



جامعة البحرين
كلية الآداب
قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية

خطاب السرد العجائبي عند عبد القادر عكيل (دراسة سيميائية سردية)

رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

إعداد

نوال ناجي يوسف

إشراف

د/ ضياء عبد الله الكعبي

أستاذة السرديات والنقد الأدبي الحديث المشارك

جامعة البحرين

مملكة البحرين

٢٠٢٥/٢٠٢٤

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الملخص

تناولت هذه الدراسة مفهوم الخطاب السردى العجائبي من خلال أدبيات القاص البحريني عبد القادر عجيل، نظرياً وتطبيقياً. أما دراستها النظرية، فقد كانت من خلال بيان أبعاد مفهوم العجائية ودلالاتها في النقد الحديث، مع الإشارة إلى حضورها ودلالاتها في تاريخ الأدب العربي القديم، كما تم وصف ملامح تجذر العجائية الخليجية ووصولها إلى ما هي عليه.

أما الجانب التطبيقي، فقد كان من خلال بيان خطاب السرد العجائبي في منتج القاص البحريني عبد القادر عجيل، باستخدام المنهج السيميائي (مربع جريماس)، والسعي إلى بيان مقومات السرد العجائبي ومجالاته وآلية اشتغاله.

وقد تكونت الدراسة من: مقدمة، وتمهيد، وثلاثة فصول، وخاتمة، وفهارس. ففي التمهيد: تناولت مفهوم العجائية، والدلالات التي يدور عليها مصطلح "العجائية" في النقد الحديث، وشروط العجائية، كما استعرضت مفهوم الرواية لغةً واصطلاحاً، وتناولت العناصر الأساسية التي تسهم في تكوين مفهوم العجائبي وخطابه. وفي الفصل الأول: درست العجائية الخليجية، وذلك بدراسة أهم سماتها، كما تناولت المصطلحات المحيطة بها (الحكاية الشعبية - المتخيل الشعبي - كرامات الصالحين - الأسطورة). وفي الشطر الثاني من الفصل، درست القاص والروائي عبد القادر عجيل، وقدمت تعريفاً بالمدونات قيد البحث. أما الفصل الثاني: فدرست السيميائية العجائية عند القاص عبد القادر عجيل، وذلك من خلال دراسة المدونات المختارة سيميائياً، مستعينةً بمربع جريماس، ومحاولة الوقوف على أهم الأبعاد السيميائية لخطاب السرد العجائبي.

وفي الفصل الثالث: درست في قسمه الأول أهم سمات خطاب السرد العجائبي عند القاص عبد القادر عجيل، من خلال دراسة عجائية المكان، والشخصيات، والتبئير العجائبي. أما القسم الثاني، فقد وضحت فيه رؤية العالم من خلال مدونات القاص عبد القادر عجيل.

ومن النتائج التي توصلت إليها في الدراسة:

1. عبّرت في خطاب السرد العجائبي، ووقفت على أهم سمات العجائية الخليجية.
2. استمددت من سيميائية (جريماس) آلية بحث مجدية في بيان سمات خطاب السرد العجائبي.
3. استقدت من سمات خطاب السرد العجائبي عند القاص عبد القادر عجيل، ومن رؤيته للعالم، في الوقوف على أهم القضايا الفكرية والثقافية المحيطة بعالمنا.

الإهداء

إلى روح أمي،
ودفء أمي،
وعينيها الشهلأوين الممتدتين
إلى ما وراء الحب والعطاء وفيض الحياة.

إلى أبي
وساعديه الأسمرين القويين
إلى ما وراء التحديات والإصرار.

إلى زوجي
ربان سفينة الحياة وشادٍ شراعها

إلى أبنائي أنوار تلك السفينة ووقارها...

لكم جميعاً،
أهدي هذه الصفحات..

شكر وتقدير

اللهم لك الحمد كما ينبغي لجلال وجهك وعظيم سلطانك على تمام الصالحات في علمٍ نافعٍ بإذن الله.

أتقدم بخالص الشكر وعظيم الامتنان إلى جامعة البحرين، لما وفرتة من بيئة علمية خصبة، ودعم أكاديمي متواصل، ساعدني على إنجاز هذه الرسالة. ويسعدني أن أخص بالشكر والامتنان مشرفتي الفاضلة:

الدكتورة ضياء عبد الله الكعبي

أستاذة السرديات والنقد الأدبي الحديث المشارك – جامعة البحرين، لما أولتني من اهتمام أكاديمي دقيق، وتوجيه علمي رفيع، وملاحظات ثرية كان لها بالغ الأثر في تطوير هذا العمل. لقد كانت خير معين في إرساء مراحل البحث كلها. فكل الشكر والتقدير لجهدا الدؤوب، وصبرها النبيل، ودعمها الذي لا يُنسى.

كما أتقدم بالشكر لكل من مد يد العون والمشورة في الرحلة العلمية الشيقة من الأساتذة الكرام في جامعتنا الغراء وطوال دراستي فيها، كما يسعدني أن أقدم الشكر والامتنان لزملائي من الطلبة الذين مدوا لي أيديهم بالمشورة والمعونة.

نوال ناجي

قائمة المحتويات

الملخص	ب
الإهداء	ج
شكر وتقدير	د
قائمة المحتويات	هـ
المقدمة	1
منهج البحث	3
التمهيد	10
المطلب الأول: الخطاب القصصي العجائبي	11
المطلب الثاني: صناعة السرد العجائبي	18
المطلب الثالث: مصطلحات نقدية عجائبية	19
شعرية التصوير في الرواية الخليجية	27
الرواية النسوية الخليجية	28
الأسطورة في التراث العربي: نموذج من تفسير الطبري	36
(كرامات الصالحين والأولياء - المس والشعوذة والسحر)	41
السحر والمسّ والشعوذة كرافد للعجائبي	43
رواية اثنا عشر ذنبًا على مائدتي	46
ليلة البلور (قصص قصيرة 1994)	47
(يوم آتٍ كسارقٍ في الليل) قصص 2019	48
الشوكران (قصص قصيرة 1994م)	49
الفصل الثاني	52

52.....	السيميائية العجائية في خطاب عبد القادر عجيل
54.....	أولاً: العتبات النصية العجائية
54.....	عتبة الشكل
63.....	عتبة الغلاف
65.....	عتبة الإهداء
66.....	عتبة الصور
70.....	أ: سيميائيات الثقافة العجائية عند القاص عبد القادر عجيل
90.....	ب: جريماس في خطاب السرد العجائي عند عبد القادر عجيل
88.....	المركبة السردية، أو الخطاطة السردية، أو المقوم السردية
90.....	المركبة الخطابية، أو المقوم الخطابي
94.....	العامل
95.....	مكونات النموذج العاملي
95.....	عامل الذات
95.....	عامل الموضوع
96.....	العامل المرسل
97.....	العامل المساعد
97.....	العامل المعاكس /المعارض
98.....	نهاية سعيدة
100	الفصل الثالث
100	الخطاب السردية العجائي عند القاص عبد القادر عجيل
100	تجانس المكان والزمان
100	زمان السرد العجائي
101	أنواع الزمن (السردية)

101	أشكال الزمن في الخطاب عند عبد القادر عكيل
103	علاقة المدة أو الديمومة أو الاستغراق في الزمن
104	التكرار أو التواتر ومعدل التردد
107	أولاً: مفهوم المكان
114	ثانياً: المكان في السرد العجائي
116	ثالثاً: أنماط المكان
120	عجائبية الشخص
121	الشخصية في اللغة
121	الشخصية في الاصطلاح
123	أصناف الشخصية
127	التبئير العجائي
127	أشكال التبئير
128	التبئير في رواية (الشوكران)
130	التبئير في رواية (اثنا عشر ذئباً على مائدتي)
131	التبئير في رواية (ليلة البلور)
133	التبئير (في رواية يوم آت كسارق بالليل)
136	رؤى العالم عند (عبد القادر عكيل)
160	خاتمة البحث
162	ملحق الأطروحة
189	المراجع
200	Abstract

المقدمة

المقدمة

مرَّ الفكر النقديّ العربيُّ بتحوّلاتٍ عدّةٍ عبر ما استثمره من النظريّات الغربيّة في مجال السرديّات وتحليل الخطاب الأدبيّ، ولا شكّ في أنّ النظريّات السيميائيّة السردية من أهمّ النظريّات التي فرضت نفسها على ساحة الدراسات الأدبيّة في العالم العربيّ.

وتُعَدّ الدراسات الخاصّة بالأدب العجائبيّ من اهتمامات الأدب المعاصر، خاصّةً أنّ تلك النصوص العجائبيّة تتميّز بتصوّرات تجعل النصّ قابلاً للانفتاح واللاحدوديّة، التي تجنح بنا إلى عوالم متخيّلة وغريبة وساحرة كذلك. ومن الممكن أن نتساءل حول هذا "العجائبيّ" الذي يجعل المرء عاجزاً أمام عوالمه التي يتداخل فيها الخيال والواقع ارتباكاً وتردّداً مشتركين بين النصّ والمتلقي؛ وهذا ما يجعل الحكّي العجائبيّ متميّزاً، ويجعل من عالمه الخياليّ عالماً حقيقيّاً.

ولذا، فإن من الواجب علينا النظر في جذور العجائبيّ، ومحاولة تحديد تعريفٍ دقيقٍ له، وذلك من خلال بعض المقاربات اللغويّة ثم الاصطلاحيّة.

ومن النتائج التي تمّ التوصل إليها من خلال هذا البحث، أنّه من الصعب ضبط مفهومٍ دقيقٍ للعجائبيّ؛ ولكن من الممكن القول: إنّ العجائبيّ يتأسّس على بعض القواعد، منها التردّد والحيرة اللذان يظهران على القارئ نتيجة ظاهرة غريبة تتجاوز الطبيعيّ. ومن المعلوم أنّ مصطلح "العجائبيّ" قريبٌ من مصطلحاتٍ تقع في مجال توظيفه، مثل: العجيب، والغريب، والخياليّ⁽¹⁾، ومن الممكن القول إنّ أصوله كامنةٌ في الموروث العربيّ، بوصفه مفهوماً ونصّاً، قبل ظهوره في الأدب الغربيّ مصطلحاً.

يسعى هذا البحث، من خلال التنقيب والتحليل، إلى ضبط مفهوم العجائبيّ وتوظيفه في الروايات محلّ الدراسة. ويهدف إلى دراسة خطاب السرد العجائبيّ عند عبد القادر عجيل، من خلال تحليل السرد العجائبيّ في روايات القاصّ والروائيّ البحرينيّ، وهي:

- الشوكران (قصص قصيرة، 1994).
 - اثنا عشر ذنباً على مائدتي (قصص، 2006).
 - ليلة البلور (مجموعة قصصية، 2017).
 - يوم آت كسارقٍ في الليل (قصص، 2019).
- ونعني بالسرد العجائبيّ: "حدوث أحداث غير طبيعيّة، وبروز ظواهر غير طبيعيّة خارقة، تنتهي بتفسيرٍ فوق طبيعيّ، باعتبارها غير معروفة وخارقة. وفنّ العجائب والخوارق هو فنّ

(1) شهابه، زينب ومحمد بشير: السرد العجائبي بين الموروث العربي والغربي - دراسة وتحليل لبنية النص، مجلة لغة كلام، العدد 1، المجلد 7، جامعة وهران، الجزائر، 2021، ص304.

اللامحدود واللامألوف، فنّ الخيال المتجاوز والطلاق، وابتكار المتخيّل الذي لا تحدّه حدود؛ فالعجائبيّ هو كلّ ما هو غير طبيعيّ، ومتجاوزٌ للحدود والمعقول⁽²⁾.

ويستهدف هذا البحث الكشف عن البنى المتعدّدة للعجائبيّ في روايات عبد القادر عقيّل، كما يُعنى بدراسة السيميائيّة العجائبيّة في خطابه، والكشف عن العتبات العجائبيّة (الشكل، الغلاف، الإهداء، الصور). كما يُعنى كذلك بدراسة الخطاب السرديّ العجائبيّ، والكشف عن تجانس الزمان والمكان، وعجائبيّة الشخص، والتبئير العجائبيّ، والبرنامج السرديّ العجائبيّ.

وإذا كانت دراستنا الحاليّة تُعنى بدراسة العجائبيّة في روايات القاصّ والروائيّ البحرينيّ عبد القادر عقيّل وفق السيميائيّة السرديّة؛ فقد سبقَتْ دراساتٌ كثيرةٌ إلى تحليل العجائبيّة في الروايات وفق المناهج النقديّة الحديثة.

ومن تلك الدراسات ما يلي:

دراسة الباحثة ميّ السادة، التي جاءت بعنوان: "السرد المحكيّ بالرواية الخليجية".⁽³⁾ فقد أبرزت الدراسة توظيف السرد العجائبيّ في المحكيّ الروائيّ، وذلك من خلال قراءة نماذج من الرواية الخليجية. وجاء اختيار الباحثة لهذا الموضوع لأسباب عدّة، أهمّها: ظهور هذا الجنس الأدبيّ مؤخرًا بشكل ملحوظ ولافت للنظر.

بدأت الرسالة بتمهيد عن إشكاليّة المصطلح العجائبيّ في المنظار النقديّ، ثمّ بيّنت وظيفة السرد العجائبيّ في المبحث الثاني، وبحثت مستويات العجائبيّ، فهناك الغريب غير المعقول، والعجائبيّ العجيب، وغيرهما. ثم تناولت الباحثة الجانب التطبيقيّ، مستخدمةً المنهج التطبيقيّ، حيث اختارت نماذج من النصوص الروائيّة الخليجية. ومن بين هذه النماذج، وقفت عند رواية "السوافح.. ماء نعيم" للقاصّ فريد رمضان، ونص "كفّ مريم" للأديب عبد القادر عقيّل، كما أشارت إلى بعض النماذج البحرينية الأخرى.

كما تمّ الاطّلاع على دراسة أخرى للباحث فضية بودويجه، بعنوان: "تجليات العجائبيّة في الرواية العربيّة: روايتا التبر ونزيف الحجر لإبراهيم الكوني نموذجًا"⁽⁴⁾، فقد قدّم الباحث رؤيته للمجتمع الإنسانيّ في رواياته، مستحضراً الحكاية والرموز الدينيّة والثقافيّة بأسلوبٍ ساحر، ولغةٍ شعريّة تحيل إلى لغةٍ عميقة الدلالة. ودارت أسئلة الباحث حول: خصوصيّة الرواية العجائبيّة وميزتها، وما المقصود بالمصطلح؟ وما شروط تحقّقه في الرواية؟ وما هي تجلياته؟ وما الرؤى التي يطرحها؟

(2) حليفي، شعيب: بنيات العجائبي في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد 16، العدد 3، 1997، ص 79.

(3) السادة، مي: السرد المحكي في الرواية الخليجية،

(4) بودويجه، فضية: تجليات العجائبيّة في الرواية العربية - روايتا "التبر" و"نزيف الحجر" لإبراهيم الكوني نموذجًا، جامعة عبد الرحمن ميرة، الجزائر، 2022.

ومن الدراسات ذات الصلة أيضًا: دراسة تغريد حسن جاد، التي جاءت تحت عنوان: "الأبعاد العجائبية والغرائبية في الرواية النسوية: رواية تنكّرية للموتى - غادة السمان نموذجًا"⁽⁵⁾.

وقفت هذه الدراسة على رصد الأبعاد الغريبة والمعجزة التي رُسمت حدودها وملامحها على يد أحد الروائيين المعاصرين، ممّن سلكوا هذا الطريق الوعر من فنون الأدب بصورة عامّة، والفنّ المعاصر بصورة خاصّة. وتُعَدّ الرواية النسوية، في هذا السياق، بمنزلة سهرة تنكّرية للموتى، أخرجت طاقة هائلة من تلك الأبعاد العجائبية والغرائبية.

وكذلك دراسة الكاتبة نورة بنت إبراهيم العنزي، بعنوان: "العجائبية في الرواية العربية"، حيث جاءت نظرة الباحثة إلى هذا المعطى العجائبيّ بكونه تعبيرًا عن رواية تنتمي إلى عالمٍ آخر غير العالم الطبيعيّ؛ عالم يتّصل بفوضى الحياة الساخرة. إنّه فضاء روائيّ زاخر بخطابات لا تخضع إلى مخيلة السرد التقليديّ، ونزوة فنيّة تتنقّس برئات متعدّدة: رمزيّة، وصوفيّة، وفولكلوريّة، وأسطوريّة، وتحتوي على تكثيف دلاليّ، لتقدّم للقارئ - عبر رحلة خلف الزمن وأسوار المكان - حلولًا لقضايا الحياة المعقّدة، التي امتدّت جذورها لتقيم في خفايا الذاكرة.

وتتطلق خصوصيّة هذا اللون من الأدب السرديّ من انفتاحه اللامحدود على التراث الروائيّ العالميّ، دون أن يُلغى بهذا الانفتاح خصوصيّة الموروث السرديّ العربيّ، أو الجهد الإبداعيّ الذي اضطلع به كُتّاب الرواية العرب، والذي تجلّت من خلاله قدرة المبدع العربيّ الهائلة على التعبير عن عالمه ورؤيته الخاصّة.

لذا، جاءت نظرُتنا إلى هذا المعطى الجماليّ والأثر السرديّ العميق من زاوية قلّما نُظر منها؛ فكانت دراستُنا تستهدف المكوّن السرديّ، إذ إنّ غالب الدراسات كانت تُغفل هذا الجانب السيميائيّ السرديّ، في حين تكاد الساحة النقديّة تخلو من دراسةٍ اعتنت به بوصفه خطابًا رمزيًا ونسقيًا ساهمت الأفكار والتصورات والمفاهيم في إنتاجه وإعادة صياغته.

منهج البحث

لقد حدّد الباحث منهجًا استفاد فيه من مقولات علم السرد، لما له من خصوصيّة، ويُعلّل الباحث ذلك بأنّ طبيعة الخطاب، وقدرته على أن يستوعب في داخله عددًا غير قليل من الأشكال والأنواع الأدبيّة، وكذلك تنوّعه الشديد داخل روايات عبد القادر عليل، هو ما جعله يستعين بالمفاهيم السيميائيّة السردية المناسبة.

وقد منح هذا التنوّع الباحث حريّةً في رصد العناصر السردية الواردة في ثنايا النصوص.

(5) جاد، تغريد حسن: الأبعاد العجائبية والغرائبية في الرواية النسوية - رواية "سهرة تنكّرية للموتى" لغادة السمان نموذجًا، مجلة كلية الآداب، جامعة بورسعيد، المقال 4، المجلد 20، 2022.

واختار الباحث، من أجل تحليل البنية السيميائية السردية في روايات عبد القادر عجيل، المنهج السيميائي السردية، مستفيداً من جهود (غريماس)؛ إذ تعني السيميائية عنده: العلم الذي يُعنى بدراسة العلامات وتحليلها، وبيان وظائفها وفاعليتها⁽⁶⁾. فالسردية، بالنسبة للسيميائيين، هي القانون المتحكم في السرد (القواعد)، والغرض من التحليل السيميائي هو الإمساك بالمعنى أو الدلالة، بغض النظر عن مختلف تجليات التعبير التي يتخذها.

وقد مكّن الاهتمام بالمحتوى السيميائيين من الوصول إلى نماذج خاصة في التحليل؛ أي اختصار أحداث القصة في قواعد تركيبية تحكم البناء النصي في مستواه التوزيعي. وبتعبير آخر، هناك -إلى جانب العلاقات الاستبدالية- علاقات توزيعية قابلة للعب دور في بناء البنيات السردية، وبهذا يتم التعرف على هيكل علائقي منظم للحكاية.⁽⁷⁾

كما استفاد الباحث كذلك من جهود فلاديمير بروب، أحد مؤسسي هذا المنهج، حيث ينطلق في كتابه "مورفولوجية الحكاية العجيبة" من مقترح شكلي صرفي لدراسة الحكايات الشعبية الروسية، من خلال تركيزه على المبنى الحكائي، ورصد الأنساق الهيكلية (Structural Patterns) لتلك الحكايات المتعددة.

وفي هذا الصدد، يقول فلاديمير بروب:

"سنقوم بمقارنة مواضيع هذه الحكايات. ولنجري المقارنة سنفصل أجزاء الحكايات الخرافية بمناهج خاصة، وبعدها سنقوم بمقارنة للحكايات حسب أجزائها. وستكون النتيجة مورفولوجيا (أي وصفاً للحكاية حسب أجزائها وعلاقة هذه الأجزاء ببعضها البعض وبالكُل)"⁽⁸⁾.

وتستند منهجية فلاديمير بروب إلى⁽⁹⁾:

- تلخيص المتن الحكائي،
- ثم تقطيع الحكاية أو النص الخرافي إلى مجموعة من المقاطع والمتواليات السردية بشكل دقيق،
- ثم تفكيك تلك المتواليات إلى مجموعة من الوظائف،
- فاستنباط العناصر المساعدة في الحكاية،
- ثم توزيع الوظائف على الشخصيات السردية،

(6) كردان، جان كلود: التحليل السيميوطيقي والأدب، ترجمة: عبد الرحمن طنكول، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، فاس، العدد 1، خريف 1987، ص 121.

(7) يقطين، سعيد: السرديات والتحليل السردية - الشكل والدلالة، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء - المغرب، 2012، ص 166.

(8) بروب، فلاديمير: مورفولوجية الخرافة، ترجمة: أبو بكر وأحمد عبد الرحيم، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، الطبعة الأولى، 1989م، ص 74.

(9) المرجع السابق، ص 77-80.

▪ ثم بيان طرائق تقديم الشخصيات، وصفاتها، وحركاتها في الحكاية.

▪ لكن ما يهم في التحليل، هو التركيز على الثابت الوظيفي، لا على المتغير الأسلوبي أو الحدثي أو الوصفي.

ويُعدّ المنهج السيميائي واحدًا من المناهج التي استطاعت أن تفرض نفسها في الساحة النقدية الحديثة لسنواتٍ طَوَالٍ؛ إذ يتعامل الدارسون العرب المعاصرون مع السيميائيات بوصفها منهجًا يساعد على فهم النصوص والأنساق العلامية وتأويلها.

فنحن نقرأ بين الحين والآخر دراساتٍ وأبحاثًا يتوسّل أصحابها بالسيميائيات، بصفتها منهجًا في المقاربة والدراسة. ومن ذلك، بعضُ دراسات محمد مفتاح وعبد الملك مرتاض، التي عمدت إلى تجريب المنهج السيميائي في تشريح نصوصٍ أدبية قديمة وحديثة.

ومن الدارسين الذين يَرَوْن السيميائيات منهجًا، نجد عبد الرحمن بوعلي، الذي يقول في تقديمه لأحد كتب دولودال (Deledalle) التي ترجمها إلى العربية:

"تحتلّ السيميوطيقا أو السيميولوجيا مكانةً هامةً ضمن المناهج النقدية. ولئن كان البعض يعتبرها مجردَ موضوعةٍ من الموضوعات، فإنّ هذا الوصف لم يُنقص من قيمتها كمنهجٍ علميٍّ وإجرائيٍّ في الدراسات الأدبية وتحليل النصوص الأدبية بالدرجة الأولى، بل ولم يزد المشتغلين بها إلّا مقاومةً لكلّ نزعة تبسيطية.

ولذلك، فهي . في الاعتبار الصحيح . منهجٌ لا يمكن التقليل من أهميته، أو التقليل ممّا يمكن أن يفتحه من سُبل وآفاقٍ جديدة تُثير مجاهل التعبير الأدبي والفني"⁽¹⁰⁾.

إنّ للعلامات أهميّةً كبرى، تتجلّى في كونها تُحقّق التواصل بين الناس في المجتمع. يقول كولن شيري (Colin Cherry) :

"لا يوجد تواصل بدون نُسقٍ مكوّنة من دلائل، ذلك بأن التواصل اللساني في جوهره أنما هو تبادل الدلالة أو العلامات بين بني البشر"⁽¹¹⁾.

ذلك أنّ التواصل الإنساني -في جوهره- إنّما هو تبادلٌ للدلائل (أو العلامات) بين البشر، أي أنها ذات بعد تواصلية، ونظرًا إلى أهميّة هذا النوع من التواصل، فقد نشأ في مجال السيميائيات اتّجاهٌ يُعنى بالتواصل والإبلاغ⁽¹²⁾.

وقد بيّنت جوليا كريستيفا (Julia Kristeva) موضوع السيميائيات حين قالت:

(10) دولودال، جيرال: السيميائيات أو نظرية العلامات، ترجمة عبد الرحمن بو علي، دار الحوار، سوريا، ط1، 2004م، ص 21.

(11) مبارك، حنون: دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، المغرب، 1987م، ص 16..

(12) حورية، كريديات: الاشتغال الدلالي للعلامة في الدرس السيميولوجي، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، 2021م، مج13، ع1، ص

"إنّ دراسة الأنظمة الشفويّة وغير الشفويّة -ومن ضمنها اللغات بما هي أنظمة أو علامات تتمفصل داخل تركيب الاختلافات- هي ما يُشكّل موضوع علمٍ آخذٍ في التكوّن، ويتعلّق الأمر بـ (السيميوطيقا)."

وهذا معناه أنّ موضوع السيميائيات، إذ تهتمّ بالعلامة من حيث كُنْهها وطبيعتها، وتسعى إلى الكشف عن القوانين المادّيّة والنفسية التي تحكمها، وتتيح إمكانيّة تمفصلها داخل التركيب. وقد انطلقت السيميائيات مع فرديناند دي سوسير، الذي تنبأ في محاضراته بولادة علمٍ جديد يُعنى بدراسة العلامات. يقول محمد السريغيني:

لقد رأت السيميولوجيا النور على يد سوسير، الذي عدّها علماً أرحب دلالةً من علم الألسنيّة، وقد أشار في أحد دروسه إلى إمكان قيام علمٍ جديد يعالج حياة العلامات في كنف المجتمع. يقول: يمكننا أن نتصوّر علماً يدرس حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعيّة، علماً سيّشكّل فرعاً من علم النفس الاجتماعي، ومن ثمّ فرعاً من علم النفس العام. وسوف نطلق على هذا العلم اسم: "السيمولوجيا".⁽¹³⁾

كما أشار ميخائيل باختين (Bakhtin) إلى مفهوم العلامة، ورأى أنّ العلامة تتناسب والإيديولوجيا؛ فحيثما وُجدت العلامة وُجدت -بالضرورة- الإيديولوجيا. وليست كلّ علامة إيديولوجيّة ظلّاً للواقع فحسب، وإنّما هي كذلك قطعة مادّيّة من هذا الواقع.

ويمكننا القول إنّ مفهوم العلامة متّسعٌ، بحيث يشمل -إلى جانب العلامات اللسانية- العلامات غير اللسانية. كما تهتمّ السيميائيات بدراسة الأنساق الدلاليّة، أي: مجموع العلامات التي تنسج فيما بينها شبكة من العلاقات الاختلافيّة والتعارضيّة، حتى تضطلع بتأدية وظائف دلاليّة متميّزة بين المرسل وبين المتلقّي.

"إنّ انسجام النص يتحقّق على المستوى اللغوي والعاملي والزمني والهدفي، فعملية النصّ التوليدية تسير في تدرج تنازلي حسب خطاطة محكومة بالفضاء وبالزمان، فارضة عمليتي الإنتاج والتأويل، إنها خطاطة العمل المغيّب الدينامي القائم على التعاون والصراع- أي التفاعل. لذلك ضبّطت شروط نجاح التفاعل وصورتها بعد استعراض الأدبيات الواردة في التداوليّة، وعدّته سلسلة مترابطة الحلقات: فالفعل التواصلّي هو فعل العمل الذي يتخذ هدفاً له إثارة عمل ما، ولتحقيق هذا التسلسل، فإنه يجب أن تتوافر في الفعل التواصلّي: العلاقة بين المتكلم والمخاطب، ووضوح وسائل الاتصال، والعلاقة المكانية والعلاقة الزمانية والعلاقة بين الأشياء.

(13) السريغيني، محمد: محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1987، ص 68-69.

وليست نظرية التواصل والعمل إلا توليفاً لنظريات معاصرة مختلفة اجتماعية ولسانية وعلمية، ولذلك، فإننا وجدنا -بالضرورة- أنواعاً من التشارك بين ما رأيناه سابقاً وبين هذه النظرية⁽¹⁴⁾. ومما يستحق الذكر، أنّ العلماء القدامى قد خاضوا في السيميائيات، وتناولوا قضاياها، ودرسوا كثيراً من مباحثها. ومن هنا، أصبح من الضروري -بغية تطوير النظرية السيميائية وتأصيلها- العودة إلى هذه الاجتهادات؛ بحثاً عن حلول مناسبة للإشكالات السيميائية القائمة، على الرغم من قلة تلك الاجتهادات، وتوزّعها بين مظانّ متعدّدة، وافتقارها إلى خلفية نظرية واضحة. فالذي يتصفّح الكتب التراثية والآثار العلمية يجد -عن كثب- إشارات واضحة إلى ما ذكره العلماء حول السيميائيات.

فقد عزفها أهل التصوّف قديماً باسم "السيمياء"، أو "علم أسرار الحروف". كما عالج اللغويون وأهل المنطق القدامى قضية الدلالة، بوصفها النسبة الرابطة بين اللفظ والمعنى، أو بين الدال والمدلول بالمصطلحات الحديثة. وهذا يبيّن أنّ للعرب إسهاماتٍ مهمّة في هذا الشأن.

فقد ميّز العرب بين أنواع النّسب: طبيعّية، وعقليّة، ووضعيّة.⁽¹⁵⁾ بينما قسم أرسطو هذه النسبة إلى نوعين فقط: طبيعّية، ووضعيّة. وقد طوّر أهل المنطق العرب هذا التصنيف، فميزوا بين ثلاثة أنواع من النّسب: طبيعّية، وعقليّة، ووضعيّة.⁽¹⁶⁾

وقد تعدّدت منابع السيميائية، ما أدّى إلى ظهور عددٍ من الاتجاهات السيميائية. ويُقصد بـ "الاتّجاه" -في المستوى الاصطلاحي- أنّ ثمة تنظيمًا أو جماعةً بشريّةً مكوّنةً من أفراد، تجمع بينهم أمورٌ وخصائصٌ معيّنة.

وقد تحدّث غير واحدٍ من الدارسين عن اتّجاهات السيميولوجيا، ومن هؤلاء: محمد السريغيني، الذي ذكر أنّ الاتّجاهات السيميولوجيّة تنقسم إلى ثلاثة أنواع رئيسة، هي:

1. الاتّجاه الأمريكيّ: ويمثّله تشارلز ساندرز بيرس بامتياز.
2. الاتّجاه الروسيّ: ممثلاً في الشكلائية الروسية ومدرسة طارتو (Tartu School).
3. الاتّجاه الفرنسيّ: وقد عُرف باختلافاتٍ جمة، وتوزّع إلى مدارس متعدّدة داخل الحقل السيميائي.⁽¹⁷⁾

(14) مفتاح، محمد: دينامية النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990م، ص 31. بتصرف

(15) التهانوي، محمد علي (ق12هـ): موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، تحقيق: د. علي دحروج، ترجمة: د. عبد الله

الخالدي، تدقيق: د. رفيق العجم، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1986، ج1، ص 788.

(16) المرجع السابق.

(17) السريغيني، محمد: محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1987، ص 68.

وقد خَصَّصَ حنون مبارك الفصل الرابع من كتابه "دروس في السيميائيات" للحديث عن الاتجاهات السيميوطيقية الحديثة، حيث قسّمها إلى سبعة اتجاهات بارزة، وهي:

1. سيميولوجيا سوسير
2. سيميولوجيا التواصل
3. سيميولوجيا الدلالة
4. سيميوطيقا بيرس
5. رمزية كاسيرر
6. سيميوطيقا الثقافة
7. السيميوطيقا ومسألة المرجع.⁽¹⁸⁾

وعلى الرغم من تعدّد جوانب المنهج السيميائي واتّساع أصوله وفصوله؛ إلّا أنّه يحتفظ بخصائص ومميّزات عامّة تحكم مختلف عناصره، وتطبع سائر أدواته الإجرائيّة والمنهجية. ويمكن أن نُوجز تلك الخصائص في عدّة نقاط:

- إنّ منهج داخليّ محايت: أي أنّه يركّز على داخل النص، ويهدف -بالأساس- إلى بيان شبكة العلاقات القائمة بين عناصر الدالّ من حروف وكلمات وعبارات، وذلك انطلاقاً من فرضيّة مفادها أن العلاقة بين العمل الأدبيّ وبين محيطه الخارجي لا ترقى إلى مستوى تأسيس معنى عميق للنصّ.
- إنّ منهج بنيويّ: إذ يستمدّ الكثير من مبادئه وعناصره من المنهج البنيويّ اللسانيّ. ويُقال في هذا السياق: "إنّ التحليل السيميولوجيّ تبنّى الإجراءات والمنهجية البنيوية التي أرساها سوسير".
- إنّّه متميّز الموضوع: فإذا كانت اللسانيّات تُعنى بالقدرة الجُمليّة؛ أي توليد الجملة بوصفها أكبر وحدة لغويّة، فإنّ السيميائيات -وخاصّة السردية (Narrative Sémiotique) - تهتمّ بالقدرة الخطابية؛ أي ببناء الخطاب وتنظيمه (Discours).
- ولعلّ هذا ما دفع بعض الدارسين إلى وسم السيميائيات بصفة "النصّية".⁽¹⁹⁾

ومن ثمّ، تشكّلت هذه الدراسة من:

مقدمة، وتمهيد، وثلاثة فصول، وخاتمة.

أمّا محتوى الفصول فهو كالآتي:

(18) مبارك، حنون: دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1987، ص 91/ 85/ 82/ 76/ 74/ 72/ 69.

(19) الرويلي، ميجان وسعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، مصدر سابق، ص 110.

1. الفصل الأول: العجائبية الخليجية.
 2. الفصل الثاني: السيميائية العجائبية في خطاب عبد القادر عجيل.
 3. الفصل الثالث: الخطاب السردى العجائبي عند القاص عبد القادر عجيل.
- ثم يعقب الباحث ذلك بخاتمة، يُوجز فيها ما توصل إليه من نتائج، وما يمكن تقديمه من مقترحاتٍ وتوصيات ذات صلة بالبحث.

التمهيد

تُعَدُّ الرواية من أكثر الأجناس الأدبية انتشاراً وهيمنةً على الساحة الأدبية، وتكمن أهميتها في كونها تعكس أوضاع المجتمع، خاصةً في الخليج العربي، حيث يعبر فيها الأديب والمبدع بكل حرية، وينقل من خلالها الأحداث الواقعية ويصوّر كل ما هو جديد في المجتمع. وقد تطوّرت الرواية بعد ذلك؛ إذ لم تُعَدَّ تقبل بالواقعي التقليدي، بل تجاوزت ذلك بأشكالها وأساليبها وموضوعاتها إلى ما هو واقعي وغير واقعي، وخارق وغير مألوف. ويُعَدُّ الروائي والمبدع المعاصر عبد القادر عجيل من الكتّاب الذين وظّفوا تقنية العجائبي في رواياتهم.

وقد جاء هذا البحث استجابةً لمجموعة من الدوافع، من أبرزها الرغبة في الاطلاع على هذا الأسلوب الجديد في الفن الروائي، والتعرّف إلى مضامينه. واقتضى البحث، قبل الحديث عن العجائبيّة عند الكاتب، أن نضع تعريفاً لبعض المصطلحات التي وردت في هذا البحث، وذلك من خلال عدّة مطالب:

المطلب الأول: الخطاب القصصي العجائبي

1. مصطلح الخطاب القصصي العجائبي
2. القصة
3. العجائبي

المطلب الثاني: صناعة السرد العجائبي

1. السرد
2. الخطاب السرد العجائبي

المطلب الثالث: مصطلحات نقدية عجائبيّة

1. الحكاية العجيبة
2. الحكاية الغريبة
3. الفانتازيا
4. الأسطورة
5. الخارق

المطلب الأول: الخطاب القصصي العجائبي

1. مصطلح الخطاب القصصي العجائبي

تُعَدُّ القصة من أقدم الأجناس السردية حضوراً في الأدب العالمي؛ إذ عُرِفَت عند الهنود، واليونانيين، وغيرهم من الحضارات القديمة. كما كانت القصة العربية حاضرة بقوة على مستوى الشعر والنثر في التراث العربي القديم.

وقد اختلف النقاد في مفهومها قديماً وحديثاً؛ فهي تُعرَّف بأنها:

"مجموعة من الأحداث يرويها الكاتب، وهي تتناول حادثة واحدة أو حوادث عدّة، تتعلّق بشخصيات إنسانية." (20)

وأجد أنّ أحد الباحثين قدّم تعريفاً دقيقاً للقصة، حيث عدّها:

"كلّ فنّ قوليّ يقوم على أساس أحداث تكشف عن صراعٍ يجري في الواقع أو يُحتمل أن يقع، بحيث يهب القارئ متعةً جماليةً، بغضّ النظر عن وجود منفعة مباشرة من هذا الفنّ أو عدم وجودها." (21)

كما أستاذ في هذه الدراسة إلى ما قدّمه جيرار جينيت (Gérard Genette) من تمييز مفاهيمي، حيث يُعرّف الحكاية بوصفها "المنطوق السردى" - سواء أكان شفهيّاً أم مكتوباً - الذي يتولى رواية حدث أو سلسلة من الأحداث.

ويُفضي هذا التحديد إلى رؤيته لمفهوم خطاب الحكاية، المستند إلى طرح ترفيتان تودوروف، الذي صنّف الخطاب القصصي ضمن ثلاث مقولات رئيسة تُعنى بـ:

- الزمن
- الصيغة
- الصوت

وذلك من خلال البحث في العلاقات بين الحكاية والقصة، والحكاية والسرد، والسرد والقصة. وقد انتهى جينيت إلى تقسيم الخطاب إلى ثلاثة أقسام تركّز على الجوانب الزمنية والصيغية والصوتية، وهذا الاستقرار النظريّ في كتاباته، رغم ارتكازه على آراء النقاد السابقين، أسهم في ثبات رؤيته النقدية لتأسيس الخطاب.

غير أنّ هذا الثبات، كما يُقال، غير محمود في عالم النقد؛ إذ نحن في مواجهة نظريّات

تتجدّد باستمرار، وتنتقل من بيئة إلى بيئة أخرى⁽²²⁾، وتترقّى في ضوء معطيات جديدة.

(20) الشاروني، يوسف: القصة القصيرة نظرياً وتطبيقاً، كتاب الهلال، مصر، 1977م، ص7.

(21) جينيت، جيرار (بتصرف): خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتمد وآخرون، ط2، 1997م، ص37.

(22) علام، حسين: العجائبي في الأدب (من منظور شعرية السرد)، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2009، ص41.

ومن المهم أن نُشير في سياق الخطاب القصصي إلى الذات وفاعليتها. ولهذا، لجأ محمد نجيب العمامي إلى التمحور حول "الذاتية في الخطاب"، ويُعنى بدراسة: "الذاتية في الخطاب القصصي، سواء أكان خطاب الشخصيات أم خطاب الراوي".⁽²³⁾ وبهذا، تتضح صورة الخطاب وتتجلى عبر الأقسام التي أشار إليها جينيت (الزمن، الصيغة، الصوت)، فنُظهر أهمية الخطاب القصصي وفاعليته في إبراز ذاتية الصوت، سواء لدى الراوي أو الشخصية، إلى جانب موقعه ومنظاره.

2. أقسام الخطاب القصصي

استنادًا إلى ما جاء في مفهوم الخطاب، سنُعنى هذه الدراسة بثلاثة أقسام رئيسة في الخطاب القصصي، تتأسس وفق المنظار الآتي:

1. الزمن القصصي
2. الصيغة القصصية
3. الصوت القصصي

أولاً: الزمن القصصي

يُعدّ الزمن القصصي من العناصر البنائية المؤثرة في التلقّي، وخصوصًا حين يُقارب في إطار رؤية الخطاب القصصي، وذلك في ضوء تصوّر جينيت - حسبما توصل إليه الباحث - حيث تجلّت الرؤية من خلال الدمج بين السرديات الشكلية ولسانيات التلقّف. ويُفرّق جينيت بين زمنين لكلّ حكاية:

- زمن القصة
- زمن الحكاية

وقد استند في ذلك إلى مُنظَرين ألمان في التعامل مع الزمن داخل الخطاب القصصي، فتتولّد بين الزمنين علاقات متداخلة، تتمثّل في:

- الترتيب
- المدة
- السرعة
- التواتر

وتشمل هذه العلاقات عناصر سردية متعدّدة، مثل: التكرار، والتردد، والوقفة، والمشهد، والحذف، وهي تلعب دورًا بنائيًا واضحًا في تشكيل الأنظمة الوصفية والسردية داخل القصة⁽²⁴⁾.

(23) العمامي، محمد نجيب: الذاتية في الخطاب السردى (الإدراك والسجل والحجاج)، دار محمد علي الحامي، ط1، ص12.

(24) جينيت، جيرار (بتصرف): خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص45.

ثانيًا: الصيغة القصصية

تتجاذب الصيغة القصصية إشكالاتٍ متعدّدة داخل حقول الدراسات السردية، سواء من حيث التنظير أم التطبيق، منذ الجهود البنيوية التي انطلقت مع بدايات القرن العشرين، حتّى يومنا هذا، حيث تزداد الدراسات وتتغذى بالجديد، كما تشهد تنقيحات وإضافات كميّة ونوعيّة، خصوصًا في فرنسا، وإنجلترا، والولايات المتحدة، والاتحاد السوفيتي سابقًا⁽²⁵⁾.

وفي هذا السياق، كانت دراسة بورنيس أوسبنسكي (Boris Uspensky) من الدراسات الرائدة التي أسهمت في دراسة وجهة النظر، ورصدت النقد السردى المعاصر، لا سيّما فيما يتعلّق بالخطاب القصصي. وقد أشار أوسبنسكي إلى أهميّة وجهة نظر المؤلّف لأجل تنظيم السرد، قائلاً: "وقد تقدم وجهة نظر المؤلّف أو الراوي صريحة في العمل الأدبي في بعض الحالات (حين يجرى المؤلّف أو الراوي السرد بصوته)، بينما لا يتم العثور عليها، في حالات أخرى، إلا بعملية تحليل خاصة".⁽²⁶⁾

ثالثًا: الصوت السردى:

يُعَدّ الصوت السردى الركيزة الثالثة في الخطاب القصصي لدى جينيت، ويُنسب إليه الفضل في التمييز بين الصوت والصيغة؛ إذ تقع العناية في الصيغة بجهات الخطاب، مثل: المسافة والمنظور، في حين يُركّز الصوت على المستويات السردية المرتبطة بالمستويات الحكائيّة.

وينطلق جينيت في تعريفه للصوت من القول إنّه:

"جهة حدّ الفعل المتفحّص في علاقاته بالذات"⁽²⁷⁾.

والمقصود بـ الصوت هنا هو: منتج الخطاب القصصي ومتلقيه.

وهذا المنتج هو الراوي، أمّا المتلقّي فهو المرسل إليه أو المرويّ له.

(25) يقطين، سعيد (بتصرف): تحليل الخطاب الروائي (الزمن - السرد - التبئير)، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط4، 2004م، ص283.

(26) أوسبنسكي، بوريس: شعرية التأليف (بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي)، ترجمة: سعيد الغانمي وناصر حلاوي، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، ط1، 1998م، ص21.

(27) جينيت، جيرار: خطاب الحكاية، مرجع سابق، ص22.

وفي القصص التخيلي، يمتنع الخلط بين ذات السرد وعون الكتابة؛ أي: المؤلف⁽²⁸⁾. فالراوي في النصّ التخيليّ ليس هو المؤلف؛ بل كيان إنشائيّ داخل العمل السرديّ.

3. العجائبيّ

قبل الشروع في تعريف العجائبيّة من خلال المعاجم العربيّة، من المهمّ الإشارة إلى دلالتها في القرآن الكريم، حيث استُخدم الجذر (عجب) في مواضع متعدّدة، انطلقت منها الدلالة اللغويّة، ثم تطوّرت في المعاجم.

ومن ذلك قوله تعالى: "بَلْ عَجِبُوا أَنْ جَاءَهُمْ مُنْذِرٌ مِّنْهُمْ فَقَالَ الْكَافِرُونَ هَذَا شَيْءٌ عَجِيبٌ".⁽²⁹⁾ ومن خلال هذه الآية الكريمة، يتّضح أنّ كلمة عجب قد وردت مرتين، ويُقصد بها هنا تعجّب المكذّبين للرسول ﷺ من أن جاءهم منذرٌ من قومهم يُنذّره بعقاب الله عزّ وجل، فردّ الكافرون بالقول إنّ هذا أمرٌ مستغرب يتعجّب منه العقل والوجدان.⁽³⁰⁾

كما وردت كلمة "عجب" بصيغة أخرى في سورة الكهف، في قوله تعالى:

"أَمْ حَسِبْتَ أَنَّ أَصْحَابَ الْكَهْفِ وَالرَّقِيمِ كَانُوا مِنْ آيَاتِنَا عَجَبًا".⁽³¹⁾

ويقصد بها المعنى نفسه الذي ورد في الآية السابقة، أي: التعجّب والاستغراب. وقد وردت الكلمة كذلك بصيغة الماضي في مواضع، وبصيغة المضارع في مواضع أخرى، مع احتفاظها بالمعنى ذاته.

ومن ذلك قوله تعالى: "أَفَمِنْ هَذَا الْحَدِيثِ تَعْجَبُونَ".⁽³²⁾

حيث وردت بصيغة المضارع للدلالة على الاستغراب والدهشة.

أما مفهوم العجائبيّة في المعاجم العربيّة، فقد تعدّدت دلالاته وتوّعت بحسب السياق، وسنكتفي في هذا البحث بالإشارة إلى أبرزها ممّا له صلة مباشرة بموضوعنا.

يقول ابن منظور (630هـ - 711هـ / 1233م - 1311م) في معجم لسان العرب:

"عجب: العُجب والعَجَب إنكارٌ ما يرد عليك لقلّة اعتياده".⁽³³⁾

ويُعرّف الخليل بن أحمد الفراهيدي (100هـ - 170هـ / 718م - 786م) في معجمه "كتاب

العين" كلمة "عجب" بقوله:

(28) القاضي، محمد: معجم السرديات، مادة (الصاد)، دار محمد علي للنشر، تونس، 2010، ص276.

(29) القرآن الكريم، سورة ق، رواية ورش عن نافع، الآية 2.

(30) التفسير الميسر: تفسير سورة ق، في مصحف القرآن الكريم، رواية ورش عن نافع، ص518.

(31) القرآن الكريم، سورة الكهف، رواية ورش عن نافع، الآية 9.

(32) القرآن الكريم، سورة النجم، رواية ورش عن نافع، الآية 59.

(33) ابن منظور: لسان العرب، بيروت، دار الجبل، 1407هـ / 1988م، المجلد الرابع، ص2811.

"هذا العجب العاجب، أي العجيب، والاستعجاب: شدة التعجب، وهو مُستَعَجَب ومُتَعَجَّب مما يرى، وشيء مُعْجَب: أي حسن".⁽³⁴⁾
ومن خلال هذه التعريفات، نلاحظ أنها جميعًا تصب في معنى واحد أو معانٍ متقاربة، أبرزها:

- الاستغراب
- الاستعجاب
- الدهشة

وهي معانٍ تُمهّد لفهم دلالة العجائبيّة في السياق الأدبيّ والنقديّ الحديث. وتتعدّد وتختلف تعريفات العجائبيّة في الاصطلاح، ومن أبرز هذه التعريفات ما جاء به تزفان تودوروف، الذي عرّف العجائبي بقوله:
"العجائبيّ هو التردّد الذي يحسّه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعيّة، فيما يواجه حدثًا فوق طبيعيّ حسب الظاهر".⁽³⁵⁾
ويُضيف موضّحًا:

"العجائبيّة هي التردّد الذي يحسّ به القارئ، إذا كان ما يقرأه غير واضح: أهو راجع إلى الواقع، أم إلى الخيال؟"
ويقدّم الكاتب الفرنسيّ روجيه كايوا (Roger Caillois) (1913م - 1978م) تعريفًا آخر للعجائبيّ، فيقول:

"إنّما العجائبيّ كلّ قطيعة أو تصدّع للنظام المعترف به، واقتحام من اللامقبول لصميم الشعيّة اليوميّة التي لا تتبدّل".⁽³⁶⁾
ومن خلال هذين التعريفين، يتبيّن أنّ العجائبيّ يمزج بين الواقعيّ والمعقول من جهة، والخياليّ واللامقبول من جهة أخرى، حيث يتسلّل هذا اللاواقعيّ إلى بنية الحياة اليوميّة ليزعزعها ويثير الدهشة.

وترى ضياء الكعبي أنّ مفهوم العجائبيّ يرتبط كذلك بكتب السيرة الإسلاميّة والتاريخ، وتقول:
"تبرز (العجائبي) في كتب السيرة النبوية وخاصة في المعجزات المنسوبة إلى النبي محمد ﷺ. ولا أتحدّث في هذا السياق عن المعجزات الثابتة صحّتها بنصّ القرآن والحديث الصحيح، فهذه لا جدال فيها، وهي خارجة عن نطاق تناولي؛ لأنني لن أجعل النصّ الإلهيّ مجالًا لاشتغال

(34) لسان العرب (ج1، مادة عجب)".

(35) تودوروف، تزفيتان: مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة: الصديق بوعلام، ط1، دار الكلام، الرباط، 1993م، ص31.

(36) تودوروف، تزفيتان: المرجع السابق، ص 37.

العجائبي، فهو مُنرّة عن ذلك. وإنّما يقع اشتغال العجائبيّ في حدوث تراكم نصّي، جعل من هذه المعجزات الثابتة نصّاً مفتوحاً لتوليد معجزاتٍ أخرى".⁽³⁷⁾

ويُظهر هذا التوصيف اقتران العجائبيّ بمفهوم الدهشة المعرفيّة الناتجة عن غموض الظاهرة، وهو ما يتقاطع مع التردّد الذي تحدّث عنه تودوروف.

ويتّضح من هذا الطرح أنّ العجائبيّ ليس حكراً على الأدب التخيليّ فقط؛ بل يمتدّ أيضاً إلى الخطاب الثقافي والديني، عندما يُعاد إنتاج المعجزات ضمن سياقٍ نصّي تخيليّ يتجاوز الأصل المقدّس إلى الخيال الشعبي أو الرمزي.

أ. شروط العجائبيّة

للعجائبيّة شروط عدّة، أشار إلى أبرزها تزفيتان تودوروف في كتابه مدخل إلى الأدب العجائبيّ، وهي:

- الشرط الأوّل: يجب أن يحمل النصّ القارئ على اعتبار عالم الشخصيات وكأنّهم أشخاص أحياء، كما يجب أن يحدث تردّدًا بين تفسير طبيعيّ وآخر فوق طبيعيّ للأحداث المرويّة.
- الشرط الثاني: قد تحسّ الشخصية داخل النصّ بالتردّد، ومن خلال القراءة "السادجة" يتماهى القارئ مع هذه الشخصية. ويندرج هذا الشرط - كما يقول تودوروف - ضمن المظهر التركيبيّ من حيث وجود وحدات سرديّة (ردود الفعل) تعكس أحكام الشخصيات على الأحداث. أمّا من جهة المظهر الدلاليّ، فيتعلّق بالموضوعات الممثّلة للإدراك، وتضمينه أو إichائه.
- الشرط الثالث: ضرورة أن يختار القارئ أسلوباً خاصاً في القراءة، يبتعد فيه عن التأويل المجازيّ (الأليغوري)، أو الحرفيّ (الشعريّ غير التمثيليّ)، ليتبنّى موقفاً نوعياً قائماً على التردّد العجائبيّ.⁽³⁸⁾

ب. البنية العجائبيّة للنص

يُقصد بالبنية العجائبيّة: البنية النصيّة التي تُسهم بشكلٍ كبيرٍ في إضفاء مسحة عجائبيّة على القصة ككلّ. فمن يطلّع على قصص عبد القادر عكيل، يلاحظ أنّها تُحيل إلى عوالم متعدّدة ومتشعّبة في أجوائها، تتراوح بين العوالم الغرائبيّة والعجائبيّة، وتتسم بخرق المألوف في تصوير المتون السردية، فضلاً عن تمثيلها لعوالم شعبية لها أفكارها ولهجاتها الخاصّة، ومعتقداتها.

(37) الكعبي، ضياء: السرد العربي القديم: الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل، ط1، بيروت - لبنان، مصطفى قانصوه

للتجارة والطباعة (المؤسسة العربية للدراسات والنشر)، 2005، ص51

(38) تودوروف، تزفيتان: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص40.

وتحاول هذه الروايات أن تكون مرآة وانعكاسًا للواقع وتفاصيله؛ لكن من خلال أدوات فنيّة عجائبيّة تُعيد بناء هذا الواقع بطريقة مغايرة.

ج. بنية الفضاء العجائبيّ

يُتّسع مفهوم الفضاء العجائبيّ ليشمل: الزمان، والمكان، ووجهة النظر. ويُعدّ المكان ركيزة أساسيّة في العمل الأدبيّ؛ لأنّه يمثّل فضاء الأحداث، فلا يمكن تصوّر سير الحكاية من دونه، فهو الوطن، والملاذ، والمأوى، وهو ما يحمل هموم المبدع وتطلّعاته.

ويُلاحظ من التراث الشعريّ، أن الشعراء الجاهليّين كثيرًا ما كانوا يبدؤون قصائدهم بذكر الديار والدمن والآثار، مهما كان الغرض من القصيدة. وفي العمل السرديّ، يُعدّ المكان ركنًا بنيائيًا إلى جانب: الحدث، والزمن، والحبكة، والصراع، والشخصيّات، فهذه العناصر تتضافر جميعًا لدفع القارئ إلى التوغّل في النصّ، وبالتالي لا يمكن أن تجري الأحداث دون أمكنة.

ويتحرّك الشخص داخل إطار مكانيّ محدّد، يمكن تقسيمه إلى ثلاث بنايات مكانية رئيسية،

وهي:

- المرجعيّة: وتشمل جميع الفضاءات التي يمكن العثور على موقعٍ معيّن لها في الواقع، أو في المصنّفات الجغرافيّة أو التاريخيّة القديمة.
- التخيّليّة: وهي التي يصعب تأكيد مرجعيّتها، سواء من حيث اسمها، أو طبيعتها، أو صفتها.

- العجائبيّة: وتضجّ بها حكايات الجن والعفاريت، وعوالم السحر، وهي تشبه سابقتها؛ لكنّها تتّسم بمسحة من الغرابة والغموض والاندھاش.⁽³⁹⁾

"وفي هذه الفضاءات العجائبيّة يتشكّل العجيب، ويظهر الزمن العجائبيّ الذي يختلف عن أزمنة بني البشر؛ لكن تنتهي هذه الفضاءات العجائبيّة ويعود المتلقّي إلى المدن المرجعيّة، أي مدن بني البشر".⁽⁴⁰⁾

تتجلّى مصادر العجائبيّة وأصولها المرجعيّة في عدّة روافد أساسيّة، نذكرها بإيجاز:

- المصدر الأسطوري
- المصدر الديني
- المصدر الشعبي
- المصدر النفسي

(39) حليفي، شعيب: هوية العلامات (في العتبات، بناء التأويل)، دار الثقافة، الدار البيضاء، 2005، ط1، ص37.

(40) الكعبي، ضياء: السرد العربي القديم: الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل، ط1، بيروت - لبنان، مصطفى قانصوه للتجارة والطباعة

(المؤسسة العربية للدراسات والنشر)، 2005، ص93

وتُعَدّ هذه المصادر من أهمّ روافد البُعد العجائبيّ في الأعمال السردية؛ لكن لا بدّ من التمييز بين حضور هذه المصادر في بداية النشأة، وبين ما يعتمده الكاتب المعاصر من إضافات، وتحوير، وتمويه تفرضه خصوصيّة الفن وتحولات العصر.

فالمصدر الأسطوريّ، على سبيل المثال، تحلّل تمامًا من الهالة القدسيّة التي كانت تلازمه، ولم يبقَ منه سوى رمزيّته الثقافيّة.

أما المصدر النفسيّ، فيتميّز بطبيعته المرنة، وبكونه أكثر قابليّة للتأويل من غيره. وعلى أية حال، فقد شكّلت هذه المصادر مجتمعة أهميّة بالغة في تشكيل المزاج العربيّ عامّة، والخليجيّ خاصّة، وأسهمت في صياغة الخيال العجائبيّ الذي تنطلق منه كثير من التجارب السردية المعاصرة.

المطلب الثاني: صناعة السرد العجائبيّ

إنّ الكتابة السردية العجائبيّة الحديثة والمعاصرة هي فعلٌ فنيّ يهدف إلى:

- استجلاء المهمّش،
 - والكشف عن المسكوت عنه،
 - وتجاوز الطرح التقليديّ،
 - وإعادة الاعتبار للمقصيّ رقابياً بفعل القوانين والمحظورات.
- ويُستدعى العجائبيّ ضمن هذا السياق، ليُستخدم كأداة رمزيّة للتعبير عن واقع لا يمكن تمثيله مباشرة حسب رؤية المبدع؛ بل يجب تجريده وإعادة تقديمه في حلّة عجائبيّة.
- ومن أبرز الروافد التي يستقي منها المبدع مادّته العجائبيّة:

- الخرافة
- التجربة الصوفيّة
- الكرامات والمعجزات
- المنامات
- الأسطورة
- أدب الخيال العلمي

إنّ العجائبيّ، في توظيفه المتعدّد وآثاره الجماليّة، أفسح لنفسه حال الاغتراف من الذاكرة المتعالية والعمومية لصور تترك في نفس المتلقي تردداً واندهاشاً.⁽⁴¹⁾

وهكذا، تجمع الحكاية العجائبيّة بين مسارين سرديّين:

الأول: يستدعي فضاء التجربة الأسطوريّة والفلكلوريّة والثقافيّة لقراءة الواقع من خلاله.

(41) حليفي، شعيب: شعيرة الرواية الفانتاستيكية، منشورات الاختلاف الدار العربية للعلوم ناشون، الجزائر - مصر، ط1، 2009، ص52.

الثاني: ينطلق من الواقع المعيش، ويتّجه نحو المتخيّل، والمحتمل، والمتوقّع. لقد عرف السرد العربيّ حضور العجائبيّ والخارق منذ بداياته النصيّة الناضجة، ويتجلى ذلك في:

- قصص ألف ليلة وليلة، بما تحمله من خوارق وغرائب.
- نص "كليلة ودمنة".
- بعض السير الشعبيّة، كسيرة سيف بن ذي يزن، وسيرة الزير سالم، وسيرة عنترة بن شدّاد، وغيرها من النصوص التي تشكّل ملامح "الحرابة السردية" في الأدب العربيّ. وبالانتقال إلى السرد العربيّ الحديث والمعاصر، نلاحظ أنّ العجائبيّ لم يُعدّ عنصراً هامشياً أو زخرفاً تجميلياً؛ بل أصبح سمة نصيّة مألوفة، وركيزة تعبيرية وفكرية، فبعد أن كان علامة على بعض النصوص القديمة، تحوّل إلى علامة حدائثة تُجسّد العلاقة الجدلية بين عالم الإبداع السردية وعالمنا الواقعيّ المشحون بالتوتّر، الباحث عن أدوات تعبير جديدة.

وللعجائبيّ مكونات تختلف في النتيجة عما هو غرائبيّ، وهو ما أدى بالعديد من دارسي الأدب إلى عدّ (ألف ليلة وليلة) وكتب تراثية وتخيّلية أخرى تصب في قطبي العجيب والغريب، وذلك أمر منطقيّ يكن مقارنته بشكل أوضح في الخوارق العجائبية.⁽⁴²⁾

ومن هنا، فإنّ النصوص السردية العربيّة الحديثة والمعاصرة -وعلى رأسها الرواية- لم تُعدّ تعبّر عن العجائبيّ؛ بل تعبّر به، مما يُؤكّد على أنّ سياقات إنتاجها تُبيح لنا القول إنّ توظيف العجائبيّ أصبح: ضرورة فكرية وثقافية معاصرة، تجمع بين الوظيفة التعبيرية، والجماليّات الفنيّة التي يُضيفها إلى النصّ.

وتجدر الإشارة في هذا السياق إلى أنّ النصّ السردية العربيّ الحديث والمعاصر لم ينفصل في توظيفه للعجائبيّ عن الكتابات العالميّة التي تعتمد عليه، كما أنّه لم يخرج عن الأطر العامّة التي تُميّز هذا النوع من الكتابة، حيث ظلّ يعود باستمرار إلى الروافد العجائبية الكلاسيكية، مثل: الأسطورة، والمعجزات، والسحر والشعوذة، والخيال العلميّ، وغيرها.

المطلب الثالث: مصطلحات نقدية عجائبية

لقد لاحظنا من تعريف تزفيتان تودوروف للعجائبيّ، أنّه يجعل منه الأمر الحادث الخارج عن العادة والمألوف؛ لكنّه يقسّمه إلى قسمين حسب مدى قدرتنا على تفسير هذا الحدث من خلال قوانين الواقع، وهما: العجيب والغريب.

ويفرّق شعيب حليفي بين العجائبيّ والغرائبيّ على أساس هذا التقسيم الثنائيّ الذي وضعه تودوروف، فيقول: "الغرائبيّ هو حدوث أحداث فوق طبيعّية تنتهي بتفسير طبيعيّ، في حين أنّ

(42) حليفي، شعيب: شعرية الرواية الفانتاستيكية، المرجع السابق، ص 60.

العجائبي هو حدوث أحداث طبيعية تنتهي بتفسير فوق طبيعي⁽⁴³⁾ وبناءً على هذا الطرح، يمكننا التفرقة بين المصطلحات المقاربة لمفهوم العجائبي، مثل: الحكاية العجيبة، الغريب، الفانتازيا، وذلك على النحو التالي:

1. **الحكاية العجيبة:** أشير هنا إلى تعريف جان ريكاردو في الأدب، حيث يرى أنه: "ما يختلط فيه الواقع بغرائب الأحداث، وبخفايا الأسرار، وبالرؤى المشوشة التي لا تخضع لسلطان المنطق والعقل، بحيث يغدو شيئاً فشيئاً شبيهاً بالأحلام". ويظهر من خلال هذا التعريف مقدار الاضطراب واللبس، إذ يختلط عند ريكاردو العجيب بالأحلام، ليتيح إمكانية تفسيره منطقياً إن شُبه بالأحلام، وبالتالي يدخل ضمن حقل الغريب الذي يمكن تفسيره من خلال قوانين الواقع. كما أستاذتد في هذا السياق إلى ألبيرس، الذي يرى أن العجيب في الحكايات يتجلى في: "كل ما بدا سحراً وسراً يُفسّر تفسيراً عقلياً، إلا أن السرّ يبقى، ويتخذ معنى رمزياً"⁽⁴⁴⁾

أضيف في هذا السياق ما ذهب إليه رينيه غودين بشأن أبرز سمات القصة العجيبة، إذ يرى أنها: "تستند، في الغالب، إلى أحداث غريبة أو عجيبة أو خارقة للعادة، وقد تكون مهولة، ولكنها فوق طبيعية دائماً"⁽⁴⁵⁾

ومن خلال تتبعي لهذه الآراء، ألاحظ وجود خلط مفاهيمي واضح، ناتج عن استخدام مصطلحات متعددة مثل: "الغريب"، و"الخارق"، و"المُهول" في محاولة لتحديد دلالة العجيب. وقد أدى هذا إلى إحداث قدر من التشويش والالتباس في المفهوم، وغياب حدّ فاصل بينه وبين مفاهيم متداخلة أخرى.

كما أستشهد بتحديد إبراهيم فتحي للحكاية العجيبة حين يقول: "هي سرد قصصي يروي أحداثاً ووقائع حافلة بالمبالغة يصعب تصديقها"⁽⁴⁶⁾. غير أنني أرى أن الاعتماد على فكرة المبالغة في السرد وحدها لا تكفي كي تصف القصة المقدّمة بالعجيبة، وفي كل ما تقدّم نلاحظ دورانهم حول ما قدّمه تودوروف من تحديد للعجيب، وإن أرادوا التجديد في الطرح، أو لم يوفقوا في ذلك.

2. **الحكاية الغريبة:** أُحدّد، انطلاقاً من طرح تزفيتان تودوروف، مفهوم "الغريب" بوصفه حدثاً لا يمكن تفسيره بقوانين هذا العالم المألوف ذاته⁽⁴⁷⁾. ويُعدّ هذا التعريف امتداداً لما قدّمه تودوروف في سياق تفريقه بين "الغريب" وبين "العجيب". أما عبد الفتاح كليطو، فيرى أن الغرابة لا

(43) حليفي، شعيب: الرحلة في الأدب العربي، دار رؤية للنشر، القاهرة، 2006، ص 456. بتصرف.

(44) ألبيريس، ر.م.: تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة: جورج سالم، منشورات عويدات، باريس، 1982، ص 425.

(45) غودين، رينيه: القصة القصيرة الفرنسية، ترجمة: محمد نديم خشبة، دار فصلت، دمشق، 1995، ص 70 بتصرف.

(46) فتحي، إبراهيم: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين، تونس، 1986، ص 143.

(47) تودوروف، تزفيتان: مدخل (مقدمة) إلى الأدب العجائبي، ص 25.

تظهر إلا داخل سياق المؤلف، مؤكداً أن الغريب هو ما يأتي من منطقة خارجة عن الألفة، ويسترعي النظر بوجوده خارج مقرّه⁽⁴⁸⁾.

من خلال تتبعي للعديد من الطروحات النقدية، ألحظ وجود خلط واضح بين مصطلحي "الغريب" و"العجيب" في أدبيات الحكاية، إلى درجة يصعب معها أحياناً التمييز الدقيق بين المفهومين، ما أدى إلى شيوع استخدامهما بشكل مترادف في دراسات كثيرة.

فعلى سبيل المثال، نجد هذا الخلط عند منذر عياشي، الذي ترجم كتاب تودوروف، وأصدره تحت عنوان: "مدخل إلى الأدب الغرائبي"⁽⁴⁹⁾، كما نجد الأمر ذاته عند ضياء الكعبي، التي ترى في تحليلها لكتاب ألف ليلة وليلة: "فنحن نجد أن العجيب والغريب يتداخلان حتى مع الحكايات التي تكون فيها شخصيات ذات مرجعية تاريخية .. تقع مثل هذه الشخصيات المرجعية في موقع المتلقي لهذه الأحداث"⁽⁵⁰⁾، ومن هذا الطرح، يتضح أنّ هناك فرقاً في التوصيف بين المصطلحين، على الرغم من تداخلهما الظاهري.

وألاحظ الطرح نفسه أيضاً عند المصطفى مويغن، في تحليله السردية لبنية المتخيل في ألف ليلة وليلة، إذ يقول: "لقد أكسب الغريب والعجيب نصّ ألف ليلة وليلة تفرّداً فريداً بين النصوص المناظرة"⁽⁵¹⁾، ويلاحظ من هذا التصريح أنّه يوظّف المصطلحين معاً دون الفصل بينهما، ما يدلّ على استمرار الالتباس النقدي. وهكذا، يتّضح لي أن الخلط بين مفهومي "الغريب" و"العجيب" ما زال قائماً لدى عدد من الباحثين، وأنّ من استطاع التمييز بينهما بشكل دقيق، إنما فعل ذلك استناداً إلى التقسيم الثنائي الذي قدّمه تودوروف، لا إلى اجتهادات تنظيرية مستقلة.

3. الفانتازيا: ألاحظ أن العديد من النقاد يستخدمون مصطلح الفانتازيا للإشارة إلى العجائبي

في السرد؛ إلا أنّ هذا الاستخدام لا يخلو من إشكالات مفهومية؛ إذ تتباين وجهات النظر حولها بين من يعدّها امتداداً للعجائبي، ومن يعدّها نوعاً أدبياً مستقلاً بذاته.

وقد اطّعت على تعريف سعيد علوش تعريفاً أولياً لها على أنها: "عملية تشكيل خيالات لا تمتلك وجوداً فعلياً، ويستحيل تحقيقها"⁽⁵²⁾ كما قدّمت عبير خالد يحيى للفانتازيا، إذ يراها: "الفانتازيا هي ما لم يحدث ولن يحدث...."⁽⁵³⁾ هي نوع أدبي يتجاوز حدود الواقع المؤلف، حيث

(48) كليطو، عبد الفتاح: الأدب والغرابية، دار الطليعة، بيروت، 1992، ص 60. بتصرف.

(49) تودوروف، تزفيتان: مدخل إلى الأدب الغرائبي، ترجمة: د. منذر عياشي، دار الذاكرة، حمص، 1990.

(50) الكعبي، ضياء: السرد العربي القديم: الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل، ط1، بيروت - لبنان، مصطفى قانصو للتجارة والطباعة (المؤسسة العربية للدراسات والنشر)، 2005، ص 88.

(51) مويغن، المصطفى: بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة، دار الحوار، اللاذقية، 2005، ص 239.

(52) علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية، دار الكتاب اللبناني، سنة 1985، بيروت، ط1، ص 170.

(53) يحيى، عبير خالد: تحليل نقدي في أدب الفانتازيا والخيال العلمي، دار المفكر العربي، القاهرة، الطبعة 1، 2020، ص 14.

تُقدّم أحداثاً وشخصيات غير منطقية أو خارقة للطبيعة، مما يثير تساؤلات القارئ حول طبيعة الواقع والخيال، وبهذا التصوّر، أرى أن الفانتازيا تتجه نحو اللاواقعي المستحيل تماماً، وهو ما يُبعدها عن العجائبي الذي يقوم -وفق تحديد تزفيتان تودوروف- على التردّد والحيرة بين الواقع واللاواقع، سواء لدى الشخصية أم القارئ.

غير أن علوش نفسه يعود ليقدم تعريفاً مغايراً، يرى فيه أن الفانتازيا: "نوع أدبيّ موجود لحظة تردّد القارئ بين انتماء القصة إلى الغرائبيّ أو العجائبيّ".⁽⁵⁴⁾ ومن خلال هذا التحديد، ألاحظ أن الفانتازيا تُطرح هنا كنوع ثالث، يجسّد المنطقة الحدية بين الغرائبي والعجائبي، في لحظة الالتباس بينهما.

ويُضيف محمود قاسم توصيفاً أكثر تحرّراً للفانتازيا، إذ يرى أنها: "الخيال الجامح الذي لا يتوقّف عند حدود. وفي أدب هذا النوع، فإنّ موضوعات الفانتازيا لا يمكن أن تتحقّق في أيّ زمن أو مكان، فهي اختراق واضح لكلّ حدود الأزمنة والأمكنة".⁽⁵⁵⁾

4. الخارق: يُطلق مصطلح الخارق (أو الخوارق، أو الظواهر الخارقة) على مجموعة من الظواهر الموصوفة في الثقافات العامّة والفلكلور، وكذلك في مجالات من المعرفة غير العلميّة، التي يُقال إنّها تتجاوز حدود التجربة والتفسير العلميّ. وتختلف الظواهر الخارقة عن المفاهيم الافتراضية مثل المادة المظلمة والطاقة المظلمة؛ إذ تستند هذه المفاهيم إلى ملاحظات وتجارب علميّة قابلة للاختبار، في حين أن الظواهر الخارقة لا تستند إلى المنهج العلمي، بل تنتمي إلى مجالات الإيمان والاعتقاد الشعبي. وتشمل أبرز المعتقدات الخارقة:

- التخاطر
- الإدراك خارج الحواس
- العلوم الزائفة مثل:
- صيد الأشباح
- اليوفولوجيا (دراسة الأجسام الطائفة المجهولة)
- علم دراسة الحيوانات الخفية (Cryptozology).⁽⁵⁶⁾

وتُدرج هذه الظواهر عادةً ضمن مجال المتخيّل العجائبيّ، خصوصاً في الأدب الشعبي والسرد الغرائبيّ، حيث تلعب دوراً رمزياً أو نفسياً في تفسير المجهول أو تمثيل الخوف من الماورائيات.

(54) علام، حسين: العجائبي في الأدب (من منظور شعرية السرد)، مرجع سبق ذكره، ط1، 2009، ص 44. بتصرف.

(55) قاسم، محمود: الخيال العلمي في أدب القرن العشرين، الدار العربية للكتاب، تونس، 1993، ص151. بتصرف.

(56) قاسم، محمود: الخيال العلمي في أدب القرن العشرين، الدار العربية للكتاب، تونس، 1993، ص 170. بتصرف.

5. الأسطورة:

حظي مفهوم الأسطورة باهتمام كبير من قبل العلماء والباحثين من مختلف التخصصات، كالإثنوغرافيين، والاجتماعيين، والنفسيين، والأنثروبولوجيين، ما أدى إلى تعدد تعريفاتها بتعدد مشاربهم.

ومن بين من خصّها بالدراسة، نجد سليمان مظهر، الذي يُعرّف الأسطورة بقوله: "الأسطورة قصّة تحكمها مبادئ السرد القصصيّ من حبكة وعقدة وشخصيّات، محافظة على ثباتها منذ فترة طويلة، تتناقلها الأجيال، وتتميّز بطابعها الجماعيّ، أو ما يُعرف بالخيال المشترك للجماعة". ويُضيف أن الآلهة وأنصاف الآلهة تلعب الأدوار الرئيسيّة فيها، وتدور أحداثها في زمن مقدّس يختلف عن الزمن العاديّ، وتتمتّع فيه الأسطورة بسلطة رمزيّة ونفسيّة عظيمة على عقول الناس ونفوسهم.

وهذا ما جعل بعض الباحثين يُعرّفون الأسطورة بأنّها: "قصّة الأعمال التي يقوم بها أحد الآلهة في العقائد القديمة، أو إحدى الظواهر الخارقة للطبيعة".⁽⁵⁷⁾

ويُتّضح ممّا سبق أن "العجائبيّ" هو المصطلح الأوفى والأشمل، الذي يضمّ في طيّاته: الحكاية العجيبة، والحكاية الغريبة، والفانتازيا، ويوفّر لكلّ منها وظيفته الخاصّة، وموضعه في البناء السرديّ، من حيث: الزمن، والمكان، والحدث.

(57) مظهر، سليمان: أساطير من الغرب، دار الشروق، د. ط1، القاهرة، 2000، ص 5.

الفصل الأول العجائبية الخليجية

الفصل الأول

العجائبية الخليجية

كان ظهور الأدب العجائبي في الساحة الأدبية العالمية ردًّا فعلًا واضحًا لما يحدث في الساحة الخليجية، ما استدعى وقفة متأنية حول الأدب العجائبي، والظروف المحيطة بظهوره، وقبل البدء في الحديث عن خطاب العجائبية في الرواية الخليجية، لا بد من أن نبين المقصود بالرواية الخليجية، فهي ما أنتج من أعمال روائية لكتاب مجلس التعاون الخليجي الذي يتألف من الإمارات العربية المتحدة، والمملكة العربية السعودية، وقطر، والكويت، وسلطنة عمان، والبحرين. وقبل أن نبدأ في رصد سمات الرواية الخليجية ينبغي الوقوف على مصطلح الخطاب، فهو مصطلح نقدي ارتبط اسمه بالسرد بشكل كبير.

إذن هو مصطلح من مصطلحات النقد المعاصر التي ارتبطت في نشأتها بالسرد بشكل خاص، ويقصد به الأساليب والآليات التي تقدم الحكاية بواسطتها، وما تنطوي عليه من وجهات النظر وعلاقات الراوي بالمتلقي؛ إلا أن هذا المصطلح يرتبط كذلك بالدراسات اللغوية المعاصرة التي تستخدمه أساسًا بوصفه كل كلام تجاوز الجملة الواحدة، سواء كان مكتوبًا أم منطوقًا. وقد اتسع مفهوم هذا المصطلح في كتابات (ميشيل فوكو) الذي يستخدمه بوصفه شبكة معقدة من العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية التي تبرز فيها الكيفية التي ينتج فيها الكلام بوصفه خطابًا ينطوي على الهيمنة والمخاطر في الوقت نفسه.⁽⁵⁸⁾

وإذا ما تطرقنا إلى خطاب العتبات في الرواية الخليجية، تقول الناقدة البلغارية "جوليا كرسيفا" (Krestiva) إنه كل ما يفضي بالقارئ إلى المتن الأدبي كالعنوان والإهداء، وتعليقات المؤلف، وتصديره لعمله. وبالنسبة إلى المقدمة، فالمؤلف يشير إلى أنه ينبغي التفريق بين المقدمة في البحث وبين المقدمة في النص الأدبي؛ فالمقدمة في البحث تعد عنصرًا من عناصر الخطة التي تلقي الضوء على مجال المشكلة وأهمية معالجتها والحاجة إلى دراستها وكيفية شعور الباحث بها، مع الإشارة إلى الباحثين البارزين الذين أسهموا في معالجة بعض جوانبها، وأخيرًا الفوائد التي يمكن الاستفادة بها من النتائج التي تمخض عنها.

أما المقدمة في النص الأدبي فإنها عتبة من العتبات التي تحملنا إلى فضاء المتن المركزي الذي تستقيم قراءتنا له بالاطلاع عليها وفقًا لرؤية المبدع ولرؤية النقد الكلاسيكي⁽⁵⁹⁾، ومن جملة

(58) بو شعير، الرشيد: هواجس الرواية الخليجية، كتاب دبي الثقافية، منشورات دار الصدى، دبي - الإمارات العربية المتحدة، ديسمبر 2012م، ص 12.

(59) بو شعير، الرشيد: هواجس الرواية الخليجية، كتاب دبي الثقافية، منشورات دار الصدى، دبي - الإمارات العربية المتحدة، ديسمبر 2012م، ص 12.

العتبات في الرواية الخليجية المقدمة في رواية "الشوكران" للفاص -محل الدراسة- عبد القادر عقيل: "هذا هو اليوم الرابع منذ أن أبحرنا، هذا هو اليوم الرابع وأنا في جوف السفينة، ملقى بإهمال على فراش من الخيش.... رفيق الجرذان السمينة التي تتراكم بشغب من حولي، والصراصير الدهنية التي تتحرك بحرية على جسدي وتتساقط بغباء على رأسي. هذا هو اليوم الرابع، والألم الرهيب يمزق جسدي، لحمي تساقط، عظامي برزت، جلدي به فتحات غائرة، صوتي اخشوشن، وعدت لا أقدر على التنفس، أسناني تساقطت، وفقدت حاسة الذوق، قدماي تقرحتا، وعدت لا أقوى على السير، يدي التوت، وأصبحت كالمخلب الصلب، وجهي تغيرت ملامحه ومعالمه، شعري تساقط. لقد تعفنتُ تمامًا، وليس بوسعي أن أحيًا". وتشير هذه العتبة إلى فضاء المتن، وتعبّر عن حالة الألم والشعور بالضيق والحرمان الذي سنقابله بين ثنايا النص. وتناول عبد القادر عقيل في روايته "اثنا عشر ذئبًا على مائدتي هذا الإهداء الذي شكل مدخلًا لفهم ما يدور حول الاثني عشر ذئبًا.

"إلى رولان:

كن أعمى... ترى جمالها،

وأصمًا.. تسمع لحنها الجميل،

وجاهلاً... تحظى بعلمها،

وفقيرًا... تغني،

كن أعمى عن مشاهدة أحد سواها،

وجاهلاً عن عالم دون علمها،

يا صاحب العينين، أغمض عينيك، عن العالم، وأهل العالم كله، وافتح عينيك، عليها، وعلى جمالها المقدس". (60)

ومن المقدمات في الرواية الخليجية التي عرض فيها مادته التاريخية، وذلك عند الأديب إسماعيل فهد إسماعيل في روايته (النيل يجري شمالاً)، فهو يخاطب المتلقي بوصفه مؤلفاً فعلياً خطاباً مباشراً يلقي الضوء على المصادر التاريخية لعمله، خصوصاً ما يتصل بشخصية (مراد بك) وإنهزامه أمام حملة نابليون بونابرت على مصر. وهذه المصادر التاريخية تتمثل في كتاب (تاريخ عجائب الآثار في التراجم والأخبار) لعبد الرحمن الجبرتي، وكتاب (تاريخ الأقطار العربية الحديث) للمستشرق لوتسكي، وإذا كانت هذه المقدمة تُغني دارس (النيل يجري شمالاً) عن أي

(60) عقيل، عبد القادر: اثنا عشر ذئبًا - قصص قصيرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ووزارة الإعلام بمملكة البحرين،

تخمين يتعلق بمصادر الكاتب، ويؤكد له بما لا يدع مجالاً للشك في مرجعية هذا العمل، فإنها تضيع سرّاً إبداعياً يربك الخطاب الروائي الذي يقوم على التخيل أساساً.⁽⁶¹⁾

شعرية التصوير في الرواية الخليجية

وهي تقوم على وصف أنماط الفضاءات الحية والميتة، الواقعية والمحسوسة، والخيالية المجردة على حد سواء، وقد أدت أوصافهم جملة من الوظائف، منها:

1. الوظيفة الاستهلاكية: يعد الاستهلال من أهم عناصر العمل الأدبي، "فمن غيره لا يمكن الوقوف على خصائص هذا العمل وقيمته"⁽⁶²⁾؛ فهو عتبة ضرورية في بناء القصة القصيرة يفتح بها التشكيل السرد القصصي، وهو يعد طريقاً للولوج، ويتطلب دراية ووعياً كبيرين من قبل الكاتب؛ لأن المضمون الذي اختزله في بضع كلمات يحوي مرجعيات متعددة يستشفها المتلقي من خلال فك شفرتها وتوضيح معناه ليكتمل بعدها الإيحائي.⁽⁶³⁾

واعتمد الرواة الخليجيون على الاستهلال في وصف أنماط الفضاء الحية والميتة، منهم: عبده خال في روايته (الموت يمر من هنا)، وعبد الرحمن منيف في روايته (شرق المتوسط)، إذ اتخذ كل منهما من تصوير الفضاء مدخلاً إلى السرد الروائي وتقديم شخصيات الرواية، أي أنهما صوّرا الفضاء ووظفاه بوصفه استهلاكاً.

2. الوظيفة السيكلوجية: وهي الوظيفة التي يظهر فيها التصوير أداة رمزية بهدف الكشف عن مكونات اللاشعور الفردي للشخصية في الرواية، ويظهر ذلك في رواية (المرأة والقطة) حيث برعت ليلي العثمان في تحليل نفسية «العمة» التي أفلست روحياً، إضافة إلى رواية عبد الرحمن منيف (الأشجار واغتيال مرزوق).

3. الوظيفة الإيهامية: وهي الوظيفة الرئيسة في التصوير الروائي، كما تعد آلية من آليات الإقناع في الأعمال الروائية منذ نشأة هذا النوع الأدبي حتى الآن، وقد تجلت هذه الوظيفة في رواية (زينة الملكة) لعلي أبي الريش، ورواية (المرأة مسيرة الشمس) لهديل الحساوي، التي اجتهدت من أجل إيهام القارئ بفضاءات عملها الروائي الخيالي، إضافة إلى (الفوارس) لحسن الشيخ، حيث بذل جهداً واضحاً في تصوير مشاهد من الحياة الاجتماعية الحية، ورواية (النهايات) لعبد الرحمن منيف.

4. وظيفة توازن الإيقاع: وهي تقوم على التوازن بين السرد والتحليل والتصوير، ومنها رواية (نزهة الدلفين) ليوسف الحميد.

(61) بو شعير، الرشيد: هواجس الرواية الخليجية، كتاب دبي الثقافية، منشورات دار الصدى، دبي - الإمارات العربية المتحدة، ديسمبر 2012م، ص16.

(62) النصير، ياسين: الاستهلال: فن البدايات في النص الأدبي، دمشق: دار نينوى، الطبعة 3، 1430هـ / 2009م، ص12.

(63) شكشاك، فاطمة (بتصرف): "بنية السرد القصصي في التاكسانة البوطاجينية - قراءة في مؤشرات البعد التغريبي (عتبة الاستهلال والمقن)"، مجلة اللغة العربية، المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر، العدد 45، السنة 21، 2019، ص204.

الرواية النسوية الخليجية

وتتسم الرواية النسوية بالخصوصية الروائية، والمقصود بالخصوصية -كما يشرحها الكاتب في مقدمة البحث- هي مجموعة الملامح التي تميز الأدب عن غيره من الآداب وتمنحه هويته، ويشير إلى أن الكثير من الدارسين سعوا إلى تحديد عناصر تلك الملامح؛ ولكنهم انتهوا إلى نتائج متباينة، فمنهم من وجد بغيته في عناصر الزمان والمكان والعرق على نحو ما فعل (تين)، ومنهم من وجد بغيته في الأيديولوجيا التي يروج لها الخطاب الأدبي، على نحو ما فعل النقاد الماركسيون، ومنهم من انصرف إلى البنى والأشكال الأدبية التي تبلور الهوية الأدبية جماليًا بأسلوب موضوعي، على نحو ما فعل البنيويون، وهناك بعض النقاد يميزون خصوصية الأدب باللغة، أو الدين، أو الحدود السياسية.⁽⁶⁴⁾

وقد انتقى المؤلف مجموعة من الروايات ليرصد من خلالها ملامح الخصوصية، منها: رواية (الفردوس اليابس) لليلى الجهني، إذ ركز المؤلف على منطق الخطيئة فيها، وذهب إلى أن ليلى الجهني تريد أن تصرخ في وجه المجتمع الذي يميز بين الذكر والأنثى في ارتكاب الخطيئة، والرؤية التي قدمتها نابعة من الشروط الاجتماعية التي تحيط بالمرأة، وكانت تجربة الرواية تجربة نسوية بحتة؛ فهي رواية "نسوية من حيث الموضوع، ومن حيث التعبير عن الإحساس بالاستلاب والعجز، والإحباط، والاعتراب، وانكسار الأمل، وهو إحساس يستمد خصوصيته من التراكم التاريخي لموقع الأنثى في المجتمع، محلية وقومية وإنسانية من حيث الرؤى الفكرية، وما بعد حداثة من حيث الأسلوب، وهو ما يدحض نظرية نرجسية الرواية النسوية وتشرنقها موضوعًا ورؤيةً وأسلوبًا حول الذات الأنثوية الخاصة، على الرغم من أن مادة هذه الرواية تظل مادة نسوية.⁽⁶⁵⁾

أما عن ظاهرة التمرد في الرواية النسوية السعودية، "فإنها تعكس مدى التطور الذي أصاب البنية الثقافية ومدى جراءة المرأة في التعبير عن قضاياها بأسلوب روائي ناضج في عالم يتعرض لرياح التغيير العولمي. وإذا كانت بعض التجارب الروائية المتمردة تفرز رؤى مقبولة، طالما أنها تستهدف إنصاف المرأة ومنحها فرصة التعبير عن ذاتها والقيام بدورها الفعال في المجتمع، فإن هناك تجارب أخرى تظل فاقعة وفجة، لأنها لا تستهدف تغييرًا متزنًا، وإنما تستهدف التمرد على سائر القيم التي يمكن أن يؤدي اقتلاعها من جذورها إلى فراغ روحي وفلتان أخلاقي وذوبان في الهوية الفكرية الثقافية".⁽⁶⁶⁾

وقد استثمرت رواية (الطواف حيث الجمر) لبدرية الشحي مختلف العلاقات بين عمان وشرق إفريقيا، واتخذت فضاءها الجغرافي خلفية لأحداثها، وعالجت موضوعًا يعد من الموضوعات

(64) بو شعير، الرشيد: هواجس الرواية الخليجية، ص 12.

(65) عقيل، عبد القادر: (دراسة عجائبية من منتج القاص عبد القادر عقيل)، مقابلة شخصية (ملحق الأطروحة - المقابلات -).

(66) عقيل، عبد القادر: (دراسة عجائبية من منتج القاص عبد القادر عقيل)، مقابلة شخصية (ملحق الأطروحة - المقابلات -).

النسوية التي تعودت المرأة على معالجتها، وهو النضال من أجل الحصول على حقوقها، وتجلت خصوصية رؤيتها في الإلحاح على إرادة المرأة وقدرتها على التحدي ومواجهة ظروفها القاسية والتغلب عليها.

ولا شك في أنَّ العبثية الخليجية قد وظفت في عدة عصور ومراحل تفاوتت في القدم لتصل إلى ما هي عليه اليوم في الرواية الحديثة، وكان لها أثر في تشكيل الأدب العربي بكل نواحيه. كما يقول (محمد أمين) واصفاً أثر الرواية الحديثة بشكل عام: "إلا أن الرواية العربية الحديثة سواء استطاعت أن تشكل لنفسها بنية إبداعية خاصة مستلهمة من تراثنا العربي الإسلامي القديم، أو التزمت بالبنية الفنية الغربية، فإنها في معظمها، وبمستويات متفاوتة، تعبر بشكل إبداعي عن هذا البحث الدائب عن الهوية القومية، ومحاولة تأكيد الخصوصية الاجتماعية والوطنية والثقافية والقيمية".⁽⁶⁷⁾

ومن خلال النظر في هذا التحليل نرى أن الرواية -منذ ولادتها ونشأتها- تجسد العبثية والتخيل الذي هو جزء من العبثية، والنماذج الخاصة في هذا الشأن تظهر في قصص ألف ليلة وليلة، ولا يمكن الحديث عن العبثية من دونه، إذ يعد أقدم نموذج في السرد التاريخي، ويحتوي على قصص ومغامرات واقعية، وأخرى خيالية وأسطورية، وذلك يدخل في نطاق الغريب والعجيب، لما لها من مغامرات تخوضها القصص في أغلب الأحيان، فالحوانات الناطقة والمفكرة، وكذلك السحر والتكهن وعالم الشيطان قد شكلوا قاعدة رئيسة للتمثيل العربي، والخليجي بصفة خاصة. وتعود البذور الأولى لتكوين الأدب العبثي إلى الموروث العربي، فالروائي يتجاوز أنساق العبثية الموجودة في نصوص التراث ليشكل أعمالاً عبثية جديدة، يتمرد فيها على واقعه المرير، ساخطاً على الفساد، والظلم، والتفسخ، والانحلال، وأغلب الأعمال الروائية العربية جاءت لهذا الغرض على اختلاف الأفعنة والمسميات.

وقد شهدت قصص ألف ليلة وليلة انتشاراً واسعاً، حيث عرفه العرب والغرب، "وكلُّ تناوله من زاوية مختلفة؛ فهناك من قرأ بدافع المتعة، وهناك من قرأ رغبة في المعرفة واستزادة العلوم، وهناك من يقرأه رغبة في الولوج إلى عالم العجائب والغرائب الذي جسد شكلياً عبر تلك القصص، فإذا ما انتهينا من قصة، وجدنا أنفسنا في قصة أكثر غرابة من الأخرى".⁽⁶⁸⁾

وإذا كان القارئ الخليجي يعتمد في قراءته على عنصر المتعة، كانت قصص ألف ليلة وليلة ملاذاً آمناً يأوي إليه عن الحاجة، ويشبع رغبته في تقصي الغريب والعجيب، فالقصص تأخذك دون شعور إلى قصص أخرى أكثر غرابة من الأخرى التي قبلها، إذن فهذا العمل يعد من أقدم الكتب التي وظفت العبثية في صفحاتها، لتصبح مرجع الكثير من الروائيين العرب والغرب

(67) أمين، محمود: العالم الرواية العربية بين زمنيها وزمنها، مجلة فصول، القاهرة، مجلد 12، عدد 1، 1993، ص 20.

(68) درامنية، دنيا: العبثية في رواية "سرايق الحلم والفتنة"، رسالة ماجستير، 2020، ص 20. بتصرف.

على نحو سواء، ومن أهم هؤلاء الرواة: الروائي عبد القادر عجيل -موضوع الدراسة-، فقد تشكلت روايته من هذا المنحنى العجائبي الغريب، وشكلت ملكته نموذجًا بديعًا يحوي العديد من القصص والأشكال الغريبة والعجبية في رواياته.

وتخترق العجائبية النسيج السردى بتشكلاته المتنوعة في حكايات "ألف ليلة وليلة"، هذا ما لاحظته معظم الباحثين الذين عكفوا على دراسة هذا النص الفريد من نصوص الأدب الشعبي، وكان له أثر واضح في الكثير من الروائيين الخليجيين في كتاباتهم المعاصرة. وما لم يلاحظه كثير من هؤلاء الباحثين، أن هذه العجائبية تسهم بدور رئيس ومهم في انفتاح الدلالة الأدبية لحكايات "ألف ليلة وليلة"، وأن الشيء المهم الذي تضيفه العجائبية إلى هذا النص ليس تحقيق الإمتاع والتسلية للقارئ فحسب؛ فالشيء الأكثر أهمية لها هو القدر الكبير من الخبرة بالأدب وصنوفه المتنوعة، والنقد واتجاهاته، والخبرة كذلك بمعارف أخرى غير الأدب العجائبي بشكل فعال ووظيفي في الرواية العربية.

ولم يستثمر الأدب العجائبي بشكل فعال ووظيفي في الرواية الخليجية إلا مع الرواية الجديدة، التي حاولت التجريب لكسر النمط السردى القديم، والمشاركة في ارتياد آفاق العالمية عن طريق تمويه الواقع، والسمو بالخيال، وتغريب واستلهاهم النصوص العجائبية عن طريق التناص، "وتمثل أحد أهم العوامل وراء ظهور هذا الأدب العجائبي في الوسط العربي بشكل خاص في طبيعة الواقع الموضوعي التاريخي والسياسي"⁽⁶⁹⁾، ويعد الأدب الخليجي جزءًا من الوسط العربي.

وتتدرج الرواية العجائبية المكتوبة باللغة العربية في إطار الرواية الجديدة التي تعد جنسًا مفتوحًا يمتد ويتقاطع مع الكثير من المجالات لقدرتها على خرق كافة الأشكال، وبحرًا للتخيل تصب فيها كل الخيالات الإنسانية القديمة والحديثة؛ فالرواية تتخذ عدة أوجه، مما صعب على النقاد وأعجزهم في رسم حدود لها، وذلك لكونها تغترف من الأسطورة، والخرافة، وعالم الجن والسحر ومن الغريب والعجيب، والأحلام، والكوابيس والجنون...، في محاولة الإجابة عن كل أسئلة العالم التي تنبجس من الإنسان عن طريق الإبداع فتخلق من الواقع اللاواقعي، وتجب عن الأسئلة تارة بأجوبة واضحة، وأحيانًا مبهمة معقدة.⁽⁷⁰⁾

إذا كانت العجائبية تشكل نزعة جديدة في الأدب الروائي أم إحياء لفن قديم، خصوصًا أن هذا الجنس الأدبي قد بدا مؤخرًا بصورة لافتة في الرواية الخليجية، وأن ظهور الأدب العجائبي في الوقت الحاضر "انعكاس للواقع المعاش، المتسم بالفوضى، والتمزق، والشتات، حيث إن الفوضى

(69) حمداوي، جميل: "الرواية العربية الفانطاستيكية"، الحوار المتمدن، المغرب، 20 نوفمبر 2006م.

(70) جديد، خيرة: العجائبي في الرواية المغربية المعاصرة، أطروحة دكتوراه في الأدب العربي، إشراف: عقاق قادة، جامعة جيلالي ليايس، سيدي بلعباس، 2017م / 2018م، ص22. ينظر: العجائبي في الرواية المغربية المعاصرة، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي، خيرة جديد، إشراف عقاق قادة جامعة جيلالي، ليايس سيدي بلعباس 2017م/2018م، ص 22. بتصرف.

تسبب إحساساً بالغربة والاستكار، فيطرح العجائبي نفسه كمقوض للمنظمات لا بانٍ لها، من خلال إشارة الطاقات الكامنة للمبدع ليتجاوز كل ما هو مألوف وسائد، عن طريق البحث عن نظام آخر أو عالم آخر، حينها لا تكون علاقة المبدع بمجتمعه علاقة صالح، فهو في حالة ما لعراء والتأزم مع هذا المجتمع؛ لذلك يسعى إلى تغييره ومحاولة تكسير كل ما هو ثابت ومألوف فيه".⁽⁷¹⁾

وتوظف العجائبية في الأعمال الروائية عن قصدية وعمد لدى الروائي الخليجي، بغية التشديد وتأكيـد فوضوية عالمه المعيش، ورغبته الشديدة في تحطيم هذا العالم، وهذا الواقع الذي لولاه لما كان هناك رغبة وسعي إلى خلق عالم آخر. ومن الممكن القول إن المفهوم الأساسي للقصة ما هو إلا صيغه سردية لزمن له مغزى للشخصية القصصية، وإذا ما حاولنا البحث عن الانتماء القومي في تجربة القصة في الخليج العربي يبرز لنا بعض العناصر الأساسية، وهي:

- الشعور القومي العربي نفسه قد مر بمراحل المد والجزر، وخاصة في فترة ظهور الكتابة القصصية منذ مرحلة البداية، مروراً بالتطور والازدهار والنضج. وقد خضعت مراحل المد والجزر لأحداث سياسية، وعوامل وظروف مختلفة على الصعيدين العربي والدولي، وفي الحياة الاجتماعية والثقافية والاقتصادية.

- تجربة كتابة القصة، فهي تجربة مرت بمرحلتين أساسيتين، تمثل بداية كل منهما بداية حقيقية لتجربة قصصية مستقلة، فيمكن أن نصف جهود الجيل الأول بالتأسيس والتأصيل، وجهود الجيل الثاني بالنضج والتجريب، والقطيعة بين الجيلين -جيل الأربعينات وجيل الستينات- تتضمن قطيعة في المعرفة وقطيعة في إحالة الخبرة بالتجارب الموضوعية، ومنها تجربة الانتماء القومي إلى تجارب ذاتية.⁽⁷²⁾

ومن الممكن رصد عناصر من الشبهة الخليجية نموذجاً، يهدف إلى رصد هذا النضج في الكتابات الخليجية التي تشكلت منها الذاكرة الخليجية، وهي عبارة عن مزيج كتابي يجمع ما بين المادة الصحافية ذات الإيقاع الانطباعي، وبين الرؤية التحليلية الجمالية للشخصية. ومن ذلك رواية "أسفار الجحيم" للكاتب أيمن جعفر، التي تعد بداية الطريق نحو عالم يفيض بالرؤى والخيالات، حيث يعبر بنا ثماني عشرة محطة قصصية تفتتح سيلاً من أسئلة الوجود والحياة والغربة: "هل تنتهي غربته هذه في لندن بالفناء، وتنطفئ جذوة حياته في هذه الأرض الغريبة؟ انتفاضة تزداد والمطر يفتح ذراعية له، يضمه ويهمس فيه بأنها الغربة؛ منذ أن وطئت قدماه هذه المدينة للدراسة وهو يتجرع كؤوس الأيام العميقة، ويؤمن النفس ويقول: غداً أعود وأنسى"؛ فالكاتب يفتتح في هذه القصة عالمة السرد بمخاطبة بطل القصة، هذا الشاب العربي المتدثر بمعطف العلم والدراسة في برد لندن وغربتها، حيث تتشظى مشاعر غربة الداخل وتنسحب على الحياة

(71) نورة العنزي، العجائبي في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الرياض، ط1، 2011م، ص 16-19

(72) غلوم، إبراهيم: دراسات نقدية في القصة القصيرة، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، سنة 1988، ط1: ص 123

النفسية التي تقضي إلى توقع الموت، في وقت انقطعت فيه أخبار ذويه الذين لم يكثرثوا بتهنئته بعيداً أو مناسبة ما، لا يعرف سبب انقطاع الشاب عن التواصل مع ابنهم".

لكن بدا واضحاً هنا نبش الخلفية الحضارية المرتبطة بتمايز ثقافة عن أخرى ضمن دائرة السؤال، وهو يتعمق في (الأخر - الكاتب) ولا يركز في خطابة السرد على ثيمة الغربة التي تعني المجهول المعنوي في بيئة أخرى؛ بل يمضي تسلسل القصة إلى منعطفات وتحولات تورطنا مع البطل، عالق في جو غربته التي يشتد حصارها عليه من الداخل إلى الخارج، مع تطعيم القصة بمقاطع شعرية من قصيدة المطر للشاعر عدنان الصائغ، التي تعد اتكاءً فنياً يعضد جمالية القصة، إضافة إلى تطوير عنصر الصراع الإشكالي المتناظر في داخل البطل.⁽⁷³⁾

ومن الممكن رصد بعض التجارب الأخرى التي تلفت الانتباه، منها تجربة القاص والناقد ناصر سالم الجاسم، الذي تمتاز إفرازاته الفنية بالبساطة والدقة في رصد أبعاد شخصياته وبنائها؛ فهو ينتقل بأسلوب سردي مغامر: "كنت قبل الغيوم أرسم بصمة حذاء أنثى مطبوعة على لحم صدري ورائحة عطرها تعوج أرنبه أنفي، وريشتي أكدت لي بأنها كانت تمشي على صدري وأنها تمارس الركض على عظامي فالركضات في الإناث أنصاف ذكور"، هنا أماننا كتابة من النوع المزاوغ؛ فالناقد يرسم عالمه في بياض اللوحة، أو يرسم قدرية يومه حينما يكتشف في النبع أنثى ميتة، شيء يشبه الهذيان يتسرب في شرايين القصة، فهو غير مكترث بالغربة التي تسكننا تاركاً إيانا نتلمس الدرب، وهو يلتحم أو ينصهر في حالة فنية من الواقع المماثل ضمن محيط شخصياته المتواترة، ولا يجد نفسه ملزماً بالتبرير.⁽⁷⁴⁾

وبالرغم من هذا التشكل الخليجي الفريد للقصة، فإننا نجد أن الكتابة الخليجية تتحكم بشكل أو بآخر في متواليات السرد، وتعبّر عن مختلف الحالات والانفعالات داخل وخارج الحدث، بعدد قليل من الكلمات التي تختزل الزمن والحركة الفنية ضمن سياقات النصوص. ومن هذا المنطلق نرى أن خطاب العجائبية الخليجية يتسم بعدة سمات، "فالسارد في الحكاية العجائبية يوظف العجائبي كي يترك أثراً في القارئ لما يتمّ طرحه، مما يدفعه إلى طرح مسألة المستحيل والممكن، مع الإلحاح على فكرة تصديق القارئ لهذا الطرح السردى، وعليه، فإنّ السرد في النصّ العجائبي لا بد من تميّزه ببعض السمات السردية، منها:⁽⁷⁵⁾

1. العمل على إنتاج الكلام وسط تعددية للأصوات المشكّلة للنسيج الحى للحكاية، وذلك وفقاً لبرنامج سرديّ محدّد يتلاءم مع الأحداث فوق الطبيعية التي تشكّل بنية الحكاية العجائبية المغايرة للمعتاد والمألوف، والتي بسردها تثير الدهشة والتردد.

(73) المؤذن، أحمد: شهية السرد الخليجي - قراءات في القصة القصيرة والرواية، فراديس للنشر والتوزيع، ط1، 2016.

(74) علام، حسين: العجائبي في الأدب (من منظور شعرية السرد)، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2009، ص 48.

(75) لحداني، حميد: بنية النص السردى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000، ص74-75.

2. العمل على توشيح السرد بفكرة الإيحاء والإيهام داخل الحكاية العجائبية.
3. ربط السرد بالوصف المبالغ فيه، فليس الوصف في واقع الحال سوى خادم لازم للسرد، وفوق ذلك فالوصف خاضع للسرد باستمرار.
4. السرد العجائبي ينتج لنا نوعين من علاقة السارد بالحكاية ذاتها؛ الأولى علاقة السارد الملتحم بالحكاية؛ وهو الذي يشغل وظيفتين في الحكاية؛ فهو راوٍ، ومشارك في الأحداث. والثانية علاقة السارد غير الملتحم بالحكاية؛ وهو الذي يحتفظ بوظيفة الحكيم دون إشراكه في أحداث الحكاية، مستقلاً عن أحداثها ومجرياتها بوصفه فاعلاً؛ ولكنه حاضر لكونه منظماً للحكي يعرض الأحداث، ويربط بين أصوات الشخصيات التي يقدمها، وهذا الأخير له هيمنة في السرد العجائبي باستعماله ضمير الغائب.⁽⁷⁶⁾

منحنى الهذيان في العجائبي الخليجي

تزخر العجائبية الخليجية بالطابع العجائبي، فالسرد الروائي العجائبي الخليجي ظهر على شكل روافد وتجليات تتمثل في:

أولاً: الحكاية الشعبية

تعد الحكاية الشعبية عنصراً من عناصر الأدب الشعبي ومن أقدمها، إذ يعود تاريخ وجودها والاستماع إليها إلى آلاف السنين، ولم تكن مقصورة في تداولها على طبقة معينة من طبقات المجتمع؛ فالحكاية الشعبية تؤرخ حدثاً ما قد يكون اجتماعياً، أو دينياً، أو أخلاقياً، وقد يكون سياسياً، وفي كثير من الحالات نفسياً.

ونوه إلى تعدد مهام الحكاية الشعبية وأدوارها؛ فهناك الحكاية التعليمية المتمثلة في تعليم السلوكيات الحميدة، وهناك حكايات الوعظ الديني، والحكايات الواقعية التي تجسد واقعاً بعيداً عن الخيال والسحر والشعوذة وحكايات البطولات الخارقة التي قد يستعين فيها البطل بالظواهر الطبيعية، كالرياح، والسحب، والجن والعمالقة للتغلب على الشر.⁽⁷⁷⁾

ومن أهم مميزات العديد من الحكايات التسلية وإثارة الضحك، وهذا لا يعني أن ما يسرد من طرفة من خلال مجريات أحداث الحكاية هو للضحك بحد ذاته، وإنما يحتوي بين طياته على أفكار إيجابية مستمدة من تجارب المجتمع مع مجريات الحياة الحلوة والمرّة، فالطرفة في قلبها الصغير هي رهن إبداع الراوي في اختيار الكلمات العامية التي تثير الضحك بحد ذاتها حين سماعها، ومن أسباب نجاح الحكايات المسلية التعليقات التي يثيرها الجلّاس تجاوباً مع الراوي.

(76) لحمداني، حميد: بنية النص السردية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000، ص 74-75.

(77) إسماعيل، زينب: الأدب الشعبي الخليجي - موروث متناقل ومتصل بالواقع، جريدة أخبار الخليج، عدد إبريل 2023، ص 120.

وتجد الباحثة ضياء الكعبي أن الرواة الشعبيين ينقسمون إلى نمطين: "النمط الأول هو النمط الذي أسماه فيسلكي وفون سيدوف (حاملي التراث) أي المؤدين الذين يتمسكون بحرفية النص المروي.... أما النمط الآخر من الرواة فهم الرواة المبدعون، إذ تخضع الرواية عند هؤلاء الرواة لأنواع متنوعة من التحويل"⁽⁷⁸⁾

ومن الممكن القول إن الحكاية الشعبية تشترك مع السيرة الشعبية العربية في الأصل الشفاهي، وتختلفان في عنصر الطول المميز للسير الشعبية العربية التي قد تطول لتكوّن متونها آلاف الصفحات. ونجد عند بعض الباحثين العرب المعاصرين خلطاً ولُبساً واضحاً في تحديد مصطلحي "سيرة شعبية"، و"حكاية شعبية"؛ وقد أطلق عبد الحميد يونس تسمية "حكاية شعبية طويلة" على السير الشعبية، وعدّ مصطلح "حكاية شعبية" مصطلحاً جامعاً مانعاً لأنواع سردية متنوعة تستوعب أنماطاً وأنواعاً متفاوتة، وتستهدف وظائف متنوعة، منها الأسطورة، وحكاية الحيوان، وحكاية الجان، والسير الشعبية العربية، وحكاية الشطار، والحكاية المرحّة، وحكاية الألغاز.⁽⁷⁹⁾

كما أطلق فؤاد حسنين علي تسمية "القصص الشعبي" على الحكاية الشعبية والسيرة الشعبية، وخصّ السيرة الشعبية بأنها "قصص إسلامي".⁽⁸⁰⁾ ولقد عُرِفَ المتخيّل الشعبي العجائبي في الثقافة العربية الإسلامية التي أثرت بشكل أو بآخر في القصص الخليجي، وكانت مع بروز فئة القصاص الذين لم يمتثلوا لشروط القاص والواعظ والمذكر في الاسلام، وباتت تشكيلات القص العجائبي عندهم تتخذ أبعاداً واسعة، وذلك باشتغالاتهم على القص الديني وإخضاعه لتحويلات نصية كبرى أخرجته من حيز العظة والاعتبار إلى حيز الكذب والمبالغة وتجاوز حدود المعقول.⁽⁸¹⁾ وتتوالت الحكايات الشعبية طبقاً لطبيعتها ووظيفتها في المجتمع، ومقدار الواقعية والخيالية في الحكاية، فقد قسمها "علي خليلي" إلى ثلاثة أنماط من الحكايات، وهي:

1. الحكايات الأسطورية: وهي التي تدور حول الآلهة والأحداث الخارقة.
2. الخرافة: حكاية تقصد أي مغزى أخلاقي أو اجتماعي من خلال أشخاص، وغالباً يكونون وحوشاً أو جمادات.

3. الحكاية الشعبية: حكاية تتمحور حول الإنسان الشعبي، وتستخدم في محاورها ما يفيدها من عناصر أسطورية وخرافية، ثم تتطور هذه الحكاية فتنبذ كل ما له صلة بالأساطير والخرافات، لتتجذر حول هموم الإنسان مباشرة. وهناك من قسمها إلى حكايات هزلية، وحكايات طرفة،

(78) الكعبي، ضياء: السرد العربي القديم: الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل، ط1، بيروت - لبنان، مصطفى قانصوه للتجارة والطباعة (المؤسسة العربية للدراسات والنشر)، 2005، ص286.

(79) عقيل، عبد القادر: (دراسة عجائبية من منتج القاص عبد القادر عقيل)، مقابلة شخصية (ملحق الأطروحة - المقابلات -).

(80) علي، فؤاد حسنين: قصصنا الشعبي، ط1، القاهرة: دار الفكر العربي، 1974، ص 44-70. بتصرف.

(81) إبراهيم، عبد الله: موسوعة السرد العربي - الصياغة النظرية لموقف الإسلام من القص، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص112.

وحكايات أولياء، وتعدد الباحثون في تقسيمها -كلٌّ على حسب رؤيته- إلى بنية الحكاية، وقد أوضح "عبد اللطيف برغوثي" أن بنية الحكاية واحدة، حتى مع اختلاف نوعية الحكاية، وحل هذا النسق إلى مكونات ثلاثة، هي: (البداية، والعرض، والنهاية)؛ لخدمة أغراضه القصصية. ويلجأ القاص في البداية لما يراه مناسباً والمشكلات التي تصادف البطل ويجتازها، والعرض يشتمل على مجمل الأحداث، والنجاح، والخاتمة التي عادة ما تكون خاتمة تقليدية".⁽⁸²⁾

ثانياً: الأسطورة

وقد توقفت عند ما طرحه الباحث الأمريكي هولدر في تعريفه للأسطورة، حيث يرى أنها: "بقايا المعتقدات الشعبية، كما أنها بقايا تأملات الشعب الحسية، وبقايا قواه وخبراته حينما كان الإنسان يحلم؛ لأنه لم يكن يعرف، وحينما كان يعتقد؛ لأنه لم يكن يرى".

ومن خلال هذا التعريف، نفهم أن الأسطورة تمثل:

- حكايات غريبة، وعجيبة، وخارقة للمألوف،
- أو هي مجموعة من التساؤلات الكبرى التي شوّشت الفكر الإنساني البدائي،
- أو سردٌ لوقائع تاريخية أعادت الذاكرة الجمعية إنتاجها من خلال التحويل، والتزيين، والتخييل.

وبذلك، تصبح الأسطورة شكلاً من التمثّل الرمزيّ القديم لأسئلة الإنسان عن الوجود، والقوى الغيبية، والمصير، وهي بذلك تُعدّ من أهم الروافد المفهومية للعجائبيّ في السرد الأدبي. كما يمكن تعريف الأسطورة بأنها: "محاولة الإنسان الأول في تفسير الكون تفسيراً قولياً... والأسطورة هي دين بدائي، والأسطورة هي محاولة لتفسير ظواهر الوجود وربط الإنسان بها".⁽⁸³⁾ يتبين لنا من خلال هذا التعريف أن الأسطورة تقوم أساساً على التأمل الذي يدفع الإنسان إلى العمل بالخيال، من أجل أن يجد إجابات عن تساؤلات تشوّش أفكاره، كما أنها تستعين في تفسير الظواهر الغامضة بكل ما هو عجائبي وغرائبي، وخارج عن المألوف.

"وتشتمل الأسطورة على تراث تراكمي إنساني منفتح على مختلف الحضارات التي سادت ثم بادت، وبهذا تكون -أي الأسطورة- أشبه بالنص المفتوح القابل دائماً للقراءة والتلقي والتأويل"⁽⁸⁴⁾

(82) برغوثي، عبد اللطيف: حكايات جان من بني زيد، جامعة بيرزيت، ط1، 1979، ص50. بتصرف.

(83) بورايو، عبد الحميد: الحكايات الخرافية للمغرب العربي - دراسة تحليلية في "معنى المعنى" لمجموعة من الحكايات، ط1، بيروت: دار الطليعة، 1992، ص13.

(84) الكعبي، ضياء: السرد العربي القديم: الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل، ط1، بيروت - لبنان، مصطفى قانصوه للتجارة والطباعة (المؤسسة العربية للدراسات والنشر)، 2005، ص43.

وقد لجأ الأدباء في الخليج للأسطورة، على التكيف مع كل طبقات المجتمع؛ فعملت على تطويره، حيث إنها قدمت نماذج روائية مميزة، لها خصوصياتها ومميزاتها وأشكالها، هذه الأخيرة التي تعددت في الرواية الخليجية؛ لأنها كانت تسعى إلى الاستلهام من الأساطير بعدة أشكال، "فالأول شكل ينزع إلى استلهام حدث أسطوري، أي الاتكاء على أسطورة بعينها، والثاني ينزع إلى استلهام رمز أو أكثر من الرموز، وثالث ينزع إلى استلهام البناء الأسطوري".⁽⁸⁵⁾ وتتجلى الأسطورة في الرواية بثلاثة أشكال رئيسية:

1. الشكل الأول: استلهام الحدث الأسطوري كما هو، بنقله حرفياً أو إعادة تقديمه دون تغيير.
 2. الشكل الثاني: استلهام الأسطورة بشكل جزئي، عبر توظيف عناصر محددة منها في السياق الروائي.
 3. الشكل الثالث والأخير: استخدام البناء الأسطوري فقط، أي الاعتماد على البنية الرمزية والسردية للأسطورة دون الالتزام بمحتواها الأصلي.
- ومن هنا، نستنتج أنّ الأسطورة تُعدّ إحدى الروافد الأساسية للعجائبية في الرواية الخليجية المعاصرة، حيث تُوظّف بكونها: "حكاية يتسم أبطالها، وأحداثها، ووقائعها بالخوارق، وتتضمن آلهة وأنصاف آلهة، وترتبط بأفعال خارقة تقوم بها شخصيات غير عادية في أزمنة قديمة". ويُعدّ توظيف الأسطورة كعنصر سرديّ مهمّ في الرواية الخليجية المعاصرة دافعاً إلى تطوّر النصّ الروائي ومنحه طابعاً مميزاً من حيث الرمز والدلالة والجماليات.
- الأسطورة في التراث العربي: نموذج من تفسير الطبري**
- ومن الجدير بالذكر -في هذا السياق الأسطوري- أن نغوص في بعض الكتب التراثية التي شكّلت روافد مهمة للمخيال الأسطوري، ويُعدّ تفسير الطبري من أبرز هذه المصادر، لما يتضمّنه من روايات عجائبية وغريبة ذات طابع أسطوري.
- وقد أصبحت هذه الروايات جزءاً من الذاكرة السردية للتراث العربي عمومًا، والخليجي خصوصًا.

ومن ذلك ما رواه الطبري عن ابن إسحاق، حيث قال: "إنّ الله قال لموسى: 'قد طلبت يا موسى، وجئت لأعطينك سؤالك، إن استطعت أن تنظر إليّ، فاذهب فاتخذ لوحين، ثم انظر إلى الحجر الأكبر في رأس الجبل، فإنّ ما وراءه وما دونه لا يسع إلا مجلسك يا ابن عمران، ثم انظر، فإنّي أهبط إليك وجنودي من قليل وكثير'."

(85) خور رشيد، فاروق: أديب الأسطورة عند العرب، ط1، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والإبداع، 1978م، ص22.

ففعل موسى كما أمره ربّه، نحت لوحين ثم صعد بهما الجبل، فجلس على الحجر، فلمّا استوى عليه، أمر الله جنوده الذين في السماء الدنيا، فقال: 'ضعي أكنافك حول الجبل.' فسمعت السماء ما قال الرب، ففعلت أمره".

وتحمل مثل هذه الروايات ملامح السرد العجائبي والأسطوري، حيث يُمزج الخيال الديني بالتمثيل الرمزي للقداسة والمطلق، ما يمنح النصّ عمقاً دلاليّاً يشترك مع المخيال الشعبي والروائي على حدّ سواء.

ثم أرسل الله الصواعق والظلمة والضباب على ما كان يلي الجبل الذي عليه موسى، أربعة فراسخ من كل ناحية.

ثم أمر الله ملائكة السماء الدنيا أن يَمروا بموسى فاعترضوا عليه، فمَرّوا به كثيران البقر، تتبع أفواههم بالتقديس والتسبيح بأصوات عظيمة كصوت الرعد الشديد.

ثم أمر الله ملائكة السماء الثانية أن اهبطوا على موسى فاعترضوا عليه، فهبطوا أمثال الأسد، لهم لجب بالتسبيح والتقديس.

ثم أمر الله السماء الثالثة أن اهبطوا على موسى فاعترضوا عليه، فأقبلوا أمثال النور، لهم قصف ورجف ولجب شديد، وأفواههم تتبع بالتسبيح والتقديس كجلب الجيش العظيم، ألوانهم كلهب النار، وسائر خلقهم كالثلج الأبيض، أصواتهم عالية بالتسبيح والتقديس، لا يقاربهم شيء من أصوات من سبقهم.

ثم أمر الله السماء الخامسة أن اهبطوا... فهبطوا على سبعة ألوان، فلم يستطع موسى أن يتبعهم ببصره، وامتلاً جوفه خوفاً، واشتدّ حزنه...

ثم أمر الله السماء السادسة أن اهبطوا على عبدي الذي طلب أن يراني... فهبطوا عليه، وفي يد كل ملك مثل النخلة الطويلة نار، أشدّ ضوءاً من الشمس، ولباسهم كلّهم النار، وإذا سبّحوا وقدسوا جاوبهم من قبلهم من ملائكة السماوات كلهم، يقولون بشدة أصواتهم: "سبح قدوس، رب العزة، أبداً لا يموت".

وكان في رأس كل ملك منهم أربعة أوجه، فلما رآهم موسى رفع صوته يسبح معهم حين سبّحوا وهو يبكي.

وكان جبل موسى جبلاً عظيماً، فأمر الله أن يُحمل عرشه، ثم قال:

"مَرّوا بي على عبدي ليراني، فقليلٌ من كثير ما رأى".

فانفجر الجبل من عظمة الرب، وغشي ضوءُ عرش الرحمن جبلَ موسى، ورفعت ملائكة السماوات أصواتهم جميعاً.

فارتجف الجبل فاندكّ، وكل شجرة كانت فيه خَرَّت، فخرّ العبد الضعيف صعباً على وجهه، ليس معه روحه.

فأرسل الله إليه الحياة برحمته، فتعشاه الروح برحمة الله، وقلب الحجر الذي كان عليه، فجعله كالمعدة، كهيئة القبة، لئلا يحترق موسى. فأقامه الروح، كما تُقيم الأم جنينها حين يُصرع.⁽⁸⁶⁾ يُلاحظ في هذا الخبر أنّ مكوناته تتضافر من أجل إشاعة أجواء الرعب والفرع، وتتوزع هذه الأجواء من خلال مجموعة من العناصر الواضحة في هذا المسار القصصي. فالغموض والرغبة في الفضاء يتجسّدان من خلال العوائق الحسيّة، مثل: الظلمة، والضباب، والصواعق، كما في قوله:

"أرسل الله الصواعق والظلمة والضباب".

كذلك يُلاحظ التّوّع والتّصعيد التدريجي في صورة الملائكة حسب تسلسل السماوات:

1. في السماء الدنيا: كانوا "كثيران البقر".
 2. في السماء الثانية: كانوا "أمثال الأسد، لهم لجب بالتسييح والتّقدس".
 3. في السماء الثالثة: "كأمثال النسور".
 4. في السماء الرابعة: "ألوانهم كلّهب النار، وسائر خلقهم كالثلج الأبيض".
 5. في السماء الخامسة: "هبطوا عليه على سبعة ألوان".
 6. في السماء السادسة: "في يد كل ملك مثل النخلة الطويلة نار، أشد من ضوء الشمس".
- ويُلاحظ كذلك عنصر التهويل والتكثيف التصويريّ في وصف الملائكة، حيث يبدون كجيش عظيم، ويُقبلون على موسى "كأمثال النسور، لهم قصف ورجف ولجب شديد، وأفواههم تتبع بالتسييح والتّقدس، كجلب الجيش العظيم". ويمتلئ هذا الفضاء بالقداسة والرغبة، ويظهر ذلك من خلال تجاوب أصوات الملائكة بالتسييح والتهليل، كما في قولهم:
- "سُبّوح، قدّوس، ربّ العزّة، أبدًا لا يموت".

كما يُلاحظ أنّ مواد الخيال في النص لا تأتي من فراغ؛ بل تنطلق من بيئة عربية مألوّفة، مثل:

- النخلة الطويلة
- اللّهب والنار
- الثلج الأبيض

كما في قوله: "فهبطوا عليه في يد كل ملك مثل النخلة الطويلة... ألوانهم كلّهب النار... وسائر خلقهم كالثلج الأبيض". وهذا يؤكّد أنّ القاص لا يصنع صورًا بعيدة عن إمكانات الواقع؛ بل يلجأ إلى: التكبير والتّصغير،

(86) الطبري، محمد بن جرير: جامع البيان عن تأويل آي القرآن (تفسير الطبري)، ج10، ص425.

والمزج بين الأضداد،

وبناء المتخيل ضمن الممكن ثقافياً وبيئياً.

وهي من معطيات الخيال البسيط المرتبط بالسياق الثقافي العربي، الذي يدور في إطار الواقع والمحتمل.

وقد اعتمد الراوي في تشكيله لهذا الخبر على هذه العناصر التخيلية، فجاء فضاء الجبل ليكون عنصراً سردياً رئيسياً في تطوّر الأحداث، متجاوزاً دوره الهامشي ليصبح ركيزة بنيوية لا غنى عنها في سرد هذا المشهد العجائبي.

ثالثاً: الخُرافة

تُعَدُّ الحكاية الخرافية إحدى أنواع الفنون الشعبية، وقد وضع الباحثون المختصون بهذا الفن حدوداً واضحة تميّزه عن غيره من الفنون الأخرى، وذلك نتيجة تطوّر الدراسات والأبحاث والمؤلفات المخصصة له.

ويُعرفها محمد سعيد بأنها:

"تجربة وقعت لبطل، وبعد سلسلة من المغامرات والمخاطر، تلعب فيها الخوارق دوراً بارزاً".⁽⁸⁷⁾ وتكمن ملامح الحكاية الخرافية في:

- أبطالها الخارقين،
 - وتظهر غالباً في بيئة شعبية تؤمن بوجود واقعي للجنّي والساحر.
- وقد لجأ كثير من الروائيين في الخليج العربي إلى توظيف الحكاية الخرافية مصدراً مرجعياً لكتاباتهم، فاستغلّوها بذكاء فني، واستمدّوا منها عنصر العجائبية والغرابة، مما أضفى على نصوصهم طابعاً سردياً مميزاً ينتمي إلى التراث الشعبي والأسطوري في آنٍ واحد.
- من بين النماذج البارزة التي تحمل الطابع الخرافي والعجائبي، ما جاء في قصة مولد سيدنا موسى عليه السلام، كما ورد في تفسير الطبري. يروي الطبري:
- "فانطلق به الماء حتى أوفى عند (قَرْصَة) مستقى جوازي آل فرعون، فرأينه فأخذنه، فَهَمَمَ أَنْ يَفْتَحَ الباب، فقال بعضهن لبعض: إِنَّ فِي هَذَا مَالاً، وَإِنَّا إِنْ فَتَحْنَاهُ لَمْ تُصَدِّقْنَا امْرَأَةً فرعون بما وجدنا فيه، فحملنه كهَيْئَتِهِ لَمْ يُحَرِّكَنَّ مِنْهُ شَيْئاً حَتَّى دَفَعْنَهُ إِلَيْهَا، فَلَمَّا فَتَحَتْهُ رَأَتْ فِيهِ الْغَلَامَ، فَأَلْقَى اللَّهُ عَلَيْهِ مِنْهَا مَحَبَةً لَمْ يُلَقَ مِثْلُهَا مِنْهَا عَلَى أَحَدٍ مِنَ النَّاسِ".
- "وأصبح فؤاد أم موسى فارغاً...".⁽⁸⁸⁾

(87) صالح، نضال: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، الجزائر: اتحاد كتاب العرب، 2010م، ص112.

(88) سورة القصص، الآية 10.

من ذكر كل شيء إلا من ذكر موسى، فلما سمع الذبّاحون بأمره أقبلوا إلى امرأة فرعون بشفارهم يريدون أن يذبّحوه... فقالت للذبّاحين: انصرفوا عني. فإنّ هذا الواحد لا يزيد في بني إسرائيل، فأتى فرعون فاستوهبه إياه، فإن وهبه لي كنتم قد أحسنتم وأجملتم، وأن أمر بذبّحه لا المكم. فلما أتت به فرعون قالت: "قُرُّهُ عَيْنِي لِي وَلَكَ". (89)

قال فرعون:

"يكون لك، فأما أنا فلا حاجة لي فيه".

فأرسلت امرأة فرعون إلى من حولها من كل أنثى لها لبن، لتختار له ظنراً (مرضعة)، فجعل كلما أخذته امرأة منهن لترضعه لم يقبل ثديها، حتى أشفقت امرأة فرعون أن يمتنع من اللبن فيموت، فحزنها ذلك، فأمرت بأن يُخْرَجَ إلى السوق، مجمع الناس، لعلها تجد له ظنراً يقبل منها. لكنّه لم يقبل من أحد...

وفي هذه الأثناء، أصبحت أم موسى، فقالت لأختها:

"قَصِيهِ واطلبيه، هل تسمعين له ذكراً؟ أحيّ ابني، أم قد أكلته دوابّ البحر وحيّتان؟" وقد نسيت ما كان الله وعدها... فبصرت به أخته عن جنب وهم لا يشعرون، فقالت من الفرح، بعدما أعياهم أمر الظنورات: "أدلكم على أهل بيت يكفلونه لكم، وهم له ناصحون". فأخذوها وقالوا:

"وما يدريك ما نُصَحهم له؟ هل يعرفونه؟" حتى شكّوا في أمرها.

فقالت: "نصحهم له وشفقتهم عليه، رغبتهم في ظنّورة الملك، ورجاء منفعتهم".

فتركوها، فانطلقت إلى أمّها فأخبرتها الخبر، فجاءت، فلما وضعته في حجرها، نزا إلى ثديها حتى امتلأ جنباه.

فانطلق البُشراء إلى امرأة فرعون يُبشّرونها: "قد وجدنا لابنك ظنّراً".

فأرسلت إليها، فأنت بها، فلما رأت ما يصنع بها، قالت لها:

"امكثي عندي، تُرضعين ابني هذا، فإنني لم أحبّ حبّه شيئاً قط". (90)

تشير الروايات السابقة إلى تلك المرحلة الدقيقة من حياة النبي موسى عليه السلام، بعد أن ألقته أمّه في اليمّ، داخل تابوت مغلق عليه. فإذا بالتابوت يسير في نهر النيل، تخفضه الأمواج مرة، وترفعه أخرى، حتى وصل إلى بيت أعدائه، ليكون لهم عدواً وحزناً مبيّناً.

وفي مشهد عجائبي رمزيّ، تظهر ابنة فرعون وقد شُفّيت من برصها عند رؤيتها له، في إشارة إعجازية إلى أن هذا الطفل ليس طفلاً عادياً؛ بل يحمل أمارات إلهية خارقة، أبرزها أن: "عينا الطفل كانتا دائماً معلّقتين إلى السماء".

(89) سورة القصص، الآية 9.

(90) الطبري، محمد بن جرير: جامع البيان عن تأويل آي القرآن (تفسير الطبري)، ج16، ص66.

هذه الإشارات الرمزية توظف الحدث الديني بطريقة تمزج بين الواقعي والعجائبي، لتؤسس سردًا خارقًا ينبني على التدخل الإلهي والتقدير المسبق للمصير.

ومن الممكن القول إن الخرافة في الخليج العربي قد شكّلت صورتها السردية من خلال اعتمادها على الموروث الثقافي القديم، لا سيما الموروث الديني والتراثي، الذي وُظف ليكون رافدًا رئيسًا للعجائية في المتن الحكائي الخليجي.

(كرامات الصالحين والأولياء- المس والشعوذة والسحر)

1. كرامات الصالحين والأولياء

تُعد كلمة "كرامة" من بين الوحدات المعجمية الأساسية التي يستند إليها معجم كتب طبقات الصوفية، إذ ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالعنصر الفاعل الذي تُترجم له هذه الكتب، وهو "الولي". وقد اهتم بعض مؤلفي هذه الكتب بتحديد الدلالة المفهومية والشرعية لكلمة "كرامة"، ومن ذلك ما قيل:

"فمن كرامات الأولياء: خرق الحجب لهم، فلا مانع عقلا ولا شرعا أنّ الله تعالى يكرم وليه؛ بأن لا يجعل بينه وبين الذات الشريفة ساترا ولا حاجبا".⁽⁹¹⁾ كما أقر بها إمام المتكلمين القشيري، قائلاً:

"إن المعجزات تختص بالأنبياء، والكرامات تكون للأولياء".⁽⁹²⁾

وقد ذكر الإمام أبو حامد الغزالي -رحمه الله- كرامات الأولياء ضمن حديثه عن تعدد أنواع الكتابة الصوفية.

فالتمييز بين هذه الأنواع يتم على أساس الخصائص الخطابية التي يتميز بها نمط كل كتابة صوفية، حيث تظهر الكرامة علامةً فارقةً في السرد العجائبي الصوفي، تتقاطع مع الأسطورة والخراف؛ ولكنها تنتمي إلى فضاء المقدس واليقين الإيماني، لا الخيال الأدبي أو الفلكلوري.

وتتحدد الكتابة الصوفية مثل أنواع الكتابات الأخرى من خلال مجموعة خصائص يجب توافرها. ولنتمكّن من الحديث عن الكتابة الصوفية لا بد من أركان ثلاثة تتحقق في هذه الكتابة، وهي: (الغرض، والمعجم التقني، والمقصد)؛ وهي أركان تكون وحدة غير قابلة للتجزئة. يتحصل من هذا التحديد أن الكتابة الصوفية مثل أنواع الكتابات الأخرى (الشعرية أو التاريخية) تعتمد اللغة التي تقوم بتحويلها إلى مُتتالية من الأفعال اللغوية، وما يمكن أن يميزها من الكتابات الأخرى التي تشترك معها في وسيلة اللغة هو المعجم الخاص بها، والثيمة الأساسية التي تدور حولها، والمقاصد

(91) الشحاري، عبد الله بن سعيد: منتهى السؤال على وسائل الوصول إلى شمائل الرسول، دار المنهاج، جدة، ط3، 2005، ج4، ص353.

(92) القشيري، عبد الكريم: الرسالة القشيرية، تحقيق عبد الحليم محمود، دار المعارف، القاهرة، ج2، ص521.

التي تُوجهها. غير أن الكتابة الصوفية أنواع، فهي تتوزع بين الشعر الصوفي والطبقات الصوفية وغيرها.⁽⁹³⁾

والمنبع الثري بالنسبة إلى السرد العجائبي يكمن في تراثنا العربي، والتصوف يعد من تلك المصادر، حيث "تخرج الكلمة من المعجم التداولي، وتقتصر على محمول محدد، يعطيها دلالة خاصة في سياق النص اللاهوتي عبر شحنه بدلالة خاصة، مثل الصلاة، الصراط، القسطاس؛ فنجد أن التراث الصوفي ينتج في المستوى المعرفي شحنًا للكلمات بدلالات جديدة، مثل "القضب، الفناء الحلول، الحب، الوجد التوحد،... لتوظيفها عبر سياقاته الخاصة، فتخلق الغرائبية والعجائبية التي تعبر عن الحالة الصوفية، كما تروي حالاتهم وقصصهم".⁽⁹⁴⁾

ومن الجدير بالذكر أن الأدباء اتجهوا في كتاباتهم إلى التراث الصوفي يوظفونه في إبداعهم، سواء أكانوا صوفيّين أم غير صوفيّين، وقد لعبت الكرامات دور النبوة في الرواية، إذ وظف الأدباء العرب بصفة عامة -والخليج بصفة خاصة- الكرامة في الشعر والنثر، ولعلمهم أرادوا للكرامات أن تكون أكثر واقعية. ناهيك عن أن الكرامات أثرت خيالًا من الحكوات الأخرى، يقول "محمد أبو الفضل" في تعريف الكرامة: "النص الكراماتي هو نص روائي لا متناهٍ، يستطيع أن يواكب العصور كي يتجاوزها، وهو التدوين الشعبي للأحداث والدول، والتأريخ الهلامي لسيرة الأولياء، أو ما يُطلق عليه، حيث يبدع الشعب في تخليد حياة أوليائه وكتابة سير حياتهم وفق رؤيته لهم؛ ولهذا فقد أخطأ المؤرخون كثيرًا عندما أزاحوا الكرامات الصوفية جانبًا، إذ أهملوا بذلك جانبًا خصبًا من طرائق البحث في الوجه الآخر للمجتمع، أشبه بالتأريخ الشعبي للحياة كما يتصورونها ويتمنونها".⁽⁹⁵⁾

عند التأمل في الكرامة الصوفية وكيفية توظيفها في الأدب الخليجي، نجد أن ذلك يرجع إلى أسباب مهمة، منها أن الروائي يرغب أحيانًا في حيك روايته عبر التنبؤ بمصير بعض شخصياته. ولسدّ هذا الاحتياج السردية، يلجأ الأديب إلى استخدام الكرامة الصوفية آليةً تُضفي بعدًا روحانيًا ورمزيًا على النص، وهو ملمح ظاهر في كثير من الروايات الخليجية المعاصرة. وتوظف الكرامة الصوفية توظيفًا أدبيًا لا عقديًا، خصوصًا في سياقات سردية يكون فيها: التنبؤ محرّمًا دينيًا، وقراءة الغيب ممنوعة شرعًا؛ لكن النفس البشرية بطبيعتها تميل إلى البحث عن الطمأنينة حيال حوادث المستقبل.

(93) مفتاح، محمد: دينامية النص، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1987، ص129.

(94) حسن، جعفر: قراءات في تجربة عبد القادر عقيّل السردية، مجموعة مؤلفين، إدارة المكتبات العامة، 2019.

(95) بدران، محمد أبو الفضل: أدبيات الكرامة الصوفية - دراسة في الشكل والمضمون، المطبعة الكاثوليكية، ط1، بيروت، 2002، ص20.

وهنا، يسدّ الأدب هذه الحاجة، عبر الرموز والخيال، دون الاصطدام المباشر بالمحرمات. ولعلّ هذا ما دفع الشعراء والمبدعين العرب إلى التعامل مع موضوع النبوءة بحذر عقلائي، كما فعل أبو تمام حين صاح أمام المنجمين الذين حدّروا الخليفة العباسي المعتصم من فتح "عمورية"، قائلاً في بيتين شهيرين:

"السيف أصدق أنباءً من الكتب.. في حدّه الحدّ بين الجد واللعب

بيض الصفائح لا سود الصحائف في متونها جلاء الشك والريب".

كما يتكرّر هذا الموقف في رواية "وا إسلاماه" لـعلي أحمد باكثير، حين حضر المنجم مجلس جلال الدين وقال له: "إنك يا مولاي ستهزم التتار ويهزمونك، وسيولد في أهل بيتك غلام يكون ملكاً عظيماً على بلاد عظيمة ويهزم التتار هزيمة ساحقة..."

فالتفت إليه جلال الدين قائلاً: "يا هذا، لا يعلم الغيب إلّا الله".

وحين حاولت جهان خاتون التلطف مع السلطان، قالت له: "إن المنجم أحقر من أن يعرف الغيب، يا مولاي".⁽⁹⁶⁾

بعد النظر في الروايات الخليجية المعاصرة، وبخاصة في تحليل مكونات الكرامة من حيث الخطاب والتركيب، يمكن القول إنّ الكرامة تتسم ببنية أسطورية مميزة، تُخالف النصوص ذات الطابع التاريخي الوثائقي.

إذ يُحقّق "الولي" في هذه النصوص مجموعة من الوظائف، انطلاقاً من قدرته الأسطورية (البركة)، وهو ما يشكّل نوعاً من التعاقد الرمزي بينه وبين المجتمع، حيث يصبح الولي عنصراً من عناصر التوازن الاجتماعي.

ويهدف هذا التحليل -بالخصوص- إلى تفكيك مكونات الكرامة في علاقتها ب: اللغة، والوظيفة السردية، وبعض النصوص المرجعية، كالحكاية الشعبية.

السحر والمسّ والشعوذة كرافد للعجائبي

نظراً لكون السحر والمسّ والشعوذة من أقدم الظواهر التي عرفها الإنسان البدائي (إنسان ما قبل التاريخ)، فقد ارتبطت هذه الظواهر منذ القدم بفكرة الإتيان بالعجائب، عبر عوامل فوق طبيعية يُفترض أنها متاحة لأولئك الذين يُمارسون السحر.

وتدور حول السحر نظريتان أساسيتان:

1. النظرية الشخصية: وهي ترتبط بالمراسم التي يضعها ممارسو السحر بأنفسهم، وغالباً ما تكون هذه المراسم منفصلة عن أي إطار ديني، ولذلك تُعدّ سحراً صرفاً.

(96) باكثير، علي أحمد: وا إسلاماه، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1990، ص 76.

2. النظرية الموضوعية: ترى السحر مجالاً مستقلاً عن الدين، وله خواصه الخاصة وأصله النفسي والتخيلي، ويُعدّ -في هذا السياق- نوعاً من العلم "البدائي" الذي يستند إلى قوانين متخيلة تهدف إلى تعطيل القوانين الطبيعية المنظمة للكون. عند الولوج في تجربة القاص عبد القادر عجيل، نجدها تتميز بعدة سمات فنية وفكرية، من أبرزها:

- الانشغال بالتحولات النفسية والفكرية للشخصيات،
 - والاهتمام بالجوانب الروحية والماورائية،
 - وتوظيف الإيحاءات والرموز الصوفية في بنية القصة.
- إذ يبنى عجيل عالمه السردي عبر امتزاج وإع بين الواقعية، والرمزية، والفانتازيا، ما يُضفي على نصوصه بُعداً عجائباً مفتوح التأويل، غنياً بالدلالات.
- كما يُلاحظ في مجمل أعماله انشغاله بفكرة "الموت"، لا بوصفه نهاية؛ بل بكونه جزءاً من تحوّل كونيّ روحيّ، يتّسق مع رؤيته الصوفية للوجود والعدم.
- يقول الجيلاني: (قاسَيْتُ الأهوالَ في بدايتي، فما تركتُ هَولاً إلّا ركبته... وطرقنتي الأهوالَ حتى حسبوا أنّني مَـتُّ، وجاءوا بالكفن، وجعلوني على المغتسل. ثمّ سَرى عَنّي وقمْتُ... ثمّ بعد ذلك طرقنتي الأهوالَ، فكنتُ أتمنّى مَنْ يكشفها لي... ثمّ عرفته بعد، وكشف لي جميع ما كان يُشكّل عليّ...).

روائيّ، كاتبُ قصةٍ قصيرة، من مواليد المنامة 1954، البحرين.

عُيّن رئيساً للشؤون الثقافية بإدارة الثقافة والفنون بوزارة الإعلام، ومدير تحرير مجلة (البحرين الثقافية) الفصلية الثقافية التي تصدر عن وزارة الإعلام.

عضو أسرة الأدباء والكتاب في البحرين منذ عام 1974، وتولّى رئاسة مجلس إدارتها.

من مؤسّسي جمعية هواة الموسيقى الكلاسيكية في البحرين، ومن مؤسّسي جمعية البحرين لتنمية الطفولة.

أسهم في تأسيس المجلة الفصلية (كتابات) التي صدرت عن مؤسسة دار الغد للنشر والتوزيع في عام 1976، وتولّى إدارة تحريرها حتى عام 1984، وأسهم أيضاً في تأسيس مجلة (كتابي) للأطفال، والمجلة الفصلية (كلمات) التي صدرت عن أسرة الأدباء والكتاب في البحرين في عام 1986.

من إصداراته:

- استغاثات في العالم الوحشي - قصص قصيرة - 1979
- مساء البلورات - قصص قصيرة - 1985

- موضوعات حول العامية والشعر العامي - عمل مشترك مع الشاعر قاسم حداد والشاعر عبد الرحمن رفيع - 1986
 - رؤى الجالس على عرش قدامه بحرٌ زجاجٌ شبه البلّور: الشوارق - نص - 1991
 - الشوكران - قصص قصيرة - 1994
 - كفٌ مريم - رواية - 1997
 - أيام يوسف الأخيرة - رواية - 1999
 - من سرق قلم ندى؟ - 1977
 - الاتفاق - 1980
 - الغيمة السوداء - 1980
 - من يُجيب على سؤال ندى؟ - عمل مشترك - 1986
 - حكايات شعبية من الخليج - ج1، ج2
- "كنتُ أؤمر وأُنهي في النوم واليقظة، وكان يغلبُ عليَّ الكلام، ويزدحم في قلبي إن لم أتكلم به، حتى أكاد أختنق، ولا أقدر أن أسكت".
- ويشكّل هذا التوظيف للإيحاءات عنصراً مهماً عند عبد القادر عقال في بناء القصة، فهو ينشغل دائماً بالموت، إذ يعدّه تحوُّلاً للإنسان من حياةٍ إلى حياةٍ بلا نهاية.
- وتهتم كذلك كتابات عبد القادر عقال بالقضايا الاجتماعية، من خلال رسم المعاناة بطريقة فنية تُجند كل الطاقات، والخبرات، والتقنيات، بما في ذلك الحلم، واللامعقول، والخرافة، وغيرها، ممّا يجعل طرح هذه القضايا غير مسطّح، وبعيداً عن أن يكون خطاباً اجتماعياً مباشراً.
- ومن الممكن رصد هذا من خلال بعض النصوص:
- "احتبست الصرخة في حلقي، وشعرت بألمٍ يشطر قلبي، ولم أعد أعرف ماذا أقول أو ماذا أفعل، وحين لم أجد عندي سؤالاً تركني ودخل البيت ثانية.... كانت جالسة وهي تبكي بحرقه مؤلمة، ترددت كثيراً وكدت أعود أدراجي".⁽⁹⁷⁾
- كما يكتب عبد القادر عقال عن الطفل والطفولة الضائعة والمحرومة والمعدبة بعمق وحرارة وصدق من عايش هذا الواقع، واختزنه في ذاكرته، ولعل أبرز ملامح عبد القادر عقال هي "العجائبية"، وسوف نرصد بعضاً من تلك الملامح، خاصة في رواية "اثنا عشر ذنباً على مائنتي"؛ فبمجرد النظر في العنوان تشعر بالرغبة في أن تقتش فيما يحمله من معاني، وما يحمله من شغف للوصول إلى ما وراءه، وهذا يمثل عبقرية للقاص العجائبي عبد القادر عقال.

(97) عقال، عبد القادر: اثنا عشر ذنباً - قصص قصيرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ووزارة الإعلام بمملكة البحرين، 2006، ص69

وعلى أية حال، فمن ملامح الإبداع عند عبد القادر عجيل أنه يدفعنا إلى العجائبية في غير إدراك:

"واندفع من باطن الأرض تتين، دائرة أسنانه المُرعبة، من فمه تخرج مصابيح شرار، والنار تتطاير منه، ومن منخريه يخرج دخان كأنه قِدْرٌ منفوخ. فأمر جنوده بحبسي، ثم مشطوا جسدي بأمشاطٍ من حديد، حتى تساقط لحمي، وفصح جسدي. ولما لم أقتل، أمر بأوتادٍ طوالٍ من حديد، وتدٍ في رأسي، فسال منها دماغي. وأمر بالرصاص فأذيب، وصُبَّ عليّ، ثم أمر بسارية من حجارة، وُضعت على بطني. ولكنتي عدتُ إلى الحياة".⁽⁹⁸⁾

ومن الممكن القول إن تلك الأساطير هي نواة من العنصر التراثي العربي القديم، "أسطورة التتين من أساليب تعذيب العبيد في ماضي الخليج العربي، فإحماء القدور المصنوعة من النحاس في الشمس ووضع العبد الذي يحاول الفرار عليها لينسلخ جلده عقاباً على اجتراح الحرية، ماثل في ذاكرة جيل الآباء".⁽⁹⁹⁾ واكتفينا بالقليل في رصد العجائبية الخاصة بالكاتب محل الدراسة، فالبحث يدور حول فلك العجائبية في روايات عبد القادر عجيل، ولعل الصفحات القادمة تكون أكثر تعمقاً في رصد تلك الملامح الخاصة بكتابات القاص - محل الدراسة.

رواية: اثنا عشر ذنباً على مائدتي⁽¹⁰⁰⁾

رحلة مدرسية إلى منطقة خلاء بين الجبال، يقود الرحلة الأستاذ عيسى ومعه أربعون طالباً، ينصبون خيمتهم بين الجبال. هذا هو الجزء الأكيد والواضح من القصة، أما باقي القصة فيفسره عنوان القصة الثانية في المجموعة: (أكاد لا أشك ولا أكاد أوقن)؛ فالقارئ لا يعرف: هل تحدث هذه الأحداث فعلاً؟ أم أنها أحلام يقظة؟ أم هلوسة؟

ويستخدم الكاتب تقنيات عديدة ليُبقي القارئ في هذه الحالة الـ "بين وبين"، بين الشك واليقين، وأهم هذه التقنيات: التكرار، والخلم داخل الخلم.

وتُعدّ رواية "اثنا عشر ذنباً" من الروايات التي تحتاج إلى فك رموزها، فهي تحمل شفرات لنصٍ خفي، يخوض فيه القارئ مغامرة شيقّة للوصول إلى النص الكامل.

تقول "منير عتيبة": ينتمي كتاب عبد القادر عجيل "اثنا عشر ذنباً على مائدتي" إلى ما أسميه بالكتاب الشفرة، فالنص الذي بين يدي القارئ هو النص الظاهر؛ لكنّ هناك نصّاً آخر خفياً أو تحتياً لا تكتمل القراءة دون العثور عليه، ولا يتم العثور على النص التحتي إلا من خلال فك

(98) عجيل، عبد القادر: اثنا عشر ذنباً - قصص قصيرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ووزارة الإعلام بمملكة البحرين، 2006. ص 22

(99) عجيل، عبد القادر: (دراسة عجائبية من منتج القاص عبد القادر عجيل)، مقابلة شخصية (ملحق الأطروحة - المقابلات -).

(100) عجيل، عبد القادر: اثنا عشر ذنباً - قصص قصيرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ووزارة الإعلام بمملكة البحرين، 2006.

شفرات النص الظاهر، هذا النص التحتي هو الركيزة والأساس الذي تم عليه بناء النص الظاهر، والتوصل إليه هو الجهد الذي يطلبه الكاتب من قارئه ليصلا معًا إلى النص الكامل، وهو هنا يشبه المثل الشهير لجبل الجليد الذي لا تظهر إلا قمته؛ لكن معظمه مخفي تحت سطح الماء، والقارئ في تعامله مع مثل هذه النصوص يخوض مغامرة بقدر ما هي شيقة وممتعة، هي متعبة وغير مأمونة العواقب، وقد يكون القارئ هنا تايترك غير بصيرة فتصطدم بالجزء الخفي من جبل الجليد فيتحطم عليه النسان الظاهر والتحتي معًا، وإما أن يكون قبطانًا ماهرًا وغواصًا أكثر مهارة، فيجد النص التحتي أو يجد بعضه حسب قدراته واجتهاده، ليكمل لديه نص قصصي ينتمي إلى القارئ بقدر ما ينتمي إلى الكاتب ذاته".⁽¹⁰¹⁾ إذن، فالنص لا يصل القارئ إليه إلا إذا كان يمتلك قدرة فاعلة على تقصي أبعاد ما خفي بداخل النص الظاهر، "كن أعمى عن مشاهدة أحد سواها، وأصمًا عن سماع كلام غيرها، وجاهلاً عن عالم دون عالمها. يا صاحب العينين، أغمض عينيك، عن العالم، وأهل العالم كله، وافتح عينيك، عليها، وعلى جمالها المقدس".⁽¹⁰²⁾

ويحمل عنوان الكتاب إيحاءً شيقاً يوحي لك بقصص مغامراتٍ ورعبٍ مسلّية؛ لكنّ التأويل يُحيلك إلى العشاء الأخير للسيد المسيح، فقد أولم السيد المسيح لحواريّيه وليمة فصح اليهود، وكان على مائدته اثنا عشر حوارياً، وبعد ساعات، كانت وليمة العشاء الأخير، وكان على المائدة أحد عشر حوارياً، بعد ذهاب يهوذا ليشي به. والمشكلة في هذه الإحالة أن الناجين من الطوفان في قصة (اثنا عشر ذنبًا على مائدتي) هم اثنا عشر فردًا دون الأستاذ عيسى.

ثم تقرأ الإهداء، وتقف أمام المقتطف الذي وضعه الكاتب من دون عنوان، من كلمات حانية لشخصية مرام في ليلة البلور⁽¹⁰³⁾ (قصص قصيرة 1994)

يعقد عبد القادر عقيل لقصصه الأربع في "ليلة البلور" عناوينَ هي عبارة عن أرقام: (1، 2، 3، 4)، وتبدأ أولى قصصه بصورة يرسمها لحال كاتب وناشط، بينما هو في الطائرة ومتوجّه نحو باريس: "اجتازت الطائرة الجدار الذي قال عنه العالم (ماكس بلانك) إنّه الجدار الذي يفصل الحدود القصوى بين عالمنا الماديّ عمّا قبله".⁽¹⁰⁴⁾

إذ يتعرّف فجأة إلى مضيعة كانت تُوليه كبير الاهتمام، ثم يُفاجأ -بعد تبادل الحديث معها- بأنها صاحبة نزعة عدوانية خفية تجاه العرب. ويتّضح في هذه القصة إتقان الكاتب للتوصيف

(101) عتيبة، منير: النص التحتي وأعماق الجليد - قراءة في "اثنا عشر ذنبًا على مائدتي"، مقال منشور في بوابة الأهرام - المقهى الثقافي.

(102) عقيل، عبد القادر: اثنا عشر ذنبًا - قصص قصيرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ووزارة الإعلام بمملكة البحرين، 2006، ص 5.

(103) عقيل، عبد القادر: ليلة البلور، أفكار للثقافة والنشر، ط 1، 2017، صفحة الإهداء

(104) عقيل، عبد القادر: ليلة البلور، ص 14.

وسرد تفاصيل المشاهد بدقة، فهو يُحيلنا، معها وفي صياغاتها، وعلى جناحي التشويق، إلى مطارح متنوّعة، ومواقف وأحاسيس بانورامية.

يعقد عبد القادر عقيل في القصة الثانية تأملات وتفكرات في حال البشر، وفي وجودنا ومصائرنا، ويتبدّى هنا مدى العمق في التفكير والتساؤل لدى الكاتب، عبر تقليبه جملة من التساؤلات، يحاول من خلالها التعرّف إلى الكثير من الأشياء الغامضة والساكنة المحيطة بنا: "أخرجوا الموتى، تحرّكوا نحوي، ولّفوني في الملاءة البيضاء، وربطوني بإحكام".

وينتقل الكاتب في "ليلة البلور" إلى مفاصل كثيرة في هذه المعاناة، ليُطلعنا على حال الناس بينما يصدّون النار والقصف بأجسادهم العارية، ويختم عقيل قصته: "شعرتُ بانقباضٍ في معدتي، وصعوبةٍ في التنفّس، كنتُ أحتقنُ، وأصبْتُ بدوّارٍ شديد، وبدأتُ أفقدُ الوعي. شاهدتُ مئاتِ الأطفال يتقدّمون نحوي، كلّ يحمل في يده عصفورًا ميتًا، كانوا يبتسمون ويردّدون بصوتٍ واحد: (يا مقلّب القلوب والأبصار، يا مدبّر الليل والنهار، يا محوّل الحول والأحوال، حوّل حالنا إلى أحسن حال)".

أمّا بطل القصة في "ليلة البلور" في رابع القصص، فيحاول كشف الأفاعي، وكشط القشور، وفي هذا الخضم، يظهر لنا البطل غارقًا في استسلامه لليأس، خائر القوى.
(يوم آتٍ كسارقٍ في الليل) قصص 2019. (105)

ابتدأ عبد القادر عقيل مجموعته القصصية باقتباس من "الكتاب المقدس" تشرّع لخرابٍ آتٍ: «هذا مبتدأ الأوجاع!... ستأتي أزمة حرجة، وسوف تسمعون عن حروب وأخبار حروب، لأنه تقوم أمة على أمة ومملكة على مملكة، وتكون زلازل عظيمة في أماكن ومجاعات وأوبئة»، وهي بداية يعرض فيها الألم والوجع والحزن لما هو قادم، فالأزمة القادمة تنذر بألم وحروب ومجاعات، فالألم تبني على أمة قبلها. وتحتوي المجموعة القصصية على (اثنتي عشرة قصة قصيرة)، وتتخذ تلك المجموعة طابع الأدب المليء بالسواد والندم، ويبدأ عبد القادر عقيل تفاصيل وجعٍ ما، بدءًا بـ "الليلة القرمزية"، تلك التي تحيرُ محققًا يحقق في حادثة انتحارٍ لفتاة، ويُبتلى أخوها باكتئاب، يتخلّق عن عذابٍ متتالية يعيشها هذا الأخ هو وعائلته، وصولًا إلى «ليلة يلداء»، حيثُ الأمل المرتجى، رغم يأس اللحظة التي يراودُ لها أن تجيء فلا تجيء، بيد أن عجزًا طاعنةً في السن، تؤكدُ على نسيان الأوقات الصعبة: "أضيئوا الشموع إلى الصباح، وانسوا ظلمة الليل الطويل، وبرد الشتاء، وتقلب الحوادث، عسى أن يتبدل حزننا فرحًا، وهمومنا سعادة، وضيقتنا فرحًا، ويكون يومنا أفضل من أمسنا". (106)

(105) عقيل، عبد القادر: يوم آتٍ كسارقٍ في الليل - قصص قصيرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2019.

(106) عقيل، عبد القادر: (دراسة عجائبية من منتج القاص عبد القادر عقيل)، مقابلة شخصية (ملحق الأطروحة - المقابلات -).

ويواصل عقيل سرد الألم، ففي "حرب العصفير"، يصور حرباً شاملة، ولهذه الحرب أمرٌ وزعيمٌ، يطلب من حشود المحاربين، أطفالاً، وعجائز، نساءً ورجالاً، أن يطاردوا العصفير ويتلقوها "أينما كانت، وحيثما ذهبت، من دون أن يخذعكم جمال ريشها، وبراءة مظهرها، فهي مليئة بالخبث والجشع، وهي السبب لجوعكم وشقائكم"؛⁽¹⁰⁷⁾ وتبدأ المعركة، ويذهبون بكل أسلحتهم نحو تحقيق النصر فيها، وعقيل يصور هذه الظلمة للإنسان الذي يجلبُ لنفسه ولغيره، وللکائنات الأخرى الشقاء، عبر حربٍ مليئة بالخوف، تجلب هذه الحروب الظلمة السوداء والعتمة، ومن الممكن القول إن هذا يعكس واقعاً يمكنُ مقارنته بواقع ما آلت إليه كثير من الكائنات؛ لا بل يمكنُ كذلك أن تكون تصويراً واقعياً لحربٍ على العصفير، كما وقع في الصين، حيثُ «حرب الآفات» التي أدت في نهاية المطاف إلى مأساة كبيرة.

وفي نهاية المطاف، بعد هذا الحزن والأذى، يصل عقيل بقارئه إلى طمأنينةٍ تحملُ التأويل؛ بين الوهم، والواقع، تلك الطمأنينة التي تضعها كل الميثولوجيات، لتؤكد للإنسان بأن هناك مكاناً حيثُ كل ألمٍ معدوم؛ مكاناً أشبه بجنة عدنٍ، أو أرض خلاص، أو أرض ما بعد المخلص، إنها اليوتوبيا الحلم، الشبيهة بدلمون جلامش، يقول عقيل: "أرض دائرية الشكل مثل زهرة اللوتس ذات الأوراق الثماني، فيها أربعة أنهار جارية مأوها أشد بياضاً من الثلج، وأحلى من العسل، وسهول واسعة خضراء تكسوها الأعشاب والأزهار وسط الجبال، لا شمس فيها، ولا قمر، ولا ليل، ولا ظلام، ولا برد، ولا حر، ولا مرض، أرضٌ تجد فيها الهدوء والسكينة، إذا لا حروب ولا ظلم، ولا طمع، أهلها لا ينامون، يعيشون في راحة وسعادة أبدية، أعمارهم مديدة تبلغ المئات من السنين، وأجسادهم جميلة لا تشيخ، وفيها عين الحياة التي من يشرب منها لا يموت حتى يكون هو الذي يطلب الموت".⁽¹⁰⁸⁾

الشوكران (قصص قصيرة 1994م)

ابتدأ عبد القادر عقيل مجموعته القصصية باليوم الرابع تلك البداية التي وصلت إلى قمة المعاناة التي يتلقاها في جوف السفينة، فهو ملقى على فراش من الخيش، يرافق الجرذان، والصراصير تسير على جسده، وقد مزقه الألم، ولحمه تساقط، هذه العتبة تشي بمدى صعوبة الرحلة في بدايتها. وتجسد قصص الشوكران المعاناة والألم اللذين يلخصان كتابات "عبد القادر عقيل"، يقول: "هذا هو اليوم الرابع منذ أن أبحرنا. هذا هو اليوم الرابع وأنا في جوف السفينة، ملقى بإهمال على فراش من الخيش.. رفيق الجرذان السمينة التي تتراكم بشغب من حولي، والصراصير الدهنية التي تتحرك بحرية على جسدي وتتساقط بغباء على رأسي. هذا هو اليوم الرابع، والألم الرهيب يمزق جسدي، لحمي تساقط، عظامي برزت، جلدي به فتحات غائرة،

(107) عقيل، عبد القادر: يوم آتٍ كسارق في الليل - قصص قصيرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2019، ص112

(108) عقيل، عبد القادر: يوم آتٍ كسارق في الليل - قصص قصيرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2019، ص95.

صوتي اخشوشن، وعدت لا أقدر على التنفس، أسناني تساقطت، وفقدت حاسة التذوق؛ قدماي تقرحتا، وعدت لا أقوى على السير، يدي التوت، وأصبحت كالمخلب الصلب، وجهي تغيرت ملامحه ومعالمه، شعري تساقط، لقد تعفنتُ تمامًا، وليس بوسعي أن أحيَا". (109)

وصولًا إلى اليوم السابع، والألم ما زال رقيقًا:

"هذا هو اليوم السابع منذ أن أبحرنا. وهذا هو اليوم الثاني ولم يطلّ عليّ وجه الطباخ العريض، ولم يحضر لي طعامًا، ولم أسمع أية أصوات، حتى الرّبّان توقّف عن قراءة سورة ياسين. لا شيء سوى صوت تمايل الصارية، وارتطام الموج بالسفينة.

صرختُ مناديًا عدّة مرات. استولى عليّ الذهول والانسحاق، فثمّة ما يُقلق في الأمر". واختتم عبد القادر عقيل رحلته في السفينة بحديثه عن المرايا، وكانت نهايته أنّه نكح كلّ المرايا؛ وبهذا الدعاء الذي وصل فيه إلى غايته المنشودة من توظيف أدواته في رصد آلامه ومعتقداته: "وسط مرايا كثيرة تُحيط بي من كلّ صوب، جلستُ على الرمل الحارق، أرى كيف تلتفت المرايا إليّ وأنا في حضرتها.

سمعتُ المرايا تقول:

أنت أفضلنا، وأشرفنا، وأكبرنا، وليس في العصر من يُوازيك، فردّ أمرنا إليك، وكن منقذَ الأمة، والقائمَ بالحق، فإنّا تحت سمعك وطاعتك، والقائلون بما تراه، يا أعلم الناس، وأحكم الناس، وأتقى الناس، وأحلم الناس، وأسخى الناس.

نظرتُ إلى نفسي في المرايا، فوجدتُني مخلوقًا لم ترَ مثله عيناى. كان وجهي كالقمر الدّري، عليّ جلابيب من نور، شعري حالك الظلمة يسيل على منكبي، عيناى برّاقتان بلون العسل، شفتاى عقيق ريّان، وخدّى كالرمان، وحاجبي كالهلال، وجبهتي غرة البدر، كتفي بديعة، وعنقي كالمرمر، وقوامي مائس، أحرّك يدي فأنثر مسكًا، وأحرّكها مرة أخرى فأنثر دنانير. قمتُ ونكحتُ المرايا كلّها، فما بقي منها مرآة إلا ونكحتُها بلذّة عظيمة".

(109) عقيل، عبد القادر: الشوكران، المكتبة العامة بالبحرين، ط1، 1994، ص9- ص21-ص37.

الفصل الثّاني
السّيميائيّة العجائيّة في
خطاب عبد القادر عّقل

الفصل الثاني

السيميائية العجائبية في خطاب عبد القادر عجيل

تشكّل العتبات النصّية مفاتيح إجرائية فاعلة للولوج في فضاء النصّ والتأثير في متلقّيه، ويهدف البحث إلى دراسة عتبات النصّ الروائيّ في روايات عبد القادر عجيل للوقوف على طبيعة اشتغالاتها، واستثمار الروائيّ لها في التعبير عن رؤيته وتجاربه، والكشف عن دورها في جذب اهتمام المتلقّي للدخول في فضاء رواياته، فتثور عنده رغبة تدفعه إلى قراءتها وتفهم مقولاتها وتأويلها، ويسعى البحث في دراستها إلى الاعتماد على المنهج السيميائيّ لتجلية اشتغالاتها، وقد خلص البحث إلى أنّ الروايات التي كتبها عبد القادر عجيل بهذه العتبات بجميع أنواعها المختلفة. ومن الملاحظ أنّها ارتكزت في عتبة: عنوان الرواية الخارجي، وكذلك العناوين الداخليّة وصورة الغلاف ولونها أيضًا، والإهداء، والإضاءة، والتقديم، وقائمة الأحداث، والخاتمة، وعند النظر في هذه النصوص نرى أنّها قد أضاءت النصّ بكلّ جوانبه، وحقّقت الغاية المنشودة للمتلقّي للبحث والغوص في متن الروايات، كما حقّقت مقصدية الروائيّ الفنيّة والدلاليّة في اختيارها.

وإذا كان مفهوم النصّ في عرف السرديات والنظريات النقدية الحديثة مفهومًا غير مستقر، وما زال موجودًا وقائمًا، كذلك في منطقة لا تستجيب إلى أيّ معنى ثابت، أو مفهوم يقرّ فيه هذا المصطلح الإشكاليّ، فلا شكّ في "أنّ التأويلات التي تتّجه لسبر غوره هي الأخرى ستتخذ أشكالًا متفاوتة، وتتحوّل باتجاهات مختلفة لمقاربتة والحفر في معطياته ونصّيته، ولعلّ هذه التأويلات التي تستجيب لإغراءات النصّ إنّما تفتح أبوابًا شاسعة لمزيد من الإغراءات في البحث والغور إلى الأعماق المخفية لهذا المفهوم السرديّ. فعندما اكتنه الدرس النقديّ الحديث مطاوي العتبات النصّية، وما تحمله أو تضمّره من فتوحات ومفاتيح، تساعد النصّ على الحضور" (110).

وتساعد الناقد على الكشف، وكان في مضمّراته -أيّ الدرس النقديّ- "أنّ يكتنه البنيات التي يجعلها النصّ مرامي له، كي تستجلي أسرارها. وهنا جاء الدرس بالبحث في العتبات النصّية، لينتقل بالمصطلح النقديّ، والممارسة النقدية نقلة تفكيكية، تستبطن النصّ وتكشف ما ينطوي عليه من أسرار ثاوية في مضمّراته". (111)

ولم تكن الشّعريّات عند جبرار جينيت -فيما يخصّ العتبات النصّية- مجرد إجراءات شكلية، تبحث في التشكيل الجماليّ الشكليّ فقط، وإنّما هي إشارات، تظهر من العمق الجماليّ

(110) أحمد، محمد: عتبات النص: البنية والدلالة في رواية "غاردينا"، مجلة الإيضاح، العدد 36، المجلد 2، 2018.

(111) المرجع السابق، ص 36.

لهذا التشكيل الرائع، الذي يذهب تجاه تخصيص هذه العتبات، وبالتالي يعدّ النّظر معها كخطاب نصّي له تأويلاته المنفصلة والمتّصلة بالنّصّ أو المتن، لتشكّل القراءة حالة تخصيص لتلك الإشارات المحيطة به، ويهدف ذلك إلى الكشف عن العلاقات الكائنة والحاضرة بينها وبين المتن النصّي، الذي كان من قبل الشاغل الوحيد للصّراع النّقديّ، وتوجّهات المدارس النّقديّة، وكذلك البحوث التي تتّجه إلى التحليل النصّي للخطاب الروائيّ، والخطاب الإبداعيّ بصفة عامّة.

فقد "قام جينيت بتوسيع دائرة الشّعريّات، وتنويعه لمدخلها بتخصيصه كتابه (عتبات) لأحد المواضيع المعقّدة للشّعريّات المعاصرة وهو المناصّ، كمصطلح ما يزال يشهد حركيّة تداوليّة وتواصلية في المؤسّسة النّقديّة العالميّة للعلاقة التي ينسجها بما يحيط بالنّصّ وما يدور بقلبه من نصوص مصاحبة وموازية وبفاعليّة جمهوره المتلقّي له".⁽¹¹²⁾

ولعلّه بهذا التّوجّه أراد أن يوسع "من منطقة هذا الحفر والتأويل إلى مناطق حافّة ومتاخمة للنّصّ؛ لأنّه رأى بأنّ النّصّ/الكتاب قلّمًا يظهر عاريًا من مصاحبات لفظيّة أو أيقونيّة تعمل على إنتاج معناه ودلالته كاسم الكاتب والعناوين والإهداء، وبمساءلته لهذه المنطقة المحيطة بالنّصّ والدائرة بقلبه استطاع أن يضع مصطلح المناصّ أي ذلك النّصّ الموازي لنّصّه الأصليّ"⁽¹¹³⁾، وإنّنا نريد الدّخول في معترك هذه النّظريّات والأسس النّظريّة أو الموازيات النصّيّة؛ لأنّها أصبحت في معطيات الدّرس النّقديّ النّظريّ من المسلّمات التي لا يمكن الاستغناء عنها في محاولة التحليل النصّي وفي محاورة النّصّ الإبداعيّ ضمن معطياته النصّيّة.

وإنّ ما يهمّنا في هذا البحث النّظر والتّمعّن في بعض النّصوص العجائبية التي تخصّ المؤلف وتتّصل اتصالاً وثيقاً بتشكّله والعوامل التي شكّلت كذلك ثقافته، وبالتالي برؤى النّصّ الإبداعيّ الذي أنتجه، وسيتركّز البحث في هذا السّياق على الشّكل، والعنوان الموازي للمتن بحمولته التّخليّة، والدّلالية، ثمّ نتوقّف عند المناصّ الإلهاديّ الذي يشير من قريب أو بعيد إلى بؤرة إشاريّة إضافية كعتبة للدّخول في إغوائيّة النّصّ وإشاراته، سواء وجد بشكل مصرّح به مباشر أم لم يوجد، إذ إن غيابه عن النّصّ -أي الإهداء- يشكّل فراغاً دلاليّاً تأويليّاً تستجيب له القراءة النّقديّة، فالروايات التي يغيب عنها الإهداء تُضمّر خلف هذا الغياب فراغاً دلاليّاً واضحاً للقارئ، وهذا يكون أشبه بالإهداء الذي لا يشير إلى جهة، وإنّما إلى فكرة عابرة تؤكّد رؤى المؤلف.

بعدها نتوقّف عند المناصّات الدّاخلية المتّصلة بتقنيات التّوزيع السّرديّ للمتن، وما تحمل من دلالات وإحالات وإشارات متّصلة بالبنية الفنّيّة للمتن، فبعضها يكون على شكل عناوين تضغط النّصّ في كبسولات سرديّة متوزّعة على مساحة المتن لتشكّل رؤاها المختلفة للمتن

(112) بلعاد، عبد الحق: عتبات (جيرار جينيت من النصّ إلى النص)، تقديم: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008، ص19.

(113) حمداوي، جميل: مناهج النقد العربي الحديث والمعاصر، إصدارات نادي القصيم الأدبي، السعودية، 2009، ص96.

النّصيّ، كما في رواية (اثنا عشر ذنباً) لرجاء عالم، حيث تحمل هذه العناوين حملاتها التي تستمد أحياناً من حمولة العنوان، وأحياناً تستمدّ من المضمون النّصّي في الفصل الذي تخصّصه، وبعض الروايات تقتصر على التقسيم الرّقميّ، حيث تشير إلى فصول متتالية للبنى السردية، يكفّ عنها البياض النّصّي في آخر كلّ فصل، وفي بداية فصل آخر⁽¹¹⁴⁾، كما في رواية (ليلة البلور).

وهذه الروايات الأربع هي التي ستركز عليها بحثنا، وذلك من خلال محاور مختلفة، وهذا هو المحور الأول الذي نتوقّف فيه عند العتبات النّصّية لتكون هذه العتبات هي المؤدية إلى البحث النّقديّ، للكشف عن مسارات النّصّ الروائيّ وأسراره وخفائيه وبناءه الفنّية.

أولاً: العتبات النّصّية العجائبية:

تنوّعت العتبات النّصّية في روايات عبد القادر عجيل الأربع، وقد اتّخذت أشكالاً عدّة، تحقّق العمق العجائبيّ والغرائبيّ، فقد جاءت وفقاً لترتيبها على النحو الآتي:

عتبة الشكل:

يعدّ الشكل من العناصر المهمّة في دراسة النّصوص الموازية التي تشغل النّصّ، وهذا لا شكّ فيه: "فالنّصّ المحيط يتضمّن فضاء النصّ من عنوان ومقدمة وعناوين فرعية داخلية للفصول، بالإضافة إلى الملاحظات التي يمكن للكاتب أن يشير إليها، وكل ما يتعلق بالمظهر الخارجي للكتاب، كالصورة المصاحبة للغلاف، أو كلمة الناشر على ظهر الغلاف أو مقطع من المحكي"⁽¹¹⁵⁾. أمّا النّصّ الفوقي، فهو كل ما جاء خارج المتنّ من مطالعات الآخرين، والشّهادات والآراء التي تصبّ في قراءة النّصّ. وقبل الولوج إلى ماهيّته وعمله داخل النّصوص، من الواجب أن نستقيض في الحديث عن عتبة العنوان؛ ذلك أن لها "وظائف متنوّعة أهمّها الدّلالية، فقد تأتي دلالة العنوان رمزية أو إيحائية نحتاج معها إلى حسن تلطف في التّأويل، وقد تكون إحالية أو مرجعية، أو غير ذلك"⁽¹¹⁶⁾.

فالعنوان يخلق عند المتلقّي أفق توقّع وانتظار، وهو حين يمضي في قراءة النّصّ فإنّه يبحث -بشكل أو بآخر- عن تلك العلاقة التي تربط النّصّ بعنوانه، في هذه الحالة قد يوافق النّصّ أفق توقّعه، وقد يخالفه ويكسره فيخلق لديه توتّراً، ويكشف له عن دلالة لم يكن يتوقّعها، "أضف أن مسألة صياغة منهج يهتم ببنية الشكل ولا يتدخل، عن قصد، ولغرض تعليمي، بمعاني

(114) قطوس، بسام: سيمياء العنوان، منشورات وزارة الثقافة الأردنية، عمان، 2001، ص46.

(115) حمداوي، جميل: مناهج النقد العربي الحديث والمعاصر، إصدارات نادي القصيم الأدبي، السعودية، 2009، ص96.

(116) الهادي، محمد: شعرية عنوان كتاب "الساق على الساق فيما هو الفاريق"، مجلة عالم الفكر، مجلد 28، عدد 1، 1999، ص458.

النص أو بمنطقه الفكري، أو الموقع الذي يتحكم بالقول فيه أن هذه المسألة تعني بتملك لمجموعة من المفاهيم التي تخص بنية النص⁽¹¹⁷⁾.

وقد يكون من المهم -في مجال البحث النقدي- أن نجعل من بنية الشكل موضوع معرفة يغني هذا المجال ويستكمل نقصانه⁽¹¹⁸⁾.

فالأديب يريد من خلال كتاباته أن يضع المتلقي في دائرة السّلطة، فهو قد يمتلك كلّ الخيوط التي تخصّ النصّ، "والأديب إذ يضع نصّه محاطاً بالنصوص الموازية، فإنّه يقمّ رؤيته حول النصّ مشيراً إلى أهمّيته، مكثفاً ومفسّراً ومنبّهاً المتلقي برؤيته محاولاً وضعه في هيمنته وسلطته، حيث لعبة الأديب، وبإمكان المتلقي أن يمتلك الخيوط الأولى والأساسية للنصّ"⁽¹¹⁹⁾.

وبما أننا في سيميائيات العتبات، ومنها العنوان الذي بدوره يندرج تحت مسمى السيميائيات، فإن تناولنا هذه القصص بوصفها علامات على أفعال دلالية، يجب أن نضع في الاعتبار حقيقة سيميائية واضحة، وهي أن المعنى سابق بالضرورة على العلامات، والسيميائية لا تدرس العلامات فحسب، بل ينصب جزء كبير من اهتمامها على دراسة ما هو سابق لذلك⁽¹²⁰⁾.

لذلك قسّم (جينييت) العتبات إلى قسمين: الأول: النصّ المحيط، وهو كلّ ما يتعلق بالمظهر الخارجي للكتاب، وهو نوعان: النصّ المحيط التآلفي ويندرج تحته اسم الكاتب، والعنوان الرئيس والفرعي، والعناوين الداخلية والاستهلال، والمقدمة والإهداء والنصّدير والملاحظات والحواشي والهوامش، والنصّ المحيط النثري وكلمة الناشر، والقسم الثاني: النصّ الفوقي، وهو نصّ غالباً لا "يوجد مادياً ملحفاً بالنصّ ضمن الكتاب، ولكن ينتشر في فضاء فيزيائي واجتماعي غير محدّد بالقوة"⁽¹²¹⁾.

ومن هنا تأتي أهميّة العناوين؛ لأنّ النصّ يتولد من العنوان الذي يفرض وجوده، فيغدو وكأنه بنية رحمية تولّد النصّ، فتبدأ خيوطه بالتّجمع والانضمام معاً، مشكّلة نسيجاً للعنوان، وبحسب قول (جميل حمداوي): "يستطيع العنوان أن يقوم بتفكيك النصّ من أجل تركيبه عبر استكناه بنياته الدلالية والرمزية، وأن يضيء لنا في بداية الأمر ما أشكل من النصّ وغمض"⁽¹²²⁾، ويضيف أنّ "سيميولوجيا الدلالة هي دراسة الأنظمة الدالة"⁽¹²³⁾، ونجد أن العنوان مفتاح تقني

(117) العيد، يمنى: السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، دار الفارابي، بيروت، 1990، ص 24.

(118) العيد، يمنى: السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، دار الفارابي، بيروت، 1990، ص 23.

(119) قطوس، بسام: سيميائية العنوان، منشورات وزارة الثقافة الأردنية، عمان، 2001، ص 46.

(120) يوسف، عبد الفتاح أحمد: سيميائيات العزلة وتحليل الخطاب: رسالة (حي بن يقظان) لابن الطفيل أنموذجاً، جامعة الملك سعود،

Semat.Vol1No1,115-143(May2013)، ص 125.

(121) حمداوي، جميل: مناهج النقد العربي الحديث والمعاصر، إصدارات نادي القصيم الأدبي، السعودية، 2009، ص 96. (بتصرف).

(122) الرويلي، ميجان وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 2000، ص 106.

(123) حمداوي، جميل: «السيميوطيقا والعنونة»، مجلة عالم الفكر (المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت)، عدد/مجلة صدرية حول السيميولوجيا — (العدد الصادر يناير-مارس 1997) (بتصرف).

يجسّ به السّيمولوجيُّ نبض النّصّ، ويستكشف تضاريسه التّركيبية على المستويين الدّلالِيّ والرّمزيّ، لذلك فإنّ أوّل عتبة يستنطقها الدّارس هو العنوان؛ لأهمّيّته، فيستقرّؤه بصريّاً ولسانيّاً، أفقيّاً وعموديّاً.

وإذا ما ولجنا إلى رواية "اثنا عشر ذنباً"، فالعنوان لاحقاً تلخيصاً ومعنى. وإذا ما أردنا ممارسة نوع من «البحث» الشّكليّ، فبالإمكان التّوقف عند التّوازن الحروفيّ، والبنويّ، والإيقاعيّ، والطباعي في العنوان بين «عبد القادر عقيـل» و«أيّام يوسف الأخيرة» خروجاً عن المألوف في الإعلان عن الكاتب والمكتوب، ولا يخفى ما بينهما من توازن «عبد/ أيّام/ القادر/ يوسف/ عقيـل/ الأخيرة»، كما يظهر هذا التّوازن خطّيّاً ليستثير مباشرةً حواسك التي تبدأ بالتّفتيش في خباياه، فتتضافر اللوحة التي اختارها الكاتب للرّواية مع العنوان، تلك اللوحة التي أبدعها "عمر الرّاشد"، ويستطيل اللون البنّي المحمر ليسيطر على معظم الغلاف الأمامي⁽¹²⁴⁾.

ولقد اختار لرؤيته عناوين تتّسق بأبعادها العجائبية بشكل دقيق لتثبت رسالة إلى القارئ منذ -النّظرة الأولى- أنّه أمام عمل أدبيّ، فهو من الصّعب أن يخضع لأيّ قوانين تحكمه؛ بل يتجاوز حدود الواقع ومنطقيّته، فكون الحدث الذي يشير إلى العنوان الرّئيسيّ فهو أمر غير معروف ومألوف ومعهود؛ لكن أن تضع عنواناً "اثنا عشر ذنباً على مائدتي" ماذا يعني؟ أو "الشّوكران" ماذا يعني؟ فإنّه هنا يحقّق البعد العجائبيّ، فكيف؟ ثمّ إن القارئ هنا يدرك أنّه أمام بعد رمزيّ يحمله العنوان، لذا لا بدّ له من السعيّ مسرعاً نحو المتن كي يدرك أبعاد هذا البعد الرّمزيّ الذي اختفت ملامحه الرّئيسية. فقد نجح الكاتب في استمالة القارئ إلى العنوان الرّئيس "اثنا عشر ذنباً على مائدتي".

ومن اللافت للنّظر أنّ يحيلك العنوان إلى العشاء الأخير للسّيّد المسيح؛ لكن هذه الإحالة لا تبدو بسيطة، بل تبين إشكاليّات عديدة، فقد أولم السيّد المسيح لحوارييه وليمتين، وليمة فصّح اليهود وكان على مائدته اثنا عشر حوارياً، وبعد ساعات كانت وليمة العشاء الأخير وكان على المائدة أحد عشر حوارياً بعد ذهاب يهوذا ليشي به. والمشكلة في هذه الإحالة أنّ النّاجين من الطّوفان في قصّة (اثنا عشر ذنباً على مائدتي) هم اثنا عشر فرداً من دون الأستاذ عيسى، وعدد مقاعد المائدة في الفيلا الغامضة في قصّة (أكاد لا أشكّ ولا أكاد أوقن) هو اثنا عشر مقعداً، فلو كانت الإحالة إلى الوليمة الأولى، فأين المسيح إذن؟

أين المرشد الرّوحي المرتبط بالسّماء؟ يعد هذا استفساراً، وإذا كانت تلك الإحالة التي شكّلت العجائبية إلى العشاء الأخير فمن الطّبيعيّ أن نسأل كي يكون المسيح نفسه واحداً من الذّئاب تلك؟ ومن الممكن القول هنا: إنّ تلك الإحالة غير مكتملة؛ لأنّها ترتبط بالمغايرة، وهذا

(124) عقيـل، عبد القادر: دراسات في أدب البحرين - قراءات في تجربة عبد القادر عقيـل السردية، مجموعة مؤلفين، إدارة المكتبات العامة، 2019.

واضح، فالمائدة موجودة بجميع بمقاعدها الاثني عشر لا ينقص منها مقعد، والدّئاب هنا بعدد تلك المقاعد موجودون؛ لكنّ المسيح/ صاحب المائدة نفسه غير موجود هنا، إذ نزعت الرّوح من هذه الحياة وارتقت، ولم تعد مرتبطة بالسّماء، فقد ترك البشر لشهواتهم ورغباتهم الشريرة التي لا تصلح مع عيش هؤلاء، فأصبح كلّ منهم شكل ذنب الآخر.

وتأخذ هذا المنحى العجائبيّ أيضاً العنوان في رواية "الشّوكران" فهو يثير القارئ بماذا يعني؟ وما هو الشّوكران؟ "بدءاً من العنوان الرّئيسيّ للرّواية تشكّلت لحظة تأسيسيّة أوليّة ثمّ محاولة العبور منها إلى النّصّ الرّوائيّ والنّصوص الموازية له، وهي الإشكاليّة التي تضع الباحث أمام تحليل العنوان الذي هو المفتاح التّأويلي، والعناوين تتراوح بين سياقات النّصّ وضمير القارئ، فإنّها تُكوّن دلالات سيميائية تلجّ على الدّارس فتدفعه للعبور إلى عوالمها، مثيرة الوعي عنده ليفهم إحياءاتها".

فنتمّ المواجهة المحتملة مع المرسل إليه في اختزال مفهوم (الشّوكران) عبر العنوان عندما يكون علاقة إشاريّة دلاليّة عجائبيّة في وجوده الفيزيقيّ المادّي، فهو "أول تماس حقيقيّ شعوريّ بكثافة الدّلالة متبنيّاً فعل الانزياح لمعنى المفردة التي كانت مدخلاً إلى فضائيّة النّصّ لإزاحة السّتار عند دلالاته، فهو يحقّق هويّة النّصّ، ذلك أنّ الهويّة تُعطى له من هويّات متعدّدة لنصوص متباينة ومتفاوتة من مشاركتها إيّاه قاسم الأدبيّة"⁽¹²⁵⁾.

وهنا يصدق وصف العنوان الرّئيس كما وصفه التّداوليون بأنّه اللّافّة الدلاليّة التي تشكّل سلطة إستراتيجيّة تحقّق دوراً فاعلاً في فهم النّصّ واستيعاب حدوده، بل والكشف عن مضامينه الدلاليّة والتّخييليّة، حيث يتجلّى دور السّيميائيّ والفنّي في التّفاعل والتّأويل، ويمكن القول بأنّ عبد القادر عقيـل قد نجح في صنع عنوان يسهم في جعل المتلقّي في حالة استعداد لاستقبال النّصّ؛ لأنّ العنوان الجيّد هو "العنوان الذي يهيئ القارئ لاستقبال النّصّ".

إنّ من يدرس هذه الرّواية مستأنساً بالمنهج السّيميائيّ، سيلحظ بأنّها تبنّت منهجاً إقناعيّاً، شكّل العنوان محوراً الأوّل، والتّشكيل الكتابيّ (البصريّ) محوراً الثّاني، ففيما يتعلّق بالعنوان نجد أنفسنا أمام (شفرة أدبيّة)، توّسل بها الرّوائي لصنع مفارقة دلاليّة، أساسها التّعالق بين مضمون العنوان وبين القضيّة الفنيّة لبنية الرّواية، وفي ذلك جزء تعتمد عليه خطّة النّصّ الرّوائي.

وأما في رواية "ليلة البلّور"، فعندما نبحر في عوالمها وفضاءاتها السّردية نطلّ من نوافذ عديدة، على الكثير من المجريات والمسائل الحيّاتيّة والمجتمعيّة العامّة، لنغوص معها في جوانب

(125) شولز، روبرت: السيمياء والتّأويل، ترجمة: سعيد الغامدي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1994، ص 71 وما بعدها.

قضايانا العربيّة المصيريّة، وما أفرزته من معاناة وويلات لا نزال ندفع ثمنها أفرادًا ودولًا، إذ لا يتوقّف سيل مشروعات استهدافنا عبر خطط خبيثة، أينما حللنا.

ويختار عقيّل لقصصه الأربع عناوين هي عبارة عن أرقام: (1-2-3-4). وفي بداية قصصه فهو يرسم صورة لحال كاتب وناشط، بينما هو في الطائفة ومتوجّه نحو باريس، إذ يتعرف عن طريق المفاجأة إلى مضيعة كانت تهتم به اهتمامًا بالغًا، وبعد ذلك يبدأ بتبادل الحديث معها، وفي أثناء الحديث يتبيّن له أنّها تكن الكراهية والبغض للعرب. وهذا الأمر يتّثبت له على أرض الواقع بعد ذلك في سير الرواية، بعد أن تتحول رحلته تلك -التي كان يعتزم من خلالها المشاركة في إحدى الفعاليّات والمنتديات العلمية- إلى قصة اختطاف صعبة ومؤلمة جدًّا بعد أن تختطفه مجموعة تابعة لإحدى الجهات، فيشرع في مسلسل معاناته وخضوعه للتعذيبات والتحقّقات.

فهؤلاء، ومعهم تلك المرأة الشّقاء الجميلة -التي قابلته مصادفة على متن الطائفة- يتهمونه بالإجرام والتآمر على مصالح البلاد. وتتضح في هذه القصة -بجلاء- تلك التقنيّة الكبيرة للكاتب في الوصف وحكي تفاصيل المشاهد بدقّة بالغة، فهو يحيلنا معها وفي صياغاتها وعلى جناحي التشويق، إلى مطارح متنوّعة ومواقف وأحاسيس بانورامية.

وأما القصة الثانية فنرى في أحداثها التدبّر والتأمّل والتفكّر في حالنا نحن البشر ووجودنا ومصائرنا التي سوف نختم الحياة بها، ويتبدّى هنا مدى العمق في التفكير والسؤال لدى الكاتب. عبر تقليبه مجموعة من الأسئلة التي يحاول معها التعرف إلى الكثير من الأشياء الغامضة والسّاكنة المحيطة بنا كبشر. وفي ظلّ هذا التوجّه، يحكي لنا المؤلّف عن الموت واللامبالاة، وتفسّي العبث، وعن أهوال الفقد والنّهايات الموسومة بالمعاناة والحزن ومآسي الحروب وجراحاتها، وكذلك فتكها بالنّاس وما تخلفه من كوارث على البشر والطّبيعة، يطرقها المؤلّف عقيّل في أسلوب جاذب وذكي يعرض في خضمّه لمعاناة أسرة تسقط في دوامات الحزن والويل والنّكبات، بفعل قصف مدينتها بالطائرات والقنابل وطالها بكبير الأضرار، ذلك بعد أن كانت في رغد وهناء عيش، وأفرادها يشغلهم التعلّق بالقراءة والحياة.

وهكذا، ينقلنا الكاتب إلى مفاصل كثيرة في هذه المعاناة، ليطلعنا على حال النّاس بينما يصدّون النّار والقصف بأجسادهم العارية، ويختتم عقيّل قصّته: «شعرتُ بانقباضٍ في معدتي، وصعوبة في التّنفّس، كنتُ أختنقُ، وأصبْتُ بدوارٍ شديد، وبدأتُ أفقدُ الوعي. شاهدتُ مئات الأطفال يتقدّمون نحوي، كلّ يحملُ في يده عصفورًا ميتًا، كانوا يبتسمون ويردّدون بصوتٍ واحد:

(يا مقلّب القلوب والأبصار، يا مدبّر الليل والنّهار، يا محوّل الحول والأحوال، حوّل حالنا إلى أحسن حال)»⁽¹²⁶⁾.

في رابع القصص ضمن المجموعة، ينتقل إلى مطارح لا تنتهي ملأى بالتساؤلات والتّخمينات، تبحث عن جوهر الدّات، فتحاول كشف الأفتنة وتكشط القشور. وفي هذا الخضمّ، يظهر لنا البطل غارقاً في استسلامه لليأس وخائر القوى: «أصبحتُ أخاف من النّوم، أنا لا أمزح معك يا هذا، تتسلّط عليّ فكرة أنّني سأصاب بمرضٍ ما، ولن يكتشفه الأطباء في الوقت المناسب، مما يؤدّي إلى الجلطة في المخّ، أو ما يسمّى بانخفاض مستوى الفاقات العصبية في الدّماغ، هذا يجعلني أشعر بضجيجٍ في رأسي وبأصواتٍ ترعجني. ولا تدعني أنام، لا أدري قد أكون مصاباً بالسرطان، أو ارتفاع ضغط الدّم الشّريريّ، في كلّ الأحوال أنا إنسانٌ مريض، أعيش أيامي الأخيرة، فلماذا تطاردني وتجبرني على شرب القهوة، القهوة مضرّة بصحتي، أرجوك اتركني في حالي، هاتِف ابني كي يأتي ويأخذني إلى البيت»⁽¹²⁷⁾.

وفي الدّراسات الأدبية تُعدّ إحالة العنوان ذات بعد تداوليّ، وفي عنوان الرواية هذه تسمية مباشرة (ليلة البلّور)، فإذا كان النّصّ يصنع عالماً موازياً لواقعه، فإنّ العنوان يميل أيضاً إلى لغة موازية للغة النّصّ الذي يترجّع على غلافه. "إنّ العناوين عبارة عن علامات سيميوطيقية تقوم بوظيفة الاحتواء لمدلول النص، كما تؤدي وظيفة تناصية. إذا كان العنوان يحيل إلى نص خارجي، يتناسل معه ويتلاقح شكلاً وفكراً"⁽¹²⁸⁾.

ويأتي العنوان في مقدّمة الرواية، ويحتلّ جزءاً من حيّز الغلاف، "ويكون عادة لافتاً للنظر في شكله الأيقونيّ، ونوعية الخطّ ولونه وسماكته، وبذلك فهو يؤدّي وظائف سيميائية مثل وظيفة: التّعيين، والتّسمية، والوصف، والإشهار النّصيّ للرواية، ولا نبعد عن الوظيفة الدّلالية للنّصّ الروائيّ، فيلخّص أحياناً مغزى النّصّ ليشوّق القارئ ويغويه بالاطّلاع"⁽¹²⁹⁾.

لقد عنون الروائيّ النّصّ بالاسم المباشر (ليلة البلّور)؛ لكنّه لم يحدّد ماهيّة اللفظة بلفظة أخرى تسندها، وبقي السّؤال محيّرًا: ما هي (ليلة البلّور)؟ وماذا تعني؟ لقد أراد الروائيّ إشراك مضمون العنوان الفعليّ في النّقد، وتقديم الرّؤية للنّصّ على مستوى الخطاب والرّؤية.

لذلك، فإنّ دراسة العنوان تنصبّ على قيمته الصّوتية والدّلالية والتّصويرية، ثمّ على علاقته بالقارئ وعلاقته بنصّ الرواية. ويتكوّن عنوان رواية (ليلة البلّور) من لفظة واحدة، وقد أحسن الروائيّ في اختيار الاسم، فالعنوان من أهمّ العتبات النّصّية الموازية المحيطة بالنّصّ الرّئيس؛

(126) عقيـل، عبد القادر: ليلة البلور، ص 68.

(127) عقيـل، عبد القادر: ليلة البلور، ص 82.

(128) حمداوي، جميل: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، العدد 3، التاريخ 1997 يناير، ص 98.

(129) بو عزة، محمد: من النص إلى العنوان، مجلة علامات النقد، ج 53، م 14، رجب 1425 هـ - سبتمبر 2004، ص 408. بتصرف.

لأنه يسهم في توضيح دلالاته، واستكشاف معانيه الظاهرة والمضمرة تفسيراً وفهماً وتأويلاً، فتبرز مقروئية النص، ومقصديّات الروائي، ويستطيع العنوان أن يعمل على تفكيك النص ليصل إلى تركيبه والاستدلال على بنياته الرمزية والدلالية، فيضيء النص، لذلك فإنّ الباحث السيميولوجي يستنطق العنوان بصرياً ولسانياً؛ لأنّ العنوان يسم النص ويُعيّنه ويصفه، ويقدم مشروعيّته القرائية. ولقد جاء التفات البحث كذلك إلى النصوص الموازية في الرواية، وبيان علاقتها بالنسيج الروائي كاملاً، وأولها العنوان الرئيسيّ "يوم آت كسارق في الليل"، ولاحظ الباحث اهتمام الروائي بالصدّيرات والعناوين الفرعية لكل قسم. وبالعودة إلى العنوان (يوم آت كسارق في الليل)، فقد تحقّق الانسجام بين النصّ وسيمياء العنوان منطقياً، وجاء دالاً على محتوى الرواية، فوظيفة العنوان الأساسية: الإسناد والوصل والتعبير المنطقيّ عن مضمون الرواية، فأسند النصّ الروائيّ إلى العنوان المسند إليه، وحقّق الخطاب بعموميّته، وقد تكرر العنوان مراراً في مقاطع الرواية وغيرها من الروايات التي تشكّل في نصوصها مفهوم العجائبية.

فاختزال العنوان "يثير جدلية في نفس المتلقّي بكونه علامة إشاريّة دلالية في وجوده الفيزيقيّ الماديّ؛ لأنه على تماس أوليّ شعوريّ بكثافة دلالاته، متبنّياً فعل الانزياح المدخل إلى فضاء النصّ الروائيّ فقد حقّق هويّة النصّ، وخلق العنوان أجواءها التناصيّة عبر السياقات الدّاخلية في الرواية، وعمل على تعيين وتسمية الرواية وإشهارها بهذا الاسم في شكل صورة رمزيّة، تماهى فيها البعد المرجعيّ مع البعد الإيحائيّ الرمزيّ، فنهضت الرواية بعلاقة المرجعيّة للعنوان الذي كان علامة أولى لبداية النصّ، ولم يتمنّع على الفهم إذ فصّلت الرواية رمزيّته، وانعكس عنوانها على مضمونها تعميماً وتخصيصاً، في إشارته إلى زمان الحدث الروائي ومكانه." (130)

ومن الممكن القول: "إنّ طبيعة العنوان يحدّد طبيعة النصّ، ويحدّد نوع القراءة المناسبة للنصّ، فهو يعلن كذلك مقصديّة ونوايا المبدع، ومراميه الأيديولوجيّة. إنّ العنوان إحالة تناصيّة وتوضيح للمعنى، وتفصيل لما هو غامض، وغير مبين" (131). وبذلك، فإنّ العنوان -على تنوّعه- هو إغراء وإيحاء ووصف وتعيين يجذب المتلقّي، وهو رسالة متبادلة بين المرسل والمرسل إليه، يتبادلان المعرفة لفكّ شفرات النصّ عند القراءة.

العناوين الدّاخلية:

من الملاحظ في رصد "العناوين الدّاخلية لحركة النصّ الإبداعيّ ومعطياته تقنية كانت أو موضوعاتية، وذلك بارتباطها الجماليّ أو الإجرائيّ بالوظائف المناصيّة التي تخصّ جهاز

(130) حمداوي، جميل: مناهج النقد العربي الحديث والمعاصر، إصدارات نادي القصيم الأدبي، السعودية، 2009، ص 96. بتصرف.

(131) بلعابد، عبد الحق: عتبات (جبرار جينيت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2000،

العنونة، وإن كانت لا تختلف بوظائفها عن وظائف العنوان العام كما يشير جيرار جينيت؛ إلا أنها لا تحوز على الأهمية ذاتها التي يحوز عليها ذلك العنوان بتموضعه في المقدمة؛ لكن وظائفها المتوافقة مع وظائفه مشروطة ضمن مجالها السردى ومدى تمثّلها لتلك المساحة السردية التي تعنونها، حيث تأخذ العتبات/ المناصات الداخلية شكل المحفّز الأولي لمتابعة النصّ، وقراءته، وسهولة تلقّيه من قبل المتلقّي".⁽¹³²⁾

وعند النظر إلى النصّ، نرى أنّه ينشئ بنايات صغيرة يتألف بعضها مع بعض على مستوى الخطاب، لتشكل في النهاية الجسد السردى في النصّ الروائيّ، وهذا الأمر غالباً ما يكون في الروايات القصيرة، كما هو الحال في رواية (ليلة البلور) التي لم يتجاوز عدد صفحاتها خمساً وثمانين. ويمكننا أن نلاحظ هذا التقسيم الذي تقوم عليه بعض الروايات لعمل تشكّل النصّ الذي يختلف من رواية إلى أخرى، حيث يرتبط هذا الاختلاف بطبيعة الأهداف والوظائف التي يتوخّاها النصّ في اتباعه هذه العملية المفصلية، خاصّة عندما يتحوّل إلى جزء من البنية الجمالية للنصّ السردى.

وأما من ناحية البنية الزمنية والمكانية وأثرها على دلالات النصّ، فإنّ للعناوين والشخصيات دوراً مهماً في تشغيل الدراما النصية، وتحريك الأحداث وتخطيب الحكاية. وهذا ما سوف نبينه في الروايات التي نحن بصددّها، فقد تفاوتت هذه الأساليب بين تلك الروايات، خاصّة فيما يتعلق بمنظومة العنونة الداخلية، وربّما هذا الأمر عائد إلى تفاوت في التجربة، أو تفاوت في الموضوع الروائيّ وفي التقنيات المتبعة في تخطيب الحكاية؛ لكن هذا التفاوت جعل لكلّ رواية نكهتها وخصوصيتها المرتبطة بالنصّ أو الخطاب، الذي تشكّل العنونة حالة من حالات بنائه الفنّي في تقديمه للمتلقّي، حيث ترتبط العنونة الداخلية ارتباطاً وثيقاً بالكشف عن مسارات النصّ التي يوجّهها السرد الحكائيّ. فأحياناً يؤدي دور مفصلة النصّ ومفصلة الحكايات لسهولة الرّبط فيما بينها؛ لأنّ هذه المفصلة إنّما تقوم على تحطيم البنية الزمنية الخطيّة في الخطاب أحياناً، كما هو الحال في رواية (الشوكران).

وأحياناً يؤدي دور الانتقال بين الرّواة، كما هو الحال في رواية (اثنا عشر ذنباً على مائدتي)، إذ ينتقل من راوٍ إلى آخر عبر الانتقال بين العناوين الداخلية، وفي أحيان أخرى قليلة يكون لهذا التقسيم دور مختلف تماماً عمّا سبق ذكره، بحيث تتألف بعض العناوين الداخلية مع العنوان الرئيس للنصّ لتشكل طبقة نصيّة بالإمكان قراءتها قراءة تناسيّة مع النصّ الحكائيّ.

وقد نجد بعض الروايات تشدّد عن هذا النظام للعنونة الداخلية؛ إلا أنّها لا تشدّد عن نظام المفصلة والتقسيم ووظائفه، حيث يحضر التقسيم؛ ولكن تغيب العناوين الداخلية، كما هو الحال

(132) حمداوي، جميل: مناهج النقد العربي الحديث والمعاصر، إصدارات نادي القصيم الأدبي، السعودية، 2009، ص 86. بتصرف.

في رواية (يوم آت كسارق في الليل)، ففي هذه الرواية لم نجد عناوين داخلية على رأس كل فصل، رغم أن الرواية مقسمة إلى فصول تفصل بينها مساحة بيضاء، للدلالة على نهاية فصل وبداية فصل آخر، وهذه المساحة البيضاء -أو ما يسمى بالبياض النصي- تقوم مقام الحذف الزمني أحياناً، وأحياناً تمثل الاستراحة السردية التي يستعيد فيها الكاتب أنفاس كلماته وسرده. إضافة إلى أنها تضع القارئ أمام احتمالات مختلفة للعنونة الداخلية، ربما تختلف من قارئ إلى قارئ، بما يتناسب مع الفكرة التي يدور حولها كل فصل من فصول الرواية.

إذن، فالكيفية التي توزعت فيها العناوين الداخلية والعناوين الفرعية المتفرعة عنها، والتي تشكل مناصات زمنية ميقاتيّة تفعل حركة الزمن في السرد الحكائي، ويساهم في تأويل عناوين الفصول التي أصبحت بمثابة عنوان متشعب عن العنوان الرئيس، ومتشعب إلى عناوين أخرى، وبذلك تصبح الهيكلية الفنية للرواية هيكلية متشعبة زمنياً مترابطة بالحركة الفنية للرواية، وبهذه الطريقة استطاعت أن تمنح النص حيوية ونشاطاً سردياً متفاعلاً وفنية تتفق مع الموضوع الذي تعالجه؛ لأنّ التحديد الزمني في اليوميات إنما يساهم في تحديد زمن الخطاب وزمن القصة⁽¹³³⁾:

• شبكة العناوين الداخلية في رواية "(يوم آت كسارق في الليل)"

العناوين الداخلية:

- الليلة القرمزية
- ليلة يلدا
- القلعة
- عصّة الثلج
- الأصدقاء
- حرب العصفير
- الجدران
- البرج
- ضباب، جدار، زلزال
- الرمادة
- أرض اللامكان

• شبكة العناوين الداخلية في رواية "(الشوكران)"

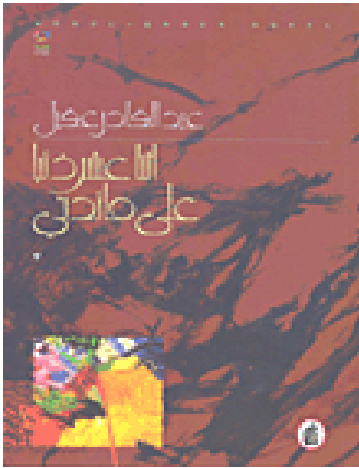
- ليت عندي الشوكران/ وهل أجرؤ؟
- جلوة الرّخ.

(133) حمداوي، جميل: مناهج النقد العربي الحديث والمعاصر، ص50.

- حديقة المرايا.
- مرايا القلب المكسورة.
- ذاكرة أخرى.
- البحر.
- المتاهات.
- شبكة العناوين الداخلية في رواية "ليلة البلور"
(1)، (2)، (3)، (4).
- شبكة العناوين الداخلية في رواية "اثنا عشر ذئبًا على مائدتي"
- اثنا عشر ذئبًا على مائدتي
- أكاد لا أشك ولا أكاد أوقن

عتبة الغلاف:

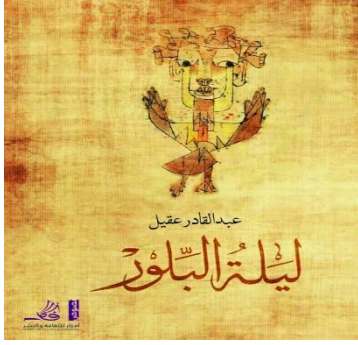
تعد كلمة الغلاف من المصاحبات النصّية، فتتير النصّ، وقد تكون كلمة لناقد أو لناشر، وهي بذلك تلفت نظر المتلقّي وتوجّه قراءته للنصّ الروائيّ، وتشكّل في بعض الأحيان خطورة في أنها:



"عادة ما يرتبط وضعها بتقديم الرواية، وتقريب عالمها الحكائيّ من القارئ المحتمل"⁽¹³⁴⁾، يسيطر اللون البني المحمر على صورة الغلاف الأماميّ بينما تخرج الخطوط الرخامية السوداء وتقع كتلة من الألوان المشعّة التي تظهر تناقض الألوان الحارّة والباردة، وذلك في تشابك يشير إلى التآجج، بينما يسيل اللون الأحمر إلى خارج الإطار، ليمتدّ كأنّه يقود العين المتابعة إلى شيء ما خارج تلك اللوحة المحكومة بالإطار لتقع في الدّاخل حروفية غير مدركة تتمسك باللّون الأخضر. فاسم الكاتب متوشّح بالبياض، و«أيام يوسف الأخيرة» مصبوغ بالصّفرة الدّاوية، فكأنّما الأوّل أصل «كاتب/ صانع/ خالق» عالم الرواية، والثّاني ظلّ له.

(134) الحجمري، عبد الفتاح: عتبات النص، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص22.

ولقد شكّلت لوحة الغلاف في رواية (ليلة البلور) رؤية قرائية بصرية، وكوّنت سيميائية عالية

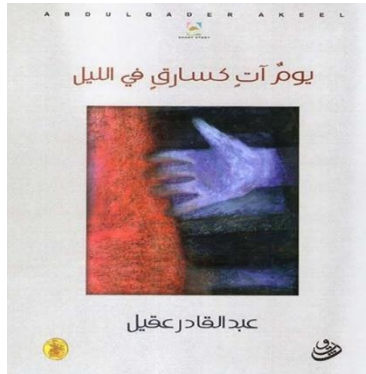


الدلالة بما أوحته الصّور، تلك هي صورة الغلاف بألوانها وسيميائيتها، تعالقت مع النّصّ متماهية مع مقولات المتن، لتثير المتلقّي لمعرفة ماذا تعني ليلة البلور، ويشير اللون البنّي الفاتح الغالب على الغلاف إلى الحزن والكآبة، فالغلاف يأخذنا إلى هذا التحوّل الحاصل في تلك الرحلة التي تحوّلت إلى قصّة خطف وخضوع ومعاناة شكل الغلاف بهذا اللون صورة توحى بما تحمله الرواية من خضوع ومعاناة.

بينما تشكّل صورة الغلاف في رواية (الشوكران) هذا اللون الغالب على غلاف الرواية



الأمامي والخلفي، وهو البنّي الداكن الذي جاء متناسقاً مع لون لوحة الغلاف، فاللون الذهبي يشارك لون الصورة البنّي المتجانس وصورة القدمين المطعّمين باللون الذهبي لتشير إلى قيمة الشخصية في سعيها وركوبها غمار السفينة، ومن دلالات اللون كذلك المعاناة وما فيها من ظلم وقهر، هذا الخضوع المائل في ظهر الشخصية الظاهرة على الغلاف، وهذه العلامات اللونية تبدو بصفات سامية وخصوصية لما تعانيه تلك الشخصية من اضطرابات.



ولقد جاءت رواية "يوم آت كسارق في الليل"، حيث يتمركز اسم الرّوائي عبد القادر عجيل تحت صورة الغلاف باللون الأسود، وتنتهي حدود غلاف الرواية الأمامي بأيقونة الناشر (دار فضاءات) بخط صغير في آخر الصفحة. هذا اللون الذي غطّى جلّ غلاف الرواية، وغالبًا ما يرمز إلى الظلام والقوة والتجبر والسحر والشر، وانطفاء الخير، كما أنّه يحمل طابعًا سوداويًا ومظلمًا يرمز إلى التّشاؤم والحزن. فاللون الأسود مرتبط بالسحر، وخاصّة السحر الأسود، بينما يغطّي الرواية اللون الأحمر الذي يرمز عادةً إلى الدّم والنّار والجرائم، وهو كذلك من الألوان الحارة التي ترمز إلى العنف والقسوة.

ولقد أدت صورة الغلاف وظائف عجائبية في الصّورة والمحتوى تصريحًا وتلميحًا، وينسج خيوطه الجمالية حول ثيمة الامتساخ والخرق الخيالي والمنطقي والطبيعي، كما يستمدّ الغلاف في الروايات الثلاث بألفاظه من معجم العجيب تارة، ومن معجم الغرابة تارة أخرى، ناهيك عن انزياحه عن قاموس الطبيعة والألفة والأفعال اليومية العادية، ويعتمد لغة العنوان لتتخطّى الواقع إلى المتخيّل، لتكتب صورة فيها من التّردّد بين عوالم الحقيقة والمجاز، ويندهش أمامها العقل

والمنطق، فتدفعه إلى التّفكير والحيرة، وهذه الخاصيّة هي التي تجعل الغلاف العجائبيّ صورة حقيقية لما تحمله الرواية من أحداث وشخصيّات.

عتبة الإهداء

يعدّ الإهداء والاستهلال عتبتين من عتبات النّصّ، بعض الروايات تجاوزت عتبة الإهداء وأثبتت مكانها عتبة أخرى هي عتبة الاستهلال، وبعضها الآخر أثبت العتبتين معاً، ففي رواية (الشّوكران)⁽¹³⁵⁾ جاء الإهداء على الشّكل التّالي «إلى قاسم حدّاد/ أمين صالح. هما يطوفان مدن الكتابة السّبع، ونحن ما زلنا في منعطف جادة واحدة». فالإهداء هنا يحيلنا إلى طرفين، هما الكاتب ذاته وقاسم حدّاد وأمين صالح، اللذان قدّم لهما الإهداء، ليكون عربون وفاء على ما قدّمه من أجل الكتابة. بينما جاء الاستهلال على النّحو الآتي: "لو كشفت لهم ما كشفت لي، لما فعلوا ما فعلوا، ولو سترت عني ما سترت عنهم، لما ابتليت ما ابتليت".

أما في رواية (ليلة البور)، فإنّ هذه العتبة قد أخذت مكاناً أثيراً عند الرّوائي (أو الكاتب) على وجه العموم، وهو الإهداء الحميميّ الذي يستهدف جماعة أثيرة لديه، أو حيّزاً مكانيّاً أو حالة معيّنة، فالإهداء الذي قدّمه عبد القادر عقال إلى مرام جاء فيه: "إلى مرام. أنت ملكي الذي لا يفنى، كيف تخافين من فنائك وأنت نوري الذي لا يطفأ؟ كيف تخشين من انطفائك، وأنت بهائي الذي لا يغشى؟ فاستريحى في حبك إياي، لكي تجديني في الأفق الأعلى".⁽¹³⁶⁾

وهنا إثبات العرفان بالفضل والجميل لكل من هم حول الرّوائي منتظرًا الآتي، ليمثّل صيغة للعرفان والودّ التي تملّكت الرّوائي. وجاء الاستهلال: "ماذا لو ذات يوم أو ذات ليلة، يأتيتك شيطان ما وأنت في عزلة، عزلتك قائلاً: إنّ هذه الحياة التي نعيشها الآن، والتي عشتها سلفاً وستعيشها مرّة ومرّة أخرى، دون أي شيء جديد، كلّ فرحة، كلّ مأساة، كلّ ألم كلّ فكرة، كلّ كبيرة وصغيرة، ستتكرّر بنفس التّعاقب والترتيب، حتّى هذا العنكبوت، وضوء القمر المتواري بين الأشجار، وهذه اللحظة، وأنا أيضاً، ستنقلب السّاعة الرّمليّة الأبديّة للوجود دون انقطاع، وأنت أيضاً ستعود معها ذرة غبار"⁽¹³⁷⁾.

وتطالعنا رواية "يوم آت كسارق في الليل" بهذا الإهداء الموجّه إلى شريفة عقال يقول: "إلى شريفة عقال. في غيابها الطّويل"، وهذا إهداء مقتضب لا يسعى فيه الكاتب إلى استتطاق الإهداء أو تصوير رؤية خاصّة، وإنّما جاء به مقتضباً وموجّهاً إلى شريفة عقال، عرفاناً وتقديراً، بينما جاء الاستهلال رسالة موجّهة ورسالة مضمونها الاستيقاظ من شرك محتمّ الوجود في وقت من الأوقات، وجاء بفعل الأمر "انتبهوا" ليصدم القارئ بما يأتي بعده من نصيحة وخوف تحمله

(135) عقال، عبد القادر: الشّوكران، إدارة المكتبات العامة، 1994، ص2.

(136) عقال، عبد القادر: ليلة البور، المصدر نفسه، ص5.

(137) عقال، عبد القادر: ليلة البور، المصدر نفسه، ص7.

العبارات: "انتبهوا لأنفسكم لئلا تنقل قلوبكم، فيهدمكم ذلك اليوم فجأة مثل شرك، لأنه يأتي على جميع المساكين، متضرعين في كل وقت، لكي تتمكنوا من الإفلات من كل هذا المحتوم أن يكون".

أما الإهداء في رواية "اثنا عشر ذئباً على مائدتي" فجاء كالآتي:
إلى رولان:

كن أعمى... ترى جمالها،
وأصمًا... تسمع لحنها الجميل،
وجاهلاً... تحظى بعلمها،
وفقيراً... تغنى،
كن أعمى عن مشاهدة أحد سواها،
وجاهلاً عن علم دون علمها،

يا صاحب العينين أغمض عينيك عن العالم وأهل العالم كله، وافتح عينيك على جمالها المقدس. هذا الإهداء الممزوج بالحنان والمفعم بالحب، يصير أعمى حتى يرى الجمال، وأصمًا على أن يسمع لحنها، رولان هذا الإهداء الكامن لكل ما هو جميل، "وعلى رغم المساحة السردية التي كتبها عبد القادر عقيـل، ومعروف منذ مدة طويلة، وما نراه من شاعرية منبثة تخترق نصوصه التي توظف صوراً جمالية تستحث المتلقي على محاولة مكابدة الصورة التي تدخله في الغرائبي والعجائبي من السرد في جزء من اشتغالاته، فإننا لم نلمحه شاعراً أبداً إلا في إهداءه للكتاب، ولسنا نعرف تلك الجميلة التي اختطف عبد القادر عقيـل ليصبح شاعراً"⁽¹³⁸⁾.

عتبة الصور

إن مفهوم الصورة وإنتاجها قائم على مجموعة من الرموز والدلالات التي تضعنا أمام كيفية تشكّل اللغة، وهي لغة مرئية عبر القراءة، "ولأننا اعتبرنا بنية لغتنا مرئية ومتطورة عبر آليات القراءة وتنوعها، ولأننا اعتبرنا بنية لغتنا خطية ومتواصلة، بحيث تصلنا المعلومات شفويًا وكتابيًا، الواحدة تلو الأخرى على امتداد الخط الزمني، فإن إدراكنا للصورة شامل ومتزن"⁽¹³⁹⁾.

ولعلّ عتبة الصور تشكّل محور بحثنا؛ إلا أننا تركناها في بداية الحديث عنها، وذلك ليكون مدخلاً مهماً في معرفة كيفية تشكّل عتبة الصور مفتاحاً مهماً لقراءة النصّ العجائبي وفهمه. فالصورة في عرف الحكماء وغيرهم تطلق على معانٍ، منها كيفية تحصل العقل الذي هو

(138) عقيـل، عبد القادر: دراسات في أدب البحرين - قراءات في تجربة عبد القادر عقيـل السردية، مجموعة مؤلفين، إدارة المكتبات العامة، 2019، ص63

(139) عالمي، سعاد: مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري، إفريقيا الشرق، المغرب، 2004، ص30 وما يليها. بتصرف.

آلة ومראה لمشاهدة الصورة، وهي الشّبح والمثال الشّبيه بالمتخيّل في المرأة، ومنها ما يتميز به الشيء مطلقاً، سواء كان في الخارج ويسمّى صورة خارجيّة، أم في الدّهن ويسمّى صورة ذهنية⁽¹⁴⁰⁾. أمّا التعرّف الاصطلاحي للصّورة في المعاجم السيميائية المتخصصة؛ فهي تُعَدُّ السيميائيات البصريّة وحدةً متمظهرة قابلة للتّحلي.

علماً بأنّ اللّغة الطّبيعيّة تختلف من حيث خصائصها وتوظيفاتها عن اللّغة البصريّة، وهذا ما أدّى بالسيميائيين إلى أن يجدوا حلاً لهذا الإشكال الجوهريّ الدقيق لمشروعيّة دراسة سيميائيات الصّورة.

ومن هذا المنطلق، يعرف "روبير" Robert الصورة بأنها إعادة إنتاج طبق الأصل، أو تمثيل مشابه لكائن أو شيء. ويحيل أصل المصطلح الاشتقاقي إلى فكرة النسخ والمحاكاة والتمثيل والمحاكاة؛ ذلك أن الفعل اللاتيني (Imitar) يعني "إعادة الإنتاج بواسطة المحاكاة"⁽¹⁴¹⁾، وهي تمثل الرسالة البصرية.

- فالرسالة اللسانية تظنّ حبيسة قواعد النّحو والتداول أي خطيّة، خلاف الرسالة البصريّة التي لا تخضع لقواعد تركيبية صارمة، إضافة إلى أنّ عناصرها تدرك بشكل متزامن.
- الرسالة اللسانية تقوم على الخاصيّة الاعتبارية، أمّا الرسالة البصريّة فهي قائمة على المماثلة والمحاكاة.

- الرسالة اللسانية تقبل التّفكيك إلى عناصر يعيد المتلقّي تركيبها ليحصل المعنى، في حين أن الرسالة البصريّة تركيبية لا تقبل التقطيع إلى عناصر صغرى مستقلة؛ لأنّها ترابطيّة تختزن في بنائها دلالات لا تتجزأ.

إذن، صار الارتباط بين الصّورة والنّص عادياً؛ لأنّه ليس هناك في الحقيقة أيّ معنى أن نكون (ضدّ) اللّغة أو معها، لا (مع) الصّورة أو ضدها، بل إنّ محاولتنا تصدر عن قناعة بأنّ سيميولوجيا الصّورة ستشتغل جنباً إلى جنب مع سيميولوجيا الموضوعات اللسانية، وأحياناً تتقاطع معها.

ومن الصّور الجماليّة في رواية (الشّوكران): "أفتح عيني على صوت انفتاح باب القمرة فأرى رجلاً لونه مثل لون التّمّر، مكحلّ العينين، عظيم الأنف، لحيته مخضّبة، عليه ثوب أبيض ينغلق عند العنق بزّرين من الذهب، يداعب حبات سبخته المصنوعة من الكهرمان. كان يقلّص عينيه الضيّقتين ويحدني بفضول واضح.

(140): غريماس، أ.ج: سيميائيات السرد، ترجمة عبد المجيد نوسي، المركز الثقافي العربي، مرجع سبق ذكره. ص

(141) العماري، محمد: الصورة واللغة (مقاربة سيميوطيقية)، مجلة فكر ونقد، السنة الثانية، العدد 13، نوفمبر 1998، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ص1.

قلت له: أريد مرآة.

لكنه هدر كالرعد:

كم هي ننتة رائحتك.

ثم سعل سعالاً جافاً وبصق ما في فمه ومضى⁽¹⁴²⁾.

تلك هي الصورة الجمالية التي وضعها الكاتب لرصد بنية دلالية لـ "رجل لونه مثل لون التمر. مكحل العينين، عظيم الأنف، لحيته مخضبة، عليه ثوب أبيض"، فلسنا بحاجة إلى معرفة أخرى سوى ما هو مرتبط بمجال إدراكنا لتلك الصورة، التي تستند من أجل إنتاج معانيها إلى المعطيات التي يوفرها الموروث الثقافي العجائبي.

هكذا يمكن أن نرى الصورة كالإشارة، أي أنها تدلّ على أداة تكمن وظيفتها في نقل مجموعة من الرسائل، وهو ما يفترض وجود أدوات تنتج بمقتضاه تلك الرسائل، ومن دون ذلك لن نتقدّم بخطى حثيثة في قراءة الصورة، ومجموع ذلك يكون الرسالة التي بمقتضاها تعبّر عما تشير إليه من رموز.

ومن الأمثلة على ذلك في رواية الشوكران: "رأيت نفسي ماشياً في زقاق ضيق طويل لا نهاية له. على طرفي الزقاق جداران لا يلتقيان. توقفت. استدرت. عدت. لكنني وجدت نفسي في طريق لا نهاية له. توقفت. واصلت التقدّم في الاتجاه الآخر لكنني لم أصل إلى أيّ مكان. جلست محدّقاً في الجدار العالي. ماذا يكمن وراءه؟ وضعتُ أذني على الجدار فسمعت ما يشبه غناء الماء. قلت لنفسي: هل النّهر وراء الجدار؟ كيف لي أن أصل إلى النّهر، وكيف لي أن أخترق الجدار؟ رأيت نفسي واقفاً أمام الجدار الأسود الكالح. كنت أفكر في وسيلة أتسلّق بها الجدار"⁽¹⁴³⁾.

ثم يكمل عبد القادر في سرد تلك الصورة بقوله: "التفت ورائي ورأيت مئات البشر المجذومين المشوهين وهو يزحفون نحوي. كانوا أشبه بالموتى وهم يتحرّكون. اقترب منّي أحدهم، وكان قبيحاً إلى حدّ لا يوصف. وقال: أين هو؟ إلى متى هو لا يسمع ولا يجيء، أهو خفيّ أم ظاهر؟ لقد انتظرناه طويلاً ولم يأت، قالوا إنّه سيملاً الأرض عدلاً، ويشفي جميع السّقام والمجانين والمصروعين والمفلوجين، لماذا إذن خذلنا وهجرنا؟ قل له ليأتي مع السّحاب، وليأخذ أسقامنا ويحمل أمراضنا وينجنا فإنّا ها هنا هالكون"⁽¹⁴⁴⁾.

لقد شكّلت الصورة في هذا السياق، صورة الزّقاق في إشارة ورمزية إلى الاضطراب وحالة التّيه التي تعيشها الشّخصيّة، وهكذا فإنّ في هذا النّصّ دلالات تشكّل الصورة؛ إلّا أنّنا ننتقل إلى

(142) عقيـل، عبد القادر: الشوكران، ص 13.

(143) عقيـل، عبد القادر: الشوكران، ص 20.

(144) عقيـل، عبد القادر: الشوكران، ص 23.

صورة تخصّصيّة أخرى لا تختلف كثيراً عمّا أشرنا إليه من دلالة الألم الحاصل لشخصيّات القصّة، يقول عبد القادر عقيـل في رواية الشّوكران: "رأيت نفسي طفلاً أنظر عبر الفتحات الصّغيرة في الباب. وراء الباب كانت أختي مشعّنة الرّأس، منكفئة على وجهها تبكي بحرقة شديدة، كانت ترفع وجهها المخضّل بالدموع بين الحين والآخر، وهي تعضّ على أطراف أصابعها. كانت أمي واقفة وهي في أشدّ حالات الغضب تقول كلاماً لم أفهمه" (145).

أ. سيمياء الثقافة العجائبية عند عبد القادر عقيـل:

ليس ثمة شكّ في أنّ عبد القادر عقيـل يمثّل في كثير من الأحيان موضع إرباك للنّاقد الأدبيّ الذي يبحث في كتاباته العجائبية. فالنّاقد الأدبيّ -عادة عند العمل في تفكيك النّصوص- يبحث عن نص ليفكّك أطرافه ويستخرج معنى كاملاً من النّص نفسه، أو لنقل: ليقوم بعملية تولّد المعنى من النّص نفسه؛ لكن ما العمل إذا واجهنا نصّاً لا يمكننا أن نستخرج منه معنى على الإطلاق؟ بكلّ تأكيد، يمكننا أن نفترض بأنّه يخترن معنى ما؛ ولكنّه يظلّ مشكوكاً في أمره، بما أنّ عبد القادر عقيـل هو أحد الكتّاب الذين يناقضون أنفسهم على الدّوام.

ومن الممكن القول إنّ أدب عبد القادر عقيـل يمتاز بكونه أدب التّيّار اللاوعي، عكس تيّار الوعي الذي جاء مع جيمس جويس؛ لكن علينا أن نتحاشى استخدام هذا التّصنيف، لا لأنّنا لا نجد شيئاً جديداً بشكل نوعيّ في أدب عقيـل، بل لأسباب نظريّة بحتة. طبعاً، نجد في أدب عبد القادر تداخلاً واضحاً ما بين حدود الوعي واللاوعي" (146).

وعلى أيّة حال، فإنّنا في حديثنا هذا: سوف نرصد الدّلالات البارزة والتّمثيلات الدّلالية، والمعاني الجديدة للخطاب السيميائيّ العجائبيّ عند عبد القادر عقيـل.

ومن ثمّ فقد تشكّلت الثقافة العجائبية للكاتب عبد القادر عقيـل من خلال عدّة عوامل أسست من خلال هذا المنبع الثّريّ بالنّسبة للسرد الغرائبيّ والعجائبيّ: هذا المنبع يتشكّل في تراثنا العربيّ، ويعدّ التّصوّف من تلك المصادر، حيث يكون التّصوّف مليئاً بالمفردات الخاصة بالحقّ نفسه والتي تكون معجماً دلاليّاً، لسياق النّص اللاهوتي.

فرائينا التّعالبيّ يعيب على المتنبيّ «امتثال ألفاظ المتصوّفة واستعمال كلماتهم المعقّدة ومعانيهم المغلقة» في مثل قوله في وصف فرس: «سبّوْخ لها منها عليها شواهد» وقوله:

أفيكم فتّيّ حيّ يخبرني عنيّ بما: شربت مشروبة الروح من ذهني.

وقوله كذلك:

(145) عقيـل، عبد القادر: الشوكران، ص44.

(146) عقيـل، عبد القادر: دراسات في أدب البحرين، ص142.

ولولا أنني في غير نوم: لكنـت أظنني مني خيالاً⁽¹⁴⁷⁾

لكن هذا الكشف لا يتحقّق مجانياً، إنّه يحتاج إلى جهد قد تنفتت دونه الجبال الرّواسي، يقتطف عبد القادر عقيـل من كلام الجيلاني: "قاسيت الأهوال في بدايتي فما تركت هولاً إلا ركبته. كنت أظاهر بالتخارس والجنون، وحملت إلى البيمارستان، وهمت على وجهي سواء كنت في الصّحراء أم بين النّاس. وطرقتني الأهوال حتّى حسبوا أنّي متّ، وجأؤوا بالكفن وجعلوني على المغتسل. ثمّ سريّ عنيّ وقمت. ثمّ وقع في نفسي أن أخرج لكثرة الفتن، فخرجت إلى باب الحلبة، فقال لي قائل: إلى أين تمشي؟"⁽¹⁴⁸⁾

ولعلنا نرى هنا هذا النّمودج الذي يشير إليه الجيلاني في حوارهِ مع تلك الشّخصيّة المجهولة، وهو الأمر ذاته الذي يحدث مع الأنبياء الذين تكلمهم الملائكة، والمعنى العام بأنّه مأمور من: تلك الشّخصيّة التي لا يستطيع رؤيتها؛ ولكن يحسّها من خلال فعلها فيه، وتأكيدُها على أنّ للنّاس مصلحة فيه، تلك المصلحة التي تبرز من خلال قيامه بأمور الدّعوة التي يوجّهها للنّاس، وهذا ما يستثمره عبد القادر عقيـل في نصّه حيث يلتقي البطل بالنّوراني هذا الذي يجلس قرب النّار ويحاول إرشاد البطل إلى الخلاص.

وبعد الرّصد نرى أنّ المجموعة القصصيّة قد انقسمت إلى قصّتين منفصلتين؛ لكن بينهما وشائج كثيرة تجعل الكاتب محقّقاً في نشرهما معاً، فبعض معاني إحداها تصل إليها عن طريق قراءة القصّة الأخرى، كما أنّ قراءتهما معاً تمنح القارئ معنًى كليّاً لا يجده بقراءة قصّة منهما دون الأخرى أو من دون الرّبط بينهما.

القصّة الأولى (اثنا عشر ذنباً على مائدتي). وحدود القصّة بسيطة للغاية، رحلة مدرسيّة إلى منطقة خلاء بين الجبال، يقود الرّحلة الأستاذ عيسى ومعه أربعون طالباً، ينصبون خيمتهم بين الجبال. هذا هو الجزء الأكيد والواضح من القصّة أمّا باقي القصّة فيفسره عنوان القصّة الثّانية في المجموعة (أكاد لا أشكّ ولا أكاد أوقن) فالقارئ لا يعرف هل تحدث هذه الأحداث فعلاً أم أنّها أحلام يقظة أم هلوسة، ويستخدم الكاتب تقنيّات عديدة لجعل القارئ في هذه الحالة المرتبكة، بين الشكّ وبين اليقين، أهمّها التكرار والحلم داخل الحلم.

تتراوح القصّة بين السرد الواقعي في بدايتها، والسرد العجائبيّ فيما بعد ذلك بداية من تغيير أحوال الطّقس في أثناء نصب الخيمة، إذ "يمهّد الكاتب للأحداث العجائبيّة بتعريف واقعيّ بالأشخاص الفاعلين في قصّته، بدأ بالأستاذ عيسى، ثمّ السارد نفسه الذي لم نعرف اسمه، مثله

(147) قسوم، عبد الرزاق: عبد الرحمن الثعالبي والتصوف، سلسلة الدراسات الكبرى، الجزائر: الشركة الوطنية للنشر والتوزيع (1978)، ص17-18.

(148) عقيـل، عبد القادر: اثنا عشر ذنباً على مائدتي، ص7.

مثل سارد القصة الثانية الذي لم نعرف اسمه أيضًا، فيفتح أبواب الاحتمالات أن يكون هو الكاتب ذاته أو هو القارئ نفسه، ومصطفى الفتى الجاد القيادي، وأحمد خليل المتشبهه بالبنات فيدهن وجهه بالأحمر ويرقص مثلهن، وموسى فرج صاحب الكبسولات الأربعة العجيبة وصورة الحسناء عارية الصدر⁽¹⁴⁹⁾.

فهذا التضارب يحيلنا إلى ما قاله تودروف حينما قدّم لنا تعريفًا للعجائبي أكثر تفصيلاً وتحديداً ودقة إذ يقول: "العجائبي هو التردد الذي يحسّه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية، فيما يواجه حدثاً فوق طبيعي حسب الظاهر. وبذلك فالعجائبي لا يدوم إلا زمن تردد؛ تردد مشترك بين القارئ والشخصية، فإذا قرّر أنّ قوانين الواقع تظلّ غير ممسوسة، وتسمح لنا بتفسير الظواهر الموصوفة؛ قلنا: إنّ الأثر ينتمي إلى جنس آخر هو الغريب، وبالعكس؛ إذا قرّر أنّه ينبغي قبول قوانين جديدة للطبيعة، ويمكن أن تكون الطبيعة مفسّرة من خلالها، دخلت في جنس العجيب"⁽¹⁵⁰⁾.

فهو يفرّق هنا بين شكلين للعجائبي هما، الأول: العجائبي الغريب، وهو الذي يميّز بزمن تردد في الفهم والتفسير مشترك بين القارئ المتلقي والشخصية حين مواجهة حدث غير طبيعي يمكن تقديم تفسير له من خلال قوانين الواقع. والثاني: العجائبي العجيب الذي لا يمكن من خلاله تفسير الأحداث غير الطبيعية وفق منظومة القوانين الطبيعية؛ لأنّها تظلّ عاجزة عن تقديم التفسير الملائم لهذه الأحداث، ولذا يجب البحث عن تفسيرات أخرى من خلال استحداث قوانين جديدة مفسّرة لهذه الأحداث، ويحدّد تودروف شروطاً للعجائبي تتمثّل في:⁽¹⁵¹⁾

- الأول: ضرورة إلزام النصّ للقارئ، وذلك بعدّ عالم الشخصيات مساوياً للعالم الحقيقي.
- الثاني: جعل القارئ يشعر بحالة التردد نتيجة الأحداث المفتعلة تردداً بين أن يفسّرها تفسيراً طبيعياً، أو أنّ يفسّرها تفسيراً خارقاً بعيداً عن الواقع.
- الثالث: ضرورة إحساس إحدى الشخصيات بهذا التردد، وكأنّ دور القارئ قد أُسند إلى إحداها فتشعر بما يشعر به من تردد⁽¹⁵²⁾.

ويقدّم سعيد علوش تفسيراً للعجائبي بأنه "شكل من أشكال القصّ، تعترض فيه الشخصيات بقوانين جديدة تعارض قوانين الواقع التجريبي، وتقرّر الشخصيات في هذا النوع بقاء قوانين الواقع كما هي"⁽¹⁵³⁾.

(149) عكيل، عبد القادر: دراسات في أدب البحرين، ص 98-97.

(150) تودوروف، ترفيتان: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 70. (بتصرف).

(151) المرجع السابق، ص 90. (بتصرف).

(152) تودوروف، ترفيتان: مدخل إلى الأدب العجائبي، 122.

(153) علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985، ص 180.

ونلاحظ أنه في هذا التعريف يجنح تجاه القسم الأول من تقسيم تودوروف للعجائبيّ، وهو العجائبيّ الغريب الذي يلتزم بقوانين الواقع كما هي، ويحافظ عليها عندما تعرض له الظواهر العجيبة. ولعلّ مسألة التطهر بالدم بعد قتل موسى تشير إلى الصوفيّة بشدّة، ركعتان للعشق لا يصحّ وضوءهما إلّا بالدم"، وتقطيع جسده إلى سبع قطع، وأكل لحمه وشرب دمه، ويبدو أنّ الرقم سبعة -الوارد في السرد- يقترح تلك القداسة التي تحيط به، فالיום السابع المقدس، وهو أيام الأسبوع ذاته، ثمّ يتكرّر الرقم سبعة مرّة آخر في سبع بوابات حصينة، وسبع سماوات، حينها اخترق النسر سماءً من زمردة خضراء، وثانية من فضّة بيضاء، وثالثة من ياقوتة حمراء، ورابعة من درّة بيضاء، وخامسة من ذهب أحمر، وسادسة من ياقوتة صفراء، وسابعة من نور ساطع لا يمكنك أن ترى شيئاً "في معراج سماويّ، وكذلك كان رقم الأربعين، قدم المرأة التي تلد أربعين يوماً، والميتّ يقام له تأبين بعد أربعين يوماً، ولم يكن أحد يدخل دار النّدوة في قریش إلّا بعد الأربعين. وبعث الرّسول في الأربعين من عمره. وكذلك مطر الطوفان استمر أربعين يوماً، كما يشير إلى قوس قزح الذي كان عهداً لنوح ألا يتكرّر الطوفان، وغياب قوس قزح في نهاية القصة ذو دلالة.⁽¹⁵⁴⁾

إذن من الممكن القول: إنّ الثّقافة العجائبية التي تشكّلت عند النّاقذ عبد القادر عجيل جاءت من خلال الموروث التّراثيّ العربيّ، وهذا يحيلنا إلى معرفة الأسس الثّقافيّة الأخرى التي شكّلت الكاتب وعقليته الثّقافيّة العجائبية، وفي الأسطر القادمة نشير إلى: عنصر آخر من العناصر السيميائية التي شكّلت السيميائية الثّقافيّة العجائبية عند عبد القادر عجيل.

ولعلنا في هذا النّصّ نلمس من الأساطير ما يأتي من الثّقافات الأخرى في أسطورة التّنين، مع أساليب تعذيب العبيد في ماضي الخليج العربيّ، فإجماء القدور المصنوعة من النحاس في الشمس، ووضع العبد الذي يحاول الفرار عليها لينسلخ جلده عقاباً على اجتراح الحرية ماثل في ذاكرة جيل الآباء. وقد نرى الإشارات واضحة تجاه أسطورة العنقاء التي تقوم من الرماد كما سبق أن أشرنا. والأساطير مادة غنية لهذا النوع من أنواع السرد. "بينما تظلّ مسألة التّعذيب وأساليبها البشعة من نواتج الثّقافة، على العكس مما تعودته النّاس من التّحدث عن الثّقافة بإيجابية بشكل يكاد يخفي ذلك الجانب المظلم منها"⁽¹⁵⁵⁾.

يقول تودوروف وهو يطابق ظاهرة مجهولة لم تر بعد أبداً وآتية: أي أنّه يطابق مستقبلاً، ومقابل ذلك في الغريب، حيث يرجع بما لا يقبل التفسير على وقائع معروفة، إلى تجربة موجودة

(154) عجيل، عبد القادر: رواية اثنا عشر ذنباً على مائدتي، (المرجع السابق).

(155) عجيل، عبد القادر: دراسات في أدب البحرين - قراءات في تجربة عبد القادر عجيل السردية، مجموعة مؤلفين، إدارة المكتبات

العامّة، ط1، 2019، ص28

قبلاً، ثم على الماضي. أما العجائبيّ بالذات فالتّردّد الذي يطبعه لا يمكنه أن ينهض بداهة إلا في الحاضر. (156)

وفي هذا السّياق، يمكن أن نصف هذا العجائبيّ بكونه قَمّة في رصد هذا الموروث النّقافي الذي شكّل عبد القادر عقيـل.

"واندفع من باطن الأرض تتين، دائرة أسنانه مرعبة. من فمه تخرج مصابيح وشرار، والنّار تتطاير منه، من منخرينه يخرج دخان كأنّه قدر منفوخ، فأمر جنوده بحبسي، ثمّ مشّطوا جسدي بأمشاط من حديد، حتى تساقط لحمي وفصح جسدي، ولمّا لم أقتل أمر بأوتاد طوال من حديد، وتد في رأسي فسال منها دماغي، وأمر بالرصاص فأذيب وصب عليّ، ثمّ أمر بسارية من حجارة وضعت على بطني، ولكنني عدت إلى الحياة. ثمّ أمر التّتين بلوح من نحاس أوقد عليه النار حتّى احمر،...ثمّ ضرب الأوتاد في عيني ورأسي، ثمّ نزعته وأفرغ الرّصاص مكانه، فلمّا رأى أنّ ذلك لم يقتلني أوقد عليّ النّار حتّى احترقت، وأمر برمادي فذرّها في الرّيح، فقمت حيّاً سوياً" (157). شكّلت عجائبيّة التّتين -في وصف أسنانه المرعبة، فالمصابيح تخرج من فمه وكذلك النّار التي تتطاير من منخرينه، والدّخان الخارج من فمه- عنصراً مهمّاً لدى ثقافة الكاتب وروعته في رصد وصفه السّيميائيّ، الدّال على رموز وعلامات شكّلت ثقافته التي بنيت من سياج التّراث ورصد الأساطير القديمة، وغيرها.

إذن، فالسّيميائية العجائبية عند "عبد القادر عقيـل" تعد عنصراً مهمّاً في استلهام الحدث الأسطوري، وهذا واضح في روايته "اثنا عشر نذّباً على مائدتي"، فالأسطورة في الرّواية ثلاثة أشكال: الشّكل الأوّل يكون باستلهام الحدث الأسطوري كما هو، أما الشّكل الثّاني فيكون بشكل جزئيّ، والثّالث والأخير فيكون من خلال البناء الأسطوري فقط. لذا نستنتج أنّ الأسطورة هي إحدى روافد العجائبيّة في الرّواية الخليجيّة المعاصرة، فهي عبارة عن حكاية أبطالها وأحداثها ووقائعها خوارق وآلهة وأنصاف آلهة، وقد ارتبطت أيضاً بأفعال خارقة تقوم بها شخصيّات غير عادية في الأزمنة القديمة، واستعمال الأسطورة وتوظيفها عنصراً مهمّاً في الرّواية الخليجيّة المعاصرة جعلها تتطوّر وتحمل طابعاً مميزاً.

ولعلّ منبعاً آخر من تلك المنابع التي تشكّلها الأساطير وشكّلت ثقافة النّاقد، هي ما تمّ توريثه عن أجدادنا القدماء، حيث تسرّبت لهم أساطير المنطقة برمتها، وما هاجر منها من بلاد السّند وإفريقيا وأوروبا وغيرها من أصقاع العالم في تلك الفترات الغابرة من الزّمن السّحيق، ليتدفق في الحاضر نهراً طريّاً دافقاً بالأحلام، فنحن لسنا ورثة السّومريّين والبابليّين وحضارة لكش ولجش

(156) تودوروف، تزفيتان: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص43. (بتصرف)

(157) عقيـل، عبد القادر: دراسات في أدب البحرين، ص22.

والفراعنة، في مثل أسطورة الخلق البابلية، وجلجامش، وبعل فقط؛ ولكننا ورثة ما تسرب لنا من الثقافات البائدة أيضا⁽¹⁵⁸⁾.

ونلاحظ كذلك انشغالاََ محمومًا بفكرة الموت لدى عبد القادر عقيـل، بكونه جزءًا من التحول، وليس بكونه نهاية، ففي رواية: "جلست أنظر إلى جثة المرأة التي بدأت تتعفن. خيل إليَّ لوهلة أنها فتحت عينيها. وضعت رأسي على صدرها لعلّي أسمع شيئًا، ولكن دون جدوى كانت أسماك القرش قد ابتعدت عن السفينة منذ يوم أمس. وهذا ما دفعني لأن ألقى بجثتها في البحر. أمّا الطفل فقد وجدت له صندوقًا خشبيًا قديمًا مددته فيه وأنزلته إلى البحر برفق. كنت حزينًا، يائسًا من حياتي. لا أعرف ماذا أفعل أو أين أذهب. فجأة بدأت السماء تمطر مطرًا أسود كالقار ففزعت واختبأت في ركن أحمي نفسي من الموت⁽¹⁵⁹⁾."

ولقد لعبت تجربة عبد القادر عقيـل القصصية بوجه عام بالانشغال العميق بالقضايا الاجتماعية، من خلال رسم المعاناة بطريقة فنية تجنّد كل الطاقات، والخبرات، والتقنيات، بما في ذلك الحلم، واللامعقول، والخرافة، وغيرها، ممّا يجعل طرح هذه القضايا غير سطحي أو بعيد عن أن يكون خطابًا اجتماعيًا مباشرًا. ومن جملة النماذج الدالة على ذلك رواية "يوم آت كسارق في الليل"، فعلى مدى اثنتي عشرة قصة قصيرة، تتخذ طابع الأدب السّوداوي، يسرد عقيـل تفاصيل وجع ما، هذا الوجع الذي يخلق حالة من الأذى من صنيع المجتمع وويلاته بدءًا من الليلة القرمزية.

تلك التي تحيرُ محققًا يحقّق في حادثة انتحار فتاة، يُبتلى أخوها باكتئاب يتخلّق عن عذاباتٍ متتاليةٍ يعيشها هذا الأخ هو وعائلته، وصولًا إلى ليلة يلدّا حيثُ الأمل المرتجى، رغم يأس اللحظة التي يراود لها أن تجيء فلا تجيء، بيد أن عجوزًا طاعنةً في السن، تؤكد على نسيان الأوقات الصعبة: "أضيئوا الشموع إلى الصباح، وانسوا ظلمة الليل الطويل، وبرد الشتاء، وتقلب الحوادث، عسى أن يتبدل حزننا فرحًا، وهمومنا سعادة، وضيقنا فرحًا، ويكون يومنا أفضل من أمسنا"⁽¹⁶⁰⁾.

ويواصل عقيـل سرد الألم، ففي "حرب العصافير" يصوّر حربًا شاملة يأمُر بها زعيم ما على العصافير، وقد استعد لتلك الحرب طالبًا من حشود المحاربين، أطفالًا، وعجائز، نساءً ورجالًا، أن يطاردوها ويتلقوها "أينما كانت، وحيثما ذهبت، من دون أن يخدعكم جمال ريشها، وبراءة مظهرها، فهي مليئة بالخبت والجشع، وهي السبب لجوعكم وشقائكم"⁽¹⁶¹⁾.

(158) عقيـل، عبد القادر: دراسات في أدب البحرين - قراءات في تجربة عبد القادر عقيـل السردية، ص 9.

(159) عقيـل، عبد القادر: الشوكران - المصدر نفسه، ص 29.

(160) عقيـل، عبد القادر: يوم آت كسارق في الليل - المصدر نفسه، ص 46.

(161) المرجع السابق ص 75-76 بتصرف

وتلقي هذه الحرب خطبها حيثُ يصرخُ النَّاسُ بحماسةٍ لها، ويذهبون بكلِّ أسلحتهم نحو تحقيق النَّصر فيها، وكأنَّ عجيل يَصوِّر هذه الظُّلْمة الدَّاخِلِيَّة للإنسان الذي يجلِبُ لنفسه ولغيره، وللكائنات الأخرى الشقاء، عبر حربٍ مليئةً بالكراهية، والوحشية، والخوف، والألم، وهي أشبهُ بمجازٍ تعكسُ واقعًا متكرِّرًا في حياتنا كبشر؛ بل يمكنُ مقاربتها بواقع ما آلت إليه حيوات الكثير من الكائنات حولنا، لا بل يمكنُ كذلك أن تكون تصويرًا واقعيًا لحربٍ على العصافير، كما وقع في الصَّين، حيثُ «حرب الآفات»، التي أدت في نهاية المطاف إلى مأسٍ لم تكن في الحسبان. ومن السَّيميائية الثقافية للنَّقاد عبد القادر عجيل "النَّصوص الخفيَّة وأن تلتمس عالم غير العالم المدرك"، ومن الأمثلة الدَّالة على ذلك ما جاء في رواية الاثنا عشر ذنبًا على مائدتي "على لسان التَّنين هذا النَّصَّ التَّحتي الذي يحتاج إلى فكِّ شفرات النَّصِّ الظَّاهر، ومحاولة الوصول إلى النَّصِّ الكامل: "دعاني التَّنين، وأمر بجلدي بالسَّياط على الظَّهر والبطن، ثمَّ عمد إلى سمِّ فسقاني، فلم يضرنِّي، ثمَّ عذبنِي بألوان العذاب، ثمَّ قطعني أقطاعًا فألقاني في جبٍّ، فقامت حيًّا سويًّا، فقال التَّنين: ما دام الأمر هكذا فسأعفو عنك، وأعلمك الآداب والفنون وكيف تبني المدن وتقيم المعابد وتجمع الشَّرائع، وأشرح لك المعرفة الهندسيَّة، وأجعلك تتعرف على بذور الأرض، وأعلمك كيف تجمع الفاكهة، وأعطيك فنون شغل الخشب والمعدن، وفنَّ الكتابة وصب المعادن، وصناعة الجلد والنَّسيج والعمارة والسَّلال، سأعلمك فنَّ إشعال النار وتكوين الحجر" (162).

فالنَّصُّ الذي بين يدينا هو النَّصُّ الظَّاهر؛ "لكنَّ هناك نصًّا آخر خفيًّا أو تحتيًّا لا تكتمل القراءة دون العثور عليه، ولا يتمُّ العثور على النَّصِّ التَّحتي إلَّا من خلال فكِّ شفرات النَّصِّ الظَّاهر"، (163) هذا النَّصُّ التَّحتي، وهو الرِّكيزة والأساس الذي بُني النَّصُّ الظَّاهر عليه، والتَّوصل إليه هو الجهد الذي يطلبه الكاتب من قارئه ليصلا معًا إلى النَّصِّ الكامل. فهذا العالم المليء بالعجائبية والمكسو بطابع الغريب، فكيف للتَّنين أن يتكلَّم ويقدم النَّصيحة، والنَّصَّ الخفي وراء السَّرد العجيب وهو تعليم الفنون وإقامة المعابد، والمعرفة الهندسية، هذا العالم الخفي الذي جسده عجيل، يرتكز في سيميائيته على عنصر الدَّلالة والرمزية الشَّائعة في كتاباته.

وعلى أيَّة حال، "فهو هنا يشبه المثل الشهير لجبل الجليد الذي لا تظهر إلَّا قمته؛ لكن معظمه مختفٍ تحت سطح الماء، والقارئ في تعامله مع مثل هذه النَّصوص يخوض مغامرة بقدر ما هي شتيَّة وممتعة هي متعبة وغير مأمونة العواقب، وقد يكون القارئ هنا تايبتك غير بصيرة، فتصطدم بالجزء الخفي من جبل الجليد فيتحطم عليه النَّصَّان الظَّاهر والتَّحتي معًا، وإمَّا أن يكون

(162) عجيل، عبد القادر: رواية "اثنا عشر ذنبًا على مائدتي" - المصدر نفسه، ص 22.

(163) نوسي، عبد المجيد: التحليل السيميائي للخطاب الروائي - البنيات الخطابية، التركيب، الدلالة. الدار البيضاء: شركة النشر

والتوزيع، المدارس، ط 1، 2002، ص 89.

قبطانًا ماهرًا وغواصًا أكثر مهارة فيجد النَّصَّ التَّحتِيَّ أو يجد بعضه حسب قدراته واجتهاده، ليكتمل لديه نص قصصي ينتمي إلى القارئ بقدر ما ينتمي إلى الكاتب ذاته".⁽¹⁶⁴⁾

ولقد أدت الأحلام دورًا مهمًا في تشكّل الثقافة العجائبية عند الكاتب، إذ يقول: "لعلّ تجربة الحلم هي التجربة المشتركة بين الإنسان والحيوانات النّديّة لظهور المظاهر العقليّة والجسديّة ذاتها على كلّ النّديات عند النّوم حسب علم النّفس؛ لكن الحيوان غير قادر على التّعبير عن تلك التجربة". وفي مساء لته عن الإبداع ومنابعه، يجيب عبد القادر عقييل: "الآن أشعر أن أجمل الأفكار يمكن أن تأتي من أحلامي، وصرت أنقل ما أحلم به على الورق؛ لكن المشكلة تكمن في كيفية تذكّر الأحلام، وهذا يحتاج إلى تدريب يومي، كثير مما أكتبه الآن هو نتاج السنوات العشر الأولى من حياتي. إنني لا أزال حتى الآن أحلم بمواقع الطّفولة، فالبيت الذي أراه في أحلامي الآن هو البيت نفسه الذي عشت فيه طفولتي، البيت نفسه دائمًا. الطّفولة كما يقول أندريه بريتون: هي التي تقترب من الحياة الحقّة، حيث لا تحكمها قوانين العقل والمنطق، حيث الاتحاد الكامل بين الواقعي والخيالي".⁽¹⁶⁵⁾ "رأيت في منامي امرأة في السّماء لابسة الشّمس، والقمر تحت قدميها، وعلى رأسها تاج من اثني عشر نجمًا، وكانت المرأة حبلَى تصرخ من ألم المخاض وتتوجع وهي تلد، ثم ظهر تنين عظيم أحمر له سبعة رؤوس، على كلّ منها تاج، وله عشرون قرنًا، فسحب بذيله ثلث نجوم السّماء وألقاها على الأرض، ثم وقف التّنين أمام المرأة وهي تلد ليبتلع طفلها بعد أن تلده".⁽¹⁶⁶⁾

ومن الأمثلة الدّالة على ذلك أيضًا يقول الكاتب: "رأيت في البحيرة صندوقًا خشبيًا طافحًا في الماء، يتهدى بوهن وهو يقترب منا. لم تواتني الجرأة على سحب الصندوق؛ لكنني نزلت في المياه، واقتربت منه، مدّت يدها وأخرجت طفلًا ملفوفًا في قماط أسود، اقتربت مني حاملة الرضيع وقالت وهي ترفعه عاليًا: "هذا هو ابني وابنك، انظر كم هو جميل، ولا يشبه أحدًا" نظرت في وجهه، صرخت صرخة مكتومة، وارتجفت من الخوف، رأيت طفلًا أشبه بالحيوان منه بالإنسان، كان مرعبًا حتّى الموت، وصلت إلى كهف عظيم، فأسرعت بالدّخول إليه وأنا أرتعش خوفًا، في بطن الكهف رأيت اثني عشر ذنبًا يستدفئون بنار هادئة، رأيت سلّمًا فصعدت ثم وجدت نفسي أمام عمودين هائلين، كان الطّريق أشبه بدرب طويل من الزجاج الأزرق، على الطّرف الأيسر

(164) غازي، محمد: تداخلات الرؤية والسرود والمكان. مجلة فصول، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ع 4، ربيع 1998، ص 36-37 بتصرف

(165) عقييل، عبد القادر: دراسات في أدب البحرين - قراءات في تجربة عبد القادر عقييل السردية، ص 14

(166) المصدر نفسه - رواية "اثنا عشر ذنبًا على مانتتي"، ص 58.

رأيت ممرًا مظلمًا دخلت فيه، نهاية الممر رأيت تماثيل لنمور وأسود على قواعد صفراء مذهبة، واعترض طريقي حصان أسود ظهره قصير ومنقوش قليلاً" (167)

"رأيت نفسي في الحلم أرتجف من الخوف، وقد أوثقوا يديّ خلف ظهري وتجمّد الدّم في وجهي ذعرًا، عينايا قد عصبتا بعصابة بيضاء، والدّم ينزف من جرح في الجزء الأيسر من رأسي. يقترب مني رجل ضخم بلباس عسكري، يغطّي وجهه بقلنسوة سوداء، يقف ورائي ويكمّم فمي بيده اليسرى، ويمسك في يده اليمنى بسكين كبيرة ذات مقبض أسود وشفرة طويلة، وبدأ فيذبحي من الوريد إلى الوريد، أصرخ بأعلى صوتي، فيطبق الرجل صيحة (الله أكبر) ثلاث مرّات. يأتي رجل آخر يرتدي قميصًا أسود يضع جزمته اليمنى على بطني ويضغط بقوة لينزف الدّم من جروحي، وأنا أحرك رأسي من اليمين إلى اليسار، يعود الرجل ليكمل عمله، ويجزّ رأسي ويلقي به أرضًا، أنهض مذعورًا وقلبي يرتجف أرضًا. (168)

هذا الحلم الكائن في وجدان الكاتب "يبنى تدريجيًا من خلال نمو الخطاب بتراكم الوحدات التصويرية على مستوى الخطاب" (169)

فإذا كان هذا هو الحلم بالنسبة للكاتب، فإن "الحلم برؤى غاستون باشلار «منسق الحياة»، وبداية من حلم «نيتشه» العجائبي التأملي الذي يفتتح الروائي بأبجديته عمله السردية: «ستتقلب الساعة الزمنية الأبدية للوجود دون انقطاع، وأنت أيضًا ستعود معها ذرة غبار».. إلى حلم الراوي - الكاتب الحالم الأكثر قلقًا واضطرابًا، وعقارب ساعته الجهنمية تتحرك في اللا اتجاه، وفي اللازم، إذ يصبح الحلم أحلامًا، كوابيس، رؤى.. وكل حلم ممتد بإيقاعه الذي يتخذ أشكالًا متعدّدة من الواقع، الحلم إلى الفانتازيا إلى العجائبي وإلى الخيال العلمي، ولا يُنتهى أبدًا بسعادة وأمان، ولم يعد الراوي، الذات الكاتبة حتى ذرة غبار، بل لا أحد، ولا شيء، اسم بلا اسم، كيان في الفراغ يُورخ له حلم بكيمياء كابوس مضمّن: «يبدو أنني سرعان ما غفوت، إذ رأيت شجرة بلوط ضخمة ومعمرة، تربض فوق أغصانها الكثيرة نسور ذات أجنحة طويلة، ومخالب حادة كبيرة ومعقوفة»، الرواية. ولأنّ «الفن لعبة خيال خطيرة» - كما يقول لوبيل، والأدب والسرد على وجه الخصوص بمجموعه مُتخيّل، والخيال يتمتع بقدر هائل من الجرأة، فإنّ حلم الراوي نسيج خيال ابتكاري منتج، يُقرأ بإيقاع الفانتازيا الزاقية، سلبية إحياء تعبيرية جمالي، ووسيلة جذب ودهشة ومتعة وتأمل معًا.. كلّ ذلك فنّ كتابة سردية متميزة، ذات هوس سيكولوجي محض، كتابة لا تشبه إلا نفسها، هي بالضبط ما تسميه آسيا جبار «كتابة الحفر» أي «كتابة للمقاربة،

(167) عجيل، عبد القادر - رواية "اثنا عشر ذئبًا على مائدة"، ص 42.

(168) عجيل، عبد القادر: ليلة البلور، ص 31.

(169) نوسي، عبد المجيد: التحليل السيميائي للخطاب الروائي - البنيات الخطابية، التركيب، الدلالة، دار المعرفة، 2002، ص 74.

للإنصات»، كتابة بعد الكلمات، وبعد الخيال، وليست كل أصابع تمتعها عرقها بهذا الجنون الضروري، وليست كل قريحة يمكن أن تتغمرها بهذه الأوتار الموصولة بماكينه جسد مضن، أسير حلم فانتازي، عجائبي...!"⁽¹⁷⁰⁾

ومن السيميائية الثقافية لدى عبد القادر عقييل أنه يصل بقرائه إلى طمأنينة تحمل التأويل؛ بين الوهم، وبين الواقع، «أرض دائرية الشكل مثل زهرة اللوتس ذات الأوراق الثماني، فيها أربعة أنهار جارية، مأوها أشد بياضاً من الثلج، وأحلى من العسل، وسهول واسعة خضراء تكسوها الأعشاب والأزهار وسط الجبال، لا شمس فيها، ولا قمر، ولا ليل، ولا ظلام، ولا برد، ولا حر، ولا مرض، أرض تجد فيها الهدوء والسكينة، إذن لا حروب ولا ظلم، ولا طمع، أهلها لا ينامون، يعيشون في راحة وسعادة أبدية، أعمارهم مديدة تبلغ المئات من السنين، وأجسادهم جميلة لا تشيخ، وفيها عين الحياة التي من يشرب منها لا يموت حتى يكون هو الذي يطلب الموت».⁽¹⁷¹⁾ تلك هي الطمأنينة التي تضعها كل الميثولوجيات، لتؤكد للإنسان أن هناك مكاناً حيث كل ألم معدوم. مكاناً أشبه بجنة عدن، أو أرض خلاص، أو أرض ما بعد المخلص، إنها اليوتوبيا الحلم، الشبيهة بدلمون جلامش، ومملكة الأمازونيّات في الميثولوجيا الإغريقية.

ومن السيميائية العجائبية عند عبد القادر عقييل تلك الحكايات التي تتولد عن المجانين والمجذومين: "رأيت نفسي ماشياً في زقاق ضيق طويل لا نهاية له. على طرفي الزقاق جداران لا يلتقيان. توقفت. استدرت. عدت. لكنني وجدت نفسي في طريق لا نهاية له. توقفت. واصلت التقدّم في الاتجاه الآخر لكنني لم أصل إلى أي مكان. جلست محدّقاً في الجدار العالي. ماذا يكمن وراءه؟ وضعتُ أذني على الجدار فسمعت ما يشبه غناء الماء. قلت لنفسي: هل النهر وراء الجدار؟ كيف لي أن أصل إلى النهر، وكيف لي أن أخترق الجدار؟ رأيت نفسي واقفاً أمام الجدار الأسود الكالح. كنت أفكر في وسيلة أتسلق بها الجدار.

التفت ورأيت مئات البشر المجذومين المشوّهين وهم يزحفون نحوي. كانوا أشبه بالموتى وهم يتحركون. اقترب مني أحدهم، وكان قبيحاً إلى حد لا يوصف. وقال: أين هو؟ إلى متى؟ هو لا يسمع ولا يجيء، أهو خفي أم ظاهر؟ لقد انتظرناه طويلاً ولم يأت، قالوا إنه سيملاً الأرض عدلاً، ويشفي جميع السقام والمجانين والمصرّوعين والمفلوجين، لماذا إذن خذلنا وهجرنا. قل له ليأت مع السحاب، وليأخذ أسقامنا ويحمل أمراضنا وينجنا فإننا هنا هالكون"⁽¹⁷²⁾.

وفي هذا إشارة ورمزية دالة على تكوين مفهوم الخيال المفعم بالقصص، فتضفي عليها طابع الغرابة والعجائبية، عندما رأى مئات من البشر المجذومين المشوّهين ينتظرون من يشفي

(170) باشلار، غاستون: شاعرية أحلام اليقظة، ترجمة: سعد جورج، بيروت: المؤسسة الجامعية، 1990، ص43. (بتصرف)

(171) عقييل، عبد القادر: يوم آت كسارق في الليل - المصدر نفسه، ص25.

(172) عقييل، عبد القادر: الشوكران، إدارة المكتبات العامة، ط1، 1994، ص20-19.

المجانين والمصروعين، وقد انتظروه طويلاً، هذا الشكل من الوصف المبدع للرأوي تشكّلت معه سيميائية عجائبية خالصة. وهذا الخطاب يفترض وجود قائل ومقول له، ويفترض وجود عامل التّواصل ضمن مقولة الضّمير الشّخصي التي تميّز خطاب الرواية.

"كما أن لم يعد المعروف نصّاً فقط، بل هو إلى جانب النص فضاء صوري شكلي لا يخلو من دلالة. هذه الدلالات قد تحكمها مقصدية منتج الخطاب".⁽¹⁷³⁾

وعليه، ننظر إلى خطاب السيميائية العجائبية لدى "عبد القادر عجيل" أحلام اليقظة الواعية لدى الأطفال، فقد شكّلت منحني مهمّاً في كتاباته هذا اللاوعي المنبثق من خيال طفولي: "رأيت نفسي طفلاً أنظر عبر الفتحات الصغيرة في الباب. وراء الباب كانت أختي مشعثة الرأس، منكفئة على وجهها تبكي بحرقة شديدة، كانت ترفع وجهها المخضّل بالدموع بين الحين والآخر، وهي تعض على أطراف أصابعها. كانت أمّي واقفة وهي في أشدّ حالات الغضب تقول كلاماً لم أفهمه. رأيت طفلاً رضيعاً لا أدري من هو من أين جاء. كان ملفوفاً في قماط أبيض... أجاهد في الوصول إلى السفينة، وقبل أن أمسك بالحبال شعرت بأن نصفي الأسفل قد انشطر عن جسمي".⁽¹⁷⁴⁾

لقد حاول المبدعون بشتّى الطرائق، وخاصّة الروائيون -ومنهم عبد القادر عجيل- الخروج من النّموذج الكلاسيكي في الرواية، والانتقال إلى فاعليّة التّجديد والابتكار وفتح آفاق المتخيّل والعجائبي وإمكاناته التّعبيرية، فمن عناصر الإبداع الرّوائي المعاصر نجد العجائبية والتّجريب. "كلّ ليلة قبل أن أنام أرى شخصاً يقف هناك، عند الزاوية، إنه يحمل فيّ دونما حراك، يراقبني طوال الوقت. ذات ليلة فتحت عيني فرأيت وجهاً ملتصقاً في وجهي، كان يحاول شفط الهواء من جسدي، لا أعرف من هو؛ لكن ذات مرّة تأملتّه بدقّة فرأيت أنّه أنا. في ليلة تقدّم نحوي ببطء شديد، وفي يده ما يشبه علبة الطّعام المدرسيّة، لم أكن أستطيع أن أستجد بأحد، أو أتحرك من فراشي، كأنني تجمّدت وعجزت عن الحركة. في العلبة مئات من دود العلق الأسود المائل للرّمادي".⁽¹⁷⁵⁾

ولقد ظهر نوع من الخروج عن المألوف على مستوى عمق الدّلالة لبنية النّص "خليق التّعالق بين هذه المقاطع من خلال إبراز استقلاليّة كلّ مقطع من جهة وعلاقته بالمقاطع الأخرى من جهة أخرى، ولأنّه لا يقتصر على تحديد المقاطع التي يتفصل إليها الخطاب في تعالّقها؛ بل يحقّق هدفاً أساسياً، هو إضاءة دلالة الخطاب.

(173) الماكري، محمد: الشكل والخطاب - مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى، 1991، ص 6.

(174) عجيل، عبد القادر: الشوكران، ص 23.

(175) عجيل، عبد القادر: ليلة البلور، ص 77.

فمداخل النصّ مختلفة المضامين، ودلالات السيميائية وعلاماتها شديدة الغرابة والإثارة والاندهاش، تشدّ المتلقّي إلى المتعة الجمالية، وتُجبره في الوقت ذاته على تتبّع مجريات الوقائع والأحداث؛ لا بل اكتشاف ما سيقع من عجائب ونوادر خارقات في عالم المخيّات. ومن الأشكال العجائبية أيضًا يقول:

"في تلك الليلة السعيدة رأيت في منامي امرأة في السماء لابسة الشمس، والقمر تحت قدميها، وعلى رأسها تاج من انثي عشر نجمًا، وكانت المرأة حبلى تصرخ من المخاض وتتوجّع وهي تلد. ثم ظهر تنين عظيم أحمر له سبعة رؤوس، على كلّ منها تاج، وله عشرون قرنًا، فسحب بذيله ثلث نجوم السماء وألقاها على الأرض، ثم وقف التّنين أمام المرأة وهي تلد ليلتع طفلها بعد أن تلده"⁽¹⁷⁶⁾. فمداخل النصّ مختلفة المضامين والدلالات، وعلامات سيميائية شديدة الغرابة والإثارة.

ولعلّ العلاقة بين الغرائبية والإبداع هي تلك الحالة التي تنبثق ضمن السرد، لتدخلنا عالمًا غرائبيًا وعجائبيًا، فلا يمكن أن نتدارك أنفسنا إلّا في سطوة الانجراف نحو الصورة الطاغية. "واندفع من باطن الأرض تنين، دائرة أسنانه مرعبة. من فمه تخرج مصابيح، شرار، والنّار تتطاير منه، من منخرية يخرج دخان كأنه قدر منفوخ، فأمر جنوده بحبسي، ثم مشّطوا جسدي بأمشاط من حديد، حتّى تساقط لحمي وفضح جسدي، ولمّا لم أقتل أمر بأوتاد طوال من حديد... ثم أمر بسارية من حجارة وضعت على بطني، ولكنني عدت إلى الحياة. ثم أمر التّنين بلوح من نحاس أوقد عليه النّار حتّى احمر، فبسطني عليه وأمر بالرّصاص فأذيب وصبّ في فمي، ثم ضرب الأوتاد في عيني ورأسي، ثم نزع وأفرغ الرّصاص مكانه، فلمّا رأى أن ذلك لم يقتلني أوقد عليّ النّار حتّى احترقت، وأمر برمادي فذرّها في الرّيح، فقامت حيًّا سويًّا"⁽¹⁷⁷⁾.

شكّلت عجائبية التّنين -في وصف أسنانه المرعبة، فالمصابيح تخرج من فمه وكذلك النّار التي تتطاير من منخرية، والدّخان الخارج من فمه- عنصرًا مهمًّا لدى ثقافة الكاتب وروعه في رصد وصفه السيميائي الدّال على رموز وعلامات شكّلت ثقافته التي بنيت من سياج التّراث ورصد الأساطير القديمة، وغيرها.

إذن، فالسيميائية العجائبية عند "عبد القادر عكيل" عنصرٌ مهمٌّ في استلهام الحدث الأسطوري، وهذا واضح في روايته "اثنا عشر ذئبًا على مائدتي"، فالأسطورة في الرواية ثلاثة أشكال: الشّكل الأوّل يكون باستلهام الحدث الأسطوري كما هو، أمّا الشّكل الثّاني فيكون بشكل جزئي، والثّالث والأخير فيكون من خلال البناء الأسطوري فقط.

(176) عكيل، عبد القادر: اثنا عشر ذئبًا على مائدتي، المصدر نفسه، ص58.

(177) عكيل، عبد القادر: اثنا عشر ذئبًا على مائدتي، المصدر نفسه، ص22.

ولعلّ من عجائبية النص عند عبد القادر "ومن أدوات هذا القصّ المزيج المتناغم من الفانتازي (شديد الواقعية لأن يحدث في العقل) ...تأتي في السرد العجائبي في إيقاع جذاب، .. تتوجّها فانتازيا باذخة، ثمرة مهارة السارد".⁽¹⁷⁸⁾

ونلاحظ كذلك انشغالا محمومًا بفكرة الموت لدى عبد القادر عقیل، بكونه جزءًا من التحوّل، وليس بكونه نهاية، ففي رواية: "جلست أنظر إلى جثة المرأة التي بدأت تتعفن. خيل إليّ لوهلة أنّها فتحت عينيها. وضعت رأسي على صدرها لعلّي أسمع شيئاً، ولكن دون جدوى كانت أسماك القرش قد ابتعدت عن السفينة منذ يوم أمس. وهذا ما دفعني لأن ألقى بجثتها في البحر. أمّا الطفل فقد وجدت له صندوقاً خشبياً قديماً مدّته فيه وأنزلته إلى البحر برفق. كنت حزيناً، يائساً من حياتي. لا أعرف ماذا أفعل أو أين أذهب. فجأة بدأت السماء تمطر مطراً أسود كالقار ففزعت واختبأت في ركن أحمي نفسي من الموت"⁽¹⁷⁹⁾

ولقد لعبت تجربة عبد القادر عقیل القصصية بوجه عام بالانشغال العميق بالقضايا الاجتماعية، من خلال رسم المعاناة بطريقة فنية تجنّد كلّ الطاقات، والخبرات، والتقنيات، بما في ذلك الحلم، واللامعقول، والخرافة، وغيرها، ممّا يجعل طرح هذه القضايا غير سطحي أو بعيد عن أن يكون خطاباً اجتماعياً مباشراً. ومن جملة النماذج الدالة على ذلك رواية "يوم آت كسارق في الليل"، فرغم يأس اللحظة التي يراود لها أن تجيء فلا تجيء، تؤكد عجوز طاعنة في السنّ على نسيان الأوقات الصعبة "أضيئوا الشموع إلى الصّباح، وأنسوا ظلمة الليل الطويل، وبرد الشّتاء، وتقلّب الحوادث، عسى أن يتبدل حزننا فرحاً، وهمومنا سعادة، وضيقنا فرحاً، ويكون يومنا أفضل من أمسنا"⁽¹⁸⁰⁾

عند الولوج إلى بعض القصص العجائبية في حرب العصفير، نراه يصوّر حرباً شاملة يأمر فيها زعيم ما على العصفير، وقد استعدّ لتلك الحرب طالباً من حشود المحاربين، أطفالاً، وعجائز، نساءً ورجالاً، أن يطاردها ويتلقّوها "أينما كانت، وحيثما ذهبت، من دون أن يخدعكم جمال ريشها، وبراءة مظهرها، فهي مليئة بالخبث والجشع، وهي السبب لجوعكم وشقائكم"⁽¹⁸¹⁾

فيصرخ النّاس لهذه الحرب، ويذهبون بكلّ أسلحتهم نحو تحقيق النّصر فيها، وكأنّ عبد القادر عقیل يصوّر هذه الظلمة الدّاخلية للإنسان الذي يجلبُ لنفسه ولغيره، وللكائنات الأخرى الشّقاء، عبر حربٍ مليئة بالكراهية، والوحشية، والخوف، والألم، وهي أشبه بمجازٍ يعكس واقعاً متكرراً في حياتنا كبشر، بل يمكن مقاربتها بواقع ما آلت إليه حيوات الكثير من الكائنات حولنا؛

(178) عقیل، عبد القادر: دراسات في أدب البحرين - قراءات في تجربة عبد القادر عقیل السردية، ص 100-101

(179) عقیل، عبد القادر: الشوكران - المصدر نفسه، ص 29.

(180) عقیل، عبد القادر: يوم آت كسارق في الليل - المصدر نفسه، ص 46.

(181) عقیل، عبد القادر: (دراسة عجائبية من منتج القاص عبد القادر عقیل)، مقابلة شخصية (ملحق الأطروحة - المقابلات -).

لا بل يمكنُ كذلك أن تكون تصويرًا واقعيًا لحربٍ على العصافير، كما وقع في الصين، حيثُ «حرب الآفات» التي أدت في نهاية المطاف إلى مأسٍ لم تكن في الحسبان.

ومن السيميائية الثقافية للناقد عبد القادر عجيل "النصوص الخفية، وأن تلتبس عالمًا غير العالم المدرك". ومن الأمثلة الدالة على ذلك جاء في رواية "اثنا عشر ذئبًا على مائدتي" على لسان التّنين هذا النصّ التّحتي الذي يحتاج إلى فكّ شفرات النصّ الظاهر، ومحاولة الوصول إلى النصّ الكامل: "دعاني التّنين، وأمر بجلدي بالسّياط على الظّهر والبطن، ثمّ عمد إلى سمّ فسقاني، فلم يضرنني، ثمّ عذبني بألوان العذاب، ثمّ قطعني أقطاعًا فألقاني في جبّ، فقامت حيًّا سويًّا فقال التّنين: ما دام الأمر هكذا فسأعفوا عنك، وأعلمك الآداب والفنون وكيف وكيف تبني المدن وتقيم المعابد وتجمع الشّرائع، وأشرح لك المعرفة الهندسيّة، وأجعلك تتعرّف على بذور الأرض، وأعلمك كيف تجمع الفاكهة، وأعطيك فنون شغل الخشب والمعدن، وفنّ الكتابة وصبّ المعادن، وصناعة الجلد والنسيج والعمارة والسّلال، سأعلمك فنّ إشعال النّار وتكوين الحجر..." (182)

فالنصّ الذي بين أيدينا هو النصّ الظاهر؛ لكنّ هناك نصًّا آخر خفيًّا أو تحتيّ لا تكتمل القراءة دون العثور عليه، ولا يتمّ العثور على النصّ التّحتي إلّا من خلال فكّ شفرات النصّ الظاهر"، (183) هذا النصّ التّحتي هو الرّكيزة والأساس الذي تمّ بناء النصّ الظاهر عليه، والتّوصل إليه هو الجهد الذي يطلبه الكاتب من قارئه ليصلا معًا إلى النصّ الكامل. فهذا العالم المليء بالعجائبيّة والمكسو بطابع الغريب، فكيف للتّنين أن يتكلّم ويقدم النصيحة، والنصّ الخفي وراء السرد العجيب هو تعليم الفنون وإقامة المعابد، والمعرفة الهندسيّة، هذا العالم الخفي الذي جسده عجيل، يركز في سيميائيّته على عنصر الدلالة والرّمزيّة الشّائعة في كتاباته.

وعلى أيّة حال، إنّ "تجاوز العنوان الخارجي يجعلنا في مواجهة زخمٍ إفرادي وتركيبّي يتعالى على التداول الحيّاتي صياغيًّا، برغم أن عالم الرواية يغوص في هذا التداول موضوعيًّا، وهي معادلةٌ ضدية تطرح التداولي الحيّاتي في غير التداولي الحيّاتي على صعيد واحد". (184) لذلك لعب الزخم الإفرادي والتركيبّي في كتابات عبد القادر عجيل دورًا مهمًّا في تشكّل الثقافة العجائبيّة، وخصوصًا في دلاليات مفردات الأحلام والتخيّلات، وما هو خارج عن الواقع والمألوف الدارج، إذ تعبر فيها مفردات الأحلام عن النصّ التّحتي وتدل عليه.

(182) عجيل، عبد القادر: رواية "اثنا عشر ذئبًا على مائدتي" - المصدر نفسه، ص22.

(183) نوسي، عبد المجيد: التحليل السيميائي للخطاب الروائي - البنّيات الخطّابية، التركيب، الدلالة، ص89

(184) عبد المطلب، محمد: "تداخلات الرؤية والسرد والمكان"، مجلة فصول، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، العدد 4، ربيع 1، ص 395.

وأجاب عبد القادر عقيـل عن ذلك الزخم في دلالة الأحلام لديه قائلاً: "الآن أشعر أن أجمل الأفكار يمكن أن تأتي من أحلامي، وصرت أنقل ما أحلم به على الورق؛ لكن المشكلة تكمن في كيفية تذكر الأحلام، هذا يحتاج إلى تدريب يومي، كثير مما أكتبه الآن هو نتاج السنوات العشر الأولى من حياتي. إنني لا أزال حتى الآن أحلم بمواقع الطفولة، فالبيت الذي أراه في أحلامي الآن البيت نفسه الذي عشت فيه طفولتي البيت نفسه دائماً. الطفولة كما يقول أندريه بریتون هي التي تقترب من الحياة الحقّة حيث لا تحكمها قوانين العقل والمنطق، حيث الاتحاد الكامل بين الواقعي والخيالي". (185)

"رأيت في منامي امرأة في السماء لابسة الشمس، والقمر تحت قدميها، وعلى رأسها تاج من اثني عشر نجماً وكانت المرأة حبلـى تصرخ من ألم المخاض وتتوجّع وهي تلد، ثمّ ظهر تتين عظيم أحمر له سبعة رؤوس، على كلّ منها تاج، وله عشرون قرناً، فسحب بذيله ثلث نجوم السماء وألقاها على الأرض، ثمّ وقف التتین أمام المرأة وهي تلد ليبتلع طفلها بعد أن تلده". (186)

ومن الأمثلة الدالة على ذلك أيضاً يقول الكاتب: "رأيت في البحيرة صندوقاً خشبياً طافحاً في الماء، يتهدى بوهن وهو يقترب منّا. لم تواتني الجرأة على سحب الصندوق، لكنني نزلت في المياه واقتربت منه مدّت يدها وأخرجت طفلاً ملفوفاً في قماط أسود، اقتربت منّي حاملة الرضيع وقالت وهي ترفعه عالياً: "هذا هو ابني وابنك، انظر كم هو جميل، ولا يشبه أحداً" نظرت في وجهه، صرخت صرخة مكتومة، وارتجفت من الخوف، رأيت طفلاً أشبه بالحيوان منه بالإنسان". (187)

ويكمل عقيـل سرده: "كان مرعباً حتّى الموت، وصلت إلى كهف عظيم، فأسرعت بالدخول إليه وأنا أرتعش خوفاً، في بطن الكهف رأيت اثني عشر ذنباً يستدفئون بنار هادئة، رأيت سلماً فصعدت، ثمّ وجدت نفسي أمام عمودين هائلين، كان الطريق أشبه بدرب طويل من الزجاج الأزرق، على الطرف الأيسر رأيت ممراً مظلاً دخلت فيه، نهاية الممرّ رأيت تماثيل لنمور وأسود على قواعد صفراء مذهّبة، واعترض طريقي حصان أسود ظهره قصير ومنقوش قليلاً" (188)

"رأيت نفسي في الحلم أرتجف من الخوف، وقد أوثقوا يديّ خلف ظهري وتجمّد الدّم في وجهي ذعراً، عينايا قد عصبتا بعصابة بيضاء، والدّم ينزف من جرح في الجزء الأيسر من رأسي. يقترب مني رجل ضخم بلباس عسكري، يغطّي وجهه بقلنسوة سوداء، يقف ورائي ويكمّم

(185) عقيـل، عبد القادر: دراسات في أدب البحرين - قراءات في تجربة عبد القادر عقيـل السردية، مصدر سابق، ص30.

(186) المصدر نفسه - رواية "اثنا عشر ذنباً على مائدتي"، ص58.

(187) المصدر السابق، ص 41.

(188) عقيـل، عبد القادر ومجموعة مؤلفين: دراسات في أدب البحرين - قراءات في تجربة عبد القادر عقيـل السردية، إدارة المكتبات العامة، ص (بتصرف) 45.

فمي بيده اليسرى، ويمسك في يده اليمنى بسكّين كبيرة ذات مقبض أسود وشفرة طويلة، وبدأ في ذبحي من الوريد إلى الوريد، أصرخ بأعلى صوتي، فيطبق الرجل صيحة (الله أكبر) ثلاث مرّات. يأتي رجل آخر يرتدي قميصاً أسود يضع جزمته اليمنى على بطني ويضغط بقوة لينزف الدّم من جروحي، وأنا أحرك رأسي من اليمين إلى اليسار، وعود الرجل ليكمل عمله، ويجزّ رأسي ويلقي به أرضاً، أنهض مذعوراً وقلبي يرتجف أرضاً". (189)

هذا الحلم الكائن في وجدان الكاتب "يبنى تدريجياً من خلال نمو الخطاب بتراكم الوحدات التّصويريّة على مستوى الخطاب" (190)

فإذا كان هذا هو الحلم بالنّسبة للكاتب، فإنّ "الحلم برؤى غاستون باشلار منسّق هذه الحياة ومهندسها وبداية من حلم «نيتشه» العجائبيّ التأملي الذي يفتتح الرّوائي بأبجديّته عمله السّرديّ: ستتقلب السّاعة الرّمليّة الأبدية للوجود دون انقطاع، وأنت أيضاً ستعود معها ذرة غبار... إلى حلم الرّوائي -الكاتب الحالم الأكثر قلماً واضطراباً، وعقارب ساعته الجهنميّة تتحرّك في اللا اتجاه، وفي اللازم، إذ يصبح الحلم أحلاماً، كوابيس، رؤى.. وكلّ حلم ممتدّ بإيقاعه الذي يتخذ أشكالاً متعددة من الواقع".

يتدرّج الحلم إلى الفانتازيا إلى العجائبي وإلى الخيال العلمي، ولا يُبنى أبداً بسعادة وأمان، ولم يعد الرّوائي، الذات الكاتبة حتّى ذرة غبار؛ بل لا أحد، ولا شيء، اسم بلا اسم، كيان في الفراغ يُورّخ له حلم بكيمياء كابوسٍ مضمّن: «يبدو أنني سرعان ما غفوت، إذ رأيت شجرة بلوط ضخمة ومعمرّة، تربض فوق أغصانها الكثيرة نسور ذات أجنحة طويلة، ومخالب حادة كبيرة ومعقوفة»، الرّواية.

إن الأدب -والسرد على وجه الخصوص- بمجموعه مُتخيّل، والخيال يتمتّع بقدر هائل من الجرأة، فإنّ حلم الرّوائي نسيج خيالٍ ابتكاريّ منتج، يُقرأ بإيقاع الفانتازيا الرّاقية، سليله إحياء تعبيرية جمالي، ووسيلة جذب ودهشة ومتعة وتأمل معاً.. كلّ ذلك فنّ كتابة سرديّة متميّزة، ذات هوس سيكولوجي محض، كتابة لا تشبه إلا نفسها، هي بالضبط ما تسمّيه آسيا جبار «كتابة الحفر» أي «كتابة للمقاربة، للإنصات»، كتابة بعدّ الكلمات، وبعد الخيال، وليست كلّ أصابع تمتهن عرقها بهذا الجنون الضروري، وليست كلّ قريحة يمكن أن تتغمها بهذه الأوتار الموصولة بماكينه جسدٍ مضمّن، أسير حلم فانتازي، عجائبي!" (191)

(189) عقيـل، عبد القادر: ليلة البلور، ص 31.

(190) نوسي، عبد المجيد: التحليل السيميائي للخطاب الروائي - البنيات الخطابية، التركيب، الدلالة، دار المعرفة، ط1 سنة النشر: 2002، ص 74

(191) باشلار، غاستون: شاعرية أحلام اليقظة، ترجمة: سعد جورج، بيروت: المؤسسة الجامعية، 1990، ص 43. (بتصرف)

ومن السيميائية الثقافية لدى عبد القادر عكيل يصلُ بقارئه إلى طمأنينة تحملُ التأويل؛ بين الوهم، وبين الواقع، «هل تحب الطاووس أيها الطبيب؟. هذا الطائر العجيب الذي يتحوّل إلى لوحة فنية فيها كل تضاريس الألوان الجميلة: للأزرق، الأخضر، المرجاني، تزيّنه قنبرة من ريش يشبه النخي، بظهره الأخضر، وسواد أطرافه السفلية، وجناحيه الأبيض والأسود، وذيله الطويل الساحر.». (192)

تلك هي الطمأنينة التي تضعها كلّ الميثولوجيات، لتؤكد للإنسان أنّ هناك مكاناً حيثُ كلّ ألم معدوم. مكاناً أشبهه بجنة عدن، أو أرض خلاص، أو أرض ما بعد المخلص، إنّها اليوتوبيا الحلم، الشبيهة بدلمون لجامش، ومملكة الأمازونيّات في الميثولوجيا الإغريقية. ومن السيميائية العجائية عند عبد القادر عكيل تلك الحكايات التي تتولّد عن المجانين والمجنومين: "رأيتُ نفسي ماشياً في زقاق ضيق طويل لا نهاية له. على طرفي الزقاق جداران لا يلتقيان. توقّفت. استدرت. عدت. لكنني وجدت نفسي في طريق لا نهاية له. توقّفت. واصلت التقدّم في الاتجاه الآخر لكنني لم أصل إلى أيّ مكان. جلست محدّقاً في الجدار العالي. ماذا يكمن وراءه؟ وضعتُ أذني على الجدار فسمعت ما يشبه غناء الماء. قلت لنفسي: هل النهر وراء الجدار؟

كيف لي أن أصل إلى النهر، وكيف لي أن أخترق الجدار؟ رأيت نفسي واقفاً أمام الجدار الأسود الكالح. كنت أفكر في وسيلة أتسلّق بها الجدار. التفتّ ورأيت مئات البشر المجنومين المشوّهين وهم يزحفون نحوي. كانوا أشبه بالموتى وهم يتحرّكون. اقترب مني أحدهم، وكان قبيحاً إلى حدّ لا يوصف. وقال: أين هو؟ إلى متى هو لا يسمع ولا يجيء، أهو خفيّ أم ظاهر؟ لقد انتظرناه طويلاً، ولم يأت، قالوا إنّهُ سيملا الأرض عدلاً، ويشفي جميع السقام والمجانين والمصروعين والمفلوجين، لماذا إذن خذلنا وهجرنا. قلّ له ليأت مع السحاب، وليأخذ أسقامنا ويحمل أمراضنا وينجيننا فإننا ها هنا هالكون" (193).

ففي هذا إشارة ورمزية دالة على تكوين مفهوم الخيال المفعم بالقصص، فتضفي عليها طابع الغرابة والعجائية، عندما رأى مئات من البشر المجنومين المشوّهين ينتظرون من يشفي المجنون والمصروعين، وقد انتظروه طويلاً، هذا الشكّل من الوصف المبدع للزّاوي تشكّلت معه سيميائية عجائية خالصة. وهذا كله يعتمد على الانزياحات الناتجة عن تعويض العلامة (ع2) -مثلاً- بالعلامة (ع1) غير المتوقعة من قبل المتلقي". (194) ولا بد من أن هذه الانزياحات إشارات رمزية تخدم السرد العجائبي.

(192) عكيل، عبد القادر: يوم آتٍ كسارق في الليل -المصدر نفسه، ص21

(193) عكيل، عبد القادر: ليلة البلور، ص 12

(194) الماكري، محمد: الشكل والخطاب - مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى، 1991م، ص34.

ومن السيميائية العجائبية لدى عبد القادر عقيـل أحلام اليقظة الواعية لدى الأطفال، فقد شكّلت منحني مهمًا في كتاباته، هذا اللاوعي المنبثق من خيال طفولي: "رأيت نفسي طفلًا أنظر عبر الفتحات الصغيرة في الباب. وراء الباب كانت أختي مشعثة الرأس، منكفئة على وجهها تبكي بحرقة شديدة، كانت ترفع وجهها المخضّل بالدموع بين الحين والآخر وهي تعض على أطراف أصابعها. كانت أمي واقفة وهي في أشدّ حالات الغضب تقول كلامًا لم أفهمه. رأيت طفلًا رضيعًا لا أدري من هو من أين جاء.

كان ملفوفًا في قماط أبيض. بدأ في البكاء فأخذت أمي قطنًا كثيرًا ودستته في فمه حتّى صمت تمامًا، في حين كانت أختي تخفي رأسها بين ركبتيها. رأيت نفسي نائمًا بين مئات الجثث على سطح السفينة. شعرت بيدٍ تهزني هزًا خفيفًا. فتحت عيني ورأيت الموتى يسحبونني من رجلي بقوة ويقذفونني في البحر في مواجهة مجموعة من أسماك القرش المفترسة. أجاهد في الوصول إلى السفينة، وقبل أن أمسك بالحبال شعرت بأنّ نصفني الأسفل قد انشطر عن جسمي". (195)

لقد حاول المبدعون بشتّى الطرائق، وخاصة الروائيون -ومنهم عبد القادر عقيـل- الخروج من النموذج الكلاسيكي في الرواية، والانتقال إلى فاعلية التجديد والابتكار، وفتح آفاق المتخيّل والعجائبي وإمكاناته التعبيرية، فمن عناصر الإبداع الروائي المعاصر نجد العجائبية والتجريب. "كلّ ليلة قبل أن أنام أرى شخصًا يقف هناك، عند الزاوية، إنّه يحملق فيّ دونما حراك، يراقبني طوال الوقت. ذات ليلة فتحت عيني فرأيت وجهًا ملتصقًا في وجهي، كان يحاول شفط الهواء من جسدي، لا أعرف من هو... لم أكن أستطيع أن أستنجد بأحد، أو أتحرك من فراشي، كأنني تجمّدت وعجزت عن الحركة. في العلة مئات من دود العليق الأسود المائل للرمادي". (196)

ولقد ظهر نوع من الخروج عن المألوف على مستوى عمق الدلالة لبنية النصّ، وكلّ خروج من هذه القاعدة العامة (إبراز انزياحات) أي ظهور أسلوب خاص. من هنا ترصد الانزياحات على مستوى الدلالة". (197)

إذ إنّ مداخل النصّ مختلفة المضامين والدلالات والعلامات السيميائية شديدة الغرابة والإثارة والاندھاش تشدّ المتلقّي إلى المتعة الجماليّة، وتُجبره في الوقت ذاته على تتبّع مجريات الوقائع والأحداث؛ بل اكتشاف ما سيقع من عجائب ونوادر خارقات في عالم المخفّيات.

ومن الأشكال العجائبية أيضًا يقول: "في تلك الليلة السعيدة رأيت في منامي امرأة في السماء لابسة الشّمس، والقمر تحت قدميها، وعلى رأسها تاج من اثني عشر نجمًا، وكانت المرأة

(195) عقيـل، عبد القادر: الشوكران، ص 24.

(196) عقيـل، عبد القادر: ليلة البلور، ص 77.

(197) الماكري، محمد: الشكل والخطاب - مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى، 1991م، ص 33.

حبلـى تصرخ من ألم المخاض وتتوجع وهي تلـد. ثم ظهر تـّنين عظيم أحمر له سبعة رؤوس، على كلّ منها تاج، وله عشرون قرناً، فسحب بذيله ثلث نجوم السماء وألقاها على الأرض، ثم وقف التـّنين أمام المرأة وهي تلـد ليبتلع طفلها بعد أن تلده⁽¹⁹⁸⁾. فمداخل النصّ مختلفة المضامين والدلالات والعلامات السيميائية شديدة الغرابة والإثارة.

ولعلّ العلاقة بين الغرائبية والإبداع هي تلك الحالة التي تنبثق ضمن السرد، لتدخلنا عالمًا غرائبيًا وعجائبيًا، فلا يمكن أن نتدارك أنفسنا إلّا في سطوة الانجراف نحو الصورة الطاغية. "واندفع من باطن الأرض تـّنين، دائرة أسنانه مرعبة. من فمه تخرج مصابيح، شرار، والنار تنطير منه، من منخرية يخرج دخان كأنه قدر منفوخ. فأمر جنوده بحبسي، ثم مشطوا جسدي بأمشاط من حديد، حتّى تساقط لحمي وفصح جسدي، ولمّا لم أقتل أمر بأوتاد طوال من حديد، وتد في رأسي فسال منها دماغي، وأمر بالرصاص فأذيب وصبّ عليّ، ثم أمر بسارية من حجارة وضعت على بطني، ولكنني عدت إلى الحياة. ثم أمر التـّنين بلوح من نحاس أوقد عليه النار حتّى احمرّ".⁽¹⁹⁹⁾

ويكمل عقيـل سرده: "فبسطني عليه وأمر بالرصاص فأذيب وصبّ في فمي، ثم ضرب الأوتاد في عيني ورأسي، ثم نزع وأفرغ الرصاص مكانه، فلمّا رأى أنّ ذلك لم يقتلني أوقد عليّ النار حتّى احترقت، وأمر برمادي فذرّها في الريح، فقامت حيًّا سويًّا"⁽²⁰⁰⁾.

وبعد النّظر في هذا المقطع من الممكن القول إن الحكاية العجائبية عندما توظّف الرّمز لا تهدف إلى الإشارة إلى الظواهر الخفية فقط، وإنّما تهدف إلى إعادة توليد أحاسيس مختلفة تنشأ عن مثل هذا التّوظيف الرّمزي. يقول كولن ولسون: "نظرًا لما يستطيع الرّمز من قدرة على التأثير في عقول النّاس، فإنّه من هذه الزاوية يستطيع أن يسيطر على الخيال، وأن يسبّب استجابة أكثر قوة من الواقعة الحقيقية التي يمثّلها"⁽²⁰¹⁾.

لذا، فإننا ندرك أن الرّمز وتأويله يأتيان مشبّعين في الحكاية العجائبية بسيل من الإيحاءات الحاملة لدلالات القلق والتوتر الخفيّ، وهو بذلك لا يكشف عن الواقع فقط، وإنّما يكشف عن خبايا النّفس البشريّة بالطريقة المناسبة.

ب. جريـماس في خطاب السرد العجائبي عند عبد القادر عقيـل.

إنّ اختيار جريـماس في تحليل هذا الاتّجاه السيميائي العجائبي، يرجع إلى دوره في مدرسة باريس السيميائية من جهة، كما أنّه شكّل أهمية كبيرة بالنّسبة إلى هذه المدرسة. فعلى الرّغم من

(198) عقيـل، عبد القادر: اثنا عشر ذنبًا على مائدتي، ص 58.

(199) عقيـل، عبد القادر: اثنا عشر ذنبًا على مائدتي، ص 22.

(200) عقيـل، عبد القادر: اثنا عشر ذنبًا على مائدتي، ص 22.

(201) ولسون، كولن: الإنسان وقواه الخفية، ترجمة: سامي خشبة، دار الآداب، بيروت، 1987، ص 116. (بتصرف).

وجود مجموعة من الباحثين: ميشيل أريفي، وكلود شابرول، وجان كلود كوكي، وغيرهم.... فإنّ جريماس قد عمل بشكل بارز على تطوير هذا الاتجاه، وبناء صرح السيميائيات السردية حتّى ارتبط اسمه بهذه المدرسة بشكل مباشر. وفي الصفحات القادمة سوف نحلل خطاب السرد العجائبي عند عبد القادر عجيل معتمدين على الآلية التي شكّلها جريماس في تحليل الخطاب السيميائي.

أولاً: مستويات النصّ.

لقد اهتم جريماس أساساً بالشروط الدّاخلية للمعنى في النصّ؛ "لأنّ التحليل حسب جريماس، يجب أن يكون محايداً بحيث يقتصر الاشتغال النصّي لعناصر المعنى دون اعتبار للعلاقة التي قد يقيمها النصّ مع أيّ عنصر خارجي؛ لأنّ المعنى سيُعدّ (أثراً ونتيجةً مستخلصةً بواسطة لعبة العلاقات بين العناصر الدّالة)⁽²⁰²⁾، ممّا يستوجب (لتحديد ذلك) التّعريف أولاً على الوحدات المشكلة للنصّ من كونه نسقاً وبنية، وذلك من أجل تحديد مستويات الوصف التي تتوزّع على هذه العناصر بقصد وصفها وضبط قواعدها المنظّمة لها. ولعلّ هذا أول شيء عمل السيميائيون على تحديده. (وبهذا تمّ تقسيم النصّ في روايات عبد القادر عجيل) إلى مستويين:

أ - المستوى السطحي niveau de surface

في المستوى الأول/ السطحي، يخضع السرد (بكلّ تمظهراته) لمقتضيات المواد اللغوية الحاملة له، بمعنى مجموعة العناصر التي تدرك من خلال التّشخيص ذاته. ويتعلّق الأمر في هذا المستوى، بالنّظر إلى النصّ السرديّ في تجلياته الخطيّة المباشرة كما يقرأه قارئ عادي: ويشتمل هذا المستوى السطحي على تركيبين.⁽²⁰³⁾

وتتضح المركبة السردية، أو الخطّاطة السردية، أو المقوم السردية عند جريماس على مستويين:

"أ: تتحدد السيميائيات عند جريماس كنظرية لكل اللغات والأنساق الدالة..... بل فعلت ذلك

انطلاقاً من منهج المقاربة الذي سيجعل من الموضوعات إنسانية، أي دوالاً.

ب: يعود إلى مظاهر تجلي السرية، فاهتمام جريماس لا ينصب على الطابع السردية لنصّ ما، بل ينصب على السردية، سواء تجلّت من خلال خطابات ذات طابع تصويري... أو الخطابات التجريدية...".⁽²⁰⁴⁾

(202) كورتيس، جوزيف: مدخل إلى السيميائية والخطابية، ترجمة: جمال خضري، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2007، ص15-16 (بتصرف)

(203) بارت، رولان: درس السميولوجيا، ترجمة: خليل أحمد خليل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 84-85 بتصرف

(204) نكراد، سعيد: السيميائيات السردية -مدخل نظري، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2001، ص11.

في "يوم آت كسارق في الليل" تظهر مكونات التركيب السردى والعجائبي منذ البداية، فقد بدأ عجيل باقتباس قصته العجائبية باقتباس من الكتاب المقدس: "هذا مبتدأ الأوجاع!... ستأتي أزمنة حرجة، وسوف تسمعون عن حروب وأخبار حروب، لأنه تقوم أمة على أمة ومملكة على مملكة، وتكون زلازلاً عظيمة في أماكن ومجاعات وأوبئة" (205).

هذه البداية، تشي بمضامين المجموعة التي تطوف في واقع الوجد، والألم، والمصير الغامض والمظلم للإنسان، سواء كان لأسباب داخلية، أم خارجية، بإرادته أم من دونها. واشتملت تلك الرحلة العجائبية على اثنتي عشرة قصة قصيرة، تتخذ طابع الأدب العجائبي المليء بالسواد، حيث يسرد عبد القادر عجيل تفاصيل وجع ما: "رأيت الجثث بأعداد هائلة مقطوعة الاوصال والأيدي والأرجل والرؤوس، منتشرة في الشوارع التي تفوح منها نتانة الرائحة المقيئة" (206).

يتم هذا التحويل عبر مسار التحويلات التي تعرفها بنية النص الداخلية في النص العجائبي، فهناك مجموعة من العذابات المتتالية يعيشها هذا الأخ هو وعائلته، شكلت بطريقة نسقية تركيبية وصولاً إلى "ليلة يلدا"، حيث الأمل المرتجى. وهذا هو التحوّل في سياق القصة، وهذا المسار ينطلق من الحالة الأولية، وصولاً بعد ذلك إلى الحالة النهائية، وتعمل هذه التحويلات على استرجاع موضوع القيمة، من أجل الإمساك بجوهر الدلالة.

هذا التحوّل في التركيب السردى قد فاجأنا به موسى فرج في "اثنا عشر ذنباً على مائتي"، إذ قال: "وماذا بعد؟ سنكبر ونموت ونمرض، ولن يبقى منا أحد، وبعد سنين طويلة سيجدوننا رمماً بالية، وعظاماً لا نفع فيها، مثل تلك العظام المتناثرة في الكهف. التكاثر هو الحياة، إننا نحتاج إلى امرأة مثل هذه تعيش بيننا حتى نتكاثر" وأخرج من جيبه صورة المرأة الحسناء، قال مصطفى ممتعضاً: "سنصنع لنفسنا فلماً، ونطليه من الداخل بالقار، ونسيطر على سمك البحر، وطير السماء، وعلى البهائم، وعلى جميع الدابات التي تدب على الأرض، سنقيم سدوداً ضخمة من أجل الري، وستمطر السماء حبوب حنطة، وسنؤسس مملكة الحقيقة على الأرض، وستمتد خمسة آلاف سنة قادمة" (207).

فالعجيب من الحكايات يتمثل في "كلّ ما بدا سحراً وسراً يفسّر تفسيراً عقلياً؛ إلا أن السرّ يبقى ويتخذ معنى رمزياً" (208). ويذكر رينيه غودين أنّ أهمّ معالم القصة العجيبية تتمثل في "استنادها في غالب الأحيان إلى أحداث غريبة أو عجيبة، أو خارقة للعادة (ستمطر السماء

(205) عجيل، عبد القادر: يوم آت كسارق في الليل - المصدر نفسه، ص 7.

(206) عجيل، عبد القادر: يوم آت كسارق في الليل - المصدر نفسه، ص 86.

(207) عجيل، عبد القادر: اثنا عشر ذنباً على مائتي، ص 19.

(208) ألبيريس، ر. م.: تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة: جورج سالم، منشورات عويدات، باريس، 1982، ص 425.

حبوب حنطة) فكيف للسماء أن تمطر تلك هذه العجائبية المرصودة، وقد تكون مهولة، ولكنها فوق طبيعية دائماً⁽²⁰⁹⁾.

ويتضح لنا مقدار الخلط الناجم عن توظيف أكثر من مصطلح لتحديد دلالة العجيب، منها (الغريب والخارق والمهول).

وقد اشتمل هذا التحول في التركيب السردى لمستوى النص السطحي على التحول الطارئ على موسى فرج، فقد تملكته صورة الموت المأساوية واليأس، وأتينا عظام بالية لا قيمة لنا بعد الهدم؛ إلا أن هناك تحولاً طارئاً في مسار الشخصية، فقد أخرج صورة المرأة الحسنة لتعيش وتضع للحياة معنى يسيطر به على البحر، وعلى طير السماء، وعلى البهائم، وعلى جميع الدواب التي تدب على الأرض، ستمطر السماء حبوب حنطة، وستمتد خمسة آلاف سنة قادمة. المركبة الخطابية، أو المقوم الخطابي:

تقوم على تحديد الترابط الخاص بالوجوه ومولدات المعنى داخل النص دلالة سردية: تقوم على تحديد الترابط الخاص بالوجوه ومولدات المعنى داخل النص، إذ نتناول في هذا المستوى المكون الخطابي الذي يتحكم في تسلسل الصور وآثار المعنى. ويسعى هذا المستوى إلى إعطاء شكل محدّد لانتشار الوضعيات والأحداث والحالات والتحويلات في الخطاب، من خلال استعمال دوال مصطلحات معينة.⁽²¹⁰⁾ والنص فيه عبارة عن متتالية من الحالات والتحويلات، "فالمضمون الإيجابي في ذاته لا يدرك إلا من خلال شكله، فما ندركه عن الدلالة هو شكل وليس مادة... هذا التحول يمر عبر الكشف عن الوحدات الدلالية التي تخبر عنها المادة المضمونة"⁽²¹¹⁾.

ومن النماذج على ذلك في رواية "الشوكران" يقول السارد: "فتحت عيني على دويّ عنيف رجّ السفينة رجّاً عظيماً. وكدت أترجع إلى المؤخرة لولا أنني تشبّثت بعارضٍ خشبي. رفعت رأسي ببطء، ورأيت أن السفينة قد جنحت على شاطئ مجهول. ثمة جثة رجل طافية على الماء بالقرب من السفينة كان ممدود اليدين، ووجهه إلى أسفل، محاطاً بمئات الأسماك الصغيرة. قرّرت مغادرة السفينة والنزول على الشاطئ، لكنها كانت مهمّة شاقّة وعسيرة. إذ شعرت بأنني سأموت قبل أن أنزل دون مساعدة من أحد. كان الشاطئ هادئاً، خالياً من أية حركة. مشيت كثيراً دون أن ألمح شيئاً سوى تكوّم الدخان الأسود الكريه في السماء، والغيوم السوداء التي تحجب الشمس، ورائحة حديد محترق⁽²¹²⁾.

(209) غودين، رنيه: القصة القصيرة الفرنسية، ترجمة: محمد نديم خشبة، دار فصلت، دمشق، 1995، ص70.

(210) يقطين، سعيد: السرديات والتحليل السردى - الشكل والدلالة، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2012، ص 165-166. (بتصرف)

(211) بنكراد، سعيد: السيميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، مكتبة الأدب المغربي، دار الحوار، سوريا، ط3، 2012، ص35.

(212) عقي، عبد القادر: الشوكران، ص31.

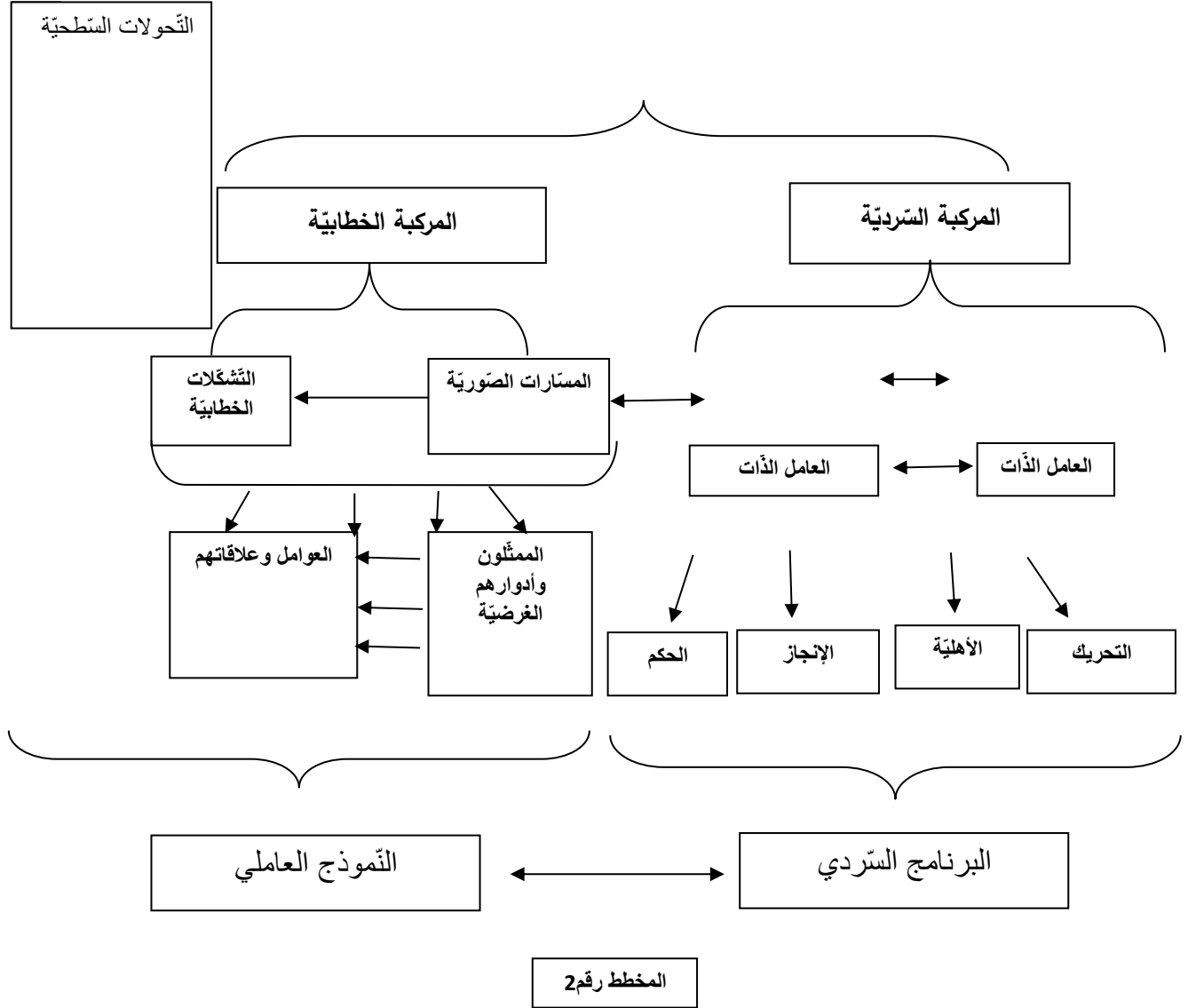
لعلّ هذا الموت قد حلّ في هذه الأرض أيضًا؟ فجأة لاحت لي من بعيد أبراج مدينة ما. كانت الحرائق تستعر في كلّ مكان. كلّ شيء يحترق. اقتربت بوجلٍ فأبصرت ما روعني. كانت المباني مهدّمة يتصاعد منها الدخان الأسود، والجثث الآدميّة متكدّسة في الطّرق في أكوام رهيبة. رأيت عيونهم قد سُملت، ورؤوسهم هُشمت، وحناجرهم قطعت، وجلودهم سلخت، وأوصالهم مزقت. ثمّة رجل مسنّ منزوع الأحشاء، ومصاب بطلق ناري في صدغه. قنبلة يدويّة لم تنفجر كانت موضوعة تحت جثّة طفلة شقراء. علم أبيض مثقوب من كلّ الاتجاهات، وتحت جثّة امرأة مسنة بترت رجلها".

لقد جاء التّركيز هنا منصبًا على المستوى السطحي للقصّ، فهو جملة مبعثرة نريد تنظيمها فنردّها إلى تركيبها المنطقي كي نفهم المعنى: "رَجَّ السفينة رجًا عظيمًا. وكدت أترجع إلى المؤخّرة لولا إنّني تشبّنت بعارضٍ خشبي لولا التّشبّث بالخشبة لترجع"، فالتحوّل التركيبي هنا أفاض معنى غير مبعثر، ولولا أنّه انتقل إلى الدّلالة لما وصل إلى النّصّ السّرديّ الكامل من مشاهدة جثّة رجل طافية على الماء بالقرب من السفينة كان ممدود اليدين، ووجهه إلى أسفل، محاطًا بمئات الأسماك الصّغيرة.

واستكمل بها باقي القصّ العجائبيّ حتّى نهاية الوصول إلى جثّة المرأة المسنة، إذ يسمح السّرد العجائبي بوصف العالم العجائبي الذي ليس له حقيقة خارج اللغة. فالوصف والموصوف ليسا من طبيعتين متباينتين؛ لأنّهما من خيال السّارد أو الرّاوي جملة وتفصيلًا، ولا انتماء لأيّ منهما إلى عالم الواقع كما هو واضح في نصّ القصّة محلّ الدّراسة. ويمكن أن نمثّل للبنية السّطحيّة في المخطط التّالي:

اهتمت القصص العجائبيّة في روايات عبد القادر عجيل بالصّور التي تجسّد النّصوص، وقد اشتملت على وظائف الممثّلين وأدوارهم، ومن جملة ذلك في رواية "الشّوكران":
"فجأة لاحت لي من بعيد أبراج مدينة ما. كانت الحرائق تستعر في كلّ مكان. كلّ شيء يحترق. اقتربت بوجلٍ فأبصرت ما روعني. كانت المباني مهدّمة يتصاعد منها الدخان الأسود، والجثث الآدميّة متكدّسة في الطّرق في أكوام رهيبة. رأيت عيونهم قد سُملت، ورؤوسهم هُشمت، وحناجرهم قطعت، وجلودهم سلخت، وأوصالهم مزقت. ثمّة رجل مسنّ منزوع الأحشاء، ومصاب بطلق ناري في صدغه. قنبلة يدويّة لم تنفجر كانت موضوعة تحت جثّة طفلة شقراء. جثّة امرأة مسنة بترت رجلها. كانت الشّوارع ملجومة بالصّمت. لا حياة هنا. لا شيء سوى الحرائق والدخان والموت. أيّ بلاءٍ، وأيّ خراب حلّ بهذا المكان؟

ويستكمل كذلك عقيـل قائلاً: "هل أنتظر هنا كي أموت مثلهم؟ هل أتابع سيري فلربما ألقاه فينجيني من الهلاك ويشفيني من السقم؟ بصعوبة عدت إلى الشاطئ، وجلست مستنداً إلى صخرة مغطاة بسائل لزج أسود. اليأس يسحقني وهذا السكون الثقيل أوهمني بأنني أصبت بالصمم".⁽²¹³⁾ وينظم عبد القادر عقيـل الصّور العجائبية وآثار المعنى المحاط بها، وكذلك يهتم بدوائر الصّور التي تجسدها النصوص من خلال مجاميع الصّور والجثث الأدمية متكدسة في كثير من



الطّرقات في أكوام رهيبة. وقد رأى أعينهم قد سُملت، وذلك من أجل تجميع وظائف الممثلين وأدوارهم: "هل أتابع سيري فلربما ألقاه فينجيني من الهلاك ويشفيني من السقم؟"

(213) عقيـل، عبد القادر: الشوكران، ص32-33.

يلي ذلك تصنيف الوظائف الكبرى، أيّ تشكيل وتجميع الوظائف الصّغرى في وظيفة كبرى تحدّد الفواعل/العوامل في علاقات تجسّد البنية العامليّة. فالسيميائية السردية التي تطرح دائماً مشكلة المعنى من خلال وضع تصنيف للمفوضات السردية التي تُعد أصغر الوحدات الخطابية المكوّنة للنصّ السردى تتعامل مع النصّ (بوصفه فضاءً لغويّاً ومحدّداً لعدد لا متناهٍ من الاستطرادات الممكنة)⁽²¹⁴⁾.

وقد امتاز القصّ في هذا السياق بكونه عمل على إنتاج الكلام وسط تعدّدية للأصوات المشكّلة للنسيج الحيّ للحكاية، وذلك وفقاً لبرنامج سرديّ محدّد يتلاءم مع الأحداث فوق الطّبيعية التي تشكّل بنية الحكاية العجائبية المغايرة للمعتاد والمألوف، والتي بسردها تثير الدهشة والترّد والعمل على توشيح السرد بفكرة الإحياء والإيهام داخل الحكاية العجائبية.

ب. المستوى العميق: وينظّم بدوره مستويين:

الأول: عبارة عن شبكة من العلاقات التي تصنّف قيم المعنى:

ففي حرب العصافير يرصد تلك البراءة المليئة بالخبث قائلاً: "براءة مظهرها، فهي مليئة بالخبث والجشع، وهي السبب لجوعكم وشقائكم"⁽²¹⁵⁾، وتلقي هذه الحرب حطبها حيث يصرخ النّاس بحماسة لها، ويذهبون بكلّ أسلحتهم نحو تحقيق النّصر فيها، بل يمكن مقاربتها بواقع ما آلت إليه حيوات الكثير من الكائنات حولنا؛ لا بل يمكن كذلك أن تكون تصويراً واقعياً لحرب على العصافير، كما وقع في الصّين، حيث «حرب الآفات» التي أدّت في نهاية المطاف إلى مأسٍ لم تكن في الحسبان!

إنّ مولّدات النصوص وتكوّنها البنيوية الدّاخلية، تبحث جادّة عن أسباب التّعّد ولا نهائية الخطابات والنصوص والبرامج السردية، فقد طرح جريماس في نظريته هذه مشكل المعنى؛ لأنّ مقارنة نصّ ما لا يكون لها معنى إلّا في حدود طرحها للمعنى كهدف وغاية لأيّ تحليل. وبهذا تشكّل هذه البنيات الدّاخلية برمجة أوليّة للتوليد الدّالي من خلال استيعابها لأشكال خطابية متنوّعة، وذلك كما يشير الباحث سعيد بنكراد عن طريق صبّ هذه الحدود المجردة داخل الوعاء الزمّني وداخل الوعاء الفضائي.⁽²¹⁶⁾

(214) بوطيب، عبد العالي: غريماس والسيميائيات السردية، مجلة علامات في النقد (السعودية)، الجزء 44، المجلد 6، ص5886.

(215) عجيل، عبد القادر: يومٍ أت كسارقٍ في الليل، ص76.

(216) نكراد، سعيد: السيميائيات السردية -مدخل نظري، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2001، ص70.

الثاني: هو نظام من العمليات التي تنظم الانتقال من قيمة إلى أخرى.⁽²¹⁷⁾

ويمكننا المربّع السيميائي من تجسيم شكل المعنى من خلال: نظام العلاقات، وهو المظهر التصنيفي الجامد الذي تظهر فيه علاقات التّضاد والتّقابل والاقتضاء، ومن خلال المظهر التركيبي الحركي للمربّع، وهو يقوم على عمليّتي النّفي والانتقاء.

"فجأة لاحت لي من بعيد أبراج مدينة ما. كانت الحرائق تستعر في كلّ مكان. كلّ شيء يحترق. اقتربت بوجلٍ فأبصرت ما روّعي. كانت المباني مهدمة يتصاعد منها الدّخان الأسود، والجثث الأدميّة متكدّسة في الطّرق في أكوام رهيبة. رأيت عيونهم قد سُملت، ورؤوسهم هُشمت، وحناجرهم قطعت، وجلودهم سلخت، وأوصالهم مزقت. ثمّة رجل مسن منزوع الأحشاء، ومصاب بطلق ناري في صدغه".⁽²¹⁸⁾

وقد شكّل نظام العلاقات في هذه القصّة، وهو المظهر التصنيفي الجامد الذي تظهر فيه علاقات التّضاد والتّقابل والاقتضاء، فهي تقوم أساساً على التأمّل الذي يدفع الإنسان إلى العمل بالخيال، وهذه العجائبية شكّلت أحد طرفي المعادلة، لذا لا بدّ من وجودها، إذ لا يمكن الاستمرار من دون الحياة، فهي ضرورة نصيّة من أجل إيجاد إجابات عن تساؤلات تشوّش أفكاره، كما تستعين في تفسير الظواهر الغامضة بكلّ ما هو عجائبي وخرائبي، وخارج عن المألوف.

وإذا كان الرّمز مستمدّاً من الواقع، وكاشفاً عن الخصائص والملاحم الجوهرية التي تميّزه، فإنّه يوظّف في الحكاية العجائبية للتعبير عن الشّخصيّة التي تتعامل مع هذا الواقع، لذلك تتعدّد الرّموز في الحكاية العجائبية بتعدّد شخصيّاتها، واختلاف الحالة النفسيّة التي تنتابها ساعة وصف الحدث العجائبي، فالرّموز تأتي حاضنة للأفكار والمشاعر، ومطوّرة لتلك الأفكار؛ نظراً لأنّ "الرّموز مصادر للمعنى، ومذكّرات به، ولا يمكن استنفادها عندما تُدرك، كما أنّها خصبة بذاتها".⁽²¹⁹⁾

العامل:

خطّاطة رسمها جريماس لدراسة النّصوص السّردية الحكائيّة فقط. ولا تنطبق على باقي الإبداعات الأخرى كالشّعر وغيره. يحدّد النّموذج العملي بناءً على الأدوار السّردية، والعلاقات بينها، في ستّة عوامل، وثلاث علاقات⁽²²⁰⁾.

(217) (217) بنكراد، سعيد: السيميائيات السردية - مدخل نظري، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2001، ص 11، ص 77-78؛ كما يُنظر: سيميولوجية الشخصيات، للمؤلف نفسه، ص 92. (بتصرف)

(218) عجيل، عبد القادر: الشوكران، ص 32.

(219) فيدلسون، تشارلز: الرمزية والأدب الأمريكي، ترجمة: هاني الراهب، وزارة الثقافة، دمشق، 1987، ص 73. (بتصرف).

(220) العابد، عبد المجيد: مباحث في السيميائيات، ط 5، دار القرويين للطباعة، الدار البيضاء - المغرب، 49.

مكونات النموذج العاملي:

عامل الذات:

دائمًا هو الشخصية المحورية، "شخصًا كان أم جمادًا" (على اعتبار وجود قصص أبطالها جمادات أو حيوانات). تعدّ شخصية "عبد القادر الجيلاني" هي الشخصية الجوهرية في رواية "اثنا عشر ذنبًا على مائدتي"، والمشكلة التي تثيرها شخصية مثل عبد القادر الجيلاني، أنه عند أهل السنة إمام الحنابلة، وعند المتصوفة هو شيخ طريقة. ويجب ألا ننسى أن الحنابلة تصالحو مع السلطة وصاروا جزءًا منها، بينما بقي المتصوفة خارجها، ويعدّهم البعض معارضين بمعنى من المعاني. وقد دخل الجيلاني بغداد شابًا في العام 488هـ، ومن غرائب أموره أنه قد ولد له تسعة وأربعون ولدًا.

"جلس الشيخ عبد القادر للوعظ سنة 520هـ، وقبله الناس واجتمعوا حوله، واعتقدوا بديانته وصلاحه وانتفعوا بكلامه ووعظه، لكن علماء أهل السنة أخذوا عليه بعض أقواله، وقد دافع عنه كثيرون، قائلين بأن ما قيل على لسانه محض ادّعاء. وله مؤلفات وتبعه خلق كثير وصار شيخ الجيلانية وانتقل مذهبه إلى الأندلس".⁽²²¹⁾

أما الشخصية الجوهرية في قصص "ليلة البلور" فبرزت في انتحار فتاة، يُبتلى أخوها باكتئاب يتخلّق عن عذابات متتالية يعيشها هذا الأخ هو وعائلته، وصولًا إلى «ليلة يلدًا»، حيث الأمل المرتجى رغم يأس اللحظة التي يراؤ لها أن تجيء فلا تجيء، بيد أن عجزًا طاعنة في السنّ، تؤكّد على نسيان الأوقات الصعبة: «أضيئوا الشموع إلى الصّباح، وأنسوا ظلمة الليل الطويل، وبرد الشتاء، وتقلّب الحوادث، عسى أن يتبدل حزننا فرحًا، وهمومنا سعادة، وضيقنا فرحًا، ويكون يومنا أفضل من أمسنا».⁽²²²⁾

عامل الموضوع:

هو الذي تتجّه إليه رغبة الذات. ويمكن تحديده من خلال طرح السؤال: (ماذا يريد البطل أن يفعل؟ أي الهدف)، والجواب هو عامل الموضوع. يمكن القول إنه الفكرة التي تدور في ذهن البطل، ويريد تحقيقها إذا صحّ التعبير.

في رواية "يوم آت كسارق في الليل" يجسّد عقييل كلّ أشكال الأذى الذي يمكن للإنسان أن يفتعله، أو يتعرض له، سواء كان سببه، أم بسبب محيطه، أم عوامل أخرى خارجة عن إرادته، بيد أن الإنسان ليس بريئًا، وإن كان ضحيةً، إنّه عنصرٌ ضمن دورة الألم في هذا الواقع الوجودي،

(221) عقييل، عبد القادر: دراسات في أدب البحرين - قراءات في تجربة عبد القادر عقييل السردية، ص 21.

(222) عقييل، عبد القادر: يوم آت كسارق في الليل، ص 46.

في رواية الشوكران يتجلى "عامل الموضوع" في إظهار الألم والحزن المسيطر على أجواء الرواية من البداية إلى النهاية، "والألم الرّهيب يمزّق جسدي. لحمي تساقط. عظامي برزت. جلدي به فتحات غائرة، صوتي اخشوشن، وعدت لا أقدر على التنّفس. أسناني تساقطت، وفقدت حاسة التّدوّق. قدماي تفرّحتا، وعدت لا أقوى على السير. يدي التوت، وأصبحت كالمخلب الصّلب. وجهي تغيّرت ملامحه ومعالمه. شعري تساقط. لقد تعفّنت تمامًا، وليس بوسعي أن أحيأ. هذا هو اليوم الرّابع، وأنا أتألف مع صرير السّفينة، وأصوات ضجّ الماء إلى البحر، ورائحة الماء الآسن في قاع السّفينة، وأبخرة السّمن الرديء، وعفونة سمك القرش المجفّف، وصوت الرّبّان وهو يقرأ متباطئًا، كعادته، سورة "يس" بصوت جهوري مثير للضحك، إذ كان يلفظ السّين ثاءً". (223)

ويكمل: "يطلّ عليّ وجه الطّبّاخ العريض بشاربيه السّميكين، وحاجبيه الكثيفين، وهو يأكل التّمر ويلفظ النّوى، وبيده حصّتي من الطّعام. يضع الأكل في زنبيل وينزله بالحبل خشية أن يصاب بالعدوى. يسحب عود سواك من عمامته الصّفراء الباهتة، وينظّف أسنانه ثمّ يختفي. قلت له: أريد مرآة. لكن بدا لي أنّه لم يفهم ما قلت". (224)

العامل المرسل:

الدافع/ الحافز الذي يحفز ويشجع الشّخصيّة المحوريّة على تحقيق هدفها "الموضوع". وقد يكون الحبّ أو الرّغبة في النّجاح، أو الانتقام. ففي رواية الشوكران جاء العامل المرسل في تشكّل القصّ العجائبيّ منحصراً في الألم وكيفيّة الوصول إلى منطقة الأمان: "رأيتُ نفسي في مواجهة الجدار الأسود الكالح. أخذت أفكّر في وسيلة أتسلّق بها الجدار. قلت مستجيّراً بما وراء الجدار: أنت أملنا الباقي، فلا تخذلنا خذنا من هذا الأسر، كفانا عذاباً وانتظاراً" (225).

طمأنينة تحمل التّأويل؛ بين الوهم، والواقع، تلك الطّمأنينة التي تضعها كلّ الميثولوجيّات، لتزوّد للإنسان أنّ هناك مكاناً حيث كلّ ألم معدوم، مكاناً أشبه بجنة عدن، أو أرض خلاص، أو أرض ما بعد المخلّص، إنّها اليوتوبيا الحلم، الشّبيهة بدلمون جلامش، ومملكة الأمازونيّات في الميثولوجيا الإغريقيّة: «أرض دائريّة الشّكل مثل زهرة اللوتس ذات الأوراق الثّماني، فيها أربعة أنهار جارية مأوها أشدّ بياضاً من التّلج، وأحلى من العسل، وسهول واسعة خضراء تكسوها الأعشاب والأزهار وسط الجبال، لا شمس فيها، ولا قمر، ولا ليل، ولا ظلام، ولا برد، ولا حر، ولا مرض، أرضٌ تجد فيها الهدوء والسّكينة، إذا لا حروب ولا ظلم، ولا طمع، أهلها لا ينامون، يعيشون في راحة وسعادة أبدية، أعمارهم مديدة تبلغ المئات من السّنين، وأجسادهم جم " في قصة

(223) عقيـل، عبد القادر: الشوكران، ص.9.

(224) عقيـل، عبد القادر: (دراسة عجائبية من منتج القاص عبد القادر عقيـل)، مقابلة شخصية (ملحق الأطروحة - المقابلات بتصرف).

(225) عقيـل، عبد القادر: الشوكران، ص.30.

في قصة (القلعة) " بدأنا في الهروب والاختباء في السرايب والخنائق. صرخت امرأة مذعورة بأعلى صوتها: بييدون أهل المدن، ويقتلون الآلاف، ويحرقون البيوت والزرع، ويسلبون المواشي، ويسبون النساء ». (226)

العامل المرسل إليه:

المستقبل، أي إلى من يتجه هذا الفعل "الموضوع"، أو من المستفيد الأول، وغالبًا يكون البطل نفسه. ففي رواية "اثنا عشر ذئبًا على مائدتني" تجلّى العامل المرسل في بطل القصة، عبد القادر الجيلاني، بينما في "رواية يوم آت كسارق في الليل" تشكّلت مجموعة من العوامل المرسلّة تجلّت في الفتاة التي انتحرت، وفي حرب العسافير تجلّت في الرّعيم الذي قاد حربًا على العسافير، حيث "يصوّر حربًا شاملة يأمر بها زعيم ما على العسافير، طالبًا من حشود المحاربين أطفالًا، وعجائز، نساءً ورجالًا، أن يطاردوها ويتلقوها"، وكذلك في "الشوكران"، تجسّد العامل المرسل في الأنا السارد وما يعقبه من فعل للموضوع الذي اشتمل على الحزن والألم.

العامل المساعد:

كلّ ما يساعد الذات على تحقيق الموضوع "الرغبة". قد يكون صديقًا، أو سيارة، أو هاتفًا، أو حيوانًا، أو خريطة... كلّ ما يسهل على البطل /الذات تحقيق رغبتها (أي الظروف الملائمة إذا صحّ التعبير). وقد تجلّى العامل المساعد في رواية "الشوكران" في السفينة التي يعبر بها إلى عالم الطمانينة، والخشبة التي ساعدته في البقاء حيًا: "فتحت عيني على دويّ عنيف رجّ السفينة رجًا عظيمًا. وكدت أترجع إلى المؤخرة لولا أنّني تشبّنت بعارضٍ خشبي. رفعت رأسي ببطء، ورأيت أنّ السفينة قد جنحت على شاطئ مجهول". (227)

العامل المعاكس /المعارض:

أي شيء أو شخص يعرقل، ويؤخّر ويقف حجر عثرة في طريق الذات، ضدّ تحقيق هدفها "الموضوع"، قد تكون (شرطة، ضيق الوقت، مرض، خونة، سوء الأحوال الجوية... كلّ ما يضع الصّعوبات في وجه الذات) (228). وفي الروايات محلّ الدراسة - نماذج كثيرة لا يسع المجال لذكرها، ونكتفي بذكر هذا النموذج في رواية "الشوكران"، على لسان هذا الرّجل: "أفتح عيني على صوت انفتاح باب القمرة فأرى رجلًا لونه مثل لون النّمر. مكّحل العينين، عظيم الأنف، لحيته مخضّبة، عليه ثوب أبيض ينغلق عند العنق بزّرين من الذهب، يداعب حبّات سبخته المصنوعة من الكهرمان، كان يقلّص عينيه الضيّقتين بفضول واضح".

(226) عليل، عبد القادر: يوم آت كسارق في الليل، ص 61.

(227) عليل، عبد القادر: الشوكران، ص 31.

(228) عليل، عبد القادر: (دراسة عجائبية من منتج القاص عبد القادر عليل)، مقابلة شخصية (ملحق الأطروحة - المقابلات -).

نهاية سعيدة:

تعود الأمور إلى مجراها الطبيعي، "الهدوء والاتزان". ويحقق البطل مسعاه. مأساوية: (موت البطل، أو سجنه، أو مرض، أو خسارة مال، أو منصب، أو عمل... أي أن الشخصية المحورية لم تحقق هدفها). وجاءت نهاية "يوم آت كسارق في الليل" بصورة مماثلة شكّلت نهاية سعيدة للقاص: "لا حروب ولا ظلم، ولا طمع، أهلها لا ينامون، يعيشون في راحة وسعادة أبدية، أعمارهم مديدة تبلغ المئات من السنين، وأجسادهم جميلة لا تشيخ، وفيها عين الحياة التي من يشرب منها لا يموت حتى يكون هو الذي يطلب الموت"⁽²²⁹⁾.

بينما نجد نهاية "اثنا عشر ذنباً" عبارة عن "قصّ حلمي - فانتازي"، هو نتاج مخيلة "تحرّرت من رقابة العقل، والتّشبه بالواقع" - بتعبير ميلان كونديرا. والواقع فانتازي - خيالي. قصّ الواقعية الخيالية، وخلصته "إعادة خلق الواقع، وإعادة تركيبه خيالياً" - برؤى توماس هاردي. وحياتنا التي نعيشها في السرد قبل أن نجربها - فعلياً - في الحدث اليومي - كما يقول سعيد بنكراد، فالذي "لا يحيط نفسه بالقصص والمحكيّات مهمل ومنسي، وموجود خارج زمنيّة الفرجة الحياتية"، ويقول أيضاً: "الحكايات بورتريهات أخرى لمسيرة الإنسان"، البطل "سيد الطبيعة ومالكها" - برؤى ديكرت وهي حارس زمنه، ومؤرّخ موثوق به للحظاته، وهي "خاصيّة أساسيّة في النّجربة الإنسانيّة" - كما يقول بول ريكور.⁽²³⁰⁾

(229) عجيل، عبد القادر: يوم آت كسارق في الليل، ص 113.

(230) عجيل، عبد القادر: دراسات في أدب البحرين - قراءات في تجربة عبد القادر عجيل السردية، ص 110.

الفصل الثالث

الخطاب السّردى العجائبي عند القاصّ عبد القادر
عقيل

الفصل الثالث

الخطاب السردى العجائبي عند القاص عبد القادر عكيل

يعدّ الزّمان والمكان من أهمّ مكونات السّرد؛ بل إنه عماد القصّ وركيزته الأساسيّة، فهو مكّون رئيس من مكّوناته، وأمر ضروري وإلزامي في الرواية والقصة، فالزّمان والمكان ينهضان بتنظيم السّرد تنظيمًا محكمًا، ليكسبا الروائي القدرة على تشييد الشخصيات الواقعية والمتخيّلة وصناعتها، تلك التي تتحرّك في الفضاء والزّمان، وفي حلقات زمنيّة ومكانيّة تتسم بوجود قوانين وتقنيّات تؤثر في مجرى الأحداث، وسوف نتحدث في الصّفحات القادمة عن الزّمان والمكان السردى في روايات عبد القادر عكيل، ونرصد العجائيّة المكانيّة وما تحويه تلك الروايات محل الدّراسة:

تجانس المكان والزّمان:

زمان السّرد العجائبي:

إن الزّمن من أهمّ العناصر المسهمة في بناء الرواية، إذ يرتبط بأحداثها سواء أكانت خياليّة أم واقعيّة، فتقدّم صورة واضحة عن الحياة في أزمنة معيّنة. كما اختلفت مفاهيم الزّمن من باحث إلى آخر، فكلّ وجهة نظره الخاصّة، وظلّ النّصّ الروائي هو الأنسب لدراسة تقنيّات الزّمن، فزمن الخطاب الذي تحدّث من خلاله الروائي، ما هو إلّا مؤشّرات زمنيّة تحكي أحداثًا ماضية. لذلك لا بدّ من وضع بعض المفاهيم المتعلّقة بالزّمن، وكذا السّرد، بدءًا من مفهوم الزّمن اللغوي ثمّ الاصطلاحي:

الزّمن لغة: (زمن) الزّمن، الزّمان: اسم لقليل الوقت وكثيره، والجمع منه أزمن وأزمان وأزمنة. وزمن زامن شديد. قالوا: أزمن الشيء: طال عليه الزّمان، جاء عن الأعرابي: وأزمن بالمكان: أقام به زمانًا وعامله مزمنة وزمانًا من الزّمن. (231)

ومن خلال معاني مادّة الزّمن يلاحظ أنّها تدلّ على وقت من الأوقات من غير تحديد دقيق كما هو معروف اليوم، ويعرّز قولنا ما روي عن أحدهم: الزّمن والدهر واحد.

وقد ارتبط معنى الزّمن بأصول ماديّة معروفة في الحياة العربيّة التي تقوم على الزّرع؛ فيقرنون الزّمن بمواسم الحصاد أو البرد أو الحرّ أو الفيضان، أو الحروب أو الكوارث الطّبيعيّة، كما استعمل الإنسان كلمات عديدة للدّلالة على المعنى اللغوي للزّمن، منها: (وقت، زمان، قديم، حادث، دهر، أزل، حين)، وغير ذلك من المفردات، وانفردت العربيّة -دون غيرها من اللغات

(231) ابن منظور: لسان العرب، مجلد 4، دار الحديث، القاهرة، ص208.

السَّامِيَّة- بمصطلح زمان الذي لا يوجد في غيرها، يقول هافتنر (havtner): إِنَّ الكلمة المستعملة في العربية للدلالة على الزَّمن موجودة في اللغات السَّامية الأخرى، عدا كلمة (زمن)، فهي في العربية فقط. (232)

أنواع الزَّمن (السردى):

الزَّمن في الواقع والزمن في القصة المتخيَّلة: ونقصد بالزَّمن الأول الزَّمن الفيزيائي، وهو زمن خطِّي يستطيع الإنسان قياسه، وأمَّا الزَّمن الثاني فهو زمن الأحداث التي تغطِّي حياتنا كمتتاليات من الوقائع، وهذان الزَّمان مزدوجان ذاتيًا وموضوعيًا. زمن الحكاية أو المغامرة، وزمن القراءة، وزمن الكتابة.

1. زمن الحكاية: وهذا التَّقسيم وضعه صاحب كتاب (عالم الرواية)، وهو أيضًا تقسيم ميشيال بوتوز، ويعني زمنُ الحكاية زمنَ الأحداث التي هي على صعيد النَّص (التركيب أي تركيب الصيغ والسِّياق)، أمَّا زمن الكتابة فهو زمن الخطاب وأساليب عرض الأحداث وسيرها، وهو زمن تاريخي يعرض الكاتب فيه تاريخ كتابته للأحداث. وزمن القراءة هو المدة الزَّمنية التي تستوعبها قراءة تلك الأحداث.

2. زمن القراءة وزمن الكتابة: زمان على صعيد القصة، وهما زمانان خارجيان، والتَّقسيم هذا يعود إلى تودوروف، وقد وضَّحنا المقصود منهما.

3. زمن الخطاب أو السرد أو المبنى الحكائي أو النَّص: وفي ذلك يوضح سعيد يقطين: "يسجل (بارت) في كوننا نجد في الحكاية كل المقولات الرئيسية التي نجدها في الفعل من الزمن وصيغة وجهة وضائر، وهذا ما قام به البويطيقيو. كما أننا نجد النمذجة العاملة من غريماس الوظائف الأولية للتحليل النحويين خلال تعدد الشخصيات.... يوضح لنا (بارت) اقتراحه الذي على أساسه يمكننا تحليل الحكاية لسانيًا. بدءًا يميز بين ثلاثة مستويات: الوظائف والأحداث والسرد. ويمكن أن هذه المستويات مرتبطة ببعضها البعض بحسب نمط الاندماج المتصاعد، ليس للوظيفة معنى إذا كونها تأخذ مكانًا ضمن الحدث العام للعامل، وهذا الحدث يأخذ معناه من خلال السرد الذي ينجز عبر الخطاب". (233)

أشكال الزَّمن في الخطاب عند عبد القادر عجيل:

وقد درس نقدنا الحديث أشكال الزَّمن في الخطاب الذي يُعنى بدراسة العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب ضمن إطار ثلاث علاقات، هي من حيث:

(232) الفراهيدي، خليل بن أحمد: كتاب العين، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، تصحيح: أسعد الطيب، الجزء 2، ص415.

(233) يقطين، سعيد: تحليل الخطاب الروائي (الزمن - السرد - التثنية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1997، ص 38-39.

أولاً - الترتيب والنظام: الزمن الذي ينشأ من تتابع الأحداث في المادة الحكائيّة ومن ترتيبه الفنّي في الخطاب. وهو يعني ترتيب الأحداث في القصة بصورة فنيّة تقتضي عمل الكاتب في خطابه السردى، فزمن القصة وأحداثها -كما نعلم- تتابعي خطّي، وزمن الخطاب منقطع قد يرجع إلى الوراء، وقد يتقدّم إلى الأمام (234).

وتضع "نبيلة إبراهيم" قواعد لما هو مطلوب من القاصّ أو الروائي، ومنها: إنّ الحركة شعور الزمن، يتحرّك من الماضي إلى الحاضر، أو العكس من الماضي والحاضر إلى المستقبل، ثمّ يقع عليه بعد ذلك تطوّر الزمن. وهذا يعني أنّ حريّة الحركة لا يمكن أن تلغي تطوّر الزمن وتعاقبيّته بصورة عامّة، كما أنّ أيّ (انقطاع في مجرى الزمن في العودة إلى الوراء أو التقدّم إلى الأمام يطلق عليه اسم (المفارقة الزمنيّة) أو (الانحراف) (235).

الاسترجاع أو الارتداد: مفهوم الاسترجاع أو الارتداد أو العودة إلى الوراء كما يسمّى في بعض الدّراسات النّقديّة التي تترك الزاوي لخطّ القصة، ويسمّيه جرّار جنيت (مستوى السرد الأوّل) والعودة إلى رواية واقعة سبق للسرد أن أغلقها وتخطّأها (،) أو بعبارة أخرى يكسر الخطاب انسيائيّة القصة لاسترجاع أحداث مبكّرة كما أشار الشكلائيون الروس إلى الارتداد في دراساتهم ويظهر في (نظريّة الأغراض) (236).

• **الاستباق أو الاستشراق:** ويعرف بأنّه العمليّة السردية التي تتجسّد في ورود أحداث آنيّة، أو الإشارة إليها مسبقاً، وذلك كما أشار الشكلائيون الروس في دراساتهم للزمن السردى (237).

في النّصّ الغرائبي -العجائبي يصبح المكان زماناً، وعبر جملة المصوغة بفسفور الخيال، وتركيباته الباذخة الاستعارة والمجاز، تتداخل الأزمنة (الحاضر في تشابكه مع الزمن الواقعي والزمن الخيالي).

ولكن الزمن الخيالي أكثر نفوذاً وإضاءة، وبموجبه يصبح التّعامل مع هذا النّصّ بوصفه تمثلاً لواقع خارجي - حسب رؤية تيودوروف. وتظلّ تقنيّة ما فوق الواقع، وخيال الخيال مصدر إثراء أكبر للقارئ، ولحظة تأمل وحس دائمين: "خرجت من الكهف بعد أن وضعت الشمع في أذني، ومشيت باتجاه الجبل الأسود، وما إن اقتربت كثيراً من الجبل حتّى شاهدت شخصاً بالأعلى متسربلاً بثياب بيضاء ناصعة، كان محاطاً أظنّ بنور هائل أو نار مضطّرمّة. فجأة تعثّرت قدمي،

(234) لحمداني، حميد: بنية النص السردى، ص73؛ وانظر: يقطين، سعيد: تحليل الخطاب الروائي، ص76. (بتصرف).

(235) يقطين، سعيد: تحليل الخطاب الروائي، ص76؛ وانظر: لحمداني، حميد: بنية النص السردى، ص73-75. (بتصرف).

(236) تودوروف، تودوروف: نظرية المنهج الشكلي - نصوص الشكلائين الروس. ترجمة: إبراهيم الخطيب. بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1982. ص41. (تصرف)

(237) يقطين، سعيد: انفتاح النص الروائي. بيروت: المركز الثقافي العربي، ط2، 2001، ص263.

وسقطت وتدرجت عن الجبل الشديد الانحدار مرّات ومرّات، حتّى وجدتني أمام نسر هائل الحجم". (238)

وتُعَدُّ "السّير" "الشّعبيّة" و"حكايات الجدّات" وقصص "ألف ليلة وليلة" من أهمّ مرجعيّات السّرد الغرائبي - العجائبي، وانطلاقه من تربة الأماكن المأهولة بالجنّ والعمالقة والمردة، يفضضها عمق خيال السّارد في إيقاع نبويّ مثير، يقوم على "خاصّتي التّعجيب والتّغريب تصرّيحاً وتلميحاً، وينسج الخطاب خيوطه الجماليّة حول ثيمة الامتساخ والخرق الخيالي والمنطقي والطّبيعي". (239)

ثانياً - علاقة المدّة أو الدّيمومة أو الاستغراق في الزّمن:

تنشأ بين أحداث القصّة كمقاطع سرديّة وبين المادة الزّمنيّة التي تستغرقها في النّصّ (طول النّصّ) وعلاقتها من حيث السّرعة والبطء.

وتشير هذه المصطلحات إلى العلاقة بين زمن القصّة وزمن الخطاب من وجهة نظر المدّة أو الكميّة، فزمن الحكاية يمثّل مجموع الفترة التي تستغرقها القصّة أو الدّيمومة التي تغطّيها الأحداث في السّرد (240). أي أنّ الدّيمومة تعني العلاقة بين البعد الزّمني للقصّة، والبعد الحيزي للخطاب الرّوائي، ويسمّي جنيت هذه العلاقة بـ(سرعة السّرد)، إذ يؤكّد على أنّ سرعة السّرد ستوضح بوساطة العلاقة بين الدّيمومة - ديمومة القصّة المقاسة بالنّوائي والدّقائيق والسّاعات والأيام والأشهر والسّنات - وطول النّصّ مقاساً بالأسطر والصّفحات).

وهناك أربع إمكانيّات تقترح نفسها لتحديد سرعة السّرد، والتي تبقى -كما يؤكّد تودوروف- (نسباً تقريبيّة)، وهي:

- التّوقّف: حيث زمن الخطاب أطول من زمن القصّة (زمن القصّة = صفر).
- المشهد: زمن الخطاب يساوي زمن القصّة.
- التّلاخيص: زمن الخطاب أقصر من زمن القصّة.
- الحذف: زمن الخطاب أقصر من زمن القصّة (زمن الخطاب = صفر).
- التّوقّف: هو أحد الحركات الأساسيّة في السّرد، وهو خاصّ بالسّرد التّقليدي. ويشير هذا المصطلح إلى التّفاوت المفرط بين انعدام زمن القصّة وما يقابله من مدّ لزمن الخطاب؛ أي أنّ زمن الحكاية يتوقّف رغم استمرار الخطاب، وهذا التّوقّف يكون متعلّقاً بالمقاطع التي تتوقّف فيها القصّة وتغيب عن الأنظار، ويستمرّ الخطاب السّارد وحده. (241) ويُجمع

(238) عكيل، عبد القادر: اثنا عشر ذنباً على مائدتي، ص24.

(239) عكيل، عبد القادر: دراسات في أدب البحرين - قراءات في تجربة عبد القادر عكيل السردية، ص102.

(240) مرسلّي، دليّة وأخرى: مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص، دار الحداثة، ط1، 1985، ص209.

(241) يقطين، سعيد: تحليل الخطاب الرّوائي، ص144. (بتصرف).

الباحثون على أنّ المقاطع الوصفية هي المقاطع الأساسية التي تقدّم التّوقف السردى، فمن الواضح أنّ المساحة الزمنية التي يحتلّها الوصف في مسار زمن الخطاب لا يقابله أي زمن في مسار زمن القصة. وقد أكّدت ذلك سيزا قاسم في أنّ (التّوقف السردى يحدث في مقاطع الوصف).

- **المشهد:** هو ذاك الحوار الذي يدور بين شخصيات الموقف، ويبنى حوله المكون السردى في الخطاب السردى، فهو يمثل حالة التوافق بين زمن الخطاب وزمن القصة، فالمشهد واحد من أهم المكونات في التحليل السردى، وهو يحاكي فيه السرد للزمن الحقيقي للأحداث من خلال الحوار أو الوصف التفصيلي، وغالبا ما يتجلى المشهد في الحوارات داخل النصوص السردية.

- **التلخيص:** هو السرد غير المباشر، وهو يختلف عن المشهد في أنّه لا يقدّم الوقائع بشكل متزامن مع حدوثها، وإنّما يقدّمها بشكل سريع ذي تفصيل، والروائي يعتمد هذه الحركة السردية لتخطّي مراحل كبيرة وغير محدّدة من الحكاية تمتدّ إلى أيّام أو أشهر أو سنوات في بضعة أسطر أو فقرات، وبذلك يكون زمن الخطاب أقصر من زمن القصة الواقعة، أو الحادثة التي ينقلها السارد.

- **الحذف:** هو تجاوز الزاوي فترة زمنية من القصة دون الإشارة إلى ما جرى فيها من أحداث، ويمثّل الحذف الحركة الأسرع في السرد، إذ بمجرد ذكر الصيغة الزمانية الدالة على الحذف يتمّ في الحال تخطّي مدّة زمنية، وتلك هي الحالة القصوى في تسريع الحكاية، والصيغة التي توضّح الحدث في الخطاب، مثلاً: (بعد عشرة أيّام - بعد شهر - بعد شهرين - بعد يوم - بعد يومين - أسبوعين - سنتين - بعد مدّة)، أو غيرها.

ومن الممكن رصد هذه الديمومة في رواية الشوكران: "رأيت نفسي ماشياً في زقاق ضيق طويل لا نهاية له. على طرفي الرّفاق جداران لا يلتقيان. توقفت. استدرت. عدت. لكنني وجدت نفسي في طريق لا نهاية له. توقفت. واصلت التّقدم في الاتجاه الآخر لكنني لم أصل إلى أيّ مكان." (242) فالزمن هنا لا نهاية له، وهي تنشأ بين أحداث القصة كمقاطع سردية وبين المادة الزمنية التي تستغرقها في النص ذاته.

ثالثاً - التكرار أو التواتر ومعدل التردّد:

تشير هذه المصطلحات إلى العلاقة الأخرى بين زمن الخطاب وزمن القصة، وقد أدخل هذا المصطلح -لأوّل مرّة في الدراسات النّقدية- النّاقّد جيران جنيت في كتابه (خطاب السرد)، إذ يقول:

(242) عقي، عبد القادر: رواية الشوكران، ص 19.

إنّ ما أدعوه بالتكرار هو العدد بين مناسبات الحدث في القصة (الحدادية) وعدد المرات التي يشار فيها في المحكي (السرد) (243).

ويمكن ارتجاع علاقات التكرار الممكنة في الرواية اعتماداً على المضاعفة الرياضية الاعتيادية إلى:

الأحداث مكررة أم لا؟

الخطاب مكرّر أم لا؟

وتأسيساً على ذلك، فإنّ العلاقات الممكنة هي:

- رواية مرة واحدة ما حدث مرة واحدة ← يسمّى السرد المفرد.
 - رواية أكثر من مرة ما حدث أكثر من مرة ← يسمّى السرد المفرد والمضاعف.
 - رواية مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة ← يسمّى السرد المؤلف.
 - رواية أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة ← يسمّى بالسرد المكرر.
- السرد المفرد: وهو رؤية الحدث مرة واحدة في الخطاب، ويمثل وقوعه مرة واحدة أيضاً في خطاب القصة.

السرد المفرد والمضاعف: وهذا النمط من التكرار يبقى في حقيقته مفرداً؛ أي أنّ مرّات تكرار الحادثة في الخطاب تبقى متطابقة مع فترات حدوثها في الحكاية.

السرد المؤلف: هو سر يشكل كل جزء منه عنصراً من البنية الكلية، وهو بدوره يتكون من مجموعة أحداث أو قصص صغيرة مترابطة ضمن خطاب النص. وهو شكل معروف جداً في الأدب الكلاسيكي والتقليدي معاً.

السرد المكرر: وهذا المصطلح يشير إلى نمط تكرار الحادثة الواحدة أكثر من مرة، أو بتعبير جنيت (هو رواية ما يحدث أكثر من مرة في مدة واحدة). فيما يعرفه تودوروف بأنّه استحضار عدّة خطابات لحادث واحد بعينه.

ومن الممكن رصد هذا التكرار الوارد بكثرة في روايات عبد القادر عكيل، ففي رواية "اثنا عشر ذنباً على مائدتي" نرى أنّ هناك تواتراً -بمعنى تكرار الأحداث- يدخل في مقولة الزمن كما يرى بعضهم، بينما يرى بعضهم الآخر أنّه متعلّق بالأسلوب، ونميل إلى اعتباره من مقولة الزمن في القصّ. "وعلى الرغم من أنّ عبد القادر عكيل في هندسته لهذا النصّ يجعل الزاوي يكرّر الحدث الابتدائي في قصة الطوفان، ويكرّرها ليترك مساحة البداية ثابتة في دلالة على الدخول في الدائرية التي تبدو مغلقة، ويجمد الزمن عند الساعة التاسعة مساءً، في كلّ مرة يفيق فيها البطل، ليوحي

(243) لحمداني، حميد: بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص128.

باستمرار حالة الهلوسة التي تقترح تكرار الحدث مرّات متعدّدة بلغت ثلاث مرات في النّص. ولعلّ القارئ يفاجأ بذلك التّكرار الذي يُدخله في حالة من السّأم إن لم ينتبه لتغيّر التفاصيل⁽²⁴⁴⁾

بينما في المرّة الثالثة نفاجأ بالسّارد ينهي السّرد بتساؤله الفاجع عن المدة التي قضاها في الكهف وانتظار المخلّص، تلك المسألة التي تكرّرت في نصوص عبد القادر عجيل بتأمّل عميق: "لا أدري على وجه التّحديد كم من الأعوام مضت ونحن في الكهف ننتظر أن يخلّصنا أحد، أو أن يتوقّف الطّوفان حتّى نجد طريقاً للخروج، وكنا في كلّ صباح ننظر إلى الخارج بانتظار قوس قزح الذي لم يظهر أبداً".⁽²⁴⁵⁾

لعلّ النّص هنا يشير في جهة إلى كون الكهف هو حالة الجهل المطبقة على رقاب العباد، ولم يستثمر مديح الجهل إلّا أولئك الذين ضربوا شوطاً في التّخلّي عن مواقعهم بادّعاء الجنون وهاموا على وجوههم في الفيافي والقفار التي باتت غير متوافرة، إمّا بتناول العين المحدّقة التي تنقّص كصقر من السّماوات العلى، أو بمقولات تتقي غضب السّلطة. مديح الجهل يدخل من كلّ الشّقوق المفتوحة على جانبي النّور.

• المكان العجائبي:

لقد عرف المكان اهتماماً كبيراً في العديد من الأعمال، وذلك لاستحالة العيش من دونه؛ لأنّ المكان هو الوطن، وكذلك الملاذ والمأوى، كما أنّه يحمل هموم المبدع وآلامه وتطلّعاته، فعندما ننظر إلى الشعراء الجاهليين نجدهم يستهلّون الأشعار التي يقدّمونها بذكر الدّمن والآثار -مهما كان الغرض من القصيدة- كما أنّه ركن من أركان العمل السّردى؛ ونعني بذلك القصّة والرّواية إلى جانب الأركان الأخرى، وهي: الحدث، والزّمن، والحبكة، والصّراع، والشّخصيّات. وكلّ هذه العناصر تتضافر للمضي قدماً في القصّ، وعليه، لا يمكن أنّ نتصوّر -بأيّ حال من الأحوال- أنّ تجري أحداث دون أمكنة، فالشّخصيّات تتحرّك في إطار معيّن يشمل أصنافاً عديدة من المكان وفق الغاية التي يريدها القاصّ.

فالمكان يلعب دوراً مهماً في المرويّات، وفي بناء القصّة داخلها وفي تركيبها كذلك. وفي هذا الفصل سنرصد مفهوم المكان، فلا يخلو أي مصطلح من تعريف، ولهذا يتطرّق الباحث أولاً إلى مفهوم المكان لكي يسهّل معرفته وإدراكه. ثمّ نعقب بعد ذلك بالحديث عن المكان السّردى وأنماطه داخل المرويّات.

(244) عجيل، عبد القادر: دراسات في أدب البحرين - قراءات في تجربة عبد القادر عجيل السردية، مرجع سابق.

(245) عجيل، عبد القادر: اثنا عشر ذنباً على ماندتي، ص 37.

أولاً: مفهوم المكان:

• لغة: إذا حاولنا الوقوف على مفهوم هذه اللفظة لغوياً، فلننتقل أولاً من القرآن الكريم، إذ وردت الكلمة في "ثمانية وعشرين موضعاً تحمل دلالات ومعاني متنوعة"⁽²⁴⁶⁾، ومنها ما يأتي:

- ما يدور حول معنى (الموضع) أو (المحل). كقوله تعالى: (وَأَذْكُرْ فِي الْكِتَابِ مَرْيَمَ إِذِ انْتَبَذَتْ مِنْ أَهْلِهَا مَكَانًا شَرْقِيًّا)⁽²⁴⁷⁾ أي تحت واعتزلت من أهلها في موضع قبل مشرق الشمس دون مغربها⁽²⁴⁸⁾، ومنها ما جاء بمعنى (المنزلة) كما في قوله تعالى: (قُلْ مَنْ كَانَ فِي الضَّلَالَةِ فَلْيَمْدُدْ لَهُ الرَّحْمَنُ مَدًّا حَتَّى إِذَا رَأَوْا مَا يُوعَدُونَ إِمَّا الْعَذَابَ وَإِمَّا السَّاعَةَ فَسَيَعْلَمُونَ مَنْ هُوَ شَرٌّ مَكَانًا وَأَضْعَفُ جُنْدًا)⁽²⁴⁹⁾، (وَشَرٌّ مَكَانًا) أي منزلة.
- ومنها "ما جاء بمعنى (البدل)"⁽²⁵⁰⁾، مثل قوله تعالى: "قَالُوا يَا أَيُّهَا الْعَزِيزُ إِنَّ لَهُ أَبًا شَيْخًا كَبِيرًا فَخُذْ أَحَدَنَا مَكَانَهُ. إِنَّا نَرَاكَ مِنَ الْمُحْسِنِينَ"⁽²⁵¹⁾، و(مكانة) هنا تعني: بدلاً منه"⁽²⁵²⁾.

وبذلك، فإنّ (الموضع أو المحل، وبدلاً من، والمنزلة) هي من أبرز المعاني المذكورة في القرآن الكريم.

وإذا ما انتقلنا إلى المعاجم اللغوية فهي لا تختلف في مجملها عما أسند إلى لفظة من معنى، فجاء في لسان العرب لابن منظور لفظ "مكان" تحت الجذر (كون) من الكون (الحدث)، ثم انتقل بعد ذلك للحديث عنه تحت الجذر (مكن)، فقال: والمكان الموضع، والجمع أمكنة كقذال وأقذله وأماكن جمع أمكنة؛ لأنّ العرب تقول كن مكانك، وقم مكانك، واقعد مكانك؛ على أنّه مصدر من كان.⁽²⁵³⁾

وكذلك المعجم الوسيط لم يختلف كثيراً عما أشرنا إليه من أنّ (المكان جمع أماكن وأمكنة وأمكن، موضع كون الشيء والمكانة جمع الجمع، الموضع -المنزلة، يقال مكين فيه؛ أي موجود

(246) بركات، محمد فارس (تحقيق): المرشد إلى آيات القرآن الكريم وكلماته، المطبعة الهاشمية، 1377هـ / 1957م، ص 458.

(247) سورة مريم، الآية 16.

(248) الطبري، محمد بن جرير: تفسير الطبري، الجزء 15، ص 40.

(249) سورة طه، الآية 75.

(250) النسفي، أبو بركات عبد الله بن أحمد بن محمود: مدارك التنزيل وحقائق التأويل، تحقيق: يوسف علي بديوي، دار الكلم الطيب، ط1، بيروت، 1419هـ / 1998م، الجزء 3، ص 31.

(251) سورة يوسف، الآية 78.

(252) المحلي، جلال الدين محمد، والسيوطي، جلال الدين عبد الرحمن بن بكر: تفسير الجلالين، دار الحديث، ط1، القاهرة، 2001، ص 397.

(253) لسان العرب، ابن منظور، مادة (م ك ن).

فيه).⁽²⁵⁴⁾ وورد في المصباح المنير: مادة "م ك ن": (مكن فلان عند السلطان مكانة وزان ضخمة ضخامة عظم عنده وارتفع فهو مكين، ومكنته من الشيء تمكيناً جعلت عليه سلطاناً وقدرة فتمكّن منه، استمكن قدر عليه وله مكنة؛ أي قوة وشدة)⁽²⁵⁵⁾.

• اصطلاحاً:

يمثل المكان مكوّنًا محوريًا في بنية السرد، "بحيث لا يمكن تصوّر حكاية دون مكان، فلا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أنّ كلّ حدث يأخذ وجوده في مكان محدّد وزمان معيّن"⁽²⁵⁶⁾، فهو البؤرة الصّوريّة التي تدعم الحكي وتنهض به في كلّ عمل تخيلي.⁽²⁵⁷⁾ فالمكان ينبني على "أساس من التّخيّل المحض، ولكّنه لا يكتب ملامحه وأهميته، بل وديمومته إذا لم يتماثل بدرجة أو بأخرى مع العالم الحقيقي خارج النّص".⁽²⁵⁸⁾ إنّ تشخيص المكان في الرواية، هو الذي يجعل من أحداثها بالنسبة للقارئ شيئاً محتمل الوقوع، بمعنى يوهّم بواقعيّتها، أنّه يؤدي الدور نفسه الذي يؤديه الديكور، والخشبة في المسرح. وطبيعي أنّ أي حدث لا يمكن أن يتصور وقوعه إلا ضمن إطار مكاني معيّن⁽²⁵⁹⁾، وأمّا "باشلار" فيقول: "إنّ المكان الذي يجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكاناً لا مبالياً ذا أبعاد هندسيّة فحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكلّ ما في الخيال من تحيّر، إنّنا ننجذب نحوه لأنّه يكتّف الوجود في حدود تتّسم بالحماية في كلّ الصّور، لا تكون العلاقات المتبادلة من الخارج والألفة متوازنة"⁽²⁶⁰⁾، ويؤكّد باشلار على أهميّة المكان، فهو ليس عنصراً ذا أبعاد هندسيّة فحسب، بل يؤدي دوراً لا غنى عنه في تماسك العناصر السردية الأخرى، كما يبدي اهتمامه بالأمكنة المعادية والأليفة، ويفرّق بينهما، ويركّز أيضاً على الأمكنة المحبوبة، فهي أمكنة تتّسم بالحماية.

وقد اطلّعت على ما أورده غاستون باشلار في كتابه جماليات المكان، حيث يحدّد للمكان مستويين اثنين، ويميز بينهما بوضوح: "معياريّة المكان التي تعني الأبعاد الهندسيّة والجغرافيّة، إذ يتجلّى في المقام الأول - بوصفه كياناً هندسياً واقعياً. بحيث يعدّ البعد الجغرافي للمكان ممثلاً

(254) إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، مادة (م.ك.ن)، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، إسطنبول، تركيا، د.ط، د.ت، الجزء 1، ص806.

(255) الفيومي، أحمد بن محمد بن علي المقرئ: المصباح المنير، مادة (م.ك.ن)، مكتبة لبنان، ساحة رياض الصلح، بيروت، ط1987م، ص221.

(256) بو عزة، محمد: تحليل النص السردى - تقنيات ومفاهيم، دار الأمان، الرباط، ط1، 2010م، ص99.

(257) بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009م، ص29.

(258) بو عزة، محمد: تحليل النص السردى - تقنيات ومفاهيم، ص82.

(259) لحداني، حميد: بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص65.

(260) باشلار، غاستون: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1987م، ص31. (يتصرف)

لأبعاده المميّزة له. وشاعريّة المكان التي تظهر وتجسّد لنا المكان الأليف أو بيت الطّفولة الذي يتّسم بقيم الحماية والاحتواء، أي المكان الأليف". (261)

إنّ تحديد المكان لا يؤدي دور الإيهام بالواقع فقط، عندما يصور أماكن واقعية، فهذا الأسلوب يعد من أبسط أشكال تصوير المكان في الرواية، وهو مرتبط باتجاه روائي متميز هو الاتجاه الواقعي" (262).

أمّا "غريماس" فقد بحث في مفهوم المكان من خلال أعماله التي تصبّ في المجال السردية، ويربط غريماس مفهوم المكان بالخطّاطة السردية، إذ لا يعد في نظره مجرد فضاء فارغ تصبّ في التجارب الإنسانية، إنّما يتعلّق بما تملّيه عليه الخطّاطة السردية، وبذلك يتوسّع المكان كسلسلة من المحطّات التي لا وظيفة لها إلّا بتفاعلها مع رحلة البطل، ويبقى لكلّ مكان يتردّد عليه الأبطال دلالات خاصّة، وبذلك يخرج المكان من كونه مجرد كلمات إلى مكان أوسع متّصل بالعالم الخارجي". (263)

ولعلّ من أهمّ الدّراسات التي كشفت عن دلالة المكان تلك الدّراسة التي أجراها "يوري لوتمان" في كتابه "مشكلة المكان الفني"، حيث بنى دراسته على مجموعة من التّقاطبات المكانية التي ظهرت على شكل ثنائيات ضدية، تجمع بين عناصر متعارضة، وتعبّر عن العلاقات والتّوترات التي تحدث عند اتّصال الراوي أو الشّخصيات بأماكن الأحداث، وقد بيّن مدى ارتباط التّقاطبات بقيم الحياة السياسيّة، والأخلاقيّة، والأيديولوجيّة، التي تتقابل على الشّكل الآتي:

عال/منخفض/يسار/يمين/قريب/بعيد/مفتوح/مغلق. أمّا الثّنائية الأولى (عال/منخفض) فتعبّر عن قيم اجتماعيّة وسياسيّة، في حين تعبّر ثنائية (يسار/يمين) عن قيم أخلاقيّة وإيديولوجيّة، وتعبّر ثنائية (قريب/بعيد) عن القرابة العائليّة (264).

وينطلق "لوتمان" في دراسته للتّقاطب من أنّ «المكان هو مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظّواهر، أو الحالات أو الوظائف، أو الأشكال المتغيّرة، وغيرها، تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة (كالاتّصال والمسافة... إلخ) (265) في دراسته للمكان الفني إلى مفهوم الحدّ كصفة طبولوجيّة مهمّة لها دورها فيه، ويلخص "لوتمان" تنظيم النّص، ويقصد به: الحدّ الفاصل بين مكان وآخر، ويختلف باختلاف الأمكنة، وله ارتباط وثيق بمفهوم التّقاطب. ويقدم

(261) مقابلة مع الكاتب فهد حسين، عرض (رؤية العالم) في منتج القاص عبد القادر عكيل (ملحق الأطروحة – المقابلات -).

(262) لحمداني، حميد: بنية النص السردية من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص66.

(263) مدقن، كلثوم: "دلالة المكان في رواية موسم الهجرة إلى الشمال"، مجلة الأثر، جامعة ورقلة، العدد الرابع، 2005، ص142. (بتصرف).

(264) لوتمان، يوري: مشكلة المكان الفني، ترجمة: سيزا قاسم، عيون المقالات، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1988، ص65.

(265) لوسيان غولدمان: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، ترجمة محمد سيلا، ط2، مؤسسة الأبحاث العربية. بتصرف.

"لوتمان" مثلاً عنه بالحكاية الخرافيّة التي تتوافر على نوعين من المكان: الدّار والغابة، وتقتصر بينهما حافة الغابة، ومن خصائص الحدّ أنّه غير قابل للاختراق.⁽²⁶⁶⁾

وقد أظهر مفهوم النّقاطب كفاءة إجرائيّة عالية في تصوّر الناقد "حسن بحراوي"، وذلك بفضل التّوزيع الذي يجريه للأمكنة والفضاءات وفقاً لوظائفها وصفاتها الطبوغرافيّة، ممّا يسهّل التّمييز بين الأمكنة والأمكنة المضادّة⁽²⁶⁷⁾، وفي مقابل الطروحات التي ترى في التقابلات الثنائية منهجاً ناجعاً لتحليل البنية السردية، أجد أن الناقد حسن نجمي يذهب إلى موقف مغاير؛ إذ يرى أن هذه التقاطبات لا تُمكن -في جوهرها- من الإمساك بالحقيقة الثقافية للنص المحكي، معللاً ذلك بأن هذا التوجّه ينتمي إلى خيار أنثروبولوجيّ أكثر منه أداة للتحليل الأدبي. كما يُشير نجمي إلى أن هذا النهج، رغم قدرته الإجرائيّة في بعض المتون، يظل قاصراً من حيث العمق التحليلي؛ لأنّه - كما يقول - "تصوّر لا يتحدّث إلا عن شخص واحد له وضعيّة معيّنة": عن تقاطب (التّحت/الفوق)... كما هو معروف نظرة شخص واحد له وضعيّة معيّنة، وتقاطب (الضوء/الظلمة) يحيل على شخص سليم البصر... كما أنّ هذه التقاطبات في حدّ ذاتها ليست إلا ترتيباً للأشياء الأدبيّة التي يبقى جوهرها أعمق من مجرد ترتيب وتقابل.⁽²⁶⁸⁾

وبعد هذا الإسهاب المتعمّد عن التقاطبات المكانية؛ لما لها من أهميّة كبرى عند العمل بها على الفضاء السردّي المتجسّد في النصوص التي تعود إلى ذلك المصطلح الشائك في تعريفه وتصنيفه. فقد جاء ظهور مصطلح الفضاء متأخراً في النّقد العربي، وفكرة الاهتمام به مستوردة من الغرب، وهذا يؤكّد ما نراه من إسقاطات على هذه المحاولات التي اهتمّت بهذا المكوّن السردّي، وقد أشار حسن نجمي إلى هذا التأخير قائلاً: "إنّ النّقد العربي قد قصر في طرح سؤال الفضاء الأدبي لاعتبارات كثيرة... ومنها ذليته للنّقد الغربي في توجيهاته المتعدّدة".⁽²⁶⁹⁾

وبالرغم من كثرة الدّراسات النّقدية المقاربة للفضاء؛ إلّا أنّها لم تتوصّل بعد إلى إنتاج منهج موحد للتحليل، بل أعلنت عجزها عن تحديد مفهوم الفضاء وهذا الخلط الحاصل بينه وبين مصطلح المكان، ونشير إلى أنّ هذه الدّراسة لا تفرّق بين المصطلحين؛ بل تستخدم مصطلح المكان مرادفاً لمصطلح الفضاء، يعرض حميد الحميداني الفضاء بقوله: "هو معادل لمفهوم المكان في الرواية. ولا يُقصد به بالطّبع المكان الذي تشغله الأحرف الطباعية التي كُتبت بها الرواية، ولكن ذلك المكان الذي تصوّره قصّتها المتخيلة".⁽²⁷⁰⁾

(266) مقابلة مع الكاتب فهد حسين، عرض (رؤية العالم) في منتج القاصّ عبد القادر عجيل (ملحق الأطروحة - المقابلات -).

(267) بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، ص35.

(268) نجمي، حسن: شعريّة الفضاء (المتخيل والهوية في الرواية العربيّة)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص57.

(269) المصدر نفسه، ص58.

(270) لحداني، حميد: بنية النصّ السردّي من منظور النّقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص54.

وبالتالي، فإن الفضاء معادل لمصطلح المكان، وهما مترابطان ولا يمكن التفريق بينهما على الرغم من اختلافهما في المفهوم، وهو ما أشارت إليه "فتيحة كحلوش" التي ترى أن: "المكان أكثر تحديداً من الفضاء الذي يوحي بشيء من الاتساع واللا محدودية، ولكن يبقى الفضاء متصلاً بالمكان، بحيث يحتاج الأول دائماً إلى الثاني". (271)

وعلى أية حال، سوف نعرض لمجموعة من آراء النقاد العرب حول هذا المصطلح، وسوف يكتفي الباحث بذكر البعض منهم لبيّن الفروق من حيث نظرة كلّ منهم إلى المكان، وليبدأ بالنّاقـد "عبد الملك مرتاض" الذي أعطاه أهميّة قصوى في العديد من دراساته، ويعرفه بقوله: "هو كلّ ما عني حيّزاً جغرافياً حقيقياً من حيث نطلق الحيز في الحد ذاته على كلّ فضاء جغرافي، أو أسطوري أو كلّ ما يُندّ عن المكان المحسوس، كالخطوط والأبعاد والأحجام". (272)

وهذا معناه أنّ المكان غير مقتصر على الفضاء الجغرافي فحسب؛ بل يشمل أيضاً كلّ ما يتعلّق به، أمّا النّاقـد "ياسين النّصير" فقد تطرّق إلى مفهوم المكان وأهميته في الأعمال الإبداعية، حيث قال: "المكان عندي مفهوم واضح يتلخّص بأنّه الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه، فشأنه شأن أي نتاج اجتماعي يحمل جزءاً من أخلاقيّة ساكنيه وأفكارهم ووعيهم، ومنذ القدم وحتّى الوقت الحاضر - كان المكان هو القرطاس المرئي والقريب الذي سجّل الإنسان عليه ثقافته وفكره وفنونه" (273)، فقد ربط هنا النّاقـد بين المكان والكيان الاجتماعي؛ لأنّ الإنسان وليد مجتمعه يؤثّر ويتأثّر ببيئته، ومن الصّعوبة بمكان أن يتركه إلى مكان آخر، وإن بدا أفضل.

أمّا "سيزا قاسم" فقد ذكرت "أنّ المكان يدرك إدراكاً حسيّاً مباشراً يبدأ بخبرة الإنسان بجسده وقد قسّمت المكان إلى أربعة أنواع حسب السّلطة التي تخضع لها هذه الأماكن:

- عندي: وهو المكان الذي أمارس فيه سلطتي، ويكون بالنسبة لي مكاناً حميماً وأليفاً.
- عند الآخرين: يختلف عن الأول من حيث خضوعي فيه لوطأة سلطة الغير، ومن حيث الاعتراف بهذه السّلطة.
- الأماكن العامّة: وهي ليست ملكاً لأحد؛ بل ملك للسّلطة العامّة النّابعة من الجماعة، ففي كلّ هذه الأماكن هناك شخص يمارس سلطته، وينظّم فيها السلوك.

(271) كحلوش، فتيحة: بلاغة المكان (قراءة في مكانية النص الشعري)، ط1، مؤسسة الانتشار العربي، 2008، ص 18. (بتصرف).

(272) فوغالي، باديس: الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب، إربد، الأردن، ط1، 2008، ص177.

(273) النّصير، ياسين: الرواية والمكان، سلسلة الموسوعة الصغيرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص16.

- المكان اللامتناهي: ويكون -بصفة عامة- خاليًا من النَّاس، فهو الأرض التي لا تخضع لسلطة أحد، مثل الصحراء، وتكون الدولة وسلطانها بعيدة بحيث لا تستطيع أن تمارس قهرها.

وتوضح "سيزا قاسم" أنَّ هناك تمييزًا بين الأماكن من حيث طبيعة السلطة والملكية (274)، ويتمثل ذلك في الأبناء الذين يسكنون بيوت آبائهم، فالآباء هنا يمثلون السلطة والأبناء يخضعون لسلطة الشخص الواحد، فهو عنده، ويمارس سلطته فيه، أمّا ما يخضع فيه لسلطة الغير فهو عند الآخرين، أمّا الأماكن العامة فتعني الملاعب والحدائق والمسارح، وغير ذلك، فهي لا تخضع لسلطة أحد، ومن الأمكنة ما هو خالٍ من النَّاس، ولا يخضع لسلطة أحد، حتّى الدولة لا تستطيع أن تمارس قهرها عليه، فالصحراء أمكنة خالية، ومكان متناهٍ لا يخضع لسلطة أحد.

وقد ميّز بين أربعة أشكال للفضاء في النصّ السردى، يمكن إنجازها فيما يلي:

- الفضاء الجغرافي: وهو المقابل لمفهوم المكان، ويتولّد عن طريق الحكي ذاته، إنّه الفضاء الذي يتحرّك فيه الأبطال، أو يفترض أنّهم يتحرّكون فيه.

- فضاء النصّ: وهو فضاء مكاني أيضًا، غير أنّه متعلّق فقط بالمكان الذي تشغله الكتابة الحكائيّة -بوصفها أحرّقا طباعيّة- على مساحة الورق.

- الفضاء الدّلالي: وتشير إلى الصّورة التي تخلقها لغة الحكي، وما ينشأ عنها ويرتبط بالدلالة.

- الفضاء كمنظور: ويشير إلى الطّريقة التي يستطيع الكاتب بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي، بما فيه من أبطال يتحرّكون على واجهة تشبه الخشبة في المسرح.

وهذا التقسيم الذي وضعه حميد الحمداني لا يهمل منه سوى "الفضاء الجغرافي"؛ لكونه المقصود بالمكان الفعلي والمتجسّد داخل العمل السردى، فالزاوي هو الذي يخلقه، وهو الذي يوزّع الأدوار على الشّخصيّات كي تتحرّك في رقعة.

وإذا نظرنا إلى المكان من كونه عنصراً بنيويًا، فإنّنا نجد أنّ أهميّته في النصّ تأتي من خلال العلاقات والتّفاعلات التي يقيمها مع العناصر الأخرى في السّرد، فالزّمن السّردى في مقدّمة هذه العلاقات، إذ لا نتخيّل مطلقًا أن نجد فضاءً دون الزّمن، فحضور أحدهما يعني بالضرورة حضور الآخر. وإذا كان الزّمن قد ارتبط بالأفعال والأحداث التي تعرض من خلال السّرد فإنّ المكان يرتبط بالوصف

والحدث كذلك أحد العوامل الأساسيّة التي يقوم عليها المكان، فلن تكون هناك دراما بالمعنى الأرسطي للكلمة، ولن يكون هناك أي حدث، ما لم تلتق شخصيّة روائية بأخرى في بداية القصّة،

(274) لوتمان، يوري: المكان ودلالاته في مقدّماتها لمشكلة المكان الفني، ترجمة: سيزا قاسم، ضمن كتاب جماليات المكان، الدار البيضاء: عيون المقالات، ط2، 1988، ص59. (بتصرف).

وفي مكان يستحيل فيه ذلك اللقاء⁽²⁷⁵⁾. ويظهر من هذا التعريف أنّ الناقد قد أشار إلى أهميّة هذا المكوّن السردية، وهو من أهمّ العوامل الأساسية التي يقوم عليها الحدث، وأنّه ليس مكاناً معتاداً كالذي نعيش فيه؛ ولكنّه يتشكّل كعنصر من عناصر السرد، "بل إنّ مجرد إشارة إلى المكان كافية لكي تجعلنا ننتظر قيام حدث ما".⁽²⁷⁶⁾ وهذا يعني أنّ علاقة المكان بالحدث تتجسّد في علاقة الشّخصيات بالمكان، فالشّخصيات هي التي تعيش في هذه الأماكن.

"ويرتبط المكان إضافة إلى ذلك مع الشّخصيات بعلاقة متينة، فهو لا قيمة له إذا لم يحفل بشخصياته التي تمنحه المعنى، وتسهم في إغنائه بالدلالات من خلال العلاقات المختلفة التي قد تدخل فيها هذه الشّخصيات مع المكان، كعلاقات التّفانر أو الحياد أو الانتماء".⁽²⁷⁷⁾

ويتوافق هذا القول مع ما أورده "فيليب هامون" في سياق الحديث عن الوظيفة الأنثروبولوجية لوصف المكان، حيث قال: "إنّ البيئة الموصوفة تؤثر على الشّخصية وتحفزها على القيام بالأحداث، وتدفع بها إلى الفعل حتّى أنّه يمكن القول بأنّ وصف البيئة هو وصف مستقبل الشّخصية".⁽²⁷⁸⁾

ويتّضح من هذا أنّ المكان مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالنفس البشرية، ويساعدنا على فهم الشّخصية، فمن الواجب أن يكون هناك ترابط وتوافق بين الشّخصيات والمكان، فالمكان يعمل على توجيه سلوكيات الشّخصيات باتجاه معيّن وفق ما يخدم غرض السرد.

إذن، فالمكان عنصر من عناصر البنية السردية لا يمكن أن يؤدي وظيفته في النّص الإبداعي إلّا من خلال تلك العلاقات التي تربطه مع سائر المكونات السردية الأخرى؛ فهو يؤثر فيها، وكذلك يتأثر بها على حدّ سواء. وقد تخطّى تلك الوظيفة -وهي تأطير الأحداث- إلى عنصر مشارك في خلق المعنى وباعث له، وهنا تكمن أهميته في النّص السردية.

كما حظي المكان باهتمام كبير لدى الفلاسفة، وإن كانوا لا يفرّدون له كتباً مستقلة، ولم يقدّموا تصوّراً منظّماً حوله، فأفلاطون -مثلاً- يعرف المكان بأنّه: "ما يحوي الأشياء، ويقبلها ويتشكّل بها"⁽²⁷⁹⁾، أي أنّ المكان هو الحاوي للأشياء، ولا يستقلّ عنها، ويقبلها ويتشكّل من خلالها.

(275) بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، ص 29.

(276) المرجع السابق، ص 30.

(277) حسين، خالد: شعرية المكان في الرواية الجديدة، ص 110. (بتصرف).

(278) بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، ص 30.

(279) فوغالي، باديس: الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط 1، 2008م، ص 171.

أما أرسطو فقد تناول موضوع المكان بشيء من التفصيل والدقة، وبخاصة في كتابه "السماع الطبيعي" الذي وضع فيه كل اجتهاداته حول المكان. ويذهب "أرسطو" إلى أن المكان هو: "الحدّ اللامتحرّك المباشر الحاوي من الجرم المماس للسطح الظاهر للجسم المحوي" (280).

وإذا ما انتقلنا إلى الفلاسفة المسلمين، فإنّ مفهوم المكان لا يختلف كثيراً عن تعريفات فلاسفة اليونان، إذ نجد أبا حامد الغزالي "يقف من فكرة المكان موقف الفلاسفة الذين سبقوه في قوله: "إنّ المكان عبارة عن سطح الجسم الحاوي، أعني سطح الباطن المماس للمحوي". (281)

ويقف "الكندي" موقف الفلاسفة العرب فيقول: "إنّه إذا زاد الجسم أو نقص أو تحرّك فلا بدّ أن يكون ذلك الجسم في شيء أكبر من الجسم، ويحوي الجسم، ونحن نسّمّي ما يحوي الجسم مكاناً، وهذا معناه أن تجمع مجموعة من الأشياء يسهم في تشكيل مكان، وهذا المكان المشكل يحوي هذه الأشياء. وقد قدم الرازي رأياً مخالفاً للفلاسفة العرب، إذ ميّز بين نوعين من الأمكنة:

- المكان الكلّي: المطلق الذي يساوي الخلاء المطلق، وهو قديم لا يوجد فيه متمكّن.

- المكان الجزئي: الذي لا يمكن تصوّره دون متمكّن.

ويقّر الرازي بوجود الخلاء، ويعدّ وجوده ممكناً، وبهذا الرأى قد خالف رأي أرسطو، وكذلك الفلاسفة العرب من أمثال الفارابي وغيره، فهم أجمعوا على أنّ المكان هو الفراغ المتوهم الذي يشغله الجسم وينفذ فيه أبعاده، ويرادفه الحيّز" (282). وبهذا الإقرار الوجودي للمكان، وعدم تأثره بما يحتويه من أجسام متمكّنة فيه، كانت هذه هي النظرة السائدة لدى الفلاسفة العرب وهي نظرة متأثرة بما قدّمته الفلسفة اليونانية.

إذن، فالمكان عنصر أساسي في أي عمل سردي، وهو كذلك يمثل الحيّز الأكبر في حياة الإنسان.

ثانياً: المكان في السرد العجائبي:

يعدّ المكان واحداً من أهمّ عناصر البناء في السرد، إلى درجة يصعب فيها حضور باقي العناصر المشكلة للنصّ السرديّ دونه، إذن لا يمكن أن نتصوّر أحداثاً تقع خارج المكان، ومن هنا اكتسب المكان أهميّة كبيرة داخل السرد، وليس للمكان أهميّة فقط في الدّاخل؛ بل يمتدّ تأثيره إلى خارج النصّ، "إذ يلعب دور المفجر لطاقات المبدع" (283).

(280) مرجحاً، محمد عبد الرحمن: من الفلسفة اليونانية إلى الفلسفة الاجتماعية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د.ط، 1987، ص172.

(281) زعيتر، حمادة تركي: جماليات المكان في الشعر العباسي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2003، ص30.

(282) صليبا، جميل: المعجم الفلسفي (عربي، فرنسي، إنجليزي، لاتيني)، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د.ط، 1994، ج1، ص412.

(283) الضبع، مصطفى: استراتيجية المكان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 1998م، ص60.

فهو بناء لغوي يشيّد خيال الراوي، والطّابع اللفظي فيه يجعله يتضمّن كلّ المشاعر، والنّصّورات التي تستطيع اللغة التعبير عنها، ذلك أنّ المكان ليس هو المكان الطّبيعي أو الموضوعي، وإنّما هو مكان يخلقه المؤلّف عن طريق الكلمات، ويجعل منه شيئاً خيالياً. إذن فهو "مكان متخيّل وبناء لغوي تقيّمه الكلمات انصياعاً لأغراض التّخيّل وحاجته، فالمكان إذن نتاج من الأساليب اللغوية المختلفة، والمختلقة في النّص" (284).

ولذلك، لا بدّ من التّمييز بين المكان في العالم الخارجي، وبين المكان في السّرد، "فالنّصّ الروائي لا يمكنه أن يقوم إلا عندما ترتبط عناصره بعامل الزمن الذي يشكل البنية الخطية له، أو التي تجعل اللاحق يرتبط بالسابق" (285). لذا فإنّ العالم المتشكّل مستقلّ عن الواقع المعيش. ولقد توقّفت عند طرح ميشال بورتو، الذي يُقدّم رؤية مغايرة لماهية السرد الواقعي، فيقول: "إذا كانت نقطة انطلاق الراوي في النّقايد الواقعية، هي الواقع، فإنّ نقطة الوصول ليست العودة إلى العالم الواقع، إنّها تخلق عالماً مستقلاً له خصائصه... التي تميّزه عن غيره" (286).

فالسّارد عندما يعمد إلى تشييد مكانه السّردية، فإنّه يستخدم في ذلك سبلاً شتّى: منها الوصف، وهو من الأساليب التي احتلّت مكانة مرموقة في كلّ الأجناس السّردية، سواء كانت قصّة، أم حكاية، أم رواية، عندما يستخدم السارد هذا الأسلوب، يسعى جاهداً إلى تقديم صورة الأشياء بدقة ووضوح كما هي في الواقع الخارجي. فهو ينقل لنا ما نراه ويصفه كما هو محسوس وملموس، فالوصف يعني تصوير الشيء في حالاته ومظهره الحسي كما هو موجود في العالم الواقعي، كما أن تسمية المكان تأتي لإثارة خيال المتلقي وتعزيز تصور المشهد.

ويرمي من وراء ذلك إلى بثّ المصادقية فيما يروي، بحيث يجعل المكان في السّرد ممثلاً لما هو عليه في المكان الواقعي، فالراوي عندما يصف المكان الطّبيعي يستثمر عناصره الفيزيائية لتجسيده، بحيث يجعلنا "نقف على الصّور الطوبوغرافية للمكان، التي تخبرنا عن مظهره الخارجي" (287).

وهذا يجعلنا نتطرّق إلى تلك الحدود الفاصلة بين السّرد والوصف، فهل هناك حدود فاصلة بينهما حقاً؟ ولعلّ هذا يدفعنا إلى القول بأنّ أيّ عمل سرديّ يحتوي على جملة من الأحداث المتتابعة التي تدعى "السّرد" ومن جهة أخرى يحتوي على مواصفات لمجموعة من الأشخاص، وأماكن وأشياء معيّنة، وهو ما يدعى "الوصف"، فالعمل السّردية ينقسم إلى مقاطع سرديّة، وأخرى وصفية، فهل يمكن للسّارد أن يستخدم أحدهما ويستغني عن الآخر في بنائه السّردية؟

(284) مقابلة مع الكاتب هشام عجيل، الرّؤى وتصورات الأديب عبد القادر عجيل (ملحق الأطروحة - المقابلات -).

(285) الحلاي، صبحية خليفة: دلالة البنية المكانية والزمانية في رواية عودة الثعبان، مجلة القرطاس، عدد 17، 2020، ص 292.

(286) بورتو، ميشال: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، ط3، بيروت - لبنان، 1986م.

(287) بحرّوي، حسن: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص 120.

فالوصف إذن يمتاز بالسكون، في حين يمتاز السرد بالحركة، وربما تعود هذه الصفات التي أسندت لكلٍ منهما إلى أنّ "السرد يكون -عادة- في جمل فعلية مادتها إيراد الأعمال، أما الوصف فيكون عادة في جمل اسمية مدارتها إسناد صفات إلى مواصفات" (288)، ومع أنّ الفرق هنا يبدو واضحاً بين الوصف والسرد، فإنّ التمييز على المستوى العملي ليس بسيطاً⁽²⁸⁹⁾، "فالوصف إنشاء وتقبل يتطلب غير ما يتطلبه السرد، فالسرد إنّما يتطلب أساساً معرفة الأعمال وتذكرها والربط بينها، أما الوصف فيتطلب معرفة الميدان الذي ينتمي إليه الموصوف"⁽²⁹⁰⁾، وعلى الرغم من التعارض الذي نلمسه في علاقة الوصف بالسرد في بعض النقاد؛ إلا أنّ هناك صفات مشتركة تجمع بين السرد والوصف⁽²⁹¹⁾، وإنّا ونحن نصف إنّما نخبر المتلقّي من حيث لا نشعر بأحوال نسردها عليه". (291)

وعلى أية حال، أرى أنّ لكلٍ من السرد والوصف دوراً جوهرياً في تشكيل البنية السردية للنص، إذ يُمثّلان وجهين لعملة واحدة؛ فبرغم ما قد يبدو من تعارض أو اختلاف في بعض السمات الفنية بينهما؛ إلا أنّ الغاية النهائية لكليهما تتمثل في الإسهام في بناء النص السردى، وتعميق أبعاده الفنية والدلالية.

ثالثاً: أنماط المكان

تقسّم الأمكنة تقسيمات ثنائية متعدّدة، وأول تقسيماتها هو تقسيمها تبعاً للحجم الذي تشغله في متن السرد، فهناك مكان عام واسع تدور فيه أحداث القصة، تتفرّع منه وحدات مكانية أصغر منه تسمّى الأماكن الخاصة. تتمايز الأماكن وتختلف تبعاً لنظرة ساكنيها، وعندما تختلف تلك النظرة تنشأ بسبب اختلافها ثنائية مكانية أخرى، بمعنى أنّ هناك مكاناً أليفاً عند أحدهم يكون هذا المكان معادياً عند شخصية أخرى في السرد؛ ولكنّ الأماكن الأليفة والمعادية تكون واضحة في الغالب، فلا نستطيع أن نطلق على السّجن مكاناً أليفاً، كذلك البيت لا نستطيع أن نطلق عليه مكاناً معادياً، وهكذا، وعندما نريد أن نميّز بينهما ننظر للأحداث، فإن كانت سارة يكون المكان رحيماً، وعندما تشعر الشخصية بأيّ أدّى داخل المكان، سواء كان أدّى جسدياً أم نفسياً، فيصبح بذلك المكان مصدر قلق وخوف، وبالتالي يصبح معادياً.

إذن فالمكان الأليف: "هو كلّ مكان يثير الإحساس بالألفة، وكلّ مكان عشنا فيه، وشعرنا فيه بالدّفء والحماية بحيث يشكّل هذا المكان مادّة لذكرياتنا".

(288) قسومة، صادق: طرائق تحليل القصة، ص164. يتصرف

(289) لحداني، حميد: بنية النص السردى، ص78.

(290) قسومة، صادق: طرائق تحليل القصة، ص165 - 166

(291) مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية، ص258.

وأما المكان المعادي: "فهو كلّ مكان يثير الإحساس بالضيق والعداء لدى البشر، ويتمثّل في السجون والمعتقلات وغيرها"⁽²⁹²⁾. إذن هو المكان الذي تشعر فيه الشخصيات بالكراهية والعداء. ويمكن تقسيم الأمكنة الواردة في روايات عبد القادر عكيل، وفق: "مفهوم التقاطب" الذي أدرجته الشعرية الحديثة: لوتمان - باشلار - ميتران... إلخ، في صلب بنائها النظري، وجعلت منه الأداة الرئيسة للبحث في تشكيلات المكان، والحقول الدلالية التي يتحرّك الفضاء - الحكائي - في نطاقها، إلى الثنائية الضدية: المكان المغلق والمكان المفتوح، لكونهما أكثر الثنائيات المكانية هيمنة في روايات عبد القادر عكيل. ومن الملاحظ أنّ الكاتب لم يهتم - في الغالب - بوصف الأماكن، سواءً أكانت مغلقة أم مفتوحة، بقدر ما اهتم بالحوادث التي جرت فيها. وظهرت تلك الأمكنة على النحو الآتي:

أ. الأماكن المفتوحة:

يقصد بها الحيّز المكاني الخارجي، حيث يكون واسعاً لا تحدّه حدود، ويشكّل مكاناً رحباً وغالباً ما يكون في الهواء الطلق، وهذه الأماكن المفتوحة تكون لعامة الناس؛ لأنها أماكن انتقال ومرور تشهد حركةً وتحزّراً، وهي "أماكن انتقال عامة، وتتمثّل في فضاء واسع وغير ضيق، كالشوارع، والساحات، والمعبر، والزّواق، وتخضع هذه الأمكنة لتأويلات مختلفة تؤدي وظائف جمالية ذات شأن وبعد إذا أحسنّا اكتشافها".⁽²⁹³⁾

البحر:

"والبحر في معناه اللغوي قد ذُكر في شتّى المعاجم اللغوية، ونقتصر على معجم مقاييس العرب لابن فارس مادة: (بحر) الباء والحاء والزّاء، قال الخليل: سمّي البحر بحرًا لاستبحاره، وهو انبساطه وسعته، واستبحر فلان في العلم أي: نهل منه الكثير، واتّسعت معرفته وتبحّر فلان في المال حاز منه الكثير واتّسع رزقه، ورجل بحر: أي سخي لأنّ كفه تفيض بالعطاء كما يفيض البحر، وأبحر القوم: أي ركبوا البحر، وبحر الرّجل: سبح في البحر".⁽²⁹⁴⁾

وإذا ما انتقلنا إلى تلك الرّمزية الخاصة بالبحر، "فهو صورة رمزية توحى بالقوّة والغموض، وهو من العناصر الطّبيعية التي وردت في الكتابات الإبداعية، واتّخذت أبعاداً جمالية وإنسانية، وقد شغل اهتمام الأدباء والشّعراء، فانتبهوا إلى سحره وجماله، وهو أكثر القوى الكونية مهابة

(292) العاني، شجاع مسلم: البناء الفني في الرواية العربية في العراق (الوصف وبناء المكان)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2000، ص31. (بتصرف).

(293) عزام، محمد: تحليل الخطاب الأدبي، ص196-197.

(294) ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، ص212.

وجمالاً". (295) وقد تعددت استخداماته في المرويات بتعدد السياقات التي ورد فيها، إذ نجده يحتل مساحات مهمة داخل القصص.

ومن هنا فقد وردت في رواية "الشوكران" أصوات ضخّ الماء إلى البحر، ورائحة الماء الآسن في قاع السفينة، وأبرة السمن الرديء، وعفونة سمك القرش المجفّف، وصوت الرّبان وهو يقرأ متباطئاً، كعادته، سورة ياسين بصوت جهوريّ مثير للضحك، إذ كان يلفظ السين ثاءً (296). "ومن النماذج على ذلك أيضاً: "انتبهت إلى أصوات وحركات غريبة في البحر. أُلقيت نظرة فإذا بي أرى عشرات من أسماك القرش تحيط بالسفينة وهي تقترس الجثث، فأحسست بدوار وغثيان. عدتُ إلى المرأة والطفل الرضيع. جلست أتاملهما في صمتها الأبدّي. كان طفلاً جميلاً. عيناه كستنائيتان واسعتان، مفتوحتان، شاخصتان إلى السماء، كأنما مسهما الرعب من مشهد الموت. كان ملفوفاً في قماط أبيض ممزّق. من رقبتة تدلّ مصحف صغير مذهب". (297)

الشارع:

ومن الأمكنة المفتوحة كذلك في روايات عبد القادر عكيل "الشارع": "في إحدى زوايا الشارع خرج علينا شاب ثمل يمشي مقوساً ذراعيه ويميل بظهره كما لو أنّه على وشك أن يخرج ما بجوفه. كان ثملاً أخذ منه السكر كلّ مأخذ. وينظر إلينا نظرة مشوبة بالدهشة والاكتشاف، بينما سيارته تتدلّى متراخية من فمه". (298) يعدّ الشارع من الأماكن المفتوحة ويظهر فيه بعد الصور العجائبيّة، حيث شاب يمشي مقوساً، وتصيبه الدهشة، واكتشاف تلك النظرة المشوبة بالعجب.

السماء:

ومن الأمكنة المفتوحة "السماء": "بعد قليل بدأت تتكاثر أعداد الطيور المتساقطة بإهمال من السماء على سطح البيت، كانت تنتفض وتضرب بجناحيها الأرض ثم تتوقّف عن الحركة مستسلمة لمصيرها المحتوم".

الأماكن المغلقة:

وهي الأماكن التي تكون محدودة هندسيّاً، ونذكر منها ما يلي:

السفينة:

في رواية الشوكران: "هذا هو اليوم الزّابع وأنا في جوف السفينة، ملقى بإهمال على فراش من الخيش.. رفيق الجرذان السّمينّة التي تتراكم بشغب من حولي، والصّراصير الدهنيّة التي تتحرّك بحريّة على جسدي وتتساقط بغباء على رأسي". إذن فالسفينة هنا تعدّ مكاناً مغلقاً؛ لأنّه يحدّ

(295) سيرنج، فيليب: معجم الرموز في الفن - الأديان - الحياة، ترجمة: عبد الهادي عباس، دار دمشق، 1992، ص354.

(296) عكيل، عبد القادر: رواية الشوكران، ص10.

(297) مقابلة مع الكاتب هشام عكيل، الرؤى وتصورات الأديب عبد القادر عكيل (ملحق الأطروحة - المقابلات -).

(298) عكيل، عبد القادر: اثنا عشر ذنباً على مائدتي، المصدر السابق، ص57.

بحدود ظاهرة بيّنت فيه ما آلت إليه الشخصية من إهمال وضعف. ومن الأمثلة على ذلك أيضًا: "هذا هو اليوم الرابع، وأنا أتألف مع صرير السفينة، وأصوات ضخّ الماء إلى البحر، ورائحة الماء الأسن في قاع السفينة، وأبخرة السمن الرديء، وعفونة سمك القرش المجفّف، وصوت الرّبان وهو يقرأ متباطئًا، كعادته، سورة ياسين بصوت جهوري مثير للضحك، إذ كان يلفظ السّين ثاءً". (299) كذلك في رواية الشوكران: "فتحت عيني على دويّ عفيف رجّ السفينة رجًا عظيمًا. وكدت أتراجع إلى المؤخّرة لولا أنّني تشبّثت بعارضٍ خشبيّ. رفعت رأسي ببطء، ورأيت أنّ السفينة قد جنحت على شاطئ مجهول.

ثمّة جثّة رجل طافية على الماء بالقرب من السفينة.. كان ممدود اليدين، ووجهه إلى أسفل، محاطًا بمئات الأسماك الصّغيرة. قرّرت مغادرة السفينة والنّزول على الشاطئ، لكنّها كانت مهمّة شاقّة وعسيرة، إذ شعرت بأنّني سأموت قبل أن أنزل دون مساعدة من أحد" (300).
الطائرة:

ومن الأمكنة المغلقة في روايات عبد القادر عكيل "الطائرة"، حيث كتب في رواية البلور: "اهتزّت الطائرة وتأرجحت بعنف، فنهض المسافرون من نومهم مذعورين واضطّرب الوضع في الطائرة... وبعد قليل غاصت الطائرة في توهّج ضوئيّ شديد لم نعرف مصدره، تصاعدت ضربات قلبي من الخوف وسألت نفسي من أين أتى الضّوء؟" (301) ومن الواضح في تلك الأمكنة أنّها أماكن مغلقة اتّسمت بالعجائية، إذ يذكر الضّوء المتوهّج وهو بداخل الطائرة ولا يدري من أين يأتي، وهذا التّوهّج يدلّ على حدث عجيب خارق لا يعرف مصدره.

المستشفى:

ومن الأمكنة الواردة في رواية "يوم آت كسارق بالليل": "وהל رأيّتها هنا في المستشفى سؤالي أيّها الطّبيب إذا كانت الذّبابة الزّرقاء تبحث عن الجثث، فلماذا تبحث عني ما لم أكن أنا ميتًا أو أنّ الشّخص الذي بداخلي قد مات" (302).

الكهف:

يقول الكاتب في رواية "اثنا عشر ذئبًا على مائدتي": "كان طول الكهف أربعين مترًا، وارتفاعه ثمانية أمتار وعرض فتحته خمسة وعشرين مترًا، كان المكان أشبه بالكمثريّ. بداخله رمل أحمر تغوص فيه الأقدام، ويخرج منه دخان كبيرتي عظيم. دخلنا بطن الكهف فشهدنا بقايا هياكل عظمية بشريّة، وبقايا عظام حيوانات، وجدنا آلات حجريّة استعملت للدقّ والسّحق والطّحن ومقاشط

(299) عكيل، عبد القادر: رواية الشوكران، ص 9.

(300) عكيل، عبد القادر: رواية الشوكران، ص 31.

(301) عكيل، عبد القادر: رواية البلور، ص 13.

(302) عكيل، عبد القادر: يوم آت كسارق في الليل، ص 22.

وسكاكين ومناجل مصنوعة من نصال الصّوان وهاونات ومدقّات وجرار ذات صنابير طويلة وعلى جدران الكهف شاهدنا رسومات لوعول وماموث وجياد وخنازير ودببة مطعونة بالسّهام⁽³⁰³⁾. وقد شكّلت الرّواية عنصراً مهماً من العناصر العجائبيّة الخارقة للعادة، ففي الكهف عظام وبقايا حيوانات بشرية ودخان شكّلت جميعها العجائبيّة والغرائبيّة في هذا المكان المغلق.

ومن الممكن القول إنّ الأمكنة في الرّوايات عند عبد القادر عكيل قد تعدّدت، فبعضها يحيل إلى أمكنة واقعيّة حقيقيّة وأخرى رمزيّة، وهي ترتبط في الأساس برؤى الأشخاص الفكريّة داخل نسق الرّوايات، وكذلك اعتمدت الأمكنة في المرويّات على الوصف الطّويل بشكل كبير، إذ يكاد ينعدم فيها الزّمن ويتوقّف. وكذلك اختلفت الأمكنة بدرجة فاعليّتها داخل الرّوايات، فهناك أخبار تخلو تماماً من تحديد المكان، وأخبار أخرى لا يتجاوز المكان دوره في تأطير الأحداث، ورسم الخلفيّة لها، وهناك أخبار تظهر فيها مدى فاعليّة المكان فيه.

عجائبيّة الشّخص:

يُعدّ مصطلح الشّخصيّة من المصطلحات التي واجهت تغيّرات جذريّة عبر التّاريخ النّقدّي؛ نتيجة لتعدّد الأبعاد التي يُنظر من خلالها إلى الشّخصيّة، ما بين أبعاد سيكولوجيّة، ونفسيّة، واجتماعيّة... "الشّخصيّة في الرواية أو الحكّي عامة، كمدلول، هي مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص، أو بواسطة تصريحاتها". ولعلّ هذه النّظرة تغيّرت بعض الشّيء، إذ نستطيع القول: إنّ الشّكلانيّة الرّوسيّة أحدثت تغيّراً شمل المصطلح ودلالته، حيث انتقلت بالشّخصيّة من مفهومها التّقليدي -الذي ساد لفترة طويلة منذ أرسطو- إلى مفهوم جديد ارتبط بأبعاد لغويّة داخل النّص؛ وبذلك أهملت الشّكلانيّة واقع الشّخصيّة الحقيقي خارج النّص؛ فلم تُعُدّ المحور والمركز الذي يقوم عليه العمل بأكمله. دي سوسير ومحاضراته في: (علم اللغة العام)، تلك التي أحدثت ثورة في علم اللغة والعلوم الإنسانيّة بشكل عام، وهو يعدّ من الذين ارتأوا ضرورة التّقليل من قيمة الشّخصيّة داخل العمل السّردي، ومع تعدّد المحاولات لتطبيق ما توصل إليه دي سوسير؛ ومنذ هذا التّاريخ، بدأ الاهتمام بالشّخصيّة يقلّ بعض الشّيء، ورأى الكثيرون -وعلى رأسهم الشّكلانيّون الرّوس- ضرورة التّخلّص من التّصوّر التّقليدي للشّخصيّة، ويبدو أنّ "هذا التّصور التّقليدي للشّخصيّة كان يعتمد أساساً على الصّفات، ممّا جعله يخلط كثيراً بين الشّخصيّة الحكائيّة (داخل النص)، والشّخصيّة في الواقع العياني"⁽³⁰⁴⁾.

(303) عكيل، عبد القادر: اثنا عشر ذنباً على مائدتي، ص18.

(304) لحمداني، حميد: بنية النص السّردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص50-51. (بتصرف).

لا يستطيع أحد أن ينكر أن الشخصية من الموضوعات التي حظيت باهتمام كبير من الباحثين، وقبل أن ننطلق في الحديث في الأخبار الواردة في التفسير لا بد أن نقف وقفة حول المصطلح ودلالته في أمّهات المعاجم اللغوية، وعند مختلف النقاد.

الشخصية في اللغة:

وردت في لسان العرب في مادة (ش، خ، ص)، "الشخص: جماعة شخص الإنسان وغيره مذكر، والجمع: أشخاص وشخوص وشخاص"⁽³⁰⁵⁾. "ورد الشخص سواد الإنسان تراه من بعيد وكل شيء رأيت جسمه فقد رأيت شخصه".⁽³⁰⁶⁾

وفي معجم الوسيط بمعنى: "الصفات التي تميز الشيء من غيره، ويقال: فلان ذو شخصية قوية أي ذو صفات متميزة وإرادة وكيان مستقل (محدثة)".⁽³⁰⁷⁾

الشخصية في الاصطلاح:

اختلف الأدباء والنقاد حول مفهوم الشخصية، فهي تشكّل نقطة تحوّل فنيّة وثقافيّة، وقطعية مع تقاليد أدبيّة حكاية، سادت لفترات طويلة (الأسطورة، الملحمة، الحكاية الشعبيّة)، وانتقالاً من البطولة والمثاليّة المطلقة إلى آفاق إنسانيّة وواقعيّة وإن تجاوزتها في بعض الأحيان نحو الغرائبيّة".⁽³⁰⁸⁾

وهي تشير كذلك إلى الصفات الخلقيّة والمعايير الأخلاقيّة، وتعرف كذلك بأنها "كائن موهوب بصفات بشريّة، وملتزم بأحداث بشريّة، ممثّل متّسم بصفات بشريّة، والشخصيات يمكن أن تكون مهمّة أو أقل أهمية (وفقاً لأهمية النص)، فعالة (حيث تخضع للتغيير)، مستقرّة ومضطربة وسطحيّة، (بسيطة ولها بعد واحد فحسب، وسمات قليلة ويمكن التنبؤ بسلوكها)، أو عميقة (معقّدة لها أبعاد عديدة، قادرة على القيام بسلوك مفاجئ)".⁽³⁰⁹⁾

وقد تعدّدت المدارس والاتجاهات التي تعاملت معها، ويمكن حصرها في ثلاثة محاور:

- 1- هناك من يرى أن الشخصية كائن بشريّ يعيش في مكان وزمان معيّنين.
- 2- وهناك من يرى أن الشخصية هيكل أجوف، ووعاء مفرّغ تملؤه المساند المختلفة، ويكتسب مدلوله من البناء القصصي، فهو الذي يمدّه بهويّته.

(305) ابن منظور: لسان العرب، مادة (ش، خ، ص).

(306) المرجع نفسه، مادة (ش خ ص).

(307) مجمع اللغة العربيّة: المعجم الوسيط، مادة (شخص).

(308) النعيمي، فيصل غازي: العلامة والرواية: دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمن منيف، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2009-2010، ص165.

(309) مقابلة مع الكاتب فهد حسين، عرض (رؤية العالم) في منتج القاص عبد القادر عجيل (ملحق الأطروحة – المقابلات -).

3- ومنهم من يرى أنّ الشّخصيّة مكّونة من عناصر السّنيّة، وهي علامة من العلامات الواردة في النّصّ، أي أنّها ليست رمزاً لهيكل بشري له ذات متميّزة⁽³¹⁰⁾. ويتضح ممّا سبق أنّ الشّخصيّة مصطلح قديم، ومتعارف عليه عند القدماء على الرّغم من الاختلافات بين النّقاد.

ولقد تناول علماء النّفس والاجتماع تعريفات متباينة لمفهوم الشّخصيّة، فإذا ما نظرنا إلى النّظرة الشّائعة عندهم نجد أنّهم يربطون بينها وبين البيئة المحيطة، فالشّخصيّة في نظرهم هي نتاج التّفاعل الاجتماعيّ والثّقافيّ بين الفرد والمجتمع في آنٍ واحدٍ، وعندما نحاول دراسة الشّخصيّة لا بدّ من دراسة المجتمع؛ لأنّ الشّخصيّة تنهض من خلال المجتمع بكلّ ما يحتويه من ثقافات. وفي تعريف (ألبرت) لمصطلح الشّخصيّة نجد أنّ تركيزه منصب على الجوانب الفرديّة، أي ما يميّز فرداً ما عن باقي الشّخصيّات، فيقول إنه "النّظام الديناميكيّ الدّاخليّ للنّظم النّفسية الفيزيقيّة التي تحدّد السّلوّك والتّفكير المميّز للشّخص"⁽³¹¹⁾.

أمّا من جانب السّرد فنرى أنّ الشّخصيّة قد استحوذت على المرتبة الأولى من مراتب مكّونات الخطاب السّرديّ؛ لأنّها الوعاء الحامل لأفكار الكاتب، والوسيلة المعبرة عن أهدافه، ولذلك كانت الشّخصيّة محلّ دراسة من قبل الكُتّاب، وما يشغل بال الكاتب هو كيفيّة تقديم شخصياته إلى القارئ وتعريفه بها؛ ولذلك يسعى دائماً إلى تقديمها بصورة مشوّقة تستحوذ على انتباه القارئ، وقد وقفتُ على ما أورده عدي جاسم بشأن أهمية الشخوص في البناء القصصي، حيث يقول: "قوصف المكان يحدد من خلال ذات الشخصية، ووفق أحاسيسها ورؤاها، فيكون الحاصل من الوصف في الحقيقة فكرة عن الشخصية لا صورة المكان ذاته"⁽³¹²⁾، وهو ما يبيّن تفاعل الشخصية مع المكان وتماهيهما فيه، حتى تتحول إلى قطعة فنية مختلفة عما نعرفه.

ويذكر أيضاً "أنّ الشّخصيّة في الأدب مشكل إبداعيّ رئيس يرتبط ظهوره بالحكي والقصّ والرواية، فالكاتب يخلق أشخاصاً مستوحياً في خلقهم الواقع مستعيناً بالتّجارب التي عاناها هو أو لاحظها وهو يعرف كلّ شيء عنهم، ولكنّه لا يفضي بكلّ شيء"⁽³¹³⁾.

ونجد من النّقاد من تأثّر بعلماء الاجتماع؛ فرأى الشّخصيّة تمثيلاً لنماذج اجتماعيّة، ومنهم -على سبيل المثال- (جورج لوكانش) الذي ينظر إلى الشّخصيّة على أنّه: لا غنى لكلّ عمل أدبيّ

(310) النعيمي، فيصل غازي: العلامة والرواية - دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد، دار مجدلاوي، عمان، ط1، ص166-167. (بتصرف)

(311) الساعاتي، سامية حسن: الثقافة والشخصية، (بحث في علم الاجتماع الثقافي)، ط2، دار النهضة العربية، بيروت، 1983، ص120.

(312) أحمد، عدي جاسم، أنماط الشخصية ودورها في البناء السرد، دار غيداء، عمان، 2016، ص107. (بتصرف)

(313) فزاري، أمينة: سيميائية الشخصية في تغريبه بني هلال، د.ط، دار الكتاب الحديث، الجزائر، 2012، ص49.

كبير عن عرض أشخاصه في تظافر شامل لعلاقات بعضهم مع بعض، ومع وجودهم الاجتماعي ومعضلات هذا الوجود، وكلّما كان إدراك هذه العلاقات أعمق، وكان الجهد في إخراج خيوط هذه الوشائج أخصب؛ كان العمل الأدبي أكبر قيمة، وبالتالي أقرب منهلاً من غنى الحياة الفعلية⁽³¹⁴⁾. وتبقى دراسة مهمة أجراها الباحث الروسي (فلاديمير بروب) والموسومة بمورفولوجية الحكاية، إحدى الدراسات الجادة في مجال مقارنة مكوّن الشخصية، فقد استثمر فيها مقولات الشكلايين الروس، وعمل على دراسة الشخصية دراسة مورفولوجية، وخلص من خلال تحليله لمئة حكاية روسية، إلى أنّ الثابت في كلّ الحكايات هو وظائف الشخصيات أو ما يسمّى بالنموذج الوظيفي وليست الشخصيات في حدّ ذاتها⁽³¹⁵⁾. فهو يرى أنّ الشخصية تتحدد بالوظيفة التي تسند إليها، وليس بصفاتها، واستنتج من خلال دراسته لمجموعة من القصص أنّ الثابت في السرد هي الوظائف، فهو يرى أنّ الشخصية تحدد بالوظيفة التي تسند إليها، وليس بصفاتها، والأفعال التي يقوم بها الأبطال، والعناصر المتغيرة هي أسماء وأوصاف الشخصيات.

أصناف الشخصية:

لقد أثارت هذه المسألة إشكالات متعدّدة؛ نظراً لتعدد معايير التصنيف الخاصة بالشخصية، وأوّل التصنيفات يقوم على مقابلة الشخصية الرئيسة بالثانوية؛ أي حسب الوظيفة والفاعلية التي تقوم بها، ولنستهلّ حديثنا عن الشخصية الرئيسة كونها التي يقوم عليها العمل الروائي، "فالروائي يقيم روايته حول شخصية رئيسة تحمل الفكرة والمضمون الذي نقله إلى قارئه أو الرؤية التي يريد أن يطرحها عبر عمله الروائي"⁽³¹⁶⁾.

ويحرص الروائي دائماً على الاهتمام بهذه الشخصية، ويعتني بها عناية كاملة؛ لأنّها تعد محرّكاً رئيساً ومحوراً تنطلق منه الأحداث، في حين يضع الكاتب في روايته شخصيات أخرى ثانوية، لا تقل أهمية عن الشخصيات الرئيسة؛ لأنّ تلك الشخصيات بدورها تستطيع أن تغير المسار القصصي كما سنبيّن في الصفحات القادمة، فالشخصية الثانوية، لها عدّة مهام وأدوار، فهي مساعدة أحياناً ومعارض أحياناً أخرى، وذلك حسب الغاية التي وظّفها لها الكاتب، ولهذا النوع من الشخصيات وظيفة ورسالة يؤدّيها ولا يمكن الاستغناء عنها، فالكاتب لا ينبغي له أن يضع كلّ تركيزه على الشخصية الرئيسة، فالشخصية الثانوية لا تقل أهمية عنها؛ لأنّها قد تغير في مسار

(314) فاسي، مصطفى: بناء الشخصية في حكاية عبدو والجماجم والجل: مقارنة في السرديات، د.ط، منشورات الأوراس، الجزائر، 2007، ص57.

(315) قادة، عقاق: المرجعية الشكلائية للسيميائيات السردية: المنطلقات والآفاق، مجلة الترجمة واللغات، المجلد 3، العدد 1، الجزائر، 2004، ص 80-81. بتصرف

(316) سلامة، محمد علي: الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، دار الوفاء لنديا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، د.ط، 2007، ص25.

الأحداث، يقول عبد اللطيف السيد: "تقوم الشخصيات الثانوية بدور المساعد، ويختلف هذا الدور من شخصية ثانوية إلى أخرى، ويستخدم القاصون هذه الشخصيات لتقوم بإدارة بعض الأحداث الجانبية لتيسير الحدث الرئيسي أو لإظهار شخصية البطل وتوضيح بعض معالمها وسماتها". وإذا انتقلنا إلى التصنيف الشكلي الثاني فينظر إلى الشخصية من وجهة الثبات والتغير، فهناك شخصيات مدوّرة ديناميّة، وأخرى مسطّحة ثابتة، أمّا الأولى نامية؛ "لأنّ هذا النوع من الشخصيات لا تكتمل معرفتنا بها إلّا عندما تنتهي القصة، فالمحكّ الذي تتميز به الشخصية النامية هو قدرتها الدائمة على مفاجأتنا بطريقة مقنعة"⁽³¹⁷⁾، أي؛ لا تبقى على حالتها الأولى التي تظهر عليها، أمّا الثانية فهي ثابتة، "وهي تتسم بلون واحد ولا تبرحه، وصفة واحدة فضيلة كانت أو رذيلة تتبع كلّ تصرفاتها"⁽³¹⁸⁾، وهذا النوع يبقى على حالة واحدة مهما كانت الأحوال، والقارئ لا يجد صعوبة في التعرف عليها.

ولقد قدم (فيليب هامون) ثلاث فئات للشخصية:

- فئة الشخصيات المرجعية: وهي "نوع من الشخصيات التاريخية والميثولوجية، والاجتماعية والمجازية، تحيل عن معنى ناجز وثابت تفرضه ثقافة ما بحيث إنّ مقرونيتهما تظلّ دائماً رهينة بدرجة مشاركة القارئ، في تلك الثقافة"⁽³¹⁹⁾، ويرتبط هذا النوع بالدرجة الأولى بالقارئ ومدى اتساع ثقافته.
- الشخصيات الواصلة: وهذه الشخصيات "تكون علامة على حضور المؤلف والقارئ أو ما ينوب عنهما في النصّ"⁽³²⁰⁾، وهذا النوع يصعب الكشف عنه بسهولة بسبب تدخل بعض العناصر المربكة للفهم المباشر للشخصية حسب رأي (فيليب هامون).
- الشخصيات المتكرّرة: وهنا "تكون الإحالة ضرورية فقط للنظام الخاص بالعمل الأدبي، فالشخصيات تنسج داخل الملفوظ شبكة من الاستدعاءات والتذكيرات لمقاطع من الملفوظ منفصلة، وذات طول متفاوت، وهذه الشخصيات ذات وظيفة تنظيمية لاحمة أساساً، أي أنّها علامات قوية لذاكرة القارئ"⁽³²¹⁾.

بينما رأى هامون في هذه الفئات أنّها مجموع الإنتاج الأدبي، ويمكن أن نستنبط من هذا التصنيف أنّه يمكننا تصنيف الشخصيات حسب الدور؛ فتكون الشخصيات الرئيسية هي محور

(317) الحديدي، عبد اللطيف السيد: الفن القصصي في ضوء النقد الأدبي، دار المعرفة، القاهرة، مصر، ط1، 1996، ص 154-158. (بتصرف).

(318) مقابلة مع الكاتب فهد حسين، عرض (رؤية العالم) في منتج القاص عبد القادر عجيل (ملحق الأطروحة - المقابلات -).

(319) بحراري، حسن: بنية الشكل الروائي (الفضاء - الزمن - الشخصية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2009، ص217. بتصرف

(320) المرجع نفسه، ص 218.

(321) المرجع السابق: بحراري، حسن: بنية الشكل الروائي (الفضاء - الزمن - الشخصية)، ص230.

العمل الأدبي، في حين تأتي الشخصيات الثانوية من حيث الدور، ودرجة الأهمية، يليها الشخصيات الهامشية. أما من حيث النمو والتطور، فإما أن تكون مدورة أي نامية، أو جاهزة أي مسطحة. وسوف ندرس الشخصيات في القصص الواردة في روايات عبد القادر عجيل معتمدين على تصنيف الشخصيات ما بين شخصيات ذات سمات داخلية وخارجية، لتحقيق العجائبي، وهو ما سوف ترصده الدراسة في السطور الآتية: ومما يميز البناء القصصي في الروايات وضع الشخصيات في مواضع متجددة من المسار القصصي، فتندفع الأحداث إلى النمو، فتظهر كل السمات الخاصة بتلك الشخصيات من خوف، وقلق، وشوق، وترقب.

السمات الخارجية:

هي تلك التي عمد الكاتب إلى وصفها وصفاً واقعياً يفتقد كثيراً إلى رسم الأبعاد الجسدية المتعارف عليها، غير أنه ركّز على الإيحاء بواقعية، فهذا الكاتب غيب السمات الجسدية المصاحبة لشخصية أبطاله ليدفع المتلقي إلى رسم سمات واقعية لهذه الشخصيات.

ففي رواية (يوم آت كسارق بالليل) نرى أنّ عجيل يجسد الشخصية بأنها تحتوي على كلّ أشكال الأذى الذي يمكن للإنسان أن يفتعله، أو يتعرض له، سواء كان هو سببه، أو محيطه، أو عوامل أخرى خارجة عن إرادته، بيد أنّ الإنسان ليس بريء، وإن كان ضحية، إنّه عنصر ضمن دورة الألم في هذا الواقع الوجودي، عنصر فاعل، وإن كان منخوراً به، فتارة وفي ثوانٍ معدودات يدمر زلزال مكاناً ما، ويقف الإنسان عاجزاً عن فعل شيء لإنقاذ نفسه ومحيطه، وتارة أخرى، يكون هو الزلزال الذي يدمر هذا المحيط، كأنّه محاط بجبرية وجودية، أو قدرية تؤدي به في نهاية المطاف إلى الألم، سواء كان هو السبب فيه أم الطبيعة، أم أمور خارجية أيّاً كان شكلها، أم داخلية تتبع من دواخله لتكون لعنة: "أتذكر ذات يوم ماطر وهي مبللة كلية بالمطر، حافية القدمين، تضرب الماء كطفلة صغيرة وتقفز فيتطاير رذاذ الماء من حولها" (322).

في رواية الشوكران، وردت الشخصية في هيئة بشرية حتى تبدو الأحداث مباشرة وواقعية في بداية الأمر، ثم تخلق فيما بعد صدمة العجائبي، ومن جملة ذلك: "كان الرجل يقطع درباً نحو الفرسخين بخطوات بطيئة جداً. يتوقّف لحظات، يلتفت حواليه، ويلتقط أنفاسه، ثم يواصل مسيره. يصل إلى جبل صعب المرتقى، تحوطه أشجار كثيرة أغلبها البندق والصنوبر. على قمة الجبل تتراكم الثلوج في أشكال آدمية. يقف الرجل عند فتحة الجبل، فتصدر عنه آهة ألم موجع. يبلّ وجهه بالماء الذي يترشح من سقف الجبل. يرى دهليزاً طويلاً، فيعبر الدهليز منحنيًا حتى يصل إلى عين ينبع منها ماء قراح" (323).

(322) عجيل، عبد القادر: يوم آت كسارق في الليل، ص 10.

(323) عجيل، عبد القادر: رواية الشوكران، ص 11.

وعندما تحدث المفارقة ويبدأ الصراع مع كائنات غير طبيعية وعوالم غير مألوفة، كما في روايتي "البُور" و"اثنا عشر ذنباً على مائتي"، فالكاظم على أية حال يحاول أن يصرف أذهاننا عن الأبعاد الجسدية الخارجية للشخصيات إلى حيث يوجد الحدث العجائبي، مرتبطاً بركائز أخرى مثل الحيوانات الغريبة، أو الأحلام والهواجس.

السمات الداخلية:

تعدّ السمات الداخلية للشخصيات العجائبيّة إحدى أهمّ الركائز التي يتحرّك حولها السرد العجائبي، فمن خلالها يمكن تفسير غياب الملامح الخارجية للشخصيات. فقد عوّض الكاتب المتلقّي عن رسم الملامح الجسدية لشخصياته بتلك السمات الداخلية التي تتفق وآليات السرد العجائبي الأخرى، فكان الخوف من أبرز السمات الداخلية في رواياته.

حيث جاءت كالآتي: "انتظرت ثم تحركت بصعوبة وتسلفت السلم العمودي، وصعدت إلى سطح السفينة. كانت السماء ملبدة بدخان أسود كثيف كريحه الرائحة. ماذا حدث هنا؟ داخلي رعب شديد وأنا أشاهد جثث الركاب متكومة في كل مكان. أحركهم واحداً واحداً، لكن لا أحد يتحرك. عيونهم الجاحظة تنبئ بأنهم لن يعودوا إلى الحياة. ماذا حدث هنا؟ كيف لم أسمع استغاثاتهم؟ كيف ماتوا جميعاً؟ جلست خائفاً في ركن. ماذا أفعل الآن؟ هل سأموت مثلهم؟ ماذا أفعل بكل هذه الجثث؟ ماذا أفعل بالسفينة؟ كيف أديرها؟ إلى أين أتجه بها؟ أية نهاية بائسة تنتظرني⁽³²⁴⁾".

ومن الأمثلة الدالة على ذلك أيضاً ما جاء في رواية الشوكران:

ويمثّل الخوف عنصراً من العناصر الداخلية التي تسيطر على الشخصية داخل الحكّي، ولقد رصدت الروايات الكثير من هذه السمة، خاصة في مسار الحكّي العجائبي، بينما يتضح من خلال رصد الروايات أنّ هناك الكثير من السمات الداخلية داخل الروايات الأربع، واكتفينا بذكر بعض تلك السمات حتّى لا ندخل في نفق الإطالة.

ومن السمات الداخلية القلق والحيرة، إذ يقول عبد القادر عجيل في هذا المقطع العجائبي: "بشق النفس أخذت أجرّ الجثث، جثة تلو جثة، وألقيها في البحر. بدأت بالرجال ثم جاء دور النساء الخمس. كنت أتجنّب النظر إلى الوجوه خشية أن أتردّد في قراري".

أنهكني التعب حين وصلت إلى جثة امرأة كانت في ركن بعيد. كانت تخفي شيئاً تحت ثيابها السوداء، كأنما تريد أن تصدّ الموت عن الوصول إليه. سحبتها فسقطت على الأرض وفي حضنها طفل رضيع ميت". إذن فالشخصية العجائبيّة في هذا السياق يتعرّض للتعب والحيرة، بشقّ الأنفس يجرّ الجثث. ومن الممكن القول إنّ الروايات قد رصدت العديد من هذه السمات الداخلية الخاصة بالشخصيات.

(324) مقابلة مع الكاتب هشام عجيل، الرؤى وتصورات الأديب عبد القادر عجيل (ملحق الأطروحة - المقابلات -).

التبئير العجائبي:

يتعلق التبئير بالكيفية التي يتم بها إدراك القصة من طرف السارد، وقد عرف مصطلح (التبئير) السردى حضوراً مكثفاً داخل السرديات، هذا لأن وظيفة الأساسية هي تشخيص الحدث الروائي وتقديمه، فالحكاية لا تقدم إلا عبر تبئير سردي.

ويقوم السرد على دعامتين: "أولاهما: أن يحتوي على قصة، وثانيهما: أن يتم بطريقة تحكي تلك القصة، وتسمى هذه الطريقة سرداً" (325). وهذا يؤدي بالضرورة إلى وجود طرفين، هما: شخص يحكي وآخر يُحكى له، فالأول يدعى راوياً، والثاني مروياً له أو قارئاً. ويرتبط الراوي بالمروي من خلال رؤية توطر عملية الحكاية، وهذه الرؤية تسمى في علم السرد بالتبئير. فما المقصود بهذا المصطلح؟ وما أشكاله؟ وما امتداداته في المدونة النقدية العربية؟

أ. مفهوم التبئير لغة:

جاء في لسان العرب "بَأَرْتُ أَبَارُ بَأَرًا حَفَرْتُ بُورَةً يَطْبَخُ فِيهَا، وَالْبُورَةُ مَوْقِدُ النَّارِ، وَمِنْهُ الْبُرُّ مَكَانٌ تَجْتَمِعُ فِيهِ الْمَيَاهُ. وَكُلُّهَا مَعَانٍ تَدُلُّ عَلَى الْجَمْعِ وَالْحَصْرِ" (326).

ب. مفهوم التبئير اصطلاحاً:

وهو "تقليص حقل الرؤية عند الراوي وحصر معلوماته، وسمي هذا الحصر بالتبئير؛ لأن السرد يجري فيه من خلال بؤرة تحدد إطار الرؤية وتحصره. والتبئير سمة أساسية من سمات المنظار السردى، أي من يرى (327)". "استعمل مصطلح البؤرة أو التبئير في اللسانيات التداولية قبل أن ينتقل إلى ميدان الرواية والنقد الروائي، وهو ترجمة عربية اقترحها أول مرة أحمد المتوكل ثم شاعت بين النقاد العرب فيما بعد، والتبئير أو بؤرة السرد هو مصطلح اقترحه كل من الناقدين كلينيث بروكس وروبيرت وارين بدلاً من مصطلحي (رؤية) و(وجهة نظر) ومنهما استمد هذا المفهوم الإجرائي لتحليل البنية السردية" (328).

أشكال التبئير

يقسم جيرار جنيت عملية التبئير إلى ثلاثة أصناف تتحصل من مقارنة معلومات الراوي بمعلومات الشخصية التي يتناولها التبئير: 1= التبئير الصفر أو اللاتبئير؛ 2= التبئير الداخلي؛ 3= التبئير الخارجي.

هذه الأصناف يقابلها عند جون بيون ثلاث رؤيات، هي: 1= الرؤية مع؛ 2= الرؤية من الخلف؛ 3= الرؤية من الخارج.

(325) الحمداني، حميد: بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، ص45.

(326) ابن منظور: لسان العرب، ص258.

(327) المعجم: معجم مصطلحات الرواية، ص40.

(328) ابن ذريل، عدنان: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق. دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ط1، 2000، ص91.

أما تدوروف فإنه يحافظ على تصنيف بيون ويدخل عليه تعديلات طفيفة:

1. الراوي > الشخصية: وفيه يكون الراوي أعلم من الشخصية.
 2. الراوي = شخصية: وفيها يعرف الراوي ما تعرفه الشخصيات.
 3. الراوي < الشخصية: معرفة الراوي هنا تتضاءل، وهو يقدم الشخصية كما يراها ويسمعها دون الوصول إلى عمقها الداخلي.
- وبناءً على عمل بويون وتودوروف يقدم جيران جينيت تصوّره بعد اعتماده لمفهوم التّنبير وإقصائه للمفاهيم الأخرى.

التّنبير في رواية (الشوكران):

ومن الممكن رصد عنصر التّنبير الصفر في رواية الشوكران، ويعبر عنه بالسارد كلّ المعرفة، حيث إنّ الراوي لا يبؤر حكيه ولا يأخذ فيه بزاوية رؤية محدّدة، فيتقدّم في روايته كلّ الحضور، له حرية واسعة في تناول الأحداث والشخصيات، لا يعترضه أيّ حاجز في رؤية الوقائع وخلفياتها، فالتّنبير غائب أو معدوم (صفر). يقول الراوي: "شعرتُ بأنّ صرصاراً كبيراً أخذ يتحرّك على شفتي. فزعت وصرخت وحركت يدي لأبعد الصرصار، فتساقط بعض من لحم يدي. لم أستطع التّحمل فبكيت بحرقه. آية نهاية بائسة أعيشها؟ يطلّ عليّ وجه الطّباخ العريض. لا بدّ أنّه سمع صرختي. تطلّع إليّ متسائلاً. وبدا كأنّه يريد التّحدث معي فشجّعته بأن ملّتُ ناحيته. لكنّه لم يتكلّم قلت له: أريد مرآة. قال: نعم، نحن في طريقنا إلى مستعمرة المجنومين، أنت لم تزرها من قبل، أليس كذلك؟ إنّها جزيرة واغلة في البحر، لا يقترب منها أحد، فالبحارة يتطيّرون منها ويتشاءمون" (329).

فنحن هنا أمام راوٍ يعلم كلّ شيء عن شخصياته وهو ما يسمّى بالتّنبير الصفر، يشعر بما يمرّ به من أشياء غريبة تتحرّك على شفته، ويشعر بذلك الصراخ المमित وتساقط العظم كذلك. ومن النماذج الدّالة على التّنبير الدّخلي في رواية الشوكران، وهو متعلّق بالترهين السردّي وتكون الرؤية فيه مقتصرة على الشخصية، أي تعبر عن وجهة نظر شخصية فردية ثابتة أو متحرّكة، وتكون معرفة الراوي هنا على قدر معرفة الشخصية الحكائيّة، فلا يقدم لنا أيّ معلومات أو تفسيرات إلّا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصّلت إليها:

"وأنا في جوف السفينة ملقى بإهمال على فراش من الخيش، رفيق الجرذان السّمينّة التي تتراكم بشغب من حولي، والصراصير الدّهنيّة التي تتحرّك بحرّيّة على جسدي وتتساقط بغباء على رأسي (...). والألم الرّهيب يمزّق جسدي. لحمي تساقط. عظامي برزت. جلدي به فتحات غائرة، صوتي اخشوشن، وعدت لا أقدر على التّنفّس. أسناني تساقطت، وفقدت حاسة التّذوّق.

(329) عجيل، عبد القادر: الشوكران، ص 17.

قديما تقرّحتا، وعدت لا أقوى على السير. يدي التوت، وأصبحت كالمخلب الصلب. وجهي تغيرت ملامحه ومعالمه. شعري تساقط. لقد تعفّنت تمامًا، وليس بوسعي أن أحيّا⁽³³⁰⁾. ويظهر في هذا المقطع الشعور الداخلي المتغلغل في شخصيّة الراوي، ومعرفته هنا على قدر معرفة الشخصيّة الحكائيّة.

كذلك، في رواية الشوكران، يقول عبد القادر عجيل: "بشقّ النفس أخذت أجرّ الجثث، جثّة تلو جثّة، وألقيها في البحر. بدأت بالرجال ثمّ جاء دور النساء الخمس. كنت أتجنّب النظر إلى الوجوه خشية أن أتردّد في قراري. أنهكني التعب حين وصلت إلى جثّة امرأة كانت في ركن بعيد. كانت تخفي شيئاً تحت ثيابها السوداء، كأنما تريد أن تصدّ الموت عن الوصول إليه. سحبتها فسقطت على الأرض وفي حضنها طفل رضيع ميت. انتبهت إلى أصوات وحركات غريبة في البحر. ألقىت نظرة فإذا بي أرى عشرات من أسماك القرش تحيط بالسفينة وهي تقترس الجثث، فأحسست بدوار وغثيان"⁽³³¹⁾.

في هذا المقطع يتعرّف القارئ على مشاعر الشخصيّة الحكائيّة من خلال ما باحت به من مشاعر الخوف والرّهبة. فالتبئير هنا داخلي، ممّا دلّت به الشخصيّة عن حالته النفسيّة.

التبئير الخارجي:

و"ذلك الذي تكون بؤرته خارجة عن الشخصيّة المروي عنها، وبالتالي فالراوي أو القارئ يعرف أقلّ من الشخصيّة التي يروي عنها كما يعتمد فيه كثيرًا على الوصف الخارجي، والراوي لا يعرف ما يدور في خلد الأبطال. فهو يقدّم لنا الشخصيّة متلبّسة بالحاضر دون تفسير لأفعالها أو تحليل لمشاعرها وأفكارها، فهو أشبه بملاحظ خارجي أو آلة تسجيل"⁽³³²⁾.

ومن الأمثلة على ذلك في رواية الشوكران: "وصعدت إلى سطح السفينة. كانت السماء ملبّدة بدخان أسود كثيف كريحه الرائحة. ماذا حدث هنا؟ داخلني رعب شديد وأنا أشاهد جثث الرّكّاب متكوّمة في كلّ مكان. أحركهم واحدًا واحدًا، لكن لا أحد يتحرّك. عيونهم الجاحظة تنبّئ بأنّهم لن يعودوا إلى الحياة. ماذا حدث هنا؟ كيف لم أسمع استغاثاتهم؟ كيف ماتوا جميعًا؟

جلستُ خائفًا في ركن. ماذا أفعل الآن؟ هل سأموت مثلهم؟ ماذا أفعل بكلّ هذه الجثث؟ ماذا أفعل بالسفينة؟ كيف أديرها؟ إلى أين أتجه بها؟ أيّة نهاية بائسة تنتظرني"⁽³³³⁾.

ومن الملحوظ في هذا المقطع رغبة الكاتب في إشاعة جوّ من التشويق وإحاطة الشخصيّة بالغموض من خلال كتم المعلومات المتعلّقة بها، أو في بعض الأحيان لتقديم عرض موضوعي

(330) عجيل، عبد القادر: الشوكران، ص9

(331) عجيل، عبد القادر: الشوكران، ص 42.

(332) حجازي، سمير: معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة، دار الراتب الجامعية، بيروت، لبنان، ط، ص22. بتصرف

(333) عجيل، عبد القادر: الشوكران، ص22

للأحداث، ورسم للشخصيات دون آراء مسبقة تؤثر في نظرة القارئ. ومن الممكن القول: إن هذا النوع من التبئير قد شاع لدى الروائيين أصحاب النزعة السلوكية، أو في افتتاحيات عدد من الروايات لتقديم الشخصية بصورة المجهول ذي الهوية المتلبسة.

التبئير في رواية (اثنا عشر ذنباً على مائدتي):

من الممكن رصد التبئير في رواية "اثنا عشر ذنباً على مائدتي":

وذلك من خلال التصنيف ذاته، فالتبئير الصفر قد وجد في كثير من المقاطع العجائبية في الرواية، وسوف نرصد هذه المقاطع على النحو التالي: "الشمس تقف متوازية وراء الجبال السوداء، تحجبها بين وقت وآخر سحب حمراء ضاربة إلى اللون البرتقالي، وبعد قليل بدأ الرعد يزمجر فوق الجبال، وأضاءت البروق الزرقاء السماء بتعاقب"، وفي هذا المقطع يظهر التبئير له حرية واسعة في تناول الأحداث والشخصيات، لا يعترضه أي حاجز في رؤية الوقائع وخلفياتها فالتبئير غائب أو معدوم (صفر)، والزروي في هذه الرؤية لا يتموقع خلف شخصياته؛ ولكنه فوقهم كإله دائم الحضور، وهذه الرؤية المطلقة يستحيل أن تتم بواسطة شخصية معينة.

نموذج آخر حين قال موسى فرج ساخراً: "وماذا بعد؟ سنكبر ونمرض ونموت، ولن يبقى منا أحد، وبعد سنين طويلة سيجدوننا هنا رمماً بالية، وعظاماً لا نفع لها، مثل تلك العظام المتناثرة في الكهف، التكاثر هو الحياة، وإننا نحتاج إلى امرأة مثل هذه تعيش بيننا حتى نتكاثر" (334)، ومن الملاحظ أن البطل تحدّث مع نفسه وقلبه في هذا المقطع، فمن أين علم الزروي بذلك؟ إننا هنا أمام تبئير منعقد، فالزروي يعلم ما ظهر وما خفي، لذلك يصعب الحديث عن تبئير.

التبئير الداخلي:

ويكون التبئير مثبتاً على شخصية واحدة حين تمرّ معلومات القارئ عبر منظار هذه الشخصية، ويكون متبدلاً حين ينتقل مصدر المعلومات من منظار شخصية إلى منظار شخصية أخرى مع إمكانية العودة إلى الشخصية الأولى، ويكون متعدداً حين يروى الحدث الواحد على لسان عدة شخصيات، ومن الأمثلة على ذلك في رواية "اثنا عشر ذنباً على مائدتي": "اجترتُ الدرب الأحمر، فوصلت إلى عالم حصين خلف سبعة جدران عالية وسبع بوابات حصينة، عليها حراس شداد واندفع من باطن الأرض تنين، دائرة أسنانه مرعبة. من فمه تخرج مصابيح شرار، والنار تتطاير منه، من منخريه يخرج دخان كأنه قدر منفوخ. فأمر جنوده بحبسي، ثم مشطوا جسدي بأمشاط من حديد" (335).

(334) عجيل، عبد القادر: اثنا عشر ذنباً على مائدتي، ص 19.

(335) عجيل، عبد القادر: اثنا عشر ذنباً على مائدتي، ص 21.

إذن فالتبئير في هذا المقطع لا يقدم لنا معلومات أو تفسيرات إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها، وتجنسد التبئير الداخلي في الخطاب غير المباشر الحر، ويبلغ حدوده القصوى في المنولوج الداخلي، حيث تتحول الشخصية إلى مجرد بؤرة.

التبئير الخارجي:

هو ذلك التبئير الذي تكون بؤرته خارجة عن الشخصية المروي عنها، وبالتالي فالراوي أو القارئ يعرف أقل من الشخصية التي يروي عنها، كما يعتمد فيه كثيرًا على الوصف الخارجي، والراوي لا يعرف ما يدور في خلد الأبطال، فهو يقدم لنا الشخصية متلبسة بالحاضر دون تفسير لأفعالها أو تحليل لمشاعرها وأفكارها، فهو أشبه بملاحظ خارجي أو آلة تسجيل، ومن الأمثلة على ذلك في رواية "اثنا عشر ذئبًا على مائدتي": "فجأة سمعنا بوقًا شديدًا لم يعرف مصدره وأخذ صوت البوق يزداد اشتدادًا حتى كاد يصم الآذان، ثم أصبح صوتًا لا يحتمل" (336).

وكذلك هذا المقطع الذي يؤطر له التبئير الخارجي: "قالت من أنت؟ أنا امرأتك، الملكة العظيمة، سيدة جميع البلاد، سيدة البيت، تجري الشمس في محاسن وجهي إذا برزت، ويضيء البرق من بين ثناياي إذا تبسمت، ترى وجهك في صحن خدي، أنا المبرأة من الحبل والولادة والحيض والنفاس، المطهرة من المخاط والبصاق والبول وسائر الأدناس، لا يفنى شبابي، ولا تبلى ثيابي، ولا يمل طيب وصالي، ولا أطمح لأحد سواك، إذا أمرتني أطعك، وإن غبت عني حفظتك، وأنت معي في غاية الأمان والأمان، لم يطمئن قبلك أنس ولا جان" (337). ويظهر في هذا المقطع صورة التبئير الخارجي، وينشط هذا النوع من التبئير لدى الروائيين أصحاب النزعة السلوكية، أو في افتتاحيات عدد من الروايات لتقديم الشخصية بصورة المجهول ذي الهوية المتلبسة.

التبئير في رواية (ليلة البلور):

من الممكن رصد التبئير في رواية "ليلة البلور"، فالسارد فيها كلي المعرفة، وكذلك نرى أن الراوي لا يبور حكيه ولا يأخذ فيه بزواية رؤية محدّدة، فله كامل الحرية الواسعة في تناول الأحداث والشخصيات فيها، فالتبئير الصفر هنا شائع في كثير من مقاطع الرواية العجائية: "أرى نفسي وقد أنزلوني على مهل إلى قبري، ووضعوني على جنبي الأيمن في اللحد، وحلّوا عقدة الكفن، ثم بدأوا في إهالة التراب عليّ. رشقوا قبري بالماء وشرعوا يدعون لي اللهم اغفر له وارحمه وعافه واعف عنه" (338)، فالتبئير هنا لا يعترضه أي حاجز في رؤية الوقائع وخلفياتها كذلك، فالتبئير غائب أو معدوم (صفر)، والراوي في هذه الرؤية لا يتموقع خلف شخصياته؛ بل يظهر فيها عالمًا بما يجري حوله من أحداث ووقائع حتى في موته.

(336) مقابلة مع الكاتب هشام عجيل، الرؤى وتصورات الأديب عبد القادر عجيل (ملحق الأطروحة - المقابلات -).

(337) عجيل، عبد القادر: اثنا عشر ذئبًا على مائدتي، ص 27.

(338) عجيل، عبد القادر: ليلة البلور، ص 83.

ومن جملة تلك المقاطع في الرواية أيضًا: "في البدء كان الظلام وحين انتهى كلّ شيء عاد الظلام كما كان، كلّ شيء أصبح هادئًا، صامتًا، ساكنًا، ثم أصبحت أنا نقطة بيضاء في الظلام، جلست وحيدًا في العدم، كغيمة تعوم في اللاشيء خطرت ببالي فكرة وقلت لنفسي: (سأفعل شيئًا ما)". ولا يختلف كثيرًا في هذا المقطع كون التنبير ليس حاضرًا، فالراوي لا يتموقع خلف أي من الشخصيات داخل الحكّي.

التنبير الداخلي:

وتكون معرفة الراوي في التنبير الداخلي على قدر معرفة الشخصية الحكائيّة، فلا يقدّم لنا أيّ معلومات أو تفسيرات إلّا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصّلت إليها وعلمت ما يدور حوله من حكّي. ويتجسّد التنبير الداخليّ في الخطاب غير المباشر الحر: "سحبت المضيفة الشّرقاء بكلّ لطف الغطاء ووضعت عليّ، وتمنّت لي أحلامًا سعيدة. كنت بحاجة للنّوم، فهذا أفضل ما يمكن عمله في الرّحلات اللّيلية الطويلة، خاصّة إذا كنت من ركاب الدّرجة الأولى المترفة، حيث المقاعد الوثيرة، الشّاسعة، المريحة، المتباعدة عن الأخرى، ومقاعد الاتّكاء العريضة والواسعة، وتوفير البرامج التّرفيهيّة السّميّة والبصريّة التي تمنحك ذلك الشّعور الخفي بأنّك شخص مميز بين الآخرين"⁽³³⁹⁾. فالراوي هنا يعلم مثل الشخصية في الحكّي، وهذا يمثل التنبير الداخلي، فذاك الشّعور الخفي الذي رصدته الراوي يعلمه الراوي وتعلمه الشخصية كذلك.

ومن المقاطع الدّالة على التنبير الداخلي: "كنت منهكًا ومكدود القوى وأتنّس بصعوبة. صرخت بأعلى صوتي طالبًا النّجدة وأنا أتحرك بعنف على المقعد محاولًا تخليص نفسي"⁽³⁴⁰⁾، فالنّنبير هنا يكون متعدّدًا حين يُروى الحدث الواحد على لسان عدّة شخصيات كلّ حسب وجهة نظره.

التنبير الخارجي:

التنبير الخارجي يقدّم لنا الشخصية متلبّسة بالحاضر دون تفسير لأفعالها أو تحليل لمشاعرها وأفكارها، فهو أشبه بملاحظ خارجيّ أو آلة تسجيل. وقد ارتبط استخدام هذه التّقنيّة برغبة الكاتب في إشاعة جو من التّشويق، وإحاطة الشخصية بالغموض. ومن ذلك هذا النص: "أيقنت أن بقائي غائبًا عن الوعي كان خيرًا لي من اليقظة، كنت متلعثمًا بما لا أدريه، وقد تملّكني ذعر شديد، فاهتاج أشدّ الهياج وفاجأني بلكمة مؤلمة على أذني، وشدّني من شعري فانبتق الدّم من الجرح الذي سبّبه لي، صابغًا نصف وجي، ومتقطرًا على صدري". إن عنصر التّشويق والملاحظة الخارجية في هذا المقطع جسد هذا التنبير الخارجي: "كنت متلعثمًا بما لا أدريه"، فجاء هذا دون تفسير لما يعنيه الراوي في سياقه. ومن ذلك أيضًا: "أخرج الرّجل النّحيل خنجرًا ذا حواف مثلثة، منتهيّة برأس

(339) عجيل، عبد القادر: ليلة البلّور ص 11.

(340) عجيل، عبد القادر: ليلة البلّور ص 39.

دقيق، وتقدّم منّي وهو يعبث عند أنفه بخنجره، ثم فجأة راح يغرس الخنجر في رقبتني وفي أعلى صدري، وتظهر عليه متعة جراح يقوم بشرح عمليّة لتلاميذه حينها أيقنت بقرب نهايتي"، وقد شاع هذا النوع من التّبئير لدى الرّوائيين أصحاب النزعة السلوكيّة، أو في افتتاحيات عدد من الرّوايات لتقديم الشّخصيّة بصورة المجهول ذي الهويّة المتلبسة كما هو موضح في هذا المقطع⁽³⁴¹⁾.

التّبئير (في رواية يوم آت كسارق بالليل)

فالرّواي في التّبئير الصّفر كأنه خبير عليم بكل شيء، حتى بباطن الشّخصيّات. إذ من الممكن رصد ذلك من خلال هذا المقطع، فهو يسأل ويجيب نفسه بكلّ التفاصيل الخاصّة بالذبابة الضّخمة: "أردت أن أفصح لك أيّها الطّبيب عن أمر ما، هل سمعت عن الذّبابة الزّرقاء؟ ما بها هذه الذّبابة؟ إنّها ذبابة زرقاء ضخمة مؤذية تدخل في أنوف الخيول والدّواب، وتتغذّى على روث المواشي، والحيوانات النّافقة والجثث المتعفّنة، منذ أن دفنّا أختي وهي تطاردني في كلّ مكان"⁽³⁴²⁾، الرّواي في هذه الرّؤية لا يتموقع خلف شخصيّاته كما في التّبئير الدّخلي والخارجي؛ بل يبدو فوقهم كإله دائم الحضور، وهذه الرّؤية المطلقة يستحيل أن تتمّ بواسطة شخصيّة معيّنة.

التّبئير الدّخلي:

إن من شأن التّبئير الدّخلي أن يجعل الرّؤية مقتصرة على الشّخصيّة، أي تعبير عن وجهة نظر شخصيّة فردية ثابتة أو متحرّكة، وتكون معرفة الرّواي هنا على قدر معرفة الشّخصيّة الحكائيّة كما بيّنا، فلا يقدّم لنا أيّ معلومات أو تفسيرات إلا بعد أن تكون الشّخصيّة نفسها قد توصّلت إليها من قبل، وفي هذا المقطع تجسيد لهذا التعريف: "طلبت منه أن يصغي إليّ كلّ كلمة أقولها: في البدء كان الظّلام ولا شيء سوى الظّلام، وكان السّكون، خرجت للؤلؤة بيضاء من اللاشيء. وتدرجت في الفضاء الدّاكن الساكن، المعتم. وظلّت اللؤلؤة تتدرج بسرعة أكبر وأكبر حتّى انفجرت، وتكوّنت منها أربعة عناصر التّراب والماء والهواء والنّار هذه العناصر تفاعلت مع بعضها وكوّنت النّجوم والكواكب والمجرات"⁽³⁴³⁾.

إن المعلومات أو التفسيرات التي تقدّمها الشّخصية من كونها في رصد الظّلام الدّامس، والسّكون الذي خرجت منه اللؤلؤة البيضاء، فهذه الأخبار قد علمها الرّواي بعد أن علمتها الشّخصيّة نفسها وتوصّلت إليها من قبل، وهي تبين التّبئير الدّخلي في الرّواية.

التّبئير الخارجيّ:

يعرف الرّواي أو القارئ في التّبئير الخارجيّ أقلّ من الشّخصيّة التي يروي عنها، كما يعتمد فيه كثيرًا على الوصف الخارجيّ، والرّواي لا يعرف ما يدور في خلد الأبطال، فهو يقدّم لنا الشّخصيّة

(341) غريماس، أ.ج: سيميائيات السرد، ترجمة عبد المجيد نوسي، المركز الثقافي العربي، مرجع سبق ذكره، ص75. (بتصرف)

(342) عجيل، عبد القادر: رواية يوم آت كسارق في الليل، ص22.

(343) مقابلة مع الكاتب فهد حسين، عرض (رؤية العالم) في منتج القاص عبد القادر عجيل (ملحق الأطروحة – المقابلات -).

متلبسة بالحاضر دون تفسير لأفعالها أو تحليل لمشاعرها وأفكارها، وهو أشبه بملاحظ خارجي أو آلة تسجيل. ومن الممكن رصد هذا التبئير في رواية يوم آت كسارق بالليل، يقول الراوي: "فجأة صرخ الفلاح قائلاً "يا إلهي لقد سقط القمر الجميل في البئر، طلبت من ابني أن نذهب إلى الفلاح. قلت للفلاح مفتعلاً الجدّة: ماذا يحدث يا رجل؟ لماذا تصرخ هكذا؟ قال الفلاح: "لقد سقط القمر الجميل في البئر. يا إلهي ماذا سيحدث الآن؟" (344)، إذن فالراوي لا يعرف ما يدور في هذا السياق، ويقدم لنا الشخصية متلبسة بالحاضر دون تفسير لأفعالها أو تحليل لمشاعرها.

إنّ السرد هو الطريقة التي يختارها الروائي لتقديم المادّة الحكائيّة، وهو يعدّ إضافة جديدة في حقل الدراسات النقدية الحديثة، بوصفه جامعاً لمختلف المعارف والثّقافات، ويتميّز بأنّه يمتلك عدّة وسائل ليبين موضعه للقارئ، ومن بين هذه الوسائل الرّؤية أو التّبئير، حيث تتسم الرّؤية بالتّدرجيّة، فتظهر الرّؤية من الخلف عبر سارد غير مشارك يعتمد إلى مشاركة القارئ في هذه الرّؤية ليكتشف معاً الأشياء، الواحدة تلو الأخرى، إلى أن يصبح قادراً على تحصيل كلّ معارفه، فتصبح الرّؤية عبر سارد عالم بكلّ شيء، فيأخذ المبادرة في الكلام ومخاطبة الشّخص الأخرى. ومن الممكن القول: إنّ روايات (عبد القادر عقي) الأربعة تميّزت بتنوّع تبئيرها، فمن الرّؤية من الخلف التي ينجزها سارد كلاسيكيّ عليم، يعكس حركات الشّخصيّات ويستمع إلى أقوالها، ويصوغ حكيه بضمير الغائب من خلال تركيزه على الشّخصيّات المركزيّة للرواية، وهي شخصيّات كانت محرّكاً سرديّاً للرواية، وإلى الرّؤية مع حيث عرض فيها العالم السّرديّ، من منظار داخليّ، وبتغلغل في الشّخصيّات السّاردة الأخرى، وذلك بكونها تمثّل البؤرة السّردية الأساسيّة من بداية الخطاب إلى نهايته، وهي لا تقدّم لنا منظورها من الدّاخل فقط؛ ولكن خلال تركزها في الحكي.

(344) عقي، عبد القادر: رواية يوم آت كسارق في الليل، ص 33.

رؤى العالم عند
(عبد القادر عقييل)

رؤى العالم عند (عبد القادر عقيل)

مدخل:

رؤية العالم من المنظار النقدي.

إنّ استخدام معنى رؤية العالم يصدر عن المفهوم الشامل في حياة الفرد، من جانب عمقه العملي، كعمق تفكيرٍ لازمٍ للوعي والتصرّف (سلوك)، ومن جانب آخر، الأمر الذي يُحقّق استيعاب المواقف الإنسانية والمعرفية، وبالأخص إدراك المفهوم الناظم للأداء الإنساني. لا يمكن أن يتشكّل مفهوم "رؤية العالم" في العلوم الإنسانية إذا عدنا إلى الميدان الفلسفي ولم نجده يأخذ البنية المنطوقة، تلك رؤية العالم، فسوف ترد لاحقاً بدوالٍ مختلفة ومتنوعة. والبرهان على صحة ذلك أن القراءة الماركسية -مثلاً- مع لوكانش وغولدمان: "بدت لنا قريبة من إنجاز مراجعة نقدية تُعيد للفكر قيمته وفاعليته في تشكيل السلوك والوجود الإنسانيين، لولا النفوذ الإيديولوجي القوي الذي كان سائداً في ذلك الوقت، إذ في الوسط الثقافي الماركسي"⁽³⁴⁵⁾.

ومما لا شك فيه أن الإنسان يتبنّى فرضياتٍ وتحيزاتٍ شاء أم أبى، علم بذلك أم لم يعلم. أن يعيش المرء في هذا العالم، فإنّه من الطبيعي أن يتقمّص فرضية قد يراها الأصلح والأهم؛ لكنّها ليست السليمة أو الصحيحة دائماً.

فالبينة، والمحيط الاجتماعي، والتنشئة، والتربية الأسرية، تسهم في تشكيل الرؤية؛ لكنّ الناس، وخلال تفاعلهم في المجتمع، تغيب عنهم العوامل والمؤثرات التي أسهمت في تشكيل رؤيتهم.

وعلى الرغم من التأثير الكبير الذي تلعبه على صعيد الصورة الكلية عن الذات والعالم، فإنّها تبقى عرضةً للتغيّر، باعتبار التأثيرات التي تبرز على صعيد تحولات الذات، أو التغيرات الكبرى على صعيد العالم"⁽³⁴⁶⁾.

ومن الملاحظ أن عبد القادر عقيل كان مشتتاً بالحلم الذي يراه، كان يقرأ ما يُناسبه أو لا يُناسبه، وكان يرى العالم بصورة مغايرة عن الآخرين، لهذا كان هاجس الاختلاف والمغايرة والتميّز يشكّل بعض جيناته الذاتية في الفعل، ولهذا كان تأسيس الجديد يدفعه إلى الدخول في أقاليم لم يدخلها أحد من قبله.

(345) بوعزة، الطيب: "مفهوم الرؤية إلى العالم بوصفه أداة إجرائية لقراءة تاريخ الفكر الفلسفي"، مجلة تبين للدراسات الفكرية والثقافية، بيروت، المجلد 2، العدد 08، دراسات وأبحاث، فيفري 2014، ص 25.

(346) الربيعي، إسماعيل نوري: "حول مفهوم رؤية العالم"، مجلة إيلاف، العدد 8674، الجمعة 24 يناير 2025.

وقبل أن نُبين رؤية العالم لديه، وجب علينا أن نُقدّم تمهيداً لهذا المفهوم حتى تتّضح الرؤية كاملة.

وبعد ذلك، سوف نقف عند الصورة الكلية التي يتّخذها عبد القادر عقيل في مؤلفاته، عبر موجّهين: الذاتي والموضوعي، وتتلخّص فيما يلي:

- الصورة الكلية عن الذات والعالم عند الناقد (عبد القادر عقيل).
- البيئة النفسية والاجتماعية ومدى تأثر الناقد بها.

"كيف يمكن تقويم الرؤية لدى الناقد؟ وما هي المدركات المحيطة بتشكيلها وتكوينها، خاصة في رواياته؟ هل يمكن التوقّف عند مجال الثبات أم التغيّر حولها، وذلك بحساب أنّها مكوّن فردي؟ وما مدى إمكانية أن تتبدّى المؤثرات التي عاشها عبد القادر عقيل حاضرة في مواقفه وطريقة تفكيره، فيما يكون الكامن والداخلي حاضراً وفاعلاً؟

ومن هذا، فإنّ الأغلب من الناس لهم رؤيتهم للعالم؛ ولكنهم يجهلون الوسيلة التي تمّ بها هذا التشكيل. إنّها النشأة، وأسلوب التعليم، والثقافة الرائجة، والمؤثرات القائمة، التي تعمل على حفز الرؤى والتصوّرات حتى تبرز للعيان تلك الرؤية التي يتقمّصها الفرد، ويعمل على الدفاع عنها بوصفها أصلاً لا يمكن الحياد عنه، فيما تضيع فواصل الصحيح والخاطئ وسط قوّة الهيمنة والتأثير التي تمارسها على عقل المرء، باعتبار "الانحياز" الذي يتسلّل إلى صميم الذات، رغم الإعلان والمجاهرة بنبذه واعتباره شراً مستطيّراً يجب الخلاص منه.

إنّها الرؤية التي تتّخذ موقعها الراسخ في الذات، شاء المرء أم أبى". (347)

حول رؤية العالم:

إنّ مفهوم رؤية العالم -كمفهوم جذريّ- يقع في صميم البنيويّة التكوينيّة، ويمثّل علّة إطارها النظري، والمحرّك الأساسي الإبستمولوجي لاستبصار موقعه لدى جماعته الاجتماعيّة. (348) وبهذا، نقول إنّ لوسيان غولدمان هو أوّل من جاء بمفهوم "رؤية العالم" بصيغته الواضحة، فقد كان جورج لوكاتش أوّل من وضع تنظيراً لهذا المفهوم؛ لكنّه لم يتوسّع فيه كثيراً. ثم جاء لوسيان غولدمان، فأولى المفهوم اهتماماً كبيراً ووسّع فيه؛ لكن تبقى منطلقات غولدمان مستمدّة من جورج لوكاتش.

كان لوسيان غولدمان -على غرار لوكاتش- قد استخدم مفهوم رؤية العالم، وهو مفهوم مثاليّ أصليّ، ووسيلة للتخلّص من النظرة الآليّة التي تقول بالانعكاس. غير أنّ ذلك

(347) الربيعي، إسماعيل نوري: "حول مفهوم العالم"، مجلة إيلاف، العدد 880، 21 نوفمبر 2007. بتصرف

(348) الأنطاكي، يوسف: سوسيولوجية الأدب: الآليات الخلفية الإبستمولوجية، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2009، ص 36.

يشير بعض المفارقات، ما دام مفهوم "الرؤية إلى العالم" قد استخدمه غولدمان، ولم يأت من علم الجمال، وإنما من سوسيولوجيا المعرفة⁽³⁴⁹⁾.

فإنّ لوسيان غولدمان يعد رؤية العالم كمفهوم جذريّ، هي الشيء الذي يُعبّر عن نفسه، خاصّةً على المستوى الأدبي.

"إنّها مجموعة متجانسة من القضايا والإجابات، التي تُعبّر عن نفسها على المستوى الأدبي، عبر خلق محيط ملموس من الكائنات والأشياء"⁽³⁵⁰⁾.

ومن خلال ما تقدّم، نجد أنّ غولدمان قد وضع للعالم رؤيةً محدودة، ربطها بالعبرية والإبداع، وليس شرطاً أن يكونا متوافرين دائماً في الطبع الأدبي. ومن وجهة نظرنا لهذه الرؤية، نجده -بشكل أو بآخر- قد غَضَّ الطرف عن التاريخ القديم، وما يحمله من قيمٍ إيجابيةٍ أو سلبيةٍ، وذلك على الرغم من تمسّكه الملحوظ بالماركسية اللوكاتشية، التي نادى بنصرة المجتمع والطبقات والنهوض به نحو الأفضل.

وقد حاول غولدمان التقدّم بأفكاره نحو الصعود إلى قمة الإبداع. ويهدف من وراء البنيوية التكوينية إلى رصد رؤى العالم انطلاقاً من الأعمال الأدبية التي جاء بها واستمدّها من الواقع. وهذه الواقعة ليست فردية؛ بل هي واقعة اجتماعية تنتمي إلى مجموعة أو طبقة، فإنّ رؤية العالم هي وجهة نظر متناسقة.

والرؤية، أيضاً، عند لوسيان غولدمان:

"تعني الموقف الاجتماعي والسياسي تجاه الكون والإنسان والمجتمع، بما يُعيدّها رؤيةً للعالم ويُعيدّها عن كونها عملاً فردياً، مع اتخاذها طابعاً اجتماعياً تاريخياً، واحتضانها وعي... جماعته... فهي المجموع المعقّد للأفكار والتطلّعات والمشاعر، التي تربط أعضاء الجماعة"⁽³⁵¹⁾. وقد أكّد لوسيان على أنّ الرؤية عبارة عن موقف اجتماعي تجاه الفرد داخل المجتمع، وأنّ رؤية العالم ليست عملاً فردياً؛ بل هي طابع اجتماعي تاريخي يُعبّر عن وعي الجماعة في المجتمع، من خلال أفكارها وتطلّعاتها، فهي بنظره "مجموعة من الأفكار والمعتقدات والتطلّعات والمشاعر التي تربط أعضاء الجماعة الإنسانية وتضعهم في موقف التعارض داخل الجماعة الإنسانية الأخرى"⁽³⁵²⁾.

وهذا يُبيّن أن رؤية العالم لديه تُعدّ تجلياً للعبرية، وذلك -على سبيل المثال- من خلال انهيار العصر الجاهلي بقيمه المختلفة غير العادلة، وظهور الإسلام الذي أصبح الرؤية الجديدة

(349) الأنطاكي، يوسف: سوسيولوجية الأدب: الآليات الخلفية الإستراتيجية، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2009، ص 118.

(350) عقييل، عبد القادر: (دراسة عجائبية من منتج القاص عبد القادر عقييل)، مقابلة شخصية (ملحق الأطروحة - المقابلات) بتصرف.

(351) الأنطاكي، يوسف: سوسيولوجية الأدب: الآليات الخلفية الإستراتيجية، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2009، ص 36.

(352) عصفور، جابر: نظريات المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص 11.

للحياة في منطقة محدودة، ثم تحوّل لاحقاً إلى رؤية شاملة للعالم ككل. فالرؤية تُعَدّ من أهم عناصر العمل الأدبي، إذ تعكس أصالته وثقافته واتجاهه، وموقفه ممّا يدور حوله. كما يُعَدّ مصطلح "رؤية العالم" من أبرز المفاهيم التي تقوم عليها البنيوية التكوينية.

ويعرّف "دلتي" رؤية العالم بأنها "مفهوم إجرائي، بل مكوّن، وبناءً على ذلك، فهو يبدو من اختصاص علم النفس، إذا ما اعتُبر كائنًا يردّ ما يتولّد من مواقفه في المجتمع إلى مشاكل يُواجهها من خلال نموذج يُنمّيّه بشكلٍ تدريجي". وقد ذهب دلتي في تعريفه لرؤية العالم إلى عدّها مفهوماً إجرائياً، وأكّد على أنّها المكوّن الأساسي لما يعاينه الفرد، وما يُواجهه من مشكلات داخل مجتمعه، ومن هذه المعاناة ينطلق تصوّره للواقع، وهو ما يُدرّس ضمن إطار علم النفس. (353)

وعلى أيّة حال، إذا ما ربطنا "رؤية العالم" بالأدب، فإنّها تُعَدّ مجموعة من الأفكار والتطلّعات الخاصة بالفرد، ولهذا كان للعمل الأدبي والنص الأدبي علاقة وثيقة بالمعطيات الاجتماعية والتاريخية. وقد تكون هذه العوامل بمنزلة القيم التي تستند إليها الأطروحات الأدبية. "وعلى تعدّد المنظورات المطروحة لمقاربة النص الأدبي، شهدت ساحة النقد العربية محاكاةً ممتدّة بين منظورين أساسيين: أولهما يتصدّى لهذا النص كنسقٍ تعبيريّ مغلق، وكوحدة من العلاقات والخصائص البلاغية المستقلة بذاتها... بهدف تعيين قيم ومعايير أدبية خاصة تستند إليها الأحكام النقدية الصادرة عنه". (354)

لذلك، فإنّ البنية تُعَدّ بنيةً مركّبةً متكاملة، قائمةً بذاتها. وهكذا، كانت البنيوية التكوينية أكثرها تشكّكاً في منطقتها العلمي الأدبي، إذ إنّ الرؤية في العمل الأدبي ليست مجرد انعكاس بسيط؛ بل إنّها تُعبّر عن كلّ الأفكار التي يجدها الفرد أو الجماعة مناسبة له، أو للمجتمع الذي ينتمي إليه.

ولهذا ظهر القاص عبد القادر عكيل معبراً عن ذلك على لسان الكاتب فهد حسين "هو كاتب يؤمن -كما أعتقد- بالثقافة التي ينهل منها، وهي الثقافة الوطنية المتشعبة، ومن منابع التراث الإنساني". (355)

وقد ربط "لوسيان غولدمان" الأدب بالعالم الاجتماعي، فأعطى للأدب أهمية كبيرة في تشكيل "رؤية العالم"، إذ إنّ منطلقات الأدب أو العمل الأدبي تبدأ من هذه الرؤية للعالم. فلوّلا هذه الرؤية، التي تكون حاضرة لدى كل أديب وفنّان، أو أيّ فرد من أفراد المجتمع، لما وُجد أدب، أو أفكار، أو تطلّعات، أو عبقرية، أو إبداع.

(353) غولدمان، لوسيان: العلوم الإنسانية والفلسفة، ترجمة: يوسف الأنطاكي، ط2، دار PUF، ص 98.

(354) الأنطاكي، يوسف: سوسيولوجية الأدب: الآليات الخلفية الإستمولوجية، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ص 6.

(355) مقابلة مع الكاتب فهد حسين، عرض (رؤية العالم) في منتج القاص عبد القادر عكيل (ملحق الأطروحة - المقابلات -).

ولهذا، فإنَّ أوَّل ظهور فعليٍّ لـ "رؤية العالم" كان في حقل الأدب، مع فنِّ الرواية على وجه الخصوص. وتُعَدُّ الرواية من أبرز الفنون الأدبية النثرية، وقد نالت اهتمامًا واسعًا من قِبَل الكثير من الكتَّاب والنقاد العرب والغربيين على حدٍّ سواء.

وقد قدَّم "لوسيان غولدمان" تحليلًا معمقًا لمختلف الموضوعات التي تناولها، وانتهى بنا هذا التحليل إلى خلاصة أساسية مفادها أنَّ تلك الموضوعات تنقسم إلى قسمين: "موضوع تصوُّري يتشكَّل في معظمه... الرواية والجنس الأدبي، ويتشكَّل من أجناس فرعية هي: التراجم، والمسرح، والرواية، والشعر. ولهذا، فإنَّ الرواية تُعتَبَر طبقاتٍ من النص، تتضمن رؤية خاصة بالأديب، وكذلك بالمجتمع". (356)

يعتمد لوسيان غولدمان (Lucien Goldmann) في بناء منهجه على مرتكزات أساسية، حيث يُميِّز بين جانبين من عملية واحدة في الدرس الأدبي، وهما: الفهم والتفسير (Compréhension et interprétation). ويُعَدُّ أوَّل مبادئ المنهج البنوي التكويني: "البنية الدالة"، و"رؤية العالم"، و"الوعي الفعلي"، و"الوعي الممكن"، و"التماثل"، و"التناظر".
أولاً: الفهم، وهو التزام الناقد بالخصوصية الذاتية للأدب، أي بالنص ذاته، والبحث في مكوناته الداخلية وأجزائه، أي العناصر التي تُشكِّل اتِّساقًا وانسجامًا في أفكاره، ومحتواه، ولغته الغنيَّة بالمفردات والمصطلحات الأدبية، دون النظر إلى أي عامل خارجي في هذا المستوى.

وفي هذا السياق، يقول غولدمان: "ينبغي أن يلتزم الناقد بدقَّة النص المكتوب، وألا يُضيف عليه شيئاً". (357)

وعلى الناقد "أن يتقيد ويعمل بإجادة على النص المُقرَّر والمُدوَّن، وألا يلحق به أو يُضيف عليه شيئاً".

ثانياً: التفسير، وهو التأمل في البنية الأدبية وملاحظتها، أي في العمل الأدبي نفسه، بوصفه نتاجاً لبنية اجتماعية وعلاقاتٍ تتحقَّق عبر سلوكٍ اجتماعيٍّ تفاعليٍّ أوسع وأشمل. فالتفسير يتضمَّن مجموعة من العبارات التي تصف مجموعة من الحقائق، وتوضِّح أسبابها وسياقها. وهو بذلك يُمثِّل درساً اجتماعياً يدرس العوامل الاجتماعية المؤثرة، متجاوزاً حدود العمل

(356) الأنطاكي، يوسف: سوسيولوجية الأدب: الآليات الخلفية الإستمولوجية، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ص 120.

(357) رندي، محمد: "تجليات البنيوية التكوينية في النقد المغربي وإجراءاتها التطبيقية"، مجلة دراسات معاصرة، المجلد 2، العدد 2، منشورات مخبر الدراسات النقدية والأدبية المعاصرة، المركز الجامعي، الوشريسي، تسمسليت - الجزائر، جويلية 2018، ص 177.

الأدبي ذاته، من خلال تحليل النصوص الأدبية وتوضيحها، بالتطرق إلى أجزائها المختلفة" (358).

وتُسهم البنية الدلالية للنصوص الروائية في تحديد رؤية المبدع، وذلك عن طريق تحليلها من خلال النظر في العمل الإبداعي ذاته، بوصفه وجهة نظر فلسفية تُوجّه العمل الأدبي. ويتمّ ذلك من خلال ما يُعرف بالتواتر الدلالي، أي التسلسل والاستمرار البياني، وهو ذو دلالة معيّنة يتمّ الوصول إليها عبر مراجعة تلك البنى في عناصر العمل الأدبي (النص)، باعتبارها المكوّن الأساسي لمفهومه ونظامه الفكري". (359)

ويُعدّ تعامل البنية مع العمل الأدبي إنجازاً يستمدّ مفهومه من علم اللسانيات، وهو ما يتّخذ شكل النصّ اللغوي المغلق الذي لا صلة له بسلوك الإنسان في المجتمع، ولا بالبنية الاجتماعية، ولا بعلاقات الإنتاج، وظروف العمل، وضروريات الحياة.

وتُعدّ "رؤية العالم" مؤشراً ودليلاً على الفهم لدى لوسيان غولدمان، وتتّضح أهميّتها حين نعلم أنّ الإبداع يُشكّل عنصراً من عناصر العلاقات الاجتماعية (التفاعل الاجتماعي)، وهو علاقة تنشأ بين فردين أو أكثر، ولا يمكن إدراكها إلا من خلال الوقائع الاجتماعية. وتُعدّ "رؤية العالم" خاصّة بالمبدع.....

"ورؤية العالم هذه ليست مجرد تكوين معرفي يتجاوز الإبداع، بل كلّما ازدادت قدرات المبدع، وازداد اقتربه من تلك الرؤية، وصدق تمثيله لها -حتى وإن لم يُدرك ذلك- فإنّ ثمة حتميّة في تلك العلاقة التعبيرية، تأخذ شكل البنية أو العلاقات الديناميّة بين عناصر العمل الأدبي، التي يمكن القول إنّها تسكن لاوعي الكاتب. هذه البنية، بتعبير آخر، هي رؤية العالم وقد تماثلت في العمل الأدبي، أي تحوّلت إلى نسقٍ من الرؤى والأفكار المترابطة.....".

وليست استنباطاً فكرياً يتخطّى الإبداع أو المهارة والإجادة؛ بل كلّما تضاعف مجهود المؤلف، وازداد قربهِ من تلك الرؤية، ودقّة تصوّيره لها -حتى وإن لم يُدرك ذلك- فهناك إلزامية في تلك العلاقة التوضيحية، تستمدّ منها البنية والصلة بين مكوّنات العمل والفعل الأدبي. ويمكن القول إنّها تُقام دون تفكيرٍ وإعٍ من الكاتب. هذه الصورة، أو البنية، بمفهوم آخر، هي رؤية العالم، وقد تطابقت مع العمل الإبداعي، أي انتقلت إلى نظامٍ من وجهات النظر والأفكار المتناسقة والمنسجمة". (360)

(358) أ.ج. غريماس : سيميائيات الأوهام من حالات الأشياء إلى حالات النفس، ترجمة وتقديم سيعد بنكراد، دار الكتاب الجديد المتحدة،

2010، مرجع سبق ذكره. بتصرف

(359) رندي، محمد: تجليات البنيوية التكوينية في النقد المغربي وإجراءاتها التطبيقية، ص 17.

(360) رندي، محمد: تجليات البنيوية التكوينية في النقد المغربي وإجراءاتها التطبيقية، ص 17. ص 20. (بتصرف).

وتجسدت وجهات النظر والأفكار المتناسقة عند القاص عبد القادر من وجهة نظر الكاتب هشام عبد القادر، وهي "أنَّ عبد القادر عقيل مُهتَمٌّ بِأَدَقِّ تفاصيل الحياة الاجتماعية، والاقتصادية، والسياسية، والمُنجزات العلمية، إلخ. لكنني أقول ثانيةً، أو بالأحرى أتكهن، إنَّ هذه التفاصيل تُستقبل كأنطباعاتٍ نفسية، وليست كحقائقٍ وفرضيات. نَمَّةٌ شَيْءٌ، لا أدري ما أسميه، في نفس عبد القادر عقيل يَسْتَطِيعُ أَنْ يَقِيسَ -نفسياً- مَدَى صِحَّةِ الفَرَضِيَّاتِ العلمية، ومَدَى قُوَّةِ الأحداث الاجتماعية عُموماً". (361)

إن الوعي الممكن "يكون بنية أكبر من الأفكار والممارسات الاجتماعية، ونتيجة هذا التوسع يتحول الوعي الممكن إلى رؤية العالم تلك الأفعال الاجتماعية التي تصدر عن جماعة، بينما تعد ثنائية الوعي القائم والوعي الممكن من أهم الوسائل الفعلية والمنفذة التي عمل بها غولدمان في مقاربتة للعمل الأدبي، والنصوص الروائية من خلال مقولة محتواها "المعرفة التي يمتلكها كائن ما عن نفسه ليست علماً وإنما هي وعي".

الخبرة التي يمتلكها الإنسان عن ذاته ليست "معرفة" بالمعنى التقليدي، وإنما هي "وعي"؛ حالة عقلية يكون فيها العقل في حالة فهم وتواصل مباشر مع محيطه الخارجي، يُكوِّن من خلالها أفكاراً ووجهات نظر، بالإضافة إلى مفاهيم حول الحياة. ومن هنا، يمكن الوصول إلى البنية التحتية، أي المجتمع والاقتصاد، التي يقوم عليها تيارٌ أدبيٌّ فلسفيٌّ يُوجِّه الأذهان نحو فكرةٍ معيّنة. أمَّا التوجُّه الفلسفي، فهو يهتم بدراسة المعرفة الإنسانية، ويستوجب البحث عن الفئة التي كوَّنت هذا الاتجاه الفكري أو الفلسفي.

ويُتَّضح لنا في القول: "إنَّ الوعي الممكن الأقصى لطبقة اجتماعية يُشكِّل دائماً رؤيةً للعالم متماسكة نفسياً (سيكولوجياً)، وتستطيع أن تُعبِّر عن نفسها على المستويات الدينية، والفلسفية، والأدبية، والفنية". (362)

ومن أهم المبادئ التي ارتكزت عليها البنيوية التكوينية -ولولاه لما كان بالإمكان توضيح مفهوم البنية بشكلٍ دقيق- هو "التماثل"، فهو الذي يمنح البناء الدلالي سمته الإنشائية، ذلك أن العلاقة التي تربط بين بنية جماعة اجتماعية معيّنة، وبين عالم الإبداع، تُعدّ علاقة جوهريّة. تلك هي المهارة التي تُسهم في إيجاد وجهات نظر جديدة، والقدرة على رؤية الأشياء بطريقة لا يستطيع الآخرون رؤيتها. (363)

(361) مقابلة مع الكاتب هشام عقيل، الرؤى وتصورات الأديب عبد القادر عقيل (ملحق الأطروحة - المقابلات -).

(362) الحاج، أنيسة: الاتجاه الاجتماعي في النقد الروائي في المغرب العربي (دراسة في نقد النقد)، أطروحة دكتوراه، تخصص نقد حديث ومعاصر، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، 2015، ص 25-26 (بتصرف).

(363) صدار، نور الدين: البنيوية التكوينية في المقاربات النقدية العربية المعاصرة، ط1، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد - الأردن، 2018، ص 28.

ويشكّل ذلك للباحث نوعاً من التماثل والاتساق، قد يكون صارماً أحياناً، وقد يكون في صورة علاقة غير معقّدة. فقد عُدَّ المحتوى -في بعض المقاربات- متعارضاً ومتماثلاً في آنٍ واحد، حيث يُمثّل "عالم المتخيّل" انزياحاً عن الواقع، من خلال نتاج خيال الفرد المبدع أو الجماعة، وغالباً ما يكون مطابقاً لبنيتها، بما يتناسب مع تجربة الجماعة الاجتماعية وخصائصها.

يعبر القاص عبد القادر عكيل عن ذلك بقوله: "فنحن جيلٌ تربّى في هزاتٍ عنيفةٍ فكرياً وفلسفياً وسياسياً أخلّت بتوازننا تماماً. ففي الستينيات، انطلقت موجةٌ قوميةٌ صاعدةٌ، واعتقدنا أن تحرير فلسطين مسألةٌ حتميةٌ، حتى غنّى عبد الحليم "إيش حالنا يوم نحرر فلسطين"، فكان البعض يردّد: "إذا حررنا فلسطين غداً، سنصنع التاريخ في سبعةٍ وستين"؛ لكنّ الحقيقة أنّ كل ذلك كان خيالاً وأوهاماً، مشاريع وطنيةٌ لم تجد لها أرضاً ثابتةً سوى رمال الصحراء". (364)

أي أنّنا نتحدث عن انعكاسات وتأثير الملقي بمجموعة اجتماعية "تعيش ضمن ظروف خاصة، تختلف باختلاف الطبقة الاجتماعية التي تنتمي إليها، سواء كانت رأسمالية، أو برجوازية، أو كادحة"، أو قضايا اجتماعية وفنية وغيرها. وقد أراد (غولدمان) أن يربط بين العمل الأدبي والأثر الإبداعي والجماعة، بدلاً من التركيز على المبدع وحده؛ إذ وجد أنّ إنشاء الأثر الأدبي -الذي يُعدُّ الركيزة الأساسية في تشكّل النص- يُعبّر عن شخصية المبدع من جهة، وعن المجتمع الذي ينتمي إليه من جهةٍ أخرى. كما رأى أنّ أفراد المجتمع قادرون على إنتاج رؤيةٍ ثابتةٍ للعالم، وأنّ الكاتب يستطيع أن يُعبّر عن هذه الرؤية بطريقةٍ معيّنة.

بينما يعرض هشام عكيل وجهة نظره في ذلك: "أعتقدُ بأنّه تعاملُ مع تلك المُعتقدات، وما يزالُ يتعاملُ معها كذلك، بوصفها انطباعاتٍ، إذ ما لا يستطيعُ الدّخولُ إلى عالمه غيرَ مقبول، بغضِ النّظرِ عن البراهين والقياسات المنطقية التي سيقدّمها المرء. في تصوّري: بينما نحنُ نعيشُ العالم، ونتعاطى مع متغيّراته، نجدُ عبد القادر عكيل يُرغمُ الواقعَ على أن يتكيّفَ مع انطباعاته. من دونِ هذا المبدأ لن يُوجدَ النصُّ الفصامي أبداً، أنا أعتقدُ بأنّ العالم، في لا وعي (وربما وعيه) عبد القادر عكيل، هو جزءٌ عضويٌّ منه، وبالتالي الواقعُ هو واقعٌ حين تتوافق انطباعاته بهذه القوى -نحنُ أمامَ حلوليّةٍ؛ ولكنها حلوليّةٌ شخصيّة. فلا يُمكنني القولُ إنّ القوميّة، أو الاشتراكيّة، أو الإسلام، أو الحركة الحداثيّة، إلخ، قد أثّرت في نفسٍ، وعقلٍ". (365)

(364) عكيل، عبد القادر: (دراسة عجائبية من منتج القاص عبد القادر عكيل)، مقابلة شخصية (ملحق الأطروحة - المقابلات-).

(365) مقابلة مع الكاتب هشام عكيل، الرؤى وتصورات الأديب عبد القادر عكيل (ملحق الأطروحة - المقابلات -).

إنّ وعي الأفراد بالأشياء "ينشأ بفعل أحكام اجتماعية، تعتمد على أسباب واقعية"، فالوعي نتاج للواقع الاجتماعي القائم. ومن هذا المنطلق، فإنّ التفكير لا ينبثق من العدم، ولا يُنجز في الفراغ؛ بل إن الأساليب الفكرية تعمل داخل إطار اجتماعي محدّد.

العلاقة بين العمل الأدبي والمجتمع علاقة ثابتة؛ وهذا لا يعني أنّ العمل الإبداعي مجرد انعكاس للفكر الجماعي؛ بل هو عمل فردي، يُسهم في رفع وعي الأفراد بأنفسهم وبالعالمهم، ويُعدّ عنصراً أساسياً في العملية الإبداعية.

فالعمل الأدبي الفريد -كما يراه غولدمان- "هو عمل إبداعي فردي يُمثّل الوعي الجماعي". العمل الإبداعي بأنواعه، الذي يُبدعه المبدع، هو تمثيلٌ للفكر الخاص بجماعةٍ معيّنة في مجتمعٍ ما؛ فالروائي -في أثناء كتابته للرواية- يحرص على حضور الطابع الاجتماعي.

ولقد استخدم غولدمان أدواته في البحث داخل "البنية الدلالية"، و"التمائل"، و"إيديولوجية الفئة الاجتماعية" (أي الوعي الخاص بمجموعة من الأفراد في مجتمعٍ ما)، كما استند إلى مفهوم "رؤية العالم". ويرى فيلهلم ديلتاي (Wilhelm Dilthey) "أنّ الأدب هو الموقع الجدلي الذي تلتقي فيه عبقرية الفرد بروح الشعب"، ويتمثل هذا اللقاء في مفهوم "رؤية العالم"؛ إلا أنّ هذا المفهوم -عند ديلتاي- لا يُعدّ مفهوماً إجرائياً، بل هو مكوّن فعّال لما يُعانيه الفرد ويعيشه، للخروج من النظرة الآلية التي ترى في الأدب مجرد انعكاسٍ للواقع.⁽³⁶⁶⁾

ويُعدّ الأدب -إذن- الموقع الذي يتمّ فيه التفاعل الجدلي، حيث يلتقي ذكاء الفرد بروح الجماعة، ويكون هذا اللقاء ممثلاً في "رؤية العالم"؛ لكن هذا المنطلق، عند ديلتاي، ليس تنفيذاً آلياً، بل هو عنصر مؤثّر في معاناة الفرد وتجربته، ويتجاوز مفهوم الانعكاس القائل بأن العمل الأدبي مجرد نتيجة لعوامل فردية، ليؤكد أنه نتاج لعوامل اجتماعية، ويُعدّ انعكاساً لها في صورة فنية.

وعلى الرغم من اختلاف أعمال المفكرين في إرساء قواعد المنهج البنوي التكويني، فإنّ اتجاههم العام ظلّ -في الأساس- منصباً على فهم وتجسيد العلاقات القائمة بين النص الأدبي والواقع الاجتماعي، كعلاقات نقدية، بالمعنى الذي نجده في "الاستطيقا الهيجلية". حيث لا يُعدّ العمل الأدبي انعكاساً مباشراً للوقائع الاجتماعية أو البنى الأيديولوجية؛ بل يؤدي وظيفة إيحائية ونقدية في آنٍ واحد؛ إذ إنّ الفهم الملموس والمعرفة العقلية لأي ظاهرة لا يكونان ممكنين إلا في إطار السياق العام الذي تتدرج ضمنه تلك الظاهرة.⁽³⁶⁷⁾

(366) زراقت، عبد المجيد: النقد الأدبي: مفهومه ومساره التاريخي ومناهجه، العتبة العباسية المقدسة، المركز الإسلامي للدراسات الإستراتيجية، بيروت - لبنان، ط1، 1440هـ / 2019م، ص 126. (بتصرف).

(367) بوعلي، عبد الرحمان: "البنوية التكوينية من خلال نماذج نقدية عربية"، مجلة فصل الخطاب، المجلد 8، العدد 29، مخبر الخطاب الحجاجي، جامعة ابن خلدون - تيارت، مارس 2020، ص 20.

"أنّ الكاتب عبد القادر عقييل مثله مثل كل الكتاب في البحرين وغيرها، كانوا متعلمين ومتقنين وواعين ولديهم مواهب متعددة، فضلاً عن تلك العلاقات الإنسانية والثقافية التي يتمتع بها الكاتب، بالإضافة إلى القراءات المتعددة في ثقافات الشعوب وحضاراتها مما أعطاه كل هذا من الإبداع السردي والثقافي وفي الترجمة، بل يعتبر من الكتاب المهمين في المشهد الثقافي البحريني، كما أن بيئته الخاصة كانت محاطة بالمعرفة والثقافة والكتابة، فأكثر. من أخ لديه كان الإبداع ديدنهم في حياتهم". (368)

وعليه، يعالج العمل الأدبي الوقائع الاجتماعية بوصفها مكوّنًا جوهريًا يستند إليه المبدع للتعبير عن مجتمعه. وفي هذا السياق، "كان كوزيك محقًا حين أكد أن العمل الأدبي، في نظر المنظرين الجدليين، يلعب دورًا حيويًا في تكوين الواقع وتشكيله، بدلًا من الاكتفاء بعكسه بصورة سكونية". ومن هنا، وفي إطار التمييز بين "المعرفة المجردة" و"المعرفة المحسوسة"، يمكن إدراك المفهوم الغولدماني لـ"البنية الدالة"، كما يمكن فهم النظرية اللوكاتشوية حول "النموذج". لقد أصاب المفكر "كوزيك" حين أجزم أن العمل الأدبي -كما يتصوره الفلاسفة- يمارس دورًا فاعلاً ونشطًا في بناء الواقع، لا مجرد تمثيله. وفي هذه النقطة تحديدًا، يظهر الفارق بين "المعرفة المجردة" التي تُدرك الحقائق عبر العقل، و"المعرفة المحسوسة" (الذاتية). ومن خلال هذه الفكرة، يتّضح المفهوم الغولدماني للبنية الدالة، وكذلك الأطروحة اللوكاتشوية حول "النموذجي".

وقد استندت البنيوية التكوينية إلى "فرضيات فلسفية"، صورتها الفلسفة المثالية، وهي مجموعة متنوعة من الفلسفات الميتافيزيقية، ومحتواها أنّ الواقع لا يمكن فصله أو تمييزه عن الفهم، وأنّ المعرفة الحقيقية تُستمدّ من التجربة الحسية. وقد تم استحضار هذه الرؤية في المنهج البنيوي التكويني. فالفلسفة المثالية تؤمن بالمقولة الشهيرة: "الوعي أسبق في الوجود من المادة". أي أنّ الفكر يتجلّى من خلال التفاعل مع الواقع، في حين تبقى "المادة" ثابتة، وتختلف عن "العقل". ومن بين أبرز الفلاسفة الذين اهتموا بالفلسفة المثالية ونظرية المثل، يأتي الفيلسوف "أفلاطون"، الذي رأى أنّ العالم المُدرَك بالحواس غير حقيقي؛ بل هو "محاكاة للمحاكاة". وعلى هذا الأساس، فإنّ الفن -بحسب أفلاطون- هو محاكاة للمُثل المجردة غير الواقعية، وليس للواقع كما هو؛ لأنّ الواقع ذاته لا يُعدّ سوى محاكاة لتلك المُثل المتعالية. (369)

فالتفكير، الذي يشير إليه الفيلسوف "ديكارت"، هو المكوّن البنيوي العميق (أو "البنية الدالة")، أما الوجود فهو السطح الظاهر الذي تُنتجه هذه البنية. أما التطلّع الذي يلمح إليه

(368) مقابلة مع الكاتب فهد حسين، عرض (رؤية العالم) في منتج القاص عبد القادر عقييل (ملحق الأطروحة - المقابلات -).

(369) شويش، مريم: البنيوية التكوينية وإشكالية المنهج في المنجز النقدي الجزائري المعاصر، مجلة قراءات، المجلد 9، منشورات كلية الآداب واللغات، جامعة مصطفى إسماعيل - معسكر، جوان 2020، ص 16. (بتصرف).

ديكارت، فهو انعكاس للبنية الأوسع. وبذلك يُمكن القول إنَّ مفهوم "الوجود" هو الوجه الظاهري الذي شكّله "البنية الدالة"، أي المقولة الذهنية التي تتحكم في مجمل العمل الأدبي.

وفيما يتعلّق بالإبستمولوجيا التكوينية ونقد البنيوية الصورية، تمّ تقديم تصوّر جديد لأشكال اللغة والفكر من منظار علم النفس المعرفي. وبالأطّلاع على أعمال "جان بياجيه" فيما يخصّ "نظرية المعرفة التكوينية" ونقد "البنيوية التمثيلية"، تمّ وضع مفهوم جديد لإبداعات اللغة من جانب علم النفس الإدراكي.

إنّ المفكّر "غولدمان" هو المعبّر عن نظريات وأطروحات الفيلسوف "لوكاتش"، حيث استند في قراءاته إلى بعض الدلالات التي أبرزها لوكاتش من خلال تحليله لتطوّر الرواية.

وتأخذ تسمية "المنهج البنيوي التكويني" معناها من معرفة العلاقة بين العمل الأدبي (النصوص) وبين الواقع الاجتماعي، وكذلك العملية الإبداعية التي تُعبّر عن المجتمع، وذلك من خلال العنصر الفاعل في هذه العملية، وهو "المبدع" وتجربته الواقعية.

رؤية العالم عند عبد القادر عقيل.

أولاً: الصورة الكلية عن الذات والعالم عند الناقد (عبد القادر عقيل).

يتميّز العالم الروائي والقصصي عند (عبد القادر عقيل) بالاكشاف الفني للحظة التاريخية الحاضرة. فالحاضر - عنده - ليس مجرد تفاصيل جزئية طبيعية مَعيّشة لحظياً في العالم الخارجي الواقعي؛ وليس معطيات تُقدّمها الحواس عن عالمٍ نهائيّ تحدّد نعيشه مباشرة، مرسومًا بصور فوتوغرافية للسطح الملموس.

إنّ رواياته وقصصه لا تُقدّم وقائع أو شخصيات الماضي لذاتها؛ بل تُبدع تجربة إنسانية مُتخيّلة، استمدّت نسيجها من قضايا جوهرية عاشها المصريون المعاصرون في زمن الكتابة.

وفي رواية الشوكران يتجلّى هذا الطرح بوضوح، إذ يقول:
"هذا هو اليوم الرابع، وأنا أتألف مع صرير السفينة، وأصوات ضخّ الماء إلى البحر، ورائحة الماء الآسن في قاع السفينة، وأبخرة السمن الرديء، وعفونة سمك القرش المجفّف، وصوت الرّبان وهو يقرأ متباطئًا، كعادته". (370)

تتجسّد "رؤية العالم" عند (عبد القادر عقيل) في هذا النص، حيث نجد الرؤية واضحة، وقد أسهمت الهيكلية الرمزية للصورة في نقل مدلولاتها إلى حقول دلالية أخرى تُجسّد تجربة خيالية واقعية، في بُعد أكثر عمقًا من خلال قطبي التفاعل بين الذات واحتدامها مع الواقع، داخل بنية دياكتيكية محورها عناصر المجتمع.

(370) عقيل، عبد القادر: الشوكران، ص 9.

وقد شكّل هذا مزيجاً من الصبر واليأس، والموت والفقد، ضمن بنيةٍ تعددية، أي ثمة تعدد لغوي ودلالي في النص، ما يُحيل إلى تنوّع التجارب الحياتية. فالبنية الاجتماعية، هنا، ساعدت في تكوين تلك الرؤية، من خلال تألف الراوي مع صرير السفينة وأصوات ضجّ الماء، وإثرائها بكثير من الشحنات والرموز الجمالية.

ومن هنا، وُلد ما يُعرف بـ "الصراع الذاتي والموضوعي"، فيسترسل النص بصوّره مبيّناً الحالة التي وصل إليها، وهي منكسرة يعتصرها الزمان بثقله وأوجاعه، محاولاً إدخالها في دوائر متعددة من التشخيصات، بما يتماشى وتقلبات التجربة الواقعية التي شهداها. وما هذه "المشهدية الدرامية" إلا معادلٌ موضوعيٌّ لحالة النفس الإنسانية، وما يختلجها من آلام وضغوط أثقلت كاهلها.

وفي نص الشوكران أيضاً، تتجلّى لنا الرؤية التي تتشابك فيها المشاعر الفردية من خلال انفتاح النص على آفاق اجتماعية وإنسانية أوسع، حيث يقول: "فتحتُ عيني على دويّ عنيفٍ رجّ السفينة رجّاً عظيماً، وكدتُ أترجع إلى المؤخرة، لولا أنني تشبّثتُ بعارضٍ خشبي. رفعتُ رأسي ببطء، ورأيتُ أنّ السفينة قد جنحت إلى شاطئٍ مجهول". (371)

وقد جاء استخدام هذا الوصف مناسباً للمشهد ووقعه ضمن تركيبة دلالية عقلية تنتمي إلى عالم الراوي والعالم الواقعي الأكثر تأثيراً وتفاعلاً.

"ولعلّ التجربة النفسية للراوي، في كل قصة، تقوم على التوحّد العضوي مع الأب والأم، وعلى هذا الأساس تتأسّس كل قصصه؛ فالعالم ذاته يحاول أن يفصله عضوياً عن الأم والأب. وليس من الضروري أن نتحدّث عن والدين بيولوجيين فعليين؛ بل عن أشياء تُجسّد رمزياً الأب والأم. فأحياناً تكون "الأم" مغارةً أو كهفاً - كما في قصة اثنا عشر ذئباً على مائدتي - وغالباً ما يلجأ الراوي إلى هذا النموذج الأنثوي في غياب الأب، أي في حضور الكوارث وما شابه ذلك من أحداث". (372)

لقد أسقط عبد القادر عقيل أوجهها من الواقع الحديث على وقائع الماضي ونماذجه الإنسانية. فوجهة النظر الروائية كانت مستمدة من وجهة النظر الوطنية المعاصرة في وقت الكتابة، ومن منطق الأحداث الجارية. فالحاضر، أو المعاصرة المتدفقة، هو استمرار دائم التحول للماضي، ويتحرّك نحو مستقبلٍ غير متوقّع.

(371) عقيل، عبد القادر: الشوكران، ص 31.

(372) مقابلة مع الكاتب هشام عقيل، الرؤى وتصورات الأديب عبد القادر عقيل (ملحق الأطروحة - المقابلات -).

كما يقول في إحدى رواياته: "ستأتي أزمنة حرجة، وسوف تسمعون عن حروب وأخبار حروب... فحينئذٍ اهربوا إلى الجبال، والذي على السطح فلا ينزل ليأخذ من بيته شيئاً، والذي في الحقل فلا يرجع إلى ورائه ليأخذ ثيابه". (373)

يقوم هذا النص على رؤية مفتوحة تضاهي انفتاح الواقع واتساع وقائعه الاجتماعية، ما يجعل النص نفسه مفتوحاً على الكثير من الاحتمالات والتأويلات. وتأتي هذه الرؤية بنظرة مغايرة وعميقة تُبرز لنا مشهديات الحرب، لكونها التجربة الأكثر حضوراً وبلوغاً؛ فقد ألفت بظلال دخانها على الواقع المعاش.

فرؤية العالم، هنا، لم تكن رؤيةً سطحيةً فجأة؛ بل أخذت تغوص في عالمٍ من التناقض والضياغ، عالمٍ معقد تقوده الانقلابات النفسية والفكرية. وما نراه ونستشعره هنا هو رؤية إنسانية تُترجم مأساة الفرد وهو يكتوي بنار الحرب والموت التي يتشاركها مع أبناء وطنه، فتتشكل تجربة الحرب ضمن ما تعكسه الرؤية الاجتماعية ومواقف الشعب، وتعبّر عن تطلعاته، باعتبار الأديب لسان حالهم وجزءاً لا يتجزأ منهم.

لقد مثل النص ذروة التعبير عن الهمّ الجماعي، وعبر عن تشخيصات وتجسيديات جمالية وبلاغية، جاءت معبرة عن موقف الرفض والتمرد على الحرب، بما هي فعل هدام عمل على تحطيم بنية الإنسان داخلياً، والمجتمع بصورة عامة.

وقد تجلّت "رؤية العالم" عند عبد القادر عقييل بوضوح في وصفه لأحد الكهوف في روايته اثنا عشر ذئباً، حيث يقول: "كان طول الكهف أربعين متراً، وارتفاعه ثمانية أمتار، وعرض فتحته خمسة وعشرين متراً. كان المكان أشبه بالكمثرى. بداخله رمل أحمر تغوص فيه الأقدام، ويخرج منه دخان كبريتي عظيم. دخلنا بطن الكهف، فشهدنا بقايا عظام بشرية، وبقايا عظام حيوانات. وجدنا آلات حجرية استعملت للدقّ والسحق والطحن، ومقاشط، وسكاكين، ومناجل مصنوعة من نصال الصوّان... الماء يخرج من شقّ في صخرة، ماءً عذباً شديد البرودة، تفوح منه رائحة طيبة". (374)

هذه هي "رؤية العالم" التي يعيشها الفرد؛ أن تتبدّى حاضرةً في مواقفه وطريقة تفكيره، فيكون الكامن والداخلي حاضراً وفاعلاً، باعتبار أن حالة التشكل تقوم على الظرفية المحيطة بالمرء. إنها النشأة، وأسلوب التعليم، والثقافة الرائجة، والمؤثرات القائمة، التي تعمل على تحفيز الرؤى والتصورات.

(373) عقييل، عبد القادر: يوم آتٍ كسارق في الليل، ص 7.

(374) عقييل، عبد القادر: اثنا عشر ذئباً على مائدتي، ص 18.

فوصف الكهف وتشبيهه بالكمثرى، هو دليل على تلك الرؤية الكامنة منذ الطفولة. يقول بعض الباحثين في هذا السياق: "إنّ المشاهد التي تدور حولها قصص عبد القادر عقييل عالقة في الطفولة، وبكلمات علم النفس: إنها عالقة في مراحل ما قبل أدوبيته".

وبالتالي، سيكون علينا أن نفترض أن نشأته شكّلت أثرًا واضحًا وثابتًا لم يتغير أبدًا؛ بل - وأكثر من ذلك - لا بد من أن تحمل تلك المرحلة شيئًا لم يستطع اللاوعي الشخصي لعبد القادر عقييل أن يحلّه بعد. (375)

ومن واقع تفاعل الفرد مع محيطه، تتبلور طريقة التفسير الخاصة لديه، باعتبار حالة التأثير التي تتركها المعتقدات السائدة في بيئة ما على نمط تفكيره. ومن هنا، تتضح معالم الصورة اللامتناهية للعالم؛ إنها الإطار الوظيفي الذي يسعى إلى تقديم الفهم العام لكل شيء.

ويقول عبد القادر عقييل:

"يا إلهي، لقد سقط القمر الجميل في البئر!"
 طلبتُ من ابني أن نذهب إلى الفلاح.
 قلتُ للفلاح، متعمدًا إظهار الجدية:
 "ماذا يحدث يا رجل؟ لماذا تصرخ هكذا؟"
 فقال الفلاح:

لقد سقط القمر الجميل في البئر... يا إلهي! ماذا سيحدث الآن؟" (376)

إنّ "رؤية العالم" ما هي إلا تمثيلٌ للنشاط الجمعي، ولكن بوعيٍ فردي؛ إنها عملية الفرز المعمق والدقيق للتفاصيل التي يزخر بها الواقع، سواء على مستوى وعي الأفراد أو على مستوى نشاط الجماعة. وهذا بالتحديد ما أراده الناقد في النموذج السردى السابق.

فرؤيته للعالم جاءت من خلال "السقوط في البئر"، هذا المكان الذي يطرح السؤال الأكثر حضورًا، ويبقى كامنًا في الطريقة التي يمكن التوفيق بها بين الرؤية الفردية وبين الرؤية الجماعية للعالم. فالسقوط -عربيًا- يكمن في المعتقدات الموروثة، وفي رؤية العالم في المجال العربي، وعن رؤية يمكن الحديث عنها في النظرة الجاهزة إلى "الغرب"، باعتبار الإرث الاستعماري، والسقوط في بئر "الخيانة" و"التطبيع"، وهو ما جسّد رؤية مهمة لدى الناقد عبد القادر عقييل.

ولعلّ في مقابلاتنا مع ابن الناقد ما يوضّح هذه الرؤية الخاصة بأبيه، إذ يقول: "كل جيله في الستينيات، عايش عبد القادر عقييل المد القومي العربي، كما عايش النكسة. وعاصر حركة التحرر الوطني العربية والعالمية، بصعودها وأفولها؛ لكنه... هل عايشها كأحداث

(375) مقابلة مع الكاتب هشام عقييل، الرؤى وتصورات الأديب عبد القادر عقييل (ملحق الأطروحة - المقابلات -).

(376) عقييل، عبد القادر: يوم أت كسارق في الليل، ص 33.

خارجة عنه؟ على الإطلاق. عليك أن تقرّأ كف مريم لترى أن الهذيان العربي هو هذيانه الشخصي". (377)

تتجه "رؤية العالم" عند (عبد القادر عقييل) نحو البحث عن القواسم المشتركة، في سعيٍ لخلق مجالٍ مشترك يتفق عليه الجميع. فالصورة الاستعمارية تُعدّ صورةً مشتركة عند الشعوب العربية. وفي روايته ليلة البلور يرصد هذه الرؤية بقوله: "لا صوت يثير الرعب في نفوس الناس مثل صوت صرير دواليب العربات الثقيلة المليئة بالجثث، وهي تجوب الشوارع المقفرة عند صباح كل يوم... ولا صوت أكثر صلافة ووقاحة من أصواتهم الخشنة العالية، وهم ينادون السكان: (أخرجوا الموتى)، طالبين منهم إخراج جثث أحبّتهم وفلذات أكبادهم، أو رميها من الطابق الثاني إذا تعذّر إخراجها". (378)

في هذا النموذج تتجلّى "رؤية العالم" في بنيتها الدالّة التي تهدف إلى تحقيق غايتين أساسيتين:

أولاً - فهم العمل الأدبي من حيث طبيعته وبنيته.

ثانياً - الكشف عن دلالاته والحكم على قيمه الفلسفية والأدبية والجمالية.

فالرواية هنا تحتوي على "بنية دالّة"، تقابلها بنية فكرية خارجية هي بنية إحدى "رؤى العالم" لدى جماعة بشرية معيّنة. إن صوت دواليب العربات الثقيلة المليئة بالجثث، وهي تجوب الشوارع المقفرة، يكشف عن هذه الرؤية الجمعية لمجتمعٍ ما، عانت شوارعه فظاعة هذا المشهد وصعوبته كل صباح.

وهذه "البنية الدالّة" لا يمكن إدراكها إلا بتجاوز المظهر الخارجي للعمل الروائي؛ فقد يكون هذا المظهر ذا طابعٍ خرافيٍّ أو أسطوريٍّ؛ إلا أنّ دلالاته العميقة قد تكشف عن بنية لها علاقة بأحد التصوّرات الموجودة عن الواقع.

وعلى مستوى "المحتوى الأدبي"، تكون للمبدع حرية كاملة في التصرف، والاستفادة من تجاربه الشخصية - كما هو الحال مع عبد القادر عقييل - ومن ذكائه الفني لخلق عالمٍ خياليٍّ، يعكس في جوهره الواقع، أو يتجاوزه بوعيٍّ رمزيٍّ أعمق.

يقول عبد القادر عقييل، في بيان تجربته ورؤيته لهذا العالم:

"كل ما أحشاه هو أنني ميت، ولا وجود لي، وكل هذه الأحداث التي أراها أو أسمعها قد حدثت في حياتي السابقة أو حياتي القادمة. أستطيع أن أرى كل ما أتمناه، وأنقل إلى عالمٍ محسوس غير هذا العالم. في عالمي، أستطيع أن أرى الألوان في كل مكان. أحياناً يتوقف الزمن توقفاً تاماً، أو يمر ببطءٍ شديد. أحياناً لا ينتهي اليوم، لا تدور عقارب الساعة ولا تتحرك من

(377) مقابلة مع الكاتب هشام عقييل، الرؤى وتصورات الأديب عبد القادر عقييل (ملحق الأطروحة - المقابلات -).

(378) عقييل، عبد القادر: ليلة البلور، ص47.

مكانها، ولا يتبدل الضوء أو النهار أو الظلام. كل شيء يبقى كما كان. في عالمي، تتداخل الحواس عندي، يتداخل السمع مع البصر مع الشم مع الذوق مع اللمس. أستطيع أن أسمع لون الورد، وأشم صوت الموسيقى، وأرى الطرق على الباب. الوجوه تتبدل، كأنها أفنعة مضحكة. الأشياء تتبدل ألوانها دائماً، والناس. كل الأشياء والناس يتحولون إلى اللونين الأخضر والأزرق، وأحياناً تختلط الألوان وتضطرب فلا أستطيع أن أميز أي لون أرى". (379)

ومن الممكن أن تُفسّر هذا النص لعبد القادر عقييل بوصفه انعكاساً لـ "البنية السطحية" لعالمه، والتي يجب تفكيكها للوصول إلى النظام الفكري العميق الذي يحكمها، أي "البنية الدالة". فدلالة النص تشير إلى عالمٍ بديل قد تبنّاه الكاتب حين قال: "أستطيع أن أرى كل ما أتمناه، وأنقل إلى عالم محسوس غير هذا العالم".

وإذا كانت المناهج السوسولوجية التقليدية في دراستها للأدب لم تُعبر اهتماماً كبيراً لـ "بنية" العمل الأدبي عند تركيزها فقط على العلاقة بين مضمون النص وبين مضمون الوعي الجماعي، فإن منهج "غولدمان" ركّز على "البنية" بوصفها ناتجة عن الوظائف التي تؤديها داخل العمل الأدبي. (380)

ويرصد الناقد رؤية العالم أيضاً في وصفه الرائع لهذه المدينة المتعبة، كما تظهر في المشهد التالي:

من خلف السيارة:

- مدينة متعبة ويائسة.
- أبنية وعمارات ترفع أعناقها بغرور إلى السماء.
- شارع ممتد يضجّ بهدير السيارات المجنونة.
- ميدان مصطبغ باللون الأخضر.
- نافورة ماء ملوّنة تتوسط الميدان. (381)

إنّ رؤية العالم، في هذا السياق، تتمثل في الأفكار المتراكمة في ذهن عبد القادر عقييل حول العلاقات الاجتماعية في جميع جوانبها، والمتجسّدة في طبقة ما، أو مجتمع ما. ويسعى عقييل إلى تجسيد هذه الرؤية عبر عملٍ أدبي يُعبّر فيه عن رؤيته الذاتية، المتشابكة مع السياق الاجتماعي والوجداني لجماعته.

ونجد أن الناقد عبد القادر عقييل، الذي عاش ظروف بلده السياسية والاقتصادية والاجتماعية الصعبة، قد عبّر في رواياته عن رؤاه لتلك المرحلة؛ فجاءت صورة المدينة المتعبة،

(379) عقييل، عبد القادر: يوم آتٍ كسارق في الليل، ص24.

(380) غولدمان، لوسيان، وباسكادي بون: البنيوية التكوينية، ترجمة محمد سبيلا، مجلة آفاق، عدد 10، سنة 1982، ص 22.

(381) عقييل، عبد القادر: الشوكران، ص102.

ذات الأبنية التي تحاول أن ترفع أعناقها إلى السماء، انعكاسًا دقيقًا لحالة الإنهاك، والمفارقة، والتوتر الطبقي في المجتمع.

وبهذه الصورة التي ينظر من خلالها الأديب إلى الواقع الذي يعيش فيه، ويُعبّر عنها في أعماله الإبداعية في مجال الرواية، والقصة، والمسرح، وكافة فنون وأشكال التعبير الأخرى، تتجلى رؤية العالم بوصفها بعدًا تكوينيًا. وعلى الرغم من تعدد المعاني المرتبطة بمفهوم "رؤية العالم" في الحقول المعرفية المختلفة، فإن ثمة قاسمًا مشتركًا بينها، يتمثل في أن كل أشكال الإبداع الفلسفي، والأدبي، والعلمي، والسياسي، تُعدّ تعبيرًا وتجسيدًا لرؤية ما للعالم.

إنّ "رؤية العالم" -إذن- أشبهُ بـ "منظار داخلي" خاص، يُعبّر عن المشاعر والأفكار والطموحات التي تعتمل داخل وجدان وعقل الفرد، وتحكم نظرته إلى كل ما يحيط به من ظواهر. وكلّما اتّسع مجال الرؤية الذي يصل إليه هذا المنظار، اتّضحت الرؤية الفكرية والإبداعية. ويبدو جليًا ما توصلنا إليه، من خلال النص الروائي التالي من رواية الشوكران لعبد القادر عكيل، حيث يقول:

"كانت الشوارع ملجومة بالصمت.

لا حياة هنا. لا شيء سوى الحرائق والدخان والموت.

أيّ بلاءٍ، وأيّ خرابٍ حلّ بهذا المكان؟

أرهقني المشي، وبدأت أشعر بالآلام مبرحة في جسدي كله. ماذا أفعل الآن؟

هل أعود إلى البحر؟

هل أنتظر هنا كي أموت مثلهم؟

هل أتابع سيرى، فلربما ألقاه فينجيني من الهلاك، ويشغيني من السُّقم؟

بصعوبةٍ عدتُ إلى الشاطئ، وجلستُ مستندًا إلى صخرةٍ مغطاةٍ بسائلٍ لزجٍ أسود.

اليأس يسحقني، وهذا السكون الثقيل أوهمني بأنني أصبت بالصمم."

"رأيتُ ريشةً حمامةٍ بيضاء طافيةً فوق الماء.

تأملتها... مددتُ يدي ورفعتها.

هل هذا كلّ ما تبقى من حمامةٍ مسالمة؟" (382)

وما رؤية العالم سوى تعبير عن هذه المشاعر والأفكار والتصورات، كما أنّ القراءة تمكّننا -على المدى الطويل- من أن تكون رؤية العالم أكثر وضوحًا، بحكم ما تتيحه القراءة من تراكم معرفي؛ فضلًا عن أن القراءة تجعل هذه الرؤية أكثر تجانسًا، حيث تجمع بين ما هو فردي وما هو مجتمعي، في نسيجٍ واحد يُعبّر عن الطابع الوطني للمجتمع الذي نعيش فيه.

"كانت الشوارع ملجومة بالصمت. لا حياة هنا. لا شيء سوى الحرائق والدخان والموت. أي بلاء، وأي خراب حل بهذا المكان؟"

ويعكس عبد القادر عقيـل في كتاباته طموحات ومشاعر وآمال أبناء هذا الوطن في النـقـدـم والنهوض، ويضرب بجذوره في الماضي، ويُعبّر عن الحاضر، ويتطلّع إلى المستقبل. فهذا هو السبيل الكفيل ببناء رؤية للعالم تعبّر عن روح المجتمع وهويّته الثقافيّة والوطنيّة. وعلى أية حال، فإن "رؤية العالم" لا تنشأ في فراغ، ولا تتطوّر من العدم؛ بل ترتبط بالمجتمع الذي تنشأ فيه، فهي تحمل سماته وسماته الاجتماعية والثقافية، وتعكس ملامح الماضي، وخصائص الحاضر، وإشارات المستقبل.

كما أنّها تتجسّد ويُعبّر عنها في جميع أشكال الإبداع الثقافي والفكري والفلسفي والسياسي داخل المجتمع، وتتجلّى في آمال وطموحات ومشاعر وتطلعات وتصورات أبناء هذا المجتمع، سواء تجاه ذواتهم، أم تجاه مجتمعهم ككل.

ومنذ البداية، كانت الأفكار والأحاسيس عند عبد القادر عقيـل تشغل المساحة الأكبر من قصصه القصيرة، غير أنّ تلك الأفكار لم تكن مسبقة، ولم تُستمدّ من نظريات سياسية، أو فلسفية، أو اجتماعية جاهزة؛ بل كانت منبثقة من "تقنيات اكتشاف الحاضر"، في كليّة الواقع المصوّر، وفي الموقف من منطق صيرورته، ومن موقع الشخصية الإنسانية ومصيرها في هذا العالم.

"يقف الرجل عند فتحة الجبل، فتخرج منه آهة ألمٍ موجعة. يبلل وجهه بالماء الذي يترشح من سقف الجبل، ثم يرى دهليزاً طويلاً، فيعبّره منحنيّاً حتى يصل إلى عينٍ ينبع منها ماءٌ قراح. جلس قرب النبع حتى أتاه المخاض، فنزل الجنين إلى فخذه، وبدأ فخذه في الانتفاخ، فأطلق صيحة استتجاد تردّد صداها في جنبات الجبل، ثم أخرج سكيناً وشقّ فخذه، فازداد صراخه، وازرقّ لونه، حتى كاد يُغشى عليه من شدّة الألم. مدّ يده داخل فخذه وأخرجني، ثم سدّ الشقّ برباط، وخرج تاركاً إياي في الجبل، وعينايتن تذرّفتان الدموع، مُعلّناً قدومي إلى هذا العالم". (383)

فإن "رؤية العالم" وفق هذه التفسيرات العديدة، يمكن أن تمتدّ إلى السياسة، التي لا يمكن فصلها عن النظرية العامة للإنسان والمجتمع، ولا عن الظروف التي أدت إلى تشكّلها. إضافة إلى أن الحياة العقلية للشخصيات هي جزء من الحاضر المعاش، وأن الصراع بين وجهات النظر المختلفة هو سمةٌ مميزةٌ لتجربة الحياة الاجتماعية في الزمن الحاضر.

وكما هو حال كل كاتب جادّ، نجد أن عبد القادر عقيـل مهتمٌّ بأدقّ تفاصيل الحياة الاجتماعية والسياسية والمنجزات العلمية. (384)

(383) عقيـل، عبد القادر: الشوكران، ص 12.

(384) مقابلة مع الكاتب هشام عقيـل، الرؤى وتصورات الأديب عبد القادر عقيـل (ملحق الأطروحة - المقابلات -).

فرؤيته للعالم تتجلى في وصف آلام الرجل ومكان توجعه، فـ"الجبل" هنا يُعدّ مكانًا للأحداث، وكأنّ بلاده في صلابتها وقوتها تشبه الجبل، كما في قوله: "يقف الرجل عند فتحة الجبل، فتخرج منه آهة ألمٍ موجعة..." وكأنّ في آخر هذا الدهليز الطويل شعاع أمل، ثم تأتي الصورة الموازية: "عيونٌ في الرمال تُطلق، كالتنانين، نارًا هائلة، فتحوّل الليل نهارًا، وتبعث بأدخنة غليظة تتراكم في السماء". (385)

إنها ثمرة المخيلة الإبداعية والفكر الخلاق، اللذين يُخرجان النص من الجزئية والسطحية والتبسيط، نحو بناء عالم متكامل، تتفاعل فيه قضايا الحاضر الفكرية ليس كأجسام غريبة داخل النص؛ بل كجزء أصيل من البنية الروائية تشارك في نبض العصر وتصوراته. فلم تكن روايات عبد القادر عقييل مجرد محاكاة لسطح الواقع في تفاصيله اليومية، ولا نقلًا مباشرًا لوقائع الطبقات الشعبية أو الدفاع عنها من خلال أفكار مجردة عن العدالة الاجتماعية أو الوطنية؛ بل كانت -من الناحية الإيجابية- تصويرًا للحاضر نابغًا من فهم مشترك ومقتسم بين الناس، يُعبر عنهم ويعبر بهم.

وكانت هذه الأسس المشتركة راسخة عندما كان هناك تحالف بين الطبقة الوسطى وبقية الطبقات الشعبية في الحركة الوطنية. كما يقول عبد القادر عقييل في أحد نصوصه: "رأيت نفسي في مواجهة الجدار الأسود الكالح. أخذت أفكر في وسيلة أتسلق بها الجدار. قلت مستجيرًا بما وراء الجدار: (أنت أملنا الباقي، فلا تخذلنا، خذنا من هذا الأسر، كفانا عذابًا وانتظارًا). وضعت أذني على الجدار عليّ أسمع ردًا، لكنني لم أسمع سوى غناء الماء. رأيت أنني أضرب الجدار ضربات قوية برأسي، فينشدخ رأسي ولا أخترقه". (386)

لم يكن عبد القادر عقييل في رواياته غارقًا حائرًا وسط حياة واقعية لا متناهية الاتساع، تتألف من سلاسل من الأحداث والوقائع والمدرجات المختلطة والمتقاطعة التي تفتقر إلى الاتساق؛ بل كان يقدم أنساقًا من التجربة تعني أشياء محدّدة، بالنسبة لثقافة المؤلف وثقافة القراء معًا. وهذه الأشياء تتعلّق بما يُعده الفهم المشترك الاتجاه الأساسي لحركة الواقع بكل تناقضاته، وما يراه هذا الفهم جوهرًا للأمور ومنطقًا لها.

*كما في قوله: "وضعت أذني على الجدار عليّ أسمع ردًا." أو قوله: "أرى جثث جنودٍ منتشرة، بإهمال، على مدّ البصر. هياكل عظمية داخل بَرَاتٍ عسكرية

(385) عقييل، عبد القادر: الشوكران، ص 12.

(386) عقييل، عبد القادر: الشوكران، ص 30.

رثة. أفعنة غربية الشكل. دبابات مدفونة. حطام طائرات. بقايا ذخائر. أي بلاء، وأي خراب حلّ بهذا المكان؟" (387)

فلم يكن العالم الروائي انعكاساً مرآوياً للحياة الحاضرة؛ بل اكتشافاً لبنيتها الكلية ومسار حركتها الشاملة. وقد تباينت مفاهيم "رؤية العالم" عند عبد القادر عقييل؛ فهذا المفهوم -كما عند "ديلتاي"- لا يُعدّ مفهوماً إجرائياً؛ بل مكوّناً فعّالاً لما يعانيه الفرد ويعيشه.

وعليه، يبدو المفهوم أقرب إلى مجال علم النفس؛ إذ يُنظر إلى كل كائنٍ على أنه يبني نموذجاً استجابياً خاصاً يتفاعل مع ما يطرأ من مشكلات ضمن مجتمعه. وحينها، لا يبدو التحديد المجتمعي سوى عاملٍ ثانويٍّ يُضفي على تنوع النظرات نوعاً من الوحدة والتماسك، كما هي الحال لدى الأفراد. (388)

ويقول عبد القادر عقييل في موضع آخر، في مشهد مرعب يصف حال مدينةٍ بعد الدمار: "فجأة لاحظت لي من بعيد أبراج مدينةٍ ما. كانت الحرائق تستعر في كلّ مكان. كلّ شيءٍ يحترق. اقتربتُ بوجلٍ، فأبصرتُ ما رَوّعتني؛ كانت المباني مهذّمة، يتصاعد منها الدخان الأسود، والجثث الآدمية متكّدة في الطرقات في أكوامٍ رهيبة". (389)

وهنا تتّضح رؤية العالم في وصف المكان وتصاعد الدخان الأسود؛ فذلك يُجسّد رؤيته لتلك المدينة المنهارة، باعتبار أن وجودها يخلق رؤية حقيقية لعالمه الخاص. وهذا الوجود يتجلّى في صياغة "رؤية العالم"، إذ بمقدور المبدع أن يبلورها بشكلٍ واضحٍ ومنسجم.

يمكن القول إنّ "رؤية العالم" عند عبد القادر عقييل تتجاوز ما هو واقعي إلى ما هو مستقبلي. وما دامت الأعمال الروائية الكبرى تتميّز بشمولية الرؤية، فإنها وحدها التي تمتلك "رؤية العالم"، تلك التي تُعدّ -في جوهرها- تعبيراً كلياً وشمولياً عن قيم وطموحات ومشاعر الجماعة التي تنتمي إليها.

كما يعبر عن ذلك في قوله:

"كان الشاطئ هادئاً، خالياً من أية حركة. مشيت كثيراً دون أن ألمح شيئاً سوى تكوّم الدخان الأسود الكريه في السماء، والغيوم السوداء التي تحجب الشمس، ورائحة حديدٍ محترق. لعلّ هذا الموت قد حلّ في هذه الأرض أيضاً؟" (390)

(387) عقييل، عبد القادر: الشوكران، ص15.

(388) هيندلس، ر.: مفهوم النظرة إلى العالم وقيّمته في نظرية الأدب، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، مجلة آفاق، عدد 10، سنة

1982، الرباط، ص62-63. (بتصرف).

(389) عقييل، عبد القادر: الشوكران، ص32.

(390) عقييل، عبد القادر: الشوكران، ص32.

إنّ "الموت" الذي حلّ بتلك الأرض، في هذا السياق، يُجسّد ما يعانیه عالم عبد القادر عقييل من تشظّي وجوديّ ومعنويّ، وكل رواية -في تصويره- لا بد من أن تحمل تصوّرًا معيّنًا عن العالم. وهذه الرؤية تختلف من رواية إلى أخرى بحسب مستواها؛ فقد تكون رؤية شمولية، وقد تكون جزئية. وفي بعض الأحيان، قد تفقد الرواية انسجام رؤيتها للعالم، فتسقط فيما يسمى بـ"الوعي الواقع".

ومن تمثلات هذا الوعي يقول عبد القادر عقييل: "بشقّ النفس، أخذتُ أجّر الجثث، جثّة تلو جثّة، وألقيها في البحر. بدأتُ بالرجال، ثم جاء دور النساء الخمس. كنتُ أتجنّب النظر إلى الوجوه خشية أن أتردّد في قراري. أنهكني التعب حين وصلتُ إلى جثّة امرأةٍ كانت في ركنٍ بعيد، وكانت تخفي شيئاً تحت ثيابها السوداء، كأنما تريد أن تصدّ الموت عن الوصول إليه. سحبتها، فسقطت على الأرض، وفي حضنها طفل رضيع ميت. انتبهتُ إلى أصوات وحركات غريبة في البحر". (391)

يمكن أن نُشير من خلال هذا النص إلى أن الفرد المبدع لا يخلق من تلقاء نفسه بنية فكرية منسجمة تُمثّل "رؤية للعالم"؛ بل إن هذه الرؤية تُولد من إبداع الجماعة وتصورها المشترك. وهنا، فإن قول الراوي: "بدأتُ بالرجال، ثم جاء دور النساء الخمس. كنتُ أتجنّب النظر إلى الوجوه خشية أن أتردّد في قراري..."

يُعبّر عن قرارٍ جماعي أكثر مما هو فردي، في إشارة إلى التأثير العميق للرؤية الجمعية في توجيه سلوك الفرد.

أما ما يفعله الفرد المبدع، فهو الارتقاء بالبنية الجماعية إلى درجةٍ عاليةٍ من الانسجام والوعي، بحيث ترتقي إلى مستوى من "الإبداع الخيالي" الذي يتجاوز المألوف، ويُعيد تشكيل الوعي الجمعي بشكل فني وإنساني راقٍ.

كما يقول عبد القادر عقييل: "قلّ له وأنا أشعر بوهنٍ في جسمي: لا أدري... صحوث من نومي وأنا أشعر بشيءٍ غريب في نصف وجهي الأيسر، لكنني لم أنتبه إلا حين رأيتُ في المرأة وجهي ينحرف ناحية اليمين عندما أتكلّم، وعيناها تتحرّكان من هنا وهناك، كما لو أن شعرةً مؤذيةً دخلتُ فيهما". (392)

وهنا، فإن توظيف هذه التفاصيل الجسدية والنفسية، داخل بنية النص الروائي العربي المعاصر، يحقق سمة أدبية بارزة، تُشكل المنطلق العام للأشكال الأدبية التي تُكسب الخطاب

(391) عقييل، عبد القادر: الشوكران، ص24.

(392) عقييل، عبد القادر: ليلة البور، ص 81.

الأدبي خصوصيته، وتقدره، وسموه، كما تؤكد النظرية العامة للأشكال الأدبية عند جيرار جنيت. (Gérard Genette). (393)

فالعامل الأدبي، وفق هذه الرؤية، يُطبع بخاصية الخلود، ويكتسب خصائص نوعية تحيطه بالجلال، والتألق، والارتقاء. كما نلاحظ في هذا الوصف الجسدي الدقيق: "وجهي الأيسر... لكنني لم أنتبه إلا حين رأيتُ في المرآة وجهي ينحرف ناحية اليمين عندما أتكلم، وعيناي تتحركان من هنا وهناك، كما لو أن شعرة مؤذية دخلتُ فيهما". إن تلك "الرؤية الداخلية" لما يشعر به الناقد عبد القادر عقييل تتحقق عبر الخطاب الأدبي، فهو المسؤول عن كشف هذه الجماليات؛ لأنه المتحلي بها والمتدثر في تجلياتها. كما تتجلى هذه الرؤية -التي تدمج الذات بالظل، والوعي بالمجهول- في هذا المقطع المكتف:

"في البدء كان الظلام،

وحين انتهى كل شيء،

عاد الظلام كما كان.

كل ليلة، قبل أن أنام، أرى شخصاً يقف هناك، عند الزاوية...

إنه يُحدّق فيّ دونما حراك، يراقبني طوال الوقت.

و ذات ليلة، فتحتُ عيني، فرأيتُ وجهه ملتصقاً بوجهي، كان يحاول شفط الهواء من

جسدي. لا أعرف من هو، لكن ذات مرة تأملتُه بدقة، فرأيتُ أنه... أنا!" (394)

تختص الرواية بميزة أقل توجّهاً من إشاراتها الشكلية؛ إذ يُنظر إليها أحياناً بوصفها مرتبطة

بفكرة "الخيال"، غير أن ما هو "روائي" يظهر في صورة ما يُعرف بـ"أدب الأفكار" (Literature

of Ideas)، وهو الأدب الذي يُصنّف -في بعض المقاربات- على أنه من "الدرجة الثانية"؛ نظراً

لتركيزه على الفكرة أكثر من السرد أو الشكل الفني.

ومن جملة هذه الصور الفكرية والرمزية، ما قدّمه عبد القادر عقييل في إحدى رواياته،

حيث يقول:

كان يحاول شفط الهواء من جسدي...

لا أعرف من هو،

لكن ذات مرة تأملتُه بدقة،

(393) كراد، موسى: "مظرات الخطاب الديني الأصولي في رواية الغيث لمحمد ساري"، نقلاً عن: جنيت، جيرار، خطاب الحكاية: بحث

في المنهج، ترجمة: محمد معتمد، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 1997، ص 86. بتصرف

(394) عقييل، عبد القادر: ليلة البلور، ص77.

فرأيتُ أنه أنا!"⁽³⁹⁵⁾

"وغادروا في مساء اليوم نفسه، مع مجموعة من الأشخاص الذين فرّوا من منازلهم إلى المدن المجاورة.

قالت، بمقلبٍ مكسور، وصوتٍ متبعثر:

أرجوك، لا تدع ابنتي تموت.

لن تموت".⁽³⁹⁶⁾

لقد اهتمت الرواية العربية المعاصرة بالعديد من القضايا السياسية، حيث ظهر ما يُعرف بـ"الرواية السياسية (Political Novel)"، وهي النمط المسيطر في العصر الحديث، الذي لجأ إليه الكتّاب للتعبير عن مواقفهم من قضايا مجتمعاتهم، ولإبداء رؤاهم تجاه المواقف السياسية. وقد ارتبطت بداية ظهور الرواية السياسية في الغرب بمحاولة "ترجمة الواقع"، إذ تُعنى رواية *Roman politique* بدراسة المقترحات والصراع بين الحاكم والمحكوم. وفي هذا الإطار، يُعرّفها جوزيف بلوتير في كتابه الرواية السياسية بقوله: "إذا حصرنا الرواية السياسية في نشاط بعض المؤسسات كالكونغرس أو البرلمان، فهذا يعني أننا نُراعي بذلك الطابق العلوي للبناء السياسي، ونتجاهل الطابق الرئيسي، أي القاعدة التي تسانده".⁽³⁹⁷⁾

ويُفهم من هذا القول أن بلوتير يدعو إلى التعبير عن الأفكار السياسية بلغة صادقة وبسيطة، بعيداً عن التكلف والتصنع. وقد اختلفت تعريفات "الرواية السياسية"، كما يوضح إيرفنج هاو (Irving Howe) في قوله: "الرواية التي تلعب فيها الأفكار السياسية الدور الغالب أو التحكيمي، بيد أن توضيح كيفية التحكم تبدو ضرورية؛ لأن كلمة تحكيمي تحتاج إلى تحديد، وربما كان من الأفضل القول بأنها الرواية التي نتحدث عنها لنظهر غلبة أفكار سياسية أو وسط سياسي.

وهذا يعني أن الروائي يوظف هذه الأفكار السياسية أداةً لطرح موقفه الفكري، وهو ما يجعل الرواية السياسية مساحة للإقناع والحوار مع القارئ. وقد اهتم الكتّاب العرب أيضاً بهذا النوع من الرواية؛ نظراً لما شهده العالم العربي من أزمات وتحولات سياسية.

(395) عكيل، عبد القادر: ليلة البلور، ص62.

(396) عكيل، عبد القادر: ليلة البلور، ص51.

(397) طراد شهرة بوبقيرة: الأبعاد السياسية والاجتماعية في الرواية العربية، مذكّرة مكملة لنيل شهادة الماجستير، تخصص أدب عربي حديث، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة العربي بن مهيدي - أم البواقي، 1438هـ / 2017م، ص20-21 بتصرف

وهنا ننوه إلى أنّ الرواية السياسية تهتم بالمضمون السياسي، وأن كاتبها غالباً ما يكون مطلعاً على الشأن السياسي وله تصوّراته الخاصة التي يُحاول من خلالها إقناع القارئ بوجهة نظره.

وفي هذا السياق، نجد نموذج عبد القادر عكيل، الذي يقول عنه أحد النقاد: "كل جيله في الستينيات، عايش عبد القادر عكيل المد القومي العربي، مثلما عايش النكسة. كما أنه عاصر حركة التحرر الوطني العربية والعالمية، بصعودها وأفولها؛ لكنه، هل عايشها كأحداث خارجة عنه؟ على الإطلاق.

عليك أن تقرأ (كف مريم) لترى أن هذيانه العربي هو هذيانه الشخصي. هل أنا عروبي بما فيه الكفاية لتكون القومية العربية واقعاً؟ ذلك هو السؤال الفعلي وراء الرواية. علينا ألا ننخدع بمظاهر النص الفصامي، فعندما تظهر الحقيقة (الهزيمة العربية)، فإن هذا لا يعني انقشاع الهذيان أو بطلان الفصام، وإنما يعني تحولاً فصامياً".

ويضيف الراوي في مشهد رمزي بليغ: "حين تكتشف الأفعى أن جلدها القديم يتساقط، فهذا لا يعني أنها اكتشفت حقيقة تُبطل أوهامها، وإنما تتحوّل وتتجدد. وهكذا هو وهم القومية العربية". (398)

(398) مقابلة مع الكاتب هشام عكيل، الرؤى وتصورات الأديب عبد القادر عكيل (ملحق الأطروحة - المقابلات -).

خاتمة البحث

لقد عاش الأديب القاص عبد القادر عقيّل حياة مليئة بمحطّات زمنيّة ومكانيّة عدة، ولقد كان من الشّخصيّات التي يتولّد لديها شعور واضح إزاء قضايا عصره التي يعيش فيها، فهو إمّا يحبّ واقعه بكلّ مشاعره ممّا يدفعه إلى استثمار هذا في أدبيّاته، وإمّا يحذر أو يبغض الواقع بكلّ مشاعره، وكذلك ينقل ذلك إلى أدبيّاته.

- مصطلح العجائيّة في المعاجم العربيّة يصبّ معناه في الاستغراب والدّهشة والتّرّد الذي يصيب الإنسان عندما يواجه حدثاً فوق الطّبيعيّ.
- العجائيّ شكل سرديّ يعد مادّة لبناء الحكّي في منتج القاص عبد القادر عقيّل، وهو عبارة عن صراع الواقعيّ والمعقول مع الخيال واللامعقول.
- يتأسّس التّعبير العجائيّ من رؤية العالم الحاليّة في الواقع على الرّغم من التّعارض معه ظاهريّاً؛ لكنّ في الحقيقة ينطلق ويتأسّس منه.
- أهمّ عامل كان وراء تبلور الخطاب العجائيّ هو طبيعة الواقع الموضوعيّ التّاريخي والسّياسيّ. وهو نفسه التيار الخطابي الذي وصفته كتابات وإنتاجات عبد القادر عقيّل.
- يستمدّ العجائيّ وجوده الفنّي في المنتج العربي في شكله العام والمنتج البحريني المتجسد في خطاب عجائبيّة عبد القادر في شكلها الخاص من التّراث العربيّ والمحليّ والعالميّ.
- أهمّ خاصيّة يقوم عليها الأدب العجائيّ هي الخيال، والأسطورة، والحكاية الخرافة، إذ يعتمد لغة تتخطى الواقع فينزاح عن قاموس الطّبيعة والألفة إلى المتخيّل، ويرسم عقيّل من خلالها مسالك متداخلة منه.
- يركّز الخطاب العجائيّ عند عبد القادر عقيّل على التّناص بهدف قراءة الواقع وتفسيره وتعرّيته من جميع جوانبه قصدَ بناءه من جديد. وهو ما يركّز عليه الخطاب العجائيّ في عمومته.
- يعد عبد القادر عقيّل من المبدعين البحرينيين المعاصرين في فنّه وخطابه العجائيّ في صورته الخليجية والبحرينية.
- يهدف عبد القادر عقيّل من توظيفه للعجائيّة إلى خلق مشاهد جديدة ينقل من خلالها الواقع بكلّ أحداثه وأزماته مع امتزاجها بالخيال، حيث يجعل من رؤيته المحليّة والعالمية فضاءً يخلّق فيه بحريّة تامّة دون ضوابط وقيدود.
- لعبت الشّخصيات والأماكن دوراً فعّالاً في المنتج العجائيّ، وأسهمت في خلق جوّ عجائيّ، يميّزها في فضاءها اللا محدود، ويعكس مآربها التي ينشدها الأديب في خطابه العجائيّ.

- إنَّ الأمكنة التي وظفها عبد القادر عقييل في أدبياته هي أماكن واقعية؛ لكنَّ الحدث فوق الطَّبِيعي أنتج لنا مكانًا عجائبيًا، وكانت موجهة توجيهها راقيا عجائبيًا، بحيث يظهر الخطاب العجائبي في صورته الواضحة من خلال عوامل مختلفة، منها: البساطة والجزالة في الطرح العجائبي.
- كشف البحث عن ثقل فكرة الزَّمان والمكان على عبد القادر عقييل، ممَّا دعاه إلى وسم أغلب أدبياته بما يعزز هذه الفكرة، وسلط البحث الضَّوء على الإشكاليَّة التي وقع فيها الدَّارسون لأدبيات العجائبية في شكلها العام، وأدبيات عبد القادر عقييل في شكلها الخاص.
- توصَّل البحث إلى اعتماد القاص عبد القادر عقييل على الزَّمن النَّفسي في إنتاجاته، في حين يقلُّ هذا الزمن نوعًا ما في رواياته الاجتماعية وغيرها.
- تتَّوع طرائق عبد القادر عقييل في استعماله للزَّمن النَّفسي، فمرة يورده على لسان الزَّواري ومرة عن طريق الاسترجاع والاستباق، وأخرى عن طريق الحوار بين الشَّخصيات.
- كشفت الدَّراسة عن اتِّساع الزَّمن الطَّبِيعي في المنتج قيد البحث (الروايات)، وقد حدَّد البحث نوع الأزمان التي تندرج تحتها هذه الإنتاجات الأدبية، فكانت الإنتاجات محدَّدة البداية والنهاية بكثير من الدَّقة، والمنتج قيد البحث يورده عبد القادر عقييل بما يحمله من أحداثٍ مهمَّة نعرف زمنها الطَّبِيعي من خلال الموروث الثقافي والاجتماعي والتاريخي نلاحظها من خلال بعض القرائن المذكورة في أحداثها.
- توصَّل البحث إلى تنوع أسلوب عبد القادر عقييل في استخدام المفارقات الزَّمنية المتمثلة بـ"الاسترجاع"، و"الاستباق"، فالاسترجاع عنده ورد باستخدام الأفعال التي توحى بالتذكُّر والانتقال الزماني، أو كان محاورة بين الشَّخصيات القصصية، وقد اعتمد في استرجاعاته -بشكل كبير- على المونولوج الدَّاخلي، وقد انقسم الاسترجاع عنده إلى: استرجاع داخلي، واسترجاع خارجي، أمَّا الاستباق فلقد كان متنوعًا بالطَّريقة نفسها متزامنا مع بنية الأحداث من خلال السرد العجائبي، فكان أنموذجًا للخطاب العجائبي البحريني.
- توصَّل البحث إلى أن عبد القادر عقييل قد استثمر المشهد بنوعيه: البانورامي، والمشهدي بقصد تأخير الأحداث أو تقديمها وإيقاف الزَّمن الطَّبِيعي، حيث يتخذها ساحة خصبة للاختراق الواقعي عجائبيًا بحرية الأديب الواعي، وينقل ما يترأىه كعقل مفكر للمتلقي ما يبتغيه الواقع المحيط وقضايا عصره وصراعاته.

الملحق

المقابلات المرئية والورقية

المقابلة 1

اسم المعدة (المُستضيف): نوال الناجي

اسم المستضاف: عبد القادر عقيل/ نوع المقابلة: مرئية

الهدف من المقابلة: دراسة عجائبية من منتج القاص عبد القادر عقيل



الباحثة نوال: تناول البحث مفهوم العجائبية والغرائبية، واختار العجائبية والغرائبية الخليجية ميداناً للبحث والسياق الذي أرنو إلى الانطلاق منه. ثم انتقل إلى الساحة البحرينية، حيث تتبوا حضرتكم، يا أستاذنا الفاضل، الصدارة في هذا النوع من الأدب، ليس في البحرين فحسب؛ بل في الخليج كله. ولا شك في أن رؤيتكم دقيقة ونافذة؛ إذ نحن بحاجة دائمة للخروج من القوالب النمطية، ولقراءة النص بعيداً عن النظرة الذاتية أو التقليدية، بل كما يبتغي الكاتب أن يوصله إلى قارئه أو يتركه يسقطه في الواقع. وبالاستناد إلى المدونات الأربع التي أرسلتها وأصبحت مبحثنا الأساسي، أودُّ طرح بعض الأسئلة الجوهرية التي أرى أنها تلامس الفهم العام لشخصية القاص عبد القادر عقيل.

السؤال الأول: قبل الانتقال إلى تحليل محتوى رواياته، أين تقع رؤيته السردية في خطابه الروائي؟ وبوجهٍ أعمّ، كيف تُجسد هذه الرؤية إنجازاتكم الأدبية منذ البدايات حتى ما حققتموه اليوم؟

الأديب القاص (عقيل): صحيح، صحيح، يا أختي نوال، أحياناً أشك في أحقية تسميتي كاتباً على الإطلاق. والله، يبدو أحياناً أن المرء يضيّع ذاته أو يضلّ في درب رسمه لنفسه. كنتُ أتوقُ بشدّة لأن أكونَ موسيقياً حقيقياً، فأتعبتُ نفسي حتى أجيدَ صناعة الموسيقى؛ لكنني لم أوفق لا في النجاح ولا في الفشل، ولم أتمكن من اقتناء الآلات الموسيقية، ولا من إتقان العزف عليها، ورغم محاولاتي المتكررة وتجاربي الأدبية المختلفة. وهكذا، أحياناً تنتقلين إلى أسلوبٍ إبداعيّ مختلفٍ، فتنبعث فيك طاقةٌ داخليةٌ متجددة؛ لكن الطرق تتباين أحياناً. لطالما ترددتُ بين أن أكونَ روائياً أو كاتبَ قصصٍ. تساءلتُ: هل أكتبُ روايةً طويلةً، أم نصّ نوفيلى؟ في أول الأمر كان بيني وبين نفسي اعتقادٌ بالآ أحصر نفسي تحت أي تصنيفٍ، وأن أعدّ نفسي كاتبَ قصصٍ قصيرةٍ فحسب. وما يهمني في الحقيقة هو أن أعبرَ عن قناعاتي وأبين الأفكار التي أرى وجوب نقلها، فلا توقّفي الأساليب أو القوالب. ودليل ذلك أنه إذا راجعت كلَّ عملٍ ستجدين اختلافه عن سواه في جوانبٍ سرديةٍ متعددة؛ فاللغة والأسلوب والجمالية تختلف باختلاف النصّ وهدف المؤلف. ولا وجودَ لحدي صارمٍ لتصنيف العمل، فمثلاً عملُ «ليلة البلور» لا يُعرف إن كان قصصاً قصيرةً بالفعل، إذ يحملُ عناوينَ مرقمةً من 1 إلى 5، ثم يأتي رقمُ 6 على شكل رسم فراغٍ أسود، ثم نقطة، ثم كلمةٌ واحدة، فتختلط المفاهيم وتصبح التصنيفات، وأجدني أتأمل في هذه المسألة باستمرار.

الباحثة نوال: كلمة وسيطة.

الأديب القاص (عقيل): إن أفضل ما يمكنني فعله هو ألا أقيد نفسي تحت أي مسمى أو أسلوب محدد؛ فإذا شعرتُ بأنني أمثلُ قالباً معيناً، فإنّ وقوفي وصمتي أفضل لي. لا أعرف كيف أصنّف نفسي في نمطٍ كتابي معين. أحياناً أتخيّل أنّي أشبه مريضاً نفسياً، لا أشعرُ بأن هناك من يردّ عليّ؛ بل أشعرُ بأنني في حالة هذيانٍ أشدّ منها إلى أي صفةٍ أخرى. أتذكرُ مرةً أنّني جلستُ مع شابٍ صغيرٍ قبل سنواتٍ، كان يعاني من الفصام؛ كان يتحدّث إلى الفراغ، يؤكد أنك تستمعين إليه، فتظنُّ الناس أنّ هناك قوةً غيبيةً أو كائنًا روحياً أو جنياً يكلمه. كنتُ أسأل نفسي: كيف يرى دماغه العالم من حوله؟ لذا أتناول هذه الظاهرة في قصصي.

ليس سرُّ حياةٍ شخصٍ مسنٍّ أصيبَ بالزهايمرَ أمرًا بهذه البساطة، شخص أضاع ذاكرته وتغلّت فيه أعراضه... فهل في ذلك ابتكار؟ إنني أغرق نفسي في مخيلته، أرى كيف يدرك ما أمامه؛ كيف يسأل ولده ذات مرة: «من أنت؟ ولماذا أنت هنا؟» وكيف عندما يوارى في التراب، يواجه سؤالاً كبيراً ومنكر: «من أنت؟ حدّد اسمك!» فيجيب: «أنا فلان؛ لكنني لا أعرف من أنا فعلاً».

ثم أنظر كيف تتقلب الأمور في ذهنه: الجدران مشتعلة بنيران لا يرى غيرها، ويخيل إليه أن ألف صوت يدورون حوله ويتكلمون. بغض النظر عن تفسيرات البعض بأن هذه غيبيات أو ظواهر خارقة، أرى فيها تجربة إنسانية صرفة.

أستحضر هنا مثال شخصية عادية في فيلم «سايكو»، تحولت فجأة إلى قاتل لا يفقه سبب جريمته، حتى اكتشفنا أن أمه كانت تهيم عليه وتحاصره بالنقد والإهانة.

في كل هذه الحالات، الصعوبة تكمن في كيفية استحضار ممثل يجسّد الدور، أو مخرج ينسج الموسيقى والأحداث، وإلا بقي السرد سرداً عادياً.

وبعد، وفي جواب سؤالك الكريم، أؤكد أنني شخصياً لا أعرف أين يمكن أن أصنّف نفسي حقاً.

الباحثة نوال: بمعنى أنك تسير أيضاً وفق هذا الهذيان العجائبي، وبالتالي فأنت مبدع فيه.

الأديب القاص (عقيل): نحن في هذه الحالة نشبه المصابين بالفصام؛ فالمريض المصاب بهذا الاضطراب لا يُسأل عن مشاهداته ولا يعي محيطه الخارجي؛ بل يقتصر فهمه على ذاته وطريقة رؤيته للأشياء. لا يُعيّر الناس أي اهتمام؛ فهو لا يلتفت إلى ضجيج الآخرين أو حكاياتهم. وهكذا تصبح رؤية الكاتب قابعة في داخله غامضة يصعب على المتلقي استيعابها أو تمثيلها. أرى أن هذا هو جوهر النقاش الذي بدأناه حول النقد الأدبي. فالناقد الحقيقي ليس مكتشفاً فحسب؛ بل أشبه بطبيب نفسي يمتلك القدرة على الإصغاء دون استخدام إبرة الفحص أو الضغط بالتشخيص المباشر. يجلس مع الكاتب، يتركه يتحدث ويبوح بكل ما لديه، يراقب لغة جسده وكلماته، ثم يمكّنه من الوصول إلى حالة من الانفتاح تمكّن الطبيب المختص من التدخل الفعلي للعلاج. وقد يلجأ الطبيب النفسي في بعض الأحيان إلى وصف المهدئات إذا استدعى الأمر؛ لكن دوره يظل تمهيدياً لبلوغ الحالة التي يسمح بعدها بالعلاج الشامل. وفي بعض الأعمال السينمائية، مثل فيلم «سايكو»، نرى كيف يتحول إنسان عادي إلى قاتل بلا وعي كامل، نتيجة أزمة نفسية لم يتم التعرف إليها في وقتها. بهذا المنطق، يصبح النقد محاولة لتشخيص النصّ وعلاجه، لا مجرد تقييم سطحي؛ بل

بحثٌ دقيقٌ في أعمق شرايين العمل الأدبي الدقيق. فالناقد الباحث الخبير والمحترف يحمل رأيًا موضوعيًا ويحافظ على حياده التام الأدبي الكامل.

الباحثة نوال: هذه هي وظيفته حقًا: أن يقرر ما بين المتلقين.

الأديب القاص (عقيل): وأرى أنّ دور الناقد لا يقتصر على إظهار نقاط الضعف والقوة في العمل فحسب؛ بل يتعداه إلى مرشدٍ وناصحٍ للكاتب. فهناك حقائقٌ وأبعادٌ كثيرة يلمّ الكاتب بظاهرها دون إدراكٍ لخلفياتها: من أين تستمدّ هذه المخاوف التي تبدو كهلوساتٍ في النص؟ وما أصل هذا الهذيان أو الفصام الأدبي الذي يكتنف بناء الجملة والمشهد؟ هل هو انعكاسٌ لشخصية الكاتب ذاته، أم رؤيا شخصية تشكّلت بفعل تجربةٍ حياتية، أم مجرد استلهاً لحظيٍّ من موجةٍ أدبية اجتاحت الساحة؟ لذلك نلمس بعضهم يركب هذه الموجة، فيغرقون في كتابة قصص الجنّ والكائنات الغامضة، كما شهدنا في رمضان الماضي مع موضوع محمد علي رود.

لكن الجنّ الحقيقيين هم البشر بما يحملون من عذاباتٍ نفسية وصراعاتٍ خفية يمكن أن تدفع بعضهم إلى ارتكاب أفعالٍ يندى لها الجبين؛ كالهجوم على المساجد أو المتاجر، دون وعيٍ كاملٍ بما يفعلون. وهنا يتدخل الناقد كطبيبٍ نفسي؛ يستمعُ للنصّ بعمقٍ، ويحلّل دوافع ظهوره وأسبابه، فيساعد الكاتب على استنطاق مخيلته، وتصويب التفاصيل التي طغت عليها نوبات الهذيان. بهذه الطريقة، لا يقدّم النقدُ إدانةً جافةً للنصوص؛ بل يفتح آفاقاً جديدةً لفهمها وتلقّيها، فيقدم خدمةً مزدوجة: الأولى للكاتب لاستكشاف أعمق مقومات نصّه، والثانية للقارئ ليطلع على ما وراء الكلمات، فتسطع جمالية العمل ومعناه الحقيقي.

الباحثة نوال: ولخلق التوازن بين الرسالة وبين المتلقي، نشكرك يا أستاذنا، ويعطيك العافية. وعلى هذا الأساس نطرح سؤالاً جديداً: إذا كانت رؤيتك السردية انطلقت من منظارٍ هذيانٍ عجائبيٍّ خارج القوالب، فمرجو الإفادة بذكر مرجعياتك الثقافية، والفكرية، والفلسفية، والتاريخية، التي أثّرت في تشكيل رؤاك وتوجهاتك، يمكن الاستناد إليها أو الاستدلال بها، لفهم هذا الهذيان العجائبي في المدونات.

الأديب القاص (عقيل): يتجاوز هذا الأمر مسألة الاطلاع أو تبني فكر معين فحسب؛ فنحن جيلٌ تربى في هزّاتٍ عنيفةٍ فكرياً وفلسفياً وسياسياً أخلّت بتوازننا تماماً. ففي الستينيات، انطلقت موجةٌ قوميةٌ صاعدة، واعتقدنا أن تحرير فلسطين مسألةٌ حتميةٌ، حتى غنى عبد الحليم "إيش حالنا يوم

نحرر فلسطين"، فكان البعض يردد: "إذا حررنا فلسطين غداً، سنصنع التاريخ في سبعة وستين"؛ لكن الحقيقة أن كل ذلك كان خيالاً وأوهاماً، ومشاريع وطنية لم تجد لها أرضاً ثابتة سوى رمال الصحراء.

بعد عام 1967، ضرب الزلزال القومي النفوس بشدة، فرأينا انهيار المشروع القومي ومعه الأحلام الثقافية والسياسية، وكأنا ندفن قمة من رمال متحركة. ثم جاءت الحروب: الخليج الأولى، الخليج الثانية؛ ثم انهيار الاتحاد السوفييتي وانهيار الأحلام العالمية على مدى مئة عام. وصار العالم أحادي القطبية، تهيمن فيه أمريكا، فتغير الفكر والأدب، وتشئت الإنسان العربي، فلم يعد يعرف أين يتجه.

أضحى يتشبث بأي فكرة أو حركة، حتى انتقل النقاش إلى وجودية يائسة، وعبث ملموس، وصراعات سياسية وماركسية متعددة. وظهرت في الشعر الغامض موجات من الصراعات، كلها ثمرة لذلك الزلزال القومي.

فعندما فاز فريق عربي مؤخرًا، واهتزت شوارع المدن احتفالاً، بدا الأمر انتصارًا لكرامتنا؛ لكنه في حقيقة الأمر ليس سوى ارتداد نفسي عن الهزائم المتلاحقة. وصار الإنسان العربي، المضطرب فعلاً، لا يلتفت إلا إلى غايات وهمية ليثبت بها وجوده.

هذا التيه قاد إلى بروز الأفكار الدينية المتطرفة، وحركات استغلت الفراغ الروحي، فتناولت الغيبيات والخوارق هرباً من واقع قاتم. وربما يكون ذلك نتيجة تخويف نفسي عاشه المرء في طفولته: أحياء خيالية، كوابيس تتبدد عند النهوض، أخطار منتظرة في كل زاوية، خوف من نبأ وفاة أحد الأقارب، وخشية على الأسرة بأسرها.

أمضيّت سنوات وأنا أجاهد لأحمي نفسي وعائلتي، ولم أجد وقتاً للتفكير في مصائر الأمم؛ بل في كيفية النجاة اليومية. ولم يكن ينقص ذلك إلا غرس مشروعات قومية وسياسية يسارية وماركسية في نفوسنا؛ فخصرنا بين أمواج اليأس العميقة. لا يمكن وصف اليأس الذي دب في نفوسنا؛ فقد انعكس على أدائنا في الحياة وكتابتنا، فظهرت الآثار جلية في الإنتاجات الأدبية بلا ريب.

الباحثة نوال: وقد لاحظتُ هذا الموضوع هنا؛ فهو ما تحدثتُ عنه من فلسفات التفكير. كما وجدتُ فعلاً أن القصص القصيرة تتناول أحياناً الارتباط العائلي بالأب، وكَم الأذى الشديد حقاً الذي يسببه بعض الآباء، مثل موت الأم المفاجئ، أو موت الطفلة، أو موت الصديق.

الأديب القاص (عقيل): موْتُ الفتاة يكونُ معكوسًا، بمعنى أنّه يعتقُد أنّ الفتاة هي التي ماتته.

الباحثة نوال: بحيثُ أسقطتِ الفتاة إسقاطًا مباشرًا مختلفًا في الدلالة على موته ذاته.

الأديب القاص (عقيل): لقد تساءلتُ عن معنى الموت كظاهرةٍ بحدّ ذاته. فعندما نتحدّث عن طاعونٍ قضى على ثلث سكان أوروبا عام 1347، نجده وباءٌ يفتك بلا رحمة، تمامًا كما في جائحة كُرونا الأخيرة. هذا يثبت أنّ الموت مجانيٌّ يأخذ الأرواح في أيّ لحظةٍ دون سابق إنذار. فقد خسر أخي ابنه، وتوفيت عمّتي فجأةً؛ ولا حول لنا أمام هذه القوة الغامضة. وقد قيل إنك لا تستطيع مقاومة الموت أو الاحتفاظ بجثة الميت؛ إذ تُقتاد الجثة وتُخفى دون أن تُعطى فرصة الوداع. إنها عبثيةٌ حقيقية: الحياة أشبه بلعبةٍ لا نهاية لها. وكانت هذه الممارسات سائدةً قبل كُرونا بسنواتٍ، حين كانوا يقتادون جثث الموتى من المنازل ويخفون مقابرهم بعيدًا عن الأنظار، فلا يُسمح لأحدٍ برؤيتهم. وما زالت آثارها حاضرةً في الذاكرة الجماعية لكلّ من عاشوا تلك الحقبة.

الباحثة نوال: لقد اقتربت، أستاذ، من وصف قصةٍ كما لو أنك تصف أيام كُرونا.

الأديب القاص (عقيل): نعم، ما جرى مع الوباء الذي ظهر هو أنهم كانوا يلقون الجثث ويدفنونها في العراء؛ بل إن بعضهم لم يقدّم حتى بعملية الدفن، فانتُهكت كرامة الإنسان بغير مراعاة أدنى قواعد الاحترام فيدفنون بلا تكريم. وأظنّ أن قصة الفتاة المصابة سارت على المنوال ذاته؛ فإذا تأمّل القارئ الأحداث، يجد أنّ والدها أولًا قرّر دفنها داخل المنزل، ثم عندما حان الوقت تراجع وأمر بالآلا تُدفن.

الباحثة نوال: حينما أقرأها، أقول في نفسي: إنّها بالضبط التفاصيل والهموم والمخاوف ذاتها التي عشناها في أيام كُرونا، رغم أنها قصةٌ، فهي من هذيانك، وتبدو حقيقية.

الأديب القاص (عقيل): إنّ الهذيان، حين يختلّ توازن إدراكك لما تراه على أرض الواقع تمامًا، ينعكس بعمق في العقل الباطن للإنسان بصورة تبدو مختلفة كليًا عما يعيه العقل الواعي المدرك. قد تكون تنبؤات، وهذا يخرج من المتكلمين.

الأديب القاص (عقيل): إنّ ما يدفعني إلى الجنون هو هذا الأمر بحد ذاته، ولا أعلم السبب.

الباحثة نوال: ما أعلمه حقًا هو أنّ هذه المخاوف، قبل جائحة كُرونا تمامًا، تتطابق مع ما خلفه الخوف من الموت المفاجئ. مثل سماعنا نبأ وفاة أو أن يواسينا أحد في تلك الأيام، كنا جميعًا ننظر إلى الأمة الإسلامية أو الإنسانية بأسرها كأنّها أقليّاتٍ في محنة استثنائية. لقد أفرزت تلك

الظروف خيالاتٍ وصراعاتٍ داخلية، فتارةً ينفث الحزين همومه، وتارةً يسرد الخائف مشاعره وتعلقاته وهو يرفق أخباره. وأنا في أثناء قراءة هذه النصوص أشعر بتطابق تلك التعلقات والمنهجية نفسها. كأنّ الكاتب يعيد إنتاج تلك المخاوف عبر سردٍ تنويريٍّ دالٍّ على العميق المعقد.

والآن، ننقل إلى محورٍ مقابلتنا معكم، والذي أعتقد أنّه يتجلى في الجزء الأول، إذ نلاحظ أنّ كتابات عبد القادر عليل ومدونات قصصه تضجّ بالشخصيات. فقد اعتدنا على أن نجد في القصة القصيرة شخصيةً أو اثنتين، أو مجموعةً من الشخصيات في ديوانٍ قصصي؛ لكنّ قصص عليل تفيض أحياناً بالشخصيات، وأحياناً أخرى تخلو منها تماماً، وكأنّ الكاتب يُحوّل القارئ إلى ذواتٍ يمتلكها كل من الزمان والمكان والبيئة المحيطة.

ويبدو أنّ الكاتب يخلق حالةً من الانسجام بين الشخصية والزمن والمكان، فتارةً نقرأ قصة «يوم آتٍ» نجده يندمج في الحدث مباشرةً، وتارةً نقرأ «القلعة» فنلاحظ حضور الكاتب والحدث معاً. وفي قصة «الليلة القرمزية» نجد تدفقاً لشخصياتٍ متعددة، رغم أنّ الموضوع الرئيس فيها هو الوحدة والموت وأنماطه. فالمشهد السردى يحتضن تعدداً في الشخصيات، ومحاورةً للزمن والمكان بكلّ تشابكه.

وفي مقابل ذلك، تقع بعضُ القصص على إيقافٍ سرديٍّ بحدودٍ ضيقة، فتغيب فيها الشخصيات ويطنغى الإيحاء الزمني أو المكاني. وهذا يطرح سؤالاً جوهرياً قبل اختراقنا لنصوصكم: ما سبب هذا التباين بين الكثرة والانعدام في الشخصيات؟ ولماذا يلتصق بعضها بزمنٍ ومكانٍ محدّدين، في حين يترك البعض الآخرُ القصةَ كما لو كانت حديثاً عن حدثٍ مجردٍ دون تجسيدٍ شخصيٍّ؟ أرجو إفادتك في هذا الشأن، يا أستاذنا الكبير.

الأديب القاص (عليل): بالضبط يا أختي نوال، الشخصية الفصامية هي التي ترى الحياة من منظارها الخاص، فلا الزمن ولا المكان ولا الشخصيات الأخرى تهمها إلا بقدر ما تؤثر فيها. بالنسبة لهذا الفصامي، أولئك الآخرون أشبه بكمومبارس (شخصيات ثانوية) يدورون حوله؛ فهو يركز على أخته وأبيه وأمه لكونهم الشخصيات الرئيسة في نصّه، في حين يغيب اهتمامه عن آخرين. ودائماً ما يستحوذ الفصامي –أو المصاب بهذا الاضطراب– على تركيزه الذاتي بصفته الكائن الأهم؛ فإذا انصرف عن الآخرين، انصرفت حياته، فهو كمن "يركب" الآخرين ليثبت وجوده.

ومثال ذلك شخصيته مع أخته: هل انتحرت حقاً؟ فقد كتب كريم رضي عزيز مرةً أنها توقّعت بتناول البندول، وفي مرةٍ أخرى رُوِيَ أنها شنقت نفسها، وهو هنا لا يروي الحدث العادي؛ بل هذيانه

الخاص. الفصامي يرى الأشياء وفق مخاوفه وأوهامه، فلا يتخذ السردَ الخبريَّ العاديَّ وحدةً قياس؛ بل رؤيته الخاصة.

ولاحظتُ أيضًا تناقضاتٍ في عمره: يولد أحيانًا عام 1954، وأحيانًا في 1973 أو 1974، وأنا أرحّج أنه من جيل السبعينيات. ثم إن حياته متقلّبة بين واقعين: هو زوجٌ وأب لطفلةٍ تعاني السرطان، وله أختٌ تائهةٌ. وفي خلفية ذلك، هناك معتقداتٌ صوفيةٌ ويابانيةٌ قديمةٌ تنصّ على أنّ التعبد بصوم أربعين يوم مع الامتناع عن الطعام والشراب يتيح للروح الانتقال إلى عالمٍ موازٍ، حيث يمكن لقاء الأرواح أو الشخصوس المتوفاة. هذه الفكرة -المعروفة في التصوّف الإسلاميّ قبل أن تُنسب إلى اليابان- يسمونها "الليلة القرمزية" أو "ليلة النّيلة" في الفارسية، وترافقها اعتقاداتٌ بلعبة الحظّ وانفتاح طاقاتٍ خفية.

يصف الفصامي تلك الحالة وكأنها علاجٌ من حزنه العميق، انطلاقًا من رؤياه الخيالية لا من السرد التقليدي. ولهذا، أمتنع عن كتابة النصوص بالسرد العادي؛ بل أقول بصراحة: "أنا كبطلٍ في نصّي، هكذا كنتُ أرى الأمور".

الباحثة نوال: وكيف لي أن أعقب على الأمور؟

الأديب القاص (عقيل): قد ينتقل إلى زمنٍ آخر، وقد يتقمّص أكثر من شخصية، كأن يظهر في شخصيةٍ عصابية، أو شخصٍ عانى الكثير من الضغوط النفسية والحياتية، فهو يُجسّد ذاته فعليًا. أما الآخرون، فهم أقرب إلى ديكوراتٍ محيطية، يظهرون أحيانًا بكثرة، وأحيانًا يختفون تمامًا. ففي لحظة، قد يتعامل مع شخص محدد، وفي أخرى، يكون ضمن عالمٍ واسع يضم شخصيات كبيرة، كما لو ذهب إلى باريس، وهناك يظنه الناس المهدي بن بركة في الستينات، فيُسأل إن كان مساعده، فيجيب بأنه لا يعرفه. وهنا تختلط الوقائع، وتتداخل الأزمنة والأشخاص.

لكنني أرى أن هذه العلاقة بينه وبين ذاته ليست مقحمة لمجرد التغريب؛ بل لها دلالة وسبب عميق. لماذا يفعل ذلك؟ لأن هناك مفاتيح ورموزًا، لمن يقرأ ويتابع بتمعن. إنّه يقدم مفاتيح كما في الفكر الصوفي، حيث لا يعطي الشيخُ للمريد المعنى بشكل مباشر؛ بل يمنحه رمزًا، أو إشاراتٍ، وأحيانًا ألغازًا. لا يقول له: هذا هو الطريق؛ بل "اتبعني"، دون أن يوضح. فإن صبرت، كشفت المعنى. تمامًا كما في قصة موسى والخضر: "لن تستطيع معي صبرًا"، ثم "سأنبئك بتأويل ما لم تستطع عليه صبرًا".

الشيخ لا يكشف كل شيء دفعة واحدة؛ بل يزرع الحيرة ويمنح المفاتيح. كما قال عبد القادر الجيلاني لتلميذه: "أنا أؤذك لأنني أعلم أنك ستكون غُصناً في نخلة باسقة"، بينما الجد يقول: "لا حق لأولاد الكلب أن يؤذك"، فيرد عليه: "سأريك من هم". هذه الحيرة مقصودة، بين الشيخ والمريد، بين الحكمة والاختبار، فلا تُفتح الأبواب مباشرة، بل تُقدّم المفاتيح وحدها، ومن أراد أن يدخل فعليه أن يكتشف بنفسه.

كذلك هي هذه الكتابة، لا تُفصح عن كل شيء؛ بل تمنح القارئ مفاتيح التأويل، ومن خلالها وحدها يستطيع أن يرى ويعبر.

الباحثة نوال: فالسرد العجائبي لدى عبد القادر عقيل يمنح المتلقي مفاتيح تفتح له أبواباً متعددة للتأويل والفهم، تماماً كما هو المقصود.

الأديب القاص (عقيل): نعم، هذه هي الفكرة، العلاقة بين الشيخ والمريد، حيث يُعذّب الشيخ فعلاً في سبيل التعلم. تماماً كما ورد عن النبي دانيال، الذي -بحسب ما جاء في "بحار الأنوار"- قال لله عز وجل: "لا أريد أن أكون نبياً". فقال له الله: "أنا منحتك أربع فرص، وسألتك مراراً أن تعود إليّ، لكنك لم تفعل". فكان جوهر الرد الإلهي أن دانيال لم يدرك أن ما يُعطى له ليس مقام النبوة فقط؛ بل هي مفاتيح لفهمٍ أوسع. فسأل: "ما الذي أقدمه لك لأكون نبياً؟" فجاء الجواب: "أنت لا تعرف قيمة ما أُعطيت".

وفي نهاية الأمر، قيل إن دانيال لم يُبعث نبياً بالمعنى التقليدي؛ بل أصبح مفسراً للأحلام، يملك قدرة على التأويل والتفسير العميق، ولذلك سُمّي بـ"دانيال مفسر الأحلام"، لا نبياً مرسلًا.

الباحثة نوال: فالمتلقي لا ينبغي أن يبحث عن سبب كتابات عبد القادر عقيل بقدر ما يعنى بفهم أبعاد التأثير الفلسفي العميقة. ولذلك أرى أن بعض الصراعات النفسية الوجودية والعميقة في القلعة، مثل تطاحن الأحداث والتصارع الزماني في الشخصية، أزلت الكثير مما كان يشغل ذهني، وخاصة تلك الشخصيات المتعددة والمتداخلة التي تكررت في المدونات. وعندما تطرق الحديث إلى "يوم آتٍ كسارق في ظلمة الليل"، ناقشنا تصادم الشخصيات وتداخل أفعالها وسلوكياتها المختلفة؛ ولكن ما رأيك في طريقة فيكتور في تقديم مقالة المجموعة السردية القصصية "ليلة البلور" و"اثنا عشر ذنباً" من خلال سردها وتحليله لها؟

الأديب القاص (عقيل): كانت فكرة «اثنا عشر ذنباً» ترتكز على إمكانية نسج قصتين مطولتين تختلفان في الطرح؛ ولكنهما يلتقيان عند نقطة مشتركة تجعل بينهما تقارباً مبهمًا. في القصة

الأولى، نتساءل كيف تدور الأحداث ضمن إطار مكاني واحد ثم تعود إليه من جديد، كأن الحياة تخضع لنظام كوكبي غني بالدورات. ومع ذلك، نجلس نحن الثلاثة في غرفنا، ككتلة كروية تنطلق بسرعة لا تصدق، نلتقي لنتحدث ونرتشف الماء، بينما يصور أخونا العزيز المشهد كما لو كان يسجل تحليق طائرة في السماء. لم يلتفت الناس إلى الفيلم؛ فكان الأمر أشبه بمحاولة إعادة حادثة ما داخل حافلة مدرسية تضم أسماء مثل مصطفى وموسى ورايلينا، والمدرس عيسى، وكل الأديان موجودة فيها. وفجأة، يندلع ما يشبه طوفان نوح، فيلجأ الركاب إلى كهفٍ مظلمٍ مفتوحٍ كملجأ، يحتمون فيه قبل أن يعودوا إلى الحافلة، حيث يعاودون سماع أغنية عبد الحليم «زي الهوى» التي عُيِّت عام 1969. إنها ليست مجرد سنة إصدار؛ بل فترة استفاقة بعد هزيمة 1967 بكل مراراتها وهزائمها العسكرية والسياسية، حتى بدا التعافي في 1969، قبل أن تأتي صدمة وفاة الزعيم جمال عبد الناصر في 1970، فيقشعر أتباع القومية العربية كما لو أنهم فقدوا أباهم الحقيقي. ثم تتبدل الأمور أكثر مع تنازلات بعض الدول، ووضع القضية الفلسطينية، فتجد نفسك تدور في دوامة لا تنتهي.

في القصة الثانية، يغدو الغموض في صلب العلاقات الأسرية؛ فلعلك لا تعرف حقاً إلى من ينتمي كل شخص: هل إلى الأب، أم الأم، أم الأشقاء؟ هنا يستدعي فرويد مفهوم «الإنكاري»؛ ذلك الشعور بأنك جالس بين بني آدم فلا تشعر بالراحة، فتتجذب إلى أحدهم من النظرة الأولى، ثم يراودك شك في طبيعته. يُروى أن فرويد نفسه ضل طريقه في أحد أحياء إيطاليا، ثم عاد دون وعي منه إلى المكان ذاته، فخشي من أن يعيد الخطوات بلا وعي، وكأنه لا يعرف إن كان ذاهباً أم عائداً. يطرح النص السؤال: هل هذه الشخصيات طبيعية أم شريرة؟ وكيف تنتظر أنت إلى علاقة الأخ بأخته، إذ تبدو تصرفاتهما غير مألوفة، فلا تشعر بالاطمئنان إلى تفاعلهما؟

ثم تأتي «ليلة البلور» كحافلة كوارث؛ قاعةً يلفها الصمت المخيف، حيث يصبح الإنسان هشاً أمام الوباء والطاعون، وتقف الاحتفالات على حافة الموت بالغاز، فيختنق المحتلون ويموتون. وفي الموضع ذاته، تصف القلعة الحصينة كيف تراجعت إلى واقع 1967، لتثبت أن حصوننا تنهار أمام الزمن والصدمة.

الباحثة نوال: لاحظت الترابط بين المشهدين: ضياع متماثل في الشخصيات -الصديق والأب- وتكرار للحوادث المخيفة، كمشهد احتراق مبارك في بيته، ثم هدوء انتقال مفاجئ إلى الموت. وكأن هذه المرحلة تشبه المرحلة السابقة، مع أن الثانية تضيف التأكيد.

الأديب القاص (عقيل): هنا يبدو الأمر أشبه بحالة أكثر، كما لو أنني إنسانٌ ضعيفٌ ما زال يحاول الدفاع أحياناً، بينما توصف القلعة بأنها لا تُخترق، وأن الجيش يبعد مساهمةً إلى القناة، وأن هناك مساهمةً مجهزةً بالرماح والأسلحة، ومن أين جاءت هذه الأسلحة وكيف جُهزت؟ فتقولين إذن لا تُخترق. وفي الخامس من يونيو سقطت، التي صادفت فترة هزيمة 1967، وسقطت عليه أربع دول؛ فقد استولوا على الجولان والضفة الشرقية وقطاع سيناء، فكيف تقولون عنها إنها منيعة؟ لا يمكن اختراقها.

الباحثة نوال: سقطت في دقيقة، وهذه الحقائق تحدث لنا كثيراً. ربما؛ ولكن الغرض من هذه الأدبيات هو طريقة وقوعها في العالم الحقيقي. والمطلوب من المتلقي...

الأديب القاص (عقيل): إذا تفضلتم بالاطلاع على الصفحة الأخيرة التي تحتوي الصورة، ينبغي الإقرار بأن هذه الفكرة قد تُفهم، وإنني متأكد أنها قد لا تُستوعب. فالقارئ لا بد من أن يقرأ في البداية عن كيفية تشكل الكون: هل كان في البدء كرةً شبه متجانسة تدرجت، أم أن الوضع كان مختلفاً؟ ثم ننتقل إلى نظرية الانفجار العظيم Big Bang، التي ثار حولها خلافٌ كبير، فهل بدأ الكون بانفجارٍ فائق الضخامة قبل نحو ثلاث عشرة مليار سنة؟ أم أن خالقاً قد خلقه في سبعة أيام ثم استراح في اليوم السابع؟ وتعرّف هذه النظرية لحظة الانفجار حينما لم يكن هناك زمانٌ ولا مكان. فكيف نتصور زمناً قبل وجود الزمان نفسه، أو مكاناً قبل وجود المكان بالأساس؟ حتى علماء الفيزياء يناقشون إمكانية استمراره في التمدد بعد نحو أربع عشرة مليار سنة إلى حدٍ لا يُطال، ثم يبدأ في الانكماش قبل أن ينفجر من جديد. وقد يعني ذلك نهاية العالم كما نعرفه، أو بداية دورة جديدة للحياة. وعليه، يطرح السؤال: هل نحن في حياتنا الأولى، أم في الثانية أم الثالثة أم أكثر؟ وقد يشكل ذلك تحدياً ذهنياً للقارئ بسبب صعوبة الموضوع. إذ نشعر وكأننا نقطةٌ وحيدة في فراغٍ مظلم، محاطون بدائرةٍ من الغموض. وحتى الآن لا يزال العلماء يجهلون طبيعة المادة السوداء Dark Matter والطاقة المظلمة Dark Energy، وتبقى حقيقة ذلك العلم عند الله عز وجل. ويشير البعض إلى مرحلة التضخم الكوني التي أخذت أجزاءً هائلة من الثانية الأولى بعد الانفجار العظيم وتسببت في اتساع الكون بسرعة هائلة. ويتساءل المتلقي عن أصل الزمكان وكيف أن نقطةً متناهية الصغر تحولت إلى شبكةٍ مترامية الأطراف من النجوم والمجرات. هذا الموضوع موضع بحثٍ ونقاشٍ واسع في مجتمعات علماء الكونيات.

الباحثة نوال: لقد استشعرت في مضامينك الفلسفية الحالية عمقًا كبيرًا تقوم عليه الفلسفة النفسية والفيزيائية والكونية، وأدركت أيضًا مدى تأثيرها الفكري والثقافي والاجتماعي. وعندما أودُّ طرح السؤال، بعدما خلصتُ إلى استنتاجٍ من القراءة، فإنني أبحث عن تأكيدٍ لمضامينك الفلسفية الكبرى الكامنة وراء توظيفك لسرد العجائب. وبصراحة أجدُ -بوصفي متلقية- أن الأثر الفلسفي والديني قوي وجلي وعميق، فضلًا عن التأثير النفسي والفيزيائي والفلكي الشامل والبليغ. فما رأيك؟

الأديب الناقص (عقيل): لا بدّ -أخت نوال- من الاعتراف بأن مهمة الكاتب لا تتحصر في الكتابة فحسب؛ فأنا حين أصف الإنسان بأنه مثقف، أعني أن الثقافة سلوكٌ؛ وكأن الدعاء ممارسةً يوميةً منذ الصباح، فيه امتثالٌ ديني، كما تشمل النظافة وأصول الطعام وآداب التعامل مع الآخرين. فالثقافة ليست مجرد تراكمٍ معرفيٍّ، بل هي اختبارٌ يوميٌّ للتفاعل مع المحيط. فالمفاهيم الدينية والأخلاقية متداخلةٌ في كل تصرفٍ وانعكاسٍ حيٍّ، وقد أظهرتها في ثوب السلوك اليومي. وهذا السلوك يتجلّى في أدقّ تفاصيل حياتنا؛ ففي إعداد الطعام تُختبر تعاليمنا، وفي حديثنا تُختبر أخلاقنا، فكيف أسمحُ لنفسي -وأنا أسير وفق نسق سلوكي يومي- بأن أطلق على نفسي لقب المثقف إذا لم تؤثر في كل هذه الظواهر، أو إذا مررتُ بها دون تأملٍ أو وقوفٍ عندها؟ إن كولن ولسن في كتابه «قوة الإنسان» يرى أن أعظم قوةٍ في الإنسان هي اليقين المطلق؛ فأسوأُ من إنكار الأشياء التصديقُ الأعمى بها. فكل هذه المسائل تطرح أسئلةً، والله عزّ وجلّ خلق ما نراه وما لا نراه لنتمحّص ونتأمّل في آياته، من جنوبهم إلى شمالهم. والحياة تشبه قطيعًا يبحث عن إجاباتٍ جاهزةٍ، بينما الإنسان يلهث وراء حلولٍ واضحةٍ وسريعة. وتبدو الحياة حلقةً متكررةً من الطقوس اليومية التي تتوالى بلا انقطاع. وهنا يأتي التساؤل: كيف كان رسول الله -صلى الله عليه وسلم- يتحمل هذا الكمّ من الأسئلة اليومية؟ هل ننسى أنه كان يجيب عن المسائل العبادية الدقيقة، كنهيه عن الجماع في الحيض، وبيان تفاصيل الصلاة الوسطى والصلاة الوسطى عند ملك القضاء، وغير ذلك من فروض العبادات؟ ولقد وردت في السنة شروحٌ متعددة؛ ففي بعض الأحاديث توجد أربعة تفصيلاتٍ، وفي أخرى اثنا عشر، وقد يبلغ عددها سبعين تفصيلًا في تفسيرٍ واحدٍ. فكيف نعد هذه الأمور تافهةً لا تستحق الوحي، بينما يتأخر معاصرون عن الحسم؟ ألم يرقّ للبعض أن يستخدم الآيفون وهو يعدّه مسألةً روزنامية؟ لكن نبيّ الأمة يوحى له ليرشد إلى حلّ أسئلةٍ بسيطةٍ كالقبول واقفًا أم جالسًا. ف سبحانه الله، إنه خير الخلق، نزل عليه الوحي ليرشدنا في أدقّ التفاصيل،

فلا تستعربي رحمة الإجابة الشاملة التي تجدينها فيه. وهكذا، يتعين على المثقف الحقيقي أن يعي هذه التداخلات ويقيم حوارًا دائمًا مع ذاته ومع عالمه. الباحثة نوال: (إنا خلقناكم أطوارا)

الأديب القاص (عقيل): فعلاً، حين تقولين إنني أعفيه؛ لأنَّ الصبر والحلم رفيقان له، أراه يُجيب عن أسئلةٍ سخيّةٍ صراحةً من أبسط الأسئلة، ويتلقاها بسعة صدرٍ وإحسانٍ. ويُردّد الناس: «رحم الله فلاناً»، ويتساءلون: إلى أي مدى نزل عليه الوحي؟ وما أسرار القرآن التي لا يزال مفتاحها مجهولاً حتى اليوم؟ لقد أحاطوه بأسئلةٍ لكشف الغوامض: «هل سادخل الجنة هكذا أم هكذا؟»، وجربوا فضح ما هو مستور في الصدور. فكان يردّ عليهم مشجعاً: أسألوني عما يساوركم من تساؤلاتٍ وهموم، فالمعنى واضح لمن تدبّر. إنهم لا يكتفون بكشف المظاهر فحسب؛ بل يطلبون إجاباتٍ عما خلف الستار ليستبيحوا الغوامض.

إننا بالطبع لا نقارن كاتباً بنبيٍّ أو رسول؛ ولكن القارئ يحتاج إلى حافزٍ ذهنيٍّ وحركيٍّ يستوعب من خلاله النص، وألا ينشغل بسؤالٍ عن ثمن كتابٍ أو مصدر لوحة. فكم هو مسكين ذلك النبي حين يُسأل أسئلةً تافهةً، بينما يجيب عليها بسعة صدرٍ وإجاباتٍ رحيبةٍ تفيضُ حكمةً.

وليت القارئ يدرك أن الردّ على: «كم عمرك؟»، و«لماذا سُميتَ مبارك ولم تُسمَّ عبد الله؟» زائلٌ، في حين تبقى الأسئلة الكبرى عن الوجود والقيم والفكر تحتاج بحثاً عميقاً. فلما قال الإمام عليّ: «سلوني قبل أن تفقدوني»، أراد رفع مستوى الحوار إلى مسائلٍ أسمى وأشمل. ومع ذلك، لا يزال الناس يبحثون عن حلولٍ سهلةٍ لأسئلةٍ سطحيةٍ، فتحوّل الكتابة عادةً إلى تراكمٍ من إجاباتٍ جاهزةٍ، بينما تستحق القضايا الجوهرية نقداً دقيقاً يكشف الحقيقة بوضوحٍ ويسبرُ أغوارَ المتن. وهذا ما يدفع الناقد إلى فتح قنواته لعرض الواضح والتعمق في فهم المعنى.

الباحثة نوال: يفتح هاتين القناتين لتقريب الآراء نعم؛ فالمبدع حين يُدع لا يكون مُكلّفاً بتفسير نصوصه، وإنما حين يُطلق إبداعه يكون قاصداً المتلقي، الذي يسعى لاقتناص معانيها وفهمها، لا لتحليلها أو تأويلها. شكراً جزيلاً وعافية، بارك الله فيك.

الأديب القاص (عقيل): بارك الله فيك، وشكراً جزيلاً لكِ بحق، وأرجو ألا أكون قد أثقلت عليكِ بكثرة الحديث.

الباحثة نوال: نحن استمتعنا بعجائبية هذا الحوار، وأنا شخصياً فهمت أموراً كثيرة جداً

الأديب القاص (عقيل): إن طبيعة الأسئلة التي تطرحونها ليست تقليدية؛ وأعتقد أن أسوأ ما يواجهه أي كاتب هي الأسئلة المألوفة ك: لماذا كتبت؟ ولماذا فعلت؟ وإلى أين تذهب؟ في إحدى المرات كنت لا أعرف سبباً أو هدفاً لكتابتني، ولا أدرك لمَ كتبتُ هكذا. أحياناً نكتب أموراً لا نفهمها نحن أنفسنا، فتحتاجين إلى من يفسر لك: لماذا فعلت هذا؟ ولهذا أنا دائماً أعمل على تفسير الأمور، كأن يكون حواراً بين طبيب نفسي ومريض يودّ التعافي، متسائلاً: من أين خرج كل هذا الكلام؟ أيُّ عقلٍ أنتج هذه الأفكار؟ ولا أدلّ على ذلك من استغرابي الدائم لهذا السلوك الغريب والمُربك بصراحة. وختماً بطريقة غريبة لا أنساها: كنت أزور صديقاً مسكيناً في مستشفى للأمراض النفسية، حيث كانوا يضمّون ستين أو سبعين مريضاً في مكانٍ واحد، فوجدتُ أحدهم مسناً يحيي المرضى ويضحكون عليه، فقال لي: «هل تعلم أنني هنا منذ عشرين عاماً؟» عشرون عاماً.. يا الله. وأنت تضحك! عشرون سنة وتضحك؟، فقال: «سيسمحون لي بالمغادرة غداً». فسألته: «أيمكنني أن أرى زوجتك وأولادك الآن؟». فأجاب: «الحمد لله، من منا الأحقُّ بالشكوى؟». ثم قلتُ: «عشرون عاماً وأنا هنا، فتسألني عن زوجتي وأولادي؟»

الباحثة نوال: تكرم يا أستاذ، هذا أقل ما يمكنني تقديمه. يسعدني دائماً مساعدتك والوقوف إلى جانبك في أي وقت.

الأديب القاص (عقيل): "آسف" قال لي: "أنت تبدو هادئاً ومطمئناً". وأضاف كذلك: "سأهتم بصحتي، وقد قمْتُ بذلك بالفعل". فقلتُ له: "اسمح لي بسؤالٍ واحدٍ: زوجتك وأولادك ينتظرونك؟"، فأجابني: "عشرين عاماً".

الباحثة نوال: صح، في بعض الأحيان لا تعرف السبب.

الأديب القاص (عقيل): نعم، كما تعلمين، لقد طرحَت سؤالاً بشأن عملي في الدين؛ فقد كنتُ في حيرةٍ عندما قلتُ لي: لماذا يسأل الناس عن زوجتي وأولادي؟

الباحثة نوال: طرفة طرفة الله يعطيك العافية.

الأديب القاص (عقيل): أشكرك جزيل الشكر والله، أنا سعيدٌ جداً، وإذا احتجتِ إلى أيِّ شيءٍ فأنا هنا.

الباحثة نوال: طبعاً بحاجة لك، أريد أن أستاذذك: هل يمكننا أن نلتقي يوم السبت؟ أم أنك تفضّل دائماً هذه الأيام؟

الأديب القاص (عقيل): دوام أفضل.. أفضل. نعم. بالضبط إن شاء الله.

المقابلة 2

اسم المعدة (المُستضيف): الباحثة نوال ناجي

اسم المستضاف: فهد حسين

صلته بالكاتب: صديق الأديب القاص عبد القادر عقيل

نوع المقابلة: ورقية

الهدف: عرض (رؤية العالم) في منتج القاص عبد القادر عقيل من منظار الكاتب

فهد حسين



أولاً: رؤية العالم من خلال كتابات القاص عبد القادر عقيل.

السؤال الأول: ما مدى تأثير النشأة وأسلوب التعليم في رؤى وتصورات الناقد عبد

القادر عقيل؟

يبدو لي أن الكاتب عبد القادر عجيل مثله مثل كل الكتاب في البحرين وغيرها، كانوا متعلمين ومتقنين وواعين ولديهم مواهب متعددة؛ فضلاً عن تلك العلاقات الإنسانية والثقافية التي يتمتع بها الكاتب، بالإضافة إلى القراءات المتعددة في ثقافات الشعوب وحضاراتها، مما أعطاه كل هذا الإبداع السردى والثقافى، وفي الترجمة كذلك؛ بل إنه يعد واحداً من الكتاب المهمين في المشهد الثقافى البحريني، كما أن بيئته الخاصة كانت محاطة بالمعرفة والثقافة والكتابة، فلديه أكثر من أخ كان الإبداع ديدنهم في حياتهم.

السؤال الثاني: صف أثر المعتقدات السائدة في بيئة عبد القادر عجيل التي ساعدت في تكوين نمط التفكير لديه

الكاتب عبد القادر عجيل، ومنذ معرفتي به، ليس له معتقدات تختلف عن معتقدات الآخرين في البحرين؛ لكن ما كَوّن شخصيته هو العامل الثقافى في الأصل والأساس دون النظر الى أي تكوين غير الثقافة.

السؤال الثالث: كيف يهتم عبد القادر عجيل بأدق التفاصيل، خاصة فيما يتعلق بالقضايا الاجتماعية؟

من الطبيعي حين يكون الكاتب واعياً ومثقفاً ويملك الموهبة والمهارات والقدرات في التفكير والرؤية والطرح، فلا استغراب بالنسبة إليّ في كيفية معالجة المبدع عبد القادر عجيل لأية قضية اجتماعية أو إنسانية أو نفسية؛ بل لا يخلو أي عمل إبداعى أو ثقافى يخرج بقلمه من رؤية، أو يحمل بين طياته الفكر والثقافة.

السؤال الرابع: ما نظرة عبد القادر عجيل إلى السلطة الحاكمة من خلال إنتاجاته؟

مع تقديري للسؤال، فإنني أحيلك إلى قراءة أي عمل للأستاذ عبد القادر، وأنا متأكد تماماً من أنك لن تجدي أية علامة أو إشارة لهذا السؤال، فهو لم يكن ذا توجه سياسي أو أيديولوجي، أو ديني؛ بل هو كاتب يؤمن -كما أعتقد- بالثقافة التي ينهل منها، وهي الثقافة الوطنية المتشعبة، ومن منابع التراث الإنسانى، ومن الثقافات الإنسانية العربية والعالمية، كما أنه حين يكتب يعمل على خلق عالم جديد فني وجمالى لا يعنيه أبداً أي

انتماءات سياسية أو دينية أو مواقف من السلطات السياسية في أي مكان من الكرة الأرضية.

السؤال الخامس: كيف تصف تأثر عبد القادر عقييل بالصراعات القائمة في محيطه

العربي؟

دائمًا ما يعمل في كتاباته الإبداعية على بناء الشخصية ويتركها تصنع نفسها بنفسها، وتبني شخصيتها وتكوينها وفق سياقات ثقافية واجتماعية ونفسية، فهو ليس عالم اجتماع أو باحثًا نفسيًا أو مرشدًا دينيًا، هو كاتب ومبدع لا تعنيه الكتابة التوعوية أو الإرشادية والتوجيهية؛ بل الكتابات الإبداعية والفنية والجمالية التي تناقش الواقع في حضور الإنسان وتحولاته.

السؤال السادس: إلى أي مدى يمكن أن يعكس النمط الثقافي السائد داخل مجتمع عبد القادر عقييل على رؤيته للعالم من وجهة نظرك؟

أعتقد أن من خلال ما ذكرته في الإجابات السابقة ستجدون رؤية الكاتب وفكره وثقافته وتطلعه.

السؤال السابع: كيف تبدو أهمية الدين وأثره في المجتمع من وجهة نظر عبد القادر عقييل؟

هذا أمر لا يعنيه أبدًا، فهو ليس شيخًا أو مرشدًا دينيًا، ولا هو معني بمثل هذه الأمور، إنه كاتب خارج هذه الدائرة تمامًا، هو كاتب ومبدع وكاتب في الأدب والسرديات خاصة، وليس غير ذلك، وأتصور أنه يرى الدين خاصًا في علاقة الإنسان بخالقه، وليس لأي أحد -مهما كان- التدخل في هذه العلاقة.

ثانيًا: الجوانب النفسية من منتج القاص عبد القادر عقييل.

السؤال الأول: كيف يصف عبد القادر عقييل ذاته من خلال منتجه الأدبي؟

أي كاتب حينما يخطط لمشروع كتابي فإنه ينهل من مرجعيات متعددة بحسب الموضوع الذي يريده، وكما يقال في العموم، إن كل كاتب تجده في كتاباته بشكل مباشرة أو غير مباشر، والقارئ أو الدارس هو المعني بهذا الأمر، مع أن الباحث في الدراسات الحديثة لا ينبغي له البحث عن حضور الكاتب في النص، بل ما يعنيه النص وما يطرحه من قضايا، وكما قال ورلان بارت (موت المؤلف)؛ لهذا يُرجى منك أن تبحثي عن الكاتب إذا كان مهماً لك هذا حينما تتكبين على دراسة نتاجه.

السؤال الثاني: ما الصفات النفسية المائزة المستوحاة من كتابات القاص عبد القادر عقييل؟

في تقديري الناقص، أعدّ الكاتب عبد القادر عقييل من أهم الكتاب في البحرين الذين يملكون قدرة غير طبيعية على تفكيك حالة الشخصية السردية نفسياً، ويجعلها ليس أكثر من شخصية واحدة، وذلك وفقاً لمعطيات اجتماعية وثقافية وحياتية ونفسية، فبعض الكتاب يعينهم الجانب النفسي لشخصياتهم؛ لكنهم لا يدخلون في عمق هذه الحالات وتحولاتها والمواقف التي تمر بها كما يفعل المبدع عبد القادر عقييل، وهناك بحسب قراءاتي للتجربة السردية البحرينية اثنان معه؛ لكن لا يسع المجال لذكرهما هنا.

السؤال الثالث: تطفو عوامل نفسية متنوعة (كالتوتر، والمخاوف، والهوسات النفسية، وأحلام اليقظة) في كتابات الأدباء والنقاد. ما العوامل النفسية الطافية في إنتاجات عبد القادر عقييل وإسقاطاتها الجلية في أعماله، من العوامل النفسية التي يمكن تناولها في هذا الصدد؟

كل ما يرتبط بالأبعاد النفسية التي تتصل بالشخصيات التي يحركها نص الكاتب عبد القادر في كتاباته لها جانب من تلك الجوانب التي ذكرت، والتفصيل في هذا الأمر

يتطلب قراءة كل عمل بمفرده للوقوف على أي جانب نفسي جعله الكاتب من سمات هذه الشخصية أو تلك.

تحياتي

فهد حسين

المقابلة 3

اسم المعدة (المُستضيف): الباحثة نوال ناجي

اسم المستضاف: هشام عقيل

صلته بالكاتب: ابن الأديب القاص عبد القادر عقيل

نوع المقابلة: ورقية

الهدف: عرض (رؤى وتصورات الأديب القاص عبد القادر عقيل من منظور الكاتب هشام عقيل)



السؤال الأول: ما مدى تأثير النشأة وأسلوب التعليم في رؤى وتصورات الناقد عبد القادر عقيل؟

جَمِيعُ المشاهدِ النَّفْسِيَّةِ الَّتِي تَدُورُ حَوْلَهَا قِصَصُ عَبْدِ الْقَادِرِ عَقِيلٍ عَالِقَةٍ فِي الطَّفُولَةِ، وَبِكَلِمَاتٍ عِلْمِ النَّفْسِ: إِنَّهَا عَالِقَةٌ فِي مَرَاكِحِ مَا - قَبْلَ - أَوْدِييَّةِ. بِالتَّالِي، سَيَكُونُ عَلَيْنَا أَنْ نَفْتَرِضَ أَنَّ لِنَشْأَتِهِ أَثَرًا وَاضِحًا وَثَابِتًا لَمْ يَتَغَيَّرْ أَبَدًا، وَالْأَكْثَرُ مِنْ ذَلِكَ: لَا بُدَّ مِنْ أَنْ تَحْمِلَ هَذِهِ الْمَرَحَلَةُ شَيْئًا لَمْ يَسْتَطِعِ اللّاوِعِي الشَّخْصِي الْخَاصُّ بِعَبْدِ الْقَادِرِ عَقِيلٍ مِنْ حَلِّهِ بَعْدَ. الْآنَ لَسْنَا بِصَدَدِ الْإِجَابَةِ عَلَى الْأَسْبَابِ اللَّوَاعِيَةِ الَّتِي صَيَّرَتْ هَذَا الْحَلَّ مُسْتَحِيلًا، وَإِنَّمَا نَعْلَمُ يَقِينًا أَنَّهُ لَمْ يُحَلَّ بَعْدَ.

لَعَلَّ التَّجَرِبَةَ النَّفْسِيَّةَ لِلرَّايِ، فِي كُلِّ قِصَّةٍ، هِيَ التَّوَحُّدُ عُضْوِيًّا بِالْأَبِ وَالْأُمِّ، وَعَلَى هَذَا الْأَسَاسِ تَقُومُ كُلُّ قِصَصِهِ: الْعَالَمُ ذَاتُهُ يُحَاوِلُ أَنْ يَفْصِلَهُ عُضْوِيًّا عَنِ الْأُمِّ وَالْأَبِ. الْآنَ، لَيْسَ مِنَ الْمَهْمِ مَا إِذَا كُنَّا نَتَحَدَّثُ عَنِ وَالِدَيْنِ بَايُولُوجِيَيْنِ أَوْ فَعْلِيَيْنِ، وَإِنَّمَا عَنِ أَشْيَاءٍ مَجْسَدَةٍ لَّهُمَا. فَأَحْيَانًا الْأُمُّ تَكُونُ مِغَارَةً أَوْ كَهْفًا (كَمَا هُوَ الْحَالُ مَعَ "اثنَا عَشَرَ ذَنْبًا عَلَى مَائِدَتِي)، وَفِي الْغَالِبِ يَلْجَأُ الرَّايِ إِلَيْهَا فِي غِيَابِ الْأَبِ (أَي فِي حُضُورِ الْكَوَارِثِ وَمَا شَابَهُ ذَلِكَ مِنْ أَحْدَاثٍ). فِي أَحْيَانٍ أُخْرَى، يَكُونُ الْأَبُ إِلَهًا (فِي "رُؤْيِ الْجَالِسِ"، عَلَى الرَّغْمِ مِنْ أَنَّهُ كَانَ الْجَدَّ رَسْمِيًّا). هُنَا دَائِمًا مَا نَجِدُ فَرْقًا مَا بَيْنَ الْأَبِ مَا قَبْلَ - الْأَوْدِييِّ وَالْأَبِ الْأَوْدِييِّ.

لِنُلاحِظَ أَنَّ الْأَبَ الْأَوْدِييِّ دَائِمًا مَا يَظْهَرُ عَلَى نَحْوِ كَارِثِي، أَوْ وِبَاءٍ، أَوْ احْتِيَاكِ، أَوْ حَدَثٍ، وَلَا يُقَابِلُهُ أَبٌ أَوْدِييٌّ "صَالِحٌ"، وَإِنَّمَا الْأَبُ الْأَوْدِييُّ، بِكُلِّيَّتِهِ، مَرْفُوضٌ تَمَامًا. فَالْأَبُ بِوَصْفِهِ الْآخِرِ مَرْفُوضٌ، بَيْنَمَا الْأَبُ بِوَصْفِهِ الْأَوَّلِ، أَوْ أَحَدِ إِسْقَاطَاتِ الْأَوَّلِ، هُوَ الْمَقْبُولُ.

حِينَ كُنْتُ أَقْرَأُ قِصَصَ عَبْدِ الْقَادِرِ عَقِيلٍ كُنْتُ دَائِمًا أَتَسَاءَلُ: "أَيْنَ هِيَ الْأُمُّ؟"، "لِمَ دَوَّرَهَا صَيِّقٌ وَمَحْدُودٌ إِلَى هَذِهِ الدَّرَجَةِ؟". غَيْرَ الْآنَ أَعْتَقَدُ أَنَّهَا مَخْفِيَّةٌ لِأَنَّهُ -الرَّايِ- وَاحِدٌ مَعَهَا. فِي (أَيَّامِ يَوْسُفَ الْآخِرَةِ)، نَجِدُ خُدْعَةً نَصِيَّةً، إِذْ حِينَ يَعُودُ الْأَبُ مِنْ بَعْدِ غِيَابِهِ، يَعُودُ كَالْأَبِ مَا-قَبْلَ-الْأَوْدِييِّ؛ لِأَنَّ الرَّايِ، كَحَالِهِ فِي جَمِيعِ رَوَايَاتِ عَبْدِ الْقَادِرِ عَقِيلٍ، لَا يَسْتَطِيعُ أَنْ يَتَحَدَّثَ عَنِ الْأَبِ الْأَوْدِييِّ. إِنَّهُ لَا يَعُودُ إِلَّا بَعْدَ أَنْ يَمُوتَ جَمِيعُ إِخْوَانِهِ، وَتَمُوتُ أُمُّهُ الْأَوْدِييَّةُ كَذَلِكَ، وَيَبْقَى هُوَ وَأَبُوهُ وَالْعَالَمُ (أُمُّهُ) فِي وَحْدَةٍ أَبَدِيَّةٍ (الثَّلَاثُ الْأَصْلِيَّةِ). فِي الْعَادَةِ، يَبْدَأُ عَبْدِ الْقَادِرِ عَقِيلُ قِصَصَهُ وَهَذِهِ الْعَمَلِيَّةُ قَدْ أُنْجِزَتْ سَلَفًا، أَمَّا فِي (أَيَّامِ يَوْسُفَ الْآخِرَةِ)، فَإِنَّهُ يُرِينَا الْعَمَلِيَّةَ ذَاتَهَا عَلَى نَحْوِ ارْتِجَاعِي.

بِهَذَا الْمَعْنَى، لَا بُدَّ مِنْ أَنْ يَكُونَ لِنَشْأَتِهِ -وَبِالتَّحْدِيدِ- عِلَاقَتُهُ بِوَالِدَيْهِ - أَثَرٌ فَعْلِيٌّ وَدَائِمٌ فِي حَيَاتِهِ وَتَصَوُّرَاتِهِ.

السُّؤَالُ الثَّانِي: صَفِّ أَثَرَ الْمَعْتَقَدَاتِ السَّائِدَةِ فِي بَيْئَةِ عَبْدِ الْقَادِرِ عَقِيلِ الَّتِي سَاعَدَتْ فِي تَكْوِينِ نَمَطِ التَّفَكِيرِ لَدَيْهِ.

لَا أَعْتَقِدُ بِأَنَّ تِلْكَ الْمُعْتَقَدَاتِ شَكَّلَتْ الظَّرْفَ التَّصَوُّرِيَّ لِعَبْدِ الْقَادِرِ عَقِيلٍ؛ بَلْ أَقُولُ إِنَّهُ لَمْ يَتَغَيَّرْ أَبَدًا مُنْذُ الطَّفُولَةِ حَتَّى الْيَوْمِ. أَعْتَقِدُ بِأَنَّهُ تَعَامَلَ مَعَ تِلْكَ الْمُعْتَقَدَاتِ، وَمَا يَزَالُ يَتَعَامَلُ مَعَهَا كَذَلِكَ، بِوصفِهَا انطباعاتٍ، إِذْ مَا لَا يَسْتَطِيعُ الدَّخُولُ إِلَى عَالَمِهِ غَيْرَ مَقْبُولٍ، بِغَضِّ النَّظَرِ عَنِ الْبَرَاهِينِ وَالْقِيَاسَاتِ الْمُنْطَقِيَّةِ الَّتِي سَيُقَدِّمُهَا الْمَرَّةَ. فِي تَصَوُّرِي: بَيْنَمَا نَحْنُ نَعِيشُ الْعَالَمَ، وَنَتَعَطَّى مَعَ مَتَغَيِّرَاتِهِ، نَجِدُ عَبْدَ الْقَادِرِ عَقِيلَ يُرْغِمُ الْوَاقِعَ عَلَى أَنْ يَتَكَيَّفَ مَعَ انطباعاته. مِنْ دُونِ هَذَا الْمَبْدَأِ لَنْ يُوجَدَ النَّصُّ الْفَصَامِيُّ أَبَدًا أَنَا أَعْتَقِدُ بِأَنَّ الْعَالَمَ، فِي لَا وَعِي (وَرُبَّمَا وَعِيهِ) عَبْدُ الْقَادِرِ عَقِيلٍ، هُوَ جُزْءٌ عَضْوِيٍّ مِنْهُ، وَبِالتَّالِي الْوَاقِعُ وَاقِعٌ حِينَ تَتَوَافَقُ انطباعاته بِهَذِهِ الْقُوَى -نَحْنُ أَمَامَ حُلُولِيَّةٍ، وَلَكِنَهَا حُلُولِيَّةٌ شَخْصِيَّةٌ. فَلَا يُمَكِّنُنِي الْقَوْلُ إِنَّ الْقَوْمِيَّةَ، أَوِ الْاِشْتِرَاكِيَّةَ، أَوِ الْإِسْلَامَ، أَوِ الْحَرَكَةَ الْحَدَاثِيَّةَ، إِخ، قَدْ أَثَّرَتْ فِي نَفْسِي، وَعَقْلِ عَبْدِ الْقَادِرِ عَقِيلٍ، وَإِنَّمَا أَعْتَقِدُ بِأَنَّ مَطَالِبَهُ تَجَاهَ الْحَيَاةِ لَمْ تَتَغَيَّرْ مُنْذُ الطَّفُولَةِ، وَهَذِهِ الْمُعْتَقَدَاتِ شَكَّلَتْ الْأَرْضِيَّةَ الْاجْتِمَاعِيَّةَ لِتَبْلُورِ هَذِهِ الْمَطَالِبِ، وَلَيْسَ الْعَكْسُ.

هُوَ لَمْ يَسْمَحْ أَبَدًا لِهَذِهِ الْمُعْتَقَدَاتِ بِتَعْرِيفِهِ، وَتَحْدِيدِهِ، وَتَقْوِيمِهِ، وَلَيْسَ كَالْكَاتِبِ الْحَدَاثِيِّ الَّذِي يَرْفُضُ الْمُعْتَقَدَاتِ مِنْ أَجْلِ الذَّاتِ، أَوْ سَمَوِّهَا، وَإِنَّمَا لِأَنَّهُ هُوَ الْعَالَمَ، وَهَذِهِ الْمُعْتَقَدَاتُ دَخِيلَةٌ عَلَى عَالَمِهِ حَالِمًا يَكْفُرُ بِهَا، لَنْ تَبْقَى أَيُّ أَهَمِّيَّةٍ لَهَا عَلَى الْإِطْلَاقِ، تَمَامًا كَبَقَايَا الدِّينَاوُورَاتِ تَحْتَ الْأَرْضِ.

السؤال الثالث: كيف يهتم عبد القادر عَقِيلُ بِأَدَقِّ التَّفَاصِيلِ، خَاصَّةً فِيمَا يَتَعَلَّقُ بِالْقَضَايَا الْاجْتِمَاعِيَّةِ؟

كَكُلِّ كَاتِبٍ جَادٍ، نَجِدُ عَبْدَ الْقَادِرِ عَقِيلَ مُهْتَمًّا بِأَدَقِّ تَفَاصِيلِ الْحَيَاةِ الْاجْتِمَاعِيَّةِ، وَالْاِقْتِسَادِيَّةِ، وَالسِّيَاسِيَّةِ، وَالْمُنْجَزَاتِ الْعِلْمِيَّةِ، إِخ؛ لَكِنِّي أَقُولُ ثَانِيَّةً، أَوْ بِالْأَحْرَى أَتَكَهَّنُ، إِنَّ هَذِهِ التَّفَاصِيلَ تُسْتَقْبَلُ كَانْطِبَاعَاتٍ نَفْسِيَّةٍ، وَلَيْسَتْ كَحَقَائِقَ وَفَرَضِيَّاتٍ. ثَمَّةَ شَيْءٍ، لَا أَدْرِي مَا أَسْمِيهِ، فِي نَفْسِ عَبْدِ الْقَادِرِ عَقِيلٍ يَسْتَطِيعُ أَنْ يَقِيَسَ -نَفْسِيًّا- مَدَى صِحَّةِ الْفَرَضِيَّاتِ الْعِلْمِيَّةِ، وَمَدَى قُوَّةِ الْأَحْدَاثِ الْاجْتِمَاعِيَّةِ عُمُومًا. إِنَّهَا تَعْمَلُ كإِشَارَاتٍ، أَوْ مَوْشَرَاتٍ، وَتَسْتَطِيعُ أَنْ تَشْعُرَ بِالْحَدَثِ فِي تَفَاصِيلِهِ. الْأَدِيبُ، فِي تَصَوُّرِي، يَلْتَقِطُ "شُعُورَ" الْحَدَثِ، وَبَعْدَهَا تَتَقَادَمُ التَّفَاصِيلُ، لَا أَظُنُّ أَنَّ الْأَدْبَاءَ يَبْحَثُونَ قَبْلَ أَنْ تَأْتِيَهُمْ هَذِهِ الْقُدْرَةُ عَلَى فَهْمِ الشُّعُورِ ذَاتِهِ. إِنْ قُلْنَا لَهُ -عَلَى سَبِيلِ الْمَثَالِ- إِنَّ تَعْرِيفَ الْجَاذِبِيَّةِ هُوَ كَذَا وَكَذَا، سَنَجِدُ أَنَّ عَلَى هَذَا التَّعْرِيفِ أَنْ يُوَافِقَ انطباعاته النَّفْسِيَّةَ. أَنَا لَا أَتَحَدَّثُ عَنْ "أَهْوَائِهِ"، وَإِنَّمَا عَنْ الْاِنْطِبَاعَاتِ، كَانْطِبَاعِنَا حَوْلَ الْحَرِّ الْبَارِدِ، إِذْ نَحْنُ لَا نَعْلَمُ -بِالضَّبْطِ- أَيَّ الْأَعْصَابِ هِيَ الَّتِي تَقَعَلَتْ حِينَ شَعَرْنَا بِالْبَرْدِ، غَيْرَ أَنَّنا مُؤْمِنُونَ تَمَامًا بِأَنَّنَا نَشْعُرُ بِالْبَرْدِ.

السؤال الرابع: ما نظرة عبد القادر عَقِيلِ إِلَى السُّلْطَةِ الْحَاكِمَةِ مِنْ خِلَالِ إِنْتَاجَاتِهِ؟

تقدّم أنّ عبد القادر عقيل، في قصصه على الأقل، يرفض أن يقع تحت السلطة الأوديبيّة عموماً، ليس لأنّه كاتبٌ حداثيٌّ كما يُقال (كاتبٌ حداثيٌّ يؤمنُ بفردانيته أمامَ كلّ العالم)؛ وإنّما لأنّه لا يستطيع أن يدخلَ في عمليّة التّذويت (interpellation، كما وصّف لوي التوسير). وبالتالي من المستحيل أن نرى "نظرة" تجاه سلطةٍ بعينها، على الرّغم من أنّنا نرى "موقفاً" من كلّ سلطةٍ ممكنة: ليس لعبد القادر عقيل مدينةٌ فاضلة. كقول المسيح بن مريم "أعطوا لله حقّه، وأعطوا للقيصر حقّه" - هذا ليس موقفاً ثورياً، أو تمردياً، وإنّما هو موقع انعزاليّ. هذا واضحٌ مثلاً في (مساء البلورات)، حين انعزل الراوي بالأحداث السياسيّة حتّى نال كفايته، وهرب منها كليّاً في الجدار وعادَ طفلاً مرّة ثانية.

علينا أن نفكر جيّداً في مغزى الرّؤى الستة في (رؤى الجالس على عرش...)، خصوصاً حين نقرأ: ((كل المدن جاهلة، ضالة، فاسقة، كلها مدن الخسة والشقوة والندالة، كلها سائرة نحو الهلاك. من هذه المدن ستخرج البشارة.)) وبعدها. يقول الراوي: ((لِمَ لا أكون أنا البشارة؟)). الغريب في الأمر هو أنّه يقول إنّهُ البشارة؛ ولكن عن آيةٍ بشارةٍ نتحدّث؟ إنّها حرفياً تُطابقُ كلمةَ الإنجيل، وهي تعريبُ الكلمة الإغريقيّة "إيفانجيليون"، التي تعني البشارة. حسناً، ما الذي بَشَر به لوقا، ويوحنا، ومرقس، ومثّى، وبطرس، وبولص؟ بَشَرُوا بِقُدومِ المُخلّص؛ ولكن التّبشيرَ هنا يختلف في معناه، إنّهُ يُشيرُ إلى فكرةٍ إسميّة، وغنوصيّة، قديمة: تناسخُ المُبشّر من جسدٍ إلى آخر، لهذا السبب يُبشّرُ الراوي بنفسه وهو في موته، أي أنّه في جسده الحاليّ لن يكون التّبشير؛ ولكنه - على نحوٍ محض - هو التّبشير، فنجدّه يقول: "لقد حان الآن وقت موتي"، وبعدها يقول: ((ها أنا، صاحب العصر، العقل الأول، النور الشعشعاني، منبع الحلم، بحر العلم، كوكب الصبح المنير، الألف والياء، الأول والآخر، البداية والنهاية، آت سريعاً إلى الحياة)). إذا قارننا ذلك بـ "في البدء كان الكلمة، والكلمة عند الله" في (إنجيل يوحنا)، فلن نخطئ في فهم هذا النص؛ لهذا السبب، الرّؤى هي ستة فقط، والرّؤية السابعة هي مُجرّد وصيّة، أي أنّه في السابعة سيكون جسداً آخر، وهو آخرُ المُبشرين.

نجدُ أصلَ التّفريق بين المدينة الضّالة، والفاسقة، والجاهلة، والفاضلة عند الفارابي، وغالباً ما نجدُ - عند هذا التقليد - انتظاراً للمخلّص، وحين ينتظرُ النّاسُ المخلّصَ فإنّهم يعتزلون السياسة، ويتجاهلونّها حتّى يأتي المخلّص. اعتقد بأنّ هذا يُلخّصُ نظرتَهُ تجاه السّلاطات عموماً.

السؤال الخامس: كيف تصف تأثر عبد القادر عقيل بالصراعات القائمة في محيطه العربي؟

كُلِّ جيلُه في السّتينيات، عايشَ عبد القادر عقيل المدّ القوميّ العربيّ، مثلما عايشَ النّكسة. كما أنّه عاصرَ حركةَ التّحرّر الوطنيّ العربيّة والعالميّة، بصعودها وأفولها؛ لكن هل عايشها كأحداثٍ خارجةٍ عنه؟ على الإطلاق، عليك أن تقرأ (كف مريم) لترى أنّ الهذيان العربيّ هو هذيانه الشّخصيّ. "هل أنا عروبيّ بما فيه الكفاية لتكون القوميّة العربيّة واقعا؟"، ذلك هو السّؤال الفعليّ وراء الرواية. علينا ألاّ ننخدع بمظاهر النّص الفصاميّ، حين تظهر الحقيقة (الهزيمة العربيّة) فإنّ هذا لا يعني انقشاع الهذيان، أو بطلان الفصام، وإنّما يعني "تحوّلا فصاميا". حين تكتشف الأفعى أنّ جلدها القديم يتساقط، فهذا لا يعني أنّها اكتشفت حقيقةً تُبطل "أوهامها"، وإنّما هي تتحوّل وتتجدّد، وكذا هو "وهم" القوميّة العربيّة.

السؤال السادس: إلى أي مدى يمكن أن يعكس النمط الثقافي السائد داخل مجتمع عبد القادر عقيل على رويته للعالم من جهة نظرك؟

لا اعتقد بأنّ النمط الثقافيّ السائد في البحرين قد أثر في رويته للعالم، وذلك لسبب بسيط: لم يلعب هذا النمط الثقافيّ أيّ دورٍ في نشأته ولا طفولته. لا أتذكّر أنّ "البحر" و "النخلة" أيّ دورٍ حقيقيّ في رواياته، على سبيل المثال. لقد تأثر بمنتجات ثقافيّة أخرى أسهمت في تشكيل رويته، ولم تنتم إلى النمط الثقافيّ السائد في البحرين؛ بل كانت هامشيّة، أو مهمّشة. فمن لا يعرف شيئا عن (الشاهنامة)، والزرادشتيّة، والمانويّة، والصوفيّة، والغنوصيّة، والمسيحيّة، والإسماعيليّة، وأعني معرفة حقّة بها، لن يعرف ما الذي تتحدّث عنه رواياته، لذا يُسمّيها معظم النقاد الأدبيين في البحرين والخليج "رواياتٍ عجائبيّة".

السؤال السابع: كيف تبدو أهمية الدين وأثره في المجتمع من وجهة نظر عبد القادر عقيل؟

لن أبالغ في القول إذا قلت إنّ الدّين هو المحور الأساسيّ لجميع رواياته بلا استثناء. لنمسك عناوين بعضٍ من رواياته، ووجدناها ستشي بمدى أهميّة الدّين.

(رؤى الجالس على عرش قدامه بحر زجاج شبه البلور) العنوان بأكمله يُدكّرنا برؤى يوحنا. غير أنّ الكتاب بأكمله يُدكّرنا بسفر أخنوخ، أي لقاء النّبي أخنوخ (جدّ النّبي نوح) بنوح، وإعلامه بالخراب. كما نلتقي بمحاكاةٍ حرفيّةٍ للعقد الذي أبرمه الشّيطان مع الصّحاك العربيّ.

(أيام يوسف الأخيرة) - الرواية تُبدأ بالإشارة إلى النّبي يوسف وإخوانه.

(يوم آت كسارق في الليل) - العنوان هو اقتباسٌ من تنبؤ المسيح بن مريم في التّقليد المسيحيّ.

(اثنا عشر ذنبًا على مائدتني) - المائدة والرقم 12 يُذَكِّرُنَا بِالْعِشَاءِ الْآخِرِ لِلْمَسِيحِ. فِي الْقِصَّةِ الْأُولَى نَجِدُ إِشَارَاتٍ وَاضِحَةً لِلْمَرَاتِبِ الصُّوفِيَّةِ، وَأَلْوَانِ تِلْكَ الْمَرَاتِبِ. كَمَا أَنَّ الْإِشَارَاتِ إِلَى الطُّوفَانِ، وَأَهْلِ الْكَهْفِ، وَالْقِيَامَةِ نَرَاهَا وَاضِحَةً.

(كَفَّ مَرْيَمَ) - الْعُنْوَانُ وَاضِحٌ فِي إِشَارَتِهِ لِمَرْيَمِ الْعِذْرَاءِ أُمِّ الْمَسِيحِ.
حَالَمَا يَتَعَمَّقُ النَّاقدُ فِي كُلِّ رِوَايَةٍ، سَيَجِدُ أَنَّ أَثَرَ الدِّينِ لَا يَتَغَيَّرُ أَبَدًا.

هشام عقيل.

المراجع

أولاً: مدونة الدراسة

1. اثنا عشر ذنباً، قصص قصيرة، عبد القادر عجيل، المؤسسة العربية للدراسات ونشر، بيروت، ووزارة الإعلام بمملكة البحرين، 2006.
2. الشوكران، عبد القادر عجيل، المكتبة العامة بالبحرين، ط1، 1994.
3. ليلة البلور، عبد القادر عجيل، أفكار للثقافة والنشر، 2017.
4. يوم آت كسارق في الليل، قصص قصيرة، عبد القادر عجيل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2019.

ثانياً: المصادر والمراجع العربية:

1. القرآن الكريم
2. أمين، محمود: "العالم الرواية العربية بين زمنيتهما وزمننا"، مجلة فصول، القاهرة، مجلد 12، عدد 1، 1993.
3. أحمد، عدي جاسم: "أنماط الشخصية ودورها في البناء السردى"، دار غيداء، عمان، 2016.
4. إبراهيم، عبد الله: موسوعة السرد العربي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2008.
5. ابن ذريل، عدنان: "النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق"، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2000.
6. الأنطاكي، يوسف: "سوسيولوجية الأدب - الآليات الخلفية الإستمولوجية"، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة.
7. باكتير، علي أحمد: "وا إسلاماه"، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1990.
8. بحراوي، حسن: "بنية الشكل الروائي (الفضاء - الزمن - الشخصية)"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2009م.
9. بحراوي، حسن: "بنية النص الشكل الروائي: الفضاء - الزمن - الشخصية"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1990م.
10. برغوثي، عبد اللطيف: "حكايات جان من بني زيد"، جامعة بيرزيت، ط1، 1979.

11. بدران، محمد أبو الفضل: "أدبيات الكرامة الصوفية - دراسة في الشكل والمضمون"، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ط1، 2002.
12. بنكراد، سعيد: "السيمائيات - مفاهيمها وتطبيقاتها"، ط5، منشورات الزمن، الرباط - المغرب، 2003.
13. بنكراد، سعيد: "السيمائيات السردية - مدخل نظري"، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2001.
14. بو شعير، الرشيد: "هواجس الرواية الخليجية"، كتاب دبي الثقافية، منشورات دار الصدى، دبي، الإمارات العربية المتحدة، ديسمبر 2012م، ص12.
15. بو عزة، محمد: "تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)"، دار الأمان، الرباط، ط1، 2010م.
16. بورايو، عبد الحميد: "الحكايات الخرافية للمغرب العربي - دراسة تحليلية في 'معنى المعنى' لمجموعة من الحكايات"، ط1، بيروت: دار الطليعة، 1992.
17. - (التفسير الميسر لسورة ق في مصحف القرآن الكريم، رواية ورش عن نافع).
18. الحجمري، عبد الفتاح: "عتبات النص"، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996.
19. الحديدي، عبد اللطيف السيد: "الفن القصصي في ضوء النقد الأدبي"، دار المعرفة، القاهرة - مصر، ط1، 1996.
20. حسن، جعفر و مجموعة مؤلفين: قراءات في تجربة عبد القادر عجيل السردية، مطبعة تدوين، مملكة البحرين، الطبعة 1، 2019.
21. الحلالي، صبحية خليفة: "دلالة البنية المكانية والزمانية في رواية عودة الثعبان"، مجلة القرطاس، عدد 17، 2020.
22. حليفي، شعيب: "بنيات العجائبي في الرواية العربية"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج16، ع، 1997.
23. حليفي، شعيب: "هوية العلامات (في العتبات وبناء التأويل)"، دار الثقافة، الدار البيضاء، 2005.
24. حليفي، شعيب: "شعرية الرواية الفانتاستيكية"، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة - مصر، ط1، 1977.
25. حليفي، شعيب: "الرحلة في الأدب العربي"، دار رؤية للنشر، القاهرة، 2006.

26. حمداوي، جميل: "الرواية العربية الفانطاسيكية"، الحوار المتمدن، المغرب، 2006.
27. خور رشيد، فاروق: "أديب الأسطورة عند العرب"، ط1، المجلس الوطني للثقافة والفنون والإبداع، الكويت، 1978م.
28. الرويلي، ميجان وسعد البازعي: "دليل الناقد الأدبي"، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 2000.
29. السادة، مي: السرد العجائبي في الرواية الخليجية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت - لبنان، سنة 2014، ط:1
30. الساعاتي، سامية حسن: "الثقافة والشخصية - بحث في علم الاجتماع الثقافي"، ط2، دار النهضة العربية، بيروت، 1983.
31. سلامة، محمد علي: "الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الرؤيوي عند نجيب محفوظ"، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية - مصر، د.ط.
32. السرغيني، محمد: محاضرات في السيميولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1987.
33. الشاروني، يوسف: "القصة القصيرة نظرياً وتطبيقاً"، كتاب الهلال، مصر، 1977م، ص7.
34. الشحاري، عبد الله بن سعيد: "منتهى السؤال على وسائل الوصول إلى شمائل الرسول"، دار المنهاج، جدة، ط3، 2005، ج4.
35. صالح، نضال: "النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة"، اتحاد كتاب العرب، الجزائر، 2010م.
36. صدار، نور الدين: "البنوية التكوينية في المقاربات النقدية العربية المعاصرة"، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد - الأردن، ط1، 2018.
37. الطبري: "تفسير الطبري"، ج10.
38. العابد، عبد المجيد: "مباحث في السيميائيات"، ط5، دار القرويين للطباعة، الدار البيضاء - المغرب.
39. عالمي، سعاد: "مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري"، إفريقيا الشرق، المغرب، 2004.
40. العاني، شجاع مسلم: "البناء الفني في الرواية العربية في العراق (الوصف وبناء المكان)"، دار الشؤون الثقافية العامة، 2000، ط1.

41. عصفور، جابر: "نظريات المعاصرة"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.
42. عقيل، عبد القادر ومجموعة مؤلفين: "دراسات في أدب البحرين - قراءات في تجربة عبد القادر عقيل السردية"، إدارة المكتبات العامة.
43. علام، حسين: "العجائبية في الأدب من منظور شعرية السرد"، الدار العربية للعلوم.
44. علي، فؤاد حسنين: "قصصنا الشعبي"، ط1، دار الفكر العربي، القاهرة، 1974.
45. العمامي، محمد نجيب: "الذاتية في الخطاب السردي (الإدراك والسجل والحجاج)"، دار محمد علي الحامي، ط1، ص12.
46. العنزي، نورة: "العجائبي في الرواية العربية"، المركز الثقافي العربي، الرياض، ط1، 2011م.
47. العيد، يمنى: "السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي"، دار الفارابي، بيروت، 1990.
48. غلوم، إبراهيم: دراسات نقدية في القصة القصيرة، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت - لبنان، سنة 1988، ط:1
49. فاسي، مصطفى: "بناء الشخصية في حكاية عبود والجمام والجبلي"، مقارنة في السرديات، منشورات الأوراس، الجزائر، 2007م.
50. فزاري، أمينة: "سيمائية الشخصية في تغريبة بني هلال"، دار الكتاب الحديث، الجزائر، د.ط، 2012.
51. فوغالي، باديس: "الزمان والمكان في الشعر الجاهلي"، عالم الكتب الحديث، إربد - الأردن، ط1، 2008م.
52. القاضي، عبد المنعم زكريا: "البنية السردية في الرواية - دراسة في ثلاثية خيرى شلبي"، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، 2009-2010.
53. القزويني، زكريا بن محمد: "عجائب المخلوقات والحيوانات وغرائب الموجودات"، ط1، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، 2000م، ص10.
54. كحلوش، فتيحة: "بلاغة المكان (قراءة في مكانية النص الشعري)"، ط1، مؤسسة الانتشار العربي، 2008.
55. الكعبي، ضياء: "السرد العربي القديم: الأنساق الثقافية وإشكاليات التأويل"، دار قانصوه للتجارة والنشر، بيروت، 2015م.

56. كليطو، عبد الفتاح: "الأدب والغربة"، دار الطليعة، بيروت، 1992.
57. لحداني، حميد: "بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي"، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1993م.
58. الماكري، محمد: "الشكل والخطاب - مدخل لتحليل ظاهراتي"، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991.
59. المؤذن، أحمد: شهية السرد الخليجي - قراءات في القصة القصيرة والرواية، فراديس للنشر والتوزيع، ط1، 2016.
60. مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية - بحث في تقنيات السرد، دار علم المعرفة، الكويت، 1998.
61. مرسلي، دليلة وأخريات: "مدخل إلى التحليل البنيوي للنصوص"، دار الحداثة، ط1، 1985.
62. مفتاح، محمد: "دينامية النص"، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990م.
63. المؤذن، أحمد: "شهية السرد الخليجي (قراءات في القصة القصيرة والرواية)"، فراديس للنشر والتوزيع، ط1، 2006.
64. مويفن، المصطفى: "بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة"، دار الحوار، اللاذقية، 2005.
65. نجمي، حسن: "شعرية الفضاء السردى (المتخيل والهوية في الرواية العربية)"، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان، ط1، 2000.
66. النسفي، عبد الله بن أحمد بن محمود: "تفسير النسفي (مدارك التنزيل وحقائق التأويل)"، تحقيق: يوسف علي بديوي، دار الكلم الطيب، ط1، بيروت، 1419هـ — / 1998، ج3.
67. النصير، ياسين: "الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي"، دار نينوى، دمشق، الطبعة 3، 2009.
68. النعيمي، فيصل غازي: "العلامة والرواية - دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمن منيف"، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان - الأردن، ط1، 2009-2010.
69. نوسى، عبد المجيد: "التحليل السيميائي للخطاب الروائي - البنيات الخطابية، التركيب، الدلالة"، دار المعرفة، 2002.
70. مبارك، حنون: "دروس في السيميائيات"، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1987.

71. السريغيني، محمد: "محاضرات في السيميولوجيا"، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1987.
72. قاسم، محمود: "الخيال العلمي في أدب القرن العشرين"، الدار العربية للكتاب، تونس، 1993.
73. القشيري، عبد الكريم: "الرسالة القشيرية"، تحقيق عبد الحليم محمود، دار المعارف، القاهرة، ج2.
74. نوسي، عبد المجيد: "التحليل السيميائي للخطاب الروائي - البنيات الخطابية، التركيب، الدلالة"، الدار البيضاء: شركة النشر والتوزيع، المدارس، ط1، 2002.
75. زعيتر، حمادة تركي: "جماليات المكان في الشعر العباسي"، دار الرضوان للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2003.
76. الضبع، مصطفى: "استراتيجية المكان"، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 1998م.
77. قسومة، صادق: "طرائق تحليل القصة"، دار الجنوب للنشر، تونس، الطبعة والسنة غير محددة.
78. فاسي، مصطفى: "بناء الشخصية في حكاية عبدو والجماجم والجل: مقاربة في السرديات"، منشورات الأوراس، الجزائر، ط1، 2007.
79. فزاري، أمينة: "سيميائية الشخصية في تغريبة بني هلال"، دار الكتاب الحديث، الجزائر، ط1، 2012.
80. قسوم، عبد الرزاق: "عبد الرحمن الثعالبي والتصوف"، سلسلة الدراسات الكبرى، الجزائر: الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1978.
81. نوسي، عبد المجيد: "التحليل السيميائي للخطاب الروائي - البنيات الخطابية، التركيب، الدلالة"، الدار البيضاء: شركة النشر والتوزيع، المدارس، ط1، 2002.
82. يحيى، عبير خالد: "تحليل نقدي في أدب الفانتازيا والخيال العلمي"، دار المفكر العربي، القاهرة، الطبعة 1، 2020.
83. يقطين، سعيد: "انفتاح النص الروائي"، بيروت: المركز الثقافي العربي، ط2، 2001.
84. يقطين، سعيد: "السرديات والتحليل السردى (الشكل والدلالة)"، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2012، ص166.
85. يقطين، سعيد: "تحليل الخطاب الروائي (الزمن - السرد - التبئير)"، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط4، 2004م.

ثالثاً: المصادر والمراجع المترجمة

1. ألبيريس، ر. م.: تاريخ الرواية الحديثة. ترجمة جورج سالم. باريس: منشورات عويدات، 1982.
2. أوسبنسكي، ب. س.: شعرية التأليف. ترجمة سعيد الغانمي وناصر جعو. القاهرة: المشروع القومي للترجمة، 1998.
3. باشلار، غاستون: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، ط3، 1987م
4. بروب، فلاديمير: مورفولوجية الخرافة. ترجمة إبراهيم الخطيب. الرباط - المغرب: الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط1، 1986، ص33.
5. بورتو، ميشيل: بحوث في الرواية الجديدة. ترجمة فريد أنطونيوس. بيروت - لبنان: منشورات عويدات، ط3، 1986.
5. تودوروف، ترفيتان: مدخل إلى الأدب العجائبي. ترجمة أنطوان أبو زيد. بيروت: المنظمة العربية للترجمة، 2008.
6. تودوروف، ترفيتان: مدخل إلى الأدب الغرائبي. ترجمة منذر عياشي. حمص: دار الذاكرة، 1990.
7. تودوروف، تودوروف: نظرية المنهج الشكلي - نصوص الشكلايين الروس. ترجمة إبراهيم الخطيب. بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، 1982، ص41.
8. تودوروف: الشعرية. ترجمة شكري المبحوث ورجاء بن سلامة. الجزائر: منشورات الأنيس.
9. دولودال، جيرال: السيميائيات أو نظرية العلامات. ترجمة عبد الرحمن بو علي. سوريا: دار الحوار، ط1، 2004.
10. شولز، روبرت: السيمياء والتأويل. ترجمة سعيد الغامدي. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1994.
11. غودين، رينيه: القصة القصيرة الفرنسيّة. ترجمة محمد نديم خشبة. دمشق، سوريا: دار فصلت، 1995.
12. غريماس، أ. ج.: سيميائيات السرد. ترجمة عبد المجيد نوسي. بيروت: المركز الثقافي العربي.

13. فيدلسون، تشارلز: الرمزية والأدب الأمريكي. ترجمة هاني الراهب. دمشق، سوريا: وزارة الثقافة، 1987.
14. كورتيس، جوزيف: مدخل إلى السيميائية والخطابية. ترجمة جمال خضري. الجزائر: منشورات الاختلاف، 2007.
15. لوتمان، يوري: مشكلة المكان الفني. ترجمة سيزا قاسم. المغرب، الدار البيضاء: عيون المقالات، ط2، 1988.
16. لوتمان، يوري: المكان ودلالاته في مقدّماتها لمشكلة المكان الفني. ترجمة سيزا قاسم. المغرب، الدار البيضاء: عيون المقالات، ط2، 1988.
17. ولسون، كولن: الإنسان وقواه الخفية. ترجمة سامي خشبة. بيروت: دار الآداب، 1987.

رابعاً: المعاجم

1. ابن فارس: معجم مقاييس اللغة. تحقيق: عبد السلام هارون. بيروت، لبنان: دار الفكر، 1979.
2. ابن منظور، محمد بن مكرم الأنصاري: لسان العرب. بيروت، لبنان: دار صادر، ط3، 1993.
3. حجازي، سمير: معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة. بيروت، لبنان: دار الراتب الجامعية.
4. الزيّات، أحمد حسن، أحمد عبد القادر، محمد علي النجار، إبراهيم مصطفى: المعجم الوسيط، ج1. القاهرة، مصر: مطبعة مصر، د.ط، 1960.
5. السامرائي، إبراهيم، مهدي المخزومي: معجم العين، لأبي عبد الرحمن الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت175هـ). بيروت، لبنان: دار ومكتبة الهلال، 1980.
6. سيرنج، فيليب، ترجمة: عبد الهادي عباس: معجم الرموز في الفن - الأديان - الحياة. دمشق، سوريا: دار دمشق للنشر، 1990.
7. صليبا، جميل: المعجم الفلسفي (عربي، فرنسي، إنجليزي، لاتيني)، ج1. بيروت، لبنان: دار الكتاب اللبناني، د.ط، 1994.
8. علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية. بيروت، لبنان: دار الكتاب اللبناني، ط1، 1985.

9. الفيومي المقري، أحمد بن محمد بن علي: المصباح المنير، مادة (م.ك.ن). بيروت، لبنان: مكتبة لبنان، ط1، 1987.
10. فتحي، إبراهيم: معجم المصطلحات الأدبية. تونس: المؤسسة العربية للناشرين، 1986.
11. القاضي، محمد، محمد الخبو وآخرون: معجم السرديات. تونس: دار محمد علي للنشر، 2002.
12. معجم مقاييس اللغة، لابن فارس (ت395هـ—)، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر، بيروت، 1979م.

خامساً: الدوريات والدراسات الجامعية

أ. الدوريات

11. أحمد، محمد: "عتبات النص: البنية والدلالة في رواية 'غاردينا'". مجلة الإيضاح، المجلد 2، العدد 36، 2018.
1. أمين، محمود: "العالم الرواية العربية بين زمنيها وزمننا"، مجلة فصول، القاهرة، مجلد 12، عدد 1، 1993، ص1-52.
2. الإسماعيل، زينب: الأدب الشعبي الخليجي - موروث متناقل ومتصل بالواقع. جريدة أخبار الخليج، البحرين، عدد 26 إبريل 2023.
3. الربيعي، إسماعيل نوري: "حول مفهوم رؤية العالم". مجلة إيلاف، العدد 8674، الجمعة 24 يناير 2025.
4. بوعزة، الطيب: "مفهوم الرؤية إلى العالم بوصفه أداة إجرائية لقراءة تاريخ الفكر الفلسفي". مجلة تبين للدراسات الفكرية والثقافية، بيروت، المجلد 2، العدد 08، دراسات وأبحاث، فيفري 2014، ص25.
5. بو عزة، محمد: "من النص إلى العنوان". مجلة علامات النقد، مجلد 14، عدد 53، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 2004م.

6. بوطيب، عبد العالي: "غريماس والسيمائيات السردية". مجلة علامات في النقد، السعودية، الجزء 44، المجلد 6.
7. جاد، تغريد حسن: "الأبعاد العجائبية والغرائبية في الرواية النسوية - رواية 'سهرة تنكريه للموتى' لغادة السمان نموذجاً". مجلة كلية الآداب، جامعة بورسعيد، المقال 4، المجلد 20، 2022.
8. حورية، كريدات: "الاشتغال الدلالي للعلامة في الدرس السيميولوجي". مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، 2021، مج 13، ع 1.
9. حمداوي، جميل: "مناهج النقد العربي الحديث والمعاصر". إصدارات نادي القصيم الأدبي، السعودية، 2009.
10. حمداوي، جميل: «السيميوطيقا والعنونة». مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت، العدد الصادر يناير-مارس 1997.
11. رحاب، صبرا: "البنوية التكوينية وقراءة النص الأدبي". مجلة أوراق ثقافية، العدد 4، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، لبنان - بيروت، نوفمبر 2019.
12. رندي، محمد: "تجليات البنوية التكوينية في النقد المغاربي وإجراءاتها التطبيقية". مجلة دراسات معاصرة، المجلد 2، العدد 2، منشورات مخبر الدراسات النقدية والأدبية المعاصرة، المركز الجامعي الوشريسي، تسمسليت - الجزائر، جويلية 2018.
13. شهابه، زينب، ومحمد بشير: "السرد العجائبي بين الموروث العربي والغربي - دراسة وتحليل لبنية النص". مجلة لغة كلام، ج 7، ع 1، 2021، جامعة وهران، الجزائر.
14. شويش، مريم: "البنوية التكوينية وإشكالية المنهج في المنجز النقدي الجزائري المعاصر". مجلة قراءات، المجلد 9، منشورات كلية الآداب واللغات، جامعة مصطفى إسطنبولي - معسكر، جوان 2020.
15. عبد الرحمن، بوعلي: "البنوية التكوينية من خلال نماذج نقدية عربية". مجلة فصل الخطاب، المجلد 8، العدد 29، مخبر الخطاب الحجاجي، جامعة ابن خلدون - تيارت، مارس 2020.
16. عروي، محمد إقبال: "السيمائيات وتحليلها لظاهرة الترادف في اللغة والتفسير". مجلة عالم الفكر، الكويت، مج 24، ع 3، 1996.
17. قادة، عقاق: "المرجعية الشكلانية للسيمائيات السردية: المنطلقات والآفاق". مجلة الترجمة واللغات، المجلد 3، العدد 1، الجزائر، 2004، ص 80-81.
18. هيندلس، ر.: "مفهوم النظرة إلى العالم وقيمتها في نظرية الأدب". مجلة آفاق، عدد 10، سنة 1982، الرباط.

19. يوسف، عبد الفتاح أحمد: سيميائيات العزلة وتحليل الخطاب: رسالة (حي بن يقظان) لابن الطفيل أنموذجًا، جامعة الملك سعود، -Semat.Vol1No1,115- 143(May2013)
- ب: الرسائل الجامعية (الأطروحات):
1. أنيسة الحاج: الاتجاه الاجتماعي في النقد الروائي في المغرب العربي (دراسة في نقد النقد)، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، تخصص نقد حديث ومعاصر، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، 2015-2016.
2. دنيا درامية: العجائبية في رواية "سرداق الحلم والفجيرة" لعز الدين جلاوي، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة 8 ماي 1945 - قالمة، الجزائر، 2020.
3. طراد شهرة بوبقية: الأبعاد السياسية والاجتماعية في الرواية العربية، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير، تخصص أدب عربي حديث، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة العربي بن مهيدي - أم البواقي، 1438هـ / 2017م.
4. فضية بودويجه: تجليات العجائبية في الرواية العربية - رواية التبر ونزيف الحجر لإبراهيم الكوني نموذجًا، جامعة عبد الرحمن ميرة - الجزائر، 2022.

سادسًا: ملحق المقابلات

1: المقابلات المرئية

(دراسة عجائبية من منتج القاص عبد القادر عقيل) مع الأديب القاص عبد القادر عقيل.

2: المقابلات الورقية

- أ: عرض (رؤية العالم) في منتج القاص عبد القادر عقيل من منظور الكاتب فهد حسين
- ب: عرض (رؤى وتصورات الأديب القاص عبد القادر عقيل من منظور الكاتب هشام عقيل)

Abstract

This study explores the concept of the marvellous narrative discourse through the literary works of the Bahraini short story writer *Abdul Qader Aqeel*, from both theoretical and applied perspectives. The theoretical dimension investigates the meaning and implications of *the marvellous* in modern literary criticism, while also referring to its presence and significance in the history of classical Arabic literature. The study further outlines the features of the rootedness of the marvellous in Gulf literature and its development into its current form.

The applied section analyzes the marvellous narrative discourse in the works of *Abdul Qader Aqeel* by employing the semiotic method, particularly Greimas's Semiotic Square, aiming to identify the components, domains, and mechanisms of marvellous narration.

The study is structured as follows: an introduction, a preface, three main chapters, a conclusion, and appendices. In the preface, the study defines the concept of the marvellous, the critical dimensions of the term in contemporary literary theory, its conditions, and the linguistic and technical definitions of the novel. It also highlights the core elements contributing to the construction of the marvellous and its discourse.

Chapter One is dedicated to examining the Gulf marvellous, discussing its main features and the concepts surrounding it, such as folk tales, popular imagination, the miracles of saints, and myth. The second part of this chapter introduces the author *Abdul Qader Aqeel* and provides a brief overview of the texts under investigation.

Chapter Two investigates *the semiotics of the marvellous* in Aqeel's works through a semiotic reading of selected texts, employing Greimas's Semiotic Square to uncover key semiotic dimensions within the marvellous narrative discourse.

Chapter Three consists of two sections. The first examines the main features of marvellous narrative discourse in Aqeel's works, focusing on aspects such as marvellous space, characters, and focalization. The second section discusses the author's *worldview* as revealed through his narrative texts.

The key findings of the study include:

1. The articulation of marvellous narrative discourse and the identification of its central features in Gulf literature.
2. The successful application of Greimasian semiotics as an effective method for analyzing the characteristics of marvellous narration.
3. The extraction of significant intellectual and cultural insights from Aqeel's marvellous narrative discourse and his worldview, which offer critical reflections on issues surrounding contemporary human experience.

University of Bahrain

College of Arts



**Department of Arabic
Language and Islamic
Studies**

**The Marvellous Narrative Discourse in the
Works of Abdul Qader Aqeel**
(A Semiotic-Narrative Study)

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the
Master's Degree in Arabic Language and Literature

Submitted by

Nawal Naji Yousif

Supervised by

Dr. Diyaa Abdullah Al-Kaabi

Associate Professor of Narrative Studies and Modern Literary Criticism
University of Bahrain

Kingdom of Bahrain

2024 / 2025