث، وضع الرّاوي بالنسبة لوقوع الأحداث، تزامن الأحداث، تتابع الفصول».[2]

وينقسم الزّمن الداخلي في الرّواية إلى مستويين:

أ- زمن القصّة Storytime:

«هو الزّمن التخيلي الّذي تستغرقه الواقعة الفعلية، وبصورة أكثر شمولية الّذي يستغرق الحدث كله»[3]،و«أنّ زمن القصّة يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث».[4]

حيث نجد في رواية "ناقة الله" للرّوائي إبراهيم الكوني أنّها منقسمة إلى أربعة أقسام وكل قسم يندرج تحته مضامين الرّواية، إضافة إلى فصل ضائع من سيرة "ناقة الله"، فهو يرصد لنا أهوال الصحراء وأحوال أهلها بعد البلية التّي حاقت بالوطن، ويصور لنا من خلال هذا العمل السّردي علاقة خاصّة تربط بين الناقة "تاملالت" وصاحبها "أسيس" وهي

---

[1] إبراهيم الكوني، ناقة الله، ص253.

[2] سيزا قاسم، بناء الرّواية، مهرجان القراءة للجميع 2004، مكتبة الأسرة، د.ط، ص38.

[3] يان مانفريد، علم السّرد (مدخل إلى نظرية السّرد)، تر: أماني بورحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، ص119.

[4] حميد الحميداني، بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، بيروت، 1991، ص73.

تعكس صورة عن تشتت الطوارق أنفسهم، فالناقة تبدو باحثة عن حريتها الأمر الّذي جعلها تتمرد عليه وتعاود الهروب في العديد من المرات إلى وطنها، فالأحداث في هذه الرّواية متتابعة لها.

ب- زمن الخطاب (السّرد) Le temps de duscours:

«هو الزّمن الّذي تعطي فيه القصّة زمنيتها الخاصّة من خلال الخطاب في إطار العلاقة بين الرّاوي والمروي له».[1]

ويتجسد زمن السّرد جليا في رواية "ناقة الله" من خلال استرجاع السّارد لأحداث ماضية بحاضر السّرد، حيث أنّه استحضر حادثة تهجم الناقة تاملالت عليه في إحدى الليالي، ويتضح ذلك من خلال المقطع السّردي الآتي: «استغفلته في إحدى الليالي لتقطع القيد، اقتفى أثرها في الصباح في مطاردة استمرت طويلا، امتطى مهريا فروسيا ليدركها عند المرتفع المشرف على حضيض الصحراء الرملية، في هذا المنعطف ارتدت لتكشر له عن أنياب هذه المرة، هاجمت المهري أوّلا، عضت فخذه عضا داميا، فتدخل هو ليعيدها إلى صوابها، ولكنها أنكرته أيضا... كانت تصر على أسنانها وتلفظ الزبد، في مقلتيها لمع جنون مجبولا بألم، ألم يستفز فيه نزيفا لا يطاق كلما استعاد ذكراه».[2]

ففي هذا المقطع استرجع السّارد تفاصيل الحادثة وما خلفته في نفسيته من جروح والشعور بالألم كلّما تذكر هذه الحادثة.

3) الزّمن الدلالي (النفسي):

يعد الزّمن الدلالي النفسي عنصرا مهما من العناصر التّي يقوم عليها فن الرّواية، فهو الإحساس الذاتي للشّخصية، يصور معاناة الإنسان في العالم ويعكس غالبا الحالات الشعورية التّي تختلج في ذات الإنسان.

---

[1] سعيد يقطين، انفتاح النّص الرّوائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، المغرب، 2006، ص49.

[2] إبراهيم الكوني، ناقة الله، ص81.

«فالزّمن النفسي هو الّذي يصور الأجواء الداخلية للشّخصية ويربطها بماضيها، أو يقفز بها إلى آفاق الآتي والحلم».[1]

ولقد تطرقت الناقدة "سيزا قاسم" في كتابها "بناء الرّواية" إلى تعريف الزّمن النفسي قائلة: «هو الوحدة التّي تمثل وحدة التداخل بين الزّمن والذات، وهذا البعد الزمني مرتبط في الحقيقة بالشّخصية لا بالزّمن حيث أنّ الذات أخذت محل الصدارة، فقد الزّمن معناه الموضوعي وأصبح منسوجا في خيوط الحياة النفسية».[2]

فالزّمن الدلالي النفسي إذن يرتبط بالحالة الشعورية للشّخصية، وقد تنوعت الأزمنة الدلالية النفسية في رواية "ناقة الله" ومن هذه الأزمنة نجد:

1) زمن الحب والعاطفة:

الحب هو مجموعة من المشاعر والعواطف الصادقة النابعة من القلب، بحيث يحقق الارتياح الداخلي، ويقول سقراط(*) عن الحب: «المحبة أفضل رياضات النفس، وفيها جلاء العقول وصقل الأذهان».[3]

ويتجلى زمن الحب والعاطفة في رواية "ناقة الله" من خلال العلاقة الحميمة التّي تجمع بين أسيس والناقة تاملالت، فهي علاقة روحية تشبه الصداقة بدأت منذ الطفولة، فأسيس نسي بأنّها مجرد حيوان ونلمس هذا في المقطع الآتي: «بل يكاد يجزم أنّه نسي أنّها بعير أصلا وهو الّذي لم يعرف لنفسه خلا سواها، ولم يجد لنفسه مخلوقا يفهم له منطقا غيرها»[4]، فمن خلال هذا المقطع يتضح لنا أنّ الناقة كانت بالنسبة لأسيس شقيقة الروح ورفيقة الدرب.

---

(1) باديس فوغالي، الزّمن ودلالاته في قصّة البطل لزليخة السعودي، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد الثاني، جوان 2002، ص02.

(2) سيزا قاسم، بناء الرّواية، ص77.

(*) سقراط: فيلسوف وحكيم يوناني، فيلسوف كلاسيكي، يعتبر أحد مؤسسي الفلسفة الغربية.

(3) عمر رضا كحالة، الحب، مؤسسة الرسالة، الطبعة الأولى، سورية، 1978، ص09.

(4) إبراهيم الكوني، ناقة الله، ص14.

كما ورد أيضا مقطع آخر يبرز ملامح الحب بين أسيس والناقة تاملالت وذلك في قوله: «في طريق العودة توقف في قلب الوادي المنثور بالطلح وهو مازال يغالب نزيفه، أناخ البعير وحرره من المتاع، ولكن حسناء الزّمان ترفعت باستكبار، حام حولها كطفل يعاند دمية، يمسد جيدها الضامر كأنّه جيد غزالة، ويداعب الساقين بلمسات مسكونة حنانا، يحتضن الرأس المستنفر المحموم بالهم، إلى أن يختتم المناجاة بترنيمة شجن»[1]، فمن خلال اللمسات الساحرة المعبرة عن مدى حبه واشتياقه لها تجسد زمن الحب، واحتضانه لها دليل على الإحساس بالوحدة والضياع، فعلاقة أسيس بالناقة تاملالت هي علاقة غرائبية، فالرّوائي إبراهيم الكوني حاول أن يمزج بين الواقعي والأسطوري من خلال هاته العلاقة، كما أنّه يستنطق السّارد الناقة ويتبادلان الحوار، ويصبغ عليها صفات إنسانية منحتها قوة التأثير والتأثر ككائن حي، فنجد الكاتب صور الأحداث المتعلقة بالناقة تاملالت تصويرا عجائبيا.

2) الزّمن المفقود:

يعد الزّمن المفقود قيمة إنسانية مفقودة في الحياة، والتّي يعتبر الاحتلال السبب الرئيسي في حدوثها، فالطوارق هم كذلك فقدوا هذه القيمة العظيمة، حيث أنّهم هجروا من وطنهم الأصلي وعاشوا فصول الشتات والاغتراب، ولكن على الرغم من هذا لالا أنّهم مهما ابتعدوا عن أرضهم يظلون متمسكين بماضيهم وذاكرتهم نحو الزّمن المفقود الطامحين في استعادته.

ومن هنا نلمس في روايتنا المعنونة بـ "ناقة الله" حرص الرّوائي إبراهيم الكوني على التمسك بالتراث الشعبي وإحيائه والدليل على ذلك قوله: «درس الشيخ الّذي مر بنجوعهم مرة تفي طريقه إلى صحرائه في الشمال لا ينسى، أقبل من تينبكتو قادما إليها من مجاهل ما وراء نهر "كوكو" حيث قضى هناك في سجون الفرنسيس أعواما مديدة، نصب القوم

[1] إبراهيم الكوني، ناقة الله، ص155.

على شرفه خباءً، فخما إكبارا لدوره في الحرب ضد جيوش الغزاة، نحروا له الذبائح وطوقه الأشياخ في المساء توقا لسماع الملاحم من فم شاهد العيان الّذي شارك في صنع الملاحم، اختبأ هو بصحبة أحد الأقران خلف الخباء ليسمع أيضا سيرة الملاحم».[1]

ففي هذا المقطع يؤكد لنا الكاتب من خلال إشارته "للشيخ" في استرجاع سيرة الملاحم، وبكونه أحد المشاركين في صنع الملاحم، أنّه كان له دور في ربط الأجيال بتراثهم الشعبي وتاريخهم المجيد، فحاول الكاتب أن يجعل من استرجاع الماضي واستحضاره صورة حسية دلالية غايتها إعادة بعث الزّمن الضائع.

كما أضاف الكاتب توضيحا جليا لهذه التيمة "الضيف" في نهاية الرّواية المسمى بـ "الفصل الضائع من سيرة ناقة الله" بغية التوضيح أكثر كيف كان له تأثير في نفوس الحاضرين في إعادة بعث الزّمن الضائع وهذا ما نجده واضحا في المقطع السّردي الآتي: «في مراسيم الاحتفاء بالضيف النبيل استنفر "بسّا" الأقران في الأقران في المراعي لا لأنّه حمل في أعطافه روح القبائل السجية وحسب ولكن لأنّه حمل في أعطافه أنفاس وطن أضحى ضائعا منذ سنوات، أو أنفاس زمن غدا مفقودا أيضا، ليصير الضيق ذاكرة مجسدة لحقبة ضائعة تدب في أرض الله على قدمين!».[2]

وهنا نلاحظ تجسيد للحالة الشعورية للكاتب التّي يملؤها الحنين والشغف والتوق إلى الماضي وإلى الفردوس المفقود.

3) زمن الخيانة:

تعد الخيانة من الأفعال المذمومة وغير الأخلاقية، فهي العملية التّي يتم من خلالها خرق الثقة المتبادلة بين طرفي العلاقة العاطفية، إذ أنّ الخائن هو شخص أناني لا يراعي مشاعر غيره ولا يضع لها اعتبارا، فهو يتصرف تبعا لمصلحته الشّخصية فقط، ويتجلى زمن الخيانة في رواية "ناقة الله" وذلك في الحوار الّذي دار بين أسيس والضيف المجهول

[1] إبراهيم الكوني، ناقة الله، ص49- 50.

[2] المصدر نفسه، ص268.

حول عقل الناقة تاملالت بالذرية ويظهر ذلك من خلال قوله: «لحظتها أمر الضيف بلهجة اليقين:

- اعقلها بالعقال الّذي لا سبيل لقطعه!

تطلع إليه أسيس في عينيه استفهام، على شفتيه بسمة، كان يستشعر خجلا لأنّه لم يفلح في فهم الأحجية ولكن الضيف أراد أن يجيره، فأوضح:

- اعقلها بالذرية!... فقرر أن يعتنق وصية عابر السبيل عن العقال».[1]

فهذا المقطع يؤكد لنا أنّ هذه الحادثة هي بداية تصاعد الشعور بالإثم والخيانة لناقته، فهو حاميها الأمين الّذي خانها بذرائع غير مقنعة، وبزعم المحافظة عليها من الضياع.

كما ورد زمن الخيانة جليا في مقطع آخر، وذلك حين ترك أسيس نافته رفقة أحد الرعيان أياما ثمّ يعود إليها بعد أن تكون قد حملت، فانتابه الشعور بالخيانة وهذا ما نجده في المقطع السّردي الآتي: «ترك الزمام في كف "ساهو" ثمّ توارى عن الأنظار، امتطى جملا ورحل غربا لينقطع في الغلاة ثلاثة أيام، وعندما عاد ذهب ليقرئها السلام ويطلب من جنابها الغفران، ولكنها ألقت في وجهه بتهمة فضيعة هي الخيانة، ثمّ أشاحت عنه بوجهها شزرا».[2]

فمن هنا يتضح لنا أنّ السّارد ظل متخبطا بين ما أقدم عليه وما كان يجب أن يكون، استسمحها مرارا لكنّها كانت تصده في كلّ مرة ممّا جعله يلوم نفسه على خيانته لها، ممّا يزيده ألما وندمان فهي التّي يعتبرها بمثابة وطن له.

4) زمن الكابوس:

ونريد به زمن الأزمة، فهو المتضمن لقيم انفعالية تستولد الدهشة والتردد في نفس المتلقي، إذ الأحداث تنبني على انهراق الزّمن في فجوات الرهبة.[3]

---

[1] إبراهيم الكوني، ناقة الله، ص13- 17.

[2] المصدر نفسه ص20- 21.

[3] ينظر: علاوي الخامسة، العجائبية في الرّواية الجزائرية، ص315.

ويتجلى زمن الكابوس في رواية "ناقة الله" في محنة التيه والاغتراب عن الوطن التّي عاشها كلّ من أسيس والناقة تاملالت، فهذا كان سببا في جعلها تصاب بالجنون وتصارع كلّ القيود والعراقيل كي تعود إلى أرضها دون أن يجد رفيق دربها أسيس ترياقا يشفيها من حنينها الموجع إلى الوطن، وهذا ما نجده يتضح جليا من خلال قوله: «وها هو الحنين إلى هذا الموقع يجردها من فطنتها، بل وحرمها من ذخيرة قوتها، من غريزتها... انطلق فانطلقت وراءه، كادت تدركه قبل أن يدرك القمة، صدمته بصدرها في منتصف الطريق فتدحرج، كادت تتمكن منه بالكلكل، ولكنه تنحى في آخر ومضة، غمرته برغوة الزبد، ولكنه مستعينا بيديه أيضا، أدرك السعفة واحتمى بالجلمود النحاسي المكابر المنتصب كصنيم قديم، تفقدها وهو يلتقط أنفاسه فإذا بها تتطاول في الحجارة الشرسة التّي تكسر السفح في طريقها إليه، أيقن لحظتها أنّها قررت أن تقطع حبل السرة لتتحرر إلى الأبد، قررت أن تتخلص منه لأنّها تدري أنّها صارت في طريق استرداد الوطن العقبة الوحيدة، أدرك لحظتها شيئا آخر؛ إذا قررت أن تتخلص منه هو فلن يقف في طريقها شيء، وإذا لم يقف في طريقها شيء، فإنّ الوطن أقوى من كلّ شيء».[1]

فمن خلال هذا المقطع نلاحظ انفعال الناقة تاملالت وجنونها عندما حاول أن يمنعها من العودة إلى وطنها فهاجمته في نية لسحقه تحت الكلكل، فالرّوائي إبراهيم الكوني وضح لنا من خلال هذه الصورة التّي أضفى عليها أبعادا عجائبية جعلت منها كابوسا، كيف لقنت الناقة تاملالت أسيس درسا في الحنين إلى الوطن.

5) زمن التحرر:

الحرية هي التحرر من كلّ أنواع وأشكال الإجبار والفرض والتحكم، فهي بمثابة الفضاء الفسيح الّذي يمكن للإنسان التحرك من خلاله بكل حرية، والإنسان يضحي بكل ما لديه من أجل تحقيق الحرية، فهي الحق الطبيعي لكل مخلوق على وجه الأرض، وهذا ما

[1] إبراهيم الكوني، ناقة الله، ص83.

يطمح إلى تحقيقه الطوارق الّذين لا يزالون يعيشون حالة اضطراب وتوتر وظلم وقهر، ونلمس ذلك في المقطع الآتي: «وها هو يجرب جرجرة الأذيال بعيدا عن الوطن فيكتشف وجود الفرق بين أن يعيش الإنسان وأن يحيا الإنسان، فالإنسان المنفي لا يحيا ولكنه يحيا على أمل أن يحيا، لا يحيا ولكنه يعيش على أمل أن يعود إلى الوطن يوما كي يحيا، غنه ينتظر أن يأتي اليوم الّذي سيمكنه من أن يحيا، فكل شيء في دنياه مؤجل، كلّ شيء مدسوس في المستقبل، الزّمان بغياب الأوطان ليس زمانا، ولكنه مستقبل، الواقع نفسه يغيب عن الواقع ما لم يهرع لنجدته الوطن بالواقع، والزّمان هو الحكيم الّذي لا يعترف للكائن بواقع سوى واقع الأوطان».[1]

وما نلمسه من هذا المقطع أنّه يرى الموت في رحاب الوطن أهون عليه من العيش بأمان خارجه، فإنسان المنفى لا حياة له خارج الوطن، وأنّ العيش على أمل استعادة الوطن المفقود هو أمل على أن تدب فيه الحياة فيه من جديد، فعبارة "إنّه ينتظر اليوم الّذي سيمكنه من أن يحيا" هي دليل على شعوره بالاختناق والضياع والموت وهو بعيد عن وطنه، فزمن الحرية هو زمن مجهول ولا يعلم متى وقته.

6) زمن الحلم:

يعد موضوع الأحلام من الموضوعات الهامة في علم النفس وذلك لأنّ الأحلام ظاهرة عامة تحدث عند جميع الأفراد، وهو «نشاط ذهني أثناء النوم، يحدث في شكل صور بصرية عادة، والحلم شبيه بالهلوسة لأنّه لا يثيره في العادة التنبيهات الحسية الملائمة».[2]

بمعنى أنّ الحلم هو نشاط تفكيري يحدث أثناء النوم في شكل صور وتخيلات، ويتجلى زمن الحلم في رواية "ناقة الله" في مواقع عديدة تمثلت فيما يلي:

---

[1] إبراهيم الكوني، ناقة الله، ص50.

[2] الموسوعة العربيّة الميسرة، المجلد الثاني، دار الجيل، الجمعية المصرية، الطبعة الثانية، سنة 2011، ص1399.

رؤية أسيس نفسه بين ثالوث الأبالسة الزبانية الّذين مارسوا في حقه صنوف التعذيب، ويريدون منه أن يساعدهم في استرداد كنوز أجدادهم، "إنّها الكنوز التّي تحتفظ بها الذاكرة الجماعية المنبثقة من عالم الأساطير"[1]، وهذه السيرة خرافية ولا أساس لها من الصّحة، حيث يقول: «كانوا ثالوثا، تماما كما كانوا يوم الشرك، بالسيماء المنكرة ذاتها وبالعيون الحمراء الموسومة، بالكراهة والوسوسة والشجع ذاتها... سأسلخ جلدك إذا لم ترد لي كنوز أجدادي!... في هذه اللحظة لاحظ كيف اقترح صاحب قامة القزم قائلا:

- أليس الأفضل أن نبدأ بالمطية؟ ألم تقل إنّ روح الثعلبان مخبأة في جوف المطية؟

حاول أن يستنكر النية الشريرة المبنية ضد المطية، وكم أفزعه أن يسمع استحسان الوغد للاقتراح بذل جهدا بطوليا جديدا فانحلت عقدة اللّسان فصرخ بأعلى صوت: ذهبكم هنا في جوفي أنا، وما تخفيه المطية في جوفها هو ذهبي أنا، لا ذهبكم أنتم، فابقروا بطني أنا إذا شئتم أن تجدوا ذهبكم».[2]

فمن خلال هذا المقطع نلاحظ أنّ أسيس كان مضطربا وفي حالة هلع وفزع من هؤلاء الأشباح، فالرّوائي جعل "المطية" كدليل على الصحراء، فحيثما وجدت الصحراء وجدت الكنوز في أعماقها، فيقول أسيس "ذهبكم هنا في جوفي أنا، وما تخفيه المطية في جوفها هو ذهبي أنا لا ذهبكم أنتم" يعني أنّ ما يوجد في الصحراء من خيرات وثروات فهو لأبنائها.

كما ورد "زمن الحلم" في مقطع آخر، حيث يحكي فيه أسيس عن عودة الحلم وإصرار وعزم ثالوث الزبانية على استرداد كنوزهم حيث اعتقدوا أنّه أخفاها الفقيه، ويتضح ذلك من خلال قوله: «كان يعاند آلام الحلق وخواء الجوف وأنفاس الغبار التّي

---

[1] عبد الصمد جيلالي، الفضاء الأسطوري في روايات إبراهيم الكوني، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب المغربي، كلية الآداب والفنون، قسم اللّغة والأدب العربي، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، 2017-2018، ص123.

[2] إبراهيم الكوني، ناقة الله، ص185- 186.

تكتم الأنفاس وغزوات النعاس عندما وقف وفق ورأسه ثالوث الزبانية... ألم تخبرنا بوجود كنوزك أحشاء هذه الدابة؟ سوف نستخرجها لك مقابل أن تدلنا على مخبأ كنوز الفقيه التّي سرقها جده منا قبل أن تدركه لعنة سحرتنا في مكة... لكن إمام الزبانية لم ينتظر ليضع النصل في النحر!...».[1]

فهذا الحلم عبارة عن كابوس مميت، كما أنّه انطوى على أحداث غرائبية، تمثلت في اكتساب الشّخصيات أبعادا عجائبية تثير الدهشة والتوتر، فالرّوائي عرض أحداث هذا الحلم المزعج في صورة عجائبية.

وفي الأخير نستخلص ممّا سبق أنّه قد أسهم الزّمن الدلالي النفسي كثيرا في اكتشاف الشّخصية على حقيقتها وهذا ما لاحظناه في الرّواية، حيث أنّه كان للزّمن النفسي تأثيرا على الشّخصيات لاسيما في جانبها الأليم.

3- بناء الزّمن الرّوائي:

3-1 المفارقات الزّمنية:

«هي انحراف عن التتابع الميقاتي الصارم في القصّة، والنمطان الأساسيان هنا هما اللقطتان الاسترجاعية **Flash backs** واللقطات الاستباقية **Flash forwards**».[2]

بمعنى أنّ المفارقات الزّمنية تتعلق بترتيب الأحداث وبنائها في شكل لا يخل بنظام السّرد وسيرورته وهي:

أ- الاسترجاع Analepse:

هو مخالفة لسير السّرد تقوم على عودة الرّاوي إلى حدث سابق، وهو عكس الاستباق. [3]

---

[1] إبراهيم الكوني، ناقة الله، ص236- 237- 238.

[2] يان مانفريد، علم السّرد مدخل إلى نظرية السّرد، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الاولى، سورية، 2011، ص116.

[3] لطيف زيتوني، معجم المصطلحات نقد الرّواية، دار النهار، ط1، بيروت، لبنان، 2002، ص18.

- أنواعه:

1- استرجاع خارجي Analepse externe:

يعود إلى ما قبل بداية الرّواية، يلجأ إليه الكاتب لملء فراغات زمنية تساعد على فهم مسار الأحداث.[1]

وفي "ناقة الله" توجد أمثلة كثيرة تشير إلى هذه التقنية وذلك في قوله: «حدث هذا منذ سنوات سبقت حلول البلايا التّي تنزلت على رأس الوطن، عندما رافق عمه إلى "بيلما" لاستجلاب أحمال الملح لأول مرة، في الوقت الّذي كان فيه الذهاب في ركاب القوافل العلامة الأولى على الرجولة، بعد العودة من تلك الرحلة الشاقة، كان نبأ ميلاد القية قد تزامن مع يوم وصولهما، فرأى العم أن يكافئه بها جزاء اجتيازه الامتحان في رحلة "بيلما" التّي يروقه أن يسميها "بوابة الفرسية"».[2]

ففي هذا المقطع السّردي الاسترجاعي يعود بنا السّارد إلى لحظة زمنية خارجة عن نص الرّواية أي قبل بداية سرد الرّواية، استحضر كيف تم اللقاء بين الشّخصية "أسيس" والناقة "تاملالت" التّي كانت كهدية من عمه له كدليل على العلامة الأولى للرجولة.

وفي مقطع آخر نجد الشّخصية "أسيس" يتذكر كيف ربى "تاملالت" وكيف تولى دور الأم لها وذلك في قوله: «لم يجد عقبة في حقنها بالحليب، كما لم يحتر في حمايتها من الذئاب، ومن أذى الفضوليين، ابتكر مرضعة من رقع الجلود تنتهي بجزء لميس يوحي بالضرع فانطلت الحيلة على شقية وفي الأوقات التّي تتمرد على البدعة وترفض تناول الحليب يضطر لاستعارة حبوب الحلبة من خزائن العجائز، يقوم بغليها ثمّ تبريدها، ثمّ حقن الوليدة العصية برحيق العجب».[3]

---

[1] سيزا قاسم، بناء الرّواية، ص58.

[2] إبراهيم الكوني، ناقة الله، ص26.

[3] المصدر نفسه، ص28.

في هذا المقطع الاسترجاعي قامت الشّخصية باستعادة اللحظات الزّمنية التّي كان فيها بمثابة الأم لهذا الحمل الشقي، حيث اهتم بها كما تهتم الأم بأبنائها، وهو استرجاع خارجي.

2- الاسترجاع الداخلي Internal analepsis:

«يعود إلى ماضٍ لاحق لبداية الرّواية قد تأخر تقديمه في النّص»[1]، ويكمن الاسترجاع الداخلي في رواية "ناقة الله" في مواقع عديدة منها:

ونلمح ذلك في استرجاع الشّخصية "أسيس" لوصية أحد الدهاة عن البعير، لحظة صد الناقة له، ويتضح ذلك جليا في قوله: «هذا الداهية حدثه عن البعير كأحب الأجسام التّي يروق الأرواح الشريرة أن يتخذها مقاما! قال أنّها تختفي هناك لآجال قد تستغرق عمرا، ولكنها مميتة عندما تستيقظ».[2]

ففي هذا المقطع السّردي الاستذكاري يقدم لنا السّارد الصورة العجائبية عن خطر البعير التّي تسكنها الأشباح.

كما نجد الاسترجاع الداخلي في مقطع آخر حيث يقو: «كانوا يوسوسون ولكنهم لا يصدقون، لا يصدقون لأنّهم لا يتخيلون، ظنوا أنّ ما حدث لهم مجرد مزحة عابرة، نكتة شريرة سوف تنقشع، ولكن المنطق يقول أن ما حدث هو واقع جديد عليهم أن يقبلوا به منذ اليوم كحقيقة واقعة».[3]

تذكر السّارد في هذا المقطع حادثة الاعتقال التّي تعرض لها أسيس ورفاقه وكيف أنّهم أصبحوا غرباء في أرضهم وصار لازما عليهم أن يقدموا برهانهم بانتمائهم إليها، ففي المقطع "كانوا يوسوسون ولكنهم لا يصدقون، لا يصدقون لأنّهم لا يتخيلون" يدل على عدم الاستيعاب للحال الّذي آلت إليه الصحراء مؤخرا.

---

(1) سيزا قاسم، بناء الرواية، ص58.

(2) إبراهيم الكوني، ناقة الله، ص22.

(3) المصدر نفسه، ص73.

3- الاسترجاع المختلط Analipses mixte:

«هو ذلك الّذي يسترجع حدثا بدأ قبل بداية الحكاية واستمر ليصبح جزءًا منها فيكون جزكء منه خارجيا والجزء الباقي داخليا».[1]

يقول السّارد: «تذكر سيرة القيد، تعجب كيف نسي أنّه هو، لا أيّ شيء آخر، أوّل قيد في دنياها، وآخر قيد أيضا، وهو أم المهد، وحميم الطفولة، وقرين العمر كله، يستطيع أن يؤكد أيضا أنّه هو الوطن أيضا، فليكن وطنا في الحجم المصغر، ولكنه في كلّ حال وطن، لا يستطيع أن يدعي أنّه الوطن الأكبر ما لم يستطع أن يفكك أحجية الأوطان، وليس عليها أن تستسلم لنوباتها الجنونية إلى الحد الّذي ينسيها أنّه وطنها أيضا».[2]

في هذا المقطع السّردي الاسترجاعي المختلط نجد السّارد تذكر كيف أنّه كان بمثابة الأم ورفيق الدرب للناقة منذ المهد، فهذه الأحداث المسترجعة وقعت قبل بداية الحكاية، لنصل إلى الجزء الثاني من المقطع وهو الزّمن الحاضر الّذي يعيشه السّارد، وهو أنّه أصبح وطنا للناقة بعد أن طردوا من وطنهم، فكانت النوبات الجنونية التّي تصيبها تدفعها للهروب والعودة إلى وطنها، وتنسى أنّه هو أيضا وطنها.

ب- الاستباق Prolepse:

«هو كلّ مقطع حكائي يروي أو يثير أحداثا سابقة عن أوانها أو يمكن توقع حدوثها، ويقضي هذا النمط من السّرد بقلب نظام الأحداث في الرّواية عن طريق تقديم متواليات حكائية محل أخرى سابقة عليها في الحدوث، أي القفز على فترة ما من زمن القصّة وتجاوز النقطة التّي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرّواية. [3]

---

[1] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرّواية، ص21.

[2] إبراهيم الكوني، ناقة الله، ص84.

[3] حسن بحراوي، بنية الشكل الرّوائي (الفضاء، الزمن، الشّخصية)، الناشر المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، بيروت، 1990، ص132.

- أنواعه:

أ- الاستباق كتمهيد Ramorce:

«يتخذ هذا الاستباق صيغة تطلعات مجردة تقوم بها الشّخصية لمستقبلها الخاص، فتكون المناسبة سانحة لإطلاق العنان للخيال ومعانقة المجهول واستشراف آفاقه».[1]

ويتمثل الاستباق كتمهيد في الرّواية في الشعور والإحساس الّذي انتاب الشّخصية "أسيس" لما سيفعله لناقته وهذا ما يظهر من خلال هذا المقطع الآتي: «استمر العراك، كان يتنقل وراء بقية القطيع في المراعي الفسيحة ليتحاشاها، لا ليتحاشاها فحسب، ولكن لكي يقنع المخلوق الّذي يسكنه أوّلا بصواب ما يفعل، وبأن ما سيفعله من أجلها في سبيل استرداد عافيتها واستبدال حمى الحلول في الوطن جسدا، بأعجوبة الحلول في الوطن طوافا».[2]

نلمس من خلال هذا المقطع السّردي استباق تمهيدي تمثل في مجموعة من الإيحاءات والإشارات مثل "ما سيفعله" التّي تدل على أنّ ما أقبل على فعله أسيس هو فقط من أجل الحفاظ عليها وحمايتها.

ب- الاستباق كإعلان Annonce:

«يقوم الاستشراف بوظيفة الاعلان عندما يخير صراحة عن سلسلة الأحداث التّي سيشهدها السّرد في وقت لاحق».[3]

ومن أمثلة الاستباق الإعلاني في رواية "ناقة الله" نذكر: «أضرموا النيران في أخبية النجوع، فجروا الآبار بأصابع الديناميت، حصدوا القطعان بالبنادق الرشاشة، سمموا منابع المياه، استولوا على بضائع القوافل، سجنوا الرجال في معسكرات الاعتقال، شردوا الأشياخ والنساء والأطفال، منعوا ارتداء اللثام بوصفه تنكرا للقيام بأعمال تخريبية ضد

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الرّوائي (الفضاء، الزمن، الشّخصية)، ص133.

[2] إبراهيم الكوني، ناقة الله، ص19.

[3] حسن بحراوي، بنية الشكل الرّوائي (الفضاء، الزّمن، الشّخصية)، ص137.

السلطات، ثمّ افتتحوا المذابح بحشد طابور الأكابر وتوقيفهم في العملية التّي عرفت بـ "قنص السبعين دمية" حيث اقتحم الجنود نجوعا اعتقلوا فيها سبعين رجلا من أخيار القوم».[1]

فهذا المقطع يعد استباقا إعلانيا، بحيث يعلن فيه السّارد بصراحة عن إزالة مملكة تينبكتو من الوجود، وذلك من خلال ما سرده عن الوضع المزري والقاسي الّذي عاشته هاته المملكة، وما مارسه ضدها الأعمال من أعمال تعسفية كالتهجير والتعذيب والاعتقال والقتل، فكلها تعد كاستباق إعلاني عن نهاية مملكة تينبكتو.

ومن هذا المنطلق نقول أنّ الكاتب قد استطاع أن يعبر عن هذا الزّمن بأسلوب عجائبي معتمدا في ذلك على الاسترجاع والاستباق كتقنية في تجسيد صورة عجائبية للزّمن في روايته.

3-2 تقنيات زمن السّرد (الزّمن من حيث البطء والسرعة):

3-2-1 تسريع السّرد (الخلاصة والحذف):

«ويشمل تقنيتي الخلاقة والحذف، حيث مقطع صغير من الخطاب يغطي فترة زمنية طويلة من الحكاية».[2]

- الخلاصة (Sommaire):

«هي صيغة إخبارية يكثف فيها السّارد سلسلة فعل للأحداث في سرد للأفكار الأساسية بنظام وتركيز».[3]

وتمثلت الخلاصة في رواية "ناقة الله" في حديث السّارد لنا باختصار عن مدة حمل الناقة والتغيّر الطارئ في شكلها بعد مرور مدة زمنية عن العقال، ويتجلى ذلك في قوله:

---

[1] إبراهيم الكوني، ناقة الله، ص111.

[2] مها حسين القصراوي، الزّمن في الرّواية العربيّة، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، منشورات الجامعة الأردنية، 2002، ص219.

[3] يان مانفريد، علم السّرد مدخل إلى نظرية السّرد، ص124.

«مضت شهور على إنجاز العقال، ولكن المخاض لم يلح في الأفق، كلّ ما حدث تشوه خلقة الطيف فخجل أن ينعتها بهذا النعت الأثير من بين كلّ ألقابها السخية».[1]

نلاحظ أنّ الرّوائي قام باختصار الأحداث في أسطر وعبر عنها بمرور أشهر من العقال دون أن يعرض ما جرى فيها من تفاصيل.

- الحذف (Ellipse):

«هو تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة، من زمن القصّة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث».[2]

وينقسم الحذف إلى ثلاثة أنواع: الحذف المعلن، الحذف الضمني، الحذف الافتراضي.

أ- الحذف المعلن (Expliate determine):

هو الإسقاط الزمني الصريح أي المصحوب بإشارة، محددة أو غير محددة للفترة التّي يقفز عليها».[3]

ويتمثل الحذف المعلن في رواية "ناقة الله" فيما رواه السّارد عن غياب "أسيس" عن الأعين مدة زمنية محددة، ويتجلى ذلك في قوله: «ترك الزمام في كف "ساهو" ثمّ توارى عن الأنظار، امتطى جملا ورحل غربا لينقطع في الفلاة ثلاثة أيام».[4]

ففي هذا المقطع نجد السّارد قد حدد وأعلن عن مدة زمنية متمثلة في ثلاثة أيام.

ونلمح ذلك أيضا في مقطع آخر عندما نسمع المعزوفة الموسيقية بصوت جنية أنّه غاب عن الوعي وحدد مدة الغياب، ويتجلى ذلك في قوله: «في تلك المرة غاب عن الدنيا لأول مرة أيضا وهاجر إلى المجهول في نوبة وجد لم يفق منها إلّا بعد مضي ثلاثة أيام».[5]

---

[1] إبراهيم الكوني، ناقة الله، ص45.

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الرّوائي (الفضاء، الزّمن، الشّخصية)، ص156.

[3] المرجع نفسه، ص159.

[4] إبراهيم الكوني، ناقة الله، ص20- 21.

[5] المصدر نفسه، ص59.

نجد من خلال هذا المقطع أنّ السّارد أعلن عن مدة الحذف بشكل صريح وواضح والمتمثل في مرور ثلاثة أيام.

ب- الحذف الضمني (Implicite):

«هو الّذي لا يكشف عن نفسه في النّص وإنّما يستدل على وجوده من الثغرات الواقعة في التسلسل الزمني للسرد».[1]

وللحذف الضمني تمظهرات تتمثل في: الحذف المقرون بتقنية البياض، وتقنية النجميات الثلاثة (***)، وتقنية النقط المتتابعة «التّي تجيء للتعبير عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل الأسطر».[2]

وفي رواية "ناقة الله" توجد أمثلة كثيرة تشير إلى هذه التقنية حيث يقول السّارد: «ألستم مسلمين مثلنا كما تقولون؟ تبادلوا نظرات ساخرة، ولكنه لم يمهلهم، تناول المصحف القديم، المحشور في غلاف جلدي تهرأ بفعل الاستخدام الطويل، ثمّ طبع عليه قبلة قبل أن يؤدي القسم الّذي نفى فيه علمه بسيرة الكنوز، ولكن الضابط المسعور انتزع الكتاب من بين يديه ورمى به بعيدا، لفظت الجلدة قسما من الأوراق الصفراء فتناثرت في المكان، لاحقا أحد الأجناد وفعل بها المنكر...». [3]

نلمح في هذا المقطع السّردي توظيف السّارد تقنية النقط المتتابعة للتعبير عن أشياء مسكوت عنها بغية تسريع السّرد، ففي قوله "فعل بها المنكر..." وتوقف لحظتها عن السّرد، يتضح لنا أنّ السّارد سكت عما فعله الضابط بمصحف الفقه، لأنّه يبدو واضحا وجليا ما فعله لدى المتلقي.

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الرّوائي (الفضاء، الزّمن، الشّخصية)، ص159.

[2] آمنة يوسف، تقنيات السّرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط2، بيروت، لبنان، 2015، ص128.

[3] إبراهيم الكوني، ناقة الله، ص114- 115.

ج- الحذف الافتراضي (Hypothetique):

«فهو حسب جنيت يقترب من الحذف الضمني لاستحالة تحديد موضعه في النّص، يكتنفه الغموض لكونه غير مقرون بأية إشارة إلى مكانه أو مدته، فهو مجرد فجوة في الاستمرار الزمني للرّواية قد تأتي بعد الاستذكارات لتكشف لنا عن حالة حصوله فيما تقدم السّرد».[1]

«ولعلّ الحالة النموذجية للحذف الافتراضي هي تلك البياضات المطبعية التّي تعقب انتهاء الفصول فتوقف السّرد مؤقتا، أي إلى حين استئناف القصّة من جديد، لمسارها في الفصل الموالي...». [2]

ويكمن الحذف الافتراضي في رواية "ناقة الله" في الصفحات البيضاء التّي تركها الرّوائي بعد نهاية كلّ قسم من أقسام الرّواية ليوقف السّرد مؤقتا إلى حين بداية القصّة الموالية، فمثلا نجد في الرّواية الصفحة **(76)** بيضاء يليها القسم الثاني، ونجد الصفحة **(132)** بيضاء يعقبها القسم الثالث، كما نجد الصفحة **(150)** بيضاء يعقبها القسم الرابع، ثمّ نجد الصفحة **(266)** بيضاء يليها الفصل الضائع من سيرة ناقة الله، فمن خلال هذا نلاحظ أن الرّوائي بتوظيفه لهذه التقنية في عمله السّردي أراد تسريع عملية السّرد.

3-2-2 إبطاء السّرد:

يتم إبطاء السّرد وإيقافه من خلال عنصرين هامين هما: المشهد والوقفة.

- المشهد (Scéme):

"هو صيغة إظهار تعرض تيارا مستمرا من التفاصيل الفعلية للحدث".[3]

ففي رواية ناقة الله نجد بعض المقاطع الحوارية تجسد لنا المشهد الدرامي بتفاعلاته كما يتضح في المقطع الآتي: «انتابته رعدة وهو يستوقف الرجل بسؤال:

---

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الرّوائي (الفضاء، الزّمن، الشّخصية)، ص159.

(2) المرجع نفسه، ص164.

(3) يان مانفريد، علم السّرد مدخل إلى نظرية السّرد، ص123.

- هل تريد أن تقول أن "بولا" كان أحد أعضاء المحفل في ذلك اليوم؟

كان يتشبث بكم ثوب "بكة" كأنّه يخشى أن يفلت من بين يديه قبل أن يجيب، لانتبه الأقران أيضا إلى يقظته المفاجئة فاشرأبوا بأعناقهم انتظارا لما سيفضي إليه الحوار، أمّا "بكة" فتململ قليلا كأنّه فوجئ بجهله في حق حميم الترحال القديم، ولكنه لم يجد مفرا من أن يعترف:

- بولا من ضمن السبعين بالطبع، بل كان على رأسهم!

هيمن وجوم لم تخدش فيه الحياء سوى ألسنة النار وهي تلتهم أعواد الحطب، فسأل وهو ما يزال يتشبث بجلباب بكة.

ولكن ما علمته آنذاك أن بولا استطاع أن يفلت من أشباح "كيتا" بالفرار إلى تامنغاست!

زفر بكة أنفاسا كالقحيح قبل أن يخيب فيه حسن الظن:

- ولكن أبطال الاستقلال المزعوم هناك خذلوه كما خذلوا الكثيرين، لأنّهم هم من وضع في يديه الحديد واقتادوه ليسلموه إلى الأشباح».[1]

ولقد امتد المشهد الحواري إلى أربع صفحات تقريبا، ممّا ساهم في إبطاء عملية السّرد، وقد كانت أجواء هذا المشهد مليئة بالحزن والانفعال كما لاحظناه مع أسيس من خلال وصف السّارد لحالته، وموضوع الحوار كان حول سيرة المذابح التّي ارتكبها الاحتلال الظالم في أوطان الجنوب ضد "سبعين شخص" حيث كان من بين هؤلاء صديق لهم يدعى "بولا"، لذلك نجد أن المشهد كان مفعما ومشحونا بالانفعالات ممّا زاد من درامية المشهد.

[1] إبراهيم الكوني، ناقة الله، ص164- 165.

- الوقفة (Pause):

«أمّا الاستراحة، فتكون في مسار السّرد الرّوائي توقفات معينة يحدثها الرّاوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزّمنية ويعطل حركتها».[1]

وتتجلى هذه التقنية في رواية "ناقة الله" من خلال قول السّارد: «كانوا ثلاثة أشباح، أشباح حقيقية تصلح بعبعا لإفزاع الأطفال وحتّى النساء، أكبرهم سنا في العقد الخامس أو السادس، نحيل البنية، عظيم الأفق، شفته السفلى اكبر حجما من العليا، تتدلى حتّى تلتهم الذقن الهزيل، يرتدي بزة عسكرية باهتة، برأس حاسر مفلفل ومقلة قانية، أمّا البشرة فتلتمع كجلدة الضب الهرم من فرط السواد، الأصغر يبدو في العقد الرابع، ضئيل الرأس، قصير القامة، أفطس الأنف، بمنخرين مجوفين كفو متين، ومقلتين مستديرتين محمرتين أيضا، الثالث كان بسحنة غريبة، منكرة لعطب في الفم المطبق يتواصل في الأسفل مع الذقن ليكون رأسا بالجبين فيبدو الفم كله شقا ناتئا منتصبا إلى الأمام كأنّه يحاكي هيئة قردينوي أن يلتئم في قبلة».[2]

ولما نعود إلى هذا المقطع نلاحظ أنّه اشتمل الدقة في الوصف والتصوير، حيث نجد أن السّارد وصف لنا هيئة الأشباح الثلاثة بطريقة تثير الرعب والتردد في نفس المتلقي، ممّا جعل الوصف الدقيق يتجسد في صورة عجائبية، فالرّوائي أراد بها إيصال حدث فوق طبيعي.

وفي الأخير نستخلص ممّا جاء في هذا المبحث بأنّ الزّمن قد كان عنصرا هاما في النّص الرّوائي "ناقة الله" وذلك من خلال تناول الرّوائي لمختلف الأزمنة التّي كانت متراوحة بين الماضي الّذي يستدعيه البطل والشّخصيات الفنية الأخرى، والحاضر الّذي يعبر عن التشتت والتيه والاغتراب، كما نجد أنّه اعتمد على مجموعة من الحركات

---

[1] حميد الحميداني، بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، بيروت، 1991، ص76.

[2] إبراهيم الكوني، ناقة الله، ص126.

الزّمنية السّردية والتّي بدورها انقسمت إلى أربع حركات، حيث نجد الخلاصة والحذف لتسريع السّرد والمشهد والوقفة لإبطائه، كما أنّه تناول الزّمن الدلالي النفسي المعبر عن المختلجات النفسية للشّخصية كزمن الحلم وزمن الكابوس... الخ، وقد عبر الرّوائي عن هذا الزّمن بأسلوب عجائبي ممّا جعله يتجسد في صورة عجائبية.

المبحث الثاني: التصوير العجائبي للمكان في رواية "ناقة الله"

1- مفهوم المكان:

يعتبر المكان أحد المكونات الأساسية التي تشكل بنية النّص الرّوائي، إذ لا يمكن أن يقوم العمل الرّوائي من دونه، فهو العنصر الأساسي الّذي تتحرك من خلله الشّخصية الرّوائية.

وقبل تحديدنا لمفهوم المكان ارتأينا التفريق بينه وبين مصطلح الفضاء، فما هو الفضاء؟

أ- المفهوم النّقدي للفضاء:

لقد حظي مصطلح الفضاء باهتمام العديد من الباحثين والنّقاد الغرب والعرب وذلك لما له من أهمية كبيرة داخل النّص الرّوائي، ولعلّ أبرز هؤلاء نجد الباحث الغربي يوري لوتمان **Youri Lotman** يعرفه بقوله: «الفضاء هو مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر والحالات، والوظائف، والصور، والدلالات المتغيرة... الخ) التّي تقوم بينها علاقات شبيهة بتلك العلاقات المعتادة كالامتداد والمسافة».[1]

بمعنى أنّ الفضاء هو مجموعة من الأشياء المتطابقة، المتمثلة في التقاربات المكانية والثنائيات الضدية (يمين/يسار).

في حين نجد مصطلح الفضاء عند النّقاد العرب قد اكتسب أهمية كبيرة وخاصّة في النّص الرّوائي، ومن أبرز الباحثين والنّقاد العرب نجد حميد الحميداني الّذي عرف الفضاء بقوله: «إنّ الفضاء في الرّواية هو أوسع، وأشمل من المكان، غنه مجموع الأمكنة التّي تقوم عليها الحركة الرّوائية المتمثلة في سيرورة الحكي سواء تلك التّي تم تصويرها بشكل مباشر، أم تلك التّي تدرك بالضرورة، وبطريقة ضمنية مع كلّ حركة حكائية».[2]

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الرّوائي (الفضاء، الزّمان، الشّخصية)، ص34.

[2] حميد الحميداني، بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي، ص64.

أي أنّ الفضاء يحمل معنى الشمولية والعموم، وأنّ جميع الأمكنة التّي توجد داخل النّص الرّوائي تنتمي إلى ما يسمى بالفضاء الرّوائي.

وقد قسم حميد الحميداني الفضاء إلى أربعة أقسام هي: الفضاء الجغرافي، فضاء النّص، الفضاء الدلالي، الفضاء كمنظور.

أمّا حسن بحراوي فيقول: «إنّ الفضاء الرّوائي مثل المكونات الأخرى للسرد، لا يوجد إلّا من خلال اللّغة، فهو فضاء لفظي **Espace vebal** بامتياز، ويختلف عن الفضاءات الخاصّة بالسينما والمسرح أي عن كلّ الأماكن التّي ندركها بالبصر أو السمع، غنه فضاء لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب»[1]، وذلك يعني أنّ الفضاء تحدده اللّغة أثناء عملية السّرد.

ومن خلال ما تقدم نلاحظ أنّ للفضاء أهمية كبيرة في الدراسات النّقدية الغربية والعربيّة، فكل منهم كان له تصوره الخاص عنه.

ب- المفهوم الفلسفي للمكان:

لقد تعددت الآراء الفلسفية واختلفت حول تحديد مفهوم المكان، فلكل منهم تصوره الخاص عن المكان، ففي الفكر الفلسفي القديم نجد أرسطو يرى «أنّ المكان هو جسم المحيط وهو نهاية الجسم المحتوى».

أمّا أفلاطون تفقد صرح بأنّ «المكان حاويا وقابلا للشيء» بينما إقليدس فالمكان عنده «ينبغي أن يكون ذا ثلاثة أبعاد هي: الطول، العرض، والعمق»، وكذلك ديكارت ذهب مذهب "إقليدس".[2]

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الرّوائي (الفضاء، الزّمن، الشّخصية)، ص27.

[2] كتيبة ربيب سعيدي محمد، جماليات الزّمان والمكان في شعر عز الدين المناصرة (ديوان لا سقف للسماء أنموذجا)، رسالة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب واللغات، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة أبي بكر القايد، تلمسان، 2011-2012، ص49.

ومن خلال التعاريف السابقة تفهم أنّ تصور الفلاسفة اليونانيين للمكان له وجود مادي ملموس.

كما قام بعض الفلاسفة الإسلاميون بتقديم تعريف للمكان، فهو لا يختلف كثيرا عمّا جاء في تصورات فلاسفة اليونان، فنجد على سبيل الذكر: أبا حامد الغزالي يرى «أنّ المكان عبارة عن سطح الجسم الحاوي، أعني سطح الباطن المماس للمحوي»، أمّا "إخوان الصفا" يرون أنّ «مكان كلّ متمكن هو الجسم المحيط به، وما يكون الشيء مستقرا عليه أو معتمدا عليه أو مستندا إليه هو المكان عند ابن سينا».[1]

وممّا سبق يتضح لنا أنّ للمكان أهمية بالغة في أبحاث الفلاسفة، حيث أنّهم أولوه عناية خاصّة، جعلته أكثر وجودا في حياة الإنسان، فالمكان هو المركز الّذي يعيش فيه الإنسان ويتعايش معه.

جـ- المفهوم النّقدي للمكان:

يعد المكان أحد العناصر الفنية الأساسية للنّص الرّوائي، وهو الأمر الّذي جعله محل اهتمام العديد من الباحثين والنّقاد الغرب والعرب، ولعلّ أبرز هؤلاء نجد الباحث الفرنسي غاستون باشلار **(G. Bachelard)** حيث يقول: «المكان الّذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو عاش فيه بشر ليس شكل موضوعي فقط، بل كلّ ما في الخيال من تحيز».[2]

فمن خلال هذا التعريف يتبين لنا أنّ المكان لم يعد حيزا جغرافيا له أبعاد هندسية وحسب بل تجاوز ذلك وأصبح ينطوي على أبعاد نفسية وخيالية، ويذهب جيرالد برنس

---

[1] كتيبة ربيب سعيدي محمد، جماليات الزّمان والمكان في شعر عز الدين المناصرة (ديوان لا سقف للسماء- أنموذجا)، ص50.

[2] غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، لبنان، 1984، ص31.

إلى أنّ «المكان أو الأمكنة التّي تقدم فيها الوقائع والمواقف (مكان المواقف وزمانها، مكان القصّة) والذي تحدث فيه اللحظة السّردية».[1]

ويعني ذلك أنّ المكان هو موقع الأحداث التّي تحدث من خلالها اللحظة السّردية.

أمّا عن المكان عند العرب فقد كانت هناك إسهامات لبعض النّقاد في تحديد المصطلح، فنجد من بينهم "حميد الحميداني" قد أعطى للمكان كمعادل للفضاء الجغرافي حيث يقول: «يفهم الفضاء في هذا التصور على أنّه الحيز المكاني في الرّواية أو الحكي عامة ويطلق عليه عادة الفضاء الجغرافي **L'espace geographique**».[2]

بمعنى أنّ المكان الّذي تجري فيه الأحداث في الرّواية هو الفضاء الجغرافي، ويقول النّاقد "ياسين النصير" عن المكان: «المكان هو الجغرافية الخلاقة في العمل الفني، وإذا كانت الرؤية السابقة له محددة باحتوائه على الأحداث الجارية، فهو الآن جزء من الحدث وخاضع خضوعا كليا له، فهو وسيلة لا غاية تشكيلية، ولكنها وسيلة فاعلة في الحدث، وسيلة محتوية على تاريخية الحدث».[3]

ويتضح لنا من هذا القول أنّ المكان تجاوز كونه مجرد شيء جامد أو خلفية تقع عليها أحداث الرّواية، بل أصبح جزءًا من الحدث ووسيلة فاعلة فيه.

ومن خلال ما سبق نستنتج أنّ كلّ من الدراسات النّقدية الغربية والعربيّة تجمع على أهمية المكان في الخطاب الرّوائي وأنه عنصر أساسي لسير حركة الأحداث داخل النّص الرّوائي.

---

[1] جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، مراجعة: محمد بربري، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2003، ص214.

[2] حميد الحميداني، بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي، ص53.

[3] ياسين النصير، الرّواية والمكان، دار الشؤون الثقافية العامة، ط2، بغداد، 1986، ص18.

د- المفارقة الاصطلاحية بين المكان والفضاء:

يتداخل مصطلح المكان في مفهومه مع مصطلح الفضاء، وذلك نظرات لتشابههما ممّا أدى إلى صعوبة التمييز والتفريق بينهما، وفي هذا السياق نجد النّاقد حميد الحميداني قد قدم تعريفا ميز فيه بين المصلحين، ويتضح ذلك في قوله: «إنّ مجموع هذه الأمكنة هو ما يبدو منطقيا أن نطلق عليه اسم فضاء الرّواية، لأنّ الفضاء أشمل، وأوسع من معنى المكان، والمكان بهذا المعنى هو مكون الفضاء، وما دامت الأمكنة في الرّوايات غالبا ما تكون متعددة، ومتفاوتة، فإنّ فضاء الرّواية هو الّذي يلفها جميعا، إنّه العالم الواسع الّذي يشمل مجموع الأحداث الرّوائية، فالمقهى أو المنزل، أو الشاعر، أو الساحة، كلّ واحد منها يعتبر مكانا محددا، ولكن إذا كانت الرّواية تشمل هذه الأشياء، فإنّها جميعا تشكل فضاء الرّواية».[1]

ونستخلص من هذا القول أنّ الفضاء أوسع وأشمل من المكان، وأنّ المكان هو جزء من الفضاء.

2- المكان في الرّواية العربيّة (أهميته):

يحتل المكان أهمية بالغة في الرّواية وذلك من خلال الدور الّذي يقوم به، فهو «يعد مكونا محوريا في بنية السرد، بحيث لا يمكن تصور حكاية بدون مكان، فلا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أنّ كلّ حدث يأخذ وجوده في مكان محدد وزمان معين».[2]

كما أنّ «تشخيص المكان في الرّواية هو الّذي يجعل من أحداثها بالنسبة للقارئ شيئا محتمل الوقوع، بمعنى يوهم بواقعيتها، إنّه يقوم بالدور نفسه الّذي يقوم به الديكور والخشبة في المسرح».[3]

---

[1] حميد الحميداني، بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي، ص63.

[2] محمد بوعزة، تحليل النّص السّردي (تقنيات ومفاهيم)، الدار العربيّة للعلوم ناشرون، ط1، الجزائر، 2010، ص99.

[3] حميد الحميداني، بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي، ص63.

ممّا يعني أنّ المكان عنصرا حكائيا متميزا لا يمكن إغفال دوره الكبير داخل النّص الرّوائي.

ويمثّل المكان في العمل الرّوائي عنصرا مهما لا تقل أهميته عن بقية العناصر المكونة للعمل الرّوائي، فإضافة لدوره المكمل لدور الزّمان في تحديد دلالة الرّواية، فإنّ له دورا هاما في تأطير المادة الحكائية، وتنظيم الأحداث، إذ يرتبط بخطية الأحداث السّردية، بحيث يمكن القول بأنّه يشكل المسار الّذي يسلكه اتجاه السّرد، وهذا التلازم في العلاقة بين المكان والحدث هو الّذي يعطي للرّواية تماسكا وانسجاما ويقرر الاتجاه الّذي يأخذه السّرد لتشييد خطابه، ومن ثمّ يصبح التنظيم الدرامي للحدث هو إحدى المهام الرئيسية للمكان. [1]

ومن هذا المنطلق يمكننا القول بأنّ المكان هو العنصر الأساسي الّذي يرتكز عليه النّص الرّوائي ولا يمكن إغفال دوره أو تجاهله.

3- أنواع الأمكنة:

قسم الباحثون الأمكنة إلى ثلاث أقسام وهي: الأماكن المغلقة، والأماكن المفتوحة، والأماكن الدلالية.

1- الأماكن المغلقة:

هي أماكن محدودة ومحيطها أضيق بكثير بالنسبة للمكان المفتوح، «وهو الّذي حددت مساحته ومكوناته، كغرف البيوت، والقصور، فهو المأوى الاختياري».[2]

وفي رواية ناقة الله لا توجد أماكن مغلقة كثيرة وذلك لأنّ الفضاء الّذي جرت فيه الأحداث هو فضاء مفتوح والمتمثل في الصحراء.

---

[1] سليم بتقة، تلمسات نظرية في المكان وأهميته في العمل الرّوائي، مجلة المخبر أبحاث في اللّغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد السادس، 2010، ص01.

[2] مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنامنا، منشورات الهية العامة السورية، دط، دمشق، 2011، ص43.

3-1 التصوير العجائبي للأماكن المغلقة:

أ- الكهف:

يعتبر الكهف مكانا مغلقا وهو يوجد في قمة الجبل، حيث لنجد أنّ الرّوائي صور هذا المكان المرتفع الّذي اتخذته الشّخصية "أسيس" مكانا للإقامة فيه بعد البلية التّي حاقت بالوطن، لأنّه كان قد لجأ إليه قبل بدء الأحداث بزمن طويل، تصوير عجائبي ويتضح ذلك جليا في المقطع التالي: «في أعالي السفوح، في المواقع الأسطورية التّي يتخلى فيها الارتفاع في الرحلة نحو السماء، عن السطوح ليستوي صلدا عنيدا ينتصب مكابرا، وحيدا، مرتديا مسوح الحداد في الهجرة نحو الفضاء المجهول المغسول أبدا بشعاع الشمس، تخترق جرم الصلد كهوف تبدو من أسفل كأنّها أفواه لمخلوقات خرافية تتكتم على أسرار إضافية في كيان عظيم كلّ ركن فيه محبوك من روح الأسرار».[1]

ففي هذا المقطع نجد أنّ السّارد قد صور لنا الكهف بطريقة عجيبة وغريبة وذلك لأنّ الرتفاع في الصحراء يبدو متميزا في الأرض المنبسطة، وقد اعتمد في ذلك على تقنية الوصف ممّا ساهم في إبراز عجائبية المكان، حيث أنّه وصف الكهوف في أعالي الجبال على أنّها تبدو كأفواه لمخلوقات خرافية، موقعاه الأسطوري، فهذه البراعة والدقة في الوصف تجسد لنا تصوير عجائبي للمكان يثير الدهشة والغرابة للمتلقي.

ب- الخندق:

هو عبارة عن أنفاق تمتد لمسافات طويلة وضيقة وعميقة جدا، فالرّوائي إبراهيم الكوني نجده قد وصف لنا المسارب المؤدية إليه، عندما قاد أسيس الأبالسة الثالثة إليه على أنّه مكان الكنز المزعوم، ويتضح ذلك من خلال المقطع الآتي: «نهض واقفا وسار بهم نحو الخندق نحو الفجوة المفضية إلى المتاهة تعجبوا وهم يلجون ذلك الشق الّذي يستحيل ملاحظته عن بعد، عبر بهم المسارب ثمّ الأنفاق ثمّ الغيران، فاطمأنوا إلى المكان

[1] إبراهيم الكوني، ناقة الله، ص ص122.

وقالوا إنّه المشروع المناسب حقا لإخفاء الكنوز... سلك بهم المسارب الملتوية وصعد السفوح الوعرة وعبر الأنفاق الخرافية في مسيرة استغرقت زمنا فقدوا فيه الإحساس بالزّمن».[1]

ولما نعود إلى هذا المقطع نلمح أنّ الكاتب قد صور لنا المسارب المؤدية للخندق بأسلوب عجائبي أضفى عليه أبعادا غير معقولة، فالمسافة التّي استغرقها أسيس والأبالسة الثالثة للوصول للخندق هي مساحات عجائبية لم نألفها من قبل، وبالتالي جعل الرّوائي منها صورة عجائبية للمكان.

2- الأماكن المفتوح:

المكان المفتوح عكس المكان المغلق، «وهو المكان الّذي تلتقي فيه أنواع مختلفة من البشر ويزفر بأشكال متنوعة من الحركة».[2]

وللمكان المفتوح أهمية كبيرة في الرواية، حيث أنّه يساعد على استخراج دلالات تتصل بها.

وفي رواية "ناقة الله" نجد أنّ الرّوائي انطلق من خاصية "الارتحال والتنقل" لإبراز المكان المفتوح ويتمثل في مجموعة من الفضاءات وهي (الصحراء، المراعي، السهول).

3-2 التصوير العجائبي للأماكن المفتوحة:

أ- الصحراء:

تعد الصحراء مكانا واسعا وشاسعا ومكان لا متناهي، «فالصحراء مكان لا هو بالمفتوح ولا هو بالمغلق، أنّه اللامتناهي إذ أنّ ما يمتاز به الامتداد، وأيضا الاعتقاد للمقولات الحضارية التّي نلمسها في المدن، يمارس عليها الجميع رغباتهم وحاجاتهم،

---

[1] إبراهيم الكوني، ناقة الله، ص130.

[2] عبد الحميد بورايو، منطق السّرد (سرديات القصّة الجزائرية الحديثة)، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، دط، الجزائر، 1997، ص146.

مكان من هذا القبيل يعيد إلى الذاكرة مرحلة بدائية في تاريخ التطور الإنساني والمجتمعي».[1]

«كما أنّ الصحراء هي إحليل الأصالة والتقاليد قد ارتبطت في أحضاننا بالعصور العربيّة الأولى، التّي صنعت نسيجا حياتيا عضوا واحدا لسلالة عربية سارت على نمط القبيلة والوحدة، وبنت دولة ثابتة متواصلة من القدم إلى اليوم».[2]

فالرّوائي إبراهيم الكوني ركز على الصحراء كمكان في جل أعماله السّردية باعتبارها وطنا ومنفى وبصفتها هوية وانتماء، والصحراء في رواية "ناقة الله" هي فضاء رئيسيا ومسرحا لأحداث الرّواية، حيث نجد أنّ الرّوائي قد ركز على تصوير هذا العام المدهش وما رافقه من اضطرابات وأوضاع مزرية عاشها أهل، ويتضح ذلك جليا من خلال ما ورد في هذا المقطع: «لم يمضِ وقت طويل حتّى تراءى في الأفق شبح مهيب لسحاب مريب كغبار كثيف ظل معلقا متشبثا بالأفق طويلا قبل أن ينقشع بعد زمن، وقبل أن ينقشع السحاب المريب، عصفت على النجع عاصفة أخرى مكونة من كبكبة عربات من النوع المكشوف الّذي اعتادت جحافل الدخيل أن تستخدمها في تنقلاتها عبر الصحراء طوال العقود الأخيرة، كانت العربات هذه المرة تتناهب الأرض بسرعة جنونية،ــ منتشرة في الخلاء على نحو فوضوي، لا متتابعة في طابور كما اعتاد أهل الصحراء أن يروها في الماضي».[3]

ففي هذا المقطع نجد أنّ السّارد صور لنا الهزة الخرافية التّي تعرضت لها صحراء "إينيكير" معتمدا في ذلك على الدقة في الوصف والتصوير، فعبر عن دخان القصف في السماء على أنّه شبح مهيب ممّا يثير الخوف والدهشة في نفس المتلقي، كما أنّ انتشار

---

[1] فاطمة زهراء عطية، العجائبية وتشكلها السّردي- في رسالة التوابع والزوابع لابن شهيد الأندلسي ومناصات ركن الدين الوهراني، ص174.

[2] المرجع نفسه، ص175.

[3] إبراهيم الكوني، ناقة الله، ص158.

العربات في الخلاء بشكل فوضوي يدل على الخراب والدمار الّذي ستشهده الصحراء، فاعتماد الرّوائي على الأسلوب التصويري يساهم في تجسيد صورة العجائبية عن حالة الصحراء التّي تثير الدهشة والغرابة.

كما ورد مقطع آخر نلمح من خلاله تصويرا عجائبيا للحال الصحراء بعد أن اجتاحتها الأشباح وأصبحت تعترض طريق أهلها، ويتضح ذلك من خلال المقطع الآتي: «خرج من جحره مرارا، ولكنه لم يصادف في المراعي أنانا، بل أشباحا، مهاجرون يندفعون كالأطياف في عبورهم إلى المجهول فلا يتوقفون ولا يلتفتون خوفا من الأشباح التّي تطرد الجميع لا في اليقظة فقط، ولكن في المنام أيضا، فصارت الكابوس الّذي يرافق الكل حتّى أنّهم لا يصدقون أنّهم نجوا من السكين وبلغوا بر الأمان».[1]

فالصحراء باعتبارها المكان الخالي الواسع الرحب، فهي فضاء يسكنه الإنس والجن، والرّوائي من خلال هذا المقطع نجده قد عبر لنا عن خوف وهلع أهل الصحراء من الأشباح التّي كانت تطاردهم في اليقظة وفي المنام أيضا، وهذا ما يثير فينا الدهشة والغرابة، فالصحراء بعدما كانت فضاء للتأمل والسكينة والراحة وفي المقابل أصبحت فضاء للخوف والتيه والضياع، وبهذا المعنى تصبح الصحراء فضاء للمكن والمحتمل وهو ما يجعلها تحمل صورا تخيلية تبعث الدهشة والحيرة والتردد في نفس المتلقي.

كما نلمح في مقطع آخر تصوير السّارد للصحراء باعتباره فضاء الأساطير والكنوز للأسلاف القديمة ويتضح ذلك في قوله: «بدأت الصحراء تستبدل حلتها مرتدية قناعا لميسا مغمورا هنا وهناك، بأكداس حجارة كئيبة تتبعثر حينا، وتلتئم حينا، كانت يوما أضرحة لأسلاف استجاروا بتخوم البحيرة في الزّمن المنسي الّذي أعجز حتّى الذاكرة الأدهى، ذاكرة الأساطير، فبخلت على القوم بالتفاصيل، ولم تزد على أن تغنت بفتنة

[1] إبراهيم الكوني، ناقة الله، ص125.

الممالك الخرافية التّي قامت في هذه الأنحاء، ولكن الرمال باغتتها يوما فطمرتها كما طمرت كلّ الكنوز التّي يجد المغامرون في طلبها إلى هذا اليوم».[1]

ومن هنا نلاحظ أنّ الصحراء هي موطن الأساطير وهي أحد أبرز معالم الذاكرة العربيّة، كما يتبين لنا من خلال هذا المقطع أنّ «الصحراء تغدو فوق دلالتها المكانية والأسطورية إطارا تاريخيا وزمانيا لاكتشاف الذات بالمعنى الخاص والعام، الّذي يجاوز البقة المكانية بسكانها (الطوارق وتراثهم) إلى قيمة دلالية أوسع من ذلك بكثير، تمس الوجود برمته.[2]

ب- المراعي:

تعد المراعي من المناظر الطبيعية التّي تزخر بها الصحراء، وهي مساحات من الأرض تنبت فيها الأعشاب والنبات، أمّا فيما يخص رواية ناقة الله فنجد أنّ الرّوائي يصف لنا موقع المرتع العجيب الّذي هاجمت الناقة تاملالت أسيس فيه عندما عصفت بها نوبة جنونية، ونلمح ذلك من خلال هذا المقطع: «في المرتفع تناثر جزء قطيع الإبل، في حين سرح الباقي عبر مسربين معشوشبين منحدرين من الجهة الأخرى للرابية، فالحمادة الحمراء سيرة صعود حثيثة إلى الأعلى، صعود ينطلق من أحاضيض الوعثة المغمورة برمال منطقة "تارجا" يعقبه صعود آخر إلى صحراء مفروشة بالحصباء يشتد أزرها كلّما ترامت شمالا في رحلة الصعود إلى الأعلى، إلى أن تشبث بتلابيب الوعورة الحجرية في المسافات التالية، قبل أن تبلغ تخوم سطوح مديدة عنيدة، صارمة، حمراء السيماء، تتخللها رواب حميمة تتعدد فوق سهول سخية بالنبوت المختلفة، بعها شجر وجلها أجناس أعشاب وتستلقي فوق هاماتها المكابرة أضرحة الأوائل في نتوءات خرافية ملفقة من صنوف

---

[1] إبراهيم الكوني، ناقة الله، ص198.

[2] عبد القادر بن سالم، بنية الحكاية في النّص الرّوائي المغاربي الجديد، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2013، ص151.

ألواح صلد مستقطع من الأجبال النائية الواقعة في سفوح أجبال أخرى أعلى قامة تقع في مرحلة من سيرة الصعود الّذي لا يبلغ الذروة إلّا في أقاصي الشمال».[1]

يتبين لنا من خلال هذا المقطع أنّ السّارد قد وصف لنا بدقة موقع هذا المرتع الّذي يمتد من أحاضيض الحمادة الحمراء إلى أعالي صحراء مفروشة بالحصباء محاطة بأكوام من الأحجار الوعرة، تتخللها مساحات مرتفعة سخية بأنواع النبات، وتستلقي فوق هاماتها بشكل مرتفع عمّا حوله كوم الأحجار التّي تعد أضرحة الأسلاف الماضية، فالرّوائي من خلال اعتماده على الأسلوب التصويري الّذي أضفى عليه أبعادا عجائبية جعلنا نتخيل هذا المكان، ونجتهد في رسم صورة عجائبية له تثير الدهشة والتردد.

ج- السهل:

هو من الفضاءات المنخفضة، وهو عبارة عن مساحات واسعة من الأرض، ففي رواية ناقة الله نجد أنّ الرّوائي يصف لنا السهل الخرافي الّذي قضت ليلتها الناقة تاملالت فيه أثناء محاولتها الهروب والعودة إلى وطنها بطريقة عجيبة تثير الدهشة في النفوس، ويظهر ذلك جليا من خلال المقطع الآتي: «سهل فسيح يستلقي كشريط خرافي سخي ينتهي بمشهد الشعاف بلونها النحاسي الحميم، مقنعة في هذا الصلد ليتحول، عن بعد أغنية شجن».[2]

ففي هذا المقطع يتضح لنا جليا التصوير العجائبي للمكان، حيث وصف هذه المساحات الممتدة على أنّها شريط خرافي، فاللّغة المعبرة عن هذا المشهد تجعلنا نتخيله، فالرّوائي أراد من خلال هذا الوصف الدقيق للمكان تجسيد صورة عجائبية تثير الدهشة والغرابة، كما حاول الرّوائي من خلال هذا الأسلوب التصويري الإشارة إلى المعالم الجغرافية المتنوعة القابعة في هذه الصحراء.

---

[1] إبراهيم الكوني، ناقة الله، ص80.

[2] المصدر نفسه، ص141.

د- جبل أكاكوس:

الجبل هو عبارة عن مرتفعات عالية من الأرض تضم حيوانات ونباتات مختلفة، وجبل أكاكوس هو من المعالم الصحراوية ذات المناظر الطبيعية الخلابة وذلك لما يحويه من أضرحة ومقابر تحمل بين طياتها آثارا تمثل تراث الأجداد، كما أنّه دليل على الهوية والانتماء إلى هذا الوطن حيث يقول السّارد: «كانت تلك قمم أكاكوس التّي هبطت من السماء لتكون للأسلاف في حضيض الأرض أرجوحة لئلا ينسوا الوطن الأوّل، لئلا ينسوا هويتهم المنتمية إلى "أساهو" قمم أكاكوس المنحوتة من صلد العجب الموسومة بفتنة الأساطير».[1]

وما نلمسه من خلال هذا المقطع أنّ السّارد قد وظف أسلوب تصويري أضفى عليه أبعادا عجائبية في التعبير عن دلالة وقيمة هاته الجبال لدى أهل الصحراء، فوصفها بطريقة تثير الدهشة والتردد والحيرة، فجسد لنا صورة عجائبية عن هذا المكان.

3- المكان النفسي الدلالي:

«هو فضاء افتراضي، لأنّه فضاء يخص العالم الداخلي للذات، والذي يظهر من خلال مؤهلاتها حينما تود القيام بأي فعل»[2]، ممّا يعني لأنّه ينطلق من الحالة النفسية للذات.

ولقد شملت رواية ناقة الله أماكن دلالية في مواقع عديدة منها: مكان الحنين، مكان الاستمتاع والاستجمام، مكان المعاش، والمكان المعادي.

---

[1] إبراهيم الكوني، ناقة الله، ص261.

[2] بن ستيتي السعدية، فنية التشكيل الفضائي وسيرورة الحكاية في رواية الأمير لواسيني الأعرج (دراسة سيميائية)، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في العلوم، كلية الآداب واللغات، قسم اللّغة والأدب العربي، جامعة سطيف2، 2012-2013، ص195.

3-3 التصوير العجائبي للأماكن الدلالية:

أ- مكان الحنين:

هو المكان الّذي يسترجع فيه الإنسان ذكريات عاشها مصحوبة بألم نفسي والشعور بالانقباض والاختناق.

ويتجلى مكان الحنين في رواية ناقة الله في العراء والفراغ الّذي كانت تستكين إليه الناقة تاملالت حينما يغمرها الشوق والحنين إلى وطنها، ويتضح ذلك جليا في هذا المقطع: «في مستهل غزوات هذا الداء كانت تستسلم، يحل بها وجوم مريب فتهجر القطيع تستكين في العراء، أو تلتجئ لشجرة طلع أو قاع الوادي لتثبت الفضاء أشجائها».[1]

نلمح في هذا المقطع أنّ المكان النفسي الدلالي متمثل في العراء والفراغ والانعزال ممّا يكشف لنا شعور الشّخصية بالحنين اتجاه وطنها الّذي هجرت منه، فالعراء وشجرة طلع وقاع الوادي كلها أماكن تحيل إلى الهدوء والسكينة ممّا يساعد الشّخصية في استحضار ذكرياتها وهمومها المكتومة وحنينها وشوقها إلى وطنها.

ويقول السّارد في مقطع آخر: «تيمم صوب الوطن المفقود بعينين مفجوعتين مليئتين بكم من حزن لم يعرف له مثيلا حتّى في عيون أشقى خلق الله، دون أن يرف لها جفن، أو تطرف لها عين».[2]

ويدل قول الكاتب في هذا المقطع على مدى حزن وشوق الناقة تاملالت إلى وطنها المفقود.

ب- مكان الاستمتاع والاستجمام:

وهو المكان الّذي يبعث في النفس النشاط والحيوية والهدوء والشعور بالمتعة.

ويتجلى مكان الاستمتاع والاستجمام في رواية ناقة الله في المكان الّذي تجول فيه أسيس وصديقه بسا للتنزه والاستمتاع برؤية الملح الصخري الّذي يعد أسطورة، فهو أثمن

---

[1] إبراهيم الكوني، ناقة الله، ص25.

[2] المصدر نفسه، ص25.

وأهم الموارد الطبيعية فيها، ويتضح ذلك في المقطع الآتي: «وفي اليوم التالي تجول برفقة "بسا" في مناجم الملح ليستمتعوا برؤية السبائك السحرية الملفقة من أكثر عطايا الأرض غموضا التّي حق لها أن تصنع مجد هذا المكان دون أي مكان في كلّ المتاهة الصحراوية الكبرى؛ فالملح هو المعدن الّذي نسجت فيه الأجيال الأساطير أكثر ممّا نسجته في كلّ المعادن».[1]

نلاحظ من خلال هذا المقطع أنّ الرّوائي قد استخدم "تجول" للدلالة على الاستمتاع والتنزه والترفيه عن النفس، كما نجده أيضا قد أضفى على دلالة المكان بعدا عجائبيا متمثلا في معدن الملح كأسطورة صحراوية مجسدا بذلك صورة عجائبية عن دلالة المكان.

ج- المكان المعاش:

«هو مكان عاش فيه المؤلف، وبعد الابتعاد عنه أخذ يعيش فيه الخيال فأثر في أدبه، وفي هذا المكان يقول باشلار: المكان الممسوك بواسطة الخيال لن يظل مكانا محايدا، خاضعا لقياسات وتقييم مساح الأراضي، لقد عيش فيه لا بشكل وضعي، بل بكل ما للخيال من تحيز وهي بشكل خاص، وفي الغالب مركز اجتذاب دائم وذلك لأنّه يركز الوجود في حدود تهيه».[2]

أمّا فيما يخص الرّواية فنجد أنّ المكان المعاش يتجلى في الحنين للوطن والاغتراب عنه والذي يظهر من خلال هذا المقطع: «فأشعار الشعراء لا تلامس اوتار الحنين إلّا لتوقظ فينا الإحساس باغترابنا عن الوطن، فلا نزداد إلّا جهلا بالقطب المسمى حنينا، وبقرينه المسمى وطنا».[3]

---

[1] إبراهيم الكوني، ناقة الله، ص62.

[2] محمد عويد الساير، دراسات نقدية تحقيقية في الشعر العربي والأندلسي، دار غيداء للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، العراق، 2013، ص227.

[3] إبراهيم الكوني، ناقة الله، ص82.

ويتضح لنا من خلال هذا المقطع أنّ الوطن هو مكان التجربة المعاشة، فالرّوائي إبراهيم الكوني عاش في الصحراء وارتبط بها روحا وجسدا، ولما ابتعد عنها أضحى يعيش فيها بخياله ويعبر عنها وعن تراث الأسلاف والتقاليد المتأصلة في الصحراء في جل أعماله السّردية، فصور هذه العالم المدهش والأسطوري بطريقة عجيبة تثير الدهشة، ومن هنا يمكننا القول أنّ الوطن هو جزء منا لا يمكن الانفصال عنه، فهو المكان الّذي قد تغادره أقدامنا لكن قلوبنا تظل فيه، والكاتب يستطيع التعبير عنه بإثارة خياله بكل حرية ودون أي قيد.

د - المكان المعادي:

«هو مكان لا يشعر فيه الإنسان بالألفة، بل على العكس من ذلك يشعر نحوه بالعداء، وهذه الأماكن إمّا أن يقيم فيها الإنسان مرغما كالسجون والمعتقلات أو أنّ خطر الموت يكمن فيه لسبب أو لآخر كالصحراء مثلا، وبالتالي فهي أمكنة تؤدي إلى الضجر والعداء، وتنقله من الحرية إلى العزلة، ومن الخارج إلى الداخل، ومن العالم إلى الذات».[1]

وتتجلى الأماكن المعادية في رواية ناقة الله في الأماكن التّي فرضت على الطوارق أثناء تهجيرهم من أوطانهم الأصلية إلى عمق الصحراء الشمالي كملاذ آمن ليعيشوا فصول التيه والاغتراب ويتضح ذلك في المقطع الآتي: «فكم مرة فقد صوابه، تماما كما فقد طيفه الصواب مرارا وانتابته رغبة جنونية في أن ينطلق عبر الخلاء ولا يتوقف حتّى يعبر الحدود وليكن ما يكون؟ كم مرة قرر أن يرمي بنفسه إلى التهلكة، لأنّ المنية في رحاب جنة اسمها الوطن أهون من حياة الأمان خارج الوطن».[2]

وما نلمسه في هذا المقطع أنّ المنفي هو المكان المعادي حيث أنّ الشّخصية لا تشعر بالألفة فيه بل يدل الضياع والاغتراب، ومن ثمة فإنّ الحالة النفسية التّي تعيشها

---

[1] فاطمة الزهراء عطية، العجائبية وتشكلها السّردي في رسالة التوابع والزوابع لابن شهيد الأندلسي ومنامات ركن الدين الوهراني، ص274.

[2] إبراهيم الكوني، ناقة الله، ص49.

الشّخصية هي حالة الإحساس بالاختناق والانقباض والتيه، والتصوير العجائبي للمكان هنا مرتهن بالحالة النفسية للشّخصية من شعور بالاضطراب والاختناق.

ونم هذا المنطلق نلاحظ أنّ الرّواية قد شملت أماكن دلالية في مواقع عديدة، ممّا أسهم في الكشف عن المختلجات النفسية وعلاقتها بالمكان.

وما نستخلصه ممّا جاء في هذا المبحث أنّ المكان في الرّواية له أهمية بالغة وذلك من خلال الدور الّذي يقوم به داخلها، فالمكان في رواية ناقة الله قد شكل عنصرا هاما فيها باعتباره الفضاء الشامل لأحداثها، فنجد أنّ الرّوائي ركز على تصوير المكان بأسلوب عجائبي ممّا جعلنا نتخيل ونرسم صورة للمكان في مخيلتنا، كما تناول أمكنة عديدة تحمل دلالات منها: أماكن مغلقة كالكهف والخندق، وأماكن مفتوحة كالصحراء والمراعي والسهول، وأماكن نفسية دلالية ترتبط بالحالة النفسية وعلاقتها بالمكان كالمكان المعاش والمكان المعادي... الخ، وقد صور لنا الرّوائي هذا المكان بأسلوب تصويري دقيق أضفى عليه أبعادا عجائبية إثارة الدهشة والغرابة.

الفصل الثاني

التصوير العجائبي في السرد والشّخصيات في رواية "ناقة الله" لإبراهيم الكوني

المبحث الأوّل: التصوير العجائبي في السّرد في رواية "ناقة الله"

1- مفهوم السّرد

2- مكونات السّرد

المبحث الثاني: التصوير العجائبي للشّخصيات

1- مفهوم الشّخصية

2- أنواع الشّخصيات

3- البنيات الكبرى للشّخصيات

المبحث الأوّل: التصوير العجائبي في السّرد في رواية "ناقة الله":

1- مفهوم السّرد:

يعد السّرد أحد المصطلحات الفعالة في الدراسات النّقدية الغربية والعربيّة، وذلك لكونه أهم التقنيات التّي يعتمدها الكاتب لنقل الأحداث والوقائع، حيث أنّه استثار اهتمام العديد من الباحثين والنّقاد، وتعددت آرائهم حول تحديد ماهيته.

أ- مفهوم السّرد عند الغرب:

يذهب الباحث "يان مانفريد" في كتابه "علم السّرد مدخل إلى نظرية السّرد" إلى تعريف السّرد على أنّه «أي شيء يحكي أو يعرض قصّة، أكان نصا أو صورة أو أداء أو خليطا من ذلك».[1]

ممّا يعني أنّ مفهوم السّرد عند "يان مانفريد" هو الحكي.

ويعرفه جيرالد برنس **Gérald Prince** بقوله: «الحديث أو الإخبار (كمنتج) وعملية وهدف وفعل وبنية وعملية بنائية الواحد أو أكثر من واقعه حقيقية أو خيالية (روائية) من قبل واحد أو اثنين أو أكثر (غالبا ما يكون ظاهرا) من الساردين وذلك لواحد أو اثنين أو أكثر (ظاهرين غالبا) من المسرود لهم».[2]

وقد رأى الشكلانيون أنّ السّرد: «وسيلة توصيل القصّة إلى المستمع أو القارئ بقيام وسيط بين الشّخصيات والمتلقي هو الرّاوي».[3]

وبناء على هذا فإنّ السّرد يعني الحكي وروي أحداث قصّة ما، وتتم هذه العملية من طرف الرّاوي.

---

[1] يان مانفريد، علم السّرد (مدخل إلى نظرية السّرد)، ص51.

[2] جيرالد برنس، المصطلح السّردي، ص145.

[3] ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السّردية (في كتاب الإمتاع والمؤانسة)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دط، دمشق، 2011، ص13.

ب- مفهوم السّرد عند العرب:

يذهب حميد الحميداني في كتابه "بنية النّص السّردي" إلى تعريفه على أنّه: «هو الكيفية التّي روى بها القصّة عن طريق هذه القناة نفسها، وما تخضع له من مؤثرات بعضها متعلق بالراوي والمروي له والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها».[1]

ويعرفه عز الدين إسماعيل بقوله: «السّرد هو نقل الحادثة من صورتها الواقعة إلى صورة لغوية».[2]

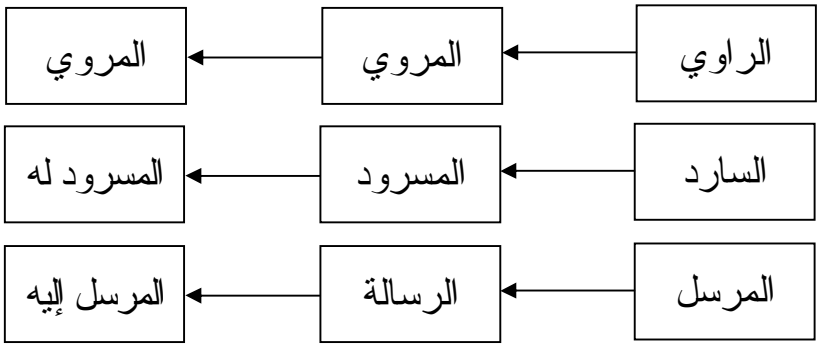
في حين يعرفه هلال عبد الناصر على أنّه: «السّرد خطاب السّارد أو حواره إلى من يسرد له داخل النّص، فالسّرد هو الطريقة».[3]

ونفهم من خلال التعاريف السابقة أنّ السّرد هو الطريقة التّي يروي بها السّارد القصّة.

وبناء على هذا فإنّ مفهوم السّرد في الدراسات الغربية والعربيّة يعني الطريقة والكيفية والحكي عن أحداث قصّة ما.

2- مكونات السّرد:

ونقصد بها الأركان الأساسية التّي لا يكون السّرد من دونها، ويمكن أن تتناوب على تسمياتها هذه الترسيمات أو هذه القنوات[4]:



(1) حميد الحميداني، بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي، ص45.

(2) عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه (دراسة ونقد الأدب، النّقد، الشعر، القصّة، المسرحية، المقال، ترجمة الحياة، الخاطرة)، دار الفكر العربي، ط8، القاهرة، 2013، ص104.

(3) عبد الناصر هلال، آليات السّرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربيّة، ط1، القاهرة، 2006، ص25.

(4) سحر شبيب، البنية السّردية والخطاب السّردي في الرّواية، مجلة الدراسات في اللّغة العربيّة وآدابها، فصيلة محكمة، العدد الرابع عشر، 2013، ص105.

2-1 السّارد العجائبي:

«يعرف بأنّه الشّخص الّذي يروي القصة، أو هو الصوت الخفي الّذي لا يتجسد إلّا من خلال ملفوظه، وهو الّذي يأخذ على عاتقه سرد الحوادث ووصف الأماكن وتقديم الشّخصيات، ونقل كلامها والتعبير عن أفكارها ومشاعرها وأحاسيسها».[1]

وفي رواية ناقة الله نجد أنّ السّارد هو الرّوائي إبراهيم الكوني، فقد تولى عملية السّرد في جل أحداث الرّواية، فهو صوت يحكي وعين ترى وتصف ولا يشارك في مجرى الأحداث، كما نجده في بعض المقاطع يسلم الكلمة لشخصيات روايته لتحكي بنفسها سواء ما حدث لها أو ما حدث لشخصية أخرى، لتجسيد العجائبي من خلال تنويعه لضمائر من الغائب إلى مخاطب إلى متكلم ومن الرّواية نرصد المثال التالي: «لم يتخيل يوما أن يبلغ بالجنية هذا الحد، لقد حدثه أحد الدهاة بغرابة أطوار هذه السلالة فلم يصدق».[2]

فالسّارد هنا ساردا يحكي ولا يشارك في مجرى الأحداث فهو المتكلم فقط ويظهر ذلك من خلال اعتماده على ضمير الغائب "هو"، فهو يحكي عن اندهاش الشّخصية "أسيس" من تصرفات الناقة الجنونية والغريبة عند إصابتها بحمى الحنين إلى الوطن.

كما ورد ضمير الغائب (هو) في موضع آخر يقول: «أحس بالنصل يخترق نحره هو، والدم ينزف من شرايينه حارا، شحيحا، لزجا، ليسيل على يديه ويغمر صدره العاري».[3]

---

[1] إبراهيم عبد الله، المتخيل السّردي مقارنة نقدية في النّص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي، ط1، بيروت، 1990، ص61.

[2] إبراهيم الكوني، ناقة الله، ص11.

[3] المصدر نفسه، ص237.

ففي هذا المقطع يصف لنا السّارد ويصور الحالة التّي كان عليها الشّخصية أسيس، فنجده أنّه قد اختار ألفاظ مناسبة لتصوير وتقريب المشهد من مخيلة المتلقي لإثارة الدهشة والغرابة في نفسه.

2-2 المسرود له Narrateé:

ويقصد به «الشّخص الّذي يسرد له والمتوضع أو المنطبع **Inscribed** في السّرد»[1] «فالمروي له فهو الّذي يتلقى ما يرسله الرّاوي سواء أكان اسما متعينا ضمن البنية السّردية، أم شخصا مجهولا».[2]

كما أنّه «هو الّذي يكون حاضرا في ذهن المؤلف السّارد-(الأصل)- منذ اللحظة الأولى التّي وجهته لاختيار المتن، لأنّ السّارد ينطلق استجابة للمسرود له (المتلقي-المروي له)».[3]

أمّا فيما يخص رواية ناقة الله فالسّارد إبراهيم الكوني يتوجه بنصبه السّردي هذا إلى القراء والمتلقين، لأنّ العمل السّردي موجهه إليهم أوّلا، فالمتلقي أو القارئ له أهمية وفاعلية في تقييم المدونة الإبداعية، فلولاه لفقدت المدونة قيمتها، فهو بمثابة الروح والنبض في النّص الإبداعي.

2-3 المسرود (المروي) (Narrated):

«فهو كلّ ما يصدر عن الرّاوي، وينتظم لتشكيل مجموع الأحداث يقترن بأشخاص ويؤطره فضاء من الزّمان والمكان»[4]، كما أنّه هو «الّذي يكون دائما ضمن وعي مسبق لدى المؤلف ثمّ يتوسل السّارد الأسلوب الأمثل لعرضه بوصفه رسالة فريدة».[5]

---

[1] جيرالد برنس، المصطلح السّردي، ص142.

[2] عبد الله إبراهيم، موسوعة السّرد العربي، موسوعة السّرد العربي، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، طبعة موسوعة جديدة 2008، بيروت، لبنان، ص10.

[3] سحر شبيب، البنية السّردية والخطاب السّردي في الرّواية، ص114.

[4] عبد الله ابراهيم، موسوعة السّرد العربي، ص10.

[5] سحر شبيب، البنية السّردية والخطاب السّردي في الرّواية، ص114.

والمسرود هو رواية ناقة الله للرّوائي إبراهيم الكوني، فهي رواية تتناول قضيتين هامتين هما قضية المذابح التّي ارتكبها "موديبو كيتا" ضد الطوارق في ستينيات القرن العشرين وقضية الحنين إلى الوطن المفقود والتيه في الصحراء بحثا عنه والأمل في استعادته.

ويتشكل المسرود من عنصرين هامين هما: المبنى الحكائي، والمتن الحكائي:

1- المبنى الحكائي:

«يتألف من نفس الأحداث، بيد أنّه يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعي ما يتبعهما من معلومات تعينها لنا».[1]

ويتمظهر في عتبة العنوان، وعتبة الغلاف (الواجهة الأمامية، الواجهة الخلفية، الألوان، عنوان الرّواية، حجم الخط، اسم الكاتب، الأشكال الموجودة في الغلاف).

1-1 عتبة العنوان:

«إنّ العنوان هو مفتاح الكتاب، فلا يمكن للقارئ أن يتجاوب نفسيا مع أي عمل بدون إلقاء نظرة أولى على عنوانه»[2]، فهو «يعتبر العتبة التّي يجري التفاوض عليها لكشف مخبوءات النّص الّذي يتقدمه ذلك العنوان».[3]

ويعرفه جيرار جنيت بقوله: «هو ما يصنع به النّص من نفسه كتابا ويفرض ذاته بهذه الصفة على قرائه وعموما الجمهور أي ما يحيط بالكتاب من سياج أولي وعتبات بصرية ولغوية».[4]

---

[1] سعاد عون، شعرية قصص غادة السمان (المجموعة القصصية القمر المربع أنموذجا)، دراسة سيميوتأويلية، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه العلوم في الأدب، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة العقيد حاج لخضر، باتنة، 2013-2014، ص207.

[2] عبد الملك أشهبون، العنوان في الرّواية العربيّة، دار محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، دمشق، سوريا، 2011، ص13.

[3] غزلان هاشمي، مجلة الدراسات الأدبيّة والفكرية، العام الثاني، مركز جيل البحث العلمي، العدد 11، أيلول 2015، ص09.

[4] المرجع نفسه، ص10.

والعنوان في رواية "ناقة الله" عبارة عن جملة اسمية مكونة من مبتدأ وخبر، فالمبتدأ هو "ناقة" والخبر لفظ الجلالة "الله".

ومن خلال قراءتنا للرّواية، نلاحظ أنّ العنوان يتأرجح بين الأسطوري والرمزي، لأنّ الرّواية تتمحور حول البحث عن الفردوس المفقود والسعي في استعادته المعادلة للفردوس الضائع بخروج سيدنا آدم-عليه السلام- وحواء من الجنة، فالناقة تحيل إلى الأم الطيبة والنبيلة التّي رأت قومها قد تفرقوا، وأرادت أن تعود إلى وطنها في الجنوب كي يعودوا هم أيضا إلى الأصل الّذي أجبروا على هجرته وتركه، فهي تعد محرك البحث عن الوطن المفقود والسعي في استعادته، وعليه فإنّ العنوان جاء مطابقا لما تحتويه المدونة، كما أنّ له جاذبية كبيرة تدفع القارئ إلى قراءة النّص الرّوائي بشغف كبير.

كما أنّ الرّواية هي رواية متوسطة الحجم، ويبلغ عدد صفحاتها **286** صفحة.

1-2 عتبة الغلاف:

«يعد الغلاف العتبة الأولى التّي نقف عندها وتشد انتباهنا، وتسمى الأيقونة المرتبطة بوسائل التقنية الطباعية، فهي الصورة التّي تصاحب عنوانا من العناوين أو تسبقه أو تأتي بعده، سواء أكان عنوانا رئيسيا أو مجموعة النّصوص، أو كان عنوانا فرعيا داخل الكتاب».[1]

وفي رواية "ناقة الله" الغلاف مكون من واجهتين: فالواجهة الأمامية للرّواية جاءت باللّون البني الطيني الّذي يرمز إلى لون الحمادة الحمراء، فنجد أنّه قد شغل مساحة كبيرة امتد من الأعلى إلى الأسفل إضافة إلى شريط في الأعلى باللّون الأصفر الفاقع الّذي ترتاح له النفس وتسربه عليه اسم الجائزة المتحصلة عليها الرّواية مكتوبة بخط غليظ اللّون الأسود: "القائمة القصيرة لجائزة المان بوكر الدولية **2015**"، ونلاحظ أنّ اسم المؤلف جاء أعلى العنوان وهذا يدل على علو صاحب النّص لنصه باللّون البني الطيني، ثمّ نجد

[1] آمنة محمد طويل، عتبات النّص الرّوائي في رواية المجوس لإبراهيم الكوني (العنوان- الغلاف- المقتبسات)، المجلة الجامعية، العدد السادس عشر، المجلد الثالث، يوليو 2014، ص51.

عنوان الرّواية في وسط الغلاف مكتوب بخط غليظ وكبير باللّون الأبيض وتحت العنوان مباشرة نجد صورة لكهف رسومات تاريخية لفناني ما قبل التاريخ بألوان متداخلة تبدو غريبة، وهذا يدل على أنّ الصحراء لها تاريخ قديم جدا، وفي أسفل الغلاف نجد دار النشر باللّون الأسود والأخضر "دار السؤال"، أمّا الواجهة الخلفية للرّواية فجاءت عكس الواجهة الأمامية حيث شغل اللّون الأصفر مساحة كبيرة فيها من الأعلى إلى الأسفل، فنجد في الأعلى على جهة اليمين إطارا صغيرا باللّون البني الطيني عليه اسم المؤلف إبراهيم الكوني، ثمّ يليه عنوان الرّواية "ناقة الله" وتحت هذا الإطار نجد نص مكون من واحد وعشرين سطرا باللّون الأسود عبارة عن ثناء وتقدير لأعمال إبراهيم الكوني من طرف لجنة جائزة المان بوكر الدولية **2015**.

2- المتن الحكائي:

«هو مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتّي يقع إخبارنا بها أثناء العمل»[1]، ورواية "ناقة الله" تسعى إلى تجسيد التصوير العجائبي للأحداث وذلك من خلال طريقة تقديم الأحداث بأسلوب تصويري يتلاءم مع المخيال الّذي يخاطبه.

كما أنّ «الحدث في الرّواية الفانتاستيكية يوجد بنية سردية، تتكون من مسار يتأطر بسمات معينة ووظائف توجه الحدث، تطبعه بطابعها النوعي، ثمّ الشخوص وأبعادها في إعطائه تأويلات متعددة وأنفاس متباينة تصب في شرايين تضفي على الحكي مميزات نوعية».[2]

ولقد شملت رواية ناقة الله مجموعة من الأحداث العجائبية تثير الدهشة والخوف في نفس المتلقي، ومن أمثلة ذلك ما حدث مع الشّخصية أم أسيس لما كان أسيس في المهد رضيعا حين اقتحمت الجنية بيتها وتنكرت في جسد الجارة محاولة اختطاف أسيس، فصور الرّوائي هذا الحدث بطريقة تثير الرعب والغرابة، ويظهر ذلك في المقطع الآتي:

---

[1] سعاد عون، شعرية السّرد في قصص غادة السمان، ص207.

[2] شعيب حليفي، شعرية الرّواية الفانتاستيكية، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، الجزائر، 2009، ص141.

«حدقت في العتمة لتتوضح الشبح فإذا به امرأة فارهة، في العقد الثالث من عمرها، تسترسل على صدرها خصلات شعر غريب ذهبي، لم تر له مثيلا إلّا في رأس نصارى شاهدتها عند زيارتها لـ "تينبكتو" منذ سنوات... فرت استجابة لنداء المجهول لتختطف كنزها من بين يدي الشقية في غمضة، ولكن المرأة استعادته قبل أن تتمكن هي من ضمه إلى صدرها، هنا بدأت المبارزة الحقيقية كما راق الأم أن تسميها في ذلك الصباح، استعاد شبح المرأة الدمية المخفية في قماش القماط في لمحة فقفزت واقفة لتنتزعه من بين يديها بعنف، فاستيقظ الطفل وحشرج باحتجاج، ولكن هلة استسلمت الجنية؟ كلا بالطبع! تقدمن إلى الأمام خطوة ودفعتها بقوة فترنحت الأم وكادت تسقط في رماد الموقد المطوق بثالوث الأثافي في المدخل...».[1]

إنّ تصوير مشهد المبارزة واستحضار صورة الجنية في هذا المقطع وحده كفيل بخلق الشعور بالرهبة والخوف، وجعل هذا الحدث يتسم بالعجائبية، فخطاب السّارد هنا كان له دور في رسم صورة المشهد بكامل تفاصيله في مخيلتنا، فالرّوائي أراد بهذا الحدث تجاوز المألوف وإيصال حدث فوق طبيعي.

كما نلمح في مقطع آخر تصوير عجائبي لحدث ورد في المتن الحكائي وهو الحادثة التّي وقعن لشخصية أسيس حين اعتقلوه الأبالسة الثالثة وسلسلوه في الحديد كي يدلهم على موقع الكنوز الخرافية، ويتضح ذلك في المقطع الآتي: «كانوا ثلاثة أشباح، أشباح حقيقية تصلح بعبعا لإفزاع الأطفال وحتّى النساء، أكبرهم سنا في العقد الخامس أو السادس، نحيل البنية، عظيم الأنف، شفته السفلى أكبر حجما من العليا...». [2]

فنلاحظ من خلال هذا المقطع أنّ السّارد قد ركز على وصف وتصوير الشّخصيات بدقة ليقترب من خلال ذلك إلى ذهن القارئ وجعله يرسم صورة مرعبة ومفزعة لهؤلاء الأشباح الثالثة في مخيلته، ممّا يولد في نفسه الدهشة والخوف والرعب.

---

[1] إبراهيم الكوني، ناقة الله، ص36.

[2] المصدر نفسه، ص126.

وعليه فإنّ الصورة العجائبية لهاته الأحداث تكمن في استحضار الجن والعفاريت، ويتجسد بذلك حدث فوق الطبيعي يثير الدهشة والحيرة والخوف في نفس المتلقي.

2-4 وظائف السّارد العجائبي:

لم تخرج وظائف السّارد العجائبي على تنوعها عن الوظائف التّي حددها جيرار جنيت انطلاقا من وظائف اللّغة التّي حددها جاكبسون **Jakobson** وهي كالتالي:

2-4-1 الوظيفة السّردية:

«يمثل نظام الأحداث في الخطاب الوجه الأبرز في وظيفة الرّاوي السّردية، ومن أجل ذلك تفنن الرّاوي وهو يؤدي هذه الوظيفة في خرق خطية زمن الأحداث وفي تشظيه الخبر الواحد وتفتيته إلى درجة قد يتوهم القارئ معها أنّ لا حكاية في النّص، وأنّ النّص قائم كله على الخطاب، والواقع أنّه يعج أحداثا وأنّ جانب السّرد فيه مهم إلى درجة قد تفاجئ القارئ المتعجل».[1]

وأخيرا يمكن القول أنّ الوظيفة السّردية لا يمكن إغفالها من طرف أي سارد، فهي التّي تبرز دوره في النّص الرّوائي.

2-4-2 الوظيفة التنظيمية:

«وتختص بالنص، حيث الرّاوي يبين من خلال تعليقاته على نص حكايته ما في هذا النّص من علاقات ومفاصل وارتباطات».[2]

وتظهر هذه الوظيفة من خلال دور الرّاوي وما يقوم به داخل النّص الرّوائي من تنسيق الأحداث وترتيبها، فنلاحظ أن السراد في رواية "ناقة الله" قد قام بدوره في تنسيق الأحداث بالصورة التّي يريد، كما نجده قد حافظ على هذه الوظيفة دون أن يصرح عمّا سيقوم به من تنسيق الأحداث وترتيبها وجعلها متماسكة حول أبطال الرّواية، فكان السّارد يقف دائما على عتبة العودة إلى الماضي من أجل بناء امتداد تاريخي حقيقي أو خيالي

---

[1] الخامسة علاوي، العجائبية في الرّواية الجزائرية، ص335.

[2] المرجع نفسه، ص335.

للأحداث التي يعالجها، ولقد استطاع أن يقوم بكسر الرتابة الزّمنية للأحداث وإعادة ترتيبها وتنظيمها، وفي الرّواية التّي هي محط دراستنا توجد بها أمثلة كثيرة عن هذه الوظيفة ومنها ما ورد في قول السّارد: «تذكر سيرة القيد، تعجب كيف نسي انته هو، لا أي شيء آخر، أوّل قيد في دنياها، وآخر قيد أيضا، وهو أم المهد، وحميم الطفولة، وقرين العمر كله، يستطيع أن يؤكد أيضا أنّه هو الوطن أيضا، فليكن وطنا في الحجم المصغر، ولكنه في كلّ حال وطن، لا يستطيع أن يدعي أنّه الوطن الأكبر ما لم يستطع أن يفكك أحجية الأوطان، وليس عليها أن تستسلم لنوبتها الجنونية إلى الحد الّذي ينسيها أنّه وطنها أيضا».[1]

ففي هذا المقطع يعود السّارد إلى الماضي وإلى الزّمن الجميل، فتذكر أنّه كان بمثابة الأم ورفيق الدرب للناقة منذ المهد، ثمّ عاد إلى الحاضر الّذي يعيشه وهو أنّه أصبح وطنا للناقة بعد أن طردوا من وطنهم، فكانت النوبات الجنونية التّي تصيبها وتدفعها للهروب والعودة إلى وطنها وتنسى أنّه هو أيضا وطنها، فنلاحظ من خلال هذا أنّ السّارد قد قدم الأحداث بوتيرة متداخلة تدفع القارئ إلى الإحساس بحلول الأزمنة الثلاثة فيها.

وتعد هذه الوظيفة أهم وظيفة يؤديها السّارد، إذ أنّه يقوم بعرض الأحداث ورسم ملامح الشّخصيات ووصف الأماكن بدقة، وذلك لتقريب وتعريف المتلقي بالعالم المتخيل، فنص "ناقة الله" الّذي هو محط دراستنا يقوم على تتابع مجموعة من المتواليات السّردية، تسير في خط أفقي رسمه إبراهيم الكوني، ولقد وظف أيضا بعض التقنيات السّردية من أجل صياغة نصه الرّوائي، فمثلا استخدامه لتقنية الاسترجاع والتّي تتم عن طريق استحضار أحداث ماضية واستذكارها، ومن أمثلة ذلك ما ورد في المقطع السّردي الآتي: «تذكر سيرة القيد، تعجب كيف نسي أنّه هو، لا أي شيء آخر، أوّل قيد في دنياها، وآخر قيد أيضا، وهو أم المهد، وحميم الطفولة، وقرين العمر كله».[2]

---

[1] إبراهيم الكوني، ناقة الله، ص84.

[2] المصدر نفسه، ص84.

فمن خلال هذا المقطع السّردي الاسترجاعي أراد السّارد إضاءة إحباط الحاضر لتذكير أسيس بالبداية الجميلة التّي جمعته بالناقة، وكأنه يلومه على ما فعله بها.

كما أنّه قد استعمل الكوني في نصه "ناقة الله" اللّغة الراقية مزج فيها بين الشعرية والغموض وبين الوصف والمجاز، ومن أمثلة ذلك ما ورد في قوله: «ركع فوق القربان ولكنه لم يعرف ماذا يفعل بيديه الممدودتين، الراجفتين، المعلقتين فوق الجثمان الهزيل، أطلق شهة موجعة قبل أن يرفع رأسه ليلاحق الأفق المزموم، القاسي، الممدود إلى الأبد فيصير شبحا تتلاعب به لجج السراب، فيبدو معلقا في برزخ بين السماء والأرض، كأنّه حقا طائر يخترق الفضاء، مرفرفا بجناحين خرافتين».[1]

ففي هذا المقطع السّردي يصف السّارد ويصور لنا الحالة الاليمة التّي كان عليها أسيس بعد وفاة الوليد الهش الّذي دفعته أمه في قلب السهل ودكته على الطين ممّا أدى إلى وفاته، بطريقة دقيقة تجعل القارئ يعيش اللحظة ويرسم صورة لها في مخيلته.

2-4-3 الوظيفة التأويلية:

«وتختص بموقف السّارد من الحكاية، حيث يتدخل بطريقة مباشرة أو غير مباشرة للتعليق على مضمون الحكاية بأسلوب تعليمي».[2]

وفي رواية "ناقة الله" للرّوائي إبراهيم الكوني والتّي هي موضوع دراستنا، نجد في بعض المقاطع السّردية أنّ السّارد قد وظف التأويلية، فنجده يتدخل بطريقة مباشرة وغير مباشرة للتعليق على الأحداث، ومن أمثلة ذلك ما ورد في المقطع السّردي الآتي: «... ألن تكون النتيجة التّي يطاردها ليردها على أعقابها غصبا أنبل روحا وأقوى حجة في بلاط هذه الوصية الإلهية القاسية؟ لماذا عليه أن يتهمها بالجنون إذا كان الواقع يقول أنّه هو المجنون؟».[3]

---

[1] إبراهيم الكوني، ناقة الله، ص149.

[2] الخامسة علاوي، العجائبية في الرّواية الجزائرية، ص336.

[3] إبراهيم الكوني، ناقة الله، ص215.

فالسّارد من خلال هذا المقطع السّردي قدم لنا موقفه في جملة من التساؤلات التّي تعبر عن سخريته من استمرار أسيس في ملاحقة الناقة تاملالت ومحاولاته المتواصلة دون الملل والاستسلام، فهي تريد العودة إلى وطنها والهروب إليه، فصارت تصارع كلّ شيء كي تعود إلى الفردوس المفقود، فالسّارد تدخل بطريقة مباشرة وعلق عن محاولاته في استردادها ومنعها من العودة إلى وطنها، وفسر ذلك على أنّ أسيس شخص أناني وجبان وأنه هو المجنون الّذي يحاول منعها من العودة إلى الفردوس المفقود، فهو يرى أنّ الناقة أشجع من أسيس صاحبها الّذي لم يتجرأ على العودة، فنلاحظ أنّ السّارد استخدم آليات التفسير والتأويل لمضمون القصّة.

2-4-4 وظيفة الاتصال:

«كما سماها جيرار جنيت، حيث يجتهد السّارد في التوجه إلى المروي له ومحاورته، كما يحرص على إبقاء الاتصال به».[1]

وتتجلى هذه الوظيفة في رواية "ناقة الله" في سرد السّارد لبعض الأحداث العجائبية التّي وردت في نصه، فنجد أنّه قد بذل جهدا كبيرا في التصوير بطريقة تثير لفت انتباه القارئ وجعله لفي حالة توتر وحيرة وتردد، ومن أمثلة ذلك ما ورد في المقطع الآتي: «كانوا ثالوثا، تماما كما كانوا يوم الشرك، بالسيماء المنكرة ذاتها، وبالعيون الحمراء الموسومة بالكراهة والوسوسة...» [2]، فالسّارد من خلال هذا المقطع قد وظف بعض المؤثرات لشد ولفت انتباه المتلقي وإثارة الدهشة والغرابة في نفسه.

كما ورد مقطع آخر يقول فيه السّارد: «كانوا ثلاثة أشباح، أشباح حقيقية تصلح بعبعا ففزاع الأطفال وحتّى النساء، أكبرهم سنا في العقد الخامس أو السادس، نحيل البنية، عظيم الأنف، شفته السفلى أكبر حجما من العليا...». [3]

---

[1] الخامسة علاوي، العجائبية في الرّواية الجزائرية، ص336.

[2] إبراهيم الكوني، ناقة الله، ص185.

[3] المصدر نفسه، ص126.

ونلاحظ هنا أنّ السّارد قد استخدم الوصف الدقيق للشّخصيات وذلك للتقرب إلى ذهن المتلقين وجعله يرسم في مخيلته صورة كاملة لهؤلاء الأشباح، فمن خلال هذا الوصف تتحقق وظيفة اتصال فتجعل المتلقي في حالة حيرة وتردد بين تصديق ما يحدث ولا تصديقه.

2-4-5 وظيفة الشهادة أو الإقرار:

«وتختص هذه الوظيفة بموقف السّارد من النّص الّذي يسرده، إذ يعمد فيها إلى الإشهاد على مصدر معلوماته، وهو استشهاد إيهامي في المحكي الفانتاستيكي».[1]

وتظهر هذه الوظيفة في رواية "ناقة الله" في مواقع عديدة منها ما يلي:

حينما حدثنا السّارد عن رحلة أسيس وتيهه في الصحراء، وعن نفاذ الماء الّذي كان في حوزته وعن عبوس الصحراء في وجهه منذرة بهبوب الريح، فدعم السّارد حديثه بسيرة السليل الّذي طرده المعبود من الوطن، ويظهر ذلك في المقطع الآتي: «التقط تحت شجرة نخيل حبات تمر يابس، دسها في جيب الجلباب بعد أن غامر بتناول حبة تمر واحدة لأنّ تناول المزيد يعني قبول الظمأ، بدليل أنّ السليل عندما طرده المعبود من الوطن ووجد نفسه في الصحراء توجه للسماء بنداء: "يا مولاي هبني قوتا فأنا جائع"، فالتفت ليجد قامة نخلة تنتصب إلى جواره، اقتات السليل تمر النخيل فاشتعل جوف الشقي بلهب، فركع السليل يتوجه للسماء بنداء آخر: "مولاي! اجعل لي حيلة تطفئ في جوفي اللهب!"، فالتفت السليل ليجد إلى جوار النخلة ناقة، شرب حليبها فانطفأت النار في الجفون».[2]

الاستشهاد عموما وسيلة من وسائل الإقناع والبرهنة، والسّارد اعتمد عليه لتدعيم أقواله، على اعتبار أنّ طبيعة الصحراء الحارة والجافة تعني قبول الظمأ، فهذا الاستشهاد يجسد قصّة آدم وحواء وارتكابهما للخطيئة بأكلهما من الثمرة المحرمة، والتّي أدت لخروجهما من الجنة ونزولهما إلى الأرض، فالسّارد أراد بهذا الاستشهاد الّذي يحمل

---

[1] الخامسة علاوي، العجائبية في الرّواية الجزائرية، ص336.

[2] إبراهيم الكوني، ناقة الله، ص210.

أخبارا عجائبية تسيطر على مخيلة المتلقي، أن يضعنا أمام تصوير عجائبي لشخص السليل وذلك من خلال طلباته من الله المحققة والمستجابة حالا، وهذا ما يثير في نفس القارئ الغرابة والدهشة.

وعليه فإنّ وظائف السّارد العجائبي رغم اختلافهما وتباينهما إلّا أنّها توسع المجال للقارئ للفهم وتسعى لتجسيد صورة عجائبية عن العالم المتخيل.

ومن هذا المنطلق نستخلص ممّا قدم في هذا المبحث أنّ السّرد يشكل مرتكزا أساسيا في النّص الرّوائي "ناقة الله"، وذلك من خلال الاعتماد على مكوناته الأساسية (السارد، المسرود، المسرود له)، كما اسهمت وظائف السّارد العجائبي بشكل كبير في تصوير الأحداث بطريقة عجيبة عن العالم المتخيل والتّي انقسمت إلى خمسة وظائف: وظيفة الاتصال، ووظيفة الإشهاد والإقرار، فجميع هذه الوظائف ساهمت بشكل أساسي في تجسيد التصوير العجائبي للنّص السّردي.

المبحث الثاني: التصوير العجائبي للشّخصيات

1- مفهوم الشّخصية:

تعتبر الشّخصية مرتكزا أساسيا من مرتكزات النّص الرّوائي، فهي التّي تتكفل بتدبير الأحداث وتنظيم الأفعال، وهي المسؤولة عن نمو الخطاب داخله، ولقد لقي هذا المصطلح اهتمام العديد من الباحثين والدارسين الغرب والعرب، فتعددت الكتابات حولها وكل درسها حسب وجهة نظره وطريقته.

أ- المفهوم النّقدي للشّخصية عند العرب:

يرى الباحث الغربي فليب هامون أنّ الشّخصية هي «كيان فارغ، أي "بياض دلالي" لا قيمة لها إلّا من خلال انتظامها داخل نسق هو مصدر الدلالات وهو منطلق تلقيها أيضا».[1]

ممّا يعني أنّ الشّخصية في نظر "فليب هامون" تشبه العلامة اللّسانية وتكتسب معناها من خلال الوظيفة التّي تقوم بها داخل النّص السّردي.

ويعرفها رولاند بارت بأنّها «نتاج عمل تأليفي»[2]، أي أنّ الشّخصية تكتسب هويتها من خلال الأوصاف والخصائص التّي تظهر في العمل السّردي.

ويرى "فلاديمير بروب" «أنّ ما هو مهم في دراسة الحكاية هو التساؤل عمّا تقوم به الشّخصيات، أمّا من فعل هذا الشيء أو ذاك، وكيف فعله فهي أسئلة لا يمكن طرحها إلّا باعتبارها توابع لا غير».[3]

---

[1] فيليب هامون، سيميولوجية الشّخصيات الرّوائية، تر: سعيد بنكراد، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، دار الحوار، ط1، اللاذقية، سروية، 2013، ص13.

[2] حميد الحميداني، بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي، ص50.

[3] المرجع نفسه، ص24.

من خلال هذا القول نلمح أنّ "فلاديمير بروب" يركز على وظيفة الشّخصية داخل العمل السّردي أكثر من تركيزه على أبعادها، فالمهم بالنسبة إليه هو الدور الّذي تقوم به الشّخصية في النّص الرّوائي.

ب- المفهوم النّقدي للشّخصية عند العرب:

يعرفها النّاقد عبد المالك مرتاض في كتابه "نظرية الرّواية" بقوله: «إنّ الشّخصية هي التّي تكون واسطة العقد بين جميع المشكلات الأخرى، حيث إنّها هي التّي تصطنع اللّغة، وهي التّي تبث أو تستقبل الحوار، وهي التّي تصطنع المناجاة (**Le monologue itérien**) وهي التّي تصف معظم المناظر التّي تستهويها، وهي التّي تنجز البحث، وهي التّي تنهض بدور تضريم الصراع أو تنشيطه من خلال سلوكها وأهوائها وعواطفها».[1]

وعليه فالشّخصية هي العنصر الجوهري والفعال لأي عمل أدبي، كما أنّها «هي كلّ مشارك في أحداث الحكاية، سلبا أو إيجابا، أمّا من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشّخصيات»[2]، أي أنّ الشّخصية هي كلّ من يقوم بحدث داخل العمل السّردي بغض النظر عن سلبيته أو إيجابيته، لأنّ المهم هو المشاركة في بناء الحدث الرّوائي.

ويرى سعيد يقطين «أنّ الشّخصية تعتبر من أهم مكونات العمل الحكائي، لأنّها تمثل العنصر الحيوي الّذي يضطلع بمختلف الأفعال التّي تترابط وتتكامل في مجرى الحكي».[3]

ممّا يعني أنّ الشّخصية هي من المكونات الرئيسية للعمل الأدبي، وتحتل مكانة مهمة في بنية الشكل الرّوائي.

---

[1] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السّرد، عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص91.

[2] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص114.

[3] سعيد يقطين، قال الرّاوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي، الطبعة الأولى، المغرب، 1997، ص87.

وعليه نستنتج ممّا سبق أنّ كلّ ما جاء في الدراسات الغربية والعربيّة عن مفاهيم حول الشّخصية، حتّى وإن اختلفت وتباينت، إلّا أنّها تجمع على أنّها أحد المكونات الأساسية في العمل الأدبي، ولا يمكن تصور عمل روائي بدون شخصيات، فهي ضرورية في العمل الرّوائي ولا يمكن الاستغناء عنها.

2- أنواع الشّخصيات:

تنقسم الشّخصيات من حيث الوظيفة والدور إلى ثلاثة أنواع وهي: الشّخصية الرئيسية والثانوية والهامشية.

2-1 الشّخصية الرئيسية:

«هي التّي تتواتر على طول النّص، وتضطلع فيه بدور مركزي»[1]، وهي «التّي تتأثر باهتمام السارد، حيث يخضعها دون غيرها من الشّخصيات الأخرى بقدر من التمييز، حيث يمنحها حضورا طاغيا، وتحظى بمكانة متفوقة، هذا الاهتمام يجعلها في مركز اهتمام الشّخصيات الأخرى وليس السّارد».[2]

ومعنى ذلك أنّ الشّخصية الرئيسية محط اهتمام الرّوائي بالدرجة الأولى، فهي التّي تتواجد في المتن بنسبة كبيرة، وهذا التفوق يجعلها شخصية رئيسية.

وإذا تأملنا رواية "ناقة الله" لإبراهيم الكوني نجد أنّها قائمة على شخصيتين تمثلان دور البطولة وهما "الناقة تاملالت" و"أسيس" لأنّهما مدار أغلب أحداث الرّواية.

أ- الشّخصية الرئيسية الأولى:

- الناقة تاملالت:

وهي الشّخصية المحورية في النّص الرّوائي، والمحرك الأساسي للأحداث من بداية الرّواية إلى نهايتها، فكانت عبارة عن هبة مقدمة من طرف العم لأسيس ليكافئه لها لاجتيازه الامتحان في رحلة بيلما، فتولى رعايتها أسيس منذ المهد وكان بمثابة الأم لها،

---

[1] سعيد يقطين، قال الرّاوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ص33.

[2] محمد بوعزة، تحليل النّص السّردي (تقنيات ومفاهيم)، ص56.

وأطلق عليها اسم "تاملالت" الّذي يعني بلغة الطوارق "الجاموس البري" إضافة إلى أسماء أخرى ثانوية ك "تالهنيت" الدالة على الجنية، و"إيلل" الدال على السراب، و"تامنوكالت" الّذي يعني الأميرة، و"أج سوف" بمعنى الشبح، ومع مرور الأيام أصبحت هاته الناقة رفيقة الدرب له وخله الوحيد في هذه الحياة، إلّا أنّ هذه العلاقة توترت قليلا بعد البلايا التّي حلت بالوطن، وبعد مهاجرة أسيس والناقة تاملالت هربا من عصابات القتلة التّي جندها السفاح موديبو كيتا من صحاري آير في أوطان الجنوب إلى صحاري الشمال، فهي تتوق حنينا ووجدا إلى الوطن، فكم من مرة حاولت الهرب والعودة إلى وطنها وإلى المكان الّذي استقدمها منه، دون أن يجد راعيها ومحبها أسيس ترياقا يشفيها من حنينها الموجع إلى الوطن سوى أن يعقلها بالذرية بزعم المحافظة عليها من الضياع، فكانت هذه الحادثة سبب في توتر علاقتهما، فتودد لها مرارا واستسمحها لكنّها كانت في كلّ مرة تصده، لكن مع مرور الوقت نسيت الناقة "تاملالت" خطايا أسيس وغفرت له زلته، كما أنّ هذا الأخير حقق لها هو الآخر حلم العودة إلى وطنها.

فكانت شخصية الناقة "تاملالت" هي تجسيد لروح الوطن.

ب- الشّخصية الرئيسية الثانية:

وتتمثل في راعي الناقة "تاملالت" وسائسها وهو "أسيس" الّذي عاش معها فصول التيه والاغتراب في المنفى بعد أن هجروا من وطنهم، تيتم "أسيس" إثر فقدانه لأبيه فتولى عمه رعايته وأصبح بمثابة الأب له، ثمّ فقد أمه ليصبح يتيما للمرة الثانية، فلم يجد لنفسه سوى الناقة "تاملالت" ليتقاسم معها أفراحه وأحزانه حتّى أنّه نسي بأنّها حيوان، فكان يعيش معها حالة تبادل الأفكار، ويسبغ عليها صفات إنسانية، أراد أن يخفف عنها آلامها وحنينها الموجع فارتكب في حقها آثاما حين خانها بذرائع غير مقنعة واستجابته لوصية الضيف المجهول في شأن العقال، لكنّه ظل متخبطا بين ما أقدم عليه، وما كان يجب أن

يكون، فطلب منها الغفران وتودد لها فصدته في العديد من المرات إلّا أنّها في الأخير غفرت له وعاد معها إلى الفردوس المفقود.

2-2 الشّخصية الثانوية:

«تنهض الشّخصيات الثانوية بأدوار محدودة إذ ما قورنت بأدوار الشّخصيات الرئيسية، قد تكون صديق الشّخصية الرئــيسية أو إحدى الشّخصيات التّي تظهر في المشهد بين الحين والآخر، وقد تقوم بدور تكميلي مساعد للبطل أو معيق له وغالبا ما تظهر في سياق أحداث أو مشاهد لا أهمية لها في الحكي، وهي بصفة عامة أقل تعقيدا وعمقا من الشّخصيات الرئيسية، وترسم على نحو سطحي، حيث لا تحظى باهتمام السّارد في شكل بنائها السّردي، وغالبا ما تقدم جانبا واحدا من جوانب التجربة الإنسانية».[1]

أيّ أن الشّخصيات الثانوية لها دور مهم في البناء الرّوائي، فهي تتصف بالوضوح والسطحية، كما أنّها لا تبدو معقدة داخل النّص مقارنة مع الشّخصيات الرئيسية، فهي تساهم في تطوير الحدث.

ولما نعود إلى رواية "ناقة الله" نجد أنّ هناك العديد من الشّخصيات الثانوية التّي ساهمت في تطوير الأحداث داخل النّص الرّوائي، ولعلّ أبرزها نجد:

1- شخصية العم:

وهو من الشّخصيات المهمة التّي كانت السبب الرئيسي في بداية أحداث الرّواية، فهو الّذي قدم الهدية "تاملالت" لأسيس وكان بمثابة الأب له بعد فقدانه لوالده، كان العم كثير الرحلات وفي مرة من المرات أخذ أسيس معه لاستجلاب أحمال الملح من "بيلما" ولما اجتاز الامتحان كافأه بتاملالت كدليل على علامة الرجولة، وعلى إثر البلايا التّي حلت بالوطن غدى العم مفقودا أو انضم إلى قافلة المفقودين.

[1] محمد بوعزة، تحليل النّص السّردي (تقنيات ومفاهيم)، ص57.

2- شخصية الضيف:

يعد من الشّخصيات الثانوية الفاعلة التّي ساهمت في تغيير مجرى أحداث الرّواية، فلقد حل على المرعى في أحد الأيام ليشارك أسيس طعام العشاء، مخلفا وراءه تلك الوصية الجنونية في العقال والتّي كانت السبب في توتر العلاقة بين أسيس وتاملالت.

3- شخصية أبالسة السكين:

وهم من الشّخصيات العجائبية التّي برزت في الرّواية- رواية "ناقة الله"-، فكانوا يطاردون أسيس في الأحلام واليقظة بزعم محاولتهم استرداد كنوزهم المسروقة، فكانوا عبارة عن ثلاثة أشباح أشكالهم مخيفة يصلحون بعبعا لإفزاع الأطفال والنساء.

4- شخصية الأم:

وهي أم أسيس، حيث كان يسترجع بين الحين والآخر ما كانت ترويه له، فقد حدثته في أحد الأيام عن مكيدة دنيئة تعرض لها وهو في المهد صغيرا من قبل جنية، إذ أنّها حاولت خطفه وأسره في مملكة الخفاء، إلّا أنّ الأم دافعت عنه واستعادته من بين يديها بفضل مارد الأمومة الّذي استيقظ فيها بعد أن أيقنت بخطورة الحدث وانتشلته من بين يدي الجنية.

توفيت الأم بعد أن صرعتها الحمى لتلفظ أنفاسها بتلك العلة المجهولة.

ج- الشّخصية الهامشية:

«هي شخصيات يكون حضورها عابرا، مرهونا بسد ثغرة محدودة في السّرد، تقدم عبر الاسترجاعات، أو تكون مصدر المعلومات عن الشّخصية هو السّارد، أو توكل شخصية أخرى من شخصيات الرّواية في تقديمها، ويكون دورها هامشيا، ومنها ما يكون حضورها نادرا على مسرح الأحداث في الرّواية».[1]

[1] عبد الرحمن مرضي علاوي، زهراء حميد مجيد، بناء الشّخصيات في روايات مهدي عيسى الصقر، مجلة الآداب، جامعة بغداد، كلية العلوم الإنسانية، قسم اللّغة العربيّة، العدد 124 (آذار)، 2018، ص87.

وعليه فإنّ الشّخصية الهامشية هي شخصية عابرة وليس لها أهمية في مسار الحدث الرّوائي.

- شخصية باخي:

وهو تاجر الجلود الأنصاري القادم من توات.

- شخصية "ساحرة القبيلة":

وهي جنية تستدرج المهاجرين في الخلوات بسحر لحنها، فيغيبوا عن الدنيا عند سماعها، جاءت من صحراء أدرار.

- شخصية ساهو:

وهو صديق أسيس، جاء من صحراء أجاديز فارا من مذابح شريك السفاح "موديبو كيتا" في سفك الدماء "هاماني ديوري" في صحراء "آيز".

- شخصية بسا:

وهو أحد رفاق أسيس الّذين كانوا معه لما جز بهم عتاة الجند في السجن بتهمة التجول في الصحراء بدون رخصة إثبات الهوية الشّخصية، انضم إلى قافلة المفقودين عندما ذهب ليتفقد احوال المفقودين.

- شخصية بولا:

هو أحد أصدقاء أسيس، تعرف عليه في السجن.

- شخصية الشيخ:

وهو أحد أشياخ القبائل الّذين شاركوا في صنع الملاحم، حل ضيفا في أحد الأيام على صحراء الشمال ونصب القوم على شرفه خباءً فخما إكبارا لدوره في الحرب ضد جيوش الغزاة.

3- البنيات الكبرى للشّخصيات:

لقد ميز سعيد يقطين في كتابه "قال الرّاوي" بين ثلاث بنيات كبرى للشّخصيات وهي كالآتي:

1- الشّخصيات المرجعية:

«نسم بعض الشّخصيات بأنّها مرجعية لإمكاننا تكوين فكرة عنها خارج السيرة الشعبية، ومعنى ذلك أن الرّاوي استقاها من عوالم نصية أخرى (كتابية، شفاهية) ووظفها في سيرته الشعبية محافظا على بعض ملامحها المرجعية، ومانحا إيها رنة أخرى».[1]

- التصوير العجائبي للشّخصيات المرجعية:

- شخصية "الناقة تاملالت":

وهي شخصية مرجعية في الرّواية وذلك من خلال الدور الّذي تلعبه هذه الشّخصية العجماء، أضفى عليها الكوني صفات إنسانية، فجعلها صديقا للإنسان، فالرّوائي إبراهيم الكوني صور لنا هاته الشّخصية بطريقة عجيبة تثير الحيرة والتردد في نفس القارئ حيث يقول السّارد: «تاملالت لم تعترف يوما بانتمائها إلى سلالة البعير، فكيف تعترف بهوية الأنثى، أو الناقة».[2]

ويتضح لنا من خلال هذا المقطع أنّ الناقة نفسها لم تعترف بأنّها حيوان.

ويقول في موضع آخر: «ويستطيع أن يعترف لها الآن بالبطولة، لأنّها تألمت بصمت وتصدت للداء بشجاعة أهلتها لأن تكون إنسانا».[3]

فنجد الكاتب هنا يطلق صفات إنسانية على الناقة تاملالت بجعلها شخصية صبورة كالإنسان وتحميلها مشاعر الحنين والأمل والألم، وعليه فإنّ أنسنة الحيوان تثير لدى المتلقي الدهشة والغرابة فتجعله يرسم في مخيلته صورة عجائبية عن هذه الشّخصية.

---

[1] سعيد يقطين، قال الرّاوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ص95.

[2] إبراهيم الكوني، ناقة الله، ص15.

[3] المصدر نفسه، ص51.

- شخصية "دسينا":

وهي شخصية مرجعية أسطورية صورها لنا الكاتب بطريقة عجيبة من خلال حديثه عن فتنة جمالها التّي جعلت كلّ من يراها يعشقها، فقد استحضر أسيس سيرتها عندما كان يتحدث مع أمه عن سيرة الزواج وأنّه لن يتزوج امرأة ما تكن بجمالها، فهي أجمل امرأة في الصحراء، وهي عبارة عن أسطورة ترويها الذاكرة الليبية إذ يقول السّارد: «إنّ شاعرا في آهجار رآها فجأة فسقط مغشيا عليه وآخر وقع في نوبة وجد ليرمي بنفسه من الجبل».[1]

فمن خلال هذا المقطع يتضح لنا أنّ جمال هذه الشّخصية غير طبيعي يثير العجب والتردد في نفس المتلقي فتنقله من حالة طبيعية إلى أخرى غير طبيعية.

2- الشّخصيات التخييلية:

«نقصد بالشّخصيات التخييلية مختلف الشّخصيات التّي لا نجد لها اسما تاريخيا محددا، وهي من هذه الناحية ملامح واقعية، أو مستقاة من واقع التجربة، لكن وسمنا إياها بالتخييلية يجد مرتكزه في كون الرّاوي اختلقها لغايات حكائية محضة، يكمن بعضها في كونها تقوم بتأثيث العالم الحكائي وملء العديد من الفجوات والثغرات التّي يمكن أن تنشأ عن عدم توظيفها في مجرى الحكي».[2]

- التصوير العجائبي للشّخصيات التخييلية:

- شخصية أبالسة السكين:

وهم شخصيات تخييلية محضة، اختلقها الرّوائي إبراهيم الكوني لإثراء العالم التخييلي، وقد صورهم بطريقة عجائبية تثير الدهشة والغرابة لدى القارئ، ويتضح ذلك في المقطع الآتي: «كانوا ثلاثة أشباح، أشباح حقيقية تصلح بعبعا لإفزاع الأطفال وحتّى النساء، أكبرهم سنا في العقد الخامس أو السادس، نحيل البنية، عظيم الأفق، شفته السفلى

[1] إبراهيم الكوني، ناقة الله، ص85.

[2] سعيد يقطين، قال الرّاوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ص97.

أكبر حجما من العليا، تتدلى حتّى تلتهم الذقن الهزيل، يرتدي بزة عسكرية باهتة، برأس حاسر مفلفل ومقلة قانية، أمّا البشرة فتلتمع كجلدة الضب الهرم من فرط السواد، الأصغر يبدو في العقد الرابع، ضئيل الرأس، قصير القامة، أفطس الأنف، بمنخرين مجوفين كفو متين، ومقلتين مستديرتين محمرتين أيضا، الثالث كان بسحنة غريبة، منكرة لعطب في الفم المطبق يتواصل في الأسفل مع الذقن ليكون رأسا بالجبين فيبدو الفم كله شقا ناتئا منتصبا إلى الأمام كأنّه يحاكي هيئة قردينوي أن يلتئم في قبلة».[1]

ويبدو لنا من خلال هذا المقطع السّردي أنّ الكاتب قد ركز على الوصف الخارجي للشّخصيات بشكل دقيق وواضح، فوصف لنا الملامح الجسدية للشّخصيات الثالثة بطريقة عجائبية ليبين ملامح الشّخصية التخييلية ويقترب بها أكثر من واقعيتها، فساهم الوصف هنا بشكل أساسي في تحديد معالم الشّخصيات وصورتها ومواصفاتها كما نسجها خيال الرّوائي.

- شخصية الساحر وانتهيط:

وهو شخصية مخادعة ولئيمة، حيث أنّه يدبر المكائد اللعينة للناس وينشر بينهم الفتن والكاتب قد صور لنا أفعاله العجائبية وغير طبيعية بطريقة عجيبة تثير التردد والحيرة، ويتضح ذلك في قول السّارد: «سرى مفعول هذا العهد أجيالا وأجيالا إلى اليوم الّذي أقبل فيه الشبح اللئيم الّذي بصمته الأساطير باسم "وانتهيط" (صاحب الأتان) ممتطيا أتانه المشؤومة ليغري البلداء باستخراج المارد من القمقم بوصفه التميمة الوحيدة التّي ستضع حدا لعدوان أهل الخفاء في حقهم وتجيرهم من استفزازاتهم المكرورة».[2]

ونلمح من خلال هذا المقطع تصويرا عجائبيا لشخص الساخر وانتهيط من خلال أفعاله الخارقة والخارجة عن المألوف، حيث أنّه يستخرج شيئا عملاقا وضخما من إناء صغير وهو الأمر الّذي يجعل القارئ في حالة حيرة وتردد، والرّوائي أراد من خلال هذا

---

[1] إبراهيم الكوني، ناقة الله، ص126.

[2] المصدر نفسه، ص64.

المقطع أن يبين لنا أنّ السحرة هم رمز للثقافات التّي سبقت ووجودهم ضروري بالنسبة للأغلبية.

- شخصية شاعرة القبيلة "آما":

وهي جنية إذ يقول السّارد: «كانت تلك جنية، وليست شاعرة، جاءت رسولا من دنيا الأساطير، لا من صحراء "أدرار" كما قيل في المنتجع آنذاك، فصدق لأول مرة بوجود المغنيات اللائي يستدرجن المهاجرين في الخلوات بسحر لحونهن كما تروي القبائل».[1]

فمن خلال هذا التقديم يتضح لنا أنّ هذه الشّخصية هي شخصية تخييلية محضة، والكاتب لم يركز على وصف الملامح الخارجية لهذه الشّخصية بقدر ما ركز على إبراز قوتها الخارقة في لحنها الّذي يصعق كلّ من يسمعه ويتضح ذلك في قول السّارد: «اطاح بأحد الأقران ليغمي عليه، وعندما صحا اندفع يجري حتّى رمى بنفسه في البئر التّي لم يكتب لمخلوق أن خرج منها حيا».[2]

ومن هنا يتضح لنا أنّ القوة الخارقة الموجودة في اللحن جعلت من هذه الشّخصية تتسم بصفات العجائبية الخارجة عن المألوف التّي تثير الحيرة والغرابة لدى المتلقي، كما ساهمت هذه الشّخصية في إثراء العالم التخييلي وتشييده.

3- الشّخصيات العجائبية:

«نقصد بالشّخصيات العجائبية كلّ الشّخصيات التّي تلعب دورا في مجرى الحكي، والمفارقة لما هو موجود في التجربة، وفي هذا النطاق نبين كون عجائبيا تكمن في تكوينها الذاتي وطريقة تشكيلها المخالفة لما هو مألوف».[3]

---

[1] إبراهيم الكوني، ناقة الله، ص59.

[2] المصدر نفسه، ص60.

[3] سعيد يقطين، قال الرّاوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ص99.

ونلاحظ من خلال هذا القول أنّ سعيد يقطين يرى أنّ ما يجعل الشّخصيات عجائبية هو تكونها الذاتي المخالف للمعتاد والمألوف المفارق لما هو موجود في الواقع.

وإذا تأملنا رواية "ناقة الله" نجد أنّها حافلة بالشّخصيات ولعلّ أبرزها ما يلي:

- الجن:

«يمثل الجن بالجمع أو المفرد طرفا مهما في بناء العوالم التخييلية في روايات إبراهيم الكوني، وجودهم ضروري لخلق التوازن بين عالم الظاهر وعالم الخفاء، وجودهم سابق لوجود البشر، حاضرون في كلّ مكان، معرفتهم تطال كلّ الأزمنة والأمكنة وإقامتهم بالصحراء جاءت بعد هروب من عوالم أخرى لم يجدوا فيها هدوءً أو راحة، فالصحراء مكان مقدس بالنسبة لأهل الخفاء».[1]

- شخصية الدمية:

وهي شخصية عجائبية، تصرفاتها تثير الحيرة والعجب في نفس المتلقي ويتضح ذلك في قول السّارد: «استيقظ في فجر أحد الأيام فلم يصدق ما رأى كانت تجثم إلى جواره في جوف الخباء تتطلع إلى المدخل حيث انقشعت الظلمة وبدأت الحياة تدب في المربد المقابل، كانت الجنية تجثم بجرم حقيقي ملفق من عظام وعروق ولحم ودم كأنّها بطل لسيرة في حلم، بل هي سيرة في حلم حقا».[2]

نلاحظ هنا أنّ ملامح العجائبية تبدو واضحة في هذه الشّخصية تتمثل في التحول والحلول في أجساد الآخرين، فهذه الأحداث تمثل جوهر موضوع العجائبية الّذي يثير الدهشة والغرابة في نفس القارئ، فالرّوائي أراد من خلال هذا المقطع إيصال حدث فوق طبيعي ليبين قدرة الجن في التخفي.

---

[1] عثمان الميلودي، العوالم التخييلية في روايات إبراهيم الكوني، بحث في الطبيعة والمحتويات والأسلوب، دار محاكاة للدراسات والنشر، ط21، سورية، دمشق، 2013، ص172.

[2] إبراهيم الكوني، ناقة الله، ص33.

- شخصية الجنية:

يتجسد التصوير العجائبي في هذه الشّخصية من خلال صفاتها الغريبة وأفعالها غير الطبيعية، حيث أنّها تتكرت في جسد الجارة لتنفذ مكيدتها اللعينة، ويتجلى ذلك في قول السّارد: «حدقت في العتمة لتتوضح الشبح فإذا به امرأة فارهة، في العقد الثالث من عمرها، تسترسل على صدرها خصلات شعر غريب، ذهبي، لم تر له مثيلا إلّا في رأس امرأة نصارى شاهدتها عند زيارتها لـ "تينبكتو" منذ سنوات».[1]

يتبين لنا من خلال المقطع أنّ هذه الصفات الغريبة لهذه الشّخصية تجسد صورة عجائبية عنها، وكذلك من خلال قدرتها على الاختفاء والتنكر ولعبها للعبة المرئي واللامرئي يجعلها شخصية تحمل كلّ بنيات العجائبي.

- شخصية الضيف المجهول:

وهو شخصية عجائبية محضة، فالسّارد قد أضفى عليها صفات غريبة تتجلى في صورة الإنسي، يحي ويستضيف ويكرم، ويتضح ذلك جليا في المقطع الآتي: «أوقد على شرفه نارا سخية ودس في أحشاء تربتها الموقدة رغيف الخبز، ثمّ أتى بحصيلة النهار من كنوز الكمأ بأنواعه الثلاثة وألقى بها في القدر المنتصب على الأثافي بعد أن قشرها بحد السكين جيدا ولكن الضيافة لما تكن لتكتمل دون أن يحتل وعاء الشاي موقعه فوق الجمر».[2]

ومن هنا نجد أنّ صورة الجن التّي جاءت في هيئة الإنسان هو الأمر الّذي جعل هذه الشّخصية تتجلى في صورة عجيبة تثير الدهشة والغرابة لدى القارئ.

وفي الأخير نخلص بعد استعراض الشّخصيات التّي بنيت عليها الرّواية "رواية ناقة" نلاحظ أنّ السمة البارزة في هذه الرّواية هي تعدد الشّخصيات وتنوعها، حيث انقسمت الشّخصيات إلى ثلاثة أنواع: شخصيات رئيسية وشخصيات ثانوية وشخصيات

---

[1] إبراهيم الكوني، ناقة الله، ص36.

[2] المصدر نفسه، ص12.

هامشية، وهذا التنوع في توظيف الشّخصيات ساهم بشكل أساسي في ظهور البنيات الكبرى للشّخصيات التّي تنقسم إلى ثلاثة أنواع وهي: شخصيات مرجعية وشخصيات تخييلية وشخصيات عجائبية، كلها كان لها دورا في إبراز التصوير العجائبي لشخصيات النّص الرّوائي.

الخاتمة

لقد وصلنا إلى توقيع صفحة النهاية لمذكرتنا الموسومة بـ: "التصوير العجائبي في رواية ناقة الله لإبراهيم الكوني" لتكون آخر محطة نقف عندها، وتوصلنا فيها إلى جملة من النتائج تمثلت فيما يلي:

- لاحظنا من خلال تحديدنا للمعنى المعجمي والاصطلاحي لكلمة "صورة" أنّها تتضمن معنى الشكل والهيئة الظاهرة والتماثيل والصفة.

- بعد محاولة دراسة مفهوم العجائبي وأسبقية ظهوره عند الغرب جعل حصره في مفهوم دقيق ومحدد أمرا مستعصيا وذلك لتعدد مفاهيمه ومصطلحاته.

- يتداخل مصطلح العجائبي مع مصطلحات أخرى: كالغريب، الفانتاستيك، العجيب، المدهش.

- تعدد أشكال العجائبي منها: العجائبي المبالغ فيه، العجائبي الدخيل، العجائبي الأداتي.

- تمظهر الزّمن في رواية "ناقة الله" في ثلاثة أنواع وهي: زمن داخلي، وزمن خارجي، وزمن دلالي المعبر عن المختلجات النفسية للشّخصية، فساهم هذا التنوع في تماسك البناء الحكائي العام للرّواية.

- لمسنا تنوع بناء الزّمن الرّوائي في رواية "ناقة الله" حيث تراوح بين الأزمنة الثلاثة بين الماضي من استرجاعات، وبين الحاضر الّذي يعبر عن التشتت والتيه والاغتراب، وبين المستقبل الّذي كان قليل الحضور، وجاء على شكل تكهنات لما سيحدث مستقبلا.

- لقد كان حضور المكان في رواية "ناقة الله" متعددا من الأمكنة المفتوحة إلى الأمكنة المغلقة إلى الأمكنة الدلالية المرتبطة بالحالة النفسية للشّخصية، وقد وصف الرّوائي هذه الأمكنة وصفا مكثفا بأسلوب عجائبي، وذلك للتقرب من ذهن القارئ وجعله يأخذ صورة واضحة وكاملة عن هذه الأمكنة ولإبراز صورة عجائبية عن عالم الصحراء.

- وفيما يخص السّرد فقد شكل ركيزة أساسية في الرّواية وذلك من خلال مكوناته الأساسية (السّارد العجائبي، المسرود، المسرود له).

- ساهمت وظائف السّارد العجائبي بشكل كبير وواضح في تصوير أحداث النّص الرّوائي بأسلوب عجائبي يثير الحيرة والتردد لدى المتلقي.

- أمّا بالنسبة للشّخصيات الرّوائية فقد أضفى عليها إبراهيم الكوني مواصفات جعلتها تتجلى في صورة عجائبية تثير الدهشة والغرابة في نفس القارئ.

- يشغل العجائبي حيزا كبيرا في الرّواية وذلك من خلال استثمار الكاتب للموروث الشعبي الطوارقي والأسطوري والفكري والثقافي.

وفي الأخير نسأل الله تعالى أن نكون قد وفقنا فيما قدمناه في هذا البحث وأن يكلل عملنا بالنجاح والرضا.

قائمة

المصادروالمراجع

- **القرآن الكريم: رواية حفص عن نافع**

المصادر:

1- **إبراهيم الكوني**، ناقة الله، دار السؤال، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان، **2015**.

المراجع:

أ- المراجع باللغة العربيّة:

2- **آمنة يوسف**، تقنيات السّرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط2، بيروت، لبنان، **2015**.

3- **بشرى موسى صالح**، الصورة الشعرية في النّقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، **1994**.

4- **جابر عصفور**، الصورة الفنية في التراث النّقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة، بيروت، **1992**.

5- **حسن بحراوي**، بنية الشكل الرّوائي (الفضاء، الزمن، الشّخصية)، الناشر المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، بيروت، **1990**.

6- **حسين علام**، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السّرد، الدار العربيّة للعلوم ناشرون، الطبعة الأولى، الجزائر، **2010**.

7- **حميد الحميداني**، بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، بيروت، **1991**.

8- **خليل حاوي**، الصورة الشعرية، هدية جمعة البيطار، دار الكتب العلمية، الطبعة الأولى، أبو ضبي، **2010**.

- **عبد الله إبراهيم:**

9- ــــــــــ، المتخيل السّردي مقارنة نقدية في النّص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي، ط1، بيروت، **1990**.

10- ـــــــــــ، موسوعة السّرد العربي، موسوعة السّرد العربي، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، طبعة موسوعة جديدة، بيروت، لبنان، **2008**.

- **سعيد يقطين:**

11- ـــــــــــ، السّرد العربي مفاهيم وتجليات، الدار العربيّة للعلوم ناشرون، ط1، الجزائر، **2012**.

12- ـــــــــــ، انفتاح النّص الرّوائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، المغرب، **2006**.

13- ـــــــــــ، قال الرّاوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي، الطبعة الأولى، المغرب، **1997**.

14- **سيزا قاسم**، بناء الرّواية، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، د.ط، **2004**.

15- **شعيب حليفي**، شعرية الرّواية الفانتاستيكية، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، الجزائر، **2009**.

16- **صلاح عبد الفتاح الخالدي**، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، دار الفاروق، عمان، الأردن، ط1، **2012**.

17- **عبد الحميد بورايو**، منطق السّرد (سرديات القصّة الجزائرية الحديثة)، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، دط، الجزائر، **1997**.

18- **عبد السلام أحمد الراغب**، وظيفة الصورة في القرآن الكريم، فصلت للدراسات والترجمة والنشر، الطبعة الأولى، حلب، **2001**.

19- **عبد القادر بن سالم**، بنية الحكاية في النّص الرّوائي المغاربي الجديد، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، **2013**.

20- **عبد المالك مرتاض**، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السّرد، عالم المعرفة، الكويت، **1998**.

21- **عبد الملك أشهبون**، العنوان في الرّواية العربيّة، دار محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، دمشق، سوريا، **2011**.

22- **عبد الناصر هلال**، آليات السّرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربيّة، ط1، القاهرة، **2006**

23- **عثمان الميلودي**، العوالم التخييلية في روايات إبراهيم الكوني، بحث في الطبيعة والمحتويات والأسلوب، دار محاكاة للدراسات والنشر، ط**21**، سورية، دمشق، **2013**.

- **عز الدين إسماعيل:**

24- ـــــــــ، الأدب وفنونه (دراسة ونقد الأدب، النّقد، الشعر، القصّة، المسرحية، المقال، ترجمة الحياة، الخاطرة)، دار الفكر العربي، ط**8**، القاهرة، **2013**.

25- ـــــــــ، التفسير النفسي للأدب، دار غريب، الطبعة الرابعة، القاهرة، **1981**.

26- **علي البطل**، الصورة في الشعر العربي حتّى آخر القرن الهجري، دار الأندلس، الطبعة الثانية، **1981**.

27- **علي صبح**، الصورة الأدبيّة تاريخ ونقد، دار إحياء الكتب العربيّة، د.ط، القاهرة

28- **عمر رضا كحالة**، الحب، مؤسسة الرسالة، الطبعة الأولى، سورية، **1978**

29- **كمال أبو ديب**، الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفن السّرد العربي، دار الساقي ودار أوركس للنشر، ط1، بيروت/بريطانيا، **2007**،

30- **لؤي علي خليل**، العجائبي والسّرد العربي (النظرية بين التلقي والتطبيق)، الدار العربيّة للعلوم ناشرون، الطبعة الأولى، بيروت، لبنان، **2014**،

31- **محمد بوعزة**، تحليل النّص السّردي (تقنيات ومفاهيم)، الدار العربيّة للعلوم ناشرون، ط**1**، الجزائر، **2010**

32- **محمد عويد الساير**، دراسات نقدية تحقيقية في الشعر العربي والأندلسي، دار غيداء للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، العراق، **2013**

33- **محمد غنيمي هلال**، دراسات ومناهج في مذاهب الشعر ونقده، دار النهضة، مصر

34- **مصطفى ناصف**، الصورة الأدبيّة، دار الأندلس، د.ط، بيروت، لبنان،

35- **مهدي عبيدي**، جماليات المكان في ثلاثية حنامنا، منشورات الهية العامة السورية، دط، دمشق، **2011.**

36- **ميساء سليمان الإبراهيم**، البنية السّردية (في كتاب الإمتاع والمؤانسة)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دط، دمشق، **2011.**

ب- المراجع المترجمة إلى اللّغة العربيّة:

37- **تودوروف تزفيتان**، مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، مراجعة: محمد براحة، دار شرقيات، الطبعة الأولى، القاهرة، **1994**

38- **جيرالد برنس**، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، مراجعة: محمد بربري، المجلس الأعلى للثقافة، ط**1**، القاهرة، **2003**،

39- **غاستون باشلار**، جماليات المكان، تر: غالب هلس، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط**2**، بيروت، لبنان، **1984**

40- **فيليب هامون**، سيميولوجية الشّخصيات الرّوائية، تر: سعيد بنكراد، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، دار الحوار، ط**1**، اللاذقية، سروية، **2013**

41- **يان مانفريد**، علم السّرد مدخل إلى نظرية السّرد، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الاولى، سورية، **2011**

42- **المعاجم والقواميس:**

43- **ابن منظور** (جمال الدين أبي الفضل بن مكرم بن منظور الأنصاري الإفريقي المصري)، لسان العرب، تح: عبد الله الكبير، محمد أحمد حسب الله، هشم محمد الشاذلي، دار المعارف، ط1، القاهرة، كورنيش النيل، **1119.**

44- **بطرس البستاني**، محيط المحيط (قاموس مطول للغة العربيّة)، مكتبة لبنان ناشرون، د.ط، لبنان، **1997**

45- **الرازي** (الإمام محمد بن أبي بكر بن عبد القادر)، المختار من صحاح اللّغة، تح: محمد يحي الدين عبد الحميد، محمد عبد اللطيف السبكي، مطبعة الاستقامة، القاهرة،

46- **كرم البستاني وآخرون**، المنجد في اللّغة والأعلام، دار المشرق، ط2، بيروت، **1983**

47- **لطيف زيتوني**، معجم المصطلحات نقد الرّواية، دار النهار، ط**1**، بيروت، لبنان، **2002**،

48- **مسعود جبران**، الرائد، دار العلم للملايين، ط**7**، بيروت، لبنان، **1992**.

49- الموسوعة العربيّة الميسرة، المجلد الثاني، دار الجيل، الجمعية المصرية، الطبعة الثانية، سنة **2011**.

ج- المجلات والمقالات:

50- **آمنة محمد طويل**، عتبات النّص الرّوائي في رواية المجوس لإبراهيم الكوني (العنوان- الغلاف- المقتبسات)، المجلة الجامعية، العدد السادس عشر، المجلد الثالث، يوليو **2014**

51- **باديس فوغالي**، الزّمن ودلالاته في قصّة البطل لزليخة السعودي، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد الثاني، جوان **2002**

52- **سحر شبيب**، البنية السّردية والخطاب السّردي في الرّواية، مجلة الدراسات في اللّغة العربيّة وآدابها، فصيلة محكمة، العدد الرابع عشر، **2013**

53- **سليم بتقة**، تلمسات نظرية في المكان وأهميته في العمل الرّوائي، مجلة المخبر أبحاث في اللّغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد السادس، **2010**.

54- **عبد الرحمن مرضي علاوي**، زهراء حميد مجيد، بناء الشّخصيات في روايات مهدي عيسى الصقر، مجلة الآداب، جامعة بغداد، كلية العلوم الإنسانية، قسم اللّغة العربيّة، العدد **124** (آذار)، **2018**

55- **غزلان هاشمي**، مجلة الدراسات الأدبيّة والفكرية، العام الثاني، مركز جيل البحث العلمي، العدد **11**، أيلول **2015**

د- المذكرات:

56- **بن ستيتي السعدية**، فنية التشكيل الفضائي وسيرورة الحكاية في رواية الأمير لواسيني الأعرج (دراسة سيميائية)، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في العلوم، كلية الآداب واللغات، قسم اللّغة والأدب العربي، جامعة سطيف**2**، **2012-2013**

57- **الخامسة علاوي**، العجائبية في آداب الرحلات ابن فضلان نموذجا، رسالة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينية، **2005**.

58- **رشيد سلطاني**، الزّمن في الرّواية الجزائرية (دراسة بنيوية ودلالية من خلال نماذج)، مذكرة شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي، منشورات جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، السنة الجامعية **2013-2014**

59- **سعاد عون**، شعرية قصص غادة السمان (المجموعة القصصية القمر المربع أنموذجا)، دراسة سيميو تأويلية، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه العلوم في الأدب، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة العقيد حاج لخضر، باتنة، **2013-2014**

60- **سعيدة شعيب**، الصورة في الشعر العربي المعاصر قراءة في شعر عز الدين المناصرة، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه العلوم في الأدب واللّغة العربيّة، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة جيلالي ليابس، سيدي بلعباس، **2018/2017**

61- **سميرة بن جامع**، العجائبي في المخيال السّردي في ألف ليلة وليلة، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي القديم، كلية بالآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة، **2009-2010**

62- **سهام سديرة**، بنية الزّمان والمكان في قصص الحديث النبوي الشريف، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، كلية الآداب واللغات، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة منتوري، قسنطينة، **2005-2006**

63- **عبد الصمد جيلالي**، الفضاء الأسطوري في روايات إبراهيم الكوني، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب المغربي، كلية الآداب والفنون، قسم اللّغة والأدب العربي، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، **2017-2018**

64- **فاطمة الزهراء عطية**، العجائبية وتشكلها السّردي في رسالة التوابع والزوابع لابن شهيد الأندلسي ومناصات ركن الدين الوهراني، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه العلوم في الأدب واللّغة العربيّة، كلية الآداب واللغات، قسم الأدب واللّغة العربيّة، جامعة خيضر، بسكرة، **2014-2015**

65- **كتيبة ربيب سعيدي محمد**، جماليات الزّمان والمكان في شعر عز الدين المناصرة (ديوان لا سقف للسماء أنموذجا)، رسالة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب واللغات، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، جامعة أبي بكر القايد، تلمسان، **2011-2012**،

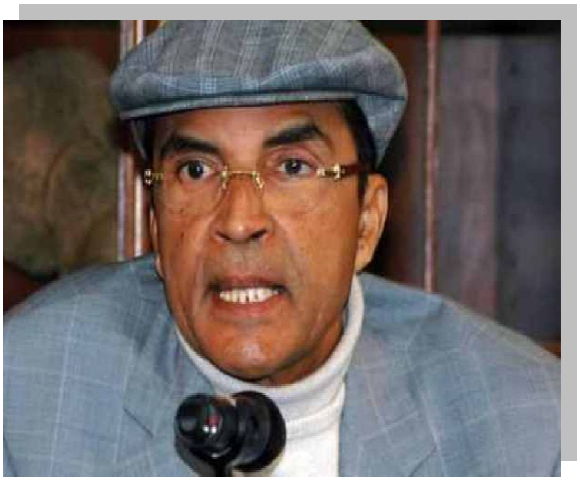
66- **مها حسين القصراوي**، الزّمن في الرّواية العربيّة، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، منشورات الجامعة الأردنية، **2002**

67- **نور الدين دحماني**، بلاغة الصورة الفنية والخطاب القصصي القرآني، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، **2011-2012.**

الملاحق

الملحق:

إبراهيم الكوني:



مولده ونشأته:

ولد "إبراهيم الكوني" في السابع من شهر أوت سنة ألف وتسعمائة وثمانية وأربعين ميلادية، **1948/08/07م**، بالحمادة الحمراء في غدامس الليبية.

تعليمه:

تابع تعليمه الابتدائي والإعدادي والثانوي بجنوب ليبيا فزان، ثم واصل دراسته العليا في موسكو، إلى أن أنهى شهادة الماجستير في الآداب، بمعهد غوركي للأدب العالمي عام **1977**، شرع "إبراهيم الكوني" في التحضير لدرجة الدكتوراه في أدب ديستوفسكي، وكان موضوع الرسالة "أثر ديستوفسكي في الأدب"، ويتقن لغات عدة، ويمتلك رصيدا معرفيا كبيرا في الثقافة العامة، وفي علم الأديان وتاريخ الحضارات.

مؤلفاته:

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

2- جرعة من دم (قصص) **1993م**

3- شجرة الرتم (قصص) **1986م.**

4- رباعية الخسوف (رواية) **1989م**

5- البئر (رواية)

6- الواحة (رواية)

7- اخبار الطفان الثاني (رواية)

8- نداء الوقواق (رواية)

9- التبر (رواية) **1990** م.

10- نزيف الحجر (رواية) **1990** م.

11- القفص (قصص) **1990**

12- المجوس (رواية): الجزء الأول **1990م.**

13- المجوس (رواية): الجزء الثاني **1991م.**

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

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

16- الفم (رواية) **1994م.**

17- عشب الليل (رواية)**1997م.**

18- ناقة الله (رواية) **2015م.**

مؤلفات إبراهيم الكوني النظرية:

- نقد ندوة الفكر الثوري **1970.**

- ثورات الصحراء الكبرى **1970**

- ملاحظات على جبين الغربة **1974.**

- وطني صحراء كبرى (متون) **2010**

- ثوب لم يدنس باسم الخياط (متون) **2012.**

- عدوس السرى (المذكرات) جزء أوّل **2012.**

- عدوس السرى (المذكرات) جزء ثانٍ **2013.**

- عدوس السرى (مذكرات) جزء ثالث **2014.**

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات:

شكر وعرفان

مقدمة.....أ-د

الفصل التمهيدي

مفاهيم ومصطلحات أولية في التصوير العجائبي

1- مفهوم التصوير.....06

2- مفهوم الصورة 08

3- أنواع الصورة 13

4- مفهوم العجائبي 15

5- تداخل العجائبي مع المصطلحات التالية 22

6- أشكال العجائبي.....25

الفصل الأول

التصوير العجائبي للزمان والمكان في رواية "ناقة الله لإبراهيم الكوني"

المبحث الأوّل: التصوير العجائبي للزّمن في رواية "ناقة الله".....28

1- مفهوم الزّمن **28**

2- أنواع الزمن.....**30**

3- بناء الزّمن الرّوائي.....**41**

المبحث الثاني: التصوير العجائبي للمكان في رواية "ناقة الله".....53

1- مفهوم المكان.....**53**

2- المكان في الرّواية العربيّة (أهميته).....**57**

3- أنواع الأمكنة.....**58**

الفصل الثاني

التصوير العجائبي في السرد والشّخصيات في رواية "ناقة الله"

المبحث الأوّل: التصوير العجائبي في السّرد في رواية "ناقة الله" 71

1- مفهوم السّرد **71**

2- مكونات السّرد **72**

المبحث الثاني: التصوير العجائبي للشّخصيات..... 85

1- مفهوم الشّخصية..... **85**

2- أنواع الشّخصيات **88**

3- البنيات الكبرى للشّخصيات **92**

الخاتمة 99

قائمة المصادر والمراجع..... 102

الملاحق..... 110

فهرس المحتويات

الملخص

الملخص:

تتناول الدراسة "التصوير العجائبي في رواية ناقة الله" للكاتب إبراهيم الكوني، ولقد جاء هذا البحث في ثلاثة فصول وهي كالآتي: يبدأ البحث بفصل تمهيدي تطرقنا فيه إلى عرض أهم المصطلحات والمفاهيم، ثمّ تناولنا في الفصل الأوّل عنصري الزّمان والمكان وكيفية تجليهما في الرّواية مركزين في ذلك على طريقة تقديم ووصف الرّوائي لهما، وانتقلنا بعد ذلك إلى الفصل الثاني الّذي درسنا فيه السّرد والشّخصيات حيث تمت دراسة الأوّل من خلال المكونات الأساسية للسّرد (السّارد العجائبي، المسرود، المسرود له) إضافة إلى وظائف السّارد العجائبي، والثاني من خلال البنيات الكبرى للشّخصيات.
الكلمات المفتاحية: العجائبي، التصوير العجائبي للبنية السّردية، ناقة الله، الرّواية.

Summary:

The study deals with "miraculous portrayal in the novel «Naqat allah» by the writer Ibrahim Al-Koni, and this research came in three chapters and they are as follows: The research begins with an introductory chapter in which we dealt with presenting the most important terms and concepts, then we dealt with in the first chapter the elements of time and space and how they are manifested in the novel, concentrated in That is according to the way the novelist presented and described them, and then we moved on to the second chapter in which we studied the narration and the characters, where the first was studied through the basic components of the narration (the miraculous narrator, the narrator, the narration for him) in addition to the functions of the miraculous narrator, and the second through the major structures of the characters.
***Key words**: miraculous, miraculous depiction of the narrative structure, Naqat allah, the narration*