

جامعة البحرين

قسم اللغة العربية
والدراسات الإسلامية



كلية الآداب

توظيف السرد العجائبي في المحكي الروائي نماذج من الرواية الخليجية

رسالة مقدمة كجزء من متطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

إعداد

مي يوسف إبراهيم السادة

بكالوريوس آداب، جامعة البحرين، البحرين، 1999م

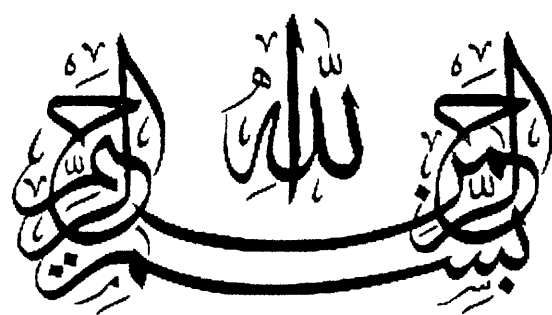
إشراف

الدكتور عبدالقادر حبيب فيدوح

جامعة البحرين

مملكة البحرين

مايو 2013 م



مقدمة

مقدمة

لقد تطورت الدراسات والبحوث المنصبة في مجال الدراسات الأدبية بشكل عام، فمنها ما كان متعلقاً بتطور المناهج العلمية الحديثة (كالتفكيكية، والسيميائية، والتأويلية.... إلخ)، ومنها ما كان مواكباً لمسيرة التطور العلمي في جميع المجالات المعرفية.

وفي السياق نفسه، شهدت الدراسات الأدبية العربية تطوراً كبيراً وبشكل ملحوظ، ولافت للنظر. فبعد ثورة الشعر الحديث ظهرت قصيدة النثر، وخلقت حضوراً مهماً في الساحة الأدبية، أتبعها حضور كاسح للرواية بعد مرحلة من التأسيس والبناء، لتحظى الرواية بمنزلة القمة والمرتبة الأكثر قبولاً في الأجناس الأدبية. ولعل من أسباب ذلك أنها تطوي تحت جناحها الرسائل، والمذكرات، والسير الذاتية، والحوارات المسرحية، بل وحتى النصوص الشعرية والنثرية.

ومن هذا المنطلق امتلكت الرواية القدرة على التعبير عن إرهاصات المبدع، وشكل هذا الامتلاك مكسباً كبيراً لانتشارها على الصعيد الأدبي العام. وتجدر الإشارة إلى أن الرواية لا تستطيع أن تكون بمعزل عما كان يحدث في الساحة المعرفية بشكل عام، فقد تأثرت بالثورة العلمية في شتى المجالات، وبكل ما هو جديد على كل الأصعدة. لذا؛ فقد تأثر الكاتب تبعاً بهذه الأجواء، فأصبح يستوحي ثيماته من كل ما حوله، سواء أكانت صرعات حديثة أم قديمة. منسياً، حيث ظهر في حلة جديدة.

ومن هنا، كان الحضور العجائبي في الرواية . بشكل أخص . رافداً من روافد هذا التطور، وعلى الرغم من ذلك، يحاول هذا البحث أن يستقصي عما إذا كانت العجائية نزعة جديدة في الأدب الروائي أم إحياء لفن قديم؟

وفي هذا الجزء من العالم . المائل في المشرق العربي . الذي نحيا فيه لا نستطيع أن نوقن عن تبني موجة التأثير بكل ما هو جديد، فحينما بزغ نجم العجائية في الساحة الأدبية العالمية بشكل عام، وفي أمريكا اللاتينية بشكل خاص، امتد هذا الأثر إلى

منطقتنا العربية. فكل ما يحدث في الشرق هو صدى واضح لكل ما يحدث في الغرب، وإن شئت بعض الأمثلة حينما يتم ربط هذه الظواهر بمخزون الموروث الثقافي/ السردى العربي، بل وحتى في الأعمال الأدبية الراهنة كبعض الأعمال العجائبية في أدب نجيب محفوظ مثل "الحرافيش"، و"أولاد حارتنا".

لقد أوعز بعض المهتمين النزوح إلى العجائبية من حيث كونها ردة فعل قوية لعملية الأدب وسيطرة العقل في بداية القرن العشرين، والتي كانت هي بدورها ردة فعل تعبر عن رفضها لسلطة الكنيسة وعصور الظلام التي سادت في ذلك الوقت. ورغم كل ذلك، فقد ظلت العوالم السحرية حاضرة بشكل أو بآخر، في ثقافة الفولكلور، وفي الموروث الشعبي، وفي طقوس السحر، والرقى والتعاويذ. فهي ضاربة بجذورها في ثقافة الماضي منذ أيام العصر الوسيط، بل وقبل ذلك أيضاً.

وحينما كان ظهور الأدب العجائبي ردة فعل واضحة لما يحدث في الساحة الأدبية العالمية، استدعى هذا وقفة متأنية لكيفية ظهور الأدب العجائبي في الغرب والظروف المحيطة بظهوره، وهذا ما سيأتي تفصيله لاحقاً.

هذه الثورة العارمة التي طغت على كل ما حولها، وكان لها بصمة واضحة في نفوس الغبار عن جنس قديم/جديد، لتحبيه مرة أخرى، وتجعله جنساً يستحق الدراسة والبحث. إنه جنس يستخدمه المبدع؛ ليعبر من خلاله عن رفضه للواقع المعاش، كونه يرفض الصور السطحية والفضاءات البسيطة، ليعدّ الكائن البشري هو العجيب في حد ذاته. عجيب في علاقته بالكون، بما يحمل من تناقضات وأسئلة لا أجوبة لها، تقلق هاجسه، وتقض مضجعه، وهي صادرة من روح قلقة معذبة، وعاجزة عن حل إشكالية هذا الكون الملغز.

وقد يكون ظهور الأدب العجائبي في الوقت الحاضر انعكاساً للواقع المعاش، المتسم بالفوضى، والتمزق، والشتات، هذه الفوضى التي تسبب إحساساً بالغرابة والاستكار، حيث العجائبي يطرح نفسه كمقوِّض للمنظمات لا بان 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 صلح، فهو في حالة من العراء والتأزم مع هذا المجتمع، لذلك يسعى إلى تغييره ومحاولة تكسير كل ما هو ثابت ومألوف فيه.

وحينما يوظف الروائي العجائبية في عمله، فهو يوظفها عن قصدية وعمد، بغية التشديد وتأكيد فوضوية عالمه المعاش، ورغبته الشديدة في تحطيم هذا العالم. هذا الواقع الذي لولاه لما كان هناك رغبة وسعي إلى خلق عالم آخر.

وبالنسبة إلى الرواية العربية فالأمر غير مقصور كونه قد تأثر بما يحدث في الغرب، حيث يصعب الإقرار بذلك حينما تستوقفنا الخلفيات المتعددة في الموروث العربي، والتي قد تعد البذور الأولى لتكوين الأدب العجائبي، لهذا كانت ظروف ولادة العجيب العربي. فنحن نجد الروائي العربي يتجاوز أنساق العجائبية الموجودة في نصوص التراث ليشكل عجائبية جديدة في أعماله، ويتمرد على واقعه المرير، ساخطاً على كل مظاهر الفساد، والظلم، والتفسخ والانحلال. ومن الجدير بالذكر أن أغلب الأعمال الروائية العربية جاءت لأجل هذا الغرض على اختلاف الألقعة والمسميات.

ومن هذا المنطلق، تبدو النقطة المحورية في العجائبية هي الوقوف على الخارق العجيب من الأمور، لكن على الرغم من ذلك، أ ليست هذه الحياة عجائبية في حد ذاتها؟ أ ليس الوجود سؤالاً عجيباً يرفض الإفصاح عن نفسه؟ لقد حاول نجيب محفوظ أن يجيب عن الأسئلة الكونية الوجودية التي أثارت قلقه، وسببت له هاجساً روحياً من خلال توظيفه هذه العجائبية في "أولاد حارتنا"، و"الحرافيش"، و"ليالي ألف ليلة". إلا أن محاولاته باءت بالفشل، فلا هو وجد الإجابة عن هذه الأسئلة، ولا تلاشت حيرته وهواجسه، فيكون هو العجيب في حد ذاته بكل ما حوله من إشكاليات وغوامض. فمن خلال هذا الجنس الأدبي، يتمكن من الشطح بخياله الخصب إلى ما وراء الحدود؛ ليسافر إلى أبعاد مستقبلية، أو على العكس من ذلك يعود إلى الوراء ليسبر أغوار حكايا الجدات وخرافاتهن؛ ليقول من خلالها ما لا يقال في عالم المعقول، وقد يوظف هذه الشطحات العجيبة ليلبور فلسفة ما، أو فكراً ما، فهو يسعى إلى تأكيد غرابة عالم قد نراه مألوفاً.

وإذا كان الأدب العجائبي وسيلة، أو تقنية فنية، يحاول المبدع من خلالها أن يتمرد على الواقع والمعقول، فمن البدهي أن تكون هذه الظاهرة موجودة منذ القدم، وتم إحيائها من جديد. فالتمرد سمة طبيعية في البشر وإن اختلفت طرق التعبير عنها. لذلك تظل هذه الظاهرة تستدعي إجراء دراسات تهتم بها، وتنقب في محتوياتها وفحواها، فجاء هذا البحث لينضم إلى سياق هذه السلسلة غير المنتهية من هذه الدراسات.

وقد كان لاختيار هذا الموضوع عدة عوامل، لعل أهمها: ظهوره على الساحة الأدبية مؤخراً بشكل لافت للنظر، حيث شاع هذا المصطلح في الثمانينات من القرن الماضي، وحقق حضوراً مثيراً، خاصة في الأعمال الروائية التي ظهرت من أمريكا اللاتينية.

علاوة على ذلك، فقد أثار اهتمامي كيفية لجوء الكاتب إلى العجيب في تكوين النص الروائي عبر آلية السرد غير المتوقعة.

ولكن قبل ذلك، هل المقصود من توظيف العجائبي هو الوصول إلى التعبير عن عبثية الكاتب؟ أم أنه يأخذنا إلى ما كان يخفي في باطنه من أسرار بصرة تخرج على الروتين المألوف اليومي؟ وهل بإمكان العجائية أن تقدم لنا . من خلال تشكيلها العبثي . قيمة في نهاية الأمر؟ أم أن لها مغزى دلالي؟

وقد استند هذا البحث إلى المنهج التأويلي في خطوات التحليل والربط، بوصفه أنسب منهج من حيث ملاءمته لطبيعة موضوعي؛ الأمر الذي أسهم في دلالة التوظيف العجائبي في النص الروائي من خلال تحليل الملامح العجائية في النص وربطها بمقاصد الكاتب. ولاشك في أن طبيعة البحث قد استدعت الإطلاع على العديد من الركam النظري، بخاصة حين يعتمد على محاوره بعض النصوص لفهم العجائية من خلال أكثر من رؤية، سواء أكانت رؤية عربية أم غربية، حتى أصل في الختام إلى مفهوم شامل للعجائية من جميع الاتجاهات، رغبة في تطبيقها على بعض النصوص الروائية

الخليجية؛ لاستكشاف الملامح العجائبية، ومن ثم تصنيفها وتقسيمها حسب قراءاتي النظرية، وتأويلها في الوقت ذاته.

وقد تبين لي من خلال قراءاتي أن بعض الدراسات تناولت الموضوع نفسه، ولكن بشكل مغاير نوعاً ما. سواء من حيث مضامين الموضوعات أم من حيث المنهج المتبع، غير أن اللافت في معظم هذه الدراسات أنها سُبقت بعمل الرائد تودوروف Todorov بوصفه أهم باحث، ومنظر، عني بدراسة الأدب العجائبي منذ نهاية القرن الماضي. حينما بلور جهوده تلك في كتابه "مدخل إلى الأدب العجائبي" رغم كون إصداره هذا رائداً في دراسة هذا النوع من الأدب، نلاحظ أن ذلك لاينفي استفادته من العديد من الدراسات والبحوث التي سبقت في هذا المجال، خاصة فلاديمير بروب الذي تناول القصص العجيب في كتابه "مورفولوجية الحكاية"، حيث قام بتحليل جميع نماذج القصص العجيب العالمي من خلال تحليل عمل الوظائف في نص القصة. وأكثر ما يلفت النظر في هذا القصص نمط التحولات المليء بعناصر عجيبة وفوق طبيعية، خاصة حينما نرى البطل وهو يتحول إلى أسد ثم يتحول إلى حمامة، وهلم جرا.

ومن جهة أخرى بذل كمال أبودييب مجهوداً ملحوظاً في عمله "الأدب العجائبي والعالم الغرائبي" إصدار 2007م، والذي استطاع أن يثبت فيه أسبقية الأدب العربي في هذا الحقل. بخاصة حين يرى بأنه من الحيف والظلم أن يُعَدَّ تودوروف أول من دشن مفهوم الأدب العجائبي، فمن خلال النصوص العجائبية التراثية يوثق حضور هذا الجنس في الموروث العربي تحت مسمى فن العجائبي والخرافي، وفن اللامحدود واللامألوف.

واستشهد أبودييب بنصوص تراثية تعزز من وجهة نظره، إلا أنه حصر بحثه حول "كتاب العظمة" لـ عبدالله بن سلام. كذلك هو الأمر مع شعيب حليفي في "شعرية الرواية الفانتاستيكية" والذي فصل فيه بشكل تحليلي العجائبي وطبقه على رواية "فقهاء الظلام"، وهناك دراسات سابقة كانت بشكل أو بآخر قريبة من هذا البحث، فهي تنحصر مبدئياً على النحو الآتي:

- 1- العجائبي في رواية الطريق إلى عدن لـ فيصل غازي النعيمي.
- 2- الكتابة والمحو التناسية في أعمال رجاء عالم الروائية لـ معجب العدوانى.
- 3- العجائية في أدب الرحلات (رحلة ابن فضلان نموذجاً) للباحثة الخامسة علاوي.
- 4- الاتجاه العجائبي في الأدب السعودي المعاصر لـ عبدالرحمن بن إسماعيل السماعيل.
- 5- السرد العجائبي وأثره في بناء الفن القصصي، مجموعة (رماد الأفاويل) لـ فرج ياسين أنموذجاً لـ سوسن البياتي.
- 6- العجائبي في الرواية العربية لـ "تورة بنت إبراهيم العنزي".

ولقد اعتمد هذا البحث في جميع مراحله على العديد من المصادر، والمراجع، والدوريات، سواء أكانت عربية أم أجنبية، كذلك هو الأمر مع الدراسات الإلكترونية.

وإذا كان موضوع البحث بهذا التصور، فإنه بالقياس إلى ذلك يتجلى لنا بمختلف وجوهه في العرض التفصيلي الذي شمل مجموعة فصول، تم التمهيد لها بإشكالية المصطلح العجائبي من المنظور النقدي، وكيفية تأرجحه بين العجائية والغرائبية والفانتاستيكية، حتى وصل الحال إلى التباس مفهوم العجائبي بالأسطورة. كما أن تراوح المصطلح العجائبي في الغرب بين العجيب والغريب شكّل عدة مستويات، وعدة طبقات لهذا المصطلح.

وعلى المنوال نفسه يجري الأمر في الشرق، فأحياناً توظّف العجائية تحت مسمى العجيب، في حين أن بعضها الآخر يستخدم مصطلح الغريب، كذلك يتم استخدام لفظة الأدب الخوارقي للتعبير عن هذه الظاهرة، ورغم تعدد المصطلحات وتتنوعها نلاحظ أنها لا تخرج عن الفكرة المحورية لهذه الظاهرة، ألا وهي الخروج عن المألوف، والقفز إلى ما هو فوق طبيعي. إضافة إلى ذلك سيتناول الفصل الأول الخطاب العجائبي بتمهيد عام يتم فيه التطرق إلى مصطلح الخطاب نظرياً، ثم يتعمق البحث، ويفصّل في خصوصية

الخطاب العجائبي ومميزاته، مركزاً في الوقت نفسه ومفصلاً في إشكالية المصطلح العجائبي، ففي خضم فوضى المصطلحات هذه يتداخل العجائبي مع عدة مصطلحات ليصل به الأمر إلى الالتباس بالأسطورة، من حيث إنها قائمة على خرق الواقع، ومبنية بشكل أساس على الخرافة وتحدي المعقول، ورغم ذلك لا يمكن نفي وجود العديد من المفارقات التي تميز الأسطورة من العجائبي وتفرق بينهما.

أما المبحث الثاني، فهو يتناول وظيفة الأدب العجائبي، ووظائف الأدب عموماً، من منظور أن العجائية توظف للتعبير عن المحظور وكسر حدود المؤلف؛ ليعبر من خلالها إلى عوالم من اللامعقول، كما يتطرق هذا المبحث إلى الوظيفة الاجتماعية وعلاقتها بالوظيفة الأدبية في حد ذاتها.

وأما وظيفة العجيب بشكل خاص، فسيتم التفصيل فيه من حيث كونه حقلاً خصباً للمبدع، يحرث فيه، ويبذر البذور الأولى لسرد هائل، يغذيه التوتر الناشئ من العجيب، ليوازي فيه تجربته الشعورية المعاشة. ولاشك في أن كسر التوازن الطبيعي الموجود في المحكي يعطي المجال الكافي للمبدع للتعامل مع السرد بأريحية، تُخلق بالأديب والمتلقى في الآن نفسه إلى عوالم أخرى (العوالم الممكنة) التي يحلم بها كلاهما.

ومن الملاحظ أن العجائبي يُوظف لخدم أغراضاً محددة، أو هو يسعى إلى الكشف عن مناطق محددة تُعد من أغراض العجائبي، ويمكن تعريفها بـ (موضوعات الأدب العجائبي) ليتم حصرها في موضوعات (الأنا) و(الآخر). وتعد موضوعات (الأنا) موضوعات غريبة، لكن من الممكن قبولها نسبة إلى المجتمع مثل (فوق الطبيعي التقليدي، والحديث، وتحولات الزمن، والفساد، والطاوبات، والظلم والقهر الاجتماعي). أما موضوعات (الآخر) فهي بعيدة الاحتمال اجتماعياً مثل (الجنس المحرم، الجنس غير الطبيعي (المتلي)، زنا المحارم، الجنس الجماعي).

وبذلك، ينتهي الفصل الأول؛ ليبدأ فصل جديد تحت عنوان (الاتجاه العجائبي)، يتناول في أول مبحث فيه الآليات التي يتمحور من خلالها العجائبي، ويتقمصها؛ ليبذر

بذوره الأولى فيها. فهناك معتقد يرسخ في أذهان البشر، ويمهد لقبول فكرة العجائبي نوعاً ما، خاصة العجيب الناتج من مشيئة إلهية، حيث يحظى بقبول شعبي كمعجزات الأنبياء وكرامات الأولياء.

فمن خلال كرامات الأولياء ومعجزات الأنبياء يتم تحقيق أحلام الفقراء للخلاص من الظلم، والفقر، والفساد، وقد يلجأ العاجز للسحر والشعوذة بوصفها آلية تحقق له ما عجز عن تحقيقه في الواقع، في هذا الجو المشحون بالغربة أيضاً تكثر زيارات القبور التي تعد فضاء خصباً للمسرح العجائبي.

ومن هذا المنطلق، يتمحور العجائبي في عناصر أبعد مما سبق، كونه فضاء لا معقولاً للمتلقي، حيث تعدّ الحكايات الشعبية متنفساً للفرد؛ كي يهرب إليه من صعوبات الواقع وآلامه، ويخلق منه حياة أجمل وأروع، لا يجدها إلا في هذه الحكايات الشعبية المترسخة في الوجدان الشعبي؛ لتكون ذاكرة جماعية يمرح فيها العجائبي بكل أريحية.

كما تعد الخرافة أيضاً جزءاً أساسياً من أجزاء الإرث اللامعقول في الذاكرة الجماعية، في حين أن الأسطورة تلتبس بالعجائبي أحياناً؛ لارتباطها الأساس بأحداث وقصص ذات صلة بالآلهة والكائنات فوق البشرية.

ويتناول الفصل الثالث مستويات العجائبي، بحسب مقدار الغربة فيها، ويتراوح المحكي العجائبي بين العجيب والغريب، ففي العجائبي الغريب، يبدأ السرد بأحداث غير معقولة إلا أنها تنتهي في الأخير بتفسير عقلائي. أما العجائبي العجيب فيختلف في أنه ينتهي بتفسير غير عقلائي أيضاً، وهو مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمدة التي يظل فيها المتلقي متردداً، وحائراً حول ماهية ما يقرأ. في حين أن العجيب المحض يبدأ وينتهي في اللامعقول مقارنة بالغريب المحض، فهو عبارة عن أحداث ممكن تفسيرها بالعقل، لكنها أحداث مخيفة ومقلقة، ولا تشترك مع العجائبي إلا في لحظات الرعب والخوف هذه.

ويتبين ذلك في رسم هذه الخطة على النحو الآتي:

مقدمة

تمهيد: إشكالية الأدب العجائبي

الفصل الأول: الخطاب العجائبي

المبحث الأول: إشكالية الخطاب العجائبي

المبحث الثاني: وظيفة الأدب العجائبي

المبحث الثالث: موضوعات الأدب العجائبي

الفصل الثاني: الاتجاه العجائبي

المبحث الأول: المعتقد والعجائبي

المبحث الثاني: السرد اللامعقول

الفصل الثالث: مستوى العجائبي

المبحث الأول: الغريب المحض

المبحث الثاني: العجيب الغريب

لم يكن لهذا البحث أن يتحقق لولا فضل الله وعطاؤه، ربنا لك كل الحمد، والشكر كله لما أسبغت عليّ من نعمائك، ولما وهبتني من قدرة وطاقته لإعداد هذا البحث وإتمامه. وإلى أساتذتي الأفاضل في قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية بجامعة البحرين أقول: كلٌّ منهم منحني من وقته، وعلمه، ومصادره الكثير الكثير، وشرفني بتدريسه وتأهيلي لكتابة هذا البحث.

وأخص منهم بالذكر، الأب صاحب العطاء المستمر الدكتور عبدربه عبداللطيف، فالكلام لا يوفيه حقه. أما الدكتور منذر عياشي فلم يبخل بوقته، ولا بمراجعته ولا بملاحظاته ولا توجيهاته المستمرة، فقد كانت له بصمة لا تنسى في حياتي الدراسية. الدكتور محمد عاشور، الأب الحنون الداعم والمشجع المستمر بكلماته الحنونة. ولن أنسى بالذكر، وتقديم الشكر الجزيل وفائق التحية والاحترام لأستاذي القدير الدكتور إبراهيم غلوم، صاحب القلب الكبير، والعطاء الأكبر، فلطالما كان يمنح ويعطي، وأنا

ممتنة له بهذا. والدكتور محمد عبدالرزاق له كل التقدير لعطاءه، ولاهتمامه، وتشجيعه المستمر رغم حداثة معرفتي به. والدكتور عبد الكريم حسن الذي أفدت منه الكثير ومن مناهج تدريسه، ومحاضراته. والدكتورة ضياء الكعبي، الدكتور ناجي العربي، لهما كل الشكر والتقدير والاحترام.

أما مشرفي الدكتور عبدالقادر فيدوح، فإن الكلام يظل عاجزاً، وتحتار الحروف! فماذا أقول فيه؟ وكيف أوفيه حقه؟ هذا المربي القدير الذي علمني مذ كنت طالبة في مرحلة البكالوريوس كيف أكتب؟. لقد منحني وقته، وعلمه، وخبرته، وتجاربه، وكتبه. حقاً، لقد كان . وما يزال . الأستاذ الملهم، والأخ، والمرشد، ولولاه . بعد الله تعالى . ما وصل البحث إلى ما هو عليه.

تمهيد

إشكالية الأدب العجائبي

- أ- في الأدب الغربي
- ب- في الأدب العربي

أ. في الأدب الغربي

1. أسبقية الغرب والعجيب:

من الملاحظ في الساحة الأدبية العربية تأثرها تباعاً بكل ما يظهر في الساحة العالمية، أو بالأحرى الساحة الأدبية الغربية بشكل خاص. فما يحدث في الشرق هو صدى واضح لكل ما يحدث في الغرب، وإن شذت بعض الأمثلة حينما يتم ربط بعض هذه الظواهر بمخزون الثقافة العربي.

وفي وقفة متأنية مع معطيات هذا التأثير نجد أن الإفلاس الثقافي والحضاري المميت، والذي عانت منه الحضارة العربية . ولا تزال . كان له دور كبير في تفعيل هذا التأثير وتضخيمه؛ علاوة على ذلك، أحدثت العولمة في المشرق العربي أثراً كبيراً حينما غرست برائثها في الهوية العربية لتزيد من تضعفها وتشتتها. وعلى الرغم من ذلك، لا يمكن أن ننكر محاولة كل حضارة الحفاظ على خصوصيتها وهويتها في وسط فوضى العولمة، والتأثيرات الغربية من خلال التمسك بموروثاتها الثقافية ومبدعيها الكلاسيكيين.

وحتى في وجود بعض ممن اتبع التقليد والمحاكاة من دون التمييز بين الصالح والطالح، كان هناك من ينحو إلى التفاعل مع التجارب الإنسانية الخلاقة كالفئة التي حافظت على التوفيق بين الأصالة والمعاصرة مثل أحمد شوقي وحافظ إبراهيم وغيرهما من كثر من المبدعين العرب.

كذلك هو الأمر مع المبدعين الذين اتكأ على النتاج الخالد للقدامى، ومن ثم الانطلاق منه باللجوء إلى اللغة السحرية، والعوالم العجيبة التي تتحى بعيداً عن الواقع لتخلق عوالم أخرى تستند إلى الموروث، وهو شكل من أشكال هذا التأثير.

2. النزوح العجائبي:

وفي خضم التفاعل الخلاق بين الحضارات ظهر النزوح إلى التأثير بنزعة الأدب العجائبي، وإن كان هناك بعض التحفظ في أن الأدب العجائبي كان له حضور في التراث العربي القديم، فإننا سنتطرق له لاحقاً. وحينما نتلمس البصمات والأثر العجائبي في الرواية بشكل أخص، فسنجد أن الرواية لا تستطيع أن تكون بمعزل عما يحدث في الساحة المعرفية بشكل عام، حيث تأثرت بمجريات التغيير فيما حولها في جميع المجالات، "وأصبح المبدع الروائي يستمد رؤاه من الكتابات الجديدة التي اخترقت بعض المناطق المجهولة، لعل أولاً كتابات فرويد Sigmund Freud ، ووليم جيمس William James في علم النفس، عن طريق الاكتشافات المتعلقة باللاوعي، وكل ما ينتج عنه من هذيان، وهلوسات، وخصائص الجنون، والعقد النفسية"¹، وما يعنينا في التطور الروائي في المشرق العربي هو الحضور العجائبي فيها، وكيفية اعتباره جزءاً من أجزاء هذا التطور الأدبي بشكل عام.

وفي هذا الجزء من العالم - المائل في المشرق العربي - الذي نحيا فيه لا نستطيع أن نوقف تبني موجة التأثير بكل ما هو جديد، فحينما بزغ نجم العجائية في الساحة الأدبية العالمية، وفي أمريكا اللاتينية بشكل أخص، امتد هذا الأثر إلى منطقتنا العربية بشكل ملحوظ على الرغم من وجود نماذج من الأدب العجائبي المطمورة، أو غير المستثمرة في الموروث الثقافي العربي.

ولعل النزوح إلى العجائية بوصفها مصطلحاً أدبياً، ومن حيث كونها ردة فعل قوية للتعبير عن رفض قسوة الواقع وظلمه، فلم تظهر في الساحة الأدبية إلا في بداية القرن العشرين. لدى الغرب والتي سادت في ذلك الوقت، وكانت هي بدورها ردة فعل تعبر عن رفضها لسلطة الكنيسة في عصور الظلام، "ولكن العالم السحري، على الرغم من ذلك، ظل موجوداً في عناصر فلكلورية عديدة استمرت بصورة عملية إلى أيامنا الحاضرة، وبصفة خاصة في الثقافة الشعبية التي احتفت بالسحر الرقي والتعاويذ، وكانت لها

¹ شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، المجلس الأعلى للثقافة، 1997م، ص 7.

جذورها الممتدة في العصر الوسيط، سواءً من حيث الجانب العملي، أو من حيث الجانب الثقافي الشعبي المنحدر إلينا من العصر الوسيط"¹

وتدور النواة التكوينية لفكرة العجائبية حول تجاوز الواقع، ذلك الواقع الذي يتخطاه المبدع ليشارك معه المتلقي في عالم سحري؛ عالم عجيب، تتكسر فيه كل حواجز المؤلف والواقع؛ ليقف المتلقي والمبدع في آن واحد أمام لحظة تردد تجعل كلاً منهما غير مصدق ما يراه. وبالنظر إلى وجود تصور أولي يرى أن الأدب العجائبي "جنس أدبي ولد في نهاية القرن الثامن عشر، وهو قائم على أسس إقحام ظواهر خارقة للطبيعة في الواقع، فانتازي كلمة لاتينية وهي بدورها مشتقة من الكلمة اليونانية phantastikes fantaelticus وتعني القدرة على خلق الصور"²، لذلك وجب التنويه أنه رغم حضور النصوص العجيبية على الساحة الأدبية بشكل طاعٍ إلا أن التأريخ لهذا الجنس إشكالية في حد ذاتها.

فثمة مقاربات مختلفة قُدمت لهذا المفهوم الملتبس منذ جورج كاشكش George Kashdan، روجي كايروا Rojai cairo، ولوي فاكس Louix Vax، وتزفتيان Tzvetan Todorov، جميعها تجزم أن العجائبي ينتج من توتر وتردد وعدم فهم للواقع.

ومن هنا، يتضح لنا التباس مصطلح العجائبي، والثقافة بمصطلح فانتازيا في تناظر مستمر، والمصطلحان معاً يشيران إلى كل ما يخرج عن إطار المؤلف، وكسر قوانين الطبيعة. وقد ظل هذا الالتفاف واللبس قائماً إلى وقتنا الحالي ليجعل العجائبي جنساً متماهياً لا حدود واضحة له، بعد أن ارتبط بالغريب، والفانتازي، والمدهش، والخارق، والمذهل، والسحري، والخرافي، وكل ما هو في موضع انبهار.

¹ حامد أبو أحمد، الواقعية السحرية في الرواية العربية، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الأولى، القاهرة، 2009م، ص6.

² علي المجادي، الألب الفانتازي، الرابط: <http://www.elaph.com/>

3. الملابس التي رافقت الظهور العجائبي:

وفي محاولة لتلمس الظروف والملابس التي رافقت وسبقت بروز الأدب العجائبي، يجب أن نقف وقفة إنصاف مع موروث التراث العربي، فرغم أسبقية الغرب في اكتساح الساحة الأدبية المعاصرة بالنصوص العجائبية، نلاحظ أن ذلك لا ينفي وجود بذور أولية للعجائبي في الموروث العربي تُعد شكلاً من أشكال النصوص العجائبية. وليس الموروث فقط، إنما حتى في المراحل الأدبية اللاحقة كانت هناك آثار أدبية يمكن إدراجها ضمن هذا الجنس. إن "تراثنا العربي زاخر بفن العجائبي والخرافي، ويعد مخزوناً ثقافياً نستلهم منه قوته الفكرية، ونطلع فيه على تعدد مصادره؛ مما يجعل هذا التراث مفتوحاً على العديد من الأسئلة الكونية نظراً إلى دمج الواقع بالخيال/ الوارد بالمحتمل/ الحقيقي بالغرائبي/ الخرافي بالأسطوري، إضافة إلى صيغ السرد في صنعتها اللغوية، في نقل المسرود من صورتها العجائبية إلى صورة لغوية سواءً على مستوى الأشكال والتقنيات، أو على مستوى عمق الرؤيا من حيث المضامين والتأويلات".¹ التي نوعت من صيغ السرد، ونقلت المسرود من صورته العجائبية إلى الصورة اللغوية، فمن كتاب عجائب المخلوقات لـ لقزويني، إلى رسالة الغفران لأبي العلاء المعري، إلى كتاب "كليلة ودمنة" لابن المقفع، وكتاب العظمة لعبد الله بن سلام، لنقف وقفة متأنية مع كتاب "ألف ليلة وليلة" مجهول المصدر لما له من وقع خاص، وتأثير ساحر، على الأدب الغربي بشكل عام، والأدب العجائبي بشكل خاص، ظناً منا أن "كل المؤشرات تدل على أن نشأة الرواية الغربية مستمدة من بذرة القص السردى العربي الغرائبي المتمثلة في "ألف ليلة وليلة"، بدءاً من الرواية الغربية الإسبانية الشهيرة. والمصنفة ضمن الأعمال العالمية. التي أصدرها "ميغيل دوسيرفانتس" Miguel de Cervantes بعنوان: "Don Quijote de Mancha" بإجماع الدارسين والمؤرخين الذين صنفوها من الروايات الأولى التي تؤسس لنشأة الرواية الغربية متأثرة بنواة القص العجائبي العربي المتداول آنذاك. ويتضمن نص "دون كيشوت" كغيره من نصوص نشأة الرواية الغربية أنثروبولوجية الانتماء العربي لألف

¹ ياسمين فيدوح، إشكالية الترجمة في الأدب المقارن، دار صفحات للدراسات والنشر، سوريا دمشق، الطبعة الأولى، 2009م، ص 168، 167.

ليلة وليلة بوجهيه الإبداعي والفكري، فهي ليست حديثاً غثاً وبارداً، وإنما هي رصد شامل للطبائع و المشاعر والأفكار.¹

ولا نغفل توظيف تزفتين تودوروف Tzvetan Todorov في عمله النقدي "مدخل إلى الأدب العجائبي" Introduction à la littérature fantastique "نصوص من "ألف ليلة وليلة" وتطبيقه عليها مضامين الأدب العجائبي ومعاييره ، خاصة في تقسيماته لأنواع العجيب، حيث عدّ تودوروف Todorov نص ألف ليلة وليلة نصاً مثمراً ومفيداً لعمله النقدي، ومحملاً بالصورة العجيبة والغريبة ف " قد أصبح النص الذي يظهر كل الكائنات التي تخرق الطبيعي مصدراً من مصادر السرد الإدهاشي والغرائبي، لكون هذا النص يمثل النموذج التحليلي للبشرية. ولعل ألف ليلة وليلة - بإجماع الدارسين - هي أحد النصوص التي تمثل الخوارق الطبيعية، لما فيها من عوالم غير محتلمة في العالم الواقعي، لذلك استوقفت كل الدارسين والفنانين، بخاصة الغرب منهم . على اعتبار أنها وصلت إليهم قبل أن تصل إلى القارئ العربي . لما في نص الليالي من قيم إنسانية، وصور خيالية، وعرض لمخلوقات مرئية وأخرى غير مرئية، ورصد للواقعي والمتخيل المقترن بالخوارقي، حيث تختلط الأجناس الجامدة منها والمتحركة، والإنسان الذي يصبح حيواناً، والحيوان الذي يتكلم، فيه من العفاريث والملائكة، وكل ما يتعلق بعجائب المخلوقات مما هو مألوف، وما هو خرق له، في عالم مجنون، وصاخب، ومسحور بتعدد أشكاله، وتنوع ألوانه، كل ذلك بسرد فيه من المتعة الذوقية ما رفع من شأن الوظيفة الفنية لأساليب السرد²، حيث نقلت ليالي "ألف ليلة وليلة" المنظور الأدبي في الغرب إلى عالم عجيب من طراز آخر بعيد عن القلاع المهجورة، والكنايس الشاهقة، ومصاصي الدماء، وأشباح القبور.

وفي خضم الدراسات التي تناولت الإرهاصات الأولى للأدب العجائبي نستطيع القول: إن البداية الحقيقية تكتنفها الضبابية وعدم الوضوح. ففي حين يرجعه بعض الدارسين إلى تأثره بالسرد العربي، يرى آخرون أنه كان قبل ذلك بكثير؛ فيرجعون هذه

¹ ياسمين فيدوح، المرجع السابق، ص184.

² ياسمين فيدوح، المرجع السابق، ص199.

البداية إلى الكاتب الفيلسوف الأفلاطوني لوكيوس أبوليوس ويعرف باسم أبولي Apuleius, Lucius وهو كاتب قديم لاتيني (125 ق.م - 180 ق.م) تناولت كتاباته السحر والخطابة والفلسفة. ومن أهم أعماله، روايته "التحولات أو التغيرات" والتي كتبت في 11 جزءاً، وتعد أقدم نص روائي مكتوب في تاريخ الرواية الإنسانية. ويلخص هذا العمل قصة الشاب (لوسيوس)، وكيف شاعت الصدف أن يمسح إلى حمار، فصار ينتقل من مكان إلى مكان، ويجوب العالم مشكلاً عيناً وشاهداً على غباء البشر، وحمقهم وقسوتهم، لكن أخيراً تتجج الآلهة المصرية إيزيس في إعادته إلى هيئته البشرية.

ومن الظروف والملابسات التي رافقت ظهور الأدب العجائبي التأثير الواضح بالرواية القوطية والتي كانت موجودة في أواخر القرن الثامن عشر، حتى إن بعض الأعمال الأدبية التي ظهرت فيما بعد كانت مستلهمة من الرواية القوطية، على سبيل المثال إدغار آلان بو Edgar Allan Poe، والكاتبة الإنكليزية آن راد كليف Ann Radcliffe، وبخاصة في روايتها الشهيرة "أسرار أودولفو" The Mysteries of Udolpho عام 1794م. وتميزت الرواية القوطية Gothic Novel أو الرواية السوداء بمشاهدها المرعبة، وثيماتها الغريبة المليئة بالمقابر والأشباح والكائنات الشيطانية والشريرة، حيث تسود أجواء الرعب والغموض، ويهيمن عنصر التشويق على المتلقي، وقد تختلف في تفسيراتها الأخيرة ما بين تفسير منطقي وعقلاني، أو تفسير غريب يخرج عن إطار الأمور المألوفة. وعلى الرغم من اعتبار المشاهد المرعبة والثيمات الغريبة هي القاسم المشترك بين الرواية القوطية والرواية العجائبية، نلاحظ أن هذه الأخيرة تميزت بسمات محددة، ومعالم واضحة، فصلت بين النوعين.

والجدير بالذكر أن الرواية القوطية بدأت في نهاية القرن الثامن عشر، وأول رواية قوطية هي "قصر أوترانفو" للكاتب الإنكليزي هوراس وولبول "Castle of Otranto" عام 1765م. بينما نص "ألف ليلة وليلة" كان أسبق من ذلك بكثير، وقد تُرجم إلى الفرنسية عام 1704م، تلت ذلك الترجمات الأوروبية الأخرى، ومنها الإنكليزية. هذا يوضح أن الظروف المرافقة لظهور العجائبي مضطربة نوعاً ما، ولا تحديد واضح لها، فهي بين

تأثر بنصوص تراثية إلى نصوص القوطية، ونصوص أخرى سيأتي ذكرها لاحقاً، وبذلك يظل تأريخ العجائبي متأرجحاً بشكل أو بآخر.

4. أثر المدرسة الرومانسية في الجنس العجائبي:

كان للمذهب الرومانسي دور مساعد في التأطير نوعاً ما لهذا الجنس، حيث ساهم بشكل أو بآخر في تحديد البطل الفانتاستيكي من خلال التركيز على اختلافه عن البطل الرومانسي، فقد "شدد الرومانسيون المنشغلون بالتخلص من هذا الإرث الثقيل على إبراز الفروق بين الفانتاستيك والرواية القوطية، وفي الوقت نفسه ألحقوا هذا الجنس الناشئ بأصول أكثر شهرة".¹ وأصرروا على أن هوفمان Hoffman هو أول من أسس لهذا النوع من الأدب. فالبطل الرومانسي بطل ساكن معزز لذاته، ومحقق لجوهره، في الوقت ذاته، هو يسعى للخروج عن المألوف الموجود في النص الرومانسي الكلاسيكي. هو بطل ثابت على عكس البطل الفانتاستيكي الثائر على وضعه المنقسم على واقعه المعاش، والراغب في تغييره. وبين هذا وذاك، تذبذب الخط الفاصل، وتراوح في ضبابية، وعدم تحديد واضح للفانتاستيك، حتى وصل الأمر بالرومانسيين إلى اعتبار الفانتاستيك قابلاً داخل الإنسان نفسه.

5. تأرجح وضبابية العجائبي:

ومن هنا نلاحظ تأرجح بداية تكوين العجائبي بين أبولي الفيلسوف الأفلاطوني، و"الف ليلة وليلة"، والتأثر بالقوطية، ودور الرومانسيين في تحديد العجائبي. ولكن هذا لا يمنع من وجود روافد أخرى ساهمت بشكل أو بآخر في تشكيل نواة الأدب العجائبي؛ إذ نجد أن هذه الأعمال تأثرت بشكل واضح بفلسفة اللامعقول التي تسلط الضوء على الصورة الغريبة والمشاهد المناهية للعقل والمنطق، وترفض كل ما هو معقول وطبيعي.

¹ جول مالريو، هل يوجد الفانتاستيك باعتباره جنساً أدبياً، ترجمة: محمد آية لعميم، مجلة أبواب، العدد 8، 7.

فالعجائبية واللامعقول وجهان لعملة واحدة، حيث يعدّ مذهب اللامعقول " ردة فعل معاكسة تجاه المجتمع، ومن أصحابه **صمويل بيكيت** Samuel Beckett تلميذ **جيمس جويس** James Joyce ، و**يوجين يونسكو** Eugène Ionesco، فالإنسان . عندهم . قلق على مصيره، وعاجز عن فهم حماقات البشر الذين تفتنوا بوسائل جهنمية لإفناء البشرية كلها، كما أن ذلك الإنسان عاجز عن السيطرة على تلك الحماقات؛ لذا انتهوا إلى أن الحياة في نظرهم غير معقولة، لعدم القدرة على فهمها والوقوف على فهمها، وعلى ما فيها من مظالم وحماقات؛ لذا أطلق عليهم أصحاب مذهب اللامعقول، فكان اسماً على مسمى؛ لأن خلاصة مذهبهم هو تصوير اللامعقول الذي لا يخضع لقواعد أو أسس، طالما أن العالم نفسه غير خاضع لهذه القواعد أو الأسس، فكل من يمعن النظر فيه يجده . أي العالم . (كريهاً، فلا يكاد يجد فيه نظاماً، ولا معنى، أو حتى مبرراً لبقائه، فهو عالم من العبث أو الأوهام، عالم غير حقيقي، عالم مفقود للمعنى ... لا ينهض على منطق معقول، ولا يجري وفق نظام متناسق)؛ لذا فلا يجب أن يُعاش مثل هذا العالم.¹ فبالنسبة إلى الكاتب هو يعبر عن شعوره بعبثية هذا الوجود. وعبثية حتى في كتاباته، فهو تائه يبحث عن الحقيقة من خلال هذه الكتابات التي تتشكل بعثرته النفسية المتعطشة للوصول إلى الحقيقة، هو يتوهم من خلالها الإمساك بتلابيب الحقيقة وتلابيب ذاته، تلك الهاربة وسط ضجيج الواقع حوله، ذلك الواقع الذي لا يفقه جدواه، لذلك هو يحتمي بالعجيب والغريب لتبديد حيرته أو للتعبير عن بعثرته.

ولعل هناك سؤالاً يحضرنا مفاده: لماذا العجائبي؟ وفيه يفيد؟ وكيف يفيد؟ إنها قضية دخول في اللامعقول، وخروج دون الحاجة إلى جواب نهائي محدد.

¹ عبد الواحد حسن الشيخ، ظاهرة الغريب تأريخ وتطبيق، كلية التربية - جامعة الإسكندرية، الطبعة الأولى، 1991م، ص 97.

ب- في الأدب العربي:

على الرغم من تفوق الثقافة الغربية وأسبقيتها على الثقافة العربية في عدة أصعدة وبخطوات غير مسبوقه، نلاحظ أن هذا الأمر يستدعي وقفة متأنية حول النزعة العجائبية في الساحة الأدبية الروائية.

فلقد استثمرت الثقافة الغربية في نظرتها إلى العجائبية بشكل مثمر، ووظفتها بصورة إيجابية ومركزة على عدة أوجه وأشكال. ولكن السؤال الذي يفرض نفسه هنا: هل تعدّ الأسبقية في ظهور العجائبية عائدة للثقافة الغربية أم أن للثقافة العربية نصيباً في هذا الظهور؟ فالبنسبة إلى "ظهور الرواية الفانتاستيكية العربية، فإن الأمر يصعب تأطيره ما لم نحتاط بالخلفيات المتعددة التي كانت وراء تشكيل هذا المحكي، فليس بالضرورة أن تجيء ظروفه مشابهة لظروف ولادته في الغرب".¹ من هذا المنطلق نواجه السؤال الذي يفرض نفسه: هل العجائبية صرعة جديدة في الأدب العربي أم أن لها جذوراً قديمة كانت غائبة لفترة طويلة، ولم يتم التنبيه لها إلا مؤخراً؟

ولعل النثر العربي القديم يعد مرتعاً خصباً لنماذج رائعة من النصوص العجائبية، حيث "إن تراثنا يحمل من النصوص ما يجعل الخيال العربي أقدر على اختراق المألوف على عكس ما صرح به أرنست رينان حين ربط الذهنية السامية بالتخلف، بكل ما هو حسي مباشر، مدعياً قصور عقل الساميين، ومنهم العرب، كما ضل سعيه كل من تبعه في ذلك على نحو زلة أبي القاسم الشابي في سقطته التي زاغ بها عن طريق الصواب في وصفه للخيال الشعري عند العرب، بالقاصر".² كما أن النثر العربي القديم حوى صوراً عديدة لأشكال متميزة نستطيع أن نصنفها ضمن إطار العجائبي.

¹ شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، المجلس الأعلى للثقافة، 1997م، ص11.

² ياسمين فيدوح، إشكالية الترجمة في الأدب المقارن، الطبعة الأولى، دار صفحات للدراسات والنشر، 2009م، ص166، 167.

ولكن قبل أن نستعرض هذه الأشكال يجب علينا أن نقف مع المعنى اللغوي للفظه (عجائبي)، فالعجيب من الفعل عجب.

"العجب: مص، وهو إنكار الشيء لغرابته أو استطرافه، كما هو روعة تعتري الإنسان عند استعظام شيء ما أو إنكاره، وهو موضع التعجب".¹
وقد جاء في قوله تعالى: ﴿لَمْ حَسِبْتَ أَنَّ أَصْحَابَ الْكَهْفِ وَالرَّقِيمِ كَانُوا مِنْ آيَاتِنَا عَجَبًا﴾. (سورة الكهف-آية 9).

1. الموروث العجائبي

أما بالنسبة إلى الأشكال الموجودة في التراث والتي تعد نموذجاً رائعاً للنص العجائبي، فأولها:

أ- التراث الشعبي:

لعل التراث الشعبي العربي زاخر بالعديد من الألوان والأشكال التي تعد مثلاً نموذجياً للعجائبي وأهمها "ألف ليلة وليلة". وهذا التراث الشعبي نفسه له صور عديدة أيضاً، فهناك عجيب مصدره الإرادة الإلهية، حيث يتم سبع قدرات خارقة للعادة على شخص عادٍ، تُدرج ضمن صفاته أو أفعاله، مما يحوله إلى ولي أو نبي ذي كرامات غير عادية. وقد يتقاطع الموروث الشعبي هنا مع الموروث الصوفي فتتجلى أفعال في النص مشتقة من الثقافة الصوفية، حيث يسافر البطل عبر روحه من خلال أزمنة مختلفة، وإلى أماكن عدة، وتشكل مؤلفات الصوفية "الجانب الشري في الأدب العربي من حيث تضمنه العديد من الخوارق، والتي يتم إدراجها ضمن كرامات أولئك الشخصيات مقابل معجزات الأنبياء، مثلما نجد ابن عربي في فتوحاته المكية وهو يصف عوالم عليا، غريبة زارها، ولقاءات عجائبية أخرى مثل شطحات المتصوفة، عموماً، الذين ارتبطت خوارقهم بالحلم

¹ المحيط: تأليف أديب اللجمي، شحاة الخوري، البشيرين سلامة، عبداللطيف عب، نبيلة الرزاز، المراجعة والتنسيق أديب اللجمي، نبيلة الرزاز، نسخة إلكترونية.

والهذيان، وبقوة نفسانية يمكن القول بأنها كانت تتماس - من بعيد أو قريب - مع الخصوصية، مع ما كان يسلكه البوذيون، وجماعات هندية أخرى.¹

ويحتوي الموروث الشعبي أيضاً على قصص وحكايات عديدة مليئة بعجيب المسخ، حيث يتم مسخ الإنسان إلى كائن آخر، وهذا الفعل في حد ذاته تعرض له فلاديمير بروب Vladimir Propp حينما قام بتحليل الحكاية الشعبية في كتابه "مورفولوجية الحكاية" Morphology of the folktale . هذا الموروث زاخر بالصور والمشاهد العجيبة، بوصفها نتاج خيالات، وأحلاماً بسيطة وساذجة، صدرت عن روح تحلم بتغيير واقعها إلى الأفضل، وعن طريق أحلام تعبّر عن حاجات ورغبات بدائية لم تجد سبيلها إلى التحقق. وهناك أيضاً العجيب المتعلق بالتحول، حيث تنتشر في الحكايات الشعبية صور التحولات المنافية للعقل، فمن كلام يتحول إلى ورود، وفصول تتحول إلى رجال، أو حديث يتحول إلى أفاف وعقارب.

هذه التحولات تناولها بروب Propp وعدّها وظيفة من وظائفه الرئيسة في تحليل الحكاية الخرافية ولا تختلف الصور في الخرافة عن مثيلاتها العجائبية من حيث إمكانية التهامها بقيم موضوعية، أو مكونات جزئية، تخول النفاذ إلى متنوعات صورية عديدة ضمن النسق التصويري العام، كما تتجانس هذه الصور مع الأولى في إحالتها على القيم البلاغية للأسلوب الأعلى، وجماليته الحلمية. بيد أنها تمتاز عنها في استقطابها للرمزية الحيوانية، بوصفها عنصراً صورياً مهيمناً، يشكل جديلاً مع مقومات السرد، ويطلع إيهامها الجمالي ومكانتها البلاغية.² في الوقت ذاته قد تكون هذه التحولات وسيلة رمزية للتعبير عن عملية التحول من الشقاء إلى النعيم. وعزز بروب Propp من قيمة وأهمية هذه التحولات خاصة حينما وظف عبارة لغوته Goethe يقول فيها: " لقد كنت على اعتقاد جازم بأن النمط العام المؤسس على التحولات يجتاز كل الكائنات العضوية،

¹ شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 13.

² شرف الدين ماجدولين، بيان شهرزاد التشكلات النوعية لصور الليالي، الطبعة الأولى، المركز الثقافي العربي، 2001 م، ص 70.

ويمكن رصده بسهولة في جميع أجزائه، وعلى أي مقطع وسطي كان.¹ ولم يكتفِ غوته بهذا، بل ربط دراسة الأشكال بدراسة التحولات، وعدّ قوانين التحول والمفاهيم المجردة صفاتاً تنعكس عن هذه الأشكال.

ومن العجيب في الحيوان والنبات أننا نجد بعض النصوص التي توظف المارد ليتحقق من خلال وجوده رغبات مستحيلة وغير معقولة. هذا المارد الذي يمتلك حضوراً أساسياً في التراث الديني قد يستعمل أحياناً في التعبير عن علاقات الإنسان بغير جنسه. ولعل أبرز الأمثلة على ذلك نص "ألف ليلة وليلة" وكذلك كتاب "الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة" لصاحبه مجهول الهوية الذي قام بتحقيقه هنس وير Hans-Wehr عام 1956 بالمطبعة الهاشمية، في جامعة أنديانا.

أما السحر، فله نصيب كبير من عجيب القصص الشعبي، حيث تزخر كتب التنجيم، والطلاسم، والسحر بخليط من الحقيقي، والمستحيل، والشعوذة. فمن خلال السحر يتمرد البطل المقهور على واقعه المزري، ويحطم هذا الواقع بقوى سحرية أو طلاسم غريبة ليحقق من خلال ذلك أحلامه المستحيلة.

وقد تستوقفنا في هذه النصوص تحولات متعددة عادة ما يتعرض لها البطل، حيث نجده أحياناً يتحول إلى حيوان، وأحياناً أخرى يتحول إلى نبات "وغالباً ما يكون هذا التحول من البؤس والشقاء إلى النعيم والسعادة، و يكون جزاء عمل خير ومكافأة على أخلاق نبيلة."² وقد أشار إلى ذلك فلاديمير بروب Vladimir Propp وعدّها وظيفة أساسية في تحليل القصص العجيب. بالنظر إلى تقسيمات الوظائف في كتابه "مورفولوجية الحكاية". ففي الوظيفة الرابعة عشرة - مثلاً - تلقى الأداة السحرية، قد تكون هذه الأداة نوعاً من أنواع الحيوانات، أو قداحة، أو سيفاً، عن طريقها يتلقى البطل صفاتاً تسهم في عملية تحوله، حيث يتلقى البطل القدرة على التحول في الوقت ذاته. كذلك هو

¹ فلاديمير بروب، مورفولوجية الحكاية الخرافية، ترجمة، عبدالكريم حسن سميرة عمو، شراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الأولى، 1416هـ - 1996م، ص36.

² أحمد زياد محبك، العجائبية في الحكايات الشعبية، العدد 71، المأثورات الشعبية، أبريل 2004م، ص64.

الأمر في الوظيفة التاسعة عشرة وظيفة إصلاح الإساءة البدئية، حيث تستعيد الشخصية المسحورة وضعها السابق عن طريق عملية تحول أخرى. أما في الوظيفة التاسعة والعشرين التجلي، حيث يكتسب البطل مظهراً جديداً بفعل فعلٍ سحريٍّ. مثلاً. تلبس الفتاة فستاناً سحرياً، فيحولها إلى فتاة ذات جمال باهر، ويعتبر التحول هو العنصر المحوري هنا.

ب. أعمال أدبية رمزية:

يحتوي التراث العربي القديم على العديد من الحكايات ذات الأبعاد الرمزية، والتي يتم من خلالها توظيف هذه الرموز للتعبير عن عناصر في المجتمع، أو في الحياة بشكل عام، تعذر التعبير عنها بصورتها الحقيقية. " ونسميها رمزية . تجاوزاً . لأن شخصها اختبروا من الحيوانات، ونموذجها "كليلة ودمنة" التي حاولت تصوير فضاء حيواني، عجائبي لا يختلف كثيراً عن عجائبية بعض الأعمال الفانتاستيكية في أوروبا . القرن التاسع عشر¹؛ إذ يتم توظيف الحيوانات لإيصال أفكار معينة في نفس المبدع، تعذر عليه إيصالها بصورة مباشرة. ومن الممكن إدراج "رسالة الغفران" لأبي العلاء المعري، ورسالة "التوابع والزوابع" لابن شهيد الأندلسي، و"رسالة تداعي الحيوان على الإنسان" لإخوان الصفا، و"حي بن يقظان" لابن طفيل ضمن الحكايات الرمزية، " يتضح أن الصور الخرافية وشأنها شأن الصور في الحكايات العجيبة تترجم بواسطة التأليف الأسلوبى البسيط، قيماً دلالية يطبعها التجريد، وصيغاً تمثيلية تجاوز الكائن إلى المحتمل، لكن لا تعوزها الوسيلة للنفاذ إلى عمق العواطف والأفكار، إنها صور حلمية بليغة بكثافتها ورمزيتها التي تكسر قوالب المشابهة الضيقة، وهي بذلك تحقق قصدها الجمالي والمعنوي.² وقد تتقاطع الصور العجائبية والحكايات الخرافية في تكسير الواقع وآفاقه الضيقة التي تحد من تطلعات الإنسان وآماله، خاصة حينما تكون عبارة عن رموز معبرة عن عناصر حاضرة في عقل المبدع، ومتقاطعة مع إدراك المبدع الفعلي؛ لتشكل في الأخير حكايات خرافية متغيرة لوعي ولا وعي المبدع في الوقت ذاته.

¹ شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 12.

² شرف الدين مجدولين، بيان شهرزاد، ص 73.

ج. النصوص التاريخية:

التاريخ العربي حافل بنصوص عديدة ممكن استثمارها بشكل جيد كنصوص عجائبية، كما نجد الكتب التاريخية التي نتجت من نسج الخيال، وشطحاته، منها على سبيل المثال "مروج الذهب"، وهناك أيضاً المناظرات الخيالية، مثل "المناظرة بين مدن الأندلس" لبحر بن صفوان. كذلك "قصص الأمثال"، مثل قصص العسكري والزمخشري وغيرهما. ولا يمكن إغفال نصوص مثل "الدرة الفاخرة" لأبي حامد الغزالي، و"رسالة الغفران" للمعري، و"سيرة الهلاليين"، و"سيف بن ذي يزن".

ولم يتوان كمال أبو ديب عن الدفاع عن هذا التراث ومحاولة إثبات أن هذا التراث هو أصل العجيب نفسه، لذلك شدد على ضرورة "إعادة تصور التاريخ الثقافي العربي من منظور داخلي: إلغاء مفهوم عصور الانحطاط الذي ابتكرته حساسية فنية، وفكر سياسي سحقه الغرب بمعطياته، وقاده بخطر إلى رفض تاريخه وتصوره تصوراً تصنعه عقد النقص بإزاء الغرب، ورفض صورة الحضارة الغربية التي تقوم على معطيات التاريخ الرسمي للثقافة وعلى الكتابة البلاطية: كتابة السلطة والمتسلطين والمذاهب الفقهية السائدة الرسمية."¹ من هذا وصل الحال إلى صورة جامدة لأدب تقليدي بعيد كل البعد عن الإبداع الخلاق.

أما أدب الرحلات، فله نصيب كبير في التاريخ العربي، نجد "كتب غرائب الموجودات، والمخلوقات، والرحلات التي تزخر بمشاهد عن مخلوقات أرضية يُحار الإنسان في تصديق وجودها؛ إذ يجد أنه يخالف ما ألف وعرف مثل كتاب: - مسالك الأبصار في ممالك الأمصار لابن فضل الله العمري، وزبدة كشف الممالك، وبيان الطرق، والمسالك للظاهري، وكتاب عجائب المخلوقات، وغرائب الموجودات للمقريزي، وكتاب فريدة العجائب، وفريدة الغرائب لابن الوردي، ورحلة المقدسي، ورحلة اليعقوبي ورحلة التجاني."² وهناك من يدرج رحلة ابن بطوطة بمواقفها الغريبة، وأحداثها المدهشة

¹ كمال أبو ديب، الأدب العجائبي والعالم الغرائبي، ص 14.

² سناء شعلان، السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن من (1970-2002م)، الجامعة الأردنية، 2003م، ص 42.

ضمن النصوص العجيبة، فالنصوص الرحلية القديمة تعد مرتعاً خصباً للحقل العجائبي، وقد يكون ذلك عائداً لطبيعة الحدث في بناء النص نفسه؛ فعادة ما تتطوي الرحلة، أي رحلة، على مفاجآت، وأحداث غير متوقعة، وغير حاضرة في الحسبان. وما يؤكد هذا القول تناول الباحثة الجزائرية الخامسة علاوي هذا الموضوع من خلال طرحها وتحليلها لرحلة أحمد بن فضلان إلى بلاد الترك، والروس، والصقالبة في كتابها "العجائبية في أدب الرحلات" وإدراجها هذه الرحلة ضمن الإطار العجائبي.

ويمتلك الموروث التاريخي العربي أيضاً رصيذاً جيداً من السير الشعبية، والتي تسبغ عادة على أبطالها ميزات وسجايا خارقة للعادة، مما يدرجها ضمن الإطار العجائبي بصورة تمتزج "في السير الشعبية بمكونات البطولة أساساً، سواء كانت فردية كما في سير: عنتر بن شداد، وسيف بن ذي يزن، والظاهر بيبرس، أو جماعية كما في سيرة بني هلال، وتغريبهم. وتتنامى الصور في هذه النصوص بتنامي الطول المانع للمتن، وتنفعل بالحضور الضاغط لآلتي البيان والبديع، وتنعكس في صفحاتها سمات الشخصيات الخارقة والفضاءات العجيبة والأزمنة غير المنتهية، وترفل في حلاها وقائع الحروب المتعاقبة، والهجرات المتواترة، وأحلام السعادة المؤجلة".¹ التي تنتظر ذلك البطل الخارق القادر على تحقيقها.

كما حوى هذا الموروث التاريخي العديد من حكايات وقصص الأمثال، بما تتطوي عليه من ملامح تتضمن السرد الغرائبي والعجائبي. منها أمثال الأصفهاني، والعسكري، والزمخشري وغيرهم. كذلك هناك كتب تحتوي على علوم التنجيم، والسحر، والزجر، والكيمياء وتمتزج مع الغريب والعجيب خاصة علوم الكيمياء في ذلك الوقت، حيث لم يكن هناك تفسير لبعض التفاعلات الكيميائية إلا من خلال إدراجها ضمن الظواهر العجائبية. ولا يمكن إنكار قصص الشطار والعيارين في احتوائها العديد من التصرفات الغريبة والشاذة، كذلك قصص الحمقى، والمغفلين، ونوادر البخلاء، وما تحويه من مشاهد مضحكة وغريبة. "و لعلنا لن نجاوز الصواب إن افترضنا أن حكايات الشطار، واللصوص، والعيارين من أكثر أنواع القص الشعبي التصاقاً بالواقع المرجعي، وأن ما

¹ شرف الدين ماجدولين، بيان شهرزاد، ص74.

تشكله من صور قد تبدو أشد تمثيلاً لمضامين الواقع وقضاياها من غيرها، سواءً من حيث مدلولها الاجتماعي المباشر، أو بالنظر إلى آلياتها الأسلوبية المشخصة. فهي صور تتحري القصد في استحيائها لأجواء الخوارق والبطولات، بالقدر ذاته الذي تبتعد فيه عن المغزى الأخلاقي والمبنى البياني المجسد لأحلام الكمال والتفوق والغلبة.¹ وكأنها تنتقم من ذلك الواقع الذي يبحث عن أبطال مفقودين في زمن اللاكرامة، فهم أرواح بالية تسعد للشر والفساد، وتعانق كل ما هو شيطاني. مما يجعلهم يزدادون كرهاً لهذا الواقع.

ومن النصوص التاريخية التي أثرت الركाम العجائبي لدى الدارسين، "كتاب العظمة" لعبدالله بن سلام، ففي هذا النص التاريخي نجد عبدالله بن سلام وهو يسرد على عثمان بن عفان (رضي الله عنه) وبناته أعاجيب الخلق. ويقوم السارد هنا بمزج الغريب والعجيب بالتاريخي الموثق بطريقة ساحرة وخلاقة تقشعر لها الأبدان. وهذا هو ما حدث فعلاً حينما سقط عثمان رضي الله عنه مغشياً عليه وكذلك بناته. والغريب في الأمر أنه حينما أمر الخليفة عثمان برش الماء على بناته حتى يفيقوا، لم يفيقوا، بل متن في المجلس لهول ما سمعوه! حيث يلتحم العجيب بالواقع هنا في لوحة غريبة ليتحول من نص إلى مشهد محقق على أرض الواقع "حين يسرد عبدالله بن سلام أعاجيب الخلق، كما يقول هذا النص، يغشي على الخليفة المؤمن عثمان ابن عفان ويغشي على عبدالله الساحر نفسه ويغشى على بنات عثمان. وذلك سرد يمكن ببساطة أن يدخل في إطار التاريخي الموثق أو المعقول القابل للتوثيق. لكن حين يفيق عثمان ويأمر برش الماء على عبدالله فيفيق، يدخل السرد عنصر آخر، فإن بنات عثمان اللواتي يرش عليهن الماء لا يفقن بل يمتن في المجلس.² يصل السرد العجيب إلى أقصى مراحل التأثير، حيث يتجاوز مشاعر الدهشة والخوف بكثير؛ لينتقل إلى التأثير الجسدي الفعلي والذي يعد في الوقت نفسه مبالغاً فيه إلى حد كبير على متلقي النص (القارئ). فالنص العجائبي هنا مارس فعلاً عجيباً في ردود فعل متلقيه "النص الخوارقي يمارس فعل إبداع مغامر مذهل: إنه يسرد الخارق المتخيل بوصفه توثيقاً تاريخياً عادياً. إنه يمزج التاريخي

¹ المرجع نفسه، ص 78.

² كمال أبو ديب، الأدب العجائبي والعالم الغرائبي، الطبعة الأولى، دار الساقي ودار أوركس للنشر، 2007 م، ص 11.

بالمتخيل، السحري بالواقعي، في لعبة صرنا اليوم بغباوة نتعلمها من غابرييل غارسيا ماركيز Gabriel Jose Marquez، وننسب ابتكارها إليه في النصف الثاني من القرن العشرين، وهي عريقة في الكتابة الإبداعية العربية عراقية هذا الإبداع ولغته وتاريخه.¹ ويؤكد محقق كتاب العظمة أسبقية الأدب العربي في ابتكار الأدب العجائبي بدليل وجود نصوص مثل كتاب العظمة، والكثير من هذه الأمثلة التي تفند ادعاءات الغرب بالأسبقية في هذا الفن. خاصة التراث العربي ليحتشد بمثل هذا النمط من فعل الخيال الخلاق الجموح احتشاداً يجعل نسبة هذا الفن إليه نسبة ذات مشروعية لا مرأى في مصداقيتها وسريانيتها وسلامتها² مما يدحض أي افتراءات ظهرت لتدعي جفاف المخيلة العربية وعجزها، وإقصائها عن إنتاج وابتكار أي إبداع أدبي خلاق.

د. النصوص الصوفية:

تعد النصوص الصوفية نماذج مثالية للقدرات الخارقة التي يتم سبغها على الأولياء وذوي الكرامات. حيث يقوم هؤلاء الأولياء بأفعال خارقة للعادة، تندرج ضمن المستحيل المنافي للواقع، وشك في أن التراث العربي حافل بالعديد من النصوص التي تندرج ضمن هذا الإطار مثل: "جامع كرامات الأولياء" للنبهاني، و"بهجة النفوس" لابن عطاء الله السكندري، و"اللمع" للسراج.

ولم تخلُ كتب السحر وكتب الفقهاء في القرون الوسطى من بعض الشذرات الصوفية خاصة حينما ينحو الحديث فيها إلى العالم الآخر وعجائبه.

وهناك تمثل واضح للصوفية في النص الروائي الحديث، حيث نجد الراوي يستثمر صفات خارقة للعادة، وأفعالاً فوق طبيعية في نصه الروائي، ويلقيها على أبطاله، وقد يلقي بظلاله على علاقة أحد شخصوه بجسده، حيث يكثر في التراث الصوفي تسخير الأجساد، فيغيب الصوفي عن جسده، وهذا التوظيف المستثمر للصوفية أضفى "علاقة

¹ المرجع السابق، ص 11.

² المرجع السابق، ص 13.

جديدة مع التراث الديني والسردى والفلسفى، كانت نشاطاً تخيلياً خصيباً، وإثراءً للغة الروائية، واشتغالا على الذات والجسد¹ مما أفرز نتاجاً جميلاً، أو رائعاً (العجائبية الصوفية) امتزج فيها العجيب بالشعائر الصوفية المحطمة لكل ما هو اعتيادياً ومألوفاً. هذا الركam الصوفى يعد حقلاً خصباً للأديب العربى، يستثمر منه ما يشاء، كيفما يشاء؛ لينتج نماذج رائعة من النصوص العجائبية.

2. ألف ليلة وليلة وأثرها فى الركam العجائبي:

يشكل نص "ألف ليلة وليلة" علامة فارقة فى الأدب العجائبي. فهذا النص مجهول الهوية يعد سابقة لا مثيل لها فى الأدب بشكل عام، حيث تنتشر القصص الخيالية، وتكثر حكايا العفاريت، والسحرة ويقابلها على الصعيد الآخر قصص الأميرات والجواري اللاتي يسكن القصور الخيالية المليئة بكل ما يسحر الخيال ويسرق الأبواب. هذه الأجواء العجائبية والغريبة أسرت قلوب الغرب منذ القدم عندما أخذ ينهل من هذا النص العجيب ما يراه مناسباً لتعزيز روايته الإبداعية. ورغم ثراء نص "ألف ليلة وليلة"، وغناه من جميع النواحي، نلاحظ أن الثقافة العربية لم توله الاهتمام والرعاية كما فعل الغرب، ولعل ذلك عائد إلى التحفظ الذي قوبل به نص "ألف ليلة وليلة" لدى المتلقي العربى فى ذلك الوقت. وقد يعود ذلك أيضاً إلى احتواء النص على قصص العشق، والغرام، ومشاهد شرب الخمر، وجلسات السهر والسمر بين الأمراء والجواري والغلمان؛ مما جعل جمهور المحافظين من المتلقين العرب يلتزمون الحيطة والحذر فى التعامل معه.

ويصل نص "ألف ليلة وليلة" إلى أقصى درجات تجاوز الواقع، وخرقه؛ الأمر الذي يجعل القارئ فى حالة من اللبس فى ماهية ما يقرأ. فى حين هو يسافر فى أرجاء (الهند) من خلال تمثّل قصص الحيوان فى النص، نجده فى مواضع أخرى ينتقل من خرافة إلى أخرى، حتى يصل إلى شهرزاد، وهي تروي عجائبها على شهر يار، ويسافر مرة أخرى إلى الحضارة العباسية المتمثلة فى عاصمة الخلافة (بغداد) ماراً فى الوقت ذاته على (القاهرة) المتمثلة فى قصص الشطار والعيارين.

¹ نبيل سليمان، فى المتن الروائى العربى العجائبي، مجلة الرافد، ع 29، سنة 2000م، ص 73.

ولعل هذه الأجواء الثرية المليئة بمواد خصبة وخامات رائعة، كان لها الأثر الكبير في استئثار الغرب لكل تفاصيل هذا النص، وبالأخص الاستثمار الموجه في الرواية الغربية، حيث " كل المؤشرات تدل على أن نشأة الرواية الغربية مستمدة من بذرة القصة السردية العربي الغرائبي، بدءاً من الرواية الغربية الإسبانية الشهيرة - والمصنفة ضمن الأعمال العالمية - التي أصدرها "ميغيل دو سيرفانتس" Miguel de Cervantes بعنوان: Don Quijote de La Mancha بإجماع الدارسين والمؤرخين الذين صنفوها من الروايات الأولى التي تؤسس لنشأة الرواية الغربية متأثرة بنواة القصة العجائبي آنذاك ¹. ومن هذا المنطلق، لا مجال لدحض الرؤية التي تؤكد أن بذرة العجائبي الأولى كانت مدفونة في المشرق العربي، سواءً تنوعت الآراء التي اختلفت فيما بينها حول المصدر الأساس لهذا النص، يظل مجهول المصدر والأصل، فمرة ترجع الأصل إلى العرب، ومرة أخرى إلى الهند، ثم إلى بلاد فارس، لكنها في الأخير تتفق في الروح الشرقية للنص. ومن الجدير بالذكر أن أصول هذا النص المجهولة كان لها دور بالغ في غناه وتنوعه فـ " التفرع الصيغي والتشعب الأسلوبى لحكايات الليالي، وتعدد مصادرها وأصولها ليس في العمق إلا ثراء في ينابيع الرؤية والتمثيل التي ترفد الصور بنسخ وجودها، وتوردها موارد الفتنة الخصيبة. ²

ومن الممكن تشبيه نص "ألف ليلة وليلة" بقطعة الفسيفساء التي تحوي أحجاراً مختلفة بألوان مختلفة، لا رابط بينها إلا الحس الجمالي الموجود فيها. هذا التنوع الثري في النص يرتبط بعلاقة جدلية مع تنوع جذور النص وأصوله، حيث تمتزج الحكايات العربية بسرد هندي في ظل الخرافة الفارسية التي تم تنويعها تحت عنوان "ألف ليلة وليلة". فرغم رمزية كل حكاية على حدة، ورغم توظيفها للعديد من الأبعاد الإنسانية والاجتماعية فيها، تظل هناك نظرة سطحية لهذا النص لم تتجاوز ظاهره خاصة من قبل النقاد العرب، حيث " لم ترفع الثقافة العربية الإسلامية حكايات ألف ليلة وليلة إلى مرتبة النص، ولم تسع الخاصة (طبقة) إلى الاحتفاظ بها، أو أن تخشى عليها من الضياع، كما أنها لم تشرح أو

¹ باسمين فيدوح، ص 184.

² شرف الدين ماجدولين، بيان شهرزاد، ص 99.

تؤول، ولم تدرج في كتب المنتخبات والاختيارات، وحتى في أيامنا هذه لم تدرج في المؤسسات التربوية، ولم يرق حولها في الغالب دراسات معتبرة في المؤسسات العلمية العربية.¹ لم تنصف الثقافة العربية هذه الحكايات، فقد نظرت إليها نظرة دونية، مما أسهم في تهميشها، وعدّها نصاً للتسلية والترفيه.

وعلى الرغم من سيطرة العجيب وطغيانه على جميع مساحات النص نلاحظ أن هذا العجيب يختلف في طبيعته وأشكاله، مما أدى إلى التنوع في الأنماط الحكائية في النص. فالعجيب كان ينتقل من حكايات الحيوان إلى الخرافات، ومن قصص الشطار إلى ليالي شهرزاد، ثم إلى الهزل والضحك ليصل إلى سندباد وعجائبه. دون إغفال الحكايات والقصص الشعبية التي يكثر وجودها في النص.

ويعدّ العنصر العجيب في الليالي بمنزلة المثير للاهتمام بالنسبة إلى الدارسين والنقاد، وهو العنصر الذي وحد جميع المهتمين بالليالي حوله، رغم اختلافهم حول أصول الليالي وانتمائها الثقافي.

وحيثما نقف مع طبيعة الاختلاف في عنصر العجيب نفسه نجد أن العجيب لا يختلف فقط في الأنماط والأنواع الحكائية وحسب، إنما يختلف أيضاً في التركيبة العجائبية نفسها. فبعد تمييز العجيب حسب النمط نفسه (فمن النمط السحري والنمط الجنّي والنمط العقائدي والنمط الشعبي..... إلخ) نجد أن جميع هذه الأنماط تتفق فيما بينها على وجود العنصر الخارق، لكنها تختلف في طبيعة العنصر الخارق العجائبي نفسه، فالمتتبع لطبيعة هذه الأنماط يجد مرة العجيب يتمحور حول الفعل نفسه الموجود في النص. فالفعل في حد ذاته هو فعل خارق للعادة متجاوز لكل ما هو مألوف وطبيعي، خاصة حينما يرتبط بفعل السحر والتحول والتحكم والغيبات، والذي يتجلى في نص "ألف ليلة وليلة" من خلال حكايات (الجمال والثلاث بنات)، و(فرس الأبنوس)، و(التاجر والجنّي)، ويتحول العجيب في حكايات وقصص النص؛ لينتقل من عجيب الفعل إلى

¹ علي الشدوي، مدار الحكاية، فرضيات القارئ ومسلماته، النادي الأدبي بالرياض، والمركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 2008م، ص 69.

عجيب الشخصية. فقد تكون الشخصية منذ بداية ظهورها شخصية عجيبة حينما تكون على سبيل المثال من (الجن، أو الغيلان، أو العفاريت والأشباح.... إلخ) أو قد تظهر في النص بصورة عادية ثم تتحول إلى شخصية عجيبة.

ولا يخلو النص من عجيب المعتقد الشعبي الذي يتشكل من عدة عناصر، أهمها: العجيب المبني على الإرادة الإلهية، وعجيب المسخ من إنسان إلى كائن آخر، وعجيب التحول، وعجيب الحيوان، والنبات وعجيب المارد، وعجيب السحر والكنز المرصود، وعجيب التحولات الممتالية.

حينما يتمثل في النص من خلال حكايات (عبدالله بن الفاضل)، و(حاسب كريم الدين مع ملكة الحيات)، و(سيف الملوك و بديعة الجمال).

أ- التحولات العجائبية في نص ألف ليلة وليلة:

تعدّ التحولات عنصراً عجيباً في حد ذاته، وهو فعل متجاوز للواقع، وخارج عن المؤلف؛ إذ عادة ما يكون التحول مصحوباً بظواهر خارقة للمألوف والمعتاد. وفي هذه الحالة قد يتحول الكلام إذا كان حسناً إلى ورود، أو أزهير، وكما قد يتحول إلى أفاع، وعقارب، إذا كان مذموماً أو قبيحاً. وهذا الفعل في حد ذاته فعل غير مألوف وخارق للعادة. كذلك هو الأمر حينما تتحول الفصول إلى أشخاص حقيقيين، وهو تحول لا تعقيد فيه؛ لأنه "عامل مهم في دعم العنصر العجيب في النص، ولا عجب أن يزخر الموروث الحكائي القديم بتلك التحولات الفنية"¹ تلك التحولات التي قد تعد من وسائل الهدم في النص وتفكيكه. بما يمكن إعادة بنائه أو خلق التوازي المفقود في السرد. وفي هذه الحالة لا يمكن تجاهل التضخيم للعنصر العجيب من خلال توظيف هذه التحولات لإنتاج دلالات ومعانٍ جديدة لم يسبق وجودها في النص. أضف إلى ذلك أن "هذه التحولات السردية تسهم في تمكين القارئ من استيعاب تلك التقنية في الكتابة السردية التي تعد

¹ معجب العدوانى، الكتابة والمحو التواصلية في أعمال رجاء عالم، الطبعة الأولى، الانتشار العربي، 2009م، ص42.

قديمة وحديثة في آن، كما أنها توثق علاقته بالنص من جانب آخر، فهي تسمح بإعادة إنتاجه عبر التأويل النصي؛¹ مما يجعله نصاً مولداً ومنتجاً لنصوص غير منتهية، وذات دلالات متعددة، كما هو الحال في نص "ألف ليلة وليلة" الذي، كان ولا يزال ملهماً للعديد من النصوص، ومصدراً للأعمال الإبداعية الكشفية.

ب- حضور ألف ليلة وليلة في الآداب العالمية:

لقد كان لـ "ألف ليلة وليلة" حضور بارز في الآداب العالمية تم استثماره على أكثر من شكل ولون، حيث كان الغرب المتلقي الأمثل لهذا النص الغني المليء بألوان الفنون قلما عرفها الغرب في مجمل ثقافته. في حين اتخذت الثقافة العربية موقفاً معادياً من هذا النص، أو في أحسن الأحوال موقفاً سلبياً إن جاز التعبير.

وقد يعود هذا الموقف السلبي إلى حذو "ألف ليلة وليلة" حذواً غير مألوف للثقافة العربية حيث "جعلت من العلاقة الجنسية عالماً يتدافع داخله كل غريب وعجيب، ابتداء من الجنس الحرام، مروراً بالعلاقات المثلية بين الرجال أو بين النساء، وانتهاءً بالعلاقات الجنسية بين الإنسان، والجان، والشياطين، والحيوانات."² ولا يمكن أن تغفل الجو المحيط بهذه الظواهر، حيث تملأ النص أجواء الخمر، وحفلات السمر، والرقص، والمجون، التي جعلت من النص منطقة محظورة، مليئة بالمخاطر والمصاعب، يظل تقبل المتلقي العربي لها من عدمه أمراً نسبياً يعتمد على مدى سعة أفقه وخلفيته الثقافية. في حين تعاملت الثقافة الغربية مع النص بعقلية مفتوحة، ساعية إلى كشف واستثمار كل ما يتعلق بثقافة الآخر. فكان هذا النص لها هو الشرارة الأولى التي أشعلت جذوة العجيب والغريب في الثقافة الغربية على وجه العموم.

ولعل الأبعاد العميقة الموعزة داخل النفس البشرية هي ما دعا الغرب إلى الاهتمام بهذا النص، اهتماماً جدياً وجديراً بما " في نص الليالي من قيم إنسانية، وصور خيالية، وعرض لمخلوقات مرئية وأخرى غير مرئية، ورصد للواقعي والمتخيل المقترن بالخوارقي،

¹ المرجع السابق، ص46.

² سناء شعلان، السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن، ص77.

حيث تختلط الأجناس الجامدة منها والمتحركة، والإنسان الذي يصبح حيواناً، والحيوان الذي يتكلم فيه من العفاريت والملائكة، وكل ما يتعلق بعجائب المخلوقات مما هو مألوف و ما هو فرق له، في عالم مجنون، وصاخب، ومسحور بتعدد أشكاله، وتنوع ألوانه، كل ذلك يسرد فيه من المتعة الذوقية ما رفع من شأن الوظيفة الفنية لأساليب السرد.¹ فعالم الليالي هو انعكاس جليّ وواضح للعالم الإنساني بكل صوره، وبكل تناقضاته، وبكل غرائبه وعجائبه، في الوقت ذاته.

كان عالم الليالي بداية عهد جديد بين الشرق والغرب، فقد تميز هذا العهد بامتزاج ثقافة الغرب بعوالم جديدة؛ عوالم تمتاز بأجوائها الغربية وطقوسها الغامضة عليها، هذه العوالم التي انتقلت بكل تفاصيلها إلى الثقافة الغربية حتى أصبحت هي الوجه الأول الذي أضاء بفته العديد من الأعمال الفنية والأدبية.

ولعل الحركة الأدبية في فرنسا كان لها وقع خاص في التفاعل مع نص "ألف ليلة وليلة"، حين انتقلت أجوائها إلى أغلب الروايات الفرنسية، فانتشرت مشاهد لا نجدها إلا في عوالم الشرق مثل: الجزر الخيالية، مبارزة الكائنات الخرافية، الجنيات، الحوريات، السحرة، والطلاسم، والعديد من المشاهد والمناظر الغربية التي قلما نجدها في الغرب. ولعل هذا ما جعل البحث يتساءل عن سر انتشار مفهوم (الفانتاستيك) في فرساي Versailles بشكل بدئي وبخاصة الرومانسيون حين حاولوا تحديد مفهوم العجائبي واستخلاص جنس أدبي جديد لم يكن له وجود سابقاً.

وجدير بالذكر أن مسرحيات اللامعقول قد عرضت لأول مرة في باريس أيضاً. علاوة على ذلك لاقت أعمال هوفمان Hoffman في سنة 1829م بفرنسا قبولاً وتجاوباً من القراء. "هذا ما يجعلنا ندرك لماذا لم يوجد مفهوم الفانتاستيك إلا في فرنسا، وبذلك الدراسات التركيبية حول هذا الجنس تكاد تكون كلها من أصل فرنسي."² ولم يكتف الفرنسيون بذلك، إنما أضافوا لهذا المصطلح ركاماً نظرياً وعدّوه جنساً أدبياً. إلا أن كمال

¹ ياسمين فيدوح، إشكالية الترجمة في الأدب المقارن، ص199.

² جول مالريو، هل يوجد الفانتاستيك باعتباره جنساً أدبياً؟، ترجمة: محمد آيت لعميم، مجلة أبواب، العدد 8، 7، ص234.

أبوديب له وجهة نظر أخرى في هذا الأمر، حيث يرى بأن نص "العظمة" للصحابي عبد الله بن سلام والذي تلقاه الصحابي الجليل الخليفة الثالث عثمان بن عفان - رضي الله عنه - هو نموذج رائع للأدب العجائبي؛ لأن "بمثل هذا النص، يحق للإبداعية العربية أن تنسب إلى نفسها، في سياق التاريخ الأدبي الذي كانت تعيه، ابتكار فن أدبي جديد هو فن العجائبي والخورقي، فن اللامحدود واللامألوف، فن الخيال المتجاوز الطليق وابتكار المتخيل الذي لا تحده حدود. ويجلو ذلك عبثية الادعاءات الصريحة أو المتضمنة التي يقوم عليها باحثون، مثل تزفيتان تودوروف ينسبون إلى الغرب حصرا ابتكار ما أسموه الآن "الفانتاستيك" (fantastic /fantastique) وعبثية من يتعاقبهم من الباحثين وهواة البحث من العرب الذين يفتتهم كل غربي، منتحلا كان أو أصيلا، ويقررون لكل غربي بما يزعمه لنفسه لمجرد أنه زعمه لنفسه، كأنما هو أمر لا يأتيه الباطل من أمام، أو وراء، أو باطن، أو ظاهر، أو خلف، أو جنبين، أو فوق، أو تحت.¹ ولا يمكن إغفال استشهاد تزفيتان تودوروف بنصوص من كتاب "ألف ليلة وليلة" في عمله "مدخل إلى الأدب العجائبي" واقتباسه عدداً من حكايات النص وتوظيفها في كتابه كنماذج لمستويات العجائبي، وفي الحين الذي يعد فيه بعض النقاد هذا الاستشهاد إضافة لنص "ألف ليلة وليلة" وإشادة به، يكون من العدل والإنصاف هذا الاقتباس على أنه اعتراف بأسبقية العرب والثقافة العربية بوجه أخص في اكتشاف هذا النوع من الأدب.

3. العجائبي بين الحضور والغياب:

على الرغم من وجود نصوص تراثية في الموروث الثقافي العربي تؤكد وجود بذرة أولية للأدب العجائبي. نلاحظ أن الحضور العجائبي العربي لم يكن يشكل ذلك الحضور اللافت للنظر على الساحة الأدبية العالمية. فلقد اكتسحت النصوص العجائبية العالمية الساحة الأدبية، وتميزت بحضور طاغ، خاصة نصوص أمريكا اللاتينية حتى ادعى بعض النقاد بأن الثقافة الغربية هي صاحبة الفضل الأول والأخير في ظهور هذا النوع من الأدب.

¹ كمال أبو ديب، الأدب العجائبي والعالم الغرائبي، ص 9.

لكن هذه النزعة في الأدب عادت مؤخراً بصورة لافتة للنظر، وإن كان العجيب في السابق حاضراً فيما يحيط بالإنسان. فالعجيب الحاضر، الأدب حديثاً، هو عجيب الإنسان نفسه، حينما فقد إيمانه بوجود حلول لمشكلات العالم المحيطة به. فأصبح همه الأكبر هو التعبير عما يعانيه في العالم من ألم الاستغراب، واليأس، والتخبط في غياهب الضياع، وعدم الجدوى، خاصة في ظل عدم إيمانه بغايات محددة بوضوح، ولا وجود لحلول مقبولة، أو تسويات معقولة. فهو لا يؤمن بوجود عالم عقلاني ذي تنظيم محكم؛ لذا حاول التعبير عما يفتقده من خلال فرضية ضمنية موجودة في النص تؤكد بأن هناك معنى للعالم، وهناك حقيقة راسخة تحمل أهدافاً و معالم واضحة.

ومن الأمور التي لا جدال ولا شك فيها أن عصرنا الحالي تميز بالشعور بخيبة الأمل والضياع، ليس هذا فقط بل هو الزمن الذي انهارت فيه كل القيم والمبادئ التي تدعم الإنسان وتسانده نفسياً. وقد يعود هذا لعدة أسباب، منها ضعف الإيمان بالأديان السماوية الثلاثة، والحروب التي مرَّ بها العالم، وما تلاها من خواء نفسي عانت منه أغلب الشعوب، لذلك كان أغلب من يمتلكون حساً متوقداً وإحساساً مرهفاً هم من يعانون من هذا الخواء والضياع لأنهم أكثر الناس ملاحظة لما حولهم.

4. تلقي العجائبي في الأدب العربي الحديث:

إن حضور النصوص العجائبية في الأدب العربي الحديث كـ "كتاب العظيمة"، و"أدبيات الإسراء والمعراج"، و"رسالة الغفران"، و"ألف ليلة وليلة"، والسير البديعة كـ "سيرة الهلالي" و"سيف بن ذي يزن" لم يكن كافياً لإبقاء جذوة الأدب العجائبي مشتعلة في الثقافة العربية، حيث أهملت دراسة هذا التراث البديع، فلم يحظ بما يستحقه من جهد، وعلم، ووقت، وفكر متفتح، فوقع أسيراً للأحكام الدينية الفجة التي كانت، ولا تزال، تكبل الثقافة العربية؛ فتوقف الإنتاج العجائبي . بشكل أو بآخر . ولم يتم توظيف هذا التراث أو تطويره من خلال محاولات جادة طوال الفترة الماضية، في حين قفز الغرب قفزات هائلة في هذا المجال " في لعبة صرنا اليوم بغباوة نتعلمها من غابرييل غارسيا ماركيز، وننسب ابتكارها إليه في النصف الثاني من القرن العشرين، وهي عريقة في الكتابة الإبداعية

العربية عراقة هذا الإبداع ولغته وتاريخه. ¹ هذه الغباوة ندفع ثمنها غالباً، حيث تأخر الأدب العربي عن ركب الحضارة الأدبية، وأصبح تابعاً لها، أو بالأحرى مقلداً لها، في حين كانت له الأسبقية في عصر من العصور، وتوقف الزمن عند هذه الأسبقية، ولا يزال متوقفاً.

ولعل هذا التراث الإبداعي يحتاج إلى النظر العميق في كنهه حتى يُبعث من جديد، وتعود إليه الحياة بحسب مستجدات المناهج الحديثة؛ ليترك بصمة مؤثرة في الساحة الأدبية العالمية. لكن من الملاحظ أن الأعمال الأدبية التي حاولت أن تحذو هذا الحذو كانت صدى له، أو هي مستوحاة من الأعمال الأدبية الأجنبية، " فعلى الصعيد العالمي أضحى هذا السرد يستقطب الأدباء كما يستهوي الجمهور، والعطاءات الغربية في هذا الصدد قد يعز على الدارس رصدها كلها لكثرتها. ² فرغم وجود عدد لا بأس به من النصوص التي تشكل نموذجاً جيداً لهذا الاتجاه في الأدب، إلا أنها لم تستطع أن تحجب نجم النصوص الغربية التي سيطرت على الأجواء العالمية.

وعلى الرغم من تفوق النصوص الغربية وانتشارها، نلاحظ أن هناك ما يميز النصوص العجائبية العربية حتى في التوظيف العجائبي نفسه لدى المبدع، فمن الملاحظ أن النص الغربي يوظف العجيب أو الغريب دون التركيز على المعنى أو المغزى، حيث نجده يهتم بفعل العجيب نفسه، وإحساس الخوف والغربة لدى المتلقي، في حين يركز المبدع العربي على المعنى من خلال العجيب أو الغريب. فمعظم النصوص العجائبية العربية تحمل رسالة موجّهة إلى المتلقي، بخلاف النصوص الأجنبية. لهذا نجد النصوص العربية " قد حققت شوطاً مهماً في تعرية اللاوعي العربي، والأحلام الدفينة، بإحباطاتها وآمالها الجريحة. ³

¹ كمال أبو ديب، الأدب العجائبي والعالم الغرائبي، ص 11.

² سناء شعلان، السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن، ص 37.

³ شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 44.

الفصل الأول الخطاب العجائبي

المبحث الأول: إشكالية الخطاب العجائبي

المبحث الثاني: وظيفة الأدب العجائبي

المبحث الثالث: موضوعات الأدب العجائبي

المبحث الأول إشكالية الخطاب العجائبي

أ- إشكالية المصطلح

ب- خصوصية المصطلح العجائبي

أ- إشكالية المصطلح العجائبي:

لعل هذا المصطلح من أكثر المصطلحات مشاكسة وإثارة للخلاف في الأدب. فلم يكتف فقط في إحداث المشاكل في تعريفه، إنما هناك الكثير من اللبس والغط حول تداخله في أجناس أدبية أخرى. فمنذ البدء كانت هناك إشكالية في كيفية ظهور هذا المصطلح، وفوضى في تأرجحه بين العجائبية والغرائبية والفانتاستيكية حتى وصل الحال إلى التباس مفهوم العجائبي بالأسطورة. كما أن تراوح المصطلح العجائبي في الغرب بين العجيب والغريب شكّل عدة مستويات وعدة طبقات.

وعلى المنوال نفسه يجري الأمر في الشرق، فأحياناً توظف العجائبية تحت مسمى العجيب، في حين أن الآخر يستخدم مصطلح الغريب. كذلك يتم استخدام لفظة الأدب الخوارقي للتعبير عن هذه الظاهرة في الشرق. وعلى الرغم من تعدد المصطلحات وتنوعها إنما لا تخرج عن الفكرة المحورية لهذه الظاهرة، ألا وهي الخروج عن المألوف والقفز إلى كل ما هو فوق طبيعي.

يعد تشبيه فورستر Morgan Forster Edward لروايات الخوارق من أعمق وأغنى التشبيهات التي أجادت في وصف هذا الجنس. فهو يشبه "رواية الخوارق في بعدها عن الواقع بالطائر وظله. فكلما ارتفع الطائر إلى الأعلى قل الشبه بينه وبين ظله، كذلك مؤلف الرواية، كلما أفرط في الابتعاد عن الحقيقة، والإفراط في الخيال، قل التشابه بين ما يرويه وبين الواقع".¹ ويتفاوت هذا الارتفاع في قربه وبعده، وفقاً للمسافة الفاصلة بين الصورة والظل، فكلما ازداد هذا التفاوت تذبذب مصطلح العجيب وتشعب إلى عدة مصطلحات وعدة مسميات.

ويعد تودوروف Todorov أول من ربط مصطلح العجيب بالتردد، بل جعله شرطاً أساسياً في تصنيف العجيب. ففي تصور تودوروف هناك مساحة زمنية يقضيها القارئ في التردد حول ما يقرأه من غرائب وعجائب. هذه المسافة الزمنية، هي العجائبي في

¹ سناء شعلان، السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن من (1970-2002م)، 2002م، عن: فورست، أركان القصة، 130، ص2.

نظر تودوروف، وسرعان ما يقرر القارئ ماهية ما يقرأ، فيتحدد الجنس سواء أكان عجبياً أو غريباً.

ويعد النص غريباً حينما يعطي الإحساس للقارئ بأن هناك شيئاً مريباً وغير منطقي، وأموراً غامضة ومخيفة تنتشر في النص، ورغم إنها أمور غير عقلانية إلا إنها في النهاية تخضع للتفسير العقلاني، مما يجعلها تخرج من إطار العجيب، وتتحصر في محيط الغريب والغرائبية فقط، على خلاف العجيب الذي يرضخ فيه المتلقي في الأخير إلى قبول قوانين فوق مستوى الإدراك العقلي.

ومن بين تراكم المصطلحات يظهر مصطلح (الفانتازيا) ويتداخل بشكل أو بآخر مع الغرائبية والعجائبية. "الفانتازيا بمعنى آخر هي احتمال تقديم الأسطورة والميثولوجيا، والفولكلور، والقصص الطوبوية، ورؤى الأحلام، ومقاطع السريالية، والخيال العلمي، وقصص الرعب، وكل ما يقارب هذه الأنواع وله علاقة بالبشر".¹ ومن هذا الاحتمال ينظر شعيب حليفي إلى "العجائبي والغرائبي هما عنصران يندرجان تحت معاطف (الفانتاستيك) الذي يعد اختراقاً لكل حدود الأزمنة والأمكنة، وهي المقاييس التي اعتادها الإنسان في حياته الأرضية".² ويعد مصطلح (الفانتاستيك) مصطلحاً غريباً، نقل حرفياً إلى الأدب العربي، لكنه مصطلح مطاطي، تتمازج فيه الغرائبية، والعجائبية، والخوارقية، والميتافيزيقية.

وحتى العجيب نفسه بحسب تصنيف تودوروف نجده يتفرع إلى عدة عناصر:

- 1- غريب محض.
- 2- عجائبي غريب.
- 3- عجائبي عجيب.
- 4- عجيب محض.

¹ شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 21.

² سناء شعلان، السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن من (1970-2002م)، ص 28 عن: شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 52.

والفارق الرئيس في هذه العناصر هو أنه يحمل دلالة الاحتمال بين العقلاني وغير العقلاني في تحليل العمل الأدبي، وما يؤول إليه تأويل القارئ في تفسير النص.

ولا يمكن إغفال التباس العجائبي " بروايات الرعب وقصص الأشباح المخيفة، خاصة وأن العنصر فوق الطبيعي والغريب ينتشر في النص بشكل كلي، ويكون ملموساً على مستوى شخصيات النص الأدبي، وحتى على مستوى متلقي النص.¹ فأدب الرعب يتمازج مع العجائبي والغرائبي، خاصة وأن أدب الرعب عادة ما يحوي عوالم الشياطين والجن، والتي تعد عناصر غير طبيعية. في الوقت نفسه، هذه العناصر غير الطبيعية تولد في ذهن المتلقي شعوراً بالتردد الذي اشترط وجوده **تودوروف** لتحديد جنس العجائبي.

ورد فعل القارئ وحده هو المسؤول عن تأطير هذا العمل حسب تفسيره للوقائع المثيرة بما يتناسب مع القوانين الطبيعية الموجودة في عوالمنا. " إن اتساع مدى الأعمال الممكن إدراجها ضمن هذا الإطار الشاسع يصعب حصره في جنس أدبي واحد، فقد تم تضمين جميع الحقول المجاورة والقريبة من هذا الإطار كالحكايا الخرافية والروايات البوليسية، بوصفها تشترك مع العجائبي في الكثير من الخصائص والمزايا. ومن خلال دراسة هذه الأنماط والحقول القريبة تم تمحيص وتدقيق هذه الفروقات الأدبية النوعية في محاولة لتأطير وتحديد الجنس العجائبي.² وتعد نصوص الخيال العلمي، على سبيل المثال (حرب النجوم) من النصوص التي تتدرج ضمن جنس العجائبي، رغم أنها لم تحظ بالكثير من الاهتمام منذ أول ظهورها ونشأتها، فقد يكون ذلك نابعا من طابعها الغريب والخيال المفرط فيه.

¹ نص مترجم،

W.& J. Mackay, Modern Fantasy, limited chatham, C.N.Manlove, first published 1975, p 9.

² نص مترجم،

Eric S. Rabkin, The Fantastic in Literature, Princeton University Press, 1977, P 118.

ومن الجدير بالذكر تصنيف تودوروف لأدب الخيال العلمي بالأدب العجيب الأدوي، وذلك لوجود آلات وأدوات غريبة وغير مألوفة، نتيجة للتطور العلمي في العمل الأدبي، ومثال ذلك (السفر عبر الزمن). وعلى الصعيد الآخر هناك من رفض إدراج أدب الخيال العلمي ضمن الأدب العجائبي كالناقد الفلسطيني قسطندي شوملي الذي رفض حسابان أدب الخيال العلمي جزءاً من الأدب العجائبي؛ لأن أدب الخيال العلمي يهتم بإنسان المستقبل بعكس العجائبي الذي يخاطب الإنسان العادي، كذلك هو موقف سوفان Govan, Sovan الذي يرى بأن الخيال العلمي ينطلق من القوانين المدركة في عالمنا المادي، في حين أن العجيب يتجاوز هذه القوانين ويقفز عنها.

أما جان غاتينيو Jean Gatteau مؤلف كتاب "أدب الخيال العلمي" والذي ترجمه ميشيل الخوري، فهو يرى بأن الاختلاف بين العجيب والخيال العلمي يقوم على القاعدة التي يقوم عليها العمل، فقاعدة العجيب هي الرعب، وكل ما هو غير مألوف. أما في الخيال العلمي فالقاعدة هي عنصر الإدهاش والمفاجأة، فبحر العجيب بحر لا حدود له ولا قرار، ولعل أجمل وصف لهذا البحر هو "أن الأجناس الأدبية تتزلق خارجاً وداخلاً من العجيب دون أن يشعر أحد بذلك".¹ ومن أهم الأجناس الأدبية التي قد تتزلق إلى العجيب هي الأسطورة، وقد تلتبس التباساً شائكاً مع الجنس العجائبي. فالأسطورة تشترك مع العجيب في تجاوزها للواقع، وهناك العديد من الدراسات والبحوث التي مزجت بين الأسطورة والعجيب حتى تداخلت الحدود الفاصلة بينهما "قد يعود سبب اقتران المفهومين إلى الاعتقاد بأن الأسطورة هي النموذج الأصل بالنسبة إلى الأدب، وكل حديث عنه قد يعني حديثاً عنها بوجه ما، أو قد يعود إلى اشتغالهما على اللامألوف غير أن هذا الاقتران لا يعكس ما بين المفهومين من خلاف يمكن أن يظهر في أكثر من خاصية".² تتعلق بطبيعة النص الأسطوري نفسه وكيفية استعماله المجازي، كذلك هو الأمر مع شخصيات الأسطورة والتي عادة ما تكون آلهة أو فوق بشرية، في حين أن شخصيات

¹ المرجع السابق، ص 119.

² لؤي علي خليل، العجائبي والمفهوم: دراسة في التباس المفهوم، مجلة الآداب، ع 7/8/9، بيروت، 2007م، ص 59.

العجيب عادة ما تكون شخصيات حقيقية وعادية.

وقد يكون الجنس العجائبي هو الجنس الوحيد الذي لا حدود فاصلة له، فجنس يُولد جنساً آخرًا. ولعل ماهية العجيب نفسه هي المفسر الوحيد لهذه الظاهرة. ولكن، أين تكمن ماهية العجيب نفسه؟ إن "عالم العجيب يقبع في الأرض نفسها، وفي العقل البشري، والعلاقات التاريخية بين كوكبنا والكواكب الأخرى، وفي الفردوس، وعوالم الخيال، وما بين العلاقات الروائية مع الواقع، وفي مدى التواصل مع الخوارق سواء من خلال أشباه الأمور العلمية وأشباه الغوامض".¹ وعالم غامض، وعالم غريب، لا قرار له ولا سقف، هو انعكاس جلي لواقعنا المعاش، لغرائبية وجودنا الإنساني نفسه، وفشلنا في حل لغزه. هذا اللغز الذي حاول العرب منذ القديم فك شفراته، فأبدعوا في أساليب السرد حينما وظفوها في المختلق العربي، حتى قام بديع الزمان الهمذاني (بتسمية هذا الإبداع بـ (المفتريات)²، وقد سبق الغرب في اختيار هذا المصطلح للتعبير عن كل ما تم افتراؤه في السرد عن طريق الابتعاد عن الصدق والحقيقة بقصد السيطرة والتأثير على المتلقي.

ب- خصوصية المصطلح العجائبي

أولاً - الخطاب عموماً:

ظهر على الساحة الأدبية مصطلح (الخطاب) بشكل لافت للنظر، وأخذ هذا المصطلح عدة منحنيات. فمن خطاب أدبي، إلى خطاب سياسي، فخطاب اجتماعي، وغيره كثر. ومع ذلك يستدعي الأمر - هنا - أن نعود إلى المعنى الأولي للخطاب بشكله الأساس، ونحاول أن نتلمس التعريفات الأساسية لهذا المصطلح.

فلو تم النظر إلى هذا المصطلح من الناحية اللغوية، فسنجدّه يشير "في معناه الأساسي إلى "كل كلام تجاوز الجملة الواحدة سواء كان مكتوباً أو ملفوظاً". غير أن الاستعمال الاصطلاحي تجاوز ذلك إلى مدلول آخر أكثر تحديداً يتصل بما لاحظته

¹ نص مترجم،

Eric S. Rabkin, The Fantastic in Literature, Princeton University Press, 1977, P. 12.

² ينظر كمال أبو ديب، الأدب العجائبي والعالم الغرائبي، ص 44.

الفيلسوف هـ. ب. غرايس عام 1975م من أن للكلام دلالات غير ملفوظة يدركها المتحدث والسامع دون علامة معلنة أو واضحة.¹ ففي الوقت الذي يركز فيه اللغويون على الحدود المادية للخطاب وحصره في المكتوب والملفوظ، ينطلق الاستعمال الاصطلاحي بعيداً، ويمزق الدال ليدخل في الدلالة وأفاقها غير المنتهية. فالخطاب في حد ذاته عملية إنسانية ذات دلالات عدة، تمتلك هدفاً وإرادة وسياقاً خاصاً بها.

وللخطاب وقع دلالي لا يستهان به، ففي علم اللسانيات تعدّ الجملة نموذجاً مصغراً للخطاب؛ لذا يرى مارتنيه Andre` Martinet أن الجملة على الرغم من أنها تمثل المقطع الأكثر صغراً، نرى أنها تعبر عن الخطاب، وتمثله تمثيلاً تاماً. فلو تم تقطيع الخطاب أو تفكيته فسيبين أنه عبارة عن مجموعة من الجمل المنظمة، والمرتبطة ترتيباً قسدياً. هذا ما حدده فوكو Michel Foucault حينما عدّ الخطاب شبكة متداخلة من العلاقات المتنوعة تنتج بكيفية ما نصاً في صورة خطاب ذي دلالات متعددة. ومن المنتظر أن يكون هذا التنوع في العلاقات تنوعاً مطرداً، فالعلاقات قد تكون علاقات اجتماعية، أو سياسية، أو ثقافية، مما يسهم في إضفاء التنوع بشكل فعال في الخطاب ودلالاته.

ويأخذ معنى الاهتمام بالخطاب اتجاهاً أكثر جدية، بل قد يكون اتجاهاً مؤدجاً، حينما يتم عدّ الخطاب إستراتيجية بشكل أو بآخر فـ "إذا صح النظر إلى الخطاب بوصفه "إستراتيجية التلفظ"، أو بأنه نظام مركب من عدد من الأنظمة التوجيهية والتركيبية والدالية، والوظيفية- بالمعنى السابق- فهذا يعني أنه يصح النظر إلى الخطاب بوصفه "برنامج التلفظ" الذي يخضع لنظامه خلال عملية التلفظ، ونخرج أو نتمرد على نظامه، في الوقت نفسه، إنه نظام القول أو الفعل (ودوافعهما) الذي يسكن وعينا، ويكيف سلوكنا، أو لنقل إنه النظام/ البرنامج الذي يصوغ وعينا، ويوجه إرادتنا، وسلوكنا التواصلية"²؛ لنستنتج أن الخطاب هو ما يصدر عنا من قول أو فعل، سواء أكان

¹ ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الخامسة، 2007م، ص155.

² عبد الواسع الحميري، ما الخطاب. وكيف نحلله، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2009م، ص12.

صورة مباشرة أو غير مباشرة. وبصورة أخرى، هو الكيفية التي يعمل بها العقل، ويُدرك بها الأشياء، أي هو الوعي المدرك لما حوله.

الخطاب هو منظومة للسلوك التواصلية يتم من خلالها التفاعل الموظف بين طرفي العملية التواصلية، وقد أكد هذا المفهوم بنفنيست Emile Benveniste حينما عرّف الخطاب بأنه الحالة الفعلية للغة التي تحتاج في تواصلها إلى شركاء فعليين عبر وجود مخاطب ومخاطب، لذلك أجمع أغلب اللغويين أن الخطاب هو الممارسة الفعلية الاجتماعية للنص، وحتى حينما يتم تحليل الخطاب، فمن الضروري أن تتم دراسته وتمحيصه من خلال علاقته بالظروف التي رافقت إنتاجه.¹

ولا يمكن فصل الخطاب عن الظروف المحيطة به، خاصة ظروف إنتاجه، لأنها جزء من العالم والكون المحيطة به، حيث إن "الخطاب ليس وسيلة لنقل المعنى فحسب، الخطاب وسيلة لتكوين المعنى، وهو بهذا، وسيلة لإدراك العالم، وتأويله، قبل أن يكون معنى منقولاً".² ومما يعزز هذا المعنى أو هذا المفهوم أن الخطاب عبارة عن جزء من الأفعال من منظور أن الكتابة أو الكلام نوع من أنواع الأفعال، وهذه الممارسة الفعلية هي عنصر رئيس من منظومة الكون والعالم، بل هي عنصر فعال ومؤثر جداً.

وحينما يكون الخطاب نتاج شبكة من العلاقات والأطراف، يطرح السؤال نفسه هنا: "من أين، إذن، يجب أن ننطلق في عملية تحليل الخطاب/التلفظ؟ هل علينا أن ننطلق من البنية الخطابية التي ينطوي عليها الملفوظ، كمنجز، أعني من البنية التحتية، أو العميقة للملفوظ؟ أو كما فعل باختين Mikhail Bakhtin، عندما حلّل الخطاب بوصفه تلفظاً؟ أم علينا الانطلاق من البنية السطحية للملفوظ، أي من شكل الملفوظ، أو من طبقته الظاهرة؟"³ لذلك وجب علينا النظر إلى الأمر على أنه نشاط، وفعل إنساني

¹ ينظر، نورمان فاركلوف ترجمة: طلال وهبة، تحليل الخطاب التحليل النصي في البحث الاجتماعي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت لبنان، الطبعة الأولى، 2009م، ص63.

² خيرى الذهبي: الفنون والأساطير في الرواية العربية، دار الينابيع، الطبعة الأولى، 2008م، ص94.

³ عبدالواسع الحميري، ما الخطاب وكيف نحله، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، الطبعة الأولى، 2009م، ص14.

متكامل يدل على صاحبه، من خلال علاقاته بمحتويات خطابه، وفق ظروف اجتماعية، وقوانين، وأفكار، ومعتقدات، وقيم لتحقيق منجزات وأهداف معينة من خلال هذا الخطاب ببنية الظاهرة والباطنة.

ثانيا - الخطاب والمراوغة:

يحتل الخطاب المباشرة والصراحة، وقد يحتل المراوغة والتخفي بشكل أو بآخر، شأنه في ذلك شأن أي بدهية من بدهيات الحياة. فـ " كل خطاب ، كما يسعى إلى نقل معنى، وبالقدر الذي ينقل به معنى، فإنه يبحث عما يقول، ليدركه، ويخفي حيرته، ويطوي الكشح عن كثير من المعنى الذي يتوارى في ثنايا الخطاب، ويوفر له السرد مسارب ممتازة ".¹ قد ينفصل الخطاب عن القارئ؛ ليدخل كل منهما في خطوط متشابكة، هنا وهناك، نتيجة للمراوغة والمشاكل التي ينتهجها الخطاب، ولكن سرعان ما يستعيده القارئ في النتيجة النهائية، ليجعله يصل إلى نتيجة ما، كيفما كانت هذه النتيجة. فكل قارئ يمتلك نتيجته المفردة التي تفتح المجال للخطاب على تعدد الدلالات والتأويلات.

وتعدد الدلالات والتأويلات للخطاب الواحد لا يلغي أهمية الوظيفة المباشرة والأولية للخطاب، حيث يفترض من الخطاب التأثير على المخاطب، سواء من حيث الألفاظ أو المعاني. ولتحقق هذه الوظيفة في الخطاب يقتضي " بالضرورة، تحقيق وظيفة أخرى تمثل على الأقل بالنسبة إلى المخاطب . الغاية النهائية من الخطاب، وتتمثل هذه الوظيفة في فرض شروط التأثير على المخاطب، وإقناعه بزيادة قدر مخاطبه نفسه، وهذا يعني أنه يتوجب على المخاطب، لكي يقنع المخاطب بزيادة قدره واستحقاقه لشروط الجائزة أو العفو، أو زيادة القدر، أن يقتنع أولاً بزيادة قدر خطابه، وما ينطوي عليه من معاني وأفكار على معنى أنه يتوجب عليه، أن يمكن لمعانيه في قلوب مخاطبيه، حتى يتمكن، هو نفسه، من تلك القلوب، أي حتى يفرض محبته، ومكانته على نفوس مخاطبيه من ذوي الأقدار."² ولا يتمكن الخطاب من أداء وظيفته إلا إذا كان خطاباً كشفياً متميزاً، له القدرة

¹ خيرى الذهبي، الفنون والأساطير في الرواية العربية، ص95.

² عبد الواسع الحميري، ما الخطاب وكيف نحله، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2009م، ص93.

على النفاذ إلى قلوب وعقول القراء، تاركاً المجال لهم لخلق دلالات وتأويلات لا نهائية.

ثالثاً - الخطاب العجائبي:

يتميز الخطاب العجائبي بخصوصية تسمه بسمات تجعله مختلفاً عن أي خطاب أدبي آخر، حيث يُعد هذا الخطاب من أقوى الأجناس الأدبية في قدرته على المراوغة وتحريف قصدية الكاتب أو المؤلف. فحينما يطغى المحذور والممنوع على عالم المبدع فإننا نجده يقفز على عوالم الواقع ويتجاوزها، بل وينحرف عنها إلى عوالم أخرى غير منطقية، ليعبر عن هذا المحذور الجاثم على أنفاسه.

ولقد درس تودوروف Todorov الخطاب العجائبي، وأفرد له فصلاً في عمله القيم "مدخل إلى الأدب العجائبي" Introduction à la littérature fantastique، حيث تناول سمات الأثر العجائبي بشكل خاص ومحدد. كما أكد تودوروف شيوع الصور البلاغية في الخطاب العجائبي وعدّها سمة مميزة له، وضرورة تطور المفردات والألفاظ في الخطاب عن طريق المبالغة في التصوير لتصل إلى العجيب، بل والمفرط في العجائية.

كما عدّ تودوروف وجود السارد المجسد الذي يتكلم بضمير الشخص الأول (أنا) خاصية من خواص المحكي العجائبي. فالسارد المجسد يسهل عملية التلاحم بين السارد والقارئ، ليقول حالة من التماهي والتعاضد التام بينهما، مما يعزز حضور العجيب من خلال لحظات التردد التي تعصف بذهن القارئ. ولعل استخدام ضمير السارد المتكلم يفعل ويؤكد جو الحقيقة والمصادقية لدى القارئ، ليتحول الجو المعاش في النص إلى جو واقعي بل حقيقي، مما ينشر الخوف والقلق من مساحة وحرفية اللامعقول في النص.

أما بالنسبة إلى الأثر الأدبي، فيؤكد تودوروف خاصية بنية الخطاب العجائبي التي تتمثل في بنية العقدة أو الذروة في النص العجيب، فالأحداث والأفعال العجيبة تتصاعد وتتواتر في النص لتصل إلى أقصاها، ومن ثم يبدأ التفسير، أو التبرير للامعقول في الظهور ليصل القارئ. على حسب رأي تودوروف. في آخر النص إلى تصنيف هذا التردد في خانة العجيب أو الغريب.

ولم تكن مميزات الخطاب العجائبي مقصورة على ما ذكره تودوروف، فقد تعرض الباحثون والدارسون إلى مميزات وسمات أخرى في هذا الخطاب. فمن الملاحظ أن الحدث يعد عنصراً أساسياً من عناصر الخطاب، فمع تصاعد وتيرة الحدث العجائبي في النص تتصاعد وتيرة السرد أيضاً، مما يخدم بنية النص نفسه. فهناك علاقة طردية بين الحدث والسرد في الخطاب العجائبي، هذه العلاقة تصعد من حدة التوتر في الخطاب بشكل يخدم النص بشكل عام.

وهناك من تعرض لعنصر السارد الذي تكلم عنه تودوروف، لكن من زاوية أخرى، فـ **شعيب حليفي** يؤكد في عمله "شعرية الرواية الفانتاستيكية" طغيان السرد اللاحق في الأعمال العجائبية، وذلك لبث روح الأمان في النص. فحينما يتم سرد هذه الأحداث العجيبة وغير المعقولة في الماضي "يعطي الأمان للمتلقي، ويوهمه بأن هذه الأحداث العجائبية قد انتهت، فالماضي يمنح حرية ابتداء صور غرائبية بتضخيمها، وأيضاً في روايات الخيال العلمي التي تبنى على رؤية مستقبلية، يمكن أن يتم تزاوج بين العلم والمتخيل".¹ وقد يكون هذا الماضي العجيب صورة منعكسة عن الواقع المرير المليء بالمفارقات والتناقضات، حيث يمتزج العقلي باللاعقلي؛ ليبتعد عن مفارقات مؤلمة في الواقع من خلال الخطاب العجائبي.

¹ شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، المجلس الأعلى للثقافة، 1997م، ص124.

المبحث الثاني وظيفة الأدب العجائبي

1. الوظيفة بين المنحنى الاجتماعي والعجائبي
2. وظيفة العوالم الممكنة

1. الوظيفة بين المنحى الاجتماعي والعجائبي

أ. وظيفة السرد العجائبي:

لم يكن استخدام العجيب في الأعمال الإبداعية استخداماً اعتباطياً قط، سواء أكانت هذه الأعمال (نصوصاً روائية أم مسرحية أم أفلاماً سينمائية) إنما هو استخدام موظف، استخدام قصدي بحث، يقصد من خلاله المبدع القفز من عالم الواقع ليعيش في عوالم الهروب، عوالم المستحيل أو قد يرمز أحياناً إلى عناصر موجودة في واقعه، ولكنه لا يستطيع أن يعبر عنها إلا من خلال عوالم العجيب.

ويرى شعيب حليفي أن السرد العجائبي يمتلك وظيفة تفسيرية بشكل أو بآخر، فقد يأتي السرد العجائبي في بعض النصوص ليوضح الغموض أو ليعطي الأسباب للسرد الابتدائي الذي لا يقبل التفسير ورغم ذلك يعدها جينيت Gerard Genette وظيفة غير تفسيرية لأنها ما زالت غير قابلة للتفسير حسب المنظور الواقعي فـ "الأحداث الثانية التي لا تخرج عن صميم أحداث السرد الابتدائي تقدم لتفسير الأشياء في عبثيتها بشكل دقيق غير مباشر وإعطاء دفعة جديدة للسرد الأول، كي يتحدد أكثر وتكون منافذه مشرعة على المتخيل بحرية فادحة. هذه السردية بين الوجه الأول والثاني تنتعش في الفانتاستيك كما انتعشت في المحكي العجائبي القديم".¹

ورغم ذلك فإن الوظيفة التفسيرية لهذه السردية لا تعدو أن تكون غير تفسيرية خاصة في ظل الوجود العجائبي للنص، ومع ذلك قد يكون للسرد العجائبي دور مساند ومحايث للسرد الأساسي في النص حتى لو كان عجائباً.

ومن جهة أخرى يمتلك السرد العجائبي وظيفة أخرى حسب منظور شعيب حليفي تقوم على العلاقة التيماتية، إما بالاختلاف أو الانسجام مع السرد الأساسي الموجود في النص الروائي. " فأحداث السرد الابتدائي تختلف عن أحداث السرد الثاني التي تجيء

¹ شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، المجلس الأعلى للثقافة، 1997م، مكتبة الجامعة الأردنية، ص129.

محايدة لتعطي رؤية مختلفة وأكثر عمقاً للأحداث الابتدائية، فتَهَيئ جوانب الحدث البؤري، إن بأحداث قريبة أو بعيدة تتساقق والحدث الأول كي تتسج عليه حكايات تمده وتشد مداه بما يعطيه نفساً للاستمرارية.¹ فالعجيب بشكل أو بآخر يعطي دفقة سردية للنص، من حيث إن كل حدث عجيب يستدعي سلسلة من الأحداث، ويجلب ربود الأفعال وراءه من حيث إن "العجائبي يخدم السرد ويحتفظ بالتوتر: إذ إن حضور العناصر العجائبية يتيح تنظيمًا للحبكة مكثفًا بصورة خاصة. وأخيراً فإن للعجائبي من اللحظة الأولى وظيفة تحصيل حاصل: إذ يسمح بوصف عالم عجائبي، وهذا العالم ليس له مع ذلك حقيقة موجودة خارج اللغة فالوصف والموصوف ليسا من طبيعتين متباينتين."²

وقد تكون اللغة المستخدمة/الوصف عجائبية أيضاً، تأتي لوصف عالم عجائبي في ذاته، يستعصى فهمه على هذا الإنسان/المبدع والذي يعد وجوده في حد ذاته عجائبياً. ومن ثم فإن أسئلة كونية تدور في ذهن هذا الإنسان تجعله يقف عاجزاً أمام عجائبية وجوده؛ الأمر الذي يدفعه إلى التعبير عن واقعه العجائبي.

ومن المهم أن يحظى كل نص بوظيفة معينة، فالنص رسالة ومغزى. وبالنظر إلى أن بعض النصوص قد تبدو خالية من أي قيمة وظيفية. نسبياً. فإن بعضها الآخر يُعد ذا قيمة جمالية، ولها وظيفة جديرة بالاهتمام.

ولا يمكن إغفال كيفية اهتمام البنيويين بوظيفة الأدب حين فصلوا بين وظيفة النص وصاحب النص نفسه، حيث عدوا الوظيفة "مجموعة حيل لا تمت لصاحبها بصلة، بل إنها تصنعه وتتحكم فيه. أما القارئ فما هو إلا بنية أو إنتاج ثقافي مدرب على حل الشيفرات وتتبعها ورصدها."³ لقد تمت إزاحة الوظيفة. هنا. من الكاتب إلى النص والكتابة، ولم يعد الكاتب هو صاحب السلطة المطلقة في النص.

¹ المرجع السابق. ص 129

² سناء شعلان، السرد الغرابي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن، ص 16.

³ ميجان الرويلي، وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص 74.

وبعد وجود الوظيفة من أهم مميزات النص الأدبي، بل إن الوظيفة هي ما تضيف على النص شرعية معينة، وتُميز هذا النص من غيره مما يسمه بخصوصية مميزة، حتى إنها أفرزت وجود اللانص، فـ "اللا . نص لا يمكن تعريفه إلا في تعارضه وتقابلته مع طبيعة وخصائص ووظائف النص. إذ أن تحديد الخصائص البنيوية والوظيفية للنص الأدبي شرط لازم لتحديد اللا . نص".¹ حينما يرسل اللانص إلى متلقي معين في ظروف وملابسات محددة، تحد اللانص بلحظات زمنية معينة، حتى إنه يفقد أي مبرر لوجوده في حال انتهاء هذه اللحظات الزمنية. فاللانص لا يمتلك حضوراً ولا كثافة ثقافية بعكس النص الأدبي الذي يحظى بكيونة ثقافية دائمة ومستمرة، طالما إنها لا ترتبط بشروط زمنية معينة ولا حتى شروط ثقافية محددة.

ويرى السيميائيون أن من الممكن تقييد وظيفة النص من خلال معرفة العلاقات التي يكشفها النص داخل نظامه النصي، ومن خلال هذه العلاقات يتحدد مستوى الوظيفة المسيطرة على النص، فتتأطر وظيفة النص وفقاً لهذه العلاقات التي تنطلق من علاقة النص بالنظام اللغوي، ثم علاقة نظام النص بنظام الجنس الأدبي الذي يعود إليه، وعلاقة النص بكتابه ومتلقيه.

وإذا كان رولان بارت Roland Barthes يرى أن النص عبارة عن نظام مكون من وحدات؛ على أن تكون هذه الوحدات مرتبطة بشكل أساس بالمعنى الذي يعد وظيفة بشكل أو بآخر، فهناك علاقة ارتباط بين الوحدة والوظيفة. وهنا يشير فلاديمير بروب Vladimir Propp إلى الوظيفة في كتابه "مورفولوجية الحكاية" Morphology of folk tale بأنها عبارة عن فعل = الشخصية، في حين ربط تودوروف Todorov الوظيفة بعنصر من عناصر النص، وإمكانية دخول هذا العنصر في علاقة مع عناصر النص الأخرى؛ لذلك هو يشترك مع السيميائية في هذه الرؤية بالنسبة إلى ارتباط الوظيفة بالعلاقات الموجودة في النص.

¹ حسين خمري، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، الدار العربية للعلوم ناشرون، الطبعة الأولى، 2007م، ص 57.

ب. الأدب والوظيفة:

لقد اهتم الباحثون بمصطلح (الوظيفة) وخصوه بالكثير من التمهيص والبحث، وهذا عائد لأهمية الأدب في حد ذاته وأثره في المجتمع. فهو يطرح فهماً أفضل للعالم من أجل التغلب على معضلات الحياة. " ليس ذلك لكونه، قبل كل شيء، تقنية لعلاجات الروح، غير أنه، وهو كشف للعالم، يستطيع أيضاً، في نفس المسار، أن يحول كل واحد منا من الداخل.¹ فالأدب لا يتحدث عن نفسه فقط، إنما هو حكاية ومحاولة توثيق للتجربة الإنسانية المعاشة على مرّ القرون، وهو النبض الناطق لنفوس البشر التي تعاني على الأصعدة كافة لكنها تتوحد في الألم البشري.

لذلك، لطالما امتلك النص عدة وظائف، وهي تشكل مستوى من مستويات وصف النص. وترتبط الوظيفة من الناحية الدلالية بمستوى القراءة لمحاولة الوصول إلى فهم النص. فد " للنص أهداف كثيرة من أهمها أنه يهيء شروطاً لحفظ الأفكار بالتقيد والتسجيل، وإراحة الذاكرة من التفكير والتركيز، ونقل المعرفة بين الناس، ثم حفظها للأجيال القادمة.² على صعيد آخر تركز السيميائيات الحديثة على العلامات الموجودة داخل نظام النص، وتعدّها المعيار المحدد لوظيفة النص.

ج- المجتمع والوظيفة:

إن الأدب شأنه شأن العلوم الإنسانية الأخرى، وهو سبر لأغوار النفس البشرية من خلال العالم النفسي والاجتماعي الذي تعيشه، محاولاً في الوقت ذاته فهم واقع النفس البشرية وفحوى التجربة الإنسانية نفسها. فالوظيفة الاجتماعية للنص تتجلى حينما يستثمر المجتمع التجربة الخاصة في النص، ويستثمرها بشكل جليّ من خلال دلالاته. "هذه الوظيفة (الاجتماعية) تتطلب معرفة لآليات حركية المجتمع. وهكذا تبدو الوظيفة المعرفية من خلال طموح النص لنقل معرفة معينة سواء فيما تعلق بالمجتمع أو الثقافة أو الفكر.

¹ تزفيتان تودوروف، ترجمة، عبدالكبير الشرقاوي، الأدب في خطر، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، 2007م، ص45.

² حسين خمري، نظرية النص، ص67.

تبدو الوظيفة الاجتماعية مجرد تأويل لتجليات الواقع، والواقع هو مجرد من وبهذا الأشياء والدلائل والعلامات القابلة للمعرفة والفهم.¹

وبصورة أكثر تحديداً يعدّ النص الروائي من أكثر النصوص الأدبية تأثيراً، خاصة من الناحية الاجتماعية، من منظور أن مهمة الأدب الأولى هي الارتقاء بالإنسان والمجتمع نحو الأفضل. كما أن ميل الطبيعة البشرية إلى النص الروائي ميل فطري في جميع المراحل الزمنية والمكانية؛ لقرب الطابع الروائي بأسلوبه الحكائي من النفس البشرية، ولكونها تؤدي دوراً مهماً في تقويم الأخلاق والسلوك بشكل عام، خاصة وأن الرواية في حد ذاتها محاولة لتسليط الضوء على السلوك الإنساني وتجربته في الوقت نفسه.

وانطلاقاً من الدور الذي تحتله الرواية سواءً على الساحة الثقافية أو حتى من ناحية أثرها في المجتمع وأفراده، فقد اهتم النقاد التقليديون بمهمة الرواية وأثرها في المجتمع. وحصرها اهتمامهم في ثلاثة محاور: (المحور التعليمي، والمحور التهديبي، والمحور الاجتماعي الإصلاحي). ومن الملاحظ أن جميع هذه المحاور تنصب في الأثر الإصلاحي والتوعوي الذي تمتلكه الرواية وتفعله بشكل إيجابي في المجتمع.

ولا يمكن عدّ ما يتركه النص الروائي من أثر ملموس في المجتمع البشري قد جاء من سراب، فالنص الروائي هو من أقرب النصوص الأدبية للنفس والذائقة البشرية. "قالفعل الروائي فعل فطري وتلقائي، وهو فعل كوني وقد حظى بالنصيب الأكبر من الاهتمام في النظرية الأدبية، فالحبكة هي أهم عنصر في المحكي الروائي. فالرواية الجيدة هي التي تحظى بمقدمة ووسط وخاتمة مشكلة وحدة متكاملة دون أي زيادات غير ضرورية."² هذه الوحدة المتماسكة تجعل المتلقي يفصل نفسه نهائياً عن كل ما يحيط به من التزامات يومية ليمتزج بشكل رائع مع هذه الشبكة التي قد تكون بشكل أو بآخر مرآة

¹ المصدر السابق، ص 72.

² Frank Lentricchia and Thomas Mchaughin , Critical Terms for Literary Study ,The University Of Chicago Press , Chicago , United State Of America., 1995, P 66 .

عاكسة لحياته اليومية ليكتسب من خلالها معرفة كينونة الأشياء المحيطة به، وموقعه في العالم المحيط به وكيف يكون له دور فاعل في هذا العالم.¹

د- السياسة والوظيفة:

يعدّ التوظيف السياسي من أهم الأهداف التي يسعى إليها بعض الروائيين في أعمالهم الأدبية. فهناك من يسعى إلى توصيل فكر معين يؤمن به، أو قضية لا يستطيع أن يدعمها بالأسلوب الواضح العلني، فيلجأ إلى توظيف النص الأدبي بشكل أو بآخر حتى يمرر أفكاره التي يؤمن بها دون أن يتعرض لأي مساعلة. حتى أصبح بعض الأدباء يمارسون السياسة من خلال الأدب، ويكثر هذا النوع من التوظيف في عالمنا العربي السياسي، بالنظر إلى طبيعة الأوضاع، من خلال نصوص كثيرة من أدبنا العربي، والتي غالباً ما تفرض قيوداً وأحكاماً على الأديب، تجعله يلجأ إلى المواربة من أجل بلوغ أهدافه. انطلاقاً من " أن البشر مخلوقات سياسية، لأنهم يتمتعون بميزة الكلام الذي يسمح بالحديث عن العدل وعن الظلم."² فمحور الأمر . هنا . التمييز بين الكلام ذي المحمل السياسي والكلام العادي، والتأكيد على أن هذه القدرة السياسية ميزة لا يمتلكها إلا بنو البشر.

هـ- الموت يمرُّ من هنا:

ولم يتوانَ الروائيون العرب في توظيف نصوصهم الأدبية لأغراض سياسية، أثقلت كاهلهم، وعجزوا عن إيصالها بالطرق المباشرة الواضحة. فعلى سبيل المثال نجد الكاتب السعودي عبده خال حينما كتب روايته "الموت يمرُّ من هنا" سخر نصه الروائي لإيصال رؤيته حول الأوضاع السياسية والمعيشية التي قد يعاني منها. فمنذ بداية المحكي الروائي يوظف عبده خال أسماء الشخوص بتقنية محددة يتم من خلالها التأكيد والتشديد على إبراز سمات هذه الشخوص. ف (السوادي) شخصية محورية في النص تنشر الظلم

¹ ينظر المرجع السابق.

² جاك رانسير، ت: رضوان ظاظا، سياسة الأدب، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، الطبعة الأولى، 2010م، ص16.

والموت والرعب أينما حلت، واختيار هذا الاسم لها يعزز هذه الصفات، وفي المقابل من ذلك هناك (درويش) الذي يدل اسمه على الزاهد الفقير المتعبد، في حين أنه لم يحمل من اسمه إلا الزهد والفقر المفروض عليه في ظل مجتمع حرمه حتى من حقه في التعبد.

هذا الدرويش الذي شكل محوراً من محاور الرواية، يتهمك من خلال هذيانه وهلوساته المفعمة بالعبارات الجارحة، ويسخر بعباراته اللاذعة من واقع مرير تهاؤ فيه أبسط مبادئ الكرامة الإنسانية. ومن العجيب في الأمر أن هذا الدرويش (المجنون) قد يكون الصوت الوحيد في الرواية حين يدعو إلى الثورة على الظلم، والوقوف في وجه (السوادي).

يخاطب القارئ في النص، وهو يحدث نفسه كعادته دائماً: " شيطان يمنحك الدفء: قلب الخوف، وقلب الحق، وكلاهما مكناني من مناطحة هذه القرية الصخرية، ومنحاً ذاتي الدفء.. كنت أسمع الجدة نوار تحدث جلساءها دائماً بهذه المقولة: أن توزن العدل والظلم بميزان واحد، فأنت ظالم، أو أن تنتظر أن تستوي كفة الميزان بهما فأنت ظالم أيضاً.. فمناصرتك للحق توجب عليك وضع نفسك في كفة العدل مهما كلفك ذلك من عنت ومشقة".¹ ومن توظيف الشخص إلى توظيف الأسماء، فاختيار عبده خال للأسماء كان اختياراً قصدياً موظفاً. فعلى سبيل المثال، شخصية (موتان) الطفل الصغير في العمل الروائي، والعجيب أن يطلق شخص ما اسم (موتان) على ابنه، إلا أن في هذا العمل حتى الموت يصبح اسماً دارجاً للأطفال. وهناك أيضاً (صابرة، ابن الشاقي، ليلي عبدي، الجبلي) كلها أسماء لأبطال يتم من خلالها تعزيز ملامح هذه الشخصيات عن طريق الأسماء التي تطلق عليها.

وعلى الرغم من انهماك المبدع بأغراض معينة يحاول أن يلغم بها نصه، نلاحظ إن هذا الأمر لا يبلغ أهمية الأبعاد الجمالية في النص. فهذه الأبعاد الجمالية هي ما يضيفي المتعة إلى النص، ويعدّ معياراً أساسياً في إضفاء صفة الأدبية على أي عمل.

¹ عبده خال، الموت يمر من هنا، ص 53.

و- جمالية الوظيفة:

هناك من يربط الوظيفة الجمالية بالوظيفة الاجتماعية فـ "من جهة أخرى ترى" فرانس فرانييه "أن الوظيفة الجمالية مرتبطة بالوظيفة الاجتماعية، أي أن كل ما هو جمالي، هو بالضرورة اجتماعي، معتبرة صيغ التمثيل تجليات للتغير الاجتماعي، حيث تقول: "إن الوظيفة الجمالية يمكن النظر إليها بوصفها وظيفة اجتماعية مخصوصة، وصيغة من صيغ المعرفة وتحول الواقع. " أي أن الجمالية يمكن اعتبارها شكلاً من أشكال المعرفة وملحاً من ملامح التغير الاجتماعي.¹ فلا يمكن عزل الوظيفة الاجتماعية عن الوظيفة الجمالية بأي شكل من الأشكال، خاصة وأن أغلب النظريات الأدبية والفنية تربط كل ما هو جميل بكل ما هو نافع ومفيد للمتلقي وللمجتمع في الوقت ذاته، مما يجعل العلاقة بين الوظيفة الجمالية والاجتماعية للنص علاقة ارتباطية لا مفك منها.

وتتأطر الوظيفة الاجتماعية للنص من خلال حصر العلاقات الاجتماعية الموجودة داخل النص وليس خارجه، لكنها في الوقت نفسه، تبقى نقطة لجميع التحركات الرئيسة في المجتمع، فهي مرآة عاكسة للواقع المعاش في المجتمع بكل تجلياته وصوره.

ومن الجدير بالذكر بأنه يتضح من خلال قراءة مختارات من النصوص العجائبية الأجنبية والعربية وجود سمة فاصلة بين كل من النوعين. فالنص الأجنبي نص جمالي إلى حد كبير، يركز فيه الكاتب على الأحداث والحبكة العجائبية من أجل المتعة الذوقية. فعلى سبيل المثال نجد نصوص (رواية "الشیطان العاشق" لـ كازوت و"المخطوطة التي عثر عليها في سرقسطة" لـ جون بوتيكلي، و"انهيار بيت أوشير" و"القط الأسود" لـ إدغار آلان بو Edgar Allan Poe التي تندرج ضمن الإطار العجائبي مليئة بالروح العجائبية التي تحبس أنفاس القارئ منذ أول صفحة في النص، ولكن من الصعب على الدارس أن يجد أي مغزى، أو أي دلالة من النص غير مشاعر الخوف والدهشة والتردد حول ماهية ما يقرأه. ومن الصعب أن يتم استنتاج أي دلالة أو حتى أي رموز موجودة في النص

¹ حسين خمري، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، 2007م، ص71.

الأجنبي. على خلاف النص العربي العجائبي الذي يوظف العجيب في المحكي الروائي؛ لأجل أغراض وأهداف معينة في قلب المبدع، ولا تتدرج هذه السمة على مبدع واحد أو اثنين، إنما معظم الروائيين العرب يتسمون بهذه السمة وتتميز أعمالهم بها.

ز - وظيفة العجيب في المحكي الروائي:

سبق أن قصرنا وظيفة العجيب في المبحث الأول، حينما تم مقارنة النص الأجنبي بالنص العربي بالوظيفة الجمالية والمتعة الذوقية فقط. والمقصود هنا . التفريق بين النص الأجنبي والنص العربي لا أكثر، غير أن ذلك لا يعني إغفال جانب مهم في وظيفة العجيب في النص الروائي المتمثل في محافظته على التوتر المشتعل في السرد. فالعجيب يبقي جذوة التوتر في حالة من التوهج مما يخدم السرد بشكل فعال في السرد. ويشترك النص العربي والنص الأجنبي في هذه الميزة. فالأحداث تتصاعد، وتزداد حدة التوتر في النص مع زيادة النفس العجيب في النص. وكلما ازداد هذا النفس ازداد تردد القارئ وازدادت حيرته ودهشته، فهو لا يدرك حقيقة ما يقرأ، هل هو خيال أم حقيقة؟ أوه واقع أم هو خارج حدود الواقع المألوف؟ مما يزيد من تصاعد السرد في النص الروائي.

وقد شدد تودوروف Tzvetan Todorov على هذا الأمر في عمله "مدخل إلى الأدب العجائبي" Introduction à la littérature fantastique حينما ذكر أن العجائبي يخدم السرد ويحتفظ بالتوتر، فحضور العناصر العجائبية يوفر تنظيمًا للحبكة الروائية منضغطاً ومتصاعداً بصورة خاصة¹ ولا يقتصر الأمر على النصوص الحديثة فقط، فحتى الموروث العربي العجائبي يتمحور حول الفكرة نفسها التي تكثف مساحة السرد في النص التراثي العجيب. ولعل أقدم وأهم نص عجائبي في الموروث العربي هو نص "ألف ليلة وليلة"، ذاك النص الذي يعدّ الملهم الرئيس للمخزون العجائبي بشكل عام، ولا أحد يستطيع أن ينكر تأثر المخزون العجائبي الغربي بـ "ألف ليلة وليلة" واستلهاهم الكثير من مشاهده العجيبة.

¹ ينظر، مدخل الأدب العجائبي لتودوروف، ص48.

ومن الجدير بالذكر أن طبيعة نص الليالي نفسه مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالعلاقة الطردية بين العجيب والسرد، فتوالد الحكايات في الليالي هو المصدر الرئيس لزيادة المساحة السردية في النص بشكل كلي. كل حكاية تولد حكاية أخرى، ودائماً ما تختم شهرزاد سردها بوعدها لشهریار بحكاية جديدة في الليلة التالية، وهكذا دواليك. " ويلزم عند هذا الاعتبار أن التفرع الحكائي تحقق مصغر لصيغة الحكاية الإطار، بقدر ما يكون امتداداً لتقنياتها السردية. غير أنه إذا كانت حكاية شهریار وشهرزاد تتخذ سمتاً إسنادياً محدداً، وتحفظ بآلية إيهامية قارة في إفصائها من حكاية إلى أخرى، فإن تفرع الحكاية الواحدة إلى حكايتين أو أكثر يتخذ أوجهاً عديدة متباينة، ويطغى عليه النمو الثقافي الذي يشبه في كثير من الحالات عملية تداعي الصور الذهنية، فيصعب بذلك ضبط قواعد هذا التفرع بدقة ووضوح.¹ ويعد هذا التفرع الذي تمتاز به حكايات الليالي ميزة أساسية وجوهرية في النص بشكل عام. وفي الوقت ذاته لا يشترط أن تكون الحكايات جميعها من الجنس نفسه. فمرة تكون الحكاية عبارة عن خرافة في حين تكون مرة أخرى قصة عجيبة أو رحلة من رحلات الشطار.

وتمتاز النصوص العجائبية في التراث العربي بتكرار الحكايات فيها، حيث تسود هذه الميزة في ألف ليلة وليلة وكذلك في حكايا السير الشعبية والخرافات. حينما يخاطب النص العجائبي الطفولة المخبأة في النفس الإنسانية وحاجتها إلى هذا التكرار! ولكن السؤال الذي يفرض نفسه هنا: " لماذا نحتاج إلى تكرار الحكاية مرة تلو الأخرى؟ والإجابة عن هذا السؤال مرتبطة أكثر بالوظيفة الحازمة لصناعة الحضارة من خلال الرواية أكثر من الوظيفة النقدية للرواية، وقد تكون مرتبطة بالوظيفة الحضارية للرواية أكثر من ارتباطها بنقد الرواية.

فلو كنا نحتاج إلى روائيين يبنون الإحساس لعالمنا، فإن شكل الإحساس نفسه يعد من المهام الأساسية للإحساس، فالأطفال يعلمون ذلك حينما يصرون على الحصول على قصص معروفة تسرد عليهم بالشكل نفسه، دون تغيير كلمة واحدة فيها. فإذا احتجنا

¹ شرف الدين ماجدولين، بيان شهرزاد التشكلات النوعية لصور الليالي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 2001م، ص109.

إلى قصص نعيش من خلالها تجاربنا، فنحن نحتاج إلى نفس القصص مرة تلو المرة للتأكيد ولتعزيز هذا الإحساس وهذه التجربة.¹ وقد يكون هذا التكرار منبعاً للشعور بالبهجة والفرح لدى المتلقي أو المستمع الذي يشبع روح الحياة، ويؤكد في القصة المحكاة من خلال تكرارها.

لطالما كان التكرار ظاهرة لافتة للنظر في بعض النصوص العجائبية، وبالأخص في الحكايات الشعبية، ونص "ألف ليلة وليلة" له من التأثير الوقع الكبير، حتى ربط بعض المحللون متعة المتلقي بهذا التكرار كمتعة الطفل الذي يلاحظ وقع الاختلاف حتى ولو كان في لفظة واحدة، مؤكدين في الوقت ذاته على الدور الذي يؤديه هذا التكرار في إنكاء الذوق الفني لدى الطفل، بل ومدى إسهام هذا التكرار في تعزيز مهارة الحفظ والاستيعاب لدى الطفل؛ الكامن بداخل كل متلقٍ، وكل قارئ فينا .

ح- رمزية التكرار:

لقد تعرض فلاديمير بروب Vladimir Propp إلى التكرار بشكل غير مباشر في عمله "مورفولوجية الحكاية" Morphology Of Folk Tale حينما استعرض الوظائف الموجودة في الحكاية الشعبية، وأشار إلى التكرار من خلال هذه الوظائف، خاصة حينما يستعرض وظيفة المنح والسلب. سواء أكان من البطل أو من أي شخصية في الحكاية، "وعلى غرار العديد من الحكايات الأخرى التي تنتمي إلى النوع العجائبي نفسه ذي النمط السحري، تقوم آلية التصوير بتكرار الموقف الواحد (موقف المنح/ موقف السلب) ثلاث مرات. ففي كل مرة تعطى فرصة أخرى للحطاب بمنحه آلة سحرية جديدة، ويتم تأجيل معاقبة الشخصيات السالبة لها في الحكاية، لكن في المرة الثالثة يحسم الموقف بواسطة الأداة السحرية ذاتها موضوع المواقف السابقة، وتعاقب الشخصيات المعرقة."² لذلك كان بديهياً أن يبرز عنصر التكرار . هنا . وذلك تأكيداً لمشهد الدهشة والتشويق والإشادة،

¹ Frank Lentricchia & Thomas McLaughlin, Critical Terms For Literary Study, The University Of Chicago Press, Chicago, 1995,p70 .

² شرف الدين ماجدولين ، بيان شهرزاد، ص68.

وحتى يحتل الفعل الخارق أكبر مساحة مسموحة من السرد، لتتأكد الوظيفة الأساسية للعجيب في النص السردى، كما سبق الذكر، حيث يتم تكثيف السرد وإعطائه أكبر مساحة ممكنة في النص.

ولم يقتصر عمل بروب على بيان أهمية التكرار فقط، فلقد تطرق أيضا في استعراضه للوظائف إلى التوازن وعدم التوازن الموجود في الحكاية. فعادة ما تبدأ الحكاية بحالة من التوازن (الوضع البدئي) تتداعى في الحكاية من خلال مجموعة من الأحداث، سرعان ما تتصاعد وتتواتر بشكل طردي، ناشرة في الوقت ذاته حالة من اللاتوازن في الحكاية. من هنا يأتي دور العنصر العجيب في إعادة حالة التوازن للوضع بشكل عام: توازن بدئي ← عدم توازن ← تدخل العنصر العجيب ← توازن نهائي.

وقد حلل بروب هذه المعادلة بشكل تفصيلي في عمله، واستعرضها في الأمثلة والنماذج التي استشهد بها، ففي تحديده وتقسيمه للوظائف، كانت هذه المعادلة هي اللبنة الأساسية المكونة لها من منظور أن الحكايات الخرافية كانت في نظره خير نموذج لهذه المعادلة، حيث يبدأ الوضع البدئي في الحكاية مصحوباً بحالة من التوازن، تقسم إلى وظائف حسب الأحداث الفعلية في النص، وسرعان ما تتوالى الأحداث (الوظائف) لتحل حالة من اللاتوازن في الحكاية تتخذ عدة أشكال وصور، لا يتم تعديلها إلا بالفعل العجيب الذي يعده بروب وظيفة في حد ذاته.

ط- كف مريم :

وفي محاولة لربط العجيب في المحكي الروائي . نستحضر من باب التمثيل . نص "كف مريم"، للكاتب البحريني عبد القادر عقيل: نتلمس في هذا النص الروح العجائبية منذ أول صفحة عندما يبدأ الكاتب بسرد مشهد لبطل القصة، وهو في وضع غريب في مدينة غريبة، ولفظة (غريبة) هي الاختيار الحرفي للكاتب. استخدمها بنفسه ليؤكد غرائبية الوضع وعجائبية المشهد. ويتكرر مشهد الجنين الموجود بداخل الزجاجة في النص مع تكرار مشهد المدينة الغريبة، وبين كل مشهد غريب ومشهد آخر يتصاعد السرد المعتاد للحكاية (حكاية مريم) في المشاهد السردية المتتالية، إلا أن الكاتب يقحم الحكاية

باستثناءات غريبة بين مقطع وآخر، تجعل القارئ في حالة ترقب وانتظار؛ ليعرف ماهية هذه المشاهد وحقيقتها.

"يرفع أبي الزجاجة، فأرى بداخلها جنينا ميتا يشبهني.
يقول لي بصوت مخنوق متوجع:
"فقدناك قبل أن تعرف الدنيا"
وما أن تكلم حتى فاضت الدموع من عينيه.
يتوقف عن البكاء ويأخذني من يدي إلى النساء الثلاث. يقول وهو يشير
إليهن:

" هذه جدتك، وهذه أمك، وهذه أختك ".
ألقت إليهن فأرى جدتي، وأمي، ومريم. كن يبكين بصوت عالٍ حتى شعرت بأن
لا صوت في هذا العالم سوى البكاء.
يقول لي أبي وهو يدفن الزجاجة:
" ألسنت طاهراً كالتنج ؟ " ¹

ينتهي المشهد الغريب . هنا . ويبدأ السرد الاعتيادي للأحداث. وتحتل (مريم)
الأخت الوحيدة للبطل المحور الرئيس للحكاية، حيث يرتبط معها البطل ارتباطاً حميماً
وقوياً. وبين الفينة والأخرى يتكرر مشهد جنين الزجاجة الغريب؛ ليجعل القارئ يتساءل
عن ماهية هذه الزجاجة، خاصة وأن الكاتب لا يصرح بأن هذا المشهد عبارة عن حلم
يرaud البطل بين وقت وآخر. يصف الكاتب حياة البطل، وأفراد أسرته، وتفاصيل يومه
الذي يقضي معظمه مع أخته (مريم). ومرة أخرى يسرد الكاتب موقفاً غريباً حدث للجدّة
المريضة التي استعادت قدرتها على المشي؛ بعد أن وخزها فارس برمخ في خصرتها،
فما لبثت أن فاقت من النوم مستعيدة قدرتها على المشي؛ لتترك القارئ في ذهول مما
يحدث. وسرعان ما يعود بالقارئ إلى التفاصيل اليومية لهذه الأسرة البسيطة، وتفاصيل
الحي والمدرسة، ومجريات الحياة الاعتيادية.

¹ عبد القادر عقيل، كف مريم، الكلمة للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 1996م، ص 10.

تحل (مريم) مكانة مرموقة في النص، ويستطرد الكاتب في تحليل علاقتها بالبطل، وفي سرد تفاصيل طفولتها المؤلمة، التي لا تخلو من روايات مرعبة تعزز روح العجيب في النص. يكتفها الكاتب بوصف حالات من الإغماءات الغريبة، يتعرض لها البطل فتجعل القارئ في حالة من الشك والريبة، خاصة حينما يمزجها بمشاهد زجاجة الجنين المغروسة في الثلج. وتتوالى الأحداث بوتيرة سريعة ليختم الكاتب الحكاية بالحقيقة التي تفجع القارئ حينما يعلم أن (مريم) الشخصية المحورية في الحكاية والتي كانت ترافق البطل في معظم الأحداث هي ميتة منذ أول صفحة في النص!

لقد تم توظيف العجيب في هذا النص بحيث يخدم التسلسل السردى بشكل متصاعد، كما لا يمكن إغفال تكرار المشهد الغريب بحذافيه في أكثر من مقطع من مقاطع النص. وفي الوقت ذاته كان التصريح بالحقيقة في آخر صفحة بمنزلة إعادة التوازن من جديد في النص بعد شيوخ حالة من اللاتوازن غير المفسرة في النص.

2. وظيفة العوالم الممكنة:

المبدع يكتب لغرض معين، وليس من أجل المتعة الدوقية، وبالأخص المبدع العربي الذي قلما يخلو نصه من توظيف مقصود لأهداف معينة في نفسه. فهو يكتب لينسى العالم والناس والقوانين والضوابط وكل ما هو حوله. يكتب ليرفض هذا الواقع ويتمرد عليه ليحيا في عالم أجمل وأروع من واقعه المعاش، على نحو ما فعله فلوبيير Gustave Flaubert الذي كان " يكتب ليتخلص من البشر ومن الأشياء. فعبارة تحاصر الغرض، وتلتقطه، وتثبتته، وتحطمه، ثم ترتج على نفسها داخله وتتجحر وإياه".¹

حتى عدّه بعض النقاد أنه يتبع أسلوب اللامبالاة في كتاباته، فهو يبتعد عن إثبات أي شيء، ليسقط الدلالات من حساباته، ويترك القارئ في دوائر لا متناهية من دلالاته الخاصة.

¹ جاك رانسيير، سياسة الأدب، ت: رضوان ظاظا، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، بيروت، 2010م، ص20.

أ. عوالم الهروب:

إن المبدع حينما يحاول أن يتجاوز الواقع في نصه، ربما لا يخلق واقعاً جديداً مناقضاً لواقعه دائماً، فمن الممكن أن يكون الهروب هو إحداث تغيير ما، أو الهروب إلى مكان ما؛ أي مكان غير الواقع الحالي المعاش، هذا الواقع المتأطر داخل وعي وعقل المبدع إنما هو بشكل أو بآخر يحاول القفز بعيداً عن حدود وسجن عقله ووعيه.

هذا العقل الذي قد يكون هو القيد الأعظم والأخطر على عقل المبدع، فتفسير حواجز الواقع هو تفسير لحواجز وقيود العقل المسيطر على حرية المبدع. هذا الواقع الذي يستطيع المبدع أن يشكل حدوده كيفما يشاء، حيث يعاقب المجرم على جريمته، ويثاب الصالح على صلاحه، وتعود الأشياء إلى أماكنها المعهودة. وعادة ما يستغل المبدع العربي هذه العوالم ليحقق فيها أحلامه، ويعيد التوازن إلى كل ما هو مقلوب في عالمه الواقعي المعاش. وقد يوظف نصه أيضاً للتعبير عن كل ما يثير سخطه في الواقع، ويكيل له كل ما يعتلج في خواجه على الورق ليحقق الانتقام وينشر العدالة، لكنها عدالة على الورق فقط!

المبدع يحاول أن يخفي شيئاً ما في نصه، وهذا شيء بدهي. فكل نص يخفي وراءه مقاصد معينة، وبما أنه ليس ثمة نص بريء، فبالضرورة لا يوجد مبدع بريء، وإلا سيطرح السؤال نفسه هنا: لماذا يكتب المبدع؟، وهل يعقل أن يكتب دون أن يعني شيئاً؟ لمن يكتب المبدع؟ ومن هو القارئ القادر على استيعاب مقاصد المبدع؟

وهناك من يعد الأدب حركة هروبية، هروب من بشاعة هذا العالم وعنفه، مما يجعل الأديب يشطح إلى أبعد ما يكون عن هذا الواقع.

حينما تعد ولادة النص الإبداعي عبارة عن عملية تواصل غير مباشر بين المبدع والمتلقي. ويمثل تشبيه الفيلسوف الفرنسي **جاك رانسيير** Jacques Rancière لنصوص الروائيين بالحجارة البكماء من أصدق وأبلغ التشبيهات، خاصة إذا تم ربط هذا التشبيه برؤية **أفلاطون** حول الكلام، حيث يقول " إن هذا الكلام الأبكم يلف ذات اليمين وذات

الشمال غير عارف إلى من ينبغي التكلم وإلى من لا ينبغي ذلك. هذه أيضاً حال هذا الأدب الذي لم يعد يخاطب أي جمهور بعينه يشاركه الموقع نفسه في النظام الاجتماعي، ويستخلص من هذه الأخلاقيات قواعد في التأويل وأوجه مضبوطة في الحساسية.¹ حيث يولد النص دلالات وتأويلات مختلفة ولانهائية، باختلاف قراء هذا النص، مما يجعله نصاً مفتوحاً لا يميز بين قرائه ولا بين ردود أفعالهم. نص يمارس الإلغاء الذاتي على نفسه ليمهد لكتابة جديدة وتأويل جديد. ومن هذه النصوص رواية "مدام بوفاري" لـ فلوبيير (1821-1880م) ورواية "خوري القرية" لـ بلزك (1799-1850م).

ب. العجيب بين عوالم الهروب والعوالم الممكنة:

تعد العلاقة بين العجيب والعوالم الممكنة وعوالم الهروب علاقة وثيقة جداً، فلم ينشأ العجيب إلا رغبة في الخروج من عوالم الواقع إلى عوالم أخرى (عوالم الهروب) وقد يكون كتاب الواقعية هم من أطلق هذا اللقب، من منظور أن كتّاب العجيب هم كتّاب أطفال، في حين كتّاب الواقعية هم من يهتم بأدب البالغين والجادين.

وفي الأدب الغربي يعد تولكين J.r.r.tolkien الأب الروحي للأدب الخيالي في العصر الحديث، وهو صاحب "الثلاثية أمير الخواتم" The triology Lord of the rings ومن هنا شاع مصطلح (العوالم التولكنية) التي يراد بها ما يراد بعوالم الهروب، فهي تمنح الكاتب حرية حركة ومساحة للإبداع غير محدودة، لذلك كان " للعجائبي حضور قوي في الأدب الغربي، لاسيما الروائي منه، حيث شهد هذا النوع من الأدب توظيفاً للسرد العجائبي في إبداعاته، ممتداً في الآداب الأسبانية والأمريكية اللاتينية، حيث لم تكن الواقعية الحركة الرئيسة في الآداب الأمريكية اللاتينية في الثلاثينات، مثلما هي لم تكن الحركة الرئيسة في فن التصوير الأمريكي اللاتيني، حتى قيل إن ما يسود منذ العشرينات والثلاثينات هو أدب يبحث عن واقع " آخر "، دون أن يقطع بسبب ذلك الواقع الذي ولد فيه؛ ويقصد من ذلك بعض الأعمال التي يتشابه فيها الواقع والفانتازيا

¹ جاك رانسبير، سياسة الأدب، ص28.

إلى حد تشكيل عالم فريد ومتكامل.¹ عالم يمتلك أبعاداً روحية مختلفة، تثبت في المتلقي الإحساس واليقين بمدى تمكن قوى اللامعقول في حياته اليومية.

وتعد هذه القوى بشكل أو بآخر الأمل الوحيد لمتلقٍ يائس يحلم بتغيير هذا الواقع السيء إلى مكان صالح للعيش الكريم.

لقد كان تولكين يكره واقعية القرن العشرين، ويتطلع بشوق وحنين إلى القرون الوسطى، وكان يمجّد كل الصور المتعلقة بهذا الماضي الجميل؛ لذلك رسم هذا العالم بتقنية عالية، محاولاً أن يحقق فيه كل ما يتمناه. كان اللجوء إلى العوالم التولكيانية هو الوسيلة التي لتحرير طاقات الخيال الكامنة فيها، تلك الطاقات التي تسعى إلى رسم عوالم الهروب لتحلق فيها بعيداً عن الواقع. عالم غامض خفي هو يسعى إليه، خاصة حينما يكون هذا العالم أجمل من كل التوقعات الموجودة في بال القارئ.. ولكن ما يلتفت الانتباه هنا هو أننا حينما ندرك العالم الذي يسعى القارئ للهروب إليه نستطيع أن نتصور العالم الذي جاء منه، وما يعانيه في هذا العالم المرير، وكيفية تغييره.

ومن الجدير ذكره اعتبار الروايات البوليسية (وهي تعد جزءاً من الأدب الغريب) نوعاً من أنواع الأعمال التي تنحى إلى الهروب. الهروب إلى عالم العدالة، حيث ينهزم الشر، ويسحق على يد رجال العدالة الذين يحققون العدل والحق في هذا العوالم. ولقد جرى الأمر على عد النصوص البوليسية نصوصاً غرائبية حسب تصنيف تودوروف Todorov؛ لأن أحداثها تجري منذ البداية وفق الإطار العجائبي الغريب، ولكنها تنتهي في الأخير بتفسير عقلاني منطقي يبدد حيرة وارتيك القارئ. هذا العجائبي الغريب الذي يتمثله العديد من الروائيين.

فعلى سبيل المثال نجد الأديب السعودي عبده خال في عمله الروائي "الموت يمرّ من هنا" يستجد بعوالم الهروب للخروج من الواقع، من خلال شخصية (شبرين) هذا الاسم الذي يوحي بقصر القامة والعجز. يتميز صاحبه بكونه الوحيد الذي استطاع أن

¹ نورة بنت إبراهيم العنزي، العجائبي في الرواية العربية، النادي الأدبي والمركز الثقافي العربي بالرياض، الطبعة الأولى، 2011م، ص24.

يقهر حدود هذه القرية ويخرج منها، بل يعود إليها سالماً متحدياً (السوادي) - الذي يمثل هنا رمز الظلم والفساد- رغم أنه (شبرين)، هذه اللفظة تستخدم للدلالة على قصر القامة، ومن خلال توظيفها يصل إلى ضالة القيمة والمكانة.

ج. الهروب إلى الممكن:

تحتل الأحلام مساحة كبيرة في السرد العجائبي، وقد يكون هذا عائداً لطبيعة الأحلام نفسها. فالحلم عنصر منافٍ للواقع تماماً، وهو مساحة يتحرر فيها العقل من قيود المنطق والواقع ليحدث فيه كل ما هو غير طبيعي. ورغم اشتراط العجيب واقعية الحدث حتى يتحقق فعل الخوف والتردد، تظل الأحلام تحتل مكانة خاصة وحضوراً مكثفاً. فالأحلام في حد ذاتها خارجة عن المكان والزمان، وهذا هو جوهر العجيب. فهي تُسرد في النص العجائبي بوتيرة تجعل القارئ أو المتلقي في حالة من اللبس والحيرة، حالة تأرجحه بين الحلم والحقيقة، خاصة حينما يكون الحلم مشبعاً بصور المدينة الفاضلة، أو اليوتوبيا، أو تحقق العدالة، حيث يستطيع الحلم والخيال بلوغ هذه القيم والمثل، ولكن الواقع عاجز عن ذلك.

ويعد الحلم تقنية نموذجية لتهيئة المهاد المناسب للسرد العجائبي، حيث " تبدو الأحلام نصياً من خلال تلك القيمة النابعة لها في التحكم ببعض الذكريات التي ليس من سبيل إليها في حال اليقظة، وهو الأمر الذي يمكن ربطه بالنص كظاهرة نصية تتبلور عن طريق صياغة الحلم في شكل عجائبي، فالتكثيف والإزاحة يسهمان في تحويل الحلم إلى نص عجائبي تم إنتاجه معتمداً على قاعدة رمزية موروثية¹. هذه الرموز الموروثة تسهم بشكل أو بآخر في تفسير الحلم في النص، وربما لا يتم تفسيره نهائياً لتسعى في إحماء مشهد التوتر في المشهد العجائبي.

وتجدر الإشارة، إلى أن توظيف العجائبي ناتج من رؤى وتصورات غير معقولة، وغير واقعية بهدف إشباع رغبات لاواعية ومرتسبة في غياهب العقل اللاواعي للمبدع.

¹ معجب العدوانى، الكتابة والمحو التناصية في أعمال رجاء عالم الروائية، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت لبنان، الطبعة الأولى، 2009م، ص56.

وتعدُّ الأحلام نوعاً من أنواع هذه الرؤى، مما يجعل العجائبي عرضةً للتحليل النفسي المتعلق بالأحلام، حيث يكون هذا التحليل وسيلة مساعدة، وأداة طيعة لتفسير الغموض واللبس الموجود في بعض النصوص العجائبية.

ولقد ربط دانتى العجائبي بالحلم في تشبيه رائع حينما عرّف العجائبي عن طريق تشبيهه بحلم العقل. فحينما يحلم العقل ينتج لنا المشهد العجائبي، لذلك لم يعد غريباً وجود صلة وطيدة بين الحلم والعجيب، مما جعل نظريات التحليل النفسي تتقاطع بشكل كبير مع محاولات تفسير النصوص العجائبية، حيث "تستطيع أن تستكشف وتجس الواقع بالطريقة ذاتها التي تعمل بها نظرية التحليل النفسي تقريباً، بالإضافة إلى أن أقرب مدخل إلى نظرية التحليل النفسي من حيث الدقة عينة من أدب الفانتازيا دون إغفال المضامين الأخاذة التي تقدمها نظرية التحليل النفسي لأعمال معينة في الفانتازيا".¹ وخير مثال على ذلك، نص الكاتب البحريني عبدالقادر عقيل "مساء البلورات"، وهو عبارة عن مجموعة قصصية تضم أحلاماً تراود البطل، هي أحلام عجيبة تتداخل مع السرد لتجعل القارئ يتوه بين الواقع والحلم. والجدير بالذكر أن الدكتور عبد الكريم حسن قام بتحليل هذا العمل باستخدام نظريات التحليل النفسي وطبقها على أحلام عبد القادر عقيل ليقف مع القارئ بشكل أو بآخر على مفتاح من مفاتيح تفسير العجيب في النص. هذه الأحلام تجلت بشكل مكثف في نص "حبّى" لـ رجاء عالم أيضاً، لذلك جاءت هذه الأحلام صورة عجيبة لا يمكن دحضها.

د. توظيف الحلم في "حبّى":

تعد رجاء عالم من أهم الأقلام النسائية التي وظفت العجائبية في نصوصها الروائية حتى استطاعت التجريب "وهذا الجيل استفاد من إطلاعه على الثقافات والكتابات

¹ سامي جريدي، الرواية النسائية السعودية خطاب المرأة و تشكيل السرد، مؤسسة الانتشار العربي، لبنان، الطبعة الأولى، 2008م، ص17.

الروائية الوافدة من الخارج، وتفهم إلى حد كبير، ويوعي متقن نوعية الفن الذي يكتب.¹ فمن خلال أعمال رجاء الإبداعية يبرز تأثير واضح بالتقافات العالمية المشبعة بالملامح العجائبية، في الوقت نفسه استرجعت رجاء عالم الموروث الثقافي والمخزون المترسب في تراث الثقافة الشرقية من خلال الأساطير، والخرافات، وحكايا ألف ليلة وليلة، وحتى الحكايا الشعبية، لتوظفها توظيفاً رائعاً في نصوصها عبر لغة مميزة محملة ومشحونة بألفاظ ومفردات قلماً وجدت في لغة روائية أخرى، حتى صُنفت في نظر النقاد والدارسين بأنها صاحبة لغة ممتعة يصعب فك رموزها ومفاتيحها.

وتتميز رواية "حبّى" بلغتها الممتعة العسوية على الانفتاح منذ البدء، ففي ملخص لأهم أحداث (حبّى) يبدأ المحكي الروائي بوصف الليلة بلوغ (حبّى) واسترخائها في جمره بقلب المروّة ووجود الأرواح بجوارها. (وصف غير طبيعي وعنصر الأرواح هنا عنصر فوق طبيعي أيضاً) ثم يسترجع النص حدث ولادة (حبّى) ويستعرض ظهور الهامات من القبور (عنصر فوق طبيعي).

ثم يبدأ التهيؤ لفراق (حبّى) عن طريق تجلّي الحلم، يبدأ ظهور حلم (حبّى). ويعد توظيف الحلم في نص (حبّى) توظيفاً غير مباشر، حيث "يرتبط الحلم ببناء الرواية من خلال تداعي الصور والذكريات من دون التصريح بها؛ أي إن الأحلام هي التي تتداعي على الشخصية من دون تدخل من الراوي، ويرتبط بالبنية الشمولية للرواية، ويكون شديد التكثيف، سريع النقلات غير متسق التتابع و البناء".² والحلم الموظف في النص الروائي يبدأ بسمات عجائبية ووصف فوق طبيعي لرحلة (حبّى) إلى ممالك من رمل فضي تصل فيها (حبّى) إلى بحيرة تحرسها ظلال بشرية ترقصها حركة القادم في الشمس، وهناك تجد ابن سيرين³ ينتظرها في خيمة منسوجة من لحاء الشمس (عنصر فوق طبيعي).

¹ ت. ي. ابتر، أدب الفانتازيا مدخل إلى الواقع، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1990م، ص22.

² سامي جريدي، الرواية النسائية السعودية خطاب المرأة وتشكل السرد، ص 144.

³ ابن سيرين هو أبو بكر محمد بن سيرين البصري التابعي الكبير، والإمام القدير في التفسير، والحديث، والفقه، وتعبير الرؤيا والمقدم في الزهد و الورع، وبر الوالدين.

وتوظيف ابن سيرين في الحلم، توظيف مقصود، فذكر عالم الأحلام والتفسير يتساوق مع طبيعة السرد هنا، وهاهو ابن سيرين في الحلم نفسه يحذر (حبّى) من مغبة الأحلام المحاطة بالمصائد والأفخاخ.

ولكن تأخذ رجاء عالم (حبّى) مرة أخرى إلى عوالم الأحلام حين يبرز مشهد العروس والطقوس الغريبة المصاحبة للجهاز من أكفان، وظهور، للقبّة وتبدأ رحلة (حبّى) إلى (طاسين)، ثم ظهور بئر العرافة وحجارة الحكمة، يلي ذلك حلم آخر لـ (حبّى) حينما تحلم بالجدّة (طريفة الأولى) حيث أدركت (حبّى) في هذا الحلم قدرتها على التجسد (عنصر فوق طبيعي) " ويشتمل الحلم على طقوس سحرية أحستها الشخصية في الحلم لتقوم به في الواقع. وهذه أمور زادت من تعقيد لغة الحلم وأضفت على فلسفته دلالات تتسم بعدمية الثبات وعدم الوضوح، حتى إن تفتّيت الحدث صعب من تلقّي لغة الحلم".¹ وينتهي الحلم بشفاء المهري على يد (حبّى) ووصولها إلى القرية (الاستراحة).

لقد أتاح الحلم لـ رجاء عالم حرية التنقل والسفر في عوالم اللاممكن. ويؤكد عبدالله الغدامي تفرد رجاء بذلك فهي " تلجأ إلى الحلم، لا بمعنى الهرب الرومانسي الساذج، وإنما هو هروب إبداعى يخرج من الزمن إلى زمن آخر، ومن المكان إلى مكان آخر، حيث لا يكون الظرف قيداً أو مانعاً. لقد انكسرت حدود المكان، وتم نفخ الزمن لكي يتمدد أو يتقلص حسب حاجة الأنثى وظروفها المحيطة بها".² وعند رجاء للأحلام مستويات ومراحل، حيث تعددت مستويات الوصف لـ : (حبّى) وتراوحت بين التركيز على وصف المكان، والشخصيات لتقف عند توظيف الحلم بأبعاده العجائبية، وما بين هذا وذاك كانت عوالم السحر، والجن، والعوالم الخفية حاضرة بشكل لافت، من حيث إن: " رواية رجاء عالم تمزج بين الغرائبي، والأساطير، والحكايات، والرموز، والطقوس والتأملات الصوفية، والحكمة، والفلسفة إضافة إلى أنماط من العلاقات، والعادات التي تتجم عن مجتمع ثري ومتنوع، وقائم على التعدد والاختلاف، مثل مجتمع مكة".³ لقد كان الوصف في (حبّى)

¹ سامي جريدي، الرواية النسائية السعودية خطاب المرأة وتشكيل السرد، ص144.

² عبدالله الغدامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1996م، ص222.

³ أحمد زين، غريب يدخل البيت، جهة الشعر، الرابط: <http://www.jenat.com/>

وحدة مفككة ومتشظية في جميع خلايا النص حتى يصل إلى مرحلة المزج مع الحوار والحدث والحلم، حيث يمتزج الحلم بشكل خاص مع النص السردي بتلاحم كلي حتى يصعب التفريق أثناء السرد بين الحلم والواقع مما يزيد من حيرة القارئ وارتباكاه. "والثابت في هذه السمات والمكونات هو عنصر الخارق المهيمن، الذي يطول الشخصيات، والأحداث، والأزمنة، والفضاءات، والوصف، والمعجم ... أما المتحول، فهو طبيعة هذا الخارق نفسه، التي تجعل جل المشتغلين على الحكايات العجيبة، والدارسين الفولكلوريين عموماً، يفرقون بين أنماط شتى من السرد العجائبي، فيميزون مثلاً بين النمط السحري، والنمط الجنى، وبينهما معاً وبين النمط العقائدي، إلى غير ذلك من التمييزات. ويبقى الثابت في كل تلك الأنماط، اشتغالها على منطق يجاوز الممكن، ليستشرف حدود المحال، الغريب، والغامض.¹

لقد وظفت رجاء الأحلام بطريقة كان العجيب فيها متسريلاً حتى في ماهية الحلم نفسه، على الرغم من أن وجود العجيب واللامعقول في الحلم أمر لا غرابة فيه.

فقد تمازج الحلم بالنص السردي بطريقة تقنية عالية جداً، حيث كان السرد يخرج من الحلم ليتداخل في المتن الأصلي دون أن يترك أي إحساس لدى المتلقي بهذه النقلة، وكأن الحلم جزء من النص الأصلي، خاصة إذا كان النص نصاً عجيباً. ولعل كون نص الحلم يعد من طبيعة مغايرة تماماً للنص السردي، وعادة ما يحضر في حالة عدم الوعي، فهو يأخذ نسقاً مغايراً تماماً، وعلى الأصعدة كافة، مما يجعل النص الحلمى نصاً عجائبياً، باعثاً الحيرة والارتباك لدى المتلقي، وبالتالي هو نص عصي على التفسير.

¹ شرف الدين ماجدولين، بيان شهرزاد التشكلات النوعية لصور الليالي، ص 130.

المبحث الثالث
موضوعات الأدب العجائبي

1. أنا / الغريب في المجتمع

2. الآخر / المرفوض في المجتمع

1. الأنا/الغريب في المجتمع

تنوعت الموضوعات والقيم التي يتم استخدامها في النصوص العجائبية، فبعيداً عن عوالم الدلالات والمقاصد، كانت هناك مشاهد طغت بشكل أو بآخر على النصوص العجائبية. ولا يمكن فصل هذه المواضيع عن مواضيع الأدب بشكل عام، ولكن تبقى الصورة العجائبية هي العلامة الفاصلة. وتشارك جميع نصوص العجائبي في كونها تنتهك على الأقل عنصراً أو أكثر من عناصر عالم الواقع. "وعندما نطرح مسألة الموضوعات، فإننا نضع رد الفعل "العجائبي" بين قوسين، لكي لا نهتم إلا بطبيعة الأحداث التي تولده. وبمعنى آخر، ومن وجهة النظر ذاتها، لا يبقى للتفريق، بين العجائبي والعجيب أهمية، حيث إننا بخلاف ذلك سنهتّم بالآثار الأدبية التي تنتمي إلى هذا الجنس أو ذاك. بيد أنه من الجائز، أن يصر النص على التشديد على العجائبي (أي على رد الفعل)، إلى درجة لا نقدر معها أن نميز ما هو الخارق الذي ولّده: إن رد الفعل يمنع استيعاب الفعل، بدلاً من أن يقود إليه، ويصير وضع العجائبي بين قوسين، وقتذاك، صعباً للغاية، إن لم يكن مستحيلاً.¹ لذلك أصبح الأمر هنا يتعلق بردود الفعل أكثر من الفعل نفسه، حتى إن الفعل نفسه أضحي ضبابي الرؤية، وغير واضح المعالم.

فعلى سبيل المثال يعد هوفمان Hofmann خير مثال على المسافات الفاصلة بين الفعل وأثر الفعل، وتعد نصوص هوفمان المثال النموذجي للموضوعات العجائبية، حيث كان من الجلي فيها اهتمام هوفمان وتركيزه على الأثر أكثر من تركيزه على الحدث نفسه. في حين كان موبسان Maupassant يركز في نصوصه على الفعل العجيب وغبابه أكثر من تركيزه على ما يثيره هذا الفعل من ردود أفعال أو استغراب.

وسواءً أكان التركيز على الفعل العجيب أو رد الفعل، فالأمر المتفق عليه هنا هو الفعل العجيب أو رد الفعل نفسه وسيطرته على النص.

¹ تزفيتان تودورف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 102.

أ- موضوعات الأنا:

حينما يتم الوقوف عند الأنا نجد أنفسنا مضطرين للوقوف مع الهوية والذات، حيث تتداخل الأنا مع الهوية والذات في جدلية تضامنية لتجعل الثلاثة يصبون في اتجاه واحد. وفي مثل هذه الحال لا يمكن فصل الذات عن الموضوع، ولعل هذا ما يهمننا في هذا العمل حينما تمتزج الذات بالأنا مع الموضوع الذي يعد بشكل أو بآخر محور وثيمة النص العجيب. وفي هذا الشأن يرى **هيجل** Hegel أن الأنا تتسحب لتمتزج مع النحن في قوله "أنا الذي هو النحن، والنحن الذي هو أنا. أما الوعي فلا يكون له منقلبه إلا في الوعي - بالذات من جهة ما هو المفهوم الذي للروح، وهو المنقلب الذي يلج فيه اليوم الروحي الذي للحاضر من بعد أن يكون تلتفت عن الظاهر المتلون الذي للديني المحسوس، وعن الليل الخاوي الذي للمتعالى الذي فوق الحس".¹ وفي هذا تأكيد من **هيجل** يشير إلى أن الوعي بالذات هو في الوقت نفسه موضوع للوعي، مشدداً على كون الموضوع قائماً بذاته، ومحافظاً على خصوصيته، فمن خلال محافظته على هويته وكيونته يحقق ماهيته كجنس، وأحقية في الحياة وسيرورتها.

ب. الشراكة المعرفية بين الأنا والآخر:

يتناول الأكاديمي السوري **عبدالنبي اصطيف** الأنا والآخر من زاوية الجهل وخوف الإنسان منه. فهو يفتح دراسته بالمثل العربي: ((الناس أعداء ما جهلوا))، فطبيعة الإنسان نفسه قائمة على الخشية والخوف من أي شيء يجهله، بوصفه يعيش حالة من الرعب في مواجهة هذا المجهول، لذلك يسعى إلى البحث عن المعرفة. وكان الأولى به معرفة نفسه أولاً، ومن ثم معرفة العالم المحيط به.

وحينما نحاول أن نبحث في علاقة الأنا بالعجيب، وكيفية تمثل الأنا وتبلورها في النص العجيب، نجد أنفسنا نقف مع العجيب الكلاسيكي المرتبط بشكل، أو بآخر بالقوى الغيبية، أو الكائنات غير المرئية المنحدرة من المجهول، والكائنات الخرافية الخارقة

¹ غيورغ فلهلم فردريش هيجل، فنومولوجيا الروح، المنظمة العربية للترجمة، ت: ناجي العويلي، الطبعة الأولى، بيروت، (ابريل) 2006م، ص266.

للعادة، والجزر النائية، والحصون، والقلاع المهجورة المسكونة بالأشباح المرعبة الأرواح الشريرة.

وتعد موضوعات الأنا موضوعات غريبة وشائكة، ومع ذلك، يمكن قبولها بالنسبة إلى المجتمع مثل (فوق الطبيعي التقليدي والحديث، وتحولات الزمن، والفساد، والطايات Tabou، والظلم والقهر الاجتماعي). هذه الموضوعات تتجلى في نصوص أدبية موسومة بالعجيب، حتى وإن كانت تلامس الذات بشكل مباشر إلا أنها تسعى إلى "تحقيق" تصالح بين الفرد والمجتمع، ولكن لا لأنها تعود به إلى نموذج أصل، بل لأنها لا تحسه، وتبني نفسها خارج واقعه وزمانه الراهنين¹ وهنا يمكن للذات أن تقصص عن نفسها من خلال تمثيلها في هذه النصوص العجيبة، ولكنها في الوقت نفسه مؤطرة بحدود معينة تجعل من قبولها في المجتمع ممكناً بشكل أو بآخر.

ولعل موضوعات (الأنا) تتبلور أكثر في العجيب الغربي بصورة أكثر وضوحاً، حيث يطغى العجيب الكلاسيكي المتمثل في الأشباح والأرواح، والموتى، والقصور المهجورة، في حين تظل هذه الصورة مقصورة على النصوص العجيبة العربية، حين يتخذ العجيب العربي أنماطاً وصوراً أخرى، سيأتي الحديث عنها لاحقاً، يُعدّ نص "أغرار" من النماذج الممثلة لهذا النمط.

ج. عجيب الأنا في نص "أغرار":

وحيثما نقف عند الكاتب الكويتي ناصر الظفيري في عمله الروائي "أغرار"، نجد الأنا حاضرة بشكل جليّ في هذا النص، حيث يبدأ النص بوصف واقعي بحت؛ لمنظر الأخويين (إسماعيل) و(يحيى) وهما يجريان في الحقل للاطمئنان على ما علق في فخهما الصغير من صيد اليوم.

¹ لؤي علي خليل: العجائبي والأسطورة، دراسة في التباس المفاهيم، مجلة الآداب ع 7-8-9 بيروت، 2007 م، ص 62.

وتتلخص أهم أحداث هذا العمل في حكاية ذلك الأب المكلوم، والذي يفجع في حادثة مقتل ابنه (يحيى) على يد شقيق حبيبته، فتتقلب حياة هذه الأسرة البسيطة؛ ليزداد مرض الأم على مرضها السابق، وتتحوّل مهمة الأب الوحيدة في الحياة إلى (كيفية الانتقام لمقتل ولده) خاصة وأنه كبير في السن وعاجز؛ الأمر الذي دفعه إلى تسخير ولده (إسماعيل) وإعداده لمهمة الانتقام والقتل.

تتطور الأحداث شيئاً فشيئاً حيث تتحوّل حياة (إسماعيل) إلى جحيم من جراء ما يتعرض له من تدريبات شاقة لتحويله إلى مجرم بارع.

" لم يفسر له الأب ما يقوم به، وحين يحدثه عن سبب تلك القسوة، يقول: "قسوتي رحمة لك! "، حين رفض ذات يوم القيام بهذا الهراء شده من قدميه، وهوى عليه بعصا الخيزران حتى كادت روحه تخرج من فروج أصابعه أو خصيتيه، يلتقط أنفاسه بصعوبة. لم يصدر نامة عذاب واحدة حتى يتوقف الأب بعد أن يتأكد من الألم يسري في عضلة يده اليمنى. عندها فقط يصرخ الفتى، يرغمه على السير على قدميه فوق بلاط الغرفة العاري، وهو يقول: "هكذا ستعرف الطريق جيداً" يعرف الأب الآن الوقت الذي يتوقف فيه عن تعذيبه معتمداً على عضلته اليمنى، ولا يبدي إعجابه بقدرة الفتى على التحمل.¹

لا يستطيع (إسماعيل) أن يعترض على تصرفات والده رغم تدمير الأم المريضة من جراء ما يتعرض له ابنها الوحيد، نلاحظ أن الأب لا يكثر لأمر يعيقه عن هدفه. ينتهي (إسماعيل) من تدريباته الشاقة، ويترك والديه راحلاً لتنفيذ مهمته، ولكن يتدخل القضاء والقدر في اللحظة المناسبة ليمنعه من تحقيق هدفه، حيث يتعرض لحادث فتصدمه سيارة لتتركه مطروحاً في الشارع. أثناء فترة علاجه في المشفى تهيم به طبيبة شابة، وتتابع علاجه لتنتقله بعد ذلك في إقامتها، وتحيا معه في علاقة غرامية وجنسية، ثم تقرر الزواج منه لتنجب طفلاً ذكراً .

¹ ناصر الظفيري، أعرار، الدار العربية للعلوم . ناشرون، الطبعة الأولى، 2008م، ص70.

وتتوالى الأحداث في النص توالياً طبيعياً، فلا شيء يثير العجب أو الغرابة، حتى نصل إلى الأحداث الأخيرة في النص، حيث تلد الطيبية (زوجة إسماعيل) طفلاً، هو (يحيى) الأخ القاتل! هنا تحدث الصدمة، ويذهل القارئ مما يحدث. فكيف تلد الزوجة طفلاً هو عبارة عن أخ مقتول! ففي البداية حينما رأت الجدة (والدة إسماعيل) الطفل صرخت: يحيى! ظن (إسماعيل) بأنها تذكرت (يحيى) وهو صغير، كذلك هو الأمر بالنسبة إلى القارئ، فليس الأمر أكثر من مرارة، أم فقدت بكرها وتذكرته في هيئة حفيدها الجديد.

ولكن ما يحدث لاحقاً ينسف كل ما هو طبيعي ومنطقي، حيث يحلم (إسماعيل) بوالده المتوفى "جاءه صوت والده حزينا ناعماً

- أتعرف أنني لوحدى يا بني! وأنت لم تكلف نفسك الصلاة علي.
تسمر في موضعه: ممسكاً المشط بيد والمسدس بالأخرى:
وأين يحيى يا والدي!

- يحيى تركني يا بني. أيها الأنبياء الأشقياء ..

- ماذا تقصد يا أبي؟ تركك إلى أين؟

- لا أعلم يا إسماعيل. إنه لا يسمعي لولا أنه قد مات نقلت أنه مات ثانية ..

فكر سريعاً "أن يموت ثانية يعني أنه عاش":

- ألم يقل لك شيئاً قبل رحيله.

- أبداً يا بني. كان يهذي في رحلتنا إلى هناك "سأحاول مرة أخرى".¹

ينبه هذا الحلم (إسماعيل) إلى أن هناك شيئاً ما، هناك أمراً غريباً يحدث لا يعرف كنهه، مما يجعله يهرب مذعوراً إلى أمه المريضة ليخبرها بما رآه في الحلم، وبأن ذلك الطفل هو (يحيى) لتؤكد بأنها قد سبقت وأخبرته بذلك، لكنه لم يصدقها؛ الأمر الذي جعله يقفز مسرعاً إلى بيت زوجته ليتأكد من أمر راوده في باله، فينقض على الطفل الصغير ويجرده من ملابسه وسط ذهول الخادمة وصراخها ليتأكد من شيء ما في

¹ المصدر السابق، ص 187.

جسده، وما أن يرى الندوب الثلاث (آثار ضربات المقص في جسد يحيى الميت) حتى يسقط مغشياً عليه!

لقد عاد (يحيى القتيل) من جديد ليحيا في جسد (يحيى الصغير) الطفل الرضيع ابن إسماعيل. مما يسبب للقارئ هولاً وصدمة! فما حقيقة ما يقرأ؟ فالروح تعود للحياة مرة أخرى، هنا، روح (يحيى القتيل) لتحل في جسد (يحيى الصغير). وتعد عودة الأرواح أمراً غير طبيعي ومنافياً لحدود العقل البشري المحصور في أطر ضيقة.

وهو ما أشارت إليه سناء شعلان من أن عودة الأرواح تعد عنصراً رئيساً من عناصر الروافد الدينية. وهذه الروافد التي تشكل جزءاً أساسياً من روافد العجائبي والغرائبي في السرد القصصي الحديث. وفي الوقت نفسه، هي تدرج ثيمة عودة الأرواح في الأدب الصوفي والذي يعد من أبرز الأجناس المتجلية في السرد العجائبي والغرائبي.¹

د. العجيب في نص "قليلاً وشهقة":

ولم يكن نص "أغرار" هو النص الوحيد الذي وظف ثيمة (عودة الروح) بوصفه حدثاً عجبياً. فالكاتبة الكويتية هبة بوخمسين وظفت الثيمة نفسها في نص "قليلاً وشهقة" الذي تدور معظم أحداثه بين الكويت ولبنان وأمريكا، وتعيش البطلة (ليلي) بين والدها الكويتي (جعفر) ووالدتها الأمريكية (ماريا)، حياة هي أقرب إلى الحلم المثالي، يحيط بها الحب والحنان من والديها، وتتعم بجو أسري دافئ، غير أن القدر يغدر بها حينما تصاب أمها بمرض خبيث تفقد على أثره حياتها بعد رحلة علاج طويلة.

تعيش (ليلي) ظروفًا صعبة خاصة بعد سفر والدها إلى لبنان وتركها في بيت جدتها، التي تصدمها بتقاليد المجتمع الخليجي الصارمة. وتتطور أحداث الرواية حينما تدخل (سارة) الصحافية الشابة في حياة (ليلي) بناءً على رغبة والدها (جعفر) حين تتمرن

¹ ينظر، سناء شعلان، السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن من (1970-2002م)، رسالة ماجستير، ص40.

(ليلي) على يد (سارة). وقد تكون هذه الرغبة حيلة من (جعفر) لإعطاء فرصة لـ (سارة) للتقرب من ابنته (ليلي) والتعرف إليها.

تتصاعد الأحداث في النص لتلاحظ (ليلي) بعض الأمور الغريبة حول علاقة (سارة) بوالدها، فـ (سارة) تلمح لـ (ليلي) بأن هناك أموراً تجهلها عن (جعفر). مما يثير في نفس (ليلي) أسئلة لا جواب عنها. ومع تصاعد الأحداث تتصاعد حدة الغربة، حينما تبدأ الكاتبة بالإشارة إلى عقد الزمرد الأخضر، وكيفية تحفظ (جعفر) عليه، وعلاقة هذا العقد بـ (سارة).

وتبدأ خيوط الغربة تتشابك أكثر فأكثر حينما يقرر (جعفر) السفر إلى لبنان مصطحباً (ليلي) و(عادل) - خطيب ابنته - معه. وقد شكّلت رحلة لبنان نقطة فاصلة في الحبكة الروائية، فبمجرد ما أن علمت (سارة) بهذه الرحلة حتى طلبت من (ليلي) أن تقوم بإرسال رسالة معينة إلى عائلة لبنانية دون أن تذكر (سارة) أية تفاصيل أخرى، ويغادر الثلاثة إلى لبنان، وتمر الرحلة مروراً طبيعياً، حتى تقرر (ليلي) زيارة أقارب (سارة) أو (مريم) بالأصح بصحبة (عادل)، وهنا تتصاعد وتيرة اللامعقول حينما تصل (ليلي) إلى منزل (مريم) تلك الفتاة التي كانت حبيبة (جعفر) في الماضي، وقد قتلت في الحرب الأهلية وكانت الصدمة كبيرة تذهل الجميع بمن فيهم القارئ! فـ (مريم) عادت مرة أخرى لتحل في جسد (سارة)!!

" - نحن من طرف مريم،

جحظت عيناها، بللت شفثيها وتمتمت:

- أي مريم؟

- مريم أختك، ألسنت خديجة؟

لوهلة تمنيتني في منام لأصحو، أمسكت خديجة حافة الباب كمن يهم بإغلاقه، أحسستها رافضة لكل ما يحدث، إننا وجهان عكراً يومها بطريقة ما، خبأت نصف جسدها خلف الباب متسائلة من نكون؟ فأجبت بارتباك معرفة بنفسني وعادل، وأن لدينا رسالة شفوية من مريم.

- مريم؟!

وكنيت أشدّ همتي لأطلب ما طلبته سارة مني، غير أن قوى خديجة خارت، فاندفع عادل دون تفكير ناحيتها، تلقّفها معيماً إياها على الوقوف، مددت يدي أسندها، فلوّحت بكفها تخبرنا أنها بخير.

مخرجين.. وجدنا أنفسنا قد دخلنا البيت. جاء الصغير منادياً "ستي" بهلع، فظهرت بعض الوجوه خلفها، وهي تصلب ظهرها من جديد، كنت أتنفس بصعوبة، أضغط على اضطراب معدتي، وأكابّد جفاف حلقى.. لخديجة ألف تساؤل يتقافز من عينيها، ولدي وعادل أسئلة مضاعفة!

كنت أعتذر منها، فطلبت منا أن نتقدم معها، وصارت تفسح طريقاً لنا بين الأرواح المتحلّقة، تدعونا للجلوس، وترسل الجميع بعيداً لتعود بضيافة كريمة تفوق ارتباك الموقف، أرسلت الصغير في طلب زوجها، جلست بهدوء تحديق بنا، وأنا أهرب من عينيها بالتجول في أنحاء المنزل الصغير بعيني، سريعاً التقطت مجموعة صور على الحائط الممتد لغرفة الاستقبال بأثاثها المزهو بنقشات الزهر، الموزع على اتساعها وبياضها المشرق، بالاستائر المفتوحة مبيحة تسفل ضوء الشمس وفضول الشجر عبر النوافذ، حتى عدت لألتقط تحديقها بنا مجدداً¹

يحبس القارئ أنفاسه هولاً مما يقرأ، فكيف تكون (ليلي) مراسلاً من ميت؟ وكيف تكون (سارة) من طرف (مريم) في حين أن مريم ميتة منذ زمن بعيد! تزداد حيرة القارئ وارتبائه مع ارتباك (ليلي) حتى وصل بها الأمر إلى التساؤل عن حقيقة ما يحدث، فهل ما تعيشه الآن هو منام أم هو كابوس حقيقي؟ في أثناء ذلك تتبادل (ليلي) مع (خديجة)، أخت (مريم) بعض الكلمات، لتكون هذه الكلمات بداية قصة (مريم)، بوصفها الأخت الصغرى لـ (خديجة)، كانت تدرس الصحافة بولع لحد الشغف بهذا المجال، حتى دفعت حياتها ثمناً لهذا الشغف حينما قتلت غدرًا في الحرب الأهلية، وهي تدافع بضراوة عن الدروز.

¹ هبة بو خمسين، قليلاً وشهقة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، 2008م، ص135.

ولكنها عادت! عادت الآن مرة أخرى؛ لتحل في جسد (سارة)، مثيرة في الوقت نفسه زوبعة من الذهول والحيرة. ورغم ذلك يؤكد (أبو كمال) زوج خديجة عودة (مريم) ولا يستنكر الأمر، ويعلق على ذلك بأن (المهم إنها رجعت).

وتتخبط (ليلي) في خوف وذهول مما سمعت وتنتهي زيارتها لهم على عجل مصطحبة معها الفوضى التي حلت بها في عقلها وروحها. ويلف الوجوم (ليلي) و(عادل) مما حدث؛ ليقضيا ليلتهما في تساؤل ودهشة، إذ كيف رجعت (مريم)؟ وكيف حلت في جسد (سارة)؟ ولماذا خبأت (سارة) الحقيقة عن (ليلي)؟ أسئلة كثيرة تدور في ذهنيهما ولا جواب عنها! وتعود (ليلي) إلى الكويت لتتجنب رؤية (سارة)، وتعيش حائرة حول معرفة والدها بحقيقة (سارة)، فهي لا تعلم إن كان والدها يعلم بما يحدث أم لا، وهل هو شريك في ذلك؟ وفي مثل هذه الحال "تري كيف أن الوظيفة الاجتماعية للخوارقي تلتقي مع وظيفته الأدبية. في كلتا الحالتين نجدها قانوناً يخرق، في الحياة الاجتماعية، كما في النص، يكون تدخل العنصر فوق الطبيعي دائماً قطيعة في نظام القواعد الراسخة"¹ هذه القواعد التي تكسرت في "قليلاً وشهقة".

تتعمد (ليلي) عدم مواجهة (سارة) وتترك للأيام مهمة تضميد الجراح. ومع مرور الأيام تُفاجأ بما هو أقسى وأصعب، حين يصدمها (جعفر) بقرار زواجه من (سارة)؛ الأمر الذي يدخلها في دوامة من الخوف، يطرحها محمولة ومريضة في الفراش..

" عادت إليّ كل المشاهد القديمة، اللقاء الأول عنده في المكتب، أريحيتها وثقتها بجواره، كانت علاقتهما ممتدة لما قبل ذلك اليوم أو اللقاء الصحفي الذي سبقه - كما أخبراني - بمراحل. ارتداؤهما للعقد، والشعور الذي هزني حين نظرت إليها مطوّقة به. أحداث الشوفة وكلام خديجة. احتجت عادل لنحل كل ما جرى، وأقف على قرار بشأن هذه السارة/ المريم، إن كانت فعلاً روح عائدة ترتدي قميص هذه الصحفية

¹ تودوروف، الأدب والفانتاستيك ترجمة نعيمة بن عبدالعالي، مجلة فكر ونقد ع3/1998م-1997م، ص125.

بكل آلامها، وعقد الكارما التي تحملها كتجربة جديدة، أم أنها تتلبسها .. ولا تعي سارة ما تفعله!¹

وعلى الرغم من ذلك وافقت (ليلي) على الزواج احتراما لمشاعر (جعفر)، إلا أن حكاية (سارة) كانت تشغل بالها، وقررت بشكل أو بآخر أن تحل أحجية هذا اللغز المستعصي على الإفهام، وتستغل (ليلي) غياب (سارة) مع أبيها لقضاء أيام زواجهما في منتجع بعيد، وتقرر أن تزور والدتها (سارة) برفقة (عادل)، رغبة منها في معرفة حقيقة (سارة).

والجدير بالذكر أن والدتها (سارة) لم تخف شيئاً عن (ليلي) وأخبرتها بالحقيقة كاملة! " كانت تلمحها أحياناً بين لعبها ظانة أنها تحاكي الدمى، مطلقاً على كل منهم اسماً، الأسماء الأكثر تكراراً كانت "كرم"، "خديجة" و"جعفر". ثم لاحظت عليها حديثها مع الخواء، ولعبها مع خيالات غير موجودة، أريكت تعاملهم معها، وزادت همهم ليضاف إلى هم عبير المريضة بالتكسر. كلما تفتحت أكثر، زادت مطالبها بالبحث عن كرم والبقية، كان حينها يحتدم ليصل حد البكاء لإرضائهم على اصطحابها حيث تريد. أخبرتهم مع بلوغها عن مكان أهلها، كانت تصر على أنها لا تنتمي إلى هنا، موقنة بأنها متبناة، وصفت لهم منزلها، والديها، مزرعتهم، إخوتها، والأهم خديجة وكرم المريض.

تقوم مفزوعة أحياناً لأنها يجب أن تحضر له الدواء، يعتمدون عليها في مسألة شرائه كل شهر للصغير. قررت مبكراً أنها ستكون صحفية. عملت فعلاً في هذا المجال بعد دوران مضى على عدة أعمال مختلفة. اختارت انتظار جعفر لأنهما متفقين على الزواج. إنه أهداها عقداً من الزمرد هدية ارتباطهما، وقررا احتفاله به حتى لا يراه أهلها، ولن تخذله أبداً.²

¹ المصدر السابق، ص 195.

² المصدر السابق، ص 199.

أدركت (ليلي) حقيقة ما يحدث، وتيقنت بأن (جعفر) جاهل لما يحدث، لكنها غير قادرة على صدمه بالحقيقة. وتمر الأيام تلو الأيام و(ليلي) تدفن هذا السر عن (جعفر) حتى يأتي ذلك اليوم الذي تلاحظ فيه وجوم (جعفر) وشروده، وتداخلها الوسواس حول سبب هذا الوجوم والشرود، لكن زيارة (سارة) لها أوضحت كل شيء. حينما أخبرتها أن (جعفر) يعرف كل شيء الآن.

وتتوالى الأحداث بعد ذلك في كيفية تقبل (جعفر) لـ (سارة)، وتأقلمه مع حقيقتها العجيبة. ولعل من أهم اللحظات العجيبة في النص تلك الصور والرؤى التي كانت تتوارد في بال (ليلي) حينما كانت تحلم بامرأة لها مواصفات (مريم) وهي تتحلى بعقد الزمرد!.

وبعد نص (قليلاً وشهقة) نصاً عجيباً، حيث يوظف ثيمة (عودة الروح) توظيفاً رئيساً في الحبكة، وهو ما يعكس محور التوتر من منظور "أن العجائبي يفجر التوتر، ويبحث عن الثغرة داخل النظام أو الجرح الذي يصعب شفاؤه" ليعمق توتر الفرد ويدفعه إلى عدم الركون إلى توازن وهمي مع المحيط، وإلى ثقة مطلقة بمعرفته¹.

وحسب تقسيم مواضيع الأنا والأنثى في السرد العجيب، تعد (عودة الروح) عنواناً من عناوين مواضيع الأنا التي تتجاوز الواقع وتتخطاه، لكنها قد تلقى قبولاً بشكل أو بآخر لدى المتلقي. ويستمد هذا السرد "جوهر حكيه من تلك الأساطير والحكايات التي ورثتها الأمم والشعوب القديمة . على مرّ العصور . ثم تداولتها الألسن في مجالس السمار إلى أن أصبحت هذه القصص المتداولة جزءاً من ذهنياتها التخيلية التي شكلت ميتولوجيتها. وقد حاول الدارسون أن يجدوا تفسيراً عقلانياً لهذه الرؤية الميتولوجيا إلا أنهم أجمعوا على أنها تعبير عن عالم يحكي ما وراء العالم المدرك، بالإضافة إلى كونها خارج كل تفسير منطقي، وهو ما يمكن أن نطلق عليه " فن اللا مألوف " أو "الفن الإدهاشي اللا

¹ لؤي علي خليل، العجائبي والأسطورة، مرجع سابق، ص 62.

محدود.¹ ومن الممكن اعتبار هذا الفن هو التعبير الأمثل عن المرحلة البدئية لطفولة الإنسانية، ووهج ساحر تفجر من النفس البشرية الجماعية، فولد هذا السرد الأسطوري.

لقد أصبحت هذه الكائنات الخرافية والمخلوقات الغريبة مصدراً من مصادر السرد العجيب، فهي بشكل أو بآخر تمثل الوضع البدئي للبشرية، ولكنها لا تخرج عن إطار الأنا والتي تلقي قبولاً لدى المتلقي والقارئ. ورغم ذلك، لا يمكن عدّ الكاتبة هبة بوخمسين ممن وظف هذه الغرابة دون قصد أو هدف، حيث يلاحظ القارئ انتقاد بوخمسين اللاذع للأمراض المتفشية في المجتمع الذكوري الكويتي، وسيطرة الهيمنة الذكورية على فكر المجتمع بشكل عام، وناحية المرأة بشكل خاص، بوصفها جسداً يجب السيطرة عليه، وصهره داخل الكيان الذكوري.

2. الآخر/ المرفوض في المجتمع:

إن الوعي بالآخر أو الأنت لا يتأتى إلا من خلال الوعي بالذات، فالوعي بالأنا في حالة سيلانية تامة مع الوعي بالآخر، كلاهما مكمل وممتزج بالآخر. وهو ما أكدته هيغل Hegel على النحو الذي ذكرناه في الصفحات السابقة حينما قال: "أنا الذي هو النحن، والنحن الذي هو أنا"². ويسترسل في هذه الفكرة حتى يشترك الفعل من جهة أنه مؤثر في الذات كما هو مؤثر في الآخر، فهو ليس فعل الذات فقط، إنما هو فعل الآخر في الوقت نفسه.

ولـ جاك دريدا نظرة جديدة بالاهتمام، حين يربط الأنت أو الآخر بترميم الأنا، أو إعادة إحيائها من جديد بعد أن يتساءل "لماذا نبحت في ترميم الأصل؟ العنوان مركّب : أحادية لغة الآخر أو ترميم الأصل، (أو ترميم الأصل) عنوان لاحق على الأول، يوضحه، يثير تساؤلات ولكنه لا يتماهى معه. هل الآخر هو الآخر الذي يستبد بي، بك،

¹ ياسمين فيدوح، إشكالية الترجمة في الأدب المقارن، دار صفحات للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، 2009م، ص199.

² غيورغ فلهلم فردريش هيغل، فنومينولوجيا الروح، ترجمة وتقديم: ناجي العونلي، المنظمة العربية للترجمة، الطبعة الأولى، بيروت، 2006م، ص266.

به في تمركزه العقلي، النقلي، التربوي، الاجتماعي، الثقافي؟¹ ولكن هل هناك ما يستدعي الترميم؟ أم أن كل ذات (أنا) تنمهي مع الآخر (الأنثى) هي في نفسها تسعى إلى محاولة ترميم! في حين هناك ذات (أنا) تتمركز حول نفسها وتتفوق محيلة كل ما عداها إلى ذوات هامشية مقصاة، حيث تشدد على العالم الموجّه أحادياً في ظل ثقافات تتصارع للحفاظ على خصوصيتها؟.

وليس من الغريب أن تصارع الأنا (الذات) للمحافظة على خصوصيتها، مما ينفي وجود فهم جليّ للآخر، حين يتراوح هذا الفهم بين مستوى وآخر، ومن حقل إلى آخر، ومن دلالة إلى دلالة أخرى. ولا يجمعهما إلا اختلاف الأنا عن الآخر ومغايرته له. "لقد حدد تودوروف المقصود بالغيرية عندما قال: "الآخرون هم أولئك الذين لا ينتمون إلى جماعتي، أما نحن فهم مجموعتي الثقافية والاجتماعية".² وفي هذا إقصاء واضح للآخرين فمن لا ينتمي لجماعتي هو خارج الدائرة، ولا تأثير له في دائرة الأنا، فالإنسان بطبيعته يخشى ما يجله، ويضمر له العداوة، في الوقت نفسه هو لا يتحمل استمرارية العيش مع هذه العداوة، لذلك يلجأ إلى معرفة واكتشاف هذا المجهول بل وحتى التصالح معه.

فلا يمكن فصل كل من الأنا عن الآخر لطالما جمعهما القدر في لوحة واحدة، فـ "كلتا المعرفتين بحاجة إلى "الآخر" فدون "الآخر ehto eht لا يمكن أن يعرف المرء نفسه، حتى أن ثمة أجزاء من جسمه، ووجهه وتعبيره، وظهره وغيرها لا يراها دون الاستعانة بالآخر، أو بمجموعة من "المرايا". ودون "الآخر" لا يستطيع المرء تحديد هويته التي لا تتضح له إلا من خلال اختلافها عن هوية "الآخر"³ وعلى رغم هذا الاختلاف،

¹ جاك دريدا، أحادية لغة الآخر أو ترميم الأصل، ت: عزيز توما - إبراهيم محمود، دار الحوار للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2009م، ص131.

² أبوالمعاطي خيرى الرمادي، تمثيلات الآخر في الرواية العربية أبحاث ملتقى الباحة الأدبي الرابع-26-2010/9/29م، مؤسسة الانتشار العربي، ص45.

³ عبد النبي اصطيف، الشراكة المعرفية بين "الأنا" و"الآخر"، مجلة ثقافات، العدد1، شتاء 2002م، ص220.

نلاحظ أن الباحث يؤكد الهوية الفردية من منظور أنها عبارة عن مزيج معقد من الهويات الجمعية، ولعل هذا المزيج المعقد أنتج معرفة فردية وجمعية ممثلة في الشراكة بين (الأنا) و(الآخر)، هذه الشراكة التي ترفض الاحتكار المعرفي رفضاً قاطعاً.

ولعل من أكثر الصور المعبرة عن تفوق (الأنا) ورفضها (للآخر) هي صورة (أكلي لحوم البشر)! حيث "تتطرف (الأنا) في الخوف والرعب من (الآخر)، وتعيش في قلق شديد مرتعبة من افتراس (الآخر) لها، والغريب في الأمر اعتبار الآخر ساكناً أصلياً للأرض، في حين تكون (الأنا) هي العنصر الغازي المحتل! وبمنظرة أدق وأخص لا يمكن اعتبار كل (آخر) أكلاً للحوم البشر، بقدر ما ينطبق ذلك فقط على العقل اللاواعي المرتبط بالطفولة الماضية حينما كان (الأنا) الطفل يخشى من كل (آخر) غريب ويعتبره (آخر) مفترساً." ¹

وتعد هذه الصورة من أكثر الصور استنفاراً وبعداً للآخر، حيث ترفض (الأنا) (الآخر) بتطرف حاد حتى تصل إلى وصفه كائناً مفترساً بل وأكلاً للحوم البشري. وقد نتفق مع هذه الصورة بشكل من الأشكال حينما نتناول موضوعات (الأنت) والتي جاءت ثيماتها مستهجنة ومستتكرة من قبل المجتمع البشري. وبالنظر إلى عجائبيتها وغرائبيتها، فإنها تثير رفضاً واستهجاناً شديدين من المتلقين. فطالما كان "مصطلح الآخر يوحى بالنظرة التنافسية بل ربما العدائية تجاه ما هو خارج حدود الذات، سواء أكانت هذه الذات فرداً أم جماعة، وسواء أكانت الذات كياناً أم فكراً"². ولم تختلف نظرة تودوروف Todorov كثيراً عما سبق، فقد صنف ثيمات (الأنت) لتكون في مجملها ثيمات تمثل الحسية، الحادة والهوس، واللذة الجنسية الشاذة، بل يزداد المجون والشذوذ في هذه الثيمات ليصل إلى تماهي الشيطان بالمرأة وإلى تحولات جنسية شاذة ومرفوضة.

¹ نص مترجم:

W.J.T Mitchell , IDENTITIES , The University of Chicago , Summer 1992
Volume 18 , Number 4 , P 635 .

² محمد بن يحيى أبو ملحة، تمثلات الآخر في الرواية العربية، ص 305.

ولعل أهم هذه التحولات الجنسية التي خصها تودوروف Todorov بالذكر (الأب العاشق لابنته، وعشق الأخ لأخته، وعشق الأم لابنها، واغتصاب الشقيقة، والسحاق، والجنس الجماعي، وارتكاب الزنا بالمحارم، والسادية، واغتصاب الأم، والنيكروفيليا). وجميع هذه الصور مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالجنس، ولكنه ليس جنساً مألوفاً أو عادياً، إنما هو نتاج لرغبة جنسية جامحة، وحب شهواني مكثف، و"الأدب العجائبي يتعلق تخصيصاً، بوصف أشكالها الجامحة، مثلما يتعلق بوصف تحولاتها المختلفة، أو إذا شئنا قلنا: تحريفاتها، ولا بد أن تحتل القسوة والعنف مكاناً جانبياً ولو أن علاقتهما بالرغبة لا ريب فيها طبعاً، كذلك الاهتمامات التي تخص الموت، والحياة بعد الموت، والجثث والهامية Vampirisme، مرتبطة بموضوعات الحب. ولا يتجلى فوق - الطبيعي بنفس الحدة في كل حالة من الحالات: فهو يظهر ليقدم قياس الرغبات الجنسية القوية بصفة خاصة، وليدخلنا في حياة ما بعد الموت؛ وبالمقابل، لا تترك القسوة أو التشويهات الإنسانية، عامة، حدود الممكن، ولا يتعلق الأمر، إن جاز القول، إلا بغريب بعيد الاحتمال اجتماعياً"¹.

لذلك لو تم تأويل أغلب موضوعات (الأنث) لوجدنا أنها دائماً ما تكون مرتبطة بعلاقة الإنسان برغباته، بشعوره، وبلاوعيه. حيث يؤدي اللاوعي دوراً هاماً في تحريك الرغبات والغرائز المكبوتة لدى الإنسان وهو موجه حتى للرغبات المنحرفة والشاذة. ومن أشهر نماذج هذه الموضوعات "المخطوطة التي عثر عليها في سرقسطة" لـ بوتوكي Potocki, Jean و"الراهب" لـ لويس Lewis, Matthew Gregory .

لقد اهتم البروفسور ت. ي. أبتر T. E. Apter بمصطلح (العجائبي) في الأدب وكيفية اعتباره موضوعاً وهدفاً رئيساً في النصوص الأدبية. كما تعرض في دراسته إلى العلاقة بين علم النفس والعجائبي وإمكانية تحليل بعض النصوص العجائبية تحليلاً نفسياً؛ ليستنتج أن أعمال فرويد تحوي الكثير من الخصائص العجائبية. كما يؤكد أن النصوص العجائبية تحوي تداعيات هي أقرب إلى التداعيات المزاجية، بل إن العجيب

¹ تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 130.

في الأدب ناتج من تصورات غير واقعية رغبة في إشباع نزوات اللاوعي. والتي تتضمن الأحلام بوصفها عنصراً من عناصر اللاوعي. مما يجعل النصوص العجائبية محط اهتمام التفسيرات والتحليلات النفسية، فنظريات التحليل النفسي المجبولة على مجابهة اللامعقول تعد خير معين لتفسير هذا الأدب الملغز.

كما يشدد الباحث على أن أي عمل عجائبي سواء أكان حكاية شعبية، أو حكاية من حكايات الجن، أو حتى قصص الخيال العلمي، أو حتى حكايات الأطفال، هي في نهاية الأمر تعد تمهيداً لما ترسب وتراكم في اللاوعي. هذا اللاوعي الذي يظهر بشكل أو بآخر على صور ورغبات شاذة وخارجة عن المؤلف.

إن أغلب موضوعات (الأنث) تجاوزت بكثير المخلوقات الخرافية والأشباح والقبور والأرواح الشريرة والقلاع المهجورة، بعد أن أصبحت مرتبطة بالإنسان نفسه، بجميع رغباته وتناقضاته وتساؤلاته. "فنجذ، مسبقاً، لدى (برولت) "جلد الحمار"، الأب المجرم، العاشق لابنته؛ وتتضمن (ألف ليلة وليلة) حالات عشق بين أخ وأخت "قصة القلندري الأول"، وبين أم وابنها "قصة قمر الزمان". وفي (الراهب) يعشق أمبروسيو شقيقته أنطونيا ويغتصبها ثم يقتلها، بعد أن اغتال والدتهما".¹

ويؤكد سارتر Jean Paul Sartre أنه لم يعد هناك سوى موضوع عجائبي واحد، ألا وهو (الإنسان) بكل معطياته، وهذا ما يميز العجائبي الكلاسيكي، ففي الوقت الذي كان فيه العجائبي الكلاسيكي يعد فوق الطبيعي هو الهدف والغاية، كان العجائبي الحديث يستخره لتسليط الضوء على قضايا وأفكار معينة، أغلبها تدور حول الإنسان وما يعانيه من غربة وقلق وسط مجتمعات ندرت فيها القيم والمبادئ، وسادت فيها مفارقات منتهكة لحقوقه، وممارسات تتسم بالقسوة والتسلط والقهر. ورغم ذلك لا يمكن فصل العجائبي الحديث عن ركاز العجائبي الكلاسيكي، فالنص العجائبي الحديث لم يولد من العدم، ولكنه جاء استجابة طبيعية لحالة الضياع والفوضى التي يحياها إنسان اليوم.

¹ تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 125.

عجيب (الأنثى) في "حفلة الموت":

وإذا كان القارئ يرفض تصديق العجيب، فما عساه يقول عن العجيب فوق الواقع Hyperreality بوصفه عجيباً مرفوضاً وشاذاً ومنحرفاً عن الطبيعة الإنسانية والبشرية. ففي وقفة تطبيقية مع الكاتبة العمانية فاطمة الشيدي في روايتها "حفلة الموت"، حيث يبدأ النص بسرد واقعي يتماشى مع مظاهر الحياة الطبيعية؛ نجد شخصية (أمل) تدرس الطب النفسي في البحرين و(أحمد) فنان درس الفنون الجميلة في الولايات المتحدة الأمريكية، وعاد ليصبح أستاذاً في الفنون الجميلة، ومع ذلك تتسج قصة عشق رائعة بين (أحمد) و(أمل) طوال مدة دراستها في البحرين، غير أن هناك ما يعكر صفو هذا الحب، وقبل ذلك يعود بنا النص إلى طفولة (أمل) وذكراياتها في عمان، تلك الطفولة الملبسة بعوالم الجن والسحر والشعوذة، حيث يبدأ السرد العجيب هنا والذي يعدّ عجيباً (أنثى) ذلك العجيب المرفوض من المجتمع، خاصة حينما تسرد البطلة قصة غيابها في العوالم السفلية.

"حكايتي التي بدأت بيوم غفوت فيه لأجدني كائناً مندمجاً بكائنات أخرى، كائنات شبحية لا أجساد لها، كائنات تأكل من رأسي كائنات من الجن، تقتنص حدائقي السرية، وتستلغ صوتي وجسدي وحزني." ¹ ف (أمل) كانت في الثانية عشرة من عمرها حينما، طرّق باب البيت لتجد المعلم بشكله القبيح واقفاً يطلب أباهما. ومنذ هذا المشهد تبدأ مأساة (أمل) حيث يعود ذات ليلة ليحمل هذه الطفلة المنحوسة بين ذراعيه، وهي عاجزة حتى عن الصراخ ليدخل بها إلى الأسفل، أسفل صخرة في العالم السفلي. ويبدأ هنا الوصف العجيب الذي ينسف كل مشاهد الواقع: "كان كل شيء مختلفاً وغريباً ومريعاً وقاتلاً: بيوت منحوتة في الجبال، بيوت من الطين، عشش، نساء ورجال وأطفال عراة، أو شبه عراة، يمشون بلا وعي، يتخبطون.

مراجل كبيرة تغلي، أطفال معلقون على أقواس الشواء بكامل أجسادهم الغضة، حفلات عرس تقام في القرب، العرائس يمشين بتخبط وثقل عاريات بأردافهن الثقيلة،

¹ فاطمة الشيدي، حفلة الموت، دار الآداب، الطبعة الأولى، 2009، ص54.

أو بأجسادهن الخفيفة، والعمرسان مبتهجون والدم والزبد يسيل من أفواههم، لا فرق بين زواج وطعام هناك.¹

إنه مشهد تقشعر له الأبدان، فهو لا يبعث فقط على الدهول، إنما ينسف كل ما هو معقول وطبيعي. وتتصاعد وتيرة العجيب في المشهد حينما تعرى (أمل) وتسمعهم يتهايمسون بأنها ستكون عشاء. آكلي لحوم البشر! مشهد بشع مرفوض من جميع القيم الطبيعية والإنسانية! ولعل ما زاد من السرد غرابة هو تلك اللحظة التي فجرت لوحة بشعة من اللامعقول! حينما أبصرت (أمل) والدها! ذلك الرجل الذي نسف جميع معاني الأبوة، وقدم ابنته كوجبة عشاء لهؤلاء الوحوش. كانت مشاهد القتل والموت تحيط بـ (أمل) من كل صوب، ومن بين هذه الغرابة ظهر المعلم الملعون ليعرض على (أمل) إنقاذها من الموت افتراساً مقابل الارتباط به.

وفي هذا الوقت تشترط (أمل) عليه رؤية أمها قبل أن تقذف إلى الهاوية، وبالفعل يحقق لها هذا الطلب بشرط تقييدها ببعض الشياطين حتى يضمن عودتها إليه، مما يرسم في كل حدث من هذا المشهد تأكيداً وتبئيراً للعجيب ... فالشياطين والجن تحيط بجميع جوانب المشهد وحدوده. يزداد المشهد قتامة حينما يقيد المعلم المشعوذ بالسلاسل، فذهبت (أمل) إلى أمها، لتدخل عليها، وهي نائمة وتقترب منها. في هذه اللحظة طعنت الأم قدم (أمل) بسكين لتتهمر الدماء من قدمها.

وفي اللحظة ذاتها تتحرر (أمل) من قيود الساحر وسلاسله الثقيلة، وتشعر بخفة متناهية لترتمي في أحضان أمها التي أخبرتها بأنها كانت تراها وهي تتجول في روح ضفدع! مما يعني أنها ستعود، لذلك جرحتها حتى يسيل الدم، ويكرهها المعلم الملعون.

وتتحول (أمل) إلى روح ضفدع وهو تمام متطرف في العجيب، حيث يتروّع القارئ مما يقرأ في دهول وريبة، متسائلاً في حيرة: كيف يتحول الإنسان إلى ضفدع؟ كونه أمام نص خارج المألوف، نص له مقاييس وأبعاد لا تمت لهذه الحياة بأي حيلة، فمقاييسه

¹ المصدر السابق، ص 57.

مرتبطة بعوالم السحر والشعوذة، وعوالم الباطن، التي ينتشر فيها الجنس الجماعي والزنا بالمحارم ... هذه الصور التي يرفضها المجتمع بكل أطيافه، حيث يكون (أنت) غير قابل للتماهي مع (الأنا) الممثلة فيه.

ولا يتوقف العجيب . هنا . بهذا السرد فحسب، فمع توالي الأحداث والأيام تكبر (أمل) مع ذكريات هذه التجربة المريرة والتي لم، ولن، تتخلص من آثارها بسهولة حين ظل قط أسود يلزمها في كل مكان، قط لا يراه سواها، قد يكون حارساً، قد يكون شيطانياً.. ولكن الأهم من ذلك أنه غير مرئي لأحد!

لكن الأمر لم يتوقف على ذلك، فقد كان هناك روح شيطانية تجامع (أمل) " كانت ليلة حارة ومغرقة في الظلمة، كنت نائمة بملابس شفافة، وفجأة شعرت بشيء يلفني، كائن يحتضنني، حاولت التملص منه، شعرت بشفاهه تمر على جسدي، غثيان أصاب الروح، حاولت الخلاص منه. كان يلفني بوله عاشق، ويهمس لي، أحبك، أحبك، أحبك!

شعرت بإثارة في كل مسامي، يقبطني بوله، أسمع أنينه، ويكاءه، أسمع صدى لوعته ونشيجه.

تتقاطر دموعه على رقبتني ووجهي وكل جسدي، كنت أتململ، لا، ليس حتماً، قرأت كل ما أسعفتني به الذاكرة المرتعدة خوفاً من الآيات.

واستيقظت غرقى في عرقى، ورائحة غريبة تملأ رئتي، وآثار قبضة يد موزعة في كل شبر من جسدي.¹ وتوظيف العجيب هنا جاء ليعبر عن الاستغلال الجنسي لجسد المرأة في أبشع صورته. والذي عبرت عنه حياة (أمل) ووالدتها وكل امرأة عمانية في ذلك الوقت.

¹ المصدر السابق، ص71.

هذا هو واقع (أمل)، ماضٍ أسود، ملوث بتجربة بشعة، وجسد تسكنه الشياطين، وقط أسود يتبعها لينام معها كل ليلة.

ومع مرور الأيام وانتهاء سنوات الدراسة في البحرين، تعود (أمل) إلى موطنها؛ لتستعيد ذكريات الطفولة المريرة، وتبدأ رحلتها مع العمل بعد وفاة والدتها، لتعبر عن صورة أخرى من الصور المرفوضة في المجتمع. "ذات ليلة دخل غرفة مريضة شابة، وكنت معها شبه نائمة حرصاً عليها لرصد حالة خاصة بها ليلاً، شعرت به، وتظاهرت بالنوم، اقترب من قدميها، كشف اللحاف، وكالقط المتحفر للسرقة بدأ يتحسس باطن قدميها، فتحرّكت لأخيفه، فارتعش وارتعب وأخذ شيئاً من الغرفة وخرج".¹ هذا المشهد على الرغم من أنه لا يندرج ضمن إطار العجيب نلاحظ أنه ينطوي تحت الظواهر المرفوضة في المجتمع والتي لا تلقى أي نوع من القبول. أبشعها التحرش الجنسي بمريضة طريحة الفراش لا تقوى على الحراك ولا الدفاع عن نفسها. هو أمر لا يمكن حتى مجرد تخيله، فهو مرفوض اجتماعياً ودينياً وأخلاقياً بل وحتى إنسانياً. هو أمر يثير جميع مشاعر التنفر والاستياء لدى المتلقي، حيث يصور حالة الضعف الإنساني أمام وحشية وبشاعة الآخر.

ولعل المشهد الذي يصل فيه العجيب إلى أقصى صورته، هو حينما تقرر (أمل) الزواج بـ (أحمد) ضاربة غرض الحائط كل الماضي وقيوده الشيطانية، فتتمرد على ماضيها المسحور وتقرر المجازفة بكل شيء.

ويسافر (أحمد) ذات ليلة إلى بريطانيا لإتمام مراسم زواجه من (أمل)، ويترك باب شقتها لتفتح له مرحلة صراع وعراك مع ما يسكنها وتبوح لـ (أحمد) بسرّها الدفين في ضراوة هذا الصراع، ليقع وسط ذهول وصدمة كبيرة، فهو مذهول مما يسمع، وفي الوقت ذاته يرى (أمل) تصارع شيئاً خفياً في جسدها، ويرى كأنها آخر يهذي بصوت (أمل)، ويرى صراعاً، وبكاءً، وقرناً، وخوفاً، وصوتين وكائنين في الوقت نفسه.. وبالمجمل يرى منظرًا لا يصدق عقله.

¹ المصدر السابق، ص 98.

وتدخل (أمل) في غيبوبة، وينتهي المشهد . هنا . تاركا لدى القارئ انطباعاً بموت (أمل). ويبدأ فصل جديد في النص ليتفاجأ القارئ بعودة (أمل) للحياة بعد موتها! مما ينثر مزيداً من العبق العجائبي في النص، حيث يصرح الطبيب لـ (أمل) بعد عودتها من الغيبوبة بأنها قد ماتت فعلاً. حينها عاد (أحمد) حزينا شاحبا إلى موطنه، ولكن أثناء تجهيز مراسم الدفن، تفاجأ الطبيب بوجود نبض خفيف وعودتها مرة أخرى إلى الحياة. وصرح لها بأنها كانت تمر بحالات شبيهة بالصرع، وكانت تصدر منها أصوات متداخلة، وتم عرضها على عالم روحاني ليخبرهم بأن هناك مجموعة من الأرواح متلبسة بها، وهي على وشك الخروج لبرودة جسد (أمل).

تنتهي حكاية (أمل) بعودتها مرة أخرى إلى الحياة، مرةً حينما تم اختطافها إلى العوالم السفلية، واستطاعت الخلاص من هذه العوالم بمساعدة أمها. والمرة الثانية حينما تخلصت من سيطرة الأرواح على جسدها، وحتى طبيبها المعالج يؤكد غرابة ما حدث، حينما يقول: "لا أعرف حقاً إنها معجزة! فقبل أن تبدأ مراسيم نكلك للمقبرة، كنت أتأكد من وضعك الأخير لاستخرج لك شهادة وفاة، فلمحت حركة خفيفة في جسدك، خفت في البدء، وحين لمستك شعرت بدفء غير طبيعي في أطرافك، فقررت من باب التأكد إعادة التشخيص، لتكون نتيجة الفحص أنك في غيبوبة فقط، وأنه ينبغي الاحتفاظ بجسدك تحت سطوة الأنابيب لعام على الأقل، ما لم تتوقف الأعضاء الأساسية عن أداء وظائفها.."¹

ولا شك في أن هذا النص يشكل قمة العجيب ومنتهاه، في الوقت ذاته ينتهي النص بعدم التفسير، وعلى القارئ قبول الحدث كما هو، كما أن ظواهر العجيب الموجودة في النص أغلبها ظواهر بشعة مروعة لا يمكن قبولها في المجتمع بأي شكل من الأشكال؛ لذلك هي تعد من موضوعات (الأنث) حسب تصنيف تودوروف.

وفي الوقت ذاته، لم يكن النص نصاً عجيباً فقط، إنما هو نص وظف العجيب لأغراض معينة، من الممكن تأويلها حسب بيئة وظروف مجتمع الروائية (صاحبة

¹ فاطمة الشيدي، حفلة الموت، ص 149.

النص)، حينما تسلط الكاتبة الضوء على طقوس السحر والشعوذة المنتشرة في بيئتها. تحاول الكاتبة أن تسلط الضوء من خلال نصها . أيضا . على مجتمع متخلف، يرفل في أثواب الجهل والرجعية، بوصفه مجتمعا ذكورياً يهين المرأة، ويحتقرها، ويسلط عليها أبشع أنواع القهر والظلم الاجتماعي، كما صورت لنا ظلم الواقع لأمها البسيطة التي تعيش في قرية من قرى عمان، وتناولت في نصها وضع المرأة بشكل عام في المجتمع القروي ومعاناتها من سطوة الرجل.

ولكن الغريب في الأمر أنه حتى في أثناء سفر (أمل) إلى الخارج للدراسة والتقاءها بنساء من ثقافات وبلدان مختلفة، نجد الظلم والقهر حتى في المجتمعات المتحضرة! وكأن فاطمة الشيدي تود أن تقول بأن الرجل هو الرجل سواء أكان رجل القرية أم رجل المدينة الحديثة، حيث الظلم يتساوى بين الرجال في كل مكان. وعلى الرغم من ذلك نلاحظ أن هناك فارقاً كبيراً بين العجيب العربي والعجيب الغربي. فالعجيب الغربي هو نص وُظف، من أجل إمتاع القارئ، وبث روح الدهشة والاستكثار في روحه، وهذا على خلاف العجيب العربي الذي يوظف السرد العجيب من أجل إيصال رسائل معينة خاصة بالواقع المعاش الذي يعاني منه المبدع، أو من أجل توظيفه في شكل رموز معينة يصعب عليه الإفصاح عنها، لذلك يقفز على هذا الواقع متخطياً كل قواعده عندما يخلق له عالماً جديداً، عالماً مستحيلاً يرسم فيه ما يشاء.

الفصل الثاني الاتجاه العجائبي

المبحث الأول: المعتقد والعجائبي

المبحث الثاني: السرد اللامعقول

المبحث الأول المعتقد والعجائبي

- أ- كرامة الأولياء في "السوافح...ماء النعيم"
- ب- زيارة القبور "قبر حبي أنموذجاً"
- ج- السحر والشعوذة في "حفلة الموت"

المعتقد والعجائبي:

يحتل المعتقد مساحة كبيرة في الركام العجائبي، خاصة إذا أخذنا الحسبان أن العجيب هو نتاج خيال فطري بسيط، إذا لم يكن خيلاً ساذجاً. لكنه في الوقت نفسه، خيال أقرب إلى الحقيقة والواقع، كونه يصدر من روح بسيطة، روح شعبية نتجت من معتقدات وتصورات ترسبت في العقل اللاواعي للجموع البشرية، حيث تنوعت هذه المعتقدات، فمرة تكون أشبه بمعجزة نبي، ومرة أخرى قد تكون كرامة ولي، وقد تأخذ شكل حكاية شعبية، أو خرافة، وقد تصل هذه المعتقدات في غرابتها إلى الاعتقاد بمسح الإنسان وتحويله إلى هيئة غير إنسانية، أو اعتقاد خاص بأمور خارقة متعلقة بالحيوان، أو النبات، وحتى الاعتقاد بوجود مارد قادر على تحقيق المستحيل، أو اعتقادهم بالسحر وقواه الخفية القادرة على تحقيق ما يعجز الإنسان البسيط عن تحقيقه. وبظل هذا المعتقد تعبيراً عن حالة اجتماعية ووضع معيشي معين، فهو صادر عن رغبة قابضة في الخيال للتعويض عن حرمان معين، أو قهر، أو كبت ما، يعيد إلى هذه النفس المحرومة توازنها داخل الحكاية فقط.

ولم يقتصر المعتقد على هذه الأمثلة فقط، إنما كان للدين والأسطورة والتاريخ والتراث نصيب أيضاً. كذلك هو الأمر مع القصص العاطفية والاجتماعية التي احتوت على شكل من أشكال الخوارق آمن بها العامة وصدقوها. ومن الجدير بالذكر، أن كتب التراث الصوفي حفلت بالعديد من المعتقدات العجيبة، آمن بها أهل الصوفية، وصدقوا بها تصديقاً تاماً، وإن كان هذا الأمر فيه نظر. وحتى السير الشعبية كانت زاخرة بالأبطال الذين كانت لهم حظوة وإيمان كبير في نفوس العامة.

ولكن السؤال الذي يطرح نفسه هنا: ما العلاقة بين العجيب والمعتقد؟

إن المعتقد ناتج من قطاع واسع من الإنتاج الثقافي العربي، الذي عانى من التهميش والتغيب لمدة طويلة، وكان أثراً من آثار التفاعل بين المجتمع العربي والعالم المحيط به، لذلك كانت أغلب الصور الفعلية مرتبطة بمفاهيم البطولة المرتبطة بشخصية فردية، وقادرة على قهر المستحيل، ولطالما كانت شخصية مقدسة في المعتقد الشعبي

للبسطاء، ويكمن العجيب عادة في فعل هذه الشخصية. هذا الفعل الذي يأسر قلوب العامة ويتماها في عقولهم البسيطة ليبنى من هذه الشخصيات أساطير موجودة في عقولهم فقط.

وغالباً ما تكون رموز الخير العجيبة في المعتقد الشعبي متنفساً لآمال الناس، في حين تكون قوى الشر هي المفجرة للتصاعد السردى ولتفاقم الخل في الحكاية العجيبة. وأحياناً تتحول الأحداث ويتغير مسارها وفقاً لرغبات بسطاء الناس، من منظور أن "محمولات الرغبة والأهواء والشهوات متكررة في القصص العجائبي، وكلها تبني على هاجس الإنسان أو ميله: فهذا (معروف الإسكافي) يود لو امتلك القدرة السحرية شأن غيره، وقد بلغت به الرغبة أن ادعى ذلك أمام الحضور، فطالبوه ساخرين، ودعا ربه للاستجابة، وتحقق له أن ارتفع أمامهم عدة أمتار، وتكرر ذلك أمام السلطان، ولم يعرف سر ما حصل، حتى أعلمه سخربوط بوجوده، فإما قتل الشيخ البلخي والمجنون، وإما الفضيحة والشرطة. وكان خياره منسجماً مع شخصه لولا أن فزعت له العامة، فغيرت من مسار الأحداث. وهذا ما لم يكن في حسابان القوى الشريرة".¹ فالسارد هنا حول مسار الفعل ونقله إلى يد عامة الشعب، حيث يستجاب لرغبات العامة وأمانيتهم. وهذا يعود إلى أهم مميز في الحكاية الشعبية هاجسها الاجتماعي، لذلك كان المحور الرئيس في الحكاية الشعبية هو العلاقات الاجتماعية بما تحويه من كل صور الظلم، والقهر، والفساد الاجتماعي.

وقد يكون المعتقد نتيجة بدهية لصور التفاعل الحياتي بين المجتمع وما حوله من عوالم، في الوقت ذاته كانت هذه الصور مشبعة بالآلام ومعاناة هذا المجتمع. لذلك طالما امتزجت هذه الصور بمعالم أبطال خارقين ارتبطوا بتفسيرات في أذهان العامة كانت ناتجة مما ترسب في ثقافتهم ومعتقداتهم خلال حيواتهم السابقة المعاشة. ولقد "عززت جهود علماء الأنثروبولوجيا هذا الاتجاه في النقد؛ فقد تجمعت لديهم كميات هائلة من المواد والموروثات المتصلة بالعادات والتقاليد والأنظمة والأفكار، تشبه فيها أكثر الشعوب

¹ محسن جاسم الموسوي، ثارات شهرزاد فن السرد العربي الحديث، دار الآداب، الطبعة الأولى، 1993م، ص135.

بدائية أكثرها تحضراً؛ فدفع هذا الاكتشاف إلى الاعتقاد بوحدة النسق الفكري الذي قامت الثقافة البشرية على أساسه وتطورت".¹ ومن ذلك جاءت أغلب المعتقدات في أذهان البشر متساوقة نوعاً ما كونها تحوي العديد من العناصر المشتركة فيما بينها، ذلك لأن البشر يشتركون في تفاصيل وهموم الحياة اليومية المعاشة. وعن طريق الأبطال الخياليين الموجودين في أذهان العامة، يحقق هؤلاء أحلامهم في الخروج من المأزق والتغلب على الأعداء.

ولم يخلُ المعتقد عند العامة من إيمانهم بالشطار والصوص والعيارين وعلى وتيرة المنوال السابق لم تتجاوز حكايات هؤلاء الشطار والصوص قضايا الواقع بمغزاها الأخلاقي والاجتماعي. وجميع هذه القضايا تستند إلى شخصيات وأحداث من عمق الحياة المعاشة، وفي الوقت نفسه، وهي تمثل تجارب إنسانية ملموسة، تكشف عن جوانب كثيرة من حياة العامة. هذه الحياة التي لا تخلو من خيانة وظلم وصراع إنساني وفساد اجتماعي. فكثيراً ما تناولت هذه الحكايات علاقة السادة بالعبيد وما يتعرضون له من اضطهاد وقهر، لذلك يلجأ العامة إلى الإيمان بالمعتقد لتتحقق أحلامهم بقصور الملوك والعيش الرغيد الهانئ. ولم توجد هذه المعتقدات إلا بسبب مشاعر الحرمان والضالة والضعف والهوان في نفوس العامة، ورغبتهم الشديدة في التعبير عن هذا الهوان والألم، حتى لو كان في صورة حكايات وأوهام. فالفقير يحلم بالخلاص من الفقر، وعن طريق الحكاية هو يتوهم الخلاص في شكل حالم عن طريق السحر والحظ والصدفة والجن. لذلك كان اللجوء إلى المعتقد "تعبيراً عن وضع اجتماعي وحالة معيشية، وهو نابع من خيال رغبتي، قوامه التعويض عن حرمان، ولا شك أن فيه شفاء من قهر وانعتاقاً من كبت، فهو مريح للنفس، يعيد إليها توازنها، وهي تتلقاه على أنه حقيقة وواقع داخل

¹ سناء شعلان، المنهج الأسطوري أداة لفك شفرة النصوص الأدبية، مجلة الفصيل الأدبية، العددان 1، 2، دار الفصيل الثقافية، ذو القعدة 1431 هـ - المحرم 1432 هـ / صفر - ربيع الآخر 1432 هـ ، ص30.

الحكاية، وأنه وهم وخيال خارجها، ولذلك تسبح النفس وراءه كأنها في حلم"¹، ولطالما عاش الناس وراء أحلام محققة.

أ- كرامة الأولياء في "السوافح... ماء النعيم":

يتناول الكاتب البحريني فريد رمضان في عمله الروائي (السوافح... ماء النعيم) قصة من الواقع البحريني المعاش في حقبة زمنية معينة، حيث يتناول حكاية (خديجة) تلك الفتاة الضعيفة التي يتزوجها (إسماعيل) ذلك الرجل القاسي، صانع السفن والأبواب الخشبية. (إسماعيل) هو ولد الحاج (موسى) العطار، المتخصص في صناعة الأدوية الشعبية، هاجر مع والده إلى البحرين، قادما من الإحساء.

وفي أثناء رحلة سفر إلى المزارات المقدسة في العراق، تزوج من (خاتون) تلك الفتاة العراقية خادمة الصحن الشريف وجلبها معه إلى (البحرين) ليحلم بالذرية التي ستملأ بيته بها.

وتمر الأيام من دون ذرية ولا فرح، إنما ضعف وذبول يلم بـ (خاتون) ليحول تلك الصبية المفعمة بالحياة إلى بقايا حياة، شبه امرأة مقعدة محجزة في سلة من حصير! لم يبق منها إلا لسان لاذع ترمي به كل ما حولها، تسلطه على من حولها لتنتقم من واقعها المرير، ومحيطها القاسي، وعالمها الأليم.

يفكر (إسماعيل) في التخلص من زوجته المقعدة إلا أن والدتها تمنعه من ذلك، فهي خادمة الصحن المقدس القادمة من الديار المقدسة، ولذلك تطلب منه أن يتزوج بأخرى، ويترك (خاتون) لتقيم معهم في المنزل.

¹ أحمد زياد محبك، العجائبية في الحكايات الشعبية، المأثورات الشعبية، العدد 71، أبريل، 2004م، ص69.

تتم خطبة (خديجة) إلى (إسماعيل) مقابل مهر هو دين يدين به والدها إلى (إسماعيل)، فتسحب تلك الطفلة ذات السبعة عشر عاماً بصرة ملابسها وبقياء عشاء بارد إلى منزل ذلك الزوج القاسي، ليستخدما كوعاء لتفريغ شهوته وطاقته الجنسية.

تدخل (خديجة) منزل (إسماعيل) لتتشر الحب والحنان بين أرجاء هذا المنزل، فحتى (خاتون) المقعدة والتي كان من المفترض أن تكره (خديجة) بحكم أنها شريكها في زوجها أصبحت ونيساً روحياً ملازمة لها، فهي التي تهتم بها، وترعاها، وتنقلها من مكان إلى آخر، وتساعد في صلاتها ووضوئها حتى أصبحت (خاتون) لا تستطيع الاستغناء عن (خديجة) رغم أنها ضررتها. تملأ (خديجة) البيت بالأطفال، ورغم قسوة الزوج ورعونته فهي أنها تنشر الرحمة والحنان على كل من حولها.

وفي هذا النص تنتشر صور المعتقدات العجيبة، وتملأ تضاعيف النص منذ بدايته، فقد تم ربط عجز ومرض (خاتون) بالعين والجن، بل والأغرب من ذلك، بأنه تم ربط ما حدث لها بما حدث سابقاً للعممة (رقية) والتي أصيبت بالشلل بمجرد أن وطأت قدماها أرض البحرين. ويتمادى المعتقد العجيب هنا حينما يتم ربط عجز (خاتون) بحادثة سقوطها على جني في القبر!

" حاولت أن أسترجع ما حدث في القبر، وعن من يمكنه العبث بجسدي، إلا أن الغفوة أخذتني نحو ما يشبه الحلم، ولم أكن نائمة، حين تقدم مني طفل من أهل الجن، وكان يبكي، فسألته:

- ما بك أيها الطفل؟
- قد سقطت على والدي وكسرت ظهره.
- ولكني لم أر أحداً حين سقطت في القبر
- أبي من الجن فكيف ترينه؟
- مثلما أراك الآن.
- إنك ترين طيفي، وقد جئت أحذرك؛ إن مات أبي، جعلناك مقعدة حتى الموت، وإن تشافى تشافيت أنت، فادعى له بالشفاء.

حين اختفى فتحت عيني، كان إسماعيل يغط في نوم عميق.
جلست أبكي، فلم يسمع بكائي. حينها عرفت أنني انطفأت.¹

ويؤكد هذا المشهد حضور المعتقد في الذهن الشعبي لدى الإنسان حينما يؤمن بشيء ما لدرجة الحقيقة. ورغم غرائبية هذه المعتقدات وشذوذها عن الواقع، نلاحظ إنها راسخة في أذهان العامة بشكل متأصل.

ومن المعتقدات العجيبة المنتشرة في نص فريد رمضان معتقد (الحبل السري). فكلما ولدت (خديجة) طفلاً جديداً كانت (خاتون) تطلب حبله السري لترميه في البحر ظانة بأنه سيوصل سلامها إلى أهلها في العراق. ويتكرر هذا المشهد أكثر من مرة في النص.

" - دعوني أودع هذا الحبل السري عله يوصل ما في قلبي لمن أريد.
فيفقون غير بعيدين عنها، في حيرة منها، ومن أمرها، تأخذ الحبل السري،
وتبلله بماء البحر، وتردد كلمات غير مفهومة، ثم تودعه البحر، بانتظار فرجها
القريب الذي ظلت تنتظره.²

ومع غرابة هذا الاعتقاد إلا أننا نلاحظ (خاتون) تؤمن به إيماناً قوياً، وتوقن به يقيناً حتمياً، ولم يأت هذا المعتقد من عبث، إنما جاء لتحقيق رغبة خالصة في تحقيق أمنية ما، عزّ تحقيقها في الواقع. ذلك الواقع المرير الذي تحياه (خاتون) وتعجز عن تغييره، ويقابل هذا المشهد مشهد آخر في النص يؤكد حضور المعتقد بشكل طاع، وهو مشهد الاعتقاد بالأبواب المقدسة، تلك الأبواب التي يتم صناعتها لإرسالها إلى البقاع المقدسة، مما يسبغ عليها حظوة غير طبيعية لدى العامة. ف (إسماعيل) يصنع الأبواب الخشبية، ويقوم بنصبها عند الشارع المؤدي إلى (فرضة المنامة)³ حتى يستطيع الأهالي

¹ فريد رمضان، السوافح... ماء النعيم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، 2006م، بيروت، ص130.

² المصدر السابق، ص30.

³ فرضة المنامة: رصيف الميناء، وعادة ما يكون عامراً بحركة السفن الشراعية الكبيرة التي تفرغ حمولتها مما يأتي من بلاد الهند، وعمان.

التبرك بها، قبل أن يتم إرسالها إلى الأراضي المقدسة، حيث يتم نصبها في أحد المآتم هناك. ولا يُستثنى (إسماعيل) من بركات هذه الأبواب المقدسة، فبسببها يتم إلغاء كل ديونه من قبل التجار وأصحاب الأموال.

وعادة ما كانت توضع هذه الأبواب عند الشارع المؤدي إلى الفرضة، ويتجهمر العامة حول هذه الأبواب في خشوع ووجل، حيث يرددون كلاماً مبهماً غريباً، وتتمسح النساء بهذه الأبواب لنيل البركة، ونيل المرام والمطلوب. حين تحمل الأم رضيعها المريض لتطلب له الشفاء، في حين يستند رجل أعمى إلى الباب يتبرك به لينال هو الآخر نعمة البصر المفقودة، وفي صورة أخرى، تحمل شابة في حصيرة على يد مجموعة من الرجال، ليضعوها قرب الباب المقدس، فتتمسح بالباب، وتتبرك به، لتنال قلباً وجسداً جديدين. ولم يقتصر الأمر على ذلك في هذا النص الذي تنال فيه الكاتب مشهد الشجرة التي تبكي الإمام الحسين دماً.

"كانت نساء الحي يجلسن تحت شجرة مباركة تدعى الأسدية، هذه الشجرة التي بكت على الإمام الحسين بعد مقتله، وظلت منذ ذلك الوقت تنزف سائلاً أحمر، قيل هو دم الإمام، وقيل هو دم النبي زكريا."¹

وعلى الرغم من أن القارئ قد يظن للوهلة الأولى أن الأمر مجرد بكاء شجرة، ولا يعد الأمر أكثر من ذلك. نلاحظ أن هذا المعتقد يحمل أبعاداً وتأويلات شاسعة، فهذه الشجرة تبكي رأساً مباركاً حمل على أسنة الرماح، رأساً تسبب مقتله في فتنة ظلت مشتعلة إلى يومنا هذا. فالكاتب يرى بأن هناك رؤوساً مقدسة تستحق أن تنتحب عليها مخلوقات الأرض حزناً يفطر القلب، والذي يشير بشكل أو بآخر إلى قداسة هذه الرموز الدينية عند فئة من الناس، وأثرها المباشر والكبير في حياتهم.

¹ المصدر السابق، ص 86.

وتتوالى المعتقدات الغريبة في هذا النص مع توالي الأحداث، ولا يكاد يخلو فصل من فصول الكتاب من معتقد أو أكثر. ففي اللحظة التي كانت فيها (خاتون) تنتظر وصول الضرة الجديدة (خديجة) كانت تسترجع حادثة الكرمة مع عمته في العراق.

" في تلك الليالي الموحشة التي مرت عليّ ثقيلة، وأنا أنتظر الضرة التي سوف تسحب من تحتي فراش الزوجية، كنت أتذكر قول جدتي لي بأني مثل الكرمة التي زرعها نوح بعد الطوفان، فجاء إبليس فنفخ فيها من أنفاسه فيبست، فحزن نوح وظل يفكر في أمرها، أليست هي الكرمة التي أمرني ربي بحملها معي كي أعمر أرض الله بعد الطوفان. حتى جاءه إبليس وقال له: هل أدلك يا بني الله على ما يصلح لكرمته، فقال نوح: قل، فقال إبليس: إن أردت أن تخضر الكرمة فدعني أذبح عليها سبعة أشياء، فقال نوح: افعل. فذبح إبليس أسداً ودياً ونمراً وابن آوى وكلباً وثعلباً وديكاً، وصب دماءهم في أصل الكرمة، فاخضرت من ساعتها، وحملت سبعة ألوان من العنب. ثم تذهب جدتي في حقول النخيل في البصرة، وتأتي لي من كل مساء بكرمة عنب ذات لون مختلف، وتقول لي كلي من هذه، ليخضر عودك، ويتلون جسدك، ليصبح قوياً كأنثى الأسد. هذا حوضك يا خاتون، ستصبيه من مصائب الزوج الذي يعلم الله وحده من يكون هو، هذا الذي سوف يسعى لفتح أغوارك، ويفهم أغازك.¹

يشكل هذا المعتقد صورة حاضرة في ذهن (خاتون) تستعيدها بين الفينة والأخرى لتحاول فهم معضلتها مع (إسماعيل)، فهي الآن مقعدة، وعاجزة، تَبْعَثُ حلمها بالإنجاب في الهواء، لذلك كانت تعود إلى معتقد الكرمة لتزرع الأمل في نفسها من جديد، حتى وإن كان أملاً معدوماً، لكنها تشعر بأنها تعيش في سلة من الحصير، تلفها الغرائب والعجائب حتى أصبحت لغزاً مستعصياً على الإفهام. وفي مشهد مواكب المعزين التي تعبر طرقات الحارة، تجلس النسوة على جانبي الطريق يبكين، ويضربن صدورهن، ويلطمن بأكفهن ووجههن. في حين كانت خيول العزاء تتقدم، ترى (خاتون) نوراً ينبعث من خلال أجساد الخيول، وينتشر في الجسد المعاق المرمى في السلة، ليحوّله إلى جسد آخر، جسد يتحرر

¹ المصدر السابق، ص 127.

من عجزه، ويسافر هذا الجسد إلى العراق (الديار المقدسة)، وتشاهد (خاتون) كفنها والناس يطوفون به في الصحن المقدس! كل هذا يحدث حينما كانت مواكب العزاء تمر في طرقات الحي! ويختم فريد رمضان نصه العجيب، بصورة جاءت لتؤكد قدسية وكرامات (خاتون)، حيث يبدأ المشهد بصورة (خاتون) في المنام حينما يأتيها سبطا رسول الله ويطلبها منها النهوض، وفي يد أحدهما كفنها المبعوث إلى الديار المقدسة. لم تصدق (خاتون) ما ترى! وحينما حاولت النهوض فوجئت بنفسها خفيفة وقوية، وأخذت كفنها من سبط رسول الله لتخلق في سماء الرؤيا.

وتنتهي رؤيا (خاتون) ليبدأ نهار جديد تدخل فيه (خديجة) إلى غرفة (خاتون) لتحمل لها القهوة والتمر، لكنها لم تعد هناك. لقد اختفت (خاتون)، اختفت إلى الأبد مخلفة وراءها لغزا للجميع، ما عدا (خديجة). التي لم تبك على اختفاء (خاتون)؛ لأنها كانت تعلم وتوقن إيقاناً تاماً بأن (خاتون) قد تحررت أخيراً من ذلك الجسد المقعد، الجسد الأسير الذي عاش عمره في سلة من حصير؛ لتتحول إلى صخرة فوق تلة وحيدة، وحينما وصلت (خديجة) إلى (خاتون) الصخرة لفتها بثوبها، وبينما كانت (خديجة) تكرر زياراتها إلى (خاتون) الصخرة، لفت انتباهها كثرة الأقمشة الخضراء المحاطة بالصخرة وكثرة مرتادي هذه الصخرة.

وحينما استفسرت منهن عن سر هذا المكان، أخبرنها أنه لشيخ عظيم، يحمل العديد من الكرامات، وكان مقعداً بعد أن قضى معظم عمره يخدم ضريح الإمام الحسين. ورغم ذلك كانت (خديجة) هي الوحيدة التي تعلم علم اليقين بأن (خاتون) قد تحولت إلى روح محلقة لا يحدها شيء، ولا يمثلها سوى صخرة محاطة بأقمشة خضراء مطرزة بخيوط الذهب.

ب - زيارة القبور "قبر حبي أنموذجاً":

كانت ولا تزال القبور موضعاً خصباً للعجيب في الأعمال الروائية بخاصة، فالقبر بشكل أو بآخر في العملية الإبداعية بوجه عام، وعالم السرد على وجه الخصوص، لغز

مستعصٍ على الإفهام، ناهيك عن كونه يمثل الحد الفاصل بين حياتين، وعالمين، ومحطتين في حياة الإنسان.

حفرة مظلمة لا أحد يعلم ما يحدث بها وما مصير من بها إلا ما جاء في الشرائع السماوية، فيها يترك الميت ويدكُ عليه التراب، ويبقى وحيداً في حفرة المجهول، ورغم ذلك "إن حالة الإنسان وعلاقتها بالموت لا تكون بعيدة عنه في كل لحظة، وبخاصة إذا آما بحتمية الموت، ووقعه على الكائن الحي الذي قد يأتي بأية لحظة، وفي أي مكان".¹ لذلك كان من الأجدي أن تكون هناك علاقة صلح وسلام مع الموت الذي لا مفر منه.

﴿أَيُّمًا تَكُونُوا يُدْرِكُكُمُ الْمَوْتُ وَلَوْ كُنْتُمْ فِي بُرُوجٍ مُشِيدَةٍ وَإِنْ تُصِيبُهُمْ حَسَنَةٌ يَقُولُوا هَذِهِ مِنْ عِنْدِ اللَّهِ وَإِنْ تُصِيبُهُمْ سَيِّئَةٌ يَقُولُوا هَذِهِ مِنْ عِنْدِكَ قُلْ كُلٌّ مِنْ عِنْدِ اللَّهِ فَمَالِ هَؤُلَاءِ الْقَوْمِ لَا يَكَادُونَ يَفْقَهُونَ حَدِيثًا﴾ (سورة النساء - الآية 78).

فهناك علاقة جدلية بين الموت والحياة، حيث ينتقل المرء من عالم دنيوي إلى عالم أثري آخر، وهي علاقة جدلية بين العيش والفناء، وبين الموت الذي يرمز إلى العدم والانتهاى والحياة التي تتبعث في أجساد الأحياء، لذلك وجب على الإنسان القبول والتسليم بعوالم البعث والخلود.

ولكن ماذا يعنى هذا الصمت؟ وهذا السكون من اللاشيء والعدم؟ قد تكون صورة الموت أيضاً عبارة عن علاقة رفض مع الواقع، رفض بكامل صورته لمجتمع لا يستسيغ هذا الإنسان ويرفض حتى وجوده، فيتوقف إيقاع الحياة هنا، ويتحول إلى صمت مطبق. وفي هذا يقول الإمام ابن قيم الجوزية: "وإذا تقررت هذه القاعدة، فلذة الآخرة أعظم وأدوم، ولذة الدنيا أصغر وأقصر، وكذلك ألم الآخرة وألم الدنيا. والمعول في ذلك على

¹ فهد حسين، الإنسان رقم سردي في واقع غير مرئي، مجلة البحرين الثقافية، المجلد 19، العدد 67، يناير، 2012م، ص168.

الإيمان واليقين، فإذا قوي اليقين وياشر القلب أثر الأعلى على الأدنى في جانب اللذة واحتمل الألم الأسهل على الأصعب. والله المستعان"¹

وبالنظر إلى "الموت يمرُّ من هنا" لـ عبده خال تنتشر صور المقابر والقبور بصورة طاغية ولافتة للنظر، فحتى عنوان النص يشي بالقبر ومكان الموت. ففي مشهد من مشاهد النص، يصف عبده خال قبراً مقدساً لرجل يفترض أنه صالح يدعى (أبو قضبة) ويبدأ وصف عبده خال لهذا المشهد بقوله:

" يقولون: إن تحت قبته يرقد نسله الصالح، ولا يدفن في فناء القبة إلا من هم من ذريته، وإذا دفن جسد ليس نافراً من صلبه لفظته الأرض .. هكذا يقولون ويكملون: إن امرأة من أهل القرية هي آخر نسل أنثوي لهذا السيد قد دفنت بجوار قبره، ويردد كبار السن - بإصرار - أنهم ضربوا بفؤوسهم كل مكان في مقبرة القرية، فاستعصت الأرض، وتكسرت فؤوسهم دون أن يستطيعوا حفر قبر لها، وظلوا ينتقلون بها من مكان لآخر والأرض تأبى أن تفك فمها لجسدها. يومها انتشرت في القرية حكاية المرأة، وقيل إنها خطيئة، فتركوا جثمتها في العراء، وأقسم خلق كثيرون أن نعشها حمله الريح حتى أوصله فناء أبي قضبة لتبتلعها حفرة فاح منها بخور لا زال يخرج من قبرها إلى الآن."²

ويعزز عبده خال من كرامات وقداسة هذا القبر حينما يصور حديث الجدة عن صاحب القبر وكل ما يحيط به من غموض ولبس، حتى وصل بهم الأمر إلى الاعتقاد أن النباتات التي تنبت حول القبر هي أعشاب يتطيب بها الناس.

وهناك رواية أخرى ترى بأن مكان القبر نفسه كان عبارة عن ساحة معركة، معركة حصلت بين صاحب القبر ومجموعة من الجن حينما قدموا ليسكنوا هذا الوادي، وحاربهم بغصن شجرة متسلحاً بالدعاء، ولم يكن يمتلك غير هذا. ورغم ذلك فقد استطاع أن

¹ ابن قيم الجوزية، الفوائد، تحقيق: محمد عبدالقادر الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا-بيروت، ص244.

² عبده خال، الموت يمرُّ من هنا، منشورات الجمل، الطبعة الأولى، 2004م، ص126.

ببيدهم جميعاً ما عدا أصغرهم الذي هرب وهو يهدد بالعودة من جديد، مما دعا بصاحب القبر إلى أن يدعو ربه من جديد بمباركة ذريته حتى يقفوا في وجه غزاة الجن. ويستطرد الكاتب في إسباغ الصفات الخارقة على صاحب القبر، وكأن الخلاص المنجى يتمحور فيه وبه.

ولم يكتف عبده خال بهذا المقدار من الحكايات، إنما أخذ يستطرد في سرد حكايات صاحب القبر حتى تتبأ الناس، وتوقعوا بأن نسله سيعود مرة أخرى إلى الوادي، ولكنه سيعود مع امرأة تنتهي بعودتها مواسم القحط والجفاف، وينتشر اللون الأخضر في الوادي.

وحتى خادم القبر كان له نصيب من عجائب هذا القبر، حيث يروي هذه الحكاية، ويقسم على صدقها، فيقول كل ليلة تخرج أفعى هائلة، تحرس القبر، وتقوم بجمع كل الهبات والأضاحى إلى داخل القبر، بل إنها ذات يوم انتقمت بصورة بشعة من رجل سرق جزوراً ليطعم أطفاله الجوع، فطارت إليه مسرعة، وغرست نابها في قلبه، ليسقط مضرباً بدمائه قرب القبر، وحينما افتقدته زوجته وذهبت للبحث عنه، وجدته يحتضر، مما دفعها إلى جرّ بقرتها الوحيدة، وذبحها فوق صدره تكفيراً عن جريمته! ولم تبارحه لمدة ثلاثة أيام، حيث ظلت تستجدي صاحب القبر، وترجوه أن يسامح زوجها حتى خرج من القبر طائر أخضر اللون، وحطّ فوق الجرح، وأخذ ينقر الجرح ليخرج صديداً أسود ليتشافى بعدها الرجل، ويعود مع زوجته محرماً على نفسه سرقة هبات القبر.

ولم يأت تصوير مشهد القبر في النص عبثاً، فكل مشهد، وكل صورة لها دلالة وتأويل في عالم غير منتهٍ من التأويلات والدلالات. فصاحب القبر . بكرامته العجيبة وخوارقه . يدل على بصيص أمل، أو قد يكون طوق نجاة للفرار من واقع مأزوم يحيط بـ"قرية السوداء".

إنه واقع يقبع على أهل "قرية السوداء"، يذيقهم ألوان العذاب والذل شخصاً في هيئة (السوادي)، حتى أنهم عدّوه الوحيد القادر على تخليصهم من شر (السوادي)

وبطشه. ذلك الطاغية الظالم الذي أذاق أهل القرية كل أشكال الذل والهوان. وتعدّ هذه المشاهد الغريبة والعجيبة تقنية من التقنيات العديدة التي تجر وراءها دلالات مولدة لدلالات عديدة؛ للتعبير عن الظلم والقهر واللاإنسانية في واقع لا يرحم أحداً.

وتتكرر مشاهد القبور والمقابر في النص حينما نتحدث شخصية (شبرين) عن سيرته في قوله: "منذ خمسة وعشرين عاماً غادرنا هذه القرية بعد أن دفن أبي عينه في فناء قبة راعي القضبة. يومها قيل له ستبت لك عين وسيكون بصرك حديداً، وظل ينتظر عودة عينه، يردم فتحته الغائرة بالكحل عليها تبرز وتثير وجهه. كان أي رمد يصيب عينه الأخرى يأتينا فرحاً:

- سوف تنبت عيني .. لا بد وأنها ستنتبت.

وإن أصابته كدمة في عينه المفقودة، وورمت يطير فرحاً، وكلما تضخم ورمها أيقن بعودتها .. كان يقول . وهو يتحسس انتفاخها ..

- لا بد وأن حدقتي حبلى بعيني الجديدة ..

وعندما ينطق ذلك الانتفاخ، ويتمخض عن ثقب غائر خمدت فيه الحياة، يعود حزناً بائساً، ويظل ينتظر .. وقد لزم داره خوفاً من مناداته: يا أعور.¹

يتطرق الإيمان بالمعتقد ليصل إلى أقصاه، حين يصل إلى حد انتظار هذا القبر، ليعيد بكراماته عين مفقودة منذ زمن، لمسكين لا حول له ولا قوة. ويعد القبر وكراماته هنا طوق نجاة، وبصيص أمل جديد لكل منكوب وحزين، فهو يكسر ويحطم كل قواعد المنطق والمعقول، ولم يكن تكثيف الخيال هنا عملاً تلقائياً أو عبثياً، إنما هو شكل من أشكال فرض وتصوير جزء من العالم القابع في الخارج.

وفي نص "حبى" كان القبر هو المحور الذي تتفرع من حوله أحداث النص، فمنذ بداية السرد والقارئ يتذبذب في إدراكه لماهية (حبى) وكيونتها المحيرة والمربكة عند المتلقي منذ بداية المحكي الروائي وإلى آخر صفحة في النص. فمرة تكون (حبى) أنثى، ومرة جنيّة، ومرة هي طوطم.

¹ عبده خال، الموت يمر من هنا، 244.

وتعود مؤلفة النص مرة أخرى إلى تأكيد وتعزيز مكانة القبر في النص. حينما تقول: "كانت النعوش مثل حداة للقافلة، تطلع منها لوعات منغمة فتطرب لها الإبل وتسرع الخطو لغايتها، لم تقف القافلة له لكنها جرفته في تهويدها فكان منها، وفي مرحلة من الطريق لم يعد يعرف إن كان يرافق أحياء أم أمواتاً، حيث لم يكن من حد بين هؤلاء وأولئك، كلهم يسيرهم عشق الأنثى المدفونة بوادي تصلال بانتظار من يوقظها من موتتها أو غشيتها".¹

تصور رجاء عالم هنا، موكب القافلة، وهي تسير في هيبة وخشوع متجهة نحو قبر (حبّى) المهيّب المعشوق.

والقبر/المكان هنا له حضور خاص في نص (حبّى)، والرحلة إلى القبر المقدس تأخذ مساحة سردية في النص، وفي الوقت نفسه تنشر الملامح العجيبة في كل زوايا السرد، حتى يصبح السفر هنا ليس سفرأ مألوفاً إنما هو سفر عوالم، وسفر أرواح، وانتقال بين العلوم والمعارف والثقافات. وفي رؤية للباحث سامي جريدي يربط اسم المكان (مقا) الذي ورد في النص بالمكان الواقعي (مكة)، وقد يكون هذا من باب التشابه الصوتي في النطق للكلمتين وللابعاد المقدسة التي تم إسباغها على (مقا) حتى أصبحت قريبة في الوصف من مكة التي تعترف رجاء عالم بأنها امتزجت بها في (حبّى)، وامتزجت بها حتى بات التفريق بينهما صعباً. وتؤكد علاقتها الحميمة بمكة حينما تقول: "مكة اعتبرها اعتباطاً كنزي الشخصي، إرثي الذي آل إليّ عشق، ... حباً واستحقاقاً وافتتاناً بمكان يحكيه أبي وجدتي، مكة التي قبضت ختام ملامحها في طفولتي".² وإذا كانت (مكة) حاضرة بشكل جليّ في النص، فهل (حبّى) هي (مكة)؟ أو هل كانت (مكة) هي (حبّى) في يوم من الأيام؟

¹ رجاء عالم، حبّى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب، الطبعة الأولى، 2000م، ص98.

² رجاء عالم، غريب يدخل البيت، موقع قاسم حداد (جهة الشعر) الرابط:

<http://www.jehat.com/>

وحتى التشكيل المكاني في نص (حبّي) يحتمل أبعاداً وأشكالاً هندسية متعددة وذات أبعاد مختلفة كلها بشكل أو بآخر تلقي بظلالها على (مكة)، حيث يتكرر ذكر لفظة (الطواف) في النص بشكل لافت للنظر، كذلك هو الأمر مع الرقم (سبعة) الذي يتم استخدامه في أكثر من مشهد وأكثر من فعل حركي، بل وحتى في المشاهد الساكنة في النص. وفي الوقت ذاته، لا يمكن التغافل عن قداسة الرقم (سبعة) في الموروث الإسلامي، الذي رسم ملامحه وشكل حضوره بطريقة طاغية في النص.

ويزداد حضور المشهد الديني حينما يتم ذكر (شجرة مريم المقدسة)، و(الصراط)، و(الجنة والنار)، و(العين المألحة في تربية حجر) في إشارة رمزية إلى بئر زمزم، كذلك يتكرر ذكر قوافل المسافرين ورحلة السفر سواء عبر المكان أو عبر الزمان بشكل جليّ في أكثر من مقطع من مقاطع النص.

ولعل توظيف الموروث من أهم ما يميز رجاء عالم " فالموروث الذي تحاول التناسل معه ديني مقدس ل يمكن مقارنته في الواقع، فهي تخرق المقدس، وتوظف الأسطوري وقد تبدي جهدها عبر عدة مستويات:

أ- على مستوى إحياءات المكان

ب- على مستوى الشخص

ج- على مستوى الأحداث

ليسهم كل ذلك في وضع القارئ في جوّ أسطوريّ...¹

هكذا كان القبر في (حبّي)، رمزاً لمكان مقدس، أنثى متحولة، طوطم، روح المؤلفة نفسها تنتشظى في أبعاد ذات دلالات تحتمل كل التأويلات، ويبقى القبر مؤطراً المشهد العجيب بملاحم الخوف والرعب، وهو ينثر ملاحم الخوف والهلع بين سطور النص. ومع تغير المفاهيم العلمية واتجاهها إلى البحث العلمي ورفض كل ما عداه، أصبح تصديق اللامعقول أمراً غير مقبول وغير مستساغ، مما يلقي أهمية خاصة على البحث

¹ أحمد جاسم الحسين، التجريب في الرواية العربية الجديدة (الأسطورة والأسطورة في روايات رجاء عالم الإشكالية). عن خيرى الذهبي، الفنون والأساطير في الرواية العربية، دار الينابيع، وقائع مهرجان العجيلي الثالث للرواية العربية مديرية الثقافة بالرقعة، دمشق، الطبعة الأولى، 2008م، ص189.

والتحريض في دراسة الأدب فوق الطبيعي، وكأنه نوع من أنواع التعويض الذي يسعى إليه الإنسان للفرار من واقعه المرير.

ج- السحر والشعوذة في "حفلة الموت":

يعدّ السحر والشعوذة من المشاهد والصور التي يمتلك فيها العجيب حضوراً بارزاً. وقد كان السحر من أقدم الوسائل والطرق التي حاول فيها الإنسان التواصل مع العالم الغيبي، ذلك الغيب المجهول الذي يحاول الإنسان اكتشافه بكل الوسائل والطرق الممكنة.

لذلك زخر التراث بكم هائل من حكايات السحر والشعوذة. وفي الوقت ذاته كانت هذه الحكايات رافداً من روافد الأدب العجيب، ومرتجاً خصباً يرسم فيه العجيب لوحات متناهية في التطرف. الذي يحاول فيه المبدع أن يكسر النظام الطبيعي عن طريق لجوئه إلى عوالم السحر والشعوذة.

إن تلاشي الحدود المميزة بين عوالم السحر والشعوذة وعوالم العجيب يعود إلى أن المشهد السحري يملك من الدوافع والحوافز ما يملكه المشهد العجيب ذاته. والفارق الوحيد بينهما أن المتلقي يدخل إلى النص العجيب بوصفه نصاً حقيقياً، ونصاً واقعياً، في حين يدخل القارئ النص السحري وهو متيقن منذ البداية أنه في عالم غير واقعي، عالم سحري بحت، في الوقت الذي يشترك كل منهما في الاستيحاء من صراعات القوى المسيطرة على الكون. ففي اللحظة التي يتغذى فيها العجيب من صراعات القوى المنتسبة إلى العالم الحقيقي، تتصارع قوى السحر من وحي المخلية.

ومن أهم العوامل المشتركة بين العجيب والسحر اعتمادهما على المبالغة والتضخيم، ونثر كلمات الرعب والحيرة بين جوانب النص، وبخاصة حكايات السحر التي يتقن القارئ منذ البداية أنه في عوالم مسحورة، فلا يعيش شعور التردد الذي يتملكه في النص العجيب ويسبب إرباكه وحيرته. وغالباً ما تنتهي هذه الحكايات بنهايات مفرحة وسعيدة على عكس النص العجيب الذي يختم بمشاهد الحزن والموت والسوداوية.

ولعل من كل ما سبق أن هناك اختلافاً بين الدارسين، حول دمج حكايات السحر والشعوذة في النصوص العجائبية. فإذا كان هناك من يرفض عدّ قصص السحر نصوصاً عجائبية، فإن هناك من يرى دمج السحر مع العجيب في إطار واحد. ومن أهم من شدد على ذلك هو **تولكين** Tolkien الذي أشار إلى نقطة فاصلة، حينما فصل القصص السحرية عن العجيب، رغم احتوائها على جميع معطيات العجيب، نلاحظ أنه قد يعد مظهراً من مظاهر الخيال الإبداعي المتمثل بصورة فنية، ويواصل **تولكين** في ذلك بتأكيد أن القصص السحرية ممكن ترجمتها بأنها شكل من أشكال السحر، لكنه منجز بشكل غير عادٍ لقوة غير عادية تأخذ أقصى أبعادها المتطرفة عن السحر بصورته المعروفة.

غير أن **تولكين** Tolkien أعاد تسمية هذه القصص لتتحول إلى عوالم السحر، حيث يتم قلب الأبيض إلى أسود، والأسود إلى أبيض، ويتم رسم العالم من جديد بمنظور مختلف تماماً¹ هو عالم ملائم تماماً للعجيب حينما يتمدد خلاله ويصل إلى أبعد مدى.

يعد نص "حفلة الموت" من أكثر النصوص المليئة بالسحر والشعوذة، فالحبكة في حد ذاتها عبارة عن رسم لوحة متكاملة لعالم سحري بشع، مليء بأبشع صور الشعوذة والدجل، والتي تنافي الواقع في الوقت نفسه. فمنذ تلك الليلة المشؤومة التي صورتها لنا الكاتبة حينما اختطفَت البطلَة إلى العوالم السفلية المليئة بالسحر والجن والشياطين التي تؤكد وجود هذا العالم، تتصاعد وتيرة السرد العجيب. وحتى البطلَة يتم إطلاق لقب (المغيبَة) عليها!. والمغيبَة في النص هي من يتم اختطافها إلى عوالم الجن، وتغيب هناك ثم تعود من جديد إلى عوالم الأُس. هذا اللقب في حد ذاته تشديد على فاعلية السحر، وعلى وجوده ووجود من يتعامل به، ومعه.

¹ Eric S. Rabkin, The fantastic in literature. Princeton University Press, NEW JERSEY, 1977, p 33.

ومع مرور الأحداث وتوالي الأيام على حادثة الغياب، تتساءل البطلة بلغة مهمومة: " لماذا جئت مثقلة بذاكرة مليئة بصور الموت والموتى، والسحرة والشياطين، وتلك العوالم الأرضية، وكائنات الشر؟

ولماذا أنا ثقيلة بهم، بكائناتهم التي تفرص في رأسي وبين يدي؟ ولماذا يتبعني عديم القط الأسود الذي يقفز فوق كل شيء حتى يصل إلي، ويجلس بين يدي ويهدأ، وقد لا يراه سواي؟¹

فمن خلال هذه السطور، تؤكد الكاتبة وجود روح شريرة متلبسة في قط أسود يتبعها في كل مكان. هذا المشهد في حد ذاته يبرز الوجود السحري في النص، وينشر روح الشعوذة في كل حدث ومشهد من مشاهد النص.

وتدبّل الكاتبة ما يعزز هذه الفكرة في الهامش، حينما تعرّف لفظة (عديم) بأنه الشخص الذي يتم خطفه من قبل السحرة، ومن ثم يعود إلى الحياة. وتتوالى مشاهد الشعوذة في النص، وتستطرد الكاتبة في وصف النذور وتقديم القرابين وذبحها حتى تسيل الدماء وتطهر المريض من الشر. ويبقى مشهد الرحلة إلى العالم السفلي كما سبق وصفه هو قمة ما وصل إليه السحر في هذا النص، حيث يمتزج العجيب مع السحر والشعوذة في صورة بشعة، صورة قائمة مدهشة تحول حياة البطلة إلى سلسلة من العذابات والآلام غير المنتهية.

ومن بين كل هذه المشاهد السوداء تصف الكاتبة مشهد تحولها إلى روح ضفدع صغير في وصف غريب يتماشى مع النسق العام للنص، حيث تقول أم البطلة:

" سامحيني يا روعي، عرفت أنهم أخذوك، رأيته تتجولين إلى جوارى في روح ضفدع صغير، هكذا يفعل عادة هؤلاء المجرمون، وهكذا عرفت أنك ستأتين، وجرحتك ليسيل الدم فيكرهك الساحر الملعون وعالم الشياطين .. هكذا توارثنا هذه الأفكار عن

¹ فاطمة الشيدي، حفلة الموت، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، 2009م، ص34.

أجدادنا ورأيانهم يقومون بها، ولكني لم أتوقع أن يأتي عليّ الدور لأقوم بها ومع من معك أنت يا روجي، وفلذة كبدي !!¹

كانت هذه ملامح مقتطعة من النص توضح مدى انتشار السحر وطغيانه على جميع مجريات وأحداث النص في "حفلة الموت"، إلا أن ذلك لا يمنع من توظيف هذا السحر العجيب لأجل أغراض دلالية، كان الهدف الأهم فيها هو تعرية عيوب المجتمع العماني، والتشديد على الوضع المزري والمهين للمرأة بشكل خاص، حيث نجد البطلة في أحد مشاهد النص تنفي صفة الطيبة عن أفراد الشعب العماني بكامله، وتصفه بالغباء والقتل وممارسة السحر! وكان والد البطلة في النص محور الشر والظلام حينما أسهم في خطف ابنته إلى عوالم الشر السفلية. فهي هنا تؤكد الصورة السوداوية للرجل في مجتمعها وسطوته وقهره للمرأة. بل هي تصل إلى أقصى السوداوية حينما تسبغها على الرجل الأب، وتتفي عنه مشاعر الأبوة والحنان المفترضة.

وتزداد سوداوية الأب حينما تصر البطلة على عدم البكاء لموته وتصفه بالمغتصب لوالدتها، وبأن مجيئها إلى الحياة كان نتيجة غلطة أبيها في حق أمها التي لا حول لها ولا قوة.

وكانت (أمل) ناقمة على كل شيء، على أبيها، وعلى زوجات أبيها، وعلى الأسرة التي رفضت أمها، وعلى المجتمع بأكمله، واسترسلت في وصف والدها بأبشع الصفات الممكنة، فوصفته بـ (المغتصب، والسيد السجان، والقاتل، والجبار) ولم تكن والدتها أمامه إلا طفلة مسكينة لم يكن ذنبها إلا لونها الأسود وفقر أهلها. ويصل حنق البطلة على مجتمعها أوجه حينما تتاجي نفسها وتقول:

" كم على المرء أن يدفع من أثمان في هذه الحياة القاسية يا أمي ! ثمن حريته .. وثمن لونه .. وثمن فكره المغاير!! وما هو العدل؟ وهل يمكن أن يتحقق؟ أو لعله لا

¹ المصدر السابق، ص63.

يتحقق إلا بشكل مخاتل وناقص! وكم من الوقت يحتاج هذا الكائن الهش لتتزاح هذه الأيام؟

ولا أظنها تنمحي يوماً! بل تبقى العنصرية روحاً تجول في أفق الحريات الناقصة، والكذب المنمق بحقوق الإنسان، حتى في أوسع مدن الأرض رحابة، وستبقى ألوان جلود البشر معيار حكم أخلاقي عليهم، في حين يصير الظلم شرفاً في كثير من الأحيان.¹

ولذلك كان النص بكل مساحاته السردية المشبعة بأجواء السحر الممزوج بالعجيب حقلاً خصباً، وظفته الكاتبة لتعري مجتمعها الظالم بكل ما فيه من ظلم وقهر موجه بشكل خاص للمرأة. المرأة المظلومة من قبل هذا المجتمع، المرفوضة، المستعبدة، المقهورة. ولم تخص هذا الظلم على المجتمع العماني فقط. رغم تركيزها عليه. إنما عمّت الألم والضرر النفسي والجسدي المسلط على المرأة في عدة مجتمعات وبشكل عام، حينما حاولت من خلال السرد العجائبي تسليط الضوء بشكل أو بآخر على هذه المعاناة والمرارة.

¹ فاطمة الشيدي، حفلة الموت، دار الآداب للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2009م، ص84.

المبحث الثاني السرد اللامعقول

1. الحكايات الشعبية
2. الخرافة
3. الأسطورة

1. الحكايات الشعبية:

تعد الحكايات الشعبية بما تحويه من صور غريبة وعجيبة مصدراً مهماً من مصادر السرد العجيب. فغالباً ما تحوي هذه الحكايات شخصيات خارقة تكسر كل قوانين الواقع مثل (الفارس عنتر بن شداد، والزناتي خليفه، والأميرة ذات الهمة)، بما في ذلك قصص الشطار والعيارين التي تصنف ضمن أشكال الحكايات الشعبية؛ لأن الشطار والعيارين أنفسهم يشكلون نوعاً من أنواع كسر المعقول بكل قواعده عن طريق تمردهم وثورتهم على الواقع.

وحيثما يكون العجيب ناتجاً من خيال بسيط وبدائي يكون أقرب إلى الواقع، هذا الواقع الذي يعيشه الإنسان البسيط الذي يلجأ إلى الخيال لتحطيم الظلم من حوله، لذلك طالما كان العجيب ردة فعل لرغبات مكبوتة لدى أولئك البشر البسطاء الكادحين تحت رحى الزمن، يحققها لهم ولي، أو عيار، أو شاطر. ولعل أهم ما يميز الحكاية الشعبية هو الهاجس الاجتماعي، فأغلب محاورها تدور حول العلاقات والمشاكل الأسرية والاجتماعية والهموم اليومية المعاشة للفرد البسيط، لذلك كانت الحكاية الشعبية أقرب ما تكون إلى واقع الفرد المعاش، كونها واقعية إلى حد ما، وخالية من التأملات الفلسفية والخيال الشعري.

وفي الوقت ذاته لا تخلو الحكاية الشعبية من عناصر التشويق والتكرار الممتع، كونها تستطرد في سرد التفاصيل اليومية والهموم المعاشة كل يوم. ورغم عدم لجوئها إلى الخيال بشكل مكثف، نلاحظ أنها تسبغ على البطل بعض الصفات الخارقة حتى يحقق الهدف المنشود.

هذه الصفات المسبغة على البطل تسهم في إذكاء حدة التشويق والإثارة، إلا إنها لا تخرج الحكاية الشعبية من إطارها المحصور في تفاصيل الواقع المعاش، ولا عن رسالتها وهدفها الأساس الذي تسعى من خلاله إلى زرع درس تهديبي أخلاقي وعظمي في نفوس مستمعيها.

وقد كان للشعراء دور ملحوظ في توظيف الحكاية الشعبية في قصائدهم واستحضار مشاهد الزهد والفتوة. فهاهو **خليل حاوي** يصور الدراويش في قصيدته "البحار والدرويش" ويستاء من ضعفهم المزعج وكهولتهم، فهو يتطلع إلى أن يكونوا رموزاً خارقة تنمرد على كل مقومات الظلم في الواقع المعاش. ولم يكن **خليل حاوي** هو الوحيد الذي وظف هذه الصورة، ف**أدونيس** "علي أحمد سعيد" وظّف صورة الزهاد والصعاليك، ولمح إلى ذلك في كتابه "الثابت و المتحول"، حينما تكلم عن (مهيار) ومن حوله من صعاليك وزهاد. ويرنو الشعراء إلى سبغ شخوص هؤلاء الدراويش والزهاد والصعاليك بقوة خارقة، قوى تكتسح كل ما يقف أمامها حائلاً بينها وبين الوصول إلى مرادها.

فها هو الفرد الضعيف المغلوب على أمره يواجه قوى الجبروت والظلم، لذلك لا سبيل سوى إلى إضفاء صفات خارقة تحقق النصر لهذا الفرد الضعيف المكبل بهوموم وتطلعات أفراد مجتمعه ضد قوى الشر والظلام.

ومن النص الشعري إلى النص الروائي، تتسرل الحكاية الشعبية، فهاهو **نجيب محفوظ** في روايته "الحرافيش" يفصّل في حياة المشردين والفقراء في الحواري، ويمزج العجيب بأحداث النص الروائي حينما، يدخل الأولياء ويسلط الضوء على بطولاتهم وأفعالهم الخارقة، هذه البطولات التي يتحقق من خلالها نصره الضعيف، وإرجاع الحق للمساكين والمظلومين من قبل طواغيت الحارة.

كذلك هو الأمر عند **جمال الغيطاني** في عمله "الزيني بركات" الذي يدور حول البصاصين وقدراتهم الخارقة التي يسعون من خلالها إلى إرساء مبادئ العدل في المجتمع. فسواء كان الأمر متمثلاً في البصاصين، أو الحرافيش، أو الزهاد، أو المتصوفة، أو ما جاء في سرد شهرزاد التي لا تختلف عن هذه النصوص التي تشترك جميعها في كونها "ذيوياً آخر مضاداً للجزر والشعارات والتجريدات الفكرية التي أسقطت لبوسها المظهري على الحياة لدرجة التهديد بفناء الإنسان وإفراغ الحياة من معناها وحرفتها، ليستعيد الروائي في هؤلاء صورة تلك الجموع من العامة المنتجة للفتيان والشطار الذين عرفتهم المدن العربية الإسلامية الوسيطة، وسمت من بينهم الأشخاص،

والفتيان، والمجرمين، واللصوص، والعيارين، والأتقياء والمتصوفة، الذين تختلط طقوسهم المقدسة بأدائهم الغريب في ثنائيات فريدة التقطها ذهن الإبداعي اليوم، كما التقطها بالأمس. ولم يكن مستغرباً أن تقرب اللغة في هذه النصوص من لغة القص الشعبي.¹ وتوظيف هذه اللغة توظيفات عديدة لأغراض عديدة، كان أهمها نقد الواقع الاجتماعي، والسياسي، والديني المعاش والذي لا يجرؤ المبدع على نقده بصورة مباشرة، عن طريق سرد واقعي بحت.

لذلك كان للقاص مكانة خاصة في الموروث الإسلامي العربي، حرص عليها حتى الخلفاء الراشدون في عصورهم، نظراً إلى مدى تأثير القص الشعبي على العامة خاصة الوظيفة الوعظية والإرشادية التي لا يمكن إنكار وقعها على الأفراد وإسهامها في إصلاح، أو على الأقل تغيير المجتمع للأفضل. لذلك كان من المهم أن يتصف القاص بصفات الورع والتقوى وتشيع عنهم السمعة الطيبة والصفات الجليلة والثقة المطلقة بما يقصّون؛ غير أن هذه المكانة لم تستمر طويلاً، فالتغييرات التي طرأت على النسق الثقافي في تلك الحقبة أثّرت بشكل أو بآخر على مكانة وسمعة القاص، حتى فقد القصاصون مكانتهم في المساجد، ولم يعودوا يعقدون حلقات القصّ فيها، فلجأوا إلى الأسواق والشوارع والساحات العامة. فبدأ الانفصال بين القاص والمكان الديني، وبالتالي أصبح القاص لا يمثل الثقافة الدينية. وفي الوقت ذاته، اتجهت فئة من القصاصين إلى متابعة التحولات في النسق الثقافي الجديد، خاصة مع تمازج الحضارات السائد حينها. فـ " ميزة الإزدواج الثقافي ستكون مهمة في تداخل الثقافات وتفاعلها، فالنخبة التي أسست للثقافة في بداية العصر العباسي كانت متميزة في أدوارها، ولعبت دور الوساطة بين الثقافات العربية، والفارسية، واليونانية، والهندية."² كل ذلك ترك بصمة واضحة في الثقافة السائدة.

وحيث النزاع بين القديم والجديد، كانت هناك مجموعة من القصاصين يحاولون التخفيف من الأثر الوعظي في حكاياتهم حتى يبتعدوا عن التشدد الأصولي. ومع هذه

¹ محسن جاسم الموسوي، ثارات شهرزاد من السرد العربي الحديث، الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، 1993م، ص247.

² عبدالله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، ص100.

التحولات المتضاربة بدأ الموقف العام يتجه نحو الذم، وبدأ القصاصون ينحون نحو البعد عن الواقعية والسطح في خيالاتهم بعيداً جداً عن الواقع، فتجاوزت مهاراتهم التخيلية كل حد، ووصلت إلى حدود العجب، أو بالأحرى كسرت كل الحدود، ولعل كتاب "العظمة" لـ عبدالله بن سلام خير مثال على ذلك.

ففي هذه النوع من النصوص يتحول القاص إلى شخص مبالغ، قد يكون محتالاً بدرجة كبيرة حتى لا يأمن السامع الصدق والحذر فيما يسمع، فرغم إن "التركة الإنسانية" تحرر المبدع من الشروط الصارمة للتقاليد، وتمنحه حق الاختلاف، ولكن هذا إنما هو مظهر فحسب من التقاليد الثقافية في تلك الحقبة، فتلك المرجعيات مازالت راسخة في أذهان المحدثين، راسخة بوصفها جملة من القواعد الموروثة في البنية الذهنية العامة، لكنها راحت تتأزم من الداخل؛ لأنها لم تعد تمتلك الكفاءة في التواصل الثقافي، ولا تفي الحاجات المتجددة.¹ وأول ما ظهرت هذه الحاجات تبلورت في مبالغة القصاصين وخيالاتهم الجامحة التي قد تخلق شكلاً من أشكال التجديد.

ومن منحى آخر، بعيد كل البعد عن نسق الحكايات الشعبية السابقة، يجدر بنا الوقوف برهة مع نص "ألف ليلة وليلة" الذي حير النقاد والمهتمين في تعريفه وأصله وهويته، لكنه يظل شكلاً من أشكال الحكايات الشعبية حتى لو كان شكلاً هلامياً صعب التأطير. ورغم ذلك فقد "أصبح النص الذي يظهر كل الكائنات التي تخرق الطبيعي مصدراً من مصادر السرد الإدهاشي والغرائبي، لكون هذا النص يمثل النموذج التحليلي للبشرية. ولعل "ألف ليلة وليلة". بإجماع الدارسين. هي أحد النصوص التي تمثل الخوارق الطبيعية، لما فيها من عوالم غير محتملة في العالم الواقعي، لذلك استوقفت كل الدارسين والفنانين.² لما يحويه هذا النص العجيب من مبادئ ومثل راقية وعالية الجودة، ممزوجة بصور خيالية، ووجود مكثف لمخلوقات خرافية، وسرد لواقع ممزوج

¹ عبدالله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2005م، ص107.

² ياسمين فيدوح، إشكالية الترجمة في الأدب المقارن، دار صفحات للدراسات والنشر، سورية، دمشق، 2009م، ص199.

بصور غير واقعية بعيدة كل البعد عن الحقيقة، يختلط بعضها مع بعض لتشكّل للمتلقّي مزيجاً من الجامد، والمتحرك، والإنسان، والحيوان، والنفاريت، والملائكة، في مشهد ساحر وغريب.

ولم يكن نص "ألف ليلة وليلة" مجرد حكايات شعبية تتقلّ نصوصاً سردية شعبية فقط، لكنها كانت وما تزال "توجهاً جديداً في نظرة الإنسان إلى الكون، وعلاقته بالوجود، فمغامرات السندباد، وقصة علي بابا، وقصص الجان، والسحرة، وحكايات الملوك، والبسطاء وغيرها، إنما تتم عن جدل الوعي والجنون في مفارقة فنية تحكيها أحلام الإنسان ومخيباته، وتكشف في الآن نفسه عن تخطي الحرمان، وكسر جدار الصمت. فسلطة الكلام التي فرضتها شهرزاد لم تكن تعبيراً مجازياً لكسر الوقت، بقدر ما كانت سلاحاً فطرياً لاحتواء الزمن".¹ وفي الوقت ذاته، وجد المترجمون في نص "ألف ليلة وليلة" أنه جسّد ومثّل السرد الخرافي بذاته. فهم يعدّون هذا النص عالماً في حد ذاته، عالماً يتحدّث ويرسم نفسه بنفسه؛ ويناقض نفسه بنفسه ليعبر عن الإنسان الشعبي البسيط من خلال مشاهد عجيبة وخارقة.

هو انعكاس سحري لعالم الواقع حتى وصل الأمر بالكاتب الفرنسي أندري جيد André Gide إلى وصفه بعالم آخر يتمّ تعريفه لنا. هذه الحكايات الشعبية التي كانت نتاج مخاض ثقافة تتصارع في جوفها ثوابت وركائز الماضي بكل عبقه وروعته، وحاضر يلهث ويركض وراء كل ماهو جديد وحديث، مخلّفاً وراءه مثقفاً قد يجد هويته في التمسك بعوالم لا تمتّ للواقع بصلة.

أ. الحكايات الشعبية في "الموت يمرّ من هنا":

في "الموت يمرّ من هنا" يوظف الكاتب الحكايات الشعبية بصورة مكثفة، ولم تكن هذه الحكايات خالية من الغرابة والعجب، فأغلبها مليئة بأحداث وصور لا يقبلها المنطق

¹ المرجع السابق، ص 204.

أو العقل. فمنذ بداية النص الروائي وفي أول صفحة من المتن، يستهل الكاتب النص بحكاية شعبية من حكايات (العجوز نوار):

" أرض يابسة وقف عليها غراب .. بقرها فتقيحت رجالاً ونساء ، وعشش الغراب على رؤوسهم، وعندما تعب التقمهم واحدا واحدا، وطار .. حط على نبع قد شاخ، وحين غنى هطلت دماؤهم من فمه وفار الماء.
من حكايات العجوز نوار"¹

هذه الحكاية الشعبية منذ أول لفظة بها تطرح المشهد العجيب في النص. فمن يتقبل صورة غراب ينبش الأرض ليظهر جثث رجال ونساء، ويلتقم هذه الجثث، ويطير ليحط على نبع ماء، وما أن يفتح فمه حتى تهطل الدماء من فمه ويفور النبع! إنها صورة سوداوية بشعة تثير الاشمئزاز والعجب في الوقت نفسه!

ويتكرر ذكر لفظة (الحكايات) أكثر من مرة في النص، ويؤكد الكاتب أهمية هذه الحكايات في نسق النص. كذلك هو الشأن بالنسبة إلى شخصية (شبرين) بوصفها بطلاً من أبطال النص، يقرن اسمه بالحكايات الشعبية، حيث يجلس حوله الأهالي ليلاً يستمعون إلى حكاياته. هذه الحكايات التي يؤكد عبده خال غرابتها وعجائبيتها حينما يتكلم عن أثرها على المستمعين، وحين تترك هذه الحكايات أفواه مستمعيها فاغرة، وعيونهم شاخصة تتطلع بلهفة إلى ما يسمعون. وفي الوقت ذاته، يؤكد الكاتب أن هذه الحكايات هي التعبير الوحيد لهم عن شوقهم الغائب للحياة، لذلك "أصبحوا يجالسونه ليلاً يستمعون لحكاياته التي تترك أفواههم فاغرة، وعيونهم تطارد كلماته التي تصف تلك الجنة الغائبة."² وكلما تطلّعوا للحياة عادوا إلى تلك الحكايات القديمة لعلها تحيي ما مات فيهم.

¹ عبده خال، الموت يمر من هنا، ص7.

² المصدر السابق، ص11.

ب- العجوز نوار:

في الليل يجتمع الجميع أمام (العجوز نوار) بوجهها المليء بالتجاعيد، وصدرها الممتلئ بالأنات المكيوتة، حيث يجلس السّمار مسمرين أمام حكاياتها رغم أنها عبارة عن خرافات وحكايات موضوعة في أغلب الأحيان حسب تأكيد الكاتب نفسه. ورغم ذلك لم يكن توظيف الحكايات الشعبية في النص ملء مساحة فقط، أو توظيفاً سردياً، إنما كان الكاتب يربط هذه الحكايات بحالة انتظار وترقب لنهاية الظلم والقهر في (قرية السوداء)، لذلك دائماً ما كانت (حكاية مرحمة) حكاية معلقة، وغير منتهية. تتركها (العجوز نوار) بلا خاتمة ولا نهاية كحال (قرية السوداء)، على أمل أن يأتي من سيكمل هذه الحكاية، وينقذ (قرية السوداء) من بطش وظلم (السوادي).

وفي هذه الحكايات كان العجائبي ينتشر ويتمدد لأقصى مساحاته حينما كانت هذه الحكايات بصيصاً من الأمل لفجر جديد.

ففي حكاية (مرحمة) يأخذ العجيب أقصى حالاته، وبالأخص حينما يصف الكاتب جسد (مرحمة) المقطّع النازف، وكيف كان ذلك العبد الأسود يسحب جسدها النازف في الغابة وتركها هناك، فإذا السماء تتفلق عن شيخ أشبه بالملك، يشع نوراً أوف (مرحمة) وحاملها، وطلب منه أن يغمسها في حوض من لبن وعسل، ثم يرتب عليها بغصن معين، لتنتبت من جديد وتقترب بحاملها ومنقذها، ويبارك الله لهما في نسلهما.

"فجأة انفلق المدى عن شيخ يضاء البدر من جبينه وكأنه ملك، كان يرتدي جبة خضراء، وعلى رأسه قلنسوة بيضاء، ويده غصن أراك رطيب، أوقفهما وخاطب حامل مرحمة برفق:

-عليك أن تغمسها في حوض من لبن وعسل، وترتب عليها بهذا الغصن بعدها ستنتبت أطرافها، وليبارك لكما الله في نسلكما".¹

¹ المصدر السابق، ص33.

وهنا تقطع (العجوز نوار) حكايتها لتترك الجميع في ذهول ووجوم مما حدث! ومن الجدير بالذكر أن الكاتب يشير إلى خصوصية شخصية (العجوز نوار) وحكمتها، فهو يتساءل على لسان (درويش): "هذه العجوز تخرجني من حيرتي دائماً، وتقتل ترددي باستنارة عقلها الفذ، وتقذف بي في قلب الخوف والحق معاً، لتشرع بوابة الجسد أطرافها استقبالاً للقص، والتشذيب دونما وجل، وأنا كشجرة عتيقة بانسة لا تستطيع دفع تلك الأيدي التي تقطف أغصانها كيفما اتفق، ووفق هواها."¹

صحيح أن الحكايات الشعبية قائمة على المبالغة وتجاوز الواقع وقد تصل إلى حد الكذب، لكن من الغريب هنا أن تكون زاوية هذه الحكايات شخصية صادقة وحكيمة، وكأن الكاتب هنا يريد أن يضيف طابع المصادقية على هذه الحكايات التي من شأنها أن يعزز روح الأمل فيها، الأمل بغد أفضل لقرية قابضة تحت خط الظلم والقهر.

2. الخرافة:

لقد كانت قصص الخرافات، وما تزال، رافداً مهماً من روافد السرد العجيب، فالخرافة في حد ذاتها كسر وتجاوز للمعقول مما يجعلها تلتقي مع العجيب في أهم محور، وهو ما يعززه السياق اللغوي الذي يؤكد حضورها في العجيب. ففي اللغة نجد أن الخرف يدل على ضياع العقل مع التقدم في السن والكبر، وحينما يضيع العقل فهذه أول إشارة إلى اللامعقول، حيث تلتبس معطيات الواقع على العقل ولا يميز الحقيقة من الخيال.

ولم يختلف المعنى الاصطلاحي كثيراً عن المعنى اللغوي، حيث تكون الخرافة هنا هي الحديث المستطرف والمقبول من الكذب، فالخرافة هي الكذب، والكذب هو نقيض الحقيقة ونقيض الواقع الذي نعيشه. وهناك من يدرج الأحاديث الخرافية في دائرة العجب بحكم غرابيتها، حيث "تأتي الغرابة من خلطة كاملة لمعايير الثقافة السائدة، وعدم

¹ المصدر السابق، ص53.

الامتثال للقواعد المتداولة. الخرافة كذب ليلي مستظرف. وإذا كان الأمر كذلك، يصح ما ذهب إليه عبد الفتاح كليطيو من أن (موطن الخرافة هو الليل).¹

فإذا أخذنا في الحسبان أن الذخيرتين الأساسيتين للحكايات الخرافية، وهما: " (ألف ليلة وليلة) و(مئة ليلة وليلة) كانت خرافاتهما تُروى ليلاً، وتحظر نهاراً، أمكن كشف طبيعة الخرافة، التي هي ابنة الليل. الخرافات مرويات سرديّة تحتجب نهاراً، وتسفر ليلاً، حينما يخيم الليل، وتستتر الأشياء، وتتوارى، تنبثق الخرافة مثيرة حولها عجباً كاملاً، وسحراً أخذاً، معبرة عن رغبات مكبوتة لا يجوز الإعلان عنها تحت الشمس. تتسلل الخرافة في عتمة الليل، وبعيداً عن الرقابة التي تفرضها الثقافة الرسمية لتخرب كل شيء. المخرفون كائنات ليلية مفسدة، كما ترتسم صورتهم في مخيال الثقافة المتعالمّة.² من هنا كانت الخرافة نموذجاً مثالياً لكل ما هو خيالي ووهمي، فحتى الرواة أحياناً لا وجود لهم. وقد تمتاز الخرافة بالحكاية الشعبية، كما حدث في "ألف ليلة وليلة" بحسب رأي عبد الفتاح كليطيو. ومن هنا كان النص متخيلاً والراوي أيضاً متخيلاً. وهذه ميزة خاصة بالخرافة خصوصاً تلك التي تعيش في الدرك الأسفل للعامة بكل صورها المسلية، ولعلها الشديد بكل ما هو غريب وعجيب، راسمة في الوقت نفسه عالماً من الخيال والأسرار في سراديب الحياة اليومية للفرد البسيط.

وتصطدم الخرافة بأصحاب العقول التقليدية والتي ترفض هذا النوع من الفكر والثقافة. "هذه المصادرات القيمية حالت دون استكشاف الوظائف الاعتبارية الضمنية للمرويات الخرافية، حيث يقوم السرد بتمثيل الأفكار، وليس تقريرها، وهي مصادرات محصنة داخل تصور أحادي، لا يسمح للمتخيلات السردية أن تتخرب في وظائفها، لأنها ترى الوظائف التخيلية. التمثيلية خطراً مدمراً، فلا تستقيم التسلية مع الوقار والصرامة، فبين المسامرات الخرافية، والثقافة المتعالمّة مسافة كبيرة لم يجرؤ، أحد على ردمها.³

¹ ينظر عبدالفتاح كيليطو، الغائب، الدار البيضاء، ص11.

² عبدالله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2005م، ص123.

³ المرجع السابق، ص125.

ورغم ذلك لم يخلُ الأمر من فجوات هنا وهناك دخلت منها الخرافة إلى الثقافة العربية، وشكّلت عنصراً مهماً في السرد العجائبي تتضافر فيه مع العجيب بصورة سلسة، حتى يصل الأمر إلى التباس القارئ فيما يقرأه.. هل هو سرد عجيب أم هو خرافة؟

ومن أهم ما يميز الخرافة أن راويها ومتلقيها متساويان، فكلاهما يعرف أن هذه الأحداث لا تستلزم الصدق أبداً. وهناك من يربط هذه المادة باللاوعي "بدءاً من حكايات الموروث الشعبي وحكايات الجن، وانتهاءً بقصص الخيال العلمي وحكايات الأطفال يعد مهماً كمدخل للمادة الواعية"¹. هذا اللاوعي الزاخر بالكثير من الخرافات والحكايات الشعبية والأساطير المرتبطة بشكل أو بآخر بمشاهد في حياة هذا الإنسان، بوعيه ولا وعيه، ليلجأ إلى هذه الرواسب في لاوعيه حتى يعبر بها عن واقعه المرير، وكان في خيال الخرافة وجميع الموروثات الأخرى مساحة من الحرية والضبابية تعطي الفرد المساحة للإيجاء بما يريد دون خوف من أي عواقب.

وحينما كانت الحدود الفاصلة بين الخرافة والأسطورة والحكاية الشعبية جُدْ واهية، يصعب الفصل بين الأمثلة التطبيقية في النصوص الروائية. فعلى سبيل المثال في نص عبده خال "الموت يمرُّ من هنا"، يمتلئ النص بالخرافات والأساطير، ويصعب الفصل بينهما، خاصة أن الكاتب يعرفها على أنها أسطورة، رغم أنه من الممكن عدّها خرافة في الوقت نفسه، لاتفاقهما في المؤدى نفسه.

فحينما يذكر عبده خال خرافة الخرقه الحمراء وحملها أثناء المطر، مما يؤدي إلى إصابة حاملها بصاعقة، يعرف هذه الظاهرة في هامش النص على أنها أسطورة، رغم أنها أوهم من أن تحمل مقومات الأسطورة والتي سيتم شرحها لاحقاً.

"تساقطت اللبانات الداخلية للعشة على أجسادنا، وظهر (الصرب) مبللاً، يتقطر بالماء، ويعرّينا للسماء، التي ما فتئت تستجمع ماءها، وتلقيه علينا مدراراً ... شعرت بموجة من البرد تسري في جسدي الصغير، فتناولت "خرقة حمراء"، وغطيت بها جسدي المبلل،

¹ ت. ي. ابتز، أدب الفانتازيا مدخل إلى الواقع، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1990م، ص19.

لتصرخ في زاجرة:

- اقذف بها بعيداً ... أتريد أن تميتنا!!
- أشعر بالبرد يا أمي.
- من يخرج اللون الأحمر فهو يعاديه، لذلك يرسل على من يحمله (شطفة) برق تحرقه، ولا تتركه إلا بعد أن تخلفه كـ (أم تكسوس).
- وقبل أن أقذفها من يدي، انشق المدى عن توهج برق قوي، أغشى أبصارنا، فجذبتني إلى صدرها بهلع:
- ألم أقل لك؟!
- لذت بحجرها، وأنا ممسك برأس صالحة، وهي تبكي،
- وه (يماء) لو كان أبي هنا.¹

ويعد هذا المشهد من المشاهد العديدة التي وظف فيها عبده خال الخرافة، ولم يكن التوظيف هنا اعتباطياً، إنما جاء بقصدية واضحة؛ لإضفاء مزيد من الجو العجائبي وغير المعقول في مسرح الرواية.

وفي مشهد آخر من مشاهد النص نجد الكاتب يوظف خرافة (ثور الأرض) في استخدام عرضي وصفي للرعاة العائدين من حقولهم يحملون أثقال همومهم وشقائهم. " وكان من عادتي أن أسير شرق الحقول، حيث تنشط الحركة، فالرعاة العائدون يصدرون جلبة بهش أغنامهم، وأغنيااتهم المتعبة، ويسير المزارعون واضعين عصيهم، أو فؤوسهم على عواتقهم، وقد تدلت أيديهم من عليها، ورؤوسهم منكسة، وكأنهم يحملون الأرض، ويدورون بها في كل الاتجاهات (كثور الأرض).² ويصور الكاتب هنا حال الذل والمهانة التي يتجرعها هؤلاء المزارعون؛ ليصل هذا التصوير إلى درك الذل والمهانة حينما يشبههم بثور الأرض!

¹ الموت يمرُّ من هنا، عبده خال، ص104.

² المصدر السابق، ص108.

وفي هامش النص يفسر خرافة (ثور الأرض) لكنه يعدها أسطورة وعرفها بالثور الذي يحمل الكرة الأرضية على قرنه، وحينما يتعب يحولها إلى القرن الآخر، مما يؤدي إلى ظاهرة الزلزال. ولعل اقتران التعب بالزلزال فيه تلميح وإشارة إلى أن تعب هؤلاء المزارعين وشقاءهم سيؤدي يوماً ما إلى زلزال يدمر كل ما في قرية السودان.

3. الأسطورة:

تعد الأسطورة حقلاً خصباً من حقول السرد العجيب، رغم اختلافها الشديد عن العجيب نفسه، فتعريف فكرة العجيب نفسه يختلف كلياً عن المعنى الفعلي للأسطورة.

وحينما نقف عند معنى الأسطورة لغةً نجد أنها مأخوذة من مادة (س، ط، ر) هو "الصف من الكتاب والشجر والنخل" وهو "الخط والكتابة" (ابن منظور، لسان العرب). ومن اللغويين من عدّ أن "أساطير" التي لم ترد في القرآن الكريم إلا في صيغة الجمع هي صياغة منتهية الجموع لأنها جمع "أسطار"، و"أسطار" جمع "سطر". وذهب بعض المستشرقين إلى أن "أسطورة" قريبة الصلة من قرينتها في اليونانية واللاتينية "إسطوريا" (Histories) بمعنى الأخبار التي تؤثر عن الماضيين.¹

ولطالما كانت الأسطورة تعبر عن كلام وأمر حدثت في الماضي، فهي تهتم بشؤون أناس في الماضي، بأخبارهم وبأحداث مرت عليهم في زمن قد انتهى. ودائماً ما كانت الأسطورة متمركزة حول أمور قد حدثت، وولّى عليها الزمن. من الجدير بالذكر، أن أكثر المصطلحات التصاقاً بمصطلح الأسطورة كان مصطلح الخرافة، فالخرافة والأسطورة تعنيان بأمور خارقة، غير طبيعية، متجاوزة لحدود الواقع المعقول. والفارق الأهم بينهما أن الأسطورة رغم غرابتها، فهي حقيقة في نظر أصحابها وسامعها على عكس الخرافة التي لا يعتقد بصحتها ولا بصحة كل أحداثها. فالأسطورة هي حكاية مقدسة يؤمن أهل الثقافة التي أنتجتها بصدق روايتها إيماناً لا يتزعزع، ويرون في مضمونها رسالة سرمدية

¹ معجم السرديات،: محمد القاضي، وآخرون، دار محمد علي للنشر. تونس، الطبعة الأولى، ص24.

موجهة لبني البشر. فهي تبين عن حقائق خالدة، وتؤسس لصلة دائمة بين العالم الدنيوي والعوالم القدسية.¹ قد تكون مصدراً للشعور بأمان وراحة فقدّها إنسان هذا الواقع المعاش.

وللأسطورة حضور قوي ومؤثر في الأدب العربي وبالأخص في النص الروائي. وهناك من يعد هذا الحضور وهذا التوظيف مرتبطاً بمهمة التطهير، لكن التطهير من ماذا؟ ولماذا؟

وقد يكون تطهير الإنسان راجعاً لخزي وعار فشله في تحقيق مهمته وسعيه إلى تغيير واقعه المرير. في حين يرى يونج Jung أن الأسطورة تتيح لنا مساحة من المعرفة بأنفسنا حينما نعود عميقاً إلى العقل الباطن الذي قد يكون أحياناً قادراً على إيصال ما يعجز عن إيصاله العقل الواعي والظاهر؛ لذا يمكن وصف الأسطورة بالمساحة التخيلية التي من خلالها يوظف الروائي صوره الخيالية، وفي الوقت ذاته، فإنها تستمد هذا الخيال من الزمن الماضي؛ لتضع علاقة غريبة بين الحاضر والماضي، وهي تجرد وتعزّي مناطق مخبوءة في النفس البشرية ومبتعدة إلى أقصى الابتعاد وأشدّه عن كل ما هو واقعي؛ لتفتح في ذهن المتلقي كل الاحتمالات، وكل التأويلات الممكنة وغير الممكنة، ف"الأسطورة تضع الإنسان بكلّيته في مواجهة العالم، وبجميع ملكاته العقلية والحدسية، الشعورية واللاشعورية، وتستخدم كل المجازات الممكنة من أجل تقديم رؤية متكاملة لهذا العالم، ذات طابع كلاني يعادل تجربة الإنسان وغير المتجزئة معه."²

ومن اللافت للنظر وجود من يعد أن الأسطورة أدّت في الأوساط القديمة والتقليدية الدور نفسه الذي يؤديه العجيب في الأوساط القديمة والتقليدية، وهو الدور ذاته الذي يؤديه العجيب في الأوساط الثقافية الحديثة. فهي تسعى إلى إيجاد عالم خاص بها، ركنه الأساس الآلهة والقوى الخفية، وكذلك فهي تجعل من الكون إنساناً فاعلاً يمتلك الإرادة

¹ فراس السواح، الأسطورة والمعنى دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، الطبعة الثانية، 2001م، ص15.

² فراس السواح، الأسطورة والمعنى، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، الطبعة الثانية، 2001م، ص20.

والعواطف في ظل الصراع بين الوعي واللاوعي. وللأسطورة سطوة وسلطان على النفس الإنسانية؛ لأنها تنتشر الإحساس بالوحدة فيما حولها حتى يصل هذا الإحساس إلى علاقة الإنسان بكل مظاهر الحياة من حوله، وحينما تربط فيه بين أهم عناصر الوجود (الإنسان، الوعي، الكون). لذلك نجد "متلقّي الأسطورة لا يشعر بأنه قد أضاف إلى معارفه شيئاً جديداً، وإنما غداً أكثر توافقاً وانسجاماً مع نفسه ومع العالم. ذلك أن ما تنقله الأسطورة من معاني لا يشبه الوقائع أو المعلومات الدقيقة. إنه إحياء لا إملاء، وإشارة وتضمين لا تعليم وشرح وتلقين".¹ مستغلة في ذلك ما تتركه الكلمات من بصمات سحرية، بصمات لها أكثر من وجه، وأكثر من تفسير. بصمة ترتبط بالمعنى الدلالي المباشر، وبصمة أخرى أليغورية² تحمل ألوان التحول والغموض والتأويل المتعدد.

لماذا الأسطورة ؟

حينما يوظف الأديب الأسطورة في نصه، فإنه يوظفها لأبعاد دلالية تأويلية مقصودة، فهي لا تصدر إلا من كونها نتاج حالة انفعالية شعرية تتجاوز حدود العقل، وهي تهدف إلى إرسال رسالة محددة إلى أعماقنا. ومن هنا، فإنها لم توظف عبثاً. وتترسب الأساطير في لا وعي المبدع كموروث جمعي عاشه المبدع وتمازج به ومعه حتى تحين لحظة التوهج، تلك اللحظة التي تشعل فتيل الإبداع لتجعله يعود نابهاً أعماقه، وباحثاً عما هو مترسب في كيانه ليعبر به عما يحيط به من واقع.

¹ المرجع السابق، ص22.

² الأليغورية Allegory ينتهي تودوروف إلى تحديد الأليغورية . أو المرموزة التمثيلية . بكونها "تفترض وجود معنيين، على الأقل، للكلمات نفسها؛ فيقال لنا تارة إن المعنى الأولي لا بد أن يختفي، وتارة أخرى إن المعنيين كليهما لا بد أن يوجد معاً. وهذا المعنى المزدوج يكون معيناً بصراحة: بحيث إنه لا يكون متعلقاً بالتأويل الاعتباري أو غير الاعتباري لقارئ ما. وهي تمثيل مجازي له مغزى أخلاقي أو ديني. ينظر "مدخل إلى الأدب العجائبي" ص167.

أ. تقاطع الأسطورة بالعجائبي:

تتعدد الطرق والمسالك التي يلتبس فيها العجائبي، ويبقى الهدف واحداً، فسواء كانت الخرافة، أو الحكاية الشعبية، أو الأسطورة فإنها تبقى في الأخير الصورة العجيبة، وهي الهدف المنشود لكل توظيف في العمل الفني.

لذلك طالما اعتبرت الأساطير رافداً مهماً من روافد السرد العجائبي لكونها خير مجسّد للعوالم فوق الطبيعية Hyperreality التي تسعى إلى فهم هذا الكون، في الوقت الذي استعصى هذا الفهم على بني البشر، حيث يتشرب العجائبي بملامح الأسطورة، ويتقاطع هذا التوظيف مع التناص والتأويل، لتتحول في الأخير إلى منبع من منابع العجيب، حاملة في الوقت نفسه شرعية حضورها في الأدب العجيب.

ب. الأسطورة في "القرآن المقدس":

تعدّ رواية "القرآن المقدس"¹ للكاتب السعودي طيف الحلاج، من أفضل الروايات الخليجية في توظيفها للأسطورة وفي سردها العجيب. يستهل الكاتب نصه بذكر (ليلي) الشخصية المحورية في الرواية، تلك الفتاة السعودية المتمردة على قيود المجتمع وسلسله، الراضية لكل عاداته وتقاليده وموروثه الديني، وهي تنتمي للمذهب الشيعي من أسرة ملتزمة دينياً نوعاً ما.

يبدأ النص بمشهد زيارة (ليلي) وأخيها الأصغر (إبراهيم) إلى منزل خالتها في منطقة بعيدة عنهم. وتسترجع (ليلي) ذكرياتها مع زوجها (سامي) المتوفى في حادث سيارة بشع منذ شهور قليلة، حيث فقدت (ليلي) حياتها السعيدة التي كانت تحياها مع زوجها وقد تحطمت كل آمالها وأحلامها بمستقبل جميل. تترك (ليلي) منزل الزوجية وتعود إلى منزل أهلها، ملممة أشياءها وروحها المبعثرة. في الوقت ذاته، قررت الهجرة إلى أمريكا، حيث يعيش أخوها الأكبر (نور) لتترك بلدها الكئيب - حسب وصفها - وكل ذكرياتها المريرة فيه.

¹ صدرت عن دار ليلي للنشر والتوزيع 2005م، ومؤلفة من 287 صفحة.

تسترجع (ليلي) تلك المكالمات مع خالتها حينما طلبت منها المجيء إلى قريتها لإتمام عملية بيع البيت الكبير. لم يعنِ هذا الأمر شيئاً لـ (ليلي) رغم عشقها الكبير للبيت، فهي فقدت الرغبة في كل ما يتعلق بهذا الوطن.

كل هذه الأمور وأكثر كانت تدور في ذهن (ليلي) في حين هي و(إبراهيم) في الطريق إلى منزل الخالة البعيد، حيث تعود (إبراهيم) أن يسوق بسرعة جنونية دائماً وكأنه يسابق الزمن بهذه الطريقة. وقد تكون سرعته الطائشة هذه وسيلته الوحيدة التي يمتلكها للتعبير عن حريته المفقودة وتمرده على المجتمع الظالم.

فحتى (إبراهيم) رغم إنه رجل يعيش في مجتمع ذكوري بحث نلاحظ أنه يصطدم بجدران العادات والتقاليد، وعدم تقبل الاختلاف، ونظرة المجتمع إليه. ولا يملك من التمرد سوى قيادته المتهورة في شوارع بلده الحزين. وبعد مساحة كبيرة من الذكريات المريرة المشوبة بفاجأ القارئ بمشهد الحادث المروع حينما يصطدم (إبراهيم) بجمل كان يعبر الشارع، فتتفأ أوصاله، ومزق أحشاءه لتسيل دماؤه منتشرة في كل مكان، محطماً في الوقت ذاته السيارة وجسد (ليلي). وكان الحادث مأساوياً، حيث أصيب (إبراهيم) برضوض في رأسه وكسور في أطرافه، لكن إصابة (ليلي) كانت أخطر وأبلغ، فقد جاءت الضربة في رأسها مما أدى إلى تهشم جمجمتها لتفارق الوعي وتغيب في الظلام.

وتبدأ رحلة الظلام الشقية، حيث تدخل (ليلي) في غيبوبة طويلة، ويقوم الكاتب هنا باستخدام تكنيك الغيبوبة، لكنه استخدام يزاوج بين حالة القلق والكآبة التي تعيشها (ليلي) ورغبتها في الهروب من الواقع المحيط بها. وعن طريق هذا التكنيك تمكن الكاتب من تمرير أفكاره المتمردة وقناعاته الثائرة ورغبته المحمومة نحو الحرية المفقودة. حسب زعمه. وقد كان تكنيك الغيبوبة تكنيكاً ذكياً، تمكن الكاتب فيه من طرح جميع الصراعات والأفكار والقناعات ومشاعر القهر والظلم والتمرد في الوقت الذي يضع البطلة فيه في مأمن من المسألة، أو حتى الاستهجان، حينما يؤمنها ويحميها بفكرة الغيبوبة والأدوية المخدرة والمرض. فعن طريق هذه الحماية يبرئ (ليلي) ويخليها من أي مسؤولية عن أفكارها الثائرة والمتمردة، في الوقت ذاته، يستهل المشهد العجيب السرد هنا. حيث تبدأ

(ليلي) في سرد متواصل مع نفسها، خطاب مع الذات المحبوسة في هذا الجسد العليل الذي يتماهى بكل تمامٍ كثيف مع الذات المقيدة، وليست قيود المرض والعجز فحسب، إنما قيود المجتمع والواقع والدين والسلطة. حسب رأي الكاتب. وكل ما يحيط بهذه الذات الأسيرة، لذلك هي تلجأ إلى هذه الطريقة العجيبة في الهروب من هذا الواقع لكن لا أمل منشود، لا حلول حتى في حالة الهروب.

لذلك كان السرد العجيب. هنا. وسيلة لتوضيح مشاعر الضيق والكبت والقهر التي يتميز بها عالمنا الواقعي "فهي ليست أداة للتسرية عن النفس والاسترجاع، بل لتثبيت المخاوف والخسائر. وعليه، فإن مثل هذه الفانتازيا تكون "سلبية" بمجملها، بمعنى أنها لا تحل المشاكل، بل تميل إلى تضخيمها. أن توقع رسالة أكثر "إيجابية" وتفاؤلاً معناه تجاهل صلب المواضيع التي تتفرد بها الفانتازيا عن الكم الهائل من المحسوسات والرغبات والآمال".¹ خاصة عندما تدرك الذات المبدعة وتوقن أنها خاضعة لمشيئة أكبر وأعظم منها لا تملك حيالها شيئاً، بل هي تشعر بالخجل والقصور من شدة ضعفها وهوانها. لذلك نجد الكاتب. هنا. يتمكن "من تتبع مختلف حالات التأزم والتطاحن الذي ألم بمجتمعها، ليس توغلاً سطحياً، إنما اتجاه نحو العمق، وقد وصل إلى حد المواجهة والمماحكة في إشكاليات وجودية فلسفية تتعلق بالخير والشر، وكنه الألوهية، والمذهب الشيعي، بكل طقوسه وولايه الفقيه المرافقة لولادة الجمهورية الإسلامية الإيرانية... دوائر متداخلة من الصراعات الإيدولوجية، والفكرية، والثقافية، والنفسية... كلها أتمت دورانها في فلك الرواية، وفي داخل "ليلي" التي تبحث عن هويتها وسط هذا الصراع كأنها ليست بـ "شيعية". إنما هي تبحث عن تحررها من الإجابات الجاهزة، وتثير تساؤلات وجودها كي تتعرف إلى خارطتها النفسية والعقلية من دون وصاية مجتمعا.² ويزداد المشهد العجائبي تكثيفاً حينما تدخل (عشتار) في الحوار مع (ليلي) المغيبة في عوالم أخرى.

¹ ت. ي. ابتر، أدب الفانتازيا مدخل إلى الواقع، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1990م، ص20.

² أحمد المؤذن، قراءة في: القرآن المقدس ... ثنائية الغضب والتحرر، مجلة البحرين الثقافية، العدد62، أكتوبر2010م، ص194.

ويبدأ ظهور (عشتار) في أجواء ضبابية غير واضحة، مما سبب ذهولاً وارتباكاً لـ (ليلي) فهي غير متيقنة مما ترى، وفي المقابل يجب أن يدرك القارئ أن (ليلي) لا تزال في غيبوبة! وهذا تناقض يربك القارئ، فتارة هي في غيبوبة، وتارة هي ترى طيف امرأة، وتتساءل عن ماهية هذا الطيف.

والصورة غير واضحة بالمرّة لدى (ليلي) وشيئاً فشيئاً تدنو (ليلي) من هذا الطيف حتى تتضح الصورة أكثر عندما يتبين لها ذلك المخلوق الغريب، وتكتشف أنها أنثى! وتتأمل فيها القدرة الإلهية التي ستنتزعها من مستنقع العجز والشلل.

تأرجحت (ليلي) بين مشاعر الحيرة والارتباك كوضعها الجسدي المتأرجح بين الموت والحياة، وأخذت تحاول شيئاً فشيئاً، وبدأ حوار غريب بينهما، حيث سألت (ليلي) تلك المخلوقة عن ماهيتها، وعن مهمتها، وعن مكان تواجدهما معاً. ولكن حتى الحوار كان حواراً مراوفاً، لا حدود مؤطرة له ولا معالم. وفي الأخير، غابت هذه الأنثى الغريبة عن (ليلي) تاركة إياها صريعة للخاوف والهواجس، وحيدة شكوكها حول ماهية وسر هذه الأنثى الغريبة.

تعيش (ليلي) في دوامة من الشك والتوجس حول إمكانية عودة هذه الأنثى، فرغم الحيرة والشك، نلاحظ أن (عشتار) هي بصيص الأمل الوحيد في عتمة العجز والمرض، وتعود مرة أخرى هذه المخلوقة إلى الظهور ليقفز قلب (ليلي) شوقاً ولهفة لها. وفي ذهن (ليلي) ألف سؤال وسؤال، وألف فكرة وفكرة، لكنها مرتعبة من الفقد، فقد هذه الأنثى العجيبة مزة أخرى، فلا نور في هذه العتمة سواها. ويبدأ الحوار العجيب هنا بين (ليلي) تلك الفتاة المغيبة في غيبوبة مستمرة، وذلك الطيف الأنثوي العجيب، ويبدأ هذا الحوار بتساؤل من (ليلي) حول اسم هذا الطيف الأنثوي، فقد أدركت أنها تخاطب كائنات لا اسم له، وبعد تفكير سريع قررت (ليلي) أن تسمى هذا الطيف (عشتار)، ويبدأ هنا التوظيف الأسطوري. فلماذا اختارت (ليلي) (عشتار)؟ وما الغرض من توظيف الأسطورة هنا؟ ولماذا (عشتار) بالذات؟

ف (عشتار) هي آلهة الحب والخصب في الحضارة البابلية، وهي تنزل درجات الموت السبع، وتهزمها في العوالم السفلية حتى تضمن استمرارية الحياة في هذا الكون وتعاقب الفصول الأربعة. وتؤكد (ليلي) أنها تحب (عشتار) وتعشق هذا الاسم بصفة خاصة، وفي هذا الارتباط نوع من الاعتقاد بقدر (عشتار) على نشر الحب والحياة في عوالم (ليلي) الواقعية، ونسف كل ما هو سوداوي وتشاؤمي.

فاختيار (ليلي) لاسم (عشتار) لم يكن اختياراً عبثياً، وحتى الحوار الدائر بين الاثنين لم يكن حواراً عادياً، إنما هو حوار مليء بالأسئلة الفلسفية والتأملية تلك التي تلامس روح الكائن البشري وآلامه. وتؤكد (عشتار) ذلك حينما تخاطب (ليلي) وتقول: " - أنا معك يا ليلي، وسأمدك بما تحتاجينه، وأسئلتك لا تزعجني أبداً. ومن قال إن هناك أسئلة سمجة؟ كثير من الأسئلة التي حركت إيقاع الزمن، وغيّرت مداراته الكونية، نُظِر إليها في البدء على أنها تافهة ومضيعة للوقت. الإنسان يتحول إلى ظل إنسان حين تموت في داخله الدهشة المحرّضة على التساؤل .. وحلم جليامش حققه كثير من البشر قبلك، حين استطعموا إكسير التساؤلات المدهشة ... ¹"

وقد يكون عجز (ليلي) وضعفها هو ما جعلها تنتسب بأسطورة آلهة ذات قدرات خارقة، فالعلاقة التي تربط الإنسان بالأسطورة علاقة غامضة ومعقدة لامتلاكها دوافع عميقة تتوغل إلى عمق النفس البشرية وعذاباتها. فالأسطورة لها دور جوهري في حياة الإنسان، ومن خلالها وجد تفسير لإشكالية علاقته بالكون وإشكالية علاقته مع نفسه، رغم أنها تحتاج إلى من يفسرها هي أولاً؛ لأن "الأسطورة تصف في الحقيقة أكثر من أنها تفسر. وهذا يجعلنا دائماً لا نملك إزاءها إلا أن نتساءل من وقت لآخر: لماذا؟ وكيف؟ ونحن بسؤالنا الأول نتطلب معرفة المبررات العقلية أو النفسية للوقائع. وفي السؤال الثاني نتطلب الإلمام بالتفصيلات الحيوية الفعالية التي جعلت ما حدث ممكناً أو ضرورة لا مناص منها." ² لذلك دائماً ما كانت علاقة الإنسان مع كينونته في الأسطورة أمراً ملغزاً لا يمكن فهمه، دون تفسير. طالما حاول المبدع بشكل ما أن يسهم في تفسيره.

¹ طيف الحلاج، القرآن المقدس، دار ليلي للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2005م، ص64.

² عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ص190.

ورغم صعوبة هذا الأمر، فالأسطورة أوسع وأكثر شمولاً من أن تفك طلاسمها في تفسير واحد أو أكثر.

وفي خضم رحلة (ليلي) العجيبة مع (عشتار) تسترسل هي في سرد أحداث حياتها وقصة زواجها من حبيبها (سامي) وفاجعة رحيله، وفي كل ذلك كانت تنتقد المجتمع نقداً لاذعاً وتعيّره لتكشف كل عيوبه ومساوئه. انتقدت رجال الدين، العادات والتقاليد، ذكورية المجتمع، تسلط الرجل وجبروته، سلبية المرأة وضعفها، التخلف المستشري في مجتمعها. وكأنما لا توجد مساحة واحدة بيضاء في كل السواد المحيط بها، بدءاً من الأغلبية الكثيرة التي تستر بها جسدها وحتى السواد المعشش في العقول؛ ليصل بها الأمر إلى التفكير في الهجرة إلى أمريكا (بلد الحرية) حسب زعمها.

ولا يخفى النفس الطائفي في كل ما تسرد (ليلي)، فبصمات المذهب الشيعي واضحة وظاهرة بشكل لافت للنظر حين تنتقد المذهبية والطائفية التي مزقت وحدة المجتمع وتماسكه. ومن الجدير بالذكر، أن لقاءات (عشتار) بـ (ليلي) حوت الكثير من المفاهيم والمعتقدات الوجودية والفلسفية التي تثير في الذهن أسئلة فلسفية لا جواب عنها، أسئلة تمس الوجود، والكون، والمعتقد الديني، والخطأ والصواب، الحرية، وكل ما يمكن أن يدور في ذهن الإنسان ويثير تساؤلاته.

لذلك جاء توظيف أسطورة (عشتار) هنا "ليعبر عن الحيرة العميقة بخصوص كيفية الشروع بالاستنارة. فالمشكلة لا تتضمن حقائق غير معروفة، بل طرائق غير معروفة في التعامل مع الحقائق. علاوة على ذلك أن الحقائق تفقد الاستقرارية المقنعة التي يطرحها بها الكاتب الواقعي. فالانطباعات تتناثر على الذهن حتى يتحول التوازن إلى إلغاء لذلك التوازن، وبالتالي يؤدي العدد المحدود من النواحي التي يتم إدراكها إلى نوع من الغموض الناجم عن صورة ذهنية مركبة بدلاً من وضوح أكبر"¹ لذلك حينما يخفق العقل في التعامل مع الألم والفوضى المحيطة به يلجأ إلى اللاعقل، وكسر المعقول، والشطح بعيداً إلى عالم آخر لا عقل له.

¹ ت. ي. ابتر، أدب الفانتازيا مدخل إلى الواقع، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، الجمهورية العراقية، ص32.

ومع (عشتار) تقضي (ليلي) رحلتها الطويلة في عالم العجز والمرض، ويخطو المتلقي معها خطوات مظلمة في هذه الرحلة المعتمدة، ويندمج إلى أبعد الحدود عاداً ما يحدث حقيقة لا خيالاً، في ذات الوقت هو متعجب مما يقرأ، ومتردد حول ماهية عشتار وكيونيتها، تثير حيرته حوارات (ليلي) المغيية، لتكون الخاتمة أكثر دهشة وغرابة حينما يتفاجأ القارئ بأن ما قرأه عبارة عن حلم!! حلم حلمت به (ليلي) أثناء رحلة أخيها (إبراهيم) في السيارة! ويزداد الوضع غرابة حينما ترى آثار حادث في الطريق مشابه لما رأيته في الحلم، بالملابس والظروف نفسها، بالأشخاص والمسببات نفسها... حينها يخبرها (إبراهيم) بأن الفتاة في الحادث قد ماتت، فتصرخ فيه، وتؤكد له بأنها ما زالت حية؛ لأن هناك رسالة ودوراً في الحياة لما يكتمل بعد.

الفصل الثالث

مستوى العجائبي

المبحث الأول: الغريب المحض

المبحث الثاني: العجيب الغريب

المبحث الأول
الغريب المحض

أ- إمكانية الحدوث

ب- ردة فعل المتلقي

أ- إمكانية الحدث

يمتلك العجائبي كياناً متماهياً لا حدود فاصلة ومؤطرة له، ولذلك تراوحت مستويات العجائبي حسب ردود فعل المتلقي، وحسب التفسير الذي ينتهي إليه الحدث العجيب في خاتمة النص.

ولعل رد فعل المتلقي وتفسيره لما يقرأ ويتلقى هو ما يحدد مستوى النص؛ لذا كان جنس العجائبي جنساً ذا حياة محفوفة بالمخاطر، مخاطر تمس ماهيته ووجوده، فهو عرضة للتبدد في أي لحظة. فإذا كان النص لا يحقق اللاواقع أو الواقع غير الموجود، فمعنى هذا الكلام أن الحدث موجود، ويصف شيئاً حقيقياً ومعاشاً في عالمنا المحيط بنا، وهو شكل من أشكال حقيقة الوجود الإنساني المرغوب بحد ذاته.

ومن اللافت للنظر أن هذا الجنس العجيب يتحدد بلفظة، وقد يتبعثر ليتحول إلى جنس مغاير بلفظة أخرى، بكلمة مثل (حينها، استيقظ ليري، كان حلماً، وفجأة). ورغم ذلك، فإن هذا الجنس المغاير يظل ملتصقاً وقريباً جداً من العجائبي، ولا يمكن إقصاؤه بشكل من الأشكال من مساحة الأدب العجائبي تماماً.

وحتى حينما نتحرى مفهوم (الغريب)¹ في التراث العربي نجد هذا المصطلح قد ارتبط بغموض المعنى وحيرة وارتيابك القارئ. وقد يقصد بالغريب في التراث كل كلام غامض يُشكل على الفهم، حتى وصل الأمر إلى تشبيه الغريب من الكلام بالغريب من الناس، حينما يكون بعيداً عن بلده وقومه، حينها يشعر بالإقصاء والبعد، لذلك تم تشبيه

¹ الغريب: strange يتحدد "الغريب" بوصفه جنساً مجاوراً للعجائبي، بكونه لا يحقق إلا "شرطاً واحداً من شروط العجائبي، ألا وهو وصف ردود فعل معينة؛ وبصفة خاصة: الخوف. إنه مرتبط فقط بأحاسيس الشخصيات "وليس بواقعة مادية تتحدى العقل" كما يؤكد تودوروف. وهذا هو الغريب المحض. إنه ما يُفسر بقوانين العقل، ولكنه خارق ومقلق. (تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص167).

غريب الكلام به، حيث لم يسبق مرور مثله على متلقيه أو سامعيه، مما يسبغه بثوب البعد والإقصاء.

وفي تعريف تودوروف Todorov لهذا الجنس، نجد السرد يبدأ بأحداث عجيبة وفوق طبيعية، وتتصاعد هذه الأحداث في وتيرتها، حتى يصل العجيب إلى ذروته، ولكن في النهاية يتم تفسير هذه الأحداث العجيبة تفسيراً عقلانياً، مما يخرج النص من دائرة الجنس العجيب ويدخله إلى جنس الغريب. وتتعدد مبررات وأسباب هذه التفسيرات، حيث يكون الحظ من أهم تفسير الحدث العجيب في النص الغريب. ففي الوقت الذي يختفي فيه الحظ من العوالم فوق الطبيعية نجده يؤدي دوراً مهماً في تفسير الغريب وأحداثه.

كذلك تأثير المخدرات، والأحلام، وخداع الحواس، والأوهام، والصدف، كلها عناصر تفسر المشهد العجيب وتنقله إلى جنس آخر، ورغم خروج الغريب من جنس العجائبي حينما يتم تفسير أحداثه بتفسيرات عقلانية نلاحظ أنه يظل محققاً لأهم شرط من شروط العجائبي. فالغريب يثير مشاعر الخوف والرعب لدى المتلقي حتى بحضور التفسير العقلاني في الأخير.

وليس هذا فقط، إنما يرتبط الغريب عادة برودود أفعال ومشاعر الشخصيات، وليس بالأحداث العجيبة في حد ذاتها. وقد يرجع هذا لعدم قدرة المشاهد غير الطبيعي نفسه على إحداث التردد والارتباك في عالم موصوف بالغرابة أصلاً. فهذا العالم هو عالم غير طبيعي، وغير معقول أكثر من الحدث نفسه، لذلك أصبح التردد والخوف هنا لا يمس ولا يقترب من الشخصية ومشاعرها بقدر ما يمس الحدث. فالفرد أصلاً يعيش في عالم مليء بالكوابيس والتناقض والحيرة حتى تحول هو نفسه إلى إنسان عجائبي في وجوده وماهيته ومصيره ليصبح العجائبي قاعدة وليس استثناء.

وانطلاقاً من هذا التقسيم يتراوح الغريب أيضاً في ماهيته حسب زمن المتلقي، فالمشهد العجيب لدى أي متلقٍ أو قارئٍ في عصر ما قد لا يتجاوز أن يكون مشهداً غريباً في عصر آخر لدى متلقٍ آخر.

وجنس الغريب يكثر وجوده في نصوص معينة، أهمها النصوص البوليسية تلك التي ظهرت في القرن التاسع عشر، وتعد قريبة جداً من السرد العجائبي لارتكازها على عناصر مشتركة مع الجنس العجيب، أهمها (الرعب، والخوف، والإثارة، والاختفاء، والغموض)، ولكنها تختلف عن العجيب في أمر فاصل، فالرواية البوليسية تختتم في الأخير بفك شفرة الأحداث الغامضة، أو بالأحرى الجريمة؛ مما يعطى القارئ أو المتلقي تفسيراً وتبريراً لكل ما أثار رعبه وخوفه، وسبب حيرته وارتباكته. وبالنسبة إلى تودوروف Todorov حلت الروايات البوليسية محل قصص الأشباح، وأخذت مكانها في الأدب. ومن الآثار الأدبية التي ينطبق عليها هذا الأمر "الغرفة المحرقة" لـ جون ديكسون كار، ويعود ذلك إلى تلك الخاتمة التي بسببها تخرج "الغرفة المحرقة" من قسم الروايات البوليسية التي تستحضر فوق الطبيعي، مجرد استحضار، كيما تدخل في قسم القصص العجائبية. فنرى (ماري) في البيت من جديد تفكر في القضية مرة أخرى؛ وإذا بالعجائبي يعاود الانجاس. تؤكد (ماري) للقارئ أنها هي المسممة فعلاً، وأن المفتش كان في الواقع صديقها (الشيء الذي ليس كذبة)، وأنه أعطى التفسير العقلاني كله من أجل إنقاذها هي ماري.¹ حينها يتلاشى الشك ويغيب العنصر فوق الطبيعي.

ولا يخلو النص البوليسي من عنصر التوتر وتعقيد الحدث عن طريق تعميم بعض الأحداث والمشاهد، وهذه عناصر يشترك فيها كل من النص البوليسي والنص العجائبي، مما جعل لوي فاكس Louis Vax يرى في النص البوليسي شكلاً من أشكال النص العجائبي. أما الباحث شعيب حليفي² فهو يحصر الاختلافات بين النصين في مجموعة من النقاط، أهمها:

1- (المشهد فوق الطبيعي) عنصر مشترك بين كل من النصين، لكن وجوده غير مستمر في النص البوليسي، حيث يتم اختياره في البداية، ويعرض كمشهد لا يعقل أو لا يصدق، لكن سرعان ما يختفي. في حين أن النص العجيب يبدأ بسرد معقول ومنطقي في البداية، وينتشر العجيب فيما بعد، ويظل مكتسحاً النص إلى الأخير.

¹ تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 63.

² ينظر شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 62.

2- النص البوليسي يفسر في الأخير بتفسيرات منطقية وعقلانية مما يطفى جذوة التوتر والخوف، على عكس ما هو عليه النص العجيب الذي يظل بلا تفسير، أو ينتهي بتفسير يخالف قوانين الواقع والطبيعة.

3 - لا يمتلك النص البوليسي قيمة أدبية كذلك التي يمتلكها النص العجائبي.

4 - لأن الرواية البوليسية لا تمتلك قيمة أدبية عالية، لكونها جنساً شعبياً عاماً، ومع ذلك، فإن هناك تماساً دقيقاً بين البوليسي والعجيب حتى أصبح من الممكن للكاتب العجائبي أن يكتب نصاً بوليسياً.

ويعد إدغار آلان بو Edgar Allan Poe من أهم الكتاب الذين كتبوا في الجنسين، فهناك من يرى بأن بو هو الأب الروحي للرواية البوليسية المعاصرة، وهو من استعاض بالقصص البوليسية لتحل محل قصص الأشباح. وعلى الصعيد الآخر، يرى شعيب حليفي أن إدغار آلان بو يظل مؤلفاً عجائبياً رغم كل ماكتبه من نصوص بوليسية، حيث تتراوح نصوصه بين الجنسين، في حين يتأرجح النص بين البوليسي والعجيب، نجد العجائبي يعاود الظهور في بعض النصوص البوليسية ليكتف من حضور الحيرة والتردد في ذهن المتلقي.

تعد الفكاهة السوداء من الوسائل والطرق التي يلجأ إليها الأديب للسخرية والتهكم من الواقع المرير، وقد يكون الغريب شكلاً من أشكال رفض هذا الواقع. وهذا ما تشترك به "الفكاهة السوداء" مع العجيب. فنصوص الفكاهة السوداء تعتمد على السخرية المريرة والضحك والتهكم في رفضها للواقع، وفي هذا الشأن يرى لوي فاكس Louis Vax بأن هناك تعارضاً بين الفكاهة السوداء والعجائبي لانتقاء وجود الضحك مع مشاعر الرعب والخوف في إشارة واضحة إلى العلاقة الغريبة بين الضحك والخوف.¹ لكن هناك من يرى هذه العلاقة بطريقة مغايرة ومختلفة عن لوي فاكس Louis Vax من منظور أن النص العجائبي نفسه يحمل بين طياته مبادئ الكوميديا السوداء، والمبالغة في تصوير الأشياء، وإسباغ مشاهد الرعب والخوف عليها هو تهكم وسخرية منها بشكل أو بآخر. فالواقع نفسه عبارة عن فكاهة سوداء، يحمل ما يكفي من الرعب والضحك في الوقت ذاته، وهو مليء

¹ ينظر شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص38.

بالتناقضات المريرة، مما يؤكد وجود خيط رفيع بين الضحك والرعب. كما أن "ضعف علاقات الإنسان بمرجعيات واقعه، وتحطم ذاته في خضم حركة الحياة المدنية، والرجوع بالمعنويات الإنسانية إلى المقاعد الخلفية من الاهتمام البشري جعل الإنسان يفقد العلاقة الحميمة بين واقعه وحياته، وجعل كثيراً يبدو في لحظات كآبة طريقاً سوداء إلى الموت".¹ فالإنسان الذي من المفترض أن يكون عاشقاً، ومحباً للحياة، أصبح يسير إلى الموت في طريق يرسم معالمه بنفسه. وفي هذا مفارقة مثيرة للتهكم والحزن الساخر، "وهناك الكثير من الروايات التي تقوم برصد شبكة معقدة من مقومات الضحك والخوف والحزن في ثنائياها مثل: المزيف العبقرى دون كيخوته دي لامانشا لميشيل سرفنتيس، والرجل الضاحك لفكتور هيجو؛ وحجر الضحك لهدى راكان؛ والوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل لأميل حبيبي، والكثير مما كتب مولير، وفولتير، وديدرو، وهوجو، وستاندال، وبلزاك وديكتر".² في هذه النصوص يمتزج الضحك بالبكاء في صور تثير الألم والوجع، حين لا يكون هناك بصيص أمل في التغيير.

يتميز الغريب بميزة فاصلة عن جنس العجيب، وهي إمكانية حدوث الفعل الغريب نفسه، مما يجعل المتلقي يندهش ويرتبك بشكل غير معقول وغير طبيعي فعلاً.. لكن قد يمكن حدوثه بشكل أو بآخر. ففي رواية "الموت يمر من هنا" لـ عبده خال يبدأ النص بمشهد خالص في العجيب. صور وتعابير سوداوية تثير في النفس مشاعر الخوف والتقرز، تجعل المتلقي يقف لوهلة مع نفسه متسائلاً، أي صورة عجيبة تلك؟ وأي إمكانية لحدوث مثل هذا المشهد؟ فمن غير المعقول حدوث أي فعل من الأفعال السابقة الموجودة سابقاً، إلا في زمن آخر، زمن غير واقعي، فالأفعال جميعها تعد قفزاً على الواقع، وتعدياً سافراً عليه، لذلك انتمى هذا المشهد إلى جنس العجيب بجدارته واستحقاق لا جدال فيه بالمرّة. ورغم ذلك فمع توالي الأحداث في النص شيئاً فشيئاً تتراوح مستويات العجيب بين صعود وهبوط، حتى يصل في بعض المشاهد والصور إلى جنس الغريب لإمكانية حدوث الفعل في عالم الواقع.

¹ سناء كامل أحمد شعلان، السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن من (1970 م - 2002 م)، رسالة ماجستير، الجامعة الأردنية/2003م، ص235.

² سناء شعلان، السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن، ص73.

فعلى سبيل المثال، بمجرد ما أن ينتهي الكاتب من تلك المقدمة العجيبة التي ذكرها في بداية النص والتي كانت مليئة بالصور العجيبة غير المعقول حدوثها. في الواقع، حتى يواصل في السرد، ويصف الطريق إلى القرية، ورغم سوداوية الوصف المسبغ على القرية من أرض غبراء، وأمراض فتاكة، وأحراج لا يمكن تخطيطها والأشجار الشوكية المنتشرة، نلاحظ أن هذه الصور ممكن حدوثها، وبالأخص حينما يصف الكاتب كيف سرت الإشاعات والأقاويل في قرية (السوداء) بأن تلك الأشجار تطلق شوكاً ساماً ومميتاً يقتل كل من يصيبه.

صحيح أن الصورة غريبة هنا وغير مألوفة، ولكنها ممكنة الحدوث، وقابلة لأن تتحقق في أرض الواقع. وتكرر الحوادث الغريبة في النص، حيث يسرد الكاتب حادثة أخرى تعرض لها (درويش) البطل الرئيس والشخصية المحورية التي تدور حولها معظم الأحداث، حيث يسرد (درويش) هذه الحادثة بنفسه:

" عقب تبولي في الفناء، بدأت الكلاب تطاردني أينما رأته، فكنت أركض وهي في أثري حتى تتقطع أنفاسي، ولا أجد مهرباً منها إلا ارتقاء الأشجار، أو النزول إلى داخل البرك، والآبار، وعندها تظل تنبح باتجاهي بقسوة وإلحاح، ولا تغادر مكانها حتى ينهرها شخص غيري. وفي إحدى المرات كنت متجهاً إلى الحقل، فهاجمتني مجموعة كبيرة لم أجد ملاذاً منها، إلا بالركض، فكنت أركض صارخاً دون أن ينفذني منها أحد حتى لم يعد أمامي إلا خلاء فسيح، وقبة السيد تتراءى لي من بعيد، فواصلت ركضي إليها، وعندما بلغت فناءها تراجعت الكلاب، وخمد نباحها فجأة، فمكثت قليلاً، وفكرت بالخروج، وما أن غادرت فناء القبة حتى عادت الكلاب في أثري بضراوة ووحشية، فعدت مرة أخرى إلى داخل الفناء، ولم أعد إلى عشة الخدم إلا بحماية بعض الزوار الذين رجوتهم أن يوصلوني إلى أسطبل السوادي".¹

¹ عبده خال، الموت يمز من هنا، منشورات الجمل، 2004، الطبعة الأولى، ألمانيا، ص56.

يتلقى القارئ هذا المشهد باستغراب ودهشة، فالأحداث جميعها في هذا المقطع تنثر النفس المريب والشائك، بخاصة حينما تلاحق الكلاب (درويش) وتترجع بمجرد وصولها إلى فناء القبة، في الوقت ذاته كانت الكلاب لا ترتدع إلا إذا نهرها شخص آخر غير (درويش)! كل هذا غريب، ويثير الدهشة والارتباك، لكنه في الوقت نفسه يصبح قابلاً للحدوث، وقابلاً للتحقق، وليس فيه ما يدعو إلى الخروج عن الطبيعة؛ أو مما يسحبه خارج جنس العجيب. ورغم ذلك لم يكن السرد الغريب هنا سرداً عبثياً، أو عبثياً على النص، بل بالعكس أضاف مزيداً من الغرائبية والسحر والضبابية على المشهد العام للنص، ليجعله مهيباً بالكامل لأي مشهد عجيب خارق لقوانين الطبيعة، لذلك قد يعد المشهد الغريب . هنا . مسانداً للمشهد العجيب، وقد يكون ممهداً له بشكل أو بآخر، ليجعل المتلقي يعيش جواً من السحر والغموض، يثير الأسئلة فيه، الأسئلة التي لا إجابة عنها، أسئلة متصلة بالغيب والقدر والإنسان والمصير، تحصر ذلك الكائن الإنساني في زاوية تأمل، تأمل في هويته وماهيته، وفي إشكالية وجوده، ومعنى وجوده في هذه الحياة.. وهل هو موجود بإرادته؟ أم جاء وجوده مصادفة لا يد له فيها؟ وما هو هدف وجوده؟ وتظل هذه الأسئلة عالقة، بلا إجابة سوى لمن يسعى إلى البحث عنها من خلال الدين.

ب - ردة فعل المتلقي:

لكل قارئ رد فعل نحو أي نص يتعامل معه أو يحتك به، بمعنى لا يمكن أن يحتك القارئ بأي نص دون أن تكون هناك ردة فعل، مهما كان نوع وحجم ردة الفعل هذه التي تعود إلى كنه النفس البشرية وأعماقها، تلك النفس المليئة بملامح وانطباعات يعيشها الإنسان كل لحظة من لحظات حياته، وتترسب في أعماقه، ولا يستطيع التخلص من آثارها بأي شكل من الأشكال، بل تظل محفورة في أعماقه تُستثار تحت ظرف أي تفاعل بين النص والقارئ.

وتختلف الاستجابة للنص بين لحظة وأخرى، فكل ردة فعل هي استجابة ووليد لحظة محددة. فالنص في حد ذاته ليس كلمات مرصوفة بنهج معين، إنما هو "حياة أو

ثقافة عريضة مكتظة بحضور الرموز، مقيدة بهيمنة نسقية لا فكاك منها.¹ لذلك كان النص مرآة لحياة الفرد نفسه أو صورة عاكسة نوعاً ما. الإنسان هو خلاصة لما مرَّ به، وتعرّض له طوال حياته منذ أن يولد، ولا يمكن فصل مرحلة من حياته عن أخرى، ووجوده بحد ذاته جزء من وجود أكبر منه وأشمل.

وفي الوقت ذاته يعيش الإنسان ممثلاً بالنصوص منذ نعومة أظفاره، فهو يتفاعل مع النص المقدس منذ طفولته، ثم يحتك بالمقررات الدراسية، ليتعامل مع الوثائق الإدارية والمستندات الرسمية في عمله، ومختلف جوانب حياته. وفي الآن نفسه ذاته هو يتعامل يومياً مع نصوص مختلفة كالجرائد، والمجلات، ودليل الهاتف، ووسائل إعلامية مختلفة (مرئية وسمعية ومكتوبة). وهو في كل احتكاك وتفاعل بينه وبين هذه النصوص يحتاج إلى فهم خاص، وتلقٍ محدد.

غير أن هناك مجابهة من نوع آخر تحدث بين القارئ والنص، تكمن في احتكاك وتفاعل من نوع خاص من منظور أن القارئ حينما يواجه النص يعيد بناء ذاته، ويتوقف مع نفسه لتمر في باله ومضات سريعة يستعيد فيها كل ما ترسب في مخزون ذاكرته، ويتفاعل مع ما يثيره النص في وجدانه، ولا يمكن بأي شكل من الأشكال أن يؤثر النص في القارئ إلا إذا احتك به وتفاعل معه.

وقد يتطرق هذا الاحتكاك والتفاعل ليصل إلى أقصاه، فبعض النقاد يرون أن النص يضع القارئ في حالة من الارتباك والفوضى، وربما تصل إلى حالة من العداء! وهذا ما أشار إليه عبد الفتاح كليطيو في كتابه "الأدب والارتباك" حينما أحال إلى مقولة الجاحظ في كتاب الحيوان: "وينبغي لمن كتب كتاباً أن لا يكتبه إلا على أن الناس كلهم

¹ إبراهيم غلوم، عالم روائي في القصة القصيرة، دراسات نقدية في القصة القصيرة في الخليج العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، 2007م، ص10.

له أعداء، وكلهم عالم بالأمور، وكلهم متفرغ له...¹ وقد يكون في هذا الطرح مغالاة بشكل أو بآخر، لأن القارئ يقدم على قراءة نص يعاديه برغبته واختياره في الوقت نفسه.

"الظاهر إذن أن العلاقة بين الكاتب والقارئ ليست بالبساطة التي تبدو عليها للوهلة الأولى، وأنها، حتى إن كانت علاقة عدااء، فإنه عدااء تتخلله عناية ورعاية، وهي عداوة تضمّن نوعاً من المحبة. ومهما كان الأمر فلا بد من الحيطة والحذر من الطرفين كليهما. وعلى أية حال فهما قد يحتلان الموقع نفسه، فكل كاتب قارئ، والكاتب يعرف، قبل غيره، الإحساس المتناقض الذي يستشعره كل قارئ وهو يهّم باقتحام دهاليز الكتب."² لذلك كانت عملية القراءة عملية مهمة ومعقدة جداً، فهي تعد عملية كتابة من جديد وخلق نص جديد.

وفي هذا المشهد يحضر أفق التوقع ليتقاطع مع رد فعل المتلقي، فكلهما يصبان في اتجاه واحد. وعند رغبة القارئ وولعه في توقع أحداث الرواية تتحول عملية القراءة إلى اختيار يتم فيه تقييم مهارات القارئ في توقع فهم النص. والنص العجائبي يعتمد بشكل أساس على مبدأ التوقع، وبه يتم تقييم مستوى العجيب في النص ويتم تصنيفه. " ويساهم القارئ النموذجي في تقدّم الحكاية حين يحاول أن يتنبأ بالأحداث القادمة، ويؤمن القارئ أن ما سيأتي لا بد أن يبرهن على صدق تنبؤ، ولكن لا بد له من انتظار خاتمة النص لمعرفة إن كانت توقعاته قد قاربت الحقيقة الروائية أم لا.

إن النص آلة جامدة لا تنشط إلا حين تنفخ فيها الحياة تكهنات القارئ، وهذا شرط أساسي لا يستغنى عنه نص أدبي يريد أن يركن إليه قارئه أو مفاجأته على غفلة منه إثارة فضوله!³ لذلك تعد عملية التفاعل والاحتكاك مع النص عملية استمرارية في حالة تحفز وتأهب دائمين، حيث يكون القارئ في حالة افتراض وتوقع لما سيحدث، وفي الوقت ذاته،

¹ الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر)، الحيوان، ج 1، تحقيق، فوزي عطوي، مكتبة محمد حسين النوري، دمشق، 1962، ص 88.

² عبدالسلام بنعبد العالي، الأدب والميتافيزيقيا دراسات في أعمال عبدالفتاح كليطيو، دار توبل للنشر، الطبعة الأولى، 2009م، ص 49.

³ حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها . دراسة . منشورات اتحاد الكتاب العرب . دمشق، 2001م، ص 77.

يكون في حالة استرجاع لما حدث أصلاً، تاركاً للصفحات التالية مهمة الحكم في صحة افتراضه وتوقعه من عدمه؛ "لأن كل نص يتقوم بتأويله، كما يتقوم بفاعله آخذاً في الاعتبار حمل الرواية على التميز الذي هو شرط التأويل".¹

ويعد السرد العجائبي سردياً غير اعتيادي، واستخداماً غير معقول للغة بإيحاءاتها وألفاظها، لذلك هو سرد يستفز القارئ، ويجعله في حالة من الاستنفار، فهو في المنتصف بين افتراضاته ومنطقية التفكير عنده. يمر بحالة من الارتباك تبعثر توقعاته وافتراضاته للأحداث المتتالية في النص، لذلك كان "التصادم مع أفق التوقع لا يقوم دائماً وأبداً على رفض أفقنا الخاص ونفيه، وذلك أمر مستحيل، وإنما يقوم على شيء غير قليل من تحدي هذا الأفق، ومحاولة المخاطرة به في سبيل تفتح حر".² هذا التفتح يشكّل قدرة لدى القارئ على إثارة الأسئلة، أسئلة لا جواب عنها عن ماهية النص وفحواه ومرامه.

وفي الوقت ذاته، إذا لم يخذل النص كل التوقعات، حينها لا يكون نصاً إبداعياً ولا كشفياً، إنما يكون نصاً عادياً لا خصوصية ولا بصمة له، ولا حتى يترك أثراً ما في الساحة الثقافية عموماً.

ولم يقتصر دور القارئ أو المتلقي على التفاعل والاحتكاك مع النص وبالنص، إنما القارئ المثالي يكون فعالاً وحاضراً حتى يصل به الأمر إلى ملء الفراغات والشواغر في النص. هذه الفراغات التي يملأها بمحاولاته للتفسير والفهم ولا يصل إليها إلا عن طريق النقاط كل إشارة ورمز في النص، وهي محاولات محصورة في القارئ المثالي والنموذجي فقط. ومن الجدير بالذكر أن اتساع الفراغات وكثرتها في النص يمنح مزيداً من مساحات التحكم والسيطرة لدى القارئ على النص، مما يؤدي إلى مزيد من التفاعل والاحتكاك، في حين أن ضيق مساحة الفراغات وقلتها تزيد من سلطة النص على القارئ، وتقوض حريته في التفسير بين النص المكتوب ونص البياض، ففي نص المحو ينساق المتلقي وراء

¹ عبد القادر فيدوح، إراءة التأويل، دار صفحات، الطبعة الأولى، 2009م، ص 57.

² موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر، الطبعة الأولى، 2000م، ص 111.

البحث عن توازي الملاءمة بغرض القبض على احتباك النص، تحت أي طائل، والأخذ بمبدأ التعاقب بين مدّ وجزرٍ في محاولة الكشف عن الرابط بين النصين المتوازيين، على الرغم من أن ما يقوله البياض ليس بالضرورة هو ذاته ما يقوله المرقوش، بل قد يكون ما أثّره البياض في المتلقّي من رغبة في كشف أسرار ممكن القصد، وما توارى فيه، وجلاء ما استخفى من حيثيات تشع جوهر العلامة الدالة هو مطلب المتلقّي في التركيز برد فعله في تأويلاته¹.

فالنص ليس بريئاً فهو يحمل من الخفايا الكثير، وله العديد من المقاصد والأهداف، كذلك هي عملية التلقي والقراءة لا تخلو أيضاً من رغبات معينة وقصدية في التفسير، تساهم بشكل أو بآخر في إضفاء بصمة القارئ الشخصية.

ولعل أقصى ما وصلت إليه ردود أفعال القراء والمتلقين هو ما حدث لمتلقي "كتاب العظمة" لـ عبدالله بن سلام، حيث كان يبكي وهو يسرد على عثمان بن عفان وبناته أحداث روايته حتى سقط مغشياً عليه. وإذا كان هذا شأن السارد، فما الحال بالمسرود عليه؟ ففي ذات الوقت، يغشى على عثمان بن عفان، وعلى بناته اللاتي كن يحضرن المجلس، فيأمر عثمان برش الماء على جميع الحاضرين، ليستفيق عبدالله بن سلام فقط، أما بنات عثمان فقد أسلمن الروح جميعاً. (لم ترد الحادثة هذه في التاريخ الإسلامي، إنما وردت في النص).

فالنص العجيب . هنا . مارس أقصى أدواره، حيث وصلت ردود فعل المتلقي إلى قمة التطرف والتأثير. "إن أمر موت بنات عثمان معا في حادثة واحدة هو كله مختلق ومبتكر، لا أصل له في واقع أو تاريخ.

والخيال . هنا . إذن لا يكتفي بتفسير التاريخ، أو الواقع، تفسيراً جديداً، بل يبتكر التاريخ والواقع ابتكاراً من أصله وجذره، ثم يدرجه في سياق التاريخي الواقعي، ويمزجه

¹ عبدالقادر فيدوح، بلاغة التوازي، مجلة فصول، عدد 81/82 الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2012م، ص 539.

بالسحري المتخيل، وذلك بالضبط جوهر التجاوز، والجموح، وكسر حدود المؤلف، والمحدود، والمنطقي، والتاريخي والواقعي.¹ ولهذا النص خصوصية فريدة، فهو يوثق مصداقيته عن طريق تأطيره بإطار ديني، ويسرد شفاهي على لسان عبدالله بن سلام، وفي حضور الخليفة الثالث للدولة الإسلامية، مما يضيف مزيداً من المصداقية والبرهنة على سلامة المادة المطروحة.

كما أن تقنية تقطيع السرد وتنسيقه تنشر مزيداً من التفاعل والمشاركة والاقتناع بما يسرد، فالمؤلف هنا "يوزع المادة مكانياً، كما يوزعها زمانياً، على مساحات وفقرات، وينفي بين أن وأن أنه يعرف ما يكفي عن أمر ما، فيزيد بذلك من مصداقية ما يزعم أنه يعرفه."²

¹ كمال أبو ديب، الأدب العجائبي والعالم الغرائبي، دار الساقي ودار اوركس للنشر، الطبعة الأولى، 2007م، ص13.

² المرجع السابق، ص19.

المبحث الثاني
العجيب الغريب

- أ- الواقع فوق الطبيعي أو غير المألوف
ب- العجيب العجائبي

أ- الواقع فوق الطبيعي أو غير المؤلف:

حسب تصنيف تودوروف Todorov، فإن تفسير الحدث العجيب هو ما يحدد مستوى هذا العجيب ويعرفه، لكن تظل سمة التوتر هي السمة المشتركة بين جميع مستويات العجائبي. ويذكر أن هذا التوتر يتميز بقدرته على زلزلة الأساس الطبيعي للمشهد النصي، وزرع روح الشك في تربة المشهد، حتى تعم في كل أنحاء النص، ويتحكم المؤلف في شدة هذا التوتر، فبيده هو يزداد التوتر أو ينخفض، ولذلك يزداد المؤلف من وتيرة هذا التوتر حتى يصل بالقارئ إلى حالة التردد أمام هول اللامألوف، ليتدمر المؤلف وتنتشر الفوضى، ويتلاشى السكون.

ولطالما تأرجح العجائبي بين العجيب والغريب، وعلى حسب التفسير النهائي للحدث يتوقف هذا التأرجح وينتهي. ومنذ القديم كان هناك حضور للعجائبي، فالنثر العجائبي القديم يمثل التعريف الأمثل للجنس العجائبي حسب تصنيف تودوروف Todorov¹، وكان الهم والقلق الإنساني موروث بدائي في الحضارة الإنسانية بشكل عام، سواء أكان الإنسان يعيش الماضي أو الحاضر، هو دائماً يبحث عن عالم أفضل من واقع مرير يعيشه.

ولتحقيق هذا العجائبي يلجأ الكاتب إلى عدة وسائل وطرق، فقد يعتمد على المبالغة والتضخيم في الصور حتى تتحول إلى صور أخرى، صور تريك ذهن القارئ، وتسبب له صدمة ليقف مرتبكاً وحائراً أمامها!

ويعتمد الكاتب عدة أساليب ترتكز على جهل القارئ بتفاصيل ما يقرأ، حينما يوظف في نصه بلاداً ومعلومات وأدوات لا علم للقارئ بها بتاتاً. أما في النصوص النثرية القديمة، فقد كان المتلقي يضطر إلى الإقرار بالتفسيرات اللاعقلانية اللامنطقية، مما يمنح النص أفقاً خصباً، ويفتح المجال لكل معنى.

¹ ينظر تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 149، ص 64، ص 107.

وعلى صعيد آخر، يكون وجود التفسير أمراً بدهياً في النصوص الأخرى لاسيما النصوص الواقعية، حينها يتحول التفسير إلى مجابهة مع كل ما هو فوق طبيعي تجعله يلجأ إلى التأويل بكل أبعاده ومساحاته.

هذه المجابهة بين النص والقارئ هي ما تميز النص فوق الطبيعي، وتفرض على القارئ القبول بكل ما هو مرفوض، وشائك، وغير منطقي. حتى قبل أن يبدأ في تفسير ما يواجهه، فالعقل يخفق في التصدي لهذه المجابهة، حيث تتصدع كل الثوابت حوله، وكل المسلمات المنطقية، مما يجعل العجيب يسود بمعطياته المنفرة والفوضوية، وهو في هذه المجابهة لا يجابهه التصدع المحيط به وحسب، إنما يجابهه تصدع بشري كوني ووجودي أيضاً.

وبشكل عام يشترك المتلقون في حاجتهم إلى قبول قوانين جديدة ليفسروا عجيب ما يقرأون "وقد توجد قصص تحتوي على عناصر فوق طبيعية، من غير أن يتساءل القارئ أبداً عن طبيعتها، وهو يعرف جيداً أنه لا ينبغي أن يأخذها بالمعنى الضيق. إذا ما تكلمت حيوانات، فليس يحضرنا أي شك في أننا نعرف أن كلمات النص يجب أن تحمل على معنى آخر، ليس أليغوريا أو مرموزياً، مع الاحتفاظ بهذه القصص في خانة العجيب."¹

والجدير بالذكر أن العجيب في أي نص يتكئ على محورين:

- محور خارج النص مرتبط بردود الأفعال التي يولدها العجيب في المتلقي، وفي الشخصية على حد سواء، بما في ذلك من خوف، وحيرة، وتردد، وارتباك تسري في روح الشخصية الموظفة في النص، والمتلقي لهذا النص.
- محور داخل النص مرتبط بمكونات النص الداخلية حينما تعتمد على أساليب التعجيب سواء عن طريق المبالغة، أو توظيف كائنات خيالية، أو تحولات غير طبيعية.

¹ سناء شعلان، السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن من (1970-2002م)، ص25.

وتكون هذه الأساليب . التي تترك انطباعاً مؤثراً في المتلقي . مليئة بالخوف، والارتباك، والتردد. وهذا هو ما يشعل، ويؤجج السرد، ويحافظ على التوتر بشكل عام، ويعطي تنسيقاً لحبكة النص نفسه.

وفي الوقت ذاته، لا يمكن نكران أن هذا النوع من الأدب يختلف اختلافاً كبيراً عن الأجناس الأدبية الأخرى، سواءً في النوعية أو حتى في الغاية والهدف، هذا إذا كان هناك هدف من الأصل. فحينما يكون النص العجيب مليئاً بقصص الجن والعفاريت يحضر اللامعقول ليعيد التوازن المفقود في النص، ويجنح العجيب إلى الفرار والهرب من الواقع، هروب يتأرجح بين الوصول إلى هدف منشود، أو من أجل المتعة، أو بغرض الإثارة، عن طريق جذب المتلقي بأساليب مبتدعة خارجة عن المؤلف.

ولطالما كان هذا الهروب الغرض منه الابتعاد عن العالم الإنساني بكل ما فيه من ظلم، وفساد، وقهر، وكبت، والالتجاء إلى كل ما هو غريب، لذلك جاء هذا الرفض من خلال تضخيم هذه المعالم، وتكثيف كل ما هو عجيب وغريب، فلا وسائل إيجابية، ولا حلول منتظرة إلا من خلال الهروب واللجوء إلى العجيب. فهو يضع القارئ في إشكالية مواجهة نفسه المكبلة بالقيود في الوقت ذاته هو لا يستطيع أن يتخذ موقفاً، ولا أن يتصرف تصرفاً مسؤولاً، فهو أسير أمام قوى غيبية خجلاً من نفسه، ومن عجزه. " قد يكون الجهل والقصور مسألة كونية، لكن يبدو أن الصفوة فقط من البشر هي التي تتحسسها.

إن الناس الجهلاء كلياً، والمتبذلي الشعور هم الناجون الوحيدون الذين عرفوا بقسوتهم وتنفجهم، في حين أن الشخص الذي يعي الأمور بدقة هو الذي تسحقه الحقائق التي يدركها، وحتى في الحالات التي تكون فيها العوائق أمام إدراك الذات خارجية، فإنها تنحو إلى اكتساب خصائص فردية جداً كما لو أنها عوائق داخلية.¹ قد تسبب اضطرابات ومتاعب نفسية تقف حائلاً بين تصالح الفرد مع ذاته ومع ما حوله.

¹ ت. ي. أبتر، أدب الفانتازيا مدخل إلى الواقع، دار المأمون للترجمة والنشر، وزارة الثقافة والإعلام، 1990م، ص 21.

ولطالما كان العجيب يعيش حياة محفوفة بالمخاطر، فهو يتزنج بين الحضور والتلاشي بين لحظة وأخرى، فبمجرد لفظة أو جملة تحضر في النص قد يتغير الجنس بأكمله، مثل (فجأة، كان حتماً، صحا من النوم، استيقظ، كان كابوساً...) كل هذه الألفاظ تغير الجنس، وتعطيه تعريفاً آخر تماماً.

ورغم خضوع هذا الجنس للتلاشي، في أي لحظة إلا أن تودوروف Todorov يرى بأن العجائبي قادر على المحافظة على الحيرة والتردد حتى خاتمة النص. فقبول فوق الطبيعي أمر حتمي في كل نص ينتمي إلى هذا الجنس، وحتى لو كان هناك تفسير عقلائي لأحداث عجيبة (كالحلم والصدفة)، يظل النص حاضراً في إطار العجيب مادام المتلقي والبطل يريان فيها . الأحداث العجيبة . خروجاً عن الواقع.

وقد يعود ذلك إلى "أن أي مفهوم للبطل الخارق للعادة يكون مبنياً بشكل أساس على الإرادة الحرة والاختيار الذي يختاره للإنسان نفسه".¹ فالكاتب نفسه يحقق رغباته واختياراته الحرة، ويبلورها في بطل يكسر كل قوانين الاعتقاد، وقد يرى ذاته المنتصرة فيه.

نصوص حافظت على اللبس:

يعدّ نص "السوافح" لـ فريد رمضان من النصوص التي حافظت على اللبس فيها حتى الأخير. فلا شك أن النص مليء بالسمات العجائبية والملاح التي تثير الدهشة منذ أول صفحة في المتن الروائي، وتنتشر صورة الكفن والقبور والأضرحة. وفي الوقت ذاته، يُستثمر النص لإيصال صورة المرأة المضطهدة المستغلة جنسياً، كونها ضعيفة في مجتمع ظالم لا يمنحها أي حق. امرأة تعتقد كل آمالها على كفن يرسل إلى مكان مقدس لتبثه شكاواها وهمومها، هذه هي (خاتون) التي كانت تترقب كل ولادة لـ (خديجة) لتطلب الحبل السري للطفل وترميه إلى البحر لعله يصل إلى ديارها حاملاً معه همومها وشكاواها. أما (خديجة) فهي تلك المرأة التي بيعت لرجل مقابل دين لوالدها، كانت هي ضحيته كزوجة أو بالأحرى طفلة في ثوب زوجة.

¹ C. N. Manlove, Modern Fantasy Five Studies, Cambridge University Press, Cambridge, London. New York Melbourne, First Published, 1975, page 175.

تزداد عجائبية المشهد حينما تتوالى المواقف والملاحم المستهجنة، خاصة أن زوايا الرواية متخمة بنزعات طقوسية وأسطورية وخيالية لتتقاطع مع الحدث الممكن مع اللاممكن. كما أن توظيف الرقم 7 يحمل أبعاداً رمزية وأسطورية لا تخفى على أي متلقٍ، وحتى اختيار أسماء الشخصيات فيها كان قصدياً مشبعاً بروح الكاتب وفكره، ويحمل دلالات تاريخية ودينية بثَّ الكاتب من خلالها معتقداته وأفكاره، وبذلك فقد "شكلت الرواية فيها درب الخلاص الذاتي والجمعي: هروباً من واقع مثقل بالتوجع والحنن"¹.

ويصل العجيب إلى ذروته في مشهد القبو حينما تسقط (خاتون) على الجني الأب، ويأتيها ابنه ليهددها بالشلل مدى الحياة؛ ليلتبس الأمر على القارئ، ويرتبك إزاء ما يقرأه، فيحافظ النص على المزيد من الدهشة والارتباك، ويعزز المؤلف ذلك حينما يوظف فكرة سفر الأرواح عبر الزمن، حيث تسافر (خاتون) بروحها إلى العراق بينما يكون جسدها حاضراً في مواكب العزاء في البحرين.. ويظل المتلقي في حالة من الدهول مما يتوالى أمامه من أحداث، هي أبعد ما يكون عن الواقع المألوف والعادي.

حينما يصل إلى المشهد الأخير في النص يتبلور العجيب، ويتجلى في أقصى صورته، في حلم تراه (خاتون) هو بشارة من سبطي الرسول، حيث يتداخل السرد الواقعي مع الأحلام بتفاصيلها العجيبة في حبكة تدخل المتلقي من حكاية إلى حكاية ليتكشف فيها العجيب مرة بشكل حلم ومرة بشكل واقع.

وتستيقظ (خديجة) صباحاً لتذهب كعادتها إلى غرفة (خاتون)، تحمل دلة القهوة والتمر، لتتفاجأ باختفاء (خاتون)! لقد اختفت! رغم عجزها عن الحركة والقيام، كما اختفى (حسين)، وتحول إلى شجرة وارفة، مع فرق أن وفاة (حسين) كانت جليلة ولا غريب فيها، ويهّم الجميع بالبحث عنها لكن لا أثر لها، فصّلوا عليها صلاة الغائب دون أن يعلموا أنها تحولت إلى صخرة فوق تلة وحيدة، تحولت بمرور الوقت إلى مزار مقدس يقال عنه إنه لشيخ جليل، له مكرّمات عديدة عاش مقعداً بعد أن خدم ضريح الإمام.

¹ صابر الحباشة، غواية السرد، قراءات في الرواية العربية، دار نينوى، سورية، ص103.

ب - العجيب العجائبي:

كان . ولا يزال . هذا الجنس جنساً قلقاً لا حدود له، جنساً هلامياً لا معالم أو خطوط تؤطره، يتفرع إلى مستويات متداخلة فيما بينها، فمن عجيب إلى عجائبي، إلى عجائبي غريب، إلى غريب محض.

وقد نظر تودوروف Todorov إلى أن هذه المستويات تتحدد وفقاً لوجهة النظر التي يتبناها القارئ. "رغم أن العجائبي يتسع لأكثر من ذلك، ويتجلى بأشكال عدة، كما أن قياس حضور العجائبي سردياً بزمان التردد هو تضيق لهذا المفهوم".¹ وما يعيننا في هذا المبحث أقصى درجات العجائبي، حيث يطرح هذا المستوى من العجائبي تطرفاً شديداً، وإقصاءً متاهياً عن الواقع، حيث يكون هو الوسيلة الوحيدة للهروب من الواقع، غايته تحقيق رغبة ما، والتماهي مع الإثارة والتسلية في الوقت الذي يبتعد كلياً عن كل ما هو تقليدي وواقعي، ليتحقق كل ما هو ممكن ومحتمل، حيث يرى دارس هذا النوع من الأدب أن هذا الجنس يمثل مداهمة لكل ما هو مألوف معتاد ومحرم.

ويمثل المحكي النثري القديم من أنسب النماذج المطبقة على العجائبي العجيب، خاصة قصص عوالم الباطن والعوالم السفلية المغيية، تلك التي تمثل الأمل المفقود، وتطرح حلولاً سحرية لمصاعب لا تقهر في الواقع. فعلى سبيل المثال نجد الوهراني في "مناماته، ومقاماته، ورسائله"، يوظف تقنية الحلم ليروي نصوصه الخارقة العجيبة في مشهد يوم الحشر، حتى يصل في ختام المشهد إلى الاستيقاظ من غفوته ليدرك أنه كان يحلم. وفي هذا إقرار منه بأن نصوصه تنتسب إلى الخيال لا وجود للواقعية فيها أو التاريخية، كذلك هو الأمر مع المعري في رسالته "رسالة الغفران" حول رحلته إلى العالم الآخر، حيث رسم نصه بملامح العجائبي أيضاً. ويرى كمال أبو ديب أن هذه التقنيات الموظفة في النصوص النثرية التراثية متجذرة في الموروث الأدبي العربي، وهي ليست معارة من ثقافة أخرى، ولا هي جديدة الظهور، خاصة حينما يربط هذه التقنيات بالنص

¹ نورة بنت إبراهيم العنزي، العجائبي في الرواية العربية، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت، الطبعة الأولى، 2011م، ص17.

القرآني الكريم، ويعدها مستوحاة منه، فعلى سبيل المثال يربط رحلة المعري بكل عجائبيتها بالنواة الفكرية للإسراء والمعراج.

ويشكل أعم حتى أدباء الغرب ينظرون إلى هذا النوع من القصص ذات النظرة، خاصة حكايات الجن والعفاريت، تلك التي تمثل الأمل المفقود، وتطرح حلولاً سحرية لمصاعب لا تقهر في الواقع. "ويصف تولكين Tolkin في مقالته المعنونة "عن قصص الجن" حكاية الجن بأنها أداة لإطلاق الحاجات والرغبات، ولتوكيد قيمة البحث عنها وتلبيتها؛ لاستلهاام الرغبات المفقودة والمثبطة. وعلى هذا الأساس، فإنها تشكل تسرية عن النفس أيضاً.¹ تلك النفس التي تتألم من الضيق والكبت والظلم الذي يميز العالم الإنساني برمته.

وفي الوقت ذاته، هي . أي النفس . تواجه النقص في إدراكها وعدم إمامها بكل ما حولها وعجزها عن المعرفة، عجز حتى عن إدراك ذاتها حينما تكون خاضعة ومستسلمة لقوى أكبر منها تجعلها تشعر بالخل؛ لأنها مسؤولة بشكل من الأشكال عن جهلها وعجزها، وعدم قدرتها على اتخاذ أي ردة فعل، لذلك هي تلجأ إلى ملكة فريدة من نوعها ذات مهارات عالية، توظف الخيال لسبر أفكار عجيبة تتساق مع توقعها الشديد لكسر كل ما هو محيط بها.

ويرى تودوروف Todorov أن للوقائع تفسيراً غير عقلاني حتى في حضور الحلم في عجيب العجائبي، وحتى في الوقائع التي قد تعد مجرد أحداث غريبة حين ترى فيها الشخصية الرئيسة ملمحاً عجيباً غير قابل للتفسير. ورغم ذلك، فهو يؤكد في وصفه للعجيب المحض "أن العناصر فوق الطبيعية، في حالة العجيب، لا تحدث أي رد فعل خاص لا عند الشخصيات، ولا عند القارئ المبطن. فليس ما يميز العجيب هو موقف تجاه الوقائع المروية، ولكنه طبيعة الوقائع بالذات هي التي تسمه.² وفي هذه الحال يظل

¹ ت. ي. ابتر، أدب الفانتازيا مدخل إلى الواقع، دار المأمون للترجمة والنشر، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد - الجمهورية العراقية، 1990م، ص20.

² تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص64.

العجيب بشكل أو بآخر إقراراً وتأكيداً لعالم الواقع، فنحن لا نشعر بحضورنا وتميزنا إلا من خلال وجود الآخر المختلف، الذي يؤكد ويثبت وجودنا.

1. بين عجيب العجائبي والموروث النثري:

نجد أكثر النماذج ملاءمةً ومواءمةً لتجسيد هذا الجنس . عجيب العجائبي . في الموروث النثري القديم، حيث يعد نص "ألف ليلة وليلة" المثال النموذجي لهذا الفرع في جنس العجائبي.

فمنذ بداية النص، ومن أول مشهد يدرك القارئ أنه في حضرة اللاواقع، في حضرة عالم مختلف مغاير تماماً لعالمه الواقعي، هو خيال قادر على خرق المألوف، وعلى بسط نصوص سردية خارقة لكل ما هو معقول.

ولم يكن نص "ألف ليلة وليلة" هو النص الوحيد المنتمي لهذا الجنس، فـ "رسالة الغفران"، و"كليلة ودمنة"، ونص "العظمة" لـ عبدالله بن أبي سلام، والكثير غيرها، كلها تعد تراثاً زائلاً بالمرصاد بالعجائبي الخارق للواقع. لذلك كان هذا التراث متخماً بالسرد العجائبي، منه يستوحى نبض الأفكار، وتنوع المصادر، مما يجعل هذا التراث في حالة مواجهة مع العديد من الأسئلة الوجودية والكونية الناتجة من مزج الواقع بالخيال، والحقيقة بالغربة والخرافة بالأسطورة. وتتبلور هذه الأسئلة الكونية إلى نصوص سردية تحمل عدة أبعاد: منها البعد اللغوي المتمثل في النص المكتوب نفسه، والبعد التأويلي الذي يتمثل في عمق الرؤية للكون وللوجود.

هذه الرؤية المثيرة للتساؤل والتي لا تجد أجوبة عنها إلا حينما تلجأ إلى التفسيرات الغيبية والخرافية إلا عن طريق رؤى عجائبية وخارقة للواقع "ولقد وجد الفرنسيون . على وجه التحديد . في ألف ليلة وليلة توجهاً جديداً في نظرة الإنسان إلى الكون، وعلاقته بالوجود، فمغامرات السندباد، وقصة علي بابا، وقصص الجان، والسحرة، وحكايات الملوك، والبسطاء وغيرها، إنما تنم عن جدل الوعي والجنون في مفارقة فنية تحيكها أحلام الإنسان ومخبياته، وتكشف في الآن نفسه عن تخطي الحرمان، وكسر جدار الصمت، فسلطة

الكلام التي فرضتها شهرزاد لم تكن تعبيراً مجانياً لكسر الوقت، بقدر ما كانت سلاحاً فطرياً لاحتواء الزمن.¹

لذلك بدأت الأشكال التقليدية للإبداع في الاختفاء؛ ليبدأ الإنسان في المحاولة للتعبير عن روحه وذاته، فحتى في الموروث الأدبي رغم أن تساؤلات الذات البشرية قد تكون أقل عمقاً وحيرة مما هي عليه الآن، نلاحظ أن ذلك لم يمنع هذه الذات من الثورة على كل ما هو مألوف، والنزوع إلى خلق نصوص سردية مغايرة تماماً لما اعتادت عليه البيئة الأدبية آنذاك.

ومن هذا الموروث العجائبي المليء بنصوص سردية اخترق كل ما هو مألوف، ويمتد هذا الخرق، ويستمر ليصل إلى ساحتنا الأدبية المعاصرة، ويترك بصمة مؤثرة، حين ينتشر في نصوص مسابقة لحياتنا الراهنة، كانت فيها الرواية من أكثرها حضوراً في الساحة الراهنة، وقد يكون الاحتكاك بالثقافة الغربية من أهم العوامل التي أسهمت في اتساع مساحة حضور الرواية في العصر الراهن، حيث برزت بشكل واضح مع تدشين المطابع التي كان لها دور فعال في تطوير الكتابة، ويسرت وجود الكتاب، وأسهمت في انتشاره على أصداء واسعة لتجعل القراءة متاحة لجميع أصناف وفئات القراء.

ومن الجدير بالذكر أن الرواية أصبحت تعدّ من أكثر النصوص الأدبية تناسباً مع روح العصر الراهن ليصل الأمر بـ هيجل Hegel أن يصنفها (الرواية) كملحمة لهذا العصر لتتواءم أكثر فأكثر مع تقدم الأدب وتطوره لتصل إلى أوج تألقها مع كل تطور أدبي، ولاشك في أنها تتجاوب بشكل أو بآخر مع التطورات المحيطة بها، حتى وصل بها الأمر إلى منافسة الشعر في مكانته وحظوته.

وتؤدي الرواية في الوقت الراهن دوراً ريادياً في رحلة الذات للبحث عن حقيقة الواقع وأسراره الخفية والغيبية، تطلب عبر تساؤلات عن إجابات مقنعة للذات التي تبحث عن زمن آخر، زمن مغاير للزمن الذي تنتمي له، معترضة على كل ما هو مظلم في هذا

¹ ياسمين فيدوح، إشكالية الترجمة في الأدب المقارن، دار صفحات للدراسات والنشر، سوريا-دمشق، 2009م، ص204.

الواقع، لذلك قد تجد هذه الذات في المساحات الروائية إمكانية لاحتواء كل تناقضات الحياة بوصف "الفضاء الروائي قادراً على احتواء العناصر المختلفة دون الوعي بتناقضاتها الداخلية، بل كان مشغولاً ببلورة عوامل التناغم والتضافر، فأصبح ساحة للصراع الدائم بين الرؤى والأصوات المتصارعة، وفضاءً مشحوناً بالتوتر.

لقد دخلت العلاقة بين الإنسان والمكان مرحلة جديدة، أصبح فيها المكان شرط الوجود ذاته.¹ ولعل ذلك يعود إلى شعور الإنسان وإحساسه بالسيطرة في مساحة وحيدة لا يشعر بالتمكن والسيادة في مصيره المجهول، إلا فيها ومن خلالها، لذلك كان هناك شغل مستمر ودائم بالسيطرة على المكان كنوع من التعويض ورد الاعتبار، خاصة مع زيادة إحساس الإنسان بالغربة التي يشعر بها في المكان الذي يحيا به في ظل عالم اختلطت فيه كل المفاهيم، والمبادئ، والقيم.

ومع تطور الإنسان في ظل حياة سريعة التوتيرة تحولت النصوص الروائية من نصوص تهتم بالمعرفة والأسئلة المتعلقة بها، إلى نصوص مغايرة، نصوص تتساءل وتستفسر عن شواغل أخرى، حيث تطرح تساؤلات فلسفية وجودية تتعلق بكيونة العالم والإنسان أيضاً: أسئلة تتمحور حول ماهية الكون، وكيفية تكوينه، واختلافاته. وتنتقل هذه الأسئلة لتسبر أغوار النص/العالم، حول وجوده، وصيغته، وكيونته، وكيفية تجسيده وحضوره. ومن كل هذا، يبني الكاتب لنفسه حضوراً يحدد به ملامح عالمه الجديد، عالمه الذي يسعى إلى تصحيحه وتصحيح فهم الآخر له. فمن خلال هذا العالم تحقق حلمه ورغبته في البوح. ورغم ذلك فهو يعبر عن حال مجتمعه بأي حال من الأحوال، ويؤكد هذا المفهوم زيرافا Michel Ziraffa في كتابه "الأسطورة والرواية"، حينما يقول بأن (الرواية هي التجربة الخاصة للمجتمع)، فهي تعبر عن حال مجتمع بأسره واصفة أدق خباياه وتفاصيله.

¹ خيرى الذهبي، الفنون والأساطير في الرواية العربية، وقائع مهرجان العجيلي الثالث للرواية العربية، مديرية الثقافة بالرقعة، ص36.

2. المرأة والعجائبي:

للمرأة حضور مميز في النص الروائي، حضور تشع منه روح الأنثى، وتتسرل في كامل النص لتسمه بسمات مميزة لا يمكن أن توجد إلا في النص النسوي، حيث تبث المرأة همومها، وأوجاعها، وحكاياتها، وقضاياها، ومظالمها، وكأن النص مساحة تنفس لتلك المرأة المخنوقة من كل ما حولها.

ولطالما كانت علاقة المرأة بالحكي والسرد علاقة وطيدة، خاصة أن المرأة تجيد فن السرد، فهو متساوق مع طبيعتها الأنثوية، فـ "الرواية النسوية هي الرواية التي تكتبها المرأة، وتقدم فيها المرأة من كونها امرأة، هذا التقديم الذي يكسب خصوصية كونه يأتي بقلم المرأة التي هي أبلغ وأدق تعبيراً عن نفسها من الرجل. ومن هنا كان مصطلح (الأدب النسوي) الذي أحدث . وما يزال . يحدث الكثير حول مشروعيتها.¹، حيث يسبغ النص نفسه بسجاي مؤلفه، تلك السجاي التي تتجسد فيها عواطف المرأة ومشاعرها، خاصة مشاعر الحب والوفاء والإخلاص.

ولم تكن مشاعر المرأة هي الطاغية فقط في النص، إنما كان حضور الآخر أيضاً طاغياً في النص. فالمرأة عادة ما تتقمص دور السارد، وهي تسرد على الآخر، حضوره الطاغية في النص، فهي تكتب لآخر موجود في خيالها، ويستمتع لها، ويفرض نفسه بكل قوة. "وحيث إن المرأة تميل إلى سردية الحكي أكثر من ميلها إلى العبارات المختصرة، فقد اغتنى تاريخ الرواية بأسماء روائية هامة. وبشكل عام، فإن المرأة حققت نجاحات هامة في مجال الرواية أكثر من بقية المجالات الأدبية، حيث حصدت الرواية النسوية جائزة نوبل للآداب على أيدي الكثير من الروائيات.² فكان للمرأة وجود ملحوظ على الساحة الروائية العالمية، واستحققت بناءً على ذلك المرأة الروائية جوائز عديدة في بلدان عديدة من العالم.

¹ عبد الباقي يوسف، حساسية الروائي وذائقة المتلقي، المجلة العربية - مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر، 1433هـ، المملكة العربية السعودية، ص168.

² المرجع السابق، ص181.

وحيثما نحصر الرؤية في مجتمعاتنا العربية، وكيفية حضور الرواية فيها، فإننا نجد نصوصنا الروائية تحفل بمفردات وألفاظ تحمل خصوصية المجتمع العربي بشكل أو بآخر، فهي تعبر عن واقع المجتمع العربي بكل آلامه وأوجاعه، ويظهر هذا في توظيفات واستخدامات خاصة تطفو بشكل جلي على النص الروائي العربي ثيمات معينة تميز بها المجتمع، والواقع العربي، حيث تطفو مفردات مثل: العيب، والحرام، والناس، والعادات، والتقاليد والخزي، ورغم أنها مفردات تتعلق بقضايا اجتماعية لكنها تمثل إسقاطات لقضايا تحمل أبعاداً أعمق وأكبر.

لقد كانت المرأة لصيقة بهوم المجتمع ومعاناته أكثر من الرجل، مما يجعلها في نظر بعض الباحثين أكثر تمكناً من الرجل في إتقانها لتكتيكات الرواية، واستشعار المرأة لأهمية الكتابة وشدة الحاجة إليها هو الذي دفعها إلى التمسك بالنص الروائي وإلى الإبداع فيه.

وقد يطرح السؤال نفسه . هنا . لماذا تكتب المرأة؟ وما حاجتها إلى النص الروائي بالذات؟ ولماذا تجد المرأة نفسها في السرد أكثر، وبصورة أكثر كثافة من الأجناس الأدبية الأخرى؟

وتتوارد إجابات هي أقرب ما تكون إلى أعمال الذهن والخطر، فالعلاقة الجدلية بين الرجل والمرأة، وما تتركه من رواسب عميقة في روح المرأة تظهر تحليلاتها بشكل واضح في النص الروائي.

وعلى صعيد آخر، ترى الناقدة ألفة يوسف أن كتابة المرأة قد تكون محاولة لامتلاك أو حصول على كل ما يمتلكه الرجل، إنما هي محاولة للحصول على حق طالما كان من حقوق الرجل ومكتسباته، محاولة لامتلاك القلم الذي اعتاد الرجل على امتلاكه ككل شيء آخر، في حين تطرح وجهة نظر أخرى للباحثة رشيدة بنمسعود بأن المرأة حققت من خلال الكتابة الرغبة بتحدي كل ما تعرضت له من قمع وإجحاف على يد الرجل على جميع الأصعدة الحياتية. ولكن "هل تكتب المرأة لتعارض الجاحظ الذي يرى . أن كلام الرجل أعز عليه من أبنائه . فيكون كلام المرأة أعز عليها من أبنائها، وتستطيع المرأة

أخيراً أن تنسب إليها قولاً هو ابن يحمل اسمها خلافاً للابن الذي لا ينسب إليها؟¹ لعلها الرغبة في انتحال، وتقمص دور الرجل بكل ما يمتلكه من حقوق، من خلال نصوص روائية، مثل "الحصار" لـ فوزية رشيد، و"شجن بنت القدر الحزين" لـ حصة جمعة الكعبي، و"بدرية تحت الشمس" لـ ليلي حسن الصقر.

3. المرأة الخليجية والنص الروائي:

تأثرت المرأة الخليجية الكاتبة بالمدرسة الواقعية، لذلك كانت نصوصها الأدبية مرآة عاكسة لواقعها المعاش، خاصة وأن جميع الثيمات المميزة للنص الروائي الخليجي هي جزء لا يتجزأ من هذا الواقع. كما يشكل تساؤل الهوية والبحث عن الذات ثيمة مهمة أيضاً، كان لها حضور مكثف في نصوص فوزية رشيد، ونورة الغامدي، وفوزية شويش السالم. ولم يخف شعور السلب والغربة من الحضور في النصوص النسائية، ورفضها . المرأة . الشديد لسلطة الموروث والمجتمع بكل عاداته وتقاليده المجحفة، وأهمها نظرة (المرأة العورة). أما الكاتبة ليلي الجهني، فقد تعرضت إلى الطبقية الاجتماعية، ورسمت مفاهيمها المختلفة من خلال روايتها "جاهلية"، مبرزة في الوقت ذاته النواحي السلبية في مجتمع يفترض فيه التخلي عن كل ملامح الجاهلية البغيضة. "وفي العموم، نرى أن الناقدة ألفة يوسف تجد أن كتابة المرأة متنازعة بين توجهين: أحدهما الوصول إلى موقع الرجل والإحلال، ثم الوصول إلى المرأة المثالية؛ وعليه تجد أن كتابة الأنثى لن تخلو من صورتَي المرأة المقهورة، والمرأة الثائرة والمناضلة."² فهي دائماً تحمل قضية جنسها، وتستमित في الدفاع عنها بكل وجه وصورة. ورغم طغيان هذا اللون على شريحة كبيرة من الروائيات، فإننا نلاحظ أن ذلك لم يمنع وجود لون آخر، مغاير تماماً، حيث يهتم بالمضامين الأسطورية والمساحات البيضاء. كما اهتم بالألعاب اللغوية، وابتكار عوالم أخرى خارقة ومدهشة، بعيدة كل البعد عن الاعتيادية في أي شيء.

وقد نجد في عالم عجائبية رجاء عالم ما يعكس أهمية المرأة الخليجية بحقها الطبيعي في الكتابة الإبداعية، ومن ثم، فإن رجاء عالم تعد من أعمق الأفلام الروائية

¹ ليلي السيد، الرواية النسائية في البحرين، مجلة البحرين الثقافية، العدد 67، يناير 2012م، ص 40.

² ليلي السيد، المرجع السابق، ص 43.

وأكثرهن نضجاً، وتتميز نصوصها بصعوبة اللغة، وغرابة الألفاظ والتكنيك، وحتى العناوين التي تحملها هذه النصوص. وفي الوقت ذاته، فقد مزجت رجاء عالم نصوصها الروائية بكل الأجناس السردية، والفلسفية، والتراثية، والصوفية، والوجودية، ومن خلالها يتداخل الواقع مع اللاواقعي في جنس عجائبي بكل تجلياته، حيث يتشكل عالم رجاء، المليء بالطلاسم، والأفلاك، والأرقام السحرية، والرموز النارية، والأسماء المستوحاة من التراث الصوفي، لتخلق بذلك كله عالماً سحرياً لتلك المرأة المليئة بالأسرار، والغوامض، والتأويلات.. ولعل هذا ما يعكسه نصها المميز "حبى".

4. السرد العجائبي في "حبى"

أ. العجائبي وتجلياته في السرد الروائي:

كيف يخدم العجيب السرد؟ وكيف تتراص الصور والجمال العجائبية فيما بينها لتكوّن صورة عجائبية تحمل دلالة ذات مغزى؟ وما الفرق بين السرد في شكله المعتاد والسرد في المحكي الروائي العجيب؟ ومن يخدم الآخر؟ هل العجيب يخدم السرد أم السرد يخدم العجيب؟

وبالنسبة إلى تودوروف فـ "إن كل تفسير للوضع المستقر يكون متبوعاً، بتدخل لفوق الطبيعي. ويكون العنصر العجيب هو الأداة السرية التي تشغل، بصورة جيدة، هذه الوظيفة المحددة: وهي تعديل الوضع السابق، وكسر التوازن (أو عدم التوازن) القائم"¹ هي التي تعد الدافع الذي يدفع عجلة السرد إلى الأمام، جاعلاً الحكاية الكبرى تنفجر إلى حكاية أصغر فأصغر.

ولعل هذه الفكرة تعود بالمحكي الروائي العربي إلى تراثه السردية، حيث ((نختزل المبدأ الجوهري للحكي في النص في مقولة شهرزاد: ((إن ما سأحكيه أعجب مما حكيت)) إن هذا المبدأ، يُعطي للحكي جاذبيةً واستمراراً، علاوة على حضور البعد الزمني

¹ تزفتين تودوروف، ت: الصديق بوعلام، مدخل إلى الأدب العجائبي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة العربية الأولى، 1994م، ص150.

فيه، والذي تستأجل بسببه عملية القتل. ويبرز ذلك من خلال استمرار الحكيم. "ووفق هذا المبدأ نعين بجلاء تآزر البعدين وتربطهما: الزمن والعجب كما نبرزهما: إن توالد الحكايات في ألف ليلة وليلة وتناسلها يتحقق زمنياً على أساس: - الانطلاق من العجيب إلى الأعجب إلى الأكثر عجباً، وواضح من خلال هذا الترابط أن الأول وليد الثاني. فكلما انتهت حكاية كبرى وتناسلت حكايات فرعية كثيرة ضمنها."¹

هذه الحكايات المتناصلة . حكاية، فحكاية، فحكاية . تغطي مساحة كبيرة من السرد، حيث يولد فعل التعجب نفسه اندهاشاً، وقلقاً، مريباً سواء عند المتلقي أو بين شخوص النص الروائي نفسه. وتشكل هذه الحكايات رافداً أساسياً من روافد التراث العربي خاصة "وأنة يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالموروث، فالسرد العربي ينطلق من تراث خاص له علاقة بالماضي المستعار فنياً في النص القصصي، وهذا التراث يرسى تقاليد خاصة، بوصفه فناً سردياً محدداً ببنى وأنساق معينة، وهو في كل ذلك يتوسل بتقانات خاصة تنقله من العام إلى الخاص، ومن الشفاهي إلى الكتابي، مستغلاً معطيات الفكر العربي الإسلامي، من هنا تتطلق العلاقة الثنائية التي نحاول الكشف عنها، ونعني بها جدلية العلاقة بين التراث بوصفه حضارة الأمة وركنها الثقافي المميز، والسرد العجائبي بوصفه نسقاً من أنساق السرد العربي وشكلاً من أشكال تلاعبه السردية . في حضوره وغيباه . داخل النص القصصي."²

ويحول المبدع هذا التراث السردية . بوصفه أداة طيعة في يده . إلى فرشاة يلون بها أجمل اللوحات الإبداعية في أعمال عظيمة سواء أكانت (راويات أم قصص قصيرة أم مسرحيات، ... الخ)

¹ سعيد يقطين، الرواية والتراث السردية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، 2006م، ص62.

² سوسن البياتي، السرد العجائبي وأثره في بناء الفن القصصي: مجموعة (رماد الأقاويل) فرج ياسين أنموذجاً فضاءات عربية، 2009م، صوت العروبة، الرابط:

ويتجلى هذا الإبداع في هذه الأعمال العظيمة - كما في نصوص كليلة ودمنة وغيرها - حينما تُسبَرُ أغوار هذا التراث ويعاد توظيفه في شكل عجائبي جديد يتم من خلاله إطلاق أبعاد دلالية لأغراض معينة في وجدان المبدع وكيانه. وعلى الرغم من ذلك فإن المبدع قد لا يستطيع أن يعبر عن هذه الأغراض في السرد الواقعي المباشر كون "السرد العجائبي يملك مرونة تُعز في السرد التقليدي تمكنه من حمل الكثير من المغازي وصهر الأسطوري والحكائي والخرافي في بنية جديدة تعرض الحقيقة، كما يراها الكاتب، أو كما يشعرها، أو كما تلقاها لا كما وقعت".¹

ولعل الحقيقة التي تبرز من خلال هذه الأسئلة الكونية تعد نسفاً للقانون المستقر والقاعدة آنقائمة "وهذا هو الذي يجمد حركة المحكي، فلكي يولد انتهاك القانون تعديلاً سريعاً، لابد من تدخل قوى فوق طبيعة، وإلا فإن المحكي - يخاطر بأن يتعرض للتأجيل في انتظار أن ينتبه إنسان محب للعدل، إلى تحطيم التوازن البدئي".²

وقد يكون انتهاك القانون هذا شطحاً بعيداً في الخيال، بعيداً عن الواقع المعاش الذي يحاول أن يهرب المبدع من خلاله إلى عوالم المستحيل، عوالم الهروب، عوالم الأحلام ليعيش عالماً عجز أن يعيشه في الواقع و"لا ضير - بعد - أن تطوح بنا صور الحكايات العجيبة في فضاءات بعيدة عن منطق الحس. ولا جرم أن توهم بزمان محال، وأن تشطح بملامح أبطالها إلى أقصى الكمال من الحسن والقوة والافتداف فتلك وسيلتها التي ارتضتها بدلاً عن المجاز، ولعلها أعز مكانة في مدارج الخيال".³

ورغم ذلك فإن العجائبي يشترط الحرفية في لغته، ومتى ما خرج عن ذلك وتجاوز الحرفية ومال إلى المجاز خرج تماماً من جنس العجائبي؛ لأنه انتقل بأحداثه وشخصه العجيبة إلى الخيال، مما أفقده تأثيره ووقعه المربك والمثير. حيث ينتقل المعنى هنا من

¹ المرجع السابق.

² تزفتين تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة: الصديق بوعلام.

³ شرف الدين ماجدولين، بيان شهرزاد التشكلات النوعية لصور الليالي، المركز الثقافي العربي، المغرب، الطبعة الأولى، 2001م، ص66.

المعنى الحرفي إلى المعنى الأليغوري والمجازي ليدرك المتلقي أنه أمام مشهد خيالي بحث.

ولعل النص الروائي من أخصب الحقول التي يبذر فيها العجائبي بذوره ويحرث فيها حرثه، لينتج لنا ثماراً يانعة محملة بدلالات شاسعة. فالنص الروائي يملك مساحة سردية شاسعة، يوظف من خلال لغته شخصاً وأحداثاً ووصفاً تتشابه فيه هذه العناصر فيما بينها لتشكل نسيجاً عجائبياً متكاملًا. "وإذا جرنّا الاستطراد إلى عالم الرواية بوصفها نوعاً سردياً فإن الاعتراف بالعجائبي لا يأتي اعتباطاً أو من فراغ، بل ثمة قدر من الإيمان والاعتقاد به (فالإيمان بالجانب غير المرئي من الحياة يشكل أحد الأطر التي تتحرك فيها الرواية في بحثها عن [معنى] وعن [أهمية] لهذا الوجود)"¹

فالرواية تسعى من خلال لغتها إلى البحث عن الأسئلة الكونية التي تقلق هاجس الإنسان وتحاول في الوقت نفسه أن تجيب عنها، وتهدي من روع هذا الهاجس الذي يفتش في عوالمه المغيبة لعله يجد ما يريحه ويطمئنه، فمن خلال الرواية يحاول السرد العجائبي أن "يستلهم الموروث كاملاً في ضوء ثقافة المبدع ومعطيات موهبته ومجريات أحداث واقعه ليضطلع بمهمة تشكيل عالم كامل في أرضية عجائبية وأدوات عجائبية تسند الحدث الخيالي، وتنقله من أدب متخيل سائب إلى وعي خاص وإدراك تهيمن عليه الفكرة، وتجسده لغة تحمل على عاتقها رسم هذا العالم وترك الباب موارياً لدخول القارئ والمتلقي الواعي الذي لا يعدم وسيلة إعادة ترتيب هذا العالم العجائبي وفق صورة حقيقية لعالمه الذي يحياه ويعيش واقعه."²

¹ سوسن البياتي، السرد العجائبي وأثره في بناء الفن القصصي: مجموعة (رماد الأقاويل) فرج ياسين أنموذجا (مرجع سابق).

² سناء شعلان، السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن من (1970م - 2002م)، مكتبة الجامعة الأردنية، 2003م، الأردن، ص 193.

ب. رجاء عالم والسرد العجائبي:

وتعد رجاء عالم من أهم الأقلام النسائية التي وظفت العجائية في نصوصها الروائية حتى استطاعت أن تكون لها نموذجاً خاصاً بها يحتذى به، وهي تجمع بين مرحلتي بداية التجريب والنضج الفني. رغم أن ذلك يحتاج إلى مساحات تجريبية أكبر تسمح بتعدد الأساليب، والطرق والأدوات التعبيرية، لدى الكاتبات. كما كان هناك حضور لافت للتوظيف الأسطوري ومساحات البياض وطريقة رسم وهندسة السرد عند هذه الأقلام "وهذا الجيل استفاد من إطلاعه على الثقافات والكتابات الروائية الوافدة من الخارج، وتفهم إلى حد كبير وبوعي متقن نوعية الفن الذي يكتب".¹ فمن خلال أعمال رجاء الإبداعية. وغيرها كثير. يبرز تأثير واضح بالثقافات العالمية المشبعة بالملامح العجائية، في الوقت نفسه استرجعت رجاء عالم الموروث الثقافي والمخزون المترسب في تراث الثقافة الشرقية من خلال الأساطير والخرافات وحكايا ألف ليلة وليلة وحتى الحكايا الشعبية، لتوظفها توظيفاً عجائبياً وعبر لغة مميزة محملة بالآفاظ ومفردات قلما وجدت في لغة روائية أخرى، كما تميزت نصوصها بأسلوب مغاير ومختلف في السرد، ووصف الشخصيات، والعوالم الغريبة، وحتى الألفاظ المستخدمة كانت غير اعتيادية وغير مألوفة. مما جعلها توصف في نظر النقاد والدارسين بأنها لغة ممتعة يصعب فك رموزها ومفاتيحها.

وهذا هو "ما يجعل روايات [رجاء] مفتوحة على كل التأويلات، حتى التي لا تعتمد على شيء في النص، هذا تماماً ما أراده [إيكو] من [النص المغلق] الذي يفتح على كل احتمالات التفسير... ويقبل كل تأويل محتمل".² فنصوص رجاء عالم مليئة برموز مغلقة وعلامات دالة تأتي أحياناً من التراث وقد تأتي مرة أخرى من الأساطير والإرث الشعبي، وقد تأتي مرة أخرى من تصورهما الخاص!.

¹ سامي جريدي، الرواية النسائية السعودية خطاب المرأة وتشكيل السرد، مؤسسة الانتشار العربي، لبنان، الطبعة الأولى، 2008م، ص17.

² خالد الرفاعي، الرواية النسائية السعودية قراءة في التاريخ والموضوع والقضية والفن، النادي الأدبي بالرياض، الطبعة الأولى، 2009م، ص346.

فهذه العوالم الأسطورية "من شأنها أن تمد الأديب بمادة قصصية زاخرة بالغرائب والعجائب لما تتسم به من خرق للمألوف، وأفكار قلما يفهمها الإنسان ولاسيما تلك التي تتعلق بالكون والوجود وخلق الإنسان وصراع الآلهة فيما بينها وغيرها من المضامين الفكرية التي تحملها الأسطورة في ثناياها، وعوالم شعبية لها أفكارها ومعتقداتها المتسمة بالغرابة طوراً وبالسذاجة طوراً آخر فضلاً عن عالم الطفولة بمرحه وألفته وبراعته الخصبة أبطاله الأطفال وهم ينسجون قصصهم في عالم خيالي مبتكر".¹

وهذه المادة القصصية الزاخرة بالغرائب والعجائب تعد خزانة مليئة بالأسرار والغوامض؛ تعود إليها رجاء عالم بين الحين والآخر لتنفّض ما فيها، وتختار منها ما يحقق مرامها وما يناسب أغراضها لتستخدمه بتوظيف عجيب، توظيفا يتشظى إلى دلائل عدة تنعكس بشكل أو بآخر على واقع معاش، فضلت رجاء ألا تعبر عنه بالسرد الواقعي المباشر، كونها "استطاعت أن تستثمر التوظيف الأسطوري المرتبط بالمرجعية العربية بطريقة تدل على تفجير المكان الآخر المختلف عن بعده السابق ليصبح المكان الأسطوري بعداً ثالثاً تختفي بداخله غايات الشخصيات المنتمية إلى الواقع".² فهي لا تفجر المكان فحسب إنما تفجر اللغة؛ لتخلق لغة جديدة، لغة مشحونة قد تستعصي على الفهم بل تستغل على المتلقي منذ أول وهلة، وتحتاج إلى أكثر من قراءة متأنية لتصل بالمتلقي إلى دلائل عدة، وقد لا تصل به إلى شيء، إنما تقف معه، وبه، في نص اللغة، وتذوقه فقط!!

وقد أدرك النقاد وفي مقدمتهم سامي جريدي صعوبة أعمال رجاء عالم وإشكالياتها حيث تعدّ "بعض روايات رجاء عالم وبخاصة (موقد الطير) من أعمق وأصعب الروايات النسائية السعودية لغة وتكنيكاً، إذا لم تكن على مستوى الرواية السعودية برمتها للأسباب الآتية: مرجعية العنوان وخروجه من التراث العربي الأصل القائم على فكرة الرحلة وكذلك

¹ سوسن البياتي، السرد العجائبي وأثره في بناء الفن القصصي: مجموعة (رماد الأقاويل) لفرج ياسين أنموذجاً. مرجع سابق.

² سامي جريدي، الرواية النسائية السعودية خطاب بالمرأة وتشكيل السرد، ص 358.

الانبعاث. تحمل أحداث الرواية جميع الأنماط السردية الفلسفية والتراثية والصوفية والوجودية، وفيها تمازج بين الواقعي واللاواقعي، وهيمنة الميتافيزيقي.¹

فالمأمل في نصوص رجاء عالم يلاحظ هيمنة كل ما هو فوق طبيعي، وما وراء الطبيعي.... فمرة يكون الحدث (فوق طبيعي)، ومرة أخرى تكون الشخصيات الروائية هي التي تجاوزت الطبيعي، بل حتى المكان الروائي يتشكل مرة أخرى ويتمحور في نصوص رجاء؛ ليصبح مكاناً فوق طبيعي؛ وذلك لأن التجربة الإبداعية عند رجاء عالم ليست تجربة عادية، إنما هي محاولة منها للتواصل مع الكون، هي محاورة بينها وبين العالم الأكبر الذي تحيا فيه والذي لا يزال يشكل لغزاً مستعصياً على الإفهام؛ لذلك اعتبر الناقد خالد الرفاعي أن رجاء كسرت "الأجناسية الأدبية، وشقت طريقاً لها في الأدب المحلي، وباتت متعبة للكثيرين، ومملة من وجهة نظرهم وتأبّت على التصنيفات الموضوعية، وتجاوزت كل التخمينات، وبقيت رواية لغة، لا تنهض إلا على اللغة، ولا تدل إلا على اللغة، ولا تشف إلا عن اللغة؛ ولأن لغتها قد افتقدت عنصر التأثير فقد أسقطت ركناً مهماً من أركان الأدبية، وإن كانت قد نجحت في أن تختط لها فوق أرض السرد العربي طريقاً مجهولة، ومفاوز موحشة، ومازالت تغالب كل صعوبتها حتى تصل إلى الغاية التي تتطلع إليها."² ورغم ذلك فحتى إن كانت رجاء عالم قد أسقطت ركناً مهماً من أركان الأدبية حسب رأي بعض النقاد نلاحظ أنها خلقت لنفسها جنساً أدبياً خاصاً بها. ورسمت لنفسها لوناً أدبياً مميزاً، قد يكون صعب الولوج، وملئاً بالعثرات والمطبات، ولكنه غير عسير على من يسلح نفسه بكم معرفي هائل، وثقافات متعددة تؤهله لولوج غياهب رجاء عالم.

ج- العجيب في "حبّي":

(حبّي) ... يا ترى من هي (حبّي)؟ أو ما هي (حبّي)؟! فمنذ أول صفحة في المتن الروائي لـ "حبّي" يثير هذا الاسم لدى المتلقي إشكالية عميقة في فهم معناها، وشعوراً

¹ سامي جريدي، الرواية النسائية السعودية خطاب المرأة وتشكيل السرد، ص2.

² خالد الرفاعي، الرواية النسائية السعودية قراءة في التاريخ والموضوع والقضية والفن، ص352.

مفعماً بالحيرة. وإذا نظرنا إلى هذا الاسم لغويا نجد (حبّى) تأتي من: حَبَب، الحُبُّ: نقيض البغض. الحُبُّ: الوداد والمحبة. وحبّى على وزن فعلى: اسم امرأة. قال هذبة بن خشرم:

فما وجدت وجدي بها أم واحدٍ ولا وجد حبّى بابن أم كلاب¹

وقد يكون المعنى الثاني هو الأقرب لـ (حبّى) في الرواية، حيث يبتدئ المحكي الروائي بوصف ليلة بلوغ (حبّى) (أميرة القبيلة) يتبعها سرد لكيفية ولادة حبّى من صخرة صلبة.

حينما نعرض الشخصيات في رواية "حبّى" من الممكن تقسيمها إلى:

- شخصيات رئيسية: حبّى، والتابع (حيان)
- شخصيات فرعية: صاحب التلاوات خردذبة، الملك طاسين، الجدة طريفة الأولى، الأرملة ماه (سرمد)، الشيخ القرمزاني، ترنجان، الشيخ الكادي، الشيخ الوردى، ميلكان، سندر، البدوية، سيميائيل.

فاختيار رجاء عالم للعنوان (حبّى) وهو اسم أنثوي يحمل دلالات رمزية مكثفة، فالمعنى اللغوي لـ (حبّى) يتوافق بشكل كبير مع السياق السردى للرواية، فـ (حبّى) أميرة القبيلة ولدت من مروة صلبة، وظلت طوال حياتها محمية ومحجوبة لا يمسه بشر! وحتى الظهور الأول لـ (حبّى) مرتبط بالأم، والولادة، وعلاقة العشق بين الأم وجنينها. ثم تتوالى التعالقات مع اسم (حبّى) حينما تبلغ وتنتقل إلى مرحلة الأنوثة ليعشقها ملك الباطن (طاسين) وتتوحد معه في التحام وفناء تام. رغم ذلك هي تعود من أجل عاشقها (حيان) ذلك العاشق الذي يسبر عوالم المعرفة والعلوم والأسرار ليتوغل في (حبّى) المتماهية في كل ما حولها. (حبّى) الطوطم المعشوق، الرمز لمدينة بأكملها. ولم يأت هذا الاختيار عبثاً، فلرجاء عالم قصدية من وراء هذا التوظيف، فهو "على حد تعبير النقاد عنصر بنائي يعمل خارج النص ويكشف عن مفاتيح آليات اشتغال الحكى داخل النص، وبمعنى آخر أنه مفتاح تأويلي يؤول النص ويفسر أسرار²"

¹ لسان العرب، مادة (حبيب).

² سوسن البياتي، السرد العجائبي وأثره في بناء الفن القصصي، ص9.

وفي نص "حبّى" كانت هناك علامة أخرى مميزة في عناوين رجاء عالم ألا وهي اختفاء علامة التأنيث من الاسم، فمعظم أسماء الشخصيات في روايات رجاء عالم لا تحمل علامة التأنيث "وهذه النقطة المؤنث المجازي . عدم ارتباط أسماء الشخصيات الأنثوية بعلامة التأنيث اللفظية - تعد ملمحاً مشتركاً بين تلك الروايات السابقة ذات الخطاب الأسطوري، والتأويل السردى لغياب علامة التأنيث اللفظية في روايات رجاء عالم يمكننا أن نتأمله في أسماء الشخصيات، إن مناهضة الأنثى لحقيقتها الكامنة في اسمها وغياب التأنيث اللفظية فيه هو تحرك نحو المذكر من جهة، كما أنه يساوق اسم الكاتبة (رجاء) من ناحية أخرى.¹

وعلى صعيد آخر فإن معظم أسماء شخصيات الرواية لها دلالات رمزية تتساوق مع حبكة النص. فـ (الملك طاسين) شخصية أسبغت عليها الروائية سمات عجائبية أسطورية، كما أنه يمتلك قوى خارقة. واختيار رجاء عالم لهذا الاسم يحمل دلالة تتساوق مع هذه الصفات فـ (طاسين) من (طيس): الطيس: الكثير من الطعام والشراب والماء والعدد الكثير، وقيل: هو الكثير من كل شيء. قال بعضهم: هو كل خلق كثير النسل نحو النمل والذباب والهوماء وقيل يعني الكثير من الرمل.²

كذلك شخصية (ترنجان) ذلك الفتى اللعوب الذي ظل يلاحق (حيان) بغية معاشرته، وتأرجح ماهيته بين الذكورة والأنوثة، علاوة على الوصف الأنثوي الذي أسبغته الروائية على (ترنجان) فهو يتساوق مع المعنى اللغوي للفظ (ترنجان) ويأتي من: (ترج) الأترج، معروف، واحده ثرنجة، قال علقمة بن عبده:

يحملن أترجة نضخ العبير بها كان تطيابها، في الأنف مشموم.³

¹ سامي جريدي، الرواية النسائية السعودية، خطاب المرأة وتشكيل السرد، ص27.

² لسان العرب مادة (طيس).

³ شرح ديوان علقمة بن عبدة الفحل (الأعلم الشنتمري)، دار الكتاب العربي ، بيروت، ط1، 1992، ص 34، وينظر أيضاً، لسان العرب مادة(ترج).

وحكى أبو عبيدة ترنجة، وترنج ونظيرها ما حكاه سيويه: وتر عرند أي غليظ،
أترنج، وترنج، والأول كلام الفصحاء .

وفي الحديث: نهى عن لبس القسّي المترج وهو المصبوغ بالحمرة صبغاً مشبعاً.
عرند¹ . وعَرَدَ الناب يعرند عروداً: خرج كله واشتد وانتصب وكذلك النبات وكل شيء
منتصب شديد: عرند. وحكى سيويه: وترعند أي غليظ ونظيره من الكلام ترنج.

وتمتلك معظم شخصيات أعمال رجاء عالم في أغلب أعمالها الروائية مرجعيات
خرافية حيث "تجئ أغلب شخصيات (رجاء عالم) بهذه المرجعية، لكنها تأخذ طابع الرمز
الذي تحيل إليه الرواية بمجموع بنياتها، ولذلك تجيء بعض شخصياتها باسم عددي مثل
شخصيتي: (أربعة) و(صفر) في روايتها، الأولى (سيدي وحدانة)، وتجيء باسم صياغي
مثل شخصية (سيدي وحدانة) في روايتها (سيدي وحدانة)، وتجيء أحياناً ملفعة بمروط
أسطورية، لها أبعاد تاريخية وفلسفية تناصية، كما نجد في شخصية (جواهر بنت العابد)
في روايتها (مسري يارقيب)."²

وفي ملخص موجز لأهم أحداث "حبّي"، يبدأ المحكي الروائي بوصف الليلة بلوغ
(حبّي) واسترخائها في جمرة بقلب المروّة ووجود الأرواح بجوارها. (وصف غير طبيعي
وعنصر الأرواح هنا عنصر فوق طبيعي أيضاً) ثم يسترجع النص حدث ولادة (حبّي)
ويستعرض ظهور الهامات من القبور (عنصر فوق طبيعي).

ثم يبدأ التهيؤ لفراق (حبّي). يبدأ هنا ظهور حلم (حبّي)، ويعد توظيف الحلم في
نص "حبّي" توظيفاً غير مباشر، حيث "يرتبط الحلم ببناء الرواية من خلال تداعي
الصور والذكريات من دون التصريح بها، أي إن الأحلام هي التي تتداعى على
الشخصية من دون تدخل من الراوي، ويرتبط بالبنية الشمولية للرواية، ويكون شديد
التكثيف، سريع النقلات غير متسق التتابع والبناء."³ والحلم الموظف في النص الروائي

¹ لسان العرب مادة (عرند).

² خالد الرفاعي، الرواية النسائية السعودية قراءة في التاريخ والموضوع والقضية والفن، ص 260.

³ سامي جريدي، الرواية النسائية السعودية خطاب المرأة وتشكيل السرد، ص 144.

يبدأ بسمات عجائبية ووصف فوق طبيعي لرحلة (حبّى) إلى ممالك من رمل فضي تصل فيها (حبّى) إلى بحيرة تحرسها ظلال بشرية ترقصها حركة القادم في الشمس، وهناك تجد (ابن سيرين) ينتظرها في خيمة منسوجة من لحاء الشمس (عنصر فوق طبيعي). حينما توظف رجاء عالم صورة الخيمة المنسوجة من لحاء الشمس، فهي حتما تنقل المتلقّي إلى عالم آخر، عالم لا واقعي. تتأوله تودوروف بشكل أو بآخر وأدرجه ضمن العجائبي - العجيب تحت اسم العجيب الأدوي. حينما يتم توظيف إنجازات غير ممكنة في عصر النص أو المشهد العجائبي، والأمثلة على ذلك كثيرة: البساط الطائر، والحصان المسحور، والمنظار المقرب، ومصباح علاء الدين. في الوقت ذاته يؤكد تودوروف على وجوب "تمييز هذه الأشياء الناتجة عن البراعة الإنسانية، عن أدوات معينة متشابهة في الغالب حسب الظاهر، لكن أصلها سحري وهي تصلح للتواصل مع العوالم الأخرى".¹

يصل المهري بعد ذلك وصولاً غريباً قادمًا من لا مكان، تسبغ الروائية على المهري وصفًا عجيباً فوق طبيعي، فالمهري رسول من ملك عظيم من أهل الباطن (عنصر فوق طبيعي) هذا العنصر يعدّه تودوروف من مجموعة العناصر العجائبية التي تم تناولها من خلال موضوعات الأنا. فشخصية (طاسين) وكل ما يتعلق بها يصنفها تودوروف كائنات فوق طبيعية لتمكنها وقدرتها على التحكم والسطرة على أقدار البشر في الوقت الذي يكون هذا الحق للخالق تعالى فقط. حينها يكون المتلقّي في مواجهة مع أهم ركن من أركان الأدب العجائبي: حضور كائنات فوق طبيعية أقوى وأكثر سيطرة من البشر. ورجاء عالم تعزز هذا الحضور وهي تصف المهري حينما يأتي حاملاً طلسماً غريباً يصعب على أهل القبيلة فك رموزه إلا أن خردذبة (صاحب التلاوات) يتمكن من فتحه ويؤكد على وجود روح كريمة تحوم في الأجواء. (عنصر فوق طبيعي).

يتجلى وجود (الملك طاسين) والذي يعدّ من أهل الباطن (عنصر فوق طبيعي) وهو يطلب يد (حبّى) ويريدها عروساً. (حبّى) أميرة القبيلة المحجوبة صاحبة القوى الخارقة الحامية للقبيلة، صاحبة الكرامات العجيبة الخارقة "ولا شك في أن هذه الخوارق العجيبة تسرد قصص الكرامات التي ما زال الكثيرون يرددونها ويؤمنون بمصداقيتها إيماناً

¹ تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 66.

عميقاً، وقد ألفت بظلالها على الإنجاز السردى العجائبي والغرائبي في مسيرة توظيف الأدب العربي لمعطيات هذه الكرامات وظلالها النفسية والأدبية التخيلية في إنجازاته الأدبية المعاصرة، إذ أن مثل هذا التوظيف سيفتح أمام الأديب العربي آفاقاً لا حدود لها من التخيل والسرد ضمن عوالم استثنائية.¹

فكرامات (حبّى) تغادر القبيلة مع خطبتها، والقحط والجفاف يضرب أرجاء القبيلة ويعم الخراب فيها. ثم يستطرد السرد في وصف رحلة القبيلة وهبوطها في مراعي الجن (عنصر فوق طبيعي) وكيفية شرب أفراد القبيلة لبن الطبي الذي يحولهم إلى شعراء بمجرد شربة واحدة، ومنازلتهم لأشعر الجن (عنصر فوق طبيعي)، ومسامرة أمراء شعراء الجن لـ (حبّى) ثم غرق القبيلة بسبب لبن النوق ... تتبدل هيئات الوسم الموجود على جسد المهري، وتهب ريح شواظ على القبيلة هي بمثابة إنذار بغضب محمول من (الملك طاسين) (عنصر فوق طبيعي).

يبرز مشهد تجهيز العروس والطقوس الغريبة المصاحبة للجهاز من أكفان، وظهور، للقبّة... وتبدأ رحلة (حبّى) إلى (طاسين)، ثم ظهور بئر العرافة وحجارة الحكمة، يلي ذلك حلم آخر لـ (حبّى) (حلم (حبّى) بالجدة (طريفة الأولى) وفي هذا الحلم أدركت (حبّى) قدرتها على التجسد (عنصر فوق طبيعي) خاصة حينما يتداخل العجيب هنا مع ملامح صوفية، ترى فيها الباحثة سناء شعلان تجلياً من تجليات السرد العجائبي والغرائبي في السرد الروائي والقصصي. وهي تعتقد أن أدب الصوفية أسهم في إغناء التراث العربي بالعديد من اللوحات الغريبة والعجيبة، في الوقت ذاته تعدّ رجاء عالم من أهم الأقلام التي استثمرت هذه اللوحات الصوفية، هذه اللوحات نقحتها الكاتبة بتقنية الحلم التي يعدها الباحث شعيب حليفي تقنية منتشرة داخل المحكي العجائبي، حيث يعدّ تفسير أي حدث غير طبيعي بالحلم هو محاولة لتفسير عقلي بشكل أو بآخر، حينما يتم اللجوء إلى اللاوعي والهروب إليه في محاولة لفهم ما يحدث، "ويشتمل الحلم على طقوس سحرية أحسنها الشخصية في الحلم لتقوم به في الواقع. وهذه أمور زادت من تعقيد لغة الحلم وأضفت على فلسفته دلالات تتسم بعدمية الثبات وعدم الوضوح، حتى إن تفتيت

¹ سناء شعلان، السرد العجائبي والغرائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن، ص 62.

الحدث صعب من تلقى لغة الحلم.¹ ينتهي الحلم بشفاء المهري على يد (حبى) ووصولها إلى القرية (الاستراحة). في الوقت ذاته لم يخل هذا الحلم من عنصر غير طبيعي آخر (السحر) يربطه شعيب حليفي بعلاقة تماس مع العجيب.

ويتجلى مشهد عجائبي سحري آخر حين تصل (حبى) إلى استراحة بها لوح من الفسيفساء، تقوم (حبى) بإسناد وجهها إلى اللوح لتتساح الصور الموجودة على اللوح إلى داخل روحها، بل تتساح جميع اللغات والعلوم إلى داخل روح (حبى) من خلال الجدار (عنصر فوق طبيعي). هذا الانسياب داخل روح (حبى) من أهم العناصر التي ركز عليها العجائبي واستغله أكبر استغلال؛ إذ يتم تصويرها بشكل واقعي لتؤدي الدور المطلوب منها في خلق حالة التردد والرغبة لدى المتلقي.

تصل (حبى) إلى الوادي و(طاسين) يحوم حول المكان ولا يقارب، يظهر ظل لـ (حبى) ويتحول إلى جسد مرئي يتمثل (الملك طاسين) لها على هيئة ربح، تتحت السرة على هيئة حجرة دفن ويتبدل مكان الطاقة الموجودة في الحجرة (طاسين)، يمتلك عرشاً على الماء لكنه يخشى على (حبى) من رؤيته خوفاً على ذهاب حواسها حسرة (عنصر فوق طبيعي) معاشرة (طاسين) لـ (حبى) موت (حبى) و(طاسين) بداخلها (عنصر فوق طبيعي) يرجع القحط للوادي بموت (حبى) و(طاسين) تجسد النعش بطوله فيها تحول قبر (حبى) إلى مزار له كرامات، حيث يحول الفتيات إلى فلقاق قمر ويشفي العيون من الأمراض (عنصر فوق طبيعي) وتعتبر كرامات الأولياء والأضرحة والمزارات رافداً مهماً من روافد السرد العجائبي، حيث تظهر الخوارق والأفعال المستحيلة التي تكسر القواعد وكل ما هو مألوف.

ثم جاء زمان أوصدت فيه الطاقة وحُجبت المدفونة، يتبع ذلك ظهور (التابع) وتجلى (حبى) لـ (التابع) وتسميتها له (حيان). وإضفاء صفة التابع لـ (حيان) توظيف مقصود يؤكد على تبعيته لـ (حبى) وتحويل حياته إلى رحلة بحث عن (حبى). تتغير هيئة (حيان) وتسبغ عليه الروائية أوصافاً عجائبية ثم يلي ذلك وصف قافلة القمر،

¹ سامي جريدي، الرواية النسائية السعودية خطاب المرأة وتشكيل السرد، ص 144.

والعلاقة بين الغربة و(حيان) الدروعي، مرض(ماء سرمد) ودفنها، دخول (ماء سرمد) لخميمة (حيان) واختفاؤها في اليوم الثاني، وصول (حيان) لحجرة (حبى) وانفتاح الطاقة له، حيرة (حيان) - أي الهيئات يتخذ لكي تموت فيه (حبى)؟ . (حيان) يُصقع لتمام التذكير والتأنيث في (حبى)!! (عنصر فوق طبيعي)، معرفته بعدم مقدرته على الإقامة في جسد (حبى) ما دام غير متمرس في العلوم، رحيله إلى (حياض مريم) وسكنه في (حارة الصباغين). تمكنه من علم الألوان والأنسجة والصبغات، تجلي (صخرة المراد) وظهور(الحوراء) فيها. (عنصر فوق طبيعي).

بعد ذلك تظهر شخصية (ترنجان) الغريبة المتأرجحة بين الذكورة والأنوثة!! ويبرز مشهد مدهامة (ترنجان) لـ (حيان) ومحاولة معاشرته ورفضه لذلك، رحلة (حيان) إلى مساقط الألوان وأصولها، صار (حيان) يبدل لون جلده مثل الحرياء(عنصر فوق طبيعي) هذه التحولات التي يمر بها (حيان) تناولها **تودوروف** من خلال موضوعات الأنا التي تثير الحيرة والارتباك لدى المتلقي وهو يتساءل عن دلالتها ففي نظره هي بالتأكيد ترمز إلى أمر ما قد يكون ظاهراً، وقد يحتاج إلى جهد من المتلقي لاكتشافه. يلي ذلك، حادثة الصبي وصخرة المراد، مفارقة (حيان) لـ (حارة الصباغين) وتوجهه إلى(حارة العطارين)، تمكنه من تراكيب الروائح والطور وتبدل روائحه مع تبدل أحواله وأفرجته (عنصر فوق طبيعي)، رجوع المنمنمات إلى هيئتهم الأصلية (عنصر فوق طبيعي)، إتقان (حيان) لتقنيات تحويل جسده لبخور يلج محبوبته (عنصر فوق طبيعي)، وقوع حيان أسيراً لخم (ترنجان)، مغادرة (حيان) لـ (حي العطارين)، ووصوله إلى (حي الخشابين)، تمكنه من دقائق حرفة الخشب وتحوله إلى صناعة الأقنعة، حادثة البدوية المهتوك عرضها، انكشاف خدعة (ترنجان) وتحوله إلى سحابة ممطرة (عنصر فوق طبيعي)، مرض (حيان) وولوجه إلى أبيه في الباطن (عنصر فوق طبيعي)، رحيل (حيان) عن (حي الخشابين)، ووصوله إلى جبل القهرة، وتمكنه من اختتام الأحرف وأسرار الحروف ومعرفته للمبصرات النورانية كالنجم والحجارة الكريمة وأرواح النغمات الكونية من أناشيد الهوام والريح (عنصر فوق طبيعي)، معاونة الحروف لـ (حيان)، جدير بالذكر أن شخصية الحروف والأرقام من سمات لغة رجاء عالم الروائية حيث تكررت هذه الخاصية في أكثر من عمل روائي لها، يلي ذلك خروج (حيان) من الجبل، حادثة الحريق، ووصوله إلى قبيلة

(أَمْلا) واحتراف الوشم والسفر إلى (بلاد النمل)، ودراسته للأحبار ثم رجوعه إلى قرية (حبّى)، تحول (حيان) إلى طير الصدى (عنصر فوق طبيعي)، المناجاة والحوار بينهما، انكشاف جسد (حبّى) لـ (حيان) والطقوس التي قام بها والطقوس التي قام بها لتخليصها من (طاسين)، (عنصر فوق طبيعي). بناء المكان والمدينة وتهيئة كل ما حوله لمعاشرة (حبّى)، بناء المقام وولوج (حيان) بـ (حبّى) (عنصر فوق طبيعي) ظهور تنوير أتقد في المروة. (عنصر فوق طبيعي).

د- مستويات الوصف في "حبّى":

تعددت مستويات الوصف في: (حبّى) وتراوحت بين التركيز على وصف المكان، والشخصيات لتقف عند توظيف الحلم بأبعاده العجائبية، وما بين هذا وذاك كانت عوالم السحر والجن والعوالم الخفية حاضرة بشكل لافت، من حيث إن: "رواية رجاء عالم تمزج بين الغرائبي والأساطير والحكايات والرموز والطقوس والتأملات الصوفية والحكمة والفلسفة، إضافة إلى أنماط من العلاقات، والعادات، التي تنجم عن مجتمع ثري ومتنوع، وقائم على التعدد والاختلاف، مثل مجتمع مكة".¹

ولعل انتماء رجاء عالم إلى مجتمع مثل مجتمع مكة كان له أثر واضح في ثقافتها المتنوعة والممزوجة بالمعتقد الآخر والفكر المختلف، هذا الأثر الذي نجد مكة حاضرة فيه بتنوعاتها الثقافية، مما جعلها أعمالاً أكثر ثراءً وغنى تحتمل كافة التأويلات والافتراضات. لذلك كان الوصف عند رجاء عالم مساوياً لهذا الغنى ولهذا الثراء، خاصة إذا كان الوصف وصفاً عجائبياً، حيث يتخذ "مستويات متعددة، لكن طرقها متقاربة، خصوصاً لما يتعلق الأمر بوصف أشياء فوق طبيعية تتطلب دقة شديدة، فهناك طريقة يندمج منها الوصف بمجموع نص واسع، وأخرى يمثل فيها وحدة مفككة تعمل داخلياً وتضمن تماسكها، وهما طريقتان تحققان وجوداً فعلياً في الرواية".²

¹ أحمد زين، غريب يدخل البيت، جهة الشعر، الرابط: <http://www.jenat.com/>

² شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 144.

لقد كان الوصف في "حبّى" وحدة مفككة ومتشظية في جميع خلايا النص حتى يصل إلى مرحلة المزج مع الحوار والحدث والحلم "والثابت في هذه السمات والمكونات هو عنصر الخارق المهيمن، الذي يطول الشخصيات والأحداث والأزمنة والفضاءات والوصف والمعجم ... أما المتحول فهو طبيعة هذا الخارق نفسه، التي تجعل جل المشتغلين على الحكايات العجيبة، والدارسين الفولكلوريين عموماً، يفرقون بين أنماط شتى من السرد العجائبي، فيميزون مثلاً بين النمط السحري والنمط الجنّي، وبينهما معاً وبين النمط العقائدي، إلى غير ذلك من التميزات، ويبقى الثابت في كل تلك الأنماط، اشتغالها على منطق يجاوز الممكن، ليستشرف حدود المحال، الغريب، والغامض.¹

ويقسم شعيب حليفي مستويات الوصف إلى ثلاثة أصناف من الممكن تلمسها، كلها في نص "حبّى":

1- "هو أولاً انعكاس لانفعال شخصية الفنان الذي يهدف إلى إثارة المتلقي عن طريق اختيار وتصنيف العديد من الجزئيات.

2- يأخذ الوصف على عاتقه جعل المتلقي مهتماً بما يوصف، والأحداث المرافقة لما هو موصوف.

3- يتجلى المستوى الثالث في خدمة الوصف لقراءة سمات شخوص الرواية، وذلك بالوصف المشهدي لهذه الشخوص مما يساهم في إعطاء لمحات مشتقة من شخصية معينة تجتمع في ذهن المتلقي عند انتهائه من قراءة الرواية.²

وبالنسبة إلى المستوى الوصفي الأول فمنذ بداية المحكي الروائي تشعل رجاء عالم فتيل التوتر عند المتلقي بوصف مشهد ولادة (حبّى)، لتجعله يحبس أنفاسه مدهوشاً حول ماهية (حبّى)! هل هي جنية؟! أم هي أميرة من نور؟! أم هي فعلاً مولودة من مروة؟! فيضطر المتلقي إلى إعادة القراءة مرة تلو الأخرى، ولكن التوتر ما يزال قائماً!! فهل المروة هي أنثى حقيقية تدعى مروة؟! أم (حبّى) فعلاً ولدت من صخرة صلبة؟! "ولعله لا يغيب عن فطنة المتمعن، في الاستهلال الحكائي، أن يدرك أن الآلية التي ارتضاها صورياً لولوج حلقات الإنجاز النصي العجيب، تكشف غرابة القصد الحكائي. وهي غرابة

¹ شرف الدين ماجدولين، بيان شهرزاد التشكلات النوعية لصور الليالي، ص 130.

² ينظر، شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 146.

تتشعب مفاصلها لتطوّل مستويات عديدة لخرق منطق الإمكان، ومجاوزة الظاهر. فالسعي إلى ملاقة شخصية هلامية، والإصرار على تحصيل كل الأسباب التي قد تحقق ذاك المسعى، من شأن كل ذلك أن يستبعد . عن ذهن المتلقي - أي احتمال لصدقية السرد، ويبدد أي حظوظ للإيهام بألفة الصور.

ولكن إذا كان الافتتاح الصوري يضرب في الغرابة منذ الفقرات الأولى، ويخرم عقد توقع القارئ لصور الممكن والمحمّل، بل ويخلخل وتيرة تمثله للصور الحكائية العجائبية أيضاً، فإنه يوطئ المسار في المقابل، لتقديم عالم خيالي فسيح الأرجاء، مكتمل العناصر، لا تعوزه أسباب الإيهام، ولا طرائق التشويق والتوتر الجماليين، في كل طور من أطوار تنامي الصور وتوالدها.¹

ومن الملاحظ في نص "حبّى" تشعب الوصف العجيب على كافة الأصعدة. فالمكان كان يوصف بطريقة تثير الدهشة والاستغراب، والحدث الروائي نفسه كان كثيراً ما يشطح عن الواقع والمعقولة، ليجعل المتلقي يقف مشدوهاً بين القبول أو الرفض، ناهيك عن الخروج من السرد الفعلي للأحداث إلى الدخول في السرد الحلمى. وحتى عامل اللغة المستخدمة في النص لم تخلُ من الغرابة واستخدام علوم السحر والتنجيم في النص أضفى جواً من الارتباب والخوف. و"لعل التنجيم والسحر من أقدم العلوم في تاريخ الإنسانية، فكلاهما . التنجيم والسحر . بوابة الإنسان غير المرئية نحو العالم الغيبي فعلاقة الإنسان مع العالم الغيبي علاقة حتمية، لأنها تمثل علاقة الجدلية بين الغياب والحضور بين المعلوم والمجهول، بين معطيات الواقع وأحلام المستحيل."²

هذا المستحيل الذي حاولت رجاء عالم أن تُدخل القارئ إليه وتشركه فيه عن طريق نص "حبّى" الذي كان كل ما فيه خارجاً عن المعقول، فالرسم الذي أضفته الكاتبة على المكان كان غرائبياً وعجيباً، وحتى المهري كان وصفه عجيباً، والمكان كذلك كان خارج المكان، "ولعل عدم التصريح بالمكان يدل على حقيقة بحثها عن الحرية والتمرد على المعتاد لتعبير عن دواخلها التي تعرضت لمصادرة وإقصاء من قبل المجتمع والرجل

¹ شرف الدين ماجدولين، بيان شهرزاد التشكلات النوعية لصور الليالي، ص 135.

² سناء شعلان، السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن، ص 59.

بالذات"،¹ قد يكون هذا عاملاً من العوامل التي جعلت رجاء تعتم وتخفي ماهية المكان. كما وظفت الأحلام بطريقة كان العجيب فيها متسريلاً حتى في ماهية الحلم نفسه على الرغم من أن وجود العجيب واللامعقول في الحلم أمر لا غرابة فيه.

لقد تمازج الحلم بالنص السردي بطريقة تقنية عالية جداً، حيث كان السرد يخرج من الحلم ليتداخل في المتن الأصلي دون أن يترك أي إحساس لدى المتلقي بهذه النقلة، وكأن الحلم جزءاً من النص الأصلي خاصة إذا كان النص نصاً عجبياً "إن نص الحلم من طبيعة مختلفة. إنه يتراءى في حال النوم، ويتخذ نسقاً خاصاً ومختلفاً وعلى الأصعدة كافة. وهذا الاختلاف يجعله أقرب إلى النص العجائبي الذي يولد ((الحيرة)) لدى القارئ أو المتلقي، ويجعله، تبعاً لذلك، نصاً مستعصياً على الفهم والتأويل".²

ولم يخلُ الحدث في نص "حبى" من العجيب فمعظم الأفعال والأحداث في النص كانت متجاوزة الواقع وسبق ذكرها في ملخص السرد السابق، فمن خلال هذه الأحداث الخارقة كانت رجاء عالم تعبر عن "احتفالها بالجانب الطقوسي والأسطوري وميلها إلى التجريد، واستحالة رؤية الواقع حتى في أكثر زواياه تعقيداً وبدا، من جانب آخر أن الكاتبة تستلذ بهذا النأي عن مباشرة الواقع".³

أما بالنسبة إلى المستوى الثالث المتمثل في سمات شخوص الرواية، فإن السرد العجائبي "يبرز أول ما يبرز في الشخصيات الحكائية التي تأخذ على عاتقها مهمة تشكيل الأحداث فيكون هذه الشخصيات ذات سمات خارقة، تعترف بها قوانين الطبيعة ويتقبلها القارئ الراهن كما هي، فإن الحدث القصصي الذي يعد عنصراً سردياً بارزاً يعمل مع الشخصيات في تأسيس الوحدة الحكائية، يعد هو الآخر حدثاً مخالفاً لقوانين الطبيعة يتقبله القارئ كما هو"⁴ ولقد صبّت رجاء عالم شخصيات "حبى" في قوالب عجائبية ظاهرة وواضحة، بدءاً بالشخصية الجوهرية والمحورية (حبى) فهي شخصية هلامية لا تؤطرها حدود وأطر واضحة.

¹ سامي جريدي، الرواية النسائية السعودية خطاب المرأة وتشكيل السرد، ص 80.

² سعيد يقطين، السرد العربي مفاهيم وتجليات، ص 232.

³ أحمد زين، غريب يدخل البيت، جهة الشعر، الرابط: <http://www.jenat.com/>

⁴ سوسن البياتي، السرد العجائبي وأثره في بناء الفن القصصي، ص 14.

تعرّز مرة أخرى رجاء عالم من تقنيّة اختيار الأسماء، بحيث يكثف الاسم ويعزز السمات المؤطرة لكل شخصية؛ حتى مع الشخصيات الفرعية في النص. فها هو الأمر نفسه مع شخصية (ترنجان) والذي جاء المعنى اللغوي للاسم (ترنجان) مؤكداً، ومكتفاً، سمات الشخصية وتأرجح ماهيتها بين الذكورة والأنوثة. وحتى شيوخ الحارات الثلاثة الذين اكتسب منهم (التابع حيان) الخبرة والعلم كانت أسماؤهم مشتقة من جنس مهنتهم. أما (التابع) فجاء اسمه مواكباً لرحلته التي كان يتبع فيها (حبّي). وكان للعالم الآخر (العوالم المغيبة) حضور لافت في النص، فولادة (حبّي) من المجهول، وإشاعة أن أمها من عالم الباطن، وكذلك (الملك طاسين) ورحلة (حيان) إلى عوالم الباطن أثناء مرضه، والتقاؤه بشخصيات تنتمي إلى العالم الباطن شكلت ملامح بارزة في النص الروائي، فقد أسهمت شخصيات عالم الباطن في ترسيخ السمات العجائبية والحضور العجيب في النص.

ولعل الأمر نفسه بالنسبة إلى الزمن، فليس من السهل الإمساك بزمام حقبة زمنية محددة أو حصر السمات والمواقف والأحداث في زمنٍ محدد واضح فقد "ظهرت الديمومة الزمنية فيها متداخلة إلى حدٍ كبير مع عدمية الزمن في الغالب، الأمر الذي أوجد صعوبة في فك هذا التلاحم الوثيق بينهما وبخاصة أنها تصور نوعاً من الأزمنة الموجودة بين الأنا والآخر حيناً وبين الأنا والزمن حيناً آخر. الذي ألغى استقلالهما في كثير من الأحوال..."¹

ولعل رؤية رجاء عالم الكونية للإنسان قد تركت أثراً بالغاً في إشكالية العلاقة مع الزمن في نصوصها الروائية، حيث "تري رجاء أن الكائن بالغ القدم الذي وصفت به نصها الروائي، طرح أسطوريته في "حبّي" و"طريق الحرير" وعبر لمحاولة التجسد في "سيدي وحدانة" و"خاتم" ثم وجدته يتخفف للحياة في "ستر" الآن ربما كائني سيصير إلكترونياً ... ضوئياً ... لا أعرف."² توحدت مستويات الوصف المتعددة في "حبّي" لتشكل نسيجاً متماسكاً، كانت العجائبية فيه هي اللحمة التي ساهمت في تماسك النص.

¹ سامي جريدي، الرواية النسائية السعودية خطاب المرأة وتشكيل السرد، ص 291.

² أحمد زين، غريب يدخل البيت، جهة الشعر، الرابط: <http://www.jenat.com/>

هـ - أنماط العجيب في "حبّى":

تتفاوت مستويات العجائبية في هذا النوع من الأدب، وتختلف من غريب محض، وعجائبي غريب، وعجائبي عجيب، لتصل إلى أقصى حدودها في العجيب المحض. وكان مقياس هذا التفاوت والتقسيم هو مدى قابلية الأحداث للتفسير العقلاني أو على الأقل مدى قربها منه.

وفي نص "حبّى" فجرت الروائية التوتر منذ أول صفحة حين وصفت مشهد ولادة (حبّى) وكان الحدث هنا حدثاً غير طبيعي، ومتجاوزاً تفسيرات المنطق والعقل، وظل هذا التوتر قائماً إلى آخر صفحة من صفحات النص، حتى يظل المتلقي حائراً في ماهية (حبّى) وحقيقتها الفعلية، وتظل الأسئلة بلا إجابة! إلا أن رجاء عالم تفسر هذه الإشكالية في إحدى الدراسات تقول: "في (حبّى) كنت أنا المتحورة بمكة الأسطورة التي سحرتني بكعبتها".¹ وحتى التفسير هنا لم يخلُ من السحر والغربة!

ويؤكد تودوروف هذا المفهوم حينما يذكر "من الخطأ الادعاء بأن العجائبي لا يمكنه أن يوجد سوى في جزء من الأثر، فهناك من النصوص ما يحافظ على الالتباس حتى النهاية، مما يعني كذلك: أبعد أو (فيما) وراء. حتى إذا أغلق الكتاب، استمر الالتباس".² ففي نص "حبّى" يظل السؤال بلا إجابة!! ويظل المكان غير معلوم، والزمان غير محدد؛ لتبقى التجربة الشعورية التي عاشها المتلقي مع النص تجربة تحمل ذوقاً فنياً رفيعاً وتثير في نفس المتلقي أكثر من سؤال، ولكنه سؤال بلا إجابة، قد يكون انعكاساً جلياً للأسئلة الكونية التي تقلق هاجس المبدعة وظلت بلا إجابة.

وكثيرة هي الأحداث في النص التي تجاوزت الواقع وتظل غير قابلة للتفسير، ولا يمكن إخضاعها للعقل، وقد سبق ذكرها في ملخص الرواية، كذلك هي الأوصاف التي تم سبغها على الشخص، وجميعها تتدرج ضمن اللامعقول وكرامات الأولياء، والقدرات الخارقة وتغيير الهياكل والأشكال. جميع هذه الأمور تدرج النص ضمن العجائبي الخالص. ويؤكد تودوروف سمات هذا النوع "في قسم القصص التي تقدم نفسها بصفتها

¹ أحمد زين، غريب يدخل البيت، جهة الشعر، الرابط: <http://www.jenat.com/>

² تزفتين تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص58.

عجائبية وتنتهي بقبول لفوق . الطبيعي، إنها - هنا - القصص الأقرب إلى العجائبي الخالص، لأن هذا الأخير يقترح علينا وجود فوق الطبيعي، بالضبط من جراء بقاءه غير مفسر وغير متعقل.¹

ولعل هذه الأمور غير القابلة للتفسير وغير المتعلقة هي التي جعلت من نصوص رجاء عالم نصوصاً صعبة، وتُشكل على النقاد، حتى باتوا يتجنبون الخوض فيها لما يعترضهم من وعورة ومشقة، خاصة وأن التعامل مع هذا النوع من النصوص يتطلب ذخيرة ثقافية واسعة ومعرفة شاملة بالحضارات والثقافات والأديان الأخرى.

ومن الجدير بالذكر أن نص "حبّى" يعد نصاً عجائبيّاً خالصاً، ولكن هناك حضوراً لتفاصيل معينة تجعله يزواج بين العجائبي الخالص والعجيب المحض. فوجود الجن وعوالم الباطن وعطايا الجن السحرية في نص "حبّى"، وحضورها اللافت تُدرج النص ضمن إطار العجيب المحض. ويؤكد تودوروف هذا حينما يربط حكايا الجن عموماً بجنس العجيب المحض² ولكن تزواج السرد العجيب في النص ومزجه بين النوعين جعله نصاً فريداً من نوعه فريداً حتى في عجائبيته.

و- رؤى السارد الممكنة:

يحتل السارد - بشكل عام - في النصوص الروائية مكانة مميزة، مكانة تحتل حيزاً كبيراً في التحليل النقدي والأدبي. فـ "السارد في الخطاب الروائي كائن تخيلي يعمد المؤلف إلى خلقه، حتى يدهم سلطة السرد، انطلاقاً من وضعيته التي هي وضعية إنتاج كلام، وسط تعددية أصوات تشكل النسيج الحي للرواية."³ وتختلف وضعيات السارد حسب مركزه ومكانته في النص الروائي، فمن سارد يكون هو المؤلف الحقيقي للنص إلى سارد يتقاطع مع شخصية المؤلف في عدة نقاط، وسارد آخر ينفصل فصلاً كاملاً عن المؤلف، ولكنه قد يكون ملتحمًا أو غير ملتحم بالمبنى الحكائي.

¹ تزفتين تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 63.

² ينظر، تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 64.

³ شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 131.

وفي نص "حبّى" كان السارد من النمط الثاني (غير الملتحم بأحداث الحكاية) حيث "يتعلق الأمر هنا بالسارد الذي يحتفظ بوظيفة الحكيم دون اشتراكه في أحداث الرواية، مستقلاً عنها غائباً عن مجرياتها بوصفه فاعلاً، ولكنه حاضر باعتباره منظماً للحكي، يعرض الأحداث، ويربط بين أصوات الشخصيات التي يقدمها".¹ فلا يظهر صوت للراوي أو السارد في النص، إنما تُسرد الأحداث من دون حضور فعلي أو تدخل ظاهر للسارد ولعل هذا ما أضفى طابع الحيادية على النص، فتودوروف على سبيل المثال "يفضل السارد غير المجسد أيضاً، وذلك لسببين. أولاً إذا حكى لنا سارد معين الحدث فوق . الطبيعي فإننا نكون عندئذٍ داخل العجيب: ولن يكون ثمة فعلاً، مجال للشك بكلامه . لكن العجائبي . كما نعرف، يقتضي الشك. وليس محض صدفة إذا ما كانت الحكايات نادراً ما تستخدم ضمير الشخص الأول".² وهذا ما كان حاضراً في نص "حبّى" حيث كانت ترسم المشاهد والأحداث والشخصيات بحيادية تامة من السارد، كان فيها السارد "مجهولاً لا متعیناً، في نظر المتلقي، تفاجئه الأحداث، وهذا النمط نادر، فيما ينص السارد الملتحم أو غير الملتحم بالحكاية بجمل معرفة معينة، يختار عن طريقها تجسير السبيل بينه وبين المتلقي، بالرؤية والمنظور السردية الذي هو إجابة عن سؤال من يروى؟ ومن أي موقع؟"³ ولكن الأعجب بأنه - إلى نهاية المتن الروائي - لا يزال السؤال قائماً حول ماهية (حبّى)؟! تلك الأنثى الطوطم المتسرلة في ثنايا مدينة مقدسة بأكملها سيطرت على روح الكاتبة لتخلقها مرة تلو مرة في تحولات (حبّى).

¹ شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 134.

² تزفنتين تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 88.

³ شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 136.

خاتمة

منذ أن لفت انتباهي موضوع العجائبي، وأنا في حالة من البحث والدراسة حوله، ويكل ما يتعلق به. خاصة سبب اللجوء إلى العجيب، وماهيته، وجذوره، وهل هو فعلاً عالم آخر؟ أم أنه جزء غير مرئي من عالمنا الواقعي المعاش؟

وفي ضوء ذلك، أسست فكريتي المبدئية الأولى من خلال القراءة والتمحيص في المراجع، والدوريات، والمقالات، والمواقع الإلكترونية سواء أكانت باللغة العربية أم باللغة الإنجليزية. وفي الوقت نفسه كنت أحاول استحضار النصوص الروائية التي وظفت العجيب، وكيفية توظيفها لهذا العجيب، ولماذا؟ وما الغاية من هذا التوظيف؟

لقد كان للأدب الغربي الأسبقية في توظيف العجيب بشكل مثمر وبناء، رغم وجود النصوص العجيبة في الموروث العربي القديم قبل ذلك بكثير. ولم تكتفِ الثقافة الغربية بهذا، بل وظفت العجيب في الأعمال السينمائية بشكل تقني عالٍ، حيث لاقت هذه الأعمال قبولاً جماهيرياً حاشداً، يستدعي الوقوف عنده لطرح سؤال يفرض نفسه. لماذا تلاقي هذه الأعمال هذا القبول الجماهيري الحاشد؟

وتدور الفكرة المحورية للعجيب حول اللامعقول واللاواقع، والرفض لكل ما هو طبيعي ومألوف بغرض الهروب إلى عوالم المستحيل واللاممكن. في الوقت ذاته يبدو أن تحقق هذا الهروب أمر مخيف، ليس لأنه مخالف لما نريد. بل لأنه خرق للنظام المألوف السائر على وتيرة واحدة. وطالما كان الاختلاف والتغيير أمراً يثير الذعر والخوف. رغم ذلك يبذل الكاتب العجائبي كل جهده ليقنع المتلقي بمصداقية هذا اللامعقول، رغم ذلك تظل التفسيرات المعتادة عاجزة عن التفسير. فعجائبية التفريق الضبابي بين الخيال والواقع، مرتبطة بجدلية المعتقد الأولي في قدرة الإنسان الكلية على التفكير وإشكالية إدراكه للواقع. لذلك كان التأثير الذي يتركه العجيب مرتبطاً بحقيقة أساسها أن عوالم المستحيل التي يطرحها قد تكون عوالمنا المعاشة بشكل أو بآخر، فهو يهرب من الواقع من خلال سبره واستغواره.

لذلك يمكن اعتبار عوالم العجيب تقنية عالية يلجأ إليها الكاتب ليعبر عن ميول شخوصه ومشاعرها التي يمكن أن تتقن وتتكرر في مجتمعات تسيطر عليها الأعراف والتقاليد وكل ما يمثل سلطة أو قيداً؛ لتحقيق من خلال العجيب الأمل المرجو، وتتمكن من توفير حلول لأصعب الهزائم والمآسي. لهذا لم يكن العجيب يوماً وسيلة للتسلية أو الترويح عن النفس، بل هو أداة لتأكيد المخاوف، وتعزيز كل مظاهر الألم والإجفاف عن طريق تضخيمها، والمبالغة فيها، وتسليط الضوء عليها.

حينما يعجز العقل بعالمه المنطقي في التصدي لها والحد منها، حينها يمكن القول إن العجيب عبارة عن مزيج غريب وغير مألوف لواقع ولواقع معاً، داخلي وخارجي في الوقت ذاته، ولعل هذا ما دفعني للتوغل أكثر فأكثر في نصوص موسومة بكل ما هو غير واقعي وغير مألوف.

لقد مهدت لهذا التوغل عن طريق القراءة المكثفة والمركزة في المراجع والمصادر المتعلقة بهذا الموضوع. ومن خلال هذا الركam النظري حاولت أن أستخلص تصوراً نظرياً يساعدني في تحليل النصوص الروائية المختارة، واستخراج الملامح العجائبية فيها، وتأويلها عن طريق ربطها بمقاصد الكاتب وأهدافه.

وبما أن البحث يتناول السرد العجائبي في نماذج من الرواية الخليجية، فقد حاولت أن أوظف نصوصاً لكتاب خليجيين تنتمي أعمالهم للجنس العجائبي.

وبعد قراءة مركزة لهذه النصوص، واستخراج الملامح العجيبية فيها، ثم تصنيفها حسب مستويات العجيب وفق رأي تودوروف. استثمرت المنهج التأويلي لتأويل كل مشهد عجيب، وكل إحساس بالارتباك قد يحسه المتلقي، خاصة وأن هذه النصوص مليئة ومشبعة بعناصر الارتباك والحيرة، نتيجة لضياح بعض المتلقين وعدم قدرتهم على التمييز بين العجيب والواقع.

كل نص تطبيقي تم تحليله في البحث، كان ينتمي لمستوى محدد من مستويات العجيب، يتم تحديده من خلال ردة فعل المتلقي وخاتمة النص التي تعدّ العامل الرئيس لهذا التحديد.

واختلفت ملامح العجيب في هذه النصوص، حيث امتلأت بالمعتقدات الغريبة، والطقوس السحرية، والشعوذة، وامتزجت بالحكايات الشعبية، والخرافات، والأساطير. أضف إلى ذلك أن جميع هذه المشاهد نتجت من تصورات غير واقعية رغبة في تحقيق غايات وأهواء لاواعية، وكأن هذا الأدب مسرح لعالم اللاوعي يقوم على عدم التوازن والاستقرار.

من أهم ما خلصت إليه في هذا البحث، هو خصوصية العجيب العربي، وتميزه من العجيب الغربي بشكل واضح وبيّن، فالكاتب العربي يلجأ إلى العجيب بهدف انتقاد الأوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية من دون خوف أو مساءلة.

وغالباً ما يكون العجيب العربي محمل بالرموز الدينية والأسطورية، لأن التراث العربي أصلاً غني ومليء بهذه العناصر، مما يسمح للكاتب بتوظيفها واستثمارها في نصوصه بطريقة غامضة عجيبة.

ومن الأساليب التي يلجأ إليها الكاتب العربي في نصوصه العجيبة استخدام السرد الماضي، وهو استخدام قصدي يحمل هدفاً في نفس الكاتب. وحينما يلجأ إلى الزمن الماضي في سرده، فإنه يضيف على النص روح الأمان والطمأنينة؛ لأن ما يربك المتلقي ويذهله قد حدث وانتهى. وعادة ما يكون الكاتب في النص العربي هو السارد الراوي، وهي تقنية تضفي روح المصادقية والحرفية على النص؛ لتشعر المتلقي بواقعية ما يقرأ، مما يزيد من ارتبائه وحيرته.

علاوة على ذلك، فإن المعجم اللغوي للسرد العجائبي في النصوص العربية معجم غني، ليس فقط بالصور التخيلية، بل حتى في الألفاظ والتراكيب والتناصات، سواء أكان من النثر أم الشعر، أم النصوص المقدسة.

ولأجل ذلك كان جلّ مجهودي في هذا البحث، تسليط الضوء على خصوصية الملامح العجائبية وأهداف توظيفها في النص الروائي الخليجي بالأخص، عن طريق التمهيد النظري أولاً، والذي يتم فيه تناول إشكالية المصطلح العجائبي في الأدب الغربي والأدب العربي. يلي ذلك الفصل الأول المعنون بـ الخطاب العجائبي، ويتفرع إلى ثلاثة مباحث. يهتم الأول بإشكالية الخطاب العجائبي، وبشكل أخص على المصطلح العجائبي وخصوصيته، في حين يتناول المبحث الثاني وظيفة الأدب العجائبي بشكل عام، وموقعها بين المنحى الاجتماعي والعجائبي بشكل أكثر دقة؛ لتحقيق في الأخير غايتها بالوصول إلى العوالم الممكنة. ويختتم هذا الفصل بالمبحث الثالث، والذي يتم من خلاله طرح موضوعات الأدب العجائبي بشقيها (الأنا والآخر).

وفي الفصل الثاني يستعرض الاتجاه العجائبي صوره ومظاهره، من خلال مبحثين. الأول يستعرض المعتقد والعجائبي (كرامة الأولياء، زيارة القبور، السحر والشعوذة)، أما الثاني فيختص بالسرد اللامعقول (الحكايات الشعبية، الخرافة، الأسطورة).

أما الفصل الأخير فيتم فيه تقسيم العجائبي إلى عدّة مستويات عن طريق مبحثين. الأول يختص بالغريب المحض يعرفه ويشرح معايير تصنيفه، أما الثاني فيتم فيه تحديد مستوى العجيب الغريب بكل معايير وشروطه. هذه المعايير التي تعود أولاً وأخيراً إلى ردة فعل المتلقّي وتحديد له مصداقية ما يقرأ.

ملخص البحث

تتناول هذه الدراسة توظيف السرد العجائبي في المحكي الروائي من خلال تحليل بعض النصوص الروائية الخليجية كنماذج للنص العجيب. تبدأ الرسالة بتمهيد يتناول إشكالية المصطلح العجائبي بشكل عام، من خلال منظور الأدب الغربي، والأدب العربي.

وتنقسم الدراسة إلى ثلاثة فصول، تناول فيها الفصل الأول الخطاب العجائبي من خلال ثلاثة مباحث، وهي:

المبحث الأول: تمّ فيه شرح إشكالية الخطاب العجائبي، وربطها بإشكالية المصطلح العجائبي بشكل أخص وأكثر دقة، من خلال شرح خصوصية المصطلح العجائبي ومميزاته، وأثره على الخطاب العجائبي عموماً.

المبحث الثاني: يختص بوظيفة الأدب العجائبي، حيث يستعرض الوظيفة بين المنحنى الاجتماعي والعجائبي، مؤكداً في الوقت ذاته وظيفة المحكي العجائبي ذات الأثر البالغ على المنحنى الأدبي بشكل عام والاجتماعي بشكل خاص، معززاً في الوقت ذاته وظيفة خلق عوالم الهروب، تلك العوالم الممكنة التي يتم فيها تحقيق المستحيل وتكسير كل ما هو مألوف وعادي.

وللعجائبي موضوعات وقيمات يكثر وجوده، حيث تعدّ مسرحاً خصباً له، يتم عرضها في المبحث الثالث: من خلال موضوعات الأنا (الغريب في المجتمع) وموضوعات الآخر (المرفوض في المجتمع).

الفصل الثاني: مختص بالاتجاه العجائبي، وهو ينقسم إلى مبحثين، أولهما: يستعرض المعتقد والعجائبي، ويشرح نماذج من المعتقدات مثل كرامة الأولياء، زيارة القبور، السحر والشعوذة). يتناول ثانيهما: السرد اللامعقول الذي يتفرع إلى (الحكايات الشعبية، والخرافة، والأسطورة). فهي تعدّ من المراتع الخصبة للعجيب، ويكثر حضوره فيها، بل وتوظيفها من أجله.

الفصل الثالث، يتم فيه طرح مستويات العجائبي، وكيفية تصنيفها، وماهي معايير هذا التصنيف، وذلك عن طريق تقسيم هذا الفصل إلى مبحثين؛ المبحث الأول مختص بشرح الغريب المحض، من حيث إمكانية حدوث الغريب نفسه وكيفية تقبل المتلقي له وردة فعله.

أما المبحث الثاني فيتم فيه تحليل مستوى العجيب الغريب، وشرح كيفية انتمائه بالمطلق للعالم غير المؤلف وغير الطبيعي.

فحتى آخر مشهد في النصوص التطبيقية الخاصة بهذا المبحث يظل الحدث العجيب عصياً على التفسير، مما استدعى إدراج هذا النمط من النصوص تحت مستوى العجيب العجائبي.

اعتمد البحث في جانبه التطبيقي على نماذج مختارة من النصوص الروائية الخليجية، حاولت بكل مجهودي مراعاة جانب التنوع والاختلاف فيها، وربط الجانب النظري بالجانب التطبيقي من خلال المنهج التأويلي. والأمل يحذوني أن أكون قد وفقت في هذا البحث.

والله ولي التوفيق

Abstract

This study addresses utilizing the expository fantasy text in oral narratives via analysis of some Arab Gulf narrative texts as a model.

The study consists of three chapters. The first chapter tackles fantasy discourse in three themes. In the first theme, the intricate nature of fantasy discourse is explained and tied up with the term fantasy in a precise way. Light is also shed on the specificity and characteristics of fantasy term and its impact on fantasy discourse in general.

The second theme focuses on the function of fantasy discourse from a social and fantastic perspective, stressing the function of this discourse which has a great bearing on the literary dimension in general and the social dimension in particular. In addition, this theme brings forth the function of escapism, a world in which the impossible is realized and the familiar is crushed.

The third theme centres round the settings where fantasy flourishes via the topics of egocentricity (which is frowned upon in society) and the other (which is rejected by the society).

The second chapter is concerned with the fantastic direction. This is, in turn, divided into two themes. The first addresses conviction and fantasy and explains models of convictions such as the high repute of holy people, visiting graves, magic and charlatanism. The second theme discusses the illogical exposition which comprises folktales, superstition and legend, where fantasy thrives.

The third and final chapter handles the levels and classifications of fantasy together with the classificatory criteria. This is carried out in two themes. The first explains the utter bizarre and the possibility of its existence and the recipient's reaction to it. The second spells out the levels of fantasy and its relation to the unfamiliar and the supernatural.

The fantastic event continues to be immune to interpretation till the end of the entire text. Therefore, this type of text is subsumed under the fantasy rubric.

The research has an application dimension which is based on a variety of selected models of narrative texts from the Arab Gulf area. Diversification has been taken into account, and the theoretical aspect and empirical aspect have been tied up via an interpretive approach.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً- المصادر

- القرآن الكريم.
- الإمام ابن قيم الجوزية، الفوائد، تحقيق: محمد عبدالقادر الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت.
- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر بيروت، 1968.
- رجاء عالم، حبّ، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 2000م، الدار البيضاء . المغرب.
- طيف الحلاج، القرآن المقدس، دار ليلى للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى 1996م.
- عبد القادر عكيل، كف مريم، الكلمة للنشر والتوزيع، البحرين، ط 1، 1997.
- عبده خال، الموت يمرُّ من هنا، منشورات الجمل، الطبعة الأولى، 2004م.
- فاطمة الشبيدي، حفلة الموت، دار الآداب، الطبعة الأولى، 2009م.
- فريد رمضان، السوافح.. ماء النعيم، المؤسسة العربية لدراسات والنشر، الطبعة الأولى، 2006م، بيروت.
- ناصر الظفيري، أغرار، الدار العربية للعلوم - ناشرون، الطبعة الأولى، 2008م.
- هبة بو خمسين، قليلاً وشهقة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، 2008م، بيروت.

تانياً- المراجع

أ - بالعربية

- إبراهيم غنوم، عالم روائي في قصة دراسات نقدية في القصة القصيرة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، بيروت، 2007.
- أبوالمعاطي خيرى الرمادي، تمثيلات الآخر في الرواية العربية أبحاث ملتقى الباحة الأدبي الرابع 18- 20/11/1431هـ - 26- 29/9/2010م، مؤسسة الانتشار العربي، الطبعة الأولى، بيروت لبنان، 2011م.

- حسن مصطفى سحتول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها . دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
- حسين خمري، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، 2007م.
- خالد الرفاعي، الرواية النسائية السعودية قراءة في التاريخ والموضوع والقضية والفن، النادي الأدبي بالرياض، الطبعة الأولى، 2009م.
- خيرى الذهبي، الفنون والأساطير في الرواية العربية، وقائع مهرجان العجيلي الثالث للرواية العربية، مديرية الثقافة بالرقّة، دار الينابيع، الطبعة الأولى، 2008م.
- سامي جريدي، الرواية النسائية خطاب المرأة وتشكيل السرد، مؤسسة الانتشار العربي، لبنان، الطبعة الأولى، 2008م.
- سعيد يقطين، الرواية والتراث السردى، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، 2006م.
- سعيد يقطين، السرد العربي مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2008م.
- شرف الدين ماجدولين، بيان شهرزاد التشكلات النوعية لصور الليالي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 2001م.
- شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الأولى، الرباط، 1997.
- صابر الحباشة، غواية السرد قراءات في الرواية العربية، دار نينوى، سوريه دمشق، 2010م.
- عبد السلام بنعبد العالي، الأدب والميتافيزيقيا دراسات في أعمال عبدالفتاح كليطيو، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، 2009.
- عبد الفتاح كليطو، الغائب، دراسة في مقامة للحريري، دار توبقال، الدار البيضاء، 1987م.
- عبد القادر فيدوح، إراءة التأويل، دار صفحات، الطبعة الأولى، 2009.
- عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2005م، بيروت.

- عبد الله الغدامي، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، المغرب، 1996م.
- عبد الواسع الحميري، ما الخطاب وكيف نحلله، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2009م.
- عزالدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة دار الثقافة، بيروت.
- فراس السواح، الأسطورة والمعنى دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، الطبعة الثانية، 2001م.
- كمال أبودييب، الأدب العجائبي والعالم الغرائبي، دار الساقى ودار اوركس للنشر، الطبعة الأولى، 2007م.
- محسن جاسم الموسوي، تراث شهرزاد من السرد العربي الحديث، الآداب، الطبعة الأولى، 1993م، بيروت.
- محمد القاضي، وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر- تونس وناشرون آخرون، الطبعة الأولى، 2010م.
- معجب العدواني، الكتابة والمحو التناسية في أعمال رجاء عالم الروائية، مؤسسة الانتشار العربي، الطبعة الأولى، بيروت لبنان، 2009م.
- موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي، مؤسسة حماده للدراسات الجامعية والنشر، الطبعة الأولى، 2000م.
- ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الخامسة، 2007م.
- نورة بنت إبراهيم العنزي، العجائبي في الرواية العربية، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت، الطبعة الأولى، 2011م.
- ياسمين فيدوح، إشكالية الترجمة في الأدب المقارن، دار صفحات للدراسات والنشر، سورية دمشق، الطبعة الأولى، 2009م.

ب- المراجع المترجمة:

- ت. ي. ابتر، أدب الفانتازيا مدخل إلى الواقع، دار المأمون للترجمة والنشر، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1990م.

- تزفيتان تودوروف، الأدب في خطر، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى، 2007م.
- تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بوعلام، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الأولى، 1994م.
- جاك دريدا، أحادية لغة الآخر أو ترميم الأصل، ترجمة عزيز توما . إبراهيم محمود، دار الحوار للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2009م.
- جاك رانسيير، سياسة الأدب، ترجمة رضوان ظاظا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، الطبعة الأولى، 2010.
- غيورغ فلهلم فردريش هيغل، فنومنولوجيا الروح، ترجمة ناجي العويلي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، الطبعة الأولى، 2006م.
- فلاديمير بروب، مورفولوجية الحكاية، ترجمة عبدالكريم حسن سميرة عمو، شراع للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الأولى، 1416هـ - 1996م.
- نورمان فاركنوف، تحليل الخطاب التحليل النصي في البحث الاجتماعي، ترجمة طلال وهبه، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت لبنان، الطبعة الأولى، 2009م.

ج- المراجع الأجنبية:

- C .N. Manlove, Modern Fantasy Five Studies, Cambridge University Press, First Published, 1975.
- Eric .S. Rabkin, The Fantastic in Literature, Princeton University Press, Princeton, NewJersey, 1977.
- Frank Lentricchia and Thomas Mchaughin , Critical Terms for Literary Study ,The University Of Chicago Press , Chicago , United State Of America , 1995,
- W.& J. Mackay, Modern Fantasy, limited chatham, C.N.Manlove, first published 1975.
- W.J.T Mitchell , IDENTITIES , The University of Chicago , Summer 1992 ,Volume 18 ,Number 4

ثالثاً- دراسات منشورة في الدوريات:

- أحمد المؤذن، قراءة في: القرآن المقدس...ثنائية الغضب والتحرير، مجلة البحرين الثقافية، العدد 62، أكتوبر، 2010.
- أحمد زياد محبك، العجائبية في الحكايات الشعبية، العدد 71، المأثورات الشعبية، أبريل 2004م.
- أحمد زين، غريب يدخل البيت، جهة الشعر، الرابط: <http://www.jenat.com/>
- تودوروف، الأدب والفانتاستيك، ترجمة نعيمة بن عبد العالي، مجلة فكر ونقد، عدد 3، 1997-1998م.
- جول مالريو، ترجمة: محمد آيت لميم، هل يوجد الفانتاستيك باعتباره جنساً أدبياً، مجلة أبواب، العدد 7، 8.
- رجاء عالم، غريب يدخل البيت، موقع قاسم حداد (جهة الشعر) الرابط: <http://www.jehat.com/>.
- سناء شعلان، المنهج الأسطوري أداة لفك شفرة النصوص الأدبية، مجلة الفيصل الأدبية، العددان 2/1، دار الفيصل الثقافية، ذو القعدة 1431هـ - محرم 1432هـ/صفر - ربيع الآخر 1432هـ.
- سوسن البياتي، السرد العجائبي وأثره في بناء الفن القصصي: مجموعة (رماد الأقاويل) فرج ياسين أنموذجاً، فضاءات عربية، 2009، صوت العروبة، الرابط: www.arabicvoice.com/modules
- عبد الباقي يوسف، حساسية الروائي وذائقة المتلقي، المجلة العربية- مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر، 1433هـ، المملكة العربية السعودية.
- عبدالقادر فيدوح، بلاغة التوازي، مجلة فصول، عدد 82/81، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2012.
- عبدالنبي اصطيف، الشراكة المعرفية بين "الأنا" و"الآخر"، مجلة ثقافات، العدد 1، شتاء 2002م.
- علي الشدوي، مدار الحكاية، فرضيات القارئ ومسلماته، النادي الأدبي بالرياض، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، 2008م.

- فهد حسين، الإنسان رقم سردي في واقع غير مرئي، مجلة البحرين الثقافية، المجلد 19، العدد 67، يناير، 2012.
- نؤي علي خليل، العجائبي والأسطورة، دراسة في التباس المفاهيم، مجلة الآداب، العدد 7-8-9، بيروت، 2007م.
- ليلى السيد، الرواية النسائية في البحرين، مجلة البحرين الثقافية، العدد 67، يناير 2012.
- نبيل سليمان، في المتن الروائي العربي العجائبي، مجلة الرافد، العدد 29، 2000م.

رابعاً- الرسائل الجامعية:

- سناء شعلان، السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة، في الأردن من (1970-2002م)، مكتبة الجامعة الأردنية، 2003، الأردن.

خامساً- المواقع الإلكترونية:

- المحيط: تأليف، أديب اللجمي، شحادة الخوري، البشير بن سلامه، عبداللطيف عب، نبيلة الرزاز، المراجعة والتنسيق: أديب اللجمي، نبيلة الرزاز، الرابط:
<http://www.baheth.info/all.jsp?tm=>
الموسوعة الحرة ويكيبيديا، الرابط:
www._/leaddons.com/en/details/6740

الفهرس

13 - 03	مقدمة
40 - 14	تمهيد: إشكالية الأدب العجائبي
15	في الأدب الغربي.
23	في الأدب العربي.
98 - 40	الفصل الأول: الخطاب العجائبي
42	المبحث الأول: إشكالية الخطاب العجائبي
43	إشكالية المصطلح.
47	خصوصية المصطلح العجائبي.
53	المبحث الثاني: وظيفة الأدب العجائبي
54	الوظيفة بين المنحنى الاجتماعي والعجائبي.
54	وظيفة السرد العجائبي
67	وظيفة العوالم الممكنة.
76	المبحث الثالث: موضوعات الأدب العجائبي.
77	الأنا/الغريب في المجتمع.
88	الآخر/المرفوض في المجتمع.
142 - 99	الفصل الثاني: الاتجاه العجائبي
100	المبحث الأول: المعتقد والعجائبي
104	كرامة الأولياء. في "السوافح... ماء النعيم"

109	زيارة القبور " قبر حبي أنموذجاً "
116	السحر والشعوذة في " حفلة الموت "
121	المبحث الثاني: السرد اللامعقول
120	الحكايات الشعبية.
129	الخرافة.
133	الأسطورة.
192 - 143	الفصل الثالث: مستوى العجائبي
144	المبحث الأول: الغريب المحض
145	إمكانية الحدوث.
151	ردة فعل المتلقي.
157	المبحث الثاني: العجيب الغريب
158	الواقع فوق الطبيعي أو غير المؤلف.
163	العجيب العجائبي.
193	خاتمة
197	ملخص البحث
205 - 200	قائمة المصادر والمراجع
207 - 206	الفهرس