الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عباس لغرور- خنشلة-

كلية الآداب واللغات
قسم: اللغة والأدب العربي
التخصص: تحليل الخطاب

بنية العجائبي في رواية "نزيف الحجر" -مقاربة أسطورية-

بحث مقدم لقسم اللغة والأدب العربي لاستكمال مواد شهادة ماستر
تخصص تحليل الخطاب

إعداد الطالبة:
كريمة سهتال

إشراف الدكتور:
رشيد بلعيفة

لجنة المناقشة

الإسم واللقب	الرتبة	الجامعة الأصلية	الصفة
د. ع. الحميد ختالة	أستاذ محاضر– أ-	عباس لغرور- خنشلة-	رئيسا
د. رشيد بلعيفة	أستاذ محاضر - ب-	عباس لغرور- خنشلة-	مشرفا و مقررا
أ. الهاشمي قشيش	أستاذ مساعد –أ-	عباس لغرور- خنشلة-	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2016***2017

مقدمة

عرف القرن العشرين تطورا ملحوظا من الناحية العلمية والإنسانية، وهذا ما انعكس على الجانب الأدبي لا سيما الرواية باعتبارها أقرب الأشكال المعبرة عن الإنسان وقضاياه؛ حيث ثارت هي الأخرى على أنماط السرد التقليدي محاولة بذلك خلق أشكال جديدة، فقدمت للمتلقي نصوصا جريئة، متعددة الإحالات، لا نهائية القراءات. عرف هذا التجديد في النقد بالتجريب في الرواية، والذي شكل العجائبي فيه أحد أهم ملامحه.

يجمع العجائبي في الرواية بين متناقضات؛ ففيه مزج بين الواقعي والخيالي، بين المألوف العادي والسحري الغامض. ولأن الأسطورة لها من الخصائص والسمات الحظ الوفير من ذلك، فقد اعتبرت من أهم الآليات التي يستخدمها الروائي لتأثيث متنه العجائبي في الرواية.

تأثرت الرواية العربية –بدورها– ببلاغة هذا التجريب؛ حيث سعى الروائيون العرب إلى الانفتاح على آفاق جديدة، منطلقين من طبيعة بيئتهم وثقافة مجتمعهم، فبرزت في الساحة الأدبية أسماء لروائيين ارتقت بهم رواياتهم المميزة إلى مصاف العالمية، ومن أبرز هذه الأسماء نجد "**إبراهيم الكوني**" الذي ظل وفيا لصحرائه الكبرى، ولأساطيرها وحكاياتها العجائبية.

وقع اِختياري على رواية "**تزيف الحجر**" لعدة أسباب أهمها:

1– أن هذه الرواية تعبير عن تراث اِجتماعي عربي محض؛ لأنها تحيي المخزون الثقافي لفئة لا تزال لوقتنا هذا محجوبة وراء لثامها.

2– الرواية تستفزُّ القارئ لكونها تمزج بين التاريخي والأسطوري، وتتأرجح بين كفتي الواقعي والخيالي.

3– تعد رواية "**تزيف الحجر**" من الروائع العالمية؛ فقد احتفى بها الغرب قبل العرب، إذ ترجمت إلى معظم اللغات الحيّة.

من الدراسات السابقة لهذه المدونة الروائية اطلعنا على مذكرة ماجستير ل: "**خطار نادية**" الموسومة ب: "حوارية الصيغ الأنواعية في الخطاب الروائي –نزيف الحجر لإبراهيم الكوني أنموذجا– من جامعة وهران.

تبرز أهمية هذه الدراسة الموسومة ب "**البنية العجائبية في رواية نزيف الحجر – مقاربة أسطورية**–" إلى اِستقصاء البنيات السردية العجائبية في الرواية، وتتبع الأساطير المختلفة الواردة فيها.

وحتى تكون دراستنا مقننة كان لا بدّ من طرح إشكاليات هي:

1– لماذا اِختار "**إبراهيم الكوني**" الصحراء منطلقا له؟

2– كيف أثّث الروائي متنه العجائبي من خلال البنيات الثلاث: المكان، الزمان، والشخصيات؟

3– فيم تمثلت الأساطير الموظفة في الرواية؟

وقد اعتمدنا في الإجابة عن الإشكاليات السابقة على منهج النقد الأسطوري من خلال مفاهيمه النظرية، وإجراءاته التطبيقية، بالإضافة إلى الاستفادة من مفهوم الأدب العجائبي. لأن هذا هو الأنسب حسب نظرنا.

وحتى تتحقق غايتنا من هذا البحث اعتمدنا مدونة شكلت محور الدراسة تتمثل في رواية "**نزيف الحجر**"، وقد اعتمدنا في مقاربتها على مجموعة من المراجع أهمها:

- ✓ كتاب "الأسطورة والمعنى" **لكلود ليفي ستراوس**.
- ✓ كتاب "تشريح النقد" **لنورثروب فراي**.
- ✓ كتاب "شعرية الرواية الفانتاستيكية" **لشعيب حليفي**.
- ✓ كتاب: "العجائبي في الأدب" **لحسين علام**.

تشكلت الدراسة من مقدمة وفصلين وخاتمة: تضمنت المقدمة أسباب اِختيار الموضوع، والإشكالية التي تقوم عليها الدراسة، والأهداف التي يصبو إليها، مع إبراز أهم المراجع المعتمدة.

أما الفصل الأول فهو نظري بالأساس؛ يتفرع منه قسمين: القسم الأول تناول مفهوم العجائبي في المعاجم العربية، كما تطرق إلى عرض أهم الأشكال السردية القديمة التي تناولته. والقسم الثاني: فقد تطرق إلى مفهومه في المعاجم الغربية ورصد أهم المصطلحات المتاخمة له، كما تعرض إلى إشكالية ترجمته في النقد العربي الحديث.

وأما الفصل الثاني فهو ذو منحى تطبيقي: القسم الأول منه تطرق إلى دراسة بنية الفضاء العجائبي في الرواية، في حين خصص القسم الثاني لبنية الشخصيات العجائبية.

خلصت هذه الدراسة إلى الخاتمة التي استعرضت أهم النتائج التي انتهى إليها البحث.

وقد واجهتنا بعض الصعوبات من أهمها عدم تحصلي على أهم مرجع في الدراسات العجائبية وهو كتاب: "**مدخل إلى الأدب العجائبي**" ل: "**تيزفيتان تودروف**".

كما لا يفوتنا في الأخير أن نتقدم بالشكر للأستاذ المشرف الدكتور "**رشيد بلعيفة**" الذي كان لي سندا طوال هذا البحث، ولجامعتنا العزيزة على قلوبنا "**جامعة عباس لغرور**"، وبالأخص كلية الآداب واللغات.

الفصل الأول

مقاربة نظرية لإشكالية مصطلح العجائبي وقضاياه النقدية.

القسم الأول: العجيب والعجائبي عند العرب.

1- العجيب في المعاجم العربية.

2- بذور العجائبية في القديم.

3- مصطلحات متاخمة للعجائبي.

القسم الثاني: العجيب والعجائبي عند الغرب.

1- العجيب والعجائبي في المعاجم الغربية.

2- الفرق بين العجيب والعجائبي عند تودروف.

3- إشكالية تلقي المصطلح بين الترجمة والضبط.

يعد الأدب العجائبي فضاء حافلا بالمغامرات الخارقة لما هو طبيعي ومألوف، وهو ما يشدّ القارئ ويستفزّه، لأنه يحمله إلى عوالم يمتزج فيها الواقعي بالخيالي، والحقيقي بالسحري، فيفتح له أفاقا جديدة لم يعهدها في حياته بل حتى في خياله. نجد هذا النوع من الأدب مبثوثا في الأساطير القديمة، كما نجده في قصص العرب وحكاياتهم... ومع تطور الإنسان وحاجته للهروب من واقعه، اِزداد الإقبال عليه والاهتمام به إلى أن أصبح جنسا سرديا قائما بذاته، له خصائص، وأشكال، وأنواع تميّزه.

القسم الأول: العجيب والعجائبي عند العرب:

بما أن كلمة عجيب واسعة النطاق ومتعددة الجوانب، فإننا سنحاول تبيان تجلياتها في الموروث السردي العربي، ودلالتها في المعاجم العربية.

1- العجيب في المعاجم العربية:

وردت لفظة "عجيب" في القرآن الكريم في عدة آيات وبعدة صيغ، كما تناولتها أمهات المعاجم العربية بالشرح والبيان، فاتفقت في تعريفها.

جاء في **(لسان العرب):** «العُجْبُ والعَجَبُ: إنكار ما يرد عليه لقلّة اعتياده»[1]. ونفس التعريف ورد في **(المعجم الوسيط):** « العَجَبُ روعةٌ تأخذُ الإنسان عند استعظام الشيء، يقال: هذا أمر عجيبٌ، وهذه قصة عَجَبٌ»[2].

وإذا ذهبنا إلى الاستعمال القرآني نجد هذه الكلمة بعدة صيغ، لكنها تحمل معنى واحد؛ يقول الله تعالى: ﴿ **قَالَتْ يَا وَيْلَتَى أَأَلِدُ وَأَنَا عَجُوزٌ وَهَذَا بَعْلِي شَيْخًا إِنَّ هَذَا لَشَيْءٌ عَجِيبٌ 72** ﴾ "سورة هود – الآية 72". ويقول أيضا: ﴿ **بَلْ عَجِبُوا أَنْ جَاءَهُمْ مُنْذِرٌ مِنْهُمْ فَقَالَ الْكَافِرُونَ هَذَا شَيْءٌ عَجِيبٌ 2**﴾ "سورة ق – الآية2"

في كلتا الآيتين وردت كلمة "عجيب" بصيغة "فعيل"، كما نجدها أيضا بصيغة "فُعَال"؛ وذلك في قوله تعالى: ﴿ **أَجَعَلَ الْآلِهَةَ إِلَهًا وَاحِدًا إِنَّ هَذَا لَشَيْءٌ عُجَابٌ 5** ﴾ "سورة ص – الآية 5".

هذه الآيات وغيرها* تحمل معنى التغيُّر النفسي، أو الدهشة التي تصيب الإنسان عندما يرى أو يسمع شيئا لم يعتد عليه وإن اختلفت صيغ (عجب)، فقد جاء في تفسير « ﴿ **إِنَّ هَذَا لَشَيْءٌ عُجَابٌ**﴾ أي إن هذا لشيء عجيب»[3].

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر.، بيروت.، دط.، دت، مج1، ص 580.

[2]- إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، دار الدعوة ،إسطنبول، دط، 1983، ج1، ص 584.

*سورة الكهف، الآية 9 ، 63.

[3]- الطبري، أبو جعفر محمد بن جرير: جامع البيان عن تأويل آي القرآن، تح: محمود محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ج 12، ص 151.

وبالعودة إلى المعاجم العربية نجد أن "**الخليل**" جعل من الصيغتين "عجيب" و "عُجَاب" شيئا واحدا؛ يقول: « العجيبُ الأمر يُتعجّب منه والعُجَابُ كذلك، والعُجَابُ أكثر منه.. وحكى بعضهم – وفيه نظر– فلانٌ عَجَبَ فُلَانَةً؛ حَبَّها »[1].

وينحو "**بن فارس**" المنحى نفسه فيقول: «العجيب هو الأمر يُتَعَجَّبُ منه، وأما العُجَابُ فأكثرُ منه»[2]

ولهذه الكلمة معنى ثان، فقد جاء في الحديث النبوي الشريف أن النبي صلى الله عليه وسلم قال: «**عَجِبَ ربُّك من قومٍ يُقادون إلى الجنَّة في السلاسل**». أي؛ عظم ذلك عنده وكَبُر لديه. وقال "بن الأثير": «إطلاق العجب على الله مجاز لأنه لا يخفى عليه أسباب الأشياء» [3]. هذا المعنى أضافه "**بن فارس**" في **(مقاييس اللغة)**: «وتقول من باب العَجَبِ: عَجَبَ، يَعْجبُ، عَجَبًا، وأمر عجيبٌ وذلك إذا استكبر واستعظم»؛[4] هذا التعريف يتوافق مع ما جاء في تفسير معنى الحديث النبوي الشريف.

يحصل العجب إذن من الشيء الغريب، وهو مضاد للمألوف. وهذا ما أكده "الشريف الجرجاني" حينما يقول: «العجب انفعال النفس بما خفي سببه... ويسقط للأنس وكثرة المشاهدة»؛[5] لأنه يصدم النفس، فيربكها ويثير دهشتها.

ما يمكن استخلاصه من هذه التعريفات: أن المعاجم العربية قد اتفقت في بيان لفظة "العجيب"؛ إذ ربطته بموقف الإنسان إزاء شيء غير مشاهد ومألوف، فقابلت بذلك معاني

---

[1]– الفارهيدي، الخليل بن أحمد: كتاب العين – مرتب حسب الحروف الأبجدية–، تح: عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1434هـ– 2003م، ج3، ص 98–99.

[2]– ابن فارس، أحمد بن فارس القزويني: مجمل اللغة، تح: عبد المحسن سلطان، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1406هـ– 1986م، ج1، ص 651.

[3]– القاري، محمد علي بن سلطان: مرقاة المفاتيح – شرح مشكاة المصابيح–، دار الفكر، بيروت، 1432هـ– 2002م، ج6، ص 2546.

[4]– ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، بيروت، 1979، ج4، ص 243.

[5]– الجرجاني، الشريف: التعريفات، تح: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، دط، 2004، ص 123– 124.

الدهشة، والانبهار، والفزع. وكلما زادت حِدَّة التعجب كلما أخذت الكلمة صيغة تعبّر عن درجة الانفعال، إضافة إلى ذلك فإنها تحمل معنى الاستعظام والاستكبار. كما ارتبطت الكلمة من خلال سياقها القرآني بمعاني المعجزة، والآية، والسحر.

2- بذور العجائبية في القديم:

عرف الإنسان العربي القديم مجموعة من الخطابات التي متّعته وآنسته، وأخرى أدهشته وحيّرته؛ لأنها خرقت قوانين الواقع الذي آلفه. فإذا ما تصفّحنا كتب السرد العربي القديم نجده حافلا ببنيات غرائبية تثير الدهشة، خاصة في تلك الأشكال المنبثقة من أصول شفوية؛ من مثل: النوادر، والطرفة.. ولعل الأكثر تمثلا للعجائبي نجده في الأساطير، والحكايات الخرافية، والحكايات الشعبية وغيرها.

1.2- الأسطورة:

رافقت الأسطورة الإنسان القديم، فكانت عقيدته الأولى؛ لأنها أعطت له إجابات عن تساؤلات لطالما شغلت فكره وأرهقت عقله. وما يثبت هذا الكلام هو تلك المكانة المقدّسة التي حظيت بها الأسطورة على مرّ التاريخ والتي تميزت بها عن باقي الأشكال التعبيرية الأخرى.

أ-تعريف الأسطورة:

تتداخل الأسطورة مع أجناس أدبية أخرى؛ من مثل الخرافة، والملحمة، والقصة البطولية، والقصة الشعبية، فيجعل الفصل بينها صعبا[1]، لذلك وجب التعريف بها:

تأخذ الأسطورة في المعاجم العربية معنى الأقاويل المنمقة والأباطيل؛ فهذا "**بن منظور**" يعرفها بقوله: «..السّطر الصف من الكتاب والشجر والنخل ونحوها... والسّطرُ: الخط والكتابة [يقول الله تعالى؛ ﴿ **ن وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ** 1*﴾ "سورة القلم – الآية 1 "]...

[1]- ينظر، نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة المصرية، مصر، دط، دت، ص9.

*قال ابن عباس، ومجاهد، وقتادة: يعني: وما يكتبون. ينظر، ابن كثير، أبي الفراء إسماعيل بن عمر: تفسير القرآن العظيم، تح: سامي بن محمد السلامة، دار طيبة، المملكة العربية السعودية، ط2، 1999، ج8، ص 187.

والأساطير: الأباطيل[**]... [بمعنى] أحاديث لا نظام لها... يقال: سطَّر فلانٌ على فلان إذا زخرف له الأقاويل ونمّقها»[1]؛ فالأسطورة بهذا التعريف ترتبط بكل ما له دلالة بالكذب.

وترد الأسطورة في المعاجم والموسوعات الأجنبية بمصطلحين هما: (Mythe) و (Mythologie)؛ المصطلح الأول مشتق من الكلمة اليونانية (Mythos) أو الكلمة اللاتينية (Muthus)؛ وتعني: حكاية شعبية أو خرافية أنتجها الإنسان الأول وتداولها للإجابة عن تساؤلات طرحها على نفسه نتيجة تفاعله مع الكون؛[2] أي أنها كانت نتيجة لتساؤلات ذهنية حول الخلق والتكوين.

وأما المصطلح الثاني: (Mythologie) أو ميثولوجيا؛ وتعني: «مجموعة القصص الخاصة بتفسير الكون وأسرار الحياة في قصص تتصل بالآلهة وأنصاف الآلهة والأبطال»[3]. وتجدر الإشارة هنا إلى أن اللاحقة (logie) تعني (العلم) وبالتالي فإن ترجمة مصطلح (Mythologie) هي: علم الأساطير.

يتضح من خلال ما ورد في المعاجم العربية والأجنبية أنها اتفقت جميعا في تعريف الأسطورة؛ حيث أعطوا لها البعد الخرافي الذي لا أساس له من الصحة.

أما عن تعريفها الاصطلاحي؛ فكذلك نجد الباحثين قد أعطوا مفاهيم متقاربة؛ فهذا "**بول ريكور**" (**Paul Ricoer**) يعرفها بقوله: «الأسطورة حكاية تقليدية تروي وقائع حدثت في بداية الزمان»[4]. ويضيف "**مرسيا إلياد**" على هذا المفهوم على أنها تمثّل: «أخبار تاريخية

[**] وردت بهذا المعنى في تسع آيات قرآنية هي: (الأنعام25- الأمثال 31- النحل 24- المؤمنون 83- الفرقان 05- النمل 68- الأحقاف 18- القلم 15- المطففين 13).

2- ابن منظور: لسان العرب، مج 4، ص 363- 364.

[2]- ينظر، عبد الحليم منصوري: في الأسطورة والأسطورة الأنثوية، مجلة التواصل الأدبي، جامعة باجي مختار- عنابة، مطبعة المعارف، الجزائر، 2008، ع3، ص 23.

[3]- عبد الرزاق صالح: الأسطورة والشعر، دار الينابيع، سورية، ط1، 2009، ص7.

[4]- محمد القاضي، محمد خيو، فتحي النصري، وآخرون: معجم السرديات، إشراف: محمد القاضي، دار محمد علي، تونس، ط1، 2010، ص26.

تروي بعض الوقائع والأحداث التاريخية التي حصلت في الماضي لبعض الجماعات من البشر فوق بقاع الأرض»[1]؛ فهي جزء من التاريخ الإنساني إذ عكست عقيدته وثقافته وتفكيره.

لكن التعريفين يفتقدان لأهم خاصية تمتاز بها الأسطورة وهي الطابع القداسي؛ ولعل التعريف الجامع لها هو ما قدَّمه "**فراس السواح**" حين عرفها بأنها: «حكاية مقدسة يلعب أدوارها الآلهة وأنصاف الآلهة، أحداثها ليست مصنوعة أو متخيلة بل وقائع حصلت في الأزمنة الأولى المقدسة، إنها سجل أفعال الآلهة، تلك الأفعال التي... وطّدت نظام كل شيء قائم ووضعت صيغة أولى لكل الأمور الجارية في عالم البشر.. والأسطورة حكاية تقليدية بمعنى أنها تنتقل من جيل إلى جيل بالرواية الشفهية مما يجعلها ذاكرة الجماعة تحفظ قيمها وعاداتها وطقوسها وحكمتها»[2] فتعكس بذلك حضارتها وتُمجّد ثقافتها.

نستشف من هذا التعريف أهم مميزات الأسطورة:

1- هي حكاية مقدسة؛ فهي تعرض حدثا يبقى ماثلا أبدا لأنه جرى في زمن مقدس[3].

2- أبطالها خوارق؛ حيث تمثل الآلهة وأنصاف الآلهة والأبطال المؤلهين شخصياتها الرئيسية.

3- ترتبط بنظام ديني معين، وتعمل على توضيح معتقداته.

4- الأسطورة مركوزة في الذهن الجماعي لأنها من تأليف الجماعة.

5- الرواية الشفوية؛ فالأسطورة موروث شفوي تتواتره الأجيال المتعاقبة.[1]

---

[1]- مرسيا إلياد: مظاهر الأسطورة، تر: نهاد خياطة، دار كنعان، دمشق، ط1، 1991، ص21.

[2]- فراس السواح: مغامرة العقل الأولى – دراسة في الأسطورة سورية والرافدين–، دار علاء الدين، دمشق، ط1، 1996، ص19.

[3]- ينظر، مرسيا إلياد: رمزية الطقس والأسطورة– المقدس والدنيوي–، تر: نهاد خياطة، العربي للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 1987، ص 90-91.

يمكن إجمال القول – اِستنادا على ما تقدم– أن الأسطورة حكاية مقدسة، تعالج ظاهرة إنسانية بحتة، لأنها تعبر عن طفولة الإنسان البدائي في الوجود الطبيعي، يمتزج فيها الخيال مزجًا يكاد يكون كليا.

ب– من الأسطورة إلى النقد الأسطوري:

حظيت الأسطورة منذ بداياتها بمكانة خاصة؛ فهي – كما تقدم– تعد المغامرة الإبداعية الأولى التي ابتكرتها المخيلة البشرية، فاكتملت شكلا ومضمونا؛ شكلا لأنها: «قصة تحكمها مبادئ السرد القصصي من حبكة وعقدة وشخصيات، وما إليها. وغالبا ما يجري صياغتها في قالب شعري يساعد على ترتيلها في المناسبات الدينية وتداولها شفاهة»[2]. ومضمونا لأنها مثّلت متنفَّسا روحيا ومرجعا مقدّسا له مكانة سامية في قلوب متلقيها. إلا أن الاهتمام بدراستها «حتى عند الأوروبيين الذين يعنون بها عناية تامة لم تصبح دراسة علمية إلا في أواخر القرن الثامن عشر»[3]؛ حيث نشأت عدة مدارس أرست مناهج وفق اتجاهها وقواعدها، تتناولها بالدراسة والتحليل؛ ولعل أهم هذه المدارس نجد:

1– المدرسة التاريخية:

رائدها الباحث "**كارل كرون**" **(Carl Krone)**، ومنهجها هو المنهج التاريخي الجغرافي؛ حيث أنها تهتم بدراسة الأساطير المتشابهة عند الشعوب، ثم تتبعها لتصل إلى أصلها من خلال البحث عن الزمان والمكان الذي نشأت فيهما.

إلا أن هذا المنهج لقي عدة انتقادات؛ لأن المدرسة التي تبنته أغفلت الاعتبارات الاجتماعية[4] ودورها في صياغة الأساطير.

---

[1]– ينظر، فراس السواح: الأسطورة والمعنى – دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية–، دار علاء الدين، دمشق، ط2، 2001، ص12– 13– 14.

[2]– ينظر، نفسه، ص12.

[3]– محمد عبد المعيد خان: الأساطير والخرافات عند العرب، دار الحداثة، بيروت، ط4، 1993، ص10.

[4]– ينظر، محمد الجوهري: علم الفولكلور، دار المعارف، مصر، ط3، 1978، ج1، ص 97– 98.

2- المدرسة التطورية:

رائدها "**جيمس فريزر**" **(Jemes George Frazer)** صاحب الكتاب الشهير في علم الأساطير: **(الغصن الذهبي)**. تناول بالدراسة عدة أساطير فخرج بنتيجة مفادها أن الإنسان البدائي مرّ بثلاث مراحل هي: **المرحلة الأولى:** اعتقد الإنسان أنه باستطاعته التأثير فيما يحيط به من كائنات ومظاهر الطبيعة المختلفة، وذلك عن طريق السحر، فمارسوا الرقى والتعاويذ ليمنعوا المصائب والكوارث، أو من أجل إسقاط المطر وجلب الرزق، وسميت هذه المرحلة بالسحرية. أما **المرحلة الثانية:** تسمى بالعلمية، وهنا يجمع "**فريزر**" بين السحر والعلم ويجعلهما متعاكسين مع الدين؛ ذلك لأنهما يؤمنان بقوانين ثابتة لا تتغير، أما الدين فهو يتأثر بتوسلات الناس للآلهة، أي أنه لا يسير وفقا للقوانين الجامدة فحسب، بل يتأثر ويستجيب لرغبة الناس. والدين عنده هو **المرحلة الثالثة.**[1]

غير أن هذا الطرح قد تجاوزته الأنثربولوجية الحديثة[2]، مع أنها احتفظت بجهوده المبذولة في **(الغصن الذهبي)**، يقول "**جون ب. فيكيري**" **(John B.Vickery)**: «لا أحسب أحدا ينكر مدى وقع " الغصن الذهبي" وتأثيره. فهو ليس فقط أعظم معالجة موسوعية للحياة البدائية.. إنه الكتاب الذي يعود إليه الفضل في الاهتمام الأدبي الراهن في موضوع الأسطورة والطقوس»[3]؛ فهو من أهم المصادر التي قعّدت للدرس الأسطوري.

3- المدرسة الوظيفية:

يتزعمها "**فرانز بواس**" **(Franz Boas)**، قامت على أنقاض المدرسة التطورية فجاءت رافضة لها؛ «ترى هذه المدرسة أن المجتمعات أنساق طبيعية، وأن دراسة تاريخها لا يفيد

---

[1]- ينظر، يوسف حلاوي: الأسطورة في الشعر العربي، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1992، ص 13-14.

[2]- أرنست كاسيير: فلسفة الحضارة الإنسانية، تر: إحسان عباس، دار الأندلس، بيروت، دط، 1961، ص 146.

[3]- يوسف حلاوي: الأسطورة في الشعر العربي، ص 15.

بشيء.. وأنه بدلا من الرجوع إلى التاريخ يجب أن تدرس الحضارة في وجودها في فترة زمنية معينة وليس في حدود نموها.. التطوري»[1]؛ أي دراسة خصائص ثقافة شعب من خلال أسطورته دراسة آنية لا زمانية.

وسَّع هذا المفهوم الوظيفي "**دوركايم**" **(Emile Durkheim)** صاحب **المدرسة الاجتماعية؛** إذ يقر بأن الأسطورة عبارة عن ردة فعل الأشخاص اتجاه بعض الظواهر الاجتماعية[2]، أي أنها شرح لطريقة تصور المجتمع للواقع.

4- المدرسة البنائية:

يترأسها "**كلود ليفي ستراوس**" **(Claude Lévi-Strauss)**؛ الذي يرى أن الأسطورة بناء لا شعوري للنفس الإنسانية المتخفي وراء القوانين الاجتماعية، وما يميز "**ستراوس**" عن سابقيه هو اهتمامه بسياق الأسطورة لا بمضمونها، لذلك نجده يؤمن بالتماثل في الأداء الفني للأساطير بالرغم من اختلاف الثقافة والمكان والزمان؛ يفسر هذا التماثل باللاشعور المركب[3].

يمكن تلخيص نظريته في قول "**صلاح فضل**": «تكمن فلسفة "**ستراوس**" وخاصة في اتجاهه [البنيوي] إلى استنكار فكرة التطور واعتزازه بوحدة الروح الإنساني الأصيل»؛[4] بمعنى أن طبيعة الإنسان واحدة لا تتغير بتغير الزمان والمكان لذلك ألفينا تشابها بين الأساطير بالرغم من اختلاف شعوبها.

---

[1]- السابق، ص 16.

[2]- محمد الجوهري: علم الفولكلور، ص 118.

[3]- ينظر، كلود ليفي ستراوس: الأسطورة والمعنى، تر: شاكر عبد الحميد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1982، ص 6.

[4]- صلاح فضل: النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998، ص 152.

5- المدرسة اللغوية:

يتزعمها "**ماكس مولر**" (**Friedrich Max Muller**)؛ تركز هذه المدرسة على خصائص البنية اللغوية، وقد استفادت من بحوث "**دي سوسير**" (**Ferdinand de Saussure**) اللغوية؛ حيث آمنت بوجود صلة طبيعية بين الأصوات في مختلف الأساطير، «من ذلك استخدام الحروف شبه اللينة بتذكير حالة المادة المطابقة، واختيار الحروف اللينة المفتوحة لتكوين الأسماء الكبيرة أو الجسيمة أو الثقيلة».[1] إضافة إلى هذا التفسير أرجعت سبب نشأة الأساطير إلى قصور اللغة في التعبير؛ «لأن الكلام يمتاز بالمجاز ويغرق في التشبيهات والاستعارات، وهي السبب الأول في تنقل العبادة من الأسلاف إلى عبادة الآلهة في صورة أشخاص»[2]، فهي تتشكل عبر اِنزياحات وبالتالي لا تقدم الحقيقة بشكل مباشر.

انْتُقِدت هذه المدرسة أيضا؛ ذلك أن مقابلة الأسطورة باللغة لا يأتي بشيء جديد، لأن الأسطورة تتشكل منها، وتنتقل بها[3]، فهي بمثابة الروح التي تبث الحياة فيها.

6- المدرسة النفسية:

تدخل علم النفس بدوره لإعطاء تفسير للأسطورة فقدم رأيين؛ الأول أرجع كل المفاهيم الدينية والأدبية إلى إبداع العقل البشري، وما الأسطورة إلا نتيجة للهلوسة[4]. أما الرأي الثاني نجده في التفسير النفسي للأساطير بزعامة "**فرويد**" (**Sigmund Freud**) الذي يرى: «أن الأساطير هي تسرّبات نشأت بسبب عمليات اللاوعي»[5]، واللاوعي يربطه بخيالات حبيسة لا يكون للعقل علم بها، فتكون الأسطورة بذلك تحرر من الجنس الفردي.

---

[1]- كلود ليفي ستراوس: الإناسة البنيوية، تر: حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1995، ص246.

[2]- يوسف حلاوي: الأسطورة في الشعر العربي، ص 25.

[3]- ينظر، نفسه: ص 25- 26.

[4]- ينظر، يوسف حلاوي: الأسطورة في الشعر العربي، ص 26.

[5]- راضية بوبكري: الأدب والأسطورة، أعمال ملتقى الأدب والأسطورة، جامعة باجي مختار- عنابة، 2007، ص 71.

يتجاوز "**يونغ**" (**Carl Gustav Jung**) طرح أستاذه في تفسير الأسطورة من اللاوعي الفردي إلى اللاوعي الجماعي، موضحا أن "**فرويد**" أضاف عنصر جديد يسيطر على "الأنا" هو: "الأنا الأعلى"، وبالتالي فإن الأسطورة ما هي إلا نتاج للصراع المحتدم بينهما، ثم يتدخل العقل ليهذِّب هذا الصراع فيُخْرِج لنا حكاية تجمع بين الخيال والواقع في قالب رمزي.[1]

لعل هذه التفسيرات المقدمة من طرف المدرسة النفسية أدّت إلى ظهور أهم المناهج النقدية العلمية للأسطورة ألا وهو: "منهج النقد الأسطوري" .

❖ منهج النقد الأسطوري:

شاع هذا المنهج على الساحة النقدية خلال النصف الأول من القرن العشرين[2]،. كما يمكن إرجاع سبب ظهوره إلى تهافت الأدباء المبدعين على توظيف الأساطير في كتاباتهم، وظهور ما يسمى بالأسطورة الأدبية (Le Mythe Litéraire).

تضاربت الآراء حول هذا المصطلح؛ فمن النقاد من رفضه بحجة أن الأساطير لم تصل إلينا إلا بحمولات أدبية، فهذا "**تروسون**" يرفض الفصل بين الأسطورة والأسطورة الأدبية؛ لأننا –حسبه– لم نتمكن من معرفة الشكل الأولي للأسطورة بل أدركناها داخل أجناس أدبية حاملة لخصائصها، يقول: « فنحن عندما نقرأ "إسخيل" (Eschyle)، أو "أوفيد" (Ovide)، "أو فرجيل" (Virgil) لسنا أمام أساطير، بل نحن أمام أدب فيه أساطير»[3]، إذن إننا نلمس الأساطير في تلك الصياغة الفنية التي ترد فيها.

لكن هناك من يفصل بينهما –وهو الرأي الأصح بالنسبة لي– لأن هناك فروقات واضحة بينهما؛ فالأسطورة لا تكون إلا عن طريق الحكي أو السرد، أما الأسطورة الأدبية

---

[1]– ينظر، حنا عبود: النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1999، ص 43.

[2]– ينظر، نفسه، ص 71.

[3]– ينظر، نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001، ص 16.

فنجدها في مجالات عديدة: المسرح، والشعر، والموسيقى، و... إلى جانب ذلك تتبنى الأسطورة جماعة؛ أي ترد مجهولة المؤلف[1]، في حين يعرف مبدع الأسطورة الأدبية، وهنا يظهر أهم فارق بينهما؛ وهو طابع القداسة الذي يمنح للأسطورة ويسحب من الأسطورة الأدبية بسبب خضوعها للتصورات الفردية.

يتعامل منهج النقد الأسطوري مع النصوص الأدبية التي لها علاقة مباشرة أو غير مباشرة مع الميثولوجيا، عكس المناهج السابقة التي تعاملت مع الأسطورة الأصلية، «لأن الأسطورة التي يواجهها الناقد في الأدب تختلف من جهات شتى لا من جهة واحدة عن الأسطورة التي يواجهها عالم الأنثربولوجيا في ميدان عمله، لقد غذّاها التاريخ والفن جميعا، فعادت خلقا جديدا.. وهو خلق مكتمل يحتمل قراءات شتى»[2]، هذه القراءات مصدرها عبقرية الأديب في توظيفها، هذا فضلا عن المعاني المتعددة للرمز الأسطوري.

إذن إن الناقد الأدبي لا يدرس الأسطورة في صورتها الطبيعية؛ لأن الأديب –نفسه– يوظف الرموز، إذ يستحيل أن يورد أسطورة بأكملها في عمله الفني، فغرضه ليس الأسطورة بل معنى بعينه يتحدد عن طريق استخدام هذا الرمز؛ يقول "**نورثروب فراي**" **(Northrope Frye)**: «فنحن في الأسطورة يمكن أن يكون لدينا إله –شمس أو إله –شجر، أما في الرومانس* فيمكن أن يكون لدينا شخص يرتبط ارتباطا له مغزاه بالشمس أو بالشجرة»[3]؛ فالعلاقة التي تربط بين الدال ومدلوله في الأساطير هي علاقة سطحية مباشرة، يسهل التوصل إليها، لكن ذلك يصعب في الأعمال الإبداعية؛ إذ يتعذر على القارئ العادي فهمها.

---

[1]– عبد الحليم منصوري: من عولمة الأساطير إلى أسطورة العولمة، التواصل الأدبي، جامعة باي مختار–عنابة، 2007، ع1، ص 14.

[2]– وهب أحمد رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1996، ص 36.

*الرومانس: شكل أدبي مثل الكوميديا والتراجيديا. ينظر، حنا عبود: النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، ص73.

[3]– نورثروب فراي: تشريح النقد –محاولات أربع–، تر: محمد عصفور، الجامعة الأردنية، عمان، دط،1991، ص 171.

تحدث "**فراي**" طويلا عن منهج النقد الأسطوري في كتابه: "**تشريح النقد**" أين خصص لها جزءا منفردا، نتلمسه في المقالة الثالثة المعنونة ب:(النقد النموذجي: نظرية الأساطير)؛ حيث أقام نظريته النقدية على مصطلح "الميثة" التي تعتبر «النواة الأساسية للأسطورة، إنها قصة ولكنها قصة منحدرة من الجماعة لا الفرد»[1]؛ ويقصد بها الطقس أو الدورة الطبيعية «فمن ميثة الربيع ظهرت الكوميديا، ومن ميثة الصيف ظهرت الرومانس ومن ميثة الخريف ظهرت التراجيديا، ومن ميثة الشتاء ظهرت السخرية والهجاء»[2]، فهذه الأجناس الأدبية هي انعكاس مباشر للطقوس الطبيعية والدينية لليونان.

تتبع "**فراي**" مسيرة الانتقال من محاكاة الأدب للواقع إلى تجاوزه عن طريق استخدام الأسطورة، فتحدث عن الأنماط الأولى التي يقصد بها الأساطير في صورتها الطبيعية. ثم عن ضرورة توظيف هذه الأساطير في الأدب باستخدام الانزياح والتعديل، وعلى هذا الأساس فإن الناقد الأسطوري مهمته إظهار تلك الإنزياحات التي لحقت بالأسطورة في الإستعمال الأدبي، كما نلحظه يشدّد على ضرورة اِستقلال هذا المنهج عن باقي العلوم الأخرى كعلم النفس، وعلم الاجتماع[3]، لأنه يهتم بما هو ماثل أمامه.

اكتملت معالم هذا المنهج وتبلورت على يد الناقد "**بيير برونيل**"(**Pierre brunel**) وذلك سنة 1992م[4]؛ فأصبح أهم المناهج النقدية التي تلامس النصوص الأدبية ذات الانزياحات الأسطورية.

يقدم لنا "**برونيل**" منهجه من خلال ثلاث آليات هي: التجلي، والمطاوعة، والإشعاع.

---

[1]– السابق، ص 72.

[2]– نفسه، ص 73.

[3]– ينظر، نورثروب فراي: تشريح النقد، ص من: 166 إلى 171.

[4]– ينظر، هجيرة لعور: الغفران على ضوء النقد الأسطوري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2009، ص33.

✓ **التجلي (Emergence):**

يعني به تجلي العنصر الأسطوري في العمل الأدبي، وهو لا يكون في نص بعينه، بل يتجاوزه إلى أعمال كاتب، أو أعمال مؤلفين في جنس أدبي، أو أعمال تتصل بمذهب أو تيار معين[1] للصفات المشتركة بينهم.

هذا الحضور للعنصر الأسطوري من خلال آلية التجلي تظهر في البنية السطحية للعمل الأدبي؛ يرى "**برونيل**" «أن تحليلا من هذا النوع- أي النقد الأسطوري- يكون شرعيا أكثر إذا ما انطلق من الصدفة الأسطورية في النص لكن ليس معنى هذا الاكتفاء بتحليل سطح النص فحسب، وإنما يجب على التحليل أن يتعمق داخله»[2]، هذا التعمق يكون من خلال المطاوعة، والإيهام.

وحضور الرمز الأسطوري في البنية السطحية يكون بطريقتين: إما صريحا تاما، أو جزئيا مبهما؛ وذلك من خلال:

أ- العبارة الاستهلالية: التي تتصدر النص الأدبي في شكل حكمة، أو قول عام، أو قول مأثور...

ب- العنوان: قد يكون صريحا، أو مضللا في إشارته للأسطورة.

ج- اللازمة: عبارة تتكرر في النص عبر وتيرة معينة، من خلالها يصبح العنصر الأسطوري حجر الزاوية في النص.

د- الصورة البلاغية: هي الأكثر شيوعا للتوظيف الأسطوري في النص، تكون من خلال البنيات البلاغية المعروفة؛ تشبيه، استعارة، مجاز...

هـ- الخلفية الأسطورية: يتعمد الكاتب توظيف أحداث أو أماكن تلمح إلى الأسطورة ليعمل عقل المتلقي حتى يكتشفها دون أن يصرح بها.

---

[1]- راضية بوبكري: الأدب والأسطورة، أعمال ملتقى الأدب والأسطورة، ص 17،

[2]- هجيرة لعور: الغفران – على ضوء النقد الأسطوري-، ص 34.

ز- البناء الفني: يبني المبدع عمله متوازيا مع بنية النص الأسطوري، إذ يتبنى بناء فني لأسطورة معينة، وينسج على منوالها.[1]

لعل هذه من أبرز التقنيات التي يركز عليها المبدع في تضمينه للأسطورة في عمله الأدبي.

✓ **المطاوعة (Flexibilité):**

اقتبس هذا المصطلح في النقد الأسطوري من الفيزياء، ليدل على تصور ذهني يمثل البعد الدلالي القائم ما بين الثابت والمتحول، انطلاقا من طبيعة الكلمة ومطاوعتها، ثم من طبيعة قلة الثبات في التصور؛ ومن هنا تكون المطاوعة هي البعد القائم بين الشيء الأصلي والحالة التي أصبح عليها[2]، ومثال ذلك: الخشب مادة طبيعية، والأثاث الذي يصنع منه هو مطاوعة.

وفق هذا المفهوم فإن المطاوعة تتحدد من خلال ما يمتلكه العنصر الأسطوري من قابلية للتشكل وفق فلسفة المبدع ورؤاه.. وبفضل هذه الآلية يتمكن الناقد من تحديد متغيرات العنصر الأسطوري من خلال الحذف، أو الزيادة، أو التشويه، أو... يقول "**برونيل**": «إنني لا أستعمل المطاوعة إلا لكلمة تقريبية من الصعب الإمساك بها، إن الكلمة توحي بليونة التكثيف وفي الوقت نفسه بمقاومة العنصر الأسطوري في النص الأدبي»[3]، وهذا ما يعرف بالإنزياح.

تتم المطاوعة داخل النص من خلال ثلاث حالات يحدثها المبدع في عمله:

- التماثل والتشابه: يعمد المبدع في هذه الحالة إلى إبراز أوجه التشابه أو التماثل بين العنصر الأسطوري والعنصر الأدبي (أسماء الشخصيات، الأماكن، الأحداث...)

[1]- ينظر، السابق، ص 34- 35.

[2]- ينظر، نفسه، ص 36.

[3]- راضية بوبكري: الأدب والأسطورة، أعمال ملتقى الأدب والأسطورة، ص 18.

– التشوهات والتغيرات: وفيها يحدث المبدع فروقات ما بين العنصرين (الأسطوري والأدبي) عن طريق الزيادة، أو النقصان، فيحدث بذلك مسافة دلالية.

– الغموض وتعدد الرؤى: يعمد هنا إلى إحاطة العنصر الأسطوري بهالة من الغموض تنسجم مع ما هو موجود في النص.[1]

فبهذه الآليات يتلاعب المبدع بالمعاني فلا يظهرها كليا ولا يخفيها تماما، وهنا تكمن الجمالية.

✓ **الإشعاع (Irradiation):**

يحمل الإشعاع كذلك دلالات فيزيائية؛ ويقصد به في النقد تلك الهالات والإيحاءات الدلالية التي يكتسبها العنصر الأسطوري بفعل المطاوعة، ومدى توافق ذلك مع أفق اِنتظار القارئ. يكون الإشعاع خافتا عند الإعلان عن العنصر الأسطوري في النص، ويكون ساطعا قويا عندما يكون التجلي جزئيا أو مضمرا؛ وبالتالي فإن «وجود العنصر الأسطوري في النص له دلالة ومعنى، بل أكثر من ذلك فإن تحليل النص ينطلق من هذا العنصر الأسطوري الذي حتى ولو كان دقيقا أو مستترا لا بد أن يكون له قدرة إشعاعية»[2] توحي بها إلى المتلقي حتى يتوصل إليه.

تجدر الإشارة إلى أن التجلي يتناسب عكسيا مع المطاوعة، التي بدورها تتناسب مع الإشعاع؛ كلما كان التجلي صريحا كلما كانت المطاوعة أقل امتداد أو متقلصة، وكلما كان مضمرا كانت المطاوعة أكثر إضمارا، وهي بدورها كلما كانت ممتدة كان الإشعاع ساطعا، وكلما كانت متقلصة كان خافتا[3]؛ فالعلاقة التي تجمع بين هذه العناصر الثلاث هي علاقة عكسية.

---

[1]– ينظر، السابق، ص 18.

[2]– ينظر، هجيرة لعور: الغفران على ضوء النقد الأسطوري، ص 37– 38.

[3]– ينظر، نفسه: ص 36– 38.

يتضح لنا من خلال ما سبق: أن الأسطورة حظيت بدراسات عديدة، حاولت الوصول إلى معرفة طبيعة الإنسان في مراحله الأولى فخرجت بعدة تفسيرات. ومع دخول الأساطير مجال الإبداع الأدبي ظهر منهج النقد الأسطوري الذي اهتم بتتبع الإنزياحات الأسطورية المستعملة في الأدب.

ج- الأساطير عند العرب:

تؤكد كتب التاريخ أن العرب -شأنهم شأن سائر الشعوب- قد مروا بالمرحلة الأسطورية، وأن لهم تراثا أسطوريا[1] يعكس ثقافتهم وحضارتهم منذ جاهليتهم الأولى.

ارتبطت الأساطير العربية بعقيدة الشرك، فقد تأثر العربي الجاهلي بالوثنية وخاصة بآراء الصابئة واليهود والنصارى[2]، فتولدت لديهم عقائد وأساطير عديدة بعضها حقيقي والآخر مجازي؛ الحقيقي ما ارتبط بقصص الأنبياء والرسل وأقوامهم ممن ذكرت أخبارهم الكتب السماوية، مثل: أسطورة عاد، وأسطورة ثمود،[3] وأسطورة إبراهيم، وأسطورة موسى، وأسطورة يعقوب، وأسطورة داوود، وأسطورة يوسف[4]... أما الزائف فيتمثل في تلك الآلهة التي آمنوا بها، والتي ربطوها بالخلق والتكوين، من ذلك؛ الآلهة الشمسية: اللاّت (إلهة الخصب والحب والجمال)، ومثلها العزّى*، والآلهة القمرية: مناة (إلهة الموت)، وهبل (إله الخصب والرزق)...[5] وغيرها من الآلهة الكونية.

---

[1]- ينظر، عبد الرزاق صالح: الأسطورة والشعر، ص 23.

[2]- ينظر، محمد عبد المعيد خان: الأساطير والخرافات عند العرب، ص 29- 30.

[3]- ينظر، ياروسلاف ستيتكيفيتش: العرب والغصن الذهبي- إعادة بناء الأسطورة العربية-، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2005، ص 146- 161.

[4]- للاطلاع ينظر، فراس السواح: الأسطورة والمعنى (عاد. إبراهيم ص 49/ موسى 252-255/ يعقوب 270/ داوود 256/ يوسف 271).

* عند البابليين هي عشتار، وعند العرب بقصة هاروت وماروت. للمزيد ينظر، محمد عبد المعيد خان: الأساطير والخرافات عند العرب، ص 183.

[5]- ينظر، نيبلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 14-15.

كما زيّفت الإسرائليات العديد من الحقائق والشخصيات التي آمن بها العربي القديم؛ فمثلا "ذو القرنين" الذي عرف عندهم بأنه الرجل الذي قبض على قرن الشمس، ونسب "بلقيس" إلى نسل الجن[1]...

وثمة بقايا أسطورية أخرى تشير إلى أن العرب قد عرفوا تقديس الحيوان والنبات؛ إذ سميت بعض القبائل بأسماء الحيوان وكان هو الطوطم[*]*عندهم، لكنهم «لم يعتقدوا فيه أنه الجد الأكبر لهم بل قدسوه للحصول على بركته»[2]؛ من ذلك أنهم سمُّوا القبائل التي ينتمون إليها بأسماء حيوانات فنجد: بني أسد وبني نمر وبني كلب...[3] وقد كانوا يُكفّنونه ويدفنونه كالإنسان ويحزنون عليه، كما «..عبدوا...الجلد والعظم والريش والناب والمخلب والحافر والسن والظفر والحجر... واتخذوها تميمة تقيهم عوادى الأيام»[4]؛ لأنهم اعتقدوا فيها أنها تجلب لهم الخير وتدفع عنهم الشر.

كما عثر على أساطير أخرى تشير إلى أن العرب في الجاهلية آمنوا بالشياطين والملائكة، من ذلك أنهم نسبوا لكل فحل من شعرائهم شيطانا يلهمه الشعر... كما عرفوا أساطير تحكي عن شخصيات خارقة مثل: أسطورة عنترة [الذي كان يقتل 100 شخص بيد واحدة][5]، وأسطورة زرقاء اليمامة [التي كانت تبصر الشيء من مسيرة ثلاثة أيام][6]، وأسطورة

---

[1]– ينظر، جبرا إبراهيم جبرا: الملكة بلقيس – التاريخ والأسطورة والرمز–، مطبعة وهدان، القاهرة، ط1، 1994، ص19–20.

[*]*حيوان أو نبات أو شيء آخر تشترك في تقديسه أفراد القبيلة، يعتقدون فيه أنه جدهم الأكبر، وأنهم من نسله. ينظر، جورجي زيدان: أنساب العرب القدماء، مؤسسة هنداوي، مصر، دط، دت، ص9.

[2]– محمد عبد العيد خان: الأساطير والخرافات عند العرب، ص 92.

[3]– ينظر، جورجي زيدان: أنساب العرب القدماء، ص 38.

[4]– محمد نعمان: أديان العرب في الجاهلية، مطبعة السعادة، مصر، ط1، 1923، ص 122.

[5]– ينظر، عبد الرزاق صالح: الأسطورة والشعر، ص 110– 111.

[6]– ينظر، محمد عبد المعيد خان: الأساطير والخرافات عند العرب، ص 29.

وأسطورة الكاهن شق [سمي بذلك لأنه كان بشق واحد، وبيد وبعين واحدة]، وأسطورة الكاهن سطيح [الذي كان يدرج كما يدرج الثوب، لا عظم فيه سوى الجمجمة] [1]...

يمكن القول في الأخير أن العرب القدامى لهم موروث أسطوري خاص، عبّر عن طبيعة حياتهم فعكس بذلك حضارتهم، وفكرهم، وثقافتهم، هذه الأساطير تضمنت أحداثا وشخصيات خارقة فشكلت بذلك أحد أهم الأنماط السردية ذات البنيات العجائبية.

2.2- الحكاية الخرافية:

حملت الحكاية الخرافية إلى جانب الأسطورة بنية عجائبية أثارت حيرة ودهشة متلقيها؛ وذلك لما احتوت عليه من أحداث وشخصيات ابتعدت ابتعادا كليّا عن الواقع.

جاء في تعريفها:« الخرافة: الحديث المستملح من الكذب... وذكر ابن الكلبي في قولهم حديث خرافة أن خرافة من عُذْرة أو من جهينة، اختطفته الجن ثم رجع إلى قومه فكان يحدِّث بأحاديث مما رأى يعجب منها الناس فكذَّبوه فجرى على ألسن الناس»[2]؛ نلمس من هذا التعريف مؤلف الحكايات الخرافية، كما يتضح لنا أن الحكاية الخرافية هي عملية قص لأحاديث يقوم الخيال فيها بدور مهم من منطلق «أننا لا نصدق محتواها للامنطقيته على أن أسلوبها المشوق يدفعنا وإن لم نشأ أن نتحرك في عالمها المجهول والذي رقى بنا إلى اللاواقع... فالحكاية الخرافية تعد الأدب المعبِّر عن الرغبة الإنسانية المُلحَّة في تغيير وجود الإنسان الداخلي بل الوجود كله»[3]؛ لأنه يسبح بخياله فيخلق عالما غير عالمه، ومجتمعا غير مجتمعه، وحياة أفضل من حياته.

يمكن القول أن عالم الحكاية الخرافية يُؤنس متلقيه، بالرغم من بنيتها الخيالية لأنها «تمتلئ بالمبالغات والتهويلات، وتجري أحداثها بعيدا عن الواقع، حيث تتحرك الشخصيات

[1]- ينظر، السابق، ص 80.

[2]- ابن منظور: لسان العرب، مج9، ص 65-66.

[3]- نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 93.

بسهولة على المستوى الطبيعي. وتتشابك علائقها مع كائنات ما ورائية متنوعة مثل الجن والعفاريت والأرواح الهائمة»[1]، مما يثير انتباهه فينجذب إليها ويتفاعل معها.

تتداخل الحكاية الخرافية مع الأسطورة من حيث بنيتهما العجائبية، لكن من حيث الجوهر فثمة اختلاف بيِّن؛ ذلك أن الأسطورة «تنتمي إلى عهد ما قبل الديانات السماوية ولذلك مُنِحت طابع القداسة، أما الخرافة فقد ظهرت بعد الوثنية، وهي غير مقدَّسة لأنها شاعت على ألسن الناس بهدف المؤانسة لا غير»[2]. يمكن إضافة فرق جوهري آخر؛ يتمثل في كون شخصيات الأسطورة مؤلّهة، أما في الخرافة فإنها عادة ما تكون من الجن، «وقد يدخل الآلهة مسرح الأحداث.. لكنهم يظهرون هنا أشبه بالبشر المتفوقين لا كآلهة سامية متعالية كما هو شأنهم في الأسطورة»[3]، كما نجد أنها تتداخل مع الحكاية البطولية والحكاية الشعبية[4] لدرجة أنها تبدوا شيئا واحدا.

تمردت –إذن– الحكاية الخرافية على الواقع، فأحلّها محلَّ العجيب والمدهش والغريب، ولعل من روائع ما يمثل هذا الصنف من العجيب سلسلة **(ألف ليلة وليلة)** التي تضاربت الآراء في شأنها «فذهب البعض إلى أنها عربية الأصل والنشأة، وذهب البعض الآخر إلى أنها فارسية، وذهب الآخرون إلى أنها هندية»[5]. لعل هذا التضارب في أصل تأليفها مردُّه الثقافات المتعددة التي وردت بين سطور حكاياتها.

ما يهمُّنا –هنا– هي الحكايات الخرافية التي حملتها متون هذه السلسلة الرائعة؛ حيث اِستطاعت الراوية – شهرزاد– فيها بأسلوب حكيها الشيِّق أن تمنح قصصها البعيدة كل البعد عن الواقع طابعا مقبولا فقد «ساهم الحكي العجيب/الغريب .. في تصحيح مجرى حياة

---

[1]– فراس السواح: الأسطورة والمعنى، ص11.

[2]– نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 11.

[3]– فراس السواح: الأسطورة والمعنى، ص 15.

[4]– ينظر، نفسه، ص 16–17.

[5]– نظيرة الكنز: في الأسطورة والأسطورة الأنثوية، مجلة التواصل الأدبي، جامعة باجي مختار –عنابة، 2007، ع1، ص 44.

"شهريار"، وإنقاذ العذارى من الموت كيف له أن لا يتخلى عن الانتقام وقد جابت به البحار، والجزر، والبلدان، والمدن التي ضمَّت عجائب البشر، والحيوان، والنبات، والمباني، والأشياء»[1]؛ فسامع هذه الحكايات المدهشة الغريبة لا يملك القدرة على رفضها، لأنها «أروت الأخيلة، وأمتعت أجيال الإنسانية المتعاقبة، مما جعل هذه السلسلة ذا شهرة عالمية»[2] فقد ترجمت إلى أكثر من لغة، فأصبحت بذلك أدباً عالميا.

نجد أيضا **(رسالة الغفران)** "**لأبي العلاء المعري**" بحكاياتها التي تتأرجح بين كفتي الواقع وزيارة العالم الآخر[*]؛ في الجزء الأول تحدث عن رحلة ابن القارح إلى الآخرة واطلاعه على الشعراء من أهل الجنة (الفردوس) وأهل النار (جنة العفاريت)، كما كانت له مقاعد مع الأنبياء والرسول صلى الله عليه وسلم وآل بيته وأصحابه الكرام؛ فجالسهم وحاورهم، معتمدا في هذا التأليف على الاقتباس من القرآن الكريم بالدرجة الأولى (الحور العين، المأدبة، والصراط)، خاصة فيما نقرأه عن قصة الإسراء والمعراج، وأخبار الجنة والنار.. كما استفاد من الأدب الكلاسيكي (اليوناني والروماني) في السفر والرحلة، كما كانت له مجالس مع الجن والشياطين[3].

وغير بعيد عن **(رسالة الغفران)**، نجد رسالة **(التوابع والزوابع)** "**لابن الشهيد**" أين صاحبه زعيم الجن في جولة إلى عالم ملؤه الخيال، فعرّفه على شياطين الشعراء وملهمي

---

[1]– سميرة بن جامع: العجائبي في المخيال السردي في ألف ليلة وليلة، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر–باتنة، 2010/2009، ص30

[2]– نفسه، ص31.

[*]حيث أنه لاقى شعراء الجاهلية في جهنم وفي الجنة، فقام يسألهم عن سبب وجودهم هناك ثم يبرر ذلك بما قالوا من شعرهم.

[3]– ينظر، أبو العلاء المعري: رسالة الغفران – كوميديا إلهية بين الجنة والنار–، مؤسسة هنداوي، مصر، دط، 2013، ج1.

الكتاب فكانت له جولات تنافسية معهم، وكان لا يخرج منها إلا منتصرا[1]، مبديا في ذلك قدرته الفائقة في نظم واسترسال الشعر.

ساهم الانتشار الواسع لهذه الحكايات في الأوساط الشعبية غلى ظهور شكل جديد يعرف بالحكاية الشعبية.

3.2- الحكاية الشعبية:

تتشكل الحكاية الشعبية انطلاقا من الخيال الشعبي، الذي يلعب الدور الأبرز في صياغة أحداثها وتصوير شخصياتها[2]، ولأن الخيال الشعبي هو مؤلّفها فقد عُدَّت صورة للواقع الاجتماعي المعاش، مع إضفاء الكثير من الإنزياحات والتزويقات مما طبع على الأحداث مزيدا من الإثارة، والتألق، والسحر، والجمال.

يمكن القول أن الإنسان البسيط شكل الحجم الأكبر في صياغتها؛ إذ صور فيها واقعه، ومعاناته، وتطلعاته، ومخاوفه.. بأسلوب راقٍ فاق ما هو موجود في الواقع لأنه واجه الكثير من المخاطر؛ وذلك راجع إلى الأعمال الشاقة التي كان يمتهنها في سبيل كسب قوت يومه، حتى أنه كان في بعض الأحيان يتحتم عليه الترحال، والتجوال، والمبيت في الخلاء، فخاض صراعات مع الكثير من القوى؛ أولها قوى الطبيعة القاهرة، وثانيها مواجهته المستمرة للحيوانات المفترسة التي لطالما رافعته في جولات ملحمية وبطولية، وثالثها قوى مجهولة أرَّقت فكره فابتدعها خياله ليسدّ به النقص والعجز لأن عقله محدود ببساطة عيشه[3]، فكانت

[1]- ينظر، فاطمة الزهراء عطية: العجائبية وتشكلها السردي في رسالة التوابع والزوابع لابن شهيد الأندلسي ومنامات ركن الدين الوهراني، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر- بسكرة، 2015/2014، ص3.

[2]- ينظر، السعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1405هـ/ 1985م، ص 73.

[3]- نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 56.

له شخصيات خرافية كثيرة: إذ أنه عرف الغول*، والهامة، والوحش، والتنين، والعفاريت.. ولاقى الأرواح، وشاهد الملك، والشيطان، والجن...

هذه الحكايات بأحداثها وشخصياتها ملأت الفراغ الذي أرّقه، وجسّدت أحلامه وطموحاته، وسَمَت به إلى الشعور بالرّاحة، والسعادة، والمتعة، والغِنى، والسلام، والأمان..

أما ما يميز هذه الحكايات عن الأشكال السابقة – الأسطورة والحكاية الخرافية– أنها تتداول بلغة محليّة، وغالبا ما تتخذ صيغة: "كان يا مكان في قديم الزمان" بداية لها، كما نجدها تهتم بمعالجة قضايا اِجتماعية وإنسانية بدرجة أولى؛ كالفقر، والجوع، والمرض والظلم، والعدل، والمساواة[1]... معتمدة في ذلك على عنصر المعجزة والمفاجأة؛ كالكرم الذي يحلّ فجأة على عائلة فقيرة، أو المصادفة التي تضرب موعدا للأمير بأن يلقي بأجمل وأفقر فتاة في البلدة...

4.2- القصة الصوفية:

يُعرف التصوف على أنه تجربة لها فكر، هدفه ابتكار صورة مثالية للإنسان ضمن سياقات معينة، والإبداع الفني للمتصوفة يتبنى هذا الفكر والهدف[2]؛ فحمل في طيّاته عِبر، وقيم، وإرشادات روحانية.

يمكن اعتبار الأدب الصوفي أدبا ملتزما، لأن جوهره حامل لمضامين موجهة وموظفة لمنحى فكري خاص، باستخدام معجم اصطلاحي صوفي، لا يدرك شفرته إلا المعنيون بالتصوف[3]؛ فمثلا: شعر الحب العذري يمرُّ عند العامة بشكل عادي، أما عند المتصوفة فهو سمو للروح البشرية إلى الذات الإلهية.

---

*حيوان خرافي؛ سميت بالغول لكثرة تلونها فأحيانا تأتي بصورة امرأة حسناء وأخرى بهيأة عجوز قبيحة. ينظر، عبد الرزاق صالح: الأسطورة والشعر، ص 37.

[1]- ينظر، فراس السواح: الأسطورة والمعنى، ص 17- 18.

[2]- ينظر، ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2003، ص 30.

[3]- ينظر، نفسه، ص 42- 43.

ما يهمنا هو القصة الصوفية وما تحويه من عالم عجيب غريب؛ كانت في بداياتها تستفيد من القصص القرآني، كما كانت تحاكي ما ورد في التوراة والإنجيل خاصة مما ورد في الإسرائليات من قصص. وبداية من القرن الرابع للهجرة اتخذت القصة الصوفية منحى آخر وأصبحت تمضي إلى الجانب الخارق للواقع في التجربة الصوفية؛ «فقوة الاتصال بنفوس السماوات من خلال قوة التخيل الذي ينتج منها هذه الأفعال ذات الطابع الخارق للعادة، وتعطيل قانون الأسباب المادية التي تسمى عند الأولياء ب(الكرامة)* فامتازت هذه القصص بعنصري الإدهاش والمفاجأة»[1]؛ لأنها –كما ورد– ارتبطت بالحلم والهذيان مما ساهم في إنتاج عالم خارق يثير الحيرة والدهشة.

ما يمكن قوله هو أن القصة الصوفية شكلت إحدى الأنواع الأدبية التي امتازت بالبنية العجائبية الغرائبية في الأدب العربي القديم.

ما نستخلصه بعد استعراض هذه الأشكال الأدبية هو أن الموروث الحكائي في التراث الأدبي العربي القديم شكل أحد أهم الحوامل التي حفلت بعوالم خيالية، وقد عكس ذهنية وثقافة المبدع العربي ذو الخيال الواسع فأذهلت وأدهشت ومتعت المتلقي عبر العصور.

3- مصطلحات متاخمة للعجائبي:

يستمد العجائبي بناءه من أوعية مختلفة، ويتصل بمفاهيم تغذِّيه بالعناصر والمظاهر التي تجعل منه خارقا، هذه المفاهيم تتداخل فيما بينها لدرجة أنها تبدو شيئا واحداً، ولأن صفة البحث العلمي الدقة والوضوح؛ وجب علينا أن نقف على كل واحد منها بالبيان والتبيان:

---

* مرتبطة بالعطايا الإلهية، وهي درجة تلي النبوة، تخص الأولياء الصالحين من شيوخ وكبار الصوفية.

[1]– ينظر، ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، ص 45– 47.

1.3-التخييل (Imagination):

أثار هذا المصطلح عدة نقاشات فلسفية وأدبية، وقد ارتبط عند العرب القدامى بمفهوم الشعر. أول استخدام للكلمة كانت مع "**الفارابي**" الذي ربطه بالأثر الذي يتركه العمل الأدبي في نفسية المتلقي؛ يقول:«... يعرض لنا عند استعمالنا للأقاويل الشعرية عند التخييل الذي يقع عنها في أنفسنا»[1].

أما "**بن سينا**" فنجده يحصر قول الشعر في التخييل وإثارة التعجيب؛ يقول:« إن الشعر هو كلام مخيل مؤلف». ثم يضيف قائلا: «الشعر قد يقال للتعجيب وحده»[2]. ويرى "**عاطف جودة**" أن ربط "**بن سينا**" «بين التخييل وإثارة التعجيب هو ربط يجعل من المتلقي يتفاعل إعجابا مع الصور التي تبدعها مخيلة الشاعر»[3]. ومن ثم فإن التخييل عنده ما هو إلا «تحريف القول الصادق عن العادة، أو إلحاقه بشيء تستأنس النفس به»[4]؛ فهو إنزياح عن الواقع، وابتداع لصور خيالية تجعل من القارئ يستغرب تارة، ويستأنس بها تارة أخرى، يقول: «والتخييل انفعال من تعجب أو تعظيم أو تهوين أو تصغير»[5]؛ فهو يركز عل الأثر النفسي الذي يتركه العمل الأدبي في المتلقي.

يسير "**الجرجاني**" على منهاج الفلاسفة، منطلقا من الآية القرآنية ﴿ **فَإِذَا حِبَالُهُمْ وَعِصِيُّهُمْ يُخَيَّلُ إِلَيْهِ مِنْ سِحْرِهِمْ أَنَّهَا تَسْعَى 66** ﴾ "سورة طه- 66"؛ التخييل هنا هو إيهام النفس وخداعها بالسحر[6].

---

[1]- رشيدة كلاع: الخيال والتخييل عند حازم القرطاجني -بين النظرية والتطبيق-، رسالة ماجستير، جامعة منتوري- قسنطينة، 2004/ 2005، ص16.

[2]- نفسه، ص17.

[3]- عاطف جودة نصر: الخيال -مفهومه ووظائفه-، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 1984، ص 178،

[4]- نفسه، ص 166.

[5]- نفسه، ص 176.

[6]- ينظر، رشيدة كلاع: الخيال والتخييل عند حازم القرطاجني، ص 26.

تحدث "**الجرجاني**" في كاتبه "**أسرار البلاغة**" مطولا عن التخييل ودوره في نظم الشعر؛ مقسما المعاني في حديثه عن قضية الصدق والكذب في الشعر إلى قسمين: عقلي وتخييلي؛ أما العقلي فهو صادق لأنه قابل للبرهنة، وأما التخييلي فهو كاذب لأنه مثير للدهشة والحيرة والإعجاب[1] فيربطه بالشعر، ولذلك فإن التخييل في الشعر مداره «على التعجيب، وهو والي أمره، وصانع سحره، وصاحب سرّه»[2]. يوضح هذا القول بتقديم بيتين من الشعر:

« قَامَتْ تُظَلِّلُنِي مِنَ الشَّمْسِ نَفْسٌ أَعَزُّ عَلَيَّ مِنْ نَفْسِي

قَامَتْ تُظَلِّلُنِي وَمِنَ العَجَبِ شَمْسٌ تُظَلِّلُنِي مِنَ الشَّمْسِ.

فلولا أن الشاعر أنسى نفسه أن ههنا استعارةً ومجازًا من القول... لما كان لتعجبه معنى»[3]. والقصد من التعجب إحراج السامعين لرؤية ما لم يروه قط، ولم يجر العادة به[4]؛ فهو خارق لما اعتاده وألفه.

يضيف **(حازم القرطاجني)** عن سابقيه صفة الندرة حتى يكون للتعجيب أثره البارز على متلقيه؛ يقول: «وكلما اقترنت الغرابة والتعجيب بالتخييل كان أبدع»[5]؛ فهو يربط بين التخيي والتعجيب والندرة في قول الشعر، مؤكداً على أن «النفس إذا خيّل لها في الشيء ما لم يكن معهودا من أمر معجب في مثله وجدت من إستغراب ما خيل لها مما لم تعده في الشيء ما يجده المستطرف لرؤية ما لم / يكن أبصره قبل»[6]؛ فالتخييل عنده ليس الجميع يجيد توظيفه

[1]- ينظر، الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، تح: محمود محمد شاكر، دار المدني، جدة، دط، دت، ص263-268.

[2]- نفسه، ص304.

[3]- نفسه، ص 303.

[4]- ينظر، نفسه، ص 304.

[5]- ينظر، حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الحوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، دت، ص 91.

[6]- نفسه، ص 96.

في الشعر، فهو خاص بمبدعين بعينهم، منبها على ضرورة حسن توظيفه في الشعر؛ يقول: «يجب أن لا يسلك بالتخييل مسلك السذاجة في الكلام»[1]؛ فهو يؤكد على قيمته الفنية.

إن هذا الربط بين العجيب، والتخييل، والندرة يهدف من خلاله إلى إثارة النفوس وحملها عل الدهشة والاستغراب.

3.2- الخيال (Fiction):

يأخذ الخيال **في اللغة** معنى الشبه والطيف؛ جاء في **(لسان العرب)**: «تخيّلَ له أنه كذا أي تشبّه.. والخيال والخيالة: الشخص والطيف»[2].ويعرف أيضا على أنه «إبداع الصورة الذهنية غير الماثلة أمام الحواس، أو عن أشياء لم تشاهد من قبل في عالم الحقيقة والواقع»[3].

أما **في الاصطلاح** فيأخذ معنى الوهم؛ يقول "**الكندي**": «الخيال مرادف للوهم وهو قوة إنسانية مضللة»[4]؛ نجده قد أغفل الجانب الجمالي للخيال وهذه هي نفس نظرة العرب القدامى لذلك نجدهم قد أغفلوا الحديث عنه، مركزين على التخييل بوصفه جوهرا للعملية الإبداعية، وشرطا مهما في توليد الصور المبتكرة لإثارة المتلقي والتأثير فيه.

هذا بالنسبة **عند العرب**، أما **عند الغرب** فنجد أن مصطلحي (الخيال والتخييل) قد مرّا بمرحلتين: الأولى كانت سلبية؛ لأنها نظرة قاصرة، أما الثانية فكانت نقيضة لها.

اِعتبر النقاد الغربيين أن اِستعمال التخييل في الأدب خرقا للقوانين المعتادة، أو هو اِستخدام اللغة بطريقة متطفلة على اِستخدامها الطبيعي، فمثلا نجد أن "**هيوم**" (**David Hume**) قد اِعتبر أن الخيال «قاصرا إذا ما قورن بالحس الخالص.. وهو قصور جعله

---

[1]- السابق، ص90 .

[2]- ابن منظور: لسان العرب، ج11، ص 230.

[3]- السعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص 87.

[4]- ينظر، رشيدة كلاع: الخيال والتخييل عند حازم القرطاجني، مذكرة ماجستير، ص 16.

يتجه اتجاها توكيديًّا ينفي قدرتنا على تخيل محسوسات جديدة»[1]. ويتبعه في ذلك "**هوبز**" **(Thomas Hobbes)** الذي قلَّلَ من دوره في العملية الإبداعية ؛ يقول: «قد يفسر الخيال بأنه إحساس متحلل، مما يعني أن الإدراك يقدم لنا المحسوسات واضحة وثابتة، بينما يركب الخيال صورا يسمها بالغموض»[2]؛ فالخيال عنده غير واضح المعالم لذلك هو غير نافع لأنه لا يزيد الأمور إلا تعقيدًا.

تغير هذا المفهوم السلبي للخيال حينما تدخل "**كانط**" **(Emmanuel kant)** فجعل منه عنصرًا فاعلا في العملية الإبداعية؛ يقول: «... إن الإدراكات المختلفة في العقل على نحو منفصل، ويبدو ربطها على نحو يخالف وجودها في الحس مطلبا ضروريا، ومن ثم ينبغي أن توجد فينا قدرة فعّالة تركب الكثرة التي يبديها المظهر، وليست هذه القدرة سوى الخيال»[3]؛ فهو يعتبر الخيال أهم عنصر في عملية الإبداع، إذ يقوم بتركيب تلك الصور المبعثرة في الذهن، ويضيف لها أخرى من صنعه ليخلص في الأخير إلى إظهار صورة مبتكرة[4] لم نألفها سابقا.

3.3- الغريب (Etrange):

يتقارب هذا المصطلح إلى حد بعيد مع العجائبي، وقد شاع أكثر عند "**القزويني**" في كتابه: **(عجائب المخلوقات والحيوانات وغرائب الموجودات)**؛ حيث عرّفه بقوله: «الغريب كل أمر عجيب مخالف للعادات المألوفة»[5]، يتضح لنا من خلال هذا التعريف أن "**القزويني**" يجعل من الغريب كل ما خرج عن حدود المألوف، فهو يتفق مع ما تقدم من تعريفات.

---

[1]- عاطف جودة نصر: الخيال – مفهومه ووظائفه–، ص 15.

[2]- نفسه، ص 15–16.

[3]- نفسه، ص22.

[4]- نفسه، ص22.

[5]- القزويني، زكرياء بن محمد بن محمود الكوفي: عجائب المخلوقات والحيوانات وعجائب الموجودات، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ط1، 2000، ص15.

القسم الثاني: العجيب والعجائبي عند الغرب:

تعد كلمة عجيب كلمة غائمة المفهوم، واسعة الدلالة ومن الصعب الوقوف على تعريف واحد ودقيق لها، إلا أننا نجد القواميس اللغوية سعت جاهدة لتقديم محاولات ومن تلك المحاولات نجد:

1- العجيب والعجائبي في المعاجم الأجنبية:

1.1- العجيب (Le Merveilleux):

نجد في المعاجم المعاجم الفرنسية الحديث عن العجيب، وعجائب الدنيا السبع (**Les Sept Merveilles**).

ورد في قاموس (**Le petit Rousse**): «العجيب هو الذي يَبعُد عن ساحة المألوف والعادي للأشياء، أو الذي يظهر فوق طبيعي»[1].

وجاء في قاموس (**Le petit Robert**) أن العجيب: «هو الذي لا يفهم طبيعيا، وهو عالم ما فوق طبيعي»[2].

ونجد في القاموس الموسوعي (**Dictionnaire Encyclopédique Quillet**) أن «كل عجيب هو ما يبعد عن ساحة المألوف للأشياء... وأدبيا توجد وسائط فوق طبيعية مثل: آلهة الأساطير، الشياطين والملائكة، عالم الجن»[3].

يتضح من خلال هذه التعريفات الواردة في المعاجم الفرنسية **أحادية اللغة** أن معنى العجيب لا يخرج عن إحدى الدلالتين؛

- **الأولى:** ما يبعد عن المجرى العادي للمألوف للأشياء فيبدو معجزا فوق طبيعي.

---

[1]- Le Petit Larousse:Aimée Aljanic et d'autre، نقلا عن: سميرة بن جامع: العجائبي في المخيال السردي في ألف ليلة وليلة، مذكرة ماجستير، ص16.

[2]- Le Petit Rober :Paul Robert . نقلا عن: نفسه، ص 16.

[3]- Dictionaire Encyclopédique Quillet ، نقلا عن: نفسه، ص 17.

- **الثانية:** تدخل أشخاص فوق طبيعي (Surnaturel) في الآثار الأدبية.

أما في المعاجم **ثنائية اللغة؛** فقد جاءت مرادفة للمدهش تارة، وللخارق الخارج عن العادة تارة أخرى[1].

2.1- العجائبي (Le Fantastique):

ارتبط مفهومه في المعاجم الفرنسية بكل ما له علاقة بالخيالي، والوهمي، والأسطوري؛ فقولك رؤية فانتاستيكية يعني: رؤية غريبة مدهشة، عجيبة وشاذة، غير مألوفة، خارجة عن الإطار العادي[2].

وقد مرّت هذه الكلمة بمراحل تطورت فيها دلالتها، استمدت جذورها من تعريف "**أرسطو** (**Aristote**) بعدها «ملكة إبداع الصور العابثة»[3]، فارتبط مفهومها بالخيال والوهم. أما "**القديس أوغستين**" (**St. Augustine**) فقد قابلها بمصطلح «(fantome double)، بمعنى: "الشبح ذو الوجهين"»[4] وكأنه يحيل إلى بطل الحكاية الخرافية.

وفي القرن "**17 م**" تطور مفهوم هذه الكلمة فأصبحت تدل على: «ما هو غريب الأطوار (fantastique) وخارق للصواب (Extravagant)»[5]، وبقيت كلمة "العجائبي" تحمل هذا المفهوم حتى القرن" **19م**"، فاكتمل معناها مع "**تزفيان تودوروف**" (**Tzvetan Todorov**).

هذا مختصر لما ورد عن كلمة العجيب والعجائبي في المعاجم الأجنبية.

---

[1]- - Jerwan Saber :El-Kanze، علاوي الخامسة: العجائبية في أدب الرحلات -رحلة ابن الفضلان أنموذجا-، رسالة ماجستير، جامعة منتوري - قسنطينة، 2005، ص32.

[2]- ينظر، Aimée Aljanic et d'autre:Petit Larousse. نقلا عن: نفسه، ص 33.

[3]- Le Fantastique :Valérie Tritter. نقلا عن: نفسه، ص 33.

[4]- نفسه، ص33.

[5]- نفسه، ص33.

2- الفرق بين العجائبي والغرائبي عند تودوروف:

يعتمد "**تودوروف**" على القارئ لتحديد المفارقة بين العجائبي والغرائبي؛ يفسّر ذلك بمدى قدرة المتلقي على تقبل أو رفض الأحداث الماثلة أمامه، فإذا انتهى إلى تقبل هذا الحدث – غير الطبيعي– فهو أمام الغرائبي «وقد مثل.. لهذا [ب] أدب الأطفال الذي يجيء مشحونا بالرعب، والخوارق... حيث الحدث في البداية يولد خوفا من مجهول وسرعان ما يفتضح بتفسير منطقي»[1]، أما إذا لم يتقبله وخلق اضطرابا وقلقا في نفسيته ولم يجد له تفسيرا منطقيا فهو أمام العجائبي.[2]

3- إشكالية تلقي المصطلح بين الترجمة والضبط:

لقي المصطلح الغربي **(Fantastique)** في نقله إلى اللغة العربية إشكالا لا يزال مطروحا إلى يومنا هذا وهو أمر طبيعي؛ لأن مشكلة نقل المصطلحات من لغة لأخرى مشكلة تواجه كل اللغات.

عند بحثنا عن هذا المصطلح في الدراسات العربية نجد له العديد من الترجمات، بعضها حرفي والبعض الآخر ترجم بالمعنى. في حين أننا نجد أن بعض الباحثين من يؤثر ابتداع مصطلح آخر يخص به القاموس العربي؛ فمن الباحثين الذين ترجموا المصطلح كما هو – أي حرفيا – نجد "**شعيب حليفي**" في كتابه الموسوم ب: **(شعرية الرواية الفانتاستيكية)**[3]. كما نجد هذه الترجمة أيضا عند الباحثة: "**نعيمة بنعبد العالي**" عندما ترجمت كتاب "**تودوروف**" **(Introdoction à la littérature fantastique)** فقابلته ب: **(مقدمة للأدب الفانتاستيكي)**[4]. وهنا نراها تفرق بين (الفانتاستيك) و (العجائبي)؛ حيث أنها قابلت للعجائبي بمصطلح: (Le merveilleux) الذي –حسبها– يتمتع « بوجود دائم قديم

---

[1] – شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، الدار العربية، الجزائر، ط1، 2009، ص 61.

[2]– ينظر، نفسه، ص 61– 62– 63.

[3] – شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية.

[4]– ينظر، ت. تودروف: الأدب والفانتاستيك، تر: نعيمة بنعبد العالي، 20–06–2016، شبكة الأنترنيت.

وحديث، بخلاف الفانتاستيك الذي حظي بحياة نسبية تقريبا فقد ظهر بصورة صريحة في أواخر القرن الثامن عشر مع "كازون"»[1]. نجد الباحثة هنا تستند على الجانب التاريخي للتفرقة بين المصطلحين.

هذان الباحثان يستعملان في الترجمة حرف (التاء)، في حين نجد أن البعض من يؤثر ترجمته بحرف (الطاء)؛ و لعل أقدم صورة لهذا المصطلح هي ما ورد في رسائل "**الكندي**" الفلسفية الذي قابل (الفانتاستيك) ب: (فانطاسيا)[2]. أما "**يمنى العيد**" فقد راق لها في تعريب المصطلح أن ترسم حروفه بالطاء والزاي؛ وذلك في معرض حديثها عن كتاب "**تودوروف**" في كتابها **(في معرفة النص)** فقابلته ب: **(مدخل إلى الأدب الفانطازي)**[3]. كما تطرقت الباحثة في معرض حديثها عن العجيب إلى كتاب "**بروب**" **(Les transformation des contes merveilleux)** فترجمته ب: **(الجذور التاريخية للحكاية الفانطازية)**[4]. في حين نجد "**إبراهيم الخطيب**" يترجمه ب: **(الجذور التاريخية للخرافة العجيبة)**، وهو من المترجمين الذين قابلوا كتاب "**تودوروف**" ب: **(مدخل إلى الأدب العجائبي)**[5].

أما "**محمد برادة**" فيقدم لنا ترجمتين مختلفيتين لمصطلح واحد وفي كتاب واحد؛ ففي تقديمه لترجمة "**الصديق بوعلام**" لكتاب "**تودوروف**" يتحدث عن العجائبي في أكثر من مكان مستعملا المصطلح الفرنسي "فانتاستيكي" سبعة عشر مرة، وهو يقصد العجائبي، والغريب أنه يتحدث في مقدمة الترجمة عن الكتاب ناعتا إيَّاه ب: **(مدخل إلى الأدب العجائبي)**[6] هذا ما أدى إلى طرح العديد من الإشكالات من قبل الباحثين لأنه لم يبرر سبب هذا الإستعمال.

---

[1]– السابق.

[2]– ينظر، حسين علام: العجائبي في الأدب، ص 70.

[3]– ينظر، يمنى العيد: في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985، ص 290.

[4]– ينظر، نفسه، ص 288.

[5]– ينظر، صبري مسلم حمادي: موازنة بين حكايتين خرافيتين في ضوء منهج بروب، مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، 2014، ع 24، ص 40.

[6]– ينظر، حسين علام: العجائبي في الأدب، ص 72.

كما يقابل "**حسين علام**" مصطلح (Fantastique) ب: (العجائبي) وذلك في كتابه **(العجائبي في الأدب)** يقول: «هناك.. مجموعة من الأسئلة التي تتبادر إلى الذهن عند التعرض للعجائبي (Fantastique)»[1].

هناك من الباحثين من قابل مصطلح (Fantastique) ب: (الوهم، والخيال، والخوارق)؛ فهذا "**الكندي**" يقابله بالتوهم، يقول: «إن التوهم هو الفانطاسيا وهو قوة نفسانية ومدركة للصور الحسية مع غيبة طينتها، ويقال الفانطاسيا هو التخيل، وهو حضور صور الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها»[2]. كما نجد "**سيزا قاسم**" تشير في مقال لها بمجلة (فصول) إلى كتاب "**تودوروف**" فتُترجمه ب: **(مدخل إلى أدب الخوارق)**[3]. ولعل هذه الترجمة الوحيدة لكتاب "**تودوروف**" بهذا المصطلح.

يذهب "**مجدي وهبة**" إلى مقابلة مصطلحي (خيالي ، وهمي) ب: (Fantastic)[4]. ويردد ويردد "**جورج سالم**" في كتابه **(ألبيريس –تاريخ الرواية الحديثة–)** مصطلح الأدب الوهمي منذ الصفحة (423) وليس القصد من خلال مادة الموضوع والأمثلة المعطاة إلا **(الأدب العجائبي)**[5].

أما عن الذين آثروا اِبتداع مصطلح من رحم القاموس العربي فيكفي في هذا المقام أن نخص بالذكر الباحث التونسي "**الطاهر المناعي**" الذي كتب مقال في مجلة "**مدارات**"؛ حيث أنه وضع مصطلح (العُجاب) كترجمة ل: (Fantastique) ليقيم بذلك حدا لكثرة الترجمات

---

[1]– السابق، ص 25.

[2]– نفسه، ص 70.

[3]– ينظر، سيزا قاسم: تجربة نقدية– موسم الهجرة إلى الشمال–، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1981، ع2، ج1، ص 228.

[4]– ينظر، مجدي وهبة: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص 164.

[5]– ينظر، حسين علام: العجائبي في الأدب، ص 70.

له، مدللا على ذلك بما ورد في القرآن الكريم*. لكنه في الختام يجعل من العجيب والعجائبي وجهين للفانتاستيك[1].

يمكن القول في الأخير – وحسب رأيي الخاص– أن ترجمة "**الطاهر المناعي**" هي أحسن الترجمات التي قدمت لمصطلح (Fantastique)؛ فهي بصيغة مبالغة – على وزن فُعال– وبمدلول يوازي ويقترب كثيرا من المعنى الذي أراد "**تودوروف**" أن يفهمه المتلقي.

نستنتج مما سبق التطرق إليه أن: السرد الروائي العجائبي انبثق من الأشكال السردية القديمة خاصة الأساطير لما تحويه من عوالم خارقة لما هو مألوف وطبيعي، والتي جعلته يختلف في تشكيله عن السرد الواقعي؛ حيث يخضع هذا النوع الجديد من السرد لتقنيات فنية تعمل على بنائه وتشكيل أبعاده، فالعجائبي في الرواية يأخذ دلالات عديدة. كما نجده قد مر في تشكيله بمراحل عدة بدءا بالسرد العربي فالغربي مرورا إلى جعله مادة دسمة تثري الرواية من خلال جعلها خطابا فنيا لرؤية العالم.

* سورة " ص"، الآية 5.

[1]– ينظر، حسين علام: العجائبي في الأدب، ص 73– 74.

الفصل الثانـي

تمظهرات العجائبي في رواية "تزيف الحجر".

القسم الأول: بنية الفضاء العجائبي في رواية "تزيف الحجر".

1- بنية الفضاء الروائي.

2- بنية الفضاء العجائبي في رواية "تزيف الحجر".

القسم الثاني: بنية الشخصية العجائبية في رواية "تزيف الحجر".

1- مفهوم الشخصية الروائية.

2- الشخصيات في الرواية.

يعتبر الفضاء الركيزة الأساسية المشكلة لكل عمل سردي والمساهمة في كل بناء روائي، ولهذا سنحاول من خلال هذا الفصل تحديد مفهومه، وتبيان العناصر المكونة له، ساعين في ذلك إلى عرض أهم الآراء النقدية التي تطرّقت إلى المصطلحات المتاخمة له بهدف الفصل بينها. ثم سنتطرق إلى استخراج البنية الفضائية في "**تزيف الحجر**"؛ معتمدين في ذات السياق على المفهوم الباختيني للفضاء. ثم سنعرج إلى التعريف بالشخصية الروائية وتقصيها في الرواية. مركزين في ذلك على الملامح العجائبية لكل منهما.

القسم الأول: بنية الفضاء العجائبي في رواية "تزيف الحجر".

شكل الفضاء أحد أهم الملامح التي تجلى بها العجائبي في الرواية، حيث نجد الروائي قد استفاض في رسم تفاصيله وحيثياته، وذلك من خلال المزج بين هذه الأفضية واللوحات العجائبية التي حملته بحمولات دلالية أخرجته من الواقع إلى الخيال.

1- بنية الفضاء الروائي:

يُشكِّل الفضاء في الرواية بنية مستقلة لها خصائصها ومميزاتها التي تفصلها عن البنيات الأخرى، وقد عُرِف هذا المصطلح أولا في الدراسات العلمية مع الباحث "**آنشتاين**" **(Albert Einstein)** فربطه بالمكان والزمان والحركة. لينتقل إلى الدراسات الأدبية واقتصر على عنصري المكان والزمان فقط.[1]

يعرف هذا التحديد في الدراسات النقدية باسم: «الزمكان» (Chronotope) كترجمة لما جاء به "**ميخائيل باختين**" **(Mikhail Bakhtine)** والذي أكد فيه على الترابط الوثيق بين المكان والزمان.[2] فما يوجد في الرواية هو انصهار لكليهما، لدرجة أننا لا ندرك إحداهما إلا بوجود الآخر.

يرتبط الزمان في الرواية بالأفعال والأحداث، في حين يرتبط المكان بالوصف وهذا ما تؤكده "**سيزا قاسم**" التي ترى أنه في البناء السردي يكون التعبير الأمثل عن المكان من خلال الوصف بينما يرتبط الزمان عندها بالأفعال/الأحداث التي تعرض من خلال السرد.[3]

---

[1] – ينظر، عبد الرحيم مراشدة: الفضاء الروائي، نقلا عن: صفاء المحمود: البنية السردية في روايات خيري الذهبي «الزمان والمكان»، مذكرة ماجستير، جامعة البعث –سورية، 2009/ 2010، ص 27.

[2]– ينظر، سعيد يقطين: قال الراوي– البنيات الحكائية في السيرة الشعبية–، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997، ص 241.

[3]– ينظر، سيزا قاسم: بناء الرواية– دراسة مقارنة في «ثلاثية» نجيب محفوظ–، مكتبة الأسرة، القاهرة، دط، 2003، ص 106-105.

ويضيف "**حسن بحراوي**" على عنصر الوصف في المكان عنصرا آخر هو الشخصية؛[1] لأنها تمنحه المعنى وتغنيه بالدلالات من خلال علاقات ثلاث هي: التنافر، أو الحياد، أو الانتماء.

لكن من النقاد العرب من جعل من الفضاء مصطلحا مستقلا عن المكان والزمان؛ إذ أعطوا للفضاء دلالة الاتساع، وجعلوا من المكان مجالا هندسيا محدودا. أما الزمان فقد درسوه مستقلا عن كليهما؛ لذا وجب علينا أن نقف عند حدود هذه المصطلحات، مبرزين آراء النقاد في ذلك.

1.1- المكان (Le Lieu):

يعرف المكان على أنه: «الموضع، والجمع أمكنة... قال ثعلب: ..العرب تقول: كن مكانك، وقم مكانك... فقد دلَّ هذا على أنه مصدر من كان، أو موضعٌ منه»[2]. يتبين من هذا التعريف اللغوي أن المكان هو المجال الهندسي المحدود بصريا؛ أي أن العين تحيط بكل أجزائه.

شغل المكان اهتمام الدارسين – بعد أن انصب اهتمامهم على الزمن– مع ظهور كتاب "**غاستون باشلير**" **(Gaston Bachelard)**[3] الموسوم ب: " **La Poétique de L'éspace**" والذي ترجم إلى: **(جماليات المكان)**[4].

---

[1]– ينظر، حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء– الزمن– الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص 29– 31.

[2]– ابن منظور: لسان العرب، مج13، ص414.

[3]– ترجمه غالب هلسا فاعتبر من أولى الدراسات في الساحة العربية التي اهتمت بالمكان. ينظر، محمد عزام: فضاء النص الروائي –مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان–، دار الحوار، سورية، ط1، 1996، ص111.

[4]– ينطلق من خلفية الفلسفة الظاهراتية، يربط فيها الشخصيات بأماكن الأحداث، ويدفع من خلالها الأفراد إلى التذكر والتخيل. ينظر،غاستون باشلير: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط2، 1984. أما "**يوري لوتمان**" فيعمق نظرية "**باشلير**" حيث يبني الفضاء على نظام التقاطبات –التقابل بين متضادين– جاعلا منه أداة في بناء النماذج الثقافية والإجتماعية. ينظر، سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 104– 105.

لاقت هذه الترجمة إشكالا في الدراسات النقدية؛ ذلك أن (L'éspace) يقابله بالعربية (الفضاء) و (Lieu) هي ترجمة ل: (المكان). وهذا ما أثار جدلا بين النقاد العرب.

أحالت هذه الترجمة على عدة مرادفات استقاها النقاد من المعاجم العربية؛ فهذه "**سيزا قاسم**" تورد في دراستها عدة مصطلحات هي: البقعة، الرقعة، الفسحة، الحيز، المكان، الفراغ، الموقع[1]... ويميّز "**عبد المالك مرتاض**" بين الفضاء، والحيز، والمكان؛ قائلا: «الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ، بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء والوزن والثقل والحجم والشكل، على حين أن المكان نريد أن نقفه في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي».[2] ويؤثر في دراسته هذه استخدام مصطلح الحيز. في حين تؤثر "**سيزا قاسم**" مصطلح المكان (Lieu) من بين: بقعة (Location)، وفراغ (Espace)، والموقع (Lieu).[3]

2.1- بين الفضاء والمكان:

انتبه بعض النقاد العرب إلى تحديد الفواصل بين مصطلحي الفضاء والمكان على اعتبار أن البعض قد أخلط بينهما وجعلهما بمعنى واحد.

يرى "**حميد الحميدان**" أن معنى «الفضاء أشمل، وأوسع من معنى المكان، والمكان بهذا المعنى هو مكون للفضاء»[4] فعدة أمكنة تشكل لنا فضاءً، الذي يضم بدوره كل الأحداث في الرواية؛ يقول: «إنه يشير إلى «المسرح» الروائي بكامله. [أما] المكان يمكن أن يكون فقط

---

[1]- ينظر، السابق، ص 105-106.

[2]- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1998، ص121.

[3]- ينظر، سيزا قاسم: بناء الرواية، ص106.

[4]- حميد الحميدان: بنية النص السردي – من منظور النقد الأدبي-، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص63.

متعلقا بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي»[1]. فالعلاقة التي تربط بينهما – بحسبه– هي علاقة الجزء بالكل.

أما "**السعيد يقطين**" فيؤكد على الارتباط الوثيق بين الأماكن والشخصيات والأحداث؛ لما للفضاء من أهمية في تشكل الفرد وأحاسيسه وانفعالاته[2]؛ فهو بذلك يجعل من الفضاء مجموعة العلاقات الموجودة بين الأماكن، والأحداث، والشخصيات.

مما تقدم نرى أن الباحثين والنقاد العرب قد منحوا للفضاء سمة الفسحة والاتساع، أما المكان فأعطوا له دلالة الضيق والانحصار، كما ربطوا الفضاء الروائي بكل البنيات الموجودة في النص من أمكنة، وشخصيات، وأحداث.

3.1- الزمان (Le temps):

جاء في **(لسان العرب)**: «الزّمنُ، والزّمانُ: اسم لقليل الوقت وكثِيرِهِ، وفي المحكم: الزّمنُ والزّمانُ العصر، والجمع أزمُن، وأزمان، وأزمنة، وزمنٌ زامنٌ: شديدٌ. و أزمن الشيء: طال عليه الزمان.. و أزمن بالمكان: أقام به زمانا»[3]. وورد في **(مقاييس اللغة)** أن: « الزاء، والميم، والنون أصلٌ واحدٌ يدلُّ على وقت من الوقت. من ذلك الزّمانُ، وهو الحين قليله، وكثيره»[4]. يتضح من التعريفين أن الزّمن والزمان واحد.*

استحوذ عنصر الزمان –في البداية– على الدراسات الأدبية؛ حيث شغل اهتمام الدارسين، فأعطوا له جُلَّ اهتمامهم[5]، في حين لا نكاد نعثر على دراسة مستقلة للمكان، حتى

---

[1]– السابق، ص63.

[2]– ينظر، سعيد يقطين: قال الراوي– البنيات الحكائية في السيرة الشعبية–، ص 240–241.

[3]– ابن منظور: لسان العرب، مج13، ص199.

[4]– ابن فارس: مقاييس اللغة، ج3، ص22.

* لأن هناك من النقاد من يرى أن الزمان يدل على الزمن الفلسفي، في حين يدل الزمن على الزمن اللغوي. ينظر، قمرة عبد العالي: البنية الزمكانية في رواية الرماد الذي غسل الماء لعز الدين جلاوجي، مذكرة ماجستير، جامعة الحاج لخضر –باتنة، 2011/ 2012، ص 10.

[5]– ينظر، حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص25.

أن البعض أرجع سبب الجدل بين التقليديين والتجريبيِّين في الرواية الحديثة إلى الزمن[1]، كما نجد أن دراسة "**باختين**" الزمكانية انصبت أكثر على دراسة الزمان[2]. وتتبعه في ذلك "**سيزا قاسم**" حينما تجعل من الرواية فنا زمانيا في المقام الأول[3]؛ فهي تستبعد من أهمية المكان في البناء الروائي.

سنتطرق الآن إلى البحث عن الفضاء الروائي في "**تزيف الحجر**"، بدءا بالبنية المكانية بنوعيها: المفتوحة والمغلقة. ثم نعرّج على دراسة البنية الزمانية.

2- بنية الفضاء الروائي في رواية "تزيف الحجر":

1.2- المكان:

تعددت الأمكنة في الرواية بين أمكنة مفتوحة وأخرى مغلقة، كما احتوى بعضها على أوصاف عجيبة تثير الدهشة، أما البعض الآخر فكانت مواصفاته تتطابق مع ما هو موجود في الواقع.

أ- الأماكن المفتوحة:

1- الصحراء:

تتميز إبداعات "**إبراهيم الكوني**" الروائية بعدد من العناصر المقتصرة على عالم الصحراء، بما فيها من ندرة وامتداد وقسوة وانفتاح على جوهر الكون ووجوده، "**فالكوني**" في رواياته يسير «على نسق واحد ووتيرة درامية متشابهة. تطبعها العودة إلى تاريخ الأدب العربي في عصر فتوته وازدهاره»[4]؛ أي تلك القصائد التي بناها الشعراء على شاكلة واحدة. هذا فضلا عن العلاقة الوطيدة التي تجمع بين الإنسان الصحراوي بهذه الطبيعة القاسية،

---

[1]- ينظر، صفاء المحمود: البنية السردية في روايات خيري الذهبي «الزمان والمكان»، ص 19.

[2] -ينظر، نفسه، ص 19.

[3]- ينظر، سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 103.

[4]- نسيمة علوي: دلالة المكان في رواية "تزيف الحجر" لإبراهيم الكوني، أصوات الشمال، 2013/12/23، شوهد: 2017/01/17.

وموجوداتها، وعالمها المحكوم بقدر لا يرد؛ يقول "**الكوني**": «..من أراد أن يخرج من المكان أراد أن يخرج من بدنه، ومن أراد أن يخرج من البدن أراد أن يخرج من الزمان، ومن أراد أن يخرج من الزمان ادّعى الخلود، ومن ادّعى الخلود كفر بقدره وتطاول على المعجزة ونافسه في الألوهية، ومن نافسه في الألوهية ردّه إلى الفناء. فلماذا نهرب من قدرنا..؟»[1]؛ ويقصد بالمكان هنا الصحراء، فهذا "**والد أسوف**" يرضى بقساوتها، ويؤمن بقدره المحتوم عليه؛ فهو لا يستغني عنها مهما كلّفه الأمر، حتى أنه فضّل الموت فيها على أن يهجرها ويتخلى عنها لأن «الصحراء لا تعني [له] أكثر من الموت»[2].

يعيش "**الكوني**" في وسط ثقافي غربي، غير أنه دائما ما «ينجذب وجدانياً إلى حرارة الشمس الخالدة، ورياح القبْلي التي تهبّ على الصحراء الوسطى، والرمل البكر الذي لم تطأه أرجل الأغراب»[3]، هذا الفضاء يمتدّ في "**تزيف الحجر**" من «الجزء الشرقي المحصور في ليبيا تارة، و(المطلق) تارة على مجموع الأراضي الخالية الواقعة في الشمال الإفريقي»[4] من صحراء الجزائر، والنيجر ومالي، وبعض المناطق من صحراء المغرب الأقصى ونيجيريا. "**فالكوني**" في هذه الرواية يفضّل الاعتماد على أماكن واقعية، ربما كان السبب في ذلك هو تعريف المتلقي بهذه الأماكن السياحية وإعادة الاعتبار لها لأنها منسية ومهمشة من قبل المنتمين إليها.

يوظف "**الكوني**" الصحراء باعتبارها أيقونة سردية ترمز إلى مشهدين متناقضين: الأول كونه نموذج الفطرة الإنسانية الأولى؛ يقول: «كانت الصحراء قبل أن تكون الكلمة التي خلقت الحضارة.. هذه الكلمة التي لم تكن لتعني شيئا آخر غير تلك النبوءة التي زلزلت كيان

---

[1]– إبراهيم الكوني: نزيف الحجر، دار التنوير، بيروت، ط2، 1992، ص 110.

[2]– نفسه، ص 36.

[3]– أمينة محمد برانين: فضاء الصحراء في الرواية العربية – المجوس لإبراهيم الكوني أنموذجا–، دار غيداء، ط1، 2011، ص 21.

[4]– نفسه، ص 41.

الكون يوم خصّت الإنسان بالعقل فحدث الانفصال العظيم بين الإنسان والحيوان»[1]، كما أنها رمز الحرية والانطلاق؛ يقول: «الصحراء كنز. مكافأة لمن أراد النجاة من استعباد العبد وأذى العباد.»[2]؛ لأنها أنجبت القادة العظام (الأنبياء والرسل) فحرّروا البشرية من الظلم، والجور، والعبودية. وبالرغم من قساوتها كانت وما تزال مسكنا للأحرار والنسَّاك والمتصوفة والشعراء، لا لشيء إلا لأنها فضاء الحرية ورمز الانطلاق.

أما النموذج الثاني: فيكمن في كون الصحراء فضاء مقدَّس تم تدنيسه من طرف الإنسان فأصبح مكانا للنهب والصيد والفساد؛ يقول: « لقد استطاع نزيف الأرض (المسمى نفطا) أن يجلب على رأس أهل الأرض اللعنة، لأن هذا السائل لم يكن يوما نفطا، ولكنه دم أمّنا الأرض، واستخراجه هو انتهاك لجوف هذه الأم، وتدنيس لروحه المقدّسة»[3]؛ فنفس الإنسان المنقادة وراء شهواته جعلته يُسيء إلى أمه الصحراء.

تنقسم صحراء "**تزيف الحجر**" إلى قطبين: جبلية وأخرى رملية، ينسج في هذا التقسيم الطبيعي حكاية معتمدا على أسطورة الخلق والتكوين؛ يقول: «كانت الصحراء الجبلية في قديم الزمان في حرب أبدية مع الصحراء الرملية. وكانت آلهة السماء تنزل إلى الأرض مع الأمطار وتفصل بين الرفيقين وتهدّئ من جذوة العداوة بينهما. وما إن تغادر الآلهة ساحة المعركة وتتوقف الأمطار عن الهطول حتى تشتعل الحرب بين العدوين الخالدين.»[4]؛ الأولى وَعْرة، في حين نجد الثانية تمتاز بالسهولة والانبساط يقول: « انتهى صفاء الصحراء الرملية الممتدة، المنبسطة، الرفيقة بالعباد، وبدأت عراقيل الصحراء الجبلية الغاضبة»[5]. ولأن "**الكوني**" وليدُها ويعرف أخلاق وقيم شعبها (الطوارق) فقد أنتج لنا عالما خياليا، مستنطقا

[1]– إبراهيم الكوني: وطني صحراء كبرى، المؤسسة العربية، بيروت، ط1، 2009، ص 220.

[2]– المدونة، ص 24.

[3]– إبراهيم الكوني: وطني صحراء كبرى، ص 08.

[4]– المدونة، ص 26.

[5]– نفسه، 86– 87.

الحيوانات والجمادات، باعثا أساطير وحكايات وخرافات، مستلهما في ذلك ثقافة الشعب الطوارقي، ومعتقدات المتصوفة، وتأملات الفلاسفة، وأحاجي الأهالي وخرافاتهم.

ذكر"**الكوني**" أماكن واقعية من الصحراء الكبرى –كما تقدم ذكره– غير أن تصويرها لا يطابق الفضاء الطبيعي، وهذه سمة الكتابة الروائية؛ حيث نجده يمزج الخيال بالواقع، مضيفا أساطير وخرافات تسرح بمخيلتنا في عالم مثالي يشعرنا بالألفة تارة والخوف تارة أخرى.

2- **الكهف:**

شكل **الكهف** في الرواية البيت الذي يأوي **أسوف** وعائلته وحيواناته، فهو يحميهم من الشمس، ويمنحه قسطا من الراحة بعد تعب شديد: «.. كان يهدّه الجري خلف القطيع الشقي فيلجأ للكهوف ليستظل من الشمس»[1].

يتجلى الجانب العجائبي لهذا المكان في تلك الصور الموجودة داخلها: « صيادون ذوو وجوه مستطيلة غريبة، يركضون خلف حيوانات كثيرة لم يعرف منها سوى الودّان والغزلان والجاموس البرّي. في الصخور أيضا نساء عاريات يحملن على صدورهنّ أثداء كبيرة... كبيرة جدا لا تتناسب مع حجومهنّ»[2]، لطالما شغلت هذه الرسوم بال **أسوف** وكان دائما ما يسأل والديه، فتجيبه **أمه** بأنهم: «سكان الكهوف القدماء... الأجداد الأولون»[3]. في حين يخبره **الأب** أنهم من الجن؛ يقول: «إذا حاورت الأشرار لحقك الشر... وكذلك يفعل هذا الفريق من الجن سكنوا الكهوف هربا من الشر منذ قديم الزمان»[4]؛ من القولين السابقين نلحظ أن هذه الرسوم تحمل حضارة إنسانية عريقة؛ يقول "**دونيز ميلي**" **(Denis Mellier)**: «إن الأماكن التي تتضمن سر الأزمنة الغابرة.. تساهم.. في تحديد اللعنة التي تلحق بأصحابها... بحيث أنه في كثير من القصص قد تصبح عنصرا أساسيا يبرر القوة

[1]– المدونة، ص 9.

[2]– نفسه، ص 9.

[3]– نفسه، ص 9.

[4]– نفسه، ص 10.

التشخيصية للعجائبي»[1]، فهذه الصور تحيل على عوالم غير طبيعية خاصة عندما يفسّر "**الكوني**" على لسان شخصياته تأريخ هذه الرسومات وارتباطها بعالم الجن.

فالكهف في الظاهر يشير إلى مكان مغلق خاصة أنه في بداية الأمر ارتبط بالمسكن، لكن سرعان ما يتحول إلى مكان مفتوح عندما يسلط الروائي الضوء على مكامنه العجائبية.

3- الجبل:

تحدث الكاتب عن أكثر من جبل في الرواية؛ لعل أهمها: **جبل نفوسة، جبل آينسيس، جبل الحساونة، جبال الهمالايا، جبال تادرارت..** وقد جعل من الجبال بيوتا تحتمي فيها الحيوانات من شرِّ الناس؛ يقول: «بعد استتباب الهدوء في أودية «مسّاك صطفت» وخلوها من الصيادين وكلاب الرعاة وبنادق المغامرين. اطمأن الحيوان ونزل من حصونه في الجبال العليا»[2]. تمتاز هذه الجبال بصعوبة منحدراتها، وقساوة صخورها: «الكهوف الظليلة تعتلي أعالي الجبل. الطريق إليها يمر عبر صخور ملساء وأخرى متوحشة، مسلحة بأحجار كأنياب الوحوش»[3]. لعلّ هذه الصفات والسمات جعلت أهل الصحراء يعدّونه داخل إطار "الحرم المقدّس" فيصبح الاتصال بالآلهة ممكنا[4]؛ وهذا ما يؤكده الكاتب إذ جعل من **الودّان** حيوانا مقدّسا وروحا للجبال، وجعل من **الجبل** حصنا له.

4- الهاوية:

انطلق الراوي من منظور التصور الصوفي؛ حيث أن **الهاوية** تعني عندهم أدنى الدرجات في جهنم، يقول الإمام الغزالي: «... وعدد أبوابها بعدد الأعضاء السبعة. بعضها

---

[1]- حسين علام.: العجائبي في الأدب، ص161.

[2]- المدونة، ص 56.

[3]- نفسه، 125.

[4]- ينظر، مرسيا إلياد: المقدس والمدنس، تر: عبد الهادي عباس، دار دمشق، ط1، 1988، ص36.

فوق بعض. الأعلى الجحيم. ثم سقر. ثم لظى. ثم الحطمة. ثم السعير. ثم الجحيم. ثم الهاوية»[1]. وقد وردت كرمز عند المتصوفة يحيل على التطهير وغسل الكفارة.

تحيل **الهاوية** على معنى الارتفاع بالبشر من مرتبة الأرض إلى مرتبة السماء، كما أن الرؤية من الأعلى تعني هيمنة وسطوة، وفي الوقت نفسه سقوطا وعدم؛ هذا ما حدث **للوالد** ثم **لأسوف** من بعده؛ عندما طاردا **الودّان** وتعلّقا في الصخرة، لينقذهما لاحقا بعد أن وجدهما على حافة الموت.

مرّت دلالة **الهاوية** في الرواية عبر ثلاث مراحل: كانت بعدا صوفيا –كما ذكرنا– أول الأمر حيث توحدت الذات –أسوف ووالده– مع الله[2]. ثم تحولت بعدئذ إلى فراغ مملوء بالصراع النفسي حين أعاد **أسوف** سرد وقائع حياته اليومية وانتظار **أمه** له، واستذكار كل ما قاله له **والده** عن القوى الذاتية الكامنة في النفس، التي مكنته من الصبر والجلاد ساعة الشدائد. ثم حملت معنى القبر عندما «اكتشف أنه سجين شبرين من الأرض، كما في القبر. فهل هذا قبره؟»[3]، فكان ينتظر السقوط في أي لحظة. أما عن العجائبي فيها فيكمن في كيفية وصف **أسوف** وهو متشبث بالنتوء فيها، معلّق بين السماء والأرض يصارع الموت المحتوم عليه في حالة يرثى لها. فبعد إمساكه **بالودّان** الذي جرّه في الأرض، عابرا به الصخور القاسية في الجبال، وجد نفسه وسطا بين فضاءين لا يحملان الرحمة؛ السماء تلقي عليه حرارة الشمس الحارقة فسببت له الجفاف والعياء، والأرض التي تنتظره ليسقط حتى تأخذ منه روحه. ظل معلقا ليلة كاملة إلا أنه لم يسقط ولم يستسلم ليَهب له **الوالد** الذي حلّت روحه في **الودان** حياة جديدة فينقذه منها[4].

---

[1]– ينظر، هامش المدونة، ص 53.

[2]– ينظر، نفسه ص 68.

[3]– نفسه، ص 62.

[4]– ينظر، نفسه، ص من 60 إلى 81.

5- الوادي:

احتضن **الوادي** –وادي متخندوش– كل الأحداث التي جرت في الرواية. وصف في البداية على أنه مكان سياحي يفد إليه السيّاح الأجانب يقول: «الزوّار يتقاطرون على الوادي المنسيّ منذ آلاف السنين.. وكانوا جميعا من الأجانب»[1].

يحمل هذا **الوادي** حضارة عريقة، ونلمس ذلك في تلك الآثار والنقوش الموجودة على جدران الكهوف، مما جعل منه مكانا سياحيا بامتياز خاصة للنصارى؛ باعتباره مقام للجنيّ الأكبر "متخندوش" فكانوا يحجون إليه[2].

نجد أيضا أودية أخرى من الصحراء الكبرى منها: "**مساك صطفت**" أين كان **الوالد** يعلّم ابنه صيد **الودان**[3]، وصيد **الغزلان** في "**مساك ملت**"[4]. و"**وادي آينسيس**" الذي شهد النهاية الأليمة **للوالد**[5]، وقد احتوت هذه الأودية العديد من الرسوم لحيوانات غريبة لم يلحظها **أسوف** في صحرائه من قبل مما أثار دهشته[6]، خاصة فيما تعلق بتلك الرسمة الموجودة على الصخرة.

6- الصخرة (الأيقونة الحجرية):

عنونت الرواية ب: "**تزيف الحجر**"؛ فأسند (النزيف) الذي يدلّ على سيلان الدم إلى (الحجر) الذي يمتاز بالصلابة.. هذا ما يثير فينا عدة تساؤلات وأولها: كيف للحجر أن ينزف؟ ومن جهة أخرى تبيّن لنا أهمية النزيف والحجر في الرواية؛ وهذا ما تجيب عليه الصفحتان الأوليتان للرواية، الصفحة الأولى تجيب عن سؤال (النزيف) حيث اقتبس **الكوني** قولا من "**العهد القديم**" يتمحور حول مقتل "**هابيل**" على يد أخيه "**قابيل**"؛ فينبّه القارئ إلى أن

---

[1]- المدونة، ص 15.

[2]- ينظر، نفسه، ص 15.

[3]- ينظر، نفسه، ص 19.

[4]- ينظر، نفسه، ص 24.

[5]- ينظر، نفسه، ص 33.

[6]- ينظر، نفسه، ص 9.

الرواية تدور حول فعل القتل. أما بداية السرد في الصفحة الموالية فيتحدث عن الحجر (الصخرة) حيث يصفها بدقة، يقول: «الصخرة العظيمة التي تحد سلسلة الكهوف، وتقف في النهاية كحجر الزاوية، لتواجه الشمس القاسية عبر آلاف السنين... على طول الصخرة الهائلة ينهض الكاهن العملاق ، يخفي وجهه بذلك القناع الغامض، ويلامس بيده اليمنى الودّان الذي يقف بجواره مهيبا، عنيدا، يرفع رأسه، مثله مثل الكاهن، نحو الأفق البعيد.»[1]؛ هذا الرسم الذي طالما حيّر **أسوف**، ثم يحيّر القارئ حين يعلم أنه «عبر آلاف السنين حافظ الكاهن العظيم والودان المقدس على ملامحهما المحفورة، ملامحهما الواضحة، العميقة، الجليلة، الناطقة في صلب الصخرة الصمّاء.»[2]؛ إذ كيف لرسمة أبدعها إنسان ما قبل التاريخ أن تحافظ على أدقّ تفاصيلها خاصة أنها تواجه شمس الصحراء المحرقة كل يوم؟؟. هكذا حتى أصبحت في عهد **أسوف** مكانا يستقطب العديد من السياح خاصة النصارى الذين كانوا يحجون إليها ويتعبدون فيها: «أصبح [الحجر] قبلة لسياح النصارى. يأتونه من أبعد البلدان، يعبرون الصحراء بالسيارات ليشاهدوا الحجر، ويفتحون أفواههم دهشة أمام عظمته وجماله وغموضه... [ثم] يقفون أمام العملاق المقنع كما يقف المسلمون بين يدي الله»[3]؛ فعظمة هذا الكاهن تسحر عقول مشاهديه فيركعون إجلالا له حتى أن **أسوف** أخطأ القبلة ووجه سجوده نحوه.

ب-الأماكن المغلقة:

1- الشجرة:

ذكر مكان **الشجرة** مرّةً واحدةً في الرواية، وهي الشجرة الوحيدة الموجودة في **الوادي**. ارتبطت مباشرةً بجانب عجائبي؛ حيث أن **أسوف** عندما حاول أن يتسلّق الصخور محاولا لمس قناع الجني الضخم المحفور على الصخرة تهاوى وسقط، زحف نحوها لكي يستظلّ

[1]- المدونة، ص 8.

[2]- نفسه، ص 8.

[3]- نفسه، ص 18.

بها، بمجرد الوصول إليها اختفى ظلّها فجأة[1]. هذا عقاب له على ما تجرّأ عليه بالتطاول على ما هو مقدّس.

نلمس هنا تناصا مع أسطورة "**سيزيف**" الإغريقية؛ "**سيزيف**" رجل ماكر اِستطاع أن يخدع إله الموت، مما أغضب رب الأرباب "**زيوس**" فعاقبه بأن يحمل صخرة من أسفل الجبل إلى أعلاه وفي كل مرة يتدحرج الصخر إلى أسفل الوادي فيرفعه إلى الأعلى[2]. وكذلك الأمر مع صخرة الكوني؛ هي موجودة في أعلى الجبل، و**أسوف** الذي أراد أن يتسلقه حتى يمسك بها عاقبته الآلهة بأن تدحرج إلى أسفل الوادي، ثم بأن تحرقه شمس الصحراء المميتة عندما أراد أن يستظل بظلّ الشجرة فيختفي فجأة.

2- السيارة والمروحية:

ذكرا عرضا على أنهما وسيلتان للتنقل، وقد حملتا صفات الآلة الشيطانية على لسان **أسوف** لأنه يرفض كل ما يضر بالطبيعة.

ركب **أسوف** في **السيارة** مرتين فقط؛ الأولى عندما كان برفقة **عالم الآثار**، حيث أجلسه بجانبه ليدلّه على كهوف «**وادي آينسيس**»[3]. أما الثانية فكانت رغما عنه؛ حيث أرغمه **قابيل** على ركوبها ليدلّه هو الآخر على مكان **الودّان**[4].

أما عن **المروحية** (الهيلوكوبتر) فكانت وسيلة للبحث عن الغزلان في «**سهول الحمادة**» من طرف **قابيل**، و**مسعود**، **والقائد العسكري**[5].

---

[1]- ينظر، المدونة، ص 11-12.

[2]- ينظر، سيزيف، ويكيبيديا الموسوعة الحرة.

[3]- ينظر، المدونة، ص 14.

[4]- ينظر، نفسه، ص 85.

[5]- ينظر، نفسه، ص 123- 124.

2.2- الزمان:

شغلت الصحراء في رواية "**تزيف الحجر**" –وغيرها من روايات الكوني– الثيمة الرئيسية فيها، وقد انعكس هذا الفضاء على تشكل الزمن فأخذ صفة التكرار «... حيث تنطلق الأحداث والشخوص كي تعود إليه في زمن دائري»[1]؛ أي كل ما في الرواية من أحداث وشخصيات ووقائع يعود إلى الثيمة الأساسية فيها، ألا وهي الصحراء، وقد انعكس ذلك على بنية الزمان فجعل منه زمنا دائريا، وهو الزمن المسيطر على الرواية؛ فالكاتب لم يستخدم أي زمن عجيب أو غريب خارج عن المألوف، باستثناء الزمن الأسطوري الذي يعدُّ شكلا من أشكال الزمن الدائري.

يبني "**الكوني**" زمن الرواية على تجارب اِستقاها من الحياة، وبالضبط من واقع الإنسان الصحراوي (الطوارقي)؛ فتجربة الشمس الحارة، ورياح القبلي الحارقة، والسماء الصافية، والقمر المنير، **والودّان المقدّس**، وشعائر المتصوفة وطقوسهم الدينية ومواويلهم الحزينة، وتمائم الكهان والسحرة، ومواسم الحل والترحال، وقوافل التجّار العائدة من **كانو وتمبكتو**... كلها تجارب تؤكد على وجود جدل عنيف تعيشه الشخصية الروائية، هذه التجارب تتجاذبها صراعات تحوم حول ثنائية الحياة والموت. من هنا يتبادر إلى أذهاننا أسئلة أهمها: لماذا حصر الكاتب الزمن في هذه التجارب؟ هل يرجع ذلك إلى طبيعة الزمن الدائري؟ أم أن شخصياته هي التي فرضته على روايته؟ مما جعلها تستسلم وتذعن لمصيرها بإرادتها؟

يجري الزمن في الرواية كما لم يجر أبداً؛ حيث تمرُّ الأيام والأشهر والأعوام، ويتعاقب الليل والنهار، والشمس والقمر، والقحط والجدب... وهكذا في تكرار متواصل لا يكفُّ الكون الصحراوي عن التوالد، طالما أن كل مظهر من مظاهر الطبيعة هو عبارة عن نقطة بدء لحياة جديدة «مع حلول العشيّة وتزحزح القرص الملتهب عن العرش في قلب السماء مودعا، مهددا بالعودة في الغد لإتمام مهمته في إحراق ما لم يستطع إحراقه اليوم، يحشو «أسوف»

[1]– إعتدال عثمان: قراءة استطلاعية في أعمال الكوني، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع4، مج 16، ص 228.

ذراعيه في رمل الوادي ويبدأ في التيمم لإنجاز صلاة العصر»[1]. هذه الفترات المنتظمة ولّدت لدى الإنسان الصحراوي فكرة التناغم المتكرر، فعكست مفهومه للزمن الذي أتى دائريا منسلخا من الواقع الفيزيائي الذي تتميز به الصحراء، والخارج من رحم الأسطورة؛ لأن هذه الفكرة (الزمن الدائري) ملتصقة اِلتصاقا كبيرا بالأسطورة* لهذا نجد شخصيات الرواية يقدسونه ويؤمنون به دون اعتراض منهم لأنه جزء من عقيدتهم؛ وخير دليل على ذلك السيول التي جرفت **الأم** وكانت سببا في نهاية حياتها، نجد أن **أسوف** لم يعترض لأن «الإنسان في الصحراء لا بد أن يموت بأحد النقيضين: السيل أو العطش»[2]، كما نجده لا يتعجب مما يحدث في الصحراء فقد «... بدأ يهلك القطيع، ما رباه في عام الخير من الجديان والمعيز قضى عليه القبلي.»[3]؛ لأن ذلك من طبيعة الصحراء ومن طبيعة الزمن الدوري فيها «كما هو الحال دائما فإن السيول الجارفة لا بد أن يليها الجفاف»[4]؛ فالسماء تجف لسنوات، ثم تنعم عليهم فجأة بأمطار غزيرة تحيي الأراضي وتملأ الوديان، بل قد يؤدي كرمها السخي على الأرض المتعطشة للقائها إلى هلاك أهلها، ثم سرعان ما تنتهي هذه الخيرات بسنوات القحط والجفاف، وهكذا يتوالى الزمن في دائريته المستمرة، فلا يكون من الشخصيات إلا أن يؤمنوا بقدرهم المحتوم عليهم.

لا يتوقف "**الكوني**" في بناء الزمن عند هذا الحد، بل يتجاوزه إلى وصله بتراث أجداده، بعقيدتهم التي تؤدي فيه الأوهام أكبر دور في صياغتها. ولعلّ مشهد مقتل **أسوف** خير دليل على ذلك؛ حيث تتحقق النبوءة بمجرد مقتله على النصب الحجري، إذ تستجيب السماء مباشرة فتسقط الأمطار بغزارة[5]، ويمثل التراث أحد ملامح الزمن الدائري.

---

[1]– المدونة، ص 7.

* يعود تاريخ هذه الفكرة إلى الأسطورة المتعلقة بالقمر أو إلى الحضارات القديمة التي كانت تعبد القمر.

[2]– المدونة، ص 79.

[3]– نفسه، ص 80.

[4]– نفسه، ص 80.

[5]– ينظر، نفسه، ص 147.

كما يستعير "**الكوني**" بأزمنة تاريخية محددة، لعل أبرزها في الرواية الغزو الإيطالي على ليبيا. إلى جانب ذلك يستعيد زمن الأجداد الأوائل حين يجعل من الجن السكان الأصليين للصحراء، يمكن إدراجه ضمن الزمن الأسطوري، والذي نتلمسه أيضا في شخصيتا **الودان وأسوف؛ الودان** لأنه حيوان قد انقرض منذ آلاف السنين، **وأسوف** لأنه كان يمكن أن يقتل بالطريقة ذاتها منذ وجوده لأنه من الجن، نلمس ذلك في قول الروائي: «استمر نزيف الحجر على اللوح المحفوظ في حضن الرمل»[1].

كل هذه الأزمنة (الزمن الطبيعي للصحراء، والزمن التاريخي، والزمن الأسطوري) تؤسس لزمن واحد هو الزمن الدوري الذي يحتكم بصفة عامة إلى قانون الاستدارة، الذي يلخص معنى الوجود في ثنائية الحياة والموت.

[1]- المدونة، ص 147.

القسم الثاني: بنية الشخصية العجائبية في رواية "تزيف الحجر"

يعد المكان والزمان من أهم المباحث السردية التي يتبلور على أساسها أي نص روائي، إلا أن هذه البنية (الزمكانية) لن تتحدد ملامحها بعمق إلا من خلال التحامها بعنصر سردي آخر هو عنصر الشخصية الروائية. وبذلك تكون العلاقة بين الزمان والمكان والشخصية علاقة تلازمية « فلا زمن بدون فضاء، ولا فضاء بدون زمن، ولا وجود للاثنين معا بدون شخصية».[1] فالمكان يحدد معالم الشخصية؛ لأنه بمثابة المرآة العاكسة لحقيقتها، فهو يحدد بعدها النفسي والاجتماعي[2] دون أن يتم التصريح بذلك. كما أن الزمان يرصد الجوانب الخفية للشخصية، ويكشف عن عمقها ومستواها الفكري. وبذلك تصبح الشخصية « روح الزمان والمكان»[3]، لأنها تخلق المكان وتحدد الزمان.

1- مفهوم الشخصية الروائية:

تعددت المفاهيم حول مصطلح الشخصية نظرا للتطورات التي شهدتها الساحة الأدبية؛ فهي عند الواقعيين التقليديين «كائن حي له وجود فيزيقي؛ فتوصف ملامحها، وقامتها، وصوتها، وملابسها.. وسنها، وأهواؤها، وهواجسها، وآمالها، وآلامها، وسعادتها، وشقاوتها...»[4] لأنها تنطلق من إيمانهم العميق بضرورة محاكاة الواقع الإنساني.

تناول "**تودوروف**" مفهوم الشخصية من وجهة نظر لسانية، واعتبر أن وظيفتها نحوية، فطابق بينها وبين الفاعل بوصفه رتبة نحوية؛ لأنه يحصر مفهومها في الوظيفة اللغوية، أي

---

[1]- صالح ولعة: البناء والدلالة في روايات عبد الرحمن منيف. نقلا عن: قمرة عبد العالي: البنية الزمكانية في رواية الرماد الذي غسل الماء لعز الدين جلاوجي، ص 123.

[2]- ينظر، سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 104.

[3]- صالح ولعة: البناء والدلالة في روايات عبد الرحمن منيف. نقلا عن: قمرة عبد العالي: البنية الزمكانية في رواية الرماد الذي غسل الماء لعز الدين جلاوجي، ص 124.

[4]- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية –بحث في تقنيات السرد–، ص 76.

أنه لا ينظر للشخصية إلا من خلال الدور الذي تؤديه داخل التلفظ؛ مثل الكلمة التي لا يكون لها معنى داخل الجملة إلا إذا تعالقت مع بقية الكلمات المكونة لها[1].

ازداد الاهتمام بعنصر الشخصية عند الدارسين منذ أن اتجه الشكلانيون الروس إلى دراسة النصوص السردية؛ وقد انطلقوا في تحديد مفهومهم للشخصية من الفلسفة، وكانت فلسفة "**نيتشه**" (**Friedrich Nietzsche**) القائلة ب (موت الإله) الركيزة الأساسية لها[2]، فألغت بذلك مفهوم التقليديين حول واقعيتها.

تبنى البنيويون بعدهم هذه الفلسفة وقالوا بموت المؤلف؛ فألغوا مفهوم البطل الواحد وجعلوا من الشخصية الروائية جملة من الروابط الشكلية والتقنيات اللغوية[3]؛ فهي عند "**رولان بارت**" (**Roland Barthes**) مجرد « كائنات من ورق»[4] لا وجود لها خارج الكلمات، تنتهي بمجرد الانتهاء من القراءة. هذا وقد عرف مفهوم الشخصية تطورا ملحوظا مع أبحاث "**غريماس**" (**Algirdas Julien Greimas**) التي استندت دراسته في الأساس على النتائج التي توصل إليها "**بروب**" (**Vladimir Propp**). وقد حدد مفهومه للشخصية في مستويين:

«– **مستوى عاملي:** تتخذ فيه الشخصية مفهوما شموليا مجرّدا يهتم بالأدوار، ولا يهتم بالذوات المنجزة لها.

–**مستوى ممثلي:** نسبة إلى الممثل، تتخذ فيه الشخصية صورة فرد يقوم بدور ما في الحكي. فهو شخص فاعل، يشارك مع غيره في تحديد دور عاملي واحد، أو عدة أدوار

---

[1]– ينظر، حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 213.

[2]– ينظر، أحمد الغزي صغير: بناء الشخصية السردية وأساليب عرضها –قراءة في نصوص روائية معاصرة–، موقع الفايس بوك، 2012/06/03، شوهد: 2017/03/21، 18:12سا.

[3]– ينظر، زهيرة بنيني: بنية الخطاب االروائي عند غادة السمان –مقاربة بنيوية–، مذكرة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر– باتنة، 2007/ 2008، ص65.

[4]– حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 213.

عاملية»[1]. يقوم نموذجه العاملي على ستة عوامل هي: المرسل، المرسل إليه، الفاعل، الموضوع، المساعد، المعارض[2].

ينطلق "**غريماس**" من العوامل لا الأحداث، كما أن الشخصية عنده قد تكون إنسانية، أو حيوانية، أو أي شيء آخر؛ فهي تضم المفاهيم المعنوية كالحب والكراهية، إلى جانب مفاهيم حسية كالمظاهر الطبيعية، حيث يمكن أن يكون النهر عائقا للفاعل فيوضع في الترسيمة العاملية معارضا[3].

يمكن اعتبار نظرية "**فليب هامون**" **(Philippe Hamon)** عن الشخصية من أهم النظريات المنجزة إلى غاية يومنا هذا، تأتي أهمية نظريته «... في كونها قائمة على أساس نظرية واضحة تصفي حسابها مع التراث السابق في هذا المضمار.. ولا تتوسل بالنموذج السيكولوجي أو النموذج الدرامي أو غيرهما من النماذج المهيمنة في التيبولوجيات السائدة»[4]. يرى الشخصية الروائية مجرد مورفيم فارغ؛ أي بياض دلالي لا تحيل إلا على نفسها لأنها ليست معطى قبليا كليا، فهي تحتاج إلى بناء، بناء تقوم بإنجازه الذات المستهلكة للنص من فعل القراءة. هذا المورفيم الفارغ يظهر من خلال دال لا متواصل ويحيل على مدلول لا متواصل أيضا[5]؛ إذن إن الشخصية عنده يحتضنها المتلقي، لأنها تركيب يقوم به القارئ أكثر من النص وأكثر من كاتبه، هي مورفيم فارغ لا يحيل إلا على نفسه، ولا يكتمل إلا عندما يكتمل النص، والمتلقي هو الذي يعطيه فعالية جديدة من خلال رصيده الفكري والثقافي. كما نجد أن "**هامون**" يتحدث عن الشخصية من حيث هي دال، لكونها تتخذ عدة

[1]– حميد الحميدان: بنية النص السردي، ص 52.

[2]– ينظر، فليب هامون: ميثولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار، دط، دت، ص 9.

[3]– ينظر، معلم وردة: الشخصية في السيميائيات السردية، جامعة 08 أوت 1946– قالمة، ص 4.

[4]– حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 216.

[5]– ينظر، فليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص 7.

أسماء وصفات تلخص هويّتها. وتحدث عنها كمدلول باعتبارها مجموع ما يقال عنها نصيا، أو بواسطة تصريحاتها، وأقوالها، وسلوكها.[1]

يقسم " **فليب هامون**" الشخصيات إلى ثلاثة أنواع هي:

1- **الشخصيات المرجعية:** تشمل ضمنها « شخصيات تاريخية (نابليون الثالث في ريش ليو عند ألكسندر دوا) شخصيات مجازية (الحب، الكره) شخصيات إجتماعية (العامل، الفارس، المحتال). إن هذه الشخصيات تحيل على معنى ممتلئ وثابت حددته ثقافة ما، كما تحيل على أدوار وبرامج واستعمالات ثابتة)[2] أي معناها محدد لا مجال فيه للتأويل.

2- **الشخصيات الواصلة:** «هي تلك التي تكون علامة على حضور المؤلف أو القارئ أو مندوبيها في النص: شخصيات تنطق "باسم"...»[3] مثل شخصية "**حياة**" في رواية (**الأسود يليق بك**) تنطق باسم الروائية "**أحلام مستغانمي**"

3- **الشخصيات الاستذكارية:** هي تلك التي «تقوم داخل الملفوظ بنسج شبكة من التداعيات والتذكير بأجزاء ملفوظية من أحجام متفاوتة (جزء من الجملة، الكلمة، فقرة).. إنها علامات تنشط ذاكرة القارئ»[4] فهي توجد داخل النص وعن طريقها يسترجع القارئ ملامحها وخطاباتها من أجل فهم الأحداث.

وهناك من يقسّم الشخصيات إلى رئيسية وأخرى ثانوية، على أساس هذا التقسيم سأدرس الشخصيات في الرواية. معتمدة في ذات السياق على دورها وحضورها في السّرد.

---

[1]- ينظر، حميد الحميدان: بنية النص السردي، ص 51.

[2]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 216- 217.

[3]- فليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص7.

[4]- نفسه، ص7.

2- الشخصيات في رواية "تزيف الحجر":

أ- شخصيات رئيسيّة:

تسمّى أيضا بالمحورية؛ هي الأكثر حضورا وظهورا مقارنة بالشخصيات الأخرى، فهي «التي تدور حولها أو بها الأحداث ويكون حديث الشخوص الأخرى حولها ولا تغطي أي شخصية عليها، إنما تهدف جميعا لإبراز صفاتها ومن ثم تبرز الفكرة التي يريد الكاتب إظهارها وقد تكون الشخصية رمز الجماعة أو أحداث يمكن فهمها من القرائن الملفوظة، والملاحظة... وحياة الشخصيات تكمن في قدرة الكاتب على ربطها بالحدث وتفاعلها معه وجعلها معبرة عن الموقف، دون التصنع أي مقنعة»؛[1] وبذلك تمثل العمود الفقري في الرواية، لأن كل الأحداث لا تقوم إلا بها، فهي تقوم بالفعل وتدفعه إلى الأمام. ويكون ظهورها على صفحات الرواية أكثر مقارنة بالشخصيات الأخرى.

والشخصيات الرئيسية في رواية "**تزيف الحجر**" هي:

1- أسوف:

تبرز شخصية **أسوف** في الرواية مع الإشارة إلى الصخرة في أول صفحاتها، قُدّم على أنه راعي بسيط، اتّخذ من القفار والكهوف مأوى له، عاش حياته منعزلا منفردا في الصحراء، تماهى مع حيواناتها، وتوحّد مع صخورها، ورمالها، وجبالها في وحدة كونية فريدة من نوعها.

يشير السرد إلى **أسوف** الراعي وهو يتابع قطيعه، يتهيّأ للصلاة مستغرقا في عزلته الصوفية إلى حد يجهل أنه كان يتجه بصلاته نحو الصخرة لا نحو القبلة «ولم يدر أسوف أنه أخطأ الاتجاه، فلم يوجه ركعاته نحو الكعبة وإنما نحو الصنم الحجري المنتصب فوق

[1]- عبد القادر أبو شريفة: مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر، عمان، ط1، 2008، ص 135.

رأسه، في قعر الوادي العميق»[1]، أمام هذه الصخرة يستردّ **أسوف** من خلال عزلته أسطورة الولادة الكونية الأولى ويمتزج بشخوصها.[2]

ولّدت الأفضية المفتوحة في نفس **أسوف** اعتقادا بوجود **الجن**؛ فبالرغم من أنه يعيش فيها إلا أنه دائما ما يتحيّر ويضطرب نفسيا، فيبحث عن أجوبة لأسئلة طالما راودته، فيلحُّ على والديه بالسؤال عن سرّ تلك الرسوم الموجودة داخل **الكهوف** فيكتشف من **والده** أن: «..الجنّي الأكبر جدّه أيضا.»[3]، وبهذا الجواب يستعيد "**الكوني**" اعتقاد الصحراويين –البدو عامة– بأن الجن ليسوا كائنات خرافية، بل هم أرواح الأسلاف، وقد انتقلت من عالم الأرض إلى عالم الخفاء.

يتأكد الاعتقاد بهوية **الجن** عند **أسوف** عندما صارحته **أمه** بأنهم «أهل الصحراء الحقيقيون .. في الزمن القديم لم تكن الصحراء مسكونة إلا بهم. الجن هم أهلها الأوائل، ثم جاءت قبيلة الإنس ونزل أجدادنا ضيوفا عند أجدادهم. وجدوا الصحراء آمنة ومسالمة وصالحة للسكن فطاب لهم المقام»[4]؛ إذن إن **الجن** هم الأسلاف الأسطوريون لأهل الصحراء.

يمارس **الجن** – بتصور الصحراويين– حياتهم بشكل يتوافق مع حياة الإنس؛ فهو يأكل، ويشرب، ويلعب، ويتكلّم، ويتزوج... إن الكاتب في هذه الرواية يصرّح بوجود الجن وبهذا فإن التجلي كان صريحا، في المقابل جاءت المطاوعة أقلّ امتدادا من خلال حالة التماثل والتشابه. و أول مظاهر هذا التشابه يكمن في أن الجن سكنوا الصحراء، وعاشوا فيها.

---

[1]– المدونة، 13.

[2]– ينظر، صالح ولعة: أسطورة الخطيئة في رواية نزيف الحجر لإبراهيم الكوني، أعمال ملتقى الأدب والأسطورة، ص 131.

[3]– المدونة، ص 15.

[4]– إبراهيم الكوني: وطن الرؤى السماوية، الدار الجماهرية، طرابلس، ط2، 1998، ص 69.

ونتلمس كذلك تقنية التشابه والتماثل في الصفات التي ألحقها بهم؛ في كونهم كالبشر «ينقسمون إلى قبيلتين: قبيلة الخير وقبيلة الشر»[1].

مما تقدم نلاحظ أن مطاوعة الرمز الأسطوري (الجني الأكبر) جاءت متقلصة؛ لكونها ارتسمت عبر تقنية التماثل والتشابه، ولهذا جاء الإشعاع باهتا لأن التجلي كان صريحا.

يلتقي **أسوف** بأول شخصية عند صخرة "**متخندوش**"، كانت أول زائر لعزلته، وهو عالم **الآثار الإيطالي** المستغرق في ميثولوجيا الصحراء السحرية. كما التقى بالسيّاح النصارى، فتساءل عن سرّ اهتمامهم بالرسوم القديمة، وتوصّل إلى قناعة مفادها أنهم يحجّون إلى أوثان "**متخندوش**" لأنهم يعتقدون بالديانة القديمة نفسها، وأنهم يقفون أمام العملاق المقنّع (الجني الأكبر) كما يقف المسلمون بين يدي الله[2]. وهنا إشارة أخرى للعلاقة الوطيدة التي تجمع الإنس بأسلافهم الجن.

قضى **أسوف** طفولته في أحضان والديه، يعيش عيشة هنيّة. لكن سرعان ما تعكّرت حياته بعد وفاة **والده**، فاضطرّ للتكفل **بأمه**، فأصبح «يرعى الأغنام، ويتفقد الجمال في الأودية المجاورة، يجلب الحطب، ويذهب إلى طريق القوافل ليقايض الماعز مقابل أكياس الشعير والتمر.»[3]، المقايضة لم تكن سهلة عليه، لأنه عاش في عزلة أبدية منذ وجوده فلا يملك لغة يواجه بها الناس، فكانت تعيبه **أمه** وتصفه بالبنت[4].

لا يملك **أسوف** لغة الحوار بينه وبين الناس، لكن الأمر مع الحيوان يخلف؛ فقد كانت «تجيئه القطعان في المرعى، تختلط بالماعز، وتقبل نحوه... [فكانت] تنطق بألف لغة، وتتحدث بألف لسان دون أن يصدر عنها صوت، ثم تمضي لترتع في الأحراش. في البداية كان يخرس، وتنشل أطرافه من الدهشة. ومع الوقت تعوّد، وأصبح يداعبها، ويحادثها،

---

[1]- المدونة، ص 10.

[2]- ينظر، نفسه، 15.

[3]- نفسه، ص 37.

[4]- ينظر، ص 38- 39.

ويقص عليها الحكايات، ويشكو لها الهموم: قسوة الصحراء وخشيته من معشر الإنس»[1]. كان هذا بعد حادثة **الهاوية**، حين أنقذه **الودّان** الذي رأى فيه **والده**[2]، فنذر بعدم صيده بل وصل به الأمر إلى أن عاف جميع اللحوم؛ لأنه هو الآخر حلّ في **الودان**، فنسجت الأهالي حوله الأساطير حيث «روى لهم الشباب، فقالوا أنهم رأوا المعجزة لأول مرة في حياتهم. شاهدوا إنسانًا يفلت من الأسر ويتحوّل إلى ودّان، يعدو نحو الجبل، يتقافز فوق الصخور في سرعة الريح غير عابئ بمطر الرصاص الذي ينهال عليه من كل جانب»[3]؛ فيصبح **أسوف** بعد هذا التحول وليا من أولياء الله الصالحين عند المتصوفة.

نرى في موضوع النسخ أن "**الكوني**" تبنى البناء الفني التي جاءت عليه قصص "**أوفيد**" **(Ovide)** في كتابه **(مسخ الكائنات)**؛ حيث بنى قصة تحوّل **أسوف** إلى **ودان** بالطريقة ذاتها التي بنى بها "**أوفيد**" (وغيره كثير من الأساطير القديمة). وعلى سبيل المثال لا الحصر نذكر: «... فلم يستطع تحريك لسانه بكلمة، وألفى ما عليه من ثياب قد استحالت شعرا شائكا. وإذا ذراعاه قد استحالا ساقين، وإذا هو قد مسخ ذئبا من أشرس ما تكون الذئاب..»[4].

كما استعمل الكاتب تقنية أخرى تجلَّى بها الرمز الأسطوري تمثلت في تقنية التناص؛ حيث بني نصه من خلال توظيف نفس أفكار الأساطير، لعلّ أبرزها فكرة الطوفان «كما ذكر ما جاء في لوح القدر من أنه سيكون وقت تشتعل فيه الأرض والبحار وقبة السماء وينهار الكون أجمع، فعدل عما كان سيأخذ فيه.. ورأى أن يعم العالم بسيول جارفة تأتي

[1]– المدونة، ص 88.

[2]– ينظر، نفسه، ص 70.

[3]– نفسه، ص 83.

[4]– أوفيد: مسخ الكائنات، تر: ثروت عكاشة، مر: مجدي وهبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط3، 1992، ص 36.

على البشر أجمع»[1]؛ من أجل التكفير عن ذنوبهم. وهو نفس ما قام به الروائي عند مقتل **أسوف** على النصب الحجري.

نستخلص مما تقدم أن التجلي جاء تاما من خلال مختلف التقنيات التي اعتمدها الكاتب (البناء الفني، والتناص) ومنه فإن المطاوعة جاءت أقل امتدادا؛ لأن مطاوعة الرمز الأسطوري في النص كانت من خلال حالة التماثل والتشابه في الحالات والأحداث. ومن هنا لم تنتج مسافة دلالية واسعة بين العنصرين الثابت والمتحول، فكان الرمز الأسطوري خافتا، إذ أن دلالته التي منحها في النص باتت باهتة تحيلنا مباشرة على مغزاه، ولعل دلالة **قابيل** أفضل مثال على ذلك.

2- **قابيل ابن آدم:**

جسد **قابيل** الشخصية الرئيسية الثانية بعد **أسوف**، يشير اسمه في معناه الأول إلى "**بن آدم**" أي الإنسان عموما، فيحمل دلالة الطمع والجشع؛ لأنه لا يقتنع بما يملكه من خيرات، ويبقى يلهث دوما وراء ملذات الحياة إلى أن يموت. أما المعنى الثاني فهو "**قابيل الأسطورة**" التي سردت الأساطير الأولى عن سفك الدماء.

أخذ الروائي هذه الشخصية من كتاب **(العهد القديم)**- كما تقدم ذكره-؛ حيث اقتبس في أول صفحة من روايته قولا يحكي عن قصة قتل "**قابيل**" لأخيه "**هابيل**": «وحدث إذ كانا في الحقل أن قابيل قام على هابيل أخيه وقتله، فقال الرب لقابيل: أين هابيل أخوك؟ فقال: لا أعلم. هل أنا حارس لأخي؟ فقال: ماذا فعلت؟ صوت دم أخيك صارخ إليّ من الأرض. فالآن ملعون أنت من الأرض التي فتحت فاها لتقبل دم أخيك من يدك. متى عملت الأرض لا تعود تعطيك قوتها. تائها وهاربا تكون في الأرض»[2]؛ فأصبح أسطورة في سفك دماء ذوي القربى، وهنا نلمح توظيفا آخر للأسطورة.

[1]- السابق، ص 37.

[2]- المدونة، ص 9.

لقد رضع "**قابيل الرواية**" مثل "**قابيل الأسطورة**" من دم غزالة، كما أن كليهما يشتركان في فعل القتل[1]؛ وهنا نلاحظ كيف أن الكاتب يستخدم تقنية التناص في رسم ملامح شخصياته الروائية.

نجد الروائي يستفيض في وصف شخصية **قابيل**؛ حيث حكى لنا عن حياته منذ أن كان نطفة؛ إذ أن والده توفي وهو في بطن أمه، لتلاقيها المنية هي الأخرى بعد ولادته بأسبوع من ذلك فتبنته خالته وزوجها، وأثناء رحلتهما ماتا عطشا، وبقي **قابيل الرضيع** يبكي من شدة العطش، وكاد هو الآخر أن يهلك لولا **الغزالة** التي وهبت نفسها له لإنقاذه، فروى من دمها[2].

يتجلى لنا من خلال هذه القصة المذهب الطوطمي؛ الذي يعتقد بوجود علاقة نسب بين الإنسان والحيوان، وبهذا المعتقد يحرّم على الإنسان قتله وأكله. وهو نفس ما ذكره الروائي؛ حيث أن **الغزالة** عندما وهبت حياتها في سبيل إنقاذ **قابيل** من الهلاك قُطع عهد بين الغزلان وبني البشر بتحريم دم الغزلان عليهم لصلة القرابة بينهما.

حدث أن اِلتقطته قافلة فأخذته معها، وفي الطريق استولى قطّاع الطرق على جميع أملاكها، لم يعرف رئيس القبيلة سرَّ هذا البلاء إلى أن وجد **قابيل الرضيع** ينهش لحما نيّئا وأسنانه تقطر بالدماء، أخذه إلى أشهر الكهّان في الصحراء الكبرى فكانوا يرددون له بالتعويذة ذاتها: «من فطم دم الغزال في الصغر لن يستقيم حتى يشبع من لحم ابن آدم في الكبر»[3]، ليكون مصيره هو الآخر أن قتلته قبائل "**يم يم**" المشهورة بأكلها للحوم النيّئة.

كَبُر **قابيل** المجبول على أكل اللحوم وأصبح صيّادا محترفا، فكان يصطاد الغزلان في **سهول الحمادة** ويُبيدها قطيعا قطيعا، إلى أن وصل به الأمر إلى لقاء أخته الغزالة التي كان مصيرها هي الأخرى أن قتلها وأكل لحمها على شرف أصحابه.

---

[1]- ينظر، صالح ولعة: أسطورة الخطيئة في رواية نزيف الحجر لإبراهيم الكوني، أعمال ملتقى الأدب والأسطورة، ص 140.

[2]- ينظر، المدونة، ص 91- 92.

[3]- نفسه، ص 92.

نجد "**الكوني**" يوظّف نصا من السير العربية، وتعد من الأساطير أيضا: هي "**أسطورة الحجاج بن يوسف**"؛ يروي "**المسعودي**" فيقول: «...فولدت له الحجاج بن يوسف مشوّها لا دُبُر له، فثقب عن دبره، وأبى أن يقبل على ثدي أمه أو غيرها، فأعياهم أمره، فيقال إن الشيطان تصوّر لهم في صورة الحارث بن كلدة، فقال: ما خبركم؟ فقالوا: ابن ولد ليوسف من الفارعة، وكان اسمها، وقد أبى أن يقبل على ثدي أمه [أو غيرها]، فقال: اذبحوا جَديًا أسود وأوْلِغُوه دمه، فإذا كان في اليوم الثاني فافعلوا به كذلك، فإذا كان في اليوم الثالث فاذبحوا تيسًا أسود وأولِغُوه دمه، ثم اذبحوا له أسود سالخا فأولغوه دمه واطلبوا به وجهه، فإنه يقبل الثدي في اليوم الرابع، قال: ففعلوا به ذلك ، فكان [يعد] لا يصبر على سفك الدماء لما كان منه في بدْء أمره، هذا، وكان الحجاج يخبر عن نفسه أن أكثر لذّاته سفك الدماء وارتكاب أمور لا يقدم عليها غيره، ولا سبق إليه سواه»[1].

نجد أن التطابق بين **قابيل** و **الحجاج** واضح؛ فقد فطما على الدم، كما كبرا على سفكه، **فقابيل** الرواية أباد غزلان الصحراء، و**الحجاج** كان طاغيا في الأرض يقتل الناس. كما أن **قابيل** الرواية قتل أخته **الغزالة**، كما قتل **الحجاج** كذلك إخوته في الدين.

نرى أن التجلي جاء تاما باعتماد الكاتب تقنية التناص، لهذا فإن المطاوعة متقلصة من خلال حالة التشابه والتماثل، حيث أن صفات الشخصيتين (قابيل و الحجاج) متطابقة ومنه فإن إشعاع الرمز الأسطوري جاء خافتا لكون المطاوعة أقل امتدادا.

قصد **قابيل أسوف** ليدلّه على مكان **الودان**، فأجبر على مرافقته، كان يدعو في طريقهما بأن لا يلتقيا بحيوان قط لأنه كان يحرس على الحفاظ عليه، في لحظة حدث ما كان يخشاه؛ خرج **ودان** ليُلقي عليه التحيّة، ارتبك كثيرا وما كان له إلا أن يُكبّر للصلاة، عندما انتهى اختفى **الودان** فحمد الله على ذلك[2].

---

[1]– المسعودي، أبو الحسن بن علي: مروج الذهب ومعادن الجوهر، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2005، ج3، ص106 .

[2]– ينظر، المدونة، ص 88–89.

صبر **قابيل** المتعطش للدماء طويلا، إلى أن ثار جنونه لأنه لم يذق اللحم طوال أسبوع فأصيب بنوبة في رأسه، في الليل حلم **بودان** أمامه، اقترب منه وهمس في أذنه. وهنا توظيف آخر للأسطورة حينما حدثه **الودان** عن سرّ الخلق، وعن تكوّن الصحراء[1]. ثم دعاه في جولة، فكان يتبعه وفي كل مرة ينهش من رقبته ويلتهم قطعة من اللحم، غير أن هذا الحيوان الأسطوري لم يصب بأذى، فجاب به كل السهول والجبال الوعرة إلى أن وصل به إلى قمة **الجبل**، لما أفاق من نومه اِشتد جنونه، فذهب مباشرة إلى **أسوف** وساقه إلى الصخرة الموجودة على قمة **الجبل** وربطه بها، فما كان من **أسوف** إلا أن يتمتم تعويذة أبيه التي لقنها إياه: «لن يشبع ابن آدم إلا من تراب» مما زاد في جنونه. وفي لحظة انتبه إلى أن "**الودان**" الذي حلم به هو **أسوف** نفسه: «تذكرت الآن تذكرت هذا هو الحيوان الذي جاءني تلك الليلة. هذا هو الشيطان الذي رماني في الهاوية. كيف أخذتني الغفلة؟ كيف نسيت؟... كنت أمسك بقرنيه. بقرني الشيطان ذاك. ها.. ها.. انظر بالله إلى قرنيه. أليست تلك قرون الشيطان الرجيم التي وصفها القرآن؟ ها.. ها.. ها..»[2]. كان **أسوف** يردّد في إصرار طفولي تلك التعويذة، في كل مرة يعيدها يزداد غضب **قابيل**، فما كان له إلا أن يحمل سكينا ويمررها على رقبته فألقى «... بالرأس فوق لوح من الحجر في واجهة الصخرة، فتحركت شفتا أسوف، وتمتم الرأس المقطوع المفصول عن الرقبة: لا يشبع ابن آدم إلا من تراب.»[3].

تتقاطع هذه الحكاية مع "**أسطورة الحجاج**" كذلك، يتعلق الأمر بنطق الرأس المقطوع؛ تروي الأساطير أن "**الحجاج**" حينما قتل "**السعيد بن جبير**"، تحدث رأسه المفصول عن جسده ونطق مرددا شهادة عدم إيمان "**الحجاج**"[4].

---

[1]- ينظر، المدونة، 137- 138.

[2]- نفسه، ص 144.

[3]- نفسه، 146.

[4]- ينظر، المسعودي، أبو الحسن بن علي، مروج الذهب ومعادن الجوهر، ج3، ص 136.

وهنا نجد كذلك أن التجلي جاء صريحا عن طريق تقنية التناص، فكانت المطاوعة أقل امتدادا، ومنه فإن الإشعاع خافت.

يتكلم في الأخير الأب الأبدي ويخرج من صمته، فعبارة : «أنا الكاهن الأكبر متخندوش أنبئ الأجيال أن الخلاص سيجيء عندما ينزف الودان المقدس، ويسيل الدم من الحجر تولد المعجزة التي ستغسل اللعنة»[1] تصريح بأن **الودان** هو **أسوف،** الذي كان لا بدّ من تقديمه قربانا ليطهّر أهل الصحراء من الخطايا، فقد أنقذه **الودّان** من الموت واحتفظ به، ثم حلّ فيه حتى يقدّمه قربانا للكاهن المقدس، لتتحقق الأسطورة الصحراوية المدونة بحروف التيفيناغ*. وهنا نلمح تناصا آخر نلمسه في تيمة الطوفان – سبق الإشارة إليه– التي احتفت به أغلب الأساطير العالمية في خاتمتها كنتيجة لاستفحال الشر في الأرض، ووجوب تطهيرها من الآثام.

ب–شخصيات ثانوية:

تأتي مساعدة للشخصية الرئيسية، وغالبا ما تكون غير نامية. تسير وفق مستوى واحد فهي إما عوامل كشف عن الشخصية المركزية وإما تتبع لها، تدور في فلكها، وتكشف الضوء على أبعادها[2]. والشخصيات الثانوية في الرواية:

1- الوالد:

مثّل **الوالد** الشخصية الروحية **لأسوف؛** فهو معلمه وملهمه ومرشده، ربّاه منذ صغره على تعاليم الدين، فكان يحلو له أن «يجلسه أمامه في ضوء القمر في ليالي الصيف، ويلقنه سورة الفاتحة كي تساعده في الصلاة»[3]. كما علّمه سبيل العيش في الصحراء، فعلّمه «كيف يروّض الجمال المتوحشة ويدربها حتى تصبح مطيعة وسريعة، وفي «مساك ملت» درّبه

[1]– المدونة، ص 147.

*التيفيناغ: أبجدية الطوارق. ينظر، هامش الرواية، ص 147.

[2]– عبد القادر أبوشريفة: مدخل إلى تحليل النص الأدبي، ص 137.

[3]– المدونة، 23.

على صيد الودان، وقضى به الأيام يعلمه التصويب بالبندقية. يوقظه مبكرا ليغزو قطعان الغزلان التي ترتع في المراعي والسهول في عتمات الفجر»[1]. ولأنه تربى في كنف الصحراء وعَلِم بقساوتها، كان يرشده وينصحه فيردد على مسامعه دوما: «عليك بالصبر والحيلة فهما سرّ الصحراء»[2]، ويقول له أيضا: «الرجل في الصحراء لا بدّ أن يقتصد في شيئين: في الماء، وفي الرصاص... [لكونهما] في الخلاء مثل الهواء هما عماد الحياة»[3]...

ورث **الوالد** معتقدات الصحراء وأساطيرها من أجداده، فاعتقد بها وحرص أن يورّثها لابنه، إذ يؤثر الوحدة والعزلة **فأسوف** «.. لم يذكر منذ أن ولد أنهم جاوروا أنسيا واحدا، يذكر في طفولته كيف نزلت عليهم نزحت من «تادرارت» واستقرت في الأودية العليا.. أفاق في فجر اليوم التالي على هرجة مبكرة. فتح عينيه، فوجد والده يحزم الأمتعة ويشدّ الرحال. ويروض الجمال استعداد للسفر»[4]؛ لأنه يعتقد كأجداده أن الإنسان سبب كل الشرور والمصائب في الدنيا، فهو يصفه دوما بالشيطان، يقول: «لا أستطيع أن أسكن بجوار أحد، هكذا علمني جدي، وهكذا علي أن أعلمك»[5]. كذلك يؤمن بما آمن به أسلافه، ويعتقد بتمائم العرّافين والسحرة؛ من ذلك أنه «سن لنفسه تقليدا ألا يصطاد أكثر من شاة واحدة في الرحلة... [فقد] حذره أحد العرافين المشهورين في «كانو» من تجاوز الحد في صيد الغزلان... كان يثني عليه دائما ويقول إنه لم ير ساحرا أصدق منه»[6]. وقد اجتهد **الوالد** في الحفاظ على روح **الودان** لأن روحه مقدسة عند أهل الصحراء، وازداد تقديسه له حينما أنقذه من الموت، فنذر بعدم صيده وأكل لحمه، كما قطع على نفسه عهدا بأن لا يعلّم نسله صيده، فكان يخلق أعذارا عندما كان **أسوف** يلح عليه بأن يعلمه صيده. غير أن عدم وفاء

---

[1]- المدونة، 47.

[2]- نفسه، ص 62.

[3]- نفسه، ص 32.

[4]- نفسه، ص 26.

[5]- نفسه، ص 27.

[6]- نفسه، ص 47.

الوالد بنذره جعل نهايته على يديه، فقد لفظ أنفاسه الأخيرة عندما حاول صيده، فحلّت روحه في جسد **الودان**. وهنا يتجلى أيضا المذهب الطوطمي الذي تكون فيه الروح عنصرا أزليا لا يفنى ولا يموت بموت الجسد الذي يحتويه، بل ينتقل ويتلبس في أجساد أخرى.

2- الوالدة:

قدّمت شخصية **الوالدة** على أنها امرأة عادية، تتولى شؤون بيتها، وتساعد زوجها. غير أنها لا ترضى بحياة العزلة التي أجبرت عليها؛ فهي دائما تصرخ على زوجها وتعاتبه، يقول **الوالد:** «أمك تعاتبني وتريد أن أعود إلى جيرة القبيلة في «أبرهوه» تشكو من الوحدة وتبكي في الليل»[1]. فدفعت حياتها – بدون رضاها– ثمنا لعزلتها حين بقيت لوحدها؛ حيث جرفتها السيول ومزقت جسدها إلى أشلاء، وكان ذلك عندما:« أغرقت السماء أودية الصحراء بالسيول. تلك السيول التي فاجأتهم، وجرفت العجوز من الكهف ليجد بقاياها في «أبهوه».. مزقت الأحجار أعضاءها في تلك الرحلة الطويلة. الرأس مهشم.. العين اليمنى سقطت... وجد مع الرأس جزءا من الرقبة... أما الأطراف الأخرى: الأيدي والأرجل وبقية الجسد فعثر عليها متناثرة»[2]، فأقام لها ابنها خمسة قبور متفرقة.

3- عالم الآثار:

يطلق عليه أيضا اسم "**الخبير الطلياني**"؛ رجل مسيحي، أشيب، يحب الصحراء ويقدّس آثارها، ويسعى للحفاظ عليها. يقول **لأسوف:** «أنت من اليوم حارس وادي متخندوش أنت عيوننا في الوادي. سوف يأتي بشر كثيرون من مختلف الأجناس والأديان لمشاهدة الآثار. عليك أن تراقبهم. لا تدعهم يسرقون الآثار. لا تسمح لهم بتخريب الصخور. إنهم نهمون وطماعون»[3]؛ فهو ضد الاعتداء والانتهاك. إلى جانب ذلك فهو يحافظ على الثروة

[1]– المدونة، ص 27.

[2]– نفسه، ص 77.

[3]– نفسه، ص 14.

الحيوانية، إذ سمحت له الفرصة أكثر من مرة بصيد **الودان** لكنه يتراجع عن ذلك فيبقى يتأمله فقط[1].

4- مسعود الدباشي:

جسّدت شخصية "**مسعود**" في الرواية معنى الصداقة الحقيقية، يتجلى ذلك في فهمه لحالة **قابيل** النفسية؛ إذ نجده دائما يقف إلى جانبه في السرّاء والضرّاء، فقد كان يساعده أثناء بحثه المستميت عما يرضي شهوته في سفك الدماء، يقول **لأسوف:** «..أنا الذي عاشرته كل هذا العمر أستطيع أن أؤكد أنه يأكل نفسه إذا لم يجد ما يأكله في الليل»[2]. رافقه في رحلاته الدائمة للصيد فقد جاب معه الصحراء الكبرى من أجل الظفر بغنائم الغزلان؛ فكانا « يخرجان من البلدة الهاجعة على حدود الجبل الغربي مع بداية الربيع ويقضان أسابيع كاملة ولا يعودان إلا عندما ينفذ زادهما من الغذاء»[3]. كما كان لا يتركه حين يشتدُّ به الجنون، إذ يسهر على صحته ويفعل المستحيل ليرضي رغبته.

5- الكابتن العسكري "جون باركر":

يمثل "**جون باركر**" قائدا للحملة العسكرية في الصحراء الكبرى، والمجنّد للشباب الليبي في أثيوبيا. لديه شغف بالفلسفات الشرقية منذ كان طالبا في الجامعة، وقد ازداد اهتمامه بها أثناء مهمته العسكرية في الصحراء الكبرى، فكان يزور مجالس الصوفية في الزوايا ويستمع إلى دروسها بالرغم من تشدد التعليمات العسكرية في ذلك[4].

يهتم **جون باركر** بالطرق الصوفية، كبر هذا الاهتمام إلى درجة أنه أصبح يطبّق تعاليمهم؛ من ذلك أنه كان يتحصّنُ بالتمائم عند أكل لحم **الودان**[5]، كما أنه آمن بأساطير

---

[1]- ينظر، المدونة، ص 86.

[2]- نفسه، ص 19- 20.

[3]- نفسه، ص 97.

[4]- ينظر، نفسه، 115.

[5]- ينظر، نفسه، 134.

الصحراويين التي تحدثت عن **قابيل** فبحث عنه ورافقه وأصبح صديقا حميما له، فكان يهدي له كل الوسائل التي تساعده في الصيد[1].

6- الدرويش:

شيخ متصوف على طريقة القادرية، وصف بالحكيم، كان **جون باركر** يلازمه كثيرا ليتعلم منه، أثار اهتمامه به لكونه إنسانا غامضا. توطدت العلاقة بينهما، فكان يبوح له بأسرار الحيوان في الصحراء[2]. لما علم الدرويش بصداقته **لقابيل** أعرض عنه، وأمسك عن الحديث معه، ثم لم يُرَ له أثرًا بعد ذلك[3].

7- مطلقة قابيل:

ذكرت عرضا في السرد؛ قدمت على أنها امرأة عادية، ذو ملامح جسدية ذكورية. تمارس حياتها بشكل عادي كبقية النساء. عندما كانت في بيت الزوجية، كان يتملكها الخوف من **قابيل**؛ حيث تحلم دائما بأنه يفترسها ويأكل لحمها نيّئا، مما حملها على طلب الطلاق منه، فكان لها ذلك. غير أن هذه النهاية لم تقطع صلتها به، فقد كانت تغسل ثيابه وتبعث له بالطعام بين الحين والآخر[4].

هذا بالنسبة للشخصيات الإنسانية، كما نجد أيضا شخصيات أخرى كان لها الدور الفاعل في بناء الرواية، وهي:

---

[1]- ينظر، المدونة، 120.

[2]- ينظر، نفسه، 118- 119.

[3]- ينظر، نفسه، ص 121.

[4]- ينظر، نفسه، 131- 132.

ج- الشخصيات الحيوانية:

1- الودان:

هو أقدم الحيوانات في الصحراء الإفريقية، انقرض في القرن السابع عشر. أسبغ "**الكوني**" هذه الشخصية بهالة أسطورية، فقدَّستها الشخصيات الأخرى، مما جعل منها شخصية محورية.

يفتتح نص الرواية –إلى جانب الكلام المقتبس من العهد القديم– بالآية القرآنية التالية: ﴿**وَمَا مِنْ دَابَّةٍ فِي الْأَرْضِ وَلَا طَائِرٍ يَطِيرُ بِجَنَاحَيْهِ إِلَّا أُمَمٌ أَمْثَالُكُمْ مَا فَرَّطْنَا فِي الْكِتَابِ مِنْ شَيْءٍ ثُمَّ إِلَى رَبِّهِمْ يُحْشَرُونَ 38**﴾ "سورة الأنعام. الآية 38"؛ حيث ينبه من خلال هذه الآية إلى التماثل القائم بين عالمي الإنسان والحيوان، لأن الحيوان يمتلك الحق في الحياة والحرية، ومن ثم لا يحق للإنسان أن يتعدى عليه. كما وضعه موضع الإله الذي يجب على الناس تقديسه.

جعل الكاتب من **الودان** روحا للجبال، وألحق به صفات تتقارب مع صفات الذات الإلهية؛ يقول: «النذور ليست مزحة. والودان يعرف ذلك. وكيف لا يعرف وهو روح الجبال؟ الأرواح من روح الله وهي بكل شيء عليمة يعلم ما يبطنه الإنس في القلب»[1]؛ وهو السبب في تقديسه. يتأكد هذا التقديس في تلك الرسمة الموجودة على الصخرة إذ نجد أن الكاهن العظيم يضع يده عليه ويباركه. كما نجد "**الكوني**" قد أعطى له صفات جسدية تزيد من أسطوريته؛ فهو عملاق «.. رمادي اللون. تتلامع شعرات فضية في شعره الكثيف. تتدلى من ذقنه لحية طويلة. رأسه متوج بقرنين معقوفين هائلين»[2]، يسحر العقل البشري بمجرد النظر إليه؛ فهذا **الوالد** ثم **الابن** ينسيا النذر ويقدمان على صيده دون وعي منهما، يقول **الوالد:** « إن روح الودان تجذب. تضلل تسلب العقل. وتجرّد من الإرادة. فيجد الصياد نفسه

[1]– المدونة، ص 57.

[2]– نفسه، ص 54.

مسلوبا منساقا. مسكونا، يتقافز على أربع، ويطارده على الصخور الصماء، الملساء، القاسية»[1].

وضع **الودان** في الرواية موضع الإله الذي يجب على الناس تقديسه وعدم الاعتداء عليه، والخوف من اللعنة التي تصيب من لا يلتزم بهذا القانون، نلمس ذلك في تلك الأحجبة التي خصصت لمن يقبل على أكل لحمه. ثم وضع موضع **الأب** الذي يحمي ابنه (عندما خلّص أسوف من الهلاك).

يتجلى العنصر الأسطوري (الودان) من خلال عدة تقنيات أبرزها تقنية الخلفية الأسطورية؛ فهذا **الأب** ثم **الابن** لم يرضيا له الأذى ولا الهلاك، فكان **الوالد** يتهرب عندما كان يلحُّ عليه **أسوف** لصيده، ثم يرث هذا منه فكان لا يدل **قابيل** ومرافقه عن مكانه. وحين كان تجليه ظاهرا، فإن المطاوعة جاءت متقلصة عن طريق حالة التشابه والتماثل، حيث أن المسافة الدلالية القائمة بين الثابت والمتحول متقلصة، فهو يجسد المذهب الطوطمي كما اعتقد به الإنسان في مراحل حياته الأولى.

2- الغزلان:

حظيت **الغزلان** في الرواية بنصيب وافر؛ **فالكوني** تغنى بها في أكثر من موضع، جاعلا منها روحا للصحراء الرملية، إذ يصفها على لسان **الوالد** فيقول: «ما أجمل تكوينها. ما أرشق قامتها ما أنعم جسمها السحر يفيض من عينيها. أجمل مخلوق في الدنيا. روح الصحراء الرملية. في امتدادها وهدوئها وسكينتها وسحر قمرها فيه. المحال فيه الحرية»[2]. هذه الصفات لم تسمح لمخلوق أن يقبض عليه وهو حي لأنه من «أكثر الحيوانات حساسية

[1]- المدونة، ص 57.

[2]- نفسه، 57.

ويقظة في الصحراء. يشم رائحة الإنس من أبعد مسافة.»[1]، وهو ما أحزن **الوالد** الذي لم يفلح بصيده حيّا.

يخصص الروائي جزءا من الرواية ليتحدث عن **الغزالة** أخت **قابيل** من الرضاعة؛ كانت أول مواجهة لهما في رحلته للصيد، عثر عليها، في بداية الأمر تردد في قتلها، فاندهش «كيف لم يطلق عليها النار. نسي البندقية نهائيا. نسي أنه جاء رحلة صيد. نسي أنه قابيل ابن آدم المجبول على الدم واللحم.»[2]، لكن سرعان ما تتبدد تلك الدهشة لتنتهي بالغدر والإجرام حيث « صوّب فوهة البندقية نحو التجويف، فالتقت نظراتهما. أشاح بوجهه، وأغمض عينيه، وضغط على الزناد.»[3] فقتلها وأكل من لحمها.

يتجلى لنا **هابيل الأسطورة** في شخصية **الغزالة؛** "**فالكوني**" استعار من الأسطورة العلاقة الدموية بين الإخوة ليؤثث بها نصه الروائي، كما جعل نهاية **الغزالة** الأخت على يد أخيها، كما كانت نهاية **هابيل** على يد أخيه **قابيل**. ومن هنا نجد أن تجلي العنصر الأسطوري جاء صريحا، وعليه فإن المطاوعة متقلصة عن طريق تقنية التماثل والتشابه، لنجد في النهاية الإشعاع خافتا.

3- الجمال:

ذكر الجمل في الرواية – هو الآخر– عرض، قام "**الكوني**" بوصف **أبلق الوالد** وتعداد مثالبه مركزا في ذلك على العلاقة الوطيدة التي تجمع بينهما؛ فقد كان يعتني به عناية الأب لابنه، فكان « يحاوره في الليل والنهار، في الفجر قبل أن يصلّي، وفي الظهر قبل تناول طعام الغذاء [الغداء]، وفي الليل قبل أن يهجع للنوم. يداعب الوبر على جسمه، ويمرر راحة

[1]– المدونة، 97.

[2]– نفسه، ص 127.

[3]– نفسه، ص 129.

يده على رقبته الطويلة، ويتحسس بحنان شفتيه الكبيرتين المتدليتين، ويمسح عنهما الزبد»[1]، ثم يحتضنه. وكان يحلو له في ليالي الصيف أن يحكي على بطولاته ووفائه لصاحبه.

كما نجد أيضا مجموعة أخرى من الحيوانات الصحراوية قد ذكرت في الرواية، لكن الراوي لم يقف عندها، منها: الماعز، والذئاب، والطيور.

وفي خلاصة ما آل إليه بحثنا نستخلص أن الكاتب سعى إلى المزج بين الواقعي والخيالي ببصمة أسطورية؛ إذ جعل من الصحراء لوحة مخضبة بأفانين الواقع و السحر العجيب، ومن الأزمنة والشخصيات عوالم تتسم بالخيالية التي تدعم وتكمل رسم هذه اللوحة الفانتاستيكية.

[1]– المدونة، ص 55.

خاتمة

نخلص في خاتمة هذا البحث إلى أهم النتائج المرجوة من هذه الدراسة، والتي تهدف إلى كشف البنية العجائبية ومحطاتها الغرائبية في المتن الروائي لرواية "**نزيف الحجر**"، والتي كانت نموذجا فنيا للرواية الفانتاسنيكية، إذ جمعت بين الخيالي والواقعي بأسلوب ينم عن براعة صاحبه، كما أنها أبرزت لنا أيديولوجية الكاتب المنحازة نحو التعريف بالفئة التي ينتمي إليها، وبالبيئة التي ينحدر منها، ومن خلال الإحاطة بجميع الترميزات الأسطورية والعجائبية التي مثلها صراع الشخصيات في الفضاء الصحراوي، خلصت دراستنا إلى جملة من النتائج أهمها:

✓ تتجلى عبقرية "**الكوني**" الروائية في اقتصاره على ثيمة أساسية هي الصحراء، دون الوقوع في التكرار والابتذال؛ حيث جعل من الطبيعة الصحراوية المتميزة بالجدب والقحط فضاءً منتعشا بالرموز الصوفية والروحانية.

✓ اختار "**الكوني**" حياة الطوارق ميدانا لرؤاه السردية، لأنها قبائل ما تزال تعيش على البدائي، وللفكر الأسطوري تأثيره العميق في معتقداتهم ونمط حياتهم.

✓ يبنى المتن الحكائي للرواية على أساطير كثيرة، قام الكاتب بدمجها وتحويلها إلى محكي متناسق متجانس، هذه الأساطير تكشف على ثقافته الواسعة، وإحاطته بمتون أسطورية مختلفة، وهذا ما يتجلى في الرواية إذ أنها تنفتح على أكثر من ثقافة وذلك لتقاطع الحكايات والأساطير بنسخها الفرعونية والفينيقية والرافيدية.

✓ يتقاسم الحيوان دور البطولة مع الإنسان، إذ جعله يرتفع من الدونية إلى التقديس؛ حيث جعله يتآخى مع الإنسان.

✓ تجسد أسطورة قابيل الموظفة في الرواية أول أسطورة عالمية؛ لأنها تحكي عن صراع أبدي في حياة الإنسان: هو صراع الخير والشر، وصراع الحياة والموت.

✓ خضعت الأساطير في الرواية لظاهرة الانزياح التي قال بها النقد الأسطوري؛ فالكوني خلق أجواء جديدة أضيفت على الأسطورة الأصلية، ارتبطت هذه الأجواء بالبيئة الصحراوية وبالثقافة الطارقية.

✓تتعلق بعض الأساطير الواردة في الرواية بمعتقدات أهل الصحراء وبعضها ببقايا الديانات الوثنية، كما يتعلق البعض الآخر بفكرة التطهير والخلاص، أما البعض الآخر فيمثل متفرقات من أساطير دينية عالمية لكن ببصمة صحراوية طارقية.

✓مثلت الصحراء الفضاء المطلق الذي حمل أحداث وشخصيات الرواية؛ باعتبار الصحراء موطن الأساطير، كما يمكن أن نعتبرها أسطورة في حدّ ذاتها؛ فالحياة فيها بحرّ\ها وجدبها وسيولها المفاجئة والعيش على حافة الموت.. كلها تشير إلى متون أسطورية.

✓لم يهدف الروائي من خلال هذا الطرح العجائبي إلى تحقيق الحداثة والتجريب، بقدر ما يهدف إلى تسليط الضوء على حياة الطوارق التي تشكل مادة عجائبية بامتياز.

✓ينبثق العجائبي من الفعل السردي المولد للأحداث، لأنه يجمع بين عناصر متناقضة هي: الموت والحياة، الإنسان والحيوان، أهل الخفاء وأهل الخلاء. حيث تتفعل هذه العناصر فيما بينها لتشكل عالما عجائبيا تختفي فيه الحدود بينه وبين العالم الواقعي.

✓تتجلى العجائبية في الرواية من خلال مظاهر وموضوعات عديدة؛ أولها: موضوع المسخ والتحول، إذ تتعرض بعض الكائنات البشرية والحيوانية إلى تحول مفاجئ، تثير دهشة المتلقي وحيرته. وثانيها: موضوع الجن الذي يحتل جزءا هاما في الرواية، فهم – حسب الرواية– كائنات تقتحم عالم البشر وتتقاسم معهم مسكنهم ومعيشتهم. هذا فضلا عن مجموعة الأوصاف التي أضيفت على بعض الأماكن.

وفي الأخير يبقى هذا البحث مجرد محاولة في اِستقراء البنيات السردية العجائبية في الرواية، كما قد تعتري البحث مجموعة من الثغرات والنقائص، لا بد من استدراكها والاستفادة منها...

- والله ولي التوفيق–

ملحق

إبراهيم الكوني

يعد "**إبراهيم الكوني**" أحد الجواهر الثمينة التي قدمتها مدينة **غدامس** لليبيا وللعام أجمع، ولد "**الكوني**" عام 1948م، ينحدر من أسرة أمازيغية طارقية، تلقى تعليمه بمسقط رأسه، ونظرا لبلاغته المبكرة تحصل على بعثة خارجية، أكمل تحصيله العلمي في معهد "**غوركي**" للأدب بمدينة "**موسكو**"، ليتحصل على شهادة الماجستير في العلوم الأدبية سنة 1977م.

انتقل للعمل في "**وارسو**" كمندوب لجمعية الصداقة الليبية البولندية، وهناك أصدر مجلة باللغة البولندية، ثم عاد إلى **موسكو** للعمل كمستشار ثقافي، لينتهي به المطاف إلى الاستقرار **بسويسرا** مقررا التفرغ للكتابة الأدبية.[1]

اختار "**الكوني**" الصحراء منطلقا في إبداعاته الروائية، فأسقط بذلك نظرية "**لوكاتش**" القائلة بأن «الرواية لا يمكن أن تكون خارج المدينة». مركزا اهتمامه بالتعريف بموروث وطنه؛ فقد اعتمد على ثقافة شعبه (الطوارق) موظفا عاداته وتقاليده وعقائده وأساطيره الموغلة في القدم، فقدم للقارئ نصوصا فريدة، ارتقت إلى العالمية إذ ترجمت إلى كل اللغات الحية.[2]

أهم الجوائز التي تحصل عليها:

- ✓ جائزة الدولة السويسرية عن رواية "نزيف الحجر"، سنة 1995م
- ✓ جائزة الدولة في ليبيا عن مجمل أعماله الروائية، سنة 1996م.
- ✓ جائزة اللجنة اليابانية للترجمة عن رواية "التبر"، سنة 1997م.

[1] – Tamazegt Amlibya: الأديب الليبي العالمي إراهيم الكوني، موقع تيفسا بريس، 2016/12/14، 00:37، شوهد: 2017/04/25، 18:31.

[2] – ينظر، الروائي إبراهيم الكوني بنفس صحراوي شرس، موقع البوصلة، 2016/09/22، 05:29 سا، شوهد: 2017/04/25، 18:14.

✓ جائزة الدولة السويسرية الاستثنائية الكبرى عن محمل الأعمال المترجمة إلى الألمانية، سنة 2005م.

✓ جائزة الرواية العربية (المغرب)، سنة 2005م.

✓ جائزة رواية الصحراء (جامعة سبها، ليبيا)، سنة 2005م.

✓ وسام الفروسية الفرنسي عن الفنون والآداب، 2006م.

✓ جائزة الشيخ زايد فرع الآداب في طبعتها الثانية، 2007– 2008م.

من أهم مؤلفاته الروائية:

✓ رباعية الخسوف، 1989م.

✓ التبر، 1990م

✓ نزيف الحجر، 1990م.

✓ المجوس (ج1، ج2)، 1990– 1991م.

✓ السحرة (ج1، ج2)، 1994– 1995م.

✓ برالخيتعور،1997م

✓ واو الصغرى، 1997م.

✓ الدنيا أيام ثلاث، 2000م.

✓ البحث عن المكان الضائع، 2003م.

✓ لون اللعنة، 2005م.

✓ قابيل أين أخوك هابيل، 2007م

✓ جنوب غرب طروادة– جنوب شرق قرطاجة، 2011م.

من أهم كتبه:

✓ ثورات الصحراء الكبرى، 1970م.

✓ الصلاة خارج نطاق الأوقات الخمسة (قصص)، 1974م.

- ✓وطن الرؤى السماوية (قصص)، 1991م.
- ✓صحرائي الكبرى (نصوص)، 1998م.
- ✓نزيف الروح (قصص)، 2000م.
- ✓الصحف الأولى (أساطير ومتون)، 2004م.
- ✓عدوس السرى –روح أمم في نزيف الذاكرة– (بأجزائه الأربع)، 2012– 2016.[1]

[1] – ينظر، إبراهيم الكوني، جائزة كاتارا للرواية العربية، موقع الأنترنيت.

ملخص الرواية:

يتحدث "**إبراهيم الكوني**" في رواية "**تزيف الحجر**" عن الصراع الأبدي بين الإنسان والطبيعة؛ حيث يبدأ السرد بوصف الأيقونة الحجرية التي نحت عليها صورة الكاهن وهو يضع يده على الودان المقدس، هذه الصخرة سحرت بطل الرواية **أسوف** حتى أنه أخطأ اتجاه القبلة ووجه صلاته نحوها، كما أنها أصبحت محل استقطاب العديد من السياح خاصة النصارى الذين كانوا يحجون إليها ويصلون ويتبركون بها.

يزور المنطقة "**عالم آثار**" خبير، حيث يتماهى مع الصخور والرسومات والحيوانات الصحراوية، فهي بالنسبة إليه كنز لا يجوز للآخرين الاعتداء عليه بالنهب أو الفساد. عند رحيله كلّف **أسوف** بحراسة هذه الآثار مقابل مبلغ مالي شهري، غير أنه أرجع له النقود لأنها لا تفيد في الصحراء، كما أنه لا يعرف قيمتها لأنه منذ وجوده على وجه الأرض يعيش مع عائلته في عزلة أبدية.

اتخذ **أسوف** وعائلته المتكونة من الأب والأم من الكهوف مسكنا لهم، بعد أن أجبرهما **الوالد** على هذه العزلة وعلى هذه الحياة التي لم ترض **الأم** يوما بها، فالوالد آثر الانفراد بعائلته في الصحراء لأنه – كأجداده– يكره جوار الناس باعتبارهم شياطين الأرض ولذلك وجب الابتعاد عنهم لاتقاء شرهم.

يؤمن الوالد بمعتقدات أجداده، ويعتقد بأساطيرهم وخرافاتهم؛ فقد آمن بوجود الجن، وقدس الحيوان خاصة **الودان** الذي هو روح للجبال، كما اتبع منهجهم في الصيد، فكان لا يصطاد أكثر من شاة في اليوم. كما نجده يؤمن بالنذور فبعد أن أنقذه **الودان** من الموت نذر بعدم الاعتداء عليه، فكان يختلق أعذارا **لأسوف** الذي يلح عليه بأن يعلمه صيده. غير أن نهايته كانت على يدي هذا الحيوان المهيب لأنه خالف النذر فدفع حياته ثمنا لذلك، فحلت روحه بعد موته في جسده.

بعد وفاة **الوالد** تولى **أسوف** المسؤولية؛ فكان يذهب إلى طريق القوافل ليقايض الماعز بأكياس من القمح والتمر تقيه وأمه شرّ الأيام، كانت هذه أول مقايضة له، لم يفلح بالمقايضة لأنه ارتبك كثيرا وشعر بالخوف والرعب، فلم يستطع الاقتراب منهم. عاد إلى بيته حزينا، فتلقى من **أمه** عبارات توبيخ وتأنيب، وبعد أسبوع من ذلك عاد "**أسوف**" إلى طريق القوافل وكله عزم بالنجاح، لكنه لم يمتلك الجرأة للاقتراب منهم، فما كان له إلا أن يربط معزاة وشاة بالحبل ويدعهما على الطريق، وابتعد مسافة ليحرسهما، لما مرت القافلة حاولت أن تتواصل معه لكنه اختبأ خلف الصخور، فضحك أصحابها عليه، ثم أخذوا الشاتين وتركوا له كيسين من القمح والشعير.

و **لأسوف** – هو الآخر– قصة مع **الودان؛** فبينما كان يرعى غنمه كعادته لمح تيسا يغازل معزاة، فاستمتع كثيرا بهذا المنظر، في لحظة فطن إلى أن التيس المغازل **ودان،** فسولت له نفسه أن يصطاده، فرمى حبلا على قرنيه وتشبث به، قوة الودان جرته إلى أعلى الجبل ورمت به على حافته، فأصبح معلقا بين وسطين لا يحملان الرحمة؛ السماء تلقي بشمسها الحارقة عل رأسه، والأرض تفتح قبرها لجسده، بقي على هذه الحال طيلة الليل. ومع حلول فجر اليوم التالي لمح أباه المتجسد في صورة **ودان** قد اقترب منه وجرّه إلى الأعلى. في الصباح عاد إلى الكهف أين ترك **والدته** لوحدها، فوجد أن السيول التي فاجأت الصحراء قد جرفت **أمه** وأودت بحياتها إلى الهلاك، حيث مزقت جسدها إلى أشلاء تفرقت على مر الوادي، فأقام لها خمسة قبور متفرقة.

بقي **أسوف** وحيدا فاتخذ من الحيوان أنيسا له، فتماهى معه، حتى أن **الودان** كان ينزل من حصونه ليلقي عليه التحية، كانت كل الحيوانات في الصحراء تقصده للتحدث معه، فتنطق بعدة لغات، لم يفهمها في البداية لكنه ألفها واستمتع بسماعها. وقد كان هذا بعد حادثة الهاوية.

يزور **أسوف** أول رجلين مسلمين؛ أحدهما قصير وبدين اسمه **مسعود**، والآخر طويل ونحيف يدعى **قابيل**. نزلا من سيارتهما واقتربا من **أسوف** ليلقيا عليه التحية، فأقبل **قابيل** يحيّيه بحرارة «إذن أنت هو الجني أسوف الذي يعيش في الخلاء بعيدا عن الناس»، ارتبك **أسوف** كثيرا ولم يستطع الرد عليه، وقد كان **قابيل** وصديقه في كل مرة يستفزانه بالحديث ويسخران منه لتتعالى صد قهقهاتهما في أعالي الجبال.

قصد **قابيل** الصحراء للصيد، فهو فطم منذ صغره على الدم ولما كبر أصبحت هوايته الوحيدة الصيد وأكل اللحم النيّء، فأباد كل الغزلان في الصحراء، حتى أنه قتل أخته **الغزالة** التي فطم من دم أمها وهو رضيع. وبعد أن خلت الصحراء من الحيوانات، اشتد جنونه لأنه لم يذق اللحم طوال الأسبوع، فقصد **أسوف** ليدله عن مكان **الودان** لكن هذا الأخير لم يرض أن يدله لأنه نذر بحمايته. ساقه **قابيل** إلى الجبل، وربطه بالصخرة الموجودة في قمته، والمنتصب عليها صورة الكاهن العظيم والودان المقدس، فتركه مصلوبا هناك، ونزل ليبيت في خيمته، في تلك الليلة حلم **بودان** يقف على رأسه، ثم دعاه في رحلة، فتاها في الصحراء، شيئا فشيئا كانت قدما **الودان** ترتفعان عن الارض وتطير به، لكن جوع **قابيل** للحم كان أكثر من كل الأمراض، فكان ينهش من رقبة **الودان** ويروي غريزته المتعطشة للدماء، إلى أن وصل به إلى تلك الصخرة المنتصبة إلى أعلى الجبل، لما أفاق في الصباح عاد إلى الصخرة برفقة **مسعود** ليجدا **أسوف** معلقا في مكانه على صليب الصخرة أمام الجسد المصلوب على الحجر. وقف **قابيل** على رأسه وازداد جنونه، في كل مرة يلفظ فيها **أسوف** تعويذة أبيه: « لن يشبع ابن آدم إلا التراب». حمل **قابيل** سكينا ليقطع رأسه، ثم في لحظة انتبه فجأة إلى أن **أسوف** هو الودان الذي حلم به، فأخذ سكينا وانحى فوق رأسه، أمسك بلحيته، وجرّ على رقبته السكين بحركة خبيرة، خبرة من ذبح كل غزلان الحمادة، دون أن يعترض **أسوف** أو يصرخ، فسال الدم على الحجر، ليكشف الجني الأكبر عن نبوءته المنقوشة بلغة التيفيناغ؛ التي تخلص البشرية من ذنوبهم وتغسل خطاياهم.

قائمة

المصادر والمراجع

القرآن الكريم، رواية ورش.

قائمة المصادر والمراجع:

أ- **المصادر:**

1) إبراهيم الكوني، نزيف الحجر، دار التنوير، بيروت، ط2، 1999.
2) ابن كثير، أبي الفراء إسماعيل بن عمر، تقسير القرآن العظيم، تح: سامي بن محمد السلامة، دار طيبة، المملكة العربية السعودية، ط2، 1999، ج8.
3) أبو العلاء المعري: رسالة الغفران – كوميديا إلهية بين الجنة والنار–، مؤسسة هنداوي، مصر، دط، 2013، ج1.
4) الجرجاني، الشريف: التعريفات، تح: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، 2004.
5) الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، تح: محمود محمد شاكر،دار المدني، جدة، دط، دت.
6) الطبري، أبو جعفر ابن جرير: جامع البيان عن تأويل آي القرآن، مح: محمود محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ج12.
7) الفاراهيدي، الخليل بن أحمد: كتاب العين – مرتب حسب الحروف الأبجدية، تح: عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1434/ 2003، ج3.
8) القاري، محمد علي بن سلطان: مرقاة المفاتيح – شرح مشكاة المصابيح–، دار الفكر، بيروت، 1432/ 2002، ج6.
9) القزويني، زكرياء بن محمد بن محمود الكوفي: عجائب المخلوقات والحيوانات وعجائب الموجودات، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ط1، 2000.
10) المسعودي، أبو الحسن بن علي: مروج الذهب ومعادن الجوهر، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2005، ج3.

11) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن الحوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، دت.

ب- المراجع بالعربية:

12) إبراهيم الكوني، وطن الرؤى السماوية، الدار الجماهيرية، طرابلس، ط2، 1998.

13) إبراهيم الكوني، وطني صحراء كبرى، المؤسسة العربية، بيروت، ط1، 2009.

14) السعيد علوش: معجم المصطلحات العربية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1405هـ/1985.

15) أمينة محمد برانين: فضاء الصحراء في الرواية العربية – المجوس لإبراهيم الكوني أنموذجا-، دار غيداء، ط1، 2011.

16) جبرا إبراهيم جبرا: الملكة بلقيس -التاريخ والأسطورة والرمز-، مطبعة وهدان، القاهرة، ط1، 1944.

17) جورجي زيدان: أنساب العرب القدماء، مؤسسة هنداوي، مصر، دط، دت.

18) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمن—الشخصيات)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.

19) حميد الحميدان: بنية النص السردي – من منظور النقد الأدبي-، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991.

20) حنا عبود: النظرية الأدبية الحديثة والنقد الأسطوري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 1991.

21) سعيد يقطين: قال الراوي – البنيات الحكائية في السيرة الشعبية-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1.

22) سيزا قاسم: بناء الرواية -دراسة مقارنة في «ثلاثية» نجيب محفوظ-، مكتبة الأسرة، القاهرة، دط، 2003.

23) شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، الدار العربية، الجزائر، ط1، 2009.

24) عاطف جودة نصر: الخيال –مفهومه ووظائفه–، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 1984.

25) عبد الرزاق صالح: الأسطورة والشعر، دار الينابيع، سوريا، ط1، 2009.

26) عبد القادر أبو شريفة: مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر، عمان، ط1، 2008.

27) عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1998.

28) فراس السواح: الأسطورة والمعنى –دراسات في الميثولوجيا والديانات الشرقية–، دار علاء الدين، دمشق، ط1، 1987.

29) فراس السواح، مغامرة العقل الأولى –دراسة في الأسطورة سورية والرافدين–، دار علاء الدين، دمشق، ط2، 2001.

30) صلاح فضل: النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1ن 1998.

31) محمد الجوهري: علم الفولكلور، دار المعارف، مصر، ط3، 1978، ج1.

32) محمد القاضي: محمد الخيو، فتحي النصري، وآخرون: معجم السرديات، إشراف: محمد القاضي، دار محمد علي، تونس، ط1، 2010.

33) محمد عبد المعيد خان: الأساطير والخرافات عند العرب، دار الحداثة، بيروت، ط4، 1993.

34) محمد عزام: فضاء النص الروائي، –مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان–، دار الحوار، سورية، ط1، 1996.

35) محمد نعمان: أديان العرب في الجاهلية، مطبعة السعادة، مصر، ط1، 1993.

36) مجدي وهبة: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984.

37) ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2003.

38) نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، 2001.

39) نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة العربية، مصر، دط، دت.

40) هجيرة لعور: الغفران على ضوء النقد الأسطوري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2009.

41) وهب أحمد رومية: شعرنا القديم والنقد الجديد، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1996.

42) يمنى العيد: في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985.

43) يوسف الحلاوي: الأسطورة في الشعر العربي، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1992.

ج- المراجع المترجمة:

44) أرنست كاسير: فلسفة الحضارة الإنسانية، تر: إحسان عباس، دار الأندلس، بيروت، دط، 1961.

45) أفيد: مسخ الكائنات، تر: ثروت عكاشة، مر: وجدي وهبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط3، 1992.

46) غاستون باشلير: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط2، 1984.

47) فيليب هامون: ميثولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار، دط، دت.

48) كلود ليفي ستراوس: الأسطورة والمعنى، تر: شاكر عبد الحميد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1982.

49) كلود ليفي ستراوس: الإناسة البنيوية، تر: حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1995.

50) مرسيا إلياد: المقدس والمدنس، تر: عبد الهادي عباس، دار دمشق، ط1، 1988.

51) مرسيا إلياد: رمزية الطقس والأسطورة – المقدس والدنيوي–، تر: نهاد خياطة، العربي للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 1987.

52) مرسيا إلياد: مظاهر الأسطورة، تر: نهاد خياطة، دار كنعان، دمشق، ط1، 1991.

53) نورثروب فراي: تشريح النقد –محاولات أربع–، تر: محمد عصفور، الجامعة الأردنية، عمان، دط، 1991.

54) ياروسلاف ستيتكيفيتش: العرب والغصن الذهبي –إعادة بناء الأسطورة العربية–، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2005.

د– المعاجم والقواميس:

55) إبراهيم مصطفى، وآخرون: العجم الوسيط، دار الدعوة، إسطنبول، دط، 1983، ج1.

56) ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، بيروت، 1979، ج3.

57) ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، بيروت، 1979، ج.

58) ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، دط، دت، مج1.

59) ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، دط، دت، مج4.

60) ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، دط، دت، مج9.

61) ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، دط، دت، مج11.

62) ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، دط، دت، مج13.

هـ- المجلات والدوريات:

63) أعمال ملتقى الأدب والأسطورة، جامعة باجي مختار- عنابة، 2007.

64) مجلة التواصل الأدبي، جامعة باجي مختار –عنابة، مطبعة المعارف، الجزائر، 2007، ع1.

65) مجلة التواصل الأدبي، جامعة باجي مختار –عنابة، مطبعة المعارف، الجزائر، 2008، ع3.

66) مجلة الثقافة الشعبية، البحرين، 2001، ع 14.

67) مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1981، ع2، ج1.

68) مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع4، مج 16.

و- الرسائل والأطروحات:

69) رشيدة كلاع: الخيال والتخييل عند حازم القرطاجني –بين النظرية والتطبيق–، رسالة ماجستير، جامعة منتوري – قسنطينة، 2004/ 2005.

70) زهيرة بنيتي: بنية الخطاب الروائي عند غادة السمان –مقاربة بنيوية–، مذكرة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر – باتنة، 2007/ 2008.

71) سميرة بن جامع: العجائبي في المخيال السردي في ألف ليلة وليلة، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر – باتنة، 2009/ 2010.

72) صفاء المحمود: البنية السردية في روايات خيري الذهبي «الزمان والمكان»، مذكرة ماجستير، جامعة البحث – سورية، 2009/ 2010.

73) علاوي الخامسة: العجائبة في أدب الرحلات – رحلة ابن الفضلان أنموذجا–، رسالة ماجستير، جامعة منتوري – قسنطينة، 2005.

74) فاطمة الزهراء عطية: العجائبية وشكلها السردي في رسالة التوابع والزوابع لابن الشهيد الأندلسي ومنامات ركن الدين الوهراني، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر – بسكرة، 2014/ 2015.

75) قمرة عبد العالي: البنية الزمكانية في رواية الرماد الذي غسل الماء لعز الدين جلاوجي، مذكرة ماجستير، جامعة الحاج لخضر –باتنة، 2011/ 2012.

ز- المقالات:

76) إبراهيم الكوني، جائزة كاتارا للرواية العربية، موقع الأنترنيت.

77) أحمد الغزي صغير: بناء الشخصية وأساليب عرضها –قراءة في نصوص روائية معاصرة–، موقع الفايس بوك، 2012/06/03.

78) ت. تودروف: الأدب والفانتاستيك، تر: نعيمة بنعبد العالي، شبكة الأنترنيت، 2016/06/20.

79) نسيمة علوي: دلالة المكان في رواية "نزيف الحجر" لإبراهيم الكوني، أصوات الشمال، 2013/12/23.

80) الروائي إبراهيم الكوني بنفس صحراوي شرس، موقع البوصلة، 2016/09/22، 05:29 سا.

81) Tamazegt Amlibya: الأديب الليبي العالمي إراهيم الكوني، موقع تيفسا بريس، 2016/12/14، 00:37.

82)

الفهرس

مقدمة	أ-ب-ج
الفصل الأول: مقاربة نظرية لإشكالية مصطلح العجائبي وقضاياه النقدية	
القسم الأول: العجيب والعجائبي عند العرب	**7**
1- العجيب في المعاجم العربية	**7**
2- بذور العجائبية في القديم	**9**
1.2- الأسطورة	**9**
أ- مفهومها	**9**
ب- من الأسطورة إلى النقد الأسطوري	**12**
2.2- الحكاية الخرافية	**24**
3.2- الحكاية الشعبية	**27**
4.2- القصة الصوفية	**28**
3- مصطلحات متاخمة للعجائبي	**29**
1.3- التخييل	**30**
2.3- الخيال	**32**
3.3- الغريب	**33**
القسم الثاني: العجيب والعجائبي عند الغرب	**34**
1- العجيب والعجائبي في المعاجم الغربية	**34**
1.1- العجيب (Le Mervilleux)	**34**
2.1- العجائبي (Le Fantastique)	**35**
2- الفرق بين العجيب والعجائبي عند تودروف	**36**

3- إشكالية تلقي المصطلح بين الترجمة والضبط	**36**
الفصل الثاني: تمظهرات العجائبي في رواية "نزيف الحجر"	
القسم الأول: بنية الفضاء العجائبي في رواية "نزيف الحجر"	**42**
3-بنية الفضاء الروائي	**42**
1.1- المكان	**43**
2.1- بين الفضاء والمكان	**44**
3.1- الزمان	**45**
2- بنية الفضاء العجائبي في رواية "نزيف الحجر"	**46**
1.2- المكان	**46**
أ- الأماكن المفتوحة	**46**
ب- الأماكن المغلقة	**53**
2.2- **الزمان**	**55**
القسم الثاني: بنية الشخصية العجائبية في رواية "نزيف الحجر"	**58**
3-مفهوم الشخصية الروائية	**59**
4-الشخصيات في الرواية	**62**
أ- الشخصيات الرئيسية	**62**
ب- الشخصيات الثانوية	**70**
ج- الشخصيات الحيوانية	**75**
خاتمة	**80**
ملحق	**83**

قائمة المصادر والمراجع	**90**
الفهرس	**98**

ملخص:

تعتبر العجائبية من أهم القضايا المحايثة التي تشغلها الرواية العربية اليوم، وتعد رواية "**تزيف الحجر**" للروائي الليبي العالمي "**إبراهيم الكوني**" أكبر نموذج حي لها؛ وذلك من خلال اِحتوائها على مختلف الستارات المركبة من الزيف والوهم، كما أنها جسدت عالما سحقت فيه نفسية الكائن. غير أنها لم تك ذا قطيعة مع الواقع بل وثيقة الصلة به؛ لأنها مثلته بدقة، فاتحة – بذلك– المجال للخيال من أجل معالجته، فأطلقت العنان له بعيدا عن أي قيود أو ثوابت.

Résumé:

Le Miraclueux est l'un des sujets synromiques qui interessent le roman ce ciècle.

Le Roman de "**pierre Bleeding**" de l'écrivain internationnal "**Ibrahim Elkouni**" est l'un de ses exemples, car il contient beaucoup d'illusion et de mensonnage enoutre, il représente un mode qui ne respecte pas la psyché–humaine, en même temps il est en bonne relation avec la réalité même s'il donne l'importance a l'imagination sans limites.