الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
- البويرة -
كلية الآداب واللغات

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵉⵜ ⴰⴽⵍⵉ ⵎⵓⵃⴻⵏⴷ ⵓⵍⵃⴰⵊ - ⵜⵓⴱⵉⵔⴻⵜ -
Faculté des Lettres et des Langues

قسم اللغة والأدب العربي

تجليات العجائبي في رواية " قواعد جارتين" لعمرو عبد الحميد

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات شهادة الماستر

إعداد الطالبتين: - سعدون كاتية
- باهي ليلية

إشراف الأستاذ:
د.يحي سعدوني

لجنة المناقشة:

- **أ/..... جامعة البويرة-رئيسا.**
- **أ/د. يحي سعدوني..... جامعة البويرة-مشرفا ومقررا.**
- **أ/..... جامعة البويرة-مناقشا.**

السنة الجامعية: 2019-2020.

شكر وعرفان

الحمد لله الذي أنار لنا درب العلم والمعرفة وأعاننا على إتمام هذه المذكرة.

فللَّهِ الثناء في الأوّل والآخر.

نتوجه بأسمى عبارات الشّكر والعرفان والتقدير إلى الأستاذ المحترم والفاضل، المشرف على إنجاز مذكرتنا؛ الدكتور يحي سعدوني، على تشجيعه ودعمه العلمي والمعنوي لنا، وعلى توجيهاته وصبره معنا إلى غاية اكتمال هذا البحث.

ولا ننسى أن نقدم بشكرنا لأعضاء لجنة المناقشة الأفاضل على قراءتهم لبحثنا وما قدموه من ملاحظاتهم النيرة وتقييمهم لهذا العمل.

كما يمتدّ شكرنا إلى كل من ساندنا في هذا العمل ولو بالكلمة الطيبة.

إهـــــداء

إلى الأهل والأحبة جميعا، كلّ باسمه.

إلى أستاذنا الدكتور الفاضل يحي سعدوني حفظه الله.

إلى كل طالب علم يسعى جاهدا لكسب المعرفة وإثراء رصيده العلمي.

إلى كل من أسهم في تلقيننا مبادئ العلم والأخلاق في حياتنا الدراسية، ولو بحرف واحد أو لمسة بسيطة.

نهدي هذه المذكرة

كاتية/ ليلية

مقدمة

مقدمة:

تعد الرواية من الفنون الأدبية التي احتلت موقعا متميزا في الأدب العربي المعاصر، مما شهدته من تطور ومحاولة في التحرر من الأنماط السردية القديمة وكسرها. وانطلاقا من هذا التغيير حاول بعض الكتّاب المعاصرين تجسيد هذه التحولات في خطابات روائية تمزج بين الواقع والخيال البعيد والتصورات الجديدة، التي تمدّ الرواية في الكثير من الأحيان أبعادا عجائبية تخترق توقعات القارئ، سواء في الموضوع والفكرة، أو في أسلوب السّرد ولغته.

لقد وقع اختيارنا على رواية (قواعد جارتين) للكاتب عمرو عبد الحميد، للدراسة والتحليل في مذكرتنا هذه، وهي إحدى تلك الروايات المعاصرة التي تزخر بخاصية العجائبية في مقوّماتها السّردية وفي أسلوب السّرد فيها، حيث يضعنا الكاتب أمام طبق من الأحداث والشخصيات والأماكن، التي صنعها من مخيّلته الإبداعية الخارقة للمألوف، بنوع من القدرات العالية التي تجعل المستحيل في الواقع، ممكنا في الأعمال الفنيّة الأدبية والروائية بالأخص.

آثرنا أن يكون عنوان مذكرتنا هذه، موسوما: (تجليات العجائبي في رواية قواعد جارتين لعمرو عبد الحميد)، حيث تتلخص إشكالية بحثنا في جملة من الأسئلة التي تفرض نفسها، أهمها: ما المقصود بالرواية العجائبية؟ وكيف تظهر العجائبية في مقوّمات السّرد المختلفة في (قواعد جارتين)؟ وما تجليات السّارد في بناء البعد العجائبي في خطاب الرواية؟

ارتأينا أن نعتمد على المنهج البنيوي للإجابة عن إشكالية بحثنا، وهو المنهج الذي يتناول النص بالوصف والتحليل، انطلاقا من بنيات النص المختلفة ومن العلاقات الرابطة بينها، في مستويات النص المتعددة.

جاءت خطة بحثنا مكونة من مقدمة وفصلين وخاتمة لأهم النتائج، وملحق. حيث يتناول الفصل الأول الموسوم بعنوان (مقاربات نظرية) أربعة مباحث؛ أوّلها تناولنا فيه مفهوم العجائبي لغة واصطلاحا (عند النقاد الغربيين وعند النقد العرب)، أما المبحث الثاني فكان تسليطا للضوء على المصطلحات المقاربة للعجائبي، وفي المبحث الثالث تطرقنا لأهم روافد العجائبي، وكان المبحث الأخير في الجانب النظري عن موضوعات الأدب العجائبي.

أما بالنسبة للفصل الثاني فقد جاء بعنوان (تمظهرات العجائبي في عناصر السّرد)، وكان فصلا تطبيقيا على الرواية التي اخترناها، ويضم أربعة مباحث؛ خُصّص الأول منها لدراسة (عجائبية الشخصيات)،

وخُصّص المبحث الثاني للنظر في الأبعاد العجائبية للحدث، أما الثالث فيتناول (عجائبية الفضاء). ويتناول المبحث الأخير (السّارد العجائبي) وكيفية بناء سيرورة الرواية في إطارها العجائبي من خلاله.

ذيّلنا بحثنا بخاتمة كانت خلاصة لأهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال هذه الدراسة، في مختلف مباحثها. بالإضافة إلى ملحق يتضمن ملخصا لأهم أحداث الرواية، وأبرز محطاتها.

اعتمدنا على جملة من المراجع ذات العلاقة الوطيدة بموضوع بحثنا، أهمها: كتاب (مدخل إلى الأدب العجائبي) لتزفيتان تودوروف، وكتاب (شعرية الرواية الفانتاستيكية) لشعيب حليفي، وكتاب (بنية الشكل الروائي) لحسن بحراوي، بالإضافة إلى (الأدب العجائبي والعالم الغرائبي) لكمال أبو ديب، وكذلك (في نظرية الرواية) لعبد المالك مرتاض، وجملة من الكتب الأخرى والرسائل الجامعية والمقالات، التي لا تقلّ أهمية للاستزادة بها في خدمة مذكرتنا.

واجهنا في مسيرة انجاز هذا البحث جملة من الصعوبات، منها صعوبة تحديد مفهوم العجائبي لتشعبه وتداخله مع مصطلحات عديدة، عدم توفر المراجع التطبيقية في الموضوع، بالإضافة إلى صعوبة التواصل مع الأساتذة والباحثين، وكذلك مع المكتبة الجامعية، في ظل الظروف الصحية الاستثنائية التي تعيشها البلاد.

أخيرا نحمد الله تعالى الذي وفقنا في إتمام عملنا هذا، ونتوجه بجزيل الشكر والعرفان لأستاذنا المشرف الدكتور يحيى سعدوني على توجيهاته ونصائحه القيّمة وملاحظاته التي خدمت موضوعنا، وتشجيعاته لنا، ووقوفه سندا رئيسا معنا. ونتقدم بتشكراتنا إلى كلّ من مدّ يد العون لنا.

الفصل الأول

مقاربات نظرية

I. المبحث الأول: مفهوم العجائبي.

أ) لغة.

ب) اصطلاحا.

II. المبحث الثاني: المصطلحات المقاربة للعجائبي.

III. المبحث الثالث: روافد العجائبي.

IV. المبحث الرابع: موضوعات العجائبي.

I. المبحث الأول: مفهوم العجائبي.

1) العجائبي في اللغة:

قبل الخوض في موضوع الدراسة الأساسي لا بد أولا من الوقوف على المفهوم اللغوي للفظة (عجائبي) في أصولها وجذورها، في بعض المعاجم العربية وذلك بهدف استشراف مفاهيمها الاصطلاحية الممكنة.

لقد جاء في معجم العين: "عَجِبَ عَجَبًا، وأمرٌ عَجِيبٌ عَجَبٌ عُجَابٌ. قال الخليل: بينهما فرق. أما العجيب فالعجَبُ، وأما العُجَابُ فالذي جاوز حدَّ العجيب، مثل الطويل والطُوَّال. وتقول: هذا العَجَب العاجِبُ، أي العجيب. والاستعجاب: شدّة التعجُب، وهو مُسْتَعْجَبٌ ومُتَعَجِّبٌ مما يرى. وشيء مُعْجَبٌ، أي حَسَنٌ وأعجبني وأُعْجِبْتُ به. وفلان مُعجب بنفسه إذا دخله العُجب. وعَجَّبْتُهُ بكذا تعجيبًا فعجب منه"[1].

وورد في لسان العرب لا بن متطور في مادة (عجب): " العُجْبُ والعَجَبُ: إنكار ما يرِدُ عليك لقلة اعتياده وجمع العَجَبُ: أعجاب"[2].

ما نلاحظه مما سبق أن (العجب) أمر لا ينشأ بسبب شيء عادي ومعهود (مألوف)، وإنما هو مرتبط ارتباطا وثيقا بالشيء المدهش الذي يثير في النفس الشعور بالحيرة والغرابة، أو بتعبير آخر، العَجَب والعجيب هو كل ما خرج عن مسار الواقع.

جاءت في النص القرآني كلمة "عجائبي" في مواضيع عدة وبصيغ وأوزان مختلفة مثل: (عَجِيبٌ، عُجابٌ عَجَبٌ)، وذلك يتجلى في قوله عزّ وجلّ: «قَ وَالْقُرْآنِ المَجِيدِ، بَلْ عَجِبُوا أَن جَاءَهُم مُنْذِرٌ مِنْهُمْ فَقَالَ الكَافِرُونَ هَذَا شَيْءٌ عَجِيبٌ.»[3]، " أي تعجبوا من إرسال رسول إليهم من بشر"[4]. فالكافرون استغربوا وأصابتهم الدّهشة والحيرة بعد معرفتهم أن الله جعل لهم رسولاً منهم وبشرا مثلهم، فالحدث كان جديداً واستثنائياً، ويطرح تساؤلات، ولا أحد ينتظر حدوث ذلك فهو أمر غير متوقع وخارق للعادة.

---

[1] الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تح/ عبد الحميد هنداوي، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2002، ص 235.

[2] ابن منظور، لسان العرب، م1، دار صادر، بيروت، د ت، ص 580.

[3] سورة (ق)، الآية 2.

[4] ابن كثير ضياء الدين الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، ج 7، تح سامي بن محّمد السّلامة، دار طيبة للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، الرياض، ط2، 1999 ص 395.

كذلك ذُكِر مصطلح (عجيب) في سورة من سور القرآن الكريم في قوله سبحانه وتعالى: « قَالَتْ يَا وَيْلَتِي أَأَلِدُ وَأَنَا عَجُوزٌ وَهَذَا بَعْلِي شَيْخًا إِنَّ هَذَا لَشَيْءٌ عَجِيبٌ »[1]. فسارة لما حملت بإسحاق استغربت الأمر وتعجبت منه كونها عجوزا وزوجها شيخ طاعن في السنّ، لذلك أخبرتها الملائكة قائلة: " لا تعجبي من أمر الله فإنّه إذا أراد شيئا أن يقول له كن فيكون، فلا تعجبي من هذا، وإن كنت عجوزا عقيما، وبعلك (وهو زوجها الخليل عليه السلام) وإن كان شيخا كبيرا، فإن الله على ما يشاء قدير"[2].

نفس اللفظة يعاد توظيفها لكن بصيغة مغايرة في قوله تعالى: « أَجَعَلَ الآلِهَةَ إلها وَاحِدًا إِنَّ هَذَا لَشَيْءٌ عُجَابٌ »[3]. أي أن المشركين قد استغربوا من إمكانية وجود إله واحد فقط وأنكروا ذلك و"تعجبوا من ترك الشرك بالله، فإنهم كانوا قد تلقوا عن آبائهم عبادة الأوثان وأشربته قلوبهم فلما دعاهم الرّسول صلّى الله عليه وسلم إلى خلع ذلك من قلوبهم وإفراد الله بالوحدانية، أعظموا ذلك وتعجبوا "[4]. ولفظة "عُجَاب" المذكورة في هذا الصّدد تحمل نفس المعنى الذي تحمله كلمة "عجيب" وبالتالي يمكن اعتبارهما مترادفتين.

2) العجائبي في الاصطلاح:

أصبح مصطلح (العجائبي) في مفهومه العام حديثا يدلّ على نوع من أنواع الأدب وكونه مرتبط ارتباطا عضويا بالنصوص السردية، جعل منه ميدانا مُهِما للدراسات الأدبية، حيث أفرد له الدارسون والباحثون والنقاد عناية خاصة، وقد اختلفت وتضاربت أراء هؤلاء فيما يخص مفهوم هذا المصطلح، مما صعب من إمكانية تحديد مفهوم شامل وموحد له، وبالتالي هذا الأمر استوجب علينا أن نتطرق لأهم هذه المفاهيم الاصطلاحية.

أ) عند النقاد الغربيين:

استغل العديد من الباحثين الغربيين على تقديم مفاهيم وتعاريف لمصطلح (العجائبي) ولعل أهم التعريفات وأبرزها تلك التي جاء بها **تزفتان تودوروف Tzvetan Todorov** حيث يقول في كتابه (مدخل إلى الأدب العجائبي): " العجائبي هو التردد الذي يعيشه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية، فيما هو يواجه حدثا فوق طبيعي حسب الظاهر "[5].

---

[1] سورة هود، الآية 72.

[2] ابن كثير الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص 334.

[3] سورة ص، الآية 5.

[4] ابن كثير الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، ج7، ص 53.

[5] تزفتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، تر/الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، 1992، ص18.

وقدم في نفس السياق شروطا مهمة لتحقيق العجائبي يمكن اختصارها فيما يلي:[1]

- ✓ **الشرط الأول:** لا بد أن يحمل النص القارئ على اعتبار عالم الشخصيات كما لو أنهم أحياء من جهة، وعلى التردد بين تفسير طبيعي وتفسير فوق طبيعي للأحداث المروية من جهة ثانية (ويندرج هذا الشرط في المظهر اللفظي: الرؤى باعتبار العجائبي حالة خاصة من المقولة الأعم والتي هي الرؤية الغامضة).
- ✓ **الشرط الثاني:** قد يكون هذا التردد محسوسا بالمثل من طرف شخصية فيكون دور القارئ مفوضا إليها ويمكن بذلك أن يكون التردد واحدة من موضوعات الأثر، مما يجعل القارئ–في حالة قراءة ساذجة–يتماهى مع الشخصية (ويندرج هذا الشرط في: المظهر التركيبي من جهة: وجود نمط شكلي للوحدات (ردود الفعل) الراجعة إلى حكم الشخصيات على الأحداث، وفي المظهر الدلالي من جهة أخرى: حيث نجد الموضوعة الممثَّلة المتعلقة بالإدراك وتضمينه أو إيحائه أو اقتضائه).
- ✓ **الشرط الثالث:** ضرورة اختيار القارئ لطريقة خاصة في القراءة من بين عدة أشكال ومستويات، تُعبِّر –أي الطريقة–عن موقف نوعي يُقصي التأويلين الأليغوري (المجازي) والشعري (الحرفي، أي غير التمثيلي أو المرجعي).

فهذه الشروط وضعها تودوروف كقواعد وأسس يقوم عليها الأدب العجائبي، لكنه جعل الشرط الأول والثالث إلزاميان، أما الثاني فاختياري.

ومن الجدير بالذكر أنّ " مصطلح (أليغوريا) أستخدم في الثقافة الأوروبية، وقد انحصر في ظاهرتين؛ الأولى تمثلت في كونه قولا وأسلوبا الكتابة وأداة بلاغية في خدمة التعبير عن الفكر، والأخرى أنّه منهج في القراءة وطريقة في البحث والتأويل. وإنّ أقرب مفهوم للمصطلح هو ازدواجية المعنى في النصوص. وقد وسع **نورثروب فراي Northrop Frye** مفهوم الأليغوريا لتشمل كل أشكال التفسير، إذ يُعدّ شرح القصيدة تأويلا أليغوريا مادام الشارح يسند إلى الصورة الشعرية أفكارا"[2].

كما قام إلياس خلف بتعريب هذا المصطلح من خلال بحثه (إشكالية التعددية في المصطلح النقدي)، واختار لفظة أليغوريا كأفضل ترجمة له، لكنه كذلك ذكر مقترحات أخرى للتسمية منها: الحكاية الرمزية عند

[1] ينظر: تزفتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص18–19.

[2] ينظر: فتحي النصري، شعرية الأليغوريا (مدخل إلى دراسة الصور السردية في الشعر الحديث)، الدار التونسية للكتاب، تونس، 2015، ص 14–21.

صبحي البستاني والأموثلة الرمزية عند صلاح فضل، أو الأمثولة أو التمثيل"[1]. لكن التعريفات الأدق للأليغوريا تظهر فيما يلي:[2]

- حكاية ذات طابع رمزي أو تلميحي، وسردا تقوم على تسلسل أعمال وتعرض شخصيات تتحرك في زمان ومكان لهما بدورهما طابع الرمز مثل: قصائد لافونتين.
- صورة ناتجة عن سياق سردي له بعد رمزي.
- تصوير مجازي لأفكار مجردة في شكل لوحة تضطلع بتفصيل مشابهة أولية.

كذلك من جهة أخرى نجد أن **روجي كايوا Roger Caillois** قد صرّح بمفهومه الخاص للعجائبي إذ " يعتبره فوضى وتمزيق ناجم عن اقتحام لما هو مخالف للمألوف، وتقريبا غير المحتمل في العالم الحقيقي المألوف... إنه قطيعة الانسجام الكوني، إنّه المستحيل الآتي إلى المفاجأة "[3].

ومن هنا بالذات يمكننا أن نقول "أن العجيب يقتضي أن نكون غارقين في عالم تختلف قوانينه إطلاقا عن القوانين في عالمنا"[4]. فلابد من وجود التناقض والتعارض بين عالمين اثنين خصوصا على مستوى القوانين؛ فكل عالم له قانونه الخاص الذي يتحكم فيه. بالإضافة إلى ما قلناه فإنّ تودوروف قد تعرض في نفس كتابه المذكور سابقا إلى اجتهادات سابقة في الإلمام بمفهوم العجائبي، إذ نجده كتب نقلا عن كاستكس في كتابه "الحكاية العجائبية في فرنسا: ينماز العجائبي بتدخل عنيف للسرّ الخفيّ في إطار الحياة الواقعية"[5]. ويواصل القول نقلا عن لويس فاكس في كتابه (الفن والأدب العجائبيان):" يُحِب القص العجائبي... أن يُقدِّم لنا بشرا مثلنا، فيما يقطنون العالم الذي نوجد فيه، إذا بهم فجأة يوضعون في حضرة المستغلق عن التفسير"[6].

نلاحظ أن التعريفين الأخيرين لتودوروف يشتركان ويتقطعان مع بعضهما البعض، بحيث يصبَّان في معنى واحد يخدم مفهوم العجائبي

---

[1] ينظر: فتحي النصري، شعرية الأليغوريا، ص 24.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 32-34.

[3] ميسوم عبد القادر، حبكة العجائبي في المتخيل السردي العربي (قراءة في عالم أحمد الفقيه القصصي)، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، م08، ع16، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، الجزائر، 2014، ص 147.

[4] تزفتان تودوروف، مدخل إلى الدب العجائبي، ص 207.

[5] ينظر: المرجع نفسه، ص 49.

[6] ينظر: المرجع نفسه، ص 49.

ب) عند النقاد العرب:

لم يختلف الدارسون العرب كثيرا عما جاء به النقاد الغربيون (الذين يعدّون الأسبق إلى دراسة هذا النمط)، لكنهم ذهبوا إلى ترجمة مصطلح العجائبي وتسميته تسميات متباينة منها (الفانتازي، الغرائبي، الخوارقي، الفانتاستيكي...) ولقد برزت في الساحة الأدبية العربية عدة مفاهيم وتعاريف العجائبي، أهمها:

جاء في معجم (المصطلحات الأدبية المعاصرة)، أن العجائبي " شكل من أشكال القص تعترض فيه الشخصيات بقوانين جديدة تعارض قوانين الواقع التجريبي"[1].

ذكر سعيد يقطين تعريفا للعجائبي في قوله: " العجائبي يتحقق على قاعدة الحيرة أو التردد المشترك بين الفاعل (الشخصية) والقارئ، حيال ما يتلقيانه، إذ عليهما أن يقررا ما إذا كان يتصل بالواقع أم لا، كما هو في الوعي المشترك"[2]. فالعجائبي مقترن بما ينتاب القارئ (المتلقي) أثناء مصادقته لظواهر خارقة للطبيعة أو غير واقعية.

إضافة لذلك " العجيب هو ذلك النوع من الأدب، يقدم لنا كائنات وظواهر فوق طبيعية، تتدخل في السير العادي للحياة اليومية، فتغير مجراه تماما وهو ما يشمل على حياة الأبطال الخرافيين الذين يشكلون مادة للطقوس والإيمان الديني مثل أبطال الأساطير التي تتحدث عن ولادة المدن او الشعوب"[3]. ويمكن الإشارة في هذا الصدد إلى أن " العجائبي ينتهي في غالب الأحيان بشكل سيء، بالموت بطريقة مفزعة غالبا على الرغم من أنّه يكون بذلك استعادة لتوازن ما قد افتقد"[4].

ذهب الكاتب السوري (كمال أبو ديب) إلى أن الأدب العجائبي أو الأدب الخوارقي، كما يسميه، " يجمع الخيال الخلاق مخترقا حدود المعقول والمنطقي والتاريخي والواقعي، ومخضعا كل ما في الوجود من الطبيعي إلى الماورائي، لقوة واحدة فقط: هي قوة الخيال المبدع المبتكر الذي يجوب الوجود بإحساس مطلق بالحرية المطلقة، يعجن العالم كما يشاء، ويصوغ ما يشاء غير خاضع إلا لشهواته ولمتطلباته الخاصة ولما يختار

---

[1] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، (عرض وتقديم وترجمة)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985، ص146.

[2] سعيد يقطين، السرد العربي (مفاهيم وتجليات)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2012، ص 233.

[3] حسين علام، العجائبي (من منظور شعرية السرد)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2009، ص 08.

[4] المرجع نفسه، ص 48.

هو أن يرسمه من قوانين وحدود. إنّه الخيال جامحا، طليقا، منتهكا "[1]. فالناقد هنا يشير إلى مدى أهمية الخيال باعتباره ركيزة من ركائز الأدب العجائبي.

كذلك ذكر الناقد المغربي شعيب حليفي أن " العجائبي هو حدوث أحداث وبروز ظواهر غير طبيعية مثل تكلم الحيوانات ونوم أهل الكهف لزمن طويل، والطيران في السماء أو المشي فوق الماء"[2]. كذلك نجده قد تطرق لأشكال الحكاية العجائبية، والتي تتمثل في: " الجن والأشباح، الموت ومصاصو الدماء، المرآة والحب، الغول عالم الحلم وعلاقته مع عالم الحقيقة، التحولات الطارئة في الفضاء–زمن"[3]. إذ يمكن اعتبار ذلك مجموعة من السمات المتجذرة في الأدب العجائبي وتعبر عنه وتنتمي له. في حين يرى زكريا القزويني أن العجائبي" حيرة تعرض للإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشيء أو عن معرفة كيفية تأثيره فيه.[4]

إذن فالعجائبي يقاس على مبدأ الجمع بين المتناقضات (العالم الطبيعي والماورائي)، بين (العادي واللامألوف). كذلك هو قائم على أساس التردد والدهشة والحيرة التي تعتري الإنسان تجاه أمور غير معقولة أو خارقة للعادة.

إنّ الأدب العربي غنيّ بالنماذج الأدبية العجائبية وأمثلة ذلك قصص ابن المقفع التي صاغها على لسان الحيوانات، ومغامرات السندباد البحري، وعلاء الدين والمصباح العجيب. كما يشمل الأدب الشعبي الجزائري على مجموعة من القصص ذات الصبغة العجائبية، كأسطورة أنزار، وأسطورة طاسيليا، وأسطورة لونجا، وغيرها وهي كثيرة.

II. المبحث الثاني: المصطلحات المتداخلة مع الأدب العجائبي:

إنه من الضروري التطرق لأهم المصطلحات التي تتداخل وتتقارب من العجائبي بشكل واضح وملحوظ، حيث تتشابه فيما بينها. وهنا سنحاول الوقوف على مفهومها وتحديدها وهي كالآتي:

1) الغريب: L'étrange

يمكن أن نعرفه بأنه " نوع من الأدب الذي يقدم لنا عالما يمكن التأكد من مدى تماسك القوانين التي تحكمه، والقرار موكَّل للقارئ مرة أخرى بحيث إذا ما قرر أن قوانين الواقع تظل على حالها، وأنه بإمكاننا

---

[1] كمال أبو ديب، الأدب العجائبي والعالم الغرائبي، دار_الساقي، بيروت، 2008، ص 8.

[2] شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2009، ص61.

[3] المرجع نفسه، ص29.

[4] زكريا بن محمد محمود القزويني، عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، مطبعة التقدم، القاهرة، د ت، ص5.

تفسير الظواهر الموصوفة، فإننا نبقى في الغريب الذي يُبهر أول الأمر، لكن بمجرد إدراك أسبابه يصبح مألوفا"[1]. أي أن الغريب يكون غريبا في بادئ الأمر فقط، لكن بعد معرفتنا لما يخفيه من أسباب يصبح معهودا، لا يمنع من إيجاد تفسيرات عقلانية لها، بحيث يتقبلها المنطق الإنساني بصورة عادية، فالغريب " كل 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 تعالى وإرادته، فمن ذلك معجزات الأنبياء صلوات الله عليهم أجمعين كانشقاق القمر وانغلاق البحر وانقلاب العصا ثعبانا، وكون النار بردا وسلاما، وخروج الناقة من الصخرة الصماء"[2]. ومن جهة أخرى نجد أن الغريب في اللغة " هو الغامض من الكلام، الغربة والغرب: النؤي والبعد. والغريب، البعيد عن وطنه"[3]. أي أن الغريب هو كل ما يبعث فينا الشعور بالريبة والغموض، كما يمكن أن يكون عبارة عن معجزة.

2) الفانتاستيك: Le fantastique

يعني الفانتاستيك " تداخل الواقع والخيال الذي هو مبني بالأساس على الحيرة التي تنتاب القارئ الذي يتقمص شخصية البطل. هذه الحيرة تخص طبيعة حادث غريب، فالفانتاستيك هو الذي يستفز القارئ ويؤثر فيه مما يُحدث حيرة ودهشة في نفسه، وهذه الحيرة ناتجة عن شيء غريب"[4]. وبالعودة إلى أحد المعاجم الفرنسية فإنّ مصطلح **Le fantastique** هو " ما ينشأ عن طريق الخيال أو المخيلة أو ما يبدو كخلقة رائعة تهيمن عليها عناصر خارقة (فوق طبيعية)، أدب رائع يبدو خارقا للعادة، مذهلا، خارا عن نطاق المعقول، باختصار: ما هو فانتاستيكي يعني غير الواقعي L'irréel "[5].

وتظهر أهمية الفانتاستيك " من خلال تواصله العميق مع القضايا والأسئلة التي تبتغيها معرفة الإنسان وامتحانه على جسر المفارقة والتردد، أسئلة نضع مصائر موضع شك وتخرق هذا الشك بأحداث فوق طبيعية تدخل في تقاطع معها حلول هي في حقيقة الأمر (فكاهات سوداء) أكثر منها تفسيرات تعطي أجوبة ما "[6].

---

[1] حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، ص33.

[2] زكريا محمد بن محمود القزويني، عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، ص109.

[3] سناء شعلان، السرد الغرائبي والعجائبي في رواية "الطوفان لعبد المالك مرتاض، مذكرة ماستر، جامعة بجاية، 2018، ص16.

[4] لامية مزقن، البعد العجائبي في رواية "الطوفان " لعبد المالك مرتاض، مذكرة ماستر، جامعة عبد الرحمان ميرة، بجاية، 2018 ص 15.

[5] Dominique Le fur, Le Rober (dictionnaire), éd Le Robert, paris, 2011, p175.

[6] شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 23-24.

وهكذا نلاحظ مما سبق أن الفانتاستيك كذلك قائم على ثنائية (الحيرة والتردد) مما يجعله يتشابك ويتشابه كثيرا مع مصطلح العجائبي.

بالإضافة إلى ذلك فإن الفانتاستيك يُعدُّ " نصا كفيلا للإطاحة بالواقع وتمريغه في لوثة رماد الانهيار من اجل اغتساله، قصد تحريره من سكونيته، وليس لتقديم أجوبة جاهزة، لأن الفانتاستيك يتعين بدءا امتحانه لتلمس تجلياته، وتجليات كل ما يساهم في رفده أيضا"[1]. فهذا الفانتاستيك يلعب دورا هاما في التخلص من رتابة الواقع من خلال حث الإنسان على مقارنة تلك الظواهر الخيالية المدهشة بالحقيقية ومدى تعالقها مع الواقع في لحظة يصاب فيها بالانبهار ويبدأ بالتساؤل حول تلك الظواهر.

3) المدهش :l'étonnant

يتصل مفهوم العجائبي بمصطلح آخر وهو (المدهش)، وإذا ذهبنا إلى تعريفه فهو " كل ما يرتكز على حضور الجنيات، وما يصحب هذا الحضور من خوارق وغرائب إما بتدخل السحر والسحرة أو الكائنات فوق الطبيعية"[2]. ففي العالم العجائبي (المدهش)، من العادي جدا اللجوء إلى قصص الجنيات النابعة من الخيال المحض للمبدع الأدبي. ومن هنا نقول أنّه " إذا كان العالم المدهش (السحري) تمثله مسرحيات الجن بالحكايات عن الجنيات وأعمالهم الخارقة التي تغير مجرى الأحداث، فإنها ستظل كما يقول ألبيرس: تسلية على الهامش الواقع، بعيدة عن تجديد عاطفة الوجود العميقة، تمزج تفاهة الواقع بإشراقة تحول شكله"[3]. وهكذا نستنتج أن المدهش لا يبتعد كثيرا في مفهومه ومعناه عن مفهوم العجائبي، إذ أمكن القول أنّ كل منهما امتداد للآخر.

4) الخارق: l'extraordinaire

كذلك مصطلح (الخارق) يرتبط بمدلول العجائبي بحيث أن " الخرق: الدهش من الفزع أو الحياء، وقد أخرقته أي أدهشته. وخرق العادة: تجاوز المألوف، وكان عجيبا مذهلا. وخرق بمعنى عمل أعمال غير مألوفة، تناقض العادة وغير معقولة. خارق ويجمع على خوارق: أمر خارق للعادة معجزة، وخوارق روايات غير حقيقية لا أساس لها، باطلة. والخارق كل ما خالف العادة، ويطلق على ما يجاوز قدرة الإنسان لا على

---

[1] شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 24.

[2] الخامسة علاوي، العجائبي في أدب الرحلات رحلة ابن فضلان نموذجا، رسالة ماجستير، جامعة قسنطينة، 2005، ص64.

[3] المرجع نفسه، ص 65.

نظام الطبيعة، كقدرة بعض الأفراد على الاتصال بعالم الغيب أو قدرتهم على قراءة الأفكار"[1]. فالخارق يعمل على تجاوز الواقع وخرقه بلا محدودية، وترك المألوف جانبا ليحل محله غير المألوف وغير المنطقي، والخارق هو الذي يتجاوز حدود وآفاق التوقعات.

5) الخيال: l'imagination

عند الحديث عن مصطلح (الخيال) فلابد من تناوله أولا من الناحية اللغوية. فقد جاء في لسان العرب في مادة (خيل): " خيال الطائر يرتفع في السماء فينظر إلى ظل نفسه فيرى أنه صيد فينقض عليه ولا يجد شيئا، وهو خاطف ظله"[2]. أي انه يتوهم لكنه في الحقيقة عبارة عن ظله، بالإضافة إلى ذلك يعد الخيال: " إحدى أهم الأساليب التي يعتمد عليها الكاتب في إبداعاته الفنية كما أنّه يقوده إلى الصورة الفنية التي تنبع من مخيلة المبدع ورؤيته الذاتية التي ترجع بدورها إلى الصياغة أو تأليف الكلام، كما ترجع إلى الخيال الذي يضفي على الأشياء الجامدة حياة إنسانية بالتشخيص والتجسيد"[3]. وهذا من طبيعة الخيال كونه غير محدود في مستوياته وطرق تشكيلاته، فهو وسيلة هامة في عمله وتجعله ترتقي بأدبه، وهذا الكون حسب رؤيته الشخصية أو من زاوية نظره الخاصة. كما أنّ الصبغة العجائبية للأدب أو لصورة أدبية معينة، أو لعنصر من عناصر السرد الروائي تتوكأ أساسا على إعمال الخيال الواسع من طرف الكاتب والذّكي له، وهو الوحيد الذي يستطيع أن يؤسس ويجسد العجائبي في الذهن، ثم في لغة النص التي تُعدّ الوعاء الذي يحمل ذلك. وإذا كان العجيب والمدهش والغريب في الطبيعة يأتي طواعية من قدرة الله، فإنّه وفي الرواية يحتاج إلى كثير من القدرات الفكرية والتصويرية للمبدع للوصول إلى بنائه.

III. المبحث الثالث: روافد العجائبي في السرد القصصي الحديث:

يتغذى السرد العجائبي على عدة روافد، تجعل منه مجالا خصبا زاخرا بعنصر العجيب ولعلّ أبرز هذه الروافد ما يلي:

1. الحكاية الخرافية:

تعد الحكاية الخرافية من أبرز الفنون الأدبية الشعبية شهرة وانتشارا وتداولا، فهذه الحكاية " شكل أدبي تلتقي فيه ظاهرتين للطبيعة الإنسانية، ظاهرة الميل إلى الشيء العجيب وظاهرة الميل إلى الشيء الصادق

---

[1] سناء شعلان، السرد الغرائبي والعجائبي، ص 18-19.

[2] لسان العرب، ابن منظور، م11، دار صادر، بيروت، ص 230.

[3] لامية مزقن، البعد العجائبي في رواية "الطوفان" لعبد المالك مرتاض، ص 15.

والطبيعي على أن هاتين الظاهرتين يتحتم أن تجمع بينهما علاقة صحيحة، فإذا لم توجد هذه العلاقة الصحيحة، فقدت الحكاية الخرافية سحرها وقيمتها، وهذا يعتمد بطبيعة الحال على ذوق الكاتب ومهارته"[1]. ففي هذا القول إشارة إلى أهم الخصائص التي تميز الحكاية الخرافية.

يرى الباحث الألماني (فرديريش فون ديرلاين)**Friedrich von der Leyen,** من جهة أخرى، أن " الحكاية الخرافية البدائية تكوّنت في الأصل من أخبار مفردة نبعت من حياة الشعوب البدائية ومن تصوّراتهم ومعتقداتهم، ثم تطوّرت هذه الأخبار واتخذت شكلا فنيا على يد القاص الشعبي، وأصبحت لها قواعد وأصول محدّدة."[2] وبالتالي فإنّ "عالم الحكاية الخرافية يقف وجهًا لوجه أمام عالمنا. والحكاية الخرافية ترفض عالمنا لأنّها تحل محله عالما أجمل وأكثر منه بهاء وسحرًا."[3]، بمعنى أنّ الحكاية الخرافية تسعى دائما إلى تصوير العالم والحياة كما يجب أن تكون عليه (أي في صورته المثالية).

2. الحكاية الشعبية:

تعدّ نوعا أدبيا (شعبيا) استثنائيا وممّيزا كونها موغلة في القدم ولم تخلو أي ثقافة كانت منها، إذ عرّفت في المعاجم الألمانية على أنّها " خلق حر للخيال الشعبي ينسجه حول حوادث مهمّة وشخوص ومواقع تاريخية"[4]. بينما في المعاجم الإنجليزية، فتعريفها هو " حكاية يصدقها الشعب بوصفها حقيقية، وهي تتطور مع العصور وتتداول شفاهًا، كما أنّها قد تختصّ بالحوادث التاريخية الصّرف أو بالأبطال الذين يصنعون التاريخ"[5].

ما نلحظه من التعريفين السابقين أنّهما متقاربين جدا ومتداخلين، غير أنّ التعريف العائد للمعاجم الإنجليزية كان أكثر دقة وتحديدا.

والحكاية الشعبية " ذات وظائف عديدة، أهمّها الإمتاع والتسلية دون شك وخاصّة ما كان متّسما بالهزل أو ساردا قصص الحب والمغامرات والعجائب."[6]

---

[1] نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر، القاهرة، د ت، ص 58.

[2] المرجع نفسه، ص 56.

[3] المرجع نفسه، ص 61.

[4] نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 91.

[5] المرجع نفسه، ص 91.

[6] محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، 2010، ص 150.

جاء كذلك في معجم (المصطلحات العربية في اللغة والأدب) أن الحكاية الشعبية " هي جميع الأشكال القصصية التقليدية وتضم الحكايات الخرافية المجسمة لرغبات الشعوب البدائية، إلى جانب الإبداع القصصي المعتمد على قدر من التقنية المحكمة مثل حكايات (ألف ليلة وليلة). ويختلف الدارسون في تحديد هذا المصطلح، ولكنّهم يتفقون أنه يشمل الملاحم الشعبية إلى جانب ملاحم الحيوان والحكايات الوعظية والتعليمية والاجتماعية ومغامرات الشطار ونوادر الظرفاء والبخلاء والحمقى، إلى جانب الملح والطرائف التي يحفظها عامة النّاس"[1].

ومنه فالحكاية الشعبية عبارة عن إبداع شعبي، ينتقل بين الناس عن طريق المشافهة، تتميّز بسرعة الانتشار من منطقة إلى أخرى وهي تنبع من مخيّلة الجماعة، يكون الهدف منها إما التسلية أو التعليم.

3. الأسطورة:

عندما نسمع لفظة (أسطورة) للوهلة الأولى فهي " توحي بالامتداد عبر المكان وعبر الزمان، وتوحي بالعطاء المجنح للعقل الإنساني وللوجدان الإنساني وتوحي بالحلم حين يمتزج بالحقيقة والخيال، وكل الشعوب عرفت الأسطورة والتقت عندها، فهي تراث الإنسان حيثما كان وأينما كان"[2].

ترى الدكتورة (سناء شعلان) أنّ الأساطير " من أغنى الرّوافد التي تمّدُ الغرائبي والعجائبي بالقصص والتغيرات والعلامات الميثولوجية التي تجسِّد عوالم فوق طبيعية في سبيل فهم سائح لهذا الكون بما فيه من معطيات قد تصب على فهم الإنسان."[3]

وبذلك يمكن القول أن الأسطورة عريقة وقديمة قدم الإنسان نفسه وقد حاول هذا الأخير التعبير عن كلّ آماله وآلامه وحتى أحلامه من خلالها، وهذا بدوره يحيلنا إلى القول بأن الأسطورة هي " محاولة لفهم الكون بظواهره المتعددة، وهي تفسير له، إنّها نتاج وليد الخيال، ولكنّها لا تخلو من منطق معيّن ومن فلسفة أولية."[4]

---

[1] مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص 152.

[2] فاروق خورشيد، أديب الأسطورة عند العرب (جذور التفكير وأصالة الإبداع)، عالم المعرفة، الكويت، 1978، ص 19.

[3] سناء شعلان، السرد الغرائبي والعجائبي، ص 36.

[4] نبيلة ابراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 9.

وفي تعريف آخر للأسطورة نجد أنها "سرد تقليدي يرتبط عادة بالمعتقد الديني والطقوس الدينية، يعبر عن مظهر نموذجي للكيفية التي تكون عليها الأشياء ويبررها"[1].

هكذا فإن الأسطورة عبارة عن حكاية خيالية ترتكز على عنصر الدين وتبرز في طياتها (الآلهة المقدسة) على اختلافها وتصف بعض الأحداث والأمور الخارقة والطقوس الغريبة التي تمارس من طرف تلك الكائنات العليا وبعض الأبطال الخارقين، كل هذه الخصائص تجتمع لتجعل من هذا الجنس الأدبي ملاذا ومجالا ثريا للسرد العجائبي يعتمد عليها في صياغة نصوص إبداعية زاخرة بالعجائبية.

4. الأدب الصوفي:

لا يمكن أن نغفل عن ذكر (الأدب الصوفي) كمصدر مهم من مصادر العجائبي، فهناك كتب التراث الصوفي التي " تقدم نماذج لأفعال خارقة تظهر على أيدي الصوفيين، وقد ألف في هذه الخوارق الكثير من الكتب التي تخلط الممكن بالمستحيل، والشعوذة بالخرافات والغيبيات مثل كتاب: جامع كرامات الأولياء للنبهاني وبهجة النفوس لابن عطاء الله السكندري، واللّمع للسرّاج"[2].

كتب أدونيس (على أحمد سعيد) كتاب (الصوفية والسريالية) لِما رآه من تشابه بين الحركتين في طريقة عرض الموضوعات وكذا في الغايات والأهداف التي لها صلة بالجوانب الإنسانية فيقول: " والهدف الأخير الذي يسعى إليه الصوفي هو أن يتماهى مع هذا الغيب، أي مع المطلق ويهدف السوريالي إلى يحقق الأمر نفسه"[3]. ويضيف أيضا: " ظني أنها عبارات تنطبق على التجربة السوريالية في مقارنتها بالتجربة الصوفية، فقد احتفظت الأولى بشكل الثانية، لكي تصل إلى نتائج مغايرة طريقهما واحدة، لكن الكشف مختلف"[4]. فالصوفية والسوريالية تتقاطعان وتلتقيان في الكثير من الأمور، رغم الاختلافات التي شهدها كل منهم فأدونيس حاول يبرز أوجه التشابه التي تربط بعضهم ببعض.

---

[1] جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر/ السيد إمام، ط1، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، 2003، ص 119.

[2] سناء شعلان، السرد والغرائبي والعجائبي، ص 27.

[3] أدونيس، الصوفية والسريالية، دار الساقي، ط3، بيروت، د، ت، ص 11

[4] المرجع نفسه، ص 33.

يضاف إلى ذلك أن أدب الصوفية " كان غزيرا شعرا ونثرا، ينطق بما تنطوي عليه سرائرهم وتخفيه ضمائرهم، ويشف عن حكمة بالغة، وفهم وعقل راجح وخيال خصب"[1]. أي بعبارة أخرى يتميز هذا الأدب بكونه ثريا في مضمونه (اللغوي والمعنوي)، ويعبر عن مشاعر الإنسان العميقة مستعينا بالأخيلة الواسعة.

لذلك فصفوة القول هي أن " أدب الصوفية من أثرى الجوانب التراثية بالخوارق والعجائب والغرائب في تاريخ الأدب العربي، فالمؤلفات الصوفية تقدم خوارق عجيبة، تعلي من مكانة الصوفي، وتؤكد على صلته الرّوحية بالذات الإلهية، وهذه الخوارق تتجاوز عادة قدرة الإنسان في تجاوزه لنظام الطبيعة"[2]. وهذا كله أدى بكُتَّاب العجائبي إلى توظيف هذا الأدب وإقحامه في منجزاتهم الأدبية المختلفة.

ويمكن أن يضاف إلى القائمة روافد أخرى وهي:[3]

- **الروافد العلمية:** لا شك أن الاكتشافات العلمية والتقنية التي تقدم الجديد في كل يوم تثير العجب في النفس البشرية وتدفع بالكثير إلى الإفادة منها في رسم صورة لعوالم جديدة تتجاوز السائد والمألوف.
- **روافد المدارس الأدبية الحديثة:** ومن يتبع المدارس الأدبية من رمزية وتعبيرية وعدمية وسريالية وعبثية ومستقبلية، يسهل عليه أن يتبين ذلك الرافد العجائبي الغرائبي الذي يتفكك في هذه المدارس، ليعيد بناء ذاته ثانية في إنجازاتها الإبداعية.

V. موضوعات العجائبي:

يعرف السرد العجائبي من مجموعة من السمات التي تجعل منه أكثر تألقا وتميزا مقارنة بغيره من المحكيات ولعل أهم هذه السمات مواضيعه المهمة التي يتضمنها إذ أنّ " الأدب الفانتاستيكي رهين معالجة العديد من المواضيع كما هو منذور لالتقاط مواضيع أخرى شديدة التعقيد والغرابة"[4]. هذه الأخيرة تجعل من المتلقي (القارئ) يغوص في دوامة القلق والتوتر ويزرع فيه الارتباك وفي نفس الوقت تثير فضوله ودهشته وتخرجه من المعقول إلى اللامعقول، وهذا كلهما يصنع العجائبية ويحقق المتعة للقارئ ويجذبه القارئ ويخرجه من حالة الملل.

---

[1] زينب قيداد، الرحلة الصوفية في شعر ياسين بن عبيد، مذكرة ماستر، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2015، ص 21.

[2] سناء شعلان، السرد الغرائبي والعجائبي، ص 52-53

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 38.

[4] شعيب خليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 89.

وجدير بالذكر أن " مواضيع الرواية الفانتاستيكية هي مواضيع لصيقة بالواقع جوهرا، من حيث هي خطاب وظيفي يؤدي رسالته ذات الحمولات المعرفية، والسياسية وتشكل رؤية للعالم".[1] ومن بين هذه المواضيع نجد:

1) الامتساخ والتحوّل:

تعتبر من أهمّ تيمات الرواية أو الحكاية بشكل عام، ويمس هذا الموضوع كل من الإنسان أو الحيوان أو النبات وحتى الجماد، حيث تطرأ عليهم مجموعة من التغيرات، فيتحولون من حالة إلى حالة أخرى مغايرة لها إذ أن " امتساخ شيء ما هو إلا خضوعه لتحولات تطاله من حيث الزيادة أو الانتقاص، وقد شكلت هذه التيمة موضوعا للعديد من الروايات العربية حيث برز الامتساخ في صوّره المتعددة وشمل الكائنات البشرية والحيوان والجماد أيضا"[2]. كما أن المسخ يمكن أن يكون نتيجة لعقاب أو لعنة سلّطها الله، وقد ورد في القرآن قوله تعالى: "وَلَوْ نَشَاءُ لَمَسَخْنَاهُمْ عَلَى مَكَانَتِهِمْ فَمَا اْسْتَطَاعُوا مُضِيًّا وَلَا يَرْجِعُونَ"[3].

هناك تقارب ملحوظ بين مفهومي التحوّل والامتساخ حيث أنهما يعبران عن الحركة والتغيّر سواء في المظهر أو الجوهر كما يصوّران تشوهًا في الذات، وكلاهما يبعث الخوف والرعب في نفسية القارئ، وينحصر فيما هو مريب ومخيف وما يثير الاشمئزاز، فيعرف الشريف الجرجاني المسخ بأنه " تحويل صورة إلى ما هو أقبح منها"[4]. وهذا التعريف يتشابه مع مفهوم التحوّل الذي " يمثل الشق التغييري الإيجابي أو الحيادي الذي يتحرّر غالبا من كل الأحكام التقويمية، ويشعل فسحته مفصلية من هذا العنصر التعجيبي، الذي يُختزل غالبا في كلّ ما هو صادم ومخيف ومقزّز"[5].

ومن النماذج العديدة التي تناولت قضية المسخ والتحوّل نذكر الملاحم القديمة، التي زخرت بهذا العنصر النوعي ومثال ذلك: " الأوديسة التي تتحدث عن عودة أوديسيوس إلى بلده لمّا انتصر في حرب طروادة، فلما لم يقدم أوديسيوس القرابين إلى آلهة الأولمب، عاقبته في عرض البحر، وبدلا من أن يقصد مملكته رست سفينته على جزيرة ملكة السحر سيرس التي حوّلت أصحابها إلى خنازير بفعل شراب سحري

---

[1] شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 90.

[2] المرجع نفسه، ص90.

[3] سورة يس، الآية 67.

[4] علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، تح/ محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، 2004، ص178.

[5] تزفتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 50.

قدمته لهم"[1]. فقد كانت الثقافة اليونانية القديمة، الأكثر تصويرا للكائنات الممسوخة والمتحولة من خلال أساطيرها المتنوعة.

ولا يمكن استثناء القصص العربي والجزائري، خاصة باعتبار أنه يكتسي العديد من النماذج والأمثلة التي جسّدت موضوع الامتساخ والتحول ونذكر منها: " قصة لونجة، بقرة اليتامى، طرنجة، الحسناء أشرقت، سميع بلحنش"[2]. ويوجد قصص عديدة غيرها وحتى روايات وظفت هذه الخاصية الفنية المميزة في نسيجها.

إذن نستنتج أن المتسخ والتحول يقفز من حالة إيجابية وواقعية ومعقولة إلى حالة مخيفة بعيدة كل البعد عن الواقع، أو بالأحرى إلى حالة عجيبة مثيرة. كما أنها خاصية وُظفت في الأدب والفنون منذ أقدم العصور ولا تزال إلى يومنا هذا.

2) الرحلة:

كلمة (الرحلة) تدل على الطريق الطويل وعلى المشقة والتعب أحيانا، كما أنها توحي بالتنقل والسفر والترحال والحركة، وفي غالب الأوقات تتواجد مغامرة أو اكتشاف أثناء الرّحلة. فالرحلة " في أغلب الأحوال سلوك إنساني حضاري يؤتي ثماره النافعة على الفرد وعلى الجماعة، فليس الشخص بعد الرحلة هو نفسه قبلها وليست الجماعة بعد الرحلة هي ما كانت عليه قبلها"[3]. أو قد تدل الرحلة على رغبة الإنسان الجامحة في معرفة أسرار الكون والغوص في أعماق الغموض والخيال. ويعرفها بطرس البستاني: "هي انتقال واحد أو جماعة من مكان إلى آخر لمقاصد مختلفة، أو أسباب متعددة"[4]. وهذا يحيلنا مباشرة إلى الدوافع التي تجعل الإنسان يقوم بالرحلة ويمكن اختصارها فيما يلي:[5]

- ✓ **دوافع دينية:** كأن يرتحل للحج إلى الأماكن المقدسة تلبية لنداء الرحمان وتوبة وتطهيرا للنفس من دانس الذنوب.
- ✓ **دوافع علمية أو تعليمية:** بغرض الاستزادة من العلم في منطقة أخرى من العالم، ذاع صيت أبنائها في مجالات العلوم كالفقه والطب والهندسة والعمارة وغيرها.

---

[1] كمال بلوصيف، أسطورة المسخ والتحول في الثقافات القديمة وأثرها في الثقافة الشعبية الجزائرية، مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، م13، ع23، جامعة فرحات عباس، سطيف، الجزائر، 2016، ص 287.

[2] المرجع نفسه، ص 290.

[3] فؤاد قنديل، أدب الرحلة في التراث العربي، الدار العربية للكتاب، ط 2، القاهرة، 2002، ص 21.

[4] سعيد يقطين، السرد العربي (مفاهيم وتجليات)، ص 177.

[5] فؤاد قنديل، أدب الرحلة في الأدب العربي، ص19-20.

- ✓ **دوافع سياسية:** كالوفود والسفرات التي يبعث بها الملوك والحكام إلى ملوك وحكام الدول الأخرى لتبادل الرأي وتوطيد العلاقات أو مناقشة شؤون الحرب والسلام أو تمهيدا لفتح أو غزو.
- ✓ **دوافع سياحية وثقافية:** تصدر في رغبة في الطواف نفسه والسفر لذاته، وحب التنقل وتغيير الأجواء والمنظر وتجديد الدماء بالمشاهدة والمغامرة، ومعرفة الجديد من خلق الطبيعة والبشر، وقد تكون للتعرف على المعالم الشهيرة كالآثار والمنارات والأبراج والكهوف والغرائب والعجائب.
- ✓ **دوافع اقتصادية:** للتجارة وتبادل السلع وفتح أسواق جديدة لمنتجات محلية، أو لجلب سلع تتوافر في بلاد أخرى وتندر في بلد المسافر.
- ✓ **دوافع صحية:** كالسفر للعلاج أو الاستشفاء، وراحة النفس من ألوان العناء وتخليصها من الكدر، كالارتحال إلى مناطق الريف ومناطق الطبيعة الخلابة.
- ✓ **دوافع أخرى:** قد لا نعدم أن نجد أسبابا أخرى للارتحال، كالسخط على الأحوال وضيق العيش، أو الهروب من عقوبة، والهجرة من الظلم.

توجد العديد من الرحلات ذات الطابع العجائبي وأحيانا يظهر ذلك من خلال عنوان الرحلة مثل: " رحلة أنيس منصور (أعجب الرحلات في التاريخ)، ورحلة ابن بطوطة (تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار)، وغيرها"[1].

ولتوضيح العجيب أكثر في هذه النماذج، يمكن أن نضيف ما ذكره أنيس منصور في رحلته المذكورة عن عادات أهل جزيرة (بالي)، عندما يولد طفل ما، فيقول: " وعندما يولد الطفل تحتفل الأسرة بهذا الضيف الجديد وتستقبله استقبالا حارا، ويذهب كل أفراد الأسرة إلى الغابات فيجمعون ورقة من كل شجرة، بحيث لا يزيد عدد الأوراق عن 7425 ورقة، ثم يضعون هذه الأوراق تحت قدمي الأم، وعلى الأم أن تخطو عليها ورقة ورقة، والراهب وراءها يسدد خطاها، ويتمنى أن يعيش ابنها بعدد الأوراق 7425 مرة، ثم يحرق البخور ويأكلون جميعا عشرات من أطباق الأرز المسلوق الموضوع فوق أوراق الموز، ثم يأكلون رجل سلحفاة مائية، ويشربون عليها عصير الدّوم، ثم بعض الأسماك المجففة"[2]. فالرحالة في هذا المقام يخبرنا عن بعض من العادات والظواهر الغريبة لأحد

[1] أشواق الرقيب، تجليات العجائبي في أدب الرحلة، المجلة العربية للعلوم ونشر الأبحاث، م5، ع1، غزة، فلسطين، 2019، ص113.

[2] المرجع نفسه، ص117.

الشعوب التي قابلها أثناء رحلته. وعليه فإنّ الرحلة تُعدّ إحدى العناصر التي يستطيع من خلالها الأديب أن يلج إلى العجائبي، كونها تفتح آفاقا غير متوقعة لذلك.

3) لعبة المرئي واللامرئي:

تخلق هذه الثنائية مواضيع عدّة مثيرة، يُدرجها السّرد العجائبي في مختلف نصوصه. " فالمرئي واللامرئي من المواضيع التي كان لها حضور مكثّف في الآداب القديمة، واستمر في الرواية الحديثة، لكن التغيرات التي طرأت على هذه التيمة كانت جذرية. فبعد ما كانت هذه اللعبة في الأدب القديم تعتمد عجائبية الأدوات، وتستخدم شخوصها من الجنّ والشياطين، صارت في الرواية الحديثة تعتمد تشكيلا لاستيلاء الشكّ والتردّد"[1].

يتماسُّ المرئي واللامرئي (المادي واللامادي) بشكل كبير لدرجة أنّه يصعب الفصل بينهما، إذ يمثلان وحدة متشابكة الأطراف، والدليل على ذلك: " اللامرئي ليس هو نقيض المرئي. المرئي ذاته له بطانة من اللامرئي، واللامرئي هو المقابل الخفي للمرئي؛ إنّه لا يظهر إلا فيه، إنّه ما لا يقبل المثول أصلا، الذي يقدَّم لي بصفته تلك في العالم، لا يمكننا أن نراه في العالم، وكل جهد لرؤيته فيه يجعله يختفي، لكنّه قائم في خط المرئي وهو مقرّه الافتراضي. إنّه يرتسم فيه بين السطور"[2].

نستنتج فيما سبق أنّ لعبة المرئي واللامرئي هي لعبة يمارسها الروائي من خلال تناوبه على استعمال هذه الثنائية في محتواه الحكائي، ويتجلى ذلك بوضوح على مستوى الشخوص والأحداث، خاصة، وهو الأمر الذي يساعد في خلق وبناء العجيب في الرواية.

4) الاختلالات النفسية:

لطالما كان علم النفس أحد الفروع المهمة والبارزة التي اهتمت بالأدب واعتنت بدراسته وتحليله، بما في ذلك الأدب العجائبي الذي استفاد " وبشكل كبير من المعطيات المستجدّة لعلم النفس والحالات الشاذة، والتجارب والأبحاث التي ينجزها العلماء المتخصصون، فالعديد من الروايات الفانتاستيكية رسمت مواضيعها انطلاقا من موضوع نفسي، بتجربة أو تصور لنظرية، خصوصا الجانب المتعلق بالاختلالات العقلية، وردود الأفعال العنيفة، فتجيء الشخصيات غير سوية، تصدر عنها أحداث غريبة تثير الدهشة

[1] شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص94.

[2] موريس مرلو–بونتي، المرئي واللامرئي، تر/عبد العزيز العيادي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2008، ص328.

والفزع"[1]. فهذه الاضطرابات النفسية والسلوكية المختلفة تضفي نوعا من السحر الغريب على النص الأدبي وتزيده جمالية أكثر.

لقد حاول علم النفس نظرا لطبيعة العلاقة التي تجمعه بالأدب العجائبي أن يقدّم تعريفا دقيقا ومحددا له، إذ يُصوّره " كشيء عقلي، يصور الاحتمالات الداخلية ومستوياتها، ولقد استشهد فرويد Freud بنص فانتاستيكي لهوفمان Hofmann بعنوان (L'homme au sable)، وأيضا الاستبهامات والاستدراكات المرَضية، والتي يوظفها المبدع الروائي لإفراز هذه الغرابة، مثلما أفرزتها المؤلفات العربية في ارتباطها بالجنّ والخوارق، وفي تحليله لقصة هوفمان كان فرويد يبحث عن الشعور بالغرابة المقلِقة في نفسية الشخوص، وكيف أنّ الأحداث تُدخل المتلقي إلى عالم حقيقي، وعالم فانتاستيكي"[2]. فتلك الحالات المرضية المختلفة من هذيان وجنون، واختلالات عقلية وهلوسة، هي التي تفرز وتفصل الخطاب العجائبي عن غيره من الخطابات، وتحمّل النص الأدبي بعنصر الفانتازيا والعجيب.

5) تغيّر السببية:

من بين الموضوعات الأخرى التي تمثل أحد العناصر الأساسية للعجائبي، موضوع تغير السببية التي يراها شعيب حليفي أنّها ترتبط بالدرجة الأولى بالتحولات العامة وتتجلى في أمرين اثنين هما:[3]

- ✓ الزمن: يمكن أن يصبح بطلا فانتاستيكيا داخل العمل الروائي، بحيث يتوقف لمدة أو يرجع إلى الماضي، كما يمكنه الاتجاه نحو المستقبل وبذلك يبدو سريعا تارة وبطيئا تارة أخرى.
- ✓ المكان: يتجلى الفانتاستيك في المكان بوضوح أكثر كونه ليس مجردا مثل الزمن.

تحيل لفظة (السبب) إلى معان عدة ذُكر البعض منها في المعجم الفلسفي لجميل صليبا:[4]

أ. السبب هو العامل في وجود الشيء ويُطلق على كل حالة شعورية أو غير شعورية، تؤثر في حدوث الفعل الإرادي، وهو قسمان: عقلي وانفعالي، ومن عادة العلماء المحدثين أن يسموا الأول باعثا والثاني دافعا.

---

[1] شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص93.

[2] المرجع نفسه، ص83-84.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص93.

[4] جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982، ص248-249.

ب. السبب هو المبدأ الذي يفسِّر الشيء تفسيرا نظريا وهو ما يتوصل به إلى غيره أو ما يحتاج إليه الشيء في وجوده وماهيته.

ج. السبب عند علماء الأخلاق ما يفضي إلى الفعل ويبرره وهو بمثابة مرادف لكلمة (الحق)، مثلا تقول أنّ للقلب حقوقه أي أسبابه، وتقول فلان يبغضني بغير سبب أي بغير حق.

أما السببية فهي " تلك العلاقة بين السبب والمسبَّب، أي الصلة بين حادثتين مطردتين بانتظام"[1]. والسببية يراد بها أنّ لكل ظاهرة أو حادثة ما سبب وراءها، وفي النصوص العجائبية والسّرد العجائبي عامة تحصل العديد من التغيرات المتعلقة بهذا المبدأ الذي ينبني أساسا على المنطق والعقل، وهو ما يتناقض تماما مع قوانين العجائبي وخصائصه.

[1] محمود محمد عيد نفيسة، مبدأ السببية في الفكر الإسلامي في العصر الحديث (دراسة تأصيلية مقارنة)، دار النوادر، دمشق، 2010، ص55.

الفصل الثاني:

تمظهرات العجائبي في عناصر السّرد

1) المبحث الأول: عجائبية الشخصيات.
2) المبحث الثاني: عجائبية الحدث.
3) المبحث الثالث: عجائبية الفضاء.
4) المبحث الرابع: السّارد العجائبي.

المبحث الأوّل

عجائبية الشخصية

I. مفاهيم عن الشخصية:

1) الشخصية في الرواية:

تعتبر الشخصية من أهم ركائز الفن الروائي، فهي المحرك الأساسي لتطور الأحداث، وهي القطب الذي يتمحور حوله الخطاب الروائي " ولها علاقة وثيقة ومتداخلة لعناصر الرواية الأخرى من حدث ولغة وفضاء"[1]. فالشخصية تساهم في صنع الحدث وتتعامل مع كل عناصر الرواية من فضاء وزمان من أجل إنتاج عمل روائي متكامل، ولها دور فعّال بحيث يمكن لها أن تصنع أحداثا أخرى جديدة. فالشخصية " تمثل العنصر الحيوي الذي يضطلع بمختلف الأفعال التي تترابط وتتكامل في مجرى الحكي"[2]، فلا يمكن أن تتخيل رواية بدون شخوص، فهي أهم مكون في بناء الرواية، وتعد جزءا لا يتجزأ من الرواية، وغيابها قد يؤدي إلى توقف السرد أو الانتقاص من معناه.

للشخصية شأن كبير بحيث أثارت ضجة، وسعا الباحثون في طريقهم للوصول لتقديم تعريف لها، " ومن المشاكل التي اعترضت سبيل الباحثين في محاولتهم الحديث لتجديد مفهوم الشخصية في النص السردي تلك المتعلقة بمكونات ومستويات تحليلها"[3]. إذن فالشخصية وهي في طريقها للتجديد والانفتاح على مفاهيم جديدة والتطور، ومع مرور الزمن واجهت عقبات عديدة لدى الباحثين المحدثين خاصة. وتُعدّ الشخصية العجائبية من بين هذه المفاهيم الحديثة التي تخضع بدورها لمستويات التحليل، ونذكر ثلاثة مستويات منها:[4]

أ- المستوى النحوي: فالشخصيات تنتثر على امتداد النص لتحتل موقعها من خلال الأفعال التي تستدلها.

ب- المستوى السردي: لأن الشخصية بوصفها وحدة سردية تسهم في القصة المروية.

ج-المستوى الأدبي: يعتمد هذا المستوى اعتمادا كليا على ما يقيمه النص من علاقة بالعالم الخارجي وذلك انطلاقا من الاعتقاد السائد بالعلاقة الوثيقة الموجودة بين النص والشخصيات الحقيقية.

---

[1] عبد الباسط غرب يوسف أبادي-علي أكبر أحمدي جاري، عوالم السرد الفانتازي في رواية "امرأة القارورة" لسليم مطر، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، ع 24، جامعة سمنان، طهران، 2017، ص 98.

[2] سعيد يقطين: قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1997، ص 87.

[3] ينظر: رشيد بن مالك، السميائية السردية، عان مجدلاوي، عمان، الأردن، 2006، ص 129.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص129.

وبالرغم من هذه المشاكل والصعوبات التي واجهها هؤلاء الباحثون والكتّاب ومع إخلاف زوايا النظر بين الدارسين إلا " أن التطور الذي طرأ في خارطة المفاهيم ونسبة التعاريف وقدرتها، جعل العديد من المنظرين يحددون تعريفا للشخصية انطلاقا من المتون الروائية"[1].

يعرفها فليب هامون بقوله أنّ:" الشخصية في الحكي هي تركيب جديد يقوم به القارئ أكثر مما هي تركيب يقوم به النص"[2]. ويضيف قائلا:" لا تتشكل من التكرار والتراكم والتحول فقط، ولكن أيضا من التعارض مع شخوص الواقع الخارجي وشخوص العالم الداخلي الذي تتحرك فيه"[3]. فهامون يعطي الأولوية للقارئ، فهو يملك حق التعامل مع الشخصية كما يراها لا كما يقدمها له النص، وكذلك ركز على سمة التعارض كسمة تميز الأشخاص في العالم الواقعي والخيال، وكأنّ الرواية عالمَيْن في الحقيقة؛ عالم يعطيه الكاتب من خلال النص، وعالم آخر مواز وبديل يكشف عنه القارئ لنفس النص كذلك.

وكذلك يعرفها تودوروف: " إن قضية الشخصية من قبل كل شيء قضية لسانية، فالشخصيات لا توجد خارج الكلمات لأنها ليست سوى كائنات من ورق"[4]. فهو يقصد أن الشخصية توجد عن طريق اللغة وليست بكائنات حقيقية، فهي من صنع خيال الكاتب الذي يستدلها أدوارا داخل محكيه وبذلك تكون مجبرة على التقليد بما يملي عليها تماما كدمى المريونيتا التي يقوم الشخص بتحريكها وتوجيهها عن طريق الخيوط.

ويشاركه الرأي رولان بارت Roland Barthes الذي يرى أنّ " الشخصية نتاج تأليفي"[5]، فهي من تأليف وابتكار الكاتب الذي يتحكم بكل أفعالها وأقوالها، فيصنعها كما يشاء ويجعلها تتقمص أدوارا من إنتاجه وإبداعه.

هذه بعض المفاهيم التي قدمها الباحثون الغربيون، وفي المقابل نجد النقاد العرب الذين اهتموا بالشخصية وحاولوا دراستها، أمثال محمد بوعزة الذي تحدث في كتابه (تحليل النص السردي) عن الشخصية استنادا إلى البنيوية فيقول: " إن التحليل البنيوي وهو يجرد الشخصية من جوهرها السيكولوجي ومرجعها الاجتماعي لا يتعامل مع الشخصية بوصفها (كائنا) أي شخصا، وإنما بوصفها فاعلا ينجز

---

[1] شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 201.

[2] فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر/ سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر، اللاذقية، سورية، 2008، ص45.

[3] شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 199.

[4] تزفيتان تودوروف، مفاهيم سردية، تر/ عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005، ص71.

[5] حميد لحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1991، ص 50.

دورا أو وظيفة في الحكاية"[1]. إنّه يعزل الشخصية عن كل ما يحيط بها في حياتها اليومية والنفسية وحتى الاجتماعية، فيجعل منها شخصية تفعل ما يطلب منها داخل المحكي بغض النظر عن خلفياتها.

ويعرفها لطيف زيتوني في (معجم مصطلحات نقد الرواية) بأنّها " كل مشارك في أحداث الحكاية سلبا أو إيجابا. أما من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشخصيات"[2]. وهذا يعني أنّ الشخصية حسبه هي كل شخصية تنضم للحكي سواء كانت شريرة أو مساعدة، المهم أن تشارك في صنع الحدث محاولة إثبات نفسها مستعملة طرقها الخاصة، أما التي لا تشارك في الأحداث فلا يمكن اعتبارها شخصية.

2) الشخصية العجائبية:

هي شخصية لها سماتها الخاصة بها وهي تختلف عن باقي الشخصيات، حيث نجدها قابلة لأي تغير يطرأ عليها من طرف الراوي من أفعال وأقوال غريبة وغير منطقية. فيعرفها سعيد يقطين بقوله: " نقصد بالشخصية العجائبية كل الشخصيات التي تلعب دورا في مجرى الحكي والمفارقة لما هو موجود في التجربة، وفي هذا النطاق تتبين كون عجائبيتها تكمن في تكوينها الذاتي وطريقة تشكيلها المخالفة لما هو مألوف"[3].

ويضيف عبد المالك مرتاض عن الشخصية العجائبية: " تسعى دائما إلى تحقيق ذاتها وكسب وجودها معتمدة على نفسها وإرادتها ومتمردة على كل شيء موجودة في الحياة"[4]. من هنا نفهم أن الشخصية العجائبية متحررة من كل القيود؛ تعيش عالمها الخاص بعيدا عن الواقع والمعتاد، فهي خارقة للعادة ولما ألفناه في الحياة العادية، فهي تشكل نفسها بنفسها بطريقة مغايرة ومدهشة، سواء في صفاتها الفيزيولوجية أو النفسية، أو في أعمالها وتصرفاتها، أو في سلوكاتها الخارجية، أو أفكارها، أو أقوالها.

3) سمات الشخصية العجائبية:

إن الشخصية العجائبية لها ملامحها، كما أنّها يمكن أن تتعرض للمسخ والتحوّل، فهي تعيش عالمها الخاص، عالم الفانتازيا والخيال. فالشخصية العجائبية "هي القطب الذي منه ينطلق الحدث فوق الطبيعي

---

[1] محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2010، ص 39.

[2] لطيف زيتوني، معجم المصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، 2002، ص 113.

[3] سعيد يقطين، قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، ص 99.

[4] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، 1988، ص86.

وعليه يقع، أي أنه إحدى المكونات الأساسية في تحديد الفانتاستيك من خلال المميزات الخلافية، والمتجلية في الأوصاف والسلوك النسبي والمادي والأفعال المجسدة انطلاقا من الحركات والأقوال"[1].

إذن فالشخصية العجائبية هي التي تأتي بأفعال وسلوكيات وتصرفات قد تصل في غرابتها إلى حدّ الخيال، وهذا من منطلق تركيب شخصيتها.

بالإضافة إلى تعرضها لظاهرة المسخ والتحول لمختلف أنواعه بغض النظر عن الشيء الذي يتعرض للمسخ من هيئته الأولى، فيمكن أن يصبح بشرا أو حيوانا أو شيء ما، وقد شاعت هذه السمة في أعمال الروائيين بشكل واضح، إذ أصبح " تيمة يمكن القول أنّها تسود غالبية الأدب الفانتاستيكي"[2].

ومن السمات التي اتسمت بها الشخصيات العجائبية سمة التعارض " إذ أن سمات الشخوص عندهم قائمة على التعارض بينها وبين شخوص الروايات الأخرى في العديد من المستويات، ذلك أن من سماتها التحول والامتساخ "[3].

والشخصية العجائبية ترتكز على خاصية مهمة جدا وهي التعارف فيما بينها وتكوين علاقات مع غيرها بحيث " تتمحور هذه النقطة حول علاقات الشخوص وما تتسم به من توتر، وما تتوفر عليه من خصائص تميزها عن باقي العلاقات اللاحمة للشخصيات الروائية فيما بينها"[4].

II. حضور الشخصيات العجائبية:

تعدّدت الشخصيات في رواية قواعد جارتين، وقد أخذت نصيبها من الحضور والاهتمام لدى الكاتب بحيث أسند إليها أدوارا وأفعالا وصفات متباينة، تختلف الشخصية عن أخرى بالثوب الذي يلبسها إياه الكاتب، بحيث أنه " إذا كان هناك اختلاف بين شخوص المحكي الفانتاستيكي والروايات الأخرى، فإن هناك أنواعا متمايزة داخل الرواية الفانتاستيكية، تحيد عن التكرار والتنميط والتنوع بنوع التيمات، وحسب قدرة المبدع على خلق شخوص تترك بصمتها في ذاكرة المتلقي"[5]. كما هو الحال بالنسبة إلى روايتنا التي أظهر فيها الكاتب صبغة استثنائية جديدة، نابعة من فكره وخياله البعيد. والشخصية العجائبية تمزج بين الواقع واللاواقع، والتي "

---

[1] شعيب خليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 197.

[2] المرجع نفسه، ص 90.

[3] المرجع نفسه، ص 203.

[4] المرجع نفسه، ص 212.

[5] المرجع نفسه، ص 204.

تتضافر في خلقها كثافة تخييلية فوق العادة، موجبة من حيث الدلالات التي يمكن أن تتبئ بها في كل موقف حدثي"[1]، ورواية قواعد جارتين لا تخلو من هذا النوع من الشخوص ومن أبرزها نجد:

أ. نديم والروح النسليّة:

هو شخصية البطل في الرواية، وفي البداية ظهر كشخصية عادية " طفل داكن البشرة، أسود الشعر، في مثل عمري أو يكبرني بسنة أو سنتين على الأكثر، يجلس بثبات بالغ بسرواله القصير على قمة القائم، مرتفع عن الجميع كأنه مسيطر على الباحة كلها"[2]. ولقد كان هذا، الظهور الأول للشخصية، لكنها لم تبقى على هذا الحال فسرعان ما حاول الروائي أن يصبغها بصبغة عجائبية، بحيث يتضح أنه شخص من النسالى، وهم فئة منبوذة في المجتمع، وهم أشخاص تنحوا عن الزواج غير الشرعي والرذيلة. ففي المقطع السابق قدّم الروائي الوجه العادي من الشخصية واكتفى بوصفه وتقديمه للقارئ، لكن في مقطع آخر يكشف لنا الروائي عن الوجه العجيب وحقيقة نديم في قوله: " ثم فك أزرار قميصه ليكشف عن صدره. كان ثمة وشم أزرق على جانبه الأيسر فوق القلب مباشرة. لم يكن إلا وشم النسالى"[3].

إنّ النسالى في جارتين ليس لهم الحق في الحلم بحياة شريفة، كما أنّهم حُرموا حتى في حقوقهم في التعلّم، لكن نديم كان طموحا، وكان أوّل نسلي ذهب لجارتين من أجل تلقي العلم، سعيا منهم في نشر الوعي والثقافة وسط أقرانه من النسالى، فيتردد على المدارس من أجل التعلم و بالمقابل يُعلِّم ما تعلمَهُ لغيره من النسالى، وهذا بفضل أمه التي شجّعته، حيث جاء في الرواية: " إنّ الأمهات هناك لا ترى فائدة للعِلم طالما المصير واحد... كانت أمي تختلف عنهن وأصرَّت على تعليمي.. وسأصرُّ أنا على تعليمهم.. سيكون العلم سبيلهم الوحيد للنجاة من منصة الباحة"[4].

ومع تطور الأحداث يصادف نديم العديد من الصعوبات، وتبدأ الغرابة في الظهور على هذه الشخصية، بحيث تثور روحه النسلية، وكأنه تعرض للتحول إلى وحش، ويصف ريان كيفية تحوّل نديم، وحالة الخوف التي انتابته، في هذا المقطع: " كان سيدي عاري الجسد تماما.. تبرز عيناه بشدة وتنتفخ عروقه وعضلات جسده بصورة لم يسبق لي أن رأيتها.. بينما تزأر حنجرته بصوت صارخ مستمر دون توقف.. زئير متواصل يصل عنان السماء.. دماء تسيل من قبضة يده دون ألم.. رعب حقيقي يجتاحني وأنا أرى بعيني كيف بدأت

---

[1] شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص197.

[2] عمرو عبد الحميد، قواعد جارتين (رواية)، عصير الكتب للنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2018، ص 35.

[3] الرواية، ص 91.

[4] المصدر نفسه، ص 80.

الروح النسلية تثور داخل جسد سيدي"[1]. ومن خلال ما طرأ عليه خلق لدى القارئ جوا عجائبيا مرعبا، يخرج القارئ من المعقول إلى اللامعقول واللاواقعي، وهذا ما يجعل الشخصية عجيبة وغريبة.

فقد تعرضت شخصية نديم للعديد من المواقف المثيرة، منها ما جاء في الرواية: " ووجدت سيدي يأتي إلى كوخي ركضا يطلب مني لاهثا أن أقيِّدهُ، فتعجبت مما يطلبه لكنه توسل إلي كي أسرع"[2]. نلاحظ أن هذه الشخصية تعرضت للتحول بحيث أصبح لا يستطيع السيطرة على نفسه، وهذا ما يستوقف القارئ ويدخله في موقف تعجب وعدم القدرة على استيعاب هذا التخييل، الذي كثيرا ما نجده في أفلام الرُّعب.

ب. **ديما والجنين الميت:**

هي من الشخصيات التي كان لها دور في الدفع بالأحداث نحو الغرابة. وقدّم لنا الروائي وصفا مختصرا لها، حيث جاء في الرواية: " شابة جميلة في منتصف العشرينات ذات شعر أسود مموج طويل.. يتدلى من أذنيها قرصان دائريان كبيران"[3]. هذه الشخصية نسلية أيضا، وهي فتاة غجرية أقامت علاقة مع شاب غجري وعَدَها بالزواج، لكنه مات وتركها حاملا بجنين غير شرعي. وفي جارتين تولد هذه الأجنة غير الشرعية ميتة، إلا في حالة وحيدة؛ وهي الحصول على روح أحد مذنبي النسالى أثناء إعدامهم في ساحة (جويدا) في (أيام الغفران)، التي تأتي مرّة واحدة في آخر الشهر. وهذا أمر عجيب لا نسمعه إلا في قصص الخيال، وهو ما يسمى بانتقال الأرواح. وقد جاء في الرواية: " لا يولد جنين حيّ خارج جارتين، وقد تيقنت من ذلك اليوم بعد فحصك لجنيني.. تبقى أجنة نساء جارتين بلا روح إن كان حملا غير شرعي، وإذا أرادت حاملته له النجاة، فلا بد أن تتجه إلى الباحة يوم الغفران.. يُقام يوم الغفران نهاية كل شهر.. هناك يُعدَم أمام أهل جارتين من أقرَّ القضاء إعدامهم.. ليست لأجنة الزنا فرصة للنجاة إلا أرواح أولئك المذنبين"[4].

ج. **ريان وحالة الرعب:**

هو فتى نسلي وهو أحد التلاميذ الذين قام نديم بتعليمهم، كما أنّه أقرب صديق له، وهو من ساعد نديم في التغلب على نوبات ثوران الروح النسلية. ومن المشاهد التي جاءت في الرواية وفي هذا الإطار المقطع التالي: "قبل أن تندفع الدماء إلى وجهي وتتسارع دقات قلبي ارتعابا، حيث اخترق سمعي فجأة صوت طَرقات

---

[1] الرواية، ص 148.

[2] المصدر نفسه، ص 160.

[3] المصدر نفسه، ص 18.

[4] المصدر نفسه، ص 30.

مستمرة كانت تأتي من داخل كوخه.. طرقات قوية كأنّ أحدهم يهدم جدارا، حتى أن نور المصباح الصادر داخل الكوخ قد اهتز معها، ثم كدت أبلل بنطالي حين صدر صوت صراخ شديد مفاجئ مع تلك الطرقات.. فعدت خطوات بظهري إلى الخلف، وجلست على الأرض من الرعب الذي انتابني"[1].

ففي هذا المقطع يتحدث السارد على لسان ريان عن حالة الهلع التي أصابته وهو يسمع طرقات وأصوات مخيفة تأتي من كوخ نديم أثناء حوّله. فشخصية ريان كانت مصدرا لكشف بعض الحقائق عن شخصية نديم العجيبة، كأنّ الكاتب استخدم هذه الشخصية ليوضح لنا ما يعانيه نديم.

د. **فاضل وخيالات الرحلة:**

هو شخصية نامية ومتطورة باستمرار، حيث تبدأ به الرواية، وقد وظفه الكاتب ليكون بداية لأحداث عجيبة، وذلك بعدما سافر إلى بلاد (بني عيسى)، وهناك يتعرّض لحادثة غريبة؛ وهي سماعه لأصوات الاحتفالات، وعندما يستفسر الأمر من أحد سكان تلك البلدة، يتلقى ردا عجيبا، وهو أنّ كل ما يسمعه ما هو إلا من صنع خياله، ولا وجود لذلك. حيث جاء في الرواية: " سألت صالح عن وجود سيارات للتنقل بين الوديان. قال أنّه لم ير سيارة من قبل.. أخبرته عن ذلك العجوز المجنون الذي أتى بي ليلة وصولي فتعجّب. سألته عن الأفراح وأصوات الطبول والمزامير التي لا تتوقف، والتي لم أسمعها منذ قدومي، هنّأني ساخرا على خيالي الواسع"[2].

فهذا المقطع كان بداية للأمور الغريبة التي صادفها فاضل أثناء رحلته. وتطورت أحداث هذه الشخصية بقدوم ديما إلى عيادته، فتقوده في رحلة أخرى إلى جارتين التي لا يعرفها إطلاقا. ومن هنا تبدأ معاناته ويتغيّر مجرى حياته، حتى يصل إلى حادثة توليد ديما بطريقة بشِعَة وهي ميتة. فيقول فاضل: " أخرجت الجنين برفق، ومسحت بيدي السوائل التي تبلل جسده، ظل صامتا للحظات، طرقته طرقات خفيفة على ظهره، بينما واصل صالح نظراته الحائرة إليّ وإلى الطفل، قبل أن تنفرج أساريره عندما انطلقت أولى صرخات الطفل، الباكية ليلتقط معها أول أنفاسه بهذه الحياة"[3].

---

[1] الرواية، ص147-148.

[2] المصدر نفسه، ص16.

[3] المصدر نفسه، ص267.

هـ. **غفران والوشم النسلي:**

هي بطلة الرواية وشخصية رئيسية، وهي شخصية لم يطرأ عليها أي أمر مخيف أو مثير للريبة، واكتفى الراوي بإعطائها وصفا عاديا في البداية: " فتاة متأججة نحيفة ذات شعر بني قصير وعينين خضراوين تحمل كتبها تسير بمفردها كل يوم، بشرتها البيضاء وتنورتها الرمادية التي تعبر الركبة بقليل دون أن تنجو من سخرية غيرها من الطالبات"[1].

لكن هذه الشخصية لم تبق على هذه الحال، فقد طرأت تغيرات كثيرة في حياتها، إلى أن انتهى بها المطاف بأن تصبح نسلية، وتتخلى عن شخصيتها الشريفة. فكان الأمر العجيب فيها، قدرتها على التكيف مع النسالى بعد ما عرفته عنهم من ولادتها؛ فمنهم أشخاص معرَّضون للإعدام عن أصغر جرم يقترفونه كسرقة كرسي أو كتاب، وكذلك لديهم وشم على الكتف بالنسبة للنساء، وعلى الصدر بالنسبة للرجال، وليس لديهم الحق في التعليم وحتى في الزواج من غيرهم، فحياتهم مزرية ومرعبة. وبمجرد أن ينتمي شخص إليهم، يوقِّع على حياة بائسة مُذلة. فهم عندما يتعرضون للإساءة، إما أن يصمتوا، إما أن يدافعوا عن أنفسهم، وذلك يكلفهم المثول أمام منصة الإعدام. لكن كل هذا لم يغير من رأي غفران، حيث قامت بوشم كتفها بنفسها كي تكون فردا من النسالى دون عقدة نقص. وجاء في الرواية: " " ابتسمت وهي تقول: لا يعلمون أنهم صنعوا نسلية عنيدة. ثم نزعت الضمادة عن كتفها في الوقت الذي بدأ فيه العازفون في عزفهم، لترتسم على وجهي الدهشة حين وجدتُ ندبة جرحها قد توارت بالكامل أسفل وشم ازرق نقش حديثا. وتمتمت ناردين في ذهول: وشم النسالى !!"[2].

الأمر الغريب في هذه الشخصية هو قدرتها على التكيف مع النسالى رغم ما عرفته عنهم، فبالرغم من كونها شخصية عادية على مستوى القول والفعل، إلا أنّ الروائي أضفى عليها أبعادا شخصية قوية، تحيل على الغريب والعجيب في تصرفاتها ومواقفها، وذلك بحملها لوشم النسالى مع أنها شريفة.

ومن خلال هذه الأمثلة استطاع الكاتب أن يمدّ شخصيات روايته بأبعاد عجيبة وغريبة، تارة في مكوناتها الفيزيولوجية، أو في أفعالها ومواقفها، أو في أفكارها وتصوراتها، وهذا ما يحفّز القارئ على مزيد من القراءة والتشوق إلى معرفة ما سوف يأتي مع سيرورة المشاهد والأحداث.

---

[1] الرواية، ص 42.

[2] المصدر نفسه، ص 317.

المبحث الثاني

عجائبية الحدث

عجائبية الحدث:

تعتبر الأحداث مجموعة من الوقائع والأفعال، التي تمثل عنصرا مهما وأساسيا من عناصر العمل السردي، وللتدقيق أكثر، فإن الحدث " يعد مكونا رئيسيا وأهم عناصر الرواية، وهو العنصر الأخير من عناصرها: الزمان، المكان، الشخصيات، اللغة، الحدث، ويعد أبرز عناصر الرواية لأنه يكون العمود الفقري لمجمل العناصر الفنية السابقة "[1].

جاء كذلك في معجم السرديات أن الحدث هو " الانتقال من حالة إلى أخرى في قصة ما، ولا قوام للحكاية إلا بتتابع الأحداث واقعة كانت او متخيلة وما ينشأ بينها من ضروب التسلسل أو التكرار، على أن أغلب السّرديين تخلوا عن استخدام كلمة "حدث" واستعاضوا عنها بكلمة (الفعل) لخلو هذا المصطلح الأخير من المعيارية وأحكام القيمة "[2]. ومنه يمكن تعريف الفعل على أنه: "سلسلة مترابطة من الأحداث بالوحدة والدلالة، ولها بداية ووسط، ونهاية، تنظيم متتابع من الأعمال "[3].

نفهم من ذلك أن الحدث والفعل يتداخلان ويتشابهان إلى حد ما في المعنى، وتربطهما علاقة الجزء من الكل، حيث أن الفعل يكون أشمل من الحدث وهو ما يؤكد القول الآتي: " حدث أو جزء متميز من الفعل وهو سرد قصصي موجز أو قصير يتناول موقفا واحدا وحينما تنتظم الأحداث معا ويجمعها خيط واحد بطريقة مترابطة تصبح سلسلة أحداث في الحبكة "[4].

---

[1] مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه (حكاية بحار الدقل، المرفأ البعيد)، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011، ص207.

[2] محمد قاضي وآخرون، معجم السرديات، ص145.

[3] جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص11.

[4] إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، صفاقس، تونس، 1986، ص138.

وتعرضت سيزا قاسم لمفهوم الحدث من خلال كتابها (بناء الرواية) وتُعرفه قائلة: " تمثل الأحداث الوحدات الأساسية التي يتكون منها القص في تسلسله"[1]، إذ تشير هنا إلى أن الأحداث تتشكل بطريقة منهجية منتظمة ومتسلسلة أثناء عملية السرد (القص).

والحدث " ما تنجزه الشخصية تِبعا لحركتها في سياق النص وعلاقة عناصر بنائه، ففي الحكاية العجائبية يبحث عن خلق تنويعات عدّة تختلف مصادرها وطرق معالجتها، ولكنها تشترك جميعها في لا مألوفية الحدث"[2]. ومن الجدير بالذكر أن الحدث الروائي " ليس تماما كالحدث الواقعي في الحياة اليومية، وإن انطلق أساسا من الواقع وذلك أن الكاتب حين يكتب روايته، يختار من أحداث الحياتية ما يراه مناسبا لكتابة روايته، كما أنه ينتقي ويحذف ويضيف من مخزونه، ومن خياله الفني، ما يجعل من الحدث الروائي شيئا آخر لا نجد له في واقعنا المعاش مرادفا"[3]. وهذا هو الهدف الأساسي الذي يرمي إليه السارد، إذ دائما ما يسعى إلى تقديم أحداث غير متوقعة وخارقة للعادة، صانعا بذلك العجائبية بمختلف أشكالها وهادفا إلى تجاوز المألوف وكسر الرتيب.

ولقد حاول عمرو عبد الحميد في روايته (قواعد جارتين) أن يطبع أحداث روايته بالعجائبي على غرار الأمكنة والشخصيات التي لمسنا فيها الشيء ذاته فقد برزت بعض الأحداث التي تحققت فيها سمة العجائبية والتي تجلت على النحو الآتي:

---

[1] سيزا قاسم، بناء الرواية، دار التنوير، بيروت، 1985، ص54.

[2] لامية الأشراف، تمظهر العجائبي في تشكيل صورة الجسد في المخيال الحكائي الشعبي–حكاية الزرملي نموذجا، مذكرة ماستر، جامعة حمة لخضر، الوادي، الجزائر، 2016، ص66.

[3] مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه، ص208.

1) المسح والتحول:

وهي أحد التقنيات التي نجدها متجسدة في جل الأدب العجائبي فقد " تطرأ على شخوص الرواية تحولات فيزيقية تتلوها تشويهات نفسانية وتتمظهر الإمتساخات الإنسانية في ثلاثة مظاهر: الإنسان الحيواني والحيوانات المؤنسة، ثم النبات المؤنسن"[1].

وفي روايتنا نجد أنه برزت صورة مسخية لأحد شخصياتها، وهو بطل الرواية (نديم) النسلي الذي تمسخ صورته الإنسية ليصبح كائنا حيوانيا، أو بالأحرى يتخذ هيئة شبيهة بهيئة الأسد، لأنّها ارتبطت بالزئير، في الكثير من مقاطع الرواية: " ... ظلت الطرقات مستمرة بنفس القوة، دون توقف...بينما كان الصراخ يزداد مع كل طرقة، كان أحدهم يزأر بالداخل...ما كان يقتلني خوفا أنني كنت أعلم أن الزئير هو صوت سيدي نفسه، ثم تمالكت أعصابي و نهضت واقتربت بحذر على أطراف أصابعي، من باب الكوخ الخشبي و دسست عيني بين شقوق الباب لأرى ما لم أره في حياتي "[2]

هذه السطور السابقة تعلن عن امتساخ نديم إلى حيوان، والكاتب أراد الرفع من حدة العجائبي ليصرح بذلك عن صفات هذا الكائن المسخ في الأسطر الموالية قائلا: "...كان سيدي عاري الجسد تماما تبرز عيناه بشدة وتنتفخ عروقه وعضلات جسده بصورة لم يسبق لي أن رأيتها، كان يلكم جدار الكوخ، بلكمات متتالية، شديدة للغاية، جعلت الدماء تسيل من قبضته، لكنه كان يواصل ضرباته وكأنه لا يشعر بألم، بينما تزأر حنجرته بصوت صارخ، يرج الجدار من حوله، مع كل ضربة يضربها، ضربات مستمرة دون توقف، زئير متواصل يصل عنان السماء... دماء تسيل من قبضة يده دون ألم... رعب حقيقي يجتاحني وأنا أرى بعيني كيف بدأت الروح النسلية تثور داخل جسد سيدي"[3].

---

[1] يُنظر: شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص91.

[2] الرواية، ص148.

[3] الرواية، الصفحة نفسها.

يعود بنا الكاتب في تصوير آخر ليستعرض لنا حالة الامتساخ التي يتعرض لها بطل الرواية نفسه، لمرات عديدة، متكررة، غير أن الأمر أصبح يزداد سوء يوما بعد يوم عندما يتعرض لتلك الحالة العجيبة. وهذا ما يتجلى من خلال المقطع التالي: " مع اليوم الأوّل في ذلك العام، صار هناك شيء مختلف إلى حدّ ما... وقتها كنت قد بلغت عامي السادس عشر، واشتدّ عودي كثيرا، وجدت سيدي يأتي إلى كوخي ركضا ويطلب مني لاهثا أن أقيّده... ففعلت ما أمرني به وقيّدته بحبل سميك وجلست في مقربة منه... عاد سيّدي إلى انتفاضاته وزئيره الصارخ المتواصل. كان الزئير تلك المرة أقوى من المرات الكثيرة الماضية، ومعه انتفخت عروق جسده وخاصة رقبته بصورة مرعبة جعلتني أظن أنّ الدماء ستنفجر منها، حتى أن الخوف قد سيطر عليّ، فابتعدت مهرولا إلى ركن بعيد بالكوخ، واستعددت للهروب بعدما ظننت أنّه سيقطع الحبل السميك الذي قيّدته به، لكنه انهار بعد فترة من الوقت وهو يقول لي: هناك شيء ما يتحرك بداخلي. كنت أشفق عليه كثيرا فقلت: ستعبر هذا العام... لكنه واصل همهمته وهو يلهث: هناك شيء ما يتحرك بداخلي بقوّة..."[1]

نخلص إلى أنّ ظاهرة المسخ والتحول في الرواية تثير الدهشة وتصنع العجائبية، إضافة إلى بثّها للرعب والخوف الذي لمسناه في هذا المقطع النصي. وإذا كنا نتحدّث عن النص العجائبي فإنّ ذلك أمر وارد جدا، لأنّ " فكرة إثارة الرعب وإقلاق وعي المتلقي من أبرز الوظائف التأثيرية الفانتازية"[2].

2) الرحلة:

يوحي مفهوم الرحلة بالسفر والحركية والتغيير في الأمكنة، فهو " فعل الانتقال من مكان إلى آخر، وهذا الانتقال يختلف من حيث الطبيعة والقصد"[3]؛ إذ أن الانتقال يخضع لسلطة الطبيعة ويتحدد حسب وجهة المرتحل ومقصده. إضافة إلى ذلك فإنّ الرحلة " عنصر سردي

---

[1] الرواية، ص160-161.

[2] عبد الباسط عرب يوسف أبادي-علي أكبر أحمدي جناري، عوالم السرد الفانتازي في رواية القارورة لسليم مطر، ص105.

[3] سعيد يقطين، السرد العربي (مفاهيم وتجليات)، ص177.

جوهري لأنّه يؤكد الحدث ويجعله يجري دائما خارج الفضاء الأوّل الذي هو بمثابة موئل توالد الأحداث وتتابعها"[1].

من ذلك نقول أنّ أهمية الرحلة تتمثل في كونها ذات دور فعّال ومهم في صناعة الأحداث الروائية وتطويرها وتنميتها. ولقد استعمل الروائي في رواية قواعد جارتين عنصر الرحلة مازجا إياه بالخيال والسّحر رغبة منه في منحها أبعادا ودلالات أخرى عجائبية. فمن خلال الرحلة وأحداثها يمكن لأي سارد أن يحقق شرط العجائبي، وبالتالي فإنّ " الرحلة هي خروج من دائرة ما هو مألوف إلى انفتاح على اللامألوف وتجلياته"[2].

من خلال قراءتنا للرواية فقد برزت رحلة واحدة بشكل ملحوظ، كان لها النصيب الأوفر من استعمال العجيب، ولمسنا فيها الأبعاد غير المنطقية بوضوح تام، ألا وهي رحلة الطبيب (فاضل) و(ديما) النسلية إلى أرض جارتين. وأبرز الأسباب التي جعلت من هذه الرحلة عجائبية بامتياز هو كون الهدف من القيام بها أمر لا يتقبله العقل الإنساني، مثيرا للتردد والدهشة في الآن ذاته، وهو رغبة (ديما) في حصد روح لجنينها الميت. وتبدأ هذه الرحلة من خلال قوله: " كانت الجدّية التي ظهرت على وجه مريضتي الغجرية وهي تريد أن تذهب بجنينها إلى جارتين توحي بأنّها قد اتخذت قرارها قبل المجيء إليّ، ولم تأت لإخباري بأن أستعدّ لمرافقتها فحسب..."[3]. بالإضافة إلى قول (ديما) محدِّثة الطبيب في نفس السياق: " إنّ الرحلة إلى جارتين طويلة، وأخشى أن تأتيني نوبة الصرع فأبتلع لساني مرّة أخرى فأموت قبل أن أصل إلى هناك وينال جنيني روحه، كما أريد أن ترعاني أنا وطفلي في طريق العودة إلى هنا"[4]. فقد كان الطبيب الوحيد القادر على مساعدتها أثناء رحلتها نحو بلدها جارتين من أجل بثّ الروح في جنينها.

---

[1] سعيد يقطين، السرد العربي (مفاهيم وتجليات)، ص177.

[2] شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي، شركة الأمل للطباعة والنشر، تيزي وزو، الجزائر، 2002، ص430.

[3] الرواية، ص28.

[4] المصدر نفسه، ص33.

وكما هو معروف فلكل رحلة مستلزماتها، ولقد حضّرتها (ديما) المقرِّرة لهذه الرحلة، ويظهر ذلك في قول الطبيب: " كانت العربة محمّلة بحقائب قماشية وأجولة احتلت النصف الخلفي من سطحها بالكامل، فأدركت أنّ ديما قد وفّرت لنا ما يكفينا من طعام وشراب خلال رحلتنا التي تستغرق شهرا كاملا، كما قالت كما أنّ العربة قد سُقفت بسقف قماشي أبيض كان كافيا لوقايتنا من حرارة الشمس..."[1].

كان الطبيب متشوقا جدا لرؤية جارتين، هذه البلاد العجيبة، إذ نجده يقول أثناء رحلته: "انشغل تفكيري بأيامي السابقة التي عشتها بدون عمل حقيقي وعن خطئي بالمجيء من الأساس، وبدأ عقلي يكوّن صورا مختلفة عن جارتين، صورا مشتتة، مبهمة لم تكن لتثبت إلا برؤيتي لها. لم أكن أدري إن كانت تشبه بلادي التي تقوم على بقايا حضارة تلاشت أم ستشبه وديان بني عيسى الصحراوية وبيوتها الفقيرة المتناثرة، فحدّثت نفسي: شهر واحد وسأرى بعيني..."[2].

يزداد شوق الطبيب أكثر لرؤية أرض جارتين ويصرّح بذلك لديما قائلا: " إنّني متشوق للغاية لرؤية ذلك البلد، فقالت وهي تغمز لي: لا تقلق سأحقق لك ما تريده"[3]. فما سمعه الطبيب من أمور غريبة ولا عقلانية عن جارتين جعلت منه غاية في التشوق ونمت لديه الرغبة في زيارتها ورؤية تلك العجائب بأم عينه.

طوال الرحلة تجاه جارتين استطاع كل من الطبيب وديما التعرف أكثر بعضهما البعض. إذ أخبرته ديما عن كل شيء في جارتين، ويقول الطبيب في ذلك: " ثم حدّثتني أكثر عن جارتين والحياة فيها وقواعدها الغريبة بتفاصيل أكثر عن المرّة التي تحدّثنا بها عنها فسألتها بتشكك: هل نِلت حقا روحك بتلك الطريقة؟ قالت نعم وأخي من أمي كذلك"[4]. كان الطبيب

---

[1] الرواية، ص93.

[2] المصدر نفسه، ص96.

[3] المصدر نفسه، ص99.

[4] المصدر نفسه، ص97.

مندهشا رافضا تصديق ما أخبرته به ديما، غير أنّه قرّر أن يتقبل الأمر أخيرا ويظهر ذلك من قوله: " الحقيقة أمام وعد بعودتي إلى بلادي، وكيس من النقود الذهبية الخالصة. كان لا بدّ من إيقاف العقل عمدا عن تساؤلاته وأن أصدّق كل ما تقوله حتى نصل إلى وجهتنا ويتّضح كل شيء"[1]. فعقله لا يحب تفسيرات منطقية لما سمعه من أخبار عن جارتين. الأمر الذي أدخله في دوامة من الحيرة والتردّد.

وفي مشهد آخر خلال الرحلة سأل الطبيب ديما عن بعض الأمور المبهمة والغامضة لديه ويظهر ذلك من قوله: " من صاحبة الروح التي أخذتها؟، قالت: لا أعرف، امرأة تمّ إعدامها فحسب، لا يهم من كانت. تساءلت: هل تتذكرين شيئا عن حياتها، ذكرياتها؟ قالت وهي تقضم قطعة من الخبز: لا لا يتذكر النسليّ أي شيء عن حياة صاحب الروح الأصلية، أي شيء على الإطلاق، إنّها حياة مستقلة بذاتها... ثم قالت: تظل الروح حاملة لصفاته السيّئة فحسب. أرى أن حاملة روحي كانت تدمن السرقة، وأكملت ضاحكة، مثلي تماما..."[2].

أثناء الرحلة يصطدم الطبيب بأمر آخر وجده غاية في الغرابة فسأل (صديق) أحد الشخصيات المساعدة في الرواية مستفسرا، فأجابه قائلا: " نعم إنّه صحيح... تُباع أطفال النسالى جارتين بأسعار باهضة الثمن خارج جارتين، ستجني ديما الكثير من الذهب مقابل طفلها... يرغب الكثيرون من قُطاع الطرق والمجرمين واللصوص شراء هؤلاء الأطفال يدفع فيه كيسا من الذهب ويجيء بعد سنوات قليلة أضعاف مضاعفة للسعر الذي دفعه. أكّدت السنوات أنّهم الأكثر موهبة في ارتكاب الجرائم..."[3].

تعجب الطبيب من الأمر فلم يستطع تخيّل مقدرة ديما على التخلص من طفلها وبيعها له، غير أن صديق أردف مباشرة: " إنّهن حاملات للعار وحامل العار على استعداد لفعل أي شيء... يبيعون أنفسهم من أجل المال فما بالك بأطفال ناتجين عن الخطيئة سيموتون

---

[1] الروية، ص98.

[2] المصدر نفسه، ص 98.

[3] المصدر نفسه، ص 178-179.

سيموتون يوما ما..."[1]. فكأنّ النساء من النسالى متجردات من عطف الأمومة وحنانها ولا يمتلكن أي ذرّة من المال. وصل الطبيب وديما إلى جارتين أخيرا واتجها مباشرة إلى باحة جويدا، هناك كان الطبيب حاضرا لمراسيم إعدام أحد المتهمين من النسالى. نتحدث هنا عن مقتل نديم بطل الرواية على يد حبيبته غفران الشريفة والتي كانت رامي المنصة آنذاك ونجد ذلك متجسدا من خلال الأسطر التالية:" وقفت على أطراف أصابعي لأنظر تلك السيّدة على المنصة، ومن خلفها الشاب المكبّل، وتخيل عقلي قصة حب عظيمة بين ذلك الثنائي. انتهب خيانة أحدهما للآخر ليُكتب مشهد النهاية أمامنا..."[2].

بعدما مات (نديم) مباشرة انتقلت روحه إلى جنين ديما، ولقد صرّحت بذلك مخاطبة الطبيب في الرواية " فهمست لي بصوت متعب للغاية: شعرت به في بطني، لقد تحرك جنيني... أخرجت سماعتي الطبية على الفور، وبدأت اتفحص بطنها...فاتسعت حدقتا عيني حين سمعت أذناي نبضات قلبية تدق بمعدل سريع، كانت هي الدقات القلبية التي طالما، اعتدت سماعها لأحد النساء الحوامل "[3].

في مشهد آخر من الرواية تصرح ديما بمعرفتها الجيدة لصاحب الروح التي انتقلت إلى طفلها وتمنع الطبيب من إخبار أحد بذلك ويتجلى ذلك بوضوح من قولها:" إنني اعرف صاحب هذه الروح جيدا، كان يحبه الكثيرون، ان علموا أن طفلي يمتلك روحه لن يتركونني أرحل لأبيعه، دعهم يظنون أن روحه ارتاحت للأبد"[4]، فكل ما كان يهم الفتاة النسلية ديما هو بيع طفلها والأجر الذي ستتقاضاه مقابله.

كذلك من الأمور التي تبعث على الاندهاش في الرواية طريقة وصف الروائي العجائبية لحالة الصرع التي أصابت ديما في طريق العودة من جارتين" إلى "بني عيسى" وهو ما يظهر

---

[1] الرواية، ص179.

[2] المصدر نفسه، ص182.

[3] المصدر نفسه، ص185.

[4] المصدر نفسه، ص188.

من المقطع:" بمجرد ان تحركت بنا إلى الشمال، اشتد بها المرض بطريقة لم أكن لأتوقعها، وصار معدل نوبات التشنج التي تصيبها ضعف ما كان يحدث في وادي النسالى... حتى أن الخوف قد تسرب إلى المسافرين، وانتشرت الأقاويل بينهم أن شيطانا يسكن تلك الفتاة وطالبوا صاحب السفينة بأن يبعدها عنهم فخصص لها غرفة ضيقة..."[1] في الأخير نقول ان حضور عنصر الرحلة في الأدب العجائبي هو أمر بديهي وعادي جدا فهي تساهم في رفع نسبة العجيب في الرواية. خاصة تلك الرحلات التي تكون ذات طابع فانتازي وسحري مدهش.

[1] الرواية، ص261.

المبحث الثالث

عجائبية الفضاء

I. مفهوم الفضاء الروائي وأنواعه:

يعد الفضاء أحد المكونات الأساسية التي يتضمن عليها السرد، إلى جانب مكونات أخرى لا تقل أهمية كالزمن والشخصيات والأحداث، فلا يستطيع أي مبدع في الرواية الاستغناء عن أحد هذه العناصر في كتاباته. والفضاء ما هو إلا ترجمة للفظة (Espace) أو (Space) الأجنبيتين إلى اللغة العربية عند الدارسين العرب، في حين أنّ هناك آخرين ترجموها إلى (المكان) ومنه جاء " استعمال المصطلح الشائع في النقد العربي المعاصر (جمالية المكان)"[1]. بينما من جهة أخرى، نجد أن عبد المالك مرتاض قد أطلق عليه اسم (الحيز)، ويشير إلى ذلك في كتابه (نظرية الرواية):" لقد خضنا في أمر هذا المفهوم وأطلقنا عليه مصطلح الحيز"[2]

ارتأينا استعمال لفظة (الفضاء) بدلا من الحيز أو المكان وذلك لأنه " المصطلح الشائع بين كثير من النقاد العرب المعاصرين، ولقد جاء استعماله نتيجة لآلاف المصطلحات الجديدة التي دخلت اللغة العربية عن طريق الترجمة من اللغات الغربية، خصوصا الفرنسية في النقد والانجليزية في الثقافة"[3]. فمصطلح (الفضاء) هو الأكثر شهرة واستعمالا، إضافة إلى أنه أعمّ وأوسع بكثير من ناحية المعنى والمفهوم مقارنة بالمصطلحات الأخرى.

جاء في قاموس السرديات لجيرالد برنس أن الفضاء هو " المكان أو الأمكنة التي تقع فيها المواقف والأحداث المعروضة ومقتضيات السرد"[4]. وما نفهمه من ذلك أن الفضاء متعالق ومتداخل مع الأحداث الروائية الحاصلة ومرتبط بكل ما تتمحور عليه العملية السردية.

أما غاستون باشلار Gaston Bachelard فيرى أنّ تحديد طبيعة الأماكن لا يكون بالنظر إلى أبعادها الهندسية وحدودها الجغرافية، وإنّما الأمر مرتبط بما يحمله ذلك المكان من دلالات وأسرار وقيم متعلقة بالإنسان الذي عاش ضمنه (فيه)، إذ يقول: "إنّ المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا، ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش في بشر، ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال من تحيز"[5]. فهو لا يكتفي بمجرد النظرة السطحية الساذجة إلى المكان، كما نجده يميز بين

---

[1] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 122.

[2] المرجع نفسه، ص121.

[3] المرجع نفسه، ص 122.

[4] جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص 182.

[5] غاستون باشلار، جمالية المكان، تر/غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، بيروت، 1984، ص31.

نمطين اثنين من الأمكنة: أمكنة أليفة مثل البيت الذي يرى باشلار أنّه " يركز الوجود داخل حدود تمنح الحماية"[1]. وأمكنة معادية، وهي التي تُعدّ على حد تعبيره: " مكان الكراهية والصراع"[2]. فهو –أي باشلار –يميل إلى المكان الأليف الذي يمنحنا الحماية والشعور بالراحة والأمان والدفء والطمأنينة، وينفر من المكان المعادي أو الخارج المليء بالمخاطر التي تهدد حياة الإنسان وتعيق راحته الشخصية.

وعلى غرار الباحثين الغربيين فقد وجد من العرب الكثير ممن اهتموا بمصطلح الفضاء، وأبرزهم المغربي حميد لحميداني الذي أدرج له مبحثا كاملا في كتابه المعنون (بنية النص السردي) إذ يُعرِّف الفضاء وفق منظوره الخاص فيقول:" إنّ مجموع الأمكنة هو ما يبدو منطقيا أن نطلق عليه اسم (فضاء الرواية)، لأن الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان. والمكان بهذا المعنى، هو مكون الفضاء"[3]. ويعاد تكرار نفس المفهوم عند محمد عزام في قوله: " يمكن اعتبار الفضاء الروائي هو مجموع الأمكنة المحددة جغرافيا والتي هي مسرح الأحداث وملعب الأبطال"[4]. فكلا الباحثين السابقين يتفقان على أن الفضاء يمثل تلك المجموعة من الأماكن التي تدخل ضمن الرواية الواحدة، فتتّحد مع بعضها مشكلة بذلك فضاء تلك الرواية الذي يلف كل مجرياتها، أي باختصار المكان ليس إلا جزءا من الفضاء.

ويواصل (حميد لحميداني) التأكيد على مفهومه السابق قائلا: " إن فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعا. إنّه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية"[5]. فحسب هذا الناقد فإن الفضاء الروائي هو ذلك العالم الفسيح الذي يحتوي أحداث الرواية، ويشرف على سيرها، فلا بد لأي حدث أن تحتضنه بينة فضائية ما.

كذلك ذهب لحميداني إلى تصنيف الفضاء وتقسيمه إلى أربعة أنواع هي:[6]

1) الفضاء الجغرافي هو مقابل لمفهوم المكان، ويتولد عن طريق الحكي ذاته، إنّه الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال، أو يفترض أنّهم يتحرون فيه.

---

[1] غاستون باشلار، جمالية المكان، ص09.

[2] المرجع نفسه، ص31.

[3] حميد لحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الادبي)، ص 63.

[4] محمد عزام، فضاء النص الروائي (مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان)، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق، 1996، ص 114.

[5] حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 63.

[6] المرجع نفسه، ص62.

2) فضاء النص، وهو فضاء مكاني أيضا، غير أنّه متعلق فقط بالمكان الذي تشغله الكتابة الروائية أو الحكائية.

3) الفضاء الدلالي، ويشير إلى الصورة التي تخلقها لغة الحكي، وما ينشأ عنها من بُعد يرتبط بالدلالة المجازية.

4) الفضاء كمنظور، ويشير إلى الطريقة التي يستطيع الراوي بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي.

نفس الأمر قام به الباحث (حسن بحراوي)، إذ ميّز بين نوعين من الأفضية، ويصرح بذلك في كتابه (بنية الشكل الروائي) قائلا: " لقد نظرنا إلى الأماكن والفضاءات التي تزخر بها الرواية المغربية... وأمكننا أن نميز مبدئيا بين أمكنة الإقامة وأمكنة الانتقال"[1]. وهذه الثنائية الضدية تمثل واحدة من أبرز التقاطبات المكانية داخل النصوص الروائية. ويقصد بأماكن الإقامة تلك الأماكن المغلقة التي يقيم بها الشخوص، وقد تكون اختيارية كالبيت او إجبارية مثل السجن، أما أماكن الانتقال فهي الفضاءات المفتوحة على الخارج والتي تتحرك فيها الشخصيات وتنتقل عبرها، بعد مغادرتها لمكان إقامتها، كالشوارع والأحياء التي تعد أشهر هذه الأماكن.

II. البعد العجائبي في الفضاء الروائي:

إذا أردنا الخوض في مفهوم (الفضاء العجائبي) نستطيع القول بأنه " الفضاء المصطنع من خيال السارد مع إبراز الجوانب فوق الطبيعية بداخله، فهو ليس فضاء خياليا محضا كباقي الأماكن المتخيلة أو المرجعية التي ينضاف بعض الخيال، أنها مزيج من تداخل الخيالي مع الخرافي ولذلك يفارق كل الأبعاد المرجعية، إنه يحتاج من الخيال أقصى درجاته"[2]. ولقد حاول سعيد يقطين رصد ملامح هذا الفضاء العجائبي وتحديدها، فنجده يقول: " إن هذه الفضاءات العجائبية بوجه عام تتجسد هنالك (البعيد)، أي بعيدا عن الفضاءات المرجعية المركزية وغالبا ما تكون متفردة وسط الخراب، أي بعيدا عن العمران"[3]. فمن الطبيعي أن تكون الفضاءات العجائبية مخالفة لتلك الموجودة في الواقع وعادة ما تتمركز هذه الفضاءات في بيئة خالية من مؤشرات الحياة (أي غير مأهولة)، فلم يعد العمل الإبداعي يقتصر على تناول الأبعاد الجغرافية المألوفة

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصيات)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1990، ص 40.

[2] نبيل حمدي عبد المقصود الشاهد، العجائبي في السرد العربي القديم (مائة ليلة والحكايات العجيبة والأخبار الغريبة نموذجا)، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2012، ص 297.

[3] المرجع نفسه، ص نفسها.

للفضاء وكفى، بل أصبح يحمل دلالات أخرى مكثفة تقذف به إلى عالم آخر مليء بالفانتازيا، وعلى أساس ذلك يقول عبد المالك مرتاض أن عجائبية الفضاء تتمثل في " خروجه عن المألوف، واعتياصه على التصنيف في المفهوم التقليدي للجغرافيا"[1].

يعد التحديد المكاني أمرا لا بد منه في مختلف الأعمال السردية، فالفضاء هو تلك الفسحة التي تحتضن حركة الشخوص وتشهد سيرورة الأحداث، إضافة إلى ذلك فهو عنصر جمالي مهم يحاول من خلاله الروائي إبراز مهاراته الإبداعية في الكتابة، إذ أن السارد يمتلك القدرة على تشكيل عالم ما ورائي (ميتافيزيقي)، معطياته مخالفة تماما لمعطيات الواقع (العالم الحقيقي)، وبالتالي تصعب على القارئ مهمة إدراكه بسهولة، فمثلا لا يمكن للمتلقي أن يرى الفضاء الروائي بعينه المجردة لذلك يحاول رسم سورة مقاربة له في ذهنه وخياله، فهو يبقى فضاء متخيلا ولفظيا ينشا عن طريق اللغة لا غير، وتقول في ذلك سيزا قاسم: " عالم خيالي من صنع كلمات الروائي ويقع هذا العالم في مناطق مغايرة للواقع المكاني المباشر الذي يتواجد فيه القارئ"[2].

وتجدر الإشارة إلى أن اختيارات الفضاء في الرواية ليست أبدا اعتباطية عند الكاتب، وإنما يتم ذلك وفق ما يمليه الخطاب الروائي التي يحتضنه، وفق العلاقات البنيوية السياقية التي تربطه بالموضوع العام للرواية، وكذا بالمكونات السردية الأخرى التي تتلاحم وتتفاعل معها في إطار ذات الخطاب. ويرى عبد المالك مرتاض أنّ " الروائي المحترف، المتأنق، المتألق، جميعا هو الذي يستطيع أن يتعامل مع حيزه تعاملا بارعا فيتخذ منه إطارا ماديا يستحضر من خلاله كل المشكلات السردية الأخر مثل الشخصية والحدث والزمان... إنه خشبة مسرح واسعة تعرض الشخصيات من خلالها أهوائها، هواجسها، ونوازعها وعواطفها وآمالها وآلامها..."[3]. فالفضاء مرتبط لا محالة بباقي عناصر السرد خاصة الشخصية منها، وتبقى مهمة الكاتب هي محاولة استظهار الجوانب المختلفة لهذه العلاقة من خلال نصه.

وانطلاقا من ذلك فإنّنا نعرج على الأماكن التي ارتكزت عليها رواية قواعد جارتين، وسنعتمد في ذلك على مفهومي (الداخل والخارج) أو بالأحرى سنصنف الفضاءات في الرواية إلى (مفتوحة ومغلقة) محاولين تحديد أبعادها العجائبية.

---

[1] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 137.

[2] سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في "ثلاثية نجيب محفوظ)، ص 103.

[3] عبد المالك مرتاض، نظرية الرواية، ص 135.

1) عجائبية الفضاءات المفتوحة:

الفضاء المفتوح هو ذلك المكان الواسع والشاسع جغرافيا، الذي تتحرك فيه الشخصيات وتنتقل بكامل حريتها، وتظهر أهمية دراسة هذا الفضاء بالنسبة للرواية في كونها تمكننا من " تحديد السمات الأساسية التي تتميز بها فضاءات الرواية، وكذلك الإمساك بما هو جوهري فيها، أي مجموع القيم والدلالات المتصلة بها"[1]. ومن أبرز الفضاءات المفتوحة ذات البعد العجائبي في رواياتنا ما يلي:

- ✓ **جارتين: (فضاء العجائب):**

تُعدّ (جارتين) من أبرز الأماكن المتخيلة المستعملة في الرواية، فهي ليست موجودة على أرض الواقع، وبالنظر إلى مضمون الرواية فجارتين بلد كبير يسكنه طائفة من الناس الذين يخضعون لمجموعة من القواعد تسمى (قواعد جارتين)، وقد تكون هذه الأخيرة هي أبرز ما يحقق وظيفة العجائبي لهذا الفضاء والتي تظهر شيئا فشيئا من خلال النص الروائي، إذ نجد في أحد صفحات الرواية قوله: " إن تلك القوانين نُقشت على قواعد الجدار على مر السنوات، وإن انهيار قاعدة منها لن تختلف عن انهيار جدارنا العظيم"[2]. وهذه إشارة واضحة إلى مدى أهمية هذه القواعد بالنسبة إلى جارتين، فالغريب في هذا المكان هو الغريب في قواعده التي تسيّره.

تقول القاعدة الأولى لأرض جارتين: " لا يعيش على أرضها من يعبر عامه الخمسين"[3]. فقد كان (الشرفاء) من جارتين لا يحق لهم العيش فوق الخمسين، فقواعد هذا البلد جعلت لهم عمرا محددا لا يعيشون بعده، عكس (النسالى) تماما فهذه القاعدة تستثنيهم.

في السياق نفسه يواصل السارد مفاجأتنا من خلال هذه القواعد الجنونية وغير المنطقية، إذ يقول في مقطع آخر من الرواية على لسان أحد الشخصيات: "إن لم يهزمنا المرض قبل بلوغنا الخمسين، صار علينا التوجه شرقا إلى وادي حوران، هناك سيجد رجال الدين طريقة غير مؤلمة لحصاد أرواحنا"[4]. وفي هذه الأسطر السابقة نلمس خرقا للعادة والمألوف بشكل كبير ففي عالمنا الواقعي تكون الأرواح والأعمار بيد الله سبحانه وقضائه وقدره، لكن في بيئة جارتين العجيبة، تصبح الأعمار تحت وطأة سلطاتها وحكامها؛ هم من

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 79.

[2] الرواية، ص 25.

[3] المصدر نفسه، ص 06.

[4] المصدر نفسه، ص 59.

يتحكمون ويتصرفون فيها، وهذا ما يجعل المتلقي محتارا، غير مستوعب، ولا يستطيع إيجاد تفسير معقول لمثل هذا الفعل.

والأمر الأكثر صدمة وغرابة هو أنّه: " لا يعلم أي من أهل جارتين شيئا عن موتنا في وتدي حوران بالشمال الشرقي، ويختص رجال الدين بذلك الأمر ويبقونه سرا... أكثر الأقاويل أنه سمّ مريح يوفر ميتة مريحة، دون ألم..."[1]. فالعجائبي كثيرا ما يظهر على شكل ألغاز وأمور خفيّة يحتار منها المتلقي، وتفتح له أبوابا على التأويلات المختلفة.

فمن خلال هذا النص تتواصل الطاقة العجائبية في السيطرة على فضاء جارتين، فياله من أمر عجيب كيف أن شرفاء جارتين يتقبلون فكرة الموت مقتولين وبطريقة لا يعلمونها حتى. فهو حقا أمر مروع ومرعب يلفه الغموض والإيهام، غير أن هذه السمات هي أبرز ما يميز العجائبي.

من جهة أخرى تظهر جارتين كفضاء عجائبي بحت من خلال ارتباطه بحدث ميتافيزيقي نلمحه في موضع آخر من الرواية جاء فيه: " لا يولد جنين حي خارج جارتين... تبقى أجنة نساء جارتين بلا روح إن كان الحمل عن زواج شرعي في باحة تسمى باحة جويدا ينال الجنين روحه الطاهرة ممن يموتون ميتة طبيعية بأرجاء البلاد... أما إن كان حملا غير شرعي وأرادت حاملته له النجاة، لابد أن تتجه إلى الباحة يوم الغفران... يقام نهاية كل شهر... هناك يعدم أمام أهل جارتين من أقر القضاء بإعدامهم، ليس لأجنة الزنا فرصة للنجاة إلا أرواح أولائك المذنبين"[2] .

يلمس القارئ من هذا المقطع أن ظاهرة انتقال أرواح المعدومين بصورة مباشرة إلى أجنة النساء هو أمر مشحون بالعجائبية وخارق للطبيعة، وبعيد كل البعد عن الاتصاف بالواقعية، هذا ما يهدف إليه الكاتب، فهو يحاول تطعيم المحكي بعنصر العجائبي مستعينا ببعض الوسائل الفنية، وذلك لكي يمنح الأفضية بُعدا ما- ورائيا أو فوق طبيعي.

ومن النماذج السابقة يصور لنا الكاتب طبيعة العلاقة التي تجمع جارتين بكل من الأشراف والنسالى، فبالنسبة للشرفاء تمثل جارتين فضاء أليفا يشعرون فيه بالانتماء والأمان والتميز والقوة والحماية، إذ يمكن وصف هذه العلاقة بكونها حميمية جدا، أما فيما يخص النسالى فإنّ جارتين بالنسبة إليهم تجسد فضاء معاديا مشحونا بالعدوانية والخطر والكراهية والوحشة والغربة والنبذ والعنصرية، وهي كلها دلالات سلبية

[1] الرواية، ص 163.

[2] المصدر نفسه، ص 30-31.

تجتمع في المكان المعادي الذي يعرّفه **ميخائيل باختين** Mikhail Bakhtin بأنّه " المكان الشبيه بالداخل، أو الضيق، ينكس على حالة الفرد نفسيا، فهو المكان الذي يحَسُّ بالضيق فيه وإن كان واسعا، كتواجد شخص ما في بلاد الغربة، فمهما يحمل ذلك البلد من رحابة وامتيازات، يُعدّ مكانا ضيقا على نفسية المقيم فيه"[1].

✓ **باحة جويدا (فضاء انتقال الأرواح):**

من الفضاءات المفتوحة الرئيسية في الرواية والتي تتواجد في مدينة (جويدا) أحد أشهر مدن جارتين، ولقد خُصِّصت هذه الباحة لمراسيم جارتين المختلفة. ونجد أن السارد تحدث عن هذه المدينة على لسان بطلة الرواية (غفران) قائلا: " جويدا هي مدينتنا التي نسكن بها، أرقى مدن جارتين الأربع عشرة، وأكثرهما اكتظاظا بالسكان... نعلم جميعا هنا أن السبب هو مناخنا المعتدل، وأرضها الخصبة التي تختلف عن باقي أرضنا الصخرية..."[2]. فالكاتب في هذا المقطع، يصف مدينة جويدا، ويدمر مواطن تميزها واختلافها عن باقي المدن.

تكمن عجائبية باحة جويدا في كونها ليست بالمكان العادي وإنما تحوم حوله هالة كبيرة من الغرابة والسحر وتحدث بها أمور لا يتقبلها العقل ولا تخضع للمنطق ولا أساس لها من الصحة في واقعنا. ويستحيل حدوثها حقيقة، إذ نجد أن السارد يصف هذه الباحة وصفا يتخلله طابع من الغرابة والتعجب وذلك في قوله: " كانت الباحة محاطة بسياج حجري. تتراص على قمته رؤوس حديدية حادة للغاية، لا تمكن أحدا من عبوره دون أن يصاب... كان ذلك السياج قصيرا حيث يستطيع من بداخل محيط الباحة رؤية من بخارجها، والعكس صحيح تماما، حتى أنه مع أيام الزحام الشديد وعدم وجود أي حيز داخل الباحة، كانت المميزات الجانبية خارجها تمتلئ بالكثير من الأهالي الذين، لم يتمكنوا من اللحاق بأماكن لهم داخلها... غير أن الحوامل أردن حصد أرواح المعدومين على تلك الباحة، كان عليهن التواجد داخل محيط ذلك السياج الذي لا تعبره روح المعدوم"[3].

نستنتج من هذا النص أن السارد قدم وصفا مفصلا لباحة جويدا غير أن الملفت للانتباه هو أنه في نهاية النص يتم الكشف عن فعل عجيب أو بالأحرى ظاهرة عجيبة تتكرر بشكل مستمر كل شهر على تلك

---

[1] كلثوم مدقن، دلالة المكان في رواية موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح، مجلة الأثر، م4، ع4، جامعة ورقلة، الجزائر، 2005، ص141.

[2] الرواية، ص 23.

[3] المصدر نفسه، ص 37.

الباحة في يوم يسمى بيوم الغفران؛ وهي ظاهرة حصد أرواح معدومي الباحة من طرف الحوامل بأجنة ميتة، وكذلك أمر آخر متعلق بسياج الباحة السحري، الذي يعزل الروح ولا يدعها تخرج من الباحة.

من الواضح –جدا–أن هذه الظواهر (الحوادث) عجائبية بامتياز كونها مستحيلة الحدوث على أرض الواقع، لكن الأدب العجائبي يمنح القابلية لتحقيق غير الممكن، فالسارد العجائبي يهدف إلى كسر قواعد الواقع وتعويضها بقواعد أخرى غير مألوفة وخارقة من خلال لجوئه لعالم الأرواح، واستدعائه للأشباح والمخلوقات اللامرئية في نصوصه الإبداعية، ليزاوج بذلك بين العالم الطبيعي والفوق–طبيعي، فيضفي تلك اللمسة السحرية. فالفن العجائبي يشتغل بهذه الطريقة، كما يُعرف بكونه " شكلا للمخيّلة التي تضع قوانين الطبيعة في تساؤل بعد ما يغتصبها الفوق–طبيعي"[1].

وهناك أمر غريب –آخر–يتعلق بباحة جويدا وهو يتمظهر من خلال ربط هذه الباحة بين متناقضات (مأساة، فرح). فهذه الساحة تستعرض من خلالها عدة مناسبات مختلفة تماما في وقت واحد وبصورة متتالية وهذا ما يتجسد من خلال الفقرة التالية: " ثم صعد إلى المنصة شاب عاري الصدر، يرتدي سروالا رماديا يمسك بيد عروسه التي ترتدي فستانا أبيضا... ثم نهض القاضي الكبير... وأعلن زواج ذلك الشاب الشريف بتلك الفتاة الشريفة... ثم بدأت عروض فرقة البهلوانيات على المنصة. بعد مغادرة العروسين، كان ثمة مهرجين دوي وجوده ملونة وشعر مستعار، يقومون بحركات وقفزات مضحكة ثم انتهت العروض الضاحكة، فانطلقت مراسم إعدام أحد المذنبين"[2].

فالكاتب، هنا يصدمنا بمدى قدرته على محو ذلك الصراع المألوف بين الأمور المتناقضة، إذ جمعها في فضاء واحد وجعلها كلها تصب في موضوع واحد وتحمل هدفا واحدا وهو الاحتفال، وهذا بدوره ما يحقق للرواية فنيتها ويمنحها بعدا جماليا سحريا وعجائبيا.

تلك الدلالات العجيبة التي جسدتها باحة جويدا لا تخفي حقيقة حملها لدلالات أخرى مختلفة، منها بروزها كفضاء لقائي، كان يلتقي به بطلا الرواية (غفران الشريفة ونديم النسلي) المغرمين ببعضهما، وهو ما يتضح من القول: " أمي أصرت تلك المرة أن أرافقهما بعربة أبي إلى الباحة... وهناك يمكنني أن افترق عنهما على أن أعود إليهما مع انتهاء مراسم اليوم... ثم اتجهت بمجرد وصولي جنوب الباحة إلى المكان

[1] نجاح منصوري، سحر العجائبي في رواية (وراء السراب قليلا) لإبراهيم درغوثي، مجلة أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، ع08، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2012، ص148.

[2] الرواية، ص 74–75.

الذي التقيت به نديم قبل شهر فوجدته في انتظاري، ضحك حين رآني أقترب منه"[1]. كذلك قول البطلة غفران في نفس السياق: "تعالت الأصوات بداخلي تطالبني بأن أعلن له عن حبي، بعدما لم أفعلها طوال الأشهر الماضية"[2]. فقد صارت هذه الباحة من بين الفضاءات المفضلة عند هذين الشابين المتحابين.

- ✓ **وادي النسالى (فضاء الأحلام الضائعة):**

يعتبر الوادي من المنخفضات الطبيعية التي تتموقع بين السهول والهضاب والجبال، يستهتر بأرضه الخصبة والصالحة للزراعة، ولقد تكرر توظيف هذا الفضاء في الرواية مرات عدة وسمي بوادي النسالى" نسبة للنسالى الذين يسكنونه.

من بين الأمور التي أضفت عنصر الغرابة على الرواية، كل ما هو متعلق ومرتبط بالنسالى أنفسهم (سكان الوادي)، الذين يعيشون حياتهم خارج القوانين والأنظمة التي تقيد وتسير المجتمع عادة، حتى أنهم لم يمتلكوا قاضيا للزواج مسبقا (والذي يمثل ابسط حقوق الإنسان) ولم يتحقق لهم ذلك إلا بعدما عاشت بينهم بطلة الرواية المدعوة غفران وهي من شرفاء جارتين، حيث حاولت التغيير من واقعهم المرير رغبة في تحقيق حلم حبيبها النسلي المتوفى نديم، إذ سرعان ما علَّمت غفران أكبر عدد من النسالى الأميّين، فصار بإمكانهم تنظيم حياتهم بأنفسهم، كاختيار قاضيهم لوحدهم، ويظهر ذلك من الأسطر التالية: " في ساعات قليلة كان خبر اختيار قاضي للنسالى قد انتشر بين أرجاء الوادي... اقترح احد الشبان أن يمسح لمن تجاوز عامه العاشرة منا بحق الاختيار أخيرا، وبين مشاعر مضطربة وأخرى حالمة، قمنا باختيار شاب يسمى سوار ليصبح قاضينا الأول"[3].

فكما نلاحظ مما سبق إن الفضاء ذات طبيعة مثيرة للتساؤل والحيرة والتردد، فكيف يعقل لبشر أن يعيشوا وسط بيئة تعمها الفوضى، ويسودها الاضطراب والاستقرار في كافة جوانبها. " فقد انتهى النص بتعزيز حيرة القارئ وشلّ قدرته على استيعاب ما يحدث، لأنّ النص هنا يقع ضمن دائرة الفانتاستيك، وفي حال انتهائه من النص يبقى المتلقي في دائرة الرّيب"[4]. بالإضافة إلى ذلك، إن أول زواج على الإطلاق لنسالى الوادي حدث مباشرة بعد تنصيب أول قاضي زواج لهم ونتحدث هنا عن زواج (حيدر وسبيل) وهو ما يتجلى من

---

[1] الرواية، ص 79.

[2] المصدر نفسه، ص 88.

[3] المصدر نفسه، ص 246-247.

[4] نورا وُريا عز الدين، الفانتازيا في رواية (استراحة مفيستو) لبرهان شاوي، مجلة تسليم، م5، ع9-10، جامعة صلاح الدين، بغداد، 2019، ص558.

قوله: "انتهى سوار من ترديد حديث الزواج للشاب وعروسه، وبدأ النسالى بإطلاق زغاريدهم والراقص على أنغام موسيقى المنصة"[1].

ومن ذلك تقول أنّ الفضاء المتمثل في (وادي النسالى) قد تلوّن بالطابع العجائبي لشخصياته التي تتحرك وتعيش فيه وهم (النسالى)، مما جعله هو الآخر يغدو عجائبيا، وهذا دليل على مدى الترابط والتداخل بين الفضاء والفواعل (الشخصيات)؛ إذ بينها علاقات تأثير وتأثر.

2) عجائبية الأفضية المغلقة:

يوحي الفضاء المغلق بوجود الحدود الجغرافية او الهندسية التي تعزله عن الخارج إذ أن " الحديث عن الأمكنة المغلقة هو حديث عن المكان الذي حددت مساحته ومكوناته، كغرف البيوت والقصور. وقد تكشف الأمكنة المغلقة عن الألفة والأمان أو قد تكون مصدرا للخوف"[2]. ومن أمثلة الفضاءات المغلقة في الرواية ما يلي:

- ✓ **العيادة الطبية (فضاء التناقض):**

تشكل العيادة فضاء يشتغل به مجموعة من الأطباء لخدمة المرضى من المجتمع وعلاجهم، ولقد ورد في الرواية بأسماء أخرى مثل (مركز العناية الصحية ومبنى الطبيب)، ولقد وجد الدكتور فاضل (أحد أبرز شخوص الرواية) صعوبة كبيرة في إيجاد مكان هذه العيادة التي تتواجد في بلدة غريبة خالية، إذ يقول: " بدأت أتجول في شوارعها في انتظار أن يظهر أحد سكانها"[3]. وهكذا بدأ الحديث عن هذه البلدة بنوع من التقب والحيرة من خلوّها من السكان كما ظهرت أوّل الأمر.

يتجلى فضاء العيادة كفضاء عجائبي بامتياز من خلال احتوائه لأحداث عجائبية، أحدها مرتبط بما قاله الطبيب فور وصوله إلى تلك العيادة: "حين طرقت باب ذلك البنى راودني شعور خلاء البلدة بأكملها من أي شخص بعدما بزغ النهار ولم يظهر فرد واحد بشوارعها"[4]. فهذا أمر مثير للريبة والحيرة، فمن المألوف أن تكون العيادة مأهولة بالناس ومفتوحة ولو كان ليلا، ولكن حدث العكس تماما، غير أن باب البنى فتح بعد

---

[1] الرواية، ص 250.

[2] ينظر: مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه (حكاية بحار–الدقل–المرفأ البعيد)، ص 43.

[3] الرواية، ص 12.

[4] المصدر نفسه، ص 13.

انتظار طويل من طرف خادم العيادة صالح الذي كان مذهولا ومنبهرا من وصول الطبيب إلى تلك العيادة حيث جاء في الرواية: " فتح عينيه غير مصدق وحاول أن يهندم ثيابه سريعا وصاح مرحبا بي"[1].

لم تتوقف الأحداث الغريبة عند هذا الحد فحسب، وظلت تهاجم الطبيب بصورة مستمرة خصوصا بعدما أخبره صالح قائلا: " منذ جئتُ إلى هذا المكان، لم يأت إلى هنا طبيب واحد أو مريض واحد"[2]. فكأن ناس تلك البلدة لا يمرضون ولا حاجة لهم إلى الطبيب إطلاقا. فقد خسرت العيادة صفاتها المألوفة ويتضح ذلك أكثر من قول الطبيب: " لم يدق بابنا مريض واحد بعد مرور ثمانية عشر يوما حتى ظننت انّ أهل تلك الوديان لا يمرضون"[3]، وهذا الأمر غريب كذلك، لأنّ المرض من طبيعة البشر، فخلاف ذلك يطرح تساؤلات، ويدخلنا في عالم آخر غير إنساني، يشبه عالم الأساطير والمغامرات الخارقة.

كل تلك الأمور العجيبة التي تحدث أدت بالطبيب إلى التفكير بالهروب من تلك العيادة وتركها وحتى مغادرة البلدة كلها والرجوع إلى بلده، حيث جاء على لسانه: " جمعت أغراضي وحملت حقيبتي إلى مدخل البلدة في انتظار من يقلني إلى سكة القطار الحربي"[4]. فالجوّ مشحون بالقلق والحيرة والخوف عند هذا الطبيب، وكثيرا ما يظهر المكان العجائبي بهذه الصفات.

لكن الطبيب عاد في قراره بالرحيل بعد ما جاءه خبر وجود مريض يبحث عنه، وكانت امرأة حبلى اسمها (ديما) وهي من النسالى، فعند فحص الطبيب لها، أخبرها بموت جنينها، غير أنها لم تتفاجأ ولم تحزن أبدا فكأنها توقعت ذلك فأخبرته قائلة: " لم آت إليك أيها الطبيب لتخبرني أنه لم تدبّ فيه الحياة بعد، فحسب، بل جئتك لترافق رحلتي الطويلة إلى هناك... سأذهب به إلى جارتين... خارج ذلك البلد لن تدب الحياة في طفلي أبدا. هناك قد يمتلك فرصة للنجاة"[5]. وهكذا من شدة دهشة الطبيب من جهة وحيرته من جهة أخرى مما سمعه، فقد ظن بأنه نوع من السحر أو الشعوذة، فهذا الأمر شديد التوغل في العجائبية، لم يتقبله عقله ووضعه في دوامة من الغموض وأثار التساؤل لديه، فقد كانت ديما أول مريضة تأتيه غير أنها مريضة ليست عادية، ولم يسبق له التعامل مع أمثالها.

---

[1] الرواية، ص 13.

[2] المصدر نفسه، ص 14.

[3] المصدر نفسه، ص 16.

[4] المصدر نفسه، ص نفسها.

[5] المصدر نفسه، ص ص16-28.

✓ **الكوخ (فضاء الرعب والغموض):**

الكوخ عبارة عن مبنى متواضع، يسكنه الفقراء من الناس ويصنعونه من أدوات بسيطة مثل الأخشاب والطين والحجارة. " ويبدو الكوخ كجذر أصلي لوظيفة السّكنى، إنّه أبسط النبتات الإنسانية، ولا يحتاج إلى تجيء حتى يوجد، وهو من البساطة بحيث أنّه لا ينتمي إلى ذكرياتنا المليئة أحيانا بالصور، بل إلى الأسطورة"[1]. كما قدّم باشلار بعض الأمثلة في محاولة منه تبيان المكانة المهمة التي يستحوذ عليها الكوخ في حياة كل إنسان، منها قوله: " مثلا في البيت ذاته، في غرفة جلوس العائلة، يحلم حالم المآوي بالكوخ بالعش أو بالأركان والزوايا، التي يحب أن يختبئ فيها كما يختبئ الحيوان في حجره"[2]. ويعني ذلك أن الإنسان، مهما عاش في بيت عادي أو حتى في قصر، فهو يبقى في حنين دائم إلى تلك الأشكال البدائية الساذجة لمكان العيش الأولى التي كانت له مهدا من قبل.

يُعدّ الكوخ مكانا مغلقا برز بشكل ملحوظ في الرواية، فرغم انه ليس بفضاء متخيل (موجود في واقعنا)، إلا أن الكاتب منح له بعدا عجائبيا من خلال ربطه ببعض الأحداث العجيبة وهو ما نلمسه من قول ريان وهو أحد شخصيات الرواية: " وتوقفت أمام الكوخ أحاول أن أراجع ما أقوله... قبل أن تندفع الدماء إلى وجهي وتتسارع دقات قلبي ارتعابا حين اخترق سمعي فجأة صوت طرقات مستمرة كانت تأتي داخل كوخه... طرقات قوية كأن أحدهم يهدم جدارا، حتى أن نور المصباح الصادر من داخل الكوخ فقد اهتز معها، ثم كدت أبلل بنطالي حين صدر صوت صراخ شديد مفاجئ مع تلك الطرقات، فعدت خطوات بظهري إلى الخلف، فجلست على الأرض من الرعب الذي انتابني"[3]. فمن خلال هذا الوصف المميز والدقيق لهذا الموقف فإن القارئ مثله مثل الشخصية يشعر بالرعب والغموض من تلك الأصوات الغريبة والمخيفة، وهذا كله يلعب دورا مهما في زيادة جرعة العجائبي المتناولة في الرواية.

وفي تصوير آخر يقول ريان: "عدت بقدمي خطوات إلى الخلف دون أن أصدر أي صوت، ثم جلست على بعد أمتار قليلة من باب الكوخ ضاما ركبتي إلى صدري، يرتجف جسدي بشدة بعدما لم تتوقف الطرقات أو الأصوات الصارخة الصادرة من سيدي... كنت خائفا للغاية من الاقتراب من الباب الخشبي مجددا، لكنني قررت ألا أغادر واترك سيدي ومكثت مكاني، ينتفض جسدي مع كل صرخة وتدور بعقلي خيالات كثيرة،

---

[1] غاستون باشلار، جماليات المكان، ص56.

[2] المرجع نفسه، ص55.

[3] الرواية، ص 148.

بعدما تخيلت نفسي بموضعه بعد قليل من الأعوام"[1]. فنديم الذي يناديه ريان بسيدي، كان في صراع قوي مع روحه النسلية المذنبة التي تحاول التحكم فيه وفي تصرفاته ويؤكد على ذلك قوله في أحد مشاهد الرواية: " لن أدعها تنتصر"[2]. قاصدا بذلك تلك الروح النسلية الثائرة التي يصر على التغلب عليها والتصدي لشرورها. وهذا كذلك أمر غريب للغاية، يُظهر روحا أخرى تسكن نديم تفعل معه ما تشاء من تصرفات وسلوكات غير طبيعية.

نلاحظ أن الكوخ قد اتخذ منحى مغايرا تماما، فلم يعد يحقق وظيفته الحقيقية المتمثلة في كونه مكانا للراحة والأمن والاستقرار، وإنما أصبح يحمل من صفات الرعب والغموض والخوف، ما يجعله مكانا روائيا عجائبيا. فكلما ظهر هذا المكان في النص، برزت معه صفاته المرتبطة به القارئ ولدى شخصيات الرواية.

- ✓ **القطار (فضاء القلق المستمر):**

يمثل القطار أحد وسائل السفر السريعة التي تنقل الركاب، وكذلك البضائع المختلفة، ويُعد من أماكن الانتقال، وتمّ توظيفه في بداية الرواية، حيث يصف لنا هذا الفضاء بداية رحلة الطبيب نحو مقر عمله الجديد ويتحدث الدكتور فاضل عن ذلك قائلا: " أجلس بأرضية عربة قطار شبه مظلمة، يهتز جسدي بين كثير من الجنود نحيلي الأجساد، الوجوه والأذرع في انتظار إشارة أحدهم لي باقتراب القطار من مكان عملي الجديد"[3]. فالطبيب استقل القطار الحربي الذي يشق الصحراء الغربية للنهر القديم متجها إلى إقليم غربي يسمى (بني عيسى)، الذي لا يعرف عنه أي شيء، ولم يسمع به من قبل، لذلك طول رحلته، وهو داخل القطار، بقي شعور الغرابة والقلق مزاولا له. ومع اقتراب وصول القطار إلى الوجهة التي يقصدها الطبيب حدث ما لم يكن في حسبانه أبدا؛ فقد اصطدم بأمر جعله يشعر بالدهشة والتعجب وهذا ما يظهر بوضوح من حوار الطبيب مع أحد الجنود داخل القطار: " قال له: سيضطر القطار إلى الإبطاء بعد قليل... سألته: لن يتوقف؟؟، قال لا عليك بالقفز حين أخبرك... فنظرت إليه في دهشة مما يقول فأكمل في برود: ليس هناك حل آخر... نطق الجندي بلهجة أمر فجمد جسدي وأنا أنظر إليه، فنزع الحقيبة من يدي وألقاها خارج القطار، ثم أمسك يدي فأعطاني المصباح الذي يحمله وصرخ في مجددا: اقفز، فقفزت"[4].

---

[1] الرواية، ص 155.

[2] المصدر نفسه، ص 157.

[3] المصدر نفسه، ص08.

[4] المصدر نفسه، ص 09.

فإذا كان القطار مصدر قلق لدى الطبيب منذ بداية الرحلة، فإنّه وفي نهاية المطاف يزداد سوءا وخوفا وغرابة من أمره، وإذا كان القطار مكان طمأنينة وراحة في الحالات الطبيعية، فإنّه أصبح عكس توقعاتنا في هذه الرحلة.

✓ **الغرفة فضاء الأحلام والذكريات:**

تعتبر الغرفة من الأماكن المغلقة التي تتميز بالخصوصية والحميمية، وتعد الغرفة أحد المكونات الأساسية للبيت وكونها كذلك فهي على الأكيد " من أهم العوامل التي تدمج أفكار وذكريات وأحلام الإنسانية، ومبدأ هذا الدمج وأساسه هما أحلام اليقظة"[1]. نتحدث في هذا الصدد عن غرفة بطلة الرواية (غفران) التي حاول من خلالها الكاتب خلق أجواء عجيبة مبالغ فيها عن طريق ربط هذا الفضاء بمجموعة من الأمور كالأحلام بنوعيها (أحلام النوم وأحلام اليقظة)، إضافة إلى الذكريات وبعض التخيلات والأوهام.

من أمثلة ورود أحلام النوم في هذا الفضاء–أي الغرفة–قول بطلة الرواية غفران:" كلما حاولت النوم دوت صرخات نديم بكل جانب برأسي: أنقذيني، لأصحو على الفور، وأنظر إلى صورتي في المرآة.. لم أكن أرى إلا امرأة قاسية تنظر نحوي في جمود، فأحدِّثها في توتر كأني مذنبة تلتمس البراءة لنفسها: هو من خان الوعد... وعدني ألا يرتكب جريمة... فتصرخ صورتي بصوته المتوسل يوم الغفران: لم أكن أنا.. أصرخ إلى صورتي في خوف: لم أكن لأضحي بأطفالي من بعدي.. تصرخ الصورة مجددا بصوته: أنقذيني"[2]. إذ أن شعور(غفران) الملازم لها بالذنب لقتلها حبيبها النسلي (نديم) لم يترك لها المجال لتنام في راحة وهناء، إذ لا تنفك الكوابيس تراودها كلما أغمضت عينيها في غرفتها.

وفي مقطع آخر كذلك تقول غفران: " أحاول أن أنام مجددا، أعود إلى الباحة في أحلامي، عيون النسالى المترقبة لحلمهم تقف نسخة مني أعلى المنصة ومن خلفها يجثو نديم على ركبته مكبلا. طعنة بالخنجر تشق عنقه، تتناثر الدماء بكل مكان ليسقط صريعا بينما أقف بين الحاضرين أشاهد ما يحدث... أفتح عيني خوفا لأنهي ذلك الكابوس، وأنظر إلى سقف غرفتي بأنفاس متسارعة"[3].

أما عن حلم اليقظة فيظهر في المقطع: " تتثاقل جفوني من جديد، أعود إلى المدرسة المتوسطة، أسير أمام بوابة المدرسة متجهة نحو أبي الذي كان ينتظرني بعربته، يقف نديم طالب مدرسة الفتيان نديم جانبا

---

[1] غاستون باشلار، جماليات المكان، ص38.

[2] الرواية، ص196–197.

[3] المصدر نفسه، ص197.

يحاول أن يلوِّح لي... يتلقى طعنة مفاجئة تشق رقبته"[1]. فغفران من خلال هذا الحلم تحاول استعادة ذكريات موعدها الأول مع نديم، غير أن مشهد قتله يقاطعها دائما ويتمثل أمامها ويتكرر مجددا، وكأنه شريط فيديو يعاد تشغيله كل مرة عليها.

في الفضاء نفسه (الغرفة) تتخيل غفران بعض الأمور الغريبة وتتوهم أشياء مرعبة ويتجلى ذلك في قولها: " العيون جميعها تتجه نحوي، يشيرون بأيديهم إلي، لم يكونوا طلبة، كانوا نسالى... يلقون بكتبهم ويشيرون إلى خنجر ظهر بيدي فجأة، يقتربون مني كالحيوانات المفترسة، أصوات أنفاسهم متعالية للغاية، لا.. كانت أنفاسي أنا، أصرخ إلى أبي، اختفى أبي، صرت وحيدة"[2]. فهذه الغرفة بالإضافة إلى فقدانها إيجابياتها فإنها صارت مكانا متذبذبا بين الواقع واللاواقعي من خلال ارتباطها بشخصية (غفران) المضطربة بين كفتي الشعور واللاشعور وخروجها أثناء أحلامها وتخيلاتها من دائرة الوعي إلا اللاواعي. وهذه العلاقة المتواجدة بين (غفران) وغرفتها تؤكد لنا القول بأن" المكان لا يعيش منعزلا عن بقية عناصر السرد والأحداث، وإنما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد كالشخصيات والأحداث والرؤيات السردية"[3]. فقد كشفت الغرفة عن الوضع المزري والمأساوي الذي تعيشه(غفران) بطريقة عجيبة وملفتة.

من خلال الأمثلة التي تطرقنا إليها في دراسة هذه الأفضية، وتحديد أبعادها العجائبية، نستنتج أن الفضاء أصبح يستدعي دلالات أخرى عميقة، تتجاوز مجرد الإحداثيات الفيزيائية والجغرافية (الواقعية)، إلى علائق أخرى مرتبطة بالأحداث والشخصيات، والمشاعر النفسية التي تبثها تلك الأماكن في قاطنيها أو عابريها. فالخطاب الروائي كلّ متكامل بين عناصره السردية المختلفة ولغته وأسلوبه. من بين هذه الدلالات، العجائبية منها، والتي كانت بمثابة الموجه والمسير لعملية الحكي، إضافة إلى بروزها كتقنية فنية أدت دورا فعالا في بناء هذه الرواية وتشكيلها.

---

[1] الرواية، ص197-198.

[2] المصدر نفسه، ص198.

[3] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص26.

المبحث الرابع

السّارد العجائبي

السّارد العجائبي:

1) البعد العجائبي للسارد:

يعتبر السّارد أحد أهم مكونات الخطاب الروائي، فهو يقوم بنقل الحوادث ووصف الأماكن وتقديم الشخصيات للقارئ. فالسارد يأخذ على عاتقه مسؤولية الحكي، فهو بذلك يشكل " المحطة الرئيسية في تشكيل البنية السردية للخطاب، فهو من الأهمية بحيث لا يمكن أن يوجد سرد بدون سارد"[1]. كما أن السارد تربطه صلة وثيقة بالمتلقي ففي نهاية الأمر هو ينتج من أجل إقناع القارئ بما يقدمه من أحداث، وبذلك تكون عملية متكاملة بوجود الطرفين، كون " الحكي بالضرورة قصة محكية يفترض وجود شخص يحكي، وشخص يُحكي له، أي وجود تواصل بين طرف أول يُدعى (راويا) أو ساردا Narrateur وطرف ثان يُدعى مرويا أو قارئا Narrataire"[2].

ويهدف السارد من خلال هذه العملية إلى إيهام القارئ بواقعية الأحداث، فيضعنا بذلك " أمام مأزق ذي حدين: نصدق أو لا نصدق؟ ويحقق العجيب هذا الجمع المستحيل دافعا القارئ إلى التصديق دون أن يصدق في حقيقة الأمر"[3]. وليتقبل القارئ ما يقدمه له السارد من أحداث فوق طبيعية ويصدقها يجب أن يتوفر شرط مهم ألا وهو الثقة المتبادلة؛ " فالسارد الفانتاستيكي ملزم بتوقيع على الشروط منها أن يكون جدير بالثقة"[4].

فالسارد الفانتاستيكي هو من يتولى زمام الأمور داخل الحكي، ويزرع الثقة في المتلقي ويوهمه بصدق وحقيقة ما يقوله وذلك بخلقه شخصية خيالية. فينجو السارد من اختبار الصدق، كونه شخصية داخل المحكي، ويحق له الكذب وتزوير الأحداث وما على القارئ إلا تصديقها، فهو " يفلت من اختبار الحقيقة، وكلام الشخصيات يمكن أن يكون صادقا أو كاذبا، كما في الخطاب العادي"[5]، بالإضافة لشرط آخر يتمثل في قدرة السارد على التلاعب بالضمائر خاصة ضمير المتكلم، وذلك " انطلاقا من كون السارد أو الراوي يُعد واحدا من المظاهر التركيبية للنص السردي وبالإضافة إلى اعتبار العجائبي منبجسا من الخاصية

---

[1] نبيل حمدي عبد المقصود، العجائبي في السرد العربي القديم (مائة ليلة وليلة والحكايات العجيبة والأخبار الغريبة نموذجا)، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2012، ص 32.

[2] حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 45.

[3] تزفتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 111.

[4] شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 159.

[5] تزفتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 114.

البلاغية للنصوص، هناك شرط تعتبره مهما في ظهور العجائبي، ألا وهو السارد بضمير المتكلم أثناء الحكي"[1]. لذا يقوم السارد العجائبي على شرطين مهمين: الثقة واعتماد ضمير المتكلم في الحكي.

2) أنماط حضور السارد:

والسارد يأتي بأشكال متعددة تتمظهر بعلاقاته بالشخصيات من خلال ثلاث رؤى وهي كالتالي:[2]

أ. **السارد البطل:** يظهر ملتحما بالحدث، كما يكون الحديث منصبا عليه، وفي مجمل فصول الرواية عن طريق الإضاءة القوية بقصد إقناع المتلقين، مستعملا جميع قدراته في الحكي عن ذاته ببناء موضوعية مرغوبة، وعن الآخرين في إبراز أهم شيء يربطهم بالحدث. وتتمظهر هذه الرؤية في روايتنا في شخصية فاضل ونديم.

ب. **السارد الشاهد:** يروي الأحداث، ليس بوصفه مشاركا وإنما باعتباره شاهدا. كلاهما شاهد يروي أحداثا في سرده " يتأرجح بين قطبين اثنين، البوح والتكلم فهو يتعهد بلغة تلميحية تؤخر الكشف الجوهري عن تفسيرات عقلية أو فوق طبيعية للحدث الفانتاستيكي. مثل ما حدث بين فاضل ديما كونه شاهد على الأحداث الغريبة التي حصلت لها من بداية الرواية حتى نهايتها.

ج. **السارد المجهول:** يبقى مجهولا، ولا متعينا، في نظر المتلقي أو غير الملتحم إلى حمل معرفة معينة يختار عن طريقها تعبير السبيل بينه وبين المتلقي". ونمثل لهذه الرؤية بالجملة الافتتاحية للرواية التي جاءت كالتالي " كل رجل ينهار عند نقطة معينة"[3] فالسارد في البداية جاء مجهولا ثم فيما بعد يحيل الحكي لشخصية داخل الحكي لتعبر عن نفسها، فالسارد عمرو عبد الحميد معروف في رواياته السابقة بتشخيص العجيب كرواية أرض زيكولا، ورواية دقات الشامو. فهو في كتاباته يخترق آفاق الواقع بفعل توظيفه لشخصيات غريبة وعجيبة سواء كأبطال أو شهود أو حتى مجهولة.

وبعد اطلاعنا على رواية قواعد جارتين اكتشفنا أن للسارد وجهات نظر خاصة به، ووصفيات مختلفة وقد اختزلناها في وضعيتين أساسيتين، حدّدهما شعيب حليفي وهما:[4]

---

[1] حسين علام، العجائبي في الأدب، ص 41.

[2] شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 159.

[3] الرواية، ص 7.

[4] ينظر: شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص156-157.

أ- السّارد الملتحم بالحكاية:

أو ما يسمى بالسارد المشارك الذي يمثل ساردا وشخصية في الوقت نفسه، فهو "السارد المتضمن ويشتغل وظيفتين في آن: فهو راو مشارك في الأحداث وغالبا ما يتم الحكي هنا بضمير المتكلم، وهو أمر نادر في المحكيات الفانتاستيكية التي تلجأ إلى ضمير الغائب"[1]، ونمثل لهذه الوضعية بما جاء في المقطع الآتي " كانت هذه جملتي الأخيرة التي كتبتها بأوراقي قبل أن يطلق القطار صفارته ويعلو صخب حركته معلنا رحيلي عن بلدتي"[2]، فهذه الجملة تثير حيرة القارئ وتلفت انتباهه ويصبح لديه فضول في معرفة مسار الأحداث القادمة وكيف ستكون هذه الرحلة فيهيئ القارئ لما سيتلقاه من أحداث، ومن جهة أخرى يتضح للقارئ أن السارد على دراية بما ستؤول إليه الأحداث فيما بعد وما سيواجهه. وكأن السارد هنا يخاطب القارئ مباشرة ويجعله شاهدا على بعض الأحداث.

ثم ما لبث السارد حتى أسند الحكي لشخصية تشاركه الحكي وهي شخصية فاضل، فيعرفنا به فيقول: " اسمي فاضل أمين زيدان، طبيب بشري تخرجت قبل ثلاث سنوات من الجامعة الجنوبية جنوب بلاد النهر القديم، شاب ريفي طموح في بلاد غير طموحة بالمرة"[3]. فهنا السارد يعطي الحرية الكاملة للشخصية لتتحدث عن نفسها مستخدمة ضمير المتكلم "أنا" فيظهر لنا السارد على هيئتين ساردا وشاهدا في آن واحد وهذا ما يميز الخطاب العجائبي، فالحكي هنا " يحتاج بشكل طبيعي أن يكون الراوي شخصية شاهدا"[4] فالسارد هنا يشارك الشخصية البطلة والرئيسية حياتها وأحاسيسها وحتى الأحداث التي تتعرض لها طبيعية كانت أم خارقة للعادة، ففاضل زيدان يلعب دور السارد المشارك باحترافية كون الرواية تقريبا تتحدث عنه من البداية حتى النهاية متقمصا ضمير المتكلم.

ب- السارد غير الملتحم بالحكاية:

أو السارد غير المشارك، فهو سارد يشارك في الحكي لكنه يبقى غريبا عن الأحداث التي يرويها، فهو مستقل عنها فيحيل بذلك صوته لشخصية ما داخل الحكي، وهذا ما يسمى بالسارد " الذي يحتفظ بوظيفة الحكي دون اشتراكه في أحداث الرواية، مستقلا عنها غائبا من مجرياتها بوصفها فاعلا، ولكنه حاضر باعتباره منظما للحكي، يعرض الأحداث، ويربط بين الشخوص التي يتعين، وهذا الضرب له هيمته في السرد

---

[1] شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 157.

[2] الرواية، ص 7

[3] المصدر نفسه، ص 7.

[4] حسين علام، العجائبي في الأدب، ص 41.

الفانتاستيكي باستعماله ضمير الغائب"[1]، فهنا السارد يفتح المجال لغيره من شخصيات الرواية ففاضل يحكي وغفران تحكي ونديم يحكي وديما تحكي وغيرها من أصوات الرواية التي تتسم بالعجائبية ومن أمثلة ذلك: " كان يجلس عاليا متشبثا ساقيه النحيفتين بقمة قائم حديدي رفيع ارتفاعه عشرين قدما على جانب الباحة[2]، فنلاحظ أن السارد ينقل الأحداث بصوته لكنه غائب عن الأحداث. كما نلمح تجلي آخر للسارد بصيغة الغائب في هذا المقطع: " ثم حرر حصان العربة، وربطه بمؤخرتها، وأشعل مصباحا زيتيا كان معلقا بأسفلها، ثم ألقى إليّ بقطعة قماشية ملفوفة وغطاء صوفي ثقيل، وفرد لنفسه بجوار العربة واستخدم إحدى الحقائب كوسادة، واندس أسفل غطائه، ففعلت مثله"[3].

ففي هذا المقطع يتبين لنا أن السارد شارك في عملية الحكي لكنه غاب عن الأحداث فهو مستقل عنها تماما كفاعل. ونلاحظ أن ضمير المتكلم كان مسيطرا على الرواية، أما ضمير الغائب فقد تخلل بعض من المقاطع فقط، فالسارد في مدونتنا قد امتلك الخصائص التي توافق نمط السرد العجائبي وذلك يعود لتنوع وضعياته داخل الرواية بين مشارك وغائب، مما أكسب الرواية بعدا عجائبيا توهم القارئ وتجله يتقبل كل ما يتلقاه سواء كان واقعيا أو خارجا عن المألوف. وقد لخص محمد بوعزة هتان الوضعيتان استنادا لتحليل جنيت كالتالي:[4]

- ✓ السارد غير مشارك في القصة التي يحكي، وهو ما يسميه جنيت بالسارد خارج الحكي.
- ✓ السارد مشارك في القصة التي يحكي وهو ما يسميه جنيت بالسارد داخل الحكي.

وتجدر الإشارة إلى أنّ الكاتب في رواية (قواعد جارتين)، قد فصّل بين أجزاء الرواية بإعطاء عنوان بعض منها لأسماء الشخصيات (فاضل، غفران، ريان)، التي يعود إليها من حين لآخر. ويظهر في تلك الأجزاء أنّ الكاتب يمدّ قسطا وافرا للسارد الممثل في ذات تلك الشخصية التي اختارها عنوانا للجزء، كأنّه يريد القول بأنّ الدور الآن لهذه الشخصية أو تلك، لتتكلم وتقول ما تشاء، فيبتعد السارد/الكاتب ويترك الشخصية تتحدث بكثافة، فينتج عن ذلك مستويات متباينة في التبئير، وفي زاوية النظر بالنسبة للسارد.

---

[1] شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 157.

[2] الرواية، ص 7.

[3] الرواية، ص 96

[4] محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص 85.

خـــاتـمـــة

خاتمة:

توصلنا في نهاية مطاف بحثنا هذا، إلى جملة من النتائج التي استخلصناها مع كل مبحث من المباحث التي وقفنا عندها، وتتلخص تلك النتائج فيما يلي:

- يتداخل مصطلح العجائبي مع عدّة مصطلحات أخرى، منها الخارق والفانتاستيكي والخيالي والمدهِش، فكلّها مفاهيم تشترك في دلالتها على اللامألوف واللامعقول.
- يبرز العجائبي بشكل واضح من خلال عدّة أشكال أدبية كالأسطورة والخرافة والحكاية الشعبية وغيرها.
- يسمح تبنّي العجائبي بتجاوز المألوف وكسر الترتيب واختراق المحظور، وحتى جعل المستحيل ممكن الحدوث في النصوص الإبداعية.
- نوّع الروائي في الشخصيات بين واقعية وخارقة للعادة، ما يساعد على خلق جوّ عجائبي يستهوي القارئ ويشد انتباهه، ويدفعه إلى مزيد من القراءة والاكتشاف.
- تأرجحت أحداث الرواية بين كفتي الغريب والواقعي، غير أنّ أغلبها ذات صبغة عجائبية وغريبة، تُعبِّر عن الخيال الواسع للكاتب وبُعد نظره إلى الموضوعات والأمور والحياة الاجتماعية، التي تسودها الطبقية والعنصرية المتجذرة في التاريخ.
- منح الكاتب بعضا من فضاءات الرواية بُعدا عجائبيا، وذلك بمزجها بأحداث ووقائع غريبة وخيالية بحتة.
- السارد في رواية قواعد جارتين، أدى دورا بارزا في إيهام القارئ بواقعية الأحداث فوق-طبيعية، فجاء هذا السّارد في وضعيات مختلفة من مشارك وغير مشارك، يصف من بعيد تارة، ويتوغل هو كذلك في الحكاية والأحداث تارة أخرى. فالرواية قائمة على تعدد الرواة التي تتولى مهمة الحكي، من السارد/الكاتب إلى الشخصيات المختلفة.
- كثرت الاسترجاعات والاستباقات في الرواية، ما يمدّها نوعا من الاتساق والترابط في إيراد الأحداث، وما يساعد على الربط بين العناصر المختلفة في سيرورتها. وللإشارة فإنّ الرواية في حقيقة الأمر هي تقاطع حكايتين منفصلتين في الأوّل، تمكَّن الكاتب بخياله الفني البارع من الجمع بينهما بسلاسة ممتازة.

وإذا توصّلنا إلى جملة هذه النتائج الأوّلية، فإنّ رواية (قواعد جارتين) رواية مفتوحة على آفاق دراسات أوسع وأعمق، لما تتميّز به من تقنيات سردية عالية تضفي عليها صبغة المعاصرة، ولِما تحمله في عناصرها المختلفة من استثناءات وقدرات إبداعية فائقة. ويبقى كذلك موضوع العجائبي في الرواية مفتوحا على فضاءات أخرى أكثر غرابة وتساؤلات، وقابلا للتطور في الجوانب النظرية والتطبيقية له.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

المصادر:

1. عمرو عبد الحميد، قواعد جارتين (رواية)، عصير الكتب للنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2018.

الكتب العربية:

2. ابن كثير ضياء الدين الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، ج4-ج7، تح سامي بن محّمد السّلامة، ط2، دار طيبة للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، الرياض، 1999.
3. أدونيس، الصوفية والسريالية، ط3، دار الساقي، بيروت، د، ت،
4. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصيات)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1990.
5. حسين علام، العجائبي في الأدب (من منظور شعرية السرد)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2009.
6. حميد لحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1991.
7. رشيد بن مالك، السميائية السردية، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، 2006.
8. زكريا بن محمد محمود القزويني، عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، مطبعة التقدم، القاهرة، د ت.
9. سعيد يقطين، السرد العربي (مفاهيم وتجليات)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2012.
10. سعيد يقطين، قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1997.
11. سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في "ثلاثية نجيب محفوظ)، دار التنوير، بيروت، 1985.
12. شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي، شركة الأمل للطباعة والنشر، تيزي وزو، الجزائر، 2002.
13. شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2009.
14. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافية والفنون والأدب، الكويت، 1998.
15. فاروق خورشيد، أديب الأسطورة عند العرب (جذور التفكير وأصالة الإبداع)، عالم المعرفة، الكويت، 1978.
16. فؤاد قنديل، أدب الرحلة في التراث العربي، ط 2، الدار العربية للكتاب، القاهرة، 2002.

17. فتحي النصري، شعرية الأليغوريا (مدخل إلى دراسة الصور السردية في الشعر الحديث)، الدار التونسية للكتاب، تونس، 2015.
18. كمال أبو ديب، الأدب العجائبي والعالم الغرائبي، دار_الساقي، بيروت، 2008.
19. محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2010.
20. محمد عزام، فضاء النص الروائي (مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان)، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق، 1996.
21. محمود محمد عيد نفيسة، مبدأ السببية في الفكر الإسلامي في العصر الحديث (دراسة تأصيلية مقارنة)، دار النوادر، دمشق، 2010.
22. مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه (حكاية بحار الدقل، المرفأ البعيد)، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011.
23. نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر، القاهرة، د ت.
24. نبيل حمدي عبد المقصود الشاهد، العجائبي في السرد العربي القديم (مائة ليلة والحكايات العجيبة والأخبار الغريبة نموذجا)، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2012.

المراجع الأجنبية المترجمة:

1. تزفتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، تر/الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، 1992.
2. تزفيتان تودوروف، مفاهيم سردية، تر/ عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2005.
3. جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر/ السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، 2003.
4. فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر/ سعيد بنكراد، دار الحوار للنشر، اللاذقية، سورية، 2008.
5. غاستون باشلار، جمالية المكان، تر/غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط2، بيروت، 1984.
6. موريس مرلو–بونتي، المرئي واللامرئي، تر/عبد العزيز العيادي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2008.

الرسائل الجامعية:

1. الخامسة علاوي، العجائبي في أدب الرحلات رحلة ابن فضلان نموذجا، رسالة ماجستير، جامعة قسنطينة، 2005.
2. زينب قيداد، الرحلة الصوفية في شعر ياسين بن عبيد، مذكرة ماستر، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2015.
3. سناء شعلان، السرد الغرائبي والعجائبي في رواية "الطوفان لعبد المالك مرتاض، مذكرة ماستر، جامعة بجاية، 2018.

4. لامية الأشراف، تمظهر العجائبي في تشكيل صورة الجسد في المخيال الحكائي الشعبي–حكاية الزرملي نموذجا، مذكرة ماستر، جامعة حمة لخضر، الوادي، الجزائر، 2016.
5. لامية مزقن، البعد العجائبي في رواية "الطوفان " لعبد المالك مرتاض، مذكرة ماستر، جامعة عبد الرحمان ميرة، بجاية، 2018.

المجلات والدوريات:

1. أشواق الرقيب، تجليات العجائبي في أدب الرحلة، المجلة العربية للعلوم ونشر الأبحاث، م5، ع1، غزة، فلسطين، 2019.
2. عبد الباسط عرب يوسف أبادي–علي أكبر أحمدي جاري، عوالم السرد الفانتازي في رواية "امرأة القارورة" لسليم مطر، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، ع 24، جامعة سمنان، طهران، 2017.
3. كلثوم مدقن، دلالة المكان في رواية موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح، مجلة الأثر، م4، ع4، جامعة ورقلة، الجزائر، 2005.
4. كمال بلوصيف، أسطورة المسخ والتحول في الثقافات القديمة وأثرها في الثقافة الشعبية الجزائرية، مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، م13، ع23، جامعة فرحات عباس، سطيف، الجزائر، 2016.
5. ميسوم عبد القادر، حبكة العجائبي في المتخيل السردي العربي (قراءة في عالم أحمد الفقيه القصصي)، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، م08، ع16، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، الجزائر، 2014.
6. نجاح منصوري، سحر العجائبي في رواية (وراء السراب قليلا) لإبراهيم درغوثي، مجلة أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، ع08، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2012.
7. نورا وُريا عز الدين، الفانتازيا في رواية (استراحة مفيستو) لبرهان شاوي، مجلة تسليم، م5، ع9–10، جامعة صلاح الدين، بغداد، 2019.

المعاجم والقواميس:

1. إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، صفاقس، تونس، 1986.
2. ابن منظور، لسان العرب، م1–م11، دار صادر، بيروت، د ت.
3. جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982.
4. الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، تح/ عبد الحميد هنداوي، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، 2002.
5. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، (عرض وتقديم وترجمة)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985.

6. علي بن محمد السيد الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، تح/ محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، 2004.
7. لطيف زيتوني، معجم المصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، 2002.
8. مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، بيروت، 1984.
9. محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، 2010.

مراجع أجنبية:

1-Dominique Le fur, Le Rober (dictionnaire), éd Le Robert, paris, 2011.

ملخص لأهم أحداث الرواية

ملخص لأهم أحداث الرواية:

تحكي رواية قواعد جارتين لكتابها الروائي عمرو عبد الحميد تقاطع قصتين مختلفتين، تلتقيان في مسارهما عن طريق الصدفة، فتتشابك الوقائع والأحداث بينهما في مسار واحد نحو المجهول.

تبتدئ أحداث الرواية مع الطبيب فاضل الذي يرحل من بلده متجها إلى إقليم يسمى بني عيسى ليعمل به بعدما لم يجد وظيفة في بلاده لكنه يصطدم بواقع أن هذا الإقليم الذي قصده شبه مهجور وخالي من السكان، ولم يجد فيه إلا صالح " الشخص الذي سيكون خادمه أو بالأخرى مساعده في العيادة الطبية والذي استقبله بحرارة، ولقد أخبره هذا الأخير عن أمر غريب وهو أنه لا يأتي أي مرضى إلى العيادة، لم يصدقه في البداية، لكن بعد بضعة أيام، عرف الطبيب أنه كان بخبره الحقيقة فقط ولا شيء غيرها، وبعد انتظار طويل، تأتيه المريضة الأولى ديما " والتي كانت حاملا، لكن لم يكن السبب وراء مجيئها هو رغبتها في الكشف عن صحتها وإنما لتطلب الدكتور" فاضل" مرافقتها في رحلتها غلى بلدها جارتين كون مصير طفلها متعلق بهذا البلد وقواعده الغريبة التي تقول بأنه لا يولد طفل حتى خارج أراضيها.

كذلك أخبرته بأنها من طلبت مجيئه إقليم بني عيسى وقدمت له كيسا مملوءا من القطع الذهبية ووعدته بإرجاعه سالما إلى بلده بعد إتمام مهمتها، كما أطلعته على ضرورة مرافقته لها ليعتني بها لأنها مصابة بمرض الصرع.

تفاجأ الطبيب عند سماعه ديما تقول بأن طفلها سيحصل على روح في يوم يدعى ب" يوم الغفران " وفي باحة جويدا الموجودة بجارتين، إذ يُعدم في هذا البوم المجرمون من النسالى أمثالها، فتنقل أرواحهم المذنبة إلى أجنة النساء النسليات الحوامل بطريقة غير شرعية.

باقي أحداث الرواية تدور داخل جارتين، وهو بلد أهم ما يميزه انقسام سكانه إلى طبقتين اجتماعيتين هما طبقة الأشراف وطبقة النسالى، كذلك تُعرف هذه الأرض بقواعدها العجيبة الصارمة التي يسير شعبها وفقها ولا يستطيع أيّ جارتيني الخروج عنها، وإلا جُر به إلى منصة الإعدام في حالة ما إذا كان نسليا أو عوقب بطريقة أخرى أكثر تساهلا مثل التنبيه أو السجن إذا كان من الأشراف. ولقد أوجد هذه القواعد السكان الأصليون لهذه الأرض بسبب انتشار الفساد والظلم والحروب إبان حقبتهم الزمنية، ونظرا للأهمية البالغة لهذه القوانين فقد نقشت على جدار جارتين العظيم بعدما بنوه حتى لا تُمحى ولا تُنسى مهما مر الزمن. ومن هذه القوانين التي سنها هؤلاء ألا يعيش على أرضها من عبر عمر الخمسين من الأشراف، كذلك ضرورة تناقل الأرواح لاستمرار النسل والحياة.

وفي ربوع جارتين وأحضانها تعيش قصة حب جميلة بين الشاب النسلي نديم وغفران الفتاة الشريفة، حيث تواعدا على الزواج بشرط أن يتم نديم عامه الخامس والعشرين من دون ارتكاب خطأ أو جرم صغير.

وفي انتظار لحاق ذلك اليوم فقد اهتم نديم بتعليم النسالى القراءة والكتابة في كوخه الصغير محاولا بذلك تحقيق حلمه في التغيير من واقعهم المرير وتحسين حياتهم. بينما غفران فقد التحقت بمدرسة ضباط الأمن وسارت عي رامي المنصة الخاصة بالإعدام بفضل ذكائها وتفوقها وكذلك براعتها في التصويب بالمسدس، لتكون أول امرأة تحقق ذلك.

عندما جاء موعد زفافها اعتقل "نديم" ظلما لاتهامه بارتكاب جريمة اعتداء في حق سيدة كبيرة واتجه به إلى باحة جويدا اين قامت "غفران" بقتله بخنجر، كان قد أعطاه إياها طالبا منها قتله به في حالة عجم وفائه بوعده، وصادف في ذلك اليوم أن كان الطبيب و"ديما" وسط الباحة، حيث ذهبت روح نديم مباشرة وانتقلت إلى جنينها فديت فيه الحياة. ولقد غادرا "جارتين" مباشرة بعد حصولها على روح المعدوم.

بعدما حدث دخلت "غفران" في أزمة نفسية حادة، وبعد وهلة من الزمن عرفت أنها قد قتلت روحا بريئة وان نديم كان مظلوما ولم يرتكب الجريمة الملصقة له. لذلك قررت ترك مل شيء ورائها ولاتجاه إلى وادي النسالى وتحقيق حلم "نديم" في تغيير مصير النسالى وأخذت تعلمهم كما كان يفعل حبيبها وصارت تعيش بينهم وتأكل وتشرب معهم وتلبس لباسهم ثم لقنتهم بعض الحرف ليسترزقوا منها بطريقة حلال بعيدا عن السرقة وممارسة الرذيلة.

وهكذا فقد قلت جرائم النسالى تدريجيا وقل مع ذلك عدد المعدومين في الباحة، لكن ذلك لم يكن ليرضى شرفاء "جارتين" مطلقا، فقاموا بحرق أكواخهم ومدرستهم الصغيرة وكتبهم ومخزن أعمالهم الحرفية ومن ثم دبروا لهم مكيدة للإيقاع بهم والسير بهم إلى باحة جويدا حيث أُعدم البعض منهم بأمر من حكام جارتين الساهرين على استمرارية مراسيم يوم الغفران. أما "غفران" فقد انتزعوا منها صفة الشرف، كما لعبوا بعقل أخيها "زين" فتبرأ منها وبعدها وضعوا لها وشم النسالى فصارت واحدة منهم.

ولقد تزامن وقوع كل الأحداث المذكورة مع رجوع الطبيب فاضل إلى وادي النسالى مع السر المخفي طويلا وهو آدم الصغير ابن ديما إذ أخبر ريان أخ ديما بالحقيقة الكاملة، كما أطلع غفران على ماهية الروح الموجودة داخل جسد ذلك الولد وهي المتمثلة في روح نديم.

بعد كل ما حدث فقد زادت قوة غفران وإصرارها ورفضت الاستسلام لهؤلاء الطغاة وواصلت ما بدأه نديم وصارت تُعلِّم النسالى أكثر وتوجههم إلى الطريق الصحيح وتنصحهم وتزرع فيهم مختلف القيم الأخلاقية، فقد أعلنت الحرب ضد كل شريف يتعدى على حقوق النسالى أو يمارس العنصرية ضدهم.

لينتهي الجزء الأول من هذه الرواية عند هذا الحد لتكتمل أحداث الرواية في جزء ثاني اسمه "دقات الشامو" وآخر ثالث بعنوان "أمواج أكما" والصادر حديثا.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدمة.....05

الفصل الأوّل: مقاربات نظرية.....07

I. **المبحث الأول: مفهوم العجائبي.....08**

II. **المبحث الثاني: المصطلحات المتداخلة مع الأدب العجائبي.....13**

III. **المبحث الثالث: روافد العجائبي في السرد القصصي الحديث.....16**

IV. **المبحث الرابع: موضوعات العجائبي.....20**

الفصل الثاني: تمظهرات العجائبي في عناصر السّرد.....27

1) **المبحث الأول: عجائبية الشخصية.....28**

2) **المبحث الثاني: عجائبية الحدث.....37**

3) **المبحث الثالث: عجائبية الفضاء.....47**

4) **المبحث الرابع: السّارد العجائبي.....63**

خاتمة.....68

قائمة المصادر والمراجع.....71

ملحق (ملخص لأهم أحداث الرواية) 76

ملخص البحث:

يُعدُّ العجائبي من أهم المعالم الفنية، التي ميزت الرواية العربية المعاصرة، إذ فرضت هذه التقنية السّردية، مجموعة من القواعد الجديدة والمستحدثة من بينها: المناداة باللاواقعية، كسر أسلوب الحكي القديم والممل (الرتيب)، وبث عنصر التشويق والإثارة من خلال الخروج عن كل مألوف، وهو الأمر الذي تتميّز به بوضوح رواية (قواعد جارتين) للكاتب (عمرو عبد الحميد)، حيث تمثل العجائبي في هذه الرواية متخذا عدة أشكال وملامح، وهو ما حاولنا تقصيه واستظهاره من خلال هذا العمل، وذلك بالتركيز على العناصر التالية (الفضاء، والشخصيات، والأحداث والسارد)، وكان مرادنا من هذه الدراسة إبداء اهتمامنا الكبير بالرواية العربية عامة والعجائبية على وجه الخصوص.

Résumé :

Le roman arabe contemporain a connu dans son écriture la propagation du phénomène du fantastique, qui se caractérise par les fondations de l'irrationnel dans un univers tout à fait ordinaire, d'une menace qui bouleverse l'ordre banal des choses, et expose un déséquilibre introduit par des événements qui n'existent que par le langage. Mais ne cesse de donner au roman une esthétique exceptionnelle encadrée par le réel et l'imaginaire absolu.

Tel est le cas pour le roman intitulé (**Les lois de Jartine**) de l'écrivain (Amrou Abdelhamid), qui renvoie au fantastique et à l'extraordinaire, à travers les différents éléments narratifs, et aussi par la structure des relations de ces éléments.