الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة جيلالي ليابس/ سيدي بلعباس

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم: اللغة العربية وآدابها

العجائبي في الرواية المغاربية المعاصرة

روايات الميلودي شغموم أنموذجا

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي نظام ل.م.د

تخصص: الرواية المغاربية والنقد الجديد

إعداد الطالبة:

– جديد خيرة

إشراف الأستاذ:

– أ.د عقاق قادة

لجنة المناقشة

▪ د. يوسف سعداني	أستاذ محاضر –أ–	جامعة سيدي بلعباس	رئـــــيسا
▪ أ.د. عقاق قادة	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	مشرفا ومقررا
▪ أ.د بلحيا الطاهر	أستاذ التعليم العالي	جامعـــــة وهـــران	عضوا مناقشا
▪ أ.د عبد العالي بشير	أستاذ التعليم العالي	جامعـــــة تلمســـان	عضوا مناقشا
▪ أ.د بن مالك سيدي أمحمد	أستاذ التعليم العالي	ملحقـــــة مغنيـــــة	عضوا مناقشا
▪ د.مسلم عائشة	أستاذة محاضرة –أ–	جامعة سيدي بلعباس	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2017– 2018

"إني رأيت أنه لا يكتب إنسان كتاباً في يومه، إلاّ قال في غده: لو غُيِّر هذا لكان أحسن، ولو زيد كذا لكان يُستحسن، ولو قدِّم هذا لكان أفضل، ولو تُرك هذا لكان أجمل، وهذا من أعظم العبر، وهو دليل على استيلاء النقْص على جملة البشر "

عبد الرحيم البيساني

مقدمة

مقدمـــــة

شهدت الساحة الأدبية المغاربية المعاصرة تطورا ملحوظا في الأشكال الروائية، ذلك أن الرواية تمثل شكلا لا نهائيا قابلا للتجديد والإبداع الفني في التعبير عن المألوف بنسق غير مألوف، محاولة خوض غمار التجريب في خرق السائد والانزياح عن الشكل والمضمون التقليديين. ولعل أهم مظاهر الخرق والتجاوز التي مست الرواية العربية عموما والمغاربية خصوصا هو توظيفها للأدب العجائبي الذي يتشكل من اللامألوف والفوق طبيعي، واللاواقع ليصنع التردد والحيرة في ذهن القارئ والشخصية معا، ليعبر الروائي برمزية عن قناعاته ورؤاه وتوصيلها في قالب مختلف وبتقنيات عجيبة.

فالعجائبي ليس جنسا ولا تقنية حكي جديدة بل جذوره تمتد إلى سرديات قديمة تتداخل معه حتى تذوب فيها الحدود الأجناسية وأهمها القصص الديني، والأسطورة، والقصص الشعبي والصوفي التي وظفتها الرواية المعاصرة التي تبتغي التجريب في مد الجسور بين هذه الأجناس الأدبية وغير الأدبية الذي لم يعد التمييز بينها ذا أهمية في الرواية من أجل ضمان التنويع. ومن رحم هذه الأنواع السردية القديمة ظهرت أنواع روائية جديدة جعلت من الخطاب العجائبي بتقنياته المتعددة فنا سرديا جامعا يتسرب إلى منافذ عدة على درجات متفاوتة في الرواية التي تعزز به نصيتها مع تغليب جنس على آخر يبرز فيه ما هو أكثر أصالة وتغلغلا.

وما يميز الرواية المعاصرة هو خلقها لعجائبي حديث يناسب خطابات اليوم المتعددة والمعقدة تعقيد العالم. فلم تعد الكتابة العجائبية الحداثية تعتمد على تكسير القوالب السردية والبحث عن المغايرة فقط أو الاختلاف بطريقة اعتباطية عن الواقع والالتزام بالعوالم السحرية، بل أصبح التمرد والتيه والغموض أهم سماتها من أجل توليد الأسئلة والعمل على كيفية صياغتها وبنائها في الرواية، باعتبار هذه الأخيرة جنسا أدبيا مرنا قابلا للخرق باستمرار مرتبطا برؤية الكاتب للعالم التي تعكس

حضوره ووعيه، ولما كان هذا العالم في سيرورة وتحول مستمرين كان لزاما على الرواية أن تجدد نفسها وتجدد أدواتها للتعامل مع هذا العالم، انطلاقا من صهر الأساليب القديمة وعدم تجاوزها، والوعي بتجارب الآخرين لخلق لغة مختلفة المستويات، والتحول من الوظيفة الإبلاغية واللغة التقريرية إلى الوظيفة الإبداعية التي تسعى إلى خلق الدهشة من خلال الكتابة العجائبية.

تطور العجائبي عبر الزمن بما يناسب التغيرات التي طرأت على العالم الذي أصبح يزاوج بين الرؤية الكلاسيكية القديمة للعجائبي والرؤية الحداثية له، اعتمادا على تقنيات المسخ والتحول، والسخرية، والمرئي واللامرئي، والحلم، والهذيان، والوهم، إضافة إلى استفادة العجائبي الحديث من علوم شتى أهمها علم النفس، واستبطان فضاءات مكنونات المضمر والملتبس في حياة الإنسان، ليشكل الحيرة والتردد الذي ينبني عليهما في غياب التفسيرات. ولأن العجائبي جنس منفتح والرواية هي الأخرى مرنة وأكثر قابلية لتنويع الخطابات جعل منها توظيف العجائبي نصا حافلا بالجديد وأكثر ثراء على مستوى اللغة والشكل وحتى الموضوعات، وبذلك احتلت الرواية العجائبية في الأدب السردي المغاربي مكانة رائدة على مستوى الإبداع والإنتاج المتنوع والمختلف لخصوصية هذا الجنس. كل نص روائي يمتلك مقوماته الخاصة وتقنياته المتفردة، ذلك أن النصوص العجائبية ليست نسخة واحدة وإنما نجدها تتعدد بحسب كل كاتب، لأن قلة من الكتّاب تملك الرؤيا ذاتها في التعبير عن الأشياء، بل إننا نجد نصوصا عجائبية متنوعة ومختلفة لروائي واحد.

لا ينبني البحث بدون إشكاليات، بل هي الأساسات التي يقوم عليها انطلاقا من فرضيات يضعها الباحث تكون محور البحث من أجل الوصول إلى نتائج عبر الملاحظة وإيجاد الحلول والإجابات عن الأسئلة. وبما أن العجائبي يتمتع بثراء متنوع اعتمدنا على إشكالية كبرى هي توظيف العجائبي وتجلياته في الرواية المغاربية المعاصرة" وانطوت تحتها إشكاليات صغرى اعتمدنا في طرحها الإجابة على بعض التساؤلات التي تؤسس لها وهي:

- ما مفهوم العجائبي وتمييزه بين حدّي العجيب والغريب؟
- ما هو المصطلح الأجدر لترجمة اللفظ الأجنبي fantastique في ظل الخلط بين ترجمات مختلفة لمصطلحات أخرى في الساحة النقدية العربية ؟
- كيف يمكن للعجائبي أن يكون جنسا مفتوحا ممتزجا مع الخطاب العام للأدب؟
- ما هي الأجناس الأدبية وغير الأدبية القديمة التي يتداخل معها العجائبي ووظفتها الرواية المغاربية المعاصرة؟
- ما هي الأنواع الروائية الحديثة التي تتماس مع العجائبي بتحديد الحدود الفاصلة والفارقة بينهما؟
- لم يلجأ الروائي لتوظيف الخطاب العجائبي كقناع من أقنعة الكتابة الروائية؟
- فيم تتمثل تقنيات الخطاب العجائبي وأهم بنياته في النصوص الروائية المغاربية؟
- ماهي الشخصية العجائبية وأنواعها ؟

وقع اختياري على هذا الموضوع المعنون بـ" العجائبي في الرواية المغاربية المعاصرة روايات الميلودي شغموم أنموذجا " لأسباب متعددة:

أهمها طبيعة موضوع العجائبي وخصوصيته في حد ذاته، بحيث تمتد جذوره من القديم وصولا إلى العصر الحديث ليمد جسورا بين الماضي والحاضر والمستقبل، حيث غدت الدراسات المحتفية بالأدب العجائبي الروائي من الاهتمامات الحديثة التي أولتها الساحة النقدية العربية اهتماما ومع ذلك نجد ضآلة وقلة في البحوث والدراسات، وهو ما دفعنا إلى البحث في هذا الموضوع من أجل تبيان قيمة السرد العربي القديم وإسهامه في بناء السرد الحديث على الرغم من خصوصية كل منهما والتي لا تنفي الوشائج التي تجمعهما. ومن جهة أخرى لا أنكر الأسباب الذاتية التي دفعتني لدراسة هذا

الموضوع والتي تتجسد في رغبتي الشديدة في الغوص في كنه هذا النوع الأدبي، الذي أصبح سمة بارزة لدى الكثير من الكتّاب العرب عموما والمغاربة على وجه الخصوص، وكان اختياري لروايات الميلودي شغموم باعتبار تجربته الروائية رائدة في توظيف الخطاب العجائبي وتنويعه بحيث أن كل نص يحمل سمات مختلفة عن الأخرى.

من أهم المصادر والمراجع التي اعتمد عليها البحث في فك مغالق هذا الموضوع نجد كتاب شعيب حليفي "شعرية الرواية الفانتاستيكية" (2009) ، وكتاب تزفيتان تدوروف "مدخل إلى الأدب العجائبي" الذي ترجمه المغربي الصديق بوعلام(1993)، وقد استعنا بكتاب تدوروف بالنسخة الأجنبية الفرنسية(1970) عندما تعذر علينا وجود بعض الصفحات الناقصة في نسخة الكتاب المترجم، إضافة إلى مراجع أخرى مثل موسوعة السرد العربي بجزأيها لعبد الله إبراهيم(2008)، وكتاب الخامسة علاوي "العجائبية في الرواية الجزائرية" (2012)، ومعاجم مختلفة أهمها معجم اللسان لابن منظور، إضافة إلى نماذج روائية مختلفة من الجزائر، والمغرب، وتونس، وليبيا وموريتانيا تمت دراستها في الفصلين الأول والثاني تحليلها في الفصل الأول والثاني الذي، أمّا الفصلين الأخيرين الثالث والرابع قاربنا فيهما روايات الميلودي شغموم "عين الفرس" (1988)، و"شجر الخلاطة" (1995)، و"الأناقة"(2001).

انطلاقا من الإشكاليات والتساؤلات المطروحة في هذا الموضوع تحددت خطة البحث الذي جاء بأربعة فصول قدم لها بمدخل نظري بعنوان "**مفهوم العجائبي**"، حددنا فيه مجموعة من المفاهيم من بينها الأجناس المحاذية له "كالعجيب والغريب"، ثم تطرقنا إلى العجائبي في المنجز الغربي وبعده في المنجز العربي بما فيه المعاجم العربية القديمة منها والحديثة، وفي الأخير تحدثنا عن إشكالية ترجمة مصطلح "fantastique" تحت كم هائل من الترجمات التي تخلط بين العجائبي وحقول أخرى مجاورة له.

جاء الفصل الأول بعنوان "**تجليات العجائبي في السرد العربي القديم**" حيث بدأناه بإضاءة منهجية توضح أن طبيعة العجائبي تجعل منه يتخطى الحدود الأجناسية المختلفة، فكان له أن تمظهر في الكثير من السرود التي عرفت تهميشا لوقت طويل في الثقافة العربية، هذه السرود التي خلق من رحمها نوع جديد شامل لها هي الرواية، وبهذا ضم الفصل أربعة مباحث نظرية وفي الوقت نفسه شبه تطبيقية على روايات مغاربية. المبحث الأول قاربنا فيه القصص الديني من كتب تفاسير القرآن الكريم والقصص النبوي التي دخلت إليها الكثير من التفسيرات الإسرائيلية، وجاء الجانب التطبيقي لهذا المبحث خاص بتوظيف الرواية للعجائبي الديني حيث اخترنا منها رواية الجزائري حبيب مونسي " جلالته الأب الأعظم الخطر القادم من المستقبل"، ورواية التونسي فرج الحوار "النفير والقيامة" ،أما المبحث الثاني الأسطورة وتجليات العجائبي فيه، فاتخذنا من بعض روايات إبراهيم الكوني نموذجا للتطبيق، والحديث عن رواية الحوات والقصر للطاهر وطار، والمبحث الثالث يتعلق بالعجائبي في القصص الصوفي من خلال معارج الأولياء وكراماتهم، حيث قمنا بتحليل رواية "جارات أبي موسى" للروائي وزير الأوقاف والشؤون الدينية بالمغرب أحمد التوفيق ، أمّا المبحث الرابع والأخير فخصص للقصص الشعبي الذي يكتظ بالأعاجيب والخوارق في الحكاية الخرافية والسيرة الشعبية، وخاصة ونحن نعلم الأثر الكبير الذي أحدثته الليالي في الرواية ليس على المستوى العربي الذي همشها بل على المستوى العالمي الذي يقرّ بفضلها، وقمنا بتحليل رواية "سرادق الحلم والفجيعة" للروائي الجزائري عز الدين جلاوجي الذي جمع فيها الكثير من القصص الشعبي العجائبي.

الفصل الثاني ورد تحت عنوان "**تجليات العجائبي في السرد العربي الحديث**" الذي تمثله اليوم الرواية، بدأناه بإضاءة منهجية تستقرئ كيفية خروج الرواية من رحم السردية العربية القديمة في ظل التهميش الذي لحقها على حساب الشعر بوصف الأول أدب العامة ونعته باللانص، وقسمنا الفصل إلى ثلاثة مباحث: خصص الأول لمقاربة رواية الخيال العلمي والتقائها مع العجائبي في الكثير من خصائصها، حيث حللنا فيها رواية الموريتاني موسى ولد أبنو "مدينة الرياح"، والمبحث الثاني عالج

الرواية البوليسة التي يرى البعض أن العجائبي جزء منها حيث اعتمدنا في التطبيق على رواية " الرهان الأخير" نموذجا للمغربي عبد الإله الحمدوشي. أمّا المبحث الأخير فكان عن الواقعية السحرية التي يمثل العجائبي أحد مكوناتها التي يقوم عليها الحكي، فاتخذنا من رواية الليبي محمد المغبوب "غواية الفينيكس" نموذجا.

الفصل الثالث والذي جاء تطبيقيا "**أشكال الخطاب العجائبي وبنياته في روايات الميلودي شغموم**" بدأناه بإضاءة منهجية حول العجائبي في الرواية المغاربية وتجربة الميلودي شغموم المتميزة في هذا النوع، وقسم الفصل إلى مبحثين: الأول عجائبية العتبات في رواية "عين الفرس" وتضمنت دراسة للعنوان الرئيسي والعناوين الفرعية، والتعجيب في لوحة الغلاف وما تحمله دلالة الألوان، والمبحث الثاني بعنوان البناء العجائبي في رواية "شجر الخلاطة" الذي تضمن أشكال الكتابة العجائبية من خلال مسرحة الرواية على حساب السرد، ثم الحديث عن أهم تقنيات الخطاب العجائبي التي تمثلت في المسخ والتحول، وتقنية السخرية والمأساة، ولعبة المرئي واللامرئي، والحلم والاختلالات النفسية بما فيها الجنون والهذيان.

أمّا الفصل الرابع والأخير فجاء تحت عنوان "**الشخصية العجائبية في رواية الأناقة**" اعتمدنا فيها على تقسيمات فليب هامون وسعيد يقطين مع بعض التصرف، حيث قدمنا لهذا الفصل بإضاءة منهجية حول الشخصية الروائية ثم قسمناه إلى ثلاثة مباحث الأول تطرقنا فيه إلى الشخصية العجائبية والمبحث الثاني أنواعها وقسمناها إلى ثلاثة أقسام: الأول الشخصية العجائبية الصرفة وتضمنت شخصية (المسخ، الجنية، الساحرة، الولية، و الشخصية ذات الملامح الأسطورية)، ثم النوع الثاني الشخصية العجائبية المرجعية وتنقسم بدورها إلى قسمين شخصيات مرجعية، وشخصيات شبه مرجعية، والنوع الثالث والأخير الشخصية التخييلية وتنقسم بدورها إلى قسمين: شخصيات عجائبية تخييلية وشخصيات تخييلية واقعية. أمّا المبحث الأخير فتحدثنا فيه عن السارد العجائبي وعلاقته

بالمؤلف، وأنواع الرواة (المشارك وغير مشارك)، والتبئير (الرؤية من الخلف، الرؤية مع، الرؤية من الخارج)، ثم السارد /الشخصية في رواية الأناقة.

وختمت الدراسة بخاتمة جاءت حوصلة لأهم النتائج المستخلصة من البحث أهمها أن العجائبي موضوع مفتوح قابل للقراءات والتأويلات المختلفة عبر زوايا متعددة، ثم ألحقنا البحث بقائمة المصادر والمراجع العربية والمترجمة والأجنبية، ثم المجلات والدوريات، وبعض المواقع الإلكترونية التي استند عليها البحث.

اعتمدت الدراسة المنهج التاريخي بداية في البحث عن تمظهرات العجائبي في السرد العربي القديم، ثم باعتباره تقنية حكي في الأنواع الروائية المغاربية والعمل على استنتاج الأصول وأوجه التداخل والاختلاف بين هذه الأجناس والأدب العجائبي. ثم المنهج البنيوي والسيميائي في تحليل النصوص الروائية من خلال البحث في بنيات العجائبي بدء من العتبات باعتبارها خطابا أضحت الساحة النقدية توليه اهتماما لافتا بدراسة العنوان الرئيسي والعناوين الداخلية وصورة الغلاف بما فيها اللوحة الفنية والألوان، وتحليل تقنيات الخطاب العجائبي وبنية الكتابة، وفي الأخير تمت دراسة الشخصية العجائبية وأنواعها اعتمادا في كل ذلك على دراسات فليب هامون وتدوروف، وفلادمير بروب وما أورده شعيب حليفي وسعيد يقطين في تحليل بنيات النصوص واستنطاقها.

وتصرفنا في هذا التحليل أيضا بالاعتماد على البنيوية التكوينية التي ترى أن النص ليس بنية مغلقة على ذاتها فقط بل هو مجموعة بنيات متعددة لنتاج أعم وأشمل يترجم رؤية المبدع للعالم تاريخيا واجتماعيا.

لا تخلو أي مهمة بحثية من صعوبات ومشكلات لأنها جزء من البحث، والتي تدخل ضمن مشاقاته أهمها قلة المصادر المتخصصة في الأدب العجائبي.

- صعوبة تحديد مفهوم العجائبي أولا باعتباره جنسا قائما بذاته أو بالاعتماد عليه كتقنية حكي توظفها الرواية .
- تتجاذب الحكي العجائبي حقول مختلفة أدبية وغير أدبية منها الدينية والتاريخية...
- الخلط الذي تعرضت له ترجمة المصطلح الأجنبي fantastique/ العجائبي مع مصطلحات أخرى مثل merveilleux/ العجيب و étrange/ الغريب .
- صعوبة انتقاء نماذج الدراسة في إبداع مغاربي شاسع خاصة وأن كل نص له مميزاته الخاصة، في حين أن بعض الأنواع الروائية الجديدة مثل الرواية البوليسية والخيال العلمي لا زال الإنتاج فيها قليلا ومحتشما.

في الأخير أتقدم بالشكر لليد الكريمة التي ذللت لي الطريق الصعبة الأستاذ الدكتور الفاضل "عقاق قادة" بإرشاداته السديدة ومعونته العلمية وملاحظاته الصائبة التي كان لها الفضل في بلوغ البحث مما هو عليه.

وككل بحث لا بد أن تشوبه النقائص لأنه من المستحيل الإحاطة بكل الموضوع على الرغم من الجهد الكبير وصدق العناية إلا أن العقل البشري نسبي، فنسأل الله أن يتقبل منا هذا العمل خالصا لوجهه الكريم ويجعل من طلب العلم طريقا لنا في هذه الحياة.

جديد خيرة

سيدي بلعباس يوم 2017/04/06

الفصل الأول

"تجليات العجائبي في السرد القديم"

إضاءة منهجية.

1) **تجليات العجائبي في القصص الديني.**

2) **تجليات العجائبي في الأسطورة.**

3) **تجليات العجائبي في القصص الصوفي.**

4) **تجليات العجائبي في القصص الشعبي.**

إضاءة منهجية:

يتماس العجائبي ويتوسل حقولا أخرى قريبة « من مجاله، متخطيا بذلك حدوده لارتياد آفاق جديدة ومتصلة تشكل خريطة ومهادا يغترف منه، وعلى الرغم من كون المجالات الأخرى ذات حدود مرسومة فإن مكوناتها لا تنفك تلتقي مع مكونات الفانتاستيك من بعيد أو قريب»[1]، مما يحيلنا على أنه جنس جامع لبقية الأجناس الأخرى يتغذى منها أو تتغذى منه سواء أكانت أجناسا سردية قديمة أو جديدة يمتزج بها حتى تغيب فيها الحدود أحيانا وأحيانا أخرى حتى مع نقاط الاختلاف والمفارقة، إلاّ أننا نجد بنياته حاضرة وذلك لاتساع قاعدته لهاته الأنواع جميعا.

فإذا كان العجائبي يتحقق من خلال الأحداث التي تبعث على الحيرة والتردد دون أن نجد لها تفسيرا كما يقول المثل "إذا عُرف السبب بطُل العجب"، فنهاية العجائبي إذاً تكون متى فسرت الأحداث، لذلك فهو يرتبط بالعديد من الأجناس القديمة مثل: الأسطورة، والخرافة، والقصص الشعبي والحكاية السحرية، والقصص الصوفي، وأدب الرحلة، والسير والمغازي، واليوتوبيا،...، ونحن نعلم أنّ هذه الأنواع النثرية كانت مهمشة بالنظر إلى قيمة الشعر باعتبارها "اللانص" وأنها تدخل ضمن أدب العامة، وأن كل شكل من هذه السرود لم يظهر في وقت واحد، بل كان الظهور محكوما بالظروف والمستجدات والزمن.

إنّ التنويع ضمن الإطار العام للسرد « وحب التجريب والولع بالجديد والرغبة إلى مواكبة الزمن وتطوراته وإلى الهوس الوجودي للإنسان والأسئلة التي ما فتئت تقلقه»[2]، أدت إلى خلق أنواع سردية جديدة من رحم القديمة، هذه الأشكال التي تعرف نشاطا متزايدا من خلال القالب الجديد للسرد ألا وهو "الرواية" التي تتجاوز اليوم حدود الأجناس والأنواع ممّا جعلها على حدّ تعبير شعيب

[1] – شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 86.

[2] – إبراهيم صحراوي، السرد العربي القديم، الأنواع والوظائف والبنيات، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، لبنان، ط1، 2008، ص 38.

حليفي "فناً أدبيا غير خالص أبداً"[1]، من هذا المنطلق تتأسس فكرة " الدعوات التي تسعى إلى التحرر من فكرة الأجناس الأدبية هي: استلهام لهذا الفيض، كذلك فرصة كبيرة للاتصال بالفنون الأدبية المختلفة، والإفادة.منها بشكل أو بآخر"[2] ليضمن لها التنوع والممكن.

تعتبر الرواية جنسا مفتوحا يمتد ويتقاطع مع الكثير من المجالات لقدرتها على خرق كافة الأشكال، وبحرا للتخييل تصب فيها كل الخيالات الإنسانية القديمة والحديثة. فالرواية تتخذ عدة أوجه تتلون كالحرباء مما صعب على النقاد وأعجزهم في رسم حدود لها، لأن "التمييز بين الأنواع الأدبية لم يعد ذا أهمية في كتابات معظم كتّاب عصرنا، فالحدود بينها تُعبر باستمرار، والأنواع تُخلط أو تمزج والقديم منها يُترك أو يحور، وتُخلق أنواع أخرى إلى حد صار معها المفهوم نفسه موضع شك"[3]، فهي تغترف من الأسطورة والفلكلور، والخرافة، السحر، وعالم الجن، ومن المقامة، ومن الغريب والعجيب، ومن التصوف والعلم، والجنون والكوابيس، والأحلام والهذيان...، محاولة الإجابة عن كل أسئلة العالم التي تنبجس من الإنسان عن طريق الإبداع فتخلق من الواقع اللاواقع، وأن تقف بين المحتمل واللامحتمل، وتتجاوز المرئي إلى اللامرئي، وترسم صورة الإنسان المتردد الحائر أمام هذا الواقع المربك، فتجيب عن الأسئلة تارة بأجوبة واضحة، وأحيانا مبهمة معقدة، أو تترك ذلك في دهاليز مظلمة غير مفسرة.

من هنا يتشكل العجائبي ليفسر تجربة الإنسان في نص الرواية الذي 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»[4]، من هذا المنطلق كان علينا الحفر

[1] – شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 11.

[2] - بلحيا الطاهر، الرواية العربية الجديدة، من الميثولوجيا إلى ما بعد الحداثة جذور السرد، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2017، ص32.

[3] – إبراهيم خليل، في نظرية الأدب ونظرية اللغة، وزارة الثقافة، الأردن، ط1، 2007، ص21.

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

عن العجائبي في الإرث النثري القديم والنبش عنه ثم تتبع سيرورة ذلك حتى عصرنا الحديث في الرواية، كونه موجود في النصوص التي تتعايش على حدود الأجناس والأنماط الأدبية المختلفة والمتداخلة فيغدو بنية حكائية تعمل على التمويه داخل نصوص سردية لا ترسى على معالم وخصائص نوع واحد معين، تصبح فيها مشكلة التصنيف الأجناسي مسألة قراءة بالدرجة الأولى وفضاء رحبا مليئا بالاحتمالات والتأويل.

لقد عرف النثر العربي تهميشا طويلا لأكثر من ألف وخمسمائة سنة، وما تعرض له من سوء فهم نتيجة الاهتمام بالشعر من الجاهلية الأولى من جهة، ومن جهة أخرى عدم امتثال أغلب المرويات السردية لشروط الفصاحة التي تواضعت عليها البلاغة العربية التي بها تحدّد قيمة الأدب وبالتالي عدم الاعتراف بقيمتها إلاّ في حدود ضيقة وذلك عندما انبثقت وتشكلت من الأنواع السردية القديمة أنواع جديدة من رحم هذا التراث السردي من جهة، وقد اختُزِلت مادة السرديات العربية إمّا إلى وقائع تاريخية، وإخبارية، أو إلى أباطيل مفسدة. ويرجع عبد الله إبراهيم صعوبة التوغل في هذا العالم الشبه المجهول المترامي الأطراف الذي لم يستكشف منه سوى جزء صغير إلى طبيعة العلاقة المتشابكة والمعقدة الحساسة بين نشأة المرويات السردية ونشأة النصوص الدينية بما فيها قصص الأنبياء والإسرائيليات مما جعل الأمر مستحيلاً[1].

نشأ السرد العربي على مراحل بدايتها الرواية والنقل الشفهي، مما يمنحه خصوصية إضافة إلى تشعب هذه المادة السردية من حيث الموضوعات والأغراض، والوظائف، «فالسرد بوسائطه وأنواعه المتعددة هو إحدى طرائق نقل الأفكار والقيم ووسيلة من وسائل دورانها فيما بين أفراد المجموعة الثقافية اللّغوية الواحدة وفيما بينهم وبين غيرهم، وأداة من أدوات صنع الوعي»[2] من خلال استعادة أحداث الماضي وذكر ما جرى فيه عن طريق الإخبار والقص، أو باستعمال ألفاظ أخرى كالرواية

[1] – ينظر: عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ج1، دار الفارس للنشر والتوزيع، بيروت، عمان، طبعة موسعة، 2008، ص.ص 5-6.

[2] – إبراهيم صحراوي، السرد العربي القديم، ص 24.

والحكي... وبالنظر إلى السرود العربية القديمة نراها تشمل كل من الأساطير والخرافات والأخبار وأيام العرب، والأمثال والحكم قبل الإسلام أو بعده، ففي "أخبار قصاص المسلمين أشياء عجيبة تضيق بها صدور العقلاء"[1]، نجد مادتها في أدب الرحلات والجغرافيا، والمغازي والسير، والقصص الشعبي، والمقامات والنوادر.

[1] – شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت الحموي، معجم البلدان، دار صادر للطباعة والنشر،دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1984، مج1، ص23.

1- تجليات العجائبي في القصص الديني:

أ- القصص القرآني:

النص القرآني يمثل «القوة المركزية الفاعلة والمؤثرة في الثقافة العربية الإسلامية فهو المصدر الذي انبثقت عنه الرؤية الدينية للوجود وهو الخطاب المتعال بنسيجه الدلالي والأسلوبي، وتركيبه اللّغوي المخصوص، ويليه الحديث النبوي الذي يكتسب وجوده وأهميته من حيث كونه مفصلا لذلك المجمل، فالعلاقة بين القرآن والحديث علاقة متن بحاشية، وهما يصدران عن رؤية واحدة»[1]. فالقرآن معجزة بألفاظه ومعانيه وبتعابيره وخطاباته به استكشف ما مضى من وقائع الأحداث والتنبأ بما سيأتي من خلال قصصه الذي يمثل أحد أهم مصادر المرويات العربية، مادة سردية تناولت قصص الرسل والأنبياء ومعجزاتهم مع أقوامهم، وقصص أمم خلت هذه القصص منها ما لم يكن غريبا عن العربي لسماعه بها، إذ أن القرآن أعاد تصحيح تصوراتها الموروثة عن الماضي، كقصة عاد وثمود المذكورة في أشعار الجاهليين.

مثل قول زهير بن أبي سلمى عن ذم الحرب في قصيدته التي مدح فيها الهرم بن سنان والحارث بن عوف من أسياد غطفان لإيقافهما حرب الداحس والغبراء بين قبيلتي عبس وذبيان، ذكر فيها أحمر عاد الذي عقر الناقة فشبه كل غلام تنتجه الحرب بهذا الرجل.

فَتَنْتُجُ لَكُمْ غِلْمَان أَشْأَمَ كُلُّهُمْ كَأَحْمَرِ عادٍ ثُمَّ تُرْضِع فَتَفْطُمِ*

[1] – إبراهيم صحراوي، السرد العربي القديم، ص 24.

* – "قوله فتنتج لكم" يعني الحرب. ومعنى قوله "غلمان أشأم" أي غلمان شؤم وشر. وأراد بأحمر عاد: أحمر ثمود وهو عاقر الناقة واسمه قدار بن سالف. قال الأصمعي: أخطأ زهير في هذا لأن عاقر الناقة من ثمود، وقال المبرد: ليس بغلط لأن ثمود يقال لها عاد الأخيرة، بدليل قوله تعالى: ﴿وَأَنَّهُ أَهْلَكَ عَادًا الْأُولَى﴾سورة النجم الآية 50. ينظر: ديوان زهير بن أبي سلمى، شرح وتقديم: علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1988، ص 107.

وبما أن القصص القرآني له مميزاته الخاصة به تتمثل في «شموليته وتجاوزه للزمان والمكان وصلاحيته المطلقة، كونه يؤطر التجربة الإنسانية عامة ويُكيِّفها باعتباره موجها للخلق أجمعين»[1]، كما أنّه بعيد عن التزييف والتحريف والزيادة والنقصان الذي طال المتون السردية القديمة، والكتب المقدسة، حيث قال تعالى: ﴿**إِنَّا نَحْنُ نَزَّلْنَا الذِّكْرَ وَإِنَّا لَهُ لَحَافِظُونَ**﴾[2]، أمّا بالنسبة لنسجه القصصي وأحداثه لا يحتاج أن نقف موقف الحائر المتردد في تفسير أحداثه أو إسقاطه بين دفتي العجيب (تفسير فوق طبيعي)، أو بين ما هو غريب (تفسير طبيعي) لأننا نعلم مسبقا أنّ أصله رباني سماوي حيث قال تعالى: ﴿**ذَلِكَ الْكِتَابُ لَا رَيْبَ فِيهِ هُدًى لِلْمُتَّقِينَ**﴾[3].

وبذلك كل أحداث القصص القرآني وما ورد فيها يدخل من باب معجزات الرسل والأنبياء كانت حقيقة بمشيئة الله، وأن مصداقيتها ليست محل نقاش وردّ وعطاء، بل إيمانا بما أنزل الله حيث يقول عزّ وجلّ: ﴿**نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ بِمَا أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ هَذَا الْقُرْآنَ وَإِنْ كُنْتَ مِنْ قَبْلِهِ لَمِنَ الْغَافِلِينَ**﴾[4]، ولهذه القصص أغراض ومقاصد سامية ودراستها تمثل ترجمة لإيماننا العميق بها، مثل قصة أصحاب الكهف، ذو القرنين، يوسف، نوح، ناقة صالح، عاد وثمود.

هذه القصص القرآنية في كتب التفسير قد أضيف إليها ما كان في أخبار الأولين، يقول ابن عباس رضي الله عنه في معرفة تأويل القرآن الكريم وتفسيره: « التفسير على أربعة أوجه: وجه تعرفه العرب من كلامها، وتفسير لا يعذر أحد بجهالته، وتفسير يعلمه العلماء، وتفسير لا يعلمه إلا الله تعالى ذكره»[5]، ويعد الصحابي عبد الله بن عباس رضي الله عنه ابن عم الرسول صلى الله عليه وسلم

[1] - إبراهيم صحراوي، السرد العربي القديم ،ص73.

[2] – سورة الحجر، الآية 09.

[3] – سورة البقرة، الآية 02.

[4] – سورة يوسف، الآية 03.

[5] – أبو جعفر محمد بن جرير الطبري، تفسير الطبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، تح: محمود محمد شاكر، دار المعارف، مصر، د.ط، د.ت، مج16، ص 73.

من كبار علماء الصحابة بالفقه والحديث والتفسير واللّغة، لذلك نجد الكثير من رواة الحديث ومفسريه يعتمدون عليه[1]، وعن عكرمة قال: « كان ابن عباس في العلم بحرا ينشق له الأمر من الأمور، وكان النبي صلى الله عليه وسلم قال: اللّهم ألهمه الحكمة وعلّمه التأويل»[2] وقد وردت قصة عجيبة في دفنه فقد «مات بن عباس بالطائف، فجاء طائر لم ير على خلقته فدخل نعشه، ثم لم ير خارجا منه»[3] فالمرويات العجيبة حول موت ودفن ابن عباس تبين مكانته العالية وعلمه الغزير.

من بين الأسباب في توظيف هذه الروايات للعجائبي هي التفسيرات الإسرائيلية للقصص القرآني، شخصياتها من بني إسرائيل ففسرت من يهودٍ ونصارى أسلموا في وقت مبكر، إضافة إلى أن الكثير من العرب المسلمين عادوا إلى الكتاب الذي يجمع اليهود والنصارى "العهد القديم"، مثل قصة بدء الخليقة (آدم وحواء)، ونحن نعرف ما طالها من تحريف، مما كان لهذه الإسرائيليات أثرا سلبيا وسيئا على التفسير إذ أدخلت فيه قصص خيالية مخترعة، وأخبارا كاذبة وأحداثا عجائبية خارقة وقد تم توظيفها عند البعض على الرغم من منافاتها للدين.

وقد تحدث ابن خلدون عن التفسيرات الإسرائيلية وأصلها في الفصل المتعلق بـ "علوم القرآن والتفسير والقراءات" قائلا: « إن العرب لم يكونوا أهل كتاب ولا علم وإنما غلبت عليهم البداوة والأمية وإذا تشوقوا إلى معرفة شيء مما تتشوق إليه النفوس البشرية في أسباب المكونات وبدء الخليقة وأسرار الوجود فإنما يسألون عنه أهل الكتاب قبلهم ويستفيدون منهم، وهم أهل التوراة من اليهود ومن تبع دينهم من النصارى (...) ومعظمهم من حمير الذين أخذوا بدين اليهودية، فلما أسلموا بقوا

[1] – ينظر: حسين حامد الصالح، التأويل اللّغوي في القرآن الكريم (دراسة دلالية)، دار ابن حزم، لبنان، ط1، 2005، ص 36.
[2] – محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي، سير أعلام النبلاء، مؤسسة الرسالة، لبنان، د.ط، 2001، ج3، ص 354.
[3] – المصدر نفسه، ص 358.

على ما كان عندهم... وهؤلاء مثل كعب بن الأحبار ووهب بن المنبه وعبد الله بن سلام وأمثالهم فامتلأت التفاسير من المنقولات عندهم»[1].

ولما كان يعتمد القص على العديد من التفاصيل لم يجد المفسرون غايتهم إلا في ملئها بالكثير من العجائب والغرائب مثل قصة "إرم ذات العماد"، يقول عزّ وجلّ: ﴿ **أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِعَادٍ. إِرَمَ ذَاتِ الْعِمَادِ.الَّتِي لَمْ يُخْلَقْ مِثْلُهَا فِي الْبِلَادِ** ﴾[2]، ففي قوله تعالى: ﴿**لَمْ يُخْلَقْ مِثْلُهَا فِي الْبِلَادِ**﴾ تعددت التفسيرات، الأول رُدَّ الضمير على القبيلة فلم يخلق الله مثلهم، والتفسير الثاني فيه الكثير من العجائب والغرائب حيث فسر جماعة من المفسرين هذه الآية « من ذكر مدينة يقال لها (إرم ذات العماد) مبنية بلبن الذهب والفضة، قصورها ودورها وبساتينها، وأن حصباءها لآلي وجواهر وترابها بنادق مسك، وأنهارها سارحة، وثمارها ساقطة، ودورها لا أنين بها، وسورها وأبوابها تصفرُ، ليس بها داع ولا مجيب وأنها تنتقل فتارة تكون بأرض الشام، وتارة باليمن، وتارة بالعراق، وتارة بغير ذلك من البلاد»[3]، ويرى ابن كثير أن كل هذا من الخرافات التي حشاها الإسرائيليون في تفسيرات القرآن. ويفرد أيضا ابن كثير ما ذكره الثعالبي وغيره عن الرجل الأعرابي « عبد الله بن قِلابة أنه في زمن معاوية ذهب في طلب أباعر له شردت، فبينما هو يتيه في ابتغائها، إذ طلع على مدينة عظيمة لها سور وأبواب، فدخلها فوجد فيها قريبا مما ذكرناه من صفات المدينة الذهبية التي تقدم ذكرها، وأنه رجع فأخبر الناس، فذهبوا معه إلى المكان الذي قال فلم يروا شيئا»[4].

بهذا يتضح لنا أن الكثير من المرويات التي تخضع لبنيات العجائبي بأحداثه فوق طبيعية ترجع لتفسيرات القرآن الكريم من الإسرائيليات التي طالت هذا بعيدا عما تحدث عنه القصص القرآني من

[1]- عبد الرحمن بن خلدون، مقدمة ابن خلدون، ج2، تح: عبد الله محمد الدرويش، دار يعرب، دمشق، ط1، 2004، ص175.

[2] - سورة الفجر، الآيات: 6- 7-8.

[3] - أبو الفداء إسماعيل بن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، دار الغد الجديد، القاهرة، ط1، 2014، ص 473.

[4] - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

معجزات تدخل في الإدارة الإلهية، بل إن الكثير من العامة استرسلوا إلى الكثير من المفسرين الذين نصبوا أنفسهم يجيبون في كل مسألة يقولون بغير رواية على غير أساس، وكلما كان المفسر أغرب عندهم كان أحب إليهم مثل عكرمة والكلبي والسدي...[1]

مثل ما حدث لتفسير القرآن الكريم حدث للحديث النبوي الشريف بحيث لم يقتصر الأمر على التفسيرات أو اختلاف الروايات بل وصل الأمر إلى حد إسناد بعض الأحاديث إلى الرسول صلى الله عليه وسلم.

ومن الأحاديث النبوية التي أوردتها الكثير من الكتب الدينية (التفسير ورواية الحديث)، والكتب التاريخية وحتى الكتب الأدبية واللّغوية هو حديث خرافة الذي يتضمن الكثير من العجائب مع تفاوت كل رواية أو تفسير، ففي المصادر الأولى كان الحديث مسندا إلى الرسول صلى الله عليه وسلم، أمّا المصادر المتأخرة أسند الحديث إلى عائشة رضي الله عنها، فهذا الرجل المسمى خرافة أخبر الناس عن عالم الجن من خلال نقله للأخبار من عالم غير معلوم إلى عالم الإنس الذي يجهل العالم الآخر، وبذلك يحدث العجائبي عندما يقف المستمع مترددا حائرا في تلقي هذه الأخبار.

وقد ورد حديث خرافة بروايات متعددة نذكر منها:

1) قال أحمد بن حنبل عن عائشة قالت: «حدث رسول الله صلى الله عليه وسلم نساءه ذات ليلة حديثا، فقالت امرأة منهن يا رسول الله: كأن الحديث حديث خرافة، فقال أتدرون ما خرافة؟ إنّ خرافة كان رجلاً من عذرة، أسرته الجن في الجاهلية، فمكث فيهم دهرا طويلا، ثم

[1]- ينظر: أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، كتاب الحيوان، ج1، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، د.ط، 1996، ص343.

ردوه إلى الإنس، فكان يحدث الناس بما رأى فيهم من الأعاجيب فقال الناس حديث خرافة»[1].

2) وقال المفضل بن سلمة «كان الرسول صلى الله عليه وسلم يحدث نساءه، فقال في حديثه: ... إنّ خرافة كان رجلا من عذرة سبته الجنّ فكان فيهم زمانا يسمع ويرى، ثم رجع إلى الناس فكان يحدثهم بما رأى في الجن من العجائب؛ فكان الناس إذا سمعوا حديثاً عجباً قالوا: كأن هذا حديث خرافة»[2].

3) وقال ابن منظور في لسان العرب: « ذكر بن الكلبي في قولهم حديث خرافة، أنّ خرافة من بني عذرة أو من جهينة، اختطفته الجن، ثم رجع إلى قومه، يحدث بأحاديث مما رأى يعجب منها الناس، فكذّبوه، فجرى على ألسن الناس، وروي عن النبي صلى الله عليه وسلم، أنّه قال: وخرافة حق، وفي حديث عائشة رضي الله عنها، قال لها حدِّثيني، قالت: ما أحدِّثُك حديث خرافة»[3].

4) أما الرواية الرابعة فيها الكثير من التفصيل « حدثنا ثابت البناني عن أنس بن مالك قال: اجتمع إلى النبي صلى الله عليه وسلم نساؤه، قال: فجعل يقول الكلمة كما يقول الرجل عند أهله، فقالت إحداهنّ: كأن هذا حديث خرافة، فقال: أتدرين ما حديث خرافة؟ قالت: لا، قال: إن خرافة كان رجلا من بني عذرة، فأصابته الجن، فكان فيهم جنيا ثم رجع إلى الإنس، فكان يحدث بأشياء تكون في الجن وبعجائب لا تكون في الإنس، فحدث أن رجلا من الجن كانت له أم فأمرته أمه أن يتزوج، فقال: إنّي أخشى أن يدخل عليك من ذلك مشقة أو بعض ما تكرهين، فلم تدعه حتى زوجته امرأة لها أم، فكان يقسم لامرأته ليلة ولأمه ليلة عند

[1] – أحمد بن حنبل، مسند الإمام أحمد بن حنبل، ج6، تح: أحمد معبد عبد الكريم، دار المناهج، د.ط، د.ت، ص 157.

[2] – المفضل بن سلمة بن عاصم الضبي، الفاخر في الأمثال، تح: محمد عثمان، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2011، ص.ص 179- 180.

[3] – ابن منظور، لسان العرب، ج9، ص 80.

هذه ليلة وعند هذه ليلة، فكان ليلة [عند] امرأته فكان عندها وأمه وحدها، فسلم عليها السلام، قال: فردت السلام، فقال: هل من مبيت؟ قالت: نعم؟ قال: فهل من عشاء؟ قالت: نعم، قال: فهل من محدث يحدثنا؟ قالت: نعم أرسل إلى ابني فيحدثكم، قال: فما هذه الخشفة التي نسمعها في دارك؟ قالت: هذه إبل وغنم، قال: أحدهما لصاحبه أعط متمنيا ما تمنى، قال: فأصبحت وقد ملئت دارها غنما وإبلا، قال: فرأت ابنها خبيث النفس، فقالت: ما شأنك؟ لعل امرأتك كلمتك أن تحولها إلى منزلي، أو تحولني إلى منزلها، قال: نعم، قالت: فحولني إلى منزلها، قال: فتحولت إلى منزل امرأته وتحولت امرأته إلى منزل أمه. قال: "فلبثا حينا"، ثم إنهما جاء إلى امرأته والرجل عند أمه، قال: فسلم فردت السلام، قال: هل من مبيت؟ قالت: لا، قال: وهل من عشاء؟، قالت: لا، قال: وهل من إنسان يحدثنا؟ قالت: لا، قال: فما هذه الخشفة التي نسمعها في دارك؟ فقالت: هذه سباع، قال: فقال أحدهما لصاحبه: اللهم أعط متمنيا ما تمنى وإن كان شرا. قال ملئت دارها سباعا فأصبحت قد أكلتها»[1].

هذه الروايات للحديث كلّها تجتمع على الأحداث العجائبية الخارقة ومن أسئلة زوجات النبي صلى الله عليه وسلم، يتضح أنها غير قابلة للتصديق في قولهن "كأنه حديث خرافة"، غير أن مصداقية أخبار خرافة تعلن حين يقول الحديث "لولا أنك حدثتني بهذا يا رسول الله لظننت أنه حديث خرافة"[2] مما يحيلنا على أنها شهادة من النبي صلّى الله عليه وسلم إذ قال « إنه كان رجلا صالحا، وإنّه أخبرني أنه خرج ذات ليلة في بعض حاجاته فبينما هو يسير إذ لقيه ثلاثة من الجن فأسروه»[3].

[1] – أبو الفرج عبد الرحمن بن علي الجوزي، الملل المتناهية في الأحاديث الواهية، ج1، محقق: خليل الميس، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، د.س، ص.ص 61- 62- 63.

[2] – المفضل الضبي، الفاخر في الأمثال، ص 180.

[3] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ومن خلال هذه المرويات التي تتفاوت من سند لآخر لحديث الرسول صلى الله عليه وسلم على أن خرافة وحديثه يمثل ميثولوجيا مدهشة كلّها خوارق وعجائب تحفل بعالم الجن وعلاقته بالإنس، وبجعلها حقائق تاريخية وجب على المسلم تصديقها، ولكن ألا يمكننا أن نتساءل عن الإسرائيليات التي طالت أيضا الحديث النبوي الشريف.

ما حدث مع تفسير القصص القرآني وقع للحديث النبوي الشريف، من هنا يتبين لنا مقدار العبث والتزييف الذي يطال كل شيء بما فيها الأحاديث المنسوبة إلى الرسول صلى الله عليه وسلم، وكل حديث لا أصل له، فحديث خرافة يمثل البذور الأولى للحكاية الخرافية العجائبية، التي تتمثل في شخصيات من الجن والإنس والعلاقات التي تجمعهم، إضافة إلى إغفال الزمن وتأثيره على هذه الشخصيات السحر والمسخ، وتحول الكائنات إلى غير أجناسها[1] وغيرها من العجائب التي وردت هنا وهناك في حديث واحد بعشرات الروايات مثلما حدث في حديث خرافة.

عموما الحديث كان عن التفسيرات والمرويات العجائبية التي أدخلت في التفسير القرآني والحديث النبوي الشريف وما طالها من سرود لا علاقة لها بالدين، واجتنبنا الحديث عن العجيب الوارد في القرآن الكريم، أو ما وقع للرسول صلى الله عليه وسلم مثل حادثة انشقاق القمر أو الإسراء والمعراج كونها حقائق لا شك فيها ولا تردد، لأنها تدخل ضمن معجزات الرسل والأنبياء تتحكم فيها قوة الإيمان.

ب- الرواية العجائبية والقصص الديني:

القصص الديني بما فيه القرآني والنبوي من قصص الأنبياء والرسل والصالحين وأخبار الأمم الغابرة وأشراط الساعة حتى أخبار السلف، كلّها كان مدادا للكتابة الروائية ومدّ صرح التخييل بطابع عجائبي يصهر هذه النصوص الدينية المقدسة مع نصوص ترغب في التجديد وتنزع للتجريب وتغيير

[1] - ينظر: عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص 168.

زوايا النظر والرؤى. وقد كانت الرواية المغاربية تحفل بتوظيف ذلك فلا تكاد تخلو رواية من إحالة دينية ومرجع مقدس.

ففي الجزائر يستعيد مونسي حبيب في روايته "جلالته الأب الأعظم الخطر القادم من المستقبل" قصة النبي موسى وفرعون من خلال الصبي موسى الذي يصادفه "الأب الأعظم" -ذو الملامح الأسطورية الخارقة والعجائبية- حيث يشعر هذا الأخير بالصدمة ويتساءل أهذا موسى آخر، ويقرر هو و"إشتار" التي جعلها "الأم العظمى" أن يجعلا منه "الابن الأعظم" مثل ما فعله فرعون وزوجته بموسى، قال الله عزّ وجلّ: ﴿**فَالْتَقَطَهُ آَلُ فِرْعَوْنَ لِيَكُونَ لَهُمْ عَدُوًّا وَحَزَنًا إِنَّ فِرْعَوْنَ وَهَامَانَ وَجُنُودَهُمَا كَانُوا خَاطِئِينَ**﴾[1]، هكذا يكبر "موسى الرواية" منعزلا داخل جدران قصر "الأب الأعظم" بعيدا عن العالم الخارجي، هذا الأب/فرعون الذي دمر كل معالم الدين من كنائس ومساجد ومعابد وجعل الدين قائما على توحيد الأبوة العظمى عبر أحداث عجائبية فيقول: « عرفتم الآن لماذا دمرنا الكنائس والمساجد والمعابد وحطمنا الأصنام والتماثيل والنصب... ولسنا كما يفهم البعض ملحدين لا نؤمن بشيء، ولكن نحن نؤمن بجلالتنا، وأبوتنا العامة للناس أجمعين... فالدين الذي نقدمه للعامة الآن، دين ينبت من قراراتنا»[2]. كما فعل فرعون ﴿**فَقَالَ أَنَا رَبُّكُمُ الْأَعْلَى**﴾[3] وقد توحدت شخصية الرواية الأب الأعظم وجعلها الروائي في فرعون المستقبل الطاغي الجبروت الذي عاث في الأرض فساداً فقسم الناس شيعا وطوائف متفرقة حسب طبقات عن طريق قوة الآلة ومن خلال المنظمات السرية التي كانت تدعمه، حيث أصبح البشر عبيدا له مثل ما فعل فرعون، يقول الله عزو وجل: ﴿**إِنَّ فِرْعَوْنَ عَلَا فِي الْأَرْضِ وَجَعَلَ أَهْلَهَا شِيَعًا يَسْتَضْعِفُ طَائِفَةً مِنْهُمْ يُذَبِّحُ**

[1] - سورة القصص، الآية 08.

[2] - حبيب مونسي، جلالته الأب الأعظم، الخطر الآتي من المستقبل، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، د.ط، 2002، ص67.

[3] - سورة النازعات، الآية 24.

أَبْنَاءَهُمْ وَيَسْتَحْيِي نِسَاءَهُمْ إِنَّهُ كَانَ مِنَ الْمُفْسِدِينَ﴾[1]، وقد اتبعت الرواية نفس خطوات القصة الدينية، فلما كبر موسى بعد سنوات العزلة خرج إلى العالم الخارجي فأصيب بصدمة على أنه عالم خال من المشاعر والأحاسيس، وتذكرنا القصة القرآنية عندما بلغ موسى أشد قوته وتكامل عقله آتاه الله حكماً وعلما يعرف بهما الأحكام الشرعيّة، وما خروج موسى الرواية من القصر إلى العالم الخارجي إلا دلالة على علمه بعد جهله، قال الله عزو وجلّ: ﴿**وَلَمَّا بَلَغَ أَشُدَّهُ وَاسْتَوَى آتَيْنَاهُ حُكْمًا وَعِلْمًا وَكَذَلِكَ نَجْزِي الْمُحْسِنِينَ**﴾[2]، وكما كانت نهاية فرعون على يد موسى وأتباعه يقول الله عزّ وجلّ: ﴿**وَنُرِيدُ أَنْ نَمُنَّ عَلَى الَّذِينَ اسْتُضْعِفُوا فِي الْأَرْضِ وَنَجْعَلَهُمْ أَئِمَّةً وَنَجْعَلَهُمُ الْوَارِثِينَ**﴾[3]، فبعدما كان موسى موعودا بالخلافة مكان الأب الأعظم، اكتشف طغيانه وجبروته وكيف حول البشر إلى آلات، لا مشاعر، لا حب، ولا إنسانية، فأسقطه من ملكه. وقد صاغ الروائي قصته بطريقة حداثية عجائبية تلائم وعصر الآلة والتطور والحروب والهيمنة الاقتصادية في نظرة استباقية للمستقبل وشخصيات عجائبية بصفاتها وقدراتها الخارقة.

فالنص القرآني بقصصه كان معينا لا ينضب للروائيين مما أكسبهم بعدا عجائبيا للكثير من نصوصهم، حيث يقول الروائي الجزائري عزّ الدين جلاوجي في سؤال مني له عن روايته سرادق الحلم والفجيعة التي تتناص مع قصة يوسف ومقاطع كثيرة مع آيات قرآنية بأسلوب ولغة عجيبة، فأجاب: « أنا أؤمن دائما أن النص القرآني نص مترع بالجديد، وعلينا نحن أن نفجر منه هذا الجديد، ومن مدة وأنا أنقب في هذا النص، يمكن أن يحيلنا إلى عوالم جديدة إبداعية كبيرة، إنّه خزان لا ينفذ ومن الخطأ حصره في زاوية ضيقة»[4].

[1] – سورة القصص، الآية 04.

[2] – سورة القصص، الآية 14.

[3] – سورة القصص، الآية 05.

[4] – حوار مع الروائي عز الدين جلاوجي، البريد الإلكتروني، يوم 15-03-2012.

ولا يقف الأمر في الجزائر فالروائي الموريتاني موسى ولد أبنو يعترف قائلاً: « خلال كتابة "مدينة الرياح" عرضت لي معضلة إبداع بطل يشهد عشرات القرون وينتقل من حقب زمنية متباعدة، وإن كانت فكرة نسبية الزمن قد خطرت ببالي كطريق حل ممكن، إلا أنها لم تسعفني وعندما استحضرت قصة أصحاب الكهف وكونهم عاشوا ﴿**ثَلَاثَ مِئَةٍ سِنِينَ وَازْدَادُوا تِسْعًا**﴾[1] الآية تبلورت أمامي طريقة تمديد حياة البطل»[2]، وهكذا استثمر ولد أبنو القصص القرآني في بعث بطله فارا بعد عشرة قرون و أيضا استلهام قصة الخضر لفكرة الانتقال عبر الزمن من أجل الفرار من الظلم داخل مدينة مفتوحة على كافة الرياح، هنا يضعنا الروائي أمام هذه الأحداث العجائبية ولكن سرعان ما يتلاشى هذا الشعور بالتردد في قبول الأحداث من خلال التفسيرات العلمية الواردة في الرواية.

وفي تونس تعد رواية المسعدي "حدث أبو هريرة قال" (1973) من أوائل الروايات التي وظفت الموروث الديني بطريقة مغايرة تحيل إليه وتبتعد عنه بطريقة عجيبة بدء من العنوان. ولا يتوقف الأمر عند القصص القرآني في سرد الأحداث والشخصيات بل حتى على مستوى اللغة، الفواصل، المفردات والمعاني، الإيقاع والتراكيب إلى الاقتباس في توظيف الآيات في النص الروائي، حيث يمنح اللّغة بعدا دلاليا قداسيا يجذب به القارئ بطريقة عجيبة .كما فعل أيضا فرج الحوار في روايته "النفير والقيامة" فقد صاغها بمتانة متأثرا بآي القرآن مثل هذا النص: « ذلك الوعد لا ريب فيه منارا للصادقين الذين يؤمنون بالحرب ويشحذون الهمم وممّا أغدقنا عليهم من حزم ينفقون الذين يؤمنون بالحرية والسيف وطيبات الحديد... أولئك على هدى من أمرهم وأولئك هم المفلحون»[3]، أضف إلى ذلك اعتماد الرواية على الإطار الفني وعلى مستوى الأحداث والشخصيات والسرد، فهي تقوم أيضا على تصوير علامات الساعة محاكاة للأهوال التي تعرض لها المجتمع اللبناني إبان الحرب الأهلية وكأنها

[1] - سورة الكهف، الآية 25.

[2] – موسى ولد أبنو، التراث والخيال العلمي، م.م، ص 469، نقلا عن: شعيب حليفي وآخرون، الرواية والخيال العلمي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بمنيسك– منشورات مختبر السرديات، الدار البيضاء، ط1، 2013، ص 175.

[3] – فرج الحوار، النفير والقيامة، دار سراس، تونس، ط1، 1985، ص 120.

القيامة كما يحيل إليها العنوان، فالروائي اعتمد على شخصيات دينية كالمهدي وشخصية المسيح الدجال في شخصية "حوت القرش" ومنحه كل تلك الأوصاف العجيبة يقول:« فقد خرج من عظمة البحر له حافر بغل وأسنان الأسد ولبدته، وعلى رأسه عمامة من ناطحات السحاب والجذع جبة في سعة الدنيا»[1]، وإن كانت المرويات الدينية تحدثنا عن انتصار المهدي (الخير) على المسيح الدجال (الشر)، فإن الرواية تشكل المفارقة وتعكس ذلك لتنقلب الموازين وينتصر الشر، وكل ذلك عبر أحداث سردية عجائبية تعتمد على استشراف المستقبل والتنبؤ من خلال تجسيدها لأشراط يوم القيامة عبر التخييل.

إن اتساع النصوص الدينية وما يوازيها من تفسيرات ملحقة لقصصها هي مغلفة بالخارق والعجائبي الذي ينهل من المعجزات وتوظيفه في النصوص الروائية التي تتجدد به لغتها ومواضيعها.

[1] – فرج الحوار، النفير والقيامة، ص 53.

2- تجليات العجائبي في الأسطورة:

أ- الأسطورة:

الأسطورة هي المغامرة الأولى الإبداعية للمخيال البشري والمنبع البكر للتجربة الإنسانية، فهي تشكل شكلا تعبيريا من أشكال النشاط الفكري والديني والفلسفي ترتبط بالأدب بوصفه « نشاطا فكريا أيضا، كما تلتقي معه في أن لكليهما وظيفة واحدة هي إيجاد توازن بين الإنسان ومحيطه، وكما تسهم الأسطورة في تحرير العقل من سطوة الواقع، وتحلق به فوق عالم المحسوسات وتمنحه طاقة لترميم حالات التصدع التي ينتجها هذا الواقع، فإن الأدب يعدّ هو الآخر بحثا في الواقع دون الامتثال لقوانينه»[1].

إذا عدنا إلى أصل كلمة أسطورة في المعاجم الأجنبية نجد أن لفظة Mythe مشتقة من «الأصل اليوناني Muthos والذي يعني القصة (récit)، الحكاية (fable)»[2]، وقد أجمع الدارسون على صعوبة تحديد مفهوم ثابت للأسطورة كونها تتماس مع ما هو ديني، ثقافي، أدبي، فلسفي، ومن هذه التعريفات أنها « قصة خرافية – أسطورة- تنتمي بطريقة مجهولة إلى ثقافة المجتمع قد صاغها كاتب أو فنان ولكنها دائما تتخذ البعد الجماعي الذي يعكس وعي الأفراد»[3]، وهذه القصة بعض شخصياتها آلهة أو مخلوقات أخرى أكثر قدرة من البشر ومن النادر وجودها في تاريخ الأحداث الماضية فعملها يحدث في عالم فوق الزمن العادي أو السابق له، أي أنها قصة مجردة تستطيع شخصياتها أن تفعل ما تريد[4].

---

[1] – نضال صالح، النزوع الأسطوري في الروايات العربية، منشورات اتحاد الكتاب، سوريا، ط1، 2009، ص 15.

[2] – Phillipe Forest, Gérard Conio, Dictionnaire fondamental du français littéraire, p 274.

[3] - Idem, p 275.

[4] – ينظر: نور ثروب فراي، الماهية والخرافة دراسات في الميثولوجيا الشعرية، تر: هيفاء هاشم، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، د.ط، 1992، ص 21.

يرى إلياد مرسيا أن التعريف الأقل نقصا والأوسع « هو التعريف التالي: الأسطورة تروي تاريخا مقدسا، تروي حدثا جرى في الزمن البدائي، الزمن الخيالي، هو زمن "البدايات" بعبارة أخرى تحكي لنا الأسطورة كيف جاءت حقيقة ما إلى الوجود بفضل مآثر اجترحتها الكائنات العليا، لا فرق أن تكون هذه الحقيقة كلية كالكون cosmos أو جزئية كأن تكون جزيرة أو نوعا من النبات أو مسلكا يسلكه الإنسان أو مؤسسته، إذن هي دائما سرد لحكاية "خلق"»[1]، من خلال هذا التعريف تمنح للأسطورة قيمة دينية، على أن هناك قيم أخرى هي ما تجعل تحديد مفهومها غير ثابت لأنه لا يستطيع أن يشمل جميع أنماط الأساطير وما تحققه من وظائف في مجتمعات مختلفة وحضارات كبرى، تخضع كل واحدة منها لجوانب أسطورية متنوعة.

الأسطورة كما عاشتها المجتمعات القديمة هي التاريخ، الدين، المعرفة، والأخلاق، فهي تحكي قصة كائنات علوية هي محل تقديس واحترام لأنها أصل كل شيء، أو هي بذلك تمثل الدين وتمثل المعرفة لأنها تحدِّث بأصل الموجودات بدءاً من الكون إلى الإنسان وتمثل أيضا الأخلاق[2]، فالأسطورة هي حقيقة في وقت مضى تمثل نموذجا في آداب التصرف من خلال أداء المناسك والشعائر، أمّا اليوم في عصرنا الحديث فهي من المفارقات العجيبة المدهشة، « وهي موجودة في صورة بقايا أو رواسب ضمن الاستعمالات اللّغوية وفي مظاهر السلوك تذكر ببعض مظاهر الفكر الأسطوري ووظائفه»[3].

أما الأسطورة عند العرب فقد وردت في القرآن الكريم في كل المواضع بصيغة الجمع "أساطير الأولين"* وحسب تفسير الجلالين كانت دلالة «(أساطير) أكاذيب (الأولين) كالأضاحيك

[1] – مرسيا إلياد، مظاهر الأسطورة، تر: نهاد خياطة، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 1991، ص 10.

[2] – ينظر: محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج1، دار الفارابي، لبنان، ط1، 1994، ص 35.

[3] – المرجع نفسه، ص 38.

* – وردت "أساطير الأولين" في القرآن الكريم عن كفار قريش وعن حديثهم عن ما كان ينزل من وحي على الرسول صلى الله عليه وسلم وقد وردت في كل المواضع بصيغة الجمع مقترنة بلفظة "الأولين" في السور الآتية: الأنعام/ 25، الأنفال/ 31، النحل/ 24، المؤمنون/ 83، الفرقان/ 05، النمل/ 68، الأحقاف/ 17، القلم/ 15، المطففين/ 13.

والأعاجيب»[1]، وأيضا «الحكايات التي سطرت قديما»[2]، وقد أوردها ابن منظور في لسان العرب « مادة سطر وقال الزجاج في قوله تعالى: ﴿**وَقَالُوا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ**﴾، خبر لابتداء محذوف، المعنى وقالوا الذي جاء به أساطير الأولين، معناه سطره الأولون، واحد الأساطير أسْطورة، كما قالوا أحدوثة وأحاديث... والأساطير: أباطيل، والأساطير أحاديث لا نظام لها... يقال سطر فلان علينا، يُسَطِرُ إذا جاء بأحاديث تشبه الباطل، يقال: هو يسطر ما لا أصل له، أي يؤلف»[3]، وبذلك فالأسطورة هي الأكاذيب والأباطيل « أي كل ما يخالف الحقيقة ويناقضها كالعفاريت والجان، والسعالي، والأغوال، الحيوانات الطاهرة،...»[4].

إن كلمة أسطورة تنتمي إلى حقل دلالي قريب من كلمات "الحديث"، "الخبر"، "النبأ"، "القصص"، "الخرافة"، حتى وصل الأمر إلى أن ذهب أحد المستشرقين إلى أن الكلمة العربية «أسطورة قريبة الصلة بقرينتها في اليونانية واللاتينية (إيسطوريا) ''Historia'' بمعنى أنها أخبار تؤثر عن الماضين لا سيما أن "أساطير الأولين" إنّما وردت في القرآن الكريم بهذا المعنى»[5]، أي الحديث والأخبار وقصص الأنبياء التي كانت تعرفها قريش قبل الإسلام، ثم جاءت في القرآن الكريم كحديث موسى، نوح، إبراهيم، عاد، وثمود...الخ، ويؤكد علي جواد أن كلمة الأسطورة يونانية الأصل أخذها الجاهليون عن الروم قبل الإسلام بنفس المعنى الحديث والقصة[6].

[1] – جلال الدين المحلي، جلال الدين السيوطي، تفسير الجلالين، ص 128 (سورة الأنعام)، ص 347 (سورة المؤمنون).

[2] – المصدر نفسه، ص 588 (سورة المطففين).

[3] – ابن منظور، لسان العرب، ج4، ص 420.

[4] – عبد المالك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية، الدار التونسية للنشر، الجزائر، د.ط، 1989، ص 16.

[5] – محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج1، ص 17.

[6] – ينظر: علي جواد، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج8، منشورات جامعة بغداد، ط2، 1993، ص 318.

إذن الأسطورة قصة مغلفة بالخوارق والعجائب « تواجهنا للوهلة الأولى بعالم من فوضى الخيال يصعب وضعه في نظام للفهم»[1] والتفسير فيجعلنا نقف في حيرة تتلاشى مع الفهم، ذلك أنّها تمثل كل ما يتعارض مع الواقع، « ففي الزمان الفردوسي كانت الآلهة تهبط إلى الأرض، وتختلط بالبشر، كان بمقدور الناس من جهتهم الارتقاء إلى السماء، صعود جبل، وشجرة ونبات متسلق أو سلم، أو حتى بركوب أجنحة الطيور»[2]. وبذلك نجد الأسطورة تحمل بين طياتها بذور العجائبي من خلال ما هو ميتافيزيقي وغيبي، إضافة إلى عنصر الامتساخ، والكائنات الخارقة فوق بشرية والتي تتصف بالتحول، أو آلهة أو حتى أنصاف آلهة، كل هذه الشخصيات في خلقها يرتسم الخارق الذي يؤسس للدهشة والحيرة التي هي شرط ضروري للعجائبي إضافة إلى مكونات العجيب والغريب مثل أساطير بدء الخلق (أسطورة آدم)، أساطير خلق الكون... وغيرها من الأساطير التي تؤشر على شيء غير موجود، لكن العجائبي «يمتص هذا الشيء عن طريق تضخيمه أو التحجيم منه»[3] حتى يحقق التردد فترتبط الأسطورة بذلك مع كل ما هو عجائبي.

ترى نبيلة إبراهيم أنه يمكن تعليل غياب الأسطورة عند العرب رغم مقدرة هذا الأخير على الخيال من خلال ما وصل إلينا من السرود التراثية القيمة إلاّ أن العصر الجاهلي الأول تشكل فيه وعي بعيد عن السذاجة حتى يعتقد الجاهلي بوجود هذه الأساطير الكونية، «وإنّما يشيع في هذا العصر على عكس ذلك جو من الشك الرهيب إلى حدّ أن أخذ العربي يفكر تفكيرا وجوديا بعيدا عن العالم السماوي، أليس العربي، أمّا السبب الثاني فهو يترتب على افتراضنا وجود أساطير عربية عاشت بين الناس قبل مجيء الإسلام ولكن هذه الأساطير مسخت أو حرفت أو اندثرت بعد مجيء

[1] – شمس الدين الكيلاني، من العود الأبدي إلى الوعي التاريخي، الأسطورة، الدين، الإيديولوجيا، العلم، دار الكنوز الأدبية، لبنان، ط1، 1998، ص 46.

[2] – ميرسيا إلياد، الأساطير والأحلام والأسرار، تر: حسيب كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 2004، ص 98.

[3] – شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 77.

الإسلام»[1]، ولكننا رغم ذلك نجد حكايات أسطورية تتعلق بمظاهر الحياة الواقعية كأساطير الأخيار والأشرار أو ما يطلق على الأولى أيضا أساطير الأولياء وفيها من العجائب والخوارق المدهشة التي تحير الإنسان وتضعه موقف المتردد إزاء هذه الأحداث.

هذه الأساطير لا تختص «بحياة الإنسان فحسب وإنما تمتد إلى ما بعد موته إذ قد تتم المعجزات عند قبره وفي المكان الذي يعيش فيه، بل ومن طريق الأشياء التي كان يستخدمها والتي تصبح فيما بعد رقية تكتسب مقدرته الخاصة»[2]، إذ هناك الكثير من الأساطير العربية إلى جانب الأساطير الإغريقية والمصرية، والآشورية... « فملكة السرد القصصي لا تختص بأمة أو بجماعة... ولا تتوقف كما قلنا على ثقافة أو حضارة... ولكنها تصدر عن وحي الفطرة وإلهام الغريزة، فهي ملكة غريزية عامة ترادف ملكة التعبير عند سائر الناس على اختلاف سلالاتهم وبيئاتهم... ولهذا نجد البناء القصصي عند جميع الأمم والجماعات متفقا في وصفه وموضوعه... ولا يختلف إلاّ في بعض المظاهر الشكلية»[3] التي تخص كل بيئة وزمن. فكلما بحثنا نجد البطل بصفاته الخارقة الأسطورية لا يمل ولا يكل، لا يتعب يبحث عن الحقيقة أو يمثل الخير ويحطم الشر على حسب نوع الأسطورة، فشخصياتها واحدة في صفاتها، والسماء تشكل أيضا بعداً أسطوريا، إضافة إلى قداسة الماء، الجحيم، الخلود وإلى غير ذلك من الظواهر الأسطورية التي تجتمع فيها كل الأمم.

ب- الرواية العجائبية والنزوع الأسطوري:

لعبت النماذج الأسطورية دورا مهما في صياغة الأدب الحديث عامة، « وبوصفها أحد أهم المرجعيات النصية الرمزية والفنية مكنت الرواية العربية المعاصرة عامة والجزائرية على وجه الخصوص من

[1] – نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة، مصر، د.ط، د.ت، ص 13.

[2] – المرجع نفسه، ص 50.

[3] – محمد فهمي عبد اللطيف، الحدوتة والحكاية في التراث القصصي الشعبي، دار المعارف، القاهرة، د.ط، 1979، ص 07.

تحقيق تقدم نوعي على مستويين أحدهما مضموني والآخر جمالي»[1]، وإن المتتبع للساحة الروائية المغاربية يجد ذلك النزوع الأسطوري في البناء الروائي من حيث الشخصيات، الزمن، المكان، الأحداث وكذا معالجة موضوعات القرابة والزواج، الشعائر، الطقوس القداسية من خلال التناص بينها وبين أساطير قديمة في الثقافة العربية والغربية. حيث شكل ذلك فنا أدبيا تتداخل فيه الأزمنة والأمكنة والشخصيات الأسطورية الخارقة وحضورها من الزمن السحيق فتكتسب الأحداث بعداً عجائبيا ونزوعا أسطوريا.

ومن الروايات التي توظف الأسطورة والعجائبي نذكر في تونس رواية "طوق السراب" ليحي بزغود التي تتشكل أحداثها من أساطير الصحراء، "المشرط" لكمال الرياحي، رواية "السد" لمحمود المسعدي، ورواية "لوعاد حنبعل" للهادي ثابت حيث يتشكل البعد الأسطوري والعجائبي في الشخصية الأسطورية "حنبعل"، وفي المغرب نجد روايات الميلودي شغموم منها "خَمِيل المضاجع"، ورواية "عائشة القنديشة" لمصطفى لغتيري المستوحاة من أسطورة "عيشة القنديشة"، وفي ليبيا وفاء البوعيسي "للجوع وجوه أخرى" وروايات إبراهيم الكوني التي تحتفي بالأسطورة.

أمّا في الجزائر فنجد نماذج متنوعة أيضا نذكر منها: نوار اللوز لواسيني لعرج، صوت الكهف لعبد المالك مرتاض، وروايات الطاهر وطار من بينها "الحوات والقصر"، و"الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، هذا الولي الذي يشبه في طريقة بحثه وما لاقاه من أهوال في حروبه بأبطال الأساطير مثل أوديسيوس ملك إيثاكا والبطل الأسطوري لأوديسية "هوميروس" الذي ترك بلده ليكون قائدا في حرب طروادة وهو صاحب فكرة الحصان وما واجهه من أهوال.

كما قد جسدت رواية "الحوات والقصر" البعد الأسطوري من خلال شخصية "علي الحوات" وهو شخصية أسطورية تمتد بجذورها إلى أسطورة سيزيف وبروميثيوس وأوديب هذه الشخصيات الأسطورية وما تحمله من صفات عجائبية خارقة التي تفوق قدرة البشر، مما يشكل حيرة

[1] – الخامسة العلاوي، العجائبية في الرواية الجزائرية، دار التنوير، الجزائر، د.ط، 2013، ص 153.

وتردد في تفسير أحداث الرواية، فالبطل علي يمتاز بقوة خارقة جسدت الصراع الأزلي بين الخير والشر، هذه الأحداث المأخوذة من أسطورة أوزيريس، فقد كان ولد جب إله الأرض وكانت زوجته إزيس تشاركه وتعاونه في أفعاله الخيرة ثم دبر سيث بدافع الكيد من أخيه مؤامرة استطاع عن طريقها أن يغلق على أوزيريس في صندوق إلى أن عثرت عليه زوجته[1] والتي كلما بكت فاضت مياه النيل، أيضا علي الحوات كان كلما بكى أغرق بدموعه القصر، إضافة إلى ذلك نجد أسطورة « الانتقال إلى العالم الآخر المأخوذة من الأساطير السومرية في انتقال الإله أنليل إلى العالم السفلي عقابا له من الآلهة لاغتصابه الربة نليل»[2]، مثل ما حدث لـ "علي الحوات" الذي رفع من القصر بقوة خارقة.

رواية وطار لا تكتفي بطابع شخصياتها الأسطورية بل تخلق عالما عجيبا مدهشا، فالبطل اصطاد سمكة عجيبة تتكلم وتلتفت ثم تتحول هذه الأخيرة إلى حصان أسطوري بأجنحة سبعة، هذا العدد الذي وظفته الرواية بشكل ملفت على صفحاتها ، والمعلوم ارتباط هذا الرقم بكل ما هو مقدس في القرآن الكريم والتوراة والإنجيل، فنجد في الرواية القرى السبع، السمكة تزن سبعين رطلا، انفلاق الماء لعلي بسبع ضربات... إضافة إلى عنصر التحول العجيب تقول الرواية: « سمكة واحدة تزن سبعين رطلا ولها تسعة وتسعون لونا تعيش في الماء، تعيش في البر أحملها حين تتعب على كتفي وتحملني حين أتعب على ظهرها، في النهار سمكة وفي الليل امرأة، وإذا ما رأت خطرا تحولت إلى شبح أو رغبة تكمن في الصدر»[3]، كل ذلك يشكل الإدهاش في الاغتراف من الأسطورة التي تحمل بذور العجائبي في أحداثها وزمانها وشخصياتها، حيث تتعالق هذه المكونات في النص الروائي، فـ«الأسطورة دفء العقل للجسد مما يذكر به الشاعر الفرنسي "باتريس دو لا تور دوبان" في عبارته الجميلة "الشعب الذي لا أساطير له يموت من البرد" خصوصا برد التقنية الآخذة في تدمير طفولة العالم، إن

[1] – ينظر: نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 16.

[2] – فراس السواح، مغامرة العقل الأولى: دراسة في الأسطورة، سوريا، أرض الرافدين، دار علاء الدين، دمشق، ط11، 1996، ص 40.

[3] – الطاهر وطار، الحوات والقصر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1984، ص 210.

في الطاقة التخييلية التي تكتنزها الأسطورة مما يتيح لتأسيس لبؤرة العلاقات الإنسانية، يتخطى برود التقنية، إضافة إلى ما تولده في الإنسان من القدرة على الاستباق والاستشراف»[1].

الحديث عن الأسطورة يقتضي الحديث عن العجائبي والخارق فحتى وإن كانت في زمن ساحق تمثل حقيقة ووسيلة للفهم والإدراك من خلال رد كل ذلك إلى القوى البدائية غير أن ذلك لم يستمر، واليوم هي تحمل أبعادا مختلفة عجائبية في أحداثها وشخصياتها وكل مكوناتها الروائية لتعبر عن الواقع من خلال خلق واقع أسطوري عجيب، ينهض على الميتافيزيقا والغيبي والامتساخ.

ومن أكبر النماذج الروائية التي تنبني على الأسطورة نجد نصوص إبراهيم الكوني هذا الروائي الذي يغترف من منجز الإبداع العالمي و«الخارج عن الصّف بلا ريب، هذا الكاتب، شارد منفرد، وفذ بلا مراء فائق»[2]، الذي تعمق في دراسة تاريخ الأديان والأدب والفلسفة وأجاد العديد من اللّغات ممّا جعل نصوصه تنهج أسلوبا خاصا انطلاقا من أسطورة الصحراء وعلاقتها بالكون والإنسان والقدر والموت والطقوس، هذه المنطقة ظلت لسنين طويلة موطنا لقبائل الطوارق من موريطانيا امتداد للصحراء الليبية وصولا بالصحراء الغربية المصرية، فالكوني ابن الصحراء خبرها وجعلها فضاء أسطوريا عجائبيا وصورها تصويرا مدهشا في علاقتها مع الإنسان والحيوان، والطقوس المقدسة في المجتمع الطوارقي، الذي دخل للإسلام ومع ذلك لا زالت عالقة فيه تلك العقائد البدائية والوثنية إضافة إلى الأساطير التي تضرب جذورها في عمق الصحراء.

فمنذ رباعيته الخسوف (البئر، الواحة، أخبار الطوفان الثاني، نداء الوقواق) سنة 1989م، مرورا بالتبر، نزيف الحجر، المجوس الجزء الأول والثاني، الفم، السحرة، بر الخيتعور، واو الصغرى، عشب الليل، الدمية، الفزاعة، أنوبيس، مراثي أوليس المريد، قابيل أين أخوك هابيل؟ !،... وصولا

[1] – قاسم الشواف، ديوان أساطير سومر وآكاد وآشور، الكتاب الرابع الموت والبعث والحياة الأبدية، دار الساقي، لندن/ بيروت، ط1، 2001، ص 8.

[2] – إبراهيم الكوني، أساطير الصحراء، دار الجنوب للنشر، تونس، د.ط، 2008، من مقدمة: توفيق البكري، ص 7.

حتى آخر رواية له "ناقة الله" سنة 2015م، كل رواياته التي ذكرناها وما لم تذكر منها، أحداثها تدور في الصحراء أبطالها وشخصياتها دائما من الطوارق أو من حيواناتهم التي تتوحد معهم، فنصوصه مثقلة بأسئلة الوجود والتأملات الفلسفية والصوفية بلغة خاصة عجيبة، « فلوحات الكوني للمكان يختلط فيها الأسطوري بالواقعي والصوفي بالحكايات الغرائبية والفنتازيا»[1] التي تتشكل هذه الأخيرة من خلال شعور القارئ بالرهبة والدهشة في فصول هذه المتون بأحداثها العجائبية الأسطورية وأبطال خارقين بأفعالهم وحتى لأسمائهم المحافظة على لغة الطوارق "بوخا، باخي، أكا، أسوف" وهي أسماء مذكرة وأخرى مؤنثة مثل "تازيدريت، تينيري"، وأسماء قبائل (أهجار، إيفوغاس، أمغار..." وأمكنة "أميهرو، تدرارت، تاسيلي، أزجير، آير..."، إضافة إلى مجتمع عجيب حيث تقدم الأضاحي والقرابين من أجل الخصب والنماء، هذا المجتمع الذي يعج بعوالم ساحرة وبواطن خفايا عالم الصحراء الملغم بالألغاز، الذي يعيش فيه الإنس والجن جنبا إلى جنب ويتوحدون مع الحيوان والجماد، وتتداخل الأديان من إسلام، ومجوس، وأصنام ففيهم الكاهن والدرويش، الساحر والحكيم والعراف، صلوات وشطحات رقص وطقوس وأوثان، تمائم، آية كرسي، تعاويذ وبخور واقتباسات من القرآن الكريم والعهد القديم بأسفاره.

كما أن نصوص الكوني تتناص من أساطير مختلفة فرعونية، فينيقية، يونانية وعربية، إذ أن الصحراء وحدها تشكل فضاء أسطوريا بخلواتها وسكونها الأبدي وربطها بأخلاق الإنسان الصحراوي الطارقي وتأملاته الوجودية بعيدا عن المدنية وضوضائها التي تعرض قدسية هذا المكان للضياع والاندثار، ففي روايته نزيف الحجر والتبر وناقة الله أكد على طبيعة العلاقة المتينة بين الإنسان والحيوان حتى أنه في الثانية والثالثة جعل أبطالها من الحيوان هو "الجمل" وربطها بشكل مدهش وعجيب مع الصحراء تلك العلاقة التي لا يمكن الفصل فيها فإذا ذكر الجمل ذكرت معه الصحراء والعيش بعيدا عنها موت واغتراب، وذلك كان موضوع رواية "ناقة الله".

[1] – إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص 143.

أمّا ثنائية المجوس ترسم لنا تلك الواحة الأسطورية "واو" التي وعد الله بها عباده الصالحين ذلك المكان العجائبي المدهش وسط عالم مجدب، هي تلك الأسطورة المرسومة في أذهان الطوارق «واحات واو في الصحراء ثلاث: واو الكبيرة، واو الناموس، واو حريرة، واو الأخيرة، واحة مفقودة لا يعثر عليها إلا التائهين الذين فقدوا الأمل في النجاة، تسقي العطشان والضائع ولا تنقذ إلا من أشرف على الموت... لم يروا في الأحلام مدينة تفوقها جمالا وثراءً، لم يدخلها إنس إلا وخرج منها محملا بكنز يغنيه، ولكنهم نبهوا أيضا إلى عدم جدوى البحث عنها، فما إن يخرج الضيف من أسوارها حتى تختفي...»[1]، فواو من قبل كان أناسها أخيار لا يعرفون الشر يمتثلون لكتاب "آنهي"، سكن بجوارهم غرباء تحت ميثاق واحد ولكن من أجل امرأة قتل الغريب رجلاً أصيلا من "واو"، كما قتل قابيل أخاه هابيل وبه طارت "واو" إلى المجهول ضائعة ورفعت الأنهار إلى السماء أمطارا وانقلبت الأرض صحراءً، وانسحب الأصلاء إلى الخفاء، إنهم الجن وكتب على الغرباء الإنس الشقاء[2]. إذ أن هذه الأحداث الأسطورية المتمثلة في أسطورة قابيل وهابيل أعيد صياغتها ومزجها مع أساطير أخرى كأسطورة السكان الأصليين للأرض هم الجن، هذه المفارقة العجائبية هي التي تخلق الدهشة عن طريق المحاكاة.

رواية "أنوبيس" يمكن اختصارها في عنوانها الذي تتحدث عنه إحدى حواشي الرواية هذا الرجل الذي قتل أمه بحثا عن أبيه عكس أسطورة أوديب من جهة ويحيل من جهة أخرى على «أنوبي (أنوبيس) في لسان الطوارق الابن المجهول الأب، وهو كذلك في المصرية القديمة أيضا حيث تروي الأسطورة أن أنوبيس كان الابن غير الشرعي لأوزوريس لأنه عاشر نفتيس قرينة شقيقه ست عن طريق الخطأ فأنجب منها أنوبيس الذي صار الحارس على الموتى في العالم السفلي»[3]وهذا ما ترويه لوحة الغلاف أولا والتي تعود إلى رسومات فناني ما قبل التاريخ في مصر التي تصور أنوبيس إله الموتى يتفقد

[1] – إبراهيم الكوني، رواية المجوس، الجزء الأوّل، دار التنوير للطباعة والنشر، لبنان، ط2، 1992، ص 85.

[2] – ينظر: إبراهيم الكوني، من أساطير الصحراء، ص ص 14– 15.

[3] – إبراهيم الكوني، رواية أنوبيس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط2، 2002، ص 66.

ميتا، فالرواية تنهض على هذه الأسطورة وعلى غيرها من الأساطير وتمزجها في أحداث عجائبية حيث تصدمك وتجعل القارئ مترددا، فالذي قتل أمه من أجل لقاء أبيه كان قد تاه في الصحراء وشرب بول الغزال فمسخ حتى ساعده الشبح في استرداد بشريته والذي قُتل هذا الأخير أيضا على يديه دون علمه أن الشبح ما كان إلاّ الكاهن والأب، ففقد أنوبي بذلك السبيل النهائي لأبوته وسبب بحثه.

فالكوني حقيقة ما إن تقرأ نصوصه « تبهرك ضروب فيها من القصص العُجاب، أحداثه بين حقيقة وسحر، عادي وخارق وأبطاله الكائنات سائرها الإنس والجن والطير والدواب والزهر والشجر، والماء والحجر والريح والتراب، كلّه حي فيه عاقل قائل فاعل، هي الخليقة بأسرها على ركحة تتحرك تؤدي أدوارها وتحدث أخبارها لغرض فيها مرسوم»[1] يجعل الأسطورة تتألق تحت خيوط شمس الصحراء فوق تعاريج رملها الذهبي وخلائها الأبدي وعالمها العجائبي.

[1] – إبراهيم الكوني، من أساطير الصحراء، ص 8.

3- تجليات العجائبي في القصص الصوفي:

أ- القصص الصوفي:

النماذج الحكائية الصوفية معين لا ينضب من الحوادث الخارقة والمشاهد العجائبية التي تعكس «المحتوى الفكري للتصوف الذي هو عالمي وإنساني في مضامينه بين العرب وغيرهم من الأمم الأخرى، وبين المسلمين وغيرهم من الديانات الأخرى، فإن كان ثمة فرق نسبي بين طرائق التصوف ومقولاته إلا أن التصوف، بوصفه تجربة إنسانية تنشد تحرير الذات البشرية من أسر المادة والشهوات والانطلاق بها نحو عوالم الغيب والطهارة والسمو، هو جوهر متشابه بين شعوب الأرض على اختلاف الجنس أو البلد أو العقيدة»[1].

بدأ التصوف دينيا وأخلاقيا ثم أصبح فلسفيا في تجاربه، وانتهى عند العرب طريقة ومذهب استمر إلى يومنا هذا يختلف من مكان إلى آخر، وإذا تتبعناه من الناحية التاريخية نجد أن هذه الظاهرة تضرب جذورها في عمق التاريخ، فهي «عقيدة فلسفية نشأت قبل الإسلام في الفلسفة الاستشراقية المنسوبة إلى (أفلوطين*)، والفلسفة الهندية القديمة، والتي ما زالت عقيدة الهند إلى اليوم، وهي القول بوحدة الوجود، وهذه العقيدة هي عقيدة كثير من شعراء الفرس قبل الإسلام وبعد الإسلام (...) فالتصوف فلسفة كاملة وعقيدة غايتها فتح القلب على علوم غيبية»[2] وواقع آخر يمثل لنا اللاواقع واللامعقول.

---

[1] – ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، المكونات، والوظائف، والتقنيات (دراسة)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2003، ص 18.

* – وردت لفظة أفلوطين والمقصود أفلاطون.

[2] – عبد الرحمن عبد الخالق، الفكر الصوفي في ضوء الكتاب والسنة، مكتبة ابن تيمية للطبع والنشر والتوزيع، الكويت، ط2، د.ت، ص 13.

تتحدث كتب الصوفية عن سلوكاتهم وطباعهم التي تصدر عنها الخوارق والعجائب باعتبارها جزءاً من طبيعتهم؛ فهي بالنسبة إليهم كرامات مقابلة للمعجزات التي يختص بها الأنبياء، فقد أخبر الرسول صلى الله عليه وسلم أنه خاتم الأنبياء وأنّ باب النبوة قد أغلق والله عزّ وجلّ لما قدر على الإنسان العيش على الأرض خليفة جعل لهذه الطبيعة قوانين أشبه بالثوابت التي لا تقبل الخرق حتى يعيش في عالم مستقرّ ويكوّن حضارته، وحسب اعتقاد المسلمين أن هذه القوانين غير ثابتة نهائيا وإنّما الأمر مرهون بإرادة الله الخالق وواضع القوانين يخرقها من أجل تأييد نبي أو رسول وإظهار لمشيئته وقدرته الإلهية، وبموت الرسول صلى الله عليه وسلم انتهى زمن المعجزات ولكن طرأ تعديل على طبيعة هذه العلة مؤداه أن الله قد يخرق قانونا طبيعيا من أجل أوليائه من جهة التشريف أو التأييد أو التقريب[1].

إنّ معجزات الأنبياء والرسل مثل قصة الإسراء والمعراج للرسول صلى الله عليه وسلم وغيرها كتكليم الحيوان، والجماد، وإبراء المريض تحولت بصيغ أخرى على شكل كرامات إلى الصلحاء والأولياء والمجاذيب، «وهو استيهام عميق يرسم للعجائبي يكشف عن مدى تجذر الديني وأيضا الغيبي في الوعي وانعكاس ذلك في النصوص»[2] التي يكتبها الصوفي وتمثل جانبا ثريا في الأدب العربي.

الحديث عن العلاقة بين العجائبي ونصوص التراث الإسلامي تكمن في أن كلاهما يقع على «حافة الحقيقة بين الممكن والمستحيل، أو بين الحقيقي وغير الحقيقي، ففي العجائبي ثمة حيرة أمام الحدث الخارق، بين تفسيره بما يلائم نُظم الحقيقة الواقعية أو تفسيره بما يخالفها، وفي نصوص التراث الإسلامي يبقى الحدث الخارق واقعا بين (الممكن) على اعتبار أنه لا يعجز القدرة الإلهية، وبين (المستحيل) الذي يجعله خيالا فحسب، لعدم وجود برهان يلزم وقوعه على الحقيقة، ويبدو ذلك واضحا بين احتواء النصوص على الجن والملائكة، واختراق السماوات والمشي على الماء والطيران في

[1]- ينظر: لؤي خليل، عجائبية النثر الحكائي، أدب المعراج والمناقب، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، د.ط، 2007، ص 33.

[2] - شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي، التجنس، آليات الكتابة، خطاب المتخيل، ص 488.

الهواء»[1]، والمقصود هنا بنصوص التراث الإسلامي نصوص الصوفية المتعلقة بأدب الكرامات ونصوص المعراج التي ظهرت في القرن الرابع الهجري وهو قرن العجائب والغرائب، وهناك من يرى أنه يبدأ من القرن الثاني الهجري إلى يومنا هذا فهو باب واسع وعريض وطويل خاصة بما سمي فن مناقب الأولياء والصالحين[2].

التجارب الروحية للصوفي تنعكس في نصوصه إذ هي « نتاج الغياب عن هذا العالم والاستغراق في عالم الخيال، عالم الأنا في تجربتها الصوفية التي هي تجربة الفكر وتجربة في الكتابة أيضا، وتجربة في مقاربة المطلق تلجأ إلى طرق جديدة للتعبير عنه، قوامها الصورة الإشراقية التي لا تخضع للعقل، ولا للمنطق، بل للحلم وحده؛ لأنه الوسيلة الوحيدة لمقاربة الجانب المجهول من الوجود؛ لأنّ الحلم نشاط لا يقف عند الحدود ولا يأبه للقوانين»[3] بل يتخطى الواقع ولا يعرف فيه المستحيل إنه موطن العجائب والغرائب يصبح كل شيء ممكنا فيه.

فالمعراج عند ابن عربي على أنواع عدة منه « ما يختص به الأولياء وإنّما هو معراج معنوية تكون بالهمم فيعرج الولي بهمته وبصيرته على براق عمله ورفرف صدقه معراجا معنويا ينال فيه ما يعطيه خواص الهمم من مراتب الولاية والتشريف»[4]، ويبين ابن عربي إسراءات الأولياء ومعارجهم على أنّها رؤيا نراها في حال النوم أو الفناء فإن كانت نوما فهي الرؤيا والمبشرات وإن كانت فناء فهي المكاشفات، وقد تحدث ابن القيم الجوزية في كتابه الروح عن الرؤيا الصحيحة ويذكر « منها إلهام

[1] – لؤي خليل، عجائبية النثر الحكائي، ص 7.

[2] – ينظر: محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي، دار غريب للطباعة، القاهرة، د.ط، د.ت، ص75.

[3] – وضحي يونس، القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن الرابع الهجري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2006، ص 69.

[4] – محي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، دار الكتب العربية الكبرى، نسخة مطابقة لنسخة الأمير عبد القادر الجزائري، د.ط، د.ت، ص 55.

يلقيه الله سبحانه في قلب العبد وهو كلام يكلم به الربُّ عبدَه في المنام كما قال عبادة بن الصامت* وغيره.

ومنها: مثل يضرب له ملك الرؤيا الموكل بها.

ومنها: التقاء روح النائم بأرواح الموتى من أهله وأقاربه وأصحابه وغيرهم كما ذكرنا.

ومنها: عروج روحه إلى الله سبحانه وخطابها له»[1].

ومن أوائل المتصوفين الذي جعل لنفسه معراجا كمعراج الرسول صلى الله عليه وسلم "أبو يزيد البسطامي" الذي راح يحدث كيف أنه عرج بروحه إلى السموات سماء سماءً وأن بغيته كانت في الفناء إلى الله أو البقاء مع الله إلى الأبد، ونجد أيضا معراج عبد الكريم الجيلي، ومعراج إسماعيل بن عبد الله السوداني، وفيها الكثير من العجائب والغرائب.

ومن هذه المعارج العجائبية نذكر ما قاله أبو يزيد البسطامي: « رأيت في المنام كأني عرجت إلى السموات، فلما أتيت إلى السماء الدنيا فإذا أنا بطير أخضر فنَشَر جناحا من أجنحته، فحملني عليه وطار بي حتى انتهى بي إلى صفوف الملائكة وهم قيام محترقة أقدامهم في النجوم يسبحون بكرة وعشية فسلمت عليهم فردوا عليّ السلام، فوضعني الطير بينهم (...) وكأني عرجت إلى سماء ثانية فإذا جاء فوج من الملائكة ينظرون إليّ كما ينظر أهل المدينة إلى أمير يدخلها، ثم جاءني رأس الملائكة اسمه لاويد وقال: يا أبا يزيد إن ربّك يقرئك السلام، ويقول أحببتني فأحببتك، فانتهى بي إلى روضة خضرة فيها نهر يجري حولها ملائكة طيارة، يطيرون كل يوم إلى الأرض مائة ألف مرة ينظرون إلى

* – عبادة بن الصامت راو للحديث.

[1] – شمس الدين أبو عبد الله بن القيم الجوزية، الروح، في الكلام على أرواح الأموات والأحياء بالدلائل من الكتاب والسنة والآثار وأقوال العلماء، تح: محمد اسكندر يلدا، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1988، ص 43.

أولياء الله...»[1]. فالكرامة هي حلم الصوفي أو رؤياه فهما شيء واحد حيث هذا هو حظ الولي من النبوة.

والكرامة أيضا تناقلت عن طريق المريدين ثم انتشرت بين العامة، « فالأولياء مأمورون بكتم الكرامات وعدم إفشائها»[2]، ومصرين على سريتها والحذر من إعلانها على عكس المعجزة التي من شروطها التحدي والإظهار، وربما يعزو السبب أيضا على إخفاء الكرامات لما تسببه من قلق في نفس الولي "وتكون عبئا عليه لأنه يخاف أن يكون مخدوعا بحواسه"[3] ، لذلك يأمرون مريديهم بحفظها ونقلها ولكن حتى بعد موتهم وتكون التوصية أن «لا تكتموا عن إخوانكم ما تشاهدونه من الكرامات وحدثوهم بها فتحببوا لهم طاعة الله»[4]، وهكذا يتم الكشف عن هذه الكرامات وما حدث فيها من خروقات للقوانين الطبيعية التي تثير الدهشة والاستغراب حتى لأنهم عند قصهم لها يعترفون أنها عجائب باستخدامهم للفظة عجب بكل مشتقاتها.

وفي معرفة الولي وقبول الكرامة يحذر أبو يزيد البسطامي المريدين والسالكين ويحدد مقياسا دقيقا حيث يقول:"لو نظرتم إلى رجل أعطى من الكرامات، حتى يرتقي في الهواء فلا تغتروا به، حتى تنظروا كيف تجدونه عند الأمر والنهي وحفظ الحدود وأداء الشريعة"[5]، فالأولياء لا يرون في الكرامات ضرورة لتحقق الولاية بل لا يأبهون بها لأن الأرض تطوى للشياطين والجن وغيرها، ولكن تحقق

[1] – عبد الرحمن عبد الخالق، الفكر الصوفي في ضوء الكتاب والسنة، ص.ص 202- 203.

[2] – أبو القاسم بن هوزان القشيري، الرسالة القشيرية في علم التصوف، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ط، د.ت، ص 353.

[3] - محمد أبو الفضل بدران، أدبيات الكرامة الصوفية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2013، ص80.

[4] – أبو يعقوب يوسف التادلي بن زيات، التشوف إلى رجال التصوف، وأخبار أبي عباس السبتي، تح: أحمد التوفيق، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ط2، 1997، ص 261.

[5] - عبد الحليم محمود، سلطان العارفين أبو يزيد البسطامي261 هجرية، دار المعارف، ط2، 1985، ص172.

الكرامة في نظر عامة الناس للأولياء وإدخالها الدهشة في نفوسهم لعلمهم بوجود هذه القوى الغيبية التي لا يمكن تفسيرها هو ما يعزز ويثبت اعتقاد الناس في الولي وحتى لمريديه[1]

ويعرف ابن عربي الكرامة فيقول: « أعني بالكرامات إلا ما ظهر من قوة الهمة (...) فإن كرامة الولي وخرق العادة له إنّما كان بإتباع الرسول، والجري على سنته، فكأنها من آيات ذلك النبي، إذ بابتعاده ظهرت للتحقق بالإتباع فلهذا جاورته»[2]، وبذلك فالكرامة نتاج طبيعي للتصوف وشعاره، وهي «ظهور أمر خارق للعادة من قبل شخص غير مقارن لدعوى النبوة، يعني أنها مثله خرق للعادي والمألوف والسلوك الاجتماعي: يقفز فوق البشري وتتعدى هي ما هو فيزيائي ومادي وعلى هذا يأتي الولي بطلا تخترق إرادته كل شيء»[3]، وهو يعود بذلك إلى الجذور اللاواعية حيث أن المتصوفة هم أول من نادى باللاوعي حيث تزول الحواجز بين الواقع والخيال[4].

يتماس القصص الصوفي مع العجائبي حين يصبح « الخيال قدرة استبطان، قوامها الوعي، والذكاء، والإدراك الحسي يمتلكها الصوفيون وبواسطتها يخوضون رحلتهم بحثا عن الله، وعن وجودهم، فالخيال هو وسيلة العروج إلى السماء، والإسراء المعنوي إلى الله، والوصول المعرفي إلى حقائق الكون، الخيال صانع المعجزات وخالق كل جديد "[5]، بل إن الخيال الصوفي هو الوسيلة تخوله "لمعرفة ما لا يعرفه الإنسان العادي إلا بالموت، الإنسان العادي يظن أنه بحاجة إلى تجربة الموت ليكتشف أسرار ما وراء الحياة، لكن الإنسان الصوفي يمكنه اكتشاف هذه الأسرار، وهو على قيد الحياة، والمعرفة الحقيقية

[1] - ينظر: أبو الفضل بدران، أدبيات الكرامة الصوفية، ص116.

[2] – محي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، السفر الثالث، تح: عثمان يحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1985، ص425.

[3] – علي زيعور، الكرامة والصوفية، الأسطورة والحلم والقطاع اللاواعي في الذات العربية، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1984، ص 95.

[4] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] - وضحي يونس، القضايا النقدية في النثر الصوفي، ص 69

هي معرفة الخيال»[1]، والتي تسمى عند الصوفية بالكشف حتى لأن يستطيع الصوفي معرفة ما وقع في الماضي أو ما سيقع كلها في المستقبل، «فالكشف درجة ثانية بعد درجة الوحي، والمعرفة الكشفية تتحصل بزوال حجب قد تقوم بين القلب والإنسان الصوفي، وبين الله تعالى كحجاب النفس أو الشيطان، أو الدنيا، أو الهوى»[2]، فالأولياء يعرفون بعضهم دون أن يلتقوا ولو مرة واحدة ولأنهم أيضا محجوبون عن عيون العامة، ولكن القصص والحكايات تحدث عن لقاءات عجيبة بين الأولياء على بعض الجبال فكما يعرجون في السماوات يسرون أيضا في الأرض ويطوون المسافات، فهم قوام العالم من كل شيء بهمتهم فالأمطار تمطر بسبب بركتهم، وتنبت الأرض بسبب بركة أقدامهم ومشيهم عليها بحيث أن الله ينظر إلى العالم بأعينهم[3].

كرامات الصوفي لا تقترن فقط بالعروج إلى السماوات والمكاشفات بل تظهر أيضا في العجائب القصصية عن أراض غريبة لا تمت بصلة إلى عالمنا المألوف منها أراض الحقيقة التي تحدث عنها ابن عربي، فإذا دخلها العارفون الصوفيون « إنما يدخلونها بأرواحهم لا بأجسامهم، فيتركون هياكلهم في هذه الأرض الدنيا ويتجردون»[4]، وتجرد الشيوخ من الهيكل ليس مقتصرا للدخول إلى عوالم أخرى بل يمكن له في أرض الدنيا أن يغير هيكله مثل قصة أوحد الدين الكرماني مع شيخه الذي دخل عليه بهيكل أمير أعطاه دواءً لشيخه المريض ويقول هذا الأخير « يا ولدي إنّي أشفقت عليك لما رأيت من احتراقك لأجلي فأذنت لك فلما مشيت خفت أن يخجلك الأمير بعدم إقباله عليك، فتجردت من هيكلي هذا ودخلت هيكل الأمير وقعدت في موضعه، فلما جئت أكرمتك وفعلت معك ما رأيت، ثم عدت إلى هيكلي هذا، ولا حاجة لي في هذا الدواء وما أستعمله»[5]، ولا

[1] – وضحي يونس، القضايا النقدية في النثر الصوفي، ص 69.

[2] – المرجع نفسه، ص 55.

[3] – أنا ماري شيمل، الأبعاد الصوفية في الإسلام وتاريخ التصوف، تر: محمد السيد إسماعيل، رضا حامد قطب، منشورات الجمل، بغداد/ ألمانيا، ط1، 2006، ص 232.

[4] – ابن عربي، الفتوحات المكية، السفر الثاني، 1985، ص 110.

[5] – المرجع نفسه، ص 262.

تقف عجائب الصوفيين عند هذا الحدّ بل تشمل كلّ أفعالهم وطرق عيشهم وعبادتهم مثل قصة رجال الماء، وهم قوم يعبدون الله في قعور البحار والأنهار، لا يعلم بهم كل أحد، فيقص ابن عربي هذه القصة فيقول: « أخبرني أبو البدر التّماشكي البغدادي- وكان صدوقاً، ثقة، عارفا بما ينقل، ضابطا حافظا لما ينقل- عن الشيخ أبي السعود بن الشِبل، إمام وقته في الطريق، قال: "كنت بشاطئ دِجْلَة بغداد فخطر في نفسي: هل لله عبادٌ يعبدونه في الماء؟ قال: فما استتممت الخاطر إلاّ وإذا بالنهر قد انفلق عن رجل، فسلم عليّ وقال: نَعم يا أبا السعود ! للهِ رجال يعبدون الله في الماء، وأنا منهم ! أنا رجل منهم ! أنا رجل تِكْرِيتَ، وقد خرجت منه لأنه بعد كذا وكذا يوماً، يقع فيها كذا وكذا" يذكر أمراً يحدث فيها، ثم غاب في الماء، فلمّا انقضت خمسة عشرة يوما وقع ذلك الأمر صورة ما ذكره ذلك الرجل لأبي السعود، وأعلمني بالأمر ما كان»[1].

قصص الصوفي مليئة بالمدهش والخارق والعجيب والغريب حيث يقف القارئ في حيرة وتردد، فمثلا « ليس من العجب أن تكلم الحيوان، العجب هو أن يكلمك الحيوان، وهذا شيء نادر لم يتيسر إلا لأشخاص قلائل كالنبي سليمان الذي خاطبه الهدهد وتوجهت إليه النملة بالقول"[2]، وهذا ما يحدث للمتصوفين حيث تكلمهم الحيوانات، والقارئ تخف دهشته وحيرته عندما يرجع هذه الأحداث إلى كرامات حصلت قبلا، لذلك هي مبنية على التكرار، والولي ملزم ضمنيا بالانخراط في صفّ من سبقه والاندماج في أسرة الأنبياء والأولياء. والعجيب أيضا يكمن في علاقة الأولياء مع الكلام واللّغة وخرق العادة فيهما، إذ أن أحوالهم تخالف ما ألفه الناس وتعودوا عليه، فيعلمون ما تخفيه الصدور والضمائر وما لا تفصح به الألسنة، وتكليم الجن ومعاهدتهم، ومحاورة الحيوان والنبات والجماد، فالولي مستجاب الدعوة والناس تهاب القوة الصادرة من كلامه ودعواته ولا تتوقف علاقة الولي العجيبة باللّغة من جانب الكلام فقط بل تشذ وتحيد عن المألوف[3]، فيمتد العجائبي إلى طريقة

[1] – ابن عربي، الفتوحات المكية، السفر الحادي عشر، 1987، ص 356.

[2] - عبد الفتاح كليطو، الحكاية والتأويل، دراسات في السرد العربي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988، ص ص 60.

[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص 61.

ووسيلة الكتابة التي يكتب بها الصوفي متجاوزة الطبيعي والمعقول فتثير الكثير «من الاستغراب والحيرة، فهذا رجل كان أقطع اليدين من الكفين (...) وكان مع ذلك يكتب في خلوته ولا يدري كيف يكتب، وهذا آخر يقول: إذا أشكل عليّ معنى في شيء أنظر في أي جهة كانت من جهات البيت فأجده مسطورا»[1].

القصص الصوفي العجائبي لا حصر له قد تسرب إلى أشكاله ومضامينه معا الكثير من قصص الأنبياء والرسل، والأسلوب الأسطوري الخيالي فنجد كتبهم تروي عوالم عجيبة وتتحرك فيها شخصيات عجائبية وأحداث ذات طابع غرائبي أو عجيب محملة بخصوصية وأسرار في صور بعيدة عن الواقع والمعقول والمألوف في حياة الناس العادية، وهذا ما يميزهم، كقصص ابن سينا (قصة ابن طفيل)، عبد الكريم الجيلي (الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل)، السهرودي (في كتابه منطق التلويحات)، والإمام أبو حامد الغزالي (في كتابه مشكاة الأنوار ومصفاة الأسرار وكتاب المنقذ من الضلال والموصل إلى ذي العزة والجلال)، و طالب المكي (في قوت القلوب في معاملة المحبوب ووصف طريق المريد إلى مقام التوحيد) وغيرهم مثل الحلاج، ابن عجيبة، الجيلاني، ذو النون المصري، الشبلي... والقائمة طويلة.

بعيدا عن التفريق بين الصوفي الديني والصوفي الفلسفي لأننا في مقام البحث في أدبية هذه القصص التي يمكننا دراستها في بعدها العجائبي المرتبط بخوارق أصحابها وتجاوزها للمألوف إلى اللامألوف وإثارة دهشة وحيرة المتلقي مما يجعلنا نقف عند هذا على مفهوم الأدب العجائبي، الذي ينبني هو الآخر على التردد والحيرة في تفسير الأحداث وهو ما يشكل نقطة التماس حيث يقول ابن عربي: «التعجب إنما يقع من موجود لا يعلم ذلك المتعجب منه ثم يعلمه فيتعجب منه»[2]، وبهذا يرتبط التعجب الصوفي بالأدب العجائبي الذي يلزم دائما اللامفسر وعندما نعرف السبب نخرج منه

[1] – عبد الفتاح كليطو، الحكاية والتأويل، دراسات في السرد العربي، ص 62.

[2] – ابن عربي، الفتوحات المكية، السفر الثاني، ص 110.

إلى الغريب أو العجيب، والصوفي هنا لا يتحدث عن المنام وعروجه وكراماته في الرؤيا وفقط وإنما حتى في اليقظة والواقع مما يربطها أكثر بالعجائبي وخاصة بالشخصية العجائبية للصوفي التي تدهش وتذهل ويرتبط هذا بحس مرتبته وأحواله ومقدار علمه ونوع تجربته وقوته الخارقة لقوانين الوجود الإنساني ومنطق الأشياء والمشاهد[1]، وحتى تجاوزه لسببية الزمان والمكان والقوانين الفيزيائية للعالم أو الكون ككل. ويرتبط العجائبي بالصوفي في صور الكرامات التي جمعها محمد أبوالفضل بدران في عشرين صورة منها الطيران في الهواء، المشي على الماء، تحمل الجوع والعطش والسهر والألم، طي الأرض، تسخير الملائكة والجن والحيوانات والجماد وكائنات أخرى للولي، إنقاذ الناس وقت الحاجة، التنبؤ بالمستقبل، القدرة على شفاء الآخرين من الأمراض، المعاونة على التأليف ومعرفة كل المعلومات واللغات، مصاحبة الأنوار والغمام للولي، إحياء الموتى وتكليمهم، خلود الولي بعد موته وارهاصات موته، ارهاصات الولي وهو جنين أو في المهد، تحقيق النصر على الأعداء دون مقاومة، تحقيق الأمنيات للمريدين والمنكرين، القدرة على اختيار توقيت الموت ومعرفته قبل الموت وارهاصات الموت،تغيير جوهر الأشياء مع بقاء صورها الأصلية، مشاهدة الخضر ومصاحبته، القدرة على الإخفاء، واستجابة الدعاء.[2]

ب– الرواية العجائبية والقصص الصوفي:

الأدب الصوفي بما فيه المنجز النثري والشعري يتحقق من خلال استخدامه لمعجم اصطلاحي صوفي يدرك شفراته المعنيون بالتصوف، ويتم استخدام هذا المعجم وفق قصد صوفي، قد تشترك في هذا المعجم أجناس وأنواع أدبية بتوظيفها مصطلحات لا يقصدون فيها المعاني الصوفية بمقصديتها، ومن بين هذه الأجناس نجد الرواية التي لها القدرة على أن تنقل لنا عوالم الصوفية بالتفاصيل، إذ كانت فضاءً رحبا واسعا تتفاعل فيه الشخصيات كالزهاد والمجاذيب والأولياء والمردة بأخبارهم العجيبة

[1] – ينظر: ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، ص.ص 189– 190.

[2] - ينظر: أبو الفضل بدران، أدبيات الكرامة الصوفية، ص.ص 133–134.

ومناقبهم وكراماتهم الخارقة التي أكسبت النص الروائي بعدا روحيا وعرفانيا، والجدير بالإشارة هنا أن الكثير من الروائيين أعادوا خلق عوالم صوفية جديدة تختلف وتتفاوت من نص لآخر، من حيث اللّغة التلميحية الطافحة بالرمزية والإيحائية البعيدة عن التقريرية الجريئة، والاستعارة من شخصيات صوفية أعيد إحياؤها من جديد بطريقة تتلاءم مع العصر ونزاعاته، وبأزمنة وفضاءات عجائبية بحيث تقول الواقع باللاواقع، ربما يعزى هذا التأثر الصوفي بدور الزوايا الذي لعبته في المحافظة على الهوية العربية الإسلامية وحماية اللغة ومنجزاتها إبان الاستعمار في المغرب العربي، وقدرة تأثيرها على الشعب من جهة واعتبارها جزء مهما من تاريخ الأدب العربي لما تحمله من قيم جمالية أدبية وتراثية.

ولما كانت « الرواية جنس جامع يحتضن الشعر والسرد والمسرح والرسم والأسطورة، الخرافة، الحلم، السحر (...) فهو يملك بنية مفتوحة ومتعددة الخطابات»[1]، رام هذا الجنس اليوم إلى الشعرية التي تتناسب مع الرؤيا الصوفية التي شكلت من حيرة الإنسان الوجودية وتقاطعت مع كل ما يشكل الدهشة ليجد المتلقي نفسه أمام اللامفسر أي العجائبي ومن هذه الروايات نجد في الجزائر أعمال الطاهر وطار في "الشمعة والدهاليز"، "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، "الحوات والقصر"، "الولي الطاهر يرفع يديه للدعاء"، "قصيدة في التذلل"، كل هذه الأعمال انطلقت من ابتكار عوالم متخيلة جديدة عجائبية بلغة سردية ساحرة تم فيها استغلال الحكي الصوفي من جانب الخطاب واللّغة، وممارسة الشطح والكشف وخاصة الحلم الذي يتراوح بين الغياب واليقظة كما في رواية الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي.

كما نجد الروائي محفوظ كحوال الذي يكون بطل روايته الحلاج الذي هدر دمه الخليفة المقتدر بالله وصلبه لاتهامه بالزندقة، فالروائي « يبعث الحلاج من جدثه البغدادي الغابر، بعدما نفض عنه الغبار إحدى عشر قرنا كاملا ليلبسه جبة جزائرية عصرية... الحلاج الذي قدم حياته قربانا للحقيقة العرفانية يحيا اليوم من جديد شخصية ورقية في هذا النص الروائي... يختلف الزمان والمكان

[1] - Jean-Yves Tadié, Le récit poétique, tel Gallimard, paris, 1994, p 11.

والأشخاص والشطحات لكن المصير المأساوي واحد... لا فرق بين الحلاّجين: التاريخي والفني، سوى هذا الأخير أكثر إشكالية ومأساوية»[1]، كما نجد روائيين آخرين استلهموا القصص الصوفي كعزّ الدين الجلاوجي في روايته "سرادق الحلم والفجيعة" في قصة ابن سينا "حي بن يقظان" وشخصية المجذوب.

أمّا في تونس يمكننا الحديث عن رواية النخاس لصلاح الدين بوجاه التي وظف فيها القاموس اللّغوي الصوفي (المريد، الحضرة، المعرفة، الفطنة...)، أضف إلى التناص من الفيلسوف المتصوف ابن سينا حيث جعل شخصيته الرئيسية تعيش الخلوة من خلال الكتابة على سفينة في البحر الأبيض المتوسط وهي طريقة المتصوفة عندما تكون الخلوة سفينة النجاة، إضافة إلى أحداثها العجائبية، وفي روايته "مدونة الاعترافات والأسرار" يعتمد أيضا على أسلوب السرد العربي القديم.

يقول بوجاه في حوار عن روايته النخاس بل وجميع إبداعاته: «إن الكتابة باب مشرع على الهاوية ! لذلك يحلو لي أن أمعن تيها في القيروان القديمة في مقام "سيدي فرحات" في أضرحة الأولياء وخلواتهم... لو عشت في زمن آخر منذ قرن أو قرنين مثلا لكنت من دراويش الحضرة وقتئذ. لهذا لا أميز كثيرا بين المجذوب والشاعر والكاتب والمحلل النفساني"[2]، ويردف قائلا: "لا أميز كثيرا بين تلك التخوم الغامضة المحببة إلى نفسي والقريبة مني... تلك التي تقول غربتي وغربة شخوصي فشخوصي ليست أنا، إنها كائنات من لغة وتخاييل، لكنها تعبر عن دهشتي وخوفي وجنوني ! وبناءً عليه فأنا مسكون "بالمعرفة" في أوسع معانيها وأضربها سهما في الواقعي والغرائبي أيضا، لهذا تكون المدن القديمة والنساء، وغرف النزل البعيدة والشواطئ الخالية من أروع مرافئ إلى الخلوة التي تحملني

[1]- محفوظ كحوال ، رواية الحلاج وزغاريد الدماء، من مقدمة يوسف وغليسي، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، د.ط، ص 08.

[2]- "النخاس" مجنون تائه ينقب عن المعرفة، شوقي بدر يوسف، متاح على الشبكة (www.startimes.com)، يوم: 14-01-2016، سا: 21:10.

إليها»[1]، وبهذا نجد أن الروائي يعترف أن نصوص رواياته مثل نصوص المتصوفة النابعة من رؤية مغايرة للعالم ومن خلواته التي تسكن إليها روحه.

لطالما اعتبر إبراهيم الكوني بمنجزاته السردية مشروعا روائيا مغاربيا بل وعالميا لاتساعالقضايا التي يطرحها، فرواياته تجمع الكثير من الأجناس والأنواع الغارقة في لغة شعرية سردية غامضة مكثفة بمجموعة من الإشارات والمعاني الروحية التي تقودنا إلى الصوفية، فلا تكتفي هذه النصوص برسم المعاني الصوفية الإسلامية بل نجدها تمتد حتى للصوفية الوثنية، ولغة الصمت والإيحاء بطريقة عجائبية في تقديم الأحداث ورسم الشخصيات وعلاقتها بالصحراء التي تمثل بخلائها خلوة الصوفي وكل ما توحي إليه من تقديس وتعالي النفس فيها عن الماديات وانتهاك الأبطال لحدود المعقول، ففي روايته مثلا واو الصغرى يخلق عوالم متخيلة تمثل ماورائيات من أراضي الصوفيين ومدنهم مثل المدينة الفاضلة عند إخوان الصفا، إضافة إلى الشطحات والحكي عن قبائل الطير المهاجرة، هذا ما يعزز الجانب الصوفي في الرواية فكثيرا من مؤلفات القصصية للفلاسفة المتصوفين نجدها حاضرة كمنطق الطير لفريد الدين العطار ورحلة البحث عن "السيمرغ".

أمّا الرواية الموريطانية فعلى قلة الأعمال الأدبية، وعلى الأقل ما يصل إلينا نجد رواية "مدينة الرياح" للروائي موسى ولد أبنو حيث تبدأ أحداثها العجائبية من خلال شخصيات ميتة نقب عليها في إحدى الحفريات ويعاد إحياء ذكرياتها عن طريق جمجمتها فتكشف عن حياة الشخصية الرئيسية "فارا" الذي يلازم الخلوة بعيدا عن البشر وآثامهم لاجئا إلى الصحراء بخلائها وانتظار أمر الرب في "تنين الرمال" موطن الجان، كما أن لغة الرواية صوفية فلسفية استطاع بها الروائي استبطان مشاعر فارا في خلوته عندما تسمو روحه عن مادية وخبث البشر يقول: « في الصحراء أصبح عندي حس شديد الدقة، وربما بسبب الخلاء أو بتأثير المذنب كنت أرى تفاصيل دقيقة لكل شيء، كل

[1] – المرجع السابق.

الحصاه... وأتابع التفاصيل الدرامية للعالم الصغير الذي ليس في متناول البشر العاديين»[1]، فهو بذلك يصنف نفسه خارج النوع العادي لأن لديه قدرات تفوقهم، أضف أن النص اعتمد على توزيع العجائبي على ثلاثة أزمنة تروى من ذاكرة فارا ماضيا في القرن الحادي عشر ميلادي ثم حاضرا في بداية القرن العشرين ومستقبلا في النصف الأول من القرن الحادي والعشرين، فالصوفي لديه القدرة على طي الأرض والانتقال فيها من مكان لآخر بل وتواجده في عدة أمكنة في زمن واحد كما له القدرة على الارتحال من زمن لآخر. وفي الرواية الموريطانية نجد أيضا رواية "منينة بلا نشيه" لمحمد ولد أمين الذي ارتكز هو الآخر على بعض الجوانب الصوفية أهمها الخلوة.

وفي المغرب الأقصى يعد أحمد التوفيق من الأوائل الذين تعرضوا واستثمروا الجانب الصوفي في روايتهم، فالروائي قد حقق الكثير من الكتب الصوفية أهمها كتاب التشوف إلى رجال التصوف لابن الزيات وغيره، وهو اليوم يشغل منصب وزير الأوقاف والشؤون الإسلامية منذ سنة 2002، هذه الكتابات التاريخية لأحمد التوفيق وتحقيقاته لكتب الصوفية جعلت منه لاشعوريا متأثر بها، فنجد نصوصه تتناص مع الصوفية مثل روايته "شجرة الحناء والقمر" من خلال شخصية المجذوبة، وروايته "جارات أبي موسى"، التي تحكي عن حقبة زمنية في التاريخ المغربي زمن المرينيين الذي تكاثرت فيه المذاهب والجماعات الطرقية وشاع فيه الخطاب الصوفي ورجاله من أولياء ومجاذيب رفضوا الأوضاع السائدة آنذاك فلجأوا إلى الخلوة.

وعلى الرغم من أن الرواية بها مجموعة من القصص النووية الصغرى فهي تتفرع عن قصتين رئيسيتين هما قصة شامة وقصة أبو موسى التي تحيل هذه الأخيرة على كل ما هو صوفي متجسد في شخصية أبي موسى الملقب في مدينة سلا بـ"تامسنا"، رجل الخلوة والصمت يعيش بالفندق وبجواره نسوة حياتهم فقر وتسول وبغاء، إضافة إلى زوجة علي شامة التي ارتاحت لهذا الرجل الذي لا يغادر غرفة فندق الزيت إلا للبحر من أجل خلوته الروحية، فهو صاحب الكرامات الخارقة الولي عند

[1] – موسى ولد أبنو، مدينة الرياح، دار الآداب، بيروت، ط1، 1996، ص 30.

البعض والمجذوب عند البعض الآخر والمجنون عند آخرين، فهو « رجل لا يشتغل عند أحد ولا يتكفف لأحد يعيش من عساليج البحر»[1]، وبذلك تنهض القصة على الصوفي والعجائبي في شخصية الرجل وأفعاله الخارقة المدهشة في كراماته ومكاشفاته وعروجه.

في القصص الصوفي يغيب البعد الزماني والمكاني ويتحرر الولي من كل ماديته، فأبو موسى ينتقل من فندق الزيت إلى البحر/ خلوته ولكن بعض الحجاج من مدينة سلا الذين تنقلوا إلى مكة لأيام طوال قد شاهدوا أثناء قيامهم بمناسك الحج "أبا موسى" يؤدي مناسك الحج معهم، وقد صرح بذلك أكثر من واحد فيما أنكر البعض ذلك الادعاء لأن أبا موسى لم يغادر فندقه أيام الحج إلاّ لخلوته التي لا تطول أكثر من يومين[2]، هنا يكمن العجائبي عندما يتسنى لشخص الحضور في مكانين مختلفين في زمن واحد وأمثلة ذلك كثيرة في عروج وإسراءات الصوفيين إذا كانت سماوية أو دنيوية.

وفي نص الرواية الكثير من الكرامات المتفرقة لأبي موسى وشطحاته، فالرجل ينظر إلى المصحف وتتبدل معالم وجهه كما لو أنه يشخص ما يقرأ فتارة يستغرق في الكآبة وتارة يسكن ويرتاح وتارة يفرح حتى يتحرك من الوجد والطرب، وأفعاله العجيبة لا تتوقف هنا ففي قصة حك الجلد عندما بدأ يحك لحيته بكلتا يديه فبطنه ثم سائر جلده كما لو أنه تعرض لجرب أو بق دون تألم ولا تعب والكل يعرف أنه رجل غاية في النظافة والطهارة، ولكن أحداث الرواية فيما بعد تأثث لهذا التصرف وربطه بكرامة أراد بها أبو موسى أن ينقذ شامة جارته من مخالب عامل السلطان جرمون حيث هو من تعرض للحك الذي رأى أن سببه نتائج لتمائم السحر التي تحملها شامة، فأبو موسى كراماته أحداث عجائبية تتحقق من أجل فعل الخير ومساعدة الغير وقت الحاجة.

كما نصادف كرامة أخرى ترتبط بما يسمى بالبركة في طلب الغيث وقد وقعت هذه الكرامة في مشهد روحي وعرفاني، فمدينة سلا عمّها الجفاف وشحت السماء فيها عقابا لسكانها وسلطانها

[1] – أحمد التوفيق، رواية جارات أبي موسى، دار القبة الزرقاء/ مطبعة النجاح الجديدة، المغرب، ط2، 2000، ص 65.
[2] – ينظر: المصدر نفسه، ص 88.

بسبب كثرة الذنوب والخطايا، فما كان للفقهاء والأئمة إلا صلاة الاستسقاء التي تكررت بدون نتيجة مع الإكثار من الصدقات والوعظ، كل ذلك يرسم لنا ما حل بالمدينة، وبعد أن باءت كل المحاولات بالفشل أجبر جرمون عامل السلطان أبا موسى بأن يؤم صلاة الاستسقاء يوم الجمعة ولكن عندما استعطفته الرعية قَبِل، وبخروجه من السجن ذهب إلى الفندق يوم الخميس وخرجت معه جاراته إلى فضاء المصلى كاشفا عن رأسه بعد أن خلع عمامته الخضراء (فالأخضر رمز صوفي) وبدأ يتضرع والنساء ترددن من بعده ويطفن من خلفه ودموع التوبة والمغفرة تنساب من عيون الجارات، مما دفع هيبة هذا المشهد وجوه العرفاني إلى توبة كل الحاضرين والتطهر بغية محو كل الأدران، حتى أنزل الله عليهم ليلا المطر. ولما تفقدوا الولي الصالح وجدوه قد أسلم الروح إلى ربّه، فعمّ المدينة خشوع تام وتألم من فقدان هذا الرجل وطلبت شامة أن يدفن بجوار البحر، فالمطر والبحر والدموع كلها رمز صوفي يوحي للتغيير والطهارة والتخلص من الآثام.

وعليه فالكرامة الصوفية في الرواية كانت المحرك الأساس لها، تتعالق فيه كل من عجائبية الأزمنة والأمكنة بفضائها الروحي الجليل وشخصياتها الخارقة بفعلها المناقبي ممثلا في الشخصية المرجعية التاريخية "أبو موسى الدكالي"* أحد أكبر الأولياء بمدينة سلا والذي سكن فندق الزيت المذكور في كتاب "التشوف في أخبار رجال التصوف" لابن الزيات التادلي.

* – شخصية أبو موسى الدكالي، ينظر: ابن الزيات، التشوف إلى رجال التصوف، ص.ص 205– 208.

4- تجليات العجائبي في القصص الشعبي:

أ- القصص الشعبي:

ما يميز القصص الشعبي فوضى المصطلحات التي مُنِي بها فتداخلت الكثير من المسميات المختلفة تحت هذا المصطلح ممّا عرّض هذه الأنواع إلى سوء الفهم والتشويش في دلالة أنواع هاته السرود الشعبية وتحديد أدق لها بحصر حدودها الفارقة من نوع لآخر «ويمكن تحديد القصص الشعبي بأنه يشمل الأنواع السردية الشعبية جميعها بلا استثناء»[1]، ونذكر بعض هذه المصطلحات والأنواع: الحكاية الخرافية، والخرافة، وحكاية الخوارق، وحكاية الجان، وحكاية العفاريت، والحكاية الفلكلورية، والحكاية العجيبة، والحكاية السحرية، وحكايات الحيوان، وخرافات الحيوان، والحكاية الشعبية، والسيرة الشعبية، والحكاية المرحة، وحكاية الشطار، والخرافة الشعبية، وحكاية البطولة... وغيرها كثير، وهذا الخلط أغلب أسبابه الترجمة والنقل من لغات أجنبية من المتخصصين أومن غير ذلك والجهود الفردية المتعصبة، فنجد العشرات من المصطلحات تقابل مفهوما واحدا وبعضها يعني أنواعا أخرى ولكن هي في الأخير تصب كلها في القصص الشعبي.

خير دليل على هذا الخلط ترجمة لكتاب مهم في حقل الدراسات السردية لفلاديمير بروب Morphologie de conte بترجمات مختلفة لعنوان كتاب واحد، فنبيلة إبراهيم تترجمه مرة بـ "مورفولوجية الحكايات الخرافية"[2] ومرة في نفس الكتاب بـ "مورفولوجية الحكاية الشعبية"[3]، ونجد أيضا ترجمة سميرة المرزوقي وجميل شاكر بـ "بنيوية الحكاية الشعبية"[4]، أما ترجمات الكتاب « فالأولى

---

[1]- علي أحمد العبيدي، الحكاية الشعبية الموصلية بين (وحدة التجنيس وتعدد الأنماط)، دراسات موصلية، العدد السادس والعشرون، مركز دراسات الموصل، 2009، ص 82.

[2] - نبيلة إبراهيم، قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، مكتب الغريب، القاهرة، د.ط، 1974، ص 6.

[3] - المرجع نفسه، ص 25.

[4] - سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، تحليلا وتطبيقا، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد، 1985، ص 20.

في الدار البيضاء عام 1988 بعنوان "مورفولوجية الخرافة" للدكتور إبراهيم الخطيب والثانية في جدة عام 1989 بعنوان "مورفولوجية الحكاية الخرافية" للأستاذين أبي بكر باقادر وأحمد عبد الرحيم نصر»[1]، وترجمة ثالثة بـ "مورفولوجيا القصة" لعبد الكريم حسن وسميرة بن عمو، وفي الكتاب يعترفان أن المقصود بالقصة هو "القصص العجيب" بل ويذهبان في موضع آخر ليترجمانها بـ "قصص الأعاجيب"، وبهذا تعد ترجمة المصطلح مشكلة عويصة تجعل الدارس أحيانا في حيرة خاصة عندما تكون ترجمة واحدة لنوعين مختلفين[2].

في هذا الكتاب اكتشف العالم بروب « أن وظائف الشخصيات هي العناصر الثابتة والمتكررة في القصة العجيبة (والعدد الإجمالي لهذه الوظائف هو إحدى وثلاثون وظيفة وهي الابتعاد والحظر والتجاوز، والاستخبار، والإخبار، والخديعة والإساءة (...) وتلقي الأداة السحرية، والتنقل في المكان والمعركة، وسمة البطل، والانتصار (...) التجلي والعقاب، والزواج. هذه الوظائف ليست كلّها حاضرة على الدوام ولكن عددها محدود كما أن الترتيب الذي تظهر عليه أثناء سير الحدث ترتيب واحد، وأما الأدوار (السبعة) التي توكل للشخصيات المحسوسة وصفاتها فإنها بدورها تبقى دوما واحدة»[3]، وهكذا شيد بروب نموذجين بنيويين: الوظائف والشخصيات للقصة العجيبة/ الخرافة.

أيضا من أهم الجهود والدراسات في القصص الشعبي هي جهود الإخوة يعقوب ووليام غريم (Grimm) من خلال اهتمامهم بمصدر القصص الشعبي وطريقة انتشاره ومعناه، فجمعوا مائة خرافة، وقد ظهر لهم أول إنتاج سنة 1812 في كتابهما "الأطفال والقصص الخرافي" (Kinder- und Hausmârchen)، وفي عام 1814 ظهر الجزء الثاني منه، حيث لا زال هذا الكتاب لليوم معينا للدارسين، فالإخوة غريم لم يكتفوا بجمع القصص كالسندريلا، وذات الرداء الأحمر، عقلة

[1] – فلاديمير بروب، مورفولوجيا القصة، تر: عبد الكريم حسن، سمير بن عمو، شراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 1996، ص 7.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص.ص 15- 25.

[3] – نفسه، ص 210.

الإصبع... وغيرها، بل أضافا إلى ذلك البحث عن مصدر هذه الأقاصيص الشعبية وأيضا الوصول إلى وشائج القرابة والتشابه بين الخرافات الجرمانية، وغيرها من أقاصيص الشعوب الأخرى، انطلاقا من أن الأدب الشعبي لم يتخذ في البداية وطنا بذاته ولم يختص به شعب معين، لذلك اعتبرت اليونسكو كتب حكايات الإخوة غريم المحفوظة في كاسل جزءاً من الإرث الثقافي العالمي[1]، لأن من الصعوبة ربطها بمكان معين وحتى متى نشأت، وأقصى ما يقال أنها نشأت في فترة من تاريخ تطور المجتمعات لم يكن للطبقة البرجوازية فيها أي تأثير، وعلى الرغم من أن هذا مجرد فرض، فإن جو هذه القصص يدفعنا إلى تصور انعزال الطبقة الشعبية عن سائر طبقات المجتمع، الأمر الذي دفعها لتبني كل ما تحمله في حكاياتها من أجل تصوير عالم جميل يصبو إليه الشعب دون الاحتكام للمنطق و إطلاق العنان للخيال اللامحدود[2].

إن وصف القصص "بالشعبية" يدل على أن هذه الحكايات « تتخذ مادتها من الواقع النفسي والاجتماعي الذي تعيشه أفراد الجماعة التي تتداولها وتعيد إنتاجها»[3]، فهي قصص تكشف الكثير عن حياة الشعوب لهذا يتجاذب هذا الجنس حقول مختلفة كالأدب وعلم الأنثروبولوجيا، وعلم الاجتماع، وعلم النفس، من خلال سردها لتفاصيل حياة الشعوب انطلاقا من ما هو واقع ومن اللاواقع الذي يعبر عن أحلام الشعوب وخيالاتهم الخصبة التي لا تحتكم لقوانين العقل والمنطق.

فمعظم « النصوص السردية العربية تمتاز بأنها نصوص مفتوحة ثرية، تدعو قارئها إلى الإسهام في إنتاجها والإضافة إلى دلالاتها، إنها نصوص حمالة أوجه تمتلئ بالثغرات تأخذ فعلا تأويليا لما لا نهاية من أفعال القراءة»[4] ينبني على توظيف بنيات مختلفة، من هنا يرتبط القصص الشعبي في الكثير

[1] – ينظر: نبيلة إبراهيم، سيرة الأميرة ذات الهمة، دراسة مقارنة، دار المريخ للنشر، الرياض، ط1، 1985، ص 8.

[2] – ينظر: نبيلة إبراهيم، قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، ص 07.

[3] – عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، دار القصبة للنشر، الجزائر، د.ط، 2007، ص 185.

[4] – نبيل الشاهد، العجائبي في السرد العربي القديم، مائة ليلة وليلة والحكايات العجيبة والأخبار الغريبة أنموذجا، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012، ص 10.

من أنواعه بالأدب العجائبي من خلال ما يحمله من بنيات يعجز القارئ على تفسير أحداثها، فهي تكتظ بالخوارق في عوالم جديدة لا مكانة فيها للعقل ولا سلطان فيها للمنطق، إنها سلطان كلّه للخيال المجنح يحلق في أقصى حدود لكن فضاء دونما حدود»[1]، مكسرا الطبيعي بنقيضه، والانطلاق من اللامعقول والمعقول معا لخلط الأحداث وتحقق الدهشة والتردد في كل من الحكاية الخرافية أوالحكاية السحرية والسير الشعبية.

يرى البعض أن القصص الشعبي يدخل ضمن جنس العجيب الذي كان يطرح مع العجائبي، وهو طرح مشروع لأن المحكي القديم كان في مجملة محكوما بالتعجيب، واشتغال العجيب في هذا المحكي كان اشتغالا ذا معنى وذا سلطة شكلت خطابا مضمرا ومعلنا أيضا لخلفيات تخدم أغراضا محددة، وأي حديث على أن المحكي العجيب القديم هو عجائبي يبقى جائزا، لأن غنى المخيلة العربية بالعجيب خصب ومتجذر في عمق العصور[2] كونهما ينطلقان من عنصر التعجيب والانفعال ثم إن بداية كل عجيب وغريب هو عجائبي قد تلاشى بالتفسير.

كل السرود المرتبطة بالعجيب والمدهش والساحر في الفكر المسيحي والإسلامي اعتبرت ضمن مستوى من الفعالية الثقافية المتدنية الخاصة بالأطفال والجدات والشعوب المتخلفة[3]، وهناك من ردّ هذه القصص إلى الحكايات التي « تسلي بها العجائز أولادها... ويملأ بها الفارغون أوقاتهم... ويتعلل بخيالاتها الفاشلون في الحياة»[4]، وعلى الرغم من أن هذه الأشكال الشعبية القديمة عرفت تهميشا فإن هذا التراث القصصي له قيمته وأهميته، فهي تصوير للخيال والأحلام في حياة الإنسان وصورة لغرائز وعواطف الأمم والشعوب بحق وتجسيد لمبدأ الخير والشر فالحكاية الخرافية أغلبها تنتهي

[1] – عبد المالك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، ص 5.

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

[3] – ينظر: محمد أركون، الفكر الإسلامي قراءة علمية، تر: هاشم صالح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1996، ص187.

[4] – عبد الكريم الجهيمان، أساطير شعبية من قلب الجزيرة العربية، مكتبة المعارف، الرياض، د.ط، 1988، ص 5.

بانتصار البطل على الشر بمساعدة سحرية من أطراف خيرة وتنتهي نهاية سعيدة، وفي السير الشعبية إعادة إحياء للروح الشعبية القومية وتمجيد أبطالها الخارقين، إنها المتنفس الذي يلجأ إليه الشعب ولذلك سنتحدث فيهذا المبحث عن الحكاية الخرافية والسيرة الشعبية.

ففي الحكاية الخرافية يحيلنا الشطر الثاني من المصطلح إلى لفظة خرافة والتي تعني في لسان العرب لابن منظور: « الحديث المستلمح من الكذب، وقالوا: حديث خرافة... الخُرافات الموضوعة من حديث الليل، أجْرَوْه على كل ما يكذّبونَه من الأحاديث، وعلى كل ما يستلمح ويُتَعجَّب منه»[1]، وقد ذكرنا سابقا حديث الرسول صلى الله عليه وسلم عن خرافة وأحاديثه العجيبة: فإن «الحكاية الخرافية شكل أدبي تلتقي فيه ظاهرتان للطبيعة الإنسانية ظاهرة الميل إلى الشيء العجيب وظاهرة الميل إلى الشيء الصادق والطبيعي»[2] وهذا التردد بين الحدثين والتفسيرين هو علة التلازم مع العجائبي.

لقد ظل هذا النوع الأدبي الحكاية الخرافية يوصف زمنا طويلا بأنه حكايات العجائز التي كانت في أصلها قصصا شفوية، «تتميز بحضور الراوي صراحة فيها وبتوجهه المباشر إلى القارئ، وهذا ما قد يفسر محافظتها على صيغة واحدة للبداية (كان يا مكان...) وللنهاية (وعاشا في ثبات ونبات...)، وموضوعات القصة الخرافية مقتبسة عموما من التراث القومي، منها الماضي غير المحدّد (في قديم الزمان...)، مكانها من نسج الخيال، شخصياتها بشرية و/أو خرافية... وتحرص على اكتساب ثقة القارئ حين تسير الحكاية على حدود اللامعقول والمستحيل، وتحافظ على هذه الثقة إلى أن تقفل الحكاية على نفسها»[3]، بعد أن تكون قدمت للحضور التسلية والمتعة والإفادة.

[1]- ابن منظور، لسان العرب، ج9، ص 80.

[2]- نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 58.

[3]- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات الرواية، ص 78.

الحكاية الخرافية هي حكي الحلقة تكون للسمر والتسلية تنتمي إلى عالم اللاواقع والواقع فتنطلق من الوهمي والعجائبي والأحداث الخارقة، فهي ترسم عالما أجمل من عالمنا أكثر سحرا وبهاءً، تتحرك فيه الأشياء بعيدا عن قوانين الطبيعية ولا ترضخ للعقل ومنطق السببية، عالم يسكنه الجن والمردة، والغيلان، والساحرات، والحيوانات الغريبة والناطقة، والأشباح والعفاريت، والنبات والحجر اللذان يأخذان صفة البشر، وأراض عجيبة وغريبة عن عالمنا...الخ، كما «تقوم الخرافة على عنصر الإدهاش وتمتلئ بالمبالغات والتهويلات وتجري أحداثها بعيدا عن الواقع حيث تتحرك الشخصيات بسهولة بين المستوى الطبيعاني المنظور والمستوى فوق الطبيعاني وتتشابك مع الكائنات ماورائية»[1]، وتذوب الحدود ويغدو المستحيل ممكنا فيها.

ومن أهم القصص الشعبية نجد « "ألف ليلة وليلة" كتاب أدبي شعبي يتضمن حكايا خرافية وشعبية، وقصص على لسان الحيوان (fabless)، وحكايات أسفار البحار والمغامرات، والبطولة»[2] هي ما يسمى الليالي العربية ذات البنية العجائبية التي تقوم على وصف عوالم فوق طبيعية داخل عوالم طبيعية، وشخصيات متنوعة تتخذ هيئات كثيرة يطالها المسخ والتحول مثلها أيضا حكايا مائة ليلة وليلة الذي يحمل نفس الحكاية الإطار وتشابه في بعض الحكايا، ولقد قامت « الليالي بوصفها أحد الأنواع السردية في القص الشعبي بالدور نفسه التي قامت به الملاحم القديمة بالنسبة للأدب الغربي في الحياة العربية»[3]، ولا يقف الأمر عند العرب بل إن الأدب الأوربي هو الآخر عرف حكايات الليالي

[1] – فراس السواح، الأسطورة والمعنى، دراسة في الميثولوجيا والديانات الشرقية، دار علاء الدين، دمشق، ط2، 2001، ص 15.

[2] – شريفي عبد الواحد، ألف ليلة وليلة وأثرها في الرواية الفرنسية في القرن الثامن عشر، دار الكتب الغرب للنشر والتوزيع، وهران، د.ط، 2005، ، ص 11.

[3] – نبيل حامد النساج، العجائبي في السرد العربي القديم، ص 09.

منذ القرن السابع عشر حيث أخضعها لذوقه الجمالي ولمذاهبه النقدية بالدرس والبحث فيها، وكان لها تأثيرا كبيرا في نشأة الرواية الغربية التي بدت مؤسسة على الموروث الحكائي العربي[1].

أفرد تزفيتان تودوروف في كتابه "مدخل إلى الأدب العجائبي" بعض حكايا ألف ليلة وليلة للدراسة والتحليل مثل قصة القلندري الثاني التي تبدأ قصة واقعية ثم تتوالى الأحداث العجائبية حين يكتشف الأمير وجود باب سري عند اقتلاعه لجذر شجرة في الغابة، فرفعه وهبط السلم، فوجد نفسه في قصر تحت الأرض استقبلته فيه امرأة ذات حسن خارق أخبرته أنها هي الأخرى أميرة وقد اختطفها جني شرس وأخفاها داخل القصر، ويأتيها مرة واحدة في عشرة أيام ولكن تستطيع أن تناديه بمجرد لمس طِلْسَم، فتدعوه الأميرة ليبقى عندها تسعة أيام فتقدم له حماما، وعشاء شهيا، وتقاسمه فراشها ولكن صباحا قدمت له خمرا، وما إن سكر الأمير حتى قرر أن يتحدى الجني ويكسر الطلسم، ليحضر الجني ويهرب الأمير تاركا ملابسه فيتنكر الجني للبحث عنه في هيئة عجوز ليجده ثم يطير به إلى أحد الكهوف، فيقتل الأميرة ويمسخ الأمير في هيئة قرد، هذا الأخير يتنقل ليعمل كاتبا عند السلطان وتكتشف ابنته الأميرة الساحرة حقيقة الأمير الممسوخ فتنادي الجني وتنخرط معه في صراع وتنتصر الأميرة التي تموت بعد ذلك بقليل ويعود الأمير إلى صورته الإنسانية[2].

إن العجائبي يكمن في موضوعات التحول في هذه القصة بحيث أن «الرجل يتحول إلى قرد والقرد إلى رجل؛ ويتحول الجني إلى عجوز، منذ البدء. أما في أثناء مشهد العراك، فتتلاحق التحولات أوّلا، يصير الجني أسدا، فتفرقه الأميرة بحسام إلى شقين، على أن رأس الأسد يصبح عقربا ضخما، فتتحول الأميرة إلى ثعبان يدخل في عراك جلف مع العقرب، الذي لم يحالفه التغلب فينقلب إلى صورة نسر يطير، لكن الثعبان يتقمص شكل نسر أقوى ويتبعه...»[3] وهكذا تتوالى التحولات حتى

[1] – ينظر: محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص43.

[2] – ينظر: تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص.ص 137– 138.

[3] – المرجع نفسه، ص 139.

تعود الشخصيات إلى الصورة الإنسانية، فمجموعة العناصر العجائبية هذه « المتصلة بوجود كائنات فوق طبيعية مثل الجني والأميرة الساحرة وقدرتهما على التحكم بالقدر البشري، فكل منهما يستطيع أن يحول ويتحول، أن يطير أو أن يحلق بالكائنات أو الأشياء بالفضاء، إلخ، فنحن ها هنا بإزاء أحد ثوابت الأدب العجائبي»[1].

تودوروف يرى أن أهم موضوعات العجائبي التحول والمسخ، وعالم الجنيات والعفاريت، والأشباح والغيلان، أيضا التفريق بين الجسد والروح، والتضخيم والتحجيم وغيره، فطائر الرخ المذكور في حكاية السندباد « يحجب حين يفرد جناحيه الشمس عن الدنيا فتغيم وتظلم ويصيب بحارة السفن من رعب عظيم وهو في وصفه تضخيم لصورة النسر الكبير فعلى الرغم من أنه طائر خرافي إلا أنه يحمل سمات وصفات طائر معروف، شاء الخيال الشعبي أن يجعله عملاقا ضخما بحيث مزج في وصفه عن كل ما هو مألوف عن وحوش السماء»[2]، ولا تكتفي الحكاية الخرافية بمزج صفات حقيقية طبيعية في حيوان معين بعناصر فوق طبيعية خاصة عنصر التضخيم بل تتعدى ذلك إلى حيوانات ذات أبعاد وصفات عجائبية لا تمت بصلة للطبيعي، فهذا طائر العنقاء « وحش من نسج الخيال الشعبي تماما وفي المثل العربي السائر أن المستحيلات الثلاثة هي العنقاء والغول والخل الوفي... حيث تقول الأسطورة الفرعونية أن العنقاء عندما بلغ من العمر 500 سنة أحرق نفسه ومن رماده خرجت عنقاء أخرى»[3]، وبهذا نرى أن موضوعات العجائبي والخرافة تلتقي في الكثير من العناصر خاصة حينما تكون « الأحداث فوق طبيعية، بينما السارد طبيعي، وهذان شرطان ممتازان لكي يظهر العجائبي»[4]، فالشخصيات من الجن والإنس ومن الحيوانات الخيالية، كما لها قدرات فوق طبيعية تستطيع التواصل فيما بينها (محبة وكراهية، عفو...)، تتعرض للتحول والامتساخ.

[1] – المرجع السابق، ص 139.

[2] – فاروق خورشيد، عالم الأدب الشعبي العجيب، دار الشروق، القاهرة/ بيروت، ط1، 1991، ص.ص 113- 114.

[3] – المرجع نفسه، ص 114.

[4] – تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 112.

إن الليالي العربية طافحة بكل ما هو عجيب وخارق، وما زالت لليوم معينا غدقا تغترف منه الآداب العالمية ككل لما فيها من ثراء وتنوع، ذلك « أن الأدب يحتاج لكي يجدد نفسه إلى العودة إلى البربرية»[1] واختزال القديم في شكل جديد يساير تحول العالم الجديد.

ومن أشهر الحكايات الخرافية التي وصلت إلينا أيضا من العصر العباسي كليلة ودمنة الذي ترجمه عبد الله بن المقفع (142هـ)، ففي هاته القصص عالم كامل من الحيوانات والطيور والهوام التي تتكلم، وقد عرفت « الحكايات الخرافية الأصل الحيواني في أشكال عديدة فأحيانا يكون البطل (...) ابنا لبقرة وكثير من أبطال الحكايات الخرافية أرضعوا في الغابات من دببة أو إناث الذئاب أو الأسود»[2].

وإذا عدنا إلى تعريف الخرافة (Fable) في المعاجم الأجنبية نجد أنها بمعنى « أدبي هو سرد قصصي تكون فيه الشخصيات مأخوذة ومستعارة من عالم الحيوان... وهو نوع تعليمي يتمحور حول التربية»[3]، وكل الخرافات من كليلة ودمنة إلى حكايات الإخوة غريم الألمانية يمتد خيط متين يؤكد أن الإنسان عرف عن عالم الحيوان الحكمة والمعرفة قبل أن يؤكد العلم ذلك[4]، ولكن العجيب أن يتوصل الإنسان في هذه الحكايات إلى معرفة اللغة ومحادثتها بعيدا عن معجزة الأنبياء والرسل، بل قيام البشر العاديين بأفعال تتجاوز المنطق وقدرة العقل البشري على استيعابها والابتعاد عن حدود المعقول.

كليلة ودمنة كتاب « يهدف إلى هدفين رئيسيين هما نقد النظام السياسي الاجتماعي وحفظ الأخلاق وتقويمها. ومن هنا تبدو لنا فيه ثلاثة نقاط هامة تكشف عن العلاقة بين القصص المروية والقصة الأصلية: أولا الحديث حول "السلطان" ومعاملته للناس، وثانيا إدخال الحيوان في القصة ليقوم بدور إنساني، وأخيرا توضيح أهمية أدب النفس في الحياة وضرورة الصداقة ومنافعها في الدنيا وفي

[1] – مالكوم براد بري، الرواية اليوم، تر: أحمد عمر شاهين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ط، د.ت، ص 184.

[2] – فاروق خورشيد، عالم الأدب الشعبي العجيب، ص 111.

[3] – Phillipe Forest, Gérard Conio, Dictionnaire fondamental du français littéraire, p 168.

[4] – ينظر: فاروق خورشيد، عالم الأدب الشعبي العجيب، ص 66.

الآخرة»[1]، حيث تغدو القصة رمزية وهناك من يخرجها من دائرة العجائبي إذا كان التفسير نحو منحى أليغوريا فيختل بذلك أحد الشروط الثلاثة للعجائبي المذكورة سابقا.

تكليم الحيوان والقصص على ألسنة الطير والبهائم أثْرت ينبوع الرواة ليخلقوا قصصا عجائبية يحل فيها الحيوان محل الإنسان، وهناك من يرى أن قصص الحيوان هي قصص رمزية لا علاقة لها بالعجائبي وفي ذلك يتحدث بروب عن الفرق بين القصص العجيب وقصص الحيوان فيقول: « فإننا نجد أنفسنا مضطرين إلى طرح السؤال التالي: أفلا تحتوي قصص الحيوان على عنصر من عناصر العجيب وأحيانا بقدر كبير؟ ثم وعلى النقيض من ذلك أفلا تلعب الحيوانات دورا بالغ الأهمية في القصص العجيب؟"[2]، بل نرى أن العجائبي وبنياته هو الخيط المتين والرفيع الذي يجمع بين هذه الأنواع وعلى الرغم من الفروقات التي لا يمكن نكرانها.

إضافة إلى الحكاية الخرافية وما ينضوي تحتها من أنواع نجد السيرة الشعبية والحكاية البطولية الإخبارية، فالذاكرة الشعبية « هي مخيلة صاهرة تستطيع اكتناز الماضي بتجاربه وأحداثه وشخصياته وعبره المختلفة ففي سيرة الأميرة تم اختزان التاريخ العربي في العصرين الأموي والعباسي الأول، وفي سيرة عنترة بن شداد تم اختزان التاريخ العربي قبل الإسلام وفي سيرة سيف بن ذي يزن* اختلطت العصور التاريخية العربية»[3]، وسيرة علي الزيبق تجل تاريخ العصر المملوكي إضافة إلى سير أخرى متفرقة

[1] – روزلين ليلى قريش، القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، قسنطينة، ط4، 2014، ص212.

[2] – فلادمير بروب، مورفولوجية القصة ،ص21.

* – يذهب كل الذين درسوا سيف بن ذي يزن من عرب ومستشرقين إلى أن "سيف أرعد" ملك الحبشة حكم فعلا من سنة 1344 إلى 1372 وأنه اضطهد المسلمين خلال فترة المماليك. وأن الخيال الشعبي نقل البطل الجاهلي "سيف" إلى عصر المماليك وجعله يحارب "سيف أرعد". ينظر:سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي، الدار البيضاء/ بيروت، ط1، 1997، ص 88.

[3] – يوسف إسماعيل، الرؤيا الشعبية في الخطاب الملحمي عند العرب، سيرة الأميرة ذات الهمة أنموذجا، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، د.ط، 2004، ص 20.

على مر التاريخ العربي كسيرة الزير سالم، السيرة الهلالية، حمزة البهلوان، وكلّها تعالج تيمة مولد البطل الذي يحاط بهالة خاصة في هذه النصوص تميزه عن غيره من الشخصيات.

هذه الحكايات البطولية برغم من « المبالغات التي تغلف أحداثها وشخصياتها فإن أبطالها بشر عاديون يتحركون في جو إنساني وأعمالهم نموذج سام متفوق لما يمكن للأفراد أن يطمحوا إليه»[1]، ولكن لما كانت هذه السير نصوصا تاريخية أخضعها الراوي لفعل خياله الخصب وبعث فيها الحياة وأبعدها عن طبيعتها التاريخية الجافة وخلق منها نصا أدبيا[2] مزج فيه الكثير من الأحداث الخيالية، ففي تغريبة بني هلال توصف البطولات الفردية لشجعان بني هلال ولخصومهم، مثلها سيرة الأميرة ذات الهمة التي تغرق البطلة في مجموعة من المغامرات العجيبة ومقارعتها للفرسان الغطاريف، ثم ولادة ابنها عبد الوهاب الذي يخالف لون والدته ثم كيفية عيشها وانتقالها من قبيلة إلى أخرى، هي صفات البطل في « السيرة الشعبية هو نفسه بطل العصور الوسطى الذي قدمته أوروبا وأسمته "البطل المسيحي المحارب" لا يعرف إلاّ المواجهة الحازمة التي تقوم أساسا على المقدرة البدنية وعلى المهارة في استعمال أدوات الحرب من سيف أو رمح أو سهم أو صراع بدني...»[3]، فهو فارس مغوار لا يقهره إلاّ الموت.

ما يميز السيرة الشعبية هو اختلاف ماهيتها ونوعيتها وطبيعتها التي لا يمكن الإمساك بها وبذلك تختلف الاختصاصات التي تناولتها في جوانب الدراسة تاريخيا، واجتماعيا وإيديولوجيا. وما يهمنا أنه نص أدبي سردي جامع لكل النصوص العربية التراثية ويمثل شكلا أوليا لنصوص سردية حديثة، وقد «استخدمت السيرة الشعبية للبرهنة على أن التراث العربي "متكامل" يستوعب مختلف

[1] – فراس السواح، الأسطورة والمعنى، دراسات في الميثولوجيا والديانات الشرقية، ص 17.

[2] – ينظر: يوسف إسماعيل، الرؤيا الشعبية في الخطاب الملحمي عند العرب، ص 49.

[3] – فاروق خورشيد، عالم الأدب الشعبي العجيب، ص 86.

الأجناس الموجودة عند الغربيين من جهة وأن "الخيال" العربي لا يتضاءل عطاؤه أمام ما هو موجود في التراث الغربي»[1] على عكس ما قيل عن خيال العرب.

ما يهمنا في السيرة التركيز على البعد العجائبي في أحداثها وشخصياتها حتى أن الراوي يفرد الكثير من صيغ التعجيب الذي يتوجه بها إلى المستمع وإلى القارئ بالتالي، منها سيرة سيف بن ذي يزن الذي يقول عنها المستشرق إسحاق فيلشتينسكي: « إن سيرة سيف بن ذي يزن أثر أدبي يتسم بقيمة كبيرة فإن حبكتها المتنوعة والمشحونة بمختلف الانعطافات المباغتة والمواقف الجادة تبدو نشيطة أخاذة جذابة، حتى بالنسبة للقارئ المعاصر الذي فقد إلى درجة كبيرة ولعه بالحكايات والمغامرات الأسطورية»[2]، ذلك أن هذه الشخصية البطلة نشأت وتربت تربية عجيبة بدءاً من ولادتها.

تبدأ سيرة سيف بن ذي يزن بولادته من أم حاولت قتل ابنها غيرة منه، ولكن الداية عرضت عليها أن ترميه في البراري « فإن عاش لأمله وإن مات لأجله»[3]، وانطلقتا إلى واد فسيح وتحت شجرة شوك، وضعته أمه مستبشرة مع كيس من النقود وعادت إلى مملكتها دون رأفة وشفقة فهي أمّ لا تحمل صفات الأمومة، بل قد حنت عليه غزالة أخذ صياد الوحوش صغارها، فرمت ثديها في فمه واعتادت عليه.

وجد الصياد الطفل وأخذه مع النقود وعاد به إلى زوجته التي قالت: « إن هذا لعجب عجيب غزالة تلد ابن آدم إنّ هذا لشيء غريب، فقال لها الصياد: أمّا أنا أقول فإن هذا الغلام من أولاد الملك الكبار»[4]، ثم قدمه هدية لملكه فرباه مع ابنته التي تحمل نفس شامة سيف الذي سماه

[1] – سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، ص 192.

[2] – فيلشتينسكي إسحاق، ملحمة سيف بن ذي يزن البطولية، ضمن بحوث سوفياتية في الأدب العرب، دار التقدم، موسكو، 1978، ص 150. نقلا عن: سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ص120.

[3] – خيري شلبي، سيرة الملك سيف بن ذي يزن، مكتبة الدراسات الشعبية، مصر، د.ط، د.ت، مج1، ص 44.

[4] – المرجع نفسه، ص 47.

وحش الفلا، حتى أخذته في يوم من الأيام ملكة الجان قد قدرت تربيته فلما بلغ انقضاء ذلك عادت به إلى الملك وقالت: « أنا أخذت الغلام وحش الفلا وربيته عندنا في البر والخلا ولولا أنني شرطت على نفسي ثلاث سنين ما كنت جئت به ولكن خذه من يدي واحترس عليه غاية الاحتراس من أحد يؤذيه (...) وكل ما ضره بضرر أهلكته وجعلت من الدنيا مرتحله (...) واعلم يا ملك أفراح أن هذا الغلام ملك بن ملك همام وقد صار ابني بالرضاعة»[1]، وهو بذلك انسي ابن جنية وغزالة بالرضاعة.

نرى في هذه السيرة العجائبي في توحد الإنسان مع جنس الحيوان (الغزالة) والجن (ملكة الجان)، ثم تتوالى الأحداث العجائبية الخارقة في نص السيرة حيث نجد « سيف بن ذي يزن يصرع عشرات الجن بسيفه الذي انتهى إليه من سام بن نوح ويقضي على الغيلان في واديهم بريشة ديك مسحور، وتلتقطه العفاريت الطائرة في الهواء كلما أحكم عليه الأعداء حصار...»[2]، ويوجد أيضا في هذه السيرة شخصيات عجائبية أخرى ممسوخة بين الجن والإنس مثل "عطمطم فارس الملك"، قزم شيطان في صورة إنسان، وطبيعة وأمكنة أخرى عجائبية.

الأدب الشعبي يكتظ بقصص الأعاجيب والخوارق وممتلئ بالخرافات التي تسبح في عوالم الخيال اللامحدود الذي لا يعرف المستحيل، ولكن مع ظهور الإسلام حاول هذا الدين الجديد تهذيب الأدب ومحو بعض المعتقدات التي تعبر عن أباطيل الأولين حتى وصل الأمر لإصدار فتاوى تمنع سماعها كما يقول سعيد يقطين: « وتغدو كتب السير الشعبية شبيهة بهذا النطاق بكتب المنجمين وكتب العزائم والسحر، لأن جميعها في هذا النطاق تقوم على الكذب وعدم مجانسة الواقع»[3]، ولهذا همشت هذه النصوص الشعبية واعتبرت من أدب العامة أي اللانص لأنها بعيدة عن الواقع ملؤها الكذب والتخريف.

[1] – خيري شلبي، سيرة الملك سيف بن ذي يزن، ص 56.

[2] – فراس السواح، الأسطورة والمعنى، ص 16.

[3] – سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، ص 61.

ب- الرواية العجائبية والقصص الشعبي:

من أهم الظواهر التي عرفتها الرواية انفتاحها على التراث الشعبي القديم بمختلف ألوانه ومرجعياته في إعادة إحيائه من جديد عبر الحوار والتفاعل النصي معه لتقديم نص سردي جديد يلائم الزمن الجديد، بل إنّ الرواية العربية حذت في «مرحلتها الجنينية من حيث طريقة السرد، حذو القصص الشعبي وبدت الروايات المؤلفة أشبه بالسير الشعبية وحكايات ألف ليلة وليلة»[1]، واتبعت خطاها وفق الطريقة التي تبنى عليها الأحداث في القص الشعبي، من حيث توظيف «المغامرات والغرائب والعجائب والمصادفات، والتوسل بالحيل لبلوغ الغايات، واستخدام العجائز لتنفيذ الأعمال الشريرة والاستطراد* واستخدام الأحلام والنبوءات»[2].

ولا يمكننا أن نقف على تأثير القصص الشعبي الشرقي على الرواية العربية بل تجاوز ذلك إلى الغرب وهنا يجدر بنا « التنبيه أن العديد من روايات الحب والمغامرات الفرنسية في القرن الثامن عشر استلهمت من "الليالي" العنصر الخارق (الفانتاستيك) الذي يبعث الرهبة والخوف، فلقد وظف الجنيات والسحرة والأرواح والأعمال الخارقة، تلبية لرغبات القارئ الفرنسي الذي أصبح لا يجد ضالته المنشودة إلا في قصة بطلها عاشق شجاع ثؤور يملك طاقية الإخفاء أو خاتم سليمان، وتطيعه الجان بل تقدم له المساعدات الضرورية بخضوع تام»[3]، مثل رواية "أنجولا Angola" للروائي الفرنسي لامورلييز ''La morliére'' التي استعرض فيها كل معلوماته عن السحر في الشرق من طلاسم ومسخ وحل للألغاز وتفاسير للأحلام، حيث يعثر البطل على صورة لامرأة جميلة في صندوق ذهبي ويسعى جاهدا للقاء بها وتتدخل الجان الخيّرة لمساعدته والجان الشريرة على عرقلة مسعاه وهذه الرواية

---

[1] – محمود رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، ص 30.

* – «الاستطراد Digressions على طريقة التآليف التراثية بهدف إظهار المعرفة الواسعة وغزارة المعلومات»، محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، ص 32.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص 31.

[3] – شريفي عبد الواحد، ألف ليلة وليلة وأثرها في الرواية الفرنسية في القرن الثامن عشر، ص.ص 122- 123.

مستمدة من حكاية "بدر وجوهرة" و"سيف بن ذي يزن" وقصص أخرى من ألف ليلة وليلة هي التي جهزتها بعوامل الإثارة والمغامرة[1].

لا يقف الأمر في تأثير الليالي عند لامورلييز فقط، بل إلى روايات منسكيو (أرزيش وأزميني والرسائل الفارسية 1732)، وديدرو (الطائر الأبيض والحلي الناطقة 1728)، وبيتي دولاكروا (سلطانة فارس والوزراء وألف يوم ويوم 1710)، وأنطوان هاملتن (وردة الشوك 1730)، أضف إلى مسرحيات شكسبير وموليير، والفيلسوف الأديب فولتير Voltaire الذي لم يزر الشرق ولكنه تأثر به خاصة بالليالي في قصته زاديج أو القدر Zadig، فالقصة تبدأ بداية شرقية في مناخ خيالي وتنتهي أيضا نهاية شرقية في أجواء تسيطر عليها قوى عجيبة متنقلا بين الفيافي العربية[2]، ولا يقف الحد عند التأثر بها فقط عند الغربيين بل غدى أحيانا تقليدا لها مثل جوليت "ألف ربع ساعة وربع ساعة" 1714' مونكريف "ألف فضل وفضل" 1717، جازوت "ألف لغو ولغو " 1740، جوليت "ألف أمسية وأمسية" (1749)...[3]

هذا التأثير القوي لليالي وللقصص الشعبي الشرقي كان امتداده شاسعا غربا وشرقا لذلك لا تكاد تخلو رواية من بذرات هذا الكتاب المتنوع الحكايا والتقنيات، والرواية المغاربية تستلهم من التراث العربي الزاخر وتوظفه توظيفا يتناسب وحكيه ذلك أن « الطريقة التي يختارها المؤلف لتشكيل الأحداث وترتيبها وتحديد علاقتها بالزمان والمكان والشخصيات بغية الوصول من خلالها إلى أقصى الغايات الجمالية والموضوعية تلزمه في الكثير من الأحيان اللجوء إلى التراث الشعبي»[4] الذي ولد من رحمه هذا النوع السردي الجديد الرواية.

[1] ينظر: شريفي عبد الواحد، ألف ليلة وليلة وأثرها في الرواية الفرنسية في القرن الثامن عشر، ص123.

[2] – المرجع نفسه، ص.ص 178- 184- 185.

[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص 99.

[4] – بلحيا الطاهر، التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، د.ط، 2000، ص19.

كل محكي روائي لا يكاد يخلو بطريقة أو أخرى من توظيف التراث الشعبي بأنواعه المختلفة ودرجة تواتره في هذه النصوص العربية والمغاربية، ففي الجزائر نجد أسماء مثل واسيني الأعرج في رواياته "رمل الماية الليلة السابعة بعد الألف"، "نوار اللوز"، "منحدر السيدة المتوحشة" (وقد غير العنوان "بحارسة الظلال" عندما نشرها بفرنسا)، ففي الرواية الأولى وظف تغريبة بني هلال كمادة حكائية أصيلة وتغريبة بن عامر كمادة روائية متخيلة، أضف إلى شخصية الجازية الهلالية، كما نجد أسماء أخرى كالطاهر وطار في روايته "اللاز"، "الشمعة والدهاليز"، ومحمد مفلاح رواية "الانهيار" ورواية "الانكسار".

وفي المغرب نجد رواية "بدر زمانه" لمبارك ربيع التي تعتمد على السرد التراثي لألف ليلة وليلة، وأحمد التوفيق في "شجرة حناء وقمر"، و"المباءة" لعز الدين التازي، و"مجنون الحكم" لسالم بنحميش، وأسماء أخرى كمحمد برادة وعبد الله العروي، أمّا في تونس نجد الروائي كمال الرياحي في رواياته "المشرط" « التي خرج فيها بشخصيات يمتزج فيها الخرافي بالعجائبي (كالمخاخ والنسناس)»[1] ورواية إبراهيم الدرغوثي "الدراويش يعودون إلى المنفى"، رواية "ليلة الليالي" لحسن بن عثمان التي تتعالق نصيا مع ألف ليلة وليلة وتجعل من هذا النص التراثي مادة خام تنهض على بنيات السرد الروائي، أما في ليبيا روايات الكوني تنطلق من التراث الشعبي الليبي والصحراوي الطوارقي بشكل خاص أضف إلى الروائي الصادق النيهوم في روايتيه "القرود" و"الحيوانات" التي يكتبها بأسلوب كليلة ودمنة ويعالج فيها القضايا رمزيا بألسنة الحيوانات.

ومن بين الروايات التي وظفت القصص الشعبي بكل أنواعه رواية الجزائري عز الدين جلاوجي "سرادق الحلم والفجيعة" فهي رواية صادمة مغرية ومدهشة في حبكها وفي هندستها عبر اختراق عوالم غرائبية عجائبية يمتزج فيها الخارق بالعادي.

[1] – عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربية، ص 200.

عمد الروائي جلاوجي في نصه إلى توظيف القصص الشعبي من خلال إنطاق الحيوان الذي يقودنا إلى كليلة ودمنة، وكتاب الليالي ألف ليلة وليلة وحتى الخرافات التي جمعها غريم مثل حكاية فلة والأقزام السبعة في قوله: « مرآتي يا مرآتي من أجمل الجميلات؟؟ وأجابتها صفحة القمر صمتا... سخرية... هزء... تكبيرا... تعاليا فلما اشتد حنق المدينة وأدركها الليل القنوط سكتت عن الكلام المباح وأوحت إلى العجائز أن شوهن وجه القمر»[1]، ففي قوله "مرآتي يا مرآتي من أجمل الجميلات" استحضار لزوجة الأب الشريرة لفلة وهي تردد هذا المقطع لكونها أقل جمالا من فلة فراحت تكيد لها، وفي نفس المقطع هناك ما يحيلنا إلى حكايات ألف ليلة وليلة في قوله "سكتت عن الكلام المباح" فرواية جلاوجي ككل تستوحي عالم التخييل من كتاب الليالي حيث نجد حضور شخصيات كشهرزاد ودنيازاد وشهريار التي صنعها المخيال الجمعي في التراث الشعبي السردي العربي « غير أن الملك شهريار أذاع يقينا أن ما حدث إن هو إلا أساطير الأولين ابتدعتها شهرزاد وعجائز المدينة الماكرات... إن كيدهن عظيم»[2]، حيث يعمد الروائي على توظيف الخرافة ولكن ليصنع نصا جديدا هجينا.

إضافة ابتدع السارد عالما متخيلا يحيلنا إلى عالم كليلة ودمنة حيث الشخصيات تمثلها حيوانات لديها القدرة على التواصل فيما بينها وبين الإنسان والجماد والنبات، ذلك أن الشخصية في الرواية العجائبية تحقق التنوع عن طريق المسخ والتحول وتستطيع أن تكون حيوانا أو نباتا أو جمادا وليست بالضرورة كائنا إنسانيا[3]، ومن بين شخصيات الرواية نجد الفأر، والهدهد، والنسور، والقمل، والنخيل، والقمر وشخصيات هجينة "كالدياغول" والتي يقول عنها الروائي في سؤال لي عن هذه

[1] – عز الدين جلاوجي، رواية سرادق الحلم والفجيعة، منشورات أهل القلم، سطيف، ط1، 2006، ص.ص 53- 54.

[2] – المصدر نفسه، ص 9.

[3] – ينظر: شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص197.

الكلمة: « ديناغول كلمة نحتها أنا من كلمتي غول وديناصور، كما نحت غيرها، مثل قرزير وقوزح وهو اجتهاد في تفجير اللغة»[1].

جمع جلاوجي في نصه بين كل أنواع الشخصيات الإنسانية والحيوانية حتى الجماد من نبات وأشياء وأنسنة المكان ويقلب كل الموازين ليجعلها شخصية عجائبية ترتكز على المسخ والتحول يقول السارد: « كنت حدثتكم عن الغراب وهو طويل ونحيل أطرافه ضعف وجدعه متكور ككرة مطاطية... يظهر له في بعض الأحيان جناحان يستطيع أن يطير بهما حيث يشاء»[2]، وتكون السلطة للفئران حسب الرواية في غياب القطط وحضرة الجرذان، فلم تكتفي هذه الشخصيات ببعدها العجائبي في إنطاقها وأنسنتها الحيوانية بل أنها خرقت السلم الطبيعي لنظام الغاب فرسمت مشهدا عجائبيا يثير الدهشة «وأي غرابة أقوى من جعل الحكمة والكلام البليغ على ألسنة البهائم والطير؟ والغرابة هي ما يخالف العادة وفي هذه المخالفة يكمن سر انجذاب»[3] القارئ الذي يرى في النصوص التي تحاكي عالم الحيوان انطلاقا من الخرافات نصوصا تفضح واقعا ممسوخا وتفشي « سلسلة من الكوابيس السياسية والثقافية والميثولوجية التي أدت إلى اتساع رقعة المقموع والمسكوت عنه في هذه الرواية»[4] تحت ركام هذا التعجيب للشخصيات والأحداث، بحيث تجمع هذه الرواية بين الخرافة والقصص الشعبي بصفة عامة مع مكونات العجائبي، بلغة سردية تنحو إلى الشعرية لتعطينا نصا يستعصي فيه التجنيس بل هو نص مفتوح على مصراعيه قابل للتأويل والقراءات المختلفة.

[1] – حوار مع الروائي عز الدين جلاوجي، يوم 15- 03- 2012.

[2] – عز الدين جلاوجي، رواية سرادق الحلم والفجيعة، ص 84.

[3] – عبد الفتاح كليطو، الحكاية والتأويل دراسات في السرد العربي، ص38.

[4] – فاضل ثامر، المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، دار المدى للثقافة والنشر، سورية، ط1، 2004، ص23.

الفصل الثاني

"تجليات العجائبي في السرد الحديث"

إضاءة منهجية.

1) تجليات العجائبي في رواية الخيال العلمي.

2) تجليات العجائبي في الرواية البوليسية.

3) تجليات العجائبي في الواقعية السحرية.

إضاءة منهجية:

شكل تأصيل السرديات العربية الحديثة قضية شائكة من حيث مصادرها، نشأتها وتطورها إضافة إلى قضية الأنواع وتداخلها، رأي متعصب يراها امتدادا للسردية القديمة ترعرعت في أوساطه، ورأي مخالف ينكر أن تكون جذورها ممتدة للسردية القديمة بل هي وافد أجنبي وهناك رأي يرى أنها تجمع بين مناهل عربية وأخرى غربية.

وباعتبار الرواية هي الشكل الحديث للسرديات فقد تزايدت الأحكام والإشكاليات وتشابكت الآراء حول نشأة هذه النصوص السردية من خلال تغليب مرجعية على أخرى دون مراعاة للسياق الثقافي للظواهر الأدبية، ويرى عبد الله إبراهيم بخصوص السرديات الحديثة أنه "لم يجر بحث في عملية انكسار النسق التقليدي لتلقي المرويات الموروثة وبداية انهيار الأبنية السردية وتحللها، وامتصاص الكثير من سماتها الفنية والدلالية من قبل النصوص السردية التي انفصلت عنها تدريجيا، لكنها ما زالت تعتاش على خصائصها العامة، فالسمات المميزة للنوع الجديد لا تنبثق فجأة من الفراغ، إنها تستظل بسمات الأنواع السابقة"[1]، بحيث تجمع في الوقت نفسه بين توظيف ما يناسبها من رصيد وتقوم بإلغاء بعضها والثورة والتمرد على البعض الآخر، «وهكذا يقع انعطاف غير منظور في كيفية ترتيب المكونات الأساسية للبنية السردية دون الانقطاع الكلي عن الترتيب الشائع لمكونات تلك البنية »[2]، وبهذا فإن تكون النوع الجديد يأتي عن طريق جمع من التراكمات ومع مرور الوقت تتبلور خصائصه شيئا فشيئا.

لا يمكن أن نغمط دور التراث السردي العربي خاصة عندما نرى الكثير من المستشرقين اهتموا بالسرديات العربية القديمة، وقاموا بترجمة الكثير منها، فالقارئ الأوروبي مدين بمعرفته بالليالي للمستشرق الفرنسي أنطوان جالان Antoine Galland (1645-1715)، الذي قام بنقل

[1]- عبد الله ابراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص338.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ألف ليلة وليلة لأول مرة ما بين 1704- 1717 في اثني عشرة مجلدا [1] إضافة إلى آخرين مثل هابخت (1775-1838)، وفيلشر (ترجم الكتاب إلى الألمانية) وأيضا "دي ساسي" (1758-1838) نشر مقامات الحريري وكليلة ودمنة، وأيضا "لومسدن" (1809)، و"برسفال" (1759-1835) الذي قام بالعمل نفسه بطباعة مقامات الحريري، فثمة دلائل كثيرة تثبت أن الليالي قد ألهمت الخيال الفرنسي والغربي من خلال ما قدمته من مادة روائية غزيرة وأساليب فنية متنوعة[2].

أمّا في الوطن العربي كان لظهور الرواية أجواء خاصة باعتبار أسلوبها يحاكي كتابة أدب العوام فرواية "زينب" لمحمد حسين هيكل تعد أول رواية عربية، نشرها أول مرة في طبعتها الأولى باسم مستعار فقال في مقدمة توضيحية لطبعتها الثالثة «نشرت هذه الرواية أول مرة على أنها بقلم مصري فلاح، نشرتها بعد تردد غير قليل في نشرها وفي وضع اسمي عليها ...خشية ما قد تجني صفة الكاتب القصصي على اسم محامي»[3]، فقد ارتبط القص باللانص وهذا ما أخر ظهور فن الرواية عند العرب.

أصبحت الرواية اليوم هي الوجه الأول للسردية العربية الحديثة، و«الثمرة التي انتهت إليها حركة التمازج التي قامت بين الرصيد السردي التقليدي، ومؤثرات ثقافية جديدة والحراك الذي عصف بالأنواع الأدبية التقليدية وفي مقدمة ذلك، ضعف الحدود الفاصلة بين الأجناس والأنواع وتداخل النصوص وغياب الهويات النصية الثابتة، وتفكك الأنظمة السردية التقليدية وانحصار دور القيم الثقافية المطلقة »[4]، وما يمكننا استنتاجه أنه لا يمكن الحديث فقط عن وجود آداب جديدة منبعها الغرب بل يمكننا الحديث عن انهيارات وتفكك لسرود قديمة وجدت لنفسها حضورا مختلفا وبدايات جديدة، والتحرر من فكرة الأنواع الأدبية كما انتهى الأمر عند جيرار جنيت إلى مفهوم "جامع النص" في دعوة منه لدمج كل المحاولات السابقة من أجل صياغة مفهوم جديد وشامل، ويرى

[1]- ينظر: شريفي عبد الواحد، ألف ليلة وليلة، ص53.

[2]- ينظر: عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص374.

[3]-المصدر نفسه، ج2، ص17.

[4]- المصدر نفسه، ج1، ص339.

تدوروف أن "الجنس الأدبي نمط كان له وجود تاريخي ملموس وساهم في النظام الأدبي لعصر من العصور"[1] من خلال الدراسة التحولية لمقولات الأدب والتنوع الشامل للنمط الواحد وتداخل الأجناس التي تعتاش من بعضها البعض.

إن الحديث عن تأصيل السردية الحديثة لا يفرض علينا التعصب لرأي ولا الانتصار لغيره بتوضيح بعض الجوانب، في الوقت الذي نبرر فيه أنه لا يمكن لنا أن نجتث أنواع وأجناس من سياقاتها، فالحديث عن الرواية اليوم في مجتمعات ذات علاقات اقتصادية رأسمالية ونفعية، وعوالم متطورة، ومبادئ وعلاقات إنسانية جديدة جعلت منها نصا «ونثرا سرديا يصور عزلة الفرد وخصوصيته الذاتية وهو يكافح في عالم منحط، لا وجود للمثل العليا فيه إلا بوصفها مأثورات متحدرة من ماض لم يعد له وجود »[2]، حيث أصبح البطل كائنا ممزقا يعيش الصدمة بين رؤى ذاتية سامية يرسمها لنفسه واصطدامه بمجموعة من التصورات المنحطة البعيدة عن الإنسانية، هذه الرواية التي تنطلق من هذا الواقع إلى اللاواقع فقط لتعبر عن الأول وتصوِّر أزمة إنسان اليوم في أحداث قلقه، وعالم تعمه الحروب والجرائم بأسلحة متطورة واستخدام تقنيات ووسائل سرية مدهشة وفتاكة، نتيجة التطور العلمي والتكنولوجي، ونظام تحكمه الهيمنة الاقتصادية والقوى العسكرية والمخابرات.

ما طرأ على نظام الحياة على هذا الكوكب والانتقال إلى العيش بأسلوب المدنية بتوسع مفهوم المدينة وما لحق هذا العصر من السرعة التي جلبتها الاكتشافات والتقنية العجبية، وغزو الجريمة عجل في ظهور أنواع وأجناس روائية جديدة تتناسب مع روح هذا العصر منها الرواية البوليسية، ورواية الخيال العلمي، ورواية الواقعية السحرية وغيرها، التي توظف العجائبي بدرجات متفاوتة كطريقة للحكي بنية تنويع الخطاب، وجعله أحد البنيات السردية وذلك لخصوصية هذا الجنس —العجائبي– المرن الجامع فهو يقوم على الحيرة والشعور بالتردد وزرع القلق والغرابة التي تولدها الأحداث، ذلك ما

[1]– تزفيطان تدوروف، الشعرية، تر:شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1990، ص78.

[2]–عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1، ص398.

يجعله مجالا قريبا إلى حدود التماس كون كل مجال من هذه الأجناس هو الآخر يعمل على تكسير رتابة الواقع.

ليست الرواية سوى لوحة يمتزج فيها الواقعي بالمتخيل، هذا الأخير تكون درجة حضوره عالية ومهيمنة في المحكي العجائبي باعتباره النواة الأولى التي تبنى عليها الأحداث، فتوضع المخيلة في مواجهة سافرة مع خطاب آخر واقعي ينشد المطلق، في حين ينسج حكي المخيلة نسبية المطلق، والقدرة على الإدهاش والتغلغل في ثنايا الواقع في لحظاته الثلاث "الماضي، الحاضر، والمستقبل"، إن هذه الأحداث عندما تبلغ درجة من التوتر والتعقيد فهي تجمع بين الغرابة والتعجيب، الذي يهدف بشكل مواز إلى خلق الحيرة في نفس القارئ، كما يخلق ذلك أيضا لدى الشخوص التي تعيش تلك الأحداث، وتندرج تحت هذا كل الروايات التي تعتمد عقدة روائية تلتزم إفراز مجموعة أحداث غامضة غير مفسرة أو غير واضحة وتحت هذا التوتر يشتغل المحكي العجائبي[1] .

تعمل أيضا الروايات البوليسية، وروايات الخيال العلمي، والواقعية السحرية على التوتر والغموض مثل العجائبي، ولكن سرعان ما ينتهي هذا التوتر بتفسير عقلي في المحكيات الأولى، وهو "لا يعني بشكل قاطع، ما هو عقلي محض بل إن ذلك يبقى أمرا نسبيا لأن ما هو عقلي تنعدم فيه ذرات اللاعقلي من خلال الارتباط والتفاعل"[2]، وبالتالي كل فهم للأحداث يقودنا إلى جنس معين (عقلي منطقي –عقلي علمي)، بحيث يتلاشى العجائبي من خلال هذه التفسيرات في الرواية و يبقى حسب درجة توظيفه في هذه النصوص، وهذا التوظيف المؤقت أحيانا الذي يخلخل سكون العالم والحياة اليومية المألوفة للإنسان ويقع بين دفتي المحتمل واللامحتمل، والواقعي واللاواقعي، وبين العجيب والغريب.

[1]- ينظر: شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص.ص110-111.

[2]-المرجع السابق، ص129.

1- تجليات العجائبي في رواية الخيال العلمي:

أ- رواية الخيال العلمي:

تعددت وجهات النظر وتباينت المدارس الأدبية في تحديد هذا الجنس "الخيال العلمي" الذي تتجاذبه حقول أخرى أدبية وغير أدبية تحت ركام من المصطلحات، منها رواية الخيال العلمي، ورواية المستقبل، والتخييل العلمي، والرواية العلمية، والعجائبي العلمي، والأدب الاستشرافي، ورواية الاستباق،... فكل هذه المصطلحات تعكس صعوبة الاتفاق على تعريف يحدد هذا الجنس وخصائصه التعبيرية، فإذا كان هذا الأخير فن من فنون الكتابة يعتمد فيها الروائي على تحطيم الحدود بين الخيال والعلم الذي يمارس الحلم بطريقة أدبية وتوظيف صور الخيال "بمدلوله الاعتيادي ويعني القوة على خلق صور لشيء ليس موجودا بالفعل"[1]، أو قابلا للوجود في المستقبل القريب أو البعيد حسب درجة التخييل، أو إذا سلمنا بالمقولة المعاكسة لتعريف الخيال لإدغار آلان بو وهي أنه "لا يمكن للعقل البشري أن يتخيل شيئا لم يوجد بالفعل"[2]كليا.

رواية الخيال العلمي رؤية جديدة و سردية معاصرة تلائم مجتمعات اليوم وتطلعاته للمستقبل في خضم التطور الهائل في مختلف الميادين حيث يغدو «شكلا خاصا من الكتابة المعاصرة يستعمل العناصر الفانطاستيكية أو المبتكرة من أجل اقتراح تعليقات وتأملات بخصوص المجتمع والإنسانية، والحياة والكون والواقع وفي صلة بكل موضوع آخر يخص أصنافا فلسفية عامة [3]» تتعلق بالوجود ككل.

---

[1]-كولسن ولسن، المعقول واللامعقول في الأدب الحديث، تر:أنسي زكي حسن، منشورات دار الآداب، بيروت، ط4، 1978، ص237.

[2] - تزفيتان تدوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، ص 61.

[3]- شعيب حليفي وآخرون، الرواية والخيال العلمي، ص9 (مقدمة عبد الفتاح الحجمري).

ما يميز خصائص الخيال العلمي هو العلم، التكنولوجيا، والاختراعات باعتبارها عناصر تتيح للروائي دخول ثنايا المجهول واستحضار عوالم ليس لها وجود ولكنها ممكنة، يستطيع الإنسان من خلالها صوغ أسئلته الاستشرافية من خلال الأزمنة (الحاضر، المستقبل والماضي) والسفر عبرها، فإن كان الحاضر وليد الماضي فإنه مسموح للخيال العلمي أن يستشرف المستقبل من تخيل ما يمكن أن يحدث، وبالتالي يكون تاريخ الانسانية قد اتبع وجهة يكون الحاضر هو من بنى لبناتها الأولى من خلال حاضر مليء بالاكتشافات العلمية والتكنولوجية المتسارعة، منه ما نعلمه ونسمع به ومنه ما هو مخفي سري خطير خاص بالجوانب العسكرية الذي هو قادر على تغيير العالم.

وإذا أردنا الحديث عن بدايات رواية الخيال العلمي نجد وجودها أسبق من اصطلاحها، فإذا كان المصطلح ابتدع سنة 1926 مع هوغو غرنسباك Hugo Gernsback – المهاجر اللوكسمبورغي في الولايات المتحدة الأمريكية بـ "scientifiction"* سنة 1926 ثم استبدلها بـ science fiction سنة 1929 في مجلته القصص المذهلة Amazing stories[1]، وبما أن روايات الخيال العلمي «تخرج قارئها من محدودية الواقع المعهود إلى رحابة الحلم بواقع آخر عجيب، فإذا هي تحقيق لبعض الأحلام الطوباوية التي خامرت الانسان منذ القدم كالحلم بالتحرر من الأرض واستغلال الفضاء مثلما عبرت عنه رواية "أسفار إلى القمر" لـ سيرانو دي برجوراكCyrano de Bergerac" الصادرة سنة1657» [2].

* - يقدم رسل rusell رأيا آخر مفاده أن بريان ستبلز قد سجل استعمال المصطلح قصص الخيال العلمي في كتاب نشره وليم ولسن سنة 1851 ثم قام هوغو بتطوير المصطلح وإخضاعه لعدة تعديلات أولا scientific fiction سنة 1922، ثم scientifiction سنة 1924، ثم science fiction سنة 1924 – ينظر: محمد تفنو، النص العجائبي مائة ليلة وليلة أنموذجا، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2010، ص85.

[1]– جان غاتينيو، أدب الخيال العلمي، تر:ميشيل خوري، دار الملاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 1990، ص36.

[2]– محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص207.

ولكن تعتبر أولى الكتابات التي قعدت للخيال العلمي هي روايات "جول فيرن Jules Verne في رواياته "عشرون ألف فرسخ تحت الماء" سنة 1869، وروايته "من القمر إلى الأرض"، ونجد أيضا الروائي الإنجليزي هربرت جورج ويلز (H.G. Wells) في "آلة الزمن" (1894) والتي تدور حول فكرة علمية هي اختراع آلة تتحرك في الزمن، كما يتحرك القطار في المسافة وتصور انتهاء النوع الإنساني، أيضا روايته "حرب العوالم 1898"، يصف فيها كائنات غريبة جاءت من خارج الكرة الأرضية، وروايته "أوائل رجال القمر" سنة 1901 حيث سبقت الرواية رحلات الانسان إلى الفضاء بأكثر من نصف قرن (فأول رائد فضاء تطأ قدماه سطح القمر هو نيل أرمسترونج Neil Armstrong في 21 جويلية 1969)، وغيرها من الروايات التي تتحدث عن الحروب بين البشر وسكان الكواكب الأخرى ومحاولة إبادة العنصر البشري، مثل رواية رائد الخيال العلمي "فيرن" "وادي التنين" ونجد أيضا الكاتب الفرنسي "روسنيJ.H Rosny" في روايته "كزبيوس Xepehoz" ، وروايته "موت الأرض" سنة 1912 يختفي فيها الإنسان ليحل محله الرجال الحديديون أي الآلة[1].

الكم الهائل لمواضيع الخيال العلمي يجعل من تعريفه بدقة أمر صعب، فمعجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب يدرجه تحت مسمى " القصص العلمي التصوري" ويعرفه: "ذلك الفرع من الأدب الروائي الذي يعالج بطريقة خيالية استجابة الإنسان لكل تقدم في العلوم والتكنولوجيا، ويعتبر هذا النوع ضربا من قصص المغامرات، إلا أن أحداثه تدور عادة في المستقبل البعيد أو على كوكب غير كوكب الأرض، وفيه تجسيد لتأملات الإنسان في احتمالات وجود حياة أخرى في الأجرام السماوية، ولهذا النوع من الأدب القدرة على أن يكون قناعا للهجاء السياسي من ناحية، وللتأمل في أسرار الحياة والإلهيات من ناحية أخرى"[2]، إذن فهو جنس أدبي قوامه الخيال وهو ليس علما رغم أنه

[1]- ينظر: محمد عزام، الخيال العلمي في الأدب، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 1994، ص.ص 62-63.

[2]- مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص187.

يقدم لنا حقائق علمية حيث يعتمد على الرياضيات والفيزياء، وعلم الفلك وعلوما أخرى لذلك اعتبر أدبا تربويا ممتعا وجادا.

من خلال ذلك «يحاول أدب الخيال العلمي القيام بقراءة كاشفة لمستقبل الحضارة البشرية في ظل التطورات العلمية الهائلة على الأرض وفي فضاء الكون تلك التطورات العلمية المحتملة والممكنة»[1]، قد تصدق أحيانا على المدى البعيد وقد لا تصدق فهي نتيجة الخيال مما يستدعي في كتابة هذا الجنس عدم اشتراط الالتزام الدقيق بالحقائق العلمية الصرفة، "فهو يستحضر خصيصا عالم المستقبل أو عالم متخيل مختلف عن واقعنا عن طريق استخدام وسائل متطورة من العلم والتقنية"[2] بأسلوب أدبي مشبع بالحلم.

يعد تعريف أحمد محمد مصطفى في الكتاب الجماعي عن الخيال العلمي جامعا للعديد من التعريفات حيث يقول: «يتميز أدب الخيال العلمي بتعدد موضوعاته واختلافها، وبإشكالاته المعقدة التي تسائل في الوقت ذاته، الماضي والحاضر والمستقبل في "الهنا" و"اللاهنا"، في "الممكن" و"غير الممكن". وباختصار فهو أدب يسائل الكون وماضيه وما يمكن أن يكون عليه أو ما كان عليه، إلى حد المستحيل، باستعمال المنطق العلمي والأدوات العلمية، وتعالج هذه الموضوعات بتقنيات "الكتابة"...أحيانا بلغة معلومة، وأحيانا بلغة جديدة...بالإضافة إلى ابتكار مفردات ومصطلحات وعبارات تعبيرا عن "المنعدم الممكن الوجود" أو "المستحيل الوجود" في ما عدا هنا وهناك»[3]، أما من ناحية الخطاب فيردف قائلا: «يتميز الخيال العلمي بخطابه العلمي (فرضيات، شروحات، وسائل، تحليلات، وثائق) وبخطابه الأدبي (محسنات لفظية، بلاغة، تقنيات التعبير، فنون التعبير...) ويجري هذا الخطاب بين شخصيات الرواية، التي تنتمي إلى عوالم كونية مختلفة وتتواصل بتقنيات عالية

[1]-مالكوم كاولي، الأنواع الأدبية، بريرس أونفر يستر دوفرانس، 1990، ص15. نقلا عن: شعيب حليفي وآخرون، الرواية والخيال العلمي، ص44.

[2]-Philippe Forest, Gérard Canion, Dictionnaire fondamental du français littéraire, p365.

[3]-شعيب حليفي وآخرون، الرواية والخيال العلمي، ص46.

التعقيد، وتتوسط هذه العناصر كلها أحداث ومشاكل ومعاملات وحروب مروعة ومشوقة يلعب فيها الخيال والابتكار بفضل اللغة دورا أساسيا»[1]، على أن هذا الجنس تتجاذبه أجناس وحقول أخرى غير الرواية كالمسرح والسينما والتلفزيون خاصة.

الحديث عن أدب الخيال العلمي في الأدب العربي لا زال محتشما ونتاجه قليل قياسا بالأنواع الروائية الأخرى إن لم نقل نادرا ما نجد كتب وروايات خاصة بهذا اللون، ولكن يمكننا اليوم أن ننظر نظرة تفاؤلية في نهضة أدب الخيال العلمي إذ نحن في عصر التكنولوجيا والاختراعات المستمرة، وقد لمعت بعض الأسماء المعروفة في الوطن العربي نبدؤها بـ نهاد شريف وموسى صبري من مصر، وطالب عمران (سوريا)، وعبد السلام البقالي، وموفق محمد، وأحمد إفرزان (المغرب)، والهادي ثابت، ومصطفى الكيلاني (تونس)، وفيصل الأحمر وحبيب مونسى (الجزائر)، وموسى ولد أبنو (موريطانيا).

القارئ لروايات الخيال العلمي يجدها "نصا جامعا يتوسل في استكشافه للعوالم الروائية على العجيب والغريب، وعلى المغامرة الخارقة لعلاقة الكينونة بالطبيعة وتجلية الإحساس بالريبة والحيرة أمام الاكتشافات العلمية وأمام ما يواجه المجتمعات الإنسانية من معضلات وأزمات تهدد وجودها ومستقبلها"[2]، مما يجعلنا نقف على حدود العجائبي، بل نجده يتقاطع مع أجناس أدبية أخرى لا يمكننا غض النظر عنها ذلك أنه ليس جنسا خالصا، بل يتماس مع العديد من الأجناس الأدبية الأخرى كالأسطورة واليوتوبيا والعجائبي على شكل خاص، فإذا كان البعض يرجعون أصوله إلى الأسطورة، فإن اليوتوبيا تجعل منه يخلق عوالما موازية مثالية لخدمة الإنسان وحلّ مشكلاته، أمّا العجائبي فلا يكاد يخلو تعريف للخيال العلمي منه لالتقائهما في إثارة الدهشة والعجب في نفس القارئ وبعث الحيرة بدون أن ننكر الحدود الفاصلة التي تمنح كل جنس خصائصه المميزة.

[1]- شعيب حليفي وآخرون، الرواية والخيال العلمي، ص46.

[2]- المرجع نفسه، ص8.

بعض المجلات الأجنبية والدوريات لا تفصل بين العجائبي والخيال العلمي مثل: the science fiction: the magasine of fantasy and science fiction إضافة إلى المصطلح الإيطالي "fantaxienza" الذي يعبر عن الجنسين العجائبي والعلمي معا، وفي هذا الصدد قال مارك روز "Mark Rose": «لتدرك كيف يستمر النهم القديم إلى كل أمر عجيب، اتخذ لسحرك اسم "قاعدة فضائية" أو "محول للمادة" ولجزيرتك المسحورة "الكوكب"، وادع عماليقك وما عندك من أنواع التنين "مخلوقات ناشئة خارج الأرض" فإذا ما عندك هو مجرد شكل معاصر لواحد من أكثر الأنواع الأدبية القديمة »[1]، وبالتالي نرى أن الخيال العلمي يعود إلى المعتقدات القديمة العجائبية التي كانت تروم تفسير العالم، واليوم هي حسب حاجة العصر ومتطلباته في حلة وقالب جديد يتسم باكتشاف روح العالم من خلال العلم والتقنية فكلاهما إحدى طرق الإنسان في فهم العالم. ويذهب روجيه كايوا أن العجائبي هو استمرار للحكاية السحرية وسيترك مكانه هو ذاته للخيال العلمي[2] كون هذه الأجناس تقوم على التعجيب والخارق وتصنع شخصيات سوبرمانية فإذا كانت الأولى والثانية نتيجة ما هو فوق طبيعي فإن الأخيرة نتيجة العلم وما وصل أو ما يصبو إليه.

تحدث تدوروف عن الخيال العلمي في كتابه مدخل إلى الأدب العجائبي قائلا: «تأدى بنا العجيب الأدوي إلى الاقتراب مما سمي بفرنسا في القرن التاسع عشر، بالعجيب العلمي، وما يسمى اليوم بالتخييل- العلمي، هنا، يكون فوق الطبيعي مفسرا بطريقة عقلانية لكن انطلاقا من قوانين لا يعترف بها العلم المعاصر»[3]، ويضرب تدوروف مثالا في العجيب الأدوي «كالحجر الدوار في قصة علي بابا، ويكفي في آخر شريط للجاسوسية (الشقراء تتحدى الإف.بي.يا) حيث يظهر باب سري ينفتح فقط عندما ينطق صاحبه كلمات معينة فيجب تمييز هذه الأشياء الناتجة عن البراعة الإنسانية

[1]-روبرت سكولز وآخرون، آفاق أدب الخيال العلمي، تر: حسن حسين شكري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1996، ص126.

[2]- Vu : Valérie Tritter ,Le fantastique, p24.

[3]- تزفيتان تدوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص79.

عن أدوات معينة متشابهة في الغالب حسب الظاهر، لكن أصلها سحري وهي تصلح للتواصل مع العوالم الأخرى»[1]، ومن خلال ذلك نرى أن تدوروف جعل الخيال العلمي ضمن العجيب من خلال أنه جنس استباقي فالأدوات العجيبة هي أدوات تخييلية وعلمية يمكن لها التحقق في المستقبل.

نقطة التماس بين العجائبي والخيال العلمي تكمن في بث الدهشة والعجب في نفس القارئ وأن كلاهما يشتغل على المتخيل/التخييل، ذلك أن العجائبي ينهض على التحرر من منطق الواقع والحقيقة في سرده والمبالغة في افتتان خيال القراء، واعتباره عنصرا محركا للخيال العلمي، مثل قصص السفر عبر الزمن والرحلات إلى كواكب أخرى غير الأرض.

ما يهمنا في العجائبي والخيال العلمي ليس التفسير العقلاني للظواهر في الأخير، ولا الفوق الطبيعي الذي يؤدي للعجيب بل ما يهمنا هو ذلك التردد لأنه هو قلب العجائبي وما إن تفسر الأحداث فهو معرض للتلاشي والزوال، فالحيرة هي أساسه التي تدخلنا في دوامة المجهول فالفضاء الواسع الرحب والكواكب البعيدة حتى وإن كان الانتقال إليها ممكنا وواقعيا يبقى هذا العالم يشكل للحظات وجيزة ترددا في تقبل الاختلاف ووجود اللامفسر.

يغدو الخيال العلمي أحداثا عجائبية لتطورات واكتشافات عقلانية وأخرى لا في فلك الخوارق والطاقات الفوق إنسانية كسرعة التنقل، والذكاء الاصطناعي، إضافة إلى الكائنات الفضائية التي تسكن الكواكب البعيدة فمثلا في رواية "الرجال الأوائل على القمر" لويلز "تبدو الكائنات غير الأرضية مختلطة بالبشر، أو مختلفة عنهم: فالمريخيون ذوو منظر منفر، والسلنتيون ذوو مظهر كائن متراص، منفوش بالأشواك، مجهز بمجسات بشكل أسواط، وجسم أسطواني لماع، وخوذة مصفحة تخفي الوجه، وعينان بارزتان خضرواتان"[2]، وفي رواية أخرى «الوقائع المريخية، يظهر سكان المريخ مختلفين كليا عما تخيله ويلز: أشكال بنفسجية، رجال مقنعون بوجوه فضية، وعيون كنجوم زرقاء،

[1]-المرجع السابق، ص 79.

[2]- محمد عزام، أدب الخيال العلمي، ص64.

وآذان من ذهب منقوش، وخدود من قصدير، وشفاه مرصعة بالياقوت..[1]» وغيرها من الأوصاف الغريبة والمخيفة وبقدراتها العجيبة الخارقة التي تسعى إلى القضاء وإبادة الإنسان ولكن على الرغم من تفوقهم العلمي والجسماني لا يستطيعون ذلك وتنتصر الإنسانية ويتم إنقاذ كوكب الأرض أو كواكب أخرى منهم.

ما هو مشترك بين الأدب العجائبي والخيال العلمي هو وصف حقيقة تعبر بالنسبة لقارئ معاصر خيالية بحتة، واللجوء إلى الغامض وغير الطبيعي واليوتوبيا العلمية، يعتمد بالنسبة لكليهما أساس الذوق المعتمد، خاصة وأن معظم روايات الخيال العلمي الحديثة ناتجة عن الرواية الأمريكية العجيبة، فقد عمدت إلى التأكيد إلى أبعد حد على ألفة وتماس هذين الجنسين[2]، والتقائهما في الكثير من الخصائص والسمات، وهذا لا ينفي الآراء المنادية باستقلال كل جنس.

يفرد شعيب حليفي رأي "داركو سوفان" "Darko Suvin" «الذي يجعل الخيال العلمي متعارضا مع العجائبي فيدرجه في إطار ما يسميه بالتخييل الواقعي، بمعنى أن سوفان يدمج الخيال العلمي في الواقعية ويقطع صلاته كلها مع ما هو فانتاستيكي»[3]، ذلك أن الخيال العلمي ينطلق من واقع العلم والاختراعات والرؤية المستقبلية، ويمكن لهذه الأحداث أن تقع ولهذه الأدوات أن توجد، وبهذا العجائبي «يهتم بالإنسان المعاصر في إطار اللحظة بهمومه مبصرا الأمور من زاوية تعكس الداخل والخارج فإن الخيال العلمي يهتم بإنسان الغد، إنسان المجتمعات المستقبيلة»[4]، إنسان زمن الاختراعات والاكتشافات حيث أصبح السفر ممكنا إلى الكواكب والعيش ليس مستحيلا في بعضها، أصبح الاستنساخ اكتشافا ناجحا طبق على الحيوانات، كما تم تجسيد الكثير من الاكتشافات والآلات التي كانت موضوعات للكثير من روايات الخيال العلمي وأصبحت حقيقة على الواقع هنا

[1]- المرجع السابق، ص 64.

[2]- ينظر: جان غاتينيو، أدب الخيال العلمي، تر: ميشيل الخوري، ص147.

[3]- شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص68.

[4]- المرجع نفسه، ص69.

يكمن الاختلاف مع العجائبي، فالخيال العلمي ينفي معنى الأشباح المرعبة وعالم الجن والشياطين والأرواح من خلال التفسير العلمي والمنطقي للأحداث وللواقع.

الخيال العلمي والعجائبي يفرضان على الكاتب خلق عالم يكون بديلا عن واقعنا واقعا متخيلا جديدا، ومن خلال رأي سوفان وتدوروف، جاء "روبير شولز" Robert Scholes" ليقدم «حلا توفيقيا بين التصورين، فالخيال العلمي في رأيه شكل جديد في خلق عالم آخر لمواجهة عالم معروف بطريقة إدراكية ورغم هذا تبقى هناك اختلافات واضحة تجعل الخيال العلمي ينفرد بالعديد من الخصائص والمواصفات والتي تنقسم إلى نوعين اثنين:

- **النوع الأول**: يبتعد بوضوح عن المحكيات الفتاستيكية.
- **النوع الثاني**: يطور الإتجاه المتوتر حتى يقترب من المحكيات الفانتاستيكية »[1]، ويلتقي بذلك معها في قطب التوتر الذي يؤكد الحيرة والتعجيب.

من غير الممكن التطابق التام بين هاته الأجناس فلكل منها سماته المميزة التي تمنع نصوصه حق الانتماء إليها، وإنما تداخلها مع بعضها البعض هو ما يهمنا وعلى درجات متفاوتة من نص إلى آخر، وما يمكننا استخلاصه أن الخيال العلمي حتى وإن انطلق من أرضية واقعية فهو يحاول الوصول إلى اللاواقع والدليل على ذلك أن الكثير من الأشياء العلمية والاختراعات لا أساس لها وليس لها وجود على الأقل في زمننا هذا وواقعيتها في زمن المستقبل تبقى محل الشك والممكن وبذلك كل منهما ينتج التناقض والدهشة والتردد.

ترتكز بعض مواضيع الخيال العلمي على المخلوقات الفضائية والتي تتنوع حسب خيال الكاتب منها الخيرة والشريرة، منها ما هي مخلوقات نورانية، منها ما هي أشبه بالبشر ولكنها ليست من الأرض لها خصال وذكاء أكبر، مخلوقات بحجم أكبر أو أصغر...، مخلوقات حديدية ذكية،

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

مخلوقات تستطيع تقمص جسد الإنسان والتحول إلى أي شكل تريد أو أن تكون غير مرئية، لديها لغة خاصة، لها القدرة على التخاطر وقراءة الأفكار...إلى غيرها من القدرات العجيبة والغريبة، وأيضا نجد فكرة السفر عبر الزمن فهذا الموضوع ليس حكرا على الخيال العلمي ولكنه في هذا الجنس يمنحه مصداقية نتيجة ما وصلت إليه البحوث خاصة الفيزيائية (تلك المتأثرة بالنظرية النسبية لأنشتاين)، أو عبر الثقوب السوداء في الفضاء التي تدور كباقي الكواكب والمجرات وما إن يدخل إليها جسم حتى يخرج إلى مكان وزمان آخر من خلال دورانهما، أو السفر عبر الآلة الزمنية وهو الأكثر شيوعا في الخيال العلمي فيعود الإنسان أدراجه إلى الماضي متنقلا من أجل معرفة الحقائق أو تسوية المشاكل لأنها ستغير الحاضر، أو السفر إلى المستقبل لتسوية الحاضر.

ومن أهم المواضيع أيضا القدرات الخارقة لبعض البشر عن طريق الهندسة الوراثية المتطورة التي يبحث فيها الإنسان من أجل جعل نموذجه أكثر قوة فتزيد سرعته، تلتئم جروحه لوحدها والقضاء على الفيروسات والأمراض الوراثية، كما تمنح قدرات له متفاوتة خاصة فيما يتعلق بأبحاث المنشآت العسكرية المسمون "المتحولون" أو "الطافرون"، أو بفعل تأثيرات العوامل الطبيعية كحوادث سقوط النيازك من الفضاء التي لها القدرة على تحويل البشر، ففكرة التحول والمسخ من أهم العناصر العجائبية، ومن مواضيع الخيال العلمي أيضا الارتحال والانتقال للعيش في عوالم وكواكب أخرى أو على سفن مهيأة كمحميات بعد حدوث الكوارث الطبيعية على الأرض نتيجة الحروب المدمرة البشرية كالقنابل النووية والبيولوجية، إضافة إلى العوالم السرية والتجارب التي تقوم بها الجهات العسكرية...

كل هذه المواضيع التي ذكرناها والتي لم نذكرها حتى وإن كانت تتسم بصفة العلمية وعلى أنها جزء من تقنيات متطورة تبقى قيد النظرية، وإمكانية التحقق تشكل للإنسان حيرة وتردد ما لم تنجز مما يربطها بالعجائبي، على الرغم من أن روايات الخيال العلمي يعمها الجو العلمي الذي أساسه العقل من خلال اللغة والمصطلحات ولا تستطيع النصوص أن «تنهض إلا على مقاطع تشرح طبيعة

العلم والتجربة العلمية المستند عليها، وإلا فإن الرواية تفقد إثارتها بالنسبة للقارئ، فالمقاطع الشارحة تحافظ على الخيط الناظم للرواية الذي يشد القارئ والمتلقي، مما يشيع الألفة بينه وبين العوالم التي يكتشفها»[1]، فطريقة الحكي العلمي هي التي تحدد تجنيس الرواية، وما يحدث فيها من أحداث خارقة تشعر هذا القارئ أو المتلقي في حيرة هي ما يدخله إلى العجائبي ثم ما إن تفسر حتى تخرج من هذا الأخير.

نمط كتابة الخيال العلمي «مستحدث في الأدب العربي وفد عليه من الغرب في العقد الرابع من القرن العشرين، فكان غريبا عن الذهنية السائدة في المجتمعات العربية، رغم ما أكده من كم لا يخلو من كيف وما بلغه من انتشار واتساع في الغرب، يعكس المنزلة الرفيعة التي شغلها ضمن سائر الأجناس الأدبية»[2]، على عكس العرب فكان نتاجه قليلا ومحتشما.

إذا أردنا التأريخ للخيال العلمي في الوطن العربي فإن البعض يرى أول بذوره كانت عند سلامة موسى سنة 1926، حيث صدرت له قصة بعنوان " خيمي" ويعني بها مصرضمن كتاب "أحلام فلاسفة" وهي قصة فلسفية رمزية بها بعض دلالات الخيال العلمي تدور أحداثها في المستقبل البعيد سنة 3015م[3] ،في حين يرى البعض بدايته في المسرح عند توفيق الحكيم في المسرحية التنبؤية كما اصطلح عليها في مؤلفه "رحلة إلى الغد سنة 1958"[4]، حيث تقدم قصة رجلين طبيب ومهندس حكم عليهما بالإعدام في جريمة قتل بسبب إمرأة وتقدر الجهات البوليسية والهيئة العلمية إرسالهما في صاروخ إلى الفضاء الخارجي من أجل تقديم المعلومات العلمية. ثم يتحطم بهما الصاروخ في إحدى الكواكب المجهولة وبعد مدة يقررا تصليح الصاروخ والعودة إلى الأرض، فيكتشفان أن رحلتهما دامت ثلاثة قرون تغيرت فيها الحياة بسبب التقدم العلمي فالطبيب عندما يتساءل عن

[1]- شعيب حليفي وآخرون، الرواية والخيال العلمي، ص173.

[2]-بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 1999، ص514.

[3]- ينظر: شعيب حليفي وآخرون، الرواية والخيال العلمي، ص.ص 47-48.

[4]- ينظر: توفيق الحكيم، رحلة إلى الغد، دار مصر للطباعة، د.ط، د.ت، ص4.

زوجته بعد هذه المدة تجيبه إحدى الشخصيات:"قد تجدها مسنة بالطبع...وقد تكون ماتت قبل أن تلحق عصر التقدم الطبي...مهما يكن من أمر فإن لدينا كثيرين في الستين والسبعين أو حتى الثمانين بعد المائتين...في صحة جيدة...

- السجين الأول: عجبا... وما هو متوسط العمر عندكم إذن؟...
- الشقراء: مائة وخمسون عاما وربما مائتان... ثم يبدأ الشخص يفقد شبابه...
- السجين الأول: شبابه؟...ومتى إذن الشيخوخة ؟..
- الشقراء: الشيخوخة العادية تظهر آثارها على الشخص عندما يقترب عادة من الثلثمائة.."[1]

ففي هذه المسرحية يحاول توفيق الحكيم استشراف الحياة المستقبلية وما يحصل فيها من تغيرات بسبب العلم، وهناك من يعتبر مسرحيته "لو عرف الشباب" سنة 1950 هي أول مسرحية في الخيال العلمي" وله مجموعة من القصص "أربني الله" وفي "سنة المليون" و"الاختراع العجيب"، حيث مزج فيها العجائبي بالموضوعات العلمية[2]، وبذلك عدت فترة الستينات هي البداية الفعلية للخيال العلمي في الوطن العربي وقد سبق لنا ذكر أهم روادها.

ب- العجائبي ورواية الخيال العلمي:

أدب الخيال العلمي في المغرب العربي يجعلنا نقف على اتجاهين: الأول سعى فيه الكتّاب إليه كجزء من التنويع في الرواية كونها تستطيع الجمع بين عدة أجناس، مثل الروائي الموريتاني موسى ولد أبنو في روايته "مدينة الرياح" التي جمعت بين العجائبي والخيال العلمي بلغة صوفية أيضا، كما نجد أيضا محمد ولد أمين في روايته "منينه بلانشيه" يسرد فيها هو الآخر سردا عجائبيا مزج بينه وبين

[1] - المصدر السابق، ص120.

[2] - ينظر: بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص515.

الخيال العلمي والصوفي، واتجاه آخر اتخذ منه طريقةً للحكي بل غدا عند البعض سمة بارزة في أعمالهم الروائية، نجد منهم التونسي الهادي ثابت في رواياته "غار الجن"، و"جبل عليين"، و"مدينة النهار الأزلي"، و"كوكب قنيمارد". وفي المغرب أحمد عبد السلام البقالي "الطوفان الأزرق" و"سأبكي يوم ترجعين"، ومحمد عزيز الحبابي" إكسير الحياة"، وعبد الرحيم بهير "مجرد حلم" والروائي أحمد إفرازان "أبناء الشمس" و"قاع الدنيا"، ورواية "العودة إلى غرناطة عبر ساجيتوروس" لخالد اليعبودي، وفي الجزائر نجد رواية "جلالته الأب الأعظم الخطر القادم من المستقبل" لحبيب مونسي"، وقصة "المعزول" و"أمين علوان" لفيصل الأحمر، و"الكلمات الجميلة" لنبيل دادوة، ورواية عز الدين ميهوبي "إعترافات إسكرام".

تعد تجربة حبيب مونسي رائدة في كتابة أدب الخيال العلمي في الساحة الروائية الجزائرية بروايته "جلالته الأب الأعظم الخطر الآتي من المستقبل"، تبدأ هذه الرواية بخمسة رسائل لأشخاص انتحروا يأسا بسبب الآلة في عالم روايته الخيالية بتواريخ متفرقة، تصور لنا الرواية عالما استشرافيا ومجتمعا من المستقبل من سنة (2018 حتى 2099)، عالما ذابت فيه الحدود وتوحدت فيه الدول، وأصبح تحت حكم الرجل المسخ "جلالته الأب الأعظم" الذي لديه قدرات خارقة في قراءة عقول الناس وتوجيه أفكارهم وإخضاعهم، تحت ما يسمى إنقاذ العالم، فقد جاء بعملية تطهير بل مسخ، وقضى على التاريخ والدين والمبادئ وجرد كل الناس من المشاعر والأحاسيس التي لا تجلب إلا المتاعب حتى ليصبح الإنسان آلة، وتتحول التكنولوجيا إلى أداة للإذلال «والعبودية بتخطيط مسبق من جلالته الأب الأعظم والمجالس السرية التي تدعمه، حيث جمعوا الناس في محتشدات ضخمة وقسموا كل منها حسب انتماءاتهم الطبقية على غرار ما نشاهده في سينما الخيال العلمي، فقد قسمت الدولة إلى ثلاثة وثلاثين طبقة، لكل واحدة مجلس مكون من حكيم وكاهن ومربي، يجتمعون كل شهر في القاعة المشرفة التي هي قاعة اجتماع للتزود بالطاقة الحيوية من جلالته الأب الأعظم»[1]

[1]- حبيب مونسي، جلالته الأب الأعظم، ص7.

تتحدث الرواية عن شخصية إشتار التي جعلها الأب الأعظم الأم العظمى بعد أن تتعلق بالصبي موسى الذي يقضي على مجتمع الآلة، فالرواية يجتمع فيها العجائبي بالخيال العلمي من خلال ما وصلت إليه هذه العوالم من علم وتطور مما جرد الناس من إنسانيتهم التي سلبتها منهم الآلة وقد تحدثنا عن النص من خلال استحضاره لشخوص من القصص القرآني في الفصل السابق، فالرواية تنطلق من المستقبل الذي يستدعي الماضي ليترجم الحاضر.

هذا ما يفسره ويتحدث عنه موسى ولد أبنو على "أنه حين يكتب الخيال العلمي، فإنه يتناول الحداثة بعيون تراثية، ويفسر ذلك بكون الخيال العلمي لديه مجرد وسيلة وأداة أدبية يتناول بواسطتها من منظور مستقبلي الإشكاليات التي تطرحها الحداثة، على الجنس البشري ككل، وفي نظره فهذا توظيف للخيال العلمي لنقد مجتمع التقانة"[1]، فهو يعترف بمزج المستقبل بالماضي من خلال أنه يكتشف الأخير بطريقة استشرافية باستخدام العلم والتكنولوجيا.

تبدأ رواية "مدينة الرياح" أحداثها باكتشاف جثة في أعلى التلة، ولكن العجيب عندما تحكي الجثة تاريخها، هذا الغموض يفسره السارد في تقديم مجموعة من المعلومات العلمية، فقد وجدوا على جمجمة الجثة المكتشفة طوق أوتاج "مسنن من الرمل البلوري ذي اللون النظاري الفاتح، كشف الفحص البيوبلوي آثار مادة الميلين على هيئة بلورات صلبة...تتضمن معلومات تحدد سرعة وسعة تردد الموجات اللااستقطابية المميزة لنشاط الخلايا العصبية وهي على شكل نسخ جزئية تعبر عن زخم المشاعر المختلجة في النفس عند سكرة الموت..."[2] وهكذا يضع الروائي القارئ في جو علمي إيهامي عن طريق سرد معلومات علمية سواء كانت صحيحة أو لا، لكن هذا يدفع القارئ إلى الفضول والحيرة لمزيد من الاكتشاف والتفسير ما يضعنا أمام حدود العجائبي ونقطة تلاقيه بالخيال العلمي.

[1]–موسى ولد أبنو، التراث والخيال العلمي، ضمن أعمال ندوة الرواية العربية في نهاية القرن، رؤى ومسارات، منشورات وزارة الثقافة، الرباط، فبراير 2006، ص464 نقلا عن: شعيب حليفي وآخرون، الرواية والخيال العلمي، ص169.

[2]– موسى ولد أبنو، مدينة الرياح، ص7.

وككل التجارب العلمية هناك طرق للوصول إلى الاكتشاف. ففي معهد آثار الفكر الإنساني بقيادة الباحث الأركيولوجي "فوستبستر" تم إخضاع البلورات للتحليل الفيزيائي الكيميائي من أجل قراءة النسخ الجزئية فوضعت هذه النسخ على الحاسوب من أجل فك الشيفرة ADN وتحديد المعاني وتحويلها إلى لغة مكتوبة بفضل تطور البرامج الحاسوبية واستعمال الذكاء الاصطناعي، هذا الجو العلمي والمقطوعات الشارحة المعززة بالمصطلحات مثل ثنائي التحلزن، وبلورات صلبة، وريبوزي، والأشعة تحت الحمراء، والموجات اللااستقطابية، والخلايا العصبية، والمحلول العالي التركيز، وحامض الديزوكسي، والميلين، والثقوب السوداء...

كلّ البحوث والملاحظات والتجارب والنتائج تجعل القارئ مترددا فهو ينطلق من عالم واقعي مليء بالحقائق العلمية إلى عالم متخيل مثل لحظة انتقال الجثة إلى العالم الآخر، هذا ما يحدده النص المكتوب على شاشة الحاسوب ليترجم حكاية "فارا" صاحب الجثة الذي وقع في أسر العبودية طفلا وتعرضه للظلم في مجتمع مدينة أوغست الذي تتاجر فيه القبائل في الملح والعبيد والذهب، حيث يقرر مع المرأة "فالة" أن يقود ثورة العبيد التي أجهضت مما جعله يكره الجنس البشري كله.

والقارئ للرواية تتواتر الأحداث عليه وتتوالى المشاهد وكأنه فيلم سينمائي في الخيال العلمي عندما تكتشف الحفريات والمختبرات جرائم تاريخية عن طريق العلم استنادا للأدلة والوقائع ونظام المحاكاة المتطور في حقل الأركيولوجيا "Archaeology" الذي يركز على المجتمعات الماضية من خلال ما بقي من آثارها في الحاضر.[1]

لم يقف موسى ولد أبنو عند حد استنطاق الجثة بل تجاوزها إلى مواضيع علمية أخرى، كتجربة التنويم المغناطيسي لجثة "فارا"، والانتقال عبر العوالم في أزمنة مختلفة الماضي، الحاضر، والمستقبل من أجل التحذير من الكوارث أو حل المشكلات، فالكثير من أبطال الخيال العلمي ينتقلون عبر الأزمنة من أجل تصحيح وحل المشكلات فهي إحدى وظائف هذا الجنس الاستباقي

[1] - ينظر، موسى ولد أبنو، مدينة الرياح، ص ص7إلى 20.

هو التنبأ والاستشراف، وقد استطاع الروائي أن يبني روايته بناء عجيبا لتعبر عن رحلات البطل عبر الزمن في الانتقال عبر العصور والأمكنة بداية من "برج السوداء" عصر العبودية، ثم"برج البيضاء" زمن النهضة الأروبية، و"برج التبانة" زمن المستقبل ، ليكتشف أن ظلم الإنسان مستمر بل هو يعمل جاهدا في تطوير وسائل تحقيق الظلم والشرور في استنفاذ الطاقة من العبيد/ العالم الثالث لخدمة مصالحه.

ومن المصطلحات العلمية الموجودة اليوم في الرواية ولم يفصل فيها العلم، الثقب الزمنية الدودية والتي يقال أن الإنسان يستطيع الانتقال بها عبر الزمن عن طريق السرعة الصوتية "ففي الثقوب السوداء السرعة تكبر إلى الحد الذي لا يعود ثمة زمن مهما كانت المسافة المقطوعة طويلة..."[1]، فسفر "فارا" عبر الزمن لا يعد سفرا بقدر ما يعد حياة عاشها في الماضي والحاضر والمستقبل، فهو يحكي عن مجتمع "أوداغست 1034م، في الزمن الحاضر أو الزمن المستقبل 2055م، يحكي عن الإنسان وفقدانه للحرية، وعن الاستعباد وعن الواقع العربي في ظل الأزمات، وعن الذات وهمومها وانشغالاتها بحيث يصيغ نصه انطلاقا من الحكي العجائبي والتبرير العلمي له.

من أهم تيمات أدب الخيال العلمي الرحلات الخيالية إلى عوالم مجهولة في الأرض أو الفضاء أو الزمان مما يعلي من شأن المكان ويكاد يجعله بطلا متمتعا بالغرابة والبعد عن المألوف مكانا تحدث فيه عجائب الانتقال وغرائب الانقلاب[2]، هذه الرحلات الاستيهامية نجدها في كتابات التونسي الهادي ثابت رائد الخيال العلمي في المغرب العربي بكتاباته في هذا الجنس في كل من رواياته غار الجن، جبل عليين، لوعاد حنبعل، مدينة النهار الأزلي.

يقول الروائي عن تجربة الكتابة فيها هذا الجنس: "الخيال والعلم والأدب أوعية استعرتها لأملأها أفكاري حول الدنيا، الخيال أكثر الأواني الثلاث رحابة فهو يمكنني من خلق عالم جديد مواز

[1]- موسى ولد أبنو، مدينة الرياح، ص168.

[2]- ينظر: حسين محمد فهيم، أدب الرحلات، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت، د.ط، 1989، ص166.

للعالم الآتي، والعلم يسمح لي بإعطاء عالمي روحه وحيويته ونظامه، والأدب يمكنني من إلباس عالمي الجديد حلله وألوانه ولغته، وهذا هو أدب الخيال العلمي: خيال وعلم وأدب في تمازج وتناسق وانسجام"[1]، فأبطال روايات الهادي ثابت تنتقل بين عوالم خيالية في الأرض ثم في الفضاء فالبداية مع رواية غار الجن حينما ينتقل سائق سيارة سياحي تونسي مع دليلة ألمانية وشبان ألمان إلى زيارة الصحراء فيتعرضون لحادث لا ينجو منه سوى السائق والدليلة، حيث يجدان أنفسهما داخل غار في جبال مطماطة يسكنه أناس تفوق قدراتهم الخارقة قدرة البشر العاديين، إنهم أناس من الفضاء بالضبط من كوكب قانيماد جاءوا إلى الأرض من أجل اكتشاف عالم الإنسان والمعرفة وحب الإطلاع، حيث تدور هذه الرواية أحداثها حول التجربة الغريبة والعجيبة بين الفضائيين مع السائحة الألمانية والسائق. وفي تتمة من الروائي لغار الجن بـ رواية "جبل عليين" يروي فيها الرحلة إلى الفضاء بالضبط إلى كوكب قانيماد أحد أقمار المشتري العظيمة، فبعدما تأقلم بطلا رواية "غار الجن" مع أهل الفضاء سمح لهم ذلك العيش في عالمهم بدعوة منهم، ليكتشفوا هذا الفضاء الجديد من خلال الرحالة الخيالية بكل أبعاده، فراغه، برودته، ظلامه، انعدام جاذبيته، ثم تتواصل رحلتهم أيضا لاكتشاف المريخ وطموح القانيماديين في الوصول إلى إمكانية العيش فيه وزرع الحياة فيه[2].

تغدو الكتابة في الخيال العلمي نمطا جديدا يواكب به الروائي العصر حتى يعكس الواقع المعاش، وحتى يستشرف به المستقبل في الظروف الراهنة وتأزمها ومشكلة الذات والإنسانية، وحيرة الإنسان المعاصر وتشذر الهوية، كما يجعل من هذا الواقع «منطلقا ينطلق منه إلى عوالم مجهولة متخيلة، بل قد تكون مفرطة في تخيلها، إلى عوالم لم يشاهدها بشر ولم يعشها أحد، تراها بخيال

[1] – الهادي ثابت، تجربتي مع كتابة رواية الخيال العلمي، متاح على الشبكة
(www.safsat.org/adal tunisi/abhadi –thabith.html) ، يوم: 2016/12/14، سا: 19:38

[2] - المرجع نفسه.

الكاتب، أو تقدرها برؤيته»[1]، فلا يرسم الواقع بعينه لذلك نجد بذور العجائبي متفرقة فيه هنا وهناك نظرا للتردد الموجود الذي ترسمه هذه العوالم التي لم تطأها قدم ولكن ربما قد يتحقق ذلك في يوم قادم بالعلم مما يجعل ذلك التردد يتلاشى فيختفي معه العجائبي فهو أول ما بدأ لزرع الشك والفزع.

[1]- عبدو محمد، أدب الخيال العلمي بوصفه جنسا أدبيا، مجلة الخيال العلمي، العدد الخامس والسادس، كانون 1-كانون 2، 2008-2009، سوريا، ص30.

2- تجليات العجائبي في الرواية البوليسية:

أ- الرواية البوليسية:

تداخل الأجناس في الرواية يجعل أحيانا من الصعب الفصل التام بينها، فإذا كانت الرواية العجائبية جنس مفتوح على الكثير من الأجناس الأخرى، ذلك أن العجائبي لا يدوم «إلا زمن التردد: تردد مشترك بين القارئ والشخصية، اللذين لابد من أن يقررا ما إذا كان الذي يدركانه راجعا إلى الواقع، كما هو موجود في نظر الرأي العام أم لا»[1]، فإن الرواية البوليسية تشترك في الكثير من عناصرها مع العجائبي حتى هناك من يعتبر الحكاية العجائبية محكي بوليسي يغش قارئه ولا يملك غير حظوظ للوصول إلى حلّ الألغاز من خلال التفسيرات في النهاية[2]، بل يذهب محمد القاسم في كتابه اعتبار الرواية البوليسية «بحبكتها ونواميسها، قد أصبحت نوعا أدبيا أُمًّا (من الأمومة) للعديد من الأنواع الأدبية التي ازدهرت في القرن العشرين، وانبثقت منها رواية التجسس، ثم رواية الخيال العلمي، ورواية الخيال السياسي وأيضا رواية الفنتازي، ورواية التخويف وما إلى ذلك من الأسماء أو تحت الأقسام التي تفرعت عن النوع الأساسي»[3]. والرواية بصفة عامة تسعى إلى شد انتباه القارئ واهتمامه من خلال دفعه إلى طرح الأسئلة دون أن توفر له جواب في الحين.

الرواية البوليسية «تختلف عن الرواية العادية، فيكفي أن نغير بعض أدوار الشخصيات في الروايات المشهورة واختيار بطل منها لتصبح بوليسية ونلاحظ حينئذ أن الأحداث نفسها خلقت العجيب mystére هذا العجيب الذي يعتبره الباحثان (بوالو ونرسجاك) ظلا للواقع »[4]، ويقصد بـ mystére اللغز الذي هو في طبيعته مختلف، حيث يشكل اللغز حقيقة في الرواية البوليسية في

---

[1]- تزفيتان تدوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص65.

[2]- ينظر: شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص73.

[3]- محمد القاسم، رواية التجسس والصراع العربي الإسرائيلي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1990، ص22.

[4]-عبد القادر شرشار، الرواية البوليسية، بحث في النظرية والأصول التاريخية والخصائص الفنية وأثر ذلك في الرواية العربية، منشورات إتحاد كتاب العرب، سورية، 2003، ص20.

حين يكون مجرد شعور وحده في العجائبي، وتستخدم الرواية البوليسية العجائبي في الكثير من الأحيان ليخلق مناخا مليء بالخوارق والتوتر ولكن في النهاية يزول هذا الغموض[1] وذلك من خلال حل اللغز الذي بدد الشعور بالغموض والشك بأدلة واقعية.

ما يميز واقع اليوم المعقد تجاوزه حدود التقاليد ونبذ التكرار وابتكار أدوات جديدة من أجل فضح الزيف عن طريق التجريب وتغيير زوايا النظر، والبحث عن أشكال وقوالب هي الأخرى جديدة تواكب عصر اليوم المرتبط بالتكنولوجيا داخل فضاء المدينة الحديثة بسراديبها الغامضة والمجهولة، من رحم هذه المدن ظهرت الرواية التي تعتمد على تخييل مؤطر بقضايا التحري عن الجرائم وفك الألغاز، إذ أصبحت جزء منها، وقد ألحقت كلمة بوليس بالرواية، لاعتمادها حبكة التشويق ذات عناصر وإطارات حددها النقد الأدبي بمجموعة من العلامات المميزة، بدءً من النصوص التأسيسية الغربية مع الثورة الصناعية وما لحقها بتطور عوالم المدينة والقوانين، وتعقد الحياة التي أضحت الجريمة جزءًا من دورتها العجائبية[2].

غدت الرواية البوليسية معينا غدقا ومادة دسمة للأدب «بنصوص هي عبارة عن تحقيقات جنائية مركبة في أشكال شطرنجية لذلك ابتدع كتّاب هذه النصوص مسارب وحقولا أخرى لربط الحوادث بعوالم الجاسوسية والإرهاب وفضاءات الجنس والاقتصاد والسياسة والجنون والغرابة المقلقة»[3]، تدور أحداثها «في أجواء قاتمة بالغة التعقيد والسرية...تحدث فيها جرائم قتل أو سرقة أو ما شابه ذلك وأغلب هذه الجرائم غير كاملة...لأن هناك شخصا يسعى إلى كشفها وحل ألغازها المعقدة ...مما يستدعي الكشف عن الفاعل ويسعى الكاتب في أغلب الأحيان إلى وضع العديد من الشبهات حول أشخاص قريبين من الجريمة لدرجة يتصور القارئ أن كل واحد بينهم هو الجاني

[1]–Vu : Valérie Tritter, Le fantastique, p22.

[2]– ينظر شعيب حليفي، التخييل ولغة التشويق مقاربة في البناء الفني للرواية البوليسية، مجلة النقد الأدبي فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد 76، صيف–خريف 2009، ص64.

[3]–المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الحقيقي ولكن شيئا فشيئا ينكشف أن الفاعل بعيد تماما عن كل الشبهات، وأنه لم يكن سوى إحدى الشخصيات الثانوية، ولم يكن لأحد أن يتصور أنه القاتل...زيادة في إحداث الإثارة»[1]، والقارئ هنا أمام هذه الأحداث على ثقة بأن هذه الألغاز واقعة إنسانية وأن شرير ابتدعها، ولن يهتدي إلى حلها إلا إنسان آخر خَيِّر أقدر منه، ألا وهو رجل الشرطة "المحقق" الذي يجد الجاني، فهذا النوع يراه البعض قد قام على أنقاض قصص المغامرات القديمة المليئة بالعجائب[2].

يجمع أغلب النقاد أن الأب الشرعي للرواية البوليسية هو "إدغار ألان بو"" Edgar Allan Poe" (1809-1849)، في روايته "قتيلتا شارع مورغ" "Meurtres dans la rue Morgue"، وأيضا نجد "كونان دويل" "Conan Doyole" في مغامرات شارلوك هولمس " Sherlock Holmes"، وأيضا نجد "أغاثا كريستي" "Agatha Christie" في الشخصية الخيالية للعديد من رواياتها البوليسية "هِيرْكِل بوارو" "Hercule Poirot" النموذج الأعلى للمحقق، وقد وضعت هذه المرأة في رواياتها وقصصها البوليسية عالما فريدا ينبني على الإثارة والتشويق، والغموض من خلال إقحام الألغاز والرموز، وإلى جانب ذلك نجد "موريس لبلان" "Maurice Leblanc" وشخصيته "أرسين لوبين" "Arsène Lupin"، والروائي جورج سيمنون "Georges Simnon"[3].

يتحدث عبد القادر شرشار عن أصول الرواية البوليسية والنصوص التأسيسية لها في كون أن عمرها لم يتجاوز القرنين هو قول مشكوك في صحته، من خلال ما يثبت أن "إدغار ألان بو" اقتبس فكرة الرواية البوليسية من فولتير في مؤلفه "زاديك Zadig"، فإدغار ألان بو حين أرسل محققه "أوغست دوبان Auguste Dupin" للبحث في شارع مورغ عام 1841، تذكر مواهب الفراسة والحذق في التخمين التي امتازت بهما شخصية البطل في رواية "زاديك" سنة 1747، ويرى أن فولتير أيضا اقتبس فكرة زاديك من مؤلف عربي يتضمن أسطورة الأمراء الثلاثة لسرنديب، وكتب هذا

[1]- محمد قاسم، رواية التجسس والصراع العربي الإسرائيلي، ص19.

[2]- ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط 6، 2005، ص490.

[3]- Vu :Philippe Forest, Gérard Conion, Dictionnaire fondamental du français littéraires, p327.

الكتاب بالكلدانية ثم ترجم إلى العربية من أجل تسلية السلطان "ألوق باب" "Ouloug Beb"، مع عدم معرفة عصر السلطان*. ويرى شرشار أن من المؤكد الرواية البوليسية ليست وليدة القرن التاسع عشر، إذ هي ترسبات لأجناس أخرى سابقة.

إن بعض النقاد يعزون أصول الرواية مثل "ريجي ميساك" "Régis Messac" إلى الأساطير العربية والكتابات المقدسة وبذلك يغدوا هذا النوع يضرب في جذور التاريخ الإنساني[1]، ويمكننا أن نرد ذلك إلى التداخل الحاصل بين الأجناس في السرد الحديث. "فليس غريبا أن نرى رواد الرواية البوليسية هم كبار كتّاب العجائبي مثل بو أو كونان دويل. حتى أغاثا كريستي هي الأخرى كتبت بعض القصص العجائبية المجمعة تحت العنوان الفرنسي "le flambeau" "الشعلة" (1933)، متأثره بالتحليل النفسي ومزجت فيها بين العجائبي وعمل الشرطة»[2]، ولكن الرواية البوليسية لم تقنن ولم تصبح جنسا أدبيا متميز المعالم وقائم بذاته إلا بعد العشرينيات من هذا القرن على يد الفيلولوج الأمريكي "فان دين" سنة 1928 واضع العشرين قاعدة لعناصر الرواية البوليسية وقد تحدث عن ذلك بوالو ونرسجاك في مؤلفهما الرواية البوليسية[3].

أهم عناصر الرواية البوليسية التي أجمع عليها النقاد كقواعد يقتضيها هذا الجنس: المجرم، الجريمة، الضحية، المحقق أو التحري أو رجل الشرطة، اللغز، المشتبه به أو بهم، عناصر تضليلية، الوسائل

---

* - يقول طه حسين في ترجمته لقصة فولتير "القدر":" وقد مر بفولتير طور من أطوار حياته الأدبية قرأ فيه ترجمة "ألف ليلة وليلة"، فشاقته وراقته ووجهته إلى دراسة أمور الشرق...وأخرج للناس قصصا شرقية بارعة كثيرة، منها هذه القصة...وبطل هذه القصة فتى من أهل بابل يسميه فولتير زديج، ونسميه نحن صادقا...هذا الفتى البابلي المثقف الممتاز قد اختلفت عليه الأحداث وتعرض لكثير من المحن في وطنه أولا وفي الأوطان التي تغرب فيها بعد ذلك...والمحن كلها مخالفة لمنطق الأشياء وطبيعة الحياة...حتى كوفئ آخر الأمر بما يلائم ذكاءه ووفاءهوثقافته وبراعته و ثبره واحتماله فأصبح ملكا على الدولة البابلية العظمى". –فولتير، القدر، قصة شرقية ، تر: طه حسين، دار العلم للملايين ، بيروت، ط5، 1982، ص.ص7-8.

[1]– ينظر: عبد القادر شرشار، الرواية البوليسية، ص.ص 36-37-38.

[2]–Valérie Tritter, Le fantastique, p22.

[3]–Vu :Boileau, Narcejac, Le roman policier, Presses Universitaire de France, France, 1975, 1er édition, p 50.

المستخدمة لحل اللغز، الحل، ويحدد بوالو ونرسجاك «العناصر القارة في الرواية البوليسية هي: الجريمة، والضحية، والشرطي»[1]، وتنتمي هذه العناصر في الحبكة التي لا تعتمد هنا "على الأفكار بل على المسألة والحل، فالشرطي فيها كما يقول روجيه كايوا R.Caillois يجتهد ليجيب عن الأسئلة التي يهتم لها قاضي التحقيق في الواقع: من؟ متى؟ أين؟ كيف؟ لماذا؟ وإن كان السؤال كيف؟ هو أكثر ما يستوقفه"[2].

أيضا من أهم العناصر التي تتبنى عليها الرواية البوليسية التشويق وهو «حال انتظار أو قلق متولد من الخوف أو الخطر أو الشك... مقتصرة على شخصية واحدة أو جوا عاما يزداد حدّة بمقدار ما تتصلب العقدة ويصعب توقع الحل لهذا يمكن الأخذ بتعريف التشويق الذي قدمه بِكْسُنْ وغِنْزْ Beckson&Ganz وهو "الانتظار المفعم بالشكوك إلى نهاية الحبكة"، فكاتب الرواية البوليسية يفاجئ القارئ عادة بألغاز (...) تخرجه من طمأنينته وتزرع فيه القلق ولا ينجلي اللغز إلا في نهاية الرواية»[3]، مما يجعلنا نقف عند الحدود المتماسة مع العجائبي، أليس هذا الأخير هو لحظة التردد ولحظة الشك التي تزرع فينا الخوف والقلق والرعب.

التشويق ليس حكرا على الرواية البوليسية فقط بل عنصر شامل وعام على مستويات في الأدب منذ الملاحم الأولى إلى الأشكال التعبيرية الشفاهية والمكتوبة، وهو مرتبط بالتخييل وقدرات اللغة وإنتاجية الصور من خلال محكيات التعجيب والاختلاف، هدما للمجهول والمألوف وتحقيقا للإغراب والشك، مما أوجد ذلك العبور المتمنع إلى النصوص الإبداعية الحاملة لتناقضات الوعي والمجتمع، حيث يغدو التشويق شكل جمالي فني من مكونات الرواية البوليسية يتحقق بمستويات مختلفة، ليجعل منه بنيات ضمن نظام فني متغير وعنصرا محركا للأحداث وألغازها بما فيها التناقضات والشكوك

[1]- Boileau, Narcejac, Le roman policier, p07.

[2]- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات الرواية، ص86.

[3]- المرجع نفسه، ص55.

والمؤشرات الزائفة[1]، وتتوالى هذه الأحداث على طول الرواية بين مد وجزر، "تحاول أن تكشف عن جريمة يكتنفها الغموض إلى درجة أنها تتخذ صورة لغز محير، ومهمة القاص تتمثل في الكشف عن عوالم مجهولة "[2] ساعيا إلى مداعبة غريزة الإنسان في كشف أغوار المجهول هذا الأخير يمثل لنا العجائبي الذي يعمل المحقق على تفسيره فنكون في الحكي البوليسي.

يتحدث تدوروف في كتابه مدخل إلى الأدب العجائبي عن العلاقة بين الرواية البوليسية والعجائبي فيقول: "فغالبا ما يكتب بأي حال بأن القصص البوليسية قد حلّت محل قصص الأشباح، لتحدد طبيعة هذه العلاقة. إن الرواية البوليسية ذات اللغز، حيث يكون البحث من أجل اكتشاف هوية المجرم مبنية على النحو التالي: هناك من جوانب حلول سهلة تبدو من أول وهلة مغرية، غير أنها تتكشف عن زيفها واحدا تلوى الآخر، ومن جانب ثان هناك حلّ غير محتمل تماما، لا يبلغ إلا في النهاية، والذي سيظهر وحده حقيقيا، واضح قبلا ما يقرِّب الرواية البوليسية من الحكاية العجائبية "[3]، ثم يردف بعد ذلك تعريفي سولوفيوف وجيمس: «إن القص العجائبي يشتمل أيضا على حلين، أحدهما محتمل وفوق طبيعي، والآخر غير محتمل وعقلاني، فيكفي إذن أن يكون هذا الحل الثاني صعب اللّقيا في الرواية البوليسية إلى درجة أنه يتحدى العقل»[4]، فكلما استمر الشك والتعجيب نكون في رحاب العجائبي.

يعطينا تدوروف مثالين في العلاقة بين العجائبي والرواية البوليسية الأول لرواية "عشرة زنوج قصار" لأغاثا كريستي والثاني لجون ديكسون كار في مؤلفه "الغرفة المحرقة"، التي تتحدث عن أربعة أشخاص يفتحون مدفنا في قبو كنيسة، وجدو فيه جثة وضعت منذ أيام، والحال أن المدفن خال، ولا

[1]- ينظر: شعيب حليفي، التخييل ولغة التشويق مقاربة في البناء الفني للرواية البوليسية في الأدب العربي، فصول مجلة النقد الأدبي، ص65.

[2]- نبيلة ابراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص175.

[3]- تزفيتان تدوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص72.

[4]-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

يمكن أن يكون قد فتحه أحد، وعلى طول القصة يكون الحديث عن أشباح وظواهر فوق طبيعية، وهناك شاهد على الجريمة يثبت أنه رأى القاتلة تغادر غرفة الضحية وهي تعبر الجدار عند مكان يوجد به باب منذ مائتي عام، ومن جهة أخرى تعتقد واحدة من الشخوص المتورطة في القضية وهي امرأة شابة أنها هي بالذات ساحرة، وأنها تنتمي إلى نمط خاص من الكائنات البشرية وهم اللاميتون، ففي حين يعثر زوجها أثناء تفحصه لمخطوطة تلقاها في دار النشر الذي يعمل بها على صورة شمسية بها هذا اللغز: "ماري دوبراي"، معدمة بالمقصلة عقابا لها على جريمة في 1861 وهي صورة لزوجته، فكيف أمكن لمرأة شابة بعد حوالي سبعين حولا أن تكون هي نفس الشخص مُسمِمَة مشهورة معدومة، وتصدق المرأة ذلك وتستعد لتتبنى الجريمة، إلى أن يظهر مفتش فيأخذ كل شيء في الوضوح، المرأة التي رآها الشاهد تعبر الجدار هو مجرد خداع حواس ناتج عن المرآة، أما الجثة فلم تكن قد اختفت وإنما قد أخفيت ببراعة، والزوجة الشابة لا علاقة لها بالمسممات على الرغم من المحاولات التي جعلتها تعتقد ذلك، وكل مناخ فوق طبيعي خلقه القاتل ليشوش القضية ويضلل الشكوك عنه، أمّا المجرمون الحقيقيون فقد اكتشفوا وإن لم يحالف النجاح الاقتصاص منهم وتنتهي كل الشكوك وكل الأحداث فوق طبيعية بتفسيرات عقلية مما يجعلنا نخرج من العجائبي إلى المحكي البوليسي[1].

"الغرفة المحرقة" من خلال اكتشافات المحقق تدخل ضمن الرواية البوليسية ولكن خاتمتها تأتي لتخرجها من هذا الجنس لتعيدها إلى جنس العجائبي عندما تستحضر مرة ثانية فوق طبيعي حين تفكر الزوجة في القضية وتأكد للقارئ أنها هي فعلا المسممة المشهورة وأن المفتش صديقها أعطاهم تفسيرا عقليا وتلاعب بالقضية من أجل إنقاذها[2]، فلو لم تنتهي الرواية بهذه الخاتمة لاعتبرناها رواية بوليسية بما أن هذه الألغاز المعقدة المقلقة التي لا يقبلها العقل قد تمكن رجل التحري بفك طلاسمها بحلول عقلانية، ولكن الخاتمة جاءت صادمة لتهدم ذلك وتعيدها من جديد إلى المحكي العجائبي من خلال التفسيرات اللاعقلانية الفوق طبيعية وإعادة زرع الشكوك «فنحن في غمرة التردد حول الحل

[1]- ينظر: تزفيتان تدوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص73.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص74.

الذي يتعين اختياره، لكن ينبغي أن نرى أن الأمر في آخر المطاف يتعلق هنا تتشابه بين جنسين أقل من تعلقه بمألفتهما أو تركيبهما»[1] هذا ما يراه تدوروف الأب الروحي للأدب العجائبي والتنظير له من خلال علاقة هذا الجنس مع الأجناس الأخرى المجاورة له.

تنطلق الرواية البوليسية من الواقع إلى أن تبدأ أحيانا في الخروج من هذه الأحداث الواقعية إلى أخرى غير واقعية، حيث يصبح المزج بينهما لافتا وجزءًا من لعبة اللغز وإثارة القارئ من طبيعي الملائم إلى فوق- طبيعي اللاملائم حيث يلعب فيه الخيال دورا هاما من أجل كشف الواقع عن طريق التعجيب والغرابة، والاشتراك في عنصر الخوف هذا الشعور الذي يتحقق في كلا الجنسين وهو صادر عن الأحداث الغامضة والمجهولة التي يقع فيها القارئ والشخصية،حيث أن هذا الانفعال والشعور بالحيرة جزء في رد الفعل اتجاه الأحداث العجائبية، مما يشكل بعمق إحساس الخوف، والرعب سرعان ما ينتهي مع التفسير، وفي الرواية البوليسية الخوف والارتباك مرتبط باللغز وتفكيكه وحله من طرف التحري يؤدي إلى تبدده بمعرفة الجاني عن طريق الحلول المنطقية العقلية.

لا تقف حدود العلاقة بين هذين الجنسين هنا بل تمتد لشخصية التحري أو رجل الشرطة الذي يمثل الخير والبطل الخارق، الذي يشبه البطل العجائبي وحتى الأسطوري الذي يكتسب أعماله من قوى خفية غيبية ويجتمع كلاهما في الانتصار على الشر وعلى تلقي المساعدة أحيانا من جهة، ولكن يتلقى معارضة من جهة أخرى لمنعه من الوصول إلى الحل، لكن الاختلاف بين الشخصيتين يكمن في أن رجل الشرطة يكتسب هذه الأفعال من الذكاء الخارق الحاد، ومعرفة تطبيق المناهج، وطرق التحليل العلمية الحديثة، والوسائل والتكنولوجيات التي تسهل عليه الأمر، وتحكيم العقل والمنطق، والاستعانة بعلم النفس والتاريخ وعلوم الأخرى، على خلاف البطل العجائبي الخارق أو حتى الأسطوري الذي يكتسب مهاراته من خلال السحر والقوى الخارقة كالآلهة، وإذا كان رجل الشرطة

[1]- تزفيتان تدوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص77.

بعيد عن الخطأ ذلك لأنه يدرس خطواته مسبقا يحلل ويستخلص فالخطأ ممنوع وسيكلفه حياته وحياة الناس إذ عليه أن يكون رجلا خارقا "superman"[1].

أيضا من أهم العناصر المشتركة في الرواية البوليسية والعجائبي "التوتر" الذي يشكل أهم البنيات التي يتأسسان عليها، أضف إلى تعقيد بنية الحدث عن طريق تعتيم المشاهد ولفها بالغموض والجمع بين الغرابة والتعجيب الذي يخلق تردد وحيرة عند القارئ وارتباكا لدى الشخوص.

ومن أهم نقاط الاختلاف بين الرواية البوليسية والعجائبية هي:

1- تتضمن الرواية البوليسية فوق طبيعي لكي يتلاشى في النهاية فلا تدع مجال للشكوك لهاته الأحداث عكس الرواية العجائبية بحيث تؤدي الأحداث إلى فوق طبيعي، إذن فالاختلاف ناتج عن عكيسة في بناء الأحداث وتعارض في التفسير والنهاية، فإذا كانت الرؤية هي التي تصنع العجيب، وإذا كان العجيب ليس في الوضع الذي أردنا وضعه فيه بكيفية ساذجة ولكن في مكان آخر[2]، حيث ينتهي الأمر وكأنه كان مجرد تضليل وجدت له تفسيرات عقلية تلائم الواقع.

2- الرواية البوليسية هناك من يعتبرها جنس أدبي شعبي فهي لا تحتاج إلى نوع معين من القراء لفهمها والتجاوب معها، أو ما يصطلح عليه أدب العوام، أما الرواية العجائبية-اليوم- فهي موجهة لجمهور خاص من القراء، كما أن الكاتب العجائبي لا تصعب عليه كتابة الرواية البوليسية وخير مثال إدغار ألان بو كما ذكرنا سابقا.

[1]- ينظر: عبد القادر شرشار، الرواية البوليسية، ص89.

[2]-Vu :Boileau, Narrcejac, Le roman policier, p37.

3- اعتبار الرواية البوليسية أدبا استهلاكيا وبالتالي فإن قيمتها الأدبية أقل من قيمة الرواية[1]، ويفرد بوالو ونرسجاك اعتبار فان دين الرواية البوليسية وسيلة تسلية كمقابلة كرة قدم أوحل لكلمات متقاطعة ويعلقان على هذا:" مع فان دين تصبح الرواية البوليسية جنسا أدبيا هشا، لا يرتقي إلى مصاف الآداب الراقية"[2] بل هو أدب للتسلية وترفيه القارئ.

4- التشويق في الرواية العجائبية مرتبط في "إنتاج التعجيب بشكل متبادل مع المسخ والفوق طبيعي والألغاز، لكنه في الشكل الروائي المرتبط بالتحري والتحقيق (...) يصبح مركزيا تنسج حوله الأحداث، فيغدو الحكي بناء من متواليات أحداث تشتغل وفق حركات التشويق"[3]، فالعجائبي يركز على الشعور الذي يولده التشويق في حين الرواية البوليسية هو أحد عوامل بنائها.

على الرغم من هذا الاختلافات التي يجب أن تكون حتى تعطي لكل جنس خصائصه المميزة، يمكننا القول أن تماس العجائبي مع الرواية البوليسية لا يلغي الواحد فيهم الآخر بقدر ما يكون إثراءً وتنويعا مع العلم أن لكل نص روائي خصوصيته التي لا تنفي اليوم عدم الاعتراف بمسألة الأجناسية.

الحديث عن الرواية البوليسية الصرفة في الأدب العربي يدفعنا للتساؤل من جهتين حول قلة الإنتاج الأدبي الروائي، ومن جهة ثانية تهميش الساحة النقدية لهذا الجنس مما أدى إلى قلة الدراسات المتخصصة النقدية كانت أو حتى الجامعية.

فالإبداع الروائي البوليسي في الوطن العربي "يثير التباسا ومفارقة، وهي على الرغم من وجود قاعدة واسعة لتلقي الرواية البوليسية فإن إنتاجها متعثر وشبه منعدم، لم تتبلور معه بعد رواية بوليسية

[1] - ينظر شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص.ص73-74

[2] -Vu :Boileau, Narrcejac, Le roman policier, p54.

[3] - شعيب حليفي، التخيل ولغة التشويق مقاربة في البناء الفني للرواية البوليسية في الأدب العربي، فصول مجلة النقد الأدبي، ص25.

عربية، والسبب في ذلك التباعد والهوة بين الإنتاج الروائي والتلقي، فالجمهور يتلقى الرواية البوليسية العالمية المترجمة في الغالب، في حين يعاني الإنتاج الروائي العربي النخبوي من ضعف على مستوى التلقي"[1]، هذه العوائق التي تقف أمام إبداع رواية عربية بوليسية لا يزال بعضها غامضا خفيا، والأخرى معلنة تتعلق بخصوصية الوطن العربي والسياقات الثقافية لهذا الجنس الصادر من الغرب في اعتباره أدبا شعبويا.

من أهم الموضوعات التي تنبني عليها الرواية كشروط ضرورية لتجنيسها هي: تطور المدينة، تفشي الجريمة، تقدم الوسائل التكنولوجية والعلمية، لذلك يرى "بعضهم أن القصة البوليسية هي نتاج المدينة الصناعية الغربية، فلقد أفرزت هذه المدينة وسائل تقنية تساعد على اقتراف الجريمة في الخفاء، وتغلب على المجتمع العربي الحالي البدوي أو الزراعي أكثر من خصائص المجتمع الصناعي أو التقني لهذا لم تجد الظروف الملائمة لمولدها"[2]، ولكن مع تطور المدن العربية اليوم وانتشار الجريمة بدأت الرواية البوليسية في الظهور، ولكن لا يمكن مقارنتها أبدا بمثيلتها في الغرب لاتساع الهوة بين الدول الغربية، ولأنها "إنتاج حضاري معرفي يعبر عن علاقة الكائن العاقل المفكر بعالم غامض متمدن حديث، تخضع هذه العلاقة للمنطق العلمي"[3]، كما تحدد خصوصية النص البوليسي في كل بلد على حدة حسب التقدم والتخلف، ودرجة الوعي، والحريات والديمقراطية، وطبيعة المجتمع، والعادات والتقاليد، وأيضا حسب التراكمات الأدبية والإبداعية لهذا الجنس، دون أن ننسى تأثير ما طورته الصورة –خاصة الأمريكية– في مجال السينما والأفلام والمسلسلات التلفزيونية واحتكارها الساحة بامتياز[4].

---

[1]–بوشعيب ساوري، مفارقة الانتاج والتلقي في الرواية البوليسية، فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد 76، صيف–خريف 2009، ص70.

[2]– علي القاسم، القصة البوليسية، دار الحرية للطباعة، بغداد، د.ط، 1984، ص25.

[3] – عبد القادر شرشار، الرواية البوليسية، ص34.

[4]- ينظر: بوشعيب ساوري، مفارقة الانتاج والتلقي في الرواية البوليسية، فصول مجلة النقد الأدبي، ص72.

هذه الخصوصيات تجعلنا نقف عند مشكلة غياب الرواية البوليسية في الأدب العربي عموما والمغاربي خصوصا، على مستوى الإنتاج على الرغم من توفر جمهور واسع من القراء ويمكن ذكر الأسباب الآتية:

- اعتبارها أدبا هامشيا شعبيا في حين ارتبط إنتاج الأدب اليوم متعلق بالنخبة أحيانا كثيرة.
- غياب الديمقراطية الناتج عن طبيعة الأنظمة العربية وعدم السماح بنشر القضايا الجنائية والجرائم التي تحصل في المجتمع، إلا مؤخرا مع التحولات النسبية في مجال حرية التعبير واهتمام الصحافة بهاته القضايا خاصة القنوات الخاصة التي تعمل على رفع مستوى عدد المشاهدة.
- غياب التخصص وعدم الإطلاع الواسع لكتاب هذا الجنس على طرق التحقيق والقدرة خلق وفك الألغاز المعقدة، والمعرفة الخاصة بالطب الجنائي وعلم الإجرام...، مع استثناءات نادرة، مثل المغربي ميلودي حمدوشي المتخصص في علم الجرائم.

إضافة إلى أسباب أخرى ومتنوعة كاهتمام الأدباء بالقضايا الإيديولوجية والسياسة والاجتماعية والتفاعل مع الأحداث المهمة التي مر بها الوطن العربي[1].

وفي الحديث عن الرواية البوليسية في الوطن العربي علينا التمييز بين الرواية البوليسية والرواية ذات الإيقاع البوليسي "الذي قد يتوفر في قصص عديدة ونصوص سردية مختلفة، فالتفاعلات النصية لا حدود لها (..) بهدف توظيف البنية البوليسية بأبعاد محددة"[2]، دون الالتزام الكلي بعناصرها، حيث تغدو هذه البنيات عناصر لتجسيد الواقع داخل السرد ولتنوير بعض مراحل الأحداث وتواليها وكسر رتابة السرد بإضفاء التوتر وزيادة الفضول.

[1]- ينظر: بوشعيب ساوري، مفارقة الانتاج والتلقي في الرواية البوليسية، فصول مجلة النقد الأدبي، ص71

[2]-عبد الرحمن مؤذن، القصة البوليسية في الأدب المغربي الحديث، فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد 76، صيف-خريف 2009، ص83.

والرواية البوليسية الخالصة بعناصرها القارة التي أوردناها سابقا، تندرج تحتها أشكال تتجلى في هذا النمط الحكائي على مستويات في المنجز الروائي العربي من خلال بعض الدراسات النقدية والأدبية بعضها متخصص والآخر لا، مما يجعلنا أمام كم هائل من المصطلحات المدرجة تحت شكل واحد الذي يحيل إلى التذبذب الحاصل والاجتهادات الفردية.

ذكر مجدي وهبة في معجمه مصطلح "الرواية البوليسية"، ولكنه تحدث عن نوع من أنواعها هو رواية الكشف عن المجرم فيقول: "نوع من الروايات البوليسية تدور حوادثه حول حل اللغز الذي يحيط بجريمة كانت قد ارتكبت قبل بدء الرواية (...) وقد جرت العادة على حل اللغز في الصفحة الأخيرة مصحوبا بالأدلة على ذلك"[1].

أمّا لطيف زيتوني فيرى أن "هناك نوعان من الرواية البوليسية يمكن أن يقدما توضيحا كافيا لمفهوم البحث، هما رواية الأسرار ورواية المغامرات، ففي رواية الأسرار يقدم الراوي الحكاية منذ الصفحات الأولى ولكنها حكاية غامضة: جريمة قتل مجهولة الفاعل أو المسببات الحقيقية والبحث فيها يقوم على العودة المكررة إلى الوقائع المعروفة للتحقق ولتصحيح التفاصيل الدقيقة إلى أن تنكشف الحقيقة في النهاية، أما رواية المغامرات (...) تتوالي فيها الأحداث بحيث يكون كل حدث سببا لما يليه ويكون اهتمام القارئ منصبا على معرفة النهاية لا على تفسير الأسباب"[2].

ومن الدراسات المتخصصة في هذا المجال نذكر مقال للمغربي عبد الرحيم المؤذن الذي يتحدث فيه عن أشكال الكتابة القصصية البوليسية [3]في:

1-**الرواية البوليسية التقليدية (الخالصة)**: هي التي تحترم شروط التأليف في المحكي البوليسي من جريمة، لغز، التحري، تحقيق، ضحية، ونهاية تكشف أسرار الجريمة.

[1]- مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية، ص186.

[2]- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات الرواية، ص31.

[3]-ينظر: عبد الرحمن مؤذن، القصة البوليسية في الأدب المغربي، فصول مجلة النقد الأدبي، ص84.

2-**الرواية ذات اللغز**: وتتميز بالجريمة الباردة التي مارسها أنواع العملاء شرقا وغربا الذين خضعوا هم أيضا للمطاردات والتحقيقات لامتلاكهم أسرار الدولة، والمؤسسات العلمية والعسكرية والأمنية، وقد تقتصر هذه الروايات الملغزة على الجريمة في عصابات محدودة، أو بسبب مصالح ذاتية تتحكم فيها نزوات خاصة أو عقد نفسية وظروف اجتماعية مثل سلسلة الروايات السوداء وتجربة أغاثا كريستي.

3-**الرواية الجاسوسية**: يحمل التحقيق في هذا النوع مسارات معقدة، بعد أن أصبح الصراع في هذا النمط من الكتابة الجاسوسية صراعا بين الدول والمعسكرات خاصة أثناء الحرب الباردة بمظاهرها غربا وشرقا، حيث تكون مادته مأخوذة من تقارير الاستخبارات[1]، ففي رواية التجسس «نحن أمام عميل سواء أكان رجلا أو امرأة هو في منظور أحد الأطراف يؤدي خدمة وطنية لبلده[2]»، مثل شخصية "جيمس بوند" الشهيرة، التي أعطت لهذا النوع سمات خاصة به، ومن أهم الكتّاب العرب المصري "صالح مرسي" في روايته "كنت جاسوسا في إسرائيل رأفت الهجان" سنة 1986.

وتحدث عبد القادر شرشار عن الاتجاهات الفنية الرئيسية في الرواية البوليسية وقسمها إلى "**الرواية التحليلية**" "Roman De Déduction" التي تبني على الشخصية المحورية "المحقق"، الذي يضع الفرضيات من أجل الوصول إلى النتائج، أمّا شخصية المجرم ليست مهمة ويمكن حتى الاستغناء عنها، **ورواية المشكل** "Roman Probléme" تتكون من شخصية المجرم التي يصبح فيها ندا عنيدا للمحقق نظرا لخبراته في مجالات متعددة كالطب والقضاء، وحيث تتحول فيه الرواية إلى مجرد مشكل يتم حله، ثم "**الرواية السوداء**Roman Noir" المليئة بالعنف والخوف بحيث

[1]- تقارير الاستخبارات من أهم المواد في الرواية البوليسية لاستلهام الأفكار، إذ يعتبر الكاتب البريطاني ويليام لوكو (لندن 1864) هو الأب الروحي لرواية التجسس البوليسية، كان رئيسا لوكالة الاستخبارات البريطانية السرية، ولكنه استقال منها ليتخرج لكتابة الرواية. ينظر: محمد القاسم، رواية التجسس والصراع العربي الإسرائيلي، ص.ص 23-24.

[2]-المرجع نفسه، ص29.

يتحول المحقق إلى مطارد عنيف للدفاع عن نفسه أو عن موكله ويمكن له حتى أن يلجأ إلى القتل، والمجرم هو الشخصية الرئيسية الصانع للأحداث والمتحكم فيها وتصل جرائمه في الرواية الواحدة إلى سبعة عشر جريمة، والرواية الأخيرة هي "**الرواية التشويقية** Suspense Roman" وتتبني على شخصية الضحية، ومراعاة تصوير الصراع بينهما وبين المجرم وعنصر التشويق في المطاردة ونسج ونصب الشراك للضحية البريئة [1].

ب–العجائبي والرواية البوليسية:

كل هذا الحديث عن الرواية البوليسية واعتبارها محكي عجائبي وعن إنتاجها في الوطن العربي يلزم علينا تحديدها في اتجاهين:

1– الرواية البوليسية الخالصة هذا الاتجاه يتضمن ويحترم كل الشروط والقواعد في بنيات هذا الجنس وهو يحاكي الرواية البوليسية الغربية، ولكنه قليل ونادر في الإبداع المغاربي، نجد منها روايات ميلودي حمدوشي "أستاذ القانون الجنائي ومادة علم الإجرام وسبق أن أصدر أعمالا روائية بوليسية (مجتمع الصدفة، خفاش النهار) ومجموعة نصوص قصيرة مستلهمة بدورها من واقع الجريمة[2]"، إضافة إلى روايات أخرى بوليسية "السكين الحرون"، أم طارق"، ضحايا الفجر"، "يوميات شرطي على دراجة".

وهناك من يرى أن أول رواية بوليسية ظهرت في المغرب كانت "الحوت الأعمى" من تأليف ميلودي حمدوشي وعبد الإله حمدوشي"، إضافة إلى روايات أخرى لهما "القديسة جانجاه"، حيث غدت الرواية البوليسية نوعا قائما بذاته، كما أن لعبد الإله حمدوشي كتابات فردية منها رواية "الذبابة البيضاء" يعالج فيها الجريمة المنظمة ومشاكل الهجرة السرية إلى إسبانيا، أيضا رواية "سفاح كازا بلانكا"

[1]– ينظر: عبد القادر شرشار، الرواية البوليسية، ص.ص 62-63.

[2]– ميلودي حمدوشي، عبد الإله حمدوشي، الحوت الأعمى، منشورات عكاظ، الرباط، ط1، 1997، ص4.

فالعنوان يوحي بالمكان التي تجري فيه الأحداث "الدار البيضاء" التي تغدو مسرحا لمجموعة من الجرائم البشعة، جثت مقطعة ممثل بها، والقاتل يعرف طرق تحدي الجريمة فيطمس كل ما يمكن أن يدل على هوية الضحايا حيث ينشر الرعب ويمكن أن تدخل هذه الرواية في النوع البوليسي الرواية السوداء التي تتوالى فيها الجرائم لمجرم واحد ذكي.

نجد لعبد الإله حمدوشي رواية أخرى هي "الرهان الأخير" يعتمد فيها السرد على عنصر الإلغاز والتشويق وكل العناصر التي يشترطها الحكي البوليسي من جريمة وضحية ومشتبه فيهم وتشترك مع العجائبي في هذه العناصر ما لم تصل الشرطة إلى الحل، تبدأ الأحداث بمقتل الفرنسية بطعنة سكين حتى الموت التي تعيش مع زوجها عثمان الذي يبلغ من العمر، اثنين وثلاثين عاما، أما صوفيا ففي الثالثة وسبعين من عمرها، فارق السن كان يجعل كل من يعرف أنهما زوجان يصاب بالصدمة، فهذا الزواج كان من أجل المال فالزوج يملك شهادة في الحقوق بالفرنسية ولكنه عاطل، « فقبل خمس سنوات، كان الفقر أعظم مشكل في حياة عثمان أما الآن فها هو يرتدي البذل الثمينة، ويسير مطعما راقيا، ويسوق سيارة Bmw آخر موديل ويسكن فيلا..."[1]، وكل ذلك بفضل زوجته التي كانت مصدر حزنه "فبدون كؤوس الويسكي، لن يتحمل أبدا مضاجعتها ... كانت تمعن في تعذيبه بقدر ما ينفر من جسدها وكان عليه أن يخفي امتعاضه »[2]، ولذلك في مقتل زوجته تحوم كل الشبهات حوله فيتهم خاصة وأن كل الأدلة تشير إليه، فهو على علاقة مع معلمتها للرياضة الشابة المغربية نعيمة

عندما تزداد الشكوك ودرجة التوتر نكون في العجائبي فبعد أن تبين أن صوفيا غيرت وصيتها في أن تجعل زوجها عثمان هو الوريث الوحيد لها، وأن هذه المعلومة تسربت لزوجها، فالشرطة القضائية تحاول حل اللغز فبحثت مباشرة عن المستفيد الحقيقي من مقتلها وعن فحص الأدلة المباشرة

[1]- عبد الإله حمدوشي، الرهان الأخير، منشورات دار التوحيدي، الرباط، ط2، 2016، ص6.

[2]- المصدر نفسه، ص13.

خاصة وأن السكين يحمل بصمات الزوج، ولا تكتفي الرواية بالوقوف عند المحقق بل تعكس ما يمارس من انتهاكات حقوق الإنسان في التحقيقات والسجون من خلال معارضة الشرطة للإصلاحات التي تكبح العنف البوليسي، ويزداد التشويق والإثارة بعد أن يلجأ عثمان لمحام درس معه في الجامعة، فكل الدلائل تشير إلى إدانته، ولكن هذا المحامي يتحول إلى رجل تحري ذكي ويعمل « بالحكمة البوليسية التي يؤمن بها "ابحث عن المستفيد من الجريمة"، الآن عثمان غير مستفيد، فمن هو المستفيد»[1].

وبعد التحري والتتبع وتحليل ووضع الفرضيات وربط الخيوط ينتهي الأمر بكشف القضية وتجريم ابن الضحية بعد أن تصبح كل الدلائل ضده فيعترف بجريمته في حق أمه، وتتم تبرئة زوجها الذي يتزوج في النهاية بحبيبته نعيمة، فالرواية تضع القارئ في أحداث غامضة تلفها الشكوك في البداية وتجعله هو الآخر محققا حائرا في هذا اللغز يحركه التشويق لكشف المجهول وتبديد الحيرة التي تنتابه إلى أن تفاجئه الرواية في الأخير. وقد تحولت الكثير من أعمال الأخوين عبد الإله حمدوشي وميلودي حمدوشي إلى أفلام سينمائية ومسلسلات تلفزيونية وترجمت مؤلفاتهم إلى عدة لغات.

أما في الجزائر تكاد تخلو الساحة الأدبية من كتّاب هذا النوع الرواية البوليسية الصرفة، إلا ما نجده مثلا في بعض روايات ياسمينة خضرا (محمد موسهول) الضابط الأسبق في الجيش الجزائري الهارب إلى الأدب تحت اسم مستعار، ومن أهم رواياته البوليسية "حزين الأوهام"، وأيضا "بما تحلم الذئاب" وهي من الروايات التي تحكي البولسة في حقبة زمنية معينة وفترة خاصة يمكن ضمها تحت حرب داخلية أو ما يسمى بالعشرية السوداء، وهناك من يدخلها ضمن نوع الرواية التشويقية. ويمكننا القول أن الروايات التي تتحدث عن هذه الحقبة بالذات تتداخل فيها الكثير من الأنواع لما حملته من ألغاز وصراعات متشابكة بين العديد من الأطراف الشرطة والدرك والجيش و غيره من المتطوعين الذين حملوا السلاح ضد جماعات تنظيمية إرهابية نكلت بالشعب والدولة ونظمت جرائم قتل بشعة

[1]- عبد الإله حمدوشي، الرهان الأخير، ص148.

بتواطؤ بعض أفرادها المتخفين في عامة الشعب، لذلك نجد نظام الجوسسة والبولسة وحتى نجد بنيات للرواية السوداء التي تتحدث عن العنف وبشاعة الجرائم ومبدأ التصفية.

2- أما الاتجاه الثاني فهو روايات توظف المحكي البوليسي وفيها يكون حضور المحكي البوليسي مكونا من مكونات الرواية حيث يغدو كتقنية جديدة ووجه آخر للتجريب يضيف للرواية التشويق والإثارة، إضافة إلى عنصر الغموض والشكوك التي يشد انتباه القارئ ويفتح شهيته للتأويلات بحيث تضمن للرواية زيادة في نسبة التلقي، وإن تحدثنا عن الرواية البوليسية سنجد هذا الاتجاه غزير حيث تغدو الكثير من الروايات تتفاعل مع الإيقاع البوليسي ويغدو التحري والجريمة مجرد عناصر تأثث لأحداث السرد، على غرار الكثير من الروايات، ففي تونس نجد كمال الرياحي في "عشيقات النذل"، و"المشرط"، ورواية "دنيا" لمحمد طرشونة.

أيضا يعتمد روائي التونسي فرج الحوار في رواياته على النزعة العجائبية والقص البوليسي والمزج بينهما، ففي روايته "الموت والبحر والجرذ"، تتحول شخوص محمد الجرذ الكاتب -الشخصية الرئيسية في الرواية- إلى شخوص فاعلة وحقيقية، وهي من تكتب القصة وتنقلب على الكاتب حيث تقول إحدى شخصياته الورقية الرئيسية "باربرا" «دمرني، تخلص مني قبل أن يستفحل أمري فتشقى وقد تكون الكارثة من جديد»[1]، فأحداث الرواية تبدأ عندما يريد محمد الجرذ أن يكتب رواية فهدفه و« سبيله أن يكتب نصا، وأن يقتضي سمكة ولكن يستعصي عليه وسمكته يضن بها البحر فيتعسر قنصها !!يريد أن يحكي —رواية بوليسية- فيبدأ بوضع جثة في مفتتح روايته ويبحث لها عن مكان وأحداث وأبطال..»[2]

يواصل فرج الحوار في رواية ثانية "في مكتبي جثة" حيث أنهى ما بدأه في روايته "الموت والبحر والجرذ"، وتنبني هي الأخرى على العجائبي كما تلح على الجانب البوليسي وحضور الكاتب أيضا

[1]- فرج الحوار، الموت والبحر والجرذ، دار الجنوب للنشر، تونس، 1985، ص66.

[2]- المصدر نفسه، من مقدمة عبد الفتاح إبراهيم، ص9.

كشخصية روائية ورقية تتمرد عليه أيضا شخوصه وتترك له الصفحات بيضاء، فحتى الكتابة والقلم يتمردان عليه، يصيغ كعادته فرج الحوار رواياته في قالب عجائبي ومحكي بوليسي تتساقط فيه الجثث الورقية لشخوص متخيلة وحقيقية حيث تغدو رواية داخل رواية، كما أن العنوان بحد ذاته يعطي انطباعا على أن الرواية تنتمي إلى السرد البوليسي.

كما نجد أيضا أسماء مغربية كمحمد التازي في "دم الوعول" التي تتألف من سبعة أبواب «موضوعها واحد هو: ماذا عن الإشاعة التي تقول أن رجلا يشتغل ممرضا في مصحة عقلية اسمه عبد الرحيم الأزرق قد تحول إلى قزم هذا الحدث العجائبي يتمحور في الفصل الأول في شكل تحقيق وبحث بوليسي»[1]، وفي الجزائر نجد أسماء تعتمد على الإيقاع البوليسي كجيلالي خلاص في "حمائم الشفق"، و"الحب في المناطق المحرمة"، وعز الدين جلاوجي في "الرماد الذي غسل الماء" والتي تعكس سنوات الجزائر الدامية في التسعينات .

[1]- حسن المودن، الرواية والتحليل النصي، قراءات من منظور التحليل النفسي، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار الأمان، الرباط، ط1، 2009، ص194.

3- تجليات العجائبي في الواقعية السحرية:

أ- الواقعية السحرية:

تعني الواقعية السحرية أشياءً كثيرة ومتباينة وما يميزها اختلاف وجهات النظر فيها أنها لا تمتلك تعريفا واحدا، وقلة من الناس تمتلك الرؤية ذاتها عن الواقعية السحرية وكتابتها التي تتحكم فيها تنوع مشارب الكتّاب وطبيعة الأدب والبلد، كما أنها ليست حكرا على الأدب بل بداياتها كانت مع فنون أخرى مختلفة.

كانت بداية ظهور مصطلح الواقعية السحرية " réalisme magique" أول مرة من طرف الألماني "فرانز روه Fanz Roh"، وبالتالي فأصوله ألمانية، ولكن استخدامه كان قليلا في ألمانيا في النقد الأدبي والتاريخ الأدبي"[1]، ففي بداية استعماله أطلقت على نوع من الرسم أو اللوحات الفنية التي يتم فيها رؤية الأشكال الواقعية وتصويرها بطريقة تخالف الواقع الحقيقي اليومي، بحيث تجمع الدلالات الواقعية مع عناصر تنتمي إلى عالم الذهن والخيال المناقض للعالم الواقعي الحسي، ويذهب فرانز روه أن أعمال الفنانين الذين جمعهم في ميونيخ 1924 "مدرسة الشيئية الموضوعية" تجمع هذه العناصر المتناقضة في وحدة فنية متماسكة، حيث تظهر الحقيقة الانسانية التي تمتزج فيها دائما عناصر مادية وأخرى ذهنية أسطورية خرافية وخيالية[2].

جاء مصطلح "الواقعية السحرية" في عنوان كتاب روه "ما بعد التعبيرية، الواقعية السحرية، مشاكل الرسم الأوروبي الحديث"، " : Nach-expressionismus, magischer realismus

[1] – Jean Weisgerber, La locution et le concept dans le réalisme magique, roman, peinture, cinéma, édition l'âge d'homme et les autres, Bruxelles,1987,p45.

[2] – ينظر: فوزي عيسى، الواقعية السحرية في الرواية العربية، دار المعرفة الجامعية، كلية الآداب جامعة الإسكندرية، د.ط، 2009، ص7.

probleme der neuesten europaisher malerei" سنة 1925[1]، والتأريخ الحقيقي للمصطلح كان لنوع من الرسم ثم لنوع من الكتابة، يبدأ "بالمرحلة الأولى كانت في ألمانيا سنة 1920، ثم المرحلة الوسطى كانت في أمريكا سنة 1940، ثم المرحلة الثالثة التأسيسية سنة 1955 في أمريكا اللاتينية"[2] التي نشأت فيها وازدهرت، وتبناها كوكبة من أبرز المبدعين حتى عدت نزعة إقليمية لكتاب أمريكا اللاتينية، الذين جعلوا منها نوعا أدبيا قائما بذاته واتجاها يدعو إلى "الخروج من تحت وطأة الآباء السابقين وتحطيم بثقلها دون لمح أفق جديد وتوجه خاص"[3]، والبعض يرى في اكتشاف قدرة الأدب الأمريكي اللاتيني على إنتاج أعمال سردية يمكن أن تكون موازية للأعمال السردية الأوروبية قد جاء بصورة صدمة أطلق عليها اسم "أدب الواقعية السحرية"[4].

أطلق هذا المصطلح أولا على روايات الكولومبي غابريل غارسيا ماركيز على وجه الخصوص، ثم ليشمل أسماء أخرى في القارة الأمريكية الجنوبية مثل أدب فارغاس يوسا، وخوان رولفو، وكارلوس فوينتس، وأرنيستو ساباتا، وأليخو كاربنتيير وآخرين مثل خورخي لويس بورخيس الذي استبعده البعض وأطلقوا على أدبه اسم "الفنطازيا المنطقية"، والملاحظ أنه تسمية لمعنى واحد مع الواقعية السحرية، يدل على ترتيب الواقع ببث الغرابة فيه على نحو معقول ومنطقي[5]، وبعض النقاد يرى أن الأرجنتيني بورخيس «قد مارس بريادته القصصية تأثيرا كبيرا على جيل كامل من الروائيين التالين، على الرغم من أنه لم يكتب الرواية قط، لقد كان مشغوفا باستنباط النظريات عن الزمن ودائريته ومنجذبا

---

[1]– vu, J-A. Cuddon, A Dictionary of literary terms and literary theory, blackwell publishing ltd, frifth edition, 2013, p416.

[2]–Maggie Ann Bowers, Magic (AL) Realism, the new criticl, Routledge taylor&Francis Group, London, New York, 2004, 1 sted, p7.

[3]– مجموعة من القاصين المتحدثين بالإسبانية، القصة الإسبانو أمريكية في القرن العشرين، ترجمة وتقديم: صالح علماني، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 2004، ص10 (من المقدمة).

[4] - ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5]–ينظر: سعيد الغانمي، خزانة الحكايات، الإبداع السردي والمسامرة النقدية، المركز الثقافي، الدار البيضاء، ط1، 2004، ص.ص131-132.

منذ بداياته الشعرية، إلى دمج الواقع بالوهم، والحلم بالأرق، والبحث عن معنى الوجود، والحرية، والموت في واقع الحياة الغامض، متجاوزا القلق الانفعالي (...) ومتجاوزا في الوقت نفسه التوجهات الحداثية لمعاصريه»[1]، فقد عمد بورخيس في أعماله على الجمع بين الأسطوري والفانتازي والميتافيزيقي مع خلفيات ثقافية رفيعة تضرب في جذور الثقافات العالمية ومن بينها الثقافة العربية[2] خاصة تأثره كباقي الكتّاب بكتاب ألف ليلة وليلة.

أول من صاغ مصطلح "الواقعي العجائبي" في الأدب هو "أليخو كاربنتيير Alejo Carpentier" حيث ذكر هذا المصطلح في تقديمه لروايته "مملكة هذا العالم"، التي تجمع بين الواقع والعجائبي والحلم والعقل والخيال والتاريخ والحكاية الخرافية والسحر والحياة والموت وكأنها لوحة مجازية[3]، والمصطلح يحمل حدين أولهما الواقعية والثاني العجائبي/ السحري.

الواقعية التي قامت عليها الواقعية السحرية تنتمي إلى «سلالة من المصطلحات التي يعود أقدمها إلى منتصف القرن التاسع عشر، حقبة الرأسمالية الصناعية، الواقعية الكلاسيكية، الواقعية التعبيرية، الواقعية الاشتراكية، الواقعية النقدية، الواقعية الأمريكية، وبالرغم اختصاص كل واقعية من هذه الواقعيات بملمح مميز، فإنها تتفق جميعا في فهمها الإيديولوجي للواقع »[4]، وتنطلق منه لنقله والتعبير عنه وخلق عالم يتوازى مع العالم الحقيقي بحيث تمتاز «الواقعية الكلاسيكية مثلا، بالراوي العليم، وتمتاز الواقعية التعبيرية باعتقادها بإمكان نقل الواقع حرفيا، والأدب في تصورها مجرد تعبير وانعكاس الواقع، بينما تأمن الواقعية الاشتراكية بأن تقتصر رسالة الأدب على التبشير بآيديولوجيا

[1]-من مقدمة صالح علماني، القصة الإسبانوأمريكية في القرن العشرين، ص9.

[2]- حامد أبو أحمد، في الواقعية السحرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط2، 2008، ص32.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص28.

[4]-سعيد الغانمي، خزانة الحكايات، ص133.

الطبقات السفلية من المجتمع، في حين أثرت الواقعية الأمريكية اللجوء إلى لغة صحفية للتعبير عن الحياة اليومية»[1] وتقرير أحداثها.

أصبحت الكتابة عند الواقعيين نسخ مكرر للعالم الواقعي الحقيقي بطابعه المادي الملموس بعيدا عن الجوانب الفنية للأدب، وعدم السماح للأديب أن يجنح بخياله بعيدا عن واقعه، وبذلك حرم على الأدب التجديد والتجريب والإبداع وغدت النصوص مجموعة من التقارير العلمية والاجتماعية والسياسية، من هنا جاءت الواقعية السحرية أول نتاج لحركة التجديد للتأكد أن الواقع ليس هو كما يظهر في سطحيته بل حقيقة الواقع أعقد مما يبدو عليه، بل هو غامض يخفي وراءه مجموعة متداخلة ومتشابكة من العلاقات المعقدة والعادات والتقاليد التي تعكس التنوع البشري الشديد خاصة في أمريكا اللاتينية التي تحمل واقعا "باروكي"* هجين لا يمكن للواقعية أن تمسك به من أي طرف كان لذلك كان لزاما على كتّابها أن يخلقوا نوعا جديدا من الكتابة يجمع فيه واقعها بحلمها وحقيقتها بسحرها العجيب الذي تمتزج فيه الألوان[2].

الكتابة في الواقعية السحرية لم تعمد على نسخ الواقع، بل هذا الأخير لم يعد واقعيا، "لقد صار الواقع نفسه سحرا، أي إيهاما بالواقع، ومن هنا فالواقعية السحرية تقوم بوظيفتين في وقت واحد: الأولى زرع الغموض والسحر في الواقع، والثانية تبديد هذا السحر والغموض، وبالتالي يتحول السحر من وسيلة سردية، كما كان في الأعمال الأدبية ذات الطابع الكرنفالي، إلى إيديولوجيا مستترة يتم تسريبها

[1]- المرجع السابق، ص 133.

* - باروك : يقصد بالباروك النزوع إلى الزخرف والصنعة تشبيها بطراز الباروك المعماري، بعد عصر النهضة، أو الأسلوب الأدبي القائم على التراكم والتراكب، والعبارات العبقرية والتكلف الألمعي السائد في إسبانيا في ما بين أواخر القرن 16 وأوائل القرن 18م. ينظر: مسار الرواية الإسبانوأمريكية، ص12. نقلا عن: غيبوب باية، الشخصية الأنثروبولوجية العجائبية في رواية "مائة عام من العزلة" لغبرييل غارسيا مركيز أنماطها، مواصفاتها، أبعادها، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، 2012، ص19.

[2]-المرجع نفسه، ص18.

وإخفاؤها في وقت واحد"[1]، وبذلك نجد هذه الروايات تتماس مع العجائبي من خلال تقاطع الصور السحرية مع الأعمال العجائبية التي لابد من تبديد غموضها في الواقعية السحرية التي تتصف بوقوع أحداث غريبة ومستحيلة في قصة تميل أحداثها الأخرى للواقعية، فكتّاب هذا النوع قد عاصروا اضطرابات تاريخية كبيرة وعاشوا فترات غليان شخصي رهيب، بحيث أدركوا أنه لا يمكن تصوير كل ذلك على نحو واف عبر خطاب الواقعية العادي[2] بل إلى خطاب واقعي سحري.

سأل أحمد أبو حامد الروائي الكولومبي "ماريو فارغاس يوسا" أثناء رحلة لهما إلى الإسكندرية عن الواقعية السحرية فأجابه، « فيما يتعلق بالواقعية السحرية لا أحد يستطيع أن يعرفها بطريقة محددة وحاسمة : فالبعض يقول أن أليخو كاربنتير هو أكثر من قدم هذا العالم الذي لا يمكن أن نسميه واقعيا ولا يمكن أن نسميه فانتازيا، ومن هنا نشأ مصطلح "الواقعية السحرية"، أي الجمع بين عنصرين مهمين هما الواقع والفانتازيا، جارثيا ماركيز أيضا ارتبط اسمه بهذا الاتجاه بشكل أوسع، لكن الحقيقة هي أن كل قصاص، في داخل هذا الإطار له عالمه الخاص»[3].

الواقعية السحرية ليست نسخة واحدة بل تتعدد حسب عوامل كل كاتب، مما يجعل الجدال محتدما حول هذا النوع، ويوسع دائرة الاختلاف «إلى درجة أن أحد النقاد وهو "أمير رودريجيث مونيجال" "EMIR R.MONEGAL" وصف الجدال حول الواقعية السحرية بأنه يشبه حوار الطرشان، الجميع يتكلمون ولا أحد يستمع»[4]، ومنه كانت الواقعية السحرية تعني أشياءً كثيرة ومتباينة تختلف برؤية صاحبها إلى العالم والتعبير عن انفعالاته فمثلا: «كان أستورياس، برؤيته حول "سحر الواقع" أحد أكبر المجددين في فن القص الأمريكي الإسباني وتوصل ذلك من خلال انفتاحه على التجارب الطبيعية في العالم وباستناده إلى التراث الاسباني منذ ثربانتس ومعرفته العميقة بأساطير هنود

[1]-سعيد الغانمي، خزانة الحكايات، ص.ص 133-134.

[2]-ينظر: ديفيد لوج، الفن الروائي، تر: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002، ص132.

[3]- حامد أبو أحمد، الواقعية السحرية، ص23.

[4]-المرجع نفسه، ص24.

المايا ومعتقداتهم (...) وهو كما يقول كارلوس فوينتس – لم يتوقف عند التوثيق الغائم بل وجد الشفافية في الأسطورة وفي اللغة وفي رد إلى أساطيرهم وإلى لغتهم السحرية »[1]، وغموض تراثهم الشعبي.

أمّا "أليخو كاربنتير" ينطلق «في عرض نظرية الواقع "الواقع العجائبي" التي تقر بأن تقبل مقولات "المعجزة" والكشف يتطلب إيمانا فالإحساس بما هو عجائبي إذ يتطلب إيمانا، ويرفض الكاتب الكوبي الواقعية السحرية الأوربية ويصفها بالسطحية، ليشيد بالبعد العجائبي للعالم الأمريكي اللاتيني بطبيعته، وأساطيره، ومعتقداته، وتاريخه، لأنه يشكل ثورة ضمن الواقع »[2] بتفرده وخصوصيته.

فمصطلح العجائبي مرتبط بالواقعية السحرية من خلال تعالقه بلفظ السحري MAGIQUE والذي يترجمه البعض بالعجائبي، أو الفانتازيا، والسحري وجمعه مع REALISME الواقعي، ثم إن «الواقعية السحرية ليست نقيضا للواقعية، وليست انقطاعا عن الواقع بل هي إثراء له وذلك بالسماح بإدخال عنصر جدلي في بنيتها سعيا إلى تكوين واقع جديد تتشابك فيه عدة عناصر معقولة ولا معقولة، منطقية و لا منطقية، بحيث تندمج عناصر الواقع مع العناصر الخيالية المتمثلة في السحر والخوارق والأساطير والحلم والفنتازيا »[3] ليتشكل نوع جديد هو الواقعية السحرية.

عالج الكثير من النقّاد والكّتاب موضوع العلاقة بين الواقعية السحرية والعجائبي ففي تعريفات كثيرة للأولى نجد الثانية، فالواقعية السحرية «سرد أحداث ووقائع غير عادية أو خارقة في ثنايا أحداث طبيعية مغرقة في الواقعية، وفي التفاصيل العادية بحيث تبدو وكأنها جزء لا يتجزأ من الواقع اليومي المعاش للشخصيات»[4]، ففي هذا النوع من الكتابة يتم « تجسيد لذلك المزج الإبداعي الخلاق بين جزئيات الواقع المألوفة، وبين ما يضفي عليها من تشكيلات العجائبي الخارق؛ سواءً على مستوى مظهر

[1]– صالح عماني (مقدمة) ، القصة الإسبانوأمريكية في القرن العشرين، ص.ص 11.12.

[2]– المرجع نفسه، ص12.

[3]– فوزي عيسى، الواقعية السحرية في الرواية العربية، ص3.

[4]–ماهر البطوطي، الرواية الأم ألف ليلة وليلة والآداب العالمية، ص262: نقلا عن: غيبوب باية، الشخصية الأنثروبولوجية العجائبية، ص31.

الشخصيات وتحولاتها العجائبية، أو على تصرفاتها أو تفاعلها وصراعها مع عناصر الواقع، مما يؤدي إلى إرباك القارئ وحيرته في تحديد أين يبدأ الواقع وأين ينتهي الخارق العجيب؟»[1]، والأمر لا يتوقف عند مزجها العجائبي بل حتى الخرافة والأسطورة و السريالية لها منها نصيب.

يعرف قاموس أكسفورد للمصطلحات الأدبية الواقعية السحرية على أنها «نوع من الرواية الحديثة يتضمن فيها أحداث خرافية وخيالية تظل محتفظة بطابع الموثوقية في الروي الواقعي الموضوعي، وهي تدل على ميل الرواية الحديثة للوصول إلى ما وراء حدود الواقعية وإعادة صياغة قدرات الخرافة والحكاية التراثية والأسطورة في الوقت التي تظل محتفظة فيه بصلة ارتباط اجتماعية قوية، إن الصفات الخيالية التي تمنح للشخصيات في هذه الروايات مثل القدرة على الطيران أو السباحة في الهواء والتخاطر والحركية هي من بين الوسائل التي تتبناها الواقعية السحرية»[2]، وبذلك فهي مزج بين كل ما هو واقعي وعجائبي على أرضية واحدة، فالواقع أعقد من أن نراه سطحيا رتيبا، « والعادي واليومي يتحول إلى ما هو مرعب وغير واقعي، فهي من المفاجآت حيث يحدث غير الواقعي على أنه جزء من الواقع، وليس للأحداث التي تقع فيها تغيير منطقي، إنها لا تحاول أن تستنسخ الواقع بل أن تفهم الغموض الكامن وراء الأشياء، وهي محاولة لفهم التلاحم الحميم بين الواقع والخيال»[3]، ودمج كل عناصر هذا الأخير من خوارق وعجائب وأساطير وسحر وخرافة...

ارتبط اسم الواقعية السحرية بأدب أمريكا اللاتينية وربما ذلك وارد للمحفزات التي يشكلها كتّاب هذه القارة أهمها «عجز الأشكال السحرية السردية العالمية الوافدة على أدب أمريكا اللاتينية على قص رموز وغموض عالم أمريكا الباروكي الهجين، والكشف عن خصوصيته وهوية وهموم شعوب هذا العالم المكتشف حديثا، والذي يطمح دائما إلى المزيد من الاكتشاف، هناك محفزات أخرى على ظهور الواقعية السحرية ، والمتمثلة في توفر بلدهم على مصادر وبؤر للإلهام السردي العجائبي إلى جانب

[1]- غيبوب باية، الشخصية الأنثروبولوجية العجائبية، ص31.

[2]-فوزي عيسى، الواقعية السحرية في الرواية العربية، ص5.

[3]-المرجع نفسه، ص6.

الرغبة في تغيير واقعهم الرديء »[1] من جهة، ومن جهة أخرى فهو عالم شديد الخصوبة والتنوع تمتزج فيه الأعراف المختلفة والعادات والتقاليد العجيبة والغريبة، كل ذلك ألهم الكتّاب ومنحهم الخيال الخلاق يقول ماريو فارغاس يوسا: «توافينا أراضينا الصاخبة بمادة خام فخمة، نموذجية، لكي نبين في أعمالنا، على نحو مباشر أو غير مباشر ومن خلال أحداث وأحلام أو شهادات أو مثولات أو كوابيس أو رؤى، أن الواقع رديء وأن الحياة ينبغي أن تتبدل »[2].

يرى رائد الواقعية السحرية غارسيا ماركيز أن الواقع مفهومه متوازن جدا، والقصة هي تمثيل محسوب للواقع بنوع من اللغز أو الأحجية للعالم، ويصنع واقع في القصة مختلف عن واقع الحقيقة على الرغم من أنه يقوم عليه، كما يحدث في الأحلام، بحيث أن رؤية ماركيز للواقع نابعة من الواقع الغريب الذي تعيشه بلدان أمريكا اللاتينية، ففي حياتهم تحدث أشياء غريبة وعجيبة يأخذها الناس على أنها عادية جدا[3].

كانت بداية ماركيز مع الواقعية السحرية في روايته "مائة عام من العزلة" التي نشرت سنة 1967، وقد سردت الرواية أحداثا عجائبية وخارقة ولكنها تنطلق من الواقع والحقيقة، وقد برع الروائي في المزج بينهما بتعبير شعري على أن القصة عنده كانت أسبق من الرواية في قصته "الغريق" التي وظف فيها الواقعية السحرية التي جمع فيها كل من الواقع الغريب لأمريكا اللاتينية وإلى ما كان قد تلقاه في طفولته من حكايا وخرافات خالاته الخيالية، خاصة جدته الذي اعترف بفضلها في طريقة السرد التي تحكي بطريقة هادئة ما هو أكثر فظاعة دون أن تتأثر لتمنح قصتها المصداقية، فاهتمام ماركيز بكتابة القصة بدأ في الليلة التي قرأ فيها رواية LA METAMORFOSIS للألماني فرانز كافكا FRANZ KAFKA المترجمة إلى " المسخ" أو " الدودة الهائلة"، حينها أدرك غابرييل أنه سيصبح كاتب إذ يمكن

[1]-غيبوب باية، الشخصية الأنثروبولوجية العجائبية، ص.ص 30-31.

[2]-داريو بيانوبيا، مسار الرواية الإسبانوأمريكية الراهنة، ص45. نقلا عن: غيبوب باية، الشخصية الأنثروبولوجية العجائبية، ص31.

[3]-ينظر: حامد أبو حامد، في الواقعية السحرية، ص48.

للأدب أن يجمع بين الحرية والإبداع[1] خاصة عندما قرأ الحدث العجائبي الذي تبدأ به القصة " استيقظ جريجور سامسا ذات صباح بعد أحلام مزعجة، فوجد نفسه وقد تحول في سريره إلى حشرة هائلة الحجم"[2]، إضافة إلى تأثره بالليالي العربية.

وهنا لابد من"التأكيد على أن ماركيز لم يقع أسيرا للتقليد الحرفي لكل هذه المرجعيات بل عجنها بشخصيته المستقلة، فجاءت أعماله الأدبية لتضرب موعدا بين ما هو سحري، وما هو حقيقي، فكانت بمثابة ثمرة تمازج السحر بالخيال وبالواقع: إذ يعيد فيها إلى تسخير الوقائع المادية المعتجنة بتشكيل خيالي من نوع خاص يختلط فيه الخرافي بالأسطوري "[3]، هذا المزج يشكل لنا الواقعية السحرية.

يفرق الناقد تزفيتان تدوروف بين الأدب العجائبي والواقعية السحرية في مقال منشور له عام 1978 تحت عنوان "ماكوندو في باريس" قال فيه: « إن وجود عناصر "فوق طبيعة" يمثل أحد المظاهر البارزة في رواية "مائة عام من العزلة". ولكن هذا العنصر فوق الطبيعي لا يتم تناوله هنا على نحو ما يحدث في الأدب العجائبي، عالم الحكايات التي تسكن فيها الجنيات والحوريات والعفاريت، وذلك لأن كتاب ماركيز يمثل عالمنا المعاصر، وليس أي عالم آخر، كما أن هذا العنصر لا يدخل ضمن الفانتازي، وهو هذا العالم فوق طبيعي SOBRENATURAL الذي تؤدي مظاهره إلى إثارة الشكوك والتذبذب لدى الشاهد غير المصدق، وذلك لأنه في "مائة عام من العزلة" لا أحد يشك في واقع الأحداث فوق طبيعية»[4].

إن القارة الأمريكية اللاتينية بكل تناقضاتها تجعل كل شيء ممكن فيها هذا ما جعل الواقعية السحرية مناسبة لنصوصهم السردية فما هو عجائبي هو واقعي وممكن في هذه الأرض، أما اللاواقع

[1] – ينظر: حامد أبو حامد، في الواقعية السحرية، ، ص.ص52-53.

[2]- فرانتس كافكا، الدودة الهائلة، الأعمال الكاملة-1، تر: الدسوقي فهمي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 1998، ص11.

[3] – الخامسة علاوي، العجائبية في الرواية الجزائرية، ص86.

[4] – حامد أبو أحمد، في الواقعية السحرية، ص26.

«فهو الفوضوية المتكيسة في جسد الحداثة، وهي تهدد دائما بإعادة إنتاج هذا التناقض الفانتازي للتاريخ المعاصر، الذي ينطوي على رؤى تشبه رؤى دون كيخوته عندما كان ينهض ضد طواحين الهواء أو ينطلق ضد قطيع الأغنام »[1]، فرواية "مائة عام من العزلة" تملك ما هو سحري عجائبي وتنفيه أيضا بما هو واقعي حيث تتعقد الأحداث فيما يأتي به الغجر من اختراعات غريبة عن أهل القرية، ومبدأ العلاقات العجيب بين الناس وطيران النساء وغيره...

ترى الخامسة علاوي في علاقة العجائبي بالواقعية السحرية وربطهما مع بعض أن الأمر «ليس اعتباطيا وإنما يأخذ مشروعيته من كون الواقعية السحرية تمتلك من الحوافز ما نجده في العجائبي »[2]، فهو طريقة جديدة شقت في الكثير من البلدان لسرد الواقع العجيب والغريب الذي نعيشه اليوم، فيضحى واقعا سحريا يأخذ بلب القارئ حينا فيصدقه، لأن اصطباغه بالواقعية يخرجه من عالم المستحيل إلى العالم العادي المألوف، فيدرك القارئ أن العالم الذي نراه مألوفا فيه قدر كبير من الغرابة والتعجيب، وقد يقف القارئ حائرا غير مصدق لما يجري من أحداث لأن الصيغة السحرية تحول دون ذلك ثم تأتي الواقعية لترسم الأحداث على أنها واقعية وحقيقية.

علاقة التأثر والتأثير بين العرب واللاتين تجلت في الواقعية السحرية التي تأثر كتابها بشدة بالتراث العربي وخاصة كتاب الليالي، جعل استقبالها مرحبا به في الوطن العربي. فالعجائب والغرائب والسحري كان جزء من التراث العربي فصنفت فيه الكثير من المؤلفات، لذلك لا غنى للعربي من هذا التأثير الذي وظف اليوم في ظل الواقع الراهن المليء بالأزمات والعقد في المزواجة بين السحر والواقع في الواقعية السحرية، ويعزى هذا التأثر بين العرب واللاتين إلى ما هو تاريخي عرقي، وهي هجرات الأندلسيين التي تجري فيهم دماء عربية إلى القارة الجديدة فنجد تشابها كبيرا حتى بين الملامح العربية واللاتينية وبعض العادات والتقاليد، ومن جهة عندما وفد إلينا الأدب اللاتيني من خلال ترجمة قصص

[1]- حامد أبو أحمد، في الواقعية السحرية، ص28.

[2]- الخامسة العلاوي، العجائبية في الرواية الجزائرية، ص91.

الأرجنتيني "خورخي بورخيس" ورائد الواقعية السحرية "غارسيا مركيز" الذي أحدث ثورة هائلة ليس في الوطن العربي فقط بل في العالم كله. لأن هذه الروايات تنطلق من معالجة الواقع اللاتيني الذي يواجه الفقر والقهر والاستبداد وتعرضه هو الآخر للاستعمار ونهب خيراته وأيضا لشخصية "الدكتاتور"، كل هذه الأوضاع عايشتها المجتمعات العربية التي لم تعالج بنفس الطريقة إلا بعد الإطلاع على الأدب اللاتيني كما يراه البعض، ولكن بعض الدراسات تأكد على وجود الواقعية السحرية في السرد العربي حتى قبل ماركيز دون الوعي بالمصطلح، نلفي في ذلك تجربة القاص العراقي محمد خضير عندما نشر مجموعته الأولى "المملكة السوداء" في مجلة الآداب البيروتية، والتي ابتدأها بقصة الأرجوحة سنة 1966، وقد اعتبرها النقّاد في ذلك الوقت نقلة نوعية في الأدب القصصي العراقي والعربي وقد أنهى مجموعته سنة 1972، حيث في بداية نشره لقصصه لم يكن قد تبلور بعد مفهوم الواقعية السحرية بالمكتبات السردية والنقدية[1].

أيضا تتحدث الناقدة الخامسة علاوي أن بعض النقاد يذهبون إلى القول أن روايات الطيب صالح تتضمن شيئا من الواقعية السحرية، بل يرى الطيب صالح نفسه أنه سابق على ماركيز بوصف أعماله بالواقعية السحرية[2]، وذلك معناه أن هذه الأخيرة كانت موجودة في أعمال العرب قبل ظهورها كمصطلح أدبي في السرد اللاتيني، لأن الواقع العربي فيه من اللامعقول والعجائبي والغرائبي ما يصدم العقول فامتزجت كل هذه المكونات مع بعض.

من الأدلة على وجود أيضا الواقعية السحرية في الأدب العربي مقال لـ حامد أبو أحمد بعنوان "محمد مستجاب أمير الواقعية السحرية في مصر" بجريدة القاهرة يقول فيه: وصول « محمد مستجاب إلى هذا المفهوم الواقعية السحرية قد تم بشكل تلقائي وعفوي دفعته إليه موهبته الخالصة، فعندما بدأ محمد مستجاب يكتب في أواخر الستينات (نشر أول قصة له في مجلة "الهلال" في أغسطس عام 1969)،

[1]-ينظر: الإنجاز الفني في واقعية محمد خضير السحرية متاح على الشبكة (www.azzaman.com) ، يوم: 02-12-2016، ساا: 17:17.

[2]-ينظر: الخامسة علاوي، العجائبية في الرواية الجزائرية، ص88.

وكان عنوانها "الوصية الحادية عشرة"، لم تكن الواقعية السحرية قد عرفت في العالم العربي، وأنا شخصيا، وكنت متابعا دؤوبا للآداب الأجنبية، لم أسمع عنها إلا عندما ذهبت إلى إسبانيا للدراسة عام 1977، وكانت تتردد بقوة هناك في ذلك الوقت أسماء بورخيس وكورتاثار وماركيز وغيرهم»[1]، ويتحدث حامد أبو أحمد عن مقال لشكري محمد عياد بعنوان "القفز على الأشواك –كوميديا الأسطورة" يرى فيه أنه يمكن تلخيص كتابة مستجاب في «أنك تستمتع بالحكاية كشيء مختلف، غريب في هذا الزمن، وربما شبهتها بالحكاية الشعبية، ولكن الكاتب ليس بالساذج إلى هذه الدرجة، فهو دخل عليك ككاتب واقعي شديد الالتصاق بما يجري في قريته...إنه إذن يذهب إلى أعمق من الخرافة والحكاية الشعبية، إنه يذهب إلى جذر الأسطورة نفسها، ولكنها يذهب إليها بوعي إنساني حديث فيحولها إلى كوميديا »[2]، فالكتابة في الواقعية السحرية تتطلب اتزانا بين الواقع والجوانب الأخرى العجائبية لذلك فهي مزج بين الواقع والعجائبي وشيء من الأسطورة والسريالية وكل ذلك نجده في كتابات محمد مستجاب فارتبط اسمه بـ مصطلح الواقعية السحرية، التي كتب فيها قبل أن يصل إلينا هذا المصطلح.

ومن بين الأسماء العربية التي كتبت في الواقعية السحرية نجد أمير تاج السر السوداني في رواياته من بينها "أيبولا 76"، المصري خيري شلبي "الشطار"، وعمار علي حسن "شجرة العابد " و"حماقة ماركيز"، أما المغاربة فنجد أسماء في تونس مثل صلاح الدين بوجاه في "الخناس" و"لون الروح"، ولكل رواية طابع خاص في الواقعية السحرية، كما نجد في المغرب روايات وقصص أحمد المديني التي تنبني هي الأخرى على العجائبي والغرائبي بدون الانفصال عن الواقع بل الانطلاق منه مثل روايته "الجنازة"، والليبي محمد عياد المغبوب في رواية غواية الفنيكس ، وروايات إبراهيم الكوني الذي يدخلها الدكتور الليبي

[1]- حامد أبو أحمد، محمد مستجاب أمير الواقعية السحري في الأدب المصري، جريدة القاهرة، العدد 273، الثلاثاء 2005/05/07، نقلا: عن الواقع الإلكتروني (www.arabicstory.net) ، يوم: 2017/01/02، سا: 15:18.

[2]- المرجع نفسه.

محمود املودة في الواقعية السحرية منها: الفم، والسحرة، وفتنة الزوّان، وخريف الدرويش، وواو الصغرى، والدمية، والفزاعة...[1]

ما يميز الساحة النقدية الروائية العربية هو قلة الدراسات حول الواقعية السحرية في الرواية العربية إلا بعض المقالات المتفرقة هنا وهناك وبعض الكتب التي اهتمت أكثر شيء بالواقعية السحرية لكتاب أمريكا اللاتينية أشهرها كتاب حامد أبو أحمد " في الواقعية السحرية"، وهناك كتاب آخر له اسمه "الواقعية السحرية في الرواية العربية"، وبنفس العنوان كتاب آخر لفوزي عيسى، مع العلم أن الواقعية السحرية موجودة في الأدب العربي قبل ظهورها كمصطلح.

واعترف يوسا لنجيب محفوظ أن الواقعية السحرية موجودة في ألف ليلة وليلة، وحكى عن المرأة التي تطير وعن الحبيب الذي ينام يحلم بحبيبته، فيصحو ليجدها بجواره، ثم ينام مرة أخرى ليصحو فلا يجدها إطلاقا، واعترف أنه قرأها وهو صغير، ذلك أنها توجد أكثر من ترجمة لكتاب "ألف ليلة وليلة" وبنسخ مختلفة لتناسب كل الأعمار، وأنها مقررة في المدارس في جميع المراحل الدراسية وفي الجامعات، ما يوحي بالعجب لأن ألف ليلة وليلة لا تدرس في أي مدرسة في أي قطر من أقطار الوطن العربي، بل إنها في بلادنا مطاردة بالمصادرة والمنع في كل وقت[2]، هذا ما يبين لنا درجة التهميش التي تطال السرد العربي خاصة القديم، فالليالي من أهم المصادر التي قامت عليها الواقعية السحرية اللاتينية، إضافة إلى الواقع المتأزم للشعوب والظلم وممارسة الدكتاتورية وهذا ما كان موجودا في الوطن العربي.

[1] – ينظر: محمود محمد املودة، تمثيلات المثقف، في السرد العربي الحديث، الرواية الليبية أنموذجا، دراسة في النقد الثقافي، علم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص310.

[2] - ينظر: ماريو بارجاس يوسا أديب نوبل2010، متاح على الشبكة (www.ahram.org.eg)، يوم:2016/12/28، سا: 23:27.

ب- العجائبي ورواية الواقعية السحرية:

من بين الروايات المغاربية التي تدخل ضمن هذا النمط نجد رواية "غواية الفينكس" للروائي الليبي محمد عياد المغبوب، التي يجمع فيها بين السريالي والعجائبي والأسطوري وتأثيث كل ذلك على أرض الواقع والمحافظة على هذا الأخير حتى يضمن إدخال الرواية تحت هذا النوع، كما ألفينا سابقا لا يمكن تعريف دقيق للواقعية السحرية بل هي تختلف من رواية إلى أخرى، على أن تحافظ على الشرط الأول من أنها أحداث واقعية حقيقية فيها شيء من السحر والخارق الذي يكون فيها القارئ منذ الوهلة الأولى مصدقا بواقعية هذه الأحداث، بمعنى أن يأتي السريالي والعجائبي والأسطوري مؤثثا ضمن سردية الواقعي، والأهم تغدو هذه المتناقضات غير متجانسة خليطا واحدا يشكل الواقعية السحرية، هذا ما فعله الروائي المغبوب في روايته بحيث جمع بين أنماط الواقعية السحرية التي تحدث فيها الغواتيمالي وليام سبيندلر WILLIAM SPINDLER، والتي تتباين في بناء كل رواية من خلال تداخل الواقع والسحر في السرد وهي:

1-« الواقعية السحرية الميتافيزيقية: وتتميز بالاستخدام الواسع لتقنيات التغريب، ولكن دون استخدام الخارق للطبيعة SPERNATURAL.

2-الواقعية السحرية الأنثروبولوجية: ويتسم بوجود تناقض بين صوتين: واحد عقلاني وواقعي وآخر سحري، والتناقض يحل بين الواقعية الأسطورية من خلال النصوص الثقافية الخاصة...

3-الواقعية السحرية الأنطولوجية: ويبدو فيها الخارق للطبيعة، ولكن يتم حل التناقض بين الواقعي والسحري من خلال عده أمرا واقعا، فلا يفسر السحر بأي طريقة نفسية أو ذاتية»[1].

[1]- محمد مصطفى علي حسانين، الرواية العربية وما بعد الاستعمار، التمثيل السردي وسحرية التأريخ، مجلة مقاليد، العدد السادس، جوان 2014، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، ص196.

فإذا كانت الأجناس تتداخل فيما بينها فما بالنا بأشكال مختلفة لنمط واحد كما فعل المغبوب على مسارات متفرقة من روايته، فالشكل الأول للواقعية السحرية الميتافيزقية يبدو واضحا في بداية الصفحات الأولى من الرواية من خلال السريالية، والشعور بالاغتراب وإضافة عناصر التغريب، كأسئلة حول الذات وعن القرية السياحية التي تغرق في كل الممنوعات والمحرمات، أما الواقعية السحرية الثانية الأنثروبولوجية تتمثل في سرد البطل لأجواء الحرب التي حشر فيها لأسباب واهية والأجواء السحرية التي عايشها فيها، أضف إلى الجوانب الأسطورية التي يراها البطل في نفسه خاصة وأن هذا الشكل مرتبط بالبحث عن الهوية، أمّا الشكل الثالث الواقعية السحرية الأنطولوجية يبدو أنه موجود على أشكال متعددة في الرواية، فالبطل ميت وشهيد حسب الأوراق ولكنه حي يرزق، وأيضا التواصل عبر التخاطر، والعجيب الجنسي في قصة الرجل الذي ذهب إلى المدينة وعاشر فيها امرأة ثم عاد إلى أهله وبعد مدة من الزمن رجع للمدينة وعاشر فتاة اكتشف بعدها أنها ابنته، والنوم لمدة ثلاثين ساعة بدون انقطاع، وقصة الاحتلام وهو في الغيبوبة، إضافة إلى الحديث عن العالم البرزخي وانتقاله إليه كما يسمى في الرواية مدينة النفق أو تخوم الآخرة، أيضا وجود الكائنات الخرافية، وظهور الأشباح.

الرواية يتراوح فيها السرد بين الواقعي والعجائبي والأسطوري والسريالي، وقد عمد الروائي إلى الغرابة خاصة في الصفحات الأولى، متحدثا عن نفسه مع نفسه واصفا أغوارها ودواخلها وهو ينحو منحى سرياليا في تفتيت الذات والحديث عنها بدون أن يجعل المنطق معيارا، يتحدث من خلال ترك اللاوعي يكشف عن بواطن النفس التي يسكنها، فلا يمكن أن لا تكون هذه الأمور واقعية، لأن السريالية تنطلق من الأشياء الواقعية وجعلها ترتقي إلى ما فوق الواقعي والمرئي المحسوس إلى المجرد، للتعبير عن ما يختزنه العقل الباطن ووصفه، والتركيز على سيكولوجية الشخصية المعقدة التي كانت تتحدث عن نفسها ضمن إطار تيار الوعي الذي يكسبها بعدا أعمقا، تقول الرواية على لسان البطل: «لعلني أقول لنفسي أنني أحاول أن أكون الآخر الذي يكونني...وما أنا إلا تابع له دون معرفة مني »[1]،فهو يخاطب

[1]- محمد عياد المغبوب، غواية الفينيكس، وعد للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2013، ص11.

ذاته المتعددة الوجوه وهدفه أن يجد نفسه في ظل هذه الأقنعة التي تلبسه فيقول:« كثير هو هذا الآخر الذي داخلنا ونحاول أن نكونه، بأن نعبر عنه بسلوكنا قولا وفعلا ولا نهتم ما إذا كان يخدعنا بتشكله المتتالي في صورة عدة ونظهر لغيرنا أننا مجرد مجانين بتعدد شخصياتنا أو بكثرة أقنعتنا على وجوهنا»[1].

إن رؤية الأشياء والبحث فيها والانطلاق من الماورئيات إلى الأشياء المجردة، ورصد تداعيات النفس الباطنية وتدفق التعابير العشوائي بدون نظام، هو أهم مميزات السريالية التي تعد أهم ركائز الواقعية السحرية التي تتبنى عليها والغوص في تعاريج الذات وتناقضاتها العجيبة بين الغواية واتباع الهوى يقول الراوي: «آخر متمرس خلف ضلوعنا يسرينا شيطان يجب أن يلهو بنا يغوينا ويدفعنا إلى مرابع اللهو فنضحك، ويضعنا على حافة الجحيم فنشعر بالدفء قبل أن يسقطنا فيها فنأخذ قبل احتراقنا بأكلنا ندما نود لو أننا نعود ثانية فنسحقه ونرمي رماده في البحر»[2]، فحتى السريالية التي تنطلق من الواقع في الواقعية السحرية تتقاطع هي الأخرى مع العجائبي.

تعد السريالية أحد الحقول المتاخمة للأدب العجائبي لأنها وليدة الخيال المطلق الذي لا يحده وتوقفه حدود، لا نظام ولا منطق، من أجل وصف قبح الواقع، فإذا كان الراوي يصف دواخل النفس انطلاقا من الواقع، ومن الوعي واللاوعي معا، فالنفس يتجاذبها من جهة العقل الواعي والعقل اللاواعي حسب نظريات التحليل النفسي لسيغموند فرويد، وقد قامت السريالية واستفادت من نظريات التحليل النفسي خاصة فيما يتعلق بالكبت، والأحلام والهذيان، والتداعي، اللاوعي، اللاشعور، ذلك أن هدفها الأول هو «تخطي الجاهز المسبق من أجل خلق عالم جديد، أو واقع أسمى أو من أجل الاكتشاف المنظم لأعماق الذات»[3]، هذا العالم الخفي في بواطن المجهولة للإنسان والتأمل الميتافيزقي له، فإذا كانت النفس يتجاذبها الهوى والشيطان فهي تجمع بين المتناقضين ومن هنا تتشكل الحيرة عند الإنسان التي تظل معه تلازمه، لذا يقول الراوي «الحيرة تركبنا ولا من يد تأخذ بنا إلى الخلاص من هذا الآخر إلا يد ناسك

[1]- محمد عياد المغبوب، غواية الفينيكس، ص.ص11-12.

[2]- المصدر نفسه، ص12.

[3]-أدونيس أحمد سعيد، الصوفية والسوريالية، دار الباقي، بيروت، لبنان، ط3، د.ت، ص124.

متعبد يقول الحكمة، ويفلسف الأمور كلها بين يديه كتاب الحياة من فصول عدة، ووحده من سيدلنا علينا وعلى الطريق الذي يجب أن نسلكه، لكن ماذا لو كان هذا الناسك أنا وليس غيري ؟»[1]، هذه الحيرة التي ترافق الإنسان وقلقه الدائم هي التي تجمع بين العجائبي في التردد بالواقعية السحرية والسريالية التي هي بتعبير أراغون «إعلان جديد لحقوق الإنسان، بحيث يتاح تعديل سلوكه، والتصالح بين الخيالي والحياة الواقعية لحل التناقض بينهما، ومن ثم لتجاوز هذا التناقض وبلوغ ما وراء الواقع»[2] منه يتشكل قرابة وتشابك بين الحلم والوعي واللاوعي في الواقع ليتمثل لنا في الواقعية السحرية.

يشكل الحلم في الرواية بعدا سرياليا كما هو بعد عجائبي ففي الأولى يمثل سردا لا إراديا عندما تطفو الكلمات من اللاوعي لتشير فيما بعد عن الوعي والواقع، أما في الثانية فتغدو من أدوات التعبير التي ينبني عليها البعد العجائبي فالشخصيات النسوية في الرواية كان الحلم بالنسبة إليهن تعبيرا عن الواقع من خلال اللاواقع، وبما أن "البطل" تعددت صور المرأة في حياته كان له هو الآخر تأثيرا عليهن أكثر قوة بل كان هو كل ما تحياه الواحدة فيهن، لذلك يمثل الحلم سردا لا إراديا وعفويا من قبلهن غير مدروس مسبقا لأننا نحلم وفقط، لن يحتاج لرقابة ولا نظام ولا منطق، بل قوة العقل الباطن هي من تبني هذا العالم وتهدمه وتعيد تشكيله، لتعبر عن الواقع وتدل عليه بدون الانقطاع عنه.

الحلم كما تعرفه الرواية «شيء آخر فهو بين أن يكون عبارة عن مشهد تصويري يكون النائم شخصيته الرئيسية يظهر هكذا ربما كحلم غائر في قاع النفس أو هو واقعة ستحدث له أو هو من تدبير المخيلة»[3]، فالحلم عند سارة الرفيقة الأولى للبطل وسيلة اتصال عبر التخاطر بينها وبين البطل وهو راقد في غيبوبته، فهذه العملية «ظاهرة روحية بها يتم التواصل بين الأذهان أو كما يعرفها قاموس أكسفورد:"عمل ذهن شخص على ذهن شخص آخر عن بعد بتأثير عاطفي وبدون الاتصال

[1]- محمد عياد المغبوب، غواية الفينيكس، ص 12.

[2]-أدونيس أحمد سعيد، الصوفية والسوريالية، ص129.

[3]-محمد عياد المغبوب، غواية الفينيكس، ص373.

بالحواس"...وهذا التواصل يشمل الأفكار والأحاسيس والمشاعر وأيضا التخيلات الذهنية...»[1] ،فإذا كان التخاطر عملية ذهنية واقعية أو يمكن تصديقها فهي تصلح على الأقل مع إنسان واع، فكيف لشخص شبه ميت في غيبوبة أن يتواصل مع إنسان آخر، ذلك لأن الأمر أسمى من الواقع الذي ينطلق منه ومن المحسوسات إلى الماورائيات، ثم كيف لهذا الرجل الذي تراه رفيقاته زنديقا يبحث عن المتعة أينما حلت أن يكون في نفس الوقت رجلا ناسكا من خلال حلمي كل من راضية وسارة إنسانا يجمع بين المتناقضين.

فالعجائبي في الحلم يرتبط بالواقع أو ما سيحدث، ولعل هذا الأمر على عجائبيته ودخوله إلى المجال الغيبي فهو واقعي، تقول سارة وهي ترى البطل في حلمها: «هيئته كانت على صورة شيخ جليل يرتدي ثوبا ناصعا البياض بوجه له عينان قلقة تحملقان حولهما وتصيبني سهام نارية يرتعش جسدي كلما أصابني أحدهما دون محاولة أن أتقيهما وهو في كامل الوقار خطى نحوي وأنا متكئة على السرير بين ذعر ورعب وراحة وأمان وجلس على حافة الفراش يسند جسمه النحيل عصا أعلاها يشكل رقم خمسة بين وقت وآخر يفرج عن ابتسامته ثم ما يلبث أن يقطب جبينه ويعقد حاجبيه"[2]، وتردف سارة بعد هذا الوصف العجيب قائلة: " أمسك بقدمي يقول : لكنني أراك غريبة بعد هذا الهول الذي يغطيني، كأنني لا أعرفك، تبدين كأنك لست أنت وفي الوحل تمشين بصعوبة بالغة ومجيئي إليك محاولة لتخليصك.

بدا لي غريبا وكلامه أغرب، فما أنا إلا التي تسكن قلبه فكيف أبدو غريبة فسألته:هل تريد أن تخلصني منك؟

-لا بل من نفسك »[3].

[1]- محمد عياد المغبوب، غواية الفينيكس، ص379.

[2] - المصدر نفسه، ص372.

[3]- نفسه، الصفحة نفسها.

إن هذا الحلم الغريب سرعان ما يفسره القارئ نتيجة توالي الأحداث، فسارة التي يحتل قلبها سوى البطل تخونه مع صديقه الحميم زهران وحبيبها يرقد في المستشفى ولكن روحه ما زالت تستطيع الإحساس بالأشياء وكأنه أحد الشيوخ المتصوفة الذين لديهم القدرة على الانتقال من مكان إلى آخر والخوارق التي تحدث في حياتهم أو بعد موتهم والكشف قبل أن تقع الأحداث، فالبطل حذرها من الأمر باعتبار الحلم مجموعة من الإشارات التحذيرية أو التبشيرية، فسارة غرقت في وحل الخيانة، وقد أدركت سارة بعد ذلك رموز الحلم وهي تقول «مررت مشاهد الحلم على عيني وفي نفسي أقول: قد علم بتحولي عنه وما مسحته وانصرافه دون كلمة إلا إعلان بتركه لي»[1]، هكذا انتهت إحدى محطات البطل مع إحدى نساء الرواية سارة.

تحمل السريالية في طياتها بذور العجائبي وهي الأخرى معه إحدى مكونات الواقعية السحرية، إذ نجد العجائب في رواية المغبوب منذ قراءتنا للصفحات الأولى حتى نهايتها يتجاور مع الواقع والأسطورة، ذلك أن أهم شروطها هي توافق خمسة خصائص أساسية من أجل وصفها بهذا النمط السردي وهي «احتواء النص على عنصر سحري غير قابل للاختزال، ثانيا: وجود وصف تفصيلي بارز للعالم ظاهر، ثالثا: معاناة القارئ لبعض الشكوك المقلقة في تكوين العنصر غير قابل للاختزال لوجود طريقتين متناقضتين لفهم الأحداث، رابعا: مزج السرد بين عوالم مختلفة، أخيرا تشويش الأفكار حول الزمان والمكان والهوية »[2]، وهذا ما نجده في الرواية "غواية الفنيكس" التي تكشف عن نفسها لانتمائها إلى الواقعية السحرية

ومن بين عناصر الأسطورة في الرواية نجد بداية تشبيه البطل نفسه بجلجامش «وهو خامس ملوك أورك كان والده ثالث ملوكها من بني آدم، ووالدته أسمها نينسون من الآلهة... وقد خرج لملاقاة الموت ليصرعه، فأنا خارج لمصاحبة إبليس كي أكتشف كيف يغوي الناس ويغرر بهم... كيف أتفوق

[1]- محمد عياد المغبوب، غواية الفينيكس، ص.ص 205-206

[2]-محمد مصطفى علي حسانين، الرواية العربية، وما بعد الاستعمار، ص196.

عليه وأبطل غوايته »[1]، ويعود السارد البطل مرة أخرى ليتحدث عن أسطورة الخلق والعلاقة التي جمعت آدم وحواء، كما تتحدث الرواية عن أسطورة الخلود ويتحدث عن صراع جلجامش مع الموت، والملفت في بناء هذه الأساطير في الرواية أنها تأتي مع حدود الواقعية أي لتخدمها فيحدث إسقاطات الواقع عليها لتفرز سحر وقلق هذا الواقع الذي يبدو منطقيا ولكن هناك أحداث وإن بدت بهذه الصفة نجدها مثقلة بالأسئلة التي لا إجابة لها وهذا هو الأصل في بناء الأسطورة عندما يتلاحم العجائبي مع الأسطوري في رحم الواقع.

تبدأ لحظة تأزم الرواية بداية بتغير في مجرى الأحداث أولا بنهوض البطل من فراش حبيبته بعد أن وقع صوت آذان الفجر في أذنيه، ليوحي بإيذان فرض من فرائض الإسلام هو الصلاة عماد الدين، صلاة الفجر هي عبادة لبداية يوم جديد فلا يجد البطل نفسه إلا وهو يغتسل ويتوضأ قاصدا المسجد يقول السارد: «فيما السكون يخيم على الشارع صوت في مسمعي إلا صدى الآذان في نفسي وإيقاع قدمي على الطريق تحدث انسجاما مع نغم الحياة الذي يعزفه الوجود على قتارة الروح»[2]فقد سمع البطل ذلك النداء الخفي في قلبه وقد أيقظه اسم الله الذي بدأ ينفذ إلى أعماق روحه كما يقول: «متعبة روحي بتعب السنين وما اقترفته من أخطاء وخطايا في حقها حتى تدنست روحي بأدران يبلغ حجمها جبال الأسى والأحزان التي داهمتني »[3]، فالبطل عاش حياة لا يعرف فيها إلا اللذة طريقا، عاقر كل المحرمات وخطف من ثمارها ولكنه كان مسلم حتى وإن لم يمارس العبادات.

تتوالى الأحداث العجائبية بعد أن كانت تجري في جو عقلاني واقعي إلا أن يظهر في طريقه طيف شاب مفرط الأناقة بلباسه الأبيض، يأمره بالعودة إلى ما كان عليه وألا يدخل الجامع وهو محمّل بأدرانه وقاذوراته التي تراكمت عليه كل تلك الأعوام يقول «كدت أعود أدراجي إلى التيه مرة أخرى لولا

[1]- محمد عياد المغبوب، غواية الفينيكس، ص29.

[2]- المصدر نفسه، ص305.

[3]- نفسه، الصفحة نفسها.

أن ذهني في تلك اللحظة اتقد وكشف عن ماهية الشاب الذي غاب عني وأنا أتمثل صورته »[1]، فقد مرّ البطل باختبار أهو الشيطان الذي يسكنه تنكر في صورة شاب أم هو طيف أو شبح؟، ولكنه تنبه له وتخطى هذا الاختبار بنجاح وواصل سيره إلى المسجد وأقام صلاة الفجر هي بداية جديدة لحياة جديدة يقول: «وأنا أنهي صلاتي كنت أحس أنني قد ولدت من جديد»[2]، فقد جدّد البطل حياته بتوبته وإحساسه بالندم، فقد استيقظت فيه روح الناسك التي أخذت بيده إلى جادة الصواب، وفي طريق العودة عاد له طيف جديد آخر في صورة شيخ جليل مشرق الوجه يمد يده له ويقول:«أبشر يا عبد الله بعد عودتك إلى الطريق المستقيم فإن الله قد حلّل لك كل شيء ولا حرام عليك فيما تفعل فأنت مغفور لك »[3]، هنا ينبني العجائبي عند التقائه بالطيف الأول ثم الثاني والأعجب منه أن يحلل له كل ما هو محرم، ولا تغدو لأعماله حدود.

أمام هذه الأحداث العجائبية يقف البطل حائرا مترددا خائفا يقول: « سكن كل شيء حولي ارتعد كل ما في داخلي ركبتني قشعريرة وأخذ العرق ينزل من جسدي..»[4]، بحيث يصبح ذلك الشيخ بوقاره شيطانا لعيناه ثم يتلاشى حتى يظهر للبطل عمود النار في السماء ككل مرة، فيلحق به على الطريق ليحس أن جبلا أو شاحنة قد صدمته، وهو يسقط في قاع هوة سحيقة أماتت كل إحساس فيه، هذه الأحداث تنتهي مرحلةمن الرواية بدخول البطل في غيبوبة بأضرار يقول العلم وتجربة حبيبته الطبيبة "وِّد" أنه لا يستطيع منها النجاة إلا إذا كان عمره طويلا، ذلك الميت بالأوراق الرسمية الحي بجسده، والذي أصبح ميتا بجسده، الحي بالأجهزة وفي قلوب من يحبه، إنه طائر الفنيق كما تسميه "وِّد" الذي سيبعث من رماده من جديد، هي بداية جديدة لهذا الطائر الأسطوري في المرحلة الثانية من الرواية والتي

[1]- محمد عياد المغبوب، غواية الفينيكس، ص306.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- نفسه، ص307.

[4]-نفسه ،الصفحة نفسها.

تبدأ بالجانب الأسطوري عندما تحكي عن أسطورة العنقاء هي حكاية جديدة لهذا الرجل التي بعثت من رماد الحكاية الأولى ليعود للحياة والوطن.

فالبطل يدخل في غيبوبة ينتقل خلالها إلى عالم جديد، يقول عنه" وإنما هو انتقال روحاني إلى عالم برزخي بين الدنيا والآخرة شعرت أنني بين فضائين، أحدهما كأنني عشته وآخر أعيشه الآن، والأكثر من ذلك أنني أراني أتواصل مع عالم خارجي بحواسي وعدة وجوه تطفو على حيز مرئي من خلف ضباب خفيف"[1]، وهذا العالم تعبر عنه ودّ "بتخوم الآخرة "، ويسميه البطل نفسه بـ " مدينة النفق" ليعيش في عالم آخر عالم بين الحياة والموت تتجلى فيه كل المتناقضات وفوضوية عمرانية وكلاب ذات أجنحة وأشباح وكائنات خرافية غريبة وعجيبة وممسوخة، يقول: " على مدى البصر كان النفق يمتد أمامي، إلى ناحية اليمين كائنات شبه بشرية، بقامات طويلة ورؤوس بشعر كثيف وأعين حادة خضراء اللون وآذان متوسطة وأفواه بشفاه حمر بصفوف أسنان ناصعة البياض ... ولم أر أي امرأة، وهو ما استغربت له(...) بل كيف تناسل هؤلاء القوم وصاروا كثرا "[2] هذه الكائنات الممسوخة تعبر عن الواقع المشوه للإنسان، وهذه الغيبوبة تمثل النفق المظلم في مصادرة حرية العربي وموته في الحياة.

رواية المغبوب تحكي واقع الوطن العربي الذي يلفظ أبناءه خارجا، واقع وطن مجبرون أبناؤه على خوض غمار حروب خاسرة وصرعات دموية، خاصة المغرب العربي الذي هاجر منه أبناؤه تلك الطبقة المثقفة التي عايشت الاغتراب وكل أنواع العذاب والتهميش فاضطرت غير باغية أن تهاجر إلى أوطان أخرى، يقول البطل عن مدينة مدريد: «هذه المدينة تفتح لي قلبها...نكاية في الوطن الذي لفظني، والأرض الذي نبذتني، وشيخ القبيلة الذي أعد أوراق موتي »[3]، والبطل نموذج عن كل مغترب في وطنه كل من ارتحل فيه بعيدا بلغة شعرية تستبطن خبايا النفس.

[1] – محمد عياد المغبوب، غواية الفينيكس، ص457.

[2] – المصدر نفسه، ص440.

[3] – نفسه، ص178.

الرواية لا تقف عند الواقعية السحرية التي تمزج بطريقة متقنة بين العجائبي والسريالي والأسطوري بل هي تتحدث بلغة الصوفية وتتحدث عن التاريخ، عن المرأة وعلاقتها بالرجل، عن الدين والقيم، هي حقا رواية تمثل معينا غدقا يستطيع الناقد أن ينهل منه ما يشاء وأن يقرأها من كل الزوايا هو نص تتداخل فيه الأجناس مفتوح على كل الاحتمالات والتأويلات.

الفصل الثالث

"أشكال الخطاب العجائبي وبنياته في روايات الميلودي شغموم"

إضاءة منهجية

1) عجائبية العتبات في رواية عين الفرس.

2) بنيات الخطاب العجائبي في رواية شجر الخلاطة

إضاءة منهجية:

إن رهان التجريب في الرواية يستمد قوته وشرعيته من كونها "شكلا لانهائيا للاكتمال والتجدد ومفتوحا على مجموع الأشكال التعبيرية ببنية غير ثابتة، تسعى إلى التقاط التحولات الخارجية والداخلية للكائن البشري ومفتوحة على كافة الاحتمالات"[1]، مما جعل الرواية جنسا مرنا يجمع أشكالا متعددة ومختلفة من حيث التشكيل وبناء معمارية نصوصها، ومن أجل تكسير الرتابة التي سيطرت على الإنسان وقيدته، ولإطلاق العنان للمخيلة والانفتاح على العوالم المجهولة والخطابات المسكوت عنها.

هذه الإنجازات التي حققتها الرواية على مستوى القصة والخطاب معا سمحت لها أن تكون ديوان العرب الحديث، وصارت على حد تعبير سعيد يقطين "النوع الحاجب" للأجناس والأنواع الأدبية الأخرى، بل صارت أيضا "نوع الأنواع" الذي يتعالى عليها جميعا، بفضل هذا الثراء الهائل من العطاءات المتنوعة والغزيرة، حيث أصبح هذا الجنس قادرا على فرض وجوده "اللانوعي" باعتباره قابلا للتفاعل مع كل الأجناس والأنواع، له القدرة على التعامل معها جميعا بدون قيود ولاحدود، فالرواية لم تعد تخضع لقواعد النوع المحدد ولا تشترط شروطا معينة حتى صارت "نوعا رجراجا" ضاعت فيه الحدود واتسعت إلى ما لانهاية[2].

صعب هو الحديث عن الرواية العجائبية العربية وظهورها مقارنة بقرينتها الغربية، وذلك من منطلق الحديث عن الامتداد الحاصل بين الرواية والنصوص العربية القديمة والعجائبي، الذي تمتد جذوره إلى عمق التراث العربي وصولا إلى التحولات على مستوى الأدب والسرد خصوصا، حتى أصبحت الرواية "محصلة طويلة الأمد لتجارب كابوسية يختصرها الكاتب في سياق سريع، يعجز النقد

[1]- شعيب حليفي، شعرية الرواية الفناتستيكية ،ص9.

[2] – ينظر: سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، دار الأمان ، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2011، ص47.

أمامها ما لم يتوخى الدقة والوعي بتلك الجينات والخصائص وتبدلاتها "[1]. ذلك النص الذي يمارس لعبة الخفاء والتجلي الذي يصعب معها الإمساك به، "وفي كل الحالات تتأكد لنا إنتاجية هذه النصوص، وهي تسعى لخلخلة الجاهز من الوعي ومن الكتابة، يبرز لنا ذلك في القراءة المنفتحة وفي كيفية تفاعلها معها، وهي تحاول الإمساك ببنياتها الجديدة التي ظلت عصية على الامتلاك"[2] ،هذا ما يميز اليوم الرواية العجائبية المعاصرة لأن تكون مشروعا يحتمل الممكن واللاممكن من التأويل.

تشتغل الرواية المغاربية العجائبية على أجواء الحكي العجائبي رغبة في معانقة التجريب والتنويع، ولتأطير الأحداث بصيغ اللامعقول والتعجيب حتى غدت العلاقة بين اللامعقول والتجربة السردية ذات طابع حميمي، حيث تنبنى هذه العلاقة على العجائبي من خلال التناقض والمفارقة وخرق الواقع وهتك حدود العقل، من أجل تمرير الخطابات المتعلقة بالقضايا والأسئلة التي تقلق الإنسان، إذ يغدو العجائبي "نصا كفيلا للإطاحة بالواقع وتمريغه في لوثة رماد الانهيار من أجل اغتساله قصد تحريره من سكونيته، وليس لتقديم أجوبة جاهزة، لأن الفانتاستيك سؤال يتعين بدء، امتحانه لتلمس تجلياته، وتجليات كل ما يساهم في رفده أيضا"[3]، ليعبر عن المخيلة الشاسعة الرحبة للذات.

يرِد العجائبي كعنصر في السياق العام للنص أو بنية دينامية في الرواية، أو كتقنية حكي على مستوى الشكل، ومن حيث التركيب والدلالة، وإذا تحدثنا باعتبار هذه البنية في العمق ذات أسس واقعية فالعجائبي يشتغل على خلخلة هذه المكونات وخرق الجانب المألوف فيها والطبيعي في حدود معينة، ومستويات محسوبة من نص إلى آخر مع التركيز على إحدى عناصر العجائبي وموضوعاته المتنوعة كالمسخ، والتحول، والخارق الخالق للحيرة، وغيرها من العناصر المرتبطة أيضا بالفكاهة السوداء والسخرية مع المزج ببعض الملامح التراثية، وذلك بغية إبداع أسلوب جديد في الكتابة وتوليد رؤى مغايرة اتجاه الأشياء لإنتاج خطابات معينة، والموجهة توجيها عجائبيا، انطلاقا من الزمان والمكان،

[1] – شعيب حليفي، شعرية الرواية الفنتاستيكية، ص14.

[2] – سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2001، ص153.

[3] – شعيب حليفي، شعرية الرواية الفنتاستيكية، ص24.

والشخصيات، حيث يتمظهر العجائبي مثلا في البنية الزمنية لتكثيف إدهاش مضاعف في صيغة التحول الزمني وانقلاباته فيأتي خارقا مكسرا الحدود بين الماضي والحاضر والمستقبل، مؤسسا للحيرة والتردد مع أنه يسير إلى جانب الزمن العادي، ويرتبط بالمكان حيث يغدو جزءا وبعدا من أبعاد الفضاء اللامحدود اللامتناهي الأطراف فيتلبس الغموض والتعجيب، بل أحيانا تنعدم "المؤشرات الزمنية التي تساعدنا على ضبط زمن القصة واللعب الزمني الشديد التعقيد كل ذلك يعطي... الزمن خصوصيته وفرادته"[1]، وفتنته الغامضة نتيجة التعقيدات وما يشكله من التباس على القارئ.

أمّا الشخصيات العجائبية فتنمو داخل الواقع وتتفاعل معه بصراع مستمر، أو تنمو داخل اللاواقع لتعبر عن هذا الصراع، هي شخصيات يكتسيها الامتساخ والتحول وتمارس لعبة المرئي واللامرئي، إضافة إلى خضوعها لسلطة اللاشعور، وممارستها الحلم والهذيان والجنون، وتداخل الغيب من أجل بناء أفعال عجائبية تؤسس قدرا من الدهشة والحيرة لتخلق عالما آخر مناقضا يوازي واقع هذا العالم، والإفصاح عن الكوابيس اليومية الفردية والجماعية، وتكسير رتابة الواقع التي لا تستطيع مسايرة الاتساع المتلاحق للتحولات التي سيشهدها العالم [2]، انطلاقا مما يبدعه الخيال الحقيقي الذي "هو أيضا وظيفة اللاواقعي نفسه، على أساس أن الخيالي مرادف للواقعي"[3]، إذ أن العجائبي لا يتحقق إلا بالجمع بين المتناقضين ليحصل التردد بين الطبيعي والفوق طبيعي، والواقعي واللاواقعي. "ويتضح من ذلك أن ما يبدعه الخيال ليس مجرد مشهد خارق للطبيعة، ولا هو في نفس الوقت مترجم ولا ناقل للعالم الخارجي، وإنما بالأحرى هو مبدع لصوره المادية من جديد، التي تمثل انفتاحا عليها في باطنها. ولهذا فإننا حينما نتعالى على العالم عن طريق الخيال؛ فإننا نتعالى عليه لنرتد إليه"[4]، ليصبح الخطاب العجائبي تعبيرا عن هذا الواقع.

[1] – سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الزمن–السرد–التبئير، المركز الثقافي العربي، المغرب/ لبنان، ط4، 2005، ص158.

[2] – ينظر: شعيب حليفي ، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، ص 150.

[3] - غادة الإمام، جاستون باشلار، جماليات الصورة، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2010، ص233.

[4] – المرجع نفسه، ص228.

مقاربة النصوص العجائبية يستوجب علينا النظر في بنياتها الكلية التي تجمع كل عناصرها، هذه المكونات ذات الخصوصية والتي تتشابك فيما بينها، حيث تستقطب قراءة خاصة على المستوى المنهجي،"فالنص الروائي العجائبي يطرح صعوبة كبيرة على مستوى التأويل وغموضا إشكاليا لدى القارئ "[1]، هذا ما يجعله متفردا عن باقي النصوص الأخرى من خلال الشروط الثلاثة التي سبق لنا ذكرها، وبالتالي نستنتج أنه "إذا كان النص الروائي الكلاسيكي يخلق رموزه من القراءة المباشرة ويشي بها منذ الملامسة الأولى ويطورها مع مسار الرواية، فالنص الحداثي بشكل عام، والعجائبي بشكل خاص ما يزال يبحث عن قارئه المتخصص لأن الرواية لا تفصح عن أدواتها وعن ميكانيزم اشتغالها إلا من خلال التأويل ليس تأويل الحياة العامة، ولكن تأويل الحياة ذاتها التي ينشئها النص"[2]، معناه أن ننطلق من النص لنعود إليه، لأن "النص كالكائن الحي، الذي يحيا له دلالاته وسياقاته، إنه كالواقع يحكمه جدل الحضور والغياب لمعانيه ودلالاته؛ طالما أن كل نص –كما يعلمنا دريدا– يقول غير ما يظهر، إذن، فلا يوجد ما هو خارج النص، فالوجود نفسه حاضر في النص، وما علينا (كقراء) سوى أن نبحث دائما عن تلك المعاني الخفية التي قد تبدو متناقضة مع ظاهره، وما علينا سوى الكشف عن المعنى الحقيقي المرجأ باستمرار والمنفتح باستمرار"[3]،فإذا كانت الكتابة تسمح للكاتب أن يتناول العالم حسب رؤاه فإن النص أيضا يسمح لقارئه أن يقرأه حسب طريقته في معرفة هذا العالم.

يسعى الروائي الذي يروم التجديد إلى "تكسير وحدة القصة وتفكيكها وإلى تكسير لغة الحكي وتشذير بنيات العالم الروائي، إن الأساس عنده إبراز لا منطق العالم ومعناه الخارجي"[4] فالكتابة اليوم تمارس" نوعا من الاحتيال على منتجها أو ناقلها، الكتابة مثار شبهة وموطن ريبة، وسبب هذه الشبهة وتلك الريبة أن الكتابة باستقلالها عن منتجها أو ناقلها تقرر معناها الخاص،

[1] – حسين علام: العجائبي من منظور شعرية السرد ، ص 77.

[2] – المرجع نفسه، ص.ص 77-78.

[3] - غادة الإمام، جاستون باشلار، جماليات الصورة، ص.ص72-73.

[4] – سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، ص 123.

وتنفصل عن المعنى الذي خبأه فيها المنتج أو الناقل، وبهذا الانفصال تولد انشقاقها إلى معان متعددة... ولذلك تكون مثار الشبهة"[1]، وعلاقة مقاربة النص العجائبي بين القراءة والكتابة تكمن في القارئ الفعلي والقارئ الضمني الحاضر في ذهن الكاتب، فحين تتخلل القراءة مجموعة من الاصطدامات على كل الأصعدة باختلافها من نص لآخر، يمكن أن يكون هذا بدء من العنوان والنص المحيط عموما، ومن الأسطر الأولى، ومجرى الأحداث وفاعليها، وربما يبقى هذا التردد والحيرة حتى الأسطر الأخيرة وتستمر أحيانا حتى بعد الانتهاء من القراءة حينها نقف على نص عجائبي خالص، وليس ذلك مرتبط على الصعيد الدلالي ولا تركيبي ولا الشكلي فقط، بل يغدو التعجيب سمة وتقنية في كتابة هذه النصوص العجائبية التي تتفاوت من روائي إلى آخر.

يرى شعيب حليفي أن العجائبي "يشكل عالما خالصا له قوانينه وتشريعاته، داخل عالم له بدوره قوانينه، يسعى إلى تكسير هذا الأخير والانقطاع عنه لامتصاص ظاهره واستنطاق مكوناته"[2] التي تتوزع على محورين:

محور خارجي: يتعلق برد الفعل أي انفعال الشخصية والقارئ على سواء هذا الأثر الذي يولده العجائبي بينهما من تردد وحيرة وخوف واندهاش ...

محور داخلي: يتعلق بالبنيات الداخلية للنص التي تعكسها التعرية والفضح واعتماد التضخيم والامتساخ والتحول، والكشف عن الواقع الإنساني والكوني من زاوية مغايرة للمألوف[3] ومحررة من قيوده لتعبر عن امتساخه.

[1] – بول ريكور، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، 2006، ص.ص 146-147.

[2] – شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص51.

[3] – ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ومن المكونات الداخلية والخارجية التي يقوم عليها العجائبي "التفسير"* بحيث يربط بين القارئ والشخصية والأحداث، من أجل تبديد غموض ما هو فوق طبيعي وامتصاص القلق والحيرة التي تولدها الأحداث باستيضاحها، وأحيانا التعتيم أكثر إذا كانت التفسيرات غيبية.

يعد المنجز الروائي المغاربي للحكي العجائبي رحبا واسعا ممتدة أطرافه على مستويات مختلفة ومتباينة، وبرزت فيه أسماء من الجزائر كالطاهر وطار في "الحوات والقصر"، و"عرس بغل"، وأمين الزاوي في "صهيل الجسد"، وواسيني الأعرج في "رمل الماية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"، وعز الدين جلاوجي في "سرادق الحلم والفجيعة"، إضافة إلى أسماء أخرى جعلت من تقنية الحكي العجائبي مكونا لبنيات نصوصها الروائية.

وفي المغرب نجد عز الدين التازي في "رحيل البحر"، و"فوق القبور تحت القمر"، وأحمد المريني في "الزمن بين الولادة والحلم"، و"الجنازة"، و"العجب العجاب"، ومحمد الهرادي في" أحلام بقرة"، إضافة إلى أسماء أخرى كمحمد الزفراف، وسالم بن حميش. وفي تونس نجد عبد الجبار العش في "الوقائع المدينة الغريبة"، و"أفريقستان"، و"محاكمة كلب" ومحمد طرشونة في رواية "المعجزة"، و"التمثال"، وإبراهيم الدرغوثي في "ماوراء السراب قليلا"، و"الدراويش يعودون إلى المنفى"، و"القيامة الآن" و نجد "كمال الرياحي" في رواية "المشرط".

* "إن الفروقات بين التفسير والتأويل شاسعة بشكل كبير، وإذا كان التأويل يحتوي التفسير كمكون من مكوناته، فإن تفسير النص كما تورد ذلك القواميس الفرنسية، هو شرح المعنى الغامض وما شاكل ذلك من المقاربات التي تختلف من حيث الشكل فقط، ولكنها تلتقي في كون التفسير يعتمد على التوضيح وتجلية الغبار عما غمض من المعاني، في حين أن التأويل يحتوي التفسير، ثم إنتاج معنى آخر قد يكون مضادا أو مرادفا للمعنى الأول، والتأويل كتقنية فلسفة تاريخانية منذ عصر الأنوار حتى جاك دريدا، اتسم باقتحام عنيف للغة ونواتها المستترة رغم ما عرف من تغييرات طالته–كما أرخ لذلك فولفانغ إيزر– في علاقة التأويل بالقارئ/ القراءة". W Iser , acte de lecture, ed : piérre mardaga, 1985. نقلا عن: شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية ،ص .128

أمّا في ليبيا نجد اسما لامعا هو إبراهيم الكوني وقد تجلى العجائبي في جل كتاباته الروائية، كما نجد محمد عياد المغبوب في روايته " غواية الفينيكس"، والصادق النيهوم في رواية "القرود"، ورواية "الحيوانات"، وأحمد إبراهيم الفقيه في "هذه تخوم مملكتي"، أمّا في موريطانيا نجد الروائي موسى ولد أبنو في رواية "مدينة الرياح"، ومحمد ولد أمين في روايته "منينة بلانشيه"، وغيرها من الأسماء المغاربية التي جعلت الكتابة أداة للحلم تتجاوز الواقع وتحلق في الخيال الذي لا يعرف الحدود ولا المستحيل بخوض غمار التجريب الذي يعني " أن تكون الإمكانات مفتوحة على عدد كبير من الاحتمالات في العمل الروائي، مثلما يتوفر على قدرة الابتكار وتطويع اللغة لأسلوب شخصي جدا لا يشبه سواه، والإيمان بالمغامرة الروائية وولوج مستويات غير مسبوقة في البنية الروائية، والقدرة على الاستعارة الرمزية، وخلق بدائل للبنى القديمة في الأشكال الروائية التقليدية"[1]، هذا التجريب هو ما يجعل النصوص الروائية المعاصرة مفتوحة على الكثير من التأويلات التي تختلف من قارئ لآخر.

ومن ألمع الأسماء الروائية المغاربية والمغربية نجد "الميلودي شغموم" الذي يجعل من الكتابة الروائية سفينة النجاة، يرتاد بها عوالم تخيلية جديدة عجائبية، ولغة سردية مع نَفْسٍ متجددة في كل نص يبتغي فيه التجريب متجاوزا حدود اللغة والزمان والمكان وتذوب فيه الشخصيات في فضاء نصي يعبر عن الإنسان وزيف الواقع المثقل بالهموم والتشظي.

إن روايات الميلودي شغموم تدخل ضمن النصوص المفتوحة بشكل قصدي مما يحيلنا على أن قراءتها للوهلة الأولى ليس بالأمر السهل، فهي تأبى أن يراها القارئ من زاوية أو رؤية أحادية ومنفردة فهذه النصوص على اختلاف تواتر مسارها السردي البطيء أو السريع، وتتابع أحداثها، وتنوع وتفرد شخصياتها، التي تتماهى مع مكونات السرد الأخرى، هي نصوص تنبنى على البحث واكتشاف شيء غامض، ومقلق، ومحير، وحل ألغاز تنشد كيفية طرح الأسئلة وليست فقط الإجابة عنها، هي

[1] - زهور كرام، حوار مع الروائية العراقية لطيفة الدليمي، الرواية العربية التحول والتحدي ، مجلة ذوات، مجلة ثقافية إلكترونية، مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، المغرب، العدد20، 2015، ص60.

نصوص خاصيتها الأولى الانفتاح لتعطي القارئ المبادرة في عملية فك الشفرات، لتجعل من العجائبي قناة تمر عليها كل الخطابات الروائية المختلفة والمتعددة .

ينتمي شغموم إلى "جيل من الروائيين يستشعر أكثر من غيره فداحة أزمة المجتمع، فالعصر يتسم بعدم الاطمئنان وعدم الاستقرار والأمن والشك في كل شيء، تأتي الرواية مع هؤلاء لتعكس روح هذا العصر من خلال روح جديدة، وذلك عن طريق تكسير القيم والرؤى التقليدية التي ظلت الرواية التقليدية تحملها وتدافع عنها. لذلك كانت الثورة على القيم الروائية السائدة ثورة على العصر أيضا"[1]، بل عملوا على تقديم فهم جديد ومختلف في طرائق إنتاج الخطاب الروائي والوعي الذاتي النقدي بهذا الإنتاج الإبداعي.

تجربة الميلودي شغموم الروائية رائدة في مسار التخييل السردي المغاربي والعربي المولع بالعوالم العجائبية والأحداث الغرائبية والخارقة، والشخصيات العجيبة التائهة في الفضاءات الاستهامية والحلمية الحافلة بالغموض وكنه الأسرار وسحر الحكاية، والاغتراف من الأسطورة والتصوف، بدء من الرواية الأولى بجزأيها "الضلع والجزيرة " 1980، ثم رواية "الأبله والمنسية والياسمين" 1982، و"عين الفرس" 1988، و"مسالك الزيتون" 1990، و"شجر الخلاطة" 1995، و"خميل المضاجع" 1995، و"نساء آل الرندي" 2000، و"الأناقة"2001، و"أريانة" 2004 ، و"المرأة والصبي" 2006 ، و"فارة المسك" 2008، و"بقايا من تين الجبل" 2009، و"الليالي القمرية" 2010، و"طوق الإلاف" 2010، و"ريالي المثقوب" 2011، و"نجمة ترقص معي" 2012، و"سرقسطة" 2013 ، ورواية "أرانب السباقات الطويلة"2015، ورواية "كليلة ودنيا" 2016 .

إن النصوص التي تبنى على الحيرة هي ما يعطي الحياة للعجائبي فيها من خلال الاعتماد على التحول والمسخ، وخرقها للقوانين الطبيعية والمنطقية، والانزياح عن الألفة والأفعال العادية، والغرابة والتعجيب، والوهم والحقيقة، والواقع واللاواقع ، والمنطق واللامعقول، والمرئي واللامرئي والتردد في قبول

[1] – سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، ص 124

هذه الأحداث المتناقضة التي تشكل المفارقة والمعارضة، إضافة إلى المحاكاة الساخرة ضد غرابة العالم ومأساويته، وإضافة لتبنيها انقلاب فني على مستويات الرواية أهمها اللغة التي وجدت للإفصاح عن المعاني ولكن هي أيضا قادرة على طمسها وتشفيرها، ما دام هناك تمويه وتحويل على الرغم مما تبدو عليه من بساطة ذلك أنها تتوارى في اليومي ولا تفصح عن نفسها إلا بجمع كل بنيات الرواية التي تصنع من النص فسيفساء سحرية، كل هذه المكونات والوسائط الفنية تكون أهم بنيات العجائبي التي تنهض عليها نصوص الميلودي شغموم الذي همه حرية الإنسان المصادرة على الرغم من الشعارات، وهذه القراءة لنصوصه" رغم اعتمادها الكلي على عناصر النص لا تخلو من تأويل، وهي إذ تقدم هذا التصور، إنما تعتبره أحد التصورات الممكنة وهي بذلك لا تنفي مشروعية تأويل مغاير"[1]، يختلف ويتعدد بحسب كيفية تلقي النص وتوجهات القارئ ورؤاه التي توجه طبيعة قراءته ومنظوره للعالم من خلال ذلك.

[1]- حميد الحميداني، قراءة في رواية شجر الخلاطة، مجلة علامات، العدد5، 1996، ص11.

1- عجائبية العتبات في رواية "عين الفرس":

لا يمكن المرور على الرواية دون أن يلفت انتباهنا عنوانها وشكلها، و"المتتبع لتطور الرواية العربية والنقد الروائي في العقدين الأخيرين لا يحتاج إلى بذل عناء كبير ليدرك مدى الانشغال الاستثنائي بمكونات نصية ، كانت في الأمس القريب في حكم القضايا التي لا يفكر فيها"[1]، ألا وهي العتبات أو المناص "La paratextualité" فهي التي تمثل العلاقة التي تربط النص بمحيطه النصي، "فالنص لا يقدم عاريا إذ تصاحبه مجموعة من الإنتاجات كاسم الكاتب، والعنوان، والمقدمة، والتمثيلات، وهي تحيط به وتحميه كما تعمل على تقديمه وضمان تواجده بالعالم، وعلى تلقيه واستهلاكه"[2]، وطريقة عرضه التي تجذب القراء.

غدا الاهتمام بخطاب مكونات العتبات أمرا ملحا للولوج إلى الرواية وكشف بنياتها، فالنص "فضاء الصراع الرمزي والدلالي لما تحمله وتحيل عليه المناصات لذلك فكلما كانت المناصات واضحة وجلية ومثبتة كلما أمكن المتلقي أن يكشف الحجب المستورة للنص، فالمناص فضاء للكشف والمكاشفة، وآلية من آليات إظهار المعنى والمساهمة في إنتاجه من خلال تفعيله للذاكرة القرائية وتحرير النص من ذاته نحو دوائر جديدة للمعنى"[3]، وعلى هذه الأهمية البالغة نجد بعض الدراسات تستخف بها بل وصل الأمر إلى التحذير من الانسياق وراء هذا المنحى النقدي في دراسة العتبات وفي ذلك يقول مصطفى سلوي: "لابد من تصحيح وتوضيح جملة من الأمور المتصلة بالنص ومصاحباته حتى لا يستشرى هذا الداء أكثر مما هو عليه الآن في الأوساط الجامعية، فيهمل النص في مقابل فرط الاحتفاء بلواحقه التي قلنا إنها مهما بلغت تبقى مجرد لواحق "[4] ومعنى ذلك أنها زائدة وإضافية للمتن

---

[1] – عبد المالك أشبهون، العنوان في الرواية العربية، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع للدراسات، سوريا، ط1، 2001 ، ص5.

[2] – هشام موساوي، المناصية في الرواية المغاربة، من العنوان إلى النص، دار الأمان، الرباط، 2015، ص 19.

[3] – المرجع نفسه، ص 29.

[4] – مصطفى سلوي، عتبات أم عتمات ، جريدة العلم الملحق الثقافي، السبت 26 ماي 2000 .نقلا عن: عبد المالك أشبهون، عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2009، ص 26.

الروائي، وفي جهة أخرى هناك أراء ترى أن "العتبات لم تعد بتلك البساطة التي كان يحلو للتقليديين وسمها بها من هنا تغير إدراكنا لفحواها، لأنها ببساطة لم تعد مجرد علامات نصية بكماء خالية من التشويق والإثارة، بل غدت خطابات أدبية غنية الدلالات وملفوظات إشارية ذكية التبلور"[1]، وصورا وأيقونات تبتغي التأويل ومفتوحة لتلقي الدلالات غير متناهية من القارئ، الذي يصنع منها نصوصا قابلة للتجدد مع كل قراءة جديدة.

روايات الميلودي شغموم تدخل ضمن النصوص المفتوحة فتصفحها وقراءتها للوهلة الأولى ليس بالأمر الهين مما يستدعي التعامل معها من هذه الزاوية، لأن انفتاحها خاصية تعطي الحق للقارىء في عملية فك الشفرات ومحاولة إزاحة الغموض، مما يجعلها نصوص متجددة، فهو يتخذ "من الأسلوب التعجيبي وسيلة مركزية في الكتابة الروائية وهذه الوسيلة الفنية تمكن من خلخلة العلائق المنطقية عموما من الثابتة التي تحكم أشياء العالم من حوله، وفضح تناقضاتها الداخلية وإجلاء السكون الخادع الذي يحيط بها"[2]، هذا ما يميز عناوين تحمل سمة العجائبي في بنياته كـ" عين الفرس"، و"شجر الخلاطة"، و"جزيرة العين"، و"خميل المضاجع"...

تغدو العناوين مراوغة ولها القدرة في جعل القارئ في حالة اندهاش لما تتركه فيه من انطباعات تقوم على عنصر المفارقة والتعجيب، حيث تجعل من هذه المكونات خصائص لتداخل الواقع باللاواقع والمعقول باللامعقول، هذا هو الحال في رواية "عين الفرس" التي تعمل على خلخلة البديهيات والثوابت لإنشاء البعد العجائبي وإفراغ الغرابة، من خلال المناصات (العنوان الرئيسي، العناوين الداخلية، لوحة الغلاف والألوان) وعلاقتها بالنص.

[1] – عبد المالك أشبهون، العنوان في الرواية العربية ،ص 06

[2] – المرجع نفسه، ص 148

أ- عجائبية العنوان:

يشكل اهتمام الروائي بالعنوان أمرا ضروريا بداء من تاريخ المخاض إلى أن يصل هذا الاهتمام عند القارئ والناقد معا، فذلك "النص الصغير" العنوان هو بالنسبة "للكاتب كالاسم للشيء به يعرف"[1]، أو بوصفه أيضا عتبة نصية تساهم في الكشف عن المدلولات الأساسية للمتن الروائي، "وهي ما يحيل إلى تلك الاعتبارات لكونه واجهة النص، ولكونه أيضا الاسم الشخصي له، فهو الممر الضروري الذي يخدم الحكاية في تلقيها إذ يشير إليها ويختصر مسارها"[2]، ولا يشترط أن يكون العنوان حرفيا في إعطاء الحقيقة أومباشرا.

غدا التخييل شيئا مشروعا وبه فإن "عنوان المحكي لا يسعى إلى أن يصير حقيقة ثابتة، بل فتحا للباب أمام سؤال تتقاطع في رفده عدة حقول معرفية اتجاه العنوان الذي يشكل تساؤلا، ويخلق انتظارا من نوع خاص، تتلبسه الحيرة والتردد، كما تتلبسه المفارقة العريقة التي ينتجها تساؤل المتلقي لأن العنوان يفاجئ، ويحير بحسب المعرفة التي يخلقها أو بتعبير كونكور يؤسس لغواية ينساق معها القارئ، فهو أيضا المرآة التي تكون في بداية الأمر مكسورة تعطي انطباعا مشتتا، ومن زوايا وأحجام متعددة"[3]، حيث يؤدي العنوان وظائف مختلفة ومركبة في آن واحد وذلك نظرا لأهميته.

يحتل العنوان الصدارة على صفحة الغلاف الأولى، فهو أول نص يقرؤه القارئ ويواجهه، ليشكل السلطة العليا على كل العتبات النصية الأخرى، لذلك قيل قديما " الكتاب يعرف من عنوانه"، إلى جانب اسم الكاتب الذي يُوجه القارئ إلى أي مغامرة هو على مقربة من خوض غمارها، هذا ما يفعله اسم الروائي الميلودي شغموم على صفحات غلاف رواياته، إذ يدرك القارئ أنه أمام روائي عناوينه تفصح ولا تقول شيئا، عناوين بكلمات إيحائية متعددة الدلالات لا تحصر

[1] - محمد فكري الجزار، العنوان وسيموطقيا الاتصال الأدبي، الهيئة العامة المصرية للكتاب، مصر، 1998، ص15.

[2] - حسين علام، العجائبي من منظور شعرية السرد، ص 73.

[3] - شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، ص22.

القراءة في معنى واحد، بل يصبح كل عنوان نصا متجددا يحيا من جديد في كل نهاية قراءة، ليحيل إلى المجهول، ويدخل القارئ في غياهب السؤال، ذلك أن نصوص شغموم الروائية تفاجئ المتلقي وتدخله في عوالم أخرى تحلق في أفق الخيال الذي تتعالق فيه الأسطورة، والتجارب العرفانية الصوفية، والتفكير الوجودي الفلسفي، مع اليومي المعيش في قالب عجائبي.

ومن هذا المنطلق يؤسس العنوان لعلاقة تجسير في قراءته مع النص (المتن) لأنه جزء لا يتجزأ من عناصر الخطاب الروائي، فعنوان عين الفرس "تختبئ تحت كلماته طبقات متعددة من المعاني والدلالات التي تحتاج حتما قراءة أخرى غير القراءة المباشرة، فالبعد الاختزالي داخل الكلمات، إذن له وظيفته الكشفية لفتح أفق القراءة بشكل أكثر اتساعا، وإغناء "بروتوكولها" الذي يتجاوز الحدود المباشرة، ويشيِّد سيميائته الخاصة وإمكاناته التأويلية"[1]، لذلك فإن دراسته تنطلق من كونه بنية تركيبية ودلالية، وباعتباره علامة نصية سيميائية يعمد النقد على استنطاق بنياتها وشفراتها وكشف العلائق الجلية الخفية التي توجده في هذا النص الصغير في بعده المادي ليكون التحليل انطلاقا مما ينشئه العنوان من علائق داخلية في بنيته وتاريخه، "الذي يؤسس لعلاقة أخرى أكثر تعقيدا مع الكلمات التي لا تفصح عن دواخلها إلا بمزيد من المساءلة ومحاولة الفهم ودفع المتخيل إلى أبعاد ممكنة تتجاوز ما هو مباشر وما هو سطحي، أي إخراج ما يختفي وراء الكلمة التي تتحول إلى علامة/signe مشحونة بما يمكن أن يقرأ داخلها"[2]، وفق ما تحدده قراءة أبعاد وفضاءات النص.

على غلاف الرواية مكتوب في الأعلى اسم الروائي الميلودي شغموم ثم بخط أكبر وعريض يتوسط الورقة كلمة " عين" ثم تحتها مباشرة كلمة "الفرس" .[3]

---

[1] – واسيني الأعرج، مدارات الشرق بنيات التفكك والاختراق، مجلة نزوى، العدد 9، 1 يناير1997، سلطنة عمان، ص50.

[2] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – ينظر: الميلودي شغموم، عين الفرس، دار الأمان، الرباط، 1988، (صفحة الغلاف).

وجود العنوان وصاحبه وغياب التعيين الجنسي يجعلنا "نتساءل عما يمكنها أن تكون حكاية أم رواية (...)، إن تساؤلا من هذا النمط ينهض على ما قبل قراءة لها شكل التوقع، إذ نحن لا نقرأ في البداية النص وإنما عنوانه أو عنوان صاحبه، وبما أن العنوان هو الاسم الشخصي المميز للنص فإن اسم صاحبه لا يكون سوى يافطة تخيلية تنسحب لتترك العنوان يواجهنا، يتسلل إلى النص ويرتبط بخيوط تشابكه ليتحول بدوره إلى نص"[1]،إذ أن العتبات هي ما تثير شهية القارئ.

القراءة الأولية لهذا العنوان تجعل القارئ مترددا في إعطاء التفسيرات أهي عين الفرس الحيوان؟ أم هي عبارة عن هذيان ؟ أم هو عنوان إيهامي؟ إذن فهو عنوان حمّال أوجه خاصة مع غياب التجنيس، فهو "ليس عنوانا سكونيا بقدر ما هو علامة متحركة تفرض النص كمعنى آت قد يبزغ كما قد يبدو غامضا"[2]، يحمل صفة التعجيب ويعمل على زرع الغرابة والتساؤل، وبذلك يخلق العجائبي "أثرا خاصا في القارئ هولا أو مجرد حب استطلاع"[3]. كما أن الروائي لم يلجأ إلى وضع عنوان ثانوي فرعي وذلك لجعل الأمر أكثر تلغيزا من جهة أو لأن التسمية صعبة الإمساك تقلق القارئ والكاتب كما تقلق الراوي/الحاكي:

" ما اسم حكايتك؟

أصبت بخيبة أمل وقلت لنفسي:

كيف يمكن أن يكون للحكاية عنوان قبل أن تحكى وما جدوى أن يكون لها عنوان؟

أنا لا أعرف بعد ما سأحكي

[1] – فريد الزاهي، الحكاية والمتخيل، دراسات في السرد الروائي القصصي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1991، ص11.

[2] – شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، ص67.

[3] – تزفيتان تدوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص122.

ولكني خفت من غضب الأميرال من جهة، وتصورت أن العنوان قد يساعدني على الأقل لأبدأ ما لا أعرف بعد من جهة أخرى"[1].

ولكن ماهي البداية؟ إن البداية هي العنوان لكل حكاية، فالمستمع والقارئ كلاهما يطالبان أولا بالعنوان وهذا ما يعزز ما يمارسه العنوان كسلطة ذات قوة على النص من جهة، ومن جهة أخرى يشكل بداية الحكي بالنسبة للراوي حتى يجد خيوط الحكي، وحتى يسلم من بطش السؤال من جهة أخرى أو الموت، وبالتالي موت الحكاية.

تعتبر قراءة العنوان فعلا منتجا للكثير من الدلالات باعتباره نصا له مقوماته ولغته، "فهو مجموعة من العلامات اللسانية من كلمات وجمل وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعينه"[2]، بحيث يتكون من عناصر ومكونات مختلفة يطلب تحليلها والوقوف من كل الاتجاهات لاكتشاف جوهرها وتتبع ما تحيل إليه من رموز، وذلك بدراسة كل الصيغ التركيبية والنحوية والدلالية وربطها مع الرمزية.

" عين الفرس" جملة اسمية تتكون من "هذه عين الفرس".

هذه (مبتدأ محذوف) + عين (خبر مضاف) + الفرس (مضاف إليه)

جاء حذف المبتدأ (هذه) ليس اختصارا للعنوان بل من أجل إرساء الغموض من جهة وعدم إزالة اللبس من جهة أخرى، إذ تعتبر الاحالة في اسم الاشارة واسعة غير مقيدة حتى ترسم للقارئ معنى فضفاضا لا يتقيد بدلالة واحدة، بحيث تعتمد على غيرها في فهمها الذي يحتاج فيه المخاطب للعودة إلى مكان آخر، فتشير لداخل النص أي معناه، أو اتكالا على السياق، وبالتالي تنعدم إشارة الحضور في العنوان لوحده، خاصة عند ما يكون هناك غياب تجنيسي أو ما يسمى "تحايل جنسي"

[1] – الميلودي الشغموم، عين الفرس، ص11.

[2] – شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، ص23.

ليدخل القارئ في دوامة المجهول ليكشف النص عن ذلك بمزيد من التعجيب، واسم الإشارة "هذه" يشير إلى القريب والداخل المرتبط بفحوى النص وإلى الخارج النصي المرتبط بالتأويل.

بما أن "الحذف Ellipses" قد مس الجملة ، فهو حذف أولا على مستوى نحوي من خلال قراءة للجملة، "بحيث أن الفجوات النحوية هي شكل لغوي مواز لفجوات نفسية صادمة للمتلقي مما يطرح مسألة الغموض" [1]. أضف إلى ذلك نجد أن هناك حذف آخر مضموني يهدف إلى حذف "محتوى العنوان وتكسيره، بحيث أن مضمون العنوان الروائي يحقق مضمونا يتراوح بين البوح والكتمان، رغم أنه لا يمكن لجملة مهما كشفت من معناها أن تعبر عن أحداث وأفعال عديدة "[2]، وبه يصبح العنوان يخفي الأسرار وينحو إلى الكتمان ويجنح للغموض.

"عين الفرس" قبل قراءة النص تحيل إلى العين الموجودة في الحيوان المسمى "الفرس"، وقد وردت بصيغة المفرد مما يحيل في أذهاننا صورة الفرس ذو العين الواحدة، هذا التصور العجيب يغذيه ما تحمله العين والفرس في الذاكرة الدينية والشعبية والأسطورية لهذا الكلمة ولهذا الحيوان، فما هي دلالات ذلك؟ إن العنوان هو ما يدفعنا إلى الحث على التساؤل، في صيغته التي يحيل فيها "إلى الدلالة الرمزية بل الأسطورية للنبع وهو الشيء الذي يترجم عينيا في التسميات التي تحظى بها العيون والمنابع والحكايات الخرافية التي تحاط بها "[3]، والقوى العجيبة التي تحقق بها الأحلام والرغبات، والأحداث الخارقة في خلقها وكيفية تشكلها، والتي ارتبطت بكل ما هو قدسي وطاهر، وذلك ما ينطبق على الفرس هذا الحيوان الذي نسجت عنه الأعاجيب وما يحمله من مكانة في الذاكرة العربية.

وإذا تتبعنا معاني كلمة "عين" في لسان العرب فنجدها: "العين: حاسة البصر والرؤية، أنثى، تكون للإنسان وغيره(...) العين التي يبصر بها الناظر(...)، العين الذي يبعث ليتجسس الخبر(...)،

[1] – المرجع السابق، ص27.

[2] – المرجع نفسه، ص26.

[3] – فريد الزاهي، الحكاية والمتخيل، ص12.

العين: عين الماء والعين التي يخرج منها الماء(...)، العين من السحاب، ما أقبل من ناحية القبلة وعن يمينها...هذا مطر العين..."[1]. ومعاني العين كثيرة مرتبطة بالبصر، الماء، والمطر، الجاسوس، أمّا "الفرس" فقد وردت في اللسان: "واحد الخيل والجمع أفراس، الذكر والأنثى في ذلك سواء(...) والفرس أيضا نجم معروف لمشاكلته الفرس في صورته"[2]، وما يهمنا التصورات العجائبية والأسطورية التي نسجت عن العين أولا باعتبارها مصدرا للماء وبين الفرس التي أصل خلقها الماء هذا المكون العجيب.

فأساطير خيل سليمان الخضر خرجت من الماء إذ تذهب أغلب المرويات على أن أصلها بل أن أصل الكثير من الحيوانات هو المحيطات، "وفي روايات أخرى نجد تنويعات أخرى فإذا أصل الخيل هو الماء والريح معا فهي مائية هوائية في آن لأنها كانت خيلا خرجت من البحر لها أجنحة خصها الله بها على حد قول بعضهم، وأخرجها الشيطان لسليمان مرج من مروج البحر في رواية أخرى"[3]. إذ أن هناك علاقة بين العين/الماء والفرس المخلوقة منه، أو حتى رواية خلق الفرس من الريح وهي من روايات الأحاديث الصحيحة عن علي بن أبي طالب ثم رواية متأخرة لابن عباس، تختلف كل واحدة منهما عن الأخرى وتجتمعان على أن الفرس مخلوقة من ريح الجنوب وهي من اللواقح مصدر الحياة.

وكل هذا يؤكد على شرف هذا الحيوان وخلقه العجيب وما يحمله من رموز دينية واجتماعية تعلى من مكانته، وإذا ذهبنا إلى الاختلاف بين رواية على بن أبي طالب رضي الله عنه وابن عباس نجد أنه:" لما أراد الله أن يخلق الخيل قال لريح الجنوب: إني خالق منك خلقا فأجعله عزا لأوليائي ومذلة على أعدائي وجمالا لأهل طاعتي. فقالت الريح: اخلق. فقبض منها قبضة فخلق فرسا(...) ثم قال: لما سمعت الملائكة صفة الفرس وعاينت خلقها قالت: ربِّ نحن ملائكتك نسبحك ونحمدك

[1] – ابن منظور، لسان العرب، مج 13، ص.ص 366-367-368-369.

[2] – المصدر نفسه، مج6، ص192.

[3] – محمد عجينة ، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج1، ص 292.

فماذا لنا؟ فخلق الله لها خيلا بلقا كأعناق البخت"[1]، فالخيل هي صوت الحق، إذ هي كما تقول الرواية عز للأولياء ومذلة للأعداء، الخيل حيوانات مباركة فخلقها كان في السماء قبل الأرض، وأن سيدنا آدم لما عرض الله عليه كل شيء قال له:" اختر من خلقي ما شئت فاختار الفرس"[2].

هذه القصص شأنها أن تجعل من الفرس كائنا عجيبا، وواسطة بين العالم الأرضي السفلي والعالم السماوي، وتنسجم مع معنى الارتفاع والارتقاء والعلو لذلك اختصت بهذا الاهتمام حتى أن العرب عبدت آلهة ذات أسماء وأشكال حيوانية مثل: اليعبوب وهو فرس كانت تعبده همذان، كما أطلقوا أسماءها على مواضع ومنازل في الأرض والسماء وعلى النجوم [3] وكما هو الحال اليوم على مدن مثل تسمية مدينة "عين الفرس"، وسنرى أن الماء في نص الرواية شكل لأبناء عين الفرس الحياة لوجود البسطيلة والمشوي، ولكنه كان لهم الهلاك والموت فكل من يدخل إليه لا يعود منه، ومن جهة أخرى تحوي دلالة الفرس على هذا الحاكي العجيب، وعينه هي حكايته وذاته، لأن الحكاية واحدة موجودة في كل إمارة تحتاج فقط إلى من يحكيها كما يقول.

وإذا رسمنا صورة العنوان" عين الفرس" في مخيلتنا فإننا نتصور فرسا بعين واحدة وهو تصور عجيب وكأن هذا الفرس قد مسخ وتحول إلى شيء غير مألوف وغريب، إذ يتحول المقدس إلى مدنس، ويحيلنا ذلك كما "تصور الإغريق ذلك الوحش الأسطوري، ذا العين الواحدة الذي يضطر أوليس أن يفقأ عينه كي ينجو بنفسه ويتابع رحلته"[4]. فمن أهم عناصر العجائبي تيمة المسخ والتحول فالأول يكون لأسباب خارجية أمّا الثاني لأسباب داخلية، وبهذا نرى أن العنوان بعيدا عن النص ينتج خطابات متعددة وقراءات تحيل إلى الغموض أكثر منه للإيضاح، وتربط بين المعلوم والمجهول، فيقف القارئ مترددا في تقبل أي تفسير، هنا نصبح إذن عند العنوان العجائبي، فما هو عين الفرس الكائن

[1] – محمد عجينة : موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج1، ص287.

[2] – المرجع نفسه، ص 287.

[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص.ص283-289.

[4] – فريد الزاهي، الحكاية والمتخيل، ص13.

المبارك المقدس عز الأقوياء وذل الأعداء؟ أم الكائن المسوخ المدنس ذو العين الواحدة؟وما علاقة الماء والعين بالنص الروائي؟

إن معنى العنوان في طيات النص يحمل دلالات هي أيضا مختلفة، تبدأ من سؤال الأميرال عن سبب غياب الحاكي عن مجلسه، فأجابه بعدم قدرته على الإمساك بالحكاية، وعدم تمكنه من الحكي سبب ذلك ضعفه، وعدم إتقانه لعلمه. إذ أن الحكاية مثل العفريت والحاكي مثل الساحر وإن لم يتقن عمله هلك، لكن الأميرال لم يسمعه، وأجاب عنه كبير المؤنسين على أن ضعف الصوت هو السبب، فقال الأميرال:

"ضعف الصوت؟! أدباؤنا دائما متخلفون عنا، إنهم محافظون أو جاهلون بمنجزاتنا العظيمة نحن أيها الحاكي إمارة تعيش آخر مبتكرات التكنولوجيا، أين كبير المهندسين؟

وجيء بكبير المهندسين، وهو روسي عظيم الخلقة، فوضع أمامي جهاز صغير يشبه رأس الفرس بعين واحدة، فقال الأميرال:

-الآن يمكنك أن تحكي بدون عناء تأكد من أن صوتك سيصل بدون أدنى إزعاج إلى كل أنحاء الإمارة بفضل عين الفرس هذه! "[1].

عين الفرس في النص الروائي توحي بداية إلى اسم جهاز صغير يشبه رأس الفرس ولكن بعين واحدة، إذن هو آلة لتكبير الصوت، بل تغدو آلة لإيصال الحكي، وتعميم الحكاية على الكل بما فيهم عامة الناس، إذ أن الحكاية بلا صوت ميتة فهي تحتاج إلى صوت الحاكي وسمع المحكي له، وبما أن الصوت سيكبر فإن التلقي والسمع أيضا سيتسع، فهذه العين التي تبدو غير بشرية الشكل ولكن صوتها بشري، تسعى إلى معرفة الحقائق والدخول إلى حياة الناس واستكناه دواخلهم، بحيث تسعى

[1] – الميلودي شغموم، عين الفرس، ص7.

إلى خلق وشائج من خلال اللغة وتحويل هذه الأخيرة إلى ذاكرة سمعية وبصرية جعلت من الحكي بناء تشكيليا لكل الحواس من أجل بناء خيال تصوري.

تمثل هذه التقنية عين الفرس الآلة مصدر اندهاش الحاكي الآتي من عصور خلت هذا الرجل الذي يعلن منذ البداية أنه سيروي وقائع غريبة ويشكك في ذاكرته فقد ولد سنة 661، ثم مات بعدها بعشر سنوات ثم ولد ،842 ومات بعدها بعشرين سنة ثم ولد سنة 1830، ومات بعدها بأربعين سنة ثم ولد سنة 2041، وهو متأكد أنه سيموت بعد عشر سنوات أي سنة 2091 بما أنه يحكي هذه الوقائع التي حدثت سنة2081[1]، هذا الكائن العجيب الذي عاش مائة وخمسون سنة، ونام في سبات لقرون عديدة أدهشته عجائب التقنية يقول: "سخرت في قرارة نفسي من هذا التوظيف العجيب للتكنولوجيا"[2].

ولما كانت الحكاية مستعصية على الحاكي كالحية لها رأس وذيل يقول:" أرجو من كبير المؤنسين أن يشرح لمولاي أن في هذه السن المتقدمة من عمري الذي أتمنى أن يطول في خدمة الأمير لم أعد قادرا على الإمساك برأس الحية .

-ومتى كنت مروض ثعابين؟

-أعني بالحية الحكاية يا... سيدي"[3].

فالحاكي عندما لم يكن قادرا على الحكي كان عليه لزاما الاستمرار في أداء دوره التقليدي أو الموت، وبه توصل إلى حل لإرضاء نفسه والأميرال من أن الحكي يستلزم الخداع والمراوغة مما هو حاضر لديه، يقول:

[1] – الميلودي شغموم، عين الفرس، ص3.

[2] – المصدر نفسه، ص8.

[3] – نفسه، ص5.

" كيف أرضي نفسي والأميرال

أنا لا أستطيع أن أحكي ..."أي شيء" بل أستطيع إذا قدرت على أن أجعل منه شيئا؟

دارت في رأسي "عين الفرس" لماذا لا تكون هذه الطرفة البداية؟"[1].

وبالتالي فإن "عين الفرس" تحمل بداية الحكاية، بل نواتها ومحركها الذي قامت عليه، ولعبة الخداع " ممر جبري لابتكارها وابتداعها، إن الجهاز الذي يشبه فرسا بعين واحدة، هذا الجهاز التقني الأسطوري المفترض فيه أن يكون صوت الحكاية ومعبرها للآخرين يغدو في غياب الحكاية الجاهزة، جذرا ضروريا لها، مبتدأ الحكاية ومنطلقها الوحيد الحاضر والممكن" [2]. ولا يتوقف الخداع على الحاكي في ابتداع الحكاية التي هي حية تلتف على جسده لتزلقه إلى شفرات الموت، بل عند ما يصبح المتلقي/القارئ يتلقى حكاية جديدة مثله مثل الشخوص تتحول فيها هذه الآلة الطرفة "عين الفرس" التي تشبه رأس الحيوان إلى عنوان، ثم إلى بداية حكاية ومكان تخييلي، ثم لتتحول إلى حكاية حقيقية تطابق الواقع ونهاية مأساوية للحاكي.

هذا العنوان غائم ومضلل لما يتضمنه من اقتران لا يخضع للتماثل فكل دلالة فيه كيان بذاته والجمع بينهما في النص كون من العبث والاضطراب، "فالعجائبي يلعب على التناقض بين قطبي التجذر في الواقع، وجاذبية التيه الذي يولد بلعبه مع اللغة"[3]، هكذا تتوالى حكايات عين الفرس وتتوالد الدلالات عبر الصفحات في اللغة لتشكل التردد ولتوحي على غموض هذا الاسم والعنوان، عندما تتحول عين الفرس الحيوان إلى آلة تكبير الصوت، ثم إلى بداية حكاية، والحكاية إلى حية، ثم

[1] – الميلودي شغموم، عين الفرس، ص8.

[2] – فريد الزاهي، الحكاية والمتخيل، ص12.

[3] – Gilles Merregaedo, le Statut du Narrateur dans le récit le vecrolten ; in poétiques(s), Actes de congres de elyon, 1981, ed presses universitaire de Lyon , p 75.

– نقلا عن: شعيب حليفي، مكونات السرد الفنتاستيكي، مجلة فصول الأدبية، ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الثاني عشر، العدد1، ربيع 1992، ص9.

يتحول عين الفرس المكان التخيلي المعلن إلى مكان واقعي سري، هذا التناقض نعبُر به إلى حكاية أخرى أصبح الحاكي فيها متهما من السلطة بعد أن كان تابعا لها، محاكما في جلسة استنطاق:

"- أين توجد عين الفرس؟

-يا للسؤال البليد أن يمكن أن يطرح مثل هذا السؤال من كبير المؤنسين؟

لا توجد في أي مكان قلت لكم إنه في كل الدنيا لايوجد مكان بهذا الاسم وإن وجد فعلا أنا أعرف أن ذلك مجرد صدفة.

لم يظنون أننا نحكي لنتحدث عن مكان معين ونحن نذيب المكان لتكون الحكاية ممكنة"[1].

هنا يمكن العجائبي عندما تذوب الحدود بين اللاواقع والمتخيل مع الواقع والممكن، ومثل هذا الحدث هو ما يشكل الحيرة والتردد فعين الفرس الخيال والطرفة أصبحت واقعا وحقيقة . تقول الرواية: "نحن على يقين بأنها توجد في مكان ما غير بعيد عنا! بالطبع مكان الحكاية كزمانها أقرب إلينا من حبل الوريد ولكن..." [2]، عين الفرس المدينة المطلة على البحر هي إحدى مدن الإمارة السرية التي تعاني الجوع والعطش على رغم من إمكاناتها الساحلية ومواردها المائية، ما زال أبناؤها يبحثون عن البسطيلة والمشوي في البحر، هذا المكان السري الذي أفشى الحاكي اسمه في حكايته لذلك تعرض للنفي فيه، يقول:" كنت آنئذ في الكيس الذي أمر الجلاد بوضعي داخله قصد إلقائي ليلا في شاطئ عين الفرس"[3] .

ينتقل الاسم من التخييل إلى الواقع (واقع هو الآخر تخييلي)، وتتوالد الحكايات عبر اسم عين الفرس العنوان الممسوخ، الذي تبدأ حكايته منه، ثم ينهيها فيه لتبدأ أخرى عبر سلطة الاسم

[1] - الميلودي شغموم، رواية عين الفرس، ص3.

[2] - المصدر نفسه، ص40.

[3] - نفسه، ص45.

وسحره، ويصبح كالعفريت يتحول تارة إلى حيوان ممسوخ، ثم آلة عجيبة، فمكانا متخيلا، وفي الأخير واقعا، وبشهادة الحاكي يقول:" الأسماء كما تعلم يا سيدي قوة خفية كالعفاريت ولا يمكن لمدينة أن تختار اسما، سواء في السر والعلن، لا تكون له انعكاسات على مصيرها... مثلها في ذلك الأفراد، إن الاسم يؤدي إلى حدوث ما تتطلبه كمياؤه!"[1].

هكذا تتنقل عين الفرس من البعد التجريدي إلى البعد المادي الحسي ومن التخييل إلى الواقع، ومن كذبة إلى حقيقة، ومن بداية إلى نهاية، فالدال واحد "عين الفرس" والمدلول متعدد، ينطلق من المغامرة إلى المجهول وإلى سلطة التأويل ليصبح فتنة التمويه واللعب باللغة.

إذا كانت للأسماء طبيعة سرية وعلنية مثل عين الفرس فقد كانت هذه الأخيرة النواة الكبرى لحكايات أخرى من بينها الولد الرهيب والبنت العجيبة، وحكاية الولد الضال والرجل الطيب، وعلى الرغم من التصريح العلني لأسماء الحكايا فهي لم تحكى علنا، فالأولى وكأنها عنوان إيهامي، أما الثانية حكاية الولد الضال والرجل الطيب فكانت عنوانا لسؤال بدايته انطلقت من مدينة عين الفرس وهي عنوان آخر للحكاية الإيطار يدعمها ويحيل إليها، إذ أن الحكايا وإن غابت فطريقة الحكي لا تغيب لأن الحكاية واحدة، والحكي لعبة وحرفة يتقنها صاحبها، يقول الحاكي في ذلك: "فليس في هذه الدنيا منذ بدايتها، سوى حكاية واحدة تروى بالعديد من الصيغ..." [2].

حكاية "الولد الضال والرجل الطيب" يرويها سارد آخر متخيل في الحكاية الإيطار متعجب من أحداثها يعزز تعجبه من خلال الجملة الأولى في حكيه فيقول: " لم أصدق،كما لا يمكن لأحد ما زال يتوفر على أدنى من العقل أن يصدق ما رواه المهدي السلوقي، بالرغم من أنه أقسم بالله وبالنبي وبكل الأولياء الصالحين على صحة مارواه، وبالرغم من أنه شاهد بأم عينه ماحدث..."[3].

[1] – الميلودي شغموم، عين الفرس، ص42.

[2] – المصدر نفسه، ص8.

[3] – نفسه، ص12.

فهذه الأحداث العجيبة فيها جانب من الملهاة والمأساة، وجانب من الكذب والصدق والغرابة كما تقول الرواية، وهي حكاية تبدأ من حكاية أخرى لحميد " ولد العوجة الذي قتلت كذبته الطاهر المعزة وزوجته فطومة" [1] فالولد ضال أشاع كذبة البسطيلة والمشوي الموجودة في البحر التي صدقها الطاهر المعزة الرجل الطيب فغرق في البحر بحثا عن ما يسد جوعه، إنها حكاية سكان عين الفرس المغرر بهم بأضواء السفن الأجنبية.

عنوان عين الفرس حمّال أوجه يخلخل أفق انتظار المتلقي، فلا يجيبه عن تساؤلاته وإنما يزيد من حيرته ويرمي به إلى غياهب الغموض والمجهول، ويواصل سلطته حتى عبر المتن ليجد القارئ نفسه بين سراديب المفاجأة والإثارة، ويمنحه خيوط ملتبسة ومتناثرة هنا وهناك، لتكون قراءة العنوان من زوايا متعددة وفاعلية متجددة. كما تمزج صياغة "عين الفرس" بين عوالم المعقول واللامعقول، وتولف بين الإنساني والحيواني وبين الحي والجامد وبين الفيزيقي والميتافيزيقي[2]، وبين السري والعلني والمرئي واللامرئي، هذا ما يجعل عنوان عين الفرس عنوان تعجبيا بامتياز فالعين صورة ارتدادية لعمى البصيرة الكامن في الوعي الزائف للملك والبلاط، ووسيلة يمر بموجبها الخطاب من خلال اللغة المحكية لتصل إلى آذان الشعب المغيب والمصادرة حريته في هذا الواقع المأساوي الذي يعيشه من فقر وجوع.

ب- التعجيب في العناوين الداخلية:

عندما يتشكل العنوان الأصلي على واجهة الغلاف فإن هناك عناوين داخلية (intertitres) تتعدد حسب البناء المعماري للنص إذ هي:" عناوين مرافقة أو مصاحبة للنص وبوجه التحديد في داخل النص كعناوين للفصول والمباحث والأقسام والأجزاء"[3]، وهي عناوين توجه للقارئ الفعلي للنص بمعنى أنها أقل مقروئية من العنوان الأصلي الموجه لعامة الجماهير كما أنه عنوان يوجه إلى قارئ

[1]- المصدر السابق، ص13.

[2]- ينظر: عبد المالك أشبهون، العنوان في الرواية العربية، ص144.

[3] - عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص.ص124-125.

محتمل، وإذا كانت هذه العناوين الداخلية محتملة وليست إلزامية، فإن وظيفتها تختلف من رواية إلى أخرى ولكنها كلها تستهدف القارئ.

تعتبر العناوين الداخلية خطابا ضمن الخطاب العام للرواية، فلم تعد فقط ملفوظات إخبارية صرفة تلخص الأحداث وتلمح بها، بل غدت ملفوظات استعارية جدّ ملتبسة ترتبط بالعنوان الرئيسي والمتن بخيط رفيع، يرهن النص إلى ملمحه التكاملي عبر وحدة السارد وحضوره المهيمن، وكل فصل يحمل عنوانا داخليا تتكفل الرواية بالتلميح إلى مغزاه وربطه بأحداث النص ككل، فتأخذ الفصول في انفصالها واتصالها العضويين شكل حكايات في الحكاية الرئيسية وتجعل من ثنائية التضاد مقوما أساسيا في مستوى البناء[1].

في رواية الميلودي شغموم الغموض الذي رافق العنوان والذي يقود إلى الإيهام الوظيفي المقصود من الروائي جعل القارىء مترددا في تفسيراته وتأويلاته، وجعله يشعر بالحيرة في ماهية العنوان حتى قبل أن يقرأ فصول الرواية، وقد تواصل فعل الغموض والإيهام في العناوين الفرعية لفصول الرواية حيث قسمها إلى قسمين:

القسم الأول: بعنوان "رأس الحكاية" ينقسم إلى ثلاثة فصول تحمل حروفا.

- الفصل الأول: بعنوان" ع".
- الفصل الثاني: بعنوان" ي".
- الفصل الثالث بعنوان:" ن".

القسم الثاني: بعنوان " الذيل والتكملة" قسم هو أيضا إلى ثلاثة فصول:

- الفصل الأول بعنوان" ع".
- الفصل الثاني: " بعنوان" ي".

[1] – ينظر: عبد المالك أشبهون، العنوان في الرواية العربية، ص164.

- الفصل الثالث:" بعنوان" ن".

تعتبر "العناوين الداخلية مثلها مثل العنوان الأصلي تعمل إمّا على تكثيف فصولها أو نصوصها عامة، وإمّا على تفسيرها وإمّا وضعها في مأزق التأويل"[1]، هذا الأخير هو ما تفعله عناوين الأقسام والعناوين الفرعية لـ"عين الفرس" فإذا كانت الأقسام تحمل عنوانا فإن الثانية تحمل حروفا أبجدية، عين الفرس هي الحكاية وهي محركها، وإذا كانت الحكاية حيّة كما يعتبرها الحاكي لها رأس وذيل، فإن جمع حروف الفصول يعطينا كلمة عين (ع+ي+ن)، وبذلك فعين الفرس رأس الحكاية هو بدايتها وهو نقطة انطلاقة الحكي من العين حيث كان الحاكي في البلاط يحكي ويسمع صوته، في حين أن الذيل والتكملة هي نهاية الحكاية والتي تنتهي إلى العين من خلال نفيه وتكميم فمه حتى لا يستطيع الحكي.

العين تمثل بداية الحكاية وإثبات وجودها، وبالقول تستمر الحياة، لكن الصمت عنها وعدم الحكي يمثل الموت ويوصل للنهاية، والحاكي لم يعد قادرا على الإمساك برأس الحيّة التي تعني الحكاية، ذلك أن "الحيّة تمارس عبر لسانها لعبة الازدواج ولأنها حين تتعب من عض الآخرين أو تواجه خطر الفناء تستدير ضد جسدها وتبتلع ذيلها، فإن حركة الحكاية في عين الفرس هي أن تستدير لترى نفسها في مرآة ذاتها وتعض ذيلها وتقضمه وذلك كي تسائل نفسها وتضع نفسها موضع تساؤل وشك."[2]

عندما كانت الحكاية جسدا يحكي عن جسد، كان لابد لها أن تبدأ من الرأس وأن تفكك ذاتها وتتحرى الصمت في العنوان، لعل القراءة تكون في الكشف عن المعنى الذي يكمن في الغموض وفي الالتباسية الدلالة لتأتي المعاني مطلقة، وغير محددة قابلة للتجدد. عندما تتوالد المعاني في العنوان الذي تتفرع منه عناوين فرعية أخرى كلها تمر على فضاء هذا الجسد انطلاقا من العين، عين الفرس،

[1] -عبد الحق بلعابد، عتبات، ص125.

[2] - فريد الزاهي، الحكاية، والتأويل، ص.ص20-21.

ورأس الحكاية وعينها ولتصل إلى الذيل والتكملة من عينها أيضا تلك العين المجزأة (ع،ي،ن)، هنا تتداخل العلاقة بين العناوين من خلال "تكسير أحادية وتجريدية الحرف الهجائي لخلق لغة مغايرة وهجينة يتجاور فيها ويتداخل الحرف والصورة، اللّغة والتشكيل"[1]، الحسي والمجرد، الواقع واللاواقع، الموت والحياة، البداية والنهاية.

تفكيك كلمة عين إلى حروف على جسد الرواية، تجعل القارئ يجمعها من خلال القراءة والتفكير ثم التأويل، واعتبار هذه العناوين تدخل وتحيل إلى العجيب الغامض والقدسي من خلال النصوص القرآنية التي تبدأ آيات سورها بحروف مقطعة ابتداء من سورة البقرة وآل عمران وأيضا سورة الأعراف، وسورة يونس، وسورة هود، وسورة يوسف، وسورة الرعد، وسورة إبراهيم، والحجر، وسورةمريم، وسورةطه، وسورةالشعراء، وسورةالقصص، وسورة العنكبوت.... فهذه الحروف المقطعة دليل على الإعجاز القرآني الذي وقع به تحدي المشركين ، فما زالت هذه الحروف تمثل اللامفسر وتشكل حيرة لمفسري القرآن الكريم بحيث يرد في تفسير الجلالين عن الحروف المقطعة في سورة البقرة" ألم" الله أعلم بمراده بذلك"[2]. من هنا استمد الحرف قدسيته وقدراته العجيبة في خوض غمار المجهول في التفسير والتأويل.

حين تكون الحروف مقطعة ومهجنة تصبح غامضة، فتموقع هذه الحروف كعناوين لفصول الرواية جعل لها طاقة في خلخلة السرد والقراءة معا، وتأزم التأويل ففي بداية القراءة "يتحول كل حرف إلى ماهيته في ذاته التي تتجاوز كل كلام، فإن التركيب يغيب ويغيب معه المعنى الاصطلاحي لكلمة أو الوحدات الصغرى التي تشكلها لكي لا يحضر في آخر المطاف سوى المتخيل الذي ينسج حول الحروف" [3]، حيث يمنح لها ذلك طاقة رمزية نحتاج فيها إلى فك طلاسم الحروف التي تمارس سحرها، فلكل حرف مقدرة سحرية عجيبة خاصة في التعويذات ولكن قدراتها الخارقة خامدة وصامتة

[1] – المرجع السابق ، ص48.

[2] – جلال الدين المحلي، جلال الدين السوطي، تفسير الجلالين، سورة البقرة، ص2.

[3] – فريد الزاهي، الحكاية، والتأويل، ص50.

ما إن لم تتصل اتصالا معنويا دلاليا، وما إن تترابط وتقرب المسافة بينها حتى تشكل لنا سحرها الخارق.

الكلمة هي التي تنقل الحروف من الوجود الرمزي إلى الوجود العرفي لها كلغة ويكمن العجائبي في " العملية التفكيكية والتشتيتية التي تمارس اتجاه الحرف (اللغة) تستهدف خلق فضاء لمتخيل متكاثف يلاعب الدلالات الوضعية ويهمشها من الداخل"[1]، ويزيد من تعميق الغموض في العنوان الأصلي "عين الفرس" والعناوين الفرعية فتغدو لرأس الحكاية عينا، وللتكملة والذيل عينا، إذ أن العين تمثل هنا المنبع والأساس وهي الرؤيا والبصيرة، "فالرؤية ليست إذن نظرة وإبصار، بل حالة، حالة استكشاف ووضوح الأمر الذي يضطر العين مرة أخرى للاحتجاب لأن موضوعها ليس الصورة وإنما المعنى"[2]، بحيث تحتجب وظيفة البصر ليتم استبدالها وتعويضها باللغة لتتمزج وظائف العين والأذن في وظيفة الحكي.

تكون عين الفرس في رأس الحكاية مكانا متخيلا، وحكاية تلفها الحيلة والخداع تسرد أحداثا عجائبية تنبجس من عين خيال الحاكي الذي وجب عليه أن يكون عين السلطة ولسانها في قصر الأميرال، وخادما حرفة الحكي في مجلس القصر لتنطلق من هناك إلى كل الإمارة، هذه الحكاية أو الخرافة كما يعتبرها الأميرال أداة للتسلية ما دامت متخيلة، في حين هي ليست كذلك في نظر الحاكي إذ يقول:" قل له إن الحكاية ليست الخرافة، لا يمكن للمرء أن يتسلى بالحكاية، كما لا يمكن أن يتسلى بالتاريخ، إني تعبت من المساهمة في نشر الخرافة ما دام لا أحد يفهم لأي شيء تصلح الحكاية..."[3]. هكذا يتحول التخييل واللاواقع إلى واقع في الحكاية، فعين الفرس تحولت من العدم إلى الوجود الفعلي في الذيل والتكملة ويتحول الحاكي من عين السلطة إلى عين الشعب الذي يعيش هم الجوع والجفاف.

---

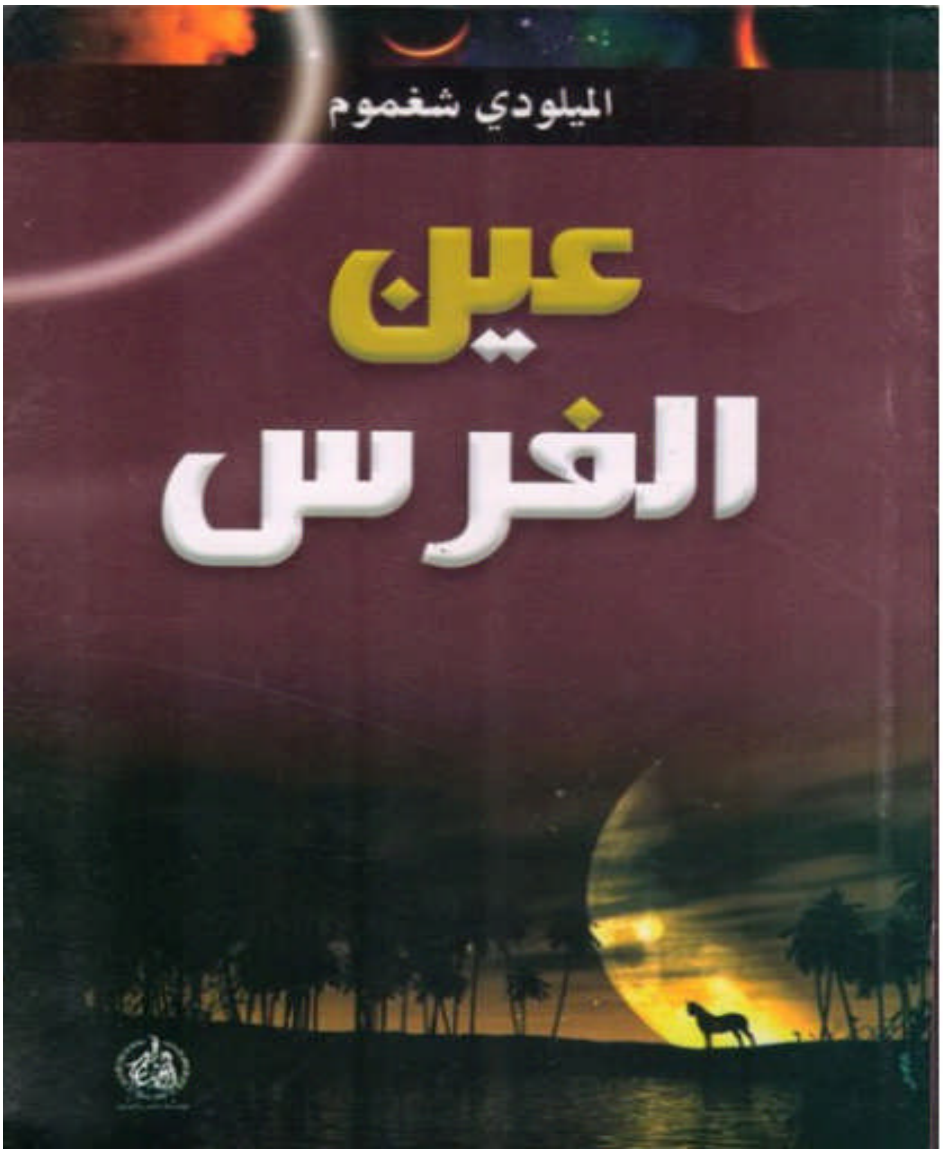
[1] – المرجع السابق، ص51.

[2] – نور الدين الزاهي، المقدس الإسلامي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2005، ص44.

[3] – الميلودي شغموم، عين الفرس، ص6.

إن العجائبي يكمن في المفارقة التي تجمع المتناقضات بين الرأس والذيل، والبداية والنهاية، والحرية والمنفى، وبطش السلطة وإنسانية الشعب المقهور، واللاواقع والواقع، والاستكانة والثورة، وكل ذلك السخط والفوضى يقع على جسد رواية عين الفرس وعلى عناوينها الفرعية التي تعمل على التعجيب الذي ينطلق من اللامفسر واللامحدود الذي تفرضه سلطة الحرف التي تفتح آفاق تعدد الخطابات التي تقول المقموع والمسكوت عنه.

ج- التعجيب في لوحة الغلاف:



الميلودي شغموم، عين الفرس، دار الأمان، الرباط، ،ط1، 1988.

نشرت رواية عين الفرس في طبعتها الأولى سنة 1988 ثم الثانية سنة 2005 عن نفس الدار "دار الأمان" للطباعة والنشر والتوزيع، ولكن مع اختلاف في صورة الغلاف بين الطبعة الأولى والثانية، وقراءتنا لصورة الطبعة الأولى سببها تزامن تلقي القارئ للنص الروائي مع الصورة لأول مرة دون أحكام مسبقة، ولأنه لابد من قراءة العنوان والنص وصورة الغلاف التي لا تفصح ذاتها إلى معه كتجسيد وكشكل تصويري لموجود ما، يتم استكشافه من خلال الغور في عالم النص الروائي، رغم

معرفتنا أن أغلب الأحيان تتكفل دار النشر بلوحة الغلاف ولكن رغم ذلك فهي إحدى الممكنات المختلفة والمتعددة والتي لم يكن وضعها بمحض الصدفة بل تأتي لتحيل إلى النص والعنوان.

تعتبر لوحة الغلاف من المناصات ذات التمظهرات الأيقونية، والمناص بكل أشكاله كما يراه جيرار جنيت في الأصل "خطاب غير اسمي مساعد وموجه لخدمة أشياء أخرى التي تشكل وعي كينونته، وهو النص"[1]. والغلاف بكل ما يحمله يعد إحدى الدعامات المادية التي تحمل الرواية فهو كنص يقرأ قبل النص/المتن، لهذا شبه الغلاف بالإله جانوس (جانفي) ذي الوجهين، فإن كان جانوس حارسا للبوابات فإن الغلاف حارس للعتبات[2] تكون الصورة هي واجهته.

تكتسي الصورة أهمية بالغة لدى المتلقي تعمل على جذبه وتساعده في التأويل كونها الواجهة الأولى مع العنوان فتشكل خطابا، وعلامة بصرية تختصر النص رمزيا، من هذا المنطلق غدا للتواصل البصري نصيب كبير من اهتمام النقاد ضمن علم جديد يهتم بالعلامات اللغوية وغير اللغوية، المسمى السيميائية sémiotique، والتي تهتم بدراسة الأنساق العلاماتية غير لسانية أو اللسانية، أو علم الإشارة الدالة مهما كان نوعها وأصلها، فهو علم خاص بدراسة العلامات[3]. وهذه "العلامات الغيرية(objectaux) غير اللغوية لا تكتمل هويتها ما لم يتحدث عنها لغويا، أي قبل أن تصبح علامات لفظية (verbeux)"[4]، وبذلك فهناك علاقة بين الصورة كعلامة غير لغوية والنص الروائي كعلامة لغوية فتنقل ما هو سيميائي عام إلى ما هو سيميائي بصري أي ما يسمى سيميائيات الصورة.

---

[1] – Gérard Gennete, seuils, Edition du seuil, paris, 1987, p.p 15-16.

[2] – ينظر: عبد الحق بلعابد، فتوحات روائية، قراءة جديدة لمنجز روائي عربي متجدد، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، دار الروافد الثقافية ناشرون، بيروت، ط1، 2015، ص79.

[3] – ينظر: قدور عبد الله الثاني، سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2005 ،ص52.

[4] – يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص94.

الصورة في مفهومها العام تمثيل للواقع المرئي ذهنيا أو بصريا، أو إدراك مباشر للعالم الخارجي الموضوعي، فهي معطى حسي للعضو البصري، والصورة تحمل رسالتين الأولى تقريرية والثانية تضمينية[1]. حيث "يتسم هذا التمثيل في الصورة –من جهة– بالتكثيف والاختزال والاختصار والتصغير والتخييل والتحويل، ويتميز من –جهة أخرى– بالتضخيم والتهويل والتكبير والمبالغة، ومن ثم تكون علاقة الصورة بالواقع التمثيلي علاقة محاكاة مباشرة أو علاقة انعكاس جدلي، أو علاقة تماثل، أو علاقة مفارقة صارخة"[2]، فالأسطورة مثلا والعجائبي والعجيب أو غيره يمكن أن يترجم إلى قانون آخر غير قانون اللغة أكان شفويا أو مكتوبا أي أنها تترجم إلى صور ورسومات وعروض مسرحية وسينما وتلفزيون وحتى شريط دعائي أو إشهاري بل قد تكمن في تمثال إذ يمكن قراءتها وتأويلها من هذا المنطلق على اختلاف أشكالها ولكنها في الأخير شيء واحد[3] يتلبس لغات وأنساق مختلفة ولكنها تحمل خطابا واحدا، "بل إن الصورة كانت أسبق من القراءة والكتابة إذ تتبعنا لتاريخ الحضارة من بابل إلى اليونان القديمة إلى العصر الوسيط، فهي نسق جد بدائي قياسا باللغة"[4]، وأيضا مثل ما وجد من رسومات الفراعنة وجبال الأهقار بصحراء الجزائر، مما يؤكد أن الصورة نظام أسبق من الإشارات الصوتية الرمزية التي تطورت إلى مقاطع.

عملية تحليل الرسائل البصرية وافتراض منهج لذلك يبدو أمر معقدا وصعبا، وعلى القارئ أن يكون مجهزا بمجموعة من الأدوات الإجرائية تمكنه من اكتشاف خبايا الصورة، ذلك أن شروط استقبال وإعادة تكوين هذه الصورة والرسائل تشترك فيها معارف وثقافات مختلفة فالمتلقي عند استقباله لهذه الصور يعيد قراءتها على ضوء ما يملك من زاد ثقافي[5] ورمزي، انطلاقا من زوايا رؤيته وتوجهه الفكري الخاص المرتبط بالنسق السائد والقيم، "وهنا يؤكد بارت تاريخانية هذه الأنساق

[1] – ينظر: قدور عبد الله الثاني، سيميائية الصورة، ص21.

[2] – جميل حمداوي، أنواع الصورة، شبكة الألوكة (كتاب إلكتروني متاح على الشبكة www.alukah.net)، ص2.

[3] – ينظر: محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب، ص74.

[4] – قدور عبد الله الثاني، سيميائية الصورة، ص151.

[5] – ينظر: المرجع نفسه، ص20.

وتاريخانية الأساطير التي يبلورها المجتمع. لأن هناك ارتباط وثيق بين الصورة والمقدس والعجيب ويكفي أن نذكر أن الرسوم الهادفة إلى تزيين التماثيل الملكية في الأهرام، والأيقونة للمسيح عليه السلام"[1]، والصورة الواحدة بذلك تتعدد نظريا بتعدد القراء.

اللوحة الأيقونية لعين الفرس تحمل أشكالا هندسية تمثل علامات بصرية ندرك من خلالها محاكاة لفضاء النص الصغير "العنوان" والنص الكبير "متن الراوية"، فطبيعتها هي صورة فنية ترسم لنا مشهد شروق الشمس بسماء بها بعض الغيوم وبحر أو بحيرة تحفها أشجار النخيل وفرس واقف بمحاذاة الماء، إضافة إلى وجود صورة أخرى أعلى غلاف الرواية ترسم لوحة مصغرة عن الفضاء تحتها يافطة سوداء تحمل اسم الميلودي شغموم.

قراءة صورة عين الفرس " تعتمد على قطبين أساسيين: القطب التعيني وهو الوصفي لطبيعتها ومكوناتها فيطرح السؤال "ماذا تقول الصورة؟"، والقطب التضميني وهو التأويلي وهو ما يبحث في السؤال: كيف تقول الصورة ما تريد؟ وبهذين القطبين –قطبي الوظيفة السيميائية– يتم تحقيق شكل مضمون الصورة، مثل كل تأويل يحتاج إلى بناء السياقات المفترضة من خلال ما يعطي بشكل مباشر، ولا يمكن لهذا التأويل أن يتم دون استعادة المعاني الأولية للعناصر المكونة للصورة"[2]، وبالتالي فهي بحاجة دائما إلى تأويل الصورة الذي لا يتم بعيدا عن النص.

تمثل الصورة انعكاس النص في المرآة فهو "مفجر لعلاماتها وموزع إياها على كل مفاصله التخيلية التي تعيد إنتاج الصورة خطيا/كتابيا كما رسمتها بصريا/تشكيليا "[3]، فإذا كانت الصورة تعتبر الفاتحة النصية للرواية ماديا وبصريا، فإن لها علاقة بالفاتحة النصية الداخلية للمتن الروائي وهو ما سيوجه تلقي الصورة بعد الغياب التجنيسي للنص على صفحة الغلاف، والفاتحة النصية (incipit)

[1]- المرجع السابق، ص26.

[2]–دنيا نبيل، الصورة الفوتوغرافية في شمس الغبار" للقاص العراقي فرج ياسين، متاح على الشبكة (www.Almothaqaf.com) ، يوم: 2016/11/04، سا 11:19.

[3] – عبد الحق بلعابد، فتوحات روائية ، ص122.

هي ما ستوجه قراءتنا وتضبط فهم النص، كما تفعل دائما في لعبة فتنة المتلقي، فالحاكي في عين الفرس يوجه لنا منذ البداية قوله:" الوقائع الغريبة التي سأرويها لكم في هذه الحكاية وضمنها قصة الولد الرهيب والبنت العجيبة وقائع حدثت سنة 2081 ، بإحدى الإمارات الكئيبة، وأنا في الواقع لست متأكدا تمام التأكد، من حدوثها خلال تلك سنة بالضبط وكل ما أستطيع قوله أني أدركتها آنذاك"[1] فالراوي بحد ذاته إنسان عجيب ولد سنة 661 ومنذ ذلك الزمن هو يموت ليولد من جديد إلى أن وصل إلى2081 والذي يعرف أنه سيموت مرة أخرى سنة 2091، مما يحيلنا إلى قراءة الصورة وتأويلها انطلاقا من النص الذي يبنى على العجائبي .

العجائبي يجمع بين السحري وبين الأسطوري، والمقدس وكل ما يرتبط أيضا بالكائنات اللامرئية وعلاقتها بالمرئية، فالأولى" صفة قرينة بعناصر الطبيعة أي بالحجارة المنحوتة والجبال ومنابع المياه والأشجار المقدسة التي تأوي إليها الجن والشياطين مثل شجرة العزى التي عضدها خالد بن الوليد فخرجت منها جنية سوداء نافشة شعرها. أو بعض الأشجار كالنخلة شجرة السامين المقدسة وأخت آدم التي خلقت من فضل طينته كالسدرة، وتقترن بالحيوان ومثل البحيرة والسائبة والحامي والحمام والغزلان أو يعوق /الفرس"[2] ورواية عين الفرس تجمع كل هذه المكونات الطبيعية وتنطلق مما هو عجائبي وأسطوري من حيث أشكالها على لوحة الغلاف وألوانها التي توحي بالدخول إلى عالم مجهول مليء بالمفاجأة التي تحير القارئ، بل أنها بوابة الأسرار والغموض.

د–دلالة أشكال الصورة وألوانها:

يعلو غلاف الرواية شريط لصورة الفضاء والكون يمتزج فيها اللون الأسود مع الأحمر توحي بالغموض والقلق في تراكب ألوانها، وإلى الخيال الواسع اللامحدود والمجهول الذي يعلو سماء الرواية وتحته يافطة سوداء تحمل اسم الروائي باللون الأبيض الذي يمثل الإنسان وسط غياهب السؤال وهم

[1] – الميلودي شغموم، عين الفرس، ص9.

[2] – محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب، ج1، ص173.

الحياة، ويربط بين هذا الشريط الأيقوني والصورة الأكبر نصف خط دائري أبيض نوراني إنه الخيط الروحاني الرفيع الذي يجمع بين السماء العليا والسماء الدنيا، فخيال الميلودي شغموم الذي يمثل الأعلى والمجرد في الأفق تجسد على صفحة سماء دنيا عنوانا هو"عين الفرس". وجاءت كلمة "عين" في الأعلى اللوحة مكتوبة بلون أصفر فهي إمّا عين مريضة ساهمة تعاني، أو هي عين ماء جفت دلالة على الجفاف والفقر الذي لحق بأهل مدينة عين الفرس بالرغم من أن تلك النقاط البيضاء دلالة على إمكانات هذا المكان، وكلمة الفرس باللون الأبيض الدال على الحاكي/الراوي ذلك الطيف المتنقل عبر الزمن.

الصورة الأكبر التي تملأ الإطار ينعدم فيها وجود إنسي مما يحيلنا إلى عالم الطبيعة بما فيه الحيوان والنبات فقط، ثم علاقته مع العالم البشري الذي يغدو في أحيان كثيرة مبهما، من خلال إنمحاء الفواصل بين هاته العوالم في المسخ والتحول، أو العودة إلى الحكايات الأولى لخلق هذه الكائنات.

صورة النخل على اللوحة الفنية تحيلنا إلى حكايا وقصص عجيبة تتجاذبها المرويات الدينية المقدسة والأسطورية وحتى القصص الشعبية عن النخل ، فهناك "حديث مشهور "أكرموا عماتكم النخل" وقد شرحه بعضهم بأن النخلة خلقت من فضل طينة آدم"[1]، لذلك ارتبطت النخلة بالإنسان فهي من طينته بل هي تشبهه "من حيث استقامة قدها وطولها وامتياز ذكرها عن أنثاها واختصاصها باللقاح ولو قطع رأسها هلكت ولطلعها رائحة المني، ولها غلاف كالمشيمشة التي يكون الولد فيها والجمار الذي على رأسها لو أصابه آفة هلكت النخلة كهيئة الإنسان إذا أصابه آفة، ولو قطع منها غصن لا يرجع بدله كعضو الإنسان وعليها ليف كشعر يكون على الإنسان "[2]، فهذا النخل المجتمع حول الماء (العين) هو صورة سكان عين الفرس اجتمعت على شاطئ المدينة تراقب البحر، وهذا

[1] – محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب، ج1، ص279.

[2] – القزويني، عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، ص.ص303-304.

النخل الأسود بلون الظل وعتمته يحمل دلالات نفسية فهو لون الحداد، والوحدة، والظلم والقلق، والصمت واليأس، فمتى يبست الشجرة دلت على موتها وفنائها ، فكيف لشجرة واقفة أمام ينبوع الحياة الماء وهي المعروفة بقدرة تحملها وصبرها وخضرتها الدائمة أن تتحول إلى ظل، إن صورة النخل إنعكاس لصورة سكان عين الفرس الذين يموتون في البحر بحثا عن الحياة وهم في خضم مخاض الواقع الذي تعيشه الأمة العربية، فالنخلة هي رمز المخاض بردها إلى قصة مريم عليها السلام، إنها الأيام العسيرة المليئة بالألم والامتحان التي يرجى انتهاؤها بطلوع لفجر ومجيء الصباح.

الماء أهم عنصر تحيلنا إليه صورة عين الفرس ويمكن القول أنه أساس وأصل كل الموجودات، بالعودة إلى كونه الأنموذج الأول للخلق والأصلي لجميع الأساطير والحكايا العجائبية لخصائصه وقدرته الخارقة، فمن خلاله يتم الأمر دائما "بطريقة عجيبة تتدخل فيها قوى غير منظورة تتحكم في مجرى الأمور تتوسط بين عالم الأرض والسماء"[1]، فلا عجب أن تركب على صفحاته سماء ثانية، فالماء هو المادة المقدسة التي خلق الله منها كل شيء حيّا لقوله تعالى:﴿ **أَوَلَمْ يَرَ الَّذِينَ كَفَرُوا أَنَّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ كَانَتَا رَتْقاً فَفَتَقْنَاهُمَا وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاء كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ أَفَلَا يُؤْمِنُونَ**﴾[2]، وهو على اختلاف أشكاله يأخذ قيمة رمزية للبشرية وبتجدد الحياة على وجه الأرض وأينما وجد الماء حط الإنسان رحله لذلك سميت الأمنكة به وابتدأت بعيونه، ولا عجب أن صنعت منه كل شعوب العالم القديمة حكايا عجيبة وأساطير خالدة بقيت رواسبها لليوم ينهل من معين مائها الكتّاب المعاصرين لتجديد آفاق خيالاتهم.

من خلال اللون الأسود لصفحات الماء تبدو رواية عين الفرس تسبح في ماء مظلم وبحر مالح أجاج يأخذ أرواح الناس أكثر مما يعطي، وكأنها "صورة المحيط الأزلي هذه التي نجدها عند السومريين

[1] – محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب،ج1، ص279.

[2] – سورة الأنبياء: الآية 30.

والبابليين مجسدة في نامو/تيامات مصدر الوحوش المخيفة المفترسة والثعابين المهولة"[1] التي تفترس كل شيء وتزرع الخوف والرعب، كعين الفرس الحكاية الحيّة السامة، والمدينة الساحلية التي يبتلع بحرها أولادها بسبب كذبة الأشقياء، فالبحر صورة للخوف والغموض والرعب والموت كما هو تصور للجنة والحياة إنه مصدر البسطيلة والمشوي في الرواية، بل إنه دموع بكاء الأرض عند علمها بخلق الأشقياء عليها زمن بداية الخلق[2].

إن انعكاس اللون المظلم المعتم على البحر يوحي بدلالات الصورة وينظم إدراكنا لها، "فاللون سر عميق وله ظهور بارز من الناحية الجمالية بائن للعين، التي ترى القبح والحسن وتميز بينهما فالصّلة بين عالم الأبصار وعالم الشعور صلة وثيقة، وارتباط قوي يجمع بين الحس والذوق، وبين الإمتاع والاستحسان، فتكون استجابة العين بالحسّ أو القبح انعكاسا لانفعال حسي بالقبول أو الرفض والرغبة وعدمها"[3]، وعندما تفقد الصورة ألوانها تصبح قاتمة لا تريح العين ولا النفس ولا تبعث الرضا بل تحرك شعورا بالتردد، والقلق، والتوجس عندما تتخلى الأشياء عن ألوانها، وبذلك فهذه المؤثرات اللونية ستنعكس على التأويل وتوجهه حسب درجة المؤثرات الضوئية الموزعة في الصورة.

عندما نجمع مكونات الصورة سنجد أنها تلتف حول مصدر واحد هو الماء/العين هو الرابط العجيب بين الشكل البصري للرواية والشكل اللفظي لها، معروف أن أصل المخلوقات والموجودات الماء، والخيل كما قلنا سابقا قد أخرجت من البحر، كما أن الأرض "في الأساطير قد نشأت من الماء يبس أو من زبد الماء المتراكم فكانت منه حشفة بيضاء صارت ربوة"[4] والعجيب أن يجتمع في الفرس ما هو مائي وما هو هوائي (ريح الجنوب) وما هو ناري عندما يرتبط هذا الحيوان مع الشمس الموجود قرصها على يسار لوحة الرواية، يسطع ضوؤها الناري على جسد الفرس، هذا الارتباط يعكس لنا

[1] – محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب، ج1، ص254.

[2] – ينظر: المصدر نفسه، ص 255

[3] – ظاهر محمد هزاع الزواهرة ، اللون ودلالاته في الشعر، الشعر الأردني نموذجا، دار حامد، عمان، ط1، 2008، ص15.

[4] – محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب، ج1، ص146.

تجذر العلاقة بينهما، فالشمس "كانوا يهدون إليها صورة الفرس نذرا كما الشأن عند بعض الشعوب الأخرى، ومن اقتران عقر الخيل بالشمس في أسطورة النبي سليمان، والخيل الذي أخرجت من البحر، وإذن فقد لاتكون تسمية الشمس بذكاء الخيل بالمذكيات من باب الصدفة"[1] بل لدرجة ارتباطهما الذي يولد العجيب عندما تصبح هذه المخلوقات واحدة، كل منها يحيل إلى الآخر، وكثيرا ما ارتبطت هذه العناصر معا في الحكايات العجيبة الحافلة بالسحر والخوارق، وبالتحول والمسخ، الذي طال أيضا متن الرواية فعين الفرس المكان المتخيل، والحكاية الخرافية، والآلة العجيبة، تحولت لمكان حقيقي سري ومخفي، والشمس قد سطعت على هذه المدينة فأصبحت علنية، والظلام رمز الأسرار والخفاء والغموض كما يدل على أن هناك أمورا غير منطقية مسخت فيها الحياة ولطالما ارتبط الخفاء بالعجيب والخارق وكلنا نوجس من ذلك العالم المجهول والمخفي.

كما تحيلنا الصورة على المكان فهي تحيلنا أيضا على الزمان من خلال هارمونية الألوان بدء من الألوان الأساسية الأحمر والأصفر والأزرق، وما تنتجه هذه الثلاثة من ألوان ثانوية البرتقالي، والبنفسجي، والأخضر، ثم اختيار منها ما يناسب الصورة. فهذه المؤثرات الضوئية هي التي تشكل وتأثث المعنى العام للصورة مع اللون الأسود الذي لا يحفز العين ولا يترك لها انطباعا عندما لا تأتي أشعة ضوئية ولا تحفز المستقبلات اللونية شبكية العين، لذلك كان رمزا للموت والفناء، وكما يرتبط الليل الأسود بالنوم باعتباره موتا مؤقتا.

في صورة الغلاف تتموضع الشمس على الجانب الأيسر أي أن الزمان يحدد بطلوع الشمس، أو بالأحرى قبلها بوقت قصير تحديدا وقت السحر عندما يصبح لون السماء بنفسجيا، وهو اللون الممزوج بين الأحمر والأزرق إذ يعتبر علماء النفس محبي هذا اللون بذوي العقول المبدعة بالخيالات والاختلافات، وهو ما يذكرنا بالحاكي/الراوي والشخصية في الرواية الذي يحكي الغرائب والعجائب الآتي من الماضي متنقلا عبر الأزمنة يمارس حرفة الحكي بخياله الواسع، أيضا هذا اللون ارتبط أصل

[1]- المرجع السابق، ص195.

تكوينه بالخرافات والأساطير، كما يرمز إلى الروحانيات والقداسة، وإلى الخيال الخلاق والمبدع، وكما كان الحاكي تحت سيطرة الأميرال في قصره خادما له محترفا الحكي، فإن اللون البنفسجي هو لون الملوك ولون الأشخاص الخارقين المنحدرين من نسل الآلهة ، وتعزو قصة اكتشاف البنفسجي للإله ملكارت/هرقل، إذ كان يسير على الشاطئ الفنيقي مع تيروس الحورية، فاكتشف كلبه صَدَفة الموريكس فقضمها، وانصبغ فكه بلون لامع غير معروف حينذاك، فأعجبت الحورية بهذا وطلبت من الإله أن يصنع لها ثوبا من هذا اللون نفسه، ومن أجل إرضاء حبيبته أمر ملكارت جمع العديد من الصدف (الموريكس) وإعداد الصبغة للرداء القرمزي لها[1] ولذلك اعتبر هذا اللون مقدسا.

كما أن طلوع الشمس يوحي بالكثير من الحكايا العجيبة المقدسة المرتبطة بالثقافة الشعبية والسحر والثقافة الدينية، فقد نهانا الرسول صلى الله عليه سلم من الصلاة في أوقات محددة في طلوع الشمس وغروبها لأنها تطلع بين قرني الشيطان، ويقصد بذلك "جانبي رأسه لأنه ينتصب قائما في وجه الشمس عند طلوعها ليكون شروقها بين قرينه فيكون قبلة لمن سجد للشمس فنهى عن الصلاة في ذلك الوقت"[2]، ومن جهة أخرى يعد طلوع الشمس وقتا لتحول الكائنات في الحكايا السحرية كما يكون رمزا ليوم جديد، ففي الرواية يعد الصباح مطلبا وبحثا عن الفطور، والشمس في الرواية تمثل حلم حميد/ الفتى الشقي وسبب هذيانه، إنها "سفينة ضخمة راسية وسط الأمواج...كاد يتخيلها شمسا من كثرة انعكاس الأشعة عليها، أو صدور ما يشبه أشعة الشمس، وكاد يغرقه الخوف عندما تنبه أن تلك الأشعة الكثيرة لا يمكن أن تصدر كلها عن السفينة" [3]، هذا الشك هو ما يجعلنا نقف عند العجائبي، أهي الشمس؟ أم السفينة أ هو حلم أم مجرد سراب أم هذيان أم وسوسة شيطان؟ يجيب الراوي بجواب فلسفي محمل بالشك قائلا: "فهل هذه الأضواء تكون منبعثة من ذاته، من عينه

[1] – ينظر: الفينيقون والأرجوان، متاح على الشبكة (www. Phoniciens.com)، يوم:2016/11/12، سا:14:05.

[2] – علي بن سلطان محمد القاري، الخطيب التبريزي، مرقاة المفاتيح شرح مشكاة المصابيح، تح: الشيخ جمال العيتاني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، ج2، 2001، ص265.

[3] – الميلودي شغموم، عين الفرس، ص15.

وأذنيه مثلا؟ هل تكون صادرة من ذاكرته.. "[1]، إنه جواب يحملنا لمزيد من الغموض والتعجيب لأن المرء يحتاج كما تقول الرواية إلى أذن داخلية وعين باطنية.

تضعنا الصورة بين دفتي الليل والنهار والنور والظلام، وامتزاج ألوانهما التي ترمز إلى الموت والشر والظلم، وإلى الحياة والخير من جهة، وإلى الخوف والقلق من المستقبل غير المعروف، وإلى الأحداث الباهتة غير الواضحة، وإلى تمزق الإنسان، وإلى الواقع المزدوج لعين الفرس، والحكاية المتخيلة، وإلى الآلة التي توصل صدى القصة إلى المدينة الواقعية التي تلفظ أبناءها إلى البحر ليصلوا إلى البسطيلة والمشوي عند انعكاس الضوء الباهر، وإلى لون الشمس الأصفر الذي بهر سكان عين الفرس فكان رمزا للغش والخداع انطلاقا من خبر البسطيلة والمشوي التي كانت كذبا، وكما كانت السفينة بأضوائها حيلة ماكرة تجلب بها الحيتان الكبيرة، غدت من خلال حرارتها النارية رمزا للإحراق والمكر والخديعة التي يغرر بها أبناء عين الفرس .

ويمكن لنا أن نختصر صورة الغلاف البصرية بصورة لغوية من المتن الروائي، في الحوار الذي دار بين الطاهر الرجل الطيب الذي تلحقه الإهانات دوما وبين الفتى الضال الشقي القوي بجماعته الضعيف لوحده، الذي كذب على الرجل الطيب الذي تنعكس في عينه صورة الأضواء التي رآها في البحر، صورة البسطيلة والمشوي الذي لا يبرد ولا يتحلل لأنهم يطلونها بزيت قلب الهدهد هذه المادة السحرية يقول: "فكيف نصدق بوجود البسطيلة في البحر!؟ هذا شيء عجيب... عجيب جدا! "[2]، فصورة عنوان الرواية لها تمثيل لغوي وبصري في عيني هذا الرجل الطيب الذي ذهب إلى النقطة التي تلتقي فيها السماء مع الأرض والماء، ومن هنا تكتسب العتبات في رواية عين الفرس عجائبيتها انطلاقا من نصها ومن شخوصها وأحداثها الغريبة والعجيبة.

[1] – المصدر السابق، ص17.

[2] – نفسه، ص22.

إن الصورة الأيقونية لرواية عين الفرس مثلها مثل باقي عتباتها مستعدة لتلقي الدلالات العديدة من القراء والتأويلات اللامتناهية ، على الرغم من أنها لا تفصح عن نفسها في كل مرة بل تبقى غامضة عندما تحيد عن ألوانها تغريبا، وتجعل من مبدأ المحاكاة والتضاد والمفارقة أسلوبا، ومن المسخ والتحول لعبة من أجل التحوير والتوجيه، وهي صورة غير خاضعة ولا مستقرة شأنها شأن عنوان النص القابل للقراءات المختلفة عبر كل زاوية نظرا مختلفة، والتي تتجدد دلالاته داخل المتن الروائي مما يجعل رواية عين الفرس رواية مفتوحة على مصرعيها، متجددة لتحيا في كل قراءة جديدة إنها حكاية الحاكي الطائر العنقاء الذي يموت ليولد من جديد من رماده، " فلا شك أن هذه الحكاية، أي نفس الحكاية، تقع في كل إمارة وتحتاج فقط إلى من يعيد حكايتها..."[1]، لتعود فتحيا من جديد هكذا قال الحاكي الذي يعدنا وهو ينهي حكايته نهاية صوفية أن يحكي نفس الحكاية في حياة أخرى جديدة عندما تصبح كل قرية إمارة، وهوبصددركوب إحدى القوارب إلى نفسه مع طيف محمد النفال الذي أمسكه من يده اليسرى وسارا نحو البحر والموت والحياة.

رواية عين الفرس حكاية وطن يلفظ أبناءه المنخدعين بأضواء شمس سفن البحر الأجنبية، فيرمون بأنفسهم في قاعه بحثا عن ما يسد جوعهم وعوزهم من ورائه هجرة، إنها حكاية الحاكي المنفي مع تكميم فمه حتى لا يسمع صوته، وهو حال روائي اليوم الذي يعاني الاغتراب والتهميش، واستلاب الذات، ومصادرة حكايته التي تعني موته، في مجتمع فيه "لا أحد يفهم لأي شيء تلصح الحكاية...إن الحكاية تجربة الكلي واللامشروط "[2]، الذي يجعل حكايا شغموم عجائبية باعتراف منها على تجاوزها الحدود والتقليد إلى المجهول، لتعبر عن الواقع انطلاقا من المخيلة الخصبة التي توغل في الحفريات المعرفية المتعددة والمختلفة لتقدم لنا كل الإشكاليات الإنسانية الممكنة.

[1] – المصدر السابق، ص93.

[2] – نفسه، ص6.

2- بنيات الخطاب العجائبي في رواية "شجر الخلاطة".

تعتبر الرواية التجريبية اليوم والعجائبية على وجه الخصوص ثورة وانقلاب فني على السائد والتقليدي ليس رغبة في استنكاره والانتقاص منه، بقدر ما هو رغبة في التجديد بالانطلاق منه، والإبداع في صنع قوالب سردية تعبر عن رؤيا العالم اليوم، وبذلك نرى أن بعض الروائيين المغاربيين من جهة "قد راهنوا على التراث السردي لتحقيق خصوصية وتأصيل للرواية المغاربية، فإن البعض الآخر قد راهن على المنجز الروائي العالمي، وعلى النصوص الروائية الحداثية التي يزخر بها، وأيضا على مستوى وعي كتابها باللغة عبر الانشغال المكثف على اللغة بمستوياتها التعبيرية والدلالية بتحويلها إلى فضاء للإبداع، وذلك من أجل اختراق السائد السردي والبحث عن أفق حداثي"[1].

والميلود شغموم من الأسماء التي تروم التجريب والتجديد في كل إبداعاته الروائية، فكل نص حافل بالجديد يغترف من أجناس متعددة ومختلفة، إن كان من ناحية البنية أوالشكل أو الموضوعات، متأثرا بالتيارات الأدبية والفكرية الحداثية، ومغترفا من حفريات القديم وتوظيفه بطريقة مغايرة تنم عن إبداع استثنائي في الكتابة، ومستفيدا من الفلسفة والمناهج النقدية التي تعنى بالكتابة الروائية باستخدام ما يسمى "ميتاروائي" وهو وعي الكتاب بالتجربة النقدية في نصه، وفي كل ما يتعلق بأسئلتها، وتيماتها، والبعد الجمالي الذي يحقق لها تفردها، وعيا منه أن الرواية تقتدر على استيعاب الجديد والمستجد في عصر السرعة.

فالكتابة عند شغموم مفتوحة على الاحتمال، كما هي نصوص مفتوحة على التأويل المتعدد، لذلك يعد الروائي شغموم من الروائيين المغاربة الذين عمدوا على إعادة النظر في مفهوم الرواية، "حيث يطرحون أسئلة حول نظام الكتابة وفوضى الأشياء أو بالأحرى حول فوضى الكتابة ونظام الأشياء...ولم يعدالنظر إلى الأدب على أنه مجرد وعاء يحمل موقفا إيديولوجيا سابقاعلى الكتابة والإبداع، وانطلقت كتابة تجريبية تبني عواملها من تفجير الواقع وتعدد زوايا النظر والاحتفاء باللغة

[1] - عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربية، ص12.

والتخييل والانفتاح على عوامل الحلم والعجائبي والاهتمام بما هو جمالي"[1] بعيدا عن القيود التقليدية التي تفرضها القواعد التجنيسية.

أ- البناء التجنيسي العجائبي للرواية:

في الكثير من روايات الميلودي شغموم لا يكتب على صفحة الغلاف التعيين الجنسي "رواية" مثل "عين الفرس" و"الأبله والمنسية وياسمين"، أما رواية "شجر الخلاطة" تحمل التعيين الجنسي ولكنها تتحايل على القارئ فتصدمه بهذا الانقلاب الفني باعتبارها نصا سرديا ممسرحا، فالرواية عبارة عن حوار بين شخصيتين اثنتين هما: "مصطفى شيش كباب" و"الجيلالي الخلطي"، بدون تعيين زمني معين ومحدد، إضافة إلى مكان مقتصد تتحاور فيه الشخصيات هو شويخنة الهوندا على طول الرواية أو براكة المعطي في الفصل الأخير.

هذا النص يختزل "الفعل الحداثي الروائي في التمرد العنيف على اللغة ومعمارية الجنس الأدبي، ونسف البناء السردي ءب ضد كل القواعد مدخلا لخلق أجواء من التعتيم والغموض والالتباس في العلاقة الطبيعية بالقارئ ومنظومة الأدب السائدة من جهة"[2]، ومن جهة أخرى هذا الالتباس يؤدي للحيرة والقلق الذي يتولد في الشخصية الروائية لينعكس على القارئ وبذلك يتحقق أهم شرط للعجائبي.

نص شجر الخلاطة لعبة فنية تعمل على مبدأ هدم السرد إلا في الفصل الأخير، بحيث تبني الرواية لنفسها معمارية جديدة مغايرة من خلال مشاهد حوارية تدور بين شخصيتين فاعليتين لا غير مع شخصيات أخرى تأثث فيما بعد للعمل السردي في الفصل الأخير، فرواية "شجر الخلاطة" معبر للهذيان، وللوهم، وللسخرية والضحك، وللبكاء والمأساة، وللحلم والهلوسة، وللثرثرة والغرابة، وللمسخ بالدرجة الأولى، وبتقويض اللغة الروائية عن طريق نقضها وإعادة بنائها للتعبير عن الرؤى من

[1] - عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربية، ص12.

[2] - المرجع نفسه، ص 13.

تفاصيل الحياة اليومية التي تواري تحت تفاهاتها درجة تعقدها، في واقع اجتماعي وسياسي مضطرب، اضطراب شخوصه المحملة بالهموم، هذه الكائنات التي تعرضت لشبه الاقصاء بضياع المصائر، وغياب الملامح وتشويهها، والتركيز على استبطان الذات وعوالمها الداخلية.

يقوم السرد عموما والرواية خصوصا على قواعد وبنيات هي التي تجعله ينتمي إلى جنس معين، إضافة إلى التعيينات الأجناسية المسبقة، فمثلا "إذا عزمت على مشاهدة المسرحية فإنني سأذهب إلى المسرح باستعداد فكري معين... يمكن القول إن كل نوع أدبي يفتح "أفق انتظار" خاص به"[1]، ولكن القارئ لـ "شجر الخلاطة" يصدمه المتن الروائي ويكسر أفق انتظاره، إذ يجده عبارة عن حوار تتبادله شخصيتين على طول متن الرواية، كما أنهما أيضا يمثلان الساردان اللذان يعرّفان عن نفسيهما، وعن بعض الشخصيات القليلة، ويتحدثان عن أوهامها ومشاعرهم بلغة الثرثرة التي تشبه الهذيان، وعن طريق التهكم والسخرية التي تضمر الجد، وعن الضحك الذي يعني البكاء ويعبر عن المأساة، لكأن هذا الحوار عبارة عن جلسة نفسية يصبح اللاشعور هو محركها.

إن تقنية الكتابة العجائبية الحديثة هي"ذلك النوع الذي يستكشف ويوظف حالات الشك والفقدان للأمن والحيرة والالتباس والخوف التي على تلك الحدود القائمة بين الداخل والخارج، والواقعي وغير الواقعي، والأنا وما ليس بـ "أنا" و-الغريب أو غير العادي- والعادي"[2]، هو الجمع بين المتناقضات والمفارقة بحيث تكون "الحركة بعيدا عن الذات التي تكون – في جوهرها – حركة نحوها، وخلال هذه الحركة قد تكون هناك الوحشة، والفزع، والذعر..."[3]، الناتج عن تأزم الواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي، وعن شخصيات مثقفة مهمشة تحيا حياة المسخ وتتعرض للتحول وللتشويه والجنون والوهم.

[1] – عبد الفتاح كليطو، الأدب الغرابة، دراسات بنيوية في الأدب، دار توبقال للنشر، المغرب، ط12، 2015، ص25.

[2] – شاكر عبد الحميد، الغرابة المفهوم وتجلياته في الأدب، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يناير 2012، ص65.

[3] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

تحتل اللغة موقعا هاما في بناء العجيب وتوجيهه إلى الواقع انطلاقا من مستوياتها "السرد والوصف والحوار"، إذ عبرهم يتنامى العجائبي، فاللغة عند ميلودي شغموم "قلقة متحولة، متغيرة، زئبقية الدلالة"[1]، هي عنده خصوصية واختلاف تأسر القارئ بسحرها وتحفزه للولوج إلى عوالمها، وعلى الرغم من أنها وللوهلة الأولى تبدو بسيطة ولكنها لغة فلسفية محملة بالتعجيب الذي يتمظهر للقارئ بصريا على جسد الصفحة في نسقها الخطابي، مع ذلك البياض البصري ونقاط الحذف الثلاثة التي توحي بالصمت وبكبر الدلالات وعمق التفكير، فلا يكاد يخلو جواب أو سؤال من علامة التعجب والاستفهام التي ترافق النص، فهذه الأسئلة والأجوبة ما هي إلا إشكاليات أكبر تطرح، متناسلة من رحم النص الروائي لذلك تغدو جل نصوص ميلودي الشغموم تحمل هذه العلامات والإشارات التي تدل على قلق الشخصيات وحيرتهم.

انقلاب موازين القواعد الروائية السردية في رواية شجر الخلاطة يدخلنا إلى التعجيب في الكتابة، كنوع من الانزياح عن القواعد التي تضبط الجنس الروائي عموما، بحيث يقتضي الحكي والسرد وجوب خدمة الوصف والحوار له، لكن رواية شغموم رسمت لنفسها قواعد واستراتيجيات جديدة صدمت توقعات القارئ غير آبهة بالضوابط الجنسية، فجاءت الرواية عبارة عن نص ممسرح يخدمه السرد والوصف باقتضاب، فالمقاطع السردية لم تكن سوى نتيجة وإضاءة لمجموعة الأسئلة المقتصرة بين شخصيتين تثرثر وتهذي، والوصف لا نجده إلا في ذلك الوصف الداخلي الذي يستبطن العواطف والمشاعر، فنحن لا نعرف أوصاف مصطفى شيش كباب ولا نستطيع حتى تخيل ملامحه، فما نعلمه عنه أنه رجل يثرثر، يهذي، يكثر من الأسئلة الفلسفية الوجودية، حاصل كما يقول على "إجازة

[1] – عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية،بحث في تقنيات السرد، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآدب، الكويت، ديسمبر 1998، ص108.

حقيرة في الأدب العربي المحتقر..."[1]، يسوق عربة الهوندا كمصدر رزق له، ولكنه يدعي في حواره الأول مع جيلالي الخلطي غير ذلك، فيقول:

-"أنا حاصل على الدكتوراه في الأنتروبولوجيا من غرناطة... أنا الدكتور مصطفى شيش كباب !... وأنت... أنت أيضا تبدو مثقفا !؟

-أنا معي دكتوراه من الفلسفة من السربون... أنا الدكتور الجيلالي الخلطي !"[2]

هذا الأخير لا نعرف عنه سوى أنه مشلول، فيتضح لنا أن الوصف الخارجي في الرواية باهت، لا يرسم لنا أوصافا غير تلك المقتضبة، عند التوقف أمام المقهى أو الذهاب إلى البراكة لملاقاة الشيخ المعطي الكمنجة. أمّا الأحداث فهي مقتصدة إلا ما يذكر في الحوار من خلال عملية استرجاع لبعض الذكريات، أو في بداية الحوار الذي سيسمح لنا بالوصول إليها في الفصل الأخير المعنون بـ"عين المعيش"، هنا سيبدأ طغيان السرد على الحوار للحكي عن قصة المعطي العجائبية.

إن الفصول الأربعة الأولى كلّها جمل إنشائية طلبية وهي إحدى خصائص الحوار، يبدؤها بالفصل الأول باستفهام تعجبي "هل تعرف اسمك !؟"، حيث تتوالى في هذا الفصل أسئلة تبدو بديهية وبسيطة وربما تافهة، ولكنها أسئلة فلسفية محملة بالمعاني ومثقلة بالدلالات لأن الاسم يعبر عن الذات، والأسئلة بدورها هي الأخرى كانت موجهة للذات، يقول في الجملة الأولى: "اسمك؟... قل لي: هل لك اسم؟... لا تستغرب: أناس كثيرون لهم أسماء في الحالة المدنية ولا اسم لهم في الواقع... أو لهم أسماء أخرى يعرفون بها... وأنت هل لك اسم... هل تعرف اسمك؟"[3]. هكذا تفتتح الرواية بسؤال وجودي تعجبي يخلق حيرة لدى القارئ ولدى السائل والمسؤول.

[1] - الميلودي شغموم، شجر الخلاطة، مطبعة المحمدية، المغرب، 1995، ص 52.

[2] - المصدر نفسه، ص21.

[3] - نفسه، ص4.

أول موجه لمعاني النص هي جملة الأولى، بحيث تغدو افتتاحية الرواية عجائبية وصادمة للمتلقي القارئ وللمخاطب في النص، ليس بالسؤال عن الاسم بل بالصيغة التي طرح بها، لأن هناك فرق بين "ما اسمك؟" الذي تعني صيغته وجود الاسم، وسؤال الرواية "هل لك اسم؟" الذي يحتمل وجوده من عدمه، فأول شيء يذكر به للمولود هو الاسم، الذي يدل على الذات والذي يحيل إليها ويميزها، فلهذه الأسماء علاقة بالأزمنة والأمكنة، بالثقافة والسياسة، وبالدين والتاريخ. إن الباحث كما تقول الرواية "يمكن أن يكتب تاريخا بأكمله، تاريخا شاملا فقط بتحليل الإحالات الكثيرة والمعاني المرافقة... في هذه الأسماء يمكن جمع تاريخ العرب !"[1].

كما أن للاسم قدسية تمنحه له الشعائر الدينية، فتذبح له الأضحية في يومه السابع أو الرابع عشر أو الواحد والعشرين، بزيادة سبعة أيام وإراقة الدماء تكون في هذه الأوقات بالذات، ومتى انقضى هذا العدد لم يعد واجبا التسمية بالذبح، هنا تكمن قدسية الاسم وقوته الخارقة وسحره. لذلك الرواية تورد أنواع الاسم الكثيرة منها، أسماء الإعاقة، أسماء المسخ، الأسماء اللقيطة، الأسماء المستلبة... وغيرها، فخطورة الاسم تكمن في أهميته في حياة الإنسان فهو "لعنة...جريمة...سلب تام أو...إيجاب كامل...الاسم وعد...ميعاد نصادفه أو نخطئه...كالحظ...كالقوة والضعف..."[2]هو قدر الإنسان وحياته.

بل للاسم قوته، وسلطته أكبر وأخطر فهو ليس مجرد قول بل "فعل...بالاسم... بمجرد الاسم قد تملك العالم أو تخسره...تفتحه أو تغلقه...كما في "افتح يا سمسم !"...فلا غرابة أن يتنافس الناس حاليا في إطلاق أقوى الأسماء وأجملها على أولادهم وبناتهم...تلك الأسماء التي تدعمها الأسطورة...يسندها حلم...أو تاريخ أو رمز أو فأل حسن...أي شيء...ليضمنوا لأولادهم أفضل

[1]- الميلودي شغموم، شجر الخلاطة، ص8.

[2]- المصدر نفسه، ص19.

الحظوظ...ليتقوا شر القوى السحرية التي تملكها الأسماء والأقدار الغريبة التي تكمن فيها !"[1]، هذا السحر وهذه القدرات الخارقة والعجيبة التي تملكها الأسماء سببها أنها تملك "قوى خفية كالعفاريت، ولا يمكن لمدينة أن تختار اسما سواء في السر أو العلن، لا تكون له انعكاسات على مصيرها... مثلها في ذلك مثل الأفراد إن الاسم يؤدي إلى حدوث ما تتطلبه كيمياؤه"[2]. فالأسماء كما هي مقدسة قد يصيبها التدنيس، وكما تحمل القوة تحمل الضعف، والإيجاب والسلب أيضا، إن لها قوى سحرية غامضة ميتافيزقية، إنها قدر الإنسان الذي يصير إليه.

إن بنية الرواية تكمن في أن شغموم لم يعالج الشخصيات "شيش كباب والخلطي" فقط من خلال الحوار الذي دار بينهم فقط، بل جعلهما الساردان لنفسيهما أولا، وعن شخوص أخرى أحال إليها ورمز لها كذوات من خلال الأسماء الموجودة في متن الرواية، منها أشخاص ممسوخة مثل "قشبل، زروال، فاطمة الزحافة، قرزز، محراش، حادة بوقرن...وغيره، حيث تكشف لنا الرواية عن طريقة جديدة في تقديم النص والتعبير عن الرؤى بقوالب جديدة غنّاء، تدخلنا في متاهات الحكي بالحوار الذي يعري الذات ويقدمها لنا بدون مقدمات بتعابير "تستورد من مكان بعيد غير معهود، فتجتاز مسافة طويلة ثم تستقر في مكان ليس من عادتها أن تكون فيه (...) وهنا الشعور بالدهشة والتعجب(...) وما يُحدث العجب يحدث اللذة"[3]، هذا ما تفعله الكتابة في نص "شجر الخلاطة" تحدث العجب لتحدث اللذة، عندما ينزاح الحكي عن طبيعته بطريقة إبداعية تصبح فيه الدردشة هي السبيل للسرد والتعبير والتفريغ عن الذات، والمقموع والمسكوت عنه.

الملاحظ أن الفصول الأربعة عناوينها كانت جملا إنشائية طلبية بدء من "هل تعرف اسمك"، "أيها المعوق !"، "اهذ لكي أسمعك"، "اسخر مني لنضحك معا"، فهي جمل تعبر عن خطاب موجه من مصطفى شيش كباب إلى الجيلالي الخلطي، في حوار يوجهه ويتحكم فيه السارد بالدرجة الأولى

[1] – الميلودي شغموم،شجر الخلاطة، ص20.

[2] – المصدر نفسه، ص19.

[3] – عبد الفتاح كليطو، الأدب والغرابة، ص.ص67 – 68.

مصطفى بأسئلته السقراطية للشخصية الرئيسية، إن صح لنا القول باعتبارها هي المحرك وموضوع الأسئلة والأجوبة، إضافة لعلاقة الاسم "الخلطي" بعنوان الرواية شجر الخلاطة، فالاسم يمثل شجرة النسب والأصول والفروع أما الخلطي يرتبط بالخلاطة.

تحدث مصطفى عن هذا الاسم العائلي " الخلطي" بكثير من الشرح والتفصيل، بحيث يمنح لنفسه من خلال الإدعاء بحصوله على الدكتوراه في الأنتروبولوجيا مصداقية لحديثه عن نظرية الأسماء، وأكاديمية أرائه، وعلمية رؤاه الفكرية عبر أسئلة موجهة للجيلالي الخلطي وموجهة بدرجة أخرى لذاته، باعتبارها هواجس داخلية لإنسان مثقف. وفي الكثير من الأسئلة إن لم نقل كلها يجيب عنها بأجوبة غامضة أخرى بحيث تنبني عليها الرواية، وبالتالي فهو خطاب أيضا موجه للقارئ بدون واسطة، يقول جيلالي الخلطي لمصطفى شيش كباب: "أنت لا تترك لي الفرصة لأنك لا تكف عن الخطابة..."[1]، حيث يتضح لنا من هذا القول سيطرة مصطفى على الحكي في الفصول الأربعة جاعلا لنفسه هيمنة معرفية لامتلاكه نظريات مفسرة يدعمها على أنه باحث في الانتروبولوجيا الدراسة العلمية للإنسان، لسلوكه، ونفسيته، وأعماله وإنتاجاته ككل، وحضاراته... وغيرها، منطلقا من الهذيان والوهم الذي يعيشه الإنسان في واقع اليوم.

هنا يكمن العجائبي في خلخلة القواعد السردية والرؤى، وخرقها وتجاوزها في كيفية بناء النص الروائي، وطرح الأسئلة من خلال تداخل أنواع الحوار بحد ذاته، بين المونولوج والحوار المباشر، وتيار الوعي، فالرواية بحد ذاتها اليوم عسيرة التصنيف وقد لاحظ تدوروف أن "هناك نوعين من الأدب: الأول تسعى روائعه إلى اختراق إطار النوع الذي تنتمي إليه لتخلق نوعا جديدا، والثاني هو الأدب الشعبي، لا تسعى روائعه إلى اختراق النوع بل التقيد التام به"[2]، ولكن شغموم في هذه الرواية لم يخرق قاعدة، بل تجاوز الكثير من التقليد فيما يتعلق بنظام السرد والوصف في الشخصيات ورسمها

[1] – الميلودي شغموم، شجر الخلاطة، ص33.

[2] – لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص56. (تحدث تدوروف عن نوعين للأدب في مقابة له بعنوان "تصنيفية الرواية البوليسية Typologie du roman policier).

والزمان والمكان فاقتصد في كل ذلك من أجل الغوص في وعي الفرد للوصول إلى ذاته الممزقة في واقع يمسخها.

العجائبي في رواية "شجر الخلاطة" من هذه التسمية الخلط، والعبث الموجود في الواقع، المسخ والتحول الذي يتعرض له الإنسان ليشكل الواقع والمأساة التي تعيشها الذات، فمصطفى شيش كباب يحاول عبر نظريته الحديث عن اسم الخلاطة والخلطي فيقول: "الخلطي لا يحيل على عرق أو جهة... إنما على حالة سيكولوجية متوارثة... حالة في العائلة منذ قديم الزمان... الخلطي مخلوط... بالمعنى النفسي والعقلي...ضعيف التمييز كما يقال في العربية: خلط المريض، أي أكل ما يضره... أو خلط في الكلام أي هذى...والخلط والخليط هو من خولط في عقله، أي اضطراب عقله، واختل، فهو أحمق...ثرثار...مصدر قوته هو بالذات مصدر ضعفه، الإقبال على الناس والنفور منه، الحماس الذي يخفي الفتور، التفاؤل الذي هو الوجه الآخر للتشاؤم، الثرثرة التي هي وعي..."[1]، ومن الجملة الأخيرة ننطلق لأن نقول أن هذا الخلط هو خلط الرواية والثرثرة هي وعي النص الذي تشكل منها بالحوار الذي هو عماد رواية شجر الخلاطة.

عموما فإن "الحوار الروائي بعيد عن المجانية لأنه محكوم بحاجة النص إليه بالدور الذي يؤديه تبادل الكلام في رسم الشخصيات وتفسير الأحداث"[2]، وفي رواية شغموم الحوار هو النص نظرا لنسبية السرد الذي يخدم الأول، بحيث يغدو الحوار ممسرحا أكثر منه روائيا فهو مباشر لا يعتمد على التقديم، لا من راو ولا من شخصية، هو خطاب متوال ومترابط، لذلك الروائي شغموم يكسر تلك الحدود التجنيسية بين الحوار المسرحي والروائي ويدمج بينهم بطريقة عجائبية، بحيث لا يضيع انتباه المتلقي باقتصاد السرد وتقليص الأحداث، بل هو إعطاء الفرصة لسيل من الأفكار المتدققة والرؤى الوجودية، والمعارف التاريخية والاجتماعية للظهور، إضافة إلى تحليل المشاعر والأحاسيس

[1] – الميلودي شغموم، شجر الخلاطة، ص.ص33 – 34.

[2] – لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص80.

بطريقة سيكولوجية، بحيث تخلق هذه المعمارية شكلا بنائيا عجيبا في الكتابة الروائية التي تتجاوز المألوف وتخترق السائد، "ليس فقط لأنها من روايات الكتابة بالمفهوم البارتي، ولكن لأنها جاءت معادية للحكاية، معادية للحبكة التقليدية المبنية على التسلسل الخطي للأفعال، بل هي رواية تحاول التملص من قبضة شفرة الأحداث، ومن سطوتها المطلقة على كل جوانب النص، وهو ما يجعلنا نذهب إلى القول بأن لاحكائية هذه الرواية ليست مجرد سمة عارضة تقف عند جانب من جوانبها المختلفة، بل هي جزء أساسي من موضوع بنائها"[1] العجيب والخارق للعادة الروائية التي تعتمد على السرد وتوالي الأحداث بحيث يضع شغموم في هذه الرواية صورة مقلوبة للقواعد الروائية التي حيرت القارئ وكسرت أفق انتظاره.

ب- تقنيات الخطاب العجائبي:

لقد اعتمد الروائي الميلودي شغموم على مجموعة من التقنيات العجائبية في بناء روايته "شجر الخلاطة" منها: تقنية الامتساخ والتحول، والسخرية، والوهم، والحلم، والهذيان، والجنون، والمرئي واللامرئي، بحيث لم يعد الاعتماد مقتصرا فقط على المواضيع القديمة الكلاسيكية للعجائبي، بل أصبح الخطاب العجائبي الحديث "هو خطاب ينطلق من الواقع واستيهاماته ومشاغله غير الواعية، ليس لتأكيده، ولكن من أجل تفجيره، وهذه التيمات ليست في حد ذاتها هدفا كما هو شأن موتيفات العجائبي القديم، بل هي وسيلة يتم عبرها بناء الرواية ونسج خيوطها بتلوينات متشابكة"[2]، لأن الشعور بالحيرة والتردد الذي يحيل إلى العجائبي يكون أكثر احتمالا عندما نكون وسط مواقف واقعية ومألوفة، ثم تتحول فيما بعد عندما تكسر هذه الواقعية، ومثلما قال فرويد "في الأدب يكون من الأيسر خلق التأثيرات الخاصة بالغرابة عندما نكون موجودين ضمن نطاق الواقع، وليس خارج

[1] – الخامسة العلاوي، العجائبية في الرواية الجزائرية، ص261.

[2] – شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص90.

حدوده"[1]، لذلك اليوم تعددت تقنيات العجائبي انطلاقا من الواقع الذي يؤسس للتعبير عن الروائي، وعن العالم وإنسان اليوم.

1- الامتساخ والتحول:

من أهم التقنيات التي يعتمد عليها العجائبي القديم والحديث معا هو المسخ " La métamorphose" الذي "يتحقق بصفته عنصرا يؤجج العجائبي ويعمق مساربه خالقا نفقا آخر في جسم النص"[2]، فهذه الموضوعة قديمة قدم التاريخ الإنساني، "وقد اعتقد بعض الجاهليين بـ (المسخ)، وهو تحول صورة إلى صورة أقبح، وتحول إنسان إلى صورة أخرى أقبح، أو إلى حيوان، كأن يصير الإنسان قردا، أو حيوانا آخر، أو إلى شيء جماد... وما رووه أيضا عن (أساف) و(نائلة)، من أنهما كان رجلا وامرأة، عملا عملا قبيحا في الكعبة، فمسخا حجرين"[3]إذ هو تحول سلبي.

وقد ورد ذكر كلمة "مسخ" في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿ **وَلَوْ نَشَاءُ لَمَسَخْنَاهُمْ عَلَىٰ مَكَانَتِهِمْ فَمَا اسْتَطَاعُوا مُضِيًّا وَلَا يَرْجِعُونَ** ﴾[4]، ففي تفسير الجلالين للمحلي والسيوطي جاء: "﴿ **وَلَوْ نَشَاءُ لَمَسَخْنَاهُمْ**﴾ قردة وخنازير أو حجارة ﴿ **عَلَىٰ مَكَانَتِهِمْ** ﴾ وفي قراءة (مكاناتهم) جمع مكانة بمعنى مكان أي في منازلهم"[5]، أمّا تفسير ابن كثير فيورد عدة روايات هي: "وقوله ﴿ **وَلَوْ نَشَاءُ لَمَسَخْنَاهُمْ عَلَىٰ مَكَانَتِهِمْ** ﴾: قال العوفي عن ابن عباس: أهلكناهم، وقال السدي: يعني: لغيرنا خَلْقهم، وقال أبو صالح: لجعلناهم حجارة. وقال الحسن البصري، وقتادة: لأقعدهم على أرجلهم، ولهذا قال تعالى: ﴿**فَمَا اسْتَطَاعُوا مُضِيًّا** ﴾ أي : إلى الأمام،﴿ **وَلَا يَرْجِعُونَ** ﴾ أي: إلى وراء، بل

[1] – شاكر عبد الحميد، الغرابة المفهوم وتجلياته في الأدب، ص47.

[2] – شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي، ص488.

[3] – جواد علي، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج6، ص143.

[4] – سورة يس، الآية، 67.

[5] – جلال الدين المحلي، جلال الدين السيوطي، تفسير الجلالين، ص444.

يلزمون حالا واحدًا، لا يتقدمون ولا يتأخرون"[1]، وهذه التفسيرات سنجد معظمها في النص الروائي متباينة ومختلفة.

وفي المعاجم العربية نستدل بحديث ابن عباس الذي أورده الزبيدي في تاج العروس بقوله: "الجان مسيخ الجِنّ، كما مسخت القردة من "بني إسرائيل"، الجانُّ: الحيات الدّقاق...و(المسيخ)، فعيل بمعنى مفعول، من المسخ، وهو (المشوه الخَلْق)، قيل: ومنه المسيخ الدّجّال، لتشويهه وعَوَر عينه عورا مختلفا"[2]، ومعنى ذلك كله هو تحول الكائن إلى صورة أخرى أكان إنسيا أو جنيا أو نباتا، أو حيوانا، أو حتى جمادا، ويتعلق الامتساخ بالتحولات السلبية عموما إلى أشكال أخرى تثير مشاعرا سلبية أيضا مثل الخوف والدهشة والاشمئزاز، لعدة أسباب يوجه بها خطابات معينة من خلال هذا التشويه.

بعض المؤلفات تجعل المسخ/الامتساخ والتحول مصطلحات متعددة لمرادف واحد للترجمة الأجنبية "Métamorphose"، وقد أورد محمد تنفنو ذلك في كتابه "النص العجائبي مائة ليلة وليلة أنموذجا يقول: "وظفت كلمة التحول مرادفة للمسخ"[3]، ولكننا بالبحث نستنتج أن أغلب المؤلفات تجمع على أن المسخ هو تحول سلبي، خاصة عندما نعود إلى ترجمة كتاب "مسخ الكائنات" لأوفيد حينما يقول المترجم: "كلمة "ميتامورفوزس" التي هي عنوان الكتاب تعني حرفيا الانتقال من حال إلى حال لا يشترط فيها حال دنيا ولا حال عليا، وإذ كان الكتاب كله تحول من مرتبة عليا إلى مرتبة دنيا غير حالات أربعة"[4]، ويعلل ذلك التحول السلبي بتسمية المسخ مسترشدا بما ورد في القرآن الكريم بأن المسخ كان من أعلى إلى أدنى، ثم يفرد في ذلك بعض المصطلحات فيقول: "كذلك يرى أصحاب التناسخ أو "النسخ" هو نقل الروح إلى جسم أرفع، و"المسخ" هو نقل الروح إلى ذوات أربع،

[1] – ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج3، ص 536.

[2] – الزبيدي، تاج العروس، ج7، ص 343.

[3] – محمد تفنو، النص العجائبي مائة ليلة وليلة إنموذجا، ص165.

[4] – أوفيد، مسخ الكائنات، ميتامورفوزس"، تر: ثروت عكاشة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط3، 1992، ص27.

و"الفسخ" هو نقل الروح إلى الحشرات، و"الرسخ" هو نقل الروح إلى النبات والجماد"[1]. ويمكن القول أن المسخ هو تحول لا إرادي سلبي من طرف كائنات أخرى لها قدرات خارقة هي التي تملك سلطة التشويه إلى صورة أقبح وأدنى، "أو نقصد بالممسوخات الكائنات الناتجة عن تركيب أكثر من جنس أو التي نجدها جنسا مختلف التركيب عن باقي الأجناس"[2]. في حين أن التحول يكون إراديا لديه أسباب كالتخفي مثلا أو التمويه أو الخداع ثم يعود الكائن المتحول إلى صورته الأصلية، مثل الجن والأولياء الذين يتحولون إلى صور وكائنات أخرى ثم يعودون إلى هيئاتهم الحقيقية.

الامتساخ والتحول من أهم العناصر التي تقوم عليها تقنية الحكي العجائبي، من خلال تجسيد تحولات الواقع التي تنعكس على النفس الإنسانية وتقلباتها وتحولاتها، لرسم صور متعددة للكائن بالزيادة والتضخيم، أو الانتقاص أوتحجيمه ومسخه، ولم يقتصر استعمال تقنية الامتساخ في الأدب فقط فقد شمل الفن عموما في السينما، والتلفزيون لإنتاج الخوف خاصة في الخيال العلمي، ومدارس الرسم خاصة السوريالية لابتداع الدهشة والتقزز، كما استفادت منه الصحافة من خلال الرسومات الكاريكاتورية لبعث الخطابات الساخرة[3]، وبما أن الرواية جنس جامع للعديد من الأجناس منها السابقة الذكر فقد وظفت المسخ والتحول على أوجه مختلفة لغايات ودلالات هي الأخرى متعددة حسب خصوصية كل نص روائي.

الرواية المغاربية العجائبية اعتمدت على هذه التقنية "المسخ والتحول" عموما، وروايات الميلودي شغموم على وجه الخصوص التي تصور لنا امتساخات الإنسان "بحيث تطرأ على شخوص الرواية تحولات فيزيقية تتلوها تشوهات نفسية"[4]، مثل ما نجده في رواية "شجر الخلاطة" التي تنبني

[1] – المرجع السابق، ص 27.

[2] – سعيد يقطين، قال الرواي، ص104.

[3] – ينظر، شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص.ص90 – 91.

[4] – المرجع نفسه، ص91.

على تقنية المسخ بامتياز يتحول الكائن الطبيعي فيها إلى صورة أقبح بأفعاله أو أقواله القبيحة، ثم يقوم هو الآخر بمسخ كل الموجودات التي بين يديه حتى البشر الذي لا طاقة لهم وهم تحت رحمته.

إن تتبعنا قيمة المسخ سنجدها لا تقتصر على تحول الإنسان في صورة حيوان أو جماد أو نبات بل يمكن أن تتحول النباتات والحيوانات والجمادات إلى إنسان تحت ما يسمى "الأنسنة"، إذ تصبح لها قدرات بشرية لا تمنح إلا للإنسان فهي تفكر، وتبكي، وتحب وتكره، وحتى لها أعضاء مثل الإنسان، كما للجن والشياطين القدرة على التحول إلى هيئات مختلفة وبأشكال متعددة، بحيث يُوَلد المسخ في هاته الحالة التردد ويشكل الخوف والفزع حسب الصورة التي يتجسد فيها، وقد حفل الأدب بكل أنواع الممسوخات في شتى العصور بدء من الأسطورة وصولا إلى أجناس أدبية حديثة، وقد عمدت الرواية اليوم على استثمار هذه الممسوخات العجائبية التي طالت إنسان اليوم للتعبير عن الحقائق النفسية العميقة، والحديث عن أبعاد الشخصية الإنسانية وتشوه الواقع نتيجة صراع القوى الظاهرة والخفية، إنها لعبة المسخ والتحول التي تخرق العقل والمنطق بطابع مأساوي وساخر في نفس الوقت مشكلة الحيرة والتردد، هذا ما تقوم عليه رواية "شجر الخلاطة".

ترسم لنا الرواية صورة الواقع المأساوي بطابع ساخر ينطلق من حوار شخصية مصطفى شيش كباب والجيلالي الخلطي بسؤال عن الأسماء، وبالضبط "الأسماء اللعينة" وهي المرادفة "لأسماء المسخ"، لأن أحد أسباب المسخ هو اللعنة التي تطال الاسم وتحوله كما تحول صاحبه إلى صورة قبيحة.

تتحدث الرواية على أن زمن المسخ هو بداية اللعنة التي كانت إحدى مخلفات الاستعمار بالضبط بعد الاستقلال مع فضائح بدايات الحالة المدنية، يقول مصطفى شيش كباب عن قصة والده في الحالة المدنية، "قال والدي: نحن معروفون عند الجميع منذ قرون بأولاد الدلائي "الاسم العائلي الذي نريد الدلائي ! ضحك الموظف وهو يقول: "شيش كباب" " ثم كتب في السجل أمام الاسم العائلي: شيش كباب !... والتفت نحو عمي متصنعا الجد والسلطة: "وأنت أبوقرن !؟" وكتب

الموظف في هدوء وسادية أمام الاسم العائلي: بوقرن... وهكذا تشتت العائلة في الحالة المدنية والمجتمع: واحد باسم "شيش كباب" والأخرى باسم "بوقرن"... واحد تنتسب إلى الخلاعة وخفة العقل والأخرى إلى الحيوان والبلادة..."[1]، وهكذا مسخت العائلتين من خلال الاسم.

وقد تحول هذا الموظف أيضا إلى مسخ كما تخيله دائما مصطفى شيش كباب يقول: "لقد حلمت أكثر من مرة بهذا الموظف أحلاما كابوسية...إلى الآن ما زلت أتخيله في شكل مارد مكلف بمهمة المسخ في الدنيا... ويمسخ الأفراد والعائلات والقبائل والمجتمعات حسب هواه"[2]، حيث أن هذا الموظف شخصية ولّدت خوفا وحيرة لدى مصطفى شيش كباب الممسوخ نفسيا لأنه ينتمي إلى أسماء الإعاقة أو أسماء المسخ، الذي سببه لهم هذا الكائن الذي يقول عنه في حوار مع الجيلالي الخلطي: "... منذ فترة ظهر في حياتنا حيوان أسطوري يمارس المسخ... وما ذاك الموظف العظيم الذي أعطاني اسما ممسوخا...

– موظف ماسخ أو ممسوخ؟

– ما هذا الماسخ الممسوخ إلا واحد من ذرية هذا الحيوان العجيب...

– حيوان يجلد وهو يبكي أو ... يضحك... يسلخ أسماءنا وهو يتلوى ألما وقهقهة..."[3].

هكذا تصور لنا الرواية بتقنية المسخ هذا الموظف الذي هو من شجرة الكائنات البشرية الحيوانية الأسطورية الممسوخة، والتي تمارس المسخ على المجتمعات عبر نظرية الأسماء والألقاب التي تصبح لعنة على كل من يحملها، فيصبح الامتساخ مزدوجا بالعربية وباللاتينية، فالاسم يمثل الذات والجوهر، وقدر الإنسان، فإذا كانت هذه الأسماء مستبلة ولعينة وممسوخة فهي ستلحق اللعنة بأصحابها وتمسخ أقدارهم، يقول مصطفى شيش كباب: "هذا الحيوان الخرافي قد مسخنا بأشكال

[1] – الميلودي شغموم، شجر الخلاطة، ص.ص10 – 11.

[2] – المصدر نفسه، ص11.

[3] – نفسه، ص.ص11 – 12.

عديدة وعلى مستويات متباينة: مسخ والدي أمام نفسه وأفراد أسرته وتاريخ العائلة... مسخ كل واحد منا أمام نفسه وأقاربه... مسخنا أمام أهل البلد... في الوطن كله... ثم مسخنا عالميا... أمام العالم بأكمله"[1]، فهذا الماسخ الممسوخ الموظف قد عمد على تشويه تاريخ العائلة بأكمله وجعل فيها التصدع بتشتيتها وتقسيمها واقعا، إضافة إلى ممارسة الاستلاب عليها، وعلى مستقبلها وقدرها، لأن الأصل في المسخ هو تحويل الصورة الطبيعية إلى صورة أقبح وإلى تحويل سلبي يمتص كل إيجابي ويحول الحياة إلى مأساة، إنه ليس تشوه خلقي فقط، لأن الرواية لا تتحدث من هذا الجانب ولا تقدم أوصافا جسدية بقدر ما تصف لنا المأساة الداخلية والتشوهات الباطنية لمسخ أسماء مثقفة في الرواية.

ترسم لنا الرواية صورة عائلة شيش كباب انطلاقا من الوالد والعم اللذان تعرضا للمسخ الذي يمثل بداية تاريخ العائلة، وتصوير هذا المسخ الداخلي والقدري المكتوب عليهم، والممارس من طرف مسخ آخر ربطه مصطفى بكل الأشكال العجيبة والأوصاف التي يتمتع بها كل كائن عجيب، فهو الذي يتحول تارة إلى مارد وتارة أخرى إلى حيوان أسطوري وخرافي، وأحيانا إلى إنسان سادي لا يملك أية عواطف، يتلذذ بممارسة المسخ الذي يقول عنه مصطفى: "هذا المسخ يكاد يكون سحريا... خفيا...بمعنى أنك لن تستطيع أن تقف على كل تجلياته وعلى سلسلة مسبباته...الكثيرون لا يرونه بوضوح... لا يتبينونه بشكل كاف...يحملونه كقرف باطني...كجرح دفين"[2]، هو المسخ الذي يشكل المأساة في واقع "أسماء المسخ" أو "أسماء الإعاقة" التي تشكل الرعب لحامليها.

من جهة أخرى نرى تقنية المسخ والتحول بوجه آخر في شخصية "الشيخ المعطي كمنجة" يكون تحولا إراديا من أجل مواجهة العالم ويكون مسخا من جهة أنه يحمل جانب سلبي في إنكار للذات وتغيير للطبيعة وسط مجتمع ظالم ، ومن جهة إيجابي لأنه وسيلة للعيش حتى وإن كان لزاما ممارسة لعبة الخداع وارتداء الأقنعة.

[1] – المصدر السابق، ص12.

[2] – المصدر نفسه، ص13.

تبدأ قصة الشيخ المعطي الكمنجة من بداية الرواية لأن منزله كان وجهة الجيلالي خلطي، ووضعه كان سبب ارتحاله، فقد طلب المعطي قدومه وهو يحتضر على فراش الموت، وعلى الرغم مما كان يعانيه الجيلالي من إعاقة وهي الشلل الذي جعل منه هو الآخر مسخا، يقول: "قصة شللي شيء آخر...على كل حال...ربما هي منطق أسمى...ربما هي الوجه الآخر للشلل المعنوي"[1]، فالواضح من كلام الجيلالي أن شلله أسبابه نفسية من خلال استسلامه لمأساته التي سببها الواقع والمجتمع، فرغب عن هذا الأخير وحبس نفسه في غرفته حتى وجد نفسه مشلولا معنويا وجسديا يقول "ثم؟ لم أعد أشعر بالحاجة إلى الخارج...شعرت بالخارج تافها...بلا جدوى...عدوانيا أو لا مباليا...كلما خرجت أعود منهكا...مريضا...ثم تعودت...ثم شللت !"[2]، هنا يكمن العجائبي في فضاء وعمق الواقع المليء بالقلق والحيرة الوجودية للإنسان، وباغتراب الذي يعيشه الإنسان المثقف، من استلاب الذات وتشويهها في خراب هذا العالم.

في الفصل الأخير "عين المعيش" تظهر شخصية "الشيخ المعطي الكمنجة" بصفة المسخ والتحول مع أسئلة وأجوبة فلسفية ووجودية، يقول الجيلالي: "إن المعطي رغم حضوره ورغم موته لم يوجد لأنه لم يولد، مثل بقية الناس لكي يوجد"[3]، بمعنى أنه موجود وغير موجود، ميت على الرغم من أنه لم يولد أصلا، فهو ولد بالمعنى الرمزي ولم يولد بالمعنى العيني، ومعناه أن الشيخ المعطي لم يولد ولادة مادية عينية، وإنما كانت ولادته رمزية مختلقة.

فالمعطي وأمه رقية هي شخصية واحدة الأولى مختلقة والثانية حقيقية، بحيث رقية كانت مرة المعطي ومرة رقية أمه الحرارة لتتناوب على الشخصيتين، هذا ما سبب حيرة ودهشة لمصطفى الذي عرفهما كلاهما، مخاطبا الجيلالي بقوله: "شيء لا يصدق حرارتك عادية، ليس عندك حمى !"[4]، فيرد

[1] – الميلودي شغموم، شجر الخلاطة، ص21.
[2] – المصدر نفسه، ص2.
[3] – نفسه ، ص70.
[4] – نفسه، ص71.

عليه الآخر: "شيء ينبغي أن يصدق لأنه واقعي، حقيقي بالرغم من أن الناس لم تكن ترى منه الأشباح ولا الظلال، أي الأقنعة...هذه الأقنعة هي الواقع، الحقيقة لأنه موجودة ولأن وراءها حقيقة أعظم، حقيقة "رقية"...هي التي تفسرها أو...تبررها !"[1]. هذا هو الواقع المسكوت عنه الذي يبدوا ساكنا وحقيقيا تختبئ في أعماقه العجائب والغرائب التي تمثل الحقيقة الأعظم، أما الواقع فهو مجرد أقنعة ومسخ وتحول لشخصيات متناقضة ومختلفة في حد ذاته، لذلك الواقع هو الذي يولد العجائبي من خلال الانزياح والخرق الممارس على أرضيته.

مع بداية حكاية رقية أو الشيخ المعطي يتوقف الحوار ليعطي المجال لاسترسال السرد بحيث تتموضع الرواية في مسارها السردي، وتبدأ حكاية أخرى عجائبية لمسخ من نوع آخر، كائن يتحول تارة لإمرأة وتارة أخرى لرجل، رقية التي تتنكر في لباس رجل لأسباب اجتماعية قادت امرأة لأن تجعل من جسدها مسخا، تقول رحمة للجيلالي: "العقر وأولاد الحرام ودوران الفلك، سلم تسلم، يا ولدي !...اخترعت رقية شخصية ابنها المعطي، اكترت رضيعا لتسجله في الحالة المدنية، اختفى الزوج، "كبر الابن" صارت رقية طيلة خمسين عاما تخرج على الناس في احدى الشخصيتين: شخصية "المعطي الكمنجة" وشخصية "رقية الحرارة" !"[2]، شخصيتين بجسد واحد تتناوب عليه مرة امرأة عجوز ومرة رجل، إنه تحول إرادي لمجابهة واقع لا ينظر لامرأة دون رجل إلا نظرة ناقصة في مجتمع ذكوري وأبوي، جعل من رقية تجد حلا في مسخ جسدها دون أن يشك بها أحد، يقول الجيلالي ومصطفى في حوارهما: "تريد الصراحة؟ أنا لم أشك لحظة واحدة، طول تلك الليلة، في جنس الجسد الذي كان ممدودا في الكوخ أو في هيئته وصوته، صوته بالخصوص، قبل تعريته كان رجلا!

[1] – المصدر السابق، ص 71.

[2] – المصدر نفسه، ص.ص74 – 75.

-وتحول إلى امرأة، في لحظة من ليلة واحدة، كما تحولت أنت في لحظة من ليلة واحدة إلى سليم الرجلين!"[1].

لا يتوقف العجائبي عند هذا الحد بل يتجاوز ذلك في حيرة الجيلالي في من دُفن يوم موت رقية، كيف ذلك ورقية موجودة حية أي جسد استعارته؟ لتموت هي موتا رمزيا وتحيا جسديا بشخصية المعطي الكمنجة حياة كاملة في الجسد الممسوخ، لا يستمد الجواب عن هذا السؤال المحير عن وضع المجتمع الذكوري والسلطة الأبوية المتمثلة في الزوج الذي هربت منه رقية أخرى ثانية هي أخت رحمة، ولجأت إلى بيت رقية/المعطي وماتت عندها مجهولة الهوية، "فتبرعت رقية الحقيقية بهويتها خوفا من الفضيحة ومضاعفاتها الله يرحمها، تقول رحمة، أعطتها اسما بعد أن كانت بلا اسم !"[2]، هكذا قدمت رقية هويتها لجسد آخر ممسوخ هو الآخر بدون اسم ولا هوية، فالكل يتحول ويمسخ، والجسد مستلب، إضافة إلى اللعب بالأسماء والتناوب على الأقنعة، في واقع يشكل الخوف، والقلق، والحيرة من المصير.

والرواية هي من تسأل ومن تجيب أجوبة غير مكتملة مبهمة حول المسكوت عنه، وبه يتولد العجائبي عند اللامفسر والمغلق عن التفسير وعن التأويل المفتوح، والقراءات الممكنة والمختلفة التي لا تشفي ولا توقف الحيرة ولا القلق، بل تولده أكثر فأكثر حول الصراع بين الرغبة في البقاء والاستسلام. العجائبي الحديث اليوم لا يشترط أن يكون التحول فقط جسديا عينيا فهو تحول رمزي غير مادي، يمكن أن يكون تحولا نفسيا، وإيهاميا بالأقنعة، أن يكون مسخا وتحولا يحمل التناقض والاختلاف، فقط ليعبر عن مسخ أكبر هو المسخ الذي حوّل العالم وأسقط الواقع في شرك الأقنعة.

[1] – الميلودي شغموم، شجر الخلاطة، ص75.

[2] – المصدر نفسه، ص76.

2- تقنية السخرية والمأساة:

تقوم الرواية على رسم التناقضات التي تشكل أهم أعمدة العجائبي من بينها السخرية والمأساة، فالأولى ناتجة عن الثانية بلغة عجيبة وممتعة توظف السخرية لتجعلك تحس بحقيقة مرارة المأساة التي تعيشها الشخصيات عبر مواقف التنكيتية المرحة، لا لتخفف الكآبة بل لتعتمها ولتعمق الإحساس بالمأساة، يتم ذلك عبر محورين في الرواية، الأولى هو وعي السارد بهذه التقنية وتوظيفها ببعدها النقدي "ميتاروائي" والثاني يتمثل في المواقف التي تكون فيها السخرية حاضرة.

يورد الكاتب عنوان فصل باسم "اسخر مني لنضحك معا"، أو فيما يتعلق بنظرية الأسماء يقول مصطفى والجيلالي في حوار لهما: "عجيب...سيدي ...محمد...البهلول...اسم غريب لولي صالح !

- ما الغريب فيه، ظاهرة المجاذيب والبهاليل الأولياء معروفة في كل الدنيا!؟

- ربما...لكن الأسماء في الشاوية تبدو مليئة بالتهكم، بالضحك، بالسخرية بالتناقضات والمفارقات!

- وما المضحك فيها من فضلك!؟

- هذا الخليط من الأمزجة والمشاعر والأزمنة !"[1].

هكذا تصبح الأسماء مأساة وهي مليئة بالسخرية والتهكم والتنكيت، فاسم مثل "شيش كباب" يوحي بالبلادة والميوعة والطرافة ولكن في نفس الوقت قد مثل لهم مسخا جعل من حياتهم مأساة، مثله أيضا لقب العم "بوقرن" الذي يوحي بانتمائه للحيوانية، ويقص مصطفى قصة طريفة لابنة عمه يقول فيها: "لقد تخرجت ابنه عمي طبيبة من روسيا وبباب عيادتها الآن تحمل عبارة

[1]- الميلودي شغموم، شجر الخلاطة، ص76.

"الدكتورة حادة بوقرن اختصاصية في الطب العام"، الاسم وحده يطرد الزبائن... لو أنها على الأقل متخصصة في أمراض النساء والولادة !"[1].

هذا التنكيت والسخرية صادر من وعي الشخصية الساردة مصطفى بمعناه وما يحمله من أثر على النفس، إذ يقول عن الأسماء المحرفة المليئة بالتناقضات مثل قرزز، ومحراش "جميعها ذات وقع اجتماعي نفسي...للتنفيس عن ذاتها...في الأولى يمكنك أن تلاحظ وجود سخرية سوداء كتلك التي نسميها سخرية القدر...وفي الثانية تجد السخرية التي تحط من قيمة الشيء، لا لتضحك منه، لكن ليظل قائما أمام العين الوضع المتردي للشيء..."[2]، فهذا المقطع محمل بدرجة عالية من الدلالات لوصف الحالات النفسية التي يعيشها الإنسان في ظل هذا التناقض بحيث يكون طابع السخرية كرد فعل اتجاه المأساة، فهو يمثل حالة التردد التي نكون فيها إزاء العجائبي.

إن نص الرواية يشتغل بذاته على طابع السخرية والمأساة بالتصريح بهاتين المصطلحين كون أن الشخصيتين كلاهما شخصية مثقفة، فموضوع الأسماء في حد ذاته يبدو من أول وهلة سطحي ومبتذل فيه الكثير من السخرية من الأسماء المغربية، ولكن الكاتب الميلودي شغموم لا يقدم القراءة الجاهزة العرضية، وإنما نصوصه كلها أسرار تحتاج إلى قراءة خاصة لتتوغل في أعماق المجهول فتكشفه بشيء من الشك، لأن الروائي شغموم عندما تبحث في نصوصه تجد كل ما يتعلق بالإنسان وليس مع واقعه فقط، بل يعمل في البحث في أغوار هذه النفس الإنسانية، في عجائبها وتناقضاتها، في عقدها ومشاعرها وأقنعتها المتنوعة كالسخرية والتهكم والضحك الذي يخبئ وراءه مأساة الإنسان.

وقد جاء في الرواية تعريف مصطفى شيش كباب للسخرية قائلا إنها: "كالأنين الصاخب من ألم سري كالغص بكاء أو قهقهة !...إنه أفظع أنواع البؤس الروحي...حيوان يجلد وهو يبكي أو

[1] – المصدر السابق، ص11.

[2] – المصدر نفسه، ص09.

يضحك...يسلخ أسمائنا وهوي يتلوى ألما وقهقهة..."[1]، فالسارد يرى أن السخرية هي أحد وجوه أو أقنعة المسخ الذاتي وهو تعبير عن هذه المأساة، يقول: "إن هذه السخرية قد تعاش كاستبطان فردي أو جماعي...أي كمأساة داخلية...أو تعاش كظاهرة اجتماعية...ثقافية...بينما هي في العمق وجهان لشيء واحد...لترجيديا تتصارع فيها الذات، الفردية أو الجماعية، كائنات عديدة بلا وجوه واضحة...سوى وجه الضحك أو البكاء !"[2]، وإن تتبعنا مسار الرواية نجد مصطفى وهو يحلل ويفصل في نظرية أسماء المسخ، وكما يسميها أسماء الإعاقة التي يعتبرها مأساة الإنسان قد جمع دائما فيها بين الضحك والبكاء كوجه من وجوه الخطاب الساخر.

كما تعد السخرية رد فعل اتجاه أحداث أو ظواهر غير مفسرة وبذلك فهو أحد مرادفات التردد في قبول هذا الواقع الغريب، بحيث تصبح السخرية تقنية من تقنيات العجائبي، يقول مصطفى شيش كباب غير مصدق أن شخصية المعطي لا وجود لها في الحقيقة: "السلام عليكم...أرجو أن تسمح لي بالانصراف، فأنا لا أحب "لا سيدنا قدور"، ولا "بابا نويل"...أما جحا فقد استفاق من نومه واكتشف أن الكنز تساقط في الطريق من الثقب الذي تعرف في الكيس الذي تعرف"[3]. وهكذا يرد مصطفى ردا ساخرا كرد فعل اتجاه عدم تصديقه للحدث العجائبي وهو عدم وجود مادي لشخصية المعطي كمنجة،

من جهة أخرى إن أسلوب السخرية والمأساة ناتج عن وعي الشخصية، إذ يقول مصطفى للجيلالي: "أحذرك من أن الكلام بين شخصين مثلينا لن يؤدي إلا إلى الحديث عن المأساة أو الفاجعة... ولو بالتنكيت وحده"[4]، حيث تصبح السخرية والتهكم لغة وطريقة في التعبير عن مأساة الواقع لشخصيات مثقفة تعيش الاغتراب والتهميش وحتى التشويه والمسخ لأن العجائبي الحديث هو

[1]- الميلودي شغموم، شجر الخلاطة، ص.ص11 – 12.

[2] – المصدر نفسه، ص12.

[3] – نفسه، ص67.

[4]- نفسه ، ص21.

البحث عن طرق مختلفة ومغايرة للتعبير عن هذا الواقع الذي أصبح يصدم الإنسان ويسلبه حريته ويصادرها.

3- لعبة المرئي واللامرئي:

تقنية المرئي واللامرئي لعبة ينبني عليها العجائبي تتعدد بتعدد الموضوعات التي تفرضها طبيعة النص الروائي فتختلف من متن لآخر، خاصة وأن تقنية المرئي واللامرئي "كان لها حضور مكثف في الآداب القديمة واستمر حتى الرواية الحديثة، لكن التغيرات التي طرأت على هذه التيمة كانت جذرية، فبعدما كانت هذه اللعبة، في الأدب القديم، تعتمد عجائبية الأدوات وتستخدم شخوصها من الجن والشياطين، صارت في الرواية الحديثة تعتمد، تشكيلا، لاستيلاد الشك والتردد"[1]، فشخصية رقية الحرارة والشيخ المعطي الكمنجة أكبر دليل على حسن استعمال هذه الشخصية وإتقانها للعبة الاختفاء في جسد واحد، وتماهي رقية بحيث تصبح لا مرئية من خلال الإيهام والتناوب على شخصية رجل وامرأة في نفس الوقت، فالاختفاء عنصر مهم من عناصر بناء الخارق في الرواية العجائبية، موازاة مع العناصر الأخرى.

ويدخل ضمن تقنية المرئي واللامرئي أيضا أحداث موت رقية أخت رحمة الهاربة من زوجها، فبعد موتها بسرطان الرئة تمنحها رقية الحرارة اسمها لتختفي معنويا ورمزيا ولكنها موجودة ماديا، وبذلك تصبح امرأة ميتة أمام الناس معنويا وحية بوجودها المادي، متخفية ومتوارية بجسد المعطي وبذلك أصبحت لا مرئية في حين أن شخصية المعطي التي لا وجود لها أصبحت مرئية وبالتالي نرى أننا ضمن هذه الأحداث ندخل ونقف ضمن المتناقضات في هذه اللعبة التي تشكل الحيرة الوجودية عندما تنقلب الموازين والقوانين.

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

شخصية مصطفى شيش كباب والجيلالي الخلطي مارست هي الأخرى لعبة المرئي واللامرئي بشكل آخر، فقد أصبحوا لامرئيين باختفاء ثقافاتهم وعلمهم، فمصطفى أصبح سائق هوندا وهو المتخرج من كلية الأدب العربي، ومع ذلك أخفى جانب المتعلم فيه بحيث يمارس الاختفاء والتجلي فيكون مرة مرئيا وأخرى لامرئيا حسب شخصية الزبون، أمّا الجيلالي الخلطي الذي يحمل دكتوراه في الفلسفة من جامعة السربون مارس هو الآخر لعبة اللامرئي والمرئي بطريقة أخرى بعد أن حبس نفسه في غرفته، كنوع من الاستسلام فانتقل هذا الشلل المعنوي لديه إلى الشلل العضوي، كما أن هناك إعاقات أخرى لا مرئية لا تبدو جسميا على الإنسان، يقول في ذلك مصطفى شيش كباب: "الإعاقة ليست ضعفا...الإعاقة استعداد من نوع آخر...مقدرة من نوع خفي(...) ليس فينا سليم تام...كلنا معوقون بشكل من الأشكال...بقدر ما...وأنا إعاقتي خفية، مألوفة، أو قل إن إعاقتي لم تتجسد بعد فيزيولوجيا!"[1]، وبذلك فالكل يمارس لعبة المرئي واللامرئي حيث تصبح الإعاقة خفية وعند البعض الآخر جلية مثل الخلطي.

تقنية المرئي واللامرئي يسميها مصطفى أيضا بـ "الهروب إلى الأمام" حتى لا يعود للوراء، فقد اختار أن يعمل سائق شاحنة وهو يحمل شهادة جامعية يقول: "أنا أعمل...ومستعد للقيام بأي عمل...في انتظار الأفضل...لكي لا أهرب إلى الوراء...لكي لا ألتجئ إلى ركن من أركان الحي أو زاوية من زوايا البيت...لكي لا أدخل سوق راسي فلا أخرج منه! (...) إنني حين أكون مع هؤلاء أتصرف كما يتصرفون، متضامن معهم في كل المواقف، وفي نفس الوقت أرفض أن أرى نفسي تتفتت أو تضمر"[2]، هذا المقطع السردي يوضح لنا أن تقنية المرئي واللامرئي لعبة دفاعية اتجاه هذا الواقع المأساوي العجيب.

[1] – الميلودي شغموم، شجر الخلاطة، ص55.

[2] – المصدر نفسه، ص28

أيضا مصطفى يختفي ويظهر يكون مرئيا وأحيانا لا مرئيا يتماهى مع شخصيات زبائنه، يهرب إلى الأمام لأن العمل مع الناس "يساهم في مد الآخرين بنوع غريب من الطاقة... من القدرة على المقاومة والتحدي... يتسرب إليك نوع عجيب من الحياة... شيء شبيه بالعدوى المحفزة... تصبح حيا وناشر الحياة..."[1]، هكذا اختار مصطفى أن يختفي ويظهر أن يمارس التناقضات أن يكون مرئيا واضحا وأن يكون لامرئيا من أجل أن يتقدم وأن لا يهرب إلى الوراء ويستسلم، وكل شخصية تلجأ لهذه التقنية بطريقة مختلفة تناسبها وتناسب وضعها في هذا العالم، ويمكن القول أنها ردة فعل في عدم تقبل هذا الأمر والواقع الغريب والعجائبي.

4- الحلم والاختلالات النفسية:

استفاد الأدب العربي من علم النفس كما استفاد من العلوم الأخرى، خاصة تلك العلاقة التي نجدها بين الأدب العجائبي وعلم النفس التي تربط بينهما الكثير من الموضوعات كالحلم، والهذيان، والجنون، والاستيهام، والهلوسة، والعقد النفسية، والأمراض أو الاضطرابات سيكوسوماتية أي النفسية الجسمية.

ويقترن العجائبي "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"[2]، هذا ما نجده في رواية شجر الخلاطة التي تستبطن الذات والنفس الإنسانية والاختلالات التي تصيبها بحيث تشير الأحداث إلى الحيرة والتردد والغرابة المقلقة التي يقول عنها روجي كايوا "حجر زاوية العجائبي"[3]، وعندما تحدث العالم النفساني "سيفموند فرويد" عن العجائبي أقر بأنه شيء عقلي، بحيث يصور الاحتمالات الداخلية

[1] – المصدر السابق، ص 28.

[2] – شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 93.

[3] – تزفيتان تدوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص52.

للإنسان ومسوخاتها من خلال دراسته واستشهاده بنص عجائبي لهوفمان Hoffmann بعنوان "رجل الرمال L'homme au sable"، واستنتج أن الغرابة المقلقة تتحول من المألوف والعادي، ذلك أنها نتيجة عقد ضاغطة متعلقة بالهلوسة والجنون وكل الأعراض الأخرى، بحيث تصبح هذه الغرابة المقلقة تعني اللامألوف[1]، وتدخل إلى حيز العجائبي الذي يستخدم تقنيات متنوعة منها: الحلم، والهلوسة، والهذيان، والجنون.

4-1-الحلم:

يربط الحلم بين العالم الواقعي واللاواقعي، وبين الطبيعي والفوق طبيعي بين الوعي واللاوعي، الشعور واللاشعور الذي يطفو أثناءه، وهو العالم الذي نهرب إليه ونمارس فيه كل مالا يحده حدود من رغبات الذات المكبوتة، وقد عمد العجائبي الحديث وحتى القديم إلى استخدام تقنية الحلم في خطاباته، فالاهتمام به ليس جديدا، بل كان "اهتماما واعيا يشكل أهمية كبرى في حياة الكائن البشري، وقد كانت الأحلام عند فرويد إفرازا للمكبوتات المختزنة التي تساعد كثيرا على فهم هذا الكائن، كما أن مساهمة الفقهاء والعلماء العرب في تفسير الحلم، لم تكن مساهمة بريئة، بقدر ما كانت تنطوي على رغبة في التحديد"[2] لأن الأحلام ناتجة عن النفس والأمور الغيبة المتعلقة بالروح.

تلجأ الرواية العجائبية لتقنية الحلم بنوعية حلم اليقظة الذي تمارسه الشخصيات، أو حلم النوم، ورواية شجر الخلاطة تمارس كلاهما، فمصطفى شيش كباب عندما يحمل في سيارته الجيلالي الخلطي يكذب عليه بتعريفه لنفسه على أنه دكتور في الأنتروبولوجيا من غرناطة، حتى يعطي لكلامه وثرثرته مصداقية، وعلى أسئلة غالبا، كان هو من يجيب عليها لأنه سيطر على الرواية في الحوار والحكي في كل أجزاء فصول الرواية إلا الفصل الأخير، ويبرر تلك الأفعال بالحلم، فيقول للجيلالي الخلطي: "أنا كنت ألعب معك لعبة الحلم...حلم اليقظة...الدور الذي كنت أريد أن أتقمصه... أنا

[1] – شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص83.

[2] – المرجع نفسه، ص113.

الذي كنت أريد أن أكونه...الذي قد أكونه ذات يوم...ولم لا؟ ...لم لا أحلم مثل هذا الحلم؟ ألا يقولون إن الحياة حلم وإرادة؟"[1]، وبذلك يصبح الحلم مرادفا للحياة، والإنسان ليحيا عليه أن يحكي ويحلم، كما تقول الرواية.

تكون أحلام اليقظة في الرواية أقل تعجيبا من أحلام النوم التي تكثر وتقوى غرابتها وتزداد عجائبيتها، فالجيلالي الخلطي عندما يتحدث عن علاقته بالشيخ المعطي الكمنجة يجعلنا نقف على تمظهرات العجائبي، فهو لا يعرف الرجل ولم يره أبدا في حياته ولكنه قد طلبه المعطي رافضا أن يدفنه غيره، هذا الرجل الذي قيل للجيلالي الخلطي عنه: "إنه على علم بكل خطواتك منذ أن دخلت المدرسة...هو الذي كان يبعث إليك بالكتب والدفاتر والملابس وهو الذي كان وراء حصولك على جواز السفر والمنحة إلى الخارج..."[2]، ولكن كيف لشخص أن يتتبع شخص لا يعرفه ولم يره قط في حياته فكيف فعل ذلك، يقول الجيلالي "قيل: ولا هو رآك من قبل، لكنه الرجل الذي تنبأ بمستقبلك...لأنه رأى أمك تلدك في مكان ووقت معينين... ورأى أباك يسميك "الجيلالي"...رأى كل ذلك في منامه..."[3]، هكذا كان الحلم يشكل معرفة فوق طبيعية وغير عادية، والاتصال عن طريق الرؤيا بين الشيخ المعطي كمنجة والجيلالي الخلطي على عدة أعوام وهو يتابع أحداث حياة الجيلالي.

مما يحيلنا إلى اعتبار الحلم هنا كجزء من الكرامات التي تمنح للأولياء الذين تصدر عنهم العجائب والغرائب، ولم يتوقف الأمر عند ذلك بل أيضا بمكاشفات أخرى ونبوءات صدقت كما يقول الخلطي ناقلا ما قيل له عن حلم المعطي: "ثم رآك...دائما في المنام...تقطع البحر...تلعب مع الروميات...تغطس في الماء...وتصعد محملا بالكتب...ثم تطير باتجاه الشمس...بينما وحش مائي يتبعك...إلى أن انقض على رجليك وعاد إلى الماء...وأنت تصعد...تصعد...وتختفي وسط

[1] – الميلودي شغموم، شجر الخلاطة، ص53.

[2] – المصدر نفسه، ص37.

[3] – نفسه، ص37.

السحاب...ودمك يتقاطر كحبيبات الرذاذ...وقد بعث إلينا يخبرنا بما رأى قائلا: سأساعده على الطيران، لكني لا أستطيع حمايته من الوحش..."[1]، وبذلك نرى المعطي في صدق رؤياه ومكاشفاته أقرب لشخصية الأولياء بهذه القدرات العجيبة والنبوءات التحذيرية التي تأتيه في الحلم.

وإذا تتبعنا منامه نجد أن الخلطي حقا قد التهمه وحش الواقع والحياة المأساوية التي استسلم لها، فقد شلّ معنويا ثم انتقل به الشلل إلى جسد فجعله رجلا مقعدا معاقا، وقد ارتحل الخلطي مسافرا إلى الشيخ المعطي حتى يبحث في هذه الرؤيا وليمتحن صدقها في تحقق شطرها الثاني في الفصل الأخير "عين المعيش".

تبدأ الأحداث العجائية بالتوالي وتزداد تعجيبا وغرابة في الفصل الأخير عندما يصل الجيلالي الخلطي إلى بيت –كوخ – المعطي، فيجده الرجل ممددا يحتضر يقول الجيلالي وهو يحكي لمصطفى: "قال المعطي افرشي له جنبي ! هيأت العجوز فرشا من الصوف، وضعتني مكوما في الفراش...لم أحتج إلى وقت طويل كي أغط في نوم عميق...قلت نمت؟ أدري في الواقع! لقد غفوت قبيل العشاء، ومن هذه اللحظة إلى الفجر لم أعلم إن كنت نمت حقا أو بقيت صاحيا، كنت في عالم تتساوى أو تختلط فيه اليقظة بالنوم..."[2]، فعندما يشك الخلطي في إن كان نائما أو يقظا، أو أن ما رآه كان حلما أو حقيقة يضعنا تماما أمام العجائبي بهذا التردد والحيرة.

عندما يواصل الجيلالي حكيه العجائبي وما رآه عن هذا الرجل المدود على الفراش وهو يحتضر، يقول عنه مخاطبا مصطفى: "أمسك بكمنجة كانت تتدلى من سقف الكوخ، تأكد من أن أوتارها مضبوطة وأخذ يعزف ويغني، ثم ملئ الكوخ بعدد هائل من الأشباح كان فيهم الأعرج والمشلول والأعمى والمشوه الظهر أو الوجه أو اليدين..."أشباح" معوقة ترقص، تغني... وأنا جنب

[1] – المصدر السابق، ص38.

[2] – المصدر نفسه، ص72.

المعطي، كما لو كنت لازمته كل عمري، أضرب على التعريجة، أو على البندير، تصدق!؟"[1]، هذه الأحداث الفوق طبيعة التي تقع بين دفتي الحلم واليقظة تمثل لقاء جمع فقط من يحملون إعاقات جسدية ونفسية مع الخلطي في ما يسمى الحضرة التي تمارس فيها الشطحات الروحانية لتطهير النفس ومن ثمة يتحقق لهم الشفاء، إذ يقول الجيلالي: "بعد نهاية كل "هيت" ينسحب شبح أو مجموعة من الأشباح يكونون قد شفوا تماما!"[2] بفضل القدرات الخارقة للمعطي الكمنجة.

وبهذا تتوالى الأحداث العجائبية في هذه القصة لأنها أولا تقع بين الحلم واليقظة، ثم شفاء كل تلك الأشباح الممسوخة والمعاقة كإحدى كرامات الشيخ المعطي، حتى الجيلالي الخلطي قد وجد نفسه هو الآخر واقفا على رجليه بعد أن طلب منه المعطي أن يصليا صلاة الفجر معا، يقول: "وقفت أفك فتحة سروالي في ما يشبه المرحاض فذهلت إذ اكتشفت أنني كنت واقفا على رجلي طول الليلة"[3]. قد يمكن للإنسان المشلول أن يرى نفسه في المنام يمشي ولكن الخلطي وجد نفسه يمشي حقا حتى بعد استيقاظه من المنام، فلم يعد الحلم تعبيرا عن اللاوعي بل أصبح وعيا، وبذلك تحققت نبوءة المعطي في مساعدته للجيلالي في أن أصبح رجلا يمشي وفي ليلة واحدة حفظ كل الأغاني التي رددها في حلمه وهو يعزف على التعريجة.

الحلم أحد أهم العناصر التي يقوم عليها العجائبي في الرواية باعتباره خطابا يستلهم من اللاوعي، واللاشعور، أو حتى اعتباره وعيا وشعورا من جهة أخرى فيشكل الحيرة والتردد الذي يتلاشى من خلال التفسيرات العقلانية لعلم النفس، ونكون حينئذ عند الغريب، أمّا بالنظر إليه من الجانب الديني الصوفي باعتبار الحلم رؤيا وكرامة تمنح للأولياء الذين لهم قدرات خارقة تدخلنا إلى الجانب العجائبي ثم إلى العجيب اللامفسر، وإلى التفسير الفوق الطبيعي، وما حدث في شجرة الخلاطة لا يعطينا أي تفسيرات لا عقلية ولا فوق طبيعية مما يجعلنا أمام أحداث عجائبية.

[1] – الميلودي شغموم، شجر الخلاطة ، ص73.

[2] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – نفسه، ص74.

4-2- الهذيان والجنون:

يعد الهذيان والجنون من تقنيات العجائبي الحديث، التي ترتبط بالغرابة التي نفسر بها الأحداث فوق طبيعية لتصرفات وأفعال بعض الشخصيات المريضة نفسيا، إمّا حالات عرضية نتيجة الضغط الممارس عليها في الواقع أو حالات مرضية دائمة، والرواية تقدم لنا شخصيتين رئيسيتين مأزومة نفسيا، وتجعل من الهذيان جزء من حكيها وحواراتها حتى أن هناك عنوان لفصل في الرواية بعنوان "اهذ لكي أسمعك"، هذا ما كان يطلبه مصطفى شيش كباب وهو يهذي من الجيلالي الخلطي، وكأنه يريد أن يقول أن الهذيان يساوي الحكي وللإجابة عن "تساؤلات تغتصب سكونية الأشياء وتمنحها طهارة جديدة"[1]، ففي البداية تبدو الأسئلة سطحية ولكن فيما بعد تبدأ تكتسب أبعاد أخرى أكثر إيحاء ودلالة وأعمق مما تبدو عليه، إنها أسئلة تحير وتقلق، وأجوبتها تدهش إنها تطفو وفقط، "باعتبارها مكونا داخليا وعضويا للفانتاستيك، شأنه في ذلك شأن مكونات أخرى"[2]، حيث أن كلا الشخصيتين مصطفى شيش كباب والجيلالي الخلطي تقرّ أنها تهذي مع ربط ذلك بخطاب ميتاروائي مرتبط مع علم النفس يقولان في حوار لهما:

"عجيب... عج... أنت تهذي... أنت خلطي مكتمل الخلاطة وتعتقد أنك تتحاور... أنت إنما تحارب... تطارد شبحا مخيفا بالكلام... أيكون هذا الشبح وضعك البئيس أتكون حولته إليّ... أسقطته لتراه مجسد لتستطيع أن تبصره؟

- يا رب... حتى ينتهي من هذا الهذيان... يتوقف عن جلدي؟"[3].

ويصبح بذلك فضاء الهوندا وكأنه فضاء لجلسة نفسية، عندما يتم تحليل الكثير من التصرفات عبر اللجوء إلى علم النفس يقول مصطفى: "مثلا... أن الخلطي لا يحيل على عرف أو

[1]- شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص115.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] - الميلودي شغموم، شجر الخلاطة، ص34.

جهة... إنما على حالة سيكولوجية متوازنة"[1]، أمّا الجيلالي الخلطي فيرى أن الحوار كله كان هذيانا من مصطفى إذ يقول له: "لم نتفق على الوقت...وعلى الثمن النفسي...على أجرة الاستماع إلى هذيانك"[2]، فكلا الشخصيتين تمارس الهذيان كطريقة للحكي وللتعبير عن شعورها إزاء هذا العالم، وأيضا لإفراغ اللاشعور من المكبوتات التي تختزن في أعماق النفس الإنسانية، هي إحدى تقنيات الخطاب العجائبي عندما تطفو هذه المكبوتات لتخرج إلى العالم لتقول المسكوت عنه.

يمثل أيضا الجنون حالة عرضية تنتج عن ضغوطات الحياة، ففي الرواية يتعرض مصطفى لحالة من الجنون عندما تتعرض سيارته الهوندا إلى حادث يقول: "فجأة سمعت صدى ارتطام يشبه الزلزال، التفت إلى شويحتي، رأيتها معلقة على الحائط كصورة سوريباليته، كأن "دالي" رسمها بنفسه هناك.

– اللعين عاد من العالم الآخر لأنه نسي أن يرسم بالهوندا قبل أن يموت، فعلها المجنون وعاد إلى قبره، بطبيعة الحال"[3].

بوقوع هذا الحادث تعرض مصطفى للجنون المؤقت بعد أن رأى مصدر رزقه وأمله في الحياة معلقا على الحائط، فلم يتأذى لا الحائط ولا الشقة التي بعده، حتى الحافلة التي صدمت السيارة لم يحدث لها شيء، إلا الهوندا المصابة كما هو مصاب صاحبها، يقول: "لم أجد سوى العويل والشتم، فقدت عقلي، اجتمع حولي غراج علال كله، توقفت حركة السير، لو رأيتني أنتف شعر رأسي، أعض الأرض، أرتد من الاصطدام بحافة أو شاحنة للاصطدام بسيارة أو جدار... قيامة"[4]، إذ يعتبر بذلك الجنون العرضي أحد ردود الفعل عن الأحداث غير قابلة للتصديق والتفسير، والتي لا يتقبلها العقل مما يجعلها تدخل ضمن الأحداث العجائبية التي تنتهي بتفسير عقلي وإلى حالة مرضية هي الجنون.

[1] – المصدر السابق، ص35.

[2] –المصدر نفسه، ص35.

[3] – نفسه، ص63.

[4] – نفسه، ص64.

يقول مصطفى شيش كباب: "أحالونا على قاضي التحقيق الذي أحالنا بدوره على مستشفى الأمراض العقلية... في تقرير الطبيب الذي فحصني شيء من هذا "جنون عابر"، لكنه يمكنه أن يعاوده في مواجهة أية صدمة جديدة إذا كانت من القوة..."[1]، ويؤكد مصطفى أن هذا الجنون متوارث في العائلة فالكل فيهم ينهار من حين لآخر، يتعاطون أثناء ذلك المهدئات ثم يعودون لحالتهم الطبيعية بحيث يعيشون فترات بين الواقع واللاواقع وإذا كانت العودة إلى السلامة العقلية بفضل العناية الطبية، وسيكون التفسير عقليا وطبيعيا، أمّا عندما يضعنا مصطفى أمام تفسير آخر لعلاج والدته وهو تفسير فوق طبيعي فيتحدث عن جنونها العرضي الذي لا يختفي إلا بعد زيارة "سيدي عبد الرحمن" لتعود إلى حالها الطبيعية. والرواية على الرغم من أنها تعطينا بعض التفسيرات العقلية واللاعقلية لأحداثها وتصرفات شخوصها غير الطبيعية واللاواقعية في كلتا الحالتين تضعنا أمام العجائبي الذي يتلاشى في جهة أخرى أمام اللامفسر والفوق طبيعي فنكون في العجيب، أو المفسر فنكون في الغريب. وبالتالي قبل المرور على هذه الأجناس يجب أولا المرور على العجائبي.

رواية " شجر الخلاطة" متموضعة في الخطاب العجائبي الذي يكشف هذا الأخير حضوره بدرجات عالية في متنها وبنائها وشخصياتها وماهيتها ليبقى السؤال دائما مطروحا ومستغلقا على الإجابة ليصبح النص مفتوحا على الكثير من التأويلات.

[1]- الميلودي شغموم، شجر الخلاطة، ص65.

الفصل الرابع

"الشخصية العجائبية في رواية الأناقة للميلودي شغموم"

إضاءة منهجية.

1) الشخصية العجائبية.

2) أنواع الشخصية العجائبية.

3) السارد العجائبي.

إضاءة منهجية:

تعد الشخصية أحد أهم المكونات في الرواية العجائبية ، بل أهميتها تغذو في كونها جزء مهما في بناء باقي الأجناس والأنواع الأدبية التي تغترف منها الرواية، والعجائبي لم يعد مقتصرا على تكرار التجارب السابقة بل أصبح التجريب سمته البارزة في "تكسير قوالب الواقعية الضيقة، والبحث عن طرائق للترميز وتمرير الانتقادات الاجتماعية والسياسية والدينية"[1]، والتي أصبح الإنسان يعيشها في راهن ملئ بالهموم والمستقبل الغامض المجهول.

الميلودي شغموم الكاتبة عنده ليست "مجرد مستوى أفقي، ليست سطحا يأتي إليه المعيش واليومي... ليست الكاتبة مجرد نقل تقني يركب المعيش، يبنيه بالتركيب القواعدي وتقيمه قوانين اللغة"[2]، بل غدت الكتابة الروائية عنده تستشعر "تشظي الذات جراء السلب والتهميش والمسخ والتهميش للأنا والآخر على السواء، في ظل القيود القاهرة التي تأخذ منك حريتك وخلاصك، وتحولك إلى ظل فاقد الإرادة"[3]، فالكتابة في حد ذاتها تجاوز واختراق، لذلك أصبح العجائبي أهم سمات الرواية المعاصرة التي تكتب عن الشاذ وعن المسكوت عنه وتفجر المكبوت، إنها تقول ما لا يقال وما يقال، إنها كتابة ليست باعثة للقلق فقط وإنما هي تنطلق منه ومن الحيرة ومن السؤال، هي لا تجيب بقدر ما تطرح التساؤلات، وترهن الشكوك، في واقع ملئ بالصدمات ينتج اللامعقول، وازدواجية الشخصية، واغترابها، وألمها وقلقها الوجودي الذي يعكس رؤيتها لهذا العالم.

الميلود شغموم في نصوصه يتجاوز معنى النوع الروائي، ليستثمر بنيات العجائبي خطابا ضمن استراتيجية "الكتابة العجائبية بمفهومها الجديد الذي يقوم على الغموض والالتباس المفضي إلى أدب لا يميز الواقع واللاواقع، والمعقول واللامعقول، والمرئي واللامرئي، والذي يقدم لنا شخصيات

[1]- تزفيتان تدوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 5.

[2]- يمنى العيد، الراوي: الموقع والشكل، بحث في السرد الروائي، مؤسسة الأبحاث العربية ش.م.م، لبنان، ط1، 1986، ص48.

[3]- الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة، دراسة نقدية في السرد وآليات البناء، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2010، ص84.

بأحاسيس ممزقة وسلوكات شاذة ونظرة قلقة ومتشائمة، شخصيات يكتنف الغموض أفقها، ويلف الالتباس مصائرها، شخصيات حائرة تتابع بامتعاض ومرارة قدرها المأساوي، وفاقدة لكل الخيوط الواصلة واللاحمة بينها وبين المجتمع والمحيط، فحكم عليها أن تعيش غرابتها المقلقة"[1]، إنها الشخصية العجائبية اليوم التي تقف بين الماضي والحاضر والمستقبل ممزقة الروح والكيان.

أهمية الشخصية تكمن في أن "لا أحد من المكونات السردية الأخرى يقتدر على ما تقتدر عليه... فاللغة وحدها تستحيل إلى سمات فجة لا تكاد تحمل شيئا من الحياة والجمال، والحدث وحده، في غياب وجود الشخصية، يستحيل أن يوجد في معزل عنها، لأن هذه الشخصية هي التي تُوجده، وتنهض به نهوضا عجيبا، والحيز يخمد ويخرس إذا لم تسكنه هذه الكائنات الورقية، الشخصيات"[2]، والرواية العجائبية لا تصور هذه الشخوص كعناصر للتزيين وإتمام الحبكة أو جعلها ترفا فنيا وإنما هذه الشخوص تنهض لتلغم الرواية بمصائر قدرية، قاعدتها الاستثناء، وهي تتشكل من التكرار، والتراكم، والتحول والتعارض مع شخوص الواقع الخارجي، وشخوص العالم الداخلي الذي تجري فيه، فالشخصية العجائبية تتصف بالامتساخ والتحول نتيجة عمل داخلي فيزيولوجي، أونفسي أو عامل خارجي فوق طبيعي، فتشكل حيرة لدى شخوص عالمها الداخلي وحيرة أخرى على مستوى القراءة والتلقي[3].

إن التنوع الذي تخلقه الشخصية العجائبية والتي تفرضه خصوصية كل محكي يجعل تصنيفها أمر صعبا، ولكن هذا التنوع لا يعني عدم اشتراكها في خصائص بل العكس لها مميزات عامة تجمعها مع بعضها البعض، فهي تولد طاقة تخييلية تجعل القارئ مترددا تركبه الحيرة حول غرابة هذا التكوين والأفعال غير العادية، فما يجمع الشخصيات العجائبية هو التحول والامتساخ الذي يحقق لها التنوع، بحيث لا تكون مقتصرة فقط على الإنسان أو الكائن الحي بل على كل الأشياء الحسية والمجردة،

[1] – عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربية، ص20.

[2] – عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 104.

[3] – ينظر: شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص.ص 198 – 199.

فيمكن أن تكون إنسانا، أو نباتا، أو حيوانا، أوجمادا، أوأن تكون أشياء مرئية ولا مرئية[1]،... لأن منطق الحكي هو الذي يحدد نوعية هذه الشخصية، فتقنية توظيف العجائبي تختلف من روائي إلى آخر، ولكنها كلها تنطلق من الإنسان إلى الإنسان حتى وإن اختلفت وتنوعت طبيعة هذه الشخوص في الرواية.

صعوبة وجود طرائق تحليل الشخصية يمكن في دراستها وارتباط مفهومها منذ القديم بالشعرية الأرسطية التي عدتها أمرا ثانويا يخضع فقط لمفهوم الفعل، "فأرسطو يقول ربما تكون هناك حكايات خرافية من غير سمات شخصية، ولكن لن تكون هناك سمات شخصية من غير حكاية خرافية. ولقد تبنى المنظرون الكلاسكيون هذه النظرة (فيسيوس). واتخذت الشخصية، التي لم تكن حتى تلك اللحظة سوى اسم وعامل للفعل، فيما بعد كثافة نفسية، وأصبحت فردا، و"شخصا"، وباختصار لقد أصبحت كائنا متكونا تكونا كاملا حتى وإن كانت لا تقوم بأي عمل من الأعمال"[2]، ثم بعد ذلك مرت الشخصية إلى مرحلة أخرى في التحليل البنيوي عند تدوروف وتوماشفسكي، هذا الأخير الذي أنكر أهمية الشخصية في البناء السردي ثم خفف من حدة ذلك.

أمّا بروب فحول الشخصيات إلى وجهة أخرى في التحليل تقوم على وحدة الأفعال، أو ما يسمى بوظائف الشخصيات لذلك يقول: "تمثل وظائف الشخصيات الأجزاء الأساسية في القصة، وهذه الوظائف هي ما ينبغي علينا أولا أن نقوم بعزله"[3]، وقد قام بروب بتحديد هذه الوظائف إلى واحد وثلاثين وظيفة نجدها في القصص العجيب مهما اختلف اسم الشخصية، و"من أجل ذلك ينبغي تحديد الوظائف، وهذا التحديد يجب أن يكون محصلة اهتمامين اثنين، فقبل كل شيء لا يجوز أبدا للتحديد أن يقيم أي اعتبار للشخصية المنفذة، وفي معظم الحالات ستتم تسمية الوظيفة باسم

[1]- ينظر: شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص.ص 200 – 201.

[2]- رولان بارت، التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، د.ط، 2004، ص62.

[3]- فلاديمير بروب، مورفولوجية القصة، ص 38.

يعبر عن الفعل كالحظر "Interdiction" والاستجواب "Interrogation"، والهرب "Fuite"...الخ"[1]، ثم بعد إنجازات بروب أصبحت الشخصية قضية مهمة في التحليل البنيوي، بل إننا نجد اختلافات في طرائق تحليلها في المنظور البنيوي، فغريماس انطلق من النماذج العاملية* بعد تطويره لوظائف الشخصيات عند بروب، أمّا تدوروف وبعض السرديين عالجوا ذلك باعتبارها صوتا سرديا أكثر منه عنصرا حكائيا.

ثم نجد دراسة أخرى ناجحة لـ"فيليب هامون" استفاد فيها من أعمال السيميائيين الذين أهملوا البعد الأدبي، بحيث اهتم بالشخصية من بعديها الوظيفي والتخييلي مبتعدا عن البعد التركيبي للحكي، والاهتمام بالقضايا التي تطرحها مقولة تراتبية النسق[2]، فهامون لا يبحث في الشخصية من السؤال "عن ماذا تقول فقط، مثل مساءلة "بروب" لها وإنما ماذا تقول وماذا يقال عنها أيضا. ولن يتحقق هذا إلا من خلال إدراك الكاتب والقارئ معا لتلك العلاقات، التي تقيمها الشخصية مع من يعايشها من شخصيات أخرى في المشهد السردي ضمن النظام العلائقي والتقابلي"[3]، ويضيف هامون أن التعريف بالشخصية غير ثابت لأنه خاضع في بنائها لفعل القراءة الذي لا يمنحها صورة مكتملة وقارة إلا بعد انتهاء المتلقي من قراءة النص الحكائي إلى آخره[4].

وبالتالي فإن ما يحدد الشخصية هو وعي القارئ بتلك العلائق الموجودة في النص وما تمنحها قراءته من أبعاد ودلالات مختلفة. لهذا فإن قضية تصنيف الشخصية لم تحل بعد ولم يتم حسب بارت حسم المسألة لصعوبة تقديم مسألة التصنيف.، وبالتالي مازالت تثير اختلافات على

---

[1] – فلاديمير بروب، مورفولوجية القصة، ص 38.

* – اقترح غريماس أخيرا أن يصف ويصنف شخصيات القصة، ليس بحسب ما هم عليه، ولكن بحسب ما يفعلون (ومن هنا جاء اسمهم كعوامل)، ينظر: رولان بارت: التحليل البنيوي للقصص، ص 65.

[2] – سعيد يقطين، قال الراوي، ص 90.

[3] – غيبوب باية، الشخصية الأنثروبولوجية العجائبية، ص55.

[4] – Vu:Philippe Hamon, Pour un statut sémiologique du personnage,Lectures, Littérature,revue trimestrielle n6, mai 1972, p.p90-96.

مستوى الساحة النقدية، وذلك بسبب تنوع الرؤى والمنطلقات، واختلاف المناهج والاتجاهات، وثراء وتنوع النصوص السردية.

1- الشخصية العجائبية:

لا يمكننا تصور عمل أدبي بدون شخصيات فهي "موضوع القضية السردية"[1]، الذي تتفرع منها ثلاثة أنواع هي: مرجعية وتخييلية، وأخرى هي "الشخصية العجائبية ذات الملامح المفارقة لما هو قابل للإدراك أو التصور وذلك لكونها مباينة لما هو مرجعي أو تجريبي، الشيء الذي يجعلها قابلة للتمثل أو التوهم"[2]، كما أن هذه الشخصية العجائبية الصرفة لها أيضا علاقة مع الشخصية المرجعية والتخييلية في كون أن العجائبي لم يعد مرتبطا فقط بالخوارق وإنما بكل ما يرتبط بخلخلة هذا الواقع الذي يبدو عقلانيا، وقد وضع شعيب حليفي لتحديد الشخصية العجائبية مؤشرين هما:

- **المؤشر الأول:**

تحمل الشخصية سمة التحول الممكن رصده، بين مختلف الأجناس الأدبية القريبة من الرواية، انطلاقا من تعيين الحدث الفوق طبيعي، وتحديد مميزات الشخصية المفارقة في الأوصاف والسلوك والأفعال والحركات والأقوال.

- **المؤشر الثاني:**

تتميز الشخصية العجائبية بالغنى لأن خلقها يتم بتظافر كثافة تخييلية خارقة، موحية دلاليا بحيث تنبئ بها في كل موقف حدثي[3].

العجائبي الحديث يغترف من خصوصية العجائبي الكلاسيكي الخارق لحدود الأجناس المتاخمة له، كما يمزج بين العجيب والغريب لأنه يقع بينهما، ويغترف من الأسطورة والصوفية، ومن القصص الشعبي، ومن الخرافة ليصنع لنا هذا التنوع شخصية روائية عجائبية قاعدتها الاستثناء تعمل

[1]- تزفيطان تدوروف، مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص 73.

[2] - سعيد يقطين، قال الراوي، ص 93.

[3] - ينظر، شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 197.

على تصريف خوارقها التي تعبر عن إنسان عالم اليوم الحديث وتجاوز إحباطاته، وتكسير القيود المكبلة لحركته، فهذا النوع من الشخصيات يتكون نتيجة التقاء علامات متعددة تتفرع على مستويات مختلفة من الوظائف.

تتجاذب الشخصية أجناسا وأنواعا كثيرة متعددة ومن هنا أخذت الشخصية الروائية تنوعها واختلفت سماتها وملامحها من نص لآخر، وهذا ما اعتمد عليه الميلودي شغموم في رواياته بصفة عامة، ورواية الأناقة بصفة خاصة، فهو ينطلق من التعجيب والغرابة، والأسطرة، والكرامة الصوفية، والسحري والخارق، والواقعي واليومي الكئيب، والعقلي واللاعقلي، والتخييل، والهذيان، والضياع، والحلم، والتشتت والتأزم النفسي...، إن هذا المزج هو ما يصنع منها كائنات ورقية تقوم على التناقض، فرواية الأناقة محملة بشخوص عجائبية متنوعة، انطلاقا من سادرها الذي يعمل على تحريك الشخصيات وتأثيث لعالم السرد، متنقلا بين فصول الرواية بعدة أقنعة، يسرد ما هو عجيب وخارق ملون بما هو أسطوري وصوفي، ومع ما هو واقعي متأزم، يحكي غرابة المعيش، وازدواجية الشخصية الواحدة التي يطالها المسخ والتحول.

2- أنواع الشخصية العجائبية:

لما كانت أدور الشخصيات متنوعة ومتفاوتة في الرواية، "تفر إلى كتابها كي تحيا في المخيلة الجماعية، حياة متجددة باستمرار، إنها تصبح رموزا وأسطورة، ليس لها مرجع واقعي مستنسخ، لكن هناك ظلال الواقع الذي التقطته المخيلة بأحجام متفاوتة ومتباينة"[1]، ومنه يمكن أن نميز بين ثلاثة أنماط من الشخصية العجائبية انطلاقا من رواية الأناقة:

الأولى شخصيات عجائبية صرفة "تطرح إشكالا حقيقيا بالنقاش في ما يتعلق بالعجائبي، ولجوئه إلى استعادة بعض المواضيع التي وردت في الأسطورة أو الموروث الصوفي والحكائي القديم، يتم توظيفها في إطار تشكيلي جديد"[2] يحيل إلى الحاضر والمستقبل.

أمّا النوع الثاني هو الشخصيات المرجعية التي تتداخل في الكثير من الأحيان مع الشخصيات العجائبية الصرفة، لأننا "نجدها كلما تقدمنا في تشخصيها وتحليلها أميل إلى النوع القابل للتمثيل والتوهم"[3]، فهي شخصيات معروفة خارج الرواية من عوالم نصية أخرى، ولكنها شخصيات مرجعية ذات سمات عجائبية.

وثالثا نجد الشخصيات التخييلية اصطنعها الراوي في السرد للإيهام بواقعية الأحداث، ولكن أي واقعية أغرب من عصر اليوم بأمراضها وهذيانها واستيهاماتها، وهو ما يجعل شخصياتها عجائبية تحمل القلق الوجودي، وتعيش الحيرة والشعور بالاغتراب والمفارقة والصدمة من الواقع كأنها لا تعيش، هذه الواقعية التي لا يتقلبها العقل، كما أن تصنيفات الشخصية العجائبية متداخلة مع بعضها البعض خاصة الأولى والثانية.

---

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

[2]- المرجع نفسه، ص 204

[3]- سعيد يقطين، قال الراوي، ص 93.

أ- الشخصية العجائبية الصرفة:

تحمل هذه الشخصيات صفات عجيبة وقدرات خارقة تفوق قدرات البشر العاديين، وتتمتع بملامح غير عادية، والمقصود بها "كل الشخصيات التي تلعب دورا في مجرى الحكي، والمفارقة لما هو موجود في التجربة، وفي هذا النطاق يبين كون عجائبيتها تكمن في تكوينها الذاتي وطريقة تشكيلها المخالفة لما هو مألوف"[1]، فشخصيات رواية الأناقة تمتد جذورها إلى شخصيات عجائبية، إنها شجرة النسب العجيب المليء بالأحداث غير طبيعية بدء من الولادة الأولى لعائلة آل الشكور أو آل الرنجي وانطلاقا من سرد العطوي عن هذه السلالة العجيبة في كتابه "النور في أخبار الشكور".

إن أحداث الرواية تتفاعل فيها الشخصيات عبر امتداد زمني طويل حافل بالأساطير والكثير من السحر والكرامة، إنه مزيج من الميتافيزيقا التي تنهض بها بنيات العجائبي، والرضوخ لخرافة النسب والسلالة والانحدار والدم الهجين من كائنات مختلفة بشرية وغير بشرية، لأن شخصيات الأناقة تحقق انتماءها إلى الشخصيات العجائبية التي لها قدرات خارقة، و التي كانت لميلادها أحداث عجائبية، تلقت مساعدات من أطراف غير مرئية، مثل ما يتشكل غالبا في أحداث الشخصيات ذات الملامح الأسطورية، أو ذات الملامح الصوفية (الكرامة، المكاشفة...)، وأيضا الشخصيات السحرية التي لها علاقة بالسحر والساحر والجن، ...الخ.

وأهم شخصية عجائبية في نص "الأناقة" هي شخصية "صالحة" التي لها ارتباط وثيق وعلاقة عجيبة مع إحدى فروعها حفيدتها "زينب الرنجي"، التي تتفرع من نسب صالحة بحيث يربط الدم بين الماضي والحاضر، لتشكل هي الأخرى شخصية عجائبية من نوع آخر.

[1]- سعيد يقطين، قال الراوي، ص99.

- **شخصية صالحة:**

يبدأ السارد الحديث عن "صالحة" عندما يريد أن يثبت نسب مدينته "الصالحية" لهذه المرأة الأسطورة التي حدثت في ولادتها العجائب والغرائب، تماما كما يحدث دائما في ولادة أبطال الأساطير، هنا يتحول التاريخ كما يقول السارد: "إلى حكايا شديدة الجد، الخالي من الجد، والرموز إلى محتويات مادية محضة فارغة من الحياة في بساطة الحياة"[1]، فصالحة الشخصية العجائبية لا يعرف نسبها الأصلي الثابت "من كثرة ما جعلوا لها من أصول مختلفة، قالوا إنها من قبيلة زعير، وقالوا من الشاوية، وقالوا من دكال، وقالوا من زمور... من سوس أو من الريف، من ضواحي تلمسان، من الصحراء، من موريتانيا، من الأندلس ومن... لم يتركوا مكانا له تاريخ مع هذه الأرض إلا وربطوها به!"[2]، وكأن صالحة هي الأسطورة الأم والأصل التي تنحدر منها كل هذه القبائل التي نسبت نفسها إلى هذه المرأة، أو كان لها القدرة أن تولد وتتواجد في أكثر من مكانا في وقت واحد، فعلى اختلاف وتنوع الأنساب كان قصة ولادتها واحدة في كل قبيلة، ومع كل الأخبار والأمور الفوق طبيعية فإن لا أحد يختلف في ذلك إلا في بعض النقصان والزيادة الطفيفة ممن نسبوا أنفسهم لهذه المرأة، "فالحكاية انتماء ورجاء"[3] كما تقول الرواية.

تبدأ هذه الأحداث في إحدى القبائل مع ولادة ابنة شيخ القبيلة بعد سبعة أولاد ذكور وقد كبر من العمر عتيا، فأقام الشيخ حفلا للشكر دام سبعة أيام متتالية وصاخبة، وبهذا الاحتفال قد خرج الرجل عن عادة قومه "الذين كانوا يسترون على ولادة الإناث، ويحتفلون بولادة الذكور"[4]، ليس خشية عار أو فقر بل لأن قيمتها في هذه القبيلة العجيبة أعلى من قيمة الولد، فهي أعز ما يطلب في الدنيا. وفي نفس الوقت صادف ولادة بنت أخرى بنفس مواصفات الأولى في بيت الخماس الذي

[1]- الميلودي شغموم، الأناقة، دار الثقافة، دار البيضاء، ط1، 2001، ص 8.

[2]- المصدر نفسه، ص 9.

[3]- نفسه، ص 13.

[4]- نفسه، ص9.

يعمل عند شيخ القبيلة، لم يعلم بوجودها إلا جارة بكماء ساعدت الأم أثناء المخاض بهذه الطفلة التي سماها والديها "بدورهما صالحة لعل بمجيئها تصلح الأحوال"[1]، ولكن في قصة ابنة الخماس لا يكون السارد متأكدا من الخبر مما يبعث شعورا بالحيرة ويعطي فرضيات مختلفة لقصة ابنة الخماس التي يبتدؤها بمسكوكات لغوية توحي بالشك "صادف والله أعلم علم اليقين، ولكثرة ما ادعى وزور بعض المؤرخين"[2]، فهذه الجملة ترسم "آفاق التعاقدات الممكنة بين الباعث والمتلقي المفترض"[3] للحكاية ليزرع فيه الشك لما سيحكي، لأن القصة العجائبية تنبني على أرضية واقعية ثم بعد ذلك تنحو منحى آخر غير واقعي مغاير فوق طبيعي، بحيث يحصل تردد الشخصية والقارئ في نفس الوقت وحينئذ تكون الحكاية قد حققت إحدى شروط العجائبي.

طوال السبع الليالي التي أقيمت فيها حفلة صالحة أتيس الشكور هاجمت الخنازير المتوافدة من كل الغابات القبيلة، والتي بررها خصوم الشيخ وحتى أتباعه إلى خروج أتيس عن عادات الأجداد بهذا الاحتفال، الذي قد أخل البدعة "بالمواثيق السرية والعلنية بين البشر والحيوان وأثار حفيظة الأجداد! الأجداد الأفذاذ؟"[4]، الذين تقمصوا أبشع صورة وهي "أجساد الخنازير" للتعبير عن سخطهم واستنكارهم خرق أتيس الشكور لطبيعة العلاقة بين الإنسان والحيوان، لذلك هي تطالب بصالحة أو أن يكون الهلاك مصير القبيلة، هكذا نجح الخصم اللدود "الضأني" الذي يريد الزعامة في زرع الفتنة من أجل تقديم صالحة قربانا للخنازير، كما جرت العادة في تقديم أعز ما يملكون البنات قربانا وأضاحي للطبيعة الثائرة من أجل المحافظة على هدوئها والسلامة من شرها، خاصة ونحن نلمح طابع هذه العلاقة التي تكمن في التسمية الحيوانية التي تدل على الرضوخ " أتيس والضأني".

[1]- الميلودي شغموم، الأناقة، ص 9.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربية، ص 24.

[4]- الميلودي شغموم، رواية الأناقة، ص 10.

يقول الضأني "صالحة يا شكور تهدأ الشرور! صالحة...صالحة!...صالحة للأجداد والقبيلة للأمجاد! صالحة!..."[1]. وبمطالبة القبيلة "لصالحة أتيس الشكور" أمام خيمة شيخ القبيلة خرج عليهم الخماس ظنا منه أنهم يطالبون بابنته، فأخرج رجال القبيلة ابنة الخماس "صالحة" من صدر أمها وابنة الشكور من صدر أمها أيضا، ولكن المفاجأة والدهشة عندما وجدوا أن البنتين نسخة واحدة لبعضهما، لذلك قدمهما الضأني الاثنتين قربانا للآلهة، قائلا: "تفرح الآلهة وترضى بكثرة القرابين، والمتشابهات والمتشابهون إخوة الشياطين"[2]، بحيث كان هذا التشابه العجيب مصدر حيرة وخوف وقلق للقبيلة، فكان لزاما عليهم التخلص منهما الاثنتين لأنهما مصدر الشرور التي لحقت بهم جراء غضب الأجداد، هكذا "رمي بالبنتين معا، بعد أن زفتا كما تزف أجمل العرائس العذارى البهيات في الغابة، في مغارة القرابين للخنازير الأجداد، ودفنت قربهما المرأتان الوالدتان زيادة في القربى والتزلف"[3]، هكذا قدمت القبيلة نساءها فأصبحت تسمى "قبيلات خنازير النساء".

ويتواصل العجائبي بعد تقديم "صالحة وصالحة" قربانا للخنازير أو أرواح الأجداد التي كانت أرحم من رجال القبيلة، بل امتد هذا العجائبي إلى العلاقة الوطيدة التي ربطت البنتين مع هذه الحيوانات الممسوخة، فكانت تقترب الخنازير منهما وتشتمهما الواحد بعد الآخر في لطف وتقدير وخوف وكأنها تمنحهما قوة أو أنها تعرف ما سيكون لهما من قوة خارقة.

عندما تستفيق البنتين مع هدوء الغابة ورجال القبيلة تطلقان صرخة مدوية تعود بهما الوالدتين من جديد إلى الحياة، بحيث يمثل هذا الحدث العجائبي قدرات خارقة منحت للطفلتين في إعادة الوالدتين للحياة بعد الموت والدفن، هذا ما يؤسس لشخصية "صالحة وصالحة" البعد العجائبي من خلال الولادة العجائبية وما رافق ذلك من خوارق فوق طبيعية. وبعد أن بلغتا سن البلوغ في الغابة مع الخنازير التي تربت معها اكتسبت البنتان صفة الحيوانية والبشرية، وما إن أصبحتا قادرتان

[1]- الميلودي شغموم، الأناقة ، ص 11.

[2]- المصدر نفسه، ص 13.

[3]- نفسه، الصفحة نفسها.

على رعاية نفسيهما حتى وُجدت الوالدتان متلاصقتان وقد فارقتا الحياة بعد أن أتمتا مهمتيهما في التربية والرعاية مع الطبيعة التي ساعدتهما في ذلك، وككل حكاية عجيبة لابد من الرحيل، ومن غابة إلى غابة وصلت "صالحة وصالحة" إلى البحر وعلى هضبة هناك شكلتا مدينة "الصالحية" التي تنسب إليهما.

شخصية "صالحة وصالحة" تنفرد كونها تحمل مكونات العجائبي من خلال تمتعهما بصفات فوق طبيعية وغير مألوفة، بحيث كانت البداية العجائبية لولادتهما وتربيتهما حياة غير عادية برعاية كائنات مرئية ولا مرئية خفية لهما وبتقمص الأجداد في صورة الخنازير، إذ يعبر هذا الامتساخ عن سخطهم لنقض القوانين الطبيعية التي تحكم الكون بين الإنسان والحيوان وبين الإنسان وعالم الأرواح، إن "صالحة وصالحة" شخصية أو شخصيتان تجسد القوة السحرية الخارقة والسلطة القدرية والرحم الأول لميلاد الصالحية.

ولا يتوقف المستحيل والممكن عند هذا الحد بل يمتد في كون أن "صالحة أتيس الشكور" و"صالحة بنت الخضير الخماس" التي قيل أنهما نسخة واحدة "لم تكونا سوى امرأة واحدة"[1] حسب الرواية، بحيث يتنازع دم "صالحة" نسبين نقيضين دم الأسياد والعبيد فلا أحد يفرق بينهما، فهل هما امرأة واحدة تستطيع أن تتجسد في أكثر من جسد. فالعجائبي يغلف قصة صالحة بحيث لا يوجد تفسير لكل هذه الأحداث فيبقى التردد ملازم لقصة "صالحة" حتى النهاية مادام السارد لم يحسم أمره بتفسير منطقي عقلي ولا فوق طبيعي، فمرة يتحدث بصيغة المفرد ومرة أخرى يتحدث بصيغة المثنى.

بداية الأحداث في الصالحية عندما لاحظ البحارة امرأة تشبه الجنية، وبدأوا يتناقلون صفات غامضة وغريبة عنها إنها "صفات المرأة التي ليست جميلة جدا، أي لا تسر من بعيد، ولكنها فاتنة تخلب الأنظار، وليست مليحة جدا، ولكنها ساحرة، أي تشتعل حاسة الاشتهاء، المرأة التي ترتدي

[1]- الميلودي شغموم، الأناقة، ص 85.

فستانا أسود متوسط الطول وذا ثلاث فتحات كبيرة فتحة الصدر وفتحتا التحت قبلا ودبرا..."[1]، هذه المرأة العجيبة التي جذب سحرها البحارة والتجار، والمغامرون، والمرتزقة حتى عمرت الصالحية، التي قسمت بدورها إلى قسمين: الصالحية العليا أعلى الهضبة، والصالحية السفلى على الشاطئ، الأولى لطالبي المتعة والمال والثانية للمغلوب على أمرهم من النساء والمرضى والمجاذيب، والأغرب حسب الرواية أن لا أحد يفرق بينهما لأنهما يفعلان ذلك بالتناوب، أو هما امرأة واحدة لها القدرة أن تتواجد في أكثر من مكان.

كثر الوافدون على الصالحية من أجل صالحة التي كثرت عليها أيضا دعوات الزواج، فبعثت إلى ملكات إسبانيا والبرتغال وفرنسا تطلب إنشاء "مملكة السلام" يكون فيها الحكم للنساء، ولكن ملكات تلك البلدان العدوة تضامنت ضدها لجعل الصالحية ممرا للبلد وكل إفريقيا، ومن أجل سلب روحها وليخفت سحرها، هكذا تنوعت شخصية صالحة وتلونت بكل أنواع عجائب وغرائب الشخصيات السردية والتي تتمثل في:

1- شخصية المسخ والتحول:

تحمل صالحة صفات بشرية وحيوانية فقد تربت في الغابة مع الخنازير واكتسبت دهاءها كما يقول السارد، كما أن الخنازير كانت سوى روح الأجداد تقمصت جسد الحيوان استنكار وغضبا من أتيس الشكور الذي أقام احتفالا لابنته صالحة على غير عادة أجداده.

إن التواصل مع الحيوان يفوق القدرة الإنسانية والطبيعة المألوفة إلى المعجزة التي اكتسبها بعض الأنبياء، وتحولها بصيغ أخرى إلى بعض الأولياء والزهاد والمجاذيب كجزء من الكرامة وإلى بعض الصلحاء[2]، ومن هنا جاء اسم "صالحة"، التي امتلكت القدرة على تطويع الحيوان المفترس والتواصل معه بلغة خاصة والتحول والمسخ الذي جعلها ابنة الخنازير بالتبني، وهي قدرات خارقة في تذليل

[1] – الميلودي شغموم، الأناقة، ص 16.

[2] – ينظر، شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي، ص 448.

عناصر الطبيعة واتحادها معها يجعلها كائنا متحولا بين الحيوانية والبشرية، كما وصفها أحد البحارة على أنها: "امرأة ترقص كالأفعى بل أشد سحرا ورشاقة، فتكا من الأفعى"[1] خاصة ونحن نعلم ما تمثله الأفعى من رموز دينية وأسطورية وشعبية متعلقة بالسحر والخداع والقتل والخطيئة.

ومن جهة أخرى يمكن أن نسلم أن صالحة لا تملك فقط القدرة على التواصل مع الحيوان بل مع كائنات ميتافيزقية خفية، إذ أن الخنازير لم تكن سوى أرواح الأجداد، وبالتالي فالعجائبي يكمن في هذه الصفة الفوق طبيعية، إزاء ما يسمى بتناسخ الأرواح حيث يمكن لهذه الكائنات أن تعيش حياة دنيوية أخرى بعودة الروح إلى جسد أرضي، والعجيب أن التقمص كان من أرواح بشرية إلى أجساد حيوانية لحيوان ربط هو الآخر في الثقافة العربية بالمسخ، لذلك عللت الرواية أن هذا الشكل كانت نتيجة الغضب.

لا يقف الحد أيضا على المسخ في شخصية "صالحة" على هذه الحدود بل تصفها الرواية في متنها على أنها كانت إحدى حوريات البحر التي عاشت مع بشري لمدة عام في البحر، وأنجبت منه ابنة فعاد الرجل إلى أهله حاملا ابنته، هذا الكائن الممسوخ أو المتحول "حورية البحر" يرسم لنا من خلال المخيال الجمعي الشعبي والأسطوري العالمي الذي تجتمع فيه كل الأمم، صورة كائن خيالي هجين يجمع بين امرأة بشرية فاتنة وسمكة، حيث أن هذا الكائن يستطيع العيش خارج البحر وداخله فالقسم العلوي منه جسد بشري من الرأس حتى السرة، أمّا الجزء السفلي منه جسد سمكة من السرة إلى الذيل، هذا الكائن الممسوخ يعد من الميثولوجيا المتعلقة بالبحر كما نجد حضور هذه الشخصية في الليالي العربية مثل " جلنار ابنة البحر"، وقد ارتبط هذا الكائن عموما بالقدرة على السحر والغواية وسلب العقول إلى المجهول التي وردت فيها الكثير من الحكايا العجيبة.

[1] – الميلودي شغموم، الأناقة، ص 16.

2- شخصية الجنية / شبه جنية:

تأكد اعترافات ومشاهدات البحارة الأجانب وأبناء البلد لهذه المرأة أنها جنية أو "طيف امرأة تشبه الجنية!"[1]، من خلال قدرتها على الاختفاء والتجلي ولعبها للعبة المرئي واللامرئي، ما يجعلها شخصية تحمل كل بنيات العجائبي، من خلال قدرة الجن الخارقة في كل الأحداث والأفعال التي تنسب إليهم، وهو ما يكسب شخصية الجن بعدها العجائبي المتجذر في الوعي الجماعي للشعوب كافة على اختلافهم وتنوعهم.

يتجسد العجائبي في شخصية صالحة مع الجن بارتباط صفاتها مع ما يروى عن هذه الكائنات النارية من أعاجيب ومفاجآت وخوارق وقدرات فوق طبيعية، فالبنتين قد تربتا في غابة موحشة مع الخنازير التي لم تكن سوى أرواح الأجداد، كما أن الجن تسكن الأماكن المهجورة وقد تلقتا البنتان مساعدات من كائنات لامرئية، فكيف لهما أن تعيشا هناك وتنتقلا من غابة إلى أخرى بدون مساعدات خفية.

كما تذكرنا صورة حياة صالحة بالسير الشعبية التي تلقى أبطالها رعاية من الجن كما في سيرة سيف بن ذي يزن التي تعهدت تربيته وإرضاعه مدة من الزمن ملكة الجان، فالكثير من الأبطال العجائبيين كانوا يحملون صفات الإنس والجن فيطوون الأرضا طيا ويستطيعون أن يكونوا غير مرئيين، وأن يتحولوا إلى صفات مختلفة ومتعددة، أضف إلى لعبة القرين إذا اعتبرنا أن صالحة أتيس الشكور وصالحة بنت خضير الخماس كانتا شخصية واحدة تجسدت في صورتين وجسدين، بحيث سمح لها الأمر أن تكونا في مكانين مختلفين في زمن واحد ما يجعلنا نقف عند "القرين".

[1] - الميلودي شغموم، الأناقة، ص14.

3- شخصية الساحرة:

كانت صالحة ساحرة فقد جذبت كل بحارة الأبيض المتوسط، والتجار، والمجاذيب، بل كل الناس من مختلف الأجناس، والجهات، فكل من رآها لا يسلم من سطوة سحرها فسميت "الساحرة" و"ذات السحر والعجب"، وسلبت للناس عقولهم كما سلبت أموالهم، فمنهم من بقي متشردا على أرضها أو من أهل الحضوة عندها، ومنهم من يبيع ويشتري، وينهب ويسرق ليعود بماله "للساحرة"، "تلك التي أطعمتهم جميعهم الوافدين منهم، وأهل البلد "مخ الضبع" وأشربتم بوله!"[1]، لكي تخضعهم لها، لأن "السحر لعبة وجزء من ثقافة تعتمد الغيبي وتؤسس لعجائبي منفتح تتقاطع فيه عناصر متحولة ضمنها السحري في أشكاله بالطوائف أو بالديانات أو بالشعبي السائد"[2]، الذي يمنح الشخصية العجائبية البعد السحري العجيب.

لا يتوقف حدوث العجائبي هنا بل يمتد إلى قدراتهم السحرية الخارقة والمتنوعة، فكل من ضاجع المرأة ذات السحر "إنما شبه لهم وما فطنوا إلا اثنان منهم واحد ابن البلد وآخر برتغالي أسود كالزيتونة"[3]، ولكنهم لم ينجوا من اللعنة التي حلت بهما فالأول أصيب بالبرص بعد يومين، والثاني لما خرج من عندها وجد سفنه قد احترقت وكل ركابها مشنوقين، بحيث يصبح عنصر الرعب والخوف جزء لا يتجزأ من عناصر العجائبي، فقدرتها السحرية التي توظف فيها الخارق من خلال قدرتها أولا على المسخ بحيث مسخت ابن البلد، وثانيا قدرتها على أن تكون مصدر لعنة تشكل رعبا، فكيف لها أن تحرق سفنا وسط البحر وتشنق كل ركابها من الرجال الأقوياء وهي على رأس هضبة، لولا امتلاكها قدرات تفوق قدرة البشر، فهي امرأة ساحرة لها القدرة في إخضاع الجن وتسخيره لأوامرها ورغباتها، أوعلى تحريك الأمور عن بعد عن طريق قوة العقل الباطن من جهة وصنع التعاويذ

[1] – الميلودي شغموم، الأناقة، ص 17.

[2] – شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي، ص 451.

[3] – الميلودي شغموم، رواية الأناقة، ص 18.

والخلطات السحرية من جهة أخرى، إضافة إلى ممارستها لعبة السحر من باب الإيقاع والإيهام والخداع وزرع الرعب والخوف.

4- شخصية الولية:

تجمع شخصية صالحة العجائبية كل ما هو أسطوري وشعبي وعجيب وأيضا ما هو صوفي لما يحمله هذا الأخير من معنى الكرامة والمكاشفة التي لا تعطى إلا للأولياء والمجاذيب، وهذه الشخصية تمثل الجانب المقدس من جهة والنموذج الأصفى والأطهر، فقد اتخذت الصالحية السفلى مزارا للمجاذيب والعجزة والمرضى والمسلوب حقهم من الرجال والنساء والأطفال والمتخلى عنهم من المشردين من أجل مساعدتهم.

ولم تتوقف كرامة صالحة في استعمال قدراتها الخارقة في مساعدة المغلوب على أمرهم، بل شاركت "صالحة وصالحة" في الدفاع عن الصالحية ضد الإنجليز وقد شاهد الناس أول مرة وآخر مرة المرأتين التوأمتين مع بعض "لكنهم اعتبروا الأمر كرامة من كرامات ذات السحر"[1] في تجسدها في جسدين، وأيضا كرامة تدمير أغلب منشآت الصالحية بدون أن تنهزم أمام الإنجليز، و"الكثير يعتقد أنهما رفعتا إلى السماء فور انتهاء الحرب، والصواب أنهما في تلك المغارة وسط الصالحية العليا، يخرجان كلما ظلم طفل أو امرأة أو عابر سبيل أو بلد..."[2]، وبذلك نرى أن كرامتها مرتبطة بفعل الخير وتحقيق العدل وإبراء المريض ومساعدة الناس، وغيرها من القدرات التي تمنح للولي. كما أن الرواية لم تذكر وفاتهما بل جعلت مصيرهما عجيب مرتبط بتفسيرين الأول أنهما رفعتا إلى السماء والثاني خلودهما في الكهف إلى تاريخ عصر السارد.

وتدخل ضمن إطار الولاية والكرامة لصالحة "شخصية الصالحيات السبع" التي قالت عنهن الرواية على أنهن إحدى كرامات "صالحة وصالحة" بعد هجوم الإنجليز على الصالحية، وقد سمي

[1] – الميلودي شغموم، الأناقة، ص 18.

[2] – المصدر نفسه، ص 19.

الشاطئ بـ "السبع بنات"، تلك البنات التي جئن من سبع جهات حاملات سبع آلات مختلفة يملأن الأرض غناء ورقصا في الليل والنهار ويرددن البحر والهضبة، يقمن بذلك الشاطئ الحضرة وممارسة الجذب حتى اجتمع عليهن كل الناس، وبقدوم الإسبان ثارت السبع صالحيات الوليات في وجه العدو، واستشهدن ولم يجد أي أحد جثثهن فقيل بعضهم أنهم قد رفعن إلى السماء وأصبح الشاطئ مزارا تأتيه أسراب البنات ليتعلمن الحياة والشجاعة فلا تعود فتاة من ذلك المكان لا برا ولا بحرا.

فشخصية الصالحيات السبع يجمعن بين المقدس والمدنس، بين الطهارة والغواية، كما فعلت صالحة وصالحة، فهن إحدى الشخصيات الممتدة لهما أو لصالحة التي يمكنها أن تتجسد في عديد من الأجساد في زمن واحد ومكان واحد أو مختلف، فهي امرأة تنتسب إليها الكثير من القبائل التي تروي حكاية واحدة عن امرأة واحدة وإن تعددت الوجوه والأجساد، الأمكنة وحتى الأزمنة.

5- الشخصية الأسطورية:

تذكرنا أحداث ولادة صالحة بعد سبعة أولاد ذكور لشيخ القبيلة المسمى "آتيس"، بالاحتفال الذي أثار حفيظة الأجداد الخنازير بالأساطير القديمة وصراع الآلهة ، وبالتحديد أسطورة "أدونيس" الإله الإغريقي الذي كان القدماء يطلقون عليه تبادليا اسم "آتيس" أيضا، إضافة إلى أسطورة "أنانا" إلهة الحب والخصب عند السومريين، وعند البابليين تتخذ اسم عشتار أما نسختها عند اليونان (الإغريق) فهي "أفروديت" إلهة الحياة والجمال، حيث تروي الأسطورة أن الإله "آتيس" كان راعيا شابا محبوبا للأم الكبرى وابنا لها أحيانا أخرى، حيث أن أمه "نانا" قد حملت به وهي عذراء نتيجة احتضانها لغصن شجرة ، ولكن عنزة هي من تكفلت بارضاعه حتى كبر ومن هنا جاء اسم آتيس الراعي، كما كان أيضا آتيس الشكور رئيسا لقبيلته راعيا لهم ولأحوالهم وأمورهم، أما العلاقة بين آتيس وصالحة وبين الإله آتيس والإلة أنانا فهي علاقة رمزية بين المرأة والرجل التي تتمثل في الأم والابنة والحبيبة[1].

[1]- ينظر: فراس السواح، مغامرة العقل الأولى، ص359

كما تحكي أسطورة وفاة آتيس روايتين، الأولى أنه لم يمت في صراعه مع إله الموت بل بهجوم غادر من خنزير بري قام بافتراسه في الغابة، مما يحيلنا إلى قصة تقديم القبيلة لابنة آتيس الشكور "صالحة" قربانا للخنازير، والتي كانت تمثل له الحياة وقد أن أنجبها بعد طول انتظار في سن متقدمة من العمر، أما الرواية الثانية في وفاة الإله كانت بسبب إخصائه لنفسه حتى الموت نزفا، وقد توارث كهان أمه هذا التقليد في فقدان الذكورة قبل اللحاق بخدمة هذه الآلهة، لتذكرنا باحتفال شيخ القبلية بولادة أنثى له كان رمزا لقتل الذكورة ورمزا لعملية الإخصاء التي أثارت حفيظة الأجداد[1].

ومن جهة أخرى صورة صالحة وانتماء حكايتها لكل هذه القبائل تحيلنا بأسطورة عشتار، أو أنانا،...وغيرها من المسميات المختلفة التي تدور حول معنى واحد هو إلهة الحياة والجمال، الخصب والنماء، فصالحة امرأة تمثل الحياة والأرض، وأصل النسب في شجرة عائلة الشكور ومدينة الصالحية ككل، وكما كانت الآلهة رمزا للجمال والغواية والجنس كانت صالحة رمزا للغواية والسحر لكل من يراها.

استطاعت صالحة وصالحة- وهما امرأة واحدة- في الرواية أن تغلبا الموت عندما قُدِمتا قربانا للخنازير، ثم مرة أخرى بإعادة الحياة لوالدتيهما، كما نجد ذلك عند الربة أنانا أو عشتار التي قهرت الموت وصعدت من العالم السفلي وأعادت الحياة إلى الأرض وأنهضت حبيبها أدونيس من بين الموتى، كما ترتبط صالحة بإلهة "الرومان فينوس وهي إلى جانب كونها آلهة للحب والخصب، فإنها إلهة الحرب والمعارك، شجاعة تغشى الوغى مع عبادها لتنصرهم على أعدائهم، تمثلها بعض الأعمال الفنية مدججة بالسلاح على أسد متوثب، وهي على رغم كل غرامياتها وممارساتها الجنسية فإن لقب العذراء لم يفارقها"[2]، مثل ما أبدته صالحة في محاربتها وانتصارها على الأعداء الإنجليز في الدفاع عن

[1]- ينظر: المرجع السابق ، ص.ص360-361.

[2]- المرجع نفسه، ص378.

الصالحية وإعادة إحيائها وكما كانت أيضا صالحة رمزا للطهارة والغواية في إنشائها للصالحية العليا والسفلى.

هكذا تحولت صالحة على مر أجيال كثيرة إلى أسطورة تتداول قصتها عبر الألسن، ينسب نفسه إليها كل من يحكي حكايتها، التي تمثلها ترسبات وانعكاسات لأساطير مختلفة ومتنوعة. كل هذا التنويع في شخصية "صالحة" الساحرة، والجنية، الولية، وذات الملامح الأسطورية...، يكسبها بعدا عجائبيا صرفا بحيث جمعت كل هذه الأنواع في شخصية واحدة مما يزيد في طابع التخييلي للرواية والإيغال أكثر في التعجيب والغرابة فهي كائن مركب من أكثر من جنس، هجين يحمل صفات وقدرات فوق طبيعية.

ب- الشخصيات العجائبية المرجعية:

يقسم سعيد يقطين في كتابه "قال الراوي" الشخصيات المرجعية إلى نوعين شخصيات مرجعية ذات طابع تاريخي محدد، نجدها في كتب التاريخ والأدب والشعر مثل: سيف بن ذي يزن، والزير سالم، والظاهر بيبرس، فهي شخصيات تاريخية حقيقية عاشت في الماضي، نسجت عن أخبارها العجائب، واتخذها السرد مادة حكائية لأبعاد وغايات يحددها كل نص، أما النوع الثاني فهي شخصيات شبه مرجعية من الصعوبة التحقق من صحة مرجيعتها لغياب المعلومات التاريخية الدقيقة عنها، أو أنها تعرضت لتحويرات كبرى جعل بعدها المرجعي والتاريخي يحتاج إلى تأويل معين لإثبات ذلك[1]، وهذا النوع الثاني الشخصيات الشبه مرجعية هو الذي نجده في رواية الأناقة بحيث يتماس مع الشخصية العجائبية، وإدراجه في المرجعية لأن له وجود خارج نص الرواية في نصوص أخرى نسجت فيها العجائب والغرائب، وقد ورد ذكرها في الرواية كأوصاف بحيث تعمل على تحميل الشخصية الرواية أبعادها الخارجة عن النص الروائي من خلال تصورات القارئ والجمع بين الشخصيتين، كما نجد أيضا حضورا رمزيا للنوع الأول.

[1]- ينظر: سعيد يقطين، قال الراوي، ص.ص95-96.

1- الشخصيات شبه مرجعية:

- **عيشة القنديشة:**

تتحدث الرواية عن شخصية صالحة التي تصورها البحارة من أبناء البلد بشخصية "عيشة القنديشة"[1]، التي تجاور سكنى البحر ونهوا كل واحد من الاقتراب من المكان، وإذا عدنا لإسقاط صفات عيشة القنديشة وارتباط قصتها بالكثير من الأساطير مع صالحة سنجد شبها كبيرا بينهما، فصالحة شبه جنية أو جنية، وساحرة تسحر كل الرجال وتجمعهم حولها، وتحل عليهم لعنتها، والكثير لا يعود من مغارتها، و قد حاربت الإسبان والإنجليز، وسكنت سواحل البحر الأبيض المتوسط ولازمت الماء، مثل ما ارتبط بأسطورة عيشة القنديشة التي تحدث عنها الكاتب المغربي الفرنسي الأصل "بول باسكون: "وفي الأماكن الرطبة تسكن كبيرة الجنيات "عيشة القنديشة"، وهي واحدة من الجن النادرين بالمغرب الذين أضفي عليهم اسم علم وشخصية محددة، حتى وإن كانت مزدوجة، إنها لبعض الناس شابة حامية تغدي عشاقها وتسحرهم ثم تلتهمهم"[2]، وقد وصورها المخيال الشعبي بعدة مسميات "عيشة مولات المرجة"، ومعنا أنها كانت تسكن بالمستنقعات قرب المياه، أي الأماكن الرطبة كما قال بول باسكون:" كما سميت لالة عيشة، عيشة السودانية، أو عيشة الكناوية، نسبة إلى لونها"[3]، كما جاء في وصف صالحة أيضا على أنها امرأة سمراء فاتنة.

كما أن كلمة "قنديشة" هو تحريف محتمل للقب السيدة النبيلة عائشة "الكونتيسة" Contessa، مما يجعلها تلتقي مع معاني كلمة "صالحة" التي عملت على مساعدة الناس ومحاربة الإسبان والانجليز، كما تحكي الرواية الثانية عن "عيشة القنديشة" على أنها امرأة حقيقية من عائلة موريسكية نبيلة طردت من هناك وليست جنية، وقد عاشت في القرن الخامس عشر وأسماها

[1] – الميلودي شغموم، الأناقة ، ص 14.

[2] – بول باسكون، الأساطير والمعتقدات بالمغرب، تر: مصطفى حسناوي، بيت الحكمة مغربية للترجمة في العلوم الإنسانية، ملف باسكون، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، العدد الثالث، السنة الأولى، أكتوبر 1986، ص 88.

[3] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

البرتغاليون بـ "عيشة الكونديشة" أي الأميرة، وتعاونت هذه المرأة مع الجيش المغربي لمحاربة المستعمر البرتغالي فأظهرت شجاعة وبأس لا مثيل لهما، حتى ظن أنها ليست بشرية بل جنية واتخذت لنفسها مذهبا غريبا بحيث كانت تغري الجنود الصليبيين وتجرهم إلى الوديان والمستنقعات إذ يتم ذبحهم بطريقة أرعبت المحتلين[1]، فكما طرد عيشة كونتيسة من ديارها الأندلس من طرف النصارى وجاءت إلى المغرب، فإن صالحة أيضا لا يعرف نسبها بالتحديد وهناك من قال أنها من الأندلس وقد قامت الخنازير بمهاجمة قبيلتهم، إذ تؤول الخنازير وترمز إلى رجل "كافر أو نصراني شديد الشوكة دنئ"[2] وبذلك نرى هذا الشبه على كل الأوجه بين صالحة وعيشة قنديشة.

كما ارتبط الأسطوري أيضا بولادة صالحة وصفاتها فإن حتى "عيشة القنديشة" كما يبدو لبعض الدارسين ردها إلى "عشتار ملكة الحب القديمة التي كانت معبودة على امتداد البحر الأبيض المتوسط، من قبل الكنعانيين والفنيقيين والقرطاجنيين، كما كانت تغذي عبادة الدعارة المقدسة"[3]، فهي إلهة الجمال والأنوثة التي كانت تمارس سحرها.

وتجتمع صالحة مع عيشة القنديشة أيضا في وجه آخر، فقد كانت الأولى ولية تتمتع بكرامات الأولياء من الخوارق، يتوافد عليها الزوار في مغارتها بالصالحية العليا من المغلوب على أمرهم، فإن عيشة القنديشة أيضا تعرفها بعض كتب التاريخ على أنها: "الولية الصالحة الشهيرة سئلت عن القطب فأجابت سيدي محمد بن عبد الرحمان في خلافته الصغرى وكانت تغزل الشتب وتعمله حبالا تخاط به البرادع وتقتات من ذلك، وما فضل ترميه في محلها، فلما ماتت وجد الشتب الذي كانت تغزله كله حرير"[4]، فكان هذا التحول إحدى كراماتها وهي ميتة.

---

[1] – ينظر: الموسوعة الحرة وكيبيديا (عيشة القنديشة).

[2] – ابن سيرين، تفسير الأحلام، دا ابن الجوزي للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 2012، ص 341.

[3] – بول باسكون، الأساطير والمعتقدات بالمغرب، ص 88.

[4] – العباس بن إبراهيم السملالي، الإعلام بمن حل مراكش وأغمات من الأعلام، ج9، مراجعة: عبد الوهاب بن منصور، المكتبة الملكية، الرباط، ط2، 1997، ص 416.

الأمر لا يتوقف عن المحكيات الغريبة التي وقعت في الماضي المرتبطة بـ "عيشة القنديشة" وإنما نجد مفكر وباحث مثل بول باسكون يتحدث عن لعنتها بعد أن قرر أحد الأساتذة الأوروبيين الشروع في كتابة رسالة عنها، بحيث توقف فجأة وقرر أن يحرق كل ما دونه وجمعه من وثائق وعدم إكمال بحثه بعد أن وقعت له أحداث غريبة لا تفسير لها[1]، مما يجعلنا نقف على حدود العجائبي أيضا مع صالحة التي كانت لعنتها تمس العديد من الشخصيات التي اقتربت منها.

- **شخصية كارمن:**

لما وضع الروائي شخصية عيشة القنديشة مقابلا لصالحة عبر تصور أصحاب البلد، جعل في المقابل تصورا آخر للبحارة الأجانب والبرتغاليين هو تصور لشخصية "كارمن" "التي سارت بذكرها الركبان وخلدتها القصص والأغاني والأفلام فيما بعد، تسكن في هذه الناحية"[2]، إنها صالحة أم كارمن الغجرية التي كانت تسحر ألباب كل الرجال بنزواتها وجرأتها، فهي شخصية خيالية في قصة الكاتب الفرنسي "بروسبير ميراميه" التي تدور أحداثها في إسبانيا[3]، فلما استقى الروائي عيشة القنديشة من التراث الشعبي المغربي التي كانت تخطف الرجال بجمالها ثم تؤدي بهم إلى الهلاك، استقى أيضا أسطورة كارمن من الثقافة الشعبية الإسبانية التي كانت تعيش على غواية الرجال وسلب أموالهم، فصالحة شخصية رواية الأناقة كانت رمزا للغواية، تمارس سحرها على البحارة والتجار من مختلف الجنسيات تسلبهم عقولهم وأموالهم، منهم من يعود إلى وطنه مفلسا خالي الوفاض ومنهم من يبقى في حضوتها أو مشردا في الصالحية التي أنشأتها.

عيشة القنديشة شخصية شبه مرجعية تضاربت كتب التاريخ في عدها شخصية حقيقية أو هي فقط من صنع الخيال الشعبي المغربي، على عكس شخصية كارمن فهي شخصية مسرحية

[1] – ينظر، بول باسكون، الأساطير والمعتقدات بالمغرب، ص 88.

[2] – الميلودي شغموم، الأناقة، ص 14.

[3] – ينظر: الموسوعة الحرة وكيبيديا (كارمن).

وقصصية، حتى أنها ملهمة الرسام بيكاسو، فـ "كارمن" المرأة" التي لا تقاوم تعكس مسألة الهوية الإسبانية في قصة مريميه الفرنسي، كونها تبتعد عن الحقيقة التاريخية واعتبارها مونتاجا سرديا استقاه الكاتب من حكايات خرافية وأساطير، وقصص إسبانية تعكس طبيعية البلد المتنوع من مسلمين ومسيحيين ويهود وغجر، إضافة إلى التاريخ الأندلسي الذي يجمع بين المغرب العربي وإسبانيا، فأصبحت كارمن أسطورة ورمز لتوظيف وللتعبير الاستيهامي المتعلق بغرابة الطبع التي لا حدود لها، والتعجيب في التصرفات التي يقودنا للوصول إلى العجائبي[1].

- **شخصية بولبطين:**

الروائي الميلودي شغموم لا يختار شخصياته عبثا، بل يحملهم إيحاءات ودلالات تستعصي على القارئ، بحيث يعمل على حل شيفرات التجاذب والتنافر بين الشخصيات والعلاقات التي تجمع بينهم، عندما يبدأ حكي إحدى الحكايات النووية في الرواية بالفعل "زعموا" نعلم أن السارد يتملص من تأكيد صحة الحكاية، ويتبرأ من المعلومة ويضعها موضع شك وحيرة، بل أن أكثر ما يستعمل فيه لفظ "زعم" فهو ما كان باطلا كثير الارتياب، فالصالحية التي تنسب إلى صالحة أتيس الشكور زعموا أنها تنسب لرجل آخر غيرها "وجعلوا منه سبع بولبطين"[2]، مما يجعل من هذا الخبر باطلا ولا أساس له من الصحة.

"السبع بولبطين" هذا الاسم يعود بنا إلى أحد التقاليد الشعبية المغاربية عموما والمغربية على وجه الخصوص، و"يمكن تتبعها في أماكن كثيرة في الأطلس، وسهول شمال المغرب، وجبالة والريف، لا في البوادي فحسب، إذ أن الملاحظات غزيرة أيضا عن المدن العتيقة الكبرى مثل فاس ومراكش،

[1] – ينظر: شخصية كارمن الأسطورية في معرض باريسي ضخم شكلت أبرز مصدر وحي لبيكاسو، متاح على الشبكة [www.almaustaqbal.com]، يوم: 2017/01/02، سا: 00:54.

[2] – الميلودي شغموم، رواية الأناقة، ص 7.

وبالجزائر، نجدها في ورقلة، وفي الأوراس وفي مواضع في تونس..."[1]، حيث تقام مظاهر مهرجانية كرنفالية بعد اليوم الثاني من عيد الأضحى، وتدوم لأيام حسب تقاليد كل منطقة، وحتى التسميات تختلف بذلك منها: "بوجلود، وبلماون، وبولحلايس، وميمون، وأمعشار (نسبة لعاشوراء)، وسونة، وبوإليسنخن"، و"بولبطين" كما ذكرته الرواية اسم رمزي في نسب مدينة الصالحية لرجل جعلوا منه شخصية عجائبية، حيث يخلط الروائي بين الشخصيات ويمزج في تركيبها بحيث يجمع بين صالح بن طريف (شخصية مرجعية) وما جعلوا منه شخصية أسطورية بربطه مع (شخصية شبه مرجعية) بولبطين.

يقتضي هذا التقليد أن يكون في اليوم الثاني من أيام عيد الأضحى، يتم فيه اختيار رجل من أبناء المنطقة يلبس في حجرة المسجد التي يوضع فيها النعش لنقل الميت زيا غريبا، بعد أن تخاط على جسده العاري سبعة جلود لتيس أو غنم اثنتين على اليدين اليمنى واليسرى، واثنتين على الرجلين، وواحدة على الصدر وأخرى على الظهر، والسابعة توضع على رأسه بقناع من رأس الحيوان بحيث تثبت على فكيه خشبة صغيرة، كما يوضع له قرنين وقوائم على اليدين يضرب بهما، ليصنع منه كائنا عجيبا، ووحشا بشكله وجلده، ومسخ من حيوان الضأن والإنسان هي صورة مخيفة لشخصية بولبطين مع صحبة أخرى فيها أربعة يهود وخماس (عبد)، توضع لهم أقنعة ويحملون معهم أكياس الرماد، أول ما ينطلق بولبطين يوجب عليه أن يتمرغ في الرماد المتراكم في الموقد، وكأنه ينبعث من ظلمة عالم تحت الأرضي أي العودة من الموت هو ومن معه، صورة مخيفة تجوب كل الشوارع وتدخل البيوت التي يغيب فيها الرجال عمدا، ليجدوا فقط النساء لمهاجمتهن والأطفال لإخافتهن، ويعترضن للفتيات بالضرب وإدخالهم إجباريا إلى حلقة الرقص والاحتفال[2].

[1] – عبد الله حمودي، الضحية وأقنعتها بحث في الذبيحة والمسخرة بالمغارب، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، المغرب، ط1، 2010، ص 26.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص.ص 33-34.

وقد جرت العادة أن يترك بولبطين مع النساء والأطفال في غياب الرجال فيباح لهم كل شيء، وإن وجدوهم في المنزل يتعرض لهم اليهود بإفشاء الأسرار الجنسية، أكان ذلك حقيقيا أو حتى تلفيقا، ثم يتحول بوجلود إلى امرأة تمنح نفسها للجميع حيث تعاد صيغ حكايات وطقوس أخرى منها الحرث والخطبة، وهي بالأساس دلالات على أن المرأة هي الأساس مثل الأرض التي يتم اخصابها بالحرث والبذرة، وبذلك يتحول هذا الاحتفال والتقليد إلى صخب عارم من كائنات عجيبة وممسوخة تذكرنا بقصة صالحة والخنازير والضأني وأتيس الشكور والخماس، ورجال القبيلة، والأضحية تشبه صالحة القربان، فكما هاجمت الخنازير أرواح الأجداد طول أيام الاحتفال في القبيلة ساخطة تطالب بصالحة وقد أعطاهم إياها الضأني، فإن بولبطين واليهود يعودون من الحياة أيضا ويجوبون الشوارع ويهاجمون فقط النساء والأطفال.

ومن جهة أخرى فإن شخصية بولبطين تتحول إلى امرأة تغوي وتمنح نفسها للجميع حتى تعطي الحياة، فصالحة هي أيضا امرأة أسست للحياة على أرض الصالحية فهي الأصل، وكل القبائل تنسبها إلى نفسها بحيث تصبح صالحة رمزا للأرض، ولا يتوقف حد دلالات بولبطين هنا، فهذا الكائن العجائبي الممسوخ الذي لا يمت بصلة للواقع، يحمل التناقض فهو كما يخيف فهو يمنح البركة والشفاء، فإن البريطاني ويستر مارك يرى أنه يقدم وظيفة ترتبط بالمقدس وطرد الشرور، ويقرن هذه الوظيفة بفرضية استمرار بعض بقايا وثنية قديمة لدين أمازيغي بدائي[1].

ويعارضه بذلك عبد الله حمودي ويعيد صياغة روايتين أو ثلاث عن هذا العيد وكلها مرتبط بأساطير أخرى، يمثل لها بالمرأة التي تهب نفسها للجميع وطيشها في تزينها أثناء الطهي، كما أنها تفني كل ما يجمعه الرجل (الحزان: رب العمل)، مما يربطها بأسطورة "باندورا" المرأة العقوبة، وأيضا في قدرة بوجلود/بولبطين على التحول إلى هيئات مختلفة في هذا الاحتفال فيصبح أداة أو شيء جامد مثل

[1]- ينظر: المرجع السابق، ص 18.

سندان، بقرةحلب، وامرأة...[1]، نقول أن هذا الاحتفال قد ارتبطت بأساطير لشخصيات واحدة تحت مسميات مختلفة لأعياد أسطورية متوسطية قديمة، مثل الاحتفال بيوم قيامة آتيس في روما، وفي الاحتفالات الدينية الربيعية بديونيسيوس التي يجري فيها تمثيل عذابات الإله القتيل المليئة برائحة الدم واللحم، "فبعد تناول القربان كانت الطقوس تستمر فيجري تمثيل ولادة ديونيسيوس الثانية وبعثه من بين الأموات. وبالإضافة إلى الثور فإن ديونيسيوس كان يمثل بشكل التيس أو الجدي تماما كالإله آتيس. ولذا فإن الجدي كان في أحيان أخرى هو الضحية التي تؤكل ويشرب دمها كرمز للإله القتيل، وكان الراقصون يرتدون ثيابا من جلد الماعز في احتفالاتهم تلك"[2]، مما يحيلنا عدم ارتباطها بالدين الإسلامي وما تمارس فيها من تجاوزات، لذلك ربطها الكاتب بشخصية صالح بن طريف المدعي النبوة باستعمال الفعل زعموا الذي يدل على البطلان والارتياب.

يمكننا القول أن هناك عدة روايات مختلفة[*] عن هذه الشخصية ولكن ما يهمنا أنها تجمع كل ما هو عجائبي في المسخ والتحول، وانتهاك المقدس وتدنيسه، والإخلال بقواعد الطبيعة مثل ما حدث في قبيلة صالحة ومهاجمة الخنازير لها، حيث تصبح شخصية بولبطين لغزا مثقلا بالرموز الملتبسة والإيحاءات، ثم لابد أن نذكر أن هذه الشخصية لا زالت غامضة ومحيرة، لم يفصل فيه جذورها عبر تاريخها ودلالاتها العجائبية من القصص المنسوجة حولها من امتساخ وتحول.

2- الشخصية المرجعية:

إذا كانت الشخصية شبه مرجعية لا نجد لها تاريخا محددا بعيدا عن النص الروائي، فإن الشخصية المرجعية عكسها تماما، وإنما نجد لها أبعادا وتاريخا تقتضيه الحقائق المثبتة في العديد من

[1]- ينظر، عبد الله حمودي، الضحية وأقنعتها بحث في الذبيحة والمسخرة بالمغارب، ص 212.

[2]- فراس السواح، مغامرة العقل الأولى، ص363.

[*]- تقول إحدى الروايات أن رجلان اقتربا من ضريح، كان فيه نسوة يقمن بهذا المكان المقدس، فدخلوا واغتصبوا النساء، فمسخوا واتخذوا شكل هذه الكائنات المسماة بولبطين. ينظر: عبد الله حمودي، الضحية وأقنعتها بحث في الذبيحة والمسخرة بالمغارب، ص196.

المصادر التاريخية والأدبية، يعمد الروائي من خلال هذه الشخصية تحميل الخطاب دلالات أخرى تناسب رؤيته للعالم فيستعير منها صفاتها وأهم سماته وملامحها أو يفعل العكس فيكسبها بعدا تخييليا فيضيف إليها سمات ليست لها، ويضيف إلى تاريخها أحداثا عجائبيا يصطنعها السارد في نص الرواية، وبذلك نجد معلومات متداخلة فهي شخصية تاريخية محملة بصفاتها الحقيقية، وصفات أخرى تخييلية ما دامت قد أصبحت شخصية روائية ورقية تعمل على خدمة السرد والخطاب العجائبي، وليس شرطا أن تكون هذه الشخصيات المرجعية عجائبية فيمكن أن تكون هي الخادمة للشخصيات العجائبية بإضفاء المصداقية على الرواية من خلال صحة الأخبار التاريخية لأن العجائبي حتى يحقق التردد والحيرة عليه أن يقع على أرضية واقعية ليخرق نظامها ويكسر صورة سكونيتها.

لا نجد في رواية الأناقة شخصيات مرجعية إلا تلك الشخصية الوحيدة الذكر التي مر اسمها في حكي السارد عن نسب الصالحية، وقد ربطه كما قلنا سابقا بشخصية شبه مرجعية هي بولبطين لمقاصد معينة ومثقلة بالرموز ليكسبها هي الأخرى بعدا عجائبيا، وهي الشخصية المرجعية "صالح بن طريف" التي نجدها من خلال البحث في كتب تاريخ المغرب.

- **صالح بن طريف:**

يتحدث السارد عن الصالحية في بداية الرواية ونسبها لصالحة، ويتحدث أيضا عن الزعم القائل بعودة نسبها لرجل آخر فيقول: "ولكن هؤلاء هم الذين زعموا أن الصالحية تنسب إلى صالح بن طريف المدعى عليه "زعيم" برغواطة الشهير، بعد أن أسقطوا أصله الأندلسي الثابت بطبيعة الحال، وجعلوا منه السبع بولبطين، وجعلوا من هذه الأرض الصالحة الشاكرة غفر الله لهم، "دار كفر بامتياز"..."[1]، فكما انتهك بولبطين حرمة المقدس في أحد شعائر الدين الإسلامي "عيد الأضحى"، كونه بدعة خارجة عن الدين فعل أكثر من ذلك صالح بن طريف.

[1]- الميلودي شغموم، الأناقة، ص 7.

إن تاريخ صالح بن طريف يحكي كيف جعل هذا الرجل أرض الإيمان بيت كفر، فيقول ابن خلدون عنه: "انسلخ من آيات الله، وانتحل دعوى النبوة، وشرع الديانة التي كانوا عليها من بعده، وهي معروفة في كتب المؤرخين، وادعى أنه نزل عليه قرآن كان يتلوا عليهم سورا منه، يسمى منها سورة الديك، سورة الجمل، وسورة الفيل، وسورة آدم وسورة نوح وكثير من الأنبياء، وسورة هاروت وماروت وإبليس، وسورة غرائب الدنيا، وفيها العلم العظيم بزعمهم، حرم فيها وحلل، وشرع وقص وكانوا يقرأونه في صلواتهم، وكانوا يسمونه صالح المؤمنين"[1]، وبادعاء صالح للنبوة، زعم أيضا أنه المهدي الذي يخرج في آخر الزمان، وأن عيسى عليه السلام صاحبه ويصلي خلفه، ثم خرج إلى المشرق ووعدهم أن يعود إليهم في دولتهم السابعة، وأوصى دينه إلى ابنه مسرا له مظهرا الإسلام، ولما قويت شوكتهم في دولتهم الثالثة أظهروا دينهم ودعوا إلى كفرهم، وقتلوا كل من لم يدخل في أمرهم وحرقوا المدائن، وقتلوا في موضع واحد سبعة آلاف وسبعمائة وسبعين[2].

ومثلما تثبت رواية الميلودي أصله الأندلسي يقول أيضا مؤرخي التاريخ: "فبعضهم يلحقهم بزناتة وبعضهم يقول في متنبئهم صالح بن طريف البرغواطي: إنه يهودي الأصل من سبط شمعون بن يعقوب عليه السلام نشأ بالرباط –حصن من عمل شدونة من بلاد الأندلس– ثم رحل إلى المشرق وقرأ على عبيد الله المعتزلي. واشتغل بالسحر وجمع منه فنونا وقدم المغرب فنزل بلاد تامسنا فوجد بها قبائل جهالا من البربر فأظهر لهم الصلاح والزهد وموه عليهم وخلبهم بلسانه وسحرهم بنير نجاته فصدقوه واتبعوه فادعى النبوة"[3]، وبذلك نرى أن السارد كان يريد تقديم حقائق تاريخية حتى يجعل للسرد العجائبي أرضية يقوم عليها.

---

[1]– عبد الرحمن بن خلدون، تاريخ ابن خلدون، العبر وديوان المبتدأ أو الخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذي السلطان الأكبر، اعتنى به: أبو صهيب الكرمي، بيت الأفكار الدولية، الأردن، د.ط، د.ت، ص 1659.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص1660.

[3]– أبو العباس أحمد بن خالد الناصري، كتاب الاستقصا لأخبار دول المغرب الأقصى، الدولتان المرابطية والموحدية، تح: جعفر الناصري، دار الكتاب، الدار البيضاء، د.ط، 1997، ص 15.

ولتأكيد نسب الصالحية "لصالحة" كان عليه أن يفند الزعم القائل أنها لصالح بن طريف هذا الرجل الساحر المدعي للنبوة الكذاب الذي أتى بأغرب الأشياء، ودنس المقدسات، فقد حلّل وحرم كما يريد، وأباح للرجل أن يتزوج ويطلق العدد الذي يشاء من النساء وغيره... وعمل على نشر الفساد في الأرض وجعلها كما تقول الرواية دار كفر بامتياز وهذا ما تؤكده بعض المصادر على "أنهم أهل ضلالة وكفر"[1]، ولذلك يؤكد السارد أن نسب الصالحية لصالح زعم وافتراء وإنما هي لصالحة أتيس الشكور.

إن الشخصيات المرجعية وشبه مرجعية هي التي يمكننا أن نعود إليها بعيدا عن النص الروائي في المصادر التاريخية، أو المحكيات الشفوية، يأتي بها السارد لغايات متنوعة ومختلفة تثري الدلالات، فالراوي عمد إلى المزج في شخصية صالح بن طريف الحقيقية، المستقاة من التاريخ وبين السبع بولبطين الموجود في الثقافة الشعبية المغاربية ليكسب النص بعدا عجائبيا، ومن جهة ليوهم القارئ بالبعد الواقعي كون أن هذه الأبعاد والصفات موجودة في التاريخ. وكلاهما دليل على الانتهاك والخرق والخروج عن المألوف واللعب بالأقنعة، ليكسب شخصية صالح بطريف سمات المسخ والتحول الموجودة في السبع بولبطين فالأول أعطاه وصفا داخليا أما الثاني فكان وصفه خارجيا لأن "الخارجي يومئ إلى الداخلي"[2]، بحيث هو امتساخ سلبي جسدي وروحي.

ج- الشخصية التخييلية:

تتنوع الشخوص في الحكي العجائبي ما بين شخوص عجائبية بصفاتها الخارقة وقدرتها على التحول وتعرضها للامتساخ، إلى جانب شخصيات مرجعية مستقاة من التاريخ أو أخرى شبه مرجعية، ولكن لكي يقوم الحكي العجائبي عليه أن يتكأ أيضا على الواقع حتى تتشكل الحيرة والتردد الذي يلزمهما الإيهام بواقعية الحكي، ليتشكل "تعارض جدلي في كون المؤلف يخلق، في مقابل

[1] - أبو العباس أحمد بن خالد الناصري، كتاب الاستقصا لأخبار دول المغرب الأقصى، ص 18.

[2] - شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 202.

شخوصه العجائبية، شخوصا عادية – طبيعية – تمثل المرآة التي تبرز وجوه المفارقة، مما يجعل أنواعها قائمة على مبدأ التعارض الذي يجسد الفوق طبيعي، ويجعل الشخصية الفانتاستيكية في تنوعها، مكونا من مكونات التعجيب"[1].

الشخصية التخييلية هي شخصيات ذات ملامح واقعية مأخوذة من التجربة المعيشة، ويقول سعيد يقطين معللا سبب التسمية: "وسمُنا إياها بالتخييلية يجد مرتكزه في كون الراوي اختلقها لغايات حكائية محضة، يكمن بعضها في كونها تقوم بتأثيث العالم الحكائي وملء العديد من الفجوات والثغرات التي يمكن أن تنشأ عن عدم توظيفها في مجرى الحكي"[2]، فالحكي العجائبي يقوم على التناقض والتعارض بين الطبيعي والفوق طبيعي، والخارق وبين العادي وغير عادي، وبين المرئي واللامرئي.

الشخصيات التخييلية في الرواية العجائبية تعمل على تأثيث عالم السرد وتقوم بالربط والفصل معا بين جميع الشخصيات الأخرى، وهي مستقاة من الواقع فتكون طبيعية وعادية من جهة ومن جهة أخرى طبيعية ولكنها ليست عادية وإنما تحكمها هواجس ويسيطر عليها الحلم والهذيان، والازدواجية والتحول الذي يتغير مفهومه من التحول العجائبي للشخصية العجائبية إلى التحول في الشخصية الطبيعية، إذ ينحو في تغيير مبادئ الإنسان وتحوله عن قيمه، فالتعجيب هنا ينحو منحى آخر نحو العجائبي الحديث إنه الرعب وحيرة الكائن البشري اليوم في عالم مليء بالغرابة المقلقة المرتبطة بوجود الإنسان في ظل الصراعات ونظام العولمة والاستعمار وغيره من صخب المعيش.

الشخصيات التخييلية لا تمثل انفصال تام عن الشخصية العجائبية الصرفة التي تجاورها في النص بل تحكمها علاقات وتتفاعل معها على العديد من الأوجه كما سنراه في شخصيات رواية الأناقة، بحيث أن هذا النوع من الشخصية قابل لأن يتحمل ما لا تطيقه الشخصيات الأخرى من

[1]- شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية ، ص 207.

[2]- سعيد يقطين، قال الراوي، ص 97.

إبداع السارد حتى وإن كان حرا في التعامل معها، فالشخصيات التخييلية مناسبة للاختراع والابتكار، وتحمل تعقيد العالم الذي ينعكس عليها.

تنقسم الشخصية التخييلية إلى نوعين: شخصية تخييلية طبيعية وعادية، وهي إحدى نسخ الواقع على الورق تحييها المخيلة وتحركها لتعيش على حسب وتيرة الحياة، لأن الخطاب العجائبي "يبني شخوصا ثانوية لها طبائع سوية حتى تقيم التعارض"[1]، أمّا النوع الثاني فهي الشخصية التخييلية العجائبية، والتي نقصد بعجائبيتها الحديثة المرتبطة بالراهن بامتساخ الإنسان ومبادئه، والهذيان، واللاوعي، والحلم، والإستيهام، والجنون، والازدواجية، وتزوير الحقائق، والقلق الوجودي، والصراعات، والتحولات الراهنة، والتنكر، والتأزم النفسي، والاغتراب...، أو يمثلها شخص مثالي نموذجي، "يستطيع أن يوجد ويحمل لنا وجهة نظر جديدة حول العالم وتكون مثل تأملات فلسفية أو رؤية تعبر عن تصور جمعي لفئة ما"[2]، ووصولها لهذه الدرجة من المثالية والمحافظة عليها وجب أن تكافح مع صبر يفوق التحمل مما يجعلها شخصية عجائبية.

من هنا يتضح لنا أن شخصيات الأناقة التخييلية تتوفر على النوعين جنبا إلى جنب مع الشخصيات العجائبية الصرفة التي تمثل الماضي والأجداد، في حين أن الشخصيات التخييلية تمثل الحاضر والأجيال، ومع مرور الزمن لم يذهب ذلك الخيط الرفيع الذي يربط العجيب باللاواقع والأجداد مع الواقع والأجيال إنه خيط النسب والإنتماء، إنه الدم الذي يتجدد مع كل جيل بسطوة السلالة.

1- الشخصية التخييلية العجائبية:

تنتمي الشخصية التخييلية العجائبية إلى النوع الواقعي ذو الجذور العجائبية، وللتوضيح أكثر إنها علاقة النسب بين صالحة وصالحة المرأة الخارقة الساحرة الجنية وأحفادها آل الشكور.

[1]- شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 208.

[2]- المرجع نفسه، ص 204.

- **عائلة آل الشكور / آل الرنجي:**

تنهض الرواية على المفارقة والتعقيد، فالروائي الميلودي شغموم نصوصه ملغمة وملغزة بالغة التعقيد ترفض النظرة الأحادية للأحداث، والسارد عندما يريد تقديم حكايته لمدينته الصالحية ينسبها إلى مؤسسيها، ويعود إلى ذكر أنساب "صالحة" أتيس الشكور الجدة الأولى لـ "آل الشكور"، وابنة شيخ القبيلة الذي غير عادات قومه ونقض عهدهم بذلك مع الطبيعة التي ثارت عليه، وأخذت منه أغلى ما يملك "صالحة"، لأنه احتفل بولادتها فخرج عن قاعدة "أهل القبيلة الذين كانوا يتسترون على ولادة الإناث ويحتفلون بولادة الذكور"[1]، مما جعل الأجداد تتقمص في صورة خنازير لمهاجمة القبيلة، ولكن السارد يضعنا موضع شك وتردد عندما يسرد حكاية صالحة ابنة خضير الخماس التي ولدت في نفس التوقيت، وبنفس الصفات وكأنهما نسخة واحدة.

يواصل السارد التعجيب أيضا عندا يشكك في هذا الأمر ويرى أن صورة البنتين ما هي إلا كرامة من كرامات صالحة أتيس الشكور، وكأن هذا النسب يتجاذبه الأسياد والعبيد، وفي هذا الغموض والتعقيد "التسمية تلعب دورا استراتيجيا في التمويه"[2]، وإذا ربطنا الحقائق نجد أن آل الشكور تسميتها تعود مباشرة إلى الجد "أتيس الشكور"، حيث يقول السارد: "هذه العائلة التي غيرت اسمها مرارا قبل أن يستقروا فقط منذ قرنين، على الرنجي أو الرونجي في عهد الحماية الفرنسية، ولكنهم ظلوا معروفين دائما وأبدا بآل الشكور أو الصالحية، نسبة إلى صالحة أتيس الشكور، أو صالحة بنت الخماس، فهما لم تكونا سوى امرأة واحدة كما هو معلوم"[3]، فهذه العائلة مصابة وممتحنة في المال والبنين وفي العافية والضمير، ولكنهم رغم ذلك فهم من الشاكرين الحامدين الصابرين لهذا أطلق عليهم اسم آل الشكور.

---

[1] – الميلودي شغموم، رواية الأناقة، ص 09.

[2] – شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 205.

[3] – الميلودي شغموم، الأناقة، ص 85.

سلالة صالحة تكوينها عجيب بحيث حافظت على نسلها من خلال ولادة سبع أولاد وبنت واحدة، ابتداء من الجد الكبير أتيس الشكور، وصولا إلى جيل عائلة الرنجي بالضبط الحفيد المأمون الذي أنجب سبعة ذكور وابنة واحدة هي زينب الرنجي، هذا النسب الصالحي المحمل بأسطورة الأجداد صالحة التي "وجدت طريقها للعودة عبر هذه العائلة التي ترتهن إلى هذا السند في الحفاظ على الرأسمال الرمزي والمادي المتوارث"[1]، فلم تستطع تغييره لا بالكنية ولا بتغيير "أسماء البنات هربا من المصير وأحيانا الذكور، أفاد في تغيير المصير ولا في شكل الشجرة والفروع الكثيرة"[2]، ولا يكتفي السارد في التأريخ لنسب آل الشكور والصالحية معا، بل عندما يتداخل الزمن مع النسب والمكان والشخصيات وحتى التاريخ تداخلا عجيبا تنمحي فيه الفواصل والحدود.

فإذا كانت الجدة الكبرى هي صالحة، فإن الأم هي أيضا صالحة نفسها، حيث يقول السارد: "وقصة هذا النسب لا تخلو من طرفة، كانت صالحة متزوجة في السر، ولا أحد يعلم "لماذا في السر"، من ذلك الذي سمي حينا، المأمون، والذي أشيع أنه تزوج لفترة قصيرة ولكن كافية لإنجاب بنت من إحدى جنيات البحر، إذ لم تكن هذه الجنية سوى صالحة التي قيل أن ظهورها قد قل أثناءها، إضافة إلى وزنها الذي زاد عن المعتاد وبطنها الذي لم تنجح كل النجاح في إخفاء ما زاد عنه"[3]،حتى عاد المأمون يحمل ابنته زينب، يضعنا السارد هنا عند مفارقات كثيرة أهمها الزمنية بحيث يربط بين الماضي والحاضر في العائلة، وبين صالحة الجدة التي هي صالحة الأم، هنا تذوب الحدود بين الواقعي واللاواقعي بين المنطقي واللامنطقي وبين المرئي واللامرئي، فكيف لامرأة تبعد بأجيال كثيرة عن زينب أن تكون أمها، أم هي مجرد إشاعات كما يقول البعض في الرواية.

عائلة الشكور، الرنجي أو المأمون حاولت كثيرا أن تغير قدرها بكل ما استطاعت إليه سبيلا باللجوء إلى الأطباء، والمنجمين والسحرة، وكل من يدعي معرفة الغيب، ولكن العائلة هي سليلة

[1] – عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربية، ص 37.

[2] – الميلودي شغموم، الأناقة، ص 86.

[3] – المصدر نفسه، ص 85.

أسطورة صالحة، لذلك عدّهم الناس "من أهل الشكر والأناقة والصلاح والتقوى وعند أنفسهم من أصحاب المآسي والمحنة والاختبار... خاصة البنات فيهم مهيآت للمجد والشقاء للعز والوحدة كآلهة القدامى"[1]، ومنه أسطورة امتحان الجد والجدة.

النموذج الأول في الرواية "زينب" احتفظت بالنسخة الأصل والوحيدة لدعاء الجد أتيس الشكور، وهي عبارة عن تميمة عجيبة ضد البلوى والامتحان تناقلتها الأجيال، فهناك من حرّفها وبدل فيها والبعض أهملها ونسيها، بحيث توجد نسختان واحدة تسمى "المزيد والمنقحة" موجودة في بيت الحاج محمد، أمّا الأصلية احتفظت بها زينب بعد أن دفعت لأخيها ثلاثين فدانا ومائة من رأس الغنم، يقول دعاء جدهم: "الشكر أناقة والشكر نعمة خاصة لياقة كالتحية والابتسامة كالمودة وشر الناس الذواقة العاقل الحكيم من تجنب الآه والأوف والأنين واستبدلها بالحمد والشكر والآمين، نحمدك ونشكرك يا رب العالمين لأنك أعيطتني هذا اليوم أيضا ولكل واحد من أهلي من كل شيء نصيبا وقدرت في المتاعب والصعوبات ما يكفيني منها وما يغنيني وعن متاعب الخلق كافة يلهيني"[2]، إنها أناقة الشكر المعروف بها آل الشكور الذين توارثوا ذلك جيل بعد جيل، حيث لهذه التميمة قدرات عجيبة فهي تدفع الشرور عمن يحفظها، وتلعن كل من نسيها ولم يشكر ويحمد كعادة الجد الأكبر.

تضع لنا الرواية اسمين لأب عائلة الرنجي، الأول في قول السارد: "ذلك الرجل الذي سمي حينا المأمون..."[3]، الذي أنجب ابنته زينب من جنية البحر "صالحة"، وكلمة "حينا" تحيلنا أن المأمون ليس اسمه الحقيقي بل اسم آخر تذكره الرواية في صفحات أخرى "مات سعيد الرنجي مع الاستقلال وخلفه ابنه الأكبر محمد في رئاسة العائلة..."[4]، مخلفا وراءه كعادة أسر الرنجي سبعة ذكور وابنة واحدة

[1]- المصدر السابق ، ص 84.

[2] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – نفسه، ص 85.

[4]- نفسه، ص 89.

يحملون نفس مواصفات أي عائلة من عائلات الرنجي، فهي نسخ عجيبة متكررة بصفات مميزة للبنات، وصفات أخرى للأولاد، بحيث يكمن العجائبي في هذا التكوين الغامض والغريب لهذه السلاسة التي تتكرر فيها تجارب الماضي في الحاضر و انتظار تحققها في المستقبل.

- **بنات آل الرنجي:**

حصة المرأة في الأحداث العجائبية لهذه العائلة تأخذ حصة الأسد، فهي المرأة البطلة التي تتكرر في كل عائلة، بداية من الجدة صالحة وصولا إلى زينب، يحكمهن قدر واحد وخاص بالمجد والشقاء، بالشكر والحمد، بالأناقة والوحدة، إنهن الوحيدات بين سبع ذكور هذا الرقم السحري الذي يمدهن بالسحر والهيبة، "لكنهن جميعا مصدر رعب للعائلة، محط انتظار كما تنتظر القنبلة الموقوتة أو كارثة وشيكة"[1]، إنهن مصدر قلق وحيرة للشخصيات الذكورية، أكانت من العائلة أو خارجها، فمن جهة هؤلاء النسوة يحملن اللطف والطيبة ومن جهة أخرى يشكلن الرعب المتوارث المخيف من الجدة عبر الدم الهجين.

زينب: تعد زينب الشخصية الرئيسية في الرواية، وهي أول شخصية يفتتح بها السارد الحكي العجائبي، فالافتتاح النصي هو ما يوجه الرؤية الخاصة للقارئ، ويرسم الوعي العام لأفق انتظاره... عندما تكون البداية طبيعية ثم تبدأ في التدرج عبر الأحداث الفوق طبيعية، إن الافتتاح العجائبي لشخصية زينب هو ما يجعلها شخصية تخييلية عجائبية بامتياز يقول السارد: "المامون الذي عاشر عروس البحر سنة في السر التام، فلما هجرته، بعد أن ردته إلى البر، خرج على الناس حاملا طفلة "تقطع بالزين"، زينب الزاهية درب مولاي المامون وللمامون حكايات أخرى عجيبة"[2]، إن هذا الافتتاح هوالذي يشكل لحظة التردد الذي يعيشها القارئ وشخصية السارد معا، "زينب الزاهية" ابنة

[1]- الميلودي شغموم، الأناقة، ص 88.

[2]- المصدر نفسه، ص 02.

هجينة من بشري وعروس البحر عاشا مع بعض سنة في البحر ثم ردته إلى البر، بعد أن أنجبا زينب التي يتجاذبها جنسان مختلفان.

وكما انبنت العجائب في مولد صالحة وتضاربت الأخبار في ذلك، فإن مولد زينب شكل هو الآخر حيرة للكثير من أهالي الصالحية، وشككوا في الكثير من الأخبار العجيبة التي تناقلتها الناس عنها، ففي موضع يتحدث السارد على أن زينب ابنة المامون أنجبها من إحدى جنيات البحر التي لم تكن سوى صالحة أتيس الشكور، تلك المرأة التي قيل أنها رفعت إلى السماء، أو أنها في مغارتها بالصالحية العليا، والسارد يؤكد قائلا: "على كل حال فهذه ملامح البنت فمن يستطيع أن ينكر أنها ليست نسخة كاملة، ووفية لصالحة غير النمامين والضالعين في الفسق والوشاية"[1]، هكذا يعلل لنا السارد أن شخصية زينب عجائبية واستثنائية، ابنة عروس البحر أو ابنة صالحة الجنية الساحرة التي تعيش منذ قرون ماضية، إنها النموذج العجائبي الثاني لآل الشكور بنسخة أخرى تلائم عصر اليوم من جهة ومن جهة أخرى مغلفة باللامعقول.

فإذا كان مولدها عجائبي مولدا للشك والحيرة فإن تربيتها كانت كذلك، إذ يرى السارد أنه لو افترض "مع محترفي الطعن في الأعراض، أنها ليست من صلبها حقا فمن ربى زينت، أليست صالحة"[2]، فالشك هو المدخل الأول للعجائبي، بل إنه من أهم شروطه عندما يتلبس الشخصيات والقارئ معا، فيكون السارد مضطرا لتقديم تفسيرات أكانت طبيعية أو فوق طبيعة كما قدمت في رواية الأناقة "زينب المأمون إن لم تكن بنت صالحة بالدم والولادة، فهي بنتها بالتبني هي ربتها وعلمتها وحمتها من مكر الدنيا إلى أن أصبحت قادرة على مواجهة كيدها"[3]، وكما عادت والدتا "صالحة وصالحة" للحياة من أجل أن تتكفلا بهما وسط الغابة المليئة بالخنازير حتى صارتا قادرتان

[1] – المصدر السابق، ص 25.

[2] – المصدر نفسه ، ص 86

[3] – نفسه، ص 85

على حماية نفسيهما، نفس القصة تتكرر فصالحة هي الأخرى عادت لتتكفل بحماية زينت وسط هذه الدنيا التي هي مثل الغابة.

تتعالق الشخصيات في الرواية بوشائج رفيعة، فالميلودي شغموم يكتب ليجعل القارئ في حالة تفكيك وإعادة بناء المعنى، ومن ثمة إعادة التركيب بين الحكاية الأم صالحة والحكاية السليلة عنها "زينب"، فالأول الأصل والثانية الفرع، والأسماء لا تأتي عبثا، فإذا عدنا إلى معنى زينب وجدناه في معناه المعجمي "شجر حسن المظهر طيب الرائحة"[1]، إذ هي بذرة صالحة من صالحة التي تمثل جذورها والصالحية الأرض التي عاشت وكبرت فيها هذه الشجرة الطيبة الرائحة والزاهية، إنها الأناقة والطيبة الشكر والحمد، فزينب تمثل حاضر الصالحية كما مثلت صالحة ماضي الأرض.

فزينب تعيد أسطورة أمها وجدتها، المرأة التي ستعين في الوزارة "وزيرة الرعاية والتضامن في الحكومة الجديدة"، إنها نفس وظيفة صالحة التي كانت تتكفل بالصالحية في الدفاع عنها ورعاية كل من يحتاج إليها، إن هاتين الشخصيتين تتماهى مع بعضها وكأنهما نسخة واحدة عن امرأة واحدة في زمنين مختلفين كما كانت صالحة وصالحة، لأن الرواية لا تعطي أجوبة بل تقدم الكثير من التفسيرات غير واضحة للأمور الغامضة وكأنها أحجية دون أن تقدم أجوبة شافية، فتسكت عن البعض وتأكد أخرى وتشكك في الكثير منها، مما يجعل القراءة مفتوحة على الكثير من التأويلات، فزينب التي أذيع خبر ترشيحها لاستوزار محتمل، "قد منحت عائلة الربحي نيابة عن بقية الإناث وطيلة أزيد من خمس وعشرين سنة ما يكفيها من الرعب"[2]، هذا الرعب الذي يجعلها متماسكة في امتحانات العائلة وابتلاءاتها، إنه الرعب الذي تمثله الشخصية المثالية لجميع وجوه الأناقة عند زينب.

لا يتوقف السارد في ربط كل ما هو عجائبي بشخصية زينب عندما يجمعها دائما مع صفات وسمات صالحة، بل يغدو تعجيبه لها أكثر من ذلك عندما يتحدث عن مشاركتها مع صالحة

[1] – ابن منظور، لسان العرب، ج1، ص 526.

[2] – الميلودي شغموم، رواية الأناقة، ص 88.

في طرد الإنجليز يقول: "لا أحد بإمكانه أن يتشكك في مشاركة زينب الزاهية، إلى جانب جدتنا صالحة الصالحة في الجهاد ضد الإنجليز وحماية الصالحية من الإبادة الشاملة وسوء التدبير والفساد"[1]، هنا يخلق لنا السارد التباسا آخر عبر طي الزمن، ووشائج معقدة وأحداث ملغزة، كيف لصالحة أسطورة الماضي أن تحارب معها زينب التي تعيش الحاضر.

زينب الجسد الثاني لصالحة والتاريخ يعيد ويكرر ذاته في الحاضر، فصالحة فتنت بسحرها العرب والعجم، وزينب هي أيضا فتاة ساحرة "تقطع بالزين" كما قال السارد الهائم بحبها، وصالحة تربت في غابة الخنازير وزينب سافرت إلى أوروبا بلاد الكفار كما تقول الرواية، والذين ينعتون في المخيال الشعبي الديني بالخنازير، وأيضا ساهمت صالحة في بناء الصالحية وإنشاء مملكة السلام طول البحر الأبيض المتوسط والدفاع عن مدينتها ضد المستعمر، زينب أيضا حاربت مثلها ضد المستعمر.

تنقلت صالحة من غابة إلى غابة إلى أن وصلت للهضبة، مثلها زينب أيضا ارتحلت سنة 1973 لدراسة الفن الذي يعينها على فهم الحياة بطريقة أخرى، وتنقلت من مكان إلى آخر، مشاركة في أحداث على واقعيتها لكن يبدو تحقيقها عجيبا وغير ممكن قياسا بالزمن، وكأنها تعيش حيوات كثيرة في الوقت نفسه، فتنقلت بين برشلونة ومدريد وغيرها، ثم باريس حيث كانت حركة التحرر والانعتاق في أوجها التي شاركت فيها دول أمريكا اللاتينية، فعلمت زينب على الإصلاح والدفاع ، وزارت أغلب دول أوربا الشرقية، "ساهمت في تمديد السكة الحديدية بألبانيا وحملات إيصال الدعم إلى كوبا والفيتنام، كما شاركت في الثورة الثقافية الصينية وتدربت على السلام مع الفلسطينيين وأقامت باليمن الجنوبية وإرتيريا..."[2]، وبعد كل هذا العمل الشاق والجبار لامرأة خارقة كان لزاما عليها أن تعود للبلد بعد أن "كثرت الهزائم والخيانات وخيبات الأمل والإحباط"[3]، هذا البلد بدا مخيفا لها بشكل مرعب، وشكل لها حيرة، كيف لها أن تعيد بناء حياتها تقول: "ظهر لي متغيرا بشكل

[1]- المصدر السابق، ص 86.

[2]- المصدر نفسه ، ص 91.

[3]- نفسه، ص91.

مخيف لا أتبين فيه الإيجابي والسلبي، المصير واضح"[1]، هنا يبدأ العجائبي الحديث المرتبط براهن الزمن الذي تعيش فيه الدول العربية إنه المصير الواضح إنه المجهول، والحيرة التي تركب الإنسان أمام الواقع المهين المنهزم، الذي تذوب فيه كل الروابط وتنحط فيه كل القيم.

إن العجائبي الحديث المرتبط بالراهن متلون وغير قار، ينهل من العجائبي الكلاسيكي الذي يشكل معه "دعامة أنطولوجية يتطلبها الكائن، قد يتخذ أشكالا عديدة للتمظهر، تتغير حسب صيرورات التطور التي تحياها المجتمعات الإنسانية، ولكنه يظل مطلبا حتميا يعكس رغبة الإنسان الأدبية في الاكتشاف الكلي للحقيقة الكونية والالتحام بالماورائي الغيبي"[2]، بالعودة إلى الماضي الأسطوري لصالحة والتراث الشعبي العجائبي في التمائم والتعويذات، والتحول وامتساخ القيم، في تكرار القدر لنفسه وسلطة السلالة والنسب.

وكما توالت الأحداث العجائبية في أسطورة صالحة متى احتفل بيوم ولادتها، فخالف أتيس الشكور قواعد وعادات قبيلته ونقض عهد أجداده، فإن الأحداث نفسها تعاد عندما يحتفل بزينب من خلال تكريمها باقتراح تعيينها وزيرة في الحكومة، حيث أصحبت قيمتها في عائلتها أكبر من إخوتها الذكور، الذين تحولوا إلى خنازير تهاجمها.

ينتقل السارد من صفات زينب المثالية والنموذجية وربطها بالأسطوري بالعودة إلى حكاية الأصل والنسب، وإلى صفات أخرى متحولا عن ذلك بتحول مواقف زينب واستسلامها للوضع الراهن، تقول: "كل يوم تموت فيّ جزيئة، كأنني استسلم بالتدريج!"[3]، فقد قبلت بالعمل في الوزارة من أجل أن لا تمد يدها لأخيها محمد الرنجي، وحاولت الاحتفاظ "بالسيدة الوقور" لأنها تعلم واقع اليوم في الحفاظ على العلاقات مع نساء الأرستقراطية والأغنياء الجدد، فمنهم "من ينفع بشكل حاسم في

[1]- الميلودي شغموم، رواية الأناقة، ص 92.

[2]- عمري بنو هاشم، في الرواية المغاربية، ص 27.

[3]- الميلودي شغموم، الأناقة، ص 93.

حل الكثير من المشاكل الآنية للمرأة، وللرجال أيضا"[1]، فشخصية زينب تدرك جيدا المفارقات التي يعيشها العالم، مكالمة هاتفية واحدة تنجيك من الموت، كما أنقذتها مرة من الأمن الإسباني، وكما حالت امرأة غنية مغربية عن اغتيال زينب من طرف أخيها الذي سمع أنها تعمل ضد البلد، وكيف لهذه المفارقة العجيبة أن تفعل العكس أيام الرعب بوشاية، أو حتى حملك لمنشور أو كتاب أو قصيدة يمكن أن يدخلك إلى غياهب الظلام في السجون.

بدأ التحول في شخصية زينب حين كان لزاما عليها أن تحتفظ بالبرجوازيات لتدعم مشروعها، وعندما قررت تأسيس جمعية "مناهضة العنف" محاولة أن تجد حياة جديدة وأن تقضي على الخيبة والعزلة، ولكنها مع كل ذلك تعيش التناقض والتشتت والانهزام الداخلي، والضياع، والحيرة، والتردد، والخوف والرعب من هذا التغيير والتحول الذي طرأ عليها، لذلك "كانت تشعر بشيء من عدم الرضى، من التوبيخ من دقات الضمير كأن شيئا ما ينبغي أن يعاد ويزال، لا تقدر على إعادته ولا على إزالته"[2]، واللافت أن كل حديث كان بلسان زينب إلا وكان فيه نبرة تردد وحيرة تسكنها وتعجب من المصير المرهون والمغلق عن التفسير الذي تعيشه كل امرأة يمثلها نموذج زينب.

زينب هي صورة الشخصية العجائبية المعاصرة حيث التعجيب فيها "لا ينمو بعيدا عن الواقع أو خارج حدوده، بل العكس من ذلك يخرج من معطفه مفجرا هذا الواقع بشكل مقلق ومستفز وغير مألوف، وملحقا ببنيته المتماسكة العديد من الانكسارات والنتوءات، وواضعا القارئ في الجهة المقابلة أمام قراءة نصية أكثر عسرا وصعوبة، لأن تذويب الفروق بين الثنائيات وصهرها في بوتقة واحدة يغدو رهان الكتابة وأفقها العام"[3]، فزينب شخصية تعيش تناقضات الواقع وازدواجية سلوك الإنسان الذي يفرضها عالم اليوم، انطلاقا من صهر الزمن وتداخل الشخصيات التي تشكل الارتياب لنفسها وللقارئ على حد سواء.

---

[1]- المصدر السابق، ص 94.

[2] - المصدر نفسه، ص 95.

[3]- عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربية، ص 34.

- **رجال آل الرنجي / الشكور:**

تحكم عائلة الرنجي كما رأينا سابقا قاعدة عامة مطلقة ومتكررة سبعة ذكور وبنت واحدة، ولا يتحقق هذا القانون العجيب في العدد والنوع فقط، بل يمتد إلى أكثر من ذلك وهو الصفات والسمات التي يتمتع بها الذكور كما رأينا في نساء آل الشكور.

يحكم رجال العائلة السبعة قانونا آخر غريبا وعجيبا يثير الرعب، فستة منهم يغرقون في كسب المال وجمعه والعمل الزائد عن حده يبغون المجد ولا يهتمون بغير ذلك، والولد السابع منهم يكون في ترتيب عدده السادس أو الثامن في العائلة بعد أو قبل البنت "يسمونه الصدقة أو الزكاة أو المنحة أو التميمة يكون نوعا من الضحية أو كبش الفداء أو العقوبة، على حد قولهم... ليكون من القراصنة أو قطاع الطرق أو الشعراء الصعاليك أو من المجاذيب الذي لا يتزوج عادة ولا يكون منه خير يذكر ولا ولد يذكر"[1]، رجل شرير يرافق المختلين والفاشلين، لا يملك أناقة عائلة آل الرنجي، ولا يشكر ولا يحمد، فقد نسي وأهمل الدعاء، وهذا الولد يكون محط انتظار العائلة لكي يعرف عندما يبلغ الذكور سن الأربعين سن "كلب الشيطان" كما تقول الرواية.

أمّا الستة الآخرين فهم الغارقون في المال والمجد وكبار التجار في الحلال والحرام، وأرباب الصناعة والفلاحة. ورجال أعمال لا ينسون أيضا السياسة والعلاقات، أكبرهم محمد الرنجي الذي خلف والده في تربية إخوته ومنهم: "كريم وقاسم من أكبر أغنياء البلد، الصادق مات مخمورا في إسبانيا، زكي يتسول في شوارع المدينة والقمل يتساقط من جسده أكواما"[2]، أما الهادي فهو العقوبة والزكاة، هو ما يطلق عليه "سفاح البحر"، لزرعه الرعب في الجميع ومنهم إخوته إلا زينب، هذا النموذج العائلي المتكرر في عائلة الشكور يمثل إحدى دعامات العجائبي في رواية الأناقة، فكأن

[1] – الميلودي شغموم، الأناقة، ص 85.

[2] –المصدر نفسه، ص 90.

الشخصيات تعرف مصائرها وتنتظر أقدارها مسبقا حيث يصبح الرعب والخوف جزء من عناصر التعجيب في العائلة إنها هيمنة الذكور وتمرد الإناث.

تتداخل الشخصيات فيما بينها خاصة الشخصيات العجائبية الصرفة والعجائبية التخييلية وقد تم تصنيف الشخصيات العجائبية التخييلية من خلال ملاءمتها مع الواقع الحاضر في الرواية، واعتبارها حقائق مروية، أمّا الصرفة فهي تمثل ماضي العائلة التي يكون فيها السارد متشككا من صحتها عارضا ما يمكن من المبالغة والتضخيم فيها، وهذا لا يعني أن هذين العنصرين الأخيرين لم يمسا الشخصية التخييلية بل العكس من ذلك فشخصية زينب مبالغ في مثاليتها ونمذجتها مثل ما هو مبالغ في رسم شخصية سفاح البحر وتضخيم ما طاله من امتساخ.

- **شخصية الهادي / سفاح البحر:**

تعيش كل عائلة من عائلة آل الرنجي الرعب والخوف في انتظارها للابن "الزكاة"، وزكاة أبناء سعيد الرنجي هو "الهادي" الذي يسمى "سفاح البحر" وربما التسمية مأخوذة من أن عصابته تمتد على طول المحيط الأطلس، التي أنشأها بعد أن بدد كل ثروته الكبيرة وبقيت له إلا تلك الفيلا "برج النوارس" التي جمع فيها كل متشردي ومنحرفي الدنيا.[1]

العجائبي في رواية الأناقة عناصره عديدة مستقاة من مشارب متنوعة، بحيث أنه نص روائي يروم التجريب للتعبير عن المجتمعات اليوم بطريقة رمزية وملتبسة وبابتكار سبل جديدة وطرائق تعمل على تكثيف النص بأبعاد جمالية للتعبير عن الإنسان وعالمه.

تحقق شخصية الهادي التردد "L'hésitation" من خلال التسميات التي تطلق عليه "سفاح البحر"، "الخنزير"، "رجل القرش" وأيضا من خلال المعلومات المسبقة التي سيتصف بها "كلب الشيطان" بعد أن يبلغ الأربعين، كل هذا سيجعلنا نقف أمام شخصية عجائبية يطالها المسخ

[1]- ينظر، المصدر السابق، ص 103.

والتحول، والاستيهام والحلم، والتمزق والغموض، المفارقة والمعارضة والغرابة، هذا الرجل الذي كان يعيش الفراغ وحيدا "كالكلب المطرود من العرس"[1]، يصطاد من غيران فيلته الأسماك كما يقول السارد، "ويفكر في التاريخ السحري لجدته صالحة الكبرى في الأساطير الغريبة والعجائب الكثيرة التي كانت تروى عنها"[2].

تبدأ الأحداث العجائبية في حياة الهادي عندما أتته في الحلم جدته صالحة، توبخه عن طريقة عيشه لحياته الفارغة لتسلمه كتاب "كفاية الصديق من النسب العتيق، آل الشكور الدهكون وآل صالحة الكبرى والمأمون" لصاحبه أبو جادة الرندي، وتأمره بقراءته لأنه سيجد فيه كل الأجوبة عن صالحة وعن عائلة وعن نفسه، ولكن الوقوف على حدود الحلم والواقع والوهم والحقيقة هو ما يجعلنا نقف على العجائبي فكيف له أن يتسلم حقيقة الكتاب وهو في الحلم.

يتواصل التعجيب عندما استفاق الهادي من حلمه، وبدأ البحث عن ما سلمته له "صالحة" فلم يجده، ولذلك غطس في الماء وظل يقاوم الماء لساعات ثم استسلم وفقد وعيه حتى وجد نفسه أمام باب من النحاس لم يتآكله الماء، واستطاع بقوة داخلية أن يهتدي إلى فتحه بسحر الكلمة وكأنها تعويذة "افتحي يا صالحة أن حفيدك!"[3]، فوجد نفسه في ممر طويل يصعد إلى أعلى الهضبة، وقد قيل العجائب عن هذا الممر الذي كان يسكنه "الهادي"، يقول السارد "نفق طوله سبعة كيلومترات وعرضه ثمانون مترا وارتفاعه في ذلك الزمن البعيد جدا لا يقل عن ثلاثة أمتار، نفق اشتغل فيه مئات بل آلاف من المغرر بهم من ضحايا الأسر والفتنة والسحر... نفق لم يعرف له أحدا في الواقع، علوا ولا طولا ولا عرضا إلا توهما وتقديرا، ولقد زعم نصراني نجا من الأسر بأعجوبة أنه كان يتسع ويضيق كما يطول ويقصر بإرادة تلك المرأة التي دوخت أهل ذلك الزمن فيكفيها أن تقول

[1] – الميلودي شغموم، الأناقة، ص 100.

[2] – المصدر نفسه، صفحة نفسها.

[3] – نفسه ، ص 101.

"وسعي أو طولي يا صالحة!"[1]، هكذا كانت الكلمة أي اللغة تمثل سحرا لصالحة فيكفيها أن تقول "افتحي، أو اغلقي يا صالحة! فينفتح النفق أو يغلق ،كأن على مدخله مارد من الجن"،[2] هذا السحر انتقل إلى أحد الأحفاد "كلب الشيطان" من جدته صالحة، فأصبحت له القدرة على فتح الأبواب الموصدة والمغلقة، وعلى معرفة الخبايا والطلاسم والأماكن السرية، حتى يصل إلى الكتاب الذي به كل أسرار وأخبار صالحة وآل الشكور الذي ردد كلماته حتى حفظها عن ظهر قلب.

بعد مرور شخصية الهادي على العديد من الأحداث العجائبية، واطلاعه على كتاب أبوجادة الرندي حتى الصفحة الأخيرة التي يعرف فيها المؤلف نفسه وأعماله، التي ستحول الهادي إلى شخص آخر. فأبو جادة القرصان ما هو إلا نسخة مسبقة وماضية لشخصية كلب الشيطان في عائلة أخرى من عائلة الشكور، التي يتكرر في كل نسخة منها الولد الزكاة والتميمة، وبما أن سفاح البحر كانت له عصابة ممتدة على طول المحيط الأطلسي، فإن أبا جادة القرصان هو أيضا تعلق اسمه بالبحر، والقرصان معادلة لتسمية سفاح البحر، الذي يقرأ قدره في وقت سابق ليترك التيار يأخذ جسده إلى مصيره المحتوم، يقول أبوجادة الرندي في كتابه: "طفت كل بحار الدنيا أغير على الظالمين والطامعين في العرض والجاه، لا أطلب من الغفور سوى رضاه، سلبت ما تيسر من الأعداء والضالين والمجرمين والكفار الأوزعة، بالإلهام من الله تعالى وقدرة أمي وأبي، غفر الله لهما ولي، على الفقراء والمعوزين من بني قومي المقهورين... وقد التجأت إلى هذا المسكن الكريم لما وهن العظم مني وشعرت بقرب أجلي..."[3] على الهضبة مع أجداده.

هكذا اهتدى واقتدى سفاح البحر بأحد أجداده ونسخته من كلب الشيطان، فاتخذ ذلك المسكن هو أيضا ملجأه واتخذ من القرصنة سبيلا باسم الأخلاق والقانون في تحقيق العدالة، وجمع كل المنبوذين وضحايا الشهرة والفقر، والجهل، وسوء الحظ، والتربية... في "أمة الفقراء"، بمساعدة

[1]- المصدر السابق، ص 99.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] - نفسه، ص 102.

امرأة جعلها زوجة له، فصاروا أمة عظيمة يطعمهم ويأويهم، ويعلمهم ليصبحوا نواة الخير، ولكن تسرب إليهم الشر في غيابه، ففي حضرته "يخرون ساجدين مكبرين حامدين شاكرين وإذا دنا منهم يتسابقون متدافعين لتقبيل أذياله وشم رائحته"[1]، يصفهم السارد وكأنهم كلاب تقبل ذيل كلب وتشم رائحته تقديرا له، ولكن سرعان ما يختفي ذلك ويتبدد متى اختفى سفاح البحر، فيعم المجون والقصف والاغتصاب والاعتداء.

وبمعرفة الهادي لهذا التناقض الصارخ في أبناء أمته، لجأ إلى البحث عن أجوبة في كتابه العجيب ليخاطبه فيه أبوجادة الرندي وكأنه شبح في الكتاب: "لا تتعجب يا بني، فالسبب بسيط: لقد قضيت على ما كان قد بقي لديهم من إحساس بالكرامة"[2]،إنه الشعور بالزيف وارتداء الأقنعة من الخوف والرعب في "أمة الفقراء" التي تمثل معادلة لميراث جدته صالحة في "مملكة السلام" التي جعلت فيها الحكم للنساء، كذلك فعل حفيدها إذ كانت زوجته هي من تحكم في الخفاء.

استفحلت ظاهر الهروب في أمة الفقراء من منتسبيها بعد سياسة التقشف خارج أسوار الفيلا، حتى صار البعض منهم خارجا يدعي الزعامة ويردون كل شر ارتكبوه إلى سفاح البحر الذي وجد جوابا لاستفهامه هذا عند أبي جادة قائلا له: "أنظر أيها المتأمل الصافي السريرة... وليعلم كل من انتمى إلينا، بالخير والمعروف، أنه مبتلى ومصاب كما يبتلى الأنبياء والرسل وأهل الخير، جميع أولياء الله تعالى الصالحين الشاكرين نساء ورجالا في كل زمان..."[3]، هكذا يكون العجائبي عندما يصبح أبو جادة كتابا تكتب حروفه لكل ما يخطر في بال الهادي، بل حتى أنه يتمثل له كشبح فيحدثه، "كأن الرندي يعيش معه في خلوته في سره وعلنيته"[4]، إنها الكرامة والمكاشفة التي يملكانها بصفاء سريرتهم فهما من الأولياء الصالحين من سلالة صالحة أتيس الشكور، الشخصية العجائبية التي

[1] – الميلودي شغموم، الأناقة ، ص 104.

[2] – المصدر نفسه، ص 105.

[3] – نفسه ، ص 106.

[4] – نفسه، ص 104.

نقلت إليهما كراماتها بالدم والتربية والإلهام والعناية، هذا الرجل الذي أرعب الحكومة والجميع بما فيهم إخوته، إن سلاحه الرؤيا والكرامة والمكاشفة أحد عناصر العجائبي باعتبارها رسائل غيبية ترشده وتنير دربه من جدته.

الرسائل الحلمية المشفرة بالأرقام التي تحمل أعداد سحرية يراها الهادي مرارا وتكرارا مثل رؤيا "الليلة السابعة من الشهر السابع من 1997"[1]، هي رسائل الجدة لتصحيح الأوضاع في الصالحية، ليكمل حفيدها ما بدأته هي، فقد كانت لها الصالحية العليا والصالحية السفلى الأولى لطالبي المال والمتعة والثانية للمستضعفين من الرجال والنساء، فاجتهد سفاح البحر أيضا في تكوين فريق النجدة/الصالحية السفلى، وفريق الموت/الصالحية العليا، الأول تتكون من سبعة أصحاء من سليمي اللسان والبدن يغيرون على أصحاب الجاه والمال الحرام، أمّا الفريق الثاني "شرطة الخلق والنهي والنزق" تتكون من ستة معاقين يتكفلون بخنق كل مرتد خارج وداخل أمة الفقراء، بحيث كان شعارهم الإخلاص والشرف ورفض كل قبح ورذيلة، ليحافظ الخنزير على الميراث الأسطوري لجدته، فيده تطال الحكومة التي أهملت واجباتها، وزادت من حمل الضرائب والزكاة على المستضعفين لتتعرض هي الأخرى لتهديد بالثورة عليها عبر مرسولهم إليه المقدم زيتوني.

تصور الرواية أيضا جانبا آخر من شخصية سفاح البحر مناقضا تماما لما يرسمه الجميع عنه من خلال اللقاء الذي جمعه بأخته زينب بعد أن علم أنها مرشحة للوزارة، هذا اللقاء الذي تميز بالكثير من العاطفة التي لم نرها بين عائلة الرنجي حيث يصف هذا الحوار اللقاء بينهما:

"في شقة 13 خلع الرجل النحيف القصير لثامه فهرعت نحوه زينب.

– الهادي ويحك !

قال الهادي وهو يضمها بقوة:

[1]– المصدر السابق، ص 107.

– لم يعد أحد يعرفني بهذا الاسم أنا نفسي لم أعد أذكره إلا في السر!

... يتفننون في اختراع كل أسماء الرعب الممكنة...الناس خايفة ومرعوبة...غير من الظل...الخيال !"[1].

هذا اللقاء أعاد زينب إلى طفولتها ومعاركها معه التي كانت تفوز بها، ولكنه اليوم بنبرة التحدي يطلب منها أن ترفض الوزارة التي يراها ضده وضد المستضعفين والفقراء ممن معه، هكذا تتذكر زينب في تلك اللحظات أنها لم تر أخاها يوما قد تبسم ولا وهو طفل ولا هو مراهق، وكيف كان يفقد عقله، ويهذي صغيرا بل هو يفعل ذلك حتى اليوم، فشخصية الهادي تحمل الكثير من المفارقة والتعجيب هذا الرجل الذي سمي بكل أنواع أوصاف الامتساخ "كلب الشيطان"، و"سفاح البحر" و"الخنزير"... يهابه الكل حتى الحكومة وعصابات قطاع الطرق والمجرمين، " هو الرجل الذين يتحدثون عنه بكل رهبة وخوف، يحكمون عن غرائبه وعجائبه كأنه مارد من الجن أو وحش من وحوش البحر التي سارت بذكرها الخيالات والأفئدة في كل زمان"[2]، فترسمه الرواية صورة رجل شبح مخيف ولكن جسديا وصفه لا يعكس ما قيل عنه "رجل قصير القامة بالفعل نحيف إلى حد الهزال...رجل أملط...قزم؟..."صبي" يطل بصعوبة بالغة سن الرشد"[3]، لترسم لنا هذه صورة أوصافا خارجية مناقضة تماما للأوصاف الداخلية التي قيلت عنه.

يتحقق العجائبي في شخصية الهادي أولا من خلال التسميات التي جعلت منه كائنا مسخا، ومن خلال تصوير الناس لأفعاله وصفاته، والأحداث التي جعلت منه رجلا خارقا فهو يتلقى الرسائل من جدته عبر الحلم أو الاستيهام، يعيش الخلوة، يملك كرامة الأولياء، فقد أصبح يصلي ومؤمنا، قيل أنه أرسل إلى البنت المقتولة والمغتصبة فأتت إليه بنفسها وبذلك يستطيع حتى تكليم

[1]– الميلودي شغموم، الأناقة، ص 59.

[2]– المصدر نفسه، ص 109.

[3]– نفسه، ص 107.

الموتى، بل أن الناس تقول أنه أدى العمرة وهو داخل السجن، وكل هذه الخوارق والكرامات تجعل منه شخصية عجائبية تخييلية على الرغم من أن أغلب هذه الأحداث ناتجة عن هذيانه وأحلامه واستيهاماته، إضافة إلى تضخيم الناس لأفعاله ونسجهم لغرائب وعجائب الأخبار عنه.

- **زوجة الهادي:**

عملت صالحة في تأسيسها "لمملكة السلام" على جعل الحكم في يد النساء، لذلك لما اهتدى الهادي إلى الكتاب الواردة فيه التعاليم التي يُسير بها "أمة الفقراء" جعلها هي الأخرى أيضا بيد النساء لذا قرر أن تكون له زوجة، فعرض على البنت التي أظهرت له عطفها لعدة سنوات أن تعيش معه في برج النوارس، "فطارت ورقصت في الهواء فرحا إذ ظنتها مغامرة أو نزوة عابرة ستخرجها من الملل والشمة"[1]، فقد كانت تعاني مما كان يعانيه زوجها من سوء وفساد، ثم اكتسبت بعد ذلك كل ما عرف به فسميت "زوجة الخنزير" و"السفاحة زوجة السفاح"، والاسم الغالب عليها هو "القرش"، فتعرضت بهذه التسميات إلى المسخ والتحول والتشويه، بعد أن أصبحت رئيسة "فرقة الموت" التي تفصل في قضايا الأمن والشرف والفضيلة، لا تعرف الرحمة ولا الشفقة لا على النساء ولا على الرجال، فهي إحدى القضاة التي يشاورهم "سفاح البحر"، وهي التي تصدر الأحكام، فقد حكمت على "الكوخو" الذي كان يغتصب ويقتل باسم الخنزير ما يلي:

"أولا: تستكمل عملية إخصائه قبل أن يخاط قبله، رحمة بأولاده وأهله !

ثانيا: يحكي بنفسه، لكل من يعرفه ولكل من لا يعرفه في الحي والمدينة، من فعل به هذه الفعلة ولماذا فعل به..."[2].

[1] – المصدر السابق، ص 104.

[2] – المصدر نفسه، ص111.

كان الحكم النساء في "أمة الفقراء" إتباعا "لمملكة السلام" فالقضاة الثلاثة الذين يصدرون الحكم ما هن إلا نساء يرتدين أقنعة واحدة منهن القرش زوجة سفاح البحر، فهي أيضا كائن ممسوخ عجائبي جردت من المشاعر لا شفقة ولا رحمة تعمل على تحقيق العدالة ونشرها، والعجيب في هذه الشخصية أن أوصاف الناس يصورها على أنه وحش آدمي ولكن أفعالها تتمثل في إنقاذ الناس واسترداد لهم حقوقهم خاصة منهم المستضعفين والمظلومين، والتشويه الخالق في شخصيتها وشخصية زوجها كامن من وراء معارضتهما لنظام العائلة أولا والخروج عنها، ومن جهة ثانية معارضة الحكومة والخروج عن القانون، فهما يعملان على تحقيق ما فشلت هي فيه وأهملته، إن وظيفة العجائبي هنا تكمن في تلغيم الأسئلة والأجوبة معا، وعلى قول وفضح المسكوت عنه وقوله بطريقة تناسب أن تفتح بابا واسعا في التأويلات فهي لا تنفي ولا تؤكد، بل إن القارئ وأفق انتظاره ووعيه هو ما يحدد فهمه لخطابات النص الخفية لأن الروائي شغموم لا يقدم خطابات في قوالب جاهزة وهذا ما يميز نصوصه المفتوحة.

2- الشخصيات التخييلية الواقعية:

لا ينبني العجائبي على الشخصيات العجائبية لوحدها فقط بل يقوم على حدي الواقعي واللاواقعي، والمعقول واللامعقول، والطبيعي والفوق طبيعي، لذلك نجد شخصيات تخييلية تحمل صفات واقعية وطبيعية، تعبر هي الأخرى عن الواقع، لكنها لا تلعب أدورا أساسية في بناء رواية الأناقة من حيث الأحداث، ومن جهة أخرى لا يمكن الاستغناء عنها لأن لها "دورا مهما في تأثيث عملية الحكي والمقصود بذلك ملء الفجوات والثغرات التي يمكن أن تحدث فراغا في العلمية الحكائية"[1]، إذا لا يمكن الاستغناء عنها لكي يتم الإيهام بواقعية الأحداث، ولكن حتى هذه الواقعية نجدها موسومة بالغرابة بعض الشيء، وهي غرابة طبيعية مقلقة، ناتجة عن الأزمات الاجتماعية والثقافية أو حتى النفسية التي يدخلها بعض النقاد في خانة العجائبي، وذلك أن "عالم التحليل

[1]- سعيد يقطين، قال الراوي، ص 98.

النفسي عالم غني بالشخصيات التي تصلح لأن تكسر رتابة الفعل الإبداعي وتخرجه عن المألوفية من خلال منح النص البعد العجائبي"[1]، الذي يستمدها من اختلالات الشخصية بكل عقدها وحالاتها الذهانية، التي تسبب فيها الواقع الذي تحكمه العادات والتقاليد الموروثة وتاريخ السلالات والنسب، المال والجاه واستبداد السلطة.

- **الحاج محمد الرنجي:**

توفي السعيد الرنجي مبكرا مخلفا وراءه محمد الولد الأكبر في سبعة ذكور المعروف باسم "الحاج محمد الرنجي"، ولما تعرفه تسمية "الحاج" من قداسة توحي على ورع صاحبها وخوفه من الله فإنها تمثل تناقضا صارخا بين الاسم والشخصية، فهو "رجل جمع ثروته الهائلة من الحرام، يأكل أموال اليتيم والضعيف، كل شركائه والمتعاملين معه من المرتشين والمهربين والمنتفعين من الفقر والقهر، لا يخجل من ممارسة الربا واستغلال أوضاع البؤساء والمحرومين، يعاقر الخمر علنا ويعاشر أهل الفسق والمجون من كبار البلد..."[2]، تزوج مرات عديدة ولا تحصى من نساء ساقطات في السر، وكم مرة تشكل له هذه الزيجات فضيحة علنية، لا يحترمه أولاده السبعة ولا ابنته الوحيدة، حتى زوجته تكرهه، وهي خاضعة تماما لوضعها معه ولا تعبر عن تعاستها وسخطها إلا بإدمان الأكل والإضراب عن الحركة حتى سماها زوجها "الفيل المشلول".

عائلة "محمد الرنجي" تتبادل الكراهية بدء من لالة هنية زوجته التي تقول عنه: "الله يعطيه مصيبة تديه، معقدنا بن المعقد ومحرم علينا المعيشة تحرم عليه الجنة"[3]، هو كلام امرأة خاضعة للرجل وللعادات والتقاليد ولزوج ظالم يمارس السلطة بدء من بيته وإخوته ثم خارج عائلته، مما أحدث تمردا انطلاقا من ابنته التي عرفتنا من حكيها وحواراتها على شخصية والدها هذا الرجل الذي يعيش

[1] – الخامسة علاوي، العجائبية في الرواية الجزائرية، ص 329.

[2] – الميلودي شغموم، الأناقة، ص 114.

[3] – المصدر نفسه، ص 121.

التناقضات في حياته، والتي كانت سببا في مأساة عائلته، تقول الرواية "هذه هي التربية: إنتاج الشخصية"[1]، فسعيد الرنجي تربى على العمل المجهد مع والده دون أن يأخذ درهما واحد فكان عليه أن يكسب بعض المال خارج المخازن، وهكذا ربى أبناءه وعلى رأسهم محمد الرنجي الذي سار على خطى والده في معاملة أبنائه وإخوته الذي أصبحوا ألد أعدائه بعد تقسيم الميراث.

يقدم السارد وصفا خارجيا للحاج محمد الرنجي ذو وجه متجعد، قصير ونحيف الذي يشبه بذلك أوصاف "سفاح البحر"، ولكن كل واحد منهما يشكل النقيض فالهادي ينعت بصفات مخيفة توحي بالرعب والخوف منه في حين أن أفعاله تنم عن شخص يحقق العدالة ويساعد الفقراء والمحتاجين، في حين أن محمد كنيته "الحاج" التي تدل على ورعه الذي لا ينهيه ذلك عن فعل كل المحرمات والإساءة إلى سمعته، لذلك هو يكره شخصين في العائلة "الخنزير وزينب" فالهادي يسميه المتسول المتشرد وزينب الكافرة المناضلة، لأنهما النموذجين المختلفين في العائلة واللذين يشكلان الرعب للعائلة، وبالأخص محمد الرنجي "الكبير" الذي يرى حالة زينب والهادي وعبلة ابنته "لعنة دائمة... أو امتحان يتكرر... على مستوى العائلة... كل فرد!"[2].

فشخصية محمد لم تتصالح حتى مع ذاتها حتى يتصالح مع إخوته، لذلك فالكره الموجه ضدهما هو من خوفه وما يخشاه "الضمير الميت في ذاته الطماعة الأمارة"[3]، هكذا ردت عليه عبلة ابنته القنبلة الموقوتة في عائلة محمد الرنجي التي تلصق بأبيها كل أدنى وأخس الصفات تقول له: "أنت أكثر من مجوسي، أنت أبو لهب... أيها الطاغية المتجبر القاسي القلب!"[4]، ولا تقف هذه الشخصية المتسلطة إلى هذا الحد فشجعه يحوله بعد أربعين سنة عن صفوف الأغلبية إلى صف أخته زينب بعد أن كان يتهمها بخيانة البلد وانتمائها للمعارضة.

---

[1]- المصدر السابق، ص 139.

[2]- المصدر نفسه، ص 116.

[3] - نفسه، ص 117.

[4] - نفسه، ص 114.

بعد سماع محمد الرنجي ترشيح أخته في الوزارة يغير اتجاهه حسب تغيير أعضاء الحكومة، لذلك غير جلده إتباعا لمصالحه العامة، فيتوجه إلى عمارة السعادة وبالذات إلى شقة زينب ليتقرب منها ويبارك لنفسه على الحقيبة الوزارية التي عادت إلى عائلة الرنجي من جديد، هذا الرجل الذي لا تهمه إلى مصالحه وتكديسه لثروته التي لم تمنحه ابتسامة واحدة ولا حتى العاطفة، طالبا من زينب قبول التوزير قائلا: "اقبلي هذا العرض واشكريهم عليه مصالح العائلة بين يديك... الوطنية الحقة في هذا الوقت، يا أختاه، تمر عبر مصالح العائلة، ولقد كانت الحركة الوطنية عائلة واحدة دائما، وكان الصحابة، رضوان الله عليهم، عائلة واحدة، وكان ماركس وانجليز ولينين وتروتسكي عائلة واحدة وموحدة... وأمنا عائشة وطلحة وزبير ومعاوية رضي الله عنهم، فلما تفرقوا غلبهم الأجنبي وتشتت شملهم، والعائلات اليوم هي العائلات الكبرى العريقة، فلا غرابة أن يكره الفقراء الأوباش والمتسلقين الجدد هذه الحكومة وإن يكيدوا لها..."[1]، وقد يتضح من حديث محمد الرنجي شخصيته المتناقضة التي ترتدي أقنعة مختلفة دينية وسياسية وثقافية خدمة لمصلحته.

شخصية محمد الرنجي طبيعية واقعية نماذج منها كثيرة في الواقع، ولكن على الرغم من ذلك فهي تثير العجب سعيا وراء المال والجاه والسلطة، فالكل يجري وراء ذلك، وقد ذكرت الرواية شخصيات مثل العبدري، والحريري، وأحمد الزيتوني الذي يتضح هذا الأخير بمفارقة عجيبة لزينب أنه ابن أخيها "زكي" وبعلم من محمد الرنجي الذي ينكر الأمر بسبب الفضيحة، بل كما ترى زينب مخافة على الثروة، يقول زيتوني عن جشع الحاج محمد: "الحاج محمد يظن أني أطالبه بالاعتراف بي لأجد سبيلا إلى شيء من ثروته، في رأسه آلة حاسبة لا غير، آلة قديمة مخزونة في قماش الشرف!"[2]. شخصية محمد الرنجي على الرغم من تناقضاتها العجيبة فهي شخصية واقعية تحاكي وجوه كثيرة في الحياة الواقعية، وفي أن يكون الإنسان عبدا للمال والجاه والمصلحة، التي تفقده ذاته وإنسانيته، فيتحول ويمتسخ إلى كائن فاقد للإحساس لا يعرف لا الحب ولا حتى كيف يبتسم.

[1]- الميلودي شغموم، الأناقة، ص 69.

[2]- المصدر نفسه، ص 66.

- **شخصية عبلة:**

حفيدات صالحة البنات قنابل موقوتة تخيف رجال العائلة ابتداء من الجدة إلى زينب وانتهاء بعبلة الرنجي ابنة الحاج محمد وعدوته اللدود داخل منزله، الثائرة عليه وعلى أفعاله الشنيعة، فعبلة تمثل شخصية المرأة المتمردة على كل شيء بدء من العائلة الوالد والوالدة الخاضعة، ثم على الأوضاع السائدة، يلخص لنا الفصل المعنون "لالة هنية" شخصية الابنة عبلة، والفصل الأخير الذي بعده المعنون باسمها فالأول يرسم لنا صورة المرأة الخاضعة "الأم" والمرأة الثائرة "الابنة"، أمّا الثاني فيحكي تفاصيل مداخلتها عن حياة المرأة التي تضيق عليها الدنيا، إنها مداخلة ثائرة على منظمي اليوم الدراسي، أهمهم العمة زينب التي لم ترها أبدا في حياتها حتى ذلك اليوم ولا تعرف عنها إلا تلك الأساطير التي سمعتها من والديها.

كان اليوم الدراسي مكتوبا على يافطة بيضاء بلون الدم كما يقول السارد "جمعية مناهضة العنف تنظم –بتعاون مع منظمات حقوق الإنسان– يوما دراسيا حول العنف والبيئة"، حيث شاركت فيه أسماء رجالية ونسائية، تبدأ عبلة مداخلتها عندما ينتهي جميع المشاركين من كلمتهم ليخلو للجمهور الحديث. فتنطلق عبلة من اللاوعي واللاشعور كصرخة مدوية بدء من نطقها لاسمها "عبلة الرنجي" فالاسم وحده له قوته وسلطته ورعبه، هكذا بدأت وهي قد "احتضنت حقيبتها الصغيرة بكلتا يديها في حركة استنجاد لا واعية ثم أطلقت العنان للسانها بلا وجول ولا تردد"[1]، حيث يحيلنا تمسكها وعناقها بحقيبتها ولا وعيها بالشخصيات المأزومة نفسيا، فهي فعلا تحتاج إلى من يأخذ بيدها، وأن لا ينظر إليها باستخفاف ولا بريبة وخوف، لأنه تقليد من العائلة التي تنظر على أن البنات لعنة تلاحق الرجال، وقد انطلقت من هذا الموضوع "المرأة" وفصّلت فيه تفصيلا أعجز الحاضرين عن الرد.

[1]– الميلودي شغموم، الأناقة، ص 124.

ترى عبلة أن النظرة التي تجعل المرأة ضحية هي التي تصنع منها ضعيفة ولا حول لها، لأن العرف رسم لها طريقا مسبقا وحدد لها مصيرا وقدرا معروفا هو ممارسة الظلم عليها من طرف الرجل، فاليوم الدراسي بحد ذاته ظلم للمرأة بتصويرها من جانب واحد مستغلة، طيبة ومسكينة، بريئة، ومظلومة كل هذا يصنع منها صورة المستضعفة التي تجعل من الرجل عبر أجيال متعددة أن يهمشها بقوة المجتمع والتقاليد، فلما لا يوجد منظمات لحماية الرجل، بل ترى عبلة أن المرأة بحد ذاتها تكره الرجل الذي تلجمه هي، فتقول للرجال المشاركين في اليوم الدراسي بخطاب ساخر: "أنتم أيها الرجال، ماذا أصابكم لكي تصبحوا فجأة أكثر وأشد، وربما أعنف نسوية من هؤلاء النساء الصالحات قديسات الحداثة...هل حللتم فجأة... كل عقدكم الذكورية وكل مشاكل الفحولة"[1]، بل وتسميهم بالكثير من الاستهزاء والتحقير "جمعية الرجال النسويين".

ثورة عبلة ليست على القضية بقدر امتعاضها من استغلال الناس لهذا الموضوع الذي أصبح مادة لكل منبر من منابر السياسة، ودعاة الحداثة ليجعلوا منه سلعة سهلة ورائجة لخدمتهم، إنها القضية المحرفة التي تباع فيها الضمائر بالكذب والنفاق تقول عبلة: "من أعطاكم الحق في أن تنوبوا عني كامرأة، وعن أمي وزميلاتي، من أن تبيعوا وتشتروا فينا لدى الدولة والمنظمات من أعطاكم الحق غير البراءة والجهل؟ الحق بيّن والباطل بيّن"[2]، فخطاب عبلة أمر واقع ينم عن شخصية تعاني من مرارة الواقع، والعقد النفسية هي التي تضبط الإنسان كما تفعل العكس أيضا، فذلك السخط الموجه في القاعة هو سخط موجه لذاتها وضعفها، وعلى ضعف والدتها، وعلى عمتها التي تغيرت وتحولت عن مبادئها، بحيث اللاشعور هو من طفا فجاءت كلماتها تماس مع واقع المرأة في مجتمع ذكوري، لتفصح فيه عن المقموع والمسكوت عنه في هذه القضية.

[1]- الميلودي شغموم، الأناقة، ص 126.

[2]- المصدر نفسه، ص 128.

عبلة الرنجي هي التحدي الثاني بالنسبة للعائلة، فكما كانت زينب ثائرة على النظام في المعارضة والآن هي مترددة في قبول الحقيبة الوزارية والتخلي عن كل شيء اقتنعت به لسنوات، ها هي عبلة الرنجي تعيد تاريخها وتبدأ ثورتها على هذا النظام العائلي والحكومي، وعلى زينب التي تتهمها ببيع الوطن الذي عاشت بعيدة عنه وتخلقت بعادات غريبة عنه، ولم تدافع عن قضاياه بل لقضايا أمم أخرى، ثم جاءت لتعطيه فشلها الدولي بل الأكثر من ذلك أن تجعل أساس هذه الجمعية وسيلة لإفراغ عقدها وإحباطاتها، وهذا ما اعترفت به زينب من قبل على أنها تحاول أن تعوض بهذه الجمعية ذلك الفراغ الذي يسكنها، حيث تتضح لنا شخصية عبلة التي تلخص نهاية أسطورة زينب كما صورها لنا السارد العاشق الولهان.

تتناسل وتتفاعل شخصيات أخرى في حكي الرواية مثل الزعيم، مدام المسكي، العبدري أحمد الزيتوني، الحريزي، الكوخو، لالة هنية، الخادمة مبروكة، الحاجة علي وكلها شخصيات تساعد على تأثيث الحكي في الرواية والتعريف بالشخصيات الأخرى الرئيسية، إضافة لأدوراها كشخصيات مساعدة أو معيقة، وأهم شخصية أخرى في الرواية هي شخصية "إبراهيم" الراوي الذي يسرد لنا رواية الأناقة وهو سارد عجائبي من خلال جمعه للكثير من سمات التعجيب.

3- السارد العجائبي:

إن إنتاج الحكي وتقديمه يتضمن أحداث عديدة يحكيها الراوي/السارد ويستقبلها القارئ/المتلقي، يدخل ضمن ما يسمى مكونات الخطاب الروائي باعتبارها مظهرا من مظاهر السرد، والتي هي نفسها مكون من مكونات الخطاب العجائبي، « لكن الشيء النوعي الذي نبحث فيه هو تشكيلات الفانتاستيك وسماته لإبراز وضعياته المختلفة وكيفية اشتغاله وتفاعله مع باقي العناصر»[1]، فلا يمكننا أن نتصور حكاية بدون راوٍ يتسلم فيها زمام الحكي بحيث تصبح « الرواية لعبة – كما يقول فرويد- السارد فيها يقوم بنشر علامات متعددة كرونولوجية مدعومة ومكسرة باسترجاعات واستباقات وتقنيات زمنية أخرى»[2].

سارد الرواية ليس هو المؤلف وإنما هو « شخصية تخييل تقمصها المؤلف، وحتى الكلمة ذاتها يبدو أنها تؤكد هذه النتيجة، فكلمة ''narrateur'' تعني فعلا كما علمنا ذلك فقه اللغة، **"ممثلا"**، إن هذه اللاحقة eur– التي نجدها في كلمات مثل ''acteur'' و''conducteur''، ''imprimeur'' إلخ، تومئ إلى أن الأمر يتعلق بالشخصية التي لها كوظيفة أن تفعل، أن تسوق، أن تطبع، وهنا أن تسرد»[3]، ويمكن أن نلخص ذلك بأبسط تعريف هو العلاقة بين المؤلف والراوي وموضوع السرد، وهذه العلاقة التي يثبت السارد فيها موقعه وموضعه الذي يختلف من محكي لآخر، فمرة يحضر علانية في ملفوظاته الصريحة فيتدخل باستمرار مفسرا ومقوما ومتأملا، وأحيانا أخرى

[1]- شعيب حليفي، مكونات الخطاب الفانتاستيكي، فصول مجلة النقد الأدبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الثاني عشر، العدد1، ربيع 1992، ص 65.

[2]- المرجع نفسه، ص 68.

[3]- رولان بارت وآخرون، طرائق تحليل السرد الأدبي، دراسات، منشورات اتحاد كتاب المغرب، سلسلة ملفات 1/199، المغرب، ط1، 1992، ص 113.

يتخفي ويتنكر ليقدم فقط كلام الشخصيات، ويكتفي فقط بالتنسيق بين أقوالها معبرا عن وجهة نظر ورؤية مختلفة كل مرة[1].

الراوي هو القوة المنشئة للخطاب الروائي السردي بصفة عامة، وهي التي تؤثث للعملية التخييلية وتنظمها، « ذلك أن عناصر الخطاب – وفق ما تقر به النظرية السردية- من زمن وصيغة ورؤية، توجد بوجود الراوي، وتنتج عن حضوره وتنبثق منه»[2]، لذلك غدا للسارد أهمية كبيرة في الدراسات السردية بحيث يكون حضوره، ووضعه مختلف ومميز من نص لآخر، مما نوّع عدد الرواة وجعله متعددا ومختلفا اختلاف النصوص وتعددها.

يخلق الكاتب السارد كائنا تخييليا مثل بقية الشخوص في خطابه الروائي من أجل تدعيم سلطة السرد، وتموضعه في إنتاج الكلام وسط بولفينية تشكل النسيج الحي للرواية، من هنا يتشكل مفهوم السارد العجائبي ضمن رؤية جدلية، انطلاقا من النصوص الروائية العجائبية التي تحقق فرادة ساردها من خلال تخطي الطرائق السردية الكلاسيكية، بحيث يوضع برنامج جديد يوافق الأحداث الفوق الطبيعية يتكفل السارد بإيصال هذه الأخبار دون وسيط في النص[3].

1- السارد والمؤلف:

الحديث عن الراوي وأنماطه بوصفه عنصرا من عناصر العمل السردي الروائي يحتم علينا النظر في العلاقة بينه وبين المؤلف، « فالراوي كما نعلم، صوت يختبئ خلفه الكاتب. لذا فهو في علاقته لما يروي عنصر مميز مختلف الوظيفة، فهو الذي يمسك بكل لعبة القص، وهو – والكاتب من خلفه- الذي يمارس هذه اللعبة ليقيم منطق البنية من حيث أن هذا المنطق هو، في الوقت نفسه،

[1]- ينظر: محمد نجيب العمامي، الراوي في السرد العربي المعاصر، دار محمد علي حامي، تونس، ط1، 2001، ص 21.

[2]- أحمد الناوي بدري، سرديات الراوي والروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 2016، ص 11.

[3]- ينظر: شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 155.

منطق القول»[1]، ومن ثمة أفرد شعيب حليفي التصور الذي وضعه "جولستاين" في تحديد ثلاث أنماط للسارد تتحكم في ذلك العلاقة التي تجمع بين السارد والمؤلف وهي:

- **النمط الأول**: يتساوى فيه السارد والمؤلف فيتطابقان إذ هما شخص واحد يكون فيه السارد هو المؤلف الحقيقي، يتحقق هذا النوع في الرواية سيرذاتية.

- **النمط الثاني**: تتقاطع فيه شخصية المؤلف مع الراوي بين ما هو واقعي وما هو تخييلي، فيسرد الراوي أحداثا واقعية وتجربة ذاتية للمؤلف، يمزج بينها وبين المتخيل في نسيج فني لا يهدد بناء الرواية، حيث تجمع بين الذاتي وغير ذاتي، والعقلي واللاعقلي، والطبيعي والفوق طبيعي، مع تفوق أحد الجانبين على الآخر لإيهام بواقعية أحداث الرواية وتحقق العجائبي بالنسبة للشخصية والقارئ معا.

- **النمط الثالث**: في هذا النوع يرى شعيب حليفي أنه قد يتم التمييز العام للفصل بين الراوي والمؤلف، بحيث لا يظهر أبدا صوت المؤلف في الرواية، فلا يترك له السارد مجالا للظهور ولو بالصدفة[2]، مثل رواية الأناقة لا ظهور للمؤلف فيها، فالسارد هو مرسل الكلام لا علاقة له بالمؤلف.

2- السارد والحكاية:

للسارد تمظهرات أخرى داخل البناء السردي في علاقاته ليس فقط مع المؤلف، بل مع الحكاية ومع الشخصيات ووجهة نظره، فبعلاقته مع الحكاية ودرجة قربه من الشخصيات أو مشاركته في الأحداث يفصل في نوعين هما:

[1]- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط3، 2010، ص ص 175- 176.

[2]- ينظر: شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص ص 155- 156.

الراوي المشارك: أو ما يصطلح عليه السارد الملتحم بالحكاية أي المتضمن داخل أحداث الرواية، وهنا يتم الحكي بضمير المتكلم، وهذا النوع قليل في الحكي العجائبي الذي يتم السرد فيه بضمير الغائب بسبب الأحداث فوق الطبيعية، لكن الرواية العجائبية المعاصرة تروم التجريب مع هذا السارد المشارك ليتم التوزيع[1]. فهذا السارد يقترب من الشخصيات بل هو واحد منهم، « ويصبح الزمان الذي يتحدث فيه هو عينه زمانها الذي تتحرك خلاله، وفي الوقت الذي يتولى فيه الراوي فعل القص فإنه يشارك الشخصيات في صناعة الأحداث، ويتزاحم معها في صراعها مع الزمان، أو يشهد هذا الصراع ويراه بعينه»[2]. وتقاس هذه العملية بدرجة اقتراب الراوي من الشخصيات مع اختلاف كل نص على حدا، بل هناك نصوص تصبح فيها عدة شخصيات رواة في نص واحد وهي من تصنع الأحداث وتشارك فيها. مثل رواية الأناقة يكون السارد مشاركا وشاهدا في أحداثها.

يعتمد الراوي المشارك عدة أساليب مختلفة منها: المزج بين الأسلوب السردي والأسلوب المباشر الحر الذي يكثر فيه الحوار اعتمادا على سرد الأفكار، وأحاديث النفس والتأملات، وفيضان الشعور وتيار الوعي، بحيث يعتمد هذا الأسلوب على مستويين، الأول يحتوي على أفعال ماضية فينطلق من ماضي الذكريات والمخزون الضخم الذي يمتلئ بها، أمّا المستوى الثاني فيحتوي على أفعال الحاضر ويتكون من عنصرين: الأول عدد محدود من الشخصيات وبالتالي أحداث قليلة في فضاء زمكاني ضيق، والعنصر الثاني ينطلق من الحاضر من خلال حكي أقوال مختزنة ومتراكمة عبر تجربة مستخلصة عدة سنوات[3].

السارد غير المشارك: أو الراوي غير ملتحم بالحكاية، حيث يحتفظ بوظيفة السرد دون أن يكون مشاركا في أحداثها « مستقلا عنها غائبا عن مجرياتها بوصفه فاعلا، ولكنه حاضر باعتباره

[1] – ينظر: شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية ، ص.ص 156- 157.

[2] – عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2006، ص 120.

[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص.ص 120- 123.

منظما للحكي، يعرض الأحداث ويربط بين أصوات الشخوص التي قدمها»[1]، فيأتي دوره ووظيفته في تنظيم الحكي الذي يسنده إلى شخصيات النص « وهذا الضرب له هيمنة في السرد الفانتاستيكي، باستعمال ضمير الغائب، وقد أحصى "جاك فيني" في دراسته حوالي 501 محكيا في الأنطولوجيات الكبرى فتوصل إلى أن هناك 276 محكيا بضمير المتكلم يأخذ بيد قارئه، ويقوده نحو المجاهيل، بينما الحكايات التي جاءت بضمير الغائب هي محكيات تعد من أمهات المؤلفات الفانتاستيكية»[2]، ذلك أن ضمير الغائب يحرر السارد من كل القيود، من الزمن، ومن الأمكنة، خاصة سرد الماضي القريب في الرواية الحديثة، كما يتملص من تأكيد الحكاية لأنه لم يشارك في أحدثها، وبذلك يتخذ عدة أشكال، كمؤرخ الذي يجمع الأوراق، أو محقق جنائي، أو المخبر الحافظ للحقائق، ولكن دون تدخل منه بعيدا عن الشخصيات والأحداث[3].

ورواية الأناقة السارد فيها يكون مشاركا في أحداث الحكاية شاهدا عليها، ويكون ساردا غير مشارك عندما يحكي على تاريخ الصالحية كمؤرخ يروي الحقائق التي سمع بها عن الصالحية التي تنسب لصالحة أتيس الشكور وهي شخصية عجائبية خيالية، أو تنسب لصالح بن طريف الشخصية المرجعية التاريخية.

3- السارد والشخصية:

الراوي العجائبي وظيفته الأولى الإيهام بواقعية الأحداث حتى يكسب ثقة المتلقي وهي إحدى شروط العجائبي أن يقع التردد بالنسبة للقارئ والشخصية معاً، إضافة إلى نفي التأويل الأليغوري، حتى تتضح سردية التعجيب، ويرى شعيب حليفي أننا يمكن رؤية السارد من خلال ثلاث رؤى يتمظهر فيها انطلاقا من علاقته بالشخصية:

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

[2] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – ينظر: عبد الرحمن الكردي، الراوي والنص القصصي، ص 126.

- **السارد البطل:** حيث يكون هو الشخصية الرئيسية في الحكي، والحديث كله منصب عليه بحيث يعمل هذا السارد البطل على كسب ثقة المتلقي لإقناعه من خلال موضوعيته المزيفة أضف إلى حكيه عن الشخصيات الأخرى التي تشاركه الأحداث، مثل راوي رواية عين الفرس وشجر الخلاطة.

- **السارد الشاهد:** هذا النوع يكون فيه الراوي فقط شاهدا على الأحداث وفي النص العجائبي يتأرجح هذا السارد بين التكتم والبوح، حتى يتحقق العجائبي بعدم الكشف عن التفسيرات التي بغيابها يتحقق العجائبي، حيث يكون في رواية الأناقة إبراهيم شاهدا على الأحداث.

- **السارد المجهول:** هو كائن مجهول وغير معروف بالنسبة للقارئ تفاجئه الأحداث، وهذا النمط نادر[1]، ولكن رواية الأناقة تبدأ براوي مجهول ليسلم الحكي فيما بعد لإبراهيم.

4- التبئير:

يرى تدوروف كسائر البنيويين أن العمل الأدبي ينقسم إلى خطاب وسرد، الأول يعنى بالجانب اللغوي والثاني يعنى بالصورة السردية الخيالية للشخصيات، فيقول: « يقدم لنا التمييز بين الخطاب والسرد فهما أفضل لقضية أخرى في النظرية الأدبية، تلك هي قضية (الرؤيا) أو (وجهة النظر) ونحن معنيون هنا بالتحويلات التي تمر بها فكرة الشخص في السرد الأدبي، هذه القضية التي طرحها هنري جيمس أول من طرحها، عولجت مرات أخرى منذ أن طرحها في فرنسا جان

[1] - ينظر: شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 159.

بويون...»[1]، وبذلك فتدوروف يركز على أهمية الرؤيا باعتبارها المنطلق الأساس لكشف وعي الشخصية في الحكي، بمنظور داخلي يستطبن خفايا النفس للشخصية عن طريق الحوار الداخلي (المونولوج)، والخواطر، والأسلوب الحر غير مباشر، أمّا المنظور الثاني فهو خارجي يهتم بمعرفة التصرفات والحديث عنها من غير تأويل[2]، بحيث تتقابل وجهة نظر داخلية وخارجية لعالم التشخيص.

عرف مصطلح "وجهة النظر" تسميات كثيرة نذكر منها: « الرؤية، البؤرة، حصر المجال، المنظور، التبئير، ولعل مفهوم "وجهة النظر" هو الأكثر شيوعا وبالأخص في الكتابات الأنجلو-أمريكية، إن وجهة النظر في مختلف التعريفات التي تتبعناها، تركز في معظمها، رغم بعض الفروقات البسيطة، على الراوي الذي من خلاله تتحدد "رُؤْيَتُـ"هُ إلى العالم الذي يرويه بأشخاصه وأحداثه، وعلى الكيفية التي من خلاله أيضا – في علاقته بالمروي له- تبلغ أحداث القصة إلى الملتقى أو "يراها"»[3]، وتتحدد أنواع الرؤية حسب علاقة الشخصية مع الراوي.

إن الخطاب العجائبي يعمد هو الآخر على هذه الرؤى وسنعتمد أولا على تقسيم تدوروف الذي يحافظ على تصنيفات بويون مع تعديلات طفيفة، وعلى تقسيم جيرار جنيت الذي حافظ هو الآخر على التقسيمات الثلاثة لتدوروف ولكن عمق فيها وربطها بالصيغة والصوت السردي، وقد عدّل تدوروف ذلك في طبعته الثانية لكتابه "البوطيقا" وطوّره انطلاقا من تصور جنيت بربطه بالصوت ولكنه ظل محتفظا بمصطلح الرؤية[4].

---

[1]- تزفيتان تودوروف، (اللغة والأدب) في (اللغة والخطاب اللغوي)، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990، ص 50، نقلا عن عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، ص 37.

[2]- ينظر: شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 160.

[3]- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الزمن- السرد- التبئير، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 1997، ص284.

[4]- ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الزمن- السرد- التبئير، المركز الثقافي العربي، ص 298.

- **الرؤية من الخلف (الراوي < الشخصية)**: ويصطلح عليها جيرار جنيت التبئير الصفر أو اللاتبئير وترتبط بالحكي التقليدي، « حيث السارد يعلم أكثر من الشخصية، فهو كلي العلم، عالم بخفايا الأمور، وهذا النوع الذي كان سائدا في الحكي الكلاسيكي، تصفه إلى حدّ ما الرواية الفانتاستيكية، لتقول من خلاله أشياء فوق طبيعية»[1]، ففي هذا النوع السارد العجائبي له الحرية غير مشروطة واللامحدودة في الحكي، لأن الراوي يعرف أكثر من الشخصيات، وهو من يوجه ويتحكم في الخطاب ليتشكل التردد والحيرة في الحكي. ومن أمثلة ذلك في رواية الأناقة عندما يؤكد السارد تاريخ الصالحية وصالحة العجائبي وولادة زينب العجيبة منها.
- **الرؤية مع (الراوي = الشخصية)**: ويسميها جنيت التبئير الداخلي،يقدم فيها الراوي كلام الشخصيات فقط ويعلم ما تعلمه هي، ويخفى عليه ما يخفى عليها، «فهو يرى كل شيء من خلال وعي الشخصية، كما يكون متعددا بانتقاله من شخصية إلى أخرى، ثم العودة إلى الأولى، أو رؤية الحدث نفسه عن طريق شخصيات روائية وهذا التساوي يجعل الرؤية موضوعية عند الراوي»[2]، فيتردد ويتعجب مثلهم، وفي رواية الأناقة يسلم السارد الحكي للشخصيات ويروي عنهم ما يعرفونه مثل قصة الهادي وعبلة الرنجي.
- **الرؤية من الخارج (الراوي > الشخصية)**: ويسميه جيرار جنيت التبئير الخارجي «حيث السارد مجرد راصد للحركة الخارجية يقف في حياد تام ليحقق موضوعية تكون معرفة السارد فيها أقل من معرفة الشخوص»[3]، فهو يقدم الشخصية كما يراها، ولا يعلم دواخلها، وهذا النوع قليل في الخطاب الروائي عامة، والعجائبي خاصة مقارنة بالأولى والثانية التي تزاوج بينهما الرواية العجائبية حتى تسمح للراوي بالتنويع في إطار التجريب.

[1]- شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 160.

[2]- المرجع نفسه، ص 161.

[3]- نفسه، الصحفة نفسها.

5- السارد في رواية الأناقة:

السارد العجائبي رجل جدير بالثقة وفي رواية الأناقة يتحقق هذا النوع من الرواة الذي يمزج بين التبئير الداخلي والتبئير الصفر، فبداية يبدأ السرد راوي مجهول، ثم يقدم الحكي لسارد آخر، تبدأ الرواية « تفحص البحر من جديد والرمل من حوله قال مؤكدا لنفسه: هنا الصالحية»[1]، ومن "هنا" ينطلق السرد على لسان إبراهيم ابن مدينة الصالحية حبيب سابق لزينب-الزاهية، والسارد في الحكي العجائبي يجب عليه الانتماء إلى الواقع.

السارد العجائبي إبراهيم «إنسان كباقي الناس، وكلامه يستحق مضاعفة، أو بتعبير آخر، إن الأحداث فوق طبيعية، بينما السارد طبيعي: وهذان شرطان ممتازان لكي يظهر العجائبي»[2]، لذلك اكتسب السارد الثقة ليوهم بواقعية الأحداث، فيتسلم أولا الحديث عن وصف الصالحية لتهيئة المتلقي في جو عجائبي بسرده لأسطورة صالحة، والتأكيد على أنها ليست وهم أو خيال.

يتقمص السارد دور الحاكي الشعبي الذي يحكي خوارق صالحة بالعودة إلى الزمن الماضي وإلى سرد الحكايا ينسبها إلى رواة آخرين يقول: « هذه المدينة من إنشاء امرأة شديدة البساطة... قالوا إنها من قبيلة زعير...»[3]، وأحيانا يترك الشخصيات تتحدث وتتكلم عن نفسها وتطرح مواقفها خاصة في الحديث عن العجائب يقول السارد إبراهيم على لسان أحد البحارة الأجانب متحدثا عن صالحة: « ماذا أقول لكم؟ جميلة؟ لا، ليس كثيرا، فهي تثير من بعيد من غير أن تسر كثيرا، بل ترعب، أعني تسلب: شعر طويل تجره خلف ساقيها»[4]، كما يستعمل بعض المسكوكات اللغوية التي تقال في الحلقات مثل " من هنا يا سادتي يا كرام، أمر طبيعي يا سادة ويا سيدات، وهكذا يا سيداتي

[1]- الميلودي شغموم، الأناقة، ص 2.

[2]- تزفيتان تدوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 112.

[3]- الميلودي شغموم، الأناقة، ص 8.

[4]- المصدر نفسه، ص 15.

يا كريمات، يا حضرات، لا إله إلا الله وكل من صلّى على النبي يربح !..." لتأسيس الحكي الشعبي المليء بالعجيب .

ويفرد تزفيتان تدوروف نوعين من السارد العجائبي "المجسد وغير المجسد" وقد حققت رواية الأناقة ذلك في بداية الرواية، ففي الافتتاحية يقدم لنا الحكي ساردا مجهولا غير معروف وغير مجسد، من أجل التعتيم والغموض، ومن ثمة يسلم الحكي لشخصية إبراهيم التي تمثل السارد المجسد، فيكون السارد إبراهيم هو أيضا مجسدا ومشاركا في الأحداث خاصة عندما يتعلق بترشيح زينب للوزارة والحديث عنها كونه طرفا في العلاقة التي جمعته بهذه المرأة فيتحدث عن خوالجه وحبه لها، حيث «إن السارد المجسّد يلائم العجائبي، لأنه ييسر التماهي الضروري فيما بين القارئ والشخصيات، إن لخطاب هذا السارد قانونا غامضا»[1]، وهذه لا نجدها فقط في رواية الأناقة، بل هو سارد عجائبي متوفر في العديد من روايات الميلودي شغموم.

استغل كتّاب العجائبي السارد «بطرائق مختلفة، مؤكدين إحدى خاصيتيه: فإمّا ينتمي الخطاب إلى السارد، فيكون مجانبا لاختبار الحقيقة، وإمّا أن ينتمي إلى الشخصية، فينبغي له أن يخضع للاختبار»[2]، وهذا يتجسد في السارد إبراهيم فمرة ينتمي إليه الخطاب في الحكي عن أسطورة صالحة وصالحة، ثم ينتقل كونه شخصية في الحديث عن زينب، ويقع العجائبي كونه شخصية وسارد، « فقد تكذب الشخصية، أمّا السارد فلا يجب في حقه ذلك»[3]،هذا ما يجعل إبراهيم متشككا دوما يقول ما يراه صائبا من جهة وما يروى له من جهة أخرى.

عندما نعلم أن قصة صالحة مليئة بالعجائب يعمل السارد على وظيفة الإيهام « فضمير الشخص الأول "الراوي" هو الذي يسمح بتوسع، وبتماهي القارئ مع الشخصية، طالما أن ضمير

[1]- تزفيتان تدوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 114.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- نفسه، ص 113.

الشخص الأول "أنا" كما هو معروف ينتمي إلى الجميع، فوق ذلك، وبغية تيسير التماهي»[1]لمحو الحدود بين العجائبي والواقعي.

فإبراهيم يتكلم مع نفسه بضمير الأنا عندما يتحدث عن طفولته ومغادرة والده للصالحية إلى مكناس ليرعى تجارة جده بعد وفاته المفاجئة، وهذا السارد كما يرى تدوروف: « إنسان متوسط يمكن لكل قارئ (أو بالتقريب) أن يتعرف فيه على نفسه، ومن ثمة يحصل الدخول بالصورة الأكثر مباشرة إلى الكون العجائبي إن التماهي الذي نذكر، لا ينبغي أن يحمل على أنه لعبة نفسية فردية: إنه إوالية باطنية في النص، إنه أثر بنيوي، وواضح أن لا شيء يمنع القارئ الواقعي من الاحتفاظ بكل المسافات التي تنهض بينه وبين الكتاب»[2]، ونقدم مثال على ذلك هو حديث السارد إبراهيم عن ولادة زينب التي تزوج والدها المامون بإحدى جنيات البحر مدة عام ثم عاد وهو يحمل زينب طفلة تقطع بالزين كما يقول، ثم يضيف أن هذه الجنية أو حورية البحر ما هي إلا الجدة صالحة أتيس الشكور الخالدة التي لم تمت مع مرور أجيال كثيرة، وعندما يشكك في هذا الحكي يعطي تفسيرات أخرى على أنها ابنتها بالتبني وفي كلا الجوابين هو متردد مما يجعلنا نقف على حدود العجائبي.

إن شخصية السارد العجائبي في رواية الأناقة يدخل ضمن إطار التجريب فهو يتنوع ويتراوح بين السارد الشاهد، فيتحدث عن مدينة الصالحية يصفها ويتحدث عن الأوضاع التي صاحبت ترشح زينب في الحي خاصة عندما يحكي ما يجري في المقهى وكأنه فضاء الحلقة، ففي الكثير من مواضع الرواية نراه يأخذ شخصية الحكواتي ويستعمل ما يجذب به اهتمام المتلقي، وفي فصول أخرى مثل الفصل الذي يتحدث عن الهادي/سفاح البحر، ولالة هنية، وعبلة، يتداخل حكي السارد مع كلام الشخصيات، ليمتزج الواقعي مع العجائبي والخارق والحلم بالاستيهام، ويكون السرد بضمير الغائب، وعندما تتسلم الشخصيات السرد مثل لالة هنية وعبلة وزينب وحواراتها مع مدام مسكي، يركز الحكي

[1] – المرجع السابق، ص 111.

[2] – المرجع نفسه ، ص 113.

على إبراز الدواخل النفسية للشخصيات التي تتسلم الحديث عن نفسها وعن مكبوتاتها وعقدها النفسية، عن واقع المرأة في مجتمعات عربية ولكن بخطاب عجائبي يستبطن الأزمات النفسية.

السارد العجائبي في رواية الأناقة هو سارد يحقق فرادة نوعية بحيث يجمع بين الكثير من الأنواع فهو مرة مشارك في الأحداث، ومرة غير مشارك بل مجرد شاهد، أحيانا يعلم أكثر مما تعلمه الشخصيات، ومرة يؤكد ومرة ينفي، إنه سارد عجائبي عندما يجعلنا نثق به لطبيعته وواقعيته الإيهامية، وهو يحكي الأحداث الفوق طبيعية فتتشكل الحيرة لدى القارئ والشخصية على سواء.

خاتمة

خاتمة

بعد دراسة العجائبي في الرواية المغاربية بالاعتماد على التنظير من مصادر ومراجع مختلفة للأدب العجائبي القديمة منها والحديثة، وبتحليل بعض الروايات المغاربية المختلفة ولثلاث روايات للروائي المغربي الميلودي شغموم أنموذجا خلصنا إلى النتائج التالية:

- كل من الرواية والعجائبي يملكان خاصية الجمع بين العديد من الأجناس المختلفة الأدبية منها وغير الأدبية، وبذلك اعتمدت الرواية المعاصرة عموما اليوم والتجريبية خصوصا على تقنية الحكي العجائبي في كتاباتها وخطاباتها.
- الخطاب العجائبي هو أحد أقنعة الرواية التي تجعل من الغموض والتيه أحد سماتها، والتي لم يعد يهمها التفريق بين الحدود الأجناسية بكسر الرتابة والسعي وراء عجائبية الكتابة والشكل.
- الرواية العجائبية تزاوج بين الرؤية الكلاسيكية للعجائبي والرؤية الحداثية، فلم يعد مقتصرا الحديث عن عالم الغيب والجن، والسحر والعفاريت وميتافيزيقا، بل أصبح يمثل الشعور العام للإنسان بالحيرة والتردد في كل المواقف التي تواجهه.
- تغير مفهوم الأدب العجائبي حسب سيرورة الأدب الذي هو في تطور وتجدد مع تطور العالم، الذي يثير الدهشة والحيرة، حيث أصبح كل شيء فيه ممكنا، فالواقع ليس كما هو ظاهر في سطحيته، بل حقيقة الواقع أعقد على ما تبدو عليه، الواقع بذاته قناع يخفي وراءه واقعا سحريا وحلميا آخر يدفع بالإنسان ليواصل الحياة، هذا الواقع المركب الذي يعيه جيدا الإنسان.

- ينطلق العجائبي من المتناقضات التي تنبني على التعجيب من خلال السخرية والجدية والمأساة، والضحك والبكاء، والابتسامة والدمعة، والمعقول واللامعقول، والمألوف واللامألوف، والحلم والحقيقة، والشعور واللاشعور،... هذه الازدواجية هي التي تحقق الشعور بالتردد، والحيرة، والغرابة المقلقة، والخوف، والفزع، والرعب، والضياع.
- موضوع الرواية هو الإنسان، وواقعه، وحياته العبثية، وعزلته، وأحلامه، ورؤاه، وهذيانه، وشهاداته، وحيرته، وتساؤلاته، ومأساته، ومكبوتاته، وعقده النفسية، والكوابيس التي يعيشها، والعجائبي ليس انقطاعا عن الواقع، وإنما هو تعبير عنه ونقطة الانطلاق تبدأ منه لتتجاوزه بطريقة مغايرة تناسب ما يوجد فيه من تعقيد.
- واقع اليوم مليء بالهزائم والحروب، بما في ذلك حروب الإنسان مع نفسه، واغتراب الذات وتطور العالم الهائل تحت سيطرة العلم والتكنولوجيا، وعليه تطور نظام المدينة وتفشي الجريمة، كل هذا كان نقطة التحول بالنسبة للعجائبي الحديث وللرواية التي تبنت هذا الجنس من أجل تعرية الأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية، وفضح المسكوت عنه في مجتمع يقمع كل متحدث ثائر، فالرواية فقط هي من تستطيع أن تقول ما لا يقال وأن تكشف هموم الشعوب وأحلامه.
- النص العجائبي يعمق الإشكاليات والوعي بالأسئلة اللامتناهية التي تولدها الرواية غير قابلة للتأويل الواحد بمعنى أنها نصوص مفتوحة على الكثير من القراءات المتنوعة والمتعددة حسب زوايا نظر القراء.
- إن المقولة التودوروفية بأن العجائبي يقتصر على لحظة التردد وهو معرض لخطر التلاشي، تجعلنا نؤكد أن العجائبي يتحقق في الكثير من الأجناس والأعمال التي تجعلنا في موقف حيرة بغض النظر عن التلاشي المرتبط بتغير هذه الأحداث العجائبية التي تتحول لإحدى الجنسين إما الغريب أو العجيب، لأنهما ينطلقان أولا من العجائبي

- الكتابة العجائبية لها القدرة على توظيف المتخيل الشعبي والخرافي والاستلهام من القصص القرآني والديني، إضافة إلى براعة استخدام اللغة والمنجز الصرفي، والدمج المحكم للغة العلوم (الدقيقة والإنسانية) ومصطلحاتها، والاستفادة من المخترعات التكنولوجية وتقنياتها وإخضاعها لقوة الخيال، والتمرس في وضع الألغاز وحلّها، كل ذلك المزيج الفائق التعقيد تضعه الكتابة العجائبية في قالب واحد هجين، فمثلا رواية "مدينة الرياح" للموريتاني موسى ولد أبنو نجد فيها العجائبي الذي يتجلى في القصص الديني (أصحاب الكهف)، واللغة الصوفية، والخيال العلمي، كما أن روايات الليبي إبراهيم الكوني تجمع الكثير من الأجناس منها الصوفي والأسطوري، والواقعية السحرية، والقصص الديني لتعطينا نصوصا عجائبية متفردة، تلتقي كلّها عند التعجيب الخارق، والفوق طبيعي والسحري وكلها مكونات العجائبي نخلص منها:

- العجائبي الديني لما فيه معجزات الأنبياء والرسل يمثل حقائق لا شك فيها ولا تردد، كونها متعلقة بإيمان الإنسان، ولكن الكتّاب قد استفادوا من تلك الانزياحات الناتجة عن التأويلات والتفسيرات الإسرائيلية، التي أصبحت نصوصا مشرعة لإلهام الروائيين بصنع أحداث عجائبية بشخصيات ورقية خارقة.
- تعتمد الرواية العجائبية على الكثير من الملامح الأسطورية وبنياتها التي تصبح أحد أهم عناصر العجائبي من حيث الزمان والمكان والشخصيات.
- لا أحد ينكر دور القصص الشعبي خاصة كتاب "ألف ليلة وليلة" المليء بالعجائب في صنع سرديات عربية وأجنبية، الأولى همشته والثانية اعترفت به وبفضله في بناء جنس الرواية وأنواعها.
- العجائبي جزء لا يتجزء من الرواية البوليسية من خلال الألغاز الغامضة للجرائم التي ينبني عليها هذا النوع الأخير مع وجود بطل عجائبي له القدرة على حل هذه الألغاز ألا وهو المحقق.

- رواية "الخيال العلمي" ارتبط مفهومها في البداية بالعجائبي الذي يعد أهم عناصرها والتي تعتمد فيه على العجائبي العلمي.
- تجمع الواقعية السحرية في بنائها الأسطوري والسحري والسريالي، وكلها تلتقي في مكوناتها على بنيات العجائبي.

استلهمت الكثير من الروايات العجائبية الموروث الصوفي بعجائب وخوارق الأولياء من خلال كراماتهم ومكاشفاتهم التي تقف فيها الرواية على حدود المقدس والمدنس.

وبذلك نجد العجائبي في الرواية يجمع بين كل هذه الأجناس ويعدد فيها الرؤى مثال ذلك ما نجده في روايات الميلودي شغوم التي درسناها.

الكتابة الروائية عند "الميلودي شغموم" تتميز بالإبداع والتجدد المستمر، نصوصه مفتوحة على تأويلات واحتمالات كثيرة، لا يقدم الجاهز، وكل مرة يكتب فيها نصا آخر يجعل منه جديدا ومختلفا في قوالب مغايرة لا تعيد نفسها.

العجائبي عند "الميلودي شغموم" أستاذ الفلسفة ينطلق من أسئلة الذات المثقلة بالهموم التي يحملها الإنسان بكل تعقيداتها، تعكس رؤيته للكون وما فيه من عجائب، فينطلق من الأسطورة، والرؤيا الصوفية، والفلسفة، والقصص الشعبي، وعلم النفس... وغيرها لا يقدمها جاهزة بل أحيانا تبدو للقارئ الساذج سطحية ومبتذلة ولكنها أقنعة توجب علينا أن نتحلى بالكثير من الشك، والوعي والغور في باطن هذه النصوص بدء من العتبات ومتن النص وخطاباته لأنها تمثل كلا واحدا.

وفي الأخير نرجو أن يكون هذا البحث إضافة ساهمت ولو قليلا في إثراء مكتبة البحث العلمي في العجائبي.

ملحق

ملحق

1- الحوار الذي قمنا به مع الروائي التونسي الهادي بن ثابت

س1: ماذا يعني لك التجريب الروائي اليوم؟ هل هو تمرد على كل قديم أم هو وعي الكاتب بخلق أسئلة جديدة تنسجم مع تصوره للعالم ؟

هو وعي الكاتب بخلق أسئلة جديدة تنسجم مع تصوره للعالم. لأنّ العالم اليوم في تقدم مستمر، خاصة مع التطور العلمي الذي خطى خطوة كبيرة في فهم كنه الكون. يكون جوابي أيضا: هو تمرد على كل قديم لأن القديم قد استنفذ قدراته على التأثير على مسيرة البشرية نحو فهم أقل ضبابية وأكثر وضوح لمكنونات الكون وللعقل البشري. وقد أخذت هذه الجدلية حيزا كبيرا في كتاباتي في ميدان الخيال العلمي حيث خصصت لها ثلاثية حملت العناوين التالية: "غار الجن" "جبل علّيين" و"مدينة النهار الأزلي".

س2: ما يميز الرواية أنها جنس مرن منفتح على أجناس متعددة ومختلفة مما يجعلها شكلا لا نهائيا غير قابل للاكتمال، مارأيك في مسألة تجنيس الرواية؟

صحيح أن الرواية العصرية جنس متفتح على الأجناس الأخرى. فهي متفتحة على الفن الدرامي من خلال خلق مشاهد ركحية وحوارات درامية وهو ما حاولته في روايتي في الخيال العلمي "لو عاد حنبعل" وقد اقتبست ذلك الأسلوب من أساطير ألف ليلة وليلة. كما استعملت في السرد أسلوبا شعريا، وأبيات شعر للتعبير عن حالات نفسية مختلفة، كان ذلك في رواية "جبل علّيين".

س3: مارأيك في الأدب العجائبي وتوظيف الرواية له ؟ هل تراه جنسا قائما بذاته أم تقنية حكي يعتمد عليها الروائي ؟

لا بدّ من الملاحظة أنّ العجائبي (le fantastique) والخيال العلمي يختلفان، فالأول لا يتقيد بالواقعية وينسج السرد خارج المعقول، بينما يرتكز الخيال العلمي على العقلانية والحقيقة العلمية وإن لم تتجسم بعد. كما أن العجائبي يختلف عن الخرافي (le merveilleur) وقد عمل الناقد الفرنسي Todorov على هذه التعريفات.

بالنسبة لسؤالك، فتجربتي الشخصية في كتابة رواية الخيال العلمي جعلتني أقول أنّ الخيال العلمي لا يتطلب تقنية خاصة، بل يتطلب أكثر دقة في التخيل وأكثر معرفة بالمسائل العلمية التي يطرحها السرد. وقد كتبت روايتين خارج نطاق الخيال العلمي هما: "القرنفل لا يعيش في الصحراء" ونالت جائزة كمار الذهبي، وهي أكبر جائزة تسند في تونس للرواية، كما كتبت رواية "الاغتصاب" ونالت ترحابا كبيرا في مصر. وقد استغربت أنّ ما كتبت في الخيال العلمي لم يلق نفس الاستحسان.

س4: العجائبي الحديث اليوم يزاوج بين الرؤية الكلاسيكية و رؤى الكاتب في عالم أصبح فيه كل شيء ممكنا ؟

صحيح أن بعض كتاب الخيال العلمي لم يعودوا ملتزمين بالتمشي الذي بناه رواد الخيال العلمي وأصبحوا يخلطون بين العجائبي والخيال العلمي، لكن الأدب ككل الفنون يتطور، وحرية الكاتب هي التي تجعله يبدع بعيدا عن القوالب.

س5: نصوصك تجمع بين العجائبي، والخيال العلمي، وغيره من الأجناس لتحكي الواقع انطلاقا من اللاواقع كيف يمكن أن يتمظهر العجائبي في كل هذه الأجناس داخل الرواية؟

لم أكتب في العجائبي، فقط كنت ألتزم الأسلوب الذي يتماشى مع مستلزمات السرد. فمثلا في رواية "لو عاد حنبعل" حاولت إتباع أسلوب السرد الخرافي حتى أتحرر من السرد التاريخي لأحداث تاريخية حاولت أن ألتزم بواقعيتها التاريخية. لكن جل المعطيات التي أوردتها كانت من التاريخ، وواقعيتها أكدها المؤرخون المعاصرون. حتى استنساخ حنبعل لم يكن بعيدا عن الواقع العلمي.

س6: كيف يمكن أن نجعل آلية التخييل هي المحرك الأول في إعادة استثمار الموروث السردي مثل رواية لو عاد حنبعل؟

بصراحة أنا لست متأكد أنه علينا صيانة الموروث السردي، بل علينا أن نبدع في بلورة سردنا حتى يواكب تطلعاتنا في جعلنا نعيش العصر بكل تنوعاته. الحضارة الحالية أضحت حضارة إنسانية، وعلينا أن نؤكد إنسانيتنا من خلال مساهمتنا في بلورة وتقدم هذه الحضارة. الموروث مادي أم لا ، هو في النهاية موروث مثل الجينات التي تكوّن أجسادنا، فهي مختلفة من شخص إلى آخر نتيجة الموروث الجيني، لكنها في آخر المطاف تؤكد على وحدة البشر كيف ما كان جنسهم أو موروثهم الحضاري. ولذا ليس علينا تقييد المبدع بإديولوجيات، أعتقد لو يتوصل الإنسان إلى الابتعاد عنها لتحسن النوع البشري فكريا، ولوعى وحدة الكون رغم تشعبه، ولأنتقل من الإنسان الأرضي إلى الإنسان الكوني.

س:7 هل ترى أن خطاب العتبات (العنوان، العناوين الفرعية ولوحة الغلاف بما فيها الثورة والألوان) أصبحت من ضروريات الدراسة النقدية باعتبارها شكلا آخر من النصوص ؟

أعتقد أنّ ما يسمى العتبات ضروري للرواية، فهي أدوات تساعد القارئ على إدراك كثير من الأبعاد. تجربتي الشخصية سمحت لي بالتفطن إلى هذا النوع من النصوص التي تساعد على الوصول

بسهولة إلى دلالات ربما تكون مخفية في مكنون النص السردي. لي ابنة تعمل أستاذة في معهد الفنون الجميلة أستعين بها لبلورة الغلاف عندما يكون النص السردي جاهز، وعادة ما ألزمها بقراءة النص قبل الشروع في الرسم. في رواية "لو عاد حنبعل" كلفت طالب في مرحلة متقدمة في معهد الفنون الجميلة لإعداد النص. روايتي الأخيرة التي ستصدر قريبا كلفت رسام الكاريكاتور بإعداد الغلاف. كل هذه المحاولات تدل على قناعتي بوجوب إيلاء هذه الآليات حقها.

س8: ما هو واقع الرواية التونسية في ظل تبعات الربيع العربي ؟

من المفارقات أنّ الأدباء التونسيون لم يساهموا في بلورة نظرة جديدة لمستقبل بلادهم. لقد استولى الغوغائيون على كل المنابر، واستحوذت نقاشاتهم على كل المنابر الإعلامية. كثيرا ما فتحت الثورات أفقا جديدة للإبداع، لكن الثورة التونسية التي حررت التونسي من الهيمنة السياسية، لم تعطيه شيئا آخر غير حرية الإعلام. تجربتي الشخصية أثناء الثورة في تونس، وقد كنت في شبابي ناشطا سياسيا، لم تكن مقنعة لي في ميدان الأدب. والغريب أني طيلة هذه الفترة لم أكتب سوى رواية واحدة في الخيال العلمي وباللغة الفرنسية، مع العلم أني جئت للكتابة باللغة العربية تحديا، وإصرارا على أن اللغة العربية لغة إبداع بكل المقاييس.

كل تمنياتي سيدتي بالتوفيق

2- الحوار الذي قمنا به مع الروائي الليبي محمد عياد المغبوب:

س1: ماذا يعني لك التجريب الروائي اليوم هل هو تمرد على كل قديم أم هو وعي الكاتب بخلق أسئلة جديدة تنسجم مع تصوره للعالم ؟

التجريب في الرواية كاللعب على أوتار آلة موسيقية قد ينجح اللاعب في استنباط نغمة جديدة يزواجها مع أخرى فتكون في أذن السامع لمسة جديدة يرتعش لها قلبه وتطرب له نفسه وتصير الحروف أوتار تنتج النغمات والجمل سيلا من معان ضمن مقامات تتسع للعزف وتتواصل مع المقامات لنصل إلى معزوفة جميلة ذات جديد وبأسلوب لم نعهده من قبل .

هكذا أحاول اللعب وأنا أسرد أحداثا وأقف على أحدها أتفنن في أن تكون واقعا جديدا جاء به التجريب وأنا أنقر خيالي كل ضربة يكبر ويغير ملامحه .

التجريب لدي تصميم جديد لقماش بين يدي أحيك منه بآلة السرد زيا يسحر العين بأناقة باذخة لونا، ومساحة كأن أبرز الصدر وأخفي التكرش، وأحسر الزي على الخاصرة وهكذا حتى يمكنه شد انتباه الجميع وقد أتيت بتصميم لم يكن من قبل وأن كان مشابها .

والسحر هنا لا حبائل بني إسرائيل بل عصا موسى التي لما رأوها ألقوا ما بأيديهم وأنا أجزم أنني لست نبياً بل محترفا بارعا يصدق السامع أكاذيبي ليعتقد فيما أقول حين أقدم له الحكمة والعظة والعبرة وأجعله يعود من طريق قد نصحته أن لا يلجه على سبيل المثال .

التجريب على هذا لنحو محصلة تلقائية تفوق السرد دون قصد لأنه عملية لعب لا ربح ولا خسارة بل عرض لأمر يبدو في غاية الأهمية والروعة معا .

هذا التجريب لم أتعلمه من كراس المدرسة ولا من ملحمة شعب فقد وجدته يجذبني إليه وأنا أنسحب إليه فراق لي وصرينا صديقين.

س2: ما يميز الرواية أنها جنس مرن منفتح على أجناس متعددة ومختلفة مما يجعلها شكلا لا نهائيا غير قابل للاكتمال، مارأيك في مسألة تجنيس الرواية؟

الرواية بناء قائم بذاته يستخدم فيه الراوي مواد عدة منها للوصول إلى حالة الاكتمال التام وهو يدرك أن هذا غاية لا تتم أبدا ولهذا نجده يروي ثانية وثالثة ، ومن وصل إلى السرد بمعرفة استفاد من الحكي والشعر والنثر كعجين متعدد المواد يصنع من بناء جديد .

هي جنس متحول أحيانا بأشكال جميلة حتى عند تناول القبيح ويلون فضاءات عدة أثناء السرد وخلال زمن الكاتب نفسه وحين يصل العمل إلى المتلقي يكون زمنه هو منسجما مع زمن الكاتب وزمن السرد ليتحول العمل كله إلى أمر يتجدد مع الزمن فمازال العباد يطلعون أعمال رواة التاسع عشر بل حتى الملاحم بقراءات جديدة .

التجنيس هنا مجازي أو هو عنوان لبيت الرواية وليس كتصنيف فالأوبرا مثلا عملية سرد في الأصل تحمل رؤية ما، تقدم على المسرح وليس في كتاب تجنس بالعمل الأوبرالي لا بالرواية.

هي عناوين فقط نهتدي بها كما أسلفت كما القصة والقصيدة .

س3: مارأيك في الأدب العجائبي وتوظيف الرواية له ؟ هل تراه جنسا قائما بذاته أم تقنية حكي يعتمد عليها الروائي ؟

العجائبية بدأت منذ الخلق الأول وما زالت في حياتنا حتى اللحظة فقد كان للحكواتي مآرب وهو يجمع الناس ويحكي لهم عند السمر يفرغ عليهم ما توسوس له به نفسه .

اليوم مازال العجائبي، طغى في السينما خاصة وحتى في الموسيقى وهو الأقرب إلى الرواية من حيث كونها الأرض الخصبة للخيال والفضاء الواسع لها يقدر الراوي أن يأتي بالكلمات المدهشة من وادي عبقر يعجنه كيفما شاء ويقدمه متى أراد .

قدمت العجائبية آلة الزمن ، والعطر ، والعمى في أوقات متباعدة حيث انساقت الرؤيا العامة للعمل بإيقاع سحري فريد دون التخلي عن الكلاسيكية القديمة والجديدة معا، وهي رهن المخيلة وبراعة الكتابة وجدية الفكرة ضمن إطارها المجتمعي عند توظيف الفكرة لخدمة نهج أو فكر ما، وهي عموما تصبو إلى تطوير السائد وتقديم قبحه وكيفية تجاوزه وشق طريق جديد لثقافة ما دون قصد من الكاتب مع أن في وطننا العربي نحتاج إلى توظيف العمل السردي لخدمة قضايانا في التحرر، ومن عبودية متعددة البناءات والتماثيل وكسر التابو الوهمي.

س4: كيف يمكن أن نجعل آلية التخييل هي المحرك الأول في إعادة استثمار الموروث السردي؟

إرادة كينونة شيء ما هو عمل مسبق لا تنحو إليه الرواية، ولا يمكن أن يكون التخيل خادما لها ينصاع بعصا الراوي.

التخييل مادة تجد نفسها في حالة حضور بين يدي الكاتب وهو يروي لنا ما حدث وما يمكن أن يكون كنتيجة حتى استدعاء الموروث هو عمل مستحيل لا يأتي بأمر الكاتب بل يسكن بين ثنايا الفكرة التي تبحث هي عن ما يسندها ويقدمها بل الأكثر من هذا أن فكرة ما تجدها أثناء السرد تهدم هذا الموروث وتقصيه بعيدا وتتصارع مع خيال الكاتب حين يسرد .

س5: نصوصك تجمع بين العجائبي، الأسطورة، الصوفي... أو غيرها من الأجناس لتحكي الواقع انطلاقا من اللاواقع كيف يمكن أن يتمظهر العجائبي في كل هذه الأجناس داخل الرواية؟

عملي تحديث المجتمع مثلا هي عملية غربال للموروث تبعد بعضه تبقي على بعضه الآخر بما في ذلك الموروث الديني لأي ديانة حيث الفرق الشاسع في فهم النص وزمنه أيضا ,هكذا نجد من التراث ما هو إلا سرد كاتب نجهله ما يوازي الأسطورة والخرافة لا حقيقة واقعية له، واشيا هنا إلى

عدد من الوقائع التاريخية التي تم صنعها لخدمة تيار أو سلطة أو توجه عند فترة ما لا يمكن سحبها إلى الحقيقة، وهنا نجد عملية التخيل تربك النص بفعل عدم اتساق الفكرة مع السرد لأنها مقحمة إقحاما.

س6: هل ترى أن خطاب العتبات (العنوان، العناوين الفرعية ولوحة الغلاف بما فيها الصورة والألوان) أصبحت من ضروريات الدراسة النقدية باعتبارها شكلا آخر من النصوص ؟

خطاب العتبات تفرضه ضرورة تقديم الفكرة فهي نوافذ على النص وزاويا للرؤية تضفي على النص جمالا ورونقا معرفيا، وحتى وهي نص بذاته فهي لا تنفصل عن النص العام فهي أشبه بالمقدمات الموسيقية للعمل الغنائي كذلك الفواصل في العمل السيمفوني الهرمي كشكل جديد يؤثث العمل بفسيفساء جميلة.

س7: ما هو واقع الرواية الليبية من ناحية الإبداع والإنتاج خاصة في ظل ما يجري في ليبيا من أحداث ؟

الرواية الليبية وكذلك السرد عامة بعافية جدية في ليبيا صار لنا أسماء لامعة ببصماتها الأدبية وهي امتداد للرواية العربية من الحالة العامة حيث المعاناة اليومية للمواطن واستبداد الحاكم وقسوة النظام سجن الحريات والإرث المشوب والتفسير المغلوط والمجتمع الذكوري وما إلى ذلك .

س8: كيف ترى وضع المبدع في الوطن المغاربي والليبي خصوصا ؟

روايتنا عربية حتى في الجزائر والمغرب وصحراء ليبيا صوتها ببحة واضحة وخجولة في الطرح يسكنها خوف الراوي وليست في متناول الجميع لأنها ليس لها أولوية في حياة الناس المسروق وقتهم.

عامة فالرواية الليبية تخطت صفوفا عدة ووصلت إلى الغرب ضمن عملية تجريب لا نستعجل على الكتابة فهي رواية ناضجة على نار هادئة لكنها لم تتناول الأحداث الجديدة لأنها مازلت من المتحرك لا الساكن وهو ما يمكن أن يكون عجينة جاهزة للتشكل بعد استقرار الوضع العام.

س9: كيف تنظر إلى خطاب الرواية المغاربية وإمكانية وجود مشروع المغرب الكبير؟

تتشابك خطوط الرواية في كل بلاد المغرب لكننا لم ننتج رواية مغاربية بعد ذلك أن غياب المشروع الحضاري يدس الرواية خلفه فأنت وأنا لا قدرة لنا على سرد ما لم يحدث وما إذا انتحينا نحو الخيال فقد نتهم بالخبل والهذيان والجنون أو أن ساحرا يسكننا .

شكرا لك وأرجو أنني أجبت عن أسئلتك العميقة تلك ومع إعتذاري عن التأخير .

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش.

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر:

1. أحمد بن حنبل، مسند الإمام أحمد بن حنبل، تحقيق أحمد معبد عبد الكريم، دار المناهج، د.ط، د.ت، ج6.

2. أبو جعفر محمد بن جرير الطبري، تفسير الطبري، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، تحقيق محمود محمد شاكر، دار المعارف، مصر، د.ط، د.ت، مج16.

3. جلال الدين المحلي، جلال الدين السيوطي، تفسير الجلالين، دار الإمام مالك، الجزائر، طبعة جديدة ومصححة، 2010.

4. خيري شلبي، سيرة الملك سيف بن ذي يزن، مكتبة الدراسات الشعبية، مصر، د.ط، د.ت، مج1.

5. زكريا بن محمد بن محمود الكوفي القزويني، عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ط1، 2000 .

6. زهير بن أبي سلمى، ديوان زهير بن أبي سلمى ، شرح وتقديم: علي حسن فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1988.

7. ابن سيرين، تفسير الأحلام، دار ابن الجوزي للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 2012.

8. شمس الدين أبو عبد الله بن القيم الجوزية، الروح، في الكلام على أرواح الأموات والأحياء بالدلائل من الكتاب والسنة والآثار وأقوال العلماء، تح: محمد اسكندر يلدا، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1988.

9. أبو العباس أحمد بن خالد الناصري، كتاب الاستقصا لأخبار دول المغرب الأقصى، الدولتان المرابطية والموحدية، تح: جعفر الناصري، دار الكتاب، الدار البيضاء، د.ط، 1997.

10. العباس بن إبراهيم السملالي، الإعلام بمن حل مراكش وأغمات من الأعلام، ج9، مراجعة عبد الوهاب، بن منصور، المكتبة الملكية، الرباط، ط2، 1997.

11. عبد الرحمن بن خلدون، تاريخ ابن خلدون، العبر وديوان المبتدأ أو الخبر في أيام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذي السلطان الأكبر، اعتنى به: أبو صهيب الكرمي، بيت الأفكار الدولية، الأردن، د.ط، د.ت.

12. ــــــــــــــــ، مقدمة ابن خلدون، ج2، تح: عبد الله محمد الدرويش، دار يعرب، دمشق، ط1، 2004.

13. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، كتاب الحيوان، ج1، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، د.ط، 1996.

14. علي بن سلطان محمد القاري، الخطيب التبريزي، مرقاة المفاتيح شرح مشكاة المصابيح، ج2، تح: الشيخ جمال العيتاني، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2001.

15. علي جواد، المفصل في تاريخ العرب قبل الإسلام، ج6، ج8، منشورات جامعة بغداد، ط2، 1993.

16. أبو الفداء إسماعيل بن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، دار الغد الجديد، القاهرة، ط1، 2014.

17. أبو الفرج عبد الرحمن بن علي الجوزي، الملل المتناهية في الأحاديث الواهية، ج1، محقق: خليل الميس، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، د.س.

18. أبو القاسم بن هوزان القشيري، الرسالة القشيرية في علم التصوف، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ط، د.ت.

19. محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي، سير أعلام النبلاء، ج3، مؤسسة الرسالة، لبنان، د.ط، 2001.

20. محي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، السفر الثاني، السفر الثالث، تح: عثمان يحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1985.

21. ـــــــــــــــــــ، الفتوحات المكية، السفر الحادي عشر، تح: عثمان يحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 1987.

22. ـــــــــــــــــــ، الفتوحات المكية، دار الكتب العربية الكبرى، نسخة مطابقة لنسخة الأمير عبد القادر الجزائري، د.ط، د.ت.

23. المفضل بن سلمة بن عاصم الضبي، الفاخر في الأمثال، تح: محمد عثمان، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2011.

24. أبو يعقوب يوسف التادلي بن زيات، التشوف إلى رجال التصوف، وأخبار أبي عباس السبتي، تح: أحمد التوفيق، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ط2، 1997.

ثانيا: الروايات

25. إبراهيم الكوني، أساطير الصحراء، دار الجنوب للنشر، تونس، د.ط، 2008.

26. ـــــــــــــ، رواية المجوس، ج1، دار التنوير للطباعة والنشر، لبنان، ط2، 1992.

27. ـــــــــــــ، رواية أنوبيس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط2، 2002.

28. أحمد التوفيق، رواية جارات أبي موسى، دار القبة الزرقاء/ مطبعة النجاح الجديدة، المغرب، 2000.

29. توفيق الحكيم، رحلة إلى الغد، دار مصر للطباعة، د.ط، د.ت.

30. الطاهر وطار، الحوات والقصر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1984.

31. عبد الإله حمدوشي، الرهان الأخير، منشورات دار التوحيدي، الرباط، ط2، 2016.

32. عبد الإله حمدوشي، ميلودي حمدوشي، الحوت الأعمى، منشورات عكاظ، الرباط، ط1، 1997.

33. عز الدين جلاوحي، رواية سرادق الحلم والفجيعة، منشورات أهل القلم،سطيف، ط1، 2006.

34. فرج الحوار، الموت والبحر والجرذ، دار الجنوب للنشر، تونس، 1985.

35. ـــــــــــــ، النفير والقيامة، دار سراس، تونس، ط1، 1985.

36. محفوظ كحوال ، رواية الحلاج وزغاريد الدماء، منشورات وزارة الثقافة، الجزائر، د.ط، 2007.

37. محمد عياد المغبوب، غواية الفينيكس، وعد للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2013.

38. موسى ولد أبنو، مدينة الرياح، دار الآداب، بيروت، ط1، 1996.

39. مونسي حبيب، جلالته الأب الأعظم، الخطر الآتي من المستقبل، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2002.

40. الميلودي شغموم، رواية الأناقة، دار الثقافة، دار البيضاء، ط1، 2001.

41. ـــــــــــــ، شجر الخلاطة، مطبعة المحمدية، المغرب، 1995.

42. ـــــــــــــ ، عين الفرس، دار الأمان، الرباط، ط1، 1988.

ثالثا: المعاجم والقواميس:

1. أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب،القاهرة، ط1، 2008، مج1.

2. أبو البهاء أيوب بن موسى الحسين الكفوي، الكليات معجم المصطلحات والفروق اللغوية ، إعداد: عدنان درويش، محمد المصري، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1998،.

3. جمال الدين أبو الفضل بن منظور، لسان العرب، ج1،ج2،ج13،ج9، تح: عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2009.

4. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سوشبرس، الدار البيضاء، ط1، 1985.

5. شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت الحموي، معجم البلدان، دار صادر للطباعة والنشر،دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1984، مج1 .

6. عبد الباقي محمد فؤاد، المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، دار الفكر، لبنان، ط4، 1991.

7. أبو القاسم الحسين بن محمد الراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، مراجعة محمد خليل عيتاني،دار المعرفة، بيروت، ط1، 1998.

8. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية عربي إنجليزي فرنسي، دار النهار، لبنان، ط1، 2002.

9. مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984.

10. مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004.

11. محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، الرابطة الدولية للناشرين المستقلين، دار تالة، الجزائر، ط1، 2010 .

12. محمد بسام رشدي الزين، المعجم المفهرس لمعاني القرآن العظيم، إشراف محمد عدنان سالم، دار الفكر، سوريا / دار الفكر المعاصر، لبنان، ط2، 1995، مج2.

13. محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، مكتبة لبنان، بيروت، د.ط، 1986.

14. محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، ج1، تح: عبد الكريم الغرباوي، مطبعة حكومة الكويت، د.ط، د.ت.

15. أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري، تهذيب اللغة، تح: عبد السلام هارون، الدار المصرية للتأليف والنشر، د.ط، 1964.

رابعا: الكتب بالعربية:

1. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

2. ــــــــــــ، في نظرية الأدب ونظرية اللغة، وزارة الثقافة، الأردن، ط1، 2007.

3. إبراهيم صحراوي، السرد العربي القديم، الأنواع والوظائف والبنيات، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، لبنان، ط1، 2008.

4. الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة، دراسة نقدية في السرد وآليات البناء، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2010.

5. أدونيس أحمد سعيد، الصوفية والسوريالية، دار الباقي، ط3، لبنان.

6. بلحيا الطاهر، التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، د.ط، 2000.

7. ــــــــــــ، الرواية العربية الجديدة، من الميثولوجيا إلى ما بعد الحداثة جذور السرد، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2017.

8. بوشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 1999.

9. حامد أبو أحمد، في الواقعية السحرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط2، 2008.

10. حسن المودن، الرواية والتحليل النصي، قراءات من منظور التحليل النفسي، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار الأمان، الرباط، ط1، 2009.

11. حسين حامد الصالح، التأويل اللّغوي في القرآن الكريم (دراسة دلالية)، دار ابن حزم، لبنان، ط1، 2005.

12. حسين علام، العجائبي من منظور شعرية السرد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.

13. حسين محمد فهيم، أدب الرحلات، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ط 1989.

14. الخامسة العلاوي، العجائبية في الرواية الجزائرية، دار التنوير، الجزائر، د.ط، 2013.

15. روزلين ليلى قريش، القصة الشعبية الجزائرية ذات الأصل العربي، ديوان المطبوعات الجامعية، قسنطينة، ط4، 2014،.

16. سعيد الغانمي، خزانة الحكايات، الإبداع السردي والمسامرة النقدية، المركز الثقافي، الدار البيضاء، ط1، 2004.

17. سعيد يقطين، الكلام والخبر مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1997.

18. ـــــــــــــــ، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2001.

19. ـــــــــــــــ، تحليل الخطاب الروائي، الزمن-السرد-التبئير، المركز الثقافي العربي، المغرب، بيروت، ط1، 2005.

20. ـــــــــــــــ، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي، الدار البيضاء، بيروت، د.ط، 1997.

21. سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2011.

22. سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، تحليلا وتطبيقا، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد، د.ط، 1985.

23. شاكر عبد الحميد، الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، عالم المعرفة، الكويت، د.ط، 2009.

24. شاكر عبد الحميد، الغرابة المفهوم وتجلياته في الأدب، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ط، يناير 2012.

25. شريفي عبد الواحد، ألف ليلة وليلة وأثرها في الرواية الفرنسية في القرن الثامن عشر، دار الكتب الغرب للنشر والتوزيع، وهران، د.ط، 2005.

26. شعيب حليفي وآخرون، الرواية والخيال العلمي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بمنيسك- منشورات مختبر السرديات، الدار البيضاء، ط1، 2013.

27. شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي، التجنس، آليات الكتابة، خطاب المتخيل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، د.ط، 2002.

28. ـــــــــــــ، شعرية الرواية الفانتاستيكية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.

29. ـــــــــــــ، هوية العلامات في العتبات والبناء والتأويل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2004.

30. شمس الدين الكيلاني، من العود الأبدي إلى الوعي التاريخي، الأسطورة، الدين، الإيديولوجيا، العلم، دار الكنوز الأدبية، لبنان، ط1، 1998.

31. ظاهر محمد هزاع الزواهرة ، اللون ودلالاته في الشعر، الشعر الأردني نموذجا، دار حامد، عمان، ط1، 2008.

32. عباس حسن، النحو الوافي، مع ربطه بالأساليب الرفيعة، والحياة اللغوية المتجددة، ج4، دار المعارف، مصر، ط3، د.ت.

33. عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرار جنيت من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

34. ـــــــــــــــــ، فتوحات روائية، قراءة جديدة لمنجز روائي عربي متجدد، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، دار الروافد الثقافية ناشرون، بيروت، ط1، 2015.

35. الحليم محمود، سلطان العارفين أبو يزيد البسطامي261 هجرية، دار المعارف، ط2، 1985.

36. عبد الحميد بورايو، الأدب الشعبي الجزائري، دار القصبة للنشر، الجزائر، د.ط، 2007.

37. عبد الرحمن عبد الخالق، الفكر الصوفي في ضوء الكتاب والسنة، مكتبة ابن تيمية للطبع والنشر والتوزيع، الكويت، ط2، د.ت.

38. عبد الفتاح كليطو، الأدب الغرابة، دراسات بنيوية في الأدب، دار توبقال للنشر، المغرب، ط12، 2015.

39. ـــــــــــــــــ، الحكاية والتأويل، دراسات في السرد العربي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988.

40. عبد القادر شرشار، الرواية البوليسية، بحث في النظرية والأصول التاريخية والخصائص الفنية وأثر ذلك في الرواية العربية، منشورات إتحاد كتاب العرب، سورية، د.ط، 2003 .

41. عبد الكريم الجهيمان، أساطير شعبية من قلب الجزيرة العربية، مكتبة المعارف، الرياض، د.ط .1988

42. عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ج1،ج2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، بيروت، عمان، طبعة موسعة، 2008.

43. عبد المالك أشبهون، العنوان في الرواية العربية، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع للدراسات، سوريا، ط1، 2001 .

44. ـــــــــــــــــــ، عتبات الكتابة في الرواية العربية، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2009.

45. عبد المالك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب، دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية، الدار التونسية للنشر، الجزائر، د.ط، 1989.

46. ـــــــــــــــــــ، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ط، ديسمبر 1998.

47. علي القاسم، القصة البوليسية، دار الحرية للطباعة، بغداد، د.ط، 1984.

48. علي زيعور، الكرامة والصوفية، الأسطورة والحلم والقطاع اللاواعي في الذات العربية، دار الأندلس للطباعة والنشر، بيروت، ط2، 1984.

49. عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربية الرهان على منجزات الرواية العالمية، دار الأمان، الرباط، د.ط، 2015.

50. غادة الإمام، جاستون باشلار، جماليات الصورة، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2010.

51. غيبوب باية، الشخصية الأنثروبولوجية العجائبية في رواية "مائة عام من العزلة" لغبرييل غارسيا مركيز أنماطها، مواصفاتها، أبعادها، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، د.ط، 2012.

52. فاروق خورشيد، عالم الأدب الشعبي العجيب، دار الشروق، القاهرة/ بيروت، ط1، 1991.

53. فاضل ثامر، المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، دار المدى للثقافة والنشر، سورية، ط1، 2004.

54. فراس السواح، الأسطورة والمعنى، دراسة في الميثولوجيا والديانات الشرقية، دار علاء الدين، دمشق، ط2، 2001.

55. ـــــــــــــــــ، مغامرة العقل الأولى: دراسة في الأسطورة، سوريا، أرض الرافدين، دار علاء الدين، دمشق، ط11، 1996.

56. فريد الزاهي، الحكاية والمتخيل، دراسات في السرد الروائي القصصي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، د.ط، 1991.

57. فوزي عيسى، الواقعية السحرية في الرواية العربية، دار المعرفة الجامعية، مصر، د.ط، 2009.

58. قاسم الشواف، ديوان أساطير سومر وآكاد وآشور، الكتاب الرابع الموت والبعث والحياة الأبدية، دار الساقي، لندن/ بيروت، ط1، 2001.

59. قدور عبد الله الثاني، سيميائية الصورة، مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 2005 .

60. كمال أبو ديب، الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفن السرد العربي، دار الباقي/دار أوركس للنشر، لبنان، بريطانيا، ط1، 2008.

61. لؤي خليل، عجائبية النثر الحكائي، أدب المعراج والمناقب، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، د.ط، 2007.

62. مجموعة من القاصين المتحدثين بالإسبانية، القصة الإسبانو أمريكية في القرن العشرين، ترجمة وتقديم: صالح علماني، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 2004.

63. محمد أبو الفضل بدران، أدبيات الكرامة الصوفية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2013.

64. محمد القاسم، رواية التجسس والصراع العربي الإسرائيلي، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، 1990.

65. محمد تفنو، النص العجائبي مائة ليلة وليلة أنموذجا، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2010.

66. محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2002.

67. محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي، دار غريب للطباعة، القاهرة، د.ط، د.ت.

68. محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج1،ج2، دار الفارابي، لبنان، ط1، 1994.

69. محمد عزام، الخيال العلمي في الأدب، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 1994.

70. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط6، 2005.

71. محمد فكري الجزار، العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة العامة المصرية للكتاب، مصر، د.ط ، 1998.

72. محمد فهمي عبد اللطيف، الحدوثة والحكاية في التراث القصصي الشعبي، دار المعارف، القاهرة، د.ط، 1979.

73. محمود محمد املودة، تمثيلات المثقف، في السرد العربي الحديث، الرواية الليبية أنموذجا، دراسة في النقد الثقافي، علم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010.

74. ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، المكونات، والوظائف، والتقنيات (دراسة)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2003.

75. نبيل الشاهد، العجائبي في السرد العربي القديم، مائة ليلة وليلة والحكايات العجيبة والأخبار الغريبة أنموذجا، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2012.

76. نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة، مصر، د.ت، د.ط.

77. ــــــــــــــ، سيرة الأميرة ذات الهمة، دراسة مقارنة، دار المريخ للنشر، الرياض، ط1، 1985.

78. ــــــــــــــ، قصصنا الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية، مكتب الغريب، القاهرة، د.ط ، 1974.

79. نضال صالح، النزوع الأسطوري في الروايات العربية، منشورات اتحاد الكتاب، سوريا، ط1، 2009.

80. نور الدين الزاهي، المقدس الإسلامي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2005.

81. هشام موساوي، المناصية في الرواية المغاربة، من العنوان إلى النص، دار الأمان، الرباط، د.ط 2015.

82. وضحي يونس، القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن الرابع الهجري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2006.

83. يمنى العيد، الراوي، الموقع والشكل، بحث في السرد الروائي، مؤسسة الأبحاث العربية، ش. م. م، لبنان، ط1، 1986.

84. يوسف إسماعيل، الرؤيا الشعبية في الخطاب الملحمي عند العرب، سيرة الأميرة ذات الهمة أنموذجا، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، د.ط 2004.

85. يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2007.

سادسا: الكتب المترجمة:

1. أنا ماري شيمل، الأبعاد الصوفية في الإسلام وتاريخ التصوف، تر: محمد السيد إسماعيل، رضا حامد قطب، منشورات الجمل، بغداد/ ألمانيا، ط1، 2006.

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

3. بول ريكور: نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، تر:سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، د.ط، 2006.

4. تدوروف وآخرون، القصة الرواية المؤلف، دراسة في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة، تر: خيري دومة، دار الشرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1998.

5. تزفيتان تدوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، دار الكلام، المغرب، ط1، 1993.

6. تزفيطان تدوروف، الشعرية، تر:شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1990.

7. تزفيطان تدوروف، مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005.

8. جان غاتينيو، أدب الخيال العلمي، تر:ميشيل خوري، دار الملاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط1، 1990.

9. ديفيد لوج، الفن الروائي، تر: ماهر البطوطي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002.

10. روبرت سكولز وآخرون، آفاق أدب الخيال العلمي، تر: حسن حسين شكري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996.

11. رولان بارت، التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، دار نبنوي للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، د.ط، 2004.

12. عبد الله حمودي، الضحية وأقنعتها بحث في الذبيحة والمسخرة بالمغارب، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، المغرب، ط1، 2010.

13. فرانتس كافكا، الدودة الهائلة، الأعمال الكاملة، تر: الدسوقي فهمي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 1998.

14. فلاديمير بروب، مورفولوجيا القصة، تر: عبد الكريم حسن، سمير بن عمو، شراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، د.ط، 1996.

15. فولتير، القدر، قصة شرقية ، تر: طه حسين، دار العلم للملايين ، بيروت، ط5، 1982.

16. كولسن ولسن، المعقول واللامعقول في الأدب الحديث، تر:أنسي زكي حسن، منشورات دار الآداب، بيروت، ط4، 1978.

17. مالكوم براد بري، الرواية اليوم، تر: أحمد عمر شاهين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ط، د.ت.

18. محمد أركون، الفكر الإسلامي قراءة علمية، تر: هاشم صالح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1996.

19. مرسيا إلياد، مظاهر الأسطورة، تر: نهاد خياطة، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 1991.

20. ــــــــــــــــ، الأساطير والأحلام والأسرار، تر:حسيب كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 2004.

21. نورثروب فراي، الماهية والخرافة دراسات في الميثولوجيا الشعرية، تر: هيفاء هاشم، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، د.ط، 1992.

خامسا: الكتب بالأجنبية:

1. Boileau, Narrcejac, Le roman policier, Presses Universitaire de France, 1er édition, 1975.

2. Denis Labbé, Gilbert Millet, Le fantastique, éllipses édition Marketing S.A, 2000, avis.

3. Gérard Gennate , seuils , Edition du seuil , paris ; 1987 .

4. J-A. Cuddon, A Dictionary of literary terms and literary theory, blackwell publishing ltd, frifth edition, 2013.

5. Jean Weisgerber, La locution et le concept dans le réalisme magique, roman, peinture, cinéma, édition l'âge d'homme et les autres, Bruxelles,1987.

6. Jean-Yves Tadié, Le récit poétique, tel Gallimard, paris, 1994.

7. Joëlle Gardes tamine, Marie Claude Hubert, Critica, Dictionnaire de critique littéraire, ,Cérés édition Tunis, 1998.

8. Le petit Larousse illustré en couleur , édition entièrement nouvelle.

9. Maggie Ann Bowers, Magic (AL) Realism, the new criticl, Routledge taylor&Francis Group, London, New York, 2004, 1sted.

10. Phillipe Forest, Gérard Conio, Dictionnaire fondamental du français littéraire, Maxi-livres, France, 2004.

11. Todorov Tezvetan, Introduction à la littérature fantastique, édition du seuil, paris, France, 1970.

12. Valerie Tritter, Le fantastique, Ellipses édition markéting S.A, 2001, paris.

سابعا: المقالات والمجلات:

أ- باللغة العربية

1. بوشعيب ساوري، مفارقة الانتاج والتلقي في الرواية البوليسية، فصول مجلة النقد الأدبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد 76، صيف-خريف 2009.

2. بول باسكون، الأساطير والمعتقدات بالمغرب، تر: مصطفى حسناوي، بيت الحكمة مغربية للترجمة في العلوم الإنسانية، ملف باسكون، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، العدد الثالث، السنة الأولى، أكتوبر 1986.

3. حميد الحميداني، قراءة في رواية شجر الخلاطة، مجلة علامات، العدد5، 1996.

4. زهور كرام، حوار مع الروائية العراقية لطيفة الدليمي، الرواية العربية التحول والتحدي ، مجلة ذوات، مجلة ثقافية إلكترونية، العدد20، مؤسسة مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، المغرب، 2015.

5. شعيب حليفي، مكونات السرد الفنتاستيكي، فصول مجلة النقد الأدبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الثاني عشر، العدد1، ربيع 1992 .

6. ـــــــــــــــ، التخييل ولغة التشويق مقاربة في البناء الفني للرواية البوليسية، فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد 76، صيف-خريف 2009.

7. عبد الرحمن مؤذن، القصة البوليسية في الأدب المغربي الحديث، فصول مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد 76، صيف-خريف 2009.

8. عبدو محمد، أدب الخيال العلمي بوصفه جنسا أدبيا، مجلة الخيال العلمي، العدد الخامس والسادس، كانون 1-كانون 2،، سوريا 2008-2009.

9. علي أحمد العبيدي، الحكاية الشعبية الموصلية بين (وحدة التجنيس وتعدد الأنماط)، دراسات موصلية، العدد السادس والعشرون، مركز دراسات الموصل، 2009.

10. محمد مصطفى علي حسانين، الرواية العربية وما بعد الاستعمار، التمثيل السردي وسحرية التأريخ، مجلة مقاليد، العدد السادس، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، الجزائر، جوان 2014.

11. واسيني الأعرج، مدارات الشرق بنيات التفكك والاختراق، مجلة نزوى، العدد 9،سلطنة عمان، 1 يناير1997.

ب– باللغة الأجنبية:

- Philippe Hamon, Pour un statut sémiologique du personnage, Lectures, Littérature, revue trimestrielle n6, mai 1972.

ثامنا: المواقع الإلكترونية:

- الإنجاز الفني في واقعية محمد خضير السحرية متاح على الشبكة: (www.azzaman.com) .
- الفنيقون والأرجوان، متاح على الشبكة: (www. Phoniciens.com).
- الموسوعة الحرة وكيبيديا (كارمن).
- "النخاس" مجنون تائه ينقب عن المعرفة، شوقي بدر يوسف، متاح على الشبكة.
- الهادي ثابت، تجربتي مع كتابة رواية الخيال العلمي، متاح على الشبكة.
- جميل حمداوي، الرواية العربية الفانتاستيكية، متاح على الشبكة.
- جميل حمداوي، أنواع الصورة، شبكة الألوكة، كتاب إلكتروني متاح على الشبكة.

- حامد أبو أحمد، محمد مستحاب أمير الواقعية السحري في الأدب المصري، جريدة القاهرة، العدد 273، الثلاثاء 2005/05/07، نقلا: عن الواقع الإلكتروني.
- دنيا نبيل، سيميائية الصورة الفوتوغرافية في شمس الغبار" للقاص العراقي فرج ياسين، متاح على الشبكة.
- ماريو بارجاس يوسا أديب نوبل2010، متاح على الشبكة.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

مقدمة..... أ

مدخل: مفهوم الأدب العجائبي 1

1- الأدب العجائبي..... 2

2-العجائبي في المنجز الأدب الغربي..... 9

3-العجائبي في المنجز الأدب العربي..... 13

4- إشكالية ترجمة المصطلح..... 17

الفصل الأول: تجليات العجائبي في السرد القديم 20

إضاءة منهجية..... 21

1- تجليات العجائبي في القصص الديني..... 25

أ- القصص القرآني 25

ب- الرواية العجائبية والقصص الديني..... 32

2- تجليات العجائبي في الأسطورة..... 37

أ- الأسطورة..... 37

ب- الرواية العجائبية والنزوع الأسطوري..... 41

3- تجليات العجائبي في القصص الصوفي..... 48

أ- القصص الصوفي..... 48

ب- الرواية العجائبية والقصص الصوفي..... 57

4- تجليات العجائبي في القصص الشعبي..... 64

أ- القصص الشعبي..... 64
ب- الرواية العجائبية والقصص الشعبي..... 77
الفصل الثاني: تجليات العجائبي في السرد الحديث 82
إضاءة منهجية..... 83
1- تجليات العجائبي في رواية الخيال العلمي..... 87
أ- رواية الخيال العلمي..... 87
ب- العجائبي والرواية الخيال العلمي..... 98
2- تجليات العجائبي في الرواية البوليسية..... 105
أ- الرواية البوليسية..... 105
ب- العجائبي في الرواية البوليسية..... 119
3- تجليات العجائبي في الواقعية السحرية..... 124
أ- الواقعية السحرية..... 124
ب- العجائبي ورواية الواقعية السحرية..... 137
الفصل الثالث: أشكال العجائبي وبنياته في روايات الميلودي شغموم 147
إضاءة منهجية..... 148
1- عجائبية العتبات في رواية "عين الفرس"..... 157
أ-عجائبية العنوان..... 159
ب- التعجيب في العناوين الداخلية..... 171
ج- التعجيب في لوحة الغلاف..... 177
د- دلالة أشكال وألوان الصورة..... 181
2- بناء الخطاب العجائبي في رواية "شجر الخلاطة"..... 189

أ- البناء التجنيسي العجائبي..... 190
ب- تقنيات الخطاب العجائبي..... 198
1- الامتساخ والتحول..... 199
2- تقنية السخرية والمأساة..... 208
3- لعبة المرئي واللامرئي..... 211
4- الحلم والاختلالات النفسية..... 213
4-1 الحلم..... 214
4-2 الهذيان والجنون..... 218
الفصل الرابع: الشخصية العجائبية في رواية "الأناقة" للميلودي شغموم 211
إضاءة منهجية..... 222
1- الشخصية العجائبية..... 227
2- أنواع الشخصية العجائبية..... 229
أ- الشخصية العجائبية الصرفة..... 230
ب- الشخصيات العجائبية المرجعية..... 242
ج- الشخصية التخييلية..... 252
3- السارد العجائبي..... 279
1- السارد والمؤلف..... 280
2- السارد والحكاية..... 281
3- السارد والشخصية..... 283
4- التبئير..... 284
5- السارد في رواية الأناقة..... 287

خاتمة..... 292
ملحق..... 297
قائمة المصادر والمراجع..... 307
فهرس المحتويات..... 329

الملخص:

العجائبي في الرواية المعاصرة بنياته مفتوحة ومتعددة الخطابات، فهو يسعى على زرع الحيرة والتردد والانطلاق من الفوق الطبيعي واللامعقول، ومن رتابة الواقع أيضا الذي يخفي أزمات الإنسان في اليومي العابث، والتعبير عن صرعات النفس البشرية القلقة، وفقدان الثقة وغياب الإنسانية والنظرة الباردة للموت والحياة، في عصر الحروب المتنوعة، وإلى جانب التسارع العجيب للتطور التكنولوجي والاكتشافات العلمية الهائلة.

تمتد تخوم العجائبي إلى الكثير من الأجناس الأدبية وغير أدبية، لذلك كانت الرواية المعاصرة هي الأرض الخصبة للكتابة العجائبية باعتبارها هي الأخرى تسعى اليوم للتمرد على مفهوم الأجناسية، وصهر الأساليب الحديثة والقديمة، وتنويع المستويات اللغوية، وتفتيت الزمن ونسف هندسة المكان وتكثيف الغموض وغياب التواصل، والتعبير عن المسكوت عنه من قضايا ورؤى الشخصيات المختلفة التي تعرضت للمسخ والتحول، وبذلك غدت الرواية المغاربية العجائبية تسعى لخلق الدهشة وجذب القارئ من خلال توليد التساؤلات، وبهذا المعنى الكتابة لا تكتمل إلا بعد فعل القراءة والتحول من الوظيفة الإبلاغية إلى الوظيفة الإبداعية.

Résumé :

Le fantastique a des structures ouvertes et des discours multiples dans le roman moderne, Il sert à créer de la confusion et l'hésitation, et lancement du surnaturel et déraisonnable, aussi de la monotonie de la réalité qui cache les crises humaines dans le quotidien l'insignifiant, Et exprimer les Conflits psychologiques trouble, Perte de confiance et manque d'humanité, Et la vision sombre de la mort et de la vie en temps des différentes guerres, avec accélération du développement technologique et scientifique.

Les frontières du fantastique s'étendent à de nombreux genres littéraires et non littéraires, Ainsi, le roman contemporain était un terrain fertile pour l écriture fantastique parce que c'est l'autre aujourd'hui il cherche à se rebeller contre le concept de genre, et fondre des méthodes modernes et anciennes, diversification des niveaux de langue, rompre le temps et faire exploser l'ingénierie du lieu et intensifier l'obscurité et l'absence de communication,et l'expression des problèmes et des visions silencieuses des différentes personnalités qui ont été la métamorphose et de la transformation. Le roman Maghrebin fantastique cherche à créer de la surprise et à attirer le lecteur en suscitant des questions, Parce que l'écriture est terminée seulement après l'acte de lecture et le passage d'un fonction de rapport à la fonction créative.