وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي: ...../.....

رقم التسجيل ط1: 18185080726

رقم التسجيل ط2: 1735094627

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر تخصص: أدب جزائري

بعنوان

السرد العجائبي في رواية نزيف الحجر لإبراهيم الكوني

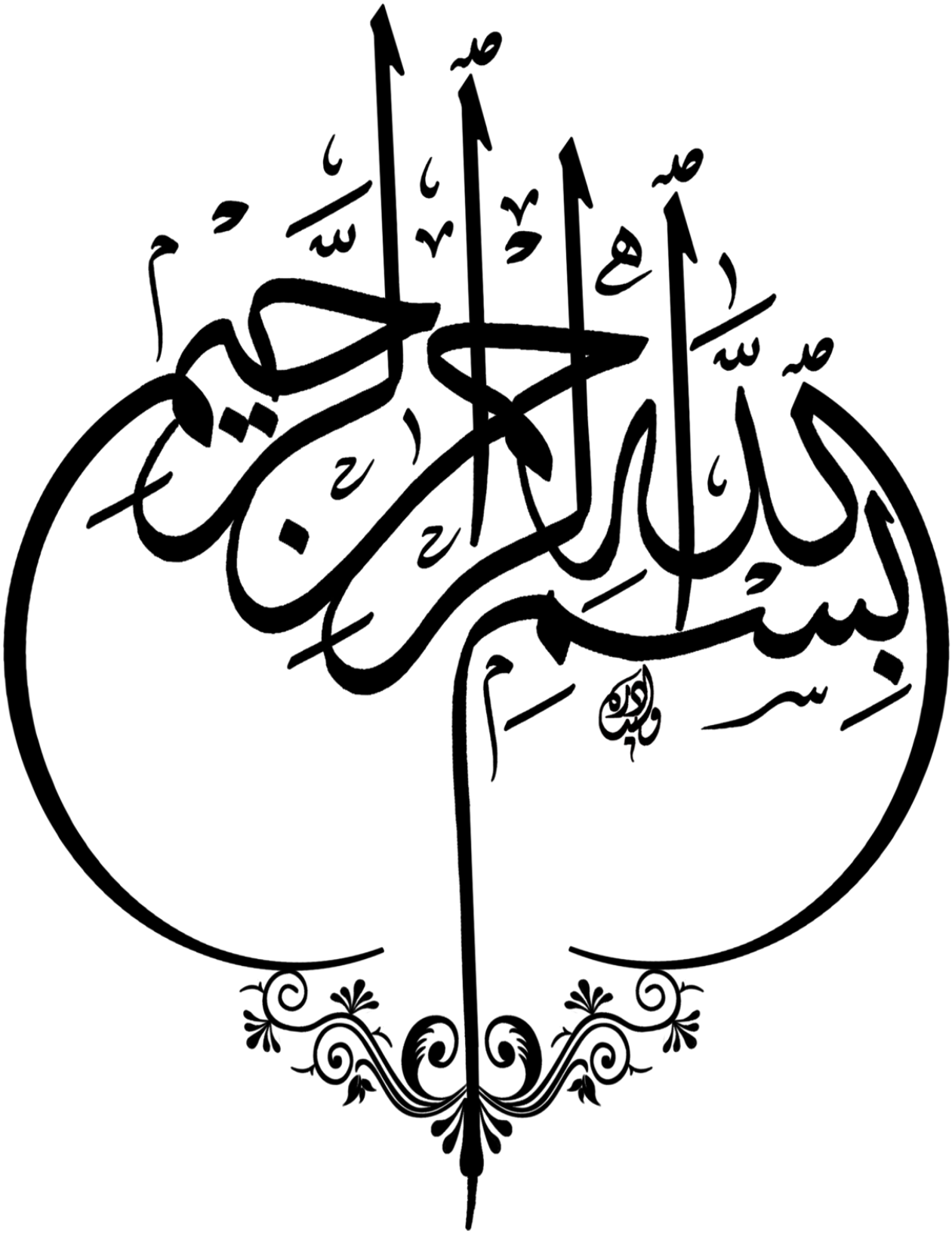
إعداد الطالبة:

- فريال بغدادي
- حفيظة غربي

- أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
د. العلجة هذلي	أستاذ محاضر "أ"	جامعة المسيلة	رئيسا
د. نور الهدى حلاب	أستاذ محاضر "أ"	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
د. نورة قطوش	أستاذ محاضر "أ"	جامعة المسيلة	ممتحنا

السنة الجامعية: 1444/1443هـ. 2023/2022م.


بسم الله الرحمن الرحيم

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف – المسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

التصريح الشرفي

الخاص بالتزام قواعد النزاهة العلمية لإنجاز البحث

أنا الممضي أسفله السيد رغدادي فريال الصفة (طالب ، باحث ، باحث دائم)

الحامل لبطاقة التعريف الوطنية رقم 202184560 الصادرة عن بلدية وسعادة مسيلة بتاريخ 20/12/24

المسجل بكلية الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي والمكلف بإنجاز بحث (مذكرة تخرج ، مذكرة ماستر ، أطروحة دكتوراه) عنوانه السرد العجائبي في رواية تريف الحجر لإبراهيم الكوني

تحت إشراف الأستاذة حلاب نور الهدى

أصرح بشرفي أنني ألتزم بالمعايير العلمية والمنهجية والأخلاقية والنزاهة الأكاديمية في إنجاز البحث المسجل أعلاه، وأتحمل مسؤولية مخالفة ذلك.

التاريخ 12/07/2023

التوقيع

مصادقة البلدية

ختم المصادقة على الإمضاء

12 جويلية 2023

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف – المسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

التصريح الشرفي

الخاص بالتزام قواعد النزاهة العلمية لإنجاز البحث

أنا الممضي أسفله السيد حفيظة عربي الصفة (طالب ، باحث ، باحث دائم)

الحامل لبطاقة التعريف الوطنية رقم 207863125 الصادرة عن بلدية جبل الحلو بتاريخ 2022/05/11

المسجل بكلية الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي والمكلف بإنجاز بحث (مذكرة تخرج ، مذكرة ماستر ، أطروحة دكتوراه) عنوانه السرد العجائبي في رواية تذييف الحجر لإبراهيم السوني

تحت إشراف الأستاذ حلاب نور الهدى

أصرح بشرفي أنني ألتزم بالمعايير العلمية والمنهجية والأخلاقية والنزاهة الأكاديمية في إنجاز البحث المسجل أعلاه، وأتحمل مسؤولية مخالفة ذلك.

التاريخ 11/05/2023

شكر وعرفان

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ﴾ [سورة النمل، الآية:19]

عرفانا بالجميل لأهل العطاء أتقدم بأرقى كلمات الشكر والثناء موصول أليك أستاذتي الفاضلة "نور الهدى حلاب" وذلك من أجل قبولها الأشراف على هذه المذكرة المتواضعة وما بذلته معنا من مجهوداتها القيمة وتوجيهاتها وما قدمته لنا من ملاحظات وكانت لنا عون مخلص خلال فترة إنجاز هذا العمل.

وفي الأخير أتقدم جزيل الامتنان والشكر الى أعضاء المناقشة الذين ناقشوا هدا العمل احترامنا لكل ملاحظاتهم وانتقاداتهم التي هي في صالحنا من أجل تأطيرنا وتكويننا لنسير على المنهج الصحيح ونجني بها ثمار تعبنا ونسأل الله عز وجل التوفيق والسداد لنا جميعا

الإهداء

قال تعلى: ﴿وَقُلِ ٱعۡمَلُواْ فَسَيَرَى ٱللَّهُ عَمَلَكُمۡ وَرَسُولُهُۥ وَٱلۡمُؤۡمِنُونَ﴾ [سورة التوبة، الآية:105]

إلهي لا يطيب الليل إلا بشكرك ولا النهار إلا بطاعتك ولا تطيب اللحظات إلا بذكرك ولا تطيب الآخرة إلا بعفوك ولا تطيب الجنة إلا برؤيتك

إلى من بلغ الرسالة وأدى الأمانة ونصح الأمة

إلى نبي الرحمة إلى أهل الهمة وأهل المجد والكرم

إلى الوالدين الكريمين كل بسمة في هذه الحياة وكل نجاح يعود لهما، فيحسن بنا أن نطيب هذه المذكرة بذكرهما والدعاء لهما بالخير والبركة عسى أن ندخل عليهما سرورا وأن يكسبنا دعوات صالحات بهذا الإهداء البسيط

حفيظة

فريال

مقدمة

مقدمة:

شهدت الساحة الأدبية المغاربية المعاصرة تطورا ملحوظا في الأشكال الروائية ،ذلك أن الرواية تمثل شكلا لا نهائيا قابلا للتجديد والإبداع الفني في التعبير عن المألوف بنسق غير مألوف، محاولة خوض غمار التجريب في خرق سائد والانزياح عن الشكل والمضمون التقليديين، ولعل اهم مظاهر الخرق والتجاوز التي مست الرواية العربية عموما والمغاربية خصوصا هو توظيفها للأدب العجائبي الذي يتشكل من اللامألوف والفوق الطبيعي، واللاواقع ليصنع التردد والحيرة في ذهن القارئ والشخصية معا، ليعبر الروائي برمزية عن قناعاته ورؤاه وتوصيلها في قالب مختلف وبتقنيات عجيبة .

فالعجائبي ليس جنسا ولا تقنية حكي جديدة بل جذوره تمتد إلى سرديات قديمة تتداخل معه حتى تذوب فيها الحدود وأهمها القصص الديني، الأسطورة والقصص الشعبي والصوفي التي وظفتها الرواية المعاصرة التي تسعى التجريب في مد الجسور بين هذه الأجناس الأدبية وغير الأدبية الذي لم يعد التمييز بينها ذا أهمية في الرواية من أجل ضمان التنويع ، ومن رغم هذه الأنواع السردية القديمة ظهرت أنواع روائية جديدة جعلت من الخطاب العجائبي بتقنياته المتعددة فنا سرديا جامعا يتسرب إلى منافذ عدة على درجات متفاوتة في الرواية التي تعزز به نصيتها مع تغليب جنس على آخر يبرز فيه ما هو أكثر أصالة وتغلغلا وما يميز الرواية المعاصرة هو خلقها لعجائبي حديث يناسب خطابات اليوم المتعددة والمعقدة تعقيد العالم، فلم تعد الكتابة العجائبية الحداثية تعتمد على تكسير القوالب السردية والبحث عن المغايرة فقط أو الاختلاف بطريقة احتياطية عن الواقع والالتزام بالعوالم السحرية ، بل اصبح التمرد والغموض أهم سماتها من أجل توليد الأسئلة والعمل على كيفية صياغتها وبنائها في الرواية باعتبار هذه الأخيرة جنسا أدبيا مرنا قابلا للخرق باستمرار مرتبطا برؤية الكاتب للعالم التي تعكس حضوره ووعيه ولما كان هذا العالم في سيرورة وتحول مستمرين كان لزاما على الرواية أن تجدد نفسها وتجدد أدواتها للتعامل مع هذا العالم ، انطلاقا من

صهر الأساليب القديمة وعدم تجاوزها، والوعي بتجارب الآخرين لخلق لغة مختلفة المستويات، والتّحول من الوظيفة الابلاغية واللغة التقريرية إلى الوظيفة الإبداعية التي تسعى إلى خلق الدّهشة من خلال الكتابة العجائبية.

تطور العجائبي عبر الزّمن بما يناسب التغيّرات التي طرأت على العالم الذي أصبح يزاوج بين الرؤية الكلاسيكية القديمة للعجائبي والرؤية الحداثية له، اعتمادا على تقنيات المسخ والتحوّل والسخرية، والمرئي واللامرئي، والحلم والهذيان، والوهم إضافة إلى استفادة العجائبي الحديث من علوم شتى أهمها علم النّفس، واستبطان فضاءات مكنونات المضمر والملتبس في حياة الإنسان، ليشكل الحيرة والتردّد الذي ينبني عليهما في غياب التفسيرات. ولأن العجائبي جنس منفتح والرواية هي الأخرى مرنة وأكثر قابلية لتنويع الخطابات جعل منها توظيف العجائبي نصًّا حافلا بالجديد وأكثر تراء على مستوى اللّغة والشكل وحتّى الموضوعات، وبذلك اختلت الرواية العجائبية في الأدب السردي المغاربي مكانة رائدة على مستوى الإبداع والإنتاج المتنوع والمختلف لخصوصية هذا الجنس. كلّنص روائي يمتلك مقوماته الخاصّة وتقنياته المتفردة، ذلك أنّ النصوص العجائبية ليست نسخة واحدة وإنما نجدها تتعدّد بحسب كلّ كاتب، لأن قلة من الكتّاب تملك الرؤيا ذاتها في التعبير عن الأشياء، بل إنّنا نجد نصوصا عجائبية متنوعة ومختلفة لروائي واحد.

لا ينبني البحث بدون إشكاليات، بل هي الأساسات التّي يقوم عليها انطلاقا من فرضيات يضعها الباحث تكون محور البحث من أجل الوصول إلى نتائج عبر الملاحظة وإيجاد الحلول والإجابات عن الأسئلة. وبما أنّ العجائبي يتمتّع بثراء متنوع اعتمدنا على إشكالية كبرى هي توظيف العجائبي وتجلياته في الرواية المعاصرة وانطوت تحتها إشكاليات صغرى اعتمدنا في طرحها الإجابة على بعض التساؤلات التّي تؤسس لها وهي:

- ما مفهوم العجائبي؟

– ماهي الأجناس الأدبية وغير الأدبية القديمة التي يتداخل معها العجائبي ووظفتها الرواية المعاصرة؟

– فيما تجلّى العجائبي في رواية نزيف لإبراهيم الكوني؟

وقع اختيارنا على هذا الموضوع المعنون "السرد العجائبي في رواية نزيف الحجر لإبراهيم" لأسباب متعدّدة:

أهمها طبيعة موضوع العجائبي وخصوصيته في حد ذاته، بحيث تمتّد جذوره من القديم وصولاً إلى العصر الحديث ليمدّ جسورا بين الماضي والحاضر والمستقبل، حيث غدت الدراسات المختفية بالأدب العجائبي الروائي من الاهتمامات الحديثة التّي أولّتها الساحة النقدية العربية اهتماما ومع ذلك نجد ضآلة وقلة في البحوث والدراسات، وهو ما دفعنا إلى البحث في هذا الموضوع من أجل تبيان قيمة السرد العربي القديم وإسهامه في بناء السرد الحديث على الرغم من خصوصية كل منهما ومن جهة أخرى لا ننكر الأسباب الذاتية التي دفعتنا لدراسة هذا الموضوع والتي تتّجسد في رغبتنا الشديدة في الغوص في كنه هذا النوع الأدبي، الذي أصبح سمة بارزة لدى الكثير من الكتّاب العرب.

من أهم المصادر والمراجع التي اعتمد عليها البحث في فك مغالق هذا الموضوع"

إبراهيم مصطفى، وآخرون، المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر، إسطنبول، (دط)، (دس).

– الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، ج2: تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2022.

– شعيب حليفي: بنيات العجائبي في الرواية العربية، مجلة فصول، ع3، 1997.

انطلاقا من الإشكاليات والتساؤلات المطروحة في هذا الموضوع تحدّدت خطة البحث الذي جاء بفصلين، جاء الفصل الأول بعنوان "الإطار المفاهيمي" وبهذا ضمّ الفصل ثلاثة مباحث نظرية وفي الوقت نفسه شبه تطبيقية.

المبحث الأول تناولنا فيه إشكالية المصطلح مفهوم السرد لغة–اصطلاحا والمبحث الثاني مفهوم العجائبي لغة –اصطلاحا

المبحث الثالث والأخير العجائبي في الثقافة العربية والغربية.

أمّا الفصل الثاني خصصناه كاملا لرواية نزيف الحجر واجتهدنا في إبراز الملامح العجائبي وجاء المبحث الأول ضمن المكان والزّمن العجائبي والمبحث الثاني اللغة العجائبية والمبحث الثالث والأخير الشخصية العجائبية، واختتمنا الدراسة بخاتمة جاءت حوصلة لأهم النتائج المستخلصة من البحث أهمها أنّ العجائبي موضوع مفتوح قابل للقراءات والتأويلات المختلفة عبر زوايا متعدّدة ثم ألحقنا البحث بقائمة المصادر والمراجع العربية.

اعتمدت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي التّاريخي.

لا يمكن الإقرار صراحة بأنّنا واجهنا أي صعوبة في كتابة هذا البحث عدا مغالبة الزمن والوقت، فقد وجدنا كلّ الإمكانيات وساعدتنا الظروف في إنهاء هذا البحث، والعون الكبير هو ذلك التي قدمته لنا الأستاذة المشرفة، فهي الجديرة بالشكر على ملاحظاتها العلمية وإرشاداتها الرصيبة في بلوغ هذا العمل منتهاه والشكر أيضا موصول للأساتذة واللّجنة المقيّمة لهذا البحث، نتمنى أنْ يتحقق أفقها بعد قراءة هذا البحث المتواضع وأن تقتنع بأي عنصر أو مبحث فيه. الله هو ولي التوفيق

الفصل الأول

الإطار المفاهيمي

1- مفهوم السرد

2- مفهوم العجائبي

3- العجائبي في الثقافة الغربيّة

4- العجائبي في الثقافة العربيّة

5- أجناس أدبية خاصة بالعجائبي

1- مفهوم السرد:

1-1 من الناحية اللغوية:

جاءت في لسان العرب في مادة (السرد) في اللغة، تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض متتابعا، وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق له، وفي صفة كلامية صلى الله عليه وسلم: لم يكن يسرد الحديث سردا أي يتابعه ويستعجل فيه وسرد القرآن: تابع قراءتي في حذر منه. [1]

وورد في مصطلح السرد في "مختار الصحاح" بمعنى رواية حديث متتابع الأجزاء، فلان يسرد الحديث إذا كان جيد السياق له وسرد الصوم: تابعه، وقولهم في الأشهر الحرم ثلاثة سرد: أي متتابعة وهي ذو القعدة وذو الحجة والمحرم وواحد فرد وهو رجب[2]، ويعني أيضا النسج وحسن السبك.

وجاء في المعجم الوسيط بأنّه: سرد الشيء سردا: ثقبه والمجلد حرزه، والدرع نسجها (تسرد) الشيء تتابع، يقال: تسرد الدر وتسود الدمع، وتسرد الماشي، تابع خطأه والحديث جيد السياق له، وشيء سرد متتابع، يقال: نجوم سرد[3]، أي بمعنى التتابع والانتظام.

إذن فمجمل هذه التعريفات تصب في أنّ مصطلح السرد يحمل معاني التتابع، التناسق، الترابط، الانتظام، وحسن السبك.

شغل السرد بال المفكرين والأدباء والنّقاد المحدثين على الرغم من تعدد آرائهم الفكرية، وقد جمع السرد جميع أنواع القص الآخرين كالحكاية والقصة والسيرة والرّواية.

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، مج7، دار صادر للطباعة، بيروت، لبنان، ط4، 2005، ص165.

(2) الرازي محمد بن أبي بكر بن عبد القادر، مختار الصحاح، دار الجيل، بيروت، (د.ط)، 1987، ص194.

(3) إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر، إسطنبول، (د.ط)، (د س)، ص426.

فنجد أنّ "رولان بارت" يرى بأنّ الحكي يؤدي بواسطة اللغة المستعملة شفاهية كانت أو كتابية، وبواسطة الصورة ثابتة أو متحركة، وبواسطة الصورة، ثابتة أو متحركة، وبالحركة وبواسطة الامتزاج المنظم لكل هذه المواد، إنه حاضر في الأسطورة والخرافة والأمثولة والحكاية والقصة والملحمة والتاريخ والمأساة والدراما والملهاة والإيماء، واللوحة المرسومة، وفي الزجاج المزرق، السينما والأنشوطات، والمنوعات والمحادثات[1]، فهو يقصد بأنّ فعل الحكي حسبه ضد ظنه واعتقاده يحكي في أشكال مختلفة بواسطة اللغة بشكليها الشفهي والكتابي وبالصورة أو الحركة أيضا أو المزج بينهم، كما أكد على أنّ السرد وارد في مختلف الأجناس الأدبيّة، وعلى هذا الأساس فالسرد ركيزة أساسية ومكون من مكونات أي عمل فني، ذلك أنّ السرد هو العملية الّتي يقوم بها الحاكي أو الراوي ينتج عنها النّص القصصي المشتمل على اللفظ، أي الخطاب والحكاية، أي الملفوظ القصصي[2]، أي أنّ الراوي يحوله في شكل إبداعي، ليقوم بتشكيل نص قصصي وفق جنس أدبي أو غير أدبي على اعتبار أنّه «فعل لا حدود له يتسع ليشمل الخطابات سواء كانت أدبيّة أو غير أدبيّة يبدعه الإنسان أينما وجد وحينما كان».[3]

1-2 من الناحية الاصطلاحية:

السرد بأقرب تعاريفه إلى الأذهان هو الحكي والّذي يقوم على دعامتين أساسيتين:

- أولهما تن يحتوي على قصة ما تضم أحداثا معينة.
- ثانيهما أن يعين الطريقة الّتي تحكى بها القصة.

---

(1) سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة السرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997، ص19.

(2) سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، ط1، ص ص07-77.

(3) رولان بارت، النّقد البنيوي، تر: أنطوان أبو زيد، عوينات للنشر والطباعة، بيروت، (د.ط)، 1988، ص19.

وتسمى هذه الطريقة (سردا) ذلك أنّ قصة واحدة يمكن أن يحكى بطرق متعددة، ولهذا السبب فإنّ السرد هو الّذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي، والسرد هو الكيفية الّتي تروى بها القصة عن طريق قناة الراوي، والمروي له وما تخضع له من مؤثرات بعضها متعلق بالراوي والمروي والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها. [1]

والسرد مصطلح نقدي حديث يعني نقل حادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية.[2]

إنّ أيسر تعريف للسرد هو تعريف "رولان بارت" بقوله: إنه مثل الحياة علم مقطور من التاريخ والثقافة[3]، وبالرغم من بساطة هذا التعريف إلا أنّه واسع جدا، فالحياة غنية عن التعريف وهذا راجع لتنوعها وسرعة تقلبها وارتباطها بالإنسان، ذلك الكائن المتمرد على كلّ تعريف أو قانون، ومن ثمة كانت الحاجة الماسة إلى فهم السرد بوصفه أداة من أدوات التعبير الإنساني، وليس بوصفه حقيقة موضوعية تقف في مواجهة الحقبة الإنسانية. [4]

وقد رأى الشكلانيون أنّ السرد أنّ السرد وسيلة توصيل القصة إلى المستمع أو القارئ بقيام وسيط بين الشّخصيات والمتلقي والراوي. [5]

أمّا حميد لحميداني فيرى أنّ السرد هو الطريقة الّتي تروى بها القصة عن طريقه قناة الراوي والمروي له، وفي رأيه أن القصة لا تحدد لمضمونها فحسب، ولكن بالشكل والطريقة الّتي يقدم بها ذلك المضمون. [6]

---

(1) حميد لحميداني، النّص السردي من منظور النّقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2003، ص45.

(2) آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار، سوريا، ط1، 1997، ص28.

(3) عبد الرحيم الكردي، البنية السردية في القصة القصيرة، مكتبة الآداب، دار النشر للجامعات، ط3، (د ت)، ص13.

(4) المرجع نفسه، ص13.

(5) سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة السرد العربي، ط1، المركز الثقافي، بيروت، 1997، ص19.

(6) حميد لحميداني، بنية النّص السردي من منظور النّقد الأدبي، ص45.

أمّا سعيد يقطين فيعرفه في كتابه "الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي" كما يلي: فعل لا حدود له يتسع ليشمل الخطابات سواء كانت أدبيّة أو غير أدبيّة، يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان، ويصرح رولان بارت قائلا: يمكن أن يؤدي الحكي بواسطة اللغة المستعملة شفاهية كانت أو كتابية، بواسطة الصورة ثابتة أو متحركة وبالحركة وبواسطة الامتزاج المنظم لكل هذه المواد، إنه حاضر في الأسطورة والخرافة والأمثولة والحكاية والقصيدة.[1]

فالسرد إعادة متجددة الحياة تجتمع فيه أسس الحياة من شخصيات وأحداث، وما يؤطرها معا من زمان ومكان، تدخل في صراع يحافظ على حياة السرد وسيرورة الحكي وفق تعدد لغوي وإيديولوجي وفكري يتسع ليشمل خطابات متعددة ومختلفة.[2]

إنّ السرد هو الطريقة الّتي يختارها المبدع أو الرّوائي ليقدم بها الحدث أو أحداث المتن الحكائي، ولهذا السرد أشكال كثيرة تقليدية، كالحكاية عن الماضي تتم بضمير الغائب، كما هو الحال مع رائعة "ألف ليلة وليلة" و"كليلة ودمنة" والمقامات بوجه عام.

وجديدة تصطنع ضمير المخاطب أو ضمير المتكلم، أو استخدام أشكال أخرى كالمناجاة الذاتية والاستباق والارتداد.[3]

وإذا أردنا البساطة يمكن تعريف السرد بأنّه عرض حدث أو سلسلة أحداث متتابعة أو أخبار واقعية أو خيالية بواسطة اللغة، وكلّ سرد يشترط حدثا وشخصيات تنشط ضمن زما ومكان معينين وبواسطة سارد ينقل كلّ ذلك إلى السامع أو القارئ.

---

(1) سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة السرد العربي، ص19.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) بعيطش يحي، خصائص الفعل السردي في الرّواية العربيّة الجديدة، مجلة كليلة للآداب واللغات، جامعة خيضر، بسكرة، ص06.

2- العجائبي لغة:

2-1 في المعاجم العربيّة والقرآن الكريم:

تتدرج لفظة العجائبية ضمن الجذر اللغوي "العجب" و"العجيب" فقد وردت في كلّ من القرآن الكريم والمعاجم العربيّة.

وردت كلمة (عجيب) في القرآن الكريم في عدة مواضع منها قوله تعالى: ﴿**قَالَتْ يَا وَيْلَتَى أَأَلِدُ وَأَنَا عَجُوزٌ وَهَذَا بَعْلِي شَيْخًا إِنَّ هَذَا لَشَيْءٌ عَجِيبٌ**﴾[1]، إنّ لفظة العجيب في هذه الآية تحمل دلالة الدهشة والحيرة من أمر سيقع وهو أمر ليس من طبيعته أن يقع، فهذا أمر خارج عن المألوف، أي أن تلد امرأة في هذا السن (عجوز) وبعلها شيخ فهذا أمر عجيب وخارق للعادة، وبنفس الصيغة جاءت في قوله تعالى: ﴿**بَلْ عَجِبُوا أَنْ جَاءَهُمْ مُنْذِرٌ مِنْهُمْ فَقَالَ الْكَافِرُونَ هَذَا شَيْءٌ عَجِيبٌ**﴾[2]، تحمل هذه الآية معنى الحيرة والاستعجاب، فعندما أرسل الله عز وجل نبينا محمد صلى الله عليه وسلم إلى البشرية، أدهش هذا الفعل الكافرين لكونه خارج عن المألوف.

ورد هذا المفهوم للفظة (عجيب) في المعاجم العربيّة عند ابن منظور في معجمه "لسان العرب" ويعرفه في قوله: «العجب والعجب، والعجب، إنكار ما يرد عليك لقلة اعتياده، وجمع العجب أعجاب.

يا عجبا للدهر ذي الإعجاب الأحدب البرغوث ذي الأنياب[3]

ذهب القزويني في كتابه «عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات" أنّ العجب: «حيرة تعرض الإنسان لقصوره من معرفة سبب شيء، وعن معرفة كيفية تأثيره فيه»[4]، فمفهوم

---

(1) سورة هود، الآية 72.

(2) سورة ق، الآية 02.

(3) ابن منظور، لسان العرب، مج 1، بدار صادر، بيروت، لبنان، ط1، (د س)، (مادة عجب)، ص580.

(4) القزويني، عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، تح: فارقو سعد، دار الآفاق الجديدة، ط1، 2000، ص31.

العجب لدى "القزويني" يحوي موقف الاستعجاب والحيرة من حدث ما، خفي سببه، وترك أثر في نفسية الإنسان.

وتأتي لفظة "العجب" عند الزمخشري" بمعنى «روعة تتعري الإنسان عند استعظام الشيء»[1]، ناي أنّه انفعال نفسي يعتري الإنسان عند استطرافه أو استعظامه لشيء ما.

وتستمر دلالات "العجب" في قوله تعالى: ﴿**وَإِنْ تَعْجَبْ فَعَجَبٌ قَوْلُهُمْ أَئِذَا كُنَّا تُرَابًا أَئِنَّا لَفِي خَلْقٍ جَدِيدٍ أُولَئِكَ الَّذِينَ كَفَرُوا بِرَبِّهِمْ وَأُولَئِكَ الْأَغْلَالُ فِي أَعْنَاقِهِمْ وَأُولَئِكَ أَصْحَابُ النَّارِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ**﴾[2]، تبين هذه الآية أنّ الكفار تمادوا في كفرهم، والله عز وجل هنا يخاطب محمد صلى الله عليه وسلم ويعجب تكذيب الكفار له، والأعجب من ذلك لتكذيبهم ليوم البعث ولقدرة الله على ذلك.

كما يحوي الاستعمال القرآني لمادة "عجب" في صيغة الجمع "عجاب" في قوله تعالى: ﴿**أَجَعَلَ الْآلِهَةَ إِلَهًا وَاحِدًا إِنَّ هَذَا لَشَيْءٌ عُجَابٌ**﴾[3]، وقد جاء في تفسير "ابن كثير" لهذه الآية «أنّ المعبود لواحد لا إله إلا هو، أنكر المشركون ذلك قبحهم الله تعالى وتعجبوا من ترك الشرك بالله بأنهم كانوا قد تلقوا عن آبائهم عبادة الأوثان وأشربتهم قلوبهم، فلما دعاهم الرسول صلى الله عليه وسلم إلى خلع ذلك في قلوبهم وإفراد الإله بالوحدانية.

أعظموا ذلك وتعجبوا[4]، كلمة (عجاب) تحمل دلالة الدهشة واستغراب الكفار من رسالة الرسول صلى الله عليه وسلم بوجود إله واحد لا شريك له، فهذا أمر غريب وخارج عن عادتهم.

---

(1) الزمخشري (محمود بن عمر)، الكشاف عن الحقائق وغوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، ج3، مطبعة مصطفى محمد صاحب المكتبة التجارية، مصر، ط1، 1354هـ، ص298.

(2) سورة الرعد، الآية 05.

(3) سورة ص، الآية 05.

(4) ابن كثير: تفسير ابن كثير، ج07، تح: سامي بن محمد السلامة، دار طيبة للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، الرياض، ط2، 1999، ص53.

وبالرجوع إلى المعاجم العربية نجد ورود هذه الصيغة (عجاب) في "معجم الوسيط": «العجاب ما يدعو إلى العجب والتعجب في (النحو) استعظام أمر ظاهر المزية خافي السبب وصيغتها التعجب عندهم ما أفعله وأفعل به مثل: ما أحسنه وأحسن به»[1]، وذهب علماء اللغة في قاموس "تاج العروس" إلى «مادة (عجب) أمر عجاب وعجاب وعجيب عاجب وعجاب على المبالغة، يؤكد به»[2].

من المعاجم السابقة الذكر يتضح أن لفظة (عجاب) هي مرادف للفظة (عجيب) في كونها تحمل معنى الدهشة والإنكار.

إلا أن "الخليل بن أحمد الفراهيدي" ذهب من خلال مادة (عجب) إلى التفريق بين صيغتي: العجيب والعجاب فقال: «أما العجيب فالعجب يكون مثله وأما العجاب فالذي تجاوز حد العجب مثل الطويل والطوال وتقول هذا العجب العاجب أي العجيب والاستعجاب شدة التعجب مما يرى، فهو يجاوز بين العجيب والعجاب في كون العجاب أشد مبالغة يبرز عظمة الشيء»[3].

أما في المعاجم العربية المعاصرة ورد لفظ "العجيب" في عجب من يعجب عجبا وعجبا فهو عاجب وعجيب والمفعول معجوب منه[4]، وتحمل معنى استعجب من الأمر وأنكره لغرابته، وجده غريبا غير معتاد.

---

(1) إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، ج1، من أول الهمزة إلى آخر الضاد، المكبة الإسلامية إسطنبول، تركيا، (د.ط)، (د س)، ص584.

(2) الزبيدي (محمد مرتضى الحسيني)، تاج العروس من جواهر القاموس، مج4، تح: عبد الكرم الغرباوي، مراد إبراهيم السامري وعبد الستار أحمد فراج، مطبعة الحكومة الكويت، ط4، 2005، [مادة عجب]، ص38.

(3) الفراهيدي (الخليل بن أحمد)، كتاب العين، مج3، تدقيق وترتيب: عبد الحميد الهنداوي، منشورات دار الكسب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 2003، [ض ق]، [مادة عجب]، ص98.

(4) أحمد مختار عمر وأخرون، معجم اللغة العربية المعاصرة، مج1، عام الكتاب، القاهرة، ط2008، 1، [ع.ج.ب]، ص1457.

فالعجيب يحمل معنى الدهشة والاستغراب والإنكار.

وجاء في معجم "المنجد في اللغة العربيّة" أن: «العجاب ما جاوز حد العجب ويقال لا عجب عجاب وعجيب في المبالغة والعجاب والعجيب ما يتعجب منه»[1].

إن مفهوم العجيب في المعاجم العربية الحديثة غير بعيد عن مفهومه في المعاجم العربية القديمة وقد حافظ المحدثين على معاني القدماء من حيث المعنى (الدهشة والحيرة) أما من حيث الصياغة فقد شاع بصيغتي (العجيب والعجاب).

وبالعودة مرة ثانية للقرآن الكريم نجد ورود لفظة (عجب) في سورة الكهف في اشتقاقين للكلمتين (عجيب وعجاب) وذلك في قوله عز وجل: ﴿**أَمْ حَسِبْتَ أَنَّ أَصْحَابَ الْكَهْفِ وَالرَّقِيمِ كَانُوا مِنْ آيَاتِنَا عَجَبًا**﴾[2]، إن كلمة (عجبا) في هذه الآية دلت على دهشة وحيرة الكفار عن(د س) ماعهم لكلام الله تعالى، ووردت مرة ثانية في قوله تعالى: ﴿**فَلَمَّا جَاوَزَا قَالَ لِفَتَاهُ آتِنَا غَدَاءَنَا لَقَدْ لَقِينَا مِنْ سَفَرِنَا هَذَا نَصَبًا قَالَ أَرَأَيْتَ إِذْ أَوَيْنَا إِلَى الصَّخْرَةِ فَإِنِّي نَسِيتُ الْحُوتَ وَمَا أَنْسَانِيهُ إِلَّا الشَّيْطَانُ أَنْ أَذْكُرَهُ وَاتَّخَذَ سَبِيلَهُ فِي الْبَحْرِ عَجَبًا**﴾[3]، جاء في تفسير ابن كثير لهذه الآية في قوله: «قال الفتى: لقد رأيت الحوت حين اتخذ سبيله في البحر سربا، فأعجب ذلك موسى، وجعل موسى يقدم عصاه يفرج بها عن الماء يتبع الحوت وجعل الحوت لا يمس شيئا من البحر إلا يبس حتى يكون صخرة، فجعل نبي الله يعجب من ذلك حتى انتهى الحوت إلى جزيرة من جزر البحر»[4].

يرسخ تفسير "ابن كثير" معاني: التعجب والاستعجاب والدهشة، بالإضافة إلى المعاني الدينية المتمثلة في إعجاز الله عز وجل.

---

(1) لويس معلوف، المنجد في اللغة العربية، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، لبنان، ط19، (د س)، [مادة عجب]، ص488.

(2) سورة الكهف، الآية 09.

(3) سورة الكهف، الآية 62- 63.

(4) ابن كثير: تفسير بن كثير، ج05، ص180.

وتجلت لفظة "العجيب" بنفس الصيغة السابقة في قوله تعالى: ﴿**أَكَانَ لِلنَّاسِ عَجَبًا أَنْ أَوْحَيْنَا إِلَى رَجُلٍ مِنْهُمْ أَنْ أَنْذِرِ النَّاسَ وَبَشِّرِ الَّذِينَ آمَنُوا أَنَّ لَهُمْ قَدَمَ صِدْقٍ عِنْدَ رَبِّهِمْ قَالَ الْكَافِرُونَ إِنَّ هَذَا لَسَاحِرٌ مُبِينٌ**﴾[1]، جاء في تفسير هذه الآية عند "ابن كثير": «عن ابن عباس رضي الله عنه لما بعث الله محمد صلى الله عليه وسلم أنكرت العرب ذلك، فقالوا: الله أعظم من أن يكون رسوله بشرا مثل محمد، قال فأنزل الله عز وجل: ﴿**أَكَانَ لِلنَّاسِ عَجَبًا أَنْ أَوْحَيْنَا إِلَى رَجُلٍ مِنْهُمْ**﴾[2].

مما سبق نخلص إلى أن مادة (العجيب) أول ما وردت في القرآن الكريم في صيغتي "العجيب و"العجاب"، ثم في المعاجم العربية التي اتفقت على مفهوم العجيب الجامع لدلالة الدهشة والحيرة والاستغراب الذي يصيب الإنسان عند انفعاله واستعظامه لشيء خارج عن المألوف فقد وقفت المعاجم العربية عند هذا المفهوم بمعنى واحد وإن اختلفت في صيغة الألفاظ المستعملة ك:(العجب، العجيب، العجاب...)، فهذه المصطلحات ما هي إلا مراحل تطور مصطلح العجائبي كونه يشمل جل هذه المصطلحات.

2-2 - في المعاجم الأجنبية:

وردت كلمة "عجيب" في قاموس "لاروس الصغير" "Le Petit Larouse": «العجيب هو الذي يبعد عن ساحة المألوف والعادي للأشياء، أو الذي يظهر فوق الطبيعي».[3]

فالعجيب"Le Merveilleuse" يدل على الشيء الخارق في عالم لا واقعي فوق طبيعي بعيد عن العالم العادي، يجسد في آثار فنية (الرسم والنصوص الأدبية) التي تقدم شخوص وعوالم خيالية وهمية.

---

(1) سورة يونس، الآية 02.

(2) ابن كثير، : تفسير بن كثير، ج04، المصدر السابق، ص245-246.

(3) *Aimée Aljamic et d'autres: le petit larouse, imprimerie Castemian, Nouvelle édition, Belgique, 1995, P 649*

وغير بعيد عن معنى هذا المفهوم (للعجيب) نجد عند "روبار الصغير"Le Robert Petit" أنّ: «العجيب هو الّذي لا يفهم طبيعيا وهو عالم ما فوق طبيعي»[1]، فالعجيب هوما لا يمكن فهمه وتحقيقه على أرض الواقع، يرتبط بالعال م الفوق الطبيعي.

ولا يخرج معنى العجيب "Le Merveilleuse" في المعاجم الفرنسية عن إحدى الدلالتين:

- ما يبعد عن مجرى العادي المألوف للأشياء فيبدوا معجزا، فوق طبيعي.
- تدخل وسائط وأشخاص فوق طبيعيين "Surnaturels" في الآثار الأدبية. [2]

ويقابل مصطلح "Le Merveilleuse" مصطلح "Fantastique" في اللغة الإنجليزية والذي يقابله في العربية مصطلح العجائبي، والفانتاستيك يحمل مفهوم الدهشة والحيرة ومدى تأثيرها في نفسية المتلقي.

إذا رجعنا إلى القواميس الإنجليزية فإنا نسجل حضورا باهتا لمصطلح "Fantastique"، وقد أشار "محمد تنفو" إلى أن «المعاجم الإنجليزية لم تتمكن من تحديد المصطلح بتلك الدقة التي تسعف الباحث»[3]، أي أنفا لم تتمكن من ضبط مصطلح ذا مدلول خاص، فقد تعدد مفهوم الفانتاستيك بحسب تعدد الرؤى النقدية ولهذا جاءت مدلولات المصطلح في المعاجم الإنجليزية «فضفاضة ويلفها الغموض وعدم الدقة، ربما يرجع هذا إلى أن المصطلح ليس أصيلا في الثقافة الإنجليزية».[4]

إن مصطلح العجائبي "الفانتاستيك" كثرت فيه مترادفات عديدة غير دقيقة لا تخرج عن معنى الوهمي، المدهش، الفوق طبيعي، اللاواقعي، غير مألوف والتخييلي وهذه المترادفات

---

[1] *Qui sort de !'ordinaire insolite que n'est pas dans sont état normal, paul robert : le petit robert, Nouvelle édition, paris, 1987, P 1186*

[2] الخامسة علاوي، العجائبية في أدب الرحلات، (رحلة ابن فضلان نموذجا)، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، (د.ط)، 2005- 2006، ص30.

[3] محمد تفو، النص العجائبي (مائة ليلة وليلة أنموذجا)، دار كيوان للطبعة والنشر والتنويع، سوريا، ط1، 2010، ص52.

[4] المرجع نفسه، ص53.

تحتاج بدورها إلى تحديد، إن هذه المفاهيم أو المدلولات المرادفة للفانتاستيك اتفقت كلها على أن العجيب ما خرق المألوف مع استعمال الآلهة والأساطير وعالم الشياطين والجنون في صناعة وخلق هذا الكائن.

3-العجائبي اصطلاحا:

3-1-عند الغرب:

إن العجائبي باعتباره ذو جذور غربية يعود أصله إلى الكلمة اليونانية فانتاستيك "Fantastique"، ظهر كرد فعل ضد الإفراط في العقلانية والذي يعنى به «الشكل الجوهري الذي يلجأ إليه التعجيب، يمثل مكتوبا يقدم شخوصا و ظواهر فوق طبيعية يمتزج فيها الطبيعي بما الفوق الطبيعي بطريقة مقلقة تجعل المتلقي يتردد في تفسيره للأحداث ويمثل التردد الأساسي للفانتاستيك»[1].

إن الفانتاستيك يتحدد بصفته إدراكا خاصا لأحداث عجيبة تستدعي للحقيقة بكارة المخيلة حيث ينطلق من العالم الواقعي ليصل إلى العالم اللاواقعي.

ويتغذى الفانتاستيك من شراين ثقافية متنوعة متباينة ومتجانسة تصب في أجناس تندرج ضمن ما هو أدبي و فني، فقد برز هذا الشكل، الجمالي (الفانتاستيك) بصورة حداثية بتصنيفه كجنس أدبي تجسد في الجنس الروائي أكثر شيء.

حيث تمثل الأنطولوجيات الكبرى الخاصة بالفانتاستيك أولى المقاربات، ويعتبر "بيير جورج كاستيكس" الأول وصاحب السبق لطرح مسألة تعريف الفانتاستيك باعتباره «حكاية تحير وتغري...خالقة شعورا بجود الوحدة لأسرار رهيبة وسلطة فوق طبيعية، والتي تظهر

---

[1] شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، دار العربية للعلوم الناشرون، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الرباط، ط1، 2009، ص13.

فيما بعد كتحذير لنا أو حولنا ، وهي تضرب مخيلتنا فتفيق في قلوبنا صدى مباشرا»[1]، فالفانتاستيك حكاية تشترط خلق الشعور بالرعب والحيرة حيث «ينماز... بتدخل عنيف للسر الخفي في إطار الحياة الواقعية»[2]، يستدعي للحقيقة استحضار الخيال وربط الواقع باللاواقعي غير طبيعي، ويقدم "ادجارآلان بو"الفانتاستيك على أنه «يولد من خلال الالتقاء بين الخوف والمنطق»[3].

أما "لويس فاكس" يرى أنه «على القصص العجائبي أن يقدم لنا أناسا مثلنا يعيشون معنا في عالمنا الواقعي، يوضعون فجأة في وضع غير مفهوم»[4]، فالكاتب العجائبي يحاول تجسيد الواقع الطبيعي في بنية لغوية معقدة.

وفي هذا الصدد يذكر "حسين علام" رأي الباحث "روجي كايوا" من خلال كتابه "قلب العجائبي" يقول: «إنما العجائبي كله قطيعة أو تصدع للنظام المعترف به واقتحام من اللامقبول لصميم الشعرية اليومية التي لا تتبدل»[5].

فالعجائبي هو المبهم والمستغلق المخيف واللاواقعي وتمزيق ناجم عن اقتحام بما هو مخالف للمألوف وغير المحتمل في العالم الحقيقي المألوف.

كما يرى "ايرين بيسير" في القصد الأدبي الفانتاستيكي هو «بالطبع قصد تناقضي يضطلع بمزج لاواقعية بواقعية ثانية، فيصبح الإيهام فانتاستيكيا بتركيب احتمالين خارجيين:

---

(1) شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص29.

(2) حسين علام، العجائبي في الأدب (في منظور شعرية السرد)، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الجزائر، (د.ط)، 2010، ص29.

(3) شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص28.

(4) تيزفيتان تودوروف، تعريف الأدب العجائبي، تر: أحمد منور، مجلة المسألة، ع4، الجزائر، (دط)، 1993، ص99.

(5) حسين علام، العجائبي في الأدب (من منظور شعرية السرد)، ص29.

الأول: عقلي تجريبي (القانون الفيزيائي) والذي يماثل التحفيز الواقعي، والآخر عقلي تجربي (ميثولوجيا) والذي ينقل اللاواقع إلى مستوى فوق طبيعي».[1]

ومن هنا كان الفانتاستيك «مرتبط بالصخب والفضيحة وعلينا تصديق اللاصدق»[2]، فالفانتاستيك ليس إلا محاولة من محاولات المخيلة، ينتج بعرضه لمعطيات متناقضة تبعا لانسجام خاص، يثير الفضيحة والإثارة، ويخلق الرعب والخوف في نفسية المتلقي من عالم مليء بأحداث فانتاستيكية عجيبة مرعبة.

ولعل مقاربة "تودوروف" للعجائي وضبطه لمفهومه في كونه «... تردد كائن لا يعرف سوى القوانين الطبيعية أمام حادث له صبغة فوق طبيعية»[3]، حيث صنفه «كجنس يحمل المتلقي الذي يتعامل بطبيعته معالقوانين الطبيعية على التردد إذ يواجه أحداثا فوق طبيعية بين تفسيرها تفسيرا طبيعيا أو تفسيرا فوق طبيعي»[4].

فالعجائبي يتبلور في علاقة الصدام بين ما هو عقلي مألوف وبين ماهوا عقلي غير مألوف يرتبط بخلق التردد لدى القارئ، ولكي يتحقق العجائبي عند "تودوروف" يقتضي ذلك تحقق ثلاثة شروط هي:

- "لابدأن يحمل النص القارئ على اعتبارعالم الشخصيات عام لأشخاص الأحياء.
- يحمله على التردد في التفسير الطبيعي للأحداث المروية.
- ثم يكون هذا التردد ممثلا بحيث يصير واحدا من موضوعات الأثر، ولا بد أن يتوحد القارئ مع الشخصية في حالة القراءة الساذجة أي دون احتراز للقارئ اتجاه ما يشاهد، وليس لهذه المقتضيات قيمة متساوية.

---

(1) نجاح منصوري، العجائبية في روايات إبراهيم درغوثي، رسالة ماجيستير، تخصص أدب حديث، جامعة محمد خيضر، بسكرة، (د.ط)، 2010- 2011، ص21.

(2) شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص35.

(3) المرجع نفسه، ص30.

(4) سعيد الوكيل، تحليل النص السردي، الهيئة المصرية العامة للكاب، مصر، القاهرة، (د.ط)، 1998، ص14 .

فالأولى والثالثة تشكلان الأثر حقا أما الثانية فيمكن أن تكون غير ملباة».[1]

إذا فالعجائبي حسب هذا التعريف لا يدوم إلا لحظة التردد المشترك بين الشخصية والقارئ، فقد أعطاه سمة التردد التي تصاحب القارئ.

يصنف "تودوروف" العجائبي كجنس أدبي له حدود ومقاسات، إنه يتنافد مع العجيب والغريب كونه يتداخل مع العجيب في الظواهر الفوق طبيعية والموضوعات القصص التمثلية (Allégorie) والحكايات على لسان الحيوان (les fables) وحكايات الجنيات الخيرات (les conte de fees) وحكايات الأشباح (les fantômes) أما الغريب (l'etrange) يتعلق بتفسير الأحداث السردية بكونها غير معقولة خارقة مفزعة فريدة مقلقة وغير مألوفة تثير لدى الشخصية/ القارئ الخوف والتردد فهو مرتبط بتردد الشخصيات وباللعب الفني للغة. [2]

ويرى "تودوروف" في العجائبي أنه «يحيا حياة مليئة بالمخاطر، وهو يتعرض لتلاشي في كل لحظة والفن العجائبي المثال هو الذي يعرف كيف يحافظ على ذاته في الحيرة والتردد»[3]، يرى "تدوروف" في التأويل الشعري والتأويل المجازي مخاطر تجعل العجائبي يتلاشى، وفي مقابل ذلك يرى أن تحقيقه لا يكون إلا في مدة التردد والحيرة، التي تشعر بها الشخصية الراوية ومن ثمة القارئ المحتمل مع حتمية الاهتمام بالبنية النصية وصفته التعبيرية والبلاغية، فالخطاب الأدبي هو «لعبة لغوية جميلة يتواطأ فيها القارئ مع السارد بالكلمات، لأن الواقع الذي تنتجه النصوص ليس في الحقيقة إلا واقعا ورقيا»[4]، فالعجائبي يعد تحقيقا للمعنى في تعبير مجازي، ينهض فيما بين الصور البلاغية.

---

(1) حسين علام، العجائبي في الأدب (من منظور شعرية السرد)، ص31.

(2) المرجع نفسه، ص33-34.

(3) الخامسة علاوي، العجائبية في أدب الرحلات (رحلة ابن فضلان نموذجا)، ص40

(4) حسين علام، العجائبي في الأدب، (من منظور شعرية السرد)، ص37.

ومن المبالغة إن المقاربات المتعددة للعجائبي نتج عنها تنوع في مفاهيمه إلا أن المفهوم المثال للعجائبي هو الذي يجمع بين البنية النصية اللغوية العجائبية ومدى تجسيدها للأحداث الغريبة في الواقع، ولا يجوز للعجائبي أن يرتبط بفترة معينة فقط بل عليه أن يتوافق مع كل الأزمنة والأمكنة، مقياسه إثارة الحيرة والتردد في نفسية المتلقي/القارئ يتجلى في المدة التي يستغرقها التردد، تردد مشترك بين القارئ والشخصية يستدعي للحقيقة بكارة المخيلة في تفسير الظواهر العجيبة، إلا أن ضبط مفهوم العجائبي لدى الباحثين الغرب عرف شيء من الغموض والتفاوت يكتنفه اللبس، ويبقى العجائبي هو سحر المخيلة في الخلق والإبداع الوهمي الفانتاستيكي.

3-2 عند العرب:

يتميز العجائبي بتعدد مدلولاته في الثقافة الأدية العربية، فهو مرادف للمدهش والخارق، الغريب واللاواقعي... وهذا التعدد راجع لارتباطه أساسا بتعدد الرؤى النقدية وتنوع الوعي الثقافي.

حيث نجد أول من استعمل مصطلح العجيب في مجال النقد العربي القدم كان على يد أبي عثمان الجاحظ وذلك في معرض حديثه عن ترجمة الشعر حيث يقول: «والشعر لا يستطاع أن يترجم ولا يجوز عليه النقل ومتى حول تقطع نظمه، وبطل وزنه، وذهب حشنه، وسقط موضع التعجب»[1]، ومعنى هذا أنه يجعل التعجب من أهم خصائص الشعر إذ لا يجوز لهذا الأخير ترجمته لأنها تذهب مواطن تعجبه.

وقد برز مصطلح العجيب في التراث العربي القدم شعرا ونثرا ونجده في الشعر أكثر منه في النثر، حيث برز في الشعر من خلال المواضع التي تدور حول الجن وهذا «تعبيرا

[1] أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، ج1، تح: عبد السلام محمد هارون، د د، ط2، 1965، ص75 .

عن مستوى معرفي في فهم الحياة والكون وسائر مظاهرها فهو ذو ارتباط أبعد غورا بما في طبيعة العمل الشعري من صبغة عجائبية وإعجازية أضافها الخيال الجمعي عليه».[1]

كما تناول المعجميون العرب مصطلح "العجائبي" بما يرادفه لمصطلح "الغريب" كمفهوم يتعلق بعلاقة المشاهد المنفعل بما يلحظ عينيا وبصريا المادة أو الشيء غير المألوف، فإنه ينظر إليه من وجهة علاقة المتلقي بالسارد، يقول الجاحظ في هذا الصدد: «فإذا هجموا على ما لم يحتسبوه وظهر منه خلاف ما قدروه تضاعف حسن كلامه في صدورهم وكبر في عيونهم لأن الشيء من غير معدنه أغرب وكلما كان أظرف كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبدع، فإنما ذلك كنوادر الصبيان وملح المجانين، فإن أضحك السامعين من ذلك أشد وتعجبهم به أكثر موكلون بتعظيم الغريب، واستطراق البديع».[2]

وقد تبلورت نظرتهم الفكرية للعجائبي حول وجود «قوى علوية أو كائنات خرافية، تجاوز قدرتها قدرات البشر العادين، أولئك الذين تميز عنهم الشاعر منذ أن شعر بما لا يشعر به غيره فقال ما لا يستطيع غيره أن يقوله»[3]، ومعنى هذا أن الشاعر والمبدع هو الذي يستطيع أن يخلق عالم لاواقعي منطلقا في ذلك من مخيلته.

أما في أدبنا الحديث فنجد العجائبي ورد في النثر أكثر منه في الشعر، حيث نجده في الشعر يتمحور حول تيمات معينة (الجن، الشياطين، مصاصو الدماء...) أما في النثر فقد برز في الشكل القصصي (الحكاية، الخرافة، الأسطورة، الرواية...)،حيث جعله "كمال أبو ديب" في كتابه "الأدب العجائبي والعالم الغرائبي" «مرادفا للأدب الخوارقي الذي يجمح فيه

(1) عبد الله سليم الرشيد، شعر الجن في التراث العري (مظاهر وقضايا ودلالات)، د د، الرياض، ط1، 2012 (المقدمة).

(2) الجاحظ، البيان والتبيين، دار الكب العلمية، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د س)، ص50.

(3) الشعر والجن، مجلة العري العلمي الكويت 2005، عدد 62؛

www.alarabimag.com/articl.asp? art :60128id :230

الخيال الخلاق مخترقا حدود المعقول والمنطقي والتاريخي والواقعي ومخضعا كلما في الوجود من الطبيعي إلى الماورائي لقوة واحدة فقط هي قوة الخيال المبدع».[1]

وعرفه "سعيد علوش" في معجمه "المصطلحات الأدبية المعاصرة" على أنه «شكل من أشكال القص، تعترض فيه الشخصيات بقوانين جديدة تعارض قوانين الواقع التجريبي»[2]، فهو يصنف العجائبي ضمن الجنس الأدبي القصصي له آليات يقوم عليها في بناء واقع ذا قوانين لاواقعية.

ويتحقق العجائبي عند "سعيد يقطين" عن طريق «الحيرة أو التردد المشترك بين الفاعل (الشخصية) والقارئ حيال ما يتلقيانه، إذ عليهما أن يقررا أما إذا كان يتصل بالواقع أم لا، كما هو ي الوعي المشترك»[3]،كما يرى "لؤي خليل" أن العجائبي في مفهومه العام هو «تردد كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية فيما هو يواجه حدثا فوق طبيعي، حسب الظاهر»[4]، ويكاد يجمع كل من الناقدين في كون التردد والحيرة هما مقياس في تحقيق العجائبي، سواء عند القارئ (المتلقي) أو الشخصية المبدعة في بناء حدث لاواقعي.

في حين يذهب "شعيب حليفي" إلى أن العجائبي «عبارة عن عنصر وبنية، باعتباره أسلوبا آخر في التعبير ورؤية تستدعي تصور ومعرفة تؤسس لخطاب معين»[5]، فهو «شكل تعبيري يستقطب كل ما يثير الاندهاش والحيرة في المألوف واللامألوف»[6]، أي أن العجائبي

---

(1) كمال أبو ديب، الأدب العجائبي والعال م الغرائي، دار الساقي بالاشتراك مع أوركس للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص01.

(2) سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، ودار سوشبريس، بيروت، دار البيضاء، ط1، 1998، ص146.

(3) سعيد يقطين: السرد العربي (مفاهيم وتجليات)، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006، ص267.

(4) لؤي علي خليل، عجائبية النشر الحكائي (أدب المعراج والمناقب)، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، (د.ط)، 2007، ص09.

(5) شعيب حليفي: بنيات العجائبي في الرواية العربية، مجلة فصول، ع3، 1997، ص113.

(6) شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، دار الثقافة، دار البيضاء، للغرب، ط1، 2005، ص190.

عنده ينطلق من اللغة بكسرها لقوانينها المألوفة وتجسيدها لعالم لاواقعي تتصادم فيه أحداث معينة تتعلق «بالجن والأشباح، الموت، مصاصو الدماء، المرأة والحب، الغول، عالم الحلم وعلاقته مع عالم الحقيقة، والتحولات الطارئة على الفضاء والزمان».[1]

يتجلى توظيف العجائبي في الفكر النقدي العربي في صيغة التعدد والتفرع بحسب زاوية النظر، فقد تميزت المادة المعجمية في المعاجم العربية بالثراء والوفرة في تناولها لألفاظ العجيب والغريب إذ أنها لم تكن متفاوتة عند القدماء والمحدثين.

4- أجناس أدبية حافة بالعجائبي:

4-1الخيال العلمي:

يعتبر الخيال العلمي وسيلة لفهم العالم من خلال التأمل وفن الحكي، حيث ترجع أصوله إلى الميثولوجيا أو علم الأساطير، وقد ظهر في نهاية القرن التاسع وحقق تطور المجتمعات في شتى المجالات: اجتماعية، اقتصادية وحتى الأدية، ويصنف الأدب الذي ينطوي على عنصر الخيال العلمي إلى أدب المغامرات وأحيانا يصنف كشكل من الأدب العجيب.

يمثل الخيال العلمي رؤية استباقية للعا لم ذات جذر تضرب في الواقعية، وتتماس مع جذر العجائبية ويعتبر "تودوروف" الخيال العلمي هو عنصر حركي فاعل من عناصر التعجيب حيث وضح "تودوروف" تداخل الخيال العلمي مع العجائبي في كون الحكاية التعجبية التي كانت تورد امتلاك البطل لأدوات سحرية مثل النظارة العجيبة، الشاشة، المرآة العاكسة بما هو خارجي وغير ذلك كلها أدوات تخيلية وعلمية، فالخيال العلمي أساسا يتمثل في جنس روائي استباقي يهتم بالمستقبل، فهو حكى يتقدم العلم ويبتكر[2]، وبهذا يبرز آثار وجود العجائبي أو الفانتاستيكي في الخيال العلمي.

---

[1] شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص29.

[2] المرجع نفسه، ص71.

ينظر "مجدي وهبة" إلى أدب الخيال العلمي على أنه «مجموعة القصص العلمي التصوري، كالرواية المستقبلية التي يعالج فيها المؤلف استجابة الإنسان في كل أنواع التقدم في العلوم التكنولوجية بطريقة خيالية محضة»[1]، حيث يجسد رؤى مستقبلية لأحداث تقع بين ما هو واقعي ومحتمل أي بين الإمكان والاستحالة في إطار علمي مفسر.

ويتمظهر الخيال العلمي في الأدب ك: نسق وصيغة خاصة في الكتابة الإبداعية يتكون من ركيزتين أساسيتين وهما المخيلة الأدية ممتزجة بالحقائق العلمية والمجردة، والتي يستقي منها الكاتب عناصر التكوين الأساسية لهذا الأدب والحقائق العلمية وأنها مستمدة من الطبيعة والواقع والابتكارات والمخترعات والتكنولوجيا هي الأخرى بمخيلة الكاتب[2]، وبهذا يكون أدب الخيال العلمي «أدب مملوء بالخيال يقوم على اكتشافات علمية وتغيرات بيئية مفترضة ويعالج عادة رحلات الفضاء والحياة على الكواكب الأخرى»[3].

4-2 الرواية البوليسية:

تعتبر الرواية البوليسية من الأشكال السردية الحديثة، حيث تعد من «الأجناس القريبة من الفانتاستيك، فهناك من يعتبر أن الحكاية الفانتاستيكية هي محكى بوليسي يغش قارئه ولا يمتلك غير حظوظ للوصول إلى حل للألغاز»[4]، فالرواية البوليسية يتكئ أصحاب ها على عناصر عجائبية في بناء الحبكة والغرابة والرعب، وواقع يسوده الغموض كما أنها تثير الإثارة والتشويق وفك شفرة الألغاز، فهذه العناصر هي نفسها التي نجدها في الرواية الفانتاستيكية، فمثلا الألغاز هي المكون الأساسي في الرواية البوليسية، لأن القارئ «على ثقة بأن هذه الألغاز واقعة إنسانية وأن شريرا ابتدعها وسيهتدي إلى حلها إنسان خير أقدر

---

(1) شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص68.

(2) المرجع نفسه، ص73.

(3) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة– دار العودة، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1973، ص522.

(4) شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص68.

منه، ألا وهو رجل الشرطة المكلف بتتبع الجافي . بالإضافة إلى وجود اختلاف في طبيعة الأحداث التي نجدها في الرواية البوليسية فهي واقعية يسودها غموض الأحداث التي صاحبها الرعب والاختفاء»[1]، وهو غموض يولد عنه تعقيد وتعمية في بعض المشاهد وكأنها نفس الصفات التي يتأسس منها النص العجائبي، وعيه يمكن إجمال اختلافات الرواية البوليسية مع الرواية الفانتاستيكية في نقاط قام بحصرها "شعيب حليفي" هي:

- الفوق طبيعي هو مكون مشترك لا يوضع في الرواية البوليسية إلا لكي يحذف، فهو يبدو مختارا من البداية، ومعروضا كشيء لا يصدق، بينما الحكاية الفانتاستيكية تملك بطريقة عكسية ما هو فوق طبيعي.
- التعارض الثاني يتجلى في طريقة التفسير والنهاية.
- القيمة الأدبية للرواية البوليسية، هي أدنى من قيمة المحكي الفانتاستيكي.

4-3- الواقعية السحرية:

إن مصطلح الواقعية السحرية جاء على شطرين الأول الواقعية والثاني السحرية، فالواقعية التي قامت عليها الواقعية السحرية حاولت إيجاد أعراف جديدة تستطيع أن تحدث بصورة أفضل إيهاما بالحياة الواقعية عن طريق تضييق الشقة بين المحاكاة الرمزية للعالم الواقعي، والعالم الواقعي نفسه[2]، فالكتابة عند الواقعيين انحرفت عن المسار الفني حيث أصبحت الرواية تقريرا عن شخصيات تعيش في الواقع... مجرد نسخ مكررة لما هو موجود في الواقع[3]، فالواقعية السحرية من المصطلحات التي تنتمي إلى تلك السلسلة من المفاهيم إذ يعود أقدمها إلى منتصف القرن التاسع عشر، حقبة الرأسمالية الصناعية والواقعية

---

(1) – شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص73.

(2) غيبوب باية، الشخصية الأنثربولوجية العجائبية في رواية مائة عام من العزلة لغربال غارسيا ماركيز أنماطها مواصفتها، أبعادها، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، المدينة الجديدة، تيزي وزو، (د.ط)، (د ت)، ص16.

(3) المرجع نفسه، ص17.

الكلاسيكية، الواقعية الاشتراكية، الواقعية النقدية، الواقعية الأمريكية، وبرغم اختصاص كل واقعة من هذه الواقعيات بملح ميز، فإنها تتفق جميعا في فهمها الإيديولوجي للواقع[1]، ويتمثل مفهوم الواقعية السحرية في للمزج الخلاق السحري بالواقعي الذي يتكره النص، فهو تجسيد لنزوع إبداعي رائد يرتاد مكامن الحياة الطبيعية ويأخذ منها ما يروق له أن يأخذ، ويولد فيها ما يروق له أن يولد، فالنص الخوارقي يمارس فعل إبداع مغامر مذهل، إنه يسرد الخارق المتخيل بوصفه توثيقا تاريخيا عاديا، كما أنه يمزج التاريخي بالمتخيل السحري بالواقعي.[2]

ويعتبر الكاتب الكولومبي "غابريال غارسيا ماركيز" رائد الواقعية السحرية باعتباره مؤسسها في الثمانينات من القرن العشرين بحيث برزت في كتاباته، وتمثل قصة الغريق بدايته والتي اعتبرها النّقاد الفاتحة فيعالم القصة الواقعية السحرية، إلا أن عمله الروائي الشهير "مائة عام من العزلة".

وبهذا تشكل الأسطورة إحدى روافد العجائبي في الرواية، فهي عبارة عن حكايات ذات أحداث غريبة وعجيبة خارقة للمألوف أبطال ها آلهة وأنصاف آلهة، أو بعبارة أخرى هي حكايات لوقائع تاريخية قامت الذاكرة الجماعية بتغييرها وتحويلها.

4-4 الحكاية الشعبية:

من أجل إعطاء تعريف جامع مانع للحكاية الشعبية لزم علينا الوقوف أمام المعاني اللغوية والاصطلاحية لهاتين المفردتين.

---

(1) عبد القادر عواد، العجائبي في الرواية العربية المعاصرة "أليات السرد والتشكيل، أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في النقد المعاصر، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، الجزائر، ط1، 201-2012، ص94.

(2) كمال أبو ديب، الأدب العجائبي والعالم الغرائبي، ص10.

وردت كلمة "الحكاية" في معجم "العين": «حكي، حكيت فلانا وحاكيته إذا فعلت مثل فعله أو قوله سواء»[1]، وجاءت بمعنى المحاكاة والتقليد، كما جاءت في معجم "أساس البلاغة" للزمخشري: «حكي لي عنه كذا، وهو يحكي فلانا ويحاكيه، وهو حكاء. وتقول العرب هذه حكايتنا أي لغتنا. وامرأة حكي: حاكية لكلام الناس مهذار، ومن المجاز: وجهه يحكي الشمس ويحاكيها»[2]، فقد وردت الحكاية لديه بمعاني متباينة وتمثلت في المحاكاة، الحكي أو القص، اللغة، الكلام الفارغ الذي لا جدوى منه، ولا يخرج عن هذا المفهوم في "معجم لسان العرب": «حكي: الحكاية: كقولك حكيت فلانا وحاكيته فعلت مثل فعله أو قلت مثل قوله سواء لم أم جاوزه، وحكيت عنة الحديث حكاية».[3]

أما مفهومها الاصطلاحي فهي تدل على «لفظ عام يدل على قصة متخيلة أوعلى حدث تاريخي خاص يمكن أن يلقي ضوء على خفايا الأمور أو على نفسية البشر كما يدل على أي سرد منسوب إلى راو»[4]، حيث تصنف كفن قدم يرتكز على سرد خبر متصل بحدث قدم، انتقل عن طريق الرواية المتداولة شفويا عبر الأجيال مما يجعلها تخضع للتطور عبر العصور نتيجة للخلق الحر للخيال الشعبي الذي ينسجها حول حدث أو حوادث مهمة بالنسبة للشعب[5].

أما بالنسبة لمصطلح الشعبية فهي كلمة مأخوذة من الشعب، فقد وردت كلمة "الشعب في معجم "مقايس اللغة" على أنه يدل على: «الافتراق والآخر على الاجتماع، وليس ذلك من الأضداد، وإنما هي لغة لقوم»[6].

---

(1) الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين، ج3، ص257.

(2) الزمخشري، أساس البلاغة، ج1، ص207.

(3) ابن منظور، لسان العرب، ج14، ص191.

(4) مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص152.

(5) رابح العوبي، أنواع النشر الشعبي، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، (د.ط)، (د ت)، ص35.

(6) أبي الحسن أحمد بن فارس بن زكرها، معجم مقايس اللغة، ج3، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دب، (د.ط)، (د س)، ص191.

أما اصطلاحا فهي مصطلح يقصد به في الأدب أحد المعنيين: «إما حظوة مؤلف ما لدى أكبر عدد ممكن من القراء، وقد لا يشرف هذا المؤلف لغثاثة إنتاجه وقدرته على إثارة العواطف والغرائز الجنسية، وإما الأثر الأدبي مكتوب بطريقة مبسطة تتيح الفهم والإدراك لأكبر عدد ممكن من القراء»[1]، كما يعرف "سعيدي محمد" الحكاية الشعبية على أنها «وصف لواقعة خيالية أو شبه واقعية أبدعها الشعب في ظروف حياته، وسجلها في ذاكرته ورواها أفراده لبعضهم البعض بمرور الأيام، توارثوها فيما ينهم عن طريق المشافهة من أجل لمتعة والتسلية»[2]، فهي طريقة في الحكي متداولة بين عامة الناس، تجسد واقع الشعوب وتنتقل بينهم عن طريق المشافهة كما أن أبرز وظائفها خلق المتعة.

أما "نبيلة إبراهيم" فترى من الحكاية الشعبية قصة ينسجها الخيال الشعبي تدور حول حدث مهم، وأن هذه القصة يستمتع الشعب بروايتها، والاستماع إليها إلى درجة أنه يستقبلها جيلا بعد جيل عن طريق الرواية الشفوية[3]، والحكاية الشعبية حريصة على أن تشعر القارئ أو السامع بجوها الواقعي حينما تبدأ حوادث القصة بتحديد زمانها ومكانها[4]، فهي تكون جزءا مهما من تراث الشعوب، فتوضح موقف الشعب من أحوال عصره السياسية والاجتماعية معا، كما أنها محاكاة لواقع الشعوب بإدخال عنصر الخيال.

فالحكاية الشعبية نوع سردي شعبي تمثل أحد أهم أشكال التعبير الأدبي القدم، وجزء من التراث الشعبي فهي تقاطع مع الجنس الأدبي العجائبي في كونها تشترك معه في الانطلاق من الواقع الطبيعي وتوظيف عنصر الخيال ولإعطاء تفسير طبيعي واقعي للأحداث الشعبية.

---

(1) مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص210.

(2) محمد سعيدي، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 1998، ص58.

(3) ابن منظور، لسان العرب، مج4، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص52.

(4) المرجع نفسه، ص52.

4-5 الحكاية الخرافية:

تعتبر الخرافة جنسا أدبيا قائما بذاته، فقد وردت هذه الكلمة في معجم لسان العرب من خرف والخرف بالتحريك أي فساد العقل من الكبر وقد خرف الرجل بالكبر يخرف خرفا، فهو خرف فسد عقله من الكبر[1]، ومعنى هذا أن الخرافة مأخوذة من مصدر خرف والتي تعني ذهاب العقل.

وروي عن النبي صلى الله عليه وسلم أنه قال: «وخرافة حق، في حديث عائشة رضي الله عنها قال لها حدثيني، قالت: ما أحدثك؟ حديث خرافة، والراء فيها مخففة ولا تدخله الألف واللام لأنه معرفة إلا أن يريد بهالخرافات الموضوعة في حديث الليل، أجروه على كل ما يكذبونه من الأحاديث وعلى كل ما يستملح من الكذب»[2]، يحيل هذا القول إلى أن الخرافة حديث غريب غير مألوف وهو حديث مكذوب.

كما يعرفها "الزمخشري" في معجمه "أساس البلاغة" «يخرف الثمار واخترفها: اجتناها، وأخرفي لنا يا جارية، وخرجوا إلى المخارف بالمخارف جمع مخرفن ومخرف أي إلى البساتين بالزبل»[3]، والخرافة والتخريف ومخرف من الكلمات المتداولة بين الناس في الأحاديث العادية التي تدل على الخيال والبعد عن الواقع.

أما "جيمس دريفر" فيعرفها على أنها «عقيدة أو نسق من العقائد قائمة على أساس صلة خياية بين الأحداث، وغير قابلة للتبرير على أساس عقلي Rational Grounds»[4]، أي أنها تقوم على الخيال العقلي، ويقول فيها "عبد الحميد بورايو" «أنها تعالج الشؤون الدنيوية

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، مج4، ص52.

(2) المرجع نفسه، ص52.

(3) الزمخشري، أساس البلاغة، ص192.

(4) عبد الرحمن عيسوي، سيكولوجية الخرافة والتفكير العلمي، دار النشر منشاة المعارف، ط1982-1983، ص14.

والعلاقات البشرية والسلوكات الأخلاقية للمجتمع»[1]، أي أن الخرافة تتعلق بما هو واقعي غير خيالي، فالحكاية الخرافية أحدوثة يسردها راوية في جماعة من المتلقين وهو يحفظها مشافهة عن رواية، ولكنه يؤديها بلغة غير متقيد بألفاظ الحكاية، رغم تقيده بشخصياتها وحوادثها، ومجمل بنائها العام[2]، ومعناه أنها حكاية يلقيها الراوي معتمدا لغته الخاصة ومحافظا على بنائها العام، تنتقل مشافهة عن طريق الحفظ.

يرى "عبدالمالك مرتاض" بأن الخرافة حكاية تقص حوادث خارقة منسوجة من مادة الخيال المحض.[3]

فالخرافة حكاية من نسج الخيال تجسد حوادث خوارقية غير طبيعية وفانطازية، وبصورة أدق تمثل الخرافة اعتقاد وتفسير لا يتفق والواقع الموضوعي بل يتعارض معه، ولكن ليس كل اعتقاد أو فكرة تتعارض مع الواقع الموضوعي تعد خرافة[4]، ويعود أصلها إلى كونها تجربة وقعت لبطل وبع(د.س)لسلة من المغامرات والمخاطرات تلعب فيها الخوارق دورا بارزا[5]، ومن هنا يظهر لنا أن الحكاية الخرافية ليست حكاية تحوي أحداث غير طبيعية خرافية وفقط، وإنما الخرافة لها خصائص وسمات تجعل منها جنس أدبي متميز في كونها تجربة بطل خوارقي، وقد أخذ هذا الفن الشكل القصصي ذا الطابع العالمي الذي يطلق عليه دارسوا الفلكلور في العالم (Merveibleun)، وقد استخدم الباحثون لتعينه مجموعة من التسميات من بينها: الحكاية العجيبة، الخرافة، الحكاية السحرية[6]، وهذه التسميات كلها تقر بأن الحكاية الخرافية تتسم أحداثها بالعجائبية. وكذلك في كون عام الخرافة هو ذلك القاع

---

(1) عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، دار القصة للنشر، الجزائر، ط2007، ص146.

(2) محمد سعيدي، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ص55.

(3) عبد المالك مرتاض، الحكاية الخرافية في الغرب، مجلة التراث الشعبي، بغداد، ط1977، ص08.

(4) محمد عيلان، محاضرات في الأدب الشعبي الجزائري، دار العلوم للنشر، عنابة، الجزائر، ج3، 2013، ص68.

(5) محمد سعيدي، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ص57.

(6) عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغرب العربي، وزارة الثقافة، الجزائر، ط2007، ص05.

المعتصم للعامة بتخريفاتها المسلية وشغفها الجامح بالغرائب وتنطوي الخرافات على خاصية فريدة هي قدرتها على احتواء حكايات متعددة[1].

فعالم كل من الخرافة والحكاية العجائبية هوعا م خوارقي فانتاستيكي يولد عن طريق الخيال الجامح، وبهذا يمكن عد الخرافة جنس أدبي يندرج ضمن خانة العجائبي.

4-6-الأسطورة:

تعتبر الأسطورة أقدم مظهر من مظاهر التفكير لدى الإنسان، فلا يوجد شعب من الشعوب أو حضارة من الحضارات إلا ولها أساطيرها التي تشتهر بها.

نجد كلمة أسطورة في معجم لسان العرب مأخوذة من سطر يسطر، إذا كتب، والأساطير الأباطيل، والأساطير أحاديث لا نظام لها، وأحدثها أسطار وإسطارة وأسطير، وأسطيرة، وأسطورة بالضم. [2]

ويقال: سطر فلان علينا تسطير إذا جاء بأحاديث تشبه الباطل[3]، كما وردت هذه الكلمة في القرآن الكريم: ﴿**ن وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ**﴾.[4]

أما اصطلاحا فنجدها وردت في معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب على أنها قصة خرافية يسودها الخيال وتبرز فيها قوى الطبيعة في صور كائنات حية ذات شخصية ممتازة وينبني عليها الأدب الشعبي[5]، فالأسطورة من هذا المنطلق عبارة عن قصة غير أنها تختلف عن القصص الأخرى لما تتضمنه من خلط بين الحقيقة والخرافة

---

(1) عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص123.

(2) ابن منظور، لسان العرب [مادة سطر]، ج3، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص285.

(3) الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، ج2، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص243.

(4) سورة القلم، الآية 01.

(5) مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربة في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ساحة رياض صلح، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص32.

ومزج بين الواقع واللاواقع، وتتمثل الأسطورة في أنها حكاية مقدسة يؤمن أهل الثقافة التي أنتجتها بصدق روايتها إمانا لا يتزعزع، ويرون في مضمونها رسالة سرمدية موجهة لبني البشر[1]، فهي قصة متداولة تقدم تفسيرا للظاهرة الدينية أو فوق الطبيعة كالآلهة والأبطال وفوق الطبيعة، وتتعلق بكائن خارق أو حادثة غير عادية سواءكان لها أساس واقعي أو غير واقعي.[2]

إن الأسطورة من خلال هذا التعريف هي قصة يتداولها جميع الناس في كل الأزمنة وكل والعصور وفحواها أنفا تقدم تفسيرا للظواهر الطبيعية والدينية، وشخصياتها أبطال وآلهة وكائنات خارقة أما أحداثها فهي في معظمها غير منطقية سواء كانت واقعية أو غير واقعية.

كما ذهب بعض الباحثين إلى اعتبار أنّ: الأساطير في الواقع علم قدم، بل أنه أقدم مصدر لجميع المعارف الإنسانية ومن هنا ترتبط كلمة أسطورة (Myth) دائما ببداية الناس، وبداية البشر[3]، فهي تعتبر من أهم أشكال الأدب الشعبي، وقد ظهرت بظهور الزمن البدائي وسايرت الإنسان منذ الطفولة الأولى في حله وترحاله على اختلاف الملل والنحل، بيد أنها ظلت مادة خام أو منهلا إنسانيا يحيل على تطور العنصر الإنساني في فكره وخياله[4]، فالأساطير وجدت في حياة الإنسان منذ القدم، وذلك لملء الفراغ الذي كان يعيشه.

في حين حاول "ميرسيا إلياد" إيجاد تعريف جامع مانع للأسطورة تمثل في قوله: تروي الأسطورة تاريخا مقدسا وتخبر عن حدث وقع في الزمن الأول، زمن بدايات العجيب، تذكر

---

(1) فراس السواح، الأسطورة والمعنى (دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية)، دار علاء الدين للنشر والتوزيع، ط2، 2001، ص15.

(2) عماد علي الخطيب، الأسطورة معيارا نقديا، دراسة في النقد العربي الحديث والشعر العربي الحديث، جهينة للنشر والتوزيع، عمان، 2006، ص12.

(3) أحمد كمال زكي، الأساطير، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ص44.

(4) بوجمعة بوبعيو، حضور الرؤيا واختفاء المتن، (دراسة في علاقة الأسطورة بالشعر العربي المعاصر)، مطبعة المعارف، عنابة، ط 1، 2006، ص29.

كيف خرج واقع منا إلى حيز الوجود بفضل أعمال باهرة قامت بها كائنات عظيمة...إذ لا تتكلم الأسطورة إلا عما وقع بالفعل وما ظهر ظهورا تاما على مسرح الحياة[1]، حيث أنه جعل من الأسطورة قصة مقدسة تؤلف تاريخا مقدسا واعتبر هذا التاريخ صحيحا، وبهذا تشكل الأسطورة إحدى روافد العجائبي في الرّواية فهي عبارة عن حكايات ذات أحداث غريبة وعجيبة خارقة للمألوف أبطالها آلهة وأنصاف آلهة، أو هي حكايات لوقائع تاريخية قامت الذاكرة الجماعية بتغييرها وتحويلها.

(1) ميرسيا إلياد، ملامح من الأسطورة، تر: حبيب كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، (د.ط)، 1995، ص11.

الفصل الثاني

تجليات العجائبي في رواية نزيف الحجر من حيث المكان والزمن (اللغة والشخصيات)

1- المكان العجائبي

2- الزمن العجائبي

3- اللغة العجائبية

4- الشّخصية العجائبية

1- المكان الرّوائي:

1-1 مفهوم المكان الروائي:

يعد حال مصطلح المكان مثل غيره من المصطلحات المترجمة إلى اللغة العربيّة، إذ تعددت ترجماته بتعدد اللغات، مما أدى إلى الاختلاف في الترجمة وبالتالي تداخل المصطلحات فيما بينها، حيث شاع بين الدارسين في مجال الدراسات الأدبيّة الخلط بينه وبين مصطلح الفضاء والحيز، ومما لا شك فيه أنّ هذا الخلط وليد الاختلاف في الترجمة من اللغات الأجنبية إلى العربيّة ولاسيما في ترجمة لفظي (Space) بالإنجليزية و(Espace) الفرنسية، حيث يوضح الجدول التالي هذا التعداد: [1]

العربيّة	الفرنسية	الإنجليزية
الفضاء/الحيز/المكان/الفراغ/الخلاء	Espace	Space/place
الموقع	Lien	Location

" فمن خلال هذا الجدول تبين أنّ كلمة واحدة أجنبية أخذت العديد من التسميات في اللغة العربيّة، إذ نجدها تحمل معاني الحيز والحجم والمساحة والخلاء، أما في اللغة الاصطلاحية الإنجليزية فغالبا ما تعمي كلمة Space الفضاء الخارجي أي المنطقة الواقعة خارج الغلاف الحيوي للأرض والّتي نحس أنها خواء".[2]

ونظرا لهذا الإشكال حاول النّقاد والدارسين العرب التفريق في الاستعمال بين هذه المصطلحات، فنجد من قال: «إنّ لفظة المكان تشير إلى والموضوع الممتلئ بالأشياء والأشخاص وهو الحاوي للشيء المستقر، كمقعد الإنسان على الأرض وموضع قياسه

(1) سيد إسماعيل ضيف الله، آليات السرد بين الشفاهية والكتابية، دراسة في السيرة الهلالية ومراعي القتل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2008، ص243.

(2) ب. س. ديفيز، المفهوم الحديث للزمان والمكان، تر: السيد عطا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (دم)، (دط)، 1996، ص09.

واضطجاعه»[1]، فالمكان يطلق على موضوع واحد معين، في حين أنّ مصطلح الفضاء «يشير إلى المكان الواسع الفارغ»[2]، بمعنى أنّه أوسع من المكان.

وهذا ما ذهب إليه "حميد لحميداني" الّذي ميز بينهما فقال أنّ «الفضاء في الرّواية هو أوسع وأشمل من المكان، إنه مجموع الأمكنة الّتي عليها الحركة الرّوائية المتمثلة في سيرورة الحكي، سواء تلك بالتي تم تصويرها بشكل مباشر أم تلك الّتي تدرك بالضرورة وبطريقة ضمنية مع كلّ حركة حكائية، ثم إنّ الخط التطوري لإدراك فضائية الرّواية بخلاف المكان المحدد، فإدراكه ليس مشروطا».[3]

1-2 المكان وعلاقته بالعجائبية:

«المكان الرّوائي لا يتحدد في الأمكنة وهي مجرد جزء خصوصا في المحكي الفانتاستيكي وإنّما من علاقته بالزمن ثم بإفلات الفضاء عن الأبعاد الإقليمية إلى أبعاد متعددة مفتوحة، والرّوائي الفانتاستيكي يحاول أن يجمع بين المكان الواقعي والمتخيل انطلاقا من الإمكانات الجديدة المفتوحة المتخيلة».[4]

فالحميداني هذا جعل الفضاء أوسع من المكان، بل إنّ مجموع الأمكنة عنده هي الأرضية البنائية لتشكيل الفضاء أو «تخضيب لسلسلة من الأماكن أسندت إليها مجموعة من المواصفات كي تتحول إلى فضاء»[5]، وبالتالي المكان ما هو إلا مجال جزئي من الفضاء ككل، «ذلك أنّ مفهوم الفضاء أكثر انفلاتا وشساعة من مثل هذه التحديدات الضيقة وإلا ماذا

---

(1) خالد حسين خضر، المكان في رواية الشماعية لعبد الستار ناصر، مجلة الآداب، جامعة بغداد، العراق، العدد 102، 2012، ص116.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) حميد لحميداني، بنية النّص السردي من منظور النّقد الأدبي، ص64.

(4) شعيب خليفي، شعرية الرّواية الفانتاستيكية، دار الحرف للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 2007، ص162.

(5) سعيد بنكراد، السيميائيات السردية (مدخل نظري)، منشورات الزمن، الدار البيضاء، (د.ط)، 2001، ص137.

نقول بالنسبة لفضاء الحلم، الموت، الذاكرة، الهوية...الخ»[1]، وعليه فالمكان ما هو إلا «جزء في الفضاء، جوهر (أفراد) أكوان صغرى منفصلة»[2]، والفضاء حسب هذا المنظور يضم جميع الأمكنة بمختلف أنواعها الأمر الّذي يدفع إلى القول أنّ العلاقة بينهما هي علاقة الكل بالجزء.

وهو نفس الرأس الّذي ذهب إليه "حسن بحراوي" حيث يرى أنه يمكن استخدام مصطلحي المكان والفضاء للتعبير عن دلالة واحدة، ذلك أنّ «الفضاء ليس في العمق سوى مجموعة من العلاقات الموجودة بين الأماكن والوسط والديكور الّذي تجري فيه الأحداث والشخصيات المشاركة فيها»[3]، فكلّ العلاقات المتواجدة بين عناصر العملية السردية في نظره هي الّتي تشكل فضاء.

أمّا فيما يخص مصطلح الحيز الّذي أضافه "عبد بالمالك مرتاض" ومال إلى استخدامه في العديد من دراساته النقدية، وأثره على مصطلح المكان، فيرى أنّه يحيل إلى الحجم والشكل بما فيهما من وزن ومساحة[4]، بمعنى أنّه يشمل الخواء ويشمل ما يوجد داخله كذلك، كما أنّ الفضاء في نظره «قاصر بالقياس إلى الحيز لأنّ الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ بينما الحيز ينصرف استعماله إلى النتوء والوزن والتشكيل»[5]، وهنا يظهر جليا تفضيله لهذا المصطلح على مصطلح (الفضاء) ذلك أنّ الفضاء يطلق على الفراغ، في حين أنّ الحيز يطلق على الشكل والوزن معا، ولعلّ هذا هو المصطلح الأقرب إلى مفهوم المكان في اللغة العربيّة.

---

(1) حسن نجمي، شعرية الفضاء (المتخيل والهوية في الرّواية العربيّة) دراسة نقدية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص44.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) حسن بحراوي، بنية الشكل الرّوائي، ص31.

(4) ينظر: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرّواية (بحث في تقنيات السرد)، ص121.

(5) المرجع نفسه، ص121.

وهذه بعض التوضيحات فيما يخص الاختلاف في استعمال المصطلحات، لكن يبقى لكل ناقد ودارس حرية اختيار المصطلح الّذي يراه مناسبا لدراسته.

1-3 أنواع المكان:

أ- المكان المفتوح:

وهو المكان العام، الّذي يختلط فيه البشر فيما بينهم، رغم اختلافهم، وهو الّذي يقيد الفرد تقييدا مطلقا بحيث يكون فيه حرا في ممارسة أفعاله والتعبير عن أفكاره فلا يخضع لتقييد ولا لسلطة خاصة، فيشعر الإنسان أنّه طليق حر، حيث تحتل هذه الأماكن أهمية بالغة في الرواية، فتمدنا في الخطاب الرّوائي بمادة غزيرة من الصور والمفاهيم، ومن خلال ما تمد به الرّواية من تفاعلات وعلاقات تنشأ عندما ترتد الشّخصية على هذه الأماكن العامة الّتي يرتادها الفرد بوقت ما شعر.[1]

وقد تمثل المكان المفتوح في "رواية نزيف الحجر" في عدة أماكن هي:

- **الطبيعة:** تمثل الطبيعة جزءا مهما في حياة "إبراهيم الكوني" حيث اعتبرها نقطة انطلاق، وقد صورت هذه الرّواية الطبيعة في كثير من مقاطعها، فقد قام "إبراهيم الكوني" بتجسيد الطبيعة بوصفها فضاء سياحيا يحمل أيقونات مادية، حيث اعتمد على ذكر مفاتنها في مختلف فصول السنة، وذلك بالنظر إليها كعلامات مناخية تؤثر في سلوك الطوارق في حياتهم اليومية، كما أنّ هذه العلامات توضح لنا حركة الشّخصيات في الرّواية فتصبح حركتهم مرادفة لحركة الطبيعة، فالبطل "أسوف" ينقض من غيبوبته التي قضاها خلال أيام القحط والجفاف ليسأل الطبيعة عن مظاهر الخصب والنماء الّتي حلت بها بعد تدفق السيول والأودية عليها في أحد فصول الربيع السخية: «في ذلك العام اكتظت الأودية والسهول وأطراف

---

[1] هنية جوادي، صورة المكان ودلالاته في روايات واسيني الأعرج، إشراف: صالح مفقودة، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في العلوم والآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر، 2012، ص110.

الجبال بالغابات والنبات والأعشاب، رأى أشجارا لم يرها من قبل، وذاق أعشابا لم يذقها من قبل، واستغرب أين تخفي الصحراء بذور هذه النبات، ما أن تهطل المطر وتعم السيول حتى تخضر الأرض العطش القاسية الكئيبة بألف نوع من النباتات، تنمو النباتات بسرعة، وتخضر الأشجار الشاحبة اليابسة في أيام قليلة، كأن البذور المبثوثة في العدم، في ثنايا الرمل، بين الصخور الصماء، تنتظر هذه اللحظة».[1]

- **الصحراء:** حيث أنّها أهم مكان ركز عليه الكاتب، بل إنه مركز ثقل الأمكنة ككل، وهي الفضاء الّذي يبعث السكينة والهدوء، فكلمة صحراء توحي إلى قساوة الطبيعة وجفافها لذلك يطلق عليها الأرض القاحلة الجرداء «فاذا كان صحيحا أنّ الصحراء أرض قاحلة جرداء، فهي قد كانت دوما أوسع فضاء للتأمل والتفكير، وكانت دوما أفضل موطن الأساطير والأشجار والأديان».[2]

إنّها مكان مليء بالأسرار تمتاز بالهدوء والهيجان بالصفاء والعتمة، وذلك ما نجده في رواية نزيف الحجر الّتي أراد الرّوائي "إبراهيم الكوني" أن يجسد من خلالها صحراء ليبيا بحثا عن تراث أجداه.

تفتن السارد ف وصف جمال الغروب في الصحراء وهو يغير أدوات وصفه وطريقة الوصف في كلّ مرة، فمرة يربط الغروب بالسحر والجمال كما في قوله: «اختفت الشمس خلف الجبل، ولكن استمرت تسكب أشعتها الحمراء على السهل المعاكس، عند الغروب يروق للشمس أن تكسو الصحراء بغلالة حمراء من الشعاع»[3]، يركز في هذا المقطع على تآلف الألوان وانسجامها مع الصحراء وأشعة الشمس الغاربة.

---

(1) إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ط3، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1992، ص79-80.

(2) صالح إبراهيم، الفضاء ولغة السرد في الرّوايات، عبد الرحمن منيف، ص14.

(3) إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص17.

يذهب الخيال الرّوائي لدى "إبراهيم الكوني" إلى التعامل مع الصحراء بعيدا، فيؤنسنها ويؤنثها بجعل الصحراء كامرأة في إثرائها وحقيقة حضورها الإنساني والجسدي، وهذا دليل على جمالية المكان الصحراوي بحيث تتجلى الأنوثة والجمال الفاتن، كما يظهر لنا ذلك من خلال المقطع الموالي:

«ألم نجد في معشوقتنا الصحراء وطنا؟

وجدنا أنفسنا في الصحراء، لا نسكن الصحراء؟ ألست صحراويا؟ ألم تعشق هذه الحسناء (الّتي نسميها صحراء) يوما؟

والصحراء ولدت صحراء لتطردنا، الصحراء خلقت صحراء لتعلمنا التخلي لأنّها تعلم أننا عشاقها لا يطيقون لها فراق أبدا».[1]

وفي موقف من المواقف يعتبر السارد الصحراء كنزا ثمينا وساعة هناء غالية الثمن وملاذ لكل مستعبد حتى ينعم بالحرية وهذا ما نراه من خلال قوله: «الصحراء كنز، مكافأة لمن أراد النجاة من استعباد العبد وأذى العباد فيها الهناء، فيها الفناء فيها المراد».[2]

شكلت الصحراء عند الكوني فاعل رئيسي لفعل الكتابة، حيث اعتنى بحياة ابن الصحراء، لذلك فإنّ شساعة الفضاء المكاني للصحراء أخفى عليه جمالا سحريا وأسطوريا، ولذلك يمكن اعتبار رواية "نزيف الحجر" مدونة سياحية لبقة جغرافية.

– **الصخرة:** يمكن أن نلاحظ تقابل ثنائيات عديدة في الصخرة وهي موجودة في الطبيعة، ومن بينها نجد المكان في(العلو، الانخفاض)،(الصلابة، التفتت)،(المشي، التسلق)، فالصخرة العالية تعني الشموخ والسمو، كما تعني أنّ الرؤية من الأعلى هيمنة وسطوة، وهذا ما نراه

---

(1) إبراهيم الكوني، المجوس، التنوير للطباعة والنشر، تاسيلي للنشر والإعلام، 1992، ص350؛ نقلا عن لحسن كرومي، مجلة الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2009، ص144.

(2) إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص24.

في قول السارد: «وبالطبع لم يخطر ببال "أسوف" في الماضي عندما قطع الوادي الموحش في شبابه منشغلا برعي أغنامه، أن يكون هذا الرسم المحفور في الصخور بمثل هذه الأهمية كما يراه باليوم عندما أصبح قبلة لسياح النصارى... بل إنه رأى في إحدى المرات امرأة أوروبية تركع أمام صخرة على ركبتيها بكلام مبهم عرف بالحدس أنّه صلوات النصارى».[1]

كما أنّ دلالة كلمة الصخرة قد تعددت في الرّواية ودليل ذلك قول السارد: «قطع صلاته، ولعن الشيطان، وذهب ليؤدي الفريضة في مواجهة أهم صخرة في "وادي متخندوش" الصخرة الّتي تنصب في نهاية الضفة الغربية للوادي عند التقائه بوادي "آينيس" فيكونان معا واديا واحدا عميقا، يستمر منحدرا نحو الشمال الشرقي حتى يصب في "أبرهوه" العظيم في مساك ملت، الصخرة العظيمة تح(د س)لسلة الكهوف في النهاية كحجر الزاوية، لتواجه الشمس القاسية عبر آلاف السنين، وقد زينت بإبداع رسوم إنسان ما قبل التاريخ في الصحراء الكبرى كلها».[2]

من خلال هذا المقطع تظهر دلالة الصخرة على الصبر والجلد من خلال مواجهتها للشمس القاسية، واحتوائها على رسوم الإنسان الّذي وجد قبل التاريخ في الصحراء، وهذا ما كشف عن الحضارة الصحراوية والكشف عن الوظيفة الإبلاغية لهذا المكون الطبيعي (الصخرة).

- **الجبل:** هو عبارة عن مكان عالٍ ومرتفع يهتدي إليه الناس للتسلق أو رؤية جمال الأماكن المنخفضة، ولقد تجلى مصطلح الجبل في رواية "نزيف الحجر" في مواضع كثيرة منها ما

[1] إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص08.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

قاله "الوالد" لـ "أسوف": «إذا انطلق الودان فسوف يسوقك صوب أقسى الصخور، إلى أصعب مناطق الجبل».[1]

كما برزت جمالية الجبل في موضع آخر من الرّواية وهي جمالية التسلق الّتي يشعر بها القارئ عندما تحدث السارد بعن البطل وهو يتسلق: «شرع يتسلق أوعر الصخور، فأغمض "أسوف" عينيه لكي لا يرى بشاعة الأحجار وضخامتها».[2]

كما أنّ للجبال بعد نفسي يتمثل في أنّ الصعود لقمة الجبل يجعل الإنسان وكأنه يحلق في السماء مما يزيد في انشراح نفسيته والجبل مأوى الحيوان ودليل ذلك ما قاله الأب لأسوف عن علاقة الودان بالجبال: «جمدت الجبال في "مساك صطفت"، وأوقفت تقدم الرمال العنيد في حدود "مساك ملت" فتحايل الرمل ودخل في روح الغزلان وتحايلت الجبال من جهتها ودخلت في "الودان"»[3]، ونفهم من هذا المقطع أنّ "الودان" أصبح بروح الجبال.

- **الواحة:** هي عبارة عن مكان وسط الصحراء تتوفر فيها النباتات والمياه وعادة ما يكون فيها أشجار النخيل وبعض الأشجار المثمرة، ورد مصطلح الواحة في رواية "نزيف الحجر" في مواضع مختلفة حيث أنّ الواحات يعيش فيها الأهالي على نحو ما يقوله السارد: «عن هذا التحول نسج الأهالي في الواحات الأساطير»[4]، ونفهم من هذا المقطع أنّ الصحراء لما جفت قرر "أسوف" أن يذهب إلى الواحات وذلك من أجل أن يجرب حضه مع البشر لأول مرة، حيث أنّ "أسوف" كان يعيش في الكهوف والمغارات ولا يتعامل مع الناس ولا يأكل اللحم، لكن حين جفت الصحراء ذهب إلى الواحات لأنّها مكان آمن يهرب إليه اللصوص

(1) إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص26.

(2) المصدر نفسه، ص58.

(3) المصدر نفسه، ص26.

(4) المصدر نفسه، ص77.

ومثال ذلك: «وداهمه اللصوص في عز الظهر، وهو يقضي القيلولة في الواحات الوسطى الآمنة».[1]

شكلت الواحة غموضا بالنسبة لـ"أسوف" الّذي كان ينفر منها ويحتمي في المغارات، ظنا أنّ الحياة في الواحة هي جماعية ليدرك أنّ مكانه الأصلي هو الكهوف والجبال وليس الواحة.

وهنا الفرق واضحا في الواحة الّتي ترتبط بالأخضر والاستقرار بالنسبة لـ"أسوف" هي مكانا خطرا غير مرغوب فيه، والجبال الوعرة القاحلة تصبح بالنسبة له الملاذ والمأوى.

- **النتوءات:** هي عبارة عن شيء بارز مرتفع بوضوح عما حوله تجسد هذا المصطلح في رواية "نزيف الحجر" في مواضع مختلفة نحو قول السارد: «استمر يتقافز فوق النتوءات والصخور، استولى عليه الخوف بمجرد أن رأى حجم الصخور الّتي يسحبه إليها، هل يتخلى عن الجبل؟ هل يتركه؟ ولكن كيف يتراجع بعد هذا العراك الوحشي؟ كيف يسلم بعد أن ينزف الدم، ومزقت جسده أحجار الطريق».[2]

يتضح من خلال ذلك أنّ النتوء ساعد "أسوف" على عدم السقوط في الهاوية، ولقد برزت جمالية هذا المشهد في أنّ النتوءات كانت تشكل أماكن حادة قاتلة، لكن في الوقت ذاته كانت مخلصة لـ "أسوف" لما علقته إحدى أطرافها العالية.

ومرة أخرى تنقذ الطبيعة الوعرة "أسوف" من الهلاك، وهذا ما جعله يفضل الجبال على الواحة.

- **الهاوية:** لقد اتخذت الهاوية في رواية "نزيف الحجر" بعدا صوفيا، أي توحد الذات مع الله ثم تحولت إلى رمز للسقوط من أعلى، حيث أنّ الصوفية تندمج مع الهاوية في وحدة

---

(1) إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص91.

(2) المصدر نفسه، ص59.

روحية ثم تحولت إلى فراغ مملوء بالصراع النفسي حين أعاد "أسوف" سرد وقائع حياته اليومية وانتظار أمه له وكلّ ما قاله له والده عن القوى الذاتية في الدفاع عن النفس، وأولها الصبر، لذا الهاوية هي الهدم.

وقد وردت في هذه الرّواية ليست كأداة للقصاص وإنّما كمركز صوفي للتطهير والتكفير عن المعاصي، ففي الهاوية يقوم "قابيل" و"مسعودة" بمطاردة "الودان" من أجل أكل لحمه والقضاء على روحه الصحراوية البشرية على نحو نصيحة الأب لـــ "أسوف".

«يجدر بك أن تهتم بمهربك دائما، لذا لم تحبه لن يحبك، إذا لم تفهمه لن يفهمك ولن ينقذك في اللحظة الحرجة الحيوان أكثر وفاء من الإنسان».(1)

- **الوادي:** عبارة عن مكان طبيعي تحصر المياه بين ضفتيه وهو كذلك مجرى فيه ماء جاري.

وقد تجسد مصطلح الوادي في رواية "نزيف الحجر" في مواضع مختلفة وكثيرة، فيقول السارد: «يحشو "أسوف" ذراعه في رمل الوادي ويبدأ في التيمم لإنجاز صلاة العصر».(2)

ما نلمحه هنا عجب جدا، فالبطل "أسوف" تجهز للصلاة بالتيمم، وكان من رمال الوادي وهذه مفارقة تدل على أنّه جاف عما استعمل مصطلح الوادي دلالة على أنّ في صحراء ليبيا يوجد وديان صخرية ودليل ذلك: «قطع صلاته، ولعن الشيطان، وذهب ليؤدي الفريضة في مواجهة أهم صخرة في وادي متخندوش».(3)

ولقد تجسدت جمالية الوادي في موضع آخر من الرّواية نحو قوله: «الرسوم تزين صخور الجبال والكهوف في الأودية الأخر في كلّ "مساك صطفت»(4)، فقد تجلت جمالية الوادي أكثر في احتواء صخوره على رسومات.

(1) إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص55.

(2) المصدر نفسه، ص07.

(3) المصدر نفسه، ص07.

(4) المصدر نفسه، ص09.

بالإضافة إلى ذلك فإنّ الوديان توجد في العديد من مناطق صحراء ليبيا منها "مساك صطفت"؛ "آينسيس"؛ "متخندوش"، وهنا تبرز علاقة حياتية بين "أسوف" والصخور والوديان والحياة.

ب- المكان المغلق:

المكان المغلق هو الّذي حددت مساحته ومكوناته كمكان العيش والسكن الذي يأوي إليه الإنسان ويبقى فيه فترات طويلة من الزمن سواء بإرادته أو بإرادة الآخرين، لذا فهو المكان المؤطر بالحدود الهندسية والجغرافية الّذي قد يكشف عن الألفة والأمان أو قد يكون مصدر للخوف والذعر.[1]

فهذا المكان محدود بحدود تفصله عن الخارج مما يجعله يتصف بالضيق، لذلك فالشخصيات في هذا المكان تكون حرتها محدودة وفق هذا النوع من الأمكنة.

وقد تنوع المكان المغلق في رواية "نزيف الحجر" كالتالي:

- **البيت:** هو رمز الراحة والأمان وهو محدود بحدود هندسية تفصله عن العالم الخارجي، حيث يلجأ إليه الإنسان كمكان للراحة والطمأنينة والحماية، حيث أنّ البيت يقي حر الصيف وبرد الشتاء وكلّ ما يواجه الإنسان من أخطار في الخارج: «فالبيت هو ركننا في العالم، إنه قيل مرارا كوننا الأول».[2]

ولما كان البيت هو مكان الألفة فقد عبر عنه الروائيون كعنصر جمالي ومكان للسكينة والهدوء، ففي البيت تنشأ علاقات معينة تتداخل فيها حياة الجميع وفق نسق روائي مفترض، ففي رواية "نزيف الحجر" تجلى لنا البيت من خلال العلاقة الّتي كانت تجمع بين "أسوف"

---

(1) هنية جوادي، صورة المكان ودلالته في روايات واسيني الأعرج، ص178.

(2) غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، بيروت، 1984، ص36.

ووالده وأمه، وقد أشار إلى هذه العلاقة قائلا: «عاد إلى البيت مهزوما، فسمع اتهامات قاسية من أمه، وصفته بأنّه بنت، وبكيت وقالت: الذنب ليس ذنبك، المرحوم هو الّذي خلق منك بعيرا يفزعه ظل الإنس».[1]

- **الكهف:** هو المكان الّذي يلجأ إليه الإنسان عندما يحاول الهروب من واقعه وهو عبارة عن فجوة ذات فتحة في الصخرة وهو إحدى المكونات الطبيعية، كما يطلق عليها المتاحف المخبأة في الأرض وهي من عجائب الطبيعة وغرائبها في الصحراء.

ولقد جاء مصطلح الكهف في رواية "نزيف الحجر" في مواضع كثيرة منها ما قالته الأم لـ "أسوف" عن الحيوانات القبيحة: «إنهم سكان الكهوف القدماء... الأجداء الأولون»[2] ويتضح من خلال قولنا أنّ الكهوف تحمل رسوما للأشخاص الأولين، كما تجسدت دلالة الكهف في موضع آخر من الرّواية، حيث كان "أسوف" يحشر أغنامه في الكهوف ذلك في قول السارد: «استطاع أن يحشر الأغنام في الكهف الكبير قبل أن يصل الزوار»[3]، ويتضح لنا أنّ الكهوف تعتبر ملجأ للإنسان والحيوان كما أنّه مكان يخبئ فيه أدواته مثلما فعل ولد "أسوف": «ولهذا أثر الأب أن يدرس قطيع الرصاص في كهف الصيادين من باب الاحتيال ويذهب إلى صيد الودان، أعزل فمات تلك الميتة الفظيعة».[4]

هنا يتضح لنا أنّ الكهف كانت له أهمية من خلال ما فعله والد "أسوف" عندما خبأ فيه قطع الرصاص وتظهر جمالية الكهف في كونه مكانا آمنا لا يستطيع أحد أن يشك فيه، عميق ترتاح له النفس وتأمن على حياتها وأشيائها.

---

(1) إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص37

(2) المصدر نفسه، 09.

(3) المصدر نفسه، ص17.

(4) المصدر نفسه، ص32.

– **كوخ الساحر:** عادة الكوخ هو ملجأ الفلاحين الّذين يهربون من المدينة وحدها وذلك رغم توفرها على شروط الحياة، ولكنهم يفضلون الكوخ لبساطته ولأنّه رمز البدوي وهو المكان الّذي يلجأ إليه البدوي الّذي يهرب من المدينة متوجها نحو الريف ليتمتع بأغنامه ويفضل الحياة البسيطة على حياة الرفاهية.

ولقد تجسد الكوخ في رواية "نزيف الحجر" عندما تحدث السارد عن كوخ الساحر الّذي ذهب إليه الطفل اللقيط قائلا: «خرج من كوخ الساحر غاضبا».[1]

فجمالية الكوخ ظهرت من خلال الوظيفة الاجتماعية، وهي السكن بالإضافة إلى كونها وعاء شعبا احتوى تراكيب اجتماعية حيث: «أنّه يشكل مع محتوياته الإطار النفسي الضروري لإنسان القرية، كما أنّ ميله إلى الاقتصاد في المساحة وإلى تركيبة المواد الشعبية المستعملة فيه، أعطى للكوخ أهمية استثنائية حتى ولو كانت بيت الإنسان من طين»[2]، من خلال هذا المقطع نفهم أنّ الكوخ بموقعه، وسرعة تلفه، كان من التركيب النفسي والاجتماعي للإنسان قلق مهدد بالموت والمجاعة وقلة العمل باستمرار.

وفي الأخير نستطيع القول أنّ للأمكنة المفتوحة والمغلقة تأثير كبير على الشّخصيات فهي تساعد على سير الإحداث، فهناك أماكن توحي لهم بالأمن والاستقرار والألفة وأماكن عكس ذلك، حيث كلّ مكان له دلالة معينة لدى أبطال الرّواية.

---

(1) إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص92.

(2) ياسين النصير، الرّواية والمكان، دار الحرية للطباعة، (د.ط)، بغداد، (د ت)، ص71.

2- الزمن العجائبي:

2-1 مفهوم الزمن:

يعد مفهوم الزمن من المصطلحات الشائكة الّتي شغلت فكر الإنسان منذ القديم نظرا لهيولته وصعوبة التحكم فيه، ذلك أنّه «يشكل واحدا من أبسط مظاهر حياة البشر»[1]، ونظرا لأهمية هذا الأخير جعل له اليونانيون إلها خاصا سموه "كرونيس" حيث تقول الأسطورة أنّ إله الزمن هذا كان يفترس أولاده مباشرة بعد إنجابهم، يفترسهم لإحساس الإنسان بأنّ الزمن شبح وهمي يقتفي آثارنا حيثما وضعنا الخطى، بل حيثما تكون وتحت أي شكل فالزمن كما قال عنه اليونانيون في فلسفتهم القديمة وتر مشدود بين العدم والوجود، لأنّه وجودنا المحكوم عليه بالنهاية والموت[2]، الأمر الّذي أدى بالإنسان إلى السعي وراء محاولة فهمه والاطلاع على ماهيته ليدرك في الأخير أنّ «مقولة الزمن متعددة المجالات ويعطيها كلّ مجال دلالة خاصة ويتناولها بأدواته الّتي يصوغها في حقله الفكري والنظري».[3]

كالمجالات الفلسفية والفكرية والسيكولوجية وحتى الأدبيّة وغيرها من المجالات، ونتيجة لهذا التعدد تعددت مفاهيم هذا المصطلح؛ كونه متعلق بالدرجة الأولى بالوجود الإنساني في الكون؛ لأنّه موجود معه منذ أن وجد في هذه الحياة، ومن بين التعريفات الّتي قدمت لهذا المصطلح نجد تعريف معجم المصطلحات السردية الّذي عرفه بأنّه: «مجموع العلاقات الزمنية-السرعة-التتابع-البعد. إله بين المواقف والمواقع المحكية وعملية الحكي الخاصة بهما وبين الزمن والخطاب المسرود والعملية السردية».[4]

---

[1] ب. سديفينز، المفهوم الحديث للزمان والمكان، ص11.

[2] ينظر: نبيل حمدي الشاهد، بنية السرد في القصة القصيرة- سليمان فياض نموذجا، ص175.

[3] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الرّوائي (الزمن-السرد-التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، بيروت، 1997، ص61.

[4] جير الديرانس، قاموس السرديات، ص231.

هذا على مستوى العمل الروائي، لكن وكما أشرنا سابقا أنّ مفهومه «لم يشغل [...] الروائيين وحدهم، بل شغل النّقاد أيضا انطلاقا من إدراكهم أهميته كعنصر أساسي في إعطاء الرّواية شكلها النهائي، فظهرت مجموعة من الدارسين تضع الزمن في مقدمة أبحاثها وتشكلت اتجاهات كان الزمن مواضيعها الأساسية»[1]، نظرا لأهميته وقيمته في الوجود ككل وفي الرّواية خاصة.

ولعلّ من الأوائل الّذين طرقوا موضوع الزمن من منظور حداثي في دراساتهم نجد الشكلانيين الروس «الّذين تطرقوا إلى مفهوم الزمن وأهميته ودوره في الأعمال السردية من خلال تقديمهم تعريفات له ولكنهم لم يستقروا على تحديد مفهوم الزمن، مما فتح المجال للبحث»[2]، وبالفعل أدى ذلك إلى تعدد مفاهيم هذا المصطلح نظرا لوجوده في مختلف المجالات والميادين.

كما نجد من المهتمين به أيضا الأنجلو ساكسونيين من أمثال (لوبوك Laboc وموير Muir) والذين أكدوا كذلك على أهميته وقيمته، إضافة إلى البنيويين من أمثال (روالان بارت Barthes، تزفيتان تودوروف Todorov)، والزمن عند البنيويين كثيرا ما «يتراءى في بنية النّص أو نسقه السردي نحويا بوصفه خيطا ينتظم الأحداث ويوزعها في حقول دلالية ماضية أو حاضرة أو مستقلة في علاقتها بالزمن الداخلي للشخصية».[3]

كذلك نجد من المهتمين به كتاب الرّواية الجديدة الّتي ظهرت في الأدب الفرنسي ولعلّ المميز للزمن في هذه الرّواية أنّه لا يخضع للتتابع التسلسل والتناسق الزمني مقارنة مع

---

(1) الشريف حبيلة، بنية الخطاب الرّوائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، (د.ط)، 2010، ص42.

(2) شريط رابح، بنية الزمن في رواية مذنبون لون دمهم كفى للرّوائي الحبيب السائح، ص31.

(3) الرشيد بوشعير، مسائلة النّص الرّوائي في السّرديات العربيّة الخليجية المعاصرة، دار الكتب الوطنية، هيئة أبو ضبي للثقافة والتراث، أبو ظبي، ط1، 2010، ص137.

الرّواية التقليدية الّتي كانت تعتمد نظام الخطية الزمنية (بداية، وسط، نهاية)، وفي ذلك يقول (ميشال بوتورMichel Butor)[*]الزمنية أحد رواد هذه الرّواية: «إنه لا يستحيل علينا أن نروي جميع الحوادث في تسلسل خطي فحسب، بل أن تقدم أيضا تتابع لوقائع في تسلسل زمني معين، فنحن لا نعيش الزمن كأنه استمرار إلا في بعض الأوقات، ومن حين لآخر تأتي القصيدة على دفعات ولكننا بين هذه الأمواج من الدفعات تقفز قفزات كبيرة على غير هدى»[1]، بحيث يتم الانتقال بالقارئ بين الماضي والحاضر والمستقبل كيفما يشاء ومتى يشاء، وبالتالي يصعب الإمساك به في هذا النوع من الرّوايات لأنّها غالبا ما تأتي «في قالب يولي الزمن عناية فائقة، ويرى كبار كتاب الرّواية ونقادها أنّ الرّوايات المعاصرة باتت تعكس الهوس الزمني الّذي يعيشه.

2-2 مستويات الزمن الرّوائي في روايات إبراهيم الكوني:

مما لا شك فيه أنّ أي تمثيل طبيعي للمسار السردي في كلّ عمل روائي لا يبدو أن ينطلق من الماضي مرورا بالحاضر ليصل إلى المستقبل حتى يصبح العمل كاملا، ففي «كلّ قص لابد من وجود بداية، وسط ونهاية للأحداث، ولا يمكن حذف هذا الترتيب، وما يحصل في الخطاب هو أنّه يتلاعب في موقعه هذا لأهداف، إذ قد تلغى الفواصل بين مراتب الحرية الزمنية إلى حد يجعل الزمن منتشرا أو متداخلا في الخطاب السردي»[2]، لكنه لا يمكن الاستغناء عنه نهائيا، بحيث نجد أنّ «لكل نص روائي زمنين: زمن خطي يخضع للتتابع

(*)ميشال بوتور: ولد بفرنسا 1926، درس الفلسفة في السوربون وقام بالتدريس في العديد من البلاد، من رواياته: الزمن الّذي مضى 1958، التغير 1957، درجات 1960، وكتاب بحوث في الرّواية الجديدة 1968، وقد ترجم إلى اللغة العربيّة؛ مالكوم برادي، الرّواية اليوم، تر: أحمد عمر شاهين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، 1996، ص190-191.

(1) ميشال بوتور، بحوث في الرّواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط3، 1986، ص100.

(2) جاسم حميد جودة، جمالية العلامة الروائية، دار الرضوان للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية، عمان، ط1، 2017، ص66.

المنطقي للأحداث، وزمن متعدد الأبعاد، لا يتقيد بذلك التتابع وعامة فإنّ كلّ نص روائي أيضا ينتج تعارضا بين الزمنين لصلة الأولى بالمتن الحكائي (الفضة/الحكاية) كما في الواقع، ولصلة الثاني بفعاليات تتضيد الأحداث داخل النص، أي المبنى (الحكائي/ الحبكة/ الخطاب/ السرد)» [1]، فالسرد في أساسه قائم على العنصر الزمني.

ومن بين أهم وأبرز مقولات "جيرار جينيت Genette Gérard "[*]الّتي يتبناها في دراسته للزمن أنّه ينقسم إلى نوعين: زمن يمثل الحاضر وزمن يتفرع عنه تمثل الماضي والمستقبل، لذا كان المفهوم السائد في الخطاب السردي المعاصر يتخطى هذا الترتيب ويتلاعب بالزمن ويهمشه حسب الصيرورة، ولإضافة جمالية على النّص وبالتالي تتداخل الأزمنة فيما بينها؛ إذ قد يسبق الحاضر الماضي، وقد يسبق المستقبل الحاضر، وعلى هذا الأساس باستطاعتنا التمييز بين زمنين هما زمن القصة وزمن السرد، فالأول يخضع للتتابع المنطقي للأحداث، بينما الثاني لا تتقيد بهذا التتابع المنطقي، وعندما لا يتطابق هذين الزمنين فنقول بأنّ الراوي يولد مفارقة زمنية. [2]

والمقصود بالمفارقة الزمنية هي الّتي «تعني دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع السردية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع السردية نفسها في القصة»[3]، وانطلاقا من هذا التعريف للمفارقة الزمنية صنف

---

(1) نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرّواية العربيّة المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، (د.ط)، 2001، ص194.

(*)جيرار جينيت: ارتبط مع بارت وتودوروف بدورية Poétique الفرنسية، ويرتبط بنوع من التحليل البنيوي (سيموطيقي- لغوي)، أشهر أعماله صور Ligures 1966، وصور 2، و3، وهي تحليل لأعمال بروست بلزاك؛ تودوروف كنت، بينيتكلر وآخرون، القصة الرّواية المؤلف، تر: خيري دومة، دار شوقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1998، ص237.

(2) ينظر: حميد لحميداني، بنية النّص السردي من منظور النّقد الحداثي، ص73-74.

(3) جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الّأزدي، عمر حلى، المطابع الأميرية، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997، ص47.

"جنيت Genette الزمن في الرّواية إلى ثلاثة محاور أساسية هي" الترتيب والديمومة والتواتر:

أ- محور الترتيب أو النظام (Ordrt)**:**

ويقوم هذا المحور على السير وفق نظام وترتيب معين، يتطلب فيه مراعاة ارتباط الأحداث بما قبلها وما بعدها (الماضي، الحاضر، المستقبل) ولا يتم الربط بين هذه الأزمنة الثلاثة إلا شمن تقنيتي الاسترجاع والاستباق، فهي إما أن تكون استرجاعا لأحداث سابقة أو استباقا لأحداث لاحقة.

- **الاسترجاع** (Analepsie)**:**

يعد الاسترجاع تقنية مهمة جدا في العمل السردي المعاصر خاصة مع الرّواية الجديدة الّتي وظفته كثيرا، والاسترجاع هو أن يروى «فيما بعد ما قد وقع من قبل».[1]

وبالتالي يحدث فيها تحطيم خطية الزمن الّتي كانت معتمدة في الرّواية التقليدية، وعادة ما يتم اللجوء إلى هذا النوع من التقنية لأداء وظائف معينة، ولعلّ من أبرزها إضافة أحداث تركها السارد مبهمة ثم يعود إليها تدريجيا، فالراوي هنا يقوم بعملية توقيف الحاضر (زمن الحكي) والروج إلى لحظة زمنية سابقة لهذا الحدث الحاضر بهدف استكمال أحداث لم تكتمل أو لتقديم جانب من حياة الشّخصية يجهلها القارئ.

وقد حدد جيرار جنيت (Gerard genette) لهذا الاسترجاع أنواعا عدة منها الاسترجاعات الداخلية والخارجية، والاسترجاعات الّتي يجمع بين الاسترجاعات السابقة أو المختلطة.

- **الاسترجاعات الخارجية:** وهي الاسترجاعات الّتي تعود إلى الزمن الّذي يسبق بداية الرّواية.
- **الاسترجاعات الداخلية:** استرجاعات لأحداث ماضية لاحقة لبداية الرّواية.

---

(1) تودوروف تزفيتان، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار بيضاء، ط2، 1990، ص48.

- **الاسترجاعات المزجية أو المختلطة:** وتجمع بين النوعين السابقين.

- **الاسترجاع في رواية "نزيف الحجر":**

تعد رواية "نزيف الحجر" رواية استنكارية بامتياز، ذلك أنّ السارد كان يعود في كلّ مرة إلى ماضي الشّخصيات لكي يقدم لنا صورة أو خلاصة من الأحداث الّتي لا نعرفها عنها؛ إذ بدأ الحديث عن حياة (أسوف) في فترة الشيخوخة ثم بدأ يعود إلى ماضيها ليكشف عن جوانب مهمة في حياتها بالتدرج، وهي نفس الطريقة الّتي اتبعها في حديثه عن شخصية (قابيل).

ومن الاسترجاعات الّتي تتعلق ببطل الرّواية (أسوف) ما جاء على لسان السارد، نجد «تذكر عندما جاء رجال مصلحة الآثار بقافلة من السيارات، قضوا الليلة في متخندوش.

يرافقهم حجوز طلياني أشقر قالوا عنه إنه عالم كبير في الآثار»[1]، حيث بين أنّ في هذا المقطع أنّ العجوز الطلياني هو الّذي عين (أسوف) حارسا على الوادي.

نجد الاسترجاع أيضا في قوله: «ولما كسر الحيوان رقبة الوالد، تذكر كلام الوالدة عن الوعد»[2]، برز كذلك في تكرار (أسوف) لكلام الوالد: «سمعت أبي يقول إنّ ابن آدم لن يشبع إلا بالتراب».[3]

كما استرجع (أسوف) أيضا بعض المواقف الّتي جرت في طفولته، منها تذكره: «كيف نزلت عليهم عائلة نزحت من تادرارت واستقرت في الأودية العليا عندما أنعمت السماء على مساك بالأمطار السخية من ذلك العام»[4]، حيث بسبب نزول هذه العائلة اضطر الأب

(1) إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص13-14.
(2) المصدر نفسه، ص53.
(3) المصدر نفسه، ص105.
(4) المصدر نفسه، ص21.

إلى مغادرة المكان لرفضه العيش مع البشر، وقد أورد السارد هذا المقطع ليضيء جانبا من حياة عائلة (أسوف) هو إيثار العزلة.

كذلك هناك استرجاعات عديدة ارتبطت بالشخصية (قابيل)، ومن أمثلة ذلك ما جاء على لسان صديقه (مسعود) الّذي يبين (أسوف) جانبا من حياة (قابيل) وهو رفضه أكل لحم الماعز في قوله: «لا تذكر له المعيز مرة أخرى، المصابون بمرض حب الهم أمثاله لا يأكلون لحم الماعز في العادة، كثيرون مثله في الشمال».[1]

تجلى الاسترجاع كذلك بالنسبة لهذه الشّخصية (قابيل) في قوله هو نفسه عند تذكره للعلم: «تذكرت، الآن تذكرت هذا الحيان الّذي جاءني تلك الليلة، هذا هو الشيطان الّذي رماني في الهاوية، كيف أخذتني الغفلة؟ كيف نسيت؟ ما الّذي جاء بي من هناك إلى هذا الخلاء الخال؟ تذكرت، كنت أمسك بقرنيه، بقرني الشيطان ذاك ها.. ها».[2]

- **الاستشراف** (Prolpsis):

يعد الاستشراف التقنية الثانية على مستوى النظام الزمني والترتيب الزمني، والاستشراف مصطلح كثيرا ما يرتبط بالمستقبل وهو كلّ حركة سردية تقوم على أنّ يروى حدث لاحق أو يذكر مقدما[3]، بمعنى رواية أو سرد بحكاية أحداث قبل وقوعها بحيث «يروي السارد فيه مقطعا حكائيا يتضمن أحداثا لها مؤشرات مستقبلية متوقعة وهو تطلع إلى ما سيحصل من مستجدات على مستوى الأحداث»[4]، الّتي قد تأتي على شكل توقعات أو تكمهنات

---

(1) إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص21.

(2) المصدر نفسه، ص144.

(3) ينظر: جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص81-82.

(4) ميساء سليمان الإبراهيم، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، (د.ط)، 2011، ص230.

بمستقبل إحدى الشّخصيات أو مصيرها عن طريق تقديم مقاطع حكائية تمهد لمصيرها قبل وقوعه.

والاستشراف أو الاستباق حسب جنيت (Genette) هو كذلك أنواع منها: استباق داخلي وآخر خارجي.

وكمقارنة مع الاسترجاع (الارتداد) الّذي ذكرناه سابقا في روايات إبراهيم الكوني نجد أنّ الاستباق في هذه الرّوايات قليل الورود، إذ لم يرد إلا على شكل تنبؤات وأحلام مختلفة تتعلق بالشخصيات خاصة التراجيدية منها.

- **الاستشراف في رواية نزيف الحجر** (The Bleeding Of The Stone):

تجلى الاستشراف في رواية "نزيف الحجر" في هذا المقطع السردي الّذي تحدث فيه السارد عن تفكير (أسوف) في حال امه في قوله: «أمه ستبقى وحيدة، وستفترسها الذئاب في يوم ما، لن تنجو بدونه، ستدفع هي الأخرى ثمن العزلة، ثمن الحرية، ثمن الابتعاد عن أذى الخلق»[1]، وهو ما حدث بالفعل إذ بعد عودته وجدها جثة هامدة افترسها السيل.

نجد كذلك ما جاء على لسان السارد الّذي أشار إلى أنّ (أسوف) قد استشرف قدوم النصارى ليتفرجوا على الآثار «سمع هدير المحرك البعيد، فقرر أن يسرع ويعطي لله حقه قبل أن يصل النصارى ليتفرجوا على الرسوم المحفورة في الصخور»[2]، وإسراعه في الصلاة هو الّذي حدد مصيره كونه أخطأ فيها فركع للكاهن.

برز الاستشراف أيضا في قول العراف لأب (قابيل بالتبني) عندما له لمعرفة الشرور وحبه للحم وتعطشه للدماء وبعدها غابت عيناه في الملكوت، وألقى بالسوار الجلدي في النار وبقي يغمغم بلغة الهوس طويلا، ثم تمتم محمر العينين: «من فطم على دم الغزال في الصغر

(1) إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص66.

(2) المصدر نفسه، ص07.

لن يستقيم حتى يشبع من لحم آدم في الكبر»[1]، فهذا العراف بين للوالد أنّ (قابيل) لن يتوقف عن أكل اللحم إلا بعد أن يأكل من لحم البشر، وهو ما يحدث بالفعل، فقد أكل من لحم (أسوف)، ولكنه فعل استعاري فقط لأنّه لم يأكل لحمه بالمعنى الحقيقي وإنّما جز رأسه كالخروف.

ظهر الاستشراف كذلك في الحلم الّذي راود (قابيل) حين فقد وعيه «دعاه الحيوان الخفي إلى رحلة، تاها معا في الصحراء، عبر به الحمادة وهو يمتطي ظهره، عطش، وجاع، وحطم رأسه»[2]، إذ لم يكن هذا الحيوان إلا (أسوف) الّذي قتله.

تجلى الاستشراف في هذه الرّواية أيضا من خلال كلام (الشيخ جلولي): «آه لو عرف زنادقة التيجانية أني أبوح بأسرار الصحراء للنصارى سيرجمونني بالحجارة»[3]؛ لأنّه يدرك جيدا خطورة كشف أسرار الصحراء للغرباء.

ب- محور المدة أو الديمومة (Duré):

تعد المدة أو الإيقاع الزمني المقولة الثانية لجيرار جنيت (Genette Gerred) حول الزمن، وهي وتيرة السرعة أو البطء الّتي تعرض خلالها الأحداث، «وتعنى بالعلاقة بين مدة (هي مدة القصة، مقيسة بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنين) وطول (هو طول النص، المقيس بالسطور والصفحات)» [4]، بمعنى دراسة إيقاع الزمن بحسب وتيرة سرد الأحداث من حيث سرعتها أو بطئها، ففي «حالة السرعة يتقلص زمن القصة وتختزل، ويتم سرد أحداث تستغرق زمنا طويلا في أسطر قليلة أو بضع كلمات بتوظيف تقنيات زمنية سردية أهمها: الخلاصة (Sommaire)، والحذف (Ellipse)، وفي حالة البطء

---

(1) إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص92.

(2) المصدر نفسه، ص139.

(3) إبراهيم الكوني، التبر، ص119.

(4) جيرار جنيت، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ص102.

يتم تعطيل زمن القص وتأخيره ووقف السرد بتوظيف تقنيات سردية مثل المشهد (Scéne) والوقفة (Pause)» [1]، وهي التقنيات الّتي اقترحها جيرار جنيت (Gerard Genette) لدراسة المدة، حيث أنّ التقنيين الأوليين تعبران عن تسريع السرد في حين أنّ الأخيرتين تبطآنه.

- **الخلاصة** (Sommaire):

وقد اصطلحت عليها العديد من المصطلحات الّتي تصب في معناها منها: التلخيص والإيجاز والجمل، وكما هو معلوم أنّ التلخيص هو التقنية الّتي تلخص مرحلة طويلة من الزمن في عرض موجز للأحداث يمر عليها المؤلف بسرعة لأنّه يرى أنّها غير جديرة باهتمام القارئ «أي يسرد في بضع فقرات أو بضع صفحات بعدة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود، دون تفاصيل أعمال أو أقوال»[2]، فهي تقدم أحداثا يفترض أنّها حدثت في فترات زمنية معينة.

- **الخلاصة في رواية "نزيف الحجر"**: تجلى التلخيص في رواية "نزيف الحجر" كذلك في الحديث عن الزمن القديم ومنه ما جاء على لسان السارد وهو يتحدث عن الكاهن الأكبر: «عبر آلاف السنين حافظ الكاهن العظيم والودان المقدس على ملامحهما المحفورة ملامحهما الظاهرة الواضحة، العميقة، الجليلة الناطقة في صلب الصحراء الصماء»[3]، فعبارة (عبر آلاف السنين) لخصت سنوات عدة حافظ فيها الكاهن على ملامحه.

برز أيضا في قوله: «وبرغم أنّ الصحراء في تلك السنوات كانت تعج بالغزلان إلا أنّ الوال(د س)، لنفسه تقليدا ألا يصطاد أكثر من شاة واحدة في الرحلة».[4]

---

[1] محمد بوعزة، تحليل النّص السردي، تقنيات ومفاهيم، ص94.

[2] جيرار جنيت وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط1، 1989، ص109.

[3] إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص08.

[4] المصدر نفسه، ص46.

نجده كذلك حاضرا في هذا المقطع السردي: «انتظر حتى هل القمر، وحكى له كيف أنّ الوادان هو روح الجبال، كانت الصحراء الجبلية في قديم الزمان في حرب أبدية مع الصحراء الرملية».[1]

- **الحذف** (I'elpse):

يعد الحذف من التقنيات السردية أيضا المسرعة للزمن ويسمى كذلك القفز والإسقاط والحذف هو «حذف فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة وعدم التطرق لما حرى فيها من وقائع وأحداث، فلا يذكر عنها شيئا، يحدث الحذف عندما يسكت السرد عن جزء من القصة أو يشير اله فقط بعبارات زمنية تدل على موضع الحذف من قبل "ومرت أسابيع" أو "مضت سنتان"»[2]، بمعنى أنّ هنا كفترات زمنية أسقطها الرّوائي لأنّه يرى أنّه لا داعي لذكرها، وقد جعل "جيرار جنيت" لهذه التقنية ثلاثة أقسام هي:

- **الحذف الصريح:** وفيه يشير السارد صراحة إلى الزمن الّذي قام بحذفه.

- **الحدث الضمني:** وهو الحذف الّذي يستطيع القارئ أن يكتشفه من خلال وجود ثغرات إسقاطية للزمن.

- **الحذف الافتراضي:** وهو أصعب الأقسام تحديده في النّص صعب كما أنّ حضوره في العمال السردية مقارنة بالأقسام الأخرى.

- **الحذف في رواية "تزيف الحجر"**: نجد الحذف في الرّواية ممثلا في هذا المقطع السردي: «وبعد مضي ثلاث سنوات على علاقتهما، دربه على القيادة، وأهدي له سيارة لاندروفير قديمة يستطيع أن يلاحق المخلوق الجميل»[3]، كما تجلى أيضا في قول السارد: «قبل الجفاف

(1) إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص26.

(2) المصدر نفسه، ص77.

(3) محمد بوعزة، تحليل النّص السردي، تقنيات ومفاهيم، ص94.

أغرقت السماء أودية الصحراء والسيول، تلك السيول الي فاجأتهم، وجرفت العجوز من الكهف ليجد بقاياها في "أبرهوه" بعد ثلاثة أيام».[1]

- **المشهد** (Scéme):

المشهد هو أيضا تقنية من تقنيات السرد حيث: «يحتل موقفا متميزا ضمن الحركة الزمنية للرّواية، وذلك بفضل وظيفته الدرامية في السرد وقدرته على تكسير رتابة الحكي»[2]، ويقصد بها «المقطع الحواري الّذي يأتي في كثير من الرّوايات في تضايق السرد، إنّ المشاهد تمثل بشكل عام الخطة التي يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث الاستغراق»[3]، فالمشهد يتضمن في العادة مواقف حوارية، حيث يقدم السارد في العادة شخصيته عن طريق الحوار فيمنحها حرية التعبير عن نفسها بلسانها دون تدخل منه فيتوقف الزمن في هذه اللحظة.

ولعلّ أبرز ما يميز روايات الكوني أنّها تأتي دائما على شكل حوار مسرحي يفسح السارد المجال فيها لشخصياته بالحديث عن نفسها وتبادل الحوار مع غيرها.

- **المشهد في رواية "نزيف الحجر"**: من المقاطع الحوارية الّتي صورت مشاهد في هذه الرّواية نورد هذا المقطع الحواري الّذي كان بين (أسوف) و(قابيل): «ألا تستحي؟ عجوز مثلك ويكذب؟ أخبرونا في الواحات أنك الوحيد الّذي يخبر معاقله في هذه الأراضي، فتح أسوف فمه، ولما لم يجد ما يقوله، فقد كرر العبارة القاسية ببلاهة:

– لن يشبع ابن آدم إلا التراب، أبي قال ذلك».[4]

فمن خلال هذا المشهد الحواري توقف الزمن؛ لأنّ الشّخصيات تتبادل الحديث.

---

[1] إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص97.

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص166.

[3] حميد لحميداني، النّص السردي من منظور النّقد الحداثي، ص78.

[4] إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص106.

كذلك تجلى في حديث (مسعود) مع (أسوف): «قال له البدين معاتبا: هل رأيت ماذا فعلت بضيفك؟

- إنه يعاف لحم الماعز.
- قال أسوف بسذاجة:
- لا تذكر له الماعز مرة أخرى، المصابون بمرض حب اللحم أمثاله لا يأكلون لحم الماعز في العادة كثيرون مثله في الشمال».[1]

- **الوقفة** (Pause):

ومن بين المصطلحات الّتي تطلق أيضا على هذه التقنية نجد مصطلح (الاستراحة) وهي: «ما يحدث من توقعات وتعليق للسرد، بسبب لجوء السارد إلى الوصف والخواطر والتأملات، فالوصف يتضمن عادة انقطاع وتوقف السرد لفترة من الزمن»[2]، وقد أشرنا سابقا إلى أنّ المشهد يرتبط بالأفعال أو الحوار أكثر، في حين أنّ الوقفة تتعلق بالوصف وقلنا «تشترك الوقفة مع المشهد في الاشتغال على حساب الزمن الّذي تستغرقه الأحداث [...] أي في تعطيل زمنية السرد وتعليق مجرى القصة لفترة قد تطول أو تقصد ولكنهما يفترقان بعد ذلك في استقلال وظائفهما وفي أهدافهما الخاصة».[3]

بمعنى أنّ للوقفة خصوصيتها وأهدافها الّتي تميزها عن المشهد، إذ «تلون في مسار السرد الحكائي توقفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية»[4]؛ فالراوي أحيانا يضطر إلى التوقف عن سرد الأحداث ليصف شخصا أو مكانا معينا وبالتالي توقف الحكي أو السرد.

---

(1) إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص94.
(2) محمد بوعزة، تحليل النّص السردي- تقنيات ومفاهيم، ص96.
(3) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص175.
(4) حميد لحميداني، بنية النّص السردي من منظور النّقد الأدبي، ص76.

- الوقفة في رواية نزيف الحجر:

جاءت هذه الرّواية مليئة بالأوصاف، مما أدى إلى توقف الزمن في العديد من المرات ومن المقاطع الوصفية في الرّواية نجد قول السارد في وصف (الودان): «وإن عملاق رمادي اللون، تتلامع شعرات فضية في شعره الكثيف، تتدلى من ذقنه لحية طويلة، رأسه متوج بقرنين معقوفين هائلين»[1]، وغيرها من الأوصاف الكثيرة الّتي تملأ الزاوية.

ج- محور التواتر (Fréquence):

وهي المقولة الأخيرة لـ "جيرار جنيت Genette" حول الزمن والّذي يمثل في الحديث عن «عدد المرات الّتي تروى فيها الحادثة»[2]، ذلك لأنّ التواتر في القص يتعلق بمقولة الزمن وتتجدد بالنظر في العلاقة بين ما يتكرر حدوثه ووقعوه من أحداث وأفعال على مستوى الوقائع من جهة وعلى مستوى القول من جهة ثانية[3]؛ أي التركيز على دراسة استرجاع نفس العناصر عن طريق التكرار، بمعنى آخر إعادة قص أحداث تكررت، ويمكن اختزال إيقاع السرد إلى ثلاثة أنماط هي:

- **الحكي الإفرادي:** «وهو ما يقص مرة واحدة حدثا وقع مرة واحدة»[4]، بحيث يحكي الراوي الحدث الّذي وقع مرة واحدة على المستوى القولي والواعية.

وقد تجلى في رواية "نزيف الحجر" فإنّ هذا النوع برز في تكرار لقاء (أسوف) مع عالم الآثار الّذي جعله حارسا على واد متخندوش، بحيث أنّ (أسوف) لم يحاوره طيلة حياته إلا مرة واحدة، تمثل في لقائه كذلك مع جنود بردللو.

---

(1) إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص54.

(2) والتس مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، (د.ط)، 1998، ص166.

(3) ينظر: يمنى العيد، تقنيات السرد الرّوائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط3، 2010، ص129.

(4) برنار فاليط، النّص الرّوائي (تقنيات ومناهج)، تر: رشيد نبصدو، منشورات (Nathan paris)، المجلس الأعلى للثقافة، (د.ط)، 1992، ص113.

- **الحكي الإكراري:** «وهو ما يقص مرات عديدة حدثا وقع لمرة واحدة»[1]، بحيث يحكي الراوي فيه عدة مرات ما جرى حدوثه مرة واحدة.

وقد برر هذا النوع من التكرار في رواية نزيف الحجر، فقد تمثل في الحديث عن (الودان) الّذي رافق الأب في حياته وكذا (أسوف)، إضافة إلى تكراره الحديث عنه مع (قابيل) الّذي حاول صيده.

ومن المحكيات الّتي تردد ذكرها عدة مرات وحدثت مرة واحدة في هذه الرّواية أيضا نجد هذا المقطع السردي الّذي وصف فيه السارد حالة الأم الّتي نكل بجثتها: «كان إذا وج (د ط) رفا دسه في المخلات، وخدج إلى المرتفع يحفر له قبرا ويدفنه حتى قامت الشهيدة عبر مرتفعات الوادي الطويل خمسة قبور على مسافات متباعدة، تقف أحجارها كإشارات تدل على الطريق، وتدين قسوة المجرم المجهول».[2]

برز المحكي الإكراري أيضا في حديث السارد عن حالة (أسوف) الانعزالية في قوله: «وقف في السفح لاهثا، ملوثا بالعرق والخجل، أمي معها حق، هو بنية الدجل لا يهرب من لقاء الدجال، الحياء للبنات أمه قالت ذلك هو لم ير للبنات ولم يرى في عيونهن الخجل، تفو! خزي! لحس بالحقد لحظتها، ولأول مرة على أبيه المرحوم، لقد ربى فيه خوفا من الناس يكفي لكل صبايا الدنيا ليهربن من الدجال إلى الأبد».[3]

- **الحكي الإعادي:** «وهو ما يقص مرة واحدة حدثا وقع مرات عديدة»[4]، وفيه يقص الراوي ما جرى حدوثه مرة واحدة عدة مرات.

---

(1) برنار فاليط، النّص الرّوائي (تقنيات ومناهج)، ص133.

(2) إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص78.

(3) المصدر نفسه، ص39.

(4) برنار فاليط، النّص الرّوائي (تقنيات ومناهج)، ص114.

وبالعودة إلى الحديث عن الأحداث الّتي قضيت مرة واحدة وتكررت عدة مرات في روايات الكوني فإننا نجدها حاضرة أكثر في رواية "نزيف الحجر" والّتي تجلت في حديث (مسعود) عن هم (قابيل)للحم الّذي ظل يتكرر طول الرواية: «عليك أن تصدقه، لم ينم ليلة واحدة بدون لحم منذ أن ولدته أمي».[1]

تمثل كذلك في تكرار حادثة إنقاذ (الودان) لأسوف وأبيه: «فانتشله نفس الحيوان الّذي كان يقاتله وينوي قتله وأنقذه من الهلاك»[2]، فالفعل تكرر مع كليهما.

ومن خلال قراءتنا للزمن في هذه الرّواية وعلاقته بالشخصية التراجيدية نلاحظ أنّ هناك تحطيما للزمن، فتارة يأخذنا الراوي إلى الماضي ثم يرجعنا إلى الحاضر، فيقف عنده تسريعا ووقوفا، ليستشرف بعد ذلك أحداثا تتنبأ بمصير الشّخصيات، بمعنى أنّه أبرز الشّخصية وماضيها ليبين سبب مصيرها المأساوي الّذي دائما ما يتركه للنهاية.

3- اللغة العجائبية:

3-1 اللغة في روايات إبراهيم الكوني:

تلعب اللغة دورا أساسيا في مجال السرد عامة والرّواية خاصة، حيث «تشكل الوعاء المادي الّذي يكتسب فيه البناء القصصي وجودا واقعيا».[3]

وعليه، يبعد عنصر اللغة من المكونات السردية المهمة والّذي لا يمكن الاستغناء عنها، واللغة هي المادة الأساسية لوجود الرّواية حيث هي تشكيل لغوي قبل كلّ شيء، والشخصيات والأحداث والزمان والحيز هي بنات اللغة بتشكيلها.

---

(1) إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص19.

(2) المصدر نفسه، ص33.

(3) جاسم خلف إلياس، شعرية القصة القصيرة، جدار دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، (د.ط)، 2010، ص129.

فاللغة هي «الوسيلة الّتي يعبر بها الرّوائي عن عالمه الّذي يتضح منه مدى وعيه وثقافته وقدرته على إنطاق شخوصه بما يتناسب ومستوياتهم الثقافية وبيئاتهم الاجتماعية».[1]

ولقد حرص إبراهيم الكوني في رواياته على استخدام اللغة العربيّة الفصحى وجعلها إطارا لغويا ووعاء تصويريا تتجسد فيه الشّخصيات بكل ملامحها، والأحداث بكل تفاصيلها لأنّها الأقدر على التعبير عن الانفعالات وتصوير المواقف»[2]، فهو ذو ملكة لغوية قوية خاصة الفصحى منها؛ إذ يحس توظيف مصطلحاتها بدقة بما يتوافق مع طبيعة عمل الروائي، ولذلك نجد أنّ لغته تميزت بالبساطة وبأسلوب ينسجم مع مضمون الروايات، هي لغة أقل ما يقال عنها أنّها كانت «لغة رشيقة بسيطة مطعمة ببعض الحكم الّتي يستقيها من خلفية تتعلق بشعب الصحراء»[3]، وهنا إن دل على شيء فإنما يدل رعل انغماسه الكبير في واقعه ومجتمعه، فنجده يتحدث في رواياته عن طريقة العيش في الصحراء من شرب الشاي الأخضر والتسابق بين الفرسان، وحفلات الرقص الّتي كانت تقام في البادية وغيرها.

أمّا عن علاقته باللغة العربيّة فيقول: «يدهشني دائما أنّ العرب لا يعرفون لغتهم أحب العربيّة لأنّها لغات ولهجات [...] وهناك ما يبين اللغة الكلاسيكية والمعاصرة لغة مستترة تحمل عمقا روحيا [...]، فالمبدع لا يكون مبدعا ما لم يطور اللغة ويخلق روحا شعرية ويكشف عناصرها الكلاسيكية المنسية»[4]، لا نستطيع أن نفهمها إلا عن طريق معجم ما يعني أن يعاد إحياؤها وهو دور المجتمع.

---

(1) عالية أنور الصفدي، شعرية الأمكنة في روايات يحي خلف، دار المعتز للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، (د.ط)، ص156.

(2) عمر عتيق، قضايا نقدية ومعاصرة في الرّواية والقصة، دار حلة للنشر، المملكة الأردنية الهاشمية، ط1، 2016، ص148.

(3) غسان غنيم، قضية اندثار شعب، مجلة جامعة دمشق، سوريا، 2013، ص380.

(4) شريف صالح، إبراهيم الكوني شعارات أعاقت النهضة العربية، معرض الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد 10، 2015، ص06.

عموما نجد لغة الكوني بسيطة رمزية، ومكثفة وموحية وظيفتها هي: «وظيفة جمالية صرفة، فالروائي غير مكلف بتدبيج قوانين العالم بل هو يروي ويعبر عما لا يستطيع العالم قوله، لذلك فمعظم النصوص تأخذ طابعا إغرائيا لا يشف عن حقيقة الحياة الصحراوية بقدر ما يمزج بين مظاهر النموذج الأسطوري للحكاية، وبتجلي أبعادها داخل المتن المكتوب»[1]، فينتج ذلك النّص الرّوائي الممزوج بلغة رمزية في قالب فني يأسر القارئ ويجعله يسعى دائما للوصول إلى دلالته الباطنية.

وعليه نجد الرّوائي قد نوع في الأساليب اللغوية الّتي استخدمها لتتناسب مع المضمون الّذي يريد معالجته.

3-2 اللغة العجائبية عند الكوني إبراهيم:

تندرج معظم كتابات الكوني ضمن ما يسمى بالواقعية العجائبية والّتي تجمع بين الوعي والخيالي، وهذا ما أضفى عليه جمالية خاصة، ذلك أنّ «الكتابة المتشبعة بروح الفانتاستيك مغامرة واستجلاء للبقايا والهوامش والمقصي من كينونتنا المحاصرة بضغط القوانين والمحرمات وشتى أنواع الرقابة»[2]، فلجأ الكوني إلى هذا النوع من اللغة ليعيد الاعتبار إلى مجتمعه الّذي يعاني التهميش (الطوارقي).

فاللغة العجائبية أو الفانتاستيكية نمط كلامي يتميز بسمة مفارقة المألوف لرصد أغراض نفسية أو اجتماعية بطريقة ترميزية، فهي رؤية مغايرة انتقادية للمعقول أو المألوف، تلفت انتباه القارئ الباحث في بنيتها العجائبية فتنقله إلى مرحلة قرائية فارقية يجد فيها نفسه بين معنيين ظاهري فانتاستيكي وباطني انتقادي يتضمن معنى المفارقة».[3]

(1) نسيمة علوي، أساليب الحكي عند إبراهيم الكوني، دار النعمان، العلمة، سطيف، (د.ط)، 2016، ص08.

(2) تودوروف تزفيتان، مدخل إلى الأدب العجائبي، مجلة المسألة، الجزائر، 1994، ص07.

(3) نجوى منصوري، الموروث السردي في الرّواية الجزائرية، روايات الطاهر وطار وواسيني الأعرج أنموذجا، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب، كلية الآداب، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2011/2012، ص199.

أ- اللغة العجائبية في رواية نزيف الحجر:

تجلت اللغة العجائبية في رواية "نزيف الحجر" في حديث (أسوف) البطل عن الجن، كذلك في قوله: «أنا أسمع محادثات الجن في الكهوف كلّ يوم، يقولون أشياء مدهشة ويخطر ببالهم في بعض الأحيان أن يغنوا»[1]، واللغة العجائبية هنا تمثلت في محاولة تصوير (أسوف) لرؤيته للجن الّذين هم أهل الخفاء والسر، وبما أنّ هذه الشّخصية غلب عليها الطابع العجائبي كان لزاما على الرّوائي أن يمنحها لغة عجائبية تختلف عن لغة الناس العاديين أو الواقعية.

نجدها ممثلة كذلك في هذا المقطع السردي الّذي ورد في قوله: «كبير الجن يباركه، نظرته الغامضة من خلف القناع تنطق بالرضا والسكينة والودان المهيب المتوج بقرنين ملتويين أيضا، يوافق إلهه ويوحي بأنّه قبل الصلاة وفاز برحمة رب العباد».[2]

فالسارد هنا منح للجن صفات يستحيل على الإنسان العادي تصديقها، كما ارتبطت اللغة العجائبية في الرّواية بشخصية (قابل) الّتي أضفى عليها الكوني طابعا عجائبيا أسطوريا، وقد تجلى ذلك في حديث الدرويش مع أبيه (آدم) بالتبني عنه «في فم هذا المخلوق دودة تجله يأكل نفسه، إذا لم يجد لحما يأكله»[3]، إذ يستحيل على الإنسان العادي أن يأكل كلّ لحمه.

تمثلت كذلك في حديث (جون باركر) عن (الودان) مع (أسوف) في قوله: «الأرواح ليست لعبة، كلّ شيء جائز إلا اللعب مع الأرواح»[4]، لأنّ الروح تشمل الجانب المعنوي في الإنسان ولا يمكن رؤيتها أو اللعب معها.

---

(1) إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص50.

(2) المصدر نفسه، ص13.

(3) المصدر نفسه، ص117.

(4) المصدر نفسه، ص118.

4- الشخصية العجائبية:

1-4 مفهوم الشّخصية (The character):

أ- في القرآن الكريم:

لقد وردت كلمة الشّخصية في القرآن الكريم في سورة إبراهيم في قوله عز وجل: ﴿**وَلَا تَحْسَبَنَّ اللَّهَ غَافِلًا عَمَّا يَعْمَلُ الظَّالِمُونَ إِنَّمَا يُؤَخِّرُهُمْ لِيَوْمٍ تَشْخَصُ فِيهِ الْأَبْصَارُ**﴾[1] أي تندهش فيه أعين الناس بحيث تبقى مفتوحة من شدة ما يشاهدونه من عظمة الله عز وجل.

ب- لغة:

لمعرفة كلمة "الشّخصية" لابد من الوقوف عن تعريف المعاجم العربية أولا، فنجد:

الخليل بن أحمد الفراهيدي في كتابه "العين" يعرفها بأنّها: «الشخص سواء الإنسان إذا رأيته من بعيد، وكلّ شيء رأيت جسمانه فقد رأيت شخصه: الشخوص والأشخاص، والشخوص: السير من بلد بالى بلد، وقد شخص يشخص شخصا وأشخصه أنا»[2]، أي عينته (التعيين)، كما أنّها تتضمن كذلك معنى التنقل والسير.

أمّا في لسان العرب "لابن منظور" فنجد أنّها تعني «كلّ جسم له علو وارتفاع»[3] بحيث يكون واضحا وبارزا.

أمّا في اللغات الأجنبية فإنّ مصطلح الشّخصية يرجع «إلى الكلمة اللاتينية الّتي كانت متداولة في العصور الوسطى وهي Persona الّتي كانت تستخدم لتشير إلى القناع الّذي كان يلبسه الممثلون على المسرح»[4] لأداء أدوار مختلفة عن حقيقتهم الّتي يحيونها فعلا،

---

(1) سورة إبراهيم، الآية 42.

(2) الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ج2، [باب الشين]، ص315.

(3) ابن منظور، لسان العرب، ج25، ص2211.

(4) أحمد محمد عبد الخالق، قياس الشّخصية، مطبوعات جامعة الكويت، كلية الآداب، الكويت، ط1، 1996، ص63.

ويرجع سبب تركيزنا هنا على مصطلح persona بدلا من Character هو أنّ الأول كان الأكثر تداولا في القديم بمن مصطلح Character.

جـ- اصطلاحا:

تعددت تعريفات الشّخصية من الناحية الاصطلاحية وذلك تبعا لتعدد وتنوع توجهات الباحثين واهتماماتهم، ولكن مع ذلك فالمعنى لها لا يكاد يخرج عن معنى كلّ ما يتعلق بالمظاهر الخارجية والداخلية، وهي بذلك تحيل على جانبين من الإنسان (جانب عاطفي وآخر انفعالي سلوكي حركي)، وهو المعنى نفسه الّذي نجده عند "أحمد نجيب" حيث رعفه بأنّها «مجموع الصفات الاجتماعية والخلقية والمزاجية والجسمية الّتي يتميز بها الشخص [...] والّتي تبدو بصورة واضحة متميزة في علاقته مع الناس»(1)، وهو هنا يدخل في تركيبها عدة جوانب اجتماعية (اجتماعية، خلقية وجسمية)، والّتي تتجلى بوضوح أكثر في علاقة الفرد مع غيره، فالبيئة الاجتماعية تلعب دورا مهما في تكوين الشخصية، كذلك الهيئة والتكوين الجسمي يعتبر عنصرا مهما في تميز شخص عن آخر.

كما أنّها تطلق أيضا على: «الطريقة الّتي يرتبط بها الفرد من خلال أفكاره واتجاهاته وأفعاله بالعناصر الإنسانية وغير الإنسانية في البيئة، وعلى ذلك فالشخصية هي ذلك النمط المميز للسلوك»(2)، لذلك يقال لكل فرد شخصية مميزة، أي أسلوب وطريقة معينة تميزه عن غيره.

وتعرفها مدرسة التحليل النفسي (فرويد) بأنّها عبارة عن «تنظيم دينامي dynami أي حركي داخلي لعوامل نفسية وفيسيولوجية يحقق تكيف الفرد لبيئته».(3)

---

(1) أحمد نجيب، أدب الأطفال- عالم وفن، دار الفكر العربي القاهرة، ط1، 1997، ص645.

(2) كاميليا عبد الفتاح، دراسات سيكولوجية في مستوى الطموح الشخصية، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة، القاهرة، ط3، (د ت)، ص55.

(3) أحمد عزت راجح، أصول علم النفس، دار الكاتب للطباعة والنشر، القاهرة، ط7، 1978، ص394.

كذلك أنّها مزيج من تراكيب مختلفة تساهم في تحقيق التكيف مع الوسط، وعليه «تعتبر الشّخصية ميزة الإنسان النفسية وهي في الوقت نفسه مجموعة تصرفاته وطريقة عيشه وتفكيره.

2-4 الشّخصية المحورية والشخصية الثانوية:

أ- الشّخصية المحورية:

هي المحور الرئيسي الّذي تدور حوله أحداث الرواية، ولها حضور كبير في العمل الرّوائي، وهي مجمل اهتمام السارد، فالرّوائي يقيم روايته حول شخصية رئيسية تحمل الأفكار الّتي يريد إيصالها إلى القارئ، أو يحمل الرؤية الّتي يريد أن يطرحها عبر عمله الرّوائي، تصنف الشّخصيات إلى رئيسية وثانوية تبعا للدور الّذي تضطلع به وحسب الوظيفة والفاعلية الّتي تقوم بها، ونتعرف على الشّخصية الرئيسية من خلال الوظائف المسندة إليها، ففي العادة تسند إلى البطل وظائف وأدوار لا تسند إلى الشّخصيات الأخرى، وغالبا ما تكون هذه الوظائف والأدوار مثمنة ومفضلة في المجتمع، للشخصية الرئيسية حضور طاغيا في الرواية، وتحظى بمكانة مرموقة ومميزة.

ب- الشّخصيات الثانوية:

تأخذ أدوارا محددة إذا ما قورنت بأدوار الشّخصية الرئيسية، فهي شخصيات تظهر بين الحين والآخر لتحتك بالشخصيات الرئيسية، فتخلق لنفسها عالما من الحيوية والاهتمام في عالم الشخصية، فالراوي يركز على الشّخصيات الرئيسية لكنه يخلق في الآن نفسه شخصيات أخرى تتفاعل معها، فالشخصيات الثانوية هي الّتي تضيء الجوانب الخفية للشخصية الرئيسية، فهي تحظى بالاهتمام الكبير في شكل بناءها، لكنها تبقى عنصرا حيويا داخل الرّواية.

ينبغي على الكاتب أن لا يهمل الشّخصيات الثانوية في كتاباته، ويضع كلّ تركيزه واهتماه على الشّخصيات الرئيسية لأنّها لا تقل أهمية عنها، فلها عدة أدوار ومهام قد تغير في مسار الأحداث الروائية، هي المساعدة أحيانا والمعارضة أحيانا أخرى، وذلك حسب الغاية الّتي وظفها الكاتب، فلها وظيفة ورسالة تؤديها ولا يمكن الاستغناء عنها.

أمّا التصنيف الثاني فينظر إلى الشّخصية من وجهة الثبات أو التغير، خاصية الثبات أو التغير الّتي تتميز بها الشّخصية والّتي تتيح لنا تفريع الشّخصيات إلى سكونية (Statitiques) وهي الّتي تظل ثابتة لا تتغير طوال السرد، وديناميه (Dynamiques) تمتاز بالتحولات المفاجئة الّتي تطرأ عليها داخل البنية الحكائية الواحدة.

الشّخصية الدينامية لا تكتمل معرفتها إلا عندما تنتهي القصة، فلها القدرة على مفاجئتنا بطريقة مقنعة، فهي لا تبقى على حالتها الأولى الّتي تظهر عليها، أما الشّخصية السكونية (الثابتة) فتبقى على حالة واحدة فضيلة كانت أو رذيلة تتبع كلّ تصرفاتها.

- **شخصية (أسوف):** تعد الشّخصية الرئيسية في الرواية، لكن ومع ذلك لم يقدم الرّوائي أوصافا جسمية كثيرة لها سوى أنّها شخصية ذكورية كبيرة في العمر، وقد تم استخلاص ذلك من قول السارد في العديد من المقاطع السردية منها قوله: «وبالطبع لم يخطر ببال أسوف في الماضي عندما قطع الوادي الموحش في شبابه مشتغلا برعي الغنم»[(1)]، ولما أكد ذلك أيضا هو كلام شخصية (قابيل) عنه، والّذي ظهر في حوار معه عند استفزازه له في قوله: «أتسخر مني يا عجوز النحس؟ ألا تستحي؟ عجوز مثلك ويكذب».[(2)]

ومن الصفات الجسمية الّتي ألحقت بهذه الشّخصية كذلك أنّها تنتمي إلى فصيلة الجن، وقد تجلى ذلك في حواره مع (قابيل) كذلك حين «شد على يده بحرارة وقال ضاحكا: إذن

---

(1) إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص08.

(2) المصدر نفسه، ص106.

أنت الجني أسوف الّذي آثر العيش في الخلاء والخالي عن معاشرة الناس؟ حدثونا عنك في وادي الجبال».[1]

أمّا بالنسبة إلى ملامح وجهه فقد كانت قليلة جدا عدا بعض التلميحات البسيطة من طرف السارد لمساعدة القارئ في تكوين صورة عنه، ومن المقاطع السردية الّتي أبرزت ذلك نجد قول السارد: «تصاعد الدم إلى وجنتي أسوف البارزتين»[2]، أيضا في قوله: «ظهرت لحيته المكسوة بالبياض وراسه المهدد بالصلع»[3]، ومن خلال هذين المقطعين تم استخلاص أنّ هذه الشّخصية كانت بارزة الوجنتين وجهها مكسو بلحية يغصها الشيب، ورأسه يحوي بعض الشعيرات فقط والمهددة بالسقوط.

وهذا ما أمكن استخلاصه فقط عن الجانب الجسمي لهذه الشّخصية ذلك أنّ الوائي قد لفها بنوع من الغموض، في حين نجد أنّ هناك تركيزا كبيرا على البعدين الآخرين، فعلى المستوى النفسي نجد أنّها كانت مطبوعة بعدة صفات منها أنّها عاشت معتزلة الناس لأنّهم «عاشوا في ترحالهم وتنقلهم وحيدين في الصحراء لم يذكر منذ أن ولد أنّهم جاوروا أنيسا واحد»[4]، وهو ما جعل منها شخصية تخاف الناي ولا تملك حتى لغة للتخاطب معهم، «من أين له أن يعرف وقد عاش طوال عمره معزولا عنهم بعيدا خائفا منهم يرعب العجز وتخيفه كلما فكر- مجرد التفكير- في الاقتراب منهم»[5]، الأمر الّذي أثار غضب أمه وجعلها تنعته بالبعير.

كذلك عرفت هذه الشّخصية بمسالمتها مع الطبيعة الصحراوية وموجوداتها وحتى مع الجن إلى درجة أن قيل عنه أنّه البدوي الوحيد المصاحب للجن، ولعلّ اعتزاله للبشر جعله

(1) إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص17-18.
(2) المصدر نفسه، ص17.
(3) المصدر نفسه، ص108.
(4) المصدر نفسه، ص23.
(5) المصدر نفسه، ص37.

يزهد في الدنيا، وقد اتضح ذلك عندما رفض أخذ النقود من العجوز الطلياني مقابل حراسته للوادي، عرف عنه إيمانه الشديد كذلك حيث أشار السارد إلى ذلك منذ الوهلة الأولى في تقديمه بقوله: «أنهى صلاته وألقى برأسه إلى الصحراء متابعا الجدار العميق المنتصب فوق رأسه الكبير الجن يباركه».[1]

كما أجمع الجميع على أنّه ولي صالح كذلك وذلك من خلال أفعاله الّتي تمثلت في تحوله إلى (ودان) و(الودان) هو روح الجبل، هذا فيما يتعلق بالجانب النفسي والّذي كان له دور كبير في المصير الّذي آل إليه في الأخير، ذلك أنّه استسلم للمت بسبب مسالمته مع موجودات الصحراء.

أمّا من الناحية الاجتماعية فنجده كذلك قدمها بطريقة غير مباشرة، فقد جاء على لسان السارد أنّه تعلم حياة البداوة على يد والده الّذي «علمه كيف يروض الجمال المتوحشة ويدربها حتى تصبح مطيعة وسريعة»[2]، إذ دربه على الصيد وهو في سن مبكرة، حيث بدأ بصيد الغزلان في سن العاشرة، أمّا (الودان) فلم يبدأ بصيده إلا بعد بلوغه سن الخامسة عشر، وبعد الجفاف الّذي استولى على المكان الّذي كان يستوطنه هو وأمه، اضطر إلى النزول إلى الواحات.

ومن المظاهر الاجتماعية البارزة لهذه الشّخصية كذلك ما جاء على لسان عالم الآثار الّذي أوكله مهنة الحراسة (العساس) حيث «قال له: أنت من اليوم حارس وادي متخندوش أنت عيوننا في الوادي، سوف يأتي كثيرون من مختلف الأجناس والأديان لمشاهدة الآثار،

---

(1) إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص13.

(2) المصدر نفسه، ص23.

عليك أن تراقبهم، لا تدعهم يسرقون الأحجار، لا تسمح لهم بتخريب الصخور [...] لا تغفل عنهم، إياك أنت العساس».[1]

هذا فيما يخص الوسط الاجتماعي الّذي عاش فيه ومناصب العمل الّتي تقلدها والّتي يمكن جمعها في الجدول التالي:

الشّخصيات	مصدر المعلومات	المعلومات	
		المواصفات الخارجية	المواصفات الداخلية
أسوف	- السارد - قابيل	- طير العمر/ وجنتين بارزتين - رأسه مهدد بالصلع/ لحيته مكسوة بالبياض	- اعتزال الناس/ التدين والزه/ المسالمة مع الطبيعة - مسلوبة الإرادة

- **شخصية (قابيل آدم):** تعد شخصية (قابيل) الشّخصية الرئيسية الثانية في الرواية، وقد كانت معادية لشخصية (أسوف)، كونها ساهمت في تغير مسار أحداث الرواية، وقيادتها نحو النهاية المأساوية.

وتندرج هذه الشّخصية ضمن الشّخصية التاريخية والدينية أيضا، ف (قابيل) شخصية حقيقية لها وجودها في تاريخ البشرية، ودينية لأنّها وردت في الكتب السماوية، حيث مثلت أوّل عملية قتل الإنسان لأخيه الإنسان، لكننا في هذه الرّواية سنركز على جانبها الأسطوري، ف (قابيل) كما قلنا سابقا شخصية حقيقية لكن الروائي حملها طابعا أسطوريا من خلال منحها اسما تاريخيا وصفات أسطورية، ليعيد صياغة التاريخ بأسلوب جديد مؤطر، وقد تجلت أسطورية هذه الشّخصية في كونها آكلة للحم النيء.

قدم السارد بعض المقاطع السردية المتعلقة بهذه الشّخصية بطريقة مباشرة لتزيد من بشاعتها في نظر القارئ ولمساعدته أكثر في تكوين صورة عنها لأنّها لم تكن شخصية عادية، فنجده يذكر بعض أوصافها الجسمية في قوله: «نزل طويل القامة أولا أشعث الشعر

---

(1) إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص14.

شاحبا ذابلا كأنه جاء من رحلة طويلة، كأنه عبر الصحراء من تمبكتو حتى جبل نفوسة، تقدم نحوه ومد إليه يدا قوية خشنة».[1]

إذ أوضح أنّ هذه الشّخصية كانت طويلة القامة ملامحها لا تبعث على الطمأنينة، وهو ما أثار خوف الشّخصية (أسوف) منها أكثر.

كما أورد السارد كذلك بعض المقاطع السردية الّتي تقدم فيها نفسها أي؛ على لسانها مباشرة في قولها: «دعنا نتعارف اسم قابيل آدم»[2]، فهو لم ينتظر (أسوف) حتى يسأل عن اسمه لأنّه رأى الذعر في عينيه فأخبره عن اسمه حتى يطمئن إليه.

كان من المفروض تقديم اسم الشّخصية أولا ومن ثم تحديد ملامحها، ولكننا تقيدنا بتتبع بتقديم هذه الشّخصية كما ورد في صفحات الرّواية والمرتبط بالدرجة الأولى بتسلسل الأحداث، هذا فيما يتعلق بمظهرها الخارجي، بينما لو عدنا إلى البحث عن ملامحها النفسية أو الداخلية فإنّنا نجد السارد قد أضفى عليها طابعا آخر يزيد من قسوتها وبشاعتها في نظر القارئ، ولكن هذه المرة فسح السارد المجال لشخصية أخرى لتقديمها وهي أقرانه كالذين كانوا ينعتونه بالمنحوس كلما تشاجر معهم، لأنّه اشتهر بحبه للحم النيء وجلبه للنحس بقولهم: «يا منحوس يا آكل لحم أمه وأبيه بالتبني ستأكل كلّ اللحم الّذي في الدنيا يا ابن يم يم الشيطان؟»[3]، إضافة إلى حبه لأكل اللحم، تميز (قابيل) كذلك بالعنف والعدوانية، وقد تجلى ذلك بوضوح في العديد من المقاطع السردية الّتي تعكس كلّ هذه الصفات، فنجد وحشية تتجلى أكثر في جزه لرأس (أسوف) دون رحمة: «لوح قابيل بالسلاح في الهواء مهددا [...] ضحك في وجه الشمس بوحشية ثم انحنى فوق رأس الراعي المعلق»[4]، وقد

---

(1) إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص41.

(2) المصدر نفسه، ص41.

(3) المصدر نفسه، ص95.

(4) المصدر نفسه، ص146.

حدث ذلك بعد استفزاز (أسوف) له من خلال رفضه إرشاده إلى معاقل (الودان)، وهذا ما ورد على لسان زميله (مسعود) مخاطبا (أسوف): «عليك أن تصدقه لم ينم ليلة واحدة بدون لحم منذ أن ولدته أمه، يقال أنّ أمه ولدته وفي فمه قطعة من لحم خروفها...ها».[1]

هذا فيما يخص بعض الجوانب النفسية لهذه الشّخصية والّتي لم يتوقف الأمر عندها فقط، بل صور السارد بعض الجوانب الاجتماعية لها كونها تعد عنصرا هاما في تكوين نفسيتها الّتي كانت عليها؛ حيث ارتوت منذ طفولتها من الدماء وحرمت من حنان الوالدين منذ الصغر، فقد «مات الأب مطعونا بالسكين عندما حبلت به أمه وماتت الأم متأثرة بلدغة أفعى بعد ولادته بأسبوع ورثت تربيته خالته، فسقيته دم الغزال في إحدى الرحلات بالحمادة عملا بنصيحة أحد الفقهاء، قال أنّها التعويذة الوحيدة الّتي تلاحقه منذ أن كان نطفة في بطن أمه، ولكن الخالة وزوجها مات عطشا في تلك الرحلة، والتقطت قافلة عابرة الطفل الرضيع [...] ولم يكن رب القافلة ليلتقط الطفل لو وعلم بماضيه ولم يكن يخطر له أن يكون هذا الملاك الصغير سببا في نكبته، بارت تجارته، واستولى قطاع الطرق في الصحراء على قطعانه ونهبوا قافلة له».[2]

ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد فحسب، بل كان قدره أن يقع فريسة لقبائل يم يم الإفريقية الّتي مزقته إربا إربا وأكلت لحمه نيئا.

كلّ هذه الجوانب الثلاثة الاجتماعية والنفسية والمادية هي الّتي جعلت منه شخصية قاسية متوحشة، بل ملعونة تلحق الضرر بكل ما يحيط به.

- **شخصية (الودان):** (الودان) هو شخصية حيوانية لعبت دورا هاما ومحوريا، فالرّواية ككل ترتكز على «حيوان معين يطلق عليه الودان، ويقول أ. ر. دوزي R. Dozy أن هذه

---

(1) إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص20.

(2) المصدر نفسه، ص91.

التسمية غير واردة في القواميس العربيّة هي من أصل بربري وهو الحيوان الّذي يطلق عليه بالإنجليزية والفرنسية "Mofion"».[1]

وهو أقدم حيوانات الصحراء الإفريقية، إذ «يعتبر من غزلان الصحراء الليبية النادرة ويرتبط بأساطير أمازيغية عديدة»[2]، وقد انقرض منذ القرن السابع عشر ميلادي، هكذا جاء في مضمون الرواية، و«الودان هو يعيش في الجبل، يتميز بقرنيه الكبيرتين، وقدرته على التسلق والتحمل»[3]، أصبغه الرّوائي بطابع قدسي أسطوري من خلال العهود الّتي جمعته بـ(أسوف) ووالده بعدم صيده مقابل إنقاذ حياتهما، لكنهما لم يفيا بذلك فكان مصيرهما الموت «النذر حرم على الوالد أن يرث حرفة الوالد والوالد لم يمت إلا لأنّه خالف النذر النذور ليست مزحة والودان يعرف ذلك، وكيف لا يعرف وهو روح الجبال الأرواح من روح الله وبكل شيء عليمة تعلم ما يبطنه الإنس في القلب»[4]، ومن مظاهر أسطوريته كذلك اتسامه بأوصاف وسلوكات غير واقعية «يقول أبوه وكذلك أمه إنّ روح الودان نفسه مسلوبا منساقا يتقافز على أربع ويطارده على الصخور الصماء الملساء القادية».[5]

- **شخصية (الخبير الإيطالي الأشيب)**:وهو أيضا من الشّخصيات المهمة في الرّواية؛ حيث قام هذا الأخير بتعيين (أسوف) حارسا للآثار الّتي كان يزورها النصارى، الأمر الّذي جعله يلتقي بـ(قابيل)، وقد قدمت هذه الشّخصية بطريقة مباشرة من قبل والسارد الّذي وصفه قائلا: «يرافقهم عجوز طلياني أشقر قالوا عنه إنه عالم كبير في الآثار، طويل القامة، نحيل الجسم، أشيب، يحمي بصره من نور الشمس بنظارات كبيرة سوداء، ويدون الملاحات في دفتر لا

---

(1) روجر آلان، الرّواية العربيّة (مقدمة تاريخية ونقدية)، تر: حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، (د.م)، (د.ط)، 1997، ص315.

(2) قاموس الحيوانات التعليمي المصور، إصدارات دار أمارير للكتاب الأمازيغي الإلكتروني، (د.ط)، (د.ت)، ص13.

(3)نوبو أكي نورو هارا، العرب من وجهة نظر يابانية، منشورات الجمل، (د.م)، ط1، 2003، ص90.

(4) إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص57.

(5) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

يفارق يديه».[1]، وقد عرف عنه كذلك محبته للصحراء وتقديسه للآثار الموجودة بها والّتي كان يرى فيها كنزا ثمينا يجب حمايته، إضافة إلى جهوده وكرمه على (أسوف) الّذي اطمأن إليه حيث «أعطاه المعلبات ورغيف أبيض ولفافة بسكويت، وضحك له وركب سيارته العارية وانطلق شرقا إلى أبرهوه، كان نصرانيا بشوشا وطنيا»[2]، وقد أعجب بحب (أسوف) لوطنه.

- **شخصية (جون باركر الأمريكي)**:وهي شخصية أجنبية رافقت (قابيل) خلال رحلته عبر الصحراء، وقد كانت مناقضة تماما لشخصية الخبير الطلياني، لأنّها لم تكن طيبة إذ أحدث قدومها الخراب والدمار للصحراء من خلال جلبها للبنادق وسيارة اللاندروفر والهيلوكبتر، وقد قدم السارد بعض الجوانب عن حياتها بأسلوب مباشر بقوله أنّ (جون) كان «كابتن بقاعدة "هويلس" منتدب للعمل بمعسكر يخضع للقاعدة أقيم على جبل نفوسة في موقع استراتيجي، شغف بفلسفات الشرق منذ أن كان طالبا بكلية الاستشراق بجامعة كاليفورنيا، قرأ الزرادشية والبوذية والصوفية الإسلامية».[3]

كما أنّه كان على صلة بالمتصوف (الشيخ جلولي) الّذي قطع علاقته به بعدما اكتشف نواياه في تخريب البيئة الصحراوية والقضاء على ثرواتها الحيوانية خاصة الودان.

- **شخصية (مسعود صديق قابيل)**:بالرغم من أنّ حضور هذه الشّخصية لم يكن يشكل خطرا على الصحراء إلا أنّها ظلت مساندة لشخصية (قابيل)، وقد ورد تقديم لهذه الشّخصية على لسان (قابيل) في قوله: «اسمي قابيل آدم ورفيقي مسعود الدباشي»[4]، كما أنّه كان شاهدا على حادثة قتل (أسوف)، فقد كان شريكا في هذه الجريمة من خلال مساعدته لـ(قابيل)،

---

(1) إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص14.

(2) المصدر نفسه، ص85.

(3) المصدر نفسه، ص115.

(4) المصدر نفسه، ص41.

حيث أقبل وساعده في جر (أسوف) إلى الصخرة وأمسك به من رجله اليمنى، لكنه لم يكن يتوقع أن يفعل (قابيل) فعلته الشنيعة، فقد حاول بذل جهد لإيقافه لكن (قابيل) رماه أرضا وهدده هو بالقتل أيضا في حالة التدخل مرة أخرى.

- **شخصية (مطلقة قابيل):**قل ورود شخصيات المرأة في هذه الرواية، فنجدها تضم امرأتان فقط وهما أم الشّخصية البطلة (أسوف) والّتي قدمت بطريقة غير مباشرة وشخصية مطلقة (قابيل) الّتي ألمح السارد إلى بعض أوصافها، حيث كانت «امرأة فارغة القامة ذات ملامح جميلة ولكن قاسية، وربما أعطتها طبيعتها العصامية هذه المسحة الرجولية»[1]، والّتي ساعدتها في الاعتماد على نفسها ورفضها البقاء مع (قابيل) لأنّها هي الّتي طلبت مخلصة له من خلال القيام بكل واجباتها معه، ولم يرد ذكرها إلا مرة واحدة في مسار الرّواية، وذلك لإظهار فقط الحالة الاجتماعية لشخصية (قابيل).

-معنى ودلالة العنوان:

إنّ العنوان يشير إلى القراء والمتلقين كثيرا، فلا يمكن لهم أن يتجاوزوه كونه هو البهو الّذي نمر من خلاله إلى جوهر العمل.

ففي عملنا هذا الموسوم بـ(نزيف الحجر) نجد العنوان يتكرر على صفحتين في كلّ مرة كتب في أسفل الصفحة وبالخط الكوفي وهو الخط الّذي اكتمل قبل غيره من الخطوط، فهو رمز للنضج والعتاقة كما يوحي بتوظيف البعد التراثي.

جاء على جزأين:

- **نزيف:** لفظة تعني السيلان بغزارة أو بشدة وهذه الصفة ملازمة للدماء، وقد يكون هذا النزيف خارجي يخص الجوارح أو داخلي يخص القلب وذلك من شدة الأحزان والآلام.

[1] إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص131.

- **الحجر:** جمعها أحجار، مادة صلبة تتخذ من الجبال وعلاقتها بالأسنان تبدأ منذ بداية التاريخ الّذي كان يعيش في الكهوف والمغارات ذات الصخور المرسومة.

يدل الحجر على قداسة الأرض واسترجاع حق في قوله تعالى ﴿**ثُمَّ قَسَتْ قُلُوبُكُمْ مِنْ بَعْدِ ذَلِكَ فَهِيَ كَالْحِجَارَةِ أَوْ أَشَدُّ قَسْوَةً وَإِنَّ مِنَ الْحِجَارَةِ لَمَا يَتَفَجَّرُ مِنْهُ الْأَنْهَارُ وَإِنَّ مِنْهَا لَمَا يَشَّقَّقُ فَيَخْرُجُ مِنْهُ الْمَاءُ وَإِنَّ مِنْهَا لَمَا يَهْبِطُ مِنْ خَشْيَةِ اللَّهِ وَمَا اللَّهُ بِغَافِلٍ عَمَّا تَعْمَلُونَ**﴾[1]، فقلوب بعض البشر أقسى من الحجارة بلا شفقة ولا رحمة خالية من العواطف.

لذلك نتساءل عن سبب ربط اللفظتين معا "نزيف الحجر"؟، هل في الحقيقة أنّ الحجر ينزف؟

جرت العادة كما نعرف تنزف الجروح دما والقلب دموعا لكن من المستحيل أن الحجر ينزف أما "إبراهيم الكوني" فقد جعل الحجارة تنزف، "نزيف الحجر" هي صرخة المثقف الّذي يعاني من آلام بلا نهاية يدفعه الأب لاعتزال البشر ويدفعه "الودان" إلى النضج، ويبقى هو بين البينين لا يستطيع الوصول إلى الحرية دليل ما قاله السارد: «ألقى القاتل بالرأس فوق لوح من الحجر في واجهة الصخرة، فتحركت شفتا "أسوف" وتمتم الرأس المقطوع المفصول عن الرقبة: لا يشبع ابن آدم إلا التراب! تقاطرت خيوط الدم على اللوح الحجري، فوق اللوح المدفون إلى نصفه في التراب كتب بالتيفيناغ*: أنا الكاهن الأكبر منتخندوش أنبئ الأجيال أنّ الخلاص سيجيء عندما ينزف الودان المقدس ويسيل الدم من الحجر، تولد المعجزة الّتي ستغسل اللعنة، تتطهر الأرض ويغمر الصحراء الطوفان».[2]

(1) سورة البقرة، الآية 74.

(*) **بالتيفيناغ:** أبجدية الطوارق.

(2) إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، ص146-147

ومن هنا يتضح لنا من خلال هذا القول أنّ "إبراهيم الكوني" يضعنا في مواجهة المتناقضات للإنسان (الجليل والدنيء)، (البهي والقبيح)، (البريء والقاتل)، ويبين لنا عملية التدمير من طرف الأجانب ونهب خيرات الصحراء المكان المقدس لـ"إبراهيم الكوني".

خاتمة

بحمد الله ونعمته فلكل بداية نهاية وخير العمل ما حسن آخره وخير الكلام ما قل ودل، ونهاية هذا العمل بعد جهدنا المتواضع وبعد التقصي والقراءة بين ثنايا فصول بحثنا الموسوم: "**السرد العجائبي في رواية نزيف الحجر لإبراهيم الكوني**" خاتمة توصلنا فيها لجملة من النتائج نجملها في النقاط الآتية:

- مفهوم العجائبي وتعريفه في المعاجم الحديثة لا يخالف تعاريف المعاجم القديمة.
- يتأسس العجائبي من مجموع المتناقضات القائمة على المعقول واللامعقول، الشعور واللاشعور، المألوف واللامألوف، وهذه الثنائيات تقوم بتحقيق الحيرة والدهشة والرعب.
- السرد العجائبي تقنية يستخدمها الرّوائي ليقوم بكسر وخرق كلّ ما هو مألوف، وهو نوع من أنواع التجريب في الكتابة الرّوائية الحديثة المعاصرة.
- هدف لجوء الرّوائي إلى هذه التقنية هو امتناع المتلقي أو القارئ والانفتاح على مواضيع ممنوعة ومحضورة وبأسلوب غير مباشر.
- روافد العجائبية كثيرة ومتنوعة منها: الحكاية الشعبية، الواقعية السحرية، الخيال العلمي، الأساطير، الرّواية البوليسية.
- تجلت العجائبية في عمله السردي من خلال عدة جوانب أبرزها التحولات الّتي طرأت على شخصيات الرّواية سواء بشرا أم حيوانات، وكذا الأماكن العجائبية الّتي شكلت أرضية العمل الرّوائي وأسهمت في خلق جو من القلق والتردد في نفس المتلقي والكثير من الحيرة.
- أولى الكوني اهتمام كبيرا بالصحراء كفضاء سياحي وأسطوري غني بالمعالم التخييلية الّتي تسهم بشكل كبير في استدعاء العجائبي، فجاء بنص "نزيف الحجر" زاخرا بالمقاطع الوصفية لهذا الفضاء الصحراوي الرحب.
- أحيا الرّوائي إبراهيم الكوني في دائرة زمنية محددة وهي الزمن البدائي المطبوع بروح المعاصرة.

- حرص الكوني على استخدام اللغة الفصحى في روايته وذلك محاولة منه الدعوة لإحياء اللغة العربيّة القديمة بكل أبعادها، حيث تميزت لغته بكونها لغة سحرية يمتزج فيها الواقع بالخيال والأسطوري بالعجائبي، ساهمت بشكل فعال في عرض شخصياته وإبراز العالم الّذي كانت تسكنه، ويسكنها باستحضار لغة الحنين يستلزمها رحلة مكانية يحيل فيها الواقعي إلى رمز ذهبي واللحظة الزمانية في سياقها التعاقبي إلى إيغال معرفي ينمو إلى اكتشاف ذاكرة منسية.
- منح الرّوائي لشخصياته أبعادا اجتماعية كثيرة كان لها تأثيرا كبيرا في توضيح مدى ارتباطها بالمجتمع الّذي وجدت فيه.
- أعاد الكوني إنتاج الأساطير والتعاليم القديمة بما يتوافق مع الأفق العجائبي وفق رؤيا تنسجم مع مقتضى الحال ولما يتوافق مع معطيات الرّواية.

ارتباط التعبير العجائبي كثيرا بالواقع على الرغم من تعارضه وتنافره ظاهريا معه، بل يبدو الكوني متأسا داخله يفرض حالته وبنيته.

الملاحق

أولا–حياة الرّوائي إبراهيم الكوني ومؤلفاته:

تقديم الرّوائي: حياته

يعد الرّوائي "إبراهيم الكوني" من أبرز الأسماء الرّوائية في الساحة العربيّة الليبية، وقد ولد في "السابع من أغسطس عام 1948 بالحمادة الحمراء وسط ليبيا»[1]، حيث أنّه «عاش طفولته حتى سن العاشرة في الصحراء الكبرى، ثم انتقل إلى واحات جنوب ليبيا ومنها إلى طرابلس الّتي يمكث بها سوى ثلاث سنوات، ومن ثم سافر للدراسة في معهد جوركي للآداب في موسكو، وصل اغترابه في أوروبا».[2]

لكنه مع ذلك ظل وفيا لأمته العربيّة حيث أكد «أنّ هويته عربية مثلما هي طوارقية مؤكدا على أنّ الطوارق أمة كبيرة مثل العرب والفرس والروم، تتكون من مجموعة كبيرة من القبائل لكن العالم تجاهلهم بسبب روح القمح لهويات الأقلية»[3]، خلال هذه المسيرة من الاغتراب حاز على شهادة الماجستير في الآداب بمعهد جوركي عام 1977، «تدور مجالات تأليفه حول الرواية، الدراسات الأدبيّة والنّقدية والسياسية والتاريخي، يجيد تسع

---

(1) وردة معلم، دائرة الزمن ودلالته (نحو ملحمة للزمان الدوري) كتابة التجريب عند إبراهيم الكوني، وقائع الملتقى الدولي منظم من طرف المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية يومي24 و25 نوفمبر، 2007 وهران الجزائر، ص2.

(2) شريف صالح، إبراهيم الكوني، إشعارات أعاقت النهضة العربية، ص06.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(9)لغات»[1]، وقد «نشر نتاجه الأدبي من بينها الفجر الجديد، وليبيا والحرية والإذاعة والأسبوع السياسي، وبيروت المساء والكفاح العربي، والصداقة»[2] وغيرها من الصحف الّتي ضمت بين طياتها العديد من أعماله وإنجازاته العظيمة.

ولم يكن اهتمامه مقتصرا على الكتابة الرّوائية والدراسات النّقدية فحسب، بل تقلد العديد من المناصب ذات المجالات المختلفة.

- المناصب الّتي تقلدها:

- «عمل بوزارة الشؤون الاجتماعية ثم وزارة الإعلام والثقافة ثم مراسلا لوكالة الأنباء الليبية بموسكو 1975 ثم مندوب جمعية الصداقة الليبية البولونية بوارسو 1978.
- عين مستشارا بالسفارة الليبية بوارسو 1978.
- ترأس تحرير مجلة الصداقة البولونية 1981.
- عين مستشارا بالسفارة الليبية بموسكو 1987.
- عين مستشارا إعلاميا بالمكتب الشعبي بسويسرا 1992».[3]

وقد خلف الكوني خلال مسيرته الرّوائية العديد من المؤلفات الّتي كانت ولا تزال تستقطب العديد من القراء والنّقاد، كونها في كلّ مرة تفتح أفقا جديدا للتأويل، والّتي يمكن أن نذكر منها:

بعض مؤلفاته:

- الصلاة خارج الأوقات الخمس، دار الكتاب العربي، طرابلس1974.

---

(1) نسيمة علوي، دلالة المكان في رواية نزيف الحجر لإبراهيم الكوني، حوليات الآداب واللغات، العدد الأول، أكتوبر 2013، كلية الآداب واللغات، جامعة المسيلة، الجزائر، ص193.

(2) وردة معلم، دائرة الزمن ودلالته (نحو ملحمة للزمان الدوري)، ص25.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

- جرعة من دم، دار الجماهيرية، طرابلس1983.
- شجرة الرتم، دار الجماهيرية، طرابلس 1986.
- ديوان النثر البري، التنوير وتاسيلي، بيروت طرابلس 1992.
- الخروج الأول، التنوير وتاسيلي، بيروت طرابلس 1992.
- خريف الدرويش، التنوير وتاسيلي، بيروت طرابلس 1992.
- الريف الحجرية، التنوير وتاسيلي، بيروت طرابلس 1992. [1]

كما أصدر مجموعة كبيرة من الروايات منها:

- ثورات الصحراء الكبرى، دار الفكر العربي عام 1970.
- نقد ندوة الفكر الثوري، دار الفكر العربي عام 1970.
- التبر، دار الريس عام 1990.
- **نزيف الحجر**، دار الريس عام 1990.
- السحرة في جزأين، المؤسسة العربية للدراسات 1994.
- فتنة الزؤان (ثنائية)، المؤسسة العربية للدراسات 1995.
- الفم، الدار الجماهيرية 1996.

[1] وردة معلم، دائرة الزمن ودلالته (نحو ملحمة للزمان الدوري)، ص26.

- ملخص الرواية:

تقوم رواية نزيف الحجر على جوهر العلاقة الّتي تربط الإنسان بالطبيعة الصحراوية القاسية ووصف العلاقة بين الإنسان وحيوان الصحراء، وتدور أحداث هذه الرّواية في الصحراء الليبية وبالضبط في وادي "متخندوش" أين تتواجد أهم صخرة مهددة بالإهمال والتدمير من قبل السياح الأجانب، حيث رسمت عليها صورة "الودان" ككاهن عملاق وهو عبارة عن حيوان أسطوري له دور بارز في أحداث الرّواية، إذ سيطر على مجمل الرواية، فبطل هذه الرّواية "أسوف" الّذي يمتلك الطبيعة ويهوى العزلة وعدم معاشرة الناس، وتربطه علاقة وثيقة مع هذا الصخر الموجود في الطبيعة وهذا لقيمة الحجر التاريخي الّذي يجسد حياة الأولين من خلال تزينها بالرسومات والنقوش، وكان دائما يسأل أباه عن هذه الصخرة العظيمة وعلاقتها بالجن لأنّه شديد الاهتمام بها، ولهذا كان حارسا عليها بحيث عينته مصلحة الآثار حارسا على هذه الصخور الّتي اكتشفها في صخرة، والّتي يزورها السياح الأجانب لكن البعض منهم يفضل صيد الودان، وهو الحيوان الّذي كان سببا رئيسيا في وفات والد "أسوف" من خلال مطاردته للودان، في حين نجد "قابيل" رمز الشر يهوي سفك الدماء وتدمير الطبيعة، فهو شخصية متسلطة ومسيطرة تحب "مسعود" الّذي يساعده في تدمير الطبيعة، يطلبان من "أسوف" أن يدلهما على لمكان تواجد الودان ولكنه يرفض ويختار الموت على أن يدلهما عن ذلك من أجل الحفاظ على الطبيعة الصحراوية من التدمير والخراب الّتي تتعرض لها، وبالتالي يقوم "قابيل" ومرشده "مسعود" بشد "أسوف"

على الصخرة ويشرف قابيل على ذبح "أسوف" فتسيل الدماء على اللوح الحجري، وينزف الحجر دما ويعم الصحراء طوفان يغسل خطايا البشر، وتنتهي هذه الملحمة الّتي تجسد الصراع بين قوى الخير والشر في العالم والعلاقة الّتي تربط الإنسان بحيوان الصحراء، والطمع والشجع اللذان يسيطران على الإنسان.

قائمة

المصادروالمراجع

❖ القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

- المصادر

1. **إبراهيم الكوني**، نزيف الحجر، ط3، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1992.

2. **إبراهيم الكوني**، المجوس، التنوير للطباعة والنشر، تاسيلي للنشر والإعلام، 1992.

- المعاجم والقواميس:

3. **إبراهيم مصطفى** وآخرون، المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر، إسطنبول، (د ط)، (د س).

4. **إبراهيم مصطفى** وآخرون، معجم الوسيط، ج1، من أول الهمزة إلى آخر الضاد، المكبة الإسلامية إسطنبول، تركيا، (د ط)، (د س).

5. **ابن كثير**: تفسير ابن كثير، ج07، تح: سامي بن محمد السلامة، دار طيبة للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، الرياض، ط2، 1999.

6. **ابن منظور**، لسان العرب، مج 1، بدار صادر، بيروت، لبنان، ط1، (د س).

7. **أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ**، الحيوان، ج1، تح: عبد السلام محمد هارون، د د، ط2، 1965.

8. **أبي الحسن أحمد بن فارس بن زكرياء**، معجم مقاييس اللغة، ج3، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دب، (د ط)، (د س).

9. **أحمد مختار عمر** وآخرون، معجم اللغة العربية المعاصرة، مج1، عام الكتاب، القاهرة، 2008.

10. **الجاحظ**، البيان والتبيين، دار الكب العلمية، بيروت، لبنان، (د ط)، (د س).

11. **الخليل بن أحمد الفراهيدي**، العين، ج2، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2002.

12.**الرازي** (محمد بن أبي بكر بن عبد القادر)، مختار الصحاح، دار الجيل، بيروت، (د.ط) 1987.

13.**الزبيدي** (محمد مرتضى الحسيني)، تاج العروس من جواهر القاموس، مج4، تح: عبد الكرم الغرباوي، مراد إبراهيم السامري وعبد الستار أحمد فراج، مطبعة الحكومة الكويت، ط4، 2005.

14.**الزمخشري** (محمود بن عمر)، الكشاف عن الحقائق وغوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، ج3، مطبعة مصطفى محمد صاحب المكتبة التجارية، مصر، ط1، 1354هـ.

15.**سعيد علوش**، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، ودارسوشبريس، بيروت، دار البيضاء، ط1، 1998.

16.**الفراهيدي** (الخليل بن أحمد)، كتاب العين، مج3، تدقيق وترتيب: عبد الحميد الهنداوي، منشورات دار الكسب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 2003.

17.**قاموس الحيوانات التعليمي المصور**، إصدارات دار أمارير للكتاب الأمازيغي الإلكتروني، (د ط)، (د ت).

18.**القزويني**، عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، تح: فارقو سعد، دار الآفاق الجديدة، ط1، 2000.

19.**لويس معلوف**، المنجد في اللغة العربية، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، لبنان، ط19، (د س).

20.**مجدي وهبة**، معجم المصطلحات العرية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ساحة رياض صلح، بيروت، لبنان، ط2، 1984.

- المراجع بالعربية:

21.**أحمد عزت راجح**، أصول علم النفس، دار الكاتب للطباعة والنشر، القاهرة، ط7، 1978.

22.**أحمد كمال زكي**، الأساطير، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1979.

23.**أحمد محمد عبد الخالق**، قياس الشّخصية، مطبوعات جامعة الكويت، كلية الآداب، الكويت، ط1، 1996.

24.**آمنة يوسف**، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار، سوريا، ط1، 1997.

25.**بوجمعة بوبعيو**، حضور الرؤيا واختفاء المتن، (دراسة في علاقة الأسطورة بالشعر العربي المعاصر)، مطبعة المعارف، عنابة، ط 1، 2006.

26.**جاسم حميد جودة**، جمالية العلامة الروائية، دار الرضوان للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية، عمان، ط1، 2017.

27.**جاسم خلف إلياس**، شعرية القصة القصيرة، جدار دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، (د ط)، 2010.

28.**حسن نجمي**، شعرية الفضاء (المتخيل والهوية في الرّواية العربيّة) دراسة نقدية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2000.

29.**حسين علام**، العجائبي في الأدب (في منظور شعرية السرد)، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الجزائر، (د ط)، 2010.

30.**حميد لحميداني**، النّص السردي من منظور النّقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2003.

31.**الخامسة علاوي**، العجائبية في أدب الرحلات، (رحلة ابن فضلان نموذجا)، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، (د ط)، 2005- 2006.

32.**رابح العوبي**، أنواع النشر الشعبي، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، (د.ط)، (د.ت).

33.**الرشيد بوشعير**، مسائلة النّص الرّوائي في السّرديات العربيّة الخليجية المعاصرة، دار الكتب الوطنية، هيئة أبو ضبي للثقافة والتراث، أبو ظبي، ط1، 2010.

34.**سعيد الوكيل**، تحليل النص السردي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، القاهرة، (د ط)، 1998.

35.**سعيد بنكراد**، السيميائيات السردية (مدخل نظري)، منشورات الزمن، الدار البيضاء، (د ط)، 2001.

36.**سعيد يقطين**: السرد العربي (مفاهيم وتجليات)، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006.

37.**سعيد يقطين**، الكلام والخبر، مقدمة السرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997.

38.**سعيد يقطين**، تحليل الخطاب الرّوائي (الزمن- السرد- التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، بيروت، 1997.

39.**سمير المرزوقي وجميل شاكر**، مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، ط1.

40.**سناء كامل شعلان**، السرد الغرائبي والعجائبي في الرّواية والقصة القصيرة في الأردن، دار النشر، نادي الجبيرة الثقافي والاجتماعي، (د ط)، (د ت).

41.**سيد إسماعيل ضيف الله**، آليات السرد بين الشفاهية والكتابية، دراسة في السيرة الهلالية ومراعي القتل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2008.

42.**الشريف حبيلة**، بنية الخطاب الرّوائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، (د ط)، 2010

43.**شريف صالح**، إبراهيم الكوني شعارات أعاقت النهضة العربية، معرض الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد 10، 2015

44.**شعيب حليفي**: بنيات العجائبي في الرواية العرية، مجلة فصول، ع3، 1997.

45.**شعيب حليفي**، شعرية الرواية الفانتاستيكية، دار العربية للعلوم الناشرون، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الرباط، ط1، 2009.

46.**شعيب حليفي**، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، دار الثقافة، دار البيضاء، للغرب، ط1، 2005.

47.**عالية أنور الصفدي**، شعرية الأمكنة في روايات يحي خلف، دار المعتز للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، (د ط).

48.**عبد الحميد بورايو**، الأدب الشعبي الجزائري، دار القصة للنشر، الجزائر، 2007.

49.**عبد الحميد بورايو**، الحكايات الخرافية للمغرب العربي، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007.

50.**عبد الرحمن عيسوي**، سيكولوجية الخرافة والتفكير العلمي، دار النشر منشاة المعارف، ط1982-1983.

51.**عبد الرحيم الكردي**، البنية السردية في القصة القصيرة، مكتبة الآداب، دار النشر للجامعات، ط3، (د ت).

52.**عبد الله إبراهيم**، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.

53.**عبد الله سليم الرشيد**، شعر الجن في التراث العري (مظاهر وقضايا ودلالات)، د د، الرياض، ط1، 2012

54.**عبد المالك مرتاض**، الحكاية الخرافية في الغرب، مجلة التراث الشعبي، بغداد، ط1977.

55.**عماد علي الخطيب**، الأسطورة معيارا نقديا، دراسة في النقد العربي الحديث والشعر العربي الحديث، جهينة للنشر والتوزيع، عمان، 2006.

56.**عمر عتيق**، قضايا نقدية ومعاصرة في الرّواية والقصة، دار حلة للنشر، المملكة الأردنية الهاشمية، ط1، 2016.

57.**غيبوبباية**، الشخصية الأنثربولوجية العجائبية في رواية مائة عام من العزلة لغربال غارسيا ماركيز أنماطها مواصفتها، أبعادها، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، المدينة الجديدة، تيزي وزو، (د ط)، (د ت).

58.**فراس السواح**، الأسطورة والمعنى (دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية)، دار علاء الدين للنشر والتوزيع، ط2، 2001.

59.**كاميليا عبد الفتاح**، دراسات سيكولوجية في مستوى الطموح الشخصية، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة، القاهرة، ط3، (د ت).

60.**كمال أبو ديب**، الأدب العجائبي والعال م الغرائبي، دار الساقي بالاشتراك مع أوركس للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2007.

61.**لؤي علي خليل**، عجائبية النشر الحكائي (أدب المعراج والمناقب)، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، (د ط)، 2007.

62.**محمد تفو**، النص العجائبي (مائة ليلة وليلة أنموذجا)، دار كيوان للطبعة والنشر والتنويع، سوريا، ط1، 2010.

63.**محمد سعيدي**، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د ط)، 1998.

64.**محمد عيلان**، محاضرات في الأدب الشعبي الجزائري، دار العلوم للنشر، عنابة، الجزائر، ج3، 2013.

65.**محمد غنيمي هلال**، النقد الأدي الحديث، دار الثقافة– دار العودة، بيروت، لبنان، (د ط)، 1973.

66.**ميساء سليمان الإبراهيم**، البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، (د ط)، 2011.

67.**نسيمة علوي**، أساليب الحكي عند إبراهيم الكوني، دار النعمان، العلمة، سطيف، (د ط)، 2016.

68.**نضال صالح**، النزوع الأسطوري في الرّواية العربيّة المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، (د ط)، 2001.

69.**ياسين النصير**، الرّواية والمكان، دار الحرية للطباعة، (د ط)، بغداد، (د ت).

70.**يمنى العيد**، تقنيات السرد الرّوائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط3، 2010.

المراجع المترجمة:

71.**ب. س. ديفيز**، المفهوم الحديث للزمان والمكان، تر: السيد عطا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د م)، (د ط)، 1996.

72.**برنار فاليط**، النّص الرّوائي (تقنيات ومناهج)، تر: رشيد نبصدو، منشورات (Nathan paris)، المجلس الأعلى للثقافة، (د ط)، 1992.

73.**تودوروف تزفيتان**، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار بيضاء، ط2، 1990.

74.**تودوروف كنت**، بينيتكلر وآخرون، القصة الرّواية المؤلف، تر: خيري دومة، دار شوقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1998.

75.**جيرار جنيت** وآخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط1، 1989.

76.**جيرار جنيت**، خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الّأزدي، عمر حلى، المطابع الأميرية، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997.

77.**روجر آلان**، الرّواية العربيّة (مقدمة تاريخية ونقدية)، تر: حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، (د م)، (د ط)، 1997.

78.**رولان بارت**، النّقد البنيوي، تر: أنطوان أبو زيد، عوينات للنشر والطباعة، بيروت، (د ط)، 1988.

79.**غاستون باشلار**، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، بيروت، 1984.

80.**مالكومبرادي**، الرّواية اليوم، تر: أحمد عمر شاهين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د ط)، 1996.

81.**ميرسيا إلياد**، ملامح من الأسطورة، تر: حبيب كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، (د ط)، 1995.

82.**ميشال بوتور**، بحوث في الرّواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط3، 1986.

83.**نوبو أكي نورو هارا**، العرب من وجهة نظر يابانية، منشورات الجمل، (د م)، ط1، 2003.

84.والتس مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، (د ط)، 1998.

المجلات والدوريات:

85.إبراهيم الكوني، الكوني، المجوس، التنوير للطباعة والنشر، تاسيلي للنشر والإعلام، 1992. لحسن كرومي، مجلة الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2009.

86.بعيطش يحي، خصائص الفعل السردي في الرّواية العربيّة الجديدة، مجلة كليلة للآداب واللغات، جامعة خيضر، بسكرة.

87.تودوروف تزفيتان، تعريف الأدب العجائبي، تر: أحمد منور، مجلة المسألة، ع4، الجزائر، (د ط)، 1993.

88.خالد حسين خضر، المكان في رواية الشماعية لعبد الستار ناصر، مجلة الآداب، جامعة بغداد، العراق، العدد 102، 2012.

89.غسان غنيم، قضية اندثار شعب، مجلة جامعة دمشق، سوريا، 2013.

90.نسيمةعلوي، دلالة المكان في رواية نزيف الحجر لإبراهيم الكوني، حوليات الآداب واللغات، العدد الأول، أكتوبر 2013، كلية الآداب واللغات، جامعة المسيلة، الجزائر.

91.وردة معلم، دائرة الزمن ودلالته (نحو ملحمة للزمان الدوري) كتابة التجريب عند إبراهيم الكوني، وقائع الملتقى الدولي منظم من طرف المركز الوطني للبحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية يومي24و25 نوفمبر،2007، وهران الجزائر.

الرسائل الجامعية:

92.عبد القادر عواد، العجائبي في الرواية العربية المعاصرة "أليات السرد والتشكيل، أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في النقد المعاصر، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، الجزائر، 1 201-2012.

93.نجاح منصوري، العجائبية في روايات إبراهيم درغوثي، دراسة سيميائية، المشرف عبد الرحمن تبرماسين، رسالة ماجستير في اللغة والأدب العربي، قسم الأدب والعربية، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2011/2010.

94.نجاح منصوري، العجائبية في روايات إبراهيم درغوثي، رسالة ماجيستير، تخصص أدب حديث، جامعة محمد خيضر، بسكرة، (د ط)، 2010- 2011.

95.نجوى منصوري، الموروث السردي في الرّواية الجزائرية، روايات الطاهر وطار وواسيني الأعرج أنموذجا، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب، كلية الآداب، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2012/2011.

96.هنية جوادي، صورة المكان ودلالاته في روايات واسيني الأعرج، إشراف: صالح مفقودة، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في العلوم والآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر، 2012.

المراجع الأجنبية:

97. Qui sort de !'ordinaireinsolitequen'est pas danssontétat normal, paulrobert : le petit robert, Nouvelle édition, paris, 1987.

98. AiméeAljamic et d'autres : le petit larouse, imprimerieCastemian, Nouvelle édition, Belgique, 1995.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات:

شكر وعرفان

الإهداء

مقدمة.....أ-ج

الفصل الأول

الإطار المفاهيمي

1- مفهوم السرد..... **06**

1-1 من الناحية اللغوية..... **06**

1-2 من الناحية الاصطلاحية..... **07**

2- العجائبي لغة..... **10**

2-1 في المعاجم العربيّة والقرآن الكريم..... **10**

2-2 في المعاجم الأجنبية..... **14**

3-العجائبي اصطلاحا..... **16**

3-1 عند الغرب..... **16**

3-2 عند العرب..... **20**

4- أجناس أدبية حافة بالعجائبي..... **23**

4-1 الخيال العلمي..... **23**

4-2 الرواية البوليسية..... **24**

4-3 الواقعية السحرية..... **25**

4-4 الحكاية الشعبية..... **26**

4-5 الحكاية الخرافية..... **29**

4-6 الأسطورة..... **31**

فهرس المحتويات:

الفصل الثاني

تجليات العجائبي في رواية نزيف الحجر

من حيث المكان والزمن (اللغة والشخصيات)

1- المكان الرّوائي 34

1-1 مفهوم المكان الروائي **34**

1-2 المكان وعلاقته بالعجائبية..... **36**

1-3 أنواع المكان **38**

2- الزمن العجائبي..... 48

2-1 مفهوم الزمن **48**

2-2 مستويات الزمن الرّوائي في روايات إبراهيم الكوني **50**

أ- محور الترتيب أو النظام..... **52**

ب- محور المدة أو الديمومة **56**

ج- محور التواتر **61**

3- اللغة العجائبية 63

3-1 اللغة في روايات إبراهيم الكوني **63**

3-2 اللغة العجائبية عند الكوني إبراهيم **65**

4- الشخصية العجائبية..... 67

4-1 مفهوم الشّخصية (**The character**)..... **67**

4-2 الشّخصية المحورية والشخصية الثانوية **69**

خاتمة 81

الملاحق 84

قائمة المصادر والمراجع..... 90

فهرس المحتويات

ملخص

ملخص:

تأتي هذه الدراسة لتقف عند تجليات العجائبي والأسطوري في السرد الروائي العربي، بالتطبيق على المدونة الروائية " نزيف الحجر"، للكاتب الليبي إبراهيم الكوني واعتمادها مجالا للبحث في حضور هذا النمط من الكتابة في أدبنا الروائي، وكيف حاول الكوني أن يخلق لنا عالما مغايرا يتداخل فيه الواقعي باللاواقعي في علاقة تفاعلية تبعث في نفس المتلقي الحيرة والدهشة، من خلال توظيف شخصيات عجائبية وأخرى طبيعية كسبت عجائبيتها من تواجدها ضمن أحداث عجائبية وأمكنة غرائبية، وكيف اتخذ الكوني من هذا العالم العجائبي متنفسا فلت به من سلطة الرقيب ليكشف عبره عن واقع متخم بالتناقضات حافل بالصراع على جميع مجالات الحياة التي يعيشها الإنسان والفرد العربي في مختلف بيئاته بما تتمتع به من خصوصية.

الكلمات المفتاحية: عجائبي؛ أسطوري؛ نزيف الحجر؛ ودان؛ صحراء.

Summary:

This study comes to stand at the manifestations of the fantasy and the legendary in the Arab narrative by applying to the novel blog 'Nazeef alhajar ' by the Libyan writer Ibrahim Al-Kony and adopting a space for research in the presence of this type of writing in our novel literature, and how the universe tried to create us a different world overlapping In it the realist in an interactive relationship inspires in the same recipient bewilderment and astonishment, by employing fantasy and natural characters gained their fantasy from their presence within the events of wonders and strange places, and how the universe took from this world of fantasy breathing escaped from the authority of the sergeant to reveal the reality of Full of contradictions, full of conflict over all areas of life that the human and the Arab individual live in different environments with their own privacy.

***Keywords**: Fantastic; Nazeef al-hagar; Al-wedan; desert*