

جامعة الجزائر 02



كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية
قسم اللغة العربية وآدابها



العجائبية في الخطاب السردي الجزائري
المعاصر
نماذج مختارة

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث
تخصص: الأدب العربي ونقده

إشراف الأستاذة:

إعداد الطالبة:

د/ ليلي جودي

ربيعة براخلية

السنة الجامعية: 2020 - 2021

جامعة الجزائر 02



كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية
قسم اللغة العربية وآدابها



العجائبية في الخطاب السردي الجزائري
المعاصر
نماذج مختارة

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث
تخصص: الأدب العربي ونقده

إعداد الطالبة:
ربيعة براخلية

أعضاء اللجنة المناقشة:

رئيسا
مقرّرا
عضوا
عضوا
عضوا
عضوا

د. زاوي لعموري
د. ليلي جودي
د. رواية يحيايوي
د. حبيبة العلوي
د. إنشراح سعدي
د. خليفة قرطي

السنة الجامعية: 2020 - 2021

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

هَذَا

إلى أجمل ثلاث نساء في العالم...
أمي.. وظلها وانعكاس مرآتها
إلى من أحمل اسمه بكل فخر.. أبي
إلى التي عبّدت لي الطريق بجميل
حلمها
وصبرها معي.. إلى من تحمّلت كل
حماقاتي..
أختي وشقيقة الرّوح .. أستاذتي
المؤثقة شهرزاد رقيق
إليهم أهدي ثمرة جهدي هذا

شُكْرٌ وَعِرْفَانٌ

بعد شكر المولى عزّ وجلّ المتفضل بجليل النعم وعظيم
الجزاء

أتقدم بعميق الامتنان وجزيل الشكر والعرفان
للأستاذة المشرفة الدكتورة/ ليلي جودي
التي تابعت معي العمل وصوّبته بحسن إرشادها لي ..
فلها مني كل الشكر والتقدير
كما أخص بالشكر من آثرني عن نفسها ومنحتني الكثير
غاليّتي.. شهرزاد رقيق

وكل الشكر موصول للفراشة الجميلة التي لوّنت سمائي
صديقتي..أختي وبنيتي الغالية الدكتورة/ حياة دقي
دون أن أنسى الأستاذ الفاضل/ خالد التوزاني من المغرب
الشقيق

الذي لم يبخل عليّ بتوجيهاته وحسن استقباله لي
كما أتوجه بالشكر الجزيل إلى رئيس مشروع الأدب
العربي ونقده الأستاذ الفاضل الدكتور/ مشري بن خليفة
وكل التقدير والامتنان للأستاذة الأفاضل أعضاء لجنة
المناقشة

وإلى كل من قدّم لي العون قولا كان أو فعل
لهم جميعا شكري وتقديري

مَقْدِمَةٌ

مقدمة:

شهد الخطاب السردي الجزائري تحولات سريعة - خلال العقود الأخيرة- اقترنت بالتحول الحضاري وبحركة المتغيرات، التي عاشها المجتمع الجزائري على جميع الأصعدة فغدا السرد الكلاسيكي المتسم بالنمطية والخطية، عاجزا عن استيعاب العلاقات الجديدة ومواكبة واقعية الإنسان المعاصر المركبة والمعقدة، فكان لزاما على الأدباء أن يواكبوا هذه المتغيرات وأن يدعوا نصوصا تتبنى أطروحات الواقع المتغير المتشاكل، وهو ما أعطى لهم المشروعية للبحث عن آليات سردية بديلة، وخلق أسلوب كتابة جديد يؤسس لخطاب سردي متميز يسعى إلى خلخلة السائد، والانعتاق من هذه النمطية والانفتاح على أشكال وأنماط جديدة تشتغل على بنيات الحكى (الشخصيات، الزمن، المكان، السرد، الوصف... وغيرها) ولكن بوعي إبداعي جديد ينصهر مع مظاهر كتابية أخرى كإضفاء الطابع العجائبي عليها وابتكار عوالم متخيلة واعتماد تقنيات فنية ومستويات لغوية مغايرة لما سبق استخدامه متجاوزة حدود المألوف، وعلى هذا الأساس انطلقت كتابة سردية خاضت غمار التجريب على مستوى الشكل والمضمون، ولعل أهم مظاهر هذا التجريب توظيف العجائبي من خلال سرد يتوسل كتابة واقعيته بالتعبير عنها بعوالم لا واقعية تستحضر كل ما هو فوق-الطبيعي.

لقد أراد كتاب السرد الجزائري اليوم أن يجعلوا من نصوصهم الإبداعية بوابة مشرعة على عوالم العجيب والخارق في مشهدية تصادمية تخلخل المعتقدات والبديهيات الهشة وتبعث الحيرة والإدهاش، متأثرين بسحر العجائية التي تتأسس على لحظة التردد بين تفسيرين تفسير طبيعي وآخر فوق طبيعي للأحداث المروية، حيث تزعزع المتلقي وتربكه فأصبحت العجائية بذلك ميزة تسم أهم الأعمال السردية المعاصرة وبنائها المعماري عبر الانزياحات النصية وإدخال عناصر المفارقة والمسح والتحول في تشكيل مسار السرد وتأثير بنية الحكاية وكذا استحضار الحكى التراثي الذي يعد رافدا غنيا بالمادة العجائية.

ومن هذا المنطلق فإن سردية التعجيب واحدة من أهم الأشكال الجديدة التي تتكئ عليها النصوص القصصية والروائية الجزائرية المعاصرة، ومحورا بارزا في استراتيجية الكتابة السردية، الباحثة عن

طرائق مغايرة لتمرير الانتقادات لمختلف شؤون الحياة واقتحام المسكوت عنه والخروج من ضيق المألوف والمعتاد إلى فسحة الخارق والعجيب واللامألوف، سردية عجائبية تعتمد إلى إرباك المتلقي فيتوه بين العُجب والحيرة والدهشة.

لقد تسلل العجائبي إذا إلى المتون السردية الجزائرية متجاوزا رتبة الحكى عبر منافذ عديدة منها الأسطورة والتراث العربي والعالمي الحافل بالخرافة والأعاجيب، كما نهل السرد العجائبي من النظريات والعلوم الجديدة التي تحاكي النفس البشرية وتآزم الواقع على غرار علم النفس وما يندرج ضمنه من موضوعات، تتضافر لتتشكل داخل عناصر الجنس الأدبي بوضعيات ورؤى مختلفة وبدرجات تختلف من عمل سردي إلى آخر، تقوم على خلق عالم آخر مغاير وتقديم رؤية متناقضة ظاهريا لكنها متواشجة متعلقة معه.

وضمن هذا الاهتمام بالسرد العجائبي تأتي هذه الدراسة لرصد كيفية اشتغال العجائبي في النصوص القصصية والروائية الجزائرية المعاصرة وتمظهراته داخلها، وهو الأمر الذي أحالنا إلى اختيار موضوع هذا البحث الذي عنوانه بـ: **"العجائبية في الخطاب السردى الجزائري المعاصر"**، وهو اختيار نابع من أسباب موضوعية وأخرى ذاتية، فأما الأسباب الموضوعية التي دفعتنا إلى طرق هذا الموضوع فهي الاهتمام المتزايد من قبل الأدباء والنقاد بموضوعة العجائبي والحضور المتميز له على الساحة الأدبية بالإضافة إلى ثراء المحتوى الدلالي للسرد العجائبي والذي كان حافزا ومشجعا لاختياري هذا الموضوع، وأما السبب الثاني فهو ولعنا القديم بالحكايات الخرافية التي كانت تحكيها الجدة والذي تجدد مع رغبتى في سبر أغوار العوالم العجائبية والوقوف عند الجوانب المهمة التي أضفاها هذا اللون من الكتابة على السرد الجزائري المعاصر، ومحاولة الكشف عن خصوصية هذه الكتابة.

ولتتبع كيفية اشتغال العجائبي في السرد الجزائري المعاصر، وقع اختيارنا على مجموعة من الأعمال السردية الأدبية التي لمست فيها حضورا للعجائبي وتمظهرها له، وهي:

❑ **سرادق الحلم والفجيعة**، للروائي عز الدين جلاوجي، صدرت عام 2006.

٢٠ "حروف الضباب" قول الراوي في محنة الزواوي،

للروائي الخير شوار، صدرت عام 2002.

٢١ "التراس" ملحمة الفارس الذي اختفى، للروائي

كمال قرور، صدرت عام 2007.

٢٢ القصص القصيرة "أسوار المدينة" للقاصة جميلة

زبير، صدرت عام 2001، والمتمثلة في القصص الثلاث:

٢٣ جنية البحر.

٢٤ رجل من عالم آخر.

٢٥ السائق والطيف.

وللكشف عن مستويات حضور العجائبي فيها تأسست دراستنا لهذه الأعمال السردية على إشكالية كبرى هي: كيفية تمظهر العجائبي في السرد الجزائري المعاصر، لتندرج ضمنها مجموعة من التساؤلات التي أحاول الإجابة عنها وهي:

- ما مفهوم العجائبي؟ لم يلجأ الكتاب إلي توظيفه والتخفي وراءه؟

- وهل يمكن أن نقرّ بوجود سرد عجائبي جزائري؟

- ما هي الروافد التي نهل منها السرد العجائبي؟ وما الحقول الأدبية المعاصرة التي يتجاوز معها؟

- كيف تمظهرت الشخصية العجائية في المتون السردية الجزائرية المعاصرة؟

هي أسئلة وأخرى حاولنا الإجابة عنها وفقا لخطة بحثية تتوزع على

أربعة فصول بالإضافة إلى مقدمة وخاتمة، حيث خصّصنا **الفصل**

الأول للجانب النظري من خلال التطرق إلى المفاهيم الخاصة

بالعجائبي ضمن المعاجم العربية والأجنبية وكذا الجانب الاصطلاحي له،

ثم التطرق إلى إشكالية تعدد المصطلح فمنها ما اقترب من دلالة

المفهوم الأصلي ومنها من جانب ذلك ومنها من أساء فأدى إلى

الغموض والالتباس ومن أهمها: العجيب والعجائبي، الغريب الغرائبي،

الفانتاستيك والفانطاستيك، الخارق... وغيرها، لأعرج بعدها على

العجائية في السرد العربي والغربي وأهم الروافد التي نهلت منها،

ولأختم الفصل الأول بموضوعات العجائية (المسخ، التحول،

الاختلالات، ولعبة المرئي واللامرئي)، وكذا أهم الحقول المجاورة لها

والتي يتماس معها في كثير من النقاط.

في حين جاءت **الفصول الثلاثة تطبيقية** للوقوف عند تجليات العجائية في المتون السردية الجزائرية المعاصرة، فعنونت **الفصل الثاني، "الشخصية العجائية دراسة تطبيقية"**، تضمّن في ثناياه بحثين: الأول كان بمثابة إضاءة منهجية لمفهوم الشخصية العجائية، والسمات المصاحبة المميزة لها، والثاني بحث حول أشكال تقديم الشخصية العجائية وتجلياتها في الخطاب السردى الجزائري المعاصر من خلال المدونات المختارة للدراسة.

أمّا **الفصل الثالث**، فجعلنا البحث فيه يتمحور حول الأمكنة والأزمنة العجائية التي تضمنتها النصوص السردية محل الدراسة، وفق بحثين، أدرجنا في المبحث الأول الأمكنة التي كان فضاءها مرتعا للعجائبي، فأسهمت في خلق الأجواء الخارقة، بينما أدرجنا في المبحث الثاني الزمن العجائبي من خلال رصد عجائبيتي المفارقة والإيقاع الزمنيين.

وأمّا **الفصل الرابع والأخير** فجاء تحت عنوان "عجائية العنوان واللغة السردية"، اعتمدنا فيه أيضا على بحثين، خصّصنا الأول لعجائية العناوين الرئيسة، وما تحمله من دلالات تحيل على العجائبي، باعتبارها العتبة الأولى لميلاده، والمبحث الثاني وقفنا فيه عند اللغة السردية بوصفها مادة العمل الإبداعي التي بها يعبر الكتاب عن رؤاهم وزوايا نظرتهم للحياة، وذلك من خلال تشكيلها العجائبي ومستوياتها (لغة السرد، لغة الحوار، لغة الوصف)، ثمّ خلصنا في الأخير إلى خاتمة حاولنا من خلالها إجمال أهم النتائج المتوصل إليها.

وقد اعتمدنا في دراستنا للعجائية وتحليلنا للنصوص السردية على آليات المنهجين البنيوي والسيمائي، من خلال البحث في بنيات العجائبي والتطرق إلى الأمكنة والأزمنة العجائية بالاعتماد على دراسات تزفتان تودروف وكتابه "مدخل إلى الأدب العجائبي" من جهة، وتناول الشخصيات بالاعتماد على دراسات فيليب هامون وكذا التركيز على العنوان الرئيس من جهة أخرى، بالإضافة إلى استعانتنا بآليات المنهج الموضوعاتي من خلال التركيز على حضور موضوعة العجائبي في النصوص السردية المختارة.

ومن أجل إنجاز هذه الدراسة اعتمدتنا -إلى جانب نماذج الأعمال السردية المختارة - على مجموعة من المصادر والمراجع التي لها علاقة بالموضوع، أهمّها كتاب "مدخل إلى الأدب العجائبي" لصاحبه

"نزفتان تدوروف"، وكتاب "شعرية الرواية الفانتاستيكية" لمؤلفه "شعيب حليفي"، و"العجائبي في الأدب" لـ "حسين علام"، وكتاب "العجائية في الرواية الجزائرية" لـ "الخامسة علاوي" وأيضا "العجائية في الرواية العربية" لـ "نورة العنزي" إضافة إلى كتاب "الشخصية الأثروبولوجية العجائية" لـ "غيبوب باية"، ومصادر ومراجع أخرى مختلفة تمكّنت من الإطلاع عليها والنهل منها بما يخدم موضوع دراستنا وشريها.

ولأن أي عمل بحثي لا يخلو من صعوبات تعترض طريقه، ومصاعب تعيق السير الحسن لوتيرة الإنجاز، كان لا بد من الإشارة إليها والوقوف عندها، ولعل أهم الصعوبات التي واجهتنا هي إشكالية تعدد المصطلح وصعوبة تحديد مفهوم واحد جامع للعجائبي، من خلال اعتباره جنسا قائما بذاته عند البعض واعتباره تقنية يوظفها السرد عند البعض الآخر، وأيضا الالتباس الكبير الذي توقعنا فيه الحقول المجاورة له والإرباك الذي يسببه ذلك، بالإضافة إلى الصعوبة الكبيرة التي واجهتنا وهي انتقاء نماذج الدراسة، وما كان يتطلبه ذلك من قراءات لنصوص سردية جزائرية عديدة، حتى توصلنا إلى اختيارها، آملة أن نكون قد وفقنا في ذلك.

وفي الأخير؛ لا يسعنا إلا أن نتقدم بالشكر الجزيل والامتنان الكبير للأستاذة الفاضلة والمشرقة الدكتورة "**ليلي جودي**" التي لم تبخل علينا بملاحظات الصائبة وإرشاداتها وتوجيهاتها التي كان لها الفضل بعد المولى عز وجل في اكتمال البحث وخروجه على هذا النحو، ونتوجه إليها بخالص الشكر والتقدير على الثقة الكبيرة التي منحتنا إيّاها، فجزاها الله عنا خير جزاء. كما لا يفوتنا أن نتقدم بعميق الامتنان للأستاذ الفاضل رئيس مشروع "الأدب العربي ونقده"، الدكتور "**مشري بن خليفة**"، الذي تعب معنا طوال الخمس سنوات، فكان المرشد والموجه، وكذا شكري الموصول لجميع أساتذة جامعة الجزائر 2، وإلى كل من دعمنا من قريب أو بعيد.

الفصل الأول

العجائبية؛ النشأة وتطور المفهوم

أولاً: المفاهيم وإشكالية المصطلح

1/ العجائبية معجمياً

2/ العجائبية اصطلاحياً

3/ إشكالية المصطلح

ثانياً: العجائبية في السرد وروافدها

1/ العجائبية في السرد

2/ روافد العجائبية

ثالثاً: موضوعات العجائبية والحقول المجاورة لها

1/ موضوعات العجائبي

2/ الحقول المجاورة للعجائبي

الفصل الأول: العجائبية؛ النشأة وتطور المفهوم

أولا : تحديد المفاهيم

1/العجائبية معجميا

أ- العجائبية في المعاجم العربية

يمكن رد المادة اللغوية للفظة العجائبية إلى الجذر اللغوي (ع ج ب)، فقد ورد في مقاييس اللغة قوله: «(عجب) العين والجيم والباء أصلان صحيحان، يدل أحدهما على كِبَر واستكبار للشيء والآخر خِلقة من خَلق الحيوان. فالأول* العُجْب، وهو أن يتكبر الإنسان في نفسه، تقول هو مُعْجَبٌ بنفسه (وتقول من باب العَجَب عَجِبَ يَعْجَبُ عَجبا وأمر عَجِب ذلك إذا استكبر واستُعْظِم. قالوا: وزعم الخليل أن بين العجيب والعُجَاب فرقا فأما العجيب والعَجَب مثله [فالأمر يتعجب منه]، وأما العُجَاب فالذي يجاوز حَدَّ العجيب. قال: وذلك مثل الطويل والطَّوال فالطويل في الناس كثير والطَّوال: الأهوج الطول... والاستعجاب: شدة التعجب: يقال هو مُسْتَعِجِبٌ ومُتَعَجِّبٌ مما يرى قال أوس:

ومُسْتَعِجِبٌ مما يرى من أناتنا ولو زينتته الحرب لم يترمرم»¹. فابن فارس يربط العجيب باستكبار واستعظام الإنسان للشيء، وهو ما يثير الدهشة والاستغراب والحيرة أمام كل ما يخالف المألوف، ليتطرق في تعريفه إلى قول الخليل أحمد الفراهيدي حين فرق في كتابه العين بين العجيب والعُجَاب: «بينهما فرق. أما العجيب فالعجب، وأما العُجَاب فالذي جاوز حد العجب»²، والخليل في قوله هذا نجده يقف عند الفروق الدلالية بين العجيب والعُجَاب دون أن يقف عند المادة المعجمية لهما، ويبيّن أن دلالة (العُجَاب) أقوى وأشد من دلالة العجيب، ويذهب ابن منظور في تحديده معنى العجيب بما يرد على الإنسان لقلّة اعتياده إلى القول: العُجْبُ والعَجَبُ: إنكار ما يرد عليك لقلّة اعتياده

وجمع العجب أعجاب. قال:

يا عجا للدهر ذي الإعجاب الأحذب البرغوث ذي الأنياب³

¹ ابن فارس (أبو الحسين أحمد بن زكرياء)، "مقاييس اللغة"، تج: عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، (دط)، 1979، ج4، ص: 243، (مادة عجب).

² الخليل (بن أحمد الفراهيدي)، "معجم العين"، تج: عبد الحميد الهنداوي، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 2002، ج3، ص: 98-99، (باب العين).

الفصل الأول: العجائبية؛ النشأة وتطور المفهوم

وهو أيضا ما ذهب إليه الفيروز أبادي في كتابه القاموس المحيط معتبرا العجيب إنكار ما يرد على الإنسان لقلّة اعتياده، أما القزويني فيذهب إلى أنّ «العجب: الحيرة تعرض للإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشيء أو عن معرفة كيفية تأثيره فيه»¹، فالاندھاش والانبھار اللذان يصيبان الإنسان ناتجان عن قلّة معرفته وعجزه عن فهم ما يقع وما يدور حوله.

فالتعريفات المعجمية التي ذكرت تجعل حد العجب لا يقف عن استكبار الإنسان للشيء واستعظامه إياه وإنكاره ما يرد عليه لقلّة اعتياده فحسب، بل أيضا لقصوره على فهم ما حوله وعجزه عن معرفة سبب الشيء وكيفيته، وهو ما يبعث على الشعور بالدهشة والاستغراب والانبھار.

أمّا من المعاجم الحديثة فيمكن إدراج بعضها على سبيل المثال لا الحصر، ما جاء في الرائد لجبران مسعود الذي يرى أنّ: «العجب: انفعال يصيب المرء عند استعظام الشيء»²، ويرى بطرس البستاني في محيط المحيط أنّ «العجب: إنكار ما يرد عليك واستطرافه وروعة تعتري الإنسان عند استعظام الشيء، والتعجب: انفعال نفسي عما خفي سببه»³، وهو ما يذهب إليه أيضا كرم البستاني في المنجد في اللغة والأعلام، حين أورده بقوله: «العُجْبُ إنكار ما يرد عليك العَجَبُ ج أعجاب: انفعال نفسي يعتري الإنسان عند استعظامه أو استطرافه أو إنكاره ما يرد عليه»⁴، فالمعاجم الحديثة لم تحد عن تعريفات المعاجم القديمة وإن كانت ركزت بعض الشيء على ربط العجيب بالانفعالات النفسية للإنسان.

* العجائبية في القرآن الكريم

³ ابن منظور (أبو الفضل محمد بن مكرم)، "لسان العرب المحيط"، دار لسان العرب، بيروت-لبنان، (د ط)، 1988، ج4، ص:287، (مادة عجب).

¹ القزويني (زكرياء بن محمد بن محمود)، "عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات"، منشورات الأعلمي للمطبوعات، بيروت-لبنان، ط1، 2000، ص:10.

² مسعود جبران، "الرائد معجم لغوي عصري"، دار الملايين، بيروت-لبنان، ط7، 1992، ص:541، (مادة العَجَاب).

³ البستاني بطرس، "محيط المحيط قاموس مطول للغة العربية"، مكتبة لبنان، (دط)، 1987، ص:576.

⁴ البستاني كرم وآخرون، "المنجد في اللغة والإعلام"، دار المشرق، بيروت-لبنان، ط26، 83، ص:488.

الفصل الأول: العجائبية؛ النشأة وتطور المفهوم

القرآن الكريم كلام الله المنزل على رسوله الصادق الأمين، المنزه عن الخطأ البعيد عن كل المقاربات والإسقاطات سواء لمفاهيم الأدب أو غيرها، واستحضاره في هذا المجال القصد منه معرفة المعاني التي يرد بها لفظ "العجيب"، ذلك أن القرآن الكريم مصدر اللغة العربية في أرقى استعمالاتها، بل هو نفسه كلام عجيب¹، قال تعالى: ﴿قُلْ أُوحِيَ إِلَيَّ أَنَّهُ اسْتَمَعَ نَفَرٌ مِّنَ الْجِنِّ فَقَالُوا إِنَّا سَمِعْنَا قُرْآنًا عَجَبًا﴾ (سورة الجن، الآية 1)، فهو الخطاب الذي أعجز العرب قاطبة على الإتيان بمثله، فيه من الوقائع والأعاجيب ما لا يمكن حصرهما تخرق المؤلف المعهود للبشر²، خصّ بهما رسله وأنبيائه وأوليائه، ومن اصطفى من خلقه حتى ما تعلق بالحيوانات والأطيّار، كهدهد سليمان- عليه السلام- إذ «نجد أنفسنا أمام هدهد عجيب. صاحب إدراك وذكاء وإيمان، وبراعة في عرض النبأ ويقظة إلى طبيعة موقفه، وتلميح وإيماء أريب.. فهو يدرك أن هذه ملكة وأن هؤلاء رعية. ويدرك أنهم يسجدون للشمس من دون الله. ويدرك أن السجود لا يكون إلا لله الذي يخرج الخبء في السموات والأرض، وأنه هو رب العرش العظيم.. وما هكذا تدرك الهداهد. إنما هو هدهد خاص أوتي هذا الإدراك الخاص، على سبيل الخارقة التي تخالف المؤلف³»، ولكن مجال هذه الدراسة ليس الهدف منه تتبع هذه الوقائع ولكن المعاني الواردة حول لفظة "العجيب" كما سلف الذكر، فقد وردت هذه اللفظة بأوزان وصيغ ومعاني مختلفة في القرآن الكريم ، فوردت بمعنى **عجيب الاستحسان** ومنه قوله تعالى: ﴿ فَلَا تُعْجِبْكَ أَمْوَالُهُمْ وَلَا أَوْلَادُهُمْ إِنَّمَا يُرِيدُ اللَّهُ لِيُعَذِّبَهُمْ بِهَا﴾ (سورة التوبة، الآية 55)، وقوله تعالى: ﴿ كَمَثَلِ غَيْثٍ أَعْجَبَ الْكُفَّارَ نَبَاتُهُ﴾ (سورة الحديد، الآية 20)، فالقرآن الكريم يخرق النظرة المألوفة لاستحسان الجميل والإعجاب به، حيث تضمنت هذه الآيات تحذيرا صريحا بعدم الإعجاب بذلك الجميل في ظاهره وأن ما يخفي باطنه أعظم وجب الحذر منه وتجنبه، كما وردت بمعنى **عجيب الإنكار**⁴ ومنه قوله تعالى: ﴿ أَوْعَجِبْتُمْ أَن جَاءَكُمْ ذِكْرٌ مِّن رَّبِّكُمْ عَلَىٰ

¹ ينظر: التوزاني خالد، "أدب العجيب في الثقافتين العربية والغربية"، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1، 2015، ص: 25.

² ينظر: قطب سيد، "في ظلال القرآن"، دار الشروق، القاهرة-مصر، ط32، 2003، مج 5، ج 19، ص: 96.

³ نفسه، ص: 100.

⁴ ينظر: التوزاني خالد، "أدب العجيب في الثقافتين العربية والغربية"، ص: 26.

الفصل الأول: العجائبية؛ النشأة وتطور المفهوم

رَجُلٍ مِّنكُمْ لِيُنذِرَكُمْ وَلِتَتَّقُوا وَلَعَلَّكُمْ تُرْحَمُونَ² (سورة الأعراف، الآية 69)، فقد وردت مفردة "عجيب" صفة لمجيء رسول منهم يحمل ذكر ربه، تحمل معنى الحيرة والدهشة المقابلة للإنكار والاستغراب، ووردت بمعنى **العجب الشديد** في قوله تعالى: ³ أَجَعَلَ الْإِلَهَ إِلهًا وَاحِدًا إِنَّ هَذَا لَشَيْءٌ عُجَابٌ⁴ (سورة الصافات، الآية 5)، عُجَاب هنا دلّت على شدة استغراب الكفار من أن المعبود واحد، وقد جاء في تفسير ابن كثير لهذه الآية «إن المعبود واحد لا إله إلا هو، أنكر المشركون ذلك وتعجبوا من ترك الشرك بالله بأنهم كانوا قد تلقوا عن آبائهم عبادة الأوثان وأشربت قلوبهم فلما دعاهم الرسول صلى الله عليه وسلم إلى خلع ذلك من قلوبهم وإفراد الإله بالوحدانية أعظموا ذلك وتعجبوا»¹، فالدعوة إلى التوحيد شكلت عند المشركين خرقا لكل مألوف اعتادوه «فكل صيغ العجيب المشتقة على وجه الصفة المشبهة، مثل عُجَاب وَعُجَاب وَعَجَبٌ وَعَجِيبٌ.. ترد على سبيل المبالغة والزيادة في المعنى والثبوت وتأكيد الأمر المتعجب منه، إذ يقال: إن هذا لشيء عجيب أو عَاجِب أو عُجَاب أو عُجَاب. بل إنَّ صيغة (العجيب) ذاتها، إنما هي صيغة للمبالغة والزيادة في المعنى الصادر عن الفعل (عَجَب)، وكأن الإنكار أو الاستحسان ينبغي أن يكون مبالغا فيه ليلج عالم العجيب، وإلا أصبح مألوفاً وعادياً لا يثير أي دهشة أو استفهام»²، والعجب عند

الزمخشري «مصدر يوضع موضع العجيب، وفيه مبالغة: وهو ما خرج عن حد أشكاله ونظائره»³، كما وردت لفظة "عُجَاب" مرادفاً للفظه "عجيب"⁴، وفي هذا دلالة على حقل لغوي يفيد الحيرة والدهشة إزاء أشياء غير متوقعة، وهذا الترادف في القرآن الكريم هو من باب تيسير الفهم والزيادة في المعنى.

ب- العجائبية في المعاجم الأجنبية :

¹ ابن كثير (إسماعيل بن عمر): "تفسير ابن كثير"، دار الإمام مالك، الجزائر، ط2، 2009، ج3، ص: 46.

² التوزاني خالد، "الرحلة وفتنة العجيب بين الكتابة والتلقي"، دار السويدي للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 2007، ص: 29.

³ الزمخشري (أبو القاسم حمود بن عمرو بن أحمد)، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل، دار الكتاب العربي، بيروت-لبنان، ط3، 1407، ج4، ص: 623.

⁴ ينظر: السيوطي جلال الدين والمحلي جلال الدين، "تفسير الجلالين"، دار ابن كثير، القاهرة-مصر، ط7، 1993، ص: 453.

الفصل الأول: العجائبية؛ النشأة وتطور المفهوم

يتردد الحديث في الفرنسية عن العجيب وعجائب الدنيا السبع Les Merveilles «Merveilles»¹، إذ أنَّ معنى العجيب «Le Merveilleux»، في المعاجم الفرنسية له دالتين²:

- ما يبعد عن مجرى العادي المألوف للأشياء فيبدو معجزا ، فوق طبيعي.

- تدخل وسائط وأشخاص فوق طبيعيين «Surnaturels»، في الآثار الأدبية عامة وفي الحكاية والملحمة على وجه الخصوص.

وجاء تعريف العجيب أيضا في: "Le Petit Robert"، أنَّ «العجيب هو الذي لا يفهم طبيعيا وهو عالم ما فوق طبيعي»، وفي مقابل مصطلح «Le Merveilleux» نجد مصطلح «le Fantastique» المشتق من الكلمة الإغريقية «Phantastikos»، التي تحولت إلى «Fantasque»، والتي تطلق على كل ما له صلة بالوهمي، والخيال، والأسطوري مثلما جاء في المعجم الإيمولوجي³.

وإلى تاريخ 1863 لم تخرج دلالة العجائبي عن ما كان متداولاً سواء عند الإغريق أو في المفهوم الأرسطي الذي «يلخص الفنتاستيك في ملكة إبداع الصور العابثة هذا الذي نرجح أن يكون أقدم تعريف موصل لصلة الفنتاستيك بالخيال والوهم، هذه الصلة التي ظلت لازمة بالمفهوم حتى بعد أن تطور دلاليا عبر العصور ، فهذا سانت أوغسطس يختزل تعريفه له في العبارة Fantome Double أي الرجل ذو الوجهين وما إن حل القرن السابع عشر حتى أصبح الفنتاستيك يدل على كل ما هو غريب الأطوار fantasque و خارق للصواب Extravagant»⁴ ، ليدل فيما بعد على كل ما يستدعي توفر عناصر العجيب في العمل الفني الأدبي ، وتبرز بوضوح الاقتحام اللاعقلاني للحياة.

2/ العجائبية اصطلاحيا

أ- العجائبية في الاصطلاح الغربي

³- Larousse, Petit Larousse en couleurs, Librairie Larousse, paris, 1972, p: 567.

² علاوي الخامسة، "العجائبية في الرواية الجزائرية"، دار التنوير، الجزائر، (دط)، 2013، ص: 32.

⁵- Jacqueline pichon, Le robert -Dictionnaire etymologique du francais Dictionnaires le robert, paris, 1994, p:232(fantome).

⁴ نقلا عن علاوي الخامسة: "العجائبية في الرواية الجزائرية"، ص: 34.

الفصل الأول: العجائبية؛ النشأة وتطور المفهوم

العجائبي واحد من المفاهيم العسية التي شغلت المنظرين الغربيين، فحاولوا التعقيد له وتحديدده وضبطه بالإضافة أحيانا وبالإلغاء أحيين أخرى وذلك لأسباب عديدة منها ما تعلق ببنية العجائبي أو حتى بالأركان التي اعتمدها "تزفتان تودروف" Tzvetan Todorov لوجود العجائبي، إذ يرى بأن العجائبي «يحيا حياة ملؤها المخاطر وهو معرض للتلاشي في كل لحظة»¹، وأعرب أكثر من مرة في كتابه الموسوم بـ "مدخل إلى الأدب العجائبي"²، أن الخطر محقق بالعجائبي من كل جهة .

ويعرف تودروف العجائبي بقوله: «هو التردد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية، فيما يواجه حدثا فوق - طبيعي حسب الظاهر»²، فتودروف يجعل العجائبي رهنا بالتردد «فهو الذي يمد العجائبي بالحياة»³، وهو المركز المحوري في فهم وتلقي العجائبي «فالإيمان المطلق شأنه شأن الارتباب المطلق أيضا، سنجدهما يحملنا إلى خارج العجائبي»⁴، هذا الأخير الذي لا يدوم كما يقول تودروف إلا «زمن تردد: تردد مشترك بين القارئ والشخصية اللذين لابد أن يقررا ما إذا كان الذي يدركانه راجعا إلى الواقع كما هو موجود في نظر الرأي العام أم لا»⁵، وسواء اختير هذا الحل أو ذاك فسيجد المرء نفسه يغادر العجائبي ليدخل في أحد الجنسين المجاورين، فإذا ظلت قوانين الطبيعة سليمة وسمحت بتفسير الظواهر الموصوفة كنا بصدد الغريب، أمّا إذا كان لا بد من قبول قوانين أخرى للطبيعة حتى يمكن تفسير الظواهر كنا أمام العجيب.

ولكي يتحقق العجائبي فتودروف يشترط لذلك ثلاثة شروط، الشرط الأول والثالث إلزاميان، أمّا الشرط الثاني فهو اختياري، وهذه الشروط يوردها كما يلي:

¹ تزفتان تودروف، "مدخل إلى الأدب العجائبي"، تر: الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط-المغرب، ط1، 1993، ص:65

* صدر بالفرنسية سنة 1970، أما ترجمته للإنجليزية كانت سنة 1973، يعد من أبرز الكتب المنظرة والمحددة لموضوع العجائبي.

² نفسه، ص: 18.

³ تزفتان تودروف، "مدخل إلى الأدب العجائبي"، ص: 88.

⁴ ينظر: شعلان سناء، "السرد الغرائبي والعجائبي"، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، عمان-الأردن، (دط)، (دت)، ص: 23.

⁵ تزفتان تودروف، "مدخل إلى الأدب العجائبي"، ص: 65.

الفصل الأول: العجائبية؛ النشأة وتطور المفهوم

الشرط الأول: فالنص لا بد أن يحمل المتلقي على «اعتبار عالم الشخصيات كما لو أنهم أشخاص أحياء، وعلى التردد بين تفسير وتفسير فوق طبيعي للأحداث المروية»¹، فالنص لابد أن يحمل المتلقي على اعتبار عالم الشخصيات من عالم الواقع، وأن يكون التردد بين تفسيرين طبيعي وفوق طبيعي للأحداث فيتوحد بذلك الواقع مع المتخيل.

الشرط الثاني: ومحور هذا الشرط أنه لا بد أن يكون التردد محسوسا من قبل شخصية داخل النص كما هو محسوس من قبل المتلقي، إذ «قد يكون هذا التردد محسوسا بالمثل من طرف شخصيته فيكون دور القارئ مُفوّضا إليها ويمكن بذلك أن يكون التردد واحدة من موضوعات الأثر مما يحمل القارئ في حالة قراءة ساذجة يتماهى مع الشخصية»²، فهو تردد مشترك بين الشخصية والقارئ.

الشرط الثالث: لابد على المتلقي أن يختار طريقة «خاصة في القراءة من بين عدة أشكال ومستويات، تعبر أي طريقة- عن موقف نوعي يقصي التأويلين الأليغوري (المجازي) والشعري (الحرفي أي غير التمثيلي أو المرجعي)»³، لأن تودروف يقصي الشعر من مجال العجائبي لاختلاف بنيتها عن بنية النص التخيلي، هذا الأخير الذي يؤثت واقعا جديدا باستعماله عناصر الواقع وهذا ما يؤكد تودروف بقوله: «على الرغم من بعض الشعر يتضمن عناصر تمثيلية لكن التعارض بينهما موجود فإنه عند الحديث عن الشعر تتعرض حتما إلى القوافي والإيقاع والصور البلاغية أما عند الحديث عن التخيل تتعرض إلى الشخصيات والفضاء والزمن والسرد لذا لن يجد العجائبي سبيلا إلى الشعر»⁴، كما أقصى تودروف أيضا التأويل المجازي (الأليغوري) والأليغورة، كما جاء في ملحق المصطلحات لكتابه "مدخل إلى الأدب العجائبي"، و«هي المرموزة التمثيلية تفترض وجود معنيين على الأقل لنفس الكلمات... وهي تمثيل مجازي له مغزى أخلاقي أو ديني»⁵، وقد

¹ نفسه، ص: 18.

² نفسه، ص ن.

³ تزفتان تودروف، "مدخل إلى الأدب العجائبي"، ص ص: 18-19.

⁴ غلام حسين، "العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد"، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص ص34-35.

⁵ تزفتان تودروف: "مدخل إلى الأدب العجائبي"، ص: 224

الفصل الأول: العجائبية؛ النشأة وتطور المفهوم

أورد تودروف في كتابه المذكور سلفا مجموعة تعريفات لبعض النقاد الفرنسيين، فقد أدرج ضمن كتابه مقولة لـ: "بيير جورج كاستيكس" Pierre Georges Castex، جاء فيها: «ينماز العجائبي...بتدخل عنيف للسر الخفي في إطار الحياة الواقعية»¹، ويرى شعيب حليفي أن كاستيكس أول من طرح مسألة تعريف الفانتاستيك باعتباره «حكاية تحير وتغري...خالقة شعورا بوجود الوحدة لأسرار رهيبة وسلطة فوق طبيعية والتي تظهر فيما بعد كتحذير لنا أو حولنا، وهي تضرب مخيلتنا فتفيق في قلوبنا صدى مباشرا»²، فقد جعل العجائبي حكاية مثيرة تخلق شعورا غير مألوف وإحساسا غريبا يؤدي إلى الاعتقاد بوجود السر الخفي وتدخل سلطة فوق طبيعية تصدم المخيلة «جاعلا العجائبي يتغذى على الوهم والخوف والهذيان مؤكدا أنه لا يبقى على حاله التي ظهر بها أول مرة إنما يزدهر في حقب لاحقة ليستجيب لنمط الحياة المعاصرة»³، وغير بعيد عن تعريف "كاستيكس"، يذهب "لويس فاكس" Louis Vax إلى القول بأنه: «يحبُّ القصَّ العجائبي... أن يقدم لنا بشرا مثلنا، فيما يقطنون العالم الذي نوجد فيه، إذ بهم فجأة يوضعون في حضرة المستغلق عن التفسير»⁴، فالعجائبي يقدم لنا أشخاصا من العالم الطبيعي ولحدث مفاجئ يوضعون في عالم فوق طبيعي، ويرى "فاكس" «أنَّ الأدب العجائبي كان يجتذب علماء النفس لأنَّ كثيرا من حكاياته تسرد الكوابيس بدلا من مغامرات تنبجس في حالة من الصحو ولأنها تصف اضطرابات عصابية وهذيانية، ولأنها قد سبق وأن أثارت انتباه فرويد "Freud"، وبحسب رأيهم فهي ترمز إلى الاستهجمات الجنسية ويقول أيضا: «وإذا كان توظيف الجنس في الأدب الروائي أمر لا مرية فيه فإنه أقل ما يوجد فهو في الحكايات العجائية»⁵، فالفانتاستيك فيما يذهب إليه "فاكس" هو نتيجة قوى وكائنات فوق طبيعية تبتدعها المخيلة التي تختزن رعب الواقع، في حين يعرف "روجيه كايوا" Roger Caillois العجائبي بأنه «فوضى وتمزيق ناجم عن اقتحام لما

¹ نفسه، ص: 49.

² حليفي شعيب: "شعرية الرواية الفانتاستيكية"، دار الأمان، الرباط-المغرب، ط1، 2009، ص: 29.

³ علاوي الخامسة، "العجائية في الرواية الجزائرية"، ص: 44.

⁴ تزفتان تودروف، "مدخل إلى الأدب العجائبي"، ص: 49.

⁵ غلام حسين، "العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد"، ص: 45.

الفصل الأول: العجائبية؛ النشأة وتطور المفهوم

هو مخالف للمألوف في العالم الحقيقي للمألوف، إنه قطيعة للتماسك الكوني¹، فهو اقتحام اللامعقول للعالم الحقيقي وفوق الطبيعي للعالم الطبيعي، وغيابه هو بمثابة غياب الشيء المولد للحيرة والدهشة، كما أنه من ناحية أخرى مادة بعناصرها وشخصها تضاف إلى الواقع دون أن تسئ إليه أو تحطم نسقه، ومنه فإن عالم العجيب وعالم الواقع يتعارضان دون صدام أو صراع لأنهما يخضعان لقوانين مختلفة، فهما عالمان متجاوران متعارضان لا يشبه أحدهما الآخر، ورغم اختلاف قوانينهما وتباين صفاتهما إلا أن ذلك لم يولد تصادما ولا صراعا بينهما وبخلاف "كايوا" عن تودروف في أنه ينظر للعجيب باعتباره «تقنية سردية تساهم في حبك الأحداث وفي تأزمها»²، بينما تودروف يراه جنسا مستقلا.

بينما تذهب "ارين بيسير"، إلى القول بأن «الفانتاستيك ينبنى على المفارقة والتناقض وبسط انسجام لغوي أسلوبى»³، وهي بذلك تقف موقفا مخالفا لما ذهب إليه "تودروف"، فالتردد عندها ما هو إلا شكل من أشكال الفانتاستيك وشكل غير كاف وحده لتحديد، إذ لابد من عناصر أخرى يتكئ عليها وهي والتعارض والمفارقة، أي امتزاج الطبيعي بالفوق طبيعي «فالتعارض الحاصل بين ثنائية الواقعي واللاواقعي أو ما اصطلح عليه بالطبيعي والفوق طبيعي هو الذي سبب التردد والقلق والحيرة والدهشة للقارئ وهو أمام نص سردي معين مما يدخله في إطار العجيب»⁴، فالتردد وحده لا يصنع عندها العجائبي.

ب- العجائبية في الاصطلاح العربي

إنّ المفاهيم الاصطلاحية للعجيب والعجائبي متعددة ومتباينة، شغلت مخيلة أهم النقاد العرب القدامى والمحدثين على اختلاف بيناتهم وثقافتهم «ويمكن تحديد المعنى الاصطلاحي للعجيب من خلال تتبع الدلالات التي يحضر بها في بعض أمّهات كتب التراث العربي الإسلامي، وخاصة تلك الكتب التي تجاوزت جمع العجيب إلى التنظير له»⁵، حيث يذهب "حسين علام" في كتابه "العجائبي في الأدب" إلى

¹ زياب صفاء، "تمثيلات العجيب في السيرة الشعبية"، دار صفحات للدراسات والنشر، دمشق-سوريا، ط1، 2015، ص: 57.

² علام حسين، "العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد"، ص: 62.

³ حليفي شعيب، "شعرية الرواية الفانتاستيكية"، ص: 30.

⁴ غيوب باية، "الشخصية الأنثروبولوجية العجائبية في رواية مائة عام من العزلة"، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو-الجزائر، (دط)، 2012، ص: 23.

الفصل الأول: العجائبية؛ النشأة وتطور المفهوم

القول: « بأنَّ صورة للمصطلح موجودة عند الكندي الفيلسوف العربي في رسائله الفلسفية، ولابد أنَّ مصطلح " فانطاسيا" الذي ذكره كان ترجمة حرفية لـ: (Fantausios)، التي تعني الخيال. يقول الكندي: إنَّ التوهم هو الفنتاسيا، وهو قوة نفسانية ومدركة للصور الحسية مع غيبة طينتها ويقال الفنتاسيا هو التخيل وهو حضور صور الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها»¹، بينما يرجع البعض الآخر أول استعمال نقدي للمصطلح على يد "الجاحظ" في معرض حديثه عن الشعر وترجمته يقول: «والشعر لا يُستطاع أن يترجم ولا يجوز عليه النقل ومتى حوّل تقطع نظمه وبطل وزنه وذهب حسنه وسقط موضع التعجب»²، فالجاحظ هنا تحدث عن العجب جاعلا إياه أهم خصائص الشعر غير أنه لم يحدد مصدر هذا التعجب.

لكن يبقى كتاب "عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات" لمؤلفه "زكرياء القزويني" من أهم كتب التراث التي حشدت الأعاجيب ورصدت الغرائب، «فكتاب القزويني يعد مرجعا مركزيا لمختلف الدراسات والأبحاث المعاصرة في موضوع الخارق، ولهذا فقد اكتسب قيمة كبرى لاهتمامه الكبير بهذا الموضوع من جهة أولى، والاعتماد الكثير من العلماء والباحثين عليه من جهة ثانية»³، لهذا فهو يشكل مجالا علميا للبحث في أصول العجيب والغريب وتداولهما، حيث عرّف العجيب بقوله: «العَجَبُ الحيرة تعرض للإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشيء وعن معرفة كيفية تأثيره فيه»⁴، ففهم العجب عنده مرتبط بفهم مكونة المركزي الذي هو الحيرة التي تعرض للإنسان وهي رد فعل نفسي في «لحظة معينة يعيشها كل متلق لخارق ما طبيعيا كان أو اجتماعيا إذ المتلقي الحائر لا يدري ما يفعل ولا يستوعب ما

⁵ التوزاني خالد، "الرحلة وفتنة العجيب بين الكتابة والتلقي"، ص: 33.

¹ علام حسين: "العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد"، ص: 70.

² الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر)، "الحيوان"، تج: عبد السلام محمد هارون، دار الخيل، بيروت-لبنان، ط2، 1965، ج1، ص: 75.

³ العباس عبد الحي، "بناء المصطلح "العجيب والغريب والخارق والفانتاستيك بين قيود المعجم وقلق الاستعمال"، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش-المغرب، ط1، 2007، ص: 38.

⁴ القزويني (زكرياء بن محمد)، "عجائب المخلوقات والحيوانات وغرائب الموجودات"، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت-لبنان، ط1، 2000، ص: 10.

الفصل الأول: العجائبية؛ النشأة وتطور المفهوم

يستقبل ، فهي زمن قصير جدا يحياه المتلقي قبل أن يصدر استجابة محددة»¹، وهذه الحيرة التي تحدث عنها القزويني سببها عجز المتلقي من جهة على معرفة سبب الشيء، وقصوره وجهله بالكيفية التي وجدت عليها هذه الظاهرة من جهة أخرى، ولقد مُثل "القزويني" لذلك بعدة أمثلة، ومنها قوله: «أنَّ الإنسان إذا رأى خلية النحل ولم يكن شاهده قبل لكثرت حيرته لعدم معرفة فاعله، فلو علم أنَّه من عمل النحل لتحير أيضا من حيث أن ذلك الحيوان الضعيف كيف أحدث هذه المسدسات المتساوية الأضلاع الذي عجز عن مثلها المهندس الحاذق مع الفرجات والمسطرة»²، فالعجب عند "القزويني" ليس مطلبا لذاته، وإنما غايته تأمل وتدبر الكون وعجائبه، فكل ما في هذا الكون يمكن أن يكون موضوعا للعجب عند التأمل فيه، ولكن ما يُذهب هذه الحيرة ويسقط التعجب الأنس وكثرة المشاهدة وغير بعيد تعريف القزويني ما ذهب إليه "الجرجاني" في كتابه "التعريفات" حين قال: «العجب انفعال النفس عما خفي سببه»³، لكن في بعض الأحيان معرفة سبب الظاهرة يكون سببا لمزيد من التعجب والحيرة، الأمر الذي يُثبت كما يقول عبد الحي العباس «أن معرفة السبب لا تسقط العجب بالضرورة ولا سيما في مجال العلوم والمعرفة الإنسانية»⁴، وهو ما جعل القزويني يستدل على ذلك بقوله: «فلو علم أنَّه من عمل النحل لتحير أيضا»⁵، فالمعرفة هنا مؤثر ثاني يولد حيرة ثانية، ولعل القزويني هنا يقصد بالحيرة، الحيرة العلمية البعيدة عن التيه والضياغ فيصبح العجب بذلك منشئا مؤسسا للعلوم مطورا لها ودافعا للإبداع والتجديد لأنَّ تجاوز الحيرة كما يقول "خالد التوزاني" في كتابه "الرحلة وفتنة العجب": «يقتضي أعمال الفكر بغية الوصول إلى تفسيرات أو بدائل تعيد التوازن للذات المتعجبة حيث يمكن لطول التأمل والتفكير في عجائب الكون... أن يوصل إلى معرفة الحق»⁶، ومنه يمكن القول

¹ العباس عبد الحي، "بناء المصطلح"، ص: 40.

² القزويني، "عجائب المخلوقات والحيوانات وغرائب الموجودات"، ص: 10.

³ الجرجاني (علي بن محمد)، "التعريفات"، تح: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت- لبنان، ط1، 1984، ص85.

⁴ العباس عبد الحي، "بناء المصطلح"، ص: 42 .

⁵ القزويني، "عجائب المخلوقات والحيوانات وغرائب الموجودات"، ص: 10.

⁶ التوزاني خالد، "الرحلة وفتنة العجب بين الكتابة والتلقي"، ص: 36.

الفصل الأول: العجائبية؛ النشأة وتطور المفهوم

أنَّ العجب في الثقافة الإسلامية يراد به معرفة الحق وليس بالضرورة أن يراد به الخيال والوهم مثلما هو الشأن في المجالات الأخرى. أمَّا العجائبي كمفهوم حديث عند العرب فنقف عليه في تعريف "شعيب حليفي"، الذي يعد واحداً من أكثر النقاد اشتغالا بمفهوم العجائبي، إذ يرى بأنه «يستقطب كل ما يثير الاندهاش والحيرة في المألوف واللامألوف»¹، فهو ليس حكراً على الأدب ولا يلتزم مساراً واحداً ولكن تتضمنه العلوم الأخرى «وكان حليفي قد استعمل بدلاً من (العجائبي) مصطلح (الفانتاستيك) ثم عاد فتراجع عنه لمصلحة (العجائبي)»²، والفانتاستيك عند شعيب حليفي قريب من «الذاكرة المتعالية التي تبتدع صوراً يستحيل إيجاد مثل لها في الواقع من حيث التجسد والمواصفات كما هو قريب من الذاكرة العمودية التي تنطلق من الواقعي نحو المتخيل لتأكيد المفارقة وإبراز التناقض»³، وبالتالي خلق العجائبي.

أمَّا "سعيد يقطين" الذي يحظى العجائبي عنده باهتمام كبير يظهر جلياً في مؤلفاته، لاسيما في مؤلفيه "العجائبي في السرد العربي (غزوة وادي السيسان)"، و"ذخيرة العجائب العربية"، فإنه يجعل العجائبي «يتحقق على قاعدة الحيرة والتردد المشترك بين الفاعل/ الشخصية والقارئ حيال ما يتلقيناه، إذ عليهما أن يقررا ما إذا كان يتصل بالواقع أم لا، كما هو في الوعي المشترك»⁴، فالحيرة عند سعيد يقطين تكون في ذهن البطل والمتلقي على عكس الحيرة عند "تودروف"، الذي يرى أن مصدرها هو المتلقي بغض النظر إن كان لهذه الحيرة صدى عند شخوص النص أم لا.

ويعرّف الكاتب "أحمد السماوي" العجائبي «مستنداً إلى تودروف بأنه جنس خطابي يتولد من التردد الذي يحصل للقارئ و/أو الشخصية عندما يفاجأ بحدث يخرق قوانين العالم كأن يظهر الشيطان أو الجان أو مصاص الدماء فجأة، فيقف القارئ من الظاهرة أحد موقفين: إمّا

¹ حليفي شعيب، "هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل"، دار الثقافة، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 2005، ص: 190.

² خليل لؤي علي، "العجائبي والسرد العربي النظرية بين التلقي والنص"، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت-لبنان، ط1، 2014، ص: 94.

³ حليفي شعيب، "شعرية الرواية الفانتاستيكية"، ص: 27.

⁴ يقطين سعيد، "السرد العربي مفاهيم وتجليات"، رؤية للنشر، القاهرة-مصر، ط1، 2006، ص: 267.

الفصل الأول: العجائبية؛ النشأة وتطور المفهوم

أن يعتبر الخارق وهما وخيالا فتظل قوانين العالم على ما هي عليه ويكون ما يمر به من قبيل الغريب وإمّا أن يعتبر أنّ بالإمكان ظهور الشيطان وإن في حالات نادرة فيكون للواقع آنذاك قوانين مجهولة تتحكم فيه»¹، ومنه وبذلك يكون المتلقي ضمن إطار العجائبي.

ويذهب "لؤي علي خليل" إلى أنّ العجائبي «تردد كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية فيما هو يواجه حدثا فوق طبيعي، حسب الظاهر»²، وهذا التردد مرده حسب "لؤي علي خليل" إلى «الحيرة في تفسير الواقعة الخارقة بين ما هو طبيعي وما هو فوق طبيعي»³، فهذا الإرباك في تفسير الحدث من شأنه أن يحيلنا على العجائبي.

وما يمكن قوله بعد ما استعرضناه حول مصطلح العجائبي أنه لا يبدو مصطلحا نقديا عربيا خالصا، وهو قليل التداول إذا ما قورن تداوله في النقد الغربي، لاسيما أن جُل الدراسات العربية الحديثة قامت وارتكزت في تعريفاتها للعجيب والعجائبي على الدراسات التي قام بها نقّاد الغرب لاسيما "تودروف"، لكن غياب العجائبي مصطلحيا ومفاهميا لا يعني بالضرورة غيابه في المتون السردية الفنية والزاهرة بالعجائبية، وهو ما يذهب إليه بعض النقاد العرب أمثال كمال أبو ديب الذي بدا شديد الحماسة «إلى القول بتجذر العجائبي في تراثنا السردى وإلى المناداة بعيشة نسبة ابتكار (Fantastique_Fantastic) إلى الغرب حصرا، فذلك لا يخرج عنده عن تردد مقولات ارنست رنان عن التفوق العرقي للأوروبيين»⁴. ولتوضيح مسألة تعدد المصطلح (العجيب، العجائبي، الغرائبي، الخارق... وغيرها)، من المصطلحات التي وظفت في هذا الشأن، ستناول الدراسة هذه المسألة لاحقا بالتفصيل والتوضيح.

3/ إشكالية المصطلح

تعدّ المصطلحات مداخل أوليّة ومهمة وفي عُرف العرب منذ القدم، إنّ «مفاتيح العلوم مصطلحاتها، ومصطلحات العلوم ثمارها القصوى، فهي مجمع حقائقها المعرفية وعنوان ما به يتميز كل واحد منها عمّا سواه.. فكل علم يصطنع لنفسه من اللغة معجما خاصا»⁵،

¹ زياب صفاء، "تمثلات العجيب في السيرة الشعبية"، ص: 55.

² خليل لؤي علي، "عجائبية النثر الحكائي (أدب المعراج والمناقب)"، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق-سوريا، (دط)، 2007، ص: 09.

³ نفسه، ص: 09.

⁴ خليل لؤي علي، "العجائبي والسرد العربي"، ص: 97.

الفصل الأول: العجائبية؛ النشأة وتطور المفهوم

يضمن له خصوصيته ويحفظه من الذوبان في الحقول المعرفية الأخرى، فالمصطلح ركن أساسي يرتكز عليه البناء المعرفي، لذا عُدَّ من أهم المسائل التي تشغل معظم الباحثين في مختلف التخصصات حتى أنه يمكن القول أن الأزمة الراهنة للنقد سواء كان عربياً أو غربياً هي في وجه من وجوها أزمة مصطلح، ومن مظاهر هذه الأزمة في المشهد الثقافي العربي «اختلاف النظائر العربية للمفهوم الواحد، فما يتم تداوله في المغرب لا يلقي رواجاً في المشرق... ومن الطريف أننا قد نقع على أكثر من مقابل عربي لمصطلح أجنبي واحد عند الدارس نفسه»¹، وحتى في موضع واحد.

والعجائبي الذي هو موضوع البحث ليس بمنأى عن ذلك، فقد ظهرت نظائر عربية كثيرة للدلالة على المصطلح الأجنبي "Fantastique"، خاصة أن الاهتمام بالعجائبي أخذ يتزايد بعد ظهور كتاب تودروف "Introduction A La Littérature Fantastique"، هذه النظائر منها ما اقترب من دلالة المفهوم الأصلي ومنها من جانب ذلك ومنها من أساء فأدى إلى الغموض والالتباس ومن أهمها: العجيب والعجائبي، الغريب الغرائبي، الفانتاستيك والفانتاستيك، الخارق... وغيرها من المصطلحات النظائر التي نحاول توضيحها واختيار المصطلح المناسب ليتوحد به العمل في موضوع البحث.

أ- الفانتاستيك والفانتاستيك

يرد مصطلح الفانتاستيك باستعمال التاء تارة وإبدال التاء طاء تارة أخرى (الفانتاستيك - الفانتاستيك)، وكلاهما تعريب للمصطلح الفرنسي "Fantastique" لا ترجمة، وظاهرة التعريب هذه ليست جديدة في لغتنا، يُلجأ إليها عند العجز عن إيجاد بدائل عربية تناسب اللفظ الأجنبي. ومن أبرز الدارسين الذين وظفوا مصطلح الفانتاستيك تعريباً الناقد "محمد برادة"، حيث ذكر في مقدمة ترجمة الصديق بوعلام لكتاب "تودروف" "مدخل إلى الأدب العجائبي"، الفانتاستيك أكثر من عشرين مرة وكان يقصد بها العجائبي.

⁵ المسدي عبد السلام، "قاموس اللسانيات"، الدار العربية للكتاب، تونس، (دط)، 1984، ص: 11.

¹ خليل لؤي علي، "العجائبي والسرد العربي"، ص: 18.

الفصل الأول: العجائبية؛ النشأة وتطور المفهوم

واستخدم شعيب حليفي الفانتاستيكية بصيغة الجمع في كتابه "شعرية الرواية الفانتاستيكية"، وفي بعض دراساته الأخرى استخدم مصطلح العجائبي ترجمة (Fantastique)، فهو يستعمل (الفانتاستيك والعجائبي والعجيب) بمعنى واحد، ومثله فعل الباحث والناقد "سعيد علوش"، الذي استعمل (العجائبي والفانتاستيك والفانتاستيك) بمعنى واحد، بينما استخدم الباحث "خالد التوزاني" مصطلح الفانتاستيك للتعبير عن أدب العجيب لدى الغرب ومصطلح العجيب لدى العرب بقوله: «حيث نوظف مصطلح الفانتاستيك للتعبير عن أدب العجيب والمخيف ونوظف مصطلح العجيب في سياق تحليل النصوص العربية»¹، ومن القائلين بذلك أيضا الدكتور "عبد الحي العباس" في كتابه "بناء المصطلح" «صنف العجيب والغريب وهو استعمال عربي وصنف الفانتاستيكي وهو استعمال غربي»²، ولعل طرحهما هذا يرجع إلى ورود استخدام مصطلح العجيب في التراث النقدي العربي لا سيما

عند القزويني، قبل التنظير الغربي له وهو ما يعزز قولهما وأخذهما بالعجيب على حساب المصطلح المغرب فانتاستيك.

ولجوء هؤلاء النقاد والباحثين وغيرهم إلى استعمال مصطلح الفانتاستيك تعريبا قد يرجع للاختلاف الحاصل في ترجمة هذا المصطلح، ومن الجدير أن ننوه إلى أن معظم مستعملي هذا المصطلح هم من المغرب العربي فاتقانهم اللغة الفرنسية سهل عليهم الرجوع إلى كتاب تودروف في طبعته الأولى الفرنسية دون حاجة إلى انتظار النسختين الإنجليزية أو العربية، وإن كان اللجوء إلى استخدام المصطلح تعريبا ليست ضرورة واجبة في ظل وجود بدائل عربية ملائمة، فاللغة العربية ليست عقيما ولا عاجزة على أن توجد بديلا عربيا مناسبا.

ب- العجائبي والعجيب

يعد هذا المصطلح من أكثر المصطلحات شيوعا واستعمالا والذي يرادف غالبا مصطلح "Fantastique"، «فالاتفاق حوله لا يوازيه أي مصطلح آخر»³، مثلما أعرب عن ذلك "لؤي علي خليل" في كتابه

¹ التوزاني خالد، "الرحلة وفتنة العجيب بين الكتابة والتلقي"، ص: 38.

² العباس عبد الحي، "بناء المصطلح"، ص: 18.

³ خليل لؤي علي، "تلقي العجائبي في النقد الأدبي الحديث"، ص: 101.

الفصل الأول: العجائبية؛ النشأة وتطور المفهوم

"تلقي العجائبي في النقد الأدبي الحديث"، فحرص على الاكتفاء بمصطلح العجائبي وأحيانا بالتاء العجائية دون غيره من المصطلحات البديلة في معظم مؤلفاته مثل كتابه "العجائبي والسرد العربي النظرية بين التلقي والنص"، وكتاب "عجائية النثر الحكائي" وغيرهما. وأيضا حسين علام في كتابه "الأدب العجائبي من منظور شعرية السرد"، الذي خلص فيه إلى «تفضيل لفظة العجائبي للدلالة على "Fantastique"، بدلا من الفنتاستيكي أو الفنتاستيكي وغيرها لأنها لفظة عربيا مناسبة جدا»¹.

ولقد تبنت هذا الطرح أيضا الباحثة والناقدة ضياء الكعبي، فقد استخدمت مصطلح العجائبي بكثرة في مؤلفها "السرد العربي القديم الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل"، أما يوسف شكير فقد اختار من اللائحة مصطلح العجائبي وقابله بـ "Fantastique".

بينما استعمل الباحث والناقد "شعيب حليفي" تارة مصطلح العجائبي وتارة الفانتاستيك وأخرى العجيب، ويذهب الناقد المصري "كمال أبو ديب" إلى استخدام العجائبي وكذا الغرائبي والخوارقي، إذ قال في موضع من كتابه "الأدب العجائبي والعالم الغرائبي" يروق لي أن أسميه الأدب العجائبي أو الأدب الخوارقي»²، مثلما استخدم أيضا مصطلح "الغرائبي" في ثانيا كتابه.

ومن جانب آخر نجد أن العجيب استُعمل أيضا للدلالة على مفردة "Fantastique"، «كما هو الحال عند جابر عصفور عندما أشار إلى أن تودروف كتب عن (العجيب) عام 1970 قاصدا الطبعة الفرنسية من كتابه... وكذلك عند نبيل سليمان الذي أشار إلى أن مصطلح (العجيب)، هو أحد المصطلحات المتعددة التي تستخدم دلالة على مفهوم الـ (Fantastique)»³، فثمة مزاجية بين العجيب والعجائبي وكأنهما بمعنى واحد حتى أن شعيب حليفي في كتابه "شعرية الرواية الفنتاستيكية"، يستخدم ثلاث مصطلحات للدلالة على مفهوم واحد وهي (العجيب-العجائبي- الفانتاستيك)، وقريب من هذه المزاجية «ما نجده عند إبراهيم محمود في حديثه عن (ألف ليلة وليلة) التي يرى أنها عالم عجائبي بامتياز بل إنها تستهل بما هو عجائبي وتتقدم به وتختتم به وهذا

¹ علام حسين، "العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد"، ص: 22.

² أبو ديب كمال، الأدب العجائبي والعالم الغرائبي، دار الساقى ودار اوركس للنشر، بيروت-لبنان، ط1، 2007، ص: 8.

³ خليل لؤي علي، "العجائبي والسرد العربي"، ص: 39.

الفصل الأول: العجائبية؛ النشأة وتطور المفهوم

يعني أنها لا تنبني على العجيب وإنما تجعل منه مادة رئيسية لها... إنها تستهلكنا بعجيبها»¹، إلا أن كثيرا من الدارسين يفرقون بين العجيب والعجائبي مثلما يذهب إليه "حسين علام"، إذ يرى أن العجائبي «ينتهي في غالب الأحيان بشكل سيء بالموت بطريقة مفزعة غالبا على الرغم من أنه استعادة لتوازن ما قد افتقد بينما في العجيب يعاد النظام المفقود دونما فضاة ورعب»²، ويضيف "حسين علام" أنه «من الضروري المرور في كل محاولة للتصنيف عبر العجيب Merveilleux لفهم Fanastique لأن الأول يعد شكله الأصلي ولأنه يقدم لنا أيضا شخصيات وحوادث وكائنات تنضاف إلى العالم الواقعي دون أن تخرق تماسكه»³، أو تتصادم معه.

وباعتبار أن مصطلح العجيب يرد كثيرا مقترنا بالغريب وهو ما يدعو إلى اعتباره مفهوما مستقلا له خصوصياته لاسيما أن كلا من العجيب والغريب مفهومان أساسيان يجاوران مفهوم العجائبي، فالعجيب حد من حدود العجائبي «واشتغاله يخالف استعماله مقابلا للـ (Fantastique)، إذ هو يشيع يعده نظيرا للمفهوم الأجنبي merveilleux Marvelous، وهذا جنس مستقل عند تودروف يشكل مع مفهوم الـ (Etrange.Uncanny) قطبين يحاصران الـ (Fantastic)، فنقول عن النص أنه ينتمي إلى جنس (العجيب Marvelous) عندما يتم قبول الأحداث التي بدت فيه غير مألوفة ومخالفة لنظام المنطق والعقل كما هي، فتظهر العناصر الخارقة للطبيعة أو السحرية أو المستحيلة التحقق على أنها مظاهر طبيعية ولكن بالقياس إلى عالم مفارق لعالمنا الواقعي. مما يجعل هذا الجنس مقابلا لجنس الـ (غريب-Uncanny)، الذي تلقى فيه الأحداث تفسيراً معقولا مألوفا لا يخالف نظام الطبيعة»⁴. وهو من الأسباب التي تدفع إلى استبعاد استعماله مرادفا للـ (Fantastique)، ولقد قسم تودروف العجيب إلى أربعة أنماط:

العجيب المبالغ فيه: وذلك باعتماد المبالغة وتضخيم صور الأشياء لتتجاوز بذلك الذهن البشري فتحدث بذلك صدمة له جراء استنادها على الخارق المرئي، وفي هذا يقول "تودروف": «وهنا ليست الظواهر

¹ نفسه، ص: 42.

² علام حسين، "العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد"، ص: 48.

³ علام حسين، "العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد"، ص: 47.

⁴ خليل لؤي علي، "العجائبي والسرد العربي"، ص: 42.

الفصل الأول: العجائبية؛ النشأة وتطور المفهوم

فوق - طبيعية إلا بأبعادها التي تفوق تلك التي ألفناها كما في ألف ليلة وليلة حيث يؤكد السندباد البحار أنه رأى حيتانا يبلغ طولها مئة ذراع وذراعين»¹، فهي رؤية خارقة مرئية للحيتان تحيل إلى عجب مبالغ فيه.

العجب الغريب جدا: وهو نمط قريب من الأول «تُروى هنا أحداث فوق - طبيعية دون تقديمها على هذا النحو فالمتلقي المُضمر لهذه الحكايات مفروض أنه لا يعرف المناطق التي تجري بها الأحداث وبالتالي لا داعي لديه لوضعها موضع الشك»²، وقد مثل تودروف لهذا برحلة السندباد الثانية التي قدم فيها وصفا لطائر الرُّخ.

العجب الأداتي: الأدويّ ويقصد به تدرّج «آلات صغيرة إنجازات تقنية غير قابلة للتحقيق في العصر الموصوف إلا أنها بعد كل شيء ممكنة على أكمل وجه»³، وذكر أمثلة على ذلك كالبساط الطائر وأنبوب الرؤية البعيدة وتفاحة تشفي المريض وغيرها «واليوم لا علاقة للحوامة والمضادات الحيوية أو المنظار المقرب بالعجب»⁴، وهو ما أشارت إليه الباحثة والقاصة "سناء شعلان" حين قالت في كتابها "السرد الغرائبي والعجائبي": «وجود بساط طائر أو مراقب حدث عجائبي في نص ألف ليلة وليلة لكن وجود طائرة نفاثة أمر عادي ومألوف في زماننا»⁵، فهي أدوات فقدت عجائبيتها مع تطور الزمن وتحوله.

العجب العلمي: في هذا النمط يكون فوق- الطبيعي مفسرا بطريقة عقلانية لكن انطلاقا من قوانين لا يعترف بها العلم المعاصر فهذا النوع يخترق أفق المستقبل أو ما يسمى بالتخيل العلمي.

ج- الغرائبية والغريب

استعملت الغرائبية مقابلا لمصطلح "Fantastique"، مثلما هو الحال عند الباحث والناقد "منذر عياشي"، الذي ترجم كتاب "تودروف" إلى "مدخل إلى الأدب الغرائبي"، وهو ما ذهب إليه أيضا الباحث المغربي "عبد الله عتو" الذي «نقل عن تودروف تعريفه للـ Fantastique قائلا: إنّ الغرائبي هو تردد كائن لا يعرف سوى القوانين

¹ تزفتان تودروف، "مدخل إلى الأدب العجائبي"، ص: 77.

² تزفتان تودروف، "مدخل إلى الأدب العجائبي"، ص: 78.

³ نفسه، ص: 79.

⁴ نفسه، ص ن.

⁵ شعلان سناء، "السرد الغرائبي والعجائبي"، ص: 12.

الفصل الأول: العجائبية؛ النشأة وتطور المفهوم

الطبيعية أمام حادث له صبغة فوق طبيعية»¹، وهناك من النقاد من كان ينتقل بين هذا المصطلح وغيره مثلما هو الحال عند "ابراهيم السعافين"، الذي قرن بين الغرائبية والعجائبية في كثير من المرات عند حديثه عن رواية جمال الغيطاني الموسومة بـ "شطح المدينة"، فعلى ما يبدو أنهما مثلاً في ذهنه مفهوماً واحداً، ولعل الخلط الحاصل في ترجمة "Fantastique" للدلالة على الغرائبية، راجع لاشتراك الغرائبية والغريب والعجيب في بعض المعاني وهو ما أشار إليه الباحث والناقد المغربي "عبد الفتاح كيليطو"، في كتابه "الأدب والغرابية"، حين قال: «الشيء الغريب هو ما يأتي من منطقة خارج منطقة الألفة ويسترعي النظر بوجوده خارج مقره»². لكن من جانب آخر استعمل بعض النقاد الغرائبي والغريب للمصطلح الفرنسي "Etrange" «فالغرائبي عجائبي انتزعت منه سمة التردد التي تعد شرطاً لازماً للثاني إذ ما إن يحسم القارئ هذا التردد.. حتى يتحرر النص من صفة العجائبي ويتصل بصفة الغرائبي، وإذا كان ثمة شرط لازم للعجائبي لدى تودروف هو التردد فإن ثمة شرطاً لازماً للغرائبي أيضاً لدى أوتر هو الخوف»³، وتفرق "سناء شعلان" بين الغرائبي والعجائبي بالنظر للبعدين الزماني والمكاني «فالغرائبي يرتبط بالزمان والمكان فالغريب في الأردن قد يبدو مألوفاً في الهند والعكس صحيح كما أن الغريب قبل مائة عام قد يبدو مألوفاً الآن»⁴، بينما يرتبط العجائبي بالزمان وحده، فاللبساط الطائر مثلاً في نص ألف ليلة وليلة يبدو حدثاً عجائبياً، لكن وجود ما يشبه هذا الطائر في زمننا كالطائرة النفاثة مثلاً يبدو أمراً مألوفاً، لهذا وجب أن ننظر للحدث وفق زمنه، وإن كانت الدراسة لا تتفق مع الباحثة "سناء شعلان" في بعض ما قالت، ففيه تضيق لحدود العجائبي كتنامي العجائبي عبر الشخصية مثلاً ليس بالضرورة أن يرتبط بالزمن، والغريب عند تودروف كما سبق وذكرنا أحد الجنسين

¹ خليل لؤي علي، "العجائبي والسرد العربي"، ص: 28.

² كيليطو عبد الفتاح، "الأدب والغرابية" (دراسات بنيوية في الأدب العربي)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء-المغرب، ط8، 2011، ص: 69.

³ الصالح نضال، "النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة"، إتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا، (دط)، 2001، ص: 21.

⁴ شعلان سناء، "السرد الغرائبي والعجائبي"، ص: 12.

الفصل الأول: العجائبية؛ النشأة وتطور المفهوم

المجاورين للعجائبي «فإذا انتهت الرواية إلى تفسير طبيعي بعد حدوث أحداث ذات بعد فوق طبيعي»¹، فإنها تنتهي إلى الأدب الغرائبي.

د- الخارق

واحد من المصطلحات التي استعملت كمقابل للمصطلح الفرنسي "Fantastique"، ولعل السبب في ذلك يعود إلى المادة اللغوية للفعل "خرق"، فالخارق «اسم فاعل مشتق من الفعل خرق مادته حول أصلين: الخَرْقُ والخَرَقُ، هذا الأخير الذي يعني التحير»²، فمادة خرق تحتوي على الحيرة والذهول والخروج عن المألوف، فالخارق كل أمر «مخالف للعادة والنظام والطبيعة»³، فيطلق على المعجزات والكرامات وكل ما هو خارق للنظام الطبيعي المتعارف عليه، وهو ما رجّح استعمال الخارق ترجمة لـ "Fantastique"، "فهاشم صالح" حين ترجم كتاب (الفكر الإسلامي) لمحمد أركون أشار إلى كتاب "تودروف" على أنه مقدمة للأدب الخارق «فجعل من الخارق مقابلا لمصطلح ألـ Fantastique، أيضا الناقدة "سيزا قاسم" استخدمت مصطلح أدب الخوارق في معرض إشارتها لعنوان كتاب تودروف "مدخل إلى أدب الخارق"، ويرى الباحث عبد الحي العباس «أنَّ الخارق باعتباره وحدة معجمية قابلا لأن يصبح مصطلحا علميا يناسب التعبير عن قضايا العجيب والغريب وما يتفرع عنهما»⁴، ويضيف قائلا: «إنَّ امكانية استبدال الخارق بالعجيب والغريب مناسبة ليس على أساس إبعاد المصطلحين العربيين وتركهما بل لتخصيص أقواها قدرة على التعبير بشكل ملائم لا يشير أي اضطراب أو قلق في الفهم ولعل الخارق أكثر دقة من الناحية التعبيرية من العجيب والغريب»⁵، لكن من جانب آخر فَعَلَّ الخرق باعتباره خروجاً عن الطبيعة والنظام والعادة، ليس هو بالضبط ما يؤديه العجائبي فالـ "Fantastique" «ليس استثناء أو خرقاً للعادة أو للطبيعة بشكل مطلق بل هو نص تتم فيه المزاوجة بين أحداث طبيعية وأخرى غير قابلة للتفسير ناهيك عما

¹ حليفي شعيب، "شعرية الرواية الفانتاستيكية"، ص: 61.

² الزمخشري (محمود بن عمر)، "الفائق في غريب الحديث"، تح: علي بن محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعرفة، لبنان، ط2، (دت)، ج1، ص: 362.

³ أميل يعقوب وآخرون، "قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية"، دار العلم للملايين، ط1، بيروت، 1987، ص: 191.

⁴ خليل لؤي علي، "العجائبي والسرد العربي"، ص: 77.

⁵ العباس عبد الحي، "بناء المصطلح"، ص: 18.

الفصل الأول: العجائبية؛ النشأة وتطور المفهوم

هو ملاحظ من أن (الخارق) يُستخدم صفة لشيء يكسر نظاما ولا يهم بعد ذلك إن كان هذا الكسر قابلا للتفسير ضمن قواعد النظام نفسه أم لا. على حين يمتاز نص آل "Fantastic" بتردد المتلقي في تقبل الأحداث التي تبدو غير قابلة للتفسير، وحالما يقرر اختيار النمط الذي سيفسرها من خلاله يكون قد خرج من آل "Fantastic"¹، وهو ما يدفع إلى استبعاد مصطلح الخارق للدلالة على "Fantastique"، واستعماله مقابلا له هو أقرب إلى الاجتهاد منه إلى الدقة والضبط.

ثانيا: العجائبية في السرد وروافدها

1/العجائبية في السرد

أ- العجائبية في السرد العربي

لقد عُرف عن العرب قديما اهتمامهم بالشعر وعنايتهم الفائقة به على حساب النثر، الأمر الذي أدى بالضرورة إلى تغييب بعض خصوصيات الكتابة السردية وصورها وجوانب كثيرة لم يتم التعامل معها بالدراسة والبحث في تراثنا السردى العربى، ومن أهم هذه الجوانب قضية العجائبي في السرد العربى بدءا بالعجيب في التراث العربى، لكن قبل الحديث عنه تجدر الإشارة إلى أن المفاهيم لتخرج إلى الوجود وتدخل نطاق الاستعمال، لابد لها من سياق فكري يؤمن بوظيفتها في الأطر المعرفية المنتجة لها حتى تؤدي معنى معيناً وتنتج عبر الجدل والاستعمال معاني أخرى. فاشتغال العجيب باعتباره وظيفة في بنية الذهنية العربية موجود إلا أنه كمفهوم ومصطلح غير موجود قديما، باعتبار أن هذا المصطلح ينتمي إلى العلوم الإنسانية الحديثة²، بل ويذهب بعض الباحثين إلى أن العجائبي وفق النظرية العربية ليس له حضور حقيقي في السرد العربى، مثلما ذهب إليه "عبد الحى العباس" في كتابه "بناء المصطلح"، حيث يؤكد أن «الكتابة الفانطاستيكية بالمفهوم الغربى غير موجودة في الإنتاج الأدبى العربى القديم»³، ولكن مدونات التراث العربى التى تشكل روافدا متنوعة للعجيب تجعل من هذا الرأى يبدو مجانباً للصواب، فللعجائبي في التراث السردى العربى إرهاصات وبذور لا يمكن إنكارها أو المرور

¹ خليل لؤي علي، "العجائبي والسرد العربى"، ص: 48.

² غلام حسين، "العجائبي فى الأدب"، ص: 47.

³ العباس عبد الحى، "بناء المصطلح"، ص: 114.

الفصل الأول: العجائبية؛ النشأة وتطور المفهوم

عليها دون أن نقف على زخم العجيب والخارق الذي احتوته وتطعمت به، تراث سردي «استطاع داخل عباءته العجائبية أن يؤسس فضاء غريبا له جاذبيته وحجمه وفنيته»¹، فالذاكرة النصية العربية لا تزال تحتفظ بأروع ما أنتجت المخيلة البشرية من حكايات بدءا من قصص "خرافة" في العصر الجاهلي، مروراً بالموروث العربي من أخبار وملاحم عنتر بن شداد، سيف ذي يزن إلى رسالة الغفران لأبي العلاء المعري (363هـ-446هـ)، ورسالة التوابع والزوابع لابن شهيد (382هـ-426هـ)، وألف ليلة وليلة التي تستحق لوحدها وقفة خاصة، «تلك الرائعة الفريدة التي تُعد الشاهد الأكبر على عظمة اشتغال "العجيب" بكل وظائفه الممكنة»²، فالنص السردي "ألف ليلة وليلة" بفضل سحره وما نسج حوله من هالات أسطورية وعجائبية جعلت منه نصا ساحرا متوغلا في كل المتون الإنسانية دون حدود، ينهض على المزاجية بين عالمين متناقضين، بين الواقعي المحدود والعجائبي غير المحدود، كما أن نص "ألف ليلة وليلة"، ذو طبيعة حكاية مفتوحة تتناسل فيها الحكايات بشكل عجيب، وهي بهذا تتألف من الحكاية الإطارية والحكاية الفرعية المتولدة عنها «والحكاية الإطارية هي حكاية الملك شهریار وشهرزاد بنت الوزير ومن الملاحظ أن الحكاية الإطارية حكاية بسيطة وقليلة الأحداث والشخصيات ولكن هذا التركيب البسيط هو الذي جعلها تتصف بميزة القدرة على احتواء حكايات كثيرة فيها»³، وهو ما يجعلها تراثا خصيا مليئا بالأخبار والسير الشعبية وقصص الشطار والنوادر وحكايات الخوارق والخرافات وعوالم الغريب والعجيب، عوالم تجذب المتلقي وتحيره وتخلخل إدراكه للأمور والأشياء، وهي بذلك «تزرع ببعض الأسفار والكائنات الخرافية المدهشة والأماكن الأسطورية والبقاع التي لم تطأها رجلٌ بشر. فهي تصور حلما بشريا مرگبا ممّا كان يسمعُ، وممّا كان يرى عبر عصور طويلة، وقد يتزود أيضا في ذلك من أخبار وحكايات الأمم الأخرى. كما يتزود من الديانات ويبدع في خياله (...). كما تتميز "ألف ليلة وليلة"، أيضا، بتلك التعديلات المستمرة والمتكررة على الواقع-واقع الحكايات

¹ رواينية الطاهر، "السيمائية والنص الأدبي (أعمال ملتقى اللغة العربية وآدابها)"، جامعة عنابة باجي مختار، (دط)، الجزائر، ماي 1995، ص: 19.

² غلام حسين، "العجائبي في الأدب"، ص: 61.

³ وتار محمد رياض، "توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة"، منشورات موقع اتحاد الكتاب العرب (<http://www.awudan.org>)، دمشق-سوريا، 2002، ص: 36.

الفصل الأول: العجا ئبية؛ النشأة وتطور المفهوم

طبعاً- بحيث تتغير أحوال الأبطال، فيغتنون بعد فقر، بفضل الوسائط كالغفاريت والساحرات. كما أنّ البلدان والدول والأشخاص تتحول تحولات مُثيرة وتوصفُ بأوصاف غريبة تتلذذ بها مخيلة البشر»¹، ومن المتون السردية العربية التي كان للعجائبي حضور متميز فيها، غني بعوالمه، النصوص التي جسّدها الرحالة العرب الذين جابوا البلدان والأمصار بحثاً عن الغريب والغرائب والمغاير في الرحلة، فالرحلة تعلن انفتاحها على عالم العجيب سواء من خلال النص الرئيس الحافل بعجيب المشاهدات أو من خلال عتبة العنوان فيمكن «عد نسبة كبيرة من الرحلات: رحلات عجيبة؛ نظراً لارتباط السفر عموماً برؤية العجيب والمخالف للمألوف، غير أن بعض الرحلات عُرفت برصد العجيب وتتبعه، بل وصياغته في أساليب فنية زادت عجباً وغرابة»²، ومن هذه الرحلات العجيبة نذكر على سبيل التمثيل لا الحصر رحلات "ابن بطوطة" الموسومة "تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار"، رحلة "ابن فضلان" إلى بلاد الترك والروس والصقالبة، التي نالت شهرة كبيرة على أساس أنّها «نمط أدبي بعيد عن النمط الجغرافي»³، فاحتوت هذه الرحلة على زخم هائل من العجائب والغرائب سواء ما كان عجيباً وغريباً بالنسبة إليه وإلى شعبه أو ما كان عجيباً وغريباً في كل مكان وزمان، أيضاً "نزهة المشتاق في اختراق الأفاق" "لأبي عبد الله الإدريسي"، و"تذكرة بالأخبار عن اتفاقات الأسفار" "لابن جبير"، و"تحفة الألباب ونخبة الإعجاب" "لأبي حامد الأندلسي"، التي تعد وحدها مجموعة عجائب «نظراً لما اشتملت عليه من وصف لعجائب البلدان وما فيها من غرائب الخلق والعمران، فقد تضمنت وصفاً لأقوام متخيلة مكونة من النساء فقط، يحملن عند الاتصال بالماء، ولا يلدن سوى البنات، أو لهم أجسام غريبة، مثل قوم الوبر في اليمن، الذين تحولوا إلى أنصاف بشر؛ نصف رأس، ويد واحدة، ورجل واحدة»⁴، إلى غير ذلك من الرحلات العجيبة التي تعد بمثابة رصيد ضخم من العجيب.

¹ علام حسين، "العجائبي في الأدب"، ص: 63.

² التوزاني خالد، "الرحلة وفتنة العجيب بين الكتابة والتلقي"، ص: 71.

³ فهد توفيق، جاك لوكوف، محمد أركون، "العجيب والغيب في إسلام العصر الوسيط"، تر: عبد الجليل بن محمد الأزدي، ط1، الدار البيضاء-المغرب، 2002، ص: 267.

⁴ التوزاني خالد، "الرحلة وفتنة العجيب بين الكتابة والتلقي"، ص: 77.

الفصل الأول: العجائبية؛ النشأة وتطور المفهوم

ويرصد شعيب حليفي في كتابه "الرحلة في الأدب العربي" العجائبي في الرحلة العربية من خلال أربع تيمات كبرى هي: 1/ الغيبي. 2/ الخارق. 3/ المسخ والتحول. 4/ الاختفاء، ويقول بأن: «الغيبي يتجسد في العجائبي داخل النصوص الرحلية في حضور فوق الطبيعي، وهو تدخل قدرات وعناصر غيبية أخرى في الطبيعي المألوف والمتعارف عليه، مثل الهاتف اللامرئي، والجن عبر الحوار أو التدخل أو المكاشفة»¹، فحضور الجن حضور قوي في نصوص الرحلة، فابن بطوطة مثلاً يعرض في رحلته حكايا عديدة عجائبية تجاهه الغيب المتمثل في الجن اللامرئي، ومما ذكره: «أن جزيرة هندية وكان سكانها كفاراً، كل شهر يظهر لهم عفريت من الجن يأخذ جارية بكرا يتركونها له في بيت الأصنام، وفي الصباح يجدونها ميتة ومغتصبة، فقدم إليهم أبو البركات الذي حارب الجن بالقرآن، فأنقذ سكان تلك الجزيرة الذين أسلموا على يديه»²، إضافة إلى عوالم غيبية أخرى مشكلة لتيمة الغيبي.

بينما يلجأ العجائبي إلى عنصر الخارق المتجاوز للحدود من أجل إضفاء طابع المبالغة على الرحلة وبناء عجائبيتها، ويضيف "شعيب حليفي" أن إحدى دعائم العجائبي في الرحلة «وجود عنصر المسخ الذي يطال الإنسان أو الطبيعة بقصد تبيان التغير الذي يدهش ويحير من حالة لأخرى»³، ويورد أمثلة على ذلك مما أورده "ابن بطوطة" عن مسخ أهل الفساد وتحويلهم إلى حجارة وما أورده ابن فضلان عن حيوان مختلط بين الجمل وبين والثور والبغل.

أما التيمة الرابعة التي يرصدها شعيب حليفي فهي الاختفاء الذي يتحقق بوصفه مكوناً يزيد من حدة التعجب ويعمق مسالكة، ليخلق بذلك نفقا آخر في جسم النص الرحلي مرتبط بالشرابين الأخرى، ويؤسس لعوالمه انطلاقاً من استحضاره لتأكيد كرامة المختفي المتلبس في وجوده على الرؤية بقدره مسخرة من الغيب⁴.

¹ حليفي شعيب، "الرحلة في الأدب العربي التجنيس، آليات الكتابة، خطاب المتخيل"، مكتبة الأدب المغربي، المغرب، (دط)، أبريل 2002، ص: 438.

² ينظر: حليفي شعيب، "الرحلة في الأدب العربي التجنيس، آليات الكتابة، خطاب المتخيل"، ص: 439.

³ نفسه، ص: 452.

⁴ نفسه، ص: 453.

الفصل الأول: العجائبية؛ النشأة وتطور المفهوم

ومن الأشكال السردية التراثية التي حفلت أيضا بالعجائبي، القصص الرمزية مثلما هو الشأن في "رسالة الغفران" "لأبي العلاء المعري"، و"رسالة التوابع والزوابع" "لابن الشهيد الأندلسي"، وكذا القصص التي تأتي على لسان الحيوان ولعل أبرزها "كليلة ودمنة" "لابن المقفع"، وغيرها من القصص الرمزية التي حفلت بالعجائبي، وأيضا قصص الأمثال والسير الشعبية كسيرة عنترة وسيرة الأميرة ذات الهمة وسيرة علي الزئبق، وقصص الشطار والبلاء والأذكىاء ونوادرهم وكتب غرائب الموجودات والمخلوقات التي تحوي كمّا مدهشا من قصص العجائبي والغرائبي، أيضا النصوص الصوفية أو ما يسمى بالكرامات ونصوص المعراج، وعلة التلازم بين العجائبي ونصوص التراثية الإسلامية هي وقوعهما على حافة الحقيقة بين الممكن والمستحيل، أو بين الواقعي وغير الواقعي، ففي العجائبي دائما ثمة حيرة أمام الأحداث الخارقة، سواء بتفسيرها بما يتوافق مع نظم الحقيقة الواقعية أو تفسيرها بما يخالف ذلك. وفي النصوص التراثية الإسلامية يبقى الحدث الخارق واقعا بين "الممكن"، على اعتبار أنه لا يُعجز القدرة الإلهية، وبين "المستحيل" الذي يجعله خيالا فحسب لعدم وجود برهان يُلزم وقوعه على الحقيقة، ويتجلى ذلك بوضوح في احتواء هذه النصوص على الجن والملائكة واختراق السموات، والمشي على الماء والطيران في الهواء... وغيرها¹، فهي تقوم على الاعتقاد بأن الله سبحانه وتعالى قد يمنح لنبي من أنبيائه أو لعبد صالح من عباده معجزة أو كرامة، قد تخرق قانونا طبيعيا، وهو خرق ممكن لا واجب لعله ما.

إنّ التراث السردى العربى القديم بمختلف أشكاله وأجناسه، حافل بعدد الصور المجسدة للشكل العجائبي، الذي يعد بمثابة الإرهاصات الأولى لهذا الشكل السردى «والخلاصة أن العجيب في التراث العربى يشغل بنفس الطريقة في أغلب النصوص وهو يحقق أهدافا جمالية ونفسية إذ يتيح كما العجيب الغربى في القرون الوسطى منفذا إلى الراحة والطمأنينة واللذة والوفرة»²، وأمّا في السرد العربى الحديث فالبعد العجائبي في متونه يعد محدودا إذا ما قورن بكثافة حضور هذا الشكل في السرد الغربى، فإنّنا كما يقول "حسين

¹ ينظر: خليل لؤي علي، "العجائبي والسرد العربى النظرية بين التلقى والنص"، ص: 155.

² غلام حسين، "العجائبي في الأدب"، ص: 63.

الفصل الأول: العجائبية؛ النشأة وتطور المفهوم

علام" في كتابه "العجائبي في الأدب" « نلاحظ أن مشروع النهضة العربية قد أقصى جانب العجيب لتعارضه في فهمه مع المشروع العقلاني الرامي إلى إخراج الأمة من عصور الانحطاط والتخلف. فقد كان يرى أن السحري والخارق للطبيعة يجب أن يختفيا من الأدب الرسمي وعليهما أن يظلا في الجانب الشفوي الشعبي من الثقافة العربية حتى لا يتأثر الدين والأدب معا بهذه الغيبة المفرطة في الأسطورة والخرافة»¹، لكن مع موجة التجريب التي اجتاحت الخطاب الأدبي العربي عموما والسردى على وجه الخصوص، ظهرت الحاجة إلى إعادة النظر في أساليب الكتابة السردية، باعتبار أن التقنية التقليدية للكتابة باتت عاجزة عن مسايرة الواقع واستيعابه مع تحولاته المتسارعة والمتلاحقة، سيما أن هذه الكتابة أيضا سجلت عجزها عن أداء الوظيفة الإبداعية، فشكلت الكتابة العجائبية فضاء غير محدود للتححرر من كل أنماط الواقعية ومن قسوة الرقابة وسطوة الواقع فكانت ملاذا للإنعتاق «وكسر الترتيب السردى وفك العقدة التقليدية والغوص إلى الداخل لا التعلق بالظواهر وتحطيم سلسلة الزمن السائر في خط مستقيم وتوسيع دلالة الواقع لكي يعود إليه الحلم والأسطورة»²، فأصبح توظيف السرد العجائبي في إبداعات السرد العربي الحديث من أوضح البنى السردية وأكثرها حضورا وتواجدا، ليشكل الفانتاستيك بذلك «عالما خاصا له قوانينه وتشريعاته داخل عالم له بدوره قوانينه يسعى إلى تكسير هذا الأخير والانقطاع عنه لامتناس ظاهره واستنطاق مكنوناته»³، فظهرت خلال العقود الأخيرة من القرن العشرين عدة نصوص سردية لاسيما في الرواية والقصة عكست هذا التحول إلى الكتابة العجائبية، ومن هذه النصوص ذات الطابع العجائبي نذكر على سبيل المثال دون ترتيب أو تصنيف روايات "جمال الغيطاني"، منها: "وقائع حارة الزعفراني"، "كتاب التجليات"، "خطط الغيطاني" و"الزيني بركات"، وروايات "صنع الله إبراهيم" في: "اللجنة" و"تلك الرائحة"، وكذا "ادوارد الخراط" في: "رامنة والتنين" و"الزمن الآخر"، وأيضا "أميل حبيبي"، في: "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل"، ونذكر أيضا "عرس بغل"، و"الحوات

¹ نفسه، ص: 65.

² الخراط ادوارد، "الحساسية الجديدة مقالات في الظاهرة القصصية"، دار الآداب، بيروت- لبنان، ط 1، 1994، ص ص: 11-12.

³ حليفي شعيب، "شعرية الرواية الفانتاستيكية"، ص: 51.

الفصل الأول: العجائبية؛ النشأة وتطور المفهوم

والقصر"، و"الولي يعود إلى مقامه الزكي" للروائي "الطاهر وطار"، و"واسيني الأعرج" في روايته: "رمل الماية الليلة السابعة بعد الألف"، والروائي "الجيلالي خلاص" في: "حمائم الشفق"، و"لحبيب السايح" في "زمن النمرود"، و"عبد الحميد هدوقة"، في: "الجازية والدرأويش"، و"عبد المالك مرتاض"، في: "الخنازير"، و"صوت الكهف"، و"مرايا متشظية"، فضلا عن "عز الدين جلاوجي"، في "سرادق الحلم والفجيرة"، ومحمد الهراي في: "أحلام بقرة"، و"ديك الشمال"، و"ميلود شغوم"، في "عين الفرس"، و"محمد عز الدين التازي"، في: "رحيل البح"، و"مهاوي الحلم"، و"محمد زفزاف"، في: "بيضة الديك"، و"سليم بركات"، في: "فقهاء الظلام"، و"أرواح هندسية"، و"معسكرات الأبد"، و"الطيب صالح"، في: "عرس الزين"، و"بندر شاه"... وغيرها من المتون السردية التي اشتغلت على العجائبي وآلياته، فلقيت هذه البنية السردية العجائبية لدى الكثير من الأدباء العرب صدى طيبا «وباتت بنيته تمتص معطيات ومتناقضات هذا العصر وتعيد إنتاجها بطريقة جديدة مبتكرة تحمل الكثير من الرموز والدلالات والإحياءات، وتجيد الاختباء وراء أقنعة الفنتازيا والأسطورة والخرافة وغيرها من معطيات هذه البنية»¹، لكن يبقى الإشكال المطروح من تجربة الكتابة العجائبية في السرد الأدبي ما تعلق بتعدد مصطلح العجائبي والتباس المفهوم ما يطرح بدوره قلق استعمال مصطلح دون آخر لاسيما في ظل تداخل هذه المصطلحات مثلما سبق وذكر وما رصد بالتفصيل من خلال تتبع المصطلحات المتعددة للعجائبي ومحاولة لإزالة بعض هذا الالتباس.

ب- العجائبية في السرد الغربي

لقد كان للعجائبي في الأدب الغربي حضورا قويا منذ القدم، حملت متونه أنواعا مختلفة من العجيب والغريب «زاخرا بالروايات ذات الطابع العجائبي بدءا من النصوص اليونانية وصولا إلى الروايات الحديثة في الغرب»²، فقد كان الإغريق مولعين منذ القدم بحكايا الحيوان، وما نسج حولها من غرائب وعجائب، وكذا الأساطير القديمة التي «تألف من قصص الأبطال والأرباب مولدهم وموتهم وحبهم وبغضهم وأحقادهم ومؤامراتهم وهزائمهم وأعمال الخلق والتدمير»³.

¹ شعلان سناء، "السرد الغرائبي والعجائبي"، ص: 33.

² غلام حسين، "العجائبي في الأدب"، ص: 55.

الفصل الأول: العجائبية؛ النشأة وتطور المفهوم

مثلاً هو الشأن في الملحمتين الإغريقيتين الإلياذة والأوديسا المشحونتين بالخارق والغريب والآلهة وأنصافها، وعند الرومان كتب أبوليوس حكايات الحب والروح، وكتب فرجيل الإنياذة وقد حملتا بدورهما صورا للعجائبي من خلال الحديث عن العفاريت والسحر والأماكن العجيبة، كما حملت الكوميديا الإلهية لدانتى أشكالا كثيرة من العجائبي بحديثها عن الحياة بعد الموت وعن مصائر البشر ومآلهم، فكانت سجلا لثقافة العصور الوسطى.

ويذهب "عبد الحي العباس" في كتابه "بناء المصطلح" إلى أنّ «الفانتاستيك شكل إبداعي أفرزه المجتمع الغربي نتيجة عوامل متعددة يرجع الكثير منها إلى المفارقة بين الدين والعلم ففي القرون الوسطى مثلاً، فرضت السلطة الدينية نفسها بشكل مطلق على المجتمع الغربي لأن العلم لم يكن بعدُ قد شكل تحدياً لأساطيرها ولتفسيراتها ولنظرياتها. ذلك أن الكنيسة كانت قد قدمت للإنسان الغربي تفسيرات عن الموت ووعدته بحياة أفضل بعد انقضاء الحياة الدنيوية... فالكنيسة قد خلقت انسجاماً وتماسكاً كبيرين بين الإنسان ومحيطه»¹، لكن الوضع في القرنين التاسع عشر والعشرين اختلف، يضيف "عبد الحي العباس"، ذلك أنّ الإنسان الغربي وجد «نفسه مفتقراً إلى معطيات خارجية تفسر له الظواهر وتنظمها ومن ثم فقد أصبح يعيش أزمة خانقة أدت به إلى فقدانه توازنه الشخصي والعقلي»²، غير أن هناك من يربط ظهور الخطاب العجائبي بسنة 1970، لأنّ العجائبي جاء كرد فعل على الخطاب التنويري العقلاني الذي يمجّد العقل والمنطق والعلم والطبيعة. ومن رواده الأوائل كازوت "Cazotte"، وبيكفورد "Beckford"، ووالبول "Walpole"، وبعد ذلك تطور الخطاب العجائبي مع الرواية السوداء في إنجلترا مع آن راد كليف "Ann Radcliffe" ولويس فاكس "Lewis Vax"، «كما يحدد تاريخياً ظهور الفانتاستيك بفرنسا بعد ترجمة هوفمان إلى الفرنسية سنة 1828»³، ثم ظهرت نصوص أخرى متأثرة بهذه الترجمة ما بين "1840-1935"، لمبدعين أمثال كوتيه "Gautier"، نوديه

³ كريمر صمويل نوح، "أساطير العالم القديم"، تر: عبد الحميد يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1974، ص: 188.

¹ العباس عبد الحي، "بناء المصطلح"، ص ص: 87-88.

² نفسه، ص: 88.

³ حليفي شعيب، "شعرية الرواية الفانتاستيكية"، ص: 29.

الفصل الأول: العجائبية؛ النشأة وتطور المفهوم

"Nodier" مريميه "Méremée"، و"فلوبير" "flaubert"، وموباسان "Maupassant"، كما ترجم بودلير سنة 1857 الحكايات الخارقة للكاتب الأمريكي "إدجارا الآن بو"، الذي كان له دور كبير في مجال العجائبي من خلال إبداعاته القصصية العجائبية. إلى جانب مبدعين غربين آخرين تركوا بصماتهم في الأدب العجائبي أمثال الألماني فراز كافكا "Franz Kafka"، صاحب أشهر الأعمال العجائبية "المسخ La Métamorphose"، التي تحكي قصة المتحول إلى حشرة مرعبة، وغابريال غارسيا ماركيز صاحب رواية "مائة عام من العزلة"، التي نشرت سنة 1967، والتي يقدم فيها ماركيز للقارئ «دفا سريدا غزيرا تتخلله جرعات سحرية يمزجها مع الواقع بإحكام، تولد في المتلقي شعيرة الارتباك والحيرة ليس في إشكالية تقبل عجائبيتها وإنما في أين ينتهي العقلاني وأين يبدأ اللاعقلاني في رسم الحدود بينهما»¹، فالواقع عند ماركيز من خلال روايته لا يتشكل إلا بتواجد الواقعي والسحري معا ولا يكتمل إلا بهما مثلما تشير إلى ذلك الباحثة غيبوب بابة.

2/ روافد العجائبية

للعجائبية في الخطاب السردى الجزائري المعاصر روافد تشكلها ومرجعيات تستند إليها باعتبار أن كل نص له مرجعية يستقي منها بعده العجائبي، روافد تتميز بغناها وكثرتها تفتح للمبدع فضاء رحبا وتمنحه أرضا خصبة لعوالم اللاواقعي وفوق الطبيعي، ويمكن تقسيمها إلى الرافد الأسطوري الذي يعد أهم هذه الروافد وأقواها حضورا لثراء المدونات المرجعية وغناها بالعجيب والغريب والخارق وباعتبارها مصدر الوعي الإنساني الأول، إلى جانب هذا يشكل الرافد الديني بجوانبه الغيبية مرجعا مهما، فضلا عما تضيفه الروافد التراثية الشعبية في الأعمال السردية المعاصرة التي تستثمر العجائبي بما يخدمها، وهو ما سيأتي تفصيله أدناه.

أ- الرافد الأسطوري

تمثل الأسطورة واحدة من أهم الروافد والمرجعيات النصية التي مكنت السرد العربي والجزائري على وجه الخصوص من تحقيق نقلة نوعية على المستويين المضموني والجمالي، فهي «المغامرة الإبداعية الأولى للمخيلة البشرية.. جاءت استكمالا لفعاليات التخيل التي أبدعها

¹ غيبوب بابة، "الشخصية الأنثروبولوجية العجائبية في رواية مائة عام من العزلة"، ص: 37.

الفصل الأول: العجا ئبية؛ النشأة وتطور المفهوم

الإنسان منذ أول ارتطام له بأسئلة الكون والوجود»¹، تروي لنا تاريخاً جرى في زمن البدايات وكيف جاءت حقيقة ما إلى الوجود، وتجلي قدرة الكائنات العليا المقدسة وهو ما ذهب إليه إلياد مرسيا في تعريفه للأسطورة إذ قال: «الأسطورة تروي تاريخاً مقدساً، تروي حديثاً جرى في الزمن البدائي، الزمن الخيالي، هو زمن " البدايات". بعبارة أخرى، تحكي لنا الأسطورة كيف جاءت حقيقة ما إلى الوجود، بفضل مآثر اجتريحتها الكائنات العليا ... باختصار تصف الأساطير مختلف أوجه تفجر القدسي " أو الخارق" في العالم»²، فلها علاقة بالآلهة وأنصاف الآلهة وبكل ما هو مقدس ومرتبطة بالدين وهو ما يجعل منها موضوع اعتقاد عند إلياد مرسيا، فالآلهة وأنصافها تلعب الدور الرئيسي في الأسطورة بينما يظهر الإنسان كظهور مكمل لا رئيسي في مسرح الأحداث، والأسطورة أيضاً حقل من حقول المعرفة، والطريق الأول لكشف البشر عن الغوامض التي يطرحها عالمه، فهي « نظام فكري متكامل، استوعب قلق الإنسان الوجودي، وتوقه الأبدى لكشف الغوامض التي يطرحها محيطه، والأحاجي التي يتحداها بها التنظيم الكوني المحكم الذي يتحرك ضمنه . إنها إيجاد النظام حيث لا نظام، وطرح الجواب على ملحاح السؤال، ورسم لوحة متكاملة للوجود، لنجد مكاننا فيه ودورنا في إيقاعات الطبيعة»³، وترتبط الأسطورة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالأدب، بل ويذهب البعض إلى أنها النموذج الأصلي له وأي حديث عن الأسطورة هو بالضرورة حديث عن الأدب، فلفظة Mythe مشتقة من «الأصل اليوناني Muthos والذي يعني القصة (Récit)، والحكاية (Fable)»، ولأنها تتماسى مع ما هو ديني، ثقافي، أدبي، فلسفي، يصعب إيجاد تعريف ثابت لها.

وتعد «الأساطير من أغنى الروافد التي تمد الغرائبي والعجائبي بالقصص والتفسيرات والعلامات الميثولوجية التي تجسد عوالم فوق طبيعية في سبيل فهم ساذج لهذا الكون»⁴، فالكثير من الأساطير العربية والإغريقية والمصرية والآشورية وغيرها شكلت روافد للعجائبي

¹ الصالح نضال، "النزوع الأسطوري في الرواية المعاصرة"، ص: 14.

² مرسيا إلياد، "مظاهر الأسطورة"، تر: نهاد خياطة، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق-سوريا، ط1، 1991، ص: 10.

³ السواح فراس، "مغامرة العقل الأولى دراسة في الأسطورة"(سوريا أرض الرافدين)، دار علاء، دمشق-سوريا، ط11، 1996، ص: 19 .

⁴ شعلان سناء، "السرد الغرائبي والعجائبي"، ص: 36.

الفصل الأول: العجا ئبية؛ النشأة وتطور المفهوم

سواء من حيث الشخصيات أو الزمن أو المكان أو الأحداث أو حتى من خلال الموضوعات باستدعائها عدة أساطير فالأديب يستدعي «أسطورة فاوست وشيطانه مفستوفوليس، وجزءا من حكايات ألف ليلة وليلة وقصة حي بن يقظان وأسطورة برومتيوس»¹، ويستدعي أسطورة الموت والانبعث وأسطورة التكوين وعشتار وتموز وغيرها من الأساطير التي أسهمت في تشكيل كثير من الملامح العجا ئبية في عديد النصوص السردية الجزائري المعاصرة، مثلما هو الحال على سبيل المثال في روايات "الطاهر وطار" ذات البعد الأسطوري "الحوات والقصر"، "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، أيضا روايات "إبراهيم الكوني"، التي احتفت بالأسطورة واغترفت منها خاصة أسطورة الصحراء والإنسان والموت في "التبر"، و"نزيف الحجر"، نذكر أيضا "يحي بزغود"، في روايته "طوق السراب"، التي تتشكل هي الأخرى من الصحراء وأساطيرها و"مصطفى لغديري"، في "عائشة القنديشة"، وغيرها من الأعمال السردية التي تتناص مع مختلف الأساطير العربية والعالمية، ذلك أنه «لابد لكل رواية من أسطورة تأخذ بها كإطار مرجعي»²، مثلما يقول ميشال زيرافا "Michel Zérafa" في كتابه "الأسطورة والرواية". فالأسطورة بمادتها الموعلة في القدم، وعوالمها ما فوق طبيعية، تغذي العجا ئبي بما تحمله في طياتها من بذور له رغم ما بينهما من تباين، باعتبار الأسطورة «نص منجز ومنته متحقق فعليا بنصوص محددة ومعروفة، يضاف إليها من حين إلى آخر نصوص جديدة يعثر عليها في أثناء عمليات التنقيب في المواقع الأثرية، وجدة النصوص المكتشفة لا تلغي اعتبارها نصوصا منجزة... على حين يبدو العجا ئبي فعلا متحركا لا نصا منجزا»³، فهبوط الآلهة إلى الأرض وصعود البشر إلى السماء أو ركوب أجنحة الطيور والإمتساخ والأحداث فوق الطبيعية، وكل ما هو ميتافيزيقي وغيبى المؤسس للدهشة والحيرة، يجعل الأسطورة ترتبط مع كل ما هو عجا ئبي، لتكون بذلك واحدة من أهم روافدها.

ب- الرافد الديني

¹ الصالح نصال، "النزوع الأسطوري في الرواية المعاصرة"، ص: 42.

² زيرافا ميشال، "الأسطورة والرواية"، تر: صبحي حديدي، دار الحوار للنشر والتوزيع اللاذقية، سوريا، ط 1، 1985، ص: 16.

³ خليل لؤي علي، "العجا ئبي والسرد العربي النظرية بين التلقي والنص"، ص: 127.

الفصل الأول: العجائبية؛ النشأة وتطور المفهوم

يعد الرافد الديني واحداً من أهم الروافد التي ينهل منها العجائبي في السرد الجزائري المعاصر، فالجانب الغيبي فيه أسس لكثير من المعجزات والخوارق ما تعلق بالذات الإلهية ومسألة الخلق والكون والجنة والنار وأهوالها وعجائبيتهما والأنبياء والرسل وأقاصيصهم، وغيرها من الأمور العقائدية، فلو «تأملنا موضوعات القصص القرآني، وبالتحديد موضوعات العجائبية فيها لوجدناها موزعة على جميع الأزمنة والأمصار بدءاً من لحظة الخليقة الأولى؛ لحظة خلق أبي البشرية -آدم عليه السلام- وانتهاءً بقصة المسيح -عليه السلام- وما تم من مولده العجائبي وما فاضت به حياته من معجزات، وما انتهى إليه من صعود إلى رحاب

السماء وارتفاع إلى رحمة الله تعالى وفضله»¹، فالنص القرآني يحفل بكثير من الملامح العجائبية، وهي من قبيل الإعجاز الرباني الذي لا يقبل إخضاعه إلى قوانين الواقع ولا إلى مسلماته ووجب التسليم به كقصص الأنبياء «ونقصد بها تلك الحكايات المتعلقة بحياة الأنبياء والرسل الذين أجرى الله على أيديهم الخوارق والمعجزات وأحاطهم بالكثير من العناية وأسباب التوفيق في المهام الموكلة إليهم، فكانت حياتهم بذورا لقصص كثيرة عجت بها كتب القصاصين»²، ومن أمثلة ذلك تحول عصا موسى -عليه السلام- إلى أفعى، وفلق البحر فكان كل فلق كالطود العظيم، وكذا قصته مع العبد الصالح "الخضر"، التي جاء ذكرها في سورة الكهف، وخاتم سليمان -عليه السلام-، وقصة الإسراء والمعراج التي تعد واحدة من أهم القصص الدينية العجائبية³ سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِّنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ⁴ (سورة الإسراء، الآية 1)، باعتبارها جزءاً أساسياً في المعتقد الإسلامي له بالغ الأثر في نفوس المسلمين، شغلت العلماء وكثرت حولها المؤلفات، بل وذهب البعض إلى «إذكاء خيالهم من خلالها، ودُسّت على الرسول⁵ أحاديث فيها، يغلب عليها التخيل الشعبي كما ظهرت مؤلفات حاولت الاستفادة من الحادثة لتكوين تشكيلات أدبية تخيلية»³. بل ويذهب

¹ بن نوار بهاء، "العجائبية في الرواية العربية المعاصرة"، مقارنة موضوعاتية تحليلية، رسالة دكتوراه جامعة الحاج لخضر-باتنة، 2012-2014، ص: 67.

² علاوي الخامسة، "العجائبية في الرواية الجزائرية"، ص: 141.

³ خليل لؤي علي، "عجائبية النثر الحكائي أدب المعراج والمناقب"، ص: 19.

الفصل الأول: العجائبية؛ النشأة وتطور المفهوم

بعض المتصوفة من أصحاب الكرامات إلى القول بمعراج شبيه بمعراج النبي ﷺ ينسبونه إلى أنفسهم أساسه رؤيا منامية معنوية تختلف عن معراجه ﷺ الجسدي الحسي، كمحاولة للاستفادة من هذه الحادثة التي أخذت حظا وافرا من اهتمام المتصوفة كونها ارتقاء الروح إلى بارئها، فإلى جانب قصص الأنبياء والمرسلين لا تقل النماذج القصصية الصوفية عجائبية عنها، فهي معين لا ينضب من المشاهد الخارقة والأحداث العجائبية، تتجسد من خلال الكرامات التي تقوم «بوقوعها على الحد بين التصديق وعدمه؛ لأن الاعتقاد بوقوعها على الحقيقة جائز؛ على اعتبار أنها لا تمتنع عن القدرة الإلهية كما أن الشك بعدم وقوعها ممكن أيضا؛ لأنها قد تكون غير حقيقية، لأسباب عديدة على رأسها عدم الاعتراف بأية خصوصية لمدعي الكرامة تُدخله في زمن الصالحين ناهيك عن أنها لا ترقى إلى درجة النصوص المقدسة فسيكون الإيمان بها مطلقا»¹، ذلك أن الكرامة تتعدى القدرة الإنسانية المألوفة لتقترب من المعجزة التي خص بها الله الأنبياء دون غيرهم، فالكرامة «خرق للعادة على غير المألوف الطبيعي فهي تدخل في باب المعجزات كطي المكان؛ أي الانتقال من مكان إلى آخر يبعد عنه مئات الأميال في خطوة أو خطوات والمشي على الماء، وكلام البهائم وظهور الشيء في غير موضعه»²، بما في ذلك تكليم الميت والجمادات وكل ما يدخل في خانة المعجز المتجاوز للقدرة الطبيعية للإنسان، وكرامات الصوفية وخوارقهم.

ولقد أعاد الكثير من الأدباء خلق هذه العوالم الصوفية في أعمالهم السردية من خلال اللغة الطافحة بالعجائبي، والحكي الصوفي، وشخصيات صوفية أعيد إحيائها بما يلائم مقتضيات العصر، وابتكار عوالم متخيلة عجائبية على غرار ما كتب الطاهر وطار في "الشمعة والدهاليز"، و"الولي الطاهر يرفع ذراعيه للدعاء"، وكتب "عز الدين جلاوجي" "سرادق الحلم والفجيرة"، والروائي محفوظ كحوال في روايته "الحلاج وزغاريد الماء"، إذ يبعث «الحلاج من جدته البغدادي الغابر، بعدما نفص عنه الغبار إحدى عشر قرنا كاملا ليلبسه جبة جزائرية عصرية...الحلاج الذي قدم حياته قربانا للحقيقة العرفانية، يحيا

¹ نفسه، ص: 10.

² مفتاح محمد، "دينامية النص"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط3، 2006، ص: 143.

الفصل الأول: العجا ئبية ؛ النشأة وتطور المفهوم

اليوم من جديد شخصية ورقية في هذا النص الروائي...يختلف الزمان والمكان والأشخاص والشطحات لكن المصير المأساوي واحد...لا فرق بين الحلّاجين: التاريخي والفني سوى هذا الأخير أكثر إشكالية ومأسوية¹ من الحلّاج التاريخي.

فقد تغذت النصوص السردية الجزائرية المعاصرة من معين الديني في جانبه الغيبي باعتباره مرجعية أساسية تخترق جميع قوانين الواقع ومواقفاته، وهو ما يبرز قدرة هذه النصوص الدينية على استيفاء عناصر العجا ئبي، لينعكس ذلك على نصوصهم السردية، ويجعل منها رافدا مهما تستقي منه عجا ئبيتها.

ج- الرافد التراثي الشعبي

يعد عالم الأدب الشعبي عالما عجا ئبيا بامتياز، لغناه بالخوارق والأعاجيب والأساطير المغرقة في «عوالم لا مكان فيها للعقل ولا سلطان فيها للمنطق، وإثما السلطان كله للخيال المجنح يحلق إلى أقصى الحدود ولكن في فضاء دونما حدود»²، إذ يتيح للمبدعين الاستفادة من مادة ثرية بالعجيب، جذابة بكل ما هو خارق وفوق الطبيعي تجعل منه دعامة أساسية تسهم في إثراء العمل الإبداعي من جهة، وإمداد المتخيل بمقومات الغنى والثراء من جهة أخرى، «يجيء هذا الغنى من انفتاح العجا ئبي على السجلات الشعبية والمتخيل بكافة مراجعه التاريخية والثقافية، مما أعطى له أنوية وقنوات تنهض بتشغيل الحكي وتفعيل المتخيل»³، ومن القصص الشعبي المحمل بالعجا ئبي الحكاية الخرافية التي تحيل على كل ما هو بعيد عن المعقول، ارتبطت بحكايات البطولة والأساطير، عالم مسكون بالعفاريت والمردة، عالم يأخذ فيه النبات والحيوان والشجر والحجر صفة الإنسان، أماكن عجيبة غريبة عن عالمنا، يصير فيها المستحيل ممكنا وتتلاشى فيها حدود الزمان والمكان، «تقوم على عنصر الإدهاش، وتمتلئ بالمغلاة

¹ كحوال محفوظ، "رواية الحلّاج وزغاريد الدماء، تقديم: يوسف وغليسي، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، (دط)، 2007، ص8.

² يقطين سعيد، تلقي العجا ئبي في السرد العربي الكلاسيكي، ضمن كتاب (نظرية التلقي- إشكالات وتطبيقات)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط-المغرب، (دط)، (دت)، ص: 98.

³ حليفي شعيب، "الرحلة في الأدب العربي التجنيس، آليات الكتابة، خطاب المتخيل"، ص: 422.

الفصل الأول: العجا ئبية؛ النشأة وتطور المفهوم

والتهويلات وتجري أحداثها بعيدا عن الواقع»¹، يعرفها "لطيف زيتون" في "معجم مصطلحات نقد الرواية"، بأنها «حكاية سردية قصيرة تنتمي صراحة إلى عالم الوهم من خلال اللجوء إلى الشخصيات الخيالية والقبول بما يخالف الطبيعة (الخوارق) وتصوير العالم غير الواقعي (الشعري، الفنتازي، الأسطوري، الخرافي) والتقييد بالتصورات الموروثة»²، وتقتبس القصة الخرافية موضوعاتها من «التراث القومي، زمنها هو الماضي غير المحدد (في قديم الزمان ..)، مكانها من نسج الخيال، شخصياتها بشرية و/ أو خرافية، تنتمي إلى أعمار وطبقات اجتماعية مختلفة»³، إلا أن أغلب الخرافات التي وصلت إلينا جاءت على لسان الحيوان والطير، للتسلية حينا ولأخذ العبرة أحيين أخرى.

ومن أشهر ما وصلنا من الحكايات الخرافية "كليلة ودمنة" لابن المقفع، التي جاءت على لسان الحيوان، وكذا حكايات "ألف ليلة وليلة"، التي تمتزج فيها حكاية بحكاية لتمتزجا بدورهما بحكاية ثالثة مما يقود إلى توالد حكايات أخرى داخل الحكاية الإطارية، وقد تنبه "عبد الملك مرتاض"، لهذه الميزة في روايته "مرايا متشظية" «فجاءت في بنائها شبيهة بحكايات ألف ليلة وليلة، بل موظفة بعض حكاياتها كحكاية الأميرة التي يختطفها العفريت ليلة زفافها ويقيم معها في أماكن بعيدة لا تحدها حدود كبحر الظلمات وجزيرة الواق واق»⁴، فهي حكايات خرافية نهلت من معين حكايات ألف ليلة وليلة.

ولم تقف روافد العجائبي على عوالم الحكاية الخرافية، وحكايات "ألف ليلة وليلة" وشخصياتها، بل عمدت إلى السير الشعبية لتقديم نص سردي جديد منفتح على التراث القديم، يستلهم منه العجائبي ليوظفه بما يتناسب مع مستلزمات العصر ويلائم طبيعة البشر، ومن السير الشعبية الحافلة بالعجائبي التي صارت متكئا ورافدا لها في السرود العربية المعاصرة سيرة "سيف بن ذي يزن"، سيرة "عنترة بن شداد"، سيرة "الزير سالم"،... وغيرها فرغم «المبالغات التي تغلف

¹ السواح فراس، "الأسطورة والمعنى (دراسة في الميثولوجيا والديانات الشرقية)"، دار علاء الدين، دمشق-سوريا، ط2، 2001، ص: 15.

² زيتون لطيف، "معجم مصطلحات نقد الرواية"، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 2002، ص: 78.

³ زيتون لطيف، "معجم مصطلحات نقد الرواية"، ص: 78.

⁴ علاوي الخامسة، "العجائية في الرواية الجزائرية"، ص: 149.

الفصل الأول: العجائبية؛ النشأة وتطور المفهوم

أحداثها وشخصياتها فإن أبطالها بشر عاديون يتحركون في جو إنساني وأعمالهم نموذج سام متفوق»¹، إلا أنها ممزوجة بأحداث تكتظ بقصص الأعاجيب والخوارق، فسيرة الملك "سيف بن ذي يزن" مثلا أطلق عليها سعيد يقطين "ذخيرة العجائب العربية"، لاعتمادها على العجائبي والعجيب والغريب من أول السرد إلى آخره، ولا يمكن بأي حال استبعاد العجيب من هذه السيرة في أية دراسة، فهو البنية الرئيسية في تشكيلها وبنائها²، والميزة الغالبة عليها.

ومن الروايات التي استفادت أيضا من تراث السيرة الشعبية، رواية "وراء السراب قليلا" لإبراهيم الدرغوثي "بحيث يقربنا من سيرة بني هلال المعروفة كثيرا عند سكان الشمال المغربي، والتي استثمارها الكتاب في أعمال روائية قصصية خالدة، كونها سيرة قريبة جدا من تاريخ المنطقة، ومرجعية ثقافية وتاريخية لهؤلاء السكان»³، لاسيما وأن روح السيرة الهلالية باتت راسخة في الذاكرة المغربية، ووظف "واسيني الأعرج" أيضا تغريبة بني هلال في روايته "رمل الماية الليلة السابعة بعد الألف"، وأعمال سردية أخرى نهلت من التراث الشعبي وعجائبيته فكتب "نوار اللوز"، وكتب "الطاهر وطار" رواية "اللاز"، وكتب "محمد مفلح" روايته "الانهيار"، و"الانكسار"، و"عز الدين جلاوجي"، الذي أنطق الحيوان في "سرادق الحلم والفجيرة"، و"إبراهيم الدرغوثي" في "ال دراويش يعودون إلى المنفى"، وروايات إبراهيم الكوني التي تجعل من التراث الشعبي مرجع عجائبيتها، فهذه الروافد التي تستقي منها الأعمال السردية الجزائرية المعاصرة والعربية عموما عجائبيتها، رغم ما تفرضه تحولات العصر، إن حضرت فإن حضورها يختلف عن حضورها الأول فلم يعد يصاحب الأسطورة ذلك الإيمان المطلق ولا تلك الهالة القدسية، فالنص الأدبي المعاصر أعاد توظيفها بما يتلاءم مع متطلبات العصر ومتغيراته.

ثالثا: موضوعات العجائبي والحقول المجاورة له

1/ موضوعات العجائبي

¹ السواح فراس، "الأسطورة والمعنى"، ص: 17.

² ينظر: ذياب صفاء، "تمثلات العجيب في السيرة الشعبية"، ص: 30-31.

³ بن سالم عبد القادر، "بنية الحكاية في النص الروائي المغربي الجديد"، دار الأمان، الرباط-المغرب، (دط)، 2013، ص: 87.

الفصل الأول: العجائبية؛ النشأة وتطور المفهوم

يعرف الحكيم العجائبي تنوعا وتمايزا في الموضوعات التي يشتغل عليها، منها ما عرف في الآداب القديمة ومنها موضوعات جديدة تتداخل مع هموم العصر، فاضحة ضعف الإنسان، كاشفة حقيقته، تعمل هذه الموضوعات على شحن وتحفيز الحكيم العجائبي، فهي دعائم لا غنى للعجائبي عنها وتيمات تؤسس له، «هذه التيمات ليست، في حد ذاتها هدفا كما هو شأن موتيفات العجائبي القديم، بل هي وسيلة يتم عبرها بناء الرواية ونسج خيوطها بتلوينات متشابكة»¹، من أهمها وأكثرها استعمالا: المسخ والتحول، الإختلالات، ولعبة المرئي واللامرئي.

أ- المسخ والتحول

يعد المسخ والتحول من التيمات المهمة في السرد العجائبي، وتتم بتحول الكائنات من الجنس والهيئة التي خلقت بها إلى صورة أخرى مغايرة مع احتفاظها ببعض سمات طبيعتها الأولى، والتحول له غايات يسعى إلى تحقيقها بالاعتماد على قوانين يخضع لها، فيستدعي بذلك وسائط بانتمائها إلى الواقع توهم القارئ بواقعيتها وحقيقتها، لكنّه مع مجرى الحكيم يتعرض لهذه التحولات التي تدخله ضمن دائرة العجائبي. ولقد أورد "محمد تنفو" في كتابه "النص العجائبي مائة ليلة وليلة أنموذجا"، المسخ والتحول مرادفا واحدا للترجمة الأجنبية Métamorphose، فهو حين يتحدث عن المسخ يقصد به التحول، لكن يذهب غيره إلى أنهما يختلفان، فالمسخ عندهم تحول سلبي ينتقل من مرتبة عليا إلى مرتبة دنيا ومن صورة إلى صورة أقبح، وهو تحول لا إرادي ليس للمتحول يد فيه تتعدد أسبابه قد تكون بسبب لعنة أو عقاب أو غيرهما، بينما التحول صورته إيجابية يكون إراديا تتعدد أسبابه كأن يكون للخداع أو التمويه، وسرعان ما يعود الكائن المتحول إلى سابق عهده، وهو ما يذهب إليه "ثروت عكاشة" من خلال ترجمته وتقديمه لكتاب "مسخ الكائنات" لصاحبه "أوفيد"، إذ يقول: «وكلمة ميتامورفوزس التي هي عنوان الكتاب تعني حرفيا الانتقال من حال إلى حال لا يشترط فيها حال دنيا ولا حال عليا. وإذا كان الكتاب كله تحول من مرتبة عليا إلى مرتبة دنيا»²، مسترشدا بآيات من الذكر الحكيم ليؤكد أن المسخ يكون من أعلى إلى أدنى، في قوله تعالى:

¹ حليفي شعيب، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 90.

² أوفيد، "مسخ الكائنات"، تر: ثروت عكاشة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط3، 1992، ص 27.

الفصل الأول: العجائبية؛ النشأة وتطور المفهوم

﴿وَلَوْ نَشَاءُ لَمَسَخْنَهُمْ عَلَىٰ مَكَاتِحِهِمْ فَمَا اسْتَطَعُوا مُضِيًّا﴾ (سورة يس، الآية 67)، فالتحول والمسح من العناصر المؤسسة للعجائبي بصورتيه الإيجابية والسلبية سواء مسَّ هذا التحول الإنسان أو الحيوان أو الطبيعة، فهذه الكائنات جميعا يمكن أن تشكّل شخصيات تتحوّل ويعتريها الامتساخ لتوليد الحيرة والإدهاش وإثارة القلق والرعب في نفس الملتقي، فتأتي الشخصيات «بأشكال عجائبيّة مختلفة عن المألوف، بها تحولات خارجيّة كأن تكون أعضاء الكائن الممتسخ مبالغ في حجمها أو ناقصة وهي امتساخات تؤكّد الدهشة، أو تحولات داخلية تتعلّق بتموجات الداخل النفسي والذهني وعالم اللاوعي المظلم، وما يفرزه من استيهامات وهذيان»¹، ويأتي الامتساخ على ثلاثة أنواع:

أ/ إمتساخ الإنسان: بحيث «تحدث تحولات على مستوى شخص الرواية، تتبعها تشوهات واضطرابات نفسية حادة وقوية»²، هذا الامتساخ بدوره يأتي على صور، كأن يتحول الإنسان إلى حيوان، ومثال ذلك ما حدث لشخصيات رواية "نزيف الحجر" "لإبراهيم الكوني"، إذ أنّ المسح والتحوّل قد طالها، بل وشكّل عنصرا مهما من عناصر بنائها وأبرز هذا التحول ما طرأ على أسوف ووالده حينما حلّ الإنسان في الودان من جهة، وحين حلّ الودان في الإنسان من جهة أخرى، فالحالة الأولى مثلها "والد أسوف"، إذ حلّ الأب في الودان العظيم وأصبحت شيئا واحد لا يفصل بينهما شيء، فأسوف «في عتمة البصيص الرباني رأى آباه في عيني الودان الصبور العظيم رأى عيني الوالد الحزینتين، الطيبتين اللتين لم تفهما لماذا يؤذي الإنسان أخاه الإنسان»³، ليصبح الودان لأسوف بمثابة الأب الرمزي، ومن جهة أخرى حلّ الودان في الإنسان مثلما حدث لبطل الرواية "أسوف"، فقد «روى الشباب فقالوا إنهم رأوا المعجزة لأول مرة في حياتهم شاهدوا إنسانا يفلت من الأسر ويتحول إلى ودان يعدو نحو الجبل، يتقاذز فوق الصخور في سرعة الريح غير عابئ بمطر الرصاص الذي ينهال عليه من كل جانب»⁴، فتمكن من الفرار من جنود بورديلو، وهذا التحول الحاصل للابن وقبله الأب مرجعه إلى فكرة الطوطمية التي تقوم على الحماية المتبادلة

¹ غيوب باية، "الشخصية الأنثروبولوجية العجائبيّة"، ص: 210.

² وغلبيسي عبد الرحمن، "العجائبي ومسألة الآخر"، دار الفكر العربي، الجزائر، (دط)، 2016، ص: 87.

³ الكوني إبراهيم، "نزيف الحجر"، دار التنوير للطباعة والنشر، لبنان، ط3، 1992، ص: 80.

⁴ نفسه، ص: 83.

الفصل الأول: العجا ئبية؛ النشأة وتطور المفهوم

بين حماية الحيوان طوطم العشيرة للإنسان وحماية الإنسان للحيوان، إذ كان أكثر ما يشغل "أسوف" هو حماية الودان من الصيادين والتضحية بنفسه من أجله، ف شخصية أسوف وقبله والده حققت سحريتها وعجائبيتها من خلال ما عايشته من تحولات، لاسيما وأن سمة التحول ميزة من شأنها تنشيط الاشتغال الدلالي داخل النص الروائي، فانعكس هذا التحول على نفسية البطل وغير من معالم شخصيته، فبعد أن كان شخصية انطوائية مغلوبة على أمرها لا تبالي بما يحدث حولها خجولة تخاف البشر لا تجرؤ حتى على التفكير في الاقتراب منهم بها خوف من الناس «يكفي كل صبايا الدنيا كي يهرين من الرجال إلى الأبد»¹، تتحول إلى شخصية أسطورية بعد حادثة تحولها إلى ودان وحلول روح هذا الأخير فيها، لتصبح شخصية أسوف صلبة قوية لا تعبأ بتهديدات السفاح "قابيل" مدافعة عن أبيها الرمزي الساكن بالودان، وظل أسوف يردد عبارته التي لفظ أنفاسه عليها: ابن آدم لا يشبع إلا بالتراب، وفضل أن يصلب ويذبح وتقطع أوصاله في قمة اللوح الحجري في سبيل حماية طوطم العشيرة الودان العظيم.

كما يطال المسخ الإنسان دون تغيرات إضافية في أعضائه، كأن يولد الإنسان شيخا حكيما أو أن يشيخ بين ليلة وضحاها مثلما حدث لـ "بيكاس" بطل رواية "فقهاء الظلام" "لسليم بركات"، الذي ولد أكبر حجما من طفل، يختزل السنوات في كل ساعة، إذ «ينمو في الساعة الواحدة ما يقارب ثلاث سنين»²، فقد «أصبح في الأربعين عصرا وفي الخمسين مساء»³، وبين التفاتة وأخرى يزداد عمرا فآتم دورته الحياتية في يوم واحد أمام دهشة من حوله، محطما بذلك حدود الزمان متجاوزا المألوف مخلخلا ركائزه المنطقية، يعرف عن والديه وإخوته وكأنه عاش بينهم سنواته المتسارعة.

ب/امتساخ الحيوان: الذي يظهر في أحجام وبقدرات خارقة كالطيور الجارحة والحيوانات الضخمة المتوحشة التي تتحول «نتيجة فعل خارجي يسمها بردود أفعال عدوانية، تنتج رعبا وحيرة بترصدها

¹ الكوني إبراهيم، "نزيف الحجر"، ص: 39.

² بركات سليم، "فقهاء الظلام"، كتاب الكرمل، منشورات بيسان برس، نيقوسيا، قبرص، (دط)، (دت)، ص: 22.

³ نفسه، ص: 16.

الفصل الأول: العجائبية؛ النشأة وتطور المفهوم

لخطوات الكائن البشري، فتخلف ضحايا مماثلة، تتجانس في النتيجة مع ذاك الحيوان»¹، لتشكل بذلك امتساخا يحيل إلى العجائبي.

ج/ امتساخ النباتات والجمادات: وهي الصورة التي تأخذ فيها النباتات والحجارة ومختلف الجمادات بعض صفات البشر، فيما يسمى "بالأنسنة"، إذ نصادف النباتات والأشجار التي تخمن وتفكر وتحس، وكذا الإمتساخات التي تطال الأمكنة وتجعل منها شخصا من شخوص الواقع.

ب- الاختلالات

تعد الأمراض النفسية والعقلية التي تصيب الإنسان والحالات المرضية والحالات الشاذة المصاحبة لها، من الموضوعات الحديثة التي استثمرها الخطاب العجائبي، حيث اعتلت «مسرح الأحداث شخصيات مرضية وغير سوية، تشوش رتابة العالم للحياة الطبيعية وهذوئها، وتزرع فيها بذور الشك والقلق، ومشاهد الغرابة المفزعة»²، فالعديد من الأعمال الأدبية العجائية رسمت مواضيعها انطلاقا من ميادين علم النفس، مثلما هو الشأن في رواية "ثقوب زرقاء" للكاتب الجزائري "الخير شوار"، التي صورت باطن الإنسان القلق والقهر النفسي والاجتماعي الذي يعاني منه الإنسان الجزائري في محاولة لترميم الذات المضطربة التي اتخذت من الأحلام والكوابيس العجائية مهربا لها من عبء الذاكرة المثقلة، تحكي تفاصيل جريمة قتل بشعة وقعت في منطقة الطاحونتين غرب الجزائر العاصمة، وراح ضحيتها متشرد ذبح وقطع عدة مرات، جرت أحداثها في أجواء انصهر فيها الواقعي بالمتخيل وثقوب نخرت الروح وأدخلتها دوامة الكوابيس، والرأس المقطوع الذي يلاحق بطل الرواية «استسلم مرة أخرى لنوم عميق من شدة التعب. غير أن كابوسا طارده في منامه، جاءته الرأس المقطوعة التي رآها صغيرا في طريقه إلى المدرسة، لكن تلك الندوب التي تشبه الثقوب على وجه الرأس سرعان ما ابتلغته، ورأى نفسه في متاهة وسط الأوحال التي غرق فيها (...) دخلها عن طريق ثقبه زرقاء صغيرة في الرأس المقطوعة التي ابتلغته (...) ليغوص أكثر في وحل المتاهة التي اعتقد أنها أبدية»³. فالعجائبي في الخطاب السردي المعاصر ارتبط ارتباطا وثيقا بمجال علم النفس ومستجداته، والعديد

¹ حليفي شعيب، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص: 92.

² وغليسي عبد الرحمن، "العجائبي ومسألة الآخر"، ص: 89-90.

³ شوار الخير، "ثقوب زرقاء"، دار العين للنشر بالقاهرة-مصر، ط1، 2014، ص: 75-76.

الفصل الأول: العجائبية؛ النشأة وتطور المفهوم

من الأعمال الروائية والقصصية العجائبية رسمت مسارها انطلاقاً من موضوع نفسي، فاتخذت من الأحلام والهلوسات والعقد والاضطرابات النفسية تقنيات تحقق عجائبيتها.

ج- لعبة المرئي واللامرئي

تشكل تيمة المرئي واللامرئي واحدة من الموضوعات التي حضرت بقوة في المحكي العجائبي القديم، ارتبطت بالماورائيات فهي بوابة نحو العوالم الغيبية وعوالم السحر والتنجيم والجن والملائكة والقوى الخارقة الموجودة خارج دائرة الطبيعي والمألوف، فمنذ بدء الكون والإنسان يؤمن بوجود هذه العوالم الماورائية ودورها المهم في حياته، فاستثمرها في أعماله الأدبية. واستمر حضورها المكثف في الأعمال السردية الحديثة والمعاصرة «لكن التغيرات التي طرأت على هذه التيمة كانت جذرية، فبعد أن كانت هذه اللعبة في الأدب القديم تعتمد عجائبية الأدوات وتستخدم شخوصها من الجن والشياطين صارت تعتمد تشكيلاً، لاستيلاد الشك والتردد»¹، فهي لعبة مع الخوف والحيرة والرعب والتردد تعادل تقنيتي الظهور والتخفي التي كان لها حضوراً قوياً في عديد الأعمال الأدبية كما هو الشأن في رواية "فقهاء الظلام" "لسليم بركات" وشخصية بطله "بيكاس"، الذي أتقن لعبة الظهور والتخفي تاركاً وراءه هالة من الصمت المقلق والإدهاش والحيرة، ويدخل ضمن تيمة المرئي واللامرئي أيضاً شخصية "التراس" في رواية "كمال قرور"، الذي اختفى عقب انتصاره على العماليق وتهديم السد أمام أعين سكان بلاد الشمس، كما شكل الاختفاء أحد أهم العناصر الجاذبة للعجائبي في رواية "سلام ترولار" "لسمير قسيمي"، فأبواب الوطن كلها اختفت لتنمحي باختفائها كل الحدود والفواصل بين الداخل والخارج ليصبح عالماً بلا أبواب، وأصبحت البيوت والمباني والسجون والمقرات الحكومية بلا حواجز وسقطت الأقنعة وانكشفت الرؤية للشعب وعمت الاضطرابات و«فرّ المساجين من سجونهم، ولم تعد الشرطة قادرة على القبض على أحد، فلم يعد ثمة من مكان يسمح باعتقال الموقوفين، ولا محاكم بمقدورها محاكمتهم، بعد أن وجد القضاة أنفسهم بلا عمل، وهم يقفون عند حقيقة أنه لا مجال لتنفيذ أحكامهم بحبس المشاغبيين، فلم يبق أي باب في أي سجن من سجون المدينة على كثرتها، يمكن إغلاقه عليهم»²، وظهرت منذ اليوم الأول

¹ حليفي شعيب، "شعرية الرواية الفانتاستيكية"، ص: 94.

الفصل الأول: العجائبية؛ النشأة وتطور المفهوم

لاختفاء الأبواب العصابات التي «تمتحن اقتحام المنازل التي لا أبواب فيها. وكان هذا حال منازل المدينة الدولة جميعا، حتى ثكنات العسكر لم تسلم، فنهبته كما نهبت البنوك والمحلات التجارية والمباني الحكومية»¹، لتعاود الأبواب الظهور من جديد، فكل هذه الأحداث تدخل ضمن حيز لعبة المرئي واللامرئي التي تشكل بدورها تقنية جاذبة لمركز العجائبي، لما تحدثه من إدهاش وحيرة في نفسية القارئ .

2/ الحقول المجاورة للعجائبي

إنّ تطور الأشكال الأدبية وتنوعها خلق الكثير من الصعوبة في تحديدها تحديدا دقيقا؛ والعجائبي واحد من هذه الأشكال التي تتداخل وتتشابك مع مجالات أخرى قريبة منه تتماس معه في كثير من الأمور، مثل أدب الواقعية السحرية والخيال العلمي والرواية البوليسية وغيرها من الصيغ التخيلية، فيتقاطع معها ويستفيد منها في الآن نفسه، ولأجل ذلك ستقف هذه الدراسة على أهم هذه المجالات والحقول الحافة به، محاولة ضبط الالتباس الموجود، وتحديد العلاقات القائمة بينها .

أ- الواقعية السحرية

كانت بداية ظهور مصطلح الواقعية السحرية أول مرة في ألمانيا بين عامي 1924-1925، ويرجع الفضل في ابتكار المصطلح إلى الناقد التشكيلي الألماني "فرانز روه Frans Roth"، فالمصطلح في البداية لم يكن حكرا على الأدب، إذ أطلق بادئ الأمر على نوع من اللوحات الفنية، ورغم ظهوره في ألمانيا كمصطلح إلا أن هذا المفهوم اكتسب أصالته كسرديّة أدبية جديدة في أمريكا اللاتينية «خلال الفترة الممتدة بين 1940 و1970 فشكل تيارا أدبيا، خاصة في السرديات. ميز أدب هذه القارة وقد اشتهر به كُتاب لهم صيتهم العالمي»²، من أبرزهم الكولومبي غابرييل غارسيا ماركيز (1928)، الذي يعتبره أغلب النقاد مؤسس الواقعية السحرية في أمريكا اللاتينية «منذ صدور روايته مائة عام من العزلة. وقد احتوت هذه الرواية على أحداث خارقة للعادة، ولكنها جاءت في سياق واقعي شعبي في حياة أشخاصها»³،

² قسيمي سمير، "سلام ترولار"، منشورات البرزخ، الجزائر، ط1، 2019، ص ص: 77-78.

¹ نفسه، ص: 78.

² أقضاض محمد، "العجائبية في الرواية العربية"، دار فضاءات للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 2018، ص: 31.

الفصل الأول: العجائبية؛ النشأة وتطور المفهوم

تضافرت فيها «الحقائق المبنية على أسس واقعية لتمتج بغلاف أسطوري مكثف يضرب بجذوره إلى أعماق الموروث الحضاري الجمعي ليحدث تشكيلا جديدا للواقع»¹، فكانت الرواية الأكثر تجسيدا لهذا الاتجاه الجديد في الكتابة الأدبية، كما ارتبط هذا النمط بكتابات روائي أمريكا اللاتينية أمثال²: "ميغيل أنخيل أستورياس Miguel Angel Asturias"، و"خوان رولفو Juan Rulfo"، و"كارلوس فونتيس Carlos Fuentes"، و"خورخي لويس بورخيس Jorge Luis Borges"، وغيرهم، فقد مثلت الواقعية السحرية أحد أهم الاتجاهات في أدب أمريكا اللاتينية خلال القرن العشرين، هذه الواقعية التي يمكن القول إنها تنتمي إلى «سلالة من المصطلحات التي يعود أقدمها إلى منتصف القرن التاسع عشر، حقبة الرأسمالية الصناعية: الواقعية الكلاسيكية، الواقعية التعبيرية، الواقعية الاشتراكية، الواقعية النقدية، الواقعية الأمريكية، وبرغم اختصاص كل واقعية من هذه الواقعيات بملح مميز، فإنها تتفق جميعا في فهمها الإيديولوجي للواقع»³، هذا الفهم القائم على النسخ المتكرر للواقع بعيدا عن الجوانب الفنية والأدبية ما ضيق دائرة التجديد والإنتاج، لتغدو النصوص مجرد تقارير، فجاءت الواقعية السحرية كردة فعل وكسر لهذا الوضع ورفض للأشكال الأدبية السائدة رغبة في التغيير من جهة وليثبتوا من جهة أخرى «قدرة الأدب الأمريكي اللاتيني على إنتاج أعمال سردية يمكن أن تكون موازية للأعمال السردية الأوربية»⁴، ولتؤكد أن الواقع غامض يخفي وراءه الكثير من العلاقات المتداخلة وليس بالسطحية التي يظهر بها، لذا صار لزاما على كتابها أن يسعوا إلى «واقعية جديدة تجمع واقعها بحلمها وحقيقتها بسحرها»⁵، فلم يعد هذا «الواقع واقعا لقد صار الواقع نفسه سحرا أي إيهاما بالواقع»⁶، وهذه الواقعية هي «من حيث الظاهر تنتمي إلى سلسلة الواقعيات السابقة وتشترك معها في الزعم بوجود واقع قابل للتمثيل وممكن النقل، لكنها سرعان ما تعود

³ غيبوب باية، الشخصية الإنثروبولوجية العجائبي، ص: 32.

¹ ميندوثا بلينيو، "غارسيا ماركيز رائد الواقعية السحرية"، تر: عبد الله حمادي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1982، ص: 12.

² ينظر: أقضاض محمد، "العرائبية في الرواية العربية"، ص: 31.

³ الغانمي سعيد، "خزانة الحكايات الإبداع السردية والمسامرة النقدية"، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2004، ص: 133.

⁴ نفسه، ص: 131.

⁵ غيبوب باية، "الشخصية الإنثروبولوجية العجائبي"، ص: 18.

⁶ الغانمي سعيد، "خزانة الحكايات الإبداع السردية والمسامرة النقدية"، ص: 133.

الفصل الأول: العجائبية؛ النشأة وتطور المفهوم

إلى تحويل هذا الواقع نفسه وتفريغه من شحنته الواقعية بالرغم أنه يتكون من حمولة سحرية تخلخل التواطؤ السابق المشترك بين كاتب النص الواقعي وقارئه»¹، ومنه فالواقعية السحرية تقوم بوظيفتين تتمثل الوظيفة الأولى في زرع الغموض والسحر في الواقع بينما تقوم الوظيفة الثانية على تبديد هذا السحر والغموض، ولأن «الواقعية السحرية تجسيد لذلك المزج الإبداعي الخلاق بين جزئيات الواقع المألوفة، وبين ما يضيف عليها من تشكيلات العجائبي الخارق؛ سواء على مستوى مظهر الشخصيات وتحولاتها العجائبية، أو على مستوى تصرفاتها أو

تفاعلها وصراعها مع عناصر الواقع»²، الأمر الذي يؤدي إلى إرباك القارئ وبث الحيرة في

نفسه فلا يدرك بعدها متى يبدأ الواقع وأين ينتهي الخارق العجيب. فالخلاف القائم حول الواقعية السحرية كبير والجدال حولها كثير، إلى درجة أن «أحد النقاد وهو "أمير رود ريجيث مونيجال" Emir R. Monegal"، وصف الجدال حول الواقعية السحرية بأنه يشبه حوار الطرشان: الجميع يتكلمون ولا أحد يستمع»³، وهذا الاختلاف يتجسد بصورة واضحة في محاولة إدراج الواقعية السحرية في المجالات القريبة من العجائبي، وما جعل هذا الطرح يأخذ مشروعيته كون الواقعية السحرية «تمتلك من الحوافز ما نجده في الفانتاستيك، لهذا سعى "لويس فاكس" إلى إدخالها ضمن العجائبي»⁴، لا سيما وأنهما يلتقيان في أن العجائبي يتغذى من صراعات العالمين الحقيقي والممكن، وتتغذى الواقعية السحرية هي الأخرى من «تصادم الإستهجمات داخل المخيلة. كما يلتقيان في أن كليهما يعتمد التضخيم وشحن الكلمات والقارئ برعب وحيرة»⁵، وإن كانا هنا يختلفان أكثر مما يتفقان، ففي الواقعية السحرية يغيب التردد ذلك أن القارئ قد تهيأ منذ بداية الحكى في شبه عقد بين المؤلف والقارئ أن ما يحدث ليس سوى حكاية سحرية تضخمت بالأحداث فوق الطبيعية وبالخوارق، حتى في نهاية هذا الحكى هناك دائما رغبة في «خلق نهاية سعيدة، بينما

¹ نفسه، ص: 134.

² غيبوب باية، "الشخصية الأنثروبولوجية العجائبي"، ص: 31.

³ أبو أحمد حامد، "دراسات في الواقعية السحرية"، متاح على شبكة WWW.Kotobarabia.Com، ص: 25.

⁴ حليفي شعيب، "شعرية الرواية الفانتاستيكية"، ص: 66.

⁵ نفسه، ص: 67.

الفصل الأول: العجائبية؛ النشأة وتطور المفهوم

تدور المحكيات الفانتاستيكية في جو من الرعب تنتهي بحدث غير سعيد يستتبعه الموت أو الاختفاء أو إعدام البطل»¹، وهو ما يؤكد انتماء الواقعية السحرية إلى المتخيل المضاف إلى ما هو حقيقي، وقد ذهب الناقد الفرنسي "تودورف" في مقال له نشر سنة 1978 إلى القول بأن الواقعية السحرية عند ماركيز تختلف تماما عن العجائبي، ورغم أن «وجود عناصر "فوق طبيعية" يمثل أحد المظاهر البارزة في رواية "مائة عام من العزلة". ولكن العنصر فوق الطبيعي لا يتم تناوله هنا على نحو ما يحدث في الأدب العجائبي، عالم الحكايات التي تسكن فيها الجنيات والحوريات والعفاريت وذلك لأن كتاب ماركيز يمثل عالما المعاصر، وليس أي عالم آخر، كما أن هذا العنصر لا يدخل ضمن الفانتازي، وهو هذا العالم فوق الطبيعي Sobrenatural الذي تؤدي مشاهدته إلى إثارة الشكوك والتذبذب لدى المشاهد غير المصدق. وذلك لأنه في "مائة عام من العزلة" لا أحد يشك في واقع الأحداث فوق الطبيعية»²، ولقد أشار الباحث "شعيب حليفي" في كتابه "شعرية الرواية الفانتاستيكية"، إلى رأي آخر مؤيد للاختلاف بين العجائبي والواقعية السحرية مدرجا رأي "روجي كايوا"، الذي يذهب إلى القول إن الواقعية السحرية هي «عالم عجائبي يضاف إلى عالم الحقيقة دون مسه في شيء، ودون تدمير التماسك، بينما يجئ الفانتاستيك عكس ذلك»³، وهو ما يجعل الفانتاستيك يختلف عن الواقعية السحرية.

وما يمكن قوله؛ إن إدراج الواقعية السحرية في الحقول المجاورة للعجائبي يأخذ مشروعيتها من بعض التقارب الموجود بين الاتجاهين، ويبقى حضورهما معا رغم التباين وبعض التوافق مكسب للساحة الأدبية، فكلهما يسهم في تطعيم الآخر وإثرائه وإمداده بالمواضيع التي يتم تجديدها في ضوء الراهن وما يحمله من معطيات.

ب- أدب الخيال العلمي

يعد أدب الخيال العلمي واحد من الأشكال السردية وفنون الكتابة التي تعمل على تحطيم الحدود بين الخيال والعلم، رؤية جديدة تصاحب هذا التطور الهائل في مختلف مناحي الحياة، مستندة للاكتشافات العلمية والفرضيات المتوقعة الوصول إلى إثباتها «تدور أحداثها في فضاءات وأزمنة خيالية تنتمي إلى مستقبل افتراضي مفارق للعالم

¹ نفسه، ص: 67.

² أبو أحمد حامد، "دراسات في الواقعية السحرية"، ص: 26.

³ حليفي شعيب، "شعرية الرواية الفانتاستيكية"، ص: 67.

الفصل الأول: العجائبية؛ النشأة وتطور المفهوم

المرجعي»¹، مخرجة بذلك قارئها من محدودية الواقع الذي اعتاده إلى رحابة الحلم بواقع آخر عجيب في استمرارية منه لتحقيقه، فسُلِّط الخيال على كل ما عجز عن تحقيقه ليحققه بالحلم، حلم ببساط الريح والانتقال بين المدن فتم له ذلك بالطائرات، وحلم بالوصول إلى النجوم والأقمار فكان له ذلك وتيسر له بالصواريخ.

ووفق التسلسل التاريخي يعد كل من "جول فيرن" Jules Verne "الفرنسي، وويلز "Wells" الإنجليزي، المشبعان بالفكر العلمي مؤسسي الخيال العلمي فقد عرفا «كيف يحققا التوازن بين الوهم الخيالي والاحتمال العلمي. وقد أرادا بكتابتهما لقصص مغامرات (خارقة) أن يتساءل القراء عن مساهمات العلم المستقبلية وانتصاراته»²، فكتب جول فيرن رواياته "خمسة أسابيع في منطاد" سنة 1863، و"عشرون ألف فرسخ تحت الماء" سنة 1869، وكتب وويلز "ماكينة استكشاف الزمن" سنة 1894، و"حرب العوالم" سنة 1898.

أمّا الخيال العلمي كمصطلح فقد ابتدعه سنة 1926 "هوجو جرنسباك" "Hugo Gernsback"، حين أطلقه على القصص الدورية التي كان يحررها والمعروفة باسم الحكايات المدهشة "Amazing Stories"، والتي تحول اسمها بعد ذلك إلى قصص مدهشة من الخيال العلمي "Astounding Science Fiction"، «وظل هذا المصطلح قائما لسنوات عديدة مرتبطا بقصص هذه الدورية حتى تم استخدامه على الروايات والقصص التي تحمل سمات الخيال العلمي في الأربعينيات والخمسينيات من القرن الماضي»³، وقد ظهرت العديد من الروايات والقصص التي تنبأت بالكثير من الاختراعات في القرن العشرين، ومن طريف ما ذكر في هذا الشأن «أن قصة من الخيال العلمي نشرت سنة 1944 وصفت فيها القنبلة الذرية وعملها بدقة متناهية، فأحدثت ردة فعل قوية في الأوساط العسكرية الأمريكية، التي أجرت تحقيقا لمعرفة كيفية تسرب أسرار علمية مطلوب كتمانها متعلقة بهذا السلاح الذي لم يكن قد أنجز بعد. ولم يكن في الأمر

¹ القاضي محمد وآخرون، "معجم السرديات"، مكتبة الأدب المغربي، دار الملتقى، المغرب، ط1، 2010، ص: 207.

² غاتينو جان، "أدب الخيال العلمي"، تر: ميشيل خوري، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، سوريا، ط1، 1990، ص: 24.

³ علاوي الخامسة، "العجائبية في الرواية الجزائرية"، ص ص: 92-93.

الفصل الأول: العجائبية؛ النشأة وتطور المفهوم

إفشاء أسرار معلومات علمية، إنما هو الخيال العلمي المبني على أسس علمية. وبعد عشرة أشهر تم تفجير أول قنبلة ذرية في العالم¹.

ومع التطور الكبير في العلوم والتكنولوجيا ازدهر أدب الخيال العلمي ازدهارا كبيرا، وشهد بروز كثير من الكتاب الذين تميزت كتاباتهم بالنضج منهم كليف كرتميل، راي دوجلاس برادبوري، آرثر كلارك، بيير بول ومايكل كرايتون... وغيرهم، أمّا حضوره في الأدب العربي فلا يزال حضورا محتشما بالنظر إلى الأعمال القليلة في هذا الشأن كما وكيفا مقارنة بالأشكال السردية الأخرى من جهة، وبحضوره الكبير في الأدب الغربي من جهة أخرى، فهو نمط كتابة مستحدث في الأدب العربي «وفد عليه من الغرب في العقد الرابع من القرن العشرين فكان غريبا عن الذهنية السائدة في المجتمعات العربية رغم ما أدركه من كم لا يخلو من كيف وما بلغه من انتشار واتساع في الغرب»²، ومن الأقلام الأدبية العربية التي انتهجت هذا النهج من الكتابة المصري محمود مصطفى، صاحب رواية "العنكبوت" سنة 1964، و"رجل تحت الصفر" سنة 1967، حاول الكاتب فيهما استثمار دراسته في علوم الطب كي يصوغ بها عالمه وشخصه³، والأديب "نهاد شريف"، الذي أخلص لهذا النوع الأدبي وكتب عديد الروايات والقصص بدأها برواية "قاهر الزمان" سنة 1972، وقصته "رقم 4 يأمركم"، التي يتخيل فيها كائنات متفوقة على الإنسان ومتقدمة عليه تعيش في باطن المريخ، أمّا الأدب السوري فلعل الدكتور طالب عمران هو رائدها بلا منازعونق كتب العديد من النصوص من قبيل القصص العلمي منها "كوكب الأحلام" سنة 1978، و"صوت في القاع" سنة 1979، وكتب أيضا رواية "العابرون خلف الشمس" سنة 1979، وخلف حاجز الزمن سنة 1985⁴، ومن الأردن "سناء شعلان" من خلال روايتها "أعشقني"، ومن المغرب عبد السلام البقالي في "الطوفان الأزرق"، ومن الجزائر حبيب مونسى صاحب رواية "جلالته الأب

¹ عزام محمد، "الخيال العلمي في الأدب"، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، سوريا، ط1، 1994، ص: 08.

² بن جمعة بوشوشة، "اتجاهات الرواية في المغرب العربي"، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 1999، ص: 514.

³ ينظر: علاوي الخامسة، "العجائية في الرواية الجزائرية"، ص: 100.

⁴ ينظر: عزام محمد، "الخيال العلمي في الأدب"، ص 75.

الفصل الأول: العجائبية؛ النشأة وتطور المفهوم

الأعظم"، وهي تجربة لكتابة أدب الخيال العلمي في ظل غياب هذا النوع في المنجز الروائي الجزائري.

ويعد أدب الخيال العلمي واحداً من الحقول الحافة بالعجائبي التي تتماس معه، فعلى الرغم من الطبيعة العلمية التي تميز بها إلا أن اشتغاله على المتخيل دفع بالكثيرين إلى محاولة ربطه بالأدب العجيب فتودروف في كتابه "مدخل إلى الأدب العجائبي"، تحدث عن العجيب العلمي وأدرجه ضمن العجيب الأدبي قائلًا: «تأدّى العجيب الأدبي إلى الاقتراب ممّا يسمى في فرنسا في القرن التاسع عشر، بالعجيب العلمي، وما يسمى اليوم بالتخيل- العلمي، هنا يكون فوق الطبيعي مُفسراً بطريقة عقلانية لكن انطلاقاً من قوانين لا يعترف بها العلم المعاصر»¹، فتودروف يرى في الخيال العلمي عنصراً حركياً فاعلاً من عناصر التعجيب، فكلاهما يشغل على المتخيل، فيرويان أشياء غير موجودة في الواقع، وكلاهما يشترك في وصف الحقيقة التي «تعتبر بالنسبة لقارئ القرن العشرين، خيالية بحتة واللجوء إلى الغامض، وغير الطبيعي، واليوطوبيا العلمية، يبقى لكلا النوعين أساس الذوق المعتمد»²، إلا أن نقاط الالتقاء هذه لا تلغي التعارض بينهما والفورقات الموجودة، فهما وإن التقيا في خط المتخيل إلا أنهما «يتعارضان في رؤية المتخيل واعتماداته، أي اهتمامات كل منهما، فإذا كان العجائبي يهتم بالإنسان المعاصر وهمومه، فإنّ الخيال العلمي يعنى بالمجتمعات المستقبلية، بمعنى أن التوقع والاحتمال يشكلان جوهر الكتابة في الخيال العلمي»³، فبينما يسعى العجائبي إلى إعادة تخيل الماضي، يمتزج الخيال العلمي بالسعي نحو التنبؤ الذي يحقق درجة عالية من العلمية والأدبية في أدب الخيال العلمي، محذراً من الآتي ومُضفياً الأمل، ليرسم صورة مختلفة يحاول بها فهم العالم والإنسان في مجتمع الغد.

ومن الأطروحات المنادية باستقلال أدب الخيال العلمي عن الأدب العجائبي، الطرح الذي وضعه "داركو سوفان" "Darko Suvin"، والذي ذكره "شعيب حليفي" في كتابه "شعرية الرواية الفانتاستيكية"⁴، فسوفان يرى أن الخيال العلمي يتعارض مع العجائبي

¹ تزفتان تودروف، "مدخل إلى الأدب العجائبي"، ص: 79.

² غاتينو جان، "أدب الخيال العلمي"، ص: 147.

³ تنفو محمد، "النص العجائبي (مائة ليلة وليلة أنموذجا)"، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2010، ص: 87.

الفصل الأول: العجائبية؛ النشأة وتطور المفهوم

مدرجا إياه في إطار ما يسميه بالتخيل الواقعي وأورد أبرز ثلاث فرقَات بينهما:

1- ما هو عجائبي أو سحري، غير ممكن التحقق، بينما ما هو خيال علمي يشكل بذرة مشروع قابل للتحقيق وبأسباب منطقية، على أساس أن الخيال العلمي يميل إلى الحديث عن أشياء ممكنة الحدوث أو على الأقل لا تعرف المستحيل، لأنه ينطلق من واقع الاكتشافات والاختراعات والرؤى المستقبلية التي تجسد الكثير منها، وأصبحت حقيقة بعد أن كانت مجرد موضوعات لكثير من روايات الخيال العلمي وقصصه.

2- يحفل الأدب العجائبي بقصص الأشباح المرعبة والأماكن المسكونة بالأرواح وهو ما يتعارض مع الخيال العلمي الذي جاء ليمحوها ويوجد للأمور مسبباتها المقنعة، فموضوعات الخيال العلمي تختلف عن موضوعات أدب العجائبي، تنهل من التطور الذي تعرفه المجتمعات، وتهتم بكل ما يخص الفضاء والسفر داخل الزمن وساكني الكواكب الأخرى والحشرات المؤذية والفيروسات المتحولة... وغيرها، لاسيما وأنه مجبر على تجديد موضوعاته تبعا للتطور الذي تشهده الإنسانية .

3- يقوم الخيال العلمي على «معالجة ظواهر عصره في حركيتها وتغيرها من خلال استباق الأحداث وتخيّلها على هياكل وأشكال جديدة، بينما تبقى الأسطورة ثابتة غير مألوفة، وقديمة تحيل دوماً على الماضي السحيق، إنها تنطلق من شيء غير مرئي إلى ما هو مرئي»¹، فالأسطورة باعتبارها رافداً من روافد العجائبي تمده بغناها الموهل في القدم، والخيال العلمي «شأنه شأن الأدب الواقعي متعدد الزمن غير ثابت، بينما زمن العجائبي هو الزمن الماضي»²، يعمل على إعادة تخيله ويستثمره ليكسر به رتابة العالم الواقعي يهتم «بالعوالم الأخرى التي لا تعتبر امتداداً طبيعياً لحاضرنا ولا تكشف المستقبل مثل الخيال العلمي»³، فالعجائبي قائم على فوق الطبيعي لذا فهو الأقدم والأكثر

⁴ حليفي شعيب، "شعرية الرواية الفانتاستيكية"، ص: 69.

¹ نفسه، ص: 70.

² تنفو محمد، النص العجائبي (مائة ليلة وليلة أنموذجاً)، ص: 88.

³ ليزا توتلي، "فن كتابة الفنتازيا والخيال العلمي"، تر: كمال الدين حسين، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة-مصر، ط1، 2008، ص: 53.

الفصل الأول: العجائبية؛ النشأة وتطور المفهوم

شيوعاً في المجال الأدبي بخلاف الخيال العلمي الذي يركز على أدلوجة العلم.

فالخيال العلمي عنصر مستقل عن العجائبي، يقدم رؤية استشرافية للعالم يجمع بين الإمكان والاستحالة في إطار تفسيرات علمية مقنعة، متقدماً برؤيته هذه عن حاضره، يتماس مع العجائبي في خط المتخيل وبخالفه في رؤيته لهذا المتخيل واعتماداته.

ج- الرواية البوليسية

ظهر هذا اللون الأدبي في القرن التاسع عشر، فقد حلت الرواية البوليسية محل قصص الأشباح والعفاريت، وهي «وليدة تناقضات تتجلى على أصعدة عدة: الدينية والعقائدية، السياسية والاجتماعية والحضارية وهي بهذا لا تنفصل في كينونتها المضمونية والشكلية عن هذا الموروث الإنساني في مجالات الفن والحضارة والعلوم الأخرى»¹، من روادها الكاتب الأمريكي "إدغار الان بو" "Edgar Allan Poe"، الذي يجمع أغلب النقاد على أنه الأب الشرعي للرواية البوليسية، صاحب رواية "قتيلتا شارع مورغ"، والكاتب الإنجليزي "كونان دويل" Conan Doyle، صاحب الشخصية البوليسية الأيقونة المبتكرة "شارلوك هولمز"، وكاتبة الجريمة الأولى كما تلقب "أجاثا كريستي"، وأقلام أدبية كثيرة صنعت مجد الرواية البوليسية الغربية، بينما في المقابل نجد لها قلة وشبه غياب في الإنتاج الأدبي العربي، قد يرجع ذلك إلى عدة أسباب منها:

- اعتبار الرواية البوليسية أدبا هامشيا شعبيا.
- التضيق المنجر عن غياب الديمقراطية وفساد بعض الأنظمة العربية، وعدم السماح بالخوض في القضايا الجنائية والجرائم، لاسيما المتعلقة منها بقضايا الفساد.
- يعزى ذلك أيضا إلى غياب التخصص، وقلة الإطلاع على طرق التحقيق والأمور المتعلقة بالألغاز المعقدة والطب الجنائي وعلم الإجرام بشكل عام.

ومن الأقلام العربية التي كتبت الرواية البوليسية، "نجيب محفوظ" في "اللس والكلاب"، و"أحمد مراد" في "الفيل الأزرق"، وكذا "غسان كنفاني" في روايته "الشيء الآخر"، والمغربي أستاذ القانون الجنائي

¹ شرشار عبد القادر، "الرواية البوليسية (بحث في النظرية والأصول التاريخية)"، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق-سوريا، (دط)، 2003، ص: 26.

الفصل الأول: العجائبية؛ النشأة وتطور المفهوم

وعلم الإجرام "ميلود حمدوشي" في روايته "ضحيا الفجر"، و"خفاش النهار"، ومن تونس "كمال الرياحي" في "المشروط"، ومن الجزائر "ياسمينه خضرا" في "حزين الأوهام"، و"بما تحلم الذئب"، و"عز الدين جلاوجي" في "الرماد الذي غسل الماء"، و"الجيلالي خلاص" في "حمام الشفق"، لكنها تبقى محاولات لا ترقى إلى البوليسية الغربية.

وتعتبر الرواية البوليسية من الأشكال السردية القريبة من الفانتاستيك، لاسيما وأن العديد من كتابها دأب على «الالتكاء على عناصر مركزية في حبكة الرواية البوليسية كالاختفاء والغربة والرعب، وهي نفسها عناصر نجدها في الرواية الفانتاستيكية»¹، كما أنهما أي الفانتاسيك والرواية البوليسية يلتقيان في لحظة التردد ولحظة الشك التي تزرع في المتلقي الخوف والقلق، فكتب الرواية البوليسية «يفاجئ القارئ عادة بالغاز (...) تخرجه من طمأنينته وتزرع فيه القلق ولا ينجلي اللغز إلا في نهاية الرواية»²، ويقول "تودوروف" في كتابه "مدخل إلى الأدب العجائبي"، إنَّ الرواية البوليسية قائمة على البحث واكتشاف هوية المجرم، هذا البحث تعثره في البداية «عدة حلول سهلة تبدو من أول وهلة مغرية، غير أنها تكشف عن زيفها واحدا تلو الآخر ومن جانب ثان هناك حل غير محتمل تماما لا يبلغ إلا في النهاية والذي يظهر وحده حقيقيا»³، ومن ثمة فالمحكي البوليسي يقترب أيضا من المحكي العجائبي في وجود حدث غير مألوف يشير حيرة ودهشة لدى القارئ، ليشعر في البحث عن تفسير لها، وهنا يبدأ الاختلاف بينهما «ففي النصوص العجائبية يتطلع المرء بالأحرى إلى التفسير فوق- الطبيعي على أي حال؛ أما الرواية البوليسية، فحالما تتم لا تدع أي شك فيما يخص غياب الأحداث فوق- الطبيعية»⁴، وقد رصد "شعيب حليفي" في كتابه "شعرية الرواية الفانتاستيكية"، نقاط اختلاف عدة بين الرواية البوليسية والأدب العجائبي، إذ يقول⁵:

- الفوق طبيعي مكون مشترك بينهما لكنهما يختلفان من حيث وظيفته، ففي الرواية البوليسية تقدم منذ البداية كشيء لا يمكن تصديقه ولا يوضع إلا ليكون مصيره الحذف، أما في المحكي العجائبي

¹ حليفي شعيب، "شعرية الرواية الفانتاستيكية"، ص: 73.

² زيتون لطيف، "معجم مصطلحات نقد الرواية"، ص: 86.

³ تزفتان تودوروف، "مدخل إلى الأدب العجائبي"، ص: 72.

⁴ تزفتان تودوروف، "مدخل إلى الأدب العجائبي"، ص: 73.

⁵ حليفي شعيب، "شعرية الرواية الفانتاستيكية"، ص: 74.

الفصل الأول: العجائبية؛ النشأة وتطور المفهوم

فإنه يغيب في البداية لكنه سرعان ما يبدأ في الظهور والانتشار واكتساح الرواية.

- التعارض الثاني، يتجلى في طريقة التفسير والنهاية.
- الرواية البوليسية هي جنس أدبي شعبي عام فيما توجه الرواية الفانتاستيكية إلى جمهور خاص.

فالمحكي البوليسي والمحكي العجائبي مثلما يختلفان في بعض الأمور يتفقان في أخرى، وهو ما يُبقي سلسلة التقارب بينهما موصولة، لاسيما وأن كُتّاب الرواية البوليسية يستعيرون من العجائبي بعض عناصره في بناء حبكتهم، كما أن كاتب الفانتاستيكي لا يصعب عليه كتابة الرواية البوليسية "فإدغار الان بو" يبقى رغم كل شيء قريباً جداً من مؤلفي العجائبي، وهو ما أشار إليه تودروف في كتابه "مدخل إلى الأدب العجائبي"¹، فهذا التقارب هو في النهاية إثراء وتنويع لكليهما، ويبقى لكل نص خصوصيته.

¹ ينظر: ترفتان تودروف، "مدخل إلى الأدب العجائبي"، ص: 72.

الفصل الثاني

الشخصية العجائبية

(دراسة تطبيقية)

أولاً: مفهوم الشخصية العجائبية وسماتها

أ- مفهوم الشخصية العجائبية

ب- سمات الشخصية العجائبية

ثانياً: أشكال تقديم الشخصية العجائبية وتجلياتها

أ- أشكال تقديم الشخصية العجائبية

ب- تجلياتها في النصوص السردية

أولاً: مفهوم الشخصية العجائية وسماتها أ- مفهوم الشخصية العجائية

لقد استحوذ مفهوم الشخصية وكلّ ما يتّصل بها من مفاهيم على اهتمام عديد من الدارسين والباحثين ومنظّري الأدب، فكان محور انشغالهم «منذ أرسطو وحتى الآن. وظلّ المنشغلون به ينظرون إليه دائماً بحسب المنظورات الثقافية والأخلاقية المتحكّمة أو السائدة»¹، فحافظت الشخصية على أهميّتها باعتبارها مكوّناً أساسياً مشيّداً للنص السردى «ورغم كلّ المحاولات التي تمّت لإقصاء الشخصية عن عرشها وإعلان موتها فإنّ أياً منهما لم يستطع أن يسقطها»²، لأنّها تمثّل مثلما يذهب إليه بعض الدارسين «العنصر الحيوي الذي يضطلع بمختلف الأفعال التي تترايط وتتكامل في مجرى الحكى»³، بل ويذهب البعض الآخر إلى أبعد من ذلك إذ «لا أحد من المكونات السردية الأخرى يقتدر على ما تقتدر عليه الشخصية، فاللغة وحدها تستحيل إلى سمات خرساء فجّة لا تكاد تحمل شيئاً من الحياة والجمال، والحدث وحده، وفي غياب وجود الشخصية، يستحيل أن يوجد في معزل عنها، والخير يخدم ويخرس إذا لم تسكنه هذه الكائنات الورقيّة العجيبة: الشخصيات»⁴، فهي المكوّن الحيوي من مكوّنات السرد التي تبعث فيه روح الحركة، وجزء لا يتجزأ ولا ينفصل عن بقية الأجزاء كالحدث والمكان وغيرهما من المكونات السردية التي تتضافر كلها لتشكّل لنا بناء النصّ.

ينظر الباحثون للشخصية باعتبارها عمود السرد المتين «وأساسها القويم به يبنى الحدث ويُعرف، ومنها يفهم الزمان ويُكشَف، يُرى من وجودها المكان، وعلى أساسها تصطرع الأفكار والأيدولوجيات»⁵، ولأنّ الدراسة تتمحور حول العجائبي في السرد الجزائري المعاصر، فإنّ الوقوف على الشخصيات العجائية -من

¹ يقطين سعيد، "قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبيّة)"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 1997، ص: 89.

² الشاهد نبيل حمدي، "بنية السرد في القصة القصيرة (سليمان فياض نموذجاً)"، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة-مصر، (دط)، 2016، ص: 19.

³ يقطين سعيد، "قال الراوي"، ص: 87.

⁴ مرتاض عبد الملك، "في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)"، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (دط)، 1998، ص: 91.

⁵ الشاهد نبيل حمدي، "بنية السرد في القصة القصيرة"، ص: 19.

خلال النماذج المختارة- من أهمِّ الركائز التي تُتَكَيُّ عليها هذه الدراسة، فالشخصية في المحكي العجائبي لها أهمية استثنائية، إذ يرى "شعيب حليفي" في كتابه "شعرية الرواية الفانتاستيكية"، أنها تتشكّل انطلاقاً من مؤشّرين اثنين: فأماً «المؤشر الأول: يتجلّى في كون الشخصية تحمل سمات التحولات الممكن رصدّها بين مختلف الأجناس الأدبية القريبة من الرواية، فهي القطب الذي منه ينطلق الحدث فوق الطبيعي وعليه يقع، أي أنها إحدى المكوّنات الأساسية في تحديد الفانتاستيك من خلال المميزات الخلّافية، والمتجلية في الأوصاف والسلوك النسبي والمادي والأفعال المتجسدة انطلاقاً من الحركات والأقوال»¹، وأماً المؤشر الثاني: فيشير إلى أنّ هذه الشخصية العجائبية شخصية غنيّة ذات كثافة تخيلية فوق العادة. فشعيب حليفي يجعل من شخوص المحكي العجائبي «شبكة قائمة بذاتها في ارتباط نسيجي مع باقي المكوّنات الأخرى تدعم بعضها البعض، كما أنّ نوعيّة هذه الشخوص تشترك في خصائص ومميزات عامة، تفترق في بعض الخصوصيات بين محكي وآخر بحيث تتعايش الشخصية والقيمة، في جدل فعلي يولّد طاقة تخيلية تفسح المجال أمام القارئ كي ينشد ويتلبس التردد، والحيرة إزاء غرابة التكوين أو الأفعال غير العادية»²، وهذه الشخصية العجائبية تحقق تنوعها من خلال التحوّل والامتساخ فتستطيع بذلك أن تكون جنّاً وساحراً يأتي بالأعاجيب أو روحاً لا مرئية تتغذى من عوالم الغيب أو مخلوقات حيوانية أو بحريّة أو نباتيّة أو جمادا أو وليّاً يطوي المسافات والأزمنة يأتي من رحم الأموات، على نحو ما جاء في رواية "الخير شوار" حروف الضباب^{*}، فالزواوي الولي الصالح جاب الأزمنة وعاصر كل الأجيال، شخصية تموت كلّ مرة لتعاود الحياة من جديد كلّما احتاج أهل القرية إلى بركاته أو حلّ بهم طائف ما «في هذه الأثناء يروي الناس أن سيدي الزواوي نهض من قبره وهو

¹ حليفي شعيب، "شعرية الرواية الفانتاستيكية"، ص: 197.

² نفسه، ص: 200.

^{*} عُنُونَت أول الأمر بـ "حروف المتاهة"، كتبها الخير شوار كقصة قصيرة، ثم أعاد كتابتها في شكلها الروائي بعنوان "حروف الضباب"، إلى جانب عنوان فرعي "قول الراوي في محنة الزواوي"، صدرت عن منشورات الاختلاف سنة 2002، ثم صدرت في طبعة جديدة منقحة سنة 2008، بإصدار ثلاثي مشترك جمع دار الاختلاف والدار العربية للعلوم في لبنان وكذا مؤسسة ابن راشد آل مكتوم الإماراتية.

ملفوف بالإزار الأخضر وتجول بين الناس وحدثهم»¹، فأعادة البعث هي واحدة من التحولات التي تعتري الشخصية وتعمل على توليد التعجيب السردي.

وانطلاقاً من هذا التقديم يمكن تعريف الشخصية العجائية بأنها «ذات الملامح المفارقة لما هو قابل للإدراك أو التصور، وذلك لكونها مباينة لما هو مرجعي أو تجريبي، الشيء الذي يجعلها قابلة للتمثيل أو التوهم»²، وهو ما يشرحه "سعيد يقطين" بقوله: «نقصد بالشخصيات العجائية كل الشخصيات التي تلعب دوراً في مجرى الحكى والمفارقة لما هو موجود في التجربة وفي هذا النطاق بين كون عجائبيتها تكمن في تكوينها الذاتي وطريقة تشكيلها المخالفة لما هو مألوف»³، فما يجعل هذه الشخصيات عجائية عند سعيد يقطين هو كونها الذاتي المخالف للمعتاد والمألوف المفارق لما هو موجود في الواقع. بحكم أن الشخصيات العجائية هي واحدة من البنيات الكبرى التي تتشكل منها الصورة الكلية لعالم الشخصيات في مجرى الحكى إلى جانب الشخصيات المرجعية التي تحيلنا إلى عوالم وحقب تاريخية محدّدة الملامح قابلة للإدراك، والتي يمكن إعادة تشكيل شخصياتها تبعاً لما تقدّمه المصنفات التاريخية، والشخصيات التخيلية «التي ساهم الراوي في تشكيلها وإضفاء طابع الحياة عليها يجعلها تعيش الشخصيات المرجعية أو تعيش إلى جانبها، وهذا النوع له الكثير من الملامح الواقعية التي تجعله قابلاً للتصور»⁴، فإذا عدنا إلى رواية "حروف الضباب" لوجدنا حديثاً عن شخصية "الخليل الحIRONي"⁵ صاحب كتاب "كلام الكلام"، التي تبدو لأول الأمر شخصية تاريخية بملامح واقعية، وهي في واقع الأمر شخصية متخيلة تمّ اختلاقها لغايات حكائية محضة لملء الفجوات والثغرات، يمكن أن يحملها الراوي من إبداع ما تتحمله الشخصية المرجعية، ومن خلال هذه البنيات الثلاثة (الشخصيات العجائية، الشخصيات المرجعية، الشخصيات التخيلية)، تنتقل من «الشخصيات الممكن إدراكها إلى الممكن

¹ شوار الخير، "حروف الضباب (قول الراوي في محنة الزواوي)"، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص: 51.

² يقطين سعيد، "قال الراوي"، ص: 93.

³ نفسه، ص: 99.

⁴ يقطين سعيد، "قال الراوي"، ص: 92.

⁵ ينظر: شوار الخير، "حروف الضباب"، ص: 89.

تخيلها وبينهما نصادف كمّا هائلا من الشخصيات المتعددة الملامح والمتداخلة الصفات»¹، على نحو ما ستتناوله الدراسة من شخصيات متنوعة ذات حمولة تعجيبية، منحت النصوص طابعها العجائبي.

ب- سمات الشخصية العجائبية

لقد سبق وأشرنا في معرض حديثنا عن الشخصية العجائبية أنّ ما يحقّق تنوع هذه الأخيرة هو التحوّل والامتساخ، فالشخصية العجائبية تحقّق سحريتها وعجائبيتها «من خلال ما تعايشه الشخصية من تحولات وامتساخات ومن ما تقيمه من تعارض واختلاف مع غيرها من الشخصيات داخل فضاءها الروائي المشتغلة فيه، أو مع شخوص عالمها الخارجي»²، فالتحوّل والامتساخ والتعارض هي سمات تخصّ الشخصيات العجائبية في مناحي عديدة «فقبل بروز التحولات والامتساخات في الشخصية، هناك إيهام ببداية واقعية يتمّ من خلالها عرض الشخصية كشيء سويّ ثمّ التدرّج -استباقا واسترجاعا- للكشف عن الأحداث التي تجعل من الشخصية كائنا غير عادي»³، وبالعودة إلى رواية "سرادق الحلم والفجيرة" للروائي "عزّ الدين جلاوجي"، نجد أنّ المسخ والتحوّل قد طال شخصيات الرواية، فها هو ذا الشاهد السارد حلّت به اللعنة حين اكتشف مخبأ الفئران المتنكّرة بزيّ النسور، إذ خرج من حنجرة المبولة فارّا منهم فوقع على مؤخّرتة مرتطما ارتطاما قوياً، فانقلب منكبا على بطنه وانغمس وجهه في حمأة المبولة فتحوّل إلى مصّاص دماء على هيئة خفاش مثلما يروي ذلك الشاهد بنفسه: «ضحكت ببلاهة وبلادة.. لقد فقدت كلّ شيء كان في ذاكرتي.. كلّ شيء غدا أمامي جميلا بديعا، وأحسست كأنّ طبقة الشعر التي كانت تغطّيني قد ازدادت كثافة، وأنّ ذراعي قد بدأت تنبت زوائد صغيرة تشبه إلى حدّ بعيد زوائد جناحي الوطواط، ودار في خلدي يقينا أنني روح خفاش»⁴، فتحوّل من ناقم على الوضع إلى متمسّخ تائب معلنا إيمانه بعقيدة الولاء

¹ يقطين سعيد، "قال الراوي"، ص: 93.

² غيبوب باية، "الشخصية الأنثروبولوجية العجائبية"، ص: 72.

³ حليفي شعيب، "شعرية الرواية الفانتاستيكية"، ص: 201-202.

⁴ جلاوجي عزّ الدين، "سرادق الحلم والفجيرة"، منشورات أهل القلم، ط1، الجزائر، 2006، ص: 112.

للعشق وللمدينة المومس وللغراب، تغيّرت ملامحه الفيزيولوجية وتغيّرت معها المبادئ والقيم النبيلة وحلّ محلّها خنوع وخضوع للوضاعة ولقذارة المبوّلة، فلم تعد الروائح الكريهة كذلك ولم يعد مذاق الحمأ كريها، قال الشاهد على لسانه: «داهمني موج من الحيرة القاتلة لقد تغيّر عندي كلّ شيء.. هل كان اعتقادي الأول خاطئاً أم أنّ حواسي قد تغيّرت»¹، فولّد هذا التغير الرعب والتردد في نفس المتلقي من جهة وفي نفس الشاهد السارد من جهة ثانية، حيث اتّكأ "جلاوجي" على تيمّتي المسخ والتحوّل ليرسم لنا حالة التشوّه التي تصيب النفس الإنسانيّة فتغيّر بذلك مصيرها عاكساً لنا صورة التشوّه والتصدّع الواقعي المتفاقم الذي تعيشه الجزائر، حيث امتسخت العقول وتغيّرت القيم وساد الخوف وارتعبت الأنفس فخضعت وخنعت وذلت.

وتجسّدت أيضاً سمتي التحوّل والامتساخ في رواية "التراس" للكاتب الجزائري "كمال قرور"، حيث مسّ المسخ فيها سكان بلاد الشمس قاطبة نظير صمتهم إزاء ما يحصل من ظلم وجور، وكُمّ الخوف الذي سكن قلوبهم ومفاصلهم ممّا دفعه إلى الاستسلام والتفريط في "ستّ الحسن"، التي ظلت صابرة على ما لحقها من أذى جرّاء وفائها لحبيبها الأبدي "التراس"، «فمسخهم الله فصاروا بهائم لا حول ولا قوة لهم»²، فكان المسخ هو العقاب الأمثل لهم، وظلّوا كذلك حتى عاد الفارس الذي اختفى.

فتأتي الشخصيات «بأشكال عجائيّة مختلفة عن المألوف، بها تحوّلات خارجيّة كأن تكون أعضاء الكائن الممتسخ مبالغ في حجمها أو ناقصة وهي امتساخات تؤكّد الدهشة، أو تحوّلات داخلية تتعلّق بتموّجات الداخل النفسي والذهني وعالم اللاوعي المظلم، وما يفرزه من استيهامات وهذيان»³، وتعرّض الشخصية العجائية لظاهرة التحوّل يكون بسبب اللعنة وكعقاب كما سبق الذكر، وأيضاً يكون «بسبب ما تعرّضت له من محن وأحداث فجائيّة، أو تحت ضغط الذاكرة المعبّأة بالانهزامات والخيبات المتراكمة، وقد يحدث التحوّل بسبب تهيؤ الشخصية لاستقبال ما تتوقعه من

¹ نفسه، ص: 112.

² قرور كمال، "التراس (ملحمة الفارس الذي اختفى)"، منشورات الاختلاف، (دط)، (دت)، ص: 62.

³ حليفي شعيب، "شعرية الرواية الفانتاستيكية"، ص: 206-207.

الفصل الثاني: الشخصية العجائية (دراسة تطبيقية).

أوضاع أو أحداث جديدة وقد يكون هذا التحوّل إيجاباً أو سلباً على الشخصية ذاتها أو على محيطها الاجتماعي»¹، فالامتساخ والتحوّل هما «أحد العناصر المؤسسة للعجائبي في النصوص الفانتاستيكية سواء اعتري هذا التحوّل الإنسان أو الجماد أو الطبيعة»² لاسيما وأنّ الشخصية عند "فيليب هامون" Philip Hammond ليست بالضرورة كائناً إنسانياً، وهو ما أشار إليه في كتابه "سيمولوجية الشخصيات الروائية"، حين أكّد أنّه «بالإمكان اعتبار الروح في مؤلفات هيغل شخصيّة، وكذلك الرئيس المدير العام، الشركة المجهولة الاسم والمشرع والسلطة والسهم، والبيضة والدقيق والزبدة والغاز فهذه المواد تشكّل شخصيات لا تكشف عن نفسها إلا في النص المطبّخي، كما أنّ الفيروس والميكروب والكروبات والعضو، هي شخصيات في نصّ يسرد السيرة التطويرية لمرض ما»³، فهذه الكيانات جميعاً يمكن أن تشكّل شخصيات تتحوّل ويعتريها الامتساخ لتوليد الحيرة والإدهاش وإثارة القلق والرعب في نفس الملتقي.

وإلى جانب سمتي التحوّل والامتساخ نتوقّف أيضاً عند أهمّ سمات الشخصية العجائية، هي سمة التعارض، فالشخصية كما يصفها "فيليب هامون" «لا تتشكّل فقط من خلال التراكم والتحوّلات، ولكن تتشكّل أيضاً من خلال التقابل ومن خلال علاقة شخصية بشخصيات الملفوظ الأخرى»⁴، فتسهم سمة التعارض بما تحمله من تضاد وتقابل وتمايز في تحديد الشخصية ورسمها سواء تعلّق الأمر بالحكي الأدبي العادي أو المحكي العجائبي، وإن كانت النصوص العجائية تركز عليها أكثر من ذلك.

ويذهب شعيب حليفي إلى اعتبار التعارض مكوّن أساسي من مكوّنات الشخصية العجائية وحصر أوجه التعارض في واجهتين:⁵
1- التعارض الأول: مع شخوص الأعمال الروائية الأخرى، وهو قائم أساساً في البناء التكويني للشخصية في كلّ عمل روائي على حدّ.

¹ غيوب باية، "الشخصية الأنثروبولوجية العجائية"، ص ص: 86-87.

² نفسه، ص: 210.

³ هامون فيليب، "سيمولوجية الشخصية الروائية"، تر: سعيد بنكراد، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 2013، ص: 31.

⁴ نفسه، ص: 42.

⁵ يُنظر: حليفي شعيب، "شعرية الرواية الفانتاستيكية"، ص: 207.

2-التعارض الثاني: داخل المحكي الفانتاستيكي، هو تعارض جدلي يتجلى في كون المؤلف يخلق في مقابل شخوصه العجائية شخوصا عادية -طبيعية- تمثل المرأة التي تبرز وجوه المفارقة، ممّا يجعل أنواعها قائمة على مبدأ التعارض الذي يجسّد فوق الطبيعي، ويجعل الشخصية الفانتاستيكية في تنوعها مكوّنا من مكوّنات التعجيب، التي من شأنها خلق الحيرة والتردد لدى المتلقي إزاء غرابة التكوين والأفعال غير العادية.

فتنوّع الشخصية الفانتاستيكية «يرسم تطوُّرية لا يمكن رصدها إلا عبر النصوص الروائية ذات التشكيل العجائبي، وانطلاقا من خصائصها الحاملة للامتساح والتعارض من جهة ثمّ التحوّل والخرق للمألوف والفوق طبيعي من جهة ثانية»¹، ما يمنح النصّ السردى العجائبي تنوعا وثراء يخلق بذلك واقعا آخر مشحونا بالخارق والفوق الطبيعي، فالشخص «الفانتاستيكية هي شخوص المخيلة الأدبية تفرّ إلى كتابها كي تحيا في المخيلة الجماعية حياة متجدّدة باستمرار، إذ أنها تصبح رموزا وأسطورة ليس لها مرجع واقعي مستنسخ لكن هناك ظلال الواقع الذي التقطته المخيلة بأحجام مختلفة متباينة»²، فالامتساح والتحول والتعارض من أهم مقومات تشكل العجائي التي تسمه وتميزه.

ثانيا: أشكال تقديم الشخصية العجائية وتجلياتها

لقد لجأ كتاب السرد إلى تقنيات مختلفة في تقديم شخصيات أعمالهم السردية إلى القارئ، فتعدّدت بذلك أشكال التقديم تبعاً لما تفرضه التحوّلات الإبداعية «فهناك من جهة الروائيون الذين يرسمون شخصياتهم بأدقّ تفاصيلها، وهناك من يحجب عن الشخصية كلّ وصف مظهري، ومن جهة أخرى هناك منهم من يقدّم شخصياته بشكل مباشر وذلك عندما يخبرنا عن طبائعها وأوصافها، أو يوكل ذلك إلى شخصيات تخيلية أخرى، أو حتى عن طريق الوصف الذاتي الذي يقدّمه البطل عن نفسه»³، إذ من الصعب تحديد طريقة خاصّة وشكلا واحدا لاسيما مع المشاكل التي يطرحها هذا التنوع والاختلاف في تقديمها، وهو ما جعل

¹ حليفي شعيب، "شعرية الرواية الفانتاستيكية"، ص: 208.

² نفسه، ص: 204.

³ بحراوي حسن، "بنية الشكل الروائي"، ص: 228.

"فيليب هامون" يقول: «سنضطرّ دائما، من أجل التعرف على الشخصيات، ومن أجل تصنيفها دلاليا إلى القيام بعملية تأليف لـ: "المعايير الكميّة" و"المعايير الكيفيّة" (تواتر معلومة تتعلق بشخصية معطاة بشكل صريح داخل النص»¹، فيقترح "هامون" مقياسين أساسيين لمجابهة مشكل تقديم الشخصيات، فالمقياس الكميّ الذي اعتمده يركز على كميّة المعلومات المعطاة صراحة حول الشخصيات الروائيّة وهو ما يمنح تعددا وتنوعا لا نظير لهما في المعلومات المقدّمة عنها، فوفرة أو ضآلة هذه المعلومات سمح بمقاربة طرق التقديم ونسبة حضور الشخصية في السرد، إلا أنّ الاعتماد على هذا المقياس وحده يعيق عمليّة فهم تكوين الشخصية والوقوف على مكونات بنائها، ممّا يؤدي إلى رؤية قاصرة للشخصيّة وصعوبة الإحاطة بكل جوانبها لذا أورد "هامون" معيارا ثانيا يمكن الإفادة منه، هو المعيار النوعي الذي ينظر إلى «مصدر المعلومات حول الشخصية، هل تقدّمها الشخصية عن نفسها مباشرة أو بطريقة غير مباشرة عن طريق التعليقات التي تسوقها الشخصيات الأخرى أو المؤلف أم أنّ الأمر يتعلّق بمعلومة ضمنيّة تمّ الحصول عليها من خلال فعل الشخصية ونشاطها»²، فالوقوف عند مصدر المعلومات المقدّمة حول الشخصية الروائيّة يكون بطريقتين إمّا أن يكون تقديما مباشرا دون وسائط فتقدّم الشخصية نفسها بذاتها مستعملة في ذلك ضمير المتكلّم أو أن يكون تقديما غير مباشر للشخصية يتولّى زمامه السارد، فيخبر عن طبائعها وأوصافها، فالسارد أو الراوي هو «قناع من الأقنعة العديدة التي يتستّر وراءها الراوي لتقديم عمله»³، فهو الوسيط بين المرويّ والمرويّ له إذ بوسعه أيضا أن يوكل أمر الإخبار إلى شخصيّة أخرى من شخصيّات الرواية، لذا فهو يفرض حضوره الدائم على السرد على أساس أنّه «كائن تخيليّ يعمد المؤلف إلى خلقه حتى يدعم سلطة السرد، انطلاقا من وضعيّته التي هي وضعيّة إنتاج كلام، وسط تعدّدية أصوات تشكّل النسيج الحيّ للرواية»⁴، فالروائي يفوّض عنه ساردا تخيليا يأخذ على عاتقه

¹ هامون فيليب، "سيمولوجية الشخصيات الروائيّة"، ص: 48.

² بوعزة محمد، "تحليل النص السردى"، ص: 43.

³ قاسم سيزا، "بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)"، مكتبة الأسرة، مصر، (دط)، 2004، ص: 184.

سيادة القصّ، هذا السارد يفترض فيه الحقيقة مثلما أشار إلى ذلك "تودوروف" حين قال أنّه: «قد تكذب الشخصية أمّا السارد فلا يجب في حقّه ذلك»¹، ويؤكد أن الخطاب إمّا أن ينتمي إلى الراوي، فيكون مجانباً لاختبار الحقيقة، وإمّا أن يكون منتبهاً إلى الشخصية، فلا بد حينها أن يخضع للاختبار²، وهناك علاقة جدلية تربط الراوي والشخصيات الروائية في أيّ عمل سردي، هذه العلاقة قسّمها "تودوروف"، إلى ثلاثة أقسام تتيح لنا التمييز بين طريقة وأخرى في الكتابة الروائية، ومن خلال هذه الرؤى السردية يتحقّق حضور السارد، إذ حدّدها "تودوروف" كما يلي:

*** الرؤية من الخلف:** مرتبطة بالسرد الكلاسيكي في الغالب «حيث يكون السارد على معرفة تفوق درجة معرفة الشخصيات، وهو لا يخبرنا بالكيفية التي حصل بها على هذه المعرفة»³، فهذه الرؤية تقوم على المعرفة المطلقة للراوي، إذ يفترض به أن يكون عالماً بكلّ شيء، كأنّه كتاب مفتوح يقرأ فيه كلّ ما يدور في نفوس الشخصيات دون أن يشرح كيفية اكتسابه هذه المعرفة، وهو نوع يوصف إلى حد ما من قبل الرواية الفانتاستيكية لتقول من خلاله أشياء فوق طبيعية⁴، فهذه الرؤية «توجد في المحكي الفانتاستيكي دون هيمنة مطلقة ووجودها مقصود لمنح السارد فرصة الحكي والوصف تجربة غير مشروطة بحدود معينة»⁵، تعطي للسارد السلطة المطلقة للمعلومة.

*** الرؤية مع:** تتساوى هنا معرفة الشخصيات، ومعرفة السارد «وهو لا يقدّم لنا أيّ تفسير للأحداث كما أنّ السارد يستطيع أن يتتبع شخصية واحدة أو عدّة شخصيات فنرى العالم التخيلي من خلالها معكوساً على شاشة وعيها»⁶، يرى كل شيء من خلال وعي الشخصية، فيكون بذلك واحداً من شخصيات النص السردية يرويها مستعملاً ضمير المتكلم، وقد تجلّى ذلك في رواية "سرادق الحلم والفجيرة". هذا السارد أطلق عليه "تودوروف" السارد

⁴ حليفي شعيب، "شعرية الرواية الفانتاستيكية"، ص: 154.

¹ توزفتان دوروف، "مدخل إلى الأدب العجائي"، ص: 113.

² ينظر: نفسه، ص: 114.

³ نفسه، ص: 23.

⁴ ينظر: حليفي شعيب، "شعرية الرواية الفانتاستيكية"، ص: 160.

⁵ حليفي شعيب، "شعرية الرواية الفانتاستيكية"، ص: 161.

⁶ تزفتان تودوروف، "مدخل إلى الأدب العجائي"، ص: 23.

المجسد، ويرى أنه يلائم العجائبي ويناسبه تمام المناسبة و«أنه أفضل من مجرد شخصية يمكنها أن تكذب بسهولة»¹، ذلك أن العجائبي من خلال هذه الرؤية يضع المتلقي أمام مأزق ذي حدين: إما أن يصدّق أو لا يصدّق؟ هذا الجمع المستحيل بينهما، والذي يحقق العجيب، يشكل دافعا للمتلقي إلى التصديق دون أن يكون قد صدق في واقع الأمر².

*** الرؤية من الخارج:** يعرف السارد هنا «أقل مما تعرفه أية شخصية وهو يكفي فقط بأن يصف لنا ما يرى وما يسمع»³، فلا يمكن للسارد في هذا النمط أن يعرف ما يجول بنفوس الشخصيات إلا ما يمكن أن يراه أو يسمعه معتمدا على حواسه، فيقف مجرد راصد للحركة الخارجية محايدا باعتبار أن معرفته أقل من معرفة الشخصيات، ويرى "شعيب حليفي"، أن هذا النمط من الرؤية «لا تحققه الرواية الفانتاستيكية التي تزوج بين الرؤيتين السابقتين، حتى تخلق منظورا يقدم للمتلقي أحداثا مثيرة من عين شخصية واحدة تصبح هي مركز الحكى ومنها نرى الآخرين وندرّك دواخلهم النفسية»⁴، من خلال هذه الشخصية.

فهذه الأنواع التي جسّدت حضور السارد، مدّت النص العجائبي بأشكال متعددة من الرؤى السردية قدّمت من خلالها الشخصيات العجائية، والتي ستتناول من خلالها الدراسة شخصيات المدونات المدروسة للوقوف عند طريقة تقديمها.

إنّ العودة إلى رواية "سرادق الحلم والفجيعة" لجلاوجي، تجعلنا نجد أنّ المنظور السردى "الرؤية مع" قد هيمن على الرواية، إذ اتّكأ جلاوجي على السارد الحاضر بضمير المتكلم المشارك في الأحداث، هذا الضمير الذي يملك «القدرة المدهشة على إذابة الفروق الزمنية والسردية بين السارد والزمن جميعا»⁵، فحضر بقوة من بداية الرواية إلى نهايتها سواء بصيغة "أنا" أو بما يفيد معناها، مثلما يقول الشاهد السارد:

«الغربة ملح أجاج..»

¹ نفسه، ص: 111.

² ينظر: نفسه، ص ن.

³ نفسه، ص: 23.

⁴ حليفي شعيب، "شعرية الرواية الفانتاستيكية"، ص: 161.

⁵ مرتاض عبد الملك، "في نظرية الرواية"، ص: 159.

وحدي أنا والمدينة

ثكلت الهوى.. ثكلت المدينة

لا ورد ينمو هنا.. لا قمر.. لا حبيبة»¹.

فالسارد ملتحم بالحكاية وهو أحد شخوصها تساوت معرفته مع معرفة بقية الشخصيات، وهو ما يجسده قول الشاهد في هذا المقطع: «واختلفت الروايات في الشيخ الصالح.. قيل إن الشياطين قد أحرقتة بنارها المتوهجة جزاء وفاقا. وحتى يكون عبرة لأولي الألباب من الصالحين الذين يتعرّضون سبيل الأبالسة.. وقيل إنها مسخته شيطاناً رجيماً وهذه رواية موضوعة..»²، فهو لا يعرف الشيخ الصالح إلا ما يعرفه أهل المدينة من خلال ما روى عنه، ونجده في موضع آخر يتساءل عن رحيل الخيّرين من المدينة «لماذا رحل الجميع وبقيت أنا..؟؟»³، لكن من جهة أخرى نصادق الراوي الذي يعرف الكثير عن الشخصيات، فها هو الشاهد نفسه يتحدث عن الغراب مقدّماً إياه بملامحه الفيزيولوجية، وأغواره النفسية، وحتى في يومياته قال: «مخلوق متميّز فريد من نوعه نحيف طويل صغير الرأس معروق الأصابع ركبت فيه كلّ أشكال وأنواع الدمامات.. كلّ من يراه يعترف أن لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر مثله على بال..»⁴، ليظهر الشاهد من جديد كشخصية لا تعرف إلا القليل ممّا تعرفه الشخصيات الأخرى مثلما يجسده المقطع الذي أحال فيه الحديث إلى دنيازاد «قالت دنيازاد أنا أقصّ عليك حكاية لم يسمعها إنسي ولا جان.. ولا طائر ولا حيوان»⁵، وهذه الاستعانة بإحدى الشخصيات الأسطورية من ألف ليلة وليلة زاد الرواية إغراقاً في العجائبي المثير المؤدّي إلى التردد والحيرة.

ولئن هيمنت على رواية "سرادق الحلم والفجيعة" الرؤيتين السرديتين: الرؤية مع - والرؤية من الخلف، بينما كانت الرؤية من الخارج أقلّ حضوراً في المحكي العجائبي لجلاوجي. فإن رواية "الترّاس" لكمال قرور، اعتمد فيها الروائي على السارد غير

¹ جلاوجي عز الدين، "سرادق الحلم والفجيعة"، ص: 10.

² جلاوجي عز الدين، "سرادق الحلم والفجيعة"، ص: 62.

³ نفسه، ص: 55.

⁴ نفسه، ص: 32.

⁵ نفسه، ص: 126.

الملتحم بالحكاية المكتفي بوظيفة الحكي المنظم له عارضا أحداثه رابطا بين أصوات شخوصه، فالراوي نقل لنا الأحداث مسندا إياها إلى الشخصيات الفاعلة في الرواية دون أن يكون مشاركا في أحداثها فهو مجرد شاهد عليها دون تدخل يذكر وهو يجسد المنظور السردي الرؤية من الخلف، فطغى على الرواية صوت الراوي، صوت واعى لكّنه غير محايد ولا مفارق لمرويّه يتماهى مع شخصيتي التراس وست الحسن، قال الراوي: «إنّ المرأة التي سيحبّها ويضحّي من أجلها التراس لتكون أكبر من امرأة تعرف كيف تتدلّل وتتغنّج وتهتمّ بزینتها ومظهرها لتستدرجه إلى مخدعها لتبادله الغرام، بل ستكون امرأة من طين خاص.. أميرة من معدن خالص مثل اللّويز»¹، وقوله عن التراس «قولوا معي أيّها السادة الأكارم هل هناك من هو أكرم وأنبّل من التراس فارسنا العظيم الذي يقصده رجال وطن الشمس لخطبته لبناتهم»²، فصور الراوي هنا يمرّ محايدا منحازا إلى التراس وست الحسن وللقیم الأصلية التي يمثّلانها، وإن حاول في بعض الأحيان أن يكون محايدا حين يمنح بعض الشخصيات فرصة التكلّم وعرض موقفها وسرد أفكارها مثل قول التراس حين يسأل عن والديه فيترك له السارد فرصة الإجابة والحديث قال التراس: «أبي التاريخ وأمّي هذه الأرض الطيبة، وكلّ الكائنات أخواتي لأنّنا جميعا رضعنا ثديها الخيرّة المباركة ولعبنا في حجرها الفسيح وشاغبنا وشاكسنا لكنها لم تزد بنا إلا رحمة ورأفة وحنوا»³، كما ظهر السارد في مواضع أخرى غير عالم ببعض أحداث الحكي، فنجدّه لا يعلم مثل غيره سرّ اختفاء البطل فأرّقته مجموعة من التساؤلات مثلما أرّقت وشغلت بقية الشخصيات حين سأل: «ما حكاية التراس إذا؟ ولماذا اختفى؟ وكيف اختفى وهل كان يجب أن يختفي في لحظة نصر مصيريّة كتلك التي اختفى فيها وترك شؤون العباد في قبضة الفوضى تسيّرّها أنّى شاءت وكيف شاءت؟»⁴، فالتراس رواية غلب عليها صوت السارد المتحدّث بضمير الغائب، هذا الضمير العجيب كما يسميه "عبد الملك

¹ قرور كمال، "التراس" ص: 14.

² نفسه، ص: 27.

³ نفسه، ص: 09.

⁴ نفسه، ص: 05.

مرتاض"، فهو عنده سيّد الضمائر السردية وأكثرها تداولاً باعتباره «وسيلة صالحة لأن يتواري وراءها السارد فيمرّر ما يشاء من أفكار، وأيديولوجيات وتعليمات وآراء، دون أن يبدو تدخّله صارخاً ولا مباشراً»¹، فالسارد هنا أجنبي عن العمل السردى «مجرّد راو له. بفضل هذا "الهو" العجيب»²، الذي يحمي السارد من إثم الكذب كما يشرح مرتاض.

ب- تحليلات الشخصية العجائبية في النصوص السردية

* الشخصية العجائبية في رواية "سرادق الحلم والفجيعة"

يتوزّع السرد الروائي في رواية "سرادق الحلم والفجيعة"، على ستّة وثلاثين مقطعاً مرقّماً، قدّم من خلالها جلاوجي صورة لمدينة ممسوخة تفتّشت فيها الرذيلة وانتشرت في أجوائها القذارة والموت، وعمّ الخراب والدّمار أراضيها.. مدينة عاهر تبيح نفسها في وضوح النهار لكلّ عابر ومارّ، في مقابل مدينة فاضلة ضائعة، ظلّ بطل الرواية "الشاهد" باحثاً عنها على مدار السرد، هي "حبيته نون"، التي لم يتوقّف عن كتابة رسائله لها، رسائل لم تصل لأنّ حبيته غادرت ورحلت كما رحل جميع الخيرين من سكّان المدينة، الأسمر ذو العينين العسلّيتين، وعسل النحل ونور الشمس وشذا الزهر وسمان الرمح والشيخ المجذوب*.. رحلوا منذ استولى الغراب والسيد لعن/نعل وأعاونهما على المدينة وعاثوا فيها فساداً فسكنتها الفئران والثعالب والعناكب والطحالب وجحافل الدود. هي رواية صاغها جلاوجي في قالب عجائبي جاعلاً فضاءها الروائي مسرحاً للطيور والحيوانات والجمادات، شخصيات طالها المسخ والتحوّل وتعارضت مع شخصيات واقعية في الرواية راسمة بذلك عالماً عجائبياً يبعث على الدهشة والحيرة والتردد، فهي رواية عجائبية مشوّهة المعالم حجب من خلالها جلاوجي واقعاً وشخصيات واقعية، لاسيما وأنّ الرواية كُتبت في فترة حرجة من تاريخ الجزائر، فترة كان الحديث فيها عن السياسة ووضع البلاد من الأمور المحرّمة مثلها مثل الدين والجنس، تناول فيها الروائي أزمة الجزائر خلال فترة التسعينات، إذ تجسّدت على مدار السرد

¹ مرتاض عبد الملك، "في نظرية الرواية"، ص: 153.

² نفسه، ص: 53.

* أوردناها كما أوردها صاحب الرواية.

الفصل الثاني: الشخصية العجائبية (دراسة تطبيقية).

هذه المحنة، فأحال على أنظمة الحكم الفاسدة التي استبدّت واستولت على الحكم من خلال شخصيّة الغراب والسيد لعن، وأشار إلى بداية التعدّدية الحزبيّة وإلى الانتخابات غير النزيهة والتنظيم الداخلي لها، والتي انتهت في الأخير بفوز الغراب وتشكّل أحزاب سياسيّة غير فاعلة تخضع كلّها لسلطة حزب جماهير الديمقراطيات الشعبيّات وحزب الحلزونات الشعبي وحزب دودة الأرض للعدالة والمساواة. تناول الكاتب أيضا فيها مسألة تدخّل الأيدي الخارجيّة وتحكّمها في مصير البلاد واستئثار خيراتها من خلال الفئران النسور، واستبداد الأحديّة العسكريّة وسياسة الاغتيالات والتصفّيات الجسديّة، مثلما حصل للهدهد ومطاردة المطلوبين الفارّين.

تتوالى الأحداث التفصيليّة لتعرّج بنا على اللعنة التي أصابت بطل الرواية "الشاهد"، لتحوّله إلى شخصيّة بائعة لمبادئها متخلّية عن قناعاتها، فأضحى يرى في المدينة المومس عشقه الأبدي وبين أرجائها القذرة راحته وسكينته، وتحوّل من محبّ للشيخ المجذوب والأسمر وعسل النحل وأقرانه السابقين إلى ناظم عليهم يتوعّدهم بالقتل، ليأتي خلاصه من هذه اللعنة على يد الشيخ المجذوب ونبع الشلال الذي طهره من دنس المدينة المومس وأرجعه إلى سابق عهده. وليأتي المدينة محدّرا أهلها من الطوفان القادم.

هي إذن أحداث وشخصيّات عجائيّة مؤنّسة، وأخرى إنسيّة، وبعضها شخصيّات مرجعيّة استثمرها الروائي في خطابه العجائبي الذي تمرّد فيه على الأنماط والقوالب الفنيّة الجاهزة، سواء من حيث شكل الرواية أم من حيث بناء أحداثها، وسنعمل فيما يأتي على الوقوف عند أبرز الشخصيات في الرواية بتسليط الضوء على أشكال تجلّي الشخصيّات العجائيّة فيها وتمظهرها.

- شخصيّة الشاهد:

ظهرت كشخصيّة محوريّة في الرواية منذ البداية، وهي تائهة الخطى كساع إلى سراب، ظلّ يبحث عن "حبيبته نون"، التي لم ترد على رسائله، وعن أحبته الخيرين الأسمر ذو العينين العسلّيتين

وعسل النحل ونور الشمس وشذا الزهر وسانان الرمح، والشوق إلى مدينته الفاضلة وسط العفن الذي طالها وأبدله مدينة مومس، هو الشخصية الوحيدة التي لم يظهر لها وصف لشكلها الخارجي، فظلت ملامح (الشاهد) الخارجية مبهمة ومخفية، إلا ما ورد منها حين طالته لعنة الفئران النسور ومسّه المسخ، ليظهر كشخصية عجائبة تبعث على التردد «أحسست كأن طبقة الشعر التي كانت تغطيني قد ازدادت كثافة وأن ذراعي قد بدأت تنبت زوائد صغيرة تشبه إلى حد بعيد زوائد جناحي الوطواط»¹، فقد أغفل الروائي سمات الشاهد الجسدية وأحاط الغموض بنية تكوينه الخارجية، واكتفى بتحليل دواخله وما يعانيه من ضياع وغربة «ولربما هذا ما منح الشخصية ذلك الغموض الذي أحاط بتكوينها الخارجي، وإن لم يكن الغموض على درجة كبيرة من القوة، حيث يستطيع القارئ توقع الهيئة البشرية للشخصية، بناء على سلوكها وأفعالها داخل النص»²، ولعلّ الروائي بذلك أراد بذلك أن يبين أثر الغربة والشّتات الذي عاشه المجتمع الجزائري، إبان محنته حتى غدا بلا ملامح فاستحالت إلى عدم.

جسد الشاهد غربة المثقف الجزائري الذي كان شاهداً على الوضع المأساوي الذي عاشته الجزائر حين كُملت الأفواه واغتيلت الأقلام، فما وجد آذانا صاغية حين تكلم ولا وجد يداً مؤازرة لتجاوز هذا الوضع، فظهر بادئ الأمر كطرف سلبي متفرج على كل ما وقع في المدينة وسطوة الغراب وأعوانه عليها، وتدنيهم لها، حتى غابت عنها الشمس، فصارت صفراء شاحب لونها عليلة يفزع منها الناظر إليها، رأى المنكر ولم يغيّر، واكتفى بالحسرة قائلاً: «وانكفأت على نفسي وجلست القرفصاء بعيداً أنظر المشهد حزناً.. حسرة.. إنها لا تعمى الأبصار ولكن..»³، متأملاً حزينا للحال التي وصلت إليها المدينة وهي أمامه تغرق في الرذيلة «أيتها المدينة المومس..

إلى متى تفتحين ذراعيك للبلهاء..؟؟

إلى متى ترضعين الحمقى الأغبياء..؟؟

¹ جلاوجي عز الدين، "سرادق الحلم والفجيرة"، ص: 112.

² العنزي نورة، "العجائبي في الرواية العربية"، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 2011، ص: 41.

³ جلاوجي عز الدين، "سرادق الحلم والفجيرة"، ص: 50.

إلى متى أيتها المدينة تمارسين العهر جهارا دون حياء..؟
إلى متى تعرش فوق مفاتنك الطحالب.. الفئران.. والخنافس..
تعلي قصور..؟؟¹.

كان يتردد على الشيخ المجدوب كلما ضاقت به السبل،
يقصده كعاشق ولهان يسأله عن "حبيبته نون"، وعن غربته، وعن
المدينة المومس التي بات يخشاها، فيلجأ إليه يشكو له همّه طالبا
عونه وهي تطارده تعترض طريقه، تراوده عن نفسه:
«يا من أوتيت رحمة وعلما..

لماذا لا تخرج تمنعها عني؟

لقد أصبحت أخشاها.. أرهبا.. ليس لي بها طاقة.. أخشى أن
تبتلعني.. إنها تبتلع الجميع.. كلهم على جسدها المتهدّل المتهرئ..
يغدون حلزونات لا تحسن إلا التلذذ بالالتصاق»²، والشاهد رغم
سلبّيته لم يغادر المدينة رغم كلّ ما مرّ به وفرار الخيرين منها
وتحذيرهم له، وظلّ متمسكا بهويّته وبقيم تجاوزها الزمن في
مدينته المومس ليقرّر أن يخرج عن صمته «لن أبقى مراقبا شاهدا
على ما يجري بل يجب أن أكون فاعلا في الأحداث.. لقد قرّرت
ولا رادّ لما قرّرت»³، فعزم أن يكتشف سرّ الغراب الدفين ويعرف
حقيقة النسور ووكرهم الذي دوّخ الجميع ونُسجت حوله الأساطير
والخرافات وسرّ هذا السحر والتأثير المغناطيسي المسلّط على
الغراب والسيد لعن/نعل وأتباعهما «ودلف فم المبولة المسوس
القذر واندفع على عجل إلى عمقها حيث الظلام الداكن»⁴، وجد
الغراب يؤدي طقوس الصلاة عند هيكل ضخم لفأر له جناحان
كبيران فُتحت أمامه بمجرد أن أنهى صلاته أبواب «قاعة كبيرة
ضخمة خالية من الأثاث إلا من أرائك عند الجدران فارغة وفوق
كلّ كرسيّ صورة فأر له جناحان طويلان.. وفجأة انفتحت الجدران
فتحات عند كلّ أريكة وخرج من الفتحات فئران ضخام بجثث تننّج
بزيّ النسور.. أدركت للتوّ أنّ الوكر وكر فئران لا نسور»⁵. ينطلق
إذن مصدر العجيب في شخصيّة الشاهد من حالة المسخ والتحول

¹ نفسه، ص: 11.

² نفسه، ص: 20.

³ نفسه، ص: 73.

⁴ جلاوي عز الدين، "سرادق الحلم والفجعة"، ص: 102.

⁵ نفسه، ص: 103.

التي حلت به، جرّاء اللعنة التي صيّرتة شخصا آخر، ثائرا على الشيخ المجذوب الذي طالما كان ملجأه ومنتهاه، ناقما على "حبيبته نون"، وأصدقائه الخيّرين، مرتميّا في أحضان المدينة المومس التي راودته مرارا، وغلّقت دونه الأبواب والنوافذ فتمنّع لينطلق هو باحثا عنها «وحين كاد التعب ينهكني وجدتها مستلقية على المذبة المركزية تجمع يديها مشبكتين تحت رأسها تلوك علكتها.. وتدندن أغنيّتها المفضّلة لقد اغتال حسنّها في قلبي كلّ شيء إلا الهيام لا شيء إلا هي.. وعجبت كيف لم أكن أراها هكذا»¹، كما انطلق العجيب من وجوده وسط أحداث فوق طبيعيّة وخضوعه «للاصطدام بكائنات عجيبة واقتحام عوالم غير مألوفة تثير الحيرة والتردد»²، كما تجسّد العجائبي في شخصيّة حين مدّ الشيخ المجذوب يده وحمل الشاهد كأرنّب ثمّ رماه وسط حوض ماء الشلال، ليدهمه الإغماء مع أصوات النار المشتعلة في أحشائه وهي تنطفئ «وقفز الشيخ المجذوب فوق برجليه وراح يدلكني دلكا شديدا»³، فغدا تحت رجلي الشيخ كالعهن يخرج منه عفّن تنن والماء يشلّل عظامه، وكأنّ كلّ قطعة من جسده تعاني القحط ليعود بذلك إلى حالته الأولى، فاندماج الشاهد مع الأحداث اللامألوفة، أسهم في بناء سرديّة العجائبي في الرواية، فهو وإن كان شخصيّة حملت ملامح واقعيّة في تكوينها الداخلي إلا أنّها اصطدمت بشخصيّات وأحداث لا واقعيّة لتدخل الرواية من خلالها عوالم العجائبيّة، فهذه المزاجيّة بين المألوف الواقعي واللاواقعي من الركائز والدعامات الرئيسيّة التي يتأسس من خلالها العجائبي.

- الشخصيات العجائية المؤنسة:

لقد لجأ "جلاوجي" في متنه السردى "سرادق الحلم والفجيعة"، إلى ظاهرة الأنسنة في رسم شخصيّاته العجائبيّة بوصفها «رؤية فنيّة فائقة لا تخضع للمقاييس المنطقيّة ولا تشابه الأحداث الواقعيّة»⁴، حين يضيف الروائي «صفات إنسانيّة محدّدة على الأمكنة، والحيوانات، والطيور، والأشياء، وظواهر الطبيعة

¹ نفسه، ص: 144.

² العنزي نورة، "العجائبي في الرواية العربية"، ص: 42.

³ جلاوجي عزّ الدين، "سرادق الحلم والفجيعة"، ص: 120.

⁴ مرشد أحمد، "أنسنة المكان في روايات عبد الرحمان منيف"، دار الوفاء للطباعة والنشر، مصر، 2003، ط1، ص: 07.

حيث يشكّلها تشكيلا إنسانيا¹، فتتألف بذلك الذات الإنسانية المبدعة مع الذات غير العاقلة الخاضعة للأنسنة والتي تذوب ماهيتها الحقيقية لتتعرّف «بشكل جديد يتّسم بالعمق والروعة إلى تجلّيات العالم الخارجي الذي يصبح أكثر حيوية وحياة وإنسانية وتلمّس من الوقت نفسه رؤية الفنان الفكرية للحياة والمدى الإنساني الذي يتّسم به»²، فكسر بذلك "جلاوجي" كلّ مألوف في عالم الطير والنور، ومن عالم الحيوان أنسن الفئران والقطط، ومن عالم الأشياء أنسن الأحذية والصخرة وظواهر الطبيعة وعوالم أخرى أكسبها "جلاوجي" ذاتا إنسانية، وسيتم التركيز في هذه الدراسة على أهمّ الشخصيات المؤنسة الفاعلة والتي كان لها صوت حيّ في الحكى العجائبي الجلاوجي.

الغراب:

يعدّ من الشخصيات العجائبية المحورية التي طالها وصف مستفيض خصّ أوصافها الجسمانية، وجوانبها النفسية، لاسيّما وأنّ الوصف الخارجي للشخصية يلعب دورا مهما في رسم ملامح الشخصية العجائبية، كونه يعزّز تأكيد الفانتاستيك وسمة التعجّيب من خلال هذه الشخص³، ويسهم في تحديد الملامح الداخلية إذ لطالما تشاكل المظهر الخارجي مع المظهر الداخلي للشخصية، وهو ما من شأنه أن يساعد في بناء الشخصية العجائبية وتشكّلها في المتن الروائي من جهة، وفي وعي المتلقّي الذي يصنع تردّده في تقبل عجائبيتها من جهة أخرى، على أساس أنّ التردّد من أهمّ عناصر تحقّق العجائبي.

جسد "جلاوجي" من خلال المحرّك الرئيسي للأحداث نظام الحكم الفاسد والسلطة الدكتاتورية المستبدة بالشعب، فاختار لذلك أنسنة الغراب لما يحمله من مرجعية ومحمول فكري قابع في الذهنية العربية، حيث يعدّ الغراب رمزا سلبيا ينذر بالشؤم والخراب، وكان على قدر كبير من القبح تجسّد في ملامحه الجسمانية، وانعكس على سماته النفسية فهو «مخلوق متميّز فريد من نوعه نحيف طويل صغير الرأس معروق الأصابع ركبت فيه كلّ أشكال وأنواع الدمامات.. كل من رآه يعترف أنّ لا عين

¹ نفسه، ص: 07.

² نفسه، ص: 09.

³ ينظر: حليفي شعيب، شعيرة الرواية الفانتاستيكية، ص: 174.

رأت ولا أذن سمعت ولا خطر مثله على بال»¹، فكأنه مخلوق أسطوري خالف حتى الغربان في شكلها، بلون عجائبي كسر فيه المألوف والمتعارف عليه فهو «طويل ونحيل أطرافه ضعف جذعه المتكور ككرة مطاطية كبيرة..الامتداد فيها إلى الأمام والخلف أكبر بكثير من امتداده وعرضه، يرتدي في العادة لباسا أسود صنع خصيصا من ريش الغربان»²، ومن عجائبي ما ورد فيه أن له حذاء ينتعله معكوسا، ذلك أن أطراف قدميه تشبه المخالب وله طريقته المعكوسة في لبس الحذاء لا تكشف أمره، كما أن التحول يطاله أحيانا فيظهر له من وقت لآخر جناحان «يستطيع أن يطير بهما حيث يشاء ويريد، كما يتحول فمه وذلك أمر نادر إلى منقار أبيض يطير بهما خاصة في عيد الغربان الذي سنّه الغرباب منذ سنوات»³، كعيد رسمي تحتفل به المدينة المومس في كل سنة، ويستفيض جلاوجي في وصف الملامح الخارجية للغراب فنراه «ينكمش فتغوص رقبته في صدره حتى تتلاشى.. ويظهر رأسه صوانا بكماء وضعت دون مبالاة على كومة من عظام»⁴؛ فالغراب من خلال الأوصاف التي قدّمها الراوي تجعله لا يشارك الصورة الحقيقية للغراب إلا في منقاره وجناحيه اللذين لا يظهران إلا نادرا، وفي ريشه الأسود فقد «جاءت صورته شديدة الغرابة كثيرة الانزياح عن الصورة الطبيعية، حاملة بين أوصافها تشوّها خلقيا كبيرا»⁵، منفرا باعثا على الاشمئزاز والتقزز.

ومن عجيب ما يُروى عن تشكّله على هذا الوصف قصة طريفة في ذلك «مفادها إن أحد الشياطين المردة الذين فروا من كيس الشيخ المجذوب وانتشروا في شرايين المدينة وتضاريسها قد تزوّج أтана سوداء، فكان أن أثمر هذا الزواج مخلوقا من نوع آخر»⁶، بينما ذهب البعض إلى تفنيد هذه الرواية وزعموا «أن المدينة قد تعرّضت لسنوات قحط وجفاف أكلت الأخضر واليابس.. والتهمت الذرع والضرع.. فلما بلغ ذلك الأرواح الطاهرة قامت بإرسال صرة من ذهب وجواهر مع غراب وطلبت منه أن يطير بها

¹ جلاوجي عز الدين، "سرادق الحلم والفجيرة"، ص: 32.

² جلاوجي عز الدين، "سرادق الحلم والفجيرة"، ص: 82.

³ نفسه، ص: 82.

⁴ نفسه، ص: 32.

⁵ علاوي الخامسة، "العجائبية في الرواية الجزائرية"، ص: 265.

⁶ جلاوجي عز الدين، "سرادق الحلم والفجيرة"، ص: 88.

حتى إذا وصل المدينة.. حمل الغراب الصرّة الكبيرة لكن نفسه الأمانة بالسوء، حدّثته شرّاً فأخذ تلك الصرّة إلى مدن أخرى مجاورة وجاء منها بصرّة كبيرة مملوءة قملاً وفئراناً وحين حلّق فوق المدينة صبّ كل ما حمل من قذارة على رؤوس الجميع ثمّ أنه فقد توازنه بفعل اللعنة التي لحقت به فسقط على ما رمى وتداعى عليه الشياطين الذين سكنوا المدينة فحوّلوه خلقاً آخر»¹، وقد انعكس مظهره الخارجي على داخله فكان أقبح ما أنجبت الأرض «فرسُم الشخصية الروائيّة مثقل بالتشويه وصفاتها الجسدية والسلوكية فيها مغالاة ومسح»²، فنجد أنفسنا أمام شخصيات روائية عجائبية مشوّهة المعالم حتّى أنّ جلاوجي انطلق من الواقع المشوه الذي رسمته قبلاً الأساطير القديمة، لكن ليرسم لنا غراباً آخر أكثر تشوهاً عبر نسيج هذه الحكايات التي يرويها³، وهو ما يعكس حالة التشوّه الفظيعة التي وصل إليها واقعنا، وقد استطاع الغراب الاستيلاء على حكم المدينة، وعلى كرسيّ الزعامة الدافئ فشكّل الأحزاب، وجعلهم تُبعاً له وترأس أكبر حزب في المدينة سمّاه حزب جماهير الديمقراطيات الشعبيّات*، ثمّ غيّرهُ إلى حزب الحلزونات الشعبي، ثمّ حزب دودة الأرض للعدالة والمساواة، فالمدينة للجميع ولا بدّ للشعب أن ينعم بخيراتها، فذلك حقّ «يكفله الدستور الذي سنه السيّد الغراب»⁴، وسنّ كلّ قوانين المدينة حتى قانون الانتخاب فلا بدّ للمسار الديمقراطي أن يستمرّ ولأنّه الأجدر والأنسب لمضاجعة المدينة، كان لابد أن يتوّج كلّ مرة زعيماً للبلاد، فهو الحاكم الذي استطاع أن ينجز أعظم معجزة، إذ رأى أنه لابد لهذه المدينة المومس من إله جبار يحفظ الديار «هل هناك أعظم من إله نصنعه بأيدينا.. ننحته بأظفارنا.. نفخ فيه من أرواحنا.. اخترت له اسماً رائعاً.. إنه قبحون.. قبحون العظيم»⁵، آلهة صنعها من فم المbole وعجلوا إليها بالعبادة لترضى، فحال الغراب هو حال حكام العرب الذين

¹ جلاوجي عز الدين، "سرادق الحلم والفجيرة"، ص: 88.

² عقّار عبد الحميد، "الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب"، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 2000، ص: 127.

³ ينظر: علاوي الخامسة، "العجائبية في الرواية الجزائرية"، ص: 267.

* أوردناها كما أوردتها صاحب الرواية.

⁴ جلاوجي عز الدين، "سرادق الحلم والفجيرة"، ص: 79.

⁵ نفسه، ص: 16.

استبدّوا واستأثروا بالحكم لأنفسهم، ورأوا أنّهم الأحقّ به دائماً فعاثوا في الأرض فساداً. ولعلّه أراد من خلالها أيضاً وصف وضع الجزائر الراهن وفترة الحكم السابق، فهل سيكون حراك الشعب الذي أسقط نظام حكم الغراب والسيد نعل وأتباعهما هو الطوفان المهلك المنقذ، وهو سفينة النجاة التي صنعها الشاهد واختلفت الروايات حول مصيرها وقد آن أوانها أن تستوي على الجودي وأن لا عاصم من الطوفان إلا هذا الفلك؟ فجلّاجي صاغ شخصيّة الغراب في قالب عجائبي تجاوز به قوانين الطبيعة يشغل على إثارة الذهنيّة «يشير غرابة تعمل على زعزعة هدوء المتلقّي مثيرة فيه نوازع الحيرة والتردد»¹، إزاء شخصية حملت كلّ التناقضات وكلّ السلوكات والأوصاف السلبية.

السيد لعن/نعل:

برزت شخصيّة السيد لعن/نعل كشخصيّة حيوانيّة مؤنسة عجائبيّة في الرواية، حملت من الصّفات الجسميّة والنفسيّة ما لا يقلّ فظاعة عن صفات الغراب «فالتأمّل لرأس السيد نعل من ناحية أذنيه يراه في شكل قرص يمتدّ أنفه إلى الأمام، وفي جلدة وجهه ورقبته شبه كبير بجلد عنز جاف غير مدبوغ»²، جسّد من خلاله جلّاجي شخصيّة التابع الخاضع لسطوة الغراب الممثل لأوامره ونواهيه، الملازم له في كلّ مشاريعه، والمنقذ لكلّ أعماله، فهو اليد اليمنى للغراب يعينه على حكم البلاد وفرض سيطرته عليها، والمعين له «في كثير من الأحيان على مضاجعة المدينة وابتزاز ماء الحياة منها ومن أوصالها»³، يوجد أينما وجد الغراب يلزمه عن يمينه لا يفارقه كظلّه معلنا له فروض الطاعة والولاء، غير أنّ علاقته بالغراب هي علاقة مبنيّة في الأساس على المصلحة والتبعية، فهو يبطن له عكس ما يظهر «رأيت السيد لعن ينظر في الغراب نظرة شزراء فيها حقد وبغضاء (...) فلما أحسّ أن الغراب بدأ يتحرّك ارتمى في حصنه يعانقه ويصيح بالمبايعة»⁴، وقصّة خنوعه وخضوعه للغراب قديمة تُروىها الأجيال المتعاقبة، فقد دخل المدينة المومس شتاء كلص سارق «فألقي عليه القبض

¹ علاوي الخامسة، "العجائبية في الرواية الجزائرية"، ص: 257.

² جلّاجي عز الدين، "سرادق الحلم والفجيعة"، ص: 98.

³ نفسه، ص: 97.

⁴ جلّاجي عز الدين، "سرادق الحلم والفجيعة"، ص: 95.

يخطف لقمة العيش من يد أحد خدم الغراب، فلما قدم للمحاكمة حكم عليه بالقتل، وتطبيقا للقانون الذي سنّه الغراب لإشاعة العدل والطمأنينة بين الناس فلما التمس العفو (...) قبل الغراب ذلك فطبّق عليه الحكم الأخفّ، وهو أن تجدع أرنبة أنفه ثمّ يسخرّ خادما للغراب عشرين سنة يفعل به ما يشاء وما يريد»¹، فبقي أنفه المجدوع شاهدا على هذه القصة وصار بذلك خادمه الأمين وحافظ أسرارهِ، ولم يفوّت الغراب منذ ذلك الوقت فرصة إلا واستغلّه في تحقيق مخططاته وإخضاعه له. إلا أنّ السيد لعن/نعل كثيرا ما فنّد ذلك «متشدّقا أمام الجميع أنه ابن المدينة حقّا وصدقا وأنّ دماءها تجري في عروقه وأنّ روحها تسري في جسده كلّ»²، فيبتسم الجميع ويوافقونه الرأي وهم يدركون في قرارة أنفسهم أنه مجرد كاذب، وأنّ كلامه ليس إلا بهتانا كذب وصدّقه. فشخصيّة السيد لعن/نعل وإن جاءت غير واضحة الملامح الجسميّة مطمسة معدومة الهوية مقارنة بشخصيّة الغراب إلا أنّ "جلاوجي" حملها الكثير من الدلالات الكامنة وراء شخصيّتها العجائبيّة، شخصيّة مسّ التحول جوانبها الحيّاتيّة والوظيفيّة لتتحول من شخصيّة هامشيّة في الرواية إلى شخصيّة مركزيّة ومن خادم لأسياذ المدينة إلى حاكم بالنيابة عنهم، يخضع له من كان بالأمس يصنع نعالهم في زمن عجائبي وشخصيات عجائبية انقلبت فيها الأدوار، فبات اللصّ زعيما للبلاد في أوطان من شرعها قطع الأيادي، وكأنّ الروائي يستحضر الشاعر العراقي الثائر "أحمد مطر" في مقطوعته الشعرية "لص بلادي"، التي جاء فيها:

«بالتماذي...يصبح اللص بأوربا مديرا للنوادي،

وبأمريكا، زعيما للعصابات وأوكر الفساد،

وبأوطاني التي من شرعها قطع الأيادي،

يصبح اللص... زعيما للبلاد»³.

فالمدينة المومس طردت أبناءها وشرّدتهم واحتضنت الغرباء، وجمعت حولها زعماء العصابات وأوكر الفساد وسلّمتهم مقاليد الحكم وشرعيّة مضاجعتها، فتشكّل العجيب وتنامى مستفيدا من تقنية التحول التي طالت الشخصيات في الرواية بما فيهم شخصيّة

¹ نفسه، ص: 97.

² نفسه، ص: 96.

³ مطر أحمد، الأعمال الكاملة (لافتات)، شبكة FOULABOOK.COM، ص: 81.

السيد لعن/نعل، وهو ما أسهم في خلق خطاب سردي مثير للدهشة والغرابة أراد من خلاله "جلاوجي" تعرية الواقع المعيش وتصوير الوضع الذي آلت إليه الجزائر والمجتمعات العربية قاطبة.

الأحذية العسكرية:

لم يكتف جلاوجي بأنسنة الحيوان بل عمد إلى أنسنة الأشياء، فكان للأحذية العسكرية النصيب الأوفر من ذلك، وهي أحذية غريبة تدخل المدينة كل مرة تختفي لتعاود الظهور كلما تربص بالمدينة خطر وهي عبارة عن «أحذية عسكرية ثخينة ثقيلة كبيرة.. مئات الآلاف مرتبة خلف بعضها البعض ترتيبا عجيبا تملأ الشارع كله وتضرب معا جميعا ضربة واحدة في استعراض عسكري بهيج»¹، وفي احتفال بهيج وبحركات بهلوانية يعرب الغراب والسيد نعل والجميع عن فرحتهم بهذا الحدث العظيم وبقدوم الأحذية، وبعد الحفل يقفون في صمت وخشوع لحضرة الأحذية العسكرية وتهيئ المدينة المومس نفسها لقضاء حاجاتهم وتليبيتها، فعند المبولة وجدت المدينة «منبطحة على ظهرها عارية تتوسد ساعديها تحت قفاها.. ترفع رجليها في الهواء.. تلوك علكتها.. أما الأحذية فقد اصطقت في طابور طويل خلف المدينة، إنهم يضاجعونها بالتناوب وكان الغراب يعطي لكل حذاء أكمل شهوته موزة»²، ليتكفل السيد لعن/نعل بمبيتهم ويسهر على راحتهم. ليغدو شرف المدينة مستباحا في وضح النهار وأمام مرأى ومسمع الجميع، ولعل الكاتب بذلك يشير إلى التدخل الأجنبي في البلاد العربية والقواعد العسكرية التي أرسوها عليها دعائم لحكمهم وسيادتهم على هذه البلاد، استباحوا من خلالها العرض والديار.

الفئران النسور:

هي شخصيات عجائية مؤنسنة جمعت بين القوة والضعف، فهي فئران بزي النسور بدت أول الأمر نسورا «تملك قوى سحرية خارقة لا نحيط بها خبرا، وحدهم في مكانهم يوجدون الأسلحة.. والألبسة.. والأطعمة.. والذهب.. والفضة.. والجواهر المختلفة الأنواع»³،

¹ عز الدين جلاوجي، "سرادق الحلم والفجيرة"، ص: 59.

² جلاوجي عز الدين، "سرادق الحلم والفجيرة"، ص: 64.

³ نفسه، ص: 72.

تمارس سلطتها على المدينة المومس وشعبها وحاكمها الغراب وعلى السيد نعل، إذ يشكّلون سلطة أقوى من سلطة الغراب يخضع لهم ويرتجف أمامهم كالقشّة في مهبّ الريح، لهم عليه تأثير المغناطيس، فهي سلطة خفيّة يجهل الجميع مكانها فنسجت حولها الأساطير والخرافات، هل تحت الأرض مكنهم؟! أم في البرج الصخري في أقاصي المدينة؟! أم في فتحات القنوات القذرة التي تملأ شوارع المدينة فلا يعلم مكنها إلا الغراب الذي اتخذها آلهة يخرّ لها كلما أقبل على أمر «وخرّ الغراب ساجدا للأذقان وقد عنا وجهه للفئران النسور وهو يجھش بالبكاء، ثمّ رفع رأسه قليلا، وقال: عبدكم الذي لا حياة له بصفحكم وإلا فالموت خير لي»¹، فارضا لهم الولاء والطاعة «لك الولاء أيتها النسور الألهة.. ولك الخضوع.. ولك الدموع.. ولك الشموع»²، ليتّضح فيما بعد أنّها ليست إلا فئراننا لبست عباءة النسور تدبّر في سرية للاستيلاء على المدينة. فالفئران النسور هي فئة لم تعرفها الجزائر فحسب، بل نخرت جسد كلّ البلاد العربيّة واستهدفت أمنها وأشاعت الدمار والتخريب والتمزّق، وقد عمل الروائي في قالب عجائبي على إمطة اللثام وكشف الوجه البشع لهذه القوى المتخفيّة، وفصح مخطّطات الفتنة التي عملت على زعزعة أمن واستقرار الجزائر والبلاد العربيّة.

قبحون:

هي آلهة صنعها الغراب ومن معه، أطلق عليها اسم "لعن السامري"، ثم اختار لها اسما آخر هو قبحون العظيم، إذ اعتبره الغراب أعظم إنجاز له خلال فترة حكمه، وهو عبارة عن هيكل خشبي نصب أمام المبولة ومن طميتها اكتمل بناؤه واتّخذة أهل المدينة معبودا لهم، يردّ عنهم الأشرار ويحميهم من العار ويحفظهم ويحفظ مدينتهم المومس، يتقرّبون إليه، فجعلوا له وردا يرددونه عند كل مرة يؤدون فيها طقوس الولاء «سوحب.. سوحب..

ربي وربّ الغراب والرنس والغيب..

رب اللظام واللكام والشيهب..

سوحب.. سوحب»³.

¹ نفسه، ص: 104.

² جلاوجي عز الدين، "سرادق الحلم والفجعة"، ص: 103.

ويعاقب الغراب كلَّ من نسي الورد، أو نسي بعضا منه، بالقتل
بتهمة الخيانة العظمى

لقيم المدينة المومس ومبادئها، إذ مثل الإله قبحون سلطة الدين
والعقيدة التي يتحكّم فيها الغراب ويتحكّم من خلالها بعقول سكّان
المدينة فيذعنون له في استسلام، مثلما استطاعت بعض العمائم
الدينية السيطرة على عقول شبّاننا أيام المحنة الجزائرية، فغرّر
بهم وانساقوا خلف شعارات وأفكار دينية بعيدة كل البعد عن
سماحة الإسلام، واتخذوها ذريعة لأفعالهم الشنيعة واستباحوا بها
العرض والديار، فكانت كلمة حقّ أريد بها باطل.

- شخصيات ثانوية مؤنسة:

ومن الشخصيات العجائبة التي وُظفت؛ الطائر الذي أسندت
له مهمة اختيار الحاكم الجديد بدل الغراب، طائر أثار دهشة
الشاهد كسارد للمحكي العجائبي ولبنية الطائر الخارجية كما أثار
دهشة كلَّ من رآه من سكّان المبولة «طائر غريب لم أراه في
حياتي.. له جناحان ممتدّان طويلان كجناحي الوطواط.. وله رأس
كالخنزير.. وله ذنب كالحمار ومخالب كالنسر.. ويغطيه ريش أسود
كثيف»¹، إذ خلّق هذا الطائر العجيب أمام دهشة الجميع، فوق
رؤوس المترشّحين ليحطّ أخيرا على رأس الغراب الذي خلق
ليكون حاكما وليبقى الجميع خدما له.

فقد كان هذا الطائر الميمون بمثابة المعجزة التي سترسلها
الأرواح الطاهرة بمباركة إلههم قبحون، لاختيار حاكم جديد
لمدينتهم المومس، ومع أنّ هذه الشخصية لم تأخذ من الخطّ
السردى للرواية إلا بضع أسطر، فإنّ الروائي حمّلها وصفا خارجيا
مبالغا فيه، فهو طائر بجناحي وطواط ومخالب نسر ثمّ برأس
خنزير وذنب حمار وهو وصف خارق للعادة، كان يمكن أن يتجاوزه
الروائي لاسيما وأنّ مدار العجيب في هذه الشخصية يكمن أصلا
في الوظيفة المنوطة به، وهي اختيار الحاكم وهو القادم من مكان
مجهول.. ولعلّ جلاوجي بهذا التضخيم للشخصية العجائبة وجرعة
الخارق المضاعفة، أراد أن يعكس لنا حجم الضبابية التي غشّت
المسار الديمقراطي في الجزائر إبان محنتها، حتّى أضحت انتخاب

³ نفسه، ص: 17.

¹ جلاوجي عز الدين، "سرادق الحلم والفجعة"، ص: 95.

رئيس البلاد يحتاج إلى معجزة وإلى كائن عجائبي يمكن أن يخترق السياسة السلطوية آنذاك.

كما صاحبت هذه الشخصيات شخصيات أخرى ثانوية مؤنسنة مثلت أراذل القوم الذين انغمسوا في مستنقعات الرذيلة، وهم الثعالب والطحالب وجحافل الدود التي احتلت كل شبر من المدينة والفئران التي تتكاثر كل يوم في أنحاء المدينة «ينسلون من جوارحها.. مصارينها ومن مشاهدين للأحداث صاروا يرغمون أنوفهم في كل شيء»¹، هي شخصيات عجائية قلبت الأدوار فصارت القطط تفزع وتتناثر أعضاؤها في كل مكان كلما جرى خلفها فأر، خرجت من بالوعة القاذورات يتعريها ضحك هستيري فهي شخصيات «معبرة عن كل ما هو عجيب وغريب، سلكت مسلكا وعرا دون مهابة منها بتصور تخيلي جالبا الحيرة للمتلقي»²، باعثا في نفسه الاستغراب للوضع الذي انقلبت فيه الأدوار.

- الشخصيات الإنسية

الشيخ المجذوب:

يعدّ من الشخصيات الإنسية التي وظّفها جلاوجي في متنه السردى "سرادق الحلم والفجيرة"، مثلت شخصيته الحكمة والوقار اللذين غادرا البلاد واستقرا عند صخرة بأقاصي المدينة، فهو وإن غادرها ممّن غادروها إلا أنّه اكتفى بأن ينزوي منها مكانا شرقيا معتزلا الناس والمدينة المدّسة.. ركّز جلاوجي على بنائها الداخلي (سلوكها وطبائعها وطقوسها)، على حساب بنائها الخارجي الذي اكتفى فيه ببعض الإشارات الدالة على أنه إنسان من خلال لحيته وهندامه المتمثل في الجبة والعمامة وشفثيه حين تلهجان بالذكر «المستوي في مكانه المعتاد يرفع رأسه إلى السماء.. لا يتحرك شيء من جسده إلا بتمتمات كنت أرى شفثيه تتحركان بها»³، يقضي الشيخ المجذوب معظم أوقاته صامتا «يمسك عصاه ويمناه مرة ويسراه أخرى وبكليتهما مرّات»⁴، فالتركيز على البناء

¹ جلاوجي عز الدين، "سرادق الحلم والفجيرة"، ص: 93.

² فيدوح عبد القادر، "تأويل المتخيل السرد والأنساق الثقافية"، دار صفحات للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق-سوريا، ط1، 2009، ص: 221.

³ جلاوجي عز الدين، "سرادق الحلم والفجيرة"، ص: 77.

⁴ نفسه، ص: 48.

الداخلي على حساب الخارجي منح شخصية الشيخ المجذوب سمة الواقعية في ملامحه إذ بدا في هيئة بشرية لم يطرأ على تكوينها الخارجي ما يوحي بلا مألوفيتها، وينطلق العجائي من خلال هذه الشخصية أساساً من وجودها وسط أحداث فوق طبيعية وصدامها واقتحامها عوالم غير مألوفة تبعث على الدهشة والحيرة، ويقف معها المتلقي مدهوشاً لا يجد تفسيراً طبيعياً لها، وكذا من خلال طقوسه التي كان يؤديها كل مرة «تحرّك المجذوب ببطء شديد كأنما جبل يتزحزح من مكانه.. أمسك عصاه من وسطها وبدأ يمشي ثم يهرول حول الصخرة، تزداد سرعته كلما أمعن في الدوران لآلاً وجهه عرقاً.. نجوماً.. درّاً دون أن يظهر عليه الإعياء ودون أن يتوقف عن التمتمة (...) بدأ ببطء رويداً رويداً وحدث في الصخرة عشقاً هياماً احتضنها (...) وأمسك عصاه من مقدمتها وأشهرها في وجه الصخرة وراح يضربها (...) رتل.. تلا وسواء أأنذرتهم أم لم تنذرهم لا يؤمنون»¹، كما تظهر العجائي من خلال شخصيته أيضاً حينما قام بعملية التطهر من الذنوب التي طالت الشاهد جزاء اللعنة التي لحقت به وجعلته يخضع مستسلماً لغواية المدينة المومس حينما أقبل عليه يدلكه في مياه الشلال ليصير كالعهن يخرج منه العفن والقذارة وليغسله من درن المدينة المومس ليعود إلى سابق عهده، فلقد كان الشيخ للشاهد ملاذه الوحيد يقصده كلما ضاقت به السبل لينتشله من الضياع والقلق، يفهم ما يدور في خلدّه بمجرد أن يقف أمامه، لذلك فقد شكّل له النبراس الهادي الذي ينجح في إنقاذه كل مرة، وشخصية المجذوب وإن بدت كشخصية حاملة ملامح صوفية لاسيما في سلوكه ووقاره وانفراده وعزلته وطقوسه وانزوائه في ركن قصي من المدينة ونذره صوماً أن لن يكلم جنياً ولا إنسياً إلا رمزا، إلا أن سلطة تأثيره لم تتعدّ الشاهد، فهو في المقابل شخصية سلبية فضّلت الخروج من المدينة والعزلة بدل البقاء والإصلاح الاجتماعي ومحاولة تغيير الوضع، وهو حال كثير من المثقفين العلماء الذين فضّلوا أيام المحنة الجزائرية، والعشرية السوداء العزلة والهروب من المسؤولية، والسكوت على ما يجري ما أدى إلى استفحال الفساد وانتشار المرض الذي مسّ الجزائر وأنهك حاضرها.

¹ جلاوي عز الدين، "سرادق الحلم والفجعة"، ص ص: 49-50.

الأسمر ذو العينين العسليتين وأقرانه:

أتى جلاوجي على ذكر شخصيات إنسيّة أخرى مثّلت القيم الخيرة والنبيلة، لكنّها ارتبطت بالماضي الضائع فلم يعد لهم وجود، غادروا المدينة فلم يُعلم مكانهم، ولا إن كانوا أحياء أم أمواتا أم أنّهم داخل سجن المدينة «أين الذين كنت أراهم بل وأسامرهم في بعض الأحيان.. الأسمر ذو العينين العسليتين وعسل النحل ونور الشمس وشذا الزهر وسمان الرمح و..؟ هل يقبعون الآن في السجن خلف هذه الجدران المنيعة والسرادق المتعالية؟! وهل هذه الأصوات المنبعثة أنينا يسليخ القلب هي أصواتهم؟؟ أم أنهم قتلوا وما أسمعه إلا صدى يتردد ويتكرر»¹، هي شخصيات رحلت إلى غير رجعة مثّلت الحلم الجميل الذي غادر تاركا الفجيعة والعتمة بالمدينة، جاء ذكر بعض أوصافهم، فالأسمر ذو العينين العسليتين كان أكثرهم قراءة وعلمًا فلا يكاد يملك في بيته غير الكتب حتّى تُقَبَّ عندهم بالفيلسوف، أمّا عسل النحل فكان أشدهم حبًا للخلوة والترنم، كان إذا غنّى أوّبت معه الأشجار وصمت الجميع دهشة وتلذّذاً غادر المدينة حين لم يعد بها أزهار قال: «أنا ضاعن في المدينة التي تقتلع أزهارها لتذبل وتموت»²، وأمّا نور الشمس صاحبة العينين الواسعتين السوداوين، وشعرها المنساب على كتفيها شلالا من كوثر خوخي، فكانت من أجمل جميلات المدينة خرجت وغادرت مع المغادرين حين خافت على شرفها وعرضها أن يلطّخه الغراب وأعوانه، وسمان الرمح ذو الشعر الكثيف الذي يغطّي رقبته. جميعهم شرّدوا وطرّدوا من المدينة وقد كان يرى فيهم الغراب تهديد لحكمة ولكرسيّ الزعامة فهم صفوة المجتمع والأدمغة المهاجرة التي حوصرت وضيّقت الخناق عليها حتّى وجدت في الرحيل ملاذها واستطاعت أن تحقّق خارج البلاد ما عجزت عنه على أراضيها.³ فهي شخصيات واقعيّة وجدت في عالم تقطنه شخصيات عجائيّة مؤنسة، تتداخل لتشتغل وتتفاعل مع بعضها البعض على مستوى النص الحكائي⁴.

¹ جلاوجي عز الدين، "سرادق الحلم والفجيعة"، ص ص: 48-49.

² نفسه، ص: 56.

³ ينظر: جلاوجي عز الدين، "سرادق الحلم والفجيعة"، ص: 56.

⁴ ينظر: غيوب باية، الشخصية الأنثروبولوجية العجائية، ص: 94.

ولتدخلها إلى عالمها العجائبي علّها تجد في هذا العالم حلولاً لأزمته الواقعيّة.

- شخصيات مرجعية

استدعى جلاوجي حقائق وشخصيات تاريخية وأدمجها عالمه العجائبي، ليتماهى الخيال بالواقع حتى يجد القارئ نفسه في حيرة من أمره، هل هو أمام شخصيات وحدث عجائبي أم أنها جزء من ماضي سحيق؟، فاستحضر من التاريخ سقوط بغداد على يد المغول والتتار «ضاجعتنا كما ضاجع هولاكو دار السلام ذات تاريخ»¹، فالمدينة استبيحت في وضح النهار مثلما استبيحت قبلها بغداد على يد هولاكو، فكان رمزا للهمجية والوحشية التي تمارسها اليوم الأحذية العسكرية الخشنة على المدينة وشرفها بخيانة من الغراب والسيد نعل وأعوانهما، والروائي بذلك يقدّم العون للقارئ حتى يرى من خلال هذه المرجعية التاريخية ما يعجز عن رؤيته وتفسيره خلال مسيرة حياته العادية.

كما حضرت في الرواية شخصيات مرجعية واقعية أخرى، مهّدت للمحكي العجائبي الأرضية التي يعمل على خرق نظامها وتكسير رتابتها وسكونها، إذ حضرت شخصية أبو حيان التوحيدي مع فاتحة الرواية استهلّ بها جلاوجي محكيه العجائبي بمقولة مشهورة للتوحيدي جاء فيها:

«الهوى مركبي.. والهدى مطلبي

فلا أنا أنزل عن مركبي.. ولا أنا أصل إلى مطلبي..
أنا بهما مأخوذ عن حقيقة الخبر بتمويه العبارة»².

وجلاوجي باستدعائه هذه الشخصية وهذه المقولة يصوّر لنا صورة الشاهد، صورة المثقف الواعي بمأساته، المغترب وسط مجتمعه وفي بلاده، فتجربة الاغتراب التي عاشها التوحيدي وحالة الحيرة وفقدان التوازن واليأس وكلّ الحالات النفسية التي أدّت به إلى إحراق كتبه، هي حالة الاغتراب التي يعيشها الشاهد، فالزمن وإن تباعد فالفشل والانكسار واحد متواصل، فصراع الشاهد أن يبقى على مبادئه وبين الخنوع والاستسلام والانقلاب على قناعاته سواء كان ذلك عن طريق القوة والجبروت أو عن طريق

¹ جلاوجي عز الدين، "سرادق الحلم والفجعة"، ص: 66.

² جلاوجي عز الدين، "سرادق الحلم والفجعة"، ص: 07.

المغربيات، هي نفسها لحظة الاغتراب التي شتته فلا هو نزل عن مركبه ولا هو وصل إلى مطلبه.

وقد جاء أيضا ذكر لشخصيات مرجعية أخرى سبق وأن أشرنا إليها في معرض حديثنا عن الشخصية العجائية. كما استحضرت من الشخصيات التي ارتبط اسمها بالمحكي العجائي التراثي، ووظيفه في عمله الإبداعي حتى يحقق لنصّه أبعادا دلالية تسهم في الارتقاء بخطابه العجائي لاسيما حين يستهل روايته بخاتمة جاء فيها «غير أنّ الملك شهريار أذاع بيننا أن ما حدث إن هو إلا أساطير الأولين ابتدعتها شهرزاد وعجائز المدينة الماكرات.. إنّ كيدهنّ عظيم»¹، ليعيد بذلك إنتاج معاني جديدة يتجاوز بها المعاني السابقة، لتنتهي روايته بمقدمة تسكت فيها شهرزاد عن الكلام المباح ولتقول دنيازاد «أنا أقصّ عليك حكاية لم يسمعها إنسي ولا جان.. ولا طائر ولا حيوان فيما غبر وفي هذا الزمان.. مليئة بالعبر.. والعظات الكثير»². ولعلّ جلاوجي باستعانت به هذه الشخصيات المرجعية الأسطورية أراد أن ينقذ الأحلام في مدينته، ويبعث على التفاؤل ما دام أن شهرزاد ستنتظر صباحا آخر لتروي حكاية أخرى تؤجل من خلالها موتها، فكذلك سيكون للمدينة يوم جديد تنجو فيه من الطوفان وأنّ هناك أحلاما معلقة تنتظر، فهو تأجيل للموت تأجيل للفجيعة وتمسك بالأحلام.

كما وظّف جلاوجي في متنه العجائي شخصية "الهدهد" الذي جاء المدينة نبأ عظيم «لقد جئكم نبأ عظيم أنتم عنه غافلون لقد حلّت عليكم العنة الماحقة.. والغضبة الساحقة.. لا ينجو منها أحد أبدا»³، إذ صاح فيهم بلسان فصيح أنّ هذه المدينة زور وبهتان «فلا الشوارع شوارعها ولا البنايات بناياتها ولا الأرصفة ولا البالوعات، إنّما يخيل إليكم من سحرها أنها المدينة»⁴. فقد جسّد الهدهد صوت الحق الذي صدح عاليا سكان المدينة الغافلين عن خطر الغراب وأعوانه لكنّه سرعان ما أخرس برصاصة غادرة، وكم أخرست أفواه وأقلام من المحنة الجزائرية فقط لأنها أرادت أن تفصح الحقائق وتزيح الغشاوة والعتمة التي لفتت البلاد، فغدروا بها

¹ نفسه، ص: 09.

² نفسه، ص: 126.

³ جلاوجي عز الدين، "سرادق الحلم والفجيعة"، ص: 88.

⁴ نفسه، ص: 88.

واغتيلت ثمّ أشاعوا في البلاد أنها أيادي لعملاء خونة حاولوا التشكيك في مقدّسات المدينة التي ضحّى من أجلها الملايين من أبناءها، ومثّل بجثة الهدهد ليكون عبرة لمن يعتبر ولكلّ من تسوّل له نفسه المسّ بثوابت البلاد وربّها قبحون، ليظلّ سكان المبولة في غفلة نائمون، ففترة المحنة الجزائرية التي حاول جلاوجي تمثيلها من خلال هذه الشخصيات العجائية حصدت الكثير من المثقفين وأصحاب الكلمة الذين لم يرضخوا لسياسة التعتيم والتقتيل آنذاك.

* الشخصية العجائية في رواية "التراس" (ملحمة الفارس الذي اختفى)

تتكوّن رواية "التراس" (ملحمة الفارس الذي اختفى)، من عشرين مقطعاً سرديّاً معنونا، حمل الراوي على عاتقه مهمّة سرد أحداثها، باستثناء ما جاء على لسان بطليها "التراس وست الحسن"، وكذلك شخصيّة الجنرال بودبزة، إذ يطلّعا الراوي منذ بداية السرد على أنّ حكاية التراس وملحمة الفارس الذي اختفى وقعت في الزمن الغابر، وأنّها حكاية ليست ككلّ الحكايات تُروى للعبرة والاعتبار، واقعيّة لكن تفاصيلها أغرب من الخيال، وهو ما يحيل إلى أنّ ما سنطالعه في صفحات التراس هو حكاية قديمة متداولة على الألسنة وفي الأسواق بين رواة السّير الشعبيّة، ورغم قيمتها التاريخيّة لم تجد من السلطات ولا المؤرّخين الرّسميّين أيّ اهتمام أو مبادرة في تدوينها ضمن التاريخ الرسمي.

هي حكاية تحقّق فيها العجائبي من خلال انفتاحها على «السجّلات الشعبيّة والمتخيّل بكافة مراجعه التاريخيّة والدينيّة والثقافيّة»¹، إذ يسلم "كمال قرور" سلطة الحكّي للسارد، ليحكّي سيرة البطل الهمام "التراس" فاستطاع في هذه الرواية أن يقدّم لنا بطلا مختلفا عن النموذج المعروف، يقترب به من أبطال الملاحم وسير العظماء، البطل الذي قضى حياته يقاوم العمالق الذين احتلّوا بلاده، والذين سبق وأن حدّرتهم منهم جدّته "نانا خدوج"، حاز على محبة وتقدير الجميع في بلاده وخارجها وفاز بقلب الابنة الوحيدة لملك وطن الشمس "ست الحسن"، التي

¹ حليفي شعيب، "بنيات العجائبي في الرواية العربية"، مجلة فصول (مجلة النقد الأدبي)، مصر، ع3، 1997، ص: 114.

عكفت على حياكة البرنوس الأبيض الخرافي الذي لن يكون إلا على مقاس من سيكون حبسها ويحرّر البلاد من ظلم العمالق، ويهدم السدّ الذي حجب الخير عن بلادها، وحين استطاع التراس تحقيق ذلك ليتوّج عريساً "لست الحسن"، اختفى في ظروف غامضة، وكان لاختفائه بالغ الأثر على سكان بلاد الشمس وعلى ست الحسن التي تربّص بها رجال بلادها لاسيما أربع شخصيات حاولت الوصول إلى كرسيّ السلطة عبر الظفر بها، وهم الإمام "سي الهادي" الذي مثّل سلطة الدين، والمحافظ "بوخبزة" الذي مثّل رجل السياسة، والصحفي "بوترفاس" الذي مثّل سلطة الإعلام، والجنرال "بودبزة" الذي جسّد السلطة العسكريّة، فتتضارب المصالح وتُبرّر الوسيلة بالغاية وتحاك الدسائس والمكائد لينتهي بهم المطاف إلى التحوّل والمسخ، فصاروا بهائم لا حول ولا قوة لهم، حتى يعود التراس مسائلاً إليّهم عن أمانته التي تركها بينهم، فالتراس نصّ يقوم على خرق الواقع من خلال عوالم وأفعال خارقة لأبطال الرواية، وهي صورة تولد الحيرة والتردد لدى المتلقي وتزيد من وتيرة التعجب لديه، عرض من خلالها "كمال قرور" الصراع الأبدي بين القيم النبيلة والقيم المنحطّة، وجعل من اختفاء التراس غياباً لكلّ القيم الخيرة التي بإمكانها أن تصمد أمام أعتى قوة خارجيّة لكنها سرعان ما تتداعى أمام خيانة أبناء الوطن الواحد، فتعدّدت أشكال الخيانة وتعددت أطرافها، من خيانة اللقلق لصديقه التراس إلى خيانة شهلة ابنة الإمام سي الهادي لزوجها المحافظ بوخبزة، مرّة بعشقتها للتراس وأخرى بمضاجعتها للجنرال بودبزة، وخيانة السياسي بوخبزة لصهره الإمام سي الهادي حين أقدم على قتله لما تصادمت مصالحهما، وخيانة الجنرال بودبزة للتراس الذي ولاه أمر قيادة الجيش.

فأحداث الرواية التي قدّمها "كمال قرور" في قالب عجائبي وعوالم خارقة من شأنه أن يقدم «رؤية مغايرة تقدم تحولا في العلائق مع الطبيعة وما فوق الطبيعة، مع الذات الخفية ومع الآخرين، مع الواقع واللاواقع»¹، فتمنح الأديب حرية الإبداع والنقد اللاذع دون رقيب، تتخذ من التخيل مظلة تستظل بها، ولعلّ

¹ برادة محمّد، من تقديمه لكتاب: "مدخل إلى الأدب العجائبي"، تأليف تزفتان تودوروف، ص: 4.

الروائي بذلك يشير إلى وضع الجزائر قبل وبعد الاستعمار، حين استطاع أبطال ثورتها افتكاك حريتها واستعادة سيادتها، لتقع فريسة للأطماع الداخلية التي هتكت بالبلاد وأسالت الدماء وأدخلت الجزائر حرباً أهلية كان القاتل والمقتول فيها إخوة.

وأسهم اتكاء "قرور" على الموروث الشعبي في روايته في إمداد العمل الروائي بمقومات الفن والثراء التخيلي لاسيما وأن «أيّ تفاعل مع نصوص حكاية شعبية إنما هو معبر ضروري لاستيعاب ماضي الأمة الذي بدونه لن يفهم الحاضر»¹، وهو ما من شأنه أن يفتح أفقا رحبا لرسم ملامح المستقبل، ولعل ذلك ما جعله يمنح الشخصيات الممثلة للقيم المنحطة نهايات مأساوية (الموت، السجن، الجنون، الندم، إلخ)، بينما جعل نهاية الشخصيات الممثلة للقيم النبيلة مفتوحة ذات دلالات إيجابية تعكس النظرة التفاؤلية لصاحبها.

التراس:

تعدّ شخصية "التراس" الشخصية المحورية التي ارتكز عليها الكاتب في بناء روايته، إذ هيمن حضوره كبطل ملحمي فاعل على شخوصها وأحداثها، «موجود في غيابه وحضوره ومؤثر في كلّ شخصية مهما كان موقفها منه رافضا أو مؤيدا»²، مثلت شخصيته بؤرة الصراع في الرواية، فعليها يُعتمد في فهم مضمون النص الروائي والتجربة المطروحة فيها لذا احتفى بها الكاتب، كما استأثرت باهتمام السارد حين خصّها «دون غيرها من الشخصيات الأخرى بقدر من التميز، حيث يمنحها حضورا طاعيا وتحظى بمكانة متفوقة، هذا الاهتمام يجعلها في مركز اهتمام الشخصيات الأخرى وليس السارد فقط»³، فحضرت سماتها الخارجية والداخلية بقوة مقارنة ببقية شخصيات العمل الروائي، وسلّط الضوء على أدق تفاصيلها وطبائعها، فالتراس بطل على شاكلة أبطال الملاحم والحكايات الشعبية، معروف في كلّ بقاع الأرض شرقها وغربها، شمالها وجنوبها تعرفه حتى الحيوانات والطيور والأشجار، يصف

¹ بنو هاشم عمري، "التجريب في الرواية المغاربية (الرهان على منجزات الرواية العالمية)"، دار الأمان، الرباط-المغرب، (دط)، 2015، ص: 37.

² صالح نزال، "النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة"، ص: 175.

³ بوغزة محمد، "تحليل النص السردي وتقنيات ومفاهيم"، دار الأمان، المغرب، ط1، 2010، ص: 56.

الراوي جسد التراس فيقول: «أطلسيَّ القامة عريض المنكبين، عيناه نجمتان ساطعتان وفمه هلال، وشعره غابة صنوبر، أفقه سماء.. وعطره الخزامى، وحديثه جدول عذب يطفئ ظمأ كل المخلوقات»¹، فهو حسن المظهر جميل الخلقة فُتنت به نساء بلاد الشمس، وراودنه عن نفسه مثلما فعلت شهلة ابنة الإمام الهادي، مفتول العضلات ذو قوة جسميَّة خارقة فهو إذا هوى «على الجدار الضخم بضربته القويَّة، فتشقق كأنما زلزال عنيف ضربه»²، إلا أنَّ المقومات الداخلية لشخصية "التراس" طغت على الجوانب الخارجيَّة، إذ رصد الراوي كثيرا من الصفات المعنويَّة التي تميَّز بها "التراس"، وجعلت منه شخصية متفردة حظيت بالمحبة والتقدير من كلِّ سكان بلاد الشمس، بل حتى من الأشجار والأطيَّار، لقب بالحكيم في بلاده «فقد كان التراس حكيما، حنكته التجارب، وأمَّهات كتب الأمم الغابرة التي صنعت مجد الحضارات البشرية المتعاقبة وساهمت في رقي الإنسانية»³، فخصَّص لهذه الكتب مساءاته الهادئة، وامتلك في مكتبته نسخا «قديمة ونادرة من الكتب السماوية توراة اليهود وإنجيل المسيحيين وقرآن المسلمين»⁴، فقد كان شخصية عجائية في كل تفاصيلها.

كان الفارس الهمام جوادا كريما نبلا لا يردُّ أحدا «يبسط يديه كلَّها في وجه زائريه فهو غالبا ما يهدي من يزوره -خاطبا لابنته- أي شيء يكون بيده أو قريبا من يده أو نظره مهما كان ثمينا وعزيزا عليه وعلى قلبه»⁵، فكان رجال وطن الشمس يقصدونه خاطبين إياه لبناتهم لما عُرف عليه ولتميَّزه بينهم، فهو في عفتة كسيدنا يوسف عليه السلام، فقد راودته المراهقات والعوانس وتأسفت عليه المتزوجات فتمنَّع وأبى، حتى حين اعترضت شهلة ابنة الإمام الهادي طريقه، وكشفت عن فخذها وصدرها أمامه همس في أذنها قائلا:

«هذا شوق الطين إلى الطين يا صغيرتي..
لا تتعلقي يا أختاه بالفاني

¹ قرور كمال، "التراس"، ص: 06.

² قرور كمال، "التراس"، ص: 19.

³ نفسه، ص: 11.

⁴ نفسه، ص ن.

⁵ نفسه، ص: 26.

إنه لا محالة زائل

امنحي قلبك وكلك للأبدى الخالد

كوني الغيمة ولا تكوني القصر»¹.

استحوذ "التراس" على قلوب سكان مملكة الشمس، فقد كان إنسانا «يعيش بين الشعب بطريقة خاصة تلفت أنظار الآخرين إليه، لأن أسلوبه في الحياة يختلف عن أسلوبهم، ولأن ميله إلى الفضيلة وإلى الخير يتخذ دورا فعالا، فإن الشعب سرعان ما يلتفت حول هذه الشخصية وينسب إليها المعجزات التي قد تتحقق فعليا، أو بناء على تصوراتها، وبالتالي فإنه يؤلف حول هذه الشخصية حكايات أسطورية (...)، لا تختص بحياة هذا الإنسان فحسب وإنما يمتد إلى ما بعد موته»²، وقد اعترت شخصية "التراس" تحولات عدة، إذ شغل التحول فسحة كبيرة من حياته وحيّزا من أحداث الرواية، فشهدت شخصية البطل تحولا كبيرا من إنسان عادي في شبابه «بسيطا في مأكله لا يأكل إلا ما تغرس يداه.. متواضعا في ملبسه، لا يلبس إلا ما تصنع يداه وكان أيضا لطيفا مع الصغار ومقدرا الكبار ورحيما بالحيوانات والنباتات»³، ليتحول إلى بطل أسطوري عندما يسير في الطريق «يهتز التاريخ تحت قدميه وتتقلص الجغرافيا، ولما يمتطي جواده الريح تحييه النساء بالزغاريد والرجال بالبارود والأطفال بالتهاول والأناشيد، وتنحني له الأشجار والأطيوار.. ويرشه الغمام بما اعتصره من قطر»⁴، فهذا الحضور الاستثنائي يجعل منه بشرا غير عادي، بطلا خارقا، فحاول الراوي منذ بداية السرد إدهاشنا، وبعث الحيرة في نفوسنا لهذا الملاك المرسل لإنقاذ الناس، فقد «كان ملاكا في صورة إنسان أرسله الخالق إلى الأرض لينقذ الناس من الظلم الذي لحق بهم»⁵، بل إن عجائبية هذه الشخصية تمتد إلى مولده الذي لم تُعلم حقيقته، فكثرت حوله الأقاويل، إذ يروي البعض أنه ثمرة الزواج المختلط بين الإنس والجن وهو «من الموتيفات الهامة المتكررة في قصص الخوارق التي تحفل بها الأسطورة

¹ قروور كمال، "التراس"، ص: 30.

² إبراهيم نبيلة، "أشكال التعبير في الأدب الشعبي"، دار نهضة مصر، القاهرة-مصر، (دط)، (دت)، ص: 50.

³ قروور كمال، "التراس"، ص ص: 6-7.

⁴ نفسه، ص: 06.

⁵ نفسه، ص: 08.

العربيّة»¹، كما يقترب من زواج الآلهة والإنسان في الأساطير الإغريقية التي ترى في البطل الخارق «مزيجاً من الإنسان والإله يحاول بما لديه من صفات إلهية أن يصل إلى مصاف الآلهة، ولكن صفاته الإنسانية تشده دائماً إلى العالم الأرضي»²، وقد ورد هذا الزواج المختلط في أكثر من موضع في قصص ألف ليلة وليلة وفي سيرة سيف بن ذي يزن، فكلّ هذا الزواج المختلط بميلاد البطل الهمام "التراس"، ذو الملامح العجائبيّة، بينما يذهب البعض الآخر مستندين في أقوالهم على ما جاء في الكتب القديمة على أنّه هو نفسه عوج بن عناق «الذي عاش في زمن سيدنا نوح عليه السلام والذي ساهم في نقل الأخشاب من بلاد بعيدة لبناء السفينة العظيمة التي أنقذت المؤمنين (...) ثمّ عاصر النبي موسى ولما قابل نبي الله وكان طول النبي عشرة أذرع كطول عصاه وثب في السماء عشرة أذرع أخرى وضرب عوجاً فأصاب كعبه فتهوى على الأرض»³، ولما استيقظ عوج بن عناق من غيبوبته أصبح هو المهدي المنتظر والبطل التراس، كما أنّ ميلاده الغامض لم يختلف عن اختفائه، إذ لقه الغموض وغشيته الضبابيّة، فلم يعرف سرّ اختفائه حتى بعدما اعترف الجنرال بودبزة بأنّه من قام بطعنه بخنجره المسموم، ليبقى مجرد أسطورة «لكن ما إن طعنته الطعنة الأولى حتى اختفى كأن الملائكة رفعته..أو كأن الجن أخفته»⁴، فكانّ القوى الخارقة تتدخل كل مرة لتنقذه إذ لطالما حاول العمالق قتله ولم يفلحوا فوضعوا «الخطط ونصبوا الشرك للقبض عليه واغتياله واشتروا نفوس بعض من حسدوه وبغضوه وكرهوه وأثروا خيانتهم ما استطاعوا إلى ذلك سبيلاً، لأنّ كل الأشجار والأطيّار التي تحبه وتقدره كانت تحميه بنفسها من مكائدهم»⁵، فالسارد منذ بداية حديثه عن "التراس"، وهو يوقنا في حيرة ودهشة أمام مجموع الصفات النادرة الخارقة لحدود الواقع لهذا البطل الذي «لا يتغير مزاجه ولا تصوّر الحكاية صراعه الداخلي ومجرى تفكيره مع تطوّر الأحداث، بل تجعله

¹ خورشيد فاروق، "عالم الأدب الشعبي العجيب"، دار الشروق، بيروت-لبنان، ط1، 1991، ص: 43.

² إبراهيم نبيلة، "أشكال التعبير في الأدب الشعبي"، ص: 21.

³ قرور كمال، "التراس"، ص: 08.

⁴ نفسه، ص: 59.

⁵ قرور كمال، "التراس"، ص: 13.

يسير قدما إلى الأمام، وبشق طريقه في الظلام ووسط الغابات، وفوق الجبال، وفي العالم السفلي وبين دسائس القوى الشريرة»¹، فتمكّن من هزيمة العماليق، وتهديم السد الذي حال دون تدفق مائه العذب لبلاد الشمس، ليفوز بقلب ستّ الحسن «فأبدا لم يكن التراس إنسانا عاديا.. بل كان إنسانا غريب الأطوار منذ ميلاده الغامض الموغل في التاريخ السرمدي»²، وما يزيد عجائية هذه الشخصية امتلاكه للسيف ذي السبعة أمتار الذي أهده إياه ست الحسن، وامتلاكه أيضا جواد الريح حصانه الوفي الخارق.

فعجائية شخصية "التراس"، التي حرص الكاتب على إبرازها لجعله بطلا أسطوريا صنعت عجائية هذا العمل، ولولا هذه العجائية التي أضفاها على بطله لما كان لاختفائه وفقده هذا الأثر الكبير، حتى هذا الاختفاء هو بمثابة عنصر يؤجج العجائي ويؤسس بدوره «لعوالمه انطلاقا من استحضاره لتأكيد كرامة المختفي»³، ولا شك أن "كمال قرور" «واع بأهمية هذه المادة الشيء الذي جعله يعكف على النهل من سجلاتها المختلفة واستحضارها بشكل لافت للنظر»⁴، وبالنظر إلى ما ذكر عن شخصية "التراس" فالروائي قد قدّم معلومات وافرة عن بطله، ووصفا شاملا لسلوكه وأفكاره، وعلى الرغم من أن هذا العمل الروائي قد تصدّرتة عبارة (قال الراوي)، وهي من أشكال وطرائق السردية العربية القديمة على نحو: زعموا، وبلغني، وحديثي، وهو سارد غير ملتحم بالحكاية، يكتفي بالحكي منظما له عارضا أحداثه وشخصياته، فغلب عليها صوت الراوي «الذي يعدّ من أهم مصادر العملية الإخبارية»⁵، إلا أن مصادر هذه الشخصية تنوّعت ولم يكتف الراوي بما قاله الراوي وما أخبر عنه، بل جاءت كثير من المعلومات على لسان شخصية التراس ذاتها، لاسيما في خطابات التي توجه بها إلى سكان مملكة الشمس، ولشهلة ونسوة المدينة حين راودنه عن نفسه، وخطاباته لحبيته "ستّ الحسن"، ومنه تحريضه سگان

¹ إبراهيم نبيلة، "أشكال التعبير في الأدب الشعبي"، ص: 124.

² قرور كمال، "التراس"، ص: 07.

³ حليفي شعيب، "الرحلة في الأدب العربي"، ص: 453.

⁴ بنو هاشم عمري، "التجريب في الرواية المغاربية"، ص: 37.

⁵ لحمداني حميد، "بنية النص السردية (من منظور النقد الأدبي)"، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 1991، ص: 51.

مملكة الشمس من أجل الثورة ضد العمالق الذين نهبوا أرضهم، وخيراتهم، وسدّهم، من أجل استرجاع كرامتهم وحرّيتهم المسلوبة «هناك الحرية يجب أن نهبها شرايين دمنا الزكي ونموت من أجلها وهناك الكرامة يجب أن نتطلّع إليها ونحلم بها»¹، ومن خطاباتة لحبيته "ست الحسن"، ما جاء على لسانه قوله: «أنت يا روعي، اللحظة الجميلة التي أخفتها لي في كفها الأقدار وحدّثني عنها نانا خدوج وطلبت مني أن أغتنيها فور العثور عليها»²، فثمة تنوع كبير في تقديم هذه الشخصية إضافة إلى ما يمكن أن يستنتجه القارئ عن طريق سلوكاته الشخصية فهناك الكثير «مما يحرض القارئ على وعي المضمّر من الشخصية وليس الشخصية نفسها»³، فشخصية "التراس"، شخصية غنية بالدلالات الرمزية، فهذا البطل ذو الكمال الأخلاقي المطلق كما صورته الروائي جاعلا منه المهدي المنتظر، البطل الاجتماعي، والثوري، المدافع عن مصالح الناس الحافظ لحقوقهم والمكرّس للعدالة الاجتماعية، البطل الشعبي الذي خرج من رحم المعاناة، جسّد الرغبة الدفينة في نفوس أبناء الوطن في أن يكون لهم بطل تجتمع فيه كلّ مقوّمات الحاكم العادل، مخّص للوطن من أعدائه المتربّصين به في الداخل والخارج، هذا الأمل الذي استحال فلم يجد الكاتب إلا الاستعانة بالأبطال الشعبيين من زمن الملاحم، فهذه الشخصية اختفت ولم يعد لها وجود إلا في مخيّلاتنا، فما كان من الروائي إلا أن يجنح بخياله إلى هكذا بطل باحثا من خلاله عن القيم الأصيلة في ظلّ هذا العالم المنحط، فشكّل اختفاؤه اختفاءً لهذه القيم، خاصة وأن هذا البطل لم تقض عليه لا طعنات العدو القادم من البحر ولا الحروب التي كان يخوضها، وهو البطل الذي عاش كلّ العصور، وتواجد في كلّ الأمكنة، لكنّ خيانة أبناء الوطن وحدها استطاعت ذلك، فخيانة الجنرال بودبزة الذي قلّده سابقا خمسة نجوم ليكون على رأس الجنود المقاتلين واضعا جلّ ثقته فيه، هو نفسه من كان سببا في طعنه واختفائه، وما أشبه ذلك بما يحدث في بلداننا العربيّة والانقلابات العسكريّة الحاصلة هنا وهناك، فالواقع المفكّك الذي تعيشه المجتمعات العربية اليوم، أفقدت هذه الشعوب الأمل

¹ قروور كمال، "التراس"، ص: 24.

² نفسه، ص: 40.

³ صالح نضال، "النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة"، ص: 174.

في أن يكون لها رجل رشيد، يتولى زمام الحكم، ويغيّر هذا الواقع الذي انعدم فيه الأمن والأمان في زمن الغفلة وانتظار البطل الذي لن يأتي.

ست الحسن:

تعدّ هذه الشخصية ثاني شخصية محوريّة في الرواية بعد التراس، وهي الابنة الوحيدة لحاكم بلاد الشمس، التي نجت بأعجوبة من الإبادة الجماعية التي تعرّضت لها أسرتها، وشعبها بعدما هجم العمالق عليهم واستولوا على البلاد، وكانت وقتئذ زهرة في عمر الربيع «هربت متنكّرة في زيّ بذرة وحملتها رياح خفيفة بعيدا عن الخطر، دون أن يراها أحد وتحصّنت في الجبال الشامخة كما تحصّن فيها أجدادها من قبل»¹، إذ تفتحت هذه البذرة ونمت كزهرة في قمة الجبل واستقرت فيه شامخة، سحرت بجمالها رجال بلاد الشمس «جمعت زين القبائليات والتارقيات والميزابيات والشاويات والنايليات والأندلسيات والشاميات والحجازيات والمصريّات»²، فتوافدوا عليها خاطبين لكنها كانت متمسّكة بنبوءة الحاجة غنوجة، التي نبأتها أن فارسها سيأتي على جواد الريح قادما من الأندلس، وأنّ عليها أن تحيك برنوسا أيضا، لا يكون إلا على مقاسه، فامتثلت لها "ست الحسن"، وبدأت تحيك برنوس الوفاء الأبدي، البرنوس الجزائري الأبيض مثلما فعلت «بنلوب الوفيّة التي جاء ذكرها في الأساطير اليونانية»³، لحبيبها القادم الذي سيخلّص وطن الشمس من جور العمالق، لكنّه حين فعل، وفي الليلة التي كان مفترضا أن تتوج فيها عروسا للتراس تحوّل إلى مأتم حين فُقد التراس «فلطمت خديّها ونزعت ملابسها الجميلة وكلّ ألوان وأصباغ الربيع التي تزينت بها وارتدت سواد الليالي وراحت تندب حبيبها التراس المختفي وحضّها التعيس»⁴، لتتحوّل من طاووس جميل إلى بومة كئيبة خيم الحزن على قلبها، وتوازي بذلك مصيرها ومصير بلاد الشمس بفقد التراس، فمثّل الروائي من خلال شخصية "ست الحسن"، حكاية الوطن الذي فقد محبّيه وأوفياءه، والمدافعين عنه،

¹ قرور كمال، "التراس"، ص: 36.

² قرور كمال، "التراس"، ص: 35.

³ نفسه، ص ن.

⁴ نفسه، ص: 22.

لتكون عرضة للانتهاكات والمساومات إذ تعرّضت هذه الشخصية لأطماع رجال بلاد الشمس -الممثلين للسلطة الحاكمة- ودسائسهم، فبعد تخلّصها من الاستعمار الخارجي المتمثل في العماليق وجدت نفسها تجابه الخطر الداخلي فتعرضت لأزمات عدّة، لكنها ظلت متمسكة بأمانها في إيجاد التراس، وظلت تنتظره، فستّ الحسن صورة متخيّلة للوطن، للجزائر التي ما إن تخلّصت من المستعمر الفرنسي الغاشم حتى وجدت نفسها تصارع الطامعين فيها من أبناءها، لاسيما من بيدهم مقاليد الحكم، إذ يغلبون مصالحهم الشخصية ويجعلونها فوق كلّ مقدّس.

نانا خدّوج والعراقة الحاجة غنوجة:

شخصيتان عجائبتان استعان بهما الروائي لمساعدة بطلي الرواية "التراس وست الحسن"، وكتاهما اعتمدت النبوءة، فشخصيّة "نانا خدّوج"، ظهرت بدور الجدّة البربريّة العظيمة التي رافقت التراس أيام شبابه، والتي عمّرت قرونا حتى حسب الناس في بلاد الشمس أنها خالدة فلقد «استقبلت عوليسة الفينيقيّة* يوم حطّت سفينتها بشمال إفريقيا وحضرت وضع حجر الأساس لقرطاجنة المدينة العجيبة»¹، وحين قُدّر لها أن تموت رفضت أن تدفن مع الأموات «وطلبت أن تحرق جثّتها كما هي عادة الهنود ويرمى رمادها في الوادي الكبير حتّى تظل تحرس مياهه المتدفّقة وتباركها حتى لا يحول دون تدفّقها حائل»²، وقد حدثت التراس عندما كان شابا يافعا يرعى قطيعها وهي على فراش الموت عن الخطر القادم من البحر، المهّدّد لأمن بلاد الشمس، وأنّ العدو «سيأتي بحرا ملوّحا بكتاب فاحذروه إنه يخفي في سرواله خنجرا أو مسدّسا سيعطيكم الكتاب ويأخذ أرضكم ودوابكم وزيتكم وقمحكم وشعيركم ورمانكم وثمركم وعنبكم»³، كما حدّثته عن نبوءة المرأة التي سيحبّها ويضحّي من أجلها، فتقول له بهذا الصدد

* ابنة ملك مدينة صور الفينيقيّة، فرت بعد موت والدها خوفا من إقدام أخيها على قتلها، أسست بعدها مدينة قرطاج.

¹ قورور كمال، "التراس"، ص: 16.

² نفسه، ص: 15.

³ نفسه، ص ص: 15-16.

«يا ولدي: المرأة التي تحبها من أول نظرة وتحبُّك من أول نظرة أيضا يتهافت عليها كثيرون، الملوك والسلاطين والأكاسرة والقيصرة والأمراء والسفلة والرعيان ولن يستطيع أحد أن يفوز بها سواك رغم ما ينالها من أهوال بسبك واحذر يا ولدي فبسببها يكرهك الأصدقاء ويكيدون لك كيدا مع الأعداء»¹، وقد كان التراس يؤمن بنبوءة جدته العظيمة لأنها أعلم بالتاريخ منه، وأكثر دراية، وأحرص الناس عليه، فانسابت نبوءتها في أعماقه ليراها رؤيا العين، فقد داهم العمالق بلاد الشمس وبنوا سدّهم الكبير على الوادي، وحجبوا مياهه الوفيرة على البلاد، مثلما تحققت أيضا نبوءة لقائه بحبيته ست الحسن.

أمّا العرافة "الحاجة غنوجة"، فقد عرفت في تلك الحقبة بقراءة الكفّ والطالع «وقراءاتها تصيب ولا تخيب ورثت التراث السحري للبابليين والمصريين والعبرانيين»²، احتمت بقمة الجبل وجعلته سكنا لها، وحين علمت بحكاية "ست الحسن" تجشّمت عناء السفر للوصول إليها، وتبأت لها بأنّ حبيبها «سيأتي من الأندلس مترنحا على صهوة جواده الريح ويسقط في حجرها من السماء مثل المطر ويسقي روحها من ظمأ القرون، وهي تضمّد جراحه وتسقيه اللبن»³، وأنّ حبيبها هو البطل الذي سيهدم السدّ ويتغلب على العمالق، وطلبت منها أن تحيك لها البرنوس الخرافي الذي لن يكون على مقاس أحد عداه، وبشّرتها أنها ستكون أميرة بلاد الشمس وأنها ستصبح فتنة الرجال فيها.

فهاتان الشخصيتان اللتان تشكلت صورتها بطريقة مباشرة بصوت السارد، جسّدتا عوالم الغيب والسحر والعرافة، إذ لم «ينقرض الاعتقاد بالسحر والعرافة على الإطلاق (...) وقراءة خطوط الكفّ، وسائر طرائق التكهّن أو التنبؤ التي ما فتئت مستمرة»⁴، فللسحر تأثير عميق على البشر على مرّ العصور، وجذور الاعتقاد به متأصلة من خوفه لاسيما من الظواهر الطبيعية كالزوايع والرعود والبرق فلا طالما رُوع الإنسان من المجهول وأثر

¹ نفسه، ص: 18.

² قرور كمال، "التراس"، ص: 33.

³ نفسه، ص ن.

⁴ ش.ج.س طومسون، "السحر وطقوسه واسرارها"، تر: سمير شيخاني، المكتبة الثقافية، بيروت-لبنان، ط1، 2002، ص: 273.

في مخيلته، فغريزة «الغموض العامة لدى الجنس البشري في أوساط المجتمعات المتحضرة وغير المتحضرة على السواء انبثقت بصورة رئيسية من الجهل أو من محدودية المعرفة والخوف من المستقبل المجهول»¹، رغم أن العلم يسعى «لتبديد الغوامض والأسرار وكشف أسرار السحر»² وكثير من الأمور التي كانت تُعزى إلى السحر يعرّيها العلم ويكشف حقائقها.

- شخصيات عجائبية مؤنسنة:

لقد كان للحيوان بجميع أنواعه الأليف منها والشرس حضوراً أسطورياً في كثير من الأعمال السردية منذ القدم، لاسيما ما تعلّق بالسرد العجائبي، وفي عصرنا الحالي لم يختلف الأمر بل ظهر الحيوان حاملاً صفاتاً إنسانية، يتكلم، ويحس، ويشعر، ويفكر، ويفرح، ويحزن، ويتألم، مثله مثل الإنسان، فلجأ كثير من الأدباء إلى أنسنة الحيوان كما سبق وذكرنا في حديثنا عن شخصيات "سرادق الحلم والفجيعة"، ولم يخالف الروائي "كمال قرور" أقرانه، بل على نهجهم سار وكتب، فوظّف في روايته "التراس"، شخصيات حيوانية مؤنسنة رافقت العمل السردية، وكسرت حدود الواقع فيه إذ «تلعب الحيوانات والقوى الخارقة دوراً هاماً في مساعدة البطل على تحقيق غايته»³، فدخل هذه الشخصيات غير البشرية في النصّ السردية من أقوى الأشياء الدالة على احتفاء النص بالعنصر العجائبي، ومن الشخصيات العجائبية المؤنسنة التي استعان بها الروائي لإحداث حالة من الدهشة (القلق، جواد الريح، أطيّار السنونو، والأسماك المغتربة)، وستعرّض هذه الدراسة للسمات العامة لهذه الشخصيات العجائبية وطرق تقديمها وإسهاماتها في خلق خطاب أدبي عجائبي مثير للدهشة والغرابة.

القلق:

رافقت هذه الشخصية الحيوانية المؤنسنة بطل الرواية "التراس"، فكان صديقه المقرب يشاطره هواجسه وأفراحه وتفاصيل حياته، كان التراس بوجود القلق ينام مرتاحاً يفترش الغمام لأنّ صديقه الوفي «يحرس ظهره من كلّ طعنة خائنة

¹ قرور كمال، "التراس"، ص: 13.

² قرور كمال، "التراس"، ص: 280.

³ الشاهد نبيل حمدي، "العجائبي في السرد العربي القديم (النظرية بين التلقي والنص)"، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت-لبنان، ط1، 2014، ص: 224.

ويفديه بنفسه»¹، ووحده اللقلق كان يعلم ما يخفي التراس «في قرارة نفسه من لهيب الثورة تجاه العمالق»²، كما عملت هذه الشخصية دور الوسيط الواصل بين التراس ومحبوبته ست الحسن «فضلً ينقل أخبارها إليه ويتمناها حليلته»³ وشهد رفقة صديقه جواد الريح الزواج السعيد بين الحبيين بعد قرون من الشوق والحنين، لكن التحول الذي طال هذه الشخصية غير ملامحها النفسية ليتحول إلى شخصية خائنة، رغم أنه بقي إلى جانب ست الحسن في محنتها بعد اختفاء التراس، فكان يزورها من حين لآخر يخفف عنها آلامها ويؤنس وحدتها.

اشتغل بعد اختفاء صديقه بالتجارة والبرنس ليتضح فيما بعد أن هذه الثروة التي حصل عليها ما هي إلا ثمن قبضه نظير خيانتته لصاحبه، إذ كان اللقلق من جهة يخفي حبه الدفين لست الحسن فلم يستطع أن يعبر لها عنه، ومن جهة تخليه عن صديقه وبيعه لأعدائه لاسيما وأنه كان يعلم عنه ما لا يعلمه غيره وهو ما سهل عليه الأمر، ألقى عليه القبض وزجَّ به في السجن بسبب ما أذاعه بين الناس حين اقترح على ست الحسن أن تطلب من كل من أتاها خاطبا إحضار «قطعة من عظام البطل المختفي أو قطعة من ملابسه أو سيفه الذهبي أو شيئا يدل على هلاكه واستحالة عودته»⁴ حتى يكون ذلك مهرا لها ليجد اللقلق نفسه رهين المحبسين زنزانة السجن وعذاب الضمير إذ عاد إليه وعيه وأحس بفداحة ما ارتكب في حق صديق عمره ورفيق دربه، وخيانتته ثقة "ست الحسن" فيه لتكون نهايته الانتحار.

جواد الريح: عرف الإنسان على مر التاريخ الخيل وأحبها وعشقها، ومن فضلها وشرفها أن أقسم بها الله في كتابه الكريم، قال عز وجل: ﴿وَالْعَادِيَاتِ ضَبْحًا﴾ (1) ﴿قَالْمُورِيَّاتِ قَدْحًا﴾ (2) ﴿قَالْمُغِيرَاتِ صُبْحًا﴾ (3) ﴿قَأْتَرْنَ بِهِ تَفْعًا﴾ (4) ﴿قَوَسَطْنَ بِهِ جَمْعًا﴾ (5) (سورة العاديات)، فهي من أكثر الحيوانات التي اعتز بها العرب ونسجوا حولها الأساطير والحكايات، فجاء أدبهم الشعبي زاخرا بصور الخيل وأنواعها، وفضائلها، وحكاياتها، فالخير معقود بنواصيها، ومثلما

¹ قرور كمال، "التراس"، ص: 13.

² نفسه، ص: 07.

³ نفسه، ص: 22.

⁴ نفسه، ص ص: 49-50.

أحبها العربي وتعلّق بها وضمّنها جلّ أساطيره، كذلك احتفت بها أساطير الشعوب الأخرى، فكان الفرس جزءاً من مهارة الفارس وشجاعته، فلا يذكر هذا الأخير إلا وحصانه الوفيّ يلازمه مثلما كان الشأن عند الفارس "التراس"، فحصانه الأصيل جواد الريح ظلّ ملازماً له متلاحماً معه رافقه في كل غزواته، وبطولاته عبر التاريخ، لا يشبهه أيّ حصان آخر في شجاعته وإقدامه وسرعة عدوه ورغم صلته القريبة بسيده التراس إلا أنه أخفى عنه نواياه التي بدت سيئة تجاه شهلة ابنة الإمام الهادي حين جاءت «تبكي وتتمرغ على الأرض راجية التراس أن يحقق لها متعتها»¹، وحين اختفى الفارس "التراس"، أحسّ جواد الريح أنّه «كم كان ساذجاً لما راودته نفسه عن مواجهة الجسد الذي تعفف عنه سيده التراس»²، فهو شخصية مونسنة استعان بها كمال قرور لتعجيب نصه السردي.

أطيّار السنونو والأسماك المغتربة:

جاء ذكر بعض الشخصيات الثانوية المؤنسة، كأطيّار السنونو التي كانت تعمل تحت إمرة "ست الحسن"، فتتكلّف هذه الأطيّار أن تعود كلّ مرة حاملة السيف الذهبي الذي كانت تقدمه ست الحسن للخاطبين وتطلب منهم قتال العماليق وهدم السد، وبعد كلّ إخفاق «تعود أطيّار السنونو بسيفها الذهبي تترحم عليهم»³. ومن هذه الشخصيات المؤنسة أيضاً، شخصيّة الأسماك المغتربة التي عادت بعد غياب قرون، بعودة تدفّق مياه الوادي فكانت أول من بشرّ "ست الحسن"، بهدم السدّ وعودة الحياة لوادي بلاد الشمس، الأسماك التي «اشتاقت إلى رائحة البلاد.. كانت تحمل غربتها حقائب على ظهورها وتحييها بزعانفها معبرة لها عن تشوقها وحنينها»⁴، أنسناها الروائي لإضفاء الطابع العجائبي عليها، تشبه في ذلك هدهد سيدنا سليمان-عليه السلام- حين أتاه بخبر مملكة سبأ.

من خلال ما ذكر عن هذه الشخصيات العجائية المؤنسة، يتضح أنّ الكاتب ركّز على السمات الداخليّة لهذه الشخصيات

¹ قرور كمال، "التراس"، ص: 43.

² نفسه، ص ن.

³ نفسه، ص: 39.

⁴ قرور كمال، "التراس"، ص: 20.

الخاصة بالمشاعر والأحاسيس والانفعالات، ولم يأت على ذكر سماتها الخارجية فجاءت مجردة من ذلك، لا نكاد نعثر لها على سمات في هذا الجانب، ولعل ذلك مرده إلى أن السمات الخارجية حين يلجأ إليها الروائي فذلك ليعطي إحساسا بلا واقعية الشخصيات وبقدراتها الأسطورية الخارقة، وهو هنا لم يكن بحاجة إلى إظهار وإثبات، ذلك لأنها تحمل بعدا عجائبيا في ذاتها، كونها حيوانات عجائية مؤنسنة، وهذه الظاهرة وحدها كفيلة بخرق الواقع ووضع المتلقي في حالة من الدهشة والحيرة، فعدم استعراض السمات الخارجية لهذه الشخصية لا يفقدها عجائبيتها، وقد كان صوت السارد (قال الراوي)، هو المصدر الوحيد للحصول على معلومات عن هذه الشخصيات، فكان الراوي مفارقا لمرويّه، متحدّثا بضمير الغائب عن هذه الشخصيات وفقا لما يسمع ويرى.

- شخصيات رجال بلاد الشمس:

يعلن "كمال قرور" منذ بداية الرواية أن نصه السردي "التراس" عبارة عن حكاية واقعية «فيها ما يشبه الخيال، غرائبية وبعض تفاصيلها أغرب من الخيال»¹، فلا عجب

أن يمتزج النص بالواقع واللاواقع، لاسيما حين يتعلق الأمر بشخصيات الرواية، فبخلاف الشخصيات الإنسية العجائية والشخصيات المؤنسنة يمكن النظر إلى الشخصيات الواقعية نظرة عجائية، والتي من خلالها يعيد الروائي «تشكيل ملامح عالم يماثل العالم الذي نعيشه وتقديم شخصيات تشبه شخصيات البشر في الحياة المعيشة»²، والنظر إلى هذه الشخصيات من منظور عجائبي يرجع إلى كونها من جهة تعيش جنبا إلى جنب مع شخصيات وعوالم عجائية، ومن جهة ثانية المسخ الذي يطالها في آخر الرواية، فحضور «العجائبي مرتبط بتنوع الشخصيات والأفعال المحدثّة إذ لا يمكن وجود هذا النوع إلا بحضور شخوص أخرى واقعية تحتكّ بها فيؤجج الصراع بفعل حركات التحوّل والامتساخ الظاهر والنفسي الداخلي»³، فهذا التعالق بين هذه الشخصيات عطي للعمل الأدبي بعده العجائبي.

¹ نفسه، ص: 4.

² بوعزة محمد، "تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم"، ص: 24.

³ حليفي شعيب، "بنيات العجائبي في الرواية العربية"، ص: 117.

ولقد وُظف "كمال قرور" أربع شخصيات، تمثل الدعامة التي تقوم عليها أي دولة باعتبارها تمثل مراكز حساسة في البلاد، وهي شخصية الإمام سي الهادي، والمحافظ بوخبرة، والمسؤول العسكري بودبزة، والصحفي كمال بوترفاس، سعت هذه الشخصيات إلى الظفر بست الحسن عقب اختفاء التراس، فاستغل كل طرف سلطته في تحقيق غايته «وكان كل واحد يظن أنه الأولي بها والأجدر والأقدر على إقناعها برمي سواد الليالي الحالكات وجحيم الذكريات الأليمة وفتح صفحة جديدة للغد المشرف»¹، وهي شخصيات واقعية عملت إلى جانب الشخصيات العجائية على تعجيب النص.

شخصية الإمام سي الهادي:

هو الذي مثل سلطة الدين، استغل مركزه الديني باعتباره إمام المسجد الكبير، ومفتي الديار، الذي أفتى بضرورة الإسراع في تزويج ست الحسن لدرء المفسدة واثقاء الشبهات، لاسيما وأن ست الحسن بقيت بمفردها بعد اختفاء زوجها، الأمر الذي من شأنه أن يفتح أبواب الرذيلة ويوقع في المحذور، ليعلن في خطبة الجمعة أنه مستعد لحل المشكلة واقترح «أن يبنى سور عال حول بيتها، وتمنع من الخروج إلا محجة ومنقبة، وبتصريح من السلطات وبرفقة الحرس الخاص»²، وأعلن أمام جموع المصلين أنه مستعد أن يتزوجها لوجه الله حتى لا تتسبب في إشاعة الفتنة في بلاد الشمس، فلم يظهر الإمام منذ تلك الجمعة السوداء وخطبته العصماء.

أما شخصية المحافظ بوخبرة فمثلت السلطة السياسية التي بيدها شؤون البلاد، فهي تعتقل وتسجن وتصادر كل من يعترض طريقها وغايتها في الوصول إلى ست الحسن، تزوج شهلة ابنة الإمام لتقوي نفوذه ومركزه وسيطرته على سكان بلاد الشمس، وليحكم قبضته عليهم متخذاً الدين غطاءً وذريعة يتستر من خلاله على أفعاله، وسخر سلطته للظفر بست الحسن، فلجأ إلى قتل الإمام سي الهادي بعد خطبته العصماء، وإعلان رغبته في الزواج من ست الحسن، واتهم الصحفي كمال بوترفاس بالفساد،

¹ قرور كمال، "التراس"، ص: 50.

² قرور كمال، "التراس"، ص: 53.

والخروج عن خطّ الدولة الإيديولوجي، فصادر جريدته وقبض عليه، ليساوم ست الحسن على الزواج منها مقابل إطلاق سراح اللقلق والصحفي، لكنه جوبه بقوة أعتى منه هي قوة الجنرال بودبزة، فشخصية الجنرال بودبزة مثّلت السلطة العسكرية التي تفوق قوتها وسطوتها كل السلطات في البلاد، بيدها زمام الأمر كله استطاع الجنرال بودبزة الذي كان يضاجع شهلة زوجة المحافظ بوخبزة أن يقضي على كلّ خصومه، فألقى القبض على المحافظ بتهمة تبديد المال العام واستغلال السلطة لمآربه الشخصية «وعطلّ العمل بالدستور وأعلن حالة الطوارئ في البلاد.. ونصّب نفسه حاكماً أبدياً للجمهورية ومن يخالفه الرأي ولا يطيع أوامره يُشنق في الساحة العامة دون محاكمة»¹، وهو من شنّ انقلاباً عسكرياً على التّراس بعد أن قلّده خمس نجّمت، ورفع شأنه فغدر به، وطعنه بعد هدم السّدّ، حسداً لأنه تمّن دائماً أن يكون مكان التّراس وأن يحظى بما حظي به من مكانة وتكريم وتقدير من كلّ البشر وكلّ الكائنات الأخرى وكذا أن يحظى بقلب ستّ الحسن، ونصّب نفسه حاكماً على بلاد الشمس. ليكرّس من خلاله "كمال قرور" الصورة النمطية لأيّ حاكم عربي «لا يتزحزح عن العرش أو الكرسيّ إلا بالموت أو القتل أو الانقلاب كما أنه على وجه الإجمال، وهو يمارس الحكم يمسك كل شيء بيد من حديد، فهو المتعالي على كل شيء يجسّد كلّ السلط، ويتمتع بكلّ الصلاحيات التي تعطيه إمكانية التصرف الفردي وقتما شاء، وأحياناً وفق المزاج الشخصي الخاص الذي لا يعطي الاعتبار لأي شيء»²، فأصدر مرسوماً رئاسياً في حقّ ستّ الحسن لأنها رفضت الانصياع له ولنزواته، يلزمها فيه أن تصبح خادمة له «تمسح نهارة بلاط قصره ودورات مياه جنوده واسطبل خيوله وليلا ترقص له عارية كما ولدتها أمها على أنغام موسيقى صاخبة داعة حتى يسكر ويعربد»³، أمام صمت الشعب ورضوخه، فلم يستطع أحد من «أبناء الوطن حتى التفكير بينه وبين نفسه في إيقاف هذه المهزلة»⁴، وقضية تولّى العسكر للحكم هي ظاهرة عاشتها كل

¹ نفسه، ص: 57.

² يقطين سعيد، "قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود والحدود"، دار الأمان، الرباط-

المغرب، ط1، 2012، ص: 174.

³ قرور كمال، "التراس"، ص: 62.

الدول العربيّة، فتسلّط الأنظمة الديكتاتوريّة التي تقبض بيد من حديد على أنفاس الشعب، أمر تعيشه معظم البلاد العربيّة التي أبت الشمس أن تشرق عليها من جديد، فاستعيدت ومورست عليها كل صنوف القهر والتعذيب .

أمّا شخصيّة الصحفي كمال بوترفاس، فقد مثّلت السلطة الرابعة وهي سلطة الإعلام، ولقد استغلّ هو الآخر سلطته وقلمه للفوز بقلب "ستّ الحسن" حين كلّفته بالدفاع عن صديقها اللقلق فامثّل لها ليحظى بودّها، ويستميل قلبها، لكنّه سرعان ما أُخرس وُجّ به في السجن بتهمة المساس بأمن واستقرار البلاد، فهذه السلطة الممثلة في شخصيّة كمال بوترفاس كانت تحظى بمكانة مرموقة تعمل دون مضايقات، لأنها موالية للسلطة، ولا تعترض على سياستها الرشيدة، لكنّه حين قرّر الخروج عن شرعها من أجل تحقيق مآربه وجد نفسه بين أسوار السجن ومصادرة الكلمة، وعليه فإنّ هذه الشخصيات التي جسّد من خلالها الكاتب السلطات المتحكّمة في أمور البلاد بمختلف مؤسساتها والشعب المهزوم العاجز، كلهم تعرضوا للمسح في نهاية المطاف فصاروا بهائم لا حول ولا قوة لهم، وظلّوا كذلك حتى علا صوتُ جهوريٍّ ومزّق صمت الليالي يسائلهم عن أمانته التي تركها بينهم.

ولقد قدّم الروائي هذه الشخصيات بصوت السارد (الراوي)، الذي يشكّل المصدر الوحيد للحصول على المعلومات الخاصة بها، مرّكزا على سماتها الداخليّة متغاضيا عن السمات الخارجيّة، كون الشخصيات وردت بتكوين واقعي وخلقت عجائبيّتها من خلال تواجدها ضمن أحداث وعناصر فوق طبيعيّة، باستثناء شخصيّة الجنرال بودبزة الذي تركه السارد يتكلّم في حوار له مع ستّ الحسن حين أخبرها بأنّه من طعن التّراس وقتله، فهذه السلطات تضاربت مصالحها وسعت إلى تحقيقها بشتّى الوسائل، ويبقى القانون الأوحّد الذي يحكمهم الغلبة للأقوى، والروائي هنا يقدّم لنا من خلال هذه الشخصيات نقدا لازعا لأنظمة الحكم السائدة، وتجاوزات المسؤولين، وتعريّة لآليات القمع والبطش السياسي الممارس في البلدان العربيّة في مراوغة منه للواقع،

تستظلّ فيه وتحتمي بسلطة التخيل، وهو ما يضيف على المشهد السردى أبعاداً عجائية تُحدث أثرها في المتلقي.

* الشخصية العجائية في رواية "حروف الضباب (قول الراوي في محنة الزواوي)"

يسرد الروائي في ثماني مقاطع سردية معنونة تفاصيل رواية "حروف الضباب"، رواية ليس من السهل على قارئها كما يقول بشير مفتي الذي قدّم لها «أن يكتشف سرّها بسهولة فهي بقدر ما تبدأ بسيطة سرعان ما تدخلنا في عالم من الغرائبية المختلفة، فيختلط الواقعي بالسحري، والمحسوس بالمجرد، والآني بالمطلق، والمادي بالروحي، فتتعايش المتناقضات وتتمازج الثنائيات في فضاء قرية "عين المعقال"، ومن خلال شخصية "الزواوي"، المبهمة والتي تظل تحافظ على هذا الغموض حتى النهاية. غموض مشوق ومفتوح ينكشف وينغلق، ندرك بعض خيوطه لكن سرعان ما يضع الخيط الأساسي فلا تعلم هل هو نفسه أم غيره، ليبقى السؤال الأساسي من هو هذا الزواوي؟ شخص من عالمنا الأرضي أم من عالم السماء والغيب»¹ جاء إلى قرية عين المعقال؟

فرغم تعدد محكياتها، وضمن أزمنة مختلفة، إلا أنّها تعلقت كلها بشخصيتي "الزواوي"، و"الياقوت"، اللذين تشابهت أقدارهما وتجاوز حضورهما حدود الزمان والمكان، تبدأ بالاختفاء الغامض "للزواوي الحفيد"، وظهور والدته في حصة "كل شئ ممكن" بحثاً عنه، وهي المرة الأولى التي يظهر فيها أحد أفراد قرية عين المعقال في التلفاز، فشكّلت هذه الأحداث الحكاية الإطار التي تلتقي عندها المحكيات المتفرعة التي بدأت بسؤال (النوري)، الأخ الأصغر للزواوي عن سر تسمية القرية بعين المعقال وهو ما شكل سؤالاً استفزازياً للشارد الذي قرر أن يتكلم عن القرية وحكاياتها، وعن "الزواوي الأول"، وقصة حبه الياقوت التي زوّجت قصراً لغيره، وكيف تحول إلى ولي صالح؟ وغدا حبه حكاية أبدية ارتبطت بالقداسة والتبرك، لتتكرر مع العصور، وينقلنا الراوي إلى محكية أخرى ارتبطت بالبواء الذي أصاب القرية وقضى على جميع

¹ شوار الخير، "حروف الضباب"، ص: 06.

سكانها إلا "الزواوي الجد"، الذي جعلته بركة اسمه ينجو من الموت المحقق، ويتزوج محبوبته الياقوت بعد أن أصبحت عرجاء، ليعاود السارد الرجوع إلى الحكاية الإطار وحكاية "الزواوي الحفيد"، وصراعاته الداخلية وزواجه من الياقوت الجنية، ويعرج الروائي إلى عوالم العجيب من خلال شخصية "الشيخ العلمي"، صاحب التميمة المعلقة على رقبة "الزواوي"، ورحلته العجائية بين تومبكتو ونيسابور.

شخصية الزواوي:

استطاع الروائي من خلال هذه الشخصية، السفر بين الماضي والحاضر وخلق عالم عجائبي ضمن خطاب فني مثير للدهشة، اسم واحد، وقدر متشابه، اشتركت فيه ثلاث شخصيات، عمل السارد من خلالها على زعزعة الصورة البشرية من خلال جملة من العناصر العجائية والسمات التي طبعت هذه الشخصيات، فأما الظهور الأول كان لشخصية **الزواوي الحفيد**، الفتى المعاصر، ابن الثامنة عشر سنة، تلميذ في الطور الثانوي، ظهر مع بداية الأحداث باختفائه المفاجئ، وبين حضوره واختفائه نسج الروائي خيوط هذه الرواية، ورسم عجائبيتها من منطلق نفسي متعلق بالإختلالات وردود الفعل المصاحبة، فشكلت الصراعات النفسية التي عاشها الزواوي غذاء للحبكة العجائية، صوّر السارد من خلالها الصراع مع الذات والنفور من المجتمع والشعور بالغربة والرغبة في التنصل والتخلي عن كل ما يمت الصلة بحياته، وأولها اسمه الذي سمي به تيمنا "بالزواوي الجد"، فسبّب له الكثير من المضايقات بين زملائه وحتى أساتذته ينتفض كل مرة «لماذا سميتموني الزواوي؟.. هل نفدت الأسماء الأخرى؟»¹، ويضيف مستنكرا «إنه اسم قديم انتهت مدة صلاحيته كما يؤكد لي جميع الزملاء وحتى الأستاذ سألني عن سر هذا الاسم ولم أستطع التكلم معه في الموضوع .. لقد كرهته وكرهت نفسي نتيجة لذلك»²، سخرية زملائه منه جعلته يعتقد أنه أتعس مخلوق في الوجود، وأمعن السارد في تثبيت هذا الاعتقاد لدى القارئ، حينما قدم وصفا خارجيا يوحى بالاضطراب النفسي الذي يعيشه "الزواوي"،

¹ شوار الخير، "حروف الضباب"، ص: 47.

² نفسه، ص: 47.

وعدم قدرته على تقبل الأمر والاندماج والانسجام مع محيطه، وإهماله لنفسه، وقلة اهتمامه بمظهره وشعره الطويل المبعثر، الذي «كثيرا ما جلب له المتاعب من المعلمين والأساتذة»¹، هذا الشعور بالدونية ومحاكمة الذات والثورة عليها، انحرف بمسار السرد إلى عوالم اللاواقع، وأدخلنا ضمن متاهات السرد العجائبي، وأخرج الشخصية الروائية عن نمطها المعتاد المألوف، إلى آخر يتسم بالغرابة.

فقد أصيب "الزواوي الحفيد" بالهذيان بعد فتحه للتميمة المعلقة على رقبتة، وهو ما أعطى للعجائبي بعدا إيحائيا جديدا، وأدخل هذه الشخصية حالة أشبه بالجنون تجعله يعيش معلقا بين العالم الواقعي واللاواقعي، هروبا من الضغط الممارس عليه، فيتشتت حاضره بين الماضي والمستقبل في حديث مبهم «أبعدوا هذه الكراسي المفترسة .. المنضدة أكلت التفاحة.. سقطت أسنان الليل في كأس من الشاي.. اشرب.. اشرب.. كل يا قليل النعمة.. اسمي يدعو إلى الغثيان.. لا لا اسمي مقدس.. أنا من اقتفى أثر نعمة الجبل»²، فضلا عن مكونات أخرى لهذه الشخصية تصب في ما هو عجائبي، كمسألة الاختفاء في نهاية أحداث الرواية عندما «رفع الشيخ ذراعه وأشار برأسه إلى الزواوي.. وجد الزواوي نفسه مدفوعا للدخول في جناح الشيخ.. غاب البرنوس والزواوي والشيخ في عتمة الضباب»³، وزواجه من الياقوت الجنية التي تزوره كل ليلة لتعاود الاختفاء مع كل شروق «الياقوت.. ألا تعلمون بأنها زوجتي.. لقد تزوجنا منذ مدة طويلة ونسكن الآن هناك عند الجبل.. نسكن قصرا شاهقا وسط الضباب.. الناس العاديون لا يعثرون له على أثر. لقد حضر عرسنا الملائكة .. رقصوا وغنوا حتى الصباح .. إنها ليست كالنساء .. ينبعث من جسدها عطر الجنة بل إنها من حور العين»⁴، فلم يكن لهذه المرأة وجود في قريتهم، بل جنية سحرته واستحوذت عليه وأدخلته عالمها، هذه الحياة المزوجة بين عالم البشر وعالم الجنيات من العناصر المعززة

¹ شوار الخير، "حروف الضباب"، ص: 47.

² نفسه، ص: 55.

³ نفسه، ص: 98.

⁴ نفسه، ص: 58.

لوجود العجائبي، كخطاب مغاير للخطاب الواقعي، يعمل على خلق الحيرة والتردد لدى القارئ والشخص معاً.

وأما الظهور الثاني فكان لشخصية **الزواوي الولي الصالح**، الملقب بالزواوي المعقال، كان من أمهر شباب دشرته في قتل المعاليق، وقع في حبّ جارة له اسمها "الياقوت"، وحين تقدّم لخطبتها رفض أخوها بشدة بحجة أنها رضعت والدته المتوفاة، يوم زفافها «أراد الانتحار فأشبعوه ضرباً حتى غاب رشده»¹، فكان زواج محبوبته نقطة تحول في حياته من إنسان عادي إلى ولي صالح، حين غادر القرية واهتدى إلى نبع في أسفل الجبل رابط عنده حتى شاع بين الناس أنّه من تشرب من نبع الزواوي يرزقها الله الذرية الصالحة، فالزواوي عندهم «مبارك أرسله الله لفائدة عباده الصالحين ومن يتسبب في إيذائه لاحقته المصائب واللعنات في قبره»²، وتتحقق عجائبية هذه الشخصية أكثر حين وجد ميتاً، ليتحوّل قبره إلى مزار لكل طالب حاجة، ذلك أنّ الأولياء في اعتقادهم قادرين على منح بركاتهم والتأثير في الغير في حياتهم ومماتهم، لذا تنصب لهم قبب لتكون مزاراً على امتداد الأجيال، وهي من الاعتقادات الخاطئة التي لم تعرف حدوداً مكانية ولا زمانية ولا حتى دينية نتيجة الفهم الخاطئ للدين، والانسياق وراء التيارات الصوفية المغلّطة، والمعتقدات المشوهة التي تسيطر على عقل الإنسان العربي والجزائري بالخصوص، فالعين وتعليق التائم وبناء الأضرحة والطواف حولها لم تستثن أحداً، تشارك فيها الجاهل والمتعلم، وما عملية التطهير التي قام بها متعلمو القرية لطرد الشرور والأوبئة إلا بعض من كثير، حاول الروائي تسليط الضوء عليه بمسحة عجائية من خلال منح شخصيات روايته لقدرات تفوق قدرات البشر العاديين، فما تحمله شخصية الولي الصالح من كرامات وما يتصل بها من طقوس وأمور خارقة تشكل عالماً عجائبياً، يتعزز أكثر بعودة الزواوي إلى الحياة والانبعاث من جديد، حين أصاب قرية عين المعقال الوباء الذي تنبأ به في حياته «لقد تكلم سيدي الزواوي عن هذه المصيبة منذ سنين طويلة وحذر منها»³، فخرج فيهم ناقماً مهدداً إيّاهم بالعقاب،

¹ شوار الخير، "حروف الضباب"، ص: 16.

² نفسه، ص: 17.

³ شوار الخير، "حروف الضباب"، ص: 37.

فقد روى الناس «أن سيدي الزواوي نهض من قبره وهو ملفوف بالإزار الأخضر وتجول بين الناس وحدثهم عن سيئاتهم التي أوقعت القرية في هذه المحنة الكبيرة سارع الناس إلى سيدي الزواوي ليكون تحت قدميه ويقسمون بالله أن قلوبهم صافية»¹، ليعود إلى سكونه غضبان أسفا عليهم .

بينما مثّلت شخصية **الزواوي الثالث الجد**، الذي من نسله عادت الحياة إلى قرية عين المعقال، فهو الناجي الوحيد من الوباء الذي فتك بالقرية، شاب فقير يتيم الأب أحبّ الياقوت، القدر المتشابه المتجدد المتجاوز لحدود الزمان والمكان، إلا أن بركة حمله لاسم الزواوي جمعته بالياقوت « يحكي الأولون أن الولي الصالح هو من أمر من قبره بتزويج الزواوي من الياقوت رغم معارضة الجميع للأمر»²، وقد مُنحت شخصية الزواوي الجد من القدرات الخارقة ما يجعلها تنتمي لخانة الشخصيات العجائية، فتيسر له ما لم يتيسر لغيره من البشر، فمنح قدرة خارقة لحفر العديد من القبور لجثث ضحايا الوباء «وقيل أن أجساما نورانية كانت تعينه في عمله»³، كما كان يلقي حبيبته الياقوت في المنام كلما أراد التحدث إليها، فأصبح « يلتقيان كل ليلة في الأحلام ويتكلمان عن همومهما»⁴، فلم يعد الحلم هنا مجرد لا وعي أو تعبير عن المكبوتات، بل صار متنفسا وسبيلا للقاء الحبيين في شكل أقرب إلى الرؤيا الصادقة التي لا تتأتى إلا للأنبياء وأصحاب الكرامات، وهو ما يثير دهشة القارئ واستغرابه، والحلم من التقنيات المهمة للعجائبي المعاصر، يتم استثمارها بشكل واسع من قبل العديد من كتاب العجائبي، وهي بوابة مُشرعة على الكثير من الأمور العجائية، لاسيما وأنها انتقال دائم بين الوعي واللاوعي والواقعي واللاواقعي.

شخصية الشيخ العلمي

يعد "الشيخ العلمي" من الشخصيات التي مسّها التحول، فغيرها من حال إلى آخر وأدخلها ضمن مجال الفانتاستيك، فقد تحول من إنسان عادي لا يجيد القراءة والكتابة إلى عالم جليل

¹ نفسه، ص: 51.

² نفسه، ص: 50.

³ نفسه، ص: 52.

⁴ نفسه، ص: 24.

وولي صالح «يأتيه الناس من المناطق البعيدة بحثا عن الشفاء من الأمراض ونوائب الزمن»¹، بعد سفره الذي امتثل له تنفيذا لحلم زاره فيه شخص وأمره بالسفر إلى تومبكتو ثم إلى نيسابور، وهي الرحلة التي عاد منها عالما جليلا، ولأن الرحلة مجال خصب لتوليد العجائبي، فقد أتاح انتقاله من عين المعقال إلى تومبكتو ثم نيسابور للنص إمكانية صنع العجيب، بما تضمنته هذه الرحلة من عجائب وغرائب، وهي تتقاطع مع الشخصية السندبادية في خوضها المغامرات إلا أنها تخالفها في أن رحلة السندباد كان القصد منها البحث عن الكنوز، أمّا رحلة "الشيخ العلمي"، فمن أجل الأمانة التي وعد بتنفيذها، صادف في رحلته الكثير من الأمور المثيرة للدهشة كلقائه بالرجل الأزرق "عبد الله"، الذي وجدته في انتظاره في الصحراء البعيدة عن عين المعقال «أنا أنتظرُك يا العلمي كنت متأكدا من أنك ستأتي في الوقت المناسب»²، وهو ما أثار ذهول العلمي خاصة أمام امتناع الرجل عن الإجابة عن أسئلته كما كان «يعجب للأكل الذي يتجدد طعمه ولم تنقص كميته وللماء الذي تحمله الراحلة بقي عذبا ولم تنقص كميته أيضا»³، فظهور هذه الأحداث الاستثنائية الخارقة داخل الإطار الواقعي للنص، يفاجئ القارئ والشخصية على حد سواء، ذلك أن من «عناصر العجائبي أيضا أن يتجاوز فيه المألوف مع اللامألوف، الواقعي مع اللاواقعي تجاوزا متوترا وهذا ما يجعل النص صادما ومثيرا»⁴، فهذا التجاور يجعل القارئ ينقاد إلى النص دونما إرادة منه مع حالة مصاحبة من الدهشة الجميلة التي يخلقها هذا النص العجائبي.

مكث "الشيخ العلمي" في تومبكتو سبع سنوات، تعلم فيها الكتابة والقراءة وحفظ القرآن الكريم وتلقى مصنفات أحمد بابا التمبكتي، وهو ما أهله للرحلة الثانية من أجل تحقيق الوعد، وحمل الأمانة بعد أن زاره الشخص مرة أخرى تبدى له كضوء ساطع أحس به ينير عتمة الليل عند قبر أمّه، وليسمع من مصدر النور كلاما خصّه به «مهمتك لم تكملها بعد»⁵، لكن الرحلة هذه المرة

¹ شوار الخير، "حروف الضباب"، ص: 75.

² نفسه، ص: 79.

³ نفسه، ص: 80.

⁴ خليل لؤي علي، "العجائبي والسرد العربي"، ص: 184.

⁵ شوار الخير، "حروف الضباب"، ص: 85.

ستكون أشبه بإسراء الرسول صلّ الله عليه وسلم ومعراج «وجد طائر البراق ينتظر من يركبه تقدم منه وركب .. طار الطائر باتجاه مشرق الشمس»¹، وفي لمح البصر وجد نفسه في مدينة أخرى بعيدة عن عين المعقال، تدعى نيسابور وهناك إلتقى بالشيخ الذي سأله إن كان مستعدا لحمل الأمانة، وهي حفظ كتاب "كلام الكلام" لأبي الخليل الحيروني، وهو الكلام الذي «لو وضع على جبل لانهار، ولو وضع على بحر لجف ماؤه.. إنه كتاب السر الكبير»²، ومن تجلي عجائية هذه الشخصية أيضا، عودته إلى الحياة في نهاية أحداث الرواية، آخذاً معه الزواوي الحفيد في رحلة أخرى مشابهة لرحلته، ليتحمل هو أيضا أمانة حفظ كتاب "كلام الكلام".

- شخصيات عجائية أسطورية

هي الشخصيات المكملة لتأثير العالم الحكائي، غدّت النص الروائي العجائي "حروف الضباب"، وإن كان حضورها محتشما حيث ظهرت كشخصيات ثانوية وجدت للقيام بعمل، واختفت بعدها عن مسار السرد كشخصية "**الرجل الأزرق**"، من التوارق المسمى "عبد الله"، الذي ظهر في الصحراء البعيدة بشكل غريب، تكفل بإيصال "الشيخ العلمي" إلى تومبكتو، ولم يعاود الظهور إلا بعد سبع سنين قضاها الشيخ في المدينة، فوجده بنفس الملامح والهيئة لم يتغير إطلاقا، وكأ أنه رآه من ساعات فلم يؤثر فيه الزمن مثلما أثر في الشيخ.

وشخصية "**الشيخ الغريب**"، الذي ظهر للزواوي الحفيد عند قبة الشيخ العلمي وقصّ عليه حكاية هذا الأخير ليعث فيه مشاعر الحيرة والضياع، لا سيما حين اختفى بمجرد إنجائه الحكاية دون أن يعرف الزواوي سر هذا الشيخ الغريب عن قرية عين المعقال. أمّا الشخصيات الأسطورية فقد استعان الروائي بشخصية "أبو الخليل الحيروني"، الذي عاش ما يقارب سبعمائة سنة صاحب كتاب "كلام الكلام" المتضمن أسرار الكون والذي مكث في كتابته

¹ نفسه، ص: 86.

² نفسه، ص: 88.

أربعمئة سنة بعد أن شهد موقعة صفين والفتنة الكبرى، فاختفى ولم يظهر إلا بعد إتمامه كتابه، ليجد بغداد وقد استولى عليها المغولي جينكيز خان وبات كتابه مطمع لهولاكو، ورغم قتله للحيروني، إلا أنه عجز عن إيجاد الكتاب بعد أن تكفل أتباعه بحفظه جيل إلى جيل، والشيخ العلمي كان واحدا ممن كلف بذلك. فهذه الشخصية من جهة ذات ملامح واقعية موجودة ضمن أحداث تاريخية إلا أن الروائي اختلقها لغايات حكاية كونها عملت مع بقية الشخصيات كأحمد بابا التمبكتي وغيره على تأثيث العالم الحكائي العجائبي «وملء العديد من الفجوات والثغرات التي يمكن أن تنشأ عن عدم توظيفها في مجرى الحكى»¹، وهو ما يميز عمل الروائي عن عمل المؤرخ.

لقد حاول الروائي من خلال توسله للمكون العجائبي في روايته "حروف الضباب"، أن يخترق منظومة المجتمعات ويكشف زيفها، لئيسقط عنها مجموع القيم والمثل التي يختبئ وراءها، في مجتمع ذكوري ينحر فيه الأب ابنته لأنها صرّحت برغبتها في الزواج من أحدهم، مجتمع يرى في الشعوذة والتمايم نجاة من الشرور، يؤمن ببركة الأضرحة ويخاف من تجاوز المحظور، المجتمع العميق الذي استبد به الجهل وأضحى أسير معتقدات خاطئة، فكان العجائبي سبيلا للتعبير عن هذه القيم التي انتصرت و/أو تراجع، حمل السارد الخارج حكاية المتواري غير المشارك، عبء سرد أحداثها مستعينا بسارد مشارك، تمثّل في والدة الزواوي الحفيد، حين حدثت ابنها عن ظروف ولادته، وعن سبب تسميته بالزواوي، وكارثة الوباء، وغيرها من الأحداث التي أوكل السارد خارج الحكائي غيره سردها وصياغتها.

* الشخصية العجائية في المجموعة القصصية "أسوار المدينة"

تشغل القصة القصيرة الجزائرية اليوم حيزاً مهماً في السرد الأدبي إلى جانب الرواية؛ تسعى إلى استيعاب مختلف الانفعالات الإنسانية والتعبير عن القضايا الراهنة، وإثارة العديد من المسائل والإشكالات المعاصرة، وللتعبير عن ذلك بما يتلاءم ومتطلبات العصر، يعتمد كتاب القصة اليوم إلى استثمار المخزون التراثي

¹ يقطين سعيد، "قال الراوي"، ص: 97.

والاستعانة بعناصر الخرافة والأسطورة والحكايات العجائية، والتنقيب في كل ما هو مرتبط بالمتخيل الجمعي ليقدم لنا أدبا يقع على الحافة بين الممكن والمستحيل، ويشغل على مواضيع يمتزج فيها الواقعي باللاواقعي، فلقد ركز كتاب القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة على السرد العجائبي، والغرف من الأساطير القديمة، وإسقاطها على رؤية الإنسان المعاصر، بما يتلاءم مع قناعاته وحياته، فالعالم العجائبي الذي يخلقه المبدع لا ينفصل عن عالمنا الواقعي، بل يكون معه وحدة واحدة، تمكّن القصة القصيرة من «فتح أفاق تعبيرية ودلالية مستحدثة بالرجوع إلى الرصيد الثقافي والإنساني (...) وحاولت أن يكون توظيفه مرتبطا بهوموم العصر الحالي»¹، معبرا عنه.

وتعد المجموعة القصصية (**أسوار المدينة**)، **للكاتبة الجزائرية جميلة زنير**، واحدة من الإبداعات الأدبية في مجال القصة القصيرة، ضمّنتها ستة عشر قصة، منها ثلاثة قصص قصيرة تدخل في إطار الأدب العجائبي، استثمرت فيها الكاتبة واحدة من أهم روافد العجائبي وأغناها وأكثرها حضورا هي الأسطورة، التي لطالما تمثلت حياة البشر، وتطور حياتهم عبر الأزمنة والعصور، وأبرزت في متونها رغباتهم، فكانت متنفسهم في تفعيل كل ما يؤمنون به عبر طقوسهم التي كانت أداء يعكس تجاربهم، ونظرتهم الجماعية لمكونات العالم الخارجي، وقد حاولت الكاتبة أن تستلهم من الخطاب العجائبي والأسطوري ما يتواءم ويخدم مشروعها القصصي، تبعا لما تقتضيه خصوصية الإبداع الفني من جهة، وخصوصية المجتمع الجزائري من جهة ثانية، من خلال قصصها القصيرة: "**جنية البحر، رجل من عالم آخر، السائق والطيف**"، رصدت كلها ذلك التفاعل العميق بين داخل الإنسان والواقع الخارجي، مزجت فيها بين العالمين الواقعي واللاواقعي فخرجت أحداثها بكيفية فيها الكثير من الأمور العجائية، حملت كلها طابع المعاناة، فتقاسمت شخصياتها الفقر، الهامشية، الحرمان، المعاناة، الإحساس بالعجز، والشعور بالاغتراب ومحاولة التمرد على هذا الواقع.

¹ لحمداني حميد، "القصة القصيرة في العالم العربي (طواهر بنائية ودلالية)"، مطبعة أنفو- برانت فاس-المغرب، ط 1، 2015، ص: 201.

- الشخصية العجائية في القصة القصيرة "جنية البحر"

صورت قصة "جنية البحر"، جانباً من حياة "حوّات"، تسكنه جنية من البحر، تضطّره إلى أن يبقى في قبو على شاطئ البحر، حتى يظل قريباً منها، مبتعداً بذلك عن أهله وعالمه الحقيقي، ليجده الصيادون ميتاً في قبره، وبجانبه كلبة ميتة، فيتناقل الناس حديثاً عن تقمص جنية البحر التي سلبته حياته الواقعية صورة الكلبة لتموت معه .

جمعت فيها الكاتبة شخصيات من بني البشر وأخرى من عوالم الجن الخفية فاخترت من الواقع شخصية "الحوّات"، ومن اللاواقع شخصية "الجنية"، فاقترص القصّ العجائبي في "جنية البحر"، على شخصيتي "الحوّات"، و"الجنية"، فهما محط اهتمام الراوي من جهة، وبؤرة تركيز المتلقي من جهة ثانية، فانفردا بالاهتمام والمتابعة، بينما ظهرت بعض الشخصيات (الأم، الأخت والصيادون) بأدوار هامشية.

ولأنّهما صنعا عجائبية أحداث القصة، سنسلط الضوء عليهما وعلى السمات العامة لهما، والطريقة التي قدّمت بها كل منهما، ومواطن العجيب فيهما، فالحوّات مثلما جاء بصوت السارد الذي حمّله القاصة مهمة إظهار الشخصية، سواء من حيث الملفوظات الوصفية، أو الملفوظات السردية، هو رجل في الأربعين من عمره، لم تهتم الكاتبة بتسميته واكتفت بلقبه المهني "الحوّات" بديلاً، وهي عادة غالبية لدى الكثير من القصاصين، ذلك أنّ القصة القصيرة لا تتناول إلا عدداً قليلاً من الشخصيات وفي عدد ضئيل من الصفحات «لذلك يعتمد القاص إلى عدم تشتيت عقل القارئ كما في الرواية التي يفرض فيها اسم البطل نفسه حتى يمكن للقارئ ملاحقته ومتابعته في الكم الهائل من الأوراق المكتوبة»¹، لكن القاصة وإن أهملت إعطاء الاسم فإنّها، لم تغفل عن أهمية الملامح الجسمية والنفسية في تثبيت صورة الشخصية، فالحوّات نحيل الجسم عائق جسده الهزيل الكثير من الأهوال، يرتدي سترته الزرقاء الواسعة، ينتعل خفه الكتّاني المتآكل، ويغادر المدينة إلى البحر باكراً ليعود إليها متأخراً «يسير بعينين شبه مغمضتين يوزع بهما نظراته الفارغة على الشوارع الممتدة في ذهوله وغمامة

¹ الشاهد نبيل حمدي، "بنية السرد في القصة القصيرة"، ص: 37.

شحب تحتل وجهه الذي لوحته الشمس فبدت ملامحه الأربعينية وقورة وحزينة»¹، يعيش حياته بين عالمين، عالم واقعي يقضيه رفقة والدته وأخته وعالم لا واقعي يقضيه في قبوه قرب الشاطئ رفقة "جنية البحر"، التي سلبته حياته الواقعية، «حين تداهمه بحفيف أنفاسها تمتزج روحه بظلال غيمتها الوردية التي تلف جسده النحيل بحرير شعرها، فتخدر جسده ثم تحمله بين ذراعيها وترفعه إلى صدرها وتغوص في الماء صوب مملكتها البلورية»²، مأخوذ بها وقد تقاطعت في دمه وتحولت إلى جمرة تتسلق جسده الهزيل» رائجتها تستيقظ وردا ولهيبا في ملابسه وأيامه .. يحملها في كفيه شمعة وزبدا ومسافات.. يعجن الحصى بالنجوم وينحت من أطرافه لياليتها سروا ونخيلا»³، فجنية البحر التي سكنته ونذر سنوات عمره لها، تجلت في صورة امرأة جميلة أغرت الحوَّات، وطلبت منه الزواج لتبلي جميع طلباته ورغباته، فهي «امرأة من أساطير أروضته النسيان ورسمت على زنده وشم الولاء وقالت:

أذهب أيها البحار حيثما شئت فعلى صدري مرساك لك أول الروح، ولي الفتوحات تبدأ من أول البرق.

لك أصوات اللغات ولي همسات المرايا تبدأ رحلتها من جسدي»⁴. فعالم الجن الذي مثلته "جنية البحر"، واحد من عوالم الأساطير التي رافقت مخيلة البشر، فاتخذها الإنسان وسيلة للتعبير عن عجزه في تفسير كثير من الحقائق، ولقد جاء في القرآن الكريم حديث عن الجن وعالمهم فلم ينكر الشرع وجود هذه المخلوقات قال سبحانه وتعالى: ﴿وَالْجَانَّ خَلَقْنَاهُ مِنْ قَبْلُ مِنْ نَارِ السَّمُومِ﴾⁵ (سورة الحجر، الآية 27)، فكوننا مسلمين نؤمن بوجودها، ولكن ما يحيلنا إلى عالم الأسطورة والخيال هو عوالمها الخفية، وقد ورد في السنة النبوية أن الجن يتصورون في صورة الإنس، والبهائم، والحيات والعقارب وغيرها، وهو ما حدث للجنية التي تحولت إلى حيوان (كلية)، وجدها الصيادون جاثمة عند رأس الحوَّات تأبى أن تغادره، هدها الحزن والجوع حتى فارقت الحياة وسط ذهول ودهشة وحيرة الصيادين الذين «سكنتهم

¹ زينير جميلة، "جنية البحر (أسوار المدينة)"، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، (دط)،

2001، ص: 6.

² نفسه، ص: 6.

³ نفسه، ص: 10.

⁴ نفسه، ص: 7.

الغربة لهذا البحار الذي اختصر أيامه ومات وحيدا قرب تلك الكلبة»¹، الوفية له حتى بعد مماته.

إنَّ لجوء الحوَّات إلى الجنية هو تعويض عن عجز العالم الواقعي، والتمرد عليه والبحث عن بدائل لا توجد على أرض الواقع، لتحقيق ما لا يمكن تحقيقه، ولا يستطيع فعله، فيكون الزواج بالجنية بمثابة الحل لهذه المعضلات، وفي هذا ترى خالدة سعيد: «أن زواج الإنس والجن هو زواج الموضوعي بالذاتي، أو الواقع بالحلم والخارق، زواجا لا واعيا بنتيجة هذا الزواج يستقر الموضوعي في أحشاء الذاتي»²، فالعالم الذي يلججه الرجل من خلال لقائه بالجنية هو داخل وخارج في الآن نفسه، فيه عالمة؛ أي عالم الآخر الخارجي من جهة وعالم الجنية أي الأنا والحلم من جهة أخرى «ويكون الجسد والجنس أرضا يتلاقى عليها هذا كله»³، ذلك أنَّ الحبَّ الذي ينشأ بين الإنس والجن لون شاذ لكنه أليف عند كتاب العجائبي يرد بكثرة في مواضع كثيرة، وقصص العشق بينهما «ترمز في الغالب إلى هذا الشوق عند الإنسان في الإمتزاج بالمجهول الذي يسيطر عليه ويفوقه في قدراته وإمكانياته»⁴، في محاولة منه لفهم ما لم يفهمه من مظاهر هذه القوة الخارقة لتحقيق المساواة بين العالمين، وعشق الحوَّات للجنية هو أيضا بديل موضوعي للسعادة التي يفتقر إليها عالمة الحقيقي، فالوحدة وانقطاع الروابط بين الحوَّات ومجتمعهم، وافتقاده لعنصر التواصل الإنساني، وعجزه، وفقره، جعله يشعر بالاغتراب والانفصال عن الواقع، فاستحالت حياته آماني وآمالا مع جنية البحر التي «تناسلت في كينونته وأيامه، وتقمصت كل رحلاته وسكناته»⁵، ليصبح مغتربا عن ذاته الأصلية متنازلا لها عن فرديته ووجوده مكتسبا معها ذاتا جديدة تمليها الجنية وفق قوانين أعماق البحار، فمن الموضوعات الهامة في «حكايات الخوارق في الأساطير الشعبية زيارة عالم الجان، وهو غالبا ما يكون في أعماق البحر حيث توجد مدن كاملة

¹ زينير جميلة، "جنية البحر"، ص: 12.

² سعيد خالدة، "حركية الإبداع (دراسات في الأدب العربي الحديث)"، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط3، 1986، ص: 96.

³ نفسه، ص: 96.

⁴ خورشيد فاروق، "عالم الأدب الشعبي العجيب"، دار الشروق، القاهرة-مصر، ط1،

1991، ص: 49.

⁵ زينير جميلة، "أسوار المدينة قصص"، ص: 7.

وحياة شبيهة بحياة الناس»¹، فجعلته الجنية يجوب كل مدن البحر وحملته إلى «جزر بلورية وخلجان بكر لا تسكنها غير حوريات البحر»²، فهي عوالم صنعت عجائية هذه القصة كما شكّل اختفاؤه المفاجئ، وافتقاده البحارة له بعدا عجائبا آخر، زرع في نفس المتلقي الحيرة والدهشة والاستغراب ليعاود الظهور لكن كجثة هامدة .

إنّ الصراع الذي كان يعيشه الحوَّات المغترب بين البقاء في عالمه، ليعيش حياته العادية البسيطة بمشاكلها وعثراتها وبؤسها مع عائلته (أمه وأخته) التي تنتظر عودته كل مرة، ويئد مع هذا الرجوع أحلامه وآمانيه التي يستحيل تحقيقها داخل هذا العالم، وبين أن يعيش مع الجنية التي لا يراها إلا هو هروبا من واقعه المرير، ورغبة في العيش الرغيد، فلا هو استطاع البقاء في عالمه الطبيعي ولا هو استطاع أخذهما معه إلى عالم الجنية وهو الذي تمنى «لو يستطيع أن يهجر البحر.. لو يقدر أن يأخذهما معه إلى البحر.. لو أن البحر يرحل إلى اليابسة.. لو أن اليابسة ترحل نحو البحر.. لو.. لو..»³، لتنتهي القصة نهاية مأساوية نتيجتها الانهزام والانتحار، التي لم تأت القاصة على ذكر تفاصيل حدوثها، واكتفت بها نتيجة لنهاية أليمة رسمها الحوَّات لنفسه، فشخصيتي "الجنية والحوَّات"، في هذه القصة هي استثمار من الكاتبة لبعض الأساطير التي مثلت زادا لكثير من الأعمال الأدبية، كحوريات وعرائس البحر وما نسج حولها من عوالم عجائية وتوسل من الكاتبة أيضا لقصة أوراشيما وهو «صياد السمك الشاب في الأساطير اليابانية الذي تزوج بحورية بحر وعاش في قصر تحت الأمواج، وعندما أراد رؤية والديه بعد مدة واشتد شوقه إليهما، استأذن زوجته فوهبته علبة واشترطت عليه ألا يفتحها كي يعود إليها، وبعد مدة فتح العلبة فتصاعد منها دخان أبيض، وتدحرج الدخان إلى البحر فلفحته ريح باردة وحولته شيخا هرما، ثم انقلب

¹ خورشيد فاروق، "عالم الأدب الشعبي العجيب"، ص: 45.

² زينير جميلة، "جنية البحر"، ص: 11.

³ نفسه، ص: 9.

على وجهه جثة هامدة»¹، استلهمت الكاتبة أحداثها بأشكال ورؤى مختلفة.

- الشخصية العجائية في القصة القصيرة "رجل من عالم آخر"

وتواصل جميلة زينير اعتمادها على عوالم الجنيات في قصتها "رجل من عالم آخر"، وبطل هذه القصة فتى فقد والدته ليجد نفسه في مواجهة زوجة الأب المتسلطة فيهرب نحو الخلاء الممتد مفضلا المبيت في العراء على أن يخضع لها، ليستيقظ على هسيس جناحين يتبين له بعدها أنها جناحي الجنية، فتجلت له ببهاؤها امرأة من أساطير الزمان، قرر حينها أن ينتحر ويتخلص من كل أوجاعه وهموم الحياة، لكن الجنية عرضت عليه مرافقتها إلى عالمها والزواج بها ليظفر بالسعادة والشباب الدائمين.

فجميلة زينير اعتمدت العجائي خطابا فنيا لها من خلال الاتكاء على تقنيتي التحول ولعبة المرئي واللامرئي، اللتين ميزتا قصة "رجل من عالم آخر"، إذ تشكل العجيب عبر الشخصيتين المحوريتين في القصة، فشخصية الفتى اليتيم الذي يتولد الألم في ضلوعه كلما تذكر والدته قرر أن يتمرد على زوجة أبيه بالمبيت في العراء، قاداته قدماء نحو الأفق والأحلام المتوهجة وهو يتوسد أوجاعه نائما على جذع الشجرة، أيقظته الجنية بهسيس جناحيها لتقلب حياته ويتحول من شخص طبيعي إلى آخر غير طبيعي، وهو ما يؤسس عجائية هذه الشخصية، ذلك أن العجيب يقوم على «قلب نظام الأشياء، وذلك بالانتقال من الواقع المألوف إلى عالم جديد بقوانين جديدة قد تكون مجهولة لدى المتلقي فتؤثر فيه بالحيرة والدهشة»²، فوجد اليتيم نفسه أمام وضع جديد يوم أخذته الجنية إلى عالمها وتزوجته و«تنازلت له عن عرشها وتوجته أميرا على قلعتها»³، قلصت جميع الأزمنة من عمره ومنحته الخلود الدائم فلا يطاله الشيب ولا التجاعيد، فقد شاب كل أقرانه في عالمه الأول وهرموا، وتساقطت أسنانهم لكنه بقي محافظا على

¹ حرب طلال، "معجم أعلام الأساطير والخرافات في المعتقدات القديمة"، منشورات محمد علي بيضون دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، (دط)، (دت)، ص: 64.
² التوزاني خالد، "أدب العجيب في الثقافتين العربية والغربية"، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2015، ص: 80.
³ زينير جميلة، "رجل من عالم آخر"، ص: 24.

شبابه الذي يتجدد مع كل الفصول¹، وطال التحول جسده أيضا حين شكلته على هواها وأخرجته من دائرة البشر، هذا الانتقال والتحول في شخصية الفتى لم يقتصر على الجانب الشكلي الجسدي بل مسَّ أيضا الجانب الداخلي النفسي إذ «أخرجته من معاقل الخوف وزودته بقوة سحرية جعلته لا يخشى الليل والرعود والأشباح»²، فالسارد قدم شخصية الفتى اليتيم في إطار عجائبي منذ اللحظة التي ظهرت له فيها الجنية لتبدأ الحركة العجائية في القصة لاسيما وأن القاصة استعانت بقوة غير طبيعية وغير إنسانية استوحت من عوالم الجن معالمها، من خلال شخصية الجنية التي لم تختلف طريقة توظيفها وتناولها عن سابقتها، فهي من الموتيفات الهامة التي اعتمدتها جميلة زينير في قصتها، وتكررت في جل أعمالها القصصية ذات الطابع العجائبي، ظهرت للفتى كطيف مشع بالألوان، وأومأت له أن يأتي معها فانطلقت به، ممتطية صهوة الريح تشق به نهر الضياء و«تجيئه كل غروب حمامة مطوقة تومئ إليه فيتبعها»³، لم يكن يراها سواه وترفض أن يبوح بأسرارها، فقد مارست الكاتبة من خلال شخصية "الجنية" لعبة المرئي واللامرئي، تظهر وتختفي على نحو يبعث على التردد والحيرة، فظهرت شخصية الجنية بدور المنقذ للفتى اليتيم، انتشلته من قهر وظلم زوجة أبيه لتمنحه السعادة في رحابها وملكا وشبابا دائما وحياة أبدية، تكفل السارد غير المشارك مستعينا بضمير الغائب بسرد أحداثها وتقديم شخصياتها، وهو النهج الذي يبدو أن القاصة قد أنست إليه، لاسيما وأنه أكثر الرؤى السردية استعمالا، وتوظيفا في مجال الخطاب العجائبي.

- الشخصية العجائية في القصة القصيرة "السائق والطيف"

تواصل جميلة زينير سردها القصصي العجائبي، من خلال قصة "السائق والطيف"، التي تركزت على شخصيتين هما السائق الذي يجوب بشاحنته الصحراء، والمرأة الفاتنة التي يصادفها في الطريق، فتجلت له في وقت متأخر من النهار وسط ذلك القفر لتعاود الاختفاء بطريقة عجائية.

¹ ينظر: نفسه، ص: 24.

² نفسه، ص: 24.

³ نفسه، ص: 27.

بضمير الغائب وبلسان السارد غير المشارك في الأحداث، تسرد القاصة تفاصيل قصتها لاجتذاب القراء نحو عوالمها التخيلية وأحداثها العجائية، ومع أن السارد غير ملتحم بالأحداث إلا أنه يحاول توجيه انتباه القارئ حين يتدخل ببعض التعليقات كمثّل قوله في حديثه عن السائق «تتحرك الحياة من حوله وهو يعتقد أنه يتفرج عليها، وغاب عنه أنه يشارك في صنع أحداثها بشاحنته التي يشتغل عليها سائقاً»¹، وتتماهى هذه التدخلات أحياناً بالمونولوج الداخلي للشخصية كقوله: «انبثق فجر من النعومة والدفء في صدره، والمساء يحملهما إلى مواعيد غامضة»²، فيمكن اعتبار ذلك تمثلاً لما يدور في ذهن السائق من قبل السارد وهذه التدخلات لا تؤثر على أي حال على خصوصية الرؤية السردية التي اعتمدتها الكاتبة وهي الرؤية من الخلف ذلك أن من خصائصها «أن القراء يكونون في مواجهة جميع عناصر المحكي، ولذلك فهم يمتلكون بعض الحرية في تقويم العلاقات والشخصيات والأحداث الماثلة في النص من خلال اجتهاداتهم الخاصة، لا من خلال ما قد يمليه عليهم السارد. إنّ المعرفة الكلية التي تكون للسارد في الرؤية من خلف متعلقة بالمادة الخام، أي بمجموع عناصر البنية التمثيلية سواء تعلق الأمر بصفات وأفعال وأقوال الأبطال أم بما يفكرون فيه أم بالفضاء الذي يتحركون داخله»³، واعتماد هذه الرؤية في المحكي الفانتاستيكي مقصود يمنح السارد فرصة الحكي والوصف والتحكم في الخطاب ليتولد التردد والحيرة ويتحقق بذلك العجائبي، ولقد حصل السائق الذي اشتقت له القاصة من عمله اسماً عرف به على الاهتمام المركزي للسارد من بداية القصة إلى نهايتها، ومع أنها لم تأت على ذكر الملفوظات الوصفية لهذه الشخصية إلا أن تركيزها على الملفوظات السردية وجّه اهتمام القارئ وفضوله إلى معرفة ما سيلاقه هذا السائق في طريقه الصحراوي الموحش، وسر هذه المرأة والطريقة الغامضة التي تجلت بها أمام مرآي السائق في هذه القفار، فالسارد ينقلنا من عوالم طبيعية إلى أخرى فوق طبيعية، ومنذ اللحظة التي ظهرت فيها المرأة أمام ناظري الرجل بدأت تتراءى عناصر العجائية، إذ ظهرت كبقعة متوهجة ثم «جسدا عائماً في بركة من الألوان، وفتح عينيه أكثر فأكثر قمرًا يلتمع في المدى الممتد»⁴، وتتعرّز أكثر الصورة الخارقة لهذه المرأة بمجموعة من السمات تمهد لتحول

¹ زهير جميلة، "السائق والطيف"، ص: 66.

² نفسه، ص: 67.

³ لحمداني حميد، "القصة القصيرة في العالم العربي"، ص: 298.

⁴ زهير جميلة، "السائق والطيف"، ص: 66.

كبير في شخصيتها كان مؤشرها تلك التساؤلات التي اجتاحت خاطر السائق «أي امرأة خارقة هذه؟ وأين تتجه في هذا الوقت المتأخر؟ كيف لا تخاف في مثل هذا القفر؟»¹، إلا أن التحول العجائبي الحاسم لصورة المرأة طفح حين استيقظت غريزة الرجل فيه «فود لو يطفئ رغبة مدفونة في صدره.. أمهل في السرعة لتزحف يده برفق على ركبته»²، لتتحول من امرأة بمواصفات إنسانية إلى امرأة غلبت عليها الصفات العجائية الخارقة «قذفت بحافرها نحو أنفه وتوجهت نحوه فاستدارت عيناها ككرتين من نار واشتعلتا بالألوان الصارخة قبل أن تتحولا إلى عيني أفعى أهدابها مخالب»³، فالتحول في هذه الحالة وُلد التردد وبعث الفزع والرغبة «هزته رعشة قوية تسربت إلى كل خلايا جسده وتوزعت سخونة العرق كل مساماته فالتبست عليه الأمور.. أوقف الشاحنة ووضع رأسه المثلث على المقود.. غرس أصابعه في أصل شعره وقد شمله خوف كثيف غطي روحه وخلخل قلبه»⁴، والمسح الذي طال شخصية المرأة، فحولها من كائن طبيعي إلى صورة حيوانية (أفعى بعينين مشتعلتين وأهداب كالمخالب وحافر بدل القدم)، ثم وجود العجائبي في هذه القصة، لاسيما وأن عنصر المسح والتحول من أهم تقنيات العجائبي، تعملان على خرق الواقع وزعزعته مثلما سبق وأشير إليه، ولا يتوقف حدوث العجائبي في قصة "السائق والطيف" هنا، بل يمتد إلى الاختفاء العجيب الذي تعرضت له شخصية المرأة المتحولة، فدون أن يفتح باب الشاحنة اختفت بشكل مفاجئ ولم يجدها السائق بجواره بعد أن «أحس برفيف جناح فوق أذنه»⁵، فاختفاؤها الغامض يجعل النص السردي «باق على الدوام معروضا للقراءة في الحاضر والمستقبل، لأن بنيته التخيلية والعجائية ستجعله قادرا على توليد القراءات المتعددة»⁶، ومن أجل غايات مرتبطة بالظروف والقضايا الحالية للمجتمع يلجأ القاص إلى القصص العجائية وإعادة إنتاج الخيال الشعبي والحكايات الشعبية لتصوير الواقع المأساوي للمجتمع الجزائري والعربي بشكل عام، من انتشار الأمية وتخلف الفكر والبعد عن الحضارة وغياب الوعي ووقوعه ضحية الوهم والخرافات، وسيطرة الغريزة الجنسية (الليبيدو). التي تتحدث عن الطيف والجنيات وعرائس البحر

1 نفسه، ص: 66-67.

2 نفسه، ص: 68.

3 زهير جميلة، "السائق والطيف"، ص: 68.

4 نفسه، ص: 68.

5 نفسه، ص: 68.

6 لحمداني حميد، "القصة القصيرة في العالم العربي"، ص: 312.

والصحراء في محاولة لإحداث التوازن بين الرجال والنساء ذلك أن «الأساطير الخاصة بالمرأة الفاتنة التي تنفرد بالرجال عندما يكونون منعزلين وتستدرجهم لمصير مهلك هي الصورة الأخرى التي خلقتها النساء من أجل ترهيب الرجال من عواقب خيانتهم عندما تدفعهم ظروف الحياة إلى الابتعاد عن زوجاتهم»¹، وهو إثبات للتفوق والغلبة التي حرمت منها في الواقع. ما يمكن قوله في الأخير؛ أن «جميلة زينير» أولت اهتماما كبيرا بالأساطير، ووظفتها بمدلولات وأفكار جديدة لتجسيد رؤيتها لمختلف القضايا بما يتوافق وتجربتها الإبداعية، فجعلت من الجن وعالمه أداة تعبيرية كسرت بها رتابة الحياة العادية، ليغدو الارتقاء في أحضان العوالم الأخرى سبيلا للنجاة من بؤس الحياة والتخلص من كل العوائق، ولعل اهتمام القاصة بالجن هو اهتمام الإنسان العربي عموما به، وتعويله عليه لمجابهة مختلف الشدائد ومرد ذلك تلك «التمثلات الذهنية المبالغ فيها تجاه قدرات الجن غير المحدودة ومجالات تدخله غير المنتهية وأنه يمكن أن يقدم العون للبشر في تنفيذ بعض الأعمال الصعبة»²، فتقاسمت شخصيات قصصها الاستعانة بالجنيات للفرار من واقعها الأليم، وعالم الأرض المغرق في الرتابة، إلى عوالم أخرى يسهل فيها تحقيق الأحلام والأمنيات.

¹ لحمداني حميد، "القصة القصيرة في العالم العربي"، ص: 311.

² التوزاني خالد، "الرواية العجائية في الأدب المغربي الحديث"، منشورات مقاربات، فاس- المغرب، ط1، 2017، ص: 37.

الفصل الثالث

الأمكنة والأزمنة العجائبية

(دراسة تطبيقية)

أولاً: الأمكنة العجائبية

- 1/ أهمية المكان العجائبي في السرد
- 2/ عجائبية الأمكنة المفتوحة
- 3/ عجائبية الأمكنة المغلقة

ثانياً: الأزمنة العجائبية

- 1/ أهمية الزمن العجائبي في السرد
- 2/ عجائبية المفارقة الزمنية
- 3/ عجائبية الإيقاع الزمني

الفصل الثالث: الأمكنة والأزمدة العجائية (دراسة تطبيقية)

أولاً: الأمكنة العجائية

1/ أهمية المكان العجائي في السرد

يكتسب المكان أهمية كبيرة في البناء السردى، إذ يسهم حضوره في تشييد معماريته، وشدّ جزئيات العمل كله، لارتباطه الوثيق ببقية مكونات السرد الأخرى (الشخصية، الحدث، الزمن... إلخ)، فلا يأتي بمعزل عنها، ولا «يمكن تصور حكاية بدون مكان، فلا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أنّ كل حدث يأخذ وجوده في مكان محدد وزمان معين»¹، ومثلما تجري فيه الأحداث باعتباره الخلفية التي يقع فيها، والإطار المحتوي لهذه المغامرة المحكية، بل واحد العناصر الفاعلة فيها، فهو «البؤرة الضرورية التي تدعم الحكى وتنهض به في كل عمل تخيلي»²، تتحرك من خلاله أيضاً الشخصيات وتتفاعل، فلكل شخصية مكانها الخاص المميز المحدد لها، سواء كان دورها مركزياً في النص السردى أو هامشياً، كونه أشد التصاقاً وتغلغلاً في حياة البشر، لذا أضحت المكان «طاقة سردية تجاوزت أحياناً طاقة السارد والشخصية بل وأصبح يتحكم في باقي تقنيات الرواية»³، ويدخل في علاقات متنوعة معها «وعدم النظر إليه ضمن هذه العلاقات والصلات التي يقيمها يجعل من العسير فهم الدور النصي الذي ينهض به»⁴، داخل العمل السردى الذي حين يفقد المكان فائده يفقد بذلك خصوصيته وأصالته مثلما أشار إلى ذلك غاستون باشلار في كتابه جماليات المكان⁵.

ومن هنا يتمظهر المكان كعنصر وركن أولي في السرد، بصيغته الاستثنائية «فهو ليس مكاناً معتاداً كالذي نعيش فيه، أو نخترقه يومياً، ولكنّه يتشكل كعنصر من بين العناصر المكونة للحدث الروائى وسواء جاء في صورة مشهد وصفى أو مجرد إطار

¹ بوعزة محمد، "تحليل النص السردى"، ص: 99.

² بحراوي حسن، "بنية الشكل الروائى (الفضاء-الزمن-الشخصية)"، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 1990، ص: 29.

³ أقضاض محمد، "الغرائبية في الرواية العربية"، ص: 233.

⁴ بحراوي حسن، "بنية الشكل الروائى"، ص: 26.

⁵ ينظر: باشلار غاستون، "جماليات المكان"، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط2، 1984، ص: 5-6.

الفصل الثالث: الأمكنة والأزمنة العجائية (دراسة تطبيقية).

للأحداث، فإن مهمته الأساسية هي التنظيم الدرامي للأحداث»¹، إلى جانب مكونات السرد الأخرى.

ويعد المكان العجائي بوصفه «يمثل أعلى درجات التخيل لأنه على طرف النقيض مع الفضاء المرجعي»²، مطلباً أساسياً في السرد العجائي مثله مثل الشخصية العجائية، كما سبق وذكر، فتحث التحولات الطارئة عليها يشكل المكان سبباً فيها، فلا واقعية المكان باعتباره غير محدد وغير مرتبط بأبعاد جغرافية يتميز بالغرابة، يمنح للعمل الأدبي عجائبيته وتفرد، وفي هذا الصدد تقول الباحثة نورة العنزي إنّه: «لا بد أن يكون المكان عجيباً حتى يكسب شرف الانتماء إلى السرد العجائي، وعجائبيته يمكن الإحساس بها منذ الوهلة الأولى لدخول البطل فيه، فتيه البطل مثلاً أو شعوره بالقلق والاضطراب ما كان ليتم لولا أن المكان كان عجيباً مثيراً للدهشة والقلق في آن واحد»³، ولكن هذا الطرح من شأنه أن يعتمد على علاقة المكان ببقية المكونات العجائية في النص، فقد لا يكون المكان عجائبياً بذاته، وإنما لعلاقته بحدث عجائبي، أو حدث ممهد للحدث العجائي أو لعلاقته بشخصية عجائية، أو برؤية سردية عجائية، أو بزمن عجائبي، فيكون بذلك حيزاً لتمثيلات العجيب، وهو ما يكسبه الانتماء له، كما أنّه قد يقدم بملامح ضبابية مشتتة عبر فضاء النص فيكون عصياً على التحديد، ويتطلب من القارئ الحفيف نشاطاً تأويلياً للملمة جزئياته، فالمكون العجائي يحتاج في تجليه إلى أمكنة «تتلاءم مع طبيعته المرعبة أو المعجزة والمثيرة للتساؤل أو التردد هذه الأماكن التي تصبح مسرحاً للتحولات ولأعطاب الإدراك»⁴، فالمكان المألوف الطبيعي حين يصبح مسرحاً للتحولات يخرج عن مألوفيته ويدخل ضمن دائرة اللاطبيعي، كما قد يجتمعان في نص واحد في جدلية مشهدية، وقد يتجلى العجائي في أماكن دون أخرى.

تعددت الآليات المنظمة لعنصر المكان والنمذجات المكانية، لاعتمادها على معايير مختلفة، من بينها التقاطعات المكانية وهي

¹ بحراوي حسن، "بنية الشكل الروائي"، ص: 30.

² الشاهد نبيل حمدي، "الحكايات العجائية (في السرد العربي القديم)"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة-مصر، (دط)، 2018، ص: 297.

³ العنزي نورة، "العجائي في الرواية العربية"، ص: 142.

⁴ حسين علام، "العجائي في الأدب"، ص: 160.

التي «تصنف الأمكنة وتبحث في دلالاتها في شكل ثنائيات ضدية، بحيث تعبر عن العلاقات والتوترات بين قوى وقيم متعارضة»¹، وعلى هذا الأساس يمكن تصنيفها إلى ثنائيات متعارضة من منطلق المسافة مثلاً (قريب/بعيد)، أو من منطلق الاتساع (محدود/لا محدود)، أو الاتصال (منفتح/مغلق)، وغيرها من التقاطبات التي تصبح أدوات تُستخدم لبناء النموذج الثقافي دون أن تظهر صفتها المكانية، وقد قدم "لوتمان" في هذا الشأن نظرية متكاملة للتقاطبات المكانية، منطلقاً من تعريفه المكان حين قال: «مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر، أو الحالات، أو الوظائف، أو الأشكال المتغيرة... إلخ)، تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة/ العادية (مثل الاتصال، المسافة... إلخ)»²، وهو ما من شأنه أن يساهم في التعرف على الواقع من خلال فهم الكيفية التي تنظم بها المادة المكانية، وطريقة اشتغالها، إضافة إلى أن «مفهوم التقاطب يعبر عن الصراع والتوترات بين شخوص الرواية، وهو ما يتناسب مع السرد العجائبي الذي قوامه "الصراع"، بين الطبيعي وغير الطبيعي على مستوى الشخصية، والمكان

والزمان»³، ولتتبع حضور العجائبي من خلال المكان في المدونات المختارة والوقوف على الدلالات المتاحة، تمت الاستعانة في ذلك بالثنائية الضدية (مفتوح/ مغلق)، لما فيها من تنوع وحضور قوي على مستوى هذه الأعمال الأدبية والأمكنة العجائية التي تتجسد من خلالها، واختبار قدرة هذه الثنائية على إثراء الدراسة.

2/ عجائية الأمكنة المفتوحة

هي الأماكن التي لا أبعاد محددة لها، تتحرك فيها الشخصيات دون قيود، كالبحار والمدن والشوارع... إلخ، تظهر فيها «الشخصيات العجيبة، وتمارس الأفعال العجائية من دون أن يقيدوها سقف أو جدار، وهي بهذا تبحث عن الحرية في ممارستها هذه الأفعال»⁴، فهي أمكنة تمنح للشخصيات حرية التنقل ليكون

¹ محمد بوعزة، "تحليل النص السردى"، ص: 101.

² لوتمان يوري، "مشكلة المكان الفني"، تر: قاسم سيزا، ضمن كتاب "جماليات المكان"، عيون المقالات، الدار البيضاء-المغرب، ط2، 1988، ص: 69.

³ حمادو عائشة، "البنية السردية في الرواية العربية العجائية المعاصرة"، رسالة دكتوراه، المدرسة العليا للأساتذة، بوزريعة-الجزائر، 2019، ص: 201.

الفصل الثالث: الأمكنة والأزمدة العجائية (دراسة تطبيقية).

هذا الأخير نقطة تحول في سيرورة الأحداث وبالتالي تشكل العجائبي، وقد توفرت المدونات المدروسة على عدة أماكن مفتوحة اعتمدت مجالا للبحث.

المدينة:

تعد المدينة واحدة من الأمكنة الأليفة المشتهاة، التي فرضت حضورها المتميز في السرد الجزائري المعاصر، فضاء ضاح بالحركة يجمع شتات الناس على اختلاف مستوياتهم فهي «المكان الوحيد الذي تختلط فيه القيم اختلاطا يصعب فيه تمييز العدو من الصديق»¹، والإطار المكاني الأهم الذي تجري فيه معظم الأحداث لما لها من أثر عميق في وعي الإنسان المعاصر، بل وتتحول في كثير من الأحيان من مجرد إطار مكاني ساكن إلى شخصية رئيسة داخل النص، كما هو الشأن في "سرداق الحلم والفجيعة"، التي شكلت فيها المدينة أحد أهم ركائز بنائها الفني، حضرت على مدار السرد، فمنها تنامت الأحداث وتفرعت، فكانت مسرحا لأغلب أحداث الرواية، ومكانا لإقامة معظم الشخصيات، أولاها جلاوجي اهتماما كبيرا وأبان عنها مع بداية السرد في حديث السارد عنها، "أنا والمدينة" بقوله:

«الغربة ملح أجاج

وحدي أنا والمدينة

ثكلت الهوى .. ثكلت السكينة..

لا ورد ينمو هاهنا.. لا قمر .. لا حبيبة..

لا دفء في القلب الحزين»².

مدينة انسحب منها كل شيء جميل، الورود والألوان والأقمار والحبيبة، وبدأت تزحف نحو الفساد والانحلال وتنكرت لتربتها وذاكرتها وهويتها وازدادت كثافة ظلمتها، قدمها جلاوجي كمكان موبوء مرادف للموت والخراب والمسح الذي لحقها، فغير معالمها، فتحوّلت من مكان مفتوح إلى آخر مغلق، خانق للأنفاس مقيد للحريات، رسمها رسما عجائبيا بالتعمية على ملامح جغرافيتها، وطمس معالمها وحدودها من جهة «بحيث تغتدي

⁴ ذياب صفاء، "تمثلات العجيب في السيرة الشعبية العربية"، ص: 248.
خليل إبراهيم، "بنية النص الروائي"، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص: 134¹.

² جلاوجي عز الدين، سرداق الحلم والفجيعة، ص: 10.

الفصل الثالث: الأمكنة والأزمدة العجائية (دراسة تطبيقية).

أسماء الأمكنة الجغرافية في الغالب أي شيء إلا أن تكون مكانا واردا على مألوف ما نجد عليه الأمكنة في الكتابة الروائية ذات البنية السردية التقليدية»¹، فمدينة جلاوجي المومس التي ظهرت في كثير من المقاطع السردية مفعمة بالعجائبي مكان غير محدد جغرافيا، فكأنه بعدم تحديده يشير إلى أن أحداثها قد تحدث في أكثر من مدينة، وفي أكثر من بلد، وهي ميزة الكتابة الحديثة الجزائرية والعربية على العموم، بخلاف ما ذهبت إليه الكتابة السردية التقليدية التي تحدد فضاء البلد وتحدد حتى الحي والمكان بعينه، بينما ظلت "الحبيبة ن"، لا تحمل حتى اسما لصعوبة تحقيقها على أرض الواقع و انتصار المدينة المومس عليها واستسلام البطل لغوايتها، فجاءت المدينة على «شكل لوحات كبيرة وصغيرة وصفية لأماكن عديدة ماثوثة في مساحة النص، ومن مجموعها يمكن تشكيل رسم طوبوغرافي لمدينة مشوهة محولة، كل ركن فيها أو زاوية هو مصدر للخوف والتمزق النفسي»²، نتيجة المسخ الذي طالها بعد تفشي الظلم واستيلاء الغراب عليها من جهة أخرى «تفهقه المدينة العاهرة في سمعي .. تتهادى أمام بصري في ثوبها الشفاف .. يتصافح ثدياها .. شكوتها .. تضرب على الأرض بكعبها .. تدندن أغنياتها المفضلة»³. هذه المراهنة على تكسير البنى الخطية للكتابة الروائية السابقة، أضافت للخطاب السردى نفسا آخر، يؤسس لهذه البنية العجائية.

ومن عجيبها أيضا أنسنته إيّاها فهي امرأة مومس بغي عاهر، انغمست في الرذيلة لتظهر في مقاطع سردية عديدة تضاجع الغراب والفئران «أيتها المدينة المومس إلى متى تفتحين ذراعيك للبلهاء؟ إلى متى ترضعين الحمقى الأغبياء؟ إلى متى أيتها المدينة تمارسين العهر جهارا دون حياء؟ إلى متى تعرش فوق مفاتنك الطحالب .. الفئران .. والخنافس.. تعلي قصورا ..؟؟»⁴، وتراود المشاهد عن نفسه، وتتحرش به ليستسلم ويرضخ لها في الأخير «عند المدخل اعترضت المدينة طريقي في ثوبها الشفاف

¹ مرتاض عبد المالك، "في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)"، عالم المعرفة، الكويت، (دط)، 1998، ص: 139.

² بنو هاشم عمري، "التجريب في الرواية المغاربية"، ص: 133.

³ جلاوجي عز الدين، سرادق الحلم والفجعة، ص: 11.

⁴ نفسه، ص: 11.

(...) دفعتها عني بعيدا ودلفت على عجل»¹، فقد حققت وجودها العجائبي عندما تحولت إلى مكان يبعث على الغرابة، يشعر معه الإنسان بالعداء جراء المسخ الذي لحقها لجعلها مومسا همها إشباع رغباتها، ونحن إذ نسمها بالعجائبي فلأننا ننطلق أيضا من طبيعة الأحداث التي شهدتها "المدينة المومس"، وكانت مسرحا لها و استعابها لأحداث عجائية محورية، ذلك أن العجائبي لا يكون كذلك لذاته فقط، وإنما لاشتماله على أحداث عجائية، أو لعلاقته بشخصيات عجائية ورؤى سردية، لا تقل عجائية عن غيرها، كحادثة نزول القمر بعد اجتماع عجائز المدينة واتفاقهن على إسقاطه في قصعة ملأها ماء وإنزاله «بدل الصعود إليه لاقتصاد الجهد والوقت والمال الطائل (...)» وفعلا جاء القمر من عرشه يسعى ونزل القصعة»²، بعد أن عملت العجائز على ذلك طويلا، ليطلقنه من جديد ليعود إلى مكانه وقد أسود جانب وجهه، وهي المدينة التي شهدت أيضا انفتاح كيس الشياطين الذي قيل إن رجلا صالحا جمع فيه مرده الأرض وشياطينها ليقضي عليهم، لكنه حين أتم جمعهم وبلغ المدينة انفتح الكيس وفرت كل الشياطين واستوطنت المدينة، ومنذ ذلك الوقت لم تعرف شروقا للشمس وصارت صفراء شاحب لونها، فأثث بذلك أمكنة روايته بما يخدم النفس العجائبي المهيمن على السرد»³ لأن إحدى غاياته تعرية الواقع متوسلا بالمظهر العجائبي»⁴، هذا الواقع المليء بالمفارقات التي تجعل من لا واقعية المكان وأحداثه مطلبا أساسيا في السرد العجائبي الذي يحتاج « في تجليه إلى أمكنة تتلاءم وطبيعته المرعبة والمحيرة»⁴، فالمدينة في " سرادق الحلم والفجيعة " صورة شاحبة مسكونة بالغرابة تفوح منها رائحة الموت والخراب، كانت للشاهد وسكانها الخيرين مكانا مغلقا يبعث في النفس الإحساس بالضيق والاختناق وهي التي يفترض بها الانفتاح والتحرر، وغلق هذه الأماكن المفتوحة من شأنه خلق العجائبي وتعزيز تواجده ضمن النص السردية.

¹ نفسه، ص: 28.

² جلاوجي عز الدين، "سرادق الحلم والفجيعة"، ص: 52.

³ لحمداني حميد، بنية النص السردية، ص: 65.

⁴ غلام حسين، "العجائبي في الأدب"، ص: 160.

وعلى النقيض منها نجد صورة أخرى للمدينة مغايرة تماما لما سبق هي صورة "بلاد الشمس" أو "وطن الشمس"، التي رسمها الروائي بطابع إنساني، المكان الرئيس الذي دارت فيه أحداث رواية "التراس" لكمال قرور، المدينة المنسوبة للشمس، والتي انزاح بها إلى غير المألوف، لتتأسس كمكان عجائبي من منطلقات الأحداث العجائية التي مرت بها، فبلاد الشمس شهدت ميلاد بطلها العظيم "التراس"، وكانت مسرحا لبطولاته وكفاحاته رفقة صديقه القلق، ولقاؤه بحبيته "ست الحسن"، التي أخبرتها العرافة "غنوجة" «أن حبيبها سيأتي من الأندلس مترنحا على صهوة جواده الريح، ويسقط في حجرها من السماء مثل المطر»¹، وهو ما شدّ معه انتباه القارئ، وأدخله في حيرة من أمره وكسر معه منطق الواقع، كما شهدت "بلاد الشمس"، الاختفاء المفاجئ لفارسها "التراس"، بعد حادثة إسقاط السد، مدينة غاب فيها التحديد الواقعي للمكان على الرغم من ورود أسماء لمناطق معينة معروفة تربي فيها التراس، مثل «تلال عناية ومنتجة ووهران وجبال ايدوغ وبابور والأوراس ولالا خديجة والوانشريس والظهرة وأولاد نايل والقصور والناممشة والزاب»²، هذه الأماكن الواقعية هي إيهام من الروائي بواقعية الأحداث، وهي وإن انطلقت من أماكن واقعية إلا أنها انتقلت بنا إلى معالم عجائية لوطن غير محدد هو وطن الشمس، فهي مدينة يستحيل معها الموقع الجغرافي، فلا وجود لها على خارطة العالم وأطلسه «ولدها الخيال المحض، صعب تحديد مرجعيتها، فلا اسمها مشابه للمدن المرتبطة بمرجعية جغرافية محددة ولا صفاتها كذلك»³، تغيب عن الواقع المحسوس، لم يشأ الروائي تحديده «ليكون الدال له أكثر من المدلول، والدلالة غنية، غير محدودة»⁴. وبذلك شكل «خروجه عن المألوف؛ واعتياصه على التصنيف في المفهوم التقليدي للجغرافيا»⁵، عجائية الأمكنة التي انحرفت عن إطارها الحقيقي متجاوزة معالم الواقع، المدينة الأسطورية التي تشابكت فيها

¹ قرور كمال، التراس"، ص: 33.

² نفسه، ص: 6.

³ نفسه، ص: 123.

⁴ خليل إبراهيم، "بنية النص السردي"، ص: 137.

⁵ مرتاض عبد الملك، "في نظرية الرواية"، ص: 137.

الأمكنة في محاولة للجمع بين المكان الطبيعي والمكان المتخيل في «جدلية مشهدية قائمة على أبعاد متعددة الدلالة والمرجع»¹، يصاحبها انتقال بين المكانين تبعاً لمقتضيات الحدث، هذا التلاعب «بصورة المكان يمكن استغلاله إلى أقصى الحدود فإسقاط الحالة الفكرية أو النفسية للأبطال على المحيط الذي يوجدون فيه يجعل للمكان دلالة تفوق دوره المألوف (...) يتحول في هذه الحالة إلى محاور حقيقي يقتحم عالم السرد»²، فعجائية "وطن الشمس"، لا ترجع فقط لوجودها المكاني، ولكن لأنّ من يسكنها كائنات إنسية وأخرى مؤنسة، تمتلك قدرات وقوى خارقة تتجاوز الطبيعي.

القرية:

بين القرية والمدينة سجل طويل، ومثلما نزح سكان القرى نحو المدن، انحاز الأدباء في كتاباتهم أيضاً إليها، ولم يعد حضور القرية في إبداعاتهم إلا حضور الزائر الغريب، يقتصر في الغالب على ذكريات الطفولة والحياة الأولى، وما يشوبهما من حنين. ارتبط حضورها في السرد بالعادات والتقاليد والموروثات الشعبية، **وسيطرة** الفكر الخرافي وهيمنته على العقل القروي، على نحو ما ذهب إليه "الخير شوار" في روايته "حروف الضباب"، التي اتخذت من القرية فضاءها الذي جرت فيه غالبية الأحداث، ونقطة الانطلاق نحو أماكن أخرى، وعلى الرغم من أنّ القرية من المناطق الصغيرة البعيدة عن ضجيج المدن وصخبها، تميزها في العادة الحياة الهادئة لكن قرية "عين المعقال"، على عكس القرى المعروفة، فضاء متفرد، أحداثها الكثيرة وشخصياتها المقدسة حولتها إلى بؤرة تبعث على الارتباك، فكانت مكاناً مشبعاً بالمورثات الشعبية، يعكس صورة دالة ومعبرة عن المجتمع الجزائري المؤمن بكرامات الأولياء الصالحين وبركتهم، المعتقد بالمزارات والأضرحة وقدرتها على جلب المنافع، سميت بعين المعقال تيمناً بالزواوي المعقال الذي أصبح فيما بعد يعرف بالزواوي المعقال وبسيدي الزواوي، الذي ربط الكاتب اسمه بالقرية ونبعها، ليحمل المكان قداسة الولي الصالح التي استمرت حتى بعد موت الزواوي؛ فهي من القرى البسيطة متوسطة

¹ حليفي شعيب، "شعرية الرواية الفانتاستيكية"، ص: 183.

² لحمداني حميد، "بنية النص السردي"، ص: 71.

المعيشة، ضُمَّت إليها مجموعة من الوافدين الجدد، أتوا من الشمال واستقروا عند النبع، كبنى هلال وكتامة وغيرهما، وشكلوا لحمة واحدة مع مرور الزمن عرفت بعين المعقال، بساطة سكانها بادية على وجوههم وأفعالهم، لاسيما حين شُكِّل ظهور المرأة الباحثة عن ابنها في الحصة التلفزيونية "وكل شئ ممكن"، حدثا فريدا لم تشهد القرية سابقة مثله «فقريه عين المعقال ترى لأول مرة في تاريخها أحد أفرادها في هذا الجهاز»¹، وعلى بساطتها فقد توفرت على مرافق عدة الثانوية ومكتبتها وقاعة الرياضة و المسجد ومكتبته، حيث تقام حلقات الذكر وجلسات الأئمة ومتعلمي القرية الذين يجتمعون كل مرة لتلاوة القرآن أطول مدة، يتبعها ترديد لبردة الإمام البوصيري، التي تمحي الذنوب وتبعد الشرور في اعتقادهم، فقد كان سكان القرية يؤمنون بالتطهير، ولا يدعون سبيلا من أجل ذلك إلا سلوكه، وهو التناقض الصارخ الذي طرحه "الخير شوار" في روايته بين اجتماع العلم المبني على التلقين والتقليد دون تدبر ولا تفكر، وبين الاعتقادات الخاطئة السائدة البعيدة عن الدين والفهم الصحيح له، وهو ما صورته الكاتب حين أثبت أن تفشي هذه الظاهرة «ليس مقصورا على فئة المهمشين والأميين فحسب وإنما خرافات المتعلمين والمثقفين أخطر لأنها تكون حينئذ مغلفة بقشور العلم»²، فقد كان اعتقادهم بقداسة الزواوي الرجل العادي الذي تحول فيما بعد إلى ولي صالح، تتجاوز التفكير السليم وتجانب الصواب والمعقول لاسيما وأن «القرية هي المكان الخصب الذي ينسج أهله الأسطورة حول شخصية قد تبدو طبيعية ولكنها تتحول مع مرور الوقت إلى أسطورة»³، فالزواوي زادت قداسته عند سكان عين المعقال مع تقدمه في السن، واستمرت حتى بعد وفاته بأجيال وأجيال، وشُكِّل نبعه وطينته الغضارية قبلة الجميع من سكانها شيبا وشبانا نساء ورجالا، فالنسوة كانت «تأكل من تلك الطينة عند الوحم.. قيل إن تربة الزواوي مباركة.. من تأكل منها يرزقها الله الذرية الصالحة»⁴، فقد كانت أم الياقوت امرأة عاقرا، لم تحبل رغم

¹ شوار الخير، "حروف الضباب"، ص: 11.

² التوزاني خالد، "الرواية العجائية في الأدب المغربي الحديث"، ص: 83.

³ الشاهد نبيل حمدي، "بنية النص في القصة القصيرة"، ص: 300.

⁴ شوار الخير، حروف الضباب، ص: 17.

الفصل الثالث: الأمكنة والأزمنة العجائبية (دراسة تطبيقية).

محاولاتها العديدة، فهي التي لم تترك باباً إلا طرقته ، لكنها بعد أن «أكلت صلصال جامع سيدي الزواوي أنجبت بعد سبعة أشهر فتاة في غاية الجمال فكانت عند وعدّها وأسمتها الياقوت»¹، ولم تقتصر قداسة الأمر على الغضار، بل تعدت إلى القبور، فبنوا على قبر الزواوي قبة، ونصبوا له نصبا كنصب الجاهلية الأولى و«صارت النسوة يزرنه في المواسم والأعياد.. يطلبن منه ما يعجزن عن التصريح به أمام الناس ويشعلن الشموع والبخور، ويطلبن شاهدي قبره بالحناء»²، ولم يسلم حتى الأطفال من التمايم المعلقة على رقابهم، تحصينا لهم من العين والحسد والسحر، ودفعاً لكل بلاء قد يترص بهم.

لقد شكلت أرضية قرية "عين المعقال"، مكاناً خصبا لتشكيل العجائبي فيها من خلال ما ذكر، ومن خلال ارتباط المكان بالشخصيات، وعلاقتها بالأحداث التي شهدتها أيضاً، فقد أصابها الوباء الذي تنبأ به الجد الأول "الزواوي"، وهلكت القرية على نحو ما حدث لأقوام غابرة، فمات «الرضيع والشيخ والعاجز والشاب القوي.. توالى عليهم الشرور من كل جانب..المرض القاتل..الجوع والرعب..قضى على الناس»³، إلا واحداً، فبعد أن هلك من هلك، نهض الزواوي الجد من قبره ومسح على رأس الزواوي الثاني الوحيد المتبقى، وقال له: «أنت الغراب الذي يوارى سوءة أخيه.. الساعة حلت على قريرتك اذهب وادفنهم.. أنت الذي ستبعث الحياة إلى قريرتك من جديد .. الخير باق في ذرية ذريتك»⁴، لتعود القرية من جديد للحياة، رغم العنف الذي مارسه على سكانها، تبقى إرادة الحياة وحضورها عند ابن القرية أقوى من حضور الموت.

هذا الزخم من المعتقدات الشعبية الراسخة في ذهن الإنسان الجزائري والعربي على العموم، عبارة عن طقوس لم تقتصر يوماً على سكان القرى، وما ابن المدينة إلا من القرى مَقْدِمُهُ الأول، وتفكيره الأول، وفطرته الأولى، فهو الواقع الجزائري المحلي بكل

¹ نفسه، ص: 21.

² نفسه، ص: 18.

³ نفسه، ص: 52.

⁴ شوار الخير، "حروف الضباب"، ص: 52.

عرقياته ولهجاته واختلافاته التي تجعل منه إرثا تراثيا بامتياز، وما قرية عين المعقال إلا صورة مصغرة للجزائر الكبيرة.

الصحراء:

تمثل الصحراء المكان المفتوح على الأفق، الممتد الذي يبدو لناظره بلا نهاية، أسرارها التي لا تنتهي وأبعادها الأسطورية الموعلة في القدم، تجعل منها مكونا أساسيا في بناء النصوص السردية ذات الحمولة الإدهاشية، خاصة وأنه مكان «يشكل بنية تعكس منظومة فكرية واعتقادية لساكنيه. إنه مكان لا متناه»¹، يحضر في السرد بكل متناقضاته، عالم فيه الهناء والفناء والندرة والامتداد والفقر والغنى والقسوة والانفتاح، من شرايينها تتغذى كثير من النصوص السردية الجزائرية المعاصرة، مثلما هو الأمر عند القاصة "جميلة زينير"، التي استعانت بمعالم الصحراء في قصصها القصيرة المفعمة بالعجائبي واختارت فضاءها المتماهي في أساطيره بكل ما يحمله من عوالم تخيلية ليكون المكان المحوري لقصتها القصيرة "السائق والطيف"، التي تبنت فيها أحداثا واقعية ما لبثت أن لبست عباءة العجائبي والأسطوري في حديثها عن السائق ورحلته اليومية «تمر به الأيام رتيبة تحت شمس الصحراء اللاهبة، وهو يزاحم الحر والغبار والعرق حين يطوي المسافات المديدة فتلفحه أشعة الشمس الحارقة صيفا، ويلسعه البرد شتاء. تتحرك الحياة من حوله وهو يعتقد أنه يتفرج عليها، وغاب عنه أنه يشارك في صنع أحداثها بشاحنته التي يشتغل عليها سائقا، والتي يقضي في داخلها ساعات يومه»²؛ إذ استهلكت الكاتبة قصتها بحديثها عن هذا الجزء الشاسع من تراثنا الطبيعي مبرزة إياه كمجال لاختبار قسوة الحياة، فصوّرت فضاء مقفرا مغبرا شديد الحرارة صيفا قارص البرودة شتاء، بيئة تفرض على ساكنيها السعي الحثيث لكسب القوت، في محاولة من القاصة لتعرية الواقع وكشف المستور عن جزء من بلاد يُفترض فيها الغنى لما تتمتع به من ثروات باطنية يذهب ريعها للغير، بينما يبقى أهلها يتكبدون مشاق الحياة، فسائق الشاحنة الذي يقطع وحده الصحراء بكل ما فيها بحرّها وبردها بعزلتها ومخاطرها، وبعدها عن الناس

¹ بن سالم عبد القادر، "بنية الحكاية في النص الروائي المغربي الجديد"، ص: 149
² زينير جميلة، "السائق والطيف"، ص: 66.

والتجمعات السكانية، سيجد نفسه أسيرا لهيمنة الفكر الخرافي، وستصبح الصحراء بالنسبة له مجالا للسقوط في الأوهام طالما أن «المكان الخاوي الخالي من البشر يكون تربة خصبة لنمو مشاعر الخوف والتوجس والريبة والالتباس والغرابة»¹، فيكون ميل قاطنيها للسحر والخرافة نتيجة حتمية يجد الإنسان الجزائري نفسه مكبلا بها، لتشكل واحدة من أهم المعضلات التي تواجه واقعه الاجتماعي والفكري، فيعيش مترنحا مع كثير من الأسئلة المحرجة وسط هذا التعارض الصارخ بين التفكير العقلاني، وتجذر الفكر الخرافي لهذا العالم الصحراوي الخفي المبطن بالمفاجآت. ونلمس هذا الأمر بوضوح في حديث السائق مع فتاة الصحراء، الذي ورد على لسان السارد «ذكر لها ما يرويه زملاؤه السائقون عن خيال امرأة تستوقفهم حين يعبرون القفار بمفردهم»²، فاعتقاده بوجود الأطياف في أماكن الخلاء لا يختلف عن اعتقاد زملائه في العمل، ليجد نفسه وجها لوجه مع الظهور الغريب المفاجئ للمرأة التي تبدي بعض مفاتها في تلك الصحراء المترامية الأطراف وحدها وبعيدا عن الأماكن الآهلة بالسكان، ظهرت له أول الأمر «بقعة متوهجة فهزته الدهشة ورقص قلبه وتسارعت نبضاته واستولى عليه إحساس غريب، وهو يتفرس فيه من خلال الزجاج المبلل حتى تبينه جسدا عائما في بركة من الألوان، وفتح عينيه أكثر فرأها قمرا يلتمع»³، عبر هذا الامتداد الرملي الشاسع والته الخرافي، وأشعة الشمس الحارقة التي تخرق الرمل، وتحول هذا المكان إلى بؤرة حيوية، يدخل العجيب فيها متمثلا بالقوى فوق الطبيعية والسحر والأرواح وأطيافها، التي تظهر لتختفي بصورة غامضة، ما أضفى على السرد القصصي طابعا مصبوغا بالدهشة التي تخلقها مثل تلك المشاهد العجائية، وما التردد الذي ولدته الأحداث لدى قارئها ليس إلا «نتيجة لرعب المعنى في أحداث فوق طبيعية وغير مألوفة خلقت تعارضا وخرقا وعناصر تتناقض مع الواقع»⁴؛ ذلك أن الصحراء في هذا النص كما

شاكر عبد الحميد، "الغربة المفهوم وتجلياته في الأدب"، عالم المعرفة، الكويت، (دط)، 2012، ص: 221.

² زينير جميلة، "السائق والطيف"، ص: 68.

³ زينير جميلة، "السائق والطيف"، ص: 66.

⁴ شنوفي ميلود، "العجائي والأسطوري في الخطاب الروائي الصحراوي لإبراهيم الكوني"، معارف/جامعة سعد دحلب، البلدة-الجزائر، ع10، ص90.

سبق ودُكر «تتجاوز نفسها، لأنها أصبحت بنية دينامية باعثة على التفكير في أكبر معضلة يواجهها الإنسان العربي في واقعه الاجتماعي والفكري، وهي متعلقة بالتناقض الحاصل بين الأخذ بأسباب الحضارة والتشبث في نفس الوقت بكثير من معالم التخلف وفي طليعتها هيمنة الفكر الخرافي»¹، ومن وجوه هذا الفكر الخرافي واقعة الاصطدام بتلك الأطياف، والإيمان بوجودها للحدّ الذي يبلغ بالناس تناقلها والتحذير منها، كما رأينا مع سائق الشاحنة المذكور أعلاه، ولأن الصحراء فضاء رحب وهادئ فهو يتيح للمرء أن يتأمّل ويسافر بعقله ليسائل وجوده، وطبيعة تلك المساءلة وحدها من تحدد وجهة الإنسان هناك وترسم معالم مستقبله العالق بين هيمنة المعتقدات والرغبة في التغيير، بالتطلع لغد أكثر تطورا، فإمّا أن يحارب نفسه ويهزم الخرافة، وإمّا أن يتيه وسطها ليكون نموذجا للتشهير مرة ومادّة للاستقراء والاستدلال مرة أخرى.

والحديث عن النمذجة هنا ناتج عن الصورة المختزلة والمربكة -إن صح التعبير- التي رسمتها الكاتبة "جميلة زنير"، من خلال الطريقة التي نقلت بها عالم الصحراء، حيث جعلت منه فضاء محدودا منغلقا على نفسه عالقا في متاهة الخرافة، بينما هو في الغالب مساحة يفرّ إليها الكاتب، لتكون متنقّسا يستوعب أفكاره ورؤاه، فالصحراء مكان مفعم يكاد «يغدو فلسفة قائمة بذاتها تقوم على تطهير الذات من أخطاء قد ترتكب في فضاء المدينة»²، هذا الذي لم نجده عند الكاتبة "جميلة زنير".

فنحن إذ نقرأ المشاهد العجائبية في سرد الكاتبة، فإننا نلمس رفضا واضحا ونقدا صريحا لتلك المعتقدات الخرافية، وليس هذا فحسب، بل إنّ تركيز الكاتبة على المكان باعتباره المولد والمحفّز لهذا التفكير ينم عن نظرة إقصائية، لاسيما وأنها ليست ابنة تلك البيئة، بل هي على الطرف الموازي منه تقطن بالساحل وتكتب قرب البحر والشاطئ، ومن الطبيعي أن تكون هناك هوة تمنع الكاتبة من تمثّل المكان والكتابة عنه كما قد يكتب ابن تلك البيئة مثلا.. فعندما يتعلّق الأمر بالمعتقدات فلا ينكر عاقل سطوتها في

¹ لحمداني حميد، "القصة القصيرة في العالم العربي"، ص: 262.

² بن سالم عبد القادر، "بنية الحكاية في النص الروائي المغربي الجديد"، ص: 149.

مخيال المجتمع الجزائري بشكل عام، فهي مسألة متجذرة في المخيال الجمعي للشعب الجزائري وتتعلق بتكوينه الثقافي على مدار التاريخ، ليس للمكان سلطته عليها وليست حكرا على أبناء الصحراء والبادية دون غيرهم من أبناء المدن مثلما أرادت الكاتبة تصويره!.

البحر:

لم يعد الإبداع السردي الجزائري اليوم أسير المدن والقرى والصحاري، بل صنع لنفسه شراعا وأبحر، فأغرى البحر بامتداده وعوالمه الميتافيزيقية الأدباء، ليكون نقطة جذب للعديد منهم، فكان ملهمهم والفضاء الرحب لأعمالهم السردية، فرض سلطته على مخيالهم الإبداعي وتشكل بدلالات متنوعة، وأصبح لكل نص سردي بحره وشطآنه، والبحر كمكان مفتوح وفضاء لا متناهي يجسد أحلام الإنسان وطموحاته وهمومه وإنكساراته يعد مرتعا خصبا للخارق والعجيب، نسج حوله الإنسان الأعاجيب منذ القدم، ارتبطت معالمه بالخرافي أكثر من ارتباطها بالواقعي، فأنحازت له ليترك «البحارة والرحالة لخيالهم العنان في تأويل ظواهر البحر، وما يلقون في دنياه العجيبة من مشاهد ومخاطر وأهوال»¹، وليصوغ الأديب في سرده ما في ذلك من انفتاح على العجيب.

وقد سجل البحر حضوره العجائبي في رواية "سرادق الحلم والفجيرة"، معطيا إيّاه جلاوجي دلالة تعادل الموت بعد ما طاله المسخ، وجف مأؤه، وسكنته الشياطين «لقد جف البحر»²، هكذا صاح بطل الرواية مصدوما بعد أن قصده هاربا من استبداد الغراب وأعوانه، جاء على لسانه: «وصلت إلى شاطئ البحر وقد زرع قذارة وشوكا طلعه كأنه رؤوس الشياطين تسلفت من بينها لأفق على الفاجعة.. لقد جف البحر.. لا بحر.. البحر الرحب في حرب.. خاض حربا وخسر ماءه.. مع من؟ مع المدينة.. مع الغراب»³، فبعد أن كان رمزا لحركة الحياة واستمراريتها، و للجمال والخصوبة جف وصار مسكنا للشياطين، وبجفافه انتفت الحياة في المدينة بعد أن مسخت وأصبحت مومسا، واستولى عليه الغراب، وما جفاف مكان الظهر إلا جفاف للظهر في حد

¹ الشاهد نبيل حمدي، "الحكايات العجائية في السرد العربي القديم"، ص: 314.

² جلاوجي عز الدين، "سرادق الحلم والفجيرة"، ص: 60.

³ نفسه، ص: 57.

ذاته، وغياب وطمس لكل صور الحياة، ليصبح الحديث عن البحر هو بمثابة حديث عن الخوف والموت والدمار، فكان ممّا صنع عجائية هذا المكان هو ذلك الجفاف الذي لحقه والاختفاء لتصبح المدينة بلا بحر» كيف أستطيع أن أقيم في مدينة بلا بحر»¹، عجائبي في تفردّه فهو لا يشبه البحر الواقعي.

لطالما كان البحر مصدرا للرزق والغنى، ورمزا للحرية والانطلاق، أرجاؤه، موائته وشطآنه، والإشراف عليها كلها تدخل ضمن دائرة السيادة الوطنية، فكأننا بالكاتب ينه لخطر التفريط فيه لما له من أهمية في الحفاظ على استقلال وسيادة الدول، وإلا كان عليها أن تواجه خطر الانسحاق والطمس.

وهو المعنى الذي ذهب إليه "كمال قرور" في روايته "التراس"، واتفق فيه مع "جلاوجي"، فهاهي "نانا خدوج" تحذر من التهاون في حماية البحر، والحفاظ عليه، وتؤكد أن التفريط فيه يعني النهاية، وتوصي الفارس "التراس" به خيرا إن هو أراد الحفاظ على بلاد الشمس «فقط البحر.. البحر.. احذروا.. واجهوا أمواج البحار العاتية بتعلم التجديف وركوب المخاطر.. من يأتكم برا افتحوا له الأحضان وهيئوا له الخيام وتقاسموا معه ملحكم.. ومن يأتكم بحرا ملوحا بكتاب، فاحذروه .. سيعطيكم الكتاب ويأخذ أرضكم ودوابكم وزيتكم وقمحكم وشعيركم»²، فالبحر هو «الملاذ والرفيق والوطن ورمز انتصار الحياة على الموت»³، وقد انطلقت عجائية هذا المكان من الأحداث المصاحبة له والتي كان فضاؤها مسرحا لها، فشهد انتصارات "التراس" على العماليق، والمعارك التي خاضها رفقة صديقه "القلق"، وحصانه "الريح"، كما شهد اختفائه المفاجئ ومسح سكان بلاد الشمس إلى بهائم.

وإذا تتبعنا الحضور العجائبي للبحر في قصة "جميلة زنير"، "جنية البحر" وطريقة تناولها له، فإننا لن نجد لها قد اختلفت كثيرا عما سبق وأشار إليه، فقد شكل هذا الفضاء معادلا لثنائية الموت والحياة، فكما يمكنه أن يكون مصدرا للرزق ويمنح الحياة بإمكانه أيضا أن يكون سبب الهلاك، فقد كان ملاذ "الحوّات"، ومصدر

¹ جلاوجي عز الدين، "سرادق الحلم والفجعة"، ص: 58.

² قرور كمال، "التراس"، ص: 16.

بنو هاشم عمري، "التجريب في الرواية العربية الرهان على منجزات الرواية العالمية"، ص: 139.

رزقه، احترف مهنة الصيد فكان «لا يقتحم الحوات المدينة المعتمدة إلا حين تلبس لون الصمت قبل كل شروق وبعد كل غروب (...). يحمل سلة السمك بيد ويريح يده الأخرى في جيب سترته الزرقاء التي تتسع لكل أيامه»¹، كان له المكان الذي يهرب إليه من أزمات الحياة، ويستكين له، وكلما ابتعد عنه شعر باليأس واستولى عليه الإحساس بالضيق، فأصبحت «علاقته بالبحر حميمية، إذ توحد وتماهى فيه، في حين قامت علاقته بالأمكنة الأخرى على العداء والخوف والتوجس»²، ففر إليه ليجد فيه الانطلاق والحيوية والنعم التي حرم منها وافتقدها في مجتمعه ومدينته المعتمدة، فلما ضاق به المكان الواقعي أبحرت به الكاتبة عبر قصتها إلى مغامرات البحر، والحكايات العجائبية القديمة في الخيال البشري بين عرائس البحر والبحارة والعلاقة المتلازمة بينهما، فوسم بالطابع العجائبي من خلال ربطه بجنيات البحر التي تتماهى مع العالم الأنثوي، استطاعت بغواية الأثني أن تأسره حباً وتقاطعت في دمه رائحتها، واستيقظت وردا ولهيبا في ملابسه، وأيامه فكان صدرها مرساه «تخدر جسده ثم تحمله بين ذراعيها وترفعه إلى صدرها وتغوص في الماء صوب مملكتها البلورية المسقوفة بفسيفساء العشب واللاكي والمحارات»³، هذا المكان الأسطوري المتواجد في أعماق البحر، الذي لا مكان فيه للحزن والأسى، كان له كالحلم جاب معها من خلاله «كل مدن البحر ودك حصون الذكريات في رحلاته البحرية فحملته إلى جزر بلورية وخلجان بكر لا تسكنها غير حوريات البحر..»⁴، في تجربة فريدة من نوعها لاكتشاف الغامض والمجهول من أسرار أعماق البحار، استعرضتها القاصة لتذكرنا بعوالمه العجائبية والأسطورية المدهشة.

ومع أن عروس البحر حققت للحوات أحلاما عجز عن تجسيدها في الواقع، إلا أن الإنسان فيه المرتبط بهويته وانتمائه الطبيعي لبني البشر استيقظ داخله، فلم يستطع أن يلغي من ذاكرته أهله وبيته ووالدته التي يجدها كل مرة تسائله متى يعود

¹ زينير جميلة، "جنية البحر"، ص: 6

بنو هاشم عمري، "التجريب في الرواية العربية الرهان على منجزات الرواية العالمية"، ص: 139.

³ زينير جميلة، "جنية البحر"، ص: 6.

⁴ نفسه، ص: 7.

إليهم؟ ومتى يتخلص من سطوة الجنية عليه؟ ويفك عنه سحرها، ويتقياً لبن النسيان الذي أرضعته فأنسته ذاته وحياته الطبيعية، ليجد نفسه في حالة من الضياع والحيرة تتجاوز بكثير ضياعه الأول وصراعه الأبدي مع ذاته ومجتمعه ويتمنى «لو يستطيع أن يهجر البحر.. لو يقدر أن يأخذهما معه إلى البحر.. لو أن البحر يرحل إلى اليابسة.. لو أن اليابسة ترحل نحو البحر.. لو..»¹، فتصبح الرغبة في هجر البحر وعروسه هاجسه، فلا هو بقي مع أهله وحافظ على حياته السابقة، ولا هو استطاع أن يتغاضى عن ماضيه ليعيش مع الجنية وعالمها الساحر، فحاله حال الغراب ضيع المشيتين، هذا التشتت أودى به في الأخير لفقد حياته، والبحر الذي حمل له الحياة هو نفسه من أنهاها.

فلا غرابة أن نجد الكاتب الجزائري المعاصر يوظف العجائي ليحاكي عبر سرديته القضايا الاجتماعية للمجتمع الجزائري، إذ نجد القاصة تحاكي قضية الهجرة غير الشرعية عبر قوارب الموت (الحرقة)، برؤية خيالية لاحتواء القضية وإيصالها في قالب جمالي، يستوعبها القارئ الناقد الذي يمحس المخبأ تحت عباءة هذا العجائي، إذ تمثل جنية البحر التي وظفتها القاصة وسيلة الإغراء الجسدي (المادي والمعنوي) رمزا للمجتمع الغربي أو العالم الأوربي في عيون هذا الصياد العربي، الذي يفكر بذهنية الشباب في الهجرة من أجل العيش الرغيد، والذي يرى العالم الأوربي هو الجنة الموعودة لتحقيق الأحلام والرغبات، والذي يركب أمواج البحر ويغامر في قوارب من أجل أن يصل إلى مبتغاه، غير أن الصياد الذي يقرر الاستجابة لإغراء الجنية، وحتى تلك الجنة الموعودة التي حصل عليها، يجد نفسه في الأخير عاجزا عن تحقيق انتمائه وإثبات ذاته أمام هذا الآخر الأوربي، فهو لم يستطع تحقيق انتمائه للعالم الغربي بثقافته وهويته وخصوصياته الاجتماعية، في حين لم يستطع أيضا أن يكون ذاته وثقافته وهويته العربية، فقد ضاعت خطواته بين الضفتين، بين الثقافتين، بين البحر وما بعد البحر.

3/ عجائية الأمكنة المغلقة

¹ زبير جميلة، جنية البحر، ص: 9.

هي الأماكن محددة المساحة والمكونات المحصورة في إطار ضيق، كالبيوت والغرف والسجون وغيرها، وانغلاق المكان أو انفتاحه يختلف بحسب وروده في النص، وتبعاً لعلاقة الشخصية مع المكان، فالسجن قد يأتي مفتوحاً رغم انغلاقه.

هناك من الكتاب من يميل في سرده إلى «الفضاءات المغلقة التي يحبس فيها شخصياته بحيث لا تبحر مكانها وذلك سعياً وراء تعميق حياتها الداخلية وعدم الدفع بها إلى المغامرة في الخارج»¹، وجعلها أكثر محدودية لتوليد الخوف والرغبة، وهو ما يعزز الحدث العجائبي، وفي هذا يرى حسين علام «أن الأماكن المغلقة أكثر ملاءمة لإنجاس الظواهر والصور العجائية»²، وهو ما ستستوضحه الدراسة من خلال المدونات المختارة.

المبولة:

تمثل المبولة واحدة من الأماكن التي فرضت حضورها المكثف داخل النص السردي "سرادق الحلم والفجعة"، ضاهى حضورها حضور المدينة فهي جزء من موجوداتها، وأكثرها أهمية، وضعنا جلاوجي من خلالها أمام صورة جديدة للمكان المقدس تخالف ما ألفناه وعرفناه عن هذه الأمكنة، نفق مظلم وضعنا فيه جلاوجي لمكان أكد العارفون بأسرار وخبايا وماضي المدينة المومس أنه «أعظم إنجاز تاريخي وحضاري أقامه الغراب شامخاً في المدينة المومس..»³، وتحول بأمر منه إلى مكان مقدس يستمد منه شرعية حكمه، وأصبح المساس بقديسيته هو مساس بالغراب وأعوانه، سيطر من خلاله على عقول الناس وحصل على ولائهم، ذلك أن الإنسان بطبعه ميّال لإتباع المقدس في خنوع واستسلام، حتى وإن جانب العقل وغلفه الغموض والتكتم فالإنسان لم يتوقف منذ القدم عن عملية إنتاج سلسلة من المقدسات، فتمثلها بدءاً في قوى قوى الموجودات الطبيعية التي شعر حيالها بنوع من الإحساس الغامض الجامع بين الدهشة والرعب أو الانبهار، والخوف، ومع تطور العقل البشري وإرتقاؤه، حدث تغيير كيميائي ونوعي في علاقة الإنسان بالعالم والكون، وبالتالي في علاقته بالمقدس⁴، هذه الخصوصية الدينية التي تطرح

¹ بحراوي حسن، "بنية الشكل الروائي"، ص: 36-37.

² علام حسين، "العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد"، ص: 161.

³ جلاوجي عز الدين، "سرادق الحلم والفجعة"، ص: 89.

اليوم علاقة مغايرة تجمعها بالسياسة وتكرس ذلك التداخل الكبير بينهما، والذي يحاول رجال السياسة استغلاله لتحقيق أطماعهم، ففكرة استغلال المقدس التي يشير إليها "جلاوجي"، لهي ديدن أغلبية الأنظمة السياسية العربية اليوم، التي لا تتورع في استغلال المقدس لتمرير خطاباتها السياسية والاجتماعية والاقتصادية، وإعطائها الصبغة الشرعية، وسنّ القوانين التي تكفل الحفاظ على أنظمتهم ومصالحهم، حتى وإن خالفت هذه القوانين الصالح العام، وحتى وإن تم تمريرها بصورة تعسفية، فطالما أنها باسم المقدس فإنها لا بد أن تلقى الترحيب من قبلهم ولو قهرا وغصبا، بل عليهم فوق ذلك أن يفخروا بها ملء أفواههم، فهي السياسة الرشيدة التي تعجز عن استيعابها عقولهم الصغيرة. هكذا استطاع الغراب وأعوانه أن يبسطوا قبضتهم على المدينة المومس وأهلها.

إنّ الفضاء المقدس الذي يقترن في الغالب بالطاهر والمتسامي والكامل والمعجز، يصبح وكأنّه فوق طبيعي، مع أنّه يفترض به ألا ينتمي لهذا العالم الدنيوي المندس فهو يعارضه متجاوزا له، إلا أنّ "جلاوجي"، من خلال روايته نحا به منحى مغايرا، إذ نزع عنه كل تلك القداسة، وصيّره مكانا للقدارة والتنانة، وبؤرة لكل أشكال الدنس، وصوّرها على أنّها عاهر متقاعدة مدمنة نخر السوس كل أسنانها فتهاوت، يقول الشاهد «حبست نفسي أمام المبولة منذ الصباح الباكر وهاهو النهار يأتي على آخره لاهثا.. باصقا.. متنخما.. وهاهو الليل قد تكأكا يفتح شذقيه بشهية كبيرة. بعد أن شاهدت الغراب يسعى من بعيد نحو المبولة تنفست بعمق بعد أن كنت أكتّم أنفاسي منذ الصباح خشية أن أفقد الوعي من شدة التنانة المركزة التي كانت تنبعث من المكان. لقد حان الوقت الآن لأكتشف السر الدفين .. وأعرف حقيقة النسور، دخلت خلف الغراب الذي كان يسير غير آبه بأحد على يقين أن لا أحد يدور بخلده ما دار بخلدي.. دلف فم المبولة المسوس القذر.. واندفع على عجل إلى عمقها حيث الظلام الداكن يغتال الرؤية يخيل إلي من بعيد وأنا أثب خلفه أن ذلك العمق يشبه حنجرة ديناغول ضخمة.. موبوء..»⁴، فالشاهد قرر بينه وبين نفسه أن

⁴ ينظر: حماد حسن، "تراجيديا الإله المخلص وتجلياتها في السرديات المقدسة"، المقدس والسرديات الكبرى، مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، الرباط-المغرب، 2016، ص: 64.

الفصل الثالث: الأمكنة والأزمنة العجائية (دراسة تطبيقية).

يكشف سر الغراب الدفين في هذه البقعة المغلقة المظلمة التي كان يفترض بها أنها مكان يشع بالنور والطهر، ليجد أن بداخل هذه القذارة الفئران المتشبهة بالنسور المتحكمة في شؤون الرعية وفي تسير المدينة وتقرير مصيرها وحاضرها والتخطيط لمستقبلها، وأنَّ قداسة المبولة ما هي إلا ستار يخفي بداخله موقفا سياسيا معاديا، هدفه نشر الرعب والخوف في أوساط شعب المدينة المومس، وخطة قمعية ترهيبية لكل من يعادي سياستهم أو يقف حجر عثرة في سبيل تحقيق مآربهم لتتكشف تلك الرؤية الضبابية، والهالة التي كانت تخيم على المبولة، وتعكس واقعا يخالف حقيقة ما هي عليه، فالغراب وأعوانه يدركون في خبث أن الشعور بالقداسة والحاجة إليها تسيطر على ذهنية سكان المدينة، وأنها السبيل الأمثل لفرض سيطرتهم على ما شابها من دنس وتحول على مستوى الدلالة، ووفق من خلالها الكاتب في طرحه عبر خطابه العجائبي الذي لم يقتصر على المفارقة التي شملت المكان بين المقدس والمدنس بقدر ما كان تعرية للواقع، وهو ما يتجسد من خلال قول الشاهد أيضا: «وصل الغراب عند مصعد من خشب أحمر نفيس فوقف أمامه تمثالا حجرياً.. بارداً.. لا نفس فيه.. خيل إلي أنه يؤدي طقوس الصلاة.. لمن؟ جلت ببصري رأيت هيكلًا ضخماً لفأر له جناحان كبيران، إنه يصلي لهذا التمثال العجيب..»¹. وما يدخل المبولة دائرة التعجب أيضاً أنه من الحمأة السميكة لها المتشكلة حولها، تم مسح الشاهد وتحول من متمنع إلى عاشق، ومن ناصر لأصحاب الحق إلى ناقم عليهم، وعند بوابتها اجتمعت عجائز المدينة «واستحضرن كل الشياطين والعفاريت والمردة وياجوج وماجوج من كل حدب ينسلون وعلى كل ضامر يأتون.. وحشر كل ساحر عليم»²، من أجل إنزال القمر ومسحه مستعينين في ذلك بالسحر والشعوذة.

البيت:

يمثل البيت المستقر الأول والأمين للإنسان، وهو كما قال عنه غاستون باشلار «ركننا في العالم إنه كما قيل مرارا كوننا الأول»³.

¹ جلاوجي عز الدين، "سرادق الحلم والفجيرة"، ص: 101-102.

¹ جلاوجي عز الدين، "سرادق الحلم والفجيرة"، ص: 101-102.

² نفسه، ص: 53.

³ باشلار غاستون، "جماليات المكان، تر: غالب هلسا، ص: 36.

فهو مبعث الراحة وملجأ الحماية مهما اختلف شكله وحجمه ونوعه وقيّمته يبقى «يجسد قيم الألفة بامتياز ولأن البيت مأوى الإنسان فإنه يمثل وجوده الحميم يحفظ ذكرياته ويتضمن تفاصيل حياته الأشد خصوصية وحميمية»¹، إلا أنه في قصة جميلة زنير "رجل من عالم آخر"، يأتي على خلاف ذلك، فالبيت للفتى اليتيم لم يكن يمثل له إلا فضاء لغربة الذات، ومكانا لواد الأحلام، افتقد الاحتواء وغاب عنه دفء الأم، وبدل أن يكون مكانا للجذب والشعور بالطمأنينة، صار مكانا للخوف والنفور والنفى والعزلة، لا يدخله إلا ليلا مضطرا لذلك، قال السارد: «كان الوقت غروباً عندما أسند قرية الماء إلى جدار الكوخ وسمعها تصب حقدّها على إخوته بالداخل، فأدرك أن الليلة ستكون للغضب والقهر عندما ارتد نحو الخلاء الممتد، كان وهو يبتعد عن الكوخ يحس صوتها ينحسر عن سمعه حتى لم يعد يسمعه يرتاح»²، فالهروب من كلمات زوجة الأب وتعنيفها، يدفعه للتأخر عن دخول البيت (الكوخ)، مفضلاً المكوث خارجاً تجنباً للتصادم مع زوجة أبيه، فالحياة الداخلية التي تحولت دلالتها واهتزت صورتها وانتزعت منها قيم الألفة وصارت الخطر المهدد ومكمن الأذى جعلت الفتى اليتيم يواجه صراعاً بين ما يجب أن يكون وما هو كائن تنزوي معه الأنا في «قوقعتها لتحمي نفسها من اعتداءات الآخرين تؤثت مكانها أو مكمنها بالذكرى أو الحلم. وبالتالي فإن المكان المنغلق على الذات، سيحاول أن يفتح على الخارج بطرق أخرى غير التواصلية المألوفة»³، وهو نفسه الانفتاح على المكان الخارجي الذي تجسد مع شخصية "الفتى اليتيم"، حيث وجدت أحلام اليقظة متنفسها خارج حدود البيت الذي كان يفترض به أن يكون منطلق هذه الأحلام مثلما أشار إلى ذلك غاستون باشلار في قوله: «البيت يحمي أحلام اليقظة والحالم، ويتيح للإنسان أن يحلم بهدوء»⁴، فأمام قسوة الأب ومرارة اليتيم أصبحت أحلام الفتى تولد خارجاً، هرب من البيت بعد أن «هيا المكان للجلوس عند جذع شجرة، وأحس بثقل في أجفانه فتوسد أوجاعه ونام»⁵، وعند شجرته التي

¹ بوعزة محمد، "تحليل النص السردي"، ص: 106.

² زنير جميلة، "رجل من عالم آخر"، ص: 20.

³ غلام حسين، "العجائي في الأدب"، ص: 162.

⁴ باشلار غاستون، "جماليات المكان"، تر: غالب هلسا، ص: 37.

ألفها وألفته التقى هناك بالجنية التي حملته إلى عالمها وأسكنته القصور، وقلدته الإمارة وتزوجته وأقامت له الأفراح. لقد حاولت "جميلة زنير" أن تثير قضية اجتماعية إلى جانب القضايا الأخرى المطروحة داخل السرد، والتي تتجسد عبر علاقة زوجة الأب بالأبناء داخل الأسرة في المجتمع الجزائري باعتبارها ابنة هذا المجتمع، ففي الأخير الأديب ابن بيئته يتقن الإبحار في خبايا العلاقات الاجتماعية والحفر في الزوايا المسكوت عنها، فالسارد يصبح مثقفا عضوا مشاركا هموم أفراد مجتمعه يقارب برؤيته السردية المشكلات التي تعانيها العلاقات المشكلة ثقافيا واجتماعيا، إذ تصور علاقة زوجة الأب بالأبناء على أنها علاقة متصارعة مليئة بالدسائس والمؤامرات، فهي الشريرة القاسية التي تستأثر بزوجها لنفسها وتحاول جاهدة أن تصنع الهوة بينه وبين أولاده (ربائبها)، وتدفعهم للهروب من البيت وتقريب أبنائها منه حتى يحظوا بكل الاهتمام، وهو ما يسهم في خلق العداوة بين الإخوة غير الأشقاء، فهذه الصورة النمطية الموحدة عن زوجة الأب التي تجتمع عليها ذهنيات المجتمع الجزائري بل وذهنيات البشر قاطبة، قديمة قدم البشرية تربت فينا وكبرنا عليها، فلا يوجد طفل لم يرضع ويتربى ويكبر على قصص "سندريلا" وزوجة والدها الشريرة التي لم تترك مكيدة ولا دسياسة إلا جربتها في سبيل القضاء عليها، وقد أسهم السرد في تعزيز هذه الصورة على نحو ما ذهبت إليه الكاتبة، لكننا بأي حال لا يمكن أن نعطي لهذا الإجماع قداسته، لأنها ستكون صورة ظالمة وانطبعا خاطئا لا يمكن تعميمه عن زوجة الأب، لاسيما وأن الأمومة غريزة أودعها الله في المرأة وفطرة جبلت عليها.

لقد زاوجت القاصة في سردها بين البيت الواقعي شديد الانغلاق الذي دفع باليتيم إلى الهروب، وبين اللاواقعي الذي أفضى إليه هذا الانغلاق في عملية انتقال ومغامرة كان المكان الخارجي فيها هو الملاذ والخلص والانطلاق نحو عوالم الجنيات وبيوتهن التي تحفل بالمظاهر العجائية، «هكذا تأتي الاستعانة بقدرات الجن وتسخير صفاته سبيلا لتحقيق ما عجز الإنسان عن تحقيقه وفق لعبة الحياة وقواعد الواقع وقوانين المادة، ولذلك تكثر حالات

⁵ زنير جميلة، "رجل من عالم آخر"، ص: 22.

الفصل الثالث: الأمكنة والأزمنة العجائية (دراسة تطبيقية).

ادعاء الاتصال بعالم الجن في المجتمعات المتخلفة أو المتدنية اقتصاديا وثقافيا، لتشكل بذلك منفذا سحريا للعبور السريع والأمن نحو عالم الاكتفاء الذاتي والإشباع النفسي والتبرير "المقنع" لوضع شاذ وغريب»¹، هذا النزوح من الكاتبة نحو العجائبي هو تعبير عن رفضها لهذه الممارسات الاجتماعية التي تعصف بالأسر الجزائرية، حتى صارت الألفة في بيوتنا أمرا يحتاج منا إلى أحلام يقظة لتحقيقه والجنوح للعجيب لتجسيده.

وبالرغم من أن البيت «يمثل كينونة الإنسان الخفية، أي أعماقه ودواخله النفسية في البيوت ينطوي الإنسان على نفسه، لأنه يمنحه شعورا بالهناء والطمأنينة والراحة، وذلك في مقابل ما يتعرض له في محيطه الخارجي من تهديد وأذى»²، إلا أن الخطر المحقق والمهلك في بيوت رواية "حروف الضباب"، يبدأ من داخل البيت على نحو ما حدث لجثة الشاب التي وجدوها ممزقة، عليها أثر اعتداء زمن الوباء الذي حل بالقرية والذي صرحت زوجته بأنه راح ضحية الفال «كان يبيت الليل باكيا على الذين رحلوا مرعوبا من مصير الذين لم يرحلوا بعد.. فكر مليا وقرر استعمال طريقة الفال ليعرف ما تخفه الأيام ونهاية هذه المصيبة التي تأتي على الجميع. كنت في السابق أخفي من كل فاكهة أولى ثمارها نضجا.. كنت أحتفظ به لنفسي. ذات يوم سألني السؤال المحير: أين أخفي ذلك .. لقد أخطأت عندما أخبرته عن مكان تلك الصرة الملعونة»³، فالبيت الذي يحتمي فيه الإنسان من الخطر احتوى على أسرار وأشياء هادمة له ولأهله، أودت بحياة صاحبه، إذ وضعت بواكر الثمار المخبأة وطريقة استعمالها في استحضار الوقائع المستقبلية الشبيهة باستحضار المشعوذات للأرواح حدا لحياته، ولا تقل بقية بيوت الرواية عجائية حملت في أرجائها لأصحابها الموت المحقق وانتظار الأجل الموعود على أعتابها «جلس كل واحد ممن تبقى من الأحياء أمام بيته وما تبقى من عياله وقد شل الذهول حركته وانتظر النهاية بقلب كان قد فارق

¹ التوزاني خالد، "الرواية العجائية في الأدب المغربي الحديث"، ص: 37.

² بوعزة محمد، "تحليل النص السردي"، ص: 106.

³ شوار الخير، "حروف الضباب"، ص: 42.

الفصل الثالث: الأمكنة والأزمنة العجائية (دراسة تطبيقية).

الجسد»¹، ليتحول البيت وعتبه إلى فضاء مأساوي يبعث على الخوف والتوجس.

ويمثل بيت "الزواوي الحفيد" صورة أخرى للبيوت في "حروف الضباب"، لا تختلف عن سابقتها، فهي بؤرة للتوتر ومكان يعج بالأحداث الغريبة التي تضع القارئ في حالة ذهول وترقب لما ستؤول إليه، تشبه في تفاصيلها الحكايات الخرافية العجبية التي كانت الجدات يحكيها لأحفادهن، فهاهو الزواوي «بعد أن نام في ساعة متأخرة من الليل شعر بشخص يفتح باب غرفته.. ظن بداية أن أمه تطمئن عليه كعادتها.. تقدم الشبح من السرير وأزال الغطاء.. نهض مندهشا وقد غمرت رائحة ساحرة أنفه:

- بسم الله الرحمن الرحيم..

- لا تخف يا الزواوي.. أنا فقط

- من أنت؟.. وكيف جئت؟

- أولم تعرفني بعد؟.. أنا حبيبتك الياقوت..

اعتدل فوق السرير وراح يتأمل جسدها وقد غمرته السعادة(...) بعد صمت طويل سأله عن أحواله.. لم يتمالك دموعه فبكى كثيرا في حجرها وقد سحبتة نحوها بشدة وأخذت تداعب شعره فاستسلم لها كلية»²، لقد تحول بيت الزواوي في تلك الليلة إلى مكان فوق طبيعي، حين اخترقت الجنية "الياقوت" حدود فضاءه الواقعي لينفتح هذا المكان المغلق على العالم الغيبي المشرع على العجيب، ويصبح هذا الفضاء المرجعي مسرحا للتحولات الطارئة عليه، ولتنقلب حياة "الزواوي الحفيد" من المألوف الطبيعي إلى الخارق، في كل مرة تنتقل فيها الجنية إليه وتتطور العلاقة بينهما لتتوطد بالزواج.

وتظهر سلطة المكان بوصفه فضاء مغلقا يرهق شخصية "الزواوي الحفيد"، وينعكس عليه سلبا في اللحظة التي تتلبسه الجنية، لأنه حينها يكون على مرأى من أهل البيت الذين لا محالة - كما صور لنا الكاتب- سيسارعون للتدخل بشكل أو بآخر لمساعدة الزواوي وتخليصه من تبعات حضور الجنية التي يعتبرونها عارضا

¹ نفسه، ص: 46.

² نفسه، ص: 69.

الفصل الثالث: الأمكنة والأزمنة العجائية (دراسة تطبيقية).

مرضيا وجب علاجه أيّا كانت طريقة العلاج، سواء باستدعاء الطبيب أو الراقى للتخفيف عنه.

إنّ واقعة تلبس الجنية التي ذكرها "الخير شوار" هنا، تجعلنا نقف عند مدى تأثير تطور الحياة الاجتماعية والاقتصادية والثقافية على طبيعة هذه المعتقدات والممارسات الخرافية، التي تختلف من جيل إلى جيل، وقد خفّت وطأتها عمّا كانت عليه من قبل، فما كان مسلّما به وبديها في زمن "الزواوي الجد"، صار حالة مرضية تستدعي العلاج زمن "الزواوي الحفيد"، وهنا نشيد بنباهة الكاتب وقربه من الواقع المعيش، إذ أنّنا اليوم نجد هذا الانتصار الواضح للعلم والمنطق أكثر من ذي قبل، فإنسان اليوم قلّ ما يستكين ويؤمن بهكذا أفكار ومعتقدات، كانت بالأمس الترياق والملجأ الذي لا غنى لأحد عنه.

أمّا "جلاوجي" فبيوت روايته مثلها مثل بقية الأماكن التي وردت فيها، ظهرت كشخص إلى جانب الشخصيات رُسمت عجائبيتها من خلال أنسنتها وتحولاتها، فبيت الشاهد الذي أمعن الكاتب في وصف مظهره الخارجي وحالته المزرية ما هو إلا انعكاس لحالة الشاهد ذلك أن «بيت الرجل امتداد لذاته؛ إذا وصفته فقد وصفت الرجل (...) فهذه البيوت تعبر عن أصحابها»¹، لم يكن يحوي إلا حصيرة بالية لم تترك الفئران فيها إلا جزء صغيرا، وصندوق متهاك مسند إلى الجدار يتخذ الشاهد متكأ له، باب بيته المتهرئ لم يكن يحتاج إلى مقبض للفتح «قمت من مكاني شققت الباب الممزق.. نظرت خارجا .. الظلام المدجج يحاصر كل شيء»²، فالفقر المدقع الذي ميز بيت الشاهد وبيوت بقية سكان المدينة ما هو إلا نتيجة حتمية للممارسات التعسفية الظالمة للغراب وأعوانه من الثعالب والفئران وعمليات السرقة والنصب والنهب لخيرات البلاد بمساعدة "الأحذية العسكرية" وبمباركة من الإله "قبحون"، حتى باتت «كل المنازل بلا سقوف.. كل الجدران مضعضعة متهاوية والدخان وحده يسد الموقف يهدي للأنوف روائح العفن»³، فلم يعد البيت يشكل تلك المحمية الدافئة

¹ وليك رنيه وارن آوستن، نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، المملكة العربية السعودية، (دط)، 1992، ص: 305.

² جلاوجي عز الدين، "سرادق الحلم والفجيرة"، ص: 25.

³ نفسه، ص: 57.

الفصل الثالث: الأمكنة والأزمنة العجائية (دراسة تطبيقية).

التي تبدأ معها الحياة وتستمر¹ ولم يعد رمزا للهدوء والاستقرار كما كان ينبغي به أن يكون، بل تحول إلى مكان للخوف وصار» الوجود العجائي هنا يتميز بذلك الشعور بالغربة في جميع الأمكنة، حيث تلغى الحواجز ما بين المادة والروح²، إنه حال البيوت الجزائرية - زمن المحنة- التي سلبت أمنها واستقرارها وهدوءها وتخطت عتبات الفقر والخوف، فأنتجت جيلا ضائعا تائه الخطى، مغلقا على نفسه يسكنه الخوف، بغياب البيت وغياب الألفة التي تميزه والطمأنينة التي تصحبه أصبح «الإنسان كائنا مفتتا»³، مشتتا أسهم الوضع السياسي والأمني والاقتصادي في تدهوره والزج به نحو المجهول.

لقد وُقِّع جلاوجي في جعل بيوت المدينة المومس مؤثرة ومتأثرة، ومساهمة في تطور الشخصيات التي تحل فيها أو تخرقها⁴، وفق أقنعة عجائية تتستر بها لتمرير ما يمكن تمريره من الأفكار والمعتقدات حول القضايا المختلفة التي لها علاقة بشؤون البلاد والرعية.

المقهى:

تعد المقاهي من الأماكن التي فرضت حضورها بقوة على مستوى السرد لاسيما حين يتعلق الأمر بسرد المدينة، رغم صغرها، فدلالته تتجاوز حدود عتباتها كونها تشكل «في النصوص السردية الجديدة البؤرة المركزية في تنامي الأحداث وتفعيل مسار السرد، حيث يغدو المكان المفضل في ثقافة الجيل الجديد لتبادل الآراء ومناقشة الأفكار، حتى أنه أصبح المتنفس الذي تناقش فيه كبريات القضايا بسطحية في البداية، ثم سرعان ما تتحول إلى مؤشر لتغيرات قد تمس الوضع العام والأشخاص»⁵، فهي صدى للأفكار السائدة ولنمط الحياة الخاص بأفرادها، تناولها الكتاب في كتاباتهم بصورتها الإيجابية والسلبية، باعتبارها أكثر الأماكن التصاقا بالحياة اليومية للأفراد بكل ما تحمله من متناقضات، فقد حضرت في رواية "سرادق الحلم والفجيعة"،

¹ ينظر: باشلار غاستون، "جماليات المكان"، تر: غالب هلسا، ص: 38.

² غلام حسين، "العجائي في الأدب"، ص: 165.

³ باشلار غاستون، "جماليات المكان"، تر: غالب هلسا، ص: 38.

⁴ ينظر: الفيصل سمر روجي، "الرواية العربية البناء والرؤيا"، إتحاد كتاب العرب، دمشق-سوريا، (دط)، 2003، ص: 74.

⁵ بن سالم عبد القادر، "بنية الحكاية في النص الروائي المغربي الجديد"، ص: 132.

بصورتها السلبية المقيتة ذلك أنها «شكل من أشكال التعبير عن مأساة الذات الفردية، بما يحمله من دلالات سلبية يرمز إلى ما يعانيه الفرد من ضياع وتهميش، وهو فضاء تنفيس تقصده الشخصيات لتبديد العطالات الفكرية، والصراعات النفسية والوهن الذي يعيش بداخلها، كما يمثل هذا المكان انكفاء الشخصيات على نفسها بعد شعورها بالفشل»¹، فجلاوجي قدمها بطابعها المفارق إذ جاءت تحمل في ثناياها قذارة المدينة المومس وتنانيتها، فطاولاتها نخر السوس معالمها، وسقفها سكنته العناكب ونسجت على امتداده خيوطها «حين حركوا جيوبهم.. تبخرت رائحة العفن.. إن المدينة تصب قاذوراتها فيهم.. أقصد أنهم لم يشاءوا تضييع الوقت والمال لإقامة قنوات لصرف القاذورات فحملوها في جيوبهم وحتى في أنوفهم وأفواههم وعبر كل فتحاتهم»²، ظهرت ببعديها الواقعي والعجائبي، فجاءت ضمن نطاق سردي مليء بالأحداث المثيرة، كما انحازت دلالتها إلى العجز التام عن التغيير والإحساس بالضياع والانغلاق الخانق للأنفاس المقيد للحريات، ليغدو مرتادوها المتسمرون على مقاعدهم مجرد «أجساد متهاكة هنا وهناك كرؤوس ماشية منحورة»³، فتتعمق غربتهم، ويَعْدِل المكان عن وظيفته الأصلية المنوط بها «من حيث هو مكان لتصرف فترات الفراغ وإمداد الفرد بمزيد من قوة الاحتمال لمواجهة رتابة الحياة اليومية»⁴، ويصبح مكانا للقمع والتهديد اجتمع فيه الغراب وأعوانه والمدينة المومس والعناكب والطحالب وقرروا تشكيل أحزاب سياسية كدلالة على وعيهم، وعلى الحياة الديمقراطية التي يحيونها، مثلهم مثل الدول المتحضرة، كان الغراب فيها على رأس أكبر حزب سماه حزب جماهير الديمقراطيات الشعبية⁵، وحصل على أكبر عدد من الأصوات ليكون الفوز حليفه فألقى بعدها خطبته العصماء شديدة اللهجة محذرا متوعدا سكان المدينة المومس، فارضا عليهم لزوم الطاعة والانصياع لإرادته، فتعالت مزامير الأفراح

¹ نفسه، ص: 135.

² جلاوجي عز الدين، "سرادق الحلم والفجيرة"، ص: 14

³ نفسه، ص: 13

⁴ بحراوي حسن، "بنية الشكل الروائي"، ص: 93.

⁵ ينظر: جلاوجي عز الدين، سرادق الحلم والفجيرة، ص: 28.

ودقت الطبول وعلقت الرايات تعبيراً عن سعادتهم لفوز الغراب الذي كان «يسير في المقدمة يطلق عيارات نارية في الفضاء وخلفه موكب الأخدان الضخم ممن كان في المقهى ووسطهم كانت تتهاذى المدينة المومس في ثوبها الشفاف»¹، تستعرض مفاتها تتباهى بتقريب الغراب لها وجعلها من المحضيات لديه .

لقد استمد المقهى في هذا النص السردي وجوده من واقع البلاد، إذ تحول إلى مكان لممارسة الفعل السياسي ما يجعل منه «نسقا مرجعيا ذا دلالة وخطابا رمزيا وإيديولوجيا»²، وأصبح بؤرة للفساد وامتدادا للممارسات المستبدة من الغراب، بعد أن كان المتنفس الوحيد الذي يهرب إليه الشاهد وسكان المدينة من جبروت السلطة الحاكمة، ومن عفن المدينة طلبا لبعض الهدوء، ولتحول كغيره من فضاءات المدينة إلى فضاء خاص، ومغلق تجتمع فيه الفئة الظالمة، لتحكم قبضتها على الفئة المتبقية التي قد تجتمع هناك وتشكل خطرا يهدد مصالحهم، وصارت بفضل الغراب والأحزاب الموالية مكانا لتوثيق تاريخ المدينة السياسي وحقة حكمه.

ثانياً: الأزمنة العجائية

1/ أهمية الزمن العجائي في السرد

لقد كان الزمن ولا يزال محط اهتمام الكثير من الباحثين في مجالات معرفية

متعددة، لارتباطه الشديد بالإنسان ووجوده، «هذا الشبح الوهمي المخوف الذي يقتفي آثارنا حيثما وضعنا الخطى (...) كأنه هو وجودنا نفسه؛ هو إثبات لهذا الوجود أولاً، ثم قهره رويدا رويدا بالإبلاء آخره فالوجود هو الزمن الذي يخامرنا ليلاً ونهاراً، ومقاماً وتظعاناً، وصبا وشيخوخة؛ دون أن يغادرنا لحظة من اللحظات، أو يسهو عنا ثانية من الثواني. إنّ الزمن موكل بالكائنات، ومنها الكائن الإنساني، يتقصى مراحل حياته، ويتولج في تفاصيلها بحيث لا يفوته منها شيء، ولا يغيب عنه منها فتيل»³، فهو مقيم فينا وفي الكائنات من حولنا يتعقبنا، يسبقنا وإن كنا لا نراه فإن آثاره ترسم ملامحه فينا، نحسه بالفطرة، متأصل في جميع تفاصيل حياتنا

¹ جلاوي عز الدين، "سرداق الحلم والفجعة"، ص: 32.

² بحراوي حسن، "بنية الشكل الروائي"، ص: 95

³ مرتاض عبد الملك، "في نظرية الرواية"، ص: 171.

الفصل الثالث: الأمكنة والأزمنة العجائية (دراسة تطبيقية).

اليومية، إته كما قال عنه عبد الملك مرتاض: «كالأكسجين يعايشنا في كل لحظة من حياتنا، وفي كل مكان من حركاتنا»¹، وإذا كان الزمن محور هذه الحياة فإن أهميته في مجال الأدب لا تقل عما ذكرنا، إذ يعد مكوناً أساسياً و«محوراً رئيساً من محاور السرد، إذا كان قصة أو رواية أو نصاً غير مجنس لذا فإن لكل عمل سردي زمنه الخاص الذي يكون متن الحكاية»²، فالفنون السردية من أكثر الفنون ارتباطاً بالزمن والتصاقاً به، بانتفائه ينتفي الحكي، فهو محور هذه البنية السردية وعمودها الفقري، لذلك «يعد الزمن بحركته وانسيابه وسرعته وبطئه هو الإيقاع النابض، فالسرد زمن، والوصف في بعض حالاته زمن، والحوار زمن، وتشكل الشخصية يتم عبر زمن»³، أي أن جل الأحداث الداخلية

والخارجية في النص السردي، لا تتم إلا عبر الزمن ومن خلاله. شغل الزمن السردي النقاد والمنظرين على اختلاف توجهاتهم في محاولة منهم لتفسيره وتقسيم أزمنته المتداخلة، وضبط الأدوات الإجرائية للوقوف عن اشتغاله في السرد، فتعددت مقولاتهم وآراؤهم، وإن كان لا يسعنا المقام للوقوف عندها كلها لأننا سنجد أنفسنا أمام زخم معرفي يصعب معه الإحاطة بكل جوانبه، لا سيما وأن هذه الدراسة تنحصر في الزمن العجائي في السرد، هذا الذي لا يدوم إلا لحظة التردد، وإذا عدنا لهذا التراكم المعرفي، فمن جوانب نراها مساعدة تعيننا على الفهم والتحليل.

فالأديب المعاصر لا سيما الروائي لم يعد يتقيد بخطية الزمن، وبمنطق التتابع، ذلك أن الزمن لم يعد «مجرد خيط وهمي يربط الأحداث بعضها ببعض، وبؤسس لعلاقات الشخصيات بعضها مع بعض، ويظاهر اللغة على أن تتخذ موقعها في إطار السيرورة ولكنه اغتدى أعظم من ذلك شأنًا وأخطر من ذلك ديدناً؛ إذ أصبح الروائيون الكبار يُعنتون أنفسهم أشد الإعنت في اللعب بالزمن»⁴، فالزمن الواقعي حتى وإن قَدّم لنا بعض المفارقات للزمن التاريخي، إلا أن الزمن العجائي يتجاوز هذه المفارقة

¹ مرتاض عبد الملك، "في نظرية الرواية"، ص: 173.

² ذياب صفاء، "تمثلات العجيب في السيرة الشعبية العربية"، ص: 266.

³ القصاروي مها، "الزمن في الرواية العربية"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ط1، 2004، ص: 35.

⁴ مرتاض عبد الملك، "في نظرية الرواية"، ص: 193.

الفصل الثالث: الأمكنة والأزمنة العجائية (دراسة تطبيقية).

يُقَدَّم بشكل أوسع وأبعد، ويتحول الزمن بذلك مفارقا لما هو مألوف في وهذا التجاوز» لا يعني سوى تداخل التجربة الزمانية من خلال إمكان وقوع المحتمل إلى جانب الممكن»¹، وبالتالي هشاشة المسافة بينهما، فالزمن المتمرد على خطيته المألوفة ينفلت من قبضة الزمن الديوي، ويخلق نوعا من الارتباك، سواء تعلق الأمر بالشخصيات أو بالمتلقي، فدائما» ما يخلق النص العجائبي في أزمنة المجهول كما يحاول الفكك من القيود الزمنية التي تشده إلى عالم الواقع»²، وهو ما يميزه عن زمنية الخطابات الأخرى فيصير بذلك الزمن في السرد العجائبي» خطابا نوعيا له خصائص جديدة ومغايرة، بحيث يصير الزمن بعدا في الفضاء يصعب تحديده، مادام التعجب يستند عليه لتمرير الفانتاستيك»³، مثلما يذهب إلى ذلك شعيب حليفي.

ولقد شكلت دراسات نقاد الشكلائية الروسية اللبنة الأولى للبحث في الزمن والدور المنوط به، وخصوصيته في تشييد وهيكل بناء النص الأدبي، إذ «كانوا من الأوائل الذين أدرجوا مبحث الزمن في نظرية الأدب ومارسوا بعضا من تحديداته على الأعمال السردية المختلفة، وقد تم لهم ذلك حين جعلوا نقطة ارتكازهم ليس طبيعة الأحداث في ذاتها، وإنما العلاقات التي تجمع بين تلك الأحداث وتربط أجزاءها»⁴، ولقد ميز نقادها بين متن الحكاية ومبنى الحكاية» بين الأحداث المروية وبين طريقة روايتها. وبالتالي اعتبروا أن لكل عنصر زمنيته الخاصة به، فالأحداث المتوجدة ضمن الرواية لها منطق مغاير عن تلك الوسائط الزمنية التي تبرز من خلال كيفية عرضها»⁵، وهو نفس الطرح الذي طرحه فيما بعد تودروف الذي أفاد من مقولات الشكلائين الروس حول الزمن، وأكد التعارض القائم بين "المتن الحكائي"، الذي سماه "نظام الأحداث"، وبين "المبنى الحكائي" التي أطلق عليها "نظام الخطاب"، كما أشار في كتابه "الشعرية"، إلى أن "علاقة النظام" تعد أسهل علاقة يمكن تسجيلها، إذ يقول إن: «نظام (الزمن

¹ يقطين سعيد، "قال الراوي"، ص: 217.

² الشاهد نبيل حمدي، "الحكايات العجائية"، ص: 280.

³ حليفي شعيب، "شعرية الرواية الفانتاستيكية"، ص: 183.

⁴ بحراوي حسن، "بنية الشكل الروائي"، ص: 107.

⁵ ينظر: غلام حسين، "العجائبي في الأدب"، ص: 186.

الحاكي)، زمن الخطاب لا يمكن أبدا أن يكون موازيا تماما لنظام الزمن المحكي (زمن التخيل). وثمة بالضرورة تدخلات في "القبل" و"البعد"، ومرد هذه التدخلات الاختلاف بين الزمنيين من حيث طبيعتهما فزمنية الخطاب أحادية البعد وزمنية التخيل متعددة. واستحالة التوازي تؤدي إلى الخلط الزمني¹، فزمن الخطاب يراه زمنا خطيا، بينما يرى أن زمن القصة هو زمن متعدد الأبعاد. ويضيف زمنا ثالثا هو زمن القراءة وهو الزمن الضروري ليكون النص مقروءا²، ولقد عرض من خلاله أيضا العلاقات القائمة بينهما وجعلها في ثلاثة محاور³:

1- علاقة الترتيب: القائمة على علاقة النظام بين ترتيب الأحداث في القصة، وطريقة تقديمها في الخطاب، تنتج عنها المفارقات السردية.

2- علاقة المدة: حيث يمكننا أن نقارن بين الزمن الذي من المفروض أن يمتد فيه الفعل الروائي المقدم، والزمن الذي نحتاجه لقراءة الخطاب الذي يستدعيه هذا الفعل، هذا الزمن لا يسمح لنا بقياسه بدقة، وسنضطر دوما إلى الحديث عن نسب تقريبية، يمكن التمييز هنا بين (الوقفة (تعليق الزمن)، الحذف، المشهد، التلخيص).

3- التواتر: وأمامنا هنا ثلاث إمكانيات نظرية: **القصة المفرد** حيث يستحضر خطاب واحد حدثا واحدا بعينه. ثم **القصة المكرر** حيث يستحضر عدة خطابات حدثا واحدا بعينه. وأخيرا **الخطاب المؤلف** حيث يستحضر خطاب واحد جمعا من الأحداث (المتشابهة).

ولم يختلف هذا التصور للزمن عن تصور "جيرار جينيت"، فقد كانت أبحاثه امتدادا لمقولات تودروف، واشترك معه في «الرؤية السابقة للزمن، لكن بصورة أكثر تفصيلية، فهو يتبنى تعريفات تودروف وملاحظاته عن العلاقات التي تربط زمن القصة بزمن الخطاب، ولكن جينيت يستخدم مصطلح زمن القصة وزمن

¹ تزفيطان طودروف، "الشعرية"، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار طوبقال للنشر، المغرب، ط2، 1990، ص: 48.

² ينظر: تزفيطان تودروف، "مفاهيم سردية"، تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص: 110.

³ تزفيطان طودروف، "الشعرية"، ص: 48.

الحكي. فهناك زمن الشيء المحكي وزمن الحكي»¹، وبين هذين الزمنين تتحدد ثلاث علاقات (الترتيب الزمني، علاقة المدة، صلة التواتر)، على نحو ما ذهب إليه تودوروف، ويذهب البعض إلى أن «تصورات جينيت حول الزمن تمثل وسيلة إجرائية مرنة تفكك الزمن وتكشف عن خباياه المستترة»²، فقد لاقت طريقته في التعيد لكيفية اشتغال الزمن في النصوص السردية استحسان العديد من الدارسين، فاتخذوها سبيلا لمقارباتهم وأبحاثهم، وهو الأمر الذي دفع إلى الاستعانة بهذه الدراسة إلى جانب مقولات تودوروف في عملية الاشتغال على عجائية الزمن من خلال التطبيق على النصوص المختارة، للوقوف عند كيفية الإفادة منه في مجال العجائي.

2/ عجائية المفارقة الزمنية

لقد سبق وأشرنا أنه يمكننا التمييز في السرد بين زمنين زمن القصة وزمن الحكي، فبينما يخضع زمن القصة للتتابع والتسلسل المنطقي للأحداث نجد أن زمن الحكي يفارق زمن القصة ولا يتقيد بهذا التسلسل المنطقي، وعدم التطابق بين هذين النظامين يولد ما يسمى "بالمفارقات الزمنية"، فالإمكانات «التي يتيحها التلاعب بالنظام الزمني لا حدود لها، ذلك أن الراوي قد يبتدئ السرد في بعض الأحيان بشكل يطابق زمن القصة، ولكنه يقطع بعد ذلك السرد ليعود إلى وقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن السرد عن مكانها الطبيعي في زمن القصة»³، فنكون إزاء العودة بالأحداث إلى الوراء أو ما يسمى بالاسترجاعات، وقد يقفز عن خط الزمن السردى إلى الأمام مستشرفا المستقبل فنكون أمام ما يسمى بالاستباقات.

وبين الارتداد إلى الوراء والقفز إلى الأمام، تولد عجائي الزمن في رواية "سرادق الحلم والفجعة"، إذ تظهر فيه «لتكثيف إدهاش مضاعف في صيغة التحول الزمني وانقلاباته، فيجئ خارقا مكسرا للحدود بين الماضي والآتي، مؤسسا للحيرة والتعجب، وهو يسير -في الرواية- إلى جنب الزمن العادي المألوف، بل وأحيانا زمن ذي المؤشرات التاريخية والمحددات

¹ قسراوي مها، "الزمن في الرواية العربية"، ص: 51.

² حليفي شعيب، "شعرية الرواية الفانتاستيكية"، ص: 183.

³ لحمداني حميد، "بنية النص السردى"، ص: 74.

المكانية المثبتة لواقعيته»¹، فكثيرا ما نجد السارد يقطع زمن السرد الحاضر، وينحرف باتجاه الماضي ومن ذلك قوله: «يروى بالتواتر أن نعلا دخل المدينة على حين غفلة من أهلها سارقا في يوم ذي قر شديد، فألقي عليه القبض يخطف لقمة العيش من يد أحد خدم الغراب، فلما قدم للمحاكمة حكم عليه بالقتل، وتطبيقا للقانون الذي سنه الغراب لإشاعة العدل والطمأنينة بين الناس، فلما التمس العفو من الحاكم باعتباره القاضي الأعلى في البلاد قبل الغراب ذلك فطبق عليه الحكم الأخف، هو أن تجدع أرنبة أنفه ثم يسخر خادما للغراب عشرين سنة يفعل به ما يشاء وما يريد»²، فهذه الاستعادة ليست عملية زمنية فحسب، بقدر ما هي كشف عن وعي الذات بمدلولات وأهمية الوقائع الماضية التي من شأنها أن تتغير معها معطيات الحاضر، وتعين على الإدراك الصحيح لما يجري، إذ يدرك القارئ من خلال هذا المقطع الاسترجاعي أن تبعية السيد نعل/لعن، للغراب هي تبعية الخاضع الخانع الذي يضمّر الشر والكره والحقد ويظهر الولاء والمحبة، وأنّ التابع قد لا يكون مولعا دائما بالمتبوع لاعتقاد بالكمال فيمن يتبع، أو تعظيما له، فهو هنا انقياد الذليل الخائف المتوجس المتحين لفرص النيل من الغراب، وهي صورة الراهن بمتناقضاته التي أراد السارد طرحها من خلال الرجوع إلى الماضي العجائي لفهم العلاقات القائمة داخل الطبقة الحاكمة وصراعاتها الخفية، وفي موضع آخر يستذكر السارد عجائية ما كان يعبد سكان المدينة المومس وحاكمها الغراب بشيء من الغرابة حتى بات ذكرها يرتبط بـ"زعموا"، لكثافة حملتها المجانية للمألوف، إذ قال: «زعموا أن هؤلاء الذين يدبون في تضاريس المدينة كانوا ذات يوم يعبدون عجلا له خوار، يسبحون بحمده أناء الليل وأطراف النهار... وفطنوا ذات صباح فلم يجدوا للعجل أثرا، وأيقنوا بعد بحث طويل أن العجل قد غادر المدينة غاضبا عليهم، فاجتمعوا عند القهوة وقرروا أن يزرعوا له تماثيل في تجاويفهم حتى إذا خلقوا إلههم قبحون خلقوه عجلا جسدا... وسمعتهم يقسمون به في الأمور الجليلة ويتخذونه تحية لهم»³، فالسارد يعرض أحداث فوق طبيعية تتعلق بمقدسات

¹ حليفي شعيب، "بنيات العجائي في الرواية العربية"، ص: 115.

² جلاوجي عز الدين، "سرادق الحلم والفجيرة"، ص: 97.

³ جلاوجي عز الدين، "سرادق الحلم والفجيرة"، ص: 21.

المدينة وألهتهم الشبيهة بعبادة الجاهلية وطقوسهم ووثنتهم في إشارة منه إلى استفحال سياسة التعقيم والتغيب التام للعقل الأمر الذي يزعزع المتلقي ويضعه في لحظة تردد وحيرة لكنه سرعان ما يستكين ويهدأ و«مرد هذا أن سرد رواية فانتاستيكية في الماضي يعطي الأمان للمتلقي، ويوهمه بأن هذه الأحداث العجائية قد انتهت، فالماضي يمنح حرية ابتداع صور غرائبية»¹، تفقد قوتها العجائية باقترابها من اليومي المعيش، ولم يكتف الروائي بالرجوع إلى الوراثة لكنه في رحلة دائمة بين الأزمنة بما يحمله واقعها من صراعات سلطوية وتضارب في المصالح، فهو في مقطع استشرافي يظهر لنا فيه كيف أن السلطة والحكم هي حكر على فئة دون أخرى وأن فكرة تداولها ما هي إلا شعارات تردد، يراد من خلالها امتصاص غضب الجماهير، فيمررون مرادهم بمباركة من الشعب نفسه، فالغراب حين قرر إجراء انتخابات نزيهة لاختيار الحاكم الجديد للعهد الجديدة، اختار لذلك طريقة من ابتداعه، وصاح فيهم مستشرفاً «سترسل الأرواح الطاهرة الزكية من عالم الغيب بمباركة الإله قبحون طائراً لسنا ندري شكله ولونه وحجمه، وسيحط على من يرى فيه الصلاح، ومن حط عليه فقد اختاره الإله لقيادتك وسياستكم وهكذا نكون قد فقنا كل المدن والقرى الأخرى في طريقة اختيار الأكفأ .. الأجدر.. الأنسب.. الأصلح .. الأقدر ليواصل ما بدأناه من إنجازات عظيمة، والتي صرنا بفضلها مضرب المثل في الكبائر، أقصد أكبر الأشياء أي العظائم»²، فهذا المقطع الاستباقي المقدم على شكل إعلان من الغراب في خطبته لشعبه، هو حتمي الحدوث يضع القارئ وجهاً لوجه معه حتى يجد نفسه أمام تحقيقه وصحته، وليجد نفسه مشاركاً فيه وفي الطريقة العجائية التي سيتم من خلالها اختيار الحاكم من بين جموع المترشحين، والذي ستباركه الآلهة والمدينة فهذا الحدث الوشيك الذي ستشهده المدينة، وتحدث عنه الغراب، سرعان ما وجد سبيله إلى التحقق مع الصفحات الموالية للرواية.

¹ حليفي شعيب، "شعرية الرواية الفانتاستيكية"، ص: 147.
² جلاوي عز الدين، "سرادق الحلم والفجعة"، ص: 80-81.

الفصل الثالث: الأمكنة والأزمنة العجائية (دراسة تطبيقية).

ومن الاستباقات الواردة أيضا في الرواية-على قلتها- مقارنة بحجم الاسترجاعات التي هيمنت على السرد، ما جاء في قول الراوي:

«اسمعوا مني..
الطوفان آت.. آت
قد حذرت..
قد أنذرت..
إني ذاهب لأصنع الفلك..
الطوفان آت.. الطوفان آت..

واصنع الفلك بأعيننا ووحينا..¹

فالروائي هنا يحمل القارئ إلى زمن منتظر، زمن الفجعة، يتنبأ فيه بحلول الكارثة العظمى المتمثلة في الطوفان الذي سيحتاج المدينة، ويأتي عن آخرها، وهي المقاطع السردية الاستباقية التي تكررت في الرواية خاصة مع مقربة ختام أحداثها، استباق يشد المتلقي يولد في نفسه الغموض الناتج عن الحيرة والدهشة من تلك الأحداث المرتقبة التي تنتظر المدينة والأجيال المتعاقبة عليها، حيث «أن الأحداث العجائية تنبني على انهراق الزمن في فجوات الرهبة، التي تخلق جوا مشحونا بالخوف والتردد في قبول أو عدم قبول الحدث»²، فبين تقبل حدوث الطوفان من عدمه يبقى الأمر مجرد تكهن بعيد عن اليقينية، إلا أنه يخلق لدى القارئ توترا وزمنا نفسيا يطول أو يقصر بحسب وقع الأمر على الذات، وهو ما يبين لنا «هشاشة المسافة بين الكائن والمحتمل، بل إن هذا التجاوز لا يعني سوى تداخل التجربة الزمانية من خلال إمكان وقوع المحتمل إلى جانب الممكن»³، في نص سردي واحد.

أما رواية "التراس"، فقد شكلت برمتها استرجاعا لأحداث ماضية، إذ تبدأ الرواية سردها بداية استرجاعية مع أول ظهور بعبارة "قال الراوي"، التي تصدرت كل مقاطعها السردية، في محاولة من كاتبها إعطاء بعد واقعي لأحداثها، لكن عجائية النص

¹ جلاوجي عز الدين، "سرادق الحلم والفجعة"، ص: 122.

² علاوي الخامسة، "العجائية في الرواية الجزائرية"، ص: 305.

³ يقطين سعيد، "قال الراوي"، ص: 218.

حالت دون ذلك فالزمن هنا هلامي لا يمكن القبض عليه، يحاول دائما الفكك من القيود الزمنية العادية التي تشده إلى الواقع «قال (الراوي) هي حكاية تروى للعبرة والاعتبار ولكنها ليست ككل الحكايات التي جاءت على لسان شهرزاد في ليالي ألف ليلة وليلة، أو على لسان الحيوان كما في حكايات كليله ودمنة لابن المقفع الحكاية واقعية وفيها ما يشبه الخيال، غرائبية وبعض تفاصيلها أغرب من الخيال، إنها حكاية التراس الفارس البطل الهمام الذي ولد وترى وعاش وغامر وجاهد على أرضنا الطاهرة»¹، ولقد جاءت كثير من المقاطع الاستذكارية لأداء وظيفة تنويرية داخل الحكى عن شخصية "التراس"، متجاوزة بذلك سد الثغرات الزمنية في النص الروائي «قال(الراوي) كان التراس فارسنا بطلا معروفا في تلال عنابة ومتيحة ووهران وجبال ايدوغ وبابور والأوراس ولالا خديجة والوانشريس والظهرة وأولاد نايل والقصور والناممشة والزاب»²، على شاكلة السير الشعبية التي يصعب معها تحديد زمان لتواجد شخصياتها وتاريخ بطولاتهم وإنجازاتهم «وهذا أهم ما تتميز به الحكايات الشعبية فكل الأحداث تجري في زمان خرافي مطلق إنه نص إنساني الوجود ، عالمي المعنى»³، وأحداثها خرق دائم للطبيعي، فالتراس يشبه أبطال الملاحم فعله فعلهم وزمنه تتكسر خطيته مع مغامراته الخارقة التي يتماهى معها وينصهر ويعيشها على اعتبار أنها طبيعية، فالرواية جسدت «انتهاكا واضحا لخطية الزمن، وتنتج إيقاعا زمنيا يبدو خاصا بها، ومفارقا تماما بمعناه الفيزيقي/ الكرونولوجي. وعلى الرغم من ارتهان هذا الإيقاع لصيغة الماضي دائما، فإن هذا الماضي له حقيقة الحضور، بمعنى كونه ماضيا من حيث الحكى..حاضرا من حيث الدلالة»⁴، ويتدخل الراوي بمقاطع سردية في كل مرة تتأسس على أفعال عجائبية تختلط بالنبوءات والمعتقدات والموروثات الشعبية، فقد «كان التراس بطلنا الهمام يؤمن بنبوءة جدته العظيمة التي أخبرته قبل أن تغادر الحياة إلى العالم العلوي. لقد رفضت أن تدفن مع الأموات وطلبت أن تحرق

¹ قرور كمال، "التراس"، ص: 4.

² نفسه، ص: 4.

³ الشاهد نبيل حمدي، "الحكايات العجائبية"، ص: 280.

⁴ الصالح نصال، "النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة"، ص: 185.

جثتها كما هي عادة الهنود ويرمى رمادها في الوادي الكبير حتى تظل تحرس مياهه المتدفقة وتباركها حتى لا يحول دون تدفقها حائل.. إنها تعرف جيدا أن مصير السلالة مرتبط بتدفق مياه الوادي. هناك أطماع كثيرة من أقوام وراء البحار يرومون سيطرتهم على الوادي»¹، أمّا الاستباق في الرواية فيكاد ينحصر في بعض المقاطع، كالمقطع السردى الذي جاء مع الصفحات الأولى للمحكي الروائى من خلال الأسئلة التي طرحها الراوي عن حكاية "التراس"، متسائلا عن سر اختفائه «لماذا اختفى؟ وكيف اختفى؟ وهل كان يجب أن يختفى في لحظة نصر مصيرية كتلك التي اختفى فيها وترك شؤون العباد في قبضة الفوضى تسيرها أنى شاءت وكيف شاءت؟»²، أو الاستباق الإستشراقى المتمثل في الرؤيا التي رآها التراس في منامه، رأى «أنه سيحقق نصف مهر حبيبته ست الحسن يقضى على الأعداء ويهدم السد اللعين ولكن يدا غادرة تطعنه في الظهر، وتحول دون الزواج من حبيبة قلبه، وهذه اليد الغادرة نفسها تأسر حبيبته وتنكل بها لتجبرها على الزواج المكره»³، فغالبا ما تشكل الأحلام باعتبارها بنىات زمنية استباقية، أهمية كبيرة في تأطير الأجواء العجائية، وتحديد فاعلية هذه الأجواء، فهي وسيلة استباقية خلقت لدى القارئ حالة من الانتظار والترقب في إمكانية تحقق حلم التراس من عدمه، أو أنها مجرد إشارة لن تكتمل زمنيا، ليطالعنا الراوي وهو على مشارف نهاية السرد بتحقيق الحلم وثبوت الرؤية الإستشراقية لمآل "ست الحسن"، قال الراوي: «وفي منتصف الليل أمر الجنرال جنوده بإحضار ست الحسن إلى مكتبه فأتمروا بأمره.. ولم تكد تنقضي ساعة حتى كانت بنت الحسب والنسب سيدة النساء الوفية لحبيبها المختفى بين يديه في وضعية يرثى لها.. يداها ورجلاها ترصقان في الأغلال وآثار الاعتداء بادية على جسمها وملابسها»⁴، إذ اكتملت هذه الإشارة وتحققت مع نهاية الأحداث.

وعلى رديف الرواية السابقة، ولأنّ العجائبي لا يعترف بوجود الحدود الفاصلة بين الأزمنة، فيتداخل الماضي بالحاضر

¹ قرور كمال، "التراس"، ص: 15.

² نفسه، ص: 5.

³ نفسه، ص: 45.

⁴ نفسه، ص: 58.

الفصل الثالث: الأمكنة والأزمنة العجائية (دراسة تطبيقية).

وبالمستقبل في شبكة نسيجية محملة بالدلالات جاءت رواية "حروف الضباب"، شاغلة حيزا كبيرا من الاسترجاعات والاستباقات التي منحت كاتبها «الحرية في التنقل، فيصعد ويهبط، أو يتجه إلى الخلف، أو إلى الأمام حسب ما تقتضيه رؤيته»¹، ومع أنه بدأ بداية واقعية عادية بزمان الحاضر الذي انطلق من بيت الزواوي المختفي في ظروف غامضة، وظهور والدته على شاشة التلفاز بحثا عنه، عبر الحصة التليفزيونية "وكل شيء ممكن"، التي تعيدنا إلى فترة الثمانينات وبداية التسعينات وهي من الإشارات الموظفة التي تسعى إلى تزمين الرواية، إلا أن الرجوع إلى الماضي البعيد جعل القصة تتعد عن الواقع فيصبح «الزمن في لحظات متعددة مخترقا للماضي والراهن والمستقبل وذريعة لتخليق العجائبي»²، حين يولد الزواوي والياقوت في كل مرة ويتجدد حضور هاتين الشخصيتين مع كل جيل، في مواطن استرجاعية عديدة أراد من خلالها الكاتب «إبراز معالم التغيير ومواقع التحول كيف كانت الأحوال في الماضي وكيف أصبحت»³، وكيف تحول الزواوي من إنسان عادي إلى ولي صالح مبارك؟، يقول الراوي «في سابق الزمان.. في منطقة لا نعرفها كان هناك فتى غريب الأطوار اسمه الزواوي عرف فيما بعد بـ الزواوي المعقال. يقال أنه كان أمهر شباب دشرته في قتل المعاليق (...). كانت حياته عادية جدا إلى أن وقع في حب جارة له اسمها الياقوت.. وكان الحب عفيفا من الطرفين اكتشفه شقيقها الأكبر وأقسم أن يقف في وجهه»⁴، فالراوي هنا احتاج العودة إلى الماضي مع افتتاحية الرواية لمنح القارئ فرصة التنقل إلى عالم الزواوي الأول، لمعرفة كيف انسابت العجائية في ثنايا هذه الشخصية، وحولت مسارها العادي إلى آخر يضج بالعجيب، فيتحول إلى شخصية مباركة متجددة ومؤثرة، حاضرة في تفاصيل حياة الأجيال المتعاقبة وهو ما يوضحه المقطع السردى الاسترجاعي الآتي الذي تسرد فيه الأم سبب تسمية ابنها باسم "بوسعدية" «أثناء نومي جاءني شيخ بملابس بيضاء وكأن رائحة الجنة تنبعث

¹ بنو هاشم عمري، "التجريب في الرواية المغاربية"، ص: 119-120.

² حليفي شعيب، "بنيات العجائبي في الرواية العربية"، ص: 116.

³ قاسم سيزا، "بناء الرواية"، ص: 59.

⁴ شوار الخير، "حروف الضباب"، ص: 15.

من جسده .. كانت نظرتة قوية إلى درجة أنني ارتبكت.. سألت براءة من أنت؟ فصرخ في وجهي: أنا سيدك الزواوي.. أنا اللي يجرح ويداوي.. ألا تعرفينني؟ الحق خجلت ساعتها وقبل أن أجيبه قال: أعرف غبنك يا بنيتي.. لا تخافي وكررها عدة مرات ثم قال: بوسعدية.. بوسعدية»¹، وفي مقطع استرجاعي آخر يستعيد فيه الراوي فترة الوباء التي أصابت القرية «كان عدد الضحايا يزداد يوميا بشكل جعل الكثير يموت خوفا قبل أن يصيبه المرض. في هذه الأثناء يروي الناس أن سيدي الزواوي نهض من قبره وهو ملفوف بالإزار الأخضر وتجول بين الناس وحدثهم عن سيئاتهم التي أوقعت القرية في هذه المحنة الكبيرة»²، فالزواوي حاضر في جل تفاصيل حياة سكان قرية عين المعقال، وجوده بالنسبة لهم يعني الاستمرار والحياة مثله مثل الهواء الذي يتنفسونه، فكسر الخطية الزمنية التي اعتمدها الراوي بالانفتاح على الماضي فتحت الباب على مصراعيها لتشكّل العجائبي وهذا الظهور للولي الصالح "سيدي الزواوي" من قبره أسهم في خلق حالة من التردد والحيرة في نفس المتلقي، ذلك أنّ «الحياة بعد الموت (الأولياء) تنهض على أساس عجائبي مفارق لما هو عادي ومألوف في التجربة الزمانية»³، كما لم تخل الرواية من القفزات المستقبلية الاستشرافية، كسلسلة التنبؤات المدرجة في الرواية، منها ما تعلق بزواج الزواوي من الياقوت إذ «يقال أنه في ليلة جاء في الحلم رجل وقور إلى الياقوت وأراها صورة الزواوي وأوصاها بقبوله زوجا لها.. زار في الليلة نفسها الزواوي وأراه صورة الياقوت وأوصاه بالزواج منها»⁴، فالرجل الزائر في حلم الياقوت والزواوي حمل رسالة استشرافية للطرفين، تنبأ فيها بأحداث ستتحقق فيما بعد، وهو ما أثبت زمن السرد صحتها، فالزواج الذي باركه الحلم صار واقعا مع توالي السرد، ومن التنبؤات أيضا حديث الرجل الذي قام بشراء الدابة ذات الشكل الغريب قبل أن يهيم بمغادر القرية، صاح فيهم «أعانكم الله على الأيام القادمة»⁵، وهي

¹ شوار الخير، "حروف الضباب"، ص: 48.

² نفسه، ص: 51.

³ يقطين سعيد، "قال الراوي"، ص: 218.

⁴ شوار الخير، "حروف الضباب"، ص: 21.

⁵ نفسه، ص: 41.

الفصل الثالث: الأمكنة والأزمنة العجائية (دراسة تطبيقية).

رسالة مشفرة وواحدة من الاستباقات التي تضع القارئ في حالة من التوتر، والتساؤل عن إمكانية حصول هذا الأمر من عدمه، وهو الاستباق الزمني الذي تحقق فعلاً ولم يعد مجرد تنبؤ لا سبيل لتحقيقه، مثلما صدقت أيضاً نبوءة أحد العارفين الذي لقي "الزاوي الثاني" يوماً في السوق، وبين كل الجموع اختاره وناداه باسمه «رغم أنه لم يره من قبل.. مسح على رأسه وقرأ عليه ثم قال له: أنت الغراب الذي يوارى سوءة أخيه.. الساعة حلت على قرينك .. اذهب وادفنهم.. أنت الذي ستبعث الحياة إلى قرينك من جديد.. الخير باق في ذرية ذريتك.. إن لاسمك الفضل فيما أنت فيه»¹، فهذه المفارقة الزمنية المتجهة إلى الأمام هي إشارة صريحة من الراوي انتهى إليها الحدث، وضعها أمام القارئ كاشفاً له عما سيكون عليه مصير القرية، وأنه الناجي الذي سيبعث الحياة من جديد لها، وهو ما ينبئ أن ما يحدث ليس محض صدفة، وإنما للراوي هدفاً يسعى إليه.

أما الأعمال السردية "لجميلة زينير"، فطبيعتها الخاصة كقصص قصيرة وبنيتها المتفردة بما هي عليه من تكثيف وإيجاز، قد فرضت في التعامل مع الزمن خصوصيتها، فاستفادت القصص القصيرة: (جنية البحر، رجل من عالم آخر، القراصنة والسائق والطيف)، من «تقنية المفارقات الزمنية، وذلك بإحداث خلخلة في الترتيب الطبيعي للأحداث مع جعل لحظات الزمن الماضي تتركز لحظات الحاضر»²، لكنه حضور محتشم مقارنة بالنماذج المختارة المدروسة سلفاً، فقد خلت إلا من بعض الاسترجاعات والاستباقات القليلة، فالقاصة تلاعبت بالزمن لتجعلنا نمضي معها في مغامرتها ومغامرة أبطالها مع الجنيات، وأسرارهن الماثلة بين الماضي والحاضر، «يقولون: منذ سكنته جنية البحر نذر سنوات عمره لها امرأة من أساطير أرضته النسيان ورسمت على زنده وشم الولاء»³، فهذا المقطع الاسترجاعي استثمرته القاصة في خلق نوع من الحيرة والدهشة لدى القارئ، و«في توليد ما لا نهاية له من الإمكانيات الإبداعية في مجال تشغيل الزمن»⁴، وفي قول

¹ نفسه، ص: 52 .

² لحميداني حميد، "القصة القصيرة في العالم العربي"، ص: 157.

³ زينير جميلة، "جنية البحر"، ص: 6.

⁴ لحميداني حميد، "القصة القصيرة في العالم العربي"، ص: 150.

الكاتبة أيضا: «من يوم زف لحورية الأساطير قلصت جميع الأزمنة من عمره وشكلت جسده على هواها وسوته بأناملها وأهدابها رجلا من نخيل لا يمتد الشيب إليه ولا تغزو التجاعيد وجهه، شاخ أنداده صلعت رؤوسهم تساقطت أسنانهم، وهنت حركاتهم، وبقي هو ذلك الشاب الأسمر النحيل الذي يتجدد عمره مع كل الفصول»¹، فهي خلخلة زمنية استباقية حصلت على مسار السرد القصصي، أنقذت النص من رتابة الطبيعي، ونقلت لحظة التردد التي عاشها القارئ النص إلى مضاف العجائي.

أما الاستباقات فلم ترد في القصص القصيرة المذكورة إلا ما ورد على شكل أسئلة تحيل إلى عجائية الأحداث والشخصية، على نحو تساؤلات من الأم لابنها في القصة القصيرة "جنية البحر" «أمازلت تلقاها؟ لم لا تعود إلينا؟ لم لا تبوح بأوجاعك علنا نداويك؟»²، وكذا التساؤلات التي طرحها الراوي في قصة "السائق والطيف" «أي امرأة خارقة هذه؟ وأين تتجه في هذا الوقت المتأخر؟ هل هي هاربة من أحد؟ وكيف لا تخاف في مثل هذا القفر؟»³، هذا المقطع الاستباقي يضعنا إزاء توقعات الراوي لما سيحدث، وتخميناته التي تشكل تقدما لشخصية المرأة الخارقة وظهورها الغريب المفاجئ وإظهارها كشخصية عجائية، لاسيما وأن الزمن العجائي يظهر «بوضوح من خلال الشخصيات العجائية وهي "تفعل" أو "لا تفعل"، بطريقة اختراقية للزمان المألوف أو الواقعي، فالسرعة الخارقة التي يمتلكها الجني تجعله يتصرف بالزمان بطريقة مخالفة للإنس»⁴، والمرأة الجنية التي ظهرت للسائق في الصحراء كان ظهورها واختفاؤها يتخطى الزمن الطبيعي.

وبهذا؛ فقد مثلت تقنيتا الاسترجاع والاستباق عصب المفارقة الزمنية في المدونات المدروسة، سعت إلى خلخلة الزمن السردى، وتجاوز التسلسل المنطقي للأحداث، وخلق جو عجائي، شغلت فيه الاسترجاعات المثيرة للماضي الحيز الأكبر في الأعمال

¹ زبير جميلة، "رجل من عالم آخر"، ص: 24

² زبير جميلة، "جنية البحر"، ص: 10.

³ زبير جميلة، "السائق والطيف"، ص: 66.

⁴ يقطين سعيد، "قال الراوي"، ص: 218.

السردية المذكورة، مقارنة بالظهور المحتشم للاستباق الذي جاء مقتضبا على شكل إشارات سريعة في ثانيا النصوص السردية.

3/ عجائية الإيقاع الزمني:

إنَّ تحديد إيقاع السرد ومعالجة نسقه الزمني يتم «بالتركيز على الوتيرة السريعة أو البطيئة التي يتخذها في مباشرة الأحداث وذلك عبر مظهرها الأساسيين: تسريع السرد الذي يشمل تقنيتي الخلاصة والحذف، حيث مقطع صغير من الخطاب يغطي فترة زمنية طويلة من القصة، ثم تعطيل السرد ويشمل تقنيتي المشهد والوقفة حيث مقطع طويل من الخطاب يقابل فترة قصصية ضئيل»¹، هذه الأشكال الأساسية للحركة السردية كما يسميها جيرار جينيت²، تعيننا على فهم حقيقة الزمن السردى وحركته الداخلية في سرعته وإبطائه، وتحديد العلاقة القائمة بينهما.

واستدعت دراسة هذه الأشكال واستعمالاتها المختلفة في السرد وإفادة العجائي منها، التركيز على التظاهرات الزمنية الكبرى لتجاوز الصعوبات الناجمة دون التطرق إلى الجزئيات، على نحو ما تمت دراسته في المفارقات الزمنية، بالتركيز أولا على جانب تسريع السرد، وحضور الخلاصة والحذف في المدونات ثم الانتقال إلى نسق تعطيل السرد، وما يتصل بالمشهد والوقفة، وإفادة النصوص السردية العجائية من هذه التقنيات.

* تسريع السرد

إنَّ الزمن من حيث السرعة يتأى إما بتلخيص أحداث يحاول الراوي من خلالها إغفال ذكر بعض الوقائع، والاكتفاء بقليلها، فنكون إزاء تقنية "الخلاصة"، وإما بحذف مراحل زمنية، فلا يأتي على ذكرها، مكتفيا بالإشارة إليها فنكون أمام تقنية "الحذف".

- الخلاصة:

هي تقنية زمنية تتكئ على «سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل»³، وتعمل على تسريع السرد، كما تطلق على كل مقطع سردي تكون فيه

¹ بحراوي حسن، "بنية الشكل الروائي"، ص: 144.

² ينظر: جينيت جيرار، "خطاب الحكاية (بحث في المنهج)"، تر: معتصم محمد وآخرين، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، مصر، ط2، 1997، ص: 108.

³ لحمداني حميد، "بنية النص السردى"، ص: 76.

الفصل الثالث: الأمكنة والأزمنة العجائية (دراسة تطبيقية).

كل «وحدة من زمن القصة تقابل وحدة أصغر من زمن الكتابة تلخص لنا فيها الرواية مرحلة طويلة من الحياة المعروضة»¹، يلجأ إليها الكاتب لكسر نمطية السرد البطيء، ويمكن تحديد وظائف الخلاصة كما يلي²:

- المرور السريع على فترات زمنية طويلة، والإشارة إلى الثغرات الزمنية، وما وقع فيها من أحداث ومحاولة سد هذه الثغرات.
- الربط بين المشاهد الروائية.
- تقديم شخصية جديدة، وعرض شخصيات ثانوية لم يتسع السرد لمعالجتها بصورة تفصيلية.
- تسريع السرد وتجاوز أحداث ثانوية.

ومن الأمثلة الواردة في رواية "سرادق الحلم والفجعة"، عن الخلاصة ما جاء في قول الكاتب «عملت العجائز على ذلك أياما وليالي ولم يستطعن إلا تسويد جزء منه»³، فهذا السطر السردى يمثل خلاصة موجزة للأعمال التي قامت بها عجائز المدينة اللواتي عملن لأيام متواصلة على استحضر كل الطقوس التي ورثنها عن أجدادهن، وتعاويذهن، وسحرهن، وحتى الاستعانة بالمردة الشياطين من أجل إنزال القمر ومسحه وتسويده، وهي تفاصيل تجاوزها السارد تجنباً لتكرار الحديث عن مسح القمر، وفعل العجائز فيه، وقد سبق وأن أعلم القارئ به، وهو تلخيص ضمني من الراوي لم يأت فيه على ذكر المدة التي أوجزها بالضبط، تاركا للقارئ مهمة تخمين هذا المدى الزمني، كما تحققت الخلاصة في قول الراوي «وقد أكمل عمله في بضع سنين ثم بقي حيث هو لا يبرح.. عاكفا على تنفيذ الأمر، وانتظار النبا العظيم الذي هم فيه يختلفون»⁴، فهو هنا يوجز لنا حصيلة سنين من العمل الدؤوب، والاعتكاف على صنع الشاهد للسفينة خوفاً من الطوفان القادم وترقبا له، وقد أكمل عمله بعد هذه السنوات غير المحددة، وهو ما يمثل إيذانا من الراوي باقترابه.

ومن تسريع الراوي وتيرة سرد الأحداث أيضا قوله: «والمدينة الآن في حاجة إلى انتخابات ديمقراطية جديدة لتختار الكفاء

¹ بحراوي حسن، "بنية الشكل الروائي"، ص: 145.

² القصرراوي مها، "بناء الرواية"، ص: 78.

³ جلاوي عز الدين، "سرادق الحلم والفجعة"، ص: 54.

⁴ نفسه، ص: 124.

المناسب ليضاجعها، أقصد ليرأسها خلفا للسيد غراب الذي استمر على رأسها عقود من الزمن استطاع من خلالها أن يحقق كل هذه الرفاهية والإنجازات الضخمة العملاقة الجبارة للصالح العام طبعا ودون شك»¹، وهي اختزال لعقود من الزمن حفلت بالإنجازات الضخمة والمشاريع العملاقة التي قام بها الغراب فترة حكمه لتكون ورقة رابحة في يده تعينه على الفوز في الانتخابات وتولي حكم المدينة من جديد.

ولنا في رواية "حروف الضباب"، أمثلة أخرى لتقنية الخلاصة، فقد أوجز الراوي بعض الأحداث التي لم تستوعبها البنية السردية الزمنية، كقوله في هذا المقطع «كانت الأيام تتقدم بالزواوي المعقال وبمرورها استولى السكان الجدد على أرضه وأضحى فردا منها. الظروف جعلت للزواوي مكانة خاصة في هذه القبيلة.. من نبعه تشرب ومن طينة غظاره يرزقها الله الذرية الصالحة وبدأت الأسطورة تنتشر بين الناس.. الزواوي مبارك أرسله الله لفائدة عباده الصالحين ومن يتسبب في إيذائه لاحقته المصائب واللعنات إلى قبره ومع تقدمه في السن زادت قداسته عند سكان القبيلة.. استقر الجميع وسكنوا أرضه فأصبح أحد أفراد القبيلة»²، يبدو في الظاهر كما لو أنَّ هذه الخلاصة تتعلق بفترة زمنية محددة مسبقا هي سنوات حياة الزواوي، وفي حقيقة الأمر هي عكس ذلك فلا علم لنا بعدد السنوات التي قضاها الزواوي قبل استيلاء السكان الجدد على القرية، ولا بعدد السنوات التي مضت من عمره حتى أصبح بمصاف الأولياء ولكن «معرفتنا للوحدة الزمنية تعطينا فكرة تقريبية عن حجم المدة الملخصة وتفسح أمامنا المجال واسعا للتأويل وإعمال الفكر»³، وقوله أيضا «بعد حوالي ثلاثة أشهر من ميلاد الزواوي توفي والده ودفن بمقبرة سيدي الزواوي .. كانت الأرملة شابة وجميلة جدا.. بعد مرور أشهر العدة تهافت الخاطبون عليها.. رفضتهم جميعا وقررت أن تعيش من أجل شخص واحد فقط .. ابنها الزواوي»⁴، فكلما زاد طول المدة الملخصة، وهي هنا

¹ جلاوجي عز الدين، "سرادق الحلم والفجيرة"، ص: 79.

² شوار الخير، "حروف الضباب"، ص: 17.

³ بحراوي حسن، "بنية الشكل الروائي"، ص: 150.

⁴ شوار الخير، "حروف الضباب"، ص: 23.

وفاة والده بعد ولادته بثلاثة أشهر، ثم المدة التي تلت ذلك، وهي فترة العدة، كلما زادت في المقابل سرعة السرد. ومن المقاطع الموجزة التي ذكرت في الرواية، المقطع الذي تحدث فيه الراوي عن رحلة "الشيخ العلمي" إلى مدينة تومبكتو لطلب العلم» بقي سبع سنين وقد حفظ كل مصنفات أحمد بابا بشرحها وحواشيها.. عندما أتم الحفظ كان يوم عرس في مدينة تومبكتو.. أقاموا مأدبة كبيرة..¹، فهي وإن دامت سبع سنين إلا أنَّ الراوي اختصر ما فيها من أحداث، وما لاقاه الشيخ من صعاب في تحصيله العلمي، وفي إقامته وحياته اليومية في مدينة تومبكتو، التي لم يكن يعرف عنها الكثير سوى أنَّه وجد نفسه ذات مرة في شوارعها، فهي فترات زمنية مهمشة مرَّ الراوي عليها مروراً سريعاً، فقدّم لنا خلاصة عما فعله الشيخ وما حققه من إنجازات عظيمة، عاد بها إلى قرية عين المعقال.

ومن أمثلة الخلاصة في رواية "التراس"، قول الراوي: «ولم يصبح التراس مثل ما هو عليه مصادفة أو عبثاً إنما كد واجتهد قروناً، ورسم لنفسه هدفاً سامياً»²، ففي هذا المثال الذي لا يتجاوز السطرين تلخيص سريع من الراوي لفترات طويلة امتدت إلى زمن غير طبيعي، يقاس بالقرون مرت في حياة "التراس"، مهيناً بذلك ذهنية المتلقي لرسم الخطوط العريضة لأحداث وبطولات قد لا تصبح منطقية، عاشها التراس وتحولت بسبب إجمالها وتكثيفها إلى نظرات، وعبر للماضي والمستقبل، مثلما هي حياة "نانا خدوج"، التي ذكر الراوي أنَّها عاشت قروناً من الزمن اكتفى في ذكرها بإجمال ما حدث وتخيّر منها ما يضيء الطرح المركزي للنص الروائي، قال: «لقد عمرت "نانا خدوج" قروناً حتى ظن الناس أنَّها خالدة. استقبلت عوليسة الفينيقيّة يوم حطت سفينتها بشمال إفريقيا، وحضرت وضع حجر الأساس لقرطاجنة المدينة العجيبة»³، ومن الخلاصات الكثيرة المتضمنة في النص، والتي لجأ إليها الروائي قوله إنَّه «بعد قرنين من الكفاح والتضحية بالأرواح في سبيل حرية الوطن وكرامة الناس، استطاعوا أن يشتموا شمل آخر فيالق جيش العمالق التي تحرس السد»⁴.

¹ نفسه، ص: 82.

² قرور كمال، "التراس"، ص: 12.

³ قرور كمال، "التراس"، ص: 16.

فمسيرة الكفاح التي خاضها "التراس"، وشعب بلاد الشمس التي امتدت على مساحة زمنية طويلة تحولت إلى أسطر قليلة اكتفى فيها الراوي بالتقاط الدال من هذا الحدث، تجنباً للتكرار الذي قد يشعر به المتلقي الذي سبق له وأن لمس مسيرة هذا الكفاح في سرد سابق من الراوي لبعض بطولاتهم وإنجازاتهم التي حققوها أمام العماليق.

- الحذف

يعرف الحذف بأنه «تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث»¹، فلا يذكرها السرد، وهذا الحذف قد يكون معلناً محدداً للفترة المسكوت عنها، وقد يكون ضمناً يحال فيه الأمر للقارئ في تحديد هذه الفترة، وهو ما يشير إليه جيرار جينت في كتابه "خطاب الحكاية"، إذ يقول إنَّ الحذوف الضمنية هي «تلك التي لا يُصرَّح في النص بوجودها بالذات، والتي إنما يمكن القارئ أن يستدل عليها من ثغرة في التسلسل الزمني أو انحلال للاستمرارية السردية»²، فالحذف وسيلة نموذجية يعتمد عليها الراوي في تسريع العملية السردية بإلغاء الزمن الميت والانتقال بالأحداث إلى الأمام.

ومن الحذف المعلن عن المدة الموجزة ما نجده في رواية "سرادق الحلم والفجيرة" في قول الراوي «وفعلاً مازال أنفه المجدوع يشهد على ذلك، وقد أتم العشرين تقرب فيها من الغراب زلفى حتى صار خادمه الأمين وأمين سره الكتوم والمنفذ لمشاريعه والمعين له في كثير من الأحيان»³، فالروائي هنا لم يكلف نفسه عناء ذكر معاناة السيد لعن/نعل خلال العشرين سنة الماضية التي قضاها في السجن معاقباً من طرف الغراب، لكنه ارتأى الحديث عن تحول هذا السجين المعاقب إلى مساعد أول للغراب وذراعه الأيمن في كل مشاريعه، والتركيز على درجة القرب منه، والخطوة التي نالها فيما بعد عند الغراب في إشارة من الكاتب إلى أن تحقيق المطامع يقتضي التغاضي عن كثير من

⁴ نفسه، ص: 19.

¹ بحراوي حسن، "بنية الشكل الروائي"، ص: 156.

² جينت جيرار، "خطاب الحكاية"، ص: 119.

³ جلاوي عز الدين، "سرادق الحلم والفجيرة"، ص: 97.

الفصل الثالث: الأمكنة والأزمنة العجائية (دراسة تطبيقية).

الأمر الذي تفقد أهميتها حين تصطدم بالمصالح الشخصية، والرغبة في تحقيقها دون اعتبار للوسيلة مادامت الغاية هي الوصول، فحذف الراوي ما رآه غير مهم من الجوانب الشخصية في حياة السيد لعن/نعل.

كما حضر الحذف الضمني في قوله: «لم أر آدميا في المدينة منذ زمن طويل..»¹، وهو هنا يراهن على فطنة المتلقي، الذي لابد سيجد نفسه في حيرة وارتباك من غياب البشر عن المدينة المومس، ومن هذا الزمن العجائبي الذي لا مكان فيه إلا لغير بني البشر منذ غادرها آخر آدمي وهو "سنان الرمح"، «ثم غادر المدينة منذ ذلك اليوم ولم أره بعدها إلا في ذاكرتي»²، فمغادرته المدينة وإن لم يعلن الراوي عن مدتها إلا أنها ارتبطت بالزمن النفسي الذي تستشعره الذات، فيتحول فيه اليوم إلى سنة والسنة إلى سنوات والسنوات إلى دهر.

وما يلاحظ أن الكاتب في روايته لم يستخدم كثيرا تقنية الحذف، إلا في أماكن

قليلة، ذلك أنه لم يكن بحاجة إلى الإضمار، فهو من خلال شخصياته قال كل المسكوت عنه والنص كله كشف وفصح لراهن الحال.

وعلى خلاف ما سبق ذكره جاءت "حروف الضباب" ثرية بالحدوفات، ذلك أن المسار السردى الذي اعتمدته الرواية وتعاقب عدة أجيال على الأحداث، ألزم الكاتب بتوظيف هذه التقنية لتجاوز كثير من الوقائع غير الضرورية، وحذفها سواء أشار إلى ذلك أو جاء ضمنا، ومما ذكر من حذف «بعد مدة فكر رجال القبيلة في بناء قبة على قبره.. أصبح مزارا وانتشرت القبور بجوار قبته وتحول المحيط إلى اسم مقبرة سيدي الزواوي»³، فالمدة التي فكر فيها سكان القبيلة ببناء القبة ليست مهمة، واستدعت من الراوي القفز إلى فترة أخرى وأحداث أخرى مهمة في مسار السرد، ومن الحذف الوارد أيضا قوله حين جلس "الشيخ العلمي" عند قبر أمه: «بعد مرور وقت على جلوسه هناك أحس بنور يضيء المكان»⁴،

¹ نفسه، ص: 68.

² نفسه، ص: 68.

³ شوار الخير، "حروف الضباب"، ص: 18.

الفصل الثالث: الأمكنة والأزمنة العجائية (دراسة تطبيقية).

فالنور المنبعث غطى على أهمية تلك الفترة التي مكثها أو ما تضمنتها من أحداث ثانوية استلزمت الابتعاد عنها بحذفها، فالنور الساطع وضع "الشيخ العلمي" في حالة من الرهبة والدهشة لا تختلف عن تلك التي قد تعترى القارئ.

أمّا بالنسبة لرواية "التراس"، فقد جاءت محملة بأزمة ذات حمولة دلالية مكثفة، ذلك أن تقنية الحذف تظهر «بوضوح في نص الحكايات العجبية الذي يمتد فيه زمن حكي أغلب الحكايات لعدة سنوات، بل ويمتد ليشمل عشرين أو دولتين يفصل بينهما مئات السنوات، وهنا تبرز تقنية الحذف لتستبعد المهمش والمسكوت عنه وما هو غير ذي بال»¹، فأسقطت كثير من الفترات الزمنية الميئة في الرواية، مثل قول الراوي «بعد قرون من الاستبعاد الظالم والجوع الكافر والعري السافر»²، وقوله: «كانت ليلة ليلاء وأسابيع عصيبة وسنوات لعنة»³، وكثيرة هي الأمثلة التي جاءت على هذه الشاكلة، قفز فيها الراوي على كثير من الأحداث اقتضت ضرورة الحال تجاوزها وحذفها.

وإذا اتجهت الدراسة إلى القصة القصيرة واشتغال الحذف كتقنية فيها، فإنه يذكر على سبيل المثال قول "جميلة زنير" في "جنية البحر": «منذ سكنته جنية البحر نذر سنوات عمره لها»⁴، ففي هذا المقطع حذفت القاصة الفترات الزمنية دون أن تشير لما حدث فيها من وقائع، ولا ريب في أن مثل هذه الفجوة التي تتخلل السرد تؤدي بالضرورة إلى تسريع الأحداث والارتقاء بها وامتساخ الزمن وبالتالي الاقتراب من اللامألوفية وتوليد العجائبي. وبناء عليه؛ يمكن القول إن الخلاصة مع الحذف لا يمكن الاستغناء عنهما، ولا عن وظيفتهما في النص السردي، لا سيما حين يتعلق الأمر بالسرد العجائبي، وما يضيفه المكثف والمحذوف المضمّر من تعجيب، فهما كما يرى نبيل حمدي الشاهد «من أدوات الرقابة العاملة في "الجهاز الانتقائي" يعملان معا على عرض ما هو جدير باهتمام القارئ. وظيفته الأولى هي العمل على

⁴ نفسه، ص: 85.

¹ الشاهد نبيل حمدي، "الحكايات العجائية"، ص: 285.

² قرور كمال، "التراس"، ص: 12.

³ نفسه، ص: 22.

⁴ زنير جميلة، "جنية البحر"، ص: 7.

الفصل الثالث: الأمكنة والأزمنة العجائية (دراسة تطبيقية).

الوصول مباشرة للب الحدث وبؤرة السرد»¹، وهو ما يدفع بالمتلقي إلى رحاب التأويل وتشغيل مخيلته لملء الفراغات المتروكة والمسكوت عنها في العمل السردي.

- تعطيل السرد

تم التعرض فيما سبق لأشكال تسريع السرد من خلال تقنيتي الخلاصة والحذف، ووجب الآن الانتقال إلى معالجة الحركة المعارضة لهما، أي ما يتصل بتعطيل السرد وإبطاء وتيرته من خلال تقنيتي المشهد والوقفة الوصفية، وإفادة السرد العجائي المعاصر منهما.

المشهد:

يكتسي المشهد أهمية كبيرة ضمن الحركة الزمنية السردية، لقدرته على تكسير رتابة الحكى كونه «يحقق تقابلا بين وحدة من زمن القصة ووحدة مشابهة من زمن الكتابة»²، فهي تقنية لإبطاء السرد وتهديثه ويقصد بها «المقطع الحوارى، حيث يتوقف السرد ويسند السارد الكلام للشخصيات، فتتكلم بلسانها وتتجاوز فيما بينها مباشرة، دون تدخل السارد أو وساطته»³، فيختفي الراوي فاسحا المجال للشخصيات عن طريق الحوار بنوعيه الداخلى والخارجى، للكشف عن خبايا النفس حتى تفصح عن أفكارها ومشاعرها، وتعزيز الطبيعة العجائية لها، وهو ما يعين القارئ على تكوين تصور حول هذه الشخصيات ومستوياتها وتوجهاتها.

إن المتتبع لرواية "سرادق الحلم والفجيعة"، ليجد أن هيكلها البنائى قام على هذه التقنية، فوردت العديد من المقاطع الحوارية، منها ما دار بين "النور"، و"الشاهد"، حين اتهمه بتضييع "الحبيبة ن"، جاء فيه: «إرهاق فضيع يقطع خلايا جسدي..براكينه تنفجر داخل مخي دبابيس حادة صدئة تنغرز في قدمي المشققين..ارتميت فوق حصير بال قرضت الفئران جزءا كبيرا من أطرافه. فجأة توهج نور غب المخدع (...) مد يمناه.. أمسك بتلابيبي.. أنهضني غضبا.

هو: أين هي؟ أين ذهبت؟ أين ضيعتمونا؟

¹ الشاهد نبيل حمدي، "الحكايات العجائية"، ص: 288.

² بحراوي حسن، "بنية الشكل الروائي"، ص: 166.

³ بوعدة محمد، "تحليل النص السردى"، ص: 95.

الفصل الثالث: الأمكنة والأزمنة العجائية (دراسة تطبيقية).

تدلى قلبي حتى أمعائي هلعا وراح يتأرجح كبندول الساعة.. أردت أن أسأله من هو؟ وعمن يبحث؟ غير أنني لم أستطع.. هو: هكذا تسكتون .. تلجمون حين تواجهون بالحقيقة المرة.. أين هي؟ أين ذهبت؟ ضيعتموها يا أوغاد؟

اشتد غضبه.. لحظة حمرة شديدة كأنما داهمتها حمرة الشفق¹. فهي جلسة حوارية استنطاقية من النور للشاهد، الذي ضيع "حبيبته ن"، جاءت بمثابة حلم قصّ مضجع الشاهد مثلما فعلت الفئران بحصيرته، وهو ما يعزز الاتجاه العجائي لهذا المشهد الحواري، وفي مشهد آخر وعلى امتداد ثلاث صفحات جرى حوار متداخل مع الوصف يرصد صراعات هذه الشخصية والاضطرابات التي تمر بها «فجأة دهمني موج عاصف قاصف حتى ارتطمت بالجدار المتهرئ.. امتلأ المكان نورا.. تجلى أمامي هو: مازلت تنكرها؟

أنا: عمن تبحث؟

هو: عن حبيبتي

أنا: أخترك في المرة السالفة أنني لا أعلم عنها شيئا هو: تعاونتم جميعا على هدمها واغتيالها ثم تدعي أنك لا تعلم عنها شيئا

أنا: أنا..ومن غيري؟

هو: أنت والغراب والفئران والثعالب التي تسعى من أقصى المدينة والقارح بن التالف والفاني بن غفلان ودخل بن دغل وهيان بن بيان..

أنا: ياسيدي ربما هم أما أنا فلا²، فهذا المشهد الحواري فتح أمام الشخصية فرصة التعبير عن وجهات نظرها، وانشغالاتها دون ضوابط وقيود، أفرد لها الراوي مقطعاً سردياً طويلاً امتد صفحات كما سبق وأشرنا.

ولقد تضمنت رواية "حروف الضباب"، أيضاً العديد من المشاهد الحوارية، من ذلك المشهد الذي دار بين "الشيخ العلمي"، و"النور الساطع"، الذي ظهر له عند قبر والدته، جاء فيه: «لم يستطع إكمال ما كان يريد قوله كان النور الواقف على

¹ جلاوجي عز الدين، "سرادق الحلم والفجعة"، ص ص: 23-24.

² نفسه، ص ص: 42-43.

الفصل الثالث: الأمكنة والأزمنة العجائية (دراسة تطبيقية).

اليمين ثابتاً. وبينما سي العلمي مسمر في مكانه لا يقوى على فعل أي شيء سمع من مصدر النور كلاماً:

- مهتمك لم تكملها بعد.
- لقد فعلت ما أمرتني به يا سيدي.. سافرت إلى تومبكتو لتحصيل العلم ولم أعد من رحلتي الطويلة إلا الآن.
- ألم تسمع قولي السابق؟.. قلت لك: ستقوم برحلتين وقد قمت بالأولى فقط فاستعد للثانية.
- إلى أين يا سيدي؟.. وهل هي أطول من الأولى؟.
- إنها مختلفة عنها.. سوف تمتطي البراق.. ستذهب إلى مدينة نيسابور.. سيتمادد

الزمن وعندما تعود من رحلتك تعرف أن الوقت لم يتقدم.¹ فهذا الحوار يظهر للقارئ عجائية الشخصية المحاورة للشيخ، وكذا عجب الرحلة التي طلب منه القيام بها، والتي يفترض بها أن تتم في أيام عديدة، إلا أنها بتصریح من النور لن تستغرق إلا وقتاً يسيراً على صهوة البراق، تسري به إلى نيسابور، وهو المشهد الحوارى الذي يقف معه القارئ أمام حالة من الذهول والكثير من التردد والتساؤل عن قدراته الخارقة التي يستعرضها، وهو ما يؤسس لخطاب عجائبي يتجلى بصورة قوية في الرواية، بالإضافة إلى المشهد الذي دار بين "الزواوي الحفيد"، وأستاذه في المدرسة، عن التمايم التي يعلقها البعض من الناس، جاء فيه: «أريد أن أسالك يا أستاذ عن التمايم..

- التمايم التي يعلقها بعض العوام؟.. إنها من بقايا الجاهلية.. الرسول صلى الله عليه وسلم يقول: من علق تميمة فقد أشرك.

- وماذا يكتب فيها؟
- إنها خربشات تافهة لا معنى لها.
- إذا كان الأمر كذلك فلماذا هي فعالة؟
- من قال لك ذلك؟.. لا تصدق يا ولدي هذه الخرافات.. للناس الجاهلين إيمان مطلق بفاعليتها.. هذا كل ما في الأمر..²

¹ شوار الخير، "حروف الضباب"، ص ص: 85-86.

² شوار الخير، "حروف الضباب"، ص ص: 73-74.

فهذا المقطع يضع القارئ في مواجهة المعتقدات الراسخة في ذهنية سكان عين المعقال، والتي يتساوى فيها المتعلم وغير المتعلم، ومدى سيطرة هذه المعتقدات على حياة الفرد الذي يعلق عليها صحته ورزقه وعافيته، وطغيان فكر التمايم الذي فرض منطقه على سكان القرية صغيرها وكبيرها.

أمّا المشاهد الحوارية في رواية "التراس"، فقد كانت أقل حضوراً من سابقتها إلا ما ورد من مقاطع يمكن حصرها، كالحوار الذي دار بين العاشقين "التراس"، و"ست الحسن"، في لحظة مصارحة ومكاشفة، يلحظ من خلالها القارئ أن كليهما يعتقد بأقوال العرافات ويأخذه على محمل الجد، قول "نانا خدوج"، في مقابل قول "العرافة غنوجة"، قال التراس: «أنت يا روبي، اللحظة الجميلة التي أخفتها لي في كفها الأقدار وحدثني عنها "نانا خدوج" وطلبت مني أن أغتنمها فور العثور عليها.

- دون ريب أنت هو من حدثني عنه العرافة "غنوجة"، فطللت أنتظر قدومه وأنسج له البرنوس الخرافي.. كم جزء صوف غسلت، وكم مغزل غزلت»¹.

وفي مشهد حوار آخر يجمع "ست الحسن"، و "الجنرال بودبزة"، حول مقتل الفارس "التراس"، واعتراف الجنرال بجريمتة الشنعاء في حقها وحق حبيبها "التراس": «أنا طعنته.. أنا من قتل التراس..

- أنت.. أنت أيها الجنرال قتلت حبيبي الذي منحك نجوما لتكون على رأس المقاتلين.. أنت قتلت حبيبي الذي انتظرتة قرونا

- نعم أنا طعنته بعد أن هوى على جدار السد بالفأس وزلله صار النصر حليفنا.. طعنته من الخلف بخنجري المسموم

- أنت مجنون.. مجنون»².

أمّا الحديث عن المشاهد الحوارية في المجموعة القصصية "أسوار المدينة"، فهو يختلف عما سبق ذكره فهي تنعدم تماماً في قصة "القراصنة"، بينما نجد مقطعا حواريا واحدا فقط في قصة "السائق والطيف"، وهو الحوار الذي بين السائق والمرأة الغريبة

¹ قرور كمال، "التراس"، ص: 40.

² قرور كمال، "التراس"، ص: 59-60.

الفصل الثالث: الأمكنة والأزمنة العجائية (دراسة تطبيقية).

التي صادفها في طريق الصحراوي، والذي جاء فيه: «أين تذهبين؟ سألتها، فأشارت بيدها: نفس اتجاهك..

- هل هناك من يطارذك؟

- حركت رأسها: لا..»¹

والمقطع الحوارى الوحيد أيضا الوارد في قصة "رجل من عالم آخر"، الذي جرى بين الجنية وقاضي الحوريات «سيدي، ياقاضي الحوريات، زوجني هذا الفتى واجعل العصمة في يدي. - زواجك مقبول شرعا على أن تظل العصمة بيده حتى يرشد»².

أمّا في القصة القصيرة "جنية البحر"، فالمقاطع الواردة جرت كلها بين الحوَّات ووالدته وأخته، كلها تدور حول السؤال عن الحال وطلب العودة إليهم وترك الجنية التي أسرتهم وأبعدته عن حياته العادية وأهله وصحبه، نحو ما جاء في هذا المقطع: «أمازلت تلقاها؟

- نعم.. قال وهو لا ينظر في عينيها. ترجمته:

- لم لا تعود إلينا؟ لم لا تبوح بأوجاعك علنا نداويك؟

- ...»³.

فطبيعة القصة القصيرة دفعت بالكاتبة إلى الاستغناء عن هذه التقنية، إلا في حدود ما ذكرنا، ذلك أنّها لم تكن بحاجة إلى الكشف عن الحدث ونموه، نظرا لخصيصة التكثيف التي تتميز بها القصة، والتي تعمل على تسريع السرد، كما أنّ المشاهد الحوارية تحتاج إلى صفحات والقصة في حد ذاتها قصيرة معدودة الصفحات .

الوقفه الوصفية

تمثل الوقفه الوصفية استراحة زمنية يتسع معها زمن الخطاب ويتنامى على حساب زمن السرد، تقوم على «الإبطاء المفرط في عرض الأحداث، لدرجة يبدو معها وكأن السرد قد توقف عن التنامي مفسحا المجال أمام السارد لتقديم الكثير من التفاصيل الجزئية على مدى صفحات وصفحات»⁴، ويمكن التمييز بين نوعين من الوقفات الوصفية، وصف مرتبط بالشخصية والحدث يرتبط

¹ زهير جميلة، "السائق والطيف"، ص: 67.

² زهير جميلة، "رجل من عالم آخر"، ص: 23.

³ زهير جميلة، "جنية البحر"، ص: 10.

⁴ الشاهد نبيل حمدي، "الحكايات العجائية"، ص: 290.

الفصل الثالث: الأمكنة والأزمنة العجائية (دراسة تطبيقية).

بلحظة معينة في القصة، وآخر بمثابة استراحة يستعيد فيها السرد أنفاسه، خارجة عن زمن القصة.

وقد حظيت هذه التقنية باهتمام كبير من طرف جلاوجي في روايته "سرادق الحلم والفجيعة"، فحضرت في أغلب صفحاتها، تراوحت مقاطعها بين الطول والقصر على نحو ما جاء في وصف الغراب وبشاعته «والغراب نسيت أن أحدثكم عنه.. هو مخلوق متميز فريد من نوعه نحيف طويل صغير الرأس معروق الأصابع ركبت فيه كل أشكال وأنواع الدمامات»¹، إلى جانب مقاطع تصف الأحداث، منها قوله: «من بالوعة القاذورات يخرج فأر أغبر يمشي الخيلاء.. يبصر قطا متكورا على نفسه.. يضحك الفأر ضحكة هستيرية.. يجري خلفه.. يفزع القط يندفع فارا تتناثر أعضاؤه هنا وهناك.. يهتف العجاج عاليا لبطولة الفأر..»²، فالوصف عنصر مهم في تشييد العجائبي من خلال رسم الشخصيات، وتصوير الفضاءات العجائية التي تجري فيها الأحداث، والكاتب يلجأ إليها من أجل «كبح جماح الزمن في تدرجه الموصول باتجاه النهاية لإيجاد المزيد من التشويق»³، وإثارة المزيد من العجائبي، فكان نصا غنيا بالوقفات الوصفية، لغناه بالمشاهد العجائية التي اقتضت من الراوي الوقوف على اعتبارها لبيان عجائبيتها.

ولم يختلف الأمر في باقي المدونات، فقد كانت عبارة عن لوحات وصفية، ضرورة اقتضاها الخطاب العجائبي فيها ففي رواية "حروف الضباب"، شكلت الوقفات أحد أهم جوانب تمظهر العجائبي، ومن ذلك ما جاء في وصف الرجل الغريب الذي كان تواجهه في القرية سببا لظهور الوباء الذي أبادها وقضى عليها «لمح أحد الشباب رجلا بجواره دابة محملة ببضائع.. الغريب كان في حالة غير طبيعية أثارت دهشة وخوف الرعاة (...) وجدوه في حالة غيبوبة وأثار الإسهال في مكانه.. حملوه على ظهر دابة وساقوا دابته المحملة بالبضائع»⁴، فالوصف هنا حال دون إحساس القارئ بالزمن، بالنظر إلى انقطاع السيرورة الزمنية، وليجد نفسه

¹ جلاوجي عز الدين، "سرادق الحلم والفجيعة"، ص: 32.

² نفسه، ص: 12.

³ خليل إبراهيم، "بنية النص السردي"، ص: 113.

⁴ شوار الخير، "حروف الضباب"، ص ص: 31-32.

الفصل الثالث: الأمكنة والأزمنة العجائية (دراسة تطبيقية).

في مواجهة الدهشة والحيرة من سر هذه الشخصية ولغزها المحير.

وفي وصف الشخصية العجائية، قال الراوي في رواية "التراس": «أطلسي القامة، عريض المنكبين، عيناه نجمتان ساطعتان وفمه هلال، وشعره غابة صنوبر، أفقه سماء.. وعطره الخزامى، وحديثه جدول عذب يطفئ ظمأ كل المخلوقات»¹، فهذا الوصف الذاتي المقدم من طرف الراوي لشخصية "التراس"، يقترب من شخصيات أبطال الملاحم، وتكوينهم الجسدي الخارق، وهو ما جعل الروائي يقطع وتيرة الزمن حتى يتسنى للقارئ التقاط أنفاسه بعد الجو المشحون بالأحداث العجائية، فهي استراحة مجانية من الراوي يسافر معها المتلقي إلى رحاب العجائبي.

وعلى العكس من حضور المشاهد الحوراية المحتشم في المجموعة القصصية "أسوار المدينة"، تحضر الوقفات الوصفية بامتياز، حيث قدمت القاصة جوا وصفيا عجائبا توقف فيه الزمن فاسحا المجال للوصف سواء ما تعلق بالشخصيات أو بالأماكن العجيبة التي وظفتها القاصة، ومن ذلك قولها في قصة "جنية البحر"، تصف حالة النشوة التي اعترت الحوَّات والمكان الخارق الذي حمل إليه من طرف الجنية «تمتزج روحه بظلال غيمتها الوردية التي تلف جسده النحيل بحريز شعرها فتخدر جسده ثم تحمله بين ذراعيها وترفعه إلى صدرها وتغوص في الماء صوب مملكتها البلورية المسقوفة بفسيفساء العشب والآليء والمحارات»²، وقولها أيضا في قصة "رجل من عالم آخر" «التفتت خلفه فرآها شعلة من النور يتكسر جسدها الجميل على قلبه.. استحم بنشوة في متاهة عينيها قبل أن يوقظه من ذهوله خير صوتها الأخاذ»³، فإبطاء السرد هنا عن طريق اللجوء للوقفة الوصفية يبرز براعة القاصة في اللعب على أوتار المتلقي بين عمله شحنه بالأحداث الغريبة، ثم تهدئته مجددا، لكن مع كثير من الدهشة المصاحبة لعجائية ما يرد في هذه الوقفات.

¹ قروور كمال، "حروف الضباب"، ص: 6.

² زينير جميلة، "جنية البحر"، ص: 6.

³ زينير جميلة، "رجل من عالم آخر"، ص: 23.

الفصل الثالث: الأمكنة والأزمنة العجائية (دراسة تطبيقية).

وما يمكن قوله في الأخير؛ إنّ الوقفات الوصفية إلى جانب المشاهد الحوارية قد لعبت دوراً مركزياً في عملية تسريع وإبطاء وتيرة الزمن، والتي بدورها تشكل إلى جانب الخلاصة والحذف تقنيات تفقد الزمن واقعيته وتحوله إلى «مدلولات نصية تتوالى تباعاً في الخطاب وتكون ذات طبيعة لفظية يمكن التقاطها وكشف دلالتها من خلال الإشارات الزمنية الماثلة في النص»¹، ويبقى قياس الزمن خاضعاً لمعايير عديدة مرتبطة بالمكان والشخصية، وكذا بالعناصر المختلفة التي تؤثت النص السردي.

¹ القصر اوي مها، "الزمن في الرواية"، ص: 256.

الفصل الرابع

عجائبية العنوان واللغة السردية

(دراسة تطبيقية)

أولاً: عجائبية العنوان

1/ عتبة العنوان وميلاد العجائبي

2/ تمظهرات عجائبية العنوان

ثانياً: عجائبية اللغة السردية

1/ اللغة السردية وتشكل العجائبي

2/ مستويات اللغة العجائبية

الفصل الرابع: عجائية العنوان واللغة السردية (دراسة تطبيقية)

أولاً: عجائية العنوان

1/ عتبة العنوان وميلاد العجائبي

لا يمكن المرور على عجائية الخطاب السردى الجزائري المعاصر، دون الالتفات إلى خطاب العتبات فيه، والاهتمام بجوانبه المهمة، فلا يمكن إغفاله مع تزايد اهتمام المبدعين والنقاد به، لاسيما حين يتعلق الأمر بالعتبة الأولى التي يلتقي عندها الكاتب بقارئه، وهي "العنوان"، فهو من أكثر اللقاءات خطورة، لما لهذا الأخير من قدرة على جعل القارئ في حالة اندهاش، وما يتركه من انطباع يقوم على المفارقة والتعجب، خاصة وأن النص السردى العجائبي «يطرح صعوبة كبيرة على مستوى التأويل وغموضاً إشكالياً لدى المتلقي. فإذا كان النص الروائي الكلاسيكي يخلق رموزه من أجل القراءة المباشرة ويشي بها منذ الملامسة الأولى ويطورها مع مسار الرواية، فالنص الحدائبي، بشكل عام، والعجائبي بشكل خاص، ما يزال يبحث عن قارئه المتخصص، لأن الرواية لا تفصح عن أدواتها وعن ميكانيزم اشتغالها إلا من خلال التأويل»¹، من أجل استنطاق النص والولوج إلى أعماقه.

ويعد العنوان من أهم العتبات النصية المحيطة بالمتن السردى، به نقتحم أغوار النص وفضاءه الرمزي، فهو فاتحة خطاب السرد، المستشرف حقول الدلالة المطل على ظلال المعاني وألق العبارة، مشرعا المجال للخيال، يمتد ليصنع لنفسه أفقا لا حدود لها «يعتمد على ادخاره لمخزون وافر من التأويلات التي تحمل كمّا من الأفكار والمعاني ذات الصلة الوثيقة بالحمولة الدلالية للنص وجمالياته»²، فالقارئ لن يلج النص إلا من عتبة العنوان باعتباره السمة الدالة عليه، فمثلا لا نلج فناء الدار قبل تخطي عتبتها، كذلك هو النص؛ عتبه العنوان لابد من تخطيها قبل ولوجه، بل وينظر إليه البعض «بوصفه (مفتاح) النص، ووظيفته شبيهة بمفتاح البيت، على معنى أنه لا يمكن الدخول إلى البيت إلا

¹ غلام حسين، "العجائبي في الأدب"، ص: 77-78.
درمش باسم، "عتبات النص"، مجلة علامات في النقد، السعودية، مج: 16، ج: 61، ماي 2007، ص: 40.

بعد إعمال المفتاح ومعالجة الباب حتى تنفتح المغاليق، وليس هناك مشابهة شكلية بين المفتاح والباب، ولا بين المفتاح والبيت، وكذلك الأمر فلا مشابهة بين العنوان والنص، وإثما تأتي المشابهة بين العنوان والمفتاح في الوظيفة، فكما أن المفتاح يتيح لحامله فتح الباب وولوج البيت، كذلك العنوان يتيح للقارئ الدخول إلى عالم النص دخولا شرعيًا¹، لذا فالعنوان «للكتاب كالاسم للشيء، به يعرف ويفضله يتداول، يشار به إليه، ويدل به عليه، يحمل وسم كتابه، وفي الوقت نفسه يسمه العنوان، علامة ليست من الكتاب جعلت له؛ لكي تدل عليه»²، إنه عصارة الفكر وخلاصة التجربة المنجزة من طرف المؤلف والبطاقة التعريفية للنص والهوية التي تشكل وجوده وبنيته الدلالية الكبرى، فهو يعيد «تأويل الخصائص الملازمة والعلائقية لنص ما، من خلال دمج مجموعة من الأفكار والمعاني في عبارة أو إشارة»³، وهذه العملية قبل أن تتم وتدرج لابد أنها قد تطلبت «من المؤلف وقتا واسعا من التأمل والتدبر لتوليدته وتحويله ليصبح بنية دلالية وإشهارية عامة للنص الروائي، فكل عنوان يلصقه الكاتب على ظهر روايته أو يعلقه كالثرى في رأس الصفحة أو يوقعه في وسط كل فصل أو قسم، لاشك أن المؤلف أفرغ فيه جهدا قبل أن يستقر على اختياره»⁴، بحيث يدرج على رقعة الغلاف بحجم كبير بارز، وهذه اللحظة المتعلقة باختيار العنوان ووضعه هي بمثابة «لحظة حرجة؛ لأنها لحظة تأسيس: إما لاستراتيجية إغرائية قادرة على شد انتباه القارئ وحمله على المتابعة رغبة في التواصل والاستكشاف (لذة الكشف)، وإما أن تصده عن المتابعة والتواصل»⁵، إذ أنه يمتلك نصيته الخاصة وتآلفه مع النص الرئيس من خلال وظائفه المتعددة المتسعة عن مجرد اعتباره تركيبا لغويا، إلى تركيب دلالي، وعن مجرد كونه لغة إلى علامات ذات دال ومدلول⁶، فالموقع المهم الذي يتصدره العنوان

¹ زاوي لعموري، "شعرية العتبات النصية"، دار التنوير الجزائر، ط1، 2013، ص: 123.

² الجزار محمد فكري، "العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1998، ص: 15.

³ درمش باسم، "عتبات النص"، ص: 41.

⁴ زاوي لعموري، "شعرية العتبات النصية"، ص: 125-126.

⁵ قطوس بسام، "سيميائية العنوان"، وزارة الثقافة عمان-الأردن، ط1، 2001، ص: 60.

⁶ ينظر: درمش باسم، "عتبات النص"، ص: 42.

خوله أداء وظائف متنوعة، ذلك أنّ العنوان عبارة عن رسالة متبادلة بين المرسل والمرسل إليه، وهما يسهمان في التواصل المعرفي والجمالي، هذه الرسالة مسننة بشيفرة لغوية يعمل على تفكيكها المستقبل، ومن ثم تأويلها بلغته الواصفة (الما وراء لغوية)، وهذه الرسالة المتبادلة ذات الوظيفة الشاعرية ترسل عبر قناة وظيفتها الحفاظ على الاتصال، إلا أنّ وظيفة العنوان في الأدب لا يمكن أن تكون مرجعية أو إحالية فحسب، بل من واجبه أن يخفي أكثر ممّا يظهر، وأن يصمت أكثر ممّا يصرح، لتنشيط أفق المتلقي الذي يعمل على استحضار الغائب أو المسكوت عنه¹، وقد حدد "جيرار جينيت"، أربعة وظائف للعنوان (تعينية، وصفية، إغرائية وإيحائية) ضمن كتابه "seuils"، المترجم إلى "عتبات"، والذي يعد من بين أهم الدراسات في مجال العتبات والنصوص الموازية، ويمكن إجمال هذه الوظائف كما يلي:

الوظيفة التعينية: ويسمى جيرار جينيت أيضا بالوظيفة المطابقة²، فلا بد للكاتب أن

يتخير اسما لنصه يعرف به، ليتداوله القراء، فالعنوان اسم للكتاب ومعرف له، ويميز فيها بين العنوان الموضوعاتي المعتمد على مضمون النص أو واحد من الموضوعات المرتبطة به، سواء قَدِّم هذا العنوان على طبيعته دون تصوير أو باعتماده على المجاز والكناية والرمز أو وظّف الجمل المضادة للنص من قبيل مواجهة الشيء بنقيضه، وقد يكون العنوان إخباريا يستهدف إظهار النص في حد ذاته.

الوظيفة الوصفية: هي مفتاح تأويلي للنص لا منأى عنه، تجمع ما بين الوظيفة الموضوعاتية والخبرية.

الوظيفة الإيحائية: تبدو أكثر ارتباطا بالوظيفة الوصفية، «لهذا دمجها "جينيت" في بادئ الأمر مع الوظيفة الوصفية ثم فصلها عنها لارتباكها الوظيفي»³.

¹ ينظر: قطوس بسّام، "سيمياء العنوان"، ص: 50.

² بلعابد عبد الحق، "عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)"، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص: 78.

³ بلعابد عبد الحق، "عتبات"، ص ص: 87-88.

الوظيفة الإغرائية: من أهم الوظائف التي يؤديها العنوان، والمعول عليها كثيرا، سواء من المؤلف أو من الناشر، لما يحدثه في نفسية القارئ من تشويق وانتظار، ويكون ذلك محفزا على اقتنائه، فالعنوان ليس فقط عقد إبداعي بين الأديب والعملية الإبداعية، لأن اختياره ليكون المؤشر الأول للنص قد يخضع في كثير من الأحيان إلى ضوابط أخرى، فيمتد ليكون أيضا عقدا قرائيا بينه وبين الجمهور والقراء من جهة، وعقدا تجاريا بينه وبين الناشر من جهة أخرى، ولأن العقد شريعة المتعاقدين، فإن هذا التعاقد يمنحه سلطة التدخل في اختيار العنوان، إذا ما رأى أن هذا الأخير غير جذاب، وقد لا يحقق نسبة المبيعات المراد تحقيقها، كما قد يعمل الناشر بمعية الكاتب ومشورته حول إمكانية تعديل العنوان للتوصل إلى تحقيق القيمتين، الجمالية والشعرية للكتاب، والقيمة التجارية والإشهارية للناشر¹، لكن مسؤولية الاختيار الأولى تبقى على عاتق المبدع، لأنه في النهاية وحده من يتحمل عبء متانة جسره التواصل من وهنه.

كما قد تتسع هذه الوظائف لتشمل وظائف أخرى لعتبة العنوان، لا يمكن حصرها ولا رصدها كلها، ولا يتسع مجال هذه الدراسة للخوض في كل هذه التفاصيل، ولا التطرق إليها، باعتباره المؤسس لشرعية المتون والمدخل الذي يمكن مستقبل النص من الإمساك بالخيط النسيجية الأولية لها وسبر أغوارها، ذلك أن مجال اهتمام الدراسة ينصب على رصد العجائبي وكيفية اشتغاله في العناوين الرئيسة للنصوص السردية المختارة، دون حاجة إلى تتبع جل وظائفه.

وبالنظر إلى هذه الأهمية وهذه الحمولة الدلالية التي يتأسس عليها العنوان، ليكون جسر التواصل بين المبدع والمتلقي، انصرف الجهد الراهن في الحديث عن العتبات النصية إلى دراسة "**العنوان الرئيس**" للمتون المختارة، فالوعي بأهمية العنوان كعتبة أولى في الخطاب المقدماتي يحيل الدارس إلى اعتماده دون غيره من العتبات، وأيضا للتوجه التجريبي الجديد الذي يكسر هيمنة العنوان الحرفي «الإشتمالي ليؤسس عنوانا تلميحيا

¹ ينظر: نفسه، ص: 71.

الإستعارة فيه قطب استراتيجي يعمل على استيلاد معان حاسمة داخل النص، كما تنجز معنى باطنيا آخر يشكل النواة البؤرة للعمل الأدبي من خلال إمساكه بمجموع النسيج النصي في تقاطعاته وتغذيته للقراءة والتأويل»¹، لاسيما حين يتعلق الأمر بتلك «الأعمال التي أراد لها أصحابها أن تكون خطابات مغايرة، وبالأساس تلك التي رامت الانتظام في مجال الحكيم العجائبي»²، وهو ما ستتقصاه الدراسة من خلال النصوص المختارة المعانقة للدهشة منذ إطلالتها الأولى التي جاء فيه العنوان كفضاء لخلق الالتباس المفضي إلى التردد، والذي يعد بدوره إطارا للعبور نحو العجائبي، فيكون العنوان بذلك نقطة مركزية لإضاءة المتن، والدخول إليه دخولا شرعيا مثلما أشار إلى ذلك الباحث لعموري زاوي، في كتابه شعرية العتبات النصية، وهو ما يمثل إيذانا بميلاد العجائبي وانفتاحا على معالمه.

2/ تمظهرات عجائية العنوان

أ- عجائية العنوان في رواية "سرداق الحلم والفجيعة"

تراهن رواية "سرداق الحلم والفجيعة"، منذ العتبة الأولى لها على قانون التعجيب

فعنوانها الغامض والغريب يحيل منذ البداية على الدهشة والمفارقة، ويكشف هيمنة النفس العجائبي على الرواية، ولمعانة هذه العتبة وسمات التعجيب من الضرورة بمكان المرور عبر خطوات ضرورية في دراسة العنوان الرئيس تكشف للدارس مكنوناته وتعين القارئ على فك شفرته، خاصة وأنّ العناوين عصية ولا تسلم نفسها بسهولة للقارئ، وذلك بالوقوف عند ثلاثة مستويات، المستوى التركيبي يليه المستوى المعجمي ثم المستوى الدلالي.

جليفي شعيب، "النص الموازي للرواية (استراتيجية العنوان)"، الكرمل، العراق، ع 46،
¹ أكتوبر 1992، ص: 84.

² بنو هاشم عمري، "التجريب في الرواية المغاربية"، ص: 24.

وليكن المستوى المعجمي مدخلا إلى استقصاء عجائبية العنوان في "سرادق الحلم والفجيرة"، حيث يجد القارئ نفسه أمام طاقة شحن كبيرة تمد العنوان بدلالات متنوعة عن الحلم والفجيرة، إذ تضمنت مفردة "السرادق"، معاني عديدة فهي ما يمد فوق صحن البيت، وهي الغبار المنتشر والدخان الكثيف المرتفع، وكل ما يحيط بالشيء من حائط ونحوه¹، كما تحيل هذه المفردة إلى التناص مع القرآن الكريم فقد وردت في سورة الكهف في قوله تعالى: ﴿وَقُلِ الْحَقُّ مِنْ رَبِّكُمْ فَمَنْ شَاءَ فَلْيُؤْمِنْ وَمَنْ شَاءَ فَلْيُكْفُرْ إِنَّا أَعْتَدْنَا لِلظَّالِمِينَ نَارًا أَحَاطَ بِهِمْ سُرَادِقُهَا﴾ (سورة الكهف، الآية 29)، وجاء في شرح القرطبي وتفسيره لسورة الكهف أنها دخان يحيط بالكفار يوم القيامة. وعن ابن عباس: حائط من نار، فأدرجها على أنها صفة أهل النار²، ووردت في الرواية في قول الشاهد «وبالمناسبة هذا السجن أعلى سرادقه الغراب»³، وفي موضع آخر عند حديثه وتساؤله عن مصير الأسمر ذي العينين العسليتين وعسل النحل ونور الشمس وشذا الزهر وسمان الرمح وهم فئة الخيرين المفقودين من أهل المدينة الذين يجهل مصيرهم فيتساءل الشاهد قائلا «هل يقبعون الآن في السجن خلف هذه الجدران المنيعة والسرادق المتعالية؟»⁴، أما مفردة "الحلم" فقد وردت «مجازا: أمنية بعيدة التحقيق. سلسلة من الصور النفسية تتراءى للإنسان في نومه. من خصائص الحلم الأساسية أنه يشركنا في عمل تمثيلي. وفيه يتفكك، في تداعي الأحداث، من رقابة الوجدان والإرادة. (...)». فنياً: يحقق بعض الفنانين آثارهم وهم في حالة من اللامنطقية شبيهة بالحلم، فتصدم أخیلتهم المحمومة المتأمل فيها، ومع ذلك فإن هذا النوع من الإنتاج يمثل في رأيهم حقيقة الفنان الصافية لصدور آثاره بعيدا عن الكبت والقيود التي يفرضها التقليد أو المجتمع»⁵، وقد أوضح جلاوجي هذه الدلالة من خلال الشاهد الذي

¹ ينظر: ابن منظور، "لسان العرب"، ص: 166، (مادة سرد).

² ينظر: القرطبي محمد بن أحمد، "الجامع لأحكام القرآن"، تح: عبد الله بن المحسن التركي، مؤسسة الرسالة، لبنان، ط 1، 2006، ج 13، ص: 261.

³ جلاوجي عز الدين، "سرادق الحلم والفجيرة"، ص: 32.

⁴ جلاوجي عز الدين، "سرادق الحلم والفجيرة"، ص: 48.

الفصل الرابع: عجائبية العنوان واللغة السردية (دراسة تطبيقية).

كثيرا ما كانت تتراءى له "حبيبته ن" في أحلامه، ليصحو دائما على فجعية أنها مجرد حلم «لعل الأمر لا يعدو أن يكون حلما جميلا؟»¹، وأضغاث أحلام تزرع في قلبه بعض الأمل «وهذا أيضا من أحلامي الجميلة التي قلما أراها فتزرع القلب ربيعا»²، بينما جاءت دلالة "الفجعية" المهيمنة على النص الروائي معجميا بمعنى «الرزِيَّةُ الموجعة (...) وفجعته المصيبة أي أوجعته. والفواجع: المصائب المؤلمة التي تفجّع الإنسان بما يعزّ عليه من مال أو حميم، الواحدة فاجعة»³، فهذه المفردة احتضنت بين جناحيها النص السردى.

أما المستوى التركيبى فينهض على الصياغة النحوية المسندة إلى الجملة الاسمية التي غاب عنها الفعل وحضرت فيها دلالة استقرار الوضع على الفجعية والفساد الذي تعيشه المدينة من بداية الرواية إلى خاتمتها، حتى غدت المدينة المومس مسرحا للتحوّلات التي فككت منظومة القيم والأخلاق، فجاء العنوان مشكلا من ثلاث مفردات: سرادق، الحلم، الفجعية، اجتمعت لتشكّل جملة اسمية متماسكة نحويا متناقضة متنافرة دلاليا، فمن جهة التأويل النحوي يمكن اعتبار العنوان (سرادق الحلم والفجعية)، مسندا (خبرا) لمسند إليه (مبتدأ) محذوف جوارا تقديره (هي، هذه، تلك)، فهي وإن كانت نحويا جملة اسمية تامة يمكن السكوت عنها عند النحويين، إلا أنه يفترض في المسند (الخبر) نقل فائدة للقارئ عن المسند إليه (المبتدأ)، لكنّه هنا لم يمنحه إلا زيادة في الغموض، فيكون لازما على المتلقي اللجوء إلى النص لفهم العنوان وتحديد المشار إليه (هي، هذه، تلك) وتعيينه، ومن جهة نحوية أخرى يمكن اعتبار الجملة الاسمية (سرادق الحلم والفجعية) مسندا إليه، ليكون المتن الروائي مسندا خبريا، فيمكن النظر إلى العنوان والنص على أنهما مركب واحد، يتخذ فيه العنوان موقع الابتداء والنص موقع الإخبار، فالنص هو الذي يمد مُستَقِيلَه بالمعلومات الخاصة بشؤون المسند إليه «فإذا كان

⁵ جبور عبد النور، "المعجم الأدبي"، دار العلم للملايين، بيروت-لبنان، ط1، 1979، ص: 98.

¹ جلاوجي عز الدين، "سرادق الحلم والفجعية"، ص: 27.

² نفسه، ص: 27.

³ ابن منظور، "لسان العرب"، مج: 08، ص: 245.

الفصل الرابع: عجائية العنوان واللغة السردية (دراسة تطبيقية).

العنوان يؤشر النص ويخرجه من العماء، يتنطع النص ويفضح أسرار العنوان، ويجعله في متناول القارئ بمعنى أن المبتدأ لا يكتمل إلا بالخبر¹. فالمشاهد والأحداث التي تضمنها المتن تقوم بدور الإخبار، لأنَّ العنوان هنا يصبح عاجزا وحده عن تكوين بنيته الدلالية.

وما يثير الانتباه في هذا العنوان هو حرف العطف الواقع بين المعطوف (الحلم) والمعطوف عليه (الفجعية)، والمعروف أنَّ حرف العطف عند النحويين يجمع بين المفردتين في الحكم والإعراب، لكنَّه هنا يجمع بين لفظتين لا يمكننا الجمع بينهما وفقا لمتطلبات العقل ومنطقه، فالمعطوف عليه (الفجعية) ينتمي إلى حقل دلالي يحيل إلى الألم والوجع والخذلان، بينما يحيل المعطوف (الحلم) إلى كل ما هو جميل، حالم ومتفائل، ولو أنَّ الكاتب استعمل بدل الحلم مفردة "كابوس" لكان ذلك مألوفا وطبيعيا يتوقعه العقل، بيد أنَّ الكاتب ربما أراد من خلال ذلك التأكيد على استحالة تحقيق "الشاهد" لأمانيه بعودة "حبيبته ن"، وهو ما يعكس تفسير كتب علم النفس لمفردة الحلم، فالحلم عندهم «من أهم الحيل الأساسية التي تلجأ إليها النفس البشرية لإشباع رغباتها ودوافعها خاصة تلك التي يكون إشباعها صعبا أو مستحيلا في عالم الواقع»²، فحلم "الشاهد" صعب تحقيقه في الواقع، وهو مع صعوبة تحقيقه مرتبط أيضا بالفجعية.

إنَّ المستويين المعجمي والتركيبي من شأنهما تعميق نصية العنوان، والكشف عن حقله الدلالي، فالسرداق هي الأسوار الملتهبة التي أحاطت بالخيرين من أبناء المدينة، الذين نأوا بأنفسهم عن قذارة المدينة وعنفها، مع أنَّها في السياق القرآني وردت لصيقة بالكافرين، وهو ما يجسد غرابة الواقع الذي تنقلب فيه المفاهيم حتى يغدو فضاءً أقرب للعجائبي منه للواقع، ويغدو الحلم الذي راود الشاهد على طول خط السرد مجرد أضغاث أحلام سرعان ما تتبخر وتستحيل مع الفجعية التي عكست

¹ حسين حسين خالد، "في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)"، دار التكوين، الكتاب المصور، (دط)، (دت)، ص: 342.

² فرج عبد الله طه وآخرون، "معجم علم النفس والتحليل النفسي"، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، ط1، (دت)، ص: 180.

الفصل الرابع: عجائبية العنوان واللغة السردية (دراسة تطبيقية).

سوداوية الأحلام في المدينة التي تبدو كما قال السارد «أغرب البلدان.. عاش فيها خلق ليسوا من بني الجان.. ولا الحيوان.. ولا الإنسان.. وقعت لهم فيها أحداث أقرب إلى البهتان»¹، فعنوان الرواية جمع بين متناقضين الحلم المتمثل في لقاء "الحبيبة ن"، التي يحلم الشاهد بلقائها واسترجاعها، والفجيعة المتمثلة في انتظار الطوفان المهلك الذي سيدمر المدينة الشبيه بالطوفان الذي أصاب قوم نوح عليه السلام، فاستراتيجية المفارقة التي اعتمدها جلاوجي، ومثلتها الثنائيات الضدية أعانت الكاتب على خلق جو عجائبي يولد الشعور بالمفارقة «بل إن المفارقات والتناقضات والرعب الذي يثيره الخطاب الروائي في تجليه الفانتاستيكي، ربما يغدوا أمرا مألوفا إذا ما قورن بسجلات الطغاة عبر التاريخ»²، فتسربت الفجيعة إلى فضاء النص حين ارتبطت بأعمال الغراب التخريبية ونهاية الحلم الذي يملك الأنا الساردة، «ما الذي صيرك كالهواء أعدو خلفه.. أضمه إلى صدري بحرقه ثم أفطن على الفجيعة»³، وافتقاد المأمول باستحالة عودة "الحبيبة ن" إلى المدينة، ويبقى الشاهد وحده يتجرع هذا الصراع في المحاولة للخروج منه عبثا «الشارع.. عتمة، حلقة.. فجيعة.. وحدي أنا والشارع الفاجر فاه أحتسي على مفض حنظل الغربية»⁴، فالصراع القائم بين هذه الثنائية (الحلم/الفجيعة) أسهم في تغذية المحكي العجائبي، وهذا الدمج للحقول الدلالية المتنافرة أحدث خلخلة رفعت درجة التعجيب في الرواية، وتوليد الحيرة التي تدفع بالقارئ إلى محاولة إيجاد تفسير يسوّغ الجمع بينهما، وهي مفارقة نابغة من عمق التجربة الإنسانية للكاتب من خلال معاشته لواقع يبدو أكثر غرابة فتحاول هذه المفارقة التركيز على تناقضات هذا الواقع، لتكون وسيلة كشف وتعرية له في محاولة لتجاوزه بأقل الخسائر.

وما يمكن قوله في الأخير أن عنوان رواية "سرادق الحلم والفجيعة"، لا تتأتى قراءته «بمعزل عن النص الذي يعنون له؛ إذ

¹ جلاوجي عز الدين، "سرادق الحلم والفجيعة"، ص: 126.

² حسين حسين خالد، "في نظرية العنوان"، ص: 394.

³ جلاوجي عز الدين، "سرادق الحلم والفجيعة"، ص: 26.

⁴ نفسه، ص: 99-100.

العلاقة بينهما (بين النص والعنوان) جدلية، فنحن نحتاج حتى نفهم العنوان إلى أن نفهم النص، والعكس صحيح أحياناً¹، إذ لا يمكن للمتلقي أن يفهم ويستوعب ما ترمي إليه الرواية دون قراءتها حتى وإن قَدّم العنوان بعض الملامح العامة عن مكونات الرواية، تبعاً للدور المنوط به والذي يتيح له اختزال بنيتها ودلالاتها.

ب- عجائية العنوان في رواية "حروف الضباب" (قول الراوي في محنة الزواوي)

تتمظهر عجائية رواية "الخير شوار"، انطلاقاً من عتبتها الأولى الموحية بالغرابة والضبائية، فجاء عنوانها "حروف الضباب" كما هو مطبوع على واجهة الرواية مستأثراً بمركزية الغلاف كعنوان رئيس، متبوع بعنوان آخر فرعي على الصفحة الموالية هو "قول الراوي في محنة الزواوي"، فهذه التركيبة الجامعة تتجلى قصديّة الكاتب في صياغته للعنوان حيث أولى اهتمامه بالقارئ حين قَدّم له تسهيلات لولوج النص وفهمه، بإدراجه لعنوان فرعي شارح ومفسر للعنوان الرئيس من جهة، ومعين على كشف المخبأ من أحداثها واستيعاب ما ترمي إليه، فهو لم يكتف بالعنوان الرئيس الذي يختزل العجيب والمريب، ذلك أن عبارة "حروف الضباب" لوحدها مبهمة، تطرح تساؤلات قد تبلغ عند جمهور القراء حدّ الرفض والاستنكار، أمّا وهي متبوعة بالعنوان الفرعي فهي بذلك تستفزّ القارئ وتثري تلك العجائية التي يحفل بها الشق الأول من العنوان الرئيس، كما أنّها تثير فضول القارئ، لأنّ عبارة "قول الراوي في محنة الزواوي" تحيلنا مباشرة إلى وجود قصة معتمدة بطلها الزواوي، ففضلاً عن الضبائية العجيبة صار لدينا بطل يعيش محنة لا يمكننا الإلمام بها إلا إذا قرأنا الرواية وتجولنا في صفحاتها سطرًا بسطر، وبهذا يكون العنوان أدّى غرضه المنشود بجدارة فهو من جهة دالّ ومعبر، ومن جهة أخرى يجمع بين خاصية الاختزال التي تحقق التكثيف، وتكفل للنص قيمته ومعناه، وبين قانون الجذب الذي يتوخاه الكتاب في الغالب لتقديم أعمالهم.

¹ قطوس بسام، "سيمياء العنوان"، ص: 166.

وانطلاقاً من الدلالة المعجمية التي ستعين الدراسة على تفكيك العنوان حتى يمكن من خلالها استجلاء المعنى، والكشف عن دلالاته، ولتوضيح وفهم خصوصية النص، استندت هذه الدراسة على المعاجم العربية في شرح لفظتي (حروف/ الضباب)، فقد وردت كلمة "حروف" جمع حرف، وهو «الأداة التي تسمى الرابطة لأنها تربط الاسم بالاسم والفعل بالفعل كعن وعلى ونحوهما»¹، ويقال: «حرف الجبل: أعلاه المحدد، حرف النهر: جانبه، حرف السكين: حده، حرف البحر: ساحله، ومنه من يعبد الله على حرف: على وجه واحد؛ وهو أن يعبد الله تعالى في السراء دون الضراء، على حافة وطرف، والمراد: الشك والقلق والاضطراب(...)، أحد حروف الهجاء التي تتكون منها الكلمة في اللغة، وتسمى في العربية حروف المباني»²، وهي الحروف المطبوعة على الكتب والصحف والمجلات... وغيرها، بينما وردت لفظة «ضباب {جمع} جج أضبة، مف ضبابة: بخار ماء متكاثف، سريع الانتشار في الطبقات السفلى من الغلاف الجوي، يكثر في الغداة الباردة وتضعب معه الرؤية، وينشأ عندما يمرّ الهواء الدافئ بمنطقة باردة فيبرد حتى يبلغ نقطة الندى" يكثر الضباب في المدن الساحلية - تعطلت حركة المرور والطيران بسبب الضباب الكثيف»³، ويقال: «ضبابي {مفرد} اسم منسوب إلى ضباب: ذو ضباب يحجب الرؤية "طقس ضبابي- مدينة ضبابية: يغطيها الضباب- يجعله ضبابياً: يغطيه بالضباب". مبهم غامض، غير واضح "أسلوب ضبابي" يكتنفه الغموض- أفكار ضبابية»⁴، فالكاتب هنا جمع بين لفظتين متضادتين حروف الطباعة، والظاهرة الطبيعية المتمثلة في السحاب الشبيه بالدخان، والذي يجتاح الأرض في الصباحات الباردة.

أمّا على المستوى التركيبي فقد انبنى العنوان على مفردتين نحويتين نكرة (حروف)، ومعرفة (الضباب)، فالمضاف جاء نكرة أضيفت إلى معرفة، مكتسباً منه التعريف والتحديد، وهو التركيب

¹ ابن منظور، "لسان العرب"، مج: 09، ص: 41.

² مختار عمر أحمد، "معجم اللغة العربية المعاصرة"، عالم الكتب، القاهرة-مصر، ط1، 2008، مج 1، ص: 476.

³ نفسه، ص: 1344

⁴ نفسه، ص: 1344

الفصل الرابع: عجائبية العنوان واللغة السردية (دراسة تطبيقية).

الذي أتاح انتقال الأثر الدلالي من المضاف إليه إلى المضاف ليجعله أكثر عتمة وتصبح بذلك صورة العنوان مضنية تحجب الرؤية عن مقصديته وتعيق عملية التأويل، والجملة الاسمية (حروف الضباب) وردت مسندا (خبرا)، لمسند إليه محذوف (هذه)، اختزالا من الكاتب للعنوان خاصة وأنه ورد بشقين رئيس وفرعي، فالرواية قامت على مفارقة عجبية انطلاقا من عتبتها الأولى التي تجسدت لفظا ومعنى في المتن وهو المؤشر الذي ظهر مع مشارف انتهاء الرواية، وما يشد الانتباه في هذه البنية المشكلة من عنوانين: رئيس (حروف الضباب)، وفرعي (قول الراوي في محنة الزواوي)، هو غياب أدوات ربط ظاهرة بينهما، إلا أن العلاقة القائمة تتكئ على مستوى أعمق من الظاهر وهي علاقة تفسيرية شارحة، فالغموض الذي يكتنف العنوان الرئيس والضبابية المحيطة به، تنخفض حدتهما قليلا بالعنوان الفرعي الذي ورد على نمط العناوين التراثية المحاكية للسرد القديم من خلال الراوي الحكواتي، وهو الخطاب القريب من السياق الشفهي الذي يعيد إلى الأذهان تلك الأجواء الحكائية القصصية القديمة¹، المعتمدة على وجود راو للأحداث مسيطر على مجريات الحكى وعلى صفحات الرواية، فعمل العنوان الفرعي على مناصرة العنوان الرئيس، وشدّ عضده وتثبيت مقصديته²، فتلاشى ذلك المبهم من الحروف الضبابية، وهي في النص تلك الطلاسم التي كتبها الشيخ العلمي الموجودة في التميمة المعلقة على رقبة الزواوي الذي حاول مرارا فتحها وفك لغزها المحير، خاصة بعد وفاة "الشيخ العلمي"، واستحالة سؤاله عن فحوى هذه الورقة المحكمة الطي، فقد ذهب وذهب معه سرها اللعين، ليجد الزواوي نفسه في رحلة بحث عن الحقيقة المضنية وعن تأويل ما جاء في التميمة، وانكب من أجل تحقيق غايته على قراءة الكتب التراثية ككتاب "شمس المعارف الكبرى"³، والبحث في سيرة "الشيخ العلمي"، للوصول إلى فهم ما جاء في التميمة «عندما فتح الجلد المخيط لم يجد إلا ورقة مطوية بشكل جيد..تردد بداية في فتحها(...) عندما فتح

¹ ينظر: بنو هاشم عمري، "التجريب في الرواية المغاربية"، ص: 38.

² ينظر: زاوي لعموري، "شعرية العتبات النصية"، ص: 185.

³ ينظر: شوار الخير، "حروف الضباب"، ص: 76.

الفصل الرابع: عجائية العنوان واللغة السردية (دراسة تطبيقية).

الورقة تسربت إلى أنفه رائحة غريبة بعثت في نفسه ذكريات بعيدة لم يستطع تفسيرها. همّ بقراءة ما كتب في الورقة.. اليراع كتب بالصمغ وبخط مغربي جميل كلمات قصيرة.. لم يستطع قراءتها كتبت بالعربية»¹، فهي رحلة بحث مشوبة بالعتمة والغموض، كثر فيها الضباب وغشي جل أحداثها، بل وتجسد في كل ثنايا الرواية مع شخصيات تظهر لتختفي، وتعاود الظهور من جديد «رأى فجأة شبعا يقف في طريقه.. كان شيخا يلبس برنوسا أبيض.. عندما كان على بعد خطوة منه تأمله جيدا.. إنه الشيخ العلمي.. لكن الشيخ ميت.. هل نهض من ضريحه وجاء إلى هنا؟.. رفع الشيخ ذراعه وأشار برأسه إلى الزواوي.. وجد الزواوي نفسه مدفوعا للدخول في جناح الشيخ.. غاب البرنوس والشيخ في عتمة الضباب»²، ولم يقتصر هذا الظهور والتخفي على "الشيخ العلمي" و"الزواوي الحفيد" فقط، بل طال أيضا شخصيات الرواية (الزواوي الأول، الزواوي الجد، الياقوت، الياقوت العرجاء، والياقوت الجنية... وغيرهم)، هي محنة الزواوي التي كان للراوي فيها ما يقول، في تعاقبها مع الأجيال وتشابك خيوطها التي حاول المتلقي الإمساك ببعضها بمساعدة العنوان الفرعي الذي أزال بعض الإبهام عن العنوان الرئيس، ويبقى العنوان سواء كان مركزيا أم هامشيا «بؤرة النص وتتمته الكبرى التي تتمحور حولها وما النص إلا تنمة للعنوان وتمطيط له عبر التوسع فيه وتقليبه في صيغ مختلفة»³، فكلهما يكمل الآخر.

هكذا نجحت رواية "حروف الضباب (قول الراوي في محنة الزواوي)"، من خلال عتبتها الأولى "العنوان"، بشقيه الرئيس والفرعي في تأسيس العجائبي الذي تتضح معالمه أكثر عبر النص الروائي، معلنا بذلك انتماءه لنمط الكتابة العجائية التي تكسر رتبة الحكى، وتخرق المألوف في مواجهة للخارق والمدهش، وبما تحمله أيضا من أفاق انتظار لدى القارئ، ومع أن العنوان شكل موقعا استراتيجيا انطلق منه الحكى الروائي العجائبي، إلا أنه يبقى إجبارا على المتلقي التنقل ذهابا وإيابا من العنوان إلى النص

¹ شوار الخير، "حروف الضباب"، ص: 69.

² نفسه، ص: 98.

³ زاوي لعموري، "شعرية العتبات النصية"، ص: 168.

والعكس أيضا لقراءة العنوان، قراءة منسجمة تتوافق ومقتضيات المتن، فالعناوين بحاجة دائمة إلى نصوصها مثلما تحتاج النصوص إلى عناوينها¹، لفهم أكثر واستيعاب أفضل لما جاء فيها.

ج- عجائية العنوان في رواية التراس " ملحمة الفارس الذي اختفى "

لم تختلف عتبة العنوان في رواية "التراس" عن سابقتها عجائية، فهي عتبة طافحة بالعجيب مثلما هو متنها، رواية تستحق أن نقف وقفة متأنية، نقرأ فيها العنوان ونفككه، في ضوء النص والموروث الشعبي الجزائري الذي تحيل إليه، وللعنونة دور كبير في تواصل القارئ مع النص، سواء كانت عنونة رئيسية أو فرعية، أو كانت جملة أو مفردة، أو جاءت اسم علم أو دلت على إمكانية أو وردت وصفا لاسم معين... إلخ، فهي تشكل في جميع حالات ورودها إضاءة للمعنى الذي يطرحه النص، وقد وسم الكاتب نصه بعنوانين: عنوان رئيس هو "التراس"، وآخر فرعي هو "ملحمة الفارس الذي اختفى"، إذ تصدرا واجهة غلاف الرواية، ويأتي هذا العنوان الفرعي مصاحبا للعنوان الرئيس، فالعنوان الفرعي هنا «يمثل بنية موازية لبنية العنوان الرئيسي تكافؤها وتختلف عنها اختلافا يجعل الأولى ضرورية للثانية»²، ويشير العنوان من حيث الدلالة المعجمية للفظ "التراس"، إلى صاحب الترس وصانعه، وأنَّ الترس ما كان يلبس ويُتَوَقَّى به في الحرب فهي قطعة من الحديد مستديرة يلبسها المحارب³، وفي لسان العرب «الترس من السلاح: المُتَوَقَّى بها، جمعه أتراس (...) ورجل تراس صاحب ترس»⁴، بيد أن الكاتب هنا كما يبدو لجأ إلى هذه الكلمة "التراس" مستعيرا إياها من الموروث الشعبي الجزائري، الذي وردت فيه هذه اللفظة مشيرة إلى الرجل صاحب الأعمال البطولية المتميز بين أقرانه، بمبادئه النبيلة وصفاته اللصيقة بصفات الأنبياء والأولياء «سبحان الذي كرم عبده التراس وجعله راعي أمة بعد أن كان راعي قطع...»⁵، ونضاله من أجل أهدافه السامية، ووقوفه إلى

¹ ينظر: لحمداني حميد، "القصة القصيرة في العالم العربي"، ص: 60.

² الجزائر محمد فكري، "العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي"، ص: 56.

ينظر: "المعجم الوسيط"، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2008، ص: 84، (باب التاء).

⁴ ابن منظور، "لسان العرب"، وزارة الأوقاف السعودية- الأميرية، ج 7، ص: 330.

الفصل الرابع: عجائبية العنوان واللغة السردية (دراسة تطبيقية).

جانب المستضعفين من عشيرته، خاصة ما تعلق بالسير الشعبية، وأبطالها الخارقين الشبيهة أعمالهم بأعمال أبطال الملاحم القديمة، فقد «هيمنة العنونة التراثية، انسجاماً مع الرغبة الجامحة التي استبدت بالكاتب ونزعت به نزعا تراثيا، جعلته يجدد في أساليب الكتابة الروائية، والتي كان العنوان أحد أشكالها، وهو تجديد يستحضر التراث بتجليات السرد العربي القديم»¹، في تناس معها يخدم متنه العجائبي، الذي أراد له الكاتب أن يكون سفرا إلى الماضي، باعتباره اللقاء المادي المحسوس الأول بين النص والقارئ، يؤسس لفضاء نصي واسع من شأنه أن يعمل على تفجير كل ما كان هاجعا أو ساكنا سواء كان ذلك في وعي المتلقي أو في لا وعيه من حمولة ثقافية أو فكرية تُبَاشِر من خلالها عملية التأويل²، أمّا ضمن المستوى التركيبي فقد تكوّن العنوان الرئيس من مسند اسمي، اكتفى فيه الكاتب بإيراده مفردا مستغنيا عن كل أجزاء الجملة، ومجيء صيغة العنوان مفردة هو اختصار من الكاتب لمعاني متعددة احتواها النص، ومجيئها معرفة يعود لخاصية التعريف التي تدل على كل مسمى معين، والتراس الفارس الهمام كان معروفا، تعرفه الأطيّار والأشجار والحيوانات البرية والمتوحشة³، مثلما يعرفه كل البشر، فأدت بذلك تركيبها النحوية دلالة التعيين، الذي يتعزز أكثر بقول الكاتب "ملحمة الفارس الذي اختفى"، ومن جهة أخرى يمكن أن تعامل «العلاقة بين العنوانين: الرئيس والفرعي معاملة العلاقة بين طرفي "عطف البيان"، وذلك لخاصيتين يمتلكهما العنوان الفرعي، الأولى: وقوعها في الدائرة الدلالية للعنوان الرئيس، والثانية: تمتع العنوان الفرعي بمحمول إعلامي مغاير مغايرة شارحة للعنوان الرئيس. وعطف البيان-في النظام النحوي- تابع غير صفة يوضح متبوعه أو يخصصه، أمّا التبعية فتمثلها الخصيصة الأولى، وأمّا التوضيح أو التخصيص فتمثله الخصيصة الثانية. ويتمتع عطف البيان ببعد تعريف آخر، يحدده "ابن هشام" بقوله: وكل شيء جاز إعرابه عطف بيان جاز إعرابه

⁵ قرور كمال، "التراس"، ص: 14.

¹ زاوي لعموري، "شعرية التعبات النصية"، ص: 176.

² ينظر: قطوس بسّام، سيمياء العنوان، ص: 36.

³ ينظر: قرور كمال، "التراس"، ص: 6.

بدلاً¹، فالعنوان الفرعي هنا لعب دور بدل كل من كل، حتى وإن وجب ذكره من قبل الكاتب، ومع أن العنوان يأتي بالعادة «يعلو النص ويؤذن ببدايته أو يعلن عن بدايته، وهو يفتقر إلى مرجعية ملحوظة نوعاً ما قبل قراءة محتوى النص الذي يعلوه»²، إلا أنه في رواية التراس جاء على خلاف ذلك، فعتبة العنوان وحدها تشكل مرجعاً تراثياً حتى دون العودة إلى النص، متكئ على تراث سابق وحمولة تعيدنا فوراً إلى الأسماء الشعبية التراثية الجزائرية، فهذا التناص العنواني يؤكد ارتكازه على الموروث الشعبي لأنه يقدم معلومات وبحيل إلى مرجعية بمجرد قراءته، فرغم وروده مختزلاً في كلمة واحدة جاء محملاً بمجموعة من الدلالات التي لم تختلف في دلالتها المعجمية عن حضورها في المخيال الشعبي، فكلاهما ارتبطا بالفارس والمحارب الذي لا يخشى المجهول، بطل أسطوري يتمتع بكل الصفات المثالية، والمهدي المنتظر منقذ الأمة ومعيد المياه لمجاريها في بلاد الشمس «كان التراس البطل الهمام في مقدمة الأبطال الذين قرروا أن يهبوا أنفسهم وأرواحهم فداء للوطن الغالي ويلقنوا العمالق درساً في التضحية من أجل الحرية والكرامة، ولأنه كان ينتصر في كل معاركه مع الأعداء صار حديث الأطفال والنساء»³، سيرته عجائبية في تفاصيلها مستلهمة من الموروث الشعبي الشفهي، ومستعيراً من الأساليب القديمة أسلوب كتابتها، فهي تؤرخ لحكاية التراس على لسان راو حكواتي غير معروف متحكم في زمام السرد.

د- عجائبية العنوان في القصص القصيرة لجميلة زنير **- عجائبية العنوان في قصة "جنية البحر"**

يعد العنوان الخارجي بمختلف مستوياته أحد أهم العناصر المكونة للنص الموازي، به تتحدد كينونة المتن وترسم من خلاله خطوطه الأولى، عرف مع تحولات الخطاب السردى الجزائري المعاصر، تنوعاً واتساعاً كبيرين فاختر الكتاب عناوين أعمالهم الأدبية بعناية، وأخذت العنونة عندهم «صيغاً وبنى تركيبية متعددة تنبئ عن رؤية يود الكاتب تفعيلها سردياً وتخيلياً، فيأتي العنوان

¹ الجزار محمد فكري، "العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي"، ص: 56.

² قطوس بسام، "سيمياء العنوان"، ص: 162.

³ قرور كمال، "التراس"، ص: 12.

مستحضرا هذه الرؤية، رغم ما أودعه صاحبه من إلغاز وتعتيم أحيانا¹، في مراوغة دائمة ومستمرة للمتلقي، فحدائث العنوان السردية صنعت تعددية في كيفية وروده، فقد يأتي اسم علم نكرة أو معرفة، وقد يأتي مكونا وصفيا أو زمنيا أو مكانيا²، وهو الأمر الذي نهجته الكاتبة "جميلة زينير"، في قصتها القصيرة "جنية البحر"، فالعنوانه باسم المكان ظاهرة لافتة عرفها السرد الجزائري المعاصر، سواء كان هذا المكان إطارا للأحداث أو استحال إلى شخصية رئيسية، مثله مثل الشخصيات القصصية، وسواء حضر كمكان مغلق أو مفتوح، إذ يشكل ملمحا مهما مع القفزة النصية التي شهدها السرد، فقد تضمن عنوان قصة "جنية البحر"، بنية مخصوصة للمكان المفتوح "البحر"، وتحولت العبارة من عنوان إلى معلم مكاني لانطلاق الشخصية الرئيسية "الحوّات"، في صياغة الوجود الحكائي لها عبر سلسلة من الوقائع العجائبية التي اتخذت من العنوان/المكان بداية ونهاية لأحداثها، فالمتلقي سيجد نفسه إزاء عنوان ينبئ بأهمية هذا الفضاء المفتوح في القصة بوصفه مسرحا للأحداث المرتقبة، جاء في القصة «فجاب بذاكرته كل مدن البحر ودك حصون الذكريات فيرحلاته البحرية»³، فقد ارتبطت حياة "الحوّات" بالبحر، شكل مصدر رزقه وقوت أهله، ومنه انطلقت الأحداث العجائبية في القصة حين التقى "الحوّات"، بالجنية التي حملته إلى أعماق البحر حيث عالمها البلوري، فالعنوان يؤكد من خلال مفردة "البحر"، «على أنه النواة المكانية التي تتناسل مع النص، وتنتج تجليات لغوية، تقذف به في لجة الاختلاف والمغايرة»⁴، ليشكل العنوان من خلال فضائه المكاني وعوالم الجن مفتاحا ملائما لقراءة المتن القصصي.

ومن المنظور المعجمي؛ اتخذ عنوان القصة لنفسه وضعاً مركبا من لفظتين متناقضتين متنافرتين شكلتا نواة الحكاية وبؤرتها العجائبية، فكلمة "الجنية"، يخبرنا القرآن الكريم أنها مخلوقات من نار، مصداقا لقوله تعالى: ﴿وَخَلَقَ الْجَانَّ مِنْ مَّارِجٍ

¹ زاوي لعموري، "شعرية العتبات النصية"، ص: 179.

² ينظر: حليفي شعيب، "هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل"، ص: 33.

³ زينير جميلة، "جنية البحر"، ص: 11.

⁴ حسين حسين خالد، "في نظرية العنوان"، ص: 400.

مِنْ تَارٍ؟ (سورة الرحمان، الآية 15)، فوجود هذه المخلوقات في البحر يحدث صدمة لدى المتلقي، إذ كيف يلتقي الماء والنار وهما ضدان لا يجتمعان، وردت في المعجم «(الجن): خلاف الإنس، واحده جَنِّيٌّ وهي (بتاء). ويقال بات فلان ضيفَ جن: بـمكان خال لا أنيس به»¹، وجاء في لسان العرب «جن الشيء يجنه جناً: ستره (...) وبه سمي الجن لاستتارهم واختفائهم عن الأبصار (...) ومنه سمي الجنين لاستتاره في بطن أمه والجنين بالفتح: هو القبر لسترة الميت»²، فهي مفردات تجتمع في كونها مستترة متخفية ومتوارية عن الأنظار، عجائبيتها كائنة في ذاتها وفي تشكّلها المغيّر للمعتاد، ويشير عبد الفتاح كيليطو إلى التشابه بين الكلمتين الجن والجنين، وتماثلهما حين قال: «كلاهما في البداية ملفوف في ظرف، في وعاء مائي. وداخل هذا الوعاء كلاهما بين الحياة والموت (...) كلاهما يخرج من ظلام دامس (...) كلاهما غارق في ماضٍ سحيق وغائب عن الواقع»³، أمّا لفظة "البحر" معجمياً، فتعني «التبحّر والاستبحار: الانبساط والسعة. وسمي البحر بحراً لاستبحاره، وهو انبساطه وسعته. ويقال: إنما سمي البحر بحراً لأنه شقّ في الأرض شقّاً وجعل ذلك الشقّ لمائه قراراً. والبحر في كلام العرب: الشقّ»⁴، فقد استقل البحر بانبساطه وسعته وبوجوده كفضاء مفتوح مشرع على المجهول والغامض، من حيث كثرة أسرارهِ وخفاياه المجهولة ودلالاته المتنوعة العميقة عمق مكنوناته الداخلية، فتشابه عالمه المدهش بعالم الجنيات الماورائي المفتوح على كل ما هو فوق الطبيعي المخالف للمألوف.

وإذا عرجنا على المستوى التركيبي، نجد أنّ بنية العنوان النحوية تشكّلت من جملة اسمية وهي من أكثر الأنواع شيوعاً واستعمالاً من طرف الكتاب في عنونة أعمالهم السردية، والاسمية «خاصية مميزة في بنية العنوان وجملته، حتى تكاد تكون الخاصة الأساس في العنونة سيطرة الاسمية على العنوان لإثبات دلالة الاسمية على المسمى»⁵، فجاء العنوان مشكلاً من لفظتين

¹ المعجم الوسيط، ص: 141.

² ابن منظور، "لسان العرب"، ص: 217، (مادة جن).

³ كيليطو عبد الفتاح، الحكاية والتأويل "دراسات في السرد العربي" دار طوبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 1988، ص: 30.

⁴ ابن منظور، "لسان العرب"، مج: 04، ص: 43.

الفصل الرابع: عجائية العنوان واللغة السردية (دراسة تطبيقية).

تربطهما علاقة إضافة، إذ وردت لفظة "جنية" خبراً مضافاً لمبتدأ محذوف (هذه جنية البحر)، وحذف المبتدأ هنا قد يرجع إلى ميل القاصة إلى الاختصار والتكثيف وقد يعود أيضاً إلى قلة اهتمامها بالمبتدأ مقارنة بالخبر الذي انبنت عليه عجائية أحداث القصة، بينما جاء "البحر"، مضافاً إليه ليُعرف المضاف ويخصه، فقد جئ به لينوب عن "أل" التعريفية، فأتى معرفاً بالإضافة قصد إنتاج دلالة أكثر تعيناً وتحديداً، ولو جئنا إلى المفردة النكرة "جنية" لالتبس المعنى، فأى جنية تقصد القاصة؟، ولكنها بالتركيب الإضافي تحددت واتضح أنها "جنية البحر"، على وجه الخصوص، إلا أن هذا التخصيص الذي أوضح المعنى التركيبي حتى يستقيم نحواً منح البنية الدلالية مزيداً من الغموض أوقعت فيه القاصة المتلقي الذي لا بد له من ولوج النص حتى يستطيع فك رموزه، فكيف صار للجنيات وعالمهن الماورائي مكان تنتمي إليه؟ وهل البحر مكان لجميع أنواع الجن؟ أم أنه يشمل نوعاً آخر من الجنيات؟ تختلف خصائصهن عن بعضهن باختلاف أماكن تواجدهن بين البحر وشطآنه إلى الصحراء ورمالها، والجبال وكهوفها، فقد استقرت جنية "الحوات" في البحر، وعند شاطئه تنتظر الصياد كل مرة «وصل المرسى، فحيا من بعيد زملاءه الصيادين المنشغلين بترقيع الشباك.. اتجه نحو القبو فرآها تعدو نحوه وهي تتمسح بالرمل مأخوذة به»¹، فالمضاف إليه (البحر)، وإن شكّل ركناً أساسياً في هذه البنية التركيبية "جنية البحر"، إلا أنه لا يمثل دائماً أداة لإزالة المبهم وإسقاط الغامض، فسلامة البنية النحوية لا تعني بالضرورة وضوح الدلالة واستقامة المعنى.

تقدم لنا "جميلة زنير"، من خلال عنوان قصتها "جنية البحر" دلالات مختلفة، فهي تحيلنا من خلال العنوان/ المكان إلى عوالم خفية، لمخلوقات لا يمكن رؤيتها «أجسام هوائية قادرة على التشكل بأشكال مختلفة لها عقول وأفهام وقدرة على الأعمال الشاقة»²، تضع القاصة من خلالها القارئ أمام بوابة مشرعة على

عويس محمد، "العنوان في الأدب العربي (النشأة والتطور)"، مكتبة الأنجلو المصرية، ط 1، 1988، ص: 25.

¹ زنير جميلة، "جنية البحر"، ص: 11.

² تنفو محمد، "النص العجائبي"، ص: 150.

عالم ما ورأي خارق لكل قوانين الواقع التي يتعطل معها العقل في استسلام ورضوخ «فحملته إلى جزر بلورية وخلجان بكر لا تسكنها غير حوريات البحر.. فتح فمه وأراد أن يقول.. ولكن لمن؟ لا يوجد غيرها»¹، فسيطرة الجنية على المكان/ البحر كما يبدو من خلال العنوان، هو ما يدفع بالقارئ إلى الإطلاع أكثر على هذه العوالم الغامضة بولوج النص، ممتطيا بذلك صهوة الإدهاش بصحبة الحوَّات وجنيته.

- عجائبية العنوان في قصة "رجل من عالم آخر"

تواصل "جميلة زينير" نهجها في صياغة عناوين قصصها القصيرة، فعلى شاكلة "جنية البحر"، جاءت قصة "رجل من عالم آخر"، تحاكي عالم الجنيات والماورائيات، بيد أن الجنية في هذه القصة تغيب عن العنوان مع أن حضورها داخل القصة لا يختلف عن الحضور الذي ألفيناه في القصة السابقة، ولعل الكاتبة بهذه العنونة وهذا الغياب المقصود للجنية، أرادت أن تجنب نفسها الوقوع في شرك التكرار، فاستعارت من الجنية عالمها الآخر، مستعينة به في بناء مسار القص العجائبي الذي رسمته منذ البدء هذا من جهة، ومن جهة أخرى يتيح هذا التنوع للكاتبة استمالة القارئ وجذبه مجددا لعوالم الحكى في هذه القصة.

وإذا جئنا للحديث عن البنية التركيبية، لوجدنا أنها وردت جملة اسمية، جاءت فيها مفردة "رجل" خبرا لمبتدأ محذوف تقديره (هذا رجل)، وما بعدها شبه جملة من جار ومجرور متعلق بالخبر ومتمم لمعناه، ومن جهة تأويلية أخرى للمبنى النحوي يمكن القول أن لفظة "رجل" النكرة، وقعت خبرا مقدما لمبتدأ مؤخر مناطه شبه الجملة، وسواء صحَّ التأويل الأول أو الثاني، فإنه في النهاية شكل إيجازا واختصارا من الكاتبة للعنوان يزيد من ثرائه الدلالي.

أمَّا إذا انتقلنا إلى مضمون النص القصصي، وحاولنا أن نجد الروابط التي تجمع العنوان بالنص لاستجلاء الدلالات المختلفة التي حملتها الكاتبة للعنوان يمكن القول أن العالم الآخر الذي انتقل إليه الفتى اليتيم حينما عرضت عليه الجنية ذلك «فتحت له ذراعيها وأومات له: هل تأت معي؟»²، شكّل بؤرة الحكى العجائبي في

¹ زينير جميلة، "جنية البحر"، ص: 11.

² زينير جميلة، "رجل من عالم آخر"، ص: 22.

القصة، هذا التعجيب الذي يبدأ تشكله وميلاده منذ عتبتها الأولى، فتوظيف القاصة هذا العنوان يكشف عن مجموعة من الدلالات التي يتجه امتدادها نحو مجموعة من الصور الحكائية عبر امتداد مسار القص، «فيغدو العنوان وكأنه بنية رحمية تقوم بتوليد النص، فتبدأ خيوط النص بالتجمع والانضمام بعضها إلى بعض مشكلة نسيجاً مخلصاً للعنوان. إنَّ العلاقة بين العنوان والنص في هذه الحالة أشبه ببذرة زرعت في الأرض ثم نمت نمواً طبيعياً لتؤتي أكلها من نوع البذرة نفسها وليس من غيرها . وهكذا يكون النص مخلصاً للعنوان، فيتشكل النص بل يتولد من العنوان»¹، ففرض بذلك العنوان "رجل من عالم آخر" وجوده، الذي عبرت من خلاله القاصة عن أفكارها وطرحها على مستوى النص.

- عجائبية العنوان في قصة "السائق والطيف"

تمكنت القصة القصيرة رغم عناصرها ومركباتها البسيطة وعدد شخصياتها المحدود، واقتصرها على موضوع واحد في الغالب من أن ترتقي في مستوى خطابها وتسجل لها حضوراً بها في الساحة الأدبية، و«هذه الممارسة الفنية المحدودة في الزمن والفضاء والكتابة لابد أن تتميز بعنونة متفردة، لأن العنوان في الخطابات القصيرة هو الذي يتكفل بإثارة انتباه المتلقي والإيقاع به ويتفوق بذلك على النص»²، وهو ما يضع على عاتق الكاتب مسؤولية إثارة قلق المتلقي ودفعه في كل مرة نحو قراءة النص دون الاكتفاء بالعنوان والمرور عليه، بل لا بد على الكاتب أن يمنح عتبة عمله الأولى أداة القنص، حتى يتسنى للعنوان أن يقتنص القارئ ويرمي به داخل المتن، وهو ما حاولت "جميلة زنير" تحقيقه من خلال عنوان قصتها "السائق والطيف"، إذ استمد الخطاب القصصي عندها هويته من التضاد الحاصل في تركيبة العنوان حيث جمعت فيه بين الواقع واللاواقع بين عالم البشر وعالم الأطياف، ليمتزج العنوان بالغرابة والتعجيب المثير للمتلقي، والذي يجعله يتساءل عن ما سيلقيه هذا السائق مع الطيف، ما يدفع به إلى ولوج النص إرضاء لحالة الفضول التي اعترته.

¹ قطوس بسام، "سيميااء العنوان"، ص: 105.

² حسين حسين خالد، "في نظرية العنوان"، ص: 309.

ولقد استعارت "جميلة زنير" من المعجم ومن الحقل الدلالي، ما يؤسس ويخدم مشروعا القصصي، فجاءت بمفردة "الطيف"، التي وردت معجميا «طيف {مفرد}: ج أطياف وطيوف (...) خيال يراه النائم، ما يُلم بالشخص من وسوسة "انجلي طيفها عنه" لم يطل ليلي ولكن لم أنم... ونفى عني الكرى طيفُ ألم. طيف الخيال: ما يراه الشخص في النوم أو الخيال»¹، وورد في القرآن الكريم بمعنى الوسوسة والمس من الشيطان والجان في قوله تعالى: ﴿إِنَّ الَّذِينَ اتَّقَوْا إِذَا مَسَّهُمْ طَائِفٌ مِّنَ الشَّيْطَانِ تَذَكَّرُوا فَإِذَا هُمْ مُبْصِرُونَ﴾ (سورة الأعراف الآية 201)، كما ارتبطت في الثقافة الشعبية بالجنون والمس الذي يلحق الإنسان ويحيط به، مثلما أحاط طيف المرأة بالسائق وطوقه حتى رآها جالسة إلى جانبه «أحس برفيف فوق أذنه، رفع رأسه فلم يجدها بجواره رغم أن باب الشاحنة لم يفتح»²، ومثلما ظهرت له عاودت الاختفاء فلم يجدها معه رغم أن باب شاحنته لم يتحرك مقبضه.

وبالتمعن في البنية النحوية التي اعتمدتها "جميلة زنير"، في عناوين قصصها نجدها لم تحد في هذه القصة أيضا عن الاسمية، إذ هيمنت الجملة الاسمية هيمنة مطلقة على عناوينها، ومارست هذه الأخيرة وفاءها لهذا النوع من الجمل الذي يضمن لها الثبات، حيث الاسم يتعالى على الزمن وتحولاته³، فوردت الجملة تركيبيا مؤسسة على علاقة عطف بين المعطوف (السائق)، والمعطوف عليه (الطيف)، وهو تركيب سليم نحويا لكنه دلاليا يجانب صواب العقل، ذلك أن المعطوف عليه ينتمي إلى حقل دلالي يشير إلى عوالم خفية غير مرئية، بعكس المعطوف عليه الذي يتمثل الواقع المرئي المادي الملموس، لكن الكاتبة جمعت بينهما في توليفة عجائبية، انفتحت فيها العنوان على التعدد الدلالي، فاختارت القاصة السائق لتعبر من خلاله عن الفئة البسيطة من المجتمع التي تتعب وتكد من أجل قوت يومها، هذا التعب الذي يدفع بهذه الفئة في الأخير إلى مسالك الوهم والاعتقاد بقدرة الجن في تسيير الإنسان والسيطرة عليه «فذكر لها ما يرويه زملاؤه السائقون عن خيال

¹ أحمد مختار عمر، "معجم اللغة العربية المعاصرة"، ص: 1432.

² زنير جميلة، "السائق والطيف"، ص: 68.

³ ينظر: حسين حسين خالد، "في نظرية العنوان"، ص: 313.

امرأة تستوقفهم حين يعبرون القفار بمفردهم»¹، فتمركز العنوان حول مرجعية منفتحة على العالم الآخر المتشكل من الأطياف والمخلوقات غير المرئية، وهي من المعتقدات الراسخة في الوجدان الجماعي المتوارث عبر الأزمنة²، وفي طقوس وأعراف المجتمع وتصوراته حول هذه العوالم.

وما يمكن قوله؛ أنه إذا جئنا إلى مقارنة عناوين قصص "جميلة زنير" من جهة، وعناوين (سراق الحلم والفجيرة، وحروف الضباب، والتراس)، لوجدنا أن القاصة قد استهلكت مسار الحفز في أعمالها حين أفشت سر نصوصها في عناوينها، فإذا جئنا إلى "جنية البحر"، أو "السائق والطيف"، لوجدنا أن القارئ سيعرف من خلال العنوان أن الأمر متعلق بالجن، وفي ثقافته الشعبية يفترض به معرفة ما يمكن أن يقوم به الجني فيتربسح لديه من خلال العنوان أن الجنية في قصة "جنية البحر"، سترتبط بأعماق البحر وبالصيادين وحرورية البحر، وأن المرأة في "السائق والطيف"، ليست إلا طيفا عابرا قد لا يكون موجودا إلا في مخيال السائق وهو ما يضعف ما شيده النص فيما بعد.

ثانيا: عجائبية اللغة السردية

1/ اللغة السردية وتشكل العجائبي

إن علاقة الإنسان باللغة في البدء وقبل كل شيء هي علاقة تفكير وتخيل؛ إذ لا يعقل أن يفكر المرء خارج إطار اللغة؛ فهي التي تتيح له التعبير عن أفكاره ليبلغ ما في نفسه ويعبر عن عواطفه ويكشف عما في قلبه، ويتواصل مع غيره، إنها الحياة نفسها، فالإنسان دون لغة يستحيل إلى لا كائن؛ إلى لا موجود³؛ تتوالد اللغة كل يوم وتتناسل لتؤدي عنا حاجتنا اليومية في جميع مجالات حياتنا الأدبية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية... إلخ؛

¹ زنير جميلة، "السائق والطيف"، ص: 68.

² ينظر: الثمارة عبد الرحمن، "مرجعيات بناء النص الروائي"، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2013، ص: 190.

³ ينظر: مرتاض عبد الملك، "في نظرية الرواية"، ص: 93.

فهي كائن اجتماعي تتناسل وتتطور تبعا لتطور مستخدميها من جهة وبتوسع ثقافة المتلقي وتطور معرفته من جهة أخرى، فاللغة اليوم تختلف عن اللغة الموجودة سابقا حيث تولد كلمات وتموت أخرى تبعا لحركية الحياة التي تسهم اللغة في تفاعلها ونشاطها، وهي أيضا مكونة الإبداع لذا تشغل في العمل الأدبي مكانة متميزة، فهي «حلية الأدب ومادته؛ وعلى عاتقها ينهض بناء أجناسه ويتشكل»¹، إنها كما قال عنها غوركي «أول عناصر الأدب»²، فهي له الأرضية التي تنبت عليها الأفكار وتتشكل منها الصور، من خلال مفرداتها ونحوها وبنائها وطابعها المميز، الذي يعطي «الأدب» تميزه المجرّد ومادته المدركة»³، واللغة بحيويتها وتطورها تتجسد في الأعمال الأدبية السردية أكثر من غيرها، وفي هذا الشأن نجد أن عبد الملك مرتاض قد فرّق بين اللغة الوظيفية واللغة الإبداعية، فاللغة التي تدخل ضمن مادة الوظائف كالمحاضرة مثلا، لا تتطور إلا بشكل بطيء تبعا للضرورة التي تستدعيها تغير القوانين، بينما اللغة الإبداعية قابلة للتغير بحكم الجنوح للخيال والحرية الممارسة من قبل المبدع، الذي يكسب نصه دلالة نابغة من عمق تجربته، فيمنحها أبعادا جديدة لم تكن قد وجدت قبلا، وهو ما جعله يقرر أنّ «الانزياح هو الذي يحكم اللغة الأدبية بينما الدلالة الواقعية البسيطة، أو العميقة...هي التي تحكم اللغة الوظيفية بوجه عام»⁴ ويضيف قائلا إنّ «لغة الكتابة الأدبية بعامة هي لغة قلقة، متحولة، متغيرة، متحفزة، زئبقية الدلالة بحكم تعامل المبدعين معها تعاملًا انزياحيا في كثير من الأطوار»⁵، فالسرد من أكثر الحقول الأدبية استيعابا لأشكال التجريب اللغوي وأكثرها رحابة لتمظهرات اللغة؛ لذا لا يمكن أن تمر هذه الدراسة دون المرور باللغة والتوقف عندها، إذ كيف يمكن الحديث عن الشخصية التي تنهض بالحدث أو يقع عليها الحدث أو الزمان

¹ العنزي نورة، "العجائبي في الرواية العربية"، ص: 217.

² أ.ف. تشينشرين، "الأفكار والأسلوب"، تر: حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، (دط)، (دت)، ص: 21-22.

³ عقّار عبد الحميد، "الرواية المغاربية تحولات الخطاب اللغة والخطاب"، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 2000، ص: 80.

⁴ مرتاض عبد الملك، "في نظرية الرواية"، ص: 95.

⁵ نفسه، ص: 108.

الفصل الرابع: عجائبية العنوان واللغة السردية (دراسة تطبيقية).

وتحولاته، ولا نخرج على اللغة المشكّلة لكل هذه المكونات، فاللغة في الأعمال السردية خاصة الرواية «هي أهم ما ينهض عليه بناؤها الفني؛ فالشخصية تستعمل اللغة، أو توصف بها، أو تصف، هي بها؛ مثلها مثل المكان أو الحيز والزمان والحدث... فما كان ليكون وجود لهذه العناصر، أو المشكلات في العمل الروائي لولا اللغة»¹، فالكتابة السردية كما يذهب إليه عبد الملك مرتاض هي «تشكيل لغوي قبل كل شيء. والشخصيات والأحداث والزمان والحيز هي بنات للغة التي بتشكيلها ولعبها توهمنا بوجود عالم حقيقي يتصارع فيه أشخاص تمثلهم شخصيات ضمن أحداث»²، واللغة أيضا هي نواة الخطاب ومنتهاه مثلما يشير إلى ذلك سعيد بوطاجين ففي الأثناء التي تنقل فيها الحالات وتسرد الأحداث بأشكال مختلفة يقوم الأديب بسرد اللغة مانحا إيّاها شخصيتها المستقلة، فتصبح بذلك اللغة خطابا له نظامه وتمفصلاته وأبعاده التي يكشفها النص الظاهر ببساطة كونها مؤسسة على مرجعيات مركبة ومتشعبة تحيل القارئ على أنظمة بنيوية ومعرفية ليس من السهل تفكيكها وإعادتها إلى الأصول اللسانية التي أنتجتها³، وهو ما جعل اللغة تحظى بعناية خاصة، إذ أدرك الكتاب لاسيما كتاب الرواية والقصة أهميتها وقيمتها الفنية من حيث هي مادة أعمالهم الإبداعية التي يعبرون من خلالها عن رؤيتهم ونظرتهم للحياة «عبر جمل سردية وحوارية ووصفية وبلاغية متنوعة، ترتعن جمالياتها إلى مدى قدرتهم على إتقان اللغة، واستثمارها باستغلال طاقاتها التصويرية والتركيبية والإيحائية والدلالية في صوغ خطاباتهم الروائية الإبداعية. ومن ثمّ فقد نشأت علاقة طردية بين قدرة الكاتب على الإتقان الفني للغة، ونجاحه في خوض غمار الكتابة الروائية، إذ المبدع الحق هو من يمتلك القدرة على تطويع اللغة وتشكيلها جماليا وفق مألوفة اللغة، أو بما يتجاوز إطار المألوفات اللغوية الكتابية»⁴، فهي المعيار الذي به تتحدد قيمة وجمالية العمل الأدبي، والذي لا يمكن إغفاله بأي حال من الأحوال.

¹ نفسه، ص: 108.

² نفسه، ص: 111.

ينظر: بوطاجين سعيد، "السرد ووهم المرجع"، منشورات الاختلاف، الجزائر،

³ ط2005، ص: 44.

⁴ العنزي نورة، "العجائبي في الرواية العربية"، ص: 218.

ومثلما تُشكّل اللغة العمود الفقري للمتون السردية، كذلك ينهض تشكيل النص العجائبي على اللغة، فالعجائبي هو عمل لغوي فني بالدرجة الأولى، تؤدي فيه اللغة العجائية وظائف عديدة خاصة بالنسبة للرواية «حيث توسعها وتغنيها، وتكشف فيها معان مغايرة، وتفتح أمامها قنوات جديدة تختلف عن الطرائق والأنماط التعبيرية التي ظلت تراهن عليها الرواية التقليدية. فهي تفتح أمام الرواية أفقا جديدا للبحث والمساءلة، وتُشرع مخيلة الروائي على كل مكونات المنجز الثقافي قصد التعبير عن رؤية مغايرة»¹، ذلك أن توظيف العجائبي يجعل منه مكونا لافتا، ينهض على التحولات والمسوخات والمكاشفة التي تحتل فيها اللغة العجائية موقعا مركزيا في توجيه هذا العجائبي من منطلقات تنبني على الحلم والرؤيا والأساطير، وكل ما من شأنه أن يؤدي إلى تضائل مساحة المألوف والطبيعي التي تتوارى تاركة المجال لكل ما له صلة بعوالم اللامألوف والخارق التي يتنامى عبرها العجائبي، كما يمكن اعتبار اللغة العجائية «بمعنى ما ردما للهوة بين الواقع والخيال، من أجل التعبير عن أوضاع ومواقف تدخل في إطار الممنوع والمحرم أو المرفوض، ومن هنا فهي تصير مفهوما يربط الصلة بين الإنسان وهذا العالم فهي إذن تقرأه في طابعه الخارق، وتتسلل إلى عناصره وجزئياته، فيما هي تطمح إلى تقويض سلطة اللغة اليومية المألوفة والعادية، بل إنها تنتزع منها هذه السلطة وتطيح بالواقع الذي تعمل هذه اللغة المتداولة على إنتاجه وتكريسه»²، فاللغة العجائية ليست مجرد خطاب زائد «بل هي مكون روائي هام، حيث تقيم حوارا خصبا بين الرواية ومخيال المجتمع وبذلك تصير لغته أحد عناصر غنى الرواية، فهي تعمق من الوظيفة الأدبية بشكل يجعل من العجائبي وسيلة لإحداث قطيعة مع نظام القيم الراسخة»³، وهو ما يمنح العمل السردى شارة المرور إلى حقل العجائية.

2/ مستويات اللغة العجائية:

¹ بنو هاشم عمري، "التجريب في الرواية المغاربية"، ص: 57.
² بنو هاشم عمري، "التجريب في الرواية المغاربية"، ص: 57.
³ نفسه، ص: 58.

تعتمد هذه الدراسة على التركيز في تناولها لطبيعة اللغة العجائية على ثلاثة أقسام ومستويات أساسية، هي مستوى لغة السرد التي تحمل القارئ إلى عوالم التخيل التي يلتحم فيها الواقعي باللاواقعي، ومستوى لغة الحوار من جهة أخرى كونه تعبيراً عن المستوى الذهني والنفسي للشخصيات، ونوع من أنواع اللغة في المتن يلجأ إليها الكاتب لأهداف معينة، كما تسعى الدراسة إلى استدراج قيمة الوصف في النص، باعتباره من المقومات الجمالية في العمل الأدبي إذا ما أحسن الكاتب توظيفه، «ولعل الأديب الكبير هو الذي يعرف كيف يتلطف على لغته حتى يجعلها تتوزع على مستويات، لكن دون أن يُشعر قارئه بالاختلال المستوياتي في نسج لغته؛ وذلك بالإبقاء عليها في مستوى فني عام موحد على نحو ما»¹، فالوصف يشكل مع لغة السرد ولغة الحوار مركزاً يؤسس ويعزز تصوير اللغة العجائية.

أ- على مستوى لغة السرد

تعد لغة السرد عنصراً رئيساً في الكتابة السردية، باعتبار أن السرد يشكل أيضاً موقعاً بؤرياً في هذه الأعمال لاسيما الرواية والقصة، فلو تحولت الرواية كلها حواراً لاستحالت إلى مسرحية «فهو شكل مركزي؛ لا يمكن الاستغناء عنه في أي عمل روائي»²، ذلك أن لغة الكتابة عند المبدع ترتقي وتنمو بالحدث السردية ولغته لترضي المبدع من جهة، وترضي المتلقي من جهة أخرى³، تعمل على بناء التعجيب وتوجيه خط سيره ضمن الأحداث، وهو يحيل هذه الدراسة إلى رصد طبيعة اللغة العجائية التي عبر من الكتاب عن أعمالهم في النماذج المختارة.

إن التجربة اللغوية عند "جلاوجي" «تجربة غنية تتعامل مع اللغة من موقع العالم العارف، لا من موقع المتعلم الذي يجهل تلك الفروق الدلالية بين معاني الكلمات، أو ذك الذي يجد صعوبة في إيجاد المعنى أكثر من لفظ للمعنى، أو أكثر من سياق أو توظيف. إن اللغة الروائية عند هذا الرجل أداة طبيعة مطواعة لا

¹ مرتاض عبد الملك، "في نظرية الرواية"، ص: 111.

² نفسه، ص: 116.

تحريشي محمد، "أدوات النص"، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، (د ط)، 2000، ص: 112.

الفصل الرابع: عجائية العنوان واللغة السردية (دراسة تطبيقية).

تستطيع أن تتمنع حتى لو أرادت. وبذلك فرضت هذه اللغة سلطانها على العمل الإبداعي فانتصر للنص وتحرر من قيد المبدع¹، فاللغة عنده إلى جانب عجائية لفظها ومعناها قاربت اللغة الشعرية، فوردت مقاطعه السردية أشبه في إيقاعها بإيقاع الشعر، وبغموض الشعر رغم كلماته البسيطة العادية إلا أن ما يكتنفها من غرابة يحيلها إلى العجائبي، كقوله:

«حسناء حبيتي يا لون الفرح والقمح البري..

يا طعم الطفولة والحلم والليمون..

يا قامة الصفصاف وكبرياء السرو..

يا.. نسيم البراءة.. يا براءة النسيم..»².

أمّا اللغة السردية عند "الخير شوار" في روايته "حروف الضباب"، فقد استطاع من خلالها الروائي «بناء النص بناء خاص مزج فيه بين الفصيح والعامي في تدرج لافت للنظر، حيث تتموج اللغة وتسبح في هذه الثنائية في تناسق وانسجام ويكشف أن المبدع قد واجه اللغة وأراد أن ينتج نصا تعلن فيه اللغة طواعيتها على الرغم منها»³، وهذا التوسل باللغة العامية اقتصر على رواية "الخير شوار" "حروف الضباب"، دون الأعمال الأخرى، فاللغة فيها تتراوح بين الفصحى واللهجة المحلية، باستثناء ما جاء من أسماء شعبية محلية في رواية كمال قرور "التراس"، بداية من عنوان الرواية واسم شخصيتها المحورية إلى أسماء الشخصيات الأخرى، (الجنرال بودبزة، كمال بوترفاس، سي الهادي، المحافظ بوخبزة، نانا خدوج، العرافة غنوجة)، إلا أن هذه الثنائية قد ميزت سرد "حروف الضباب"، ولم تقتصر على لغة الحوار، كما درج عليه بعض الأدباء حين يجعلون اللغة العامية خاصة فقط بالمشاهد الحوارية بينما يرتقي السرد إلى الفصيح من القول؛ ومن لغة السرد العامية في النص الروائي ما جاء في قول العجائز عند زيارة المقبرة وضريح الزواوي، هذا الحديث المغلف بالقداسة في شكل جمل مختصرة وبليغة:

«يالي حابين تربحوا زين الدعاوي

¹ نفسه، ص: 06.

² جلاوي عز الدين، "سرادق الحلم والفجيرة"، ص: 27.

³ تحريشي محمد، "أدوة النص"، ص: 124.

هاتوا البخور والجاوي
وارواحوا للزواوي
اللي يجرح ويداوي»¹.
ومن ذلك أيضا كلام الزواوي في أواخر أيامه متنبأً بالوباء فجاءت
كلماته بمثابة حكمة تناقلتها الأجيال:
«يجي طور ويروح طور
وياتيكم بابور
ياخذكم للقبور
والمحقور
يقعد يدور»²

فهي عبارات لا تحمل فقط اللغة العامية وإنما تعكس أيضا طرق التفكير السائدة، لغة «تؤكد ذلك التحول الذي عرفته الكتابة السردية لدى الروائي، والذي يتجلى في الانتقال من الارتباط الوثيق بالموروث الحكائي العربي القديم، إلى اجترار كتابة تقرب الرواية من متخيلها المحلي»³، فهذا الانتماء إلى اللهجة الجزائرية الذي مارسه الكاتب في لغة السرد، أمدّ الرواية بحمولة عجائبية تستمد مرجعيتها من المتخيل الشعبي فجعلتها اللهجة المحلية أقرب إلى الواقعية، وهو ما يفند نظرية بعض النقاد والأدباء الذين يروا أن «غاية بعض الروائيين العرب المعاصرين هي أن يؤدوا اللغة (...) بتسويد وجهها، وتلطix جلدها، وإهانتها بجعل العامية لها ضرة... فلم يبق للغة العربية إلا أن تزُم حقائبها، وتمتطي ركائبها؛ وتمضي على وجهها سائرة في الأرض لعلها أن تصادف كتابا يحبونها من غير بني جلدتها»⁴، فرواية "حروف الضباب" كتبت بلغة لا تخرج عن العادية، بصيغة شعبية موعلة في الخرافة والعجائبية، تحاكي المعتقدات والطقوس والعادات المتأصلة في المجتمع، لكن رغم بساطة ألفاظها وقربها من الاستعمال اليومي إلا أن حمولتها الدلالية تنفتح على عوالم العجائبي.

¹ شوار الخير، "حروف الضباب"، ص: 18.

² نفسه، ص: 37.

³ بنو هاشم عمري، "التجريب في الرواية المغاربية"، ص: 59.

⁴ مرتاض عبد الملك، "في نظرية الرواية"، ص: 106.

أمّا لغة كمال قرور في روايته "التراس"، فقد استفزت لغتها العجائبية المتلقي منذ بداية السرد بعبارتها (قال الراوي)، وأجبرته على تعطيل فعل القراءة العادية، مقحمة إياه في ثقافة كامنة في الوجدان والمخيلة الشعبية الجزائرية التي ظهرت محليتها من خلال أسماء شخصياتها المستوحاة من عمق المجتمع الجزائري، حتى وإن جاءت لغتها فصيحة¹، توسلت البلاغة والصور الشعرية «حين سقط كوكبا ملتها من عليائه.. صار مسيحا في حجر مريم الطاهرة، ولما فتح عينيه وعادت روحه إليه، وجدها قد وسدت ركبته ثم سقته لبنا وغمرته حنانا»²، أخرجت الرواية من مستوى الخطاب العادي المألوف إلى خطاب فني عجائبي، عملت الرواية من خلالها «تقديم تشخيص فني، تتشابك خيوطه وتتداخل محكياته وتتبدد علاماته وتلتبس مرجعياته، عن طريق الجمع بين الأسطوري والواقعي، الحلمى والحقيقي العقلي واللاعقلي والمألوف واللامألوف، مما يجعل من الإمساك بخيوط هذا العالم أمرا بالغ الصعوبة، وربما هذا التشكيل الفني المتجدد الأقدر على ملاحقة التبدلات والتغيرات المتسارعة»³، ومما يؤخذ على لغة سردها ووصفها، هالة التهويل تلك التي طبعت أحداثها، والتي جسّدتها أيضا المقاطع الوصفية، ولعل ذلك يُعزى إلى اهتمام الكاتب الكبير بالبطولة والأعمال البطولية لشخصيات يقترب فعلها من فعل أبطال الملاحم، ومن ذلك قوله: «عندما يسير التراس في الطريق يهتز التاريخ تحت قدميه وتتقلص الجغرافيا، ولما يمتطي جواده الريح تحييه النساء بالزغاريد والرجال بالبارود والأطفال بالتهاليل والأناشيد وتنحني له الأشجار والأطيّار.. ويرشه الغمام بما اعتصره من قطر»⁴، ولم تختلف لغة السرد في المجموعة القصصية لجميلة زنير شاعرية عما سبق وُدكر، لغة فصيحة اقتربت من لغة الشعر وهو ما تبرزه هذه المقاطع:

«هارب هو من سياط الكلمات..
هارب هو من هزيمته، والقهر يسحقه..

¹ بنو هاشم عمري، "التجريب في الرواية المغاربية"، ص: 56.

² قرور كمال، "التراس"، ص: 35.

³ بنو هاشم عمري، "التجريب في الرواية المغاربية"، ص: 59.

⁴ قرور كمال، "التراس"، ص: 6.

هارب هو من وخزات الأسى التي تحفر أعماقه..
راحل هو يختزن الألم..
راحل هو يمزج الجمرات..

راحل وهو يتمنى لو يضع درب العودة..¹

فاللغة شكلت مادة الإبداع عند القاصة، فخاضت مجال الكتابة العجائبية بحس إبداعي، فاستطاعت أن تكيف ذلك لما يخدم نصوصها القصصية، «رواية تجسد تجربة متميزة في بناء عالم تخيلي يتوخى عكس الواقع القائم أو الممكن»²، من خلال لغة جعلتها أداة مطواعة أحسنت استثمارها في بناء البنية العجائبية لقصصها القصيرة.

- عجائبية اللغة التناسية:

يتناص النص الأدبي في نسيجه السردى مع نصوص أخرى، ولغات وثقافات عديدة يتقاطع معها كاسرا بذلك قيود الانغلاق، متحررا منفتحا على لغة سردية مغايرة ودلالات مختلفة لا متناهية، تتشابه في النص الواحد حتى تصبح كالنسيج المتماسك المتناسق وسواء كانت هذه التقاطعات ظاهرة في النص أو مضمرة، فإنها تجتمع لتشكيل لحمية واحدة داخل المتن، تستثمر في النصوص العجائبية قصد تزويدها بمخزون مرجعي متعدد الأوجه يسهم في تعجيب النص ولغته وإثرائهما، لذا فهو واحد من أهم الروافد اللغوية التي يستفيد منها النص، وعلى ما يبدو فإن «القارئ هو الفضاء الأكبر الذي ترسم فيه كل هذه الاقتباسات التي تتألف منها الكتابة دون أن يُضَيَّعَ أيّا منها ودون أن يلحقه التلف. بحيث أن القارئ وحده يستطيع أن يتلاقى مع النصوص التي حضرت فيه. ووحده يفعل مع تلك التراكمات للنصوص السابقة، التي قد شكلت وعيه بحس أدبي معين»، وانطلاقا مما ذكر فقد جاء نص "سرادق الحلم والفجيرة" متقاطعا مع عدة نصوص، أبرزها النص القرآني الذي أخذ حصة الأسد في سلسلة التناسات، ومما جاء في الرواية «فإنها لا تهوى الأبصار ولكن تهوى القلوب التي في الصدور.. فأَمَّها هاوية وما أدراك ماهية نار حامية»³، فهي تحيلنا

¹ زبير جميلة، "رجل من عالم آخر"، ص: 20.

² بنو هاشم عمري، "التجريب في الرواية المغاربية"، ص: 58.

³ جلاوي عز الدين، "سرادق الحلم والفجيرة"، ص: 58.

الفصل الرابع: عجائبية العنوان واللغة السردية (دراسة تطبيقية).

مباشرة إلى النص القرآني ¹قَامُهُ هَاوِيَةٌ وَمَا أَدْرَاكَ مَا هِيَ تَأْرُ حَامِيَةٌ (سورة القارعة الآيات 9 وما بعدها)، وقول السارد في: «اللهم اجعل هذا البلد خبيثا، وارزق أهله من الخبائث، واجنبي وبني أن نعبد الشياطين»¹، فقد كانت محل تناس مع قوله تعالى: ²وَإِذْ قَالَ إِبْرَاهِيمُ رَبِّ اجْعَلْ هَذَا الْبَلَدَ آمِنًا وَاجْنُبْنِي وَبَنِيَّ أَنْ نَعْبُدَ الْأَصْنَامَ (سورة إبراهيم الآية 35)، يحاول من خلاله الكاتب خلخلة فكرة القداسة للأمكنة، وتحطيم دلالاتها المعتادة حتى صارت تحيل إلى أجواء عجائبية عبر لغة أغرب من الخيال، في إيقاعية ثرية تستعيرها من جمالية وإيقاع النص القرآني، وفي قوله أيضا «ظلمت قلبي بظل ذي ثلاث شعب خبط دغيل.. لا ظل ولا ظليل.. هي الآن قاب قوسين أو أدنى ما كذب الفؤاد ما رأى»²، تناسا من قوله تعالى: ³فَكَانَ قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَى (سورة النجم الآية 9)، فالروائي يمكن له الاقتباس من القرآن الكريم والتناغم معه، ولكن لا يمكن له، ولا لأي نص نثري آخر أن يعارضه، فيمكن استعارة إيقاعيته والاحتجاج به من أجل طرح إيديولوجية معينة خاصة بشخصية ما في النص السردية³، كما نهلت الرواية من معين القصص القرآني، كقصة سيدنا يوسف عليه السلام حين راودته زوليخة عن نفسه فاستعصم وأبى، قال السارد «وقالوا إن القمر قد عشق المدينة وهام بها حبا وسعى إلى الخلوة بها، فلما تم له ذلك راودها عن نفسها، أقصد راودته عن نفسه لأنها شبقية فاستعصم وفر فأمسكت به فقدت قميصه من قبل وشهد شاهد من أهلها قال: إن قدت قميصه من قبل فكذب وكانت من الصادقين.. وإن قدت قميصه من دبر فصدقت وكان من الكاذبين»⁴، وهو ما يتناس مع قوله تعالى: ⁴وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَنْ نَفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الْأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ قَالَ مَعَاذَ اللَّهِ إِنَّهُ رَبِّي أَحْسَنَ مَثْوَايَ (سورة يوسف الآية 23)، وقوله تعالى: ⁵قَالَ هِيَ رَاوَدَّتْنِي عَنْ نَفْسِي وَشَهِدَ شَاهِدٌ مِّنْ أَهْلِهَا إِنْ كَانَ قَمِيصُهُ قُدَّ مِنْ قُبُلٍ فَصَدَقَتْ وَهُوَ مِنَ الْكَاذِبِينَ (سورة يوسف الآية 26)، فقد أحالتنا

¹ نفسه، ص: 63.

² نفسه، ص: 31.

³ ينظر: علام حسين، "العجائبي في الأدب"، ص: 82.

⁴ جلاوجي عز الدين، "سرادق الحلم والفجيرة"، ص: 52.

الفصل الرابع: عجائبية العنوان واللغة السردية (دراسة تطبيقية).

عبارات جلاوجي إلى هذا النص الغائب الحاضر في ذهنية المتلقي، من خلال الزج بهذا الأخير في عوالم اللغة السردية العميقة ذات البعد العجائبي، فهي لغة مراوغة حاول الكاتب من خلالها تكسير دلالتها الجاهزة ونسج دلالات مغايرة من خلال التلاعب بالكلمات ومعانيها، فالمدينة التي راودت القمر عن نفسه، وشهد شاهد من أهلها شهادة زور فيها مغالطة ولعب بالحيثيات، فهي سواء قدت قميصه من قبل أو دبر، فقد حكم عليه الشاهد الذي نصبته المدينة حكماً، بالكذب وحكم لها بالصدق، وهو تمويه مارسه الكاتب على قارئه مستفزا بذلك فطنته ونباهته، ومن قصص القرآن أيضاً ما ورد في قصة سيدنا موسى مع الرجل الذي أتاه محذراً إياه من فرعون الذي أمر بقتله وأشار عليه بالخروج من مصر «إن الملائكة يأتون بك فاخرج منها إنني لك من الناصحين»¹، مع قوله تعالى: ﴿وَجَاءَ رَجُلٌ مِّنْ أَقْصَى الْمَدِينَةِ يَسْعَىٰ قَالَ يَا مُوسَىٰ إِنَّ الْمَلَأَ يَأْتَمِرُونَ بِكَ لَيَقْتُلُوكَ فَاخْرُجْ إِنِّي لَكَ مِنَ النَّاصِحِينَ﴾ (سورة القصص الآية 20)، وأمثلة التناص مع النص القرآني كثيرة، لا يتسع مجال الدراسة إلى عرضها جميعها، كما تناصت الرواية أيضاً ولغتها مع الخطب الشهيرة المعروفة في القديم، ويتجلى هذا في خطبة الغراب العصماء التي ألقاها على سكان المدينة المومنين بعد فوزه بالانتخابات واعتلائه سدّة الحكم «يا.. الأخدان.. منقاري خلفكم، ومخالبي أمامكم، وحذري محيط بكم، وليس لكم والله إلا بطني، به تحتمون، وإليه تعودون، وحول كعبته تطوفون.. إنه من الغراب، وانه باسمي العظيم أن آتوني خائعين.. خاضعين.. تائبين.. عابدين.. باخعين.. راكعين.. ساجدين.. وإني أرى رؤوساً قد أينعت وحان قطافها.. إن للشيطان طيفاً وإن للسلطان سيفاً.. والله لو أمرت أحداً أن يدخل من هذا البلعوم (وفتح فاه) فدخل في غيره لأجزن رأسه»²، فهي تتناص وتتفاعل مع خطب تاريخية مشهورة أولها خطبة طارق بن زياد حين وصل مشارف الأندلس وطمح بصره إلى فتحها، فعبر بجنوده البحر ثم ألقى على جنوده خطبته الشهيرة «أيها الناس، أين المفر؟ البحر من ورائكم، والعدو

¹ نفسه، ص: 50.

² جلاوجي عز الدين، "سرادق الحلم والفجعة"، ص: 29.

الفصل الرابع: عجائبية العنوان واللغة السردية (دراسة تطبيقية).

أمامكم، وليس لكم والله إلا الصدق والصبر»¹ تتوسطها رسالة سيدنا سليمان عليه السلام التي بعث بها إلى بلقيس ملكة سبأ كما جاء في قوله تعالى: ﴿إِنَّهُ مِنْ سُلَيْمَانَ وَإِنَّهُ بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ أَلَا تَعْلَمُونَ عَلَيَّ وَأَتُونِي مُسْلِمِينَ﴾ (سورة النمل الآية 30)، وآخرها تناص مع خطبة الحجاج بن يوسف الثقفي حين ولي العراق، جاء فيها «وإني لأرى أبصارا طامحة، وأعناقاً متطاولة، ورؤؤسا قد أينعت وحن قطافها، وإني لصاحبها»²، وفي الرواية تناصات مع أنماط أخرى من الحكيم حيث وظّف الراوي نصوص ومقولات صوفية ومن ذلك قول أبي حيان التوحيدي: «الهوى مركبي.. والهدى مطلبي..

فلا أنا أنزل عن مركبي.. ولا أنا أصل إلى مطلبي.. أنا بينهما مأخوذ عن حقيقة الخبر بتموية العبارة»³، فقد حافظ الكاتب على حرفية نص أبي حيان التوحيدي، ليحيلنا من خلاله إلى عصر الفتن والحروب وحياة الاغتراب التي عاشها التوحيدي، واستدعاء الكاتب لأبي حيان ونصه في فاتحة الرواية هو تعبير منه عن حالة الاغتراب الكبيرة التي عانت منها شخصية الشاهد، والعزلة التي سلطتها عليه السياسة الاستبدادية للغراب، هذا التناص الذي أضفى على لغة الرواية لمسة فنية متميزة، استمدت من اغتراب الذات عجائبيتها، وتفردتها حتى يخيل فيها للمتلقي أنه يلامسها إذ بها تتوارى عنه كالسراب فلا هو أمسكها ولا هو استطاع الانفلات من سطوتها، كما استعان "جلاوجي" بلغة المتصوفة في أكثر من موضع (الطقوس، السرمدية، الجبة، العمامة، الدرويش، الذوب، الحلول... إلخ)، وهي من صميم الخطاب الصوفي، على نحو قول السارد: «كان يذوب منه الكل في طقوسه، وكانت طقوسه تذوب فيه.. كان هو هي.. وهي هو.. هما هما.. شيء واحد لا ثاني له.. إلا الوحدة إلا اللاشيء.. إلا هو حاضر في جبهته»⁴، فهذه الوحدة وهذا الامتزاج والذوبان وحلول "الأنا" في "الهو" من العبارات والطقوس الشائعة عند المتصوفة التي تتراص، فتزيد من عجائبية

¹ صفوت أحمد زكي، "جمهرة خطب العرب"، مطبعة مصطفى الباني الحلب وأولاده، مصر، ط1، 1933، ج2، ص: 299.

² نفسه، ص: 275.

³ جلاوجي عز الدين، "سردق الحلم والفجيرة"، ص: 7.

⁴ نفسه، ص: 18.

اللغة التي وإن بدت ألفاظها واضحة، إلا أنّ معانيها فيها من التمويه ما يضع القارئ في حيرة.

لقد وفق "جلاوجي" من خلال نصه الحداثي في توظيف التناس توظيفاً يخدم لغة النص، وبنيت السردية من خلال التنوع في مصادر هذه التناصات بين كلمات القرآن الكريم وقصصه، والخطب المشهورة ولغة الصوفيين... وغيرها، وهو ما «كشف عن قدرة الناص على تذويب الحدود بين العبارات المتناسة في الجملة الواحدة، ثم في الفقرة الواحدة، وأحياناً في العبارة الواحدة»¹، وهي مقدرة لا تتأتى إلا لأديب يعرف كيف يحافظ على لغته في مواجهة لغات النصوص الغائبة، ويجيد تذويب بعضها في بعض، حتى تتفاعل وتعطي لنصه حضوراً حياً يتحدى بكيونته الزمن، ولتفتح أمام المتلقي أفاقاً قرائية مختلفة متجددة حين زواج في روايته «بين حمولة النص التراثي وتجليات الواقع المعيش ليشير إلى استمرار الماضي والحاضر، الذي يعكس التواصل بين النص التراثي والنص الروائي»²، حتى يقف معها القارئ العارف بالتراث الإسلامي وقفة تعجب وحيرة من هذا الكم الهائل من المرجعيات الدينية والتراثية والعجائبية التي نهل منها، وهذا الحضور الطاعني لها، فاستطاع أن يكيف كل ذلك لخدمة نصه ولغته التي تتجاوزها أكثر من مرجعية، وهي مقدرة عجيبة في التفاعل مع النصوص ومعانقتها، وإنتاج نص جديد يحافظ على خصوصيته، ويتواصل مع التراث في مستواه اللغوي، فيولد لغة قلقة قلق الإنسان المعاصر، حمالة لأوجه عديدة من اغتراب الذات وتوتر النفس وخوفها وسلبيتها ورضوخها...، لغة صادمة محيطاً تعكس واقع المدينة ونفسية ساكنيها.

وبالانتقال إلى رواية "حروف الضباب"، نجد أنّها اعتمدت نصوصاً تراثية تتجاوزها أكثر من مرجعية، وذلك بالاعتماد على المستنسخات التناسية الشعرية والشعبية والعالمية في تعالق ومحاوره للحاضر بناء على أسس الماضي، للعبرة والاعتبار³، فاقتبست الرواية من الشعر القديم قصيدة البردة للبوصيري التي

¹ علاوي الخامسة، "العجائبية في الرواية الجزائرية"، ص: 357.

² تحريشي محمد، "أدوات النص"، ص: 113.

³ ينظر: العنزي نورة، "العجائبي في الرواية العربية"، ص: 245.

الفصل الرابع: عجائية العنوان واللغة السردية (دراسة تطبيقية).

قلت في مدح الرسول ﷺ التي تظهر مقاطع منها مع كل محنة تواجهها القرية، إيماناً من سكانها بقدسية هذه الأبيات وقدرتها في إمطة الأذى عنهم وحرزا من كل شر قد يصيبهم وتعظيما منهم لها يشبه تعظيمهم للأولياء الصالحين والمتصوفة فيجتمعون في حلقة شبه مغلقة يكررون بصوت واحد برده :
«ما سامني الدهر ضيما واستجرت به
إلا ونلت جوارا منه لم يضم
ولا التمسست غنى الدارين من يده
إلا استلمت الندى من خير مستلم
لا تنكر الوحي من رؤياه إن له
قلبا إذا نامت العينان لم ينم
وذك حين بلوغ من نبوته
فليس ينكر فيه حال محتلم»¹.

فهذه القصيدة الشهيرة في مدح الرسول ﷺ شارك بها سكان قرية عين المعقال وقراؤهم بالخصوص إلى جانب القرآن الكريم في تشييع الجنائز، فيستمدون منها العزاء لمصائبهم، التي ما إن تستفحل حتى يجتمعون مجددا لترديدها، حتى صارت عندهم كالورد من القرآن في اعتقاد منهم ببركة الإمام البوصيري وبركة نصائحه، فهذه التناصات الشعرية هي عمليات فنية يستعين بها الأديب لتمرير خطابه إلى الجمهور عن طريق الاستفادة من الشحنات المعرفية التي تتضمنها هذه النصوص الإبداعية²، ومن ما وظفه الروائي أيضا في الصفحة الأخيرة من روايته، بيت شعري من "هايكو الزن البوذي"³، التي تصف حالة تشتت الفكر حين تضع منه الحقيقة، مثلما تشتت الزواوي في رحلته للبحث عن سر طلاس التميمة، وهي أحداث أقرب إلى الأسطورة بلغة بسيطة في ظاهرها غامضة في معانيها، تدوخ القارئ وترمي به في غيابات جب العجائبي، ورد فيها:
«الفم يرغب في الكلام

¹ شوار الخير، "حروف الضباب"، ص: 34.

² ينظر: تحريشي محمد، "أدوات النص"، ص: 61.

* أسلوب من الكتابة تطور في اليابان، ارتبط ببوذية الزن التي نقلت إليهم من الصين، يقوم على ارتباط الشاعر باللحظة، والذوبان الكلي في ما يحيط به من عناصر الطبيعة.

لكن الكلمات تتلاشى
والقلب يرغب في ضم نفسه
لكن الأفكار تهرب بعيداً»¹.

فالعملية التناصية «حين تتم بطريقة إبداعية، تعطي للنص قيمة فنية لا يمكن الوصول إليها بدونها، كما أنه يربط النص بالموروث الأدبي والثقافي، ويفتح حواراً بين النصوص الأدبية، كما يكسر تلك الثنائية التي تعتمد على الفروق بين الشعر والنثر، وبذلك تسمح بتداخل الأجناس»²، كما اعتمد الكاتب التناص مع الأمثال الشعبية التي تغوص من خلالها الرواية في أعماق الثقافة المحلية، وتدخل المتلقي في متاهات ودهاليز البيئة الشعبية وأعرافها وتقاليدها، كون الأمثال الشعبية هي ملخص لتجارب حياتية حدثت في الماضي، جاء بها "الخير شوار"، تعبيراً منه عن القيم الأساسية التي تتكئ عليها المنظومة القروية لعين المعقال، فارتبط بقيم روحية اجتماعية، كمثال قول أم الياقوت لابنتها الياقوت: «من فاتك بليلة فاتك بحيلة»³، فالأم أكبر سناً وأكثر تجربة، وهي تدرك وتعي ما لا يمكن أن تدركه وتعيه ابنتها من أجل ذلك وجب عليها أخذ العبرة وموافقتها فيمن تراه مناسباً لكي يكون زوجها لها، ومن الأمثال الشعبية التي استعان بها الكاتب المثل القائل: «يا بني تي الرجال والزمان ما فيهمش الأمان»⁴، ويطلق لانعدام الثقة في الرجال والزمان فكلاهما لا يؤتمن، إلى جانب الطقوس التي كانت تقوم بها النسوة عند أضرحة الأولياء، والملاحم العجائبية للغة المصاحبة لهذه الطقوس، التي تأتي في الغالب مسجوعة غريبة اللفظ تبعث في النفس الرهبة والخوف؛ هذه التناصات المتنوعة هي مغامرة من الكاتب للبحث عن « لغة متفردة هي لغة النثر الروائي المطبوعة بالحوارية والتعدد، المأخوذة في شَرَكِ الانشطار والشك، الموزعة بين الحلمى والملموس، المفتوحة على ذاكرة النصوص»⁵، باعتبار التناص عملية إبداعية ثانية تمارس

¹ شوار الخير، "حروف الضباب"، ص: 98.

² تحريشي محمد، "أدوات النص"، ص: 62.

³ شوار الخير، "حروف الضباب"، ص: 24.

⁴ نفسه، ص: 22.

⁵ برادة محمد، "أسئلة الرواية أسئلة النقد"، شركة الرابطة، المغرب، ط1، 1996، ص: 17.

الفصل الرابع: عجائبية العنوان واللغة السردية (دراسة تطبيقية).

ضمن نصوص جديدة تبعث على الاستمتاع والمثاقفة والحوارية، وتمنح النص لغة قوية على بساطتها موحية مثيرة للتعجب الذي استدعته ضرورة الحكيم.

بينما أثبت "كمال قرور" لغته السردية العجائبية من منطلق موسوعته المتنوعة، الثقافية والتاريخية والأسطورية ونهل من معين التراث السردى والأدب الشعبى بمختلف أنماطه، وبمحمولاته المتخيلة وعوالمه الخرافية، إضافة إلى استعانته ببعض الأسطر الشعرية التي تحيل قارئها إلى الملاحم، فاستلهم الكاتب من الحكايا الشعبية والأسطورية مادة روايته ولغته، فجاءت الرواية على شاكلة الملاحم التي تحكي سير العظماء وتمجد بطولاتهم في لغة تسافر بالقارئ إلى عوالم الملاك المنقذ، وأسطورة الزواج بين الجن والانس وأساطير البعث والمسح، بعث التراس من جديد بعد موته ومسح سكان بلاد الشمس إلى بهائم، ومن الأساطير أيضا أسطورة الأوديسة ونبلوب الزوجة الوفية التي في "ست الحسن"، كما استعان الناص بنبوءات العرفات وتحذيراتهن، فتداخل هذه الموروثات السردية العربية والغربية أنتج نصا غلبت عليه وعلى لغته المسحة العجائبية، إذ تتزين اللغة متنكرة مستعيرة من التعجب ملامحها لكي تثير شهوة القراء ورغبتهم في اكتشاف الغامض منها ومن دلالاتها، وتبث فيهم لذة القراءة، ذلك أن اللغة أيضا «تقوم على استحضار الغائب والكلام عنه لا على استحضار الحاضر والكلام عنه. كما يعني أنها تملك القدرة على تشكيل هذا الغائب وإعادة تشكيله لإعطائه صورة سمعية ومفهوما ذهنيا»¹، ولقد افتتح "قرور" نصه بعبارة كتبت على لوحة شريف مصري منذ حوالي ألفي قرن قبل الميلاد كما أشار إلى ذلك في روايته، جاء فيها «إن فضيلة الرجل هي أثره ولكن الرجل السيئ السمعة منسى»²، فكذلك كان التراس بين قومه، وفي نسلهم من بعدهم استطاع أن يصنع لنفسه بقبمه النبيلة وفضائله، صورة لا تنمحي من أذهان سكان بلاد الشمس، وامتدت سيرته وسمعته الطيبة خارج بلاده، عظمة تحولت معها اللغة إلى طاقة شعرية

عياشي منذر، "الكتابة الثانية وفاتحة المتعة"، المركز الثقافى العربى، المغرب، ط1، 1998، ص: 34.

² قرور كمال، "التراس"، ص: 3.

كامنة في التراس «سأوقد لك جمر قلبي وأدترك بشغافه لتعيشي تلك القرون في هناء وسكينة لا يمسك فيها سوء، ولن يقربك صقيع الوحدة القاتلة»¹، وهي لغة ولادة من تفاعلها بين «النص وبين نصوص أخرى مجهولة ومنسية في الغالب، نصوص شاردة في جيوب الذاكرة التي تلفظها أثناء إنجاز الكتابة»²، فهي نشاط إبداعي متجدد ينطلق من أنقاض أنشطة أخرى إبداعية مخبأة في الذاكرة التي لا حدود لمخزونها المتنوع.

كما يفتح النفس اللغوي العجائبي في قصص "جميلة زنير" على الخطاب الأسطوري، الذي أعطت له مساحة واسعة من عملها الإبداعي القصصي، واستعارت من لغته ووظيفتها في أساليبها وعباراتها التي جاءت طافحة بالمدحش، والعجيب، ولغة شيقة تحفز على كشف الغامض والمجهول من أسرار البحر والجنيات «حملته إلى جزر بلورية وخلجان بكر لا تسكنها غير حوريات البحر»³، وقولها في "رجل من عالم آخر": «مأخوذ ببهاء الخضرة التي تتساقط وتتداعى تينا وزيتونا وريحانا في مملكة البلور هذه والتي جدرانها من لبلاب وعليق وأرضها أصداف تقف عليها حوريات يقعن ثم يطرن، وهو مبهور بتأمل الأسوار المرصعة بالآليء يتكئ عليها يشع كالنجوم من تنوع الفراشات التي تدلت منه»⁴، وتوظيفها للاستعارات والتشبيهات التي شكلت رمزا كرموز الأساطير «من يوم زف لجنية الليل أسرجت جنيته إليها وجعلته يتوسد جفونها وينام كالفجر بين أحضانها معانقا الشمس»⁵، بالإضافة إلى توظيفها لحقول دلالية مختلفة، للموت والخراب، للألحان الحزينة، وأخرى للخصب والنماء في تطويع منها للغة النصوص الأسطورية، ذلك أن «الناصر يأخذ النص المشهور ويزيده في نصه، ويسعى من وراء ذلك إلى استثمار الحصيلة المعرفية للنص الغائب حتى يصبح نصه سائرا في الآفاق كالنص المرجعي»⁶، فاستثمرت "جميلة زنير" محصلتها المعرفية في إثراء

¹ نفسه، ص: 42.

² تحريشي محمد، "أدوات النص"، ص: 55.

³ زنير جميلة، "جنية البحر"، ص: 11.

⁴ زنير جميلة، "رجل من عالم آخر"، ص: 23.

⁵ زنير جميلة، "جنية البحر"، ص: 24.

⁶ تحريشي محمد، "أدوات النص"، ص: 62.

الفصل الرابع: عجائبية العنوان واللغة السردية (دراسة تطبيقية).

نصوصها القصصية، التي تظاهرت كلماتها لترسم صورة واضحة عن قراءاتها للواقع «مما أعطى للنص حمولة دلالية بشحنات متموجة تنهل من حسن تمسك باللغة مع توظيف الحمولات المعرفية التراثية بمنظار حدائي»¹، فالتناص في الأدب العجائبي ينبع من مرجعيات الكتاب الثقافية والدينية والشعبية... وغيرها، وهنا تتجلى مقدرة الأديب على إبداع نص جدي لا يكتفي فيه بالوقوف عند حد المكتوب التراثي، بل التجديد فيه باستحضار شكل آخر له، سواء بخلق حكاية أو موقف سردي على أنقاض حكاية أخرى مثلما لمسناه مع قصة "المدينة والقمر" "لجلالوجي"، إذ يعمل الكاتب على بناء حكايته العجيبة على تخوم حكاية معروفة، وهذه الحكاية إما أن تكون ذات أصول دينية أو تاريخية أو موروثا شعبيا، ذلك أن العجائبي خطاب منفتح على أكثر من خطاب، وهي إجمالا يمكن عدّها أطرا مرجعية، تساعد على بناء وتشيد معمارية النص العجائبي²، هذا الرصيد الذي يسهم في توليد المتعة المصحوبة بالرهبة والدهشة.

ب. مستوى لغة الحوار:

يشكل الحوار عنصرا مهما في إظهار قوة البنية السردية للعمل الأدبي، مثله مثل الزمان والمكان والشخصية والوصف وغيرهم إذ يشكل معهم لحمة واحدة، وما يميز الحوار عن غيره من المكونات هي درجة القرب التي يقيمها بين القارئ من جهة وشخصيات العمل من جهة أخرى، إنه بمثابة الوسيط المحدد للعلاقة التي قد تربط المتلقي بالشخصية والنص، كما تتجسد أهميته أيضا من خلال الوظائف العديدة المنوطة به، والتي نجملها كما أوردها "لطيف زيتوني" في معجم مصطلحات نقد الرواية وهي كالآتي:³

- يسهم الحوار في تخليص الأسلوب الأدبي من جموده وبعث الحياة فيه، من خلال لغته الحية وتعايره وصيغه النحوية وتنوعه بين الفصيح والعامي.

¹ نفسه، ص: 113.

² ينظر: العنزي نورة، "العجائبي في الرواية العربية"، ص: 250.

³ ينظر: زيتوني لطيف، "معجم مصطلحات نقد الرواية"، ص ص: 82-83.

الفصل الرابع: عجائية العنوان واللغة السردية (دراسة تطبيقية).

- تتحدد من خلاله علاقة المتلقي بالشخصيات بين استحسان واستهجان.

- يسمح الحوار بتأكيد صحة ما تذهب إليه الرواية والإيهام بواقعيته حتى وإن كانت أحداثها تدخل ضمن العجائبي، فإذا تناول الحوار أحداث من الزمن الماضي أكد صحة هذه الأحداث وخلق بينها الانسجام، وإذا تناول ما يقع مستقبلاً منح القارئ أداة الاستشراق والحكم على سير الرواية.

- يساعد الحوار الشخصيات في التعبير عن نفسها كما لا يتأتى لها في غيره بسبب طابعه العفوي الارتجالي المحرك للمشاعر المفجر للأفكار.

والحوار من حيث هو استقلال لغوي للشخصيات، يوجد في كثير من النصوص السردية بنوعيه: الحوار الخارجي (Dialogue)، الذي يجمع بين شخصيات الرواية، والحوار الداخلي (Monologue)، المتمثل في حديث النفس لذاتها، سواء استذكرت الماضي أو تحدثت عن عواطفها وأفكارها، والذي تدخل ضمنه المناجاة التي هي «حديث النفس للنفس، واعتراف الذات للذات؛ لغة حميمة تندس ضمن اللغة العامة المشتركة بين السارد والشخصيات؛ وتمثل الحميمية والصدق والاعتراف والبوح... ولقد اغتدت المناجاة في أي عمل روائي يقوم على استخدام تقنيات السرد العالية، تنهض بوظيفة لغوية وسردية لا يمكن أن ينهض بها أي مشكل سردي آخر»¹، ولقد حضر هذا البوح بشكل كبير في رواية "سرداق الحلم والفجيرة"، على خلاف الأعمال السردية الأخرى، ومن ذلك قول الشاهد:

«وحدي أنا والظلام..

وجدران تهاوت على القلب المعنى..

وغبار ثائب يغتال من جواري السلام..

وحدي أنا والمدينة..

ثكلت الهوى.. ثكلت السكينة..

أجري.. أعدو.. ألهث.. أختفي خلف شجرة شمطاء تترمد.. تذروها

الرياح..»²، وقوله في مقطع مناجاتي آخر، أشبه بأسئلة الوجود

¹ مرتاض عبد الملك، "في نظرية الرواية"، ص: 120.

² جلاوي عز الدين، "سرداق الحلم والفجيرة"، ص: 10.

الفصل الرابع: عجائية العنوان واللغة السردية (دراسة تطبيقية).

عند إيليا أبو ماضي في قصيدته "الطلاسم" * «لماذا جئت إلى هذا المكان؟ لماذا كلما تضيق بي السبل أقصده كالعاشق الولهان؟؟ وعم أسأله؟؟ هل أسأله عن غربتي بين الغراب والنعل والأخدان؟ أم أخبره عن قصتي مع حبيبتني نون التي لم ترد على رسائلي؟؟ أم أسأله عن عشق المدينة لي وهيامها بي؟؟»¹، فالسارد هنا يتحدث عن نفسه، يشكو حاله في لحظة بوح ممزوجة بالحميمية والوجع، بحيث طغى هذا البوح على السرد في الرواية، عمد من خلاله الكاتب إلى تسليط الضوء على نفسية الشاهد خاصة وأنَّ أغلب ما جاء من مناجاة خصّه هو دون بقية الشخصيات، معبرا من خلاله عن حالة الشتات والضياع والغربة التي تعيشها الشخصية حين يكون موقفها إزاء الأمور المصيرية سلبيا، يكتفي فيه بالصمت المعلن عن انتحاره، الشاهد السلبي على كل ما يجري من ظلم وتعدي، فلا يجد خوفه بُداً إلا أن يفصح عن حاله في داخله في حوار بينه وبين نفسه، وهي تنم عن شخصية سلبية فضلت الرضوخ بدل المقاومة.

وستسعى هذه الدراسة إلى تحليل المتون المدروسة وفقا لرؤية تمكّن من الكشف عن أهمية الحوار ذو الحمولة العجائية، ولغته التي لا تقل عنه تعجيبا، ومدى حضوره في النصوص سواء كان خارجيا أم داخليا، ومنه نطرح السؤال: كيف يمكن للحوار أن يكون مكونا أساسيا يوظف لإنتاج طرق سردية جديدة في النص السردية؟، ومنه يكون التطرق إلى الثنائية اللغوية التي ميزت الكتابات المعاصرة، وهل أحسن الكتاب توظيفها في نصوصهم توظيفا يجعلها تقترب من بنية الحوار؟

إنَّ الحوار بشقيه (الخارجي والداخلي)، قد يكون حضوره كثيفا في نصوص دون أخرى، فالإكثار من المقاطع الحوارية في الأعمال السردية يمكن أن يُعزى إلى أمرين مثلما يشير إليه "عبد الملك مرتاض" فقد يعود «إمّا إلى أن الكاتب يتملص من موقف صعب في التحليل والوصف والكشف؛ فيعمد إلى إلقاء المؤونة على

* ممّا جاء فيها: أجديّد أم قديم أنا في هذا الوجود
هل أنا حرٌّ طليق أم أسيرٌ في قيود. من ديوان إيليا أبي ماضي، دار العودة بيروت-لبنان،
(دط)، (دت)، ص: 191.

¹ جلاوي عز الدين، سرادق الحلم والفجعة، ص: 19.

الفصل الرابع: عجائبية العنوان واللغة السردية (دراسة تطبيقية).

الشخصيات لينطقها بأي كلام ويعني هذا أنه يسلك هذا السلوك عن وعي، وأكاد أقول: عن غش ومخادعة للمتلقي. وإمّا إلى أنه مبتدئ محروم فيعمد إلى كتابة هذه المحاورات دون وعي فني كبير فيصول فيها ويجول (...). فتطغو لغة السرد؛ فإذا نحن لا ندري أنقرأ مسرحية كتبت لتمثل على خشبة أم نقرأ رواية كتبت ليقرأها القراء حيث هم؟¹، ولعله بذلك يقصد الكثرة والإطناب، ذلك أن الحوارات الواردة في رواية "سرادق الحلم والفجيرة" على كثرتها لم تبخس العمل الروائي حقّه، بل استدعى وجودها مقتضى الحال، فالكاتب لم يكن بحاجة إلى مخاطلة القارئ بإدراج الحوار المكثف، فالسرد وحده كفيل باستدراجه، وهي ميزة تحسب للكاتب إذ وُقِّق فيها، ومن بين المقاطع الحوارية الواردة في الرواية الحوار الذي جرى بين بالوعة القاذورات والغراب مع الشاهد الذي التزم الصمت، قول الروائي:

«زفرت بالوعة من دبرها نتانة وقالت حشرجة:

- مازلت تبحث عن حبيبتك نون؟! لن تجدها لقد توزعتها القنوات.
التفت الغراب إلي.. وحك رأسه بأظفاره حتى غطّاه الغبار.. ثم قهقه وقال:

- حيت حي بن يقظان

ودهمه موج القهقهة سخرية حامضة»².

فصمت الشاهد هنا صمت خوف ورهبة، يعرّي شخصيته ويكشف جوانبها السلبية المظلمة الراضخة لسلطة الغراب واستبداده، تهكم نابع من عنف اللغة، والمفردات تبعث على السأم والنفور، وتضع القارئ في حالة من الغضب الممزوجة بالغرابة، غرابة الصمت من جهة وغرابة الحوار المنبني على التعجيب من جهة أخرى، ومن المشاهد الحوارية أيضا ما دار بين الشاهد وسان الرمح:

«حين اندفعت هاربا تناهى إلي صوت سنان الرمح سخرية ملحا أجاجا قائلا:

- استر عورتك العوراء.

من منا يجب أن يستر عورته؟ هو العاري أم أنا المكسو؟

¹ مرتاض عبد الملك، "في نظرية الرواية"، ص: 117.

² جلاوي عز الدين، "سرادق الحلم والفجيرة"، ص: 90-91.

الفصل الرابع: عجائبية العنوان واللغة السردية (دراسة تطبيقية).

تعثرت في خطواتي من سوء ما لحقني (...) وتعالى الصوت من جديد

- استر عورتك العوراء»¹.

فالكاتب هنا مزج في توليفة فنية بين نوعي الحوار الخارجي مع سنان الرمح، والداخلي الذي حدث به نفسه، والكاتب بالمقاطع الحوارية التي استعان بها منح روايته الحيوية والحركة، ومكّن المتلقي من التعرف على نفسيات الشخصيات المتحاوره وطرائق تفكيرها، فخفف ذلك من رتابة السرد وعزز الإيهام بواقعية أحداث الرواية حتى ضمن الإطار العجائبي الذي وجدت فيه، إلا أنها في نظر القارئ أكثر واقعية، وهي ميزة تتم عن براعة المبدع، وقدرته على المزج بين السرد والحوار بما يخدم العمل الروائي.

كما جاء الحوار في رواية "حروف الضباب"، ضمن مقاطع موزعة في ثناياها، تميز فيها بطابعه العجائبي الخارق، المتجسد من خلال لغة الحوار الذي جرى بين شخصياتها، والذي ساهم في إرباك المتلقي على نحو ما دار بين "الشيخ العلمي"، وبين الرجل الفارسي "ميرزا" من جهة، وبينه وبين الشيخ طويل اللحية الذي التقاه، من جهة أخرى، وهو حوار وإن بدت كلماته لأول وهلة بسيطة عادية، إلا أن فحواه فيه خرق للمألوف ومدعاة للغرابة :
«أنا في خدمتك.. اسمي ميرزا.. مرحبا بضيفنا.. هيا معي لنكرمك.. هذه هي مدينة نيسابور يا سيدي التي انتظرت قدومك منذ أمد والحمد لله قد شرفتنا بمجيئك.

- كيف انتظرتموني؟.. وهل كنتم تعرفونني من قبل؟

- لا تسأل كثيرا.. هيا بنا أريد الذهاب معك إلى مكان مهم.. هيا أسرع (...) وصل إلى شيخ طويل اللحية طلب منه تقبيل كتفه ففعل وهنا رفع الشيخ رأسه وقال:

- أهلا بالشيخ العلمي.. هل أنت مستعد لحمل الأمانة؟ أشار ميرزا إلى العلمي بأن يجيبه بالإيجاب ففعل. وبدأ الشيخ الجالس في الحديث:

- اسمع يا ولدي .. الكلام الذي ستحفظه لو وضع على جبل لانهار ولو وضع على

¹ نفسه، ص: 111.

الفصل الرابع: عجائية العنوان واللغة السردية (دراسة تطبيقية).

بحر لجف ماؤه بكاء.. إنه كتاب السر الكبير.. سر الأسرار»¹.
ومن خطاب الأقوال أيضا الحوار الذي جمع أم الزواوي الحفيد مع بناتها، حين اختفى الزواوي من البيت وأنبها ضميرها لأنها قست عليه حتى تأزم وضعه، وهرب من البيت جراء المضايقات التي كان يعيشها في الثانوية:

«لا تخافي عليه.. إنه مثال الطاعة
لا يستطيع رد كلمة في وجهك فكيف له بالهروب؟
من المؤكد أن طارئا حدث
الغائب في حكم الله»².

حوار آخر بين سكان القرية عن الغريب الذي دخل قريتهم وغير مصيرها، والحديث عن بعض الأمور العجائية التي ميزته، عن دابته وغرابة شكلها، عن ذيلها القصير بعض الشيء، وعن الطريقة التي بيعت بها فيما بعد، حوار استخدم فيه الكاتب تقنية التقديم والتأخير، التي تمنح الرواية ولغتها صبغة جديدة عبر تحطيم البناء التقليدي لترتيب الجملة، وما يحدثه ذلك من أثر فني جميل، والكاتب في ذلك مغامر لا يتردد في اتخاذ تقنيات غير تقليدية يلجأ من خلالها إلى كسر السردية عن طريق كسر النحو، نحو قلق يعكس العالم القلق الذي تعيش فيه الشخصيات، مثلما نجده في الجانب الحوارية الآتي:

«وماذا لو كان المسيح الدجال؟ تساءل أحدهم
لكنه سرعان ما أجابه جليسه:

المسيح الدجال ممسوح العين قبيح المظهر
من قال أنه ليس بأعور؟ لقد عرفناه مريضا ولم ينتبه أحد إلى حالة عينيه.. ربما يكون هو وقد أوهمنا بأنه مات.. لقد تسبب في هلاك القرية (...) وبقي أهل القرية ينتظرون اليوم الذي تشرق فيه الشمس من المغرب؟

ولماذا تنتظرون شروقها في الصباح؟.. قد تشرق في أي لحظة حتى بعد الغروب العادي بقليل.

¹ شوار الخير، "حروف الضباب"، ص ص: 87-88.
² نفسه، ص: 13.

الفصل الرابع: عجائبية العنوان واللغة السردية (دراسة تطبيقية).

اليوم هو الثلاثاء من أيام الله.. مازال الوقت فمن المعروف أن القيامة تقوم يوم الجمعة.. وماذا عن العلامات الأخرى؟ خروج الدابة التي تطيع تطيع ماذا؟
تطيع العباد بطابع خاص.. ألا تعرف أيها الجاهل؟
إنها دابة الغريب لا شك في ذلك.. إنه بلا ريب المهدي المنتظر وتلك دابته»¹.

كما تنهض اللغة على مستوى الحوار بإضاءة الجوانب الملتبسة والغامضة من حياة الشخصيات، سواء بالتحدث بشكل مباشر عن أفكارها وأحوالها وهمومها وأحلامها ونكساتها، أو عن طريق الحوار الداخلي الذي يحفر في دواخل الشخصية، مثلما يجسده الحوار بين أستاذ التربية البدنية والرياضية، وبين الزواوي في الثانوية حين قال الأستاذ مخاطباً الزواوي:
«كيف حالك يا كارل لويس؟

لم يفهم الجميع ما كان يقصد.. فما علاقة كارل لويس البطل العالمي في ألعاب القوى بالزواوي زميلهم؟
لكن الأستاذ واصل حديثه ممسكاً بالتميمة المعلقة في جيد الفتى:
هذه ميدالية ذهبية أولمبية يا كارل لويس.. أليس كذلك؟
في هذه الأثناء انفجرت القاعة ضحكا وكان الوحيد الذي داهمته الصدمة هو الزواوي»²، فالقارئ من خلال هذا المقطع الحواري الذي ورد في منتصف الرواية، بدأت تتكشف له الحالة النفسية "للزواوي الحفيد"، والضغوطات المفروضة عليه وحالة التمر الممارسة ضده، إذ يجد نفسه كل مرة محط سخرة من أقرانه وحتى من أستاذه، وأوضاع محرجة دفعت به إلى الهروب والاختفاء، أسهم هذا الحوار في كشف اللبس عن سر اختفائه الذي صادفنا أول الأمر مع بداية الرواية، ومن المقاطع الحوارية أيضا لا بأس أن نعرض على هذا المقطع الذي دار بين "الزواوي الحفيد" ووالدته، الذي أعرب فيه هذا الأخير عن امتعاضه من الأسماء التي تتخيرها له والدته، ولتقص عليه بعدها حكاية أغرب من الخيال، حكاية الزواوي والياقوت قصة العاشقين اللذين كابدا

¹ شوار الخير، "حروف الضباب"، ص ص: 38-39.

² شوار الخير، "حروف الضباب"، ص: 65.

الفصل الرابع: عجائبية العنوان واللغة السردية (دراسة تطبيقية).

المشاق من أجل أن يكونا معا إلى أن تدخل "الزواوي الولي الصالح"، وفصل في أمرهما بتزويجهما، فكان لهما ما أراداه، ومما جاء في الحوار:

«بوسعدية؟.. هل جنت؟.. والله لو أسميتني كذلك لانتحرت وارتحت من هذه المشكلة.. لكن لماذا أنا مجبر على الاختيار بين اسمين قبيحين.. بوسعدية والزواوي؟»

- ما هذا الكلام؟.. لا تقل هذا على الزواوي فهو اسم سيدي الزواوي الذي يحرس قرية عين المعقال منذ أمد طويل.. وإضافة إلى ذلك فهو اسم جدك الأول الزواوي الذي نجا من المرض الذي قضى على القرية (...).

- كيف حصل ذلك يا أمي؟.. لم أسمع بهذه الحكاية قبل اليوم.. أريد سماعها كاملة.

- الزواوي جدك هو زوج الحاجة الياقوت جدتك الأولى.. فعائلتكم تعرف بأولاد الياقوت نسبة إلى هذه المرأة.

- يحكي الأولون أن الولي الصالح هو أمر من قبره بتزويج الزواوي من الياقوت رغم معارضة الجميع للأمر.

- وكيف يأمر وهو في قبره.. هل كان يتكلم وهو ميت؟¹

فالحوار المتألق المتميز حتى وإن وجب عليه «أن يكون مقتضبا، ومكتفا؛ حتى لا تغدو الرواية مسرحية، وحتى لا يضع السارد والسرد جميعا عبر هذه الشخصيات المتحاوره على حساب التحليل، وعلى حساب جمالية اللغة واللعب بها»²، إلا أنه في كثرته ووفrته يخضع لبراءة الكاتب، ولا يعني اتساع دائرة الحوار في العمل السردى بالضرورة دليل عجز وقصور من كاتبه، فالتداخل بين السرد والحوار يمنح السرد حيوية تسهم في نمو الحدث وتطوره، ويعين القارئ على فهم الشخصيات وتقبلها.

أمّا الحوار في رواية "التراس"، فقد كان أقل حضورا - كما سبق وأشرنا في معرض حديثنا عن تقنية تبطيء السرد - كالمقطع الحوارى الذى جمع "ست الحسن" و"الجنرال بودبزة" حول مقتل الفارس "التراس" واعتراف الجنرال بجريمتة: «قال الجنرال بودبزة:

¹ شوار الخير، "حروف الضباب"، ص: 50.

² مرتاض عبد الملك، "في نظرية الرواية"، ص: 116.

الفصل الرابع: عجائبية العنوان واللغة السردية (دراسة تطبيقية).

- إنها لحظة الحسد المجنونة التي تتاب أحيانا الرجال، فيجدون أنفسهم في موقف ضعف أمام غريمهم.. كنت دائما أتمنى أن أكون مكانه.

- إنك تهذي ولا تقول الحقيقة أيها الجنرال..أنت تريد إيهامي بموته لأقطع حبل الوفاء بيني وبينه ليس أكثر لأصبح حليلتك، هذا منك الأكبر.

- لو لم ينتحر اللقلق في الزنزانة، بعد أن عاد إليه وعيه وعذبه ضميره، لا اعترف لك بالحقيقة التي ظل يخفيها عنك وعن الناس.

- كيف فعلت هذا أيها السافل؟ كيف تسمح لنفسك باغتيال سيد الرجال التراس (...).

- أيتها المرأة الجميلة الفاتنة المكابرة.. أنا مستعد أن أقتل كل هذا الشعب إذا وقف في

طريقي من أجل تحقيق مآربي ونزواتي.. إلّاك»¹.

أمّا الحديث عن خطاب الأقوال في المجموعة القصصية "أسوار المدينة"، فهي تكاد تنعدم، إذ بالكاد نعثر على مقطع حوارٍ واحد، كالحوار في قصة "السائق والطيف"، بين السائق والمرأة التي صادفها في طريقه المقفّر وسط كثبان الرمال، والذي جاء فيه: «أين تذهبين؟ سألها، فأشارت بيدها: نفس اتجاهك..

- هل هناك من يطارذك؟

- حرّكت رأسها: لا..»².

وكذا الحوار الوارد في قصة "رجل من عالم آخر"، الذي جرى بين الجنية وقاضي الحوريات «سيدي، يا قاضي الحوريات، زوجني هذا الفتى واجعل العصمة في يدي.

- زواجك مقبول شرعا على أن تظل العصمة بيده حتى يرشد.»³.

كما بدا الحوار خجولا بالكاد نلمحه في القصة القصيرة "جنية البحر" كتلك المقاطع الموجودة بين الحوَّات ووالدته وأخته، موضوعها السؤال، واستجداء العودة إليهم وترك الجنية، وهي وإن بدت لغة بسيطة بعيدة عن التعقيد والغموض، إلا أنّ مضمون

¹ قرور كمال، "التراس"، ص: 60-61.

² زينير جميلة، "السائق والطيف"، ص: 67.

³ زينير جميلة، "رجل من عالم آخر"، ص: 23.

الفصل الرابع: عجائبية العنوان واللغة السردية (دراسة تطبيقية).

الحوار يشكل بعدا عجائبيا أرادت الكاتبة من خلاله وضع المتلقي في حيرة من أمره، فالمُحَاوَرَة شخصية من الواقع ولكن الشخصية المتحدث عنها من عالم اللاواقع، قالت والدَة الحَوَّات: «أمازلت تلقاها؟»

- نعم.. قال وهو لا ينظر في عينيها. ترجمته:

- لم لا تعود إلينا؟ لم لا تبوح بأوجاعك علنا نداويك؟¹.

يُبد أن هذا الحضور قد يشكل خطرا حقيقيا يواجه السرد عند الإكثار منه، ومن ثم وجب على الحوار ألا يلغي السردية، بل لابد أن يسهم في تعزيزها؛ ذلك أن هدفه ذو منحنيين: منحى يعزز فنية النص وآخر يعزز سرديته بصورة مختلفة، فالإكثار من استعمال هذا المكون السردى هو خصيصة مهمة في الطريقة الدرامية، وربما كان من أوضح الوسائل لإحداث وهم الفورية والحضور لدى القارئ، غير أن لهذا الحضور قيودا وجب مراعاتها، فالرواية لا يمكن أن تكتب كلها أو الجزء الأكبر منها بالحوار دون أن تفقد الكثير من مرونتها،² لأننا حينها سنجد أنفسنا أمام نصوص مسرحية، باعتبار أن الحوار (المنطوق)، هو السمة الغالبة عليه والقائمة بذاتها، وهو الأمر الذي يجعلنا نتخيل مدى الصعوبة التي سيواجهها القارئ المتتبع للإنتاج الروائى والقصصى.

ولأن الحوار قوامه اللغة مثله مثل بقية المكونات السردية، فقد شغلت هذه اللغة في خطاب السرد تفكير النقاد إذ هي «همُّ النقد الروائى العربى بامتياز»³، خاصة ما تعلق بمسألة الثنائية اللغوية داخل العمل السردى الواحد، بين أن تتكلم الشخصية اللغة الفصحى المشككة للغة السرد الأدبى وبين استخدامها للهِجَة العامية، فسارع الكتاب المعاصرون إلى تبني فكرة الازدواجية الناشئة⁴، فكتبوا سردهم باللغة الفصيحة بينما جاء الحوار بالعامية، وهي طريقة لاقت استهجان الكثيرين أمثال "عبد الملك مرتاض"، الذي شبه هذه الطريقة بخلط الخل بالعسل والملح بالسكر،

¹ زبير جميلة، "جنية البحر"، ص: 10.

² ينظر: الخميس عبد الرحمان بن صالح و المحفلي محمد صالح، "سردية الحوار في القصة السعودية القصيرة"، مجلة العلوم العربية، السعودية، ع 48، رجب 1439، ص: 441.

³ زيتوني لطيف، "معجم مصطلحات نقد الرواية"، ص: 82.

⁴ ينظر: مرتاض عبد الملك، "في نظرية الرواية"، ص: 113.

الفصل الرابع: عجائية العنوان واللغة السردية (دراسة تطبيقية).

فاللغة عنده إذا استحالت «إلى فصحي وعامية، وإلى شعرية وسوقية، وإلى عالية ومتدنية في عمل واحد وفي موقف واحد أصاب العمل الفني نشاز واعتدى ممزقا مبعثرا، يتسم بشيء من الفوضى،

وربما بشيء من الاضطراب»¹، وإذا تتبعنا رواية "سرداق الحلم والفجيرة" لعز الدين جلاوجي، فإننا لا نجد لهذه الطريقة وجودا حتى مع الحوارات القليلة التي أدرجها الكاتب، إذ جاءت لغة الرواية بما فيها الحوار معتمدة اللغة الفصيحة، مثلما هو الحال في هذا المقطع الحواري الذي جمع الشاهد والنور الذي اجتاح غرفته، جاء في:

«أنا: من أنت يا سيدي؟

هو: إني أبحث عنها.. هنا كانت..

أنا: من هي؟

هو: (وقد أطلقني) من هي؟؟ من هي؟؟

ابتعد قليلا واتكأ على صندوق نخر يتهالك قرب الجدار

أنا: عاشق أنت يا سيدي؟

هو: عاشق.. متيم.. تفطر مني الكبد واشتعل القلب حبا..

هو: الحب إكسير الحياة.. وحين تفقد من تحب فإنك..!! ولزم الصمت»².

فقد تميز هذا المقطع باستعمال الفصحي دون الوقوع في فخ العامي من القول، كما جاء الحوار مكثفا بدلالات متنوعة جمعت بين الغموض والدهشة، بين الشخصية المحاورة ذات الملامح العجائية وهي "النور"، وبين تشبّت الذات وضياعها، وهو ما يثير دهشة القارئ وعجبه من المحاور والحوار. فلغة «الحوار لا ينبغي لها أن تبتعد كثيرا عن لغة السرد، حتى لا يقع النشاز البشع في نسيج مستويات اللغة السردية»³.

أمّا رواية "حروف الضباب" فقد مزج كاتبها بين الحوارات المعتمدة على الفصحي مثلما هو الشأن في المقاطع الحوارية المدرجة أعلاه، كما جاءت مقاطع أخرى متضمنة لللهجة العامية،

¹ نفسه، ص: 111.

² جلاوجي عز الدين، "سرداق الحلم والفجيرة"، ص: 24.

³ مرتاض عبد المالك، "في نظرية الرواية"، ص: 117.

الفصل الرابع: عجائبية العنوان واللغة السردية (دراسة تطبيقية).

ومن مثل ذلك حين أتت جماعة الشيوخ إلى بيت الياقوت لخطبتها "للتهامي" ابن الشيخ إبراهيم كبير الأعيان، فقال أحدهم كعادة الخطّاب: «جيناكم بالحسب والنسب.. طلب ابنتكم الياقوت لولدنا التهامي حسب شريعة الله»¹، وهو المقطع الحواري نفسه الذي تكرر، لكن هذه المرة مع الزواوي «جيناكم بالحسب والنسب أيها الشيخ»²، فمن أجل بناء لغة الشخصيات الروائية بناء واقعيًا، يعمل الكاتب أحيانًا على جعل الشخصية تتكلم بلهجتها حيث تردّ منطوق بعض الشخصيات بين الفصح أحيانًا والعامي أخرى، حتى أنّ المتلقي سيرى في اسم "الزواوي" الذي اتخذه الكاتب شخصية رئيسة إحالة مباشرة إلى الموروث الشعبي الذي يفترض به التكلم باللهجة العامية، مثله مثل بقية الأسماء التي وظّفها الروائي (الياقوت، بوسعدية، الشيخ العلمي... إلخ)، ولكن هذه الطريقة في تبني لغة الحوار تبقى مجرد استثناءات قليلة، إذ غلب على النص فصيح القول، ومما جاء في توظيفه العامية أيضًا قوله:

« لقد فتحت لك يا بنيتي ليلة القدر.

حدثت أم الياقوت ابنتها.. ثم أضافت قائلة:

- أعرف أنك عاقلة يا بنيتي.. هذه هي الزيجة التي تتمناها كل فتاة.. حاولي نسيان أمر الزواوي هذا الذي أخذ قلبك.. أنا أكبر منك سنا وتجربة فمن فاتك بليلة فاتك بحيلة»³.

فهذا الحوار الذي جمع الأم وابنتها الياقوت، استخدم فيه الكاتب اللهجة العامية، وقد يكون قصده من وراء ذلك المحافظة على الموروث الشعبي من خلال المحافظة على صيغة المثل السائر على السنة العامة "اللي فاتك بليلة فاتك بحيلة"، وتعميق الحضور التراثي بذلك، كما أنّه باستعانتة باللهجة المحلية أضفى نوعًا من الحميمية والألفة بين الأم وابنتها؛ ومثلما وجدت هذه الطريقة المتمثلة في المزاجية بين الفصح والعامي استهجانًا من قبل البعض، لاقت أيضًا من جهة أخرى استحسان البعض الآخر، على نحو ما ذهب إليه "عبد الرحمن منيف" الذي يرى أنّه لا بد من التعامل مع «اللهجات المحلية بطريقة جديدة ومختلفة، طريقة

¹ شوار الخير، "حروف الضباب"، ص: 25.

² نفسه، ص: 28.

³ نفسه، ص: 24.

الفصل الرابع: عجائبية العنوان واللغة السردية (دراسة تطبيقية).

تنسم بالمرونة ومحاولة الفهم، ثم الاستفادة من الغنى الذي يميزها، وإدخال قسم منها في الاستعمال، خاصة وأنّ لهذه اللهجات ومفرداتها أساساً أملت ضرورة في أغلب الأحيان. معنى ذلك أنّ اللهجات ليست فاسدة ولا بد من القضاء عليها لمصلحة الفصحى، إذ لو فعلنا ذلك نصيغ قسماً من ثراء اللغة من ناحية، ونبدو عاجزين عن تحقيق هذه النتيجة من ناحية ثانية»¹، فالأجدر بنا حينها أن نعمل على الاستفادة من هذا المخزون اللغوي، لا وضعها في صندوق والرمي به في البحر.

أمّا بالنسبة لرواية "التراس"، والمجموعة القصصية "لجميلة زنير"، فقد اعتمد الكاتبين في حواراتهما السردية -على قلتها إذ تكاد تطل برأسها على استحياء- على اللغة الفصحى، ولعلها قبل كل شيء طريقة تميز كاتباً عن آخر مهما كان المستوى الثقافي والتحصيل العلمي للشخصيات، تبقى لغة الحوار في الأعمال السردية هي «بمثابة الدم الذي يجري في الشرايين، فهو الذي يمدّها بالحياة، ويجعلها تأخذ صدقها، وتاليا ملامحها، وأخيراً تميزها وألقها، إذ من خلال الحوار تتكون قسّمات الشخصية، كما تكتسب المواقف قوة الإقناع»²، والتنوع في استعمال اللغة بين الفصح والعامي من شأنه أن يمنح الحوار الوارد بالعامية بعداً واقعياً باعتباره علامة وسبيلاً إلى الإيهام بواقعية الشخصيات والأحداث، ويزيل عنه الجمود والتكلف فيغدو حيواً يضج بالحياة لكن دون مغالاة وإغراق في استعمال اللهجة العامية، لأنّ ذلك سيفقد اللغة سحرها وسيجعل النص الأدبي رهيناً باللهجة التي قد تقرأ وتفهم في منطقة بينما قد تشكّل طلاسماً لمنطقة أخرى وحتى من نفس البلد، لاسيما إذا لجأ الكاتب إلى كتابة عاميته بحرفية نطقها التي يمكن أن تغير دلالاتها تغييراً جذرياً، ومن ثمّ تحريفها عن مقصدها الأول الذي وضعت له.

ج. مستوى لغة الوصف:

يشكل الوصف واحداً من المحاور المهمة في العملية الإبداعية فهو «الخطاب الذي يسم كل ما هو موجود، فيعطيه تميزه الخاص

منيف عبد الرحمن، "رحلة ضوء"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان،

¹ ط3، 2012، ص: 23.

² نفسه، ص: 20.

الفصل الرابع: عجائية العنوان واللغة السردية (دراسة تطبيقية).

وتفرد داخل نسق الموجودات المشابهة له أو المختلفة عنه»¹، ومثلما هو كذلك في الخطابات العادية يعد أيضا مستوى رئيسا من مستويات الخطاب العجائبي، يشتغل إلى جوار السرد ويتداخل معه أحيانا، ولأنه يصف أشياء عجائية وعوالم فوق طبيعية «يأتي مشحونا بقوة إضافية تجعله شبكة دلالية وبلاغية منظمة بقوة، إنه شبكة لتصيد العجائبي الصادم باستعمال أوصاف ونعوت»²، إلى جانب مساهمته في معرفة شخصيات العمل الأدبي معرفة متعرجة بين مكنوناتها الداخلية ومعالمها الخارجية، وحتى في إيصال الحدث اللامألوف، وتجسيده في مناوبة منه مع السرد الذي يكمل الوصف ويدعمه، وهو ما يظهر من خلال قدرة اللغة على إمدادنا «بعدد لا متناه من الدلالات والأفكار والتعابير، بفضل امتلاكها لعدد من الأفعال والأسماء والصفات التي نستعملها في كل مرة تبعا لمتطلبات الخطابات التي تنتجها»³، هذا الانفلات للغة من حيز دلالتها المعيارية يوضعها ضمن سياقات جديدة ودلالات مغايرة⁴، فوصف الأشياء والشخصيات والأمكنة تحتاج لتصنع خصوصيتها إلى لغة وصفية متميزة تحيل إلى عوالم فوق طبيعية؛ ومع التحولات التي يشهدها الخطاب السردى المعاصر، لم يعد الوصف ووظيفته تنحصر في رصف الديكورات وتزيينها والإطالة في ذلك، بل أوجد وظائف أخرى كسر بها رتبة النصوص السابقة، وأنتج بذلك نصا لغويا متميزا متدفقا، ولقد سنّ النقاد مجموعة من الوظائف للوصف⁵، يمكن رصدها في النماذج المختارة بحسب هيمنة الوظيفة في كل عمل سردي.

الوظيفة التزيينية: وهي الوظيفة المتجذرة التي مارسها الوصف، هيمنت عليه قبلا، لكنها مع التحولات النصية المشهودة أصبحت وظيفة ثانوية، بيد أنه لا يمكن بأي حال الاستغناء عنها باعتبار النص السردى يحقق أيضا وظيفة المتعة الفنية، كما هو الشأن عند "جلاوجي"، فأهم ما يميز روايته "سرادق الحلم

محفوظ عبد اللطيف، "وظيفة الوصف في الرواية"، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص: 13.

² حليفي شعيب، "شعرية الرواية الفانتاستيكية"، ص: 167.

³ محفوظ عبد اللطيف، "وظيفة الوصف في الرواية"، ص: 30.

⁴ ينظر: نفسه، ص: 25.

⁵ ينظر: حليفي شعيب، "شعرية الرواية الفانتاستيكية"، ص: 178-179.

الفصل الرابع: عجائبية العنوان واللغة السردية (دراسة تطبيقية).

والفجعية"، احتفاؤها بالوصف «كونها قد أحدثت قطيعة في مجرى الكتابة الروائية، لأنها قد دشنت كتابة تمتاز بوفرة العوالم الشاعرية، التي يخلقها الوصف بفضل الصور التي يبتعثها تلك الصور التي تجعل الدلالة تغور بعمق، وتتألاً بكثرة، لأنها ترى تحكي، وترمز»¹، انساب بعضها في مقاطع اقتربت من الشعر ولغتها، وبرغم شاعريتها إلا أن ما حملته من دلالات يعرج بها إلى الغموض الباعث على الحيرة، على التردد، كمثل قوله في "حبيبته ن"، التي اغتال الغراب و أعوانه ربيع عمرها:

«يا.. مهرة برية بيضاء.. تعشقين التمرد تعشقين الكبرياء..
يا.. حمامة لا تحسن إلا أن تحلق في الفضاء..
تستحمين بنوره..

تنسجين على نول الشمس أزهارا بيضاء..
حين التقينا ذات صباح نحرت كل زهراتي..
كسرت كل ناياتي ..
ووقفت أمامك عاصيا أثقلته الخطايا والذنوب..
ظمآن جف حلقه.. وزاغ بؤبواه..

وعشت عمري كله فارا منك إليك.. أعشق الدمع في عينيك..
يذكرني برذاذ المطر على صفحة بحيرة هادئة.. أتحرك.. تخونني
يداي رجلاي كل عضو في جسدي المتعب يتأمر ضدي.. يسري
الضعف في كل فجاجي»²، كما تجسدت هذه الوظيفة بصورة
كبيرة في المحكي العجائبي "التراس"، إذ هيمنت على الوصف
المتضمن في الرواية كمثل قول الراوي الحكواتي في وصف
"ست الحسن": «استقرت في القمم الشامخة طاووسا جميلا
وأصيلا. وفتحت أكمام أنوثتها زهرة ياسمين تنشر عبقها الفواح مع
تباشير الصباحات الندية. هناك في القمم الشاهقة حيث لا يمسها
أحد بسوء»³، فقد حرص الكاتب من خلال هذا المقطع الوصفي
التزييني على تقديم مادة روائية وصفية قوامها السحر اللغوي
الذي «إذا غاب عن العمل الروائي، غاب عنه كل شيء: غاب
الفن، وغاب الأدب معا»⁴، فهي تمنح العمل الأدبي جماليته.

¹ محفوظ عبد اللطيف، "وظيفة الوصف في الرواية"، ص: 71.

² جلاوي عز الدين، "سرادق الحلم والفجعية"، ص: 46.

³ قرور كمال، "التراس"، ص: 37.

⁴ مرتاض عبد المالك، "في نظرية الرواية"، ص: 114.

الوظيفة الفاصلة/ التحديدية: تتحدد من خلال لحظة انفصال الوصف عن السرد «مادام هذا الأخير يبدأ حينما يتوقف الوصف، هذا التحديد للانتقال يستعمل العديد من الوسائل فقد يحس به المتلقي، كما قد لا يحس به، فتكون هناك مرونة وفقت المحكيات الفانتاستيكية في تحقيقها بسهولة الانتقال دون خلق نشاز»¹، وهي وظيفة متواجدة في كل المحكيات، من ذلك ما ورد في رواية "حروف الضباب": «بدأ يقرأ بصوت مسموع: بينما عيسى يطوف بالبيت فتضرب الأرض وتشق ما يلي المسعى فتخرج من هناك الدابة. فأول ما يخرج منها رأسها وهي ذات ريش زغب كريش الطير ولها جناحان ورأسها يلمس السحاب ورجلاها تحت تخوم الأرض»²، فانتقل السارد في هذا المقطع للوصف دون أن يدرك المتلقي أو ينتبه لعملية الانتقال، فجاءت سلسلة باعثة على الدهشة من الموصوف، قدّم من خلالها الكاتب «مادة روائية قادرة على إيقاظ القارئ وشده إليها، فإنه يقدّم رواية محبوكة تنم عن دربة ومراس متميزين تثير فضول محفل المتلقي وتشده إليها عن طواعية، فالرواية قائمة على التشويق والإثارة»³، فاجتهد الروائي في توظيف اللغة الفنية الوصفية البعيدة عن المألوف لخدمة بنية النص العجائبي.

الوظيفة التأجيلية: تعتمد هذه الوظيفة على التأخير الدائم للنهايات المحتملة، توجد لها في المحكي العجائبي مكانا أساسيا ذلك أن السرد قد ينساب «بأحداث تتطور كأنها في اشتعال دائم، لكن السرد يتوقف فجأة مفسحا المجال للوصف الذي يوقف كل حركية زمنية، وهذا الادخار الوصفي يؤدي إلى وظيفة تأجيل استمرارية الحدث في الزمن، وهو ما تلجأ إليه الرواية الفانتاستيكية، خصوصا حين يتعلق الأمر بإعطاء تفسير ما يتأرجح بين التفسير العقلي والتفسير الفوق طبيعي»⁴، فالسارد في رواية "حروف الضباب"، يعلن بدءا عن اختفاء "الزواوي الحفيد"⁵، لكن السرد يتوقف لصفحات حتى يعود السارد إلى حكاية اختفائه، مثلما تعلن أيضا رواية "التراس"، عن اختفاء بطلها ومنقذها في منتصف الرواية ثم تؤجل سردها وتسكت عن الحديث حول المصير الذي لاقاه حتى تصل الرواية إلى مشارف النهاية، ويعترف

¹ حليفي شعيب، "شعرية الرواية الفانتاستيكية"، ص: 178.

² شوار الخير، "حروف الضباب"، ص: 40.

³ بنو هاشم عمري، "التجريب في الرواية المغاربية"، ص: 60.

⁴ حليفي شعيب، "شعرية الرواية الفانتاستيكية"، ص: 179.

⁵ ينظر: شوار الخير، "حروف الضباب"، ص: 15.

الجنرال "بودبزة" "لست الحسن" بجريمته التي ارتكبتها في حق حبيبها "التراس".

الوظيفة التبئيرية: تشكل مع تحولات السرد أهم وظيفة للوصف، لا سيما ما تعلق بالوصف العجائبي، والتبئير هنا «يؤدي إلى التمرکز في حقيقة معينة كاعتبار الإنسان حقيقة الكون المركزية للحكي، يحمل مجموعة معلومات مباشرة أو غير مباشرة حول شخصية ما، فالتبئير هنا إيديولوجي له خلفية ثقافية واجتماعية وسياسية يسعى الواصف من خلالها إلى تبئير كيان أو كائن ما، بتقديم معلومات وصفية داخلية وخارجية، قصد قول شيء آخر مبار، والوصف بالنسبة للشخص الفانتاستيكية هو تبئير للفانتاستيكي، ومركزه الشخص بالإضافة إلى تبئيرات موازية في وصف الأمكنة وغيرها من الكيانات المباشرة بالوصف المركز والدقيق لغاية تحقيق الفانتاستيكي»¹، ففي رواية "سرادق الحلم والفجیعة"، يسلط السارد الضوء على موضوع الفساد واستبداد الحكام وظلمهم الذي يمارسونه على المجتمع، لاسيما فئة المثقفين منهم، فيضيق عليهم الخناق في محاولة لكتم أصواتهم، ودحر معارضاتهم لنظام الحكم المتسلط، فعبر عن ذلك بسلوكات لشخصيات الرواية بأوصاف منفرة، وعبارات عدائية، ووصف دقيق مبالغ فيه لأمكنة يتسرب إليها العجائبي من حجم التهويل الذي طالها، كوصفه الخارجي لشوارع المدينة «لم أكن أقدر على المشي إلا متعرجا.. ملتويا.. مترنحا.. قافزا هنا وهناك.. كانت الفضلات تملأ الشارع أقصد التجويف .. الذراع.. الإصبع.. وكانت روائح التتانة تتعرش داخل خيشومي مسترضة عضلاتها.. تختار مهطعة كل إحساسي لدي»²، موظفا "جلاوجي" لذلك في روايته لغة وصفية تجمع «بين المجابة والعدائية، بين الميل والنفور وقد وفق في ذلك إلى درجة أن الحدث الروائي لم يستطع اللحاق بجمالية اللغة التي حاصرت الشخصيات»³، معتمدا في ذلك على سيل لغوي وتدفق هائل لها يعدها عن نظميتها الدلالية المعتادة، مانحا إيّاها لغة متحررة عن المدلولات السابقة محافظا على إيديولوجية النص التي تجسد مستويات الرؤية والتفكير عند المتلقي، منطلقا في ذلك من وعيه باللغة فيصبح شريكا في بناء النص الإبداعي⁴. بينما تذهب الوظيفة التبئيرية للوصف في رواية "حروف الضباب"، إلى تسليط الضوء على المعتقدات التي تحتكر

¹ حليفي شعیب، "شعرية الرواية الفانتاستيكية"، ص: 180.

² جلاوجي عز الدين، "سرادق الحلم والفجیعة"، ص: 27.

³ تحريشي محمد، "أدوات النص"، ص: 115.

⁴ نفسه، ص: 7.

الفصل الرابع: عجائية العنوان واللغة السردية (دراسة تطبيقية).

عقول الناس من خلال تركيزه في وصفه للتمائم وطقوس العجائز، وزيارات الأضرحة، محذرا من مغبة الانجراف وراء هذا الفكر والتسليم به والانسياق إليه، كما جاءت وظيفة الوصف التثيرة في "التراس" مستندة إلى خلفية أخلاقية وسياسية قوامها تراجع القيم النبيلة وصراعها مع عالم الشر المنحط، في ظل سياسة فاسدة تطيح بكل قيم الخير من أجل تحقيق غاياتها، فكان أن ركزت وصفها على كل ما من شأنه أن يرفع نسبة التعجيب ويخلق انطباعات مثيرة للغرابة لما وصل إليه حال بلاد الشمس بعد اختفاء فارسها التراس، فالسرد والوصف «يسيران في طريق واحد نحو تجريب يقوّض السرد الكلاسيكي، ويخوض غمار المغامرة من أجل سرد يروي أحداثا ملتهبة تحرق القارئ بغرائبيتها، وتترك به لوعة من أجل وصف فانتاستيكي يجسد بأسلوبية شعرية، أبخرة تلك الأحداث العجائية حتى يتحسسها المتلقي، فتنتابه حيرة ودهشة لا بد منهما»¹، بالإضافة إلى جوانب دلالية تسهم في بسط العجائبي من خلال الوصف الحي المعتمد على أساليب جديدة تكسر رتابة الحكى المتعارف عليه، والذي يعمل على تثمين الأبعاد الفنية والإيديولوجية للنصوص السردية.

¹ حليفي شعيب، "شعرية الرواية الفانتاستيكية"، ص: 181.

الخاتمة

الخاتمة:

- يمكن إجمال النتائج التي أفضت إليها دراسة الخطاب السردى الجزائري المعاصر الحافل بالعجائية فيما يأتي:
- أنه على الرغم من حداثة التجربة العجائية في السرد الجزائري إلا أن هذا لا ينفي حضورها في العديد من الكتابات، إذ حملت بعض الأقلام الجزائرية على عاتقها مهمة خوض غمار التجريب.
 - أن الأديب الجزائري وظف العجائية انطلاقا من خلفية تتميز بغناها وتنوعها فتحت له فضاء رحبا ومنحته أرضا خصبة لعوالم اللاواقعي وفوق الطبيعي ليحولها ببراعته إلى نصوص عجائية.
 - أن الرصيد الثقافي والحضاري الذي يتكئ عليه الأديب الجزائري في سردية التعجب مكنه من الإنفتاح على نموذج كتابة لها خصوصيتها الفارقة التي تميزه عن غيره من خلال ارتباطه بالتراث المحلي الجزائري.
 - أن مستويات التعجب رغم انفتاحها جميعها على اللاواقعي إلا أنها تتعدد وتختلف تبعا لطريقة تعامل الأديب معها.
 - إن البحث في مفهوم العجيب والعجائبي أسفر عن الجدل الكبير الذي شغل مخيلة النقاد القدامى والمحدثين على اختلاف بيئاتهم وثقافتهم، إذ تعددت مصطلحات العجائبي والتبس المفهوم أحيانا لاسيما في ظل إشكالية تداخل المصطلحات التي تعاني منها الساحة الأدبية في عديد المجالات المعرفية، وقد سلط البحث الضوء على هذه المسألة ورصد بالتفصيل موضوعات هذا الحقل المعرفي من خلال تتبع المصطلحات المتعددة للعجائبي.
 - كشفت هذه الدراسة التي اعتنت بالمتن السردى العجائبي الجزائري تحديدا وبوجه خاص، عن ذلك الثراء والتنوع الذي تنبني به وعليه العجائية في الخطاب السردى الجزائري المعاصر، حيث وقف البحث عند روافد تشكل العجائية والمرجعيات التي تستند إليها، وهي روافد تتميز بغناها وكثرتها تفتح للمبدع فضاء رحبا وتمنحه أرضا خصبة لعوالم اللاواقعي وفوق الطبيعي، جاء ترتيبها كالآتي: الرافد الأسطوري، والرافد الديني، والتراث الشعبي الذي يعد عالما زاخرا وعجائبيا بامتياز لامتلأه بالخوارق والأساطير التي قدّم البحث في محطاته المختلفة شواهد وإحالات دالة عليه.

- سلّطت هذه الدراسة الضوء على الشخصيات العجائبيّة - من خلال النماذج المختارة - بالنظر إلى أهمية عنصر الشخصيّة وهيمنته على المتن السردي بما اصطبغت به من عجائبيّة، فوقف البحث على تخريجها وتصنيفها تبعا لسمات التحول والامتساخ التي تعترّيها من نص سردي لآخر.
- أسفرت دراسة الشخصيّة أيضا والبحث في تجليات حضورها على وجود عدة أصناف للشخصيات العجائبيّة؛ شخصيات عجائبيّة مؤنّسة وأخرى إنسيّة وبعضها شخصيات مرجعيّة استثمرها الكتاب في خطاباتهم السردية لتمنحها الصبغة العجائبيّة.
- لقد تعددت الأنواع التي جسّدت حضور السارد في النصوص المدروسة والتي مدّت النص العجائبي بأشكال متعددة من الرّؤى السردية، فُدّمت من خلالها الشخصيات العجائبيّة بأشكال مختلفة تبعا لتباين الرّؤى السردية، فأما بالنسبة لرواية "سرادق الحلم والفجيعة" كانت الهيمنة للرؤيتين السرديتين: الرّؤية مع - والرّؤية من الخلف، بينما كانت الرّؤية من الخارج أقلّ حضورا في المحكي العجائبي. وأما رواية "الترّاس" لكمال قرور فقد اعتمد فيها الروائي على السارد غير الملتمح بالحكاية المكتفي بوظيفة الحكّي المنظّم له عارضا أحداثه رابطا بين أصوات شخوصه، بينما حمل السارد الخارج حكائي المتواري غير المشارك، عبء سرد أحداث رواية "حروف الضباب"، إلا في بعض المقاطع السردية التي استعان فيها بسارد مشارك، أوكل إليه السارد خارج الحكائي سرد بعض أحداثها وصياغتها. أما "جميلة زنير"، فقد اعتمدت في قصصها القصيرة على "الرّؤية من الخلف"، التي تمنح السارد فرصة الحكّي والوصف والتحكم في الخطاب ليتولد التردد والحيرة ويتحقق بذلك العجائبي.
- من النتائج المتوصّلة إليها أنّه بصرف النظر عن القاسم المشترك بين الأعمال الإبداعية المدروسة والمتمثّل في حقل العجائبي، فإنّ لكلّ عمل سردي إبداعي خصوصيّة وطابعه السردي المتميّز به موضوعيا وجماليّا عن غيره، فرواية "الترّاس" نصّ يقوم على خرق الواقع من خلال عوالم وأفعال خارقة لأبطال الرواية، وهي صورة تولد الحيرة والتردد لدى المتلقي وتزيد من وتيرة التعجيب لديه، عرض من خلالها كمال قرور الصراع الأبدي بين القيم النبيلة والقيم المنحطّة، وجعل من اختفاء التراس غيابا لكلّ القيم

- الخيرة التي بإمكانها أن تصمد أمام أعتى قوة خارجية لكنها سرعان ما تتداعى أمام خيانة أبناء الوطن الواحد.
- أسهم إذن أتكاء "قرور" على الموروث الشعبي في روايته في إمداد العمل الروائي بمقومات الفن والثراء التخيلي.
 - وبالنسبة للروائي "الخير شوار" فمن خلال توسله بالمكون العجائبي في روايته "حروف الضباب" استطاع أن يخترق منظومة المجتمعات ويكشف زيفها لئسقط عنها مجموع القيم والمثل التي يختبئ وراءها، في مجتمع ذكوري ينحرف فيه الأب ابنته لأنها صرحت برغبتها في الزواج من أحدهم، مجتمع يرى في الشعوذة والتمائم نجاة من الشرور، يؤمن ببركة الأضرحة ويخاف من تجاوز المحظور.
 - ومن جهتها أولت الكاتبة جميلة زنير في مجموعتها القصصية "جنية البحر" اهتماما كبيرا بالأساطير ووظفتها بمدلولات وأفكار جديدة لتجسيد رؤيتها لمختلف القضايا بما يتوافق وتجربتها الإبداعية، فجعلت من الجن وعالمه أداة تعبيرية كسرت بها رتابة الحياة العادية، ليغدو الارتقاء في أحضان العوالم الأخرى سبيلا للنجاة من بؤس الحياة والتخلص من كل العوائق، ولعل اهتمام القاصة بالجن هو اهتمام الإنسان العربي عموما به وتعويله عليه لمجابهة مختلف الشدائد.
 - من نتائج البحث أيضا ما تعلّق بتتبع حضور العجائبي من خلال مكوّن المكان في المدونات المختارة والوقوف على الدلالات المتاحة، حيث تمت الاستعانة بالثنائية الضدية (مفتوح/مغلق) لما فيها من تنوع ونظرا لحضورها القوي على مستوى الأعمال الأدبية المدروسة والأمكنة العجائبية التي تتجسد من خلالها، وقد خلص البحث في هذه الجزئية إلى مجموع نتائج نوجزها فيما يلي:
- 1- عرفت الأمكنة المفتوحة تحولا وازدواجية صبغتها لمسة العجائبي فما يعدّ مكانا مفتوحا يغدو مغلقا، وعلى سبيل المثال لا الحصر جاءت المدينة بوصفها مكانا مفتوحا في رواية "سرادق الحلم والفجيرة" بصورة شاحبة مسكونة بالغرابة تفوح منها رائحة الموت والخراب، تمثّل لقاطنيها مكانا مغلقا يبعث في النفس الإحساس بالضيّق والاختناق وهي التي يفترض بها الانفتاح والتحرر، وغلق هذه الأماكن المفتوحة هو الذي أسهم في خلق العجائبي وتعزيز تواجده ضمن النص السردي.

2- لقد أفضى تحليل المكان من زاوية العجيب إلى واقع وجود أمكنة عصية على التمثيل، إذ انفلتت من طبيعة كونها المعين الأكبر للكاتب في الكشف عن رؤاه ومضامينه لتتحول إلى مرآة فاضحة لبعض انفلتاته، مثلما حدث مع الكاتبة "جميلة زنير" في قصة "السائق والطيف" حيث انكشفت النظرة الإقصائية تجاه الصحراء لاسيما وأنها ليست ابنة تلك البيئة، بل هي على الطرف الموازي منه تقطن بالساحل وتكتب قرب البحر والشاطئ، مما نتج عنه هوة منعت الكاتبة من تمثّل المكان والكتابة عنه كما قد يكتب ابن تلك البيئة مثلاً.

3- اتّخذت الأمكنة انفتاحاً على العجيب وانغلاقاً مختلف من متن سردي لآخر تبعاً لمنطق كلّ كاتب وطبيعة السياق الدلالي للنصوص، فالبحر على سبيل المثال هو مصدر للرزق والغنى ورمز للحرية والانطلاق، أرجاؤه، موانئه وشطآنه، والإشراف عليها كلها تدخل ضمن دائرة السيادة الوطنية عند عز الدين جلاوجي، وهو المعنى الذي ذهب إليه كمال قرور في روايته "التراس" أيضاً فهي نانا خدوج تحذر من التهاون في حماية البحر والحفاظ عليه وتؤكد أن التفريط فيه يعني النهاية وتوصي الفارس "التراس" به خيراً إن هو أراد الحفاظ على بلاد الشمس. أمّا الحضور العجائبي للبحر في قصة جميلة زنير "جنية البحر" وطريقة تناولها له فجاء مختلفاً كثيراً عما سبق، إذ شكل فضاء البحر في نصوصها معادلاً لثنائية الموت والحياة فكما يمكنه أن يكون مصدراً للرزق ويمنحنا الحياة بإمكانه أيضاً أن يكون سبباً للهلاك، ومنه تحاكي القاصّة قضية الهجرة غير الشرعية عبر قوارب الموت (الحرقة).

- اهتمّ البحث بدراسة الزمن العجائبي وتتبع مساراته في المتون السردية، فتبيّن أنّ العجائبي لا يعترف بوجود الحدود الفاصلة بين الأزمنة، إذ يتداخل فيه الماضي بالحاضر وبالمستقبل في شبكة نسيجية محملة بالدلالات داخل النصوص الإبداعية.
- أسفر البحث في الزمن ومكوناته داخل الأعمال الروائية الثلاثة عن ثراء وزخم يتعلق بحضور تقنيات: الاستباق والاسترجاع والوقفة والمشهد، وكذلك تسريع السرد وتبطيئه، بينما في العمل القصصي المدروس فنظراً لطبيعة النص الخاصة كقصص قصيرة وبنيتها المتفردة بما هي عليه من تكثيف وإيجاز، فقد فرضت في

- التعامل مع الزمن خصوصيتها، ومنه كان حضور التقنيات محتشما مقارنة بالنماذج المختارة الروائية، فقد خلت إلا من بعض الاسترجاعات والاستباقات القليلة.
- لقد مثلت تقنيًا الاسترجاع والاستباق عصب المفارقة الزمنية في المدونات المدروسة، سعت إلى خلخلة الزمن السردى وتجاوز التسلسل المنطقي للأحداث وخلق جو عجائبي شغلت فيه الاسترجاعات المثيرة للماضي الحيز الأكبر في الأعمال السردية المذكورة مقارنة بالظهور المحتشم للاستباق الذي جاء مقتضبا على شكل إشارات سريعة في ثنايا النصوص السردية.
 - حرص البحث على رصد العجائبي وكيفية اشتغاله في العناوين الرئيسة للنصوص السردية المختارة متخذا من المفهوم المعجمي وتحليل البنية التركيبية للعناوين ثم تأويلها وسيلة مكنت من الوصول إلى نتيجة مفادها أن عناوين المدونات ذات ملامح عجائبية محكمة الاختزال دقيقة السبك حققت قانون الجذب ومارست الدور المنوط بها.
 - أسفر البحث في اللغة السردية للنصوص الإبداعية عن كثافة استثمار العجائبي على مستوى لغة السرد التي تحمل القارئ إلى عوالم التخيل التي يلتحم فيها الواقعي باللاواقعي، وكذلك على مستوى لغة الحوار كونه تعبيرا عن المستوى الذهني والنفسي للشخصيات، ونوع من أنواع اللغة في المتن يلجأ إليها الكاتب لأهداف معينة، وكذا على مستوى الوصف في النص، باعتباره من المقومات الجمالية في العمل الأدبي إذا ما أحسن الكاتب توظيفه، فالوصف يشكل مع لغة السرد ولغة الحوار مركزا يؤسس ويعزز تصوير اللغة العجائبية.
 - وما يمكن قوله في الأخير أنه حتى وإن ساد الاعتقاد بعدم اكتمال التجربة العجائبية الجزائرية مقارنة بنظيرتها العربية والغربية إلا أن العجائبي يبقى هاجسا ملحا في الأعمال الأدبية الجزائرية، حيث يسعى أدباؤنا إلى تطوير تطويعهم لها مع كل عمل سردي جزائري جديد .



المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:
المصادر:

- 1- جلاوي عز الدين، "سرداق الحلم والفجيرة"، منشورات أهل القلم، الجزائر، ط1، 2006.
- 2- زنير جميلة، "أسوار المدينة"، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، (دط)، 2001.
- 3- شوار الخير، "حروف الضباب (قول الراوي في محنة الزواوي)"، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002.
- 4- // //، ثقب زرقاء، دار العين للنشر بالقاهرة-مصر، ط1، 2014.
- 5- قرور كمال، "التراس (ملحمة الفارس الذي اختفى)"، منشورات الاختلاف، (دط)، (دت).

المراجع باللغة العربية:

- 1- إبراهيم نبيلة، "أشكال التعبير في الأدب الشعبي"، دار نهضة مصر، القاهرة-مصر، (دط)، (دت).
- 2- ابن كثير (إسماعيل بن عمر)، "تفسير ابن كثير"، دار الإمام مالك، الجزائر، ط2، 2009.
- 3- أبو ديب كمال، الأدب العجائبي والعالم الغرائبي، دار الساقى ودار اوركس للنشر، بيروت-لبنان، ط1، 2007.
- 4- أبو ماضي إيليا، الديوان، دار العودة بيروت-لبنان، (دط)، (دت)،
- 5- أقضاض محمد، "الغرائبية في الرواية العربية"، دار فضاءات للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 2018.
- 6- بحراوي حسن، "بنية الشكل الروائي (الفضاء-الزمن-الشخصية)"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 1990.
- 7- برادة محمد، "أسئلة الرواية أسئلة النقد"، شركة الرابطة، المغرب، ط1، 1996.
- 8- بركات سليم، "فقهاء الظلام"، كتاب الكرمل، منشورات بيسان برس، نيقوسيا-قبرص، (دط)، (دت).
- 9- بلعابد عبد الحق، "عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)"، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

- 10- بن جمعة بوشوشة، "اتجاهات الرواية في المغرب العربي"،
المغربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 1999.
- 11- بن سالم عبد القادر، "بنية الحكاية في النص الروائي
المغربي الجديد"، دار الأمان، الرباط-المغرب، (دط)، 2013.
- 12- بنو هاشم عمري، "التجريب في الرواية المغاربية (الرهان
على منجزات الرواية العالمية)"، دار الأمان، الرباط-المغرب،
(دط)، 2015.
- 13- بوطاجين سعيد، "السرد ووهم المرجع"، منشورات
الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005.
- 14- بوعزة محمد، "تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم"، دار
الأمان، المغرب، ط1، 2010.
- 15- تحريشي محمد، "أدوات النص"، منشورات إتحاد كتاب
العرب، دمشق، (د ط)، 2000.
- 16- التمارة عبد الرحمن، "مرجعيات بناء النص الروائي"، دار
ورد الأردنية للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2013.
- 17- تنفو محمد، "النص العجائبي (مائة ليلة وليلة أنموذجا)"، دار
كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2010.
- 18- التوزاني خالد، "أدب العجيب في الثقافتين العربية
والغربية"، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1،
2015.
- 19- // // "أدب العجيب في الثقافتين العربية والغربية"، دار
كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2015.
- 20- // // "الرحلة وفتنة العجيب بين الكتابة والتلقي"، دار
السويدي للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 2007.
- 21- // // "الرواية العجائبية في الأدب المغربي الحديث"،
منشورات مقاربات، فاس-المغرب، ط1، 2017.
- 22- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر)، "الحيوان"، تح: عبد
السلام محمد هارون، دار الخيل، بيروت-لبنان، ط2، 1965.
- 23- حسين حسين خالد، "نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في
شؤون العتبة النصية)"، دار التكوين، الكتاب المصور، (دط)،
(دت).

- 24-** حليفي شعيب، "الرحلة في الأدب العربي التجنيس، آليات الكتابة، خطاب المتخيل"، مكتبة الأدب المغربي، المغرب، (دط)، أبريل 2002.
- 25-** // // "شعرية الرواية الفانتاستيكية"، دار الأمان، الرباط-المغرب، ط1، 2009.
- 26-** // // "هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل"، دار الثقافة، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 2005.
- 27-** حماد حسن، "تراجيديا الإله المخلص وتجلياتها في السرديات المقدسة"، المقدس والسرديات الكبرى، مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، الرباط-المغرب، 2016.
- 28-** الخراط ادوارد، "الحساسية الجديدة مقالات في الظاهرة القصصية"، دار الآداب، بيروت-لبنان، ط1، 1994.
- 29-** خليل إبراهيم، "بنية النص الروائي"، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.
- 30-** خليل لؤي علي، "العجائبي والسرد العربي النظرية بين التلقي والنص"، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت-لبنان، ط1، 2014.
- 31-** خورشيد فاروق، "عالم الأدب الشعبي العجيب"، دار الشروق، القاهرة-مصر، ط1، 1991.
- 32-** // // "عالم الأدب الشعبي العجيب"، دار الشروق، بيروت-لبنان، ط1، 1991.
- 33-** ذياب صفاء، "تمثلات العجيب في السيرة الشعبية"، دار صفحات للدراسات والنشر، دمشق-سوريا، ط1، 2015.
- 34-** رواينية الطاهر، "السيمائية والنص الأدبي (أعمال ملتقى اللغة العربية وآدابها)"، جامعة عنابة باجي مختار، (دط)، الجزائر، ماي 1995.
- 35-** روجي الفيصل سمر، "الرواية العربية البناء والرؤيا"، إتحاد كتاب العرب، دمشق-سوريا، (دط)، 2003.
- 36-** الزمخشري (أبو القاسم محمود بن عمر)، "الفائق في غريب الحديث"، تح: علي بن محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعرفة، لبنان، ط2، (دت).

- 37-** الزمخشري (أبو القاسم محمود بن عمر)، "الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل"، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3، 1407.
- 38-** سعيد خالدة، "حركية الإبداع (دراسات في الأدب العربي الحديث)"، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط3، 1986.
- 39-** السواح فراس، "الأسطورة والمعنى (دراسة في الميثولوجيا والديانات الشرقية)"، دار علاء الدين، دمشق-سوريا، ط2، 2001.
- 40-** // //، "مغامرة العقل الأولى دراسة في الأسطورة" (سوريا أرض الرافدين)، دار علاء، دمشق-سوريا، ط11، 1996.
- 41-** السيوطي جلال الدين والمحلي جلال الدين، "تفسير الجلالين"، دار ابن كثير، القاهرة-مصر، ط7، 1993.
- 42-** الشاهد نبيل حمدي، "الحكايات العجائبية (في السرد العربي القديم)"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة-مصر، (دط)، 2018.
- 43-** // //، "العجائبي في السرد العربي القديم (النظرية بين التلقي والنص)"، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت-لبنان، ط1، 2014.
- 44-** // //، "بنية السرد في القصة القصيرة (سليمان فياض نموذجاً)"، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة-مصر، (دط)، 2016.
- 45-** شرشار عبد القادر، "الرواية البوليسية (بحث في النظرية والأصول التاريخية)"، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق-سوريا، (دط)، 2003.
- 46-** شعلان سناء، "السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن"، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، عمان-الأردن، (دط)، (دت).
- 47-** الصالح نضال، "النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة"، إتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا، (دط)، 2001.
- 48-** صفوت أحمد زكي، "جمهرة خطب العرب"، مطبعة مصطفى الباني الحلبي وأولاده، مصر، ط1، 1933.

- 49-** العباس عبد الحي، "بناء المصطلح (العجيب والغريب والخارق والفانتاستيك بين قيود المعجم وقلق الاستعمال)"، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش-المغرب، ط1، 2007.
- 50-** عبد الحميد شاكر، "الغربة المفهوم وتجلياته في الأدب"، عالم المعرفة، الكويت، (دط)، 2012.
- 51-** عزام محمد، "الخيال العلمي في الأدب"، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، سوريا، ط1، 1994.
- 52-** عقّار عبد الحميد، "الرواية المغاربية تحولات اللغة والخطاب"، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 2000.
- 53-** // //، "الرواية المغاربية تحولات الخطاب اللغة والخطاب"، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 2000.
- 54-** علام حسين، "العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد"، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.
- 55-** علاوي الخامسة، "العجائية في الرواية الجزائرية"، دار التنوير، الجزائر، (دط)، 2013.
- 56-** العنزي نورة، "العجائبي في الرواية العربية"، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 2011.
- 57-** عويس محمد، "العنوان في الأدب العربي (النشأة والتطور)"، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، 1988.
- 58-** عياشي منذر، "الكتابة الثانية وفاتحة المتعة"، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1998.
- 59-** الغانمي سعيد، "خزانة الحكايات الإبداع السردية والمسامرة النقدية"، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2004.
- 60-** غيبوب باية، "الشخصية الأنثروبولوجية العجائية في رواية مائة عام من العزلة"، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو-الجزائر، (دط)، 2012.

- 61-** فيدوح عبد القادر، "تأويل المتخيل السرد والأنساق الثقافية"، دار صفحات للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق-سوريا، ط1، 2009.
- 62-** قاسم سيزا، "بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثة نجيب محفوظ)"، مكتبة الأسرة، مصر، (دط)، 2004.
- 63-** القزويني (زكرياء بن محمد)، "عجائب المخلوقات والحيوانات وغرائب الموجودات"، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت-لبنان، ط1، 2000.
- 64-** القصراوي مها، "الزمن في الرواية العربية"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ط1، 2004.
- 65-** قطب سيد، "في ظلال القرآن"، دار الشروق، القاهرة-مصر، ط32، 2003.
- 66-** قطوس بسّام، "سيمياء العنوان"، وزارة الثقافة عمان-الأردن، ط1، 2001.
- 67-** كحوال محفوظ، "رواية الحلاج وزغاريد الدماء، تقديم: يوسف وغليسي، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، (دط)، 2007.
- 68-** الكوني إبراهيم، "نزيف الحجر"، دار التنوير للطباعة والنشر، لبنان، ط3، 1992.
- 69-** كيليطو عبد الفتاح، "الأدب والغربة"، دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء-المغرب، ط8، 2011.
- 70-** // //، الحكاية والتأويل "دراسات في السرد العربي"، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 1988.
- 71-** لحمداني حميد، "القصة القصيرة في العالم العربي (ظواهر بنائية ودلالية)"، مطبعة أنفو برانت، فاس-المغرب، ط1، 2015.
- 72-** // //، "بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)"، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 1991.
- 73-** محفوظ عبد اللطيف، "وظيفة الوصف في الرواية"، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.

74- مرتاض عبد المالك، "في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)"، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (دط)، 1998.

75- // // "في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)"، عالم المعرفة، الكويت، (دط)، 1998.

76- مرشد أحمد، "أنسنة المكان في روايات عبد الرحمان منيف"، دار الوفاء للطباعة والنشر، مصر، ط1، 2003.

77- المسدي عبد السلام، "قاموس اللسانيات"، الدار العربية للكتاب، تونس، (دط)، 1984.

78- مفتاح محمد، "دينامية النص"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط3، 2006.

79- منيف عبد الرحمن، "رحلة ضوء"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، ط3، 2012.

80- وغيلسي عبد الرحمن، "العجائبي ومسألة الآخر"، دار الفكر العربي، الجزائر، (دط)، 2016.

81- يقطين سعيد، "السرد العربي مفاهيم وتجليات"، رؤية للنشر، القاهرة-مصر، ط1، 2006.

82- // // "قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 1997.

83- // // "قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود والحدود"، دار الأمان، الرباط-المغرب، ط1، 2012.

84- // // تلقي العجائبي في السرد العربي الكلاسيكي ، ضمن كتاب (نظرية التلقي- إشكالات وتطبيقات)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط-المغرب، (دط)، (دت).

85- // // تلقي العجائبي في السرد العربي الكلاسيكي ، ضمن كتاب (نظرية التلقي- إشكالات وتطبيقات)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس، الرباط-المغرب، (دط)، (دت).

الكتب المترجمة:

- 1-أ.ف. تشيتشرين، "الأفكار والأسلوب"، تر: حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، (دط)، (دت).
- 2-أوفيد، "مسح الكائنات"، تر: ثروت عكاشة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط3، 1992.
- 3-باشلار غاستون، "جماليات المكان"، تر:غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط2، 1984.
- 4-تزفتان تودروف، "الشعرية"، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار طوبقال للنشر، المغرب، ط2، 1990.
- 5-// //، "مدخل إلى الأدب العجائبي"، تر: الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط-المغرب، ط1، 1993.
- 6-// //، "مفاهيم سردية"، تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005.
- 7-توتلي ليزا، "فن كتابة الفنتازيا والخيال العلمي"، تر: كمال الدين حسين، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة-مصر، ط1، 2008.
- 8-جيت جيرار، "خطاب الحكاية (بحث في المنهج)"، تر: محمد معتصم وآخرين، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، مصر، ط2، 1997.
- 9-زيرافا ميشال، "الأسطورة والرواية"، تر: صبحي حديدي، دار الحوار للنشر والتوزيع اللاذقية، سوريا، ط1، 1985.
- 10-ش.ج.س طومسون، "السحر وطقوسه واسرارته"، تر: سمير شيخاني، المكتبة الثقافية، بيروت-لبنان، ط1، 2002.
- 11-غاتنيو جان، "أدب الخيال العلمي"، تر: ميشيل خوري، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، سوريا، ط1، 1990.
- 12-فهد توفيق، جاك لوكوف، محمد أركون، "العجيب والغيب في إسلام العصر الوسيط"، تر:عبد الجليل بن محمد الأزدي، ط1، الدار البيضاء-المغرب، 2002.
- 13-كريم صمويل نوح، "أساطير العالم القديم"، تر: عبد الحميد يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1974.
- 14-لوتمان يوري، "مشكلة المكان الفني"، تر: قاسم سيزا، ضمن كتاب "جماليات المكان"، عيون المقالات، الدار البيضاء-المغرب، ط2، 1988.

- 15- مرسيا إلياد، "مظاهر الأسطورة"، تر: نهاد خياطة، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق-سوريا، ط1، 1991.
 - 16- ميندوثا بلينيو، "غارسيا ماركيز رائد الواقعية السحرية"، تر: عبد الله حمادي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1982.
 - 17- هامون فيليب، "سيمولوجية الشخصية الروائية"، تر: سعيد بنكراد، تقديم: عبد الفتاح كيليطو، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 2013.
 - 18- وليك رنيه وآرن أوستن، نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، دار المريخ للنشر، المملكة العربية السعودية، (دط)، 1992.
- المعاجم والقواميس:**
- 1-"المعجم الوسيط"، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2008.
 - 2-ابن فارس (أبو الحسين أحمد بن زكرياء)، "مقاييس اللغة"، تج: عبد السلام هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، (دط)، 1979.
 - 3-ابن منظور(أبو الفضل محمد بن مكرم)، "لسان العرب"، دار صادر، بيروت-لبنان، ط3، 1994.
 - 4-البستاني بطرس، "محيط المحيط قاموس مطول للغة العربية"، مكتبة لبنان، 1987.
 - 5-البستاني كرم وآخرون، "المنجد في اللغة والإعلام"، دار المشرق، بيروت-لبنان، ط26، 1983.
 - 6-الجرجاني (علي بن محمد)، "التعريفات"، تج: إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت-لبنان، ط1، 1984.
 - 7-حرب طلال، "معجم أعلام الأساطير والخرافات في المعتقدات القديمة"، منشورات محمد علي بيضون دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، (دط)، (دت).
 - 8-الخليل (بن أحمد الفراهيدي)، "معجم العين"، تج: عبد الحميد الهنداوي، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط1، 2002.
 - 9-زيتون لطيف، "معجم مصطلحات نقد الرواية"، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 2002.

10- طه فرج عبد الله وآخرون، "معجم علم النفس والتحليل النفسي"، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، ط1، (دت).

11- عبد النور جبور، "المعجم الأدبي"، دار العام للملايين، بيروت-لبنان، ط1، 1979.

12- عمر أحمد مختار، "معجم اللغة العربية المعاصرة"، عالم الكتب، القاهرة-مصر، ط1، 2008.

13- القاضي محمد وآخرون، "معجم السرديات"، مكتبة الأدب المغربي، دار الملتقى، المغرب، ط1، 2010.

14- القزويني (زكرياء بن محمد بن محمود)، "عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات"، منشورات الأعلمي للمطبوعات، بيروت-لبنان، ط1، 2000.

15- مسعود جبران، "الرائد معجم لغوي عصري"، دار الملايين، بيروت-لبنان، ط7، 1992.

16- يعقوب إميل وآخرون، "قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية"، دار العلم للملايين، بيروت-لبنان، ط1، 1987.

الرسائل الجامعية:

1- بن نوار بهاء، "العجائبية في الرواية العربية المعاصرة"، مقارنة موضوعاتية تحليلية، رسالة دكتوراه جامعة الحاج لخضر-باتنة-الجزائر، 2012-2014.

1-المراجع باللغة الأجنبية:

2-Jacqueline picoch, Le robert –Dictionnaire etymologique du francais Dictionnaires le robert, paris, 1994.

3-Larousse, Petit Larousse en couleurs, Librairie Larousse, paris, 1972.

المجلات والدوريات:

1-حليفي شعيب، "النص الموازي للرواية (استراتيجية العنوان)"، الكرمل، العراق، ع 46، أكتوبر 1992.

2- // //، "بنيات العجائبي في الرواية العربية"، مجلة فصول (مجلة النقد الأدبي)، مصر، ع3، 1997.

3-الخميس عبد الرحمان بن صالح و المحفلي محمد صالح، "سردية الحوار في القصة السعودية القصيرة"، مجلة العلوم العربية، السعودية، ع 48، رجب 1439.

4-درمش باسمه، "عتبات النص"، مجلة علامات في النقد، السعودية، مج:16، ع:61، ماي 2007.

5-شنوفي ميلود، "العجائبي والأسطوري في الخطاب الروائي الصحراوي لإبراهيم الكوني"، معارف/جامعة سعد دحلب، البليدة-الجزائر، ع10.

المواقع الالكترونية:

1-أبو أحمد حامد، "دراسات في الواقعية السحرية"، متاح على شبكة

WWW.Kotobarabia.Com.

2-مطر أحمد، الأعمال الكاملة (لافتات)، شبكة FOULABOOK.COM.

3-وتار محمد رياض، "توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة"، منشورات موقع اتحاد الكتاب العرب (<http://www.awudan.org>)، دمشق-سوريا، 2002.



فهرس المحتويات

الفصل الأول: العجائية؛ النشأة وتطور المفهوم

أولاً: تحديد المفاهيم	11
1/ العجائية معجمياً	11
أ- العجائية في المعاجم العربية.....	11
-العجائية في القرآن الكريم	12
ب- العجائية في المعاجم الأجنبية.....	14
2/ العجائية اصطلاحياً.....	15
أ-العجائية في الاصطلاح الغربي.....	15
ب-العجائية في الاصطلاح العربي	19
3/ إشكالية المصطلح	23
أ-الفانتاستيك والفانطاستيك	24
ب-العجائبي والعجيب	25
ج-الغرائبية والغريب	28
ثانياً: العجائية في السرد وروافدها.....	31
1/ العجائية في السرد.....	31
أ-العجائية في السرد العربي	31
ب-العجائية في السرد الغربي.....	37
2/ روافد العجائية.....	39
أ-الرافد الأسطوري	39
ب-الرافد الديني	41

ج-الرافد التراثي الشعبي	44
ثالثا: موضوعات العجائبي والحقول المجاورة له	46
1/ موضوعات العجائبي	46
أ-المسخ والتحول	47
ب-الاختلالات	50
ج-لعبة المرئي واللامرئي	51
2/ الحقول المجاورة للعجائبي	52
أ-الواقعية السحرية	52
ب-أدب الخيال العلمي	55
ج-الرواية البوليسية	60

الفصل الثاني: الشخصية العجائية (دراسة تطبيقية)

أولا: مفهوم الشخصية العجائية وسماتها	64
أ- مفهوم الشخصية العجائية	64
ب-سمات الشخصية العجائية	67
ثانيا: أشكال تقديم الشخصية العجائية وتجلياتها	70
ب- تجليات الشخصية العجائية في النصوص السردية	76
* الشخصية العجائية في رواية "سرادق الحلم والفجعة"	76
- شخصية الشاهد	77
- الشخصيات العجائية المؤنسة	80
-الغراب	81
-السيد لعن/نعل	84
- الأحذية العسكرية	86
-قبحون	87
- شخصيات ثانوية مؤنسة	88
- الشخصيات الإنسية	89
الشيخ المجذوب	89
-الأسمر ذو العينين العسليتين وأقرانه	91
-شخصيات مرجعية	92
-الشخصية العجائية في رواية "التراس (ملحمة الفارس الذي اختفى)"	94
-التراس	96
-ست الحسن	102

- نانا خدّوج والعرافة الحاجة غنوجة.....	103
- شخصيات عجائبيّة مؤنسة.....	105
- اللقلق.....	105
- جواد الريح.....	106
- أطيّار السنونو والأسماك المغتربة.....	108
- شخصيات رجال بلاد الشمس.....	108
- شخصية الإمام سي الهادي.....	109
- الشخصية العجائبيّة في رواية "حروف الضباب (قول الراوي في محنة الزواوي)".....	112
- شخصية الزواوي.....	113
- شخصية الشيخ العلمي.....	116
- شخصيات عجائبيّة أسطورية.....	118
- الشخصية العجائبيّة في المجموعة القصصية "أسوار المدينة".....	119
- الشخصية العجائبيّة في القصة القصيرة "جنية البحر".....	121
- الشخصية العجائبيّة في القصة القصيرة "رجل من عالم آخر".....	125
- الشخصية العجائبيّة في القصة القصيرة "السائق والطف".....	126
الفصل الثالث: الأمكنة والأزمنة العجائبيّة (دراسة تطبيقية)	
أولاً: الأمكنة العجائبيّة.....	131
1/ أهمية المكان العجائبي في السرد.....	131
2/ عجائبيّة الأمكنة المفتوحة.....	133
- المدينة.....	134
- القرية.....	138
- الصحراء.....	141
- البحر.....	144
3/ عجائبيّة الأمكنة المغلقة.....	147
- المبولة.....	148
- البيت.....	150
- المقهى.....	156
ثانياً: الأزمنة العجائبيّة.....	158
1/ أهمية الزمن العجائبي في السرد.....	158
2/ عجائبيّة المفارقة الزمنية.....	162
3/ عجائبيّة الإيقاع الزمني.....	172
- تسريع السرد.....	172
- الخلاصة.....	172
- الحذف.....	176
- تعطيل السرد.....	179

المشهد.....	179
الوقفة الوصفية.....	183
الفصل الرابع: عجائية العنوان واللغة السردية (دراسة تطبيقية)	
أولا: عجائية العنوان.....	188
1/ عتبة العنوان وميلاد العجائبي.....	188
2/ تمظهرات عجائية العنوان.....	192
أ- عجائية العنوان في رواية "سرادق الحلم والفجعة".....	192
ب- عجائية العنوان في رواية "حروف الضباب(قول الراوي في محنة الزواوي)".....	197
ج-عجائية العنوان في رواية التراس" ملحمة الفارس الذي اختفى".....	201
د- عجائية العنوان في القصص القصيرة لجميلة زير.....	203
- عجائية العنوان في قصة "جنية البحر".....	203
- عجائية العنوان في قصة "رجل من عالم آخر".....	207
-عجائية العنوان في قصة "السائق والطيف".....	208
ثانيا: عجائية اللغة السردية.....	210
1/ اللغة السردية وتشكل العجائبي.....	210
2/ مستويات اللغة العجائية.....	213
أ- على مستوى لغة السرد.....	214
-عجائية اللغة التناسية.....	218
ب- مستوى لغة الحوار.....	227
ج- مستوى لغة الوصف.....	239
خاتمة	246
قائمة المصادر والمراجع	252
فهرس المحتويات	264