

1/ العجائبية بين المفهوم اللغوي والاصطلاحي:

1-1- لغة: تدرج لفظة " العجائبية " ضمن الجذر اللغوي " العجب، العجيب"، فقد

وردت في كل من:

أ- القرآن الكريم.

ب- المعاجم العربية.

نستهل بالقرآن الكريم:

لقد وردت لفظة " العجيب " مرتين بهذه الصيغة:

الأولى في قوله تعالى: (قَالَتْ يَا وَيْلَتَى أَأَلِدُ وَأَنَا عَجُوزٌ وَهَذَا بَعْلِي شَيْخًا إِنَّ هَذَا لَشَيْءٌ

عَجِيبٌ)⁽¹⁾، و في قوله تعالى أيضا: (بَلْ عَجِبُوا أَنْ جَاءَهُمْ مُنْذِرٌ مِنْهُمْ فَقَالَ الْكَافِرُونَ هَذَا شَيْءٌ

عَجِيبٌ)⁽²⁾، أما الصيغة الثانية فقد جاءت جمعا بصيغة " عَجَاب " و هذا في قوله تعالى:

(وَعَجِبُوا أَنْ جَاءَهُمْ مُنْذِرٌ مِنْهُمْ وَقَالَ الْكَافِرُونَ هَذَا سَاحِرٌ كَذَّابٌ)⁽⁴⁾ أَجْعَلُ الْآلِهَةَ إِلَهًا وَاحِدًا إِنَّ هَذَا

لَشَيْءٌ عَجَابٌ)⁽³⁾.

ومما تقدم نلاحظ أن الموقف الذي وردت فيه هذه الآيات يحمل طابع العجاجة والغرابة، فهاتين الصيغتين (العجيب، العجاب) تدرجان ضمن خانة واحدة، لتأديتها المعنى ذاته، فقد نزلت الآية الكريمة الأولى في موقف عجبت فيه " سارة " زوجة " النبي إبراهيم " عليه السلام، أن تلد في زمن خارق و غير معتاد، و بعلمها شيخ فهذا أمر خارج عن العادة و المألوف، إنه خرق لنواميس الطبيعة البشرية، و هذا الموقف يشير طبعا إلى الحيرة و الاندهاش و عدم تصديق ما سيجري على الرغم من أنه حقيقة معجزة، فسارة (قَالَتْ يَا وَيْلَتَى أَأَلِدُ وَأَنَا عَجُوزٌ وَهَذَا بَعْلِي شَيْخًا) الآية حكى قولها في هذه الآية، كما حكى فعلها في الآية الأخرى فإنها (قَالَتْ يَا وَيْلَتَى أَأَلِدُ وَأَنَا عَجُوزٌ) وفي

(1) - سورة هود/ الآية: (72).

(2) - سورة ق/ الآية: (2).

(3) - سورة ص/ الآية: (4، 5).

الذاريات: (فَأَقْبَلَتِ امْرَأَتُهُ فِي صِرَّةٍ فَاصْكَتْ وَجْهَهَا وَقَالَتْ عَجُوزٌ عَقِيمٌ)⁽¹⁾، (قَالُوا أَتَعْجَبِينَ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ)⁽²⁾ أي يقول له كن فيكون فلا تعجبي من هذا و إن كنت عجوزا عقيما و بعلك شيخا كبيرا، فإن الله على ما يشاء قدير (قَالُوا أَتَعْجَبِينَ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ رَحِمَتُ اللَّهِ وَبَرَكَاتُهُ عَلَيْكُمْ أَهْلَ الْبَيْتِ إِنَّهُ حَمِيدٌ مَجِيدٌ)⁽³⁾، «⁽⁴⁾.

إن إنجاب " سارة " هو أمر معجز، و تنطبق عليه كل مواصفات العجائبية، فلولا خرق القواعد الأساسية لما تعجبت " سارة " مما سيحدث، و لكن الفطرة البشرية أثرت عليها، لأن أمر الإنجاب يحتاج إلى امرأة شابة و ليست عجوزاً، لذلك جاء الخطاب القرآني ليؤكد على الاستعجاب مما سيحدث وحدث، و الحيرة التي انتابت "سارة" لما بشرتها الملائكة بخبر إنجابها لمولود هو دلالة على فعل خارق، معجز، لا يمكن تصديقه بالعقل، وإنما يمكن تصديقه بالقلب.

إن هذه الآية هي أول مظهر من مظاهر العجائبية، فهي تحتوي على كل مقوماتها بدءاً بلفظة " العجيب " إلى غاية الأثر النفسي الذي تتركه على القارئ. و الآية الثانية تنحو نفس منحى الآية الأولى، إذ تحتوي على لفظة " العجيب "، و كذلك على موقف الاستعجاب، والحيرة، والدهشة مما حدث، فقد عجب الكافرون من إرسال بشر مثلهم وجعله رسولا و مخبراً عن إله واحد، و في ذلك قوله تعالى: (عَجِبُوا أَنْ جَاءَهُمْ مُنْذِرٌ مِّنْهُمْ فَقَالَ الْكَافِرُونَ هَذَا شَيْءٌ عَجِيبٌ)⁽⁵⁾ أي: تعجبوا من إرسال رسول إليهم من البشر، كقوله جلّ جلاله: (أَكَانَ لِلنَّاسِ عَجَبًا أَنْ أَوْحَيْنَا إِلَى رَجُلٍ مِّنْهُمْ أَنْ أَنْذِرِ النَّاسَ)⁽⁶⁾ أي: و ليس هذا بعجيب فإن الله يصطفي من الملائكة رسلا، و من الناس، ثم قال عزّ و جلّ مخبرا عنهم

(1) - سورة الذاريات/ الآية: (29) .

(2) - سورة هود/ الآية: (72) .

(3) - سورة هود/ الآية: (73) .

(4) - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج2، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، د.ط، 1425-1426هـ، 2005م، ص 933.

(5) - سورة ق/ الآية: (2) .

(6) - سورة يونس/ الآية: (2) .

في تعجبهم أيضا من المعاد و استبعادهم لوقوعه: (أَنْذَا مِتْنَا وَكُنَّا تُرَابًا ذَلِكَ رَجْعٌ بَعِيدٌ)⁽¹⁾
 «(2).

وتعكس هذه الآية موقف الكفار تجاه إرسال الرسول محمد (ص) مبشرا و نذيرا ومعلما لهم، و هذا التعجب ناتج عن سبب لم يدركه الكفار، و هو تخصيص رسالة من " الله " عزّ و جلّ لبشر مثلهم لا يختلف عنهم سوى أنه رسول، و تأتيه الملائكة بالأخبار و العلوم التي يعرفونها، و يعلمونها، فهذا الموقف أدى بهم إلى حيرة و دهشة لا يعرفون دلالتها و يجهلون سرها، لذلك خفي السبب الذهني و المنطقي عليهم، فكلما خفي بسبب تلك الظاهرة ازدادت التساؤلات و نشبت الحيرة في عقول و قلوب الكفار ما أدى بهم إلى الاستعجاب من هذا الأمر المخالف للطبيعة البشرية، و الخارق لكل الأعراف و التقاليد الجاثمة على قلوبهم و عقولهم، لذلك استعجبوا من الميعاد مثلما استعجبوا من أمور أخرى لا يعلم لهم بها.

تضيف هذه الآية للعجائبية دلالة مشابهة لدلالة الآية الأولى، و ترسخ معاني: التعجب و الاستعجاب و الحيرة و الدهشة، بالإضافة للمعاني الدينية المتمثلة في إعجاز الله عزّ و جلّ للبشر الكافرين بأمر خارقة للمعتاد، و ذلك بإرسال رسول لهم.

تستمر هذه الدلالات مع الآية الثالثة، و لكن تختلف عنها في صيغة " العجيب " التي أصبحت " عجاب"، إذ وافق تفسير " ابن كثير " دلالات هذه الآية في قوله « يقول تعالى مخبرا عن المشركين في تعجبهم من بعثة الرسول (ص) بشيرا و نذيرا – كما قال عزّ و جلّ- (أَكَانَ لِلنَّاسِ عَجَبًا أَنْ أَوْحَيْنَا إِلَى رَجُلٍ مِّنْهُمْ أَنْ أَنْذِرِ النَّاسَ وَبَشِّرِ الَّذِينَ آمَنُوا أَنْ لَهُمْ قَدَمٌ صِدْقٍ عِنْدَ رَبِّهِمْ قَالَ الْكَافِرُونَ إِنَّ هَذَا لَسَاحِرٌ مُّبِينٌ)⁽³⁾ و قال جلّ و علا ههنا: (وَ عَجِبُوا أَنْ جَاءَهُمْ مُنْذِرٌ مِّنْهُمْ)⁽⁴⁾ أي بشر مثلهم و قال الكافرون: (هَذَا سَاحِرٌ كَذَّابٌ

(1) - سورة ق/ الآية: (3) .

(2) - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج2، ص 933 .

(3) - سورة يونس/ الآية: (2) .

(4) - سورة ص/ الآية: (4) .

أَجْعَلِ الْآلِهَةَ إِلَهًا وَاحِدًا (1) أي أزعم أن المعبود واحد لا إله إلا هو؟ أنكر المشركون ذلك قَبَّحَهُمُ اللَّهُ تَعَالَى، و تعجبوا من ترك الشرك بالله فَإِنَّهُمْ قَدْ تَلَقَّوْا عَنْ آبَائِهِمْ عِبَادَةَ الْأَوْثَانِ وَ أَشْرَبَتْهُ قُلُوبُهُمْ. فلما دعاهم رسول الله (ص) إلى خلع ذلك من قلوبهم، و أفراد الإله بالوحدانية، أعظموا ذلك و تعجبوا و قالوا: (أَجْعَلِ الْآلِهَةَ إِلَهًا وَاحِدًا إِنَّ هَذَا لَشَيْءٌ عُجَابٌ، وَ انطَلَقَ الْمَلَأُ مِنْهُمْ) (2) و هم لما يدعوكم إليه محمد من التوحيد، و قوله تعالى: (إِنَّ هَذَا لَشَيْءٌ يُرَادُ) (3) قال ابن جرير؛ إن هذا الذي يدعونا إليه محمد (ص) من التوحيد، الشيء يريد به الشرف عليكم، و الاستعلاء و أن يكون له منكم أتباع و لسنا نجيبه إليه « (4).

لقد استعجب الكفار لإرسال الله رسول بشري لهم، إذ اعتبروه ساحرًا و كاذبًا لإتيانه بأمر لا يتقبله العقل، و لم يعتادوه، و استعجبوا أن تكون الآلهة مجرد إله واحد و هذا الاستعجاب ناتج من مخالفة قوانين العبودية التي اعتادوها، فهم ألفوا كثرة الآلهة و تجسيمها على خلاف الإله المذكور في الآيات، و لشعورهم بالخوف و الرهبة مما أتى به لأنه أمر غامض و مجهول.

يمكننا القول أن العجائبية قد تحققت بشكل واضح من خلال الدلالات و التفسيرات السابقة التي، رسخت معاني الحيرة، و الدهشة، و الاستعجاب من كل ظاهرة جديدة و مجهولة و غير معتادة و غير مألوفة.

و منه " فالقرآن الكريم" قد أكد على المعاني التي احتوت لفظة " العجيب" و أضاف إليها المعاني الدينية و المعاني اللغوية، أما في " المعاجم العربية " فقد ورد معنى العجيب في معجم (لسان العرب) لابن منظور بأن « العُجْبُ و العَجَبُ: إنكار ما يرد عليك لقلته اعتياده؛ و جمع العجب: أعجاب (...) و قد عجب منه تعجب عجا

(1) - سورة ص/ الآية: (4 ، 5).

(2) - سورة ص/ الآية: (5 ، 6).

(3) - سورة ص/ الآية: (6).

(4) - ابن كثير، تفسير القرآن العظيم، ج4، ص 1595.

الباب الأول/ الفصل الأول ماهية العجائبية
و تعجب، و استعجب، و الاستعجاب: شدة التعجب؛ (...) التعاجيب: العجائب، لا واحد لها من لفظها؛ قال الشاعر:

و من تعاجيب خلق الله غاطبة ** يعصر منها حلاحي و غرنيب.

قال الزجاجي: أصل العجب في اللغة: أن الإنسان، إذا رأى ما ينكره و يقل مثله (...). ابن الأعرابي: العجب النظر إلى شيء غير مألوف و لا معتاد (...). و في الحديث: عجب ربك من قوم يقادون إلى الجنة في السلاسل؛ أي عظم ذلك عنده و كبر لديه، اعلم الله أنه إنما يتعجب الأدمي من الشيء إذا عظم موقعه عنده؛ و خفي عليه السبب (...). و قصة عجب، و شيء معجب إذا كان حسنا جدا (...). أعجب بالشيء: سره الشيء و عجب منه (...). العجب ج أعجاب: انفعال نفساني يعترى الإنسان عند استعظامه أو استطرافه أو إنكاره ما يرد عليه»⁽¹⁾.

يشمل تعريف " ابن منظور " العديد من المعاني: أن العجب (العجيب) لفظة تحمل معنى الإنكار، و الاعتیاد، و القلة، و الألفة، و التعظيم، و خفاء السبب و الاستحسان، و السرور، و معنى نفسي: انفعال نفسي، و الاستعظام، و الاستطراف و الإنكار.

و لعل هذه المعاني المتعددة و المتنوعة ما هي إلا دليل على خصوبة لفظة العجب/ العجيب، فابن منظور لم يستعمل لفظة العجيب و إنما استعمل لفظة العَجَبَ باعتباره الجذر اللغوي لكل المشتقات، و من مشتقات " العجيب " (الإعجاب الاستعجاب، التعاجيب، العجائب، العُجاب، العجائبي، العجائبية)، لذلك فالمعنى اللغوي الوارد في معجم " لسان العرب " قد وافق معاني الآيات القرآنية السابقة، فأصبح لدينا تصور لمعاني العجيب و مشتقاته بالرغم من وجود بعض الاختلافات بين اللفظة و الأخرى.

و كما نجد المعاجم التي عقيبت لسان العرب قد جرت مجرى ما أورده، فالمعجم الوسيط على سبيل المثال قد أورد معنى العجيب على أنه « روعة تأخذ الإنسان عند استعظام الشيء، و يقال: هذا أمر عجب و هذه قصة عجب، و عجب و عجب: شديد للمبالغة »⁽²⁾. نلاحظ أن لفظة العجيب وردت في " المعجم الوسيط " بمعاني مختلفة هي:

(1) - ابن منظور، لسان العرب، مج4، مادة عجب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص ص 259 - 260.

(2) - مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط.

- العجيب نوع من الروعة، أي هو شيء مستحسن يبيث الفرح و السرور في نفس المتلقي.

- العجيب ناتج عن استعظام شيء.

- العجيب يأخذ معنى الشدة و التشديد.

- و كل ما يحمل معنى المبالغة.

أما في المعاجم الحديثة كالمنجد، و رائد الطلاب، قد أجملت كل معاني العجب الواردة في المعاجم العربية السابقة، حيث أورد معنى " العجب " في المنجد كالاتي:

« 1- عَجِبَ - عَجِبًا من الأمر و له: أخذَه العجب منه، و إليه: أحَبّه. عَجَبَ و أَعْجَبَهُ: حمّله على العجب، أَعْجَبَ بالشيء: سرّه الشيء و عَجِبَ منه. تَعَجَّبَ منه: عجب و يقال " تعجّبتني فلان " أي تصّبّابني و تقنّني. استعجب منه: عَجِبَ. العُجْب: إنكار ما يرد عليك. العجب. جمع أَعْجَاب: انفعال نفساني يعتري الإنسان عند استعظامه أو استطرافه أو إنكاره ما يرد عليه، و من الله: الرضى. العُجَاب: ما جاوز حدّ العَجَب. و يقال " عَجِبُ و عُجَابُ و عَجِيبٌ " في المبالغة، و العُجَاب و العجيب: ما يُتَعَجَّبُ منه. العَجَبَاء: التي يُتَعَجَّبُ من حسنّها أو من قبحها. العجبية جمع عجائب و الأعجوبة جمع أعاجيب: العجائب (و لا مفرد لها). التَّعَجُّب: هو أن ترى الشيء يُعْجِبُكَ، تظن أنك لم تر مثله، انفعال النفس عمّا خفي سببه، و أَعْجَبَ بنفسه: استكبر و يقال " ما أَعْجَبَهُ برأيه " شذوذًا لبناء فعل التعجب من المجهول. العُجْب: الزهو الكِبْر "»⁽¹⁾.

يبدو أن معاني " العجيب " لدى المحدثين، قد حافظت على معان القدماء حفاظًا كليًا من لفظة " العجيب " نجد لفظة أخرى، و هي من مشتقاتها ألا و هي " عجاب "، و لقد تضاربت الآراء بشأنها، حيث اعتبر نفر من علماء التفسير أن لفظتي " العجاب " و " العجيب " لهما نفس المعنى إذ « ذهب القرطبي في تفسيره و زاد و قرأ السلمي عجاب بالتشديد و العُجَاب و العُجَاب و العجب سواء (...) و قال مقاتل: عَجَاب لغة أزد شنوءة

(1) - المطبعة الكاثوليكية، المنجد في اللغة و الأعلام، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط21، 1973، ص 488.

«(1)، و كذلك صاحباً تفسير الجلالين – جلال الدين السيوطي، جلال الدين المحلي – فقد عد لفظه "عجاب" من مرادفات لفظه "عجيب": إن هذا الشيء عَجَاب، أي عجيب» (2).
أما نفر الآخر من علماء اللغة فقد عدّهما مختلفين ف « بين العجيب و العجاب فرق: أما العجيب فالعجب و أما العُجاب فالذي جاوز حد العجب، مثل الطويل و الطوال و نقول هذا العجب العاجب أي العجيب و الاستعجاب شدة التعجب» (3) على حد قول " الخليل" في معجمه " العين"، و يرى " ابن منظور" أن « عجاب و عجاب و عجب، و عجيب، و عجب عجب، و عجاب على المبالغة، و في التنزيل: إن هذا الشيء عجاب (...) و العجاب بالتشديد أكثر من عجيب» (4).

مما سبق نجد أن مادة "عجيب" تختلف عن مادة "عجاب" في المعاني الآتية:

- العجيب يحمل دلالة المفرد أما العجاب فيدل على الجمع كالطويل، و الطوال.
- العجيب لا يدل على المبالغة عكس العجاب.
- العجيب يدل على القلة و العجاب يدل على الكثرة.

إنّ هذه الاختلافات ستؤدي بنا إلى اعتبار كل موقف عجيب يستوجب وجود لفظه عجيبية ذو صيغة مناسبة، توصل المعنى بشكل تام أما إذا أصبح هذا الموقف العجيب أكثر تعجباً فإننا سنحتاج إلى صيغة تعبيرية تدل على المبالغة فيه كطويل و طوال و كبير و كَبَّار، و عجيب و عَجَاب، و عجائبي و عجائب، هذه الصيغ ستضيف معنا جديداً، فكلما تغير المبنى تغير المعنى، و هذا ما أدى بنا إلى اعتماد صيغة جديدة خرجت من رحم الصيغ الأخرى، التي تؤكد على الجذر اللغوي " العجيب " مضاف إليه النسبة إلى الجمع - العجائبي- و " ياء النسبة " و كأن معنى العجيب لا يفي بالحاجة فجاء به جمعاً. و أضيفت إليه ياء النسبة على خلاف القاعدة الشائعة في الدرس النحوي و التقليدي، و التي مفادها أنه إذا نُسب جمع باق على جمعيته جيء بواحدة و نُسب إليه

(1) – الخامسة علاوي، العجائبية في أدب الرحلات " رحلة بن الفضلان نموذجاً"، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، 2005، ص 29.

(2) – ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) – الخليل بن أحمد الفراهيدي، العين، ج1، موسوعة شرطوية، 2004-2005، الجزائر، مادة عجب، دون صفحة.

(4) – ابن منظور، لسان العرب، ص 259.

الباب الأول/ الفصل الأول ماهية العجائبية
«(1) و قد أقرته الهيئات و المجامع اللغوية المعاصرة فأصبحت تبيح النسبة إلى الجمع عند الحاجة»(2)، هذا الإقرار سيبيح لنا النسج على منوال الصيغة السابقة صيغا جديدة كالعجائبية، الغرائبية.

و مما سبق نخلص أن مادة " العجيب " أول ما وردت في القرآن الكريم من خلال صيغتي العجيب و العجاب، ثم من خلال المعاجم العربية التي اتفقت على مفهوم واحد و فرقت بينه و بين ألفاظ أخرى، و عليه إن العجائبية لغة تكرر المعنى المعجمي و هي محطة أولى من المفهوم، و السؤال الذي يطرح هل هناك معانٍ أخرى للعجائبية؟ و هل المعنى المعجمي كافٍ لمفهوم شامل ؟

يمكن القول أن المعنى المعجمي لم يتجاوز تخوم المعاني الأولى للمفهوم و لكنه تطور – العجائبية – و أصبح مصطلحا نقديا تشابكت فيه المفاهيم و الدلالات، و هذا عند كل النقاد العرب و الغربيين، فهل العجائبية لها حدود لغوية ترسم معالمها فقط أم هي مصطلح يشمل مفاهيم عدة هذا ما سنحاول الوقوف إزاءه في العنصر الموالي.

1-2- اصطلاحا:

لقد وردت العديد من تعاريف العجائبية في كتاب " تودوروف " TODOROV حيث يعد هذا الناقد سباقا لوضع تعريف شامل للمصطلح، حيث عرض آراء النقاد الذين سبقوه و تزامنوا معه في تعريف العجائبية في كتابات متأخرة بفرنسا، حتى و إن لم تكن موحده مع تعريفه فإنها لا تناقضه أيضا، و دون إبطاء مبالغ أعطي " تودوروف " TODOROV بعض الأمثلة المستقاة من النصوص المناسبة، حيث يَنمَازُ العجائبي عند كاستيكس CASTEX في الحكاية العجائبية في فرنسا « بتدخل عنيف للسر الخفي في إطار الحياة الواقعية »(3) و يُحب القص العجائبي وفق ما كتبه " لويس فاكس " LUIS VAX في الفن و الأدب العجائبيان "L'art et la literature fantastique" أن يقدم لنا بشرا مثلنا، فيما يقطنون العالم الذي نوجد فيه، إذ بهم فجأة

(1) – الخامسة علاوي، العجائبية في أدب الرحلات، ص 30.

(2) – ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) – تزفتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، المغرب، ط1، 1993، ص 49.

يوضعون في حضرة المستغلق عن التفسير»⁽¹⁾. أما " روجيه كايوا " ROGER CAILLOIS فيكتب في قلب العجائبي "Au Coeur du fantastique" « إنه قطعة أو تصدع للنظام المعترف به و اقتحام من اللامقبول الصميم الشعرية اليومية التي لا تتبدل»⁽²⁾.

لقد أبدى " تودوروف " TODOROV رأيه في تعاريف كل من " كاستيكس CASTEX " و " لويس فاكس " LUIS VAX و " روجيه كايوا " ROGER CAILLOIS، و اعتبرها مقاربة لتعريفه خاصة أنها مبنية على أساس واحد و هو اقتحام " اللامعقول" أو " السر الخفي " أو " المستغلق عن التفسير " في " الواقع " أو " الشعرية اليومية "، أو " العالم الذي يوجد فيه " أو " الحياة الواقعية "، هذا الدخول يمتاز عن بقية التدخلات بتغييره للعالم الذي يوجد فيه، فهو قائم على المزج بين الواقع و اللاواقع/ الخيال، المؤلف و اللامؤلف، المقبول و اللامقبول، الممكن و المستحيل على التفسير.

إنه فوضى و تَدْخُل في الحياة اليومية الواقعية، التي تمتاز بالثبات و السكون و الاعتياد، هذا التدخل يحدث تناقضا و مفارقة و رغبة في فهم هذا السر الخفي، حيث يشعر البطل بشكل متواصل و بجلاء، بالتناقض بين العالمين، عالم الواقعي Le monde réelle " و عالم العجائبي". و هو بنفسه مندهشٌ أمام الأشياء الخارقة التي تحيطه أولغا ريمان»⁽³⁾. فالعالم العجائبي يمتاز عن كل العوالم الأخرى بتقنية التناقض، هذا التناقض سيولد بالطبع عالمين متمايزين:

الأول: خارق، غير عادي، لا مؤلف، لا معتاد، لا معقول، و خيالي، أي عجائبي.

الثاني: عادي، مؤلف، معتاد، معقول، واقعي، يومي، أي غير عجائبي.

فيحدث من هذا التمايز اندهاش و حيرة و استعجاب و استغراب للجمع الخارق، لأن العجائبية مفارقة و اتجاه نحو المجهول و تعبير عن تناقض الواقع، لذلك فهي رغبة في تكسير القوالب العادية و المؤلف و التقليدية، عبر هذا التناقض و المفارقة.

(1)-ترفتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 49.

(2)- المرجع نفسه، ص 50.

(3)- المرجع نفسه، ص 49.

إن العجائبية **le fantastique** بمفاهيم النقاد السابقين تتكون من حدود هي: الحد الأول: وجود عالم واقعي وجود عالم عجائبي (سري، مستغلق عن التفسير، لا مقبول)، الحد الثاني: حدوث حيرة اندهاش و استغراب و عدم قبول لهذا التدخل العنيف (لامقبول، هذا الاندهاش يشعر به القارئ و الشخصية (البطل)، الحد الثالث: هذا التدخل و الاقتحام يتميز بحدوثه المفاجئ و غير المتوقع و غير المسبوق، الحد الرابع: تتميز العجائبية بشكل و بناء واحد و موحد عند كل النقاد السابقين.

بالإضافة إلى التعاريف السابقة التي أوردها "تودوروف" **TODOROV** فقد حاول إعطائنا تعريفا خاصا به، هذا التعريف قابله بالتعاريف الأخرى إذ يقول: «توجد هذه التعاريف، جملة "مشمولة" في التعريف الذي اقترحه المؤلفون الأوائل المذكورون و الذي كان يفترض مسبقا وجود أحداث من نوعين أحداث **العالم الطبيعي natural**، و أحداث **العالم فوق-الطبيعي surnaturel**، على أن تعريف "سولوفيوف **SOLOVIOV**"، و "جيمس **JAMES**"، إلخ، أشار فوق ذلك إلى إمكانية تقديم تفسيرين للواقعة فوق الطبيعية، و بالتالي، حقيقة كون أحد ما عليه أن يختار بينهما، إذ كان هذا التعريف أكثر إحياء و غني؛ و منه يُشتق التعريف الذي قدّمناه نحن، إنه فضلا عن ذلك يشدد على الطابع الخلافي للعجائبي **le fantastique** (بوصفه خط مقسم بين الغريب **l'étrange** و العجيب **le merveilleux**)، عوض أن يجعل منه جوهرًا (كما يفعل كاستيكس **CASTEX** و كايوا **CAILLOIS** إلخ). و بصورة أعم ينبغي القول أن جنسا ما يتحدد دائما بالقياس إلى الأجناس المجاورة له «⁽¹⁾. نستنتج أن العجائبي يتحدد عنده من خلال الأجناس المجاورة حيث إن التعاريف السابقة تؤكد علي أن:

- العجائبي يقوم على عالمين يتضمنان أحداث طبيعية و فوق طبيعية.
- أن هذين العالمين يقدمان تفسيرين للواقعة: التفسير الأول تفسير فوق طبيعي و الثاني: تفسير طبيعي.
- أن للقارئ دور مهم، و هذا حين يختار ما بين التفسيرين السابقين.

(1) - تزفتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 50.

- أن هذا التعريف هو الأكثر قربا و إحياء و غني من التعاريف السابقة و لذلك اعتمده " تودوروف TODOROV " في تعريفه.

- إن التعريف السابق لتودوروف TODOROV يقترح مسألة التماثل و التقابل بين التعاريف و يؤكد على الطابع الخلافي للعجائبي **le fantastique**، هذا الطابع الخلافي يجعله - العجائبي - جنسا أدبيا يختلف عن الأجناس الأخرى؛ لأنه يجمع المتناقضات و يتميز بتفسيرين، هذين التفسيرين يختلفان عن التفسير الموحد للأجناس الأخرى، و كذلك يتميز عنها في أنه جنس يتراكم من جنسين هما " الغريب **P'étrange** و العجيب **le merveilleux** " على خلاف الأجناس الأخرى التي تمثل جنسا واحدا أي أن العجائبي يمتاز بعدم الاستقلالية عكس الأجناس الأخرى التي تمثل الوحداية.

- إن العجائبية **le fantastique** عند " كايوا CAILLOIS و كاستكس CASTEX " تمثل الجوهر أما عند النقاد الآخرين " تودوروف TODOROV "، " شولوفيوف SOLOVIOV " و " جيمس JAMES " فتمثل خطأ مقسما بين الغريب **P'étrange** و العجيب **le merveilleux** أي أنه لا يمثل الجوهر و اللب و إنما يمثل الهامش و الاستثناء.

هذه أهم الملاحظات التي نستشفها من قول تودوروف TODOROV ، و بالموازاة فقد قدم تعريفا خاصا للعجائبية **fantastique**؛ هذا التعريف قائم على ثلاثة شروط، و هي تمثل حدودا للمفهوم الشامل الذي يرغب فيه.

هذه الحدود تمنح للقارئ تصورا دقيقا و نظرة شاملة حيث يقول: « إننا الآن في مقام تدقيق و تكميل تعريفنا للعجائبي. إن هذا الأخير يقتضي أن تكون شروط ثلاثة منجزة، أولا لا بد أن يحمل النص القارئ على اعتبار عالم الشخصيات كعالم أشخاص أحياء و على التردد بين تفسيرين طبيعيين و تفسير فوق - طبيعي للأحداث المروية. ثم قد يكون هذا التردد محسوسا بالتساوي من طرف الشخصية؛ على ذلك يكون دور القارئ مفوضا إلى شخصية و في نفس الوقت يوجد التردد ممثلا، حيث يصير واحدة من موضوعات الأثر؛ و يتوحد القارئ مع الشخصية في حالة قراءة ساذجة. أخيرا ينبغي أن يختار القارئ موقفا معينا تجاه النص: إنه سيرفض التأويل الألغوري مثل التأويل " الشعري "، و ليس لهذه المقتضيات الثلاثة قيمة متساوية. فالأول و الثالث يشكلان الأثر

الباب الأول/ الفصل الأول ماهية العجائبية حقا؛ أما الثاني فيمكن أن يكون غير مُلبى. بيد أن أغلب الأمثلة تستجيب للقيود الثلاثة «(1).

هذه هي شروط العجائبية عند تودوروف TODOROV، و قد استقاها الناقد من عدة أثار خاصة **le manuscrit trouvé à Saragosse de Jan Potocki** المخطوطة المعثور عليها في سرقسطة لجان بوكوكي «(2). هذا الأثر « يدشنُ بتفوق و مهارة حقبة القص العجائبي «(3).

هذه الحقبة حددها " تودوروف " TODOROV بالقرنين الثامن عشر (18) و التاسع عشر (19) و ذلك من خلال أعمال كل من "هوفمان" HOFFMANN، " إدغار آلان بو POE"، " لوفكرافت LOVECRAFT"، " راد كلايف RADCLIFFE".

لقد انتقد " تودوروف " TODOROV على تعريفه للعجائبية **le fantastique** من طرف " إرين بيسيير IRENE BESSIERE" و غيرها من النقاد، و هذا راجع للسمّة التي وسمها " تودوروف TODOROV " على العجائبية، التي تركزت لديه في " التردد"، هذا التردد يحصل لدى القارئ عندما يصادف موقفا فوق - طبيعيا إذ أن العجائبية هي « تردد كائن لا يعرف سوى القوانين الطبيعية أمام حادث له صبغة فوق طبيعية «(4).

هذا هو تعريف " تودوروف " للعجائبي **le fantastique**، و هو تعريف يرتكز على ثلاثة مرتكزات:

أولها: التردد، ثانيها: القوانين الطبيعية، ثالثها: حادث له صبغة فوق طبيعية. هذه المرتكزات بني عليها النقاد الذين جاؤوا بعده تعاريفهم خاصة المُرْتَكِزَيْن الثاني و الثالث حيث تُعْرَفُ " إرين بيسيير " العجائبية **le fantastique** بـ « إن القصد الأدبي الفانتاستيكي هو بالطبع قصد تناقضي يضطلع بمزج لا واقعية، بواقعية ثانية، فيصبح الإيهام فانتاستيكيًا بتركيب احتمالين خارجيين، الأول عقلي تجريبي (القانون

(1) - تزفتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 54.

(2) - المرجع نفسه، ص 50.

(3) - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4) - شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، دار الحرف للنشر و التوزيع، المغرب، ط2، 2007، ص 25.

الفيزيائي)، و الذي يماثل التحفيز الواقعي، و الآخر عقلي تجريبي (الميثولوجيا) و الذي ينقل اللاواقع على مستوى فوق طبيعي «⁽¹⁾. و " روجي كايوا " يقول أن العجائبية هي « فوضى... و تمزيق ناجم عن اقتحام لما هو مخالف للمألوف، و تقريبا غير المحتمل، في العالم الحقيقي المألوف (...) إنه قطيعة للانسجام الكوني، إنه المستحيل الآتي إلى الفجأة»⁽²⁾، و " لوي فاكس **louis vax** " « يؤكد أن الفانتاستيك هو نتيجة قوى و كائنات فوق طبيعية تبدعها المخيلة التي تختزن من الواقع سخامة و رعبه اليومي»⁽³⁾.

كما نلاحظ فالتعاريف الثلاثة السابقة تستقر على مُرْتَكِزَيْن هامين، و إن اختلفت التعابير الدالة عليه فقول: مزج لا واقعية بواقعية ثانية، الأول عقلي تجريبي (القانون الفيزيائي) و الثاني: عقلي ميتا تجريبي (الميثولوجيا)، و اقتحام ما هو مخالف للمألوف، العالم الحقيق المألوف و " قوي كائنات فوق طبيعية- تختزن من الواقع سخامة و رعبه اليومي"، كلها تحيلنا على عالمين متراكبين: عالم واقعي، مألوف عادي، طبيعي، و عالم خيالي، لا مألوف، لا عادي و فوق طبيعي **surnaturel**.

هذه تعريفات العجائبية **le fantastique** لدى العلماء الغربيين، و كما نلاحظ فقد اقتصر على النتاج الغربي العجائبي، أما علماء العرب المحدثين فقد استلهموا تعريفاتهم من هذه التعريفات و قد قدموها للقارئ العربي بشكل مفصل، و بشكل ضيق، و لقد شكلت هذه التعاريف خارطة العجائبية لديهم، و إن أضافوا إليها شروحاتهم و تعليقاتهم و ترجماتهم، لكن يبقى النتاج الغربي النقدي أسبق من نتاجهم.

هذه الشروحات و التعليقات قد أحدثت خطأ منهجيا خاصة في ترجمتهم للمصطلح " **fantastique** "، فكل ناقد ترجم المصطلح حسب رأيه الشخصي و لم يراع الترجمات السابقة، فالمصطلح قد كانت له أربعة مصطلحات تداولها كل النقاد و هذا لدى مقاربتهم، سواء في مقالاتهم أو كتبهم.

فالمصطلح الأول: كان عبارة عن نقل للمصطلح كما هو في المقابل الغربي، و هذا عند كل من " شعيب حليفي" في كتبه خاصة كتابه " شعرية الرواية

(1)-شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية ، ص ص 28، 29.

(2)- المرجع نفسه، ص 31.

(3)- المرجع نفسه، ص 34.

الباب الأول/ الفصل الأول ماهية العجائبية عند "نعيمة بن عبد العالي" حيث ترجمت عنوان كتاب "تودوروف TODOROV" بـ "مقدمة للأدب الفانتاستيكي introduction a la **litterature fantastique**"، و هذا في مقالها المعنون بـ "الأدب و الفانتاستيك" (2).

أما الفئة الثانية فقد ارتضت المصطلح الثاني: "العجائبي" كمقابل لـ "fantastique" و منهم: 1- "عبد الملك مرتاض" الذي اقترح ترجمة المصطلح بـ "العجائبي le fantastique" و هذا في مقاله: العجائبية في رواية "ليلة القدر للظاهر بن جلون" (3).

2- "الصديق بوعلام" الذي ترجم المصطلح و كتاب "تودوروف TODOROV" بـ "مدخل إلى الأدب العجائبي" (4).

أما الفئة الثالثة فقد ترجمت المصطلح بـ "الخارق" و منهم: 1- "لطيف زيتوني" الذي قام بمقابلة "Fantastique" بالخارق في معجمه "معجم مصطلحات نقد الرواية" (5)، كذلك "سيزا قاسم" فقد أشارت إلى عنوان كتاب "تودوروف TODOROV" في مقالها و عنوانته بـ "مدخل إلى أدب الخوارق" (6) بدل عنوان "الصديق بوعلام" "مدخل إلى الأدب العجائبي"، و كذلك نحى "كمال عياد" نفس المنحى فترجم عبارة "the fantastic novel" بـ "رواية الخوارق" و هذا حين ترجم كتاب "أركان القصة لفورستر" (7). بالإضافة إلى ذلك فهناك نقاد آخريين جمعوا بين "الفانتاستيك/العجائبي" و "الخرافة" فترجموا عنوان كتاب "تودوروف" بـ "الأدب الخرافي" و هذا عند "محمد العناني" حيث ترجم هذا الكتاب: "The fantastic: Astructural"

(1) - شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 10.

(2) - الخامسة علاوي: العجائبية في أدب الرحلات، ص ص 53، 54.

(3) - المرجع نفسه، ص 54.

(4) - تزفتان تودوروف: مقدمة مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 11.

(5) - لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، (عربي - انجليزي - فرنسي)، مكتبة لبنان، ناشرون/ دار النهار

للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص 202.

(6) - الخامسة علاوي، العجائبية في أدب الرحلات، ص 54.

(7) - المرجع نفسه، ص ص 54، 55.

Approach to a literary genre" بـ: "الأدب الخرافي: مدخل بنيوي لنوع

أدبي" (1).

أما الفئة الرابعة فقد ترجمت المصطلح بـ مصطلحين: "الخيالي" و "الوهمي" فـ "مجدي وهبة" ترجم المصطلح بـ "الخيالي و الوهمي" (2)، وكذلك "جورج سالم" فقد ترجم المصطلح بـ "الوهمي" و هذا أثناء ترجمته لكتاب "ر. م. ألبريس" "تاريخ الرواية الحديثة" حيث استخدم مصطلح "الأدب الوهمي fantastique" كمقابل لـ "الأدب العجائبي fantastique" و هذا في الفصل المعنون بالأدب الوهمي و ذلك من الصفحة 423 إلى 441 (3)، و في هذا المجال فقد ذكر "حسين علام" أن جورج سالم: لم يكن يريد من وراء هذا الاستعمال إلا الأدب العجائبي بدليل الأمثلة المضروبة في الكتاب (4).

هذه أهم الترجمات التي صادفتنا، و كما نلاحظ فإن المصطلح قد تنوعت ترجماته و يمكن أن نقسم كل الذين حاولوا ترجمة المصطلح إلى قسمين: القسم الأول: نقاد حاولوا ترجمة المصطلح بصفة مقصودة، حيث قاموا بترجمته و هذا لأجل إضاءته أي لذات المصطلح.

القسم الثاني: نقاد حاولوا ترجمة المصطلح بصفة غير مقصودة حيث جاءت ترجمة المصطلح في معرض حديثهم أو ترجمتهم للكتب التي تتصل بالموضوع بصفة مباشرة و منهم: الكاتب "إبراهيم الخطيب" الذي ترجم كتاب "نصوص الشكلايين الروس" و عرج على مصطلح "le" و ترجمه بـ "العجيب le" و ذلك في معرض حديثه عن التحفيز الواقعي عند "توما تشوفيسكي" (5).

كذلك نجد أن ناقدين آخرين قد استعملوا نفس مصطلح "إبراهيم الخطيب" "العجيب العجائبي" و هما "هند بن صالح" و "عبد الوهاب رقيق"، و ذلك في

(1) - المرجع نفسه، ص 55.

(2) - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) - ر. م. ألبريس: تاريخ الرواية الحديثة، تر: جورج سالم، منشورات بحر المتوسط، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، 1982، ص ص 423، 441.

(4) - الخامسة علاوي، العجائبية في أدب الرحلات، ص 55.

(5) - الخامسة علاوي، العجائبية في أدب الرحلات، ص 55.

الباب الأول/ الفصل الأول ماهية العجائبية
كتابهما " أدب الرحلة في رسالة الغفران " حيث تأرجح المصطلح بين " الأدب العجيب le literature merveilleux " و " الأدب العجائبي le literature fantastique"⁽¹⁾.

و في هذه الخانة فقد اعتمد العديد من النقاد المصطلح السابق - العجائبي- و هذا في كتبهم أو مقالاتهم مثل: " جميل حمداوي " الذي ترجم مصطلح " fantastique " بالعجائبي في مقاله " العجائبية في الرواية العربية "، و قد نوه إلى الترجمات المتعددة للمصطلح⁽²⁾.

كذلك " ضياء الكعبي" فقد استخدمت مصطلح " العجائبي" كمقابل للمصطلح الغربي و هذا في كتابها " السرد العربي القديم، الأنساق الثقافية و إشكاليات التأويل"⁽³⁾ و نفس المصطلح تداوله كل من الناقلين " كمال أوديب" و " لؤي علي خليل " في كتابيهما " الأدب العجائبي و العالم الغرائبي" بالنسبة للناقد الأول⁽⁴⁾، و في " تلقي العجائبي في النقد العربي الحديث - المصطلح و المفهوم و " عجائبية " النثر الحكائي أدب المعراج و المناقب بالنسبة للناقد الثاني الذي قال أن اختياره « لمصطلح (العجائبي)- دون غيره من المصطلحات - في مقابل الـ (fantastic)، بناء على دراسة سابقة كنا قد اختبرنا فيها تلقي النقد العربي للعجائبي fantastic، و انتهينا إلى أن (العجائبي) هو أقدر المصطلحات تعبيراً عن المفهوم المقصود. و قد صدرت الدراسة في كتاب مستقل بعنوان (تلقي العجائبي في النقد العربي الحديث - المصطلح و المفهوم -)⁽⁵⁾. و بالموازاة مع اختيار " لؤي علي خليل " لمصطلح العجائبي كمقابل لـ le fantastique نجد " الطاهر المناعي" قد استبدل و تخلى عن كل

(1) - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(2) - جميل حمداوي: الرواية العربية الفانتاستيكية،

www.Regar.Com/debat/Shaw.art.asp?aid=81285.30/06/2007, 11: 30

(3) - ضياء الكعبي: السرد العربي القديم الأنساق الثقافية و إشكالات التأويل، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص ص 33، 34.

(4) - كمال أوديب: الأدب العجائبي و العالم الغرائبي، دار الساقى و دار أوركس للنشر، بيروت، لبنان، أكسفورد، بريطانيا، ط1، 2007.

(5) - لؤي علي خليل: عجائبية النثر الحكائي أدب المعراج و المناقب، التكوين للتأليف و الترجمة و النشر، دمشق، سوريا، 2007، ص 10.

الباب الأول/ الفصل الأول ماهية العجائبية
المصطلحات السابقة – **العجائبي**، فانتاستيك، الخارق – بمصطلح " العُجاب " الذي ورد في القرآن الكريم و في المعاجم العربية، التي تعتبر العُجاب أكثر من العَجيب و العُجْب، إذ أن العجاب هو الدرجة الأرفع من العجيب، و هو بهذه الصفة يعني أنه كل ما فاق الحد و تجاوز التصور و التخيل أي أنه يدل على المبالغة مثل **Fantastique** الذي يحوي كل المظاهر التي تتجاوز الخيال و التصور(1).

هذا القول كان رأيه في البداية، أما في نهاية حديثه فقد وقع في خلط كبير، أساسه جعل كل من المصطلحين " **Fantastique** " و " **Le merveilleux** " يعبران عن مفهوم واحد، لقد جعل كل من العجيب و العجاب وجهان للفانتاستيك أي أن العجاب و العجيب متساويان في الدلالة، و يتضح ذلك في قوله: « و أخيرا يبقى الفانتاستيك بوجهيه العجيب و العُجاب معينا من التقنيات و الرؤى القادرة على تعميق تجربة الإنسان في صراعه اليومي مع محيطه »(2).

إن رأي " **الطاهر المناعي** " يشبه إلى حد كبير رأي " **شعيب حليفي** " عن **الفانتاستيك** الذي هو في الأصل و **العجائبي** و **الغرائبي** هما الفرع للمصطلح الشامل و الكبير " **الفانتاستيك** " و لكن وقع في خلط و تناقض كبير إذ جعل الأصل و الفرع في خانة واحدة(3).

هذا الخلط المنهجي قد استمر مع نقاد عرب آخرين، و من أهمهم الناقدة " يمنى العيد" التي ترجمت " **fantastique** " (فانتاستيك) " فنتازي" و هذا حين ترجمت عنوان كتاب " **تودوروف TODOROV** " " **مدخل إلى الأدب العجائبي** " **Introduction à la littérature fantastique** " بـ " **مدخل إلى الأدب الفنتازي**"(4)، و نفس الأمر حصل مع ترجمة كتاب " **فلاديمير بروب** " " **les transformations des contes merveilleux** " بـ " **الجنود التاريخية** "

(1) – ينظر: الخامسة علاوي، العجائبية في أدب الرحلات، ص 56.

(2) – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) – ينظر: الخامسة علاوي، العجائبية في أدب الرحلات، ص 56.

(4) – ينظر: المرجع نفسه، ص ص 55، 56.

الباب الأول/ الفصل الأول ماهية العجائبية
للحكاية الفنتازية"، في حين ترجم "إبراهيم الخطيب" نفس الكتاب بـ "الجنور
التاريخية للخرافة العجيبة" (1).

هذه أهم الحدود المصطلحية التي طلت "العجائبية **le fantastique**"، حيث
أصبحت تضم كل ما له علاقة بالتخييل و اللامعقول و الخرافة و الأسطورة، إذ نجدها
اتخذت كل مرة وجها من هذه الوجوه فتارة تظهر و كأنها "خارق"، و مرة و كأنها "**خرافة**"، و مرة و كأنها "وهم" و هذا ناتج عن:

- عدم إيجاد مصطلح يمكن أن يحمل بداخله كل معاني المصطلحات السابقة.
- لاتساع المفهوم و عدم ضبطه.
- لأوجه الشبه بينه و بين المصطلحات الأخرى.
- عدم وجود معجم و بحوث تفرق بين هذه المصطلحات و تبرز أوجه الاختلاف و التشابه.

كل هذه الأسباب أدت إلى الخلط المنهجي السابق الذي استمر مع مصطلح آخر
"**fantaise**"، هذا المصطلح قد وقع بشأنه خلط كبير حيث اعتبر بأن **الفانتاستيك**/
العجائبي هو نفسه " **فنتازي** / **الفانتاستيك**" إذ تعني كلمة **fantaise** « فرادة، غير
متوقع، تنقصه الفنتازيا، خيال حر، ملكة الإبداع، ذوق، نزوة، يعيش على هواه » (2).

أما في معجم "**Hachette**" تعني **الفانتازيا**: « تفرد، تصرف يحمل طابعا خاليا
مثل هذه الحياة تنقصها الفنتازيا. سابقا: ثرعات، رتابة، تخمين، فكرة، ذوق نزوي، مثل
كان يرد أن يرضي كل رغباته، مرادف: غرابة، مزاج، ذوق خاص بأحدهم مثل يعيش
و يحكم وفق مزاجه، الشيء الذي عادة ما يكون غير نافع و غير قيم و لكنه ينال
الإعجاب لتفرده مثل جواهر مقلدة. 5- مؤلف خيالي، موسيقى: معزوفة حرة مثل
معزوفة كمان ميثولوجيا: كلمة يونانية أصلها فنتازيا **Phantasai** و تعني الخيال » (3).

كما نلاحظ فالمعجمين يتفقان على معانٍ واحدة، و لكن المعجم الثاني قد أضاف و

وسع من مفهوم **الفانتازيا** التي توافق في بعض معاني "العجائبية" خاصة أنهما

- العجائبية، **الفنتازيا** – تنبعان من ملكة واحدة " **الخيال** " و هما من نفس الأصل

(1) - ينظر: المرجع نفسه، ص 56.

(2) - Larousse: dictionnaire de français, Imprimé en France, Avril, 2003, p: 168

(3) - Jean. Pierre Mével et des autres, Dictionnaire Hachette, paris, 2007, p: 598.

الباب الأول/ الفصل الأول ماهية العجائبية
" اليوناني"، و هذا بالنسبة للمعاجم أحادية اللغة، أما معاجم ثنائية اللغة فقد نحت نفس
المنحى، إذ يعرف معجم " المنهل" الفنطازيا **fantaise** بأنها: « هوى، نزوة، رغبة،
إرادة عابرة، تصور، تخيل، خلق، خيال مبدع، ابتكار طرافة، ليس له أية أصالة، نخيلاً
وهماً (...). متخيل، خيالي، متوهم، ثوب غير مألوف، عاش كما يهوى، حياة رتيبة
فنتازية (لحن متحرر من القيود التقليدية)» (1).

هذه هي معاني **الفنطازيا fantaise** و كما نلاحظ فإن المعاني السابقة في
المعجمين أحادي اللغة تنطبق على معاني المعجم ثنائي اللغة، و هي لا تخرج عن معنى:
التفرد و التصور، و الهوى و النزوة، ألحان حرة، خلق، ابتكار، وهم، مزاج، ذوق
خاص، تخمين، فكرة، ذوق نزوي، رتابة، حياة رتيبة، ترهات، عاش كما يهوى، كان يود
أن يرضى كل رغباته، يعيش و يحكم وفق مزاجه.

كما نلاحظ فكل المعاني تدور حول نشاط إيرادي و غير إيرادي للنفس و الذاكرة و
الفكر، و المخيلة، **الفانتازيا fantaise** تدور حول هذه المفاهيم لتنتج خطاباً آخر و هذا
اعتماداً على مفهومها المتعدد و المتقارب من مفهوم العجائبية، لكن هذه المعاني اللغوية
لا توضح لنا أوجه التشابه و الاختلاف بين المصطلحين و هذا في معانيهما الاصطلاحية
لذلك فرق العديد من النقاد بين المصطلحين فاعتبروا **الفانتاستيك/**
العجائبية le fantastique صفة أما **الفنطازيا fantaise** فهي اسم هذا من الناحية
النحوية(2)، أما من الناحية الدلالية فقد عرفت **الفنطازيا** بعدة تعريفات منها:

تعريف " الكندي" الذي يقول فيه: « التوهم هو الفنتاسيا، و هو قوة نفسانية
و مدركة للصور الحسية مع غيبة طينتها» (3). و نفس المعنى تداوله العلماء العرب فنتج
عن هذا التداول أن تعدد المفهوم و بقية الكلمة نفسها، حيث نجد أن " إسحاق بن حنين "
يؤثر مفهوم " التوهم " أما " قسطا بن لوقا " فيفضل معنى " التخيل" (4).

(1) - سهيل إدريس، المنهل قاموس فرنسي - عربي، دار الآداب للنشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط35، 2006، ص
516.

(2) - ينظر: الخامسة علاوي، العجائبية في أدب الرحلات، ص 57.

(3) - شعيب حليفي: " التحديد المنهجي للفانتاستيك و علاقته بالمجالات القريبة منه ". الكرمل فصيلة ثقافية، ع 41،
1991، ص 115.

(4) - ينظر: الخامسة علاوي، العجائبية في أدب الرحلات، ص 57، 58.

إن مصطلح " **فنتازيا fantaise** " قد شاع بين علماء العرب و هذا حين تأثروا بالنتاج اليوناني حيث اقتبس هذا المصطلح من الفضاء الغربي و بالذات اللاتيني، حيث يرجع استخدامه إلى أرسطو ثم فلاسفة القرون الوسطى، و بعد ذلك هاجر إلى علماء العرب الذين حاكوه و أضافوا إليه، و لكن الشيء الملاحظ أنه قد أصبغ عليه معان أخرى: كالمخيلة، الخيال المبدع، الهلوسة، الصور المتخيلة و هذا عند العلماء المحدثين⁽¹⁾.

أما القدامى فقد اتفقوا على دلالة واحدة و هي دلالة " الصور الحسية في الذهن " و في هذا المجال فقد أورد " **جميل صليبا** " العديد من آراء القدماء الذين اعتبروا **الفانتاسيا** هي القوة التي تتمثل الأشياء الخارجية المدركة سابقا تمثيلا حسيا كالذاكرة و المخيلة و هذا عند " **ابن سينا** " الذي يقول أن **الفانتاسيا** تعني « قوة الحس المشترك و هي قوة تقبل بذاتها جميع الصور المنطبعة في الحواس الخمسة متأدية إليها منها »⁽²⁾ و نفس المعنى قد ذكره " **محمد بوزواوي** " في قاموس مصطلحات الأدب الذي يرى أن « **الوهم Iusion** خطأ يقع فيه الحس، أو الذهن فيعتقد المرء أن الظاهر المخادع هو الحقيقة.

و إذا زاد الوهم أصبح مرضا، و دعي هلوسة، و قد يكون الوهم مفيدًا في الأدب حيث يربط بين صور لا يجمعها رابط حقيقي، أو طبيعي »⁽³⁾. فتصبح هذه الصور خلقا جديدا و إبداعا فريدا، و نسجا بديعا يجمع قوة النظر بالإدراك غير الواعي للمشاهد الحسية فتتشكل هذه الصور المغرقة في الوهم و في الخيال بصورة حديثة.

أما " **توماس الإكويني** " فهو يطلق كلمة **فنتاسيا** « على حفظ ما قبله الحس المشترك من الصور الحسية و بقي فيه بعد غياب المحسوسات »⁽⁴⁾. أما الآن فقد اكتسب مفهوم **الفانتاسيا** معان جديدة من السابق، إذ حمل معنى " **المخيلة** " بمدلولها الواسع، و هذا عند مجدي و هبة؛ أما " **جميل صليبا** " في معجمه فقد ضيق من مفهومه و حصره في " نوع من أنواع **التخيل الوهمي** " و ذلك في قوله: « و نحن اليوم نطلق)

(1) - ينظر: المرجع نفسه، ص 58.

(2) - ينظر: الخامسة علاوي، العجائبية في أدب الرحلات، ص 58.

(3) - محمد بوزواوي: قاموس مصطلحات الأدب، دار مدني، الجزائر، دون طبعة، 2003، ص 296.

(4) - الخامسة علاوي، العجائبية في أدب الرحلات، ص 58.

فنتاسيا) على كل تخيل وهمي متحررا من قيود العقل أو على كل فعالية ذهنية خاضعة لتلاعب تداعي الأفكار، أو على كل رغبة طارئة لا تستند إلى سبب معقول»⁽¹⁾. بهذا المعنى فإن العمل الإبداعي يقوم على التخيل و الانزياح الذي تُلهه المخيلة للأديب، فيصبح العمل الأدبي يتصل بالواقع و المعقول تارة، و تارة أخرى يتصل بالمخيلة/ **الفنتازيا** التي تجعل منه خطابا واسعا و شاملا لكل المناحي سواء: الغريبة العجيبة، الشاذة، الواقعية أو المألوفة، إذ أن العمل الإبداعي إذا وصف بأنه ضمن خانة الفنتازيا يصبح عملا « تحرر من منطق الواقع و الحقيقة في سرده، مبالغا في افتتان خيال القراء »⁽²⁾.

هذا يعني أن العمل الإبداعي يجب أن يتحرر من قيود الواقع الذي يجذبه للأسفل أما إذا تحرر من القيود الكلاسيكية فهو ينطلق نحو المجهول، و يعتبر هذا التحرر مقياسا لاعتبار **الفنتازيا** وجه من وجوه **التخيل الوهمي** للعمل الروائي و ضرب من الرؤى و الأحلام و التوهم، الذي لن تكون له صلة وثيقة بالوجود الحقيقي.

هذه المعاني التي اكتنفت مفهوم " **الفانتازيا** " ستؤدي بنا إلى القول أنها تقارب **العجائبية** في مناطق و تخالفها في مناطق أخرى، فما هي المناطق التي تتشابه فيها و ما هي المناطق التي تختلف عنها؟ أي ما هي أوجه التشابه و أوجه الاختلاف بين المصطلحين **Fantaisie fantastique** ، أما أوجه الاختلاف فهي كالآتي:

1- يختلفان في المضمون:

الفنتازيا تعتمد على عدم التمازج بين الواقع و الخيال و ذلك إذا اعتبرنا **الفنتازيا** هي الوهم، أما **العجائبية** فتعتمد على التمازج بين الواقع و الخيال.

2- يختلفان في عنصر الواقع:

- **الفنتازيا** تتعارض مع الواقع.

- **العجائبية** لا تتعارض مع الواقع.

3- يختلفان في التراكيب و أهمية عنصر الواقع:

(1) - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(2) - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

- **الواقع** عنصر أساسي بالنسبة **للعجائية**، أما بالنسبة **للفنطازيا** فإنه يعد عنصرا ثانويا على اعتبار أن **الفنطازيا** هي وهم و تخيل، أي أن **الواقع** بالنسبة **للفنطازيا** هو في موضع " تعارض "؛ **الفنطازيا # الواقع**.

أما **الواقع** بالنسبة **للعجائية** فهو في موضع " تكامل "؛ **العجائية = الواقع** في شقها الواقعي. هذه هي أوجه الاختلاف فما هي أوجه التشابه ؟
يمكن حصر أوجه التشابه فيما يلي:

- أن **العجائية** تستمد بعض معانيها من **الفنطازيا** على اعتبار أنها تعني **المخيلة الوهم التخيل**.

- إن **العجائية** و **الفنطازيا** لهما نفس الأصل الذي تخرجان منه و هو " **المخيلة** ".

- إن **الفنطازيا** حسب " **جميل صليبا** " هي **التخيل** و هو ينقسم إلى: **تخيل وهمي**، و **تخيل مبدع**؛ يعني الأول: نسيج الرؤى و الأحلام نسجا خياليا لا صلة له بالوجود الواقعي أما الثاني فهو الذي يستمد عناصره من الوجود فيركبها تركيبا جديدا.

إن هذين القسمين يمكن إسقاطهما على العجائية و أقسامها حيث يجسد **التخيل المبدع** العجائبي بدرجة كبيرة و هذا حين يُمزج الواقع بالخيال فيشكله تشكيلا جديداً أما " **التخيل الوهمي** " / **الوهم** فيمكن اعتباره / " **العجيب المحض** " إذ أنه يقوم على وجود الواقع، فهو عبارة عن نسيج من الرؤى و الأحلام المنسوجة كخيال محض أو وهم.

كذلك من أوجه الاختلاف أن بعض النقاد يرون أن **العجائية Fantastique** تقتنر « بسلوكات الحيرة و التردد و الخوف كعلامات مترجمة لما تستشعره تلك الشخصيات من اضطراب و ارتباك ضمن عالم غير طبيعي، لأن ما هو فوق طبيعي Surnaturel يحمل اختلافيته عما هو طبيعي، هذا الأخير الذي من صفاته غير البديهية طبعاً التعقل؛ أي ما هو معقول و مألوف »⁽²⁾.

هذه هي أوجه التشابه و الاختلاف، و رغم وجود الاختلافات بين **العجائية** و **الفنطازيا** فإن بعض « القواميس الثنائية تخط بين المصطلحين [حيث] تعتبر

(2) - الخامسة علاوي، العجائية في أدب الرحلات، ص 59.

الباب الأول/ الفصل الأول ماهية العجائبية fantastique صفة لا يخرج معناها عن الوهمي و الخيالي و الخارق للطبيعة و العجيب «(1).

أما نحن فإننا نقول أن المصطلحين في حالة ارتباط و تواشج بينهما، و هذا ما جسده أوجه التشابه، و لكن نقول أن أوجه الاختلاف هي التي طغت على المفهومين و شكلت حاجزاً معنوياً و معرفياً بينهما، و تبقى العجائبية شكل أدبي يختلف عن **الفنطازيا** و يختلف عن باقي الأنواع الأدبية و هذا راجع لخصائص تميزها عن بقية الأجناس فما هي هذه الخصائص؟

- الانسجام و التكامل بين العناصر الواقعية و اللاواقعية، الطبيعية و **الفوق طبيعية، الواقع و الخيال، المرئي و غير المرئي.**

- استناده إلى تداخل الواقع و الخيال، تجاوز السببية و توظيف الامتساخ.

- تعتمد على التحويل و التشويه و لعبة المرئي و اللامرئي.

- تعتمد على مجموعة من الإمكانيات و التحويلات العجائبية الكائنة و الممكنة و المحتملة، المستخلصة من القصة و الرواية و الفنون الإبداعية الجميلة الأخرى عبر استحضار المكونات الآتية: **الجن، الإنسان، الحيوان، الأشياء**(2).

- تتميز **العجائبية** بأنها تعكس منطق الحياة و قوانينها و تمثل خرقاً للقوانين الطبيعية، فهي تعمل على تأسيس منطق خاص بها.

- تتجلى **العجائبية** في عدة أشكال سردية من بينها: - ارتباطها بالماضي و الغيبي و الكرامات و المعجزات، تعمل على تبئير الإنسان و المكان و الزمان اتخاذه الأحلام و الرؤي سبيلاً للبناء الفني، اعتمادها على خلق المفارقة و السخرية من المؤلف الواقعي عبر المكاشفة و الخارق و المسخ و التحول و التضخيم(3).

- **العجائبية** تدخل ضمن دائرة " **الأدب المهمش** " و غير السائد حيث نجد أنه قد يوظف في المدونات السردية.

(1) - ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(2) - ينظر: جميل حمداوي، الرواية العربية الفانتاستيكية، الموقع السابق.

(3) - فيصل غازي النعيمي، " عمر الطالب يبتكر العجائبي في الطريق إلى عدن"،

- تشكل العجائبية بنية جزئية ضمن البناء الحكائي العام و هذا ما نجده عند الكاتب " إبراهيم درغوثي" و كتاب آخرين.

- تتميز العجائبية بأنها جنس أدبي غير مستقل بذاته فهي مركبة من عنصرين

أساسين هما: العجيب **le merveilleux** و الغريب **l'étrange**.

- تتميز العجائبية بتفسيرين الأول: تفسير طبيعي للأحداث، الثاني: تفسير فوق

طبيعي.

- تعتمد العجائبية على عدة ركائز أهمها " القارئ" الذي يبرز عجائبية الرواية.

- تخلق العجائبية حاجزا سميكاً بين الواقع و الخيال، و المؤلف و اللامؤلف هذا

الحاجز سيؤلد في نفس القارئ عدة أحاسيس أهمها: الحيرة، التردد، الاستعجاب الاستغراب، الخوف، الرعب، الدهشة.

- تعتمد العجائبية على التناقض و المفارقة و هذا نتيجة لتراكبها من متناقضين

(الواقع التجريبي، الخيال الحر).

هذه بعض الخصائص التي تميز " العجائبية"، و من خصائصها تشكلها من خلال

جنسين مجاورين لها و هما " العجيب **le merveilleux** و الغريب **l'étrange**" و

هذا ما سنتناوله في تشكيل العجائبية.

2 / تشكيل العجائبية:

العجائبية تجاور المؤلف و اللامألوف، الطبيعي و فوق الطبيعي، الخيال و الواقع الماضي و الحاضر و المستقبل، إنها خرق و قطيعة و فوضى تنشذ التناقض و المفارقة عبر جمع المتناقضات السابقة.

إن العجائبية حسب " تودوروف TODOROV " جنس أدبي متلاش و معرض للخطر في أي لحظة، و لكن ما سبب هذا الخطر ؟

يقول " تودوروف TODOROV " بأن العجائبية " جنس يتميز بعدم الاستقلالية و هذا راجع لتراكبه من جنسين "⁽¹⁾، و لعدم وجود تحديد دقيق له، هذا الخطر المحدق بالعجائبية يستدعي عنصر " تشكيل العجائبية "، فما هما الجنسين الذين تتراكم منهما العجائبية ؟ أو بعبارة أخرى ما هو تشكيل العجائبية ؟ و ما هي الفروق بين هذين الجنسين ؟

إن الجنسين اللذين تتراكم منهما " العجائبية " هما " الغريب l'étrange " و " العجيب le merveilleux " هذان الجنسان يجعلان العجائبية تعيش فترة قصيرة بعدها يقع تحول لينتقل بفعل تفسير القارئ إلى هذين الجنسين المجاورين فتارة تتلاشى

(1) - ينظر: تزفتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 67.

العجائبية و يحل محلها " الغريب " l'étrange او تارة أخرى يحل محلها " العجيب le merveilleux"؛ فالعجائبية لا تدوم « إلا زمن التردد: تردد مشترك بين القارئ و الشخصية، اللذين لأبد أن يقرؤا ما إذا كان الذي يُدركانه راجعاً إلى الواقع كما هو موجود في نظر الرأي العام، أم لا (...) فيختار هذا الحل أو الآخر، و من هنا بالذات يخرج من العجائبي.

فإذا قرر أنّ قوانين الواقع تظل غير ممسوسة و تسمح بتفسير الظواهر الموصوفة، قلنا إن الأثر ينتمي إلى جنس آخر: الغريب، و العكس، إذ قررّ أنّه ينبغي قبول قوانين جديدة للطبيعة، يُمكن أن تكون الطبيعة مفسّرة من خلالها، دخلنا عندئذ في جنس العجيب «(1)؛ فالعجائبية خط وهمي بين الفرعين الذين يتفرعان إلى فرعين آخرين هما " العجائبي- الغريب " و " العجائبي- العجيب "، لقد قام " تودوروف " بمحاولة جادة و دقيقة في هذا المجال و جعل " العجائبية " تقيم خيوطا و تنسج خيالات مدهشة تتجه نحو " الغريب " تارة، و تارة أخرى تتجه نحو " العجيب "، و لهذا اعتبره جنس غير مستقل.

لقد حاول " تودوروف TODOROV " في كتابه " مدخل إلى الأدب العجائبي " تحديد العجائبية و هذا بطرح فكرة " الأجناس المجاورة " للعجائبية fantastique، و هذا عبر فصل كامل تناول فيه أهم الفروق بين المفاهيم الثلاثة " الغريب l'étrange، العجائبي le fantastique، العجيب le merveilleux ".

في هذا الفصل اعتمد " تودوروف TODOROV " على عدة محددات، و بدأها بتحديد "العجائبي le fantastique" ثم تلاها بتحديد الجنسين المجاورين و المترابطين له و هذا في المخطط الآتي (2):

غريب محض	عجائبي- غريب	عجائبي- عجيب	عجيب محض
----------	--------------	--------------	----------

بعد أن قام بتحديد " العجائبي le fantastique "، قام بشرح كل قسم على حدى، و قد مثّل لكل قسم من الأقسام الأربعة بعدد من الروايات و القصص القصيرة، و في أثناء

(1) -تّرفتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 65.

(2) - المرجع نفسه ، ص 68.

ذلك فرق بين " الغريب l'ètrange " و " العجائبية le fantastique " و " العجيب le merveilleux " .

هذه الفروقات ستزيد من تحديد العجائبية و ستوضح المفهوم بصورة عامة و دقيقة، و قبل أن نصل إلى الفروقات بين الأجناس الثلاثة السابقة سنحاول أن نعرف بالجنسين الذين تتشكل منهما " العجائبية " .

و نبدأ بتعريف " الغريب l'ètrange "، يرى " تودوروف TODOROV " أن " الغريب l'ètrange " يقوم على اعتبار « قوانين الواقع تظل غير ممسوسة و تسمح بتفسير الظواهر الموصوفة، قلنا أن الأثر ينتمي إلى جنس آخر: الغريب »⁽¹⁾، هذا الجنس يكون التفسير فيه عقلانيا و طبيعيا وهذا هو الفرق الأول بين " الغريب l'ètrange " و " العجائبية le fantastique "، و هناك فروق أخرى بين الجنسين، و هذا ما سنتناوله فيما يأتي من الفروقات بين الأجناس الثلاثة.

و في هذا المجال نجد أن هناك العديد من النقاد الذين حاولوا تعريف الغريب و منهم " زكريا القزويني " الذي يعرفه - الغريب - و هذا في المقدمة الثالثة من كتابه " عجائب المخلوقات و غرائب الموجودات " حيث يقول بأنه: «كل أمر عجيب قليل الوقوع مخالف للعادات المعهودة و المشاهدات المألوفة، و ذلك إما من تأثير نفوس قوية أو تأثير أمور فلكية أو أجرام عنصرية، كل ذلك بقدره الله تعالى و إرادته (فمن) ذلك معجزات الأنبياء صلوات الله عليهم أجمعين»⁽²⁾.

كما نلاحظ فإن " القزويني " يعتبر " الغريب l'ètrange " هو نفسه " العجيب le fantastique "، و لكن يختلفان في أن " الغريب l'ètrange " ينتج من تأثير نفوس قوية، أو من أمور فلكية أو أجرام عنصرية، و لهذا يمكن أن يكون تفسير " الغريب l'ètrange " " مألوفاً و عقليا " و هذا نتيجة لتلك التأثيرات، و بذلك تلتقي نظرة " القزويني " مع " تودوروف TODOROV " في كيفية تفسير " الغريب l'ètrange " و ينضم إليهما ناقد آخر و هو " جاك لاکوف JACK LAKOFF " الذي يعتبر

(1) - تزفتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 65.

(2) - كمال الدين الدميري، من حياة الحيوان الكبرى، و بهامشه كتاب " عجائب المخلوقات و غرائب الموجودات " للإمام زكريا القزويني، ج1، المطبعة العامرة الشرقية، مصر، 1315 هـ، ص 18.

الباب الأول/ الفصل الأول ماهية العجائبية **الغريب L'étrange** جنس « يمكن تفسيره بينما لا نصل مع العجائبي إلى تفسير غير التفسير الفوق طبيعي »⁽¹⁾.

و هذا التفسير سيكون بالتأكيد عاديا، مألوفاً و عقلياً، أما **العجائبي le fantastique** فلا نصل إلى تفسير محدد و إنما نتقبله في حياتنا لأنه آت من المجهول، و كذلك ينحو " أندري ميكيل " نفس المنحى؛ إذ يعتبر « الغريب يجسده البطل بسلوكاته اليومية و تجاربه، إنه الإنسان الذي يسير إلى ما بعد الصفات العادية للكائن الإنساني »⁽²⁾.

إذ أن تفسير " الغريب l'étrange " مرتبط بالصفات العادية و المألوفة، أما العجيب فيرى "تودوروف TODOROV" بأنه الجنس الذي يحتوي على « العناصر فوق- الطبيعية، في حالة العجيب، لا تحدث أي رد فعل خاص لا عند الشخصيات، و لا عند القارئ المبطن، فليس ما يميز العجيب هو موقف تجاه الوقائع المروية، و لكنها طبيعية الوقائع بالذات هي التي تسمه »⁽³⁾.

إن " العجيب " حسب " تودوروف TODOROV" هو ظاهرة غير مفسرة، و لا تمارس أي ضغط على القارئ أو الشخصية، و لا تحدث في عقله أي تشويش، فهو ظاهرة خالصة لا تحمل أي متناقضات، إنه جنس يمكن تقبله بصفة عادية لأن أحداثه و بنيته خاصة، و لذلك مثل " تودوروف TODOROV " للعجيب **le merveilleux** ب " حكاية الجن de conte de fées" التي نتقبلها على الرغم من تكوينها العجيب و المخالف للطبيعة، و لاحتوائها على العناصر فوق الطبيعية.

و يرى " أندري ميكيل " بأن العجيب يحدث « حين يقتحم الإنسان في العجيب حدود المجرم »⁽⁴⁾ حدود المعقول و الشاذ و اللامعقول، حدود المجهول، إذ أنه « تشكيل تصاعدي أو تنازلي لمعطيات طبيعية »⁽⁵⁾، أما " مكسيم رودسون "

(1) - شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي التجنس، آليات الكتابة... خطاب المتخيل، رؤية للنشر و التوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2006، ص 458.

(2) - شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي التجنس آليات الكتابة، خطاب المتخيل، ص 458

(3) - تزفتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 76.

(4) - شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي التجنس... آليات الكتابة، خطاب المتخيل، ص 458.

(5) - المرجع نفسه، ص 454.

الباب الأول/ الفصل الأول ماهية العجائبية
فيعتبر "العجائب" « أشياء تثير الدهشة و الانبهار »⁽¹⁾، و ينحو " الباحث الشادلي بويحي" نفس المنحى السابق في تعريف العجيب و يقول بأن " العجيب " هو الذي « لا يكون قابلاً للتفسير »⁽²⁾، الطبيعية الخاصة و لاحتوائه على عناصر خارقة للعادة مثل ظهور " السحرة " و " الجان " .

فعالم العجيب « لا يشبه الواقع بل يجاوره من دون اصطدام و صراع رغم اختلاف القوانين التي تحكم العالمين، و تباين صفاتهما فقارئ الحكايات العجيبية كألف ليلة و ليلة، يتعايش مع السحرة و العمالقة و الجان فيطمئن إلى بعضها و يخشى بعضها الآخر، و هو منذ البداية يترك عالمه الواقعي و ينتقل بالفكر إلى عالم آخر، مسلماً بقوانينه و منطقته. ففي حكايات الجن لا يشير حضور الجني و عمله و طاقته و طاعته لمالك القمقم استغراب شخصيات القصة و لا قرائها بسبب تواطؤ القارئ مع ما يخالف منطقته، و تخليه مؤقتاً عن حسه النقدي، و قبوله بدخول اللعبة الفنية، و مما يساعد على هذا التواطؤ أن القارئ يستسيغ العودة إلى تصورات الطفولة التي سبقت اكتساب التفكير العقلاني »⁽³⁾.

إن العجيب عالم له حدوده و عناصره و جمالياته التي تختلف عن عالم الواقع الذي يجاوره دون أن يتصادم معه؛ فهو يتعايش مع الكائنات العجائبية و كأنها جزء لا يتجزأ منه، فهو ينتقل إلى هذا العالم ليترك عالمه الآخر و هذا لاعتقاده أن مثل هذا العالم العجيب لا يوجد إلا في مخيلة الإنسان المعتاد على مثل هذه الحكايات التي توطر تكوينه الشخصي البدائي، فهو يرجع الإنسان إلى بواكير الحضارة الإنسانية، و إلى التفكير العجائبي/ الأسطوري/ الخرافي.

فالعجيب جنس أساسي لقيام " العجائبي "، باعتباره مركباً من مركباته، و جنساً يتكامل مع " الغريب " ليشكلا لنا تشكيل العجائبية، و لكن ما هي الفروق بين هذه الأجناس؟

(1) - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(2) - المرجع نفسه، ص ص 454، 455.

(3) - لطيف زيتوني، معجم مصطلحات، نقد الرواية (عربي - إنجليزي - فرنسي)، ص 87.

الباب الأول/ الفصل الأول ماهية العجائبية

في هذا المجال نجد أن هناك علماء قد أدلو بدلوهم؛ حيث فرقوا بين الأجناس الثلاثة بدءًا بـ " تزفتان تودوروف TODOROV"، و تلاه " شعيب حليفي"، و بعده " لوي على خليل"، لقد نظر كل واحد من هؤلاء الناقدين من وجهة نظر خاصة، فالناقد الأول بدأ المحاولة في إطار مشروع تحديد العجائبي و هذا في كتابه " مدخل إلى الأدب العجائبي"، أما الثاني فقد نقل لنا الفروق السابقة للناقد الأول و أضاف إليها بعض الفروق و هذا في كتابه " شعرية الرواية الفانتاستيكية"، أما الثالث فقد حاول تكملة ما بدأه الاثنان و هذا في مقاله بمجلة " البحرين الثقافية " تحت عنوان " العجائبي و المفاهيم الحافة " .

هذه الجهود سنحاول أن نضعها في جدول خاص يضم كل الفروق بين

"العجائبي le fantastique" و " الغريب l'étrange " و " العجيب le merveilleux ":

نقاط الاختلاف	العجيب	الغريب	العجائبي
التفسير	- تفسير فوق طبيعي « ينبغي قبول قوانين جديدة للطبيعة (...) دخلنا عندئذ في جنس العجيب» ⁽¹⁾ .	- تفسير طبيعي « قرر أن قوانين الواقع تظل غير ممسوسة و تسمح بتفسير الظواهر الموصوفة قلنا إن الأثر ينتمي إلى جنس آخر: الغريب» ⁽²⁾	- تفسير طبيعي و فوق طبيعي
الزمن الذي يشغلونه	- يشغل الزمن "المستقبل" «إذ أن العجيب يطابق ظاهرة مجهولة، لم تر بعد	الزمن الذي يشغله " الماضي" « و مقابل ذلك في الغريب حيث يُرجع بما	- الزمن الذي يشغله "الحاضر" « أما العجائبي بالذات،

(1)- تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 65.

(2)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

<p>فالتردد الذي يطبعه لا يمكن أن ينهض بدهاة، إلا في الحاضر»⁽³⁾.</p>	<p>لا يقبل التفسير إلى وقائع معروفة، إلى تجربة موجودة قبلا، و من ثمة إلى الماضي»⁽²⁾</p>	<p>أبدأ، و آتيه: أي أنه يُطابق مستقبلا»⁽¹⁾.</p>	
<p>يتميز بعدم الاستقلالية «إذن فالعجائبي يحيا حياة ملؤها المخاطر، و هو معرض للتلاشي في كل لحظة، يظهر أنه ينهض بالأحرى في الحد بين النوعين، هما العجيب و الغريب، أكثر مما هو جنس مستقل بذاته»⁽⁴⁾.</p>	<p>يتميز بالاستقلال</p>	<p>- يتميز العجيب بالاستقلال</p>	<p>- عنصر الاستقلال</p>
<p>- يتميز بحيز محدود «فيكون العجائبي الخالص ممثلا في الرسم، بالخط الأوسط ذلك الذي</p>	<p>- يتميز بحيز مطلق إذ لا يحده أي حد و هو مفتوح على الجانب الآخر « فالغريب ليس جنسا واضح الحدود، بخلاف العجائبي: و بتعبير أدق</p>	<p>- يتميز بحيز مطلق أي أنه يتميز بالإطلاق لا يحدهما أي حد، إذ أنه مفتوح على الجانب الآخر» أخيرًا، يوجد "عجيب محض" ليس له،</p>	<p>عنصر الحيز الذي يشغلونه/ المحدودية</p>

(1)-المرجع نفسه، ص 66.

(2)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4)- تزفتان تودوروف، مدخل إلي الأدب العجائبي، ص 65.

<p>يفرق العجائبي- الغريب عن العجائبي العجيب إن هذا الخط يُطابق فعلا طبيعة العجائبي، إذ هو حدٌّ بين ميدانين متجاورين «(3).</p>	<p>إنّه ليس محدودًا إلا من جانب واحد، و هو جانب العجائبي أما من الجانب الآخر، فهو يذوبُ في الحقل العام للأدب «(2).</p>	<p>كما الغريب حدود صافية»(1)</p>	
<p>- يكون رد فعله بالدهشة، التردد، الحيرة، تارة، و الخوف و الرعب تارة أخرى. « الجوّ هو أهم شيء لأن المعيار الحاسم لأصالة [العجائبي] ليس هو بنية العقدة و لكنه خلق انطباع نوعي (...) تبعاً للكثافة الانفعالية التي تحدثها (...) فتكون حكاية عجائبية لمجرد أن يشعُر القارئ، بعمق،</p>	<p>- يكون رد فعل القارئ بالخوف و الرعب و الغرابة. « يُحقق الغريب، كما هو واضح، شرطاً واحداً للعجائبي: وصف ردود فعل معيَّنة و بصفة خاصة الخوف «(5).</p>	<p>- يكون رد فعل القارئ بتقبل عالم العجيب من دون تردد، خوف، رعب، دهشة، غرابة « إن العناصر فوق- الطبيعية، في حالة العجيب لا تحدثُ أيّ ردّ فعل خاصّ لا عند الشخصيات، و لا عند القارئ المبطن «(4).</p>	<p>ردود الفعل</p>

(1)-المرجع نفسه ، ص 76.

(2)- المرجع نفسه، ص 70.

(3)- المرجع نفسه، ص 68.

(4)- تزفتان تودوروف، مدخل إلي الأدب العجائبي، ص 76.

(5)- المرجع نفسه، ص 70.

<p>بإحساس خوفٍ و رُعب، و بحضور عوامل و قوى غير مألوفة هذا الإحساس بالخوف أو الحيرة، غالبًا ما يذكره نطعار العجائبي (...) إن الخوف غالبًا ما يكون مرتبطًا بالعجائبي لكنه ليس قيّدًا ضروريًا له»⁽¹⁾. « لا يدوم العجائبي، كما رأينا، إلا زمن التردد»⁽²⁾.</p>			
<p>- يرفض القراءة الشعرية و الرمزية. « أخيرًا ينبغي أن يختار القارئ موقفًا معينا تجاه النص: إنه سيرفض التأويل الألغوري مثل التأويل الشعري »⁽³⁾.</p>	<p>- يقبل القراءة الشعرية و الرمزية</p>	<p>- يرفض القراءة الشعرية و الرمزية</p>	<p>- كيفية القراءة</p>
<p>- يقع العجائبي في إطار قوانين المؤلف تارة وخارج إطار</p>	<p>- يقع الغريب في إطار قوانين المؤلف « فـ (الغريب)، إذن نصّ</p>	<p>يقع العجيب خارج إطار قوانين المؤلف « أما (العجيب) فيقع كليًا خارج</p>	<p>عنصر المؤلف</p>

(1) - تزفتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 70.

(2) - المرجع نفسه، ص ص 55، 56.

(3) - المرجع نفسه، ص 65.

<p>قوانين المؤلف تارة أخرى. « و هكذا يبقى المتلقي متردداً بين تفسير متصلح مع المؤلف، و تفسير آخر خارج عليه، و في هذا التردد يحيا (العجائبي)» (3).</p>	<p>تخضع أحداثه في النهاية إلى قوانين المؤلف نفسه، مهما بدت متأنية على هذا الخضوع في أثناء سير القص « (2).</p>	<p>إطار قوانين المؤلف، حيث تبدو الأحداث الخارقة مقبولة، و لكن بعدها مُفسرة خارج إطار المؤلف أي أن لها عالمها الخاص « (1).</p>	
<p>- مقياسه الدرجة الوسطى بالنسبة للمؤلف. - العجائبي بالنسبة للمؤلف مرة خارجة و مرة أخرى داخله « و إذا فحصنا (العجائبي) رأينا أنه يماثل (الغريب) (...) لأن (العجائبي) يعيش داخل إطار الواقع، و أي خروج على هذا الواقع، و أي خروج على هذا الواقع</p>	<p>- مقياسه الدرجة الأولى بالنسبة للمؤلف. - الغريب بالنسبة للمؤلف يكون بداخله « خلافا لـ (الغريب) الذي تفتح جهته الأخرى على الأدب بمعناه الواسع، إذ يمكن عد (الغريب) درجة أولى نحو اللامؤلف و لذلك فإن المؤلف كله يقع في الجهة المفتوحة « (5).</p>	<p>- مقياسه هو الدرجة القصوى بالنسبة للمؤلف. - العجيب بالنسبة للمؤلف يكون خارجه « العجيب يمثل الدرجة القصوى من اللامؤلف الذي يقع خارج الطبيعة، و لذلك يمكن عدّه واقعاً في النهاية، فلا شيء بعده « (4).</p>	<p>مقاييس المؤلف/ اللامؤلف</p>

(1) - المرجع نفسه، ص 54.

(2) - لؤي علي خليل، (العجائبي و المفاهيم الحافة)، البحرين الثقافية، المجلد 11، ع (38) مارس 2004، ص 20.

(3) - لؤي علي خليل، (العجائبي و المفاهيم الحافة)، ص 20.

(4) - المرجع نفسه ، ص 21.

(5) - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

<p>يستدعي رد فعل معين. و هو يماثل (العجيب) أيضا حيث ثمة شبهه وقائع فوق-طبيعية و لكن حقيقة خروج هذه الوقائع على نظام المؤلف ليست ثابتة كتابتها في (العجيب)»⁽¹⁾</p>			
<p>- يمثل العجائبي تردداً و عجزاً في اتخاذ القرار بالنسبة للمتلقي « أما العجائبي فتردد و عجز عن اتخاذ القرار هذا من جهة المتلقي»⁽⁴⁾</p>	<p>- يمثل "الغريب" قراراً بالنسبة للمتلقي « و هذا يقودنا إلى الفارق (...) و هو أن (الغريب) (...) قرارا يتخذه المتلقي»⁽³⁾.</p>	<p>- يمثل " العجيب" قراراً بالنسبة للمتلقي. « و كذلك (العجيب) قراراً يتخذه المتلقي»⁽²⁾.</p>	<p>- عنصر قرار المتلقي</p>
<p>- شخصياته جمع بين شخصيات "العجيب" و "الغريب" إذ أن شخصياته تستقي من الحياة الواقعية و لكن يقع لها تحول، إذ أن</p>	<p>- شخصياته تمثل الواقع إذ ينتمي إلى الحياة الواقعية. - « و بما أن (الغريب) يعيش في الواقع المؤلف فإن شخصياته دائماً هذا الواقع نفسه،</p>	<p>-شخصياته لا تمت للواقع بصلة، إذ تمثل: الآلهة، الجن، المردة، الملائكة، الكائنات المرئية. « على حين تبدو الشخصيات في (العجيب)، عادة، غير متصالحة مع</p>	<p>الشخصيات</p>

(1)-لؤي علي خليل،(العجائبي و المفاهيم الحافة)،ص21.

(2)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4)- المرجع نفسه، ص 22.

<p>« سلوكها قد يشكل في لحظة ما استثناء على السلوك الواقعي، كالمشي على الماء مثلا، هذا الاستثناء هو الذي يضعنا، فجأة، أمام اللامفسر »⁽³⁾.</p>	<p>تنتمي إلى الحياة بجدارة «⁽²⁾.</p>	<p>شخصيات الواقع، فهي من الآلهة أو الجن أو المردة أو الملائكة أو البشر ذوي القدرات فوق البشرية «⁽¹⁾.</p>	
<p>- غايته خرق النظام إذ يمثل « طبيعة للانسجام الكوني، و اقتحاماً من اللامعقول لصميم الشعرية اليومية التي لا تتبدل، فهو محاولة إثارة الشك تجاه صرامة قوانين المعقول و الطبيعي، ذلك أنه يشكل ثغرة داخل النظام »⁽⁶⁾.</p>	<p>- غايته عدم خرق النظام فهو « يؤكد دائما صحة نظام المعقول و ثباته، و لذلك فهو يحقق مصالحة مع الواقع و المألوف، كما أنه يؤكد قوة النظام و القوانين السائدة من خلال دفاعه عن قرنها على تفسير الأحداث التي بدت للوهلة الأولى عصبية على التفسير داخل هذه القواعد نفسها »⁽⁵⁾.</p>	<p>- غايته عدم خرق النظام لأنه يقع كليا خارج النظام « فهو حين لا يناقض الطبيعي، لا يفعل ذلك معترفاً به و بسلطانه، و إنما من خلال انجازه طبيعة أخرى مغايرة تقع خارج نظام الطبيعة »⁽⁴⁾.</p>	<p>الغاية</p>

(1)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(2)- المرجع نفسه، ص 21، 22.

(3)- لؤي علي خليل، (العجائبي و المفاهيم الحافة)، ص 22.

(4)- المرجع نفسه، ص 23.

(5)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(6)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

--	--	--	--

<p>- السير الشعبية- الروايات العجائبية- كتب الكرامات» أما في (العجائبي) فالأمر جدّ مختلف، ففي نصوص المناقش و الكرامات التي حفل بها تراثنا العربي مثال مهمّ على ذلك» (6).</p> <p>« قصة من ألف ليلة و ليلة هي</p>	<p>- الروايات البوليسية. - الرواية السوداء «الرواية السوداء اتجاه فوق- الطبيعي المفسر (و يمكن أن يُقال إنّه اتجاه "الغريب")، كما يظهر في روايات كلارا ريفيس و آن راد كليف»³، «يمكن لروايات دوستوفسكي مثلا، أن تكون مدرجة في قسم (الغريب)» (4).</p> <p>- « و يمكن أن نمثل لـ (الغريب) بالروايات البوليسية، مثل أعمال أغاثا كريستي، حيث يظهر عادة حدث ما يبدو خارقا للمألوف - للوحدة الأولى- و لكن</p>	<p>- حكايات الجن، الخرافات الشعبية «يُزَيِّط جنس العجيب عمومًا بجنس حكاية الجن» (1).</p> <p>« و نمثل (العجيب) بالخرافات الشعبية تقع أحداثها خارج إطار المألوف و يقبلها المتلقي كما هي على أنها تقع في عالم مغاير لعالمه الواقعي» (2).</p>	<p>الأجناس التي يمثلونها</p>
---	--	---	---

(1) - تزفتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 77.

(2) - لؤي علي خليل، (العجائبي و المفاهيم الحافة)، ص 21.

³ - تزفتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 65

⁴ - لؤي علي خليل، (العجائبي و المفاهيم الحافة)، ص

قصة القاندي الثاني» (3).	رويذا رويذا تتجه القصة في النهاية نحو تفسير هذا اللغز تفسيراً طبيعياً، فتبقى قوانين الواقع محفوظة و مصونة» (1).		
- العجائبي يجسد الواقع و الخيال معاً « أما (العجائبي) فيرتهن إلى عالمين، عالم الواقع و عالم المستحيل» (4)	- الغريب يجسد الواقع، إذ أنه « و في (العجيب) يسود عالم واحد فقط هو عالم الواقع، بكل قوانينه و نظمه و مألوفه» (3).	- العجيب يجسد الخيال المحض. - « و في (العجيب) يسود عالم واحد أيضاً، و لكنه عالم المستحيل، عالم فوق- طبيعي بكل استثنائه و لا مألوفه» (2)	التكوين
بنية العجائبي بنية جزئية	بنية "الغريب" بنية كلية	بنية "العجيب" بنية كلية	البنية
- العجائبي يمنح للقارئ إحساس الكذب و الصدق	" الغريب " يمنح القارئ إحساس الصدق	"العجيب" يمنح للقارئ إحساس الكذب	الصدق و الكذب
العجائبي لا يكرس المعتقدات البدائية لوحدها و لا يكرس المعتقدات المعاصرة و إنما يكرسها معاً فيجسد تجاوزاً بين	الغريب يكرس سيادة المعتقدات المعاصرة إذ يحيا داخل المجتمع المعاصر، لا يبحث عن النموذج الأصل في الخارج، لأن النموذج	العجيب يكرس سيادة المعتقدات البدائية، إذ « يمكن تعريفه بإرجاعه إلى العقلية البدائية، كما يقول ليفي برول، و حسب جلبير دوران هو البحث	عنصر المعتقد

(3)- لؤي علي خليل، (العجائبي و المفاهيم الحافة)، ص 21.

(1)- لؤي علي خليل، (العجائبي و المفاهيم الحافة)، ص 21.

(2)- تزفتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 137.

(4)- المرجع نفسه الصفحة نفسها.

<p>الشعور و اللاشعور الوعي و غريزة، العقل و الانفعال، الأمر الذي يشير التوتر بين نموذجي أصل لعالمين متعارضين (...) إنه « يضع المعتقدين في حالة صدام »⁽³⁾.</p>	<p>الأصل عنده هو واقعه نفسه، و لذلك لا مكان فيه للاشعور أو للعقلية البدائية⁽²⁾.</p>	<p>عن طريقة نحول النموذج الأصل (...) يرسل الصور من المجهول»⁽¹⁾.</p>	
--	--	--	--

(1) - شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 52.

(2) - لؤي علي خليل، (العجائبي و المفاهيم الحافة)، ص 25.

(3) - المرجع نفسه الصفحة نفسها.

3/ مدارات العجائبية:

إن مدارات العجائبية ما هي إلا أفلاك و أقمار و نجوم مصطلحية، تدور حول طب إيجابي هو العجائبية، و هي - المصطلحات - تخزن في داخلها قطبا سلبيا، فما هي المصطلحات التي تدخل في دائرة فلك العجائبية ؟

من أهم المصطلحات التي تدخل في دائرتها و التي تدور في مسارها، مصطلح:

- **المدهش le féérique**: هو مصطلح يدخل ضمن دائرة العجائبي، و مع ذلك فهو يختلف عنه، إذ هناك من العلماء من يستعمله للدلالة على العجائبي، و ربما تكون العجائبية بالنسبة إليهم كمصب لدلالات المصطلحات الاخرى التي منها " **المدهش**"، و قبل أن نصل إلى نقاط الاختلاف و الاشتراك، يجب أن نبحت عن معنى هذا المصطلح. نجد في المعاجم الفرنسية أنه يدل على عالم الجن و السحر حيث يحدث فتنة و سحراً و روعة في ذهن كل قارئ، و تعني هذه الكلمة كذلك « مسرحية أو تمثيلية و من مميزاتها ظهور شخصيات خارقة كالجن و السحرة أو تعني مشهدا خلابا و مذهلا، و فاتنا و عجيبا بما يمنحه من إحساس جميل و سحري »⁽¹⁾.

هذه هي المعاني التي يحملها مصطلح " **المدهش**" و هي تركز على عدة تيمات أهمها: **الجن- السحر- الروعة- مسرحية تمثيلية- الفتون و العجيب و تمنح إحساس جميل و سحري.**

هناك من يرجع السبب في ظهور حكايات الجنيات إلى أن الإفراط في النزعة العقلية أفقد معنى الحياة و المغامرة، و هو ذات السبب الذي أدى إلى ظهور العجائبي و قد لجأت حكاية الجنيات إلى الفصل بين ما هو قابل للتصديق يوميا، و بين ما هو قابل للتصديق استثنائيا فقدمت ما هو فائق للطبيعة على نحو من الفضيحة و الفرع و رفضت في المقابل الطبيعي الذي تستطيع المخيلة به أن تقبل بوجود قيمتين و دالتين لحادث واحد⁽²⁾.

(1) - سهيل إدريس: المنهل قاموس فرنسي عربي، ص 521.

(2) - ر.م. ألبريس: تاريخ الرواية الحديثة، ص 422.

إن الدلالات التي نستنتجها من كل هذا: أن **المدهش** يرتكز على عالم **الجن**، بما فيه من عوالم فوق طبيعية، و شخصيات خارقة، و من أهم أهدافه هو تحقيق الروعة و الاندهاش، و كذلك جعل المشاهد التي تحدث على خشبة المسرح، حيث إنه يجسد جنسا آخر من الأجناس الأدبية، خاصة أن العجائبية تتجسد خاصة في الرواية و الحكايات. أما المدهش فقد ارتبط بالمسرحيات و التمثيليات، و لكن الميزة التي تميزه عن باقي المسرحيات أنه مسرحية خارقة خفيفة، كما يذكر "**مجدي وهبة**" في معجمه عدة خصائص تميز هذه المسرحية "**الجن**".

أولاً: هي مسرحية استعراضية.

ثانياً: عدم التميز بحبكة قوية بل تعتمد على روعة المناظر و كثرة الغناء و الرقص.

ثالثاً: ظهور شخصيات خارقة كالسحرة و الجن و الأميرات و الأمراء المسحورين إلى غير ذلك من الشخصيات الخرافية»⁽¹⁾.

هذه هي خصائص "**مسرحية الجن**" و هي خصائص لا نجدها في العجائبية، و من أجل إجلاء الغموض عن العلاقة ما بين "**العجائبية**" و "**المدهش**"، ننوه إن العلاقة ما بينهما تكتنفها نقاط اشتراك و اختلاف، و محاولة منا لإيجاد الفروق ما بينهما، نبدأ بما قاله "**لويس فاكس**" في كتابه (**الأدب و الفن العجائبي**) أن حكايات الجنيات تصنع نفسها خارج الواقع في عالم لا وجود فيه للمحال و للفاضح، بينما العجائبي يفتأت من صراع الواقع مع المحتمل⁽²⁾.

إذن الفرق الأول بينهما يقوم على أن:

عالم **المدهش** يقوم على الجنيات، العفاريت و العالم الغيبي و اللامرئي، أما العالم الذي تقوم عليه **العجائبية** هو عالم يجمع بين الواقع و العالم الغيبي، و اللامرئي، أي العالم الخيالي.

من خلال هذا الفرق نستنتج أن "**المدهش**" جنس كامل لا يعتمد على التجزئة بخلاف العجائبية التي تقوم على عنصر التجزئة، فالمدهش هو جنس تام و خالص أما

(1) - ينظر: الخامسة علاوي، العجائبية في أدب الرحلات، ص 62.

(2) - ر.م. ألبريس، تاريخ الرواية الحديثة، ص 426.

العجائبية فهي جنس مركب من تركيبين " العجيب و الغريب"، كذلك نجد أن " المدهش" يقوم على عالم مطلق أي الخيال المطلق؛ أي أنه يرتكز على الجوانب التخيلية دون الجوانب الواقعية أما العجائبية فهي تقوم على الخيال المطلق و الواقع؛ أي أنها ترتكز على الجوانب التخيلية و الواقعية.

كذلك من الفروقات الأخرى نجد أن: « " المدهش" يقوم على اصطناع السحر و الاستغاثة بالجن و العفاريت لأنها تحدث في عالم سحري مدهش يكون السحر فيه هو القاعدة، و الفوق طبيعي فيه ليس غريبا و ليس مرعبا لأنه يشكل مادة العالم المدهش و قانونه و بيئته، عكس العجائبي le fantastiques الذي يظهر فيه فوق الطبيعي كقطعة لتلاحم العالم»⁽¹⁾، و هذا ما يتفق بشأنه " روجيه كايوا"، الذي يعتبر « العالم المدهش(السحري) ما هو إلا عالم عجيب يضاف إلى العالم الحقيقي دون أن يدمر التحامه، و على العكس منه العجائبي الذي يُعلنُ فضيحة، تمزق اقتحام فاضح غير محتمل تقريبا في عالم الحقيقة»⁽²⁾.

يعني هذا أن كل من " المدهش" و " العجائبية" يصنع عالما منفردًا لوحده و لكن يشتركان في كيفية تجسيد هذا العالم من ناحية الاستعانة بالشخصيات " كالجن" و " السحرة"، فكل من المدهش و ما يقوم عليه يكمل و يتم مهمة العجائبية الذي يعتبره " فاليري تريتي **falérie tritèr**" امتدادا للآخر و هذا بعد أن عرض عدة تعريفات " لروجه كايوا" بحيث « تقدم نظرية ر. كايوا الأدب ضمن نظرة خطية حيث يغدو العجائبي استمرارًا للحكاية السحرية (المدهشة)...»⁽³⁾.

نجد أن " فاليري تريتي" يعتبر أن الحكاية العجائبية ظهرت في القرن الثامن عشر و هو نفس القرن الذي ازدهرت فيه الحكاية المدهشة (أو السحرية)، و كذلك الحكاية الواقعية أي أنهما من نفس القرن الذي جمعهما ليجعل من الحكاية العجائبية تولد « من

(1) - الخامسة علاوي، العجائبية في أدب الرحلات، ص 62.

(2) - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) - المرجع نفسه، ص 63.

الباب الأول/ الفصل الأول ماهية العجائبية تداخل "contamination" النوعين «⁽¹⁾؛ أي أن العجائبية تقوم على " التمازج العنيف للواقعي بغير الواقعي "⁽²⁾.

هذا ما أرادت أن تقوله " أرين بيسيير " بخصوص الفانتاستيك و يمكن أن نقول أنها تتفق مع ما ذهب إليه " فاليري تريتي"، و لذلك فالعجائبية جاءت لتكمل تطور ما كانت عليه الحكاية المدهشة و تكون خليفتها في القرون الآتية، لأنهما – الحكاية المدهشة و الحكاية العجائبية – تتواشجان و تتكاملان لتحقيق هدف واحد و هو تكسير رتابة الواقع و الإجابة عن أسئلة الإنسان الراهن، و إحداث خلخلة في ذهن القارئ و من أجل اكتشاف جماليات النص العجائبي و المدهش، و ما يحمله من تساؤلات و إقامة هالة من الحيرة و الاندهاش في ذهن القارئ.

هذه هي الاختلافات و التشابهات بين " العجائبية " و " المدهش"، و يمكن إجمال كل هذا في هذا الجدول:

نقاط و الاختلاف الالتقاء	العجائبية	المدهش
طبيعة الأحداث	تكون قائمة على الواقع و اللاواقع أي التلاحم بين الخيال و الواقع. - يقوم على عالم الجن السحري.	- تكون قائمة على اللاواقع فقط عدم التلاحم بين الواقع و اللاواقع. - يقوم على عالم الطبيعي و الفوق طبيعي.
- الشخصيات	الشخصيات التي تؤسسه هي الجن و السحرة، الأشباح، بالإضافة إلى الشخصيات البشرية.	- الشخصيات التي يقوم عليها الجن و السحرة فقط.
- الجنس الأدبي	القصة، الرواية، الحكاية خاصة (الرواية السوداء).	المسرح، التمثيليات.

(1) – الخامسة علاوي، العجائبية في أدب الرحلات، ص 63.

(2) – محمد سالم محمد الأمين طلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر (دراسة نظرية تطبيقية في سيمانتيقا السرد)، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص 250.

<p>- يثير الدهشة و الحيرة و الخوف و الرعب. - القرن 18.</p>	<p>تثير الدهشة و الحيرة و الاندهاش و الخوف و الرعب. - القرن 18.</p>	<p>- التأثير في نفسية المتلقي - ظهورها</p>
<p>هي نفس الأسباب: و هي الإفراط في النزعة العقلية، و هذا ما نادى به الفلسفة العقلية و إلغاء الجانب الروحي و الفوق طبيعي في الحياة.</p>	<p>- طغيان النزعة العقلية و افتقاد إلى معاني الحياة و المغامرة و خلو الأدب من الجانب الماورائي و الغيبي.</p>	<p>- الأسباب التي أدت إلى ظهورهما</p>

هذه هي نقاط الالتقاء و الاختلاف بين " العجائبية " و " المدهش " و في آخر هذا العرض نقول إن المدهش يشكل مداراً من مدارات العجائبية و نقطة انطلاق منه إلى الشكل الجديد – العجائبية – على الرغم من الاختلافات فإن " المدهش " يدور في مسار العجائبية.

بعد المدار الأول – المدهش- ننتقل إلى المدار الثاني و هو " الخيال العلمي".

- الخيال العلمي: هو فرع من الفروع المستحدثة في الأدب، و الرواية خاصة و تبرز أهميته من خلال عدة مفاهيم أولها: تبدأ من خلال المصطلح، « لقد ابتكر "جيزنزباك" مصطلح الخيال العلمي باسم S. Cientifiction عام 1926 ليميز محتويات إحدى دورياته التي كان يحررها و التي كانت معروفة باسم " القصة المذهلة Stories Amazing " و التي تحول اسمها بعد ذلك إلى " قصص مدهشة من الخيال العلمي " Astounding Science Fiction «⁽¹⁾.

من أهم النقاد الذين وقفوا على مفهوم دقيق للخيال العلمي " شوقي بدر يوسف" الذي يقول: « إنه جنس أدبي واع تمام لذاته تمام الوعي يعتمد العلم و واقعيته الطبيعية من خلال أدبية خاصة به وحده «⁽²⁾.

(1) - شوقي بدر يوسف، (أدب الخيال العلمي و صناعة الأحلام)، مجلة عمان، ع 118، نيسان 2005، ص 78.

(2) - شوقي بدر يوسف، (أدب الخيال العلمي و صناعة الأحلام)، ص 78.

أي أنه كما يقول " دراكو سوفان " هو « أدب اغتراب تأملي »⁽¹⁾. يعتمد على العلم و منجزاته و يرسم حدودًا أدبية، إنه نمط من الإبداع الذي يتميز بخصوصية في طريقة الكتابة و في التوجهات التي يذهب إليها⁽²⁾. و هو « أدب لا يعترف بالزمن الحالي و لا بالمكان (...) أدب يعتبر جميع القضايا المطروحة مشاكل إنسانية ثم يتساءل عن علاقتها بجوهر الإنسان في وجوده الراهن و مصيره المستقبلي »⁽³⁾.

أدب **الخيال العلمي** جمع بين المتناقضين " الأدب و العلم" و هو نوع من المعادلة التي تبحث عن إيجاد توافق ما بينهما و « تحقيق نوع من المصالحة بين الأدب و العلم، و ذلك لأن هناك الكثيرون من يعتقد أن ثمة تعارضا بينهما باعتبار الأول يقوم على الخيال، بينما لا يتأسس الثاني إلا على التجربة و الاستقراء فاستنباط قوانين محددة، و هو ما جعل أدب الخيال العلمي نوعا من التوفيق بين هذين النمطين من النشاط البشري (الأدب و العلم) اللذين لا غنى للإنسان عنهما »⁽⁴⁾.

يعتبر أدب " **الخيال العلمي**" نسقا و صيغة خاصة تميزه عن باقي أنواع الكتابة الإبداعية، حيث يتكون من ركيزتين أساسيتين و هما: المخيلة الأدبية (...) و الحقائق العلمية (...) المستمدة من الطبيعة و الواقع و الابتكارات و المخترعات و التكنولوجيا الحديثة⁽⁵⁾.

إن **الخيال العلمي** يجمع بين انجازات العلم و الخيال، فهو صناعة تعتمد على التمازج و الاشتراك، و قد ظهر على مستوى الكتابة بصفة جيدة منذ نهاية الحرب العالمية الثانية، مع ما حاق بالإنسان من دمار جراء الآلة العسكرية الرهيبة التي ما فتئ الإنسان يطورها و يتسابق من أبناء جنسه على حيازتها، فأدب الخيال العلمي جاء ليعرض « تيارات التغيير في العلم و في المجتمع، و يهتم بنقد النماذج العلمية الثانية

(1) - محمد سالم محمد الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر (دراسة نظرية تطبيقية في سيمانطيقا السرد)، ص 214.

(2) - شوقي بدر يوسف، (أدب الخيال العلمي و صناعة الأحلام)، ص 78.

(3) - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4) - ينظر: بن جمعة بوشوشة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطبع و النشر، تونس، ط1، 1999، ص 507.

(5) - ينظر: شوقي بدر يوسف، (أدب الخيال العلمي و صناعة الأحلام)، ص 78.

و توسيع نطاقها، و إعادة النظر فيها، و اتخاذ نهج ثوري حيالها و يكون هدفه هو تحويل زاوية النظر إلى تلك النماذج بحيث تغدو أكثر تجاوبا و توافقا مع الطبيعة» (1) البشرية التي تحاول أن تستفيد من العلم و استثماره بشكل جميل و إنساني يخدم الإنسانية و لا يدمرها، و لا يسبب لها الخراب من خلال المبتكرات الحديثة و الجديدة.

ننوه إلى أن تعريف **الخيال العلمي** قد أخذ جدلا كبيرا لإيجاد مفهوم جامع مانع له فقد تعددت المصطلحات و المفاهيم و كل أدلى بدلوه في هذا المجال المحدث، و نجد من النقاد من وضع مصطلح آخر مرادف للخيال العلمي و ذلك من خلال الصيغة التصنيفية (**الرواية العلمية**)، و التي تحيل على نوعية المرجعية التي يعود إليها كتاب هذا النمط الأدبي و هي « معطيات العلم و انجازاته و توقعاته وفق قانون الاحتمال الذي يتنبأ بما هو آت » (2).

لأن " **أدب الخيال العلمي** " اتخذ أشكالا و ألوانا عدة فقد أطلقت عليه مسميات عديدة كـ: أدب الأفكار، أدب التوقع، أدب التغيير، أدب الاستشراف و أدب التنبؤات إلى غير ذلك من المسميات الدالة على كونه نوعا أدبيا يواكب أحداث الساعة و الساحة كليهما « (3)، فأدب **الخيال العلمي** يدل على أن له العديد من المصطلحات، و كلها تشترك في المعنى العام لهذا الأدب، و هناك من يقترح مصطلح " **الرواية العلمية** " التي تعني في « الحقيقة قصة خيال تبحث عن المجهول بعبارات علمية مفهومة مستعملة الاختراعات الخيالية و الاكتشافات في أمكنة تشمل داخل الأرض و الكواكب الأخرى حتى الذرة، أما الزمان فغالبا ما يكون في المستقبل البعيد أو في الماضي قبل التاريخ و في أبعاد جديدة، ففي بعض الأحيان تشبه القصة العلمية القصة الخيالية و الطوباوية» (4).

لقد أورد " **بن جمعة بوشوشة** " العديد من المفاهيم لأدب الخيال العلمي، فهو يعتبر أن المقولات التي بحثت عن معنى أدب الخيال العلمي، هي مقاربات تقليدية تتميز بعدم الدقة و ينقصها الضبط، و أولهما يرى في الخيال العلمي ذلك النوع من الأدب الروائي الذي يعالج بطريقة خيالية استجابة الإنسان لكل تقدم في العلوم و

(1) - محمد سالم محمد أمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص 216.

(2) - بن جمعة بوشوشة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 513.

(3) - محمد سالم محمد أمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص 220.

(4) - بن جمعة بوشوشة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 513.

الباب الأول/ الفصل الأول ماهية العجائبية
التكنولوجيا سواء في المستقبل القريب أو البعيد، كما يجسد تأملات الإنسان في احتمالات وجود حياة في الأجرام السماوية الأخرى، بينما يجعل الثاني " رواية الخيال العلمي" تسبق الأحداث العلمية بتخيلها و تصور لأحداث الغد مع التأكيد على عنصر التحولات الإنسانية» (1).

هذان التعريفان اللذين أوردهما " بن جمعة بوشوشة " من أعم التعاريف التي تحتوي على كل عناصر الخيال العلمي، و هناك من النقاد من يعطي تعريفا أدق من هذين التعريفين " الكلاسيكين " حسب - بن جمعة بوشوشة - حيث يعرف " إسحاق أزيموف (Isaac Azimov)" هذا النوع من الكتابة و في صيغة تبيّن عن واسع دراية يقول: « إن الخيال العلمي هو أدب قصص يدور حول مستقبل العلم و العلماء» و يدعّمه تعريف آخر لتيودور تشرجن الذي « يرى أن الخيال العلمي يمكن تطبيقه على قصة يلغى منها السرد القصصي إذا حذف المحتوى العلمي» (2).

كما نلاحظ فهذا التعريف من أهم المفاهيم التي تبحث عن ماهية مصطلح أدب الخيال العلمي، بعد هذه التعريفات ننتقل إلى نقاط التشابه و الاختلاف ما بينهما، و قبل هذا هناك إشكالية في عدّ هذا المجال قريبا من العجائبية أي هل هو تحت رايته أو أنه بعيد كل البعد عنه، و في هذا اختلف كل من " تودوروف " و " داركو سوفان Darko suvin" فالأول « أدرج الخيال العلمي ضمن العجائبي معتمدا في ذلك على مجموعة مظاهر و خصائص» (3)، و الثاني « يجعل الخيال العلمي متعارضاً مع العجائبي فيدرجه في إطار ما يسميه بالتخييل الواقعي» (4).

بهذا نكون في دائرة تجعل الخيال العلمي مرة يدور في فلك العجائبي و يصبح جزءاً منه، و مرة يدور في دائرة أخرى بعيدة عن فلك العجائبية و بالتالي يصبح هناك تشابهات و اختلافات فيما بينها.

هذا بالنسبة لكل من " تودوروف " و " داركو سوفان "، أما " ألبريس " فإنه يرى بأن الخيال العلمي نوعاً من أنواع الأدب الوهمي (العجائبي) إنه يرى بأن الخيال

(1)-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(2)- المرجع نفسه، ص 514.

(3)- شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 56.

(4)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الباب الأول/ الفصل الأول ماهية العجائبية
العلمي نوع من أنواع الأدب الوهمي (العجائبي) و هو « شكل من أشكال العجيب الصوفي » و قد قسمه إلى عدة أقسام « 1- وهمي خرافي أو ديني، 2- وهمي شبه سيكولوجي و يعني به علم ما وراء علم النفس، 3- وهمي ذهني محض و هو الخيال العلمي و شبه العلمي » (1).

هذه هي الآراء الثلاثة التي تتجادب عضوية أو عدم عضوية الخيال العلمي في العجائبية، و الآن نستعرض كل رأي باختلافاته و تشابهاته و نبدأ بالناقد " تودوروف":
لقد رأى " تودوروف " بأن الخيال العلمي يندرج ضمن العجيب الأدويّ و هو نمط من أنماطه حيث يقول في معناه « قد يطلق على النمط الثالث من العجيب اسم العجيب الأدويّ، و هنا تظهر آلات gadgets صغيرة انجازات تقنية غير قابلة للتحقيق في العصر الموصوف، إلا أنّها بعد كل شيء ممكنة على أكمل وجه » (2).

هنا يظهر أن العجيب الأدويّ يقترب كثيرا من الخيال العلمي إذ أنهما يعتمدان على آلة تثير الدهشة سواء كانت خيالية أي نتيجة للخيال أو تكون آلية/ تقنية، أي نتيجة للعقل البشري، فهنا نجد أن التشابه يكمن في نوع المادة التي يؤلفانها، و لكن لا يمكن أن نعتبر « الأدوات العجيبية، في البداية بساطا طائرا، تفاحة تشفي، " أنبوبًا " للرؤية البعيدة، و اليوم، لا علاقة للحوامة، و للمضادات الحيوية، أو المنظار المقرب بالعجيب على أي حال، مع أنّها تتمتع بنفس الصفات؛ و كذلك الأمر بالنسبة للفرس الطائر في قصة الحصان المسحور، أو بالنسبة إلى الحجر الدوار في قصة على بابا: و يكفي التفكير في آخر شريط للجاسوسية (الشقراء تتحدّى الإف، بي، يا) حيث يظهر باب سرّي يفتح فقط عندما ينطق صاحبه كلمات معيّنة، فيجب تمييز هذه الأشياء، الناتجة عن البراعة الإنسانية، عن أدوات معينة متشابهة في الغالب حسب الظاهر، لكن أصلها سحري و هي تصلح للتواصل مع العوالم الأخرى: مثل مصباح علاء الدين و خاتمه أو الفرس في قصة القلندري الثالث، التي ترجع إلى عجيب مُختَلَف » (3).

(1) - الخامسة علاوي، العجائبية في أدب الرحلات، ص 84.

(2) - تزفتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 79.

(3) - تزفتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 79.

كما نلاحظ فإن " تودوروف " قد اعتبر الأدوات السحرية الحديثة تتشابه مع الأدوات التقليدية و لكن ليس في كل شيء، فهي تتشابه في الصفات و لكنها ليست هي نفسها مثل الباب الذي يفتح في قصة علي بابا فذاك جاء نتيجة للخيال، أما الباب الذي يفتح في شريط الجاسوسية فإنه جاء نتيجة للعقل البشري أي ليس الخيال، و هنا نجد أن " تودوروف " يبرز أن هناك فروقات بين الأشياء الخيالية و الأشياء العلمية.

و يبقى **العجيب الأدوي** يقترب من الخيال العلمي و يختلف عنه في المصدر أي المنبع (خيالي - علمي)، و يتشابه في الفروع أي الصفات و الشكل الخارجي و المهمة التي يؤديها، أي الفتح بكلمات سحرية مثلا، و هذا التقارب أدى " بتودوروف " إلى الاعتقاد باندراج " **التخييل العلمي** " ضمن العجيب الأدوي حيث يقول في هذا « تأدى بنا العجيب الأدوي إلى الاقتراب مما يسمى اليوم بالتخييل – العلمي. هنا يكون فوق – طبيعي مفسراً بطريقة عقلانية لكن انطلاقاً من قوانين لا يعترف بها العلم المعاصر، في حقة القص العجائبي.

تكون القصص التي تتدخل المغنطيسية تفسيراً « علمياً » وقائع فوق- طبيعية كل ما هناك أن المغنطيسية تنتمي بذاتها إلى فوق – الطبيعي (...) إنَّ التخييل- العلمي المعاصر، عندما لا ينزلق في الأليغوري، فهو يخضع لنفس أوالية، إنها قصص، تتسلسل فيها الوقائع على نحو منطقي كلياً، انطلاقاً من مقدمات غير عقلانية و تمتلك بالمثل بنية لغزٍ مختلفة عن بنية لغز الحكاية العجائبية «⁽¹⁾.

كما نلاحظ فهذا القول يؤكد على الاعتقاد السابق بأن **التخييل العلمي** جزء من **العجائبية**، وهذا بشرط أن لا تكون القراءة لا تنتمي إلى التفسير الأليغوري، فأوجه التشابه والاختلاف يمكن اختصارها فيما يلي:

- كلاهما يحتويان على الحدث فوق طبيعي.
- كلاهما لا يعترف بهما العلم المعاصر.
- كلاهما يخضعان لنفس المظاهر، الصفات، البدايات.
- كلاهما يبدأ بمظاهر منطقية ثم يقتحم الحدث فوق- طبيعي الأجواء، و يتحول إلى أجواء غير منطقية (فوق طبيعية).

(1) - تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي ، ص 79.

- كلاهما يمتلك بنية لغز و لكن مختلفة.

- يختلفان في: أن العجائبية في جزء منها لا يفسر الفوق- طبيعي، و يتشابهان في أن جزء منها يفسر و هو " الغريب - العجائبي " لأن الأحداث الفوق- طبيعية في التخيل العلمي تفسر عقلانيا لأنها ناتجة عن العلم أما الأحداث الفوق- طبيعية في العجائبية فإن تفسيرها يكون غير عقلاني لأنها ناتجة عن الخيال، و كما نعلم فإن العلم يعتمد على المنطق/ العقل، و الخيال يعتمد على اللامنطق/ اللاعقل.

هذه هي التشابهات و الاختلافات بين الخيال العلمي و العجائبية و هذا من وجهة نظر " تودوروف "، و رغم الاختلافات فإنه يصر على أن **التخيل العلمي** جزء من **العجائبية**، و هذا في خلاصة كتابه إذ يقول: « لا بد أن نلاحظ هنا، أن أجود نصوص التخيل العلمي تنتظم بكيفية متناظرة، فالمعطيات البدئية فوق- طبيعية: الإنسان الآتي و الكائنات الخارجة عن المجال الأرضي، و البيلساوي، أما حركة المحكي فتكمن في إرغامنا على رؤية مدى قرب هذه العناصر العجيبة، في الظاهر، منّا في الواقع، و إلى أي مدى هي حاضرة في حياتنا »⁽¹⁾.

إن هذا القول كما نلاحظ يحمل بداخله العديد من النقاط أولها: أن **التخيل العلمي** يقف بتناظر مع **العجائبي**، أي أنهما يتشابهان في الشكل الخارجي و المعطيات البدئية و لكن رغم هذه التشابهات فإنهما يختلفان في المضمون يعني التفاصيل الداخلية، أي أنهما في تقابل عام و اختلاف خاص.

- أن نقاط التشابه تكمن حسبها في المعطيات البدئية " فوق- طبيعية"، أما في حركة المحكي فإنها تغير هذه المعطيات البدئية تجعلها تنتقل من الخيال الجامح إلى الواقع و هنا تتغير الرؤية و خاصة في نهاية الحكاية العلمية حيث تفسر هذه المعطيات البدئية الفوق- طبيعية بتفسيرات عقلية منطقية واقعية حاضرة في حياتنا، أي تصبح متصلة و متجهة للواقع و منفصلة عن الخيال، و هنا نجد أن الخيال العلمي يختلف عن العجائبية في:

- **المصدر أو المنتج للفوق طبيعي**، فبالنسبة للخيال العلمي فمنتجه و مصدره العلم/ العقل البشري، أما العجائبية فمنتجها و مصدرها الخيال البشري، و هذا هو مدار

(1)- المرجع نفسه، ص 208.

الاختلاف الأول، أما مدار الاختلاف الثاني فهو: أن **الخيال العلمي** عندما يصادفه القارئ ففي نهايته يفسر بتفسيرات منطقية أما بالنسبة **للعجائبية** فإن نهايتها التي يصل إليها القارئ تكون فوق المنطق/ فوق العقل، أي تفسير فوق طبيعي، و هنا يقر **تودوروف** بهذا حيث نجد « أن القارئ هو الذي يتلقى هنا إجراء التكييف: حيث يوضح أولاً، وجها لوجه مع فعل فوق طبيعي، ينتهي إلى الإقرار بطبيعته »⁽¹⁾.

هذه هي رؤية " **تزفتان تودوروف** " لعلاقة الخيال العلمي و العجائبية و تبقى نظرتة مخالفة لما ذهب إليه " **داركوسوفان** " و موافقة لما ذهب إليه " **ألبيرس** "، حيث نجد أن " **ألبيرس** " في كتابه " **تاريخ الرواية الحديثة** " قد عد الحكاية العلمية تتدرج ضمن **الأدب الوهمي (العجائبية)**، و هذا حين تحدث عن الرواية الصوفية في الفصل العشرين و انتقل من هذه البدايات للأدب الوهمي إلى العجيب و الوهمي: من حكاية الجنيات إلى الحكاية العلمية، حيث تناول فيه « ضعف العجيب- حكاية الجنيات و الخرافة – اندفاع الوهمي: من ادغار بو إلى دوروفيللي- الخيال المفرط – الوهمي الانكليزي. ه.ج. ولز و الحكاية العلمية- الكلاسيكيون الأمريكيون في هذا النوع الأدبي- العجيب الخفي: الخيال في الحالة المتوحشة »⁽²⁾.

في هذا الفصل حاول " **ألبيرس** " إعطاء التقارب الواضح بين **العجائبية و الحكاية العلمية**، حيث قال عن **العجيب**: « لقد جاء عنصر العجيب ليسحر الواقع بفضل الرواية الصوفية أو الرمزية التي غذتها الأسطورة أو الغنائية ففي عالم يحتوي معنى خفيا يخضع البطل للنتيه، فيكتشف و يفك الرموز؛ أو أنه يبحث طويلا، و هذا البحث نفسه يتضمن شعر أصم، هو في الواقع أهم من هدفه، و قيمة (الإناء المقدس) الصوفية في استحالة النفاذ إليه، و يضعف سحره حين يتوصل إليه غالاند فلا يجد إلا نورا موعظة... »⁽³⁾.

كما نلاحظ فهذا القول يتحدث عن العجيب و علاقته بالرواية الصوفية، فالعجيب عنده هو عالم خفي يخضع إليه البطل و يتوه في معانيه، و هو مرحلة للشك و فك

(1) – تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 208.

(2) – ر.م ألبيرس، تاريخ الرواية الحديثة، ص 420.

(3) – المرجع نفسه، ص 421.

الباب الأول/ الفصل الأول ماهية العجائبية

الرموز، و قد استشهد بقصة " الإناء المقدس " العجيبية و الصوفية و هي قائمة على العجيب الذي يستحيل تفسيره و النفاذ إليه، ف « صورة الإناء المقدس، و قصص الإناء المقدس المتعددة لذات سحر خيالي، و أن في كل رواية إناء مقدسا ينبغي اكتشافه، لأن كل رواية تشتمل على سر و بحث و مغامرة، و دلالة تكون خافية أول الأمر، و هكذا فإن كل رواية هي شيء " عجيب " بمعنى ما، و لكن هذا العجيب قد يكون ضعيفا، أو عجيبا اجتماعيا أو سيكولوجيا، و قد يكون بعض المرات بوليسيا بكل يسر... أما في الرواية الصوفية فيظل العجيب معنى فلسفيا باطنيا للوجود و أن أحلام نرفال و جنونه (كما كان هناك جنون رولان) تكمن في أن لحياته معنى آخر غير ما يبدو... و الرواية الغنائية أيضا هي (إغناء للمظاهر) (...) شأن ملفيل الذي لا يذكر فقط ببحار الجنوب بل بالرسالة و الحتمية أيضا... و لكن رغم الصوفية أو الغنائية - أو قل بسببهما، لما يحملان من قناعة و إيمان- فقد ظلّ الواقع و ما وراء الواقع (و ما فوق الطبيعة أحيانا) مصهورين «(1).

حسب هذا القول فإن ألبريس يعتبر:

- الرواية تحتوي على إناء مقدس و عجيب يجب على القارئ اكتشافه و العجيب هو إناء مقدس يسحر، و هو سر يجب كشفه، و هو ذو دلالة خفية تخزنها الرواية الصوفية، و هذا العجيب يمتلك درجات فتارة يكون ضعيفا في نسيج الرواية و مرة يتلون بالدلالات الاجتماعية و النفسية، و مرة يتمظهر من خلال الرواية البوليسية، و لكن هذه الدلالات تضاف إليها دلالة أخرى مختلفة و هي تخص الرواية الصوفية حيث يحمل معنا فلسفيا باطنيا للوجود و لا يكتفي العجيب أن يتمظهر من خلال كل هذه الدلالات بل ينتقل إلى الرواية الغنائية، و يبقى العجيب/ ما وراء الواقع هو الجامع بين الرواية الصوفية و الغنائية و هذا من خلال انصهار الواقع (الغنائية) و ما وراء الواقع (ما وراء الطبيعة/ العجائبية).

في هذا الفصل نجد أن الكاتب قد عرض للوهي و علاقته بحكاية الجنيات و انتقل إلى الحكاية العلمية و علاقتها بالوهي/ العجائبية، و هو هنا يؤكد على انضمام كل هذه الأنواع إلى الوهي/ العجائبي، حيث نجد أن دخول الحكاية العلمية كان بفعل

(1)- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الباب الأول/ الفصل الأول ماهية العجائبية

التطورات التي حدثت للمجتمع فانتقل من الواقع الخيالي إلى الواقع العلمي، حيث « فتح شكل آخر للمخيلة حوالي عام 1900 في صراع الواقع بالمحتمل فقد أمحى العالم الآخر، و الأشباح و الرؤى الأخلاقية أو الروحية، و الشياطين و ما وراء القبر أمام تعدد العوالم الفيزيائية أو الرياضية التي يمكن أن يتصورها الفكر، فحلت وهمية ذهنية محض محل الوهمية التي نسميها دينية أو خرافية بتعبير أدق، حتى لقد ظن الناس أنهم يحضرون انتصارا من انتصارات العلم على (سرعة التصديق) لو لم يكن " العلم " هو الذي يكتشف في أغلب الأحيان عن مظهر طفولي، و أن " سرعة التصديق " لم تكن إلا لعباً أدبيا «⁽¹⁾. و بذلك انتقل العالم من حكايات وهمية دينية أو خرافية إلى حكايات وهمية ذهنية محضة و هذا حين امتزج العلم بالخيال، و الواقع بما وراء الواقع.

إن " ألبريس " يعتبر أن الحكاية العلمية هي امتداد للوهمي/ العجائبي و هذا في أول رواية نسجت على هذا المنوال و هي « رواية (آلة الزمن) عام 1895 م لـ هـ.ج. ولز تحفة أدبية في فن " القصة " بتأليفها و مداها شوّهت عام 1960 في فيلم تافه جدا إلى بداية " وهمي " جديد: الوهمي الذهني المحض. فللمرة الأولى لم نعد أمام فائق للطبيعة ديني (تقهقر نتيجة خطئه في تجديد صورة منذ القرن الثالث عشر) و لا الفائق الطبيعي الخرافي الذي كان ما يزال قائما لدى البوريتانيين أو الكاثوليك المثارين في القرن التاسع عشر، و لا الفائق الطبيعي الشعري و الرمزي لدى الرومنطيقين الألمانين، أن ج.هـ. ولز يقدم رؤية للغريب و المدهش و هو يبني عمله – على نحو فظ لاشك – على استقراءات رياضية محوّلة بما يلائم الفن الخيالي، فبطله سيجد في القرن الأربعين، حضارة متخلفة تسبق موت الأرض ببضع مئات من الأجيال... «⁽²⁾.

هذه الرواية افتتحت " الوهمي الجديد " القائم على مزج الواقع الفيزيائي بالخيالي وهذا حين تقهقر الفائق الطبيعي الديني، فأخذ محله و هو هنا يؤكد على الافتراض السابق و يضاف إليه الاختلافات ما بين هذه الأقسام حيث كان العجائبي/ الوهمي يعبر

(1) - ر.م ألبريس، تاريخ الرواية الحديثة، ص ص 427، 428.

(2) - ألبريس، تاريخ الرواية الحديثة، ص 428.

الباب الأول/ الفصل الأول ماهية العجائبية
عن أشياء خرافية دينية لا تمت للواقع بصلة، أما الوهمي الجديد/ الحكاية العلمية فتمزج
انجازات العلم/ المنطق / الحقيقة بالخيال/ العجائبية.

إن البريس يؤكد على عدة تشابهات بين العجائبية و الحكاية العلمية حيث يقول:
« إن " العجيب "، يلتقي وهنا. بهذه العلاقة المنطقية مع الحقيقية التي كانت تنقصه في
الوهمي المزيف، في الأشباح و الشياطين؛ و يكفي أن نؤمن بالفيزياء الرياضية
ونفسرها بعض التفسير، حتى تصبح هذه المغامرات الخارجة عن النطاق الإنساني
ممكنة ويصبح لها إمكان في التصديق كاف. و هكذا يُفتح القرن الأربعون كما تفتح أبعد
الكواكب... وقد نأخذ على المؤلف إفراطا في المخيلة، و تقديمها سهلا للوسائل الفنية في
زمنه، و لكن إبداعه، مهما يكن مفرطاً، يظل معقولاً، أو مقبولاً في العقل على الأقل
»⁽¹⁾.

هذه التشابهات قائمة حسب رأيه في:

- أنهما يمتلكان حدث " العجيب " أي الحدث الفوق طبيعي.
- أن الحكاية العلمية يدعمها العجيب في الجانب الخيالي، و في المقابل نجد أن
الحكاية العلمية تنقص من الإغراق في العجيب بالنسبة للوهمي المزيف (العجائبية).
- أن المغامرات الخارقة عن النطاق الإنساني أي الوهمي/ العجائبي (الخالص)
تصبح ممكنة الوقوع في الحكاية العلمية؛ أي أن الحكاية العلمية لا يمكن أن نستغني عن
" الوهمي/ العجائبية " فهما يتشابهان في هذا العنصر- العجائبية -.

أما الاختلافات فإننا نجد:

- أن العجائبية/ الوهمي المزيف تقوم على هذا العجيب و هو الأساس أي أنه هو الكل في
المقابل نجد أن الحكاية العلمية تقوم على هذا العجيب و لكن ليس هو الكل و إنما هو
جزء في مقابل الواقع.
- أن الوهمي/ العجائبية التفسير فيه يكون فوق طبيعياً و هذا لأنه يفرط في المخيلة أما
الحكاية العلمية فالتفسير يكون فيها طبيعياً، عقلانياً و يظل معقولاً و مقبولاً في العقل.

(1)- المرجع نفسه، ص ص 428 - 429.

- إن الوهمي/ العجائبية يتناول المستحيل؛ أي يستخدم مظاهر مستحيلة لا يمكن أن تقع في الواقع الحقيقية، أما الحكاية العلمية فإنها تتناول الممكن؛ أي يمكن أن تستخدم مظاهر معقولة و متناولة و يمكن أن تقع في الواقع / الحقيقة.

هذه هي التشابهات و الاختلافات بين العجائبية / الوهمي و الحكاية العلمية، و قد أضافت الحكاية العلمية للعجيب فقد « وسعت (...) المواضيع التي صنّفها ولز: رحلات في الزمان، رؤى المستقبل، رواية (حين يستيقظ النائم) اكتشاف الكواكب الأخرى (...) و لم تكذ نضيف إليها إلا بعض المواضيع الجديدة: الإنسان- الآلة و الاختراعات الشيطانية من نوع شعاع الموت، رواية (المحكوم عليهم بالموت) لكلود فارير. إن هذه الروايات التي تعتمد على الخيال المحض قد يكون جذابا- فالإنسان يصبح كائنا كونيا، و المغامرة تتوسع فيه، و يسيطر عليه سحر شبه علمي - إن كل عناصر العجيب نجدها مجتمعة فيه، و تتحقق كذلك أبعد الأحلام أو أكثرها سفسطائية، حذف المسافة، الحضور الكلي، اكتشاف أكثر مظاهر الفضاء بعدا عن المألوف، و ما تحت الفضاء، و ذرات الفضاء، و اقتراب من أغرب أشكال الحياة الفائقة للحياة البشرية» (1).

إن الحكاية العلمية قد خلقت نوعا جديدا من التلاحق القائم على شيئين متناقضين " الخيال و العلم "، و أصبح هذا النوع رائدا إذ أضاف موضوعات/ تيمات جديدة للخيال، أي: العجائبية/ الوهمي، و هذا عبر مكتشفات العلم الحديث، التي تعد مكتشفات خارقة للعادة، مخترعات خيالية، تؤكد على الخيال العلمي الفائق، و هنا نجد أن موضوع هذه الروايات قد أضاف للعلم الخيال و السحر و الدهشة و الرغبة في الجمع بين المتناقضين، و العلم أضاف الجدية و العقلانية و الفكر العلمي و الصرامة للخيال.

بهذا نجد أن الخيال العلمي/ الحكاية العلمية حسب " ألبريس " ينضم إلى الوهمي/ العجائبية، رغم الاختلافات فإن نقاط التشابه هي التي تطغى لذلك نجده قد عدّه نوعا من أنواع الأدب الوهمي يضاف إلى الأنواع الأخرى التي تضمه و هي: " الوهمي الديني أو الخرافي" (2)، و " الوهمي شبه السيكولوجي" (1)، و " الوهمي الذهني المحض" (2) أي " الحكاية العلمية" (3) و " شبه العلمي" (4) حسبه.

(1) - ألبريس، تاريخ الرواية الحديثة، ص 429.

(2) - المرجع نفسه، ص 427.

هذه هي الفروع التي يتضمنها الخيال العلمي (الوهمي)، ننتقل الآن إلى الجهة المقابلة من النقاد الذين يعتبرون الخيال العلمي ليس جزءاً من العجائبية و منهم " داركو سوفان " : « الذي يجعل الخيال العلمي متعارضاً مع العجائبي في إطار ما يسميه بالتخييل الواقعي » (5).

و بهذا القول فإن " سوفان " قد اقترح ثلاث نقاط يفترق فيها الخيال العلمي عن العجائبية و هي كالآتي:

« 1- يتعارض الخيال العلمي مع الحكايات السحرية الخارقة و العجائبي، فما هو عجائبي أو سحري، غير ممكن التحقق بينما ما هو خيال علمي، يشكل بذرة مشروع قابل للتحقيق و بأسباب منطقية.

2- يتعارض الخيال العلمي مع الفانتاستيك في معنى الأشباح المرعبة و التي تدخل إلى عالم من المفروض أن يكون تجريبياً بقوانين ضد إدراكه (بينما الحكاية السحرية تلغيها)، هذا الفانتاستيك المركب بالنسبة إلى سوفان غير دال إلا في الحدود التي يكون فيها غير خالص، فلا يصل إلى إعادة بناء عالم شامل.

3- يتعارض الخيال العلمي أيضاً مع الأسطورة لأنه يقوم على معالجة ظواهر عصره في حركتها، و غيرها من خلال استباق الأحداث و تخيلها على هياكل و أشكال جديدة، بينما تبقى الأسطورة ثابتة غير مألوفة، و قديمة تحيل دوماً على الماضي السحيق، إنها تنطلق من شيء مرئي إلى ما هو مرئي، و الاختلاف هنا في تناول المعالجة، فإذا كان الفانتاستيك يطرح الأسئلة على العالم و الإنسان بعنف، فإن الخيال العلمي لا يطرح هذه الأسئلة، و لكنه يسأل عن أي إنسان و في أي نوع من العالم هو و لماذا هذا الإنسان في هذا العالم؟ » (6).

(1) - المرجع نفسه، ص 425.

(2) - المرجع نفسه، ص 429.

(3) - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4) - المرجع نفسه، ص 429، 431.

(5) - شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 56.

(6) - شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 57.

هذه هي الفروقات العامة بين الخيال العلمي و العجائبي و أجناس أدبية أخرى كالأسطورة، و هذه الفروقات قد أعطت لنا حدود الخيال العلمي، حيث نجد أنه يقوم على الممكن الوقوع و التحقق، على عكس الأجناس الأخرى التي تقوم على المستحيل و عدم التحقق و الوقوع في الواقع، و يقوم الخيال العلمي على عدة تيمات أهمها: بناء عالم شامل يقوم على الإدراك، التجريب، أما العجائية/ الفانتاستيك فيقوم على " بناء عالم غير شامل أي جزء من عالم لا يقوم على الإدراك " و إنما يقوم على الأشباح المرعبة، أي على اللإدراك، و الفرق الآخر هو أن الفانتاستيك في حد ذاته غير دال إلا في حدوده، و عندما يوضع في عالم شامل فإنه يصبح غير دال.

إن الخيال العلمي يختلف عن الفانتاستيك/ العجائية في أنه لا يطرح الأسئلة التي تطرحها، فهي تطرح أسئلة على الإنسان و العالم بعنف أما الخيال العلمي فيسأل على أي إنسان هل الإنسان العادي أو الإنسان العلمي، و يسأل عن أي نوع من العالم و ليس العالم في حد ذاته، و لماذا هذا الإنسان في هذا العالم، أما الفانتاستيك فلا يطرح هذا السؤال.

هذه هي الفروقات التي ناد بها " سوفان " و على الرغم من هذه الاختلافات فإن الكاتب شعيب حليفي قد أورد رأيا " سوفان " قوامه أن هناك تشابها بين الخيال العلمي و الأجناس الأخرى، حيث يقول: « و لم يغفل سوفان ربط الخيال العلمي بالأجناس التي يسميها بالميتافيزيقا (الفانتاستيك، العجائبي و الأسطورة) رغم أنه حدد، و بشكل قاطع، انسلاخه عنها، و اقترح اقتسام التغريب Distanciation بينهما أي طريقة معالجة التخيل، فهو يعتبر التغريب بينه متضمنة للجنس يقتسمونها مع الخيال العلمي »⁽¹⁾.

كما نلاحظ فهذا القول يؤكد على أن الخيال العلمي يجذب إلى مدار العجائية و الأجناس الأخرى في حركة جذب و نفور، فهو يجذب إلى أجناس الميتافيزيقا (الفانتاستيك، العجائبي و الأسطورة) في نقطة "التغريب" أي طريقة معالجة " التخيل" رغم أنه ينفر في أنواع أخرى، و هي الفروقات التي أوردتها، و هناك فروقات أخرى بين الخيال العلمي و العجائية و هي كالاتي: « كما يميز بين الفانتاستيكي و الخيال العلمي، بدءًا من مسألة الزمن في أحاديته أو تعدديته متوصلا إلى أن الخيال العلمي شأنه

(1) - شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 57.

شأن الأدب الواقعي، متعدد الزمن، غير ثابت، بينما الأدب الذي نسميه " لاواقعيًا " (فانتاستيكيا) زمنه وحيد هو الزمن الماضي فقط، و يخلص " سوفان " في بحثه إلى تمييز دقيق بين ما هو فانتاستيكي و ما هو خيال علمي، انطلاقًا من قطبي الإدراك/ الإدراك- الزمن الوحيد، الزمن المتعدد و هو في هذا ينطلق من فكرة مؤسسة حول مضمون إيديولوجي - بتعبير كرستين بروك روز - «(1).

هذه هي الفروقات الجديدة التي اقترحا " سوفان "، و هي فروقات تقنية تعكس رأيه القائم على أن الخيال العلمي لا يمكن أن يندرج ضمن العجائبي و يزيد على هذه الآراء رأي " شعيب حليفي " الذي أورد كل ما تعلق بنقاط التشابه و الاختلاف و هذا في شرحه لكل الآراء حيث يقول: « رأينا حتى الآن تصورين تمت مقاربتهما بمناهج مختلفة و أفضيا إلى نتائج متعارضة كليًا حول تقنيتين أدبيتين، فتصور **تودوروف** ينبنى على مقدمتين منطقيتين هما: التردد المرموز في النص و تعذر أية قراءة شعرية أو مجازية له، فالشعر يهدم الحكي، و المجاز يدمر الأدبي، بينما **سوفان** يتلخص في المضمون الأيديولوجي، الموجه سوسيولوجيا و سياسيا نحو رؤية ماركسية صريحة فالخيال العلمي عنده ليس في خدمة التكنولوجيا و لكنه يعمل وفق وجهة نظر لا تفقده أدبيته »(2).

إن " شعيب حليفي " يستعرض كل الآراء التي تتجاذب هذه المسألة و خاصة أنه لحد الآن لم يبرز رأيه حول مسألة اندراج الخيال العلمي في العجائبية، و لكنه أورد رأيا توفيقيا لـ " روبير شولز " حول هذه المسألة حيث يقول: « هاتان النظرتان، جعلتا روبير شولز يقدم حلا توفيقيا بين التصورين فالخيال العلمي في رأيه شكل جديد في خلق عالم آخر، لمواجهة عالم معروف بطريقة إدراكية »(3).

هذا هو الرأي التوفيقى الذي يجمع بين النظرة الأولى للخيال العلمي باعتباره يندرج ضمن العجائبية لأن نصفه يحمل سمات هذا الأخير، و النظرة الثانية التي تعتبره يندرج ضمن الواقعي لأن نصفه يحمل سمات هذا الأخير، و لكن في إطار هذا الرأي

(1) - المرجع نفسه ، ص 58.

(2) - شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية ، ص ص 58، 59.

(3) - المرجع نفسه، ص 59.

نجد أن شعيب حليفي يعطي تارة بعض الاختلافات و تارة أخرى بعض التشابهات حيث يقول: « إن الخيال العلمي رؤية استباقية للعالم ذات جذور تضرب في الواقعية و تتماس مع الجذور العجائبية، من ثم فهو لا يندرج باعتباره عنصراً من عناصر الفانتاستيك، و لكنه مستقل بذاته، يلتقي معه في نقاط كما يختلف عنه في أخرى، و إن كان تودوروف قد أكد على غير هذا، معتبراً أن الخيال العلمي هو عنصر حركي فاعل من عناصر التعجيب، مثلما يعبر آخرون عن وجود " آثار الفانتاستيك في الخيال العلمي "»⁽¹⁾.

هذا هو رأي **شعيب حليفي** الذي يورد فيه الترابط بين الخيال العلمي و **الفانتاستيك/ العجائبية**، و في رأي آخر نجده يورد فيه الاختلافات بينهما حيث يقول: « إن المحتمل في المحكي الخيال العلمي يخاطر بالنزول إلى العالم الحقيقي، كما يلتقي الخيال العلمي بالفانتاستيكي في أن كلا منهما يشتغل على المتخيل، فالفانتاستيك على خط المتخيل، يتعارض و الخيال العلمي، و يتجلى هذا التعارض في رؤية المتخيل و اعتماداته، أي اهتمامات كل منهما، فإذا كان الفانتاستيك يهتم بالإنسان المعاصر في إطار اللحظة بهومومه مبصراً الأمور من زاوية تعكس الداخل و الخارج، فإن الخيال العلمي يهتم بإنسان الغد، إنسان المجتمعات المستقبلية، بمعنى أن التوقع و الاحتمال يشكلان جوهر الكتابة في الخيال العلمي إذ أن التنبؤ في رواية الخيال العلمي هو هدف أسمى و يحقق درجة من العلمية، كما يحقق درجة عالية من الأدبية، و يشكل الاحتمال و التنبؤ قيمتان أساسيتان لأجل تجلية وظيفة التحذير من الآتي و إضفاء الأمل على المستقبل، و المبدع في هذا الحقل يحاول أن يترك واقعه بعد أن ينطلق منه، و يدخل في حوار مع أشياء جديدة و مع إنسان جديد بتصوره، و في الوقت نفسه، يرسم صورة يحال بها فهم العالم و الإنسان في المجتمع الآتي »⁽²⁾.

إن الخيال العلمي يلتقي مع العجائبية في أن:

- كلاهما يدرس المتخيل، و يحتوي على أحداث لا يتوقعها و يستسيغها في العلم و تبقى أموراً مجهولة.

(1) - المرجع نفسه ، ص 58.

(2) - شعيب حليفي، شعرة الرواية الفانتاستيكية، ص 57.

الباب الأول/ الفصل الأول ماهية العجائبية

و لكن يختلفان في كيفية دراسة و توظيف هذا المتخيل، حيث يتعارضان في الرؤية و الاعتمادات، و الاهتمامات، **فالفانتاستيك/ العجائبية** تهتم بالإنسان المعاصر الحالي بينما الخيال العلمي يهتم بإنسان الغد/ الإنسان المستقبلي.

- إن **الفانتاستيك/ العجائبية** مداره الزمن الحاضر/ الآن/ اللحظة، أما الخيال العلمي فمداره: الزمن المستقبل/ الآت/ الغيب/ المجهول.

- إن **الفانتاستيك/ العجائبية** لا يدخل في نسيجهما التوقع و التنبؤ و الاحتمال أما الخيال العلمي فيقوم عليهما و هذا بهدف: التحذير و إثارة الانتباه من الآتي.

- إن **الخيال العلمي** يقوم على المستقبل و يجمع في طياته الأمل أي أنه ينشد المستقبل أكثر من الواقع، أما **العجائبية/ الفانتاستيك** فإنه يقوم على الحاضر و يجمع في طياته التشاؤم الواقعي أي انه لا ينظر للمستقبل، و إنما يحاول دراسة الواقع بشكل عام على الرغم من محاولة استشراف المستقبل من خلال تنبؤ العرافين و الكهنة، و هذا ما يجعل الخيال العلمي يتماس مع العجائبية في بعض النقاط « رغم هذا يبقى هناك اختلافات واضحة تجعل الخيال العلمي ينفرد بالعديد من الخصائص و المواصفات و التي تنقسم إلى نوعين اثنين: النوع الأول: يبتعد، بوضوح، عن المحكيات الفانتاستيكية. النوع الثاني: يطوره الاتجاه المتوتر حتى يقترب من المحكيات الفانتاستيكية»⁽¹⁾.

رغم هذه الاختلافات فإننا نقول: أن الخيال العلمي يتماس مع العجائبية و يحتفظ لنفسه بمجموعة الخصائص التي تجعله يبتعد عن العجائبية في عدة نقاط، و في هذا الإطار يرجح شعيب حليفي نقاط التشابه للخيال العلمي و يحتفظ بالاختلافات فهو يقول: « يساهم هذا التفسير في تعديل رؤيتنا للخيال العلمي، بحيث إن كل التعاريف و الاستقصاءات السالفة توضح أنه يتميز عما هو واقعي بالغيرية، أي بإرجاع واضح إلى مرجع غير موجود، و خلق الصدام و التوتر بين الشيء الأصيل و بين الدخيل الذي يقتحم المؤلف، كما يتميز الخيال العلمي عن الفانتاستيكي بالتماثل، أي بإرجاع ضمني إلى مرجع موجود، غير أن كليهما يتخلق حوافز فوق طبيعية تسير الطبيعي و تنتج فيه التناقض الفاعل»⁽²⁾.

(1) - شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 59.

(2) - المرجع نفسه ، ص 60.

هذا هو رأي " شعيب حليفي" و هو رأي توفيقى بين النقاد الذين يجعلون الخيال العلمي ضمن العجائبية، و بين النقاد الذين يجعلون الخيال العلمي خارج دائرة العجائبية/ الفانتاستيك و مع ذلك فإن ما يهمنا نحن هو إبراز نقاط التماس و الابتعاد بينهما، و نقول أننا مع الرأي التوفيقى الأخير الذي يجعل مدار الخيال العلمي يتلاقى و يتقاطع مع مدار العجائبية في نقاط الاشتراك، و يبقى الخيال العلمي يدور في فلك العجائبية، فهما يشكلان طريقين فلكيين يلتقيان و يبتعدان في النقاط الأخرى، و هذا ما ذهب إليه " فاليري تريتي" حيث قام « بتقسيم الخيال العلمي في كتابه العجائبي " le fantastique" مبينا أنّ من أقسامه ما كان له صلة بالعجائبي، و ما لا صلة له به و ذلك حين نقول: " ينقسم الخيال العلمي في أيامنا هذه إلى أربعة أنواع فرعية: اثنان منها بعيدان جدّا عن العجائبي هما: 1- " Hard Science " العلم الصعب الذي يستند على العلم الصلب الصافي.

2- « Espace opéra » الفضاء الأوبرالي (حكايات القنوات الفضائية في المجرات المتداخلة). و اثنان آخران متاخمان له هما: الخيال العلمي الميثولوجي و الخيال البطولي . و ربما كان أحد هذين النوعين هما ما عناه في قوله عند الحديث عن نظرية كايوا في الأدب العجائبي: تقدم نظرية ر. كايوا الأدب ضمن نظرة خطية: حيث يغدو العجائبي استمرارا للحكاية السحرية " C. féérique " و سيترك مكانه هو ذاته للخيال العلمي «(1).

إن هذا القول كما نلاحظ يحتوي على تقسيم خاص (يوضح فيه فاليري تريتي) للخيال العلمي، و هو ينسجم مع ما ذهب إليه كل من شعيب حليفي و بقية النقاد الذين يرون أن هناك نقاط تشابه و اختلاف بين الخيال العلمي و العجائبية، و هذا حين قسم الخيال العلمي إلى أربع فروع، فرعان يتصلان بالعجائبية، و فرعان لا يتصلان بها و هنا نجد أنفسنا مع الرأي التوفيقى الذي يجمع بين الخيال العلمي و العجائبية.

أما قول "روجي كايوا" فإننا نعتمده في جزئه الأول حين قال أن العجائبي يغدو استمرارا للحكاية السحرية، و لكن نقول إن الخيال العلمي لا يمكن أن يأخذ مكانة العجائبية، لأن

(1)- الخامسة علاوي، العجائبية في أدب الرحلات، ص 86-87.

الباب الأول/ الفصل الأول ماهية العجائبية
هناك فروقات عدة بينهما، و يبقى الخيال العلمي جنسا مستقلا عن جنس العجائبية على الرغم من التواشج بينهما.

بعد أن تناولنا **الخيال العلمي** و علاقته **بالعجائبية**، ننتقل الآن إلى نوع آخر من الأجناس الذي يدور في فلكها، و هي " **الحكاية السحرية** " .

- **الحكاية السحرية**: هي نوع من أنواع الرواية التقليدية، و هي تتعلق بعدة مظاهر تشترك من خلالها بالعجائبية، و لكن ما هي نقاط التشابه و الاختلاف بينهما ؟ و من هم النقاد الذين يعتقدون بأن العجائبية لها تعالقات مع الحكاية السحرية ؟.

هذه الأسئلة سنحاول الإجابة عنها فيما يأتي:- قبل أن تناول نقاط التشابه و الاختلاف فإننا نقول أن « إدراج الحكاية السحرية في المجالات القريبة من الفانتاستيك يأخذ مشروعيته في كون الحكاية السحرية تمتلك من الحوافز ما نجده في الفانتاستيك، لهذا سعى لوي فاكس L. VAX إلى إدخالها ضمن العجائبي »⁽¹⁾.

هذا هو الرأي الأول الذي يؤكد على نقاط التشابه بين الحكاية السحرية و العجائبية، و هو رأي يلغي نقاط الاختلاف على اعتبار أن العجائبية استمرار للحكاية السحرية.

لكن " **شعيب حليفي** " يورد العديد من **الاختلافات** بينهما و هي كالآتي:
« فالاختلاف بين ما هو سحري، و ما هو فانتاستيكي يتجلى في أن المحكي الفانتاستيكي يمثل عالمًا حقيقيًا، فيه شخوص مثلنا، يوجدون فجأة أمام اللامفسر، بينما الحكاية السحرية، تتموضع خارج الحقيق: مرتع المستحيل هذه الثنائية التي ترسم خيطا فاصلا بين وقوع الحدث الفانتاستيكي في عالم حقيقي يخضع للامتسحات و التحولات و بين الحدث السحري الخارق، هو حدث في عالم مستحيل غير حقيقي، بكائنات غير حقيقية، و الحكاية السحرية هي عالم عجائبي يضاف إلى عالم الحقيقة، كما يقول "روجي كايوا" (...). كما توجد في المحكي السحري رغبة في خلق نهاية سعيدة، بينما تدور المحكيات الفانتاستيكية في جو من الرعب تنتهي بحدث غير سعيد يستتبعه الموت أو الاختفاء أو

(1)- شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 54.

الباب الأول/ الفصل الأول ماهية العجائبية
إعدام البطل، و هذه خاصية تؤكد بجلاء أن السحري لا ينتمي إلى الفانتاستيك، و إنما إلى المتخيل المضاف إلى ما هو حقيقي»⁽¹⁾.

هذه هي الاختلافات بين ما هو سحري، و ما هو فانتاستيكي/ عجائبي حيث نجد أن هذه الاختلافات تتعلق:

- بنية كل منهما، فالفانتاستيكي يقوم على عالم حقيقي و شخصيات حقيقية فيظهر العجائبي فجأة، أما الحكاية السحرية فإنها تقوم على عالم غير حقيقي، خارج عن الحقيقي، فالحدث العجائبي يتوسط بنية الرواية/ العجائبية، أما السحري فإنه يعيش بمعزل عن العالم الحقيقي، و في هذا يقول " روجي كايوا " أن « السحري هو عالم العجائبي يضاف إلى عالم الحقيقة دون مسه في شيء، و دون تدمير التماسك، بينما يجيء الفانتاستيك عكس ذلك»⁽²⁾.

أما التشابهات بين الحكاية السحرية و العجائبية فهي كما يأتي: « و يلتقي السحري بالفانتاستيكي في كون هذا الأخير، يتغذى من صراعات العالم الحقيقي و الممكن، بينما يتغذى السحري، بدوره من تصادم الاستهجمات داخل المخيلة، كما يلتقيان في أن كليهما يعتمد التضخيم و شحن الكلمات و القارئ برعب و حيرة»⁽³⁾.
أي أن هناك بعض ردود الفعل على الحدث الفوق طبيعي الذي يجمعهما، فهذا الحدث يجعل القارئ يشعر برعب و حيرة في كلا الجنسين – الحكاية السحرية و العجائبية -.

كذلك نجد أن العجائبية في بعض تيماتها تقوم على السحري و على الاستيهام الذي يخلقه هذا الشيء غير الطبيعي/ اللامفسر/ و بالتالي فالعجائبية تستمد بعض تيمات الحكاية السحرية و « حيال هذا، نستخلص أن بعض مكونات النص الفانتاستيكي هي مع خصوصيات محددة، نفسها بعض مكونات الحكاية السحرية التي انتعشت في ظروف تاريخية، بعكسها للبنية الفكرية السائدة، و إنتاجها لأدب ظل بعيدا عن الواقعي و قريبا من الفانتاستيكي الشيء الذي جعله يساهم في تطعيم هذا الأخير، و يمدده بمواضيع ثم

(1) - المرجع نفسه ، ص ص 54، 55.

(2) - شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية ، ص 55.

(3) - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الباب الأول/ الفصل الأول ماهية العجائبية
تجديدها و تلميعها في ضوء الراهن و معطياته، كما طعمته الأسطورة المشتملة على
السحري، الذي يفرز الرمزي في حدود أن هذا التطعيم ظل متفاوتا و متغيرا
داخل الجنس الأدبية كما هو الشأن داخل الجنس الأدبي الواحد»⁽¹⁾.

تبقى الحكاية السحرية امتداد للعجائبية خاصة في الرواية الحديثة/ الجديدة، حيث
أخذت الحكاية السحرية تدور في فلك العجائبية، و هذا عبر مسار فلكي قائم على
التشابهات السابقة.

بعد هذا ننتقل الآن إلى مسار فلكي جديد و قوامه العلاقة بين العجائبية
و الأسطورة.

- الأسطورة: هي شكل من أشكال الأدب و تعني في اللغة حسب ابن منظور: «
هي من فعل سطر (...) قال الزجاج في قوله تعالى: (وَ قَالُوا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ)⁽²⁾ خبر
لابتداء محذوف المعنى و قالوا الذي جاء به أساطير الأولين معناه سطره الأولون. و
واحد الأساطير أسطورة، كما قالوا أحداث و أحاديث و سطر و سيطر إذ كتب. قال الله
تعالى في كتابه العزيز (وَ الْقَلَمِ وَ مَا يَسْطُرُونَ)⁽³⁾ أي و ما تكتب الملائكة (...) و
الأساطير الأباطيل. و الأساطير أحاديث لا نظام لها (...) و أسطورة بالضم إذا جاء
بالأحاديث تشبه الباطل: يقال له هو يسطر ما لا أصل له، أي يؤلف و يقال سطر فلان
على فلان إذا زخرف له الأقاويل و نمقها»⁽⁴⁾.

هذا هو المعنى اللغوي للأسطورة و نستشف منه:

- أن لفظة أسطورة وردت في القرآن الكريم في العديد من السور.
- إنها تعني كل خبر كتبه الأولون؛ أي أنه يحمل دلالة القدم و الماضي.
- إنها أحداث؛ أي تحتوي على عدة أخبار سررت في إطار أحداث.

(1)-المرجع نفسه، ص ص 55- 56.

(2)- سورة الفرقان/ الآية: (5).

(3)- سورة القلم/ الآية: (1).

(4)- ابن منظور لسان العرب، مج3، ص ص 284-285، مادة سطر.

- إنها تحمل معنى " الأباطيل "، أي أنها تخالف الحق و تشترك مع الباطل في أنها لا تصدق و هي بعيدة عن الصدق.

- هي تشكل أحاديث لا نظام لها؛ أي أنها لا تحمل شكلا معيناً و إنما تحمل بداخلها الأخبار و الأحاديث الحقيقية و المزيفة/ الباطلة.

- كذلك تحمل معاني زخرفة الأخبار و الأحاديث و تنميقها و هذا لأن لا أصل لها فتصبح تشبه الباطل بهذه الزخرفة و التنميق.

هذه معاني الأسطورة اللغوية ننتقل إلى معنى الأسطورة اصطلاحاً فيعرفها " محمد بوزواوي" بـ « الأسطورة L'legende لون من ألوان القصص يعتمد السرد المطرد، و الحبكة الشائق، و الحادثة الهادفة ذات المغزى الإنساني، و المقاصد الفكرية

في أبعادها المعنوية الماورائية أو مراميها الوجودية، و الحضارية، إلا أن منطقتها يتجاوز منطق الواقع المعيش إلى مستوى الخوارق و الأعاجيب و قد وظف الأدباء الأساطير المختلفة في أدبهم، و خصوصاً عند دعاة الشعر الحر»⁽¹⁾.

كما نلاحظ فالكاتب يخط بين لفظ الأسطورة العربي و المقابل الأجنبي الذي يعني الخرافة، و حسب هذا التعريف فإن الأسطورة تمتلك العديد من المقومات و هي:

- إنها قصة و لون من ألوان السرد.

- أنها تحمل بداخلها الأبعاد الاعتقادية و الفكرية و الوجودية و الحضارية و الإنسانية.

- أنها تتميز بمنطق مخالف للواقع، حيث يتشكل منطقتها من الخوارق و الأعاجيب و الماورائيات.

- أنها وظفت من خلال أشكال جديدة خاصة في الشعر الحر.

أما " حسين حاج حسين " فإنه يعرف الأسطورة على هذا الشكل: « تفيد الأسطورة على الغالب، الحادثة القديمة المحفوفة بالمبالغات حتى الخرافات أحيانا و تفيد أيضا الأقاويل المنمقة المزخرفة التي لا نظام لها، حتى أنها تشبه الكلام الباطل و هي تتناول مختلف النشاطات الاجتماعية من أدبية و حربية و صناعية و دينية و قد

(1)- محمد بوزواوي، قاموس مصطلحات الأدب، ص 24.

الباب الأول/ الفصل الأول ماهية العجائبية
وردت في اللغة الفرنسية بمعنى الحادث (Histoire) و في اللغة الانجليزية بمعنى التاريخ (Historia)، و قد اتخذت الأسطورة معنى الحكاية، سواء أكان لها أصل مبالغ فيه أم لم يكن لها الأصل»⁽¹⁾.

كما نلاحظ فهذا التعريف يخلط بين المعنى اللغوي و الاصطلاحي و يجعل الأسطورة تدل على أنها:

- الحادثة القديمة المحفوفة بالمبالغات.

- الخرافات التي تضمها بداخلها.

- الأقاويل المنمقة المزخرفة التي لا نظام لها.

- تحمل معنى الحادث في اللغة الفرنسية.

- تحمل معنى التاريخ في اللغة الانجليزية.

- إنها حكاية سواء كانت من أصل مبالغ فيه إن لم تكن بلا أصل. و هنا نجد أن هذا

التعريف يشترك في عدة معاني مع التعاريف السابقة، و لكن " فضيلة عبد الرحيم

حسين " فإنها تزيد على المعاني السابقة بمعان جديدة حيث تقول: « أما مفهوم

الأسطورة في اللغات الأجنبية كلمتان Myth أو Mythos و هذا الاصطلاح يرجع إلى

الإغريق إذ كانت كلمة Mythos تعني حكايات الآلهة. إن حكايات الآلهة هي قصص

تقليدية في عالم غير معروف و زمن غير معروف و مؤلف مجهول و أبطال هذه

القصص من الآلهة، الأسطورة تتمثل فيها قوي الطبيعة في صورة كائنات شخصية

و يكون لأفعالها معنى رمزي»⁽²⁾.

هذا هو التعريف الذي تناول معانٍ جديدة للأسطورة حيث أصبحت تدل على:

- الجذر اللغوي اليوناني/ الإغريقي و تعني حكايات الآلهة؛ أي أنها تروي سيرة

هؤلاء الآلهة و خلودهم من خلال هذا الشكل الأدبي.

- أنها قصص عتيقة تضم خصائص متفردة عن الأشكال السرديّة الأخرى

كالمحمة و الخرافة، و هذه الخصائص هي أنها: تدرس عالما مجهولا، غير معروف و

(1) - حسين حاج حسن، الأسطورة عند العرب في الجاهلية، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، 1418هـ- 1998 م، ص 18.

(2) - فضيلة عبد الرحيم حسين، فكرة الأسطورة و كتابة التاريخ، دار اليازوري العلمية للنشر و التوزيع، عمان، الأردن،

2009، دون طبعة، ص 16.

الباب الأول/ الفصل الأول ماهية العجائبية
تقع في زمن مجهول غير محدد، و مؤلف هذه القصص مجهول، و أبطال هذه القصص هم من الآلهة.

- أنها تنزاح عن المعنى السابق إلى الدلالة على قوى الطبيعة المتشكلة في صورة كائنات شخصية و تحمل معنى رمزي.

هناك تعاريف كثيرة للأسطورة و منها تعريف الدكتور " نبيلة إبراهيم " حيث تقول: « إن الأسطورة محاولة لفهم الكون بظواهره المتعددة، أو هي تفسير له، إنها

نتاج ولد الخيال، و لكنها تخلوا من منطق معين و من فلسفة أولية تطور عنها العلم و الفلسفة فيما بعد »⁽¹⁾.

كما نلاحظ فهذا التعريف يحتوي على العديد من المعان:

- إن الأسطورة هي وسيلة لتفسير مظاهر الكون المتعددة؛ أي محاولة لفهم الظواهر الغريبة من رعد و برق و عواصف، و بحر و سماء، و نجوم و شمس و قمر و جعلها آلهة تحكم مصير الإنسان.

- إن الأسطورة هي الابنة الشرعية للخيال، و أساس من أسسها فلا تقوم الأسطورة إلا بالخيال.

- أن الأسطورة تمثل منقطة خاصا، بالإضافة إلى أنها فلسفة تعتمد على المزج بين الواقع و الخيال، بين المنطق و اللامنطق.

- أن الأسطورة كانت في السابق أصل التاريخ و فلسفة كل أمة و أصبحت بمرور الأيام مصدر كل من العلم و الفلسفة اللذين تطورا عنها، و بهذا المفهوم فإن الأسطورة هي دين القدماء و خيال الأدباء، و فلسفة الفلاسفة و علم العلماء؛ أي أنها تجمع كل من " العقل و النقل، و لذلك فـ « الأسطورة في اليونان، تساهم في جميع هذه النماذج، فهي حينما تتخذ لون التاريخ، فتحمل طابع النبيل في المدن و السلالات و حينما آخر تساهم في دعم أو تفسير المعتقدات الدينية (...). لكن لها مدلول آخر، فكلمة أسطورة

(1) - نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر للطبع و النشر، القاهرة، دون طبعة، دون سنة طبع، ص 9.

الباب الأول/ الفصل الأول ماهية العجائبية
بالمعنى الحرفي اليوناني، تنطبق على كل حكاية تروى، سواء أكانت موضوع تراجيديا أو عقدة كوميديا أو قصة خرافة من ايزوب. إن كلمة " أسطورة " تعارض كلمة " العقل " (لوغوس اليونانية)، كما كلمة خيال تعارض منطق، أو كما الكلمة التي تروى، تعارض الكلمة التي تبرهن، من هنا، إن كلمتي " لوغوس " (العقل) و "ميتوس" (ما يتنافى العقل)، هما نصف اللغاة، و هما وظيفتان أساسيتان ("ميتوس" و " لوغوس = ميتولوجيا ") من حياة الفكر (...). يكون اللغوس صحيحا، إذا كان قويا و مطابقا للمنطق. و يكون خاطئا إذا كان يخفي بعض المكر الخفي (فيصبح " سفسطة " أي مغالطة منطقية). لكن الأسطورة لا غاية لها إلا في ذاتها (...). بهذا، تجذب الأسطورة حولها كل حصة اللا معقول في الفكر البشري»⁽¹⁾.

إن الأسطورة حسب " بيار غريمال " هي:

1- نموذج أساسي للحياة عند اليونانيين فهي تساهم في التاريخ لأنها تكتب التاريخ اليوناني و تأخره بحروبه و سلمه بأبطاله البشريين و الآلهة، و تساهم في تفسير المعتقدات الدينية لأنها الدين الذين طبع على قلوب الشعب اليوناني، و تجسد من خلال مجموع الآلهة التي كانت تحكم البلاد بدءا من ملك الآلهة " زوس " إلى غاية آخر إله، و لذلك قيل عنها أنها " حكاية الآلهة ".

2- إنها كلمة تحمل دلالات: الحكاية التي تروي سواء أكانت موضوعا مأساويا أو عقدة لاهية، أو قصة خرافة من خرافات " ايزوب ".

3- أنها كلمة منقسمة إلى قسمين متناقضين "لوغوس (العقل)، ميتوس، (ما يتنافى و العقل)، و ما ينجر عن هذين التقسيمين: من خيال يناقض المنطق، الأسطورة تعارض العقل.

4- إن كلمة أسطورة على الرغم من تكوينها المركب من متضادين إلا أن الجانب الخيالي " اللاعقول"، " الميتوس" قد طغى عليها و أصبحت تجذب حولها كل ما هو غير معقول، كل ما يتنافى العقل، كل ما هو عجيب و مخالف للعادة، و بهذا أصبحت

(1) - بيار غريمال، الميتولوجيا اليونانية، تر: هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1، 1982، ص ص 6، 7.

الباب الأول/ الفصل الأول ماهية العجائبية
الأسطورة تعتمد على الخيال لإيصال كل ما لا يستطيع العقل من احتمالته
و عدم استيعابه، لذلك جمعت كل الفنون و الآداب.

هذه بعض التعاريف، و كما نلاحظ فإن كل تعريف يدور حول معنى الأسطورة
سواء اللغوي – العربي أو اليوناني- أو الاصطلاحي، و لكنها تدور في دائرة واحدة و
هي أن الأسطورة حكاية تجمع العقل باللاعقل، الخيال بالمنطق، المعقول باللامعقول و
لكن يغلب عليها الخيال الذي هو مدار تشابها بالعجائبية فما هي الاختلافات و
التشابهات بين هذين الجنسين، و نبدأ بالاختلافات:

1- الأسطورة باعتبارها جزء من الماضي السحيق للبشرية فهي تحيل على
الماضي، أما العجائبية فإنها تحيل على الحاضر و المستقبل في أحيان كثيرة، و بالتالي
الأسطورة تمثل التاريخ القديم للشعوب أما العجائبية فتمثل زمنه الحاضر بأزماته
وأمراضه الاجتماعية، و مستقبله الأمل في التخلص من كل هذا الواقع المأزوم.

2- الأسطورة تتميز بالثبات، أما العجائبية فإنها تتميز بالحركة، و هذا لأن
الأسطورة تبقى محتفظة بشكلها و بنيتها و دلالتها و هذا لأن لها موضوعا محددًا، أما
العجائبي فإنها تتميز بالحركة و هذا لأنها حدث جزئي يتغير بتغير الشكل الذي يظهر
عليه بنيتها و دلالاتها تتغير تبعا لمواضيعها المختلفة من تنبؤ و تكهن و سحر و
استحضار جن و كرامات أولياء، و استحضار للأرواح، و تحويل للشخصيات من
كائنات بشرية إلى حيوانية أو نباتية أو أشياء و جمادات، و العكس، فالعجائبية تتغير
بحسب الموضوع أو الفكرة التي تهدف إليها فتارة تنقل من شيء مقدس إلى شيء مدنس،
من عجيب ديني إلى عجيب سياسي إلى عجيب جنسي، و لهذا فالعجائبية تتميز بالحركة
و الأسطورة بالثبات، و لهذا يمكن تجسيد الاختلاف في هذا الشكل:

الأسطورة تقوم من الحركة —————> الثبات.

العجائبية تقوم من الحركة —————> الحركة.

3- الأسطورة تتميز بأنها تراكيب مستقل عن الأجناس الأخرى، فبنيتها تختلف عن
الخرافة، الحكاية السحرية، الملحمة، أما العجائبية فإنها تتميز بتركيبها الجزئي و

الباب الأول/ الفصل الأول ماهية العجائبية
غير المستقل عن الأجناس الأخرى، و هذا لأنها تركيب جزئي، و غير مستقل
و هذا نتيجة للجنسين الذين تتراكم منهما: العجيب و الغريب.

هذه بعض الاختلافات بين الأسطورة و العجائبية، ننتقل الآن إلى التشابهات بينهما
فهل هناك تشابهات؟.

- يمكن القول أن " شعيب حليفي" قد أورد العديد من نقاط الالتقاء بين الأسطورة و
العجائبية/ الفانتاستيك حيث يقول: « تتموضع الأسطورة في الأدب لترصد الفانتاستيك

بمادتها الموعلة في القدم، و تيمتها الحاملة للعديد من بذور الفانتاستيك، و أهمها بذرة
المسخ، حيث تحف الأسطورة بالعديد من المسوخات و المتجلية في علاقة الكائن البشري
/ الأسطوري بالماورائي/ الغيبي، و قد أدرج " داركو سوفان"، الأسطورة ضمن الجنس
الأدبي الميتافيزيقي الذي يندرج مع العجائبي، و الفانتاستيكي تحت اسم واحد متقارب في
مقابل الخيال العلمي»⁽¹⁾.

هذا هو أول التقاء يقترحه شعيب حليفي بين الأسطورة و الفانتاستيك/ العجائبية و
قوامه أن العجائبية في بعض حالاتها تستعين بالأسطورة و هذا لأن بعض تيماتها
كالمسخ هي من أسس العجائبية و للأسطورة، حيث يمتزج الإنسان بالحيوان، الإنسان
بالجماد، الإنسان بالكائنات الأسطورية فتشكلت لنا ثنائية الإله البشري، البشر الإلهي و
لهذا تتقاطع العجائبية بالأسطورة في هذه النقطة حيث نجد أن الأسطورة الشعبية تخلق
الكون الذي يدفع تلك العناصر التي نسميها إنسانية أو طبيعية أو فوق طبيعية إلى
الانخراط في لعبة تبادل و تحول لكنها دقيقة التفاصيل. الفكر الأسطوري لا يقدم آلهة
و بشرا في وضع من التضاد و التعارض، إنه يؤله الإنساني و يؤنس الإلهي، المعبود
الإلهي صنو الإنسان في مجال أدنى»⁽²⁾.

كذلك نجد أن نقاط الالتقاء هذه جعلت " داکو سوفان" يُدخل الأسطورة ضمن
الجنس الأدبي الميتافيزيقي الذي يضم بداخله العجائبية و الفانتاستيك، و هذا لأن

(1) - شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 62.

(2) - ميشيل زيرافا، الرواية و الأسطورة، تر: صبحي حديدي، دار الحوار للنشر و التوزيع، اللاذقية، سوريا، ط1،
1985، ص 5.

الباب الأول/ الفصل الأول ماهية العجائبية
الأسطورة تعتمد على الخيال/ ميتوس، و هي الابنة الشرعية للمخيلة، و كذلك العجائبية
فهي تقوم على الخيال المتجسد في الحدث فوق طبيعي، و كذلك نجد أن معناها في اللغة
اليونانية نابعة من المخيلة، أي أنهما ينطلقان من نفس المصدر، و لكن يختلفان في
الفروع، و لهذا قال " شعيب حليفي" بأن « هذا الخلق يترسم الخارق الذي يدهش

و يحير ذلك أن الأسطورة تحكي حكاية مقدسة (...). تروي بتفصيل هذه فوق
طبيعية و تبين قوتها المقدسة، فتصبح الأسطورة هي النماذج لكل نشاط إنساني دال «(1).
إن الأسطورة تتميز بقداسة، و هذه القداسة ناتجة عن الدلالة الأولى التي حملتها إذ
هي حكاية الآلهة، و لهذا حاول النقاد « التفريق بين الأسطورة الدينية و الأسطورة
الأدبية، التي اعتبرها " رولان بارت " مجرد كلام، فأصبحت تتخذ أشكالاً، و تدخل في
مجال التناس و التأويل، فيعاد المشهد الأسطوري القديم برمته، محمولاً على نهر من
الترميز، الذي يريد أن يعادل موضوعياً، الإرث الأسطوري، بالراهن الواقعي و قد وفق
هذا التمييز بين الأسطورة الدينية و الأسطورة الأدبية في تشرب الفانتاستيك لبعض
الملاحم الأسطورية «(2).

هذا التفريق بين الأسطورة الأدبية و الأسطورة الدينية جعل نقاط الالتقاء بين
الأسطورة الأدبية و العجائبية تترسخ أكثر، و هذه التشابهات نجملها في هذه النقاط:

1- أن العجائبية و الأسطورة الأدبية تلتقيان في مجال التناس و التأويل.
2- تلتقيان في الترميز، لأن الكاتب عندما يستخدم العجائبية و الأسطورة فإنه يرمز
للعديد من الدلالات المتخفية، و هذه الدلالات تجسدها كل من الأسطورة و
العجائبية في شقها الخيالي.

3- إن العجائبية/ الفانتاستيك تأخذ و تتشرب في بعض معانيها من الملاحم
الأسطورية حيث نجد أن بعض الكتاب قد « حاول [منهم] مقارنة الأسطورة من

(1) - شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 63.

(2) - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الباب الأول/ الفصل الأول ماهية العجائبية
منظور فانتاستيكي، هذا إذا سلمنا بأن الأسطورة حاملة للفلكلور، و التراث الشعبي ذلك أن الفانتاستيك تصبح له جذور في الأسطورة، هذه الأخيرة التي تؤثر على شيء غير موجود، لكن الفانتاستيك يمتص هذا الشيء عن طريق تضخيمه أو التحجيم منه حتى يدهش و يحير، و يرتبط بالأسطورة من خلال ارتباط هذا الأخير بالخارق و العجائبي»⁽¹⁾.

يمكن القول أن هذا القول يؤكد على خدمة الأسطورة للعجائبية و هذا إذا كانت الأسطورة حاملة للفلكلور و التراث الشعبي، و العجائبية تستثمر الأسطورة و تجدد فيها و ترسخها عبر التضخيم أو التحجيم.

4- تلتقي الأسطورة و العجائبية في الإحساس الذي تخلفه، من دهشة و حيرة و استعجاب و استغراب، و هذا ينتج من الحدث الفوق طبيعي و الخارق الذي تتضمنه كل منهما، و نتيجة لهذا الالتقاء فإن « الدراسات العديدة بتعدد الزوايا المنظور منها و التي تناولت الأسطورة كانت دائما تبحث عن طبيعة هذه الجذور و تفاعلها ثم وظيفتها، الشيء الذي يضيف عليها شرعية من خلال توظيفها في الأدب الفانتاستيكي فتصبح شريانا ضمن مجموعة شرايين كلها تصب، في الفانتاستيك»⁽²⁾. و تبقى الأسطورة رافداً يرفد العجائبية، و كوكبا يدور في فلك مقارب لفلك العجائبية، و ينتج عن هذا الدوران نقاط التقاط التي تمثل مرة كسوفاً و مرة أخرى خسوفاً.

هذه هي الاختلافات و التشابهات بين الأسطورة و العجائبية، ننتقل الآن إلى نوع آخر من الأجناس، و هو الآخر يدور في فلك العجائبية، و هي " الحكاية البوليسية " فما مدار الحكاية البوليسية، و هل تدور في نفس مدار العجائبية، أم أنها تدور في فلك غير فلك هذه الأخيرة ؟

ما هي التشابهات و الاختلافات بينهما ؟

- الرواية البوليسية: هي نوع من أنواع الروايات، ظهرت في القرن التاسع عشر، و قد ميزت فترة من فترات تطور المجتمع حيث عكست هذا التطور خاصة في فترة كثرت فيها الجاسوسية و جرائم القتل، و العصابات المنظمة، و تطور أجهزة

(1) - شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 63.

(2) - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الاستخبارات و الأمن و الشرطة فنتجت عن كل هذه الأوضاع الرواية البوليسية و من أشهر كتابها " إدغار آلان بو" و " أغاثا كريستي"، فما هي أوجه التشابه و الاختلاف بينهما ؟

إن شعيب حليفي يرى « الرواية البوليسية [جنسا] من الأجناس الأدبية القريبة من الفانتاستيك »⁽¹⁾. و قد وافقه في هذه النظرة كل من " ترفتان تودوروف" في كتابه "مدخل إلى الأدب العجائبي" و "جاك فان" هذا الأخير في مؤلف له « يستعرض الكاتب نشأة الرواية البوليسية بفرنسا مشيرا إلى العديد من كتابها و خاصة " إميل غابوريو " الذي هو أب الرواية البوليسية »⁽²⁾.

هذا التقارب جعل العديد من النقاد يعتبر « الحكاية الفانتاستيكية هي محكي بوليسي يغش قارئه و لا يملك غير حظوظ للوصول إلى حل للأغاز »⁽³⁾. فما مدار هذا التقارب، أو بمعنى آخر ما هي التشابهات و الاختلافات بين الرواية البوليسية و العجائبية عند كل من " شعيب حليفي" و " ترفتان تودوروف" ؟
نبدأ بالنقاد " ترفتان تودوروف" :-

يرى " تودوروف " أن هناك تعالقا بين الرواية البوليسية و العجائبية و هذا في معرض حديثه عن الأجناس المجاورة للعجائبي حيث يقول: « معلوم كذلك أن "بو" هو الأب الشرعي للرواية البوليسية المعاصرة. و هذا الجوار ليس فعل مصادفة؛ فغالبا ما يكتب بأيّ حال من القصص البوليسية قد حلت محلّ قصص الأشباح. لنحدّد طبيعة هذه العلاقة. إن الرواية البوليسية ذات اللغز، حيث يكون البحث من أجل اكتشاف هوية المجرم، مبنية على النحو التالي: هناك من جانب عدّة حلول سهلة، تبدو من أول وهلة مغرية، غير أنها تتكشف عن زيفها واحدا تلو الآخر، و من جانب ثان هناك حلّ غير محتمل تماما، لا يبلغ إلا في النهاية، و الذي سيظهر وحده حقيقيا. واضح قبلا ما يقرب الرواية البوليسية من الحكاية العجائبية، لنتذكر تعريفي " سولوفيوف " و " جيمس": إن القص العجائبي يشتمل أيضا على حلّين، أحدهما محتمل و فوق طبيعي، و الآخر غير

(1) - شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 60.

(2) - المرجع نفسه، ص 65.

(3) - المرجع نفسه، ص 60.

محتمل و عقلائي، فيكفي إذن أن يكون هذا الحال الثاني صعب اللقيا في الرواية البوليسية على درجة أنه " يتحدى العقل "، حتى نكون على أهبة قبول وجود فوق-طبيعيّ بدل غياب كل تفسير (...). إن الرواية البوليسية ذات اللّغز تقترب من العجائبي بيد أنها نقيضه كذلك: ففي النصوص العجائبية، يتطلع المرء بالأحرى إلى التفسير فوق-الطبيعيّ على أيّ حال؛ أما الرواية البوليسية، فحالما تتمّ، لا تدع أي شك فيما يخص غياب الأحداث فوق-طبيعية. إن هذا التقارب لا يصح من جانب آخر سوى لنمط معين من الرواية البوليسية ذات اللغز (المحل المغلق) و لنمط معين من الحكى الغريب (فوق-الطبيعي المفسر). فضلا عن ذلك، فإن التشديد موضوع على نحو مختلف في الجنسين: في الرواية البوليسية هو موضوع على حل الأحجية، و في النصوص المتعلقة بالغريب (كما في الحكى العجائبي)، على ردود الفعل التي تحدثها هذه الأحجية، بيد أنه ينجم عن هذا التجاوز البنائي تشابه ينبغي ضبطه «(1).

كما نلاحظ فهذا القول يمنحنا نقاط عدّة حول علاقة الرواية البوليسية و العجائبية

و مدارها:

- أن القصص البوليسية قد حلت محل قصص الأشباح و هذا يعني احتوائها لمظاهر فوق طبيعية و هي - الأشباح - و بهذا تشترك مع العجائبية في هذه التيمة.
- أنها تشتركان في حل و تفسير الحدث فوق طبيعي، إذ أن العجائبي يحتوي على حلين هما فوق طبيعي و محتمل و محتمل عقلائي.
- إن الرواية البوليسية ذات (المحل المغلق) تشترك مع الجزء الثاني من العجائبي، و هو " الغريب " (فوق-طبيعي المفسر) إذ أنهما تشتركان في النهاية و هذا حين يُفسّر " الحدث فوق طبيعي " تفسيرا عقلائيا.
- هذه هي التشابهات بين الرواية البوليسية و العجائبية، فما هي الاختلافات بينهما؟.
- حسب " تودوروف" فإن الاختلافات قائمة على أن:

- الرواية البوليسية بصفة عامة ليست بالضرورة كلها تحتوي على الحدث فوق طبيعي، و لهذا فهي لا تقوم عليه بشكل كبير أما الحكاية العجائبية فإنها تقوم على هذا الحدث و هو أساسها.

(1) - تزفتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 72، 73.

- أن الرواية البوليسية تشدد على موضوع حلّ الأحجية، أما بالنسبة للنصوص المتعلقة بالغريب (كما في الحكى العجائبي) فالتشدد على ردود الفعل التي تحدثها هذه الأحجية.

- أن الرواية البوليسية تستحضر الأجواء الفوق طبيعية و تتشبه بالحدث الفوق طبيعي، و لكن الرواية العجائبية فإنها لا تستحضر الأجواء، و إنما هي تخلقها خالفا فتخلق الحدث الفوق طبيعي المخالف لقوانين الطبيعة فما بين الحدث الفوق طبيعي و تشبيه الحدث الفوق طبيعي.

و في آخر المطاف أقر " تودوروف " حقيقة مفادها أن هذين الجنسين يتشابهان و لكن يختلفان في عنصري " التأليف و التركيب " حيث يقول: « لكن ينبغي أن نرى أن الأمر، في آخر المطاف، يتعلق هنا بتشابه بين جنسين أقل من تعلّقه بمآلهما أو تركيبهما »⁽¹⁾.

هذه هي الاختلافات التي اقترحها الناقد " ترفتان تودوروف"، أما الاختلافات التي سيقترحها " شعيب حليفي" فهي كالآتي: « و يمكن إجمال اختلافاتها مع الرواية الفانتاستيكية في نقاط محددة هي:

أ- الفوق طبيعي هو مكون مشترك لا يوضع في الرواية البوليسية إلا لكي يحذف فهو يبدو مختاراً منذ البداية، و معروضا كشيء لا يصدق، بينما الحكاية الفانتاستيكية تملك بطريقة عكسية ما هو فوق طبيعي و الذي يكون في البداية غائبا لكنه سرعان ما يبدأ في الانتشار و اكتساح الرواية.

ب- التعارض الثاني يتجلى في طريقة التفسير و النهاية.

ج- القيمة الأدبية للرواية البوليسية هي أدنى من قيمة المحكي الفانتاستيكي.

د- الرواية البوليسية هي جنس أدبي شعبي عام، فيما يتوجه بالرواية الفانتاستيكية

إلى جمهور خاص «⁽²⁾.

(1) - ترفتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 74.

(2) - شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 61.

الباب الأول/ الفصل الأول ماهية العجائبية

هذه هي الاختلافات التي يقترحها " شعيب حليفي " و هي تكمل ما بدأه " تودوروف " على الرغم من اشتراكهما في بعض الاختلافات، و لهذا يمكننا القول أننا نعتمد هذه الاختلافات و التشابهات و نزيد عليها:

- أن الرواية البوليسية و الرواية العجائبية تتشابهان في البناء الفني، كليهما و هذا بصفة عامة، و تختلفان في تركيب هذا البناء، ففي الرواية البوليسية تبدأ الأحداث بصفة طبيعية و في أثناء ذلك تزيد درجة الغموض إلى أن نصل إلى البنية الفوق طبيعية و في النهاية يقوم الراوي بتفسير الحدث الفوق طبيعي تفسيراً منطقياً عقلانياً، أما الرواية العجائبية فإنها تبدأ بداية طبيعية و بالتدريج يبدأ الحدث العجائبي، ثم يتعدد هذا الحدث إلى أن يصير أحداثاً فوق طبيعية و يتفرع إلى أن يصل درجة عدم التفسير في النهاية، أي أن بنية الحدث الفوق طبيعي مختلفة، ففي الرواية البوليسية حيث يكون الحدث مفرداً أما الحدث الفوق طبيعي في الرواية العجائبية فهو متعدد بتعدد الشخصيات، الزمان، المكان.

هذا عن الاختلافات التي أوردها " شعيب حليفي "، ننتقل إلى التشابهات بين الرواية البوليسية و الرواية العجائبية، و في هذا يقول شعيب حليفي: « و قد دأب العديد من كتاب الرواية البوليسية إلى الاتكاء على عناصر مركزية في حبكة الرواية البوليسية كالاختفاء و الغرابة و الرعب، و هي نفسها عناصر نجدها في الرواية الفانتاستيكية (...). إن البناء الفني لهذا النوع يتأسس على قطب التوتر، و تعقيد بنية الحدث، عن طريق تعمية بعض المشاهد، و هي نفس المكونات المؤسسة للنص الفانتاستيكي »⁽¹⁾.

هذه هي التشابهات بين الرواية البوليسية و العجائبية، و هي كما نلاحظ تتخلص في الناحية البنيوية للنصين - البناء الفني - و الناحية المضمونية - المعاني التي يكتنفها الحدث الفوق طبيعي، و هذه التشابهات يمكن تلخيصها فيما يلي:

- تتفقان في تكوين الحبكة التي تقوم على عناصر مركزية كالاختفاء، الغرابة

الرعب.

- تتفقان في البناء الفني القائم على قطب التوتر، و تعقيد بنية الحدث.

(1) - شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 60.

- إن الحدث الفوق طبيعي قائم على الغموض، و الاختفاء، و الغرابة المقلقة و العجابة، و التناقض و المفارقة، و هذه كلها عناصر تتركب لتعطي لنا البناء الخارجي و الداخلي للروايتين، و لهذا حاول الكاتب إسقاط بعض هذه التيمات على رواية " فقهاء الظلام"، و هل يمكن اعتبارها رواية بوليسية حيث يقول: « أين يمكن استشفاف الجانب البوليسي (فقهاء الظلام) ؟ فاستثناء المشهد الذي سيأتي فيه رجال الشرطة للتحقيق في جريمة القتل الأولى، فإن باقي المكونات هي خاصة و مشتركة: كالموت، الاختفاء، و الغموض، و هي كلها عناصر جاءت نتيجة عوامل فوق طبيعية»⁽¹⁾.

كما نلاحظ فشعيب حليفي حاول الجمع بين الرواية الفانتاستيكية و البوليسية من خلال رواية درسها في كتابه " شعرية الرواية الفانتاستيكية"، و تبقى الاختلافات أكثر من التشابهات بين الجنسين، و لهذا يمكن القول:

إن الرواية البوليسية تعد إحدى الأجناس المحيطة و القريبة من العجائبية، و هي تدور في فلك العجائبية لتشكل لنا مدارًا متجانسًا مع مدار العجائبية، مدارًا قائمًا على التشابهات السابقة، على الرغم من أنه مدار متقطع، و لكن تبقى الرواية البوليسية تدور ضمن خانة المجالات القريبة من العجائبية.

ننتقل الآن إلى مدار جديد من مدارات العجائبية و هو مدار اليوتوبيا.

- **اليوتوبيا:** فماذا نقصد بها، و ما هي التشابهات و الاختلافات بينها و بين العجائبية ؟ و هل هي مقاربة لمدار العجائبية في خط متصل أم متقطع ؟ و هل يمكننا القول أن اليوتوبيا مرحلة للعجائبية أم العكس ؟

في البداية نقول إن " اليوتوبيا " مصطلح إغريقي يرجع إلى لفظة « " ou topos " التي تعني لا مكان كما أوردها " مجدي وهبة " في معجمه، و هي مركبة من " ou " و تعني لا و ليس و " Topos " و تعني المكان »⁽²⁾.

اليوتوبيا حسب هذا التعريف هي المكان الخيالي، غير المحدد كسحاب السماء و نجومها، هي اللامكان، أي المكان البعيد عن التحديد، المكان غير المؤطر، و غير المحدد بقياسات الأمكنة، هي مكان خيالي، مثل الجنة و المدن الساحرة، و المدن البعيدة

(1)- شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية ، ص 61.

(2)- الخامسة علاوي، العجائبية في أدب الرحلات، ص 69.

كجزر الواق واق، هي تشبه جمهورية أفلاطون، و المدينة الفاضلة للفارابي، هي مكان الحلم و استشراف المستقبل، هي الأفق البعيد بكواكبه المضئية، و هي مكان للأبعاد النفسية، البعد الرابع غير المرئي، هي مكان يشبه ارم ذات العماد، هي مكان يحمل دلالات الخيال، المدهش، السحر، التفرد، أي هو مكان لا يتوقعه المرء أبدا من شدة جماله و بهائه و غموضه « و قد اتصل مفهوم اليوتوبيا بنوع خاص من الأدب عُرف بالأدب اليوتوبي أي الأدب السياسي المثالي. و كان " السير طوماس مور " Sir Thomas More [ت 941هـ- 1535] أول من أطلق أوتوبيا على نوع الأدب الذي يصف الجمهوريات المثالية في كتابه أوطوبيا " Utopia " و هو عبارة عن مقارنة بين المجتمع الانجليزي و مجتمع مثالي في جزيرة خيالية هي أوطوبيا «(1).

كما نلاحظ فإن " توماس مور " حاول إيجاد مصطلح يوازي معنى ما يريد و هو الجزيرة المثالية، التي تحاول بناء مجتمع خال من كل المشاكل و الشرور مجتمع يحكمه العدل و المساواة و الإخاء و كل الفضائل، أي مكان يجمع كل الخير و لهذا ابتدع مصطلح " أوتوبيا "، و لكن هذه الفكرة جسدتها عدة مصادر يونانية و عربية و هي قديمة جدًا حيث « ارتبط وصف الجمهوريات المثالية بأفلاطون و أرسطو. و تعد جمهورية أفلاطون أهم الأوتوبيات الكلاسيكية على الإطلاق، لأنها تتناول كل مظاهر الحياة الجماعية بما في أهدافها الجوهرية في التبصير، لكنه الديانة الفلسفة «(2).

اليوتوبيا بهذا المعنى تكون بدايتها مع المدن المثالية التي صورها فلاسفة اليونان و أهمهم " أفلاطون و أرسطو "، و عند العرب " الفارابي "، و هذا يؤكد على قدم هذا الموضوع، و لكن المصطلح و تشكيلاته كان مع " السير توماس مور " الذي عدده شكلا أدبيا، و هناك من يصنف اليوتوبيا إلى صنفين هما:

« أوتوبيات الهروب و هي التي تعرض نزوة خيالية لا تعرف كيفا أو حدودًا و هي اسقاط لحلم قريب من قلب الكاتب حتى و إن عصي التحقيق أو بعيد المنال، يمكن التمثيل لهذا الشكل برحلات " جاليفر " " لجونا ثان سويفت " التي نشرها عام (1926) (...) و

(1)-الخامسة علاوي، العجائبية في أدب الرحلات، ص 69.

(2)- المرجع نفسه ، ص 69، 70.

الباب الأول/ الفصل الأول ماهية العجائبية

يستخدم هذا النوع من الأوتوبيات إما لنقد المجتمع القائم عن طريق صور مناقضة كما هو الحال في رحلات "جاليفر"، أو باقتراح مثل أعلى و يمكن التمثيل لها بـ (رحلة إلى أريكاريا) " لكابيت " التي نشرها عام 1845، الثاني: أوتوبيات إعادة البناء و قد شاع هذا الشكل من الأوتوبيات في القرن الثامن عشر و يمثل لها بـ " النظر إلى الوراء " لإدوارد بيلامي " التي نشرها 1888م، و يمكن عدّ هذه الأوتوبيات كمحاولات لإعداد خطة و برنامج للمعيشة من أجل مجتمع أفضل «⁽¹⁾.

كما نلاحظ فهذا القول يعرض لنا أنواعا أو أصنافا لليوتوبيا و كلها تدور في نفس الخانة أي الابتعاد عن الواقع و إيجاد دوافع جديد، واقع مثالي، خيالي، و بهذه الخصائص هل هناك تشابهات و اختلافات بين العجائبية و اليوتوبيا ؟ و ما هي هذه التشابهات و الاختلافات ؟

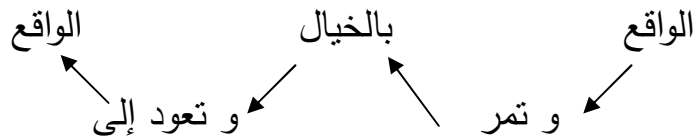
نبدأ بالاختلافات:

- اليوتوبيا تصور لنا المستقبل أو العجائبية تصور لنا الحاضر و المستقبل في مزج أخذ.

- إن اليوتوبيا تنفصل عن الواقع و تتصل بالخيال بصورة كلية، أما العجائبية فتتفصل عن الواقع في مرحلة أولية و يتصل بالخيال ثم تعود إلى الواقع، أي أن العجائبية تتشكل من خلال هذا المخطط:

العجائبية \cap (الواقع \cup الخيال) \cap (الخيال \cup الواقع) \cap (بالواقع) أي أنها تنطلق

من:

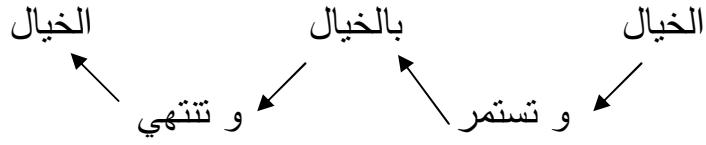


أما اليوتوبيا تقوم على:

اليوتوبيا \cap (بالخيال \cup الواقع) و (\cap بالخيال \cup الواقع)

أي أنها: تنطلق من:

(1)-الخامسة علاوي، العجائبية في أدب الرحلات، ص 70.



هذه هي الاختلافات التي يمكن أن نستشفها مما قلناه سابقا و نزيد عليه بعض الاختلافات التي أوردها " شعيب حليفي" في كتابه " شعرية الرواية الفانتاستيكية " حيث يقول: « اليوتوبيا هي تجربة سردية تبغي العمق، لهذا تم نعتها بأنها ضد الواقع تتأسس على واقع بعيد و متخيل، بين الفانتاستيك على عكس، ذلك يتغذى من الواقعية الأكثر يومية، في حين أن هناك تمييزا آخر يفصل بينهما، فالیوتوبيا ستاتيكية كتصور مثبت، بينما الفانتاستيك ديناميكي متحرك »(1).

كما نرى فـ " شعيب حليفي" يؤكد على اختلاف جوهري بين العجائبية و اليوتوبيا فهو متعلق بـ " بنية كل منهما "، حيث نجد أن المكون الأساسي لليوتوبيا هو ضد الواقع أي الخيال الخالص، بينما العجائبية/ الفانتاستيك فهو يتغذى من الواقع و الخيال معاً.

كذلك الیوتوبيا تتميز بنظام و شكل واحد و موحد و هذا الشكل ينتج عنه " بنية خاصة " و قواعد مثبة أي الطابع العام هو الثبوت، أما الفانتاستيك/ العجائبية فإنه يتميز بالحركية و الديناميكية، لأنها بنية جزئية تتغير بتغير الموضوع فمرة تتمظهر من خلال " حدث كرامي"، و مرة من خلال "حدث جني"، و "حدث ممسوخ"، و " حدث ساحر " و مرة تتمظهر من خلال السياسة، الدين، و الجنس، لذلك فهي حركية.

هذه هي الاختلافات بين " اليوتوبيا و العجائبية "، ننتقل الآن إلى التشابهات بينهما. كما قلنا سابقا فإن اليوتوبيا تعني " اللامكان"، بهذا المعنى فإن اليوتوبيا تتفق مع العجائبية في هذا المعنى لأن العجائبية « الفانتاستيك هو أيضا يوتوبيا اللامكان »(2).

حيث تجسد لنا العجائبية الأمكنة الخيالية، و الساحرة، البعيدة عن التصور و يمكن القول إن هذه الأمكنة تتبع الشخصيات العجائبية، فمثلا يمكن تقسيم الأمكنة إلى "

(1) - شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 62.

(2) - شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 62.

الباب الأول/ الفصل الأول ماهية العجائبية
مكان جني"، "مكان سحري"، "مكان كرامي"، و "مكان ممسوخ"، لأن هذه الأمكنة تتميز بعدم تحديدها، و عدم تخيلها فهي انعكاس لهذه الشخصيات و انعكاس للأمكنة.
من التشابهات التي تجمعها حسب " شعيب حليفي" تتمثل في أنهما ينبعان من مصدر واحد و هو المخيلة إذ يقول: « و كلاهما – الفانتاستيك و اليوتوبيا – يستمدان انطلاقتهما من المخيلة، و يعملان على بناء واقع/ ضد، هو الرؤية التي تبناها الكاتب و يدعمها بكل التقنيات الروائية، و إنما يجمع على مستوى عمله بين اليوتوبيات و يضيف عليها شيئاً من الوحدة الدلالية، هو بعض الشبه بين إنشاءاتها الفنية و حدوسها الحسية، و هو أيضا التواصل بين موضوعاتها من جهة، إنها طلب المفقود» (1).

كما نرى فإن العجائبية و اليوتوبيا تدوران حول محور واحد هو محور الخيال و هذا لأنهما الابنا الشرعيين للمخيلة التي تبعد صوراً تجمع خيالين مختلفين في موضوعهما و لكن هما يستمدان وهجُهما من مصدر واحد و نقطة ارتكاز واحدة هي " المخيلة ".

هذه المخيلة تدعمها نفس التقنيات الروائية فتصبح الرواية العجائبية و الرواية اليوتوبية تدخلان في بوتقة واحدة، خاصة الوحدة الدلالية – الرؤية المغايرة للواقع - .
كذلك من التشابهات بينهما يقول " شعيب حليفي": « ما يجمع بين اليوتوبيا و العجائبي – كما يتجلى ذلك في النثر العربي القديم – و بين الفانتاستيك هو المخيلة التي هي هنا، عمودية ذات جذور و ظلال في الواقع ترفد الحلم (رؤية حلمية، كما في رحلة "مم أزد" في رواية الريش)، مثلما ترفد التجربة الذهنية، و هي ذات روابط عدة بين التخيل اليوتوبي و الخيال العلمي و يبرز هذا التعالق من خلال أنماط أربعة:
- تناولها للفردوس، حيث الحياة السعيدة دون مآزق أو أزمات.
- تناولها للعالم الخارجي المغاير، نحو حياة أفضل من الحياة الراهنة.
- تطرقها إلى التحول في هذا العالم، و السعادة التي ستعمه.

(1) – المرجع نفسه، ص 61.

- كما تنطرق إلى التحول التكنولوجي و الاكتشافات، و كلها سبل الإسعاد الإنسانية هذه الأنماط التي تعبر عنها اليوتوبيا، يعبر عنها الخيال العلمي (...). و هو التقاء نوعي مع الفانتاستيك»⁽¹⁾.

كما نلاحظ فإن " شعيب حليفي" يؤكد على أن المخيلة هي الرابط بين اليوتوبيا و العجائبية، و كذلك تجمع بين هذه الأجناس و جنس آخر هو الخيال العلمي و كلهم يهدفون إلى رؤية مغايرة للواقع، و هذا عن طريق وسائل مختلفة، و لكن تبقى هذه الوسائل خيالية يجمعها التخيل و الغاية.

هذه هي التشابهات بين " اليوتوبيا " و " العجائبية "، و حسب " الخامسة علاوي" فإن (العجائبية و اليوتوبيا) يشتركان في أداة البناء و معول الهدم (الذي يمكن حصره في الرؤية المغايرة) و الغاية في كل منهما إخراج المتعلقين من برائن الرتابة و العادات و ارتباط الأشياء في أذهانهم بأفكار و صور مألوفة... »⁽²⁾.

تبقى " اليوتوبيا " مدارًا من مدارات العجائبية التي تحاول التقاطع معها، و كوكبا متفردا و متميزًا يجمع بعض خصائص العجائبية، و بعض الخصائص الخاصة باليوتوبيا، و نقول أن بهذه الخصائص فإن مدار اليوتوبيا يتماس مع العجائبية و يشكلان كل منهما مدارًا متوائما.

هذه المدارات التي يمكن اعتمادها في علاقة العجائبية بهذه الأجناس، و تبقى هذه المدارات تحوم في مسار واضح و قريب من العجائبية، ففترة تتقاطع معها و مرة تتزاح عن هذا المسار و هذا حسب مسافة القرب و البعد، هذه المسافة تحددها الاختلافات و التشابهات بينهما، و هذه المدارات تكمن أهميتها في « استيضاح أدق للفانتاستيك»⁽³⁾ و « خصوصا و أن الخلط المنهجي الذي يلفه هو خلط في التسمية و لعل أهمية عمل " تودوروف " تنحصر في الكشف عن حدود الفانتاستيك»⁽⁴⁾ و هذا من أجل الوصول إلى دقة أكبر و وضوح أعمق و عملية أكثر، حيث نجد أن هذا العنصر - مدارات العجائبية - هو مكون أساسي من مكونات المنهجية العلمية، فلأجل تبيان

(1) - شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص ص 61، 62.

(2) - الخامسة علاوي، العجائبية في أدب الرحلات، ص 71.

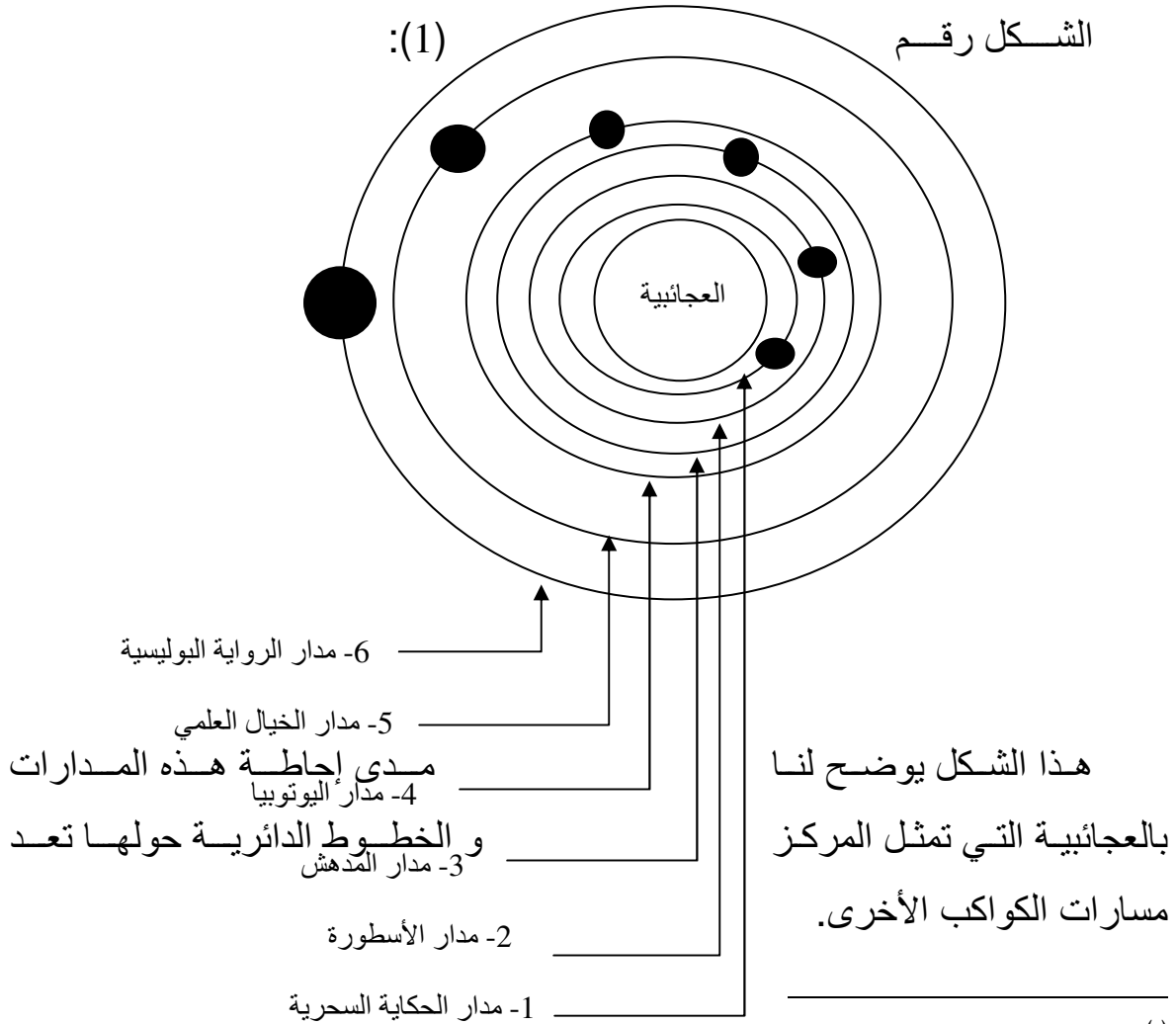
(3) - شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 49.

(4) - شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية ص 49 .

الباب الأول/ الفصل الأول ماهية العجائبية

الغموض الذي يلف المصطلح فإنه يفرض علينا أن نحاول مقاربه من الأجناس القريبة منه و البعيدة لأن المصطلحات السابقة أحدثت خلطا منهجيا فجاءت كل محاولة على قدر من الأهمية خاصة عمل الناقد " تزفتان تودوروف " و بعده آخرون مثل " روجي كايوا "، " كلود بونيفوي"، " كولات دولفين"، " كريستين برويك"، " جاك فيني"، " لويس فاكس"، " راميون وليامز"، " أرين سبيير"، لأن « هذا التداخل الدقيق يساهم كثيرا في حيث العديد ممن جاؤوا بعد " تودوروف " إلى تجنب المزالق المنهجية و إعادة قراءة المتون الأدبية بمفاهيم مضبوطة »⁽¹⁾.

هذه هي مدارات العجائبية، و نقول إن هذه المدارات كلها اتخذت مسارا مغايرا عن مدار العجائبية هذا من جهة، و من جهة أخرى فإن هذه المدارات تتخذ مسارا متوافقا مع العجائبية، و تبقى العجائبية الشمس التي تدور حولها كل الكواكب المجاورة لها و لهذا يمكن تمثيل هذه المدارات في هذا الشكل:



(1) - المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

الباب الأول/ الفصل الأول ماهية العجائبية

و هذه المسارات تمثل قرب و بعد المدارات/ الأجناس عن المركز حيث نجد أن كل مدار حين يكون قريبا فإنه يدل على أن الجنس أقرب و لديه أوجه تشابه بينه و بين العجائبية، و لهذا جاءت الحكاية السحرية أكثر الأجناس قربا و تشابها من الأجناس الأخرى.

فكل مدار قريب من المركز يدل على التشابهات الكثيرة و الاختلافات القليلة، أما إذا كان المدار بعيدا فهذا يعني أن الاختلافات أكثر من التشابهات.

إن ترتيب هذه الكواكب/ الأجناس كان بحسب أكثر جنس مقارب و دائر في نفس المدار و لهذا جاءت الحكاية السحرية الأولى من ناحية أنها أكثر الأجناس تشابها و قربا من العجائبية، و جاءت الرواية البوليسية الأخيرة من ناحية بعدها عن العجائبية. هذه هي مدارات العجائبية، و تبقى هذه المدارات الأكثر تشابها و قربا من الأجناس أدبية أخرى يمكن إيجادها في كتب أخرى، و نحن اعتمدنا هذه الأجناس لإبراز أن مفهوم العجائبية غير دقيق و يجب البحث عن كل ما يبرز دقته و وضوحه من خلال الأجناس الأدبية الأخرى القريبة و المشابهة له.

4/ لماذا العجائبية في كتابات الدرغوثي؟

الباب الأول/ الفصل الأول ماهية العجائبية

العجائبية نقطة بداية لمسار مغاير، هي خيار جمالي يأخذه الكاتب من مسرح الحياة ليتوج به سنوات الضياع، هذا الضياع الذي ينشد التخلص منه، و هذا عبر كتابة تتخطى أفق الجمال، أفق المجهول، أفق الكون الروائي، هذا الكون المهشم من جراء هذه السنوات الضائعة الحبلى بالسراب الواقعي.

فالعجائبية نقطة نهاية. يبدأ الكاتب بها ليخط على صفحات الزمن الضائع كتابة السنوات اللامألوفة، كتابة الروح الخاصة عبر سنفونية التجريب، كتابة تجمع الخيال الجامح بالواقع، الجمال بالقبح، السماء بالأرض، القمر بالشمس، الخوف بالدهشة، على مائدة المحيط اللامعقول الذي تتراوح أمواج شخصياته بين مد الزمان و جزر المكان و هذا في حركة دائرية تبدأ من نقطة البداية، و تنتهي بنقطة النهاية، و في هذا الامتداد الدائري يحدث أن يقتحم المألوف، و العادي، و الطبيعي ساحة المحيط الذي يُهدأ من غضبه عبر تكامل الأسباب و الأهداف، و هذا للوصول إلى النتيجة المرجوة و هي " الكتابة على صفحة التاريخ الأدبي" عبر نقطة البداية و النهاية " العجائبية " .

إنَّ العجائبية هي صياغة لنص يخالف النصوص الأخرى و هذا بخصائص تجعله متفردا، متميزا، مؤثرا في نفس القارئ الذي يحاول تفسير هذا التفرد و التميز عبر طرح سؤال الهوية: لماذا العجائبية في الرواية؟ و ما هي الأسباب التي تجعل الكاتب يختار هذا الأسلوب؟ و ما نوعية هذه الأسباب؟

هذه الأسئلة سنحاول الإجابة عنها عبر عرض لأهم الأسباب و بعده لنوعية هذه الأسباب، و ننوه إلى أن هذه الأسباب تختلف باختلاف النقاد، فهناك من يعتبرها أسباب أو دوافع ذاتية و موضوعية حسب " فرج الحوار"، و هناك من يعتبرها أسبابا موضوعية حسب " محمد برادة " .

بعد هذا نقول: أن الناقدين لم يفصلا في الأسباب و إنما أشار إليها بالنسبة لـ " فرج الحوار" بصفة عامة، و لكن الناقد " محمد برادة " فإنه فصل و لكن ليس بالشكل الموسع.

و منه نقول: بأن العجائبية هي خيار يحاول الكاتب من خلاله كتابة نص يخالف المعتاد و المؤلف عبر أساليب جديدة، و العجائبية هي إحدى هذه الأسباب، فهي بنية

الباب الأول/ الفصل الأول ماهية العجائبية

جزئية يحاول الكاتب من خلالها التعبير عن الواقع الذي يعيشه، واقع مر و حزين و مؤلم، يدفع به إلى هذه الكتابة التي تنشد الجمال الأدبي، و الخلود في سماء الإبداع. لهذا تأتي هذه البنية مترجمة في ثنايا الرواية و هذا عبر الشخصيات، و الأحداث و الزمان، و المكان، حيث يعتبرها الكاتب مخرجا جماليا لمأزق الواقع، الواقع المخالف للطبيعة و للأعراف الأدبية، لذلك حتما ستكون العجائبية بدلا لهذا الواقع الميتافيزيقي و لعل هذا هو السبب الأول الذي نعتبره من الدوافع لاستخدام العجائبية في الرواية. و من يمكن القول أن الأسباب يمكن تقسيمها إلى أسباب ذاتية و أسباب موضوعية، و يمكن تقسيمها إلى: أسباب نقدية، أسباب تاريخية، أسباب سياسية، أسباب نفسية، أسباب جمالية.

إن العجائبية هي مرحلة من مراحل الكتابة حيث نجد أن من أهم الأسباب التي تجعل الكاتب يلجأ إليها، هو أنها تمثل خيارا جماليا - فنيا - إبداعيا، و هذا لأنها تقنية من تقنيات الرواية الجديدة، يحاول الكاتب من خلالها إضفاء طابع التجديد و التحديث في عروق الكتابة السابقة، فهي مرحلة تالية لمرحلة الواقعية التي لم تغير من تقنياتها لذلك حاول الكاتب من أمثال " إبراهيم درغوثي" التجديد عبر الانتقال من الكتابة الواقعية إلى الكتابة العجائبية.

و إن العجائبية تندرج ضمن خانة التجريب و كما نعلم فإن الرواية الجديدة تعتمد على التجريب الذي يمثل عمودها، و العجائبية هي وسيلة تجريبية يحاول الكاتب من خلالها الدخول تحت هذه المضلة المسماة " الرواية الجديدة"، و لذلك نجد أن من الأسباب التي جعلت الروائي يعتمد عليها هو نُشْدَانه الفرادة، و التجديد الذي يلائم المواضيع التي يطرحها، إذ أن « الرواية الجديدة مصطلح وافد من الغرب و بالتحديد من فرنسا ظهر مباشرة بعد الحرب العالمية الثانية و من كتابها " ناتالي ساروت" و " كلود سيمون"، و هي تسمية لنص مغاير لما أصطلح عليه بالرواية التقليدية التي سادت المشهد الأدبي في أوروبا و العالم بأسره. و ليس هناك تعريف جامع لهذا الصنف من الروايات لأن كل واحد من روادها اختط لنفسه طريقا سار فيها إلى النهاية و لكن الجميع اتفقوا على أن الرواية الجديدة هي خروج على الأركان العامة المميزة للجنس

الروائي. و تجربة المبدع العربي في هذا الباب تختلف عن تجارب التراثية لإثراء هذه التجربة من حيث بناء النص الروائي و تشكيل كيانه، فأدخل إلى عالم النص السردي الشعر و الخرافة و الخبر و الأحاديث المسندة إلى رواة آخرين خارجين عن قانون لعبة السرد، كسر خطية نمو الأحداث بالاستشهادات و الاستطرادات و أفلت من سلطة شخصيات النص الروائي بتهميشهم تارة أو اللعب بهم تارة أخرى»⁽¹⁾. و بهذه الطريقة فقد خط الروائي العربي مسارا قائما على التجريب و التجديد في بنية الرواية عبر " التهجين " بين الأجناس الأدبية، و تهشيم الزمن و كسر مبدأ المشاكلة بين الواقع الحقيقي و الواقع الأدبي، إذ تحولت الرواية إلى تجريب في كل أركانها بدءاً بالشخصيات إلى غاية الرؤية، فكلها لحقها التجريب الذي قوامه التغير و التبديل في كل أركان النص الروائي عبر إدخال عناصر غير موجودة في الشكل التقليدي للرواية، و هذا ما يمكن تسميته بالحادثة في الرواية « حيث بات التجريب صورة واضحة في الكتابات العربية »⁽²⁾ و هنا يُطرح التساؤل إلى ماذا يعود ذلك ؟

يرى " إبراهيم درغوثي " أن « التجريب سمة من سمات الحداثة في الإبداع و النصوص الجديدة الخارقة للسائد هي دائما نصوص تجريبية حتى أن رواية زينب مثلا هي حسب رأي نص تجريبي بما أنها خرقت السائد و خرجت عن المؤلف في زمانها. فأحدث هيكل الصدمة و صنع الحدث، فالمبدع الحقيقي لا يكتفي بمسايرة المتعارف عليه، الحاصل على الإجماع، و إنما هو ذاك الذي يخوض التجارب الجديدة ليضع بصمته على وجه التاريخ و إلا عدّ واحدا من كل متجانس. واحد من الذين يكتبون لملء الفراغات. و لئن كنت اختلف معك في تعميم التجريب على الإبداع العربي (في الرواية خاصة) لأن مجتمعا متخلفا لا يمكن أن تسود فيه الكتابة التجريبية التي هي من مرتكزات التطور و التقدم، إلا أن هذا الشكل من الكتابة صار يغري بعض الكتاب العرب المتمردين على سلطة النص القديم و حرسه الأوفياء بالتجريب هو قبل كل شيء إيمان بالقدرة على خرق السائد و تخطي المكرور و الإتيان بما لم تستطعه الأوائل، إن النص التجريبي يمكّن المبدع من حرية بلا حدود في الكتابة، فلا سلطة على تخيله، و لا

(1) - إبراهيم درغوثي، كتاباتي حوارات و شهادات (مخطوط)، ص 55.

(2) - المصدر نفسه، ص ص 54، 55.

الباب الأول/ الفصل الأول ماهية العجائبية
قيد يتحكم في قوله «⁽¹⁾. و كما نلاحظ فهذا القول يوضح لنا العلاقة التكاملية بين
التجريب، و الحادثة، و الرواية الجديدة، و العجائبية، إذ أنها – العجائبية – هي سمة من
سماتهم و هذا لأنها خرق للسائد من الكتابة التقليدية و هي الحرية المطلقة
للإبداع، إذ أنها تمثل ستارًا و مانعًا لما يهدف من وراء توظيفها لأنها تعتمد على أشياء
ما ورائية تثير التساؤلات حول معناها، و تفسيرها هل يكون بالمنطق أم بأساليب أخرى
؟ أم أن نتعايش معها كل هذا يجعلها تحمل معاني الحادثة و التجريب، و الرواية
الجديدة.

إنّ القول السابق " لإبراهيم درغوثي" يؤكد على التجريب، و من وراءه الحرية
الممنوحة للمبدع، حيث لا قيود و لا قواعد تكبله من هذه الحرية، و العجائبية تمنح
للكاتب كل هذه الحرية لأن مصادرها كثيرة فهي تستقي من الواقع، و من الخيال
و من الأسطورة، و الخرافة، و من جنسيها المتراكبين – العجيب الغريب – و
دلالاتهما التي لا تحصى لأنها تهدف إلى جمع المتناقضات، و وضعها في خانة واحدة،
و خرق (السائد/ الواقع) و التعبير عن (الواقع / الحلم) عبر منح الكاتب صوراً غير
موجودة في الواقع و هي صور مدهشة غريبة، عجيبة، كثير التردد
و الحيرة، و الاستعجاب، و الاستغراب، فهي تمنح السرد جمالا أخذًا يبدأ من صور
واقعية ثم تتحول هذه الصور إلى صور عجائبية، و هذا حين يفتحم الحدث العجائبي
مسرح الأحداث، و لهذا فالعجائبية أسلوب من أساليب خرق الواقع، و تقنية من تقنيات
الكتابة الإبداعية البعيدة عن كل واقع هي جمع بين المؤلف، و اللامؤلف، بين الواقع و
الخيال، بين الطبيعي و الفوق طبيعي، إنها خيط رفيع من خيال الأجداد، و تذكر للماضي
البعيد عبر صور مدهشة تمثلها شخصيات لا مرئية مثل الجان العنقاء، طائر الرخ،
الغول، الأشباح، و شخصيات مرئية مثل السحرة، و الأولياء الصالحين
و الممسوخات، إنها خرق للكتابة الواقعية و السؤال الذي يطرح « هل نحتاج إلى غرائبية
في الكتابة لنخترق قراء النص الإبداعي؟»⁽²⁾.

(1) – إبراهيم درغوثي، كتاباتي حوارات و شهادات، ص ص 54، 55.

(2) – إبراهيم درغوثي، كتاباتي حوارات و شهادات، ص 55.

إن الكتابة في مراحلها المتقدمة اعتمدت على الواقع، و حاولت الربط بينه و بين ما يكتب لأن الواقع يمثل الحياة اليومية للإنسان، و الكاتب يحاول تصوير هذا الواقع بطرائق فنية، و لكن هذه الطرائق بقيت حبيسة الخيال الأدبي الواقعي، و بمرور الزمن أصبحت الواقعية لا تستطيع تفسير الأحداث الواقعية، لذلك عمد الكتاب إلى تغيير هذا المسار خاصة بعد الحرب العالمية الثانية، التي دمرت البشرية و جعلت الإنسان يقتل أخوه الإنسان، و زعزت كل القيم المثالية الواقعية التي كان يعتنقها، لذلك كله خرجت هذه الكتابة الجديدة لتفسر الواقع من خلال ماضيه الثري بكل ما هو غيبي، مستقبلي خرافي، ما ورائي، لذلك ظهرت العجائبية كمطلب أدبي لكتاب أمريكا اللاتينية، و كتاب الرواية الجديدة الفرنسية، و بعده انتشرت إلى كل العالم و منها كتاب العالم العربي و خاصة الكاتب " إبراهيم درغوثي" الذي أجاب عن السؤال السابق بما يلي: « و أنا طفل أحب الكلمات، كنت استمع كل ليلة إلى جار لنا يقرأ من كتاب قصصاً تأسر القلوب و تترك الأنفاس مشدودة إلى ميعاد الليلة القادمة. و فجأة مات الجار فلم أجد بدا من سرقة كتاب الحكايات. خطوت فوق الموت و دخلت الغرفة حيث يرقد الجار في كفنه و سرقت الكتاب يومها كان الأهل في شغل عني كانوا منهمكين في تحضير الجار لاستقبال ربه و كنت فوق السطوح أقرأ نهاية حكاية البارحة.

هل عرفتم عنوان الكاتب الذي جعلني لا أهاب الموت و أدخل عليه في عقر داره شاهراً في وجهه شجاعة صبي العاشرة. إنه كتاب الليالي و ما أدراك ما الليالي. كتاب الست شهرزاد و ملك الملوك شهريار و ما بينهما دنيا زاد و الأبالسة و المردة و شياطين الإنس و الجان...

إنني من يومها و أنا أسير كتاب ألف ليلة و ليلة، أربعون سنة و أنا أحاول الفكاك من ذلك الأسر بدون طائل و حتى لا أبالغ، أنكر أنني خرجت عن ملكة الحكايات بضع سنين كتبت فيها نصوصاً مرتبكة مريضة بالإيديولوجيا ألهمت فيها ظهر الكلمة بالصوت لتدخل باب الواقعية الاشتراكية و لتحمل حياة العامل و الفلاح، و لكنني عدت لأميرتي أخطب ودها بعد تلك الخيانة الموصوفة و أعدها وعد حق بأن لا أكرر التجربة مرة أخرى. أن الغرائبية تغري المتقبل بعوالمها العجيبة فإنسان هذا العصر في حاجة إلى محفز يدفعه دفاعاً إلى القراءة، و بما أن نصوص الواقعية بمختلف أطيافها لم تعد تملك

الباب الأول/ الفصل الأول ماهية العجائبية

هذا الإغراء، فإن عوالم الفانتازيا هي اليوم واحدة من الإمكانيات التي ستجدد الرواية لإنقاذها من الترهل و لتخرج بها من الأبواب الموصدة، فالرواية جنس امبريالي كما عبر عن ذلك الناقد التونسي محمد القاضي، جنس قادر على السطو على الأجناس الأخرى بسهولة و يسر و العجائبية مظهر من مظاهر تمثل الحياة و الموت أيضا بمقدورها أن تثري عوالم الرواية، لذلك برع كتاب أمريكا اللاتينية و إفريقيا السوداء و الهند و اليابان في استثمار عوالم الخرافة و الأسطورة و الحكاية الشعبية. أما المبدع العربي فإنه ما زال في خطواته الأولى في هذا الباب رغم ثراء تراثنا الشفوي و المكتوب بالعجيب و الغريب و رغم حيازتنا قديما لقصب السبق في هذا الباب» (1).

لقد حاول الكاتب " إبراهيم درغوثي" تصوير تجربته مع العجائبية، و هذا حين سرد لنا كيف التقى بكتاب العجائب " الليالي"، و هكذا بقيت هذه العجائبية في ذاته الداخلية، و خرجت حين رأى أن الواقع لا يمكن له أن يجذب جمال القارئ، و لا يمكنه أن يفسر، و يعبر عما يحسه، لأن الواقع تغير فلا بد أن تتغير أساليب دراسته، و هذا عبر المخرج الجمالي - العجائبية - إذ أن « عالم اليوم، هذا العالم الذي اختلطت فيه الأشياء و تداخلت حد الجنون ما عاد بمستطاع الواقع وحده تفسير الأحداث و التعبير عنها، لذلك سعي العقل - كما كان الحال في الأزمان الغابرة - إلى تفسير الحياة و ما يقع فيها، بما وراء العقل. و كما فسر الإنسان البدائي الظواهر الطبيعية التي لم يفهمها بالسكر و التصورات الغيبية يحاول إنسان الولوج إلى كنه الأشياء بالهروب من الواقع الحاف و ما له من صلات بحقيقة الاعتقاد بصحة الأشياء المكرسة. العجائبية في الكتابة الإبداعية هي فن القول بامتياز لتفسير ما لا يفسر بالعقل، فهي حدس الإنسان الحديث أمام جبروت الواقع المؤلم الذي صار يعايشه على مدى ساعات اليوم الواحد في عالم صار يتغير بالدقائق لا بالأيام و الشهور عالم ملكته اليوم آلة حدائية جهنمية تحركه على هواها في رمشة عين كما كان الساحر يفعل في الأزمان الغابرة» (2).

إنّ الواقع الحديث بكل منجزاته العلمية و فلسفته العقلية كرس الرواية الواقعية لأنّ الواقع فرض على الكتاب أن ينسجوا على منواله روايات تحاكيه لذلك ظهرت نظريات

(1) - إبراهيم درغوثي، كتاباتي و حواراتي و شهاداتي، ص ص 55، 56.

(2) - إبراهيم درغوثي، حاورته نجاح منصور في: 12 / 01 / 2009.

الباب الأول/ الفصل الأول ماهية العجائبية

تدرس هذا الواقع مثل نظرية الانعكاس، المحاكاة، وهذا ما أدى إلى انتشار الرواية الواقعية في العالم، و لكن هذه المرحلة لم تستمر لأن العالم اختلطت فيه المفاهيم، و ما عاد الواقع يستطيع أن يفسر هذه الأحداث، فعاد الكاتب إلى المراحل الأولى من التفكير الأول، و هو التفكير البدائي القائم على تقديس الموارثيات، و هذا ما جسده الطقوس السحرية و الأساطير و اعتقاد في الآلهة، و الجان، و الكائنات الخرافية.

كل هذا حاول الكاتب من خلاله التعبير عن الواقع الحالي المعاصر، لأن الواقع المعاصر أصابه الخلل، و فيه تهشمت القيم، و ظهرت التكنولوجيا و كرس مبدأ الآلة و من وراءها مبدأ العقل، و هذا ما جعل الكاتب يهرب من هذا الواقع إلى واقع من صنعه فيه أحاسيسه، و طموحاته، و انتقاداته، و وَجَعَهُ و كل ما لم يستطع العقل أن يفسره، لذلك يلجأ الكاتب إلى هذا النوع من الأساليب، و لكن ما معنى " رجوع الكاتب إلى التراث"، هل هي محاولة ربط الماضي بالحاضر، أم هي انتقاد لهذا الحاضر عبر الماضي، أم هو تأكيد على أن الواقع الحالي يحتاج إلى التراث لفهمه، لقد أجاب " إبراهيم درغوثي" حول هذا الرجوع في التراث المتمثل بالعجائبية في هذا القول حيث طُرح عليه هذا السؤال: « قلت في حوار مع مجلة " قصص" التونسية (جانفي مارس 2002) أنّ من علل رجوعك إلى التراث هو فهم عجائب هذا القرن، " لا يمكنني أن أفسّر دكّ مباني مركز التجارة العالمي في نيويورك بتلك الأجسام الجهنمية الطائرة إلا بسورة الطير الأبايل التي ترمي بحجارة من سجيل... " هل أن في التراث الأدبي و الديني و في كتب التاريخ و السير إجابة لكل أسئلة هذا الواقع ؟ »(1).

و قد كانت إجابته كما يأتي: « يصعب أن نجد لكل أسئلة هذا الواقع في كتب التراث بمختلف فروعها، و لكن ما قصدته هو أنّ تلك الوقائع التي هزت و العالم هي عندي غريبة غرابة تفسر وقائع مثلها حدثت في تاريخنا العربي الإسلامي و امتلأت بها الذاكرة الشعبية حدّ الشبع دون أن تجد لها تفسيراً علمياً. فسعت إلى تفسيرها تفسيراً ما ورائياً يقنع المخيال الجمعي و لكنّه تريك العقل الفردي »(2).

(1) - إبراهيم درغوثي، كتاباتي حوارات و شهادات، ص 63.

(2) - المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

إن العجائبية تشكل التراث البعيد العربي و الإسلامي، و حين يعود الكاتب إلى هذا المعين الذي لا ينضب، فإنه يحاول أن يرسخ فكرة أن الأمة العربية صاحبة تراث عظيم مليء بكل العجائب و الغرائب، و لذلك نجد أن الكاتب من خلال هذه العجائبية يؤكد على أصالة، و عراقة هذه الأمة، و يؤكد على أن أمة العرب لها تاريخ، و في المقابل فهو ينتقد من خلالها كل الذين حاولوا أن يشككوا في مخيالها، هذه الأمة التي أبعدت رائحة " ألف ليلة و ليلة " .

إن التراث هو أحد الأسباب التي جعلت الكاتب " إبراهيم درغوثي " يكتب رواياته بطريقة عجائبية، فهو يمثل سببا ذاتيا و موضوعيا، تاريخيا إذ أن « للمحيط الأسري دورا كبيرا في اهتمامي بالتراث و لكن الدور الأهم كان لإطلاعي الواسع على الذاكرة المهمة لهذه الأمة، فالمدونة التراثية العربية التي اهتمت بالسرد منذ البدايات حتى نهاية القرن التاسع عشر تحوي في طياتها عالما عجيبا و مخزونا ثريا من القصص و الحكايات و الأمثولات و الطرائق و الأخبار، و النكات و الوقائع و المقامات و غيره مما تفتفت عنه الذهنية العربية قبل ظهور الإسلام و بعده. فقبل ظهور الإسلام أي فيما كان يسمي بالعصر الجاهلي، أنتج العرب كمّا هائلا من القصص لم يصلنا منها سوى القليل و هي القصص التي تتعارض مع مفهوم الدين الجديد للحياة و المجتمع. ثم بعد ظهور الإسلام، بداية بالمدونة الخاصة بسيرة الرسول و قصص الفتوحات و الغزوات.

مرورا بطرائق الجاحظ و المقامات التي لم يشتهر منها سوى ما كتبه " الهمذاني " و " الحريري " (مع العلم أن أكثر من ستين كتابا أبدعوا في هذا الفن) و رائعة ألف ليلة و ليلة التي اشترك في تأليفها المخيال الجمعي لهذه الأمة على مدى قرن من الزمن، و سير عنتره العبسي و سيف بن ذي يزن و ذات الهمة و الزير سالم و الظاهر بيبرس، و أخبار الملوك و الأنبياء و الرسل، و غير هذا كثير مما تحفل به بطون المخطوطات الراقدة في الخزائن الخاصة و العامة و التي لم تجد من يحققها و ينفذ عنها غبار النسيان إلى حد الآن.

إن هذه المدونة التراثية التي أنتجها المخيال العربي ألهمت فكر قصاصي أوربا فقد ذكر بعض مؤرخي الأدب أن لقصص " الدّي كامبرون " الإيطالية التي تعتبر أم القصص الأوروبية الحديث جذورا عربية وفدت عليها من خلال التواجد العربي في جزيرة "

صقلية " كما أن " ثريانتس " صاحب " دون كيخوت " استلهم نصّه من خلال القصص الرّائعة في بلاد الأندلس قبل السّقوط النهائي للعرب و المسلمين في تلك الأصقاع، و قد حاول المبدعون العرب في عصر النهضة (أي في نهاية القرن التاسع عشر) الانفتاح على تلك المدونة التراثية بالتوازي مع الاستلham من النصّ الوافد من الغرب.

و كان من أبرزهم: محمد المويلحي في « حديث عيسى بن هشام » و أحمد فارس الشدياق في « السّاق على السّاق فيما هو الفرياق » و لكن الغلبة في الأخير كانت لطريقة السرد الغربية بدعوى أنّ النصّ القصصي وافد من الغرب و أنّ تقنيات الكتابة القصصية غير موجودة في التراث النقدي العربي و غير ذلك من الحجج المتهاقفة، فكأنّ لا تقنية للكتابة السردية سوى تقنيات « موباسان » و « بلزاك » و « دوستويفسكي » أو « تشيكوف » و « والتر سكوت » ...

إنّ قلة من المبدعين العرب المعاصرين، و بعد أن أطلّعوا على المخزون الثري للمدونة الإبداعية العربية التي سبق و أن ذكرت بعضها، جرّبوا كتابة مغايرة للسائد كتابة لا تقطع مع الجذور و تتناسى العصر الحديث. و قد جرّب هذا الشكل الفنّي في تونس مبدعون مسكونون بهاجس التغيير و الخروج عن الطرق السالكة التي عبدها كتاب الغرب و أهمهم على الإطلاق « محمود المسعدي » و « عز الدين المدني » من الجيل السّابق و « فرج الحوار » و « صلاح الدين بوجاه » من الجيل الجديد.

إنّ النصّ الإبداعي الحديث نص مغامر بطبعه، لن تكتب له الحياة و الدوام إلا إذا خرج عن المألوف و المكرور و ضرب بعيداً في أقاصي الإبداع، فالتراث العربي الإسلامي الشفوي و المكتوب يحملان أشكالاً مختلفة من السرديات فالنكتة و الطرفة تحملان كثيراً من مواصفات القصة القصيرة جدّاً أو قصة الدقيقة الواحدة كالتكثيف الشديّد و الخاتمة الصادقة. و الأخبار هي قصص تتفاوت في حجمها طولاً و قصرًا أما المقامة أو الحديث فهي شكل راق جدّاً شبيه بالرواية الغربية الحديثة، و قد بلغ السرد العربي أوجه مع الملاحم و السّير و خاصة رائعة " ألف ليلة و ليلة " التي خلّبت الألباب و أذهلت الغرب قبل الشرق.

و لكن المؤسف هو أنّ المبدعين العرب لم يلتفتوا إلى هذا التراث السّردي لاستلهامه و النّهل منه إلاّ فيما ندر فركبوا السّهل و أدّعوا أنّ التراث العربي لا يحمل في خباياه القصّة و الرواية و الملحمة. و زعمهم صحيح إذ قسنا السّرد المقصود بميزان النقد الغربي. و لكنه يجانب الصّواب إذا نظرنا إلى تراثنا السّردي بعيون عربية، لكل هذا حاولت العودة إلى هذا التراث لابتكار معان جديدة و أشكال طريفة من رحم هذا القديم دون الانقطاع عن فنون السّرد الحديثة.

لقد حاولت تطوير شكل الرواية الغربية و أعطيتها نكهة أخرى، فجاء نصّي يحمل الصفات الحميدة لكلا الجنسين فيه مقومات الرواية الغربية و لكن فيه أيضا إضافات الشكل العربي كالاستطراد و العنونة و التدوير و الشّعور و الاستشهادات. و تحضر فيه أيضا الطّرفة و الخبر و الشعر العامّي و هلوسات المتصوّفة و غير ذلك ممّا حوى السّرد العربي القديم. هي على كلّ حال تجربة تهدف إلى إحياء ثقافة الأجداد و التمرد على ثقافة الغرب التي تنظر باستعلاء إلى الثقافات الأخرى. و لي شرف القيام بها. فإن نجحت فلي أكثر من أجرين و إن فشلت فعلى غيري إثم الكافرين بالتراث «(2).

هذه هي مسيرة الإبداع العربي من البدايات إلى النهايات، إنها تشكل مرحلة أساسية للكاتب " إبراهيم درغوئي" و هذا من أجل بعث هذا التراث و تجديده من خلال دمج كل ما أنتجته الحضارة العربية من أشكال تقليدية بالشكل الفني الغربي و هذا الإنتاج النص المبدع، النص المتفرد، النص الخارج من عباءة التراث و المتلف برداء الحداثة و هذا كله لغرض جمالي.

إن العجائبية لا تنفصل عن هذا التراث، لأن تراثنا العربي الإسلامي قد صور لنا كل مشاهد العجاية و الغرابة، عبر العديد من اكتب التي أثّرت و ما زالت تؤثر على العقل العربي و الغربي و أهمها كتاب " الليالي" الذي خط صورة جميلة لغرائب المجتمع عبر شخصيات عجائبية كـ " الجن"، " السحرة"، " الممسوخات"، " الأشباح" " الحيوانات الأسطورية"، " النباتات الخارقة" و الأماكن البعيدة بُعد السماء عن الأرض كـ " جبل قاف"، جزر " الهونولولو" و الرحلات الممتدة عبر البحار و

(2) - إبراهيم درغوئي، كتاباتي حوارات و شهادات، ص ص 98-99-100.

الباب الأول/ الفصل الأول ماهية العجائبية

المحيطات، " البر و البحر"، " مدن الإنس " و " مدن الجن"، " بغداد " و " الشام " و " مصر" و " بلاد فارس " و " بلاد الروم"، كل هذا يزيد من عجائبية الكاتب و يجعله يحاول استلهاهم هذا التراث و بعث روح التجديد فيه و هذا لأغراض تاريخية نفسية، و سياسية.

فالأغراض التاريخية متمثلة في التراث الذي يضغط على العقل و النفس و ذلك لبعثه و المحافظة عليه، فلولا هذا التراث – العجائبية – لما وجد نص " إبراهيم درغوثي"، و لولا التراث لما صنع الكاتب النص الإشكالي الجمالي، المتفرد و المختزن لكل جواهر الإبداع العربي، و الغرض النفسي فيتمثل في حب " إبراهيم درغوثي" لتراث و شعوره نحوه بالمسؤولية التي جعلته يغوص في هذا التراث العجائبي لبعثه من رماده كما يبعث " طائر العنقاء"، و هذا نتيجة القراءات المتعددة و الجو الأسري المحيط به، و الذي سمح له بأن يبدع مثل هذا الإبداع.

و الغرض السياسي فيتمثل في محاولة مراوغة الرقيب عبر العودة لهذا التراث مخافة الملاحقة السياسية التي تعرض لها في السابق و نتیجتها مصادرة جزئية لإبداعه، و لذلك يلجأ الكاتب لعهوده الحضارة القديمة ليسهل عليه التعبير عن هذا الحاضر بعيون تراثية تأخذ التشابه الحاصل بين التاريخ القديم و المعاصر و تعيد تشكيله عبر هذا الإبداع العجائبي، و هذا ما نجده في روايات " إبراهيم درغوثي" كلها مثل:- رواية " الدراويش يعودون إلى المنفى"، " أسرار صاحب الستر"، " القيامة... الآن"، " وراء السراب... قليلا".

حيث نجد أنه في مرات يستلهم التراث بشكل كلي مثل رواية " أسرار صاحب الستر" التي تحدثت عن سيرة الخليفة الأموي " الوليد بن عبد الملك بن مروان" و أجواء من التراث مثل مشاهد النار و الجنة و القيامة، بكل ما تشكله من غرائب و عجائب في رواية " القيامة... الآن". و التراث التونسي العجائبي – في رواية " وراء السراب... قليلا".

و التراث العربي في رواية " الدراويش يعودون إلى المنفى" عبر فصل كامل لـ " كرامات الأولياء" و المشاهد الأخرى التي تكتنفها هذه الرواية، فكل المشاهد العجائبية تحمل في مضمونها معنى واقعي و معانٍ خيالية على الرغم من أنها مشاهد لا تصدق-

فهي مخالفة لكل مظاهر العقل و المنطق – و لكن كل هذا جاء نتيجة عدم وجود حرية أكبر لملامسة القضايا الحساسة الجنسية، الدينية، و السياسية، لذلك يحاول الكاتب الهروب بنصه إلى زمن الأجداد.

لذلك طرح عليه هذا السؤال " لماذا يهرب الكاتب العربي إلى التاريخ و التراث ليتحدث عن الحاضر ؟ " (1) فكانت إجابته كالآتي: « الكاتب العربي لا يمتلك حرية الكاتب في كثير من البلدان كما في الغرب مثلا، لذلك تراه في كثير من الأحيان حين يهتم بالكتابة عن المواضيع الآنية الحارقة يتردد كثيرا و يقدم على انتهاك الورقة إلا إذا قرأ " يس" و في يده ألف حجر كما يقول المثل التونسي، لأن نصه قد يُحجر و يُمنع من التداول فيصبح شقاء عمره.

و قد يعرضه هذا النص للمساءلة أمام القضاء أو للسجن في بعض الحالات، هذا إذا كان موضوع الكتابة سياسيا فقط، أما إذا كان الموضوع دينيا أو جنسيا فالطامة أكبر و المصيبة أعظم. لكل ذلك يدور الكاتب و يناور فيعود في بعض الأحيان إلى التراث و يرجع في أحيان أخرى إلى التاريخ يستلهم منه أحداثا أو شخصيات يكتب بها و من خلالها هموم الزمن الحاضر و لسان حاله يقول " ما أشبه اليوم بالبارحة ".

و قد كتبت كثيرا من نصوصي القصصية و الروائية بهذه الطريقة كما كتب روائيون عرب بالتاريخ نصوصهم الحداثية. و المثال الصارخ هو روايته الغيطاني " الزيني بركات " و رواية عم الطاهر وطار " الحوات و القصر " و غير ذلك مما لا يسع الرد لذكره. إن التاريخ يكون في بعض الأحيان ملاذاً الأخير يكتب به تقيه، و نخاتل به الرقيب الواقف بسيفه البتار فوق رؤوسنا يتحين الفرص لبتز اليد التي تكتب ما لا يروق للسلطان في بعض الأحيان و للرعية في أحيان أخرى « (2).

إن هروب الكاتب إلى التراث يعد خطة سياسية يحاول الكاتب من خلالها التعبير عن سخطه، و انتقاده، ألمه و وجعه و نفسيته المدمرة لأنه لا يشعر بأي حرية، و هنا تظهر العجائبية كتيمة للهروب و للحرية و للانتقام من الواقع و السلطة السياسية، و هذا عبر المفارقة، المغايرة، المفاجأة، الصدمة، الغرابة و العجاجة؛ كل هذه التيمات

(1) – إبراهيم درغوثي، كتاباتي حوارات و شهادات، ص 19.

(2) – إبراهيم درغوثي، كتاباتي حوارات و شهادات، ص 19 - 20.

بحققها التراث بأشكاله المختلفة، لذلك عاد الكاتب إليه و سعى للتمرد على الأشكال السائدة الحالية بتقنيات مغايرة للعادي و المؤلف، و الطبيعي، و هذا ما تقوم عليه العجائبية. لذلك عدت العجائبية خيار استراتيجي لغزو الواقع و مبادلتها بواقع فوق طبيعي، فقد أكد " إبراهيم درغوثي " على هذا التمرد بقوله: « ثم تمردت على هذا الخط بعدما اكتشفت مقامات الحريري و الهمذاني و شطحات أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ و ما أسرت به شهرزاد لشهريار و أساطير العرب الأولين فعرفت أن الحكي أوسع مما كتب الغرب أوروبا كان أم أمريكيا و أن لنا زادًا أدبيا لو تدبرناه لخرجنا للعالم كتابة أخرى تتقاطع مع الأدب الغربي و لهذا لا تككره في نسخة رديئة باهتة.

لكل ذلك كتبت نصي بطريقة صدمت المتلقي المعتاد على الجمود (لا فرق في ذلك بين القارئ العادي و الناقد العادي أيضا) و لم يخرج على الجماعة سوى من " رأسه عقل " كتبت النص الكشكول الآخذ من كل شيء بطرف من الشعر، و من التاريخ و من الفن و من الأساطير، الاستشهادات و تقاطع مع نصوص أخرى و استحضر لشخصيات من التاريخ و من كتب لأدباء أحببتهم فوظفت حضورهم في قصصي و رواياتي حتى صاروا مني و من نصي أيضا، و ظن البعض ممن " عرف شيئا و غابت عنه أشياء " أنني أسطو على نص الغير لأنهم لم يطلعوا بعد تقنية " الكولاج " المتداولة في الأدب و الفن الغربيين منذ سنين و سنين. و لم يعرفوا " التطريس " و هو الكتابة على الجلد بعد محوه فيبقى من القديم أثر في الجديد و هي تقنية استعملها الكاتب العربي القديم «⁽¹⁾.

هذا القول يؤكد على أن الكتاب " إبراهيم درغوثي " كاتب تراثي يعشق التراث و يحاول تجديده و بعثه، و التأكيد على أنه الهوية المفقودة في عصرنا الحالي، لذلك حاول أن يغير من الشكل الغربي لإبداعه عبر تقنيات تراثية مستمدة من واقع هذه الأمة المنفتحة على كل التيارات - التي ترغب في تهميشها - فالكتابة الغربية تريد الزعامة و السيطرة على كل الكتابات المغايرة لها، و هذا عبر فرض قواعد و تقنيات خاصة جدًا عبر شكل موحد، لذلك حاولت إقصاء كل أمة تملك خيالًا جامحًا و إبداعًا خارقًا لذلك ظهر في ما سبق العديد من المتعصبين الغربيين الذين حاولوا إقصاء الإبداع العربي،

(1) - إبراهيم درغوثي، كتاباتي حوارات و شهادات، ص ص 23 - 24.

لكن هذه المجموعة لم تنجح لأن تأثير " ألف ليلة و ليلة " في أجيال القرنين 18 و 19 و 20، إذ كان لها الدور الأساسي لاستعادة الأمة العربية تراثها و مجدها أدبيا، و هذا ما أكد عليه العديد من الكتاب مثل " فولتير "، " غوته " و " مونتسكيو " و كتاب أمريكا اللاتينية ك " خورخي بورخيس "، " ماركيز " و كذلك " مارسيل بروست"، و من النقاد الذين تأثروا بهذا المنتج الرائع – " الليالي " - الناقد " تزفتان تودوروف " خاصة في كتابه " مدخل إلى الأدب العجائبي"، الذي تمثّل التيمات العجائبية من خلال الروايات الأوروبية بالإضافة إلى كتاب " ألف ليلة و ليلة ".

كل هذا يجعل الكاتب يلجأ إلى العجائبية لتمرير رسائل الحب و العشق لهذا التراث الذي تخلى عنه شعبه، و لم يحاول إعادته إلى عهده لأن أمة لا تقرأ و لا تنظر إلى ماضيها بعيون مقدسة و جميلة فبال تأكيد ستغزوا كل المظاهر الإبداعية الغربية إلى هوية هذه الأمة عبر التلاقح الفكري و الثقافي و الأدبي أو عبر العولمة الثقافية، و هنا يظهر دور المبدع في إعادة هذا التراث إلى نصابه عبر توظيفه و الثناء عليه و محاولة تجديده، و لهذا انتقل الكاتب " إبراهيم درغوثي " من الكتابة الواقعية إلى الكتابة الجديدة - التراثية – الحداثية، و من القصة القصيرة إلى الرواية

و هذا لأن الرواية هي الوعاء الذي يسمح باحتضان كل الأجناس بحنان و شغف، و رغبة منه في صنع النص " المشكول "، " النص الحداثي التراثي"، " النص الملعون " الذي يجمع لعنة (المقدس و المدنس) لعنة (السماء و الأرض)، " النص المغامر " مغامرة الربان الأديب في عرض المحيط الروائي و هذا بسفن (العجيب و الغريب)، و (العلم و السحر) و (الحلم و الحقيقة)، و (الجن و الإنس)، و (الملائكة و الشياطين)، (الصدق و الكذب)، كل هذا نجده في الرواية، إذ أن ما يميزها « عن غيرها من الأجناس السرد الحديثة الأخرى هو هذه الرّحابة في مساحتها القولية التي تمكّنها من احتواء القصة و المسرح و السينما و الرّسم، و الخرافة و الشعر في تجانس أخذ.

الرواية " سينفونية " من الأصوات يمتزج فيها " الدوّ " ماجور (Do Majeur) مع الـ " سي " مينور (So- mineur) دون أن يكون هناك نشاز يذهب بمتعة المتقبل.

لكل هذا امتنعت الرواية الجديدة على كلّ المنظرين فاستعصى عليهم وضع تعريف كاف شاف لماهيتها. الرواية هي البحر المحيط المتلاطم الأمواج في حالات الغضب و الهادئ ساعات الصّفاء، يحوي في جوفه الدّرر و جيف الحيتان الكبيرة. هكذا هي الرواية و الروائي الناجح هو القادر أكثر من غيره على التحكم في هذه السلطة الإبداعية «(1)».

إن الرواية حسب " إبراهيم درغوثي" ما هي إلا سمفونية الأجداد التي تجمع كل أوتار الفن الحديث و المعاصر و القديم في عزف تراثي متفرد، و كل وتر يجسد فنا من فنون الإبداع، و هذه الأوتار تتمازج و تستكين لبعضها عبر شجن يخرج من مخيلة المبدع، عبر لحن ينبع من هوية تراثية قائمة على " وتر العجيب"، " وتر الغريب" " وتر العجائبي"، " وتر الغرائبي"، " وتر الانسجام و التناغم الكوني"، و هذه الأوتار تتجمع لتشكل لنا الطرائق، و الأساليب الإبداعية التي رسخها المبدع " إبراهيم درغوثي" إذ أن هذه الطرائق تقنع الواقع و حاولت تجاوزه إلى رحاب الخيال المجنح.

و لكن السؤال الذي يطرح لماذا الاعتماد على كل هذا الكم العجائبي في روايات " الدرغوثي"؟ و هل نحتاج إلى هذه الغرائبية بدل الواقع، و في سؤال آخر يطرح " كمال الرياحي" وجهة نظره إلى إبداعات " إبراهيم درغوثي" و يقول: أنت من الروائيين الذين لم يقنعوا بالواقع فجعلوه عتبة للتخليق في متخيّل يصل أحيانا حدّ السحر و العجيب أهل فعلا أفلس الواقع كل هذا الإفلاس لتتحول أغلب كتاباتك إلى فضاءات الفنتاستيكي و العجيب أم أن الواقع أكثر إيلاما من احتمالنا فهرب الروائي إلى المتخيّل ملاذا و بحثا عن طمأنينة فالواقع أصبح أعجب من العجب و أغرب من الغرابة(2).

و كانت إجابته كما يأتي: « الغريب و العجيب و الفانتاستيكي و السّحري، طرائق فنية للكتابة ابتدعها المبدع العربي منذ أقدم العصور، من ذلك أنّ كتاب " ألف ليلة و ليلة " " رحلة ابن بطوطة " و كتاب " عجائب المخلوقات و كتب السّيرة و المدونات التاريخية كـ " البداية و النهاية " و " تاريخ الطبري" و غير ما ذكرت كثير... كلها تزخر بإبداع طلق الواقع و جاب أفاقا بديعة فوق السماوات السبع و تحت الأرضين

(1) - إبراهيم درغوثي، كتاباتي حوارات و شهادات، ص 65.

(2) - إبراهيم درغوثي، كتاباتي حوارات و شهادات، ص 62.

و خلق شخصيات الجن، و العفاريت و الغيلان و الهواتف فجئن كُتاب الغرب قبل أن يعيد اكتشافه الكاتب العربي و لسان حاله يقول: " هذه بضاعتنا رُدَّت إلينا " هذا من الناحية التاريخية.

أمّا من ناحية المعيش في هذه السنوات من بداية هذا القرن الجديد و نهايات القرن الفائت فإنّ ما يحدث أمام أنظارنا من تقدم علمي و تخلف اجتماعي و حيف اقتصادي و هيمنة لروما الجديدة على مقدّرات مساكين هذه الأرض جعل الكاتب يعجز عن تصوير هذه الأحداث إذ عالجهما بطريقة الواقعية الاجتماعية التي سادت في منتصف القرن الماضي فعاد إلى تراث الشعوب القديمة يكتب من خلاله حاضرنّا.

فلا عجب إذن أن نجد كتاب أمريكا اللاتينية يعودون إلى تراث الهنود الحمر و كتاب شبه القارة الهندية و إفريقيا و اليابان يحيون حكايات الأجداد و سمرهم و الكتاب العرب يستثمرون التراث العربي الإسلامي بعجيبه و غريبه يكتبون من خلاله عن واقع مأزوم شبيه بعهود غزوا التتار لبلاد المشرق و تمزق الإنسان العربي بين حاضر بائس و ماضٍ تدّعي الأساطير التي وصلتنا عنه، أنه كان مشرقاً وضاء»⁽¹⁾.

هذا القول يؤكد على أن الكاتب " إبراهيم درغوئي "

- تعتبر العجائبية/ الفانتاستيك بطريقة من طرق الإبداع.

- كلها طرائق أخذت من التراث العربي من خلال كتاب " ألف ليلة و ليلة "

رحلة ابن بطوطة، عجائب المخلوقات و كتب " السيرة " و المدونات التاريخية كـ " البداية و النهاية "، و تاريخ الطبري.

- هذه النماذج تؤكد على إبداع العرب في مجال العجائبية، و تؤكد على خيالهم

الجامح في تصوير عوالم مخالفة للواقع فهي تطلقه، و تتصل بكل ما هو مخالف للعادة.

- إن هذا الإبداع العجائبي قد أثر في الغربيين، و هذا في الناحية التاريخية.

- أن الإبداع العجائبي قد أتى في مرحلة أصبح فيها الواقع مستهلكاً و غير قادر

على فهم و تفسير الظواهر الجديدة التي أنتجتها العقول الغربية و لذلك عاد هؤلاء الأدباء

خاصة كتاب أمريكا اللاتينية إلى تراث الهنود الحمر، و كتاب شبه القارة الهندسية و

إفريقيا و اليابان إلى حكايات الأجداد و سمرهم.

(1) - إبراهيم درغوئي، كتاباتي حوارات و شهادات، ص 62.

- إن هذا الإبداع قد أعيد للواجهة عبر بعض الكتاب العرب، مثل " إبراهيم درغوئي" الذين أرادوا تغيير الواقع الأدبي و الواقعي، فإبراهيم درغوئي يعتبر أن العرب كانوا من أهم المبدعين للعجائبية عبر الكتب السابقة، و هذا راجع لتراثهم و حياتهم الحقيقية، هذا الإبداع هو انعكاس لهذا الواقع، و العودة إليه - العجائبية - جاء نتيجة لضغط الواقع المتأزم، الواقع الذي يتميز بالتقنية و سيطرة العقل، و ظهور الإنسان الآلي و كل الانجازات العلمية و التكنولوجيا من جهة و التخلف و الأمراض الاجتماعية من جهة أخرى. كل هذا يجعل الكاتب يعود لتراثه العجائبي ليفسر هذا التناقض، و المفارقة غير المسبوقة.

إن العجائبية في هذا القول تحمل في معناها الأسباب السابقة، التي تجعل الكاتب يلجأ إليها، و هذه الأسباب تختلط فيها الذاتية بالموضوعية، و يمكن نعتها بأسباب تاريخية، نقدية، تراثية.

إن " إبراهيم درغوئي" من الكتاب الذين يعتمدون على العجائبية كتقنية في رواياته كلها - كما سنرى - بدءاً من " الدراويش" إلى غاية رواية " مجرد لعبة حظ"، فهي تشكل مساراً متجدداً في كل مرة، إذ يعتبرها جزءاً لا يتجزأ من إبداعه، فهي شكل من أشكال الحقيقة التي تؤرقه؛ فهو الباحث عن معانٍ تختزنها ذاكرة شعبه عبر الكتب التي اطلع عليها، فالحقيقة ليست موجودة في العقل فقط، و إنما موجودة في كل مظاهر الحياة كالحلم، الواقع، الغيب، الدين، الممارسات الطقوسية، السحر،...

فكل هذه الأشكال تمثل حقيقة معينة، فهي « شكل من أشكال التعامل مع الحياة و الفن، و قد يتفوق الخيال في بعض الأحيان على بعض حقائق هذه الدنيا، الكاتب و هو يتعامل بحياد مع بعض " الحقائق " الحياة في مقدوره أن يصنع منها أشكالاً جديدة للكتابة كالفنتازيا و الحلم و العجيب و الغريب، حيث يشكلها و يطوعها لتصبح مادة نصوصه الخارجة طازجة من رحم الحقيقة»⁽¹⁾، و هذه الحقيقة تبدأ من أول مظهر لها و هي الكتابة، على اعتبار أن الكتابة شكل الحقيقة الواقعي، و بعده تشكلات هذه الكتابة، على اعتبار أن هذه التشكيلات تتمظهر من خلال الفنتازيا، الحلم، العجيب الغريب أي العجائبية، و هي المظهر غير الواقعي/ الخيالي للكتابة.

(1) - إبراهيم درغوئي، كتاباتي حوارات و شهادات، ص 45.

إن اعتماد الكاتب على العجائبية يقوم على ما تختزنه ذاكرته و كل ما يعايشه فهو يستقي من السماء غيومها الواقعية و من الليل مظاهره الخيالية، و من البحر أصدافه العجائبية، فهو يرسم بريشته مستقبل الكتابة الإبداعية عبر الجمع ما بين (الواقع و الخيال)، بين (الحلم و الحقيقة)، بين (الحب و الخوف)، بين (العجابه و الغرابة)، بين (المعنى الحقيقي و المعنى المزيف)، بين (الأشكال الهجينة و الصافية) بين كل معاني الحياة، و هذه المعاني تؤكدنا " العجائبية " التي تمثل في بعض الأحيان الحرية الإبداعية، فالإبداع يحتاج إلى هذه الحرية لينتج الشيء المتفرد و الغريب فالحرية تجسدها كل من " العجائبية " و " التجريب " و " الرواية الجديدة " فكل هذه الحالات تمثل الحرية المطلقة للإبداع.

هذه الحرية المنشودة تجعل الكاتب يهاجر بمعانيه من زمنه الحاضر إلى ماضيه و من ماضيه إلى مستقبله، و هنا تختلط الأزمنة لتتهشم على عتبات الواقع؛ فالتجريب أساس " الرواية الجديدة " و " العجائبية " هي خصيصة كل منهما، فلو شعر الكاتب بتقييد حريته فهنا يحاول الهروب إلى ما يماثل هذه الحرية و هو التراث إذ أن « حرية المبدع المغيبة هي التي جعلته يهاجر بنصه إلى زمن الممالك خوفًا من سيف الرقابة المسلط على الإبداع. فالكاتب يستثمر التاريخ و التراث (شخصيات وأحداثًا و أمكنة) ليحاول خداع الرقيب، بداية من الرقيب الذاتي القابع في أنفسنا، مرورًا بالمجتمع بمكوناته المختلفة، وصولًا إلى الرقيب المباشر المكلف بفلي نصك من ألفه إلى يائه.

لكل هذا أهرب شخصيا إلى تاريخنا و تراثنا الثقافي و الأدبي، أهرب إلى الأصفهاني و ابن جرير الطبري و ابن خلدون و المسعودي و ألف ليلة و ليلة و المقامات و كتب السيرة و لا أتعب كثيرًا في الحصول على مماثلات تكاد تطابق ما نعيشه في عصرنا الحالي: خيانات و هزائم، و ثورات اغتيالات، و أسواق للرقيق و مدن فاضلة، و تثار و مغول و ... ما أشبه الليلة بالبارحة، و لا حول و لا قوة إلا بالله العظيم، و لله الأمر من قبل و من بعد «(2).

(2) - إبراهيم درغوثي، كتاباتي حوارات و شهادات، ص 54.

الباب الأول/ الفصل الأول ماهية العجائبية

هذه الحرية المغيبة جعلت الكاتب يختار بعض الأشكال الأدبية المخالفة للمعتاد و غير المكشوفة، و هذا ما وجده في العجائبية كشكل أدبي يستر المعاني الجريئة و يفضح الحرية المغيبة؛ فالسلطة مهما كان نوعها تمارس الرقابة على كل الإبداع و العجائبية تحاول مقاومة هذه الرقابة، فهي تجمع كل الحرية و تضعها في جعبتها و هذا لأنها مخالفة للمعتاد، إذ أساسها خرق الواقع و من وراءه العقل، و هدفها كسر الحواجز و القواعد التقليدية، و لذلك تلونت العجائبية بكل المواضيع الحساسة من دين و جنس و سياسة، و تمظهرت من خلال هذه المحظورات؛ فنتج عن هذا التمازج (العجيب السياسي)، (العجيب الديني)، و (العجيب الجنسي) .

و تبقى العجائبية وجها من وجوه التلميح، و هذا عبر الجمع بين المظاهر الخيالية و الواقعية، و ليس بالتصريح، فالأدب يحاول أن يصدم القارئ بأساليب جديدة تلمح إلى هذه المحظورات و تصرح « و لكن ما أدريه أنها كثيرة النصوص التي تناولت هذه المحظورات و لكنها لم تجد نفس الصدى الذي وجدته نصوبي، لأنه يكفي أن تتهتك في كتابتك و تملأها بالكلام البذيء الماجن أو تعلن خروجك عن المؤسسة الدينية بفجاجة أو تكفر بدين الساسة و السياسيين و الانجليز، و الأمريكانيين و الناس أجمعين لتدعي أنك تكتب في المحضور، كل هذا حسب ملتي و اعتقادي، قبض ريح و نواح تحت رأس ميت، لأنه من شروط الإبداع الهمس دون اللمس و الإيحاء دون الجهر بالكلمات و إلا تحول النص إلى منشور دعاية لا يسمن و لا يغني من جوع»⁽¹⁾.

بهذا تكون العجائبية كالمحظورات تحاول الهمس في أذن القارئ دون لمس النقاط الحساسة و الإيحاء بجمالية المحضور، فكل ممنوع مرغوب، و هذا سيوسع المسافة الجمالية بين المحضور و ذهن القارئ و المصدوم، و هنا تظهر الازدواجية الجمالية/العجائبية، و الكاتب " إبراهيم درغوثي" يمارس هذا النوع من الازدواجية التي تمنحه له العجائبية و كذلك المحظورات، لأنهما قائمان على هذا المبدأ (الازدواجية) .

إن كتابات " إبراهيم درغوثي" تجمع منتجات الحضارات القديمة و الحديثة، من أفكار سحرية تقليدية كفكرة (تناسخ الأرواح)، (الجان)، (الغول)، (السحرة) (الأولياء)، و أفكار عقائدية علمية حديثة كأفكار (الإنسان الآلي)، (الاستنساخ) (

(1) - إبراهيم درغوثي، كتاباتي حوارات وشهادات ، ص 53.

زرع الأعضاء)، (الصحون الطائرة)، (الأنفاق البحرية)، (ناظحات السحاب) (الآلات الحربية)، (الصواريخ)، (الهواتف النقالة)، فنصه يحاور " التاريخ " التراث "، " السياسة "، " الدين "، " المعتقدات الإيجابية و السلبية " لمجتمعه، و ينتقد و يؤرخ للواقع عبر الخيال فماذا سنقول عن هذا الكاتب هل ستحدث عن الواقع المؤلم « أم أحدث عن كتابات إبراهيم العاشق لتراثنا العربي الإسلامي شعراً و نثراً، خرافات و أساطير، ألف ليلة و ليلة و القرآن الكريم، رحلة ابن بطوطة و أغاني الأصفهاني المدونات التاريخية الكبرى و كتاب القزويني عجائب المخلوقات و كل ما لا يخطر على بال المشتغلين بالأدب ممن يظنون أن الغرب وحده أسس للسرد القصصي و الروائي و الذين اختلف معهم على طول الخط »⁽¹⁾.

إن روايات " إبراهيم درغوئي " تمثل قمة عشقه للتراث بعجيبه و غريبه بمعانيه الدينية و السياسية و الجنسية، لذلك قام بلامسة هذه المحضورات فكتب رواياته بأسلوب جديد، متفرد و متنوع، فجاءت روايته الأولى مزجا بين " التاريخ و الواقع " بين " العجيب و الغريب "، بين " التراث و الحداثة "، بين " المقدس و المدنس " إذ يقول عنها: « الدراويش يعودون إلى المنفى هي روايتي الأولى، و لكنها الرواية التي اشتهرت بها أيضا في تونس و خارج حدود الوطن، و رغم تواتر إصداراتي الروائية إلا أنها ظلت الرواية/ العلم التي أعرف بها و تعرف بي.

هذه الرواية صدرت في طبعة أولى سنة 1992 عن دار رياض الريس بلندن بعد أن فازت بتنويه من لجنة جائزة الناقد حول لها النشر ضمن السلسلة الروائية التي تصدر عن تلك الجائزة (...). كما أن هذه الرواية ترجمت إلى الفرنسية و الألمانية (...). هذه الرواية ترددت كثيرا قبل المشاركة بها في تلك المسابقة لأنني كتبتها و أنا عائش في منزلة بين المنزلتين: الكفر بواقع الحال الذي تعيشه أمتنا العربية في بداية تسعينات القرن الماضي و حرب الخليج الثانية على الأبواب من ناحية، و الإيمان بالمستقبل من ناحية أخرى و ذلك من خلال العودة إلى التاريخ الذي علمنا أن هذه الأمة تقوم واقفة دائما بعد الهزائم، تنتفض من كبواتها.

(1) - إبراهيم درغوئي، كتاباتي حوارات و شهادات، ص 23.

الباب الأول/ الفصل الأول ماهية العجائبية

و تنفض عنها غبار المعارك الخاسرة و ترفع رأسها بشهم نحو السماء. فجاءت روايتي متشضية، مبعثرة، مسخوطة خارجة عن الشروط المعروفة لكتابة الرواية، تلزم قارئها كثيرا من الجهد لللممة شتاتها و الربط بين أجزائها إذ فيها من شعر الحداثة إلى أساطير الشعوب البائدة و من خرافات الأجداد إلى تنظيرات "كلود ليفي شتراوس" و من العريضة و الكفر بالآن العربي إلى السخرية بالجليل من الأمور و بالحقير.

هي رواية عبثية حين تنتهي من قراءتها تحس بذلك الشبع الكاذب، بعد أن تكون لامست كل شيء دون أن تظفر بمبتغاك، هي رواية اللايقين بعد أن زلزلت صواريخ التوماهاوك الأرض من تحت أقدامنا في حروب نهايات القرن العشرين، لقد أردت كتابة تاريخ هذه الأمة من خلال هذه الرواية منذ بدء الخليقة إلى نهاية حرب الخليج الثانية بشكل كاريكاتوري يختلف عن رواية كتاب البلاطات و لكن تختلف أيضا عن سرود العامة.

هل جعل هذا الإنشاء الغريب الخارج عن قواعد الكتابة الرواية من دراويشي نصا مختلفا ألج به و من خلاله قلوب قراء أعياهم البحث عن المختلف ربما. فقط أريد التأكيد على أن نص الدراويش هو واحد من نصوص الموجة الجديدة في الكتابة الإبداعية العربية، فلست شيخ طريقة و لا قطب أقطاب و إنما أنا واحد من كتاب هذه الأمة، أبحث عن مفاتيح لأبواب أخرى للنص الروائي العربي بعيدًا عما سأسميه اصطلاحا بعمود الكتابة الروائية التقليدية للوصول إلى أفاق جديدة قد تصدم ذائقة المتلقي المعتاد على القراءة السهلة، و لكنها ستجد لا محالة مكانتها في عقول المتلقين لما تتوفر عليه من سلطة في الإدهاش و في زعزعة اليقينيات»⁽¹⁾.

إن رواية " الدراويش يعودون إلى المنفى " تمثل البداية العجائبية للكاتب، و هي رواية لا يقينية تحمل دلالات العبث، (اللامعقول)، (الشك)، (التشظي)، السخط على واقع الحال الذي تعيشه أمتنا العربية في بداية تسعينات القرن الماضي و حرب الخليج الثانية و الأمل في مستقبل مشرق وضاء، مستقبل يرتكز على الجمال سواء في الواقع الحقيقي أو الواقع الأدبي، و هذا عبر كتابة تاريخ هذه الأمة، سواء التاريخ الحقيقي أو المزيف، و الانتهاكات اللامعقولة لحرمة و كرامة الإنسان، و هذا حين ضاع الإنسان

(1) - إبراهيم درغوثي، كتاباتي حوارات و شهادات، ص 52 - 53.

الباب الأول/ الفصل الأول ماهية العجائبية
في متاهة الصواريخ بأنواعها و أجواء الحرب المهولة، و حين أصبح " الخيال هو الواقع " و " الواقع هو الخيال" أي أننا أمام (الخيال الواقعي)، و (الواقع الخيالي).
في هذه الرواية يظهر التراث العربي الإسلامي من مقولات و شخصيات و مقاطع من كتب تعيد بنا إلى التاريخ القديم.

أما الرواية الثانية للكاتب فهي مخالفة بدرجة كبيرة عن الأولى، فأجواءها تضعنا على حافة المستقبل و موضوعها يصعد بنا في رحلة أبدية ما بين السماء و الأرض و شخصياتها تعيش في عالم غير عالمها و هذا في الشق الخيالي؛ و في عالمها و هذا في الشق الواقعي.

إنها رواية " المستقبل"، رواية " الدين بشقيه الحقيقي و المزيف"، حيث يمتزج " الواقع بالخيال " و " الأسطورة بالتاريخ"، و " الحقيقي بالوهمي"، و " العجائبي بالغرائبي"، حيث يقول مبدعها: « أما في روايتي الثانية " القيامة... الآن"، فقد حاولت الاقتراب من هم آخر من همومنا الكثيرة و هو الحضور الطاغي للغبيبي في حياتنا العامة و الخاصة و معاشتنا له بطريقة سورريالية. و حلت مدى تأثير هذا الغبيبي على الحياة اليومية للمواطن العربي خاصة بعد هيمنة الفكر " الإسلاموي " على الساحة و محاولته فرض نمط من التفكير الدوغمائي على سير حياة البشر، مما يجعلنا نعيش القيامة قبل أوانها.

لقد حاولت في تلك الرواية الاقتراب من " يوم القيامة " بعد أن أحضرت شروطها التي وردت في كتب التراث الديني: كظهور يأجوج و مأجوج، و الأعور الدجال و الدابة، و الشمس التي تطلع من مغربها كل ذلك في قراءة جديدة للأحداث تختلف عن تلك الطريقة الواردة في موسوعة ابن الأثير " الكامل في التاريخ " و لنن اشتركت قراءتي مع قراءة ذلك المؤرخ القديم في العلامات، فإنها تختلف معها في مصائر الأبطال، فقد تحول عندي " الأعور الدجال" إلى ساحر يعرض فنه على المتفرجين في ملعب كرة القدم. و صارت " البداية"، " القردي كينغ كونغ " في الفيلم الأمريكي المشهور و أصبح عبث " يأجوج و مأجوج" في الأرض معادلا لاستهتار الأمريكان بمصير البشرية جمعاء.

ثم في تخييل غرائبي جعلت مجموعة من أبطال رواية عبد الرحمان منيف " الآن... هنا " أو " شرق المتوسط مرة أخرى" يشهدون أهوال يوم الحشر ليدعوا بعد ذلك للحكم لهم أو عليهم بالثواب أو العقاب... فيودع طالع العريفي و عادل الخالدي - و هما سجينان سياسيان - الجنة. و يقصف بـ " سالم العطوي" و " الشهيري" - و هما أمرا سجينين- في النار، ليعذبهما الزبانية بمثل صنيعهما في الدار الفانية»⁽¹⁾.

هذه الرواية الثانية للكاتب، و التي يتحدث فيها عن ما سيدور في يوم القيامة و الأسباب الضمنية التي جعلته يكتب هذه الرواية، خاصة قوله المتضمن كيفية التحول من المحضور السياسي في الرواية الأولى إلى المحضور الثاني " الدين " الممزوج بالسياسة، حيث جذب هذا الحضور الطاغي للغبي في حياتنا و كيفية ظهوره سواء بالشكل الحقيقي و الخيالي، حيث مزج نظرتة الحدائية بنظرة المؤرخ التقليدية، و هنا يبرز السبب الذاتي الذي جعله يكتب هذه الرواية، و الأسباب الموضوعية خاصة النقدية منها و الجمالية، حيث أبرز كيفية تغير مصائر الشخصيات/ العلامات الحقيقية للقيامة و استبدالها بمصائر جديدة، تناسب الدراسات القديمة، و هنا تتشكل معها الصورة الدينية الجمالية القائمة على المفارقة و التناقض.

فكما قلنا فكما كانت المفارقة شديدة كانت المفاجأة أوقع على ذهن القارئ و منها تبرز المسافة الجمالية القائمة على عدم التوقع و خرق المؤلف من الأفكار و الدلالات فحين حول الكاتب دلالات كل من " الأعرور الدجال" و " الدابة " و "يأجوج و مأجوج" خرق المؤلف و المعتاد، و بالتالي كسر حاجز " الدين " من خلال الصور الجديدة التي ألصقت بها، و هنا تبرز " المفارقة و التناقض"، بين " الدلالات الجديدة و الدلالات القديمة"، و بالتالي ظهور مسافة ذهنية جمالية بين ذهن القارئ العادي السابق و ذهنه الجديد.

هذا عن السبب الجمالي أما الجانب النقدي فهو قائم كذلك على التناقض و المفارقة و ذلك بجمع المتناقضات في شخصية واحدة، و هذا من خلال الشخصيات الثلاثة المكونة للقيامة/ العلامات، فهو ينتقد الجانب الأسطوري و الخيالي لهذه العلامات الدينية و ذلك بإبراز هذا الجانب و التركيز عليه بدل التركيز على الجانب الحقيقي.

(1) - إبراهيم درغوثي، كتاباتي حوارات و شهادات، ص 90.

كذلك انتقاد الجانب الواقعي في الرواية القائم على حكاية السجناء السياسيين الثلاثة- " آدم بن آدم الأدمي " " عادل الخالدي " " طالع العريفي " - و كيفية تعذيبهم من خلال شخصية أمري السجن " الشهيري " و " سالم العطيوي "، و هنا يبرز الجانب الإنتقادي لموضوع السجن و السجنين و علاقتهم بحرية الإنسان و كرامته المغيبة وراء متاهات العدم؛ فالكاتب أراد الصراخ في وجه السلطة التي أنتجت مثل هؤلاء و التي لا تكثر لمبدأ حرية التعبير، و ينتقد من خلال هذا الموضوع كل أشكال السلطة سواء (الدينية أو الدنيوية).

فهذه الرواية تجمع كل مظاهر السلطة و من أهمها السلطة الدينية الظاهرة في سطح الكون الروائي، فالجانب الديني يطغي على هذه الرواية و هذا ليكون الواجهة العاكسة لما يحدث بداخل الرواية، فيمكن تشبيه هذا الموضوع - الدين - بسماء ملبدة بالغيوم حيث تمثل الغيوم الدين و ما يغشاه من ازدواجية للأخبار الحقيقية و الخيالية التي يكتنفها، و السماء الصافية من وراء الغيوم فتمثل الموضوع السياسي الواضح و الصافي من خلال الأسماء و الأجواء و الشروح للسجناء و السجنين.

أما الرواية الثالثة للكاتب و هي " شبابيك منتصف الليل " فهي كذلك تخرق الواقع مرة و تعكسه مرات عديدة، إذ تناول الروائي فيها محضورا جديداً على غرار المحضورين السابقين و هو " الجنس " حيث يقول الكاتب عنها: « الرواية الثالثة: شبابيك منتصف الليل هي رواية التناقض و الانفصام النفسي الذي يعاني منه المواطن العربي حالياً بعدما سدت في وجهه كثير من أبواب الرحمة.

و قد ركزت فيها على ثلاث نماذج من الشخصيات: الشخصية الأولى، رجل مهووس بالماضي حد المرض، و الثانية، شخصية مسكونة بالجنس و وهم الفحولة و الثالثة، شخصية متدين لا يرى خلاصاً لهذه الأمة إلا في العودة للجذور القديمة للمجتمع الإسلامي و تطبيق قوانين ذلك المجتمع دون المساس بها من قريب أو بعيد و دون تطبيق أي اجتهاد على مجتمع القرن العشرين للوصول بنا إلى حالة (أفغانستان/ طالبان) على وجه المثال فقط»⁽²⁾.

(2) - إبراهيم درغوثي، كتاباتي حوارات و شهادات، ص ص 90 - 91.

كما نلاحظ فإن الرواية تعد معلماً بارزاً للعجائبية من خلال الشخصيات التي وردت فيها، إذ تتحدد العجائبية فيها من خلال:

- الكرامات التي ظهرت على الشخصية الثالثة المتدنية من خلال أبو البركات.

- أسنة الحيوان في الجزء الأول من الرواية و هذا تحت غطاء الجنس الذي مارسه الشخصية الأولى " أبو الشامات " .

- الجان في الجزء الثاني من الرواية المتمثل باختفاء الشخصية الثانية "أبو اللعنات" مع جنية صادفها في مدينة المناجم.

إن هذه الرواية تلامس المحضورات من خلال هذا الثلاثي، و بهذا تعكس الأسباب التي جعلت الكاتب يتطرق إلى هذا المحضور - الجنس-؛ و هي أسباب موضوعية و ذاتية قائمة على النقد اللاذع لموضوع ما يزال غير مفضوح بشكل كبير حيث نجده قد كشف ممارسات غريبة للإنسان المتطرف سواء في التمسك بعادات بالية (أبو الشامات) أو بالإغراق في الجنس حد الثمالة (هذا مع أبو اللعنات)، أو بالإغراق في التدين (و هذا مع أبو البركات)، و من خلال هذه الشخصيات أرسل "إبراهيم درغوثي" رسائل سخرية و سخط و عتاب على المتطهرين الذين لا يفضحون هذه الممارسات الغريبة التي تقع في مجتمع له دينه و عاداته و تقاليد.

إن الكاتب " إبراهيم درغوثي" حاول بناء نص يقوم على الإشكاليات، و العجائبية صبغت على هذه الإشكاليات طابعاً من " الحيرة " و " الدهشة " و " الاستعجاب " و " الاستغراب "، و هنا تحدث المفارقة و بالتالي نكون في الخانة الإبداعية أي أن هذه الإشكاليات تجعل الكاتب يلجأ للعجائبية لانتقاد مظاهر إنسانية/ اجتماعية، بتصرفات حيوانية لبشر هم حيوانات في الأصل/ أي في روحهم، و هذا في الأول من الرواية.

إن تركيب الرواية تحتوي على عدة صدمات بدايتها بتقسيم الرواية إلى ثلاثة أقسام تمثلها ثلاثة شخصيات، و هذه الشخصيات تمثل الجانب (المدنس و المقدس) جانب (الحقيقة و الوهم)، (الواقع و الخيال)، و هنا تبرز الانتقادات من خلال الجمع ما بين هذه المتناقضات و هذه الانتقادات نلاحظ أنه أراد ترسيخها في ذهن القارئ عبر المشاهد

الباب الأول/ الفصل الأول ماهية العجائبية
العجائبية، فروايتها تجاوزت المحضور، و المعتاد، و المؤلف فهي جامعة للتناقض و خالقة للمفاجأة، و صادمة للذهن.

ننتقل الآن إلى الرواية الرابعة و هي رواية " أسرار صاحب الستر"، هذه الرواية تسير على نفس الخط السابق حيث تجمع بداخلها الإشكالات التي تصنع الرواية الدرغوثية، و هي: (الحداثة و التراث)، (الكتابة السردية التقليدية العربية و الكتابة السردية الحديثة الغربية)، المحضورات الثلاث، " الدين، الجنس، السياسة"، " التاريخ و الأسطورة"، " العجائبية و الغرائبية"، فالرواية قائمة على شخصية إشكالية هي الخليفة الأموي " الوليد بن يزيد بن عبد الملك " حيث يقول كاتبها: « أما في روايتي الرابعة " أسرار صاحب الستر" فقد عدت مرة أخرى إلى التراث العربي المكتوب (الأغاني و الموسوعات التاريخية القديمة كالكامل في التاريخ و " البداية و النهاية " و تاريخ بن خلدون...) و اخترت شخصية إشكالية هي الخليفة الأموي " الوليد بن يزيد بن عبد الملك " للحديث من خلاله عن واقع المجتمع العربي الإسلامي في تلك الفترة العصبية (قرب سقوط الدولة الأموية و قيام دولة بني العباس) مع محاولة لإسقاط ذلك التاريخ على الزمن العربي الحاضر.

لقد استحضرت شخصيات حقيقية جاء ذكرها في موسوعة " الأغاني " لأبي الفرج الأصفهاني للإيهام بواقعية المروي. و لكنني في الحقيقة كتبت نصا متخيلا هو نصي أنا حضر فيه الخلفاء و الوزراء و قواد الجيش و الثوار و الإيماء و النخاسة و المغنون و عامة الشعب الكريم للشهادة على الممارسات المرضية لخليفة المؤمنين يجاهر بسكره و عربدته و مروقه عن الدين على رؤس الأشهاد. لهذا جاءت الرواية صدامية لا تخشى الحديث عن هوس الأمير بالجنس و عن شذوذه و بالتالي شذوذ جلاسه و ندمانه، و قد استلهمت عند كتابة هذه الرواية شكل كتب التاريخ القديم فاستعملت الأخبار و استثمرت الطرف و النوادر و الأشعار و جعلت الرواية أبوابا معنونة و حولت التاريخ من قصور السلاطين إلى مشارح الأطباء و عيادات علماء النفس»⁽¹⁾.

لقد عرفنا " إبراهيم درغوثي" بموضوع الرواية الرابعة، و هي كما نرى رواية تراثية حافظت على المعالم الأساسية للشخصية و لكن أدخل الكاتب عليها لمستة السحرية

(1) - إبراهيم درغوثي، كتاباتي حوارات و شهادات، ص 91.

لتحول مواضيعه من " الحالة التاريخية المألوفة " إلى " الحالة العجائبية غير المألوفة "، " حيث مزج التاريخ بالأسطورة "، و " التراث بالحادثة "، و هذا في لوحة واحدة تجمع كل المتناقضات.

إن هذه الشهادة للكاتب أعطت لنا ملخصا عاما للرواية، و تكمن الأسباب لكتابة هذه الرواية بشكل عجائبي في السبب الأول و هو السبب الجمالي حيث نجد أن الكاتب قام بمقارنة للأشكال السرديّة العربيّة بالأشكال السرديّة الغربيّة؛ فظهرت مشكلة التجنيس، و ظهر الإبداع و الجمال حين اعتمد الكاتب على العجائبية من خلال كرامات شيخ من الشيوخ، و ظهرت الغرابة بشكل كبير في طول الرواية حيث نتج عنها السخرية و النقد اللاذع العربي الحالي من خلال هذه الرواية، و ظهر التأثير الشديد بكتاب الليالي من خلال الشكل الأدبي للرواية و هو الحكاية المضمنة للحكاية الإطار.

و نجد أن الكاتب مزج كل من الأساليب القديمة و بالحديث في سرد تخيلي يخلب الأنبياب فظهرت الطرف و النوادر و الشعر في الرواية و ظهرت أجواء القصر و تحولت الشخصيات إلى مرضى نفسين شاذين جنسيا و هذا كله في أجواء غريبة تثير الحيرة و التردد و الخوف من ما وقع، و ظهر (المسخ المادي و المعنوي)، فتحولت الرواية من طابعها (الجمالي العجائبي) إلى طابعها (الغرائبي المخيف).

هذه هي الرواية الرابعة و الأخيرة التي تحدث عنها الكاتب أما الروايتين الأخيرتين فلم يخصهما في شهادته هذه لأنهما لم تولدا بعد، و هذه الشهادة كتبت قبل أن تخرج الرواية " وراء السراب... قليلا " و رواية " مجرد لعبة حظ "، و هذه المقولات كلها شهادة الكاتب في رواياته، فهو يوضح كل ما تعلق برواياته و بالتعليقات الخاصة التي قيلت في حقل كل واحدة منها.

إن روايات " إبراهيم درغوثي " تُقيم الحادثة عبر العجائبية و هذا من أجل الوصول للرواية الجديدة القائمة عليها- العجائبية و التجريب - فالنص الحدائتي متمرد على القواعد خاصة قواعد الرواية التقليدية و هذا مغزى الرواية الجديدة التي تنتظر بشغف لتتصل بالعجائبية التي تؤكد على جدتها و حداثتها و تمرداها على كل ما هو عادي و مألوف و طبيعي، هذا التمرد قد استغله الكاتب لعدة أسباب بدءًا بالأسباب الذاتية مرورًا

الباب الأول/ الفصل الأول ماهية العجائبية
بالأسباب الموضوعية و هذا ما تؤكدته الحداثة التي تدق على الكاتب أجراس التفرد و
التجدد و هذا لتواكب الحداثة كل أصناف الأدب.

فالحداثة نجدها في الشعر و القصة و المسرح وصولا للرواية فكل هذه الأصناف
ردت على الحداثة بأجراس أخرى قوامها الرواية الجديدة، العجائبية، « فبالنسبة لتأثير
الحداثة في القصة و الرواية، يكاد الأمر لا يختلف كثيرا على الشعر لأن الإبداع كل لا
يتجزأ. فالأدب السردي الذي بدأ مسكونا بالرومانسية و الواقعية الاجتماعية تحول في
خمسينات القرن الماضي إلى تيار الوعي و اقترب من الحكاية القديمة بأشكالها الخرافية
و الأسطورية بعدما هيمنت على الذائقة الإبداعية في الرواية خاصة الواقعية السحرية أو
العجائبية القادمة مع إنتاج كتاب أمريكا اللاتينية و اليابان، و قد حاول الكتاب العرب
الانفتاح على التراث العربي القديم من حيث بناء النص الروائي خاصة و من حيث
الاستلham للأشكال التراثية القديمة في السرد الحكائي»⁽²⁾.

فالأشكال التراثية غير المكتشفة من قبل تعد حدثا جديدا و حداثة متميزة تؤكد على
إبداع الكاتب، و على قدرته الفذة في تنسيق (القديم بالحديث)، (العربي بالغربي)،
الحداثة بالتراث، الواقع بالخيال، و على جمالية الأسباب التي تهدف إليها فهو يريد أن
يبعث بقضاياها الجمالية عبر الحداثة، فمرة يريد أن يبديع من دون قيود تكبل حريته، و
مرة يريد انتقاد ظاهرة اجتماعية فيصبغها بالخيال لكي لا تظهر واقعيتها، و مرة يريد
تأريخ الظاهرة لتصبح تراثا مزدوجا، و مرة يريد التلميح لممارسات واقعية عبر لمس
الثلاثون المحرم المصبوغ بالعجائبية، و مرة يريد السخرية اللاذعة ليدق أجراس الخطر
على ما يحدث في الواقع، و تحويله إلى خيال على اعتبار أن الأدب جزء منه واقع و
الجزء الآخر خيال.

و تبقى العجائبية مطلبا أساسيا لحداثة الرواية، خاصة عند الكاتب " إبراهيم
درغوثي" فهو كتب هذه الروايات ليصل إلى حدود الشمس أي المجموعة المتكاملة
العجائبية، فهو بها نجح في استخلاص كل العناصر الجمالية للعجائبية من مزج و
تهجين في الأجناس، و خلق شعور الحيرة و الدهشة و التشويق للقارئ و صدمه بمظاهر

(2) - إبراهيم درغوثي، كتاباتي حوارات و شهادات، ص 15.

الباب الأول/ الفصل الأول ماهية العجائبية
ما وراثية كالجان و تأريخ للتراث العربي و تحديث في أساليب السرد من أسلوب
الاستطراد و التكرار و العنونة، و كل هذا يزيد من جمالية الواقع الذي يصوره.

و هذه الجمالية قام بجمعها و هذا ليكتب بها النص السماوي القائم على الحداثة
التجديد، التجريب، النص المشاكس الذي يخلط المواد الواقعية و العجائبية، و النص الذي
كان يحلم به، و لكن إلى أي مدى نجح الكاتب في كتابة النص الراغب فيه، هذا السؤال
طرح عليه و كانت إجابته بالشكل الآتي: « لا أظن أنني وصلت إلى ذلك النص و إلا
لكنت دخلت عالم الصمت، فأنا منذ البدايات أبحث عن النص المشاكس، الملعون
الصاخب، الخارج عن القانون، النص الذي يفر من بين يديك كلما ظننت أنك أمسكت به
لأننا في المحصلة الأخيرة لا نكتب سوى نصا واحداً نظل ندور حوله و ندور. نهرب
منه لنعود إليه. لنعزف ألحاننا المختلفة على نفس الأوتار »⁽¹⁾.

بهذا القول يؤكد الكاتب ضمناً على كل معاني العجائبية، و التي تعد طريقة من
طرائق الخروج عن القانون، فهي التي تجعل النص مشاكساً مع القراء سواء كانوا
عاديين أو محترفين أو نقادا، و ملعونا من طرف الرقابة و المراقبين، و صاخبا بالجدل
و بالمظاهر اللامعقولة؛ فالعجائبية توفر أجواء صاخبة لأنها تجمع (صخب الواقع
بصخب الخيال)، (صخب الحقيقة بصخب الوهم)، (صخب التقليد بصخب الحداثة) (صخب
الصدق بصخب الكذب)، و هذا في بوتقة واحدة.

و تبقى العجائبية عند " إبراهيم درغوثي" سرايا جماليا، و واحة في صحراء الأدب
فالنص السراب يفر منك كلما حاولت القبض على روحه، على جمالياته، على كنوزه
المخبأة تحت كرسي الحداثة، على كواكبه المحيطة بسماء الإبداع، و على أمواجه
العاصفة بكل ما هو قديم و تقليدي و عتيق خالص، و بكل ما هو غربي و
مستورد و حدائي خالص.

هذه هي مجمل الأسباب التي تجعل الكاتب يلجأ للعجائبية و لكن تبقى هذه الأسباب
مجرد تخمينات و افتراضات، فيمكن أن تكون صحيحة، و يمكن أن تكون العكس.
و ننوه إلى أن هذه الأسباب قد قال بها نقاد آخرون مثل " فرج الحوار"، فحسبه أن
وراء هذا الاستخدام للتراث بصفة عامة و العجائبية بصفة خاصة يعود إلى دوافع و

(1) - إبراهيم درغوثي، كتاباتي حوارات و شهادات، ص 56.

أسباب و هذا ما جسده انتقال الكاتب من أسلوب إلى أسلوب جديد، و من مدرسة إلى مدرسة أخرى، حيث قال في تقديمه أن الكاتب يعتمد على التراث في مراحل عدة حيث أجمل كل ما أراد قوله في هذه الأسئلة « و كانت هذه الأسئلة هل من معنى للمراوحة في تجربة الروائي إبراهيم درغوثي، بين الرواية و القصة ؟ فإن كان ذلك كذلك، فهل تتوزع المضامين حسب الجنس أو طبقا لاعتبارات أخرى ؟ و هل التجريب لديه من مستلزمات الرواية أو القصة ؟ فإن ثبت أنه خاص بجنس دون الآخر، فماذا تراه يكون معني قصره عليه ؟ و توظيف التراث لديه، هل هو أظهر في القصة منه في الرواية، أو أنّ العكس هو الصحيح، أو أنه كالتجريب وقف على جنس دون الآخر؟ و لن يكون لهذه الأسئلة معنى يذكر ما لم نتساءل عن مقاصد الدرغوثي – واعية كانت أم لا واعية - من تجواله بين المدارس الفنية و من إقباله على التراث نقلا و استلهاما ؟ و هو سؤالٌ يهدف إلى تمسّ المرتكزات الإيديولوجية لهذه الخيارات جميعًا» (1).

كما نلاحظ فهذا القول يبتعد عن موضوعنا و هو الأسباب أو مقاصد الدرغوثي من استعمال العجائبية، و لكن لو تمعنا النظر فإننا نجد أن هذا القول يؤكد على عنصر هام طرحناه و هو المقاصد أو الأسباب أو الدوافع من وراء استخدام سواء التجريب أو التراث أو التحول من الكتابة الواقعية إلى العجائبية، أو التحول من القصة إلى الرواية أو في مسألة الجنسية التي تعد الواجهة لكتابات الدرغوثي، و كما قلنا في السابق فالكتابة بالعجائبية هي نوع من التجريب، و هي – العجائبية – تستخدم التراث للتعبير عن معاني أخرى، فالعجائبية يمكن اعتبارها نوع من التراث، فكل هذا يجعل القول ينسجم و يتناسق مع ما طرحناه في بداية هذا العنصر.

إن قول " فرج الحوار " يؤكد على عدة نقاط عامة حول إبداع الكاتب " إبراهيم درغوثي"، و هنا يختلف معنى قوله مع ما نهدف إليه نحن، و هذا لأننا نتناول موضوعا خاصا – العجائبية كجزء من إبداع الكاتب – يتعلق بإبداع " إبراهيم درغوثي"، و كما نرى فهو يتناول المواضيع من جهة نظر عامة لكل إبداعات " إبراهيم درغوثي"، و القول السابق جاء لي طرح ما لم يطرحه النقاد الآخريين، و الدارسين لأدب الدرغوثي،

(1) – فرج الحوار، " بؤرة الشر"، ضمن كتاب حادثة التماسات تماس الحداثات في القصة و الرواية لدى إبراهيم درغوثي، دار سحر للنشر، أبريل 2000، ص 6.

حيث بحث عن أشياء مخفية و هي الأسباب التي تجعل الكاتب متفردا و متميزاً بالعجائبية، و هذا لأنه قطف من كل بساتين الفن وردة.

و لهذا جاءت كتابته مذهلة و خارقة للمألوف و المعتاد، و هذا الخروج عن المؤلف سيجر وراءه طرح أسئلة تؤكد على هذا الخروج، و بالتالي طرح سؤال الهوية: ما الأسباب التي تجعل الكاتب يلجأ إلى هذه الطرق الأدبية، و إلى اختيار مسار دون الآخر، و ما هي غاياته و أهدافه من وراء هذا الاستخدام، هذه الأسئلة كلها تهدف إلى إيجاد تفسير واضح لسؤال أشمل هو لماذا يكتب؟ و ما هي أساليب الكتابة المتفردة؟ و قد جاءت إجابة " فرج الحوار " عن الأسئلة السابقة بالشكل الآتي: « كنت قد افتتحت هذه الكلمة بأسئلة عديدة حول كيفية قراءة الروائي لتراث روائي آخر، و ما يمكن أن تكون دوافعه في ذلك و النتائج التي قد تفضي إليها قراءة كهذه.

و كنت ذكرت أن الدوافع قد تكون موضوعية و قد تكون ذاتية: و هي لن تخرج في كلتا الحالتين عن التعارف في هذا المجال، و إن انضافت إليها اعتبارات أخرى تفسرها شخصية القارئ بصفته شريكا للروائي – المقروء – في فعل الكتابة. كنت ذكرت كل هذا، و أحجمت عن القطع لصالح أحد هذه الاحتمالات موهما بذلك أن الحسم بينها قد لا يكون ممكنا. و ليس الأمر كذلك بطبيعة الحال طالما تعلق الأمر بالقراءة، و القراءة فعل ذاتي أولا و آخر، فلا بد له إذن من دوافع محدّدة، و لا بد له من منهجية – بدون أن يُحمل ذلك ضرورة على صرامة و حزم الباحث أو الناقد – و لا بد له من أن ينتهي إلى نتائج معينة»⁽¹⁾.

كما نلاحظ فهذا القول يؤكد على ما قلناه سابقا من تقسيم للأسباب إلى ذاتية و موضوعية، و لكن نجد أن هذا القول لم ينزاح إلى أي نوع، و لم يعط تقسيما واضحا للدوافع و لا حتى مضمون كل نوع، و يبقى هذا القول من أهم الأقوال التي تدعم ما ذهبنا إليه و نحن نعتمده بالإضافة إلى رأيه حول الإضافات الجديدة للقراء و ما تزيدهم للقراءة فعل ذاتي و تبقى الافتراضات التي افترضناها مجرد قراءة موسعة لكتابات المبدع " إبراهيم درغوثي".

¹ – فرج الحوار، (بؤرة الشر)، ص 16.

في هذا الإطار هناك قول آخر " محمد برادة " يؤكد فيه على أن المبدع يستعمل " الفانتاستيك/ العجائبية " لأسباب عدّة و هذا في تقديمه للكتاب المترجم من طرف "الصديق بوعلام " و عنوانه " مدخل إلى الأدب العجائبي " لـ " ترفتان تودوروف " حيث يقول: « و بالفعل، لا يكفي القول بأن نصوصا ذات طابع فانتاستيكي قد وجدت منذ القديم في جميع الآداب، لأن ما يدرج ضمن العجيب و الغريب و الخوارق يختلف عن النصوص التي تبلورت منذ القرن الثامن عشر على يد كتاب يوظفون عناصر هذا النوع من الحكي للتعبير عن رؤية مغايرة تقدم تحولا في العلائق مع الطبيعة و ما فوق الطبيعة، مع الذات الخفية و مع الآخرين، مع الواقع و اللاواقع... و مثل هذا التحول على مستوى بنيات المجتمع هو الذي يبرر التحول من متخيل " سائب " إلى جنس تخيلي يسنده و على و لغة متميزة و تيمات تستكشف المجهول و توسع من دائرة الأدب »(1).

كما نلاحظ فقول " محمد برادة " يلمس بأصابعه الطاقة المذهلة للفانتاستيكي في إيجاد نوع جديد من الإبداع القائم على الرؤية المغايرة و التحول من علائق طبيعية عادية، مألوفة واقعية إلى علائق فوق طبيعية فوق عادية، فوق المألوف، و فوق الواقع، فهذا التحول لم يأت اعتباطا و إنما التحولات التي وقعت في المجتمع و فلسفته جعلت الكتاب يتحولون من " الكتابة الواقعية و فلسفتها " إلى " الكتابة العجائبية و فلسفتها المغايرة "، و هذا هو المبرر الأساسي لهذا التحول، حيث قام الكاتب بإيجاد طريقة جديدة قائمة على وعي، و لغة متفردة، و تيمات متميزة، تنحو منحى الإبداع في مجال الأدب بصفة خاصة.

إن القول السابق كما نلاحظ يختص بشكل عام بالأدب الفانتاستيكي العالمي و السبب الأساسي لتحول الكتاب من نوع إلى نوع آخر، أما بالنسبة للكتاب العرب فكانت الأسباب الأساسية لهذا التحول حسب رأيه « و بالنسبة للأدب و النقد العربيين (...) قد يفسر هذا الاهتمام بالنزوع و تكسير قوالب الواقعية الضيقة، و البحث عن طريق للترميز و تمرير الانتقادات الاجتماعية و السياسية و الدينية...»

(2) - ترفتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 4.

و هذا التجسد للفانتاستيك في أدبنا هو جزء من وظائفه الاجتماعية كما يتجلى من مراجعة تاريخية. إلا أننا نسجل من آلة - إن لم نقل انعدام - استثمار الفانتاستيك عندما في استنطاق اللاوعي، و محاورة الغرابة الخفية، و استيحاء الرعب و ما لا يسمى... فهل مرد ذلك إلى كون مفهوم الأدب في الثقافة العربية ما يزال تحت وطأة الاجتماعي و الإيديولوجي بالمعنى البسيط مما يجعله أسير ثنائية (فيزيقي / ميتا فيزيقي) مفكرة حاجية ؟ «(1).

كما نلاحظ " فمحمد برادة " يعيد أسباب التحول بالنسبة للكاتب العرب/ استخدام العجائبية في كتاباتهم في:

- النزوع و تكسير قوالب الواقعية الضيقة.

- البحث عن طرائق للترميز.

- و هذا من أجل تمرير الانتقادات الاجتماعية و السياسية و الدينية.

هذه الأسباب ليست الوحيدة التي تجعل الكاتب يستخدم العجائبية، فمن الأسباب الأخرى حسب رأينا تتمثل فيما يأتي:

- أسباب ذاتية تعود إلى اطلاعه على التراث العربي غريبه و عجيبه، معاشته لأجواء عجائبية في المنطقة التي ولد فيها و غيرها.

أسباب موضوعية: و هي الأسباب نفسها التي قال بها " محمد برادة " و زيادة عليها يمكن تصنيفها إلى أسباب جمالية/ إبداعية، نقدية، سياسية، تاريخية، نفسية.

نوه إلى أن هذه الأسباب يمكن أن تنطبق على كل الكتاب الذين يستعملون هذه الطريقة - العجائبية - و يمكن أن لا تنطبق إلا على مبدعنا، و هذا لأنها مستمدة من حواراته و شهاداته.

في آخر هذا العنصر « الأسباب التي تجعل الكاتب يستخدم العجائبية كبنية جزئية. نقول أن الكاتب " إبراهيم درغوثي" حين طرح عليه هذا السؤال: ما هي الأسباب التي تجعلك تستخدم العجائبية هل هي: أسباب نقدية، جمالية، سياسية، نفسية تاريخية ؟ « كانت إجابته بالشكل الآتي: « في عالم اليوم، هذا العالم الذي اختلطت فيه الأشياء و تداخلت حد الجنون ما عاد بمستطاع الواقع وحده تفسير الأحداث و التعبير عنها، لذلك

(1) - تزفتان تودوروف، مقدمة مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 6-7.

سعى العقل – كما كان الحال في الأزمان الغابرة – إلى تفسير الحياة و ما يقع فيها، بما وراء العقل.

و كما فسر الإنسان البدائي الظواهر الطبيعية التي لم يفهمها بالسحر و بالتصورات الغيبية يحاول الإنسان اليوم الولوج إلى كنه الأشياء بالهروب من الواقع الحاف و ما له من صلات بحقيقة الاعتقاد بصحة الأشياء المكرسة. العجائبية في الكتابة الإبداعية هي فن القول بامتياز لتفسير ما لا يفسر بالعقل فهي حدس الإنسان الحديث أمام جبروت الواقع المؤلم الذي صار يعايشه على مدى ساعات اليوم الواحد في عالم صار يتغير بالدقائق لا بالأيام و الشهور، عالم ملكته اليوم آلة حدائية جهنمية تحركه على هواها في رمشة عين كما كان الساحر يفعل في الأزمان الغابرة»⁽¹⁾.

كما نلاحظ فهذا القول جاء شاملاً في عمقه لأهم الأسباب التي تجعل الكاتب يكتب بطريقة عجائبية فمن أهمها أن:

* الواقع و أزمانه لا تستطيع وحدها الكتابة الواقعية أن تفسره لذلك تأتي العجائبية لتفسير هذا الواقع (سبب نقدي).

* أن الواقع أصبح مستهلكاً أدبياً لذلك أراد التجديد في الكتابة فلجأ إلى العجائبية التي لم تصبح بعد مستهلكة مثل الواقع، و استشهد بما كان يفعله الإنسان البدائي الذي لم يكن يفهم واقعه فحاول تفسيره من خلال السحر و التصورات الغيبية (أي أراد أسلوباً جديداً، إبداعياً و هو ما تحققه العجائبية إذ هي إبداع مخالف للمعتاد/ المؤلف/ الواقع).

* أن العجائبية تحقق للكاتب الهروب من الواقع الحاف و ما له من صلات بالاعتقادات العقلية الواقعية.

* أن العجائبية في الكتابة الإبداعية هي فن القول لذلك هي تحقق الجمال الأدبي للرواية؛ فهي تستطيع تفسير (المظاهر العقلية بالمظاهر فوق العقلية)، و (تفسير الواقع بالفوق الواقع)، و (الأشياء الطبيعية بالأشياء فوق طبيعية)، لذلك هي فن القول بامتياز.

* أن العالم الذي يعايشه الكاتب و ما فيه من أمراض اجتماعية جعلته ينتقل من هذا الواقع الحديث المؤلم الذي صار يعايشه إلى واقع من صنعه هو واقع حالم و ساحر و

(1) – حوار مع إبراهيم درغوثي، حاورته نجاح منصور بتاريخ: 12/ 01/ 2009.

الباب الأول/ الفصل الأول ماهية العجائبية
هذا العالم لا يحتكم لمعطيات الواقع و العقل و إنما يحتكم للخيال الجامح و اللامنطق و
اللاعقل، و اللاواقع.

هذه هي الأسباب التي يمكن أن نستشفها من قول الكاتب و هي أسباب موضوعية
أكثر ذاتية، فكلها تدور في فلك الأسباب الجمالية التي تمنحها العجائبية، فهي تمنح
للرواية معانٍ جديدة و أشكال فريدة، و رؤية مغايرة، و آفاق إبداعية كبيرة؛ فالعجائبية ما
هي إلا صياغة لكتابة إبداعية تتميز بالتفرد و التميز إن هذه الصياغة في رأيه «
تفتح لي آفاقا كبيرة في العمل الإبداعي و تمكيني من الخروج على المؤلف في أحيان
كثيرة و تتيح لي ما لا تقدر عليه الواقعية بكل تفرعاتها»⁽¹⁾.

(1) - حوار مع إبراهيم درغوثي، حاورته نجاح منصور بتاريخ: 12 / 01 / 2009.