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 -
Tasdawit Akli Muḥend Ulḥağ - Tubirett -
Faculté des Lettres et des Langues

جامعة البويرة

قسم: اللغة والأدب العربي

التخصص: أدب عربي حديث و معاصر

العجائبي في رواية التراس لكمال قرور
منهج وصفي تحليلي.

مذكرة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي (ل م د)

إعداد الطالبة: سارة مراد.

إشراف الدكتور : رابح ملوك.

السنة الجامعية2017-2018 م

بسم الله الرحمان الرحيم

الإهداء

إلى من منحني الحياة و دفعتني دوما لسير قدما لتخطي العقبات و الصعاب

إلى منبع الحب و العطاء: أمي الحنونة أمد الله في عمرها.

إلى من تتبع خطواتي و أنا أشرب من ينبوع العلم و المعرفة مثلي الأعلى

في هذا الوجود : أبي العزيز أمده الله بكامل الصحة.

إلى إخوتي: نرجس، ريان، ساعد، عائشة

محمد وفقهم الله. و تحيتي الخالصة لزوجي العزيز لعموري حفظه الله لي إن شاء الله.

مقدمة

مقدمة

الصلاة والسلام على أشرف المرسلين وعلى آله وصحبه أجمعين أمَّا بعد:

لقد عرف العرب منذ القدم فنونا نثرية مختلفة، من قصص وأساطير وملاحم وحكايات شعبيَّة مثل: ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة لابن المقفع وغيرها...كلُّها دارت بعوالم خياليَّة تسودها الخوارق واللاواقعيَّة التي تناقض منطق الواقع.

فهذا النوع من النُّصوص يدرج ضمن أدب يسمَّى بالأدب العجائبي أو الفنتازي أو الغرائبي، وهذا بتعدد التسميات المصطلح لكن المضمون الدلالة واحدة، فهذا الأدب يناقض قوانين الطبيعة ليدخل ضمن اللاواقعية واللامألوف؛ ليثير في القارئ الدهشة، والتعجب في عالم سحري يشوبه العنصر العجائبي، لكن هذا العنصر لم يبق لصيقا بالأجناس القديمة التي ذكرناها آنفا، فقد استعملها الروائيون في جنس الرواية وخاصة أنَّ هذه الأخيرة تعد ديوان العالم المرتبطة بالوعي المديني الملتصق بالواقع المهيمنة على الساحة الإبداعية، بالإضافة إلى أنَّها جنس أدبي غير قابل للاكتمال ومتداخل مع مختلف الأجناس الأدبيَّة الأخرى.

كما أنَّ الرواية طرقت الباب على مختلف أشكال التعبير إزاء موقف ما لتقدم صورة خاصة للواقع يختلف من روائي لآخر، فالتفات الروائي إلى العنصر العجائبي الذي يدور في فلك الخارق غير المعتاد، أضفى على الرواية صبغة جديدة طغت على كتاباتها، ممَّا فتح الباب أمام كتابة تحاول تكسير المنطق والواقع لتطفو في اللاواقعية و اللامألوف لتثير في ذهن المتلقي الدهشة وتهيئ له جوّ الغرابة وتدفع بالنَّص الروائي إلى التأويل. وقد كان غرضي من اختيار هذا الموضوع، أن الرواية "التراس" لكمال قرور هي صورة فنية تشكيلية لعالم واقعي، فسمة تفرعها تفتح إشكالات تجعل الباحث يغوص فيها، و العنصر العجائبي عنصر يخترق الواقع و مازال مصطلح

بحاجة إلى توضيح وتتبع مساراته، وهذا ما جعلني أغوص فيه لإضافة شيئ جديد و مفيد لدراسات.

لذلك وقع اختيارنا على رواية جزائرية المعنونة ب"التراس" لكمال قرور التي أدرجناها ضمن أدب العجائبي لما تتميز به من خصوصيات سنتعرف عليها لاحقا.

لذلك ارتأينا لطرح الإشكالية التالية:

كيف يمكن لنص روائي حديث أن يحكي عن واقع طبيعي بأسلوب عجائبي؟ وما سر هذا التوظيف؟ ومن خلال ذلك، كيف برزت الشخصيات و الزمكان في الخطاب العجائبي عند كمال قرور في روايته "التراس" ؟ و هل توظيف العجائبي في الرواية الحديثة مثل رواية "التراس" لكمال قرور يُعَدُ هروبا من واقع مرير؟

كل هذه الاشكاليات أثارت فينا الرغبة للإجابة عنها. وفي ضوء ماقدمناه فقد اتبعنا خطة البحث الآتية:

حيث قامت فصول هذه الدراسة على مقدمة ومدخل وفصلين وأخيرا خاتمة؛ ففي مدخل كانت بعنوان علاقة الرواية بالسرد العجائبي، أما في الفصل الأول كان بعنوان: العجائبي المصطلح والمفهوم تعرضنا في المبحث الأول: على العجائبي لغة عند العرب و الغرب فتناولنا في المطلب الأول: العجائبي في القرآن الكريم ثم، في المطلب الثاني: تقصينا التحديدات اللغوية لمصطلح العجائبي في المعاجم العربية أما المطلب الثالث: كان بعنوان العجائبي في المعاجم الغربية، أما المبحث الثاني: كان بعنوان العجائبي اصطلاحا عند العرب و الغرب تناولنا في المطلب الأول: مصطلح العجائبي عند العرب، أما المطلب الثاني: العجائبي عند الغرب و المطلب الثالث: العجائبي عند المغاربة، أما المبحث الثالث فتعرضنا فيه إلى شروط العجائبي وتقسيماته، وفي

المبحث الرابع إلى خصائص وعناصر العجائبي، وفي المبحث الخامس وظائف العجائبي، والمبحث السادس كان بعنوان مواضيع العجائبي.

أمَّا الفصل الثاني كان بعنوان: تشكل العجائبي في رواية التراس لكمال قرور، تعرضنا في المبحث الأول: لمحة عن الروائي كمال قرور ثم في المطلب الأول: ملخص رواية "التراس" و في المبحث الثاني: كان بعنوان توظيف العجائبي السحري في رواية "التراس" فتناولنا في المطلب الأول: الراوي في رواية "التراس"، و في المطلب الثاني: عجائبية الشخصيات و المطلب الثالث : كان بعنوان عجائبية الكرونوتوب.

وأنهينا البحث بخاتمة عرضنا فيها أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال الفصلين، كما أنَّ المنهج الذي اتبعناه في دراستنا منهج وصفي تحليلي يناسب رصد الشخصيات والأزمنة والأمكنة وتحليل دلالتها في الرواية.

وقد كان لدراسات السابقة فتح آفاق البحث أمامي مثل: رسالة دكتوراه، العجائبية و تشكلها السردي في رسالة التوابع و الزوابع لابن شهيد الأندلسي و منامات ركن الدين الوهراني لفاطمة الزهراء عطية، و رسالة الماجستير العجائبية في أدب الرحلات رحلة ابن فضلان نموذجا لعلاوي خامسة، و دراسة لحسين علام بعنوان الرواية و فعالية القص العجائبي في ليلة القدر الطاهر بن جلون.

كما اعتمدت في دراستي على مجموعة من الكتب منها: مدخل إلى الأدب العجائبي لتزفتان تودوروف، السرد الغرائبي و العجائبي في رواية و القصة القصيرة في الأردن لسناء شعلان، وشعرية الرواية الفانتاستيكية لشعيب حليفي.

بالإضافة إلى أن أي بحث مهما بلغت درجته العلمية لا يخلو من صعوبات في عملية إنجازه، فكان هناك صعوبة في تحديد المصطلح العجائبي و تقصي أثره لما يحيط به من مصطلحات.

وفي الأخير أتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذ رابح ملوك الذي تفضل بالإشراف على هذا الموضوع، وأشكره على جميع توجيهاته من أجل الوصول بالبحث إلى غاياته، ونرجو أن يكون الله تعالى قد وفقنا في ذلك.

مدخل

علاقة الرواية بالسرد العجائبي

مدخل: علاقة الرواية بالسرد العجائبي.

لقد كان «السرد العربي قديم قدم الإنسان العربي، فقد مارس العربي السرد والحكي شأنه في ذلك شأن أي إنسان في أي مكان بأشكال وصور متعددة، وانتهى إلينا مما خلفه العرب تراث مهم»[1] وهذا يدل على أنَّه بالرغم من احتلال الشعر مكانة عند العرب، إلاَّ أنَّ السرد كان فارضا نفسه، ومضمارا أصيلا أبدع فيه العربي على مدى عصور طويلة حيث وصلتنا نصوص نثرية بلغت العالمية منها: حكايات ألف ليلة وليلة أو الليالي العربية كما تعرف عند الغرب، فقد سجلوا لنا فيه صور حياتهم وأنماطها، ورصدوا من خلاله مختلف الوقائع وما خلفته من آثار في المخيلة والوجدان، وعكسوا فيه صراعاتهم الداخلية والخارجية، كما تجسدت لنا من خلاله تمثيلاتهم للعصر والتاريخ والكون وصور تفاعلاتهم مع الذات والآخر.

فحضارتنا العربية لم تقم على الشعر بل على السرد أيضا، فالسرد ديوان آخر للعرب[2].

فهو بذلك يضاهيه و«بعدما كان الشعر وكانت الكلمة وقود للمعارك ودليلا على الفصاحة والنبوغ، وكان السرد له مكانة في جلسات الليل الصحراوي الطويل انقلبت موازين الفنون، إننا نعيش الآن زمن الرواية بامتياز زمن الحكي بأساليبه المتعددة شعريَّة حواريَّة»[3] فالرواية محاكاة للواقع لذلك

احتلت مكانة مرموقة في ساحة الإبداع، لأنَّها تعد جنسا مفتوحا على مختلف الأجناس الأدبية، بمقدار ما تتميز عنها بخصائصها الحميمية وأشكالها الصميمية[4]. بمعنى أنها جنس أدبي قابل

---

[1]– سعيد يقطين، السرد العربي مفاهيم وتجليات، دار الأمان، الرباط، ط1، 1433هـ – 2012، ص:57.

[2]– ينظر، نفسه، ص:61،62.

[3]– محمد كعوان، "السرد الجزائري يبحث نفسه وسط المتغييرات الجديدة، جريدة الخبر، ع 8739، الجزائر، الخميس 4 جانفي 2018، ص: 22.

[4]–ينظر،عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، ديسمبر، 1998،ص:11.

لاستيعاب مختلف الأجناس ففضاء كتابتها يتسع ليشكل عالما بأكمله، و يعرفها ميخائيل باختين بقوله: « إنَّها المرونة ذاتها فهي تقوم على البحث الدائم وعلى مراجعة أشكالها السابقة باستمرار ولابد لهذا النمط الأدبي من أن يكون كذلك، لأنَّه إنَّما يمد جذوره في تلك الأرضية التي تتصل اتصالا مباشرا بمواقع ولادة الواقع.

معنى هذا أنَّ الرواية لها صفة المرونة فهي تكتسي أي رداء، لأنَّها تستوعب مختلف الأشكال الأدبية دون استثناء حتى وإن طرأت عليها تغيرات لأنَّها تنطلق من الواقع، حيث هذا الأخير قابل للتطور والتجدد عبر مختلف العصور وهذا يحيلنا إلى أنَّ الرواية لا يمكن أن تكون وليدة العصر، إلا باعتبارها قد امتلكت التاريخ القديم، مثلما تمتلك القدرة على التنوع»[1]. فالرواية بذلك منفتحة على مختلف تعقيدات الواقع .

أمَّا روجر آلن «فيعتبر الرواية نمطا أدبيا دائم التحول والتبدل»[2] أيضا نجد سانت بوف يعرفها: « حقل فسيح من الكتابات التي تتخذ لها سيرة الاقتدار على التفتح على أشكال العبقرية، بل على كل الكيفيات، إنَّها ملحمة المستقبل وربما تكون الملحمة الوحيدة التي تحتويها التقاليد منذ الآن فكأنَّ سانت بوف كان صادق التنبؤ بمستقبل الرواية التي اغتدت على عهدنا هذا وقبل عهدنا هذا أيضا، الجنس الأدبي الأكثر مقروئية في العالم»[3].

وكلمة رواية تعني بالفرنسية (Roman) هي لفظة من أصل لاتيني ظهرت في القرن الثاني عشر، لكن لم تجد مكانة إلا مع بوادر التحرر الفكر واتضاح الفوارق بين المجتمعات فنمو الطبقة

---

[1]– ماجد أسد، الرواية العربية المعاصرة من المغامرة إلى التأسيس، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1988، ص:57.

[2]– روجر آلن، الرواية العربية، تر: حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى لثقافة، 1997، ص: 07.

[3]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، ص: 16.

البرجوازية هو الذي أفرز هذا الفن[1] وكان ذلك من خلال الدعوة إلى تحرر الرجل والمرأة والخروج عن تقاليد العصور الوسطى ليستطيع الروائي بخوض مواضيع جريئة يكسر بها طابوهات مثل: موضوع الحب والمرأة والدين[2] وهذا جعلها تحتل الريادة على مختلف الأجناس الأدبية لاتساعها وانفلاتها من ضوابط محددة، كما أنَّ موضوعاتها هي التي تحددها وهذا ما أقرَّ به برنار فاليط في كتابه (النص الروائي تقنيات ومناهج) يقول: «... الرواية وعلى (أدب الأفكار) فيبدو أنها لا تخضع لقواعد كتابية تختص بها، بل إنَّ الموضوعات المطروقة هي ما يحدد كينونتها كجنس، فهي تسرد مغامرات وهمية أو ترسم شخصيات غير حقيقية أو تنسج حبكات متخيلة، مما يجعل خطابها في صميم اللاواقع، الذي يقسم فضاءه الرمزي مع الخرافة والأسطورة والملحمة»[3].

وبفضل تداخل الرواية مع عدة أجناس فقد طرقت الباب أمام نوع من السرد يسمى العجائبي، لتكسر لغة المنطق والواقع لتغوص في اللاواقعية، فالرواية تحاول أن تكتب على جسدها خطا عجائبيا متموجا بتموج تقنياته وآلياته، يحاول كسر رتابة المتلقي بخلق إحساس الدهشة والاستغراب والقلق والرعب والخوف وغيرها من الأحاسيس فهذه كلها تكتمل لترسم لوحة العجائبي في الرواية[4].

و لأنَّ «تعددية الأشكال واختلافها في الرواية ليس ترفا فكريا أفرزته رغبات طارئة، ولكنها آتية من تعقيدات الواقع وتعدديته، كما في سلطته الرهيبة التي تخنق الكائن وتقوده نحو الجنون المتعدد، ونحو الموت والكبت والاضطهاد ... كل هذا أفسح أمام الرواية سبلا كي تتعدد نظرتها وزوايا

---

[1]- ينظر، الصادق قسومة، الرواية ومقوماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، المركز النشر الجامعي، 2000، ص: 19-25.

[2]- ينظر، طه وادي، مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية، دار النشر للجامعات، مصر، ط2، 1997،ص: 27.

[3]- برنار فاليط، النص الروائي تقنيات ومناهج، تر: رشيد بنحدو، منشورات (Paris)، 1992، ص: 06.

[4]- ينظر، نجاح منصوري، سحر العجائبي في رواية "وراء سراب... قليلا" لإبراهيم درغوثي، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، ع8، بسكرة، 2012، ص: 143.

معالجتها لهذه التيمات، فكان الفانتاستيك زاوية أخرى يمتزج فيها الواقعي باللاواقعي»[1] ليحدث في القارئ حيرة. «والعجائبي اللاواقعي عكسه الواقعية (Le réalisme) نسبة إلى الواقع(Le réel)، وهو الموجود حقيقة في الطبيعة والإنسان، والواقع نوعان: حقيقي... وفنِّي، والأوَّل ما إذا وصفه الإنسان كان صادقا وأمينا لموافقته ما هو موجود وكائن، إنَّه بوصفه يأتي بنسخة عن الواقع كالصورة الفوتوغرافية، والثاني هو المعوَّل عليه في الأدب يقوم على خلق إبداعي لواقع لا يشترط أن يكون حقيقيا بحذافيره، صحيح أنَّه يغترف عناصره من الواقع الحقيقي لكنه يحور ويزيد وينقص ويختلف ويعيد التكوين ليأتي بواقع نسخة أمينة للواقع الحقيقي بل هو محاك له»[2]. يعكس الواقع

كما نلاحظ «أنَّ الواقعية هي تلك المنطقة الواسعة من السرد دون أيَّة تقاليد يمكن تحديدها، منطقة اختفت منها الصنعة الأدبية، ويجري كل شيء فيها كما يجري في الحياة»[3].فهي نسخة صادقة

عن الواقع، «فالكاتب الواقعي يخلق أشخاصه ويرسم ملامحها ويصور البيئة كما يشاء، ولكن ضمن الأطر المألوفة التي لا نشعر إزاءها بالغرابة والاستنكار ولهذا يشبه اللوحة الفنية التي يرسمها الفنان مستمدا عناصرها من الواقع الخارجي الحقيقي ومخيلا لك واقعا آخر، هو واقعه الخاص الذي يراه من زاويته الإبداعية»[4].

أي الكاتب الواقعي لا يخرج عن نطاق منطق الواقع المألوف فهو بذلك يبتعد عن الصور التي تثير الدهشة والاستغراب لدى القارئ، كما أنَّه لا يعكس لنا ما هو موجود بحذافيره، وإنَّما يضيف إليه صبغة خيالية خاصة بواقعه وعالمه كما يراه هو.

---

[1]– شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستكية، دارالأمان، الرباط، ط1، 1430هـ– 2009م، ص: 35.

[2]– عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 1999، ص: 134.

[3]– ولاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، 1998، ص: 74.

[4]– عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، مع ترجمات ونصوص لأبرز أعلامها، ص: 134.

ولكن هذا التيار لم يدم، فقد بهتت ألوان الواقعية الجديدة والوجودية ظهرت روح مغايرة وتقنيات جديدة وبرزت الرواية الغرائبية والسحرية الفانتازية التي لا تنتمي أبدا إلى الواقعية كما ظهرت رواية الخيال العلمي التي اتبعت مدرسة جول فيرن (نهاية القرن التاسع عشر)[1].

إذن هذا يدل على أنَّ الرواية الواقعية إن كانت تحاكي الواقع بطريقة مباشرة أو غير مباشرة فإنَّها لا تخرج عن الأطر المألوفةالطبيعية برغم استنادها إلى الخيال، فإنَّ الرواية العجائبية تتجاوز منطق الواقع إلى اللاواقع غير المألوف لتطرق الباب أمام خيال لا محدود يبتعد عن المنطق.

« لقد كان اهتمام كتاب الرواية في العصر الحديث بالقيمة الفنية لشكل الروائي دور كبير في ولادة أشكال متباينة من هذا الفن لها سماتها الخاصة بها والمرتبطة بتشكيلها،كالرواية المتعددة الأصوات (البوليفونية)* والرواية الشعرية والرواية العجائبية، وغيرها من الخطابات ذات العمق الاستراتيجي، التي يمثل ظهورها وتباينها حالة الانفتاح الشكل الروائي على تشكيلات متعددة من السرد، يتميز بها على غيره من الأنواع الأدبية الأخرى.

[1]– ينظر،عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص: .195.

*– الرواية البوليفونية: هي الرواية متعددة الأصوات لم تظهر إلا مع ديستويفسكي حسب المنظر الروسي ميخائيل باختين، بمعنى هي رواية تعتمد على تعدد المواقف الفكرية واختلاف الرؤى الإيديولوجية ترتكز على كثرة الشخصيات والرواية والسرد والمتقبلين وتستند إلى تنوع الصيغ والأساليب استعمال الفضاء العتبة وتوظيف الكرونوطوب (وحدة الزمان والمكان)، وهي رواية ديموقراطية ستدمج كل القراء المفترضين ليدلوا بآرائهم بكل حرية وتلقائية فيختاروا ما يشاؤون من المواقف والإيديولوجيات المناسبة، عكس الرواية التقليدية التي هي أحادية الصوت وقد أخذ هذا المصطلح من عالم الموسيقا ليتم نقله إلى حقل الأدب والنقد، ينظر، جميل حمداوي المقاربة الكرونوطوبية بين النظرية والتطبيق رواية (جبل العلم) لأحمد المخلوفي أنموذجا، ط1، 2017، ص:09،10.

وَسَردية التعجيب واحدة من أبرز الأشكال الجديدة للتعبير، والتي يتجاوز بها المبدع حدود الإطار التقليدي للحبكة السردية، فينشئ بواسطة هذه السردية مظهرا من مظاهر التغيير داخل الشكل الروائي»[1].فتوظيف هذه السردية جعل الكاتب يجرب نسقا سرديا جديدا.

كما أن الأدب العجائبي له عدة مسميات منها: «الأدب الغرائبي والأدب الفانطاستيكي أو الأدب السحري كلها أسماء لمسمى واحد، وهو تردد كائن لا يعرف سوى القوانين الطبيعية أمام حادث له صبغة فوق طبيعية»[2].

بمعنى أن المرء يعيش في واقع مألوف بديهي لكن حين يواجه حدثا خارقا غير معتاد على رؤيته أو تصوره، تحدث له حيرة أمام هذا الحدث فوق الطبيعي، أي العجائبي هو تمازج بين الواقع واللاواقع.

إنَّ أي عمل أدبي يستند إلى الخيال وكذلك الرواية فهي نتاج خيالي وإن اكتسبت معطيات الواقع، ولكن هذا الخيال ينزع إلى أي نوع عندما يفك العرى بين الواقع واللاواقع ويشكل عالما مغايرا ومفارقا يدخل ضمن عالم عجائبي أو غرائبي أو مزيجا مثيرا من العالمين[3].

بمعنى المزج بين العالم المألوف والعالم غير المألوف وإدراج العناصر الخارقة والتحولات المثيرة، التي غايتها إدهاش القارئ وشده نحو عالم عجائبي يفضح تلاعبات الواقع الحقيقي ومفارقاته المختلفة.

---

[1] – نورة بنت إبراهيم العنزي، العجائبي في الرواية العربية نماذج مختارة، مذكرة ماجستير، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية، ص: 07.

[2]– صلاح الدين عبدي، الواقعية السحرية في أعمال إبراهيم الكوني (رواية الورم أنموذجا)، مجلة علوم الإنسانية الدولية، ع 19، 1433هـ، 2012، ص: 89.

[3]– ينظر، سناء كامل شعلان، السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصيرة في الأردن من 1970– 2002 نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، ص:21.

فالبنية السردية الغرائبية والعجائبية أصبحت «الطريقة المثلى لتكسير القوالب الواقعية الضيقة والبحث عن طرائق للترميز، بهدف الانتقادات السياسية والاجتماعية والدينية»[1].

أي العجائبي هو عبارة عن رمز أو قناع يلبسه الروائي بغية مراوغة الواقع، لتمرير وجهات نظر وانتقادات بهدف توعية المجتمع، فيتبنى العجائبي وعوالمه الخارقة فهو أسلوب يقف أمام سلطة العقل والمنطق لكنه يعكس الواقع الطبيعي.

كما أنَّ «الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي اجتاحت أوربا خاصة والعالم عامة، بعد الحربين العالميتين من أهم العوامل التي أبرزت هذه البنى السردية إلى الوجود»[2].

بالإضافة إلى «أنَّ من سمات الرواية أنَّها ليس لها ضوابط محددة لكتابتها كونها في تحول دائم، والعجائبي منطقهُ يرتكز على الخيال الجانح الخارق، الذي ينفلت من الواقع ليكسر منطق المألوف ويشد القارئ إلى عوالم غير طبيعية من خلال أحداث تعبر عن واقع المرء في ضباب يحيط به.

إن الرواية العربية اليوم تعبر عن واقع متعدد المسوخ والستارات المركبة من الزيف والوهم والحقائق المدمرة، وعن عالم انسحقت فيه نفسية الكائن، حتى باتت مشوهة تفرز أمراضها متعددة، بالإضافة إلى مصادرة كل ما هو إيجابي، وسط حروب وخيانات وفقر وتخلف وجهل»[3]. هذا يعكس حال المجتمعات وفقدان توازنها.

والرواية العربية أمام اختيارين:

---

[1]– سناء كامل شعلان، السرد الغرائبي و العجائبي في الرواية و القصة القصيرة في الأردن، ص: 34.

[2]– نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص: 07.

أ- إمَّا أن تجنح إلى النفس الرومانسي والإغراق في الذاتية والبكائية، التي سادت فترة طويلة منذ بداية القرن العشرين، واعتبرها رديفا لتسلية والمتعة وتقليدا لشكل أجنبي دخيل الذي يخدش الأخلاق العامة ويفسد اللغة[1]. أي تكون الرواية تقليدا غربيا محض هدفه التسلية و المتعة.

ب-« أو تكون مشهدا لتصادم والتجريب والحداثة، عن طريق خرق الستار وخلخلة البديهي الجامد، وتدمير المعتقدات التكريسية ببعث الحيرة والإدهاش»[2]. فالرواية هنا تجرب شكل حداثي لكسر

البديهي فتخلق حيرة والارتباك، فهذا النوع الثاني هو ما يمكن تسميته بالرواية العربية التجريبية ذات الحساسية الجديدة والأفق المشرع على أسئلة متقاطعة تتقصد اكتشاف المحتمل والممكن وتشريح "الهوية المحتجبة" للواقع والكائن فتترصد بذلك المختل والاحباطات المتعددة والأزمات المتداخلة الذي انكسرت فيه أحلام الكائن مع فجر الاستقالالات[3].

من بين الأجناس الأدبية التي تحمل بذور العجائبي نجد:

أ- الأسطورة (Myth): تعد الأسطورة« قصة خرافية أو تراثية وعادة ما تدور حول كائن خارق للقدرات وأحداث ليس لها تفسير طبيعي»[4] تجعل القارئ منبهرا بأحداثها، كما أنها تعتبر جنس غير أدبي. و لأن «المنهج الأسطوري خيالي مهمته أن يخترع من المادة الإنسانية ما يبهر الناس من خوارق تتحاشى منطق الواقع وتفترض فينا التصديق، كما أنَّه في الوعي الأسطوري ليس ثمة تمييز بين الواقع والوهم. وعلاوة على ذلك فإنَّ اللامعقول جزء لا يتجزأ من بنية الأسطورة حيث

[1]- ينظر، شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص: 07،08.

[2]- نفسه، ص:08.

[3]- ينظر، نفسه، ص: 09.

[4]- إبراهيم فتحي، معجم مصطلحات أدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، ص: 27.

يمكن لأية علاقة ممكنة أو غير ممكنة أن توجد ومع الأسطورة يصبح كل شيء ممكنا»[1] لأنها تستند على الخيال الخارق .

كما أن الأسطورة «لا تدلنا فقط على طفولة العقل البشري البدائي، وإنَّما هي إلى جانب ذلك تؤسس نسقا ثقافيا يمكن أن يصل بنا إلى المنظور الثقافي الذي شكل رؤية العالم عند خالقي الأسطورة ومتلقيها على حد سواء، وتشمل الأسطورة تراثا تراكميا إنسانيا منفتحا على مختلف الحضارات التي سادت ثم زالت»[2].فهي وعاء تراثي و ثقافي يجمع مختلف الحضارات .

فالأسطورة « ليست من نتاج الفرد بعينه بل هي مجهولة المؤلف وتبناها المجتمع فصارت نتاجا له»[3]. و كل فرد له بصمته خاصة يطبعها بها.

ومن السمات المتعلقة بالفكر الأسطوري أيضا «أنها تتميز بالارتباط الوثيق بالدين، وبذلك تعتبر الأسطورة ديانة بدائية تحمل طابع القداسة، كذلك فالأسطورة تعد قصة مقدسة قوامها الأفعال التي قامت لها كائنات عليا وتتعلق دائما بخلق شيء جديد»[4]. زد على ذلك أن من «السمات المتعلقة بمكونات وعناصر الأسطورة فأهمها سمة (التعالي) التي تتمثل في تخلص الأسطورة من قيود الزمان والمكان والتجربة اليومية، وتحديداتها، ففي الأسطورة تقع الأحداث الخارقة في اللازمان واللامكان»[5] أي تدور في عالم خرافي لايساوي الواقع .

---

[1]– كارم محمود عزيز،الأسطورة والحكاية الشعبية في العهد القديم، الناشر عين الدراسات والبحوث إنسانية والاجتماعية، ط1، 2001، ص: 72.

[2]– ضياء الكعبي، السرد العربي القديم الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص: 43.

[3]– كارم محمود عزيز، الأسطورة والحكاية الشعبية في العهد القديم، ص: 71.

[4]– نفسه، ص: 74.

[5]–فائزة محمد داوود، على أجنحة الخيال وفي أدغال السرد، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2014:ص65.

كما أن هناك خلط «بين الأسطورة والخرافة مع أنَّ الفرق بينهما كبير، فالخرافة هي نتاج شعبي يحمل طابع البساطة والسذاجة في تناول حالة ما أو الحكم على ظاهرة غير مألوفة، أمَّا الأسطورة فهي وفق ما يرى البعض الحقيقة العميقة أو الرمزية لحدث ما، وربما يصح عليها القول بأنَّها صدى تاريخي للمرويات القديمة الشائعة»[1] فالأسطورة ما يميزها عن الخرافة هي الاعتقاد تروى و تصدق كما لو كانت تاريخ، أما الخرافة لا تحتوي على عنصر المعجزات.

ب- القصص الشعبية والسير : نجد من بين القصص الشعبية « ألف ليلة وليلة والتي تضمنت بنية تعجيبية من خلال وصف عالم فوق طبيعي، داخل عالم مألوف وشخوص يطالهم المسخ والتحول؛ إنَّ ألف ليلة وليلة هي نوع من خرق الواقعي (transgression) حسب تعبير أوستورفسكي (Ostorwski) لعالم يختلط فيه الجن بالإنسان والخارق بالمألوف الشيء الذي يولد حيرة وترددا في نفسية المتلقي»[2] تجعله حائرا في تفسيره.

فعالم ألف ليلة وليلة «يفتن كل من قرأه وغرابته وعجائبيته تفوق الخيال، إنَّه عالم من السحر مثقل بالأساطير»[3].

وهي لها الفضل« أن تلعب دورا كبيرا في إنعاش الفن الروائي في أوربا بعد ترجمة أنطوان غالان وكان لنا نحن والحمد لله أن نعود إليها فتكون مؤثرا كبيرا في الفن الروائي العربي اليوم، إذن العرب

[1]- رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر- دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، ط1، 2002، ص:346.

[2]- شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص: 15.

[3]- الطيب بوعزة، ماهية الرواية، عالم الأدب للترجمة والنشر، بيروت، ط1، 2016، ص: 11.

بالفعل كانوا ينصرفون عادة عما يسمونه خيالا لأنهم يريدون الأخبار،»[1] فالأخبار كانت «هي الصح وهي الصدق، لكن في الواقع كان دائما في نفس العربي شأنه في ذلك شأن كل إنسان في أي منطقة من العالم التوق إلى ما هو متخيل وما هو غريب وما هو في الواقع حلمي يعبر عن أعمق ما في الإنسان من صبوات»[2] ،لأن الإنسان بطبعه يميل إلى ماهو غير مألوف.

ج- الخطابات الرمزية: نعني بالخطابات الرمزية« أنَّ شخوصها اختيروا من الحيوانات ونموذجها كليلة ودمنة التي حاولت تصوير فضاء حيواني عجائبي، لا يختلف كثيرا عن عجائبيته بعض الأعمال الفانتاستيكية في أوربا في القرن التاسع عشر، ومنها أيضا ما يعتمد على الحلم والتخيل مثل رسالة الغفران والذي شغل دورا كبيرا في إخصاب المخيلة العربية وإعطاء العمل الإبداعي بعدا موحيا وفريدا»[3] .

فحكايات الحيوان تعتبر« من أقدم أشكال الحكايات الشعبية والخرافة (Fable) حكاية من حكايات الحيوان تشتمل على موعظة أخلاقية، وهي حكاية قصيرة تظهر فيها الحيوانات في صورة شخصيات تتحدث وتتصرف كالآدميين، ولو أنها في العادة تحتفظ بخصائصها الحيوانية ولها ، بحكم أغراضها، اتجاه أخلاقي»[4] يتخفى خلفها الكاتب ليمرر وجهة نظره.

د- الملحمة: يعرفها (باتو) بأنَّها: «حكاية شعرية لحدث بطولي عجيب » و حسب التعاريف الحديثة ومنها تعريف قاموس روبير (Robert):

---

[1]- الإبداع الروائي اليوم، أعمال ومناقشات لقاء الروائيين العرب والفرنسيين، آذار مارس 1988، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 1994، ص: 58.

[2]-نفسه ، ص: 59.

[3]- شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص: 16.

[4]- فوزي العنتيل، الفلكلور ما هو؟ دار المعاصرة، مصر، 1965، ص: 176.

حيث يقول: الملحمة «قصيدة طويلة يختلط فيها العجيب بالواقع، غايتها الإشادة ببطل أو بحادث عظيم »[1].تتمثل فيها أحداث خارقة.

كما أنَّ من «جمالياتها الاستعانة بالعجيب لأنَّ من شأن العجيب أن يغير مجرى الأمور، أن يطاوع البطل أو يضايقه أن ينفخ الروح في عناصر خارجية (في أشياء أو في قوى الطبيعة أو حيوانات أو غير ذلك من شأن العجيب أن يأتلف مع القوى المتعالية متى كانت هذه هي التي تقود مجرى الحوادث إلى نهاية سعيدة»[2].معنى أنَّ الملحمة لها صبغة عجائبية طاغية على أحداثها تجعلنا نعيش أحداثا خارقة يقوم البطل الرئيسي بها.

د- كتب التاريخ: نجد من كتب التاريخ «وخصوصا تلك كانت قبل ابن خلدون، بمعنى الأخبار العربية والحكايات التاريخية التي جاء أغلبها من نسج وتلفيق مخيلة المؤرخ أو الذاكرة الشعبية بالتواتر، كما هو الشأن عند المسعودي والطبري والغرناطي... حكايات مختلفة تشدها المبالغة والتعجب، وأيضا كتب الرحلات التي تؤرخ بشكل أساسي للطرائف والغرائب فتعمد إلى سرد استيهامات العوالم وشخوص عجائبية جديرة بالتحليل إلى جوار التفاصيل الحياتية»[3].

هـ- مؤلفات الصوفية: فالمؤلفات الصوفية« ولعله الجانب الثري في الأدب العربي من حيث تضمنه العديد من الخوارق، والتي يتم إدراجها ضمن الكرامات»[4]،حيث هذه « الكرامات تنقلنا إلى عالم عجائبي تغيب فيه الشروط المنطقية والطبيعية التي تحيط بالأحداث فالبطل يمكن أن يحقق

---

[1]- إيف ستالوني، الأجناس الأدبية، تر: محمد الزكراوي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2014، ص: 102.

[2]- إيف ستالوني، الأجناس الأدبية ،ص: 105.

[3]- شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص: 16.

[4]- نفسه، الصفحة نفسها.

إنجازات مستحيلة دون أدنى جهد في فضاء يغلب عليه الطابع المقدس حيث تغيب شروط المكان والزمان والحقيقة، ويحطم النظام الحقيقي للعالم ليخيم نظام قدسي»[1].

والكرامة كما يعرفها اليافعي «حدث خارق للعادة يجريه الله على يد الأولياء، وغير الأولياء من عباده الصالحين، من حيث لا يدرون ولا يعلمون، غير مقرون بدعوة النبوة، وهذا الخرق جائز عقلا وواقعٌ نقلا »[2].

كما نجد «أنَّ ابن عربي في فتوحاته المكيَّة يصف عوالم عليا غريبة زارها ولقاءات عجائبية أخرى مثل: شطحات المتصوفة عموما الذين ارتبطت خوارقهم بالحلم والهذيان، وبقوة نفسانية يمكن القول بأنَّها كانت تتماس رغم خصوصيتها من بعيد أو قريب مع ما كان يسلكه البوذيون وجماعات هندية أخرى.

وهو ما ساد في بعض الكتب السحرية، خلال القرون الوسطى وكتب الفقهاء في أحاديثهم عن عالم الدنيا وعالم الآخرة»[3].

ونجد من كتب التراث الصوفي كتاب (جامع كرامات الأولياء) للنبهاني،و(بهجة النفوس)لابن عطاء الله السكندري، و(اللمع) للسَّراج[4].

و- المغازي: من بين المغازي غزوة وادي السيسبان التي فيها نمط عجائبي الذي يحضر في العديد من الأنواع السردية العربية بمختلف سماته وحوافزه وصوره، فهي توظف البعد العجائبي

---

[1]- محمد فخر الدين، الحكاية الشعبية المغربية بنيات السرد والمتخيل، نشر المعرفة، ص: 44.

[2]- ضياء الكعبي، السرد العربي القديم الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل، ص: 58.

[3]- شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص: 16.

[4]- ينظر، سناء كامل شعلان السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن من عام 1970 إلى 2002، ص: 37.

وتستعمل الأسلوب الإسهابي في السرد لتخلق قواعدها الخاصة بها، وترسم تبعا لذلك إستراتيجية النصية تتمثل في تقاطعها مع نصوص أخرى منها: السيرة النبوية والحكاية العجيبة[1] إذن هي ذات نمط عجائبي.

ي- الخيال العلمي:يتقاطع الخيال العلمي مع عدة أجناس أدبية أخرى منها: الفانتازيا (Fantasy) فلا يوجد تعريف للخيال العلمي يستثني الفانتازيا[2] فهو يمثل قاعدتها و«يتبين أن أعمال الخيال العلمي برمتها تعتبر فانتازيا، لكن ليس كل عمل فانتازيا هو خيال علمي»[3]. فالفنتازيا عنصر

تتجاذبه مختلف الأجناس. كما «أنَ قدرة التخيل عند البشر وجدت معهم وهي قدرة خلاقة إبداعية إذ هي تصور له ما يريد عبر صور وأشكال ورؤى غير معروفة في الواقع وقد تكون عجيبة غريبة وقد ينفيها العقل المعرفي الذي وصل إليه البشر أثناء ذلك التخيل، ولكنه رغم ذلك قد يتحقق يوما ما»[4] فيتجسد ذلك التصور.

كما أن مصطلح الخيال العلمي ظهر في «الثلاثينيات من القرن العشرين على يد (هوغوغير نسباك Hugo Gernsback) (1884-1967) حيث عرفه كما يلي: " أقصد بالخيال العلمي أصناف القصص التي يكتبها (جول فيرن) و(إدغار ألن بوEdger Allan poe) وأعنى نوعا من الرومانسية الآخذة ممزوجة بالحقيقة العلمية والرؤيا التنبؤية، وهذه القصص ليست مشوقة للقراء فقط

---

[1]- ينظر: سعيد يقطين، السردالعربي مفاهيم وتجليات ص: 238،239.

[2]- ينظر، عصام عساقلة، المفهوم الأنواع والوظائف، مجلة مجمع اللغة العربية حيفا، الناشر مجمع اللغة العربية، ع2، 2011، ص: 119.

[3]- نفسه، ص: 121.

[4]- عبدو محمد، أدب الخيال العلمي بوصفه جنسا أدبيا، مجلة الخيال العلمي، ع 5و6، كانون1و2، 2008-2009، ص: 30.

إنَّما فيها نوع من الإرشاد العلمي وهي تزودنا بالمعلومات بطريقة مستساغة علميا، كما وتعرض أمامنا مغامرات علمية خارقة قد تحدث في المستقبل البعيد.

ويرى (كينفسلي أميسkingsley Amis) أنَّ الخيال العلمي هو ذلك النوع من القصص التي تعالج أحداثا لم تحدث في عالمنا المألوف بل تعتمد على اختراع علمي أو تكنولوجي»[1].الخيال

العلمي تطور يمس المجال العلمي يسعى لتجسيد نظرة استشرافية للواقع على ما سيكون عليه في مستقبلا، مرتكزا على أمور غير مألوفة خارقة خارجة عن واقعنا المألوف بهدف اختراع أشياء ستبرز في المستقبل.

فالخيال العلمي بذلك« يبتعد عن الواقع ويسبح في فلك الخيال ويخلق صورا تبعث الدهشة في نفس المتلقي، فهو يختلف عن الأجناس الأدبية وإن كان يتقاطع معها في بعض المواضع»[2].

فمختلف «هذه الأشكال والأساليب النثرية القديمة للعجائب هي إفراز لعوامل متعددة منها ما هو واقعي بتناقضاته العنيفة وصراعات داخلية تلتهب باستمرار،أما العامل الآخر فهو محاولة المشتغلين بالنثر شد انتباه المتلقي إلى ما يكتبون من خلال سرد تلك العجائب (قد يكون الكاتب نفسه مقتنعا بها في حالات كثيرة كالمؤرخين والإخباريين) ،ذلك أنَّ النثر عرف تهميشا طويل الأمد على حساب الشعر»[3] لأنه حسبهم يمثل ديوان العرب.

ووفقا لهذا «فالفانتاستيك كتابة تجريبية مغايرة توظف الحكائي الأسطوري الرمزي بوعي قصدي والغاية إنتاج معنى بلا معقول للواقع وحل أفق للتلقي يكسر ويخلخل ثوابت المعاني المألوفة»[4].

---

[1]– عصام عساقلة، المفهوم الأنواع والوظائف، مجلة مجمع اللغة العربية حيفا، ص: 108،109.

[2]– عبدو محمد، أدب الخيال العلمي بوصفه جنسا أدبيا، ص: 34.

[3]– شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص: 15.

[4]– محمد محي الدين، شعرية المحكي الفانتاستيكي في الرواية العربية أعمال مهداة إلى الروائي العربي سليم بركات، ص: 10.

وحضور الفانتاستيك في الرواية العربية يقتضي الإحاطة بفاعلية هذا الحضور سواء في الموروث العربي القديم أو في الآداب الغربية ،من منطلق أن الفانتاستيك بات يشكل جنسا أدبيا قائما بذاته على حد تعبير محمد برادة[1]، فأحداث الفانتاستيك تجري في عالم واقعي رغم تناقضه معه ليحدث خلخلة في النظام المألوف ويبرز مفارقته المختلفة.

[1]– ينظر، محمد محي الدين شعرية المحكي الفانتاستيكي في الرواية العربية أعمال مهدات إلى الروائي العربي سليم بركات :ص10 .

الفصل الأوَّل:العجائبي المصطلح والمفهوم.

المبحث الأول: العجائبي لغة عند العرب و الغرب.

المطلب الأول: العجائبي في القرآن الكريم.

المطلب الثاني: العجائبي في المعاجم العربية.

المطلب الثالث: العجائبي في المعاجم الغربية.

المبحث الثاني: العجائبي اصطلاحا عند العرب و الغرب.

المطلب الأول :العجائبي عند العرب.

المطلب الثاني :العجائبي عند الغرب.

المطلب الثالث :العجائبي عند المغاربة.

المبحث الثالث: شروط العجائبي وتقسيماته.

المبحث الرابع: خصائص وعناصر العجائبي.

المبحث الخامس: وظائف العجائبي.

المبحث السادس: مواضيع العجائبي.

المبحث الأول: العجائبي لغة عند العرب و الغرب.

المطلب الأول: العجائبي في القرآن الكريم:

نجد أنَّ هذه اللفظة مأخوذة من العجب ورد ذكرها في عدة سور منها: سورة الكهف قال تعالى: **{أَمْ حَسِبْتَ أَنَّ أَصْحَابَ الْكَهْفِ وَالرَّقِيمِ كَانُوا مِنْ آيَاتِنَا عَجَبًا(9)}**[1] «هذا إخبار عن قصة أصحاب الكهف والرقيم على سبيل الإجمال والاختصار، ثم بسطها بعد ذلك فقال: **(أَمْ حَسِبْتَ)** يعني: يا محمد **(أَنَّ أَصْحَابَ الْكَهْفِ وَالرَّقِيمِ كَانُوا مِنْ آيَاتِنَا عَجَبًا)** أي: ليس أمرهم عجيبا في قدرتنا وسلطاتنا، فإن خلق السموات والأرض واختلاف الليل والنهار وتسخير الشمس والقمر والكواكب وغير ذلك من الآيات العظيمة الدالة على قدرة الله تعالى وأنَّه على ما يشاء قادر ولا يعجزه»[2].

كما ورد ذكر العجب أيضا في سورة هود لقوله تعالى: **{قَالَتْ يَا وَيْلَتَى ءأَلِدُ وَأَنَا عَجُوزٌ وَهَذَا بَعْلِي شَيْخًا إِنَّ هَذَا لَشَيْءٌ عَجِيبٌ (72) قَالُوا أَتَعْجَبِينَ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ رَحْمَتُ اللَّهِ وَبَرَكَاتُهُ عَلَيْكُمْ أَهْلَ الْبَيْتِ إِنَّهُ حَمِيدٌ مَجِيدٌ(73)}**[3].

«قوله تعالى: **(ءأَلِدُ وَأَنَا عَجُوزٌ وَهَذَا بَعْلِي شَيْخًا إِنَّ هَذَا لَشَيْءٌ عَجِيبٌ)** حكى قولها في هذه الآية، كما حكى فعلها في الآية الأخرى، فإنَّها: **(قَالَتْ يَا وَيْلَتَى ءأَلِدُ وَأَنَا عَجُوزٌ)** وفي الذاريات **(فَأَقْبَلَتِ امْرَأَتُهُ فِي صَرَّةٍ فَصَكَّتْ وَجْهَهَا وَقَالَتْ عَجُوزٌ عَقِيمٌ)** ... **(قَالُوا أَتَعْجَبِينَ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ)** أي

[1] – سورة الكهف، الآية: 9.

[2] – الحافظ أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، دار ابن حزم، بيروت، ط1، 1420هـ-2000، ص: 1146.

[3] – سورة هود، الآية: 72،73.

قالت الملائكة لها: لا تعجبي من هذا وإن كنت عجوزا كبيرة عقيما، وبعلك وهو زوجها الخليل عليه السلام، وإن كان شيخا كبيرا»[1].

أيضا ورد ذكر العجيب في سورة (ص) قال تعالى: **{وَعَجِبُوا أَنْ جَاءَهُمْ مُنْذِرٌ مِنْهُمْ وَقَالَ الْكَافِرُونَ هَذَا سَاحِرٌ كَذَّابٌ (4) أَجَعَلَ الْآلِهَةَ إِلَهًا وَاحِدًا إِنَّ هَذَا لَشَيْءٌ عُجَابٌ(5)}**[2].

فتفسير هذه الآية «**(وَعَجِبُوا أَنْ جَاءَهُمْ مُنْذِرٌ)** أي بشر مثلهم **(وَقَالَ الْكَافِرُونَ هَذَا سَاحِرٌ كَذَّابٌ أَجَعَلَ الْآلِهَةَ إِلَهًا وَاحِدًا)** أي أزعم أن المعبود واحد لا إله إلا هو؟ أنكر المشركون ذلك قبحهم الله تعالى، وتعجبوا من ترك الشرك بالله، فإنهم كانوا قد تلقوا عن آبائهم عبادة الأوثان وأشربته قلوبهم، فلما دعاهم الرسول صلى الله عليه وسلم إلى خلع ذلك من قلوبهم، وإفراد الله بالوحدانية، أعظموا ذلك وتعجبوا وقالوا: **(أَجَعَلَ الْآلِهَةَ إِلَهًا وَاحِدًا إِنَّ هَذَا لَشَيْءٌ عُجَابٌ)**»[3].

ومما هو ملاحظ أن مادة (عجب) جاءت في القرآن الكريم بصيغ مختلفة، فمرة جاءت مصدر (عجبًا) نائبا عن صفة عجيب، ومرة أخرى تذكر على صيغة (عجيبٌ) و(عجابٌ) فلفظة العجب تحيل إلى الدهشة التي تملك الإنسان عند استعظامه لشيء ما.

---

[1] – الحافظ أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، ص: 961.

[2] – سورة ص، الآية: 04.

[3] – الحافظ أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، ص: 1600.

المطلب الثاني: العجائبي في المعاجم العربية.

إن مفردة (عجيب) اتخذت «أشكالا في مسارات كثيرة ذات شحنات مرجعية تستقطب تكثيفا وتتشرب معان متقاطعة فيما بينها، ذلك أن المفردة ترعرعت و تلا قحت لفترات طويلة وسط حقول متعددة وداخل سياقات ثقافية وتحولات مشهودة»[1].

فقد ذكر في لسان العرب لابن منظور« (عجب) العُجبُ والعَجَبُ: إنكار ما يريد عليك لقلة اعتياده، وجمعُ العُجبُ أعجابُ قال الزجاج: أصل العجب في اللغة أنَّ الإنسان إذا رأى ما ينكره ويقل مثله قال عجبت من كذا؛ أمّا ابن الأعرابي فيقول: العجب النظر إلى شيء غير مألوف ولا معتاد»[2].

أما في المعجم الوسيط فقد ورد (عجب) منه «عَجبًا وعجبًا وعُجبا أنكره لقلة اعتياده إيَّاه واستعجب اشتد تعجبه.

(الأعجوبة): ما يدعو إلى العجب، ج: أعاجيب، العُجابُ ما يدعو إلى العجب وفي التنزيل العزيز: **(إِنَّ هَذَا لَشَيْءٌ عُجَابٌ)**.

وعجب عجاب: شديد العجب روعة تأخذ الإنسان عند استعظام الشيء: يقال: هذا أمر عجب، وهذه قصة عجب، عجب عجائبٌ شديد [المبالغة]»[3].أي العجب يسبب الحيرة و الدهشة.

---

[1] – شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي(التجنَس، آليات الكتابة، خطاب المتخيَل)، الهيئة العامة لفصور الثقافة، أبريل 2002، ص: 421.

[2] – أبو الفضل جمال الدين محمد ابن المكرم ابن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، مج 4، ج: 32، بيروت، ص: 2811.

[3] – شوقي ضيف أحمد حامد حسن وآخرون، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، ط4، 1425هـ–2004، ص: 584.

أما في المعجم الرائد ورد العجيب: «ما يدعو إلى العجب، العجيبة: عمل خارق يتعجب منه، ينسب خصوصا إلى الأنبياء والقديسين والأولياء، والجمع عجائب»[1].

فنلاحظ من تعريفات مادة العجب كلها تحيل إلى شيء المدهش الخارج عن الأطر المألوفة التي تتلامس مع الخارق.

المطلب الثالث: العجائبي في المعاجم الغربية.

أمَّا عن وجود هذا المصطلح في المعاجم الغربية فنجد:

fantastic: adjective

1 -very good: Wonderful: We had a fantastic holiday

بمعنى جيد جدا، رائع، كانت عطلتنا جيدة.

2 -strange or difficult to beilive: he told as fantastic stories about his adventures

تعني أخبرنا بقصص صعبة التصديق على مغامراته.

fantastic: noum

1- Something nice that you think about and that you hope will happen[2]

هذا يعني شيء جميل تفكر فيه وتتمنى حصوله.

[1] – جبران مسعود، معجم الرائد، دار العلم للملايين، بيروت، ط7، مارس 1992، ص: 542.

[2] – Angela Grwley, Oxford Elementary learner's Dictionary, Second Edition, p 121.

أمَّا في القاموس الفرنسي لـ: إيمانوال بومقارتنر (Emmanuéle Baunmgartner) وفيليب مينار(Philippe ménard) فإنَّ أصل كلمة العجائبي (fantastiqne) ترجع عن اللاتينية (fhantasticus) المأخوذة من الإغريقية (fhantastikos) التي تعني كل ما هو خارق وخيالي[1].

ومما هو ملاحظ أنَّ كلمة (fantastiqne) في المعاجم الغربية تحيل إلى شيء خارق اللامألوف، الذي يتجاوز الأشياء المنطقية.

[1] – vue, Emmanuéle Baunmgartner et Philippe ménard, Dictionqire étymologique et historique de la langue française librairie générale français ,1996,p 317.

المبحث الثاني: العجائبي اصطلاحا عند العرب و الغرب.

المطلب الأول: العجائبي عند العرب.

نجد كثير من الباحثين « الذين تناولوا مفهوم العجائبي في الثقافة العربية القديمة نظروا إليه من منظورات مختلفة أغنت الحقل المفاهيمي»[1].

كما يمكن النظر إلى « بذور العجائبي في الإرث الأدبي من خلال الأجناس الموجودة آنذاك، داخل إطار النثر العربي القديم»[2] كما ذكرناها آنفا.

حيث مازالت «الذاكرة النصية العربية تحتفظ بأروع ما أنتجت المخيلة البشرية من حكايات بدءا من قصص "خرافية" في العصر الجاهلي مرورا بالموروث العربي من أخبار وملاحم عنترة ابن شداد، سيف بن ذي يزن إلى رسالة الغفران لأبي العلاء المعري (363هـ-446هـ) ورسالة التوابع والزوابع لابن شهيد (382هـ-426هـ) وألف ليلة وليلة التي تستحق لوحدها وقفة خاصة تلك الرائعة الفريدة التي تعد الشاهد الأكبر على عظمة اشتغال العجيب بكل وظائفه الممكنة»[3].

نجد كلمة العجب ذكرت في كتابات النقاد العرب القدامى منها ما ذكره: (أبو عثمان الجاحظ ت 255)في كتابه(الحيوان) حيث قال:«والشعر لا يُستطاع أن يترجَم ولا يجوز عليه النقل ومتى حوِّل تقطَّع نظمُه وبطلَ وزنُه وذهب حسنُه وسقطَ موضعُ التعجب»[4].أي ربط سمة التعجب بالشعر

---

[1] – شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي، (التجنَس، آليات الكتابة، خطاب المتخيَل)، ص: 422.

[2] – شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص: 14.

[3] – حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1431هـ-2010، ص: 61.

[4] – أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ج1، ط2، 1384هـ-1965م، ص: 75.

لأنَّه لا يقوم على المعنى المباشر، وإنَّما يستند إلى صفات التعجب التي تجعل منه قادرا على خلق الصور العجيبة.

وقد عرفه (عبد القاهر الجرجاني ت471 هـ) في كتابه (أسرار البلاغة) فيقول: « ويجب أن نتكلم أولا على المعاني وهي تنقسم أولا قسمين: عقلي وتخييلي وكل واحد منهما يتنوع فالذي هو العقلي على أنواع أولها، عقلي صحيح مجراه في الشعر والكتابة والبيان والخطابة مجرى الأدلة التي تستنبطها العقلاء والفوائد التي تثيرها الحكماء، ولذلك تجد الأكثر من هذا الجنس منتزعا من أحاديث النبي وكلام الصحابة رضي الله عنهم ومنقولاً من آثار السلف الذين شأنهم الصدق وقصدهم الحق »[1].

وأما عن القسم التخييلي « فهو الذي لا يمكن أن يقال إنه صدق، وإن ما أثبته ثابت وما نفاه منفى وهو مفتن المذاهب ،كثير المسالك، لا يكاد يحصر إلا تقريباً، ولا يحاط به تقسيماً وتبويباً ثم أنه يجيء طبقات ،ويأتي على درجات فمنه ما يجيء مصنوعاً قد تلطف فيه، واستعين عليه بالرفق والحذق حتى أعطى شبهاً من الحق، وغشى رونقاً من الصدق باحتجاج تمحل، وقياس تصنع فيه تُعمل »[2].

فهو في تفريقه بين العقلي والتخييلي يرى أنَّ التخييل مرتبط بالكذب ويقع بين جانبي صدق بقوله: ما أثبته ثابت وكذب ما نفاه منفي. و علاقة العجائبي بتخييل أن هذا الاخير له قدرة على خلق صور تثير الدهشة و الاستغراب في نفسية المتلقي وهذا ما يخلق العجائبي .

[1] – أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي، أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه: أبو فهد محمود محمد شاكر، الناشر دار المديني بجدة، د. ط، ص: 263.

[2] – نفسه، ص: 267.

أمَّا الكندي (ت 252هـ)الفيلسوف العربي « فيرى أنَّ التوهم هو الفنطاسيا قوة نفسانية ومدركة للصور الحسية مع غيبة طينتها، ويقال الفنطاسيا هو التخيل، وهو حضور الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها[1].

ويبدو أنَّ لفظة "فانطاسيا" «مصطلح يوناني قديم ترجمه عن السريانية "إسحاق بن حنين" ويذكر "عاطف جودت نصر" هذا المفهوم قائلا أنَّ المترجم قسطا بن لوقا يفضل كلمة التخيل (fantaisie)»[2] كما يذكر أن اختيار مصطلح العجائبي دون غيره من المصطلحات في مقابل (fantastic) هو أقدر المصطلحات تعبيرا عن المفهوم والمقصود[3].

فمصطلح العجائبي وطرحه « ضمن سياقات الفانتاستيك هو طرح مشروع لأنَّ المحكي القديم كان في مجمله محكوما بالتعجب، واشتغال العجائبي في هذا المحكي عموما كان اشتغالا ذا معنى وذا سلطة شكلت خطابا يضمر كما يعلن أيضا خلفيات تخدم أغراضا محدودة، وأن أي إسقاط يقول بأنَّ المحكي العجائبي القديم هو فانتاستيك، يبقى جائزا لأنَّ ثراء المخيلة العربية بالعجائبي هو شكل مخصب ومتجذر أيضا في عمق العصور، يحترم كليا قانون القديم»[4] .

كما أنَّ كمال أبو ديب تحدث عن الأدب العجائبي في كتابه (الأدب العجائبي والعالم الغرائبي) يقول: «إنَّ الأدب العجائبي أو الأدب الخوارقي يجمح لخيال 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

---

[1] – رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، ص: 265.

[2] – حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، ص: 70،71.

[3] – ينظر، لؤي علي خليل، عجائبية النثر الحكائي أدب المعراج والمناقب، التلوين لتأليف والترجمة والنشر، دمشق، 2007م، ص: 07.

[4] – شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص: 63.

يعجن العالم كما يشاء، ويصوغ ما يشاء غير خاضع إلا لشهواته ولمتطلبات الخاصة ولا يختار هو أن يرسمه من قوانين وحدود إنَّه الخيال جامحا طليقا منتهكا»[1] يجعل من الخيال قاعدة له .

أما سعيد يقطين فكان له رأي في تقصي مفهوم العجائبي من خلال كتابه (السرد العربي مفاهيم وتجليات):« حيث يرى العجائبي يتحقق على قاعدة الحيرة أو التردد المشترك بين الفاعل (الشخصية) والقارئ حين ما يتلقيانه، إذ عليهما أن يقررا ما إذا كان يتصل بالواقع أم لا كما هو الوعي المشترك»[2].

فحصول هذه الحيرة «أو "العجز" عن معرفة كيفية وقوع الفعل (العجب) هو الذي يولد ويحدد (العجائبي) كما تقدمه لنا مختلف (الحكايات) أو (الأخبار) التي تزخر بها كتب العجائب العربية»[3].

وينظر الباحث الشادلي بويحي إلى العجيب «أنَّه لا يكون قابلا لتفسير، فيما يذهب توفيق فهد إلى أنَّ العجيب أساسا هو الغريب»[4].

كما نجد أنَّ لؤي علي خليل الذي كتب في مقدمة كتابه (عجائبية النثر الحكائي أدب المعراج والمناقب): «أنَّه بدأ التفكير بضرورة إنشاء هذه الدراسة منذ أن طالت الجهود التي بذلها بعض النقاد الغربيين في سبيل التقعيد لمفهوم تجنيسي هو (العجائبي) ،لذلك أن مساحة هذا المفهوم

---

[1] – كمال أبو ديب، الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفن السرد العربي، دار الساقي ودار أوركس للنشر، ط1، 2007، ص: 08.

[2] – سعيد يقطين، السرد العربي مفاهيم وتجليات، ص: 233.

[3] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] – شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي، (التجنَس ،آليات الكتابة ، خطاب المتخيَل) ،ص: 423.

جعلته على اعتقاد يشبه اليقين بحضوره في بنية الفكر العربي الإسلامي وفي نصوصه السردية التي أفرزتها»[1].

كما أضاف أيضا أنَّه: «عزز هذا الاعتقاد عندي أنَّ معظم النصوص التي اعتمدها النقاد تمثيلا للمفهوم هي نصوص مشرقية مثل: ألف ليلة وليلة، أو ذات طابع مشرقي مثل المخطوط الذي عثر عليه في سرقسطة"»[2]. فهذه البنية وتوظيفها في «الموروث السردي العجائبي في حكايات ألف ليلة وليلة فتح أفق جديدة باعتباره أداة ورؤية اتسمت بالجدة والقدرة على تمازج الواقع باللاواقع ،حيث أنَّ هذا التوظيف حداثيا بامتياز ومتقدما على فترته التاريخية»[3] فتطبيق سبق

التنظير. بالإضافة أنَّ التراث الإسلامي شاهد على توظيف هذا النمط السردي مثل: الذي احتوت نصوصه على الجن والملائكة واختراق السماوات والمشي على الماء والطيران في الهواء[4] فنجد العجائبية مبثوثة في رسالة الغفران لأبي العلاء المعري وألف ليلة وليلة والحكايات العجيبة الغريبة كلها تدور في فضاء تخييلي يسوده جوّ عجائبي[5].

هذا يدل على أنَّ سردية التعجيب متجذرة في نصوص العرب منذ القديم وليس كما يزعم البعض من الغربيين، أنهم ابتكروا ما أسموه الآن الفانتاستيك (fantastic / fantastique)

[1] – لؤي علي خليل، عجائبية النثر الحكائي أدب المعراج والمناقب، ص: 07.

[2] – المرجع نفسه ،الصفحة نفسها.

[3] – محمد محيي الدين، شعرية المحكي الفانتاستيكي في الرواية العربية أعمال مهداة إلى الروائي سليم بركات، ع: 153، مارس 2014، ص: 10.

[4] – ينظر، لؤي علي خليل، عجائبية النثر الحكائي أدب المعراج والمناقب، ص: 07.

[5] – ينظر، كمال أبو ديب، الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفن السرد العربي، ص: 10.

،فكمال أبو ديب يرى أنَّ الباحثين العرب مستهلكون ومنقادون لكل ثقافة غربية، دون أن يحاولو البحث في أدراجهم عن أصالة بحث معين مبثوث في ثنايا كتبهم[1].

وبالنسبة للأدب والنقد العربيين يلاحظ « أنَّ مصطلح الفانتاستيك أصبح متداولا ورائجا خلال العقدين الأخيرين، كما أصبح يشكل محورا بارزا في استراتجية الكتابة القصصية والروائية، وقد يفسر هذا الاهتمام بالنزوع إلى تكسير قوالب الواقعية الضيقة، والبحث عن طرائق للترميز وتمرير الانتقادات الاجتماعية والسياسية والدينية »[2] ليتخفى خلفها الكاتب أو الروائي مبتعدا عن لغة

تقريرية. كما أن« مشروع النهضة العربية قد أقصى جانبا العجيب لتعارضه مع المشروع العقلاني الرامي إلى إخراج الأمة من عصور الانحطاط والتخلف، فقد كان يرى أنَّ السحري والخارق للطبيعة يجب أن يختفيا من الأدب الرسمي وعليهما أن يظلا في الجانب الشفوي الشعبي من الثقافة العربية حتى لا يتأثر الدين والأدب معا بهذه الغيبة المفرطة في الأسطورة والخرافة.

بالإضافة إلى ذلك فالمشاريع الايديولوجية العربية الحديثة التي جاءت بعد ذلك كانت قائمة على التشبه بالغرب العقلاني، فقد أقصت هذا المفهوم ولم تعد توظفه في الأدب إلا بوصفه حالات نادرة وشاذة ناتجة عن تصوير واقعي يدخل في الديكور الشعبي، الذي يعيش وسطه البطل "المنقذ" والمصلح لمجتمع يتغذى من هذه الهلوسات»[3].

كما أن «توظيف العجائبي في النصوص الروائية العربية جاء متأخرا فلم يعيروه اهتماما، إلاَّ بعد أن أصبح الروائي العربي يؤمن بالذاكرة والماضي والأحلام وهي تتلاقى مع الوعي، وبعد أن

---

[1] – ينظر ، كمال أبو ديب، الأدب العجائبي و العالم الغرائبي، ص: 09.

[2] – تزفتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، تقديم محمد برادة، دار الكلام، الرباط، ط1، 1993، ص: 05.

[3] – حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية للسرد، ص: 65.

أصبح يعيش واقعا مترديا تكمن فيه تناقضات فقد فيه الشعور بالهوية والانتماء وأصيب بالإحباط لأنَّ الأنظمة صادرت الأفكار والحريات»[1] فلم يجد الروائي إلا سبيلا لتوظيف العجائبي و تعبير

عن أزماته و «بالنسبة لظهور الرواية الفانتاستكية العربية فإنَّ الأمر يصعب تأطيره، ما لم نحط بالخلفيات المتعددة التي كانت وراء تشكيل هذا المحكي فليس بالضرورة أن تجيئ ظروفه مشابهة لظروف ولادته في الغرب، من هذا المنطلق فإنَّ الفانتاستيك في الرواية العربية يطرح إشكالا شائكا لا يناقش إلا في إطار المتخيل العربي، والذي يمكن القول بأنَّه خطاب بوليفوني، يجعل التصادي واضحا بين الواقعي والمتخيل»[2] .

و كل ذلك يدل على أن«الرواية الفانتاستيكية في هذا المستوى هي مغامرة بالضرورة ورهان يرمي إلى سبر أغوار النفس وتحليل أحلامها واستيهاماتها وتخاييلها الشفافة والمعقدة معا، لأنَّ سرد الغرابة كما يقول كرز نسكي: ينجز كمجازفة لبنيات استدلالية تحمل التناقض والشعور بالغريب غير القابل للقبض، وهو ما يصطلح عليه تودوروف بالحيرة والدهشة أو ما نسميه بـ: "سردية التعجيب" »[3].

فأصبح العصر الحديث يوظف في الرواية «هذا النوع من الاشتغال الذي يمكن أن نعده توظيفا جديدا يحتاج إلى التبلور ولا يمكن عده جنسا أدبيا بشخصياته وفضاءاته المتميزة، ولم يستثمر العجائبي بشكل فعال إلا مع الرواية الجديدة،[4] التي حاولت التجريب لتكسير النمط السردي القديم وتأصيل الرواية العربية وربطها بتراثها العربي القديم، والمشاركة في ارتياد آفاق العالمية عن طريق

---

[1] – حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية للسرد، ص: 66.

[2] – شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص: 14.

[3] – المرجع نفسه، ص: 18.

[4] – حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، ص: 67.

تمويه الواقع والسمو بالخيال وتغريبه بشكل عجائبي واستلهام النصوص العجائبية الموروثة عن طريق التناص، هذا وإنَّ أهم عامل كان وراء ظهور هذا الأدب العجائبي في الحقل العربي يتمثل في طبيعة الواقع الموضوعي التاريخي والسياسي.

فقد ظهرت خلال العقود الأخيرة من القرن العشرين عدة نصوص عكست طبيعة هذا الواقع الغريب، وحاولت التعبير عن ظواهره بطرائق إبداعية مختلفة، تستند إلى المفارقة والباروديا والسخرية والتحول الممسوخ»[1] في ظل تناقضات الواقع.

فمن الأدباء العرب الذين أسهموا في توظيف البنية السردية العجائبية في كتاباتهم نجد:

يحي حقي في (السلحفاة تطير) وإدوارد خراط في (رامة والتين) و(الزمن الآخر) وإلياس خوري في (أبواب المدينة)[2] وجمال الغيطاني في (وقائع حارة الزعفراني) و(كتاب التحليات) و(خطاط الغيطاني) و(الزيني بركات) وضع الله إبراهيم في (اللجنة) و(تلك الرائحة) ويوسف القعيد في(شكاوى المصري الفصيح) وسليم بركات في(فقهاء الظلام) و(أرواح هندسية) و(الريش) وهاني الراهب في(ليلة وليلتان)[3].

هذا يعني «أنَّ النصوص العجائبية في عصرنا أخذت تتكاثر وتكون نهرا خاصا في عمق المحكي العربي الحديث»[4] فالعجائبي « في إطار الرواية الجديدة التي انطلقت مع بداية الستينات

[1] – حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، ص: 68.

[2] – ينظر، نورة بنت إبراهيم العنزي، العجائبية في الرواية العربية نماذج مختارة، ص: 24.

[3] – ينظر، حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، ص:68.

[4] – تزفتان تدوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص: 23.

وهي تروم التحديث والتجريب من أجل تأصيل الرواية العربية»[1].فقد أصبحت هذه البنية السردية أكثر الأنواع تجريبا باعتباره جنسا أدبيا يملك من المقومات النظرية، و من التمثلات ما يكفي

ليستقل بذاته. كما نلاحظ أن «هناك ثلاثة أنواع من المراجع التي استند إليها الخطاب الروائي العجائبي العربي وهي:

1- مرجع التراث العربي في جانبيه السردي والتاريخي، كما هو الحال لدى نجيب محفوظ في (رحلة ابن فطومة) والطاهر وطار في(عرس بغل).

2- مرجع التراث المحلي والاشتغال على اللغة كما هو الشأن لدى سليم بركات في كل رواياته.

3- مرجع التراث العالمي والواقع العربي كما عند صنع الله إبراهيم في(اللجنة) ومحد الهرادي في (أحلام بقرة)»[2] ، هذا يدل على أن العجائبي تظافرت فيه عدة مراجع جعلته يثري الرواية العربية.

المطلب الثاني: العجائبي عند الغرب:

كان بروز الفانتاستيك في الآداب الغربية «تحديدا في انجلترا وفرنسا وألمانيا كردة فعل ضد الإفراط في العقلانية خلال القرن الثامن عشر، بملازمة النمو الاقتصادي والتقدم العلمي، وضرورة البحث عن أشكال مغايرة تكون امتدادا وانقطاعا في آن عن الحكاية السحرية الخارقة ، في ظل تحولات تبتدئ من الثورة "الكوبرنيكية" مرورا بعصر الأنوار ثم الصدامات المتتالية التي رسمت

[1] – حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، ص: 68.

[2] – المرجع نفسه، ص: 69.

علامتها بقوة (نودي، موبسان) كتبا حكاياتهم الفانتاستيكي وهما مرعوبان من أحداث الثورة الفرنسية»[1] فكان الفانتاستيك ملاذا يعكس مكبوتات هذه الثورة .

نجد من الرواد الغربيين (بيير جورج كاستيكس) «أول من طرح مسألة تعريف الفانتاستيك باعتباره: حكاية تحير وتغري...خالقة شعورا بوجوده الوحدة لأسرار رهيبة، وسلطة فوق طبيعية والتي تظهر في ما بعد كتحذير لنا أو حولنا وهي تضرب مخيلتنا فتفيق في قلوبنا صدى مباشرا.

كما يحدد تاريخيا ظهور الفانتاستيك بفرنسا بعد ترجمة (هوفمان) إلى الفرنسية سنة 1828 ومساهمة (والتر سكوت) بالكتابة والمراجعة، وتحت هذا التأثير ظهرت مجموعة روايات فانتاستيكية بفرنسا ما بين 1840 و1935 لـ: (كوبتي)، (نودي)، (مريمي)، (إكزافيي)، كما سيترجم (بودلير) سنة 1857 م الحكايات الخارقة لـ: (إدجار الآن بو)، وبعدها سيصمد هذا النوع التعبيري في وجه كل التقلبات بفضل استغلاله لتقدم الفكر الوضعي وعلوم السحر والنفس وما بعد علم النفس، وأيضا التقاليد والحكايات القديمة»[2].

أيضا من أراء النقاد في تعريف الفانتاستيك نجد (فورستر) في كتابه: (أركان القصة) حيث عنون (fantasy) بالإغراق في الخيال يقول: « وأسهل الطرق التي نقترب بواسطتها من أي وجه من أوجه القصص هي معروفة نوع المجهود الذي يتطلبه هذا الوجه من القارئ ،فالحكاية تتطلب حب الاستطلاع والشخصيات تحتاج إلى مشاعر إنسانية وشعور بالقيم والحبكة تتطلب ذكاء وذاكرة ماذا يتطلب الإغراق في الخيال منا؟

[1] – شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية ، ص: 14.

[2] – المرجع نفسه، ص: 29.

إنَّه يتطلب منا شيئا إضافيا فهو يجبرنا على تكيف إضافي يختلف عن التكيف الذي يتطلبه العمل الفني، ويقول سائر الروائيين[1]: " ها هو ذا شيء قد يحدث في حياتكم، أما الخيالي فيقول: هذا الشيء لا يمكن أن يحدث"»[2]. بمعنى الخيال يرسم صورة لاواقعية تختلف عن الواقع.

كما يقول: هذا إذن يجب أن يستخدم في تعريفنا للإغراق في الخيال فهو قد يشير إلى ما فوق الطبيعة»[3] ويشير إلى أن الخيال ينزاح عن حدود المنطق والمعقول، ليلمس فضاء ما فوق طبيعي مجتازا بذلك منطق المألوف.

فسردية العجائبي «(الذي يتجاوز حدود الحكاية الخرافية الصّرف) باستعمال الخوف محركا جوهريا للحكي وبتدخل الخارق للطبيعة تدخلا لا علة له، ويكون أدهش متى حدث ذلك في عالم واقعي مشابه للواقع، وبالأهمية البالغة للازمة التردد، تردد الشخصية أولا، وتردد القارئ أيضا، وببلاغة خاصة (استعراض من الحاكي، وانقطاعات في التسلسل الزماني، واستعمال " آثار الإيهام بالواقع " والوصف) وبنهاية غير سعيدة»[4] فالعجائبي هو الذي يخلق الخوف و الارتباك في نفسية المتلقي. أمَّا العجائب من وجهة نظر (ماكسيم رودسون)هو: «أشياء تثير الدهشة والانبهار، بينما يرى (أندري ميكيل) أنَّ العجيب هو تشكيل تصاعدي أو تنازلي لمعطيات طبيعية»[5].

ويقول (بير جورج كاستكس) في الحكاية العجائبية في فرنسا: « ينماز... العجائبي بتدخل عنيف للسر الخفي في إطار الحياة الواقعية؛ ويكتب (لويس فاكس) في الفن والأدب العجائبيان:

---

[1] – أم. فورستر، أركان القصة، تر: كمال عياد جاد، راجعه حسين محمود، دار الكرنك لنشر والطبع والتوزيع، القاهرة، 1960، ص: 131.

[2] – نفسه، ص: 132.

[3] – نفسه، ص: 137.

[4] – إيف ستالوني، الأجناس الأدبية، تر: محمد الزكراوي، ص: 152.

[5] – شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي التجنَس آليات الكتابة خطاب المتخيل، ص: 423.

"يجب القص العجائبي...أن يقدم لنا بشر مثلنا فيما يقطنون العالم الذي نوجد فيه إذ بهم فجأة يوضعون في حضرة المستغلق عن التفسير»[4]. إذ العجائبي يجري في واقع مألوف، و فجأة يتصادم مع حادث خارق لا مألوف يسبب للمتلقي حيرة و هلعا.

أما الأدب العجائبي عند (تودوروف) فهو: « التردد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية، فيما يواجه حدثا فوق طبيعي حسب الظاهرة " فالمفهوم يتحدد إذن بالنسبة إلى مفهومين آخرين هما: الواقعي والمتخيل»[1].

من خلال مفهوم العجائبي عند (تودوروف) نجده « سيشغل حقل المنظرين ويمدهم ببوارق جديدة في مجال التحديد ،كما سيفتح منطلقات جديدة في أصقاع كانت نظريا مجهولة بالشكل المنهجي الذي اضطلع به في كتابه، ومهد لدراسات كانت تتوخى ارتياد أفق الأسئلة في راهنيتها مع سبر علائق الفانتاستيك وضبط تحولاته، أي رصد خريطة المعنى الذي يشحذ العمل الروائي بمسوخ ذات صبغة فوق طبيعية»[2] لكن رغم تأصيل للمفهوم من طرفه إلا أنه كان مترددا في

تجنيسه ،إذ يشرك القارئ في تحديده . كما أن «الجانب الوظيفي الذي ألمح إليه (تودوروف) هو بارقة نوعت عليها الدراسات الأخرى والتي تعتبر أن أهمية الفانتاستيك تكمن في كونه يكشف المناطق المظلمة في اللاوعي الجمعي...وهو إخراج للأسطورة بعلامة الرعب»[3]. زد على ذلك أن

عنصر التردد «يحتل في تصور (تودوروف) مركزا محوريا في فهم الفانتاستيك ،فالكائن هو ذاكرة لها قوانين الطبيعة، يتواجد فجأة أمام حدث غي طبيعي فيكون هناك تصادم بين الطبيعي وبين غير الطبيعي بين الألفة وعدم الألفة صدام يترك جروحه الخفية ويغذيها أكثر فأكثر، بما يؤجج

[1] – تزفتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص: 18.
[2] – شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص: 30.
[3] – نفسه، ص: 31.

الصدام ويطبعه بطابع التردد لأنَّ القارئ بخصوص هذه المسألة يؤسس لعلاقات جدلية مع النص، ويكون أمام خيار لا مفر منه قراء يرمون التصديق بكل ما هو فوق طبيعي دفعا للتردد الذي يخلقه الصدام، وقراء بدلا من التصديق يتخلقون قواعد جديدة لتمحيص كل الأحداث الفوق طبيعية انطلاقا من مصادرات عقلية صارمة لا تعني –في الغالب– بالنسيج الفني والأدبي الذي يحكم الرواية الفانتاستيكية ،فيما تنهي فئة ثالثة من القراء تعاملها مع الحدث الفوق طبيعي في حياد دون المساس بمنطق الفانتاستيك، على أساس أنه في معناه يفترض اقتحام العنصر فوق الطبيعي لعالم خاضع للعقل، وهذا الشيء المرعب المخيف، له مكانته في العالم الطبيعي»[1] فتودوروف يشترط

في تلقي العجائبي التردد و الريبة كحالتين تتلبسان بالمتلقي فتجبرانه على اعتبار العالم الذي يجار في إدراكه عالما حقيقيا، لكن غير قابل للفهم.«كما يدخل العجائبي في أحد الجنسين المجاورين:

– **جنس الغريب:** إذا قرر القارئ أن قوانين الواقع تظل سليمة تسمح بتغيير الظواهر الموصوفة.

أو **جنس العجيب:** إذا قرر أنَّه ينبغي قبول قوانين جديدة للطبيعة يمكن تفسير الظواهر بها»[2].

فقد أضاف (تودوروف) «إلى تعريفه السابق شروطا أخرى تحاول أن تحاصر المفهوم، منها أن هناك جنسان حافان، متاخمان للعجائبي الذي يكون أحيانا قابلا لأن يفقد تماسكه النظري (Sa cohérence) بوصفه جنسا له حدود ومقاسات إنه جنس متنافذ مع العجيب والغريب»[3] هذا يدل على أنه ليس جنسا قائما بذاته.

أ– **العجيب: (Le merveilleux)**

[1] – شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص: 31.

[2] – تودوروف تزفتان، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص: 19.

[3] – حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، ص: 32.

إن العجيب هو « ذلك النوع من الأدب يقدم لنا كائنات وظواهر فوق طبيعية تتدخل في السير العادي للحياة اليومية، فتغير مجراه تمام وهو يشتمل على حياة الأبطال الخرافيين الذين يشكلون مادة للطقوس والإيمان الديني مثل: أبطال الأساطير التي تتحدث عن ولادة المدن أو الشعوب[1]. فالعجيب يمثل العالم غير المألوف.

كما يمكن أن «تدرج في مجال العجيب حكايات الخلق الأولى في الكتب المقدسة ،بالإضافة إلى المعجزات والكرامات التي يشكل ما فوق الطبيعي إطارا لها؛ كما يمكن أن تدخل في مجال " العجيب " القصص التمثيلية (Allégorie) ذات الطابع التعليمي والحكايات على لسان الحيوان (Les fables) وحكايات الجنيات الخيرات (Les contes de fées) وحكايات الأشباح(Les fantômes) بالإضافة إلى ما يعرف بأدب الخيال العلمي (La science fiction) إنَّ (تودوروف) ينظر إليه هنا من ناحية وظيفية بحت، حيث يرى أن القارئ إذا قرر أننا يجب أن نعترف بقوانين جديدة للطبيعة وإننا نستطيع أن نفسر بها الظواهر التي تنبجس من خلال الواقع، فإننا نبقى في العجيب»[2] فالعجيب يتوقف تحديده على القارئ عندما يقبل أحداث خارقة.

ب- <u>الغريب: (L'étrange)</u>

الغريب هو «نوع من الأدب يرى الناقد (تودوروف) أنه يقدم لنا عالما يمكن التأكد من مدى تماسك القوانين التي تحكمه، والقرار موكل للقارئ مرة أخرى، بحيث إذا قرر أن قوانين الواقع تظل على حالها وأنه بإمكاننا تفسير الظواهر الموصوفة فإننا نبقى في الغريب الذي يبهر أول الأمر، لكن بمجرد إدراك أسبابه يصبح مألوفا -تزول غرابته مع التعود- ومن الشائع أن يوجد " الغريب

[1] - حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، ص: 32.

[2] - المرجع نفسه، ص:33.

المحض " في الآثار التي تنتمي إلى هذا الجنس، إذ ثمة سد لأحداث يمكننا بالتمام أن تفسر بقوانين العقل، لكنها غير معقولة، خارقة، مفزعة، فريدة، مقلقة، وغير مألوفة[1] أي الغريب قابل لتفسير العقلي. كما يقدم (تودوروف) مثالا على الغريب « بأدب الرعب المنتشر في إنجلترا منذ القرن الثامن عشر[2]؛حيث يرى (تودوروف) «أنَّه يتحدد " الغريب " بوصفه جنسا مجاورا للعجائبي، بكونه لا يحقق إلا شرطا واحدا من شروط العجائبي ألا وهو وصف ردور فعل معينة، وبصفة خاصة: الخوف، إنَّه مرتبط فقط بأحاسيس الشخصيات وليس بواقعة مادية تتحدى العقل، كما يؤكد (تودوروف) وهذا هو الغريب المحض؛ إنَّه ما يفسر بقوانين العقل، ولكنه خارق ومقلق»[3].

فهذا يعكس تصور (تودوروف) لمصطلح الغريب الذي يحقق الخوف لأنه مرتبط فقط بأحاسيس الشخصيات وليس بواقعة مادية تتحدى العقل، على عكس العجائبي الذي يتميز بوجود أحداث فوق الطبيعة دون افتراض رد فعل الذي تسببه لدى الشخصيات[4].

وهذا يعني أنَّه «كلما طال التردد اقترب السارد بنا من العجيب، وكلما قلَّ اقترب بنا من الغريب»،[5] فهذه الحيرة هي التي تخلق «التفريق بين السرد الغرائبي والسرد العجائبي الذي يبنى أساسا على التردد الذي يحس به القارئ حيال تصديق نص حدث ما ثم يحسم أمره، فإذا قرر القارئ أن قوانين الطبيعة تظل سليمة وتسمح بتفسير الظواهر الموصوفة، فهو بلا شك قد دخل في

[1] – حسين علام ، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، ص: 34.

[2] – ينظر، نفسه، ص: 34.

[3] – تزفتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص: 226.

[4] – ينظر، شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي(التجنَس، آليات الكتابة، خطاب المتخيَل)، ص: 425.

[5] – سناء كامل شعلان، السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن، ص: 08.

السرد الغرائبي (الغريب)، أمّا إذا قرر أنه ينبغي قبول قوانين جديدة لطبيعة يمكن تفسير الظواهر بواسطتها فقد دخل في السرد العجائبي (العجيب)»[1].

وما يمثل السرد الغرائبي ما قدمه (تودوروف) من أعمال (دوستويفسكي) وأدب الأطفال الذي يجيء مشحون بالرعب والخوارق، ثم الأعمال القصصية لـ(أدغار بو) و(أجاثا كريستي) في أعمالها الروائية البوليسية، حيث الحدث في البداية يولد خوفا ثم ينكشف بتفسير منطقي تنتهي به الرواية.

أما العجائبي نجده مثل: تكلم الحيوانات ونوم أهل الكهف لزمن طويل، والطريق في السماء أو المشي فوق الماء[2] فأحداثه يصعب تصديقها لأنها خارقة.

و عليه «مهما يكن الأمر لا يمكن إقصاء العجيب والغريب عن تفحص العجائبي، فهما الجنسان اللذان يتراكب معهما، لكن لا ننسى كذلك كما يقول (لويس فاكس): " أنَّ الفن العجائبي المثال يعرف كيف يحافظ على ذاته في الحيرة أو التردد» [3] .

كما «يقارب (جاك لاكوف) المسألة من زاوية اعتبار الفن بين العجيب والغريب، يكمن في كون الغريب يمكن تفسيره، بينما لا نصل مع العجائبي على تفسير غير التفسير فوق الطبيعي»[4].

بمعنى أن «الغرائبي مثلا يرتبط بالزمان والمكان، فالغريب في الأردن قد يبدو مألوف في الهند والعكس صحيح، كما أنَّ الغريب قبل مائة عام قد يبدو مألوفا الآن، وإن كان ملمح الاتفاق حول غرائبية الحدث يلقى شبه إجماع، ولكنه لا يعدم بعض الآلفين لهذا السلوك والحدث العجائبي يجير

[1] – سناء كامل شعلان، السرد الغرائبي و العجائبي في الرواية و القصة القصيرة في الأردن، ص: 10.
[2] – ينظر، شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص: 61.
[3] – تزفتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص: 67.
[4] – شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي(التجنَس، آليات الكتابة، خطاب المتخيَل)، ص: 425.

لحساب عنصر الزمان ،بمعنى وجود بساط طائر أو مرقاب حدث عجائبي، في نص ألف ليلة وليلة، ولكن وجود طائرة نفاثة أمر عادي ومألوف في زماننا، لذا يحاكم الحدث وفق زمنه»[1].

لذلك يذكر (شعيب حليفي)أن ما يعتبر في « عصر ما من باب العجيب قد تزال عنه هذه الصفة فيفقدها في عصر موال» [2]. أي الغريب قابل لتفسير المنطقي.

ويؤكد (تودوروف) أيضا بقوله: « وبينما يرتبط العجائبي بالحاضر ويقوم فيه (الزمن التردد والقراءة) يطابق العجيب ظاهرة مجهولة لم تر بعد أبدا وهي آتية (المستقبل) وتتم في الغريب العودة بما يقبل التفسير إلى وقائع معروفة إلى تجربة مسبقة موجودة قبلا في الماضي ...إلخ »[3] فلا يدوم العجائبي إلاَّ زمن تردد مشترك بين القارئ وشخصية اللَّذين لابد أن يقررا فيما إذا كان الذي يدركانه كلمة واحدة ، راجعا إلى الواقع كما هو موجود في نظر الرأي العام أم لا.

وفي نهاية القصة ...[عندما] يتخذ القارئ قرارا بخلاف الشخصية التي ربما لا تفعل ذلك فيختار هذا الحل أو الآخر... يخرج من العجائبي، فإذا قرر أن قوانين الواقع تظل غير ممسوسة وتسمح بتفسير الظواهر الموصوفة قلنا: إنَّ الأثر ينتمي إلى جنس آخر هو الغريب، وبالعكس إذا قرر أنه ينبغي قبول قوانين جديدة على الطبيعة يمكن أن تكون الظاهرة مفسرة من خلالها، دخلنا عندئذ في جنس العجيب[4].

وبهذا نستنتج أنَّ:

---

[1] – سناء كامل شعلان، السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن، ص: 11.

[2] – شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي(التجنَس، آليات الكتابة، خطاب المتخيَل)، ص: 422.

[3] – تزفتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص: 19.

[4] – لؤي علي خليل، عجائبية النثر الحكائي أدب المعراج و المناقب، ص: 14،15.

العنصر العجائبي أو الغرائبي هو «النواة المهيمنة للوجود، نواة مثقلة باحتمالات متراكبة تنطوي على رؤية للعالم، مضمنة برعب المعنى وقلق جمعي فتكون مهمة الفانتاستيك هي إدخال رعْب متخيل وسط عالم حقيقي وتثبيته في ذاكرة القارئ، وهو ما يقود إلى المسألة، كما طرحها (تودوروف) والمتعلقة بالصدام بين ما هو عقلي مألوف وبين ما هو لا عقلي غير مألوف، بينما التردد هو مقياس الفانتاستيك وإفراز لهذا الصراع المخبوء في كثافة الواقع.»[1] و عليه «فالعجائبي والغرائبي هما عنصران يندرجان تحت معاطف الفانتاستيك فيميل هذا الأخير بشكل أو بآخر إلى العجائبي، باعتباره يمثل مداهمة لحدود المألوف والمحرم، بينما يبقى بعيدا بعض الشيء عن الغرائبي الذي يظهر البطل وهو يحكم بجرأة على السلوك اليومي»[2].

كما أن سناء شعلان ترى: «أنَّ الخلفية الثقافية والتراثية لها دور في تحديد الغرائبي والعجائبي، حيث أنها انطلقت من خلفيتها الثقافية العربية الإسلامية في تصنيف الأعمال، فصنفت السحر والجن مثلا في باب الغرائبي، بينما قد يصنفها باحث آخر ينتمي إلى ثقافة غربية في باب العجائبي»[3].

أيضا يكتب (روجيه كايوا) في قلب العجائبي: « إنَّما العجائبي كله قطيعة أو تصدع للنظام المعترف به، واقتحام من اللامقبول لصميم الشعرية اليومية التي تتبدل »[4].

معنى أنَّ العجائبي هو من صميم العالم اللامقبول عكسه العالم الواقعي الذي يناقض قوانين الطبيعة.

---

[1] – شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص: 32.

[2] – نفسه، ص: 62،63.

[3] – سناء كامل شعلان، السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن، ص: 11.

[4] – تزفتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص: 50.

أمَّا (لوفيكرافت) مؤلف قصص عجائبية «قد أفرد لما فوق طبيعي في الأدب مؤلفا نظريا؛ في نظر (لوفيكرافت) لا يقوم معيار العجائبي في الأثر ولكن في التجربة الخاصة للقارئ، وهذه التجربة لا بد أن تكون هي الخوف: " الخوف أهم شيء لأنَّ المعيار الحاسم لأصالة [العجائبي] ليس هو بنية العقدة ولكن خلق انطباع نوعي (...) لذلك وُجبَ أن نحكم على الحكاية العجائبية لا إلى حد ما على نوايا المؤلف وإواليات العقدة[1] وإنَّما تبعا للكثافة الانفعالية التي تحددها.

معنى ذلك أنَّ العجائبية لا نستشفها من بنية العقدة مجرى سير الأحداث الخارقة، ولا من ناحية ما يرمي إليه المؤلف، وإنما في الأثر الذي تتركه في نفس القارئ (انطباع) بإحساس الخوف والرعب وحضور عوالم وقوى ما فوق الطبيعة.

لكن هناك من «القصص العجائبية ما يكون فيها كل خوف غائبا مثل نصوص الأميرة (براميلا) لـ(هوفمان) و(فيرا) لـ(فيلبير) و(ليل آدام)؛ إنَّ الخوف غالبا ما يكون مرتبطا بالعجائبي لكنه ليس قيدا ضروريا له »[2].

ويقول (تودوروف) «العجائبي يحيا حياة ملؤها المخاطرة وهو معرض للتلاشي في كل لحظة، يظهر أنَّه ينهض بالأخرى في الحد بين نوعين هما: العجيب والغريب، أكثر مما هو جنس مستقل بذاته»[3].

أي العجائبي يتنازع فيه عنصرين العجيب والغريب يفضي ذلك بعدم استقلاليته كجنس.

---

[1] – تزفتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص: 55.

[2] – نفسه، ص: 56.

[3] – نفسه، ص: 65.

من عطاءات نصوص الغربية في توظيف هذه البنية السردية نجد:« (غابريل غارسيما مركيز) في (مائة عام من العزلة)، (كافكا) (المسخ)، (لويس كارول) (أليس في بلاد العجائب)...وغيرها»[1].

فهذه البنية السردية « تتسع لتصبح جلبابا فضفاضا قادرا على إخفاء ذواتنا وأهدافها ومغازيها لمحاصرة بضغط القوانين والمحرمات وأنواع الرقابة كافة، لذا تعد الأجواء الغرائبية والعجائبية وسيلة عملية وناجعة للكشف عن اهتمامات الشخصيات وعواطفها، التي يمكن أن تتستر وتتبدل في بنيات يحكم فيها العرف أو الضوابط الاجتماعية.

فالأدب الغرائبي والعجائبي بما يقدم خيال مجنَّح يمنح فرصة الهرب من الواقع، ولكن الهدف والغرض من الهروب يتراوح بين تحقيق الأمنية والإثارة ومجرد الاستماع»[2] .

هذا يدل على أنه«وسيلة للتخلص من التصورات والمفاهيم المعتادة بيد أن الغرض من هذا الهروب هو تبيان الضيق وكبت الأنفاس والرعب الذي يتميز به عالمنا الإنساني»[3] فيعتبر متنفسا لإخراج المكبوتات لأن « سردية التعجيب هي الشكل الحداثي الذي يتجاوز به الروائي المبدع الحدود التقليدية للحبكة السردية»[4].

إذن يمكن القول «أن العجائبي والغرائبي يمثلان تلك اللذة التي يجدها القارئ والمبدع عندما

---

[1] – سناء كامل شعلان، السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة، ص: 33.

[2] – نفسه، ص: 34.

[3] – نفسه، ص: 35.

[4] – أمال ماي، العجائبية في رواية سردادق الحلم والفجيعة لعز الدين جلاوجي، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، ع: 9، جامعة بسكرة الجزائر، 2013، ص:301.

يفلت من إسار تكاليف واقعة الصارمة، وما هي عليه من جفوة ويستسلم لفتنة غير المعقول»[1].

وكما يقول (تودوروف): « فمادام هناك إنسان وأدب فسيستمر العجائبي لأنَّه في نظرنا خاصة من خصائص العقل ترجع إلى طفولة الجنس البشري، كما تمتد إلى آفاق المجهول وتحاول بالأدب أن تقول نفسها بقدرما يحاول الأدب من جهته أن يفجر مستحيلاته المركوزة في طبيعته غيرها، وعلى كل حال فالطبيعي واللاعقل واللاواقعي والخارق... ظواهر قائمة في معيوشنا الملغوم في أفقنا الغائم، وفي مخيالنا الجماعي والفردي قبل أن تكون مرتبطة نوعيا بالخلق الأدبي»[2]. فالإنسان منذ القديم دائم التطلع إلى عوالم غير المألوفة.

[1] – سناء كامل شعلان، السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة، ص: 36.

[2] – – تزفتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص: 22.

المطلب الثالث: العجائبي عند المغاربة:

لقد كانت « الرواية الفنية في أقطار المغرب العربي حديثة الظهور بالرغم من وجود تراث سردي لدى هذه الشعوب تشترك في بعضه مع دول المشرق العربي، وتتميز في بعض آخر بفعل تميزها التاريخي نظرا لمشاهدته المنطقة من تعاقب الحضارات.

و إذا كانت نشأة الرواية متأخرة نسبيا في أقطار المغرب العربي، فإن تطورها كان سريعا، إذ أن فترة السبعينيات من القرن العشرين كانت فترة تشكل التجربة الروائية المغاربة التي تحطمت معها مقولة المشرق " بضاعتنا ردت إلينا " بل صرنا أمام تطور فعلي في مجال السرديات إبداعا ونقدا من جهة، وإبداعا وتلقيا من جهة أخرى»[1] مما تشكلت لدينا مادة خصبة في الأدب.

إنَّ الأدب المغاربي حظي باهتمام البنية السردية العجائبية ومنها: الجزائر، حيث تجسدت الرواية التي ركبت موجة التجديد والحداثة السردية لتستعين بالسرد العجائبي وتصور الواقع لتكسر جموده[2]، وهذا لم يتح إلا عن طريق الرواية «التي تعتبر أكثر الأجناس الأدبية استيعابا بالتحولات الحركية الثقافية والاجتماعية، فالرواية العربية طمحت إلى تفسير البنى الاجتماعية والسياسية والاقتصادية بطريقة تعكس الواقع وتعريه، وهي في مسعاها هذا استندت إلى عوالم تخييلية مختلفة منها ما هو أسطوري، عجائبي، ومنها ما هو تراثي خرافي»[3].هذا يدل على أن الرواية توظف مختلف الأشكال لترصد الواقع باختلافاته و تعيد بناء واقع خاص بها يستند إلى الخيال.

---

[1] – مفقودة صالح، نشأة الرواية العربية في الجزائر التأسيس والتأصيل، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية جامعة محمد خيضر بسكرة.

[2] – ينظر: أمال ماي، العجائبية في رواية سردادق الحلم والفجيعة لعز الدين جلاوجي، ص: 289.

[3] – نفسه، ص: 289.

ذلك أنَّ الرواية «تطمح لأن تكون أكثر من مرآة تنعكس على صفحاتها الصقيلة أو المعتمة، تبديات الواقع المختلفة، فتهتك حجب الزمني والآني والمألوف المباشر لتستشرف آفاق المطلق والمحتمل والغريب والغامض والإنسان عن طريق تلاقح المستويات المتشعبة بالدلالة»[1].

وتوظيف الروائي لصيغة العجائبي يجعل نصه يكتسب فنية جمالية حتى وإن تعالت على الواقعي والتاريخي،[2] وفي كل الأحوال «فإنَّ النص السردي الجزائري قد استطاع في فترة قصيرة أن يجرب تقنيات الكتابة الجديدة من ارتداد ومناجاة وسخرية إلى خلخلة التسلسل الزمني، كما تمكن من توظيف التراث على نحو جمالي وبعدما كان التراث الوطني المحلي هو الغالب أصبح الكاتب يعانق التراث العربي الإسلامي والإنساني، مستفيدا من المعارك الفكرية التي امتدت طوال القرن العشرين»[3].

فنجد العنصر العجائي تجسد عند الروائيين المغاربة أمثال: (طاهر وطار) في روايته (الحوت والقصر) و(حمائم الشفق) لـ(خلاص الجيلالي) ورواية (عين الفرس والضلع والجزيرة) لـ(ميلودي شغموم) و(بدر زمانه) لـ(مبارك ربيع) و(رحيل البحر) و(مهاوي الحلم) لـ(محمد عز الدين التازي) و(أحلام بقرة) لـ(محمد الهرادي)[4].

و أيضا (جنوب الروح) لـ:(محمد الأشعري) و(أوراق) لـ: (عبد الله العروي).ويلاحظ أن هناك من الكتاب من لجأ إلى التلوين بالعجائبي ضمن تأليفهم الروائي نظرا لرغبتهم في التجريب والتنويع كما هو الشأن عند (نجيب محفوظ) و(الطاهر وطار) و(الميلودي شغموم)؛ وهناك من اختار

[1] – شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص: 18.

[2] – ينظر، أمل ماي، العجائبية في رواية سردادق الحلم والفجيعة لعز الدين جلاوجي، ص: 289.

[3] – مخلوف عامر، تطور النص السردي في الجزائر، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، جامعة سعيدة، الجزائر، ع: 4، ديسمبر كانون الأول، 2014، ص: 122.

[4] – ينظر، حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، ص: 68،69.

الخطاب العجائبي خطابا فنيا لرؤية العالم ورسمه بالتحولات والممسوخ كما عند (سليم بركات) و(بن سالم حميش) في (سماسرة السراب) و(يحي بزغود) في روايته (الجرذان وطوق السراب)»[1].

كلها ساهمت في إثراء الرواية المغاربية «ولقد باتت الرواية الحديثة أفقا حقيقيا لذوبان مجموعة من التطلعات والاستيهامات من خوف وقلق وتصادم بين الوعي واللاوعي، بين المحتمل واللامحتمل، والافرازات المتعددة والمتباينة، لأن الرواية هي مؤلف للتخييل وموقف فكري وثقافي فني اجتماعي، إنَّها خلاصة مواقف تتشرب أصوات عصرها كما ترسم نبضه غير المسموع " تسعى في إصرار لا يلين إلى أن تكون مرآة المجتمع المدني الصاعد وسلاحه الإبداعي في مواجهة نقائضه» [2].

إذن فالعجائبي هو سؤال« باعتباره رهانا تشكيليا لخطاب مغاير والذي هو موضوع هذا المؤلف، ليس بالسؤال الطيع الراكن إلى همود إجابات بسيطة، ولكنه سؤال عصي، فهو الشكل الجوهري الذي يلجأ إليه التعجيب، كما يمثل مكتوبا يقدم شخوصا وظواهر فوق طبيعية يمتزج فيها الطبيعي بما هو فوق طبيعي، بطريقة مقلقة تجعل المتلقي يتردد بين تفسيرين للأحداث، ويشكل هذا التردد العنصر الأساسي للفانتاستيك، من خلال بحثه عن مفاجآت لعالمنا العادي والمألوف، نتخذ لذلك تقنيات سردية أشد تماسكا وانسجاما للتعبير عن المفارقة بأسلوب يعتمد البلاغة الموحية والهادفة»[3].

ومن هنا نستنتج أنَّه يبقى الخطاب السردي ملاذا فسيحا يفتح للإنسان هوامش للتعبير عما يختلج في نفسه من أحاسيس وهواجس تؤرقه على الدوام، هوامش تنزاح به من قلق واقعه المعيش إلى رحابة عوالم متخيلة، قد يرى فيها إجابات عن الأسئلة التي يطرحها باستمرار، هذه الإجابات

[1] – حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، ص: 69.

[2] – شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص: 12،11.

[3] – المرجع نفسه، ص: 13.

التي قد تثير في نفوس متلقيها التردد والاستنكار أكثر ممَّا تؤنسهم وتواسيهم، ما دامت تبدو غريبة عنهم في أشكالها ومضامينها على الرغم من أنَّها في حقيقتها ما هي إلا ترجمة واعية لهواجس مشتركة تختلف باختلاف المكان والزَّمان، ناهيك عن تعدد زوايا النَّظر والاشتغال في كنف هذا التصور ستحاول اكتشاف الكتابة المتشعبة بروح الفانتستيك، وكأنها مغامرة واستجلاء للبقايا والهوامش والمسكوت عنه»[1].

وبذلك يكون «الفانتاستيك نصا كفيلا للإطاحة بالواقع وتمريغه في لوثة رماد الانهيار من أجل اغتساله، قصد تمريره من سكونيته، وليس لتقديم أجوبة جاهزة لأنَّ الفانتاستيك سؤال يتعين بدءا امتحانه لتلتمس تجلياته، وتجليات كل ما يساهم في رفده أيضا»[2].

هذا يدل على أن العجائبي في العصر الحديث التصق بالواقع لرصد تناقضاته، فهدفه تصوير واقع بتمزقاته وما يعانيه الإنسان الحالي من المشاكل بمختلف الأصعدة، كون الإنسان رهينة واقع لا يملك مفاتيحه فيلجأ للعجائبي لمراوغة منطق الواقع وكشف عن خباياه.

لأنَّ تحديد المفهوم يطرح إشكالا نظريا، « فإذا كانت الرواية كشكل عام تحتوي الفانتاستيك وغيره من الأشكال الأدبية فإنَّ تعريف الرواية الفانتاستيكية في القرن الثامن عشر والتاسع عشر يختلف بشكل مغاير عن تعريفها في العقدين الأخيرين، وهي في كل هذا تختلف عن المحكي الفانتاستيكي العربي، إن على مستوى المواضيع أو المعالجة دون إغفال أنَّ هناك ثوابت مشتركة وقواسم تعمم على كل مكتوب فانتاستيكي»[3].فمن نقاط الاشتراك بينهما نجد :المسخ و الاختفاء..

---

[1] – ميسوم عبد القادر، حبكة العجائبي في المتخيل السردي العربي قراءة في عالم أحمد الفقيه القصصي، مجلة كلية الآداب واللغات، ع: 6، جامعة محمد خيضر بسكرة، ديسمبر 2014، ص: 146.

[2] – شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص: 24.

[3] – نفسه، ص: 24.

المبحث الثالث: شروط العجائبي وتقسيماته.

لتحقق شروط العجائبي يجب« توفر ثلاثة شروط (أولهما وثالثها إلزاميان، وثانيها اختياري) وهي:

الشرط الأوَّل: يعني هذا الشرط أن يحمل النص القارئ على اعتبار عالم الشخصيات كما لو أنهم أشخاص أحياء، وعلى التردد بين تفسير طبيعي وتفسير فوق طبيعي للأحداث المروية (ويندرج هذا الشرط في المظهر اللفظي، الرؤى، باعتباره العجائبي حالة خاصة من المقولة الأعم والتي هي الرؤية الغامضة).

الشرط الثاني: قد يكون هذا التردد محسوسا بالمثل، من طرف شخصية فيكون دور القارئ مفوّضا إليها، ويمكن بذلك أن يكون التردد واحدة من موضوعات الأثر، مما يجعل القارئ في حالة قراءة ساذجة يتماهى مع الشخصية»[1].

فهذا الشرط (« في المظهر التركيبي من جهة، وجود نمط شكلي للوحدات (ردود الفعل) الراجعة إلى حكم الشخصيات على الأحداث. وفي المظهر الدَّلالي من جهة أخرى: حيث نجد الموضوعة الممثلة المتعلقة بالإدراك وتضمينه أو إيحائه أو اقتضائه).

[1] – تزفتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص: 18.

الشرط الثالث: ضرورة اختيار القارئ لطريقة خاصة في القراءة من بين عدة أشكال ومستويات تعبِّرُ –أي الطريقة– عن موقف نوعي يقصي التأويلين[1] الأليغوري* (المجازي) والشعري (الحرفي أي غير التمثيلي أو المرجعي) ويستغرق العجائبي زمن التردد– الرَّيب»[2].

أي «إلحاح (تودوروف) على ضرورة استبعاد القراءة الرمزية أو الشعرية للنص العجائبي»[3] ولذلك « فالشعر لا يمكن أن يكون عجائبيا لأنه يرفض التمثيل أي بسبب غياب مرجعية تنظيم الوقائع كما هي حاصلة في العالم المتخيل[4] وليس لهذه المقتضيات الثلاثة قيمة متساوية، فالأول والثالث يشكلان الأثر حقا، أمَّا الثاني فيمكن أن يكون غير ملبِّي»[5].فشرط الأول و الثاني ضروريان أما الثالث فيرجع لاختيار القارئ.

---

[1] – تزفتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص: 18.

***الأليغورة:** (Allégorie): (ينتهي تودوروف إلى تحديد الأليغورة أو المرموزة التمثيلية بكونها (تفترض وجود معنيين، على الأقل، لنفس الكلمات فيقال لنا تارة أن المعنى الأولي لا بد أن يختفي وتارة أخرى أن المعنيين كليهما لا بد أن يوجدا معا)، وهذا المعنى المزدوج يكون معنيا بصراحة بحيث إنه لا يكون متعلقا بالتأويل الاعتباطي أو غير الاعتباطي لقارئ ما، وهي تمثيل مجازي له مغزى أخلاقي أو ديني؛ تزفتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص: 224.

ويقول (فليتشر): " الأليغوري بتعبير بسيط: إنَّ الأليغورة تقول شيئا وتعني به شيئا آخر" نفسه، ص: 87.

[2] – نفسه، ص: 19.

[3] – لؤي علي خليل، عجائبية النثر الحكائي أو أدب المعارج والمناقب، ص: 15.

[4] – تزفتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص: 21.

[5] – نفسه، ص: 54.

أمَّا عن تقسيمات العجائبي فنجد (تودوروف) يقسم العجائبي إلى أربعة خانات تجمع بين القديم والحديث:

أ- **العجائبي المبالغ فيه:** يوجد في الحكايات الشعبية والملاحم، حيث تصبح ظواهر خارقة.

ب- **العجائبي المثير المدهش:** ويهم الرحلة حيث يصف الرحالة شيئا للقارئ يجهله ولا يملك ما يطعن فيه.

ج- **العجائبي الأداتي:** وفيه تتبأر أدوات عجيبة مثل مصباح علاء السحري.

د- **العجائبي العلمي:** وفيه يكون فوق الطبيعي مفسرا بطريقة عقلانية[1].

«أمَّا (جاك لاكوف) فيرى ثلاثة أطراف[2]:

- «**الاستحواذ المسيحي:** والذي قاد العجائبي نحو المعجزة ثم الرمز.

- **الاستحواذ العلمي:** حيث ربط العجائبي بالعالم الطبيعي.

- **الاستحواذ التاريخي:** وهو الرغبة في وصل العجائبي بالأحداث وبالتواريخ.

يقترن هذا التقسيم وما يستتبعه بالنصوص القديمة إذ يخترق العجائبي مجالات وحقولا دينية ورمزية ويومية وسياسية على مستوى الجذور الأسطورية والعلمية»[3]. لأنه بنية تتغلغل في كل ما هو سحري خوارقي.

---

[1] - ينظر، شعيب حليفي، (الرحلة في الأدب العربي التجنّس آليات الكتابة، خطاب المتخيّل)، ص: 426.

[2] - ينظر، نفسه، ص: 426.

[3] - نفسه، ص: 427.

المبحث الرابع: خصائص وعناصر العجائبي.

نجد من الباحثين من لخص « ثلاث لحظات عجائبية يمكن رصدها في الأدب العجائبي، وهي خصائص وطرق يمكن اعتبارها فضلا عما ساهم به (تودوروف) بنية العجائبي:

– **بالإبراز والتأكيد:** من خلال تضخيم ما هو معطى طبيعي، فالمحكي العجائبي يتقصد من خلال مسخه للكائن، إبرازه وتأكيده وإعطاءه بعدا إيجابيا.

– **بالتعددية:** تصوير كائن بشري أو حيواني يعدد " غير عادي" من إحدى أعضائه مثل: إنسان بأربعة أرجل أو أكثر من رأس، ويمكن لهذه التعددية أن تتجاوز الأعضاء الفيزيقية فتتمظهر في الزمن، ذلك أن ثلاث ساعات من عمر بيكاس تساوي سنة كاملة من الزمن العادي أو تتمظهر في تعددية فضائية من خلال التحولات التي تطرأ عليه، وأيضا تعددية في لغة الشخوص والرؤية، هذه الخاصية هي أيضا ذات أبعاد متعددة يمكن استشفافها من الروايات الفانتاستيكية.

– **بالاشتراك:** تكوين كائن يصبح خرافيا انطلاقا من عناصر طبيعية كإنسان نصفه كائن بشري والنصف الآخر على هيئة حيوان ،كما لجأ إلى ذلك (سليم بركات) خلال تصويره لشخوص روايته (الريش) الرجل ذو اليد الريشية»[1].فهذه أبرز عناصر العجائبي التي تتمثل في كل نص سردي.

[1] – شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص: 65،66.

كما أن العجائبي «قد يشغل على أساس المفارقة والثنائيات الضدية»[1] أيضا «يبعث الحيرة والشك في نفس المتلقي عن طريق إبراز ما هو فوق طبيعي، وتقليص دور ما هو طبيعي حينا أو توظيفه للإيهام مرة ثانية، كما يتم اللجوء إلى خرق ومسخ هذا الطبيعي أو تدميره مرة ثالثة»[2].

كل هذه الخصوصيات «تفضي إلى أنَّ الهدف الأدبي من وراء العجائبي هو الرعب باعتباره التضخيم والغلو في التصوير، وهما خاصيتان تميزان الفانتاستيك مع اختلاف وظيفي، أي التوظيف التشكيلي والخطابي، وكلاهما تخييل، إذ إنَّ العجائبي ليس سوى امتياز مؤقت لاستدراكات المخيلة، هذه الأخيرة التي تمنح عناصرها من الواقع فتعيد صوغها من جديد كما تحرص على انبثاق واقع مجهول وجديد من صلب الواقع الاجتماعي، مثلما ستحرص على خلخلة سكون اليومي، عن طريق ملامسة الظواهر الفوق طبيعية وكمونها في ما هو طبيعي، كما تلامس الواقع بمنظور مغاير لما ألف الكائن النظر به إلى الأشياء فتهتز معرفته بهذه الأشياء، ويسقط في المحتمل واللامحتمل»[3].

أمَّا **عناصر العجائبي:** نلاحظ أنَّ من عناصره:

1- الفضاء العجائبي: يشمل الأماكن المغلقة والأماكن المفتوحة والأماكن القريبة أو حتى البعيدة[4]، نقصد بالأماكن المغلقة هي أماكن لا تتسع إلا لنوع معين من العلاقات الإنسانية مثل منزل الأسرة، أما الأماكن المفتوحة فيها مشاركة مختلف العلاقات الإنسانية كالشارع، «والفضاءات التي يحدث فيها العجيب الذي لا يستطيع العقل تفسيره حسب (تودوروف) تكمن في الفضاءات البعيدة التي يقطع بنو البشر في سبيل الوصول إليها مسافات قد تصل إلى خمسة وتسعين عاما،

[1] – ضياء الكعبي، السرد العربي القديم، ص: 95.

[2] – شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص: 216.

[3] – نفسه، ص: 66.

[4] – ينظر، ضياء الكعبي، السرد العربي القديم الأنساق الثقافية، ص: 91.

وفي هذه الفضاءات العجائبية يتشكل العجيب والزمن العجائبي الذي يختلف عن أزمنة بني البشر، ولكن تنتمي هذه الفضاءات العجائبية ويعود المتلقي إلى المدن المرجعية (مدن بني البشر) أما الغريب الذي يمكن تفسيره واقعيا فيتم غالبا في المدن المرجعية الواقعية، فالسحر والامتساخ والتحول يبدو أول الأمر عجيبا ثم يتحول بعد ذلك إلى أمر يمكن تفسيره، أي غريب حسب (تودوروف)»[1].

كما نجد في عناصر العجائبي مجازات مختلفة منها:

– **مجاز التحذير**: يعني مجاز تحذير«للعجائبي في ألف ليلة وليلة مجازاته التي تشكل الوجوه المتعددة للغريب والعجيب في هذه الحكايات، ومن أبرز هذه المجازات مجاز التحذير أي تحذيرا يوجه للفاعل السردي، ويشكل انتهاك هذا التحذير خرقا يخال عليه الفاعل عقابا صارما، وقد يتشكل من تحذير من السؤال أو اللمس يوجه لكل راغب في انتهاك المحظور والفضاءات المغلقة، وانتهاك المحظور هو الذي يولد فعل السرد في العجائبي وهو الذي يخلق العجيب والغريب، فجمال بغداد على سبيل المثال يوافق على شرط الصبيات الثلاث بأن لا يسأل عن أي شيء يجري أمامه، فقلت له: قم واقرأ ما على الباب مكتوبا فقام إلى الباب فوجد مكتوبا عليه بماء الذهب: "لا تتكلم فيما لا يعنيك تسمع ما لا يرضيك " فقال الجمال: " أشهد أني لا أتكلم فيما لا يعنيني »[2].

ويؤدي «انتهاك هذا التحريم إلى تمدد حكاية (جمال بغداد) إلى مجموعة من الحكايات الناتجة عن هذا الحظر»[3] و التحذير.

كما نجد أيضا:

---

[1] – ضياء الكعبي، السرد العربي القديم الأنساق الثقافية، ص: 93.

[2] – نفسه، ص: 93،94.

[3] – نفسه، ص: 94.

– **مجاز القمقم:** نقصد بمجاز القمقم« المجازات التي تتشكل في فضاء الإيمان بالقضاء والقدر مجاز القمقم، إذ تحكي الأسطورة أن نبي الله سليمان كان يعاقب العفاريت والشياطين المتمردين عليه بحبسهم في قماقم نحاسية مختومة بالرصاص و إلقائهم في غياهب البحار»[1] أيضا نجد:

– **مجاز التحول:** إن التحول هو «الانتقال من حال إلى آخر ويعد السحر واستعمال الطلاسم مثل الخواتم من أبرز وسائط العجائبي للانتقال من صورة إنسانية واقعية إلى صورة سحرية عجيبة»[2].

– **مجاز الحلم:** هو حلم عجائبي مصطنع فيعتبر حلم زائف[3] والحلم في «الليالي لا يشكل دائما عنصر الخارق الذي لا يمكن تفسيره، وإنما قد يشكل عنصر الغريب الذي يقبل تفسيرا عقليا»[4].

كما أنَّ (ركن الدين الوهراني) «مثلا يلجأ إلى آلية الحلم ليسرد مسروداته الخوارقية العجائبية عما يدور يوم الحشر وفي النهاية يسقط من على فراشه ويفيق من الحلم»[5]. مما هو ملاحظ فإن مجازات العجائبي هي التي تصنع منه لوحة سحرية تستدرج به القارئ لتستولي عليه تحت سلطة العجيب.

---

[1] – ضياء الكعبي، السرد العربي القديم الأنساق الثقافية، ص: 96،95.

[2] – نفسه، ص: 97.

[3] – ينظر: نفسه، ص: 99.

[4] – نفسه، ص: 100.

[5] – كمال أبو ديب، أدب العجائبي والعالم الغرائبي، ص: 22.

المبحث الخامس: وظائف العجائبي.

من وظائف العجائبي:

– **أولا:** نلاحظ أن العجائبي «يخلف أثرا خاصا في القارئ خوفا أو هولا، أو مجرد حب استطلاع، الشيء الذي لا يقدر الأجناس أو الأشكال الأخرى أن تولده.

– **ثانيا:** يخدم العجائبي السرد ويحتفظ بالتوتر حيث إن حضور العناصر العجائبية يتيح تنظيما للحبكة منضغطا بصورة خاصة، وأخيرا فإنَّ للعجائبي من النظرة الأولى وظيفة تحصيل حاصل: إذ يسمح بوصف عالم عجائبي، وهذا العالم ليس له مع ذلك حقيقة خارج اللغة فالوصف والموصوف ليس من طبيعتين متباينتين»[1].

كما ركز (تودوروف) على وظيفتين للأدب العجائبي الوظيفة الاجتماعية والوظيفة الأدبية[2].

ففي الوظيفة الاجتماعية « ينظر إلى العجائبي لما هو ذريعة لوصف من لا يمكن وصفه واقعيا، أي إنَّه يتيح للنص أ، يدخل إلى المساحة التي يحتلها الممنوع في العرف الاجتماعي»[3].

واللجوء إلى هذا النوع من الأدب يهدف إلى التطرق لقضايا جد مهمة أما الوظيفة الأخرى المتعلقة بالنص فهي الوظيفة الأدبية وهي ملازمة للعجائبي في كل نص أيا كان نوعه ولها أربعة وجوه:

أ– **الوجه الأول:** وجه نحو المتلقي حيث يخلق العجائبي أثرا خاصا في القارئ، وذلك بتمازج المألوف واللامألوف فهذا يستفز القارئ ويدفعه لقراءة نص مرارا لتتعدد بذلك الرؤى أو تبنى علاقة بين المتلقي والنص.

---

[1] – تزفتان تودوروف، محصل الأدب العجائبي، ص: 122.

[2] – ينظر، نفسه، ص: 194.

[3] – لؤي علي خليل، عجائبية النثر الحكائي أدب المعارج والمناقب، ص: 85.

ب- الوجه الثاني: مرتبط بالطاقة الجمالية للعجائبي فبتداخل عالم الحقيقي مع اللاحقيقي ينشأ كون نصي جديد[1] يستطيع أن يثير القارئ من ناحية الفنية فيتعود لقراءة النص دون إرادة منه وهو يعيش حالة الدهشة الفنية الجمالية[2].

ج- الوجه الثالث: قدرة العجائبي على خدمة السرد والاحتفاظ بالتوتر وتقوم الخدمة التي يؤديها العجائبي للمحكي على أساس أنَّ " كل محكي هو حركة بين توازنيين متشابهين " فيقدم لنا (لؤي علي خليل) مثال لتوضيح ذلك مثلا: طفل كان يعيش بين أهله بهناء ثم يتغير الوضع بمواجهة الظروف فتجعله يغادر منزله وفي النهاية يعود إليه متجاوزا تلك العقبات فيقوم التوازن من جديد.

فحياته الأولى كانت تعبر توازن واستقرار ثم كسر ذلك الاستقرار لسبب ما ثم أعيد بناء توازن جديد يشبه الأول حتى وإن كانت طبيعة مختلفة فالفتى أصبح رجلا[3].

د- الوجه الرابع: يعني «للوظيفة الأدبية هو ما يتيحه العجائبي للمحكي من قدرة تنويعية تدرأ عنه رتابة التوتر، وتتمثل هذه القدرة في مظهر:(الحكاية داخل الحكاية)»[4] مثلا حكاية ما تحتوي على أحداث ومواقف نجد موقف أول ثم ينتقل بنا السارد إلى موقف ثاني مختلف ثم يعود إلى الموقف الأول، وكأن كل موقف يعبر عن حكاية بذاتها وهذا هو المقصود بالحكاية داخل الحكاية.

---

[1] - ينظر، لؤي علي خليل ، عجائبية النثر الحكائي أدب المعارج و المناقب ،ص: 88.

[2] - ينظر، نفسه، ص: 89.

[3] - ينظر، نفسه، ص: 89،90.

[4] - نفسه، ص: 94.

المبحث السادس: مواضيع العجائبي.

لقد تجلت موضوعات العجائبي في الرواية و كان الأدب الفانتاستيكي «رهين معالجة العديد من المواضيع كما هو منذور لالتقاط مواضيع أخرى شديدة التعقيد والغرابة.

وقد حصر العديد من النقاد هذه المواضيع منطلقين من أننا نعرف الفانتاستيك عن طريق كم من الصور التيماتية، فحصروا مجموعة تيمات تناولها الفانتاستيك وهو أمر طرح إشكالين اثنين هما»[1] يتمثل:

الأول: استعادة مواضيع قديمة تعجبية بعدما فقدت رعبها وهلعها في الأدب الحديث.

الثاني: يتعلق بترتيب مواضيع جديدة، ابتكارا على متن القديم، فقد شهد الأدب الفانتاستيكي[2] مواضيع أكثر التصاقا بالواقع وشخوصه وهذا ما يتمثل في الرواية من حيث هي خطاب وظيفي يؤدي رسالته ذي الحمولات المعرفية والسياسية وتشكل رؤية للعالم.

نجد أربعة مواضيع أساسية تور حول المحكي الروائي الفانتاستيكي:

1- الامتساخ والتحول: إن الامتساخ و التحول هي سمة مهيمنة على الأدب الفانتاستيكي وقد شكلت هذه السمة موضوعا للعديد من الروايات العربية ،حيث برز في صور متعددة ويشمل الكائنات البشرية والحيوان والجماد أيضا[3].

أ- **امتساخات الإنسان:** امتساخات الإنسان« تطرأ على شخوص الرواية تحولات فيزيقية تتلوها تشوهات نفسانية كما هو الأمر عند (لوفكرافت) و(كافكا) و(الغيطاني) و(سليم بركات) وتتمظهر

[1] - شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص: 89.

[2] - ينظر، نفسه، ص: 89.

[3] - ينظر، نفسه، ص: 90.

هذه الامتساخات الإنسانية في ثلاثة مظاهر: الإنسان الحيواني (مم آزاد الذي سيتحول إلى ابن آوى) والحيوانات المؤنسنة ثم النبات المؤنسن»[1] فيتحول بشكل جذري إلى كائن ممسوخ.

بالنسبة للإنسان الحيوان فالامتساخات تبدأ في الكائن الواقعي الذي يمتسخ إلى ذئب أو طير... كما قد يطرأ الامتساخ على الكائن دون امتزاج بينه وبين أعضاء الحيوان أو النبات فيطال التحول المظهر الخارجي على اللون، الحجم، أو المظهر الداخلي ويتعلق بالعمر الزمني مثلا حيث يمسخ الطفل بين يوم وليلة شيخا عجوزا...نجد أيضا تعددية الأعضاء، رأس واحد بأجسام متعددة أو أجسام بعدة رؤوس[2].

ب- الحيوان: إن الحيوان «على مستوى الترتيب هناك حيوانات تمتسخ وتتحول نتيجة فعل خارجي يسمها بردود أفعال عدوانية، تنتج رعبا وحيرة بترصدها لخطوات الكائن البشري فتخلف ضحايا مماثلة تتجانس في النتيجة مع ذلك الحيوان.

ج- النبات المؤنسن: في هذا الجانب يورد الروائي الفانتاستيكي حوارا لتحولات الجن أو الشياطين إلى صفات نباتية، كما هو الشأن في (الكوميديا الإلهية) لـ(دانتي) مثلما يسمع نواح الأشجار في العديد من الأعمال النثرية القديمة وخوارق أخرى تتعلق بالنبات في (فقهاء الظلام) وفي (الريش) أيضا ،إذ نصادف الشجرة التي تخمن وتفكر كأنها شخص من شخوص ذلك الواقع.

أمَّا الامتساخات التي تطال المكان المتضمن للحجارة، فهي أيضا بفعل خارجي، إذ يصبح المكان مثل شخص آخر له سلطة يفكر ويعي ما يفعل كما يقتنص ضحاياه»[3] فيتشخص كإنسان .

---

[1] – شعيب حليفي ، شعرية الرواية الفانتاستيكية ، ص: 91.

[2] – ينظر، نفسه ص: 91.

[3] – نفسه، ص: 92.

2- تغيير السببية:

فهذا التغيير «هو أمر اقتضته التحولات العامة وتتجلى في أمرين اثنين:

- **الزمن:** يمكن بدوره أن يكون بطلا الفانتاستيكيا داخل العمل الروائي، بحيث يتوقف لمدة أو يرجع إلى ماض سحيق، كما يمكنه أن يفر نحو المستقبل، ويبدو سريعا حينا، وبطيئا حينا آخر.

- **المكان:** الفانتاستيك في المكان يبدو أكثر وضوحا، فهو ليس مجردا مثل الزمن، إذ دأبت الرواية الفانتاستيكية على البحث عن بعد رابع للمكان، مما يدعو الفانتاستيك الحديث إلى الاتكاء على الفيزياء النظرية الحديثة، وهو حقل معرفي شديد الدقة والصرامة.

3- الاختلالات:

إذا كان الراوي الفانتاستيكي قد استفاد من حقول معرفية علمية وأدبية فإنه استفاد أيضا وبشكل كبير من المعطيات المستجدة 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، ورود الأفعال العنيفة فتجيء الشخصيات غير سوية تصدر عنها أحداث غريبة تثير الدهشة والفزع، شأنها في ذلك شأن تصوير حالة الطبيب الذي يجري تجارب مرعبة على شخوص أبرياء أو شخص يتحول في ظروف مفارقة من حالة الذكورة إلى حالة الأنوثة، وغير ذلك من الأعراض الشاذة»[1]. كما نلاحظ أيضا:

[1] - شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص: 93.

4- لعبة المرئي واللامرئي:

تعتبر« الكتابة لعبة ،كما هو الفانتاستيك بدوره لعبة تشكيلية مع الخوف والحيرة، لعبة لغوية مع معنى الرعب والتردد الشيء الذي يجعل قيمة المرئي و اللامرئي من المواضيع التي كان لها حضور مكثف في الآداب القديمة واستمر في الرواية الحديثة، لكن التغيرات التي طرأت على هذه السمة كانت جذرية، فبعد ما كانت هذه اللعبة في الأدب القديم تعتمد عجائبية الأدوات وتستخدم شخوصها من الجن والشياطين صارت في الرواية الحديثة تعتمد تشكيلا لاستيلاء الشك والتردد، وقد كان لحضور المرئي/اللامرئي في (فقهاء الظلام) وقع خاص من خلال (بيكاس) الذي كان يظهر ثم يختفي، وأيضا اللامرئيون الرواة الخمسة في (أرواح هندسية) فكل هذه الأحداث تدخل في إطار لعبة المرئي واللامرئي لتجد مسوخاتها داخل الرواة بعد بسط مجموعة التعالقات، والتي تتماس مع الفانتاستيك وتدخل معه في تعالق وتمازج من خلال تحديده، ومقاربته منهجيا كتعريف»[1].

وعلى العموم «يلجأ العجائبي إلى عنصر الخارق المتجاوز للحدود والمواصفات المعلومة وذلك من أجل بناء عجائبية وإضفاء طابع المبالغة عليها»[2].

تحضر هذه الخوارق وتنوعها لتدعيم العجائبي ويمكن النظر إليها في أربعة تجليات:

أ- **الخوارق في السلوك والطباع:** ويتعلق الأمر هنا «بسلوك وطباع المجاذيب والأولياء والزهاد الذين تصدر عنهم الخوارق باعتبارها جزءا من طبيعتهم وقدرتهم على الصبر والتحمل، كأفراد أو طوائف مثل تلك التي سرد ابن بطوطة:الطائفة الأحمدية ترقص داخل النار وتأكلها بفمها»[3].أيضا

[1] – شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص: 94.

[2] – شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي(التجنّس، آليات الكتابة، خطاب المتخيّل)، ص: 445.

[3] – نفسه، ص: 446.

ب- تكليم الميت والجماد والحيوان: هذا تكليم العجائبي يدخل في «خانة الخارق المعجز حيث تتجاوز القدرة الإنسانية الطبيعية المألوف إلى المعجزة التي لم تكتب إلا لبعض الأنبياء»[1].

ج- السحر: إن السحر يرد «باعتباره جزءا من بناء لعبي يوهم بوقائع خارقة، ولكنها حيل ولعب يتأطر في قناعات وأنظمة ثقافية تتدرج ضمن ثقافات بعض الطوائف، كما يورد ذلك ابن بطوطة في خمس حكايا تتعلق بالجوكية وأعمالهم السحرية، والتي حولها ابن بطوطة إلى نصوص عجائبية من ضمن مشاهداته ومروياته المسموعة»[2] .

د- عجائبي الطبيعة: يقوم عجائبي الطبيعة على «استحضار العجائبي في الطبيعة وترصد الوجوه التي تدهش وتوقظ حيرة الرحالة ويمكن النظر إليه من منظور علاقته بالإنسان، وهناك عناصر من الطبيعة ترد للتعجيب فقط دون الإفادة أو الضرر مثل المناديل التي ترمي إلى النار ولا تحترق، أو الحجر الذي نزل من السماء، فيما هناك عجائبي يخدم الإنسان وهو مرتبط بالدين نموذج قصة الشجرة الخضراء بأوراق تشبه أوراق التين ورقتها مكتوب عليها: (لا إله إلا الله محمد رسول الله) وهي تداوي الأمراض»[3]. فمن خلال هذه التجليات و حضورها في العجائبي يضفي عليه صبغة غير منطقية تشد القارئ نحو عالم غير مألوف.

---

[1] – شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي، التجنَس، آليات الكتابة، خطاب المتخيَل، ص: 448.

[2] – نفسه، ص: 449.

[3] – نفسه، ص: 451.

الفصل الثاني: تشكُّل العجائبي في رواية التراس لكمال قرور

المبحث الأول: لمحة عن الروائي كمال قرور.

المطلب الأول: ملخص الرواية " التراس".

المبحث الثاني: توظيف العجائبي السحري في رواية "التراس".

المطلب الأول: الراوي في رواية "التراس".

المطلب الثاني: عجائبية الشخصيات.

المطلب الثالث: عجائبية الكرونوتوب.

المبحث الأول: لمحة عن الروائي كمال قرور.

كمال قرور كاتب و إعلامي جزائري فاز بجائزة مالك حداد عام 2008م عن روايته "التراس" أو ملحمة الفارس الذي اختفى، كما له عدة مؤلفات و مجموعات قصصية منها:

"خواطر الحمار النوميدي" عام 2007م عن المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، "الكتاب الأزرق" عام 2008م، "امرأة في سروال رجل"، "الشعوب التعيسة في الجمهوريات البئيسة" عام 2009م عن منشورات دار القصبة، أيضا رواية "سيد الخراب" [1] و من بين هذه المؤلفات اخترنا رواية التراس.

المطلب الأول: ملخص رواية :"التراس".

تعد رواية "التراس" (لكمال قرور) رواية قصيرة حيث تبلغ عدد صفحاتها (96) صفحة، كما أنَّ الروائي يدرج عناوين في روايته تخص الأحداث الذي هو بصدد سردها لنا كـ: بطل من الخيال، أسطورة التراس الحكيم، الثورة، حديث نانا خدوج ... إلخ.

يسرد لنا الروائي على لسان الراوي رواية تحكي للعبرة واقعية وفيها ما يشبه الخيال أو خيالية فيها ما يشبه الواقع غرائبية وبعض تفاصيلها أغرب من الخيال.

[1]هي حكي مروي شفهي، اسم بطلها (التراس) الفارس المغوار الشهم ذو صفات أسطورية وبطولية خارقة، ولد و نشأ في "وطن الشمس" قاوم العماليق المحتلين لوطنه بكل بسالة، ثم يهدم السد الذي بنوه لحرمان شعب وطن الشمس من خيراته، لكن حصل مالم يكن بالحسبان حيث اختفى في لحظة، و بظروف غامضة من تاريخ أمتنا المجيدة تارك فراغا رهيبا في تراثنا العريق.

[1]- ينظر، كمال قرور، رواية التراس، الوطن اليوم، سطيف.

و نتيجة لبطولته فاز بقلب "ست الحسن" ابنة الوحيدة لملك وطن الشمس، كيف لا و هو بمثابة رجل يهتز التاريخ تحت قدميه عندما يمشي، يحاول غرس المحبة في نفوس الآخرين لتسود المحبة في ربوع الوطن، كان بمثابة المنقذ الذي بعثه الله تعالى.

بعد اختفاء البطل سادت الفوضى و الفساد في البلاد و هذا من غدر الأعداء، حيث سعت أربعة شخصيات إلى الحكم و السيطرة على السلطة تمثلت في: الجنرال بودبزة ، و المحافظ بوخبزة و الامام سي الهادي و الصحفي كمال بوترفاس.

كما أنهم يريدون ست الحسن مهما كان الثمن فكانت الغلبة لجنرال بودبزة الذي طعن التراس أثناء هدم السد وكان ذلك باعتراف منه، لينصب نفسه حاكما أبديا للجمهورية بعد ازاحته لشخصيات الأخرى و جعل بعدها ست الحسن خادمة له.

و تنتهي الرواية بصوت يأمر البهائم الممسوخة بالإستيقاظ و إرجاع أمانة التراس، وهكذا انتهت الحكاية.

المبحث الثاني : توظيف العجائبي السحري في رواية "التراس".

عندما نتحدث عن الخطاب العجائبي في الرواية ينبغي أن يشمل جميع مكوناتها دون استثناء حتى تصير الشخصيات ممسوخا و خارقا للعادة يثير في المتلقي الغرابة و الدهشة في أفعالها وتصرفاتها و صفاتها و تتحول الأمكنة في الرواية إلى فضاءات مخيفة تثير التردد و الفزع،

و يطول و يتقلص الزمان مما يدعو إلى القلق و الحيرة. و هذا يحيلنا إلى سر انفتاح الرواية الحديثة على الخطاب العجائبي كما سنلاحظ ذلك في رواية "التراس".

المطلب الأول: الراوي في الرواية "التراس".

لقد استعان (كمال قرور) بالراوي في سرد روايته،« فهو أسلوب صياغة أو بنية القص شأنه في ذلك شأن الشخصية والزمان والمكان وهو أسلوب تقديم المادة القصصية، إنه قناع من الأقنعة العديدة التي يتستر وراءها الكاتب لتقديم عمله»[1] «فهو كائن تخييلي يعمد المؤلف إلى خلقه حتى يدعم سلطة السرد انطلاقا من وضعية التي هي وضعية إنتاج كلام وسط تعددية أصوات تشكل النسيج الحكي للرواية»[2] كما نجد ثلاثة أنماط موضحة من خلال الشكل الآتي:

السارد = المؤلف	المؤلف السارد	السارد = المؤلف

– **النمط الأول:** يدل عل تطابق بين السارد والمؤلف الحقيقي، وهذا النوع يجيء في السير الذاتية.

[1] – محمد عزام، فضاء النص الروائي، مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 1996، ص: 78.

[2] – شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص: 154.

– **النمط الثاني:** هناك تقاطع بين شخصية المؤلف مع السارد في نقاط عدة على أثرها يتم تقاطع ما هو واقعي لما هو متخيل،[1] وهذا النمط يتمثل في «الحدث وتمرير التعجيب للمتلقي عبر أردية الواقعي»[2].

– **النمط الثالث:** وفي هذا النمط يكون التمييز العام فاصلا بين السرد والمؤلف ولا يترك السارد للمؤلف أية مصادفات لظهوره.

– إن اختيار المؤلف لتمظهر معين ينطلق منه سارد الرواية هو اختيار موجه يستهدف تقديم معرفة معينة بدرجة ما، فالعناصر السردية تجيء بالضرورة لإقناع القارئ واسترفاع المفارقة التخييلية التي تتمظهر واقعا، ومهمة السارد هنا هي خلق الإيهام المحايث للأحداث انطلاقا من تموضعه المؤطر لعلاقته بالحكاية التي تجيء في ضربين اثنين:

أ– **السارد الملتحم بالحكاية:** أي متضمن في الحكاية يقوم بوظيفتين هي راو ومشارك في الأحداث وغالبا ما يتم الحكي هنا بضمير المتكلم.

ب– **السارد غير الملتحم بالحكاية:** سارد لا يشارك في أحداث الرواية بل يكتفي بوظيفة الحكي، مستقلا عنها غائبا عن مجرياتها بوصفه فاعلا ولكنه حاضر باعتباره منظما للحكي، يعرض الأحداث ويربط بين أصوات الشخوص التي قدمها فهو يروي ويسند كل ما يحكيه إلى الشخوص المشاركة دون تعيين[3].وهذا ما نلاحظه في الرواية حيث نجد الراوي ينقل لنا الحكي والأحداث ويسند ما يحكيه إلى الشخصيات الفاعلة في الرواية دون المشاركة فيها.

---

[1] – ينظر، شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص: 155.

[2] – نفسه، ص: 156.

[3] – ينظر، نفسه، ص: 156،157.

من خلال دراستنا للرواية تتضح لنا «تمظهرات العجائبي في مكونات الخطاب الفانتاستيكي التي هي نفسها عناصر الخطاب الروائي عامة، لكن الشيء النوعي الذي نبحث فيه هو تشكيلات الفانتاستيك وسماته لإبراز وضعياته المختلفة وكيفية اشتغاله وتفاعله مع باقي العناصر»[1].

كما تجدر الإشارة أن الظاهرة الفانتاستيكية تدور حول ظاهرتين هما: (التحول) و(التشويه المسخي).

المطلب الثاني: عجائبية الشخصيات:

إن شخصية كمفهوم تمثل «عنصرا محوريا في كل سرد، بحيث لا يمكن تصور رواية بدون شخصيات، ومن ثم كان التشخيص هو محور التجربة الروائية ومع ذلك يواجه الباحث في موضوع الشخصية صعوبات معرفية متعددة ،حيث تختلف المقاربات والنظريات حول مفهوم الشخصية وتصل إلى حد التضارب والتناقض، ففي النظريات السيكولوجية تتخذ الشخصية جوهرا سيكولوجيا وتصير فردا، شخصا أي ببساطة " كائنا إنسانيا " وفي المنظور الاجتماعي تتحول الشخصية إلى نمط اجتماعي يعبر عن واقع طبقي ويعكس وعيا إيديولوجيا بخلاف ذلك لا يعامل التحليل البنيوي للشخصية باعتبارها جوهرا سيكولوجيا، ولا نمطا اجتماعيا وإنما باعتبارها علامة يتشكل مدلولها من وحدة الأفعال التي تنجزها في سياق السرد وليس خارجه، إن التحليل البنيوي وهو يجرد الشخصية من جوهرها السيكولوجي ومرجعها الاجتماعي لا يتعامل مع الشخصية بوصفها " كائنا " أي شخصا، وإنما بوصفها فاعلا ينجز دورا أو وظيفة في الحكاية، أي بحسب ما تعمله ومن ثم يستبدل (غريماس) مفهوم الشخصيات بمفهوم العوامل»[2] فالشخصية الروائية هي محرك للأحداث.

[1] – شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص: 141.

[2] – محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، دار الأمان، الرباط، ط1، 1431هـ-2010، ص: 39.

و تعتبر «بكل تمفصلاتها وتجلياتها، ما هي إلا مفهوم تخييلي يبتعد كثيرا عن مفهوم الشخصية الواقعية إلاَّ أنَّ هناك من حاول أن يطرح إشكالية المرجع و تعالقاتها مع مفهوم الشخصية الروائية على أساس أنَّ الرواية هي تأمل الوجود تتم رؤيته عبر شخصيات خيالية»[1].

أي نقلا عن الواقع و «الشخصية هي أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصة، وبالتالي تكون الشخصية أحد العناصر التي تتجسد بها فحوى القصة وتعد ركيزة الروائي الأساسية في الكشف عن القوى التي تحرك الواقع من حولنا، وعن ديناميكية الحياة وتفاعلاتها فالشخصية من المقومات الرئيسية للرواية»[2] التي تكشف لنا عن أحداثها.

ونمو الشخصية كما يبدو «يماثل نمو كل كتابة إبداعية تطمح أن تكون في القصة لا أن تتلاشى عند السفوح هذا المبدأ يجعلنا نتذكر الشخصيات الروائية الفريدة أو حتى الشخصيات الثانوية، لأن الشخصيات الثانوية تساهم مساهمة أساسية في بناء الشخصيات الأساسية، وهذا يعني أن دراسة الشخصية منذ البدء وحتى اللحظة الأخيرة في النص تتطلب مهارة خاصة في دراسة التسلسل الزمني والتاريخي والنفسي لهذه الشخصية»[3].

يعرفها (رولاند بارت) شخصية الحكاية بأنها: نتاج عمل تأليفي، يقصد أنَّ هويتها موزعة في النص عبر الأوصاف والخصائص التي تستند إلى اسم علم يتكرر ظهوره في الحكي.

---

[1] – فيصل غازي النعيمي، العلامة والرواية دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمن منيف، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 1009–2010، ص: 169.

[2] – مهدي عبيدي، جمالات المكان في ثلاثية حنا مينه (حكاية بحار، الدنقل، المرفأ السعيد)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب وزارة الثقافة، دمشق، 2011، ص: 181.

[3] – ماجد أسد، الرواية العربية المعاصرة من المغامرة غلى التأسيس، دار الشؤون الثقافية العامة آفاق عربية، ط1، 1988، ص: 37.

وتكون الشخصية بمثابة دال من حيث أنها تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها، أما الشخصية كمدلول فهي مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها، وهكذا فإنَّ صورتها لا تكتمل إلا عندما يكون النص الحكائي قد بلغ نهايته، ولم يعد هناك شيء يقال في الموضوع.

ولهذا السبب لجأ بعض الباحثين إلى طريقة خاصة في تحديد هوية الشخصية الحكائية تعتمد محور القارئ لأنَّه هو الذي يكون بالتدريج –عبر القراءة– صورة عنها ويكون ذلك بواسطة مصادر إخبارية ثلاثة:

– ما يخبر به الراوي.

– ما تخبر به الشخصيات ذاتها.

– ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات، أما مفهوم الشخصية عند (غريماس): " إنَّه يمكن أن تصبح الشخصية مجرد دور ما يؤدي في الحكي بغض النظر عمن يؤديه ومفهوم الشخصية عنده يمكن التمييز فيه بين نوعين:

أ– **مستوى عاملي:** يهتم بالأدوار وليس بالذوات المنجزة لها.

ب– مستوى ممثلي: (نسبة إلى الممثل) تتخذ فيه الشخصية صورة فرد يقوم بدور ما في الحكي، فهو يشخص فاعل يشارك مع غيره في تحديد دور عاملي واحد أو عدة أدوار عاملية[1].

أنواع الشخصيات:

[1] – ينظر ،حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، الناشر المركز الثقافي العربي، ط1، 1991، ص: 50.

وكان النقد يصنف الشخصيات بحسب أطوارها عبر العمل الروائي، فإن هناك ضروب من الشخصيات بحيث نصادف الشخصية المركزية التي تصاديها الشخصية الثانوية التي تصاديها الشخصية الخيالية من الاعتبار (Personnage de camparse) كما نصادف الشخصية المدورة (النامية) والشخصية المسطحة (الثابتة)، كما هناك الشخصية الإيجابية والسلبية [1] كلها تساهم في تعدد أصوات الرواية.

وسواء كانت «شخصيات الرواية رئيسية ونامية أم ثانوية مسطحة، فهي وسيلة بيد الكاتب لتجسيد رؤيته والتعبير عن إحساسه بالواقع»[2] و تصوره له.

ولشخصية ثلاثة مواصفات:

- **مواصفات سيكولوجية:** تتعلق بكينونة الشخصية الداخلية (الأفكار، المشاعر، الانفعالات، العواطف.
- **مواصفات خـــارجـية:** تتعلق بالمظاهر الخارجية للشخصيات (القامة، لون الشعر، العينان، الوجه، العمر، اللباس...)
- **مواصفات اجتماعية:**« تتعلق بمعلومات حول وضع الشخصية الاجتماعية و إيديولوجيتها، وعلاقتها الاجتماعية (المهنة، طبقتها الاجتماعية: عامل طبقة متوسطة، برجوازي، إقطاعي؛ وضعها الاجتماعي: فقير، غني؛ إيديولوجيتها: رأسمالي، أصولي، سلطة...)»[3].

---

[1] –ينظر، عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، ديسمبر، 1998، ص: 73.

[2] – مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة (حكاية البحار، الدنقل، المرفأ البعيد)، ص: 185.

[3] – محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، ص: 40.

كما أن «الشخصية هذا العالم المعقد الشديد التركيب، المتباين التنوع... تتعدد الشخصية الروائية بتعدد الأهواء والمذاهب الإيديولوجيات والثقافات والحضارات والهواجس والطباع البشرية التي ليس لتنوعها ولا لاختلافها من حدود»[1].

فالشخصية دائما «تسخر لإنجاز الحدث الذي وكل الكاتب إليها إنجازه، وهي تخضع في ذلك لصرامة الكاتب وتقنيات إجراءاته وتصوراته وأيديولوجيته، أي فلسفته في الحياة»[4] لأن الكتابة تعتبر عالمه الخاص الذي يستطيع البوح فيه عن كل ما يختلج في كينونته.

بالإضافة أن«قدرة الشخصية على تقمص الأدوار المختلفة التي يحملها إياها الروائي يجعلها في وضع ممتاز حقا، بحيث بواسطتها يمكن تعرية أي نقص وإظهار أي عيب يعيشه أفراد المجتمع وحين يقرأ الناس تلك الشخصية في رواية من الروايات العظيمة يقتنعون، أو يخادعون أنفسهم أنهم مقتنعون بأن تلك الشخصية تمثلهم على نحو ما، وربما رأوا أنفسهم فيها وعلى هون ما»[2].

ويفضي الحديث عن الشخصية الروائية «حتما إلى الحديث عن شخصية البطل (الشخصية الرئيسية) ومن المألوف لقارئ الرواية أن يجدها تولي شخصية ما عنايتها الكبرى، فتجعلها محور الصراع الذي هو أساس بناء الرواية والذي قد يكون ضد المجتمع أو ضد عوامل الطبيعة»[3].

فالشخصية الرئيسية و«نظرا للاهتمام الذي تحظى به من طرف السارد يتوقف عليها فهم التجربة المطروحة في الرواية، فعليها نعتمد حين نحاول فهم مضمون العمل الروائي»[4].

---

[1] – عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، ص: 73.

[4]–نفسه، ص75، 76.

[2] – عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، ص: 80،79.

[3] – مهدي عبيدي، جمالات المكان في ثلاثية حنا مينه (حكاية بحار، الدنقل، المرفأ السعيد)، ص: 182.

[4] – محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، ص: 57.

وهذا ما يعكس دورها «الذي تقوم به، لهذا نلاحظ تحول الشكلانيين والبنائيين معا إلى الاهتمام بصفتها ومظاهرها الخارجية»[1].

لهذا يقوم الروائي بحشد «كل جهوده لإبراز هذا البطل فيعطيه الحيز الأكبر من حجم الرواية، لأنه حامل لرسالة الكاتب والمجسد لرؤيته ومواقفه في الحياة»[2].

وهذا ما نلاحظه من خلال رواية (التراس) لـ(كمال قرور) إذ أولى اهتماما بالغا بالشخصية الرئيسية (التراس) التي تعد محورا أساسيا فسلط الضوء على أدق تفاصيلها ووصف طبائعها، كما أنه لم يعطها اسم علم بل صفة نجدها في موروثنا الجزائري وهي لفظة (التراس) التي نطلقها على الرجل الشهم والشجاع الذي لا يهاب الصعاب هذا ما يفضي إلى رمزية العنوان.

فهذا «الاسم تتميز به الشخصية في المتخيل كما في الواقع، والتسمية تعيين ينوب عن المسمى بعلامة صوتية أو خطية أو رقم والاسم علامة لغوية مؤلفة من دال ومدلول، محكومة في بداية تأسيسها بالاعتباطية لتتطور فيما بعد إلى التعليل والتفسير.

والمقصدية واضحة في «اختيار الكاتب لأسماء شخصياته وقد تصل هذه المقصدية على وفق رأي (هامون) إلى حد " الهم الهوسي " الذي يحمله جلُّ الروائيين في عملية اختيار أسماء وألقاب لشخصياتهم»[3].

فنجد في الرواية اسم شخصية البطل (التراس) تعني رجل شهم صاحب البطولات الخارقة، حتى أنه اختاره (كمال قرور) كعنوان لروايته يمثل مرآة عاكسة لمضمون النص.

---

[1] – حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص: 52.

[2] – مهدي عبيدي، جمالات المكان في ثلاثية حنا مينه (حكاية بحار، الدنقل، المرفأ السعيد)، ص: 183.

[3] – فيصل غازي النعيمي، العلامة والرواية دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمن منيف، ص: 205

بالإضافة إلى ذلك فقد أضفى (كمال قرور) على روايته طابع شعبي جزائري بغض النظر عن اسم (التراس) نجد شخصيات أخرى ملقبة بأسماء جزائرية مثل: (نانا خدوج) فكلمة (نانا) تطلق على الجدة في تراثنا الشعبي، أيضا نجد الإمام (سي الهادي) والجنرال (بودبزة) والمحافظ (بوخبزة) والصحفي (بوترفاس).

فمما هو ملاحظ من خلال شخصيات رواية (كمال قرور) أنه أدرج شخصيات أسطورية وشخصيات واقعية فتمثلت الشخصيات الأسطورية في: (ست الحسن، التراس، نانا خدوج، عرافة غنوجة، القلق، جواد الريح) وتوظيفها جاء ليخترق حدود الواقع، أما الشخصيات الواقعية فنلاحظ: (الجنرال، والمحافظ، والصحفي، وحتى الإمام، وشهلة بنت الإمام) فهؤلاء الشخوص يشبهون شخصيات الواقع المعاش، «فمن خلال هذه الشخصيات يعيد الروائي تشكيل ملامح عالم يماثل العالم الذي نعيشه وتقديم شخصيات تشبه شخصيات البشر في الحياة المعاشة»[1] فمزاوجة الواقع و اللاواقع هو الذي يخلق عنصر العجائبي وهذا ما أعلن عنه في بداية الرواية بقوله: " الحكاية واقعية وفيها ما يشبه الخيال، أو خيالية فيها ما يشبه الواقع " وهذا يدل على أنَّ الروائي يريد توصيل رسالة مشفرة تحمل واقع جزائري من خلال الجنرال والمحافظ والصحفي والإمام فهي شخصيات تمثل الدولة، فالإمام يمثل الدين والصحفي يمثل الحقيقة والمحافظ يمثل السياسة والجنرال يمثل الدفاع عن الوطن.

فجاءت رواية كمال قرور "التراس" كإسقاط واقعي، أما عن تمظهر الفانتاستيك في الرواية فيظهر في الشخصية الرئيسية (التراس) الذي اختفى في لحظة وعاد في الأخير بصوته لا بجسمه فتشكل دراسة الشخصية في المحكي الفانتاستيكي أهمية استثنائية انطلاقا من مؤشرين اثنين:

[1] – محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، ص: 24.

المؤشر الأول: يتجلى في كون الشخصية تحمل سمات التحولات الممكنة رصدها بين مختلف الأجناس الأدبية القريبة من الرواية، فهي القطب الذي منه[1].ينطلق الحدث فوق طبيعي وعليه يقع، أي أنها إحدى المكونات الأساسية في تحديد الفانتاستيك من خلال المميزات الخلافية والمتخيلة في الأوصاف والسلوك النسبي والمادي والأفعال المتجسدة انطلاقا من الحركات والأقوال.

المؤشر الثاني: هو كون الشخصية الفانتاستيكية غنية تتضافر في خلقها كثافة تخييلية فوق العادة موحية من حيث الدلالات، التي يمكن أن نتنبأ بها في كل موقف حدثي»[2].إنَّ الشخصية الرئيسية في الرواية هي شخصية رمزية تحتمل عدة قراءات قد يكون (التراس) نبيا منزه: " كأنه ملاك في صورة إنسان أرسله الخالق إلى الأرض لينقذ الناس من الظلم الذي لحق بهم"[3].

بالإضافة إلى أن مهنته رعي الغنم وهذه المهنة كان يمارسها عدة أنبياء منهم النبي صلى الله عليه وسلم، قال: "وكان يومها شابا يافعا يرعى قطيع جدته في مروج متيجة ... وسبحان الذي كرم عبده التراس وجعله راعي أمته بعد أن كان راعي قطيع "[4] كما أظهر لنا موقفا نبيلا لا يقوم به سوى الأنبياء وهو عدم رضوخه لـ(شهلة بنت الإمام) عندما راودته عن نفسه، فأبى ذلك وقال:

أنا لست زير نساء

وخطفت بنات وطني

ليست هوايتي

---

[1] – شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص: 197.

[2] – المرجع نفسه، ص: 197.

[3] – كمال قرور، التراس ملحمة الفارس الذي اختفى، الوطن اليوم، سطيف، ص: 11.

[4] – ينظر: نفسه، ص: 21.

وشرفي لا يسمح

لي أن أصبح نخاسا

يبيع ويشتري

أعراض أخواتي ...

فما أغرب شهلة بنت الإمام...

وما أروع أخلاق فارسنا التراس [1].

فهنا نستحضر قصة سيدنا يوسف عليه السلام مع امرأة عزيز مصر حيث قال تعالى:{ **وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَنْ نَفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الْأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ قَالَ مَعَاذَ اللَّهِ إِنَّهُ رَبِّي أَحْسَنَ مَثْوَايَ إِنَّهُ لَا يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ (23) وَلَقَدْ هَمَّتْ بِهِ وَهَمَّ بِهَا لَوْلَا أَنْ رَأَى بُرْهَانَ رَبِّهِ كَذَلِكَ لِنَصْرِفَ عَنْهُ السُّوءَ وَالْفَحْشَاءَ إِنَّهُ مِنْ عِبَادِنَا الْمُخْلَصِينَ (24)**}[2] هذا يدل على توظيف الروائي لتناص الديني مما

يدعم سلطة قوله. فالشخصية التراس لا ترى سعادتها إلا في إسعاد الآخرين، حيث عاش قرونا وعاصر أحقابا متعددة حتى أصبح ذو شهرة واسعة في كل أرجاء الأرض، ومما هو ملاحظ أن الروائي استعمل انزياح والخروج عن العالم العقلي ليلتمس اللامعقول، مستخدما لغة لتجاوز المألوف عبر الإشادة بمواقف البطل.

كما قد تكون هذه الشخصية (المهدي المنتظر) الذي سيظهر في آخر الزمان يسعى إلى مساواة بين أفراد الأرض ويحارب المفسدين فهو إنسان صالح من آل بيت النبوة وبهذا تتعدد القراءات النقدية

---

[1] – كمال قرور، الرواية، ص: 44.

[2] – سورة يوسف، الآية: 23،24.

التي تختلف من ناقد إلى آخر، لكن الروائي يود القول أن المجتمع ليس بحاجة إلى بطل ينقذه من الصراعات و يدٌ واحدة لا تصفق بل يبدأ الاصلاح من كل فرد فاستعمل الشخصية كوهم البطولة.

وإنَّ ما يلاحظ على شخصية (التراس) أنَّه فارس مغوار صاحب البطولات الخارقة يقف ضد جيوش العمالقة المفسدين في وطن الشمس ويختفي فجأة بعد أن حطم السد الذي بناه العمالقة ليحجزوا مياه أرض الشمس، فسمة التحول من حالة الوجود إلى حالة العدم قد خلقت دهشة لدى المتلقي وحيرة تجعله حائرا بين تفسير العقلي وغير العقلي، وطرحت عدة أسئلة تشغل باله عن سبب هذا الاختفاء في صورة سحرية عجيبة حتى الراوي الذي ينقل لنا الأحداث يبدو أنه لا يعلم عن سر اختفاء البطل، كما ورد في الرواية: " قال (الراوي): يوم خرج التراس البطل ورفاقه إلى المعركة الفاصلة مدججين بالإيمان والعزيمة بعد قرنين من الكفاح والتضحية بالأرواح في سبيل حرية الوطن وكرامة الناس استطاعوا أن يشتتوا شمل آخر فيالق جيش العمالقة التي تحرس السد بالمدافع... كان التراس أول المتقدمين بفأسه كما كان أول المتقدمين بسيفه فهوى على الجدار الضخم بضربته القوية فتشقق كأنما زلزال عنيف ضربه "[1] يكمل: " التفت الرفاق إلى بطلهم التراس ليحملوه على أكتافهم تعبيرا منهم عن حبهم وتقديرهم فلم يجدوه... كان البطل قد اختفى ولم يستطع أحد منهم أن يؤكد أنَّه رآه في مكان بعينه بعد أن هوى على السد "[2].

أيضا تجسدت سمة التحول والمسخ عند شخصيات أبناء الوطن الذي مسخهم الله فصاروا بهائم: « كان الخوف قد سكن قلوب ومفاصل ناس الجمهورية فمسخهم الله فصاروا بهائم لا حول ولا قوة لهم»[3].

---

[1] – ينظر، كمال قرور، االرواية ، ص: 28،29.

[2] – ينظر، نفسه، ص: 31.

[3] – نفسه، ص: 95.

كما نجد المسخ تجسد في أماكن تواجد الشخصيات (بودبزة، وبوخبزة، وبوترفاس، وسي الهادي) حيث أنهم شخصيات وظفهم (التراس) في مناصب حساسة في الدولة، ومن المفروض أنهم يتميزون بالنزاهة والعدل، إلا أن الهوى كان يحكمهم فسلكوا بذلك طريق الغدر والجشع، فكل منهم يود الوصول إلى الحكم، فبإزاحة (التراس) العظيم صاحب المواقف البطولية الذي يشكل وجوده تهديدا لمصالحهم جعلهم بعد ذلك يتنافسون لظفر بحبيبته (ست الحسن) الابنة الوحيدة لحاكم بلاد لشمس، قال الراوي: "كانوا أربعة يريدونها مهما كان الثمن... وكل واحد يريدها لنفسه ولا يريد لسواه أن يظفر بقلبها[1] كانت عبارة عن طعم للوصول إلى الكرسي وهذا ما نستنتجه في الأخير عند شخصية الجنرال (بودبزة) الذي استولى على الحكم بإزاحته لشخصيات الأخرى وأخذ الأميرة الحسناء وعوض أن يرأف بها كان يعذبها.

ومن خلال هذه الشخصيات تبرز أن (كمال قرور) ينتقد السلطة السياسية وتجاوزات بعض المسؤولين، الذي يمثل وجودهم أثر سلبي في المجتمع، يختلط فيه المعافى بالمشوه فالمكان الذي لا يستحقونه يجعل وجودهم فيه مشوه وممسوخ ولا تعرف حياتهم إلا الأخذ من الذات المحرمة. يجب أن ننوه أن مثل هذا المسخ وتواجده في المحكيات الواقعية لم يعد يسبب التردد والحيرة لدى المتلقي وذلك كون المواطن أصبح يمتلك وعيا ثقافيا بحال المجتمع من خلال ما يلتمسه في الواقع، لأنَّنا لو نظرنا إلى الواقع الجزائري فأي شخص نسأله عن السلطة سيجيب أنه فقد الأمل فيها، كما أن هناك كثير من الأشخاص عزفوا عن التصويت في الانتخابات منذ سنوات فأصبح الحكم العربي معروفا بالاستبداد وطغيان المسؤولين وعدم نزاهة الحكم، فبالتالي أصبحت هذه التصرفات مألوفة وبديهية لدى المتلقين تعكس واقع يغيب فيه التوازن بين الفئات الاجتماعية.

[1] – كمال قرور، الرواية، ص: 76.

كما جسد (كمال قرور) لعبة المرئي و اللامرئي فبعد اختفاء البطل عاد مرة أخرى ولكن بصوته، وهذا ما ورد في آخر الرواية: " قال (الراوي): وهكذا يا سادة ظل سكان بلاد الشمس ممسوخين بهائم حتى كان ذلك الصباح الندي حيث مزق صمت الليالي الخمرية الدارة صوت جمهوري تردد صداه في الآفاق: استيقظوا من غفوتكم وغفلتكم أيُّها البهائم السكارى ها قد عدت لأفي بوعدي...تركت بينكم أمانة..."[1].

لكن في نهاية الرواية أزال لبس اختفاء البطل بعد اعتراف شخصية جنرال (بودبزة) أنه هو الذي طعن (التراس): " نعم أنا طعنته بعد أن هوى على جدار السد بالفأس وزلزله، وصار النصر حليفنا... طعنته من الخلف بخنجري المسموم كنت أعرف أنها لحظة النصر... ولذلك قضيت عله لأنه كان سيتزوجك وتنتخبه الجماهير الغارقة والهائمة في حبه حاكما وتصبح مفاتيح الجمهورية في يده "[2] فالحكاية العجائبية «تجري في جو من الرعب فتنتهي بضرورة بحادث رهيب نتيجة موت أو الاختفاء أو اللعنة التي تصيب البطل وبعد ذلك تعود بداهة ... العالم إلى مجراها الطبيعي»[3].

بالإضافة إلى ذلك تظهر شخصية البطل كإنسان غير عادي وهذا ما أخبرنا عنه الراوي: « بل كان إنسانا غريب الأطوار منذ ميلاده الغامض الموغل في التاريخ السرمدي»[4].

كما أن هناك من «يروج لأسطورة الزواج المختلط بين الإنس والجن وكان فارسنا ثمرة هذا الزواج المبارك الذي لم يكن إلا مرة واحدة في تاريخ الكون»[5].

---

[1] – كمال قرور، الرواية، ص: 96.

[2] – نفسه، ص: 90.

[3] – حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، ص: 48.

[4] – نفسه، ص: 10.

[5] – نفسه، ص: 11.

والبعض الأخر يقول أنَّه: " (عواج بن عناق) الذي عاش في زمن سيدنا (نوح) عليه السلام والذي ساهم في نقل الأخشاب من بلاد بعيدة لبناء السفينة العظيمة التي أنقذت المؤمنين " ثم عاصر النبي (موسى) ولما قابل نبي الله (عواج بن عناق) وكان طول النبي عشرة أذرع كطول عصاه وثب في السماء عشرة أذرع أخرى وضرب عواجا فأصاب كعبه "[1].

كما أن ملفوظ الشخصية قد لعب دورا هاما في خلق جو عجائبي يلامس فيه غير العقلي فتمثل في الرواية:

عندما يسأل (التراس) فارسنا المغوار عن عمره يحلو له دائما أن يجيب سائليه :

– عمري قرون من الشوق والحنين.

– وهذه القرون انتهت.

– كيفما شاءت لها الأقدار أن تنتهي[2].

ويقول أيضا:

– أن عمري الحقيقي:

هو اللحظة الحية الفاتنة.

التي أحدثكم فيها.

وما أفكر فيها.

---

[1] – كمال قرور، الرواية ، ص: 11،12.

[2] – نفسه، ص: 13،15.

وما أفعل فيها.

وما أقرر فيها[2].

وانطلاقا من «أعمال (بروب) استطاع (بريمون) و(غريماس) إلغاء مفهوم الشخصية التي لها جوهر ولكنها تعرف أولا بأفعالها الشخصية في الحكي الفانتاستيكي –كما هي في الرواية عموما– مرتبطة بأحداث وأفعال وبملفوظ له تعددية كما له وظيفته الفاعلة أيضا.

إنَّ المحكي الفانتاستيكي لا يصور شخوصا معطاة كعناصر للتزيين أو إتمام الحبكة، ولكنه يلغم الرواية بمصائر قدرية الاستثناء هو قاعدتها[1] فالشخصية كما يقول (هامون): لا تتشكل من التكرار أو التراكم والتحول فقط ولكن أيضا من التعارض مع شخوص الواقع الخارجي وشخوص العالم الداخلي الذي تتحرك فيه، فالتعارض هو سمة أولى من سمات الشخوص الفانتاستيكية كما هو عند (لوفكرافت هوفمان) وعند شخوص (سليم بركات، مجيد طوبيا، يحي الطاهر عبد الله والغيطاني) حيث تلتصق بهم صفاة ونعوت تجعلهم يتحولون ويمتسخون نتيجة عامل داخلي فيزيولوجي أو عامل خارجي فوق طبيعي، فهي قبل كل شيء مشاركة في فعل وفي إطار سردي تستطيع خلق الحيرة في نفس المتلقي. ومثل هذه الشخصية تستطيع أن تقوض العديد من الوظائف في العالم التخييلي، لأن لتكوينها مميزات تطيعه، وخصائص تجعل من (أ. دهر) بطل (أرواح هندسية) شخصا لا يشبه بالمرة (سمير) في (شرق النخيل) أو (أليكس) في (البرتقالة الآلية) لـ: (أنتوني بريجيس) ونفس الأمر مع (مم ازاد) حيث للشخوص الفانتاستيكية خصائص وطبائع لا تشترك معها شخوص الروايات الأخرى،

[1] –شعيب حليفي ، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص: 198.

وإن كانت شخوص روايات الخيال العلمي تكاد تقترب في بعض مظاهرها من الروايات الفانتاستيكية[1] فالشخصيات الرواية تختلف باختلاف نوع الرواية التي تمثلها.

و تكمن أهمية الشخصية الفانتاستيكية في «عجائبيتها وفي ملفوظها الغريب الذي يلامس حواف العقلي الحقيقي»[2].

كما أنَّ «الشخوص الروائية في محصلة الأمر تختلف عن الشخوص في الخرافة والحكايات والأساطير وهي قريبة من الفانتاستيك ، إذ أن هناك شخوصا عدة في محكيات عجائبية تمتسخ وتتحول، مما دعا (هامون) إلى التساؤل عن التمييز والتصنيف بين شخوص إنسانية الشكل وشخوص لا إنسانية الشكل.

إنَّ الشخصية في الرواية الفانتاستيكية تحقق التنوع عن طريق التحول والامتساخ وتستطيع أن تكون نباتا أو جمادا، كما تستطيع أن تكون روحا لا مرئية ،فالشخصية الروائية ليست بالضرورة كائنا إنسانيا وهو ما دفع بالروائيين الفانتاستيكيين إلى التجريب في تنويع شخوصهم وتحديد سماتهم المغايرة بإبداع، سمات شخوص واقعية، يستعرضهم المؤلف حتى يعضدوا الشخصية المبأرة والتي يعطي السارد أوصافها وملامحها الداخلية والخارجية، وهي المحصلة كائن اجتماعي يحتاج إلى الآخر.

فقبل بروز التحولات و الامتساخات في الشخصية هناك اهتمام ببداية واقعية يتم من خلالها عرض الشخصية كشيء سوي، ثم التدرج استباقا واسترجاعا للكشف عن الأحداث التي تجعل من الشخصية كائنا غير عادي.

---

[1] – شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص: 199.

[2] – نفسه، ص: 200.

هناك قوتان تشكلان السمات العامة للشخصية الفانتاستيكية (قوة داخلية) وأخرى (خارجية) فالشخوص العجائبية يتم تركيبها بشكل دقيق يساهم فيها التصوير الباطني لها، من حيث نفسيتها وتفكيرها وما يعتمل من مخزون يكون موسوما بالتحولات... أما التصوير الخارجي لسمات الشخصية فهو يتم الاستبطان ويشكل المرآة التي ينعكس عليها بوصف الحركات والملامح وتحولاتها وبعض التفاصيل المتعلقة بالصورة والحجم للشخصية»[1]. فالقوة الداخلية تجسدت في الرواية من خلال شخصية (التراس) حين قال: « وحين يسأل عن والديه يقول بعفوية: أبي التاريخ وأمي هذه الأرض الطيبة، وكل الكائنات إخواني لأننا جميعا رضعنا ثديها الخيرة المباركة ولعبنا في حجرها الفسيح، وشاغبنا وشاكسنا لكنها لم تزدد بنا إلا رحمة ورأفة وحنوا...»[2].

ويقول أيضا:

عندما يسأل (التراس) فارسنا المغوار عن عمره يحلو له دائما أن يجيب سائله:

عمري قرون من الشوق والحنين.

وهذه القرون انتهت

كيفما شاءت لها الأقدار أن تنتهي[3].

وليس لي عليها سلطان

ولست أستطيع أن أغير فيها.

---

[1] – شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتستيكية، ص:201 ،202.

[2] – كمال قرور، الرواية، ص: 12،13.

[3] – نفسه، ص: 13.

بالإضافة أو الإنقاص.

فهي ماضي انتهى

ولا يحق لي أن أضعه

على رأسي تاجا

أتباهى به أمام الأمم

وإنما من حقي أن أفترشه...[1].

أما التصوير الخارجي فتجسيد المظهر الخارجي في وصف شخصية التراس " أطلسي القامة، عريض المنكبين، عيناه نجمتان ساطعتان وفمه هلال، وشعره غابة صنوبر أفقه السماء... وعطره الخزامي، وحديثه جدول عذب يطفئ ظمأ كل المخلوقات.

عندما يسير (التراس) يهتز التاريخ تحت قدميه وتتقلص الجغرافيا ولما يمتطي جواده (الريح) تحييه النساء بالزغاريد والرجال بالبارود والأطفال بالتهليل والأناشيد وتنحني له الأشجار والأطيار... ويرشه الغمام بما اعتصره من قطر...

كان بكل بساطة إنسانا بسيطا في مأكله لا يأكل إلا ما تغرسه يداه ومتواضعا في ملبسه، لا يلبس إلا ما تضع يداه وكان أيضا لطيفا جدا مع الصغار ومقدرا للكبار ورحيما بالحيوانات والنبتات والأشياء ولذلك كان الجميع يحبونه[2].

[1] – كمال قرور، الرواية، ص: 14.

[2] – نفسه، ص: 09.

فالشخوص الفانتاستيكية هي شخوص المخيلة الأدبية تفر إلى كتابها كي تحيا في المخيلة الجماعية، حياة متجددة باستمرار إنها تصبح رمزا وأسطورة ليس لها مرجع واقعي مستنسخ ،لكن هناك ظلال الواقع الذي التقطته المخيلة بأحجام مختلفة ومتباينة[1] تريد التعبير عنه.

إن تركيز المحكي الفانتاستيكي على «خلق شخوص المغايرة للشخوص المألوفة، هو مكون أساسي من مكونات الشخصية العجائبية القائمة على مبدأ التعارض في واجهتين:

التعارض الأول: مع شخوص الأعمال الروائية الأخرى، وهو قائم أساسا في البناء التكويني للشخصية في كل عمل روائي على حدة فخصائص شخوص (سليم بركات) طفولية، وذات أطوار غريبة، وجسورة كما أن شخوص (يحي الطاهر عبد الله) وغيره من الكتاب الفانتاستيكيين قد تكون نباتا.

كما نلاحظ أن شخصية (التراس) التي ابتدعها (كمال قرور) تختلف عن هذه الشخصيات العجائبية، فهو قدم شخصية إنسانية لم يطلها المسخ لتتحول إلى نبات أو حيوان بل لعب فيها لعبة المرئي واللامرئي فقط.

التعارض الثاني: يكون هذا التعارض « داخل المحكي الفانتاستيكي هو تعارض جدلي يتجلى في كون المؤلف يخلق في مقابل شخوصه العجائبية، شخوصا عادية طبيعية تمثل المرآة التي تبرز وجوه المفارقة، مما يجعل أنواعها قائمة على مبدأ التعارض الذي يجسد الفوق طبيعي و يجعل الشخصية الفانتاستيكية، تنوعها مكونا من مكونات التعجيب.

[1] – شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص: 204.

إنَّ تنوع الشخصية الفانتاستيكية يرسم تطورية لا يمكن رصدها إلا عبر النصوص الروائية ذات التشكيل التعجبي، انطلاقا من خصائصها الحاملة للامتساخ والتعارض من جهة، ثم التحول والخرق للمألوف والفوق طبيعي من جهة ثانية»[1].

فتجلت المفارقة في الرواية من خلال شخصية (التراس) البطل المكافح الذي لا يهاب الصعاب يفدي نفسه مقابل الوطن، فهو ممثل قوة الخير وفي المقابل نجد أربعة شخصيات لا يهمهم شيء سوى مصالحهم الخاصة يطمحون للوصول إلى السلطة عن طريق (بنت الحسن) التي كانت وسيلة استغلال فهم ممثلين قوة الشر ووجود البشر يعني خلق انسجام لوطن الشمس وسعادة للأفراد وغيابه يجعل سكان يعيشون فوضى و يعني انهزام المملكة.

وإذا كان «لنوعية الشخوص الفانتاستيكية شبه استقلال عن الشخوص الأخرى لتفردها بخصائص ومكونات فوق طبيعية تعزلها عن المألوفية، فإن أدوار هذه الشخوص تجيء عجائبية ذلك أن الحدث الفانتاستيكي لا يكتمل إلا بتحقق مجموعة شروط لخصها (تودوروف) في ما هو طبيعي وبعث الحيرة والتردد ثم المكونات الأخرى ومن ضمنها الشخصية التي تجيء غير عادية، وما يحسد هذا اللامألوف هو طبيعتها ودورها في واقعها الذي تحياه داخل الرواية وقد لخص (فيليب هامون) أدوار الشخصية في ثلاثة: الرغبة والمعرفة ثم القدرة وتتحقق بدرجات متفاوتة في الشخوص الفانتاستيكية»[2].

كما أن نبوءة لعبت دورا حاسما في مصير الشخصية (التراس) والمملكة فهذه الرؤية تكشف عن سر من أسرار الحياة، فجدته (نانا خدوج) تنبأت له عن المرأة التي سيحبها وأنها ستكون من معدن

[1] – شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص:207، 208.

[2] – نفسه، ص: 208.

خالص مثل اللويز على حد قولها، كما تنبأت بالخطر الذي سيأتي من أطماع كثير من الناس لينهبوا ثروة الوطن ويستغلوا خيراته فأوصت حفيدها وحذرته من الأقوام الذين يقطنون وراء البحار فقالت:

«فقط البحر... البحر... احذروا...

لقد حمى ظهوركم ربكم بدرع الصحاري إلى حين.

واجهوا أمواج البحار العاتية.

بتعلم التجديف وركوب المخاطر.

من يأتكم برا

افتحوا له الأحضان

وهيئوا له الخيام

وتقاسموا معه ملحكم

ومن يأتكم بحرا

ملوحا بكتاب

فاحذروه

إنه يخفي في سرواله

خنجرا أو مسدسا

سيعطيكم الكتاب

ويأخذ أرضكم ودوا لكم

وزيتكم وقمحكم وشعيركم

ورمانكم وتمركم وعنبكم...

سيأخذ إرثكم ونسائكم وأولادكم...

سيأخذ تاريخكم»[1]

هنا يشير كمال قرور على أيدي الخارجية التي تتدخل في شؤون الدولة الجزائرية وحتى العربية في ظاهرها تعلن التعاون والود، وفي داخلها نهب واستعباد لشعوب.

ومن خلال دراستنا لشخصية تبرز لنا أهميتها حيث يقول (جورج لوكاتش): «أن أهمية الشخصية تأتي من تمكن مبدعها من الكشف عن الصلات العديد بين ملامحها الفردية وبنى المسائل الموضوعية العامة، ومن قدرته على جعلها تعيش أشد قضايا العصر تجريدا وكأنها قضاياها الفردية المصيرية؛ وعن طريق الشخصية ومن خلالها يفصح الكاتب عما يريد قوله، فمهمة الروائي بالنسبة للشخصية هو الذي يبدعها لأنها تظهر حقيقة ملكة الخلق لديه في كل غناها وسعتها»[2].

نلاحظ أن (كمال قرور) استند إلى مرجعية اجتماعية في روايته التي عبر فيها عن الوضع البائس الذي يعيشه أبناء الوطن غير قادرين على تقرير مصيرهم، بل مستسلمين ومنقادين لمحكومهم

[1] – كمال قرور، الرواية، ص: 22،23.

[2] – مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه (حكاية بحار، الدقل، المرفأ البعيد)، ص: 182.

حيث ورد في الرواية: " ولم يستطع أحد من أبناء الوطن حتى التفكير بينه وبين نفسه في إيقاف هذه المهزلة...كان الخوف قد سكن قلوب ومفاصل ناس الجمهورية..."[1].

فكمال قرور لعب لعبة فنية حاكى فيها الواقع الذي عبر فيه عن رفضه للاعتداء الذي يقوم به العمالقة على أرض الشمس، وهذا إذا أسقطناه على الواقع نجده ينتقد السلطة وتماديها في ظلم أفراد المجتمع على حساب مصالحها الخاصة، كما عبر عن تمرده على النظام وذلك أنه لم يخضع لسلطة النهب بل كان يفكر في المجتمع كما جسد سخرية والاستهزاء من أربعة قامات في الدولة وفضح الستار المخفي ونواياهم الخبيثة.

ومما نلاحظه أن كمال قرور عبر عن مواقفه الوطنية في هذه الرواية وعن سخطه من الواقع الجزائري وما آل إليه بطريقة غير مباشرة حتى لا تبدو روايته ساذجة، فهو يعلم بأن التاريخ يحمل في ذاكرته رجلا شهما كان يقود الناس بعلمه وفكره وأخلاقه، بذلك يلتمس بصيص الأمل برجوعه مرة أخرى، ويخرج الأمة الجزائرية بصفة خاصة والأمة العربية من غيبوبتها.كما أن (البرنوس الخرافي) الذي كانت تحيكه (بنت الحسن) من أجل حبيبها (التراس) التي كانت تفتقده يلعب دورا بارزا في إضفاءه على الرواية طابعا عجائبيا، استوحى هذه الفكرة من أسطورة اليونانية بينيلوب وكانت فكرة حياكته من طرف العرافة (الحاجة غنوجة)على(ست الحسن) في وحدتها فاقترحت عليها نسج برنوس الخرافي للعريس القادم... وأخبرتها أن حبيبها سيأتي من الأندلس مترنحا على صهوة جواده الريح، ويسقط في حجرها من السماء مثل المطر فيسقي روحها من ظمأ القرون، وهي من تضمد جراحه وتسقيه اللبن وتنقذه من التيه والهلاك وعندما يقيس البرنوس الخرافي يكون على مقاسه دون غيره[2].

---

[1] – ينظر، كمال قرور، الرواية، ص: 94،95.

[2] – كمال قرور، الرواية، ص: 51.

بالإضافة إلى ذلك نلاحظ كائنات موجودة في الرواية أسندت إليها تصرفات بشرية مثل الأسماك المغتربة التي اشتاقت إلى رائحة البلاد وأتت وهي تحمل فوق ظهورها حقائب لتبشر (ست الحسن) ببطولة فارسها،[1] حتى أن الجواد (الريح) الذي تمتلكه شخصية التراس كان يتميز بالتعددية أي هو حيوان لكن عقله عقل بشري حيث جاء في الرواية: " فتركها وأطلق العنان لحصانه الريح الذي انتصبت شهيته وكانت نواياه سيئة..."[2] أيضا أعطاه صفة السمع حيث ورد في الرواية: « كان حصان الريح وصديقه اللقلق يسترقان السمع ويتابعان المشهد الرومانسي »[3].

نجد أيضا أطيار السنونو التي كان لها دور في إرجاع السيف الذهبي لست الحسن حيث كانت تقدمه للشباب القادمين لخطبتها يقول الراوي: « وتعود أطيار السنونو بسيفها الذهبي تترحم عليهم وتغلق وراءهم نوافذ الحلم وتعود...»[4].

كما وظف الروائي عناصر الطبيعة ولكن بإعطائها بعدا عجائبيا ليضع القارئ في حالة التوقع المنطقي والاستغراب غير الطبيعي، الذي لا يخضع لأعراف العقل فمثلا ذكر سقوط التراس من السماء مثل المطر ليقع في حجر حبيبته ويسقي روحها من ظمأ القرون.

ويقول أيضا حين سقط كوكبا ملتهبا من عليائه... صار مسيحا في حجر مريم الطاهرة "[5].فاستعمل الروائي المفردات دالة على التحول والمسخ سواء كانت تزيينا وتقبيحا تصريحا أو تلميحا، يدل اعتماده لغة تتخطى الواقع المألوف إلى العالم افتراضي متخيل يجول في فلك الدهشة ليكتب سردا مترددا بين عالم واقعي وعالم غير واقعي يجعل العقل يعيش موقف الدهشة أمام تناص مع المقدس.

---

[1] – ينظر، كمال قرور، الرواية ، ص: 30.

[2] – نفسه، ص: 47.

[3] – نفسه، ص: 65.

[4] – كمال قرور، الرواية، ص: 59.

[5] – ينظر: نفسه، ص: 53.

المطلب الثالث: عجائبية الكرونوتوب.

يرى (ميخائيل باختين) أن «الكرونوطوب في الأدب يعبر عن الزمان والمكان الذي عاشا فيهما المبدع، وبالتالي فهو الذي ينقل عالمه الحقيقي ليحوله إلى عوالم تخييلية وفنية وجمالية، وهنا يتبين لنا مدى التفاعل الجدلي بين الكرونوطوب والواقع الحقيقي عبر عمليات النقل والتحويل والتخييل والتكثيف والتمطيط والتوسيع والتوصيف والتحبيك والتسريد والتأزيم والانفراج[1].

إذن يتكون الكرونوطوب من الزمان والمكان في وحدة تامة فالكرونو (chronos) هو الزمن في حين يحيل التوبوس (topos) على المكان لذا فالزمان والمكان عنصران مهمان داخل العمل السردي»[2].

فالمكان «يضمن التماسك البنيوي للنص الروائي، ومن خلال المكان وحركته يمكننا إدراك الزمن، ووفقا للارتباط الجدلي بينهما فكل منهما يفترض الآخر ويتحدد به»[3] أي أن الزمان و المكان شيئان متصلان، لا يمكن الفصل بينهما وكل واحد منهما يكمل الآخر.

كما«يكتسب المكان في الرواية أهمية كبيرة، لا لأنه أحد عناصرها الفنية أو لأنه المكان الذي تجري فيه الحوادث وتتحرك خلاله الشخصيات، بل لأنه يتحول في بعض الأعمال إلى فضاء يحتوي كل العناصر الروائية بما فيها من حوادث وشخصيات وما بينها من علاقات، ويمنحها المناخ الذي تفعل فيه وتعبر عن وجهة نظرها ويكون هو نفسه المساعد على تطوير بناء الرواية بما فيها والحامل

[1] – جميل حمداوي، المقاربة الكرونوطوبية بين النظرية والتطبيق، ص: 37.

[2] – نفسه، ص: 38.

[3] – مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه، ص: 36.

لرؤية البطل والممثل لمنظور المؤلف وبهذه الحالة لا يكون المكان كقطعة القماش بالنسبة إلى اللوحة بل يكون الفضاء الذي تصنعه اللوحة»[1] بحد ذاتها.

وقد كان المكان «مهملا في الرواية القديمة، وكان جل الاهتمام موجها نحو الزمان إلى أن جاءت مدرسة (ألان روب جرييه) ونفت هذا التصور، وحطمت الزمان كمقياس لمغزى الحياة وأحلت المكان محل الزمان، لأنَّ وجود الأشياء في المكان أوضح وأرسخ من وجودها في الزمان»[2].

ولكن بعد مجيء الروائيين المحدثين انتقلوا نقلة نوعية في المكان في رواياتهم إذ أصبحت صورته تتشكل من خيال الروائي لا مما يبصره من العالم المحيط ،فالمكان الهندسي لم يعد يمتلك قيمة فنية والمكان الروائي لا يتشكل إلا باختراق الأبطال له، وليس هناك أي مكان محدد مسبقا... وبالتالي أصبح المكان في الرواية هو المكان اللفظي المتخيل أي المكان الذي صنعته اللغة انصياعا لأغراض التخييل الروائي وحاجاته[3] إليه لتعبير.

بعد أن «هيمنت الدراسات الزمنية على السرد لمدة طويلة أضحى للمكان بعد ذلك أهمية كبرى في المعادلة النقدية والأدبية وقد برهن ميخائيل باختين (M. Bakhtine) ويوري لوتمان (youri lotman) على أن البنيات الفضائية في العمل التخييلي عنصر جوهري في توليد المعنى أو بناء دلالة وقد ارتبط الفضاء بالرؤية إلى العالم بمعنى أن الأدب هو الذي يحول العالم الفضائي رمزيا

[1] – سليم بتقه، تلمسات نظرية في المكان وأهميته في العمل الروائي، مجلة المخبر، ع6، 2010، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر.

[2] – مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه، ص: 36.

[3] – ينظر نفسه، ص: 37.

وفنيا وجماليا واستعاريا وينقله من بعده الحقيقي والجغرافي إلى عالم تخييلي متميز بعوالمه الممكنة والمحتملة»[1].

ويرى (ميخائيل باختين) «أن الفضاء الروائي يكتسي من خلال تداخل مكوناته –في أحيان كثيرة– طابعا رمزيا، فهناك الفضاء الخارجي والفضاء الداخلي وهناك الفضاء المغلق والفضاء المنفتح، والفضاء الحميم والفضاء المعادي...»[2].

فالمكان «يمثل مكونا محوريا في بنية السرد، بحيث لا يمكن تصور حكاية بدون مكان، فلا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أن كل حدث يأخذ وجوده في مكان محدد و زمان معين.

يعرف الباحث السيميائي (لوتمان) المكان بقوله: " هو مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر أو الحالات، أو الوظائف، أو الأشكال، المتغيرة...) تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة / العادية (مثل الاتصال، المسافة...) »[3].

وللمكان أهمية كبيرة تتمثل في «الخطاب الأدبي بصورة عامة، والخطاب الروائي بصورة خاصة»[4].

ويتداخل مع مصطلح (المكان الروائي) مصطلح آخر هو الفضاء الروائي، «شهد المصطلح الثاني اتساعا واضحا ليشمل في أغلب الدراسات (الزمان والمكان) معا فالعلامات الزمنية لا تمنح

---

[1] – جميل حمداوي، المقاربة الكرونوطوبية بين النظرية والتطبيق رواية "حيل العلم " لأحمد مخلوفي أنموذجا، ط1، 2017، ص: 36.

[2] – نفسه، ص: 44.

[3] – محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، ص: 99.

[4] – فيصل غازي النعيمي، العلامة والرواية، ص: 111.

دلالتها إلا في المكان، والمكان لا يدرك إلا في سياق الزمان وبينهما يتنامى العالم المأخوذ من النص الروائي في بعديه المادي والمعنوي، وبذلك يتبدى الفضاء في كل ما يحيط بالإنسان ويحدد»[1].

لكن نجد عبد الملك مرتاض في كتابه (نظرية الرواية) يستعمل المصطلح الحيز، فحسبه مصطلح الفضاء قاصر بالقياس إلى الحيز، لأن الفضاء من الضروري أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ، بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء والوزن الثقل والحجم والشكل... على حين أن المكان نريد أن نقفه في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي وحده[2].

وإذا كان للمكان حدود تحده ونهاية ينتهي إليها، فإن الحيز لا حدود له ولا انتهاء فهو المجال الفسيح الذي يتبارى في مضطربه كتاب الرواية فيتعاملون معه بناء على ما يودون من هذا التعامل، حيث يغتدي الحيز من بين مشكلات البناء الروائي كالزمان والشخصية واللغة... ولا يجوز لأي عمل سردي (حكاية، خرافة، قصة، رواية...) أن يضطرب بمعزل عن الحيز الذي هو من هذا الاعتبار عنصر مركزي في تشكيل العمل الروائي حيث يمكن ربطه بالشخصية واللغة والحدث ربطا عضويا.

وعلى الرغم من «أهمية الحيز وجماليته في أي عمل سردي عموما وفي أي عمل روائي خصوصا، فإنا لم نر أحدا من كتاب العربية ممن اشتغلوا بنقد الأدب الروائي أو التنظير للكتابة الروائي، خصص فصلا مستقلا لهذا الحيز أو (الفضاء) بالمصطلح الشائع في النقد العربي المعاصر ما عدا (حميد لحمداني) الذي خص هذه المسألة بفصل مستقل[3].

وقد يكون الحيز الروائي ممثلا في قرية أو مدينة، كما قد يشمل في هضبة أو جبل أو طريقا ملحوبا أو يكون شاطئ بحر، أو ضفتي نهر، أو جَلْهَتَي بحيرة، أو جانبي واد... ويتسم الحيز

[1] – فيصل غازي النعيمي، العلامة والرواية، ص: 111.

[2] – ينظر، عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص: 121.

[3] – نفسه، ص: 125.

الروائي، في معظم أطوار مثوله، بالجمالية والإيحاء ويتفاوت الروائيون في البراعة لدى بنائهم الحيز ورسمه وتحديد معالمه وجعله كما يتعامل معه في الرواية الجديدة طرفا فاعلا في المشكلات السردية[1].

كما نجد (عبد الملك مرتاض) يرى «أن الروائيين الجدد اغتدوا يزعجون الحيز كما يزعجون اللغة ويعذبونها ويعنتونه ويضنونه ويسيئون إليه عن وعي فني، شأنه شأن معظم المشكلات السردية الأخرى فتراهم يقطعونه كما يقطعون الزمن.. فكما أن الزمن لم يعد يجري متسلسلا رتيبا خاضعا لمبدأ: أثم ب، ثم ج، ثم د،... أي لمبدأ الترتيب المنطقي للأشياء، ولكنه اغتدى غير متسلسل بحيث يمكن أن يمثل بـ: قبل أ، أو د، قبل ج، دون أن يكون ذلك مستبشعا مستنكرا، بل محبذا مستملحا... فإن تقطيع المكان أمسى كذلك شأنا»[2] فلم يعد الترتيب معيارا يجري عليه الزمن.

كما يعد «الحيز الأدبي عالم دون حدود وبحر دون ساحل وليل دون صباح ونهار دون مساء، إنه امتداد مستمر مفتوح على جميع المتجهات، وفي كل الآفاق»[3].

كما يتبين أن مفهوم الفضاء يتخذ أربعة أشكال:

– **الفضاء الجغرافي:** الفضاء الجغرافي «وهو مقابل لمفهوم المكان ويتولد عن طريق الحكي ذاته، إنه الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال، أو يفترض أنهم يتحركون فيه»[4].

– **فضاء النص:** فضاء النص وهو «فضاء مكاني أيضا غير أنه متعلق فقط بالمكان الذي تشغله الكتابة الروائية أو الحكائية باعتبارها أحرفا طباعيا على مساحة الورق ضمن الأبعاد الثلاثة للكتاب.

---

[1] – ينظر، عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص: 130.

[2] – نفسه، ص: 131.

[3] – نفسه، ص: 135.

[4] – حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص: 62.

– **الفضاء الدلالي:** ويشير إلى الصورة التي تخلقها لغة الحكي وما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام.

– **الفضاء كمنظور:** ويشير إلى الطريقة التي يستطيع الراوي الكاتب بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي بما فيه من أبطال يتحركون على واجهة تشبه واجهة الخشبية في المسرح»[1].

إذن المكان هو السجل الاسترجاعات المستدعاة من طرف الراوي من مؤلفات تاريخية وجغرافية ومن مقروءات خاصة لأمكنة معينة تاريخية أو مقدسة، [2] وهذا المكان من صفاته أنه متناه غير أنه يحاكي موضوع لا متناهيا هو العالم الخارجي الذي يتجاوز حدود العمل الفني، وإن ما يميز المكان الفني الانزياح والتحول والنفي عن أمكنة الواقع، حيث يصبح للمكان خلقة أخرى في النص. إن الأمكنة الفنية تستأثر باللذة الجمالية التي تعجز الأمكنة الواقعية عنها[3].أي الفضاء أوسع من المكان

هذه باختصار «أهم المفاهيم والمنطلقات في تحديد الفضاء أما عن الزمن يعد (ميخائيل باختين) من أهم الدارسين الذين اهتموا بالزمن في الرواية منذ سنوات العشرين من هذا القرن الماضي»[4] فنلاحظ أن الإنسان يعيش في عالم يتصف بخاصيتين أساسيتين:

الأولى: «أن هناك أشياء توجد في المكان، **والثانية** أن هناك أحداث (تتابع) الواحدة منها تلو الأخرى، وتستمر لفترات تطول أو تقصر في الزمان.

فهناك بعدان أساسيان هما: (المكان والزمان) وفي إطارهما يحيا الإنسان وينمو الجنس البشري ويتطور ويحتفظ بحكمه الأجيال وإذا كان (المكان) من خصائص الأبعاد المادية للحياة الإنسانية في

---

[1] – حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص: 62.

[2] – شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي(التجنَس، آليات الكتابة، خطاب المتخيَل)، ص: 318.

[3] – مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه، ص: 34.

[4] – جميل حمداوي، المقاربة الكرونوطوبية بين النظرية والتطبيق، ص: 54.

العمل الأدبي فإن الزمان هو الحياة نفسها، أو هو الوعي بالحياة ومن ثمة أمكن أن يقال أن المكان هو (عالم الثوابت) بينما يندرج الزمان في (عالم المتغيرات). ومع أنه لا يمكن الفصل بين المكان والزمان في العمل الروائي، فإن طريقة توظيفهما روائيا تختلف من عنصر إلى آخر حيث أن المكان يمثل الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية، أما الزمن فيتمثل في هذه الأحداث نفسها وتطورها، وهناك اختلاف بين طريقة إدراك الزمن وطريقة إدراك المكان حيث أن الزمن يرتبط بالإدراك النفسي أما المكان فيرتبط بالإدراك الحسي، وقد يسقط الإدراك النفسي على الأشياء المحسوسة لتوضيحها... وأسلوب تقديم الأشياء هو الوصف بينما يرتبط الزمن بالأفعال (الأحداث) وأسلوب عرض الأحداث هو السرد»[1].

كما أن هناك «الحديث عن أزمنة متنوعة في الرواية مثل: زمن القصة، والزمن البيوغرافي، والزمن الطبيعي، والزمن اليومي العادي والزمن التاريخي والزمن الإنساني والزمن التخييلي والزمن السردي بمختلف إيقاعاته (الزمن الصاعد، والزمن الهابط، والزمن المتقاطع) والزمن الأسطوري والزمن الواقعي»[2].

ويتخذ الزمان في الرواية طابعا حسيا مجسدا واضحا وظاهرا ومكثفا، ويتحدد في مجموعة من المعينات والمؤشرات والجهات والصيغ الزمنية التي تحدد لحظات السرد وتحولاته[3].

عادة يميز الباحثون السرديات في الحكي بين مستويين للزمن:

---

[1] – بدري عثمان، بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1986، ص: 154،155.

[2] – جميل حمداوي، المقاربة الكرونوطوبية بين النظرية والتطبيق، ص: 55.

[3] – نفسه، ص: 55.

– **زمن القصة:** هو زمن وقوع الأحداث المروية في القصة، فلكل قصة بداية ونهاية ويخضع زمن القصة للتتابع المنطقي أي: حدث 1 + حدث 2 + حدث 3.

– **زمن السرد:** هو الزمن الذي يقدم من خلاله السارد القصة، ويكون بالضرورة مطابقا لزمن القصة، بعض الباحثين يستعملون زمن الخطاب بدل مفهوم زمن السرد، ولا يخضع لترتيب المنطقي للأحداث فتأتي مثلا: حدث 3 + حدث 1 + حدث 2 [1]، فبالتالي نجد فيه المفارقات الزمنية التي تتمثل في (الاسترجاع Rétrospection) و(الاتساق Anticipation).

فالاسترجاع: يروي للقارئ فيما بعد ما وقع من قبل.

والاتساق: عندما يعلن السارد مسبقا عما سيحدث قبل حدوثه[2].

وكل مفارقة سردية «يكون لها مدى (Portée) واتساع (Amplitude) فمدى المفارقة هو المجال الفاصل بين نقطة انقطاع السرد وبداية الأحداث المسترجعة أو المتوقعة» [3].

كما يقترح (جيرار جنيت) أن يدرس الإيقاع الزمني من خلال التقنيات الحكائية التالية:

الخلاصة (Sommaire)، الاستراحة (pause) القطع (L'ellipse)، المشهد (Scène).

–**الخلاصة (Sommaire):** إن الخلاصة تعتمد في الحكي «على سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل.

[1] – ينظر، محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، ص: 87.

[2] – نفسه، ص: 88،89.

[3] – حميد الحمداني، بنية النص السردي، ص: 74.

الاستراحة (pause): أما الاستراحة فتكون في مسار السرد الروائي توقفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية، ويعطل حركتها»[1].

القطع (L'ellipse): يعني القفز على مراحل زمنية متصلة بالقصة سواء أطالت هذه المرحلة أم قصرت، وهي إما أن يصرح بها السارد في صيغ زمنية مثل: (فيما بعد) أو (في السنة التالية) وتلك هي الحالة القصوة في تسريع الحكاية، أو لا يصرح بها كأن يقول: (سنوات عديدة) ولا يكون الحذف الزمني لعدم أهمية الأحداث، بل يمكن الإشارة إلى أهمية أمر ما بعد الكلام مباشرة[2] .

المشهد (Scènes): يقصد به المشاهدة الحوارية التي تأتي في كثير من الخطابات السردية مع الحوار ينشئ نوع من المواساة بين الجزء السردي والجزء القصصي حالة من التوازن، أي أن المشهد يوشك أن يتطابق فيه زمن الحكاية بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق الزمني، وعلى العموم يصعب علينا أن نصفه بأنه بطيء أو سريع أو متوقف»[3] و الحوار نوعان: حوار داخلي و خارجي.

إذن نستنتج أن الحركات السردية مثل:

- الوقف والمشهد: يبطئان الحدث.
- المجمل و الحذف: يسرعان الأحداث.

وعليه فالكرونوطوب هو «وحدة فنية وجمالية ونصية بامتياز توحد الزمان والمكان داخل العمل الإبداعي في علاقة تامة ووثيقة بالواقع»[4] أما في الرواية الفانتاستيكية يصير الكرونوتوب خطابا

---

[1] – حميد لحمداني ،بنية النص السردي، ص: 76.

[2] – ينظر، نفسه، ص: 77.

[3] – ينظر، نفسه، ص: 78.

[4] – جميل حمداوي، المقاربة الكرونوطوبية بين النظرية والتطبيق، ص: 55.

نوعيا له خصائص جديدة ومغايرة بحيث يصير الزمن بعدا في الفضاء يصعب تحديده مادام التعجب يستند عليها لتمرير الفانتاستيك[1].

وإذا كان «تقسيم النقاد للفضاء إلى واقعي طبيعي وآخر أسطوري متخيل، فإنَّ للمحكي الفانتاستيكي يحاول أن يجمع هذين النوعين في جدلية مشهدية قائمة على أبعاد متعددة الدلالة المرجع يجمع بين الواقعي والمتخيل انطلاقا من الإمكانات الجديدة المفتوحة على المخيلة»[2].

إذا تتبعنا طريقة عرض الأحداث فسنلاحظ أننا أمام مستويين:

المستوى الأول: هو أن الراوي ينظم لنا أحداث واقعية وأماكن موجودة في حياتنا اليومية مثل عنابة ومتيجة ووهران ،وإن صح القول فهو يوهمنا بواقعية الأحداث حيث جاء في الرواية: " كان التراس فارسنا بطلا معروفا في تلال عنابة ومتيجة وجبال إيدوغ وبابور والأوراس ولالة خديجة والونشريس والظهرة وأولاد نايل والقصور والنمامشة ... كما كان معروفا في طنجة وسوسة وطرابلس..."[3].

المستوى الثاني: و هذا المستوى «فيتضمن أماكن عجائبية مثل: (وطن الشمس) حيث جاء في الرواية: " كانت تتدفق في الوادي الكبير قبل أن يحوله (العمالقة) إلى وجهة أخرى ويحرموا منها أبناء وطنه: وطن الشمس»[4].

فنلاحظ أن الروائي نقلنا من الأمكنة الحقيقية إلى عجائبية التي تسبح في مدارات اللاواقعية، فالأحداث انطلقت من فضاء واقعي لتتنقل بعدها إلى عالم الحيرة والتخيل حيث يبدأ العجب، كما

[1] – شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص: 183.
[2] – نفسه، ص: 193.
[3] – ينظر: كمال قرور، الرواية ، ص: 08.
[4] – نفسه، ص: 16.

أن المتخيل أخذ من الواقع مادة له فوقائع الأحداث وطن الشمس التي تقع في حيز إفتراضي تشبه أحداثها مكانا واقعي، حيث أن شخصية التراس كبشر يحارب سلطة الشر، لكن الأماكن التي ذكرها في هذا الوطن أعطاها البعد العجائبي حيث يقول:

" لما وصلوا إلى السد كانت الشمس تلفظ آخر أنفاسها وراء القمم الشاهقة ".

ويقول أيضا: " أخبرتها أي العرافة الحاجة غنوجة أن حبيبها سيأتي من الأندلس مترنحا على صهوة جواده الريح ويسقط في حجرها من السماء مثل المطر فيسقي روحها من ظمأ القرون ".

حيث أضفى على مكان الأندلس صبغة تعجبية تشير إلى رمزيته، من حيث توظيفه عنصر الطبيعي السماء الذي رمز إلى الصعود الروحي والقوة والخلود.

إذن المتخيل أشد وقعا على القارئ حيث يكسر من خلاله الروائي منطق الواقع لاستفزاز القارئ وشد انتباهه.

كما ذكر أماكن مختلفة تقع في فضاء الأرض مثل: الجبال، التلال، المروج، الوادي، السد، القصر، البحر، وإذا بحثنا في دلالتها نجد أن:

- **الجبال:** تدل على العلو والشموخ وهذا يدل على رفع من قدره وشأنه خاصة وأن البطل التراس يمشي على خطى أجداده النوميد «يسجد سجود العابد في صومعته، فيبدو مثل جبال الأطلس» .

- **المروج:** دلالة على الصفاء والخصب والماء الطاهر«يرعى قطيع جدته في مروج المتبيجة».

- **البحر:** يحمل دلالة الشساعة والاتساع والانفتاح، كما يحمل رؤية الأفق البعيد، لكن الروائي صوره على أنه رمز الأطماع. هنا نلاحظ أن الروائي لم يقلب الأمكنة لكي يسودها الهلع، بل قدم لنا رمزيتها حاء في الرواية:« فقط البحر.. البحر..احذروا..»

كما نجد أن للمكان دور في تنشئة الشخصية فالقصر كان يقطن فيه الجنرال بودبزة بعدما استولى على الحكم، بخلاف البطل الرئيسي التراس الذي لم يكن له مكان محدد يعيش به وذلك لأنه دائم التنقل بسبب انشغاله في مجابهة الأعداء، ومما هو ملاحظ أن تنشئته كانت بسيطة حيث عمل كراعي غنم في الجبال وهذا يحيل إلى البيئة الريفية.

نلاحظ أنه رغم حياة الترف التي يحظى بها الجنرال في وطن الشمس والمنصب الذي يشغله، إلا أن سلوكه لا يعكس ثقافته ووعيه بأرضه وأفراد مجتمعه، بل يصور لنا خبثه و أنانيته وطمعه عندما وصل إلى مبتغاه، في حين أن التراس شخصية محبة للوطن والأرض يريد نشر السلام فيها رغم المكانة التي يحظى بها بين أفراد وطنه.

نجد أن كمال قرور كان حريص على توظيف فضاء الأرض، فمن خلالها يسعى إلى توصيل رسالة وهي تثبيت هويتنا بأرضنا الطاهرة كيف لا وهي الحاملة لوجودنا، و هذا يعكس لنا وطنية الروائي، كما قدم لنا بعض من الشخصيات التاريخية التي صنعت مجد وطن الشمس ليعزز وطينتنا حيث ورد في الرواية: "وكان يومها شابا يافعا يرعى قطيع جدته في مروج المتيجة وسفوح جبال الأطلس على عادة أجداده (النوميد) في فجر التاريخ المنقوش على جبين الطاسيلي الشامخ ويردد للطبيعة العذراء سير الأبطال ماسينيسا، يوغرطة، يوبا الأول، وتاكفاريناس، هؤلاء الأبطال الأشاوس الذين صنعوا مجد وطن الشمس "[1].

فالروائي يحاول أن يغرس في كل فرد منا شخصية التراس المحب لأرض وطنه والذي لم يخضع لسلطة النهب والتنكيل بأفراد مجتمعه و رغم عطاءاته يرى نفسه مقصرا في حق هذا التراب[2].

[1] – كمال قرور، الرواية، ص: 21.

[2] – ينظر، نفسه، ص: 13.

أما عن زمن أحداث الرواية فلم يعتمد الروائي على التسلسل المنطقي لزمن القصة بل اعتمد على زمن السرد ليلجأ إلى توظيف المفارقات الزمنية.

في بداية الرواية كان يسترجع الأحداث من عند الراوي: قال (الراوي) هي حكاية تروى للعبرة والاعتبار ولكنها ليست ككل الحكايات "[1].

قال أيضا: " كان بكل بساطة إنسانا بسيط في مأكله..."[2].

كما يجدر الإشارة إلى أن الزمن العجائبي في الرواية يختلف عن أزمنة بني البشر حيث تنتهي إلى العالم العجيب والمجهول، فالزمن فيها يقاس بالقرون هنا يبدأ عنصر تلاعب بالزمن الحقيقي ليضفي عليه لمسة لا واقعية. فتمثل توظيف الاستباقات في:

– الحذف: بقوله: " لما استيقظ من غيبوبته بعد قرون أصبح مهديا "[3].

أيضا: " وبعد قرون من الاستعداد الظالم والجوع الكافر... عصفت رياح الثورة بعد مخاض كبير "[4].

–و قال أيضا: « وشهدا بدورها على ذلك الزواج السعيد بين الحبيبين بعد قرون من الشوق والحنين والانتظار»[5].

كما وظف الوقف: حيث اعتمد الروائي على الوصف الذاتي الذي ساهم لنا في تسلسل الأحداث وكشف عن انطباعات وأوصاف الشخصية يقول: «أطلسي القامة عريض المنكبين،

[1] – كمال قرور، الرواية، ص: 05.
[2] – نفسه، ص: 09.
[3] – نفسه، ص: 12.
[4] – ينظر: نفسه، ص: 17.
[5] – نفسه، ص: 66.

عيناه نجمتان ساطعتان وفمه هلال وشعره غابة الصنوبر ... أفقه السماء وعطره الخزامي، وحديثه جدول عذب يطفئ ظمأ كل المخلوقات»[1].

-المجمل: " ولم يصبح التراس مثل ما هو عليه مصادفة أو عبث إنما كد واجتهد قرونا، ورسم لنفسه هدفا ساميا "[2]، أي لم يقدم لنا الروائي تفاصيل عن هذه القرون التي قضاها التراس في تعلم مبادئ الحياة.

أيضا قال: " لقد عمرت (نانا خدوج) قرونا حتى ظن الناس أنها خالدة "[3].

أيضا ورد: " بعد قرنين من الكفاح والتضحية بالأرواح في سبيل حرية الوطن وكرامة الناس استطاعوا أن يشتتوا شمل آخر فيالق جيش العمالقة "[4].

" بقيت في غيبوبتها قرونا لكن شهوتها استيقظت "[5].

" حين التقت عيناه بعينيها الواسعتين اشتبكا عاما كاملا "[6].

" أعلن المحافظ بوخبزة أنه سيتزوج ست الحسن وستقام الأفراح والليالي الملاح قرنا كاملا "

كما أن نبوءة لعبت دورا مهما في الاستباق حيث تنبأت جدته نانا خدوج في بداية الرواية أن المرأة التي سيحبها ويضحي من أجلها فارسنا التراس ستكون أكبر من امرأة تعرف كيف تدلل وتتغنج وستكون معدن خالص مثل (اللويز) "[7].و هذه النبوءة صدقت فيما بعد.

---

[1] – كمال قرور، الرواية ،ص: 09.

[2] – نفسه، ص: 18.

[3] – نفسه، ص: 23.

[4] – نفسه، ص: 28.

[5] – نفسه، ص: 48.

[6] – نفسه، ص: 53.

[7] – ينظر، نفسه، ص: 20.

كما أنَّ «الرؤيا التي رآها في منامه بأنه سيحقق نصف مهر حبيبته ست الحسن ويقضي على الأعداء ويهدم السد اللعين، ولكن يدا غادرة تطعنه في الظهر وتحول دون الزواج من حبيبة قلبه وهذه اليد الغادرة نفسها تأسر حبيبته وتتكل بها لتجبرها على الزواج المكره ولن يستطيع أحد إنقاذها منه سواه»[1].

فلقد صدقت رؤيته حيث ورد في آخر الرواية: " وفي منتصف الليل أمر الجنرال جنوده بإحضار ست الحسن إلى مكتبه فأتمروا بأمره ولم تكد تنقضي ساعة حتى كانت بنت الحسب والنسب سيدة وفية لحبيبها المختفي بين يديه في وضعية يرثى لها، يداها ورجلاها ترصفان في الأغلال وآثار الاعتداء بادية على جسمها وملابسها، وبعد أن انفرد بها ساومها بالزواج منه لتصبح سيدة المجتمع تحكم بأحكامها وإلا نكّل بها ومرغ شرفها وكبرياءها في الوحل..."[2].

فبتوظيف الروائي للاستباق يعلن عن مواقف سيأتي ذكرها مستقبلا بتفصيل ويجعل القارئ في حالة انتظار دائم.

ومما نخلص إليه أن الروائي اعتمد في روايته بكثرة على المجمل والحذف ليسرع في الأحداث روايته.

من النتائج التي توصلنا إليها «أن الرواية ليست ابنة الإحساس المرهف والمراقبة الدقيقة والاطلاع الواسع والثقافة الشاملة والتأمل الطويل فحسب، بل هي أيضا ابنة المعاناة، أيا كان

[1] – كمال قرور، الرواية ، ص: 68.

[2] – نفسه، ص: 87،88.

سببها أو موضوعها فبدون معاناة أبطال الرواية بحد ذاتهم ومعاناة الكاتب في الرواية لمعاناتهم تبقى الرواية دون غاية من كتابتها»[1].

فكمال قرور عبر في روايته عن واقع المجتمعات العربية بصفة عامة والواقع الجزائري بصفة خاصة بأسلوب عجائبي صنع عالما بأكمله وخلق بطلا ملحميا خارقا، يقدم نفسه فداء الوطن هذا التوظيف في الرواية الحديثة كان هروبا من الواقع المرير ليفضي إلى تمسك بأمل نحو غد أفضل وهذا ما استنتجناه في آخر الرواية حيث عاد التراس ليواصل كفاحه ويتغلب على أعداء الوطن ليقدم لنا درسا في المواطنة.

فعنصر العجائبي استعمله كمال قرور كقناع يلبسه الروائي لمراوغة الواقع ونقد السلطة نتيجة الانتهاكات التي تمارسها على أفراد الشعب حيث يأكل القوي الضعيف من أجل المصلحة الخاصة.

وأيضا لما فيه من جماليات تشد القارئ لمعرفة حيثيات المجهول، كما قدم نصيحة لأفراد الوطن وهي التغلب على الخوف الذي يعد أكبر عدو للإنسان حيث ورد فيها:

أعرف أن الخوف من العمالقة يسكن نفوسكم أسكنوا الخوف ولا تدعوه يسكنكم.

قاتلوه وتغلبوا عليه

قبل التفكير في مقاتلتهم[2].

عدوكم الأول هو الخوف

---

[1] – أعمال ومناقشات لقاء الروائيين العرب والفرنسيين، آذار 1988، الإبداع الروائي اليوم، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 1994، ص: 17.

[2] – كمال قرور، الرواية، ص: 38.

أطردوه من نفوسكم. بعد ذلك سيصبح طرد العمالقة سهلا من أرض الأجداد الطاهرة وسيصبح تهديم السد العظيم أسهل[1].

فعبر «منطق الخطاب الروائي وتحولات النص العجائبية والمنفلتة يتسلل ما هو إيديولوجي واجتماعي إلى اللغة إما بشكل صريح أو مضمر»[2].

كما« يستبطن الخطاب الروائي تعقيدات الواقع و رغبات الناس و مختلف التغييرات، وتسجيل التجربة الحياتية كما يتذوقها الشخوص مرة أو لذيذة مع ما تتركه من أثر أو صورة مشوهة أو صورة أنيقة، أي أن الرواية تخاطب حاضرها وتخاطب ماضيها، وماضي الإنسان و الحضارة في ضوء تساؤلات الحاضر»[3].

وعليه فالرواية حملت إيديولوجيا باعتبارها تحمل وجهة نظر كاتبها، والمعبر في الوقت نفسه عن إيديولوجيات شريحته أو فئته الاجتماعية أو طبقته، فبالتالي هي مكون جمالي يسعى الروائي من خلاله صياغة عالمه الخاص ووفق منظوره الشخصي.

إذن الرواية عبرت عن واقع بكل تمزقاته وكل جزء منها حمل دلالة يسعى الروائي لتوصيلها إلى القارئ. فمن وراء واقعيتها السحرية نرى الواقع الذي نعيش فيه ونرى ضياعنا التاريخي من خلال سيرة خيالية لبطل مختف، تنبهنا الرواية أن الزمن ليس زمن البطولة، فهذا الزمن قد ولى

---

[1] – كمال قرور، الرواية، ص: 38،39.

[2] – عبد الرحمن غانمي، الخطاب الروائي العربي قراءة سوسيو لسانية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ج1، القاهرة، ص: 179.

[3] _ نفسه، ص180.

وانتهى، ولم يبق من البطولة إلا الحكايات والأساطير، وليس اختفاء التراس إلا علامة على اختفاء البطولة[1].

فبذلك يكون توظيف الروائي لعنصر العجائبي هو «نوع من السرد لتعبر عن رؤية مغايرة تقدم تحولا في العلائق مع الطبيعة وما فوق الطبيعة، ومع الذات الخفية ومع المجتمع وهذا النوع يوظف العجائبي الذي يخترق حدود الطبيعة ويهمش قوانينها ويخضع منطقها وإدراكنا لقوانين عالمه، ويدخلنا في اللعبة السردية بعد أن نعطيه مقاليد فهم ذلك العالم، فيخرج الخيال من جنس متخيل سائب، إلى جنس متخيل يسنده وعي ولغة متميزة وأدوات إبداعية قادرة على ارتياد المجهول ونقد الواقع.

وهذا السرد العجائبي يرتبط بالتخييل كما يرتبط بالمعنى الحرفي لكل ما يورد فهو لا يحتمل الترميز والإحالة إلى ظواهر طبيعية، بل يخترق كل ذلك ويؤسس لذاته بواسطة تصدع النظام المعترف به، واقتحام اللامقبول في الشرعية اليومية التي لا تتبدل»[2].

وكما يقول (تودوروف): «فما دام هناك إنسان وأدب فسيستمر العجائبي لأنه في نظرنا خاصية من خصائص العقل ترجع إلى طفولة الجنس البشري، كما تمتد إلى آفاق المجهول وتحاول بالأدب أن تقول نفسها بقدر ما يحاول الأدب من جهته أن يفجر مستحيلاته المركوزة في طبيعته عبرها. وعلى كل حال، فإن فوق الطبيعي واللاعقل واللاواقعي والخارق... ظواهر قائمة في معيوشنا الملغوم في أفقنا الغائم، وفي مخيالنا الجماعي والفردي قبل أن تكون مرتبطة

[1] – بن علي لونيس، هكذا تكلم التراس... أو في انتظار البطل الذي اختفى، جريدة النصر، الثلاثاء 29 أيلول/سبتمبر 2015، 00:08

[2] – سناء شعلان، السرد الغرائبي والعجائبي في للرواية و القصة القصيرة، ص: 111.

نوعيا بالخلق الأدبي»[1].لأن الإنسان بطبيعته فضولي وميال لاكتشاف العوالم الخارقة، فلو نظرنا فقط إلى تراثنا الشعبي لوجدنا عديد من الحكايات التي كانت تسردها جداتنا تدور في عوالم عجائبية مثل: حكاية بقرة اليتامى ،و حكاية الأسد بأربعة رؤوس...الخ.

[1] – تزفتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص: 22.

خاتمة

خاتمة

وعلى ضوء ما قدمناه نستنتج من خلال هذا البحث مجموعة من النتائج التي توصلنا إليها:

-إنَّ تتبعنا لمصطلح العجائبي في القرآن الكريم وفي المعاجم العربية والغربية نجده يطرح معنى شيء غير معتاد اللامألوف.

- السرد العجائبي موجود في أدبنا العربي القديم، ليس كمصطلح و إنما كبنية سردية وخير دليل على ذلك حكايات ألف ليلة وليلة التي تدور عوالمها في فضاء تخييلي، كما أنه مصطلح غربي حديث جاء به تودوروف.

- أيضا توصلنا إلى أن مصطلح العجائبي يثير لحظة التردد لدى القارئ، مما يجعله مرتبكا بين التفسير العقلي وتفسير اللاعقلي، كما أنه ليس جنسا مستقلا بذاته بل يتنازع فيه جنسان آخران هما: العجيب والغريب.

- تلخصنا أن حضور العجائبي يمثل جذبا للقراء وحب الاستطلاع لعوالم غير مألوفة عن واقعنا، كما أصبح يمثل أداة حكي وطريقة في بناء نص روائي حديث وأسلوب تجريبي يرتبط بالواقع رغم تعارضه معه.

- استطاع الروائي كمال قرور عن طريق روايته (التراس) أن يعبر عن واقع حقيقي بسرد عجائبي، من خلال الشخصيات والزمكان، حيث امتثل لهذه البنية السردية ليقوم بتعرية المجتمع وفضح نفاقاته.

– مصطلح العجائبي يعد قناعا يتخفى خلفه الروائي لمراوغته الواقع ومحاولة التجريب لتكسير النمط السردي القديم.

– إن شخصيات الرواية التراس هي شخصيات متنوعة فيها: الحقيقية والخيالية، شيء الذي أضفى فيها صبغة عجائبية هي اختفاء شخصية الرئيسية والمسخ الذي طال بعض الشخصيات.

– المكان في الرواية مفتوح يتميز بالواقع والوهم حيث تنقلب فيه الأمكنة من واقعية إلى تخييلية، يمتزج فيها الواقع بالمقدس و هذا ليكسر رتابة ومألوفية الواقع.

– أيضا الزمن في رواية (التراس) لكمال قرور لا يجري كما نجده في الحياة اليومية، بل أزمنة الرواية تختلف عن أزمنة البشر، تقاس بالقرون مما يضفي عليها لمسة فنية.

– لاحظنا في دراستنا الزمن على تغلب الاستباق على حساب الاسترجاع التي فيها استشراف المستقبل بما تحمله من تنبؤات ودلالات لعبت دورا بارزا في الرواية، من خلال الشخصين نانا خدوج والحاجة غنوجة.

– إذن عنصر العجائبي استعمله كمال قرور كقناع يلبسه لنقد السلطة السياسية، نتيجة انتهاكات التي تقوم بها باسم المنصب، فهو وسيلة لتمرير انتقادات سواء كانت اجتماعية أو سياسية أو حتى دينية.

– وختاما أتمنى أن يكون بحثنا المتواضع في المستوى الذي أردنا أن نبلغه، ويكون منطلقا للباحثين الذين يريدون الغوص في تقصي المصطلح العجائبي، ونهاية هذا العمل لم يكن إلا بتوفيق من الله تعالى.

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر و المراجع:

_القرآن الكريم، رواية ورش.

_أولا/ المصادر:

*كمال قرور، التراس ملحمة الفارس الذي اختفى، الوطن اليوم، سطيف.

_ثانيا/ المراجع:

1_ الكتب العربية التراثية:

*أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ج 1، ط2، 1384-1965م.

*أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني النحوي، أسرار البلاغة، قرأه و علق عليه: محمود محمد شاكر، الناشر دار المدني بجدة، دط.

*الحافظ أبي الفداء اسماعيل بن عمر بن كثير القرشي الدمشقي، تفسير القرآن العظيم، دار ابن حزم، بيروت ، ط1، 1420هـ-2000م.

2_ المعاجم و القواميس:

*أبي فضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الافريقي المصري، لسان العرب، مج4، ج32، دار بيروت.

*ابراهيم فتحي معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية لناشرين المتحدين.

*جبران مسعود، معجم الرائد، دار العلم للملايين، بيروت، ط7، مارس1992.

*شوقي ضيف و آخرون، معجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، ط4، 1425هـ-2004م.

3/ الكتب العربية الحديثة:

*الإبداع الروائي اليوم، أعمال و مناقشات لقاء الروائيين العرب و الفرنسيين آذار مارس1988، دار الحوار لنشر و التوزيع، ط1، 1994.

*بدري عثمان، بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة للطباعة و النشر، بيروت، ط1،1986 .

*جميل حمداوي، المقاربة الكرونوطوبية بين النظرية و التطبيق رواية(جبل العلم) لأحمد المخلوفي أنموذجا، ط1 ،2017.

*حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1431هـ- 2010 .

*حميد لحمداني، بنية النص السردي(من منظور النقد الأدبي)، الناشر المركز الثقافي العربي، ط1، 1991 .

*رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة و النشر، الاسكندرية، ط1، 2002 .

*سعيد يقطين، السرد العربي مفاهيم و تجليات، دار الأمان، الرباط، ط1، 1433هـ-2012 .

*سناء كامل شعلان، السرد الغرائبي و العجائبي في الرواية و القصة القصيرة في الأردن من 1970إلى 2002، نادي الجسرة الثقافي و الاجتماعي

*شعيب حليفي:

-الرحلة في الأدب العربي(التجنَس، و آليات الكتابة، خطاب المتخيَل) الهيئة العامة لفصور الثقافة، أبريل 2002.

-شعرية الرواية الفانتاستيكية، دار الأمان، الرباط، ط1، 1430هـ-2009.

*الصادق قسومة، الرواية و مقوماتها و نشأتها في الادب العربي الحديث، المركز النشر الجامعي،2000.

*ضياء الكعبي، السرد العربي القديم الأنساق الثقافية و إشكاليات التأويل، المؤسسة العربية لدراسات و النشر، بيروت، ط1، 2005م.

*طه وادي، مدخل إلى تاريخ الرواية االمصرية، دار النشر للجامعات مصر، ط2، 1997.

*الطيب بوعزة، ماهية الرواية، عالم الأدب لترجمة و النشر، بيروت، ط1، 2016.

*عبد الرحمان غانمي، الخطاب الروائي العربي- قراءة سوسيو لسانية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ج1، القاهرة.

*عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب مع ترجمات و نصوص لأبرز أعلامها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999.

*عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت ، ديسمبر1998.

*فائزة محمد داوود، على أجنحة الخيال و في أدغال السرد، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2014.

*فوزي العنتيل، الفلكلور ماهو؟، دار المعاصر، مصر،1965 .

*فيصل غازي النعيمي، العلامة و الرواية دراسة سيميائية في ثلاثية أض السواد لعبد الرحمان منيف، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 2009-2010.

*كارم محمود عزيز، الأسطورة و الحكاية الشعبية في العهد القديم، الناشر عين الدراسات و البحوث الانسانية و الاجتماعية، ط1، 2001.

*كمال أبو ديب، الأدب العجائبي و العالم الغرائبي في كتاب العظمة و فن السرد العربي، دار الساقي و دار أوركس لنشر، ط1، 2007.

*لؤي علي خليل، عجائبية النثر الحكائي أدب المعراج و المناقب، التلوين لتأليف و الترجمة و النشر، دمشق، 2007.

*ماجد أسد، الرواية العربية المعاصرة من المغامرة إلى التأسيس، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، 1988.

*محمد فخر الدين، الحكاية الشعبية المغربية بنيات السرد و المتخيل، نشر المعرفة

*محمد عزام، فضاء النص الروائي (مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سليمان) ،دار الحوار لنشر و التوزبع، ط1، 1996.

*محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات و مفاهيم، دار الأمان، الرباط، ط1، 1431هـ-2010.

*موسى سامح ربابعة ،أسلوبية و مفاهيمها و تجلياتها، دار الكندي، الأردن، ط1، 2003.

*محمد محي الدين، شعرية المحكي الفانتاستيكي في الرواية العربية أعمال مهداة إلى الروائي العربي سليم بركات، ع153، مارس2014.

*مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينه(حكاية بحار، الدَنقل ، المرفأ البعيد)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب وزارة الثقافة، دمشق، 2011.

_4/ المراجع المترجمة:

_إيف ستالوني، الأجناس الأدبية، تر:محمد زكراوي، المنظمة العربية لترجمة، بيروت، ط1، 2014.

*أم فورستر، أركان القصة، تر: كمال عياد جاد، راجعه: حسن محمود، دار الكرنك لنشر، القاهرة، 1960.

*برنار فاليط، النص الروائي تقنيات و مناهج، تر: رشيد بنحدو، منشورات Paris ،1992.

*تزفتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، تقديم محمد برادة، دار الكلام، الرباط، ط1، 1993..

*روجر آلن، الرواية العربية، تر: حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى لثقافة، 1997.

*ولاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر:حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى لثقافة،1998 .

5/ المراجع الأجنبية:

*Angela grawley oxford elementary learner´s dictionnaire ,second edition.

*Emmanuèle baumgartner et philippe Ménard, dictionnaire étymologique et historique de la langue française, librairie général française, 1996.

6/ المذكرات و الأطاريح:

*نوررة بنت إبراهيم العنزي، العجائبي في الرواية العربية نماذج مختارة، مذكرة الماجستير، جامعة الملك سعود، مملكة العربية السعودية.

_7/ المجلات و الدوريات و الصحف:

*أمال ماي، العجائبية في رواية سردادق الحلم و الفجيعة لعز الدين جلاوجي، مجلة المخبر في اللغة و الأدب الجزائري، ع9، جامعة بسكرة الجزائر، 2013 .

*سليم بتقه، تلمسات نظرية في المكان و أهميته في العمل الروائي، مجلة المخبر، ع6، 2010، أبحاث في اللغة و الأدب الجزائري جامعة محمد خيضر، بسكرة.

*صلاح الدين عبدي، الواقعية السحرية في أعمال ابراهيم الكوني(رواية الورم نموذجا)، مجلة العلوم الانسانية الدولية، ع19، 1433هـ-2012.

*عبدو محمد، أدب الخيال العلمي بوصفه جنسا أدبيا، مجلة الخيال العلمي، ع5و6، كانون الأول- كانون الثاني،2008-2009.

*عصام عساقلة، المفهوم الأنواع الوظائف، مجلة مجمع اللغة العربية حيفا، الناشر مجمع اللغة العربية، ع2، 2011.

*محمد كعوان، السرد الجزائري يبحث عن نفسه وسط متغيرات الجديدة، جريدة الخبر، ع8739، الجزائر، الخميس 4 جانفي 2018.

*مخلوف عامر،تطور النص السردي في الجزائر، مجلة جيل الدراسات الأدبية و الفكرية، جامعة سعيدة، الجزائر، ع4، ديسمبر،2014.

*مفقودة صالح، نشأة الرواية العربية في الجزائر التأسيس و التأصيل، مجلة المخير، أبحاث في اللغة و الأدب الجزائري، كلية الآداب و العلوم الاجتماعية، جامعة محمد خيضر بسكرة.

*ميسوم عبد القادر، حبكة العجائبي في المتخيل السردي، العربي قراءة في عالم احمد الفقيه القصصي، مجلة كلية الآداب و اللغات، ع6، جامعة محمد خيضر بسكرة.

*نجاح منصوري، سحر العجائبي في رواية" وراء السراب...قليلا" لإبراهيم درغوثي، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة و الأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر، ع8، بسكرة، 2012.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
مقدمة	
مدخل: علاقة السرد بالرواية العجائبية	(ص02)
الفصل الأول: العجائبي المصطلح و المفهوم	
*المبحث الأول العجائبي لغة عند العرب و الغرب. :	
المطلب الأول:_العجائبي في القرآن الكريم	(ص19)
المطلب الثاني: العجائبي في المعاجم العربية	(ص21)
المطلب الثالث: العجائبي في المعاجم الغربية	(ص22)
*المبحث الثاني: العجائبي اصطلاحا عند العرب و الغرب:	
المطلب الأول: العجائبي عند العرب.	(ص24)
المطلب الثاني: العجائبي عند الغرب.	(ص32)
المطلب الثالث: العجائبي عند المغاربة.	(ص45)
*المبحث الثالث: شروط العجائبي و تقسيماته	(ص49)
*المبحث الرابع: خصائص و عناصر العجائبي.	(ص52)
*المبحث الخامس: وظائف العجائبي.	(ص56)
*المبحث السادس: مواضيع العجائبي.	(ص58)
الفصل الثاني: تشكل العجائبي في رواية التراس لكمال قرور	
*المبحث الأول: لمحة عن الروائي كمال قرور.	(ص64)
*المطلب الأول: ملخص رواية التراس	(ص64)
*المبحث الثاني: توظيف العجائبي السحري في رواية التراس:	
المطلب الأول: الراوي في الرواية "التراس"	(ص66)
المطلب الثاني: عجائبية الشخصيات.	(ص68)
المطلب الثالث:_عجائبية الكرونوتوب.	(ص91)
خاتمة	(ص111)
قائمة المصادر و المراجع	(ص114)
فهرس الموضوعات	(ص119)