الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية- قسنطينة

كلية الآداب و العلوم الإنسانية

قسم اللغة العربية

# العجائبية في الرواية الجزائرية

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم

في الأدب العربي الحديث

إعداد الباحثة

الخامسة علاوي

إشراف الدكتور

يوسف وغليسي

جد المناقشة

الدكتور ربيح دوب أستاذ التعليم العالي بجامعة الأمير عبد القادر (رئيسا)

الدكتور يوسف وغليسي أستاذ محاضر بجامعة قسنطينة (مشرفا ومقررا)

الدكتور محمد العيد تاورتة أستاذ التعليم العالي بجامعة قسنطينة (عضوا مناقشا)

الدكتور عبد الله العشي أستاذ التعليم العالي بجامعة باتنة (عضوا مناقشا)

الدكتور (ة) سكينة قدور أستاذ (ة) محاضر (ة) بجامعة الأمير عبد القادر (عضوا مناقشا)

السنة الجامعية 2008 - 2009

بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

# الإهداء

إلى زوجي الذي كان صوتَ الله في ضميري،....

إليك وحدك سكني و فاروقي أهدي هذا الانجاز عرفانا ومودة وتبجيلا...

الخامسة علاوي

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

# المقدمة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

تعد الرواية فنا محاتلا بطبعه ، يحاتل الواقع والتاريخ والماضي ثمّ يتعالى عليها جميعا ، مشيّدا عوالم سحرية عجيبة تمتح من موارد خيالية خصبة ومتنوعة تجبرنا على الإصغاء إلى نداء خفي كان قد حملته ذات مرة عبارة لعبد الملك مرتاض في مقدمة كتابه التنظيري ( في نظرية الرواية ) ، معتبرا فيها الرواية عالما سحريا جميلا ، يتجلى سحره في اللغة، والشخصيات ، والأزمان، و الأحياز، والأحداث وما يعتور كل ذلك من خصيب الخيال وبديع الجمال ، مستهلا ذلك بعبارة جامعة تختصر الرواية في العجائبية إذْ يقول :"الرواية ، هذه العجائبية "، وهو الأمر الذي يجعلنا نتوقف لنتساءل :إذا كانت الرواية بطبيعتها عجائبية ، فكيف سيكون حالها إذا توسلت في تشكيل معمارها بالخوارق وتطويع الشخصيات العجائبية لأجوائها السردية التي تتخذ من الأماكن الغريبة ذات الأبعاد المحدودة تارة واللامحدودة أخرى فضاءات تتحرك فيها وفق قوانين لا عقلانية تبعث على التحير و الدهشة ؟ ...

بل كيف سيكون حالها إذا انفتح المتخيل الروائي على الذاكرة و اللاوعي باستيهاماته وتطلعاته اللامحدودة ، بل على تصادم المحتمل واللامحتمل ، مكسّرا بمجمل ذلك كل المعتقدات الهشة لاستيعاب هذا الواقع المتعدد المسوخ ؟...

لا شك أنّ انفتاح هذا المتخيل على كل ما تقدم صيّر في الإمكان تخيّل أنّ الرواية تشكل وفق مستويات خطابية مدونات كتابية متعددة ، منها الكتابة العجائبية القائمة على تطويع الخوارق وفق الأجواء السردية علما أنّ الخوارق على حد تعبير لطيف زيتوني لا تقوم إلاّ على تقاطع نقيضين هما العقلانية التي ترفض كل مالا يقبل التفسير ، واللاعقلانية التي تقبل بوجود عالم غير عالمنا له نظامه ومقاييسه ...، وعليه فالعجائبي هو تردد القارئ الذي لا يعرف سوى القوانين الطبيعية أمام ظاهرة تبدو غير طبيعية ، وهو لا يدوم حسب التصور التودورفي إلاّ المدة التي يستغرقها هذا القارئ بين التفسير العقلاني والتفسير الغيبي للأحداث المروية الغريبة ، وحين يستقر على أحد الرأيين يخرج من تخوم العجائبي ليدخل نوعا مجاورا له هو إما الغريب أو العجيب .

ولعل من أسباب توظيف العجائبي بوصفه نمطا تعبيريا قادرا على أن يلعب لعبة المحاكاة من أجل تفكيك أفضلَ للواقع هو الرد على غلاة العقلانية إيمانا من رواد هذا النوع الأدبي بأن ومضة الخرافية والأسطورية المشبعة بالسحر والغيبيات والايحاءات والرموز والمفاجآت ترتفع بالسرد النصي إلى مقامات عليا من الجمالية ، مسائلة أحلام الإنسان وكوابيسه لتفسير تجربته ، وتكسير الرتابة التي هيمنت على ذائقة القارئ ردحا من الزمن .

وبالنظر إلى أن الساحة الأدبية حاليا تراهن على جعل الرواية ديوانَ العرب الجديدَ ، فقد شجّع ذلك كتّاب هذا الفن على التجريب وانفتاح النص الروائي على جل أنواع الكتابات والآليات السردية المتنوعة ، التي منها آلية السرد العجائبي ، في محاولة منهم لاستيعاب الواقع واستنطاق المخبوء منه .

ونحن إذ نأتي في هذا البحث العلمي إلى مقاربة الرواية العجائبية ، بعد أن كانت لنا صلة سابقة بموضوع (العجائبي ) في مرحلة الماجستير عبربحث موسوم بـــ( العجائبية في أدب الرحلات)، تبلورت أفكاره أساسا من خلال قراءاتنا لعدد من الدراسات الحرة التي تناول فيها أصحابها تجليات العجائبي في بعض الروايات العربية والتي منها :

- دراسة ابراهيم خليل الموسومة بـــ " الغرائبي في سلطان النوم وزرقاء اليمامة للروائي مؤنس الرزاز .
- دراسة رفقة محمد دودين الموسومة بـــ " النص وتوظيف العجائبي — رواية خشخاش للروائية سميحة حريش " .
- دراسة لمدحت الجيار موسومة بـــ"العجائبية الجديدة في —غادة الأساطير الحالمة ونبع الذهب — للروائي محمد العشري " .
- دراسة محمد أدادا الموسومة بـــ" ملتقى الروائي والشعري في -العشاء السفلي- للروائي محمد الشرفي.
- دراسة عبد الملك مرتاض الموسومة بـــ"العجائبية في رواية ليلة القدر للروائي المغربي الطاهر بن جلون .
- دراسة غابري الهادي الموسومة بـــ"العجائبي في رواية — وراء السراب ...قليلا للتونسي إبراهيم الدرغوثي .

كما لا ننسى أن نشير إلى دراسة الباحث عبد المجيد بدراوي الموسومة بـــ" العجائبية في ألف ليلة وليلة - حكايات السندباد البحري نموذجا"، التي أحرز بها الباحث درجة الماجستير بجامعة عنابة .

ولئن كانت هذه الدراسات مشجعة في مجملها على تغيير وجهةِ صوب النص السردي الروائي ، فقد كانت مربكة أيضا وبشكل كبير لأنّ تداول المصطلح النقدي **Fantastique** قد

اعتراه ما اعترى جل المصطلحات المنقولة إلى العربية في ظل غياب الحرص الشديد على التنسيق في الاستعمال الاصطلاحي بين النقاد و الدارسين ؛ حيث رأينا تساهل بعض النقاد- على الأغلب- في تعاطي دلالة المصطلح الغربي Fantastique ، فهو تارة العجيب تارة العجائبي وأخرى الغرائبي ،كما رأينا أن من النقاد من وظّف مصطلح "العجيب "بكثير من التمويه والعمومية وكان على رأس هؤلاء الدكتور عبد السلام المسدي في كتابه " الأدب العجيب "الذي سارعنا في الحصول عليه وسعادة الانتصار على الكثير من العقبات تغمرنا ، لكن المفاجأة كانت أكبر حين وقفنا على أن الكتاب إنما هو مجموعة رسائل شخصية مشفرة موجهة إلى هذه الشخصية أو تلك.

فما ولّد فينا كل ما تقدم إلا مضاعفة رغبة العودة إلى البحث في هذا الموضوع على أن تكون مدونة البحث هذه المرة الرواية الجزائرية لما تحتاه في نصوصها من اقتناص للمظاهر المثيرة للدهشة والاستغراب ، ومن التخلي عن المقاييس الوضعية والمنطقية المألوفة في قراءة الواقع .

ومن هنا كان عنوان المشروع ( العجائبية في الرواية الجزائرية ) ، هذا الذي حاولنا فيه مقاربة النصوص الروائية التي اتخذت من العجائبي تقنية سردية تثير فضول القارئ المعرفي لاتخاذ وجهة نظر محددة تجاه ما يحدث محققة الوظيفة الأدبية للعجائبي ، مبتغية تفكيكَ الواقع ، واكتشافَ المخبوء منه في محاولة لاختراق دائرة الممنوع منطقيا أو اجتماعيا أو حتى دينيا وتلك هي الوظيفة الاجتماعية التي اضطلع بها العجائبي في جل النصوص المدروسة .

لقد رأينا أنّ الحاجة إلى البحث في هذا الموضوع ملحة لأن الدراسات التي تناولت الرواية الجزائرية بالدرس قد أغفلت هذا الجانب تماما باستثناء بعض الإشارات التي أوردها الدكتور رشيد قريبع في بحثه الأكاديمي الموسوم بـــ "الرواية الجديدة بين الأدبين الفرنسي والمغاربي" ، حيث اعتبر العجائبية خصيصة من خصائص الرواية المغاربية الجديدة ، بينما تأتي دراسة الدكتور يوسف وغليسي " المسار والمنعطف قراءة في تجربة عبد الملك مرتاض الروائية " لتجعل من رواية ( مرايا متشظية) لعبد الملك مرتاض مدخلا للأدب العجائبي في الجزائر ، في حين يفرد الباحث إبراهيم صدقة دراسة كاملة لبنية العجائبي في رواية كوالبس القداسة لسفيان زدادقة ، فكك فيها بنية الشخصية العجائبية من خلال سلوكات بطل الرواية عمار .

هذا إضافة إلى دراسة أخرى أفردت لتجليات العجائبي في رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف لصاحبها الباحث يوسف سعداني تقصى من خلالها وبوعي نقدي كبير بعض المظاهر العجائبية المحضة في هذه الرواية . كما لا نغفل بعض الإشارات المقتضبة للعجائبي في بعض

الروايات الجزائرية تحت مسمى البنية الأسطورية كما فعل الدكتور حسين حمري في مؤلفه ( فضاء المتخيل) ، وادريس بوذيبة في مؤلفه ( الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار ) ، وعامر مخلوف في ( توظيف التراث في الرواية الجزائرية ) ،....

وعلى نضاضة الدراسات التي تناولت العجائبي في الرواية الجزائرية بجدية فقد رأينا أن نخوض غمار هذه الرحلة البحثية رغبة في الإحاطة بالموضوع من كل جوانبه ، فهيأنا لذلك خطة تقوم على ثلاثة أبواب ينضوي تحتها أحد عشر فصلا ، جعلنا الباب الأول وقفا على مفاهيم نظرية حول العجائبية والأدب العجائبي ، حيث ارتهن الفصل الأول للحفر في تجاعيد الدلالة المعجمية للعجيب والغريب وما جاورهما من مصطلحات ، مع التوقف عند إشكالية تلقي العجائبي في النقد العربي ، بينما أفرد الفصل الثاني للمجالات التي تتماس من قريب أو بعيد مع العجائبي .

أما البابان الثاني والثالث فقد خصصناهما للدراسة التطبيقية ، إذ جعلنا الباب الثاني بفصوله الخمسة لأشكال التعجيب في الرواية الجزائرية مستهلين الفصل الأول بروافد ومرجعيات العجائبي في الرواية الجزائرية بينما قصرنا بقية الفصول -على التوالي- على الرواية المعتقداتية ، الرواية العجيبة ، الرواية الغريبة ، وأخيرا الرواية الغروتسكية .

بينما قصرنا الباب الأخير على جماليات الخطاب العجائبي في الرواية الجزائرية ، وهو مشكل في مجموعه من أربعة فصول ، يتقصى الفصل الأول جماليات الفاتحة النصية في الرواية العجائبية ، في حين يتقصى الفصل الثاني جماليات الكرونوطوب ، أما الفصل الثالث فقد وقفناه على بيان جمالية الشخصية العجائبية السمت ذات التشكيلات المختلفة ، وأما آخر الفصول جميعا فكان مفردا للخصائص الجمالية لبنية اللغة في الرواية العجائبية .

ونظرا لتعدد جوانب البحث كما تفصح عن ذلك الخطة المهيأة له ، ولأنّ المنهج الواحد غير قادر على الاضطلاع بتفاصيلها ،فقد انتهجنا منهجا تحليليايفيد من مجمل المنجزات النقدية الجديدة التي تتصدرها السيميائيات السردية السيميائيات السردية والسرديات البنيوية المعاصرة ... .

ولقد تزودنا بقائمة متنوعة من المصادر والمراجع نيّفت على مئيْ كتاب ، كان على رأسها كتاب تودوروف "مدخل إلى الأدب العجائبي " ، و"الأدب العجائبي والعالم الغرائبي" لكمال أبو ديب ، و"عجائبية النثر الحكائي " للؤي علي خليل، و"شعرية الرواية الفانتاستيكية" لشعيب حليفي ، و( العجائبي ) لفاليري تريتيه ، و( الأدب العجائبي ) لـــ ( حون لوك ستنمتز )

" Jean – Luc – FPEINMETZ " ، و( العجائبي الجديد ) لـــ ( جون بابتيست بارونيان ) « Jean-Baptiste Baronian » .

وأماالختيار مدونة البحثفقد جاء بعْد مسح قرائي شامل للمتون الروائية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية الفصحى ، دون التقيد بإطار زمني محدد ، انتهينا منه إلى انتقاء مجمل النصوص التي تمثّل هذه الظاهرة بشكل أو بآخر .فكان نتاج هذه العملية على سبيل المثال: ( الحوات والقصر ) و (الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي ) للطاهر وطار ، (الجازية والدراويش) لعبد الحميد بن هدوقة ، (مرايا متشظية ) و(صوت الكهف) لعبد الملك مرتاض ، (فاجعة الليلة السابعة بعد الألف ) لواسيني الأعرج ، (الرعشة ) لأمين الزاوي ،(سرادق الحلم والفجيعة ) و( الرماد الذي غسل الماء) لعز الدين جلاوجي ، ( في الجبة لا أحد ) لزهرة ديك ،..... إلخ .

وككل طالب للعلا واجهتنا صعوبات بحثية جمة ذللتها العناية الربانية التي أحاطتني وبحثي ، فكانت خير العون وخير الزاد فالحمد لله.

ومسك الختام شكر وعرفان أبدأه بتسجيل خالص الشكر والامتنان لكلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية وأخصّ بالذكر قسم اللغة العربية ، أساتذة وإدارة وعمالا .

كما أسجّل فائق الشعور بالامتنان الكبير والشكر العميم لأستاذي الدكتور يوسف وغليسي الذي أمدّني بأكثر من ثلث مكتبة البحث، وكان لي أخا ناصرا في إنجاز بحثي ، وسندا معرفيا كبيرا ألجأ إليه كلما دعت الحاجة إلى ذلك. فشكرا أستاذي الفاضل ، و جزاك الله خير الجزاء في الدنيا والآخرة .

الباحثة الخامسة علاوي

بتاريخ **7** أفريل **2009** .

# الباب الأول:

# العجائبية والأدب العجائبي

# (مفاهيم نظرية)

## الفصل الأول:

## حدود العجيب والغريب

## لغة واصطلاحا

## الفصل الثاني:

## الحقول الأدبية المتاخمة للفنتاستيك

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

# الفصل الأول

# حدود العجيب والغريب

# لغة واصطلاحا

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

## 1 _ العجيب في المعاجم العربية والأجنبية

### 1_1 / العجيب في المعاجم العربية

يُحيل الجذر اللغوي ( ع ج ب ) على أصلين صحيحين العُجْبُ والعَجَبُ ؛ "يدلّ أحدهما على كِبْر واستكبار للشيء، والآخر خِلقة من خِلَق الحيوان، فالأول العُجْب وهو أن يتكبّر الإنسان في نفسه،تقول هو معجَب بنفسه، وتقول من باب العَجَب : عجِب يعجَب عَجَبا وأمر عجيب ؛ وذلك إذا استُكْبِر واستُعْظِم "[1]، فصار يُتعجب منه ومثله العُجاب أما العجَّاب بالتشديد فأكثر منه[2] .

وذهب الخليل بن أحمد الفراهيدي [ ت 175هـ] إلى التفريق بين العجيب و العجاب قائلا :" أما العجيب فالعَجَب، وأما العجاب فالذي جاوز حد العجب، مثل الطويل والطّوال، وتقول هذا العجب العاجب أي العجيب والاستعجاب شدة التعجب"[3]، وإنما يكون التعجب كما قال صاحب المصباح " على وجهين : أحدهما ما يحمده الفاعل ومعناه الاستحسان والإخبار عن رضاه به، والثاني ما يكرهه ومعناه الإنكار والذمّ له ؛[ففي الاستحسان يقال:( أعجبني ) بالألف ، وفي الذمّ والإنكار (عَجِبت)] *وزَانُ تعبتُ "[4]كما نقل الفيّومي عن بعض النحاة "التعجب انفعال النفس لزيادة وصف في المُتَعَجَّب منه، نحو ما أشجعه "[5].

و"أمر عجاب وعجّاب وعَجَب وعجيب وعَجَبٌ عاجب وعُجّاب، على المبالغة يؤَكَّدُ به "[6]، وفي التنزيل (أَجَعَلَ الآلِهَةَ إلها وَاحِدًا إِنَّ هَذَا لَشَيْءٌ عُجَابٌ)[7]، قال صاحبا تفسير الجلالين :"إنَّ هَذَا لشيءٌ عُجَابٌ، أي عجيبٌ "[8]، وإلى مثله ذهب القرطبي في تفسيره مضيفا"وقرأ السُّلمي عُجابٌ بالتشديد والعجاب والعجّاب والعجب سواء (...) وقال مقاتل : عجّابٌ لغة أزد شنوءة**"[9]، وقد نُقل عن الفراء [ت206هـ] قوله في العُجَاب :"هو مثل قولهم رجل كريم

---

[1]- ابن فارس، أبوالحسن أحمد بن زكريا : معجم مقاييس اللغة، تح. عبد السلام محمد هارون، م4، دار الجيل - بيروت، ط1، 1991،ص243.
[2]- ابن فارس، أبو الحسن أحمد بن زكريا : مجمل اللغة، تح.زهير عبد المحسن سلطان، م(3- 4)، مؤسسة الرسالة – بيروت، ط2، 1986، ص651.(باب العين والثاء) . راجع أيضا : الرازي، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر : مختار الصحاح، تح. محمود فاطر ، مكتبة لبنان ناشرون - بيروت، 1995، ص171 ( مادة عجب ).
[3]- الفراهيدي، الخليل بن أحمد : كتاب العين، تح. مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، ج1،منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات - بيروت، لبنان، ط1، 1988، ص235 .
*- لورد هذا التفريق بين الصيغتين الكفوي( في الكليات ) لاحقا دون إية إحالة على الفيومي، راجع : الكفوي، أبو البقاء : الكليات – معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، تح. عدنان درويش و محمد المصري، مؤسسة الرسالة – بيروت، ط2، 1993، ص151 .
[4]- الفيّومي، أحمد بن محمد بن علي : المصباح المنير، طبعة جديدة محققة ومشكولة اعتنى بها الأستاذ يوسف الشيخ محمد، المطبعة العصرية، صيدا – بيروت، 2004، ص204 ( مادة عجب) .
[5]- المرجع نفسه، ص204 .
[6]- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم : لسان العرب، م4، دار صادر – بيروت، ط1، 1998، ص 260( عجب) .
[7]- سورة ص، الآية 5 .
[8]- السيوطي، جلال الدين والمحلي، جلال الدين : تفسير الجلالين، دار ابن كثير، بيروت، ط7، 1993، ص453 .
**- أزد شنوءة من أشهر بطون قبيلة الأزد، وهي من أشهر قبائل كهلان، التي هي إحدى قبائل بعرب .
[9]- القرطبي، عبد الله محمد بن أحمد الأنصاري : الجامع لأحكام القرآن، ج15، تح.أحمد عبد العليم البردوني، دار الكتاب العربي – بيروت، لبنان، 1965، ص149- 150.

وكرام وكرّام، وكبير وكبار وكبّار،وعجّاب بالتشديد أكثر من عُجَاب"[1]، كما قال الزمخشري[ ت528 هـ] في تفسير قوله تعالى (إنّ هذا لشيء عُجَاب) "أي بليغ العجب، وقرئ العجاب بالتشديد كقوله تعالى (مكرًا كُبَّارا)، وهو أبلغ من المخفف ومثله كريم وكرام وكرّام "[2]، وإنما يعني العجب عنده "روعة تعتري الإنسان عند استعظامه الشيء"[3] وهو التعريف ذاته الذي أورده أبو البقاء الكفوي [ت1094هـ]في مادة (عجب) بكلّ جزئياته دون الإحالة على الزمخشري، مبينا أنّ العجب من الله إنما يكون على السبيل الفرض والتخييل، أو على سبيل الاستعظام اللازم للعجب وهو نفسه الذي أورده الزمخشري في معرض تفسيره للآية ( بل عجبْتَ و يسخرون )[4]. وإنّما اكتفى الكفوي في كلياته بإضافة عبارة "وفي القاموس العجب من الله الرضى"[5]إلى ما قاله الزمخشري .

وإنّ مسْحًا إحصائيا لمادة (عجب) في القرآن الكريم بمساعدة المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم[6] والمعجم المفهرس لمعاني القرآن العظيم[7] أفرز لنا أنّ مادة (عجب) جاءت في القرآن الكريم بصيغ مختلفة، فتارة جاءت مصدرا (عَجَبا) نائبا عن صفة عجيب، وإنما يُوضع المصدر موضع العجيب للمبالغة[8]، وتارة فعلا ( يعجبون، تعجب، عجبْتَ، يُعْجب ...) وتارة أخرى يصرّح بالصفة فتأتي على صيغة عجيب أو عجاب، وهي لا تخرج – على تباين صيغها – عن خمس دلالات يوضّحها الجدول الآتي :

| الآية | رقمها | اسم السورة | نوع العجب |
|---|---|---|---|
| – "ولأمة مؤمنة خير من مشركة ولو أعجبتكم ...ولَعَبْدٌ مؤمن خير من مشركٍ ولو أعْجَبَكم " | 221 | البقرة | عجب الاستحسان |
| – "قلْ لا يستوي الخبيثُ والطَّيِّبُ ولو أعْجَبَكَ كثرةُ الخبيث...". | 100 | المائدة | " |

[1]- الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني : تاج العروس من جواهر القاموس، تح.عبد الكريم الغرباوي، مرا.إبراهيم السامرائي وعبد المنتار أحمد فرّاج،ج3، مطبعة حكومة الكويت، ص321 ( عجب ) .

[2]- الزمخشري، محمودبن عمر : الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، ج3، مطبعة مصطفى محمد صاحب المكتبة التجارية – مصر، ط1، 1354هـ ص317 .

[3]- نفسه، ج3، ص298 .

[4]- سورة الصافات، الآية 12 .

[5]- راجع: - الكليات معجم المصطلحات والفروق اللغوية، ص655( العجب) .

- تفسير الكشاف، ج3، ص298 .

[6]- عبد الباقي، محمد فؤاد : المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، دار الفكر- بيروت، ط4، 1997، ص266 – 267 .

[7]- الزين، رشدي وبسّام، محمد : المعجم المفهرس لمعاني القرآن العظيم، إشراف محمد عدنان سالم، المجلد الثاني (ص – ي)، دار الفكر، دمشق- سوريا / دار الفكر المعاصر، بيروت- لبنان، ط2، 1417، ص780 – 781 .

[8]- تفسير الكشاف، ج4، ص145 .

| | | | |
|---|---|---|---|
| –"فلاتعجبْك أموالُهم ولا أولادُهُم إنّما يريد اللّه ليُعذبَهم بها..." | 55 | التوبة | " |
| –"ولا تُعْجِبْكَ أموالَهُم وأوْلادهُم إنّما يُريدُ اللّه أن يعذّبَهُم بها في الدنيا..." . | 85 | التوبة | " |
| – "...ولو أعْجَبَكَ حُسْنُهنَّ إلاّ ما ملكت يمينك ...". | 52 | الأحزاب | " " |
| – "...كمثلِ غيْثٍ أعْجَبَ الكفار نباته ..." . | 20 | الحديد | " |
| – " وإذا رَأيتهم تُعْجِبُكَ أجْسامهُم ...." | 04 | المنافقون | |
| – " أوعجبتُم أنْ جاءَكم ذكْرٌ من ربِّكم على رجُلٍ منْكم لِيُنذِرَكُم ولتتقوا ةلعلكُم تُرْحمون". | 63 | الأعراف | عجب الإنكار |
| – "أوَعَجِبتم أنْ جاءكم ذكرٌ من ربِّكم على رجلٍ منْكم لِيُنْذِرَكم واذكروا إذْ جعَلكُم خلفاء من بعد قومِ نوح ..." . | 69 | " | " |
| – " بلْ عَجِبْتَ ويسخرون " . | 12 | الصافات | " |
| – " ...قالوا أتعجبين من أمر الله ..." . | 73 | هود | |
| – " وعَجِبُوا أنْ جاءهم منذِرٌ منْهُمْ وقال الكَافرون هذا ساحرٌ كذّابٌ " . | 04 | ص | " " |
| – " بل عجبوا أنْ جاءهم منذرٌ منهم فقال الكَافِرونَ هذا شيءٌ عجيبٌ " . | 02 | ق | |
| – " بل عجبتَ ويسخرون " . | 12 | الصافات | العجب الشديد |
| – "أجَعَلَ الآلهةَ إلهاً واحداً إنّ هذا لشيءٌ عُجَابٌ ". | 05 | ص | |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | | | " |
| – " أكَان للنَّاس عجباً أنْ أوحينا إلى رجُلٍ منهم ...". | 02 | يونس | عجب الغرابة |
| – " قالتْ ياويْلتى أألدُ وأنا عجوزٌ وهذا بعْلي شيخا إنَّ هذا لشيءٌ عَجيبٌ". | 72 | هود | " |
| – " إنْ تعْجَبْ فَعَجَبٌ قولُهم أئذا كنَّا ترابًا إنَّا لفي خلقٍ جديدٍ ..." . | 05 | الرعد | " |
| – " أمْ حسِبتَ أنَّ أصحابَ الكهفِ والرَّقيمِ كانُوا منْ آياتنَا عَجَبًا ". | 09 | الكهف | " |
| – "...واتَّخذَ سبيلَهُ في البحر عَجَبا " . | 63 | الكهف | " |
| – " أفَمنْ هذا الحديث تعْجَبُونَ" . | 59 | النجم | " |
| قُلْ أوحيَ إليَّ أنَّه استَمَعَ نفرٌ مِنَ الجنِّ فقالوا إنَّا سمِعْنا قرآناً عَجَبا " . | 01 | الجن | " |
| – "ومنَ النَّاس من يعجبُكَ قوله في الحياةِ الدنيا". | 204 | البقرة | عجب السرور |
| – "...ويوم حُنينٍ إذ أعجبتْكم كثْرتكم ...". | 25 | التوبة | " |
| – "فاستوى على سوقه يُعجِبُ الزرّاع ليغيظ بهم الكفار". | 29 | الفتح | " |

وللتذكير فقد نابت ألفاظ أخرى في القرآن الكريم ( الإمر و الأد)[1] عن مادة (عجب )، دون أن تخرج عن المعاني المبسوطة في الجدول أعلاه،كما لم تتعد الحقل الدلالي الذي اختصت به مادة (عجب)، هذا الحقل الذي يمكن اختزاله في التغير النفسي، أو الحيرة والدهشة التي تعتري

[1]- يذكر أبو هلال العسكري أنّ الإمر العجب الظاهر المكشوف، ذلك أنّ أصل الكلمة الظهور ومنه قيل للعلامة الأمارة لظهورها، والأمرة والإمارة ظاهر الحال، وفي القرآن ( لقد جئت شيئا إمرا) الكهف /71 . أما الأد فهو العجب المنكر، وهو يعني العجب الذي خرج عما في العادة من أمثاله والعجب استعظام الشيء لخفاء سببه قال تعالى :( لقد جئتم شيئا إدّا ) مريم / 89، والإمر و الأد يدلان على الأمر الفظيع المنكر الذي يستوجب التعجب . راجع: الفروق في اللغة: تحقيق لجنة إحياء التراث العربي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط7، 1991، ص 252 .

الإنسان عند استعظامه الشيء أو إنكاره ما يرد عليه من الأمور، وهو المعنى الذي لم ينفرد القرآن باصطناعه، بل تسرّب إلى المعجمات العربية التي راحت تصوغه صياغات مختلفة كما أشار إلى ذلك إبراهيم صدقة[1].

وقد تلقّف الزجاج [ت311هـ]، صاحب معاني القرآن، هذا المعنى ناقلا إيّاه إلى كتب اللغة وذلك حين قال :" أصل العَجَب في اللغة أنّ الإنسان إذا رأى ما ينكره ويَقلُّ مثله قال : قد عَجِبْتُ من كذا! "[2]، وهو المعنى الذي كان قد سبقه إليه أبو عبد الله محمد بن الأعرابي[ت266هـ] وذلك حين نُقِلَ عنه أنّه قال :"العَجَبُ النظر إلى شيء غير مألوف ولا معتاد "[3].علما بأنّ العُجْبَ كالعَجَب محرّكة كما نصّت على ذلك جلّ المعجمات العربية .

وإلى نحوهما نحا ابن سيدة [458هـ] وذلك حين صاغ تعريفه للعُجب والعَجَب بقوله :"العُجْب والعَجَب إنكار ما يرد عليك لقلة اعتياده "[4]، هذا التعريف الذي تناقلته معظم المعجمات العربية القديمة منها والحديثة لأهميته ؛ ذلك أنّ صاحبه اختزل بلفظة (إنكار) حقلا دلاليا قائما بذاته، تدل كلُّ مفردة على انفعال النفس حال تلقي العجيب، والإقرار بموقف المتلقي الذي لا يتعجب من الأمر المألوف وإنّما من غير المعتاد رؤيته، إذْ يسقط تعجبه للأنس وكثرة المشاهدة على حد تعبير القزويني[5].

ولم يقف حدُّ العجب عند موضوعيّ (الإنكار وقلة الاعتياد ) اللتين خصَّه بهما ابن سيدة بل أُضيف إليه فضاء دلالي جديد انتهى فيه الراغب الأصفهاني [ت502هـ] إلى أنّ "العجَب والتعجب حالةٌ تعرض للإنسان عند الجهل بسبب الشيء، ولهذا قال بعض الحكماء :العَجَب ما لا يُعْرَفُ، ولهذا قيل لا يصحّ على الله التعجب إذ هو علاّم الغيوب لا تخفى عليه خافية، يقال عجِبْتُ عَجَبا ويقال للشيء الذي يتعجب منه عَجَب، ولمَا لم يُعْهَد مثله عجيب ..."[6].

---

[1]- صدقة، إبراهيم : بنية العجائبي في رواية حكواليس القدامة لسفيان زدادقة، محاضرات الملتقى الدولي السادس ( عبد الحميد بن هدوقة ) للرواية
مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، 2003، ص87 .

[2]- راجع :- لسان العرب، م4، ص259 .
- تاج العروس، م3، ص322 .

[3]- لسان العرب، م4، ص260 .

[4]- ابن سيدة، علي بن إسماعيل : المحكم والمحيط الأعظم في اللغة، ت.مصطفى السقا- حسن نصّار ، معهد المخطوطات، جامعة الدول العربية، ط1، 1985، ص205 .

[5]- القزويني، زكريا بن محمد بن محمود : عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، دار الشرق العربي، د.ت.، ص13 .

[6]- الراغب الأصفهاني، أبو القاسم الحسين بن محمد : المفردات في غريب القرآن، ضبط ومراجعة محمد خليل عيتاني، دار المعرفة، بيروت، ط1،1998، ص325 (عجب) .

وعليه نحسب أنّ ما ذكره الزبيدي في(تاج العروس )[1] من تعريف الراغب الأصفهاني ليس إلاّ تفصيلا لما جَمُل في حدّ الراغب السالف الذكر، الذي نُرجّح أن يكون أصلا لما أورده القزويني في كتابه (عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات )في حدّ العجب . هذا الحدّ الذي تناقله كثير من الباحثين على أنّه حدّ القزويني للعجيب،غير أننا برجوعنا إلى كتاب القزويني وجدنا أنّ الرجل لم يكن إلاّ ناقلا أمينا لحدٍّ عزاه هو إلى جماعة مجهولة الهوية وذلك بقوله:"قالوا : العجب حيرة تعرض للإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشيء، أو عن معرفة كيفية تأثيره فيه"[2].

وترسيخا منّا لهذا الترجيح نؤكّد بما لا يدع مجالا للشك أنّ حدّ الراغب هو أقدم حدٍّ عرّف فيه العجب بوصفه حالة عارضة للإنسان لا تلبث أن تزول بأنس العجيب، وأنّ التعجب لا يقع إلاّ مما لم يعهد و لم يُعرف سببه . وليس هذا فحسب بل إنّه بقليل من التبصر نقطع الجزم بأنّ حدَّ الراغب كان المتكأ الذي اتّكأ عليه كلّ من تصدى لحد العجب بعده وعلى رأسهم ابن الأثير [ت631هـ] الذي أورد تعريفه صاحب اللسان[3] والجرجاني [ت816هـ] الذي عرّفه في كتابه ( التعريفات ) مضيفا إلى حدِّ الراغب مقوما آخر وذلك حين قال:" العجب هو عبارة عن استحقاق الشخص رتبة لا يكون مستحقا لها، وتغير النفس بما تخفى سببه وتخرج عن العادة مثله "[4]، فقوله: ( تصور استحقاق الشخص رتبة لا يكون مستحقا لها ) هو على سبيل التخييل والفرْض ورغم ذلك يحدث التعجب وتنفعل النفس لاستعظام الأمر، وإن كان غير حادث بالفعل، وهو أمر انفرد صاحب التعريفات بالنص عليه .

وعودة منّا إلى ما ورد في حدّ العجب ضمن كتاب (عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات ) من قول القزويني (قالوا) عازيا ذلك إلى جماعة مجهولة، وبإعمال القليل من الفكر في المسألة نُدرك أنّ في كلام القزويني نقلا لاعتراف صُراح بإجماع جماعة على تعريف العجب بما روى .

وبمقارنة هذا بما ورد في تاج العروس من قول الزبيدي - المنصوص عليه في الهامش رقم(7)من الصفحة السابقة - ندرك أنّ المقصود بجماعة القزويني إنما هو جماعة أهل اللغة، وأنّ الحدّ الوارد في كتاب القزويني إنما هو حدٌّ مجمع عليه من قِبَل أفرادها ومن والاهم، فصار حجة قطعية لا يجوز إهمالها، ولا الخروج عن مقتضاها .

---

[1]- قال الزبيدي : "ونقل شيخنا من حواشي القاموس القديمة حاصل ما ذكره أهل اللغة في هذا المعنى : أنّ التعجب حيرة تعرض للانسان عند سبب جهل الشيء، وليس هو سببا في ذاته، بل هو حالة بحسب الاضافة إلى من يعرف السبب ومن لا يعرفه(...) قاله الراغب" . راجع : ج3، ص319 .

[2]- عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، ص10.

[3]- لسان العرب، م4، ص260 .

[4]- الجرجاني، علي بن محمد بن علي : التعريفات، ت. إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1405، ص190 .

وأما تذييل الزبيدي لعبارة (ونقل شيخنا ...) بقوله (قاله الراغب) فقد أسلفنا الحديث عنه. وعلى ذكر الراغب فإنّ ضياء الكعبي في كتابها الموسوم بـ( السرد العربي القديم ) تذكر بأنّ الراغب يحدد"العجيب بأنّه هو التعجب "[1]. وبتصفح مصنف الراغب ألفينا العجب والتعجب عنده " حالة تعرض للإنسان عند جهل سبب الشيء ..."[2]، بينما ألفينا العجيب عنده "ما لم يُعهد مثله"[3]، وليس الأمر الذي يُتعجب منه كما شاع عند معظم المعجميين العرب .

و لم تكتف ضياء الكعبي بهذه الملاحظة بل أضافت أنّ ابن منظور اشترك مع الراغب في تعريفه للعجيب والتعجب والعجب، مؤكّدة أنّ المادة المعجمية عند ابن منظور أوفر وأغنى .

وإنا لنستغرب من الدكتورة ضياء الكعبي هذه المقارنة بين المادة المعجمية لمادة (عجب) بين المصنفين،بل لا نرى مجالا للمقارنة أصلا ؛ لأنّ معجم (لسان العرب) استوعب مادة سابقيه ؛ إذ جمع فيه صاحبه من الألفاظ ما تفرّق، وما غرّب منها وما شرّق فكان معجما موسوعيا، أما كتاب الراغب فما هو إلا جامع لغريب مفردات القرآن لا غير .

وبعد هذه الرحلة المعجمية المضنية والشاقة في فلك ( مادة عجب) نحطّ الرحال مؤقتا على تخوم مملكة العجيب، منتهين إلى أنّ العجيب هو الأمر المتعجَّبُ منه أو "هو ما يدعو إلى العجب"[4]. وأنّ العجب والتعجب هو "انفعال يصيب المرء عند استعظام الشيء"[5]، وقد أطلق على هذا الانفعال تارة حيرة،وتارة روعة، وتارة أخرى حُدّد بالإنكار . وهو في كلّ الأحوال تغير حادث لرؤية الأمر العجيب؛وهو "ما خرج عن حدّ أشكاله ونظائره "[6] كما يعرّفه الزمخشري.

والاستعجاب هو فرط التعجب، وأما ( عجيبة ) فهي لفظة لم نلحظ حضورها في المعجمات التراثية إلاّ في (المحكم والمحيط الأعظم) وذلك في قول صاحبه :" وجمع العجب أعجاب (...) والاسم العجيبة والأعجوبة"[7]، و لم تخرج دلالتها عن الآية الخارقة للعادة، والمعجزة سواء أكان ذلك في معجم المصطلحات الأسطورية[8] أم في قاموس الكتاب المقدس[9]، بل في تفسير الكشاف ذاته[1] .

---

1- الكعبي، ضياء : السرد العربي القديم –الأنساق الثقافية وإشكالية التأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،ط1، 2005، ص35 .
2- المفردات في غريب القرآن، ص325(عجب) .
3- نفسه، ص325 .
4- جبران، مسعود : الرائد – معجم لغوي عصري، ج2، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1981، ص1008 .
5- نفسه، ج2، ص1005 .
6- تفسير الكشاف، ج4، ص145.
7- المحكم والمحيط الأعظم في اللغة، ج1، ص205 .
8- حيث ورد فيه :" إذا حصل الخارق بعد التحدي أو الظاهرة المقصودة، وصار فوق العرف أو الطقوسية الأسطورية السائدة، وتخطى آفاق المقارنة بينه وبين الأعراف السائدة اعتبر كرامة أو عصمة أو عجيبة ".وتعني العجيبة هنا المعجزة .راجع : خليل، أحمد خليل : معجم المصطلحات الأسطورية ( عربي – فرنسي –انجليزي )، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1996، صص61-62 (مادة خارق) .
9- إذ عُرّفت فيه العجيبة بأنها " حادثة تحدث بقوة إلاهية تخرق مجرى الطبيعة وتثبت إرسالية من كان سبب الحادثة أو من جرى على يديه . وهي فوق الطبيعة المألوفة ولكنها ليست ضدها . وهي تحدث بتوافيت نظم الطبيعة، ولكنها لا تلغي تلك النظم ويقصد بها إظهار النظام الذي هو أعلى من الطبيعة الذي يخضع له نظام الطبيعة نفسه . ولما كان الله هو القوة الوحيدة فوق الطبيعة المتسلطة فهو الوحيد القادر على صنع

وإيمانا منا بلزوم الوقوف على جلّ الألفاظ الحافة بالحقل الدلالي للعجيب والعجائبي، ومحاولة منا للتقصي وتتبع المفاهيم التي نسعى إلى توظيفها لاحقا في هذه الدراسة، رأينا أن نقف على بعض المفاهيم المجاورة للعجيب معجميا ودلاليا والتي منها ( الخارق ) و ( المدهش ) .

**أ – الخارق**

يقطن (الخارق ) نفس الحقل الدلالي الذي يستغرقه (العجيب) ؛ ذلك أنّ الخارق اسم فاعل مشتق من الفعل خرق تدور مادته حول أصلين : الخَرْقُ والخَرَقُ، هذا الأخير الذي يعني" التحير "[2]و" الدَهَش من الفزع أو الحياء، وقد أخْرَقْتُهُ أي أدهشته، وقد خرِق بالكسر، خرَقاً فهو خرِقٌ: دهِشَ، وخرَقَ الظبي : دهِشَ فلصق بالأرض و لم يقدر على النهوض، وكذلك الطائر إذا لم يقدر على الطيران جَزَعا،وقد أخْرَقه الفزع فخَرِقَ..."[3] . قال الخليل:"الخرَق شبه النظر من الفزع (...) وخرِق الرجل بقي متحيرا من همٍّ أو شدةٍ "[4].

فالمادة على ما رأينا حائمة حول حمى الحيرة والدهشة المتولدة من موقف مفاجئ، وهي بذلك لم تخرج عن دائرة العجيب، و ربما هذا ما جعل سعيد علوش يختار الخارق مقابلا عربيا لـــ « merveiiieux » وذلك في معرض تحديده لمعنى فانتاستيك[5]غير آبه بالترجمات الأخرى وباللبس الناجم عن تداخل المصطلحات المترجمة إلى العربية ؛ إذ إنّ هناك من ترجم « fantastique » بالخارق وسمى الأدب الذي يشتغل على الخارق بأدب الخارق كما سنبين ذلك لاحقا.

و إن كان معنى الخارق في اصطلاح أهل الأدب تحوّل إلى كلّ ماهو" مخالف للعادة ولنظام الطبيعة"[6]،وقد "يشكّل إعجازا فكريا، خياليا أو غيبيا بالنسبة إلى ما يقدر الإنسان على إنجازه عادة وفي عصره بالذات .إذ لكلّ عصر خوارقه، ووقائعه وأساطيره التي تتمثّله وتخترق وعيه بما

---

العجائب به أو بالذي يُنيط بهم ذلك (...) وقد استعمل العهد الجديد ثلاثة أوصاف للعجائب : آية وعجيبة وقوة أو قوات ".راجع : تأليف لجنة من الأساتذة ذوي الاختصاص ومن اللاهوتيين : قاموس الكتاب المقدس، هيئة التحرير : بطرس عبد الملك – جون الكساندر طمس – إبراهيم مطر، صدر عن دار مكتبة العائلة – القاهرة طبع بمطبعة الحرية – بيروت، ط3، 2000، ص601 .

[1]- استعمل الزمخشري لفظة عجيبة بمعنى المعجزة في معرض تفسيره للآية " واتخذ سبيله في البحر عجبا " ( الكهف/ 63 ) . راجع :ج2، ص396 .

[2]- الزمخشري، محمود بن عمر : الفائق في غريب الحديث، تح. علي بن محمد البجاوي – محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعرفة، لبنان، ط2،د.ت.، ج1، ص362 .

[3]- راجع : - لسان العرب، ج2، ص246( مادة خرق) .
- الكليات، ص433 .
- كتاب العين، ج4، صص149-150 .
- أساس البلاغة، ص108 .
- معجم اللغة العربية : المعجم الوسيط، إخراج : إبراهيم مصطفى وآخرون، ج1، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، استانبول – تركيا، د.ت.، ص 229.

[4]- كتاب العين، ج4، صص149-150 .

[5]- علوش، سعيد : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، منشورات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، 1984، ص 84 .

[6]- يعقوب، إميل وآخرون : قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1987، ص191 .

تصوّره وكأنه وعي أرفع أو سقفٌ أعلى من السقف المعرفي السائد"[1]، وهو على مراتب" معجزة إن قارن التحدي، و إن سبقه فإرهاص، وإن تأخّر عنه بما يُخرجه عن المقارنة العرفية فكرامة فيما يظهر، وإن ظهر بلا تحدٍّ على يد وليٍّ فكرامة له، أو على يد غيره فسحر أو معونة أو استدراج أو شعبذة أو إهانة كما وقع لمسيلمة الكذّاب"[2].

وربما لأجل هذا جعل بعض الباحثين"الحقل الدلالي الذي يشمله العجيب يسع المعجزات والخوارق وكلّ ماهو نادر وغير مألوف ويولّد الاندهاش والانبهار ويختلق الحيرة أمام ما يحدث أمام الكائن البشري بسبب عجزه عن فهم ما يقع في حيِّزه من آيات وعجائب"[3]، بينما جعل البعض الآخر المعجزة خارج هذه الدائرة، ومن هؤلاء جيماريه (Gimaret) الذي يذهب إلى أنّ المعجزة "ليست من نوع العجيب المدهش، وإنما هي خرق للعادة، المقصود بذلك حصول شيء استثنائي دال مخالف للقوانين العادية للعالم الواقعي، في حين أنّ عالم العجيب المدهش « le merveilleux » يخضع كليا لقوانين مخالفة تماماً لقوانين العالم الواقعي"[4] .

ونحن إذا سلمنا جدلا بأنّ بعض الخوارق وكلّ ما هو نادر وغير مألوف هو ضمن دائرة العجيب يصعب علينا التسليم بأمر المعجزة ؛ لأنّ المعجزة على ما أُثبتنا سلفا تحت مصطلح ( عجيبة ) لا تقف عند حدود الانبهار و الإعجاب وإنما تتعدى ذلك إلى وجوب التصديق والإذعان للمعجز ؛ ذلك أنّ ماهيتها تختلف عن ماهية الخوارق الأخرى من حيث إنها حادثة لا تقع إلا بتدخل قوى علوية لسدّ الفراغ الموجود بين الوجود المادي العقلي وبين الإمكان الميتافيزيقي، لتمنح للعادي والواقعي مظهرهما المتعالي في إطار سببية معينة هي الإعجاز الإلهي، ناهيك عن الوظيفة المعرفية الكبرى التي تؤديها والتي وصفها أركون بأنها " لا يحاط بها "[5]، لأنها على حد طرحه"ليست إلاّ تجليا للعقل العلوي المتعالي الذي لا يمكن سبره"[6].

أما عن موقف المتلقي من باقي الخوارق فإنه قد يقف عند مجرد الانبهار و الاندهاش ؛ لأنّ غايتها هي تدمير سكونية العالم الطبيعي الثابت والمتماسك .

هذا عن مدى صلة مفهوم الخارق بالمعجزة التي نأنف من أن تُدرس ضمن دائرة العجيب حفاظا على خصوصيتها الدينية من جهة، ولأنّ العجيب بات يُنظر إليه على أنّه يقع "داخل دائرة

---

[1]- خليل أحمد خليل : معجم المصطلحات الأسطورية ( عربي –فرنسي – إنجليزي )، دار الفكر اللبناني – بيروت، ط1، 1996، ص61 .

[2]- الكليات – معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، ص433.

[3]- المسعودي، حمادي : العجيب في النصوص الدينية، مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء العربي – لبنان، العدد 13- 14، ربيع 1991،ص90.

[4]- أركون، محمد : الفكر الإسلامي – قراءة علمية، تر. هاشم صالح، مركز الإنماء القومي – بيروت / المركز الثقافي العربي –الدار البيضاء، ط2، 1996، ص223 .

[5]- نفسه ، ص191 .

[6]- نفسه ، الصفحة نفسها .

العقائد الخرافية والأدب الشعبي أي ضمن مستوى من الفعالية الثقافية المتدنية الخاصة بالأطفال والجدات والشعوب المتخلفة"[1]. وهو ما دعا المسيحيين إلى اللجوء إلى بلورة مصطلح الخارق للطبيعة « le surnaturel » وإنما كان الفكر المسيحي ينشد من وراء ذلك هدفين اثنين:

أولا : " أن يحدث القطيعة مع الحكايات الخرافية والشعبية التي تولّد استخداما ( خرافيا ) وغير متماسك ومجانيا لمفهوم الغريب المدهش (أو الساحر ) .

وثانيا : محاولة الارتفاع والتوصل إلى عقلانية عليا وتماسك عقلاني يتطلبه الإيمان ثمّ التوصل إلى وقائع غير عادية ( أو فوق طبيعية ) لا علاقة لها بالمجرى الطبيعي للأشياء "[2] .

وقد ترجم العرب المسيحيون مصطلح « surnaturel » إلى (فوق الطبيعي) وهو تعبير لا يفي بالغرض حسب لويس غارديه الذي يرى ألاّ تطابق بين العجيب « merveilleux» و « surnaturel »، وهو ما يلخصه قوله :"كان رأيي ولا يزال هو الآتي : إنّ الفوق الطبيعي هو عالم الله، إنّه الله بحدّ ذاته، إنّه القيوم، الحق، إنّه عالم اللاهوت . أما العجيب المدهش فربّما كان قبل كلّ شيء إسقاطا بسيكولوجيا للروح البشرية (...) إنّ العلاقة التي تربطنا بعالم العجيب والغريب ليست هي نفسها التي تربطنا بعالم اللاهوت* . ومن الصعب جدا أن نعبّر هنا بدقة عمّا نشعر"[3].

والحقيقة أنّ ما ذهب إليه لويس غارديه فيه جانب كبير من الصواب لأنّ مصطلح « surnaturel » حين أُنتج كان يقتصر على محمول محدد، ثمّ أُخرج عن محموله عبر شحنه بدلالات جديدة، قد تظهر لأول وهلة أنها بعيدة عن المعنى المبسوط في المعاجم، لكننا ما نفتأ ندرك أنّ المصطلح مايزال يحافظ على الكثير من ظلال المعنى المعجمي لاسيما وهو يعني اصطلاحيا كلّ ماهو خارج عن المألوف والمعقول ويشكّل إعجازا فكريا خياليا أو عينيا بالنسبة للإنسان[4]، ويقف منه المتلقي موقف الحائر المتردد .

---

[1]- اركون، محمد :الفكر الإسلامي – قراءة علمية ، ص187 .

[2]- نفسه ، ص 187-188 . .

*- نود في هذا المقام أن نشير إلى أنواع الخارق كما يقدمها المعجم اللاهوتي الكاثوليكي الكبير لفاكان، مانجنو وآمان إذ بعد تعرضه للتعريف العام للخارق وهو " ما يتعدى الطبيعة " يقدّم تقسيما لمختلف أشكال ما فوق الطبيعة حاصرا إياها في : 1- فوق طبيعي جوهري (أو غير مخلوق، أو مطلق ) وهذا لا يقال إلا على الله .2- وفوق طبيعي عرَضيّ (أو مخلوق أو نسبي أو بالمقارنة، ويسمى أيضا « préternaturel » وهو ما لايكون فوق طبيعي إلا بالنسبة إلى طبيعة معينة محددة . وهذا النوع يتضمن كل أشكال الخارق للطبيعة .3- وقد يكون خارقا بسيطا للطبيعة ماهو متعلق بالجوهر ( الرحمة، الفضائل الخارية، حصيلة القديسيات ) أو ما يتعلق بالعمل الفاعلة ( معجزات، نبوّات ...) . فالخارق للطبيعة بمعناه الحقيقي حسب المعجم اللا هوتي هو ما يتعدى كلّ طبيعة مخلوقة أو قابلة للخلق . راجع : لالاند، أندريه : موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب خليل أحمد خليل،إشراف أحمد عويدات، م 3، منشورات عويدات، بيروت – باريس، ط2، 2001، ص ص1393-1394 . ولعلّ تعلق هذه التقسيمات جميعها بعالم اللاهوت هو ما جعل لويس غارديه و جيمارييه وغيرهما يقفون عند مساواة الخارق والمعجزة بالعجيب لما لكلّ مصطلح في ثقافة وعرف مستعمليه من خصوصية .

[3]- اركون ، محمد : م.س، ص210.

[4]- خليل أحمد ، خليل : معجم المصطلحات الأسطورية ، ص61 .

ب– المدهش (le féerique)

ترجم رضاء بن صالح « merveilleux» بالمدهش[1]، في حين ترجمه هاشم صالح أثناء ترجمته لكتاب محمد أركون ( الفكر الإسلامي – قراءة علمية ) بـــ( العجيب المدهش أو الساحر الخلاب ) مردفا إياه بتعليق هذا مُفاده :"هذه هي الترجمة التي اخترناها لكلمة « merveilleux»الفرنسية، وفي معظم الأحيان أثبتنا تعبير العجيب المدهش فقط وأحيانا قليلة أرد فناها بتعبير (السّاحر الخلاّب ) لتوضيح المفهوم أكثر"[2] ولم يكتف بهذا بل راح يؤصّل لمعنى الكلمة في القواميس الفرنسية قائلا:"جاء في قاموس روبير الفرنسي كتعريف للكلمة مايلي:الشيء الذي يُدهش جدا، الخارق للعادة، الفوق الطبيعي، الساحر، المعجز،الفخم،الرائع الذي يفوق التصور"[3]، وكأنّه يريد القول أنّ واحدا من كلّ هذه المقابلات العربية لا يمكن أن يساوي في دلالته دلالة كل هذه الألفاظ مجتمعة فأبى إلا أن يختار مقابلا عربيا ثنائي التركيب لعلّه يفي بالمعنى المطلوب المرغوب، إضافة إلى الرغبة في المحافظة على الدلالة المتاحة في المعاجم الفرنسية لكلمة « merveilleux» . وفي المقابل كان رضاء بن صالح أكثر فطنة حين اختار المقابل العربي (مدهش)؛ ذلك أنه لم يخرج باختياره عن الحقل الدلالي الذي تدور في فلكه كلمة « merveilleux». لأنّ المدهش في اللغة العربية من الدَهَش و"الدَهَش مثل الخَرَق"[4]،والخرَق كما أسلفنا هو التحير ، يقال : " دهِشَ الرجل بالكسر دهشا تحيَّر "[5].

و يقابل المدهش في الفرنسية مصطلح(le féerique) الذي يعني كل"ماهو متعلق بعالم الجنيات العجائبي "[6]، وقد يعني أيضا "العرض الذي يتدخل فيه العجيب، السحر، والكائنات فوق الطبيعية "[7] ومنه جاءت عبارة « Conte de fées»أي "القصة العجيبة التي تتدخل فيها الجنيات"[8]لتدير رحى الحكي"خارج الواقع في عالم لا وجود فيه للمحال وللفاضح"[9]على حدّ تعبير لويس فاكس . فحكايات الجنيات تقوم على اصطناع السحر والاستغاثة بالجنّ والعفاريت ؛ لأنها تحدث في عالم سحري مدهش يكون السحر فيه هو القاعدة، وفوق الطبيعي فيه ليس غريبا وليس مدهشا ؛ لأنّه يشكل مادة العالم المدهش وقانونه وبيئته كما يشير إلى ذلك روجيه

---

[1]- بن صالح ، رضا : مدخل إلى الأدب العجائبي - الغريب والمدهش ، مجلة الحياة الثقافية ، العدد 156 ، السنة 29 ، جوان 2004 ، ص ص 45-52 .

[2]- أركون ، محمد : م.س.، ص210( الهامش 1) .

[3]- أركون ، محمد : م.س.، ص210.

[4]- لسان العرب ، م4 ، ص423 .

[5]- نفسه ، الصفحة نفسها .

[6] -Nouveau Larousse Encyclopédique, Librairie Larousse-Bordas, Paris, 1998, Tome 1 , p. 604.

[7] -Ibid., tome1, p.604 .

[8] - Ibid., tome 1, p. 604 .

[9]- البير بيغ : تاريخ الرواية الحديثة، تر. : جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت -لبنان، ط1، 1997، ص426.

كايوا[1]، إذن فعالم الدهش عنده "هو عالم عجيب يضاف إلى العالم الحقيقي دون أن يدمّر التحامه"[2] . وربما هذا ما جعل ألبير بس يعتبر حكايات الجنيات"تسلية على هامش الواقع، بعيدة عن تجديد عاطفة الوجود العميقة تمزّق تفاهة الواقع بإشراقة تحوّل شكله"[3]، وذلك من خلال الرؤية المغايرة التي يحملها فوق الطبيعي الذي يعتبر النواة البؤرية للكتابات العجائبية.

ومما تجدر الإشارة إليه أنّ مفهوم (le féerique) ارتبط بالمسرحيات والتمثيليات واختص بنوع من المسرحيات وهي مسرحية الجن أو المسرحية الخارقة الخفيفة التي جعل مجدي وهبه من أهم خصائصها الاستعراضية لاعتمادها على روعة المناظر وكثرة الغناء والرقص، بالإضافة إلى عدم التميز بحبكة قوية وظهور شخصيات خارقة كالسحرة والجن والأمراء والأميرات المسحورين إلى غير ذلك من الشخصيات الخرافية [4]، هذه الأخيرة التي تعتبر حلقة الوصل بين حكايات الجنيات و الحكاية العجائبية.

**الغريب**

أورد الطاهر المناعي في مقاله الموسوم بـــ( العجيب والعجاب الحد والوظيفة السردية)ما يفيد أنّ لفظة (عجيب) استعملت في بعض المعاجم وكتب الأدب باعتبارها مرادفا للغريب، وهو ما يسمح بتبادل المواقع بين هاتين اللفظتين[5]، وبرجوعنا إلى الأصل ومساءلتنا لبعض المعاجم العربية القديمة ألفينا دلالة العجيب لا تخرج عن انفعال النفس مما خفي سببه و لم يعلم كما أسلفنا، أما دلالة الغريب فإنّها لا تخرج عن معنيين اثنين :

أحدهما: البعد والنوى والتنحي عن الوطن، يُقال:"وقد غرَّب عنَّا يغرُب غربا، وغرَّب، وأغرب وغرّبه، وأغْرَبَه : نحّاه وفي الحديث أنّ النبي صلى الله عليه وسلم أمر بتغريب الزاني إذا لم يُحصن،وهو نفيه عن بلده . والغرْبَة والغُرْبُ : النوى والبعد ..."[6].

ومن هذا المعنى استعيرت الصورة التشبيهية التي نُقلت إلى من انفرد عن أهله ولا ناصح له فقيل:"وجه كمرآة الغريبة لأنها في غير قومها فمرآتها أبدا مجلوّة لأنّه لا ناصح لها في وجهها[7] .

---

[1] -Valérie tritter : Le fantastique , Ellipses Edition ,2001 , p . 3 .

[2] - Ibid., p.20 .

[3] -ألبيريس: م.س، ص423.

[4] - وهبة، مجدي : معجم مصطلحات الأدب ( إنكليزي – فرنسي – عربي)، مكتبة لبنان، بيروت، 1974، ص158.

[5] - المناعي، الطاهر : العجيب والعجاب – الحد والوظيفة السردية، مجلة المعارف، إتحاد الكتاب التونسيين، تونس، العدد 34- 35، فيفري 1998، ص 136.

[6] - لسان العرب، ج5، ص 17- 18 .

[7] - أساس البلاغة، ص 322 (غ ر ب ).

والآخر :" الغامض من الكلام"[1]، و"البعيد من الفهم"[2] أو"البعيد عن الفهم"[3]، يُقال:"تكلّم فأغرب إذا جاء بغرائب الكلام ونوادره، وتقول فلان يُغْرب كلامَه ويُغرِب فيه، وفي كلامه غرابة،وغَرُبَ كلامه، وقد غَرُبت هذه الكلمة أي غَمُضت فهي غريبة"[4].

وإنما تعني غرابة الكلمة عند البلغاء "أن تكون الكلمة وحشية لا يظهر معناها، فيحتاج في معرفته إلى أن يُنقّر في كتب اللغة المبسوطة"[5]، وبناءً على هذا "فهي مما لا يحسن في فصيح الكلام"[6]، بينما نقل ابن قيم الجوزية حدّ الغرابة عن ابن قدامة قائلا:" قال ابن قدامة هي أن يكون المعنى مما لم يسبق إليه على جهة الاستحسان فيقال : ظريف وغريب، وإذا كان عديم المثال أو قليله"[7]. وقد سبق إلى هذا المعنى سهل بن هارون حين تحدث عن تفوق الرجل الذميم الخلق على الرجل النبيل في القول معدا تفوقه في الكلام والبلاغة من غريب القول[8] ؛ لأنّ "الشيء في غير معدنه أغرب "[9]، أو على حد تعبير الراغب الأصفهاني :" ولكلّ شيء فيما بين جنسه عديم النظير غريب "[10].

وقد تناقل أهل الأدب هذه الدلالة الثانية فصار الغريب عندهم صفةً للكلام البعيد عن الفهم[11].

في حين تجاوز قاموس الكتاب المقدس هذا التخصيص، وذلك حين وسم الغريب بالكثير من العمومية بأن جعل دلالته تستغرق أفرادا مختلفة ؛ إذ تطلق لفظة غريب على"غير المألوف ولا المعروف شخصا أو مكانا أو فكرة أو عملا منتظرا أو قولا"[12].

وعلى بساطة هذا التعريف فقد استطاع أن يستوعب الدلالة اللغوية والاصطلاحية لتميزه بقدر كبير من المرونة .

ومما سبق يظهر أنّ الفرق بين العجيب والغريب جليّ واضح من حيث الاصطلاح المعجمي؛إذ لم نقف حتى هذه اللحظة على معجم واحد يُرادف بين العجيب والغريب إلاّ بعض

---

[1]- معجم العين، ج 4، ص 411(غرب).
[2]- المصباح المنير، ص 230( غرب).
[3]- الرائد – معجم لغوي عصري، ج 2، ص1076 .
[4]- أساس البلاغة، ص322 (غ ر ب ).
[5]- القزويني، الخطيب : الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق وتنقيح : محمد عبد المنعم خفاجي، م 1، ج1، دار الجيل، بيروت – لبنان، ط3، 1993، ص23- 24 .
[6]- مطلوب، أحمد : معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت – لبنان، ط2، 2000، ص537 .
[7]- الجوزية، ابن قيم : الفوائد المشوّق إلى علوم القرآن وعلم البيان، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط 2، 1988، ص 258.
[8]- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر : البيان والتبيين، ج1، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي – مصر / مكتبة المثنى – بغداد، ط2، 1961، ص89 .
[9]- نفسه،الصفحة نفسها .
[10]- المفردات في غريب القرآن، ص 361 .
[11]- يعقوب، إميل ولخرون : قاموس المصطلحات اللغوية و الأدبية، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، ط 1، 1987، ص286 .
[12]- قاموس الكتاب المقدس، ص 656.

المعاجم الثنائية اللغة[1]. و الحقيقة أنّ مثل هذه المعاجم ينقصها كثير من الدقة العلمية التي عهدناها متوخاة في تحديد دلالة الألفاظ في المهاجم الأحادية اللغة .

ولا يفوتنا في هذا المقام أن نشير إلى أنّ بعض معاجم الألفاظ العصرية قامت في شرحها للغريب برده للعجيب وذلك من خلال القول :"الغريب ج غرباء : العجيب غير المألوف"[2]أو الغريب :" العجيب غير المأنوس ولا المألوف"[3]، وهم في مذهبهم هذا لم يخرجوا عن قول القزويني الذي ذهب فيه إلى حدّ الغريب بقوله :" الغريب كلّ أمر عجيب قليل الوقوع مخالف للعادات المعهودة والمشاهدات المألوفة، وذلك إما من تأثير نفوس قوية أو تأثير أمور فلكية أو أجرام عنصرية كل ذلك بقدرة الله وإرادته"[4].

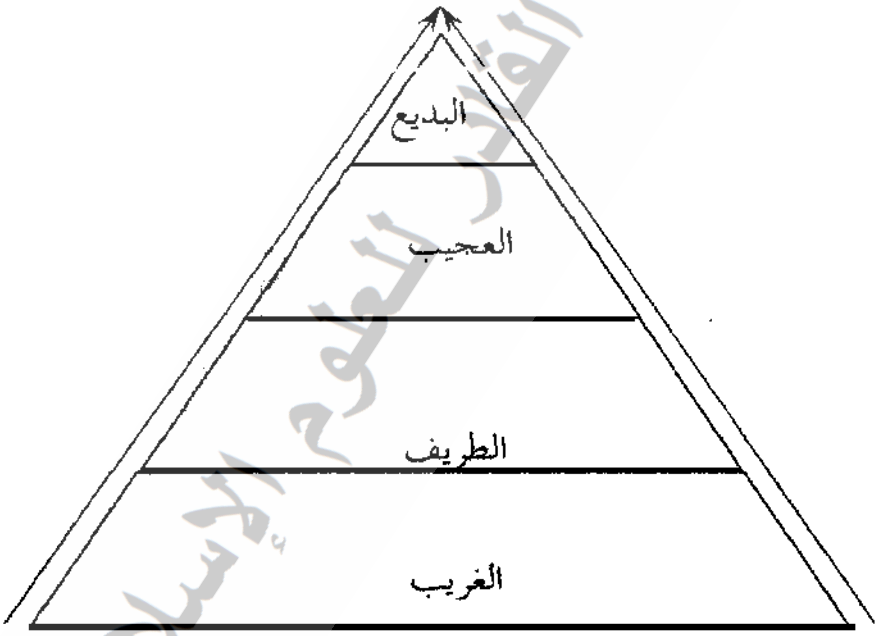
أما معاجم المعاني فقد كانت أكثر دقة حين جعلت لفظة غريب تنتمي إلى ذات المجموعة التي ينتمي إليها العجيب، و في المقابل جعلت المجموعة ( عجيب، عجاب، عجّاب، غريب، مستغرب، مدهش، مذهل، غير (فوق) عادي ) نقيضا للعادي والسوي[5]دون أن يعني ذلك أنّ العجيب هو مرادف الغريب كما ذهب إلى ذلك الطاهر المناعي الذي كان مستند مذهبه تعريف القزويني السابق الذكر للغريب و الذي نعدّه حجة عليه ؛ ذلك أنّ الغريب عند القزويني هو نوع خاص من العجيب أو كما قال حمادي المسعودي*"وقد جعل القزويني الغريب ضربا من العجيب"[6]وعليه فالغريب أخص من العجيب عنده ؛ ذلك أنّه عجيب نادر الوقوع خارج عما في العادة من أمثاله، وهو ما يشي به عنوان مؤلفه ( عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات ) الذي جعل فيه العجائب حكرا على المخلوقات على اعتبار أنّ العجيب هو حالات انفعالية نفسانية ( داخل الذات )، بينما وقف الغريب على الموجودات، وبما أنّ الموجود فلسفيا هو الثابت في الذهن وفي الخارج، فإنّ الغريب هو شيء خارج الذات يثير النفس فتنفعل له إما إنكارا للمثير أو استعظاما لأمره أو استحسانا وسرورا به، وبذلك تحدث الاستجابة ويحصل التعجب بوصفه "انفعال النفس بما خفي سببه "[7] .

---

[1]- راجع : البعلبكي، روحي : المورد ( قاموس عربي – انجليزي )، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، ط6، 1994، ص 752 .
[2]- المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت – لبنان، ط29، 1987، ص547 .
[3]- الرائد – معجم لغوي عصري، ج 2، ص 1076.
[4]- عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، ص15 .
[5]- اسكندر، نجيب : معجم المعاني للمترادف والمتوارد والنقيض من أسماء وأفعال وأدوات وتعابير ، مطبعة الزمان، بغداد، ط[ ]، د.ت.، ص 243، ص 261 .
*- ذهب حمادي المسعودي في مقاله الموسوم بـ"العجيب في النصوص الدينية " إلى أنّ القزويني ضرب أمثلة حول العجيب هي على أهمية قصوى بالنسبة للحقل الدلالي الذي تنهض عليه الدراسة، وراح يدلل بأمثلة كان القزويني قد ضربها لإبانة حد الغريب و ليس لشرح العجيب،(راجع ص90 من المقال )، وهذا خطأ منهجي وقع فيه الباحث كلفه بناء مقاله على فكرة وهمية مُفادها أنّ معجزات الأنبياء هي من تجليات العجيب في النص الديني، ولو تريث قليلا لأدرك أنّ معجزات الأنبياء عند القزويني هي من الغريب . راجع : عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، ص 17- 18 .
[6]- العجيب في النصوص الدينية، ص90 .
[7]- التعريفات، ص 85 .

هذا عن المستند الأول للمناعي، أما المستند الثاني فهو قول الجاحظ في كتابه ( البيان والتبيين )، هذا القول الذي على أهميته لم يثبته الباحث في متن بحثه بل اكتفى بتوثيقه في الهامش، ولما سقطت هوامش الدراسة من المجلة المنشور فيها المقال تعذر علينا الوقوف على القول فرحنا نكابد مشقة البحث في (البيان والتبيين ) بجزأيه حتى عثرنا على مقولة طويلة لسهل بن هارون كان الجاحظ قد أوردها في معرض حديثه عن تعريفات البلاغة ، جاء فيها :"أنّ الشيء في غير معدنه أغرب، وكلما كان أغرب، كان أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلما كان أطرف كان أعجب، وكلما أعجب كان أبدع"[1].

فمن خلال هذه المقولة نلحظ أنّ الغريب بماهو الشيء غير المألوف و النادر أصناف، وأنّ العجيب أحد هذه الأصناف، وتتحدد علاقة الغريب بأصنافه بمدى توغلنا في فضاء الوهم (الخيال)؛إذ كلما كان الإيغال أعمق كلما انتقلنا من الغريب إلى الطريف، فالعجيب، فالبديع كما يوضح ذلك الشكل الآتي:




فهذا البناء الهرمي الذي قاعدته الغريب يجلي أنّ الغريب هو أصل الأنواع كلّها، والأصل في اللغة "ما ينبني عليه غيره "[2]سواء أكان هذا الابتناء حسيا أم معنويا، وعليه فلا وجود للبديع والعجيب والطريف إلاّ بوجود عدم المثال، قليل الوقوع، غير المألوف ولا المأنوس (الغريب).

[1]- البيان والتبيين، ج1، ص 89- 90.
[2]- الحدود الأنيقة والتعريفات الدقيقة، ص66.

وبإمعان النظر في مقولة سهل بن هارون ندرك أنّها أقدم ما أصّل لانفتاح الغريب والعجيب على موضوعة الوهم، وقد تميّزت على بساطتها بالشمولية المتقدمة ؛ إذ جاءت محاكية لثقافة العصر أمينة على نقلها وفق حامل اصطلاحي أرسطي الصبغة، ينمّ على قوة ووضوح كل حد من حدودها ؛ذلك أنّ كل مصطلح من المصطلحات التي شملتها المقولة بدا مستويا على عوده، ناطقا بنضجه، مؤكدا أنّ مصدر التعجيب هو الإغراق في الوهم، مسلما كلّ التسليم بأنّ التعجب لا يقع من المألوف بل من الغريب الذي لا تتبدى غرابته إلا في إطار ماهو مألوف . كما ننوّه في هذا المقام بأسبقية هذه المقولة في بيان أنّ اقتران الغرابة و التعجيب بالتخيل يفضي إلى ما هو أبدع . وعليه فإنّ عزو هذه الفكرة إلى القرطاجني [ت684هـ] يحتاج إلى تمحيص لأنّه مسبوق إليها .

ونحن لو رجعنا إلى ما ورد عن الجاحظ في موضوع العجيب والغريب لأدركنا أنّ الجاحظ كان من أوائل من جعل المعنى الغريب العجيب مما يتفوق به شاعر على آخر وذلك حين قال :"ولا يُعلم في الأرض شاعر تقدّم في تشبيه مصيب، وفي معنىً غريب عجيب، أو في معنىً شريف كريم، أو في معنىً بديع مخترع، إلاّ وكلّ من جاء من الشعراء من بعده أو معه، إن هو لم يعد على لفظه فيسرق بعضه أو يدعيه بأسره، فإنّه لا يدَعُ أن يستعين بالمعنى "[1].

فالجاحظ لم يكتف بوصف المعنى بأحد الوصفين، بل جاء بهما مقترنين معا لا على سبيل التساوي في المعنى كما يزعم البعض،وإنما على سبيل التمييز بين المتتابعين ؛ وكأنّ الأول (الغريب) لا يفي بالغرض فجيء بالثاني (العجيب) زيادة في المعنى، وتعميقا للدلالة، وتحقيقا للخصوصية المبتغاة .

هذا إضافة إلى أنّ الجاحظ حين وصف المعنى بالغريب العجيب لم يكن ذلك اعتباطا بل إرادة منه الإبانة أنّه لا يكفي أن يحمل المعنى في ذاته صفة الغرابة كي يكون مما لم يُسبق إليه على جهة الاستحسان بل لابد أن يحقق غاية إيجاده القصوى وهي إدهاش المتلقي والتأثير فيه .

ومما تقدّم نخلص إلى أننا "عندما نتحدث عن العجيب نتحدث ضمنيا عن الغريب، ونعتبر موقف التعجب ناتجا عن غرابة ما أو حادثة غير مألوفة . فالعلاقة بين الغريب و العجيب علاقة سبب بنتيجة، إذ الغريب مهما يكن شكله حسيا أو معنويا هو الباعث على ردّ الفعل، وبقدر

[1]- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر : الحيوان، م3، تح : عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، 1992، ص 312.

ما تتعاظم الغرابة يقوى التأثير ويتضاعف ردّ الفعل"[1]، علما بأنّ "الغرابة لا تتجلى إلاّ لمتلقٍ تعوّد على نوع من التصورات"[2] .

## 2.1/ العجيب في المعاجم الفرنسية :

كثيرا ما يتردد الحديث في الفرنسية عن العجيب وعجائب الدنيا السبع (Le merveilleux et les sept merveilles )، ولا يخرج معنى العجيب في المعاجم الفرنسية عن إحدى الدلالتين الآتيتين:

1- ما يبتعد عن مجرى العادي المألوف للأشياء فيبدو معجزا فوق طبيعي.

2- تدخل وسائط وكائنات فوق طبيعية « surnaturel » في الآثار الأدبية عامة وفي الحكاية والملحمة على وجه الخصوص[3] .

هذا عن معناه في المعاجم الأحادية اللغة، أما في المعاجم الثنائية اللغة[4]فلا يعدو أن يكون صفة للأشياء الجميلة والمدهشة .

### تأثيل مصطلح «le fantastique »

العجائبي هو المقابل العربي الذي ارتضيناه في هذه الدراسة لمصطلح «le fantastique »، "وهو مصطلح لم يتح وجوده في اللغات الأجنبية "[5]، تماما كما لم يتح له أن يولد كمصطلح نقدي منذ الوهلة الأولى في موطنه الأصل ؛ ذلك أنّ كلمة «fantastique » وبحسب ما ورد في (المعجم الإتيمولوجي )[6]، تنتمي إلى مفردات القرن 14م، وهي مشتقة من الكلمة الإغريقية « phantastikos» التي تحولت عبر اللاتينية إلى « fantasque »، وتدور حول معاني الخيال .

ويعيد المعجم المذكور أعلاه كلمات مماثلة من نوع :

(Fantasque, fantasme, fantaisie, fantomatique, .....) إلى عائلة لغوية واحدة، تدور حول مادة (fantôme) ، الدالة على معاني الأشباح والأوهام والأطياف والتخيل، وهي

---

[1]- العجيب و العجائب – الحدّ و الوظيفة السردية، ص 134 .

[2]- كوليطو، عبد الفتاح : الأدب و الغرابة، دار الطليعة، بيروت – لبنان، ط3، 1997، ص 60 .

[3] - Larousse, Le petit Larousse Illustré, Librairie Larousse, paris , 2007 , p .683.
- Nouveau Larousse encyclopédique, Librairie Larousse-Bordas, Paris, 1998, t .2, p.1000.
- Larousse , Le petit Larousse en couleurs , Librairie Larousse, paris, 1986, p.577 .

[4]- Jerwan , Sabek : El kanze, Dictionnaire ( français – arabe) , maison Sabek S .A.R.L , 1997, p .617 .
- Youssef m.Reda : Al Kamel –Alkabir plus, Dictionnaire de français classique et contemporain, Librairie du Liban Publishers , Beyrouth , 1997, p.773.

[5]- مرتاض، عبد الملك : العجائبية في رواية "ليلة القدر " للطاهر بن جلون، أعمال ملتقى 15- 16 ماي 1989، جامعة وهران، دفتر رقم 3، نوفمبر 1992، ج 1، ص 110 .

[6]- Jacqueline picoche : Le robert – Dictionnaire étymologique du français, Dictionnaires le robert, paris, 1994, p.232 (fantôme)

كلمة شعبية، من مفردات القرن الـ12م، مأخوذة من الكلمة اللاتينية العامية (fantauma )، المنحدرة من الإغريقية (phantasma)، بمعنى : صورة أو شبح .

ومنها اشتُقّ – في القرن الـ 20 – المصطلح السيكولوجي (fantasme)، الذي يُنقل – في العربية المعاصرة – إلى ( هوام )، ويدلّ ( الهوام ) في( معجم مصطلحات التحليل النفسي ) على " سيناريو خيالي يكون الشخص حاضرا فيه، وهو يصوِّر- بطريقة تتفاوت في درجة تحريرها بفعل العمليات الدفاعية – تحقيق رغبةٍ ما، وتكون هذه الرغبة لا واعية في نهاية المطاف.

يظهر الهوام بوجوه مختلفة : فقد يكون هوامات واعية، أو أحلام يقظة، أو هو يكون هوامات لاواعية يكشف عنها التحليل كبنى كامنة خلف محتوى ظاهر، أو قد يكون هوامات أصلية"[1].

وغير بعيد عن الفضاء الدلالي الذي تستغرقه الكلمات السابقات "أقرّ قاموس الأكاديمية الفرنسية لسنة 1831 أنّ دلالة الفنتاستيك لا تخرج عن فلك كلّ ما له صلة بالخيال وتميا كان أم خرافيا أم أسطوريا، جاعلا إياه مرادفا لمصطلح(chimérique)، مؤكدا أنه يعني كل ما له مظهر جسدي دون حقيقة وهو المعنى الذي جاء القاموس نفسه ليقرّه سنة 1863 . ومن هنا جاء مصطلح (les contes fantastiques) الذي يُطلق عادة على حكايات الجنيات وحكايات الأشباح وقصص الأرواح العائدة، حيث (فوق الطبيعي) يلعب دورا كبيرا، وقد اشتهر في هذا النوع من القص الألماني هوفمان (Hoffmann)"[2].

إذن فحتى عام 1863 لم تخرج دلالة الفنتاستيك عن المتداوَل الإغريقي ولا عن المفهوم الأرسطي الذي يلخّص الفنتاستيك في " ملكة إبداع الصور العابثة "[3]. هذا الذي نرجّح أن يكون أقدم تعريف مؤصِّل لصلة الفنتاستيك بالخيال والوهم،هذه الصلة التي ظلت لازبة بالمفهوم حتى بعد أن تطور دلاليا عبر العصور، فهذا سانت أوغسطين يختزل تعريفه له في العبارة (Fantome,double)[4] أي الرجل ذو الوجهين . وما إن حلّ القرن السابع عشر حتى أصبح الفنتاستيك يدلّ على كل" ما هو غريب الأطوار (fantasque) وخارق للصواب (extravagant)"[5].

---

[1]- جان لابلانش، ج.ب.بونتاليس : معجم مصطلحات التحليل النفسي، تر. : مصطفى حجازي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1987، ص 573 .

[2]- Jean-Luc Steinmetz : La littérature fantastique , collection encyclopédique , p.u.f., 1990, p.3-4 .

[3] -Valérie tritter : Le fantastique, p.3.

[4] -Ibid., p.3.

[5]- Ibid., p.3.

و"لم تثبت القواميس الاعتبار الجديد للفظة، وخلق الصيغة الموصوفة إلا في وقت متأخر "[1]، حيث أصبح الفنتاستيك يطلق على"الصيغة الفنية والأدبية التي تستدعي عناصر العجيب (...) وتُبرز بجلاء اقتحام اللاعقلاني (L'irrationnel) للحياة الفردية والجماعية "[2]، وهو المعنى الذي تقوم عليه هذه الدراسة .

وبناءا على ما تقدّم يمكن أن نقول:لا يُوسم الكلام أو العمل بوصف العجائبي إلاّ إذا كان "لا يحاكي الواقع، بل هو من نسج الخيال "[3]، كما نؤكّد تبنينا لمصطلح العجائبي مقابلا عربيا صميما لـــ «fantastique»، وهو "غير العجيب وكأنّ العجيب لا يفي بالحاجة فجيء به جمعا"[4]، وأضيفت إليه ياء النسبة على خلاف القاعدة الشائعة في الدرس النحوي التقليدي، والتي مُفادها أنّه "إذا نسب جمع باقٍ على جمعيته جيء بواحده ونُسب إليه"[5]، غير أنّ الهيئات والمجامع اللغوية المعاصرة أباحت النسبة إلى الجمع عند الحاجة*،واستنادا إلى ذلك كان نحت مصطلح (عجائبي)، وعلى منواله نسج (غرائبي).....

**بين مصطلحي** (fantaisie - fantastique )

يذهب بعض النقاد إلى التمييز بين الاسم ( fantaisie) والصفة (fantastique) ؛ إذ يجعلون الاسم نوعا شاملا يتضمن أدبا لا ينتمي إلى أدب الخرافة كما حدده تودوروف، وإنما يعتمد على شطحات الخيال فحسب ويتضمن ( الرعب) ومن هؤلاء آن كراني فرانسيس «Ann cranny Francis» التي تذهب إلى أنّ الاسم يتضمن ثلاثة أنواع فرعية هي : (خيالات العالم الآخر) و(قصص الجن ) و ( قصص الرعب ) . وقد عدّ محمد عناني هذا النوع من التمييز نوعا من التعسف[6].

وبرد الاسم ( fantaisie) إلى الثقافة العربية يتبيّن لنا أنّ أقدم صورة لهذا المصطلح هي ما ورد في رسائل الكندي الفلسفية؛ إذ يقول : " إنّ التوهم هو الفنطاسيا، وهو قوة نفسانية

---

[1]- Ibid., p.4.

[2] - petit Larousse en couleurs, p.376.

[3]- قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، ص196.

[4]- حوار مع الناقد والروائي عبد الملك مرتاض، مجلة عمان،،أمانة عمان الكبرى، تشرين أول 2004، العدد112، ص14 .

[5]- ابن عقيل، بهاء الدين عبد الله : شرح ابن عقيل،ت. : حنا الفاخوري، ج2، دار الجيل، بيروت، ص489 .

- الزمخشري، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر : المفصل في صنعة الإعراب، تح. : إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 1999، ص260 .

*- أصدر المجمع اللغوي قرارا في النسبة إلى جمع التكسير وهذا نصه :"المذهب البصري في النسبة إلى جمع التكسير أن يُرَدّ إلى واحده، ثم ينسب إلى هذا الواحد . ويرى المجمع أن ينسب إلى لفظ الجمع عند الحاجة كإرادة التمييز أو نحو ذلك ".أنظر: وافي، عبد الواحد: فقه اللغة، دار النهضة، مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ط8، د.ت.، ص302 .

[6]- المصطلحات الأدبية الحديثة، ص21 ( معجم ) .

ومدركة للصور الحسية مع غيبة طينتها، ويقال الفنطاسيا هو التخيل وهو حضور صور الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها "[1].

فقد بدا التردد واضحا في تحديد مفهوم الاسم ؛ إذ تارة يرده إلى الوهم وأخرى إلى التخيل، وهو في ذلك إنما ينقل لنا تردد المترجمين من السريان لهذا المصطلح كما يشير إلى ذلك جودة نصر في قوله:" ويذهب بعض الدارسين إلى أنّ المترجمين من السريان قد ترددوا في مفهوم الفنطاسيا بين معنى التوهم ومعنى التخيل، فبينما يؤثر إسحاق بن حنين التوهم مع استخدام التخيل في مواضع قليلة،يفضل قسطا بن لوقا كلمة التخيل"[2].

ومما تقدم يتبين أنّ اللفظ غير عربي الأصل، بل هو لاتيني محض يرجع إلى الكلمة « phantasia»، وقد" استعمله أرسطو وعنه انتقل إلى فلسفة القرون الوسطى للدلالة على الصور الحسية في الذهن"[3] . وقد تأتي( الفنطاسيا ) بمعنى المخيلة تارة، والخيال المبدع أخرى، كما تأتي للدلالة على الهلوسة والصور المتخيلة، وهي تعني عند القدماء " القوة التي تتمثّل الأشياء الخارجية المدركة سابقا تمثيلا حسيا كالذاكرة والمخيلة . وهو عند ابن سينا يعني قوة الحس المشرك « Sens commun » ( وهو قوة تقبل بذاتها جميع الصور المنطبعة في الحواس الخمس متأدية إليها منها).النجاة 265-266.بينما يطلقه القديس توما الإكويني على حفظ ما قبله الحس المشرك من الصور الحسية وبقي فيه بعد غياب المحسوسات.

في حين يذهب فلاسفة القرن السابع عشر إلى إطلاقه على( قوة الخيال أو المصورة التي تحفظ الصور بعد غياب المحسوسات، أو على المخيلة التي تركب الصور بعضها مع بعض وتستخرج منها صورا جديدة) "[4].

أما اليوم فقد حلّ محل الفنطاسيا المخيّلة بمدلولها الأوسع كما يذكر ذلك مجدي وهبه في معجمه[5]،بينما يذهب جميل صليبا* إلى تضييق دائرة المفهوم بجعله حكرا على نوع واحد من

---

[1]- جودة نصر، عاطف : الخيال مفهومه ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1984،ص61.

[2]- نفسه ، ص62 .

[3]- معجم مصطلحات الأدب، ص166 .

[4]- صليبا، جميل : المعجم الفلسفي، ج 2، دار الكتاب اللبناني / مكتبة المدرسة، بيروت، ط1، 1983، ص168.

[5]- معجم مصطلحات الأدب، ص166 .

*- يؤسفنا جدا أن نرى بعضنا من باحثينا يقوّلون غيرهم ما لم يقولوه ، وذلك ضمن رسائل أكاديمية مجازة !؛ فهذا الباحث عبد المجيد بدراوي - في بحثه الموسوم بـ" العجائبية في ألف ليلة وليلة -- حكايات السندباد البحري نموذجا- " يقول معرفا العجيب عند جميل صليبا : "في حين يعرفه( العجيب ) جميل صليبا في المعجم الفلسفي بقوله:( العجيب fantastique يطلق اليوم على كل تخيل وهمي متحرر من قيود العقل أو على كل فاعلية ذهنية خاصة [كذا] تتلاعب الأفكار، أو على كلّ رغبة طارئة لا تستند إلى سبب معقول ) " (راجع : ص3) . والحق أنّ هذا التعريف إنما أورده صاحب المعجم الفلسفي في معرض حديثه عن الفنطاسيا . ولما كان هذا الأمر قد تكرر من الباحث في بحثه مرات عديدات رأينا عدم السكوت عليه .إذ يذهب الباحث أيضا في الصفحة نفسها من بحثه إلى أنّ محمد أركون عرّف العجيب وينكر تعريفا هو في الحقيقة ليؤول للقزويني . والطريف في الأمر كله أنّ التعريف الذي نقله الباحث ظنا أنه لمحمد أركون كان المترجم قد وضعه بين مزدوجتين أوكتب في صفحة الهوامش والمراجع حيازة" تحذر القارئ بسبب عدم إثبات النص بلغته الأصلية "، مشيرا إلى كتاب القزويني عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات .( راجع : الفكر الإسلامي- قراءة علمية، ص 189، ص208 . ) . لمزيد المعرفة والتيقن راجع : بدراوي ، عبد المجيد :

أنواع التخيل وهو التخيل الوهمي وذلك حين قال :"ونحن اليوم نطلق (فنطاسيا )على كل تخيل وهمي متحرر من قيود العقل أو على كل فاعلية ذهنية خاضعة لتلاعب تداعي الأفكار، أو على كل رغبة طارئة لا تستند إلى سبب معقول"[1]. وهو نفسه ما ذهب إليه سعيد علوش في معجمه[2] . ومنه فلا يوصف العمل الأدبي بالفنتازية إلا إذا "تحرر من منطق الواقع والحقيقة في سرده، مبالغا في افتتان خيال القراء "[3]، مستخدما في ذلك حتى الصور الوهمية العجيبة التي تصل من الوهمية "إلى حد أنها لا تصدق، ولكنها تُبهر الأنظار وتخطف الأبصار ولا تؤذي الجيم أو الوجدان، وترتفع بالإنسان فوق الواقع والحقيقة وتحلق به في عالم الخيال"[4] .

ففي التخيل الوهمي يكون التحرر من قيود الشكل التقليدية بإطلاق سراح الخيال يرتع أنّى شاء،بحيث يكون " نسج الرؤى والأحلام نسجا خياليا لا صلة له بالوجود الحقيقي"[5]. وقد أبان صاحبا كتاب (أدبية الرحلة في رسالة الغفران) أنّ" القطيعة بين الصورة الخيالية والواقع، في التخيل الوهمي،لا تتحقق على مستوى المحتوى . فما نراه في الأحلام هو استتباع للواقع . إنّ المقصود بالقطيعة، هنا، هو أداة تحقّق الفعل التخيّلي . فالحلم ليس ممارسة واعية في الواقع الموضوعي . على هذا الأساس يتطابق مفهوم التخيّل الوهمي مع مصطلح فنطازيا ( fantaisie)"[6]، تماما كما يتطابق التخيل الوهمي مع التوهم عند جميل صليبا[7].وقد أشرنا سابقا إلى صلة التوهم بأصناف الغريب وعلى وجه التحديد بالعجيب الذي يلجأ إليه العجائبي عادة لاستدعاء العناصر التقليدية فيه وإبراز اقتحام اللاعقلاني للحياة الفردية والجماعية .

أما الصفة (fantastique) فلم يخرج معناها في المعاجم الثنائية اللغة على الوهمي والخيالي والخارق للطبيعة والعجيب( Le merveilleux)[8]، أما عن المعنى الاصطلاحي فقد ذهب معظم المنظرين لهذا الأدب إلى أنّ العجائبي يقوم على قوانين تتعارض مع تلك التي تسود الواقع التجريبي،مما يجعل الشخصيات تقف مواقف تستعصي على الفهم والتفسير لكونها لا تخضع لمنطق المواضعات والمعايير المشتركة والمألوفة .

---

العجائبية في ألف ليلة وليلة - حكايات السندباد البحري نموذجا - ، مخطوط أطروحة ماجستير ، جامعة باجي مختار ، عنابة ، الجزائر ، 2000- 2001 .

[1]- المعجم الفلسفي، ج2، ص168 .

[2]- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص97 .

[3]- نفسه ، ص97 .

[4] - بدوي، أحمد زكي : معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية والفنون الجميلة والتشكيلية، دار الكتاب المصري / دار الكتاب اللبناني، القاهرة / بيروت، ط1، 1991، ص135 .

[5]- المعجم الفلسفي، ج 1، ص 262 .

[6]- الرقيق، عبد الوهاب – بن صالح،هند : أدبية الرحلة في رسالة الغفران، دار محمد علي الحامي، الجمهورية التونسية، ط1، 1999، ص75

[7]- صليبا ، جميل : المعجم الفلسفي، ج1، ص262

[8] - السابق، جيروان : الكنز- قاموس ( فرنسي – عربي )، دار السابق للنشر، ط2، 1997، ص252 .

- يوسف محمد، رضا: الكامل الكبير زائد ( فرنسي – عربي ) مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط2، 1997، ص 462.

وقد يقترن العجائبي بسلوكات الحيرة والتردد والخوف كعلامات مترجمة لما تستشعره تلك الشخصيات من اضطراب وارتباك ضمن عالم يلعب فيه فوق الطبيعي الدور الفعّال، وهو ما جعل روجي كايوا يعرف العجائبي على أنه "فوضى وتمزيق ناجم عن اقتحام لما هو مخالف للمألوف،وتقريبا، غير المحتمل في العالم الحقيقي المألوف (...) إنّه قطيعة للانسجام الكوني، إنه المستحيل الآتي إلى الفجأة"[1]، وهو بذلك يؤكد على" ضرورة حضور فوق الطبيعي لثمين الحبكة وإعطائها بعدا فانتاستيكيا، ذلك أنّ غياب عنصر فوق الطبيعي يعني غياب الشيء المولد للحيرة والاندهاش، بينما حضوره يستلزم منطقا ما"[2] .

إذًا فالعجائبي "هو كل كتابة تشتمل على كائنات أو ظواهر خارقة"[3]تدمّر سكونية العالم الطبيعي الثابت و تحكي أسرار فوق الطبيعي دون مكابح، مستغلة رصيد الخوف والعنف الكائن في كلّ إنسان، مما جعل معظم النقاد ينظرون إليها على أنها " وسيلة فصيحة للتعبير عن الكوابيس اليومية لهزائم فردية وجماعية، وخوف دائم ومرعب من امحاء الهوية إثر ضربات خارجية وداخلية متواليتين،بالإضافة إلى استيهامات عنيفة تحايث الأحلام المجهضة للكائن العربي"[4]، هذا الكائن الذي عاش ولا يزال يحيا حياة هي في طينتها شكل من أشكال التعجيب.

## 2- العجيب في التراث العربي

العجيب والتعجب والتعجيب من المصطلحات التي تردد ذكرها على ألسنة أتباع أرسطو عبر ترجمات عدد من الفلاسفة المسلمين من أمثال الفارابي وابن سينا وابن رشد وغيرهم . وربما كان أول استعمال لمصطلح التعجب في المجال النقدي على يد الجاحظ [ ت 255هـ]، الذي اعتبر التعجب من أهم خصائص الشعر وذلك حين تحدث عن قضية ترجمة الشعر مبينا أنّ الترجمة تُسقط موضع التعجب فيه كما تُبطل وزنه وتُذهب حسنه[5]، ولم يكتف بهذا بل جعل المعنى الغريب العجيب مما يتقدم به شاعر على آخر[6] . وهو إن لم يبيّن في كتابه ( الحيوان ) مصدر التعجيب في الشعر فقد أورد في كتابه ( البيان والتبيين ) مقولة لسهل بن هارون كنّا قد أثبتناها سلفا[7] تتضمن تصريحا بمدى ارتباط التعجيب بحركة الوهم . وهو ما جاء تصور ابن سينا[ت428هـ] ليؤكّده ؛ وذلك حين نصّ على"أنّ التعجب هو مما يثير الانفعالات التخييلية

---

[1]- طيفي، شعيب : شعرية الرواية الفانتاستيكية، المجلس الأعلى للثقافة، الرباط 1997، ص33 .
[2]- نفسه ، ص33 .
[3]- مرتاض ، عبد الملك : العجائبية في رواية ليلة القدر، ص 108 .
[4]- طيفي، شعيب : شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص48 .
[5]- الجاحظ : الحيوان، ج1، ص 75 .
[6]- نفسه، ج3، ص312 .
[7]- يُراجع مبحث ( الغريب ) من هذا الفصل .

أو يفرض الإذعان على المتلقي معرفا التخييل بأنّه (انفعال من تعجب أو تعظيم أو تهوين أو تصغير أو نشاط، من غير أن يكون الغرض إيقاع اعتقاد البتة ) وبأنّه ( إذعان للتعجب، أو التذاذ بنفس القول ) كما أنّه يدعو إلى التحريف عن العادة من أجل إثارة التعجب – أي الإعجاب – عبر تحريك الخيال إلى تصور ما هو متوهم، قاصدا إلى نقل الخيال إلى عالم جديد مبْتَكَر بعضه أو كله"[1] .

وأيا كان الأمر فإنّ "ربط ابن سينا بين التخييل وإثارة التعجب، هو ربط يعني أنّ أحيلة الشعر تبعث في المتلقي إعجابا بالصور التي تبدعها مخيلة الشاعر من المعطى الحسي . إنّ الإعجاب في هذا السياق غير دال فالتعجب تعبير عن ضرب من الاستحسان أو الاستنكار، وإنما الدال أن نربط بين التخييل وإثارة الدهشة، لما يحيل عليه التدهش من تنوع وجدة يبدعها الخيال "[2]، و الذي لا مهرب منه "أنّ صفة التعجيب والإدهاش صفة نفسية تدل على تأثير الشعر العظيم في المتلقي"[3] فينفعل له دون روية فكرية، علما بأنّ الانفعال "هو الكيف الشعوري الذي يطرأ عل المتلقي بوصفه مستقبلا لفعل الإبداع التخيلي"[4] .

وإذا كان ما تقدّم هو تصور ابن سينا للتعجيب والتخييل والانفعال، فإن عبد القاهر الجرجاني [471هـ] هو الآخر لم يخرج عن مقال ابن سينا القاضي بالتعجب المنشئ للتخييل بل أضاف إليه ما سمّاه بالسحر، وذلك حين تعرَّض للحديث عن (التخييل بغير تعليل) الذي جعل " مداره على التعجيب، وهو والي أمره، وصانع سحره، وصاحب سرّه"[5]، ممثلا لذلك ببيتين متنازع في نسبتهما لابن العميد أو لأبي إسحاق الصابي، وهما :

قامت تظللني من الشمس نفس أعزُّ عليَّ من نفسي

قامت تظللني ومن عجب شمس تظللني من الشمس

ولولا أنّ الشاعر أنسى نفسه أنّ هناك استعارة ومجازا من القول لما كان لتعجبه معنى[6].وإنما قصد بهذا التعجب إخراج السامعين لرؤية ما لم يروه قط ولم تجر العادة به، وليس هذا فحسب، بل يذهب الجرجاني إلى أنه كلما كان التباعد بين الشيئين المجتمعين كلما كان إلى

---

[1]- الجوزو، مصطفى : نظريات الشعر عند العرب – نظريات تأسيسية ومفاهيم ومصطلحات، ج2، دار الطليعة، بيروت، ط1، 2002، ص252 .

[2]- جودة نصر، عاطف : الخيال مفهومه ووظائفه، ص149 .

[3]- الجوزو، مصطفى : م.س ، ج2، ص143 .

[4]- جودة نصر، م.س، ص 150 .

[5]- الجرجاني، عبد القاهر : أسرار البلاغة، تح. محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، ط3، 2001، ص226 .

[6]- نفسه، ص 266 .

النفوس أعجب، وكانت النفوس له أطرب ممثلا لذلك بشعر في وصف النرجس متنازع بين الزاهي وابن المعتز، وهو :

ولازوردية تـــزهو بزرقتهـــا  بين الرياض على حُمر اليواقيت
كأنهـــا فوق قامات ضَعُفْن بها  أوائل النار في أطراف كبريـــت

ووجه التباين عنده هو تشبيه النرجس وهو نبات غض ذو أوراق رطبة ترى الماء منها يشفُّ بلهب النّار[1] . وكأنّ الجرجاني كما يقول الجوزو: "يريد أن يقول ما قاله شاعر اليتيمة ( والضدُّ يُظهرُ حسنَهُ الضدُّ )"[2]. ولا يشكُّ الجرجاني في أنّ مثل هذا الجمع يعمل عمل السحر حين يختصر بعد مابين المشرق والمغرب، ويأتيك بالحياة والموت مجموعين، والماء والنار مجموعين، وهو ما يحرّك قوى الاستحسان، ويثير المكامن من الاستظراف[3].

ولم يكتف الجرجاني بهذا بيانا لمصدر التعجب بل عمد إلى القول بأنّ إثارة التعجيب تكون أيضا نتيجة وجود الشيء في غير مكانه وإيجاد شيء لم يوجد ولم يعرف من أصله في ذاته وصفته[4].

وفي القرن السابع الهجري يضيف حازم القرطاجني إلى التخييل والتعجيب حدا جديدا هو الندرة مؤكداً أنّ التعجيب لا يكون إلاّ"باستبداع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام التي يقلُّ التهدي إلى مثلها، فورودها مستندر مستطرف لذلك "[5]، ولم يقف عند هذا الحد بل راح يبيِّن "أنّ أفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيأته وقامت غرابته (...) وأردأُ الشعر ما كان قبيح المحاكاة والهيئة، واضح الكذب، خلياً من الغرابة، لأنّ قُبح الهيئة يحول بين الكلام وتمكُّنه من القلب، وقبح المحاكاة يغطي على كثير من حسن المحاكي أو قبحه ويشغل عن تخيل ذلك، فتجمد النفس عن التأثر له، ووضوح الكذب يزعها عن التأثير بالجملة"[6].

ومما زاد في رسوخ المعطى القرطاجني تأكيده على ضرورة اقتران ظاهرتي الإغراب والتعجيب في الشعر بحركة النفس الخيالية لزيادة الانفعال والتأثر وذلك حين قال :"كل ذلك يتأكد بما يقترن به من إغراب فإنّ الاستغراب والتعجّب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها[7]،وهو في ذلك لم يخرج عن مقال ابن سينا القاضي بالربط بين

---

[1]- الجرجاني، عبد القاهر : م.س ، ص99 .
[2]- الجوزو، مصطفى : م. س.، ص 253- 254 .
[3]- الجرجاني، عبد القاهر : م.س.، ص99 .
[4]- نفسه، الصفحة نفسها.
[5]- القرطاجني، أبو الحسن حازم : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، دار الغرب الإسلامي، بيروت – لبنان، ط2، 1981، ص90 .
[6]- نفسه ، ص72 .
[7]- نفسه، ص 70.

التخييل والانفعال، كما لم يخرج عما قاله الجاحظ في هذا المقام، وإن بدا في مذهبه أكثر عمقا من سابقيه .

وفي الحقيقة أنّ "ما يذهب إليه حازم (...) من ربط التأثير النفسي للشعر بجانب الغرابة ومخالفة المألوف ليس بعيدا عن اهتمام النقد، فصفة الغرابة أو ما يسميه البعض بـ"اللاآلية " تعد إحدى الركائز الأساسية للشعرية عند الشكلانيين الروس، وخاصة عند شلوفسكي الذي يرى ضرورة الخروج على رتابة اللغة ونظمها التركيبية، وخلق نوع من الغرابة في علاقاتها، تستعيد بها حيويتها وطاقاتها التأثيرية، (...) ونحن لا نزعم أنّ حازما كان يعني بمفهوم الغرابة والتعجيب ما يعنيه الشكلانيون الروس، وهو التركيز على شكل الرسالة اللغوية لتبرز في ذاتها، من خلال عمليات الانحراف اللغوي المعتمدة، لأنّ كل ما كان يقصده بمصطلح التعجيب هو التقاط التراكيب النادرة الاستخدام، البعيدة عما هو متوارد على الأذهان، إنّه يسعى إلى كسر رتابة الشيء المألوف، والإتيان بكل ماهو مستطرف غريب"[1]، ولأجل ذلك لم تتعد أساليب التعجيب عنده التشاكل والتناسب في إيراد أنواع الشيء وضروبه .

وعلى كل فحازم القرطاجني يجعل العجب والتعجب غاية كل الأساليب البيانية والبديعية والمنطقية والشعرية، لافتا النظر إلى خاصية أثر القلة والندرة والتناسب و التشاكل في التعجيب، وغاية كل ذلك هو إثارة فضول المتلقي وإمتاعه بل وحتى مفاجأته وإدهاشه، وتلك شمولية متقدمة عنده كما يقول الجوزو [2].

مما تقدم يتبدى لنا أنّ عنصريْ التعجيب والإغراب هما من عناصر الشعرية التي التفت إليها حازم القرطاجني، وهما جوهر الشعر الجيد . وإنما يحصل التعجيب عن طريق التخييل والمحاكاة البعيدة عن الصدق دون أن ننسى الغرابة،ذلك أنه " كلما اقترنت الغرابة والتعجيب بالتخييل كان أبدع"[3].

**وخلاصة القول:**

إنّ" مصطلح العجيب لا يبدو مصطلحا نقديا عربيا خالصاً ، وهو قليل التداول في النقد الأدبي العربي، بدليل انحصاره في الدائرة الأرسطية، ولعله مقتبس لشعر غير الشعر الذي وضع له أصلا إذ قدْ استعمله النقاد العرب أو المتعربون على سبيل الترجمة والتلخيص غالبا لا على سبيل الابتكار أما من لم يترجمه فقد مرَّ به عرضا"[4].

---

[1]- زكي ابو حميدة محمد مسلم : دراسات في النقد الأدبي الحديث،منشورات جامعة الأزهر- غزة، 2006، ص36-37 .
[2]- الجوزو، مصطفى : م.س.، ص256 .
[3]- القرطاجني، أبو الحسن حازم : م.س.، ص91 .
[4]- الجوزو، مصطفى : م.س.، ج2، ص257 .

إذن فمن المعين الأرسطي غرف معظم النقاد العرب مفهومهم للتعجيب والغرابة وأثرهما في إنتاج الشعرية،وبذلك دخل المصطلحان معترك الساحة النقدية والبلاغية العربية .

## 3- العجائبي في الثقافة الغربية

### أ – المقاربات المتناولة للعجائبي

تعدد المقاربات التي تناولت العجائبي منذ جورج كاستيكس إلى تودوروف، فحان بلمين نويل، ويمكن حصر هذه المقاربات فيما يلي :

1- **المقاربة التاريخية** : وتمثلها الانطولوجيات الكبرى الخاصة بالعجائبي وعلى رأسها كتاب : « Anthologie du conte fantastique français » لصاحبه بيار جورج كاستيكس الذي قد يعدّ أول من تعرّض للعجائبي بالتعريف حين جعله " الشكل الجوهري الذي يأخذه العجيب عندما يتدخل التخييل في تحويل فكرة منطقية إلى أسطورة مستدعيا الأشباح التي يصادفها أثناء تشرده المنعزل"[1]،مختزلا طرائق نشوئه في " الحلم والوساوس، الخوف، الندم وتقريع الضمير، وشدة التهيج العصبي والعقلي، وكل حالة مرضية "[2]. جاعلا إياه( أي العجائبي ) "يتغذى على الوهم، والخوف والهذيان، مؤكدا أنّه لا يبقى على حاله التي ظهر بها أول مرة، وإنما يزدهر في حقب لاحقة ليستجيب لنمط الحياة المعاصرة "[3]، وهو ما جاء الفصل الأخير من كتاب تودوروف ( مدخل إلى الأدب العجائبي)ليؤكده .

وقد أبرزت هذه الأنطولوجيات الكبرى العجائبي جنسا أدبيا، له خصوصياته التي لا يُعرف إلاّ بها وعلى رأسها الخوف حيث " يستغل العجائبي رصيد الخوف والعنف الكائن في عمق كل إنسان،وهو(العجائبي) لا يأنس للغرابة إلاّ أحيانا "[4]، دون إغفال حضور فوق الطبيعي « surnaturel » في الأثر الأدبي ؛ إذ يقوم بآداء مجموعة وظائف حصرها تودوروف في ثلاث هي:

"الوظيفة التداولية :إذْ إنّ فوق الطبيعي يثير ويُرعب أو على الأقل يعلّق القارئ بقلق . ووظيفة دلالية، حيث يشكّل فوق الطبيعي تجَليه الخاص . إنّها إشارة تعيين آلي . وأخيرا، الوظيفة التركيبية :إذْ يدخل في المحكي"[5]، و يعمد إلى تكسير الوضع القار "الذي تترع جهود جميع

---

[1] -Pierre-Georges Castex : Anthologie du conte fantastique français , Librairie José corti, Paris, 2004, p.5-6 .
[2] -Ibid ., p.6.
[3] -Ibid ., p.6.
[4] - Jean-Luc Steinmetz : La Littérature Fantastique , p.9 .
[5]- تزفيتان تودوروف : مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط ط1، 1994، ص 198 .

المشاركين إلى دعمه "[1]منذ بداية المحكي، وهو ما جعل تودوروف يولي أهمية كبيرة لهذه الوظيفة الأخيرة جاعلا إياها "ترتبط بمباشرة أكثر من الوظيفتين الأخريين، بكلية الأثر الأدبي "[2] .

ومن الأنطولوجيات التي تناولها كاستيكس ( الشيطان العاشق) لجاك كازوت [1719-1792]، و(الوحش الأخضر ) لجيرار دي نرفال [ 1808- 1855]، و(ساعة الموت ) لآبال هيجو [ 1708-1755]، دون أن نغفل ما قام به بودلير [1821- 1867] مع الحكايات الخارقة لإدغارد ألان بو، إذْ قام بترجمتها إلى الفرنسية سنة [1860]، كما ينصُّ على ذلك كاستيكس مانحا إياها المرتبة الثانية بعد حكايات هوفمان[3] . هذه الأخيرة التي ظلَّ يحدد بها تاريخيا ظهور العجائبي في فرنسا، وقد ترجمت سنة [1828][4] .

**2 – المقاربة الدلالية أو الموضوعاتية** : وتقوم على رصيد التيمات المتواترة في معظم الحكايات العجائبية، وعل تتبع التطور الذي يشهده العجائبي بوصفه نصاً . وقد حصر جان مالينو « Jean Malino » هذه التيمات في ستة موضوعات هي :" الجن والأشباح، الموت ومصاص الدماء، المرأة والحب، الغول، عالم الحلم وعلاقاته مع عالم الحقيقة، والتحولات الطارئة على الفضاء والزمن "[5]، وقد أدرج شعيب حليفي تحت هذه المقاربة كلّ من روجيه كايوا ولوي فاكس .

**3– المقاربة البنيوية** : وهي " التي تركّز على إنشائية الأدب العجائبي وتحاول رصد بنياته الهيكلية"[6]، ويتزعم هذه المقاربة تودوروف بتصور الحيرة والتردد ميزة خاصة بالمحكي العجائبي، وجان بلمين نويل بتصور الغرابة المقلقة، أما ارين بيسيير "Irène Bessière " فتلخصت محاولتها في البحث عن تعريف يكون أكثر تماسكا، من خلال تحديد الخاصية التي تتميز بها الحكاية العجائبية عن غيرها التي لخصتها في "نسبة عدم الاتساق الواقعي وفوق الطبيعي لرسم ما ليس موجودا أصلا "[7]. مما دعاها إلى القول بأبناء العجائبي على المفارقة والتناقض وسط انسجام لغوي وأسلوبي .

---

[1]- تزفيتان، تودوروف : مدخل إلى الأدب العجائبي، تر.: الصديق بوعلام ، ص200.
[2]- نفسه، ص198.
[3] - Pierre-Georges Castex : Ibid ., p. 203 .
[4]- حليفي، شعيب : شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص25 .
[5]- نفسه ، ص25 .
[6]- حمداوي، جميل : الرواية العربية الفانطاستيكية، مجلة أدب وفن، مجلة ثقافية إلكترونية متاحة على الشبكة www.adabwafan.com
[7] -Valérie tritter : Le fantastique , p. 22 .

**4- المقاربة الانثروبولوجية** : وهي التي تنظر إلى العجائبي على أنّه مظهر من مظاهر الذهنية البدائية؛لأنه دائم الارتباط بالمعتقدات والطقوس الميثولوجية . و يتم التركيز فيها "على الثوابت والمتغيرات على مستوى التخييل الكوني . ويذهب في هذا المنحى ج.دوران"G.Durant"الذي أثبت في كتابه (بنيات الخيال الأنطروبولوجية)* أن المعنى المجازي والاستعاري أسبق من المعنى الحقيقي، وأنّ النشاط الإنساني الإبداعي مشبّع بالعجائبي والاستعاري الذي بدونه لا يمكن أن يكون نشاطا إبداعيا"[1]. واللافت للانتباه هنا أنّ دوران "استعمل كلمة فانتاستيك في أحيان كثيرة معادلا للتخييل"[2].

**5- المقاربة النفسية ( السيكولوجية )** : وهي التي تنظر إلى محكيات العجائبي على أنّها محكيات تترجم الصراع بين رغبات الإنسان والوسائل التي بها يتم تحقيق هذه الرغبات[3] .

وقد نحا هذا المنحى بيير مابيل» « P.Mabille من خلال مؤلفه ( مرآة العجيب ) الذي يرى فيه أنّ "أصل العجيب المدهش Le merveilleux » « يكمن في الصراع الدائم الذي يقيم تضادا بين رغبات القلب والوسائل التي تمتلكها لإرضائها "[4]. وأنّ الهدف الحقيقي للرحلة العجيبة هو الاكتشاف الأشمل للحقيقة الكونية وذلك ما يلخصه قوله :" وراء الرضى، وراء حب الاستطلاع، وكل الانفعالات التي تولّدها فينا القصص والحكايات والأساطير، وراء الحاجة إلى الترفيه عن النفس والنسيان، والتزود بأحاسيس رائعة ومروّعة فإنّ الهدف الحقيقي للرحلة العجيبة، إنما هو السبر الأشمل للحقيقة الكونية"[5].

وفي الأخير نعرّج على المقاربة السيميوطيقية " التي تنبني على رصد شكل المضمون من خلال البنيتين السطحية والعميقة بحثا عن دلالات القصة بواسطة تفكيك منطق لعبة الاختلاف والتعارض"[6] التي يفرضها وجود فوق الطبيعي في الأثر الأدبي، ومن ثم الوقوع في التردد بين التفسيرين، أو التسليم بوجود عالم آخر يخالف منطقه العالم الحقيقي ( الواقعي ) .

وفي هذه الدراسة نحاول أن نلقي كل الأضواء على المقاربة البنيوية التي جاء ليؤصلها كتاب تودوروف « Introduction à la litterature fantastique» بما هو "تجنيس بنيوي للأدب العجائبي بعد أن كان متخيلا سائبا اعتمادا على المشروع البنيوي المركز على البنية

---

*- العنوان الأصلي لهذا الكتاب هو :
« Les structures anthropologiques de l'imaginaire »

1- حمدلوي، جميل : الرواية العربية الفانطاستيكية، متاح على الشبكة
2- طوبفي، شعيب : شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 26 .
3- نفسه، ص25 .
4- أركون، محمد : الفكر الإسلامي – قراءة علمية، ص187 .
5- تودوروف، تزفتان : مدخل إلى الأدب العجائبي، ص80 .
6- حمدلوي، جميل : الرواية العربية الفانطاستيكية، متاح على الشبكة

والدلالة والوظيفة"[1]. وهكذا "تأتي محاولة تودوروف لتُخرج نصوصا كثيرة من منطقة التناول التعميمي إلى مستوى الصياغة الإشكالية المدققة المتطلعة إلى ضبط علمي للتحديدات والمصطلحات . وبالفعل، لا يكفي القول بأنّ نصوصا ذات طابع فانطاستيكي قد وُجدت منذ القدم في جميع الآداب، لأنّ ما يدرج ضمن العجيب والغريب والخوارق يختلف عن النصوص التي تبلورت منذ القرن الثامن عشر على يد كتاب يوظفون عناصر هذا المحكي للتعبير عن رؤية مغايرة تقدِّم تحولا في العلائق مع الطبيعة، وما فوق الطبيعة، مع الذات الخفية ومع الآخرين، مع الواقع و اللا واقع ...ومثل هذا التحول على مستوى بنيات المجتمع،هو الذي يبرر التحول من متخيل سائب إلى جنس تخييلي يُسْنده وعي ولغة متميزة وتيمات تستكشف المجهول وتوسع من دائرة الأدب"[2].

ويذكر جميل حمداوي [3]جملة من المحاولات التي سبقت محاولة تودوروف تمثلت في بعض محاولات الشكلانيين الروس من أمثال : فلادمير بروب في كتابه ( مورفولوجية الحكاية الروسية العجيبة ) المترجم إلى الفرنسية سنة [1965]، كلود ليفي شتراوس« C.Lévi Strauss » في دراسته عن ( بنية الشكل. أفكار حول أعمال فلادمير بروب )، باعتباره مؤسسا للتيار البنيوي الفرنسي في مجال الأدب والانثروبولوجيا،وكذلك لوفكرافت « Lovecraft »مؤسس الأدب العجائبي في الثقافة الأنكلوسكسونية إلى جانب بنزولت « Penzoldt »، هذا إضافة إلى دراسات أخرى جاءت لرصد التخييل العجائبي سواء في الأدب الإنكليزي أو في الأدب الفرنسي من مثل دراسة سكابوروش « Scarbo Rouch » ( الفوق الطبيعي في التخييل الإنجليزي المعاصر ) ودراسة شنايدر"Schneider" (الأدب العجائبي في فرنسا ) .

**ب– العجائبي في الأدب**

إنّ "الكم النقدي الذي سعى إلى تلمس الفانتاستيك بصرامة ظلّ قاصرا نسبيا عن استيضاح المفهوم الأمر الذي دعا مجموعة من المنظرين إلى إبداء اهتمام دقيق سعى إلى ترتيب خارطة الفانتاستيك وشفيعهم في هذا أهمية الفانتاستيك كتقنية وتشكيل يطعِّم الرواية الحديثة ويُسهم في رفْدها بمشاهد لم تستطع الواقعية – وهي ليست نقيضا للفانتاستيك – تصويرها وتفكيك عمقها،وترسباتها المتعددة، وشقّ كل الطابوات وزرعها بما هو فاضح ورهيب . كما استطاع الفانتاستيك إنجاز ذلك والمضي إلى حالات تصل نسغ الواقع بمرايا تتصيّد الانهيار بكافة

---

[1]- حمداوي، جميل : الرواية العربية الفانطاستيكية، متاح على الشبكة.
[2]- برادة، محمد : مقدمة كتاب ( مدخل إلى الأدب العجائبي )، تر.: الصديق بوعلام، ص4 .
[3]- حمداوي، جميل : الرواية العربية الفانطاستيكية، متاح على الشبكة .

وجوهه،فتعكسه بإشعاعات مدهشة، كما تعكس دواخل الإنسان الملتهبة، والمشتملة على ماهو عقلاني . وكلّ ذلك يتمُّ في تلاقح فانتاستيكي، يضم الحقيقي بالمتخيل لاستيلاد الاشراقة الفانتاستيكية كتجريب في إطار الرواية الحديثة "[1]التي يسعى روادها إلى تكسير الرتابة التي هيمنت على ذائقة المنتج للنص، ومن ثمّ تكسير النمط السردي التقليدي، بخلق غرابة مقلقة، والنفاذ إلى الشعور والذاكرة وتفتيتها إلى ذرات غير متجانسة باستحضار "كائنات فوق طبيعية تنهض مقام سببية ناقصة"[2]،فتثير في نفس المتلقي الحيرة والتردد أمام طبيعة الحدث الغريب،"هذا التردد يمكن أن يحلّ أو ينفرج إما بالنسبة لما يُفترض من أنّ الواقعة تنتمي إلى الواقع، وإما بالنسبة لما يُفترض من أنّها ثمرة للخيال أو نتيجة للوهم"[3]. وأيًّا كانت النتيجة فما يهمُّ في الموضوع كله هو خاصية التردد والحيرة التي قامت عليها مقاربة تودوروف لنصوص كثيرة من الأدب العجائبي، حيث إنّ تودوروف وبعد تفحصه لكمٍّ هائل من القصص التي احتوت موتيفات وأجواء عجائبية، وبتقليبه النظر في تعاريف سابقيه للأدب العجائبي خَلُص إلى أنّ العجائبي لا يدوم"إلاّ مدة تردد* :تردد مشترك بين القارئ والشخصية، اللذين لا بدّأن يقرّرَا ما إذا كان الذي يُدرَكانه راجعا إلى الواقع كما هو موجود في نظر الرأي العام، أم لا"[4]،فالعجائبي عند تودوروف"ينهض أساسا على تردد للقارئ- قارئ متوحد بالشخصية الرئيسة — أمام طبيعة حدث غريب . هذا التردد يمكن أن يحلّ أو ينفرج إما بالنسبة لما يُفترض من أنّ الواقعة تنتمي إلى الواقع، وإما بالنسبة لما يُفترض من أنّها ثمرة للخيال أو نتيجة للوهم "[5]. إذن فمفهوم العجائبي يتحدد بالنسبة إلى مفهومين آخرين هما الواقعي والمتخيل كما أشار إليه الصديق بوعلام معلقا على تعريف العجائبي عند تودوروف، الذي يشكل التردد — كسمة أساسية ذات طابع إدراكي — النواة البؤرية له، ذلك "أنّ الفن العجائبي المثال يعرف كيف يحافظ على ذاته في الحيرة والتردد"[6]على حد تعبير لويس فاكس، لأنّ إقحام عناصر فوق طبيعية في عالمنا

---

[1]- حليفي، شعيب : شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 21- 22 .
[2]- تودوروف، تزفيتان : مدخل إلى الأدب العجائبي، تر.الصديق بو علام، ص189.
[3]- نفسه، ص195 .
*- وبالعبارة الأجنبية « le fantastique (...) ne dure que le temps d'une hésitation ».p.46.

ما هو ملاحظ أنّ جلّ المشتغلين على كتاب تودوروف « Introduction à la littérature fantastique » ترجموا لفظة " Hésitation" بالتردد، هذه الترجمات التي نرى أنّها جانبت لتعطي الحيلة "للتردد" على حساب مدلول آخر كان أكثر أهمية هو مدلول الحيرة الذي كان التعويل عليه كثيرا في ثقافتنا العربي ولاسيما عند الحديث عن التحديدات اللغوية والاصطلاحية للعجيب وما جاورها على ما يتناه سلفا . فهل كان ذلك الإبعاد عفويا أو متعمدا ؟ وإن كنا نذهب إلى القول بعدم معرفة هؤلاء المترجمين بما ورد في التراث العربي .

[4]- تزفيتان، تودوروف : مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 65 .
[5]- نفسه ، ص195 .
[6]- نفسه ، ص 67 .

الأرضي" يدعو إلى التساؤل : هل إنّ ما يحدث وهم أم حقيقة ؟ فالبطل كالقارئ يبقى مترددا بين تفسيرين أحدهما عقلي وغيبي"[1] .

ولئن كانت مقاربة تودوروف هي مقاربة من بين مقاربات أخرى مشروعة تستجيب لسمات أخرى لا تقلّ مركزية ؛ فإنّ تودوروف على حد تعبير فاليري تريتي " قد ذهب إلى حد الانعطاف بالتردد الذي هو أحد أسباب الوهم الواقعي، ظانا أنّ التردد في التفسير (التأويل)الذي أُعطيَ للحدث هو بذاته علامة موضوعية تتزامن مع الواقعية"[2] مما أدى به"إلى تضييق الخناق على العجائبي بصورة تأدّت برصده في نصوص القرن العشرين إلى نتيجة مفادها تعليق العجائبي وانسداد الأفق أمامه، ذلك أنّه- العجائبي - يسجّل في أدب القرن 20 انقلابا من استثنائيته ( نصوص القرن 19) إلى قاعدية مُعَمَّمة بحيث إنّ الإنسان (العادي) صار هو الكائن العجائبي. وهذا التحول يستتبع تغيرا تقنيا يتمثّل في امّحاء التردد مع وجود فوق الطبيعي ، وغياب الخوف "[3]، حتى صار "العجائبي القاعدة وليس الاستثناء"[4]، وغاية ذلك كلّه "تلوين وجه العالم المألوف بسلوكاته العادية (...) في ظل قلق العصر وشروخ الوجود المعاصر"[5].

إنّ كلّ هذا يجعلنا نجزم بصحة عبارة كان تودوروف قد قالها دون أن يعيرها الاهتمام الكبير وهي "أنّ العجائبي حالة خاصة من المقولة الأعم للرؤية الغامضة "[6] لأنّه كما ينصُّ على ذلك مارسيل سْنْيْدر في (الأدب العجائبي بفرنسا )"يستغور فضاء الباطن ؛ فهو جزء من المخيلة، وقلق العيش وأمل الخلاص"[7].

ومما تجدر الإشارة إليه في هذا المقام أنّ ما جاءت مقاربة تودوروف لتؤصله هو الفرق بين لحظتين تخييليتين تتجاذبان العجائبي الذي لا يستمر إلاّ المدة التي تستغرقها حيرة وتردد القارئ / الشخصية في اختيار أحد الحلّين. فإذا قرّر القارئ / الشخصية "أنّ قوانين الواقع تظل غير ممسوسة وتسمح بتفسير الظواهر الموصوفة قلنا أنّ الأثر ينتمي إلى جنس (...) الغريب، وبالعكس إذا قرّر أنّه ينبغي قبول قوانين جديدة للطبيعة،يمكن أن تكون مفسَّرة من خلالها،دخلنا عندئذ في جنس العجيب"[8]،وهو ما جعل تودوروف يذهب إلى القول بأنّ "

---

[1]- المناعي، الطاهر : العجيب والعجائب – الحد والوظيفة السردية، ص147 .

[2] -Valérie, Tritter : Le fantastique , p. 21.

[3]- تزفيتان، تودوروف : مدخل إلى الأدب العجائبي، ص21 .

[4]- نفسه ، ص 209 .

[5]- نفسه، ص 21 .

[6]- نفسه، ص54 .

[7]- نفسه، ص 57 .

[8]- نفسه ، ص65.

العجائبي يحيا حياة ملؤها المخاطر،وهو معرض للتلاشي في كل لحظة"[1]لأنه "ينهض (...) في الحدّ بين نوعين : هما العجيب والغريب أكثر مما هو جنس مستقل بذاته"[2]. ومع ذلك"لا يمكن إقصاء العجيب والغريب عن تفحص العجائبي، فهما الجنسان اللذان يتراكب معهما "[3]، وهو بهذا "يشدّد على الطابع الخلافي للعجائبي (بوصفه خط مقْسمٍ بين الغريب والعجيب، عوض أن يجعل منه جوهرا (كما فعل كاستيكس، وكايوا،..إلخ) "[4]في تعريفهم له، مؤكدا أنّه إنما استقى ذلك من تعريف سولوفيوف وجيمس مونتاك رودس،هذا الأخير الذي أشار في تعريفه إلى إمكانية تقديم تفسيرين للواقعة فوق الطبيعية وذلك حين قال :" أحيانا يكون من الضروري توفر باب مخرج لتفسير طبيعي، ولكن عليّ أن أضيف : فليكن هذا الباب ضيقا بما فيه الكفاية حتى لا يستطيع المرءُ استعماله"[5]. فقد كان هذا التعريف على حد تعبير تودوروف أكثر إيحاءً وغنىً من سابقيه، وهو ما يجعلنا نقول " بأنّ جنسا ما يتحدد دائما بالقياس إلى الأجناس المجاورة له"[6]. ولم يكتف تودوروف بالعجيب والغريب كخطرين يهددان حياة العجائبي بل راح يُعدِّدُ مخاطر جديدة تتهدد حياة العجائبي، وذلك حين اشترط نمطا خاصا من القراءة للمحكي العجائبي،" والذي بدونه يمكن أن يتزلق الإنسان إما إلى الأليعورة أو الشعر"[7].

وقد نصّ تودوروف على أنّ خير مثال يُضرب على القص العجائبي هو المخطوط المعثور عليه في "ساراغوس"(saragosse) لجان بوتوكي (Jean Potocki)، مستثنيا منه نهايته التي يبدو فيها التردد مقطوعا، مؤكدا أننا لو طبقنا شروط العجائبي على المخطوط لانطبقت عليه تماما .

**شروط العجائبي عند تودوروف**

اشترط تودوروف للعجائبي بوصفه جنسا شروطا ثلاثة [8]هي :

1- حمل النّص القارئ على اعتبار عالم الشخصيات، كما لو أنّه عالمٌ حيٌّ، وتمثّل الشخصيات جزءا منه، تماما كما يحمله على التردد بين التفسير الطبيعي وفوق الطبيعي للأحداث المروية .

---

1- تزفيتان، تودوروف : مدخل إلى الأدب العجائبي ، ص65 .
2- نفسه، الصفحة نفسها .
3- نفسه ، ص67.
4- نفسه، ص50 .
5- نفسه ، ص49 .
6- نفسه ، ص50 .
7- نفسه، ص195 .
8- نفسه، ص54 .

2- تحول التردد إلى موضوعة من موضوعات الأثر بحيث يظهر جليا في حياة الشخصيات التي يكون أمر القارئ مفوضا لها، وقد يحدث أن يتوحد القارئ مع الشخصية في حالة قراءة ساذجة.

3- ضرورة اختيار القارئ لطريقة خاصة في القراءة، يرفض من خلالها التأويل الأليغوري والشعري للأحداث .

وقد علّق تودوروف بعد عرضه لهذه الشروط بقوله:"وليس لهذه المقتضيات الثلاثة قيمة متساوية، فالأول والثالث يشكلان الأثر حقا أما الثاني فيمكن أن يكون غير ملبّى، بيد أنّ أغلب الأمثلة تستجيب للقيود الثلاثة"[1]، وعلى عكس ذلك يأتي مقال كريستين بروك روز ليؤكّد أنّ العثور على نوع أدبي( genre ) من الخرافة* المحضة أمر متعذر، وهو ما حذا ببروك روز إلى اعتبار الخرافة عنصرا ( élément ) لا نوعا قائما بذاته[2]، في حين يرى تودوروف أنّ العجائبي جنس أدبي مستقل،تنضوي تحته العديد من الآثار الأدبية .

## 4- الحدود المتاخمة للعجائبي عند تودوروف

### 1.4/ العجيب والغريب :

شدَّدَ تودوروف على الطابع الخلافي للعجائبي وذلك حين جعله ينهض في الحدِّ بين نوعين : العجيب (Le merveilleux) والغريب ( L'étrange )، وهو بذلك الحد الفاصل بين فضاءين متجاورين دون أن يتماس أحدهما بالآخر .

وقد أبان تودوروف أنّ الغريب هو الذي فيه "تتلقى الأحداث التي تبدو طول القصة فوق طبيعية،تفسيرا عقلانيا في النهاية"[3]. بمعنى أنّ الأحداث التي تبدو في البداية خارقة أو غير قابلة للتفسير سرعان ما تتحول إلى أحداث عادية مفسَّرَة ومفهومة، إما لأنها " لم تقع فعلا ( كأن تكون ثمرة تخيلات غير منضبطة: أحلام،عارض نفسي، هلوسة، الخ ...)، وإما أنّ وقوعها تمّ نتيجة صدفة أو خدعة أو سرّ مكتوم أو ظاهرة قابلة للتفسير العلمي"[4]. ولقد وصف النقد هذا النوع من فوق الطبيعي بـــ" فوق الطبيعي المفسَّر "، حاصرا أمثلته في أدب الرعب الخالص .

والحق أنّ"الغريب ليس جنسا واضحَ الحدود بخلاف العجائبي وبتعبير أدقّ إنّه ليس محدودا إلاّ من جانب واحد،وهو جانب العجائبي، أما الجانب الآخر فهو يذوب في الحقل العام

---

[1]- تزفيتان، تودوروف : مدخل إلى الأدب العجائبي ، ص54 .

*- المراد بأدب الخرافة عند كريستين بروك روز هو الأدب العجائبي .

[2]- علاقي، محمد : معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت / الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1996، ص 28- 29( معجم ) .

[3]- تزفيتان، تودوروف : مدخل إلى الأدب العجائبي، ص68 .

[4]- زيتوني، لطيف : معجم مصطلحات نقد الرواية، ص88 .

للأدب"[1] وهو لا يحقّق من شروط العجائبي على حد قول تودوروف إلاّ شرطا واحدا من الشروط الثلاثة، والمتمثّل في وصف ردود الأفعال، ولما كان هذا النوع متعلقا بأدب الرعب الخالص، فإنّ رد الفعل يمكن اختزاله في الخوف المرتبط بالشخصيات،وليس في واقعة مادية تتحدى العقل . وهو بذلك عكس العجيب الذي يتّسم بوجود أحداث فوق طبيعية (خارقة )، دون افتراض رد الفعل الذي يسببه لدى الشخصيات[2].

من الآثار التي عدّها تودوروف من قسم الغريب روايات دوستويفسكي، والكثير من قصص أمبروس بيرس،ومعظم أقاصيص إدغار ألان بو التي يقول فيها " لا وجود لحكايات عجائبية بالمعنى الدقيق في أثر بو،خلا ربّما ذكريات م.بدلو والقط الأسود، فأقاصيصه جميعا تقريبا ترجع إلى الغريب، وبعضها ينتمي إلى العجيب. ومع ذلك يَفْضِل بو، بموضوعاته، وبالتقنيات التي صاغها، قريبا جدا من مؤلفي العجائبي"[3]، كما مثّل للغريب بالمخطوط المعثور عليه في ساراغوس -كما ألمحنا إلى ذلك سلفا - لأنّ الأعاجيب فيه مفسَّرة عقلانيا في نهاية القصة، فألفنسو يلتقي في المغارة بالناسك الذي كان استقبله في البداية، والذي هو الشبح الأكبر للغوميلِلْز عينه . حيث يُطْلِعه على آليات الأحداث المعارضه حتى ذلك الحين [4].

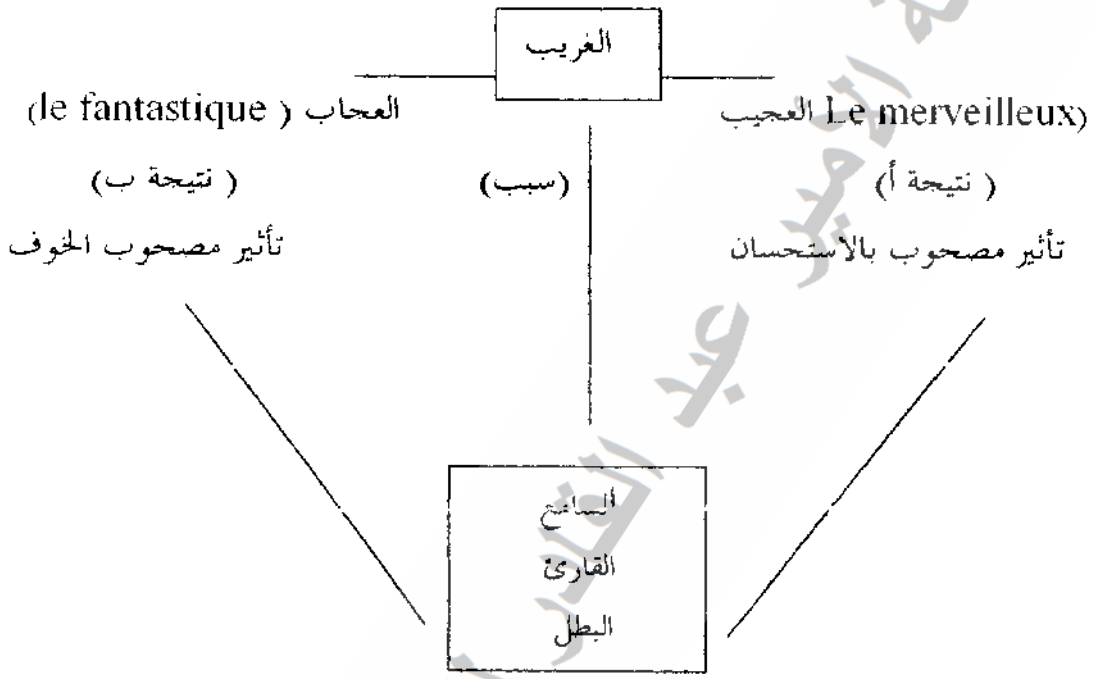
واللافت للانتباه في الحديث عن الغريب أنّ من الدارسين ( جميل حمداوي ) من وسم الغريب بالسلبية لأنّه على حد زعمه " يترك أثرا سلبيا على نفسية المتلقي ؛لأنّ الحدث مستهجن إما لغرابته وإما لشذوذه وإما لما يثير من هلع وخوف ورعب إلى درجة القلق"[5].

وفي المقابل وسم العجيب بالحالة الايجابية لأنّه"يترك أثرا إيجابيا على نفسية المتلقي، لأنّ المتعجب منه مستحسن يثير الاندهاش والإعجاب لروعته وخروجه عن المألوف الذي لا يثير فضوله"[6]. ولئن أصاب الباحث في إضافة سمة السلبية إلى الغريب،لأنّ أدب الرعب الخالص القائم على كل ما هو مستهجن وشاذ ينتمي إلى العجائبي الغريب، فإنّ إضافة الايجابية إلى العجيب لا يمكن التسليم بها، لأنّ التعجب لا يكون على سبيل الاستحسان فحسب، بل على سبيل الإنكار أيضا، كما سبق بيان ذلك في المبحث الخاص بالعجيب في المعاجم العربية، ولا نعلم باحثا ذهب هذا المذهب،على حد علمنا، إلاّ الطاهر المناعي في مقاله الموسوم بـــ" العجيب والعجاب – الحدّ والوظيفة السردية "، مع بعض التباين في الطرح، حيث صرّح بعدم

---

[1]- تزفيتان، تودوروف : مدخل إلى الأدب العجائبي. ، ص70 .
[2]- نفسه ، ص70.
[3]- نفسه ، ص72 .
[4]- نفسه، ص68 .
[5]- حمداوي، جميل : الرواية العربية الفنطاستيكية، متاح على الشبكة ( مجلة أدب فن ) .
[6]- نفسه .

مشاطرة تودوروف تمييزه بين العجيب والغريب لأنّ حججه غير مقنعة ومترددة وفي بعض الأحيان مفتعلة على حدّ زعمه، جاعلا العجيب (Le merveilleux ) والعجاب ( le fantastique ) أثرين من آثار الغريب، مميِّزا أحدهما عن الآخر، بأن جعل للأول تأثيرا مصحوبا بالاستحسان، بينما قصر تأثير الثاني على الخوف، موضحا ذلك بالتخطيط الآتي[1] :




فالباحث وإن كان مصيبا فيما ذهب إليه في مقاله، فإنّ جعله الغريب خطَّ مقْسم بين العجيب والعجاب عوض العجائبي عند تودوروف فيه الكثير من قصد تسجيل الخلاف ليس إلاّ ؛إذ لا مسوِّغ لمذهبه ما دام الاتفاق قائما بين الطرفين في المبدأ العام الذي يقوم عليه التعجيب وهو وجود ظاهرة غريبة لا مألوفة و لا مأنوسة.

**العجيب (Le merveilleux ) :**

يقتضي العجيب"أن نكون غارقين في عالم تختلف قوانينه إطلاقا عن القوانين في عالمنا، وبهذا لا تعود الأحداث فوق الطبيعية الواقعة مخيفة بتاتاً"[2]أي "لا يحدث أي رد فعل خاصٍ لا عند الشخصيات ولا عند القارئ المبَطّن . فليس ما يميِّز العجيب هو موقف تجاه الوقائع المروية، ولكنّها طبيعة الوقائع بالذات التي تَسِمه"[3].

---

[1]- المناعي، الطاهر : العجيب والعجاب – الحدّ والوظيفة السردية، ص134 -135 .
[2]- تزفيتان، تودوروف : مدخل إلى الأدب العجائبي، ص207 .
[3]- نفسه ص76 .

و يندرج تحت هذا الاسم كل القصص التي تقدِّم نفسها بصفتها عجائبية، غير أنها تنتهي بقبول للكائنات فوق الطبيعية[1] التي تتدخل في السير العادي للأحداث لتغيِّر مجراها .

فالعجيب (Le merveilleux ) يتميَّز عالمه "بأنّه عالم لا يشبه عالم الواقع بل يجاوره من دون اصطدام و لا صراع رغم اختلاف القوانين التي تحكم العالمين، وتباين صفاتها . فقارئ الحكايات العجيبة كألف ليلة وليلة يتعايش مع السحرة والعمالقة والجان فيطمئن إلى بعضها ويخشى بعضها الآخر.

وهو من بداية القصة يترك عالمه الواقعي وينتقل بالفكر إلى عالم آخر، مسلّما بقوانينه ومنطقه . ففي حكايات الجان لا يثير حضور الجني وعمله وطاقته وطاعته لمالك القمقم استغراب شخصيات القصة ولا قرائها بسبب تواطؤ القارئ مع ما يخالف منطقه، وتخليه مؤقتا عن حسّه النقدي، وقبوله بدخول اللعبة الفنية . ومما يساعد على هذا التواطؤ أنّ القارئ يستسيغ العودة إلى تصورات الطفولة التي سبقت اكتساب التفكير العقلاني"[2]. وإذا كان هذا شأن القارئ في الحكاية العجيبة فإنّ شأنه في الحكاية العجائبية غير ذلك ؛ إذ تستدرجه إلى عالم يشبه عالم الواقع في كلّ شيء، وفجأة تنتصب له ظاهرة لا تفسير لها، تكسِّر تلك الرتابة وذلك الهدوء اللذين اتسم بها عالمه (كعودة الأموات للانتقام،ومصاصي دماء متعطشين إلى دماء طازجة، وتماثيل تدبُّ فيها الحياة فتختلط بالنّاس، وبشر يتحولون إلى وحوش، وكائنات بشرية أو مواد كيميائية تخرج عن سيطرة البشر ...إلخ ).

ومع أنّ الأشباح التي تعْمُرُ هذه القصص هي من نسج الخيال، فإنّ القارئ لا يراها بهذه العين بل يتعامل معها كجزء من عالمه الواقعي، فيرى الأشباح تأتي إليه من خلف الموت تخترق الجدران والأبواب المقفلة وتختفي حيث لا تراها عين البشر، ثم تعمل على زرع الخوف والرعب والقلق في حياته، مما يدعوه إلى التردد في قبول ما يحدث محاولة منه لطَمْأنة نفسه من جهة، ولأنّ ما يجري لم يكن في أفق انتظاره من جهة أخرى .

فالحكاية العجيبة إذاً هي"خرقٌ سافر للقواعد السردية المتداول عليها، وذلك لاستدعائها للخوارق تارة، واستحضارها للرمز أخرى، ناهيك عن اشتراك الإنس والجن وكلّ هذه الأنواع لها عرفها المستقل، ورغم ذلك يتقبلها القارئ بصدر رحب لأنّه يدخل في اللعبة النوعية، ويضع معتقداته بين قوسين"[3]إلى حين .

---

[1]- تزفيتان، تودوروف : مدخل إلى الأدب العجائبي ، ص75 .
[2]- زيتوني، لطيف : معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 87 .
[3]- كهايطو، عبد الفتاح : الأدب والغرابة، ص36 .

"فالنص بأسانيده قد لا يقول للقارئ :(صدّقني ) ولكن يقول:( هذا قانون اللعب )"[1]، فإما أن يشاطر القارئ الشخصيات واقعهم محاولة منه التعايش معهم فيه، وإما أن يرفض الدخول في اللعبة السردية لأول وهلة .

وتأسيسا على ما سبق بيانه فإنّ"كلّ تكسير الوضع القار يكون متبوعا (...) بتدخل لفوق الطبيعي. ويكون العجيب هو الأداة السردية التي تشغل بصورة جيدة هذه الوظيفة المحددة : وهي تعديل الوضع السابق، وكسر التوازن ( أو عدم التوازن ) القائم"[2].ففوق الطبيعي يحتل مكانة كبيرة ولا غنى عنها في المحكي العجائبي، إذ لولاه لتعرض المحكي للتأجيل، في انتظار أن ينتبه إنسان محبٌّ للعدل إلى تحطيم التوازن البدْئي وزعزعة الوضع القار[3]. ولأجل ذلك توقف تودوروف عنده محددا وظائفه في الأثر الأدبي، ثمّ مقسّماً إياه إلى فوق الطبيعي مفسَّر ( بحضوره ينتمي الأثر الأدبي إلى العجائبي الغريب)،وفوق طبيعي لا يُفسَّر بأي حال من الأحوال (و به ننتقل إلى العجيب المحض)، فإن تلقى فوق الطبيعي بعدا تعليليا معينا كنّا أمام العجيب المعذور"المعلل" الذي وقف عنده تودوروف طويلا مصنّفا إياه إلى أصناف متعددة نذكرها لاحقا .

عوداً على بدء، لنقف عند العجيب المحض الذي يقابله في الاصطلاح الأجنبي والاختيار التودوروفي (Le merveilleux pur )وهو -كما حدّده تودوروف- الذي لا يفسَّر بحال وليس له كما الغريب حدود ضافية[4]،وهو نفسه (Le merveilleux ) عند محمد أركون، الذي ترجمه هاشم صالح حين ترجم كتاب أركون ( الفكر الإسلامي-قراءة علمية ) بـــ"العجيب المدهش" . وقد حاول أركون تعديل المفهوم من خلال تطبيقه على النص القرآني بالتحديد، ضمن مشروع إعادة قراءة القرآن عن طريق استخدام المعطيات الجديدة والإشكاليات الحديثة لعلم اللغة من جهة، وعن طريق استخدام منهجية البحث التاريخي المنفتح على كافة العلوم الأخرى من جهة أخرى، و رام من خلاله إخراج مصطلح العجيب من التناول التعميمي الذي ساد لدى علماء الفولكلور إلى درجة الصياغة الإشكالية القائمة على تزويد هذا المصطلح بحمولات معرفية جديدة تجعل من العجيب ما"لا يمكن للوعي الديني أن يُفلت منه"[5] أكثر نسبية، وبالمقابل تعمل على بيان عدم جدوى تطبيق مفهوم العقل وتحديداته على القرآن، بل إنّه " لم يعد ممكنا

---

[1]- بنعبد العالي، نعيمة : الأدب والفانتاستيك، مقال متاح على الشبكة [2005/02/28]، www.arabicstory.net

[2]- تزفيتان، تودوروف : مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 201 .

[3]- نفسه ، ص200 .

[4]- نفسه، ص 76، ص 80.

[5]- أركون، محمد : الفكر الإسلامي – قراءة علمية، ص[21].

إسقاط الوعي العقلاني المتأثر بالفلسفة الإغريقية عليه كما فعلت القراءات الإسلامية طيلة قرون وقرون"[1].

وعلى الرغم من أنّ أركون في مسعاه هذا كان يريد إضافة شيء ما بتطبيق مصطلح العجيب بالذات على النّص القرآني هروبا من مصطلح المعجزة،هذا المصطلح الكلاسيكي القديم الذي بات لصيقا بالكتب المنزلة والأنبياء والرسل ورسائلهم، إلاّ أنّه لم يخرج قيد أنملة عن مدلول المعجزة بدليل قوله في بيان طبيعة العجيب المدهش (Le merveilleux) والوظيفة التي يؤديها "إنّ طبيعة العجيب المدهش أوالساحر الخلاّب تتغير بحسب ما إذا كان المتلقي رجلا مؤمنا أو غير مؤمن"[2]، مضيفا أنّ رجل الإيمان ينظر إلى العجيب المدهش على أنّه"ليس إلاّ تجليا للعقل العلوي المتعالي الذي لا يمكن سبره (...) إنّ له إذاً وظيفة معرفية قصوى وكبرى لا يُحاط بها"[3].

فأركون لم يقم إلاّ بإزاحة مصطلح قديم ( معجزة ) وتعويضه بمصطلح جديد منتعش في ظل الساحة النقدية ( العجيب)، وهو بفعلته هذه لم يوفق كلّ التوفيق لأنّ المصطلح البديل ظلّ محملا بأدران الثقافة المنبثق منها . ولو اختار أركون نصوص السيرة النبوية مجالا للتطبيق لكانت نتائجه أفضل،لاسيما و"أنّ أدبيات السيرة قد تعرضت للكثير من التضخيم والمبالغات ضمن خط التبجيل والتقديس"[4]، وهو ما يجعلها حقلا معرفيا خصيبا لمثل هذه التجربة . أما بالنسبة إلى محاولته تطبيق ذلك على النّص القرآني فإنّا نراه مزلقا خطيرا لا تحمد عواقبه، ولعلّ تلك المناقشات[5] الحادة التي تمخضت عن طرحه للفكرة في المؤتمر العلمي الذي عقدته منظمة الدراسات الإسلامية بباريس عام 1974 تؤكّد ذلك، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فقد فتح الباب على مصراعيه أمام الباحثين بإدخال المعجزة حقل العجيب وهذا أمر لا يستقيم لأسباب نعتقد أنّ الباحث أعلم من أي شخص آخر بها .

وتبقى المعجزة بما لها من خصوصية دينية وقدسية لا يمكن سبرها بمنأى عن حقل العجيب بكل تقسيماته .

---

[1]- أركون، محمد : الفكر الإسلامي – قراءة علمية ، ص212 .
[2]- نفسه ، ص190 .
[3]- نفسه ، ص191 .
[4]- نفسه، ص210 .
[5]- راجع بعضا من هذه المناقشات ضمن كتابه الفكر الإسلامي، ص ص 210 -241 .

**أصناف العجيب[1] :**

أكّد تودوروف أنّه"من أجل أحسن حصر للعجيب المحض (Le merveilleux pur) يتعيّن إبعاد عدة أنماط من الحكي، حيث يتلقى فوق الطبيعي فيها تعليلا معينا"[2]، وهو بهذا الحصر للعجيب المحض يحدّ العجيب المعلل و يصنّفه إلى أصناف نذكرها فيما يلي:

**1 - العجيب المبالغ فيه أو العجيب المُغالي :( Le merveilleux hyperbolique )**

"وهو الذي يعتمد الغلو والمبالغة من خلال تضخيم صور الأشياء وإعطائها صورا أخرى تتجاوز الذهن البشري فتصدمه لكونها تستند على الخارق الذي يُرى بالعين"[3]. وقد مثّل له تودوروف ببعض حديث السندباد عن الحيتان والثعابين مبيّناً أنّ الأمر لا يعدو أن يكون طريقة في الحكي[4] .

**2- العجيب الدخيل : (Le merveilleux Exotique )**

وقد وصفه تودوروف محددا موقعه بقوله:"وقريبا من النمط الأول من العجيب يكون العجيب الدخيل .أين ترى أحداثا فوق طبيعية دون تقديمها كما هي . فالمتلقي المفترض لهذه الحكايات من المفروض أنّه لا يعرف المناطق التي تجري فيها الأحداث، ولذلك فهو لا يملك من الأسباب ما يجعله يضعها موضع شكٍ"[5]. وقد كان التمثيل لهذا النوع من العجيب بالرحلة الثانية للسندباد التي وصف فيها طائر الرخ بأبعاده العجائبية .

**3- العجيب الأداتي: ( Le merveilleux Instrumental )**

ويعني به الآلات الصغيرة والإنجازات التقنية غير القابلة للتحقق في العصر الموصوف، إلاّ أنّها ممكنة، ومن أمثلة هذه الأدوات بساط الريح، تفاحة تشفي العليل( المريض) ، الحجر الدوّار في حكاية علي بابا والكهف العجيب، الفرس الطائر في قصة الحصان المسحور، فكلّ هذه الأدوات تترك انطباعا بالعجيب وإن كانت أدوات مسحورة [6].

**4- العجيب العلمي، الخيال العلمي : (Le merveilleux Scientifique )**

**La Science –fiction**

---

[1] - إنما نقصد بالعجيب المصنف هنا العجيب المعلل لا العجيب المحض " Le merveilleux pur" الذي ترجمه جاسم الموسوي ب" العجيب الاعجازي " مقسما إياه إلى ثلاثة أقسام هي : المغرق بالغلو ( ويقابله عندنا العجيب المبالغ فيه ) والمجلوب الدخيل ( ويقابله عندنا العجيب الدخيل)والنرانمي " الو سيلي" ( ويقابله عندنا العجيب الأداتي) . زاعما أنّ هذا التقسيم مأخوذ من كتاب تودوروف وإنا لنسأل الباحث أين ذهب الصنف الرابع، مؤكدين أنّ هذه الأصناف هي للعجيب المعلل لا الاعجازي كما يذكر جاسم الموسوي . راجع كتابه : ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الانكليزي، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، ط2، 1986، ص215 .

[2] - Todorov, Tzvetan : Introduction à la littérature fantastique , Edition du seuil , 1970 , p.60 .

[3] - حليفي، شعيب : شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص54 .

[4] - تزفيتان، تودوروف : م.س، ص77 .

[5] - Todorov, Tzvetan : Introduction à la littérature fantastique , p.60

[6] - تزفيتان، تودوروف : م.س، ص 79 .

حيث يكون فيه فوق الطبيعي مفسَّرا بطريقة عقلانية، لكن انطلاقا من قوانين لا يعترف بها العلم المعاصر[1]،حيث"يُخترَق أفق المستقبل متخذا العلم وأدواته كوسيلة في الأحداث، الأمر الذي يجعلها في هذا الأفق يبدو مقبولة وممكنة"[2] . فالخيال العلمي هو نمط من أنماط العجيب المعلل التي سعى تودوروف إلى إبانتها جميعا حدا ووظيفة بما هي تقنية في الحكي غايتها خلق التردد والحيرة في نفس المتلقي للأحداث.

فإذا كانت هذه هي أنماط العجيب عند تودوروف،فإنّ هنري بيناك قد أضاف صنفا آخر سمَّاه العجيب السريالي، وهو" الذي يتقاطع مع كل أنواع التعجيب الأخرى، بحيث إنّ فوق الطبيعي يندمج بطريقة متناغمة مع الواقع لاستقبال المتلقي"[3] .

ولنا أن نضيف نوعا جديدا رأينا أنّ واقع الخطاب الروائي قد أفرزه مخترقا به ما يسمى بالثالوث المحرم، نسمّيه " عجيب الثالوث المحرم " ونعني به تعلق مبدأ التعجب بتيمة من تيمات الثالوث المعروف، مما يستدعي تفريع عجيب الثالوث إلى ثلاثة أصناف، مع التأكيد أنّ هذا الفصل إنما هو على سبيل الفصل المنهجي لا غير . وفيما يلي بيان كل عجيب على حدة :

1- **العجيب السياسي** : ونعني به اختراق الحرم السياسي وتجاوز المسكوت عنه في أسلوب لا يشكّل خرقا سافرا بقدر ما يصوّر لنا عجائبية الواقع الذي نحياه، بأسلوب يتوسل فوق الطبيعي "كغطاء لتجاوز الرقابة والضوابط الاجتماعية والتخلص من الممنوعات والمحرمات المفروضة ذاتيا"[4] وإنّا لنرتضي مثالا لهذا — على الأقل مؤقتا - رواية (مرايا متشظية ) لعبد الملك مرتاض و رواية( عام 11 سبتمبر ) لعبد العزيز غرمول.

2- **العجيب الديني** : ونعني به تلك الآثار الأدبية التي تعمد إلى توظيف بعض القصص الديني بشخصياته ذات الخصوصية، مع التركيز على جانب الخوارق والأعاجيب التي صقلت تجربة هذه الشخصيات الدينية عمليا أو على سبيل الرواية مما أدى إلى بروز عدد لا يحصى من الحكايات العجيبة المحكمة النسْج حول هذه الشخصيات . ونروم تحت هذا النوع من العجيب تقديم رواية الخير شوار(حروف الضباب) مثالا له .

3- **العجيب الجنسي** : نشير إلى أننا استعرنا هذا المصطلح من الهادي غابري، الذي وظّفه في دراسته الموسومة ( العجائبي في رواية " وراء السراب ...قليلا " لإبراهيم الدرغوثي)*، وإنما نعني

---

[1]- نفسه، ص79 .
[2]- حليفي، شعيب : شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص54 .
[3]- نفسه ، ص54 ( الهامش 1) .
[4]- الموسوي، محسن جاسم : ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الانكليزي، ص216 .
*- غابري، الهادي : العجائبي في رواية " وراء السراب..قليلا " لإبراهيم الدرغوثي، مجلة الحياة الثقافية، تونس، السنة 30، العدد 166، جوان 2005، ص13 .

به العلاقات الجنسية المحرمة والممنوعة، التي تؤدي في النهاية إلى كارثة لدى الطرفين المتواصلين . ومن صوره اللواط، سفاح القربى، السحاق، التواصل مع المرأة المتزوجة، زواج الكافر بالمسلمة ( الذي جاءت أحداث رواية"وراء السراب ...قليلا"لتكشف عنه ...إلخ .

والحقّ أن هذا النوع من العجيب قد كان واضحا وجليا في حكايات ألف ليلة وليلة بدءا من الحكاية الإطار إلى حكاية حمّال بغداد إلى حكاية الأخت وأخيها المسوخين إلى صنمين ...الخ .

وإنما يُلجأ إلى توظيف هذا النوع من الجنس اللاشرعي وغير المألوف لإثارة القارئ واستفزازه، ولزيادة شعوره بالتناقض الذي يولّد فيه الشعور بالتردد المفضي إلى العجائبي .

وقد وُظِّف هذا النوع من العجيب على نطاق واسع في الروايات الجزائرية وبصوره المختلفة كما سيتبيّن لنا ذلك في حينه .

كان ذلكم حديثنا عن المستوى الأول من المخاطر التي يتعرض لها العجائبي، وهو مستوى يتعلق بحكم القارئ المفترض على الأحداث المعروضة التي إمّا أن تُفسَّر تفسيرا عقلانيا فنَمُرُّ من العجائبي إلى الغريب،أو تُقبَل على ما هي عليه وحينئذ نكون قد مررنا إلى العجيب .

أما فيما يخصّ المستوى الثاني الذي ينهض على تأويل النص، فإنّ العجائبي حسب تصور تودوروف يتربص به خطر آخر أكثر جسارة من الأول، إنّه خطر الجنسين المجاورين : الشعر والأليغورة بما هما جنسان يقتاتان من المجاز والاستعارة والرمز . وفيما يلي تفصيل ذلك .

## 2.4/ الشعري والأليغوري :

### أ/ التأويل الشعري :

إن اشتراط تودوروف لطريقة خاصة في قراءة الأثر العجائبي ؛ تقوم على إقصاء الشعري و الأليغوري لم يكن اعتباطيا، وإنما إيمانا منه بأنّ "القراءة الشعرية تشكّل حجَر عثرة بالنسبة إلى العجائبي، فإذا رفضنا ونحن نقرأ نصا ما كلّ تمثيل ورأينا إلى كل جملة بوصْفها تنسيقا دلاليا خالصا، فإنّ العجائبي لن يجد سبيلا إلى الظهور ؛ ذلك أنّه يقتضي،كما نتذكر، رد فعل على الوقائع كما هي حاصلة في العالم المعروض . ولهذا السبب لا يستطيع العجائبي أن يدوم إلاّ في التخييل، فالشعر لا يمكن أن يكون عجائبيا ( وإن كانت هناك أنطولوجيا للـ"شعر العجائبي"...)"[1]. إذاً فتودوروف جعل من شروط تحقق العجائبي الابتعاد عن التأويل الشعري

[1]- تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص85 .

و"التزام القراءة الحرفية التي يستجيب لها التمثيل والتخييل والمرجعية في الخطاب العجائبي"[1]، مؤكدا "أنّ الصور الشعرية ليست واصفة، وبأنّها يجب أن تكون مقروءة في محض مستوى السلسلة النحوية التي تؤلفها في حرفيتها، وليس حتى في مستوى مرجعيتها"[2] ؛لأنّها(الصورة الشعرية ) ليست سوى " تنسيق من الكلمات لا من الأشياء ومن العبث، بل ومن الضرر ترجمة هذا التنسيق بعبارات حواسية"[3].

ولما كانت مكونات النص الشعري عند تودوروف غير متعدية ونصّية فحسب،فإنّ الشعر عنده لا يمكن أن يكون عجائبيا لأنّه يرفض التمثيل، بسبب غياب مرجعية تنتظم الوقائع كما هي حاصلة في العالم المتخيل على حد تعبير الصديق بوعلام[4]، الذي ينقل رأيا مخالفا لهذا موضحا أنّ الشعري "يجمع بين الكلمات والدلالة على الأشياء بالصور والتراكيب الرمزية"[5]. ولم تقف تعليقات الصديق بوعلام عند هذا الحد بل ذهب إلى القول أنّ تودوروف"انتهى إلى حبس العجائبي في شروط لا تخرج عن المبدأ التأويلي سواء بالنسبة للقارئ أو الشخصية"[6]، إذا كان الواقع يفرض"حضورا لشيء نسمّيه الجو العجائبي، والموضوعة العجائبية واللغة العجائبية ...وغيرها، وكلّها مستويات لتجلي العجائبي لا تقتضي ضرورة إثارة التردد، وإن كانت تتطلب التأويل مادام الأدب بطبيعته معطىً للتأويل على الدوام"[7]، هذا التأويل الذي يمنحه الحياة الأطول . وإن كان لا يتمّ ذلك إلاّ بمصارعة جادة لميتافيزيقا اللغة اليومية، وأيضا مادام الأدب أفقا للتقابل الضدي المطلق بين الحقيقة والخيال .

**ب/ الأليغورة**[8] :وتعني ببساطة كما يقول فلتشر*"أن تقول شيئا وتعني به شيئا آخر"[9]، وهذا يعني أنّها تمثيل مجازي لأحداث تحمل في ثناياها معنىً يغلب أن يكون أخلاقيا أو دينيا وهو غير المعنى الظاهر، وقدمُثّل لها بقصص شارل بيرو، و(مملكة الجان )لسبنسر، و(الكوميديا الإلهية ) لدانتي، وكذا (رسالة الغفران ) لأبي العلاء المعري،...الخ . دون أن ننسى القصص التي جاءت على ألسنة الحيوان (كليلة ودمنة ) .

---

[1]- بوعلام، الصديق : مقدمة كتاب( مدخل إلى الأدب العجائبي )، ص20- 21 .
[2]- تزفيتان، تودوروف: م.س.، ص85 .
[3]- نفسه، الصفحة نفسها .
[4]- بوعلام، الصديق : مقدمة كتاب تودوروف، ص21 .
[5]- نفسه،الصفحة نفسها .
[6]- نفسه ، ص21.
[7]- نفسه،الصفحة نفسها .
[8]- يترجم مصطلح "Allégorie "في الكتابات العربية بـ: المرموزة (لدى سعيد علوش )، والتورية ( لدى جوزيف ميشال شريم )، والاستعارة (لدى مبارك مبارك )، الحكاية المجازية (لدى محي الدين صبحي )، و القصة الرمزية ( لدى سعد البازعي وميجان الرويلي )، و الأمثولة الرمزية (لدى سلاح فضل )،....الخ . راجع : وغليسي، يوسف : إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد،أطروحة دكتوراه دولة مخطوطة، جامعة وهران، 2004- 2005، ص404 -405 .
*- له كتاب بعنوان (الأليغوري)، وهو بمثابة الموسوعة الحقيقية للأليغورة .
[9]- وهبة، مجدي : معجم مصطلحات الأدب، ص10.

فالمرموزة التمثيلية (الأليغورة) تفترض حسب تصور تودوروف أولا"وجود معنيين على الأقل لنفس الكلمات،فيقال لنا تارة إنّ المعنى الأول لابد أن يختفي، ويقال لنا تارة أخرى إنّ المعنيين كليهما لا بدّ أن يوجدا معاً . ثانيا : يكون هذا المعنى المزدوج محددا بكيفية صريحة، فهو غير متعلق بالتأويل (الاعتباطي أو غير الاعتباطي ) لقارئ ما"[1]، فـ"إذا كان ما نقرأه يصف واقعةً فوق طبيعية، وكان يتعيّن مع ذلك فهم الكلمات لا بالمعنى الحرفي ولكن بمعنى آخر لا يحيل إلى أي شيء فوق طبيعي، فإنّه لم يعد يوجد ثمة مكان للعجائبي،وبالتالي فهناك وجود لتشكيلة من الأجناس الأدبية الفرعية بين العجائبي ( الذي ينتمي إلى هذا النمط من النصوص التي تُقرأ بالمعنى الحرفي )، وبين الأليغورة الخالصة التي لا تحتفظ إلاّ بالمعنى الثاني، الأليغوري ؛إنها تشكيلة سوف تنبني تبعا لعاملين اثنين : الطابع الصريح للإشارة، واختفاء المعنى الأولي"[2] .

وقد عدَّ تودوروف الخرافة وحكايات الجن التي عادة ما تتضمن عناصر فوق طبيعية وتقترب من الخرافات من الأليغورة الخالصة ؛لأنّ المعنى الأولي للكلمات فيها يترع إلى الاختفاء كليا[3]. وقد يظهر المعنى الأليغوري في غير هذه الآثار ومن أمثلة ذلك على سبيل المثال لا الحصر قصة ( الرجل ذو المخ الذهبي)* لألفونس دوديه « Alphonse daudet »[1840-1897] التي تروي قصة رجل فقير يمتلك مخّا ذهبيا، غالبا ما يكون الوسيلة الوحيدة التي تدر عليه الأموال وعلى أقاربه . هذه القصة التي كان المعنى الأليغوري حاضرا فيها وبكثافة منذ البداية ؛ أي منذ أن صرّح البطل بذكائه في عبارته:"أتمتع بذكاء يُدهش النّاس، و لم يكن أحد يعرف سري غير والدي وأنا"[4]،فهو بهذا التصريح أخرج القصة من العجائبي وأدخلها في حقل الأليغورات. ومثل هذه التصريحات كثير في الأدب الفرنسي، ووجودها يعدّ الضربة القاضية للعجائبي، ولأجل هذا عُدّت الأليغورة (المرموزة التمثيلية ) خطرا من الأخطار التي تهدد حياة العجائبي، التي لا تستمر إلاّ المدة التي يستغرقها التردد : تردد القارئ والشخصية اللذين يجب أن يَبتّا ما يريانه إن كان جزءا من الواقع أم لا؟حسب الطرح التودوروفي . ووجهة نظرنا أنّ هذا التردد ما كان ليكون له دلالة لولا تميز العجائبي بخاصية مهمة كان قد أشار إليها الكاتب

---

[1]- تزفيتان، تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 88- 89.
[2]- نفسه ، ص 89 .
[3]- نفسه، ص89.
* - Pierre-Georges Castex : Anthologie du conte fantastique français , p.p. 235-245 ( L'homme à la cervelle d'or).
[4] - Ibid., p.238 .

والروائي الروسي فلادمير سولوفيوف[1] « v.soloviov » في مقدمته لرواية " مصاص الدماء"لـــ( ليوتولستوي) [1828-1910] « Lio Tolstoy » إذ يقول :"إليك الخاصية المميزة للعجيب* الحقيقي إنّه لا يظهر أبدا في شكلٍ سافرٍ، فأحداثه يجب ألاّ تُرغم أحدا على الاعتقاد بالمعنى الصوفي لأحداث الحياة، وإنما يجب على الأقلّ أن توحي به، لتفسير بسيط للظواهر،لكنه في نفس الوقت يحرم هذا التفسير كليا من احتمالية باطنية . إنّ كلّ التفاصيل الخاصة يجب أن يكون لها طابع يومي، غير أنّها، في مجموعها،يجب أن تشير إلى سببية"[2] . وقد علّق توماشفسكي على هذه العبارة بعد إيرادها بقوله :"إننا لو نزعنا من هذه العبارة الطلاء المثالي لفلسفة سولوفيوف، لواجدون فيها صياغة جدّ مضبوطة لتقنية الحكي العجيب من وجهة نظر قواعد التحفيز الواقعي"[3]،مبينا"أن الحوافز المعتادة التي تتيح إمكانية تأويل مزدوج هي الحلم والهذيان، ووهم الرؤية وحوافز أخرى"[4].

ومن المهم التأكيد على أنّ الحكي العجائبي في وسط متطور وبموجب متطلبات التحفيز الواقعي يمكن فهمه كأحداث واقعية، وكأحداث عجيبة على حد تعبير توماشفسكي الذي عدّ رواية"مصاص الدماء" مثلا جيدا للبناء العجائبي .

## 5- الموقف النقدي العربي من الطرح التودوروفي:

لأنّ بداية الاحتكاك بأي مصطلح غربي تكون عن طريق الترجمة من اللغة الأم إلى اللغة الحاضنة،رأينا أن نقف أولا عند ترجمة مصطلح« fantastique »، هذا الإشكال الذي كان وما يزال يشكل الحاجز النقدي الأول في التعامل مع المصطلح الذي تتجاذبه في التناول العربي آليتان :

التعريب بما هو"آلية موقوتة يستعين الخطاب النقدي بها لاستقبال المصطلحات الجديدة في مواجهته لها ريثما تتوفر الآليات الاصطلاحية المحلية" [5]أو بما هو " الثابت المصطلحي حين تتغيّر

---

[1]- نؤكد في هذا المقام أنّ سولوفيوف هو أحد اللذين عبّدا الطريق أمام تودوروف للوصول إلى مقولة التردد التي عَرّف بها الأدب العجائبي، وهذا لأنّ سولوفيوف يصرّح في تعريفه للعجائبي بإمكانية تقديم تفسيرين للحادثة فوق الطبيعية، ثمّ يُختار بينهما . وهي اللبنة الأساسية في بناء صرح الأدب العجائبي عند تودوروف .

*- المراد بالعجيب هنا كما سنشير إلى ذلك فيما بعد " Le fantastique"، وهو ما ترجمه به إبراهيم الخطيب حين ترجم مقال نظرية الاغراض.

[2]- توماشفسكي : نظرية الأغراض ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلي، تر.إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية / الشركة المغربية للناشرين المتحدين، بيروت – الرباط ط1، 1982، ص199-200 .

[3]- توماشفسكي : نظرية الأغراض ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلي، تر.إبراهيم الخطيب ، ص200.

[4]- نفسه، نفسها .

[5]- وغليسي، يوسف : إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 405.

الآليات الاصطلاحية، ويفقد المصطلح محتواه الدلالي وبعده التداولي"[1] و الاشتقاق بما هو آلية لغوية لها " مكانة معتبرة في التوليد الاصطلاحي ضمن الخطاب النقدي الجديد "[2].

و من أجل ذلك تعددت البدائل الاصطلاحية لهذا المصطلح، و كان من نتائجه الحصول على ذلكم "الكم المصطلحي المتداخل في الدلالة و المشكل في المفهوم "[3] كما سيتضح ذلك من خلال هذا الفحص الدقيق الذي نبدأه بشعيب حليفي الذي أثار تعريب المصطلح في كل أعماله التي تناولت الأدب العجائبي سواء ما جاء منها على شكل مقالات أو في شكل كتب حيث عنون كتابه بـــ "شعرية الرواية الفانتاستيكية" * كما عنون إحدى مقالاته ب ( مكونات السرد الفانتاستيكي )و هي منشورة في مجلة فصول، أما الأخرى فقد كانت موسومة ب " تجليات المتخيل في السرد الفانتاستيكي " و قد نشرت في مجلة بصمات، و قد حافظ في كل أعماله على رسم الكلمة المعربة " فانتاستيك " بالتاء و السين "، و كذلك فعلت نعيمة بن عبد العالي التي ترجمت عنوان كتاب تودوروف ب " مقدمة للأدب الفانتاستيكي " مفرقة بين الفانتاستيك و العجائبي،جاعلة هذا الأخير المقابل العربي لـــ "merveilleux "، الذي يعدّه تودوروف أحد تخوم الفانتاستيك مبينة أن العجائبي " يتمتع بوجود قائم و حديث بخلاف الفانتاستيك الذي يحظى بحياة قصيرة نسبيا ؛ ذلك أنه ظهر بصورة صريحة في أواخر القرن الثامن عشر مع ( كازوت) و بعد قرن من هذا تكون أقاصيص ( موبسان ) الأمثلة المرضية من الناحية الفنية لهذا النوع ." [4]

و إلى نفس المذهب ذهب شعيب حليفي حيث قابل "Le merveilleux "بالعجائبي . و الحق أن العجائبي بمفهوم "Le merveilleux " كما يقول عبد الملك مرتاض" لا نكاد نجده في اللغة الفرنسية إلا صفة لأشياء جميلة و خارقة دون أن يستطيع الرقي إلى بلوغ مستوى مصطلح نقدي سائد بين النقاد مثل الفانتاستيكي ." [5]

أما يمنى العيد[6]فقد راق لها تعريب المصطلح "fantastique " و رسم حروفه بالطاء و الراي على الشكل الآتي : (فنطازي) و ذلك في معرض حديثها عن كتاب تودوروف الذي ترجمت عنوانه إلى " مدخل إلى الأدب الفنطازيّ، وكذلك فعلت حين تعرضت لكتاب فلاديمير بروب

---

[1]- وغليسي، يوسف : إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد ، ص409 .
[2]- نفسه، ص 375 .
[3]- نفسه ، 409 .
*- و هو نفسه عنوان مقال للمؤلف ذاته كان قد نشره بمجلة الكرمل- نيقوسيا، العددان / 41-42 .
[4]- بن عبد العالي، نعيمة : الأدب و الفانتاستيك، متاح على الشبكة [ 2005/2/28 ] www.arabicstory.com
[5]- مرتاض، عبد الملك : العجائبية في رواية " ليلة القدر " للطاهر بن جلون، ص 110 .
[6]- العيد، يمنى : في معرفة النص، دار الآداب، بيروت، ط 4، 1999، ص 302- 303 .

المعروف بـــ"Les transformation des contes merveilleux" والذي ترجمته إلى "الجذور التاريخية للحكاية الفنطازية"، وهي بذلك تعامل مصطلحين أجنبيين مختلفين بلفظ معرب واحد، و في ذلك إجحاف في حق اللغة المنقول منها و إحلال لحالة الفوضى و التذبذب و الاضطراب الذي يحول دون تأدية الترجمة لوظيفتها الطبيعية و هي نقل المعرفة و المفاهيم المستحدة في شفافية مصطلحية موحدة .

أما محمد برادة فإن في تشبثه بمصطلح فانطاستيكي في مقدمته لكتاب يحمل عنوان " مدخل إلى الأدب العجائبي" ما يدعو إلى الحيرة لا سيما و هو يكرر هذا المصطلح مرسوما " بالطاء و السين " أكثر من سبع عشرة مرة في أقل من ورقتين .

بينما يستعمل جميل حمداوي مصطلح فانطاستيكي بنفس رسم برادة، و لكنه مردف بالعجائبي على الشكل الآتي : الفانطاستيكي / العجائبي، ملتزما بهذا الشكل في صفحات مقالة " الرواية العربية الفانطاستيكية " و إن كان لسان حاله يقول:" لم نجد في المعاجم العربية ما يقابل مصطلح (fantastique / fantastic ) المعروف في النقد الغربي، لذلك آثرنا استعمال مصطلح العجائبي لقربه منه، نظرا لاشتراكهما في الدلالات كالروعة والعظمة و العجب و الاندهاش و الخيال الوهمي والخارق غير الطبيعي "[1]، ولكنه لا يلبث أن يتحوّل عن مقاله هذا ؛وذلك حين قال في ذات الدراسة (الرواية العربية الفانطاستيكية )"لقد فضلنا استخدام مصطلح العجائبي ترجمة لمفهوم "الفانطاستيك"،علما بقصور هذا المصطلح العربي بالمقارنة بنظيره الأجنبي "[2].

وعلى الضد من هذا المقال أكّد عبد الملك مرتاض* أثناء دراسته للعجائبية في رواية "ليلة القدر " أنّ استعمال مصطلح العجائبي كمقابل عربي لـــ( fantastique ) هو"إطلاق عربي صميم يستوعب كل المعاني بكفاءة وخصب"[3]، واصفا إياه ( العجائبي) بالمصطلح الذي" لم يتح وجوده في اللغات الأجنبية"[4].

وغير بعيد عن حقل العجائبي بماهو حيرة القارئ بين التفسير العقلاني واللاعقلاني للأحداث ذهب لطيف زيتوني إلى مقابلة ( fantastique ) بالخارق[5]، ومنه جاء وصف الأدب

---

[1]- حمداوي، جميل : الرواية العربية الفانطاستيكية، متاح على شبكة أدب و فن.

[2]- نفسه.

*- ننبّه في هذا المقام على أنّ عبد الملك مرتاض وهو يقوم بتحديد مفهوم العجائبية كمقابل للفانتاستيك بالاستناد إلى معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، أشار إلى : "أنّ الفانتاستيك يقع وسطا بين الخارق والعجيب"، وبالرجوع إلى المرجع ذاته تبيّن لنا أنّ " الفانتاستيك الذي يقابل العجائبي يقع بين الخارق والغريب "،لا الخارق والعجيب كما أثبته عبد الملك مرتاض، ولعلّ ذلك كان من قبيل السهو لا غير ! ..

- راجع : علوش،سعيد : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص84 .

[3]- مرتاض، عبد الملك : العجائبية في رواية" ليلة القدر "للطاهر بن جلون، ص110 .

[4]- نفسه، ص110 .

[5]- زيتوني، لطيف : معجم مصطلحات نقد الرواية، ص86 .

الذي يتحدد مفهومه قياسا إلى الحقيقة والخيال والوهم بأدب الخارق أو أدب الخوارق كما تُدلي بذلك سيزا قاسم في دراسة لها حول رواية " موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح ؛ وذلك في معرض حديثها عن قضية الصدق والكذب عند تودوروف مشيرة إلى كتابه بـــ" مدخل إلى أدب الخوارق "[1]، وهو نفس ما ذهب إليه كمال عياد في ترجمته لكتاب"أركان القصة"لفورستير (Forster )، وذلك حين ترجم « The fantastic novel » بـــ"رواية الخوارق" كما يحيل على ذلك إبراهيم خليل في دراسة قام بها حول رواية"سلطان النوم وزرقاء اليمامة"لمؤنس الرزاز[2].

بينما تؤثر عليمة قادري[3] استعمال مصطلح "الخوارقية" مقابلا عربيا لـــ(fantastique )، تارة و"الخوارقي " تارة أخرى، محاولة إيهام المتلقي بوجود علاقة وطيدة بين العجائبية و الخوارقية دون أن تقف لها على تحديد مفهوم العجائبية، ودون أن تضبط مفهوم الخوارقية أصلا، وهو ما أخلّ بالمفاهيم المتحدث عنها.

ويروق لكمال أبوديب إطلاق الاصطلاح ذاته ( خوارقي ) على هذا النوع من الأدب الذي فيه" يجمح الخيال الخلاق مخترقا حدود المعقول والمنطقي والتاريخي والواقعي"[4]. مساويا بينه وبين العجائبي من حيث الدلالة ؛ إذ يقول معرفا بكتاب العظمة " ينتمي هذا النص إلى نمط من الكتابة الإبداعية يروق لي أن أسميه (الأدب العجائبي) أو (الأدب الخوارقي )"[5] .

ولم تقف ترجمة مفهوم الفانتاستيك عند هذا الحد بل ذهب محمد عناني[6] إلى مقابلة المصطلح (fantastique ) بالخرافة، واسما الأدب القائم عليها بـــ"الأدب الخرافي "أو "أدب الخرافة "، حاصرا الاعتراف بهذا النوع من الأدب في كتاب تودوروف*: « The Fantastic : Astructural Approach to a literary genre » الذي ترجمه إلى " الأدب الخرافي : مدخل بنيوي لنوع أدبي ".

أما مجدي وهبه فترجمه إلى الوهمي والخيالي[7]، وهو نفسه ما ذهب إليه جورج سالم أثناء ترجمته لكتاب ( ألبيريس ) " تاريخ الرواية الحديثة " ؛ ذلك أنه لم يكف عن ترديد مصطلح

---

[1]- قاسم، سيزا : دراسة نقدية حول موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح، فصول، القاهرة، المجلد الأول، العدد 2يناير 1981، ص228 .
[2]- خليل، إبراهيم : الغرائبي في سلطان النوم وزرقاء اليمامة، عمان، أمانة عمان الكبرى، العدد102، كانون الأول 2003، ص44 .
[3]- قادري، عليمة :نظام الرحلة ودلالاتها- السندباد البحري هونة، وزارة الثقافة – دمشق، 2007، ص61-62 . .
[4]- أبو ديب، كمال : الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفن السرد العربي، دار الساقي / دار أوراكس للنشر، بيروت / بريطانيا، ط1، 2007، ص8 .
[5]- أبو ديب، كمال : الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفن السرد العربي ، ص8 .
[6]- عناني، محمد : المصطلحات الأدبية الحديثة، ص28 ( معجم ) .
*- أشار محمد عناني إلى أن كتاب تودوروف قد صدر عام 1973، المعروف أنه صدر عام 1970 .
[7]- وهبة، مجدي : معجم مصطلحات الأدب، ص165 .

الأدب الوهمي منذ الصفحة 423، كما أشار إلى ذلك حسين علام، مؤكدا أنّ جورج سالم لم يكن يريد من وراء هذا الاستعمال إلاّ الأدب العجائبي بدليل الأمثلة المضروبة في الكتاب[1]، أما أحمد حسان عبد الواحد فقد ترجمه بالتخيلي حين ترجمته لكتاب " أدب أمريكا اللاتينية " من الاسبانية إلى العربية[2].

في حين ارتضى إبراهيم الخطيب معاملة مصطلحين أجنبيين مختلفين بمقابل عربي واحد ؛ وذلك حين ترجم كتاب فلاديمير بروب المعروف بـــ" Les transformations des contes merveilleux" إلى " الجذور التاريخية للخرافة العجيبة " . كما ترجم (fantastique ) إلى العجيب، وذلك إثر ترجمته لمقال لتوماشفسكي عن نظرية الأغراض، وبالتحديد حين كان يتحدث عن التحفيز الواقعي الذي"يُتيح إما من الثقة الساذجة، أو من متطلب الوهم، وهذا لا يمنع من تطور الأدب العجيب(fantastique ) " [3].

ونفس المصطلح (الأدب العجيب ) يرد في كتاب ( أدبية الرحلة في رسالة الغفران )، ولكن بنوع من التردد وفقدان الثقة في استعماله[4]؛ ذلك أنّ الباحثين تارة يستخدمان ( الأدب العجيب ) وأخرى يلجآن إلى استبدال العجائبي بالعجيب دون أيّ تبرير لهذا الاستبدال .

ووسط هذا الزخم المصطلحي يُطلُّ علينا الطاهر المناعي بمقابل عربي آخر هو " العجاب" وقد استعار هذه اللفظة من القرآن الكريم إذ يقول تعالى:"إنّ هذا لشيء عجاب"[5]، والتي أجمعت القواميس العربية على أنّها تعني: ما جاوز حد العجب، وتستعمل للمبالغة أي "أنّها درجة ثانية من ردود الفعل أقوى وأشد من العجب و العاجب، وأنّ العجاب بهذه الصفة هو ما فات الحد أي حدّ التصور والتخيل"[6].

غير أنّه وبعد اختياره مفهوم العجاب ليقابل المصطلح الأجنبي (fantastique ) الذي هو بدوره امتداد طبيعي لظاهرة العجيب ( Le merveilleux) في الأدب، يأتي في ختام بحثه ليجعل من العجيب والعجاب وجهين للفانتاستيك، بعدما كان قد بيّن أنّ الفانتاستيك مساوٍ من حيث الدلالة على الأقل للعجاب عنده، ويتضح ذلك جليا في قوله:"وأخيرا يبقى الفانتاستيك بوجهيه العجيب والعجاب معينا من التقنيات والرؤى القادرة على تعميق تجربة الإنسان في صراعه

---

[1]- علام، حسين : العجائبية في روايات الطاهر بن جلون، مذكرة لنيل شهادة الماجستير ( مخطوط )، وهران، ص51 .
[2]- أدب أمريكا اللاتينية، تنسيق وتقديم سيزار فرنانديث مورينو، تر أحمد حسان عبد الواحد سرا شاكر مصطفى، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت، ع 122، فبراير 1988، ص136،ص 265 .
[3]- توماشفسكي : نظرية الأغراض ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلي، تر. إبراهيم الخطيب، ص199 .
[4]- بن صالح، هند و الرفيق، عبد الوهاب : أدبية الرحلة في رسالة الغفران، ص19 .
[5]- سورة ص، الآية 5 .
[6]- المناعي، الطاهر : العجيب والعجاب – الحد والوظيفة السردية، ص 147 .

اليومي مع محيطه وفي صراعه الدائم مع قدره[1]" . وبذلك يقع الباحث في تناقض كبير بين ما قرره في مطلع الدراسة وبين ما خلُص إليه في نهايتها ؛ إذ جعل العجاب (fantastique ) أصلا وفرعا في الآن نفسه وهو أمر لا يستقيم . ورغم ذلك فالباحث مشكور على اجتهاده الهادف إلى "تخليص المفهوم من الترجمات السيئة التي لا يزال يكتنفها كثير من التردد والريب"[2].

ونحن في هذه الدراسة نصطفي مصطلح العجائبي مقابلا عربيا للمصطلح الأجنبي (fantastique) لا لأنّه الأكثر شيوعا في الخطاب النقدي العربي، بل إيمانا منّا بأنه المصطلح الصميم -بتعبير عبد الملك مرتاض -القادر على استيعاب كل تلك الدلالات المبسوطة في المعاجم العربية والأجنبية.

فإذا كان هذا حال ترجمة المصطلح من التذبذب والاضطراب، فهل حال ذلك دون تلقي الرسالة التي جاء الطرح التودوروفي ليؤسسها ؟...ثمّ ما مدى وعي الخطاب النقدي العربي الحديث بارتكاز الرواية والسرد على قانون التعجيب...؟ ...وهل مارس هذا النقد عمله بنجاح عبْر تحليل دقيق يصنف ضروب العجيب ويحلل مرجعياته في الثقافة العربية...؟ .

إنّ الإجابة عن هذه الأسئلة وغيرها هو منتهى ما تصبو إليه هذه الدراسة المتواضعة، التي أثبتت عبْر الفحص المصطلحي الدقيق الذي أجْرِيَ في مستهلّ هذا الفصل مدى وعي القدماء — من لغويين ونقاد — بالفروق الجوهرية بين المصطلحات الحافة بالحقل الدلالي الذي يستغرقه العجيب، وعلى قدر هذا الوعي العربي القديم أحدث الطرح التودوروفي بلبلة في الأوساط النقدية العربية ناهيك عن الغربية .قد تعود إلى غياب تصورات محددة للمصطلحات المستعملة في مجال الأدب العجائبي عامة، وإلى فوضى المصطلحات المترجمة وتذبذبها بوجه خاص، وهو ما جعل التناول العربي للطرح التودوروفي يتراوح بين ناقدٍ واعٍ بكل المصطلحات، يحرّك خيوط اللعبة العجائبية بمهارة كبيرة، وآخر هره هذا الكم المصطلحي فراح يخبط خبط عشواء مستعملا الغرائبي تارة والعجائبي أخرى، أو العجائبي مرادفا للغرائبي، فإذا أشكل عليه الأمر انتقل إلى الفانتازي الذي كثيرا ما يلقي بمستعمله إلى العمومية في الطرح .

هذا عن فوضى المصطلحات المترجمة التي أرْبكت على فعل القراءة ومقاربات النصوص السردية.

---

[1]- المناعي، الطاهر : العجيب والعجائب – الحد والوظيفة السردية ، ص153 .
[2]- علام، حسين : العجائبية في روايات الطاهر بن جلون ، ص54 .

أما عن الموقف العام للنقاد العرب من نظرية تودوروف في الأدب العجائبي فنبدأه من موقف الطاهر المناعي، الذي أعلن رفضه لتمييز تودوروف بين العجيب والغريب رادا عليه حججه، واصفا إياها بالتردد والافتعال، ومستنده في ذلك ما استقاه من التراث العربي من عدم تمييز الجاحظ بين العجيب والغريب على حدّ زعمه، وكذا انطلاقا من تعريف القزويني لهما في كتابه( عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات )، ولم يقف عند هذا الحدّ بل راح يردد " عندما نتحدث عن العجيب، نتحدث ضمنيا عن الغريب، ونعتبر موقف التعجب ناتجا عن غرابة أو حادثة غير مألوفة، فالعلاقة بين العجيب والغريب علاقة سبب بنتيجة ؛ إذ الغريب مهما يكن شكله حسيا أو معنويا هو الباعث على رد الفعل وبقدر ما تتعاظم الغرابة يقوى التأثير ويتضاعف رد الفعل وينتقل السامع والقارئ من موقف المتعجب إلى موقف المروّع، ويتحدد موقفه من الأحداث تبعا لأثرها في نفسه"[1]، ليصل إلى أنّ العجيب والعجاب "أثران من آثار الغريب ويُتنزلان ضمن ظاهرة أعمّ وأشمل هي الأدب الفانتاستيكي ( La littérature fantastique )"[2].

و الحقيقة أنّ المناعي قد جانب الصواب في كثير مما قال ؛ذلك أنّه أوقف فعل التعجب على الغرابة، مؤكدا أنّ الغريب وحده هو الباعث على رد الفعل، وهذا أمر لا جدال فيه، وهو عين ما ذهب إليه تودوروف حين افترض لجريان الحدث العجائبي وجود حادثة غريبة تثير ترددا عند القارئ والبطل مدللا على صحة هذا بأكثر من أثر أدبي[3].

أما زعمه بأنّ العجيب عند القزويني هو ذاته الغريب، فهو زعم باطل مردود عليه وقد أبطلناه في الصفحات الأولى من هذا الفصل .

وبعده يأتي جاسم الموسوي بمقال يدحض فيه ما قاله المناعي، مؤكدا أنّ النظرية التودوروفية لا تخرج عن المقال القزويني، ولكنّها تضيف إليه أبعادا دلالية لم يكن القزويني معنيا بها[4].

ولنا أن نقول إنّ المقال لم يكن للقزويني كما بيّنا ذلك آنفا، وإنّ تودوروف ما زاد عن المقال سوى إمكانية تقديم تفسيرين للحادثة فوق الطبيعية، أحدهما عقلاني والآخر لاعقلاني، بينما كان القزويني قد حدّ حصول العجب بزمن الصبا لفقد التجربة، وإنما يسقط (العجب )

---

[1]- المناعي، الطاهر : العجيب والعجاب – الحد والوظيفة السردية، ص134 .
[2]- نفسه، ص135 .
[3]- تزفيتان، تودوروف : مدخل إلى الأدب العجائبي، ص ص 50- 58 .
[4]- الموسوي، جاسم : مغايرة الخيال المذهل – عجائبي ألف ليلة وليلة، ضمن كتاب " في التخيل العربي "، إعداد مجموعة من الباحثين، منشورات المهرجان الدولي للزيتونة، تونس، أكتوبر 1995، ص8 .

بظهور غريزة العقل والأنس وكثرة المشاهدة[1]. وأما في غير هذا فقد كان التطابق مائلا بين تعريف العجب الوارد في كتاب القزويني وبين تعريف تودوروف للعجائبي القائم على مبدأ التمييز بين الفانتاستيك ونمطين متداخلين هما ( Le merveilleux) و (L'étrange ) مؤكدا وجود الأول خاصة في عدد من حكايات ألف ليلة وليلة دون أن يرى مثالا فيها على الفانتاستيك وهو من العشوائية بمكان على حدّ تعبير كمال أبو ديب، بل إنّ ما يزيد من حدة عشوائية تودوروف عنده هو تحديده لزمن ظهور الفانتاستيك بالقرن الثامن عشر[2]. ذلك أنّ كمال أبو ديب يرى أنّ كتاب( العظمة) الذي يعود تأليفه إلى حدود القرن الرابع الهجري يعد نموذجا"لا يكاد يفوقه نموذج آخر من نماذج ابتكارية الإنسان وطاقاته المذهلة على الرحيل الدائم في عوالم اللامحدود واللامرئي واللامألوف والعجائبي الخوارقي الإدهاشي"[3]، وأنّ"تمثل هذا النص يحقُّ للإبداعية العربية أنْ تنسب لنفسها في سياق التاريخ الأدبي الذي كانت تعيه،ابتكار فن أدبي جديد هو فن العجائبي والخوارقي، فن اللامحدود واللامألوف، فن الخيال المتجاوز الطليق وابْتكار المتخيل الذي لا تحدّه حدود"[4].

وغير بعيد عن هذا الموقف النقدي الجريء الذي سجّله كمال أبو ديب تحضرني مقولة ليوسف وغليسي كان قد دبّجها في مقدمة ( العجائبية في أدب الرحلات ) مشيرا إلى أن موضوعة العجائبي كانت القاسم المشترك بين مجموعة الرّحلات العربية القديمة التي لو قرأها تودوروف لأعاد النظر في بعض فصول كتابه[5]. وما نكرّر الإقرار به في هذا المقام هو أنّ دواعي السرد العجائبي[6] كانت متوفرة إلى حدٍّ بعيد في القرن الرابع هجري الذي ولع الناس فيه برواية الغرائب والعجائب حتى كان الحديث لهم عن "جمل طار أشهى إليهم من جمل سار".

فإذا كان هذا موقف المناعي وجاسم الموسوي وكمال أبوديب من الطرح التودوروفي ومن حدّ العَجَب الوارد في كتاب القزويني، فإنّ لسعيد يقطين في كتابه ( الكلام والخبر ) موقفا مغايرا ؛ إذ سلّم منذ الوهلة الأولى بالفرق القائم بين المألوف و الغريب والعجيب بوصفها عوالم تُحَدّدُ من خلال علاقة التجربة الإنسانية بالخبر ( الكلام ) على النحو الآتي :

أ- كلما تكون التجربة مساوية للخبر نكون بصدد الأليف واليومي والواقعي الذي يتساوى كل الناس في إدراكه وتمثّله، ويتم إدراك ذلك عن طريق الحواس الظاهرة .

---

[1]- القزويني، زكريا : عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، ص11 .
[2]- أبو ديب، كمال : الأدب العجائبي والعالم الغرائبي، ص18-19 .
[3]- نفسه ، ص9 .
[4]- نفسه ، ص9 .
[5]- وغليسي، يوسف : مقدمة كتاب ( العجائبية في أدب الرّحلات)، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ط1، 2006، ص ( أ) .
[6]- علاوي، الخامسة : العجائبية في أدب الرحلات، ص ص 177 – 180 .

ب- إذا كان الخبر أكبر من التجربة كنا أمام عوالم جديدة تتميز بغرابتها وتتزاح عما هو متداول ويومي . ويجعلنا هذا الانزياح في منطقة التماس بين ما هو واقعي وما هو تخييلي . ويتم إدراك ذلك عن طريق الحواس الباطنة .

ت- فإذا كان الخبر يتجاوز التجربة ويفوقها نخلص إلى عوالمَ جديدة تقوم على التخيل، وذلك من خلال اختراع أشياء لا حقيقة لها لخروجها عن عوالم التجربة الواقعية العادية. ويتمّ ذلك عن طريق الحواس المتصرفة[1] .

وعليه يخلص سعيد يقطين إلى تحديد الأنماط الأساسية الثلاثة من خلال علاقة الكلام بالتجربة على الشكل الآتي :

الأليف : الواقعي .

الغريب : التخييلي .

العجيب : التخيلي .

مؤكدا أنّه"ضمن هذه الأنماط الثلاثة يمكننا إجراء تمفصلات فرعية نحدد من خلالها مختلف الأنماط الأساسية الفرعية من خلال الاشتغال بمختلف العلامات والرموز والصور، وبذلك تتاح لنا إمكانية الإمساك بأبسط الأنماط الممثلة للتجربة الواقعية ( اليومي ) إلى أكثرها تعقيدا، والممثلة للتجربة فوق الطبيعية ( الأسطوري )، (...) ومن خلال تحديد هذه الأنماط نُخرج العجائبي من اعتباره جنسا"[2].

فسعيد يقطين على تسليمه المسبق بوجود ثلاثة عوالم مختلفة، دلّلَ بما لا يدع مجالا للشك على طبيعة كل عالم، ليصل في النهاية إلى عدم اعتبار العجائبي جنسا مستقلا بذاته عكس ما ذهب إليه تودوروف في مدخله إلى الأدب العجائبي .

وإنا لنذهب إلى أنّ فكرة التمييز بين العجيب والغريب ماثلة في التراث العربي على ما أسلفنا . وأنّ تودوروف مسبوق إلى هذه الفكرة بقرون خلت، كما نرى أنّ حدَّ العجائبي عند تودوروف هو نفسه حد العجب أو التعجب عند القدماء من العرب، وأن تودوروف إنما أضاف إلى هذا الحد إمكانية تفسير الحادثة الواحدة بتفسيرين متباينين .

هذا إضافة إلى أنّ الثقافة العربية الإسلامية اشتملت على نصوص جسدت بامتياز مفهوم الأدب العجائبي، سواء على مستوى اختراق هذه النصوص لعوالم العالم الآخر (كما هي الحال

---

[1]- يقطين، سعيد : الكلام والخبر – مقدمة في السرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1997، ص ص199 -200 .
[2]- نفسه ، ص 200.

في كتاب العظمة، أو رسالة الغفران أو رسالة التوابع والزوابع)، أو على مستوى الرِّحلات العربية القديمة التي كانت تعجّ بذكر الغرائب والعجائب، أو لنقُل على مستوى الكم الهائل من الحكايات التي تملأ بطون كتب الفتوح والمغازي، وكتب الصوفية، ناهيك عما تحيل عليه السير الشعبية من تجاوز للواقع والمنطق والسببية، التي تجعل القارئ بين عالمين متناقضين : علم الحقيقة الحسية وعالم التصور والتخيل والوهم .

ومما لا شك فيه أنّ كل تلك الانجازات العربية القديمة بما تحمله من مُوَرِثَات عجائبية قد وجدت لها في الراهن صدى في مخيلة الروائي العربي، الذي راح يوظفها بأشكال متغايرة محاولة منه استيعاب الحاضر بمشكلاته المتنوعة وامتصاص عنف الواقع بإكراهاته في رؤية فنية حداثية وبنية انتقادية تؤكّد"غنى التخييل العربي وإمكاناته الواسعة وما يعد به من مجازفات دلالية وشكلية "[1].

وعموما وبعد هذا العرض الطويل لتلك المفاهيم المتداخلة فإننا فضّلنا في بحثنا هذا أن نصطنع العجائبي مقابلا لـــ « fantastique »لأنه "أقدر المصطلحات تعبيرا عن المفهوم المقصود"[2] كما يقول لؤي علي خليل .

على أننا نستعمله استعمالا عاما يشمل كل المفاهيم الفرعية المنضوية تحته ، وأن نطلق العجيب على كلّ أمر يستعصي على التفسير المنطقي فنرخي له حبال الغيبي يسوح في جنباتها، أما الغريب فهو العجائبي الذي يلقى التفسير العقلاني .

---

[1]- حليفي، شعيب : شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص190 .

[2]- علي خليل، لؤي : عجائبية النثر الحكائي - أدب المعراج والمناقب، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، 2007، ص10 .

# الفصل الثاني

# الحقول الأدبية المتاخمة للفانتاستيك

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

**توطئة :**

" إنّ الفانتاستيك كمجال للتشكيل الروائي يعتبر قريبا من أشكال أخرى يتقاطع معها، ويستفيد منها في آن"[1]، لاسيما وأنّ كل شكل من هذه الأشكال استطاع بمفرده أن يقوم بذات الوظيفة التي أنيطت بالعجائبي منذ نشأته، التي يمكن حصرها في تكسير رتابة الواقع والإجابة عن أسئلة الإنسان المختلفة، وتبني مشكلاته المتنوعة التي تواجهه في صراعه اليومي الدائب مع الحياة .

ولأجل ذلك رأينا أن نقف على كلّ شكل من هذه الأشكال التي تتماس معه بما تحمله من رؤى وأحداث تبعث على الحيرة والتردد، بل تلقي بمتلقيها في بحر لُجيٍّ لا قِبَل له بأمواجه العاتيات،وهو غير آبه بالأهوال، مستمتع بالمغامرة، ثم لا تلبث أن تعيده إلى شاطئ الأمان حيث تتلقى الأحداث أحد التفسيرين . فما أشبه متلقي هذه الأشكال في حلّه و ترحاله بشخص السندباد في سفراته العجيبة التي ترويها شهرزاد على شهريار . وفيما يلي عرض لهذه المجالات .

## 1- السُّريالية : مذهب ما فوق الواقعية « Surréalisme »

"السريالية « Surréalisme » لفظة فرنسية، تعني لغويا ما فوق الواقع، وهي مصطلح جديد"[2]، وقد نُقل أن المصطلح "ابتكره غيُّوم آبو لينير في : « Les mamelles des tirésia, drame surréalisme » ( دراما سوريالية عُرضت عام 1917 ونُشرت عام 1918)، على غرار كلمة « Supranaturalisme » التي اقترحها جيرار دي نرفال، وهذه محاكاة محتملة جدا، [ لأنّه] لا يشير إطلاقا إلى السوريالية "[3]. ترجمه أحمد زكي بدوي في معجمه بالاعجازية تارة و بمذهب ما فوق الطبيعة تارة أخرى محددا معناه بـــ"الاعتقاد في كل ما يفوق قدرة الطبيعة لأنّه يعلو على مستواها، وفيما لا تستطيع الأسباب إحداثه"[4].

أطلق أندريه بريتون مصطلح السريالية على مدرسة برمتها في الأدب والفن الحديثين، تلك التي أسسها بعد خلافه مع تريستان تزارا، مؤسس الدادائية *، وتتميز هذه المدرسة

---

[1]- طيفي، شعيب : شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 190 .

[2]- دندي، محمد إسماعيل : السريالية والشعر العربي الحديث، مجلة المعرفة، وزارة الثقافة السورية، السنة السادسة والثلاثون،ع 409، تشرين أول ( أكتوبر )1997، ص78 .

[3]- لالاند، أندريه : موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب خليل أحمد خليل، وإشراف أحمد عويدات، م3، ص1394 .

[4]- بدوي، أحمد زكي : معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية والفنون الجميلة والتشكيلية، ص347 .

* - الدادائية / الداداوية : حركة الكتابة سابقة للسريالية ولدت في زيورخ بسويسرا سنة1916، رائدها هو تريستان تزارا الذي كثيرا ما وصف بأنه المروّج للفوضوية الفنية والاجتماعية . دعا أصحاب هذه الحركة إلى الثورة على كل القيم الأدبية والجمالية السائدة . راجع : مرتاض، عبد الملك : الكتابة من موقع العدم – مساءلات حول نظرية الكتابة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2003، ص ص 173-183 .

"بالنفور من التراكيب العقلية أو التسلسلات المنطقية، و باستثمار النسقي لكل اللاوعي واللاعقلاني، للحلم والحالات المرضية، وذلك بالرجوع غالبا إلى التحليل النفسي"[1]. وإنما كان اختياره لهذا المسمى "تعبيرا عن إعجابه وتقديره ووفائه للشاعر أبو لينير"[2].

وقد تطرق إلى تعريفها بريتون في بيانه السريالي الأول سنة 1924 بقوله :" السريالية آلية نفسية صرف، ندلُّ عبرها إما لفظا وإما كتابة أو بأية طريقة أخرى، على النشاط الحقيقي لتفكيرنا؛إنها إملاء الفكرة في غياب أية رقابة يمارسها العقل، وخارج أي اهتمام جمالي أو أخلاقي"[3]،أجل إنها ( السريالية) "تنقاد لكل فاقدٍ الوعي"[4]– على حد تعبير بريتون — وتتطلع إلى الكتابة الآلية، كما تسعى إلى إدخال علاقات جديدة، ومضامين غير مستقاة من الواقع التقليدي والأعمال الأدبية . وتستمد هذه المضامين من الأحلام سواء في اليقظة أو في المنام، ومن تداعي الخواطر الذي لا يخضع لمنطق السببية، ومن هواجس عالم الوعي واللاوعي على السواء، بحيث يتجسد كل ذلك في أعمال أدبية .

وقد استقى بريتون كل هذا من فرويد، الذي تأثر به كثيرا وخاصة في مجال التحليل التنفسي،حيث استفاد منه مرتين :" مرة في معالجته لمرضاه حين كان طبيبا عسكريا في نانت، ومرة في معالجته للفن السريالي الذي وهبه أجمل سني حياته، كما نبَّه زملاءه السرياليين إلى أهمية فرويد ونظرياته في الكبت والتداعي الحر والأحلام وغيرها، وعن طريقه تعرّفوا على العالم المجهول الذي يتجلى للإنسان أثناء النوم (...) اكتشفوا في الأحلام كنوزا جديدة، وانهار الجدار بين عالمين : عالم الوعي واللاوعي، دنيا الحلم ودنيا الفكر المنطقي"[5]. ولأجل ذلك قيل : إنّ اللاوعي هو أسطورة السرياليين، وإنّ الثورة بالنسبة إلى السوريالي تبدأ باللغة حيث يشيِّد بفعل الممارسة الخلاقة علم جمال جديد"[6]– على حد قول فيرونيك بارْتولي — وبتعبير آخر محاولة إعادة اللغة إلى حياتها الحقيقية باكتشاف آليات الإبداع العفوي واللجوء إلى الآلية ( اللاإرادية) بإملاء من الشعور من منظور بريتون، لأنّ اللاإرادية "وظيفة لسرعة ولحرية الفكر في آن، وهي تقتضي أن نكتب دون خضوع لأية قاعدة أخلاقية أو جمالية . إنّها تتيح أن نستعيد طاقات الخيال الضائعة، وأن نفهم بشكل أفضل كيف تتهيأ آليات الفكر .فالكتابة اللاإرادية هي الوسيلة الأكثر فاعلية في اكتشاف اللاشعور . وهي إذن،في آن، طريقة في الكتابة ووسيلة لكي

---

[1] -لالاند، اندريه : م.س.، م3، ص1394 .
[2] - دندي، محمد اسماعيل :السريالية والشعر العربي الحديث، ص 78 .
[3] - نفسه، ص78 .
[4] - مرتاض، عبد الملك : الكتابة من موقع العدم، ص177 .
[5] - دندي، محمد إسماعيل : م.س .، ص84 .
[6] - أدونيس، أحمد سعيد : الصوفية والسوريالية، دار الساقي، بيروت – لبنان، ط1، 1992، ص125 .

نفهم أنفسنا بشكل أفضل"[1]. كما نصّ على ذلك بريتون في بيانه الأول، والغاية المثلى من وراء ذلك كله بالنسبة للسريالي هي"تخطي الجاهز المسبق من أجل خلق عالم جديد، أو واقع أسمى أو من أجل الاكتشاف المنظم لأعماق الذات"[2]، وهذا لا يعني أنّ السريالية تهرب من الواقعي، بل"إنها تلاحقه، لكنه ليس هو بعينه،إنّه واقعي أوسع وأشمل (...)، واقعي لا يوصل إليه بتزوة الفنان الذي يقوم بإظهار أي عنصر في الحياة اليومية، إنه النشاط الحر للذهن"[3]. وربما لأجل ذلك قيل أنّ السريالية تدعو إلى"تمجيد العنصر الغنائي في الإنسان، أو ما أطلقوا عليه اسم (الخيال الخلاق) "[4]، هذا الأخير الذي"يمكّن المبدع من صنع ميثولوجية جديدة بوسعها أن تكون دليلا للسعادة، لضرب من فردوس أرضي مفقود"[5].

وعليه يمكن القول أنّ بريتون قد قام بقفزة في أعماق الإنسان من أجل الكشف عن ذاتيته، وعن الوجود الحقيقي والحياة، أوليس هو القائل في بيانه الثاني :"كل شيء يدعو إلى الاعتقاد بأنه توجد نقطة في الذهن حيث الحياة والموت، الواقع والخيال، الماضي والمستقبل، ما يمكن تبليغه وما لا يمكن، الأعلى والأدنى تكفّ عن كونها مدركة في تناقضها"[6]. وإذا كانت هذه هي السريالية التي اعتنقها بريتون وعدد من الذين تأثروا به من أمثال إيلوار، أراغون، دسنوس، فليب سوبو، وجاك فاشيه ...، وأكثرهم من الشعراء فما موقفهم من الرواية، بل الرواية الواقعية على وجه التحديد ؟

مما لا شك فيه أنّ"الحركة السوريالية في سنوات تكوينها، قد نطقت ضد الرواية بمطاعن كبرى، وعبّر عنها لأول مرة أندريه بريتون في بيانه السوريالي .وبالقدر الذي تبدو فيه السوريالية أهم حركة أدبية وفنية في هذا القرن [العشرين]، فإنّ الانتقادات التي وجهتها للنوع الروائي تستحق فحصا دقيقا . والحقيقة أنّه على العكس من فكرة شائعة لكنّها غير صحيحة، فإنّ هذه الإدانة لم تكن تحريما قاطعا لا رجعة فيه، ولا مسألة مذهبية، قائمة على ميل قاهر إلى المبالغة والاستفزاز، وأكثر من ذلك لم تشكل قضية الرواية مسألة خصام بين أعضاء الحركة [السوريالية](...) مهما كانت الخلافات والتحفظات (...)، فقد كان هناك، منذ زمن مبكر، مكان للسرد السوريالي إلى جانب الممارسات الأكثر شهرة للسوريالية كالكتابة الأوتوماتيكية،

---

[1]- أدونيس، أحمد سعيد : السوفية والسوريالية ص 125 .
[2]- نفسه ، ص126 .
[3]- شارتيه، بيير : مدخل إلى نظريات الرواية، تر.عبد الكريم الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، ط1، 2001،ص 172-173 .
[4]- الصالح، دهشل : النزوع الأسطوري في الرواية العربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص58.
[5]- نفسه، ص58 .
[6]- شارتيه،بيير: مدخل إلى نظريات علم الرواية، ص173 .

وقراءة الأحلام والكولاج"[1]. وخير دليل يقوم دليلا على ماقيل رواية (نادجا) لبريتون، وقد ظهرت سنة 1927، وكذلك محاولة (الإباحية ) لأراغون وقد ألفت مابين 1918 و1923، وكذا رواية ( فلاح باريس ) لنفس المؤلف الصادرة سنة 1925 .

وإنما تركّزت إدانة بريتون للرواية الواقعية على مظهرين متميزين هما المشاهد الوصفية التي تخترق السرد وسيكولوجية الشخصيات، معتبرا الأول مجرد تتابع لبطاقات بريدية هي بمثابة تعابير مبتذلة، بينما ركّز في المظهر الثاني على حالة التهيؤ الكامل للبطل . فكل شيء متوقع مما يجعل قراءة الرواية شبيهة بباطل ممارسة مبتذلة على حد تعبير بيير شارتيه[2] . ومن أجل ذلك ألحّ بريتون على موقف الرفض المطلق للرواية الواقعية، وقد حمل هذا الرفض في طياته دعوة صريحة إلى تثمين الخيال ومنحه بعدا استيطيقيا كبيرا في مجال الإبداع السريالي ؛ ذلك أنّ"الخيال كما يفهمه السورياليون هو الذي يتيح بلوغ ما وراء الواقع، وليس لهذا الخيال، كما يرى جوليان غراك، أية علاقة بالوهم وأحلام اليقظة .( إنّه قوة كبرى، سيِّد ولا ضابط له، ورفض حاسمٌ للواقع، وسلطة عليا يقدَّم أمامها على العكس العالم الخارجي بتفاهته المعتمة، ويدان) [ على حد تعبير بريتون ]، هذه الطاقة التي يمثلها الخيال تمكّن من تحقق الاستيهامات بإعطائها أشكالا"[3]، مما يجعلنا نؤكد قول القائل :"لا يكتفي السورياليون ببلوغ الواقع كتابة، وإنما يعملون على ممارسة فن شعري يتيح رؤية هذه الماورائية، يقول موريس بلانشو في هذا الصدد (لم تكن الكتابة اللاإرادية (آلية) إلاّ وسيلة لجعل هذا العصر الذهبي واقعيا، مما يسميه هيغل بالسعادة الخالصة وهو العبور من ليل الإمكان إلى نهار الحضور)"[4].

إذن فالسريالية "هي تمكن للخيال الطليق من أجل أن تحلّق كيف يشاء، وأنّى يشاء، وبدون حدود، وبدون قيود،(...) إنها حرية خيال عابثة"[5]، تهدف إلى تغيير رؤية الإنسان إلى الأشياء وإلى العالم الذي يسكنه، هنا يتقاطع الخيال السريالي مع العجائبي الذي يمتدحه بريتون ممثلا له برواية (الراهب) لماثيو غريغور :"العجائبي دائما جميل، أيُّ عجائبي هو جميل، بل ليس جميلا إلاّ العجائبي"[6]،فـ" العجائبي وحده قادر على إخصاب الأعمال المنتسبة إلى أنواع دنيا

---

[1]- بيير: مدخل إلى نظريات علم الرواية ، ص171 .
[2]- نفسه ، ص 173- 174 .
[3]- أدونيس : أحمد سعيد : الصوفية والسوريالية، ص129 .
[4]- نفسه، ص 51 .
[5]- مرتاض،عبد الملك : الكتابة من موقع العدم، ص 176.
[6]- شارتيه ، بيير : مدخل إلى نظريات الرواية، ص 175 .

مثل الرواية وبصفة عامة كل ما يتعلق بالحكاية الراهب للويس دليل رائع على ذلك . إنّ روح العجائبي تنفخ الحياة فيها بأكملها "[1]على حد قول بريتون .

إذن ففي دعوى بريتون تمجيد للسحري والخرافي، واستخدام حسن للتخييل وفي المقابل اشمئزاز من الواقعية التي ماهي إلاّ تراكب لصور بطريقة عابثة .

## 2- الواقعية السحرية أو الواقعية الخيالية : « Magical Realism »

ينتمي مصطلح الواقعية السحرية "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 بملمح مميز، فإنها تتفق جميعا في فهمها الإديولوجي للواقع"[2]، حيث إن "في كل هذه النسخ من الواقعية هناك تواطؤ ايديولوجي بين الكاتب والقارئ على أن الواقع شيء مألوف ومتكرر وواضح، وأن فهمه لا يتطلب سوى تفاعل هاتين الذاتين لبلورة صورة عنه "[3].

ولئن ارتبط مصطلح الواقعية السحرية بالكاتب الكولومبي غارسيا ماركيز من خلال روايته (مائة عام من العزلة) ، فإنّ كارلوس فيونتاس* يؤكّد أنّ الكوبي أليخو كاربنتيه هو أول من ابتكره ثمّ خلفه الكولومبي غارسيا ماركيز، حيث وصل بهذا الأسلوب في الكتابة إلى قمة مجده، لدرجة أنّ كل من حاول تقليده أصيب بالعجز، ولم يتوصل إلى نتيجة مقنعة، لافتة للانتباه[4]، وهو نفس ما ذهب إليه ماريو فرجاس يوسا في حوار جرى بينه وبين الدكتور حامد أبو أحمد صاحب كتاب (في الواقعية السحرية) الذي اصطحبه في رحلة إلى الإسكندرية في أول فبراير عام2000؛حيث أكّد له "أنّ الواقعية السحرية ليست تراثا خاصا بأدب أمريكا اللاتينية، ففي اسبانيا نجد في قصص الفرسان فانتازيا كثيرة مثلما نجد عند غارسيا مركيز كذلك في الأدب الألماني، وفي الأدب الفرنسي ..."[5]، وحين سأله حامد أبو أحمد عن سبب ارتباط هذه

---

[1]- شارتيه ، بيير : مدخل إلى نظريات الرواية ،ص175 .

[2]- الغذامي، سعيد : خزانة الحكايات – الإبداع السردي والمسامرة النقدية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب / بيروت – لبنان، ط1، 2004، ص133 .

[3]- نفسه،نفسها .

*- هو واحد من كبار كتاب أمريكا اللاتينية الأحياء، يكتب الرواية والمقال، ويساهم في الجدل السياسي والفكري المتعلق بقضايا الألفية الجديدة التي تشغل العالم بأسره .

[4]- المصباحي، حمودة : حوار مع كارلوس فيونتاس حول الواقعية السحرية لجيل ما ركيز، جريدة الشرق الأوسط- جريدة العرب الدولية، ع7995، 18أكتوبر 2000، متاح على الشبكة Root.awsat.com

[5]- الزامة في كتاب (في الواقعية السحرية) للدكتور حامد ابي أحمد متاح على الشبكة www.Kootiberabia.com

التسمية بأدب أمريكا اللاتينية أجابه قائلا:"لعل ظهور عدد كبير من كتاب أمريكا في الخمسينيات هو الذي أدى إلى توثيق هذا الارتباط"[1].

ولئن كانت الواقعية السحرية بالنسبة لماركيز خيارا فنيا وقع عليه في أسلوبه الروائي، فإنّ هذا الخيار لم يكن وليد الصدفة أو الاعتباطية، وإنما كان وليد التأثر الكبير" بعوالم كافكا الاستثنائية في مجال الغرابة"[2]، ولا أدل على ذلك من اعتراف ماركيز نفسه "بأنه عندما قرأ المسخ لكافكا اهتدى إلى أن يكون كاتبا وكان عمره سبعة عشر عاما"[3]إضافة إلى أنّ ماركيز"ربى مخيلته على حكايات شعبية [محلية]، وخرافات الشعوب التي كانت تسردها عليه جدته، التي كانت دون وعي منها تلقي فيه البذرة الأولى لتوجيهه نحو أسلوب الحكي الخرافي والساحر واللامعقول"[4]، دون أن نغفل اطلاعه على حكايات العرب الخرافية ممثلة في قصص وحكايات ألف ليلة وليلة العاجّة بالغرائب والعجائب، هذه الأخيرة التي لا يخفى تأثيرها على العدد الكبير من كتاب العالم .

وهنا لابد من التأكيد على أنّ ماركيز لم يقع أسيرًا للتقليد الحرفي لكل هذه المرجعيات بل عجنها بشخصيته المستقلة، فجاءت أعماله الأدبية لتضرب موعدا بين ماهو سحري، وما هو حقيقي، فكانت بمثابة ممرة ممازج السحر بالخيال بالواقع ؛ إذ يعمد فيها إلى تسخير الوقائع المادية المعتجنة بتشكيل خيالي من نوع خاص يختلط فيه الخرافي بالأسطوري .

وكانت بدايته بقصة ( الغريق) التي عدّها النقاد الفاتحة في عالم القصة الواقعية السحرية، تلك القصة التي منحته بتشكيلها الخاص لقب (رائد الواقعية السحرية ) ؛ حيث"تتضافر فيها الحقائق المبنية على أسس واقعية لتمزج بغلاف أسطوري مكثّف يضرب بجذوره إلى إعماق الموروث الحضاري الجمعي ليحدث تشكيلا جديدا للواقع"[5]. هذا التشكيل الذي عده النقاد في البدء "مجرد نزوة عابرة من دعيٍّ يهرف بما لا يعرف، ولكنهم سرعان ما أدركوا أنّه ثمة مولود بانت عليه جينات غريبة؛جينات تنتمي إلى كلّ صخب وعبث وسخرية وجنون وانعزال تلك القارة"[6]؛ ذلك أنّ غارسيا ماركيز"يلجأ في أعماله إلى التعبير عن الواقع بكل ما يزخر به التاريخ و الأساطير و كل ما يضم في طياته بريق الاستمرارية. إن حضور الحس التاريخي و الإحساس بالموروث الحضاري لدى ماركيز ساعد على استنتاج البديل الذي أضفى الطابع

---

[1]- قراءة في كتاب (في الواقعية السحرية) للدكتور حامد أبي أحمد، متاح على الشبكة .
[2]- عبد المولى، محمد علاء الدين : عن واقعية ماركيز وسحره . متاح على الشبكة www.Rezgar.com
[3]- نفسه .
[4]- نفسه .
[5]- حمادي، عبد الله : غارسيا ماركيز رائد الواقعية السحرية، المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر، ط1، 1982، ص12 .
[6]- كطافة، كريم : لحن وكهنة التأمل، متاح على الشبكة [2005 /11/10] www.Iraqikalema.com

السحري، و الذي يطرح بشكل دائري كتدفق أطوار الزمن، لقد سمى ماركيز طريقته هذه بالبناء الحلزوني، لأنها حركة زمنية تسير قدما حتى تترك مجالا مفتوحا للتدخل الزمني، انه المخزون الميثولوجي في طينة كل ما هو واقعي و لذلك يسمح لنفسه بالتجاوز"[1]، أجل التجاوز و هو في قمة علاقته التحاورية و أقصد بالعلاقة التحاورية تجاور الواقع الفعلي الذي هو عقلاني و تصورات المجتمع عن ذاته خاصة التصورات التي تقوم على الأوهام الغرائبية، و هي من بقايا ثقافات بدائية طالما همشتها الثقافة الأوربية و طبقات المجتمع الراقية، الذي جعل جورج فرانكو*يقول :"عندما نتطلع إلى أعمالنا و نريد ترجمتها إلى لغات أخرى خصوصا إلى الدول الغنية، ما زالت هناك شكوك تراودنا حول استقبال قراء هذه الدول التي تترجم أعمالنا لهم لأفكار رواياتنا المستمدة من الواقعية السحرية كتحليق الجدات في السماء، و الفراشات الصفراء وأشياء أخرى تبعث على السخرية"[2]

فإذا كان هذا الأخير قد تخلى عن الواقعية السحرية كأسلوب له في الكتابة لمجرد هذا الإحساس فإن غارسيا ماركيز كان على النقيض منه؛ إذ لما سئل عن إمكانية تصديق أحداث روايته (الحب في زمن الكوليرا) أجاب بأن على القارئ أن يدرك أن في الرواية قدرا من السحر و الخرافة يوازي قدرا آخر من الواقعية، و هذا إقرار منه بأن طبيعة الرواية كعمل إبداعي يفترض أن تختلط فيها الوقائع المعقولة باللامعقولة و الممكن بالمستحيل[3]، على ألا نغفل فكرته القائلة بأن" الأشياء الأكثر دخولا في حالة الإعتساف الظاهر تحكمها قوانين، و المرء يستطيع أن يزيح مساحة العقل بشرط ألا يقع في الفوضى أي في اللاعقلانية المطلقة "[4].

و قد شاع مصطلح الواقعية السحرية في الثمانينيات من القرن العشرين و ذلك على يد عدد من كتاب القصة** أمريكا اللاتينية أمثال خورخي لويس بورخيس (1899-1988) و غارسيا ماركيز (1928) إلا أن أول استعمال للمصطلح كان على يد الألماني (فرانز روه) حيث وظفه في عنوان كتاب ناقش فيه بعض خصائص و توجهات الرسم القريب من

---

[1]- حمادي، عبد الله : م.س، ص 21 .

* و هو من الكتاب البارزين في كولومبيا، لم يعد متأثرا بالواقعية السحرية، بل انتهج الأسلوب الواقعي في كتابته و هو صاحب رواية ( روساريو تجراس ) التي ترجمها كريكوري رابسا إلى الإنجليزية، و هو نفسه الذي ترجم رواة غارسيا ماركيز ( مائة عام من العزلة ) إلى اللغة الإنجليزية .

[2]- محمد خلف كباشي في حوار مع جورج فرانكو، جريدة الصباح، 7 آذار 2007، العراق، متاح على الشبكة www.alsabaah.com

[3]- عن واقعية ماركيز و سحره، متاح على الشبكة [2006/6/9] www.rezgar.com

[4]- حامد، ابو احمد: محمد مستجاب أمير الواقعية السحرية في مصر، جريدة القاهرة، العدد 273،[ الثلاثاء 2005/5/7 ]، متاح على الشبكة www.arabicstory.com

** من الكتاب الذين اشتهروا أيضا بتوظيف تقانة الواقعية السحرية، الإيطالي إيطالو كالفينو(1923-1985)، و الإنجليزي جون فاولز(1926)، و البريطاني الهندي الأصل سلمان رشدي (1947)، و الألماني غانتر غراس (1927).

السريالية، المشتمل على أشياء قريبة في غرابتها من عوالم الحلم، و بعدها شاع استعماله في الأدب و خاصة في القصة بشكليها الرئيسيين:الرواية و القصة القصيرة.[1]

**العرب و الواقعية السحرية**

يذهب بعض النقاد إلى القول" أن روايات الطيب صالح تتضمن شيئا من الواقعية السحرية،بل لقد ردد الطيب صالح نفسه هذه الدعوى فوصف أعماله بـــ" الواقعية السحرية " وقال إنه بهذا سابق على ماركيز"[2]، و إلى مثل مذهبه ذهب حامد أبو أحمد في مقاله الموسوم بـــ" محمد مستجاب أمير الواقعية السحرية في مصر "؛ إذ أكد بأنه رغم كونه متابعا دؤوبا للآداب الأجنبية إلا أنه لم يسمع بالواقعية السحرية كمصطلح متداول أو كأسلوب فني إلا حينما زار إسبانيا في عام 1977، و حينها كان قد مر زمن طويل على صدور أول قصة لمحمد مستجاب والتي كانت سنة 1969 حيث نشرها في مجلة الهلال بعنوان (الوصية الحادية عشر)، و يقيم شاهدا على ذلك شكري عياد الذي كتب مقالا بعنوان (القفز على الأشواك- كوميديا الأسطورة) يبرز فيه بان مستجاب " يذهب إلى أعمق من الخرافة و الحكاية الشعبية، إنه يذهب إلى جذر الأسطورة نفسها و لكنه يذهب إليها بوعي إنساني حديث فيحولها إلى كوميديا، وجذر الأسطورة أسبق من أي أدب مكتوب "[3]، و هو بذلك " يقدم تنظيرا للواقع السحري دون الاستعانة بأي مرجع أجنبي أو حتى دون أن يلتفت إلى أن هناك تيارا بهذا الاسم يغزو الساحة الأدبية العالمية منذ عقود "[4]. و هذا اعتراف من شكري عياد بوجود التيار الواقعي السحري، و اعتراف في الآن نفسه بإمكانات الكاتب محمد مستجاب الهائلة على الغوص في أعماق الخرافة و الحكاية الشعبية والأسطورة مع المحافظة على النغمة الموثوق بها للسرد الواقعي، من أجل الخروج بالخلطة السحرية التي كان مبتكرها الأول أليخو كاربنتيه وخلفه غارسيا ماركيز الذي وصل بهذا الانزياح عن الواقع إلى أوجّه مما جعل المصطلح يرتبط به خاصة وبكتّاب أمريكا اللاتينية عامة ذلك "أنّ الروائي في أمريكا اللاتينية الناطقة بالاسبانية وبدءً من عام 1940 – تقريبا – توافر له العديد من الظروف والمعطيات ( التي ساهمت في خروجه بهذا النتاج الذي لا يزال قائما و موفور الصحة و هو حصاد مسار طويل و متواصل و متعمق و واع و أبعد ما يكون عن الارتجالية أو الشطحات الفردية )، و قد لخّص محمد أبو العطا هذه

---

[1]- الرويلي، ميجان- البازعي، سعد : دليل الناقد الأدبي، مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض، ط1، 95، ص173.
[2]- القصاني، علي سعيد : حوار مع فهد العتيري، المجلة الثقافية، العدد 31، 4 مارس 2003، متاح على الشبكة www.aljazirah.com
[3]- محمد مستجاب أمير الواقعية السحرية في مصر، متاح على الشبكة.
[4]- نفسه.

الظروف في ثلاث ظواهر رئيسة : أ/ التراث الثقافي و الأدبي، ب/ الواقع الجغرافي، ج/ المكون التاريخي.

مردفا "إنّ وطأة الظرف التاريخي القهر في أمريكا الإسبانية و المحن التي تعرض لها الإنسان الأمريكي (قمع- تعذيب- نفي- قهر...) هي التي أدت- أيضا- إلى نشوء آليات و مواقف ومساحات نفسية وجدت صدًى في نفوس كتاب هذه القارة"[1] فهذا ماريو بنيدتي يقول في نبرة ساخرة و مريرة : "إنّ ظهور حركة الواقعية السحرية أو العجائبية ليس مرده الواقع العجائبي و إنّما الواقع المروع "[2] الذي يسعى القاص إلى رسم تفاصيله من خلال المزاوجة بين الحقيقي و غير الحقيقي في توازن دقيق، و إلاّ اختل العمل و حدث الانهيار أو على الأقل تتحول الأشياء غير الحقيقية (السحرية) إلى أكاذيب لا يصدقها العقل و هو ما حذر منه غارسيا ماركيز عندما قال في محادثة له مع صديقه بلينيو ميندوثا " إنّ المرء لا يمكن أنْ يخترع أو يتخيل بدون ضوابط، و إلاّ تحول الأمر إلى مجرد أكاذيب، و الأكاذيب في الأدب أكثر خطورة منها في الحياة الواقعية (...) فالمرء يستطيع أنْ يزيح مساحة العقل بشرط أنْ لا يقع في الفوضى، أي في اللاعقلانية المطلقة"[3].

ولقد"راهنت رواية أمريكا اللاتينية على الواقع الذي أنتجها بما فيه من خصوصية أغرت كتاب هذه الرواية باتخاذه قبلة في تشكيل عوالمهم السردية . فالتفتوا إلى تفاصيل الحياة اليومية وإلى الموروث الشعبي و مخزون الذاكرة، ليعثروا في ذلك الواقع على حامات بكر تعد عوالم حكائية مغرية لما تحملها من غرابة و دهشة تمخضت عن واقع حضاري مخصوص و واقع اجتماعي و سياسي مأزوم، فكانت روايات ثائرة و محملة وعيا شديدا بقضايا راهن أمريكا اللاتينية ناشدة بطبعها الإلتزامي و النضالي الكشف عن بشاعة النظم السياسية الدكتاتورية و مآسي المجتمعات المدقعة والمقموعة "[4] . و مثل هذا الواقع لم يكن حكرا على أمريكا اللاتينية بل هناك دول أخرى كانت تحيا نفس الأزمة فلما وجد روائيوها تشابها كبيرا بين ذاك الواقع الذي أنتج روايةً ذات نفس واقعي سحري راحوا يقتربون من الرواية اللاتينية محاولةً منهم لنسج مثيلات لها . فكانت رواية حارسة الظلال لواسيني الأعرج واحدة من بين هذه المثيلات. حيث"حرص واسيني الأعرج في هذه الرواية على فضح ما يجري بالجزائر من جرائم و

---

[1]- عبد المعطي، عفاف : السرد بين الرواية المصرية و الأمريكية – دراسة في واقعية القاع، دار المعارف للطباعة و النشر، سوسة – تونس، 2006، ص55 .

[2]- نفسه، ص 55- 56 .

[3]- أبو أحمد، حامد : شيء من الأدب، جريدة القاهرة، العدد 273، الثلاثاء 2005/5/7، متاح على الشبكة www.arabicstory.net

[4]- الربيعي، كمال : من آثار رواية أمريكا اللاتينية في حارسة الظلال لواسيني الأعرج، متاح على الشبكة [ 10 أغسطس 2005 ] Al-quds Al-Arabi

انتهاكات، لكن في قالب روائي محبوك تطبعه العجائبية التي أنتجها واقع الجزائر العجيب "[1] . كما سيظهر ذلك جليا في الباب التطبيقي.

**علاقة الواقعية السحرية بالعجائبي :**

يذهب تودوروف في مقال له منشور عام 1978 تحت عنوان " ماكوندو في باريس " إلى القول بأن "وجود عناصر "فوق طبيعية" يمثل أحد المظاهر البارزة في رواية ( مائة عام من العزلة ) ولكن هذا العنصر فوق الطبيعي لا يتم تناوله هنا على نحو ما يحدث في الأدب العجائبي، عالم الحكايات التي تسكن فيها الجنيات و الحوريات و العفاريت، و ذلك لأن كتاب ماركيز يمثل عالمنا المعاصر، و ليس أي عالم آخر، كما أن العنصر لا يدخل ضمن الفانتازي، و هو هذا العالم فوق الطبيعي الذي تؤدي مشاهدته إلى إثارة الشكوك و التذبذب لدى المشاهد غير المصدِّق، و ذلك لأن في ( مائة عام من العزلة ) لا أحد يشك في واقع الأحداث الطبيعية "[2]، فتودوروف " يرى استنادا إلى براهين تبدو مقنعة أن الواقعية السحرية عند غارسيا ماركيز مختلفة تماما عن الواقعي و الفانتازي . و مع ذلك فإن الغالبية من النقاد في لأمريكا اللاتينية قد ربطوا السحري و العجائبي . و من هؤلاء خوكين ماركو في كتابه أدب أمريكا اللاتينية- من الحداثة إلى أيامنا : حيث رأى أن من بين المفاجآت العديدة التي انطوت عليها رواية (مائة عام من العزلة) التناول الذي حدث لما هو سحري و ما هو عجائبي . و هما أمران كان عصر النهضة الأوروبية قد وقف ضدهما و اعتبرهما من مخلفات العصر الحديث عندما نادى بشعار قيادة العقل. و لكن السحري على الرغم من ذلك استمر موجودا في عناصر فولكلورية عديدة استمرت بصورة عملية إلى يومنا، و بصفة خاصة في الثقافة الشعبية التي احتفت بالسحر و الرقى و التعاويذ و كان لها جذورها الممتدة في العصر الوسيط "[3]. و نحن إذ ندرج الواقعية السحرية ضمن الحقول المتاخمة للفانتاستيك (العجائبي) لم يكن ذلك منّا اعتباطيا، و إنما يأخذ مشروعيته من كون الواقعية السحرية تملك من الحوافز ما نجده في العجائبي، لكونها " نوعا من القص يضم أحداثا غرائبية فانتازية في سرد يحتفظ بالنغمة الموثوق بها لسرد واقعي موضوعي (...) و قد اتسع المصطلح ليشمل أعمالا من بلاد مختلفة تحاول اكتشاف مسارات جديدة للسرد الروائي متبعة طاقات الحكاية الخرافية و الحكاية الشعبية و الأسطورة محاولة من أصحابها النقل الأمين للواقع الذي حول نفسه إلى عالم عجيب، أي أن الواقع يُعَجْبِنُ نفسه، يحاول

---

[1]- السطوري، بوشعيب : قراءة في حارسة الظلال لوفيق الأخرس، متاح على الشبكة، www.diwanalarab.com
[2]- أبو أحمد، حامد : قراءة في كتاب (في الواقعية السحرية)، متاح على الشبكة www.kootobarabia.com
[3]- نفسه.

السارد أن يجعله واقعيا لكنه يتأبى "[1] لما ينضاف إليه من أحداث سحرية، تلك التي تتموضع خارج الحقيقي فيضحى واقعا سحريا يأخذ بلبّ القارئ حينا فيصدقه ؛ لأن اصطباغه بالواقعية يخرجه من عالم المستحيل إلى العالم العادي المألوف، فيدرك القارئ أن العالم الذي نراه مألوفا فيه قدر كبير من الغرابة . و قد يقف القارئ حائرا غير مصدق لما يجري من أحداث لأن الصبغة السحرية تحول دون ذلك، بيد أن السحري كما يراه كايوا " هو عالم عجائبي يضاف إلى عالم الحقيقة دون مسه في شيء، و دون تدمير التماسك "[2]. و هنا يمكن تقارب الواقعية السحرية مع العجائبي (في التردد و الحيرة و الدهشة التي تصيب القارئ)؛ ذلك أن " القاص يرسم تفاصيله رسما موغلا في البساطة و الألفة مما يزيد من حدة الاصطدام بالغريب و المستحيل الحدوث حين يجاوره و يتداخل معه"[3]. فتصبح " الحكاية لا إشكالية خيال بل إشكالية واقع، و إعادة بنائه، و إبداعه و تكييفه عن طريق الخيال الذي يدخل معه في وحدة جدلية و في اقتباس مشترك "[4]. هذه الجدلية هي التي تسم الأعمال الأدبية و الفنية القائمة على تقنية الواقعية السحرية (البناء الحلزوني على حد تعبير غارسيا ماركيز) بالعجائبية، إذ " تحملنا إلى المكان الغريب، أين يضرب موعد للقاء بين ما هو سحري و ما هو حقيقي، إنها صفة من صفات الطيران الخيالي الكامن في اللاشعور الجمعي نظرا لالتحام الموروث بالواقع و مشاركته في تشكيل مسيرة المستقبل "[5]، إنها العودة إلى العصور البعيدة بأحداثها التعجيبية و محاولة استنطاق مكوناتها للابتعاد عن معالجة المواضيع المعاصرة أو قل هو الانتقاد الجريء و الساخر للواقع المأزوم، و نشدان تغييره و لو بالحديث عن رغم الصعوبات .

### 3- الخيال العلمي :

يرجع ابتداع المصطلح كما يشير إلى ذلك مجدي وهبة في معجمه إلى هوجو جيرنزباخ "Hugo Gernesbach" و ذلك في سنة 1926، حيث كان الاستعمال الأول له تحت اسم (scienti fiction)[6]، حيث أطلق هذا الاسم على " إحدى دورياته التي كان يحررها و التي كانت معروفة باسم القصص المذهلة (amazing stories) و التي 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 و القصص

---

[1]- السلوري، أبو شعيب : قراءة في حارسة الظلال لواسيني الأعرج، متاح على الشبكة، www.diwanarab.com
[2]- حليفي، شعيب : شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص57 .
[3]- الرويلي، ميجاني : دليل الناقد الأدبي، ص173 .
[4]- بنعبد العالي، نعيمة : واقع عجيب غريب، متاح على الشبكة، www.arabicstory.com
[5]- حمادي، عبد الله : غارسيا ماركيز رائد الواقعية السحرية، ص14.
[6]- وهبة، مجدي : معجم مصطلحات الأدب، ص 503.

التي تحمل سمات الخيال العلمي في الأربعينيات و الخمسينيات من القرن الماضي"[1]. فأدب الخيال العلمي هو " مجموعة القصص العلمي التصوري، كالرواية المستقبلية التي يعالج فيها المؤلف استجابة الإنسان لكل أنواع التقدم في العلوم والتكنولوجيا بطريقة خيالية محضة "[2]. و هو بذلك شكل آخر للمخيِّلة يُمثِّل فيه صراع الواقع مع المحتمل [3]، بعيد عن العالم الآخر و ما وراء القبر و العفاريت و الأشباح ؛ إذ تدور أحداث هذا النوع من القص حول الرؤى المستقبلية وقد مثل لها ألبيريس برواية (حين يستيقظ النائم)؛ و اكتشاف الكواكب الأخرى من مثل (أول الرجال على القمر)[4]، أو اجتياح الكواكب الأخرى للأرض كرواية (حرب العوالم)[5]، دون أن ننسى رحلات في الزمن الممثل لها برواية هـــ.ج.ويلز [تـــ1946] (آلة الزمن)*، هاته الأخيرة التي وصفها ألبيريس بأنها " تحفة أدبية في فن القصة، تجاوز فيها المؤلف كل أنواع الخارق للطبيعة (الفائق للطبيعة)، الديني الذي تقهقر نتيجة خطئه في تحديد صوره منذ القرن الثالث عشر، و الخرافي الذي كان ما يزال قائما (...) في القرن التاسع عشر، كما تجاوز أيضا الفائق الطبيعي الشعري و الرمزي الذي يمثله الرومنطقيون الألمان و هو بذلك يقدم رؤية مغايرة و جديدة للغريب و المدهش مؤسسة على استقراءات رياضية محولة بما يلائم الفن الخيالي . و يكفي أن نؤمن بالفيزياء الرياضية و بكثير من الأسس و المبادئ العلمية، حتى تبدو لنا المغامرات الخارجة عن نطاق الإنسانية معقولة و ممكنة، فنقبل ونتقبل فخ القرن الأربعين كما تنص على ذلك رواية ويلز، كما نقبل بفخ أبعد الكواكب"[6]. و نحن إذ نقبل كلّ هذا فلإيماننا الجازم أن " أدب الخيال العلمي كنسق وصيغة خاصة في الكتابة الإبداعية يتكون من ركيزتين أساسيتين و هما المخيلة الأدبية الممتزجة بالحقائق العلمية المجردة و التي يستقي منها الكاتب عناصر التكوين الأساسية لهذا الأدب، و الحقائق العلمية ذاتها المستمدة من الطبيعة و الواقع و الابتكارات و المخترعات و التكنولوجيا الحديثة والممتزجة هي الأخرى بمخيلة الكاتب "[7]، الذي لا يشترط "أن يكون عالما أو متخصصا في فرع من فروع العلم، بل يكفيه أن يملك قدرة على الفهم والإدراك، مستفيدا من معطيات العلماء . إنّه باختصار قارئ جيد لمنجزات العلم والحضارة،

---

[1]- بدر يوسف شوقي : أدب الخيال العلمي و صناعة الأحلام، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى، الأردن، العدد 118، نيسان 2005،ص78.
[2]- وهبة، مجدي :م.س.، ص503 .
[3]-ألبيريس : تاريخ الرواية الحديثة،ص427 .
[4]- نفسه، ص 429
[5]- نفسه، الصفحة نفسها .
* و قد التهمت هذه الرواية في فيلم سينمائي عام (1960)، من إخراج (جورج بال)، حظي بجماهيرية واسعة، كما طبعت الرواية آلاف الطبعات .
[6]- ألبيريس : تاريخ الرواية الحديثة ، تر : جورج سالم ص 428-429 .
[7]- بدر يوسف شوقي : أدب الخيال العلمي و صناعة الأحلام، ص78 .

يحاول أن يصنع منها نموذجا لما سوف يأتي، أو يقدّم مثالا لتصوراته المقبلة في عالمنا داخل علاقته بالكون اللانهائي"[1]. وتلك محاولة منه لفهم العالم واستشراف المجهول مستندا في ذلك على التوقع والاحتمال "وهما جوهر الكتابة في الرواية العلمية"[2].

**الخيال العلمي و العجائبي**

إذ كان داركوسوفان (Darkosovin) يجعل من الخيال المعارض الأساسي للعجائبي مدرجا إياه تحت اسم التخييل الواقعي[3]، فإن ألبيريس في تاريخ الرواية الحديثة يجعله نوعا من أنواع الأدب الوهمي (العجائبي)، و هو " شكل متخلف من أشكال العجيب الصوفي "[4].و قد قسمه إلى وهمي خرافي أو ديني، و وهمي شبه سيكولوجي و يقصد به ما وراء علم النفس، و وهمي ذهني محض ويقصد به الخيال العلمي و شبه العلمي مؤكدا أن الحكاية العلمية " تحمل سحرها في نفسها، و هي التي قضي عليها مع ذلك أن تكون نوعا أدبيا متخلفا أكثر من أن تكون نوعا شعبيا "[5]. فالرواية العلمية لم تبدع من أجل العامة،و إنما من أجل طبقة خاصة، لأن مبدعها في حد ذاته، ليس رجلا عاديا بل له مواصفات خاصة من بينها جمعه بين الجمال الفني و الذوق الرفيع،و الحس المعرفي الدقيق و لأجل ذلك كانت " رواية الخيال العلمي ميدانا جديدا يثبت لنا وحدة العقل الإنساني، حيث لا ينفصل النشاط الفني عن النشاط العلمي، برغم التخصص، إذ يبدو أنّ إمكانات تشكيل العالم عن طريق العلم و التكنولوجيا لا حد لها، و كذلك إمكانات تشكيل العالم عن طريق الفن لا حد لها،إنهما يلتقيان في هذه النقطة"[6]. أما تودوروف فيذهب إلى أن العجيب الأدويَ (و هو نوع من أنواع العجب كما بينا في الفصل الأول)، أدى إلى الاقتراب مما يسمى في فرنسا في القرن التاسع عشر بالعجيب العلمي، و الذي أصبح يسمى التخيل العلمي، حيث يكون "فوق الطبيعي" مفسرا بطريقة عقلانية انطلاقا من قوانين لا يعترف بها العلم المعاصر، فالقصص التي تتدخل فيها المغناطيسية «magnétisme» مثلا، ترجع في الحقيقة إلى العجيب العلمي لأن المغناطيسية قادرة على التفسير العلمي لعدة وقائع فوق طبيعية، و هي بذاتها تنتمي إلى فوق الطبيعي[7].و بالعودة إلى مقال "داركوسوفان"

---

[1]- الجيار، مدحت : مشكلة الحداثة في رواية الخيال العلمي، مجلة فصول، مصر، العدد4، جويلية – سبتمبر1984، ص182 .
[2]- نفسه، ص181 .
[3]- حليفي، شعيب : شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص57 .
[4]-البيريس :م.س ، ص 430 .
[5]- نفسه، ص 432 .
[6]- الجيار، مدحت : مشكلة الحداثة في رواية الخيال العلمي، ص182 .
[7]- تزفتان، تودوروف : مدخل إلى الأدب العجائبي،ص 79 .

يتبين أنه إنما اعتمد في التفريق بين الخيال العلمي و العجائبي على ثلاثة فروق جوهرية أوردها شعيب حليفي في كتابه "شعرية الرواية الفانتاستيكية"[1]،و نوجزها فيما يلي :

1. إنّ ما هو عجائبي و سحري غير ممكن التحقق، بينما ما هو خيال علمي محض يمكن أن يتحقق .
2. يزخر الأدب العجائبي بقصص الأشباح و القصور المسكونة بالشياطين و الأرواح الشريرة التي جاء الخيال العلمي ليمحوها نهائيا من عالمها اللاتجريبي .
3. يتعارض الخيال العلمي مع الأسطورة لأنه يقوم على معالجة ظواهر عصره في حركيَّتها، و تغيرها من خلال استباق الأحداث و تخيلها على هيئات و أشكال جديدة، بينما تبقى الأسطورة ثابتة غير مألوفة تحيل إلى الماضي السحيق، و تنطلق من غير المرئي إلى المرئي .

و على هذا تكون الأسطورة رافدا مهما من روافد العجائبي ؛ إذ تمده " بمادتها الموغلة في القدم و تيماتها الحاملة للعديد من بذور الفانتاستيك، و خاصة بذرة المسخ "[2].

و هي إذ تتعارض مع الخيال العلمي فإن هذا لا يعني أنّها لا تلتقي معه مطلقا بل تلتقي معه من حيث " كونهما طريقتي وهم و خطتي عمل الإنسان "[3]؛ ذلك أن الإنسان الأول كان " يشكل الأساطير التفسيرية أو الكونية ليفسر خلق العالم، أو شكل القمر، أو علاقته بالشمس و النجوم و الأفلاك، أو علاقته بالآلهة، كان يستشرف الغد و يتنبأ به (...) فكانت نظرته إلى العالم نظرة سحرية، أسطورية "[4] و هي بذلك " خطة عمل قديمة خرج بها الإنسان من محدودية معلوماته و خبراته "[5].

أما الخيال العلمي أو بالأحرى رواية الخيال العلمي فهي "خطة عمل حديثة تغيّرت فيها العقلية الإنسانية بمساعدة الثورات العلمية والانجازات التكنولوجية التي قفزت بالإنسان إلى العالم جديد، نزل فيه أرض القمر، وأطلّ على الكواكب السيارة، وأوسل مراكب تجاه الشمس، وأعماق المياه والمناجم"[6].

---

[1]- راجع الصفحة 58 .
[2]- حليفي، شعيب : شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 66 .
[3]- الجيار، مدحت : مشكلة الحداثة في رواية الخيال العلمي، ص 181 .
[4]- نفسه ، ص 181 .
[5]- نفسه، الصفحة نفسها .
[6]- نفسه ، الصفحة نفسها .

وهما بذلك يلتقيان في كونهما يحملان بذرة واحدة هي" رغبة التجاوز بالحلم (الساذج) مرة وبالحلم (المدروس) مرة أخرى . وفي الاثنين ندرك إحساس الإنسان بضآلته أمام الكون، و بقدرته العالية على السيطرة على هذا الكون لامتلاكه وتسخيره ومحاولة فهمه"[1].

ونحن إذ نحاول رسم الحدود الفاصلة بين الخيال العلمي والعجائبي بما هما طريقتان في السرد نعود بكم إلى حكاية طريفة كان بورداص سنة 1994 قد لخّص بها التداخل بين العجائبي والخيال العلمي، وتتمثل في صورة:"وحش أو غول يظهر إذا كان قادما من بعيد، فنحن في حكاية عجائبية وإن كان قادما من كوكب آخر، فإنّه من الخيال العلمي"[2].

فالصورة على بساطتها وسذاجتها تعكس لنا الحدود الفاصلة بين الخيال العلمي والعجائبي؛وبيان ذلك أنّ العجائبي يعود إلى الماضي في محاولة منه إلى استثمار أحداث موغلة في القدم يكسّر بها سكونية ورتابة العالم الحقيقي، أما الخيال العلمي فأحداثه تحكمها قوانين مغايرة لقوانين عالمنا الواقعي ؛ لأنّ عالمه جديد موغل في المستقبلية وغايته محاولة سبر أغوار العالم والإنسان في المجتمع الآتي .

كما لا يفوتنا التنويه بما ذهب إليه فاليري تريتر « Valérie, Tritter» في كتابه "العجائبي"،الذي قسّم الخيال العلمي إلى أقسام : منه ماكان له صلة بالعجائبي، ومنه ما لا صلة له به، وذلك حين قال :"ينقسم الخيال العلمي في أيامنا هذه إلى أربعة أنواع فرعية : اثنان منهما بعيدان جدا عن العجائبي وهما :

1. « Hardscience»العلم الصعب الذي يشدد على العلم الصلب الصافي.
2. « Espace Opéra» الفضاء الأوبرالي ( حكايات القنوات الفضائية في المجرات المتداخلة).

واثنان آخران متاخمان له هما : الخيال العلمي الميثولوجي والخيال البطولي"[3]وربما كان أحد هذين النوعين الأخيرين هو ما عناه عند الحديث عن نظرية كايوا في الأدب العجائبي قائلا:"تقدّم نظرية كايوا الأدب ضمن نظرية خطية : حيث يغدو العجائبي استمرارا للحكاية السحرية، وسيترك مكانه هو ذاته للخيال العلمي"[4].

إذن فالخيال العلمي لا يندرج كعنصر من عناصر العجائبي ولكنه مستقل بذاته، وهو إذ يلتقي مع العجائبي فلأنّ كلا منهما يشتغل على المتخيل، وإن اختلفت رؤية كلا منهما لهذا

---

[1]- الجيار، مدحت : مشكلة الحداثة في رواية الخيال العلمي، ص 181- 182 .

[2] - Valérie, Tritter : Le Fantastique, p.25 .

[3] - Valérie, Tritter : Le Fantastique, p.25.

[4] - Valérie, Tritter : Le Fantastique, p.20.

المتخيل واعتماداته . كما نود أن نؤكد بما لا يدعو إلى الريب أنّ الخيال العلمي يهتم بإنسان الغد بينما يهتم العجائبي بالإنسان المعاصر .

**هجرة المصطلح إلى الثقافة العربية**

مما لا شك فيه أنّ الولادة الفعلية لأدب الخيال العلمي كنمط كتابة كانت على يد الروائي الفرنسي "جول فيرن" صاحب رواية " خمسة أسابيع في منطاد " الصادرة عام 1863، و " رحلة إلى مركز الأرض " الصادرة عام 1864، و " عشرين ألف فرسخ تحت الماء " الصادرة سنة 1870، هذه الروايات التي اعتمد فيها على " الاختراعات المجربة و المقترحة التي أضافت إلى القصة بعدًا جغرافيًّا إضافةً إلى البعد العلمي "[1].

أمّا ما يذهب إليه بعض الباحثين العرب من قولهم أنّ ميلاد أدب الخيال العلمي يضرب بجذوره عميقا في "أساطير المجتمعات الأولى التي لم تكن مجرد خيالات و أوهام قصصية و أساطير متداولة، قدر ما كانت اجتهادات متواصلة دؤوبة لتفسير ظواهر الحياة المختلفة التي عجزوا عن تفسيرها "[2]، و أنّ الإرهاصات الأولى المبكرة لهذا الأدب العلمي كانت في الأدب العربي منذ القرن الثاني عشر، مع ابن طفيل الذي كتب قصة حي بن يقضان، وقبله المسعودي في كتابه " مروج الذهب و معادن الجوهر " الذي قص فيه على زعمهم عن الإسكندر الذي سعى إلى اكتشاف قاع البحر كانت له مغامرات غرائبية مثيرة، و القزويني الذي روى بكثير من التفصيل حكاية " عوج بن عنفق " الآتي من كوكب آخر غير الأرض " و شرح قضية الحياة على الكواكب .. و أفاض عن تلك الحياة التي لا يمكن أنْ توصف إلاّ بقدرة الكاتب على الانفتاح الخيالي إلى آفاق غير معتادة في حينه"[3]، و كذلك الفارابي في كتابه "آراء أهل المدينة الفاضلة" الذي تحدث فيه عن دولة مثالية تتمكن من تحقيق السعادة لشعبها .

هذا المقال الذي تقاطع فيه كلٌّ من عبد الحكيم الطويل في مقدمة مجموعته "مشكلة إيمانية" و السيد نجم في دراسته المشار إليها سلفا، و زينب عسّاف في مقالها الموسوم بـــ "أدب الخيال العلمي-لماذا لا يتسلّى الكتاب العرب ؟" الذي جمعت فيه آراءً مختلفة لكتاب الرواية في العالم العربي حول موضوع الخيال العلمي .

ونحن إذ نقف أمام هذا المقال بما يحمله من تبعات لا نريد الانتصار له بقدر ما نود إجلاء الحقيقة في ركام هذه المعلومات المتناقلة ؛ ذلك أنّنا نرجئه إلى مجرد وهم الانتصار للتراث

---

[1]- بدر يوسف، ثوقي : أدب الخيال العلمي و صناعة الأحلام،ص 78 .

[2]- الطويل، عبد الحكيم حاضر : مقدمة مجموعته القصصية " مشكلة إيمانية "، نقلا عن : بو جادين، عادل : أدب الخيال العلمي- قراءة في كتاب مشكلة إيمانية لعبد الحكيم الطويل، متاح على الشبكة [ 28 آذار 2007 ] www.maktoobblog.com

[3]- نجم، السيد : أدب الخيال العلمي، متاح على الشبكة [2006/12/22]، www.syrianstory.com .

القائم على التأصيل لكل مصطلح نقدي وافد من الغرب في تراثنا العربي، لأننا راجعنا كتاب المسعودي بأجزائه، و كتابي القزويني " عجائب المخلوقات و عجائب الموجودات–و آثار البلاد و أخبار البلاد " فما وجدنا أثرا لكل ما ذكر عن الإسكندر*و محاولاته لاكتشاف قاع البحر، و لا عن عوج بن عنفق الآتي من كوكب آخر .

و هو ما يجعلنا نؤكد أنّ الخيال العلمي بما هو " نمطٌ 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 و ما بلغه من انتشار و اتساع في الغرب، يعكس المنزلة الرفيعة التي شغلها ضمن سائر الأجناس الأدبية الأخرى، و الحظوة التي يتمتع بها لدى القراء، بعد أن أسهم بفعالية في اكتشاف المجاهل العلمية و تمكن من بناء أدوات ارتياده بالاعتماد على منجزات العلم الحديث و ما قدمته و لا تزال من مخترعات و اكتشافات في شتى حقول المعرفة و مجالات الحياة "[1]

أمّا واقع هذا اللون في الأدب العربي فقد كان مغايرا إذْ لا يتوفر إلا على أعمال نعدها قليلة مقارنة بكمٍّ و كيف الغرب .

" فقد كانت بواكير كتابة الخيال العلمي في الأدب العربي مسرحية قبل أنْ تكون قصصية و روائية "[2]، و قد تجلّى ذلك في المسرحيّات الإذاعية التي كان يكتبها عز الذين عيسى و التي منها "بعجلة الأيام" (1942)، و " بنورة الأمير المسحورة " (1943) و "فراشة الحلم" (1943)، و "قصة ماء" 1950، و "رجل من الماضي" 1955، و غيرها و بعده جاءت جهود توفيق الحكيم القصصية و المسرحية المتمخضة عن قراءاته في الأدب الغربي و إعجابه بدخول الإنسان عصر الفضاء و كانت بداياته بمسرحية " لو عرف الشباب " 1950 التي نشرها ضمن مسرحياته " مسرح المجتمع "، ثم عاد فكتب في الأقصوصة حيث نشر سنة 1953 مجموعته القصصية " أرني الله" و " في سنة المليون " و "الاختراع العجيب"، ليعود مرة ثانية إلى الكتابة المسرحية سنة 1958 بمسرحيته " رحلة إلى الغد "، "غير أنّ هذه الكتابات التي استخدم فيها الموضوعات العلمية التقليدية و التي تحمل سمات الريادة هي أقرب إلى الفانتازيا منها إلى الخيال العلمي "[3]، و لأجل ذلك لم تعد فترة الخمسينيات بداية الرواية العلمية في العالم العربي، بل

---

* نشير هنا أنه بينما اكتفى المسعودي بذكر بعض أخبار الإسكندر و علاقته بذي القرنين، و بعضا من أخبار حروبه بأرض الهند، راح القزويني في كتابه "عجائب المخلوقات" يذكر بعض تحركات أصحاب ذي القرنين من أجل اكتشاف ساحلي البحر الأبيض، التي أسفرت عن اكتشافهم لأمم ذات خلق عجيب و كانت له معهم وقفة (راجع : ص 104، ص 111).

[1]- بن جمعة، بوشوشة : اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة و النشر ط 1، 1999، ص514 .

[2]- نفسه ، ص 514 .

[3]- نفسه ، ص 514-515 .

عدت الستينيات هي البداية الحقيقية للرواية العلمية العربية؛ إذ في هذه الفترة بدأ الوعي و إرادة الكتابة في الخيال بارزاً، و ذلك لظهور أدباء متخصصين في هذا النوع من الأدب من أمثال مصطفى محمود الذي كتب رواية العنكبوت سنة 1964 و رجل تحت الصفر سنة 1967، و " هما روايتان حاول الكاتب فيهما الاستفادة من دراسته في علوم الطب كي يصوغ بها عالمه و شخوصه"[1]. و نهاد شريف الذي بدأ بـــ "قاهر الزمان"1972، و امتدت رواياته إلى ست روايات أخرى و دراسات متخصصة، و " يقوم عالمه الروائي على مثاليات المدينة الفاضلة و أحلامها و التي لا يجعلها معزولة عن الواقع بل وثيقة الصلة به، و هو يزاوج بين الخيال العلمي و الراهن في تصور المستقبل الذي يبقى هاجسه الأساسي و هو يمارس هذا النمط من الأدب "[2]، و يعد نهاد شريف من أكثر العرب إخلاصا لأدب الخيال العلمي إذ قصر عليه إنتاجه الأدبي كله مسرحية* وقصة و رواية . ثم تلت في الجانب الآخر من العالم العربي تجارب أخرى كرواية "إكسير الحياة"(1974) لمحمد الحبابي، و "الطوفان الأزرق"(1976)* لعبد السلام البقّالي، دون أن ننسى محاولة يوسف القويري الليبـــي التي كانت مبكرة نوعا (1966) و تحمل عنوان "مفكرة رجل لم يولد"، و المجموعة الرائدة في الأدب الوداني المعنونة بـــ"الجواد الأسود"(1994) لجمال عبد الملك الملقب بابن خلدون دون أنْ ننسى الكاتبة الكويتية طيبة الإبراهيمي التي أصدرت "الرجل المتعدد" و "الإنسان الباهت" في عام 1991 و "القرية السرية" و "الكوكب ساسون" سنة 2003، و "هي تنحو في أعمالها نحو الاتكاء على ظلال الحقيقة بين الخيال العلمي و الفلسفة"[3]. كما لا ننسى المتخصص الثاني بعد نهاد شريف في هذا الأدب و هو السوري طالب عمران صاحب رواية "العابرون خلف الشمس" 1987 و روايات أخرى ** بالإضافة إلى دراسات متخصصة، كما نال هذا اللون الأدبي قدرا من الاهتمام في مجال الكتابة للطفل صدر منها مجموعة قصصية للسيد نجم بعنوان "روبوت سعيدٌ جدا"، و كوكب الأحلام لطالب عمران (1978)، بالإضافة إلى ما كتب نبيل فاروق من روايات جمع فيها بين قالب الرواية البوليسية و الفكرة العلمية المتطورة، و هي سلسلة موجهة إلى الشباب خاصة نذكر منها "أشعة الموت"،"مدينة الأعماق"،"جنون طائرة"،"غزاة الفضاء"،"منطقة الرعب"،"حارس

---

[1]- بن جمعة، بوشوشة : اتجاهات الرواية في المغرب العربي ، ص 516 .

[2]- نفسه، ص 516 .

* يذكر بوشوشة بن جمعة أن نهاد شريف أصدر مسرحية واحدة تنتمي إلى الخيال العلمي و هي مسرحية "لحزان السيد مكرر" (راجع : اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص516 .

* نشير في هذا المقام إلى أن بعض الدراسات تجعل تاريخ صدور هذه الرواية هو سنة 1976، و هناك من يجعل تاريخ صدورها هو 1979.

[3]- بدر يوسف، شوقي : أدب الخيال العلمي و صناعة الأحلام، ص 80.

** من رواياته : "العالم من حولنا"،"صوت من القاع"،"و نافذة على كوكب الحياة"،"مدينة خارج الزمان" بالإضافة إلى سلسلة روايات الخيال العلمي الصادرة عن دار الفكر نذكر منها : الأصابع السحرية، عوالم من الأعماق، التحول الكبير...

الأرواح"،"الأفق الأخضر"...الخ، و قد عالج فيها الكاتب موضوعات علمية متباينة بلغة ممتعة إلى حد ما، و أسلوب شيِّق سلس تتخلله بعض الشطحات العلمية المبالغ فيها أحيانا. و غيرهم ممن ملكوا القدرة على الانفتاح الخيالي على آفاق غير معتادة، فأبحروا بخيالهم فيما يطلق عليه أدب الخيال العلمي، و رغم ذلك فإنّ "العلاقة تبدو هزيلة بين كتاب الرواية العرب و أدب الخيال العلمي باعتبار رصيد هذا النمط من الكتابة إذا ما قورن برصيد الرواية العربية من النصوص"[1] و هو ما "يؤكد عمق الهوة القائمة بين الرواية جنسا أدبيا مستحدثا في الثقافة العربية الحديثة و المعاصرة"[2]. و من ثم يبقى تمثل العالم العربي لأدب الخيال العلمي سيسر على استحياء في الساحة الأدبية و قد ردت زينب عساف ذلك إلى "استخفاف القراء و دور النشر بهذا النوع من الأدب"[3] و هو ما يجعل على حد زعمها الكاتب الخليجي إحسان فقيه يتوقف عن الكتابة فيه "رغم أنّه يعتمد أفكارا علمية في كتابته، على غرار المؤلفات الأمريكية، و كان قد تناول الاستنساخ في أحد أعماله قبل شيوع تجربة النعجة دوللي لأنّ الفكرة كانت مطروحة أدبيا منذ فترة"[4]

و مهما يكن من أمر فإن أدب الخيال العلمي في الأدب العربي الحديث "لا يزال بعض كتاب الرواية العربية يتحسسون الطريق إليه في غياب تفاعل الأغلبية منهم معه، و هو ما يعلل ضعف اغلب أعمال الرواية العلمية التي ظهرت في الأدب العربي و اتسمت بالتقريرية و المباشرة مما قربها من المقالة و قلص من أدبيتها، فضلا عن ضعف شخوصها إقناعا و بناها الفنية و أشكالها و غلبة التعريب والاقتباس من أعمال أخرى أجنبية منها، وهو ما يعلل تكرر الأفكار في كثير من النصوص الروائية"[5]،على نحو ما نرى ذلك في اليوتوبيات الأربع في أدبنا العربي المعاصر: "سكان العالم الثاني"(1977) لنهاد شريف، و "الطوفان الأزرق"(1976) لعبد السلام البقالي المغربي، و"هروب إلى الفضاء"(1981) لحسين قدري، و"السيد من حقل السبانخ"(1984) لصبري موسى، هذه اليوتوبيات التي تأثر فيها الروائيون العرب بالغرب من جهة و بكتاب "آراء أهل المدين الفاضلة" للفارابي من جهة أخرى، الذي لا يعدم أنْ يكون هو الآخر تأثر بأفلاطون و جمهوريته.

---

[1]- بن جمعة، بوشوشة : اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 517 .
[2]- نفسه، الصفحة نفسها.
[3]- أدب الخيال العلمي، لماذا لا يتسلى الكتاب العرب؟ متاح على الشبكة. www.syrianstory.com
[4]- نفسه.
[5]- بن جمعة، بوشوشة : اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 517-518.

و قد "كان العامل المشترك الذي يجمع هذه اليوتوبيات هو طابع الشمولية و إلغاء الفردية و قهر الحرية في مجتمعات يفترض أنّها مثالية"[1] على حد تعبير ماريا لويزا برنيري في كتابها "المدينة الفاضلة عبر التاريخ"ترجمة د.عطيات أبو السعود (عالم المعرفة 1997).

و مهما يكن من أمر أدب الخيال العلمي فإنّ الكتابة فيه لم تخرج عن أحد الاتجاهين الاثنين الذين حددهما طالب في كتابه الخيال العلمي إذْ يقول:"ينحو كتاب الأدب العلمي —إنْ صدقت التسمية– ضمن اتجاهين متناقضين غالبا حسب فهمهم لطبيعة العلم و معطياته، و إيمانهم بقضايا الإنسان المعاصر و مدى إمكانية مساهمة العلم بتطويعها.

الاتجاه الأول: و هو اتجاه إنساني يوظف العلم في خدمة الإنسان و يدعو لإزالة ستار التعمية عنه، و حل مشاكله الصحية و الاجتماعية و يسير ضمن هذا الاتجاه كتاب الخيال العلمي في البلدان الاشتراكية و البلدان السائرة في طريق الاشتراكية...الذين يؤمنون بالنزعة الخيرة لدى الإنسان و يربأون عن توظيف العلم للدمار و الشر(...)

الاتجاه الثاني: هو اتجاه خرافي يعتمد على شطحات و قفشات مثيرة و شخصيات سوبرمانية تصنع المعجزات بلا مبرر..و قد دأبت الصهيونية(...)على تشجيع مثل هذا النوع من الكتابة على ما فيها من خطر على الناشئين.

و في الوطن العربي، الفقير بهذا النوع من الكتابة، نحا الكتاب–على ندرتهم– بين هذين الاتجاهين دون أنْ يتمثلوا أيّا منهما"[2].و هذا في حقيقة الأمر راجع إلى ثقافة الروائي العلمية و مدى استيعابه للتقدم التكنولوجي الحادث الذي يحاول المبدع بخياله الخلاق تجاوزه لأنّ غاية الرواية العلمية هي تجاوز المطروح باختراق عوالم بكر، تثير العجب في نفس المتلقي. و من أجل ذلك يمكن عدُّ "الرواية العلمية على الرغم من تنوع توجهاتها و موضوعاتها أحدى الوسائل المعينة للعقل على فهم العالم و استشراف المجهول، و زيادة وعيه بذاته و بموقعه التاريخي و الحضاري في عصر حقق من المنجزات العلمية نتائج معجزة و باهرة للعقل البشري كله"[3].

و السؤال المطروح ما مدى تمثل الروائي الجزائري لأدب الخيال العلمي، و أي الاتجاهين فيه سلك؟

ببساطة شديدة مازال منجز النص الروائي الجزائري لم يوجه وجهه شطر هذا الاتجاه ربما لذات الأسباب التي أخّرت ظهور هذا النوع من الكتابة في الوطن العربي .

---

[1]- الشاروني، يوسف: يوتوبيا الخيال العلمي في الرواية العربية المعاصرة ، مجلة عالم الفكر،المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب،الكويت،المجلد 29،ع1- يوليو/سبتمبر2000،ص 186.

[2]- حمدان، طالب : في الخيال العلمي، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، ط1، 1980، ص 37.

[3]- الجيار، مدحت : مشكلة الحداثة في رواية الخيال العلمي، ص 181.

## 4- الرواية البوليسية:

تعد "الرواية البوليسية كأي جنس أدبي وليدة تناقضات تتجلى على أصعدة عدة: الدينية والعقائدية، السياسية و الاجتماعية و الحضارية، و هي بهذا لا تنفصل في كينونتها المضمونية والشكلية عن هذا الموروث الانساني في مجالات الفن و الحضارة و العلوم الأخرى"[1].

و قد كان ظهورها الأول في القرن التاسع عشر، و من روادها الكاتب الأمريكي «Edgar Allan Poe» صاحب رواية "قتيلتا شارع مورق"، و "الرسالة المسروقة"، و الكاتب الفرنسي إميل قابوريو «Emile Gaboriau» صاحب رواية "السيد لو كوك" «Monsieur Le coq»، و قد تطرق هذان الكاتبان إلى الشرطي و المحقق، و قد اكتمل نضج هذا النوع على يد الكاتب الإنجليزي كونان دويل «Conan Doyle» من خلال مغامرات شارلوك هولمس[2]، هذه الشخصية التي ابتدعتها مخيلة دويل، و "هي البطل الروائي البارز جدا الذي يمثل ميل صاحبه إلى الانتقال و إلى تصنيف المعطيات مما جعل منه ابنا للفيلسوف أوغست كانط و العالم داروين ولعل نجاح رواية دويل و بروز بطله شارلوك هولمز ساهما في ترويج الأدب البوليسي و ترسيخه في آنٍ واحد"[3].

كما لا ننسى في هذا المقام أجاثا كريستي"كاتبة الجريمة الأولى، و سيدة الأسرار و سيدة الموت ... و غيرها من الألفاظ التي حصلت عليها، و عرفت بها،و احتلت مكانة مرموقة في الحياة الثقافية في بريطانيا و أوربا بل العالم ...!! و طبيعي أنها لم تنل هذه المرتبة اعتباطا، فقد كان هناك الكثير من الجهد الدؤوب و النشاط الجم الذي عبّرت عنه هذه المرأة العجيبة"[4]، و ذلك من خلال نسجها في رواياتها "عالما فريدا ليست الجريمة قاعدته فحسب بل العلاقات المحبوكة بدقة بين الشخصيات المتهمة و التي لا تسقط التهمة عنها إلاّ عندما تحل المسألة"[5]، مستخدمة في ذلك "الألغاز و الخرافات و الحقائق التاريخية أو المعاصرة على حد سواء وبنفس الدرجة من الوضوح أو الغموض"[6]. واضعة "الجميع القارئ و الحدث و أبطال الرواية تحت رهبة و قدسية المكان الذي تختاره مسرحا لأحداثها و الذي غالبا ما يكون مكانا أسطوريا

---

[1]- شرشار، عبد القادر: الرواية البوليسية. بحث في النظرية و الأصول التاريخية و الخصائص الفنية و أثر ذلك في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2003، ص 24.

[2]- Nouveau Larousse Encyclopédique : tome 2 , p. 1234.

[3]- وازن، عبده: لماذا لم تعرف الحركة الروائية العربية الأدب البوليسي في نموذجه العالمي، متاح على الشبكة www.syrianstory.com

[4]- خضر، سعد الدين: تضاريس الرعب و الغموض في حياة و روايات أجاثا كريستي، مجلة الآداب الأجنبية، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، ع121، شتاء 2005، [متاح على شبكة اتحاد الكتاب العرب].

[5]- وازن، عبده: م.س.، متاح على الشبكة

[6]- خضر، سعد الدين: تضاريس الرعب و الغموض في حياة و روايات أجاثا كريستي، متاح على الشبكة .

ساحرا"[1]. و ما يجمع عليه النقاد أنّ أجاثا كريستي كروائية بوليسية لم تأخذ أحداث روايتها من سجلات الشرطة أو المحاكم، كما فعل غيرها من كتاب الرواية البوليسية*.

**خصائص الرواية البوليسية:**

يمكن رصد مواصفات الرواية البوليسية في النقاط الآتية:

1. ذهب تودوروف في مقال له بعنوان: تصنيفية الرواية البوليسية** «Typologie du Roman Policier» إلى أنّ الرواية البوليسية "لا تسعى إلى اختراق النوع بل إلى التقدم التام به"[2]، في إطار القيود المفروضة مسبقا ذلك أنّ لكاتب الرواية البوليسية قيودا لا يمكنه التحرر منها، وإن حاول التحرر منها تجرّد من سمة البولسة وتحوّل ما يكتبه إلى مجرد أدب عادي على حد قول عبد القادر شرشار[3].
2. تعدّ الرواية البوليسية رواية المتعة والتشويق"لما تقدمه من أشياء تتميز بها عن غيرها من الأجناس الأخرى"[4].
3. يسعى كاتب الرواية البوليسية إلى مفاجأة القارئ بألغاز مثل"اختفاء شخصية هامة، أو تلفيق أدلة لإدانة شخص بريء أو اكتشاف تواطؤ غامض بين المجرم و مسؤول مجهول في الشرطة ...إلخ، تخرجه من طمأنينته وتزرع فيه القلق، ولا ينجلي اللغز إلاّ في نهاية الرواية[5].
4. الرواية البوليسية عامة "تسعى إلى كسب اهتمام القارئ بدفعه إلى طرح أسئلة من دون أن توفّر له فورا مادة الجواب . هذه الأسئلة تنتمي إلى نمطين، سببي ( من الفاعل؟)،وزمني (ماذا سيحصل الآن ؟) . الأول تمثّله الرواية البوليسية التقليدية والآخر تمثّله رواية المغامرات"[6] .

---

[1]- خضر، سعد الدين: تضاريس الرعب و الغموض في حياة و روايات أجاثا كريستي، متاح على الشبكة.

* من أمثال تزومان كابوت (1967) صاحب رواية " مع سبق الإصرار و الترصد"، و نورمان ميلار(1979) صاحب رواية " أغنية الجلاد"، و غراهام غرين (1981) صاحب رواية "إني أتهم"، و جيمس بولدوين (1985) و له رواية "جرائم قتل في أطلنطا" ... و غيرهم.

** تحدث تودوروف في هذا المقال عن وجود "نوعين من الأدب: الأول تسعى روائعه إلى اختراق إطار النوع الذي تنتمي إليه لتخلق نوعا جديدا، و الثاني هو الأدب الشعبي و منه الرواية البوليسية (...) و هذا النوع الثاني قابل للتصنيف ضمن معايير شكلية". راجع: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 56.

[2]- زيتوني، لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية ، ص 56.

[3]- شرشار، عبد القادر : الرواية البوليسية ، ص127 .

[4]- نفسه، ص127 .

[5]- زيتوني، لطيف : م.س، ص55 .

[6]- زيتوني، لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية ، ص 55.

5. موضوع الحكاية البوليسية الجريمة تحت اعتبار خاص لترتيب المجرم النفسي والاجتماعي و بدافع الجريمة و مجرى الجريمة و نتائجها و غايتها "هي تتبع الأحداث المتعلقة بسير التحقيق لإدانة المجرم ومطاردته"[1].

6. الرواية البوليسية الحقة هي"التي تكتب من نهايتها لا من بدايتها، بمعنى أنّ الكاتب حين يقرر كتابة روايته البوليسية فهو يضع حلّ اللغز مسبقا، ثمّ يأخذ في بناء اللغز، ثمّ يعمد أثناء ذلك إلى بناء الفخاخ والمزالق التي تجعل القارئ يضيع ويبتعد مسافرا وراء حلول زَلقة يضيع وراءها عن الجواب الحقيقي "[2]، الذي يحاول الكاتب بذل أكبر جهده في الإجابة عنه مستنفذا كل الإجابات الفردية الممكنة والغاية من ذلك شد ذكاء القارئ، وضمان بقائه معه بما يحدثه فيه من إثارة لفضوله ؛ ذلك أنّ "هم كاتب الرواية البوليسية هو القارئ"[3].

وبناءً على ما تقدم يمكن وضع تعريف الرواية البوليسية بأنها قصة "تعنى بسرد الأخبار الخارقة في الشجاعة، واقتحام المخاطر بأسلوب شيِّق وإثارة لا مثيل لها لما يتهدد البطل من مخاطر إثر حادث مفجع ينبغي الكشف عنه "[4].

فهذا التعريف على بساطته يمتد بجذوره إلى الملحمة التي تطالعنا فيها "فوارق كثيرة (...) يستمدها أصحاب الملاحم من التراث الخرافي الأسطوري ليعبروا بها عن توق الناس إلى الانفلات من براثن الواقع المألوف و التراخي في وسط الغريب و الخارق و غير المألوف"[5]، و كأنّ الرواية البوليسية هي "استمرارية للملحمة القديمة التي تثير جو القلق و الخوف بواسطة الأعمال الغريبة التي تعرضها (...) لكن بأشكال ذهنية عصرية، و قد عبر عن هذه الفكرة (فرانسيس لكسان)* حين قال:(هي امتداد للملحمة القديمة، المصوغة وفق تشكيل ذهني في عالم معاصر)"[6]. هذا العالم المعاصر الذي أضحى على غير ما وسمه به فرنسيس لكسان "من وجود مسافة و اختلاف بين العادي و غير العادي حسب التفكير المنطقي"[7] لأنّنا أصبحنا لا ننتقل إلى عالم آخر بحثا عن الأشياء الغريبة و العجيبة بل نصادفها في عالمنا الحقيقي.

---

[1]- شرشار، عبد القادر : الرواية البوليسية ، ص11 .
[2]- فولكر، آوت: الرواية البوليسية، تر. محمد فؤاد نعناع، متاح على الشبكة. www.akbareiyom.org.
[3]- شرشار، عبد القادر : م.س.، ص17 .
[4]- الشمار، فواز : الموسوعة الثقافية العامة ( الأدب العربي)، إشراف إميل يعقوب، دار الجيل، بيروت، ص186 .
[5]- حرب، طلال: أولية النص- نظرات في النقد و الأسطورة و الأدب الشعبي، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، لبنان، بيروت، ط1، 1999، ص 185.
* في مؤلفه سيثولوجيا الرواية البوليسية « Mythologie du roman policier » .
[6]- شرشار، عبد القادر: م.س.، ص 40.
[7]- نفسه ، ص 54.

و عليه "فالرواية البوليسية بشوها المعروف حاليا مظهر مدني يمكن أنْ يمد عروقه إلى الأشكال المترسبة من الأساطير و الخرافات و القصص الشعبي و الفولكلور الإنساني"[1]، و لعل هذا ما حدا بتودوروف أنْ يصنفها في مقاله المذكور آنفا ضمن روائع الأدب الشعبي، لأنها تبدو أقل أهمية من ناحية الصياغة الأدبية، و هو الأمر الذي جعل جورج سيمون (G. Simon) يعترف بأنه كان أديبا حقيقيا يتسلى بهذا النوع من الكتابات[2]. و الحقيقة أنّ هذا الاعتراف منه يتقاطع مع ما ذهبت إليه الكاتبة البوليسية دورثي سايرس من أنّ الرواية البوليسية هي "أدب التسلية و ليست أدب القول لأنها في القليل تهدف إلى الترفيه أكثر من الإثارة و خاصة في المجتمع الألماني الذي يعدها أدبا هزيلا إنْ لم يكن قليل القيمة"[3] على حد تعبير فولكر آوت (Volker Ott)في مقاله "الرواية البوليسية Der Kriminal Roman" المنشور ضمن كتاب الأجناس الأدبية.

و مهما يكن من أمر فإنّ الرواية البوليسية "كجنس أدبي ذي حدود فنية، و إطار جغرافي وبشري معين"[4]، تضافر لها عاملان اثنان كانا بمثابة الرافدين المباشرين في القرن التاسع عشر هما:

1. الموروث الشعبي «Tradition Populaire» و ما ينضوي تحته من الحكايات ذات الطابع الإجرامي الشاذ، و القضايا العجيبة، بالإضافة إلى الأناشيد التي كان يتغنى بها الشعراء الجوالون، الذين ينقلون الأخبار العجيبة و الغريبة من مدينة إلى أخرى.
2. الموروث العالم «Tradition Savante»، و به الأعمال الفنية الأدبية ذات المستوى الفني الرفيع، و التي أثرت بشكل أو بآخر في نشوء و تطور الرواية البوليسية"[5]بنوعيها (رواية الأسرار و رواية المغامرات)[6].

---

[1]- شرشار، عبد القادر : الرواية البوليسية ص 54 .

[2]- قاسم، محمود:الرواية السوداء ظاهرة القرن العشرين، مجلة أخبار الحوادث،ع13،706أكتوبر 2005، متاح على الشبكة، www.akbarelyom.org

[3]- فولكر، آوت: الرواية البوليسية، تر. محمد فؤاد نعناع، متاح على الشبكة. www.akbarelyom.org

[4]- شرشار، عبد القادر: م.س، ص 43.

[5]- نفسه، الصفحة نفسها.

[6]- هذان النوعان إنما هما للرواية البوليسية باعتبار موضوع البحث و التحري، فالمراد برواية الأسرار الرواية التي فيها "يقدم الراوي الحكاية منذ الصفحات الأولى، و لكنها حكاية غامضة: جريمة مجهولة الفاعل أو المسببات الحقيقية. و البحث فيها يقوم على العودة المتكررة إلى الوقائع المعروفة للتحقق و التصحيح للتفاصيل الدقيقة إلى أن تتكشف الحقيقة في النهاية. لذا رواية المغامرات فلا تقوم على الأسرار و لا تعود إلى الوقائع بل تتوالى الأحداث بحيث يكون كل حدث سببا لما يليه و يكون اهتمام القارئ منصبا على معرفة النهاية لا على تفسير الأحداث". راجع: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص31.

**الاتجاهات الفنية الرئيسية في الرواية البوليسية:**

اختلف أسلوب الكتابة عند كتاب الرواية البوليسية من كاتب إلى آخر دون إغفال منهم لأهم الركائز التي يجب توفرها في رواية لتوصف بالبولسة و التي نوجزها فيما يلي:

1. الجريمة الغامضة «Le Crime Mystérieux»، و ينجر عنها تباعا ← المجرم / الضحية

2. المحقق Le Détective .

3. التحقيق L'enquête .

و الجدير بالذكر أنه كلما ركز كاتب على إحدى هذه الركائز نجم عن ذلك شكل جديد من أشكال الرواية البوليسية التي جعلها عبد القادر شرشار[1] أربعة أشكال هي كما يأتي:

1. الرواية التحليلية: الشخصية المحورية في هذه الرواية هي المحقق الذي يكون فيها شبيها بالباحث في المخبر؛ يلجأ إلى وضع بعض الفرضيات محاولا مقارنة نتائجها للوصول إلى نظرية مؤقتة، من أشهر من مثل هذا الاتجاه:

أ/ إدغار آلان بو Edgar Allan Ooe.

ب/ جابريو Gabrian.

ج/ كولون دوي C.Doyle .

د/ جاستون لورو G.Leroux .

2. الرواية المشكل( Roman Problème): و هي رواية "مبنية على قصتين، إحداهما متعلقة بالجريمة و الأخرى بالتحقيق المنجز من طرف المحقق"[2]، و يتحول فيها المجرم إلى ند عنيد للمحقق نظرا لخبراته المتعددة في مجالات شتى، من أشهر من مثل هذا الاتجاه:

أ/ أجاثا كريستي A.Cristie .

ب/ بول فيري P.Very .

ج/ ك.أفولين C.Aveline .

د/ سيمون Semon .

ه/ فان دين Van Dine.

---

[1]- شرشار، عبد القادر: الرواية البوليسية، ص ص 58-61.

[2]- Nouveau Larousse Encyclopédique, Tome 2, p.1234.

3. الرواية السوداء: تعد شخصية المجرم الشخصية المحورية في هذه الرواية؛ حيث تتحول عملية التحقيق معه إلى مطاردة فعلية تشبه إلى حد ما مطاردة الصياد لفريسته، و يتحول المحقق إلى مطارد عنيف يمكن أنْ يلجأ إلى القتل دفاعا عن نفسه، من رواد هذا الاتجاه:

أ/ ديشل هاميت D.Hammet .

ب/ ريمون شندلر R.Chandler .

ج/ جامس هادلاي J.Hadlay .

4. الراوية التشويقية: و تكون الشخصية المحورية فيها هي الضحية، حيث يعمد الروائي إلى رسم الصراع بين الضحية و المجرم، و يحدد عنصر التشويق في هذا النوع بالتركيز على عملية مطاردة الضحية و نصب الشراك لها للقضاء عليها، من كتاب هذا الاتجاه:

أ/ ستنلاي جاردين S.Garden .

ب/ ويليام إريش W.Irich .

ج/ بوالو نرسجاك B.Narcejac .

**علاقة الرواية البوليسية بالعجائبي:**

ذهب محمود قاسم في كتابه (رواية التجسس و الصراع العربي الإسرائيلي) إلى القول "أنّ الرواية البوليسية بحبكتها و نوامسها، قد أصبحت نوعا أدبيا أما (من الأمومة) للعديد من الأنواع التي ازدهرت في القرن العشرين، وانبثقت منها رواية التجسس، ثم رواية الخيال العلمي و رواية الخيال السياسي و أيضا رواية الفانتازيا و روايات التخويف"[1]،و ما يهمنا في هذا المقام هو علاقة الرواية البوليسية بالرواية العجائبية، هذه الأخيرة التي هناك من يعتبرها بأنّها "محكي بوليسي يغش قارئه، و لا يملك غير بروز حظوظ للوصول إلى حل الألغاز"[2] التي "تعتبر حقيقية في الرواية البوليسية، بينما هي مجرد شعور في الرواية العجائبية. و غالبا ما تعتمد الرواية البوليسية على العجائبي، الذي يقيم حضوره جوا فوق طبيعي مستتر (غير ظاهر)، وينتهي بإزاحة اللبس في النهاية"[3] فنحن حين ندخل في رواية بوليسية —بتعبير لويس فاكس- ندخلها "بحثا عن تفسير للأحداث بينما لا نبحث عن ذلك في الرواية العجائبية"[4]لأنّ طبيعة هذه الأحداث مختلفة بين الاثنين ذلك أنّ أحداث الرواية البوليسية "واقعية يسودها غموض، يتم

---

1- شرشار، عبد القادر: الرواية البوليسية، ص33.

2- حليفي، شعيب: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص62.

3- Valéric, tritter: Le fantastique, p.23.

4- Ibid., p.23.

الكشف عنه تدريجيا، فتكون النهاية باستيضاح غموض الأحداث التي صاحبها الرعب و الاختفاء"[1]. ومما تتفق فيه الروايتان هو البناء الفني ذلك أنّ كلاّ منهما " يتأسس على قطب التوتر، و تعقيد بنية الحدث عن طريق تعمية بعض المشاهد"[2].

إذن فالرواية البوليسية تتفق مع نظيرتها العجائبية في بعض الأمور و تختلف في البعض الآخر. و غالبا ما يلجأ كتاب الرواية البوليسية إلى الاتكاء على عناصر عجائبية في بناء الحبكة البوليسية زيادة في التعمية و التعقيد.

## 5- الميلودراما* « Mélodrame »:

الميلودراما، لهذه الكلمة أصول إغريقية، و هي كلمة مركبة من كلمتين هما « Mélos » وتعني الأغنية أو اللحن الموسيقي و « Drama » وتعني العمل تارة، والحدث أخرى وقد تعني المسرحية[3] .

ترجمها مجدي وهبة في معجمه بالمشجاة[4]، وكذلك فعلت حنان قصاب وماري إلياس في معجمهما حين قالتا :" وتسمى أيضا المشجاة "[5]، في حين جعل عبد الملك مرتاض المشجاة مقابلا عربيا لـــ« la tragédie » وذلك في معرض حديثه عن العوامل التي تمثل العمل السردي عند رولان بارث[6] ( 1915- 1980) .

أما أحمد حسن الزيات فقد آثر أن يطلق على الميلودراما مصطلح المأساة العامية كما يذكر ذلك ناصر الحاني في كتابه ( المصطلح في الأدب الغربي )، مذيّلا قوله برفضه لهذه الترجمة غير الصائبة لماتوحيه كل من لفظتي "دراما " و" العامية "[7]. ونظرا للتذبذب الحاصل أثناء عملية ترجمة المصطلحات فقد لجأ معظم الباحثين*إلى تعريب المصطلح تفاديا للخلط، ولأجل ذلك آثرت في هذه الدراسة استعمال المصطلح ميلودراما كما شاع .

---

[1]- حليفي، شعيب: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص63.
[2]- نفسه، الصفحة نفسها.
* هكذا شاعت كتابة هذا المصطلح المسرحي، و إن كان ناصر الحاني قد أثبتها بالخط و الشكل "ملودراما" راجع كتابه: المصطلح في الأدب الغربي، منشورات المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، 1968، ص191.
[3]- راجع :- وهبة، مجدي : معجم مصطلحات الأدب،ص 310.
- إلياس، ماري – قصاب حسن، حنان : المعجم المسرحي – مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض ( عربي- إنجليزي – فرنسي)، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 1997، ص496 .
[4]- وهبة، مجدي : م.س.، ص310.
[5]- إلياس، ماري – قصاب حسن، حنان : المعجم المسرحي، ص496 .
[6]- مرتاض، عبد الملك : في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت، العدد 240، ديسمبر 1998، ص257 .
[7]- الحاني، ناصر : م.س.، ص191 .
* من أمثال مجدي وهبة، ناصر الحاني، الطاهر أحمد مكي، إلياس ماري وحنان قصاب ...وغيرهم .

ونعني بصفة الميلودرامي« Mélodramatique »كل" صيغة جمالية تقوم على المبالغة والتشويق الانفعالي وتطبع المسرح والفنون والآداب مثل الرواية والسينما "[1]. أما الميلودراما فهي نوع من الأنواع المسرحية ظهر أولا بإيطاليا في أواخر القرن السادس عشر، ضمن المحاولات التي جرت لاستعادة شكل التراجيديا القديمة وتحقيق التوازن بين أغاني الجوقة والحوار الدرامي"[2]. وقد كان يُعتَمد في العرض على الإلقاء مصحوبا بالغناء والموسيقى التي تظهر على "شكل فواصل غنائية تؤديها الجوقة بين المقاطع، أو على شكل مقاطع موسيقية ترافق تُبرز المواقف المؤثرة"[3]، وعن الميلودراما تولدت الأوبرا الإيطالية، وقد استعملت بادئ ذي بدء كمرادف للأوبرا، بينما أطلق عليها المصريون الدراما، وقد عزا مجدي وهبة ذلك إلى خطأ في الاستعمال .

وفي أواخر القرن الثامن عشر دخل على هذا النوع المسرحي صفات جديدة إلى جانب ما تقادم عهده من الصفات ؛إذ أصبحت تتضمن الحوادث المثيرة للعواطف والمناظر الفنية المعقدة بالحيل والأدوات التي توهم بالواقع[4]، و"تهدف إلى التأثير على حواس المتفرّج وإبهاره (...) وقد أدى ذلك إلى إعطاء الميلودراما شكل الاستعراض الكبير على الرغم من أنّ الأحداث فيها تجري عادة في نطاق العائلة والمجتمع"[5].

ولما كانت هذه صفاتها أطلق عليها الطاهر أحمد مكي "المأساة غير الخاضعة لقوانين المنطق"[6]،لأنها" تبتعد عن روح المأساة الحقيقية "[7] التي "تعدّ أسمى أصناف الفن المسرحي"[8]، وتعتبر مسرحية ( تيتوس أندرونيكوس ) لشكسبير و( يهودي مالطا ) لماريو من أقدم الميلودرامات كما يشير إلى ذلك ناصر الحاني[9]، وفيما بعد ازدهر هذا النوع في فرنسا على يد الكاتب المسرحي جيلبير دو بيكسيريكورت «G.De Pixerécourt» ( 1773-1844) "الذي كتب الميلودراما لمسرح البولفار. و نظر للنوع في كتابه "آخر الأفكار حول الميلودراما"(1847)، و قد عرفت مسرحياته شعبية كبيرة في كل أوربا"[10]، حيث بلغت 65 ميلودراما أشهرها "سيلينا أو طفلة الألغاز" التي ترجمت إلى أغلب لغات أوربا إبان ظهورها[11].

---

[1]- إيلام، ماري – قصاب حسن، حنان : المعجم المسرحي، ص496 .
[2]- نفسه ، ص496 .
[3]- نفسه ، ص496 .
[4]- وهبة، مجدي : معجم مصطلحات الأدب، ص310.
[5]- إيلام، ماري – قصاب حسن، م.س.، ص497 .
[6]- مكي، الطاهر أحمد : الأدب المقارن – أصوله وتطوره ومناهجه، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1987، ص502 .
[7]- الحاني، ناصر : المصطلح في الأدب الغربي، ص191 .
[8]- نفسه، ص126 .
[9]- نفسه، ص192 .
[10]- إيلام، ماري – قصاب حسن، حنان : م.س.، ص497-498.
[11]- وهبة، مجدي: م.س. ، ص310.

و قد اتخذت الميلودراما في انجلترا صورا عديدة منها تلك التي تصور مطاردة الأشقياء لطفلة بريئة طاهرة، و تلك التي تشتمل على عناصر خارقة كالأشباح و العرافين و الشياطين، و تلك التي تتضمن حيل التشويق و الإنقاذ في آخر لحظة من الخطر، و أخيرا تلك التي تظهر واقعية مرة فيها معالجة قاسية للفوارق الاجتماعية[1].دون أنْ ننسى التنبيه إلى أنّ "مصدر الإلهام الأساسي للميلودراما كان الأحداث الساخنة و الجرائم المعروفة لأنها تثير المتفرج و يخلق التشويق Suspense و الترقب لديه"[2].

و عموما فالميلودراما تشتمل على حوادث و مغامرات غريبة لا تشبه الواقع في شيء... تبلغ حدا من العنف تتوتر معه الأعصاب. و تحل الأحاسيس الثائرة محل الهادئة و الرعب الشديد محل الخوف البسيط، و يطغى ما فيها من دهاء و حيل و تنكر و أماكن و اختفاء على ما فيها من عواطف متبادلة، و مشاعر متغايرة (...) فيجيء نقدها لاذعا لا بريئا و لا عادلا"[3].

**الميلودراما و العجائبي:**

بناءً على ما تقدم بيانه بدا لنا أنّ الميلودراما تشتمل على حوادث و مغامرات غريبة و غير مألوفة تارة، و على عناصر خارقة كالأشباح و الشياطين و العرافين تارة أخرى، هذه الأخيرة التي تتدخل في سرد الأحداث، مما يؤدي إلى إحداث تصدع في الوضع المستقر و تكسير التوازن الثابت الذي عرفته الأحداث، وقد تقوم بهذه المهمة وسائل أخرى قد تكون أكثر فعالية كالمناظر المغرقة في الغرابة، و استعمال الأدوات و الحيل المثيرة التي تجعل مجال تماس الميلودراما بالعجائبي أوسع؛ ذلك أنّ توفر فوق الطبيعي فيها و الغرابة و الرعب من أهم مكونات المحكي العجائبي الذي يقوم أساسا على التقابل بين الطبيعي و فوق الطبيعي، هذه الثنائية التي نص عليها تودوروف "تندرج تحت معاطفها ثنائيات أخرى اختص بها الأدب الفانتاستيكي (...) من هذه الثنائيات هناك قطبان اثنا لهما فاعلية أساسية في تحديد الفانتاستيك و الفضاء الذي تتحرك فيه دينامية المخيلة دون قيود تسيج التخييل، و تحد من انفلاتاته العجيبة"[4] و يمكن تمثلهما في ثنائية التوتر و الانبساط؛ إذ يقوم الحد الأول منها بزرع "الغرابة و الغموض في نفسية القارئ كما هي في نفسية الشخوص، ذلك أنّ الفنتاستيك يتمفصل حول

---

[1]- مكي، الطاهر أحمد: الأدب المقارن، ص502.
[2]- إيفان، ماري – قصاب حسن، حنان :م.س.، ص497.
[3]- مكي، الطاهر أحمد: م.س.، ص102.
[4]- حليفي، شعيب: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص34.

مفهوم الشعور بالغرابة المقلقة"[1] عند بعض النقاد على اعتبار أنّ "مفهوم الغرابة المقلقة كشعور يختزن من اللاشعور ثم لا يلبث أنْ يخرج في وقت من الأوقات"[2].

فالتوتر في الميلودراما تحدثه "حوادث و مغامرات غريبة لا تشبه الواقع في شيء (...) و تبلغ حدا من العنف تتوتر معه الأعصاب، وتحل الأحاسيس الثائرة محل الهادئة و الرعب الشديد محل الخوف البسيط"[3]. و هذا الجو غالبا ما نجده "يقدم ضمن نوع محدد زمنيا هو مسرح الرعب الذي أطلق عليه اسم مسرح غينيول الكبير «Le Grand Guignol» الذي ازدهر في صالة شابتال في باريس"[4].

أما ما يبطل هذا التوتر (في المحكي العجائبي) فهو تفسير الأفعال الغامضة و الوصول إلى حلول، تحل حالة الانبساط التي بدونها "تظل الرواية عبارة عن توتر، غموض و غرابة في حاجة إلى تعليل"[5]، و الحال نفسها بالنسبة للميلودراما؛ إذ دون الحل الذي يتميز بكونه مريحا و متفائلا –حيث "تلقى الجريمة عقابها الصارم، و الفضيلة جزائها الحسن"[6]، تبقى المسرحية إن هي إلاّ أحداث غريبة، متوترة، تبعث في النفس الشعور بالرعب الشديد الناجم عن التضخيم و الغلو في التصوير من خلال التنكر و الحيل التي توهم بالواقع.

و مما لا شك فيه أنّ الرعب (الخوف الشديد) هو الهدف الأدبي من وراء العجائبي و قد ولده في كلا المحكيين خاصيتا التضخيم و الغلو في التصوير مع "اختلاف وظيفي أي التوظيف التشكيلي و الخطابي، و كلاهما تخييل"[7]كما ينص على ذلك شعيب حليفي. و نحن إذ نتحدث في هذا المقام عن الميلودراما لا نريد إلاّ بيان حقل آخر من الحقول التي تتماس مع العجائبي من وجوه. مؤكدين أنّ هذا النوع من المسرحيات كغيره من الأنواع الأخرى يستمد موضوعاته من الأعمال الروائية الرائجة خاصة و لا أدل على ذلك من ميلودراما "الطريق الوحيدة" التي عرضت في انجلترا سنة 1896، و التي استمدت موضوعها من روايتي "سجين زندا" و "قصة مدينتين"[8].

---

[1]- حليفي، شعيب: شعرية الرواية الفانتاستيكية ، ص34.
[2]- نفسه، ص26.
[3]- مكي، الطاهر أحمد: الأدب المقارن، ص35.
[4]- إلياس، ماري – قصاب حسن، حنان : المعجم المسرحي، ص497.
[5]- حليفي، شعيب: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص35.
[6]- مكي، الطاهر أحمد: م.س. ، ص502.
[7]- حليفي، شعيب: م .س.، ص55.
[8]- إلياس، ماري – قصاب حسن، حنان : م.س.، ص497.

## 6- الغروتسك "Grotesque" :

ترجع نشأة هذا المصطلح إلى "الكلمة الإيطالية *(Grottes-co) المشتقة من كلمة «grotte» في صيغة جمع مفرده «Grotta»"[1]، التي تعني مغارة أو كهف. "و كانت تستخدم للإشارة إلى الآثار الرومانية"[2]أي "الزخارف الأسطورية التي عثر عليها في عصر النهضة الإيطالية"[3].

أما "الصيغة النعتية (grottes-co) فتنطبق على رسوم تعج بالتخيلات و الأوهام الهزلية الساخرة، تكتشف في تلك الآثار"[4].

إذن فالغروتسك ارتبط منذ ظهوره بالفن الزخرفي "الذي يصور أشكالا بشرية و حيوانية غريبة مختلطة بكائنات خيالية و رسوم أوراق نباتية. الأمر الذي يوحي بشعور من البشاعة أو السخرية من توليفة لا تخضع لقواعد الممكن و لا لتصورات العقل"[5]*؛ إذ "يجعل كل ما هو طبيعي بشكل بشع مخيف أو مضحك"[6].

و في القرن السابع عشر أصبحت تدل على ما هو "هزلي ساخر: Burlesque"[7]، ثم أخذ المعنى يتوسع "و استخدمت الكلمة في علم الجمال كصفة أو طابع لكل ما هو غير منتظم و يتصف بالغرائبية، و لكل ما يضحك من خلال المبالغة و التشويه و يتناقض مع ما هو سام و رفيع، أي أن الغروتسك دخل ضمن التصنيفات الجمالية «Catégories esthétiques»، و حمل بعدا فلسفيا من حيث إنه يناقض ما هو نتاج الثقافة التقليدية المعترف بها"[8] فهو في الأدب:"صفة للأسلوب النشاز المسرف في الخيال"[9]، و هو في الطباعة "نوع من حروف الطباعة الكبيرة المجردة من الشرط الطرفية و تستعمل في عناوين الكتب الأوربية خاصة"[10].

### هجرة المصطلح من الفن إلى الأدب:

إن ما يتميز به مصطلح "غروتسك" هو عدم الثبات على معنى بعينه ذلك أنه لا يتحدد معناه إلا من خلال ضده،"فهو القبح التشويهي بالنسبة لمفهوم الجميل « Le beau» ، و هو

---

* هكذا ورد في قاموس جاكلين بيكوش الإتيمولوجي، بينما رسمت في معجم مجدي وهبة و المعجم المسرحي على الشكل «grottes-ca». راجع معجم مصطلحات الأدب، ص201 و المعجم المسرحي، ص321.

[1]- Jacqueline, Picoche: Dictionnaire étymologique, p.196.
[2]- Ibid., p.196.
[3]- Jerwan, Sabek: El Kanze (Dictionnaire français-arabe), p.430.
[4]- Jacqueline, Picoche: Dictionnaire étymologique, p.196.
[5]- وهبة، مجدي: معجم مصطلحات الأدب، ص201.
* و لنا أن ننوه هنا أن مجدي وهبة لم يخرج في تعريفه هذا عما هو مبسوط في المعاجم الأجنبية منها و الانجليزية على وجه الخصوص.
[6]- بدوي، أحمد زكي: معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية و الفنون الجميلة و التشكيلية، ص 157.
[7]- Jacqueline, Picoche: dictionnaire étymologique, p.196.
[8]- إيفلن، ماري- الصاب، حنان: المعجم المسرحي، ص392.
[9]- وهبة، مجدي: معجم مصطلحات الأدب، ص 201.
[10]- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

الوضيع بالنسبة لمفهوم الرفيع السامي. بالمقابل يقترب الغروتسك كثيرا من مفهوم البورلسك"[1] كما أشرنا إلى ذلك سلفا و قد اتخذ أوصافا كثيرة و متميزة خلال القرن السابع عشر منها (السخيف) و (المضحك) و (الغريب) و (العجيب) و (الشاذ) و (التروي) و (الخيالي) و (الوهمي) و هذا أدى إلى وجود صعوبة في تحديده و تعريفه و كذا في ترجمته و تحليه حيث اختلف فيه اختلافا كبيرا. فهذا فيكتور هوجو «V. Hugo» الذي طرحه بشكل نظري في مقدمة مسرحية كروميل "يرى أنّ الغروتسك هو نظرة مختلفة لمبدأي الجمال و العقلاني «فالجمال ليس له إلاّ نموذج واحد بينما تأخذ القباحة آلاف الأشكال. أما العقلانية فإن الغروتسك يشكل نقيضها من خلال ما هو من إرهاصات الخيال و مرعب و منفر»"[2]. معتبرا إياه "أغنى الينابيع التي تستطيع أن تدلنا على الفن"[3].

بينما يذهب المخرج الروسي فيسقولو دمبير خولد «V. Meyer Hold»(1874-1940) إلى اعتباره "المبالغة التي تتسم بقرار مسبق، و هو تغيير معالم الطبيعية مع التأكيد الكبير على الناحية المحسوسة و المادية للشكل الذي يتكون من جراء ذلك"[4].

أما المنظر الروسي ميخائيل باختين «M. Bakhtine» [1895-1975] فقد كانت نظرته إلى مفهوم الغروتسك "نظرة شمولية تطال الحياة و الفن و الأدب، و ذلك في كتاباته عن الرواية و على الأخص كتابي "رابليه" و "دوستويفسكي"[5]، و هو و إن تقاطع مع هوجو في نظرته إلى الغروتسك بما هو "وسيلة تعبير القوى الشعبية المستلبة عن ذاتها"[6]، فإنه لم يكتف بذلك بل راح يبحث عن وسيلة يتم بها انتقال الغروتسك من الحياة إلى الأدب، فاهتدى إلى "أن الكرنفال كاحتفال حسب رأيه هو صورة مقلوبة عن الحياة اليومية و الرسمية و يؤدي إلى حالة انعتاق. و هذه الصورة انتقلت إلى الأدب عندما فقد الكرنفال جوهره"[7].

كما اهتدى باختين من خلال دراسته التطبيقية عن الغروتسك في الأدب و خاصة أدب الفرنسي رابليه « F. Rabelais»، و أدب عصر النهضة في القرن التاسع عشر إلى"أن الغروتسك يعبر عن سفلي و مادي (الجسد)، مقابل الرؤية المثالية (الرأس)، و أنه تلازم مقصود للأشياء المتعاكسة أو المتناقضة، و محاكاة للفوضى في المجتمع"[8]، و قد تجلى هذا المعنى الأخير

---

[1]- الياس، ماري- قصاب، حنان: المعجم المسرحي، ص392.
[2]- نفسه ، ص 330.
[3]- نفسه، الصفحة نفسها.
[4]- نفسه ، ص 331.
[5]- نفسه ، ص 330.
[6]- نفسه، الصفحة نفسها.
[7]- نفسه ، الصفحة نفسها.
[8]- نفسه ، ص330 . .

للغروتسك في شكل "شخصيات وضيعة و مضحكة مثل الخادم و المهرج تلازم الشخصيات الرفيعة و تناقضها كالملك لير و المجنون في مسرحية شكسبير، لورنزا تشيو و دوق مديتشي في مسرحية الفرنسي ألفريد دو موسيه «A. Musset» [1810-1857]، و الخادم روي بلاس و الملكة في مسرحية هوجو "روي بلاس". و قد تكون شخصية أحدب نوتردام في رواية هوجو التي تحمل نفس الاسم أفضل مثال على التناقض المتلازم فهو قبيح و طيب معا"[1]. بينما يذهب المسرحي السويسري فردريك دورنمات F. Durrenmatt (1921- 1990) إلى بيان "أن الغروتسك هو نوع من الأسلبة التي تنطلق من الواقع و تشوهه عمدا"[2].

و هو في هجرته من الثقافة الغربية إلى الثقافة العربية أخذ مفاهيم متعددة منها ما عرفه به مجدي وهبة حين قال بأنه:"صفة الأسلوب النشاز المسرف في الخيال"[3]. في حين عرفه إبراهيم الخطيب في ملحقه التوضيحي على كتاب: نظرية المنهج الشكلي الذي ترجمه بأنه "نسق التركيز، أثناء الحكي، أو الوصف، على ماهو هامشي أو جزئي، و إهمال ما يعتبر من وجهة نظر نسق آخر- مركزيا و هاما"[4].

و ختاما يمكن القول أن الغروتسك بما هو "الهزلي المتمظهر في شكل غريب"[5] بلغة فيشر هو "جوهر من جواهر التخييل البشري و ضرورة من ضرورات الفن و لمسة من اللمسات الجمالية للدراما، و انعتاق في الكتابة من كل الإيديولوجيات السائدة. إنه خلط بين المكونات المتنافرة واقعيا و تدمير للنظام الطبيعي، و شذوذ حر للصور و الأشكال، و تعبير عن تعاقب الابتهاج و الامتعاض، و بهذا يرقى الغروتسك إلى مرتبة الطقس الساخر و المضحك القاتل، و الفرح القاتم، و الغرابة الجاثمة على العالم في كليته و الواقع في شموليته"[6]، إنه "المزج بين العظمة و الوضاعة، و بين السمو و الدناءة و بين الجمال و القبح و هو ما أكده فيكتور هوجو في مقدمة كروموبل، عندما أشار إلى الطبيعة التناقضية في الكون"[7]، إنه بكلمة واحدة التشويه الكاريكاتوري الشاذ في أسلوب ساخر هزلي.

---

[1]- ليلس، ماري- فصلب، حنان: المعجم المسرحي، ص 331 .
[2]- نفسه ، ص331 .
[3]- وهبة، مجدي: م. س.، ص 201.
[4]- نظرية المنهج الشكلي، تر.: إبراهيم الخطيب، ص229، (الملحق التوضيحي).
[5]- بلخير، لطيفة: أدبيات التجريب في الكتابة المسرحية العربية من خلال الغروتسك و الكتابة الإخراجية،جريدة المستقبل ، العدد2409، - ثقافة وفنون، الصادرة بتاريخ [7تشرين أول 2006 ]، ص20 .
[6]- نفسه ، الصفحة نفسها .
[7]- نفسه ، الصفحة نفسها .

**ترجمة مصطلح الغروتسك "Grotesque ":**

كما جرت العادة في ترجمت المصطلحات تراوح نقل المصطلح إلى اللغة العربية بين معرب للمصطلح الغربي إيمانا من أصحابه بأنه "لا يوجد في اللغة العربية كلمة تعطي المعنى كل أبعاده"[1].و إليه تذهب ماري إلياس و حنان قصاب في معجمهما راسمتين إياه على الشكل "الغروتسك" و هو نفس مذهب لطيفة بلخير في دراستها حول مسرحية لكع بن لكع المشار إليها سلفا، التي أكدت فيها أن الخيالي الغريب و المتنافر و المغاير لكل ما هو طبيعي أو متوقع أو نموذجي هي صفات ملازمة لكلمة الغروتسك[2]، كما ارتأى مجدي وهبة تعريبه إلى "جروتسك" و ترجمته إلى "خيال بشع"[3].

في حين ذهب فريق آخر إلى ترجمته ترجمات متباينة؛ إذ يترجمه محمد عناني بـــ "شائهة المبنى"[4]، و ذاك أحمد زكي بدوي يترجمه بالمغاري أو الشاذ كما جاء في معجمه[5]، و يترجمه محمد الناصر العجيمي بـــ "التهوين و التهويل الساخرين"[6]، مؤكدا أن "من أهم الدراسات التي تعرضت لتحليل "مفاهيم الاستعراض بالمثال «Parabole» و التهوين الساخر «Grotesque»، و الشبه الرمزي «Allégorie»بالتحليل دراسة سارازاك الموسومة بـــ :J. P Sarrazac "L'avenir du drame Ed de l'iare Laysanne ;98"[7]

أما إبراهيم الخطيب فقد تذبذبت ترجمته للمصطلح بين الفظ و المستهجن حيث يقول في موضع من ترجمته لكتاب (نظرية المنهج الشكلي): "استعملنا كلمة مستهجن ترجمة ل «Grotesque» للدلالة في نفس الوقت على معنى الغرابة و على معنى ازدواجية غوغول (حسب تحليل إيخنباوم)"[8] مؤكدا أن هذا الاستعمال "لا يحمل أية دلالة أخلاقية أو معيارية"[9]، و ترجمه في مواضع كثيرة بالفظ[10].

و ترجمه يوسف بزي بـــ"التطرف في التعبيرية"[11]، و لا يخفى علينا أن التعبيرية هي مدرسة فنية تقوم على فكرة عدم التقيد بتسجيل الانطباعات المرئية بل على الفنان أن يعبر عن

---

[1]- الياس، ماري- قصاب، حنان : المعجم المسرحي، ص329.
[2]- بلخير، لطيفة: م. س.، ص20.
[3]- وهبة، مجدي: م. س.، ص201.
[4]- عناني، محمد: معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، ص72 (دراسة).
[5]- بدوي، أحمد زكي: معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية، ص157.
[6]- العجيمي، محمد الناصر: كتابات قصصية تونسية- التلفظ إزياك القراءة التقليدية (إبراهيم الدر غوثي نموذجا)، مجلة كتابات معاصرة، المجلد التاسع، العدد 35، تشرين الأول- تشرين الثاني، 1998، ص94.
[7]- العجيمي، محمد الناصر: كتابات قصصية تونسية- التلفظ إزياك القراءة التقليدية (إبراهيم الدر غوثي نموذجا ) ، ص98. (الهامش رقم 33)
[8]- نظرية المنهج الشكلي، تر. إبراهيم الخطيب، ص173.
[9]- نفسه ، ص173 ..
[10]- نفسه ، ص51، ص224 و ص226 ( ثبت المصطلحات) .
[11]- بزي، يوسف: يحي جابر في: بيانو من أرقام: رفيق 14 شباط، جريدة المستقبل، الأحد 15 كانون الثاني 2006، العدد 2152، ص14.

التجارب العاطفية و القيم الروحية، يقول رائد هذه المدرسة هنري ماتيس ملخصا الفكرة التي تقوم عليها "أنا لا يمكنني الفصل بين الإحساس الذي أكنه للحياة و بين طريقتي في التعبير عنه"و إن عكس ما تحمله هذه العبارة هو الغروتسك. كما أنه ترجم بالعجائبي و ذلك في معرض الحديث عن رواية تحمل عنوان « Grotesque » للكاتبة اليابانية ناتسو كيرينو « Natsuo Kirino » هذه الرواية تعد الرواية الثانية للروائية كيرينو التي تترجم إلى اللغة الانجليزية كما تفصح عن ذلك صحيفة « L'indépendante » اللندنية، و قد نالت بها جائزة إيزومي كيوكا للأدب.

و نحن إذ تستوقفنا ترجمته بالعجائبي، نرى أن فيها الكثير من التجني لأن الغروتسك في الحقيقة ما هو إلا اتجاه من اتجاهات الكتابة العجائبية المختلفة و المتباينة التي منها الاتجاه الميتافيزيقي « Voix Métaphysique » و يمثله ( بو Poe )، و الاتجاه الباطني « ésotérique » و يمثل « Villiers de l'Isle-Adam »، الاتجاه المأساوي (الفاجع) « Tragique » و يمثله هوفمان[1].... الخ.، و من هنا يأخذ الاتجاه الغروتسكي مشروعية ارتباطه بالعجائبي كتقنية في الحكي غايتها التجاوز. أما نحن فنؤثر ترجمة « Grotesque » بـــ التشويه الخيالي الساخر، لأن غاية هذا الاتجاه في الفن و الأدب و المسرح هو التشويه الكاريكاتوري من أجل السخرية و التهكم.

و نحن إذ نصطفي رواية سرادق الحلم و الفجيعة نموذجا تطبيقيا لهذا الاتجاه فإيمانا منا بأن ثقافة عز الدين الجلاوجي المسرحية كان لها الدور الكبير في هذه الرواية التي تطفح بمكونات غروتسكية هامة و مثيرة نفصح عنها في حينها.

### 7- الأوتوبيا « Utopique »:

تعود كلمة أوتوبيا بجذورها إلى أصول إغريقية محضة، إذ ترجع إلى اللفظة « outopos » التي تعني لا مكان كما أوردها مجدي وهبة في معجمه، و هي منحوتة من « oux » و تعني لا أو ليس و « topos » و تعني المكان[2]،في حين تعني كلمة "إيتوبيا" عند ناصر الحاني "خير مكان"[3]، و ربما جاء من هذا المعنى إطلاق لفظة يوتوبي على كل شخص أو فكر يطمح إلى إيجاد ناحية إيجابية أو إلغاء ناحية سلبية في أي مجال. و من أجل ذلك ظل المعنيان يمتحان من معين واحد.

---

[1]- Jean – Baptiste Baronian : Un nouveau fantastique, Edition L'âge d'homme S. A., Lausanne, 1977,p.51.

[2]- وهبة، مجدي: معجم مصطلحات الأدب، ص589.

[3]-الحاني، ناصر : المصطلح في الأدب الغربي، ص130.

قد اتصل مفهوم أوتوبيا بنوع خاص من الأدب غرف بالأدب الأوتوبي أو الأدب السياسي المثالي، و كان سير طوماس مور « Sir Tomas More » [ت941ه/1535م] أول من أطلق أوتوبيا على نوع الأدب الذي يصف الجمهوريات المثالية في كتابه "أوطوبيا Utopia"*، و "هو عبارة عن مقارنة بين المجتمع الانجليزي و مجتمع مثالي في جزيرة خيالية هي أطوبيا"[1]. و للإشارة لم تكن الفكرة من ابتداع مور كما كانت ولادة المصطلح على يديه، بل إن أفلاطون هو "أول من استدعى اليوتوبيا من العالم الآخر إلى دنيانا في جمهوريته"[2]، [427ق.م-353ق.م] التي تعد "أهم اليوتوبيات الكلاسيكية على الإطلاق، لأنها تتناول كل مظاهر الحياة الجماعية بما في ذلك أهدافها الجوهرية في التبصير، لكُنه الديانة الفلسفة"[3]، و منذ بداية أفلاطون "تسللت رحلة المدن الفاضلة عبر التاريخ، تعكس كل منها بيئة عصرها، و تتأثر بها سلبا و إيجابا"[4].

و يتشكل الأدب الأوتوبي من شكلين أساسين هما:

*الأول:* أوتوبيا الهروب و هي "التي تعرض نزوة خيالية جامحة لا تعرف كبحا أو حدود و هي إسقاط لحلم قريب من قلب الكاتب حتى و إن كان عصي التحقيق أو بعيد المنال"[5]. و يمكن التمثيل لهذا الشكل برحلات جاليفر لجو ناثار سويفت التي نشرها عام (1726) في أربعة أجزاء،"وصف فيها رحلته، و تصور الناس أقزاما و آخرين عمالقة، ثم وصل إلى بلاد كان الناس فيها علماء و فلاسفة، و بلاد تتصرف فيها خيولها بعقل و حصافة، في حين أن الناس فيها يتصرفون كالحيوانات، و أصبغ على قصته طابع النقد الساخر"[6]، و الحق أن "هذه كلها أحداث و صور خيالية مسلية (...) محشوة بالتعليمات الصغيرة إلى الأمور المعاصرة"[7]،و إنما يستخدم هذا النوع من الأوتوبيات إما لنقد المجتمع القائم عن طريق صور مناقضة كما هو الحال في رحلات جاليفر، أو باقتراح مثل أعلى، و يمكن التمثيل لها بـــ (رحلة إلى إيكاريا) لكابيت التي نشرها عام 1845.

---

* كتب مور مدينته الفاضلة باللغة اللاتينية عام 1515-1516، و ترجمت إلى اللغة الانجليزية عام 1515 و هي وصف خيالي يعرضه رافائيل هيثلودي Raphael hythlody " مثلا للملكة الفاضلة التي توصف بالشيوع و ترفع فيها القيود الاقتصادية و فوارقها، و تمثل هذه الآراء ما كان يعتقد مور في الحكومة المثالي و المجتمع الكامل. راجع : المصطلح في الأدب الغربي، ص 130.

[1]- جمعة، شيخة: مقدمة المقدمة، لعبد الرحمان بن خلدون، الدار التونسية للنشر، تونس/ المؤسسة الوطنية للكتاب- الجزائر،ط1، 1984،ص25.

[2]- الشاروني، يوسف: يوتوبيا الخيال العلمي في الرواية العربية المعاصرة، مجلة عالم الفكر،الكويت، المجلد التاسع والعشرون، العدد 1، يوليو/ سبتمبر 2000، ص186.

[3]- وهبة، مجدي: معجم مصطلحات الأدب، ص 390.

[4]- الشاروني، يوسف: م. س.، ص 186.

[5]- وهبة، مجدي: م.س.، ص 590.

[6]- التونجي، محمد: المعجم المفصل في الأدب، ج2، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 1993، ص 475.

[7]- الموريس: تاريخ الرواية الحديثة ، ص 404.

*الثاني:* أوتوبيا إعادة البناء و قد شاع هذا الشكل من الأوتوبيات في القرن الثامن عشر، و يمثل لها بـــ "النظر إلى الوراء" لإدوارد بيلامي التي نشرها عام 1888، و تعد هذه الأوتوبيات بمثابة خطة و برنامج للمعيشة في مجتمع أفضل[1].

و قد قام كتاب أدب الخيال العلمي باستغلال فكرة بناء مدن فاضلة في كتاباتهم فنسجوا لنا العديد من الأوتوبيات مستغلين في ذلك ما أوتوا من خبرات و أفكار تنبؤية، محاولين الإفادة من الأوتوبيات القديمة، و ذلك على نحو ما نجده في الأدب الغربي أو الأدب العربي الحديث و المعاصر. و هو ما حذا بألبيريس إلى الوقوف على نوعي الأوتوبيات مؤكدا أن الأوتوبيا " كانت منذ أمد طويل حكاية فلسفية :أي خارجية باردة بعض البرودة لمجتمع خيالي (...) أما في روايات (أردون) لصمويل بيكيت و في تنبؤات ويلز العلمية فإننا نجد وصفا دقيقا لمجتمع متخيل ذي مزايا و مساوئ غير مزايا عصرنا و مساوئه"[2]. و قد عد ألبيريس هذا التحول في النظرة "مجرد لعب ذهني لأن الرواية منذ جمهورية أفلاطون وسيلة لا غاية لها إلا عرض النظريات و المتعة الروائية الوحيدة فيها هي خروج المخيلة من محيطها"[3].

و مما يجدر التذكير به " أن مؤلفي الأوتوبيا كثيرا ما كانوا سباقين إلى لفت الأنظار إلى التحولات الاجتماعية أو البوادر التي كان يصعب تمييزها بوضوح في نظامهم الاجتماعي في ذلك الوقت، لقد انتزعوا معاصريهم من براثن الرتابة و العادات و ارتباط الأشياء في أذهانهم بأفكار و صور مألوفة لديهم، و قدموا لهم رؤية أوضح للقوى التي تعمل من حولهم"[4] معتمدين في ذلك على أحداث خيالية في أماكن بعيدة إلى حد كبير.

**العجائبي و الأوتوبيا:**

إن علاقة الأوتوبيا بالعجائبي تأخذ مشروعيتها من حيث إن العجائبي يقوم أساس على دور المخيلة في ابتداع الصور و حدوث الامتساخات و التحولات، لإنتاج رؤية مغايرة للأشياء و الخروج من دائرة المألوف إلى اللامألوف الذي يرمي بالمتلقي إلى جسر المفارقة و التردد و الغرابة المقلقة، ذلك أن العجائبي "لا يتميز فقط بخصائص خطابه و بنية المحكي و اللغة، و إنما برؤية مغايرة للأشياء لا يمكن أن تتركنا في نفس الحالة التي كنا عليها قبل أن نقرأه"[5].

---

[1]- وهبة، مجدي: معجم مصطلحات الأدب، ص 590.
[2]- ألبيريس: تاريخ الرواية الحديثة ، ص 404.
[3]- نفسه ، ص404 .
[4]- وهبة، مجدي: م.س ، ص 591.
[5]- برادة، محمد: مقدمة مدخل إلى الأدب العجائبي، تر. الصديق بوعلام، ص5.

و إذا كانت غاية العجائبي هي إنتاج رؤية مغايرة فإنها هي ذات الغاية بالنسبة للأوتوبيا التي يسعى كتابها بمعية المخيلة إلى ابتداع الأفكار و اختيار المكان المثالي الذي تجري فيه الأحداث، و يتم فيه بناء المجتمع الفاضل ذي الواقع الضد، و الغرض الرئيس من وراء ذلك كله إخراج المتلقين "من برثن الرتابة و العادات و ارتباط الأشياء في أذهانهم بأفكار و صور مألوفة ..."[1].

إذن فكلاهما – العجائبي و الأوتوبيا– "يستمدان انطلاقتهما من المخيلة و يعملان على بناء واقع ضد هو الرؤية التي تبناها الكاتب، و يدعمها بكل التقنيات الروائية"[2] من أجل الوصول إلى تجربة روائية عميقة "تتغذى في العجائبي من الواقعية الأكثر يومية"[3]، بينما تتغذى في الكتابة الأوتوبية على ضد الواقعي.

و قد ارتبطت الكتابة الأوتوبية ارتباطا وثيقا بأدب الخيال العلمي، ذلك أنّ كلاً منهما يسعى إلى البحث عن المكان البعيد لإقامة مدينته الفاضلة ( الفردوس المفقود)، التي يُرجى من وراء انجازها وسنّ قوانينها إسعاد الإنسانية .

## 8– الإسكاتولوجيا* "l'Eschatologie"

الاسكاتولوجيا و يعني "علم الآخرة أو الأخرويات"[4]، و هو عل مستقل بموضوعه،"يبحث في المسائل المتعلقة بنهاية العالم و مصير الإنسان من موت و بعث و حساب و جنة و نار (...) و ما يتبعه من الاستقرار المسعد أو المشقي"[5].

و هو مصطلح لاهوتي يطلق عل علم الآخرة الذي هو جزء من علم اللاهوت كما ينص على ذلك عبده الحلو في معجمه محددا مجال بحثه إذ يقول: "و هو يبحث في أمر الآخرة إنْ بالنسبة إلى الإنسان أو بالنسبة إلى الكون"[6]. و قد "يطلق أيضا على النظريات التي تبحث في مصير الإنسانية بعد احتيازها مرحلة الوجود الفعلي أو على النظريات التي تبحث في الحد النهائي الشرطي لوجود إنساني ليس بعده تاريخ، و علم الآخرة مرادف لعلم المعاد"[7]

---

[1]- وهبة، مجدي: م. س.، ص 591.
[2]- حليفي، شعيب: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص64.
[3]- نفسه ، ص 65.
* الاسكاتولوجيا: بهذا الشكل رسمت عند جلال الدين سعيد في "معجم المصطلحات و الشواهد الفلسفية" بينما نقل جميل صليبا استعمال الفلاسفة لها بمنطوق آخر "إشياتولوجيا" كونية أو إشياتولوجيا أخلاقية و قد ورد هذان المصطلحان لدى جلال الدين سعيد على ما رسمناه أولا. راجع:
- صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، ج1، دار الكتاب اللبناني/مكتبة المدرسة/ بيروت، ط1971،1، ص27.
- سعيد، جلال الدين: معجم المصطلحات و الشواهد الفلسفية، دار الجنوب للنشر، تونس،1998، ص44.
[4]- سعيد، جلال الدين: معجم المصطلحات و الشواهد الفلسفية ، ص 44.
[5]- صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، ج1، ص27.
[6]- الحلو، عبده : معجم المصطلحات الفلسفية (فرنسي-عربي)، المركز التربوي للبحوث و الإنماء/مكتبة لبنان، بيروت، ط1994،1، ص57.
[7]- صليبا، جميل: م.س.،ج1،ص27.

و يصطلح عليه أحمد زكي بدوي "الإيمان بالأخرويات"، معرفا إياه بأنه "النظرة الخاصة إلى الحياة الآخرة"[1]، معزيا تلك النظرة إلى المؤرخين الدينيين المسيحيين و ذلك حينما ربطوا أحداث الحاضر بالمصير الأخروي.

و على العموم فإن هذا المصطلح "يشير إلى كل تفكير في الأخرويات أي في نهاية العالم و البشرية و مصيرهما و آخرهما" كما تدل على ذلك التعريفات السالفة.

**الاسكاتولوجيا و العجائبي:**

إن المتتبع لتاريخ العجائبي في السينما يدرك أن ظهور العجائبي فيها كان محتشما مقارنة بالفيلم العلمي الخيالي، كما يدرك أن الرحلة بعد الموت كانت أبرز الموضوعات التي عالجتها أفلام الرعب (الأفلام السوداء)، إيمانا من كتاب هذه الأفلام أن العالم الآخر، عالم غريب مجهول، فلا يوجد ميدان هو أفسح منه للوصف المفصل المغرب.

و قد اعترفت آن كراني فرانسيس بأن خيالات العالم الآخر هي أحد الفروع الثلاثة للأدب الفانطازي « Fantaisie » الذي يعتمد على شطحات الخيال و يتضمن الرعب[2]، و قد تضمن اعترافها هذا توجيها يمكن الاستفادة منه لضم العديد من الآثار الأدبية إلى هذا الفرع من الأدب الفانطازي، باعتبارها تعالج الرحلة إلى العالم الآخر بما تحمله من وصف و إغراب يثير الفتنة و الخوف في الوقت نفسه؛ حيث يكون الانطلاق مما لا يمكن أن يدرك بالحواس، و عن طريق عملية التخيل تتحول المفاهيم إلى صور و مشاهد متحررة من كل مرجعية تفتن العقول، و تخلع القلوب، و تكشف دون سابق إنذار عن طرائق المتخيل العربي في إنتاج الصور و التشخيصات المعتجبة بالعجيب الأسطوري و الأدبي الجميل، و العجيب الديني الجليل، هذا الأخير الذي لا "يقبل من المؤمن تقبلا خرافيا كما يفعل مع الأساطير و الأفكار القديمة"[3] رغم القصور التام عن تفسير الظواهر، لأن هذا العجيب الذي اصطلح عليه محمد أركون العجيب المدهش "ليس إلا تجليا للعقل العلوي المتعالي الذي لا يمكن سبره"[4].و إن وجود مثل هذه الظواهر التي "لا يمكن ضبطها عن طريق الحواس، و لا يمكن تفسيرها بواسطة السببية الخطية الفاعلة، لكنها مع ذلك أكثر حقيقة و صحة من المعطيات الطبيعية"[5]، هي من شروط تأسيس الإيمان الديني القائم على الإيمان حتى بالغيبيات التي جاءت كتابات بعض كبار الصوفية سابرة

---

[1]- بدوي، أحمد زكي: معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية و الفنون الجميلة و التشكيلية، ص125.
[2]- علائي، محمد: المصطلحات الأدبية الحديثة، ص29 (معجم).
[3]- ابن صالح، هند- الرقيق، عبد الوهاب: أدبية الرحلة في رسالة الغفران، ص94.
[4]- أركون، محمد: الفكر الإسلامي- قراءة علمية، ص 190- 191.
[5]- نفسه ، ص 188.

لأغوارها من خلال رحلاتهم إلى العالم الآخر، وغايتهم من وراء ذلك الوعظ والإرشاد وتنبيه الغافلين من العامة، ويظهر هذا جليا في كتابات ابن عربي ورحلاته الوهمية كما وصفها في فتوحاته المكية . وفي كتاب التوهم لصاحبه الحارث بن أسد المحاسبي [ ت 243هـ]. هذا الكتاب الذي يعدّ "رحلة خيالية مذهلة في عالم ما بعد الموت، و هو خطاب رجل دين يتوجه بالكلام إلى قارئه المفترض و يحرص على جعله يعيش على سبيل التوهم و التخيل نوعا من السفر الليلي المروع من الدنيا إلى الآخرة، حيث تنتظره دار النعيم بما فيها من غبطة و سعادة تعاش و لا توصف، أو تتلقفه جهنم بزفيرها و ويلاتها التي تفوق ما يتحمله البشر"[1].

ناهيك عن كتاب العظمة، الذي نشره كمال أبوديب في كتابه :"الأدب العجائبي و العالم الغرائبي في كتاب العظمة و فن السرد العربي" و الذي يرجّح فيه أن يكون مؤلفه عاش في القرن الثالث أو بدايات القرن الرابع الهجري، و هو على قدمه فإنه عبر صفحاته "يتمثل نمط الإبداع التخيلي الذي أسماه تودوروف بـــ :الفانتاستيك « fantastique »"[2]. و قد "ابتكر النص نهجا بديعا في التعامل مع المختلق، الخيالي، اللامعقول، الجامح، المتجاوز حدود التاريخي و المعقول بترسيخه و تجذيره في التاريخي و المعقول، و هو بذلك يمنحه مصداقية مواهمة لا مصداقية حقيقية، و مشروعية مخايلة لا مشروعية قابلة للتمحيص و البرهان"[3].

دون أن ننسى رسالة الغفران لأبي العلاء المعري، و رسالة التوابع و الزوابع لابن شهيد، و منامات الوهراني ... و غيرها من الخطابات الماورائية التي عول فيها أصحابها على قانون التعجيب "بغية القبض على الآسر و الفاتن و المهيب الذي يثير الخوف و المتعة"[4]معا و ليس هذا فحسب بل إن من غايات الكتابات القائمة على مبدأ السفر باتجاه اللامرئي أنها "تمتص سلطة المروع الديني لتضع محله ممتع الأدب بواسطة التخييل، و ذلك محاولة من أصحابها إخراج القارئ من حدية الرهيب وإدخاله في احتفالية الجميل، دون أن تكون هناك نية تدنيس المقدس،و إنما هي الرغبة في زرع الشك في روح و عقل القارئ هذا الذي يؤدي به إلى تعويض الرهبة الدينية بالسعادة المعرفية"[5] هذا إضافة إلى السعي لتحقيق تبادل رمزي بين الواقع بمفهومه العام و الكتابة الفنية، و إنما تجلت هذه النقطة الأخيرة في كتابات بعض الشعراء المحدثين الذين عمدوا إلى توظيف موضوع الرحلة إلى العالم الآخر في قالب شعري رائع، و من هؤلاء: محمد عبد المعطي

---

[1]- اليوسفي، محمد لطفي: حركة المسافر و طاقة الخيال، مجلة نزوى، عمان، الأردن، العدد 37، 2004، ص59.
[2]- ابوديب، كمال: الأدب العجائبي و العالم الغرائبي، ص18.
[3]- نفسه ، ص19.
[4]- اليوسفي، محمد لطفي: م. س.، ص62.
[5]- ابن صالح، هند/ الرقيق، عبد الوهاب: أدبية الرحلة في رسالة الغفران، ص 95.

الهمشيري [1908-1938] في رحلته الموسومة بـــ"على شاطئ الأعراف"، و جميل صدقي الزهاوي الشاعر العراقي [1863-1936] صاحب ملحمة "ثورة في الجحيم" الذي ارتأينا الوقوف على ملحمته البالغة 435 بيتا، التي أحدث نشرها على صفحات مجلة الدهور اللبنانية سنة 1931 ضجة كبيرة، حيث تصدى لها الأدباء بالتعليق و التجريح، و حنق عليه المتزمتون من معاصريه و كتبوا ضده حتى أن الأستاذ الزيات يروي: أن الملك لما عاتبه على عمله هذا قال له:"ماذا أصنع يا سيدي؟ عجزت عن إضرام الثورة في الأرض فأضرمتها في السماء"[1].

و فيما يلي مختارات من هذه الملحمة التي أثارت ثائرة الآخرين عليه يقول الشاعر:

"بعد أن مت و احتواني الحفير  جاءني يبلوا منكر و نكير
ملكان استطاعا الظهور و لا أدري لماذا و كيف كان الظهور
لهما وجهان ابتنت فيهمـــا  الشرة عشا كلاهما قمطريرا"[2]

ثم راح يصف هذين الملكين موغلا في إضفاء صور الغرابة و التشويه الخلقي عليهما، مما يبعث على النفور و الاشمئزاز؛ إذ جعل لكل واحد منهما أنفا غليظا طويلا هو على حد تعبيره (كالقرن بالنطاح جدير)، و فما واسعا أيضا هي في اتساع فم الليث يخرج منه ناب وصفها بالعنقفير (الداهية)، و بأيديهما أفاع تتلوى لإخافة الموتى و تدور، محددا مهمتهما في سؤال الأموات عما أتوه إذ كانوا أحياء يدبون على الأرض دبيبا، و فيما ننقلُه الحوارُ الذي جرى بين الشاعر و الملكين:

"قال: من أنت؟ و هو ينظر شزرا  قلت: شيخ في لحده مقبور
قال:ما أتـــيت إذ كـــنت حيـــا  قلت كل الذي أتيت حقير
ليس في أعمالي التي كنت آتيها على وجه الأرض أمر خطير
قال: في أي من ضروب الصناعات تخصصت إنهن كثيـــــر
قلت: مارست الشعر أرعى به الحق و قد لا يفوتني التصوير
قال ما دينك الذي كنت في الدنيا  علـــيه و أنـــت شيخ كبير
قـــلت: الإسلام ديـــني فـــيـــها  و هو دين بالاحترام جديـــر"[3]

و في ختام هذه الوقفة مع توظيف مشاهد اليوم الآخر في الأدب شعره و نثره نود التأكيد على ما ذهب إليه سعيد علوش في معرض حديثه عن هذا الموضوع إذ يقول:"إن طبيعة

---

[1]- الزهاوي، جميل صدقي: ديوان الزهاوي- ت. عبد الرزاق الهلالي، م1، دار العودة، بيروت، ط2، 1979، ص(ب)،(ت).
[2]- نفسه، م1، ص715.
[3]- نفسه، م1،ص716.

موضوع الأخرويات تستدعي أكثر من معالجة في الشرق و الغرب على السواء، و أنه لن ينقطع هذا السيل العارم عن مد الخيال الأدبي (شعرا أو نثرا) حتى في عصرنا بل يستمر مخترقا حواجز المستقبليات، لأن هذا الحس الميتافيزيقي و الحدسي في المجال الأدبي، لا يمكن أن ينقطع لا بغياب الدين و لا بتقدم الاكتشافات العلمية، و لا باختفاء رهين باختفاء الخيال الأدبي"[1].

**9- الباراسيكولوجيا* «parapsychologie» أو ما وراء علم النفس«métapsychologie»**

الباراسيكولوجيا مصطلح يطلق "على الظواهر من الطراز العقلي، التي تعتبر كأنها مجسدة بملكات لا تزال غير معروفة كفاية، و لا يزال وجودها بالذات موضع شك مثل التخاطر، الكهانة، ... الخ"[2]، كما يطلق على كل "سلوك يختص بدراسة الظواهر غير العادية كظاهرة التخاطر، و التي تعني تناقل الخواطر من عقل إلى عقل عن بعد و دون وسائل حسية معروفة، كما يهتم بدراسة الحركة غير الماسة التي تعني حركة الأشياء دون تماس بغيرها حسب التعبير الروحاني دون أن ننسى اهتمامها بظاهرة بعد النظر أو كما يطلق عليها الرؤية المستقبلية"[3]. و يضيف الباحث بوبكري فراجي إلى هذه الزمرة من الظواهر زمرة أخرى و تتمثل في الرجم بالغيب، و الأرواح، و الخروج من الجسد و اختراق و رؤية الأشياء المستورة، و قد حاول الباحث تفسير جملة هذه الظواهر فيزيائيا، منطلقا من كون ظواهر (بْسِي) ظواهر فيزيائية ذات تردد منخفض أي أنها لا ترد إلا نادرا، محاولا تخليصها من بعدها الميتافيزيقي و الخارقاني – على حد تعبيره– غير أن حصوله على كتاب "الباراسيكولوجيا علم أم سحر" للكاتب جيمس ألكود حال دون تحقيق مراده؛ ذلك أن ألكود صبغ ظواهر بسي بالصبغة النفسية بعد أن سماها بظواهر ما وراء نفسية «métapsychologie» و قد عزا الباحث بوبكري هذا التوجه من ألكود إلى كونه مختصا في علم النفس الاجتماعي فلا غرو أن يعالج المسألة من وجهة نظر سيكولوجية[4].

و قد رد بونتاليس و لابلانش ظهور مصطلح ما وراء علم النفس إلى مراسلات كان فرويد قد وجهها إلى فلايس، و قد استعمله حينها للتعريف بأصالة محاولته لإقامة علم نفس

---

[1]- علوش، سعيد: مكونات الأدب المقارن في العالم العربي، ص527.

* لا يختلف اثنان في أن الباراسيكولوجيا هو مصطلح مركب من السابقة para و اللاحقة psychologie الذي يعني علم النفس، أما السابقة الإغريقية para أو par فتحمل معاني متعددة منها ما وراء، إلى جانب، فوق، و ماتع أو واق أو شبيه، و قد تردد النقاد في أخذهم بهذه المعاني المتعددة للسابقة para مما نجم عن ذلك كم من المصطلحات المعربة و المترجمة، و قد أبدى خليل أحمد خليل اعتدادا كبيرا بمصطلح «parapsychique» لأنه في نظره أحسن تقويما، و هو (parapsychique) مصطلح اقترحه بوراك و استحسنه فلورانوا للدل على الظواهر التوقعية، التخاطر،...الخ و على دراستها أيضا. راجع: موسوعة لالاند الفلسفية، م2، ص 801-802.

[2]- أندريه، لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، م2، ص 802.

[3]- Sillamy, Norbert: Dictionnaire de la psychologie, librairie Larousse, Paris, p. 188.

[4]- بوبكري، فراجي: تحليل الفيزياء لظواهر بسي الخارقانية، كتابات معاصرة، بيروت، السداد العاشر، العدد39، كانون الأول 1999- كانون الثاني 2000، ص 136.

قائم على دراسة الجهة الأخرى من الوعي عكس علم النفس التقليدي المتمركز حول دراسة الوعي، واعيا إلى وجود تماثل بين مصطلحي ما وراء علم النفس و ما وراء الطبيعة، و لم يكتف فرويد بهذا بل ذهب إلى القول بأنه "يمكننا التجرؤ على قلب ما وراء الطبيعة إلى ما وراء علم النفس"[1] حيث "تنعكس المعرفة الغامضة أو ما يمكن أن ندعوه الإدراك النفسي الداخلي للعوامل النفسية، و لما يجري في اللاوعي، في بناء واقع فوق محسوس، يتعين على العلم تحويله إلى علم نفس اللاوعي"[2].

و على العموم فإن "ظواهر ما بعد علم النفس روحية منسوبة إلى قوى لم تعرف حقيقتها بعد، و مجاوزة لحدود التجربة السيكولوجية"[3] تثير فينا الدهشة و الاستغراب لاتسامها بالعجائبية و البعد التام عن الإدراك الحسي، و هو ما يجعلها تتماس مع العجائبي و تقترب منه في نقاط كثيرة، و إن كانت تختلف معه في بعض الأمور على حد تعبير شعيب حليفي الذي يرى بأن "الميتانفسي يسعى إلى إزاحة المخيلة من عمله أولا، ثم البحث عن العلمية لكونه يتكفل بالظواهر النادرة ذلك أنه إذا كانت لهما نفس المنطلقات، فهما يتعارضان في التوجه، ليس تعارضا مطلقا، لأن الدف الأدبي في الرواية الفانتاستيكية لا يجيب بالضرورة عن أسئلة علمية بأجوبة علمية و لكنه مفتوح، و هي سمة الرواية عموما و التي لا تقدم أجوبة للمجتمع بقدر ما هي رؤية ينظر منها إلى الواقع"[4].

و مثلما هو معروف فإن تودوروف قد أشار إلى أن موضوعات الأدب العجائبي هي نفسها موضوعات الأبحاث السيكولوجية ممثلا لها بفكرة القرين التي كانت موضوع أبحاث متعددة منها دراسة لألوراك الألماني التي ترجمت إلى الفرنسية بعنوان "دون جوان- دراسة في القرين"، و مؤكدا أن فرويد نفسه درس حالة عصابة شيطانية في القرن الثامن عشر؛ إذ هو الذي أعلن بعد شاركو:"لا نندهش إذا كانت عصابات هذه الأزمنة البعيدة تتجلى في هيئة إبليسيات". و ليس هذا فحسب بل ذهب تودوروف إلى القول أن التحليل النفسي عوض الأدب العجائبي، و من هنا فد أضاع فائدته[5].

و وقوفا منا على طبيعة الظواهر الباراسيكولوجية غير الاعتيادية نجزم بأنها تصلح أن تكون مادة روائية لحكايات تعيد تشكيلها مخيلة المبدع، لتنتمي و بجدارة و عن استحقاق إلى

---

[1]- لابلانش، جان- ج. ب. بونتاليس: معجم مصطلحات التحليل النفسي، تر. مصطفى حجازي، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، ط2، 1987، ص 444-445.

[2]- نفسه، ص 444.

[3]- صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، ج2،ص 305.

[4]- حليفي، شعيب: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص71.

[5]- تزفيتان، تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 196.

صنف الأدب العجيب غير المعلل على الأقل إلى يومنا هذا. لما تحدثه تلك الظواهر من تساؤلات جمة حول طبيعتها غير المحددة أولا، و حول ما تثيره في المتلقي من خلخلة لواقعه النفسي ثانيا. و ذاك ما يرومه كاتب الأدب العجائبي الذي يسعى دائما إلى البحث عن عناصر جديدة يغير بها مسرودة ليستحق صفة الخطاب المغاير، حتى و إن كانت هذه العناصر علمية محضة على ما رأينا في أدب الخيال العلمي.

## 10- علم السحر والتنجيم

جاء في المعجم الوسيط أن السحر هو " كل أمر يخفىَ سببه و يتخيّل على غير حقيقته و يجرى مجرى التمويه و الخداع"[1]. و في المعجم ذاته وردت لفظة السحر مرادفة لمصطلح السيمياء[2]،وبالرجُوع إلى كتاب:( كشف الظنون عن أسامي الكتب و الفنون) تبيّن أن علم السيمياء إنما"يطلق على ماهو غير حقيقي من السحر، و حاصله إحداث مثالات خيالية في الجو لا وجود لها في الحس، وقد يطلق أيضا على إيجاد صورها في الحس فحينئذ تظهر بعض الصور في جوهر الهواء فتزول سريعة لسرعة تغير جوهر الهواء ولا مجال لحفظ ما يقبل من الصور في زمان طويل لرطوبته، فيكون سريع القبول وسريع الزوال، و أما كيفية إحداث تلك الصور وعللها فأمر خفي لا اطلاع عليه إلا لأهله [ وليس المراد وصفه وتحقيقه ههنا ] (...) و حاصله أن يركّب الساحر أشياء من الخواص أو الأدهان و المائعات أوكلمات خاصة توجب بعض تخيلات خاصة كإدراك الحس ببعض المأكول و المشروب وأمثاله..."[3].

فهذا النص يدل على أن علم السيمياء هو من تفاريع علوم السحر و اقتفاء أثر هذه الدلالة في النصوص التراثية ظهر أن علم السحر ارتبط ارتباطا وثيقا بعلم السيمياء في الكثير مـــن النصوص،فهذا ابن خلدون في مقدمتـــه يورد دلالات متعددة و حاصلها جميعا أن السيمياء لها دلالة عامة إذ يطلقها على علم الطلسمات الذي " يستعين فيه صاحبـــه بروحانيات الكواكب و أسرار الأعداد و خواص الموجودات و أوضاع الفلك المؤثرة في عالم العناصر كما يقوله المنجمون "[4]. و لها دلالة خاصة يمكن حصرها في أسرار الحروف و دلالتها التي تحدث عنها ابن خلدون مطولا في مقدمته معْزيا تعلم شيوخه هذه المعارف من السيمياء و

---

[1]- المعجم الوسيط،ج 1، ص 419 .
[2]- نفسه، ج 1، ص 469 .
[3]- مصطفى بن عبد الله القسطنطيني الرومي الحنفي : كشف الظنون عن أسامي الكتب و الفنون، دار الكتاب العلمية - بيروت - 1992، ج2، ص 1020 .
[4]- ابن خلدون، عبد الرحمن: المقدمة ، ت. : محمد الاسكندراني، دار الكتاب العربي - بيروت - لبنان، 2004، ص 462 .

أسرار الحروف و النجامة من شيخ المعـــرب أبو العباس بن البنّاء[1] ..وهي بدلالتها العامة و الخاصة تنضوي تحت الأعمال السحرية و" مصطلح السيمياء إذ يستعمل اسما لباب من أبواب السحر لا يملك اشتقاقا عربيا و إنما هو مشتق من لفظ سرياني"[2]. و لم يكتف ابن خلدون بهذا بل جعل السيمياء و الكيمياء من الأعمال السحرية التي روّج لها جابر بن حيّان و مسلمة بن أحمد المجريطي، عادا جابر بن حيّان "من كبار السحرة في الملة، ذلك أنه تصفح كتب القوم و استخرج الصناعة و غاص في زبدتها و استخرجها ووضع فيها غيرها من التأليف و أكثر الكلام فيها و في صناعة السيمياء لأنها من توابعها لأن إحالة الأجسام من صورة إلى صورة إنما يكون بالقوة النفسية لا بالصناعة العملية فهو من قبيل السحر"[3].

و هو في هذه الفقرة يؤكد أن علم السيمياء من توابع الكيمياء، و يقترب منه اقترابا قد يكون على تقدير رشيد بن مالك سببا في ورود سيمياء متأثرة بصيغة كيمياء[4] هذه الأخيرة التي احتار ابن سيدة في وزنها أهي على وزن فِعْلياء أم فيعلاء[5]. و الكيمياء على حدّ تعبير ابن خلدون" هي من آثار النفوس الروحانية، و تصرفها في عالم الطبيعة إما أن يكون من نوع الكرامة ( إذا كانت النفوس خيّرة ) أو من نوع السحر ( إن كانت النفوس شريرة فاجرة)"[6]..فهي إذن " من منحى كلامهم في الأمور السحرية وسائر الخوارق ... ولهذا كان كلام الحكماء كلهم فيها إلغازا لا يظفر لحقيقته إلا من خاضَ لُجّة من علم السحر و اطّلع على تصرفات النفس في عالم الطبيعة و أمور خرق العادة ..."[7].

و إذا كانت الكيمياء و السيمياء و السحر تشترك جميعا في"إحالة الأجسام من صورة إلى صورة أخرى"[8]،فإن النفوس المتصفة بهذه الصفة على مراتب كما يقرر ذلك ابن خلدون "أولها : المؤثرة بالهمة فقط من غير آلة و لا معين و هذا هو الذي تسميه الفلاسفة السحر. و الثاني: بمعين من مزاج الأفـــلاك أو العناصر أو خـــواص الأعـــداد و يسمونه الطلسمات و هو أضعف رتبة من الأول. و الثالث: تأثير في القوى المتخيلة يعمَد صاحبُ هذا التأثير إلى القوى المتخيلة فيتصرف فيها بنوع من التصرف و يلقى فيها أنواعا من الخيالات و المحاكاة و صورا مما يقصده من ذلك ثم يترلها إلى الحس من الرائين بقوة نفسه المؤثرة فيه، فينظر الراءون

---

[1]- ابن خلدون، عبد الرحمن : المقدمة ، ص 116-117 .
[2]- ابن مالك، رشيد : السيميائية بين النظرية والتطبيق، مخطوط دكتوراه دولة، جامعة تلمسان 1994 – 1995، ص ص 38 - 42 .
[3]- ابن خلدون، عبد الرحمن : م.س.، ص458 .
[4]- ابن مالك،رشيد : السيميائية بين النظرية و التطبيق، ص 40 .
[5]- ابن منظور : لسان العرب، م5، ص438 .
[6]- ابن خلدون، عبد الرحمن : م.س.،ص 472 .
[7]- نفسه ، ص 487 – 488 .
[8]- نفسه،ص 458 .

كأنها من الخارج وليس هناك شيء من ذلك (...) و يسمي هذا عند الفلاسفة الشعوذة أو الشعبذة (...) و لما كانت المرتبتان الأوليان من السحر لها حقيقة في الخـــارج و المرتبة الأخيرة الثالثة لا حقيقة لها اختلف العلماء في السحر هل هو حقيقة أو إنما هو تخييل؟"[1] . و قد رد ابن خلدون نفسه عن هذا السؤال بقوله :" فالقائلون بأن له حقيقة نظروا إلى المرتبتين الأوليين، و القائلون بأن لا حقيقة له نظروا إلى المرتبة الثالثة الأخيرة فليس بينهم اختلاف في نفس الأمر بل إنما جاء من قبيل اشتباه هذه المراتب..."[2].

وإذ يلجأ الكتاب إلى توظيف هذا النوع من السلوك ( السحر )في عمل إبداعي فإنما يرجون من وراء ذلك "تمرير خطاب ما من جهة،وتكسير هذا الجسر، انطلاقا من الكشف عن هشاشته والتعرية عن فضائحه التي لا تتماشى و الفكر العلمي الثاقب من جهة أخرى"[3].

مع الأخذ بعين الاعتبار أن استغلال العجائبي الحديث للسحر و علومه يختلف عن استغلال العجائبي القديم له اختلافا جذريا، ذلك أن العجائبي القديم و باستغلاله لعلمي السحر و التنجيم يجعل بعض الأحداث تجد مسوغاتها في السحر، كما يجد لها تفسيرا عقليا، و يقوم هذا الاستغلال على قراءة "الطلاسم و التعويذات و استحضار الجن(...)لإنجاز سخرات خارقة"[4]، كتلك السخرات التي احتوتها كتب الرحلات و خاصة المتجهة منها إلى بلاد الهند التي اشتهرت بالسحرة الجوكية وحكاياتهم التي لا تنتهي، و التي عجت بها رحلة ابن بطوطة خاصة ورحلات القرون الوسطى عامة. لكنه عندما " بدأ العلم يتقدم و يكشف عن أسرار الكون الغامضة، أخذ السحر أو الإيمان بالقوى الخارقة يتراجع و لكن العلم لم يبلغ منتهاه و الإيمان بالقوى الخارقة لم يأفل بعد"[5]، لقد "كشف العلم عن كثير من أسرار الكائنات في الكون، فلم نعد نعاملها معاملة سحرية، و فرت من تحت جناحي هذا الطائر المدهش الذي نسميه المجهول و لكن أسرارا أخرى كثيرة لا تزال تتلفع بالغموض على الرغم مما حققه العصر من إنجازات مذهلة في معرفة العالم الخارجي، و في تحليل النفس البشرية، ولذا لا نزال نؤمن بالأرواح و قدرتها الخـــــارقة (...) و كذا بقوى غامضة تذكرنا بنار السحر القديم..."[6] .

وعلى العموم فإن ما يحفّ الأعمال السحرية من الطلاسم والتعويذات واستحضار للشياطين والاستغاثة بالجن واعتماد معرفة الأبراج السماوية و العرافة لا يستطيع أحد أن ينكر

---

[1]- ابن خلدون، عبد الرحمن: المقدمة نفسه ، ص 459 .
[2]- ، ص 458 .
[3]- حليفي،شعيب : شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 107 .
[4]- نفسه، ص 68 .
[5]- رومية، وهب : شعرنا القديم والنقد الجديد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد207، مارس 1997، ص94 .
[6]- نفسه ، ص 94 -95 .

مدى التصاق ذلك بالعجائبية مهما كانت ثقافة هذا المتلقي، ذلك أنّ الساحر هو أحد الشخصيات العجائبية كما يتبين فيما بعد .

**خلاصة القول :**

في ختام هذا الفصل لا يسعنا إلاّ أن نؤكد أنّ ارتباط العجائبي بكل هذه الحقول المبسوطة "هو ارتباط شبكي مرسوم، يعمل فيه الفانتاستيك على تضفير المكونات الأخرى في تخييل خالص، يترجم وضعية معينة، مادامت الرواية الفانتاستيكية هي عمل مفتوح "[1] على العديد من القراءات والتأويلات رغبة منها في مساءلة المعنى الذي لا يمكن الإفصاح عنه مباشرة واعتقادا جازما من كتابها أن"المعنى الحقيقي للخطاب محدد من جانب الذي يتكلم، ومن طرف الظروف التي تجعله يتكلم، وكل دلالة مباشرة، وكل تعبيرية مباشرة إنما هما كاذبتان، خاصة عندما يتعلق الأمر بإثارة الانفعال"[2].

[1]- حليفي، شعيب : شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص72 .

[2]- باختين، ميخائيل : الخطاب الروائي، تر. محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة - باريس، ط1، 1987، ص152 .

# الباب الثاني :

# أشكال التعجيب في الرواية الجزائرية ومرجعياته

الفصل الأول : مرجعيات العجائبي في الرواية الجزائرية

الفصل الثاني : الرواية المعتقداتية

الفصل الثالث : الرواية العجيبة

الفصل الرابع : الرواية الغريبة

الفصل الخامس : الرواية الغروتسكية

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

# الفصل الأول :

# مرجعيات العجائبي في الرواية الجزائرية

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

توطئة :

أثبتت الرواية العربية- بماهي"كيان يولد من داخل الهزات، ينتسب ويتمرد، في آنٍ، على البدايات البكر حتى يضمن مشروعيته المجتمعية"[1]-على أنّها"الجنس الأدبي الأقدر على الارتفاع بالتعبير عن الكيانات – بظواهرها وبواطنها – إلى حدود قصوى من زوايا متباينة تحقق التمايز"[2]، مبتعدة عن"اجترار الخطابات الفاقدة للنبرة والنسغ"[3]على حد تعبير محمد برادة . مستمدة مشروعيتها "من كونها شكلا لا نهائيا قابلا للاكتمال والتجدد، ومفتوحا على مجموع الأشكال التعبيرية، ببنية غير ثابتة تسعى إلى التقاط التحولات الخارجية، والداخلية للكائن البشري"[4]، الذي أضحت حياته في واقعيتها – بتناقضاتها العنيفة وصراعاتها الداخلية الملتهبة باستمرار- شكلا من أشكال التعجيب.

ونحن إذ نروم في هذه الدراسة الوقوف على هذه الأشكال التعجيبية وتطبيقاتها في الرواية الجزائرية، إنما نود التأكيد على أنّ كل شكل من هذه الأشكال هو تقنية في الحكي، يستغلها الروائي لا للتعبير عن غرابة مقلقة، أو سبر لأغوار النفس وتحليل لأحلامها و استيهاماتها فحسب، بل"كجزء من التشكيل، وعنصر يتطوّر ليصبح رؤية مشروعة تتمطى المفارقة والتناقض وهتك الواقعي الحقيقي بما هو فوق طبيعي لتمرير خطاب معيّن، استنادا إلى المخيلة التي تتغذى من فضائح العقل والواقع، فيتم امتصاص هذه الفضائح للمضي بها نحو أبعاد تضفي عليها طابعا متميّزا، يجعلها في عريٍّ قابلة لرؤية تناقضاتها بشكل شفاف"[5]سافر . وهو الجانب الأكثر حسْما لأنّه يسهم بقدر كبير"في رصد انشغالات الروائي و قياس حساسيته وتجريبيته"[6]، ومدى وعيه بحاجة الرواية وبحثها "باستمرار عن مجازفات جديدة تسمها باللاكتمال المفتوح، والتعدد الخصب الذي ينوي حسارة المعرفة بجانب غواية المتعة"[7].

إنّ استثمار العجائبي – بكلّ تشكلا ته – في الرواية العربية عامة والجزائرية على وجه الخصوص دليل قاطع على"غنى المتخيل العربي وإمكاناته الواسعة وما يعد به من مجازفات دلالية وشكلية"[8]، تدعو النقد إلى مراجعة أدواته الإجرائية قصد التصدي لها، تماما كما تدعو الناقد إلى أن يتوخى الدقة، ويتحلى بوعيه الكامل أثناء مقاربته لهذه النصوص المجازفة الحاملة في طيّاتها

---

[1]- حليفي،شعيب : شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص6 .
[2]- نفسه،الصفحة نفسها .
[3]- نفسه، الصفحة نفسها .
[4]- نفسه، ص19 .
[5]- نفسه، ص 19 .
[6]- نفسه، ص 189.
[7]- نفسه، الصفحة نفسها .
[8]- نفسه، ص 190 .

لجينات جديدة وتيمات أشد حبكة، لما تمور به من أسئلة تلامس فداحة الأشياء في عريِّها، وتجيب – وإن خجلا- عن أسئلة الواقع الكابوسي الراهن"للإنسان العربي الذي انكسرت أحلامه مع فجر استقلالات مشروطة "[1]على الصعيدين الداخلي والخارجي .

لقد آمن الروائي العربي بدءًا أنّ"راهنية الرواية الفانتاستيكية تكمن في تجريبيتها ومكوناتها السردية وما تخلقه من تعجيب يعبّر عنه كرونوتوب الكابوس وامتساخات الفضاء والزمن والشخوص،والأسئلة الوجودية المحمولة على لغة تسعى لأن تتحر من كلّ التباس، مثلما تحرَّر المعنى من قيود الطبيعي والمألوف"[2]، فأخذ على عاتقه مهمة اختصار كل ما تقدّم في نصّه المكتوب وفي سياق سريع . وفي طريقه إلى تمثّل ذلك أدرك أنّ لكل نص مرجعيات يستند إليها، فراح يبحث له عن مرجعيات يستقي منها شذرات عجائبية يطعِّم بها نصه لـــ"تعطي رؤية روائية تلامس القضايا الحقيقية المسكوت عنها، والباعثة على الإدهاش"[3]، ولتكسِّر الرتابة التي هيمنت على الذائقة العربية . وتغني الخطاب الروائي برؤى جديدة . ومن أجل ذلك كان حقيقاً بنا أن نقول إنّ شأن النزوع إلى التعجيب في الرواية العربية عامة والرواية الجزائرية خاصة"شأن أشكال التجريب الجمالي الأخرى، ليس فعَّالية إبداعية معلّقة في الفراغ، بل استجابة لضرورة تاريخية / ثقافية / فنية استدعتها، وهيأت لها، ثمّ أشاعتها فيما بعد مجموعة من المؤثرات التي كانت تضطرم في الواقع العربي"[4]والجزائري على وجه الخصوص الذي بات يحمل نويَّات عجائبية تحملنا على القول بعجائبيته ونحسب أنّ رواية(مرايا متشظية ) خير ما يمثّل هذا الواقع العجائبي الذي فرضته فترة العشرية بما تحمله من مشاهد وصور وحشية، تبدو لأول وهلة من نسج خيال المبدع، لكنّك ما تفتأ تنفتح على واقع أشد قساوة مما ترسمه الكلمات، وأفظع مما يُصوَّر (كما سيتضح لنا في حينه) .

وبتتبع إنجازات الرواية الجزائرية في هذا المجال، ثمّ المناخ الذي نشأ فيه هذا الشكل من أشكال التعبير السردي، نخلص إلى تعدد المرجعيات النصية، وغناها وشمولها عصورا متعددة ؛ إذ منها التراثي الأصيل ومنها الأجنبي الدخيل، ناهيك عن خصوبة مادتها ومرونتها، مما يجعلها قابلة لتطويعات المبدعين على اختلاف مشاربهم. ومن أبرز هذه المرجعيات :

**1 – المرجعيات الدينية** : ويمكن حصر مدى تزويد هذه المرجعية النصية للنص السردي بالعنصر الخارق والبعد العجائبي من خلال مظهرين رئيسين :

---

[1]- حليفي، شعيب : شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 6 .
[2]- نفسه، ص190.
[3]- نفسه، ص6.
[4]- الصالح، نضال : التزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص52-53.

أ- **قصص الأنبياء** :ونقصد به تلك الحكايات المتعلقة بحياة الأنبياء والرسل الذين أجرى الله على أيديهم الخوارق والمعجزات وأحاطهم بالكثير من العناية وأسباب التوفيق في المهام الموكولة إليهم . فكانت حياتهم بذورا لقصص كثير عجّت بها كتب القصاصين الأوائل والوراقين، نعدها بحق جينات الأدب العجائبي في التراث العربي القديم، تفاعل فيها القصص الديني بمحموله الخارقي الإعجازي مع الذهنية الشعبية التي أثبتت عبر تاريخها الطويل أنها قادرة على الخلق والإبداع في مجال الخوارق والأعاجيب حتى اكتظ الأدب الشعبي – بما هو الأدب الوحيد الذي لا يكترث بالمنطق – بالأساطير الجميلة [1].

ب- **القصص والحكايات الصوفية** : ونحن إذ نفرد لهذا النوع من القص قسما خاصا به فمن باب الاعتقاد الجازم بأنّ زمن المعجزات ولّى بانتقال محمد خاتم الأنبياء والمرسلين صلى الله عليه وسلّم إلى الرفيق الأعلى، وما بقيت إلاّ المبشرات كما ينصّ على ذلك حديثه عليه الصلاة والسلام (انقطع الوحي، وبقيت المبشرات :رؤيا المؤمن ). هذا من جهة ومن جهة ثانية إنّ الكثير مما يروى من"كرامات الصوفية وخوارقهم هي حكايات خيالية نواتها من زمن سحيق ليس لها من دلالات واقعية إلاّ ما تؤديه من وظائف مختلفة"[2] كالترغيب في طريقة المتصوف، أو الترهيب من معارضته . ومن جهة ثالثة إنّ معظم مصادر الأدب الصوفي تشير إلى أن النصوص الصوفية "هي نتاج الغياب عن هذا العالم، والاستغراق في عالم الخيال، عالم الأنا في تجربتها الصوفية، التي هي تجربة في الفكر وتجربة في الكتابة أيضا، وتجربة في مقاربة المطلق تلجأ إلى طرق جديدة للتعبير عنه، قوامها الصور الإشراقية التي لا تخضع للعقل ولا للمنطق، بل للحُلم وحده ؛لأنه الوسيلة الوحيدة لمقاربة الجانب المجهول من الوجود"[3]وهو ما يجعل النص الصوفي نصا فنيا بامتياز أكثر مما هو نص ديني أو فلسفي، على الرغم مما للدين والفلسفة من نصيب فيه.

ونحن إذ نولي الاهتمام بهذا النمط من الحكايات فلأنها "تشترط أحداثا ذات طابع لا معقول، أو هي من قبيل استثمار تلك القوة الواقعة بين العقل العملي وبين الحس المشترك على تعبير (الغزالي)، وهي متنازعة بين التفكير والتخيل، وهذه القوة ليست متشابهة في أصناف الناس، بل هي متفاضلة، قد تصل في بعض حالات قوتها إلى الاتصال بنفوس السموات من خلال قوة التخيل التي تنتج منها هذه الأفعال ذات الطابع الخارق للعادة وتعطيل قانون الأسباب

---

[1]- مرتاض، عبد الملك : الميثولوجيا عند العرب –دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات الشعبية العربية القديمة، المؤسسة الوطنية للكتاب / الدار الوطنية للنشر – الجزائر، 1989، ص16.

[2]- مفتاح، محمد : دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، ط3، 2006، ص143.

[3]- بوادن، وضحى : القضايا النقدية في النثر الصوفي، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق - سوريا ، 2006،ص69.

المادية التي تسمى عند الأولياء (الكرامة ) وهي مرتبة من العطايا الإلهية أدنى من المعجزة التي اختص الله بها عزّوجلّ الأنبياء والمرسلين"[1] .وتنقل ناهضة ستار تعريف الكرامة عن صاحب كتاب (الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم ) بقولها:" الكرامة من الناحية الأدبية التعبيرية أقصوصة تحكي بالرمز إيمان البطل الديني بقدرته على الاقتراب التدريجي والشديد من الله، ومن ثمّ أخذ إلهية توفر له إمكانية التشبه بالله من حيث الإرادة الحرة المطلقة "[2].

وإعمالا للفكر في هذا التعريف رأينا أنّ المقصود بالحد هو حكايات الكرامات* وليس الكرامة في حد ذاتها، هذه الحكايات التي "عدّها (د.فايز طه) من الحكايات الصوفية الناضجة من الناحية الفنية، لأنها حملت خصائص الفن القصصي المثير والممتع لما تضمنته من حدث غريب ومفاجئ يُسرَد على نحو مشوّق، ثمّ اشتمالها على خيال واسع وحوار جميل مع ما تتضمنه من أدعية ومناجيات ووصايا وعبارات حِكَمية "[3].

إنّ ما يعني دراستنا من هذا اللون القصصي هو تلك الكرامات والخوارق التي "كانت تثير عجب الراوي والسامع والصوفي على السواء فتصدر عنهم ألفاظ دالة مثل : تعجبت، فلئن شاعت عنه العجائب من المكاشفة والحديث بمغيبات الأمور،أو كان من أعاجيب الزمن، وكان يعجب الصوفي من نفسه، فبعد أن يسرد ما رأى أو ما سمع يعقّب ( وعجبت من حالي غاية العجب)"[4]تأكيدا منه أنّ ما يحدث له ليس من قبيل المألوف المأنوس إنما هو أمر غريب يدعو إلى التوقف عنده . ومن أجل ذلك "كانت الخوارق أهم مميّز لهذا النوع من غيره، فبها يكتسب البطل بطولته ويدلل على خصوصيته ويكثر أتباعه، ويعظم في أعين الناس عامة وخاصة"[5]، وهو ما يجعلنا نعتبرها بمثابة "ميثاق بين الصوفي وأتباعه،وسدى ولحمة تضامنهم"[6]تماما كما هي الميثاق بين المبدع والمتلقي في النص العجائبي المفعم بدلالات الخارق المفارق للطبيعة .

والجدير بالذكر أنّ المنامات والرؤى تعدّ أحد أهم المنافذ في التجربة الصوفية، ووسيلة من وسائل تحقق الكرامات والخوارق ونقصد بالمنامات والرؤى الأحلام سواء أكانت في المنام أم

---

[1]- ستار ناهضة : بنية السرد في القصص الصوفي، منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق، 2003، ص53 .

[2]- نفسه، ص53 .

*- نشير هنا إلى أن حكايات الخوارق والكرامات عند الصوفية إنما ظهرت في القرن الرابع الهجري وهو قرن الغرائب والعجائب . وكان من غايات اللجوء إليها إشباع حاجات البيئة الاجتماعية عند أكثر الدارسين .ونلفت الانتباه إلى أن حكايات الخوارق والكرامات هي نوع من أنواع القصص الصوفي، الذي قسّمته ناهضة ستار إلى ثلاثة أقسام : قصص ذاتي ( مروي بلسان البطل نفسه )، وقصص موضوعي ( مروي بلسان راو مفارق لمرويّه تماما، فهو يصف ويسرد ويستخلص الحكمة )، وقصص استرجاعي ويقوم على استرجاع أحداث جرت تفاصيلها في عالم الرؤى والأحلام لشخوص وأفكار لها تجسداتها في عالم الحس، ومما يتميّز به هذا الأخير ارتفاع درجة الفنية لما فيه من توظيف لعناصر التخييل . بينما قسّمه فايز طه كما تشير إلى ذلك ناهضة ستار إلى حكاية واقعية، وحكاية خارقة، وثالثة فنية موضوعية . راجع : ستار ناهضة : م.س.، ص84 -85 .

[3]- ستار ناهضة : م.س.، ص 53-54 .

[4]- مفتاح، محمد : دينامية النص، ص141 .

[5]- نفسه، ص141 .

[6]- نفسه ، الصفحة نفسها .

في اليقظة،والحلم هو "الوسيلة الوحيدة لمقاربة المجهول من الوجود "[1]، وهو قوام الصور الإشراقية في التجربة الصوفية، لما ينضوي عليه من الخيال،هذا الأخير الذي " يُدخل الصوفية في صلب الأدب من حيث أنّ كلاهما فرار إلى ملجأ، فالصوفية والأدب خيالات تريد الخلاص من الواقع المتناهي،إلى الغيب اللامتناهي، وتريد أن تعبر الزائل إلى الخالد"[2]لأنّ " عالم الغيب خلاّق متجدد على نقيض الحاضر، الواقع الجامد والمعلوم"[3]والغني بالقيم الضيّقة الملقّنة . وربما هذا ما حذا ببعض الدارسين إلى القول بأنّ التجربة الصوفية في أعمق معانيها "هي تحرر الإنسان من قيد الوعي، ومن فخّ قيم ضيّقة وملقّنة، وانطلاق في رحاب اللاوعي بحثا عن قيم جديدة أعظم وأكبر يعثر عليها، أو قد يبتكرها بنفسه"[4]، ولا يمكن للصوفي بلوغ ذلك إلاّ بمعاناة حال السكر الموصل إلى الشطح* الذي يعدّ أرقى تجليات المعرفة الصوفية .

ونحن إذ نتناول هذا القصص الصوفي بوصفه مرجعية من المرجعيات الأساسية للرواية الجزائرية لا نزعم أن المنجز الروائي الجزائري استطاع أن يستغور أعماق التجربة الصوفية مستلهما طقوسها المبهرة، ولغتها المجازية الدالة، وفضاءاتها العلوية الأخاّذة النيِّرة، ولكننا نؤمن بأنّ من روائيينا من كانت له جرأة التطويح بمتلقيه في فضاءات صوفية آهلة بمقامات البوح ولحظات التجلي الطافحة بالوهج الصوفي المتميّز، ومستنده في ذلك نفحات اللغة الصوفية بغناها الإشاري الكامن في كلّ لفظ من ألفاظها ، معرّجا إلى أرقى درجات الشطح ؛ حيث الخيال لا يهدف إلى الإقناع،"بل إلى أن يخلق التعجب واللذة، ولا يهدف إلى مجرد الطرافة، وإنما يهدف إلى إغناء الحساسية وتعميق الوعي"[5]وهو ما يجعل القارئ"يشعر أنّ كل شيء أمامه يبدأ من جديد، وبه يكتسب معنىً جديدا"[6]، معنىً يستظل بظلال وارفة تمنحه دلالات إيحائية جاءت رواية " تلك المحبة"[7] لتؤصلها من خلال الغوص في أعماق تاريخ جزائر أخرى، قابعة في التاريخ المنسي والمجهول من خلال فضاء الصحراء الطافح بكل ما هو صوفي وقدسي، وكذا من

---

[1]- يونس، وضحى : القضايا النقدية في النثر الصوفي،ص69.
[2]- نفسه، ص64 .
[3]- نفسه، ص77.
[4]- نفسه، ص51 .
*- يعرّف أبو نصر السرّاج الطوسي الشطح بأنّه" عبارة مستغربة في وصف وَجد فاض بقوته وهاج" .راجع : يونس، وضحى : م.س،ص 128 .
[5]- أدونيس، أحمد سعيد: الصوفية و السوريالية، ص93 .
[6]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها .
[7]- السايح، الحبيب : تلك المحبة، منشورات ANEP، 2002.

خلال رواية " الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي "[1]التي تجلى فيها هذا السمت الصوفي من خلال مجموعة ألفاظ بعينها منها : التحليق، السبهللة، الهبوط الاضطراري..... .

و في المقابل هناك من لم يتعد استحضاره للخطابات الصوفية بوهجها الشعشعاني حدود العتبات الأولى من نصوصهم كما هي حال نبيل دادوة فيما ران له أن يسميه رواية معنونا إياها بـــ(شطحات شيخ المقام )،وهي في الواقع مجموعة قصصية تراوح عدد صفحات كل منها مابين صفحتين إلى خمس صفحات، مما جعلنا نقف موقفا سلبيا من تجنيسه لها بالرواية جاعلين ذلك نوعا من التجني على هذا الجنس الذي يملك من الفنيات مالا تملكه القصة القصيرة ولذلك رأينا أن لا نقف على هذه الرواية — على حد زعم صاحبها —لأننا نرى أنها لا ترقى إلى مستوى الرواية في صورتها الكاملة بل ولا حتى إلى صورة الميني رواية* بمصطلح أحمد منور . وإن كان عنوانها يحيل على مصطلحات صوفية محضة تلقي بظلالها الوارفة على فضاءات الشطح والمقامات** التي يصبو شيخ الصوفية إلى الارتقاء إليها .

أما رواية "الحلاج وزغاريد الدماء"للروائي محفوظ كحوال، والتي تعدّ بداية مشواره الروائي؛فقدحلا له فيها أن "يبعث الحلاّج من جدثه البغدادي الغابر، بعدما نفض عنه غبار11 قرنا كاملا، ليُلبسه جبة جزائرية عصرية ....، الحلاج الذي قدّم حياته قربانا للحقيقة العرفانية، يحيا من جديد شخصية ورقية في هذا النص الروائي الذي يروي مشهدا مفزعا من حياة جزائر الفتنة التسعينية المضرّجة بالدماء الغالية ..."[2]، فالحلاج ؛ هذه الشخصية التاريخية المعروفة في تراثنا الصوفي هو القناع الذي اختاره محفوظ ليتوارى وراءه، وقد وُفّق الروائي في اختياره أيّما توفيق ولا سيما أنّ هناك نقاطا مشتركة بين الحلاّجين ( الفني والتاريخي )، اللذين يلقيان نفس المصير .

---

[1]- وطار، الطاهر : الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، منشورات الزمن، الدار البيضاء – المغرب، 2000.

*- المراد بالميني رواية قصة "تتجاوز حدود القصة العادية ولكنها لا ترتقي إلى مستوى الرواية بشكلها المعروف، فهي في منزلة بين المنزلتين "من من كتاب هذا النوع محمد زتيلي (هذا تحترق الأكواخ 1977 )، وإدريس بوذيبة ( حين يبرعم الرفض 1978 )، عبد العزيز بوشويرات ( نجمة الصلصال ) (وقد نشرت في جريدة الشعب مسلسلة إبتداءا من 10فبراير 1980، الأعرج واسيني (جغرافية الأجساد المحروقة ) نشرت في مجلة آمال العدد 48، بكوريوراس ( الليل ينتحر) وقد نشرت في المجاهد الأسبوعية في 6 جويلية إلى أوت 1980 ...غيرهم . راجع : منور، أحمد : قراءات في القصة الجزائرية، مكتبة الشعب، الجزائر،1981، ص ص 42_48 .

**- المقام هو تدرج روحاني لا يُرجى فوقه فقرا، وهو وهبي ينزل رحمة من سماء الرحمن إلى قلب العبد ليورّثه من الأبيات المنقوشة في اللوح المحفوظ . وهو مرايا لكلّ منها آية تشرق، فإذا استوعبها قلب العارف طويت لتنقش بدلا منها آية أخرى، والمقام استتار للرحمن خلف حجاب التجلي، فيه أسرار يُذاع بعضها، ويُحرم بعضها على الذيوع . ومن الأسرار سر الصفات أو السرالقلبي، وسر الذات أو سر الربوبية الذي جعل النبي صلى الله عليه وسلم إفشاءه كفرا . راجع : عرابي، محمد غازي : النصوص في مصطلحات الصوفية، دار كنوز للطباعة والنشر والتوزيع – دمشق، 1985، ص317 .

[2]- وغليسي، يوسف : مقدمة رواية ( الحلاج وزغاريد الدماء ) لمحفوظ كحوال، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص8 .

## 2- المرجعيات التراثية :

ممالا ريب فيه أنّ ألف ليلة وليلة تحتل الصدارة في هذا النوع من المرجعيات، خاصة وهي "نصٌ مركزي في الثقافة العربية، أنتجت رمزيته، رحلة طويلة في الذاكرة الجماعية وجغرافية الإبداع . تحوّل معها إلى صورة ذهنية كثيفة، ملتبسة، وماتعة الأعطاف"[1] ينهل من معينها العربي والغربي على حدٍّ سواء ولا سيما بعد ترجمتها إلى الإنجليزية في مطلع القرن الثامن عشر .

إنّ أبسط جهد استقرائي يقوم به أي باحث " يبرز الطبيعة الحكائية المنفتحة لكتاب ألف ليلة وليلة، تلك الطبيعة التي جعلته يشتمل على تراث خصيب من الأخبار، والسير الشعبية، والقصص الشطاري، والنوادر، وحكايات الخوارق، والخرافات، وأنواع أخر ى تندّ عن التصنيف"[2]وهو ما جعل شغف المبدع يزداد بعد كل قراءة جديدة لهذا النص التراثي المتميِّز، ولعل ما يميّزه "ويحشره في زمرة النصوص الخطيرة والمركزية في الثقافة الإنسانية أنّه (حمّال أوجه ) وأنّه تحوّل في حاضر الثقافة العربية إلى نموذج اختباري لرصد آليات البحث النقدي، والوعي بمشروع الأدبية. ومن هذا المنطلق فليس من المستغرب أن تظل (الليالي العربية) إلى ما شاء الله موضوعا متّقد الغواية في نظر الباحثين، يفسِّر باستمرار أسئلة قلقة، ويوحي في كلّ مرة بشتى ألوان الرؤى والمقاربات "[3] . ولم تقف غواية هذا النص السردي عند حدود تنوع المقاربات النقدية التي تناولته،بل راحت تبسط سحرها على مضامين النصوص السردية ذات الطابع غير الشعبي،"فبرزت في النص الروائي معالم بطل الحكايات، وخضعت الأحداث للمصادفات والعجائبي والخارق"[4].

ولقد" ظلت ألف ليلة وليلة تهيمن على الرواية العربية حتى ظهور رواية (القصر المسحور) لمؤلفيها طه حسين وتوفيق الحكيم حيث بدت محاولة الكاتبين واضحة للتخلص من هيمنة التراثي والإفادة منه في تطوير الرواية العربية، عبر استدعائه ومحاورته، وكتابة نص جديد يتأسس على التراث، ويتجاوزه دون أن يكرره، ولكن محاولة طه حسين وتوفيق الحكيم لم تكن ثورة شاملة في توظيف التراث الحكائي، لأنّها كانت مجرد أحاديث خطرت ببال المؤلفين حول علاقة المبدع بشخصيات عمله الإبداعي"[5] .

---

[1]- ماجدولين، شرف الدين : بيان شهرزاد – التشكلات النوعية لسمور الليالي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط1، 2001، ص5.

[2]- نفسه ، ص45.

[3]- نفسه ، الصفحة نفسها .

[4]- وتار، محمد : توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب – دمشق، 2002، ص9 .

[5]- نفسه ، ص 43- 44 .

والحق أنّ"ما عجزت عن تحقيقه رواية ( القصر المسحور ) حققته روايات أخرى، كرواية (ليالي ألف ليلة وليلة ) لنجيب محفوظ، ورواية ( ألف ليلة وليلتان ) لهاني الراهب، ورواية ( بدر زمانه) لمبارك ربيع، ورواية (رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف ) لواسيني الأعرج وغيرها كثير . وقد تعددت طرائق الروائيين في توظيف ألف ليلة وليلة في نصوصهم،فبعضهم أقام بناء روايته على بناء ألف ليلة وليلة ووظّفها بشكل كلي، كما فعل ذلك نجيب محفوظ في روايته ليالي ألف ليلة،وبعضهم ضمّن روايته حكاية من حكايات ألف ليلة كرواية ( سلطان النوم وزرقاء اليمامة ) لمؤنس الرزاز، في حين اكتفى بعض الروائيين بالإشارة إلى بعض الصور والموضوعات"[1]، أما واسيني الأعرج فقد أثبت في روايته (فاجعة الليلة السابعة بعد الألف ) عمق وعيه بما يتضمنه التراث من إشارات تعمل على تخصيب الخطاب الروائي في الراهن،وذلك من خلال موقفه من شهرزاد التي أسكتها إلى الأبد وأنطق محلها أختها دنيا زاد التي كانت على العكس منها تسرد المغيّب والمزيّف والمنسي ( المسكوت عنه ) من التاريخ . فواسيني لا يريد إعادة كتابة التاريخ بقدر ما يريد وضعه على محك النقد ليسائله، ويكشف عن المخبوء .

أما مرتاض فقد بلغ به ولعه بحكايات وعوالم وشخصيات ألف ليلة وليلة أن استعار أسلوب شهرزاد في الحكي في مقدمة كتاب نقدي له بعنوان ( ألف ليلة وليلة – تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمّال بغداد ) ، وذلك حين استهلّ الكتاب قائلا : " بلغني أيّها القارئ السعيد، أنّه كان هناك قارئ بمدينة وهران مولعا بقراءة ألف ليلة وليلة، وكن معجبا بساردها وشخصياتها وأحداثها إعجابا شديدا، ولم يزل على هذه الحال إلى أن قضى في قراءتها زمنا طويلا، وبينما كان يقرأ يوما في حكاية حمال بغداد إذ بدا له أن يكتب عنها دراسة تستوفي الكلام عن شخصياتها وحدثها . وزمنها وحيّزها وسردها ولغتها الفنية، فبالأمر المقدّر واستقامت له على الوجه الذي أراد "[2].

وقد أكّد في هذه المقدمة أنّ "المرء لينبهر أشد الانبهار أمام هذا الأثر السردي الرائع الذي هو وحده كاف ليرقى بالأدب العربي إلى صفّ الآداب الإنسانية الكبرى، على الرغم من أنّه إياها"[3]، مبينا أنّ ألف ليلة وليلة تتميز في معظمها"باتخاذها الجن والعفاريت والكائنات الخرافية، شخصيات تنهض بالأدوار، وأبطالا يصنعون الحدث ويسلكون به إلى غايته الفنية المرسومة .

---

[1]- وتار، محمد : توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ، ص44 .
[2]- مرتاض، عبد الملك : ألف ليلة وليلة :تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية – الجزائر، 1993، ص3 .
[3]- نفسه ، ص3 .

ولعل مثل هذه الخاصية هي التي رقيت بهذا الأثر السردي العربي إلى مستوى الأدب الأسطوري الرفيع،وقد وردت هذه الظاهرة لتعكس الذهنية العربية الشعبية التي تؤمن بعملاقية الجنّ، وجبروت العفاريت، وقدرتهم على تحقيق أي فعل شاءوا، كائنا ما كان"[1]، ويواصل حديثه مؤكدا مدى ارتباط هذه الظاهرة بـــ"خاصية أخراة وهي طغيان السحر، وشيوع الشعوذة . ولم يكن أمر السحر وقفا على الجنّ وحدهم، وهو الأمر الذي يعدّ حبلة في طباعهم، وعبقرية في سجاياهم، وإنما كان السحر أمرا عاما بين الناس جميعا"[2].

ومما تجدر الإشارة إليه في هذا المقام أنّ كل هذه العوالم العجيبة الغريبة التي ولع بها أيّما ولوع قد جسّدها 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، مما حذا بيوسف وغليسي أن يسم هذه الرواية بـــ"مملكة العدم "وذلك في دراسته الموسومة بـــ" المسار والمنعطف – قراءة في تجربة عبد الملك مرتاض الروائية "، وسيأتي الحديث بالتفصيل عن هذه الرواية في الفصول الموالية .

ولم تقف روافد العجائبي على عوالم ألف ليلة وليلة وشخصياتها بل عمدت إلى السير الشعبية التي" تنعكس في الحكائية البالغة الدلالة في تمثيلها للمراجع الذهنية والحسية، الممكنة والمتخيلة في الحياة العربية "[3]، ولذلك ينظر إلى السيرة الشعبية على أنها إعادة"تشكيل الوقائع والمواقف التاريخية وفق منظور حالم يمجّد بلاغة المفارقة والتخييل الذهنيين"[4]. ومن هذه السير سيرة الإمام علي بن أبي طالب رضي الله عنه، وما حوته من مغامرات في وادي السيسبان ومناجزته الغول ذات السبعة رؤوس،وسيرة عنترة، وسيف بن ذي يزن، وسيرة الأميرة ذات الهمة، وفيروز شاه بن الملك ضاراب، وتغريبة بني هلال ....وغيرها من المتون الحكائية التي سعت إلى رسم صور لبطولات تفوق قدرات البشر العاديين، مخترقة بأفعال ممثليها نطاق الممكن. وهو ما حذا بوليد منير أن يُعرّف البطولة بكثير من التطرف وذلك حين حدّها بكونها"لا تعرف الحد الأوسط، ولا يعدّ الاعتدال مظهرا من مظاهرها . فالبطولة هي التطرف، ومن خلال هذه الماهية تتسامى على السياق اليومي للممارسات الإنسانية (...) [إنها] حكمة

---

[1]- مرتاض، عبد الملك : ألف ليلة وليلة - تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد ، ص6 .
[2]- نفسه، الصفحة نفسها .
[3]- نفسه ، ص73 .
[4]- نفسه ، ص 74 .

الاختلاف عن المجموع البشري"[1] وهو ما يحملنا على القول بأسطورية هؤلاء الأبطال، أو قل بإدخالهم تحت ما يسمى بالأسطورة البطولية إذا سلمنا جدلا أنّ الأسطورة ليست نوعا واحدا وإنما هي أنواع متعددة[2] .

ومما لا يخفى أنّ هذه السير ذات الطابع الشعبي كان لها الأثر البالغ في صقل موهبة الكتابة عند معظم روائيينا، فهذا عز الدين جلاوجي يصرّح في حوار له مع الدكتور بوشعيب الساوري[3] بأنّه قرأ من السير سيرة سيف بن ذي يزن تماما كما قرأ ألف ليلة وليلة، وذاك عبد الملك مرتاض يذكر أنه كثيرا ما قرأ سيرة فيروز شاه بن الملك ضاراب في سنّ مبكرة ؛ هذه السيرة الأسطورية التي كان يعتقد أنّها واقع من وقائع الحياة وحقيقة من حقائق التاريخ ؛ إذ لم يكن وقت قراءتها يفرّق بين الحقيقة والخيال كما يصرّح هو بذلك في مؤلفه السيري( الحفر في تجاعيد الذاكرة )[4].

كما لا تفوتنا الإشارة إلى المرجع الأليغوري الرمزي ممثلا في بعض شخصيات كليلة ودمنة ضمن المرجعيات التراثية التي تمايز المبدعون في النهل منها كل بحسب الرؤيا التي جاء نصّه الإبداعي يمثلها ويتمثلها .

**3- المرجعيات المعتقداتية :**

نودّ قبل الولوج في حيثيات هذه التيمة أن ننبّه على أننا استعرنا مصطلح ( معتقداتية ) من عبد الملك مرتاض، الذي كان قد استعمله في سيرته الذاتية للدلالة على النسبة إلى المعتقدات الشعبية التي تعجُّ بها البيئة المحلية[5]. ونحن إذ رمْنا استخدام هذا المصطلح إنما نريد به كل ما له صلة من قريب أو بعيد بالتراث الشعبي الجزائري المليء بالحكايات السحرية والخرافات والأساطير، التي كان لها دورها الفعّال في بناء النصّ الروائي، الذي جاءت هذه الدراسة لتكرّس اهتمامها به في إطار الإشكالية الكبرى المتبناة، والممثلة في مدى تمثّل النصوص الروائية الجزائرية لسردية التعجيب بما لها من تمظهرات شتى في الثقافة العربية الإسلامية والتي يعدّ الموروث الشعبي جزءا لا يتجزأ منها . هذا الأخير الذي تجلى في الرواية الجزائرية في بنيات نصية مختلفة يمكن رصدها فيمايلي :

---

[1]- مرتاض، عبد الملك : ألف ليلة وليلة - تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد ، ص213 .
[2]- راجع : - حرب، طلال : أولية النص – نظرات في النقد والقصة والأسطورة والأدب الشعبي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان – بيروت، ط1، 1999، ص ص 94 – 120 .
[3]- حوار مع عزالدين جلاوجي، متاح على الشبكة بتاريخ كانون الثاني ( يناير ) 2008، www.Diwanalarab.com
[4]- مرتاض، عبد الملك : الحفر في تجاعيد الذاكرة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2004، ص51 .
[5]- مرتاض، عبد الملك : الحفر في تجاعيد الذاكرة، ، ص330.

أ – **الأسطورة** : مما لا شك فيه أنّ الباحثين اختلفوا في تعريف الأسطورة اختلافا لا يقف عند حدٍّ بدءا من ألكسندر كراب « Alexandre Krappe »، وانتهاءا عند جلبير دوران « Gilbert Durand » مرورا ببول ريكور « Paul Ricoeur »وبرونيسلاف مالينوفسكي « Bronslaw Malinowski »،ففريدريك ماكس ميلر « Fredric Max-muller »،فان ديرلاو « Van der leeuw »، وجين هاريسون « Jane Ellen Harrison » ...وغيرهم ممن تعرّضوا لها بالتعريف*. وقد اعتبرت " الفتحة السحرية التي تنصب منها طاقات الكون التي لا تنفذ إلى مظاهر الحضارة الإنسانية، فالأديان والفلسفات والفنون والأشكال الاجتماعية عند الإنسان البدائي والإنسان التاريخي، والاكتشافات الكبرى في العلم والصناعة، وحتى الأحلام التي تتناثر في النوم، كلّها تنبع من الدائرة السحرية الأساسية للأسطورة "[1]على حد تعبير « Joseph.J.Campbell »، كما اعتبرت تجسيدا لأخيلة لا علاقة لها بالواقع تقول في ذلك جين هاريسون معرفة إياها بأنّها "قصة خيالية صرف، حين نقول أنّ شيئا ما أسطوريا، فنحن نعني أنّه لا وجود له"[2]، ثمّ تردف معلقة "وقد بعدنا بذلك كثيرا عن التفكير القديم والشعور القديم"[3]. وأيا كانت التعاريف التي حاولت مقاربة هذا المفهوم فقد نكون أدنى إلى الصواب – على حد تعبير وهبه رومية – إذا قلنا " إنّ الأسطورة حقل من حقول المعرفة ملفّع بالغموض والضباب والفتنة، ولعلها تمثّل المرحلة الأولى من طريق البشرة إلى اكتساب المعرفة لاحتوائها على بذرة التعليل"[4]، وقد تملك من الخصوصية ما يجعلها تتميز عن الشعر والخرافة والحكاية، كما لاحظ ذلك كلود ليفي شتراوس حين قال :" جوهر الأسطورة لا يوجد لا في الأسلوب، ولا في طريقة السرد، ولا في التركيب، ولكن في الحكاية التي تحكيها هذه الأسطورة"[5]،ذلك أنها حسب ماري ديلكور « Marie Delcourt »" حكاية تسوّغ ممارسة ما . وكثيرا ما تندثر الممارسة وتظلّ الحكاية"[6]، هذه الحكاية التي"تحكي –بفضل منجزات الكائنات الخارقة – كيف أنّ واقعا ما جاء إلى الوجود، سواء كان واقعا كليا : الكون، أو مجرد جزء : جزيرة أو نوع نباتي أو تصرف إنساني أو مؤسسة . إنها دائما حكاية، خلق، تحمل إلينا كيف حدث شيء ما

---

*- لمزيد من المعرفة بأعلام الفكر الأسطوري الذين كانت لهم تعريفات متباينة لهذا المفهوم راجع : لوليدي، يونس : الأسطورة – إشكالية المصطلح ومقاربة تعريف، مجلة الفيصل، المملكة العربية السعودية، العدد 284، مايو- يونيو 2000، ص ص 49- 54 .

1- عياد، شكري : البطل في الأدب والأساطير، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1971، ص82- 83 .

2- نفسه ، ص86 .

3- نفسه ،الصفحة نفسها .

4- رومية، وهب : توظيف الأسطورة في الشعر الجاهلي، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق / العدد93-94،آذار / حزيران، 2004، السنة الرابعة والعشرون، ص 38 -39 .

5- لوليدي، يونس : الأسطورة - إشكالية المصطلح ومقاربة تعريف، ص49 .

6- نفسه، ص 50 .

أو كيف بدأ وجوده والأسطورة لا تتحدث عما حدث فعلا"[1] كما يؤكّد ذلك ميرسيا إلياد « Mircea Eliade » . إذن فالأسطورة لا تحاكي الواقع بل تُغْرب فيه وتبالغ في وصفه، ولعل هذا التعريف الأخير لميرسيا يُفصح عن العلاقة الوطيدة بينها وبين العجيب والغريب بما هما الجنسان المتاخمان للعجائبي حسب التصور التودوروفي، والجنسان المتلازمان حسب المقولة التي أوردها الجاحظ لسهل بن هارون، فكلما أوغلنا في تغريب الواقع كل كلما ازددنا اقترابا من العجيب الذي تلعب الكائنات الخارقة الدور الفعال في خلق أجوائه تماما كما تفعل ذلك في الأسطورة، التي تعدُّ"المغامرة الإبداعية الأولى للمخيِّلة البشرية، وما لبثت هذه المخيِّلة أن ابتكرت مغامرات جديدة عبَّر كل منها عن الشرط التاريخي لعصره من جهة، وعن محاولات الإنسان الدؤوبة لتملك واقعه تملكا معرفيا وجماليا من جهة ثانية، وإذا كانت تلك المغامرات أشكالا تعبيرية اتسمت بالجدة تماما فإنها في الوقت نفسه، لم تنتج قطيعة مع الأسطورة ؛ إذ تضمنت في داخلها الكثير من خصائص التفكير والتركيب الأسطوريين، كما جاءت استكمالا لفعاليات التخييل التي أبدعها الإنسان منذ أول ارتطام له بأسئلة الكون والوجود . ويمكن صوغ تلك المغامرات في نسقين إبداعيين أساسيين : ينتمي الأول إلى حقل الأدب كالشعر والملحمة والمسرحية والرواية،...ويرتبط الثاني بماهو شفاهي أو جمعي كالحكاية الشعبية والخرافية،و البطولية، والطوطمية، والخوارق"[2].

ومما لا ينكره عاقل أن الأسطورة بوصفها أحد أهم المرجعيات النصية الرمزية والفنية مكّنت الرواية العربية المعاصرة عامة والجزائرية على وجه الخصوص من تحقيق تقدم نوعي على مستويين أحدهما مضموني والآخر جمالي ولعل رواية (الحوات والقصر ) للطاهر وطار هي أكثر الروايات تمثيلا لهذا الموروث الحكائي الثر ؛ إذ جاءت أسطورة تتهادى في بنائها الفني تتوسل بالمجازية طريقا إلى المتلقي إذ تخفي أعمق المعاني من خلال رمزية عبّرت عن فلسفة كاملة لعصرها كما سيتكشّف ذلك في الفصول القادمة .

---

[1]- لوايدي، يونس : الأسطورة - إشكالية المصطلح ومقاربة تعريف ، ص50.
[2]- فضال، صلاح : التوظيف الأسطوري في الرواية العربية، ص15 .

ب– الخرافة ( الحكاية الخرافية )* :

يكتفي عبد الله إبراهيم في معرض حديثه عن الفضاء الدلالي الذي تستغرقه الخرافة بالإشارة إلى أنّ الجذر اللغوي لها يحيل على فساد العقل والكبر، مبيّنا أنّ هذه الدلالة اللغوية جاءت موجهة للدلالة الاصطلاحية ؛ ذلك أنّ الخرافة اصطلاحا هي الحديث المستملح من الكذب[1].

بينما يتوقف عبد الملك مرتاض مليا أمام هذا الجذر اللغوي مبيّنا أنّ أصله الاشتقاقي إما أن يكون قد أتى"من (خرافة) النخلة بمعنى أطيب ثمرها، ويؤيّد هذا المذهب من الاشتقاق قول الزمخشري :( وأتحفه بخرافة نخلته وخرفتها ) بمعنى ثمر خريفها، أي بمعنى أجود رطْبها "[2]، مؤكدا أنّ العلاقة الدلالية واضحة بين هذا المعنى وبين ما اصطلح عليه القاص الشعبي اسم خرافة، بل ومقررا " أنّ أجمل الحديث وأعذبه، وأطيب الكلام وأرطبه، إذا قدم في مجلس أنسٍ لا يعادله إلاّ أجود الرطب وألذه . فالجامع بين المعنى الأصل، والمعنى الطارئ، هو اللذة والجودة والعذوبة . فكأنّ هذه الحكايات التي يقدمها القاص الشعبي، تحت اسم ( خرافة) هي فعلا خرافة النخيل، أي ما يجنى منه من أجود الرطب وأحلاه مطعما، وألذه مذاقا"[3].

أما الأصل الثاني فقد "تكون آتية من خرف الرجل إذا فسد عقله من الكبر . ويصبح مدلول الخرافة مقدما في معرض الذم على عكس الاحتمال الدلالي الأول . فالخرافة تصبح بمعنى الهذيان والفراغ،وانعدام المنطق، وغياب المعقول "[4].وبرد مادة خرافة إلى مظانها وجدنا أنّها تعود إلى أصلين اشتقاقيين كما بيّن ذلك عبد الملك مرتاض، الذي مال إلى التعلق بالاحتمال الأول لما يحمل من دلالة الجودة والعذوبة . فإنا نميل إلى محاولة الجمع بين الأصلين اللغويين لما

---

*- يجدر التنبيه في هذا المقام ان المقصود بالحكاية الخرافية ذلك النوع الحكائي الشعبي الذي يطلق عليه في التعبير الفرنسي le conte » « merveilleux أو« le conte de fées »، و هو نوع اختلف دارسو الأدب الشعبي العربي في تسميته حيث اصطلح عليه تارة ( الحكاية العجيبة ) " طلال حرب "، وتارة ( الحكاية السحرية ) " جميل نصيف التكريتي "، وتارة أخرى ( حكاية الجان ) " عبد الحميد يونس " أو ( الحكاية الخارقة ) " عبد الملك مرتاض " .

وقد منحها دارسو الأدب الشعبي العالمي عناية خاصة، حتى احتلت الصدارة في التصانيف العالمية، مثل تصنيف أنتي آرني Ante » « Arne، وستيث طومسون « Stith Thompson » كما خصص لها العالم الألماني فريد ريش فون دير لاين Friedrich von der » « Leyen كتابا أسماه « Das Marchen »، ترجمته نبيلة إبراهيم تحت عنوان ( الحكاية الخرافية : نشأتها، مناهج دراستها، قيمتها، صدرت الطبعة الطبعة الأولى منه عن دار القلم، بيروت سنة 1973. راجع :- بورايو، عبد الحميد : الحكاية الخرافية للمغرب العربي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1992، ص ص 5-7 .

- بورايو، عبد الحميد : الأدب الشعبي الجزائري، دار القصبة للنشر – الجزائر، 2007، ص 139- 140 .

ومما تجدر الاشارة إليه أيضا أنّ بعض المترجمين ترجموا الميثولوجيا بالخرافة، فقالوا بدل ميثولوجيا اليونان مثلا خرافات اليونان .

راجع : - البستاني، المعلم بطرس : دائرة المعارف، ج7، دار المعرفة، بيروت – لبنان، د.ط د.ت ص 355- 356 .

[1] - إبراهيم، عبد الله : السردية العربية – بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، ط 1، 2000، ص85 .

- إبراهيم، عبد الله : موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، ط1، 2005، ص 123 .

[2]- مرتاض، عبد الملك : الميثولوجيا عند العرب – دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة ، ص12 .

[3]- مرتاض، عبد الملك : الميثولوجيا عند العرب – دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة، ص12 .

[4]- نفسه ، الصفحة نفسها .

يحدثانه من توافق معنوي بين الدلالة الاصطلاحية والدلالة اللغوية ( المتأتية من اجتماع الاحتمالين معا ) .

فإذا كان" الكذب الذي هو نوع من فساد العقول، يعدّ شرطا واجبا لوجود الخرافة "[1]، التي هي"الحديث المستملح من الكذب"[2]، أو هي"الحديث المستملح المكذوب"[3]، هو الذي جعل عبد الملك مرتاض يرتدّ إلى الاحتمال الأول فإنّ العرب القدامى منذ قدامة بن جعفر قد اتفقوا على أنّ "أحسن الشعر أكذبه"[4]. وعليه فإنّ دعوى عبد الملك مرتاض المتمثلة في أنّ التصاق الكذب بالخرافة ينجم عنه كون مدلول الخرافة مقدما في معرض الذم مردودة، لما تحظى به الخرافة من استحسان طرفي التلقي، المبدع والمتلقي معا . وإنما تصدق هذه المقولة المرتاضية إذا حصرنا معنى الخرافة فيما أورده البستاني في دائرة المعارف من أنّ الخرافة "تدل على اعتقاد أمور منافية للدين الصحيح أو الواقع أو ما لا يقبله العقل السليم "[5] بمعنى أنّ"كل خرافة تستلزم فساد التصورات في الأمور الدينية"[6] ؛ لأنها تنشأ حسب رأيه من تصورات وأوهام باطلة تمسّ بأمور الدين.

والحق أنّ ما ذهب إليه البستاني من تقييد الفساد في الخرافة بالتصورات الدينية لا يُسلّم به مطلقا ؛لأنه لو كان الأمر كذلك لما كان للرسول صلى الله عليه وسلم أن يمنحها الشرعية في الثقافة العربية من خلال حديث عائشة الذي رواه الإمام أحمد في مسنده* . وإنما فعل الرسول صلى الله عليه وسلم ذلك "لا اقتداءً بالأفعال الخرافية، فيما يبدو، وإنما بغية التسلية والسمر اللطيف، الذي لا يخلو من هدف اعتباري لا يتعارض وتعاليم الدين الإسلامي"[7].

ومع أنّه من الصعب تحديد العصر الذي ظهرت فيه الحكاية الخرافية إلاّ أنّه"في حكم المؤكد أنّ الحكاية الخرافية تمتُّ في أصولها إلى مرحلة متقدمة من تاريخ علاقة الإنسان الغامضة بالكون. فهي تنطوي على تصورات ورؤى ووقائع أسطورية ودينية وتاريخية قديمة، اندغمت في بعضها في عصور زمنية متعددة "[8]، وربما هذا ما حذا بخليل أحمد خليل إلى اعتبارها "موروثات

---

1- إبراهيم، عبد الله : السردية العربية، ص85 .
2- ابن منظور : لسان العرب، م2، ص244 .
3- المعجم الوسيط ج1، ص229 .
4- ابن جعفر، قدامة : نقد الشعر، تح.كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط3 ، 1978 ، ص62 .
5- البستاني، المعلم بطرس : دائرة المعارف، ج7، ص355 .
6- نفسه ،الصفحة نفسها .
*- عن عائشة رضي الله عنها قالت :"حدث رسول الله صلى الله عليه وسلم نساءه ذات ليلة حديثا ، فقالت امرأة منهن يا رسول الله : كان الحديث حديث خرافة ، فقال أتدرون ما خرافة ؟ إن خرافة كان رجلا من عذرة ، وأسرته الجن في الجاهلية ، فمكث فيهن دهرا طويلا ، ثم ردوه إلى الانس . فكان يحدث الناس بما رأى فيهم من الأعاجيب ، فقال الناس : حديث خرافة ".
7- إبراهيم، عبد الله : السردية العربية، ص86 .
8- نفسه، ص85-86 .

باقية من الأساطير"[1]،وإن كان مع ذلك يرى أن الفرق بين الخرافات والأساطير يكمن في كون هذه الأخيرة هي عبارة عن تواريخ حقيقية بينما لا تعدو الخرافات أن تكون تواريخ مزيّفة[2]، "تنتمي صراحة إلى عالم الوهم من خلال اللجوء إلى الشخصيات الخيالية، والقبول بما يخالف الطبيعة ( الخوارق ) . وتصوير العالم غير الواقعي ( الشعري، الفنتازي، الأسطوري الخرافي )"[3]. وهذا في الواقع لم يمنع من هيمنة طابع الإسناد على المتون الحكائية الخرافية،"الأمر الذي جعل الخرافة حقلا خصبا يغذي موقفين متناقضين : أولهما : انتماؤها إلى نتاج الخيال والهذيان، وثانيهما : خضوعها للإسناد الذي يفترض صحة انتساب القول لقائله، ولتخطي معضلة التناقض هذه، وجعلها ميزة من ميزات هذا النوع السردي، أصبحت الخرافة مثالا لكل ماهو خيالي ووهمي، مما ينتسب إلى رواة لا وجود لهم، وبذا يصبح التأكيد أنّ نسيج الخرافة ما هو إلاّ إسناد مالا حقيقة له إلى ما لا وجود له ؛ ذلك أنّ راوي الحكاية الخرافية لا يقدّم ما يرويه على أنّه واقعة حقيقية ؛ لأنه يصوّر "عالما عجيبا مليئا بالسحر والسحرة والأدوات الخارقة التي تعقل وتتكلم أحيانا والجن والعفاريت "[4]، ومع ذلك يحرص "على اكتساب ثقة القارئ حين تسير الحكاية على حدود اللامعقول والمستحيل ويحاول جاهدا المحافظة على هذه الثقة إلى أن تقفل الحكاية على نفسها بعد أن تكون قدمت التسلية والإفادة . هذه الثقة تقوم على نوع من التواطؤ بين الراوي و القارئ، رَسَم العرف حدوده وغايته . أما الإفادة ففي المعرفة التي تنقلها القصة تحت ظاهرة الخرافة"[5].

وعلى العموم فإنّ الحكاية الخرافية بماهي النوع السردي الذي يحيل"على كلّ ماهو بعيد عن المعقول ومن نسيج الخيال"[6] تتسم بـــ" وجود أجزاء رخوة في الفعل السردي، تسمح باندراج أفعال ثانوية في سياقها، تتوالد باستمرار، وتتغذى من الإمكانات السردية للحكاية الإطارية التي هي بمثابة حكاية أم تمدُّ الحكايات الثانوية بأسباب الحياة والبقاء، مما جعل الحكاية الخرافية تتقبل في سياقها كل ما هو غريب من الأحداث والوقائع بشرط أن يندرج في بنيتها بوساطة راوٍ جديد،يحمل على كاهله حكايته الخاصة أو حكاية رُويت له . فمما تتميز به الخرافة كما يقرر تودوروف هو(أنّ ظهور شخصية ما يفضي إلى ظهور حكاية جديدة ) . ولما كان ظهور الشخصيات يتم في الحكايات الخرافية، بتوالٍ مطّرد، فإنّ الخرافة أصبحت إطارا

---

[1]- شعلان، منذاء : الأسطورة في روايات نجيب محفوظ، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي،الدوحة - قطر، 2008، ص42 .
[2]- خليل، أحمد خليل : معجم المصطلحات الأسطورية، ص15 .
[3]- زيتوني، لطيف : معجم مصطلحات نقد الرواية، ص78 .
[4]- حرب، طلال : أولية النص، ص127 .
[5]- زيتوني، لطيف :م.س، ص78.
[6]- إبراهيم، عبد الله : السردية العربية، ص85 .

مناسبا لتضمين مضاعف من الحكايات، تندرج فيه حكاية داخل أخرى مما يقود إلى تفريخ مزيد من الحكايات داخل الحكاية الإطارية"[1] . وقد تنبه عبد الملك مرتاض لهذه الميزات البنيوية فاستغلها خير استغلال في روايته (مرايا متشظية ) التي جاءت أقرب في بنائها إلى خرافات ألف ليلة وليلة كما سيتضح لنا ذلك في حينه .

كما لا يفوتنا في هذا المقام أيضا بيان أنّ "مما تتميز به الحكايات الخرافية التداخل في مستويات الرواية، واستبدال مواقع فئات الراوي والمروي له داخل البنية السردية للحكاية الخرافية "[2]، وهي ميزة تكاد تهيمن على الحكايات الرئيسة في ذخائر الخرافة العربية التي تعدّ "أكبر الأدلة على شدة ميل العقل الإنساني إلى التصديق وحبّه المفرط لما كان غريبا أو عجيبا من الأمور وخوارق العادة"[3].

**ج- الحكاية الشعبية :**

تناقل جلّ الباحثين هذا المفهوم من الأدب الشعبي مطلقا من كلّ قيد يضيّق عليه دائرة تناوله للوقائع الاعتيادية التي تعجّ بها حياة الناس . في حين ارتأى عبد الملك مرتاض تقييد هذا المفهوم بعبارة ( ذات الأصول التاريخية ) حتى صار المصطلح عنده "الحكاية الشعبية ذات الأصول التاريخية"،ومستنده في ذلك المرجع الغربي « Bailly »( صاحب معجم المترادفات) الذي يعرّف « Légende » - وهي المقابل الفرنسي لـ" الحكاية الشعبية ذات الأصول التاريخية "- بأنّها "قصة شعبية خارقة تقوم على أساس تاريخي "[4]، فخرج بقوله تقوم على أساس تاريخي الخرافات لأنها لا تعدو أن تكون تواريخ مزيفة على حد تعبير خليل أحمد خليل صاحب معجم المصطلحات الأسطورية*.

وأما وصفه للقصة بالشعبية فدال على أنّ هذه الحكايات "تتخذ مادتها من الواقع النفسي والاجتماعي الذي تعيشه أفراد الجماعة التي تتداولها وتعيد إنتاجها"[5]؛ "حيث تستند مكوناتها الأسلوبية على صيغ تفصيلية للوقائع الاعتيادية، حتى إنّ هذا النوع اشتهر لدى كثير من دارسي القص الشعبي بـــ( الحكاية الاجتماعية ) أو ( حكاية الحياة اليومية ) ؛ ولم يكن مستبعدا – تبعا

---

1- إبراهيم، عبد الله : موسوعة السرد العربي القديم، ص155.
2- نفسه، ص161 .
3- البستاني، المعلم بطرس : دائرة المعارف، ج7، ص355 .
4- مرتاض، عبد الملك : الميثولوجيا عند العرب، ص15 .
*- راجع : ص60.
5- بورايو، عبد الحميد : الأدب الشعبي الجزائري، ص185 .

كذلك — أن يولي نقاد القصص الشعبي عامة اهتماما كبيرا لهذا النوع لأنه يكشف عن جوانب كثيرة من حياة الشعوب "[1].

ولئن كانت الحكاية الشعبية على ما وصفنا من التصوير لوقائع الحياة مستندة في ذلك إلى أحداث وشخصيات يحكمها منطق الإمكان، فإنّ ذلك لا يمنع من تسرب الخوارق إليها، وهو ما جاءت لفظة " خارقة " في تعريف « Bailly » لتؤكده، غير أنّ هذه الخوارق في الحكاية الشعبية "لا تقصد غاية من ورائها، إذ تتجه إلى الخيال المسلي الذي يفرّج عن الإنسان، ولذلك كانت ملأى بالمغامرات الشائقة والجذابة التي تنتهي نهاية سعيدة "[2]. إذن فرغم استقطابها لعناصر التشويق ( الخوارق) إلاّ أنّها لا تقصد إلاّ لإبهار السامع بالأجواء الغريبة أو الأعمال المستحيلة، يبقى بطلها أقرب إلى الناس العاديين الذين نصادفهم في سعينا اليومي. ولقد "سمحت لها مرونتها الشكلية بأن تغترف من الأنماط الأخرى : مثل قصص البطولة، فتحولت بعض قصص والمغازي والأولياء إلى حكايات شعبية، إما على سبيل المعارضة الساخرة، أو بسبب ضمور الموقف البطولي والاعتماد على النثر بدل الشعر، وتحويل مركز الاهتمام من الغرض الملحمي نحو غرض آخر مثل التندر أو المغزى"[3]، وقد تجلى هذا في تراثنا العربي في الكثير من السير الشعبية التي منها سيرة عنترة وسيرة بني هلال، وجانب من سيرة الإمام علي رضي الله عنه .

وعلى العموم فإنّ الحكايات الشعبية تخلو من التأملات الفلسفية والميتافيزيقية . بينما يميزها هاجسها الاجتماعي بشكل رئيسي عن الحكاية الخرافية ( العجيبة )، فقد "تشترك – الحكاية الشعبية مع الخرافة — في مفارقة الأسطورة، فهي تخلو من الآلهة كأبطال أساسيين، ولا تحمل طابع القداسة ولا تعالج القضايا الكبرى"[4]، وهي على حد تعبير فلادمير بروب " ليست كزموغرافية ولا ميتافيزيقية أو طبيعية، ولكنها في أكثر الأحايين محلية واجتماعية، وأخلاقية "[5]، هذا لم ينس التأكيد على الفرق الجوهري بين الأسطورة والحكاية الخرافية، والذي يكمن حسب زعمه في كون هذه الأخيرة ليست سوى تحويلٍ ضعيفٍ لموضوع(Thème ) يكون تحقيقه الأقوى خاصية للأسطورة، ومن أجل ذلك ظلت الحكاية الخرافية تخضع خضوعا صارما

---

[1]- ماجدولين، شرف الدين، بيان شهرزاد، ص82 .

[2]- أبو شالي، مختار علي : سندباد صلاح عبد الصبور، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد الرابع والعشرون، العدد الرابع – أبريل / يونيو، 1996، ص184 .

[3]- بورايو، عبد الحميد : الأدب الشعبي الجزائري، ص185 .

[4]- أبو شالي، مختار علي : سندباد صلاح عبد الصبور، ص184 .

[5]- فلادمير بروب : مورفولوجية الخرافة، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء، 1986، ص307-308، نقلا عن: بورايو، عبد الحميد : الأدب الشعبي الجزائري، ص147 .

بدرجة أقل من خضوع الأسطورة للاعتبارات المتمثلة في الترابط المنطقي والمعتقد الديني والضغط الاجتماعي[1]، ولنا أن نؤكد في هذا المقام أن "الجوهر الحقيقي للخرافات يكمن في قوتها التخييلية التي تشكّل الصور وتراكمها، بحيث تكون تنويعات الصور أساس الاستبدال والتخفي ( الجمالي ) في تمثيل الخبرة والسلوك الإنسانيين، ويصير للدوال والتراكيب وصيغ الوصف، وملامح الشخصيات ...طاقة رمزية تجاوز نطاق المحدد والتفصيلي بمنظور الحياة اليومية"[2].

وإذا كان عبد الله إبراهيم ينفي أن تكون المرويات الخرافية هي مجرد حكايات تسلية لأنّ المظهر الجذّاب المسلي سمة من سماتها مؤكدا أنّه خلف السطح المثير للأحداث والعلاقات تكمن الوظيفة الاعتبارية للحكاية الخرافية [3]. هذه الوظيفة التي نفى ليو سبتزر(Leo Spitzer) في إحدى دراساته لخرافات لافونتين أن تكون تعليمية،كما يذهب إلى ذلك حلّ الباحثين، وذلك حين انتهى – كما أشار إلى ذلك شرف الدين ماجدولين – إلى نتيجة مفادها "في الخرافة ليس المهم هو القصد الفكري أو الرسالة التعليمية، وإن بدت ظاهريا كذلك، وإلاّ لاكتفى لافونتين ببسط أفكاره "[4]وهي نتيجة حسب تعليق ماجدولين لا تخلو من دلالة لاسيما وأنّ لافونتين نفسه هو القائل : " في خرافاتي أقوم برصّ الصور التي تتخلق تدريجيا "[5].

ورغم احتفاء النقاد والباحثين الكبير بتحرير الفروق الجوهرية بين أطراف هذه الثلاثية من أنواع المادة الفولكلورية إلاّ أنّها تجتمع جميعا في استقطابها " لما بين الخيال والواقع، وإلغاء الزمان والمكان، وحفولها باللامعقول "[6]مما " جعل المدرسة الأسطورية ترى في الحكاية الشعبية موروثا باقيا من الأساطير القديمة، حتى لو اختلف الدارسون في منشأ كلٍّ منهما ؛فذلك الاختلاف لا يمنع أن يكون كل منهما قد عاش في عالم مشابه هو العالم السحري "[7]، الذي تحكمه قوانين مفارقة لقوانين الواقع الطبيعي، وتتدخل في سير أحداثه كائنات فوق طبيعية ( خارقة ) أقل ما يقال عنها أنّ حضورها في الأثر يولد حالة توتر سردي مؤقت يُفضي إلى متواليات سردية تقوم على أحد مقومات الأدب العجائبي بما هو الأدب الذي يسخّر بجمل أدواته الرؤيوية والجمالية لخدمة الصراع بين القوانين الطبيعية وفوق الطبيعية .

---

[1]- بورايو، عبد الحميد : الأدب الشعبي الجزائري، ص147 .
[2]- ماجدولين، شرف الدين : بيان شهرزاد، ص159- 160 .
[3]- إبراهيم، عبد الله : موسوعة السرد العربي القديم، 156.
[4]- ماجدولين، شرف الدين : م.س.، ص159 .
[5]- نفسه، الصفحة نفسها .
[6]- أبو عالي، مختار علي : سندباد سلاح عبد الصبور، ص184 .
[7]- نفسه، الصفحة نفسها .

ونحن إذ نقف عند هذه المرجعية المعتقداتية بوصفها رافدا من أهم روافد السرد العجائبي والغرائبي في الرواية الجزائرية الجديدة فلإيماننا الجازم بأنّ " العجائبي هو عرف في الحكايات يمتح من التقاليد الشفوية والفولكلور"[1]،على حد تعبير شارل شيل، هذه الأخيرة التي تحيا على شكل "اختزانات قديمة في أعماق الأديب أو الكاتب، عندما تصعد من اللاوعي يمكن أن تتجلى في شكل رؤيوي جميل وعذب"[2]، لا تتساوى فيه كل التجارب بل تتمايز تبعا للموهبة والرؤية وطريقة التفاعل مع هذا المخزون، الذي قلّما يعرض عن المتح من تراث البيئة المحلية للأديب، التي تعدّ بحق خامة حكائية لا غنى عنها في تأصيل الرواية العربية التي اتخذت لبلوغ ذلك "مسارين : أولهما سعى إلى توظيف تراث البيئة المحلية، وثانيهما توجه إلى توظيف التراث السردي"[3]، وجدير بالذكر هنا أن نأخذ بعين الاعتبار تأثير الرواية الأمريكو لاتينية في الرواية العربية، ولا سيما روايات غارسيا ماركيز التي "تبدو(...) شديدة الارتباط بالبيئة المحلية، بسبب عودتها إلى حكايات الأجداد وأساطير الأسلاف والإفادة منها في تشييد عوالمها "[4] غير أننا نضيف صوتنا إلى صوت محمد رياض وتار الذي يقول بكثير من الثقة "لا نريد أن نغلو كثيرا في تقدير حجم تأثير الرواية الأمريكية اللاتينية في الرواية العربية، كما لا نريد أيضا أن يدفعنا التشابه بين الروايتين إلى درجة اعتبار الرواية العربية صدى للرواية الأمريكية اللاتينية، كما فعل الدكتور الرشيد بوشعير الذي درس أثر غابرييل غارسيا ماركيز في الرواية العربية من خلال مقارنة بين رواية ( مئة عام من العزلة) ورواية ( ألف عام وعام من الحنين )[كذا] لرشيد بوجدرة، ورواية (ليالي ألف ليلة) لنجيب محفوظ، ورواية ( آخر الملائكة ) لفاضل العزاوي، ورواية( السحرة ) لإبراهيم الكوني"[5].

وعلى كلٍّ فإنّ توجه الروائيين العرب إلى توظيف البيئة المحلية في نصوصهم الروائية له دوافع ذاتية كان محمد وتار قد بسطها في دراسته الموسومة بـــ " توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة " والتي نرجح أن يكون أهمها "هو طرح الهوية الخاصة في سبيل قطع الصلة بالرواية الغربية والتأسيس لرواية ذات صبغة عربية شكلا ومحتوى"[6]، ناهيك عن بيان "عدم تعاليهم عليه وعلى إحساسهم بأهمية حضوره الكبير والفاعل في حياة الناس"[7].

---

[1]- حليفي، شعيب : شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص121 .
[2]- نفسه ، ص13 .
[3]- وتار، محمد رياض : توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص217 .
[4]- نفسه، ص218 .
[5]- نفسه ، ص219 .
[6]- نفسه ، ص 219- 220 .
[7]- نفسه ، ص242 .

### 3- المرجعيات الثقافية الوافدة :

ونقصد بها تلك المؤثرات الأجنبية التي ساهمت من قريب أو بعيد في إذكاء السرد العجائبي في الرواية الجزائرية، التي إن سلمنا جدلا بتأخر ظهورها في الساحة الأدبية مقارنة مع نظيرتها العربية، فلا نسلّم البتة بتبعيتها المطلقة للإرث الروائي العربي والغربي لأنّ للكتابة الروائية ظروفها التي أفرزتها، تماما كما لها خصوصياتها التي تشهد بها المراحل[1] التي مرّت بها، بل وحتى اللغة التي أنتجتها ؛ إذ لا يخفى على أحد أنّ ازدواجية لغة روائيينا مكّنتهم من الكتابة بلسانين مختلفين، وتلك خصيصة لا نجدها إلا في الأدب الجزائري، وهي أيضا متكأ نتكئ عليه في الجزم بأنّ الروائيين الجزائريين كانت لهم فرصة الاطلاع على الكثير من الآثار الأدبية الغربية ومن ثمّ التأثر بمذاهب أصحابها في الكتابة ولا سيما أولئك الذين تميزوا في كتاباتهم بالخرق وتجاوز المألوف والسائد ؛ حيث لاذوا إلى عوالمَ فوق طبيعية وانزاحوا عن عالم المواضعات والأعراف والقوانين الطبيعية والعقلية ليتمتعوا بحرية تمكّنهم من تحقيق رؤاهم وأحلامهم المجهضة على أرض الواقع .

ينطبق ذلك على رواية " ألف وعام من الحنين "[2] لرشيد بوجدره المكتوبه بالفرنسية والمترجمة من قبل مرزاق بقطاش إلى اللغة العربية، وهي في الحقيقة رواية تغري بالحديث الطويل عنها، غير أنّها لما كانت مترجمة رأينا أن نكتفي ببعض التلميحات التي من شأنها أن تفتح آفاقاً بحثية مع الإبقاء عليها خارج مدونة بحثنا هذا الذي قصرناه على الرواية المكتوبة بالعربية .

وقد رأينا أن نبدأها من عتبتها الأولى، من العنوان ؛ إذ لا يخفى على أي قارئ – مهما كانت درجة تسلحه بآليات مقاربة النصوص – التطابق الكبير بين البناء اللغوي العام لعنوان رواية بوجدرة ( ألف وعام من الحنين) ، ورواية الكولمبي غارسيا ماركيز( مئة عام من العزلة ).

و لم يقف تأثر بوجدرة بغارسيا ماركيز عند مجرد العتبة الأولى للرواية بل توغّل في البناء الفني وطريقة نسج أحداثها، التي لم يعد الواقع فيها واقعيا،"لقد صار الواقع نفسه سحرا،أي إيهاما بالواقع"[3]، وكأنّ بوجدرة في هذه الرواية قد أدرك مصدر جاذبية الرواية التي

---

[1]- راجع :
- الأعرج، واسيني : اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب – الجزائر، 1986 .
- مصايف، محمد : الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للكتاب / الشركة الوطنية للنشر، بيروت- الجزائر، 1983.
- عثمان،عبد الفتاح : الرواية العربية الجزائرية ورؤية الواقع، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة، 1993 .
- النعاج، سيد حامد : بانوراما الرواية الجزائرية،دار غريب، القاهرة، ط2، د.ت .

[2]- بوجدرة، رشيد : ألف وعام من الحنين، تر.مرزاق بقطاش، المؤسسة الوطنية للكتاب – الجزائر، ط2، 1984 .

[3]- الغذامي، سعيد : خزانة الحكايات -الإبداع السردي والمسامرة النقدية ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت / المغرب - لبنان، ط1، 2004، ص133 .

تضطلع بتوظيف الواقعية السحرية فراح يزرع الغموض والسحر في الواقع اعتقاداً منه"أنّ الواقع نفسه مصنوع في الرواية الواقعية السحرية من كتلة سحرية "[1]،وتلك الوظيفة الفنية الأولى للواقعية السحرية كما حددها الغانمي، ثمّ عاد ليبدد هذا السحر والغموض ( وتلك الوظيفة الثانية للواقعية السحرية كما حدّدها الغانمي أيضا[2]، ليخلص في النهاية إلى تحويل " السحر من وسيلة سردية كما في الأعمال الأدبية ذات الطابع الكرنفالي، إلى إيديوجيا مستترة يتم تسريبها وإخفاؤها في وقت واحد "[3].

ولما كان من خصائص الرواية الواقعية السحرية أنّها " لا تستند إلى جعل سياق ترتيب الأفعال في النص هو قوام فاعليتها "[4]، فقد استغل بوجدرة هذه الخصيصة ليفتح الباب للهذيان السوريالي البعيد عن كل رقابة أخلاقية وعقلية ودينية في مقاطع سردية متعددة من روايته .

وأما الجدير بالوقوف عنده في مقامنا هذا فهو التأثر الكبير لواسيني الأعرج بكتّاب هذا الاتجاه (الواقعي السحري ) في أعماله الروائية ويشهد على ذلك قوله :" في منتصف السبعينات اقتربت أكثر من كتاب الرواية اللاتينية خصوصا على رواد مثل أستورياس وأليخوكاربنتي وصولا إلى عابرييل ماركيز (...)، وهذا التأثر وجد صداه في كتاباتي الروائيه "[5]، وقد أرجع هو نفسه هذا التأثر إلى "ما اكتشفه من تشابه بين الذهنية العربية والذهنية التي تقدّمها تلك الروايات لشعوب أمريكا اللاتينية"[6]،وما ترشح به من عوالم الأسطورة والخرافة .

وعلى كل فمهما تكُن الدوافع التي حملت روائيينا العرب عامة والجزائريين خاصة على محاولات تجريب محاكاة الآخر والتأثر به، فإنّ ذلك لم يكن استثمارا مجانيا لانجازات الآخر الجمالية،ولا نوعا من التبعية له، بقدر ما يعني تطعيم الأجناس الأدبية العربية الحديثة بأساليب تعبيرٍ جديدة، تحررها من نفوذ البلاغة التقليدية وأنماطها التي بدا لمعظم الروائيين العرب أنها استنفدَت طاقتها في التعبير عن الواقع، وفي الآن نفسه لتفصح عن تلك القابليات الكثيرة التي يتمتع بها الجنس الروائي خاصة لاستيعاب انجازات الآخر، وعن كفاءته في تمثّلها، وكذا انفتاحه على أشكال الإبداع الإنساني المختلفة من أجل إعادة صوغها من جديد، دون أن

---

[1]- الغانمي، سعيد : خزانة الحكايات -الإبداع السردي والمعاصرة النقدية ، ص134 .
[2]- نفسه ، ص133 .
[3]- نفسه ، ص134 .
[4]- نفسه، ص 135 .
[5]- الرياحي، كمال : من أثر رواية أمريكا اللاتينية في حارسة الظلال لواسيني الأعرج، متاح على الشبكة [2005/9/5] kamelriahi .maktoobblog.com
[6]- نفسه .

ننسى نجاحها في التعبير عن كفاءة الروائيين العرب في اختزال مراحل طويلة نسبيا من عمر الرواية في الغرب[1] .

وقد يقودنا ما تقدم من الحديث إلى ذات النتيجة التي خلُص إليها نضال الصالح في دراسته (التزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة) والتي مُفادها "أنّ ثمة اتصالا وثيقا بين ما هو خارج نصي يرتبط بمرجعيات الظاهرة على المستوى الواقعي، وما هو نصي يرتبط بالمتون الروائية "[2]ذلك أنّ "ما يبدو مؤثرا ثقافيا أجنبيا في الظاهرة (...) يبدو فعالية نصية في المتن الروائي أو مصدرا من مصادر هذا المتن ومكوناته السردية، وما يبدو مرجعية سياسية على سبيل المثال أيضا يبدو واحدا من مؤرقات الخطاب، وهاجسا من هواجسه "[3]. وهو ما تؤكده – في الورقات المقبلة– مقارباتنا لعدد لا يستهان به من المتون الروائية الجزائرية ذات الطابع العجائبي بوجه أو بآخر، والتي نعتقد كل الاعتقاد أن إفرازها كان استجابة لضرورة تاريخية وثقافية وفنية، استدعتها وهيأت لها بل وأشاعت حضورها في الساحة الأدبية زمرة من الأسباب والعوامل التي ملأت وما تزال تملأ الواقع الجزائري بمثقلاتها .

**خلاصة القول:**

إن كل مرجعية من هذه المرجعيات أسهمت من جهتها في رفد الظاهرة العجائبية في الرواية الجزائرية، كما أسهمت في تشكيلها وتنويعها . وأن هذا الفصل بين المرجعيات إنما هو فصل منهجي تفرضه الدراسات والبحوث الأكاديمية ليس إلاّ ؛لأن قد يحدث أن " تشكّل في مجموعها نسقا بنائيا واحدا تقوم بين مكوناته علاقات جدلية واضحة، بمعنى أنّه لا يمكن عزل هذه المكونات بعضها عن بعض، كما لا يمكن النظر إلى واحدة منها بمنأى عمّا يستكمل به هذا النسق وجوده"[4] .

---

[1]- الصالح، نضال : التزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص55 – 56 .
[2]- نفسه ، ص53 .
[3]- نفسه ، الصفحة نفسها.
[4]- نفسه ،الصفحة نفسها .

# الفصل الثاني :

# رواية المعتقدات الشعبية

# ( الرواية المعتقداتية )

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

**توطئة :**

يعدّ البعد العجائبي عامة تجاوزا للخطاب التقليدي تماما كما هو تجاوز للذهنية التقليدية . ونحن إذ نروم في هذه الدراسة التركيز عليه كخاصية من أهم خاصيات الخطاب الروائي الجزائري الجديد فلاعتقادنا الجازم أنّه لا يشكّل خصوصية له فحسب بل هو خصوصية في الخطاب الروائي العربي الجديد بصفة عامة، هذا الخطاب الذي أضحى شغله الشاغل التميز والتفرد شكلا ومضمونا، وهو ما فتح باب التجريب على مصراعيه أمام كتّاب هذا الخطاب الذي عرف في السنوات الأخيرة مدّا تجريبيا "أفرز أكثر من اتجاه واحدٍ إلى درجة أنّ الإبداع في فنّ الحكي أضحى موسوما بنزعة مستمرة إلى التجاوز وهدم الحدود، وأمسى مؤمنا بحرية الخلق والإنشاء لدى جيل قرأ الرواية الأوروبية واطلع على عيون النصوص الروائية العربية وبدا على اتصال واعٍ بالتراث الأدبي السردي"[1] الغني بالعجائب والغرائب "التي ما تزال موضع إدهاش إلى يومنا هذا "[2]، تماما كما بدا على وعي "بما يتضمنه ذلك التراث من إشارات تخصّب القول الروائي في الراهن، وتعمّقه، وتزيده غنًى دلاليا، وتشرعه على مستويات متعددة من التأويل (...) على نحوٍ يؤكّد الأطروحة القائلة إنّ الخطاب الروائي الحديث ورث كل الظواهر الحكائية السابقة،بل هو استمرار خلاّق لكثير من سماتها وقيمها التعبيرية"[3]، التي "أخضعها الكاتب لعمليات فكرية ونفسية،وعمليات أدبية متناسبة ومناسبة لنص من هذا النوع"[4]، وهو ما يجعلنا نجرؤ على القول إنّ الخطاب الروائي العربي عامة والجزائري على وجه الخصوص هو خطاب مفتوح على آفاق المتخيل الذاتي / المحلي / التاريخي، والتراث السردي الشفوي منه والكتابي دون أن ننسى تقنيات الرواية العالمية ذات الرؤية العجائبية .

وقد"غدا متجاوزا،اليوم، أن نتحدث عن مشروعية الحدود بين الأنواع الأدبية، فالدرس النقدي يشير باستمرار إلى الخروق والانزياحات أو التعالقات القائمة في مستوى الممارسة الكتابية"[5]، التي تفرض "أن يأتي إليها متسلحا ببعض الكفاءات والمعلومات والخبرات . ولا تكتفي بهذا فحسب، ولكنّها تقوم بتنمية بعض القدرات داخل قارئها حتى يستطيع أن يتعامل بها معها، بل يؤدي أحيانا إلى تغيير مفاهيمه السابقة وتعديل وجهة نظره . ولذلك فإنّ القارئ

---

[1]- البارودي، محمد : إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي - تونس، 2004، ص292.
[2]- أبو هيف، عبد الله : النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص71 . .
[3]- الصالح، نضال : النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص66 .
[4]- سليمان، حسين : الطريق إلى النص - مقالات في الرواية العربية، اتحاد الكتاب العرب - دمشق، سوريا، 1997، ص87 .
[5]- حفيظ عمر: كتاب الأمير لواسيني الأعرج - أسئلة الكتابة وأقنعة التاريخ، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى، العدد140، شباط 2007، ص5.

صورة لمجموعة من القدرات التي يجب جلبها إلى النص، وهو في الوقت نفسه عنصر بناء هذه القدرات وتركيبها داخل النص نفسه"[1] ولاسيما إذا كان هذا النص رواية، وهي الجنس الذي" لا يستخدم الكتابة ليقدّم رؤية للعالم،بل إنها تستعمل العالم، بأجهزته لكي تحصل على عالم خاضع لقوانين الكتابة النوعية"[2] على حد تعبير جان ريكاردو، ولاسيما إذا كانت الرواية عجائبية السرد،حيث تنحو فيها الكتابة عتبة عليا من التخييل، إما من خلال ابتداع أشكال لم تثبت تصوّريا بعد، وإما من خلال إعادة تشكيل وصياغة أشكال قديمة، مما يجعل هذه النصوص الجديدة تجبرنا على التزود بإطار لاستخدام المفردات فيها،وبذلك تتحصل على نوع من الخلفية المعيارية، وعلاوة على ذلك تجيز التوسع الموضوعاتي-ضمن إطار مفهومي ممكن- للتجارب المتصوّرة[3] .

وفيما يأتي عرض لأنماط الكتابة العجائبية في النص الروائي الجزائري الذي يعد جل كتابه من أبناء القرى الصغيرة وإن استوطنوا المدن الكبيرة،، وهو الأمر الذي جعلهم يمتحون من الثقافة الشفوية التي تعجّ بها بيئاتهم، ومن طقوسها المحلية ليخلقوا عوالمهم السردية ذات الطابع العجائبي، الذي يجعلنا نشهد ميلاد مصطلح جديد في مجال الأدب العجائبي، وهو مصطلح ( عجائبية الواقع ) الذي تؤكده رواية (مرايا متشظية) كما سيتبيَّن لنا ذلك لاحقا .

وفيما يلي لنا وقفة على رواية المعتقدات الشعبية التي رأينا أن نؤصلها من خلال :

**أ- الرواية الأسطورية : (أسطرة الواقع الشعبي)**

رأينا ، قبل تتبع خطوات الروائيين ومحاولاتهم الدائبة للعودة إلى الأسطورة بحثا عن معادلٍ لواقعهم المأزوم فيها أن نقف على علاقة العجائبي بالأسطوري، هذا الأخير الذي يبدو لصيقا بالأول، ويتماس معه، بل ويتداخل أحيانا إلى درجة يُحسب فيها الأسطوري عجائبيا ؛ إذ يشاركه فعالية إنجاز عوالم فوق طبيعية، ويفترض منه سمة تعدد مستويات التأويل، ولكنك لا تلبث أن تبدو لك القطيعة بينهما،هذه القطيعة التي تتبدى - على حد قول نضال الصالح-في الشرط اللازم للعجائبي، شرط التردد أو كما سمَّاه " المأزق الإدراكي المعبِّر عن ذهنية محكومة بعمليات التجزيء، والتشطير والتنضيد لعوالم مستقل بعضها عن بعض تمام الاستقلال من جهة ومتضادة فيما بينها من جهة ثانية .على حين لا تبدو الذهنية الأسطورية كذلك، فهي تنظر إلى

---

[1]- حافظ صبري : قراءة في رواية حديثة " مالك الحزين " - الحداثة والتجديد المكاني للرؤية الروائية، مجلة فصول، القاهرة، م4، ع4 يوليو / أغسطس / سبتمبر 1984، ص162 .

[2]- ريكاردو، جان : قضايا الرواية الحديثة، تر.صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق - سوريا، 1977، ص40 .

[3]- كارل هاينز، شتيرله : قراءة النصوص التخييلية، ضمن كتاب القارئ في النص - مقالات في الجمهور والتأويل، تر.حسن ناظم، علي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2007، ص114 .

العالم بوصفه كلاًّ لا يتجزأ، تشكل مظاهره نسقا واحدا، لم يكن بالنسبة إلى المجتمعات التي أنتجت الأساطير الأولى موضع شك أو مجال تساؤل، نسقا تُمحي فيه ومعه الحدود الزائفة بين ما هو واقعي، وما هو فوق واقعي، وتتداخل لتشير إلى شيء واحد"[1]، كما "تتجلى السمة نفسها في العرائبي أيضا، الذي لا يتحقق – حسب زعمه – من دون شرطي الخوف والرغبة المرتبطين فقط بأحاسيس الشخصيات وليس بواقعة مادية تتحدى العقل، على حين تنأى الأسطورة عن ذلك، حيث لا تمايز لدى الشخصيات فيها بين الذات والموضوع، وحيث يحيل كل منهما إلى الآخر دونما إحساس بأنّ ثمة فروقا بينهما"[2]. ولعل ما يهمنا في هذا المقام هو تقاطع الأسطوري مع العجائبي، هذا الأخير الذي لا يمكن عدّه بأي حال من الأحوال جنسا أدبيا مستقلا بذاته، لأنه يحيا على تخوم العجيب و الغريب حسب الطرح التودوروفي، وقد يمتح من الأسطوري والفولكلوري وعالم الأحلام والرؤى، بماهي العوالم التي تمنح المبدع حرية الخلق والإبداع،والنقد اللاذع دونما حسيب أو رقيب . ومن ثمة حرصت الرواية "على أن تقاوم كل ما يتهدد الحياة والحرية من خلال نسج عوالم مغايرة تستظل بسلطة التخييل "[3]، حتى غدت الرواية المتدثرة بالتخييل والمتعة "وسيلة لمواجهة السلط ( الملموسة ) التي تزعم القدرة على التحكم والواقع وتعقيداته"[4].وهو الأمر الذي حذا بعدد من الروائيين الجزائريين ( تعبيرا منهم عن القلق السياسي الذي تحياه البلاد والعباد) إلى اللجوء إلى الرمزي والأسطوري والعجائبي وتوظيفه توظيفا فنيا تعدّ المراوغة والترميز أحد أهم أهدافه، أما الغاية المثلى من وراء ذلك كله فهي"تعرية آليات القمع والبطش السياسيين التي تتبدى في مواقع مختلفة من الجغرافيا السياسية العربية بوصفها أساس الشقاء العربي وغراس اللعنة التي يقاسي العرب الأمرين من ثمارها الجهنمية"[5]، فما الواقع الأسطوري الذي يرسمه الطاهر وطار في روايته (الحوات والقصر )*إلا صورة ملتقطة من واقع الجزائر بعد أزمة 19 جوان 1965، هذه الرواية التي يُضمّنها وطار "رسالة نقدية مناهضة للقمع السياسي والاجتماعي، فالأحداث تدور وسط سلطنة خيالية يحكمها قصر مستبد، وهو بذلك يدين الممارسة السياسية الفردية للسلطة، ويركّز على بعض

---

[1]- الصالح، نضال : النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص23 .

[2]- نفسه، ص23-24 .

[3]- برادة، محمد : سلطة الرواية والتخييل في الثقافة العربية، مجلة الثقافة، وزارة الثقافة، الجزائر، العدد 9، يناير 2007، ص70.

[4]- نفسه، ص70 .

[5]- بوذيبة، إدريس : الرؤية والبنية في الروايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ط1، 2000، ص271 .

*- ذكر الطاهر وطار في حوار أجراه معه إدريس بو ذيبة أنّ روايته (الحوات والقصر ) كُتبت سنة 1974، ولم يُكتب لها النشر إلا سنة 1980، بينما يفيد محمد مصايف أن هذه الرواية نُشرت في جريدة الشعب تباعا قبل أن تنشر كاملة . راجع : - بوذيبة، إدريس : الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ص271 .

- مصايف، محمد : الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، ص25 .

المفاصل السردية التي تضيء خلفيات الصراع والفساد السياسي"[1]،بل إنّه "قد اقتحم على الطبقة الحاكمة حصونها وقلاعها وأسوارها المنيعة، بعد أن خرجت من قاع المجتمع ليختصم على القمة، إنّها الثورة المصطنعة التي نبتت من أصول شعبية فقيرة وارتفعت باسم الشعب، حين أجادت التعبير عنه بشكل مفتعل ومزيف ومصنوع، وسرعان ما يكتشف الناس العاديون أنّ هذه القوى التي تنهش المصالح والبراءة والأصالة (...) ليست إلا مجموعة من اللصوص"[2]،ولتمرير كل هذه الأفكار اختار الكاتب أداة الأداء الأسطوري غطاء يتخفى خلفه كي لا يواجه السلطة وجها لوجه .

وقد رأينا تتبع آثار البناء الأسطوري في الرواية الجزائرية من خلال الخطوات الآتية :

**أ-1 / أسطورية الشخصية الروائية :**

**أ-1-1/ شخصية علي الحوات في رواية (الحوات والقصر)**: تساءل الطاهر وطار ذات يوم من سنة 1984 موضحا سبب لجوئه إلى اللامعقول في الكتابة بقوله :"فبأي شيء أعبّر عن اللامعقول إذا لم أوظف اللامعقول نفسه"[3]، ولئن جاء هذا التساؤل متأخرا عن زمن كتابة رواية ( الحوات والقصر ) بعشر سنوات تقريبا فإنه يعبّر بصدق عن مدى أصالة الكتابة الروائية الوطارية، ولاسيما وهو يجرّب استثمار العجائبي والأسطوري بما هما عنصران سرديان من أهم عناصر التراث السردي الشعبي، هذا الذي ظهر جليا في روايته (الحوات والقصر) التي"تعدّ واحدة من النماذج على تأثر وطار بالشكل المغامراتي التراثي من حيث البناء السردي ؛ ففيها استيحاء واضح لأجواء المغامرة في ألف ليلة وليلة بالإضافة إلى العجائبي والخيالي"[4]،وذاك اتجاه تجريبي وجد صداه في رواية التسعينيات شارك فيه وطار وعبد الحميد بن هدوقة وواسيني ...وغيرهم .

ولعل أول ما يستوقفنا هو عنوان الرواية " الحوات والقصر " هذا المركب اللغوي الذي يحيل على " عتبة نصية ترسم عوالم ملحمية وصراعية بين البطل والقصر"[5]، و"تنبئ عن عجائبية تذكّر بماض سحيق كان القصر فيه محل أسرار وغرائب على نحو ما نجده في ألف ليلة وليلة، وما شابهها،ولأنّ وطار لا ينقل الحكاية بعينها، ولا يكرر مجموعة حكايات بقدر ما ينشئ حكاية أخرى،لعلها تمتح من مصادر حكائية متعددة ولكن لتتميّز عنها وتختلف"[6].

---

[1]- بوذيبة، إدريس : الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ص271 .
[2]- نفسه ، ص272- 273.
[3]- سليمان، نبيل : جماليات وشواغل روائية، اتحاد الكتاب العرب - دمشق، 2003، ص13 .
[4]- عوض، لينة :تجربة الطاهر وطار الروائية بين الايديولوجيا وجماليات الرواية، أمانة عمان الكبرى، الأردن، 2004، ص245.
[5]- بوذيبة، إدريس : م.س.، ص226 .
[6]- مخلوف، عامر : توظيف التراث في الرواية الجزائرية، منشورات دار الأديب، وهران - الجزائر، ط1، 2005، ص163 .

إنّ قراءة أولى وعاجلة لنص الرواية تكشف أنّ النّص "يقوم على نسق حكائي خرافي أسطوري"[1]، تبدو ملامحه جلية واضحة "لأنّ حكايتها تدور على رقعة مكانية و زمانية غير محددة شأنها شأن الحكايات الخرافية التي تعتمد على تهويلات الخيال وتدفقات أحداثه العجيبة، التي تفلت من منطقية البناء السردي وحدوده لتحلّق في فضاء الأحداث المدهشة"[2]،" التي تعمل على توسيع مساحات الدهشة لدى القارئ "[3]، الذي "يتحول إلى مؤول ؛ ذلك لأنّ في الحكاية عناصر تلزمه أن يطرح على نفسه بعض التساؤلات، عناصر مبهمة، غامضة، شبيهة بألغاز،وليس في النّص ما يساعد على فكها "[4]؛لأننا كما أسلفنا القول "لا يمكن أن نرد قصة علي الحوات إلى مصدر بعينه "[5]، وهو ما يمنحنا حرية طرح السؤال الآتي : هل علي الحوات"هو السندباد أو عمرو المقصوص أو غيلان الدمشقي أو الحلاج أو سنمار الذي يريد خيرا فيكافأ شراً ؟ .

قد يكون فيها من كل ذلك وغيره، ولكنّها تتميز عن سائر الحكايات والخرافات والأساطير .إنها تأخذ منها جميعا لتختلف عنها جميعا "[6]، وهو ما يمنحها عالمها الخاص الذي "يعلو على الواقع الفعلي، ولا يندمج فيه، يتماهى معه دون أن يكونه، ويستعين بما هو مفارق لهذا الواقع، ويعارضه لا ينفيه،بل ليعمّق تشخيصه وتفسيره له، وليؤكده،وربما ليمعن في هجاء العقم والفوضى اللذين يسودانه، ويصدّعان معنى الإنساني فيه "[7]. و"لئن كان على العمل الروائي أن يقدّم شخصيات في حال الفعل فإنّ رواية ( الحوات والقصر ) تنجز هذه المهمة تماما. وبسبب ضمور نمط السرد/خطاب الأحداث، فإنّ معظم السمات المعبرة عن هذه الشخصية تم تقديمها من خلال العرض الذي يهيمن هيمنة واضحة على مجمل أنماط السرد الأساسية والفرعية بمعنى انتماء الرواية في هذا المجال إلى ما يسميه "موير"( الرواية الدرامية ) التي تتوازن فيها قيمة الشخصية وقيمة الحدث، وينهض الخطاب،الحبكة بتعبير"موير" على أساسهما معا "[8]، وهو ما يجعلنا نؤثر في هذا المبحث الحديث عن شخصية علي الحوات باعتباره العمود الفقري أو فلنقل الوتد السردي الذي يقوم عليه بناء الرواية، هذا الذي " يتخذ (...) من خلال رحلته – رحلة الوعي – كافة أبعاده التاريخية، حتى الأسطوري منها الذي يضخم الشخصي

---

[1]- منقوقة، علال : إشكالية السلطة في الرواية العربية الجزائرية، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 1996، ص74.
[2]- بوذيبة، إدريس : م.س.، ص270 .
[3]- خمري، حسين : فضاء المتخيل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص190 .
[4]- منقوقة، علال : إشكالية السلطة في الرواية العربية الجزائرية ، ص76 .
[5]- مخلوف، عامر : توظيف التراث في الرواية الجزائرية، ص166 .
[6]- نفسه، ص166-167 .
[7]- الصالح، نضال : النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص160.
[8]- نفسه، ص188.

حد التأليه "[1]، ولعل الحلم الذي رآه المتصوفة خير دليل على ذلك.يقول الراوي :"لقد رأوها في منامهم حلما عجيبا، رأوه كلهم في ليلة واحدة، ولربما في لحظة واحدة . لم نستطع أن نصل إلى تفاصيل الحلم، وكل ما تمكّنا من استنتاجه، هو أنّهم ربما رأوا رأس علي الحوات تحوم،وعليها تاج نوراني عظيم "[2]. ثم يستطرد الراوي قائلا : " المهم أنهم أحبوا علي الحوات ورفعوه إلى مرتبة الأنبياء، وهناك من يرى فيه النور الشعشعاني "[3]. وتتوالد الحكايات وتتفجر المخيلة لتصنع من علي الحوات"وليا من أولياء الله، بل رسولا من رسله، بل إلها من الآلهة "[4].

إذن فـــ"مع تضخيمات العقلية الشعبية، يتحول علي الحوات من إنسان طبيعي إلى إنسان خارق"[5] يستمد قوته من أزماته، وذلك إيمانا من وطار أنّ "البطل في الأعمال الأدبية هو (...) مقياس لمدى شعور الإنسان بالاستقرار أو مدى شعوره بالأزمة .فشعور الإنسان بالاستقرار في علاقة الفرد بالأفراد الآخرين وفي علاقة الجماعة الإنسانية بالكون، هذا الشعور يعطينا بطلا محدود النطاق، محدود المشكلات، ويُبعد العمل الأدبي – تبعا لذلك – عن شكل الأسطورة . وشعور الإنسان بالأزمة بالحاجة إلى تكييف جديد لعلاقته داخل الجماعة الإنسانية بالكون، يوقف البطل من جديد أمام منابع الحياة الأولى، ويرد العمل إلى شيء قريب من الأسطورة "[6]، بل الأسطورة نفسها بكل أبعادها البسيطة منها والمعقدة، أجل لقد راح وطار يساهم مع غيره من الكتاب – من أمثال حنا مينة،وإبراهيم صنع الله، وغالب هلسا ...– في خلق (أسطورة العصر الحديث )، وذلك من خلال شخصية علي الحوات التي أهداها عمله برمته حين قال : "إلى كل علي الحوات في أي عصر كان وبأية صفة كان "[7]. علي الحوات الذي صوَّره لنا "بطلا كالبطل الأسطوري الذي يعيش داخل حقيقة أضخم منه، ولهذا تتسلسل إرادته بمنطق ليس هو منطق إرادته الخاصة، بل هو منطق تلك الحقيقة الضخمة . ولكن ( الحقيقة الضخمة ) كانت تسند البطل الأسطوري الأول وتحفظه وتجري الخير على يديه إلى أن يأتي أجله المقسوم أما (الحقيقة الضخمة ) في أسطورتنا الحديثة فإنّها تضطهد البطل وتحاصره إلى أن تقتله لا كملك، ولكن ككلب "[8]. وهي النهاية التي آلت إليها أسطورة علي الحوات، دون أن يغفل الكاتب استدعاء بعض معطيات الأسطورة القديمة ومنها فكرة أنّ الموت هي" نهاية طبيعية

---

[1]- الأعرج، واسيني : اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص583 .
[2]- الحوات والقصر، ص152.
[3]- نفسه ، ص153 .
[4]- نفسه، ص66 .
[5]-الأعرج،واسيني : اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص576.
[6]- عياد، شكري : البطل في الأدب والأساطير، ص 148 .
[7]- الحوات والقصر، ص7 .
[8]- عياد، شكري : م.س.، ص165- 166.

للبطل، وإن جاءت في صورة مفاجئة،لأنه يظل قائما لا يستكين إلى آخر لحظة من عمره، وهو يتلقى هذه النهاية بشجاعة لأنّه يشعر شعورا عميقا بأنّه سيظلّ حيا في جماعته، وربما وصل اطمئنانه للموت إلى حد أن يقتل نفسه راضيا (...) لاعتقاده أنّ هذا القتل عمل إيجابي يتحتم عليه القيام به للمحافظة على حياة الجماعة "[1]، وهو ما وقع فعلا لعلي الحوات الذي خاض مغامراته الفاشلة لا سعيا وراء مجد أو بطولة من أي نوع كان بل إنّ البطولة الإنسانية – متمثلة في انتصار الخير وهزيمة الشر – هي أقصى ما كان يصبو إليه ، حتى عدّ بعض النقاد – وعلى رأسهم إدريس بوذيبة – ذلك سذاجة في البطل الذي تفانى في رسم ملامحه وطار، والذي جعله يتشكل تدريجيا أمام عيوننا عبر صفحات السرد الروائي المعتجن بكثير من المقاطع العجائبية المتلفعة بالمسخ والتحول، والتي تبعث على خلق عالم سحري مدهش تتجلى سماته في قول الراوي : "يقال إنّ دموع علي الحوات أغرقت القصر، في فيضان، وإنّ جدران القصر، وكل صخوره تحولت إلى ملح، وراحت تذوب وتذوب، فما أن فقأ الحراس عيني علي الحوات، حتى انهار كلّ شيء ونجا علي الحوات بفضل السمكة التي حملته على ظهرها، وهربت "[2]. وحكاية السمكة مع علي الحوات فيها الكثير من الجوانب العجائبية والسحرية، فهي ليست عادية وإنما عجيبة "انحدرت مع الشلال تفجّ الوادي، وعندما بلغته وثبت عدة وثبات جميلة وغاصت، كانت مزيجا من الألوان حمراء وصفراء وفضية "[3]، "في طول يزيد عن المتر وعرض يزيد عن ربع المتر (...) يقال إنها عندما وصلت أمامه، تحدثت إليه "[4].فكل ما تقدم من أوصاف السمكة "يتناسب مع وظيفتها، فالسمكة على المستوى الشكلي / الصوري « Modal »، تقوم بوظيفة سردية هامة هي موضوع القيمة « objet de valeur »"[5]، ولنقل إنها الأداة السحرية التي وضعت تحت تصرف البطل يستخدمها أنّى شاء، وقد قيل إنّه عندما بلغ قرية بني هرار "أنزل السمكة، وأزال عنها الرداء، راحت السمكة تقفز صارخة، تضرب هذا وتلطم ذاك،انهزم الأعداء وولوا هاربين . ومرّ علي الحوات بسلام"[6]. كما قال : "إنّ السمكة عندما أنزلها علي الحوات راحت تصوّت كالأفعى، وتخرج شواظا لازورديا، لفعتهم الحرارة الخارقة فولوا هاربين ومرّ علي الحوات بسمكته المسحورة "[7]، وقد قيل "أنّ علي الحوات مرّ على القرية يركب

---

[1]- عياد، شكري : البطل في الأدب والأسطير ، ص169- 170.
[2]- الحوات والقصر، ص267.
[3]- نفسه ، ص25 .
[4]- نفسه ، ص26 .
[5]- خمري، حسين : فضاء المتخيل، ص197 .
[6]- الحوا والقصر، ص59.
[7]- نفسه، الصفحة نفسها .

براقا . السمكة المسحورة تحولت عند مدخل القرية إلى براق ذي رجل واحدة وثلاثة أجنحة، ركب علة الحوات براقه ودخل قرية بني هرار كالفاتح ..."[1].

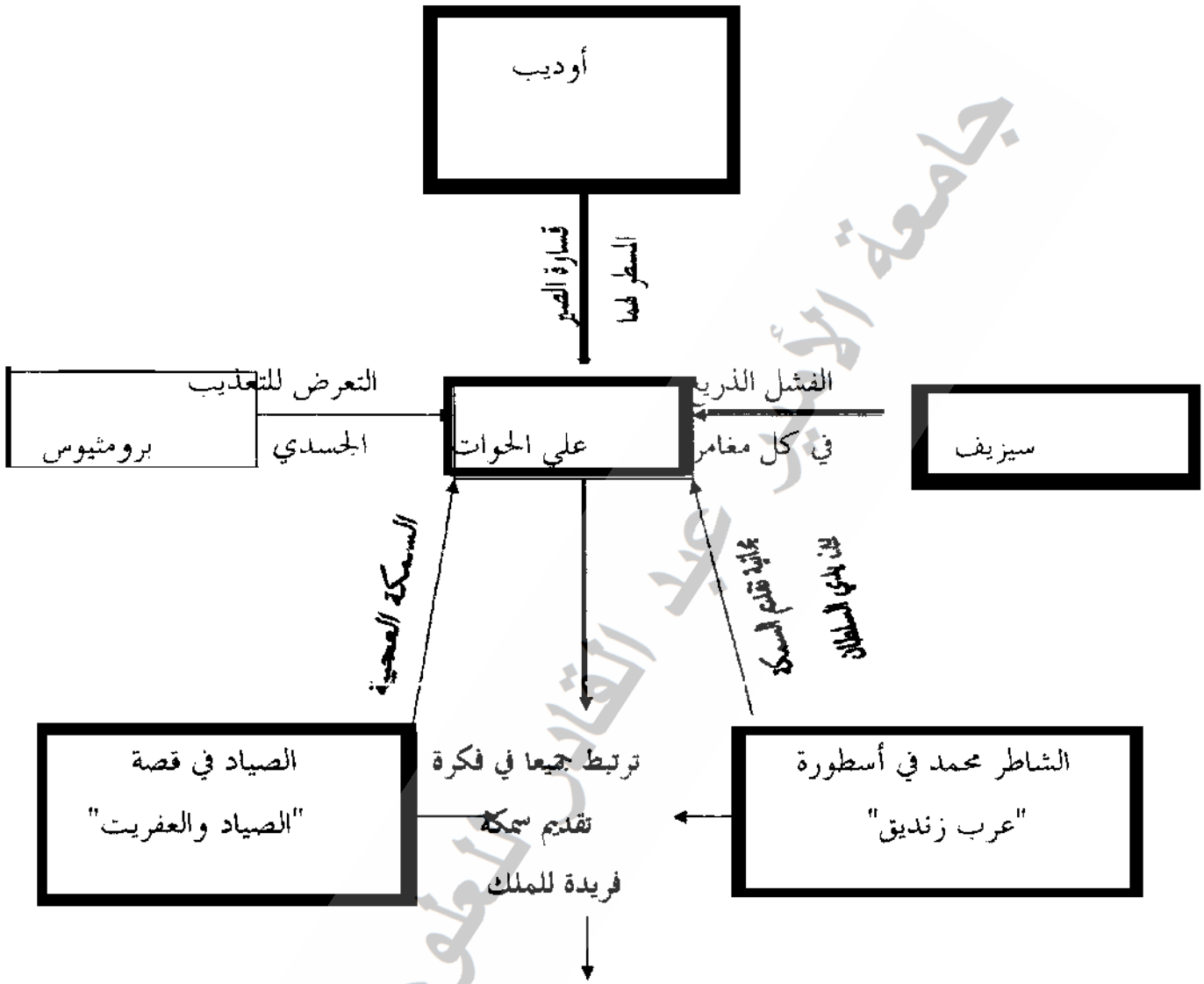
هكذا إذن أحاط السارد / الكاتب علي الحوات بهالة سحرية عجائبية فرضت السمت الأسطوري العجائبي على الرواية من صفحاتها الأولى إلى آخر صفحة منها التي يعود فيها إلى الحوات راسما ما آل إليه حاله بعد أن فقئت عيناه إذ يقول : "أنّ علي الحوات ما أن فقئت عيناه حتى صار وهجا ارتفع إلى السماء، ثمّ صار شمسا، هبطت على القصر فتحول إلى دخان أزرق، وعندما وصلت جيوش الانتقام، لم تجد سوى الرماد "[2]، ليصل في النهاية إلى أنّ علي الحوات استعاد كلّ أعضائه المفقودة وتزوج العذراء.

تلكم إذن كانت بعض المقاطع الشاهدة والناطقة بأسطورية شخصية بطل رواية ( الحوات والقصر)، التي نرى أنّ وطار سعى من خلال خلقها إلى مواكبة التطور الحادث على مستوى(أسطورة البطل ) -إن جاز لنا هذا التعبير - في الآداب العالمية وذلك من خلال "خلق بطل أكثر إيجابية من أبطال القرن التاسع عشر لأنّ إيجابيته ليست إيجابية الثورة على الأوضاع القائمة وإنكارها، أو على الأكثر محاولة تغييرها،بل إيجابية البناء لمجتمع جديد والمحافظة على المجتمع القائم فعلا من هجوم أعدائه السافرين والمستترين"[3].

وقد اتكأ في خلقه لبطله هذا على مزيج من الصفات المستلهمة من أساطير وقصص قديمة - يأتي توضيحها في المخطط المرفق في آخر الدراسة - مما يجعلنا نقول: إنّ في ( الحوات والقصر) يتأنسن الأسطوري و يتأسطر الإنساني، ويساكن الخير الشر ويتعايش المدنس والمقدس ولا تبتعد الخطيئة عن الأرواح الطاهرة ( قصة على الحوات مع الجنية الشبقة ) .

---

[1]- حمري، حسين : فضاء المتخيل ، ص59 .
[2]- نفسه ، ص267 .
[3]- عياد ، شكري : البطل في الأدب والأساطير، ص168-169 .




**تمثل هذه الفكرة المحرك السردي الأساسي للرواية**

- تمثيل يبيّن تقاطع أبطال أساطير قديمة مع شخصية علي الحوات في رواية " الحوات والقصر "

**أ-1-2/ شخصية الجازية في "الجازية والدراويش" :**

تعدّ "رواية (الجازية والدراويش ) قفزة نوعية في أدب عبد الحميد بن هدوقة من حيث شكلها ومضمونها "[1]؛لأنه جرّب فيها "استثمار الأسطرة والمخيلة الشعبية في بناء يسعى إلى مغامرة خطية البناء الروائي التقليدي، مستحضرا من التراث الشعبي صدى الجازية في تغريبة بني هلال، وعجن الجازية الروائية من الفتنة نفسها ومن الذكاء والحزم والغموض والزئبقية، وأطلقها في فضاء قرية (السبعة) بين عشاقها : ابن الشامبيط الذي يدرس في أمريكا، عايد العائد من الهجرة، الطيب بن الجبايلي، الطالب صاحب الحلم الأحمر والقادم من المدينة مع

[1]- إبرير، بشير : خصائص الخطاب الروائي في رواية عبد الحميد بن هدوقة، مجلة تجليات الحداثة، يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها - جامعة وهران، العدد الثالث، يونيو 1994، ص172.

الطلبة المتطوعين"[1]. ولئن كان الروائي قد صبّ جلّ عنايته في اختيار الجزئية الشعبية المناسبة لروايته، محملا إياها الدلالة المناسبة، معتنيا بوضعها في الإطار المناسب لها في الرواية حتى ظلت تنبض بالحياة، وهو ما عمّق إحساسنا بهذه الشخصية، ورغم ذلك فإنّ "تجريبية ابن هدوقة عبر ذلك قد ظلت متواضعة وخجولة "[2]إلى حد ما،ولكنّها "ساعدت على أن تأتي رواية (الجازية والدراويش ) امتيازا كبيرا لكاتبها "[3]، لما يوحيه عنوانها بالتعانق النصي، ذلك أن استعمال "الجازية، هذا الاسم الذي ارتبط بسيرة بني هلال، يجعل القارئ يستحضر أجواء هذه السيرة المعروفة بما تتسم به من رحلة طويلة و شاقة و من قساوة وخشونة"[4]، و ما إن تستقر صورة الجازية في أذهان بعضنا لأن "الجازية حلم، و الأحلام لا تتحقق لكل الناس"[5] على حد تعبير عايد، حتى تأخذنا لفظة الدراويش إلى طقوس خاصة في التقاليد ومجاهدة النفس، إلى جو تسود فيه الأساطير و الخرافات، لأن هؤلاء الدراويش "يظهر أن بين يديهم الحل والربط و هم يتغذون في تفكيرهم و سلوكهم من الأولياء السبعة و الجامع و كل ما خلفه لهم ماضي أجدادهم"[6]الذي ما يزيد جو الرواية إلا غرقا في الأسطورة، خاصة إذا عرفنا أن هؤلاء "ينظمون تجمعاتهم بإقامة الزردة و الخضرة حيث يعيشون نوعا من النشاط الصوفي الخاص، تتردد فيه الأدعية الشاعرية المسجوعة و يتمتعون بحركات الرقص المصحوب بلعق المناجل الساخنة"[7]، فإذا أضيف إلى هذا الجو شخصية الجازية، تلك الفتاة الساحرة الجمال التي نسجت حولها الحكايات الشعبية عبر الزمن ازداد تغلغلاً في الأسطورة، و اسمع الراوي يقول على لسانها: "لكن مأساتي أنني لن أتزوج زواجا حلالا في وقت متطور... جاءت إلى البيت، و أنا صغيرة امرأة غريبة الأطوار، تقرأ اليد. أنبأتني أنني آكل عشبة، تنبت في جبلنا، لا يعرفها أحد، تبقيني صغيرة حتى اليوم الذي أتزوج فيه زواجا حلالا، و أن أزواجي الأولين لن يكونوا شرعيين، سيكونون أزواجا حراما، و أن كل واحد منهم يلاقي حتفه عندما يظن أن الحياة استوت له... ثم يمر زمان لا شمس فيه، يشبه الليل و ليس ليلا،أعيش أزماته واحدة، واحدة، ثم أتزوج بعدما يموت كل أبنائي من زيجاتي الحرام. أتزوج زواجا يشهده كل دراويش الدنيا"[8].

---

[1]- سليمان، نبيل : جماليات وشواغل روائية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق - سوريا، 2003، ص57 .
[2]- نفسه ، ص57 .
[3]- نفسه، الصفحة نفسها .
[4]- مخلوف، عامر: توظيف التراث في الرواية الجزائرية، ص 167.
[5]- ابن هدوقة، عبد الحميد: الجازية و الدراويش، المؤسسة الوطنية للكتاب- الجزائر، 1983 ،ص221.
[6]- مخلوف، عامر: الرواية و التحولات في الجزائر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، 2000، ص 62.
[7]- نفسه، الصفحة نفسها.
[8]- الجازية و الدراويش، ص 76-77.

و هكذا "لا يأخذ الكاتب من الجازية غير هذه الهالة الأسطورية التي نسجتها حولها الحكايات الشعبية عبر الزمن ليجعلها معادلا للجزائر، و حلما لا يتحقق لكل الناس و هو لا يتحقق لأحد في الرواية"[1].

ومما تقدم نستنتج أنّ كلا من وطار وابن هدوقة استطاع بحسّه الفني أن يخلق بطلا أسطوريا هو علي الحوات الذي يستمد ملامح شخصيته وقوته من قوة الإمام علي – كرم الله وجهه – الذي تحول عبر الزمن إلى أسطورة . وهو الجازية تلك المرأة الأسطورية التي نُسجت الحكايات حول جمالها وسحرها وحزمها ( المرأة الحلم )، التي تعني بدورها الجزائر الحلم .

**أ-1-3/ أسطرة شخصية الأمير عبد القادر الجزائري في رواية ( كتاب الأمير ) * :**

بادئ ذي بدء لنا أن نقول إنّ رواية (كتاب الأمير)، تمثّل التجريب الفني الأكثر جرأة ومغامرة في مسار واسيني الأعرج لأنّ السيرة فيها تتحول إلى نص فني يستمد مادته "من التاريخ ومن سيرة الأمير، بل حتى من سيرته الشعبية التي نزعت في بعض لحظاتها إلى الأسطرة ( Mythifier) وتقديسه على نحو جعل الخطاب الروائي، في بعض السياقات خطابا عجائبيا ( Fantastique)"[2]. وهو ما يهمنا في هذا المقام من بحثنا .

لقد استطاع واسيني في هذه المغامرة تخييل التاريخ ليقول ما لا يستطيع التاريخ نفسه قوله،حيث عُني في هذه الرواية باستنهاض سيرة عظيم من عظماء الثورة الجزائرية، مضفيا على هذه الشخصية التاريخية المرموقة صفات مفارقة للصفات الإنسانية، وهو في الواقع نزوع منه إلى منطلق من أهم منطلقات الاتجاه الكلاسيكي، الذي ينص على "عبادة الفرد بوصفه صانعا للتاريخ،بما يمتلكه من قوى أسطورية تجعله مفارقا لما تمتلكه الجماعة البشرية، بل لما يجاوز طاقات البشر وقدراتهم"[3] . يقول الراوي : "عندما انتصر الأمير في سيدي إبراهيم في آخر معاركه مع الفرنسيين، الكثير من الناس قالوا أنهم رأوه يجابه الغزاة بصدرٍ عارٍ والدم يترف من أطرافه وبجانبه سيدي إبراهيم نفسه . كان مرفقا بهالة من نور تعمي الأبصار، يُرسل أتربته باتجاه النصارى فيرديهم ويمحو أحصنتهم حتى قضى عليهم ومن اختبأ وراء الأشجار والصخور فضحته هذه الأخيرة بأن أعلنت عن وجوده وراءها فسُجِنَ"[4].

---

[1]- مخلوف، عامر: توظيف التراث في الرواية العربية، ص 168.

*- الأعرج، واسيني : كتاب الأمير – مسالك أبواب الحديد، منشورات الفضاء الحر، ط1، 2004 .

[2]- حفيظ عمر : كتاب الأمير لواسيني الأعرج – أسئلة الكتابة وقلعة التاريخ، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى – المملكة الهاشمية الأردنية، ع140، شباط 2007، ص5 .

[3]- الصالح، نضال : النزوع الأسطوري في الرواية العربية، ص 65 .

[4]- الأعرج، واسيني : كتاب الأمير، ص414 .

لاشك أن القارئ وهو يصطدم بهذه الفقرة يرتبك ويصاب بالتوتر من جراء وجودها في رواية يُفترض أن تكون تروي سيرة ذاتية مادتها الخام هي التاريخ. لأن هذه الفقرة تمنح الأمير ملمحا آخر يبدو به أقرب إلى أبطال الملاحم و الأساطير، إن لم أقل أقرب إلى الأنبياء والمرسلين المحاطين بكل أنواع العناية الربانية .، لاسيما وأنّ الراوي يجري على يديه بعض المعجزات التي اختُص بها هؤلاء فقط دون غيرهم من البشر من مثل :(هالة النور التي تعمي الأبصار وإرسال الأتربة القاتلة للنصارى المُبيدة للأحصنة،وإنطاق الشجر والحجر للإخبار بمن يختفي خلفه، شروق الشمس منة الغرب إرسال الأمطار القاتلة، إنقاذ الملائكة للأمير ودائرته من هلاك مؤكد، وإرسال الطيور الأبابيل وإشعال النيران في جيوش ولي العهد العقون وأخيه سليمان )[1].

إنّ المتبع لهذه المشاهد العجائبية الأبعاد، التي أضفاها واسيني على شخصية الأمير مستعيرا إياها من سيرته الشعبية، يُدرك أنّ هناك مغامرة كبرى يخوضها الروائي محاولا من خلالها تغييب الحدود بين الواقع والمتخيل لإضفاء نوع من القداسة على عظيم من عظماء المقاومة الجزائرية المظفرة . وهو وإن شاطر معظم كتاب الرواية التاريخية فكرةَ استنهاض سيرة القادة العظماء في التاريخ العربي الإسلامي فقد جانب الصواب حين زجّ بتلك الصور العجائبية المربكة لفعل القراءة في ذلك الجو لأنّها لا تتلاءم في الواقع مع تلك الأحداث التاريخية التي جاءت الرواية لتؤصلها، بل كانت بمثابة علامات تمويه للمعنى الحقيقي الذي احتهد الروائي منذ أول صفحة من الرواية في إيصاله للمتلقي، ولعل واسيني أراد من وراء هذا الإقحام لتلك المشاهد العجائبية في صلب رواية تاريخية محضة وبهذه الكيفية المباغتة أن يمنح النص أدبيته ومن ثمّ شعريته . ولكننا نؤكد أنّ واسيني في هذه الجزئية قد أخطأ طريقه؛لأنّ الحقيقة التي لا مهرب منها أنّ لغة النص وحدها – رغم تاريخية المادة – كانت كافية لتمنح النص شعريته بامتياز كبير .

في الأخير لنا أن نحمل القول بأنّ من روائيينا من حاول بكل ما أوتي من قوة الخلق والإبداع أن يذرأ بطلا أسطوريا، يحمل من الصفات ما يجعل الجميع يذعن له، وهو المحاط بعناية خارقة تجعله قادرا على حمل راية إنقاذ الجماعة من واقع مرير رغم ما يخسره في طريقه إلى معرفة سبيل النجاة ( شخصية علي الحوات نموذجا )، أو لنقل يخلق شخصيات تتغذى من منبع الفكر الأسطوري الرمزي لتكون رمزا يحمل دلالة خاصة في الرواية كالجازية في رواية (الجازية والدراويش )، وما أشبه الجازية بحيزية مرتاض في روايته( حيزية ) التي نشرت في

[1] الأعرج، واسيني : كتاب الأمير ، ص415- 416 .

حلقات، بل وما أشبه الجازية بزينب في روايته ( صوت الكهف ) [1]، زينب هذه المرأة التي يضفي عليها الراوي أوصافا تجعلها " في نظره ليست امرأة عادية أو بطلة من أبطال الأدب القصصي، (...) بل هي بطلة أسطورية مثلها مثل الطاهر العفريت "[2]،الذي يحيل مجرد التلفظ باسمه على أجواء أسطورية خرافية ترسخها تلك الأوصاف التي يعطيه إياها الراوي، فـ"ترفعه من مستوى البطل القصصي / الروائي إلى مستوى البطل الأسطوري "[3]، وذلك حين يحاول أن يزج بالقارئ في حبال اللعبة السردية فيصفه قائلا : "فتىً يسابق الذئب فيسبقه ! شيء أسطوري،لا أكاد أصدق ! لو استطعت مشاهدة تلك المباراة ...من كل الجهات كانت أصواتهم تتعالى . والفلاحون يشجعونه على ملاحقته ...قصة رائعة يا بابا( ...)الطاهر حقيقة مدهش، العهر حقيقة عفريت ! "[4].

وغير بعيد عن الجازية وحيزية وزينب تتربع شخصية "نورا" على حكايات منصور المداح في رواية( مقامة ليلية)[5]، نورا التي كان ميلادها محاطا بالخرافة كما يروي الشيخ منصور ذلك أنّها ولدت من لقاء عابر بين الطاوس والسماء[6] ولذلك يطلق عليها نورا بنت السماء .

وإلى جانب هذا النوع من الشخصيات الأسطورية ارتأى بعض روائيينا أن يضفي على شخصيات تاريخية مشهورة هالة أسطورية إيمانا منهم بأنّ الكتابة "تجاذب وتنازع بين مقتضيات التاريخ وطموحات الذات المروية والراوية من جهة أخرى "[7]، ولكننا نؤكد أنّ هذه اللمسة الأسطورية المضفاة على شخصية تاريخية في مثل ما ذهب إليه واسيني في (كتاب الأمير ) قد يفقد موثوقية المادة التاريخية التي ينهل منها الروائي مما يجعل القارئ يحدّ الحدود بين الشخصية التاريخية والشخصية الروائية التي يصبو الروائي إلى تقديسها وتعظيمها .

**أ-2/ المكان الأسطوري :**

يحتل المكان مكانة هامة في نسيج البنية النصية للعمل السردي، ولذلك قيل "إنّ العمل الأدبي حين يفقد المكانية فهو يفقد خصوصيته، وبالتالي أصالته "[8]؛ لأنّ "المكان هو الذي يؤسس للحكي"[9]على تعبير هنري متران، و"تشخيص المكان في الرواية هو الذي يجعل من

---

[1]- مرتاض، عبد الملك : صوت الكهف، دار الحداثة ، بيروت، ط1، 1987 .
[2]- خمري، حسين : فضاء المتخيل، ص178 .
[3]- نفسه ، ص178 .
[4]- مرتاض، عبد الملك : صوت الكهف، ص15 .
[5]- غرمول، عبد العزيز : مقامة ليلية، الجمعية الوطنية للمبدعين، ط1، 1993 .
[6]- نفسه، ص50 .
[7]- حفيظ، عمر : كتاب الأمير لواسيني الأعرج -أسئلة الواقع وأقنعة التاريخ، ص5.
[8]- علماء، غالب : مقدمة كتاب جماليات المكان، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر والتوزيع، بيروت، ط5، 2000، ص5-6 .
[9]- لحميداني، حميد : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت / المغرب -لبنان، ط3، 2000، ص65.

أحداثها بالنسبة للقارئ شيئا محتمل الوقوع، بمعنى يوهم بواقعيتها "[1]، أما تجريده وعدم تحديده فقد يفقده مراسيمه ذات المظهر المماثل لمظهر الحقيقة ويكسبه صفة العجائبي الخارق التي من خلالها "يتمكن القارئ (...) من ارتياد أماكن مجهولة متوهما بأنه قادر على أن يسكنها أو يستقرّ فيها إذا شاء"[2]، ومتى شاء تجاوز الأماكن المألوفة التي لم تعد تمارس سحرها عليه . وما أشبه الروائي وهو يرسم حدود الأمكنة التي تجري فيها أحداث روايته بالمعماري وهو "يشيّد فضاءه النصي وفق تصور محكم و إستراتيجية معينة،ويشكّل نصه كموضوع للفكر الذي يخلقه بجميع أجزائه، ويحمله طابعا مطابقا لطبيعة الفنون الجميلة . وإذا كانت اللغة وعاء الفكر فالمتخيل الحكائي يجد وعاءه في هذا الفضاء "[3]الذي"لا يمكن بأي حال من أحوال أن يظل منعزلا عن باقي مكونات السرد الأخرى للنص"[4].

ونحن إذ نقف في هذا المقام من بحثنا على المكان الأسطوري فلاعتقادنا الجازم بأنّ لكلّ مكان حياة أسطورية تولد معه وتستمر باستمرار وجوده لاحتفاظه على المقومات التي تؤهله لاكتساب هذه الحياة حتى يستحق اسم المكان الأسطوري، وقد توهب له ممن يعمرونه ومن خلال تداعيات المخيلة الشعبية التي كثيرا ما تسعى إلى إحاطة مكان عادي بهالة أسطورية تفرزها تلك الحكايات والقصص التي تبرع في نسجها أجيال متعاقبة . ورغبة منّا في التأصيل للتروع الأسطوري في الرواية الجزائرية رأينا أن نقف على مدى تمثل هذا المنجز لهذه الظاهرة، وكلنا إيمان بأنّ " ما تمتاز به الأساطير (...) هو أنها توفر مخرجا ومتنفسا لمشاعر فعلية وإنما مكبوتة "[5].

ولعل هذا أحد أهم الأسباب التي دفعت بعبد الملك مرتاض إلى جعل الأسطورة تشكل خلفية بارزة في روايته( صوت الكهف) التي بقدر ما"تحيلنا على حقل تاريخي معين هو بداية تشكل الوعي الوطني عند الشعب الجزائري والمخاض العسير الذي رافق تلك المرحلة ثمّ التحولات التي انجرت عن هذا الوعي "[6]، بقدر ما كانت"الأسطورة ملتصقة أشد الالتصاق بجلد الشخوص ذاتها وتركيبتها النفسية والاجتماعية والذهنية "[7]، بل إنّ "روايته في محاولتها للإلمام بالواقع تحاول قدر الإمكان تصوير تلك البيئة الخرافية التي تتحرك فيها الشخوص وهي

---

[1]- لحميداني، حميد : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، ص65 .
[2]- نفسه، الصفحة نفسها.
[3]- جوزيف،أ.كيمنتر : شعرية الفضاء الروائي، تر. لحسن احملمة، أفريقيا الشرق، بيروت، 2003، ص10 .
[4]- نفسه، الصفحة نفسها .
[5]- ليفي ستراوس، كلود : الإناسة البنيانية،تر.حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت/المغرب - لبنان، ط1، 1995، ص227 .
[6]- خمري، حسين : فضاء المتخيل مقاربات في الرواية ص156 .
[7]- نفسه، ص177 .

نفس الفترة التي عرفت فيها الجزائر انتشار الشعوذة كمحاولة من طرف الاستعمار لتحذير وإبعاد نظره عن مشاكله الجوهرية "[1].

والحق أنّ عبد الملك مرتاض في روايته هاته لم يستند إلى تشخيص البيئة المحلية المغرقة في الخرافية فحسب لإنعاش الأجواء الأسطورية التي جاءت الرواية مفعمة بأبعادها، بل حاول أن يسم الأماكن التي تتحرك فيها الشخصيات بهالة أسطورية، وذلك من خلال الأوصاف التي خلعها عليها الراوي،والتي "تثير الغرابة وتحدث الدهشة لدى القارئ الموهوم بالواقع والتاريخ، وذلك بمعناها أولا ثم بالتركيب اللغوي الذي جاء به الوصف ثانيا "[2]، ولعل الفقرة الآتية من الرواية تؤصل ما قيل، يقول الراوي : "بقية من أشجار برية تغشاها أشجار شوكية عقيمة . لا النّار تحرقها ولا الماشية ترعاها . على قمة الربوة العالية التي تشبه رأس الكلب"[3]. وقد يستوقفنا هذا الوصف الأخير الغريب نوعا ما والذي "نجده يتكرر في سياقات مختلفة من نص الرواية "[4]التي جاءت راسمة تضاريس غريبة لهذه الربوة ذات الأرض البور، لا تنبت إلا الشوك و الأشجار العقيمة التي لا تثمر شيئا، إنها و كما يقول الراوي:"الربوة التي تنبح حولها الكلاب الجائعة التي تتجاوب معها الذئاب العاوية التي طواها الجوع"[5].

تحمل هذه الأوصاف أبشع صور الخراب و الدمار الداعية إلى غرابة المكان ، الكافية لجعل المتلقي يبحث عن موقع هذه الربوة من خريطة الجزائر، لا سيما و الراوي لم يحدد لها اسما، في المقابل"وإمعانا في تعميق الإغراب و الدهشة لدى القارئ (...)، فإن الراوي يجعل الربوة تشبه حدائق بابل المعلقة، حيث يقول: (لتصعدن إلى الربوة المعلقة بين الأرض و السماء ) – ص 42."[6]و هو بهذه الأوصاف العجائبية يجعلها "تشبه قرية ماكوندو الأسطورية التي دارت فيها أحداث رواية "مائة عام من العزلة" لغابريال غارسيا ماركيز الكولومبي. و هذا يعود إلى اشتراك الربوة العالية و "ماكوندو" في الطابع الشعبي و الطعم الأسطوري"[7].

هكذا إذن كانت الربوة العالية التي جرت فيها أحداث رواية (صوت الكهف)، هذه الرواية التي رأى عبد الملك مرتاض أن يكون المكان حاضرا في عتبتها الأولى (العنوان)، لما في المكان من حضور دائم و أصيل في الخطاب الروائي، فهو "نتاج للسرد كما يسهم في خلق

---

[1]- خمري، حسين : فضاء المتخيل ، ص 176 .
[2]- نفسه ، ص 176.
[3]- مرتاض، عبد الملك : صوت الكهف، ص11 .
[4]- خمري، حسين : م.س.، ص180 .
[5]- مرتاض، عبد الملك:صوت الكهف، ص107.
[6]- خمري، حسين: م.س.، ص 180.
[7]- نفسه ، ص 181.

السرد"[1] و إن كان في رواية (صوت الكهف) لا يعدو أن يكون رمزا يثوّر فائضا دلاليا، و لعل لفظة (الكهف) في عتبة العنوان خير ما يؤكد مرادنا لماتحيل عليه هذه اللفظة من إيحاءات مستلهمة من تراثنا الديني (قصة أهل الكهف في القرآن الكريم)، و لما تضفيه على المكان الروائي من قداسة حملها المكان الأول،واستحضرها لفظ (الكهف) بكل أبعاده ، حتى الأسطورية* منها.

إذن " فالكهف كحيز له وظيفته الاجتماعية و الجمالية و الدينية و لا أدل على ذلك مما جاءت به القصة القرآنية لفتية أهل الكهف عبر مرتكزاتها الفنية الراقية، فالكهف عندما ينهض بتلك الوظائف تصبح له قيمة تكشف عن تواصلية و حوارية تنتج نوعا من العلاقات الحميمية التي تكشف عن أصالة و إبداع"[2]، ولعل "ثنائية العنوان تُلمح لذلك بكثير من الذكاء والطرح البناء"[3]؛ذلك "أنّ القيمة الألسنية للصوت والقيمة الدينية للكهف تنشئ ثنائية خاصة استطاع فكر الروائي من خلالها أن يوجد لها حضورا وتقاربا عبر تصور ذهني أصيل وفق حدث كان له امتداده التاريخي والديني والاجتماعي كذلك، وهي- أي الرواية - من النصوص الروائية التي نجحت في توظيف الرمز بشكله المطلوب في بعديه الجمالي والديني "[4].

إذن فلفظة الكهف بما تحمله من الدلالة على المكانية وما تختزنه من دلالات أخرى عارضة تثير في النفس الحنين إلى المكان القديم (كهف الفتية ) وحضورها في العنوان لم يكن اعتباطيا بل يبعث على طرح التساؤل الآتي : لماذا عاد الروائي الجزائري في هذا النوع من الروايات إلى المكان القديم ليشكّل من خلاله عتبات نصّه ؟ وما مدى تمثّل هذا النص لجماليات هذا المكان القديم الذي اختاره الروائي فضاء تجري فيه أحداث روايته،وتتحرك فيه الشخصيات المهوسة بأوضاع المكان المهدد بالتلاشي والاضمحلال.... ؟.

وربما كانت رواية ( منحدر السيدة المتوحشة / le ravin de la femme sauvage) لمؤلفها واسيني الأعرج خير ما يمثل هذا التشكل للمكان في ظلال العتبات النصية، لما يحيل عليه هذا العنوان الرئيسي صراحة من تأصيل للمكان لأنّ منحدر السيدة المتوحشة هو في الواقع

---

[1]- شارل، كريفل: المكان في النص، ضمن كتاب الفضاء الروائي، تر. عبد الرحيم جزل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء- بيروت/لبنان،2002، ص74.

*- و نقصد بالأسطورية هنا تلك الحكايات و القصص التي رددتها كتب الرحلات العربية حول قصة أصحاب الكهف راجع:
- الغرناطي، أبو حامد: تحفة الألباب و نخبة الإعجاب، تح.: إسماعيل العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989، ص 127.
-المسعودي، أبو الحسن بن علي : مروج الذهب ومعادن الجوهر، تح.كما حسن مرعي، المكتبة العصرية،صيدا، بيروت،ط2005،1، ج1، ص237-243 .

[2]- مصباحي،ناجيب : الدلالات الرمزية في روايات عبد الملك مرتاض، جريدة الأسبوع الأدبي، سوريا، العدد 875، تاريخ 2003/9/20، متاح على موقع اتحاد الكتاب العرب www.dam-awu.org

[3]- نفسه .

[4]- نفسه .

"مكان معلوم في الجزائر يحتلّ موقعا خاصا في الذاكرة الشعبية "[1] الجزائرية على وجه الخصوص وهو ما أدى بالروائي إلى تغيير هذا العنوان بالعنوان الفرعي ( حارسة الظلال ) عندما همّ بنشرها في فرنسا.

ولئن كان"إصدار كتاب واحد بعنوانين مختلفين من شأنه أن يربك عملية التلقي، ويوهم القارئ بأنه إزاء نصّين مختلفين، لأنّ العنوان فقد وظيفته التعيينية"[2]فـ"إنّ قراءة العنوان في ضوء المتن الروائي تكشف للقارئ أنّ حارسة الظلال كما قدمتها لنا الرواية هي أسطورة أو خرافة جزائرية تدور حكايتها حول امرأة كانت تعيش في مكان يطلق عليه (منحدر السيدة المتوحشة) وكان هذا المكان يقع في جبل يصعب الصعود إليه . عاشت في هذا المكان كما يُروى امرأة حرمت من الرجل الذي أحبت من قبل عائلتها، لكن الذي حدث هو أنّ الرجل طلب منها أن تهرب معه فأبت ذلك،حينها اختفى الرجل من حياتها تماما، فلم تجد بدا إلاّ الهروب بمفردها متخذة من هذا المكان القصي ملاذا لها فسمي المكان باسمها ( منحدر السيدة المتوحشة )، وقد كان الناس يخافونها وبمرور الزمن تجرأت امرأة كانت تعاني العقم وصعدت إلى السيدة فمسحت على وجهها وعلى بطنها فصارت حاملا، فأصبح الناس يزوروها حتى توفيت "[3].

إذاً في هذا المكان ( منحدر السيدة المتوحشة ) عاشت امرأة تحرس الظل، تتبعه وهو يتحرك،ومن خلال ذلك تخبرك بغيب الأمور، فهي بين الحكيمة والعرّافة [4]، استلهم كل هذا واسيني الأعرج لينسج من خلاله وعبر أماكنه القديمة فضاءات روايته ( حارسة الظلال )، رغبة منه في ترميم الخراب الذي ألمّ بالمكان القديم ذي الذاكرة - كما صرّح هو بذلك في حوار أجراه معه كمال الرياحي[5].

إذاً في ظل مثل هذه الخرافة الشعبية يؤسطر المكان ذو البعد الواقعي و يكتسب شعريته: بمظهريه الجميل و القبيح لما تستدعيه من مشاعر متناقضة تكشف عن دلالات عميقة تفضي بدورها إلى مساحات من التأويل و الاختلاف.

**ب- الرواية الواقعية السحرية (رواية الواقع المحلي السحري):**

لا شك أن "الانغلاق على الذات، و عدم التعرف على التجارب المختلفة و على ما يطرأ عليها من تبدلات لا يمكنه أن يخصب التجربة الروائية العربية أو يعطيها دما جديدا

---

[1]- الرياحي، كمال : عتبات التلقي في حارسة الظلال، فصل من كتاب موسوم بـ "خصائص الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج " (قيد الطبع)، متاح على موقع حافظ صبري .
[2]- نفسه .
[3]- الرياحي، كمال : عتبات التلقي في حارسة الظلال ، متاح على موقع حافظ صبري .
[4]- الرياحي، كمال : مواجهات - حوارات أدبية، مخطوط متاح على موقع كمال الرياحي، ص 22 .
[5]- نفسه، ص24 .

للاستمرار كما أن التفاعل مع الواقع و مع التراث في جوانبهما المختلفة بشكل خلاق و مبدع كفيل بتجاوز المنجز،وفتح أبواب جديدة للمغامرة و التجريب"[1]. و لا سيما إذا كان هذا التراث محليا تستحوذ عليه تلك المعتقدات و الطقوس الشعبية المغرقة في السحرية كلحظات التبرك بالأولياء و التمسح بقبورهم وإقامة الزردة و الحضرة حول أضرحتهم، و ما يلحق ذلك من الرقص على إيقاعات خاصة تقرعها الطبول و لعق المناجل الملتهبة، بل و المشي على السيوف الحادة أحيانا. هذه الطقوس التي تجعل متلقيها يتماهى معها إلى حد التصديق بها في كثير من الأحيان، و التي تشبع بها معظم روائيينا الذين هم من أبناء القرى الصغيرة و الأرياف مربض هذه المعتقدات و طقوس أخرى كالشعوذة والسحر والكهانة،هذه الأمور التي عايشها الروائي الجزائري و هو صغير و ثار عليها و هو شاب وطوعها لتأخذ مكانها في نصه المبدَع وهو روائي مبدع، حتى "بدا التراث الشعبي عنصرا هاما تآزر مع عناصر الرواية الأخرى في سبيل أن يبرز أهدافها و يجسد وظائفها"[2]، و لعل رواية "الجازية والدراويش" خير ما يمثل هذا الاتجاه لا سيما و قد جاءت محملة "بنكهة خاصة تمتد بجذورها إلى واقع الشعب الجزائري"[3] في حقبة زمنية معينة، هذا الواقع الغارق في الخرافات و الأساطير.

و غير بعيد عنها تتموضع رواية "صوت الكهف"التي حملها الروائي نفس النكهة و لكن بفنية أكثر؛ لأنه لم يكتف بمجرد عرضها كطقوس مارست و تمارس سحرها الذي لا ينتهي على المتلقي،بل راح و بفنية كبيرة ينسج حكايات على لسان العجوز حلومة في منتهى الجمال الفني مدرجا إياها في نسيج نصه حتى بدت كأنما هي جزء من عمل تخييلي محض و لكنها في الواقع ليست سوى نقل أمين للواقع الذي حول نفسه إلى عالم عجيب غريب يدعو إلى الحيرة و الدهشة تقول العجوز حلومة:"اسمعوا يا أولاد، و الله ما أقول إلا الحق، أمس خرجت عند العشاء. نسيت أن أدخل شيئا من الحطب لأتدفأ بناره (...) المهم يا أولاد، خرجت فالتفت نحو ضريح سيدي عيشون ...

- و ماذا رأيت ؟

- قلت لكم: العجب رأيت.

- قولي، و أريحينا.

---

[1]- يقطين، سعيد: من النص إلى النص المترابط - مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت - المغرب/ لبنان، ط1، 2005، ص 209.

[2]- حمادي، صبري مسلم: أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 1980، ص 172.

[3]- مخلوف، عامر: الرواية و التحولات في الجزائر، ص 67 .

– رأيت قناديل متلألئة، من حولها سبعة رجال يرتدون ملابس بيضاء، و عمائم صفراء، و لحي كثيفة سوداء، أي بهاء ذلك الذي كان يجللهم ؟! نور يغشى وجوههم كإشراقة القمر. و رأيت من بينهم واحدا فاقهم حسنا و بهاءً. و قد أغرقهم في بحر من وقاره. و أخجلهم بجمال هيئته. يا الله ربي على ذلك الرجل الفاتن! رجل ما شاهدت مثل حسنه قط! سحرني و بهرني. كان يحدثهم و هم صموت. الوقار و السكينة (...) و الذي أدهشني أكثر من كل ذلك أن تلك المصابيح لم تكن ثابتة على الأرض كقناديلنا الزيتية و إنما كانت متدلية من لفوق رؤوسهم، مصابيح ذات ألوان لا تعد، وأشكال لا تحصى. كل مصباح بلون، كل مصباح بشكل. لا أحد يشبه الآخر (...).

من هذا النور الغامر الذي رأيت أمس؟ نور عجزت العواصف الهوجاء عن إطفائه. كان كلما حدقت فيه ازداد تلألؤا و إشراقا"[1] إلى أن تقول :"أدركت يا أولاد أن هؤلاء الرجال ليسوا من أهل الربوة العالية، ليسوا من الملائكة و ليسوا من الأنبياء، و ليسوا أيضا من الشياطين...

– و من يكونون؟

– أقطاب!

– أقطاب؟ لا نفهم"[2] ثم راحت تبين لهم و تشرح معنى القطب و علاقته بالأولياء الصالحين معربة عما أحدثته هذه الرؤيا في نفسها من هول و لكنها لم تلبث أن عادت لاستكمال حكايتها مبينة أن هؤلاء الأقطاب غادروا المكان بطريقة غير طبيعية، ذلك أن الشيخ نهض، و ركب الصخرة بعد أن تمتم رافعا رأسه شاخصا ببصره إلى السماء، و تحولت يداه إلى جناحين طويلين خفق بهما ثم طار نحو الشرق، و بعده أخذ كل شيخ يعانق صاحبه ثم يطير في اتجاه مخالف لمن يسبقه[3].

و لم تكتف العجوز حلومة بمجرد سرد هذه الحكاية على أبناء الربوة بل حاولت أن تقيم الدليل على صدق ما حكت و ما رأت و ذلك حين أخذت الأولاد إلى مكان الصخرة حيث وجود زيتونة نابتة في تلك البقعة، و منذ ذلك اليوم أصبحت الصخرة مباركة و الشجرة مباركة، بل البقعة كلها مباركة لأنهم بَنَوْا فيها بمعية الأم حلومة قويرة* يجتمع فيها الصالحون[1].

---

[1]- مرتاض، عبد الملك: صوت الكهف، صص60-63 .
[2]- نفسه ، ص63 .
[3]- نفسه، ص 63- 64 ( بتصرف ) .
*- يقول عبد الملك مرتاض مبينا معنى قويرة هي "عبارة عن مكان في براح من الأرض، أو بقعة تحاط بعياج من الأحجار التي تصلح للبناء دلالة على قداستها. و القويرة في المعتقدات الشعبية الجزائرية ترمز إلى وجود ولي بها، أو وجود ما يثبت أنه كان يمر بها أو يصلي فيها" راجع: الرواية، ص 65.

فهذه اللوحة الفنية - و غيرها كثير-[2] ذات المشاهد العجائبية على كثافتها تنم على إحاطة تامة بمكونات هذه البيئة المحلة الغارقة في الخرافية، و التي تعد خامة حكائية تملك من المقومات ما يجعلها قادرة على أن تحقق للرواية إشراقتها العجائبية النابعة من بيئتنا المحلية المليئة بالمعتقدات الشعبية ذات الطابع السحري الممتع، و من ثم "تحقق لها التخلص من هيمنة الرواية الغربية من جهة، و تؤسس لرواية عربية تساهم- إلى جانب الأنشطة الثقافية الأخرى- في معالجة الواقع و رصد المتغيرات والمستجدات فيه"[3].

وما هو جدير بالذكر أنّ البيئة الصحراوية بحمولتها كانت حاضرة في المنجز الروائي الجزائري وذلك من خلال رواية ( تلك المحبة ) لكاتبها الحبيب السائح "التي جسّد بها زمنا جزائريا آخر هو زمن العنقاء، والذي يفرض على الجزائر أن تنهض من رمادها "[4]، هذا الزمن المنفتح على آفاق التاريخ المنسي والمجهول لصحراء أدرار "بكل حمولتها التاريخية والإنسانية العميقة، التي يستقي السارد من أجل التعريف بها، كل آليات الحفر في الذاكرة والتي تشكّل بدورها آليات القارئ للتوغل في عالم هذا النص الروائي، والوقوف على تقنيات الفعل الروائي، المفعم بالرموز المختلفة التي تصاغ من مصادر مختلفة وتتأسس على سرد الأقوال الكامنة فيما يشبه القبو الكامن في داخل كل شخصية من شخصيات الرواية والذي يختزن الذاكرة بما فيها الحقيقة المختلفة والمشاعر المكبوتة والغواية الجامحة والعفة في العشق، ولذة الحكي ومتعة حيازة الأسرار ولذة الكشف عنها"[5]في فضاء كل ما فيه عبارة عن امتدادات متصلة، الأمر الذي يتيح للسارد أن يحكي بحرية تمنحه القدرة على أن يجعل"المرأة من أبرز أشكال تماهي المكان مع عناصر الفعل السردي"[6] بحيث"تندمج الشخصية مع المكان فلا نكاد نفرّق بين البتول وأدرار والمرأة الخرافية والصحراء "[7] فهي القائلة عن نفسها :"قد تكون تلك الحمامة رمتني قبسة من منقارها فأحول إلى جزئيات الرمل الذي بسط الصحراء، وقد تكون الرياح حملتني نواة انشقت منها شجرة تحبل مثلي وتلد،وتعطي من جسمها طعم الحياة كما أهب من جسدي لذّة فأجري في الدم هواء معطرا بالرغبة "[8]، وأحيانا يشبهها بالصحراء قال علي الشريف لما سئل عن كنهها :" هي مثل الصحراء لا يتقدم بها عمر، ولا تنالها شيخوخة، ولا يصيبها لوث، كأنّ الأرواح

---

[1]- مرتاض، عبد الملك: صوت الكهف ، ص 65.
[2]- راجع رؤيا بيديكو للولي الصالح، الرواية، ص 67، و رؤيا الأم حلومة للولي الصالح ايضا، ص 68 ...
[3]- وتار، محمد: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص 220.
[4]- بلعلى، آمنة : المتخيل في الرواية الجزائرية - من المماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر، الجزائر، 2006، ص 175-176 .
[5]- نفسه ، ص 178.
[6]- نفسه، ص196.
[7]- نفسه ، ص197.
[8]- السائح، الحبيب : تلك المحبة، ص14 .

ملّكتها سرّ الشباب الذي لا يزول إلاّ بيوم قبضها "[1]. لا شك أن كل هذا قد جرى في جو تسوده الخوارق والأساطير والغرائب التي تصعب على التصديق، والتي تعكس بجلاء جو الحرية والانفلات عند الإنسان الصحراوي الغارق في حفريات المكان وما يحيط به من الأجواء العجائبية التي قيّد لها الروائي "من الرواة من يستطيع فعلا أن يقدّم المكان بذلك الجو العجائبي كبنت هندل العرافة وبنت كلو اليهوديتين، ومن ثمّ فمسوغات العجائبي مرتبطة أشد الارتباط بطبيعة الرواة "[2].

وكل هذا يشجعنا على تشبيه الحبيب السائح في اشتغاله بذاكرة المكان الصحراوي بكتاب الرواية الأمريكو لاتينية"التي اهتمت بالمكان فصورت بيئات كانت مجهولة،وغاصت في أعماق التاريخ حتى وصلت إلى الأساطير والحضارات القديمة "[3]، بل ما أشبهه بإبراهيم الكوني الذي احتلت الصحراء بأبعادها و تقاليدها و أماكنها القابعة في التاريخ المنسي والمجهول حيّزا كبيرا في رواياته لاسيما وهو يضفي "على حوادث رواياته وأناسها طابع الوحدة والانسجام على الرغم مما فيها من الخوارق والأساطير والغرائب "[4]، وهو غير الطابع الذي أضفاه الحبيب السائح على شخصيات روايته وأحداثها التي يتداخل فيها الصوفي بالعجيب، مما"يقود إلى ثنائية تودوروف في التقابل بين الطبيعي وفوق الطبيعي، وهي ثنائية تندرج تحت معاطفها ثنائيات اختص بها الأدب الفانتاستيكي الذي يسائل الموضوع أكثر مما يعطي أجوبة مهدئة "[5]، على حد تعبير جون ميشال (Jean Michel)، "ومن هذه الثنائيات هناك قطبان اثنان لهما فاعلية أساسية في تحديد الفانتاستيك والفضاء الذي تتحرك فيه دينامية المخيلة دون قيود تسيِّج التخييل وتحدّ من انفلاتاته العجيبة"[6]هما قطبا التوتر والانبساط،هذان القطبان اللذان كانا بمثابة المتكأ الأول للحبيب السائح وهو ينسج خيوط روايته التي انفتحت على أماكن واقعية اهتم بذكرها ورسم حدودها، لكنه لم يقع في جغرافية جامدة "لأنّ الأسماء وإن كانت لا تعلل ففي عدم تعليلها مكمن رمزيتها، فالأمكنة صيرت أمكنة لفظية، أعاد تأليفها الكاتب بواسطة اللغة،وهيأ لها من أسباب التأويل ما جعلها، على الرغم من واقعيتها الظاهرة على مستوى التسمية، فضاء متخيلا حافلا بالجو الأسطوري والخرافي، مستمدا منها تقنيات التناسخ والتحول والود مع

---

[1]- السائح، الحبيب : تلك المحبة ، ص114 .
[2]- بلعلى، آمنة : المتخيل في الرواية الجزائرية ، ص192 .
[3]- وتار، محمد رياض : توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص218 .
[4]- خليل، إبراهيم : في بيئة الرواية - حبكة الرواية من المؤلف إلى القارئ، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى، العدد152شباط 2007، ص28.
[5]- طيفي، شعيب : شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص34 .
[6]- نفسه، الصفحة نفسها .

العفاريت"[1]، وهو ما يجعلنا نستحضر عبارة جميلة كان قد قالها الدكتور تيسير عبد الجبار الآلوسي في معرض حديثه عن الرواية الصحراوية نلخص بها حديثنا هذا عن رواية ( تلك المحبة) ، مُفادها أنّ الرواية الصحراوية "لا تقف عند حدود الجمع الآلي لسمات مذهبية أدبية متنوعة وأوضحها الواقعية السحرية مذهبا يحتضن كلا من الصحراء والأسطورة ولكنها (...) تضعنا أمام استكشاف علاقة أسطورية شعائرية من نوع خاص بين السرد والصحراء سواء على مستوى التطورات التي تعتريها أم على مستوى البنية وتفاعلاتها الفنية، فالصحراء هنا فوق دلالتها المكانية إطار تاريخي زمني يرتبط بمجموعة من الدلالات المفهومية التجربة التي تملأها وقائع الرواية بمعطيات ملموسة في حركة الحدث الروائي . والبعد البصري لمشهدية المكان يعدّ هنا تشكيلا مقصودا من جهتين هما : جهة القيمة التصويرية بوصفها عاملا سرديا، وجهة القيمة الدلالية بوصفها نتاجا تعبيريا مشفرا أو محملا بالهوية التي أرادت (...) الإعلان عنها ؛ تلك الهوية التي تعكس جدلية العلاقة الصوفية بين الإنسان والصحراء عندما يتحول الإنسان إلى جزئية مكان وتتحول الصحراء إلى رمز حي"[2].

هكذا جاءت رواية الحبيب السائح ( تلك المحبة ) تتمثّل كل هذه المعاني موظفة الصحراء بوصفها المكان الرمز الذي يوحي ولا يقول، يحتوي كل منفلت بما في ذلك المخيلة بوصفها المبدعة الأولى لكل غريب وعجيب .

**ج – الرواية الملحمية :**

ونقصد بها"تلك الرواية الحديثة التي ترتبط بتقليد فني طويل وقديم هو الفن الملحمي، وتتخذ الشكل الدائري إطارا لها، وداخل تعرجات النهر الروائي تقدم دلالة شاملة، تحليلا نفسيا للطبائع،وتصويرا تاريخيا عظيما"[3]تتخلله مشاهد تتجاوز الموجود وتتخطاه لكنّها تتمثل المعنى الضمني للواقع في كل لحظة .

ولئن كان هذا التعريف هو للرواية النهر ( Le Roman fleuve ) أو الانسيابية فإنّ عدولنا عن هذين الإطلاقين نرجئه لما نجده فيهما من القصور في تأدية المعنى الذي نريده، بينما نرى في إطلاق صفة الملحمية على الرواية ذات المواصفات السابقة التزاما أكثر بالدلالة اللغوية والاصطلاحية للملحمة لاسيما ومن النقاد من جعل الرواية الانسيابية"المعادل الحديث للملحمة مع استمساكها بالواقعية في حدود تأسيسها على الوثائق المفصلة، وفي حدود معايشتها للواقع

---

[1]- بلعلى، آمنة : المتخيل في الرواية الجزائرية، ص187 .

[2]- الآلوسي، تيسير عبد الجبار : المكان دلالته ودوره السردي، مجلة العلوم الانسانية،ع6،فيفري 2004، متاح على الشبكة www.uluminsania.com .

[3]- أحمد، سيّد محمد : الرواية الانسيابية وتأثيرها عند الروائيين العرب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989، ص36 .

الاجتماعي لعصر من العصور، ولكنّها قد تتجاوز الواقع بالارتفاع إلى التفخيم الملحمي، أو باقتراح تفسير فلسفي صادق للتاريخ الفردي والجماعي"[1]. كما أنّها تتقاطع مع الملحمة في تلك الخصائص التي أشار إليها باختين في كتابه" الملحمة و الأسطورة"، و التي عدّدها في ثلاث سمات هي :

1. – تتحدث الملحمة غالبا عن الماضي القومي لشعب من الشعوب .
2. – تشكل الحكاية الشعبية التقليدية أهم مصادر الملحمة .
3. – في الملحمة يكون العالم الملحمي منقطعا عن الزمن الحاضر . ويتابع باختين قائلا : أن يكون توجّه من يصدر عنه الحديث الملحمي هو توجه إنسان يتحدّث عن ماضيه الذي لا يستطيع أن يطاله ، وهذا هو الموقف النقي والمحترم الذي يقفه الأحفاد إزاء ماضيهم"[2].

ولكنها تختلف في لغتها النثرية عن لغة الملحمة الشعرية ؛ذلك أنّ الملحمة هي"قصة بطولة تُحكى شعرا"[3]،و"للملحمة في أبطالها وحوادثها أصول تاريخية ولكنّها تختلط بالأساطير والخرافات "[4]التي تشدّك إليها، لأنها تعرف كيف تنتقي مؤثراتها التي جاءت ثلاثية وطار ( "الشمعة والدهاليز"،و"الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، و"الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء") لتمثّلها خير تمثيل، هذه الثلاثية الدموية التي حاول من خلالها وطار أن يمد السرد إلى "فضاء تاريخي شمولي، هو مد الرواية الانسيابية أو الرواية النهر، حين ينساب السرد مع التاريخ في رؤى ملحمية متبصرة لتوارث الأجيال والتحولات المجتمعية"[5]، خاصة منها التحولات المفاجئة التي تفقد الفرد سيطرته على واقعه وتقذفه إلى رحاب المتخيل الذي "لا يعني البتة التبرم من الواقع والتعالي عليه، لأنّ لرموز المتخيل قدرة على التغلغل في الواقع لدرجة تصبح فيه قوة مادية تؤثر تأثيرا بالغا في الناس بسبب سحرها وجاذبيتها"[6]، فالمتخيل وحده هو الذي "ينتزع الذات من رتابة وجودها ومن عينيتها المباشرة، يخلق لها كل عناصر الدهشة . يطمئنها ويستفزها في نفس الآن"[7]، وهو الدور الذي أناطه وطار بروايته (الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي ) التي لم تكن "كما يريد الروائي مجرد قصة، مادة حكائية، بل ملحمة ذات ملامح خاصة وقسمات

---

[1]- أحمد، سيّد محمد : الرواية الانسيابية وتأثيرها عند الروائيين العرب ، ص38 .
[2]- المقداد، قاسم : هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي، دار السؤال، دمشق، سوريا، ط1، 1984، ص86 .
[3]- غنيمي، هلال : الأدب المقارن، دون معلومات نشر، ط3، د.ت.، ص144 .
[4]- أحمد، سيّد محمد : م.س.، ص38 .
[5]- أبو هيف، عبد الله : شهادة عن الرواية العربية السورية ـ تقانات تجديد السرد وأشكاله وبعض نماذجه، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ـ سوريا، العددان 448/447، تموز ـ آب 2008، ص413 - 414 .
[6]- أفاية ، محمد نور الدين : الغرب المتخيل ـ صورة الآخر في الفكر العربي الإسلامي الوسيط، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ المغرب،ط1، 2000، ص32 .
[7]- المرجع نفسه، ص31 .

متميّزة"[1]،"تتداعى فيها الصور والأحداث التاريخية لتتداخل مع ما يشكّله الحاضر فكريا وثقافيا وسياسيا في قالب عجيب ومثير، فيه من التجريد والسريالية الشيء الكثير"[2]في محاولة منه للابتعاد عن الواقعية الفجّة، والمعالجات التهويلية، وتلك طريقة لم نعهدها لدى كتابنا إلاّ في الزمن الأخير .

فالطاهر وطار إذن في هذه الرواية، وعبر بنائها اللولبي يحوّل الأحداث الواقعية ( حركة النهضة الإسلامية بكل تجاويفها وبكل اتجاهاتها وأساليبها) -كما يصرّح هو في مقدمة روايته - إلى واقع عجائبي "يثير ترددا لدى القارئ بخصوص صلة هذا الواقع العجائبي بالعالم الواقعي"[3]؛ ذلك أنّ القارئ لهذه الرواية يجد نفسه منذ الوهلة الأولى أمام شخصية "تتربع على مساحة معقولة داخل النص الروائي"[4]، هي شخصية البطل التي لم يسبق لوجودها تعريف ولا تقديم يصرّح فيه بملامحها، وهو ما يجعله أمام شخصية غارقة في الغموض، ورغم ذلك يتتبع حركتها ويصغي إلى أفكارها المسرودة في جو يسوده التيه والضياع ومراوحة الزمن مكانه، وكل هذا لا يزيد البعد العجائبي في الرواية إلاّ رسوخا كما لا يزيد القارئ إلا حيرة ودهشة ، ولعل المقطع الآتي يؤكّد ما نراه،يقول الراوي:"كانت القبلة عادة عندما نكون في هذا الموقع وقبالة المقام الزكي على يمينه باستدارة ربع دائرة . استدار لكن المقام ظلّ يقابله، استدار من جديد فوجد نفس المقام، ظلّ يستدير، حتى أكمل الدائرة برمتها، وظلّ المقام يتعدد . رفع رأسه يطلب اتجاه الشمس، واتجاه القبلة بالتالي من خلال الظل لكن الشمس كانت في منتصف السماء لا تنمّ عن أي توجه لها (...) ظلّ الولي الطاهر يرفع كفيه ويتضرع إلى الله بمختلف الأدعية ساعات طويلة، لا يتوقف إلاّ ليلقي نظرة جانبية، لعل الشمس تحركت فمدّ الله الظل"[5]، ولنصغي أكثر إلى المقطع الذي يقول فيه :"راعه أنّ القصور تضاعفت على مد بصره،تتصاقب في دائرة متساوية الأبعاد، كما راعه أنّ الصومعة العالية، التي ترك بها مقامه الزكي،اختفت. اختفت من جميعها .

بدأت الدائرة في الأول بقطر مساحته نصف ميل، ثمّ أخذت تضيق كلما تأملها . دائرة رهيبة تتشكل من قصور شامخة في فيف سحيق لها لون واحد هو اللون الرمادي الباهت، تتضايق زاحفة نحوه ونحو العضباء . إنّها تضيق دون أن تفقد قصورها، حجمها أو المسافات

---

[1]- يقطين، سعيد :مقدمة رواية "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي "، منشورات الزمان ، الدار البيضاء - المغرب، 2000، ص6 .
[2]- منور، أحمد : قراءة في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي للطاهر وطار، متاح على موقع ضفاف الإبداع .
[3]- قريبع، رشيد : الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي والمغاربي -دراسة مقارنة، مخطوط لأطروحة دكتوراه دولة، جامعة منتوري، 2002 - 2003، ص210 .
[4]- المرجع نفسه، ص190 .
[5]- وطار، الطاهر : الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص16 -17 .

التي تفصل بينها، ودون أن يختفي أي واحد منها (...)، قطر الدائرة تصير مساحته ربع ميل ليس إلاّ . وجميل أن يعد المرء هذه القصور،ليتأكد مما إذا ظلت هي هي، أو مما إذا كانت حقيقية، ومن مصيرها وهي تعاني ضيقان الدائرة ..."[1]. و يبدأ في العد " واحد ..اثنان ..ثلاثة.. خمسة و عشرون .. ثلاثة و ثلاثون ..ثمانية وتسعون (...) العد اكتمل تسعة و تسعون قصرا تتحلق في الدائرة، أما ما خلفها فعلمه عند علام الغيوب" [2].

إذا من خلال هذه الرواية السرابية التي هيمن إشعاعها على معظم النص الروائي أفقِد المكان أبعاده و منح البعد العجائبي الذي يخلخل استقرار القارئ و هدوءه، لا سيما و هو "لا يدري أي إطار التزم الكاتب في هذا الظرف، فهل هو في المدينة ؟ أم في الفيف ؟ أم أين هو ؟"[3] بل إن "الكاتب يتمادى في خرق الأمكنة، و التنقل إليها، فهاهو ينقلنا إلى مكان غريب، انه ذاكرة الزمن، انه الأرشيف يستخرج منه أمورا يكشف من خلالها عن تناقضات الواقع، واقع سفك الدماء، إنه استدلال لما يجري من أحداث غير مفهومة، يأخذنا إلى عالم تنتشر فيه الجثث، و تتكلم فيه العظام،ويراها بعينه تكسى لحما و شحما و شعرا، و يعود أحيانا إلى أيام الصحابة بقراءته لتلك الرسالة التي تحملها الجمجمة في فمها، إنها جمجمة مالك بن نويرة تتحدث إليه طالبة منه أن يثأر لسفك دمها"[4] وحين فرغ من دفنها بعد أن عادت إلى الحالة الأولى، عاد إلى الجدار، يواصل الحفر،فقابلته كومة من السبابات تتحرك كالدود، دفنها الولي الطاهر في قبر كان قد حفره و غطاه جيدا بالرمل و عاد إلى الثقب في الجدار، الذي انغرست فيه شظايا أجساد، هوى بحقد و ضغينة على الجدار الطري، فهوت كومة من الإسمنت تبعها صندوق خشبي، أنه الصندوق الذي حوى بداخله رسالة عيسى لحيلح[5]. فهذه المقاطع و غيرها كثير تنم عن مفارقات اجتماعية جمة " تبقي القارئ يعاني فكريا واقع هذا الأمر و مرجعه و هي المعاناة التي عبر عنها أدونيس بقوله : و بذلك أبطل مقولتي الزمان و المكان بحسب الفعل ... و تحول الوجود إلى حركة من التحول و الضياع، حركة من الضياع لا تنتهي من الضياع في ضياع لا ينتهي ..."[6]، و قد أصّل وطار لهذه الحالة من الضياع والتحول "باختياره لشخصية صوفية تعيش حالات في حالة واحدة يكون قد جعل منها رمزا أومنبسطا يسبر به المجتمع و

---

[1]- وطار، الطاهر : الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي ، ص19-20 .
[2]- نفسه ، ص20-21 .
[3]- بن مبتي، سعدية: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي بين المرجع و المتخيل - دراسة سوسيوبنائية- مخطوط اطروحة ماجيستير، كلية الآداب و اللغات - قسم اللغة العربية و آدابها- جامعة منتوري 2003/2002، ص120.
[4]- نفسه،ص 120.
[5]- وطار،الطاهر: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، ص 112-123.
[6]- بن مبتي، سعدية: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي بين المرجع و المتخيل، ص 120.

قضاياه"[1]، و ما الرمز و التجريد و اللامعقول عند وطار إلا "دعائم لكتابة واقع يلفه الغموض و يستفحل فيه اللامعقول، إنها كتابة يريد لها صاحبها أن تتميز عن كتاباته السابقة فكرا، فنا و جمالا"[2]،و جدير بالتذكير هنا أن الرمز عند وطار في كل أعماله لا يسمو إلى المعنى الاصطلاحي للرمز و لكنه المعادل الخيالي السحري الرمزي لواقع حقيقي كما يصرح هو بذلك في حديث له :" في كل أعمالي يبدأ هذا النوع من الرمز ليس بمعنى الرمز، و لكن المعادل السحري الخيالي الرمزي لواقع سحري"[3]و لذلك يكون الرمز شفافا حتى يكون "أقرب إلى الفهم الوضوح منه إلى الوضوح، و هو ما يعلله بقوله: و بحكم أنني كاتب مناضل، يدفعني النضال إلى الكتابة قبل أي شيء آخر فإني كثيرا ما أعطاني مفاتيح مكشوفة لرموزي حتى لا أبقى كاتب النخبة، أو كاتبا يعتمد على تفهم الأجيال القادمة لأعماله"[4]. و ربما هذا ما جعل الشخصية المحورية في جل أعماله الروائية تمتلك من الصفات ما يجعلها تحظى بتأييد و قبول شعبي كبيرين و ما لفظة "الولي" في (الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي) و (الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء)[5] إلا دليل على ذلك، فهذه الشخصيةكرمز و بناء ثقافي كفيلة بأن تفتح عوالم نصية منفتحة على العجائبي، الذي يطول الزمان والمكان، والشخصيات و الأحداث المروية، و هو ما كان جليا في (الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي) لأنها "لا تروي شيئا طبيعيا عاديا و إنما تقدم عالما متخيلا"[6]، تتقدمه شخصية الولي الطاهر كشخصية عجائبية لها كرامات و خوارق، دائمة البحث عن الحقيقة في رحلة عبر زمانية تستغرق الأبعاد الثلاثة للزمن (الماضي- الحاضر- المستقبل) و ذلك من خلال ما يطولها من حالات من الغيبوبة يحاول الراوي عبْرها تحقيق نوع من التوازن في صنع الأحداث و تحريكها، تؤازرها في ذلك شخصية بلارة بنت تميم بن المعز، هذه الشخصية السرابية الملغزة و الهاربة ذات المرجعية التاريخية. و كلها أمور تغذي البعد العجائبي و تجعله أكثر جلاءً و بهاءً في (الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي)، في حين يتراجع هذا الحضور العجائبي في الجزء الثاني الموسوم بـــ(الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء)، لهيمنة الخطاب السياسي عليها، وبصعوبة نحاول أن نستشف فيها هذا البعد و ذلك من خلال الولي الطاهر الذي اكتفى في هذا العمل كما يشير الكاتب "بأضعف الإيمان، و هو المواجهة

---

[1]- راشدي، حسان : الرواية العربية الحديثة 1988- 2000 - صيرورات الواقع و مآلك الكتابة الروائية، مقاربة بنيوية تكوينية، مخطوط أطروحة دكتوراه دولة - جامعة منتوري- قسنطينة، 2002-2003، ص 523-524 .

[2]- نفسه، ص 524.

[3]- بوشوشة، بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 445.

[4]- نفسه، ص 445.

[5]- وطار، الكاهر: الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، موفم للنشر و التوزيع- الجزائر، 2005 .

[6]- بن مبتي، سعيدة: م.س.، ص 173.

بقلبه، إذ دعا ربه أن يسلط على الأمة ما تخافه و تخشاه حتى تخرج من عنق الزجاجة"[1]، و شخصية بلارة هذه الشخصية الملازمة الحضور للولي، التي لا يدري ما إذا كان صوتها و هي تحاوره يأتيه من خارجه أم من داخله، بلارة التي لا تنطق إلا بالحكمة كما يصفها الولي الطاهر، بلارة التي تسربت علوم الأولين و الآخرين من الإنس و الجن إلى رأسها في غفلة من الجميع، بلارة ابنة النور[2].

هكذا تكاثف العجائبي في رواية (الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي) حتى تعدى التفسير العقلي للأحداث و ذلك من خلال اختراق قطاعات هامة من الذاكرة الجماعية العربية عن طريق تشغيل جزء هام من الواقع الحالي ، عبر الذهاب إلى جذوره الممتدة في التاريخ رغبة من الكاتب في تصويب مسار التاريخ و إعادة الاعتبار لكثير من الأمور التي طالها التحريف و الزيف- على الأقل من منظوره-.

---

[1]- وطار، الطاهر: الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، ص 7.
[2]- نفسه، ص 23، ص 25 .

# الفصل الثالث

# الروايـــــة العجيبـــة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

توطئة :

ليس العجائبي سوى الإدراك الملتبس للوجود عبر مظاهره الغريبة وموجوداته اللاعقلانية المثيرة للدهشة والاستغراب[1]، وليست الرواية العجيبة بناءً على ذلك سوى تجلٍ من تجليات العجائبي الأكثر قربا منه، تُرصَد فيها أحداثٌ تفوق التجربة الإنسانية بل وتتعداها،تجري في عوالم مفارقة وأزمنة مفارقة وشخصيات ذات خصائص خارقة تستطيع أن تخلق الحيرة والتردد في نفس المتلقي اللذين ما يلبث أن يتخلص منهما في الرواية العجيبة لوقوعه في حبائل اللعبة السردية، الأمر الذي يجعلنا نذهب إلى أنّ الكتابة في الرواية العجيبة لعبة تماما كما هو"الفانتاستيك (العجائبي عندنا) بدوره لعبة تشكيلية مع الخوف أو الحيرة، لعبة لغوية مع معنى الرعب والتردد"[2] .

وإذ نتوقف في هذا المقام من بحثنا عند الرواية العجيبة بكل تجلياتها فإنما نريد من وراء ذلك التأكيد على"أن الخطاب التيمائي في الفانتاستيك الحديث، هو خطاب ينطلق من الواقع واستيهاماته ومشاغله غير الواعية، ليس لتأكيده، ولكن من أجل تفجيره، وهذه الثيمات ليست في حد ذاتها، هدفا كما هو شأن العجائبي القديم بل هي وسيلة يتم عبرها بناء الرواية ونسج خيوطها بتلوينات متشابكة.

ومما يشفع للمسألة أنّ مواضيع الرواية الفانتاستيكية هي مواضيع لصيقة بالواقع جوهرا، من حيث هي خطاب وظيفي يؤدي رسالته كخطاب ذي حمولات معرفية وسياسية باعتباره يشكل رؤية للعالم . ويؤسس رؤيته هذه انطلاقا من هذه المواضيع التي هي بنية العمل الفانتاستيكي محمولا على تقنيات مغايرة"[3]، حاولنا بكل ما أوتينا من جهد أن نقف على بعض هذه التقنيات من خلال أعمال روائية جزائرية الأفق والهوية مثقلة بإرث ديني و صوفي وسياسي و اجتماعي"يؤثر الكلمة التي تتجدد دماؤها، وهي تصطبغ بلون الانهيار، الذي يربط الراهن – في خصوصياته – بالماضي والمستقبل المستشرف"[4]، في أسلوب ينأى عن الواقعية الفجّة لأنّ"الكتابة الواقعية أصبحت عاجزة عن أداء الوظيفة الإبداعية"[5]على حد قول واسيني الأعرج إثر دراسته لرواية ( أحلام بقرة ) ، فراحت هذه النصوص تستمد وجودها "من إتقان معادلة

---

[1]- علام، حسين : عجائبية الجسد ودلالتها في رواية ليلة القدر للطاهر بن جلون، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق - سوريا، العددان 447- 448، تموز/آب 2008، ص234 .

[2]- حلوفي، شعيب : شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص78 .

[3]- نفسه، ص74 .

[4]- نفسه، 79 .

[5]- الخراط، إدوار: لسوات الحداثة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1999، ص252 .

صعبة هي إعادة تأسيس الحياة ورؤيتها من خلال منطقٍ لا منطقي"[1]، حيث "يقتحم ما وراء الواقعي لحمة الواقع وسداه (...) [لـ]يصل إلى جوهر الواقع نفسه الأعمق و الأخفى و الأصدق"[2]، وهو ما نصبو الوصول إليه من خلال هذا الفصل الذي جعلناه وقفا على استثمار العجيب -بما هو الجنس المتاخم للعجائبي -في الرواية الجزائرية على تنوع تجلياته فيها .

**أ - تجليات العجيب في الرواية الجزائرية :**

تجلى العجيب في المنجز الروائي الجزائري فيما كنا قد أطلقنا عليه سلفا ( عجيب الثالوث المحرم) الذي يتفرع إلى العجيب السياسي، العجيب الديني، والعجيب الجنسي، وقد كان لكل فرع حضوره في الرواية الجزائرية، وفيما يلي توضيح ذلك :

أ- **رواية العجيب السياسي** :وهي رواية تتجاوز المسكوت عنه لتصوّر واقعا حقيقيا بأسلوب يتوسل الكلمة المحررة من قيود المعقول المتمتعة بـــ"ذاكرة آثمة تتغذى من فضائح العقل والواقع، وتسعى إلى التقاط أنينه المرتبك قصد تشخيص نبضه المختل، كما تسعى إلى تجسيد رعب الواقع ببطش الذاكرة، والتي تخدش حياء الباطن وتقشّر جلد الواقع، فتصير الكلمة سلالة مزدوجة من الواقع الطبيعي و الفوق الطبيعي، ولها حمولتها الخاصة، ومستقبلها الذي تعبّر عنه"[3]، فلا تزيد الخطاب الذي يحتويها إلاّ رسوخا، كما لا تزيد الواقع المعبّر عنه إلاّ افتضاحا، ولعل هذا ما عناه بول ريكور بقوله:"كلما انحرف الخيال عمّا نسميه بالواقع، في اللغة والنظرة العاديتين، ازداد اقترابا من قلب الواقع، الذي ليس هو بعالم الموضوعات المتضاربة، بل العالم الذي قذفنا إليه عند ميلادنا قذفا"[4].

ولقد جاءت رواية مرتاض(مرايا متشظية ) ممثلة لتجلي العجيب السياسي في الرواية الجزائرية بامتياز كبير ؛ إذ سعى الروائي فيها "إلى ابتكار وسائل قادرة على تعرية آليات القمع والاستبداد دونما مواجهة مباشرة مع رموزهما"[5]،وقد تجلى ذلك في البعد العجائبي الذي غلّف الرواية من بدايتها إلى نهايتها، حتى تراءت لقارئها كائنا لغويا عجائبيا يُلقي به في حيرة السؤال المستمر، اللاهث وراء المعنى المتخفي خلف قضبان اللغة المتحررة من قيود الواقع الطبيعي، حيث "يحلّق بنا الكاتب في عوالم من التخييل يستثمر فيها الحكايات الشعبية والكتب التراثية التي

---

[1]- الخراط، إدوار: أصوات المداثة ، ص252 .
[2]- نفسه ، ص67 .
[3]- حليفي، شعيب : شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص79 .
[4]- الوجود والزمان والسرد فلسفة بول ريكور، تحرير : ديفيد وورد، تر سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء -بيروت / المغرب -لبنان، ط1، 1999، ص83 .
[5]- الصالح، نضال : التزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص67 .

اهتمت بتصوير الخارق والعجيب . ولكنّ ذلك كلّه من أجل أن يرقى بواقع جزائري إلى واقع أدبي"[1] بقنات من عوالم ألف ليلة وليلة العجيبة ذات السحر الخالص لاسيما وهو يستحضر :

1- شخصية العفريت جرجريس، الذي أُنيطت به مهمة نقل "عالية بنت منصور" من جبل قاف هذا العالم العجيب الخالص الذي يحاول الراوي أن يحد له الحدود حين يجعله يقع وراء السبع البحور إلى الأرض الجديدة .

2- شخصية ( عالية بنت منصور)المرأة الفاتنة الجمال، وكأنها من البشر وليست من البشر التي "لا يستبعد أن تكون (...) رمزا للوطن الذي يتكالب عليه المتكالبون"[2].

3- الكائنات النورانية التي تسكن جبل قاف.

4- السمك المتكلم الذي يُؤكل دون طهي ( طعام أهل جبل قاف ).

5- عين الحياة أو عين وبار .

6- العصا السحرية.

7- الجمل الغريب الذي يطير ويمشي.

8- كهف الظلمات الذي يعيش فيه سلالة أشراف الجن وأعلاها نسبا كما تروي ذلك الرواية.

9- جزيرة الأهوال التي ظلّ بها جرجريس دهرا مكبلا بالسلاسل والأغلال .

10- بئر الجحيم وهي البئر العميقة العظيمة، المظلمة، تمتزج فيها النار بالماء ( وهي من عجائب بلاد الجنّ . كان الجن يلقون بقاذوراتهم فيها، كما كانوا يرمون أمواتهم وجيفهم في أعماقها .

11- عين الحياة الجارية في قصر(عالية بنت منصور) التي بقطرة منها تطّهر بئر الجحيم من جميع قاذوراته .

12- عيون العطر الفواحة في قصر "عالية بنت منصور" العجيب بكلّ ما فيه .

13- الوحش ذو السبعة رؤوس الذي يهبط من الغابة في كلّ ليلة لاغتيال الأفراد .

14- الديناصور الذي يحركة من ذيله يرمي الشخص بعيدا ..... .

ناهيك عن قصة البداية العجائبية المتفردة لعالية بنت منصور التي أعلمتْ بها شيخ بني بيضان.

---

[1]- مفلوف، عامر : توظيف التراث في الرواية الجزائرية، ص179 .
[2]- نفسه ، ص177 .

وهكذا تقترب رواية (مرايا متشظية) من ألف ليلة وليلة في حكايات راويتها شهرزاد الممتطية صهوة سردية التعجيب"لقتل ما في النفس دون أن تؤثر في الجسد (...) حتى إذا نضب ما في جعبتها من سهام الحكايات وجدت في شهريار إنسانا آخر فيما وجد هو فيها الزوجة الوفية الذكية"[1]،فما أشبه مهمة راوي (مرايا متشظية ) بشهرزاد . كما يبدو التشابه أيضا في الشخصيات والفضاءات العجيبة ، التي كان لها النصيب الأكبر من الوصف العجائبي الذي يتوسل اللغة الاستعارية المتراحة بدلالاتها عن المعنى الحقيقي القريب، والهاربة إلى الأقاصي حيث يربض العجيب والغريب،وربما هذا ما شجّع يوسف وغليسي على أن يسم هذه الرواية بـــ"مملكة العدم "[2]، فالروائي إذًا أفرط في التخيل حد اقتناص العجائب والغرائب، وهو ما"لا يحتاج من القارئ إلى التصديق"[3] على حد تعبير فورستر من جهة، وما"يحول دون التقاط العناصر الفكرية والذهنية التي يحاول إيصالها الكاتب للقارئ"[4]من جهة ثانية، وهو الأمر الذي ما كان لعبد الملك مرتاض أن يغفله من خلال تبنيه لسردية التعجيب ذات الاشراقة العجائبية في هذه الرواية، التي أراد من خلالها تدوين حقيقة ما لشخص ما غائبٍ عن المكان والزمان لكونه هو وحده المعني بهذه الحقيقة . وربما كانت عبارة بريخت خير ناقل للفكرة التي نريد بسطها في هذا المقام وهي تلك التي يقول فيها :"أنت لا تستطيع أن تسجّل الحقيقة،بل عليك أن تدوّنها من أجل شخص ما وله أيضا، ذاك الشخص هو الذي يستطيع أن يفعل بتلك الحقيقة شيئا ما"[5].

وقد بات جزء هذه الحقيقة "أنّ الذي حدث في الجزائر أغرب من الخيال و لم يكن يتصوره عقل"[6] ومن أجل ذلك "فإنه لا يليق تصويره إلاّ بما هو غريب عجيب، حيث تنمحي الحدود بين الحكاية والواقع، ويضعنا العمل الأدبي في موقف من الحيرة بين حكاية الواقع وواقع الحكاية"[7]ليسمو بهذا الوطن فوق الزمان والمكان فيحيا في كل زمان ومكان .

وهكذا "زاوج الروائي بين حمولة النص التراثي وتجليات الواقع المعيش ليشير إلى استمرار الماضي والحاضر، الذي يعكس التواصل بين النص التراثي والنص الروائي من خلال الموقف السياسي"[8]ليتحوّل فعل الكتابة عنده إلى"فعل حي يعيش بالتواصل ويمتد بالممارسة ويقوى

---

[1]- الشويلي، سليمان : ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، 2000، ص15 .
[2]- وغليسي، يوسف : قراءة في تجربة عبد الملك مرتاض الروائية، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى، العدد 122، آب 2005، ص58 .
[3]- خليل ا إبراهيم : في بنية الرواية - حبكة الرواية من المؤلف إلى القارئ، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى، العدد152، شباط 2008،ص58.
[4]- خليل،إبراهيم : الغرائبي في سلطان النوم وزرقاء اليمامة، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى، العدد102، كانون الأول 2003، ص48 .
[5]- شاهين، محمد : آفاق الرواية -البنية والمؤثرات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق -سوريا، 2001، ص42 .
[6]- مخلوف، عامر : توظيف التراث في الرواية الجزائرية، ص180 .
[7]- نفسه، الصفحة نفسها .
[8]- تحريشي، محمد : أدوات النص، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق -سوريا، 2000، ص115 .

بالاطلاع وينتشر بالمعرفة، وتغذيه التجربة اللغوية التي تكشف عن مراس ودربة "[1]. وبذلك يثبت مرتاض عبد الملك أن"ليست الرواية حالة تناص فقط وإنما هي(...) تتميز بحالة وعي حقيقي بكلا الحدين،فالتراثي المستحضر مادة أخضعها الكاتب لعمليات فكرية ونفسية وعمليات أدبية متباينة ومناسبة لنص من هذا النوع، وليس التراث العربي هو وحده الذي يستفيد منه النص، وإنما يلجأ إلى استدعاء رصيد ثقافي خارج نطاق التراث العربي"[2].

ولما كان"العجائبي لا يستحضر ماهو غائب وفقط، بل يجعل ما هو واقعي قابلا أن يتفجر عن ما غائب"[3]، من أجل الكشف عن الطابع الملتبس للوجود والبشري من جهة، ولـــ"ينتمي إليه الإنسان من قساوة الحياة حيث يركّب الصور كما يشاء ويقلبها كما يريد"[4]من جهة ثانية، فإنّ غرمول في روايته (عام 11سبتمبر )* قد كتب الرواية السياسية التي "حملت مؤشرات التجاوز، ورسّخت الرؤية الواقعية من خلال أشكال فنية جديدة، مركبة تضرب في أعماق الذات الفردية والجماعية، وتعرّي حالات القمع والزيف وتفضح زنازين الخوف والسلطة والوصايا الأبوية"[5]، إذ جاءت هذه الرواية تتجاوز المسكوت عنه في أسلوب لا يشكّل خرقا سافرا بقدر ما يصوّر عجائبية الواقع الذي نحياه، بل عجائبية واقع عشرية الدم في وطننا الجزائر وبأسلوب يتوسل بعض الحكايات العجيبة"كغطاء لتجاوز الرقابة والضوابط الاجتماعية والتخلص من الممنوعات والمحرمات ذاتيا"[6]من جهة، مستنكرا ما يحدث في واقع هذا الوطن من جهة ثانية . هذا الاستنكار الذي ألفيناه يتسرب من بين ألفاظ عبارته المرفقة بالعنوان ( ما لم يحدث في أمريكا).

تقع أحداث رواية ( عام 11سبتمبر )، التي ما هي في الواقع إلاّ مذكرات عميل مزدوج حائر بين الإرهابيين وقوات الأمن، في قرية أولاد أمليح هذه القرية العجائبية بموقعها من العالم أولا وبسكانها وما يجري فيها ثانيا ؛ ذلك أنها قرية مهملة في الجغرافيا والتاريخ كما يقول الراوي[7]، أي غير محددة المعالم وهو ما جعلنا نصفها بالعجائبية، ما يزال الناس فيها على طينتهم الأولى لا يعرفون ما وصلت إليه التكنولوجيا والعلم من تطور كبير، وهو ما شجّع الراوي على وسمها بالمقبرة وذلك حين قال : " لن يجد الإنسان مقبرة أكثر أمنا من قرية واد أمليح لينام فيها

---

[1]- تحريشي، محمد : أدوات النص ، ص114 .
[2]- سليمان، حسين : الطريق إلى النص - مقالات في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، 1997، ص87 .
[3]- علام، حسين : عجائبية الجسد ودلالاتها في رواية ليلة القدر، 241 .
[4]- نفسه، الصفحة نفسها .
*- غرمول، عبد العزيز : عام 11سبتمبر ( ما لم يحدث في أمريكا )، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، الجزائر، 2005 .
[5]- رضوان، محمد : محنة الذات بين السلطة والقبيلة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق - سوريا، 2002، ص10- 11 .
[6]- المومني، محسن جاسم : ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الانجليزي، ص216 .
[7]- غرمول، عبد العزيز : عام 11 سبتمبر، ص31 .

إلى الأبد، فالناس هنا لا يزالون على طينتهم الأولى وأغلبهم لا يعرف أنّه تمّ اختراع التلفون، والثلاجة، والتلفزيون ...."[1]وحين خطت خطوة إلى الأمام كانت مركزا لمهربي السلاح، مسرحا لأحداث دامية ؛حيث تكالبت عليها الفئتان ( الجماعات المسلحة، وقوات الأمن )، ولذلك فإنك وأنت تلاحق العميل المزدوج الحائر بين الفئتين منصور عبر صفحات الرواية سوف تُدرك أنّ الروائي لم يفعل شيئا سوى تعرية الصورة البشعة للظاهرة الإرهابية من خلال أحداث أقلّ ما يقال عنها أنّها أحداث كلّها مخادعة على حد تعبير مبدعها جاءت لتكشف الزيف والاحتيال على التاريخ باسم السياسة تارة وباسم الدين أخرى، وقد تحولا إلى مجرد وسائط لبلوغ مرامٍ أخرى في الواقع الموضوعي، تماما كما هي السياسة الموظفة في النص الروائي، التي لم تكن يوما "من أجل أن تقدم خطابا إيديولوجيا جاهزا للقارئ، بل إنّها تدخل كمكوّن جمالي يكون أداة في يد الكاتب ليعبِّر في النهاية بواسطته عن إيديولوجيته الخاصة"[2]، التي كثيرا ما يعجز عن التعبير عنها بحرية خارج النص الأدبي،"وهكذا فإنّ الكاتب لا يوصل مقاصده إلاّ من خلال فنون من الحيل على ضغوط الرقابة المسلطة عليه . وقد شكّلت قضية القهر السياسي في بعديه الفكري والجسدي شاغلا مهما ضمن اهتمامات كتاب الرواية المغاربية انعكس في النصوص التي أنشأوها وراموا من خلالها التعبير عن مواقفهم الرافضة لأشكال القمع"[3]الذي "يمثّل واقعا رهيبا يدمّر الفعل وإرادة الفعل معًا ويجرّد الموجود من كلّ معنًى، ويعاد إنتاجه في الكتابة الروائية من خلال التخفي وراء بعض المرموزات التي لا تصل دوما إلى القارئ كما يريدها المبدع، وإذا وصلت فستصل مبتورة بعد أن حجّمت البنية العميقة – التي ولّدت الخوف والحذر لدى الكاتب – فعلها ودورها"[4]،ولعل هذا ما دعا عبد الملك مرتاض إلى الأخذ بيد القارئ في عملية التأويل حين دبّج إهداءه[5] في روايته العجيبة التي عدّها تلميذه يوسف وغليسي مدخلا للأدب العجائبي في المنجز الإبداعي الجزائري* . وهو ما نصرّ على إقراره في هذه الدراسة التي نسعى فيها إلى رصد الظاهرة العجائبية في النص السردي الروائي بكل تجلياتها .

وعوداً على بدء، نعود لنحطّ الرحال في قرية أولاد أمليح هذه القرية العجائبية كما أسلفنا التي كل شيء فيها ممكن في وسط هذا اللا ممكن الجريح الذي يقصف الطمأنينة يوميا بأكثر

---

[1]- غرمول، عبد العزيز : علم 11 سبتمبر ، ص33 .
[2]- سنقوقة، علال : إشكالية السلطة في الرواية العربية الجزائرية، ص32 .
[3]- بوشوشة، بن جمعة : اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، ط1، 1999، ص630 .
[4]- نفسه، ص629 .
[5]- مرتاض، عبد الملك : مرايا متشظية، ص2 .
*- وغليسي، يوسف : قراءة في تجربة عبد الملك مرتاض الروائية ، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى، العدد 122، آب 2005.

حكايات الخوف شراسة وحدّة، تلك الحكايات التي تسرق النوم من العين، فيبيت المرء مسترجعا أحداثها الدامية، فهناك ( في قصر البخاري كما يقول الراوي ) عائلة من الرحل تباد عن بكرة أبيها،حيث يبقر بطن الأم التي كانت في شهرها التاسع، ثم يذبح جنينها، وهنا وليد في شهره السادس يرمى في فرن مخبزة على مرأى من أمّه التي تكون نهايتها بفصل الرأس عن الجسد بضربة شاقور[1].

صور هي أغرب من الخيال لكنّها تقع في هذا المكان الذي يبدو"نقطة بلا أبعاد ولا مسافات محاط من كل الجهات بسياج الرهبة، بفجائع مرت فقط زوابعها أما هي فقد سكنت هنا في الحجارة والأشجار والناس وهواء المكان ..."[2]، ولعلّ حكاية سمية التي ترويها عن المجزرة الوحشية التي راحت ضحيتها عائلتها هي إحدى هذه الفجائع التي احتواها هذا المكان الرهيب وضواحيه، سمية تلك المرأة التي قطعت الطريق على منصور في طريقه إلى قرية الحاويات المعدنية، سمية هي فرد من عائلة مكونة من الأب والأم والابن الأكبر هشام وابن السابعة من العمر مراد كانت ضحية هجوم إرهابي دموي على مقر السكنى ذات ليل شتوي دامس كما تحكي هي بعيون تفيض دمعا فتقول:"فجروا الباب بقنبلة يدوية، ودخلوا البيت ناشرين رعبهم، جرجروا أبي من شعره وخرجوا به إلى الحوش، وأخرجوا أمي وأخوي هشام ومراد مجرجرين أيضا، أنا هربت إلى سطح البيت فلم يروني (...) كان أبي يصرخ : يا خاوتي واش درت ...يا خاوتي سامحوني ..، لكنّ ثلاثة منهم وجهوا وجهه للقبلة ونحروه ...هل تعرف نحروه ؟! كدت أصرخ فيهم عاليا يا أبناء الكلب ذلكم أبي ..بدأ ثقيلة خنقت أنفاسي : أوشت ...سيقتلونك ...
ورأيت أمي (...) تضم أخوي الصغير مراد حبيب روحي في السابعة من عمره، كان عصفور البيت وحيويته، وفرحته،ينتزع من بين يدي أمه ويضرب بفأس إلى أعماق دماغه، أمي كانت تكافح من أجل إنقاذ هشام،أخي الأكبر، فلم ترى المشهد ...أما أنا فقد رأيت كل شيء ...وأنا مختنقة بيد ابن جارنا في الشارع الخلفي ...لقد رأينا معا كل شيء...،كانت المأساة أكبر من أحتملها ...فقدت الإحساس بما يجري حولي (...) كانت عيناي فقط تخترقان الظلام لرؤية المشهد كما يليق بمأساة لا تطاق كان الظلام ... لكنني رأيت ...الإنسان يستطيع أن يرى في الظلام إذا حذق فيه بكل قوته ... بكل ما فيه (..) كانت أمي كالمجنونة تركض بين الجثث ...تحتضن أبي ... تحتضن مراد ...تحتضن هشام (...) تبكي، تصرخ ...تشهّد عاليا :

---

[1]- خرموش، عبد العزيز : علم 11 سبتمبر، ص58- 59 .
[2]- نفسه ، ص95 .

لا إله الله، لا إله الله ...، تدور كدوامة في عاصفة وهم يتدافعونها بينهم بشراسة (...) انكفأت على نفسها وسكتت ...سكتت عميقا حتى ظننت أنّها ماتت مفجوعة ثمّ خارت بصوت عال ونادت يا رب أفرغ عليّ صبرا جميلا ...كان الإرهابيون السبعة يتفرجون عليها بحيادٍ تام (...) انكفأت أمي على وجهها بين الجثث الثلاث وراحت تشهق وتنوح بصوت عال ...خرج الإرهابيون السبع من باب الحوش ... وقفوا قليلا أمام البيت، ثمّ عاد ذلك الأقطع ...أطلق على رأسها رصاصة من بندقيته المقطوعة الماسورة ...وخرج ..."[1] .

هي حكاية، على ما فيها من تضخيم ومأساوية مفرطة، تمتح من واقع عجائبي عاشه الشعب الجزائري بمرارته وغرابة أحداث هذه العشرية الدموية، ومثل هذه الحكاية كثير لا تقشعرّ له الأجساد فحسب وإنما تقشعرّ له الكلمات التي يقال بها، إنها المرارة، الدموية، الوحشية، العدائية ...وهلمّ جرأ من الألفاظ الناطقة بفظاعة ما حدث على مستوى الواقع الموضوعي أو على مستوى الواقع الروائي الذي وإن كان يطوّح في فضاءات الخيال الواسعة فإنّه يأبى إلاّ أن يجسد المرارة الحقيقية التي تجرّعها هذا الشعب الأبي من بني جلدته في تلك الفترة . هو إذاً واقع عجيب يفوق مستوى التصور الذي كان يستند إليه غرمول في بناء أحداث هذه الرواية التي جاءت لتعرّي فضائح الفئتين، ولتكشف الستار عن فئة ثالثة، تعدّ الأخطر، طالما غيّبت أو لنقل أجّل الحديث عنها إلى حين، إنها فئة العملاء المزدوجين التي عرّاها غرمول وكشف خباياها وبذلك كانت المفارقة العجيبة التي انطوت عليها هذه الرواية كنص سردي جزائري جدير بأن يحسب لحساب العجيب السياسي .

**ب–رواية العجيب الديني** : ونقصد بها استناد بعض الروائيين إلى بنية النص الديني ذي الحمولات العجيبة الخارقة في تشييد معمار نصوصهم الروائية، التي تأتي متشربة للبعد الديني بخوارقه على مستوى الأحداث , الشخصيات والسرد .

ولعل ما يجب التذكير به أنّ"توظيف الرواية لما يتصوره الخيال الشعبي الديني من أحداث ستقع في نهاية الزمان في بناء أحداث الرواية، وتصوير شخوصها، وبقاء المكان والزمان خارج دائرة التوظيف من خلال الإشارة إلى المجتمع الذي تصوّره الرواية (...)، يدلّ على توجه الروائي إلى قارئ يفترض أنّه قرأ كتب أشراط الساعة لإقناعه بأنّ ما سيحدث في المستقبل،إنما يحدث الآن، وبأنّ ما يحدث الآن يشبه ما تحدثت عنه كتب أشراط الساعة وأخبار القيامة،وبناءً عليه هدف

---

[1]- غرمول ، عبد العزيز : علم 11 سبتمبر ، ص ص 124 -126 .

السرد إلى استبدال ما يحدث بما سيحدث أي استبدال الواقعي بالخيال"[1]،حيث تنمو الكتابة عبر علاقات متعددة ومتنوعة الأمر الذي يُكسب النص حيوية تبدو جلية في "قدرته على التجاوز ومواكبة التحولات وصياغة النقد الجذري لأنساق الحياة"[2]،حيث "الواقع الموضوعي براهنيته المستمرة بالحاضر، وربما بالمستقبل يعمر الواقع الروائي كعلامة فاصلة بين ماضٍ يبدو فاقد لقيمته ومعناه بسبب من تدهور الحاضر، ومستقبل مشكوك في نهوضه وإشراقه، نتيجة استمرار نفس البنى المنهزمة، أو ثبوت عجزها"[3].

وقد تجلى هذا التوظيف للبعد الديني بخوارقه في تشييد معمار الرواية الجزائرية في صورتين اثنتين: إحداهما تجلت في إعادة بناء القصة وفق بنية النص الديني بمفارقاته، وثانيتهما تمحورت حول الاستفادة من مجموع الأفكار المطروحة في التراث الديني ومن الغموض الذي يلفّ سيرة بعض الأنبياء والمرسلين خاصة في صياغة النص الروائي .

أما الصورة الأولى فقد مثّلها واسيني الأعرج وذلك حين استفاد "من قصة أهل الكهف في بناء أحداث قصة البشير الموريسكي، بطل رواية (رمل الماية، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف)"[4]؛ إذ تلفيه فيها"يزج بطل روايته في أحداث تشبه الأحداث التي تجدها في قصة أهل الكهف، فالبشير الموريسكي – قبل المجيء إلى الكهف – كان يعيش في حي البيازين، أحد أحياء غرناطة، وحين بدأت محاكم التفتيش بملاحقة الموريسكيين هرب من حي البيازين متجها إلى المارية، ثمّ غادرها إلى بلاد أخرى، بعد أن اشترى له أخوه صك الغفران من اليهودي صموئيل، تعرّض البشير الموريسكي أثناء رحلته إلى مخاطر كثيرة، ولكنه نجا منها بأعجوبة، قذفته الأمواج على شاطئ مهجور، حيث عثر عليه الحكماء السبعة، وحملوه إلى كهف قديم، وطلبوا منه أن يبقى فيه إلى حين موعد خروجه منه، استيقظ البشير بعد ثلاثة قرون ونيّف، وخرج من الكهف، فوجد في انتظاره راعيا، أخذه إلى الجملكية ( نوميديا أمدوكال ) التي يحكمها شهريار بن المقتدر بالله"[5]، ليخلّص الناس من ظلمه وجوره واضطهاده ووحشيته التي بلغت به إلى فرض حملات ختان وحشية، ودفن الجثث حية، والحرق أحيانا والبتر والتسميم، بل وشواء الأجساد وتوزيع لحومها على أنها لحوم بقر[6].

---

[1]- وتار، محمد رياض : توظيف التراث في الرواية العربية، ص156 .
[2]- رضوان، محمد : محنة الذات بين السلطة والقبيلة، ص11 .
[3]- نفسه ، ص12 .
*- الأعرج، واسيني : فاجعة الليلة السابعة بعد الألف - رمل الماية، المؤسسة الوطنية للكتاب / لافوميك / دار الاجتهاد، الجزائر، 1993 .
[4]- وتار، محمد رياض : توظيف التراث في الرواية العربية، ص157 .
[5]- نفسه ، الصفحة نفسها . .
[6]- راجع: الأعرج، واسيني : رمل الماية، ص134، ص261، ص303 .

وما يجدر التنويه به أنّ واسيني بنى قصة البشير الموريسكي على الوحدات السردية الأساسية في قصة أهل الكهف ذات المفارقات العجيبة كما يشهد بذلك التاريخ . وقد تمثلت هذه الوحدات في: الهروب من بطش الحاكم، اللجوء إلى الكهف، النوم مدة طويلة، الاستيقاظ والعودة إلى المدينة، وهو ما أدى إلى التشابه "حد التداخل أحيانا،و ذلك عن طريق استخدام إشارات تشي بالتداخل بين القصتين، كقول الحكماء السبعة بأنّ الكلب الذي كان ينتظر البشير الموريسكي عند باب الكهف، هو الكلب ( قطمير) الذي كان مع أهل الكهف"[1]، على أنّ الاختلاف بين القصتين أبانه البشير نفسه حين قال :"أنّ ما وقع ليس بعيدا عما حدث لأهل الكهف . الفارق بيننا هو أنّ نومتهم استمرت هادئة حتى لحظة الاستيقاظ، بينما ما حدث لي، هو بعيدا [كذا] عن هذا كلّه . فقد عشت جحيما مخيفا طوال الليلة السابعة التي لا أعلم بدقة كم دامت قبل أن تنطفئ"[2]. هذه الليلة التي تضمنت أحداث السقوط في التاريخ العربي "كما كان يجب أن تروى لا كما كتبها الوراقون "[3].

وقد"مال السرد القرآني (...) إلى الإيجاز والتكثيف وعدم الإطالة (...) أما السرد الروائي فقد عنى بالتفصيلات، ورصد تفاصيل الحدث بدقة معتمدا في ذلك على الخيال الذي مدّ الأحداث بالحركة، وولّد أحداثا جديدة، وأفعالا سردية أخرى . وقد ركّز السرد الروائي على الراوي المشارك، أي الذي يروي بضمير المتكلم ويشكّل شخصية محورية ليروي بعض تفاصيل ما حدث له داخل الكهف وهو ما سكتت عنه القصة القرآنية"[4]، ولنصغي له وهو يسرد تفاصيل حدث الخروج إذ يقول :"بدأت أشعة الشمس تفقد بريق صفرتها وهي تميل نحو المغيب، منعكسة على ظلمة الكهف هاه ؟؟؟ هاه ؟؟؟؟، هذه فجوات التبليط، يبدو أنهم حين غادروا ( الملثمون السبعة) الكهف سدوا المكان من ورائهم، وتركوا الفجوات خوفا عليّ من الموت اختناقا داخل هذه الحفرة . حاولت أن أتتبع صوت الكلب، الذي بدأ يقترب، تأكدت من خلال أن مكان التبليط هو نفسه الباب الذي سد قبل الخروج (...) مددت يدي باتجاه الفجوات، نزعت الأتربة، بمجرد أنّ لمستها حتى بدأت تتساقط الواحدة تلو الأخرى . قطعا، قطعا، حتى اللباس الذي كنت أرتديه بدأ يتفتت بمجرد أن لامس الصخرة الكبيرة التي حاولت إزاحتها، ومع ذلك لم أشعر لا بالتعب ولا بالوهن، ولا حتى بالجوع . هل يعقل أن يكون كل هذا الزمن قد مرّ على اللحية التي أصبحت تملأ وجهي (...)، عندما نزعت الأتربة،انزلقت

---

[1]- وتار، محمد رياض : م.س.، ص159 .
[2]- الأعرج، واسيني : فلجعة الليلة السابعة بعد الألف، ص48 .
[3]- نفسه، ص47 .
[4]- وتار، محمد رياض : توظيف التراث في الرواية العربية ، ص157

بعض الشلالات الضوئية الناعمة من الفجوات ثمّ بدأت الصخرة الكبيرة تتزحزح وتميل باتجاهي ببطء مخلفة صوت شجرة عجوز وهي تنقلع من جذورها . وما كدت أبتعد إلاّ قليلا، حتى كانت الصخرة قد هدأت بعد هزة السقطة العنيفة . ادفع الضوء بقوة وأصبحت أميِّز بين الأشكال التي تحيط بي"[1]، إذاً وسط هذه الأجواء الباعثة على الحيرة و التدهش يخرج البشير الموريسكي – مع التركيز على دلالة الاسم – من الكهف لتبدأ قصة تخليصه للناس – الذين طالما انتظروا ظهوره كما أخبره الراوي– من جور الحاكم الظالم .

ولئن كان هذا البشير الموريسكي وماريوشا "يمثلان الايديولوجيا الشيوعية" [2]فإنّ دافع واسيني لإسقاط شخصية المخلص على شخصية بطل الرواية وتصوير ذلك " في ضوء الشخصية الدينية عن طريق إضفاء صفات الشخصية الدينية على شخصية البطل"[3]إنما هو محاولة من الروائي لكسب ثقة القارئ، الذي لا يلبث أن يستسلم لحبائل السرد المتوالد عبر متواليات سردية تنمّ في مجملها على أنّ الرواية "تقوم في مستواها الإيديولوجي على خاصية مهمة وهي نقد المرجعية الفكرية السياسية الدينية. تمثّل هذا في نقد النظام السياسي الذي يمثّله ( شهريار بن المقتدر بالله )، وأيضا المسار الإيديولوجي الذي يتجه إليه السرد في النص الروائي"[4]، إذ بدت "الشخصيات الممثلة للسلطة الدينية منحرفة أخلاقيا قائمة على الظلم والاستبداد والبطش والقمع الروحي والجسدي، وهي الممارسات التي اعتبرها البشير و(ماريوشا) سببا في انهيار سلطة (الجملكية )"[5]، هذه المدينة العجائبية السمت،وقد نستشف ذلك من تركيبها الخرافي الجامع بين الجمهورية والمملكة، إنها "هجين مشوّه، فلا هي جمهورية، ولا هي ملكية، إنّها هوية كيان مبتذل وممتسخ، هذا الحيّز الذي كان مميزا ومؤثثا بعدّة لازمته طوال السرد أضفت عليه بعدا فانتاستيكيا"[6]كما لم تزده الأحداث التي تجري فيه الغابة في الغرابة والتحول إلا عجائبية على عجائبيته .

إذاً "فالعجائبي ( العجيب عندنا ) يهندس الفضاء ويمنحه المعنى المحتمل، وبقدر ما يفعل ذلك لا يفتأ يهدده بالهدم والمسخ والقلب . وانطلاقا من هذا الحضور المهيمن تتبيّن خضوع التحولات الفضائية إلى سلطته . وفي الوقت ذاته يسهم في تنضيد البنية الطوبوغرافية للقصة .

---

[1]-الأعرج، واسيني : فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ص ص 47 -48 .
[2]- سنقوقة، علال : إشكالية السلطة في الرواية العربية الجزائرية، ص87 .
[3]- وتار، محمد رياض : م.س.، ص165 .
[4]- سنقوقة، علال : إشكالية السلطة في الرواية العربية الجزائرية ، ص87 .
[5]- نفسه، الصفحة نفسها .
[6]- منعدائي، يوسف، العجائبي في رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، العددان 447 -448، تموز/ آب 2008، ص 156 .

كما يتدخل في توزيع الأمكنة التي تبدو متنافرة ومتصارعة . ويمكن أن نفحص ذلك من خلال التعارض بين الأعلى و الأسفل، ويمنح هذا التنظيم الفضائي مقصديته من عجائبية فضاء العتمة. فعلا إنّ القلعة منفى الحكماء السبعة تتموضع في أعلى قمة، وتجاور الكهف الذي سيحدد مستقبل المدينة، ومصير الحكاية. وفي الموقع المرتفع ذاته تقع مقبرة الشهداء إلاّ أنّ هذا المنفى لا يلبث أن يُخرق بنفق سرّي ممتد بين القلعة والبحر.وهنا يصبح التواجد في أعلى الهضبة إمكانية لفتح وضعية الانغلاق، وإن بدت النظرة شاملة للمدينة والبحر من هذا المكان الشاهق مجرد خطوة نحو مغامرة عجيبة"[1]، التي تمتح من العجيب الديني مطوحة في فضاءات القصص القرآني ناهلة منه ما تيسر لها من صور خارقة مفارقة للعادة كتسخير الجن، والسير على الماء، والاطلاع على الغيب، وإحياء الموتى، والخروج من بطن الحوت،وغيرها من العناصر العجيبة الأخرى من مثل السمكة المرأة العاشقة التي تنقذ البشير الموريسكي من الموت ناهيك عن اللجوء إلى القدرات والطاقات السحرية في كثير من الأحيان .

وعليه "فإنّ حضور العجائبي كان ضروريا وليس من قبيل المصادفة أن يكون تأثيره حاسما في عودة البشير الموريسكي إلى الكهف"[2].

أما الصورة الثانية للعجيب الديني فقد مثّلها باقتدار كبير منجز الخير الشوار في الرواية القصيرة (الميني رواية ) الموسوم بـــ"حروف الضباب"[*]، هذه الرواية التي ليس من السهل على قارئها "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 بالروح فتتعايش المتناقضات وتتمازج الثنائيات في فضاء قرية ( عين المعقال ) من خلال شخصية "الزواوي" المبهمة والتي تظل تحافظ على هذا الغموض حتى النهاية . غموض مشوّق، ومفتوح ينكشف وينغلق، ندرك بعض خيوطه لكن سرعان ما يضيع الخيط الأساسي فلا نعلم هل هو نفسه أم غيره، ليبقى السؤال الأساسي من هو هذا الزواوي ؟ شخص من عالمنا الأرضي أم من عالم السماء والغيب ؟ من هي الياقوت ؟ كيف يتحول الحب من قصة عادية إلى حكاية أبدية تتكرر عبر الدهور والعصور ...؟"[3]، حاملة معها نفس الأسئلة التي طرحتها الحكاية، تلكم الأسلة التي نحاول من خلال مقاربتنا لهذا النص الشائق الوقوف على إجاباتها .

---

[1]- مسعداني، يوسف، العجائبي في رواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف ،ص150 .
[2]- نفسه ، ص157 .
[*]- شوار، الخير : حروف الضباب، منشورات الاختلاف - الجزائر، ط1، 2002 .
[3]- مفتي، بشير : مقدمة رواية حروف الضباب، ص6-7 .

هذا النص الذي سعى صاحبه من خلاله إلى إثبات المقولة الناصة على أنّه"ليس أما م الرواية اليوم أو غدا، إلاّ البحث باستمرار عن مجازفات جديدة تسمها باللاكتمال المفتوح، والتعدد الخصب الذي يثوي جسارة المعرفة بجانب غواية المتعة "[1]؛ إذ تجاوز فيها الكاتب الطريقة التقليدية في استثمار الخارق والخرافي منفتحا على آفاق تخييلية أرحب مشرئبا إلى تحقيق حساسية أو رؤية جديدة من خلال اللجوء إلى المزج بين السحري والخرافي والخيال وبعض المعتقدات الشعبية حتى جاءت "الرواية حكاية مضادة لكل ما كُتب في الرواية الجزائرية "[2]لاسيما وهي تستثمر أثر بعض الكتب التراثية المحظورة في نفوس قارئيها ككتاب ( شمس المعارف الكبرى )، وقصة كتاب (كلام الكلام ) لأبي خليل الحيروني الذي يروي الراوي أنّ الله رفعه إليه لدفع أذى المغول عنه بسبب هذا الكتاب الذي حوى أسرار الكون كلها، كما لو يتوان عن تصوير عن الإغراق في تصوير بعض المعتقدات الشعبية المبنية على السحر والشعوذة، والاعتقاد المضلل في كرامات بعض الأولياء، كاشفا للقارئ كيف تبدأ هذه الأفكار . ناهيك عن الغموض الذي حفّ بداية بطلها الزواوي في تجلياته المتعددة والمتكررة بمعية الياقوت في النص الروائي، بل وفي النهاية التي آل إليها التي جاءت أشبه ما تكون بنهاية قصة المهدي المنتظر كما ترويها كتب الشيعة؛ وذلك بعد أن شيّع جنازة والده وهو فتى يافع، أخذ يمشي وهو يغيب عن الأنظار رويدا رويدا حتى اختفى تماما كما اختفى الزواوي بعد دخوله في جناح "برنوس " شبح الشيخ العلمي حيث "غاب البرنوس و الزواوي والشيخ في عتمة الضباب "[3].

الشيخ العلمي الذي يعدّ الحلم –بماهو خطاب تحويلي لحالة ووضع ما–[4]، نقطة التحول الكبرى في حياته، حيث أبدع هذا الحلم في خلق عوالم أخرى منفتحة على الخارق والمستحيل الممكن الحدوث الذي يبعث التردد والحيرة في نفس المتلقي بما هو المعني الأول بهذا النص المبدَع الحامل لأنساق ثقافية متباينة، يقول الراوي متحدثا عن هذا الحلم :" كانت ليلة شتاء باردة جدا ...أخذ الثلج يسقط منذ المساء ...سهر مع كانون الفحم ثمّ أخرجه خوفا من حدوث اختناق ...استغفر كثيرا واستسلم للنوم ...لا يدري إن كان في اليقظة أو في نوم عندما شعر بنور وهّاج يجتاح المسجد ...نهض مفزوعا فوجد جسما بهره نوره قال والدهشة تملأه دون أن يستطيع الجهر بصوته: و لم يستطع تكملة ما أراد قوله ...أمره صاحب الجسم النوراني بفتح فمه ففعل ..أشار الزائر بيده إلى فم العلمي ثمّ قال:(لقد ملأت جوفك كلام الله ... لم يفهم العلمي

---

[1]- حليفي، شعيب : شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص189 .
[2]- مفتي، بشير : م.س.، ص7 .
[3]- شوار، الطيب : حروف الضباب، ص120 .
[4]- يقطين، سعيد : قال الراوي، ص50 .

شيئا وعندما حاول الاستفسار واصل صاحب الجسم النوراني كلامه قائلا : ستقوم برحلتين ..عليك بالأولى منذ الصباح ...اذهب إلى تومبكتو، لم يوضح له كلامه وغادر فجأة نهض العلمي مفزوعا ..لم يجد إلاّ ظلام المسجد ...خرج فوجد الثلج يغطي القشرة الأرضية ...حاول استعادة ما جرى له في الحلم أو في الواقع لا يدري بالضبط ..أراد استعادة القليل مما يحفظه من القرآن لكن المفاجأة كانت كبيرة جدا ...وجد نفسه يحفظ المزيد والمزيد مما كان يجهله تماما"[1].

وهكذا تنفتح حكاية العلمي على موضوعة الرحلة بماهي الخطاب الأقدر على حمل وصوغ المغامرات ذات النفس التعجيبي، الذي لا يزيد النص إلاّ رسوخا في منحاه الذي اختاره له الروائي منذ البداية ؛ إذ يلتقي العلمي عند خروجه في رحلته الأولى وعلى بعد مسافة طويلة من دياره بدليل وراحلة يخبره الذي يخبره بأنّه كان في انتظاره فحينما يهمّ بسؤاله من يكون ؟ يكتفي بيان الاسم فقط رغم إصرار العلمي على السؤال وإلحاحه المتكرر، وهنا ينفتح الأفق السردي على قصة الخضر عليه السلام مع موسى عليه السلام، تماما كما ينفتح في الرحلة الثانية إلى نيسابور على قصة براق الرسول صلى الله عليه وسلم، هذا الحصان المجنح الذي يطير فيطوي المسافات البعيدة كطي السجل في رمشة عين .وعندما يعود العلمي من نيسابور حاملا في جعبته أمانة كتاب (كلام الكلام ) لصاحبه الشيخ المعمّر الذي يروى أنه عاش سبعمئة عام، وبمرور الزمن يلتقى الشيخ العلمي بالزواوي الحفيد هذا الطفل الذي يزاول تعليمه في المدرسة، الذي أصيب بنوبة هستيرية جعلته يتحدّث عن أمور لم يرها،عن بشر تأكل الجثث بعد إخراجها من القبور، عن زواجه الملائكي بالياقوت، عن بيته معها المصنوع من الذهب والفضة، عن الكلاب العملاقة التي تحرسه، عن اللصوص التي إذا اقتربت من بيته قصد سرقته تحولت إلى أصنام، عن الياقوت مصدر الكشف عن كل الغيوب[2]، الأمر الذي جعل أمّه تأخذه إلى الشيخ العلمي الذي لم يكن أحد في القرية يعرف قصته إلا الشيخ الذي زار الزواوي الحفيد في لحظة زيارته لقبر الشيخ العلمي بعد وفاته، التي كانت بداية نهاية الزواوي؛ إذ منذ أن قرأ على غلاف الكتاب الذي كان يقرأ فيه الشيخ العلمي عندما أخذته إليه أمه عبارة (شمس المعارف الكبرى ) وهو في حال غير الحال، وازداد حاله سوء عندما فتح التميمة التي طالما علّقها على صدره كما تنبيّن ذلك عند الوقوف على تجليات الزواوي المتكررة في (حروف الضباب ) .

---

[1]- شوار، الخير : حروف الضباب، ص 97-98 .
[2]- نفسه ، ص ص 57 -61 .

## تجليات الاسم "الزواوي" وقصته مع الياقوت عبر الدهور :

لفّ الغموض شخصية (الزواوي ) من بداية الرواية إلى نهايتها، لاسيما والاسم يتكرر حضوره في شخصيات متعددة تميزت جميعها في حصول كرامات متنوعة على يديها، وقد تجلى ذلك في:

1. **الزواوي المعقال***: وإليه تنسب قرية (عين المعقال ) موطنه، وإنما سمّي بذلك لـــ"أنّه كان أشهر شباب الدشرة في فتل المعاليق"[1]. بدأت قصة الزواوي مع الياقوت التي أحبّها بقوله الشعر فيها حتى أصبح أخوها مسخرة أقرانه مما حذا به إلى رفضه له عندما تقدّم لخطبتها، وزوّجها غيره الأمر الذي جعل الزواوي يميل إلى اعتزال الناس والرحيل من القرية إلى مكان بعيد، حيث استأنس بنبع ماء في أسفل جبل وأقام هناك،واستولى على العين وما حولها . بعدما أصبح له جيران من البدو الرحل الذين كانوا يتبركون بالشرب من ماء نبعه، ومن طين غظاره الذي يحيط بالنبع .

ومع مرور الزمن وبفعل الاعتقاد احتلّ المكان و غظاره مكانة قدسية في حياة قرية عين المعقال، ولما توفي الزواوي ضربت له قبة على قبره فأصبح مزارا تزوره النسوة في المواسم والأعياد يطلبن منه ما يعجزن عن التصريح به أمام الناس ويشعلن الشموع والبخور، و يطلين شاهد قبره بالحناء[2].

كانت هذه قصة "الزواوي المعقال الأصل " الذي تحوّل إلى ولي صالح، وصار الحديث عنه مغلفا بالقداسة لما أجريَ بين يديه من كرامات .

2. **قصة "الزواوي الكُتَامي** : هذه الحكاية التي يعود في نسجها الخير شوار إلى تقاطعات بعض حكايات ألف ليلة وليلة [3]ليقترض منها فكرة تدخل شخصيات خارقة في تحديد مستقبل ومصير شخصيات أخرى . ينسج من خلالها حكاية لقاء الزواوي الكتامي بالياقوت الهلالية، حيث يقول الراوي : "أنّه في ليلة جاء في الحلم رجل وقور إلى الياقوت وأراها صورة الزواوي وأوصاها بقبوله زوجا لها ...زار في الليلة نفسها الزواوي و؟أراه صورة الياقوت وأوصاه

---

*- المراد بالمعقال العقل والجمع عُقل وهو الحبل، يقال عقل البعير عقلا وعقّله : ثنى وظيفه مع ذراعه وشدهما جميعا في وسط الذراع، وكذلك الناقة . راجع : ابن منظور : لسان العرب، م4، ص394 .

[1]- شوار، الخير : م.س.، ص15 .

[2]- نفسه ، ص ص 16- 18 .

[3]- راجع : حكاية سيف الملوك وبديعة الزمان وما تضمنته من حكايات، ألف ليلة وليلة، ج3، ص335 وما بعدها، و حكاية قمر الزمان ابن الملك شهرمان وما تضمنته من حكايات أيضا، ألف ليلة وليلة، ج2، ص 398 وما بعدها .

بالزواج منها (...) في ليلة الحلم تلك بدأت قصة الحبّ التي جمعت القلبين ... في صباح الغد كان الزواوي في قمة الهضبة وراء الشجرة ...في السفح عند النبع وكانت الياقوت تحمل الماء ...وقعت العين في العين وقال الاثنان معا :"..سبحان الله " دون أن يستطيع إكمال ما يريد قوله .

تأججت العواطف فجأة بين الطرفين وكانت قصة الحب التي أصبحت مضرب المثل في قرية عين المعقال "[1]. هذه القصة التي جوبهت برفض كلّ الأطراف بين الفرع الكتامي والفرع الهلالي للقرية،وقرر الشيخ إبراهيم كبير أعيان الهلاليين ألاّ يفوز بجمال الياقوت إلا ابنه التهامي، فتقدّم لخطبتها رسميا من أهلها، الذين وافقوا دون أدنى تفكير، متناسين عواطف ابنتهم المتأججة اتجاه الواوي . وفي خضم هذا الحصار المضروب من طرف الأهل من جهة، ومن طرف القرية من جهة ثانية بين الزواوي والياقوت ينفتح أفق الحلم كملاذ لهما حيث أصبحا يلتقيان من خلاله ليبوح كل واحد للآخر بآهاته وتأوهاته حتى أنهما كان يستيقظان في نفس اللحظة والدموع على الخدود . وفي لحظة جنونية من ليلة ليلاء غادرت الياقوت بيت أهلها في اتجاه المجهول، صعدت الهضبت تحت نباح الكلاب التي كانت تحاصرها، فانزلقت بها الصخور فسقطت مغشيا عليها، فكانت لهما للكلاب .

وفي ذات الليلة دخل الزواوي في غيبوبة حتى كان يهذي صائحا : الكلاب، الكلاب ... حتى ظنّ الجميع أن قبيلة من الجن سكنته وبقيت تسارع جسمه الضعيف .

شاع أمر الياقوت، فسارع الشيخ إبراهيم إلى فك وثاق العقد المبرم بينه وبين أبيها في شأنها . وعندما شُفي كل من الياقوت والزواوي مما كانا فيه، جُمع بينهما بعقد قران أبدي وعاشا معاً ببركة الولي الصالح(سيدي الزواوي )،على حد تعبير الراوي [2]، هذا الأخير الذي كان قد أخبر ذات ليلة في أُخريات حياته بوباء يبيد القرية عن آخرها، حتى لم يبق فيها غير الزواوي وزوجته،وبذلك"صدقت نبوة أحد العارفين الذي لقيه يوما في السوق .لقد اختاره من بين الجموع وناداه باسمه رغم أنّه لم يره من قبل، مسح على رأسه وقرأ عليه ثم قال له : أنت الغراب الذي يواري سوءة أخيه ...الساعة حلت على قريتك ...اذهب وادفنهم ...أنت الذي ستبعث الحياة في قريتك من جديد ...الخير باقٍ في ذرية ذريتك ...إنّ لاسمك الفضل فيما أنت فيه .."[3] .

---

[1]- شوار، الخير: حروف الصليب ، ص22 .
[2]- نفسه ، ص ص 24-30 .
[3]- نفسه ، ص54 .

كانت هذه حكاية الزواوي الحفيد والياقوت الحفيدة اللذين وُلدا بمباركة "سيدي الزواوي" حسب الواقع الروائي والتقيا كذلك بمباركته وتدبيره وجمع بينهما أيضا بمعيته . لتتحول حكاية حب الياقوت والزواوي الأولى إلى حكاية أبدية متكررة عبر الأجيال .

**3. قصة الزواوي الحفيد الثاني** : منذ بداية الرواية لم يتخل الخيّر عن الحلم كتقنية حاول من خلالها بناء أحداث الحكايات المتكررة للزواوي المتكرر،حتى شكّل الحلم مكونا استراتيجيا يُغدق على النص بأحداث مغرقة في التعجيب بل ومنعطفا خطيرا في معظم الأحيان، لاسيما وهو يتدخل لتغيير مسار حياة الشخصيات الروائية من حال إلى حال.

فهذه أم الزواوي التي لم ترزق الولد إلاّ بعد فترة طويلة من زواجها تروي قائلة :"وأثناء نومي جاءني شيخ بملابس بيضاء وكأنّ رائحة الجنة تنبعث من جسده ...كانت نظرته قوية إلي درجة أنني ارتبكت ...سألت ببراءة من أنت ؟ فصرخ في وجهي، أنا سيدي الزواوي أنا اللي يجرح ويداوي، ألا تعرفيني؟

الحق خجلت ساعتها وقبل أن أجيبه قال: (أعرف غبنك يابنتي ..لا تخافي ) وكررها عدة مرات، ثم قال : بوسعدية، بوسعدية .."[1].

لترزق بعد رقصة أدّتها وسط الجموع الغفيرة على الموسيقى الشعبية لبهلول يدعى (بوسعدية) بولد هي الطلعة سمّته تبركا بالولي الصالح باسمه ( الزواوي )، هذا الولد الذي يصاب عندما يكبر قليلا بحالة هستيرية يكشف فيها عن زواجه بجنية تدعى الياقوت لتتكرر حكاية الزواوي والياقوت للمرة الثالثة على مستوى النص الروائي فاتحة الباب هذه المرة على مصراعيه لتدخل العجيب والسحري المدهش من خلال الوسائط غير المرئية التي لا تزيد الوضع إلاّ تأزما . وفي وسط هذه الأجواء يلتقي الزواوي بالشيخ العلمي ( الذي يُبعث من عالم الأموات ليأخذ معه الزواوي، بعد أن كشف له النقاب عن حقيقته، وكيف وصل لهذه المرتبة من الولاية، إلى عالم ما وراء الضباب في أجواء أشبه ما تكون بأجواء اختفاء صاحب العصر و الزمان ، ليسجّل الخير شوار بهذا الانفتاح على التراث الديني و خوارقه ذات الأبعاد العقائدية المحضة التي ظلت مثار جدل كبير بين الفرق الإسلامية فتحا جديدا في عالم الرواية العجائبية الجزائرية .

---

[1]- شوار، الخير: حروف الضباب ، ص 50-51 .

ج-**العجيب الجنسي***: شكّل الجنس "أحد الشواغل الأساسية لكتاب الرواية في المغرب العربي رغم اندراجه ضمن المسكوت عنه من الموضوعات المحرّمة التي لا يمكن الاقتراب منها لقدْسيتها من منظور أحكام البيئة التقليدية المحافظة عقيدة وأخلاقا"[1]، ولقد كان انطلاق هؤلاء الكتّاب "في طرحهم لقضية الجنس في نصوصهم من وعي مشترك لا ينظر إليها موضوعا محرما لا يجوز الخوض فيه، وإنما إشكالية من جملة الإشكاليات التي تعرض في حياة الفرد والمجتمع وتسهم بشكل مباشر أو غير مباشر في تحديد علاقة الأنا بالآخر، إذ هي علاقة من جملة العلاقات التي تتفاعل معها سلبا وإيجابا على أنّها إفراز طبيعي للمجتمع الذي يعيش فيه الكاتب"[2]، وربما ذلك ما جعلها لا تكون "إشكالية مهيمنة، إذ تحيط بها مسائل أخرى ذات أبعاد مختلفة ومتنوعة"[3]في جلّ النصوص الروائية ومع ذلك"فقد دلّ طرح قضية الجنس في الكتابة الروائية المغاربية على كثير من الجرأة اخترقت المقدس من خلال عبارات مكشوفة وصور حسية مكثفة يبلغ فيها الكلام في الأغلب منتهى الجهر بما ينافي ضوابط الأخلاق المحافظة"[4]، لاسيما عندما تبلغ هذه الممارسات حدا من الحيوانية وتتعدى حدود المنطق والمعقول، فتصدم وتستفز المتلقي بتجاوزها حدود الإثارة الرخيصة، وذلك لما فيها من تحويل للرغبة في اتجاه المحرم غير المباح، كما حدث في رواية ( اللاز )*مع شخصية بعطوش الذي ضاجع (خالته )حيزية [5]مخترقا"كل القيم الروحية والقانونية والدينية والإنسانية باستغلال سلطته العسكرية المحدودة التي آلت إليه بعد أن نال تلك الرتبة الدنيا في الجيش الفرنسي الذي كان فيه مرتزقا"[6]، وقد بلغت به الوحشية إلى الحد الذي جعلته حين ينتهي من فعله الشنيع المخل مع خالته "يتناول فأسا وهو لا يبرح عاريا ويقبل على خالته وهي لا تبرح مضطجعة فيفصل رأسها عن جسمها، ثمّ يبقر بطنها، ويشوّه صدرها، ويطمس عورتها بفأسه . فكأنّه أراد أن ينتقم من هذا الجسم الأنثوي الذي أوقعه في الخطيئة ؛ وأغراه بهذه المضاجعة الآثمة"[7]، وبدلا من أن تحلّ عليه اللعن لارتكابه هذه الجرائم التي لا تغتفر يحوّله المبدع إلى فدائي

---

*- أود في هذا المقام أن أؤكد أننا ما أسقطنا لفظة رواية من العنوان جزافا، وإنما إيمانا منا بأن هذه الجزئية لم تفرد لها رواية خالصة من بدايتها إلى نهايتها في المنجز الروائي الجزائري- اللهم إلا رواية ( اكتشاف الشهوة ) لفضيلة الفاروق التي رأينا أن ندرجها ضمن فصل الرواية الغربية كما سيتبين لاحقا .

[1]- بوشوشة، بن جمعة : اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص635 .

[2]- نفسه، الصفحة نفسها .

[3]- نفسه، ص 641 .

[4]- نفسه، ص642 .

*- وطار، الطاهر : اللاز، موفم للنشر، الجزائر، 2007 .

[5]- نفسه ، ص153 -154 .

[6]- مرتاض، عبد الملك : عناصر التراث الشعبي في رواية اللاز -دراسة في المعتقدات الشعبية والأمثال، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط .، د.ت، ص53 .

[7]- نفسه ، ص53- 54 .

في ثورة التحرير، وتلك مفارقة من المفارقات العجيبة التي طالما باغتتنا بها النصوص السردية خاصة تلك التي تأتي محملة برسائل وإيديولوجيات معينة .

وإلى مثل هذا الجنس المحرم العجيب الذي ينم عن شذوذ كبير يلجأ بوكفة زرياب في أكثر من مشهد في روايته (غدا ...يوم قد مضى )**، ففي حكاية ( ذياب ) يصف مواقعة الراعي لخضر للطفل ذياب في الخلاء التي تبلغ فيها وحشية الفاعل حد ضرب المفعول به لينصاع لأوامره [1].

وإلى مثل هذا المشهد يعود بوكفة في حكاية ( فاطمة )، وذلك حين يصف مواقعة زبيدة صاحبة بيت الدعارة التي التقت بها فاطمة في المستشفى لفاطمة في حمام النساء . فاطمة هذه التي هربت من بيت خالتها التي كانت تعيش عندها كخادمة لها لمرضها المزمن وفي الأخير تسرق منها زوجها، ليجمع السارد بين المرأة وخالتها تحت رجل واحد، وهو المبدأ المرفوض بل المحرم دينيا وعرفيا وأخلاقيا .

فهذه المشاهد المتضمنة في الحكي، و التي على قصرها، إلاّ أن الكلام فيها بلغ منتهى الجهر بالجنسية،والشذوذ، حيث جاءت الكلمات عارية تصدم بجرأتها المستفزة لتعكس تحديا قصديا سافرا للقيم الأخلاقية والدينية، وهي على ما تثيره من إثارة واستفزاز فقد شغلت موقعا مهما ودالا ضمن أسئلة المتن الروائي الجزائري ذلك أنها تحولت في رواية فضيلة الفاروق (اكتشاف الشهوة ) إلى مكوّن سردي موجّه لفعل الحكي ؛ حيث تستهل فضيلة روايتها بوثيقة جنسية محضة أوشكت أن تدخل النص، إن لم تكن قد أدخلته فعلا في صنف الكتب البرنوغرافية الممنوعة التداول، ولكنها لا تفتأ تصرّح أنّ كل تلك المغامرات الجنسية التي قامت بها باني بطلة الرواية، التي استغرقت ما يربو عن 100 صفحة، كانت قد عايشتها في لا شعورها كما سيتضح لنا ذلك في الفصل الموالي .

---

**- بو كفة، زرياب : غدا ..يوم قد مضى، منشورات التبيين / الجاحظية، الجزائر، 2000 .

1- نفسه، ص15 .

# الفصل الرابع

# الرواية الغريبة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

**توطئة :**

يبدو اتجاه الغريب واحدا من الاتجاهات التي تخلّقت في رحم الأدب العجائبي، كما يبدو أنّ النص السردي الروائي الجزائري قد قطع أشواطا متعددة في فترة نعدّها وجيزة مختصرا مراحل كثيرة،بالغا منتهى التجريب دون التنكر لبعض الاتجاهات المألوفة في الكتابة الروائية . ونحن إذ نروم في هذا الفصل الوقوف على الرواية الغربية في المنجز الروائي الجزائري مدرجين تحتها الرواية البوليسية والرواية الباراسيكولوجية فإيمانا منّا بكون العجيب والغريب"بنية فنية وأسلوبا في الكتابة وموقفا من قضايا العصر، وربما كان هذا هروبا من مرارة الواقع ومن قسوة الرقابة بمختلف أشكالها، ومعلوم أنّ الرقابة الذاتية أشدّها على نفس المبدع إذ تحدّ من تجنيحه في عالم الإنسان"[1]هذا من جهة، ومن جهة ثانية لأنّ كل غريب يلقى في نهاية المطاف التفسير العقلاني وهو ما تتبناه وتفصح عنه الرواية البوليسية بحبكتها الملغزة والبراسيكولوجية بشخصياتها المريضة التي تنقلنا عبر لحظات هروبها من معاناتها إلى عوالمها الخاصة التي كثيرا ما تكون شبيهة بواقعنا لتجهر فيها مكنوناتها و تحقق ملذاتها.

**أ- الرواية البوليسية :**

قبل البدء في تحليل الرواية التي مثّلت هذا الاتجاه في النص الروائي الجزائري رأينا أن نتوقف بعض الشيء عند مسألة جدّ مهمة هي مسألة القصة البوليسية في الأدب العربي وجودها،قلتها،أوانعدامها.

هذه القضية التي تضاربت حولها الآراء النقدية، فمن مقرٍّ بوجودها وفي وقت مبكر جدا ممثلا لذلك برواية ( أسرار مصر) لنيقولا حداد التي ظهرت عام (1906) أي قبل رواية ( زينب ) (1914)، التي عدّها جل النقاد البداية الفنية للرواية العربية*. إلى قائل بغيابها النهائي عن الساحة الأدبية العربية بمواصفاتها الغربية مبررا ذلك وفي عجالة بعقم السياسة وهشاشة البنية السلطوية في الوطن العربي كما أشار إلى ذلك إلياس خوري في مؤلفه ( الذاكرة المفقودة ) تحت عنوان " عن البوليس والقصة البوليسية " مؤكدا أنّ الحداثة العربية استطاعت "أن تستعير جميع أشكال الحداثة الغربية، من جهاز الدولة إلى البوليس إلى الأشكال الفنية الحديثة، لكن شكلا فنيا محددا بقي مستحيلا ومتمردا على كل استعارة : إنّه القصة البوليسية "[2]، ليتوقف عند رواية

---

[1]- طرشونة، محمود : المشهد الروائي التونسي الآن، الهيئة الثقافية، وزارة الثقافة والتراث، تونس، العدد194، جوان 2008، ص11 .

*- وإن دار الحديث مؤخرا عن بدايات أخرى أسبق من هيكل بكثير مثل رواية ( غابة الحق) لفرنسيس فتح الله مراش المنشورة في حلب سنة (1865)، ورواية ( غادة الزاهرة ) لزينب فواز عام ( 1899 )ولخيرا (عذراء دنشواي ) لمحمود طاهر حقي التي تزامنت مع ظهور رواية( أسرار مصر ). راجع : الخميسي، أحمد : مجلة للغز، الدوحة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، الدوحة - قطر، السنة الأولى، العدد 8، يونيو 2008، ص101 .

[2]- خوري، إلياس : الذاكرة المفقودة - دراسات نقدية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1982، ص350 .

( السؤال) لغالب هلسا نازعا عنها صفة البوليسية ؛ وذلك حين وصفها بأنها وعلى حيازتها للمدخل البوليسي المدهش لا تلبث أن تتحول إلى رمز اجتماعي مخيبة بذلك توقعات القراء . ليصل في نهاية المطاف إلى عدِّ غيابها عن الساحة العربية الأدبية ليس مشكلا ولا خطأ في حد ذاته، بل هو خطأ السلطة وخطيئتها[1].

بينما تذهب نعمة خالد إلى فكرة مُفادها أنّ الرواية البوليسية في العالم العربي لم ترق إلى مصاف الرواية البوليسية الغربية مؤكدة أنّها"ليست غائبة بالمطلق، كما أنّها ليست حاضرة بالمطلق،ويمكن أن نعزو وقوع هذه الرواية في المساحة الرمادية إلى أسباب عدة، وهذه الأسباب هي نفسها التي جعلت من الرواية العربية التي تتوسل البوليسية لا تشكل ظاهرة، أو تنال الشهرة"[2] . أما عن أسباب الحضور الخجل لهذا النوع من الروايات فقد حصرتها الناقدة خالد نعمة في خمسة أسباب نوجزها فيما يلي[3]:

1- غياب أصول الرواية البوليسية العربية، بل إنّ الرواية العربية التي تتوسل البولسة تسير حول الاعتناء بالوصف والتحليل النفسي والاعتناء باللغة والترميز الذي من شأنه أن يحمل قراءات متعددة يفقدها التوتر الذي يعدّ سمة من سمات الرواية البوليسية.

2- تخلف المنطقة العربية على الصعيدين العلمي والتكنولوجي، وعلى الصعيد المفاهيمي والسوسيولوجي لأنّ الرواية البوليسية الناجحة هي تلك التي تستند إلى المعارف لتجعل من الحدث الروائي مقنعا . فكاتب هذا النوع من الروايات لابد أن يكون ملما بفنون التحقيق، وقراءة آثار الجريمة بشكل علمي، بالإضافة إلى إحاطته بالبعد النفسي والاجتماعي للجريمة ودوافع ارتكابها . دون إهماله للوقوف على حيثيات الطب الجنائي والقوانين المتحكمة في جريان التحقيق . والسؤال المطروح في هذا المقام بالذات أين المبدع العربي من كلّ هذه العلوم ....؟.

3- وهذا السبب الثالث وإن كان غير أساسي إلا أنه يسهم في وضع الرواية البوليسية في المساحة الرمادية، ويعود إلى طقس القراءة، هذا الطقس الذي عودته روايتنا العربية على البلاغة والقدرية، وبالتالي لجوء الكاتب إليهما، أو إلى الجو البوليسي في فضاء مغلق كما هو حال الواقع الاجتماعي العربي .

---

[1]- خوري، إلياس : الذاكرة المفقودة - دراسات نقدية ، ص353 .

[2]- خالد، نعمة : الحضور الخجل، الدوحة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، الدوحة - قطر، السنة الأولى، العدد 8، يونيو 2008، ص92 .

[3]- نفسه، الصفحة نفسها .

4- أما السبب الرابع فيعود إلى غياب الشفافية في عرض الجرائم التي من شأنها أن تشكل تيمة ومحرضا لخيال الروائي العربي . فالتعتيم المفروض يشكّل ضاغطا ليس على الخيال فحسب، بل على الحرية التي تشكّل ضرورة للروائي، سواء أراد كتابة رواية بوليسية أو غيرها .

5- يعود إلى تصنيف الرواية البوليسية من قبل النخبة المثقفة التي تنظر إليها على أنها رواية تسلية، ولا تقدّم زادا معرفيا سواء على الصعيد السياسي أو الاجتماعي أو الفلسفي. وربما كان هذا أهم الأسباب المعروضة التي دفعت معظم روائيينا العرب إلى العزوف عن هذا النوع من الكتابة الإبداعية رغم أنها شكلت علامة فارقة في تاريخ فن الرواية.

و مهما تكن أسباب تعثر الرواية البوليسية في الإنتاج الروائي العربي فإنها ليست غائبة بالكلية، كما أنّها ليست حاضرة بمواصفات الرواية البوليسية ذات الملامح المعروفة عالميا،وإن كنا نعزو سبب ذلك إلى الاختلاف الكبير بين واقع المجتمع العربي وواقع المجتمع الغربي، الذي ينتج في كل منهما مجرما مختلفا عن الآخر .

والسؤال المطروح أين موقع رواية جلاوجي ( الرماد الذي غسل الماء )* من تلك المواصفات العالمية ؟ ثمّ ما مدى حرص الروائي على تفعيل الحبكة البوليسية من خلال الجريمة المعروضة ؟ وهل بلغ جلاوجي الولوع بالتجريب منتهى ما كان يصبو إليه من خلال عمليات الخرق والتجاوز التي وقع اختيارها هذه المرة على تيمة الجريمة والتحقيق كمحرِّض لخياله الخصيب يبتني من خلاله معمار هذه الرواية ذات الطابع البوليسي ؟

**أ-1 / الحبكة البوليسية في رواية "الرماد الذي غسل الماء":**

جاءت رواية " الرماد الذي غسل الماء " رواية متمردة على تقاليد الكتابة الروائية معلنة مع نظيرتها " سرادق الحلم والفجيعة "انزياح الروائي جلاوجي عن الخط الذي كان قد رسمه لنفسه في روايتيه "الفراشات والغيلان " و رأس المحنة "، على أنّ جلاوجي في هذه الرباعية أولى جلّ"الاهتمام باللغة كمكوّن رئيس من مكونات السرد الروائي"[1]تماما كما أولى الاهتمام بالاشتغال على برنامج التوازي السردي الذي ألفيناه يتجلى بكل وضوح في العتبة النصية الأولى لكل نص من نصوصه من خلال الواو الفارقة وليس العاطفة على حد تعبير حسين فيلالي[2] التي تأتي لتجمع بين متناقضين،وهو ما يحملنا على القول إن لعبة التوازي السردي تتجلى على مستوى دلالات الألفاظ المستعملة في بناء معمار العنوان كما توحي بذلك رواية " الرماد الذي

---

*- جلاوجي، عزالدين : الرماد الذي غسل الماء، دار هومة - الجزائر، ط1، 2005 .

1- فيلالي، حسين : التوازي ولعبة المرآة في " الرماد الذي غسل الماء "، متاح على موقع مدونات مكتوب el.kiar.maktoobblog.com

2- نفسه .

غسل الماء "محل الدراسة، ذات العنوان الحامل لبنية غامضة "تخرق الترتيب المنطقي للأشياء، وتُقلب المعنى المتعارف عليه لفعل الماء، فتجعل الرماد رمز الفناء و السكونية، يسلب الماء أحد أهم خصائصه وهي الحركة والحياة . وهكذا ينتصر فعل الموت في العنوان على الحياة، حتى وإن كانت الرواية لا تذكر الموت بالاسم الصريح، وإنما تتشكل صورته لدى القارئ كفعل يمتد في الزمان والمكان، والإنسان من خلال سير السرد الروائي"[1]، ومن ثمّ يعلّق هذا العنوان استفهاما في ذهن القارئ بفعل طبيعته التشويقية من ناحية وبفعل الغموض الذي يكتفنه، والذي بدأ يبسط جناحيه على النص الروائي من خلاله كعتبة أولى ارتأى جلاوجي أن تكون مناط التلغيز، بوصف اللغز أساسا لبناء الحبكة البوليسية . هذه الحبكة التي ابتغى الكاتب أن"تستوعب مجموعة الأفعال والشخوص والأزمنة والفضاءات، بحيث تشغل موقع البؤرة في تنظيم النص وتحريك الحوافز (...) وهي بمثابة بنية سطحية تنهض على عنصري التشويق والتحقيق، وهما كما لا يخفى،العلامتان المميزتان للبناء الروائي البوليسي، ذلك أنّ النص يروي قضية تحقيق أمني للبحث عن القاتل الحقيقي لجريمة قتل،وعن سر اختفاء الجثة، التي عثر عليها كريم السامعي في طريق الغابة ليلا...إلاّ أنّ السرد لا يحسم في مصير الجثة...ويربك القارئ من خلال الفرضيات المتعددة المفسرة لارتكاب الجريمة،وكذا لاختفاء الجثة، أو لهروبها على حد تعبير الحكي"[2]. فهذا كريم السامعي وهو المبلغ عن الحدث يرتاب في حقيقة ما رآه ممتدا يمين الطريق، حيث تأخذ به الريبة والقلق إلى التساؤل عن حقيقة ما رأى فراح يمخر بأسئلته العديدة عباب الجو الضبابي الذي كان يسود مكان الجريمة مرددا:"أهو جثة إنسان طوّحت به سيارة مجنونة أم غدر به ورمى به على قارعة الطريق؟ أم هو حيوان من الحيوانات الكثيرة التي اعتادت أن تعبر الطريق على غير هدى فتُلقم ضربة قاتلة ؟ أم ربما لا يعدو (...) أنت يكون كيسا تافها لا معنى له"[3]، ورغم الجو الممطر، و خطورة المكان الذي يحوي منعرجات خطيرة وحفراً غير متوقعة، بل ورغم الحيرة والقلق اللذين انتابا كريم السامعي لمجرد رؤية شيء ما ملقى على الطريق إلا أنّ ذلك لم يقف حاجزا بينه وبين حصول الحقيقة، حيث أوقف سيارته ونزل منها ليفاجأ بأنّ المرمي على الطريق إنما هو جثة إنسان رمت به أقداره إلى هذا المكان الكئيب ليلقى حتفه بهذه الطريقة البشعة غير الإنسانية. والملاحظ أنّ الساردة تكشف في أوائل اللحظات السردية على مرتكب الجريمة ( فواز بوطويل )، الذي اختارت أن يكون من الصفوة الممتازة في المجتمع، وقد

---

[1]- فيلالي، حسين : التوازي ولعبة المرآة في " الرماد الذي غسل الماء "، متاح على موقع مدونات مكتوب .

[2]- قركوح، أحمد : قراءة في رواية " الرماد الذي غسل الماء "،، متاح على الشبكة بتاريخ [23جزيران 2008 ]موقع مدونات مكتوب el.kiar.maktoobblog.com

[3]- جلاوجي، عزالدين : الرماد الذي غسل الماء، ص14 .

ظلّ من مواصفات الشخصية التي تنتمي لهذه الطبقة أنها لا تشعر بوقع الألم على الآخرين وموتهم، وهو ما جاءت شخصية (عزيزة الجنرال ) لتؤكّده في كل تصرفاتها وسلوكاتها الأنانية، طبعا بعد ولدها (فواز) الذي وصل به استهتاره إلى الحد الذي يصدم الرجل ثم ينقضُّ عليه بهراوة ضربا على الرأس حتى الموت، دون سابق معرفة أو عداوة بين الطرفين، بل جرم الضحية كله أنّ أقداره ساقته إلى مسرح الجريمة .

فالكاتب إذاً بعد أن يصوّر الجريمة ومرتكبها يفاجئ القارئ بتحويل دائرة السرد إلى الجثة التي تختفي من مكان الجرم وتتوجه أصابع الاتهام إلى المبلغ عن الجريمة (كريم السامعي ) الذي لا يلبث أن يعاقب على جرم لم يقترفه، بينما يظل المجرم الحقيقي ينعم بالحرية المطلقة بفضل نفوذ أمّه وبفضل تخطيطها لإخفاء الجثة، وبعد هدنة سردية يعقدها الكاتب تتحول فيها الرواية عن طابعها البوليسي إلى طابع اجتماعي محض وذلك بإغراق العملية السردية في علاقات اجتماعية متشابكة، يعود الكاتب ليوقظ الحس البوليسي فيرمي بحبال اللعبة واللغز إلى الساحة العامة حيث يربك المجرم ويرمي به في عالم الرهبة والتردد من خلال إشاعة خبر عودة الحياة إلى القتيل بعد مضي خمس سنوات على ارتكاب الجريمة، هذا الخبر الذي يربك المجرم ويفقده توازنه ويجره لا شعوريا إلى المكان الذي أخفى فيه الجثة ليتأكد من وجودها، ولكن البوليس يكون له بالمرصاد فيقبض عليه متلبسا بجرمه .

وهو ما يجعلنا نقول :إنّ رواية ( الرماد الذي غسل الماء ) كـــ"عمل فني تجريبي يُسهم في الانتقال من كتابة اللقطة والحالة والصورة إلى استكشاف الكلية المركبة والإشكالية المشخصة للعلاقات النثرية العميقة بين الذات والمجتمع والوجود . وفيها نلمس محاولة كسر القانون السردي الغربي والتصرف في قواعده المعيارية، وذلك من خلال تشييد عالم حكائي متميِّز في نمط خطابه وصيغة تلفظه وطبيعة ارتباطه بالمتخيل الاجتماعي"[1]، ذلك "أنّ حقيقة الحكي تذهب إلى رصد محنة الراهن المسدود الذي كانت تعيشه مدينة ( عين الرماد )، وتصوِّر مدى البؤس الاجتماعي الذي يعيشه الشباب جراء انتحار كلّ أحلامهم في تحقيق غاياتهم في الحياة "[2]. فالكاتب وإن حاول إغراق السرد في واقع اجتماعي بئيس من خلال مجموعة رموز حملت دلالات اجتماعية وقيم إنسانية لا متناهية، إلاّ أنّ ذلك لم يُثْنِه عن سعيه الدؤوب نحو بناء رواية بوليسية تنطلق من الواقع الذي أفرزها، وقد تجلى هذا السعي في إصراره على كشف

---

[1]- فركوش، أحمد : قراءة في رواية "الرماد الذي غسل الماء "، متاح على الشبكة cl.kiar.maktoobblog.com

[2]- بو خنطة، عبد الحميد : متاهة الراهن في رواية " الرماد الذي غسل الماء " للروائي عز الدين جلاوجي، جريدة اليوم، 17 /7/ 2006، ص16 .

الستار عن الجريمة التي صرّحت بها الرواية، حيث جاء النص كرواية بوليسية يطرح الأسئلة الآتية :

متى وقعت الجريمة ؟ Quand

كيف وقعت ؟ Comment

من نفذها ولماذا ؟ Pourquoi

"وهذا الطرح -كما يقول عبد القادر شرشار - وحدة تطمح إلى تحقيق وحدة الحدث « Unité d'action » المتمثلة في :

- وحدة الزمان «Unité de temps »
- وحدة المكان «Unité de lieu»
- وحدة الوسط الإنساني « Unité de milieu humain »

ونقصد بوحدة الزمان المدة التي وقعت فيها جريمة ( متى )، ونعني بوحدة المكان نوعية المكان الذي وقعت فيه الجريمة، وصفاته، وهل مكان مغلق ( un lieu clos ) كالمستشفى، القصر، القطار،الطائرة، المطار، أو مكان مفتوح كالمدينة .

أما وحدة الوسط الإنساني فنعني بها انتماء الشخصيات إلى الوسط الاجتماعي والطبقي نفسه"[1].

ونحن إذ نحاول عرض رواية ( الرماد الذي غسل الماء ) على هذا الطرح نلحظ توفرها على الوحدتين الأوليّين ( الزمان - المكان )، بينما يختفي ظهور الوحدة الثالثة ؛ ذلك أنّ الشخصيات لا تنتمي إلى نفس الطبقة، بل هي خليط بين الطبقة البرجوازية التي تمثّلها عائلة ( عزيزة الجنرال ) ومعارفها، والطبقة الوسطى التي تمثّلها عائلة ( كريم السامعي )، والطبقة الفقيرة التي تمثّلها عائلة ( عبد الله المرنيني ) أب الضحية ( عزوز المرنيني ) وأصدقاؤها من أمثال عمار كرموسة وغيره . وهو الأمر الذي أغنى سردية النص ومنحها القدرة على تمثيل ذهنيات و سلوكات وعلامات ثقافية استطاعت من خلالها صوغ جانب من جوانب واقع الأمة والكشف عن عيوب مجتمع غارق في الخطيئة والجبن مليء بالصراعات، جاعلا من تقنية الوقف « pause » في كثير من الأحيان سبيلا لتحقيق ذلك، هذه التقنية التي كانت محطة تأملية بامتياز اتخذت "شكل وقفة وصفية أو تحليل لنفسية الشخصيات أواستطراد من أي نوع"[2]، هذا الأخير

[1]- شرشار، عبد القادر : الرواية البوليسية، ص140 - 141 .
[2]- عيلان،إبراهيم : الرواية المغاربية، ص334 .

الذي جسده جلاوجي في شكل هوامش تتخلل المتن الروائي بلغ عددها تسعين هامشا وهو ما يجعلنا نسمها برواية الهوامش نسجا على منوال قصيدة الهوامش،وغايته من وراء ذلك هي ذات الغاية التي تحققها تقنية الوقف كما حددها حسن البحراوي حين قال :" وتكون الغاية من الوقف، هي تعليق زمن الأحداث في الوقت الذي يواصل فيه الخطاب سيره على هامش القصة"[1]، مبرزا حقيقة بعض التصرفات التي كانت تقوم بها الشخصيات وخاصة ما كان يصدر من سلوكات غريبة ومريبة من عزيزة الجنرال، التي كثيرا ما عاد الكاتب إلى واقعها الطفولي الأليم لتبريرها، ملتمسا لها العذر غير الصريح، وهو ما يجعلنا نصف هذه الهوامش بالجسور المعرفية الممتدة بين الراوي العليم والقارئ .

**أ-2/ عناصر الحبكة البوليسية :**

حضرت في الحكاية التي ترويها ساردة رواية ( الرماد الذي غسل الماء ) جلّ عناصر الحبكة البوليسية وقد تمثلت في :

**1- الجثة** : يعدّ اختفاء الجثة بلحظات من وقوع الجريمة اللغز الذي زرع الحيرة والتردد في نفوس النّاس في مدينة ( عين الرماد )، فراحوا ينسجون حولها الحكايات الغريبة والقصص العجيبة تماما كما راح رجال التحقيق يتابعون البحث عنها من خلال اقتراح عدة احتمالات سعوا من ورائها إلى محاولة الكشف عن الجاني ومعرفة مكان الجثة . فتارة تراهم في مزرعة السيد خليفة ( أب كريم السامعي ) يفتشون عن الجثة عنده بدعوى وصول خبر يفيد أن الجثة مدفونة داخل المزرعة، وتارة أخرى تراهم يتجهون إلى مزرعة عزيزة الجنرال للبحث والتنقيب عن الجثة أيضا، وفي كل مرة يبثون رُعب السؤال وخوف التهمة في النفوس، وغايتهم من وراء ذلك كلّه السعي إلى "تكريس مبدأ احترام القانون والعودة إلى النظام "[2]الذي لا يتحقق إلاّ من خلال الكشف عن لغز الجثة الهاربة* التي تبقى إلى آخر لحظة في الزمن الروائي محل اهتمام الجميع .

**2-المجرم** : اختار الروائي أن يكون مرتكب الجرم شابا في مقتبل العمر، ينتمي إلى عائلة برجوازية هو فوّاز بوطويل ابن سالم بوطويل وعزيزة الجنرال . ولما كانت شخصية الفاعل ( المجرم) شخصية سلبية ومستهترة، وغير قادرة على تحمل مسؤولية وأعباء أخطائها، فقد قيّض لها

---

[1]- عباس،إبراهيم : الرواية المغاربية ، ص334.

[2]- البارودي، محمد : إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، ص94 .

*- الجثة الهاربة هو أحد العناوين التي أطلقها سكان مدينة عين الرماد على الحكاية التي ترويها الساردة، وهي أيضا العنوان الذي اختاره جلاوجي صاحب الرواية لحكاية الرواية بعد أن حوّلها إلى سيناريو .

من يكمل هذا النقص ويخطط بإتقان في إخفاء الجثة وإبعاد الجاني عن مسرح الجريمة نهائيا . وقد ساعدها على تحقيق بغيتها وقوع الجريمة في ليلة ليلاء من ليالي الشتاء الممطرة .

**3- أداة الجريمة** : وهي ( الهراوة ) التي ضرب بها فواز بوطويل الضحية على رأسه حتى تركه متكورا على نفسه دون حراك . هذه التي كان ظهورها في مزرعة خليفة بينة ارتكز عليها المحقق لتوجيه التهمة إلى (كريم السامعي )، الذي يتحول من مبلغ على الجريمة إلى متهم أول بارتكابها ومطالب بالإفصاح عن مكان الجثة .

**4- البحث الجنائي** :تزجّ بنا الرواية منذ الوهلة الأولى إلى عالم الجريمة و التنقيب عن الجريمة التي لم يعد لها وجود في العالم الروائي، مما قاد إلى طرح الكثير من الأسئلة حولها ولكن دون جدوى؛لأنّ أصابع الاتهام تتحول في النهاية إلى كريم السامعي الكاشف الأول عن الجريمة في جنح الظلام البهيم، وهو ما يجعلنا نصنف هذه الرواية في خانة (رواية الباحث الجنائي)"الذي يبحث عن الحقيقة و يسعى إلى تحقيق العدالة والمحافظة على النظام "[1]، وقد تجلى هذا في رواية ( الرماد الذي غسل الماء ) فيما فعله الضابط سعدون بعد مرور أكثر من خمس سنوات على ارتكاب الجريمة واتهام كريم السامعي بها وإخفاء الجثة ليزجّ به في السجن، وذلك حين قرّر أن يموّه القاتل الحقيقي الذي ينعم بحياة الحرية من خلال خبر نشره في الجرائد، لتنهض مدينة عين الرماد على "الصغار يلهبون الفضاء يهتكون صمته بأصواتهم العصفورية : مقتول يرجع للحياة ...مقتول يرجع للحياة،... مقتول يرجع للحياة. وهاهت الناس منجذبين نحو الأصوات كأنّها المغناطيس وراحت الأيدي تمتد مستلمة الجرائد متعجلة تصفحها.."[2].هذا الخبر الذي أربك عزيزة الجنرال وأدخلها دوامة الخوف على وحيدها فاعترفت لزوجها مجبرة بكل الحقيقة متوسلة إياه أن يتحمل هو مكانه وزر جريرته . بعدها توجهت مقلّة سيارتها إلى المقبرة، حيث وقفت على قبر كبير متفقدة كل شيء فيه مرددة :"مستحيل، مستحيل .وفاجأها جمع غفير، الضابط سعدون، بدرة، نوارة، سمير ....فاضطربت وراحت تمسك بيدها المرتجفتين تحاول تسوية شعرها وهندامها مبللة ريقها بلسانها التي ظلت تمرره على شفتيها. وراح المحيطون بها ينبشون القبر وراحت تدفعهم بقوة نائحة باكية مهددة الجميع بأسوأ العقاب.ولم تمض إلا ساعة من الزمن حتى ارتخت عزيزة تعبة عاجزة عن فك الحبال التي علقت رجليها ويديها، وتسلل أحدهم إلى القبر وأخرج الجثة فمددها على الأرض "[3].

---

[1]- البارودي، محمد : إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، ص97.
[2]- جلاوجي، عزالدين : الرماد الذي غسل الماء، ص252 .
[3]- نفسه، ص258 .

وبذلك انكشفت الحقيقة التي راح ضحية كشفها الضابط سعدون، كما ينص على ذلك الهامش 87، إذ اغتالته أيادي السوء والجريمة وعلّقوا جثته في ساحة المدينة . المدينة التي "ليست شبرا من الجغرافيا، ولا حفنة من دواب البشر (...)، بل هي امتداد من الأرض رهيب، وهدير من الغثاء تجمّد على سطح الأرض فأهلك الزرع والضرع"[1] كما تصرّح بذلك الساردة في نهاية الرواية مؤكدة أنّ علماء الآثار حين بحثوا عن سر هذه المدينة لم يجدوا لها أثرا .

والجدير بالذكر أنّ جلاوجي عمد في بنائه معمار هذه الرواية إلى الجمع بين ثلاثة أنواع من الحوافز في تناسق وتناغم ينمّ عن وعي بدورها في بناء الرواية البوليسية الطابع . فهذه الهوامش يمكن عدّها حوافز قارة لأنها حسب تعريف توماشفسكي عكس الحوافز الديناميكية لا تغيّر وضعية ما[2]،وفي المقابل لم يتوان في توظيف الحوافز الديناميكية التي تغيّر سيرورة الحكي وقد تجلت في الرسالة التي وصلت إلى الشرطة مخبرة أن سلاح الجريمة مدفون في مزرعة خليفة السامعي، وبالعثور عليه فيها توجهت أصابع الاتهام إلى كريم السامعي الذي لم يكن يتوقع هذا الأمر نهائيا . فهذا الجواب غيّر مسار الأحداث وأربك المتلقي . وإلى مثله لجأ المحقق حين فكّر في طريقة لإرباك المجرم الحقيقي بعد أن تأكّدت له براءة كريم السامعي، إذ نشر خبر ظهور عزوز المرنيني، وقد كان لهذا الخبر الأثر البليغ في تغيير سير الأحداث التي كانت قد بدأت تنحو منحى الاستقرار التام.

أما فيما يخص النوع الثالث من التحفيز فهو التحفيز المزيف ويريد به توماشفسكي تلك المؤثثات والمراحل التي تدرج في المبنى الحكائي بغرض تحريف انتباه القارئ عن الحبكة الحقيقية[3]، وقد تجلى ذلك في تلك المقاطع السردية التي أسرف خلالها الروائي في الحديث عن المحسوبية واستغلال النفوذ والجري وراء المصالح في محاولة منه للزج بالقارئ في الطريق الخاطئ الذي ينسيه الحبكة البوليسية ويوجّه الرواية وجهة رمزية اجتماعية لاسيما وهو يختمها مؤكدا أن المدينة التي وقعت فيها كلُ الأحداث ليس لها أثرٌ في الخارطة بل إننا أينما نولي وجوهنا فثمّ عين الرماد على حد تعبير الساردة . أي أنّ ما يقع في هذه المدينة الموهومة هو واقع فعلا في كلّ مدينة لتتحوّل مدينة عين الرماد إلى رمز لكل مدينة.

وقد ساعد التحام هذه الحوافز على تنوعها في بناء الحبكة البوليسية التي سعى الكاتب إلى نسجها بكل وعي لتحقيق التشويق والمتعة المطلوبين في الرواية البوليسية من خلال تناوب

---

[1]- جلاوجي، عزالدين : الرماد الذي غسل الماء ، ص259 .
[2]- توما شفسكي : نظرية الأغراض ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلي، تر. إبراهيم الخطيب، ص184 .
[3]- نفسه ، ص195 .

حضور هذه الحوافز على مستوى المبنى الحكائي، ورغم ذلك ظلّ النص يفتقر إلى القدر الكافي من التشويق الذي يحدث الانتشاء للقارئ .

**وخلاصة القول** : إنه رغم محاولة الساردة الوقوف على نهاية للرواية التي كانت رواية البحث والتحري عن الجثة الهاربة، وذلك من خلال الكشف عن مكانها إلاّ أنّ النهاية ظلت مفتوحة لأنّ النص لم ينص على صفة العقاب التي تلقاها المجرم ومساعده، بل لأنّ الرواية في النهاية تنفتح على عدة احتمالات .

**ب- الرواية البراسيكولوجية :**

لا ريب أنّ "الرواية ممارسة لغوية موجهة وذات دلالات، فهي ممارسة في (الدال) أي اللغة، وإعادة صياغة ذات خصوصية لها، يمكن أن تنجز وفق أنماط مختلفة من الكتابات، من كتابة واقعية، إلى كتابة رومنسية إلى كتابة خيالية فنتازية ...إلخ .

إنّ اختيار نمط كتابة معينة له دلالات، يقول رولان بارت :إنّ الشكل الذي يختاره الكاتب أو الكتابة التي يختارها ترتبط وتتناسب مع اختياره للنحو والمسار والموقع الاجتماعي الذي يريده لخطابه وحديثه ولغته "[1]، ولعل الروايات التي رأينا مقاربتها في هذا المبحث تؤصّل فكرة هذه المقولة،كما تتفق من حيث لا يدري أصحابها على رد الرواية إلى ما كانت عليه عند الرومانسيين، هؤلاء الذين "لا يقبلون الرواية إلاّ بوصفها جنسا للحرية الذاتية وللتعبير عن النزوات في أشكال زخرفية "[2]وهو ما يجعل"نظريتهم عن الرواية كانت متجهة أكثر نحو ذلك "اللامنتهي"، "اللامحدود"، الذي يتخايل لهم في أفق تطلعاتهم الأدبية لتجاوز القائم وتحقيق المطلق"[3]، ولعل هذا أيضا ما ظل أصحاب الروايات المدروسة في هذا المبحث، يصبون إلى تحقيقه، فراحوا يغوصون في العوالم المظلمة للنفس الإنسانية، هاته التي بطبيعتها المتقلبة قادرة على خلق جو الحيرة والتردد، حيث تفنّن كل واحد من كتاب هذه الروايات في خلق شخصية عمله المحورية، التي تعاني من جملة أعراض تنأى عن التصنيف والتوصيف،وهي في مجملها أعراض وحالات تعتري الشخصية من جراء إعطاء الواقع النفسي - بماهو"شكل من الوجود الخاص الذي لا يجب الخلط بينه وبين الواقع المادي "[4]- دور القوة الحقيقية المستقلة على حد تعبير فرويد في توجيه سلوك الشخصيات نحو الرغبة اللاواعية والهوام المرتبط بها لوسم هذا

---

[1]- بلحسن، عمار : ما قبل وبعد الكتابة حول الايديولوجيا - الأدب / الرواية، مجلة فصول ( الأدب و الايديولوجيا )، ج2، م5، ع4 يوليو - اغسطس - سبتمبر 1985، ص181 .

[2]- باختين، ميخائيل : الخطاب الروائي،، تر. محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة - مصر، ط1، 1987، ص8 .

[3]- نفسه، الصفحة نفسها .

[4]- لابلانش، جان، بونتاليس،ج.ب. : معجم مصطلحات التحليل النفسي، ص283 .

السلوك بالطابع السيكولوجي الذي لا يلبث أن يتداعى – بفضل تراكم الكثير من المشكلات في شخصية واحدة – إلى براسيكولوجية مستعصية على الفهم والإدراك، الأمر الذي يثير حيرة وتردد المتلقي فلا يراوح مكانه حتى يصل إلى تحليل الظواهر المعروضة عليه إما سلبا وإيجابا،ونريد بالسلب قبول هذه الظواهر على علاّتها والوقوع في حبائل اللعبة السردية،وأما إيجابا فنقصد به محاولة الوقوف على التفسير العلمي لها، وذلك من خلال محاولة تصنيفها ومعرفة أسبابها وعوارضها . وبين السلب والإيجاب يحيا العجائبي بماهو المدة التي يستغرقها المتلقي في اختيار أحد التفسيرين على حد تعبير تودوروف . ولما تعلق أمر مقاربة الروايات المعروضة في هذا الفصل بالجانب السيكولوجي و البراسيكولوجي كان لزاما علينا أن نتسلح ببعض المصطلحات المتعلقة بالتحليل النفسي لكي نضمن لمقاربتنا على أقل تقدير المصداقية العلمية . وفيما يلي عرض ذلك .

**بنية العجائبي في الرواية البراسيكولوجية :**

تشكل الشخصية أحد "المكونات الأساسية في تحديد الفانتاستيك من خلال الميزات الخلافية والمنحلية في الأوصاف والسلوك النسبي والمادي والأفعال المتجسدة انطلاقا من الحركات والأقوال"[1]،ولما كانت الدراسات النفسية لا يستوي عودها إلا من خلال تتبع سلوك الشخصيات فقد رأينا أن نركّز هذا المبحث على هذا الأمر وغرضنا من وراء ذلك تأكيد أن الشخصية التي تعاني مرضا نفسيا مستعصيا تفسيره هي أولى الشخصيات العجائبية بالتوقف عندها، لأنها تجعل الرواية "ترتبط ارتباطا معينا بالأفق الحداثي والوعي الثقافي الراهن "[2].

**1/ بنية العجائبي ( البراسيكولوجي ) في اكتشاف الشهوة *:**

تعد رواية ( اكتشاف الشهوة ) رواية طابوية من الدرجة الأولى، لأنها جاءت مخترقة أحد أطراف الثالوث المحرم وبكل جرأة، حيث بدا العنوان وهو بوابة النص مختصرا لمغامرة الرواية سلفا،محددا لبرنامجها السردي، صاعقا، مربكا للمتلقي الذي يجد نفسه أمام محتوى مضموني جنسي محض وخاصة في القسم الأول من الرواية ( المائة صفحة الأولى )، هذا القسم الذي يمكن وصفه إلا بالوثيقة البورنوغرافية المخجلة إلى حدٍ بعيد، والمثيرة لحفيظة المتلقي مهما تكن درجة ثقافته، إذ يقف أمامها متأولا العنوان تارة، وموظفا خلفيته المعرفية في استنطاق دوال الوثيقة تارة أخرى . وهو ما يدفعنا إلى طرح الأسئلة الآتية :

---

[1]- حليفي، شعيب : شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص170 .

[2]- صدقة، إبراهيم : بنية العجائبي في رواية " كوابيس القداسة " لسفيان زدادقة، ص97 .

*- الفاروق، فضيلة : اكتشاف الشهوة، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2006 .

- لماذا ارتأت الروائية أن يكون موضوع الجنس هو العتبة الأولى للرواية ؟

- إلى أي مدى حافظت المقولة القائلة بأنّ الجنس هو أول المخدرات على فاعليتها في هذا النص الذي حولت فيه الكاتبة الجنس إلى مكون سردي هام ..؟ !

- لماذا كان الاستهلال بالمضمون الجنسي المربك و الصادم، والمشوش لفعل القراءة ؟ ثمّ ما لبثت الأحداث أن أخذت منحى آخر غير الذي كانت عليه في القسم الأول، وذلك بتحول البطلة (باني) من شخصية مستهترة جريئة، تملك القدرة على بناء علاقات ذكورية تصل بسرعة البرق إلى الممارسات الجنسية السافرة دونما حسيب أو رقيب،بل ودون خوف من زوجها (مود)، إلى شخصية مهزومة لا تملك حتى القدرة على تذكر ماضيها القريب، الذي ظلّ بالنسبة لها الحلقة المفقودة التي لابد من العثور عليها ليكتمل العد .

إنّ قارئ هذه الرواية يدرك و من أول وهلة أنها "استفراغات نفسية لمكبوتات الذات النسوية"[1]،هي صرخات أنثى تبحث عن ذاتها التي ظلت تنشد مساواتها بالرجل مع إحساسها بلا جدوى هذه المساواة .

إنّ إحساس الروائية بأنها مطوقة مكبلة ظلّ يطاردها حتى وهي في لبنان بلد الحرية، و لم تكن لتجد شيئا تكسّر به أطواقها غير الكتابة التي باتت تنشد فيها قدرتها على الوقوف في وجه كل العراقيل التي تحول دون أن تحقق الأنثى ذاتها الإبداعية في عالم ذكوري محض يرى أن الكتابة عند النساء"إنما هي نوع من تسامي الدوافع الجنسية أو دوافع الأمومة "[2] .

إنّ فعل الكتابة عند فضيلة الفاروق تحوّل من مجرد البحث في مجاهل الذات إلى إشباع لفضول أنثى تبحث عن هوية أدبية، استجابة لأنانية الذات الكاتبة وغرور الطموح، إلى وسيلة للتجاوز والتحرر من كل القيود، وما روايتها (اكتشاف الشهوة ) إلا دليل على ذلك . هذه الرواية التي كتبتها فضيلة بحس أدبي جريء وهاجس نفسي أنثوي عميق استهدفت من ورائه الوصول إلى رسم مقطع تشريحي للمجتمع لبيان التشوهات والشروخ التي يغطيها الكثير من مظاهر الزيف والأقنعة الاجتماعية. صحيح أنّ حضور مثل هذه الأشكال التعبيرية ( الجنس بما هو النبات الأخضر الذي لا يذبل على مر الدهور ) هي بمثابة "جروح حقيقية داخل النص الأدبي التي تتقيح به هذه الندوب ليخرج صديدها سائحا للمتلقي"[3]، ولكنّ هاجس المغايرة والتجاوز و الفرادة – الذي هو خصيصة الأدب الأنثوي – كان هدف الروائية الأول الذي لا

---

[1]- عبد النور، إدريس: مثالب الجسد بين الحرية والتحرر في السرد العربي، متاح على شبكة محمد أسلي . .

[2]- مننقلي، هايمن : النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، تر.إحسان عباس و محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1981، ص208 .

[3]- عبد النور، إدريس : م. س. .

محيد عنه إلى آخر نفس من روايتها التي حاولت من خلالها خرق أفق انتظار المتلقي العربي، وخلق أفق انتظار جديد مؤسس على هتك ستار المخفي والمسكوت عنه لبيان معاناة المرأة الداخلية إزاء الكثير من الممارسات الرجالية والمجتمعية .

إنّ وعي الروائية بأنّ هذا النوع من الكتابة هو خرق وتخط لنظام الثالوث المحرم هو ما ضاعف من خوفها في مدى تقبل القارئ العربي والجزائري على وجه الخصوص لهذا النوع من الكتابة، وهو ذاته الذي جعلها تختم نصّها بعملية سبر لآراء بعض المثقفين حول موضوع الرواية ومدى تحقق مقروئيتها مستعملة في ذلك تقنية التسلل السردي الذي "غايته تشويق القارئ وتوجيهه"[1]، وتلك مساهمة منها لإقناع المتلقي بأنّ غاية الرواية الأولى هي خلق المفارقة بكل ما تحمله هذه اللفظة من معنى، أجل المفارقة المؤسسة على تجاور الجنسي والسيكولوجي والبراسيكولوجي في البناء الفني لهذه الرواية التي لا يمكن وصفها إلا برواية المفارقة خاصة وأنّ الروائية حاولت من خلالها توظيف تقنيات مهمة في علمي النفس والبراسيكولوجيا وربما كان ذلك إيمانا من الروائية بأنّ المقاربة النفسية هي وحدها القادرة على تحمل أعباء الرؤية المغايرة التي تتوخاها من خلال هذا النص التجاوزي، بل إيمانا منها بأنّ الكتابة الإبداعية تتحول إلى نمط روتيني عادي عندما تفشل وسائل الإقناع، فحاولت من خلال هذه المفارقة العجيبة الغريبة أن تلقي بالمتلقي في حبائل لعبة سردية مفارقة مستهلة روايتها بوثيقة مفعمة بممارسات جنسية مختلفة وجريئة ليحفظ هذا المتلقي - ولعل الرسالة موجهة أكثر للأنثى - تلك الممارسات في ذاكرته كسلاح احتجاجي على ما يجري من ممارسات في الواقع، وقد يتناغم هذا مع الغاية التي دفعت الروائية إلى الاستهلال بتلك الوثيقة الجنسية ( المائة صفحة الأولى)،وتلك طريقة ارتضتها الساردة شكلت إستراتيجيتها من خلال عناصر ثلاثة هي: الإحباط،اللامبالاة، و خيبة الأمل، هذه العناصر التي كانت الحافز الأكثر دينامية في القسم الأول من الرواية، والتي أنجبت شخصية مستهترة، مارقة، جريئة، قادرة على بناء علاقات متعددة مع رجال كثر في فترة وجيزة، وهي نفسها العناصر الأكثر فاعلية في القسم الثاني من الرواية،الذي نكتشف فيه أنّ تلك الحياة التي عاشتها البطلة "باني " في باريس (ممثلة في القسم الأول من الرواية ) إنما هي الحياة الثانية التي هربت إليها البطلة اثر تعرضها لحادث انهيار البيت والذي تسبب في إصابة

---

[1]- زيتوني، لطيف : معجم مصطلحات نقد الرواية، ص53 .

[*]- الأمنيزيا الرجعية هو نوع من أنواع فقدان الذاكرة يضيع فيها الشخص ذكريات الزمان المتقدم على الحادثة التي كانت سبب المرض . راجع : ( جميل صليبا : علم النفس، دار الكتاب اللبناني – مكتبة المدرسة، بيروت / لبنان، ط[illegible]، [illegible]، ص[illegible].

البطلة بداء الأمنزيا الرجعية*(Amnésie Rétrograde)، حيث تفقد فيه الساردة ذاكرتها، ويضيع منها واقعها لتنفتح الذاكرة على أفق آخر، تمزق فيه "باني"كل الأستار وتكسّر فيه كل الحواجز لتحيا حياة الرذيلة بكل تجلياتها في فضاء باريسي مؤهل لاحتواء البطلة ومغامراتها،هذا الفضاء الذي جعل"الوضع المكاني في الرواية محددا أساسيا للمادة الحكائية ولتلاحق الأحداث والحوافز، أي أنّه تحول في النهاية إلى مكوّن جوهري"[1]للنص، وهنا تتجلى قيمة البعد النفسي الذي بُنيت عليه الرواية، والذي جاءت عبارة سار جنت مختزلة له إذ يقول : "إنّ استعدادنا السيكولوجي يعطفنا نحو شيء بعينه، ولكن تقبلنا هذا الشيء يتوقف على عواطفنا"[2]،فالاستعداد النفسي لدخول عالم الرذيلة كان موجودا عند "باني " المنكسرة والمأزومة من واقعها؛ إذ لو لم يكن كائنا وملحا لما فرت من واقعها إلى واقع آخر عبر فقدان الذاكرة الجزئي ؛ حيث آثرت العيش بين أحضان أموات( من أمثال : إيس –صديق جارتها ماري– ،والصحافي اللبناني شرف عبد الستار، و مولود بلعربي وهو شاب جزائري قتل في باريس سنة 1999، و....الخ) والاستمتاع بالتحليق في ذلك الجو الجنسي المحض، على العودة إلى واقع ترى فيه نفسها مرفوضة ومحاصرة بين أعين الناس جميعا وأفواههم، خاصة بعد أن أصبحت أرملة ضابط في الشرطة السرية تعرض للاغتيال، وهي بهذا الهروب تنكر مشكلتها الأساسية، فتلجأ إلى نسج حوادث وهمية خيالية تملأ بها فجوات الذاكرة مبتعدة كل البعد عن واقعها الروائي المسطر ؛ حيث تتواصل الساردة البطلة في سنة من فترة غيبوبتها التي دامت ثلاث سنوات مع أشخاص هم في عداد الأموات–ماعدا توفيق بسطانجي ابن عمها – هذه الفترة التي يمكن عدها بمثابة حالة تفريغ انفعالي* فرّحت فيها البطلة عن انفعالات كانت مكبوتة من خلال إنعاشها لخبرات أليمة دفنت في لا شعورها، وقد تجلى ذلك من خلال إسترجاع الساردة لبعض المشاهد التي مرّت عليها عندما كانت تحيا في واقعها الروائي ( حي شوفالييه– بقسنطينة ) كقصة عباس الطباخ والمرأة الغريبة ( التي ضاجعها في زاوية الشارع فجرا )[3].

والسؤال الذي يلحّ على قارئ هذه الرواية هو كيف استطاعت باني أن تعود إلى واقعها ؟ وما علاقتها بكل هؤلاء الأشخاص في حياتها قبل الصدمة ..؟ وهو السؤال الذي ظلّ يحيِّر

---

[1]- إبراهيم، عباس : الرواية المغاربية ، ص235 .

[2]- جنت، سار : علم النفس الحديث،تر. سامر البطبكي، دار الملايين، بيروت، 1979، ص116 .

*- التفريغ الانفعالي هو أسلوب علاجي اقترحه "جوزيف بروير " والغرض منه الوصول الى تطهير النفس والتخلص من الانفعالات وتفريغ التوتر.راجع: جابر عبد الحميد جابر / علاء الدين كفافي : معجم علم النفس والطب النفسي ( أنجليزي – عربي )، دار النهضة العربية، القاهرة، 1988، ص8 .

[3]- الفاروق، فضيلة : اكتشاف الشهوة، ص55- 56 .

طبيبها المعالج في المصحة النفسية ويصبغ الرواية بالغرابة لما يضفيه عليها من جو نفسي مستعصٍ على الفهم يمنحها صفة الرواية ما وراء النفسية بامتياز، و يدفع قارئها لأن يعيش اللحظة الفارقة بين التفسير الغيبي للأحداث والتفسير العقلاني وهو عين العجائبي في التصور التودوروفي .

وتحقيقا منا لمبدأ الفصل بين التفسيرين نرجّح أن يكون لهذه الشخصيات حضورها المؤثر والأليم في ذاكرة باني قبل الأزمة، وما استحضارها لها في أزمتها كمشارك إلا لكونها الصور الوحيدة الأليمة التي بقيت تحتفظ بها الذاكرة في حينها، فاستدعتها لتشاركها حالة رفع الحصار التي فرضها عليها هذا المجتمع بتقاليده وعاداته من جهة وهمجية بعض أفراده من جهة ثانية . والجامع بين هذه الشخصيات أنها كانت حالات فردية لا أحد يعرف عنها شيئا لكنها تحولت بفضل الحوادث التي تعرضت لها إلى حالات هامة وعامة الكل يعرف سيرها.

## 2 / بنية العجائبي البراسيكولوجي في رواية ( كواليس القداسة )* :

كواليس القداسة رواية "اتخذت من الأحلام واللاشعور والرؤى سبيلا للبناء"[1]، الذي جاء معتمدا على"خلق المفارقة والسخرية من المألوف الواقعي عبر المكاشفة والتحول والتضخيم أحيانا . يتضح هذا كله من خلال شخصية عمار "[2]، هذه الشخصية المركزية التي أخذت على عاتقها سرد سيرها الذاتية، فجاءت الرواية خليطا من الهلوسات والكوابيس والهذيانات، يمتزج فيها المونولوج مع السرد، والرؤى مع الحقيقة إلى درجة استحالة الفصل بينها وهو ما يضفي على شخصية عمار الكثير من الغموض فتبدو"شخصية محيرة مثيرة للدهشة وتبهر المتلقي بمنعرجاتها والتواءاتها الصعبة المسالك،ذات الإيحاءات المتعددة (...)، تترك المتلقي في دوامة من التفكير، ويصبح عاجزا عن تصنيف هذه الشخصية لأنها ليست شخصية واحدة وإنما هي شخصيات متعددة متداخلة "[3]كما يوحي بذلك نص الرواية، تعيش حالات من الانفصام لدرجة أنّ ما يرويه قد حدث لأحد أصدقائه يرويه بعد صفحات على أنّه حدث له بنفس التفاصيل، وخير مثال على ذلك قصة آمال مع فارس[4] وقصة آمال أيضا مع عمار بطل الرواية[5].وهو ما يؤكّد بأنّ عمار هو فارس .

---

*- زدادقة، سفيان : كواليس القداسة، منشورات التبيين / الجاحظية، الجزائر،2000 .
1- صدقة،إبراهيم : بنية العجائبي في رواية ( كواليس القداسة )، ص82 .
2- نفسه، ص82 .
3- نفسه، ص96 .
4- زدادقة، سفيان : كواليس القداسة ، ص57 .
5- نفسه، ص72 .

وهو تارة شخصية عاشقة مهشمة الضلوع من فرط الهوى، وهو أخرى كما يصف نفسه "أكذب عاشق يمكن أن يوجد "[1]، وهي شخصية لا تفرّق بين الحقيقة والخيال تعيش الخيال حقيقة،وتعيش الحقيقة خيالا ، بل هي شخصية غير قارة تنتقل من حال إلى حال تماما كما ينتقل حاملها بين عاشقاته أحلام، سهام، مريم وآمال وربما سوزان أيضا، ( لأن في النص ما يعطفنا إلى احتمال أن يكون امرؤ القيس هو عمار)، وقد برر سلوكه هذا بقوله :"فقد رحت أبحث عن أشكال أخرى للأمّ في الفتيات اللواتي أتعرّف عليهنّ "[2]واللواتي لا يجمع بينهنّ سوى كونهنّ حبيبات لشخص واحد هو عمّار "الشاب الجزائري الفقير المسكون بهواجس متعددة لا أقول معرفية ولا ثقافية، بل مضببة، لا يعرف ما يريد، تائه في دهاليز الواقع وروائح المرحلة، ضائع بين أوهام اعتقدها ردحا من الزمن أحلاما وطموحات، مقابر ظنّها قصورا، وبالوعات للأمل أوهموه يوما أنها مراكز لصنع القرار"[3]. هو ذا عمار كما قدّمه الواقع الروائي، بل هو أفظع،يقول عمار معلنا على نتائج الفحص الذي تعرّض له بواسطة الكربون السحري "دي 17 "، "الذي يستطيع تحديد زريعة الواحد حتى ولو مضت على وفاته آلاف السنوات "[4]بنص الرواية، حيث يقول :"الرأس عربي كحل الرأس، العينين : من إفريقيا أرض الأجداد . اللسان : صنع في الجزائر، الشعر : والشعر الغجري يسافر في كلّ الدنيا (...)،الأنف سلوقي من فصيلة هاوهاو، الأسنان : شرسة (يحتمل أن تكون مستوردة من بلاد العم دراكولا دون دفع الضرائب والحقوق الجمركية . الصدر هندي، الكتف الأيسر كوستاريكا، الكتف الأيمن من اسبانيا أو أمريكا اللاتينية ...."[5]ويستدرك الراوي قائلا : "ولا أستطيع أن أتمادى في عرض نتائج الفحص الطبي العلمي الدقيق الذي أُخضعت له لمدة شهر كامل، وبالجمال أقول إنني وجدت نفسي هجينا وكلّ العالم له نصيب في جسدي، وشعرت بمسؤولية عظيمة تجاه هذا التراث المقدس الذي أسكنه، والذي تكفلت بحفظه منظمة اليونسكو بإرسال معونات تقنية قصد ترميمي ..."[6]. أسلوب ساخر يصدر من شخصية تجمع بين المتناقضات تسم حاملها بالهجين التركيب، كما تمنح الخصوصية المطلقة لهذه الرواية، ولا تزيد معمارها العجائبي إلا رسوخا لأنّ متلقيها لا يمكن له أن يدرك كنه هذه الشخصية المحورية إلا بمتابعة تطويحاتها بين أفضيتها المتنوعة شكلا ومضمونا، ولذلك لا يمكن وصفها إلا بما وصفها به الراوي نفسه حين

---

[1]- زدادقة، سفيان : كواليس القداسة ، ص70 .
[2]- نفسه، ص79 .
[3]- نفسه ، ص61 .
[4]- نفسه ، ص85 .
[5]- نفسه، ص85-89 .
[6]- نفسه، ص86 .

قال :"إنني مستعد لكل الاحتمالات"[1]، هذه الاحتمالات التي حاول الراوي أن يقترب من بعضها شاملا حتى السلوكات غير السوية وبأساليب شتى، والتي "جعلت الرواية عبارة عن أفق مفتوح، ووضعت العجائبي ضمن قائمة الاستفسارات والانشغالات التي ينشغل بها القراء"[2]عادة.

## 3/ بنية العجائبي في رواية الرعشة*:

جاء في معجم مصطلحات التحليل النفسي أنّ العصاب الصدمي "هو نمط من العصاب تظهر فيه الأعراض إثر صدمة انفعالية ترتبط عموما بوضعية أحسّ الشخص فيها أنّ حياته مهددة بالخطر، وهو يتخذ من لحظة الصدمة شكل نوبة قلق عارمة قد تجرّ إلى حالات من الهياج، والذهول، أو الخلط العقلي . ويتيح لنا تطوره اللاحق الذي يأتي غالبا بعد فترة من السكينة، أن نميّز إجماليا ما بين حالتين:

أ- تقوم الصدمة بدور العنصر المفجر، الذي يكشف عن بنية عصابية سابقة عليها .

ب- تلعب الصدمة في هذه الحالة الثانية، دورا حاسما في محتوى العرض نفسه على شكل معاودة الحادث الصدمي وكوابيس تكرارية (...)، والذي يبدو كأنّه محاولة متكررة لاستيعاب الصدمة وتصريفها"[3]. هذا الأمر الذي جاءت رواية أمين الزاوي لتنقلنا على أجنحته الهسترية وعبر هذيانات "زهرة " إلى عالم العاطفة المتأججة المكبوتة الباحثة عن وسيلة تعبير ملائمة تفصح عن كميتها ومقدارها، وهو ما لا يمكن عدّه"وصفيا، بل ما وراء نفساني"[4].

تحمل الرواية عنوانا رئيسا هو (الرعشة )، يتموضع تحته مباشرة عنوان فرعي وسمه أمين الزاوي بـــ"امرأة وسط الريح ...وحكاية أطراف الريح "، ليفصح هذا العنوان،بشقيه ومن مجموع دواله، عن مدلولات غنية تتخذ من مادة (رعش) أصلا ومتكأ لها لتستوحي منها دلالة المرضية و العصابية لاسيما إذا علمنا أنّ "الرُّعاش رِعشَة تعتري الإنسان من داء يصيبه لا يسكن عنه"[5] "وهو مرض عصبي أومكروبي يصيب الضأن"[6]، تلكم إذن هي الدلالات التي جاءت قصة زهرة مع عبد الله بن مارية وزهير بن إسحاق لتكرسها في جو من الغواية وجمال الجسد وطوفان الخطيئة تتخلله لحظات أقل ما توصف به أنها لحظات عجائبية تتغذى على عذابات نفس مكبوتة

---

[1]- زدادقة، سفيان : كوالين القداسة ، ص69 .
[2]- صدقة، إبراهيم : بنية العجائبي في رواية (كوالين القداسة )، ص97 .
*- الزاوي، أمين : الرعشة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2005 .
[3]- لابلانش، جان، بونتاليس، ج.ب.: معجم مصطلحات التحليل النفسي، تر. مصطفى حجازي، ص335 .
[4]- نفسه، ص486 .
[5]- راجع : لسان العرب، ج3، ص86 .
[6]- المعجم الوسيط، ج1، ص354.

(زهرة ) وعلى مونولوجات المتسبب في حدة التوتر ( زهير)، يمكن عدها بمثابة عمليات إغفال يدفع بها زهير ضغط الأفكار والصور التي كانت تتجاذبه منذ أن دخل شقة خالته (زهرة )، خاصة إذا علمنا أنّ من معاني الإغفال كمصطلح نفسي عند جاك لكان أنّه "نوع من الدفاع أكثر زخما، وأكثر فعالية يتلخص في نبذ الأنا للتصور غير المحتمل ورفض الانفعال المصاحب له في آن معاً، مع التصرف وكأنّ التصور لم يصل إلى الأنا أبداً"[1].

تبدأ معاناة زهرة الحقيقة من اللحظة التي قرر فيها أبوها أن يزف مكانها أختها التي تكبرها بخمس سنوات بعد أن عقد قرانها هي على عبد الله بن مارية الذي كان يحبها حبا كبيرا لدرجة أن والده كتب قصته وزهرة وعلّقها عبد الله تميمة في عنقه مقررا أن يعيش على ذكرى زهرة رغم معاشرته لأختها رحمة . وفي المقابل ظلت زهرة تخفي ألمها حتى عن أقرب الناس . فلما التقت بشوراكي ( وهو الأستاذ الذي دخل القرية معلما لأبنائها ) رأت فيه المخلّص من كل العذاب النفسي الذي تحياه فصعدت معه إلى الجبل لتلتحق بثورة التحرير تاركة وراءها ألسنة ملتهبة تلوك أكذب القصص وأغرها . ورغم الحياة الهنيئة التي عاشتها زهرة في المدينة بعد الاستقلال مع زوجها شوراكي الذي أصبح رجلا مهما في الدولة، فإنها ظلت تحبس عبد الله بن مارية وأباه زهير بن إسحاق الذي فكّر في الزواج منها من أجل إبقائها على مقربة من ابنه، الذي بات يتألم في صمت لفقدانها، لولا رفض مارية الأمر . تقول زهرة :"اعتقدت أنّ شوراكي سينسيني الحوش العالي . وهمٌ، وهمٌ، وهمٌ . كذب يا أختي إذا قلت لك إني نسيتُ"[2].

و لقد أسست فكرة جدلية الموت والحياة لحضورها في حياة البطلة زهرة وذلك على مستويين اثنين :

1- كانت زهرة الحية الميتة، لأنها على قدر ممارستها لحياتها اليومية بكثير من التفنن، ميتة بداخلها أسمى مشاعر الحب .

2- وكانت زهرة الميتة الحية لأنها بالنسبة للقرية التي غادرتها ذات يوم هاربة من قدرها، ثمّ لم تعد بعدها هي في عداد الأموات . وقد حفر لها قبر عامر* عليه نجمة خماسية، وذاك حكمهم في كلّ من غادر و لم يعد .

هي زهرة تموت لتحيا قوية صلبة، وتموت لتحيا قوية صلبة أيضا بين ذكرياتها الأليمة وجروحها الدفينة في نفسها إلى حين مجيء زهير بن عبد الله بن مارية ليكمل دراسته الجامعية

---

[1]- لابلانش، جان - بونتاليس، ج.ب. : معجم مصطلحات التحليل النفسي، ص83 .
[2]- الزاوي، أمين : الرعشة، ص122 .
*- المراد بالقبر العامر حسب اصطلاح الرواتي القبر الذي لا جثة فيه . راجع : الرعشة ، ص9 .

عندها . هذا الذي كان يشبه والده وجدّه زهير في الصوت وأصابع القدم . وما إن يتحدث زهير ويسمع صوته حتى يرتجف جسدها، وتخرّ ساجدة بين يديه منهارة، هائجة، ضائعة بين ماضٍ أليم وحاضر يمنحها صفحته تسطّر فيها ما أخفته السنون ولعلّ المشهد الآتي خير معبِّر عن حالتها إذ يقول زهير على لسان زهرة مسجلا اعترافها :"لقد أحببتك ها أنا ذا أقولها، هي الكلمة التي لا تقال في بلاد أحبّها ابن خلدون، وإذا ما قيلت، إذا ما انزلقت إلى الخارج يسلّ على الفور رأس قائلها . أو تسلّ الخناجر والسيوف وتتحرك الخيل المطهمة والفوارس على السروج، والضغائن والقصص والروايات الملونة بالعذاب وبالجغرافية والريح ...لقد أحببتك . ها أنا ذا أقول هذه الكلمة التي هي كل الكلام الذي نتعلمه فنخطئ قوله، أقف أمامك باكية في هذه الشقة التي تشبه الثلاجة أو بيت الجثث، بيت الموتى، حيث يقاسمني العمر رجل داخله ثلج وخارجه ثلج واحترام ترشه عليه العامة "[1]. تقول كلّ هذا ناسية أن الماثل أمامها هو زهير وليس عبد الله لا لشيء إلاّ لأنّ صوته كان بمثابة الخنجر الذي حرّك في جرح حيّ بقلبها رغم كرّ السنين .

تسكت زهرة برهة ثمّ تفجر"أعطيا الثورة العظيمة نارا، فأهدتنا ثلجا ...هذا حظي . بيت جثث أجرّه ثقيلا منذ الاستقلال تبكي زهرة،تنهار على زربية صوفية رطبة، ثمّ تقبل أصابع رجلي،أحاول منعها، فتتجمد ساقاي في مكانهما، أسمع صوت أمي يردد : ورثت الصوت من أبيك وشكل أصابع قدميك من جدّك ... ورثت الصوت من أبيك وشكل أصابع قدميك من جدّك ... ورثت الصوت من أبيك وشكل أصابع قدميك من جدّك...، تلتصق بي زهرة، فألتصق بالفراغ،تغرق في النحيب مرتجفة كقطة صغيرة، أخاف أن تتحول خالتي إلى شيء آخر غير زهرة فتنهبني ...حين تكلمت وقد أخطأت إذ تكلمت، زاد هيجانها والطوفان على مشارفنا..."[2].

هي ذي حالة زهرة ضائعة، خائرة القوى، هائجة بين صوت الأب واسم الجد، تعذّب في هذا الفتى جدّه زهير وأباه عبد الله بن مارية، ملقية إياه بين وهمين، وهم الأم رحمة، ووهم الخالة زهرة التي طالما حملها أما له في شهادات الميلاد . زهرة التي انتصرت على قرية بكاملها رجالا ونساء تقع فريسة ظلمات الماضي ومن الجولة الأولى، ليكتشف زهير قوته وضعف زهرة، التي يتوقع منها فعل كلّ شيء في حالتها تلك، وهو ما جعله يعيش حالة ذعر كبير

---

[1]- الزاوي، أمين : الرعشة ، ص55 .
[2]- نفسه ، ص55- 56 .

تنازعت نفسه فيها ثنائيات متناقضة ومتباينة : (الكلام /الصمت )، (القوة / الضعف )،(الخوف من الخطيئة / التسليم لها )، ( الجمال / القبح)،(الماضي / الحاضر )، (الجريمة والعقاب)، (الموت /الحياة ) ... إلخ .

يقول زهير :"إذا نطقت عادت خالتي إلى هذيانها، وعاد جسدها يرتجف، و لم تتمالك نفسها فهجمت عليّ حتى قلت : هذه النهاية، إما الموت أو الخطيئة ..احتضنتني فشعرت بها مصنوعة من ورق حريري هندي الأصل (...) سال لسان زهرة وهي تأخذني بين ذراعيها وأنا بين الرعب و اللذة والندم (...) أحاول أن أسحب نفسي من حافة الخطيئة التي أشرف على هاويتها فتحاصرني زهرة بذراعين من فولاذ فأستسلم إذ صرخت وفتحت عينيها فيّ"[1] .

وفي وسط هذيانات زهرة، ينفتح الأفق السردي على رؤيا يتراءى فيها لها أن الملتحي وأتباعه يطؤون الحوش العالي فتصرخ :"هاهو الملتحي وزبانيته يدخلون الحوش العالي ...هاهم يسوقون عبد الله بن مارية، أمامهم، يطلبون منه أن يفتح فوهة المطمورة، يستجيب عبد الله، وقد أدرك مدركه،يأمرونه أن يمنحهم المخطوطات المخبأة هناك ينزلونه إلى قهر المطمورة، تخرج الأكياس حاويات المخطوطة، ثمّ تسد فوهة المطمورة وعبد الله بداخلها باحثا عن هواء ..هواء...هواء "[2] .

حالة ذهانية صرفة تعيشها زهرة منذ أن سمعت صوت زهير، انقطع فيها أنا الذات عن واقعه، مشيدا عالما آخر على تخوم الحاضر، مادته الخام الذكرى بكل تجلياتها . وأعجب ما في ذلك أنّ زهرة سرعان ما تعود لهدوئها مستأنفة حياتها العادية.

هذه هي زهرة ( امرأة وسط الريح ) وبطلة رواية الرعشة التي اختار لها الروائي ملامح متجاوبة مع كلّ الملامح العيادية تقريبا التي تتصف بها الأعصبة من الاضطراب في السلوك والمشاعر إلى الاضطراب في الأفكار التي تبديها عند قلقها، والتي تمثّل تسوية حادة تجاه الصراع الداخلي الذي تعانيه بين مخلفات الزمن الأول ومستجدات الزمن الثاني، محاولا من خلال ذلك الكشف عن عطب المجتمع الجزائري وعن جرحه العميق والمعاصر .

تلكم هي شخصية زهرة ذات الجمال الأخاذ ومعاناتها وما أشبهها بزينب وحيزية و الجازية في رواياتنا السالفة، وذلك هو زهير ( المستقبَل) القابع بين يدي زهرة مكبلا بحباله

---

[1]- الزاوي، أمين : الرعشة ، ص125 .
[2]- نفسه ص125- 126 .

الصوتية، يصارع الخوف واللذة والألم، و تطارده شخصيات رواية (الجريمة والعقاب ) لدستويفسكي .

هكذا يُبتنى صرح البعد العجائبي في هذه الرواية التي شاء لها مؤلفها أن تكون مسرحا لمصطلحات سيكولوجية مختلفة يتقاسم حضورها وتجليها على مستوى الواقع الروائي كل من زهرة وزهير.

**4 / رحلة عبر هوامات 'سعيد ' في رواية " في الجبة لا أحد*" :**

الهوام« fantasme » هو"سيناريو خيالي يكون الشخص حاضرا فيه، وهو يصوّر، بطريقة تتفاوت في درجة تحوريها بفعل العمليات الدفاعية تحقق رغبة ما، وتكون هذه الرغبة لاواعية في نهاية المطاف"[1]. تلك هي التقنية التي اصطفتها الروائية زهرة ديك لتنقلنا من خلالها إلى عالم بطل روايتها (في الجبة لا أحد ) هروبا من حالة رعب وخوف وقلق عاشها البطل . وقد آثرنا ألاّ نقارب نصها إلاّ بعد الوقوف على الفرق بين المصطلحات الثلاثة السابقة ( الرعب والخوف والقلق )، التي طالما تداولها القارئ على أنها مترادفة لندعو من خلال هذه الوقفة إلى الاقتراح الذي دعا إليه فرويد في كتابه "ما فوق مبدأ اللذة 1920"، الذي يقول فيه حسب ما جاء في(معجم مصطلحات التحليل النفسي):"الرعب والخوف والقلق، وهي مصطلحات نخطئ في استعمالها كمرادفات ؛ إذ تتيح لنا صلتها بالخطر أن نميّز بينها جيدا، فيشير مصطلح القلق إلى حالة تتصف بتوقع الخطر والاستعداد له،حتى و لوكان مجهولا .بينما يفترض مصطلح الخوف موضوعا محددا نخشاه . وأما مصطلح الرعب،فهو يدل على الحالة الناشئة عن الوقوع في وضعية خطرة، بدون الاستعداد لها ؛ فهو يدلّ على عالم المفاجأة"[2].

وقد جاءت رواية زهرة ديك المختارة مفعمة بدلالات هذه المفاهيم الثلاثة، جامعة لها،ليؤدي كلّ واحد منها دوره في صبغ أحداث لحظات مخصوصة من هذا النص بالسمت العجائبي البراسيكولوجي، الذي تمتزج فيه أعراض وملامح عيادية مختلفة لحالات نفسية شتى تجعل المتلقي يعيش هو الآخر حالة من التردد والحيرة قبل أن يفصل في الموضوع ويقف على تفسير الأحداث، مما يجعلنا نصنف هذا النوع من الروايات في خانة الرواية الغريبة .

فالبطل سعيد وهو العامل في المسرح يتلقى رسالة تهديد من جهات مجهولة تجعله يعيش حالات من القلق والخوف من موضوع محدد وهو الاغتيال . وفي ليلة ليلاء يسمع سعيد –

---

*- ديك، زهرة : في الجبة لا أحد، منشورات الاختلاف،الجزائر، 2002 .

[1]- لابلانش،جان - بونتاليس، ج.ب. : معجم مصطلحات التحليل النفسي، ص573 .

[2]- نفسه ، ص 259 .

وهو الذي يسكن وحيدا في شقته – طرقا متواصلا على الباب، فينتابه إحساسٌ بالرعب الكبير، فلا يجد لنفسه ملاذا إلاّ السفر إلى عالم خيالي يحقق فيه رغبة طالما سكنت ذاته قبل أن يلوذ به طارق الباب، إنها مجالسة الحبيبة كليوباترا والتمتع بالحديث إليها وذلك من خلال لقاء غير عادي ولا مألوف، مؤكدا أنّ "المقلق هو ما يخرج عن العادي، وهو ما يقطع الصلة بصفة غير متوقعة بين الفكرة والشيء وبين الفعل والفكرة "[1]،وقد تجلى ذلك من خلال هذا المقطع،حيث الراوي واصفا حالة سعيد :"قفزت عيناه في ذعر لشدة الدَّوي حتى خالها أنّها ستقلع من تجويفها وتقع من شدة الضرب . وما زال على هذه الحال شاخصا حتى تراءى له شيء غريب وانتابه عجب شديد،إذ كيف أنّه لم ينتبه من قبل وطول إقامته بالبيت لهذه الباب الثانية التي لاحظها لأول مرة موازية لباب بيته من الجهة اليسرى، ولم يدري إلا وهي تفتح بحذر ...جحظت عيناه عندما رآها تخرج له،إنها حبيبته كليوباترا...نعم هي بنورها وعطرها خرجت إليه كهالة من نور انبلجت من رحم الظلمة ...حبيبته التي أسماها هو بهذا الاسم لأنّها جميلة مثلها أو أكثر منها، وقد لاحظ ذلك عندما كانت تمثّل ذات مرة (...) شخصية الملكة كليوباترا(...) واشتعل عود الحياة في قلبه ..يهرع إليها ..كالغريق المستنجد بركب نجاة أسعفه وهو على حافة الهلاك (...) ظهورها في تلك اللحظة أنساه الخطر وأنساه الخوف وتعطلت كلّ حواسه وسكت صوت الخوف بداخله ولم يعد يسمع الطرق ولا الصمت ولا أي شيء.

كانت وحدها المدوية بحضورها الذي نزل عليه كالبرد والسلام في تلك اللحظة المحمومة، وغمرته كهالة من نور، كشعلة من ضياء توهج بها قلبه الذي ما لبث أن استفاق من صرعه "[2].

هكذا تطوّح بنا الروائية عبر هوامات سعيد في فضاء شقّته الذي تحوّل – في عموميته- بفعل الخوف و الحكي إلى مكان شامل بتعبير شاكر النابلسي"يحتوي على الأزمنة الثلاثة :الماضي،والحاضر، والمستقبل في اللحظة النصية الروائية الواحدة "[3].

فأما الماضي فتمثله ذكريات سعيد المسترجعة، وأما الحاضر فيمثله الوضع الذي آلت إليه المدينة الملون بشتى ألوان الخراب والدموية، وأما المستقبل فيختزله سؤال الروائية: "إلى متى تظل هذه المدينة الفاتنة مضربة عن ممارسة الحب في سرير الفرح والإيمان الدائمين"[4].

إذاً عبر واقع سعيد النفسي المثقل بحمولات نفسية شتى تنقلنا الروائية إلى عالم خيالي فسيح يعمد فيه سعيد إلى سحب اللبيدو، بما هو طاقة النزوة عند فرويد[1]، إلى هوامات، متحولا

---

[1]- علام، حسين : عجائبية الجسد ودلالاتها في رواية ليلة القدر للطاهر بن جلون، ص237 .
[2]- ديك، زهرة : في الجبة لا أحد، ص30- 31 .
[3]- النابلسي، شاكر : جماليات المكان في الرواية العربية، ص18 .
[4]- ديك، زهرة : في الجبة لا أحد، ص94 .

وفي لمح البصر عن الواقع الذي فقد قيمته بالنسبة له بفعل الإحباط المستمر ، ويتوجه نحو الحياة الهوامية مشكلا تكوينات جديدة للرغبة، موقظا تكوينات الرغبة السابقة المنسية. وذلك من خلال ما يطلق عليه فرويد مصطلح الانطواء الذي يعد أحد الأعراض العصابية[2].

وقد حدث كل ذلك في فضاء شجوني يحمل الكثير من السمات التي تجعله غريبا، إنه فضاء شقة سعيد بمؤثثات غرفها التي تكشف لنا عن جوانب أخرى من شخصية سعيد بطل الرواية،ولاسيما تلك الغرفة الصغيرة التي يمكن عدّها ( مكانا متحمرا )* بتعبير شاكر النابلسي . يقول الراوي واصفا هذه الغرفة :"أصغر غرف المنزل إلاّ أنها أشد غرابة وأكثر فوضى .وأول ما استرعى انتباهها فضاء سقفها المأهول بأشياء غريبة ملقاة كيفما اتفق على شبكة صيد شدّت كامل أطرافها إلى مسامير سميكة،دقت في الزوايا الأربع للسقف تنضح منها رائحة رنخة . ومن جملة الأشياء المرمية في أحشاء الشبكة لاحظت علباً فارغة لمشروب الكوكا وعلب سجائر مستوردة وأسماكا يصعب تمييز نوعها،بجفنة محشوة بالنخالة وفردا من الأحذية النسائية ذات الكعب العالي بشى الألوان ..."[3].

كل هذه الأشياء القديمة التي لا تحمل قيمة في ذاتها احتفظ بها سعيد في تلك الشبكة القديمة، فما زادت المكان إلاّ توهجا بالذكرى والذاكرة .

هذا المكان الذي ظلّ سعيد يمارس فيه بعض طقوسه الشاذة ، التي يفقد فيها إحساسه بالزمن.يقول الراوي :"يقضي أياما داخل تلك الشبكة متلثما بمنديل أمّه محوطا بالأحذية النسائية الملونة التي يكنّ لها شعورا خاصا لا يدري تفسيره بالضبط، إلاّ أنّه يشعر بكهارب لذيذة تتخلل خلايا جسمه وتسكر أعصابه كلما تأملها ولمسها، وقد يبلغ به الإعجاب بها إلى حدّ محاولة إدخالها في مقدمة رجله ومرات في كلتا يديه "[4]، وعلى كبر سنّه كان يحنّ إلى حلمة الرضاعة، التي كان ينهمك في مصّ فراغها وكأنّه يمتص ألذ حليب ...، و هو ما يجعلنا نحكم على سعيد بأنه شخصية مرضية تلبستها أمراض نفسية مختلفة ورغم محاولات التصعيد عن الطريق الفن وذلك لأنه كان رساما يوظف تقنيات عالية في فن الرسم كما يكشف ذلك الراوي[5]، إلاّ أنّه ينتكص عائدا إلى مراحل سبق أن تجاوزها، وذلك حين يرمي بنفسه داخل

---

[1]-لابلانش، جان - بونتاليس،ج.ب.: معجم مصطلحات التحليل النفسي، ص429 .

[2]- نفسه، ص127 .

*- المراد بالمكان المتحمر هو" المكان الشبيه بالجمرة والذي يبقى متوهجا دائما بالذاكرة، توهج الجمرة تحت طبقة "السكن" أو الرماد الخفيفة التي تخلّف المكان، بفعل الزمن والمسافة التي يقطعها المكان، عبر الزمن وتحولاته، من أيام الطفولة إلى لحظة الاسترجاع "راجع : - النابلسي، شاكر : جماليات المكان في الرواية العربية، ص21 .

[3]- ديكه، زهرة : في الجثة لا أحد ص73 - 74 .

[4]- نفسه ص79 .

[5]- نفسه ، ص45 .

تلك الشبكة بعدما فعلت ذلك كليوباترا متكورا على نفسه. وهكذا ينتهيان إلى جعل تلك الشبكة سريرا لهما ، يقول الناص:"وما لبثت أن نفضت الحذاء عن رجليها وانزلقت مكوّرة الجسم داخلها، ماسكة أصابع رجليها بيديها حتى لا تعلق بثقوب الشبكة، وتبعها السعيد مستعملا نفس الطريقة ومتخذا نفس الشكل وهو ما زال يشعر بتلك الخفة المدهشة لجسده، وتدحرج داخل الشبكة حتى استقر في جوفها ومدّ لها يده ليُدْنِها منه، و لم يعرفا إن كان الوقت ليلا أم نهارا و لم يشعرا إن كان الجو حرا أم بردا فهما خارج نطاق الزمن .واستقرا في جوف الأبدية على هيئة جنينين توأمين يمتص كلاهما أصبع الآخر، وتحيط بهما علب السجائر الفارغة وقوارير العطر الخاوية والأحذية النسائية الملونة، وبعض الأشياء برائحة أمّه جعلها على مقربة منهما "[1]. على هذه الشاكلة قرر سعيد الهروب من الطرق والطارقين، بل قرر الهروب من واقعه الذي لم يعد له فيه ما يتمسك به .

**وخلاصة القول:** إن الروائي الجزائري تنبه أخيرا إلى تلك العلاقة الوطيدة التي تربط الأدب العجائبي بالرغبة الجنسية بأشكالها الجامحة وتحولاتها المختلفة، بتحريفاتها التي تجعل الإنسان لا يبقى ملاحظا معزولا كما يقول تودوروف وإنما يدخل في علاقة دينامية مع أناس آخرين، فراحوا بوعي ينسجون حكايات نصوصهم الروائية وأملهم في ذلك تجاوز المطروح وإعطاء رؤى جديدة تستطيع استيعاب الحاضر بكل تطوراته .

[1]- ديك، زهرة : في الجنة لا أحد ، ص105 .

# الفصل الخامس

# الروايـــة الغروتسكيـــة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

توطئة :

كانت الكتابة ولا تزال "دعوة إلى التمرد ! هجرة بين فضاءين : فضاء عياني يواجهنا بفوضاه واحتمالاته اللامتناهية، وفضاء المخيلة التي تعمل على وعي الفتنة العيانية وتحويلها إلى حضور جمالي ينطوي على شيء من التغاير والسيمترية المنعتقة من فتنة العياني،وفي النص الحكائي يكتشف الراوي وحده ذاته بين أرض وسماء وفضاء . أما نحن القراء فلسنا أكثر من وجودات افتراضية تحاول أن تتغلغل بين المسافات والمساحات اللغوية بحثا عن منافذ للسحر المهاجر في طيّات الحكي"[1]، فإذا كان "المبدع في أسئلة نصّه الصادرة عنه يرغب في تقديم ما هو إضافة "[2]فإنّ القارئ في المقابل"يفتّش عن الذي لم يُقل في المبدَع بحثا عن إضافته"[3]. فماذا عسانا نضيف كقراء لرواية عز الدين جلاوجي (سرادق الحلم والفجيعة ) ؟ بل ماذا عسانا نقول فيه كمبدع جرّب حتى التقنيات الخاصة بالمسرح والسينما في مجال النص الروائي ؟ سوى أنّه واحد من روائيينا القلائل الذين آمنوا بأنّ "التجريب بذرة الإبداع "[4]، وأنّ "الرواية جنس أدبي مرن يستمد أصالته من ذلك التجريب"[5]الذي أضحى "خيارا كتابيا لا مفرّ منه في الجنس الروائي، به ومن خلاله استطاعت التجربة الروائية أن تقيم علاقة ومشاكسة مابين نموذجها المتحقق، وبعض النماذج الروائية، وما بين ممكنها المتخيل في أفقها المستقبلي، ولذا كان التجريب خيارها الوحيد في كسر النموذج النصي وتحقيق رغبة النص الروائي للبحث عن نموذج مخالف"[6]شكلا ومضمونا .

وما روايته ( سرادق الحلم والفجيعة ) إلا دليل على هوسه بالتجريب من أجل تحقيق الفرادة والإضافة النوعية على المستوى الفردي والجماعي، لأنها رواية جاءت لـــ"تعلن صراحة وبحيادية تامة أنّ الكاتب ليس عبداً للأجناس الأدبية ولا تابعا لها "[7]،وأكّدت بما لا يقبل الشك"أنّ المبدع الحق من يخلق تلك النصوص التي تفرض على الجنس الأدبي أن يتماهى مع منتجه متجاوزا تلك التقاليد والأعراف الكتابية التي تشكّل عائقا معرفيا أمام الثورة الإبداعية

---

[1]- صالح البدراني، عبد المختار عبد الله : جماليات الفاتحة النصية مقاربة في خطاب عبد الوهاب التعيمي الحكائي، مجلة عمان، المملكة الهاشمية الأردنية، العدد 156، حزيران 2008، ص15 .

[2]- نفسه، الصفحة نفسها .

[3]- نفسه، الصفحة نفسها .

[4]- العدواني، محجب : الرواية ومقاومة التجريب، مقال متاح على موقع www.m- adawani.8m.com

[5]- نفسه .

[6]- نفسه .

[7]- نفسه .

حين لا يحرص المبدع على أن يقيم علاقة بين منجزه الكتابي والتقاليد الأدبية السائدة، أو لنقُل حين لا يجعل قلمه منخرطا في مدار الاقتداء والتمسح بسقف جنس أدبي محدد"[1].

إذاً لقد اهتدى جلاوجي بحسّه المسرحي الواعي إلى أنّ تقنية "الغروتسك" بماهي "نوع من الأسلبة التي تنطلق من الواقع وتشوّهه عمداً"[2]، هي وحدها القادرة على استيعاب هذا التشويه الحاصل في الواقع، فراح يجرّبها قالبا يصبّ في بوتقته تشوهاته ومتناقضاته، ليكشف من خلالها على غرابة وبشاعة ما نحياه .فإلى أي مدى استطاع الروائي أن ينجح في توظيفها كتقنية مسرحية ذات جذور غارقة في التاريخ الإنساني؟...بل إلى أي مدى استطاع من خلالها أن يسيطر البعد العجائبي على مكونات الخطاب الذي جاء ليحتويها ؟

كل هذا وذاك هو ما نطمح إلى الكشف عنه من خلال وقوفنا على هذا النموذج التطبيقي للغروتسك في الرواية الجزائرية .

**تجليات "الغروتسك "في ( سرادق الحلم والفجيعة ) :**

في المستهل نذكّر أنّ "الغروتسك" هو مظهر أو تجلٍ من تجليات العجائبي في الأدب – كما أسلفنا في الفصل الثاني من الباب الأول من هذه الدراسة – لا لشيء إلاّ لأنّه يثير غرابة تعمل على زعزعة هدوء المتلقي، مثيرة فيه نوازع الحيرة والتردد عبر لغة استعارية انزياحية تحمل من الدلالات والإيحاءات ما يجعل هذا المتلقي يذعن لسلطانها، فتمارس عليه إكراهاتها دون سابق إنذار شاء أم أبى .

وقد رأينا أنّ توظيف هذه التقنية في "سرادق الحلم والفجيعة "تجلى في :

1- **شكل الرواية ( عجائبية التركيب ونقصد به تَعَمُّد تشويه التركيب )** : حيث جاءت رواية (سرادق الحلم والفجيعة ) معلنة تمردها على الأنماط والقوالب الفنية التقليدية، راسمة لنفسها استراتيجية جديدة في نظام العتبات قاومت بها توقعات القراء .إذْ بدأت بعنوان يجمع بين متناقضين، بين الحلم ( لقاء الحبيبة نون التي هي في الواقع الذات المغتربة )، والفجيعة (انتظار الطوفان المهلك والمنقذ في آن واحد ) . وهو بذلك يشير إلى وجه مهم في الرواية، لكنّه في المقابل يخفي أوجها كثيرة منها رسالة الرواية ودلالاتها ومضمونها، لكننا عندما نشرع في كشف ما أخفاه العنوان من غموض، نواجه بصعوبة المهمة لأننا نجد أنفسنا أمام رواية عجائبية مشوهة المعالم، متناقضة الدلالات، الأمر الذي

---

[1]- نفسه.

[2]- إيفانس، ماري (المساعد، حنان : المعجم المسرحي، ص331.

يقودنا إلى شرك السؤال الآتي : ما هي دلالة هذا التركيب المتناقض( الحلم – الفجيعة)؟ لاسيما وهو مسبوق بلفظة ( سرادق) هذه الكلمة التي ما نلبث نرددها حتى يفرض النص الغائب حضوره، بل وأحواءه ودلالاته المفجعة فاسمع لقوله تعالى : "إنا أعتدنا للظالمين نارا أحاط بهم سرادقُها "[1]ثم لنحكم . فكأنّ الراوي بمجرد دخوله هذه المدينة بحثا عن الحبيبة نون غلّقت عليه الأبواب والنوافذ فأصبح محاطا لا مفرّ له غير انتظار تحقق الحلم أو وقوع الفجيعة .

ويعقب هذا العنوان الإهداء الذي جاء فيه :"إلى

إلى الغرباء في المدينة"[2].

هذا الإهداء الذي "لا يعين مسافرا في الزمان والمكان، ذلك أنّ تعريف الغرباء بـــ(أل التعريف) يجعل هذه الصفة تشمل الأموات منهم والأحياء، فضلا عن شمولها كل من تنطبق عليه هذه الصفة في العالم والتاريخ على السواء، ومثل هذا الإهداء يشكّل عتبة نصية مهمة تدخلنا في صميم العمل الروائي ؛ إذ بها تُفتح شهية التلقي على أفق إنساني غير مقيد بخصوصية"[3] .

ويعقب هذا الإهداء ما سمّاه المؤلف"الفاتحة"، هذه اللفظة ذات الخصوصية عند الإطلاق لما تثيره في الذاكرة من إشارات قرآنية بوصفها مرجعا .

وقد قال فيها متقمصا شخصية أبي حيان التوحيدي – هذه الشخصية الراسخة في الوجدان والفكر العربي التي تشير إلى الاغتراب ومفارقة الزمان والمكان – : "الهوى مركبي ...والهدى مطلبي ... فلا أنا أنزل عن مركبي ...ولا أنا أصل إلى مطلبي ...أنا بينهما مأخوذ عن حقيقة الخبر بتمويه العبارة ..."[4].

فهذه الفاتحة في الواقع كانت الحامل للرؤية التي ترغب الرواية في تكريسها، وهي انقلاب المعايير وتغيّرها بما يخالف القوانين الطبيعية. وقد تجلى ذلك في حالة الضياع والاغتراب التي ظلت الشخصية المركزية في الرواية تعاني منها جراء ما أصاب عالمها من المسخ والتشويه، فلا المكان مكان نظيف ترتاح فيه وتركن إليه، ولا الشخصيات آدمية الخِلقة تشجّع على التواصل معها، ولا مطاردات المدينة المومس تنتهي تماما كما لا ينتهي بحثه الدائب عن الحبيبة نون .

---

[1]- سورة الكهف، الآية 29 .
[2]-جلاوجي، عزالدين : سرادق الحلم والفجيعة، دار هومة، الجزائر، ط1، 2000، ص5 .
[3]- الذوايبة، حكمت : سرادق الحلم والفجيعة لعز الدين جلاوجي-إستراتيجية التناص وتأويلها، جريدة الرأي، الأردن، ص11 .
[4]- سرادق الحلم والفجيعة، ص 6 .

أما الخاتمة فقد تموضعت بعد الفاتحة مباشرة، وهذا أمر "ليس غريبا،وإن كان مثيرا أن تأتي الخاتمة بعد الفاتحة مباشرة (...)، ذلك أنّ مثل هذه الخاتمة المثيرة هي فاتحة من نوع آخر، إنها لا توحي بالنهاية بقدر ما توحي بالبداية، وهي تشير إلى ما هو غير معروف إلاّ إذا قُرِئ النص، وهذا تقدّم إغراء بقراءة النص، من خلال غربتها في الحيِّز النصي، ومن خلال ما تشكّله من عصف ذهني باتجاه الحدث"[1]، وهو ما يجعلنا نقول أنّ رواية (سرادق الحلم والفجيعة ) جاءت فارضة لمخططها الخاص الذي خلخل بقصدية محكمة نظام العتبات النصية، الأمر الذي جعلنا لا نرى المقدمة في مكانها الطبيعي ( الصفحات الأولى )، بل وجدناها متربعة على آخر صفحة في الرواية، حاملة في آخر فقرة منها عبارة توحي الجملة العتبة فيها ببداية سردية تراثية محضة إنها قول كليلة ودمنة (راويا الرواية) :" كان يا مكان في قديم الزمان ...وسالف العصر والأوان ...".[2] وهو ما يجعلنا نجزم بإشكالية البداية السردية في هذه الرواية كما سيبدو لنا في الفصل الأول من الباب الثالث.

ولم يقف معمار الرواية عند هذا الحد من الخرق والتجاوز، لأنّ المؤلف راح يقسمها إلى مقاطع سردية بلغ عددها ستة وثلاثين مقطعا لكل مقطع عنوان في رواية أقل ما يقال عنها – من حيث الحجم – أنها نوفيلا ( ميني رواية ) إذ لا يزيد عدد صفحاتها على مئة وثلاثين صفحة من الحجم الصغير أي بمتوسط ثلاث صفحات لكل مقطع، وهو ما يجعلنا نتوقف برهة عند عدد هذه المقاطع (الستة والثلاثين ) الذي يقابل بتعداد الشهور ثلاث سنوات نرجّح أن تكون الثلاث سنوات السابقة لتأليف هذا النص[3] وهي من أخطر سنوات عشرية الدم التي مرت بها الجزائر.

وقد تخلّل هذه المقاطع هوامش وحواشٍ يشرح فيها المؤلف بعض أفكاره، وتلك خصيصة عهدناها عند شعراء قصيدة الهوامش – إذا جاز لنا هذا التعبير – حيث يعود الشاعر إلى بعض رموزه التي بثّها في القصيدة ليوضحها ويفك إبهامها في الهامش في محاولة منه للأخذ بيد القارئ.

وتوظيف جلاوجي لهذه التقنية في روايته هذه وروايته اللاحقة ( الرماد الذي غسل الماء ) يجعلنا نؤكد أنّ جلاوجي انفتح على كل الأجناس ليأخذ من كلّ طرف بنصيب، وهو ما يجعل تحول فن الكتابة عنده إلى فن لا يكترث بالتصنيفات الأدبية، ولا بضوابط الأجناس التقليدية .

---

[1]- النوايسة، حكمت : م.س ، ص11 .
[2]- سرادق الحلم والفجيعة، ص130 .
[3]- ألفت هذه الرواية في أواخر سنة 1999 حسب تاريخ الذي ذيّل به نهاية الرواية . راجع : ص130

كل هذا يدعو إلى التأكيد أنّ رواية جلاوجي (سرادق الحلم والفجيعة ) "ليست من النوع الذي يسميه بارت بروايات القراءة ( lisible ) أي النص المكتوب للقراءة التقليدية السهلة التي لا تتطلب قراءته جهدا كبيرا من المتلقي، لأنّ مواضعات مثل هذه النصوص وأساليبها البنائية وقواعد إحالاتها قد سبق لها أن كُتبت من قبل في ذهن القارئ من خلال ما سبق له أن قرأه من النصوص(...)، ولكنّها تنتمي إلى النوع الثاني من الروايات التي يسميها بارت بروايات الكتابة ( Seriptible) التي تتطلب قراءتها جهدا ملحوظا من القارئ "[1]وتجبره "على المشاركة في خلق أحداثها ومعانيها والتي تصبح قراءتها نوعا من الكتابة الفريدة الشائقة والتي لا يتبع فيها القارئ شفرات الأحداث اليسيرة السهلة . ولكن عليه أن يتعامل مع مجموعة أخرى من الشفرات الصانعة للمعنى كالشفرة التأويلية التي تتخلق من خلال طرح الأسئلة وتخليق إجاباتها التي تطرح بالتالي أسئلة أخرى في عملية مستمرة من اللعب بالألغاز (...)، والشفرة الثقافية التي يشير فيها النص إلى أشياء معروفة بالفعل، خارجة من ناحية، والتي يخلق خلالها النص معارفه من ناحيه ثانية . والشفرة التضمينية أو الدلالية « Connotative Code »، وهي في الواقع مجموعة من الشفرات التي تتحول فيها جزئيات النّص إلى تيمات تتجمع حول مجموعة من البؤر وتساهم بتفاعلها مع الشفرات الأخرى في خلق المجال الرمزي الذي تتحرك فيه روايات الكتابة عبر مجموعة من التعارضات، البنائية التي تشكّل عبرها هذه التعارضات بنية العمل الروائي وبالتالي معناه النهائي "[2].

## 2- غرابة الأحداث :

"الحدث فعل، وتأتي الأفعال مألوفة وعادية في الغالب،أما إذا خرجت عن مألوفيتها أصبحت مثيرة للعجب والغرابة .

ويقع الحدث (الفعل) الغريب والعجيب على الإنسان والحيوان والمكان، فتتحول عن طبائعها وصفاتها وخصائصها المعروفة، ليصبح الأمر الموضوع عجائبيا وغريبا، فالحدث العجيب إذاً فعلٌ وموضوع"[3].

ولقد كان اهتمام الباحثين بعدد وافر من أنواع الأحداث العجائبية نذكر منها الحدث الأسطوري والحدث العجيب، والمسخ والتحول والحدث الأليغوري، وغيرها، وكلها حالات

---

[1]- صبري، حافظ : قراءة في رواية حديثة ( ملك الحزين) - الحداثة والتجسيد المكاني للرواية الروائية، مجلة فصول، القاهرة، م4، ع4، يوليو/أغسطس / سبتمبر 1984، ص162-163 .

[2]- صبري، حافظ : قراءة في رواية حديثة، ص163 .

[3]- عودة، علي محمد : تجليات الغرائبية في روايتي "غزّ" و"العين العمشة "، مجلة الجامعة الاسلامية ( سلسلة الدراسات الانسانية )، جامعة القدس المفتوحة، غزة، فلسطين، المجلد الخامس عشر، العدد الأول، يناير 2007، ص163 .

خارجة على نطاق المألوف من الأحداث، وهو ما نتوخى تتبعه في رواية ( سرادق الحلم والفجيعة )، هذه الرواية التي أبدع الكاتب في بنائها بناءً معماريا نقيضا للبناء الكلاسيكي، معبرا من خلاله عن رؤية جديدة متطورة فنيا تميزت أساسا على مستوى تشكيل الرواية بأنها جاءت مبنية على مجموعة مقاطع تبدو لأول وهلة كأنها مستقل بعضها عن بعض ، لكننا ما نلبث نلمح ترابطها ، الذي نستوحيه من تتالي الأرقام التي أرفقها بكل عنوان مقطع ناهيك عن تتابع الأفكار المطروحة .

كما تميزت على مستوى بناء الأحداث حيث جاءت الرواية في حلة جديدة ليس فقط لأنها من روايات الكتابة بالمفهوم البارتي، ولكنّ لأنها جاءت معادية للحكاية، معادية للحبكة التقليدية المبنية على التسلسل الخطي للأفعال، بل هي رواية تحاول التملص من قبضة شفرة الأحداث ومن سطوتها المطلقة على كل جوانب النص، وهو ما يجعلنا نذهب إلى القول بأنّ لا حكائية هذه الرواية ليست مجرد سمة عارضة تقف عند جانب من جوانبها المختلفه، بل هي جزء أساسي من موضوعها وبنائها، وملمح هام من ملامح تفردها وتميزها .

وقد نهض بتحقيق جزء من هذه اللاحكائية تقطيع الرواية إلى مقاطع سردية، كل مقطع يحكي حكاية مستقلة شكليا عن السابقة واللاحقة، مستلهما في ذلك طرق الحكي التقليدي كما تجلى في (كليلة ودمنة وألف ليلة وليلة )، ولكن بتقنيات حداثية ؛ إذ انفتح الروائي جلاوجي في روايته هذه على الغروتسك ( الخيال البالغ التشويه ) بماهو الوجه الأكثر قدرة في تمظهرات العجائبي على استيعاب حالة التشوّه الفظيع التي وصل إليها واقعنا، هذا الواقع الذي أضحى فيه اللاعقل هو المتحكم في حياتنا الفردية والجماعية ؛ إذ راح من خلال هذه التقنية المسرحية يسير تصدعات الواقع سبرا لـــ"تأكيد غرابة ولا معقوليته وانحطاط إنسانه وتحوله إلى كائنات ممسوخة بسبب هيمنة الرذيلة على الفضيلة أو قيم الغرائز والأهواء على صفاء السريرة ونقاء الروح "[1] تماما كما فعل يحي بزغود في رواية (الجرذان ). لقد أبدع جلاوجي عالما متخيلا يحيلنا على عالم كليلة ودمنة حيث الشخصيات تمثلها حيوانات مُنحت القدرة على التواصل فيما بينها بلغة سردية شفوية، مستلهما كل ذلك من التراث السردي الحكائي الأمر الذي جعل الرواية تبدو"أمثولة تغدو معها المحاكاة سبيلا للتغريب وكسر الإيهام"[2]، وهو مبتغى جلاوجي وجوهر تجديد السرد عند عبد الله أبو هيف . أما عندنا فرواية جلاوجي ( سرادق الحلم

---

1- حمداوي، جميل : التخييل العجائبي والأسطوري في رواية " الجرذان " ليحي بزغود، متاح على موقع جميل حمداوي .

2- أبو هيف، عبد الله شهادة عن الرواية العربية السورية - تقنيات تجديد السرد الروائي ولشكاله وبعض نماذجه، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب –دمشق ، العددان447/ 448 تموز- آب 2008 . ص415 .

والفجيعة ) تمثّل بكل حرُوفاتها الرواية الفلتة التي انتقل فيها المبدع إلى كتابة مبدعة تفتش عن هويتها، تبحث عن ذاتها، عن مكانها في وسط أدبي راح فيه اللانص على حساب النص .

أجل رواية مفتوحة على آفاق التحييل الذاتي، المحلي، التاريخي والتراثيات السردية الشفاهية والكتابية إضافة إلى تقنيات الرواية العالمية ذات الرؤية العجائبية .

للتنويه فقد أدت تجريبية الغروتسك في بناء الرواية عند جلاوجي إلى انفتاح الكتابة على كتابة الغرابة المقلقة *بما هو المفهوم الأوسع والأغنى حسب ما سجّله فرويد في الكتابة والتخييل[1] القادر على الاضطلاع بمهمة "نقد حالة الاغتراب والإحساس المفرط بالغربة التي يستشعرها الفرد في عالم قاهر يعرف تبدلات وتحولات غريبة ومخيفة "[2] جعلت هذا الواقع ركاما من المتناقضات تحاول جهدها التعايش فيما بينها في فضاء حلولي** راح الروائي وبوعي فني كبير يجسده في صورة المرأة المومس التي تبيع الهوى والشهوة على بوابة المبولة العامة، تعرش فوق مفاتنها الطحالب...القمران ...الخنافس،ويطارد في أزقتها الغرباء، فاتحا الباب على مصراعيه للمخيلة باعتبارها المركز البؤري الثر "الذي ينطلق منه الفانتاستيك ليؤسس عوالمه الدالة"[3] القادرة على استيعاب شتى التحولات والامتساخات لتمرير خطابات ذات طابع انتقادي لمختلف الأوضاع، متكئا في ذلك على الرموز بإيحاءاتها واللغة الشعرية بانزياحاتها، ليحصل في النهاية على صورة أفظع وأقبح للمدينة تتعدى في ذلك صورة المدينة في الأدب العربي الحديث .

وقد جاءت الرواية على شكل حكايات صغيرة يحكيها البطل الشاهد، لا تخضع للتسلسل، مما يجعلها تبدو مفككة لا يربطها إلاّ الفضاء الذي تجري فيه ( المدينة المومس مقر اللعنات كلّها ) .، هذا الفضاء الذي يبدو فيه البطل مفردا منعزلا لا يستوعب التحولات و الامتساخات التي يعرفها العالم،ورغم حرصه الشديد على أن يكون ممثلا لأسمى القيم الإنسانية ( الفكرية والشعورية )، التي ظلت طريقها في عالمه الممسوخ المتحول فإنّ صفة المسخ تطوله في آخر الرواية كنتيجة للعنة التي حلّت به .

---

*- تعد الغرابة المقلقة مفهوما جوهريا في قراءة فرويد للأعمال الأدبية والفنية . وقد وجد المتخصصون صعوبة كبيرة في نقل المفهوم من اللغة الألمانية « Das unheimliche »، الذي ترجم إلى الفرنسية بـ « L'inquiétante étrangeté »، كما ترجم أيضا إلى « L'étrange familier»، راجع : المودن، حسن : الكتابة والغرابة المقلقة في قصص محمد غرناط "داء الذئب "1996 نموذجا، موقع الجمعية الدولية للمترجمين واللغويين العرب .

1- نفسه .

2- نفسه .

**- نريد بالفضاء الحلولي ما أطلق عليه شاكر النابلسي المكان الحلولي، وإنما يعني به (المكان الحلولي الذي يحل فيه جسد أو تحل فيه روح، ويمكن أن تطلق عليه بالمكان المسكون " . راجع : النابلسي، شاكر : جماليات المكان في الرواية الجزائرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994،ص16 .

3- حليفي، شعيب : شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص23 .

## 3_ الامتساخ والتحول :

يعدّ المسخ «la métamorphose»"التيمة الدينامية الأكثر فاعلية داخل الوسط الفانتاستيكي"[1]مهما كانت تمظهراته، ذلك أنّها "تتماس في شكل مضخم مع تحولات الواقع الرهيبة وتحولات النفس الإنسانية وتقلباتها (...) وقد شكلت هذه التيمة موضوعا للعديد من الروايات العربية حيث برز الامتساخ في صوره المتعددة وشمل الكائنات البشرية والحيوان والجماد أيضا"[2]، وقدكان يتم تصوير هذه الامتساخات بشكل واعٍ بحيث تحمل حمولتها الدلالية والاجتماعية، فتؤدي وظيفتها الأدبية المتعلقة بتوليد الرعب والتردد في القارئ والشخص ذاته[3].

ولقد تنبّه جلاوجي في روايته (سرادق الحلم والفجيعة ) إلى أهمية هذه التيمة في الاضطلاع برسم حالة التشوه والتصدع الكبير الحادث على مستوى الواقع فراح يتكئ عليها باعتبارها التيمة الدينامية الأكثر فاعلية في الوسط الفانتاستيكي -بتعبير « Jean -Luc Steinmetz » - عامة والوسط الغروتسكي على وجه الخصوص هذا من جهة، ولأنها "شيء مدرك يتموضع داخل نسق ثقافي-كما يقول جلبير لاسكو-"[4]من جهة ثانية، ناتجا من خلال هذه المزاوجة أبعادا فنية وجمالية لهذه التقنية متخطيا مجرد الكشف عن ازدواجية الظاهرة المدروسة ( وهو المعنى التقليدي للغروتسك ) إلى الكشف عن بشاعتها وسخفها لأنّه يربط بين المأساوي والساخر، ويمزج بين الواقعي والخيالي، كما يكشف عن نواقص أخرى من شأنها أن تساعد على الإدراك الكامل للظاهرة، وغاية كل ذلك هو تعميق المعنى الحقيقي للظاهرة التي جاءت الرواية لتقديمها، وبيان مدى ارتباطها بالواقع وبالحياة، وذلك مبتغى هذا الخيال المشوّه ( الغروتسك ) الذي لجأ إليه جلاوجي لتقديم صورة عن حالة التصدع الواقعي المتفاقم .

ولا يسعنا في هذا المقام إلاّ التنويه بجهود جلاوجي التجريبية التي منحته فرصة العودة إلى التراث الإنساني لإحياء هذه التقنية، ومن البيّن أن جلاوجي مثله مثل إبراهيم الدرغوثي التونسي في هذا المنحى التجريبي "لا يتوخى هذا الضرب من الكتابة لمجرد البحث عن أشكال جديدة أو للتجريب الفني المحض الخالي من كلّ بعد قيمي، لكنّه يتجاوز ذلك إلى السعي إلى

---

[1] - Steinmetz , Jean-Luc: la littérature fantastique , p. 33 .

[2]- حليفي، شعيب : الرواية الفانتاستيكية، ص74- 75 .

[3]- نفسه ، ص106 .

[4]- نفسه ، ص 106.

تحقيق تبادل رمزي بين الواقع بمفهومه العام والكتابة العبيد. إن رهان استعمال بودريار « Baudrillard » النظري "[1].

وقد تجلى هذا المزج بين تيمة المسخ والتحول ذات الأسس الغارقة في القدم وبين العرونسلك في الصور الآتية :

أ- صورة الغراب :

يعدّ الغراب شخصية هامة في نسيج الرواية، وقد جاءت صورته شديدة الغرابة، كثيرة الانزياح عن الصورة الطبيعية، حاملة بين أوصافها تشوها خلقيا كبيرا ولنستمع لقول الراوي وهو يعرفنا بهذه الشخصية في هذا المقطع :

"الغراب نسيت أن أحدثكم عنه ...هو مخلوق متميز فريد من نوعه خيف طويل صغير الرأس معروق الأصابع ركّبت فيه كل أشكال وأنواع الدمامات، كل من يراه يعترف أن لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر مثله على بال ...

ينتعل حذاءه المعكوسة وينكمش فتغوص رقبته في صدره حتى تتلاشى...ويظهر رأسه صوانا بكماء وضعت دون مبالاة على كومه من عظام "[2].

ويقول في موضع آخر :"هو طويل نحيل أطرافه ضعف جذعه المتكوّر ككرة مطاطية كبيرة ...الامتداد فيها إلى الأمام والخلف أكبر بكثير من امتداده وعرضه، يرتدي في العادة لباسا أسود صنع خصيصا من ريش الغربان، يظهر له في بعض الأحيان جناحان يستطيع أن يطير بهما حيث يشاء ويريد، كما يتحول فمه وذلك أر نادر إلى منقار أبيض حاد خاصة في عيد الغربان الذي سنّه الغراب منذ سنوات ليصير العيد الرسمي في المدينة المومس ويقال أنّ أظفار قدميه مخالب ولولا الحذاء الذي ينتعله معكوسا لانكشف أمره"[3].

لا شك أنّ كل وصف من الأوصاف السابقة التي وسم بها الراوي شخصية الغراب تنمّ عن حقيقة هذا المسمى "الغراب"الذي لا يحتفظ من الصورة الحقيقية للغراب إلاّ بالمنقار والجناحين وهما لا يظهران إلا نادرا والريش الأسود الدائم الحضور، إنه خلق آخر كما يقول الراوي، الذي لم يشف غليله ما دبجته أقلام الأولين من أساطير قديمة عن الغراب** ،

---

[1]- العجيمي، ناصر : كتابات قصصية تونسية - التلفظ إربالك القراءة التقليدية (إبراهيم الدرغوثي نموذجا )، كتابات معاصرة، بيروت، المجلد التاسع، العدد 35 (تشرين الأول / تشرين الثاني ) 1998، ص94 .

[2]- جلاوجي، عزالدين : مرادق الحلم والفجيعة، ص31 .

[3]- نفسه ، ص84 .

** - من هذه الأساطير، يقول وهب رومية :" و للغراب أساطيره في الزمن القديم، فقد كان عند الحرّانيين رمزا من رموز الشمس، وهو الذي دل قابيل كيف يدفن أخاه هابيل، وهو دليل عبد المطلب على موضع زمزم، وهو من طيور الجنة، وليس من المستبعد أن يكون العرب القدماء قد تشاءموه وهذا يعني أنه أشبه بالكاهن والدليل، فهو يحمل رسالة من وراء حجب الغيب على ما يذكر الدكتور محمد عجينة (...) والغراب بعد بحدقاته كلّه خبيث النية لا عهد له، فقد أرسله نوح عليه السلام ليستطلع ما ظهر من الأرض، فوقع على جيفة فأقام عليها، ولم يعد إلى السفينة .

فراح يبتدع حكايات جديدة يستثمرها في تشيين وإذكاء البعد العجائبي في نصّه وذلك حين يقول مفسّرا سبب كون الغراب على غير سيرته الأولى : "ولتشكله هكذا قصة طريفة مفادها أنّ أحد الشياطين المردة الذين فروا من كيس المجذوب وانتشروا في شرايين المدينة وتضاريسها قد توزج أنانا سوداء، فكان أثمر هذا الزواج مخلوقا من نوع آخر تماما .

وأما أوثق الروايات فزعموا أنّ المدينة قد تعرضت لسنوات قحط وجفاف أكلت الأخضر واليابس ...والفالح والتاعس ...والمستيقظ والناعس ...والتهمت الزرع والضرع ...والأصل والفرع ..وصار الناس فيها في أسوأ حال، فلما بلغ ذلك الأرواح الطاهرة المطهرة قامت بإرسال صرة من ذهب وجواهر مع غراب، وطلبت منه أن يطير بها حتى إذا وصل المدينة قام بنشر ما حمل على رؤوس الجميع وحمل الغراب الصرة الكبيرة لكن نفسه الأمارة بالسوء حدثته شرا فأخذ تلك الصرة إلى مدن أخرى مجاورة وجاء منها بصرة كبيرة مملوءة قملا وفئرانا وحين حلّق فوق المدينة صبّ كل ما حمل من قذارة على رؤوس الجميع، ثمّ أنّه فقدَ توازنه بفعل اللعنة التي لحقت به فسقط على ما رمى وتداعى عليه الشياطين الذين سكنوا المدينة فحولوه خلقا آخر"[1].

هكذا إذن ينطلق جلاوجي من واقع الغراب المشوه -كما رسمته الأساطير القديمة- ليرسم لنا غرابا آخر أكثر تشوّها عبر نسيج هذه الحكايات التي يرويها ، ممتطيا في ذلك صهوة قول فريدريك دورنمات في الغروتسك والذي مُفاده أنّ "الغروتسك هو نوع من الأسلبة التي تنطلق من الواقع وتشوّهه عمداً"[2].

**ب – صورة النسور :**

وهي في الأصل فئران ضخام الجثث متنكرة بزي النسور، تضع أجنحة طويلة و مناقير حادة،ويمثلون أهل الحل والعقد في المدينة كما يكشف ذلك الشاهد على ما يحدث في المدينة بعد تتبعه لخطوات الغراب[3] .

وإنما عدل المؤلف عن الفئران بعد أن اختارها بحمولتها السيميائية إلى هيئة النسور عن طريق التنكر بالقناع « le masque » بماهو "وسيلة للتماهي"[4]، انحصر دوره في"نوع من المحاكاة

---

وقد كان نديما للديك في الزمن القديم، وكان للديك جناحان يطير بهما، ولم يكن للغراب مثلهما، فنفد الشراب، فقال للديك لو أعرتني جناحيك لآتيك بشراب .فأعاره جناحيه فطار بهما ولم يرجع " .راجع : رومية، وهب : توظيف الأسطورة في الشعر الجاهلي، مجلة التراث العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا، العددان 94/93، 2004 ، ص42-43 .

[1]- جلاوجي، عزالدين : م.س.، ص84-85 .

[2]- إلياس، ماري- قسطاب، حنان : المعجم المسرحي، ص331 .

[3]- جلاوجي، عزالدين : سرادق الحلم والفجيعة، ص105 .

[4]- إلياس، ماري - قسطاب، حنان : المعجم المسرحي، ص355 .

التهكمية التي تعبّر عن موقف جديد تجاه المقدس "لإحداث نوع من الانزياح على مستوى الحمولة السيميائية، ومن ثمّ تحقيق التناقض المتلازم الممثل في الجمع بين القوة والضعف هنا(الفئران النسور )، الذي يسعى الفروتسك للوصول إليه دائما .

ج – امتساخ الشاهد :

في الصفحات الأخيرة يجمع الكاتب بين طقوس اللعنة التي حلّت بالشاهد إثر كشفه لمخبأ (النسور الفئران) وبين حالة المسخ والتحول التي تعرض لها، التي بدأت بـــ"تحولات فيزيقية تتلوها تشويهات نفسانية "[2].

لقد تحوّل الشاهد إلى مصاص دماء في هيئة خفاش كما يشخّص ذلك المشهد الآتي الذي يرويه هو بنفسه إذ يقول:"ضحكت ببلاهة، وبلادة ...لقد فقدت كلّ شيء كان في ذاكرتي ...كل شيء غدا أمامي جميلا بديعا، وأحسست كأنّ طبقة الشعر التي كانت تغطيني قد ازدادت كثافة، وأنّ ذراعي قد بدأت تنبت زوائد صغيرة تشبه إلى حد بعيد زوائد جناحي الوطواط، ودار في خلدي يقينا أنني روح خفاش وفجأة أحسست إحساسا عربيا ...أحسست بالعطش الكبير، الظمأ العاتي ...السعب العظيم ...اللهفة المسعرة المشبوبة إلى الدم ...الدم الأحمر ...الفوّار ...الحار ...الساخن ...الدافئ ...الملتهب ...الآني ...أمتصه بشراهة ...نهامة ...من الشرايين والأوردة .

هضت من سقطتي ...التجأت إلى ركن المبولة وتبولت كالحمار وخرجت أتلمس جدران المبولة كأنّها مكان مقدس ...تجمّع حولي حشد من الناس وقد تغيرت النظرات بيني وبينهم، لم أعد أنظر إليهم نظرة إشفاق بل تعالٍ، ولم يعودوا ينظرون إليّ احتقارا ..بل تبعية .."[3].

و هكذا يتحول الشاهد السارد في لحظات من ناقم على الوضع الذي آلت إليه المدينة إلى مشارك أول فيما ستؤول إليه في عهده بعد طرد الغراب وإحلاله محله .

وجدير بالذكر في هذا المقام أن نشير إلى أنّ"هناك علاقة وطيدة بين المسخ والهوية كما سجّل ذلك ميخائيل باختين في كتابه ( الاستتيقا ونظرية الرواية )، ذلك لأنّ المسخ يؤلف شكل إدراك وتمثل للقدر الشخصي للإنسان في أكثر اللحظات تأزما في حياته "[4].

---

1- إلياس، ماري - قسطاب، حنان : المعجم المسرحي ، ص355.
2- حليفي، شعيب : شعرية الرواية الفانتاستوكية، ص75 .
3- جلاوجي، عزالدين : مرافئ الحلم والفجيعة، ص116 .
4- الموذن، حسن : الكتابة والغرابة المقلقة في قصص محمد عز الدين غرناط داء الذئب 1996 نموذجا، موقع الجمعية الدولية للمترجمين واللغويين العرب [مقالات].

والملاحظ أنّ جلاوجي مثله مثل محمد غرناط لا يركّز في توظيفه هذه الظاهرة "إلاّ على اللحظات الاستثنائية من حياة إنسانية ما. لكنّها اللحظات التي تحدد صورة الإنسان ومصيره"[1].

وركحا على ما تكرر فإنّ الكاتب من خلال صيغة المسخ والتشويه الغروتسكي يعبّر بشكل جديد"عن حقائق نفسية ثاوية في أعماق الإنسان"[2]، كما يندد بواقع الكراهية والحقد والشر والظلم ويدعو إلى عالم الفضيلة والحب والقيم المثلى . إنّها كما يقول حميد حمداوي"أفلاطونية جديدة و يوطوبيا الخير التي لا توجد إلاّ في اللاشعور الذاتي ومخيّلة أحلامنا"[3].

## 4- ظاهرة الأنسنة :

"تعدّ الأنسنة من أروع القيم الجمالية في الفن،لأنّها رؤيا فنية فائقة لا تخضع للمقاييس المنطقية، ولا تشابه الأحداث الواقعية، يضفي فيها الفنان صفات إنسانية محددة على الأمكنة والحيوانات والطيور والأشياء، وظواهر الطبيعة حين يشكلها تشكيلا إنسانيا، ويجعلها كأي إنسان تتحرك وتحس، وتعبّر وتتعاطف وتقسو حسب الموقف الذي أُنسنت من أجله"[4]، فالكاتب حين "يؤنسن تجليات العالم الخارجي، ويدخلها إلى عمله الفني،ويدعمها تقوم بدورها الإنساني الجديد لتسهم في خلق المناخ العام الذي يطمح أن يحققه،وليجعلها تتحاور مع الإنسان ومشاعره وأفكاره كي تشاركه المعاناة والقهر والفرح في الحياة، وتجيء هذه المحاورة نتيجة لحاجة ذاتية وفنية، تسعى إلى تفسير الأحداث تفسيرا داخليا متميّزا . وتصوير الحياة تصويرا خلاّقا برؤية جديدة تتسم بالشمولية (...) لأنّ الفنان يرى"من الضروري خلق محاورات جديدة بين الأشياء والأفكار تتجاوب وطبيعتها الفعلية،وعلى أساس هذه المحاورة الجديدة للأشياء يجب أن تتكشف لوحة جديدة للعالم مشبّعة بضرورة داخلية حقيقية"[5]، ولعل هذا ما كانت تصبو إليه نفس جلاوجي حين حصر ما آل إليه المجتمع من فساد الحال وعدم الاستقرار في صورة المدينة المومس بفضائها الحلولي المتعفن وسكانها الذين ما هم من بني الجان ولا الحيوان ولا الإنسان، مستشعرا حالة "الاغتراب والضياع والأسى وفقدان التواصل مع

---

1- لمودن، حسن : الكتابة والغرابة المقلقة في قصص محمد غرناط داء الذئب 1996 نموذجا، موقع الجمعية الدولية للمترجمين واللغويين العرب [مقالات].
2- طليفي، شعيب : شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص76 .
3- حمداوي، جميل : التخييل العجائبي والأسطوري في رواية الجرذان ليحي بزغود،[ متاح على الشبكة ].
4- مرشد، أحمد : مقدمة أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية مصر، ط1، 2003، ص7.
5- نفسه، ص8-9 .

المجتمع المدينيّ المحكوم بسرعة الحركة وعدم التجانس وانفلات العلاقات فيه أمام هيمنة النزعة الفردية "[1]، إنّه الشعور بالاغتراب الكلي المطلق في عالم يضيع فيه الإنسان باسم الإنسانية، وتضيع فيه الحقوق باسم سعاة المحافظة عليها .

وقد تجلت ظاهرة الأنسنة في رواية جلاوجي في ثلاثة مظاهر هي : أنسنة المكان، وأنسنة الزمان، وأنسنة بعض الظواهر الطبيعية .

**1-4** / أنسنة المكان : منح جلاوجي في روايته المكان على مستوى الخطاب أوصافا خاصة جسّدته شخصية اعتبارية، وجعلته يتصدّر واجهة السرد، لكونه بؤرة تشعّ منها المادة الحكائية، وقد تجسّد ذلك في صورة المدينة التي جاءت لتحمل دلالتها امرأة بغي عمد الكاتب إلى تشويه صورتها إلى أقصى حدٍّ، حتى غدت صورة فجائعية تبعث على التردد والحيرة . ومثلها صوّر المبولة العامة حيث يقول:"قابلتني مبولة المدينة تفغر فاها متثائبة وقد سربل السوس كل أسنانها فتهاوت ...وهي أشبه ما يكون بفم عاهرة متقاعدة أدمنت الخمر والتبغ"[2].

لا شك أنّ جلاوجي كذات مبدعة إنما أراد من فعل الأنسنة هذا إسقاط مشاعره وعواطفه الخاصة على المدينة التي باتت عنده مكانا من أمكنه اللعنات الشيطانية تماما كما كانت في روايات دوستويفسكي و جويس وتولستوي وغالب هلسا .

**2-4** / أنسنة الزمان : وأقصد بالزمان هنا الليل والنهار، اللذين حاول الكاتب أن يضفي عليهما صفات إنسانية محضة وذلك حين يقول :"وها هو النهار يأتي على آخره لاهثا ..باصقا ...متنحما ..، وهاهو الليل تكأكأ يفتح شدقيه بشهية كبيرة"[3].

لكنه ما يلبث أن يمزج بين صفات إنسانية وأخرى حيوانية في وصف أمر واحد وهو ما يجعلنا نتوقف لننسج مصطلح ( حَيْوَنة) على وزن ( أنسنة ) .لنقول إنّ جلاوجي في مزجه بين أنسنة الزمان وحيونته في آنٍ ومن خلال عبارته :"تثعبن* الدامس الطامس وصاح"[4]، وبين حيونة النبات وذلك حين يقول عن النخلة :"النخلة ازدادت أذرعها تدليا فغدت أخطبوطا تمّ خنقه شنقا منذ أيام"[5]. يكون قد طعّم البعد الغروتسكي في روايته برؤى فنية تتسم بكثير من

---

[1] علام، عبد الرحيم :المدينة فضاء إشكاليا في الرواية المغربية، مجلة نزوى،أمانة عمان الكبرى، المملكة الهاشمية الأردنية، العدد 51، يوليو 2007، متاح على الشبكة www.nizwa.com

[2]- جلاوجي، عز الدين : مرافئ الحلم والفجيعة ، ص 30 .

[3]- نفسه ، ص104 .

*- نرجح أن يكون الكاتب قد اشتق الكلمة من اسم ( الثعبان)، وإن كانت لا سلطان لها في معجم اللغة .

[4]- نفسه ، ص130 .

[5]- نفسه ، ص66 .

العمق لتعرّفنا من خلال شكل جديد بتجليات العالم الخارجي المقلقة، وفي نفس الوقت تعرّفنا برؤى الكاتب الفكرية للحياة وللإنسانية، التي بدت في هذه الرواية أكثر تشاؤمية .

3-4 / أنسنة الظواهر الطبيعية : لجأ جلاوجي حتى إلى ظواهر الطبيعية فأنسنها بإضفاء ملامح محددة وتعابير بيِّنة،وذلك حين قال يصف الغيم :"الغيم المركوم يسعل سعالا جافا مرعبا حتى تهتز له رئتا المدينة المخروقتان"[1]، أو حين قال يصف الشمس :"انطفأت الشمس الشاحبة المريضة "[2]، وغايته من وراء ذلك بيان أن العدوى أصابت كلّ شيء في المدينة الموسس –مدينة الموت والانهيار – حتى الظواهر الطبيعية خرجت أداء "وظيفتها البيولوجية لتقوم بدور إنساني جديد يتماهى مع ذاتها الجديدة"[3].

وبناء على ما تقدم فإنّ جلاوجي بعد أن أدرك أنّ"الذات الإنسانية تتميز بسمات متنوعة يمكن إدراجها تحت رتبتين :سمات حسنة ( إيجابية ) وسمات سيئة ( سلبية )"[4]رأى أن يكشف النقاب عن الصفات السلبية في محاولة منه للاقتراب من القبح والبشاعة بما هما الكاشف الأفضل للواقع والحاضر الكابوسي الذي أضحى الإنسان العربي يحياه يوميا، بحيث يتغلغل من خلاله إلى دواخل العالم وبواطنه ولا يكتفي بما هو جميل وحسن ومألوف .

وقد لعبت "التشبيهات والاستعارات والرموز دورا جوهريا في إنتاج محكيات المسخ وملفوظاته (...)، ولا يتعلق الأمر بتشبيهات متفرقة هنا وهناك بل إنّ فعل السرد هو أساسا فعل يقوم على استبدال الأشياء والكائنات والعوالم، والمحكي (...) في كليته محكي استعاري رمزي لا يسعى إلا محاكاة مباشرة أو نسخ حرفي للواقع كما في المحكيات الواقعية، ولهذا لا ينبغي النظر إلى المسخ على أنّه واقع، بل رؤية، وهو رؤية (داخلية ) ذاتية يؤلفها الراوي عن ذاته كما عن العالم و الآخرين،ويتداخل فيها الواقع والخيال، الحقيقة والمجاز، الملموس والمتصوّر، التحقيق والتخييل"[5]. والحق أنّ هذا الذي قيل في محكيات المسخ ينسحب بكل جزئياته عن محكيات الأنسنة كظاهرة أدبية حاملة لرؤى المبدع الفكرية منها والفنية .

## 5- التناقض المتلازم :

وإنما نقصد بالتناقض المتلازم، تلازم شخصيات وضيعة مع شخصيات رفيعة، وهو تلازم مقصود[6] . وقد كان قمة تجلي الغروتسك في هذه الرواية، وانعكس في صور متعددة منها :

---

[1]- جلاوجي، عز الدين : سرادق الحلم والفجيعة ، ص60 .
[2]- نفسه، ص34 .
[3]- مرتاض، أحمد : مقدمة كتاب أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف، ص8 .
[4]- نفسه ، ص13 .
[5]- المودن، حسن : الكتابة والغرابة المقلقة، م.س .
[6]- إلياس، مارى ـ قسطاب، حنان : المعجم المسرحي، ص330.

أ- مطاردة المدينة المومس للغريب المتعالي عنها، وعن كل ما يجري فيها من فساد بلغ حد التعفن.

ب- ملازمة الشيخ المجذوب للغريب في كلّ أحواله، حتى عندما طاله الامتساخ والتحول آخر الرواية. وإنما يراد بـــ(المجذوب)الشيخ"الذي قد رأى ما لا يُرى وسمع ما لا يسمع، وخضع لتجاريب تجعل الولدان شيبا (...) مأخوذ بتقلبات السكر والصحو والفناء والبقاء والشطح وما شابه"[1]،في حين لا يعدو الغريب مجرد وصف مشتق من الغربة التي يعرّفها الشيخ المجذوب كما نقل ذلك الراوي :"أن تبحث عن ذاتك فلا تجدها ...ثمّ إن وجدتها فقدْتَ شمسك التي تسبح في فلكها"[2]، وشتان بين الكمال الروحي وبين بداية البحث عن الذات .

ت- ملازمة الشيخ المجذوب وهو النقي التقي للمدينة كفضاء متعفن نجس وعدم خروجه عنها كما فعل ( سنان الرمح وعسل النحل وشذى الزهر ...)،بل اكتفى بأن انتبذ لنفسه منها مكانا شرقيا.

وجدير بالذكر هنا أن مبدأ جلاوجي في التجريب في هذه الرواية لم يقف عند حد توظيفه لتقنية الغروتسك كوجه من أوجه العجائبي، بل راح يجسّه الفني الرفيع وبمقصديه لافتة يختار لوحة فنية للفنان الجزائري مباركي أحمد من تلمسان ليشكّل بها العتبة الأولى للتلقي قبل العنوان، مختزلا من خلال ما تحمله هذه اللوحة الصورة الروائية الكلية الكاملة القسمات، التي جاءت رواية (سرادق الحلم والفجيعة) لتؤصلها بكل تشوهاتها، وتلك لفتة منه توطّد ما كان قد أكّده جوديث لازار « Judith Lazar » حين قال أنّ العجائبي والمقدس يرتبطان دائما بالصورة[3]سواء أكانت ذهنية مجردة أم حسية كالتي جاء غلاف الرواية مصدرا بها، وبحسب أنها كانت الفيض الأول بل لحظة الكشف الأولى لمكنونات النص، مثقلة بومضات إشارية يُخاتَل بها المتلقي، و مركزة حول وحدة نواتية تشكل دائرة الفعل الإبداعي هي صورة المرأة المدينة المومس المترددة بين حلم وفجيعة، حيث جاء الحلم في اللوحة ممثلا بنصف وجه عادي لامرأة، بينما مثلّ الفجيعة بالنصف الثاني من الوجه الذي بدا في صورة اللوحة كأنما أُلبس قناعا حالك السواد ، وبمحاذاة هذا الجزء صورٌ لأشخاص مجهولي الهوية،وصومعة وأغصان أشجار عارية متشابكة تغطي الصورة، مانحة إياها دلالة عائمة مخاتلة ينفلت منها المعنى المعرّض لضوء النهار .

---

[1]- عرابي، محمد غازي : النصوص في مصطلحات التصوف، دار قتيبة للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، د.ط.، 1985، ص299 .
[2]- جلاوجي، عزالدين : سرادق الحلم والفجيعة، ص101 .
[3]- لازار، جوديث : الصورة، تر.حميد سلامي، مجلة علامات المغربية، مكناس، العدد5، 1996، متاح على موقع سعيد بنكراد .

وذلك أنّ" الجسد المشوه والناقص يثير الشعور بالغرابة القلقة كما يقول فرويد . يقول مالك شبيل إنّ ماهو غريب يتجلى عندما يجب على الإدراك أن يغادر فجأة المجالات المريحة للعادي، الحسي لكي يتواجه مع مجالات المختلف والمعزول"[1] بصفة مؤقتة .

وهذا ما يجعلنا نقول إن رواية جلاوجي كانت نصا يتميّز بجدّته و شعريته و انزياحاته اللغوية والفكرية، مملوءاً بالتهويمات والصور السوداوية المعلقة، المتنقلة بين فضاءات الخرافات والأساطير،والمعبّرة عن نفس مأزومة مدمرة غامضة لا أمل لها في النجاة والخلاص مما هي فيه.فاستحقت أن نطلق عليها مصطلح جان ريكاردو – وهو أحد أقطاب موجة الرواية الجديدة – (مغامرة كتابة ) بامتياز تراهن لا على اللغة فحسب بل على كل التقنيات التي من شأنها أن تنهض بتحقيق جمالية النص المبدَع ، وإن اعتبر البعض "ظاهرة الاهتمام بمغامرة الكتابة غير إيجابية، فإنّ العكس ما يعبّر عنه البعض"[2]الآخر .

**وخلاصة القول** :إنّ جلاوجي ظلّ من خلال إنتاجه الروائي يؤكد أنّ المبدع لا يخضع في إنتاجه الفني لشكل ثابت يعبّر به عن رؤيته ؛ لأنّ التجربة الإنسانية مراوغة، و متشابكة، ولأنّ العالم أيضا لم يعد متجانسا .و أدرك تماما كما"أدرك الوعي الجديد أن سمة التجانس ولّت إلى غير رجعة، وأنّ الأشياء والعلاقات بينها أصبحت عرضة للانتهاك والتغير، في زمن اختلت فيه الركائز المنطقية التي تقوم عليها العلاقات الإنسانية"[3] .

---

1- علام، حسين : عجائبية الجسد ودلالاتها في رواية ليلة القدر للطاهر بن جلون، الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، العددان 447-448، تموز - آب 2008، ص236 .

2يوسفي حسن : المسرح و المرايا –شعرية الميتا **مسرح وانشغالها في النص المسرحي الغربي والعربي، اتحاد كتاب المغرب، ..، دط، دت، ص23** .

3– القصراوي مها حسن :الزمن في الرواية العربية المؤسسة **العربية للدراسات والنشر، لبنان، بيروت، ط1، 2004، ص124** .

# الباب الثالث : جماليات الخطاب العجائبي في الرواية الجزائرية

الفصل الأول: جماليات الفاتحة النصية

الفصل الثاني : جماليات الكرونوطوب

الفصل الثالث : جماليات الشخصية العجائبية

الفصل الرابع : جمالية اللغة الروائية

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

# الفصل الأول

# جماليات الفاتحة النصية

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

**توطئة :**

على مشارف عتبات التلقي نعقد هذا الفصل الموسوم بـــ" جماليات الفاتحة النصية في الرواية الجزائرية " الذي نسعى من خلاله إلى محاولة الإحاطة بفاعلية هذا البند الصميم في بنية النص الأدبي،وفي إنشاء عملية التخييل، وما يحققه من جمالية على مستوى التلقي، "ذلك أن الذي يشدّ انتباه القارئ واهتمامه – بعد العنوان – هو شكل البداية التي يتخذها النص لانطلاقه الخطي، فيواصل على إثرها القارئ قراءة هذا النص أو يحجم عنه بعد أسطر قليلة "[1].

فما هي الفاتحة النصية ؟ وما الفرق بينها وبين الجملة العتبة، والبداية والاستهلال والمطلع ؟ بل من أين تبتدئ الفاتحة النصية وأين تنتهي ؟ هل تقف عند حدود الجملة الأولى أو الفقرة الأولى أوالوحدة الأولى ؟ ....كل هذه الأسئلة وغيرها نحاول الإجابة عنها في هذا الفصل الذي اصطفينا فيه مصطلح ( الفاتحة النصية ) مقابلا عربيا لـــ(L'incipit ) من بين مجموع الترجمات* التي ترجم إليها هذا المصطلح ، والتي تتفق جميعها إما حقيقة أو مجازا على دلالة البدء مطلقا، كما تشير إلى "ميلاد الحدث ومسار بدئه الكثيف"[2] .

ونزعم أنّ اختيارنا هذا ليس عشوائيا خاصة بعد اطلاعنا على المنبت الأول لهذا الملفوظ الاستراتيجي في الثقافة العربية، الذي حظي – وفي وقت مبكر – باهتمام كبير من قِبل الشعراء والنقاد والبلاغيين على حدٍ سواء، وإن كان ذلك تحت عباءة ملفوظات مختلفة كالمطلع والاستهلال والابتداء والافتتاح و"كلها تتصل بالاستهلال وجمال بداية الكلام إن كان مما يثير السامع ويحرك في نفسه كثيرا من المكامن "[3] .

وما إعراضنا في هذه الدراسة عن استعمال هذه المصطلحات إلاّ لأسباب نجملها في النقاط الآتية:

---

[1]- كحلي، عمارة : كتابة مالك حداد من منظور جمالية التلقي، مخطوط رسالة ماجستير في النقد المعاصر، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، الجزائر، 1999، ص232.

*- من هذه الترجمات : (البداية ) وقد ذهب إليها كل من :عبد الفتاح الحجمري في مقاله (البداية والنهاية في الرواية المغربية )،وحافظ صبري في مقاله (البدايات ووظيفتها في القص القصصي )، وصدوق نور الدين في كتابه (البداية في النص الروائي )، ومحمد عبد الحليم محمد غنيم في مقاله (شعرية البداية في رواية بها الطاهر )، بينما لم يثبت عبد العالي بوطيب على مصطلح بعينه إذ يستعمل تارة البداية وتارة الاستهلال في مقاله (مساهمة في نمذجة الاستهلالات الروائية )، أما شعيب حليفي فقد ترجمه بالبداية السردية تارة وا لجملة البداية أو الجملة العتبة أخرى في مقاليه : ( فاطمة التخييل في البداية السردية ) و( وظيفة البداية في الرواية العربية ) .في حين ترجمه رشيد يحياوي بالمطلع في مقاله ( بلاغة الاستهلال في روايات عبد الكريم غلاب)،وارتأى جميل حمداوي أن يترجمه بالمفتتح تارة والاستهلال أخرى في مقاله ( الاستهلال الروائي)،أما ياسين النصير فقد ترجمه في كتابه بـ(الاستهلال الروائي - ديناميكية البدايات في النص الروائي ) . كما ترجمه جمال بوطيب في كتابه ( الجهد السردي أنحائية الدال وتعددية المرجع ) بالجملة الاستهلالية . وتترجمه عمارة كحلي في بحثها الأكاديمي الذي نالت به شهادة الماجستير ( كتابة مالك حداد من منظور جمالية التلقي ) بالجملة الفاتحة، وبترجمه بالفاتحة النصية كل : من عبد الستار البدراني في مقاله( جماليات الفاتحة النصية مقاربة في خطاب عبد الوهاب التعيمي الحكائي ) وجابلة الطريطر في مقالها ( شعرية الفاتحة النصية - حنا مينا نموذجا )،و سعاد بن إدريس نبيغ في ترجمتها لمقال أندرية دي لنجو الموسوم « Pour une poétique de l'incipit » وذلك حين ترجمته بـ(إنشائية الفواتح النصية ) .

[2]- كحلي، عمارة : م.س، ص233.

[3]- مطلوب، أحمد : معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت - لبنان، ط2000،2، ص118 .

1- أنّ الاستهلال في اللغة هو رفع الصوت مطلقا وإنما استعمل مرادفا للمطلع من باب المجاز لا الحقيقة [1] .

2- أنّ المطلع استفاض استعماله في صناعة الشعر حتى عرّفه ابن رشيق بقوله :"والمطالع أوائل الأبيات "[2].

بل إنّ لفظة استهلال ومطلع، وحتى الابتداء تكاد كلّها"أن تكون مصطلحات تقنية أكثر ارتباطا بالنصوص الشعرية العربية التقليدية التي درج فيها الشعراء على استهلال قصائدهم بذكر الديار ووصف الرحلة والراحلة قبل التخلص إلى الغرض الرئيسي "[3]، أما الافتتاح فلم يحظ بالشيوع في الاستعمال عند الأوائل، وقد عزاه أحمد مطلوب في معجمه إلى التنوخي[939-994م] وذلك في معرض حديثه عن افتتاحات الكلام إذ يقول :"وهذه تسمية التنوخي الذي قال : وأما افتتاحات الكلام وخواتمه فينبغي لمن نظم شعرا أو ألّف خطبة أو كتابا أن يفتحه بما يدلّ على مقصوده منه ويختمه بما يشعر بانقضائه، وأن يقصد ما يروق من الألفاظ والمعاني لاستمالة سامعيه"[4].

أما الفاتحة فعلى الرغم من أنها تكاد تختص بالدراسات القرآنية ؛إذ تطلق على أمّ الكتاب، قال كامل المهندس ومجدي وهبه في معجمهما: "الفاتحة ذلك الكلام الذي تستهلّ به قراءة القرآن"[5].كما تطلق على بدايات السور التي قد تكون جلية أو خفية على حد قول ابن القيم الجوزية[6] إلاّ أننا جعلناها مقابلا عربيا لـ( L'incipit ) لأننا نتوسم فيها تماسا معنويا كبيرا بين معناها اللغوي والاصطلاحي على المستوى العربي و الغربي، وفيما يلي عرض ذلك .

## 1- الفاتحة النصية في اللغة والأدب

### 1-1- الفاتحة في المعاجم العربية :

---

[1]- الزمخشري، أبو القاسم محمود : أساس البلاغة، ص487 .

[2]- القيرواني، ابن رشيق : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح. محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، د.ت.، ج1، ص215

[3]- بلال، عبد الرزاق : مدخل إلى عتبات النص، أفريقيا الشرق، بيروت - لبنان، 2000، ص35-36.

[4]- مطلوب، أحمد : معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ص155.

[5]- المهندس، كامل / وهبه،مجدي : معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ( عربي - إنجليزي )، مكتبة لبنان، لبنان، ط2، 1984، ص269 .

[6]- يقول ابن القيم الجوزية ناقلا كلام علماء البيان تحت ما سماه ( باب حسن المطالع والمبادي ) :" ومن ضروب هذا العلم حسن المطالع والفواتح، وذلك دليل على جودة البيان وبلوغ المعاني إلى الأذهان فإنه أول شيء يدخل الأذن، وأول معنى يصل إلى القلب، وأول ميدان يجول فيه تدبر العقل، و هو في القرآن المعلوم على قسمين : جلي وخفي : أما الجلي فكقوله تعالى :" الحمد لله ربّ العالمين "، وكقوله تعالى :"الحمد لله الذي بيده الملك وهو على كل شيء قدير " . وأكثر مطالع القرآن على هذا النمط . وأما الخفي فمثل قوله تعالى:"ألم ذلك الكتاب "وقوله:"ألم الله لا إله إلا هو الحي القيوم "وقوله :"المص"وقوله"حم" وقوله"ق" وقوله :"ن والقلم" وما يجري مجرى ذلك من السور التي افتتحت بالحروف المفردة والمركبة " . راجع : القواعد المشوق إلى علوم القرآن وعلم البيان، تح .جماعة من العلماء بإشراف الناشر، ص 203 .

مما جاء في معجم لسان العرب في مادة (فتح) أنّ " فاتحة الشيء : أوله، وافتتاح الصلاة التكبيرة الأولى . وفواتح السور : أوائل السور، الواحدة فاتحة وأم الكتاب يقال لها فاتحة القرآن (...) والفَتْحُ أول المطر الوسْمي وقيل : أول المطر، وجمعه فَتوح بفتح الفاء قال :

كأنّ تحتي مُخْلفا قروحا  رعى غيوث العهد و الفَتوحا"[1]

والفَتوح في القاموس كصبور وقد تعني أيضا الناقة الواسعة الإحليل[2]. و"يقال فتح الجلسة : بدأ عملها (...)، وفتح العمل : بدأه، ومنه قولهم افتتح دورة المجمع أو المجلس . ويقال افتتح الكلام باسم الله (...)، وفاتحة كل شيء : أوّله ومبتدؤه (ج) فواتح "[3].

فالفاتحة إذاً هي البداية مطلقا ؛إذ "تحيل في أصلها اللغوي إلى حركة خروج الخطاب من الصمت، وفي ذلك تبييض للحرف الأول الذي يعقبه حرف آخر فكلمة ثمّ جملة تتصدر النص كله"[4]نحسبها كما قال جان ريمون "الجسر القائم بين الكلام والصمت"[5] .

## 1-2/ الفاتحة ( l'incipit ) في المعاجم الأجنبية :

مما جاء في معظم المعاجم الفرنسية [6]أنّ لفظة (**incipit**) لفظة جامدة غير متغيرة في صيغتي الإفراد والجمع، ذات أصل لاتيني، وتعني يبدأ ( il commence) أو ( here begins) كما جاء في مقال أندريه دي لنجو ( Andrea del lungo) الموسوم بـــ (pour une poétique de l'incipit ) الذي ترجم من قبل سعاد بن إدريس نبيغ تحت عنوان ( في إنشائية الفواتح النصية )، وتعني "هنا يبدأ،والفاعل المستتر هو النص والمؤلف معا : هنا يبدأ سواد الكتابة لقطع بياض ما قبل الكتابة، هنا يبدأ النص في التحول من فكرة إلى نسق لغوي، هنا يبدأ الكاتب في تقديم بضاعته للقارئ، هنا يبدأ القارئ للدخول إلى عالم النص"[7]. وقد "يرجع تثبيتها في المعجم إلى سنة 1867 حسب تصنيف المعجمي إميل ليتري ( Emile littré) ( 1801-1881).بمعنى الكلمات الأولى لمخطوط أو أثر أدبي"[8].

---

[1]- ابن منظور ، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم : لسان العرب، ج5، ص86-87 .
[2]- الفيروز أبادي، محمد الدين محمد بن يعقوب : القاموس المحيط، ص973 .
[3]- المعجم الوسيط، ج2، ص671 .
[4]- كحلي، عمارة : كتابة مالك حداد من منظور جمالية التلقي، ص233-234 .
[5]- حليفي، شعيب : وظيفة البداية في الرواية العربية، مجلة الكرمل، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، نيقوسيا، العدد 61، خريف 1999، ص85 .
[6]- راجع :

-Larousse Encyclopédique , T.1 , p.789.
- Petit Larousse en couleurs , p.469 .
-Le petit Larousse Illustré , p.572 .
-Dictionnaire Quillet de la langue française ( D- j) , Librairie Aristide Quillet ,paris , 1975 .

[7]- محمد مريد، بهاء الدين : قراءات في ضوء التاريخية الجديدة، مجلة آفاق الثقافية - مجلة إلكترونية، متاحة على الشبكة www.ofouq.com
[8] - Grand Larousse de la langue française , Librairie Larousse , paris ,1972 , tome 3 ,p2601 .

والملاحظ أن الكلمة لم تخرج عند أهل الاصطلاح عن دلالة البدء، إذ أطلقت في معظم المعاجم الفرنسية على الكلمات الأولى في الأثر الأدبي[1] مطلقا، بينما أطلقت في معجم آداب اللغة الفرنسية على المقطع الأول من البيت الشعري، حين يعيّن قصيدة دون عنوان[2].

أما مجدي وهبه فقد أورد في معجمه تحت مصطلح (proem) الذي ترجمه بالفاتحة ما يدلّ على المعنى الأول المطروح في معظم المعاجم الفرنسية و ذلك حين قال معرفا الفاتحة بأنها "الكلام الذي يستهل به الأثر الأدبي و خاصة الخطب"[3]، كما أورد نفس التعريف تحت مصطلح «Exordium»، و لكن بقليل من الشرح إذ قال (مترجما «Exordium» بالاستهلال ): هو"الجزء الأول من الكلام (و خاصة الخطبة)، الذي يقدم فيه المتكلم جملة من الألفاظ و العبارات يشير بها إلى لطيفة إلى موضوع الكلام و كيفية التدرج فيه و يقصد بذلك جذب الانتباه لدى جمهور السامعين"[4]. و إلى مثله ذهب التونجي في معجمه.[5]

وبما أنّ الفاتحة هي"محل ابتداء السرد فهي لحظة الإبلاغ التي تكثف بإحكام النسيج المضموني للنص وتشي بما سيأتي في اللاحق دون أن تصدّنا عن التعامل مع النص بكامله أو عن المتبقي منه، وما يأتي به الناص ليس وليد فراغ وإنما ينتج عن واقع تحفت الدلالة عليه برمور وإشارات تدخل في باب المتواضع عليه من سلوكات اجتماعية وروابط ثقافية وتفاعلات إنسانية ! لذلك فإنّ الذات القارئة لاتتنبأ أي تستشرف أفق النّص قبل تلقيه، فهي تعمل على دمج وعيّها في مجراه بل وأحيانا تصل إلى مرحلة التذوات مع شخصياته منفصلة عن عالمها الوجودي إلى عالم جديد هو عالم المتخيل . تبعا لهذا يمكن أن نصل إلى أنّ لحظة البداية هي العتبة أو لحظة العبور التي تشكل وجودا حرجا بالنسبة للقارئ فهي : إما إمكانية تنقلنا إلى خفايا النص من خلال انبساط الحكي أو هي على رأي ديفيد لودج تمثّل عتبة تفصل العالم الواقعي الذي نعيش فيه عن العالم الذي يصوّره النّص الحكائي وعلى ذلك فإنّه ينبغي كما يجدر القول أن تجذب القارئ إلى داخلها "[6].

---

[1]- انظر:

- Larousse Encyclopédique , T.1 , p.789.
- Petit Larousse en couleurs , p.469 .
-Le petit Larousse Illustré , p.572 .

[2]- كحلي، صارة : م.س، ص236 .
[3]- وهبة ، مجدي: معجم مصطلحات الأدب، ص436.
[4]- نفسه ، ص 155.
[5]- التونجي، محمد، المعجم المفصل في الأدب، ج1، ص91.
[6]- صالح البدراني، عبد الستار عبد الله : جماليات الفاتحة النصية - مقاربة في خطاب عبد الوهاب النعيمي الحكائي، مجلة عمان،أمانة عمان الكبرى، الأردن، العدد 156، حزيران 2008، ص15 .

## 2 – الفاتحة النصية بين احتفاءات العرب القدماء وتنظيرات الغربيين المحدثين :

بناءً على ما تقدم ندرك أن الفاتحة النصية "تكتسي أهمية مزدوجة، فهي من جهة أولى، تمثّل جسرا نصيا يتم فيه شروع القارئ في الانتقال ذهنيا من عالم الأشياء إلى عالم الكلمات، أي من عالم الحقيقة إلى عالم التخييل .وغالبا ما يرافق هذا الانتقال – الذي يمنح الذات القارئة وجودها الفعلي بعد أن كانت موجودة بالقوة فقط – إحساس غامض لديها بالعسر والارتباك قد يثنيها قبل الأوان عن مواصلة القراءة ويرجع ذلك إلى أنّ القارئ لحظة بداية اقتحامه للنص يكون مشدودا إلى عالم حياته اليومية، وأنّ مبارحته له، باعتبارها تخطيا لهوية وجودية حقيقية لن تكون إجراءً عاديا ولا بسيطا.

ثمّ من جهة ثانية، تمثّل عتبة إستراتيجية يتم فيها شروع النص في التخلق والوجود كخطاب متصل،أي في المرور من الواقع إلى مجال الخيال، من مجال الماقبل إلى المابعد، وذلك بوساطة متخيل سردي سيمكن هذا النص من الانبساط التدريجي كديمومة خطابية في فضاءي الكتابة والقراءة"[1].

ومن أجل ذلك كان الاحتفاء بهذا الملفوظ الاستراتيجي كبيرا، حيث ألفينا هذا الاحتفاء منذ العرب القدماء إذ تجلى ذلك عمليا في مواضبة الشعراء على تحسين مطالع قصائدهم، وفي أحاديث البلاغيين والنقاد عن حسن المبادي وبراعة الاستهلال، وما قول الجاحظ "إنّ لابتداء الكتاب فتنةً وعجبا "[2]إلاّ دليل قاطع على حصول المعرفة بأهمية الابتداء وعسره، ومن ثمّ الوقوف على الخصوصية الأسلوبية له، فهذا ابن رشيق القيرواني [ت 1071 م] يدعو الشعراء إلى تجويد المطالع والابتعاد عن التعقيد فيها لما لها من الأثر على السامعين وذلك حين قال:"إنّ الشعر قفلٌ أوله مفتاحه، وينبغي للشاعر أن يجوِّد ابتداء شعره فإنّه أول ما يقرع السمع، وبه يُستدلّ على ما عنده من أول وهلة (...) وليرغب عن التعقيد (...)، فإنه أول العيّ ودليل الفهّة "[3]، وذلك القرطاجني يقول مبينا ذلك ومرغبا في التحسين :"وتحسين الاستهلالات والمطالع من أحسن شيء في هذه الصناعة، إذ هي الطليعة الدالة على ما بعدها المتنزلة من القصيدة منزلة الوجه والغرة، تزيد النفس بحسنها ابتهاجا ونشاطا لتلقي ما بعدها إن كان بنسبة

---

[1]- ينهدو، رشيد : بلاغة الاستهلال في روايات عبد الكريم غلاب، مجلة فكر ونقد، العدد 11، مجلة إلكترونية متاحة على الشبكة www.fikrwanakd.com

[2]- الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر : الحيوان، ج1، ص88.

[3]- القيرواني، ابن رشيق : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص218 -219 .

من ذلك وربما غطت بحسنها على كثير من التُحُون الواقع بعدها إذا لم يتناصر الحسن فيما وليها"[1].

وما هو جدير بالاهتمام فعلا أن هؤلاء القدماء لم يكتفوا بمجرد الإشارة على سبيل الرمز والإيماء إلى هذه الأهمية التي تكتسيها الفاتحة النصية، بل عقدوا لها أبوابا في مصنفاتهم عرضوا فيها لأحسن المطالع وأكثرها رونقا والمفاضلة بينها تنويها بقائلها، فهذا ابن المعتز [ت908م] يعقد في كتابه (البديع) بابا خاصا بذلك أطلق عليه "حسن الابتداء" أفاض خلاله في ذكر الشواهد الشعرية المحققة للمغزى[2]، محققا بذلك قصب السبق بهذه التسمية التي قال فيها الحموي : "وفي هذه التسمية تنبيه على تحسين المطالع وإن أخلّ بهذه الشروط لم يأت بشيء من حسن الابتداء "[3]. وقد قال الحلبي:"وحسن الابتداء تسمية ابن المعتز وأراد بها ابتداء القصائد . وقد فرّع المتأخرون من هذه التسمية براعة الاستهلال "[4].

وعلى نحو ابن المعتز نحا ابن رشيق حين عقد بابا كاملا في مصنفه وسماه باب "المقاطع والمطالع"[5]،ثم توالت التآليف في هذا الباب بعد ذلك .

أما عند المحدثين فلم يعرف للعرب اهتمام مباشر بالفواتح النصية إلاّ بعد اطلاعهم على بعض منجزات الغرب في ذلك، التي يعدّ كتاب لويس أراغون (1897–1989) المعروف بـــ( Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit ) الصادر سنة 1969 من المراجع الهامة التي لا غنًى لأي باحث في الحديث عنها، ولاسيما وهو"يذكر فيه سيرته الذاتية في كتابة رواياته، وقصة بداياته الجملية وتفاصيل اهتمامه بتشكّل الجملة الفاتحة وتحكّمها في تعرجات النص وبنائه"[6]، بل وباعتبارها واحدة من "ملفوظات متعددة وكثيرة على المبدع مراعاتها في نصّه"[7]، لأنها تمثّل كيانا أساسيا وفريدا في مضمونه "[8]. وهو ما حذا بالنقاد وعلى رأسهم صدوق نور الدين إلى اعتبارها "من أعقد وأصعب المكونات المتعلقة بالنص الإبداعي حيث من خلال إحكامها وضبط صياغتها كرؤية لمحتوى العمل بكامله يجد المتبقي من الأحداث طريقه إلى ذهنية القارئ المتعامل مع النص"[9] .

---

[1]- القرطاجني، حازم : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص309 .
[2]- ابن المعتز، أبو العباس عبد الله : البديع،تح.محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت - لبنان، ط1، 1990، ص42 وما بعدها .
[3]- الحموي، ابن حجة : خزانة الأدب وغاية الأرب، شرح عصام شعيتو، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط1987،1، ج1 ص19 .
[4]- ابن المعتز، أبو العباس عبد الله : م.س.، ص42 .
[5]- القيرواني، ابن رشيق : م.س.، ص215 .
[6]- كحلي، عمارة : كتابة ملك حداد من منظور جمالية التلقي، ص232 .
[7]- صالح البدراني، عبد الستار عبد الله : جماليات الفاتحة النصية، ص15 .
[8]- نفسه، الصفحة نفسها .
[9]- نفسه ، ص15 .

## 3- أنماط الفواتح النصية :

لا ريب "أن الرواية العربية استطاعت أن تؤسس بدايات عدة ذات وظائف متنوعة تختلف وتأتلف ويمكن تصنيفها من عدة زوايا لما تحفل به من خصائص وفاعلية مزدوجة كما نصّ على ذلك أندريا د.ل.وهو يختصر وظائف البداية الروائية في أربع نقط:

- ابتداء النص ( الوظيفة التقنينية ) .
- إثارة اهتمام القارئ( الوظيفة الاغرائية ) .
- إخراج التخييل ( وظيفة إخبارية ) .
- انطلاق القصة ( الوظيفة الدرامية ) .

تتحقق هذه الوظائف، بتفاوت، في النصوص الحكائية باختلاف أشكالها وتحديدا، في الروايات ذات النفس التعجيبي "[1]التي لا تهدف الفاتحة النصية فيها إلى مجرد توفير نمط من التقطيع المشهدي فحسب بل إلى "محاولة توجيه القارئ إلى نوع من التلقي المطلوب، الذي يتيح له استقبال معظم مكونات الرسالة اللغوية، الخفية منها والمعلنة، وذلك عن طريق الإيحاء بمناخ ما أو استدعاء مجال تناصي بكل ما يجلبه معه من المواصفات والتقاليد الفنية والفكرية التي تصُوغُ اتجاه التعامل مع النّص"[2]على حد تعبير حافظ صبري .

وانطلاقا من الوظائف قسّم شعيب حليفي الفواتح النصية إلى ثلاثة أقسام هي[3] :

1- **الفاتحة النصية العادية** :والمراد بالعادية في الأعمال التخييلية هو الإيهام بأنّ هناك وقائع عادية تسرد بلغة مألوفة لاستدراج القارئ في غفلة منه إلى مجاهيل تنفجر فجأة من هذه العادية، بحيث لا يشعر خلالها المتلقي بتلك القفزة النوعية وهو يباشر عملية القراءة . وهذا النوع من الفواتح لم يعد سائدا في المحكيات السردية، بل يختص بالمؤلفات العلمية التي لا تتقصّد البداية المثيرة.

2- **الفاتحة النصية المثيرة** : وهي البداية الفاعلة في القارئ من حيث شدّه إلى الرواية، ويتجلى هذا النوع في الرواية البوليسية، ورواية الخيال العلمي والرواية العجائبية، ويتحقق هذا النوع من البدايات في تخييل يسعى إلى مخاطبة أفق انتظار المتلقي، وذلك من خلال طرح مجموعة من المعلومات في حاجة إلى متابعة لتفسيرها داخل النّص. ولعل رواية جلاوجي (الرماد الذي غسل الماء ) ذات الطابع البوليسي

---

[1]- حليفي، شعيب : وظيفة البداية في الرواية العربية، ص88- 89.
[2]- نفسه، ص94 .
[3]- نفسه، ص ص 89 -92 .

ورواية الحير شوار ( حروف الضباب)ذات النفس التعجيبي خير ما يمثل هذا النوع من الفواتح الذي يرغم القارئ على مواصلة القراءة بشغف على الأقل من أجل معرفة حكاية البطل في ( حروف الضباب )، وحلّ لغز الجثة الهاربة في ( الرماد الذي غسل الماء ).

3- **الفاتحة النصية الغامضة** : يأتي الغموض مقصودا في هذه البداية السردية، قد توجبه الطريقة التجريبية للمبدع الحديث، الذي يؤسس بدايته على أنماط متعددة تفضي في النهاية إلى حدث معين يتنوع من سيولة السرد، وخرائطية الوصف مع غموض فني يقتضيه البناء الدرامي.

وقد مثّل هذه الفاتحة نص الروائي عبد الملك مرتاض ( مرايا متشظية ) بكثير من الإبداع الفني لا سيما وهو يجمع كما سنوضح ذلك لاحقا بين براعة الاستهلال والفاتحة النصية المتناصة ليكوّن من خلال ذلك فاتحة نصية من نوع خاص .

و لم يكتف شعيب حليفي بهذا التقسيم بل راح يشعّب كل قسم من الأقسام السابقة إلى فاتحه نصية سرديه وفاتحه نصيه وصفية منطلقا في ذلك من الجمل المركبة لهذه الفواتح التي تتقاسمها الجمل الفعلية والجمل الاسمية .

فإذا كانت الجمل المكوّنة للفاتحة فعلية كنا - حسب زعم حليفي- أمام فاتحة سردية، أما إذا كانت جمل البداية الروائية اسمية فغالبا ما تكون الفاتحة النصية وصفية، علما بأن المحكي الروائي عادة يزاوج بين الفاتحتين الوصفية منها والسردية[1].

والملاحظ على هذه التقسيمات أنها جملة تفريعات قائمة على وظيفة الفاتحة النصية في النص السردي التي حددها أندريا دي لنجو كما سبق بيان ذلك .

و لم يقف شعيب حليفي عند حدود هذا التقسيم الوظائفي للفاتحة النصية، بل استوقفته عبارة أخرى لباختين ينصّ فيها على أن" الروائي يستطيع أن يبدأ نصه من البداية أو النهاية أو الوسط، ينطلق من أي لحظة للحدث الممثل له"[2]، فراح على ضوئها يقسّم الفاتحة السردية إلى :

1. **فاتحة بعدية** : وهي الفاتحة "التي يمكن أن تسمى بداية النهاية، يتم البدء فيها بسرد النهاية،بعد أن ينتهي الحدث ويكون في الزمن الماضي قريبا أم بعيدا . وتكون للذاكرة في هذه البداية سلطة قوية لأنها تعمل على استرجاع كامل، كالعد العكسي، بعد وضع

[1]- حليفي، شعيب : وظيفة البداية في الرواية العربية، ص92 .
[2]- نفسه ، ص92.

النهاية"[1]. و خير ما يمثّل هذه الفاتحة الرواية البوليسية التي عادة ما تبدأ من النهاية ( وقوع الجريمة )، ويلعب الاسترجاع فيها الدور الأساسي. ويمثّلها في المنجز الروائي الجزائري رواية ( الرماد الذي غسل الماء ) ورواية ( حروف الضباب).

2. **الفاتحة الوسطية** : وهي الفاتحة "التي تبدأ جملتها الأولى باقتناصها لحدث من وسطيته إبان جريان الأحداث، فيبدو وكأنّه بتر تتقدم بعده الرواية شيئا فشيئا، لكنها تتعزز كلّ حين بمشاهدَ من الماضي رغبة في بعث الأحداث التي يتم القفز عليها "[2]متوسلا في ذلك تقنية الاسترجاع من حين لآخر .

3. **الفاتحة القبلية** :يظهر هذا النوع من الفاتحة "في شكل تمهيد يهيئ المتلقي للرواية ويعطيه انطباعا عن أشياء قبلية حتى تتسع رؤيته لاستقبال الموضوع في صورة واضحة"[3]. ونمثّل لهذا النوع من الفواتح برواية صوت الكهف لعبد الملك مرتاض التي حاول فيها الروائي أن يهيئ المتلقي لتلقي الأحداث منطلقا من حديث طويل عن الوحدة اللغوية الأولى للعنوان (صوت ) ثم الوحدة اللغوية الثانية ( الكهف) في محاولة منه لتوسيع رؤيته لاستقبال الموضوع دونما تَكَؤُّدٍ.

ولم تقف جهود شعيب حليفي في تنميط الفاتحة النصية عند ما ذكرنا بل ذكر أنماطا أخرى منها الفاتحة النصية الشخصية والفاتحة الحوارية والتأملية وفواتح أخرى تسعى إلى تبئير الشيء المبتدأ به مؤكدا أنّ الرابط بين كل هذه الفواتح هو استحضار الوعي الذي يغذي الكتابة ويوجهها إضافة إلى استحضار القناعة بالتحولات[4].

ولا شكّ أنّ هذا التصنيف قد كان مسبوقا بتصنيف صدوق نور الدين للفاتحة النصية في كتابه الموسوم بـــ"البداية في النص الروائي " الصادر عن دار الحوار سنة 1994، الذي قسّم فيه الفاتحة إلى :

1. **الفاتحة المتناصة** : والمقصود بها "البداية التي تستحضر أنموذجا أدبيا معينا بغية اعتماده والحذو على منواله، ويقف في هذا المجال على البدايات الموظفة للأشكال التراثية، حيث ومنذ البدء،تجري موضعة النص في إطار استلهام الموروث القديم في مظاهره وتجلياته "[5].

---

[1]- حليفي، شعيب : وظيفة البداية في الرواية العربية ، ص92 .
[2]- نفسه ، ص93 .
[3]- نفسه، الصفحة نفسها .
[4]- نفسه، ص ص 94 - 95 .
[5]- عواد، علي : البداية في النص الروائي، جريدة الزمان العدد 1613، متاح على موقع الجريدة بتاريخ [2003/9/18] .

2. **الفواتح المتعالقة** : ويعني بها "غياب الاعتماد على بداية واحدة موحدة داخل النص الروائي،إذ ثمة أكثر من بداية داخل النص، بيد أنّ هذه التعددية تفعل على مستوى التوالد السردي، حيث يُقصى التكرار وينتفي التواتر . ويرى صدوق نور الدين أنّ هذا النمط من البدايات يتوفر بشكل كبير في النصوص الروائية القائمة على توزيع الفصول تحت أسماء الشخصيات، فكل شخصية تستقلّ بفصل دون توهم الاعتقاد بأنّ الفصول مفككة لا رابط يحكمها "[1].

3. **الفاتحة الواصفة** : " وهي التي تقدّم إضاءة أجواء النص، بيد أنّ هذه الإضاءة تعمل على توكيد تفاصيل معينة، مع إسقاط جوانب أخرى لكي يتسنى خلق وصل بين ما قيل في السابق، وبين ما يليه ويلحقه "[2].وتنقسم إلى :

**1.3** / الفاتحة الواصفة التي تقوم على الشعرية الخالصة .

**2.3** / الفاتحة الواصفة الناهضة على الزمن .

**3.3** / الفاتحة الواصفة المشهدية .

وأيا كانت الفاتحة النصية فإنها "تمثّل عتبة معلوماتية تقدم شحنة تخييلية تتضمن بوادر من الغرائبية فضلا عن تأسيس فضول أو اندهاش يحتاج إلى تفسير في المرحلة الأولى، ثمّ تأويلات في لحظة لاحقة "[3]لما تتسلح به من المراوغة القائمة على الحذف الموحي أو التصريح،والتقديم والتأخير وغيرها من الصيغ والتقنيات التي تؤسس للفاتحة النصية شعريتها، كما تهيئ لحالة شعورية وعقلية باستدعائها لمجالات تناصية تنطوي على العديد من المفاتيح الموجهة للحكي والمصوّغة لكيفية التعامل مع النص السردي.

## 4 . اشتغالات الفاتحة النصية في بعض النصوص السردية :

### أ . صخب الفاتحة النصية في "سرادق الحلم والفجيعة ":

"من أجل نسيج أدبي مغاير يمتلك قدرته وإمكاناته على تجاوز ما هو كلاسيكي "[4]ولأنّ "المؤلف وهو يقرر بداية السرد يعي ما سيترتب على ذلك "[5]فقد تطورت الفاتحة النصية عند جلاوجي "حتى باتت تستمد براعتها في انفلاتها من الشروط القديمة، وابتداعها لشروط مغايرة "[6] تمنحها خصوصية الاشتغال في النص، لاسيما وهي"طاقة إغوائية تعمل

---

[1]- عواد، علي : البداية في النص الروائي،متاح على الشبكة .
[2]- نفسه .
[3]- حليفي، شعيب : وظيفة البداية في الرواية العربية، ص92 .
[4]- نفسه ، ص88.
[5]- نفسه، ص86 .
[6]- نفسه، ص 87 .

على جذب المتلقي وتوريطه في لعبة الحكي"[1]، تماما كما"هي مفتاح لخريطة تساهم في مدّ القارئ بأدوات وفهم جديدين يتملكهما لاستيلاد الجدة من المعاني، عن طريق التأويل والقراءة المفككة"[2]،ومن هنا"يأتي التفاعل بين عالم النص وعالم القارئ، هذا الذي لا يجيء إلى النص إلاّ وهو محمّل بفهم خاص متموضع في تاريخ خاص . ولكن لأنّ النص بدوره متموضع في تاريخ خاص، ولأنّ العديد من التواريخ يمكن أن تتآلف في تفصيل أو آخر، فإنّ علاقة القارئ بما يقرأ تنطوي على التماهي والاغتراب في أن معا "[3]، من هنا نبدأ ولوج الفاتحة النصية بما هي الجملة العتبة والمورِّط الأول للقارئ بعد عتبة العنوان .

هذه الفاتحة التي يجري التحري عنها في الفضاء النصي المشوّه المعالم لرواية ( سرادق الحلم والفجيعة ) التي يجعل الروائي لها مفتتحا، وأقصد بذلك عبارة أبي حيّان التوحيدي،الذي هو بمثابة الحامل والموجِّه لرؤى الرواية ، الأمر الذي يحملنا لأول وهلة على اعتقاد أن السرد يبدأ منه،لاسيما وهو يُروى بصوت الأنا الساردة المهيمن على الرواية كلّها، بينما نفاجأ في نهاية الرواية بمقدمة توحي حسب تموضعها في الفضاء النصي بكونها خاتمة لكنّ فحواها يوحي بغير ذلك ؛ حيث يقول :"وسكتت شهرزاد عن الكلام المباح ..

حين ولى النهار وراح ...

حين تثعبن الدامس، الطامس وصاح ...

حين ضل الزمان وجاح ...

قالت دنيا زاد أنا أقصّ عليك حكاية لم يسمعها إنسي ولا جان ولا طائر ولا حيوان فيما غبر وفي هذا الزمان ...مليئة بالعبر والعظات الكثر ...

وخشيت أن تكون دنيا زاد هي المومس الغاوية، الساهية ...اللاهية ...فلم أثق بها حتى جاءني كليلة ودمنة وكلاهما على استعداد لرواية الحكاية عنّي ...وعن حبيبتي نون، وعن حاء ميم وعن المدينة وما وقع فيها من غرائب وعجائب .

قالا : كان يا مكان في قديم الزمان ...وسالف العصر والأوان ...كانت مدينة من أغرب البلدان ...عاش فيها خلق ليسوا من بني الجان ...ولا الحيوان ...ولا الإنسان ...وقعت لهم فيها أحداث أقرب إلى البهتان ...يرويها لكم بطلها السيد فلان"[4].

---

[1]- صالح البدراني، عبد الستار عبد الله : جماليات الفاتحة النصية، ص15 .

[2]- حليفي، شعيب : وظيفة البداية في الرواية العربية ، ص88 .

[3]- حميدي، صبيحي : ما هي القراءة ؟ومن هو القارئ ؟ وكيف التعاقد مع النص ؟ مجلة الكرمل، الاتحاد العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين، تونسيا، العدد 63، 2000، ص130 .

[4]- جلاوجي، عزالدين : سرادق الحلم والفجيعة، ص130 .

إنّ قراءة متفحصة لهذه المقدمة في ضوء الخاتمة – التي جاءت بعد المفتتح مباشرة أي في الصفحات الأولى للرواية – تشي بأنّ هذا القلب لمواقع الخاتمة والمقدمة كان مقصودا ومستهدفاً من الكاتب ؛ إذ يريد من خلاله أن تكون هذه المقدمة بحكم موضعها الحالي في الرواية بمثابة الرابط النصي «lien textuel» بين الجزء الأول من الحكاية الذي تمثله رواية ( سرادق الحلم والفجيعة)،و يركّز فيه السارد على رسم الوجه القبيح للمدينة المومس لإنتاج دلالة معرفية بالأزمة، والجزء الثاني الذي تمّ الإعلان عنه في آخر صفحة من (سرادق الحلم والفجيعة)، وهو الموسوم بـــ( أصحاب الكهف والرقيم ) الذي نتوقع أن يكون الحديث فيه عن الفارين بدينهم من فسق ودنس المدينة المومس من أمثال : ( سنان الرمح، ذو العينيين العسليتين، نور الشمس،شذا الزهر، عسل النحل، حاء ميم، والهدهد )، هؤلاء جميعا الذين يمثلون زمن الحلم الذي لم تكتمل صورته بعد .

إذاً فهذه المقدمة تتوسط الحكايتين معا وهو ما يجعلنا نقترح لها اسم الفاتحة النصية البينية لكونها فاتحة النصين معا، وقد ارتأى الروائي أن تكون ذات طابع تراثي محض في محاولة منه للإيهام بالمرجعية التراثية للحكايه التي يرويها مستحضراً فيها أسماء رواة معروفين في النصوص السردية القديمة من أمثال:(شهرزاد، وكليلة ودمنة ..)، وتلك لفتة فنية تجريبية منحت النص بعدا جماليا وبوأته المكانة اللائقة به، وبذلك يضع الكاتب المتلقي إزاء نص يوهم بامتداده الحكائي إلى النصوص السردية القديمة ، ولا حيلة له إلاّ أن يدخل عالمه بحذر كبير .

وخلال بحث الروائي عن الموضع من نصّه "الذي يتوهج داخل نفسية المتلقي، كي يجوس مع باقي النص الأدبي"[1]خلُص إلى خلق فاتحة نصية كبرى كانت بمثابة العتبة التي تقذف بنا إلى رحاب النص . وقد حملها المقطع السردي المنعوت بـــ( أنا والمدينة )، هذا المقطع الذي يضع القارئ أمام الخطوط العريضة لمشكلة الراوي مبينا وضعيته الفردية اتجاه ذاته واتجاه من يحيط به." وعلى هذا الأساس تُحدِّد الإستراتيجية النصية بعض بناء الموضوع الجمالي في وعي التلقي"[2]. إذ بمجرد ما تدخل هذا المقطع السردي ( الفاتحة النصية الكبرى) تبدأ في الوقوف على المواقع الخلفية التي يجهلها المتلقي ثم تبدأ الحكاية في الانفتاح شيئا فشيئا

[1]- حليفي، شعيب : وظيفة البداية في الرواية العربية، ص88 .
[2]- كعلة، عمارة : كتابة مالك حداد من منظور جمالية التلقي،ص 241 .

على عوالمها ومن ثم على مراجعها الأفقية ذات السمت التراثي، ولنستمع إلى صوت الأنا الساردة وهي تقول:

" الغربة ملح أجاج ...

وحدي أنا والمدينة...

ثكلت الهوى ...ثكلت السكينة ...

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

لا دفء في القلب الحزينْ...

لا، لا شوق ..ولا غيث ..ولا حلم أمينْ ...

لا حب يبلسم من حبة القلب الأنين ...

وحدي أنا والظلام...

وجدران هاوت على القلب المعنّى...

وغبار تثاءب يغتال من جواي السلام ...

وحدي أنا والمدينة

ثكلت الهوى ...ثكلت السكينة ...

أجري ...أعدو...ألهث...أختفي خلف شجرة شمطاء تترمد ...تذروها الرياح...."[1].

هذا مقتطف من المقطع الذي جاء طافحا بالرؤى الشعرية الغنائية، والذي كان فاتحة نصية كبرى اضطلعت بوظيفة تقديم عالم الرواية التخييلي وتأطير الرواية وتحبيكها وتبئيرها حدثيا وسرديا،بالإضافة إلى تحفيز القارئ وإغوائه بدخول عالم النص، دون أن نغفل طرح رؤى النص المثقلة بفوضى المكان والزمان ولا إنسانية الإنسان. هذه الأخيرة التي سعى الكاتب إلى تمثيلها في فضائه الروائي من خلال حيوانات حبلى بالعلامات السيميائية التي "تتضافر في خلقها كثافة تخيلية فوق العادة، موحية من حيث الدلالات التي يمكن أن تنبئ بها في كل موقف حدثي"[2].

وتحت هذه الفاتحة الكبرى تنضوي فواتح صغرى متعددة بتعدد المقاطع السردية التي تتألف منها الرواية تنحصر وظيفتها -على حد تعبير صدوق نور الدين إثر حديثه عن الفواتح الثانوية – في أنها "تعضّد ما هو أصلي ورئيسي، وتنوّع عليه تفاديا للتواتر الممكن حدوثه

[1] - جلاوجي، عزالدين : مرادق الحلم والفجيعة، ص8 .
[2] - حلوفي، شعيب : شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص170 .

على مستوى السرد،أي العلاقة بين عدد المرات التي يظهر فيها الحدث في القصة وعدد المرات التي يروى فيها (أو يشار إليه ) في النص الروائي وما ينجم عن ذلك من تكرار حسبما يذهب جيرار جنيت"[1]،وفي ما يلي جدول يوضح الفاتحة النصية لكل مقطع سردي:

| رقم المقطع | عنوان المقطع | الجملة العتبة | نوع الفاتحة |
|---|---|---|---|
| 1 | "أنا والمدينة " | "الغربة ملح أجاج " | وصفية(كبرى) |
| 2 | "قبحون " | "وأذّن فيهم مؤذن الغراب " | سردية(صغرى) |
| 3 | "في حضرته" | "دققت الباب الخشبي الثقيل بيدين مرتجفتين " | سردية(صغرى) |
| 4 | "الكابوس" | "إرهاق فضيع يقطع خلايا جسدي " | وصفية(صغرى) |
| 5 | "حبيبتي نون" | "أه مدينتي ...عفوا أقصد آه حبيبتي " | سردية*(صغرى) |
| 6 | "الخطبةالعصماء' | " لم أكن أقدر على المشي إلاّ منعرجا " | سردية(صغرى) |
| 7 | "حي بن يقظان' | "صمت أصلع يسبت القلب " | وصفية(صغرى) |
| 8 | "القارح بن التالف والفاني ابن غفلان " | "فجأة دهمني موج عاصف " | سردية(صغرى) |
| 9 | "عيد الغراب " | "المدينة المومس نعيقا يقضم الأذن " | وصفية(صغرى) |
| 10 | "الصفصافة" | "ياحمحمة الروح ...الزهر... يا عندلة المطر ..القمر..." | وصفية(صغرى) |
| 11 | "في رحاب الصخرة " | "كان المجدوب يجلس إلى ظل شجرة كبيرة يمسك بعصاه ويرفع رأسه إلى السماء دون أن يتحرك البتة " | وصفية(صغرى) |
| 12 | "جحافل الدود" | "ظل القلب حزينا ..كئيبا مقروحا " | وصفية(صغرى) |
| 13 | "الحلول وحديث الإشارة " | "ضاقت بي الأرض بما رحبت بعد أن عاداني فيها الأحياء والجماد على السواء" | سردية(صغرى) |

[1]- عواد، علي : البداية في النص الروائي، جريدة الزمان - العدد 1613 ( متاح على الشبكة ) .

*- اعتبرناها سردية اعتمادا على أن ( أو) هي اسم فعل مضارع بمعنى أتوجع .

| | | | |
|---|---|---|---|
| 14 | "الأحذية والفأر" | "أحذية عسكرية ثخينة ثقيلة كبيرة مئات الآلاف مرتبة خلف بعضها ترتيبا عجيبا " | وصفية(صغرى) |
| 15 | " هولاكو والأحذية الخشنة" | "همت على وجهي في المدينة لا أدري أي اتجاه أسلك " | سردية(صغرى) |
| 16 | "وكر النسور" | "وقد دأب الأخذان على تناقل حكايات عجيبة عن النسور ..." | سردية(صغرى) |
| 17 | "الحيرة " | "تعبت اليوم من السير الذي كان على غير هدى في كثير من الأحيان " | سردية(صغرى) |
| 18 | " الشخير المالح " | "أصبحت المدينة اليوم نائمة تغطّ في شخير مالح يشوي طبلة الأذن" | وصفية(صغرى) |
| 19 | "قصة الغراب والقمل والشياطين " | " كنت قد حدثتكم عن الغراب " | وصفية(صغرى) |
| 20 | "البحث عن الحبيبة " | "عدت إلى المدينة مع تجشؤ الفجر " | سردية(صغرى) |
| 21 | "جشؤ السيل " | "عدت إلى المدينة مع تجشؤ الفجر" | سردية(صغرى) |
| 22 | "سراب الأبالسة " | "مازلت أرى الهدهد يظهر طيفا هنا وهناك " | وصفية(صغرى) |
| 23 | الارتواء يولد الظمأ" | ويا صفصافتي يازيتونتي ...يا شفائف النور ..ياساقية ..." | وصفية(صغرى) |
| 24 | نبأ الهدهد | "وركبني السعار فألفيت نفسي أندفع معهم عدوا عيث يعدون " | سردية(صغرى) |
| 25 | الشلال | "بعد هذه الحادثة الغريبة ساد جو من الفزع الرهيب ومن الاستنفار الكبير ومن الترقب الشديد " | سردية(صغرى) |
| 26 | الطائر الميمون | "وغيّم صمت رهيب يشبه الغيظ على | سردية(صغرى) |

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

| | | | |
|---|---|---|---|
| | | الجموع الغفيرة " | |
| 27 | الغربة | "تجشأ كل شيء من حولي ...يتسربل أسمال الفجيعة " | سردية(صغرى) |
| 28 | الرسالة | "الشارع عتمة ..حلكة ..فجيعة " | وصفية(صغرى) |
| 29 | حكاية السيد نعل | "والسيد نعل كثيرا ما صرّح متشدقا أمام الجمع أنه ابن المدينة حقا ووصفا" | وصفية(صغرى |
| 30 | الآلهة الضجرة | "حسبت نفسي أمام المبولة منذ الصباح الباكر " | سردية(صغرى) |
| 31 | "هئت لك " | "حين نطق سنان الرمح نطق دون أن يغيّر وضعيته المقلوبة " | سردية (صغرى) |
| 32 | "القمر الدري " | "هذه بداية السياحة المضمخة بندى الحيرة ..وشذا القلق .." | وصفية(صغرى) |
| 33 | "العورة العوراء " | " لم أكن خائفا بشكل كبير " | سردية (صغرى) |
| 34 | "اللعنة اللعناء" | حين دلفت خارجا من حنجرة الديناغول وقعت على مؤخرتي" | سردية (صغرى) |
| 35 | النبع والمجدوب " | علم كل الأخذان بخروجي هذا الصباح بحثا عن أعداء المدينة .." | سردية (صغرى) |
| 36 | الطوفان والفلك" | "دخلت المدينة أحمل على كاهلي ألواحا" | سردية (صغرى) |

بقراءة عمودية خاطفة لهذا الجدول يتبين لنا أنّ معمار العملية السردية اضطلع به نوعان من الفواتح النصية هما الفاتحة النصية الكبرى والفاتحة النصية الصغرى والتي تنوعت بين السردية والوصفية حيث بلغ نصاب السردية منها 21 من 36 وهو ما يقارب (58.33% )، بينما تراجع عدد الفواتح الوصفية إلى 14 من 36 و هو ما يقارب (41.66%) . وهي نسب دالة على مقصدية متعمَدة من الكاتب في المزاوجة بين نوعي الفاتحة السردية منها والوصفية للظفر بحركية دائمة ومتجددة حتى على مستوى المشاهد الوصفية التي تتخلل النص والتي كانت أبلغ تشخيص.

وركحا على ما تكرر فإنّ الرابط بين كل هذه الفواتح "هو أنّها تستحضر الوعي الذي يغذي الكتابة ويوجهها، كما أنها تستحضر القناعة بالتحولات "[1]الطارئة على مستوى البنية المجتمعية ملوّحة بالتناقضات التي تنطوي عليها هذه البنية، التي زجّت بالروائي في التفكير بتجريب الغروتسك كتقنية مسرحية في بناء نص روائي محاولة منه لاستيعاب هذا التناقض واحتوائه.

هكذا إذن يفتح الخطاب في (سرادق الحلم والفجيعة ) على فاتحة بنية تمهيدية تدلي بأفقية المرجعية التراثية التي تمتح منها الرواية، وبفاتحة نصية كبرى تحمل بين حروف كلماتها توترا تدفع القارئ إلى استكمال قراءته للوصول إلى معرفة المكان الذي تأنسن، حيث صوّر المدينة امرأة مومسا تبيح نفسها لكل العابرين،خالعا عليها صورة في غاية البشاعة والتجهم والانحطاط .

هذه الصورة التي تأتي عناوين المقاطع السردية وجملها الافتتاحية لتؤصلها في شكل حكايات تومئ بنوع من الانفصالية لكنها مترابطة، ذات طابع عجائبي يبعث على الحيرة، و بلغة شاعرية متزاحة عن الأنماط المألوفة متوسلة طريقها للارتقاء بهذه الشاعرية إلى أرفع مراتب الإبداع بالجمل الاستعارية والمجازية، والتضمينات الطافحة بالدلالات والايحاءات التي تفرض حالة تيقظ غير عادية على متلقي النص، تماما كما تفرض تلك المشاهد البشعة التيقظ لتوسيع دائرة الجمال والانفتاح على جمالية القبح والبشاعة و دورها في الاحتجاج على غرابة الواقع الذي تعتريه تحولات ومسوخات مفاجئة ومخيفة .

**ب– ( مرايا متشظية ) بين براعة الاستهلال وحسن الابتداء :**

حريٌّ بنا في هذا المقام أن نذكّر بأنّ القدماء عندما تحدثوا عن الاستهلال وحسن الابتداء وحسن المطالع كان حديثهم منصبا على الشعر دائما، ولا أدلّ على ذلك من وفرة الشواهد الشعرية الكفيلة بتحقيق دلك .

وحريٌّ بنا أيضا أن نبيّن أنّه إذا كان من المتأخرين من فرّع من حسن الابتداء براعة الاستهلال كالقزويني في الإيضاح[2] ومن نحا نحوه من شُرّاح تلخيصه ومنهم السيوطي في الإتقان[3]،فإنّ من هؤلاء من فرّق بين براعة الاستهلال وحسن الابتداء وعلى رأسهم الحموي الذي قال :"انتهى ما أوردته في حسن الابتداء وقد فرّع المتأخرون منه براعة الاستهلال في

---

[1]- حلوفي، شعيب : وظيفة البداية في الرواية العربية، ص95 .

[2]- القزويني، الخطيب : الإيضاح في علوم البلاغة، تعليق وتحقيق وشرح محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، ط3، 1993، م2، ج6، ص156 .

[3]- السيوطي، جلال الدين : الاتقان في علوم القرآن، دار المعرفة، بيروت، د.ط، د.ت.، ج2، ص136 .

النظم والنثر وفيها زيادة على حسن الابتداء فإنهم شرطوا في براعة الاستهلال أن يكون مطلع القصيدة دالا على بنيت عليه مشعرا بغرض الناظم، من غير تصريح بل بإشارة لطيفة تعذب حلاوتها في الذوق السليم، ويستدل بها على مقصده من عتب أو عذر أو تنصل أو تهنئة أو مدح أو هجر وكذلك في النثر، فإذا جمع الناظم بين حسن الابتداء وبراعة الاستهلال كان من فرسان هذا الميدان وإن لم يحصل له براعة الاستهلال فليجتهد في سلوك ما يقوله في حسن الابتداء"[1].

فلا شكّ أنّ في العبارة ما يدلّ على ما استشعرناه من الفرق بين براعة الاستهلال وحسن الابتداء،الأمر الذي حملنا على عقد هذا المبحث الذي نريد من خلاله التأكيد على مدى وعي الروائي الجزائري عبد الملك مرتاض بهذا الأمر، وهو الخبير باللغة وعلومها، المتمرس بأساليبها، المسكون بتراثها البلاغي، هذا الذي يفاجئنا بنقلة نوعية في تاريخ الكتابة السردية الجزائرية وذلك من خلال الجمع بين حسن الابتداء ؛إذ اختار لنصّه( مرايا متشظية ) فاتحة نصية متناصة استحضر بها أجواء ألف ليلة وليلة العجائبية المنفتحة على الخوارق والغرائب من خلال عبارة :"كان في قديم الزمان، وسالف العصر والأوان ...."[2]، وبين براعة الاستهلال وأخصّ هنا بالذكر المقطع السردي الذي صدّره بمشهد وصفي قدّم فيه الراوي إذ يقول:"الشيخ يتهدّج صوته، تطول لحيته البيضاء، يغمض عينيه، يسترجع أنفاسه، كأنّه كان يحكي لأهل الحلقة منذ دهر طويل . أجهده التعب يسترسل وكأنّه يهمس .."[3] لينفتح هذا الاستهلال البارع على عالم الحلقات الشعبية والمحكي الشعبي بلغة راقية كما عوّدنا دائما فقد جمع بين فاتحة نصية متناصة لها حمولتها التراثية الثرة وبين براعة استهلال منفتح على عالم خطابي رحيب ضمّنه الراوي بعض الألفاظ التي تجعل الذاكرة متوهجة، يقظة طيلة مدة الحكي من مثل:(عجائب الأخبار، بدائع الأسفار، منذ غابر الأعصار، جبل قاف ....)، ماذا نقول عنه غير ما كان قد قاله القدماء في من جمع بين حسن الابتداء وبراعة الاستهلال، إنّه فارس من فرسان الميدان دون منازع .

إنّ مرتاض بهذا الجمع بين الخصيصتين يكون قد أحدث انزياحا كبيرا في خطاب العتبات وأرهص بفاتحة نصية من طراز خاص تختزن رؤى النص في سياق جمالي عالي الفنية، وعبر نسْج لغوي منتقى الألفاظ، بديع التركيب، يغيِّب فينا الإحساس بوظيفة اللغة الإبلاغية ليحملنا على جناح الوظيفة البلاغية بكلّ إفضاءاتها الجمالية الآسرة إلى عالم السحر والجمال الأخّاذ، عالم

---

[1]- الحموي، ابن حجة : خزانة الأدب وغاية الأرب، ج1، ص30 .
[2]- مرتاض، عبد الملك : مرايا متشظية ، ص5 .
[3]- نفسه، ص3 .

ألف ليلة وليلة، عالم الأسفار وأخبارها ذات الإشراقة الفانتاستيكية متوسلا طريقه إلى المتلقي بأسلوب الحكواتي (الراوي الشعبي)، محددا بذلك مواقع الخلفية التي ينطلق منها إذ يقول:"اسمعوا يا حُضّار، يا أصحاب الحلقة الأبرار،اسمعوا ما سأحكيه لكم من عجائب الأخبار وبدائع الأسفار، وما رَويته عن الأسلاف الأخيار، وما سمعته من الأشياخ الكبار، منذ غابر الأعصار، اسمعوا وعوا، وصلوا على النبي المختار"[1].هذه العبارة التي أعقبها بحديث سلس جميل أعرب فيه عن الكلمات المفتاحية التي ينهض عليها نسيج نصّه هذا، ليخلص في النهاية إلى طرح سؤال كان بمثابة ما سميَ عند المتقدمين بـــ(براعة التخلص )، هذا الذي نعدّه عتبة أرقى صعد إليها الراوي ليرفع صوته المتهدج ثانية موطئا، لافتا انتباه القراء إلى اقتراب بداية السرد وذلك من خلال فقرة إسنادية* يقول فيها :"حدثنا الراوي الموثوق، عن رواة موثوقين، أنه ثبت لديهم باليقين والقطْع أنّ هذه الحكاية التي سأحكي لكم كانت متوارثة متواترة عند أهل جبل قاف . فكان الشيوخ يحكونها في سهراتهم البديعة على ضفاف نهر الخمر التي لا تُسكر ...وكانوا يعجبون منها غاية العجب"[2].

ليبدأ السرد بعد ذلك بفاتحة متناصة تضع النص "في إطار استلهام الموروث القديم في مظاهره وتجلياته"[3]،وتشْرع في بناء أفقها التخييلي الذي يرتبط بفاعلية براعة الاستهلال وحسن التخلص منه في نسيج يظلّ مفتوحا على الحكي العجائبي المسترسل، وبلغة تتوسل طريقها إلى الشعرية الخالصة بالعودة إلى اللغة التراثية ذات السمت القرآني المقدس، والتي نستمتع بظلالها الوارفة إلى جملة النهاية المفتوحة، التي تخفي وراءها سر الحكي المرتاضي الذي لا يقف عند حدٍّ، بل ينفتح على فعل التشكيك في أفقية المراجع التي استلهم منها مقاماته السردية المدوِّخة لمتلقيها، والغنية لغةً ووصفاً وحكيًا.

فذاك هو مرتاض العاشق للغة، العَبِقُ بروح التراث، وتلك هي فاتحة روايته مرايا، الجسر اللغوي الأول الذي مدّه لمتلقيه ليمتطي صهوته ويمضي ليتواصل مع بقية الجمل بوصفها جميعا قنوات مترابطة فيما بينها حتى غدت هذه الفاتحة "مرتبطة بتحققات التشكيل الدلالي والفني للإبداع فضلا عن ارتباطها بالإدراك والتأويل في بناء الحكاية"[4].

---

[1]-مرتاض، عبد الملك : مرايا متشظية ، ص3 .

*- نقصد بالفقرة الإسنادية العبارة التي يذكر فيها طريق المتن ( الحكاية )، وطريق المتن هم رجالاته الذين تحملوه .

[2]- مرتاض، عبد الملك : م.س.، ص5 .

[3]- عواد، علي : البداية في النص الروائي، [متاح على موقع جريدة الزمان ] .

[4]- حلوني، شعيب : فاعلية التخييل في البداية السردية، مجلة أوراق، رابطة الكتاب الأردنيين، المملكة الأردنية الهاشمية، العددان 29/28، 2007، ص82 .

**وخلاصة القول** : إنّ الفاتحة النصية في النصوص المدروسة جسدت بجدارة كبيرة كونها الناقل النوعي الفريد للمتلقي، الذي عبره يتخذ هذا المتلقي مكانه في عالم النص التخييلي المطوّح في فضاءات الغريب والعجيب والعجائبي .

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

# الفصل الثاني

# جماليات الكرونوطوب

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

**توطئة :**

في الحقيقة وللأمانة لم يكن إيثارنا للربط بين مفهومي المكان والزمان من خلال المصطلح الباختيني "كرونوطوب"محض صدفة، بل كان بإيعاز من شعيب حليفي الذي عدّه مكونا هاما من مكونات الخطاب العجائبي،وذلك حين قال عنه بأنّه "يتمظهر في الرواية الفانتاستيكية باعتباره وحدة قائمة تؤطر الحدث العجائبي فيبرز الزمن بعدا من أبعاد الفضاء، عصيا على التحديد بسهولة، فهو يتلبس العجائبية بدوره"[1]. فما هو الكرونوطوب ؟ وما مدى استيعاب الخطاب العجائبي له ؟وما هي حيثيات اشتغاله في النصّ العجائبي ؟ بل وما مدى تمثل المتون المدروسة له ؟ و فيمَ تكمن جماليته ؟ كل هذه الأسئلة وغيرها نحاول الإجابة عنها من خلال هذا الفصل.

## 1- التحديد الاصطلاحي لمصطلح "كرونوطوب" وأهميته :

الكرونوطوب "« chronotope »"مفهوم أُشيع في النقد الأدبي خلال العشرينيات، من قبل ميخائيل باختين"[2]، الذي يقول معرفا به :"ومن جهتنا سوف نطلق على العلاقة المتبادلة الجوهرية بين الزمان والمكان المستوعبة في الأدب استيعابا فنيا اسم( chronotope) (كرونوتوب) مما يعني حرفيا الزمان المكان"[3]. هذا المصطلح الذي اقترضه من الفيزياء والرياضيات، واستعمله بمعنى استعاري و"عن وعي علمي، ودافع نقدي يبحث عن دفع الخلط وتجاوز تقنيات الفكر التقليدي الذي كان يؤمن بمطلقية الزمن وانفصاله عن الفضاء /المكان "[4]. فاسمعه وهو يقول مصرحا بهذا :"هذا المصطلح يستخدم في العلوم الرياضية وقد أدرج فيها وبرز استخدامه على أساس نظرية النسبية ( أينشتين ) . أما نحن فلا يهمّنا المعنى الخاص الذي لهذا المصطلح في نظرية النسبية، بل ننقله إلى هنا، أي إلى علم الأدب على أنّه استعارة تقريبا ( تقريبا وليس تماما ) . إنّ ما يعنينا فيه هو الترابط الوثيق بين المكان والزمان ( الزمان بوصفه البعد الرابع للمكان ) . إننا نفهم الزمكان على أنّه مقولة شكلية مضمونية من مقولات الأدب"[5]، فالكرونوطوب أو الزمكان "مقولة شكل ومحتوى، مستندة إلى ترابط الزمان والمكان في العالم الواقعي كما في المتخيل الروائي .

---

[1]- حليفي، شعيب : شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص158 .

[2] - Joelle Gardes Tamine , Marie-claude Hubert : Dictionnaire de la critique littéraire , Armand colin ,Sejer , Paris ,2004 ,p.35 .

[3]- باختين، ميخائيل : أشكال الزمان والمكان في الرواية، تر. يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق - سوريا، 1990، ص5 .

[4]- حليفي، شعيب : م.س.، ص157 .

[5]- باختين، ميخائيل : أشكال الزمان والمكان في الرواية، ص 5-6 .

وتصور الكرونوطوب هو موضوع القرائن المكانية و الزمانية في كلّ معقول وملموس وهو المركز المنظم للأحداث الأساسية المحتواة في موضوع الرواية (...) وانطلاقا من هذا التصور، أعاد باختين النظر في تاريخ الرواية الغربية كلّها"[1]،إذ دعا إلى"أنّ كل محكي يحقق كرونوطوب خاصا به،(...) ففي كل حدث هناك فضاء / زمن باعتبارهما وحدة يستحيل فصلها تتنوع وتتفاعل مع الوحدة الفنية للمؤلف الأدبي في علاقته بالواقع، تستطيع أن تعطي نفسا معينا للأحداث، كما أنّها تشكّل نواتها المنظمة والمتضمنة لموضوع الرواية،حيث الحبكات تنعقد وتنحل في الكرونوتوب"[2]كاشفة عن التداخل العميق بين الواقع والمتخيل، وتلك مساهمة منها في التمويه الذي يجعل من المكان موقعا لا متعيّنا تتحدد جغرافيته ودلالته بحسب السياق الذي تتكشف فيه لدى كل متلق، معربة عن مدى "انصهار علاقات المكان والزمان في كلٍّ واحد مدرك مشخص"[3]، حيث "الزمان (...) يتكثّف، يتراص يصبح شيئا فنيا مرئيا، والمكان أيضا يتكثّف، يندمج في حركة الزمن والموضوع بوصفه حدثا أو جملة أحداث والتاريخ . علاقات الزمان تتكشف في المكان، والمكان يدرك ويقاس بالزمان"[4]، ومن خلال هذا التقاطع بين الأنساق،وهذا الامتزاج بين العلاقات يتجلى الزمكان الفني حسب التصور الباختيني . هذا التصور يعدّ "انعطافة في تطوير مفهوم المكان"[5]لاسيما وأنّ باختين لم يكتف بتحديد علاقة الزمان بالمكان فحسب بل أوضح في ملاحظاته الختامية على كتابه ( أشكال الزمان والمكان في الرواية )، والتي كتبها سنة 1973، أنّ "الزمكان يحدد الوحدة الفنية للمؤلف الأدبي في علاقته بالواقع الفعلي.ولهذا السبب ينطوي الزمكان في المؤلف دائما على لحظة تقييمية لا يمكن فصلها عن الزمكان الفني الكلي إلاّ في التحليل المجرد الكلي، ذلك أنّ كل التحديدات الزمانية المكانية في الفن والأدب لا ينفصل أحدها عن الآخر وهي دائما ذات صبغة انفعالية تقييمية . يستطيع التفكير المجرد طبعا أن يتصور الزمان والمكان كلاّ على حدة ويغفل لحظتهما الانفعالية التقييمية. لكن لتأمل الفني الحي (وهو أيضا نابض بالفكر إنما الفكر غير المجرّد ) لا يفصل شيئا ولا يغفل شيئا إنّه يلمّ بالزمكان في كل تماميته وامتلائه. إن الفن والأدب مُخترقان بقيم زمكانية من

[1]-Dictionnaire de la critique littéraire , p.35 .

[2]- حليفي، شعيب : م.س، ص157 -158 .

[3]- باختين، ميخائيل : أشكال الزمان والمكان في الرواية، ص6 .

[4]- نفسه، ص6 .

[5]- أبو هيف، عبد الله : جماليات المكان في النقد الأدبي العربي المعاصر، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد 27، العدد 1، 2005، ص123 .

مختلف الدرجات والأحجام . وكل موضوع جزئي وكل لحظة مختزنة من المؤلف الفني هي قيمة من هذه القيم"[1].

هكذا إذاً يتحدد الكرونوطوب الفني بوصفه مكونا من مكونات الخطاب له أهمية جوهرية، ويختلف من محكي إلى آخر عند باختين، وسنحاول أن نرصد تجلياته في الرواية العجائبية بكل اتجاهاتها إيمانا منا بأن" أي دخول إلى دائرة المعاني لا يتمّ إلاّ من بوابة الزمكانات"[2].

## 2- تحققات الكرونوطوب في الخطاب العجائبي :

شكّل الخطاب العجائبي بإشراقته العجائبية الإدهاشية نوعا خاصا من الخطابات ذات البناء الكرونوطوبي المتباين، لاسيما إذا كان التعجيب كتقنية وتشكيل فني له خصوصياته التكوينية التي تنسحب على الزمان والمكان بوصفهما مكونين أساسيين من مكونات الخطاب في عموميته"يتبادلان توازن القوى كما يتبدلان المنافع"[3]، ومن خلال ذلك يتم التقاط كل مشاهد الإدهاش لإثراء السرد وتدعيمه، مما يجعل الكرونوطوب المحايث لهذا الخطاب النوعي يتميّز بدرجة عالية من الكثافة الانفعالية أكثر من أي كرونوطوب لأي خطاب آخر مهما كان نوعه، ولعل هذا ما قصده شعيب حليفي حين قال بأنّه"في الرواية الفانتاستيكية يصير الكرونوتوب خطابا نوعيا له خصائص جديدة مغايرة، بحيث يصير الزمن بعدا في الفضاء، يصعب تحديده"[4]انطلاقا من المفهوم الباختيني تارة، وبالاحتكام إلى النصوص العجائبية التي يتمدد فيها الزمن وينكمش باعتباره بنية دينامية في فضائه نفس المواصفات تارة أخرى مما يجعل الظفر بأحدهما بعيدا حضن آخر أمرا مستحيلا .

وقد رأينا أن نقف على تحققات الكرونوطوب وجمالياته في الروايات العجائبية المدروسة وفق الخطوات الآتية :

## 3- الفضاء الكرونوطوبي ( الزمكاني ) :

لا شكّ أنّ"الفضاء في الرواية هو أوسع وأشمل من المكان،إنّه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي سواء تلك التي تمّ تصويرها بشكل مباشر أم تلك التي تدرك بالضرورة، وبطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية، ثمّ إنّ الخط التطوري الزمني ضروري لإدراك فضائية الرواية بخلاف المكان المحدد، فإدراكه ليس مشروطا بالسيرورة الزمنية

---

[1]- باختين، ميخائيل : أشكال الزمان والمكان في الرواية، ص220 .
[2]- نفسه ، ص 239 .
[3]- الدابلمي، شاكر : جماليات المكان في الرواية العربية، ص328 .
[4]- حليفي، شعيب : شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص158 .

للقصة"[1]،إذاً فالفضاء الروائي "لا يتحدد في الأمكنة وحدها (...) ولكنه يتحدد انطلاقا من علاقته بالزمن، ثم بانفلات الفضاء عن الأبعاد الاقليدية إلى أبعاد متعددة، مفتوحة"[2] وربما هذا ما شجعنا على أن ننحت لنفسنا في هذه الدراسة مصطلح (الفضاء الزمكاني )،الذي نصبو من خلاله إلى منح الخصوصية المطلقة لفضاءات الخطاب العجائبي بوصفها مجموعة الأمكنة التي تجري فيها الأحداث الروائية من ناحية،ومن ناحية أخرى بوصفها "فضاءات تعلو على الفضاء الطبيعي، لتتماس وفضاء الحلم والرعب المفتوح على نفس الكائن "[3]، وحيث الأحداث العجائبية تنبني على اهراق الزمن في فجوات الرهبة، التي تخلق جوا مشحونا بالخوف والتردد في قبول أو عدم قبول الحدث لا لشيء إلا لأنّ مكونات الفضاء الذي تجري فيه الأحداث المراوحة بين الراهن والغابر مكانا وزمانا مشكلة الفضاء الروائي "لا تتكون من الوجوه الهندسية البسيطة ولكنها تستنتج من أشكال جد معقدة، ومتنوعة تحقق الاختلاف عن الفضاء المألوف والمتعارف، لخلق تعددية في جغرافية الأشياء والكيانات "[4].

وقد جاءت رواية ( الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي ) ممثلة لهذا الفضاء الكرونوطوبي بكثير من الاقتدار، لاسيما والروائي لا يصرّح بالمكان الذي تجري فيه أحداث هذه الرواية ولا بالزمان الذي يحتويها ؛ إذ ينفتح الخطاب الروائي على فضاء تضيع فيه كل الأبعاد، فلا المكان مدينة ولا هو فيف، ولا الزمان الحاضرُ كلُّه ولا هو الماضي كله، بل نحن في هذه الرواية مأخوذون بين حاضر من خلال رسالة عيسى لحيلح، وبين ماض سحيق مدفون في كهف، حيث يعثر على جمجمة مالك بن نويرة الذي يطلب من الولي أن يثأر له من قاتله . فينفتح النص من خلال ذلك على الزمن الماضي بكل تجلياته وفي الآن نفسه على الحاضر بكل تجلياته أيضا، ليبقى المتلقي في حالة ضياع بين أحداث تاريخية تعيد نفسها، فتضيع منه معالم المكان بضياع الزمان المنحل في الفضاء اللامتناهي،اللامحدود، اللامعين أصلا، الفضاء الكابوسي الحامل لرؤى جد غامضة قد لا تأتي أُكُلها إلا بعد حين .

و عليه فإنّ رواية "الولي الطاهر " أكّدت من خلال بنيتها الزمنية أن "تبعات الماضي كحمولة من الجذور تبعات ثقيلة لابد منها لمواجهة الحاضر واللحظة الراهنة.نتيجة لذلك تخرج عن حدودها كلحظة لتمتد في هذه الجذور وتستند إليها. ولهذا فالحاضر يسعى دائما إلى أن لا

---

[1]- لحميداني، حميد : بنية النص السردي، ص64 .
[2]- حليفي، شعيب : شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص166 .
[3]- نفسه، ص169 .
[4]- نفسه ، ص166 .

يختلف كثيرا عن الماضي. بل هو يسعى إلى الانسجام معه"[1]على حد تعبير برجسون، وقد يعني ذلك حسب تفسير زايد عبد الصمد لهذه المقولة أنّ "الجانب الفعليّ الواقع من الحياة يوازيه جانب مضمر موجود بالقوة يمثّل جملة ما اختزنته الذاكرة . والجانبان متداخلان ولا إمكانية للفصل بينهما . ولذلك فإنّ كل لحظة من لحظات الحياة هي في الآن نفسه إدراك وتذكر، وفي التذكر يكمن الماضي، والماضي المعني في هذا الصدد هو ذاك الذي يسحق بقوة وعنف كرامات الناس وحبّهم وطموحهم"[2]، بل لم يكتف وطار بهذا، فراح من خلال استحضاره للماضي يؤكد أن الماضي "هو الكابوس الذي لا يزال، رغم انقضائه، يروّع الناس و يثنيهم عن كلّ محاولة جديدة، ويقتل إنسانيتهم، ويشوّه علاقتهم بالوجود وبأنفسهم"[3]، وتجلى ذلك في استحضاره قصة مالك بن نويرة وأم متمم. وقد تكرر هذا المعنى في رواية"الرماد الذي غسل الماء"، حيث جاءت الساردة مؤكدة من خلال تقنية الاسترجاع (المقطعة لأوصال سيرورة الحكي) والمتعلقة بالحياة المأساوية التي عاشتها عزيزة الجنرال، و التي حاولت من خلالها الساردة بيان تعاطفها مع عزيزة وخلق الأعذار لكثير من تصرفاتها المسيئة للآخر .

ولما كانت "علاقة الزمن بالمكان علاقة عضوية وثيقة، فلا مكان يتشكل وينحول ويتجلى،إلاّ بعامل زمني معين، ولازمان، يُرصد،ويقوّم، ويجدد، إلاّ بمكان يحتويه، ويجعل من ذاته مسكنا للزمن"[4]،بمعنى "أنّ الزمان فراغ دون مسكنه في المكان، حيث يظل تائها،إلى أن يجد مكانا يسكن فيه،وأن المكان فراغ، لا تحولات، ولا تجليات له، دون أن يتجدّل مع الزمان "[5].

ولما كنا نريد الوقوف على خصوصيات الفضاء الكرونوطوبي في بعض الروايات المدروسة فقد رأينا أن نقف على أشكال الزمن المكونة للفضاء الكرونوطوبي والمساهمة في ابتناء صرح الخطاب العجائبي دون أن ننسى التعرف على بعض السمات الخاصة بفضاء سردية التعجيب، وعلى الخصوصية النوعية التي يضفيها على الرواية العجائبية .....

## 1.3 أشكال الزمن في بنية الفضاء الكرونوطوبي :

### أ – الزمن المتشظي :

جاء في لسان العرب في مادة ( تشظى ) :"تشظى الشيء تفرّق وتشقق وطار شظايا (...)،وتشظى القوم تفرقوا قال:

---

[1]- زايد، عبد الصمد : مفهوم الزمن ودلالته ، الدار العربية للكتاب، بيروت، 1988، ص256 .
[2]- نفسه ، ص256 .
[3]- نفسه ، ص256.
[4]- النابلسي، شاكر : جماليات المكان في الرواية العربية، ص327 .
[5]- نفسه، ص 328 .

فصدَّهُ عن لعلع و بارقِ

ضربٌ يشظيهم على الخنادقِ

أي يفرّقهم ويشقّ جمعهم ..."[1]

و من هذه الدلالة يأخذ التشظي عند أهل الأدب معناه، و هو"سمة ارتبطت بالسرد في الرواية الجديدة و تعلقت بالزمن على الخصوص، و هي تعني رفض الكتاب الوحدة الروائية القائمة على الحبكة و تطور الشخصيات في خط منطق سردي موحد"[2]، وهو ما اعتبرته مارغريت دوراس "جنون كتابة أو ضد الكتابة المنظمة"[3].

ولئن مال بعضهم إلى تفضيل ( التهشيم ) على ( التشظي) بمبررات واهية[4]،فإننا نقف على المضادة والمحادة من هذا الاستحسان والتفضيل، لاسيما ونحن ندرك أنّ معنى التهشيم يذهب إلى التحطيم وهو ما يحيل على الإبادة والهلاك لغويا[5]، فإذا أضفناه إلى بنية الزمن أحالنا على اللازمن،وهو مالا نتوسمه في لفظة ا( التشظي ) ؛إذ رغم تكسر الأزمنة الداخلية في البناء التداخلي الجدلي،يمكن للقارئ أن يتلمس خطاً زمنيا في الحاضر السردي، الذي يخضع بدوره للتداخل والتشابك، لكنه تشابك يمكن أن يُفك، ويعيد القارئ صياغة النص الروائي رغم الجدل الزمني وما يحمله من تساؤلات تجسد الرؤيا ووجهة النظر"[6]. ولو جاز لنا أن نبحث عن مصطلح آخر غير التشظي لكان مصطلحُ التقطيع أفضلَ وأشملَ، ولكننا نبقي على التشظي مصطلحا معروفا بين الدارسين"يتضمن نقلة من عالم تفتت الأنا و(انتشار القيمة)، إلى عالم قادر على أن يمنح الذات حرية لا نهائية، لا تقيّدها حدود (الشكل )أو تحدها ضرورات (التركيب)"[7]،كما يقول فاروق السيد، حيث"أبعاد الزمن تتجاوز كل ما هو منطقي وواقعي إلى حرية لا نهائية في التشكيل، تصل إلى درجة التشظي والتبعثر في النص الروائي"[8]، وهو ما يجعله -أي النص- يتحول "إلى شيء أشبه بالحلم أو الكابوس"[9]، مما يجعل متلقي مثل هذا النص "يفقد القدرة على جمع خيوط النص أثناء القراءة، وربما يحتاج إلى قراءة ثانية تجعله قادرا على استجماع هذه الخيوط ونسجها، وكأنّ القارئ يعيد خلق النّص وصياغته من منطلق رؤيته

---

[1]- لسان العرب، م3، ص439 .
[2]- قريبع، رشيد : الرواية الجديدة بين الأدبين الفرنسي والمغاربي، ( مخطوط لأطروحة دكتوراه دولة )، ص177 .
[3]- نفسه، ص178 .
[4]- نفسه ، ص177 .
[5]- لسان العرب، م 6، ص337 .
[6]- القصراوي، مها حسن : الزمن في الرواية العربية، ص111 .
[7]- نفسه، الصفحة نفسها .
[8]- نفسه ، الصفحة نفسها .
[9]- نفسه، الصفحة نفسها .

ووجهة نظره ويتحول إلى أحد أصوات الرواة في النص . في قلب لحظة التلقي الكاملة، التي يفترض أن تكون فيها روح المتلقي بؤرة الكون، تلتقي عندها شتى خطوط الضوء ومساراته المتباينة مكوّنة صورة منعكسة ومتعددة الأبعاد للعمل الفني في نفس المتلقي"[1].فإذا أضيف إلى اختلال الزمن بأبعاده واختلال السببية المنطقية حدثٌ غريبٌ غير مأنوس ولا مألوف، أربك ذلك فعل القراءة أكثر،وربما أحدث ذلك الهلع والخوف في نفس المتلقي، فيطلق العنان لقلقه وفضوله، ثمّ ما يلبث أن"يقطع الصلة بصفة غير متوقعة بين الفكرة والشيء، وبين الفعل والفكرة"[2]، وعندئذٍ"يلتقي الوعي المدرك بالعالم المدرك وتصورات المتلقي عن ذاته وعن الآخر بالصور المتخيلة، التي يصوغها وعي المتلقي للنص"[3]، الذي يظل"موضوعا للإدراك ومادة للوعي طالما احتفظ المتلقي بتوحده ووجوده المنفصل خارج التجربة"[4]، وهو ذاته ما يرتضيه تودوروف لمتلقي المحكي العجائبي حتى يستطيع تبين إن كان غريبا أو عجيبا، وما نرتضيه نحن أيضا في هذه الدراسة لنتبيّن نوع العجائبي في النصوص المطبق عليها، التي جاءت في جملتها كي تؤدي دور الإيهام بالواقع، منفتحة على الماضي والحاضر و المستقبل بشكل تتابعي أو جدلي وربما "تتقاطع الأبعاد الزمنية وتختلط بصورة حلمية"[5]، حيث تبلغ بنية الزمن الروائي حالة من التشظي"تعكس حقيقة تشظي الزمن الواقعي"[6]الذي أفْرزَ النص نفسه.

يقول الطاهر وطار واصفا بنية الزمن في روايته (الشمعة والدهاليز ) التي نعدها الجزء الأول من ثلاثية الأزمة*:"الزمن ليس زمنا تاريخيا متسلسلا، أو ممنطقا ومحسوسا، إنّه زمن أهل الكهف، زمن التذكر، والتنقل من هذه اللحظة، إلى تلكم، ومن هذه الواقعة إلى تلك . ولقد تعمدت حينا واضطررت حينا آخر إلى طي الزمن، وجعله وقتاً حلمياً، يقع في مناطق مظلمة ومناطق مضاءة،مناطق واعية ومناطق موهومة"[7].وهي نفس البنية الزمنية التي عمد إليها في روايته ( الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي )، التي بدا فيها الزمن الحاضر كما في سابقتها "هو الأكثر إثارة للجدل في الخطاب الروائي نتيجة للماضي وإفرازاته"[8].

---

[1]-القصراوي، مها حسن : الزمن في الرواية العربية ، ص111 .
[2]- علام، حسين، عجائبية الجسد ودلالاتها، ص236 .
[3]-القصراوي، مها حسن : م.س.، ص111 .
[4]- نفسه ، ص111.
[5]- نفسه ، ص116 .
[6]- نفسه، ص118 .
*- نقصد بثلاثية الأزمة روايات وطار الثلاث وهي:" الشمعة والدهاليز"،" الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، و"الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء".
[7]- وطار، الطاهر : الشمعة الدهاليز، موفم للنشر، الجزائر، 2007، ص8 .
[8]- القصراوي، مها حسن : م.س.، ص118 .

وهذه البنية الزمنية المتشظية يعلن المؤلف وبكل جرأة موت الزمن التاريخي بموت الرواية التقليدية.كما يعلن أنّ هذه البنية الزمنية المتشظية ( تَمْكُنُ )- وأستعير هذا الفعل من شاكر النابلسي- في مكان من مواصفاته أنّه غير محدد ولا محدود، لا متناهٍ (يزمُنُ ) بالزمان، يخوض فيه الولي الطاهر بوصفه الشخصية ذات السمات العجائبية حروبه اللامتناهية عبر فصول هذه الرواية . فما يزيد ذلك الفضاء الكرونوطوبي للرواية إلاّ جمالا .

أما( فاجعة الليلة السابعة بعد الألف ) فقد ضمّنها الكاتب"شواغل الراهن وأسئلته (...)، في مرحلة تاريخية تمثل السبعينيات، وما شهدته بؤرة أحداثها من تحولات متأزمة على جميع الأصعدة"[1]،وذلك من خلال خلقه شخصية بشير الموريسكي، هذه الشخصية التي "خلقها واسيني ليدخل من خلالها حقل الذاكرة، دهاليز التاريخ، مما يسمح بنبش التاريخ للبحث عن المغيَّب فيه"،متنقلا في نسج أحداثها بين الحكاية الشعبية بخصوصية التتابع في بنيتها الزمنية والأسطورة بزمنها ذي الصبغة الأسطورية، والقصة العجائبية المنفتحة على البناء المتشظي للزمن تارة وعلى التتابعي تارة، وعلى الحلمي الكابوسي تارات أخرى .

تتساوق كل هذه الخصائص الزمنية وتتجاوب فيما بينها في فضاء أسطوري يعرف بالجملكية لتمنح الفضاء الكرونوطوبي بعده الجمالي الممتد ليشمل أحداث رواية متكونة من جزأين، وتلك خصوصية وسمة لم تظفر بها واحدة من الروايات المقدمة للعرض والتحليل غيرها.

أما رواية ( الحوات والقصر ) فإنّ عجائبية الكرونوطوب في هذه الأسطورة تؤطر الحدث العجائبي،"فيبرز الزمن بعدا من أبعاد الفضاء، عصيا على التحديد بسهولة"[2]، يعتمد التمدد والتقلص وبتحرك الزمن، يتغيّر المكان . وعندما يتعرّض علي الحوات للتعذيب والتنكيل بجسمه تحصل حوادث عجيبة تثير دهشة المتلقي مما يؤكّد أنّ علي ليس من الشخصيات العادية كما تصوره الأسطورة في بدايتها .

وأما رواية جلاوجي ذات الحبكة البوليسية ( الرماد الذي غسل الماء ) فقد رأينا قبل الحديث عن طبيعة الأزمنة التي اجتاحتها أن ننوّه بالدراسة الجادة التي قام بها عبد الحفيظ بن جلولي حول بنية الزمن في هذه الرواية، تناول فيها الدارس مقاربة تشريحية،تفكيكية للبنى الزمنية المتعددة فيها، أسفرت هذه المقاربة على نتائج جد هامة أهمها : أنّ البنية الزمنية في هذه الرواية بدأت تفرض نفوذها على النص من العنوان الذي صدّره الروائي بجملة زمنية تحيل على تقابل

---

[1]- مخلوف، عامر : توظيف التراث في الرواية الجزائرية، ص103 .
[2]- حليفي، شعيب : شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص158 .

فهي بين واقعين متواجدين، واقع ملوث تمثّله لفظة ( الرماد )، وواقع نقي تمثّله لفظة (الماء)، تحيل كلّ منهما على دلالة ذات أبعاد زمانية ؛ حيث النقاء يقابله (الماضي)، والرماد يقابله (الحاضر)، ركّبهما جلاوجي بطريقة غير مألوفة، لافتة لغرض تقديم رؤية للعالم والذات باعتبارهما عنصري الحدَث، موظفا حقولا مفرداتية تكرّس أزمنة متنوعة، تصبّ كلّها في بوتقة زمكانية خاصة تفرضها الرؤية العامة التي جاء النص حاملها .

وهكذا تضع الرواية المقاربة الزمكانية"كاستلهامات لتفتح أواصر الحوار بين الأمكنة والأزمنة، والناص والمتلقي كأطر معرفية لمحاولة تحريض أفق المتلقي ودفع إنتاجية الأدب "[1].

**ب– الزمن الإحالة *:**

لا شكّ أنّ"التناصات أزمنة ضائعة داخل النص تمهله انفتاحه الإبداعي وعلائقه المعرفية الجادة، وفي نفس الوقت تفتح في وعي المتلقي أقواسا زمنية معينة بكلّ ظروفها وزخمها لتعيدها إلى سياق الحاضر واستيضاح مبرراتها من خلال سيرورة النص حسب ما ذهبت إليه مارت روبير وبروست"[2]؛ إذْ"تعتقد الناقدة مارت روبير فيما يخص بعلاقة النص الروائي بالزمن، أنّ الرواية فن الماضي الذي يعود بعناد إلى الحاضر ويهاجمه"[3]، بينما يذهب بروست إلى أنّه"البحث عن الزمن الضائع"[4].

وإذ نتوقف في هذا المقام عند ما حمّل به المبدع الجزائري نصوصه من مقاطع سردية لنصوص غائبة، تقتحم سيرورة النص الحاضر، وتحيل بعباراتها وأنساقها إلى نص بعينه، أو نصوص متنوعة، صانعة الجزء الأكبر من شعرية وجمالية النص، فليس الغرض من وراء ذلك إثبات مدى تمثُّل النص السردي الجزائري لهذه الظاهرة ، وإنما لبيان أنّ هذه"التناصات (...)، تحمل شحنة الزمن في إحالات دالة على لحظات تبرق في الذهن إشارات مفعلة للترابط بين إدراك المعنى في سياق النّص والموضوع المحال، وحينها يكون الزمن الإحالة زمن طائف يراوِد الذهن لحظة الانغماس في قراءة النص، فتشكّل برهة التناص"[5]. هذه البرهة التي امتدت في رواية ( مرايا متشظية) لتشمل زمن النّص كلّه، حيث عبث مرتاض بالواقع عبثا جعل منه بنية عجائبية لا يُفهم ما يرمي إليه إلا عبر بعض المفاتيح التي يبثّها هنا وهناك، وهو ما جعلنا نختار هذه الرواية

---

[1]- بن جلولي، عبد الحفيظ : بنية الزمن في رواية الرماد الذي غسل الماء لعز الدين جلاوجي، جريدة اليوم ، الصادرة بتاريخ 29 /5/ 2006 . ص18 .

*- أود في هذا المقام الإشارة إلى أنني استعرت هذا المصطلح من الدارس عبد الحفيظ بن جلولي الذي استعمله في دراسته المشار إليها سلفا.

[2]- بن جلولي، عبد الحفيظ : بنية الزمن في رواية الرماد الذي غسل الماء، ص18

[3]- نفسه، الصفحة نفسها .

[4]- نفسه، الصفحة نفسها .

[5]- نفسه، الصفحة نفسها .

من بين كل الروايات المطبق عليها لتكون خير ممثل لهذا الزمن الإحالي، والتي ارتأى مرتاض أن يعود في بناء معمارها الفني إلى (ألف ليلة وليلة ) حتّى جاءت شبيهة لها في بنيتها التوالدية وحكاياتها الممتدة عبر الأزمنة والأمكنة، محيلة من خلال الكثير من ملفوظاتها إلى عوالمها العجيبة التي تسكنها شخصيات خارقة ( من مثل العفريت جرجريس وقصة اختطافه للعالية بنت منصور ليلة زفافها والهرب بها إلى بلاد الواق واق، وبحر الظلمات ....إلخ .

هذه الإحالات بشحناتها المحمّلة بعبق الزمن الألف ليلي العجيب الذي تغرقه اللغة المرتاضية المتميزة في عالم عجائبي يجعلنا نذعن لمفارقاته، ولولا الإهداء الذي صدّرت به هذه الرواية لما كان لنا غير الاستسلام لتلك الزمكانية الموهومة التي اختلقها مرتاض بحسٍّ مرهف ووعي أدبي تقصّده حتى بدا الواقع الجزائري الدموي واقعا عجائبيا، مانحا بذلك هذه الرواية فضاء كرونوطوبيا عجائبيا من الجهتين ( جهة الزمن وجهة المكان )، وهو ما أضفى عليها لمسة جمالية منحتها شعرية خاصة .

### ج–الزمن الهاجس *:

جاء في لسان العرب:"هجس الأمر في نفسي يهْجِس هجْسا وقع في خلَدي، والهاجس الخاطر(...) وفي الحديث : وما يهْجِس في الضمائر أي ما يخطر بها ويدور فيها من الأحاديث والأفكار وهَجَس في صدري شيء يهْجِس أي حدس"[1].

وليس بعيدا عن هذا المعنى اللغوي الذي يحمله الهاجس نشيّد فضاء مصطلح زمن الهاجس،الذي نريد به المدة التي يستغرقها الهاجس، بماهو ما يخطر ويدور في الضمائر من الأحاديث والأفكار، والذي يقضّ مضجع الذات ويهيمن على الزمكان باعتباره لحظة زمنية مفارقة تسهم في عملية الخلق والإبداع .

لقد بنى جلاوجي روايته (الرماد الذي غسل الماء) على تداخل أزمنة متباينة يعدّ الزمن الهاجس واحدا منها كما أشار إلى ذلك عبد الحفيظ بن جلولي ؛ مؤكدا أنّ الناص فتح نهاية الرواية على الهاجس حيث عمد إلى أسطرتها من خلال فعل انبعاث الجثة ليلتقي الزمن الهاجس بالفضاء المؤسطر، وبذلك يحيل الزمن الرماد إلى اللامعقول، وتلتقي البداية بالنهاية، البداية التي أوجد فيها الهاجس ثمّ أزاله في تركيب مفاهيمي كرّسته جملة ( الساعة الحائطية )، وخلال المسافة بين الهاجس واللاهاجس أنجز الزمن الإبداعي الذي تدلّ عليه الفقرات ذات التجلي

---

*- أشير في هذا المقام إلى أنني استعرت هذا المصطلح من الدارس عبد الحفيظ بن جلولي، والذي استعمله في دراسته المشار إليها سابقا .

[1]- لسان العرب،م 6، ص309 .

الوصفي الدقيق للحظة نصية، مؤكدا أنّ التركيب الموضوعي لبنية الزمن يقوم على إنتاج معادلة ذات دوال ثلاث منشأها مصدر واحد (الساعة الحائطية )، يتفاعل طرفاها (الزمن الهاجس واللاهاجس ) لينتجا الزمن الصامت (...) والصمت قيمة جمالية وليس الإحالة إلى طبيعة ما[1] .

فإنّ رواية ( حروف الضباب ) ينطلق فيها الحكي من لحظة واقعية محضة تكرّسها جملة (وكل شيء ممكن )، هذه الجملة التي تحيلنا مباشرة على الفترة الزمنية الممتدة ما بين أواخر الثمانينيات وبداية التسعينيات، والحصة التلفزيونية التي تكفّلت بطاقمها المتميّز بصنع الحدث داخل العديد من عائلات المفقودين، حيث يبدأ زمن الهاجس الذي يكرّسه هاجس الأم الباحثة عن ولدها بفرض نفوذه على الراوي ويضطره إلى استعادة فعل الحكي ساردا قصة محنة الزواوي، جاعلا المكان بتداعياته الحافز الديناميكي الذي يحثّه على بداية الحكي، إيمانا من الراوي بأنّ"المكان يعطي الانطباع بأنّ النّص حقيقي (...)،وأنّ ما يحكى داخله إنما هو من تشخيص"[2]وبذلك يراوغ القارئ من حيث لا يدري،كيف لا وهو يغرق فضاء الرواية بالأحداث العجيبة والغريبة التي تبثّ الحيرة والتردد في نفس متلقي مثل هذا النص، الذي يتعانق فيه الواقعي بالسحري والمحسوس بالمجرد والمادي بالروحي من أجل خلق الاشراقة العجائبية الأخاذة، التي تكمن جماليتها في خلق الأوهام وتحطيمها،و في تشكيل مجازات المعنى وحلّها، ولن يكون ذلك سائغا إلاّ وفق بنية زمنية تصاغ الرواية في داخلها لأنّ الزمن"يعدّ بحركته وانسيابه وسرعته وبطئه هو الإيقاع النابض في الرواية، فالسرد زمن والوصف في بعض حالته زمن، والحوار زمن، وتشكل الشخصية يتم عبر الزمن أي أنّ كل ما يحدث في الرواية من داخلها ومن خارجها يتم عبر الزمن ومن خلاله"[3].

فإذا كان الحكي وليد هواجس الشخصيات الفاعلة في النص امتد زمن الحكي ليستغرق زمن هذه الهواجس التي تتحول من لحظة عجز كبرى تنتاب الشخصية إلى لحظة الفعل الفعّال، لحظة خلق وإبداع، لاسيما وكلّ هاجس يرمي بك كمتلقٍ إلى زمن مختلف عن زمن الحاضر . فهذا الزواوي كشخصية محورية تكررت حكايتها مع الياقوت عبر أجيال متعاقبة تقضّ مضجعه تلك التميمة المعلقة على صدره ويتحوّل إصراره على فتحها ومعرفة ما فيها إلى هاجس عليه ينام ويقعد . وعند لقائه بالياقوت ( هذه الأنثى غير المرئية ) التي ساعدته على فتحها دخل الزواوي عوالم أخرى أجبرته على العيش مشتتا بين ماضٍ سحيق يحسّ بأنّه عاشه دون أن يتبيّن

---

[1]- بن جلولي، عبد الحفيظ : بنية الزمن في رواية الرماد الذي غسل الماء لعز الدين جلاوجي، ص18 .
[2]- تأليف جماعي : الفضاء الروائي، تر.عبد الرحيم حزل، أفريقيا الشرق، المغرب - بيروت، 2002، ص75.
[3]-القصراوي، مها حسن : الزمن في الرواية العربية، ص42-43 .

تفاصيله و مستقبل غامض لم يستوعب معالمه تماما . وتتحول الكلمات (الطلاسم ) المكتوبة ها التميمة، التي لم يستطع قراءتها رغم كونها مكتوبة بالخط المغربي إلى هاجسه الثاني الذي لم يتوقف عن وخزه في عمقه وهزّ كيانه المرتعد بحثا عن الحقيقة التي ضاعت منه بموت الشيخ العلمي واستحالة الحصول على كتاب (شمس المعارف ) .

وينفتح زمن الحكي الذي تحيط به الهواجس من كل ناحية على الاسترجاع كتقنية مكسّرة لخطية الزمن تلعب دورها في تزويد الحكي بمحطات ماضية أغفلت إلى حين . وتتضاعف حدية هواجس الزواوي مع استغراق الحكي وتنكشف له كل الحجب التي تغرق النص في جو سحري خارق يحكمه شاغل اختراق المسافات وطي الأرض، الذي نتبيّن منه طريقة خاصة في التعامل مع الزمان على حد تعبير سعيد يقطين[1]؛لأنّ السرعة الخارقة مفارقة للحركة العادية والمألوفة لقياس الزمن، مما يجعل"الزمكان نفسه يتميّز بدرجة عالية من الكثافة الانفعالية التقييمية "[2]وهو ما يُسهم بقدر كبير في منح الخصوصية لطبيعة تكوين الفضاء الكرونوطوبي الذي تسعى هذه الرواية لتكريسه من خلال لحظات التجلي والكشف التي تغمر بفيضها الزواوي، فلا يجد ملاذا يحتمي به من صهد الحاضر المرفوض إلا برنوس الشيخ العلمي الذي يختفي بين تلابيبه في جو ضبابي مهيب .

**د-الزمن الكابوسي :**

ونريد به زمن الأزمة، الذي يكوّن من جراء احتوائه للمكان واحتواء المكان له بأبعاده كرونوطوبا خاصا، هو ما سمّاه شعيب حليفي كرونوطوب الكابوس"المتضمن لقيم انفعالية تستو لد الدهشة والتردد في نفس المتلقي، إذ الأحداث العجائبية تنبني على اهراق الزمن في فجوات الرهبة"[3]،حيث تعمد الذات الكاتبة إلى ملامسة الجوانب القابعة في لا شعور الكائن من أجل تجسيد أزماته وحقيقته الكابوسية التي باتت تقض مضجعه، ولعل رواية ( في الجبة لا أحد) خير ما نصطفيه ممثلا لهذا الزمن الكابوسي، هاته التي يتحوّل فيها الزمن إلى زمن عجائبي يتمدد حتى يكاد يستوعب الأزمنة كلّها ثمّ يتقلّص حتى لا يكاد يستوعب لحظة واحدة هي تمثيل الحب الكبير الذي يكنه سعيد البطل لحبيبته كليوباترا .

وقد تمحور كرونوطوب هذه الرواية حول لحظات الطرق على الباب، هذا الفعل الذي أفقد سعيد إحساسه بحاضره المثقل فهرب وعبر رحلة هوامية كانت له بمثابة بوابة الزمن الجميل

---

[1]- يقطين، سعيد : قال الراوي، ص218 .
[2]- باختين، ميخائيل، أشكال الزمان والمكان، ص221 .
[3]- حليفي، شعيب : شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص159.

التي فُتحت على مصراعيها أمام ناظريه فلاذ من خلالها بالفرار إلى فردوسه الذي طالما افتقده، متناسيا الطرق والطارقين، مجابها زمن الموت غدرا الذي يمثّله فعل الطرق بزمن لذة الحياة في حضن الحبيبة كليوباترا التي طالما حلُم بالحديث معها ليخبرها بما يكنّه لها قلبه .

وهكذا يحال الزمن بمعية المكان وما يحيط به إلى لحظة توتر كبرى يحياها البطل سعيد داخل شقة معزولة عن العالم كلّه، تحمل الكثير من ذكريات الماضي ببعديه القريب والبعيد . ويتحول هذا الفضاء المغلق بفعل الاسترجاع والتذكر إلى فضاء مفتوح على عوالم سعيد المرغوبة وغير المرغوبة،الدافئة بذكرياتها الحميمية، والمكفهرة بذكراها الأليمة، ورغم ذلك يختار سعيد برفقة كليوباترا أن يرتدا عائدين إلى الوراء، إلى زمن الطفولة الدافئ في حضن الأم، في محاولة منه لحفظ نفسه من الخطر الذي كان يهدد حياته، على العيش في ظلام حاضر تتحكم في سيره خفافيش الظلام، وهو"في هجرانه للحاضر، راحلا إلى الماضي،لا ينوي الهروب من واقع يعيشه، ولكنّه يسعى إلى إضاءة هذا الحاضر بمصابيح الماضي، لا حبا بهذا الماضي وجالياته ولكنه مونه لا يملك غير هذه المصابيح الوحيدة المتوفرة لديه"[1]. وهو ما يؤكّد أنّ"الإنسان العربي يعيش زمنيين وليس ثلاثة أزمنة،كباقي خلق الله .فهو يعيش الماضي والحاضر فقط . وليس له من المستقبل شيئا . على عكس باقي خلق الله الذين يعيشون زمن الماضي والحاضر والمستقبل وتلك هي واحدة من أزمات الإنسان العربي وسبب نكباته وضيقه بالحياة"[2].

وهكذا"استطاع الكرونوتوب في المحكي الفانتاستيكي أن يحقق تباينا مهما بينه وبين الزمن العادي والمطلق"[3]؛ إذ ظلّ الزمن في هذا النوع من المحكي"يسير وفق متغيرات لا حقائق ثابتة، يولد من الموت والجنون والعبث والانهيار . إنّه انتظار دائم داخل عزلة تتلاحم مع الاندفاع والنكوص،والإحباط، إنها هوية الكائن، وتجسيد لأزماته وحقيقته الكابوسية، وهو بذلك يتميز عن زمن المحكيات الأخرى، ويلتقي مع الأعمال التجريبية التي جعلت من الزمن بعدا حقيقا بملامسة الجوانب الغافية في لا شعور الكائن . والزمن في الرواية التجريبية هو البطل، وفي المحكي الفانتاستيكي الذي يقوم على عمد تجريبية هو افتضاح لهوية الكائن، الشيء والحدث مثلما هو الفضاء الذي يقوم مع الزمن بتأسيس تمظهرات مغايرة لكرونوتوب كابوسي يقَعّد لمكونات الخطاب الروائي الفانتاستيكي"[4].

---

[1]- النابلسي، شاكر : جماليات المكان في الرواية العربية، ص91 .
[2]- نفسه ، ص91.
[3]- حليفي، شعيب : شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص159.
[4]- نفسه، ص166 .

## 2.3- سمات الفضاء الكرونوطوبي العجائبي :

إذا سلمنا جدلا بمقولة شارل كريفل الناصة على أنه"كما يلزم المحكي أن يقول (متى)،يلزمه أن يقول (أين) و(من) و(ما) . فلا يرد الحدث السردي إلاّ مصحوبا بكلّ محدداته وإحداثياته، وبدون المعطيات الزمنية والفضائية (مقترنة بغيرها ) لا يتأتى بث الرسالة السردية"[1]. فإنّه ينبغي أيضا أن نسلم بأنّه يلزم "المحكي لكي يخرج عن المألوفية، وتتحقق له الفرادة أن يشير بكلمة أو تميز إلى المكان الذي يرصده للـــ(حدث)"[2]على أنّ"المكان الذي يرد في الرواية إنما يدلّ داخل نظام هذه الرواية . فهو لذلك تخيل، ولا يكون نظيرا على الإطلاق للمعلومة الموضعة التي تأتي في رسالة لسانية من النوع الإخباري. فقد قال هامبوركر:(كل نعت ذي قيمة تعيينية أو مكانية يفقد بمجرد دخوله مجال التخيل،قيمته التعيينية والوجودية، التي يمكن أن تكون له في الواقع، وبذلك يتحول إلى رمز)"[3] . وعليه فإنّ فضاء الرواية عموما "فضاء خاص"[4]على حد تعبير أنجاردن « Ingarden »، وقد تتعمّق هذه الخصوصية التكوينية وتتجلى أكثر في الرواية العجائبية ، التي تتوسل بالخرافات والأساطير والخوارق و الاستيهامات محاكاة الواقع الغريب، لا هروبا من مرارته وقسوته، ولكن في محاولة منها لتكريس فكرة لا عقلانية ما يحدث .

و"إذا كان تقسيم النقاد للفضاء إلى واقعي طبيعي، وآخر أسطوري متخيل،فإنّ المحكي الفانتاستيكي يحاول أن يجمع هذين النوعين في جدلية مشهدية قائمة على أبعاد متعددة الدلالة المرجع،يجمع بين الواقعي والمتخيل انطلاقا من الإمكانات الجديدة المفتوحة على المخيلة نتيجة طروحات أنشتين حول المكان المربع الأبعاد « Continuum » وهو ما يمكن استنتاجه من المحكيات الفانتاستيكية التي تطعّم الفضاء بالتعجيب"[5]، حتى يغدو "مسرحا للاستيهامات والمادة الدائمة للتلاعبات المبتكرة"[6]كما قال روبير ريكات . وتبدو الفضائية ذات مستويات متنوعة من الانفتاح يكون أقصاها درجة (الفضائية المتشظية ) على حد تعبير ج.ب. كَولدنستين[7]، التي يتم التلاعب فيها بأبعاد الأمكنة المرصودة في الرواية، إذ هي تارة مغلقة وتارة أخرى مفتوحة، بل إنّ المكان الواحد لا يكاد يأخذ وضعا واحدا، فهو الضيّق بأبعاده المفتوح بما يزمن فيه من

---

[1]- تأليف جماعي، الفضاء الروائي، تر.عبد الرحيم حزل، ص72 .
[2]- نفسه ، ص71 .
[3]- نفسه، ص72-73 .
[4]- نفسه، ص73 .
[5]- حليفي، شعيب : شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص167-168 .
[6]- تأليف جماعي : الفضاء الروائي، ص68 .
[7]- نفسه، ص23 .

زمان .وقد مثلت هذه الفضائية المتشظية في المدونة المدروسة من الرواية الجزائرية رواية " الرعشة "لأمين الزاوي وذلك من خلال فضاء الشقة التي تحملت عبء الحكي بأزمنته المتداخلة المتشظية،تلك التي استولدها اللحظة الراهنة التي وقفتها الخالة زهرة أما ابن الأخت زهير .

وكذلك رواية (في الجبة لا أحد ) للروائية زهرة ديك التي حولت بفعل الخوف البيت بغرفه الثلاث إلى فضاء مفتوح على الماضي القريب والبعيد والحاضر المرفوض، والمستقبل المفقود، فما زاد ذلك الفضاء الكرونوطوبي في هذه الروايات إلا انفتاحا على شتى الجماليات والشواغل التي يسعى المنجز الروائي العربي إلى تحقيقها من خلال انفتاحه على الرؤى المغايرة التي حملتها الرواية الغربية الجديدة.

وأما إذا تحول المكان إلى شخصيات روائية فاعلة تتجاوز وظيفتها الأساسية المتمثلة في كونها إطارا أو ديكورا، لتصبح عنصرا مهما من عناصر تطور الحدث[1]، كما هو الحال في رواية (سرادق الحلم والفجيعة )، فإنّ الفضاء الكرونوطوبي يكون أغنى دلالة بفعل هذا الانزياح الوظيفي الذي تكرّسه شخصية المدينة المومس بما هي الفاعل والمفعول فيه في آنٍ .

فإذا تناغم ذلك مع الأحداث الغريبه التي يطوّقها فعل التحول والمسخ من كلّ الجهات،"سواء أكان هذا التحول يقرأ بالبصر أم يتعداه إلى إنتاج الدلالة"[2]منح النص بكل حيثياته بعدا جماليا لا يستشفه إلا قارئ فهم يتبيّن أبعاد الجمالية لا في الحسن فقط، ولكن في القبح أيضا . فإذا عزز ذلك لغة شعرية تتوسل بالمجازات والاستعارات والتشبيهات طريقها إلى ذهن المتلقي مستوعبة شتى الأفضية الدلالية بإيحاءاتها كنا أمام نصّ يستحق بكل حمولاته أن يُتوقف عنده .

وعلى العموم فإنّ تشكلات الفضاء الكرونوطوبي في الرواية العجائبية الجزائرية قد انفتحت على المكان المطلق، الذي يتعمّد فيه إلى محو حدوده وإبقائه دون تمييز وتحديد ليكون إطارا موحيا لمعنى من معاني الإطلاق المفضي إلى الشسوع، وتلك خاصية من أهم خصائص الفضاء العجائبي القادر دائما على البوح بمضامين تقتضي التحرر من المألوف والطبيعي .

كما انفتحت على المكان المعلوم مؤقتا المحدود تحديدا مباشرا أو مشارا إليه ضمنيا من خلال ما يتضمنه النص من مؤشرات جغرافية أو تاريخية أو ثقافية أو حضارية، لكنه لا يلبث يفقد هذه

---

1- هيمة، عبد الحميد : دلالة المكان في سرادق الحلم والفجيعة لعز الدين جلاوجي، متاح على الشبكة، www. maktoob.com

2- نفسه .

الحدود إذ يحيلنا السارد على ما يفيد أن هذا الفضاء الذي إنما هو وليد بنات خياله مما يغرق النص بأحداثه وشخصياته الإشكالية في بحر العجائبي بتطويحاته الجميلة المغرقة في الوهم .

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

# الفصل الثالث

# جماليات الشخصية العجائبية

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

**توطئة :**

تعتبر الشخصية مكونا أساسيا من مكونات السرد ."استقطب مفهومها، وكل ما يتصل به من مفاهيم الفكر الأدبي منذ أرسطو حتى الآن، وظلّ المشتغلون به ينظرون إليه دائما بحسب المنظورات الثقافية والأخلاقية المتحكمة أو السائدة "[1]. وهي"تمثّل العنصر الحيوي الذي يضطلع بمختلف الأفعال التي تترابط وتتكامل في مجرى الحكي"[2]؛ إذ"لا أحد من المكونات السردية الأخرى يقتدر على ما تقتدر عليه الشخصية . فاللغة وحدها تستحيل إلى سمات خرساء فجّة لا تكاد تحمل شيئا من الحياة والجمال. والحدث وحده، وفي غياب وجود الشخصية، يستحيل أن يوجد في معزل عنها ؛ لأنّ هذه الشخصية هي التي توجد، وتنهض به نهوضا عجيبا . والحيِّز يخمد ويخرس إذا لم تسكنه هذه الكائنات الورقية : الشخصيات"[3]، التي"لا تتحدد،في الغالب، بالعلامة التي تُعلَم بها، ولكن بالوظيفة التي توكل إليها"[4].

ولما كانت هذه الكائنات الورقية هي بمثابة "واسطة العقد بين جميع المشكّلات الأخرى"[5] في جميع الأنواع الحكائية المختلفة فقد رأينا أن نتوقف في هذه الدراسة عند هذا المكون الهام، الذي نعتقد أنه بات يشكل في المحكي العجائبي أهميه استثنائية يمكن رصدها من خلال مؤشرين اثنين كان قد حددهما شعيب حليفي في كتاب( شعرية الرواية الفانتاستيكية )[6] وهما :

**المؤشر الأول** : ويتجلى في كون الشخصية تحمل سمات التحولات الممكن رصدها بين مختلف الأجناس الأدبية القريبة من الرواية، فهي القطب الذي منه ينطلق الحدث فوق الطبيعي، وعليه يقع،أي أنها إحدى المكونات الأساسية في تحديد الفانتاستيك من خلال المميزات الخلافية، المتجلية في الأوصاف والسلوك النسبي والمادي والأفعال المتجسدة انطلاقا من الحركات والأقوال .

**أما المؤشر الثاني** فيتمثل في كون الشخصية الفانتاستيكية غنية تتضافر في خلقها كثافة تخيلية فوق العادة، موحية من حيث الدلالات التي تنبئ بها في كلّ موقف حدثي.

---

[1]- يقطين، سعيد : قال الراوي، ص89 .
[2]- نفسه، ص87 .
[3]- مرتاض، عبد الملك : في نظرية الرواية، ص104 .
[4]- نفسه، ص99 .
[5]- نفسه، ص103 .
[6]- راجع : ص170 .

وانطلاقا من هذين المؤشرين يمكن تعريف الشخصية العجائبية بأنّها "ذات الملامح المفارقة لما هو قابل للإدراك أو التصور، وذلك لكونها مباينة لما هو مرجعي أو تجريبي الشيء الذي يجعلها قابلة للتمثّل والتوهم"[1].

**1- مواصفات الشخصية العجائبية :**

لقد أثبتت الرواية العربية الحديثة وضمنها الرواية الجزائرية أنّ الشخصية فيها كمكون هام "ترفض الوصاية، كما ترفض الافتعالات التي ليست لها سياقات حقيقية، وخطابها ليس هو خطاب المؤلف، ولكنّه يجسد صوتها الحامل لسمات العصر الذي تتحدث فيه، إن كانت كل شخصية - بتعبير جي ميشو- هي سليلة كاتبها، فإنّ شخوص المحكي الفانتاستيكي هي شبكية قائمة بذاتها في ارتباط نسيجي مع باقي المكونات الأخرى، تدعم بعضها البعض، كما أنّ نوعية هذه الشخوص تشترك في خصائص ومميزات عامة، تفترق في بعض الخصوصيات بين محكي وآخر بحيث تتعايش الشخصية و التيمة، في جدل فعلي، يولد طاقة تخييلية تفسح المجال أمام القارئ، كي يندهش ويتلبس التردد، والحيرة إزاء غرابة التكوين، أو الأفعال غير العادية "[2]مما يجعل مسألة خلق الشخصية العجائبية تتحوّل إلى همّ يحمله الروائي العجائبي "كقدر استثنائي، أو مثل مصائر لابد لها من تصريف خوارقها التي تعبّر بشكل أو آخر عن رغبة دفينة في تجاوز إحباطات الإنسان العربي وتكسير قيوده المكبلة لحركته"[3]، وبذلك تتحوّل الشخصية العجائبية من مجرد "مشارك في أحداث الحكاية سلبا أوإيجابا"[4]إلى مشارك مفارق ذي خصوصية على مستوى التكوين والملفوظ، يأتي لتكريس مبدأ التعارض في المحكي العجائبي من واجهتين كما حدّد ذلك شعيب حليفي[5] و هما:

1- التعارض مع شخوص الأعمال الروائية الأخرى، ويقوم هذا التعارض على مستوى البناء التكويني للشخصية في كل عمل روائي على حدة .

2- بروز التعارض داخل المحكي العجائبي، وهو تعارض جدلي يتجلى في كون المؤلف يخلق في مقابل شخوصه العجائبية شخوصا عادية - طبيعية- تمثل المرآة التي تبرز وجوه المفارقة، مما يجعل أنواعها قائمة على مبدأ التعارض الذي يجسّد فوق الطبيعي، ويجعل الشخصية العجائبية في تنوعها مكونا من مكونات التعجيب.و"تكمن

---

[1]- يقطين، سعيد : قال الراوي، ص93 .
[2]- حليفي،شعيب : شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص173 .
[3]- نفسه، ص172- 173 .
[4]- زيتوني، لطيف : معجم مصطلحات نقد الرواية، ص113- 114 .
[5]- حليفي، شعيب : شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص179.

عجائبيتها في تكوينها الذاتي وطريقة تشكيلها المخالفة لما هو مألوف"[1]، الذي يجعلها قادرة على فرض غرابة في النص تجعل التردد والحيرة يتلبس المتلقي .

و لما كانت أدوار الشخصيات في العمل الروائي متفاوتة فقد تنوعت الشخصيات الروائية تبعا لذلك . فهنالك الشخصية الدائرية وهي الشخصية "المتعددة الأبعاد، قادرة على أن تفاجئ الآخرين بسلوكها"[2]، بل بمقدورها بفردها أن"تشكّل عالما كليا ومعقّدا يتطلّب من المتلقي أن يتخصّل بالدقة في استيعاب شمولية هذه الشخصية الحاملة لعالمها المتناقض"[3]. نهض بأداء دور هذه الشخصية في المدونة المدروسة كل من باني بطلة رواية ( اكتشاف الشهوة )، وسعيد بطل رواية ( في الجبة لا أحد ) بحمولتهما النفسية المتنوعة التي فتحت النصر السردي على عوالم غامضة من النفس الإنسانية كان لها دورها في تثمين المشهد العجائبي في الرواية . هذا إضافة إلى بطل رواية ( سرادق الحلم والفجيعة ) الذي ظل باحثا عن ذاته( الممثلة في الرواية بالحبيبة نون) في ذلك الوسط المتعفن حتى طاله المسخ والتحول .

وهناك الشخصية المسطحة وتتميز بكون "صفاتها محدودة وأفعالها مرسومة أو متوقعة"[4]،تضطلع بأداء أدوار استثنائية لكنّها شديدة اللمعان[5]، معضدة للشخصية المبأرة "التي يعطي السارد أوصافها وملامحها الداخلية -النسبي النفسي والروحي - والخارجية "[6] .

هذا ونشير إلى أنّ التنوع في بناء الشخصية العجائبية لم يقف عند هذا الحد بل تجاوز ذلك إلى أبعاد أخرى وسم التجربة الروائية الجزائرية العجائبية بالتجريبية المنفتحة على شخصيات المخيلة الأدبية، التي تعدّ الشخصيات العجائبية على تنوعها واحدة منها ، تلك التي باتت - على حد تعبير شعيب حليفي- "تفرّ إلى كتابها كي تحيا في المخيلة الجماعية حياة متجددة باستمرار، إنها تصبح رموزا وأسطورة ليس لها مرجع واقعي مستنسخ، لكن هناك ظلال الواقع التي التقطتها المخيلة بأحجام مختلفة ومتباينة "[7]، وهو الأمر الذي يمنح هذه الشخصيات بأنماطها المختلفة بعدها الجمالي في النص الروائي.

---

[1]- يقطين، سعيد : قال الراوي، ص99 .
[2]- زيتوني، لطيف : معجم مصطلحات نقد الرواية، ص114 .
[3]- حليفي، شعيب : شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص175 .
[4]- زيتوني، لطيف : م.س.، ص114 .
[5]- حليفي، شعيب : م.س.، ص175- 176 .
[6]- نفسه، ص174 .
[7]- نفسه، ص177

## 2- أنماط الشخصيات العجائبية :

مما تقدّم يمكن القول إنّ الشخصيات العجائبية بماهي الشخصيات "المفارقة لما هو موجود في التجربة"[1] توزّعتها أنماط مختلفة هي :

### 2-1/ الشخصيات الشعبية :

لاشكّ "أنّ عالم التراث الشعبي عالم واسع، وأنّ عطاءه المتمثل في إمكانية توظيفه عطاء كبير يمكن أن يستغله الكاتب الفنان من أجل إبداع العمل الروائي الذي يكتسب من التراث رموزه الموحية المعبّرة، ويستمد منه قدرته على اجتياز حاجز الزمن"[2] من جهة، ومن جهة ثانية يختار من هذا التراث بعض الجزئيات الشعبية الجديرة بمنح النص البعد العجائبي،و التي على الروائي أن يختارها بعناية "لينقلها إلى أرض روايته فتمتزج بها وتتوغل جذورها داخل هذه الأرض فلا تبدو طارئة أو غريبة"[3].

وقد رصدنا في المدونة المدروسة جملة من الشخصيات الشعبية التي ألهمت النص السمت العجائبي نلخصها فيما يلي :

**أ-الولي** : وهو من حيث اللغة مأخوذ من الولاية، وهي مصطلح يأتي للدلالة على "أنّ هناك أناسا أولياء قادرين على منح البركة لمن يريدها، وهم يتصرفون أحياءً وهم يرزقون، كما يظلون قادرين على التصرف و التأثير وهم أموات، من أجل ذلك تتخذ لهم مزارات يختلف إليها الناس عن اعتقاد ونية"[4]، وقد لاحظنا ميل الروائي الجزائري إلى توظيف هذا المعتقد كثيرا وتجلى ذلك في رواية ( الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي) التي جعل مؤلفها شخصية الولي بحمولتها الاختراقية للزمن وبطقوسها القريبة من الطقوس الصوفية شخصية محورية يقوم عليها مدار الحكي كلّه، ورواية ( صوت الكهف ) ورواية ( الجازية والدراويش ) التي أشبعها مؤلفها بطقوس عجائبية شتى وأجواء شعبية خارقة جعلت النّص ثريا من حيث الدلالات الشعبية السحرية التي كرّستها أجواء الزردة والحضرة، والدراويش الراقصة على ضربات الدف وعزف المزامير في حضرة الجازية ( المرأة الأسطورة )، دون أن ننسى ملمح لعق المناجل الملتهبة نارا من قِبل الدراويش، هذا الأخير الذي يغرق الفضاء في سحرية مدهشة لاسيما إذا كان اللاعق لها شخصا عاديا كالشاب الأحمر .

---

[1]- يقطين، سعيد : قال الراوي، ص99 .
[2]- حمادي، صبري مسلم : أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة ، ص225-226 .
[3]- نفسه ، ص196 .
[4]- مرتاض، عبد الملك : العجائبية في رواية ليلة القدر للطاهر بن جلون ، ص123 .

أما رواية (حروف الضباب) فقد اكتفى فيها الروائي باستدعاء شخصية الولي كشخصية خالدة(حي وإن كان ميتا )، لأنّه يتراءى في المنام ويوجّه الأحداث، مما يجعل الناس يتقرّبون إليه طالبين منه ما لا يقدرون على الجهر به أمام الغير .

ونظرا لهذه الطقوس الاعتقادية فقد ظلت الولاية "ألصق بالعجائبية وأدل عليها"[1] لأنها "تشكّل عالما عجيبا أولج في عالم الخيال منه في عالم الحقيقة "[2].

ب- الجن : "يشكل الجن بمختلف أجناسهم عالما متكاملا من الشخصيات"[3]، التي تضطلع بأدوار خارقة تجسدها أفعال بعينها من مثل معرفة الغيب، وطي الأرض ومحو المسافات في لمح البصر، وقد تجلت هذه الشخصية في شخصية جرجريس في ( مرايا متشظية ) على ما أوضحنا ذلك في فصول سابقة، وفي شخصية (الياقوت)،ذلك الجسم اللامرئي الذي ساعد الزواوي في رواية (حروف الضباب ) على فتح التميمة،و التي أخبر الزواوي وهو في حالة غيبوبة كاملة أنّه تزوّجها منذ أمد بعيد وهو يسكن معها منذ ذلك الوقت في قصر شاهق وسط الضباب[4].

**2-2/ الشخصيات الأسطورية** :إنّ من "أبرز سمات الشخصية الأسطورية هي أنّها رمزية، ومن أهم صفات الرمز أنّه يقدّم لكلّ عصر دلالة جديدة "[5]، ولعل هذا ما "يفسّر لنا سبب اهتمام الروائي في العصر الحديث بالشخصيات الأسطورية، حيث أنّه يجد فيها الشكل المرن الذي يقبل كلّ ما يريد أن يخلعه عليها من دلالات "[6].

فالطاهر وطار مثلا في روايته ( الحوات والقصر ) أضفى ملامح أسطورية على شخصية بطله علي الحوات، الذي كان عبر رحلاته المتكررة يتطلع إلى التغيير غير مبالٍ بالعناء الشديد ولا الجهد المبذول من أجل الوصول إلى هدفه الذي كلّفه خسران بعض أعضاء جسده، حتى بدا البطل علي كمن يريد أن يتخطى مصيره وقدره في واقع سيء يسحقه ويقضي على منجزاته، فما أشبهه بـــ"جلجامش الأسطوري حين شاء أن يتحدى المصير الأزلي للإنسان وحاول أن ينال الخلود شأنه شأن الآلهة"[7].

وجدير بالذكر هنا أن نشير إلى أنه باستقراء نصوص المدونة المدروسة نخلص إلى أن الروائي الجزائري كغيره من الروائيين العرب عمد في رسمه لشخصياته الروائية ذات الملامح

---

[1]- مرتاض، عبد الملك : العجائبية في رواية ليلة القدر للطاهر بن جلون ، ص124 .
[2]- نفسه، الصفحة نفسها .
[3]- يقطين، سعيد : قال الراوي، ص100 .
[4]- شوار، لخير : حروف الضباب، ص61 .
[5]- حمداي، صبري مسلم : أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة، ص115 .
[6]- نفسه ، الصفحة نفسها .
[7]- نفسه ، ص115.

الأسطورية إلى وضعها في إطار عصري تارة، إذ تعيش هذه الشخصيات حياة عادية كما هي الحال في( الجازية والدراويش ) و( صوت الكهف)، وتارة أخرى قام بخلق شخصيات روائية مماثلة لشخصيات الأسطورة أو مقاربة لها، وهي تعيش في أجواء أقرب إلى أجواء الأسطورة كشخصية على الحوات . وقد يؤكد هذا وعي الروائي الجزائري بالدور الذي يؤديه هذا التنوع في الطرح إن على مستوى جمالية العملية الإبداعية برمتها، أو على مستوى جمالية النص المبدَع بصفة خاصة لما في ذلك من الخروج عن النمطية التي كثيرا ما تثقل كاهل النص.

**2-3/ أسطرة شخصيات واقعية** : ونقصد بها تلك الشخصيات ذات البعد المرجعي والتاريخي المحدد، التي يعمد الروائي إلى المزج بين صورتها الموضوعية كما جاء بها التاريخ، وبين صورة أخرى لها يستقيها من سيرتها الشعبية التي تقوم على تضخيم دورها البطولي، لأنها غالبا ما "تمثّل طموح الشعب ورغبته في أن تعكس هذه الشخصية آماله "[1]. ولعل واسيني الأعرج في روايته (كتاب الأمير ) التي يحكي فيها سيرة الأمير عبد القادر الجزائري، استطاع أن يستفيد من صوره الأمير التي استعارها من التاريخ وأضاف إليها تصورات الناس وحكاياتهم عنه المحاطة بهالة أسطورية عجيبة منحت المقطع السردي الصبغة العجائبية وأغرقته في جمالية الخروج عن المألوف،مضفية على هذه الشخصية الواقعية طابع القداسة والتعظيم كما كنا قد أشرنا إلى ذلك في فصول سابقة .

**2-4/ شخصيات مأزومة نفسيا** :لا شك أن المبدع الجزائري اقتنع أخيرا أن عالم التحليل النفسي عالم غني بالشخصيات التي تصلح لأن تكسّر رتابة الفعل الإبداعي وتخرجه عن المألوفية،من خلال منح النص ذلك البعد العجائبي الذي يتغذى من أفعال تلك الشخصيات التي تعاني من حالات هستيرية و ذهانية و عصابية مختلفة تفقدها توازنها النفسي. وفي أعتى لحظات الأزمة النفسية تبقى فاعلة منتجة لأروع المحطات في النص الروائي، كما يتجلى ذلك في رواية فضيلة الفاروق ( اكتشاف الشهوة ) و رواية زهرة ديك ( في الجبة لا أحد)، و رواية ( الرعشة ) لأمين الزاوي، دون أن ننسى رواية ( كواليس القداسة ) لسفيان زدادقة التي تكون فيها أزمة الشخصية المحورية أقل حدية من أبطال الروايات السابقة كما أسلفنا .

---

[1]- حمادي، صبري مسلم : أثر التراث في الشعبي في الرواية العراقية الحديثة ، ص 129 .

## 3- شخصية السارد العجائبي :

في كل حكاية مهما قصرت متكلم يضطلع بفعل الحكي، ويدعو المستمع إلى السماع، هذا المتكلم هو السارد أو الراوي، وهو " الحلقة الواسطة بين المرويّ والمرويّ له، له في كل نصٍّ حضوره المميّز"[1]والمختلف ؛ ذلك أنّه تارة"يجهد النفس ليكون حضوره في ملفوظه علنيا صريحا فيتدخل باستمرار مفسّرا ومقوّما ومتأملا "[2]، وتارة أخرى "يؤثر التخفي والتنكر كأن يترل غالبا عن الكلام للشخصيات مكتفيا في الظاهر بمجرد التنسيق بين أقوالها "[3]، معبرا في كلّ مرة عن رؤية مختلفة . وعليه "فإنّ اختيار المؤلف لتمظهر معين ينطلق منه السارد هو اختيار موجّه يستهدف تقديم معرفة معينة بدرجة ما، فالعناصر السردية تجيء بالضرورة لإقناع القارئ، واسترفاع المفارقة التخييلية التي تتمظهر واقعا، ومهمة السارد هنا هي خلق الإيهام المحايث للأحداث انطلاقا من تموضعه الذي يؤطر علاقته بالحكاية "[4]التي يرويها، حيث إما أن يكون خارجها تماما فيصطلح عليه « extra diégétique » أو داخل الحكاية فيعرف بـــ« intra diégétique » ، أي ملتحما بالحكاية أو غير ملتحم بها، وعليه يمكن القول إن لموقع السارد أن يتحدد من خلال علاقته بالحكاية التي يسردها في مظهرين :

**3-1/ السارد الملتحم بالحكاية** : أو السارد الجواني الحكي بتعبير لنتفلت *، وهو السارد الذي ينتمي إلى الحكاية باعتباره واحدا من شخصياتها، فيرويها مستعملا ضمير المتكلم، هذا الضمير الذي يملك"القدرة المدهشة على إذابة الفروق الزمنية والسردية بين السارد والشخصية والزمن جميعا"[5]مما يجعل"المتلقي يلتصق بالعمل السردي ويتعلق به أكثر متوهما أنّ المؤلف فعلا هو إحدى الشخصيات التي تنهض عليها الرواية ؛ فكأنّ السرد بهذا الضمير يلغي دور المؤلف بالقياس إلى المتلقي الذي لا يحسّ، أو لا يكاد يحسّ بوجوده"[6]، وبذلك يأتي الوضع السردي مجسدا لما أطلق عليه تودوروف (الرؤية مع) « la vision avec » أو الرؤية المتصاحبة بتعبير عبد الملك مرتاض[7]. إنّ ضمير المتكلم هو وحده القادر على "التوغل إلى أعماق النفس البشرية فيعريها بصدق، ويكشف عن نواياها بحقّ؛ويقدمها إلى القارئ كما هي، لاكما يجب أن

---

[1]- البدري، أحمد : الراوي في الرواية العجائبية، مجلة الراوي، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ع18، مارس 2008، ص19 .
[2]- العماسي، محمد نجيب : الراوي في السرد العربي المعاصر، دار محمد علي الحامي، تونس، ط1، 2001، ص21 .
[3]- نفسه ، الصفحة نفسها .
[4]- حليفي، شعيب : شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 133.
*- ميّز لينتفلت بين شكلين سرديين هما : براني الحكي « hétéro diégétique » وجوانيه « homodiégétique » . راجع - يقطين، سعيد : تحليل الخطاب الروائي ( الزمن، السرد، التبئير )، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - بيروت، ط3، 1997، ص300 .
[5]- مرتاض، عبد الملك : في نظرية الرواية - بحث في تقنيات السرد، ص184 .
[6]- نفسه، ص184.
[7]- نفسه، ص185 .

تكون"[1] وقد تجلى أداء هذا الضمير بوضوح في رواية (كواليس القداسة ) باعتبارها جاءت لرصد سيرة ساردها عمار، وفي رواية (الجازية والدراويش)، و ( الرعشة )، إضافة إلى ( اكتشاف الشهوة) و(عام 11سبتمبر ) و( سرادق الحلم والفجيعة )، هذه الروايات جميعا جاءت تتطلع إلى تقديم الحكاية في شكل يتوغل بها إلى أعماق نفس الشخصية الراوية من أجل تعرية ذاتها في حميمية سردية حمل دلالتها هذا الضمير المصطفى( ضمير المتكلم ) الذي قالت فيه جيرمين بري "إنّ الحكاية بضمير المتكلم هي ثمرة اختيار جمالي واعٍ، وليست علامة على البوح المباشر، على الاعتراف، على السيرة الذاتية "[2] .

وللتنويه فإنّ استعمال ضمير المتكلم "أمر نادر في المحكيات الفانتاستيكية التي تلجأ إلى ضمير الغائب، إلى السارد غير المشارك نظرا لطبيعة الأحداث "[3]، تلجأ إلى ضمير (الهو)لأنّه يتجانس مع طبيعة حكيها لاسيما و"هو العالم الأدبي الذي يريد أن يبتعد عن الواقع فيصوِّر شيئا منه، ويتنكب عن التاريخ فيكتب صفحة من صحائفه تحت شكل آخر "[4]، بل"إنّه للْحياة المتخيلة القائمة على صورة الحياة التي نحياها "[5]تحكيها الرواية التي تتوسل بهذا الضمير طريقها إلى المتلقي، وهو ما طبع الروايات التي اختار لها أصحابها ساردا غير مشارك مستأثرا بضمير الهو في سرده من مثل رواية (الحوات والقصر )، و( الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي )، و(فاجعة الليلة السابعة بعد الألف) ..وغيرها .

**3-2/ السارد غير الملتحم بالحكاية** : أو السارد براني الحكي، وهو السارد الذي لا ينتمي إلى الحكاية، ولا يشارك في مجريات أحداثها، و"لكنه حضر باعتباره منظما للحكي "[6]، وهو ما أطلق عليه عبد الفتاح كيليطو الساكت المتكلم والصامت الناطق[7].

وقد يحدث أن يعمد هذا السارد غير الملتحم بالحكاية إلى العدول عن ضمير الغائب إلى المخاطب أو المزج بينهما لما في ضمير الخطاب من "جمالية سردية، وطرافة في الحكي"[8]استكنه ماهيتها عبد الملك مرتاض في روايتيه ( مرايا متشظية )، و( صوت الكهف ) ؛ حيث عمد في الأولى إلى طمس كل العلامات المحيلة إلى راوٍ بعينه من خلال استعمال ضمير الخطاب بل لم

---

[1]- مرتاض، عبد الملك : في نظرية الرواية - بحث في تقنيات السرد ، ص185 .
[2]- جنيت، جيرار : خطاب الحكاية - بحث في المنهج، تر. محمد معتصم وآخرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1996، ص257-258 .
[3]- حليفي، شعيب : شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص133 .
[4]- مرتاض، عبد الملك : في نظرية الرواية، ص182 .
[5]- نفسه، الصفحة نفسها .
[6]- حليفي، شعيب : شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص134 .
[7]- كيليطو، عبد الفتاح : الغائب - دراسة في مقامة للحريري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء - المغرب، ط3، 2007، ص84 .
[8]- مرتاض، عبد الملك : في نظرية الرواية، ص 195.

يكتف بذلك ؛ إذ لجأ إلى المزج بينه وبين ضمير الغائب مما يجعل متلقي هذا النص يستمع تارة إلى سرد شيخ الحلقة ثم لا يلبث أن يطل عليه الكاتب الضمني من خلال ما سماه المؤلف بـــ( الراوي) الذي يأتي إما لوصف حال شيخ الحلقة الذي أهكه الحكي، أو بث روايات أخرى لبعض الحكايات التي كان شيخ الحلقة يرويها وهو ما يوجد تناوبا في السرد يضفي على النص لمسة جمالية خاصة لا يدركها إلا من ملك قدرة التفريق بين وظائف واستعمالات هذه الضمائر.

وفيما يلي جدول تفصيلي يوضح تمظهر السارد في روايات المدونة والضمير المستخدم :

| عنوان الرواية | السارد | ملتحم بالحكاية | غير ملتحم بها | الضمير |
|---|---|---|---|---|
| كواليس القداسة | عمار( البطل ) | + | – | المتكلم |
| مرايا متشظية | شيخ الحلقة | – | + | المخاطب+الغائب |
| رمل الماية | دبيازاد | – | + | الغائب |
| كتاب الأمير | السارد المجهول | – | + | الغائب |
| الحازية و الدراويش | الطيب بن الأخضر | + | – | الغائب |
| صوت الكهف | السارد المجهول | – | + | المخاطب |
| سرادق الحلم والفجيهة | الغريب | + | – | المتكلم |
| الرماد الذي غسل الماء | ساردة | – | + | الغائب |
| الرعشة | زهير+ زهرة | + | – | المتكلم |
| في الجبة لا أحد | السارد المجهول | – | + | الغائب |
| الحوات و القصر | السارد المجهول | – | + | الغائب |
| الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي | السارد المجهول | – | + | الغائب |
| اكتشاف الشهوة | باني( البطلة ) | + | – | المتكلم |
| حروف الضباب | السارد المجهول | – | + | الغائب |
| عام 11 سبتمبر | منصور آل الشيخ | + | – | المتكلم |

و بقراءة سريعة لهذا الجدول نجد أن الضمير الغائب هو المهيمن على النصوص المدروسة لأنه "وسيلة صالحة لأن يتوارى وراءها السارد فيمرر ما شاء من أفكار وأيديولوجيات وتعليمات وتوجيهات وآراء ؛ دون أن يبدو تدخله صارخا ولا مباشرا"[1]، وفي المقابل يبقى "المتلقي واقعا تحت اللعبة الفنية التي اللغة أداتها، والشخصيات ممثلات فيها، فيعتقد من لا علم له بالخدعة السردي،أوبالأدب السردي ببساطة، أنّ ما يحكيه السارد في نصّه هو حقا كان بالفعل ؛ وأنّ الناص مجرد وسيط"[2]، كما أنّ الهو يوهم بتتابع الزمن عبر مراحل ثلاث هي كما يمثّلها عبد الملك مرتاض :

1- الأحدوثة ( Histoire )

2- السارد (Narrateur )

3- المتلقي (Recepteur )

وانطلاقا من المظهرين السابقين للسارد يميّز واين بوث « wayne booth » بين أنواع فرعية من الرواة، هي كما رصدها سعيد يقطين على الشكل الآتي[3]:

1-الكاتب الضمني ( الذات الثانية للكاتب ) : وهي عند بوث "صورة الكاتب الحقيقي كما تتراءى للقارئ في النص، وهي صورة أيديولوجية غالبا . أما تودوروف فيميّز الكاتب الضمني عن الكاتب الحقيقي بأنّ الأول موجود في النص أما الثاني فلا . فالكاتب الضمني ينظم الحكاية، وهو المسؤول عن حضور أو غياب هذا الجزء أو ذاك منها"[4] .

2-السارد غير المعروض ( غير الممسرح): وهو الراوي الذي يشتبه علينا والكاتب الضمني إذا لم يبد لنا أن الرواية تعتمد ذلك الكاتب .

3-السارد المعروض (الممسرح): وهو كل شخصية مهما بدت متخفية وتتداول الحكي وتعرض نفسها، بمجرد ما إن تتحدث بالضمير المتكلم المفرد أو الجمع أو باسم الكاتب، أو"هو الذي يتم التقديم من خلاله وهو شخصية محورية " [5]، وضمن هذا النوع من الرواة يندرج كل من -حسب عرض سعيد يقطين دائما[6]- :

أ- الراصد (كما يسميه جيمس ): وهو المرآة التي تعمل على عكس الأحداث بوضوح،ويستعمل لتقريب بعض الأشياء إلى القارئ ليعرفها بجلاء . وقد استعمل هذا

---

[1]- مرتاض، عبد الملك : في نظرية الرواية، ص 177 .
[2]- نفسه، ص179 .
[3]- يقطين، سعيد : تحليل الخطاب الروائي، ص291 .
[4]- زيتوني، لطيف : معجم مصطلحات نقد الرواية، ص136 .
[5]- يقطين، سعيد : تحليل الخطاب الروائي، ص286.
[6]- نفسه، ص292 .

السارد في جل روايات المدونة التي جاءت متبنية رؤية ضمير الغائب أو الغائب المقترن بالمخاطب.

ب- السارد الملاحظ ( الشاهد): "وهو الذي يروي الأحداث ليس بوصفه مشاركا بل باعتباره شاهدا"[1]، معتمدا في ذلك تقنية المشهد والتلخيص . و تجلى هذا النوع في رواية ( الرماد الذي غسل الماء) حيث الساردة تنقل بكل أمانة أحداث الحكاية التي وقعت في مدينة عين الرماد ).

ت-السارد المشارك : وهو الذي ينفعل ويفعل في مجريات الأحداث كشخصية من الشخصيات . ويمثل هذا النوع من المدونة المدروسة سارد ( سرادق الحلم والفجيعة )، ومنصور آل الشيخ في (عام 11سبتمبر )، وعمار في ( كواليس القداسة )، وزهير وزهرة في رواية ( الرعشة ) باعتبار أنّ فعل السرد فيها على التناوب بين زهير الحفيد والخالة زهرة. وقد أطلق تودوروف على هذا النوع من الرواة«le narrateur représenté» ، وترجمه الصديق بوعلام إثر ترجمته لكتابه "مدخل إلى الأدب العجائبي" بـــ "السارد المجسَّد" بينما نفضل ترجمته بـــ"السارد الممثّل"*لأن الرواية يحكي قصتها بطلها الذي يقوم بدور السرد، وقد أكّد تودوروف أنّه السارد المناسب لجنس العجائبي هذا الذي"يضعنا أمام مأزق ذي حدين : نصدّق أو لا نصدق ؟ بينما يحقق العجيب هذا الجمع المستحيل دافعا القارئ إلى التصديق دون أن يصدّق في حقيقة الأمر"[2].

ث-وعلى العموم فإنّ حضور السارد في الرواية العجائبية الجزائرية غالبا ما يكون خارجيا ( غير ملتحم بالحكاية ) كما يوضح ذلك الجدول السابق، وهذا لا ينفي أن يوجد السارد الداخلي وإن كان حضوره سيكون كمؤطر للحكاية الأساس، مكتفيا بسرد حكاية الرواية قاصرا وظيفته عليها، بينما تكون الحكاية الأساس موكولة لسارد خارجي، وقد يحدث أن يكون السارد ساردا داخليا لكنه لا ينشغل برواية حكايته بتفاصيلها، وإنما يكتفي في الأغلب أن يكون مشاهدا شاهدا ينقل ما حدث أمامه بكل أمانة . كما كان ذلك في رواية (الرماد الذي غسل الماء) ذات الطابع البوليسي،هذا النوع من الروايات الذي"يلعب على الدوام على خيط الشهادات الزائفة للشخصيات وتصير المشكلة أكثر تعقيدا في حالة سارد

---

[1]- حليفي، شعيب : شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص136 .

*- نشير في هذا المقام أننا استخلصنا هذه الترجمة من إشارة لفوزي الزمرلي كان قد أحال عليها في معرض كلامه عن مصطلح تودوروف « la représentation des narrateurs »، حيث ترجمه بـ "تمثيل الرواة" . راجع : الزمرلي، فوزي : شعرية الرواية العربية - بحث في أشكال تأصيل الرواية ودلالاتها، مؤسسة القدموس الثقافية، دمشق، سورية، 2007، ص112 .

[2]- تزفتان، تودوروف : مدخل إلى الأدب العجائبي، ص111 .

يتكلم بضمير الشخص الأول"[1]،كما يحدث أن يكون ساردا مشاركا أي داخليا، وتؤصّله رواية ( سرادق الحلم والفجيعة )، هذه التي انبنى السرد فيها على ضمير الشخص الأول "الذي يسمح، بتوسع، بتماهي القارئ مع الشخصية،طالما أنّ ضمير الشخص الأول أنا كما هو معروف، ينتمي إلى الجميع(...) وبغية تيسير التماهي يكون السارد "إنسانا متوسطا " يمكن لكلّ قارئ ( أو بالتقريب ) أن يتعرف فيه على نفسه ومن ثمّ يحصل الدخول، بالصورة الأكثر مباشرة إلى الكون العجائبي"[2]، شريطة ألاّ يحمل هذا التماهي على أنّه لعبة نفسية فردية، بل إنّه إوالية باطنية في النصّ، إنّه أثر بنيوي، و لا شيء يمنع القارئ الواقعي من الاحتفاظ بكلّ المسافات التي تنهض بينه وبين كون الكتّاب ما ينص على ذلك تودوروف[3] .

وقد مدّ هذا التنوع في السارد النص العجائبي بأوجهه المتعددة أبعادا جمالية أخرجته عن النمطية التي كثيرا ما التصقت بالكتابات السردية على مستويات متعددة .

## 4- وظائف السارد العجائبي :

لم تخرج وظائف السارد العجائبي على تنوعها عن الوظائف التي حددها جيرار جنيت انطلاقا من وظائف اللغة التي حدّدها ياكبسون « Jakobson » وهي كالآتي*:

1- الوظيفة السردية : "يمثل نظام الأحداث في الخطاب الوجه الأبرز في وظيفة الراوي السردية"[4]، ومن أجل ذلك"تفنن الراوي وهو يؤدي هذه الوظيفة في حرق خطية زمن الأحداث وفي تشظية الخبر الواحد وتفتيته إلى درجة قد يتوهم القارئ معها أنْ لا حكاية في النص وأنّ النص قائم كله على الخطاب . والواقع أنّه يعجّ أحداثا وأنّ جانب السرد فيه مهم إلى درجة قد تفاجئ القارئ المتعجّل"[5]. ولقد أسهمت بعض النصوص العجائبية في المدونة المدروسة بقدر كبير في تكريس هذا المبدأ إيمانا من مؤلفيها بأنه الأمثل في زيادة شحنة الحيرة والتردد عند المتلقي وبالتالي منح حياة أطول للعجائبي، ولعل من أبرزها (مرايا متشظية) و( سرادق الحلم والفجيعة )، هاتان الروايتان اللتان لا يمكن الظفر بدلالاتهما إلا بعد القراءة الثانية .

---

[1]- تزفتان، تودوروف : مدخل إلى الأدب العجائبي ، ص111 .
[2]- نفسه، ص 111- 112 .
[3]- نفسه ، ص112 .
*- راجع : معجم مصطلحات نقد الرواية، ص96-97 .
[4]- العلمي، محمد نجيب : الراوي في السرد العربي المعاصر، ص263 .
[5]- نفسه ، ص263 .

2- الوظيفة التنظيمية: وتختص بالنص، حيث الراوي يبيّن من خلال تعليقاته على نص حكايته ما في هذا النص من علاقات ومفاصل وارتباطات.

وما هو الجدير بالذكر أنّ تناول الوظيفة التنظيمية في المحكيات العجائبية"هو أعقد بكثير مما يمكن أن يبدو، ويتجاوز الاشتغال التنسيقي إلى تنسيق نفسي، لا يتأسس بكلمة أو جملة رابطة، ولكنه قد يأخذ فصلا كاملا أو نصا برمته حتى يتم الربط بين الدلالات والمرجع"[1]، وهو ما يجعلنا نؤكّد على ما دعا إليه شعيب حليفي بخصوص هذه الوظيفة وذلك حين قال :"إنّ وظيفة التنسيق في المحكي الفانتاستيكي يمكن رؤيتها بجدل أكثر خصوبة"[2]لما لها من الدور الفعال في تنظيم الأحداث المتشظية بين ثنايا شخصيات العمل الروائي عامة وفي المحكي العجائبي خاصة، هذا المحكي الذي لم يبق قصرا على حكايات الجنيات والعفاريت وغيرها من الوسائط الغيبية، وإنما انفتح على مجالات عديدة قادرة على إمداد النص بحمولات معرفية جديدة بوسعها توليد الحيرة والتردد في نفس متلقيها.

3- الوظيفة التأويلية : وتختص بموقف السارد من الحكاية، حيث يتدخل بطريقة مباشرة أو غير مباشرة للتعليق على مضمون الحكاية بأسلوب تعليمي، وقد تجلى ذلك في رواية فضيلة الفاروق ( اكتشاف الشهوة )، وذلك من خلال قيام الساردة بعملية سبر لآراء بعض المثقفين حول موضوع الرواية باستغلال تقنية التسلل السردي التي تتجسد وظيفتها في "تشويق القارئ أو توجيهه وتسليته "[3].

4- وظيفة الاتصال : كما سماها جيرار جنيت، حيث يجتهد السارد في التوجه إلى المرويّ له ومحاورته، كما يحرص على إبقاء الاتصال به . ويبدو ذلك أكثر خصوبة في النص العجائبي الذي يعمد فيه السارد العجائبي إلى بذل جهد أكبر في تغذية النص بكل المؤثرات التي تعمل على الاستئثار بانتباه المتلقي الذي يعاني في عملية تلقيه حالة توتر كبير بين تصديق ما يحدث ولا تصديقه .

5- وظيفة الشهادة أو الإقرار : وتختص هذه الوظيفة بموقف السارد من النص الذي يسرده؛إذ يعمد فيها إلى الإشهاد على مصدر معلوماته، و"هو استشهاد إيهامي في المحكي الفانتاستيكي "[4]وكثيرا ما يأتي ذلك في صيغة "قيل" وهذا نجده أكثر في رواية

---

[1]- حليفي، شعيب : شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص140.
[2]- نفسه ، ص139 .
[3]- زيتوني، لطيف : معجم مصطلحات نقد الرواية، ص53 .
[4]- حليفي، شعيب : م.س.ص141.

(الحوات والقصر) أو على شكل تعدد الروايات المروية في الحدث الواحد وقد جسدته رواية (مرايا متشظية ) و ( سرادق الحلم والفجيعة ) و ( الرماد الذي غسل الماء ) .

## 5- جهات الحكي في الرواية العجائبية :

"اعتبر تودوروف جهات الحكي «aspects» في معناها الأصلي الدال على الرؤية أوالنظر، وهي الطريقة التي بواسطتها تدرك القصة عن طريق الراوي، وذلك في علاقته بالمتلقي، واعتبر أنّ قراءة عمل حكائي لا يجعلنا مباشرة أمام إدراك أحداثه وقصته إلاّ من خلال الراوي، وتبعا لذلك فجهات الحكي تعكس العلاقة بين الهو (في القصة ) والأنا في الخطاب أو بمعنى آخر علاقة الشخصية والراوي "[1].

ونحن إذ نتوقف عند هذه العلاقة في هذا المقام فإنما لبيان نوع الرؤية الغالبة على روايات المدونة المدروسة، التي سجلنا فيها غلبة ضمير الغائب على صنويه، هذا الذي "يتيح للكاتب الروائي أن يعرف عن شخصياته، وأحداث عمله السردي كلّ شيء ؛ وذلك على أساس أنّه ينفي هذا السرد قبل إفراغه على القرطاس ؛ فهو هنا يزجي الأحداث وشخصياتها نحو الأمام ؛ فيكون وضعه السردي قائما على اتخاذ موقع خلف الأحداث التي يسردها أو قل الأحداث التي يزجيها تلقاء الأمام بماهو أشد إلماما، وأكثر اطلاعا عليها ؛ فهو بها إذن خبير وبتفاصيلها عليم"[2].

وهو ما يجعلنا نؤكد طغيان التبئير في درجة الصفر( اللا تبئير ) على النصوص السردية الروائية الجزائرية؛وإن كان ذلك قد جاء في صورتين،حيث تجلت الصورة الأولى في كون الرواية بطبيعتها الحكاية فيها محكومة بهذا النمط من الإدراك الشمولي، الذي يغتدي معه السارد أعلم من الشخصية . أما الصورة الثانية فقد تجلت في أوّل الأنواع الأخرى من التبئير وخاصة الداخلي – حيث السارد يعلم أقل من الشخصية – إلى التبئير الصفر .

---

[1]- يقطين، سعيد : تحليل الخطاب الروائي، ص293 .
[2]- مرتاض، عبد الملك : في نظرية الرواية، ص178 -179 .

# الفصل الرابع

# جمالية اللغة الروائية

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

توطئة :

تعدّ "اللغة في الرواية (...) أهم ما ينهض عليه بناؤها الفني، فالشخصية تستعمل اللغة،وتوصف بها، أو تصف هي بها، مثلها مثل المكان أو الحيّز والزمان والحدث ...فما كان ليكون وجود لهذه العناصر أو المشكلات، في العمل الروائي لولا اللغة، ولما كانت الرواية جنسا أدبيا فقد كان منتظرا منها أن تصطنع اللغة الأدبية التي تجعلها تعتزي إلى الأجناس الأدبية بامتياز"[1]، ومن ثمّ تكون هذه اللغة قادرة على تجسيد حضورها في النص للربط بين عناصره، جاعلة منه نسيجا متشابكا محكم التلاحم والتماسك، وهذا ما يجعلنا نصفها بأنها سيدة المكونات السردية على حد تعبير عبد الملك مرتاض لأنها"هي أساس العمل الروائي، وهي مادة بنائه، إذا نزعتها، أو نزعت شيئا منها، هار البناء، وتهاوت أركانه شظايا ؛ ولعل من أجل ذلك كانت الروائية الفرنسية ناطالي صاروط ( Nathalie Sarraute ،1900- ) قالت في بعض كتاباتها النقدية :"لاشيء يوجد خارج اللغة" !، بل لذلك نقول و لاشيء يوجد من دون اللغة"[2]فنحن بتعبير عبد الملك مرتاض دائما "إذا نزعنا عن العمل الرواتي لغته بكلّ ما في هذه اللغة من توليدات ولعب، واستبدالات،و إيحاءات، وظلال، وأهداب، وأوصاف،وأناقة، ورشاقة، فلن يبقى فيها من بعد ذلك من المكونات السردية شيء يُذكر ولا سعيٌ يُشكر"[3]، ومن أجل كل هذا وذاك بات ينظر إليها على أنّها من أهم مقومات التحديث والتجريب في الرواية العربية، لاسيما بعد أن" لم تعد مجرد أداة تبليغ تستعمل للتعبير عن الصور والأحداث بل صارت في بعض الروايات غاية في حدّ ذاتها تحظى بعناية خاصة، فينظر في إيقاعها وفي شحنتها الدلالية، ويُعنى بمكان اللفظة في تركيب الجملة حتى تؤدي وقْعا مخصوصا وتحدث نغما مؤتلفا، شأنها في ذلك شأنها في الشعر يردده قائله بصوت مرتفع ليطمئن على جمال الإيقاع وحسن الصياغة"[4]، و"للغة كما للمكان ذاكرة تكتسبها من استعمالاتها المتجددة في التراث وفي الراهن . لذلك لا يستغني الكاتب على أي معجم فيؤثر أحدهما عن الآخر . ولو فعل لجرّد اللغة من بعْدها التاريخي والتراثي وقضى على جانب منها بالفناء، وهو يعي عميق الوعي أنّ اللغة كائن حي يتطور بتطور الواقع والاستعمال لكنّه يجد في بعض التعابير من النفس الشعري مالا يجده في

---

[1]- مرتاض، عبد الملك : في نظرية الرواية، ص125 .
[2]- نفسه، ص299 .
[3]- نفسه، الصفحة نفسها .
[4]- طرشونة ، محمود : المشهد الروائي التونسي الآن، ص9 .

أخرى، لذلك نراه يعمد بكلّ حرية إلى اقتناص ما يروقه من ألفاظ بقطع النظر عن مصادرها ولا يستنكف من استعمال الدارج منها إذا ما وجد فيه ضالته الفنية ومتعة الكلام"[1].

وقد يتمّ كل هذا عن وعي أصحاب التجارب الروائية النقدي بفعل الكتابة، وهي تنطلق من هاجس التجاوز و التوق إلى تحقيق الإضافة على مستوى النص الإبداعي الذي "يتحول في لحظات من الانجاز إلى اجتهاد لغوي ينحت الألفاظ، ويقطع الجمل لتتوالى في هدير مندفع عُمقا نحو النقط الغامضة المظلمة في الذات الإنسانية"[2]إيمانا من أصحابها أنّ "أساس أي عمل إبداعي حداثي هو عمل باللغة قبل كل شيء"[3].

والسؤال المطروح إلى أي مدى كان وعي روائي النص العجائبي الجزائري بأهمية ملفوظه في تشييد صرح العجائبي الذي جاء نصّه ليكرسه ؟ وهل راهن كل أصحاب نصوص المدونة المدروسة على إمدادها بالملامح العجائبية عبر اللغة التي اختاروها كأداة لفعل الكتابة ؟ ...ثمّ ما هي الخصائص الجمالية التي تميزت بها هذه النصوص ذات البعد العجائبي ؟ ...، كل هذه الأسئلة نحاول الإجابة عنها في هذه الوقفة .

ولا نخفيكم أنّ أعناقنا اشرأبّت ونحن نفكّر في الوقوف على جمالية اللغة العجائبية إلى الروايات التي كتبها أصحابها وهم في الأصل شعراء وتحولوا إلى الكتابة الروائية . إيمانا منّا بأنّها مؤهلة لأن تكون أكثر النصوص تمثيلا للعجائبي، ولكن هذا الأمر لم يحدث بحكم أن هذه الروايات وإن عدّها بعض النقاد حاملة لجينات عجائبية لما اتسمت به من الانفتاح على تداخل الخطابات (الواقعي،السيري، التاريخي، الفنتازي ) كما هي حال رواية ( عتبات المتاهة ) لأحمد عبد الكريم، ،إلا أنّ قراءتنا لها أسفرت على استبعادها الكلي عن دائرة نصوص المدونة لأنّ واقعها الروائي غير ذلك؛إذ لا يكفي مجرد استرجاع الراوي لبعض الطقوس التي كانت تقوم بها النسوة عند أضرحة بعض الأولياء لكي نسم النص بالعجائبي الفنتازي.

ومن أجل ذلك رحنا نتتبع أثر نصوص المدونة باحثين فيها عن بعض الملامح العجائبية للغة هذه النصوص المصطفاة، لكننا وجدنا أنّ معظمها كتبها أصحابها بلغة لا تخرج عن العادية، وإن بذل بعضهم قصارى جهدهم في صبغ لغة نصوصهم بالصبغة الشعبية الموغلة في السحرية، وقد تجلى ذلك أكثر في لغة ( الجازية والدراويش )، التي كرّستها ألفاظ مخصوصة من مثل : (

---

[1]- طرشونة ، محمود : المشهد الروائي التونسي الآن ، ص9 .
[2]-معتصم، محمد : شعرية القصة أو المفهوم الحداثي للقصة القصيرة، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى - الأردن، ع70، نيسان ، ص61 .
[3]- مرتاض، عبد الملك : في نظرية الرواية، ص126 .

الدراويش، الزردة، الحضرة، لعق المناجل الملتهبة تحت وقع ضربات مخصوصة للدف وعزف لدراويش على الناي، .... إلخ ) .

غير أن هذه الخصائص الجمالية لهذه اللغة لا تعكس بعمق وقوة الطابع العجائبي . هذا الأمر الذي وجدناه أكثر تمثيلا في روايتي ( سرادق الحلم والفجيعة، ومرايا متشظية )، وهو ما دفعنا إلى اختيارهما من بين نصوص المدونة مادة للتطبيق في هذا الفصل .

## 1- الخصائص الجمالية لبنية اللغة في روايتي "مرايا متشظية " و"سرادق الحلم والفجيعة " :

### 1.1/ مستويات اللغة في "مرايا متشظية "وجمالياتها:

إذا كان صلاح فضل قد وسم اللغة في الرواية بالوسيط الذي "يقوم بتثبيت مفردات الدلالة وبناء هيكل المعنى للنص، وتنظيم عمليات التصوير والرمز دون أن يصل من التبلور والكثافة والتشيؤ إلى الدرجة التي يحل بها محل عناصر السرد الأخرى ؛ أي دون أن تصبح الكلمة المتوهجة هي منطلق الطاقة التصويرية ومناط الإبداع"[1]فإنّ عبد الملك مرتاض يجعل " اللغة هي مادة هذا الإبداع وجماله"[2]تماما كما هي "مرآة خياله، فلا خيال إلاّ باللغة، ولا جمال إلاّ باللغة"[3]، ومن أجل ذلك راح يخوض مجال الكتابة الإبداعية بحسّه اللغوي العالي الذي يكشف عن مراس ودربة، "يتحسس طاقة الكلمة والتركيب في التعبير عن الأوضاع المحتملة للنص لتغطية الحدث الروائي عبر سلسلة من المترادفات والأضداد، فقد كان هذا الروائي يملك للمعنى أكثر من مقابل . وقد استطاع أن يكيّف كل ذلك لخدمة النصّ الروائي مما أوجد نمطية جديدة في الخطاب الروائي الجزائري، نمطية مميزة تعتمد على شعرية الكلمة بخلاف تلك الأعمال الروائية الجزائرية التي احتفلت بالحدث على حساب التجربة اللغوية، فكانت أعمالا بعيدة عن الفصاحة والغنائية والإشراف المعنوي"[4]، ولم يكن ذلك عفويا من عبد الملك مرتاض الروائي بل إيمانا منه كناقد بأنّ"الكاتب يعلو شأنه ويعظم قدره بناءً على مدى تحكمه في لغته وبناء على قدرته على تحميلها بالمعاني الجديدة التي لم تكن فيها، وإلاّ فهو لا يعدو أن يكون كُتْبوبا ( Ecrivant ) على حد تعبير بارط من الكتابيب"[5].

وهكذا تصبح اللغة عند عبد الملك مرتاض"هي المعرفة ...هي الخصوصية والاختلاف في الوقت ذاته"[6]، وإذا غاب السحر اللغوي عن العمل السردي الروائي غاب عنه كلّ شيء

---

[1]- فضل، صلاح : بلاغة الخطاب وشعرية النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع164، 1992، ص270.
[2]- مرتاض، عبد الملك : في نظرية الرواية، ص111 .
[3]- نفسه، الصفحة نفسها .
[4]- تحريشي، محمد : أدوات النص، ص114 .
[5]- مرتاض، عبد الملك : في نظرية الرواية، ص125 .
[6]- نفسه، ص111 .

على حد تعبيره[1]، ومن أجل هذا وذاك اجتهد في توظيفها توظيفا فنيا وجماليا لخدمة بنية النص الروائي، جاعلا منها أداة مطواعة، مستثمرة أحسن استثمار في بناء الدلالات الظاهرة منها والخفية، وهو و"إن أكثر من المترادفات والأضداد فليس على سبيل الزخرف الإبداعي أو الإسراف اللغوي، بل تفنن واقتدار؛ذلك أنّ الروائي يتعامل مع اللغة تفكيرا وممارسة بخلاف بعض الروائيين الذين يفكرون بلغة ويكتبون بأخرى"[2]، وهو ما يجعل اللغة المرتاضية تحفّز القارئ إلى ولوج عالم النص، ولكن بكثير من الحيطة والحذر لا لشيء إلاّ لأنّ عبد الملك مرتاض عاشق للغة، ولع بها، عارف بألفاظها و تراكيبها المتباينة المختلفة الدلالات، مالك بناصية الكلم فيها، لاسيما وأنّ "ثقافته التقليدية تظهر على نحو واضح في سائر أعماله"[3]، في حين "تتأكد في عمله هذا معرفته بالقرآن والنحو والصرف وغيرها من علوم اللغة، وكذا ما يتصل بالتراث العربي الإسلامي من قصص وأخبار وأمثال"[4]يسوقها مرتاض عبد الملك بحس الفنان المبدع ويغيّبها في غياهب نصّه الروائي حتى تتحوّل بفعل تماهيها في الحدث الروائي إلى مناط تخلّق العجائبي في الرواية وتلك خصيصة تميّزت بها الكتابة الروائية عنده ولكنها كانت أظهر في نصه (مرايا متشظية )، ومثالنا في ذلك مارواه الراوي عن ياقوت الحموي من قصة الرجل اليمني الذي"رأى في إبله ذات يوم فحلا كأنه كوكبُ بياضا وحسناً فأقرّه فيها حتى ضربها . فلما ألقحها ذهب و لم يره . حتى كان في العام المقبل . فإنّه جاء وقد نتج الرحل إبله وتحرّكت أولاده فيها . فلم يزل فيها حتى ألقحها ثمّ انصرف . وفعل ذلك ثلاث سنين . فلما كان في الثالثة وأراد الانصراف هدر فاتبعه سائر ولده . ومضى فتبعه الرجل حتى وصل إلى وبار، وصار إلى عين عظيمة . وصادف حولها إبلا حوشية . وحميرا وبقرا وظباء وغير ذلك من الحيوانات التي لا تحصى كثرة . وبعضه آنسٌ ببعض . ورأى نخلا كثيرة حاملا، وغير حامل، والتمر ملقى حول النخل قديما وحديثا . بعضه على بعض و لم يرَ أحدا، فبينما هو واقف يفكّر إذ أتاه رجلٌ من الجنّ فقال له : ما وقوفك هاهنا ؟ فقصّ عليه قصة الإبل فقال : لو كنت فعلت ذلك على معرفة لقتلتك . ولكن اذهب وإياك المعاودة . فإنّ هذا جمل من إبلنا عمد إلى أولاده فجاء بها . ثمّ أعطاه جملا، وقال له انجُ بنفسك وهذا الجمل لك ...ثمّ جاء الرحل

---

[1]- مرتاض، عبد الملك : في نظرية الرواية ، ص131 .
[2]- تحريشي، محمد : أدوات النص، ص118 .
[3]- مخلوف، عامر : توظيف التراث في الرواية الجزائرية، 183 .
[4]- نفسه، الصفحة نفسها .

وحدّث بعض ملوك كندة بذلك، فسار يطلب الموضع فأقام مدّة . فلم يقدر عليه ... وكانت العين عين وبار"[1].

لا شك أن الراوي حين ذكر هذه الحكاية العجيبة لم يكن يريد بيان اطلاعه عليها،ولكن ساقها ليقيمها دليلا على براءة الجن من تهمة الاغتيال ؛ إذ ليس من المعقول أن تهدي هذه الجنة الرجل بعيرا يعود به إلى أهله، ثمّ تقوم بفعل الاغتيال الشنيع وغرضه من وراء ذلك كلّه بيان أنّه لو كان الجني من أهل إحدى الروابي السبع لكان اغتاله قبل أن يسأله . هذا يدلّ دلالة واضحة على غرابة و عجائبية واقع الروابي السبع التي تحولت الحياة فيها إلى كابوس مزعج .

وقد تكرر مثل هذا الصنيع في أكثر من موضع في الرواية [2] فما زاد ذلك السرد إلاّ إغراقا في التعجيب، الذي كان غاية الروائي الأولى في هذا النص، لقطع دابر كل ما يمكن أن يكون له صلة بالواقع الفجائعي الذي استحال إلى واقع عجائبي مثير لتردد وحيرة متلقيه .

وهكذا "ترتقي لغة الكتابة وتنمو بالحدث الروائي لترضي المبدع وترضي القارئ في ممارسته المعرفية "[3]، التي ظلّ عبد الملك مرتاض كمبدع ينشد رصف لبناتها لبنة لبنة من خلال إقحام وتغييب العديد من الحكايات العجيبة بين تلافيف السرد الروائي، بعوالمها الخارقة و ملفوظاتها الحاملة لأكثر الجينات العجائبية نضجا في السرد العربي القديم من مثل: ( الجنّة و العفاريت، الأجسام النورانية، عين وبار، النسناس، يأجوج ومأجوج ....وغيرها ) مفضيا بقارئه إلى مملكته العدمية، التي اجتهد في تغييب معالمها من خلال لعبه الدؤوب باللغة وهو ما جعلنا نسم اللغة المرتاضية في هذا النص باللغة العدمية لأنها على حد تعبير عامر مخلوف"لم تعد تحمل دلالة فلسفية عميقة بقدر ما بقيت في حدود التلاعب اللفظي"[4]، ولنتأمل كيف كان مرتاض من خلال هذه اللغة يراوغ قارئه الضمني والحقيقي على حد سواء وهو يقول :"اسمعوا يا من لا أدري من أنتم ..؟ والظلام هو الذي يسميكم الظلام . والنور الذي يسميكم الظلام، وكل الكائنات تسمّيكم الظلام ...هل أنتم هذا الظلام ؟ لكنكم لا تدرون أنتم ما الظلام ؟ ولا تدرون أنكم أنتم ...وربما كنتم تدرون، وأنتم لا تدرون أنّكم تدرون، ما النور ولا ما الظلام ؟ "[5]. كما يقول في موضع آخر :"وأنتم لعلكم أنتم ...كأنكم أنتم ...هذا الظلام، والظلام الذي يغرقكم في بحار هذا الدم، الدم في هذه الروابي القاحلة، في هذا الطوفان الذي

---

[1]- مرتاض، عبد الملك : مرايا متشظية، ص151-152 .
[2]- راجع : قصة الهدهاد ملك اليمن(ص180_)181 و حكاية أرض وبار ( ص114- 115 ) .
[3]- تحريشي، محمد : أدوات النص، ص114 .
[4]- مخلوف، عامر : توظيف التراث في الرواية الجزائرية، ص184 .
[5]- مرتاض، عبد الملك : مرايا متشظية، ص3 .

تتحدث عنه الأخبار الصحيحة أنّه داهمكم ...داهمكم في ليلة ما من لياليكم المدججة بالظلام، في الزمن الموعود المشحون بالظلام، فماذا في الروايي غير هذا الظلام ؟ ...ثمّ ألم يسميكم الظلامُ الظلامَ"[1]. بل لننظر في هذا المقطع الذي يقول فيه :"وإنّك كنت، وإنّك لكائن، وإنّك ستكون. وإنّك في الحقيقة لم تكن ولن تكون ولكنك لم تكن . ولكنّك مع ذلك كنتَ . وربما لم تكن وكنت. ولعلك أن لا تكون وما كنت . ولكنّك ربما ستكون ولكنّك لم تكن . ولكنّك لن تكون ولكنك كنت، ولكنّك لا تكون في الكائنات لأنّك لم تكن . وهذا هو القول الأصح"[2].

هكذا إذن يراود عبد الملك مرتاض ألفاظ اللغة عن نفسها فلا تتأبى، وتقع راكعة ساجدة بين يدي ضليع عالم بمكنوناتها، مستسلمة لا تكاد تملك من نفسها غير أصواتها، التي ظل يداعبها وهو يراوغها، وهي ترخي له جدائلها مصفقا لها تارة وعابثا بها أخرى، وفي كلّ مرة لا يزيد ذلك النص إلاّ سحرا وبهاءً . وبذلك يتحول دور اللغة في الرواية إلى دور البطل المالك لقدرة سحرية على صنع مفارقة جمالية كاشفة عن الأبعاد النفسية لشخصيات العمل الروائي، إضافة إلى القدرة على التطابق مع البيئة الروائية ونقلها من واقع مادي ممقوت إلى واقع جمالي مرغوب . وقد تجلى سحر هذه اللغة في "مرايا متشظية " في مستويات ثلاثة :

أ- **مستوى لغة السرد** : لا ريب أن مرتاض عبد الملك ينطلق في تعامله مع اللغة من بعد جمالي يرى أن للغة قدرة سحرية على صنع المفارقة الجمالية التي تجعل الصورة الروائية تجسيدا جماليا على مستوى اللغة والتعبير وذلك باستعمال الإيحاء والتخييل.

وإنّ أي قارئ مهما كانت درجة ثقافته إذا قرأ هذا النص الروائي يدرك بسهولة أنّ عبد الملك مرتاض وهو يخوض غمار الكتابة الروائية كان ينظر إلى النص الروائي كبنية لا تستقيم إلاّ من خلال اللغة ؛ ذلك أنّ الجمالية كل الجمالية إنما تحظى بها اللغة التي تتحول عنده إلى وسيلة بلاغية وجزء من استراتيجيات البنى السردية التي يقدمها . ولعل وقفة قصيرة عند لغة الجنس عند هذا الروائي تعكس لنا بجلاء ما نروم تأكيده في هذا المقام، خاصة وقد ألفيناها "لغة تخدم النص، فهي عنصر من عناصر البناء الفني "[3]؛ إنّ "الجنس ليس هدفا في حد ذاته إنما تقنية تدخل في تصميم العملية الإبداعية، إنها لغة تقدم الحدث ( المفهوم) وهي بعيدة عن الشبقية والشهوانية وهي أقرب ما تكون إلى اللغة الإنسانية بحسب المقام "[4]، ولنقرأ ما يحكيه الراوي

---

[1]- مرتاض، عبد الملك : مرايا متشظية ، ص4 .
[2]- نفسه، ص128-129 .
[3]- تحر يشي، محمد : أدوات النص، ص119 .
[4]- نفسه، الصفحة نفسها .

عن شيخ الربوة البيضاء مع تلك الصبية النورانية التي أوكلت لها العالية بنت منصور مهمة مرافقته في تجواله بين قصور العالية ذات الحمامات العطرية .

يقول الراوي : "وصبيتك الحسناء ترشك بالعطر العجيب، وأنت لفرط سعادتك تكاد تموت من هذه المتعة التي سرت في جسمك من أخمص القدمين إلى قنّة الرأس . تكاد تفقد الوعي . تكاد تفقد الكلام. بل فقدته فعلا فأنت الآن أبكم لا تتحدث . لهول اللذة وأنت الآن لا تعي مما حولك شيئا . إلاّ هذا النور الذي كان مصدره وجه هذه الصبية العجيبة التي تباسمك ز ولكنّها لا تحادثك وتلاطفك. ولكنّها لا تلامسك . وكأنّها تريد أن تتقرّب منك . تبدي ارتياحا إليك . بل هي الآن تفعل ذلك أو لا تفعل ذلك ز وتودّ أنت لو طاوعتك . ففعلت معها ذلك أو هي تُقبل عليك بفعل الشبق الكامن في سلوكها الأنثوي . فتفعل معك ذلك الذي تودّ لو يتحقق لتشبع رغبتك تلك التي استيقظت فيك . بتّ كالثور الهائج، تبادر الآن إليها تمدّ يدك نحوها . لعلك ولعلها . ولعلها ولعلك ...أن تنال من بعض جسمها الشفاف الذي لم تر له مثيلا . منذ أن بعثت في الحياة منذ ألف قرنٍ . بعد أن كنت متّ ألف قرنٍ من قبلها ... لم تشم رائحة أعبق مما تشمّ .تزيدك إغراء من الاقتراب من هذه الصبية النورانية . ثم محاولة الالتصاق بها . الاستناد عليها.الانثواء إليها ...الاتكاء على بعض جسمها الشفاف ..التعلق بشعرها ..."[1] ويمتد المشهد على مدى ثلاث صفحات يتلاعب فيها المبدع باللغة تلاعبا ينم عن ذكاء وحنكة، راسما صورا لا تخدش حياء متلقيه، الذي تستهويه اللغة المسجوعة، فلا يملك من نفسه غير الانصياع لموسيقاها العذبة التي تأخذ بلبّه أيما مأخذ .

وعلى ذكر السجع نودّ في هذا المقام أن نتوقف عند هذه الظاهرة البلاغية القديمة التي كان لها رواج في" مرايا متشظية "، وقد أرجأ عامر مخلوف استعمال هذا المظهر البلاغي بكثرة إلى ثلاث دلالات[2] هي :

الأولى : أنّ الذي يمتلك هذه الطاقة لا بد أن يتوفر على ثروة لغوية تمكّنه من ذلك .

الثانية : أنّ للسجع قوة تأثيرية إلى حد ما ؛ ذلك لأنّ من يأتي بالكلام المسجوع يجعل الألفاظ المألوفة تبدو وكأنها غير مألوفة . و من هنا -في رأينا- تتكرّس أكثر خصوصية هذه الرواية العجائبية الطابع.

---

[1]- مرتاض، عبد الملك : مرايا متشظية، ص 136-137 .

[2]- مخلوف، عامر : توظيف التراث في الرواية الجزائرية، ص183 .

الثالثة : أنّ توظيفه في عمل يمتح من الحكاية الشعبية والأسطورة وسائر القصص يجعله في انسجام تامٍ مع طبيعة النص والسياق والذاكرة الشعبية، ومع دور الراوي أو المدّاح أو القوّال، الذي لولا هذه القدرة على الحكي بطريقة غير عادية لما كانت له هذه المكانة التي ينجذب الناس إليها ويهرعون للتحلق حوله طائعين صامتين متابعين . وبذلك ينساب النص المرتاضي عامة و"مرايا متشظية " على وجه الخصوص تيارا متدفقا من بين أنامل كاتب أبدع لغة وسردا، ليلتقط قارئه خيوطه السردية التي أحكم غزلها "فيبدأ في نسجها مع تقدم النص دون اقتطاع متيسر أو توقف متعسف . فلا يغيب عنه أولية الكل على الأجزاء، ولا مرحلية المواقف والعناصر المكوّنة للنص. ولا يلبث حين يتمثل بنيته الكلية أن يشرع في تأمل دلالته الشاملة مدركا مغايرها لمعاني الوحدات المتفرقة "[1]، وبذلك – ونستعير هنا عبارة لصلاح فضل كان قد قالها في معرض حديثه عن بلاغة السرد –"يهب النص السردي نفسه للمتلقي في توافق مدهش يدعوه لاحتوائه مرة واحدة . حتى ليوشك على امتلاكه واختزان أبرز معالمه"[2]. ولا يكون أمر النص مع قارئه كذلك إلاّ إذا كانت لغة السرد تمتلك قدرة فائقة على الوصف الشديد والاستغراق في رسم التفاصيل الدالة الملتصقة بالبنيه الروائيه التصاقا وثيقا ومن ذلك وصف قصور العالية بنت منصور بحدائقها الغناء وحماماتها العطرية، ووصف الروابي السبع،وشيوخها وسكانها ...، وغيرها .

والملاحظ أنّه"على الرغم من أنّ الرواية يثقلها التكرار أحيانا، وأنّ الحديث عن الصراع والجرائم يتم عن طريق الإخبار المباشر لا بتصوير الفعل في حركته، إلاّ أنّ براعة الوصف كانت تنتشلها من الرتابة وكانت الأجواء الخيالية تضفي عليها مسحة عجائبية بفعل استثمار الكاتب تقنيات الحكي الشعبي . فيحمل القارئ على التحليق في عوالم من التخييل يلتحم فيها الواقعي باللاواقعي،الحقيقي بالخرافي، فتعلو الرواية بذلك فوق الزمان والمكان، لتصدق على كل زمان ومكان"[3].

ب- **مستوى لغة الوصف** : يعد الوصف – بماهو صور الأشياء والشخصيات الشديدة الامتزاج، عميقتُها، دقيقتُها، متنوعتُها [4]– من المقومات الجمالية في العمل السردي إذا أحسن المبدع توظيفه مع صنوه السرد ؛ ذلك لأنّ"السرد من حيث هو لا يكون إلاّ باللغة ! والوصف من حيث هو، لا يكون إلاّ في اللغة . ولا ينبغي أن يطغوَ الدفق السردي على الوصف فيمحوَه

---

[1]- فضل، صلاح : بلاغة الخطاب وشعرية النص، ص253 .
[2]- فضل، صلاح : بلاغة الخطاب وشعرية النص ، ص253 .
[3]- مخلوف، عامر : توظيف التراث في الرواية الجزائرية، ص184- 185 .
[4]- مرتاض، عبد الملك : في نظرية الرواية، ص290 .

من على سطح النص الروائي، كما لا ينبغي أن يطْغَى الوصف على الدفق السردي فيحول بينه وبين التدفق والمُضي نحو الأمام لتطوير الحدث وبلورة ملامح الشخصيات وما يضطرب فيه من حيِّز وزمان (...) . إذن فالخير كل الخير أن يتظافرا ويتظاهرا في المكان الملائم، والموقف المناسب، والموضوع الموائم .

وكأن السرد إنما يتمخض للمواقف السردية التي تتطلب العجلة، وتتسم بكونها أحداثا خالصة يجب أن تظل كذلك ؛ على حين أنّ الوصف كأنّ من غاياته التوغل اللطيف في الموقف الملائم للحد من غلواء جريان الحدث وسعته، وللتسلط على مشاهد معينة لجعل المتلقي يلتفت إليها"[1] .

على هذه الشاكلة حدّ عبد الملك مرتاض الحدود بين السرد والوصف مؤكدا أن الوصف يسهم في بناء السرد وبلورة حدثه من جهة، وهو غير مسؤول عماّ يحدث لتباطؤ جريان الحدث وتراخي انسياب السرد من جهة ثانية .

والسؤال المطروح إلى أيِّ مدى كان عبد الملك مرتاض الروائي وفيا لهذا الطرح النظري في روايته ( مرايا متشظيه ) ؟ .

لقد وظّف عبد الملك مرتاض الوصف في هذا العمل المتميز،الذي نعدّه كما أسلفنا القول المدخل إلى الأدب العجائبي الجزائري، بمهارة بارزة تنمّ عن امتلاك مقدرة لغوية فذة ؛لأنّه حين يصف"يأتي بسيل من المفردات تلتقي فيها الألفاظ المألوفة بالألفاظ الغريبة، المترادفات والمتضادات"[2]،لتنتظم في نسيج روائي يتزامن فيه الحدث والوصف، وتتداخل فيه الحكايات المنقولة بألفاظ محملة بالدلالات المرجعية والسياقية التي تجعل القارئ أكثر تفاعلا مع ما يقرأ، ولئن كنا نلمح في بعض الأحيان بعض التلاعب بالكلمات ؛ إذ "كثيرا ما لا يعبّر عن الشيء بلفظ واحد" [3]، فإنّ ذلك لم ينقص من قيمة النص الجمالية قدر أنملة بل أكّد أن الروائي دقيق في اختيار الألفاظ الدالة،مدرج لها في مكانها الملائم، ولنقرأ قوله:"وأنتم يأهل الربوة الخضراء . تراكم الآن مُخْلِدين إلى الكرى . بعد نهار طويل من الكدْح والكدِّ . والحركة والخمول والجلوس، والسبات والبيات . والكلام والهذيان، والتعليق والشتم، والتلاعب والتصايح، والتتابع والتعاقد، والتزاوج والتناكح . والتلاعب والتشاغب . تُخْلِدون الآن إلى هذا النوم العميق . غير العميق تغمُض له أعينُكم لكن لا يذهب منه وعيُكم"[4].

---

[1]- مرتاض، عبد الملك : في نظرية الرواية ، ص300 .
[2]- مخلوف، عامر : توظيف التراث في الرواية الجزائرية، ص183 .
[3]- نفسه ، الصفحة نفسها .
[4]- مرتاض، عبد الملك : مرايا متشظية، ص20 .

ولنقرأ أيضا قوله وهو يسرد سردا بالوصف – على حد تعبيره – حكاية أم الصبية التي أراد شيخ بني بيضان أن يغافصها لولا مجيء العالية بنت منصور في الوقت المناسب، "كانت أمّها تسبح في العين العطرية كالسمكة الرشيقة . تنتقل من جانب إلى جانب من السطح إلى القعر . ومن القعر إلى السطح . وهي مرحة سعيدة . رشيقة فاتنة . معطرة عارية . إلاّ من شعرها الذي حين تبلل لم يعد قادرا على ستر جسدها العجيب . فكان كل شيء يبدو من خلال الماء النوراني الشفاف . ومن خصاص الشعر الحريري المبلل الذي فقد حجم كثافته فتقلّص تقلصا جعله لا يقدر على أداء وظيفة الستر ...وإن هي لتلعب بالماء . وإن هي لتسبح فيه . وإن هي تتنشق عطره العجيب . وإن هي لتستمتع بشفافيته العديمة النظير . وإذا رجل تجده على ضفة العين العطرية . لم تكن رأته من قبل قط . وهي لم تر الرجال قط . وعرفته رجلا لأنها رأته كائنا إنسانيا لا تختلف بنية جسمه عن بنية المرأة إلاّ من بعض الأعضاء التي هي فيه . وليست فيها . وهو يحدّق ببصره إليها . كأنّه يريد أن يلتهمها . حاولت ستر عورتها الكبرى، ولكن عبثا ...فكان كل شيء شفافا . الماء والجسد وأعضاء الجسد . فرأى منها ما يرى الرجل من المرأة . ورأت منه ما ترى المرأة من الرجل. ولكن دون أن يباشرها ...ثم اختفى فجأة فلم تره من بعد ذلك اليوم قط . لكنّها أحسّت بعد زمن أنّها ليست طبيعية . ليست كما تعرف نفسها . وإنّ هناك شيئا ما في بطنها . يحول بينها وبين رشاقة حركتها التي كانت تعهدها في نفسها . كلما جاءت وغطست في العين العطرية لتسبح فيها . ولتعطر جسدها الشفاف . إلى أن كان من أمرها ما كان ..وإلى أن أصبحت تلك الصبية هذه الفتاة النورانية العجيبة .."[1].

ومما لا شك فيه أنّ قراءة سريعة لهذين المقطعين السرديين تؤكد ما كنا قد أسلفنا الحديث عنه ،بل وتقوم دليلا قاطعا على وفاء مرتاض عبد الملك لما كان قد حدّه سلفا من دور الوصف في بناء السرد وبلورة الحدث ودور اللغة والأناقة التعبيرية في العملية الوصفية إيمانا منه بأن "الوصف ابن اللغة والأناقة التعبيرية ابنتها . والمكونات الأسلوبية مظهر من مظاهرها، وثمرة طيبة من ثمراتها"[2]الطيبات التي آتت أكلها في هذا النص الروائي المتميز لغة حكيا ووصفا .

إذاً فإيمانا من مرتاض بأنه"لا يروق للقارئ أن يرى الوصف مجانيا، بل يريده على عكس ذلك متصلا بالقصة حتى وإن لم يكن إلاّ ديكورا لها "[3] سعى إلى مد النص بمشاهد وصفية ذات

---

[1]- مرتاض، عبد الملك : مرايا متشظية ، ص142-143 .
[2]- مرتاض، عبد الملك : في نظرية الرواية، ص290 .
[3]- تأليف جماعي، الفضاء الروائي، ص104 .

صور جزئية غاية في التخييل والإيحاء جعلت الوصف في كلامه زينة عبر خصوصية فعل اللغة عنده،وتقنية سردية لا غنى عنها لإشباع البعد الجمالي للنص السردي، و الذي هو قوام العمل الإبداعي.

ج- **مستوى لغة الحوار** : لم يحظ الحوار في الدراسات السردية بأهمية تُذكر إلاّ "بعد التطور الذي شهدته سيمياء السرد، التي تعني كلّ ما يشكّل علامة ويعبّر عن معنى في السرد، ولسانية القول، التي تدرس الشروط والظروف والمحددات والقواعد والمبادئ التي ترعى تبادل الكلام . فأصبحت دراسة الحوار تجري عند تقاطع هذين الحقلين وتجمع بين البحث في اللغة كفعل والبحث فيها كلعب، أي بين اللغة المحققة في الاستعمال الفعلي واللغة المحققة في الاستعمال الوهمي"[1]؛ أي بين اللغة المكتفية بدلالاتها التي وُضعت لها أصلا، وبين اللغة المجازية الاستعارية كلغة فنية متلذذة بلعبها في فضاء النص الابداعي، التي قد يكون الحوار، بما هو طريقة تبادل الكلام بين الشخصيات،حاملا من حواملها النصية، مجسدا في أحد المظهرين الآتيين :

1- حوار مباشر بين الشخصيات : وهو مهم في النص السردي ؛إذ لا يتحقق وجود الشخصيات إلاّ به تماما كما لا ينمو الأحداث إلا من خلاله، و قد يطول ويقصر حسب ما يقتضيه السرد .

2- حوار داخلي ( مونولوج ) : وهو كما يعرّفه إدوار دو جاردن « E.du Jardin » في روايته ( الغار المقطوع ) « Les lauriers sont coupés » " الخطاب غير المسموع وغير المنطوق الذي تعبّر به شخصية ما عن أفكارها الحميمية القريبة من اللاوعي"[2].

وقد امتد هذا الأخير في خارطة السرد الروائي في ( مرايا متشظية ) ليشغل عدة مواضع منها، وهي وإن كانت متراوحة بين الطويلة والقصيرة المحدودة فقد قصد إليها الكاتب قصدا مخضعا إياها للسرد، الذي يتكيّف بمقتضاها حتى لا يضر بانسيابه ويشتت الحدث فيه الذي ينجم عنه ضياع انتباه القارئ .

وقد تجلى هذا – على سبيل المثال ــ في منولوجات العالية بنت منصور[3]، ومنولوجات شيخ بني خضران القصيرة[4] منها والطويلة خاصة تلك التي امتد فيها هذيان الشيخ إلى خمس صفحات[1] .

---

[1]- زيتوني، لطيف : معجم مصطلحات نقد الرواية، ص79 .
[2]- نفسه ، ص163 .
[3]- مرتاض، عبد الملك : مرايا متشظية، ص142، ص 144 .
[4]- نفسه، ص 34.

وعلى أية حال فقد تجلت جمالية الحوار في هذا العمل في انسيابه الكلي مع السرد، الذي منح النص طواعية أكبر أغدقتها اللغة المرتاضية المتراحة عن الاستعمال البسيط للألفاظ المألوفة في حقل جمالي فريد .

ومما يتصل بلغة مرتاض عبد الملك أيضا أنها لغة متناصة مع اللغة القرآنية ؛ذلك أنّ نسْج بعض الصور الروائية الجزئية جاء يمتح من الحقل المفرداتي القرآني من جهة، وعلى نسق بعض الآيات القرآنية من جهة ثانية .

فمثال الوجهة الأولى تناثر بعض العبارات القرآنية في ثنايا النص الروائي من مثل :كسفا من العذاب، "حشب مسندة"،" لم يطمثها إنس قبله ولا جان "، .... .

وأما مثال الوجهة الثانية فقد تمثّل في قوله :" فلا أنتم تعرفون ما أعرف، ولا أنا عارف ما تعرفون"[2]، حيث تحيلك هذه العبارة على قوله تعالى :" ولا أنتم عابدون ما أعبد، ولا أنا عابد ما عبدتم "[3]. وقوله داعيا : "اللهم أرسل عليهم طيرا أبابيل ترميهم بحجارة من سجيل حتى جعلهم كالعصف المأكول"[4]الذي يحيل رأسا على سورة الفيل .

إذاً فبين لا مكانية المكان الموصوف للإيهام به، ولا زمانية الزمان الذي تجتاحه كل الأزمنة حتى الغابرة منها، ولا شخصنة الشخصيات المشخصة، ولا مألوفية النسيج اللغوي الفصيح يبني عبد الملك مرتاض عوالمه السردية الضافية بالدلالات، الطافحة بكل ما هو خرافي، وأسطوري، بل وبكل خبر عجيب وحدث غريب في هذا العمل المتميّز .

## 2.1/ الخصائص الجمالية لبنية اللغة في سرادق الحلم والفجيعة :

لئن كان ميخائيل باختين قد قال :"إنّ الرواية أكثر من أي جنس لفظي آخر يحول دون بروز النزعة الجمالية واللعب اللفظي"[5]، فإنّ رواية جلاوجي "سرادق الحلم والفجيعة " خير ما يثبت فساد هذه المقولة ؛ لأنّ أول ما يفاجئ قارئ هذه الرواية هو ميل الكاتب إلى التلاعب بألفاظ عباراتها، وهي ذاتها الظاهرة التي لاحظها حسن المودن في دراسة له حول رواية "سوق النساء" لجمال بوطيب. وقد أرجع ذلك إما إلى "بيان قدرات السارد اللغوية أو من أجل إلباس النّص لباسا موسيقيا باستعمال الجناسات أو تكرار الكلمات في المقطع الواحد"[6]. ونحن وإن

---

[1]- مرتاض، عبد الملك : مرايا متشظية ، ص ص221- 225.
[2]- نفسه، ص77.
[3]- سورة الكافرون، الآيتان 3، 4.
[4]- مرتاض، عبد الملك : مرايا متشظية ، ص120 .
[5]- باختين، ميخائيل : الخطاب الروائي، تر. محمد برادة، ص102 .
[6]- المودن، حسن : المرأة والألم واللعب في"سوق النساء "للكاتب المغربي جمال بوطيب، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى، الأردن، ع146، أب 2007، ص67 .

كنّا نتفق مع حسن المودن في هذه الغاية فإنا لا نسلّم البتة بأنّ ذلك وفقط غاية جلاوجي من هذا اللعب اللغوي الذي وسم الرواية، بل نرجع ذلك أيضا إلى حرص الروائي على إسهام اللغة في خلق التوتر وإذكائه في المحكي العجائبي الذي يصبو إلى ابتنائه . وكأنّ جلاوجي في هذه الرواية أذعن كل الإذعان لمقولة تودوروف التي يقول فيها : قانون مستقر، وقاعدة قائمة هذا هو الذي يجمّد المحكي، ولذلك راح يحكي في هذه الرواية محطما كلّ ما من شأنه أن يسْهم في خلق توازن ما للمحكي ؛إذ نلفيه تارة يحكي نثرا، وتارة ينظم مقطوعات هي أقرب إلى الشعر منها إلى النثر، متلاعبا بألفاظ اللغة، فاسحا المجال الأرحب أمام الكلمات لتتداول أماكن بعضها بعضا في العبارة الواحدة، فكان أشبه ما يكون بالخليل بن أحمد الفراهيدي وهو يقلّب أصوات المادة اللغوية بحثا عن أصول جديدة، بل عن دلالات جزئية أكثر جدة.

ولنتأمل قوله في مقطع ( أنا والمدينة ) :

"وحدي أنا والمدينة ...

ثكلت الهوى ...ثكلت السكينة .

أجري ...أغدو ...ألهث ...أختفي ...خلف شجرة ترمد تذروها الرياح ...خلفي تجري الثعالب ...الثعالب تجري خلفي ...تجري خلفي الثعالب ...أغدو ...ألهث ...أتسلق منارة ...تتعالى أنفاسي ...تتطاول ...ألتهم السلم ...تسيخ المنارة ..تغوص ...تزدردها الأرض ...أنتعل التراب ...أجري ...أعدو ألعن زيف الأشياء ...أختفي خلف رصيف يكاد لا يبين.تقهقه المدينة العاهرة في سمعي تتهادى أمام بصري (...) تبتعد عنّي وأنا أتأملها حزينا باكيا، تجري خلفها الثعالب ...الثعالب خلفها تجري ...خلفها تجري الثعالب ...أتململ ...أضغط نفسي مرتجفا ...وأنا أراها تغوص جميعا في أحشائها ...في أحشائها تغوص جميعا"[1].

هي اللغة إذاً حين تحيد عن وظيفتها الإخبارية الإبلاغية إلى وظيفة بلاغية معتمدة الإيحاء بالمعنى عبر عبارات تكون في كثير من الأحيان تمتح من أكثر من إطار مرجعي"محاولة خرْق الترابط الدلالي والنحوي والعدول عن الاستعمال العادي"[2]، وكأنّ اللغة في هذه الرواية "تتجاوز النقل إلى الإبداع، والتصوير إلى الخلق، إنها تبدع واقعها، وتخلق عالمها وتحقق بالتالي

---

[1]- جلاوجي، عزالدين : سرادق الحلم والفجيعة، ص8-9 .

[2]- روابحية، الطاهر : تظافر الشعري والأسطوري - قراءة في رواية العشاء البطلي لمحمد الشرقي، تجليات الحداثة، العدد 3، جوان 1994، ص79 .

شعريتها"[1] تماما كما كانت لغة (مخلوقات الأشواق الطائرة ) لإدوار الخراط على حد تعبير جمال بوطيب .

ولنتأمل هذه المقاطع المصطفاة :

"ثنى عطفه ...جمع دموعه من بين ثنايا التراب في حيط من عسجد قلّدها جيده عقدا لؤلئيا ...تأملني بحيرة المفارق ...سحبت في عينيه بحيرتين غامضتين ...تركني ومضى ...فرّ من أمامي كأنّه حمر مستنفرة فرّت من قسورة ...اعترتني قشعريرة رهيبة اصطك لها شعر رأسي فجلست القرفصاء أتأمله وهو يغيب بعيدا بعيدا عني "[2].

"ويا صفصافتي يا زيتونتي ...يا شفائف النور ...يا ساقية ...يا جدولا فضيا ..ويا مهرة برية بيضاء ...تعشقين التمرد ...تعشقين الكبرياء ...

ويا...حمامة بيضاء لا تحسن إلاّ أن تحلق في الفضاء ...

إليك أهرع كطفل صغير أفزعته الذئاب ...

ضميني إلى حضنك ...هدهديني بجفون عينيك ..ضميني إلى القلب الملتهب ...

دعيني أكن فطره حمراء تعدو متوهجة جذلى في شرايينك ...

خفقة حبلى في فؤادك ...صهيلا في كبريائك ...

ذوبيني فيك ...

هأنذا أستجديك يا ...ضميني إليك ...

عطريني من وجنتيك ...من سنا شفتيك ...

أغمسيني في القلب ...اللب ...العمق ....الجوهر ...

امنحيني الحياة ..." [3]

ألا تبدو هذه المقاطع طافحة بالشاعرية، وبالغنائية ؟ ألم تَسْمُ بجوهر لغتها إلى قمة الإبداع والخلق؟ ألم تُحوّل الصورة الروائية إلى صورة شعرية بهذا النسيج اللغوي الذي يكتنز طاقة إيحائية بارزة؟

بلى لقد حوّل جلاوجي الصورة الروائية إلى صورة شعرية تتماهى فيها المجازات والتشبيهات والاستعارات، وذلك حين توسل بالانزياح مبتغىً تعبيريا غايته"توتير اللغة لبعث الحياة والجدة

---

[1]- بو طيب، جمال : السردي والشعري في "مخلوقات الأشواق الطائرة "لإدوار الخراط، عمان، الأردن، ع 79، كانون الثاني 2002، ص75 .

[2]- جلاوجي، عزالدين : سرادق الحلم والفجيعة، ص57 .

[3]- نفسه ، ص89 .

والرشاقة والجمال والعمق والإيثار والاختصاص وما إلى هذه المعاني التي تراد من تحريف استعمال أسلوبي عن موضعه"[1]على حد تعبير عبد الملك مرتاض .

وهكذا تبدو الكلمات في الرواية "نقاطا نصية، وارتباطها بالجمل خطا نصيا، وتأليفها على مستوى المعنى مستوى نصيا"[2]فإذا ارتبط كلّ عنصر نصي بالعناصر الأخرى كلّها بدا النص فضاءً نصيا فسيحا بما يحتويه من رموز وإشارات وشفرات تخفي دلالات عميقة بثّها الناص في نصّه ابتغاء إذكاء البعد العجائبي من خلال صور بلاغية متنوعة لما لهذا النوع من الصور من ارتباط بهذا الجنس كما يؤكد ذلك تودوروف في قوله :"ولئن كان العجائبي يستعمل باستمرار صورا بلاغية فلأنّه وجد فيها أصله . إنّ فوق الطبيعي يولد في اللغة، وهو في نفس الوقت نتيجتها ودليلها، فليس يوجد الشيطان والهامات إلاّ في الكلمات وحسب، ولكن وحدها اللغة تسمح بتمثل ماهو غائب أبدا "[3].

والحق أنّ اهتمام الروائي بالنسيج اللغوي في روايته لم يتوقف عند هذا الحد، بل راح يرصّعه بالعبارات القرآنية المحوّرة وغير المحوّرة التي ما زادت النص إلاّ قوة ورصانة وتنوعا . فانظره وهو يقول: "اهبطوا فإنّ لكم فيها ما سألتم ...

اهبطوا بعضكم لبعض عدو ...ولكم فيها مستقر ...مستقلق ...مستحير ...مستلذ ...مستشهى ...إلى المنتهى "[4].

"ياأيها...ياأيها الذين هم أحذان الغراب ...اسمعوا وعوا إن كانت لكم آذان بها تسمعون وألباب بها تدركون وأبصار بها تشهدون فإنها لا تعمي الأبصار ولكن تعمى القلوب التي في الصدور"[5] وقوله أيضا : "الطوفان آت ... الطوفان آت...

واصنع الفلك بأعيننا ووحينا"[6].

ومما تقدم يتبيّن لنا أنّ النص القرآني مثّل في الرواية مدار فعل المحاكاة والتخييل؛ إذ تميزت هذه المحاكاة بكونها ظلت "تجنح صوب التماهي مع أسلوبية النص المقدس والإيهام بالتطابق مع نسغه القدسي، لكن وبشكل مساوق تماما تخرج هذه المحاكاة في أطوار متواترة عن "جدية"التماهي، لتنخرط في ضروب من التمويه المخيِّن لموروث المتخيّل في تندر مقصود"[7]تماما

---

[1]- وغليسي، يوسف : إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص130.
[2]- سليمان، صوزان روبين / كروسمان، إنجي : القارئ في النص، تر. حسن ناظم، علي حاكم صالح،، ص119 .
[3]- تودوروف، تزفيتان : مدخل إلى الأدب العجائبي، ص110.
[4]- جلاوجي، عزالدين : مرادق الحلم والفجيعة، ص79 .
[5]- نفسه ، ص90 .
[6]- نفسه، ص126 .
[7]- لمنصور، محمد : النقد الموازي لإبداعه تناص الرواية والرؤيا " الجنازة " لأحمد المديني، كتابات معاصرة، بيروت، المجلد العاشر، العدد 39، كانون الأول 1999- كانون الثاني 2000، ص116 .

كما كانت في رواية الجنازة لأحمد المديني على حد تعبير محمد أمنصور .وربما عددنا خروج هذه المحاكاة عن جدية التماهي التجسيد الفعلي الصميم لفعل التمويه الذي مارسه السارد في سرده منذ أعلن عبارة التوحيدي( الهوى مركبي ...والهدى مطلبي ...فلا أنا أنزل عن مركبي ..ولا أنا أصل إلى مطلبي ..أنا بينهما مأخوذ عن حقيقة الخبر بتمويه العبارة )[1] فاتحة لكتابه .

هذا وقد كان للتكرار حضوره المتميز في سرادق الحلم إن على مستوى مفردات بعينها حاملة لرؤية معينة سعى السارد في تكريسها منها :( أجري، أغدو، ألهث، أفرّ، أهرب، السيد نعل أو السيد لعن،المدينة المومس، ....إلخ )، أو على مستوى مقاطع سردية تحولت بفعل التكرار إلى ما يشبه اللازمة النصية مؤدية دورا إيقاعيا بارزا، و وظيفة وصفية تأكيدية لا غنىً عنها وقد تجلى ذلك في: 1- الوِرد الذي أوحي إلى الغراب ذات ليلة حيث تكرّر أكثر من سبع مرات في النص .

2- وصف الهيئة التي عرفت بها المدينة المومس، وقد تعدى ذلك الثماني مرات .

ونعتقد أنّ تكرير هذه اللازمة الأخيرة قد نهض بوظيفتين أساسيتين هما : خصوصية ما تنصّ عليه عبارات اللازمة بالموصوف دون غيره . وبيان حِنق السارد على ما تقوم به المدينة المومس من ممارسات لا مشروعة جهارا نهارا، وهو أحد الأسباب المباشرة التي جعلته كشاهد عيان يعيش حالة من التيه والضياع في هذا الفضاء الحلولي المقّرف .

**جمالية اللغة التناصية :**

شكّل التناص رافدا لغويا ثرا، وذلك بوصفه ظاهرة فنية جمالية مفروضة على كل النصوص،وقد نجح جلاوجي في توظيف هذه الظاهرة في تجربته الروائية هذه، حيث أغناها بإشارات ورموز وعناصر لغوية مستنبطة من القرآن والقصص الديني والموروث الشعبي، كشفت عن قدرة الناص على"تذويب الحدود بين العبارات المتناصة في الجملة الواحدة، ثمّ في الفقرة الواحدة، وأحيانا في العبارة الواحدة"[2].

ولعل خير مثال نضربه في هذا المقام هو مقطع ( العجائز والقمر ) الذي يروي فيه الناص أنّ القمر "قد عشق المدينة وهام بها حبا وسعى إلى الخلوة بها فلما تمّ له ذلك راودها عن نفسها أقصد راودته عن نفسه لأنها شبقية، فاستعصم وفرّ فأمسكت به فقدت قميصه من قُبُل وشهد شاهد من أهلها قال:

---

[1]- جلاوجي، عزالدين : سرادق الحلم والفجيعة ، ص6 .
[2]- نفسه ، ص340 .

إن قدّت قميصه من قبُل فكذب وكانت من الصادقين ...وإن قدت قميصه من دُبر فصدقت وكان من الكاذبين ..."[1] .

لا شك أن لغة هذه الفقرة الأخيرة من شأنها أن تجعل النص الغائب ( قصة يوسف مع زوجة العزيز) حاضرا في ذهن المتلقي، مما يؤدي إلى تحول"علاقات الحضور والغياب إلى علاقات حضور حية رغم اختفائها على مستوى الكتابة وتجليها في مستوى القراءة "[2].

والأمثلة على ذلك كثيرة نذكر منها مقطع " الحلول وحديث الإشارة"[3]، حيث أخذ الناص على كاهله وصف الشيخ المجذوب المنكفئ على نفسه، الذي اتخذ لنفسه ظل صخرة كبيرة بعيدا عن المدينة، ماسكا عصاه مرة بيمناه، وأخرى بيسراه، رافعا رأسه يتأمل السماء دون أن يتحرك البتة كتمثال مرمري قديم وُضع دونما عناية عند سفح صخرة كبيرة أحاطت بها حشائش خضراء يانعة.يقوم بطقوس خاصة لا يعرفها إلا هو، ولا يقوم بها إلا هو ...، كما لا يمكن أن يحل طلاسمها ورموزها إلا هو... . فقد تحيلنا هذه الفقرة على قصة تحنث الرسول صلى الله عليه وسلم في غار حراء الليالي ذوات العدد كما يمكن أن تحيلنا على قصة زكريا عليه السلام الذي نذر أن لا يكلم الناس إلاّ رمزا . وهذا إن دلّ على شيء إنما يدل على أنّ الناص قد حاول بكل ما أوتي من قدرة إبداعية أن يبني بناءً فنيا متكاملا لروايته، اعتمد فيه على المتخيل السردي والفنتازي والأسطوري السحري والعوالم الشعبية الآسرة، يقول في إحدى رواياته عن قصة (العجائز والقمر ) :

" اجتمعت العجائز عند بوابة المبولة واستحضرن كل الشياطين والعفاريت والمردة ويأجوج ومأجوج من كل حدب ينسلون وعلى كل ضامر يأتون وحُشر كل ساحر عليم ...

وفعلا جاء القمر من عرشه يسعى ونزل القصعة المملوءة ماء ...حينذاك أقبلت المدينة تتهادى في ثوبها الشفاف يتصافح ثدياها شكوتاها ...تضرب الأرض بكعبها العالي وتدندن أغنيتها المفضلة .

تأملت صفحة القمر المضيئة وهي تلوك علكتها ...فرأت صورتها بشعة مفزعة ...مخيفة ...مهلعة ...مهلكة ...قهقهت عاليا تنوح ثمّ قالت : مرآتي يا مرآتي من هي أجمل الجميلات؟ وأجابتها صفحة القمر صمتا ...سخرية ...هُزُءً ...تكبرا ...تعاليا ...فلما اشتد حنق المدينة

---

[1] - جلاوجي، عزالدين : مرادق الحلم والفجيعة ، ص ص 52- 53 .
[2] - الجيار، مدحت : م.س.، ص 304 .
[3] - جلاوجي، عزالدين : م. س.، ص 48 .

وأدركها ليل القنوط سكتت عن الكلام المباح ...وأوحت إلى العجائز أن شوهن محيا القمر ..."[1].

فالمقطع رغم قصره أحالنا على عوالم شعبية عجيبة( استحضار الشياطين والعفاريت) وعبّر عما تملكه العجائز ( الساحرات ) من قوى خارقة تمكنهن من استقطاب حتى يأجوج ومأجوج لمجالسهن لرؤية القمر وهو ينزل إلى قصعة الماء المعدة له، حيث يلقى مصيره المحتوم ( التشويه على أيدي العجائز) .

أما عبارة " مرآتي يا مرآتي من هي أجمل الجميلات ؟ " فقد تحيلنا رأسا على الحكاية الشعبية المعروفة بـــ ( " بياض الثلج" « Blanche Neige» )، وكأنّ الذي تكنُّه المدينة من الغيظ والحقد على القمر هو بحجم الغيظ والحقد الذي ملأ قلب زوجة الأب الشريرة من ابنة زوجها "ثُليجة" لأنها أجمل منها، فراحت تكيد لها كيدا الكائدين .

كما تحيلنا عبارة " فلما اشتد حنق المدينة وأدركها ليل القنوط سكتت عن الكلام المباح ..." على الليالي وحكايات شهرزاد التي أعلن سارد الرواية منذ البداية أنه معرض عن حكاياها، معوضا إياها بدنيا زاد التي تروي له من القصص ما لم يسمعه إنسي ولا حي[2].

إيمانا من السارد بأن حكايات شهرزاد بلغت من التداولية ما أفقدها سحرها ولذةَ حكيها، فاختار دنيا زاد بادئ ذي بدء لتكون راوية لأحداث روايته، ولكنه سرعان ما يعدل عنها ليعهد بالحكي لكليلة ودمنة اللذين رداه بدورهما إلى الراوي ( بطل الرواية )، هذا الأخير الذي ظل إلى آخر لحظة غير معلن عن اسمه وإن كانوا في المدينة ينادونه أحيانا بـــ( حي بن يقظان)، وقصة حي في الأدب العربي أشهر من نار على علم .

لقد أثبت جلاوجي فعلا من خلال هذه الرواية قدرته العجيبة على استحضار النصوص الغائبة وتذويبها بعضها في بعض للحصول على نص حاضر يتناص مع الكثير من النصوص الذائبة فيه والمتفاعلة معه، فمن عبارات من خطبة قس بن ساعدة الأيادي[3]، إلى عبارات من النص القرآني إلى الأقوال المأثورة[4]، إلى أخرى من ألف ليلة وليلة،إلى كليلة ودمنة، وقصص الأنبياء والمرسلين ( حيث استحضر قصص يوسف وموسى ونوح عليهم السلام أجمعين .... )، ولعل غرضه من وراء ذلك تكثيف السرد وإحلال دلالات عميقة في جسد النص، وجعل

---

[1] ـ جلاوجي، عز الدين : الرواية، ص 54 .
[2] ـ راجع : مقدمة الرواية التي جاءت في آخر صفحة من المتن الروائي (ص130) .
[3] ـ راجع : خطبة الهدهد على الملأ، سرادق الحلم والفجيعة، ص90 .
[4] ـ كان الهدهد يصيح بعد أن أطلق عليه الغراب الرصاص :" للكعبة ربّ يحميها "، وهي عبارة تتناص مع مقولة عبد المطلب لأبرهة "للبيت رب يحميه ". أنظر : الرواية، ص91 .

الرواية أفقا لتقاطع الملفوظات المتباينة، التي تفتح آفاقاً قرائية مختلفة لا سيما والروائي يغلّف كل هذا بالكثير من التمويه على مستويات متعددة كما أسلفنا .

**وخلاصة القول :** فقد لعبت اللغة –كأداة إيهام يتحكم الروائي بوساطتها في بناء العلاقات داخل النص– دورا لا يستهان به في إغناء البعد الجمالي للنصوص العجائبية، وقد تجلى ذلك من خلال حلقها للأوهام وتحطيمها وتشكيلها لمجازات المعنى وحلّها، ناهيك عن استغلال أبعادها الدلالية لإثارة إحساس المتلقي بماهية الزمن وأبعاده و تداخلاته، مما لايتأتى إلا من خلال لغة مستخدمة بكفاءة عالية تجعل من الماضي حاضرا وتمتد بالحاضرإلى رؤية مستقبلية مشحونة بتداعيات متنوعة . وهكذا تلتحم كل هذه المكونات السردية بجمالياتها التي وقفنا على حلّها لتمنح النص العجائبي جمالية تجعله في مصاف النصوص المتفردة لغة وحكيا .

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

# الخاتمة

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

بعد هذه الرحلة البحثية الشاقة والشائقة معاً التي طوّحنا من خلال محطاتها الثلاث الكبرى في فضاءات روائية عجائبية تعجّ بكل ما يكسر نظام الألفة ، و ما يخلخل التوازن المبدئي للمتلقي ويقضي على كلّ أفق انتظار مسبق نحطّ عصا الترحال عند النتائج الآتية :

-كان اختيارنا للعجائبي مقابلا عربيا صميما لـ"fantastique" لأنّه أقدر المصطلحات تعبيرا عن المفهوم المقصود . وقد استعملناه في هذه الدراسة استعمالا عاما يشمل كل المفاهيم الفرعية المنضوية تحته من عجيب ( وهو كل أمر يستعصي تفسيره منطقيا ) ، أو غريب ( وهو العجائبي الذي يلقى التفسير العقلاني ) ، أو خيال مشوَّه ( غروتسك ) غايته إخراج التلقي من السكونية السالبة إلى الجمالية الموجبة .

- إنّ غاية العجائبي في الرواية العربية عموما والرواية الجزائرية على وجه الخصوص- لم تعد كما كانت في الآداب القديمة- الهروبَ من العالم المعيش وتقديم صورة لعالم أفضل ، بل تحولت إلى مغامرة في الشكل والمضمون تكشف زيف جمالية الواقع ومألوفيته المستعارة معرِّية وجهه الحقيقي الكظيم.

- إن العجائبية بوصفها تيارا أدبيا كأي تيار آخر سلاح ذو حدين، يمكن أن تساهم في إثراء النص، والوعي، وفتح مجالات التأويل الفاعلة ، أو أن تقود النص و متلقيه إلى الإنغلاق والعبثية والإيهام ؛ ذلك أنّ تعاطي الروائي العجائبية نمطا سرديا إما أن يأخذنا إلى عجائبية مثيرة تصل بنا إلى نص متميِّز، وإما أن يقودنا إلى شَرَك التخريف والرموز المغلقة المشوّشة التي تحكم على نصه بالانغلاق ومن ثمّ الإهمال الكلي له .

- إن اقتران الرواية الجزائرية بنزعة التجريب فسح إمكانية كبيرة لخلق أنماط سردية متنوعة لا تتناسخ ولا تكرر ذاتها ، وقد تجلى ذلك من خلال محاولة الروائي حشدَ نصه بكل الخواص الخلافية والتمييزية التي تجعله نصا متفردا في مستوياته كلّها.

- لقد تعددت مرجعيات الكتابة الروائية الجزائرية من تراثية إلى دينية، إلى معتقداتية (مستوحاة مما تعجّ به البيئة المحلية من اعتقادات) بالإضافة إلى مرجعيات ثقافية وافدة .

- ظلّ السرد العجائبي بوصفه أسلوبا في الكتابة الروائية بالنسبة للروائي الجزائري السبيل الأكثر نجاعة لتسجيل موقفه من قضايا عصره والهروب من قساوة الرقابة بمختلف أشكالها . وهو ما يجعلنا نؤكّد أنّ النزوع العجائبي في الرواية الجزائرية ليس فعالية إبداعية فقط بقدر ما هو استجابة لظروف تاريخية وفنية وثقافية استدعتها وهيأت لها مجموعة من المؤثرات التي ظلت زمنا تضطرم في الواقع الجزائري،كما تؤكد على أن الروايات الجزائرية التي اتخذت

من السرد العجائبي تقنية في الحكي لم تسع إلى تقديم حلول للمجتمع بقدر ما رصدت التشوّهات الحادثة على مستوى البنية الأفقية والعمودية لهذا المجتمع، ولذلك يمكن عد هذه الروايات بمثابة النافذة التي نطلّ منها على واقعنا.

- مثّل الروائي الجزائري العجائبية في مستويات متعددة لاستغوار حياة الإنسان الجزائري التي ظلت بواقعيتها شكلا من أشكال التعجيب لا سيما وهي تنمّ عن مصارعته الحياة وسط مفارقات لا يسيّجها غير منطق العجائب والغرائب، وقد تجلى ذلك أكثر في الروايات التي عالجت باقتدار كبير أزمة الإنسان الجزائري في العشرية السوداء .

- وإن حاول المتخيل الروائي تجاوز الموجود وتخطيه، فإنّه يتمثل المعنى الضمني للواقع في كلّ لحظة لما لرموز المتخيل من قدرة خارقة على التغلغل في هذا الواقع .

- انفتح المتخيل الروائي الجزائري حتى على التاريخ المنسي والمقبور، مستغلا إياه في خلق آفاق تخييلية أخاذة ساهمت بقسط وافر في إغناء الكتابة الروائية العجائبية، و لم يكتف بهذا بل راح ينحاز في بعض نصوصه إلى استغوار اللاوعي بتداعياته واستيهاماته .

- إنّ الرواية العجائبية الجزائرية ما زال يفتقر أنسجتها إلى النفس الطويل في بناء معمارها ، ومن أجل ذلك كانت الروايات التي مثّلت العجائبية في أبهى صورها من بدايتها إلى نهايتها صغيرة الحجم ( ميني رواية ) .

- إنّ الأصل في العجائبي أن يسمح باختراق الممنوع منطقيا أو اجتماعيا أو دينيا ، ولذلك فهو يضطلع بأداء وظيفة اجتماعية إلى جانب الوظيفة الأدبية التي تنشأ أساسا من تجاور العوالم المتضادة ، ومن مشاركة المتلقي في النص، الذي يعرض فيه كاتبه وقائع غير مألوفة مصرًّا على أنّها جزء من الحقيقة بطريقة أو بأخرى .

- إنّ الروائي الجزائري تنبّه أخيرا إلى تلك العلاقة الوطيدة التي تربط الأدب العجائبي بالرغبة الجنسية بأشكالها الجامحة وتهيجاتها المختلفة التي تعدّ ممنوعة واقعيا ، فوجد لنفسه من خلال العجائبي متنفسا راح عبره ينسج الحكايات الطويلة ، ومبتغاه تجاوز المطروح وإعطاء رؤى جديدة تستطيع استيعاب الحاضر بكل تطوراته .

- إنّ الروائي الجزائري لم يختلف كثيرا عن صنوه في القطر العربي ، سواء في الانفتاح على عوالم جديدة رافدة للعجائبي الذي تعددت أوجهه في النص الروائي الجزائري ، وتلك خطوة نعدّها جبارة في تاريخ الرواية الجزائرية الحديثة ، أو في حرصه على اختراق كل الأجواء التي من شأنها أن تخلق منه مبدعا واعيا بكل تقنيات الكتابة الجديدة .

- استعملت الرواية العجائبية الجزائرية المقاربة الزمكانية كاستلهامات لتفتح أواصر الحوار بين الأمكنة والأزمنة والناص والمتلقي كأطر معرفية لمحاولة تحريض أفق المتلقي ودفع إنتاجية الأدب .

- يقوم الزمن في الرواية العجائبية بوصفه مكونا من مكونات الخطاب بتأسيس تمظهرات مغايرة للزمكان ( الكرونوطوب ) تقعّد لمكونات الخطاب الروائي العجائبي .

- جسدت الفاتحة النصية بجدارة كبيرة كونها الناقل النوعي الفريد للمتلقي ، الذي عبره يتخذ هذا المتلقي مكانه في عالم النص التخييلي المطوّح في فضاءات الغريب والعجيب والعجائبي .

وفي ختام هذا البحث لا يسعنا إلاّ أن نؤكد أن الرواية هي الفن الأكثر جاذبية للقراء والكتاب معا ، وهي الخطاب الأدبي الأقدر ، من بين الخطابات الأدبية ، على استيعاب العالم الغرائبي المشوّه في تصوراتنا الثقافية ، كما هي الفن الأقدر على دمج تعددية الخطابات الفنية وغير الفنية في لغتها ؛ لأنها النص المفتوح الهجين .

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

# ملحق للتعريف ببعض الروائيين

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

**الأعرج واسيني**

روائي وقاص وناقد، ذو اهتمامات إبداعية وأكاديمية متعددة وصاحب نتاج أدبي غزير،ولد في 08 أوت 1954 بقرية سيدي بوجنان (ولاية تلمسان)المتاخمة للحدود المغربية،نشأ في بيئة عائلية فقيرة.

تلقى تعليمه الابتدائي بمسقط رأسه،ثم زاول تعليمه الثانوي بتلمسان، و بعد نجاحه في البكالوريا انتقل إلى جامعة وهران التي تخرج فيها سنة 1977-متحصلا على شهادة الليسانس في الأدب العربي .

واصل دراساته العليا بجامعة دمشق،حيث أحرز درجة الماجستير في 11-06-1982، عن بحث يتناول (اتجاهات الرواية العربية في الجزائر)ثم الدكتوراه في 20-06 -1985 عن أطروحة تتناول (نظرية البطل، ملامحه في الرواية الجزائرية و العربية) .

وبعدها عاد إلى الجزائر حيث التحق بجامعة الجزائر سنة 1985 أستاذا للأدب الحديث،ثم أستاذا زائرا ومشاركا بعدة جامعات فرنسية ابتداء من سنة 1994 .

- **مؤلفاته :**

**أ- الدراسات النقدية:**

-الأصول التاريخية للواقعية الاشتراكية في الرواية الجزائرية، دار الكتاب الحديث – بيروت، 1984.

- النزوع الواقعي الإنتقادي في الرواية الجزائرية، دار الكتاب العربي - دمشق، 1986 .

- اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب – الجزائر، 1986.

- الطاهر وطار – تجربة الكتابة الواقعية – الرواية نموذجا، المؤسسة الوطنية للكتاب – الجزائر، 1989.

**ب- القصة القصيرة :**

أحمد المسيردي الطيب، ( مجموعة قصصية ) ، ط1، وزارة الثقافة – سوريا، 1980، ط2، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985 .

-أسماك البر المتوحش، ( مجموعة قصصية )، ط1، المؤسسة الوطنية للكتاب – الجزائر، 1986.

- ألم الكتابة عن أحزان المنفى( مجموعة قصصية ) ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت، 1980 .

- نورا ... السمكة الصغيرة ( قصة للأطفال )، المؤسسة الوطنية للكتاب / المؤسسة الجزائرية للطباعة – الجزائر، 1992 .

ج– الروايات :

- جغرافية الأجساد المحروقة، مجلة آمال ( العدد 47)، 1979 .

- وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر، وزارة الثقافة – دمشق، 1980، ط2، المؤسسة الوطنية للكتاب – الجزائر، 1983 .

- وقع الأحذية الخشنة، دار الحداثة، بيروت، 1982 .

- ما تبقى من سيرة الأخضر حمروش، دار الجرمق - دمشق، 1982،+ ط2، دار الحداثة– بيروت، 1984 .

- نوار اللوز، دار الحداثة – بيروت، ط1، 1983 .

- مصرع أحلام مريم الوديعة، دار الحداثة – بيروت، 1984 .

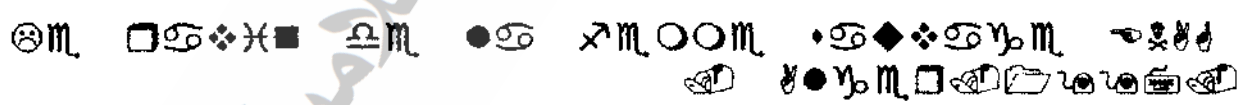
- حال الدنيا (الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر )، مؤسسة الكتاب العربي - بيروت، 1986.

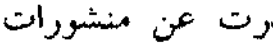
- ضمير الغائب ( الشاهد الأخير على اغتيال مدن البحر )، منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق، 1990.

- فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، دمشق / الجزائر، 1993 .

- سيدة المقام، ط1، دار الجمل، ألمانيا، 1996، ط2، موفم، الجزائر، 1997.

-



( وقد ترجمتها إلى الفرنسية ماري فيرول وزينب الأعوج )، علما بأن عنوانها العربي هو : منحدر السيدة المتوحشة، كما صدرت عن منشورات «  » بباريس سنة 1996، بعنوان : (حارسة الظلال)– دون كيشوت في الجزائر . كما نشرت مسلسلة بيومية « Le matin » خلال الشهور جانفي، فيفري، مارس لعام 1997 . كما أعيد نشرها عن دار الفضاء الحر – الجزائر، 2001.

- مرايا الضرير، الطبعة الفرنسية – باريس، 1998.

- ذاكرة الماء، دار الفضاء الحر – الجزائر، 2001.
- شرفات بحر الشمال،دار الفضاء الحر – الجزائر، 2001 .
- كتاب الأمير ، دار الفضاء الحر ، الجزائر ، 2004.
-سوناتا لأشباح القدس ، دار الآداب ، بيروت ، 2009 .

**مراجع الترجمة :**


- **وغليسي، يوسف : النقد الجزائري المعاصر من الأنسونية إلى الألسنية، رابطة إبداع الثقافية – الجزائر، 2002 .**
- **شريبط، أحمد شريبط وآخرون : معجم أعلام النقد في القرن العشرين، منشورات مخبر الأدب المقارن والعام، جامعة باجي مختار – عنابة .**


جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

**ابن هدوقة عبد الحميد:** ( 1925- 1996) .

- ولد ببلدة المنصورة ولاية برج بو عريريج سنة 1925 .
- درس بالمعهد الجامعي بقسطينة،و بجامع الزيتونة ، كما درس الفرنسية ببلدته وبفرنسا،وقد بدأ الكتابة مبكرا .
- و له كتب عديدة منها ثلاث مجموعات قصصية " ظلال جزائرية "، و"الأشعة السبعة" و"الكاتب و قصص أخرى". ومجموعة من الشعر النثري "الأرواح الشاغرة ".
- وله روايات منها :"ريح الجنوب" و"نهاية الأمس" و"بان الصبح" و"الجازية والدراويش"و"غدا يوم جديد ".

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

**جلاوجي عز الدين :**

من مواليد 24/ 02/ 1962 ببلدية عين ولمان بالقرب من مدينة سطيف في الشرق الجزائري .

- متحصل على ماجستير آداب من جامعة المسيلة.
- مارس تدريس اللغة العربية في مختلف المراحل
- عضو مؤسس لرابطة إبداع الثقافية الوطنة وعضو مكتبها الوطني منذ 1990..
- عضو مؤسس ورئيس رابطة أهل القلم الولائية بسطيف منذ 2000 .
- عضو اتحاد الكتاب الجزائريين..
- مؤسس ومشرف على عدد من الملتقيات الثقافية والأدبية بسطيف.
- شارك في عشرات الملتقيات الثقافية الوطنية .

**صدرت له الأعمال الآتية :**

**في الدراسات النقدية :**

1. النص المسرحي في الأدب الجزائري
2. شطحات في عرس عازف الناي اتحاد الكتاب العرب بسوريا
3. الأمثال الشعبية الجزائرية بمنطقة سطيف

**في الـــروايـــــــة :**

4. سرادق الحلم والفجيعة
5. الفراشات والغيلان

الفراشات والغيلان الطبعة الثانية

6. راس المحنه

راس المحنة الطبعة الثانية

7. الرماد الذي غسل الماء

الرماد الذي غسل الماء الطبعة الثانية

**في القصـــــــــة :**

8. لمن تهتف الحناجر؟
9. خيوط الذاكرة

10. صهيل الحيرة

**في المســــــــــرح :**

11. النخلة وسلطان المدينة (مسرحية)

12. تيوكا والوحش (مسرحيتان)

13. الأقنعة المثقوبة (مسرحيتان)

14. البحث عن الشمس (مسرحيتان)

**في أدب الأطفال:**

15. ظلال وحب 5 مسرحيات

16. الحمامة الذهبية 4 قصص

17. العصفور الجميل قصة نالت جائزة وزارة الثقافة 1996

18. الحمامة الذهبية قصة

19. ابن رشيق قصة نالت جائزة وزارة الثقافة 1997

**مراجع الترجمة : سيرة ذاتية وصلتنا عبر البريد الألكتروني .**

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

**ديك زهرة**

- كاتبة وصحفية .
- رئيسة القسم الثقافي بجريدة الحوار .
- رئيسة سابقة بوكالة الأنباء الجزائرية .
- حاليا تمارس مهنة الصحافة، بدأت شاعرة،إذ نشرت عدة نصوص في الجرائد والمجلات، ثم ولّت وجهتها صوب الرواية .

**من أعمالها المنشورة :**

- بين فكي وطن (**رواية** )، صدرت عن الجاحظية .
- في الجبة لا أحد ( رواية )، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002 .

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

**الزاوي أمين**

- من مواليد 25. 11. 1956 بمسيردة (تلمسان)
- درس بالمغرب (65- 72)، ثم تلمسان (72- 75) ثم بجامعة وهران (75- 79).
- دكتوراه الدولة في الآداب من جامعة دمشق (1987).
- اشتغل أستاذا بجامعة وهران، ثم مديرا لقصر الثقافة بوهران ثم مديرا للمكتبة الوطنية الجزائرية (2002- 2008).
- كان يعد و يقدم حصة (أقواس) الأدبية التلفزيونية.
- **من أعماله الروائية:**
- ( صهيل الجسد ) 1985.
- ( السماء الثامنة ) 1994.
- ( رائحة الأنثى ) 2001.
- ( حرس النساء ) 2001.
- ( الغزوة ) 1999.
- ( يصحو الحرير ) 2002.
- ( الرعشة ) 1999.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

**السائح الحبيب**

- من مواليد سنة 1950 بمنطقة أولاد سيدي عيسى ولاية معسكر .
- نشأ في مدينة سعيدة .
- خريج جامعة وهران، ليسانس آداب، دراسات ما بعد التدرج .
- اشتغل بالتدريس وساهم في الصحافة الجزائرية .

**الأعمال المنشورة :**

- القرار ( مجموعة قصصية ) . سوريا، 1979، الجزائر، 1985.
- الصعود نحو الأسفل ( مجموعة قصصية) . الجزائر، ط1، 1981، ط2، 1986 .
- زمن النمرود ( رواية )، الجزائر، 1985 .
- ذاك الحنين ( رواية )، الجزائر، 1997 .
- البهية تتزين لجلادها ( مجموعة قصصية )، سوريا، 2000 .
- تماسخت ( رواية )، دار القصبة، الجزائر، 2002 .
- الموت بالتقسيط ( مجموعة قصصية )، اتحاد الكتاب الجزائريين، 2003 .
- تلك المحبة ( رواية )، منشورات ⓘ•☜☠✌★ ، الجزائر ، 2002.
- مذنبون (رواية ) ، صادرة سنة 2009.

**الأعمال المترجمة إلى الفرنسية :**

- ذاك الحنين ( رواية ) دار القصبة، الجزائر ، 2002.
- تماسخت (رواية ) دار القصبة، الجزائر، 2002 .

**مراجع الترجمة :**

غلاف رواية (تلك المحبة) .

الرياحي، كمال: مواجهات-حوارات أدبية، مخطوط متاح على الشبكة

**شوار الخير**

- من مواليد 1969.10.12 بسطيف .

قاص وروائي وكاتب صحفي . يشتغل في الصحافة الوطنية ويتعاون مع جريدة (الشرق الأوسط) اللندنية .

**من أعماله :**

- زمن المكاء ، وهي مجموعة قصصية صدرت عن منشورات الاختلاف سنة 2000.
- حروف الضباب ( رواية ) عن منشورات الاختلاف 2002 .
- مات العشق بعده ، وهي مجموعة قصصية صدرت عن منشورات الاختلاف 2005 .
- (علامات ) وهو كتاب أدبي صدر عن دار أسامة – الجزائر .
- ترجمت بعض قصصه إلى الإيطالية .

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

**غرمول عبد العزيز**

- من مواليد 1958/11/17 ببني فضة ولاية سطيف .

- يعمل حاليا في مجال الإعلام .

- تولى العديد من المناصب .له مؤلفات في المجال الأدبي و الفكري . و يعتبر حاليا من الأصوات المهمة في الأدب الجزائري .

**من أعماله المنشورة :**

- مقامة ليلية - رواية – منشورات ج. و .م. 1992

- رسول المطر – قصص – منشورات الغد 1993

- سماء الجزائر البيضاء –قصص – منشورات الغد 1994

- ندى و القمر – مسرحية للأطفال – سنة 1996

- زعيم اللأقلية الساحقة - رواية – منشورات القصبة 2005

- عام 11 سبتمبر - رواية – منشورات المكتبة الوطنية 2005 .

**مرجع الترجمة** : غلاف رواية عام11 سبتمبر .

**الفاروق فضيلة:**

- كاتبة وصحفية .

- اسمها الحقيقي (فضيلة ملكمي) .. لكن الأوساط الإعلامية و الأدبية تعرفها باسمها الفني (فضيلة الفاروق).

- من مواليد نوفمبر 1967 بمنطقة الأوراس (دائرة أريس ولاية باتنة)، حيث زاولت حياتها التعليمية حتى أحرزت شهادة الباكالوريا سنة 1987 في شعبة الرياضيات.

- انتسبت إلى معهد التكوين شبه الطبي بباتنة لمدة سنتين اثنتين، ثم رحلت مع أسرتها إلى الخروب (قسنطينة) لتستقر هناك، حيث انتسبت من جديد- بدافع ميولها الأدبية و الفنية- إلى معهد الآداب و اللغة العربية بجامعة قسنطينة (1989- 1993).

- احترفت العمل الإعلامي منذ مطلع التسعينيات، في الإذاعة الوطنية حيث كانت تعد و تقدم برنامجا ذائع الصيت عنوانه "مرافئ الإبداع". و في الصحافة المكتوبة، بأسبوعية "الحياة"، حيث اشتهرت بعمودها الأسبوعي "همسات أنثى".

- بعد نجاحها في مسابقة الماجيستير سنة 1994، سجلت موضوع بحثها سنة 1995 و في السنة نفسها هاجرت إلى لبنان حيث تزوجت و لا تزال تقيم هناك. و هناك أيضا واصلت العمل الإعلامي في كثير من الصحف و المجلات اللبنانية كـ"السفير" و "الحسناء" و "روتانا"...

- تمارس الكتابة الإبداعية منذ سنوات، نشرت خلالها مقالات و قصصا في كثير من الصحف و المجلات الجزائرية و اللبنانية و السورية.

- متحصلة على ماجستير آداب من جامعة قسنطينة ، وتحضّر دكتوراه بجامعة وهران حول أعمال غادة السمان .

**من أعمالها المنشورة :**

1. مجموعة قصصية بعنوان "لحظة لاختلاس الحب"، عن دار الفارابي ببيروت سنة 1997 و قد قدمت لها الكاتبة الكبيرة زهور ونيسي.

2. رواية بعنوان "مزاج مراهقة"، عن الدار نفسها، سنة 1999.

3. تاء الخجل ( 2003) .

4. اكتشاف الشهوة ( 2006) .

- تمارس الفن التشكيلي أيضا، و قد رصعت لوحاتها بعض الإصدارات الإبداعية كديوان "أوجاع صفصافة" للشاعر يوسف وغليسي، و "أزهار الحنين" للشاعر الراحل خضر بدور..

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

مرتاض عبد الملك:

- ولد عبد الملك مرتاض -بن عبد القادر بن أحمد بن أبي طالب بن محمد بن أبي طالب، و ابن زينب بنت أحمد سُوالي- في العاشر من يناير 1935 بمَجيعة [و أصل نطقها فيما يبدو لنا "نَجيعة" حيث إن العوام في تلك الناحية يقلبون النون ميما؛ فكأن هذه القبيلة نجعت من أرض بعيدة إلى حيث استقرت بها النوى هناك]؛ بلدة من عرش مسيردة العليا؛ ولاية تلمسان، الجزائر: من أم و أب جزائريين، مسْلميْن، سُنّييْن.

- حفظ القرآن العظيم و تعلم مبادئ الفقه و النحو في كتاب والده الشيخ عبد القادر بن أحمد بن أبي طالب بن محمد بن أبي طالب، بقرية الخُمَاس التي تبعد عن الحدود المغربية الشرقية بزهاء ثمانية عشر كيلومترا.

- التحق في أكتوبر من عام 1954 بمعهد ابن باديس بقسنطينة؛ و لاندلاع الثورة الجزائرية أُغلق المعهد و تفرق طلابه شَذَرَ مَذَرَ في شهر فبراير من عام 1955؛ فغادر هذا المعهد فيمن غادروه إلى الأبد...

- التحق بجامعة القرويين بفاس (المغرب) في شهر أكتوبر من عام 1955 و قطن بالمدرسة البوعْنانيّة التي أصيب فيها بمرض السل، فنقل إلى مستشفى مدينة فاس (دار الدبيبغ)؛ و ظل يعالج قريبا من عام كامل.

- 1960 التحق بكلية الآداب جامعة الرباط (المغرب).

- 1960 تسجل في كلية الحقوق و العلوم السياسية، و معهد العلوم الاجتماعية، بجامعة الرباط.

- 1961 التحق بالمدرسة العليا للأساتذة بالرباط.

- عضو المنظمة المدنية لجبهة التحرير الوطني (1956- 1962).

- متزوج و أب لخمسة أطفال. .

- نال عام 1960 شهادة الباكالوريا (القسم الثاني من الشهادة الثانوية)، تطوان (تقدم إليها مرشحا حرا).

- تخرج في يونيو سنة 1963 في كلية الآداب بجامعة الرباط، و كان الأول في شهادة الأدب (ليسانس في الآداب).

- تخرج في يونيو سنة 1963 أيضا في المدرسة العليا للأساتذة بالرباط، و نال المنزلة الأولى بين المتخرجين.

- نال درجة دكتوراه الطور الثالث في الآداب من جامعة الجزائر في سابع مارس من عام 1970.

- نال سنة 1983 درجة دكتوراه الدولة في الآداب بمرتبة الشرف من جامعة السوربون الثالثة بباريس بإشراف الدكتور أندري ميكائيل.

- نال عدة شهادات تقديرية و فخرية، كما كرمته هيئات علمية و ثقافية جملة مرات، منها جامعة عنابة، و جامعة وهران، و جامعة بشار، و جمعية إبداع، و الشرق الأسبوعي

**أعماله (كتبه) المطبوعة**

**أ/ النقد و الدراسات و التحليل:**

- القصة في الأدب العربي القديم، نشر الشركة الجزائرية: مرازقة- أبو داود، الجزائر 1968.

- نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر، ط.1، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر: 1971+ ط 2، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1983.

- فن المقامات في الأدب العربي، ط. 1، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر 1980؛ ط. 2، المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر؛ الدار التونسية للنشر، تونس، 1988، الطبعة الثالثة، دار الغرب، وهران.

- العامية الجزائرية و صلتها بالفصحى، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، 1981.

- الألغاز الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982.

- الأمثال الشعبية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982.

- النص الأدبي من أين و إلى أين؟ ديوان المطبوعات الجامعية، 1983.

- الثقافة العربية في الجزائر بين التأثير و التأثر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1981.

- المعجم الموسوعي لمصطلحات الثورة الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983؛+طبعة ثانية، وزارة المجاهدين، الجزائر، 2001 .

- فنون النثر الأدبي في الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983 .

- الشيخ البشير الإبراهيمي، وزارة الثقافة، الجزائر،1984 .

- بنية الخطاب الشعري، دار الحداثة، بيروت، 1986؛+ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991 .

- في الأمثال الزراعية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1987 .

- عناصر التراث الشعبي في "اللاز"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1987 .

- الميثولوجيا عند العرب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ؛ الدار التونسية للتوزيع، تونس، 1989.

- القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990 .

- ألف ليلة وليلة (دراسة تفكيكية لحكاية حمال بغداد )، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1989؛+ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993 .

- ألف - ياء ( تحليل سيمائي لقصيدة [أين ليلاي]، لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992 . وأعيد طبع هذا الكتاب بعد إعادة صياغته جملة وتفصيلا، تحت عنوان ( ألف -ياء )، ونشرته دار الغرب بوهران، 2004 .

- شعرية القصيدة ...قصيدة القراءة، تحليل مركّب لقصيدة أشجان يمانية، دار المنتخب العربي، بيروت، 1994 .

- تحليل الخطاب السردي، تحليل سيمائي مركّب لرواية "زقاق المدق " لنجيب محفوظ، د.م.ج.، الجزائر، 1995 .

- جمالية الحيز في مقامات السيوطي، اتحاد الأدباء العرب، دمشق، 1996 .

- قراءة النص بين محدودية الاستعمال ولانهائية التأويل، مؤسسة اليمامة، الرياض، 1997.

- في نظرية الرواية، نشر "عالم المعرفة "دولة الكويت، 1998 .

- الكتابة من موقع العدم، دار الرياض، الرياض، 1419 هـ؛+وأعيد طبعه سنة2003، عن دار الغرب بوهران .

- السبع المعلقات، نشر اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.

- النص، والنصّ الغائب في شعر سعاد الصبّاح، نشر دار النّور، بيروت، 1999.

- الأدب الجزائري القديم، دراسة في الجذور، دار هومة، الجزائر، 2000؛+ الطبعة الثانية، 2001 .

- نظام الخطاب القرآني، ( تحليل سيمائي مركّب لسورة الرحمن )، دار هومة، الجزائر، 2001.

- التحليل السيمائي للخطاب الشعري، ( تحليل سيمائي لقصيدة "شناشيل ابنة الجلبي ") دار الكتاب العربي، الجزائر، 2001 .

- في نظرية النقد ( متابعة لأهم المدارس النقدية المعاصرة ورصد لنظرياتها، دار هومة، الجزائر، 2002.

- أدب المقاومة الوطنية، نشر المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر 1945، 2002. ( طبع هذا الكتب على نفقة المركز الوطني لدراسة الحركة الوطنية وثورة فاتح نوفمبر 1954 بالجزائر في جزأين )، الجزائر، 2003 .

- الإسلام والقضايا المعاصرة، دار هومة، الجزائر، 2003 .

- نظرية القراءة،دار الغرب، وهران، 2003 .

- ملامح الأدب العربي المعاصر في السعودية، متابعات نقدية، دار الرياض، الرياض،2004 .

- معجم الشعراء الجزائريين في القرن العشرين، دار هومة، الجزائر، 2007 .

- نظرية النقد الأدبي، دار هومة، الجزائر، 2007 .

- طلائع النور -لوحات من سيرة النبوية العطرة، دار هومة، الجزائر، 2007 .

**ب- الروايات والمجموعات القصصية :**

- نار ونور (رواية )، دار الهلال، القاهرة، 1975 .

- دماء ودموع، رواية نشرت مسلسلة في جريدة "الجمهورية " وهران خلال سنتي 1977-1978 .

- الخنازير ( رواية ) المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985 .

- صوت الكهف (رواية ) دار الحداثة، بيروت، 1986 .

- حيزية (رواية ) نشرت مسلسلة في جريدة الشعب، الجزائر، 1988 .

- مرايا متشظية (رواية ) دار هومة، الجزائر،2000، الهيئة العامة للكتاب، صنعاء، 2001،+دمشق 2005 .

- هشيم الزمن ( مجموعة قصصية )، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988 .

- الحفر في تجاعيد الذاكرة، سيرة ذاتية، دار هومة، الجزائر، 2003،+ دار الغرب، وهران، 2004 .

- وادي الظلام (رواية ) دار هومة، الجزائر، 2005 ؛+دار الغرب، وهران 2005 .

- سُجلت معظم أعماله الروائية في أقسام اللغة العربية وآدابها، وأقسام لغوية أجنبية أخرى، في الجامعات الجزائرية لينال بها أصحابها درجات جامعية ( مذكرات تخرج - ماجستير - دكتوراة) .

**مراجع الترجمة : سيرة ذاتية مخطوطة .**

وطار الطاهر :

- ولد 1936.08.15 قرب سدراتة .
- نال تعليمه في المدارس التونسية، وعمل بها فترة من الوقت .
- لما عاد إلى الجزائر اشتغل بالصحافة الأدبية .
- يعتبر من أكثر الروائيين الجزائريين الذين يكتبون باللغة العربية شهرة وإنتاجا ومكانة .
- صدرت له العديد من الروايات منها :
- رمانة
- العشق والموت في الزمن الحراشي .
- الزلزال
- الحوات والقصر
- عرس بغل
- اللاز
- الشمعة والدهاليز
- الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي
- الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء

و له مجموعات قصصية عديدة منها : (دخان من قلبي ) و( الطعنات ) ...إلخ، كما له مسرحيتان : (الهارب)، و( الشهداء يعودون هذا الأسبوع ) وقد مثلت على المسرح الوطني الجزائري .

# قائمة المصادر

# و المراجع

*( مرتبة ترتيبا ألفبائيا )*

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

- القرآن الكريم ( رواية الإمام ورش عن نافع ) .

1/ المصادر :


1. الأعرج، واسيني : فاجعة الليلة السابعة بعد الألف - رمل الماية، المؤسسة الوطنية للكتاب / لافوميك / دار الاجتهاد، الجزائر، 1993 .

2. الأعرج، واسيني : كتاب الأمير - مسالك أبواب الحديد، منشورات الفضاء الحر، ط1، 2004.

3. ابن هدوقة، عبد الحميد: الجازية و الدراويش، المؤسسة الوطنية للكتاب- الجزائر، 1983 .

4. بوجدرة، رشيد : ألف وعام من الحنين، تر.مرزاق بقطاش، المؤسسة الوطنية للكتاب -- الجزائر، ط2، 1984 .

5. بو كفة، زرياب : غدا ...يوم قد مضى، منشورات التبيين / الجاحظية، الجزائر، 2000 .

6. جلاوجي، عزالدين : الرماد الذي غسل الماء، دار هومة - الجزائر، ط1، 2005 .

7. جلاوجي، عزالدين : سرادق الحلم والفجيعة، دار هومة، الجزائر، ط1، 2000.

8. زدادقة، سفيان : كواليس القداسة، منشورات التبيين / الجاحظية، الجزائر،2000 .

9. السايح، الحبيب : تلك المحبة، منشوراتANEP ، 2002.

10. شوار، الخير : حروف الضباب، منشورات الاختلاف - الجزائر، ط1، 2002 .

11. غرمول، عبد العزيز : عام 11سبتمبر ( ما لم يحدث في أمريكا )، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، الجزائر، 2005.

12. غرمول، عبد العزيز : مقامة ليلية، الجمعية الوطنية للمبدعين، ط1، 1993 .

13. الفاروق، فضيلة : اكتشاف الشهوة، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2006.

14. مرتاض، عبد الملك : الحفر في تجاعيد الذاكرة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2004.

15. مرتاض، عبد الملك : صوت الكهف، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1987.

16. مرتاض، عبد الملك : مرايا متشظية، دار هومه، الجزائر، 2000.

17. وطار، الطاهر : الحوات و القصر، دار البعث، الجزائر، ط1، 1980.
18. وطار، الطاهر : اللاز، موفم للنشر، الجزائر، 2007 .
19. وطار، الطاهر: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، منشورات الزمن، الدار البيضاء – المغرب، 2000.
20. وطار، الطاهر: الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، موفم للنشر و التوزيع– الجزائر، 2005 .

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

## 2/ المراجع :

### أ. الكتب العربية :


1. براهيم، عبد الله: السردية العربية – بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – لبنان، ط1، 2000.

2. إبراهيم، عبد الله: موسوعة السرد العربي،المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت- لبنان،ط1، 2005.

3. أبو ديب، كمال : الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفن السرد العربي، دار الساقي / دار أوراكس للنشر، بيروت- بريطانيا، ط1، 2007.

4. أبو هلال، العسكري: الفروق في اللغة: تحقيق لجنة إحياء التراث العربي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط7، 1991.

5. أبو هيف، عبد الله : النقد الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

6. أحمد، سيّد محمد: الرواية الانسيابية وتأثيرها عند الروائيين العرب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989.

7. أدونيس، علي أحمد سعيد : الصوفية والسوريالية، دار الساقي، بيروت – لبنان، ط1، 1992.

8. إسكندر، نجيب : معجم المعاني للمترادف والمتوارد والنقيض من أسماء وأفعال وأدوات وتعابير، مطبعة الزمان، بغداد، ط1، د.ت.

9. الأعرج، واسيني: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب – الجزائر، 1986.

10. أفاية، محمد نور الدين : الغرب المتخيل – صورة الآخر في الفكر العربي الإسلامي الوسيط، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء –المغرب، ط1، 2000.

11. إلياس، ماري – قصاب حسن، حنان : المعجم المسرحي – مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض (عربي- إنجليزي – فرنسي)، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 1997.

12. الباردي، محمد: إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي – تونس، 2004.

13. بدوي، أحمد زكي: معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية والفنون الجميلة والتشكيلية، دار الكتاب المصري / دار الكتاب اللبناني، القاهرة / بيروت، ط1، 1991.

14. البستاني، المعلم بطرس: دائرة المعارف، دار المعرفة، بيروت – لبنان، د.ط، د.ت.

15. البعلبكي، روحي : المورد (قاموس عربي – إنجليزي)، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، ط6، 1994.

16. بلال، عبد الرزاق : مدخل إلى عتبات النص، أفريقيا الشرق، بيروت – لبنان، 2000.

17. بلعلى، آمنة : التخيل في الرواية الجزائرية – من المماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر، الجزائر، 2006.

18. ابن خلدون، عبد الرحمن: المقدمة، تح. محمد الاسكندراني، دار الكتاب العربي–بيروت–لبنان، 2004.

19. ابن خلدون، عبد الرحمن: المقدمة، تح. جمعة شيخة، الدار التونسية للنشر، تونس/ المؤسسة الوطنية للكتاب– الجزائر، ط1، 1984.

20. ابن سيدة، علي بن إسماعيل : المحكم والمحيط الأعظم في اللغة، تح.مصطفى السقا– حسن نصّار، معهد المخطوطات، جامعة الدول العربية، ط1، 1985.

21. ابن المعتز، أبو العباس عبد الله : البديع، تح. محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت – لبنان، ط1، 1990.

22. ابن عقيل، بهاء الدين عبد الله : شرح ابن عقيل، تح. حنا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، د.ت.

23. ابن فارس، أبو الحسن أحمد بن زكريا : مجمل اللغة، تح.زهير عبد المحسن سلطان، مؤسسة الرسالة – بيروت، ط2، 1986.

24. ابن فارس، أبو الحسن أحمد بن زكريا : معجم مقاييس اللغة، تح. عبد السلام محمد هارون، دار الجيل – بيروت، ط1، 1991.

25. بوذيبة، إدريس : الرؤية والبنية في الروايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ط1، 2000.

26. بورايو، عبد الحميد : الأدب الشعبي الجزائري، دار القصبة للنشر – الجزائر، 2007.

27. بورايو، عبد الحميد : الحكاية الخرافية للمغرب العربي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1992.

28. بوشوشة، بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة و النشر، ط1، 1999.

29. تأليف لجنة من الأساتذة ذوي الاختصاص ومن اللاهوتيين : قاموس الكتاب المقدس، هيئة التحرير : بطرس عبد الملك-جون ألكسندر طمس- إبراهيم مطر، صدر عن دار مكتبة العائلة- القاهرة، طبع بمطبعة الحرية- بيروت، ط13، 2000.

30. تحريشي، محمد : أدوات النص، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق -سوريا، 2000.

31. التونجي، محمد: المعجم المفصل في الأدب، دار الكتاب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 1993.

32. جابر عبد الحميد جابر / علاء الدين كفافي : معجم علم النفس والطب النفسي (إنجليزي- عربي)، دار النهضة العربيه، القاهرة، 1988.

33. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر : البيان والتبيين، تح.: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي - مصر / مكتبة المثنى - بغداد، ط2، 1961.

34. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر : الحيوان، تح. : عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، 1992.

35. جبران، مسعود : الرائد - معجم لغوي عصري، دار العلم للملايين، بيروت، ط4، 1981.

36. الجرجاني، عبد القاهر : أسرار البلاغة، تح. محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، ط3، 2001.

37. الجرجاني، علي بن محمد بن علي:التعريفات، تح. إبراهيم الأنباري، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1405.

38. جميل، صليبا: علم النفس، دار الكتاب اللبناني - مكتبة المدرسة، بيروت - لبنان، ط2، 1984.

39. جودة نصر، عاطف : الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1984.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

40. الجوزو، مصطفى : نظريات الشعر عند العرب - نظريات تأسيسية ومفاهيم ومصطلحات، دار الطليعة، بيروت، ط1، 2002.

41. الجوزية، ابن قيم : الفوائد المشوّق إلى علوم القرآن وعلم البيان، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط2، 1988.

42. الجيار، مدحت : النص الأدبي من منظور اجتماعي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، 2001 .

43. الحاني، ناصر: المصطلح في الأدب الغربي، منشورات المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، 1968.

44. حرب، طلال: أولية النص- نظرات في النقد و الأسطورة و الأدب الشعبي، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، لبنان، بيروت، ط1، 1999.

45. الحلو، عبده: معجم المصطلحات الفلسفية (فرنسي-عربي)، المركز التربوي للبحوث و الإنماء/ مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1994.

46. حليفي، شعيب : شعرية الرواية الفانتاستيكية، المجلس الأعلى للثقافة، الرباط، 1997.

47. حمادي، صبري مسلم: أثر التراث الشعبي في الرواية العراقية الحديثة، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 1980.

48. حمادي، عبد الله : غارسيا ماركيز رائد الواقعية السحرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1982، ص12.

49. الحموي، ابن حجة : خزانة الأدب وغاية الأرب، شرح عصام شعيتو، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ط1، 1987.

50. خليل، أحمد خليل : معجم المصطلحات الأسطورية (عربي - فرنسي -إنجليزي)، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1996.

51. خمري، حسين: فضاء المتخيل، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002.

52. الخوري، إلياس : الذاكرة المفقودة - دراسات نقدية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1982.

53. الرازي، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر : مختار الصحاح، تح. محمود فاطر، مكتبة لبنان ناشرون - بيروت، 1995.

54. الراغب الأصفهاني، أبو القاسم الحسين بن محمد : المفردات في غريب القرآن، ضبط ومراجعة محمد خليل عيْتاني، دار المعرفة، بيروت، ط1، 1998.
55. رضوان، محمد : محنة الذات بين السلطة والقبيلة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، 2002.
56. الرقيق، عبد الوهاب - بن صالح، هند: أدبية الرحلة في رسالة الغفران، دار محمد علي الحامي، الجمهورية التونسية، ط1، 1999.
57. الرويلي، ميجان- البازعي، سعد : دليل الناقد الأدبي، مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض، ط1، 1995.
58. زايد، عبد الصمد: مفهوم الزمن ودلالته، الدار العربية للكتاب، بيروت، 1988.
59. الزبيدي، محمد مرتضى الحسيني : تاج العروس من جواهر القاموس، تح.عبد الكريم الغرباوي، مرا.إبراهيم السامرائي وعبد الستار أحمد فرّاج، مطبعة حكومة الكويت، د.ت.
57. زكي أبو حميدة، محمد صالح : دراسات في النقد الأدبي الحديث، منشورات جامعة الأزهر- غزة، 2006.
60. الزمخشري، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر : المفصل في صنعة الإعراب، ت. : إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 1999.
61. الزمخشري، محمود بن عمر : الفائق في غريب الحديث، تح. علي بن محمد البجاوي - محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعرفة، لبنان، ط2، د.ت.
62. الزمخشري، محمود بن عمر : الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، مطبعة مصطفى محمد صاحب المكتبة التجارية - مصر، ط1، 1354ه-.
63. الزمرلي، فوزي : شعرية الرواية العربية - بحث في أشكال تأصيل الرواية ودلالاتها، مؤسسة القدموس الثقافية، دمشق، سورية، 2007.
64. الزهاوي، جميل صدقي: ديوان الزهاوي- تح. عبد الرزاق الهلالي، م1، دار العودة، بيروت، ط2، 1979.
65. زيتوني، لطيف: معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي- إنجليزي- فرنسي)، مكتبة لبنان ناشرون / دار النهار للنشر - بيروت - لبنان، ط1، 2002.
66. الزين، رشدي وبسّام، محمد : المعجم المفهرس لمعاني القرآن العظيم، إشراف محمد عدنان سالم، دار الفكر، دمشق- سوريا / دار الفكر المعاصر، بيروت- لبنان، ط2، 1417.

67. السابق، جروان: الكتر- قاموس (فرنسي - عربي)، دار السابق للنشر، ط2، 1997.
68. ستار، ناهضة: بنية السرد في القصص الصوفي، منشورات اتحاد الكتاب العرب- دمشق، 2003.
69. سعيد، جلال الدين: معجم المصطلحات و الشواهد الفلسفية، دار الجنوب للنشر، تونس، 1998.
70. سليمان، حسين: الطريق إلى النص - مقالات في الرواية العربية، اتحاد الكتاب العرب - دمشق، سوريا، 1997.
71. سليمان، نبيل : جماليات وشواغل روائية، اتحاد الكتاب العرب - دمشق، 2003.
72. السيوطي، جلال الدين : الإتقان في علوم القرآن، دار المعرفة، بيروت، د.ط.، د.ت.
73. السيوطي، جلال الدين والمحلي، جلال الدين: تفسير الجلالين، دار ابن كثير، ط7، 1993.
74. شاهين، محمد: آفاق الرواية -البنية والمؤثرات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، 2001.
74. شرشار، عبد القادر: الرواية البوليسية- بحث في النظرية و الأصول التاريخية و الخصائص الفنية و أثر ذلك في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2003.
75. شريبط، أحمد شريبط و آخرون: معجم أعلام النقد في القرن العشرين، منشورات مخبر الأدب المقارن و العام، جامعة باجي مختار- عنابة، د.ت.
76. الشعار، فواز : الموسوعة الثقافية العامة (الأدب العربي)، إشراف إميل يعقوب، دار الجيل، بيروت.
77. شعلان، سناء : الأسطورة في روايات نجيب محفوظ، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، 2008.
78. الشويلي، سليمان : ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، 2000.
79. الصالح، نضال: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
80. صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني / مكتبة المدرسة، بيروت، ط1، 1983.

81. عبد الباقي، محمد فؤاد : المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، دار الفكر- بيروت، ط4، 1997.

82. عبد المعطي، عفاف: السرد بين الرواية المصرية و الأمريكية - دراسة في واقعية القاع، دار المعارف للطباعة و النشر، سوسة - تونس، 2006.

83. عثمان، عبد الفتاح: الرواية العربية الجزائرية و رؤية الواقع، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، 1993.

84. عرابي، محمد غازي : النصوص في مصطلحات الصوفية، دار قتيبة للطباعة والنشر والتوزيع - دمشق، 1985.

85. علاوي، الخامسة : العجائبية في أدب الرّحلات، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ط1، 2006.

86. علوش، سعيد : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، منشورات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، 1984.

87. العمامي، محمد نجيب : الراوي في السرد العربي المعاصر، دار محمد علي الحامي، تونس، ط1، 2001.

88. عمران، طالب: في الخيال العلمي، دار ابن رشد للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، ط1، 1980.

89. عناني، محمد : معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت / الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1، 1996.

90. عوض، لينة :تجربة الطاهر وطار الروائية بين الايديولوجيا وجماليات الرواية، أمانة عمان الكبرى، الأردن، 2004.

91. عياد، شكري : البطل في الأدب والأساطير، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1971.

92. العيد، يمنى: في معرفة النص، دار الآداب، بيروت، ط4، 1999.

93. الغانمي، سعيد : خزانة الحكايات - الإبداع السردي والمسامرة النقدية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب / بيروت - لبنان، ط1، 2004.

94. الغرناطي، أبو حامد : تحفة الألباب و نخبة الإعجاب، تح. : إسماعيل العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989.

95. الفراهيدي، الخليل بن أحمد : كتاب العين، تح. مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات - بيروت، لبنان، ط1، 1988.
96. فضل، صلاح : بلاغة الخطاب وشعرية النص، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1992.
97. الفيّومي، أحمد بن محمد بن علي : المصباح المنير، طبعة جديدة محققة ومشكولة اعتنى بها الأستاذ يوسف الشيخ محمد، المطبعة العصرية، صيدا - بيروت، 2004.
98. قادري، عليمة : نظام الرحلة ودلالاتها- السندباد البحري عينة، وزارة الثقافة، دمشق، 2007.
99. القرطاجني، أبو الحسن حازم : منهاج البلغاء وسراج الأدباء، دار الغرب الإسلامي، بيروت - لبنان، ط2، 1981.
100. القرطبي، عبد الله محمد بن أحمد الأنصاري : الجامع لأحكام القرآن، تح.أحمد عبد العليم البردوني، دار الكتاب العربي - بيروت، لبنان، 1965.
101. القزويني، الخطيب : الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق وتنقيح : محمد عبد المنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت - لبنان، ط3، 1993.
102. القزويني، زكريا بن محمد بن محمود : عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، دار الشرق العربي، د.ت.
103. القصراوي، مها حسن : الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط، 2004.
104. القيرواني، ابن رشيق : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح.محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، د.ت.
105. الكعبي، ضياء : السرد العربي القديم -الأنساق الثقافية وإشكالية التأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.
106. الكفوي، أبو البقاء : الكليات - معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، تح. عدنان درويش و محمد المصري، مؤسسة الرسالة - بيروت، ط2، 1993.
107. كيليطو، عبد الفتاح : الأدب والغرابة، دار الطليعة، بيروت - لبنان، ط3، 1997.
108. كيليطو، عبد الفتاح : الغائب - دراسة في مقامة للحريري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء - المغرب، ط3، 2007.

109. لحميداني، حميد : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت / المغرب –لبنان، ط3، 2000.

110. ماجدولين، شرف الدين : بيان شهرزاد – التشكلات النوعية لصور الليالي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط1، 2001.

111. مجمع اللغة العربية : المعجم الوسيط، إخراج : إبراهيم مصطفى وآخرون، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، استانبول – تركيا، د.ت.

112. مخلوف، عامر : توظيف التراث في الرواية الجزائرية، منشورات دار الأديب، وهران – الجزائر، ط1، 2005.

113. مخلوف، عامر: الرواية و التحولات في الجزائر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، 2000.

114. مرتاض، عبد الملك : ألف ليلة وليلة :تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية – الجزائر، 1993.

115. مرتاض، عبد الملك : عناصر التراث الشعبي في رواية اللاز –دراسة في المعتقدات الشعبية والأمثال، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط.، د.ت.

116. مرتاض، عبد الملك : في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1998.

117. مرتاض، عبد الملك : الكتابة من موقع العدم – مساءلات حول نظرية الكتابة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2003.

118. مرتاض، عبد الملك : الميثولوجيا عند العرب –دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات الشعبية العربية القديمة، المؤسسة الوطنية للكتاب / الدار التونسية للنشر – الجزائر، 1989.

119. مرشد، أحمد : أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية – مصر، ط1، 2003.

120. المسعودي، أبو الحسن بن علي : مروج الذهب ومعادن الجوهر، تح.كما حسن مرعي، المكتبة العصرية، صيدا، –بيروت، ط1، 2005.

121. مصايف، محمد : الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية و الالتزام، الدار العربية للكتاب/ الشركة الوطنية للنشر، بيروت- الجزائر، 1983.

122. مصطفى بن عبد الله القسنطيني الرومي الحنفي : كشف الظنون عن أسامي لكتب و الفنون، دار الكتاب العلمية – بيروت – 1992.

123. مطلوب، أحمد: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت – لبنان، ط2، 2000.

124. مفتاح، محمد : دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006.

125. المقداد، قاسم : هندسة المعنى في السرد الأسطوري الملحمي، دار السؤال، دمشق، سوريا، ط1، 1984.

126. مكي، الطاهر أحمد: الأدب المقارن – أصوله وتطوره ومناهجه، درا المعارف، القاهرة، ط1، 1987.

127. المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت – لبنان، ط29، 1987.

128. منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، دار صادر – بيروت، ط1، 1998.

129. منور، أحمد: قراءات في القصة الجزائرية، مكتبة الشعب، الجزائر، 1981.

130. المهندس، كامل / وهبه، مجدي: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب (عربي – إنجليزي)، مكتبة لبنان، ط2، 1984.

131. الموسوي، جاسم : ألف ليلة وليلة في نظرية الأدب الانكليزي، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت، ط2، 1986.

132. النابلسي، شاكر : جماليات المكان في الرواية الجزائرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994.

133. النساج، سيد حامد : بانوراما الرواية الجزائرية، دار غريب، القاهرة، ط2، د.ت.

134. وافي، عبد الواحد: فقه اللغة، دار النهضة، مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ط8، د.ت.

135. وتار، محمد : توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب – دمشق، 2002.

136. وغليسي، يوسف: مقدمة رواية (الحلاج وزغاريد الدماء) لمحفوظ كحوال، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007.

137. وغليسي، يوسف: النقد الجزائري المعاصر من الأنسونية إلى الألسنية، رابطة إبداع الثقافية، 2002.
138. وهبة، مجدي: معجم مصطلحات الأدب (إنكليزي- فرنسي- عربي)، مكتبة لبنان، بيروت، 1974.
139. يوسف محمد، رضا: الكامل الكبير زائد (فرنسي – عربي) مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط2، 1997.
140. يوسفي، حسن : المسرح والمرايا – شعرية الميتا مسرح وانشغالها في النص المسرحي الغربي والعربي، اتحاد كتاب المغرب، د.ط.، د.ت.
141. يعقوب، إميل وآخرون : قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1987.
143. يقطين، سعيد : تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، ط3، 1997.
144. يقطين، سعيد: من النص إلى النص المترابط – مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت – المغرب/ لبنان، ط1، 2005.
145. يونس، وضحى: القضايا النقدية في النثر الصوفي، اتحاد الكتاب العرب – دمشق، 2006.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ب. الكتب العربية :

1. أدب أمريكا اللاتينية، تنسيق و تقديم سيزار فردناندث مورينو، تر. أحمد حسان عبد الواحد، مرا. شاكر مصطفى، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1988.

2. أركون، محمد: الفكر الإسلامي- قراءة علمية، تر. هاشم صالح، مركز الإنماء القومي- بيروت/ المركز الثقافي العربي-الدار البيضاء، ط2، 1996.

3. ألبير يس: تاريخ الرواية الحديثة، تر. : جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت- لبنان، ط1، 1997.

4. باختين، ميخائيل: أشكال الزمان والمكان في الرواية، تر. يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق- سوريا، 1990.

5. باختين، ميخائيل: الخطاب الروائي، تر. محمد برادة، دار الفكر للدراسات و النشر والتوزيع، القاهرة- مصر، ط1، 1987.

6. باشلار، غاستون: جماليات المكان، تر. غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر والتوزيع، بيروت، ط5، 2000.

7. تأليف جماعي: الفضاء الروائي، تر. عبد الرحيم حُزل، أفريقيا الشرق، المغرب- بيروت، 2002.

8. تزفيتان، تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، تر. الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، ط1، 1994.

9. توماشفسكي: نظرية الأغراض ضمن كتاب نظرية المنهج الشكلي، تر. إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية / الشركة المغربية للناشرين المتحدين، بيروت- الرباط، ط1، 1982.

10. جان لابلانش، ج.ب.بونتاليس: معجم مصطلحات التحليل النفسي، تر. مصطفى حجازي، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، ط2، 1987.

11. جنت، سار: علم النفس الحديث، تر. منير البعلبكي، دار الملايين، بيروت، 1979.

12. جنيت، جيرار: خطاب الحكاية- بحث في المنهج، تر. محمد معتصم وآخرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1996.

13. جوزيف، أ.كيسنر: شعرية الفضاء الروائي، تر. لحسن أحمامة، أفريقيا الشرق، بيروت، 2003.

14. ريكاردو، جان: قضايا الرواية الحديثة، تر. صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي، دمشق- سوريا، 1977.

15. ستانلي، هايمن: النقد الأدبي و مدارسه الحديثة، تر. إحسان عباس و محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1981.

16. سليمان، سوزان روبين و كروسمان، إنجي: القارئ في النص- مقالات في الجمهور و التأويل-، تر. حسن ناظم، علي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، 2007.

17. شارتيه، بيير: مدخل إلى نظريات الرواية، تر. عبد الكريم الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2001.

18. فلادمير بروب: مورفولوجية الخرافة، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء، 1986.

19. لالاند، أندريه: موسوعة لالاند الفلسفية، تعريب خليل أحمد خليل، إشراف أحمد عويدات، منشورات عويدات، بيروت- باريس، ط2، 2001.

20. ليفي ستراوس، كلود: الإناسة البنيانية، تر. حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت/المغرب- لبنان، ط1، 1995.

21. الوجود والزمان والسرد - فلسفة بول ريكور، تحرير: ديفيد وورد، تر. سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-بيروت / المغرب-لبنان، ط1، 1999.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

ج. الكتب الفرنسية:

1. Dictionnaire Quillet de la langue française (D-j), Librairie Aristide Quillet, paris, 1975.
2. Grand Larousse de la langue française, Librairie Larousse, paris, 1972.
3. Jacqueline picoche : Le robert – Dictionnaire étymologique du français, Dictionnaires le robert, paris, 1994.
4. Jean – Baptiste Baronian : Un nouveau fantastique, Edition L'âge d'homme S. A., Lausanne, 1977.
5. Jean-Luc Steinmetz : La littérature fantastique, collection encyclopédique, p.u.f, 1990.
6. Jerwan, Sabek : El kanze, Dictionnaire (français – arabe), maison Sabek S.A.R.L, 1997.
7. Joelle Gardes Tamine, Marie-Claude Hubert : Dictionnaire de la critique littéraire, Armand colin, Sejer, Paris ,2004.
8. Larousse, Le petit Larousse en couleurs, Librairie Larousse, paris, 1986.
9. Larousse, Le petit Larousse Illustré, Librairie Larousse, paris, 2007.
10. Nouveau Larousse Encyclopédique, Librairie Larousse Bordas, 1998.
11. Pierre-Georges Castex : Anthologie du conte fantastique français, Librairie José corti, Paris, 2004.
12. Sillamy, Norbert: Dictionnaire de la psychologie, librairie Larousse, Paris.
13. Todorov, Tzvetan : Introduction à la littérature fantastique, Edition du seuil, 1970.
14. Valérie tritter : Le fantastique, Ellipses Edition ,2001.
15. Youssef m.Reda : Al Kamel – Alkabir plus, Dictionnaire de français classique et contemporain, Librairie du Liban Publishers, Beyrouth, 1997.

ب. الرسائل الجامعية:

1. بن سبتي، سعدية: الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي بين المرجع و المتخيل - دراسة سوسيوبنائية- مخطوط أطروحة ماجستير، كلية الآداب و اللغات - قسم اللغة العربية و آدابها- جامعة منتوري 2003/2002.

2. بن مالك، رشيد : السيميائية بين النظرية والتطبيق، مخطوط دكتوراه دولة، جامعة تلمسان 1994 - 1995.

3. راشدي، حسان : الرواية العربية الحديثة 1988- 2000 - صيرورات الواقع و مالك الكتابة الروائية، مقارنة بنيوية تكوينية، مخطوط أطروحة دكتوراه دولة - جامعة منتوري- قسنطينة، 2003/2002 .

4. سنقوقة، علال : إشكالية السلطة في الرواية العربية الجزائرية، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 1996.

5. علام، حسين : العجائبية في روايات الطاهر بن جلون، مذكرة لنيل شهادة الماجستير ( مخطوط)، جامعة وهران .

6. قريبع، رشيد : الرواية الجديدة في الأدبين الفرنسي و المغاربي -دراسة مقارنة، مخطوط أطروحة دكتوراه دولة، كلية الآداب و اللغات - قسم اللغة العربية و آدابها - جامعة منتوري، 2002 / 2003 .

7. كحلي، عمارة : كتابة مالك حداد من منظور جمالية التلقي، مخطوط رسالة ماجستير في النقد المعاصر، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، الجزائر، 1999.

8. وغليسي، يوسف : إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد،أطروحة دكتوراه دولة مخطوطة، جامعة وهران، 2004- 2005 .

ه. وثائق و ملفات:

1. في المتخيل العربي - منشورات المهرجان الدولي للزيتونة بالقلعة الكبرى، تونس، أكتوبر 1995.

2. قراءة الرواية - بحوث ومنهجيات، أعمال ملتقى 15-16 ماي 1989، منشورات مخبر سوسيولوجيا التعبير الفني، دفتر رقم 3، ج1، نوفمبر 1992 .

3. محاضرات الملتقى الدولي السادس ( عبد الحميد بن هدوقة ) للرواية، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، 2003.

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية

و. الدورياتب:

- الآداب الأجنبية ( فصلية يصدرها اتحاد الكتاب العرب، سوريا ):

1. العدد 121، شتاء 2005، [متاح على شبكة اتحاد الكتاب العرب].

- أوراق (تصدرها رابطة الكتاب الأردنيين، المملكة الهاشمية الأردنية):

2. العددان 29/28، 2007.

- تجليات الحداثة (يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران):

3. العدد 3، يونيو 1994.

- التراث العربي (فصلية يصدرها اتحاد الكتاب العرب، دمشق):

4. العدد93-94، آذار / حزيران، 2004، السنة الرابعة والعشرون.

- الثقافة (شهرية تصدرها وزارة الثقافة، الجزائر):

5. العدد 9، يناير 2007.

- الجامعة الإسلامية (شهرية تصدرها جامعة القدس المفتوحة، غزة- فلسطين):

6. المجلد الخامس عشر، العدد 1، يناير 2007.

- جامعة تشرين للدراسات و البحوث العلمية (تصدرها كلية الآداب و العلوم الإنسانية، اللاذقية/ سوريا):

7. المجلد السابع و العشرون، العدد 1، 2005.

- الحياة الثقافية( شهرية تصدر عن وزارة الثقافة والشباب والترفيه، تونس ) :

8. السنة 29،العدد 156، جوان 2004.

9. السنة 30، العدد 166، جوان 2005.

10. السنة 33،العدد194، جوان 2008.

- الدوحة (شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة و الفنون و التراث، الدوحة- قطر):

11. السنة الأولى، العدد 8، يونيو 2008.

- الراوي (شهرية يصدرها النادي الأدبي الثقافي، جدة):

12. العدد 18، مارس 2008.

- عالم الفكر( فصلية يصدرها المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب، الكويت):

13. المجلد الرابع، العدد4، أبريل/يونيو 1996.

14. المجلد 29، العدد، يوليو/سبتمبر 2000.

- العرب والفكر العالمي( فصلية تصدر عن مركز الإنماء العربي، لبنان ):
15. العدد 13- 14، ربيع 1991.
- عمان ( ثقافية شهرية، تصدر عن أمانة عمان الكبرى، الأردن ) :
16. العدد 118، نيسان 2005.
17. العدد 112، تشرين أول 2004 .
18. العدد 102، كانون الأول 2003 .
19. العدد 140، شباط 2007.
20. العدد 152، شباط 2008.
21. العدد 122، آب 2005.
22. العدد 156، حزيران 2008.
23. العدد 70، نيسان 2001 .
24. العدد 79، كانون الثاني، 2002 .
- فصول ( فصلية تصدر بالقاهرة) :
25. المجلد الأول، العدد 2، يناير 1981 .
26. المجلد الرابع، العدد 4، جويلية – سبتمبر 1984.
27. المجلد الخامس، العدد 4، يوليو- أغسطس- سبتمبر 1985.
- الفيصل (مجلة ثقافية شهرية تصدرها دار الفيصل الثقافية، المملكة العربية السعودية):
28. العدد 284، مايو- يونيو 2000.
- كتابات معاصرة( فصلية تصدر في بيروت)
29. المجلد التاسع، العدد 35، تشرين الأول- تشرين الثاني، 1998.
30. المجلد العاشر، العدد39، كانون الأول 1999- كانون الثاني 2000.
- الكرمل (فصلية يصدرها الإتحاد العام للكتاب و الصحفيين الفلسطينيين، نيقوسيا):
31. العدد 61، خريف 1999.
32. العدد 63، ربيع 2000.
- المسار، (تصدر عن إتحاد الكتاب التونسيين، تونس ) :
33. العدد 34- 35، فيفري 1998 .
- المعرفة ( شهرية تصدرها وزارة الثقافة السورية )

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية- قسنطينة

كلية الآداب و العلوم الإنسانية

قسم اللغة العربية

# العجائبية في الرواية الجزائرية

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم

في الأدب العربي الحديث

إعداد الباحثة:

الخامسة علاوي

إشراف الدكتور:

يوسف وغليسي

السنة الجامعية: 2008- 2009

جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية