الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد خيضر – بسكرة-

قسم الآداب واللغة العربية

الغرائبيّة في الرواية العربيّة المعاصرة

روايتا فرانكشتاين في بغداد" لأحمد سعداوي و"حروف الضباب" للخيّر شوّار أنموذجا

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث في الآداب واللغة العربية

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبة:

- فاطمة الزهراء لعايز

لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
01	مفقودة صالح	أستاذ	جامعة بسكرة	رئيسا
02	عبد القادر رحيم	أستاذ محاضر "أ"	جامعة بسكرة	مشرفا ومقررا
03	لعلى سعادة	أستاذ محاضر "أ"	جامعة بسكرة	مناقشا
04	بلقاسم رفرافي	أستاذ محاضر "أ"	جامعة بسكرة	مناقشا
05	أحمد بزيو	أستاذ محاضر "أ"	المركز الجامعي بريكة	مناقشا
06	حاتم كعب	أستاذ محاضر "أ"	جامعة أم البواقي	مناقشا

السنة الجامعية: 1441-1442هـ/2020-2021م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

الحمد لله رب العالمين الذي بث فينا القدرة على العمل ووفقنا ورافقنا لإنهائه.

عرفانا بما قدمه الدكتور "عبد القادر رحيم" من إرشادات ودعم معنوي متواصل ومتابعة دائمة لهذا العمل لا يسعني إلا أن أقف وقفة احترام أولا للجانب الإنساني، ووقفة شكر ثانيا للجانب الإشرافي، ووقفة تقدير ثالثا للجانب الاحترافي في التعامل مع الطلبة. وأسأل الله أن يجزيه عني خيرا،وأن يجعله ذخرا لطلبة العلم و المعرفة.

كما لا يفوتني أن أشيد بالدكتور "لعداسي منير" الذي كان لي نعم السند ونعم الزوجفبارك الله في عمله وعمره وجعله من خدمة العلم. كما أتوجه بجزيل الشكر لأختي "لعايز نادية" التي كانت لي أما و أختا و سندا يشد أزري حفظها الله وبارك فيها .

قال الله تعالى ﴿وَوَصَّيْنَا الإِنْسَانَ بِوَالِدَيْهِ حَمَلَتْهُ أُمُّهُ وَهْنًا عَلَى وَهْنٍ﴾الأحقاف/15

أهدي هذا العمل:

إلى روح أمي التي ترفرف بجناحيها حولي لتقيمني كلما أردت السقوط.

إلى والدي الغالي ركن البيت الشديد الذي ما فتئت دعواته تظللني حيثما حللت .

إلى ولدي قرة عيني عبد البارئ حفظه الله ورعاه حبّا له واعتذارا منه عن أي تقصير.

❖ **الرموز المستعملة في التوثيق:**

الرمز	الدلالة
تر	ترجمة
تح	تحقيق
مج	مجلد
ج	جزء
ع	عدد
ط	طبعة
د.ط	دون طبعة
د.ت	دون تاريخ
ص	الصفحة
ص ص	الصفحة وما بعدها
{...}	تشير إلى كلام محذوف من القول
*	إضافة معلومة

مقدمة

شكَّلت الغرابة منذ القدم مادّة دسمة للشعوب التي لقّحت رصيدها القصصي بعوالمها المفتوحة على التَّخييل، فالغرابة لطالما رافقت موائد الأدب العالمي كملحمة جلجامش وحكايات ألف ليلة وليلة وكوميديا دانتي الإلهية وسائر أصناف الأدب التي كثيرا ما أشبعت الذائقة الأدبية للجماهير، إذ شكّل الغريب دائما ملجأً للعقل العاجز عن تفسير الظواهر تفسيرا منطقيا، فالنزوع الأسطوري القديم كسر قيود العجز العقلي عبر اقتحام الغريب واللامألوف الذي فتح أمام البشرية فضاء يتجاوز الواقع للبحث عن واقع تخييلي جديد يكسر الرتابة ويدفع بالإنسان نحو التغيير والتجديد، فالخيال كثيرا ما رافق الإبداع، إذ لولاه لما حلّق الإنسان في الجو عبر الطائرة ولما غاص في المحيطات ولما صال الأرض شرقا وغربا يقوده هوس اكتشاف المجهول الذي سبكه الخيال حوله.

الغريب في السّرود الإنسانية متجذر في أعماق الوجود الإنساني، فهو قديم قدم التاريخ وأصيل أصالة التفكير البشري، وقد رافق الأجناس الأدبية قديمها وحديثها، فقد كان رفيق الشعر الملحمي والحكايات الشعبية والمسرح والرواية، أما الغريب من منظور حداثي فقد جسّد الثورة على المحاكاة في مرحلة من مراحل الفن الروائي الذي ضجر من الأمانة في نقل الطبيعة وتمثّل الواقع بحيثياته ومحاولة الإحاطة بمجرياته عبر التخييل العقلاني.

ارتبط الغريب حديثا بالرواية الحداثية التي وجدت فيه آلية بارزة تقودها نحو تطوير نفسها وتغيير زيّها، إذ أضحى ملاذا لفهم الواقع الجديد الذي سقط في فوضى شاملة جعلت "**الأشياء تتداعى**" على حد تعبير "**أشينوا أشيبي**"، فحاجة الإنسان إلى فهم الواقع الغريب ألحّت عليه أن يلج عوالم الغرابة محاولا ابتكار فن جديد له القدرة على مواكبة الثقافات المتنامية والأحداث السريعة المتداخلة التي أصبح يعيشها الإنسان المعاصر.

لأجل ذلك خاض غمار الكتابة الغرائبيَّة أكثر من راوٍ في أقطار مختلفة من هذا العالم لينسج الروّاة على اختلاف أقطارهم موادّ حكائية تستقي روعتها من غرابتها،

فكتابات ماركيز نقلت إلى العالم بدائع الواقعية السحرية في أدب أمريكا اللاتينية، وكتابات "**جورج أرويل**" على لسان الحيوان في "**مزرعة الحيوان**" نقلت في صورة خارقة للمألوف جوانب سياسية عميقة المفاهيم استطاع من خلالها بلورة معاناة الإنسان المعاصر في ظل هيمنة الطبقات الحاكمة كما نقل إبراهيم الكوني في صحرائه عادات قبيلة الطوارق الرائعة وحكاياتهم الأسطورية، ليكتسي الغريب بذلك أبعادا جغرافية متنوعة وثريّة تعكس تباين التفكير البشري وإبداعه في الولوج إلى عوالم اللامألوف، كما أسهمت روايات الخيال العلمي في بلورة الرؤية الإستشرافية لمصير العالم في ظل التقدم العلمي.

كل هذه المعطيات وقفت دافعا قويا وحافزا مغريا للبحث عن الغرائبي، لذلك قادتني نحو هذا الموضوع دوافع متمثلة في التشويق والإثارة التي تكتنف العوالم الغريبة وكذا ارتباطها بالتقليد والتجديد معا، فهي الماضي الذي جدّد ثوبه ليلبس واقعا معاصرا مبعثرا، وعن تحديد وكشف مقّومات هذا الغرائبي وإحالاته ومواطنه ومصادره وكيفية اشتغاله وتوظيفه وآليات تشكيله وتمظهراته في الرواية، لاسيما ما يلفّ هذا المصطلح من غموض مفهومي ونقدي وتداخله مع مفاهيم ومصطلحات أخرى تكاد تتماهى معه أسهمت بدورها في خلط المفاهيم التي التبست على المتلقي والباحث، هذا الالتباس الذي دفعني إلى الاهتمام بموضوع الغرائبي في الرواية العربية، وإن كان قد سبقني في ذلك بعض الدارسين، كالباحثة سناء شعلان التي فصلت نظريا وإجرائيا بين المفهومين من خلال اشتغالها على عديد من المدونات الأردنية في كتابها الموسوم بـ "السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن"، وشعيب حليفي الذي منح للغرائبي نصيبا وافرا من دراسته في كتابه "شعرية الرواية الفانتاستيكية"، إضافة إلى كتابات أخرى عن الموضوع جاءت في شاكلة جملة من المقالات المدرجة في مجلات مختلفة، منها مقالة لعلي محمد عودة بعنوان" تجليات الغرائبية في روايتي "عَوْ" و"العين المعتمة"ومقالة أخرى للناقد شعيب حليفي بعنوان "مكونات السرد الفانتاستيكي".

وقادت الدوافع هذا الشغف في البحث عن الغرائبي نحو صياغة عنوان البحث كالآتي: **الغرائبية في الرواية العربية المعاصرة روايتا فرانكشتاين في بغداد" لأحمد سعداوي**

و"حروف الضباب" للخير شوار أنموذجا، وقد لفت انتباهي مدونة من المدونات استطاعت أن تمتص رواية أجنبية وتعيد تشكيلها في قالب عربي وهي رواية فرانكشتاين في بغداد للروائي أحمد سعداوي، فقد عمل سعداوي على بعث الحياة من جديد في مسخ ميري شيلي ليجوب شوارع العراق عبر سرد المدونة ليشكل بذلك أحمد سعداوي نظرة مخالفة لفرانكشتاين ميري شيلي الغربي ويلبسه الثوب العراقي الأصيل، كما أغرتني في هذا البحث رواية جزائرية وهي رواية حروف الضباب للخير شوار، وكان الدافع الذي يقف خلف تخيرها هو كونها رواية جزائرية المنشأ أولا وصاحبها ليس مشهورا في الساحة الأدبية ثانيا، كما أن أحداثها قائمة على الغريب الموجود في الواقع الجزائري حيث يمتزج فيها الغريب والمتخيل مع العالم الواقعي ليقود الناس نحو زيارة أضرحة الأولياء الصالحين والإيمان بالخوارق والغيبيات والخرافات ، ونظرا للخصوصية التي تطبع الإبداع الروائي من بلد عربي لآخر فقد تمَّ اختيار رواية عربية وأخرى جزائرية بغية الوقوف على مظاهر الخصوصية والتباين بين الإبداعات من بلد لآخر.

وحتى أتمكن من رصد الغرائبي في الرواية العربية، لاحت في أفق هذا البحث إشكالية قوامها عديد من التساؤلات أبرزها:

- ما الذي تعنيه الغرائبية؟ وما المصطلحات المجاورة للغريب؟وما المكانة التي يحتلها في النقد المعاصر؟

- كيف شقت الرواية الغرائبية طريقها نحو الرواية العربية؟ وما المرجعيات التي يتكئ عليها السرد الغرائبي لتمدّه بمظاهر الغرابة؟

- أين يتجلى الغرائبي في الرواية؟ وما الأبعاد الفنية في الرواية الغرائبية العربية؟ وهل استطاع الروائي من خلال توظيفه للغرائبي التعبير فعلا عن قضايا جوهرية في مجتمعه؟

للإجابة على هذه التساؤلات ارتأيت أن يتوزّع البحث وفق خطة معيّنة، على مستويين اثنين: المستوى الأول كان نظريا خصصته لمقاربة مفهوم الغرائبي من شتّى مناحيه، فافتتحته بتقديم تعريف للمصطلح من الناحية اللغوية والاصطلاحية، ثم طبيعة التعامل مع

هذا المصطلح من قبل النقاد الغرب والعرب، وبيان موقعه من مصطلحات قريبة منه تتداخل معه كثيرا ما جعل النقاد يخلطون بينها، تلاه بعد ذلك حديث عن الأشكال أو الحقول الأدبية التي تحمل في ثناياها كل ما هو غريب وأخيرا اختتمت الفصل بالحديث عن الروافد التي تقف معينا ومنهلا يغرف منه السرد الغرائبي.

أما المستوى الثاني فكان تطبيقيا يتصل بالفصلين التطبيقيين اللذين رصدت فيهما مظاهر الغرائبي في مدونتي الدراسة. فجاء فصل منهما بعنوان: الغرائبي والشخصيات في الرواية العربية، كان الولوج إليه عبر تمهيد نظري حددت فيه مفهوم الشخصية لغة واصطلاحا، ثم ذكرت التصنيفات والتعريفات المختلفة للنقاد الغربيين باعتبار أن لهم فضل السبق في دراسة هذا المكون كما ذكرت تعريفات لمختلف النقاد العرب، وعكفت بعدها على المدونات مستخرجةأهم الشخصيات التي لبست ثوب الغرائبي فيها، وصولا إلى الراوي وتقنيات توظيفه في الرواية الغرائبية.

أما الفصل التطبيقي الآخر فقد جاء بعنوان "الغرائبي والتشكيل الزماني والمكاني في الرواية العربية" تطرقت فيه إلى مكوني الزمان والمكان اللذين لا يقلان أهمية عن مكون الشخصية في تشكيل المظهر الغرائبي في الرواية، فوقفت بداية عند المكان مقدّمة له مهادا نظريا ضم المفهوم اللغوي والاصطلاحي، ثم توجهت بعد ذلك إلى نموذجي الدراسة وقمت بتحديد الأفضية المكانية التي شكّلت بنوعيها -مغلقة كانت أو مفتوحة- مسرحا مناسبا لظهور الغرائبي.

ثم التفتت إلى مكوّن الزمن فافتتحت الحديث عنه كسابقه بتقديم مهاد نظري يضم المفهوم اللغوي والاصطلاحي له عند أبرز النقاد الغرب والعرب، وقمت بعدها بالكشف عن تشكّلات الزمن الغرائبي في مدونتي البحث.

ثم خلُصت بعد ذلك إلى خاتمة حاولت فيها إجمالا ذكر أهم النتائج التي انتهى إليها البحث.

واتّكأ البحث استجابة لطبيعته المتعدّدة القضايا التي فرضت تعددية في المنهج على بعض آليات المنهج البنيوي عبر تقسيم البنية الفنية للرواية إلى شخصيات وفضاء مكاني وزمن، والبحث عن سمات هذه البنيات في ظل الغرابة التي تطبعها، وبعض آليات المنهج الاجتماعي من خلال ربط تفسير الأثر الأدبي بما يقيمه من علاقة مع سياقه الاجتماعي؛ إذ إن الغرابة رغم كونها نابعة من التخييل إلا أنها تتقاطع مع الواقع، والمعطيات الاجتماعية، مع استخدام مقولات السيميائية السردية لكن التزامي بها لم يكن حرفيا، بل تمّ تطويعها بما يخدم طبيعة البحث.

كما أسهم في تكون البحث واكتماله جملة من المصادر والمراجع التي كانت لي معينا وسندا في تزويدي بشتى المعارف والرؤى، فلا بد لأي بحث من خزان معرفي يقتبس منه ليشكل مادته المعرفية، وقد كانت كثيرة أذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: كتاب الغرابة المفهوم وتجلياته في الأدب لصاحبه عبد الحميد شاكر، والأدب والغرابة لعبد الفتاح كيليطو، وكتاب السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصية في الأردن لسناء شعلان، وكتاب شعرية الرواية الفنتاستيكية لشعيب حليفيو مدخل للأدب العجائبي لتزفيتان تودوروف، وبنية الشكل الروائي لحسن بحراويوغيرها.

وقد حاول هذا البحث أن يضع بصمة من خلال تتبع الغرائبية في مدونتين لهما من الخصوصية ما يغري بالبحث خصوصا وأن كليهما عبر عن واقع مرير، ففراكشتاين كان بمثابة الوحش الذي افترس العراق في ظل الأحداث المعاصرة، كما حاولت حروف الضباب أن تكشف الضباب والغشاوة التي خيمت على عقول الجزائريين نتيجة السياسة الاستعمارية التي أنتجت مجتمعا بعيدا عن العقل والنور، مسكونا بالغرابة والظلمات.

ومن باب الاعتراف بداهة أن لكل بحث مصاعبه التي تقف معرقلة لسيره وتقدّمه، غير أن الصعوبة الحقيقية التي اعترضت سبيلي وكان لها أثرها البارز في تذبذب وتيرة سير البحث هي تلك القلة القليلة من الدراسات التي اهتمت بموضوع الغرائبي، فالجهود الجادة المبذولة في هذا المجال تكاد تعدّ على الأصابع، وعلى العكس من ذلك نجد تدفّقا

هائلا من الدراسات التي أقيمت حول العجائبي، بل إن كثيرًا من الدراسات تناولت في بحثها مصطلح الغرائبي عالجته بالمفهوم الذي يحمله مصطلح العجائبي وتعاملت معها على أساس أنهما مصطلحان يشيران إلى مفهوم نقدي واحد، مما خلط المفاهيم وشوّشها أكثر من مرة عندي وجعلني أتوقف عندها للفصل بين المصطلحين.

في نهاية المطاف لا يفوتني أن أشيد بالمجهودات الكبيرة المقدمة من طرق الأستاذ المشرف عبد القادر رحيم تصحيحا وتنقيحا وإرشادات متواصلة إذ لولاه لما خرج البحث على صورته التي هو عليها، كما لا يفوتني أن أتوجه بالشكر لكل من ساندني في هذا البحث وقدم لي يد العون، كما أتوجه بالشكر لكل من يناقش هذا البحث ويجهد نفسه في قراءته وتمحيصه وتصويبه.

الفصل الأول

مصطلح الغرائبي في ضوء الدراسات النقدية: المصطلحات المجاورة والروافد

1-مفهوم الغريب

1-1 في المعاجم اللغوية

1-2 في كتب التراث

1-3 عند الباحثين الغرب والعرب

1-4 إشكالية ترجمة المصطلح

2- الغريب والمصطلحات المجاورة

3- السرد الغرائبي الحديث وتجلياته في الآداب الحديثة

3-1ميلاد السرد الغرائبي الحديث

3-2تجلياته في الآداب الحديثة

4- روافد السرد الغرائبي الحديث

4-1 الروافد الدينية

4-2 روافد الاعتقاد الجمعي

4-3 العلوم القديمة والحديثة

شهدت الرواية العربية الحديثة تغيرات جذرية، عبّرت عن ذلك الحراك الثقافي الذي انفتحت فيه الرواية العربية على رؤى جديدة في الكتابة، استيعابا منها للمتغيرات الحضارية وقضايا المجتمع العربي بكل تعقيداته وتناقضاته وأزماته، إنّ هذا المسار الجديد للسردية العربية يقتضي عملا نقديّا جديا للكشف عن أنماط الكتابة الجديدة، وكذا التعرف على تقنياتها.

ولأن الرواية هي الجنس الأدبي الأكثر انفتاحا على الذات والمجتمع فقد اضطلعت بمهمّة تصوير الحياة، ومنه تعددت أشكال الكتابة عند الروائيين عبّرت في مجملها عن تنوّع التجربة الروائية العربية وتعدد خصوصياتها بتعدد مؤلفيها، وقد تقلّب السرد بين عدّة أنماط من الواقعية منها الواقعية الاجتماعية التي يُعدّ إيميل زولا من أبرز روادها ومنها الواقعية النفسية التي تستخدم تيار الوعي وتعمد الى استنباط الذات وتتكئ على تقنية الحلم، ومنها الواقعية البنائية التي خرجت منها القصة الجديدة، وبرزت بعدها الواقعية السحرية.

ويصعب انفصال الواقع عن غير الواقع في مثل هذه الخطابات، بل إن درجة حضور الواقع ومدى تباعده وتقاربه يتدخّلان في تحديد ضروب الواقعية بأنواعها، وهذا ما أسفرت عنه عديد من المصطلحات مثل العجائبية والفانتاستيك والخيال العلمي والغرائبية؛ وهي مصطلحات كلّها تحمل في طياتها ما هو غير مألوف، فالمصطلحات المتجاورة تعد إشكالا في حد ذاتها لأنها عصارة موجة حداثية أفرزت كما هائلا من المصطلحات يشكل كل منها حقلا دلاليا شاسعا وهو ما جرى مع مصطلح الغريب الذي تباين تعريفه الاصطلاحي واللغوي وقارب من حيث تقاطعه باللامألوف مصطلحات عديدة، ما جعل ضرورة الإحاطة به تستلزم الوقوف على التعريفات المختلفة والمفاهيم التي تفصل بين المصطلحات:

1- مفهوم الغريب/L’étrange:

يعدّ الغرائبي أحد أهم المصطلحات التي تهيمن على الساحة النقدية والتي لقيت صدًى طيبا وحضورا عميقا في الرواية العربية الحديثة، وإن كانت له جذور ممتدة في

التراثين العربي والغربي، حيث «نجد له حضورا طاغيا في جميع مناحي الحياة ومشاربها؛ في حياة الفرد اليومية بما يعتريها من تهاويم خيال وأحلام يقظة، ونوبات كوابيس[1]» كما يطغى على حياته الفكرية؛ فالفرد بطبيعته ينزع دائما إلى كسر رتابة المألوف والمتداول وتجاوزه إلى دائرة الغريب والبعيد اللامألوف.

إلا أنّه يصعب على الباحث تحديده تحديدا دقيقا نظرا لتداخله مع عدة مفاهيم ومصطلحات نقدية أخرى تدور في فلكه، لذلك كان من الواجب العكوف على المعنى المعجمي الذي يسهم قليلا في إقامة الحدود المعرفية للمصطلح.

1-1 في المعاجم اللغوية:

إن عملية اختيار أي لفظ لغويمن أجل أن يكون مصطلحا يدل على مفهوم نقدي بعينه، يسبقه دائما عودة إلى المعنى اللغوي الذي يحمله ذلك اللفظ، واختياره باعتماد التقارب بين المفهوم المستحدث للفظ وذاكرة المعنى التي كوّنها واكتساها عبر تاريخ استخدامه.

ولأن ذاكرة اللفظ تظل ملازمة له فإن العلاقة بين مفهومه الجديد الذي يستخدم للدلالة عليه وبين معناه القديم ستظل قائمة ومتبادلة، لذا فالباحث لا غنى له دائما عن البحث في الجذر اللغوي لأي مصطلح إذا رام الوصول إلى وعي أكبر وأوضح بالمفهوم الجديد الذي يدل عليه، وهو ما يساعده فيما بعد على موقعة هذا المفهوم في التراث التليد، وكل الكلام الذي سبق يُساق عند الحديث عن مفهوم الغريب.

جاء في معجم العين للخليل بن أحمد «الغربة الاغتراب من الوطن، وغرَبَ فلان عنّا يغربُ غرباً أي تنحّى وأغربتُه وغرّبتُه أي نحّيتُه... والغربة: النَّوَى البَعيد... والغَرِيبُ: الغامضُ من الكلام »[2].

---

[1]- بهاء بن نوار: الواقع والممكن دراسة عن العجائبية في الرواية العربية المعاصرة، دار فضاءات، عمان، ط1، 2014، ص: 09.

[2]- الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تح: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، دار الرشيد، بغداد، ط1، 1980، ج4، ص:411، 410 .

وورد في لسان العرب ضمن مادة "غرب": «التَّغريبُ : النَّفيُ عن البلد...والغَريبُ: الغامضُ من الكلام... وأَغْرَبَ الرَّجُلُ: جاء بشيء غريب، وأَغرب عليه وأَغْرَبَ به: صَنَعَ به صُنعًا قبيحًا. الأصمعي: أغرب الرجل في منطقه إذا لم يُبقِ شيئًا إلا تكلَّم به»[1].

وورد في كتاب "المفردات في غريب القرآن للأصفهاني": «قيل لكل متباعدٍ غريب ولكل شيء فيما بين جنسه عديمُ النظيرِ غريب، وعلى هذا قولُه صلى الله عليه وسلم "بدأ الإسلام غريبا وسيعود كما بدأ" ، وقيلَ العلماءُ غُرباءُ لقلَّتهم فيما بين الجهَّال»[2]

«والغريب: عجيب، خارق، غير مألوف، فذّ، نادر، عزيز، قليل الوجود، فريد، وحيد شاذ... والغريب المصنّف: الكلمات العويصة الغامضة النَّادرة الموجودة في الأحاديث والقرآن، جمعت ورُتبت وفُسّرت حسب المواد...» [3]

«وكلمة غريبة: بربرية... وغريبة: طريقة فريدة، خطة فريدة، أسلوب ونهج شاذ وسلوك وتصرف غير مألوف... ومنه الغرباء: المنجّمون لأنهم يعملون أعمالا غريبة عجيبة خارقة»[4].

«والغرابة : كون الكلمة وحشية غير ظاهرة المعنى، ولا مألوفة الاستعمال»[5]

إن المتتبّع للمعاني المعجمية السابقة لكلمة "غريب" يتبين له غزارة المعاني المنبثقة عنها كما يتبين له تعدد استعمالاتها، وما يلاحظ على التعريفات اللغوية السابقة أنها:

❖ تنطلق في تحديدها لكلمة "غريب" من دلالة لغوية واحدة هي الغموض والندرة والخروج عن دائرة المألوف.

---

[1]- أبو الفضل جمال الدين بن منظور، لسان العرب، دار صادر، لبنان، ط4، 2005، مج1، ص: 639، 640.

[2]-أبو القاسم الحسين بن محمد الراغب الأصفهاني: المفردات في غريب القرآن، مكتبة نزار مصطفى الباز، (د.ط)، (د.ت)، ج1، ص:465.

[3]- رينهارتدوزي: تكملة المعاجم العربية، تر: محمد سليم النعيمي، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، (د.ط)، 1992، ج7، ص: 392.

[4]- المرجع نفسه: ص: 392.

[5]- الشريف الجرجاني:معجم التعريفات، تح: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، (دط)، (د.ت)، ص: 135.

❖ استخدام مصطلح الغريب بوصفه لفظة مساوية للفظة عجيب وخارق، إذ تشترك معهما في الدلالة على المعنى ذاته من حيث انبناؤها على مبدأ الخرق.

❖ يدل مصطلح "غريب" على الذهاب والتنحي بعيدا عن الناس وبذلك ارتبط بمصطلحات "غربة" و"اغتراب" "وتغريب" إما نفيا عن المكان أو هجرة وسفرا منه، أو حتى غربة في المكان ذاته، والبعد أو النفي قد يكون حسيا ومعنويا، كالغريب بين أهله وفي وطنه، ويمكن التمثيل لذلك بالمجنون وغيره من الحمقى الذين تصدر عنهم سلوكات منافية للنظام العام للمجتمعات التي يعيشون فيها، فتستقبل تلك المجتمعات سلوكاتهم غير المألوفة بنوع من الغرابة فهم «كالغرباء بين أهل المدينة، ومنه فالغريب هنا يقوم على مبدأ القيم وحضور التصادم الاجتماعي»[1]

1-2 في كتب التراث:

وبعد الوقوف عند المعنى المعجمي لكلمة " غريب" سيتم الانتقال إلى عرض أهم المفاهيم الاصطلاحية الخاصة بالمصطلح السابق بداية بكتب التراث ووصولا عند المفاهيم الحديثة عند الباحثين العرب والغرب.

لقد عرفت الثقافة العربية تصنيفات عدّة فيما يعرف بعلم الغريب، لدرجة يصعب فيها إحصاء جميع هذه المؤلفات أوعدّها، على أن المصطلح في هذه المؤلفات ارتبط بالحقل الديني (النص القرآني والحديث)، وقد ورد الغريب عندهم بمعنيين «أحدهما أن يراد به بعيد المعنى غامضه، لا يتناوله الفهم إلا عن بُعد ومعاناة فكر، والوجه الآخر أن يراد به كلام من بعُدت به الدار ونأى به المحلّ من شواذّ قبائل العرب فإذا وقعت إلينا الكلمة من لغاتهم استغربناها»[2]

[1]- عبد الحي العباس: بناء المصطلح (العجيب والغريب والخارق والفانطستيك) بين قيود المعجم وقلق الاستعمال، المطبعة والوراقة الوطنية، المغرب، ط1، 2007، ص:51.

[2]- أبو سليمان حمد بن محمد بن إبراهيم الخطابي: غريب الحديث، تح: عبد الكريم إبراهيم العزباوي، دار الفكر، دمشق، د.ط، 1982، ج1، ص:71 .

والغريب«الذي توضّح معناه مع القرن الحادي عشر مأخوذ عن الأصل اللاتيني: (Extraneus) الذي يعني كل ما هو خارجيّ، ليتطور إلى كل ما هو خارج المتداول، وفوق المألوف، فالشاذ، والمتفرّد»[1]وهو بهذا المعنى لا يبتعد كثيرا عن المعنى اللغوي العربي لمصطلح الغريب.

ويقدّم القزويني **(ت682)** في كتابه "عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات" تعريفا مهما فهو يحاول أن يقترب من المعنى الدقيق لكلمة "غريب" وإن كان القارئ لتعريفه يرى مدى حصره لدلالة المصطلح في دائرة الحقل الديني وابتعاده به عن المفهوم النقدي له، فوظيفة الغريب عنده هي «تأكيد القدرة الإلهية والحكمة الربانية»[2] يقول القزويني «والغريب كل أمر عجيب قليل الوقوع مخالف للعادات المعهودة والمشاهدات المألوفة، وذلك إما من تأثير نفوس قوية، وتأثير أمور فلكية أو أجرام عنصرية، كل ذلك بقدرة الله تعالى وإرادته، فمن ذلك معجزات الأنبياء صلوات الله وسلامه عليهم أجمعين كانشقاق القمر.. وإحياء الموتى»[3].

يتضح من خلال القول السابق أن القزويني قد ربط مصطلح الغريب بمفهوم المألوف والمعهود من العادات والنظم والقوانين والشرائع المألوفة والتي لقيت الرضى العام من قبل الجماعة الإنسانية «والعادات لا تكون مألوفة إلا نتيجة ركام من التجارب الإنسانية التي تُعدّ من منظور علمي معين مجالا تشريعيّا تُصاغ فيه القواعد العامة، وتُسنّ فيه القوانين التنظيمية»[4]، فتشكل تلك العادات «مؤسسة لمجموعة من المعايير الثقافية

[1]-Dictionnaire étymologique et historique de la langue française. Emmanuèle Baumgartner et Philippe Ménard .Librairie générale française. 1996. P 317.

[2]- محمد تنفو: النص العجائبي مائة ليلة وليلة أنموذجا، دار كيوان، سوريا، ط1، 2010م، ص:17.

[3]- زكرياء بن محمد بن محمود الكوفي القزويني: عجائب المخلوقات والحيوانات وغرائب الموجودات، منشورات الأعلمي للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط1، 2000م، ص: 15.

[4]- عبد الحي العباس: بناء المصطلح (العجيب والغريب والخارق والفانتاستيك) بين قيود المعجم وقلق الاستعمال، ص:53.

القائمة والقيم الاجتماعية المتداولة والمثل العليا الثابتة»[1] وكل فعل خرق لتلك العادات يدخل في دائرة الغريب.

وما يلاحظ على تعريف القزويني أنه وصف الغريب بأنه كل أمر عجيب ولعلّ المراد من وصفه ذاك أن «الغريب يشترك مع العجيب في وظيفة مركزية هي إثارة المتلقي ليصدر بالضرورة استجابة معينة»[2]، وبذلك حصر معنى الغريب في تلك الحوادث النادرة التي تحدث فجأة وتثير استغراب مشاهدها/ متلقيها، فيعجز أمامها بقدرته المحدودة على إيجاد تفسير لها أو تحديد مسبباتها في البداية، ومنه فإن اشتراك لفظي " الغريب والعجيب" في مفهوم واحد ناتج عن اصطباغهما بالغموض الذي كان سببا في التعامل معهما تعاملا واحدا من وجهة نظر نقدية «فعندما نتحدث ضمنيا عن الغريب، ونعتبر موقف التعجب ناتجا عن غرابة ما أو حادثة غير مألوفة فالعلاقة بين الغريب والعجيب علاقة سبب بنتيجة، إذ الغريب مهما يكن شكله حسيّا أو معنويا هو الباعث على رد الفعل، وبقدر ما تتعاظم الغرابة يقوى التأثير ويتضاعف رد الفعل[3]» وهو ما يؤكّد صعوبة الفصل بين مصطلح الغريب وبين بقية المصطلحات المجاورة له.

1-3 عند النقاد الباحثين:

يقدّم لطيف زيتوني تعريفا أكثر دقّة لمصطلح الغريب، وقد ترجم كلمة الغري (l'étrange) في الفرنسية على أنها تعادل كلمة (Uncanny)[4] في الإنجليزية، وعرّف الغريببأنه «يتميّز بأحداثه التي تظهر في البداية خارقة أو غير قابلة للتفسير ثم تتحول في

---

[1]- عبد الحي العباس: بناء المصطلح (العجيب والغريب والخارق والفانتاستيك) بين قيود المعجم وقلق الاستعمال، ص:53.

[2]-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- الطاهر المناعي: العجيب والعجاب – الحد والوظيفة السردية- مجلة المسار، اتحاد الكتاب التونسيين، تونس، ع34-35، فيفري، 1998، ص: 134.

[4]- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية –عربي إنجليزي فرنسي-، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 2002م، ص:225.

النهاية أحداث عادية أو مفهومة»[1] فإما أن تُفسّر هذه الأحداث بأنها« لم تقع فعلا (كأن تكون ثمرة تخيلات غير منضبطة: أحلام، عارض نفسي، هلوسة...) وإما أن وقوعها تم نتيجة صدفة أو خدعة أو سر مكتوم أو ظاهرة قابلة للتفسير العلمي»[2].

وهذا التعريف يتقاطع إلى حد كبير مع التعريف الذي أورده تودوروف/Todorov في كتابه مدخل إلى الأدب العجائبي أثناء محاولته التفريق بين العجيب والغريب، حيث أبان أن الغريب هو «الذي تبدو أحداثه فوق طبيعية على مدار الحكاية، وفي النهاية تلقى تفسيرا عقلانيا»[3] وقد مثّل تودوروف لهذا بأعمال دوستويفسكي/Dostoïevski وأدب الأطفال الذي يجيء مشحونا بالرّعب والخوارق، ثم الأعمال القصصية لآدغارآلان بو/Edgar Allan Poe، وأجاثا كريستي /Agatha Christie في أعمالها الروائية البوليسية «حيث الحدث في البداية يولّد خوفا من مجهول وسرعان ما يفتضح بتفسير منطقي تنتهي به رواية أو عمل ما»[4]، إذ تبدو الأحداث في بداية العمل مستحيلة التحقق والتفسير إلا أنها غالباما تنقاد إلى حلقة المألوف والمعقول في النهاية.

ويرى عبد الحميد شاكر أن كل ما هو ضد الألفة يدخل في دائرة الغريب، ويحدد الغريب بأنه «نوع من القلق المقيم، حالة بين الحياة والموت، التباس بين الوعي وغياب الوعي، حضور خاص للماضي في الحاضر، وحضور خاص للآخر في الذات، قلق غير مستقر بين الزمان والمكان... حالة حدودية أو بينية تقع بين انفعالات الخوف والرهبة والتشويق وحب الاستطلاع والمتعة والطمأنينة والتذكر والرعب والتخيل والوحشة والالتباس والفقدان لليقين»[5] ويمثل عنده كذلك عودة وحضور خاص للأشياء المطويّة في

---

[1]- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية –عربي إنجليزي فرنسي-، ص:88.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، شرقيات، القاهرة، مصر، ط1، 1994م، ص:68.

[4]- شعيب حليفي:شعرية الرواية الفانتاستيكية، دار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2000م، ص: 61 .

[5]- عبد الحميد شاكر: الغرابة المفهوم وتجلياته في الأدب، عالم المعرفة، الكويت، (د.ط)، 2012م، ص:7.

الحاضر، وحلول ذات ثانية في ذات الإنسان، وبهذا يربط شاكر عبد الحميد مصطلح الغريب بكل ما يثير في النفس مشاعر الرعب والقلق والخوف، ومنه فالغريب تربطه علاقة جدلية بالألفة؛ ذلك أنّه لا يظهر إلا في إطار ما هو مألوف «فالشيء الغريب هو ما يأتي من منطقة خارج منطقة الألفة ويسترعي النظر بوجوده خارج مقرّه»[1].

أما الغرائبي فمنسوب إلى الغرائب، والغرائب جمع غريب وغريبة، ومنه "الغرائبية" مصدر صناعي من النسبة إلى جمع "غرائب"، والنسبة هنا لحقت كلمة الغرائب رغم كونها جمعا «وقد يجوز ذلك خصوصا إذا صار الجمع علما كقولنا: أنصاري نسبة إلى الأنصار، لما صار الأنصار علما على قوم بأعيانهم. ولما كانت العجائب والغرائب قد صارت مصطلحا أدبيا ذا مفهوم يدل على جنس من أجناس الأدب معين لا ينصرف الذهن إلا إليه فقد صارت بمنزلة العلم»[2].

ويمثل الغرائبي لدى فرويد «الشعور بأن الوضع الحالي شاذ أو غير واقعي»[3] مخالف للمألوف، ويرتبط المصطلح ارتباطا وثيقا بالنصوص السردية، شأنه في ذلك شأن العجائبي، أما الأوائل فقد ربطوه بالحقل الديني، وبمجموعة من الكتابات التي تجعله وثيق الصلة به مثلما هو الأمر في كتاب عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات لزكريا القزويني الذي ربطه بالظواهر الطبيعية النادرة الحدوث، وبمعجزات الأنبياء والرسل.

وقد شحّ الاهتمام بهذا المصطلح في النقد العربي رغم أن بعض النقاد قد خاضوا الحديث فيه، ومنهم شعيب حليفي أثناء تفريقه بين الفانتاستيك والعجائبي والغرائبي، حيث أبان أن الأول «يتموضع بين ما هو عجائبي وما هو غرائبي، بمعنى أنه يشكل مظهرا

---

[1]- عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال، المغرب، ط3، 2006، ص:69.

[2]- جعفر بن الحاج السلمي: الأسطورة المغربية: دراسة نقدية في المفهوم والجنس، منشورات الجمعية المغربية للدراسات الأندلسية، تطوان، ط1، 2003م، ص: 181، نقلا عن محمد تنفو النص العجائبي مائة ليلة وليلة أنموذجا، ص: 14.

[3]- سناء شعلان: السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن1980-2002، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، عمان، (د.ط)، (د. ت)، ص:25.

مستقلا بنفسه، وأن كلا من الأخيرين يتحدد بمدى قربه من أو بعده عن الفنتاستيك، فإذا انتهى التردّد إلى تفسير ما فوق واقعي عدّ الفانتاستيك عجائبيا، وإذا انتهى إلى تفسير واقعي عدّ غرائبيا».[1]

ورواج هذا المصطلح عربيا لم يكن إلا «خلال العقدين الأخيرين، فقد نتج عن ذلك تهميش نقدي عربي لهذا النفس السردي الحاضر في الأعمال الأدبية، ولم يحفل إلا ببضع مقالات متناثرة هنا وهناك، وبعض مؤلفات يسيرة لا يمكن بها قياس أو مقارنة ذلك بمدى ما يجده هذا التيار الأدبي من احتفالية في النقد الغربي»[2] ومردّ ذلك هو القصور النقدي الواضح الذي يعاني منه النقد العربي الناتج عن عدم «وعي المصطلح أو المصطلحات التي يستخدمها، ويعكس هذا القصور جانبا من الإشكاليات الكثيرة التي تسم معظم أنواع الممارسة النقدية في المشهد الثقافي العربي، وجانبا من خصائص التقاطب بين فعالية نقدية وأخرى، واستخدام وآخر للمصطلح الواحد، وربّما لدى الناقد الواحد»[3] وهو ما خلق فوضى وقلقا في استخدام مصطلح الغرائبي أو ترجمته ترجمة صحيحة تضمن إقامة حدود معرفية فاصلة بينه وبين بقية المصطلحات الأدبية التي يمثل عنصر المفارقة لقوانين الواقع الموضوعي السمة المشتركة بينها.

1-4 إشكالية ترجمة المصطلح:

يشكّل المصطلح في كل حقل معرفي«بابا يولج من خلاله إلى ركب المعرفة، ففي اصطناع كل علم- بل كل مذهب فكري أو تيار ثقافي– معجم لغوي خاص به دليل على أن المصطلحات هي مفاتيح العلوم»[4] وإن أسيء استخدام هذه المصطلحات أو وضعت في

---

[1]- شعيب حليفي:شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص: 50.

[2]- نورة بنت إبراهيم العنزي: العجائبي في الرواية العربية نماذج مختارة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2011، ص:27.

[3]- نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2001، ص:19.

[4]- لؤي علي خليل: العجائبي والسرد العربي-النظرية بين التلقي والنص- الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2014م، ص:15.

غير موضعها «بقيت الأبواب مغلقة وضاع ما يُرجى للعلوم من تقدم»[1]، فالمصطلح يضمن لكل علم خصوصيته التي تحميه من التماهي والتمازج مع أي حقل معرفي آخر، على أن هذه الخصوصية يُمكن أن تُطال مثلما هو الحال في الساحة النقدية العربية «فأزمة النقد العربي الراهنة هي في وجه من وجوهها أزمة مصطلح»[2] ولعل الترجمة تسهم بشكل كبير في فوضى استخدام المصطلح فهي تشكل«بابا واسعا لاضطراب المصطلح»[3]، فكثير من النقاد يهبون إلى ترجمة عديد من المصطلحات الغربية سعيا منهم لتقليص الهوة بين الأدبين –الغربي والعربي- لذلك فإن جهودا كثيرة جُنّدت من أجل ترجمة ما يُستجد في مختلف الحقول المعرفية الغربية.

وعملية الاستفادة من النظريات الغربية ضرورية فعلا ولا يمكن الاعتراض عليها أيا كانت الدواعي والأسباب، لكن متى ما تحقق ذلك عن طريق الترجمة أو التعريب انجرت عنه عدة مشاكل يأتي في مقدمتها خلق ما يسمى بفوضى المصطلح نتيجة عدم توحيد هذه الجهود المبذولة والتي تساعد على ضبط المصطلحات وبلورتها، إضافة إلى « تعدد واضعي المصطلح واختلاف ثقافاتهم وانقطاع ما بينهم بحيث لا يمكن أن يفيد السابق منهم اللاحق»[4]، فالمصطلح كما يرى عبد الحي العباس لا يتأسس إلا على مبدأ **الاتفاق** الذي يعدُّ «الأساس النظري الذي يكتسب المصطلح على إثره بُعده العلمي والوظيفي»[5] كل ذلك وغيره من الأسباب كان وراء خلق فوضى المصطلح.

ويمكن ضمن هذا السياق الحديث عن فوضى ترجمة مصطلح الغريب الذي يندرج ضمن المصطلحات التي شكلت عقبة كبيرة أمام الباحثين والنقاد الدارسين الذين وقفوا كثيرا أمام مدلولاتها دون تحديد دلالة معينة تسعفهم في عملهم، خاصة وأن هذا المصطلح

---

[1]- لؤي علي خليل: العجائبي والسرد العربي-النظرية بين التلقي والنص-، ص: 16.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- أحمد محمد ويس: الانزياح وتعدد المصطلح، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، يناير/ مارس 1997م، مج25، ع3، ص:58.

[5]- عبد الحي العباس: بناء المصطلح (العجيب والخارق والفانطستيك) بين قيود المعجم وقلق الاستعمال، ص: 80.

يتداخلمع غيره من المصطلحات المجاورة كالعجيب والعجائبي «فالبحث العلمي المعاصر في موضوع ما يعرف بالغرائب والعجائب لم يستطع بعد أن يؤسس لنفسه تصورا دقيقا ورؤية علمية واضحة لعجزه عن تجاوز الاضطراب الحاصل في استعمال مصطلحات عربية تراثية هي العجيب والغريب»[1]وقد تبيّن لنا ذلك أثناء عرض التعريف اللغوي لجذر الكلمة.

ومن صور ذلك الخلط الجمع بين مصطلحات "الغرابة- التغريب- الغريب- الإغراب" كمقابل لمصطلح الانزياح، فالمصطلحات الأولى«تنتمي إلى جذر لغوي واحد، وهي قد ترد في كتب النقد والأسلوبية ولها من الدلالات ما يقترب بها من مفهوم الإنزياح... والغرابة من شأنها أن تولد ما يولّده الانزياح، وأما الغريب عند شكري عياد فإنه نتاج لعملية الإنزياح أما الإغراب عند فهد عكام فيؤدي مؤدى الإنزياح»[2]، والحقيقة أن الإنزياح استخدام خاص للغة، يفرق عن الاستخدام العادي لها، وهذا الانحراف هو الذي من شأنهأن يولّد الغرابة لدى القارئ لذلك فإنه لا يمكن تقديم الغرابة ذلك الإحساس الذي يتولد لدى المتلقي نتيجة الإنزياح في استخدام اللغة، بوصف المتلقي يحس دائما بالغرابة أمام ما يخالف مألوفه فالغرابة «هي أن يكون اللفظ غير ظاهر المعنى ولا مألوف الاستعمال لدى النابهين من الكتاب والشعراء»[3] .

والباحث والناقد سيان يصعب عليهما اختيار مصطلح واحد ضمن مجموعة المصطلحات التي تدخل ضمن حق دلالي موّحد، وتجمعها قرابة معنوية واحدة، وتفتقر إلى فروقات دقيقة وحاسمة تفصل بينها، وهو ما يطرح عدة مشاكل في الدراسات الأدبية واللغوية التي تتطلب «الاقتصاد في الوسائل التعبيرية، لأنه شرط من الشروط الفنية التي

[1]- عبد الحي العباس: بناء المصطلح (العجيب والخارق والفانطستيك) بين قيود المعجم وقلق الاستعمال: ص 10.

[2]- أحمد محمد ويس: الانزياح وتعدد المصطلح، ص: 69، 70.

[3]- مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص:264.

تمدّ اللغة الواصفة بقيمة علمية»[1] ومن ثمّ فاختيار المصطلحات وتوحيدها ضرورة منهجية تنير سبيل المستخدمين لها وتمهّد الطريق لإنتاج معرفة جيدة وبحوث علمية مضبوطة.

ويذكر في السياق ذاته اختلاف الترجمات لمصطلح "الغريب"**(Uncanny)** إلى العربية باختلاف النقاد، إذ نجد بعضهم قد ترجمه « بالغرابة المحيّرة كما يفضل أستاذ العلم والجمال والنقد الفني محمد بن حمودة»[2]، كما ترجمها حسن المودن «بالغرابة المقلقة التي تمثل مفهوما جوهريا في قراءة فرويد للأعمال الأدبية والفنية»[3]، وهي الترجمة ذاتها التي ذكرها الناقد محمد برادة أثناء تقديمه لترجمة الصديق بوعلام لكتاب تودوروف «مدخل إلى الأدب العجائبي»[4]، وقد ترجمها بوعلام نفسه مرة "بالغرابة المقلقة" ومرة أخرى "بالغرابة" ومرة "بالغرائبية".

ويعلل المودن اختياره الغرابة المقلقة بقوله «الكتابة في حدّ ذاتها شيء مقلق فالطريقة التي يتكلم بها الكتاب والكاتبات، والأشياء التي يقولونها ويحكونها، كلها أشياء غير مألوفة، غير واقعية، غريبة وانتهاكية وانزياحية، تتعلق بالمتخيّل أكثر مما تتعلق بالواقع، تبحث عن الإحساس القوي الشديد، وتثير القلق أكثر مما تخلق الطمأنينة»[5].

بينما اختار عبد الحميد شاكر ترجمة "الغرابة الموحشة" إذ يقول «ومن ثم فإن الترجمة الدقيقة التي نقترحها لمصطلح **Uncanny** هنا ونعتقد أنها أدق من غيرها هي "الغرابة الموحشة"، حيث الوحشة تعلو على الحيرة التي اقترحها بن حمودة؛ وذلك لأن الحيرة بطبيعتها معرفية أكثر منها وجدانية، ويعلو أيضا على القلق الذي قرن المودن بينه وبين الغرابة ؛ وذلك لأن القلق قد يستثار من دون شعور ضروري ملازم له بالغرابة كما

---

[1]- عبد الحي العباس: بناء المصطلح (العجيب والخارق والفانطستيك) بين قيود المعجم وقلق الاستعمال، ص:12.

[2]- عبد الحميد شاكر: الغرابة المفهوم وتجلياته في الأدب، ص:22.

[3]- حسن المودن: الكتابة والغرابة المقلقة في قصص محمد غرناط "داء الذئب 1996" نموذجا، متاح على الشبكة http://www.wata.cc/site/Literary_articles/21.html، تاريخ الزيارة: 15-08-2016، 18:20 .

[4]- تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص:8.

[5]- حسن المودن: المرجع السابق.

في حالات القلق العادية أو حتى المرتفعة التي قد نعانيها في الحياة، والوحشة إحساس وجودي مخيف، يرتبط بالفقد والفقدان والافتقاد والخوف من الموت أو الضياع أو من الإحساس المهيمن بالخوف نفسه»[1]

والغرابة عنده تمثل نوعا من الخيال لكنه «الخيال المرتبط بالخوف وانعدام الأمن والوحشة والتوجس. إنه باختصار: خيال الوحشة وليس خيال التفاؤل والبهجة وأحلام اليقظة»[2] فالغرابة إذا ليس مصطلحا بسيط المعنى أو أحادي البعد، بل هو مصطلح متعدد الأبعاد والدلالات مركب المعاني.

وارتباط مصطلح الغرابة بالخوف هو الذي حمل النقاد على وضعه مرادفا لمصطلح الغرائبي، فجوهر الغربة عند عبد الحميد شاكر يكمن في تلك العلاقة الموجودة بين الموت والحياة، وفي انتفاء الشعور بالأمن وحضور الخوف دائما وهو شعور يعدُّه أساسيا في حدوث الإحساس بالغرابة، لأن الخوف نقيض الطمأنينة التي تخلقها الألفة، لذا فقد اصطلح تسمية خيال الغرابة «بالخيال المعتّم»[3] الذي يُنمّي دائما الشعور بالخوف، وهو «خوف قد يؤدي إلى قتلنا مجازيا أو حتى ماديا...فكل ما هو ضد الأمن غريب، وكل ما هو ضد الألفة غريب، وكل ما هو ضد الفرحة غريب...»[4].

وتبدو الإثارة في الغرائبي رهينة ردود أفعال الشخصيات والمتلقي تجاه الأحداث فالغرائبي عند تودوروف يحقق «وصفا لردود فعل معينة؛ وبصفة خاصة الخوف، إنه مرتبط فقط بأحاسيس الشخصيات وليس بواقعة مادية تتحدى العقل»[5] ؛ فالأحداث قد تفسّر في نهاية العمل تفسيرا واقعيا يدخلها ضمن نظام الألفة.

---

[1]- عبد الحميد شاكر: الغرابة المفهوم وتجلياته في الأدب، ص: 26.

[2]- المرجع نفسه: ص: 7، 8.

[3]- المرجع نفسه: ص: 8.

[4]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5]- تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص: 60.

كما جعل أبتر "الخوف" شرطا لازما للغرائبي في قوله« إن الخوف من عدم التفريق بين الإدراك الحسي والخوف والرغبة يعدّ ركنا أساسيا بالنسبة للتأثير الغرائبي»[1]، لكن هل يُختزل تجلي الإحساس بالغرابة أمام كل ما هو غريب ويخالف المألوف في الإحساس بالخوف فقط؟

يمكن للغرابة أن تتولّد من رؤية حيوان أو أي كائن ضخم لم يسبق رؤيته، وكذا أمام احتفال لجماعة دينية بعيدة عن الدين الإسلامي ينحني أهلها للشمس، أو عند مشاهدة لوحة فنية غروتيسكية* أو سريالية، فهل يمكن اختزال ردة الفعل في نوع واحد من الإحساس بالغرابة؟

قد تكون الغرابة الناجمة عن رؤية الحيوان الضخم ممزوجة بالخوف، وأمام الاحتفال الديني ممزوجة بالاستغراب، وأمام اللوحة الغروتيسكية ممزوجة بالمتعة وكل هذه الحالات تلتقي عند نقطتين، الأولى تتمثل في كونها تتميز بالغموض، والثانية تتمثل في استثارة فضول المشاهد – المتلقي- لها، فالغرائبي حينئذ يرتبط بكل تلك المشاعر السلبية التي تحدث في النفس أثناء تعرضها لأمر غير معتاد يخالف مألوفها.

ومن بين ما يشكل الغرائبي عند عبد الحميد شاكر «أن تتحول الأشياء التي كان ينبغي النظر إليها على أنها غريبة إلى أشياء عادية ومألوفة»[2] كأن نتعامل مثلا مع أي حدث غريب على أساس أنه حدث عادي نتيجة تعوُّدنا عليه، أو ظهور المألوف في سياق غير المألوف وهو الذي أطلق عليه فرويد عودة المكبوت من خلال «تكرار شيء مألوف جدا، إلا أنه مكبوت أو بعيد عن الاهتمام»[3] ويُمثَّل لذلك «بظهور المألوف من التصورات

---

[1]- ت.ي.أيتر: أدب الفانتازيا مدخل إلى الواقع، تر: صبار سعدون السعدون، دار المأمون، بغداد، ط1، 1989، ص:240.

* يُعرّف الغروتيسك بأنه كل شيء غريب مبني على كل ما هو غير طبيعي، وسيأتي التفصيل فيهلاحقا.

[2]- ت.ي.أيتر: المرجع السابق، ص: 8.

[3]- المرجع نفسه، ص: 80.

والانفعالات القديمة التي اعتقدنا أننا تجاوزناها أو كبتناها في الحاضر»[1]، فالغرائبي عند فرويد بذلك ينتج عن «الشعور بالقلق الذي يحدثه فقدان الإحساس بالألفة عندما يظهر شيء ما غير واقعي فيما كان يعدّ حتى ذاك الحين خرافيا يستحيل ظهوره»[2]، يعني تعايش القديم من الأفكار مع جديدها على نحو يخلق وضعا غريبا يجمع بين المألوف وغير المألوف في سياق واحد.

هذا غيض من فيض، والاختلاف في تلقي المصطلح عربيا جعله يتماهى مع مصطلحات أخرى مجاورة يأتي في صدارتها مصطلح العجيب والعجائبي.

2-المصطلحات المجاورة للغريب:

نلفي كمّا هائلا من المصطلحات التي تقترب من الغريب بل وتتماهى معه أحيانا؛ لاشتغالها على حقل اللامألوف والمفارق للواقع، وهو تداخل من شأنه أن يشوّش المعارف لدى الباحث الذي يروم البحث في الغريب، وتأتي مصطلحات العجيب والخارق والمدهش على رأسها، وفيما يلي عرض لأهم تلك المصطلحات:

2-1: العجيب/ Merveilleux**:**

العجيب من الفعل عجب «والعُجْبُ والعَجَبُ: إنكار ما يرد عليك لقلّة اعتياده، وجمع العجب أعجاب»[3]

«وأصل العجب في اللغة أن الإنسان إذا رأى ما ينكره ويقل مثله، قال: قد عجبت من كذا»[4]، «والعجبُ: النَّظرُ إلى شيء غير مألوف ولا معتادٍ»[5]

«والعجب والتعجّبُ حالة تعرض للإنسان عند الجهل بالشيء، ولهذا قال بعض الحكماء: العجَبُ ما لا يُعرف سببه...ولما لم يعهد مثله عجيب»[6]

---

[1]- عبد الحميد شاكر: الغرابة المفهوم وتجلياته في الأدب، ص: 9.

[2]- سناء شعلان: السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن، ص:25.

[3]- ابن منظور: لسان العرب، مج1، ص: 580.

[4]- المرجع نفسه: ص: 580.

[5]- المرجع نفسه: ص:581.

[6]- الراغب الأصفهاني: المفردات في غريب القرآن، ص: 418.

وقد ورد الفعل "عجب" في القرآن الكريم بمعنيين « الأول الإنكار الذي يتمظهر في حالة الحيرة والدهشة أمام الشيء "الجليل" غير المألوف أو الذي خفيت أسبابه، والثاني استحسان الشيء "الجميل" أو الكثير»[1]

أما الذي كان بمعنى الإنكار ففي قوله تعالى على لسان سارة زوجة إبراهيم الخليل حين بُشّرت هي وزوجها بولد **﴿قَالَتْ يَاوَيْلَتَا أَأَلِدُ وَأَنَا عَجُوزٌ وَهَذَا بَعْلِي شَيْخاً إِنَّ هَذَا لَشَيْءٌ عَجِيبٌ﴾**[هود الآية: 72]، فقد استبعدت أمر الولد لكبر سنّهما، فأنكرت الملائكة عليها تعجّبها فقالوا **﴿قَالُوا أَتَعْجَبِينَ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ رَحْمَةُ اللَّهِ وَبَرَكَاتُهُ عَلَيْكُمْ أَهْلَ الْبَيْتِ إِنَّهُ حَمِيدٌ مَجِيدٌ﴾**[هود الآية: 73]

أما الذي ورد بمعنى الاستحسان ففي قوله تعالى **﴿وَمِنْ النَّاسِ مَنْ يُعْجِبُكَ قَوْلُهُ فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَيُشْهِدُ اللَّهَ عَلَى مَا فِي قَلْبِهِ وَهُوَ أَلَدُّ الْخِصَامِ﴾**[البقرة الآية: 204]، يحذر المولى عز وجل عباده في هذه الآية من الاغترار بالجميل في ظاهره، لأن هذا الجمال إنما هو حسن في الظاهر، أما باطنه فقد يتضمن قبحا، ولا عجب في ذلك «فالسلوك البشري المألوف يتجلى في استحسان الجميل والإعجاب به، والقرآن الكريم يخرق هذا السلوك في النظرة إلى الجميل والشيء الحسن»[2]، غير أن العجيب لا يرتبط بمعنى الاستحسان إلا إذا وجد المتلقي في ذلك الجميل الذي يثير إعجابه خرقا وتجاوزا لما ألفه وعهده، وبذلك «يتّخذ الشيء الجميل والأمر الحسن شكلا من أشكال الخارق، بل إن الاستحسان والمسرّة واللذّة ضروب من الاستجابة لأثر الخارق[3]».

ومصطلح العجيب حاضر في التراث العربي التليد، فقد ذكره القزويني في كتابه (عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات) فقال «العجب: الحيرة تعرض للإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشيء أو عن معرفة كيفية تأثيره فيه»[4]، إن مفهوم العجيب عند القزويني

---

[1]- خالد التوزاني: أدب العجيب في الثقافتين العربية والغربية، دار كنوز المعرفة، عمان، ط1، 2015م، ص:35.

[2]- المرجع نفسه، ص:31.

[3]- عبد الحي العباس: بناء المصطلح (العجيب والخارق والفانطستيك) بين قيود المعجم وقلق الاستعمال، ص:35.

[4]- زكرياء القزويني: عجائب المخلوقات والحيوانات وغرائب الموجودات، ص: 10.

ليس إنكارا للشيء فحسب مثلما هو عليه عند ابن منظور، إنما يمثل عنده ردّ فعل نفسيا قائما على مبدأ "الحيرة"، وسبب هذه الحيرة هو قصور المشاهد-المتلقي- على تفسير الأشياء ومعرفة مسبباتها، ولن تزول هذه الحيرة إلا بعد الإلمام بتلك الأسباب ومعرفتها.

والتعريف الذي قدمه القزويني يتقاطع إلى حد كبير مع ماذهب إليه الجرجاني في كتابه "التعريفات" حين قال «العجب هو تغير النفس بما خفي سببه وخرج عن العادة مثله»[1]ويفهم من ذلك أن العجب يسقط حين يعرف المتلقي سبب الظاهرة.

وقريب من هذا التصور ما جاء به تودوروف، فالقارئ «إذا قرر أنه ينبغي قبول قوانين جديدة للطبيعة، يمكن أن تكون الطبيعة مفسرة من خلالها، دخلنا عندئذ في جنس العجيب»[2]

وقد توسّع استعمال مصطلح العجيب عند النقاد العرب، فصار يدل على معان متفاوتة، تبعا لطريقة فهم كل دارس له، وتبعا لإشكالية تتصل بالترجمة.

فصياح الجهيم أثناء ترجمته لكتاب قضايا الرواية الحديثة لريكاردو Ricardo/، أورد في الحاشية تعريفه للأدب العجيب على أنه «كل ما يختلط فيه الواقع بغرائب الأحداث وبخفايا الأسرار، وبالرؤى المشوشة التي لا تخضع لسلطان المنطق والعقل والمألوف، بحيث يغدو شيئا شبيها بالأحلام»[3]، يمكن القول بأن هذا التعريف مضطرب، فصاحبه يجعل العجيب شبيها بالأحلام، بالتالي يمكن تفسيره وربطه بالواقع مما يدخله في دائرة الغرائبي، في حين أن العجيب يفك العرى بينه وبين الواقعولا يمكن تفسيره إلا خارج إطاره، وهو يلتقي في ذلك مع ألبيرس**Albris**/الذي يعوّل على آليات الحلم والكابوس في تفسير العجيب[4] والأحلام والكوابيس تكاد تكون جزءا من الواقع نفسه.

---

[1]-عبد القاهر الجرجاني: التعريفات، تح: عبد المنعم الخفي، ،دار الرشاد، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص:169.

[2]- تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، دار شرقيات، القاهرة، ط1، 1994، ص:57.

[3]- جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، تر: صياح الجهيم، وزرة الثقافة، دمشق، (د.ط)، 1977، ص: 130.

[4]- ر.م ألبيرس: تاريخ الرواية الحديثة، تر: جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 1982، ص:425.

ويعلّق ألبيريس على القص العجيب في قوله«وكل ما بدا سحرا وسرا يُفسّر تفسيرا عقليا»[1] فهذا خلط واضح بين العجيب والغريب الذي يمكن تفسير أحداثه التي لا تبدو مألوفة تفسيرا يوافق أويقترب من نظام الواقع مثلما حدده تودوروف.

ويستعمل نبيل سليمان مصطلح العجيب على خط واحد مع الغريب ومصطلحات أخرى مجاورة إذ يقول «لقد مضى بعيدا ذلك العجائبي الذي قدمته القصة القصيرة ليغدو في الرواية شأنا خاصا بها، يتسمّى تارة أخرى بالغريب وثالثة بالفانتاستيك ورابعة بالغرابة وخامسة بالعجيب، أما بالنسبة لي فأوثر أن أدعو هذا الفعل الروائي بكتابة العجيب والغريب»[2]، ثم يتابع بعد ذلك «لقد ميز تودوروف بين الخارق والعجيب والغريب، فالأخير يفسر العجيب عقلانيا، والعجيب يحتكره فوق الطبيعي دوما، أما الخارق فيقوم في التردد المستمر بين الواقعي وفوق الواقعي»[3]، لقد جمع نبيل سليمان بين سبعة مصطلحات في سياق واحد (العجائبي-الغريب- الفانتاستيك-الغرابة-العجيب-كتابة العجيب والغريب-الخارق) وذلك إنما ينمّ عن استخدام فوضوي للمصطلحات السابقة إلى جانب مصطلح "الغريب".

فالغريب يختلف عن العجيب مثلما بيّن تودوروف، فردّ الفعل فيه «يمكن اختزاله في الخوف المرتبط بأحاسيس الشخصيات، وليس بواقعة مادية تتحدى العقل، وعلى العكس فالعجيب يتسم بوجود أحداث فوق طبيعية وحده، دون افتراض رد الفعل الذي تسببه لدى الشخصيات»[4]، وعلة ارتباطهما في الدراسات الحديثة تعود إلى «اشتغالهما في حقل علمي واحد ذي خاصية نواتية واحدة تسم موضوعه وهي الخرق[5]» الذي يثير المتلقي ليصدر استجابة معينة تتفاوت درجاتها تبعا لدرجة مخالفة المألوف والمعهود لمجموع القيم

---

[1]-ر.م ألبيرس: تاريخ الرواية الحديثة، ص425.

[2]- نبيل سليمان: أبو براقش الرواية والتراث السردي، الموقف الأدبي، دمشق، 1 جانفي 1998، ع 321، ص:84.

[3]-المرجع نفسه، ص: 85.

[4]- تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص: 60.

[5]- عبد الحي العباس: بناء المصطلح (العجيب والخارق والفانطستيك) بين قيود المعجم وقلق الاستعمال، ص: 68.

الاجتماعية والثقافية الجاهزة في ذهن المتلقي، ومنه يحيل العجيب على العقل، بينما يحيل الغريب على خرق المنظومة الثقافية الجمعية للمجموعة البشرية.

2-2: العجائبي/Fantastique:

يذهب تودوروف إلى القول بأن العجائبي هو «التردد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية فيما هو يواجه حدثا فوق- طبيعي« surnaturel » حسب الظاهر فالمفهوم يتحدد بالنسبة إلى مفهومين آخرين هما الواقعي والمتخيل»[1]، فالسمة الأساسية التي تميز العجائبي وتشكّله هي التردد، ذلك أن ظهور أحداث فوق طبيعية في عالمنا المألوف تدعو إلى التساؤل: هل ما يحدث وهم أم حقيقة؟ ويبقى القارئ والبطل مترددين بين تفسيرين أحدهما منطقي يربط تلك الأحداث بالواقع المألوف، أما الآخر فتفسير غيبي يقضي بخلق قوانين جديدة للطبيعة تُفسَّرُ الأحداث والظواهر بواسطتها «فإذا قرر أن قوانين الواقع تظل غير ممسوسة وتسمح بتفسير الظواهر الموصوفة قلنا إن الأثر ينتمي إلى جنس آخر: الغريب، وبالعكس إذا قرر أنه ينبغي قبول قوانين جديدة للطبيعة يمكن أن تكون الطبيعة مفسرة من خلالها، دخلنا عندئذ في جنس العجيب»[2].

لذلك فالعجائبي حسب تودوروف لا يعيش إلا زمن التردّد المشترك بين البطل والقارئ، ومنه فالعجائبي على حد تعبيره «يحيا حياة مليئة بالمخاطر، وهو معرض للتلاشي في كل لحظة، ويظهر أنه ينهض بالأحرى في الحد بين نوعين: هما العجيب والغريب»[3] .

وقد وضع تودوروف في تصوره شروطا ثلاثة لتحقق العجائبي هي[4]:

1- لابد أن يحمل النص القارئ على اعتبار عالم الشخصيات كما لو أنهم أشخاص أحياء، وعلى التردد بين تفسير طبيعي وتفسير فوق طبيعي للأحداث (ويندرج هذا الشرط في

[1]- تزفيتانتودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص: 19.

[2]- المرجع نفسه، ص: 57

[3]- تزفيتانتودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص:57.

[4]- المرجع نفسه، ص:19.

المظهر اللفظي للنص: الرؤى، باعتبار العجائبي حالة خاصة من المقولة الأعم والتي هي الرؤية الغامضة.

2- قد يكون هذا التردد محسوسا بالمثل من قبل شخصية، فيكون دور القارئ مفوضا إليها، ويمكن بذلك أن يكون التردد واحدة من موضوعات الأثر، مما يجعل القارئ يتماهى والشخصية في حالة قراءة ساذجة، ويرتبط هذا الشرط بالمظهر التركيبي من جهة: وجود نمط شكلي للوحدات(ردود الفعل) الراجعة إلى حكم الشخصيات على الأحداث، ومرتبطة بالمظهر الدلالي من جهة أخرى بناء على أن الأمر يتعلق بموضوعة ممثلة.

3- ضرورة اختيار القارئ لطريقة خاصة في القراءة يلغي فيها التفسير الأليغوري والشعري للأحداث.

وقبل الولوج إلى الحديث عن التداخل الحاصل بين مصطلح العجائبي والغرائبي ينبغي التحدُّثُ أولا عن تباين استخدام النقاد لمصطلح العجائبي، لقد قسم نبيل سليمان النقاد الذين تعاملوا معهذا المصطلح إلى قسمين، قسم عاد إلى التراث العربي والقواميس اللغوية واستخدمه مترجِما إياه بالعجائبي، وقسم ثان «يتقفّى حرفيا أو شبه حرفي استخدام تودوروف منذ عام 1970، لمصطلح العجائبي بمعنى الفانتازيا أو الفانتاستيك Fantastique»[1] من ذلك استخدم الناقد شعيب حليفي لمصطلح الفانتاستيك في كتابه "شعرية الرواية الفانتاستيكية"

أما سعيد علوش فيستخدم كل من مصطلح "الفانطاستيك والعجائبي والفانتاستيك" في كتابه "معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة" إذ يقرر أن العجائبي «شكل من أشكال القص تعترض فيه الشخصيات بقوانين جديدة، تعارض قوانين الواقع التجريبي، وتقرر الشخصيات في هذا النوع العجائبي ببقاء قوانين الواقع كما هي»[2]، ويجعل الفانطاستيك في مقابل العجيب إذ يقول «أما الفانطاستيك الذي يقابل العجائبي، فيقع بين الخارق والغريب

[1]- نبيل سليمان: الكتابة والاستجابة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2000م، (د.ط)، ص:8.

[2]- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985م، ص: 146.

محتفظا بتردد البطل بين الاختيارين، كما يحدد ذلك تودوروف»[1]، فالملاحظ من خلال الاقتباسين أن تعامل سعيد علوش مع المصطلح مضطرب اضطرابا غير قليل يشوش الباحث الذي يصبو إلى فك مغاليق المفهوم استنادا إلى معجمه، ففي الاقتباس الأول يقرر بأن الشخصيات في النوع العجائبي تقرر ببقاء القوانين ومثل هذا التعريف يطابق ما ذكره تودوروف عن الغريب(Uncanny-Etrange) وينظر إلى العجائبي بوصفه شكلا أدبيا بينما عده تودوروف جنسا له مكوناته التي تختلف عن باقي الأجناس الأخرى، أما في الاقتباس الثاني فهو يجعل من الفانطاستيك مقابلا للعجائبي وهذا لا يستقيم مع تعريفه السابق الذي جعل فيه العجائبي نظيرا لمفهوم الغريب، كما أن هذا يخالف ما جاء به تودوروف من أن «العجائبي يقع بين العجيب والغريب لا مقابلا لهما»[2] والتردد في تفسير الأحداث بين تفسير واقعي أو غير واقعي لا يرتبط بالشخصيات فقط بل بالقارئ المتلقي أيضا وبذلك فقد أخل بالشرط الثاني الذي وضعه تودوروف للعجائبي.

ويعود في موضع آخر من معجمه فيعرّف الفانتاستيك بأنه «نوع أدبي يوجد في لحظة تردد القارئ، بين انتماء القصة إلى الغرائبي أو العجائبي»[3] .فهنا جعل الفانتاستيك واقعا بين الغرائبي والعجائبي، في حين إنه جعله قبل ذلك واقعا بين الخارق والغريب.

ومثله عبد الله عتو الذي يخلط بين العجائبي والغرائبي أثناء حديثه عن تعريف تودوروف للعجائبي « يقول تودوروف: إن الغرائبي هو تردد كائن لا يعرف سوى القوانين الطبيعية أمام حادث له صبغة فوق طبيعية»[4] فهو هنا يجعل مصطلح الغرائبي في مقابل العجائبي الذي أتى به تودوروف.

---

[1]- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص:146.

[2]- تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص: 44، 57.

[3]- المرجع نفسه، ص: 170.

[4]-عبد الله أحمد بن عتو: مشكل المنهج في قراءة بعض الكتابات المنقبية بالمغرب، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أكتوبر/ديسمبر 1996، مج25، ع2، حاشية7، ص: 245.

وليس هذا مقرونا على سعيد علوش وعتو فقط، بل ينطبق أيضا على إبراهيم السعافين الذي يقرن بين الغرائبية والعجائبية أثناء حديثه عن رواية "شطح المدينة" لجمال الغيطاني[1] ومرة ثانية يمزج في استخدامه للمصطلح بين العجائبي والغرائبي أثناء حديثه عن الجنس الذي يمثل تيمة أساسية في مثل هذه الروايات إذ يقول «ومن العناصر الأساسية في هذه الروايات ما تثيره مشكلة التلقي فيما يتصل بالجنس...فالجنس لا يبدو عامل تلذذ أو استمتاع بقدر ما يبدو عنصرا في الحياة يؤثر في حركة المجتمع ومصائر الناس، ويشكل منظومة سميولوجية ترفع وتيرة العلاقة بين الواقعي والعجائبي»[2]، ويواصل حديثه بعد عدة أسطر«هذا الجنس جزء من التجربة الإنسانية التي تتجلى في بعديها الواقعي والغرائبي والعجائبي»[3]، فواضح أنه يقرن بين العجائبي والغرائبي من حيث إنهما يمثلان بعدا واحدا في مقابل البعد الواقعي باعتبار اشتغالهما على اللامألوف لذلك ثنّى كلمة "بُعد". فهذا المزج يدل على اشتراك المصطلحين في التعبيرعن مفهوم نقدي واحد في تصوره، لكنه لا يلبث كثيرا بأن يجعل الغرائبي موازيا للواقعي فيقول « يبدو التوازي بين الواقعي والغرائبي بحيث لا يبدو أحدهما نقيضا للآخر بل وجهين لعملة واحدة»[4].

وفي موضع آخر يظهر السعافين قلقا واضطرابا أكبر في التعامل مع المصطلح، إذ يقول «وبوسعنا أن نلاحظ هذه الغرائبية في الحديث عن أحداث عجائبية وعن أسطرة الواقع والشخصيات في الروايات الثلاث وربما يبدو الواقع في رواية "ذات" أكثر غرائبية من الغرائبي والعجائبي»[5] فكيف يستقيم جمعه بين العجائبي والغرائبي في قوله: نلاحظ هذه الغرائبية في الحديث عن أحداث عجائبية؟ إذ لا يمكن اعتبار حدث ما غرائبيا

[1]- إبراهيم السعافين:جماليات التلقي في الرواية العربية المعاصرة، فصول، مج16، ع3، شتاء 1997م، ص:106.

[2]- المرجع نفسه، ص: 109.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- المرجع نفسه، ص: 110.

[5]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وعجائبيا في الوقت ذاته، فالذي يظهر من خلال كل الاقتباسات السابقة أنه يرى الغرائبي والعجائبي مترادفين يدلان على مفهوم واحد تارة، وتارة أخرى يرى العجائبي غير الغرائبي.

وليس هناك أي مسوغ يسمح للسعافين باستخدام مصطلح الغرائبية دالا على مفهوم العجائبي، فالغرائبية كما ورد في موضع سابق من البحث مصدر صناعي من النسبة إلى الجمع "غرائب" ومفرده "غريب"، والغريب في المعاجم اللغوية يحيل دائما إلى أشياء نادرة الحدوث، تخالف المعهود بدرجة أقل من العجائبي الذي يشكله التردد الناتج عن الاصطدام بأحداث غير واقعية خارجة عن نظام المعقول، وهو معنى بعيد جدا عن مصطلح الغرائبية.وهكذا يبدو أن هناك اتفاقا وتلازما بين ذاكرة اللفظ لغويا وما يعبر عنه من حيث هو مفهوم نقدي حديث. وفي ذلك ما يكفي لاستبعاد قبول وضعه للدلالة على مفهوم العجائبي، وإن كان اشتغالهما على حقل واحد.

2-3 الخارق/Le surnaturel**:**

إن الخارق بوصفه مصطلحا يدلّ على الغريب ناتج عمّا يحمله هذا المصطلح من دلالات تشير إلى الخروج عن المألوف، كما أن الغريب يتضمن في معناه ما هو خارق و«الخرق: الدَّهَشُ من الفَزَع أو الحَياء، وقد أخرقته أي أدهشته»[1]

و«خرق العادة تجاوزالمألوف.. وخرق بمعنى عمل أعمالا غير مألوفة وتناقض العادة»[2]و«خارق يجمع على خوارق مختصر: أمر خارق للعادة.. ورجل خارق يجمع على خوارق أيضا: رجل غير مألوف غير اعتيادي، نادر والقصص الخارقة تقوم على المزج بين نقيضين»[3].

[1]- ابن منظور: لسان العرب، مج10، مادة خرق، ص: 86.

[2]- رينهارتدوزي: تكملة المعاجم العربية، ج4، ص: 68.

[3]-المرجع نفسه، ص:81.

ويستخدم الخارق للدلالة على قدرات تفوق قدرة الإنسان العادي –رجل خارق، غير اعتيادي- ومنه جاء تعريف الأسطورة على أنها « قصة خرافية أو تراثية وعادة ما تدور حول كائن خارق القدرات»[1]، فالقدرات الخارقة هنا تتجاوز القدرات المألوفة العادية لأي كائن حي، من ذلك «المعجزة الكرامة والسحر بوصفها أحداثا مؤثرة تتجاوز قدرات الإنسان لأنها ليست في استطاعته وليست من جنسه»[2]، ووفي هذا السياق يقول عبد الفتاح كيليطو عن شخصية "اليشكري" في مقامات "ابن ناقيا" ووصفه لها بأنها «شخصية خارقة للعادة، ينتهك المعتقدات المألوفة للرواة»[3].

ويرى عبد الملك مرتاض في كتابه "الميثولوجيا عند العرب أن الأديب الحق هو من يخوض في عوالم لم يُسبق إليها ولا يتأتى له ذلك إلا «بابتكار شيء غريب أو عجيب، أو جميل أو رائع، أو خارق»[4] فالخارق عنده يوحي بكل ما هو غير مألوف، ومن خلال اللامألوف يستطيع الكاتب أن يرتاد عوالم مجهولة .

وقد استخدم كمال أبو ديب مصطلح الخوارقي وزاوج بينه وبين العجائبي فوظفهما متجاورين في معرض كلامه عن ما أسماه "نص العظمة" إذ يقول: «ينتمي هذا النص إلى نمط من الكتابة الإبداعية يروق لي أن أسميه الأدب العجائبي أو الأدب الخوارقي هنا يجمح الخيال الخلاق مخترقا حدود المعقول والمنطقي والتاريخي والواقعي»[5]، ونراه في موضع آخر من كتابه يستخدم مصطلح الغرائبي للدلالة على الخارق أثناء حديثه عن أصول النصوص التي يحضر فيها الخيال بكثرة وتفارق الواقع « إن نصوصا من مثل

---

[1]- فتحي إبراهيم: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، د.ط، 1986، ص:27.

[2]- عبد الحي العباس: بناء المصطلح (العجيب والخارق والفانطستيك) بين قيود المعجم وقلق الاستعمال، ص:80.

[3]- عبد الفتاح كيليطو: المقامات السرد والأنساق الثقافية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، المغرب، ط2، 2001، ص:139.

[4]- عبد الملك مرتاض: الميثولوجيا عند العرب –دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة- المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 1989، ص:16.

[5]- كمال أبو ديب: الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفن السرد العربي، دار الساقي ودار أوركس، لبنان، ط1، 2007، ص: 8.

كتاب العظمة ومنامات الوهراني، والتراث الخوارقي الغرائبي، الذي امتاحت منه في أدبيات الإسراء والمعراج...لبين كنوز الكتابة الفاتنة في العالم»[1]

إن دلالة الخارق حسب التعريفات السابقة تقترب من دلالة الغريب، باعتبار الخارق يشير إلى كسر المعتاد والمألوف، وباعتباره يدل على شيء نادر أيضا، لكنهما يفترقان عندما يتعلق الأمر بتفسير الحدث الفوق طبيعي «فاستعمال الخارق بمعنى كسر النظام لا يهتم بتفسير هذا الكسر سواء أكان واقعا ضمن منظومة قواعد الواقع أم خارجا عليها»[2] وهذا لا يستقيم مع الغريب الذي يربط فيه المتلقي في الغالب تلك الأحداث بالواقع من خلال إيجاد تفسيرات لها، رغم أن الغريب ينشأ بداية على مبدأ خرق المألوف والمعتاد.

2-4 الغروتيسك/Grotesque**:**

يعرف الغروتيسك بأنه «صفة الفن الزخرفي الذي يصور أشكالا بشرية وحيوانية غريبة مختلفة بكائنات خيالية ورسوم، وأوراق نباتية الأمر الذي يوحي بشعور من البشاعة أو السخرية من توليفة لا تخضع لقواعد الممكن ولا لتصورات العقل»[3]، ومن مدلولات مصطلح الغروتيسك« أنه كل شيء غريب على نحو بشع أو مضحك، ويُعدّ "الخيالي" و"الغريب"، "والمتنافر"، والمغاير لكل ما هو طبيعي أو مُتوقّع أو نموذجي صفات ملازمة لكلمة الغروتيسك»[4]، وإنبناء هذا المصطلح على كل ماهو غريب وغير مألوف في الوسائط الفنية المختلفة دفعه إلى اللجوء إلى« النزعات البدائية الأولى التي تجسد كل ما هو فوضوي وتقوم على الحالات الحلمية للنفس البشرية بصورة سريالية، محاولة استثارة العقل الباطن والغريزة»[5].

---

[1]- كمال أبو ديب: الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفن السرد العربي، ص: 9.

[2]- لؤي علي خليل: العجائبي والسرد العربي، ص: 57.

[3]- مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، (د.ط)، 1974، ص: 95.

[4]- لطيفة بلخير: اشتغال الجسد الغروتيسكي في المسرح وأدبية النص الدرامي، الهيئة العربية للمسرح، دار الشارقة، ط1، 2011، ص:8.

[5]-إقبال نعيم: الجروتسك في العروض المسرحية، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2005م، ص:25، 26.

ويعود أصل هذا المصطلح إلى الحضارة الرومانية، حينما تم اكتشاف بعض المباني القديمة إثر الحفريات التي أقيمت في نهاية القرن الخامس عشر، حيث سلطت بعض الحفريات الأثرية الأضواء على رسوم تمثل كائنات نصف إنسانية ونصف حيوانية أو نباتية وقد أطلق على هذه الرسوم تسمية غروتيسك، أو غروتيسكا[1]، ولفظ غروتيسك«لفظ إيطالي –Grottesco/La Grottesca (من اللفظة الإيطالية Grotta التي تعني المغارة) كما جاء في الموسوعة الإيطالية لسنة 1933، وخلال القرن السادس عشر شاع مصطلح غروتيسك Grotesque المنحدر من هذه الرسوم ثم استعمل أولا في الفنون التشكيلية للإشارة إلى اللوحات المشوهة المعالم والعجائبية التي تذكرنا بالرسوم البدائيةالتي أبدعها جيروم بوش Jerome Bush/ وبتريل بروجل Patril Bruegel/ أو جاك كالو Jack» Callow[2]

أما كلمة Grote فقد«ظهرت في اللغة الفرنسية عند بداية 1523، وبقيت على هذا الشكل من الكتابة حتى القرن السابع عشر مع موليير/Molière ومعاصريه لتتحول هذه الكلمة Grote بعد ذلك إلى Grotesque التي أصبحت سائدة في وقتنا الحاضر في جميع الموسوعات والمعاجم الغربية»[3]

وفي القرن السابع عشر غدا لمصطلح غروتيسك وجود متميز وشاسع في الأدب الفرنسي فقد لحقت به أوصاف كثيرة ومتباينة، منها«سخيف ومضحك وغريب وعجيب وشاذ ومتطرف ونزوي وخيالي ووهمي... بيد أنه لم يُعثر على هذه الأوصاف في الأدب الإنجليزي إلا بظهور الديوان الشعري "الفردوس المفقود" لملتون وبعد ذلك وُظّف هذا المصطلح للتعبير عن الاستنكار والاستهجان بواقع الكنيسة التي تدعي الحقيقة المطلقة»[4]

[1]- حسن المنيعي: الجسد في المسرح، مطبعة ألطوبريس، المغرب، ط2، 2010م، ص: 147.

[2]- لطيفة بلخير: اشتغال الجسد الغروتيسكي في المسرح وأدبية النص الدرامي، ص: 8.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- المرجع نفسه، ص: 9.

وفي القرن الثامن عشر تطور مفهوم الغروتسيك ليدل على مظاهر منافية للعقل مجسدا كل «أنواع التشويه الجسماني مثل الكائنات الحيوانية، والأشكال التي تتمفصل بين حدود ماهو عضوي، وشذوذات التشويه مثل الأقزام والعمالقة والحدبات»[1]

وخلال القرن التاسع عشر شاع استخدام هذا المصطلح بوصفه مفهوما لدى «الشعراء والكتاب أمثال توماس ماكولاي (Thomas Macaulay) ودايل(R.W. Dale) وفولتير (François- M) متنقلا من التزيين والزخرفة الجدارية إلى وصف الأحداث والوقائع والانفعالات في القصة والرواية والشعر، وقد اتسع هذا المفهوم في الأدب لاحتواء أبعاد جديدة مع تنامي التيار الجديد الداعي الى الابتعاد عن كل ما هو واقعي ونمطي»[2]

وفي القرن العشرين اقتحم الغروتيسك مختلف ميادين المعرفة والحياة، محرزا ازدهارا كبيرا في الشعر السوريالي مثلا، وعلى الخصوص في المسرح (بريشت-بوتيسكو-بيكيت)، بحيث غدا إبداع هذين الأخيرين عبارة عن «دراما خالصة، ومسرح ضد الموضوعاتية، وضد الأيديولوجيا، والواقعية الاشتراكية وضد الفلسفي والسيكولوجي والبرجوازي»[3]، أما في الرواية فقد حظي الغروتيسك بمكانة خاصة في «أعمال كافكا (الإنسان/الحشرة)، وغومبروفتس الذي يعدّ أكبر مجسّد للغروتيسك في هذا القرن لأننا نلحظه في سائر إنتاجاته»[4].

وقد حاولت الباحثة إقبال نعيم أن تجد لهذا المصطلح تأصيلا في الأدب العربي حيث «حكايات ألف ليلة وليلة، ورسالة الغفران وأخبار الحمقى والمغفلين عند الجاحظ، وكذلك القصيدة العربية التي تمثل سلسلة منفصلة الحلقات، تقدم كل منها صورة بيانية تجمع بين مختلفين في الجنس وتحاول التأليف السوي بينهما، إما على هيئة تشبيه أو على هيئة

[1]- حسن المنيعي: الجسد في المسرح، ص: 148.

[2]- لطيفة بلخير: اشتغال الجسد الغروتيسكي في المسرح وأدبية النص الدرامي، ص:10.

[3]- المرجع نفسه، ص:11.

[4]- حسن المنيعي: الجسد في المسرح، ص: 149.

استعارة أو كناية أو تمثيل، وهي كلها تشبيه، ولا يخفى ما للتشبيه من قدرة على الجمع بين عناصر المتنافرات المتباينات، فالتشبيه في القصيدة إنما يستهدف الانتقال من المعقول إلى المحسوس مما يجعل فيه قياسا يحلق فيه المجهول الغائب بالمعلوم الشاهد عبر صفة أو شبه بينهما»[1]، إذا فالجمع بين المختلفين في الجنس، والتأليف السوي بينهما، ذلك هو سر البلاغة العربية، وذلك هو البيان والبرهان في الخطاب العربي.

أما في العصر الحديث فيُمثّل لحضور البعد الغروتيسكي في الأدب العربي بمسرحية "السلطان الحائر" «فتوفيق الحكيم من خلال رائعته "السلطان الحائر" ومن منطق فلسفته الحياتية التي تعتمد التراث الإنساني والعربي على السواء، تمثل خير نموذج للبعد الغروتيسكي في المسرح يمكن تأطيره فيما يسمى بـ"التراجيكوميديا" نظرا لتعايش عنصرين في بنيتهما العامة: المأساوي والسّخري»[2]

ومهما كان أصل هذا المصطلح، وبغض النظر عن الحقل الذي نشأ فيه وانبثق عنه فإنه بعدّه مفهوما ينبني على[3]:

1- تزامن العناصر الكوميدية والجدية.

2- خلط الأنواع الأدبية (المهزلة، الكوميديا والتراجيديا)

3- الحضور المتكرر للسخرية.

4- التشويه الظاهر والغرائبية.

وقد وُضعت له بعض السمات الأساسية والتي من شأنها أن تحفظ له خصوصيته وهذه السمات باختصار هي[4]:

---

[1]- إقبال نعيم: الجروتسك في العروض المسرحية، ص ص:48، 49، 50.

[2]- رشيد وديجي: في مفهوم الغروتيسك، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، ع9، 2013، ص: 391.

[3]- إقبال نعيم: المرجع السابق، ص: 46.

[4]- ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2002م، ص: 204، 205.

1-النشاز وعدم التناسق، سواء كان عدم التناسق صراعا، أو صداما، أو خليطا من التباين، أو ربطا للأضداد، وهي لا تقتصر على العمل الأدبي فقط بل تنسحب على المبدع والمتلقي أيضا.

2-سمة الهزلي والمرعب اللتين يشترط فيهما التلازم بينهما، لأن وسمه بالهزلي يجعله فرعا من الملهاة، أما المرعب فتدخله ضمن مفاهيم أخرى تنبني على هذه الصفة كالعجائبي والغرائبي.

3-سمة الإسراف والمغالاة التي تخرج به عن حدود الواقعي عن طريق ربطه بالخيال المفرط.

4- وسمة التشويه الخارج عن المألوف وهي ترتبط بسابقتها لأن التشويه ينتج عن الجمع بين الأضداد- المألوف وغير المألوف- في سياق واحد، فالتشويه إذا كان معقولا أفضى بنا إلى الضحك أما إذا كان مبالغا فيه فإنه يخلف لدينا خوفا ورعبا وتتحول سريعا إلى خوف من المجهول مجسدان في تلك الغرابة المفضية إلى الغربة.

وتحديد هذه السمات لا يمنع من تداخل الغروتيسك مع غيره من المفاهيم، فهو يلتقي مع الغريب في سمة الإسراف والمغالاة، فذاكرة مصطلح الغريب اللغوية تؤكد أنه يعني المبالغة والإسراف« يُقال أغرب الفرس في جريه: وهو غاية الإكثار...واستغرب في الضحك أكثر منه، وأغرب: اشتدّ ضحكه ولجّ فيه، استغرب عليه الضحك، أي بالغ فيه»[1]، كما أن المفهوم النقدي للغريب يؤكد على أن المغالاة والإفراط في استخدام الخيال من بين أهم مقوماته، وإن اكتسب معطياته من الواقع أو اقترب المتلقي بأحداثه منه في الأخير، وهذا ما تؤكده سمة التشويه الخارج عن المألوف، فالتشويه المبالغ يفضي إلى الإحساس بالغرابة التي تمثل جوهر كل عمل أدبي غرائبي.

وترجمة مصطلح الغروتيسك Grotesque إلى العربية اقتربت به كثيرا من مفهوم الغريب، فقد تُرجم هذا المصطلح إلى عدة ترجمات منها ترجمتا: القبح، المستهجن وهما

[1]- ابن منظور: لسان العرب، مج1، ص: 641.

ترجمتان لا تستوعبان المفهوم النقدي للفظ الغروتيسك، فلفظة القبح التي وردت في دليل الناقد الأدبي «أعطت معنى ضيقا للمفهوم بتركيزها على عنصر واحد من تركيبة الغروتيسك مغفلة العنصر الثاني المتمثل في مفارقة الواقع عن طريق المبالغة والمغالاة كما أنها بدت أسيرة دلالته في الفنون الجميلة المهد الأول الذي احتضن هذا المفهوم»[1]، أما الترجمة الثانية والتي تقترب بالغروتيسك من الغريب فقد وضعها إبراهيم الخطيب الذي يعلل سبب اختياره لهذه الترجمة في قوله« استعملنا كلمة مستهجن ترجمة ل Grotesque للدلالة في نفس الوقت على معنى الغرابة»[2]، وهي ترجمة قاصرة لأنها لا تعكس المفهوم الشائع للغروتيسك على أنه مزيج من المضحك الهزلي والمرعب المخيف كما أنها تنتقل بالمفهوم إلى دائرة الغريب.

ومن خلال ماسبق يمكن القول بأن الغريب جوهر كل عمل غروتيسكي يقوم على الجمع بين المتضادات، فالغروتيسك يحيل إلى كل ما هو غريب كما تبيّن ويهدف إلى تصوير «العالم في غرابته أو غربته»[3]، لذلك يرى "كيزر" «في انبثاق الغريب السمة المهيمنة للغروتيسك»[4]

2-5 الوهمي/Illusion:

جاء في لسان العرب « توهَّمَ الشيءَ: تخيّله وتمثّله، كان في الوجود أو لم يكن..»[5]

يظهر من خلال الجذر اللغوي لكلمة "وهم" أنها تدلّ على أشياء متخيَّلة، يمكن أن يكون لها تمثّل ووجود على أرض الواقع، ويمكن أن تكون خارجة عن المألوف ولا مكان لها في الواقع.

---

[1]- صورية غجاتي: استراتيجية الغروتسك في رواية (تنفنست) لعبد الله حمادي، مخبر الترجمة في الأدب واللسانيات، حولية 4، جامعة منتوري، قسنطينة، ص: 108.

[2]- إبراهيم الخطيب: نظرية النهج الشكلي(ترجمة نصوص الشكلانيين الروس)، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، الرباط، لبنان، ط1، 1998م، ص: 229.

[3]- ميجان الرويلي: سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص: 204.

[4]- رشيد وديجي: في مفهوم الغروتيسك، ص: 387.

[5]- ابن منظور: لسان العرب، مج12، مادة وهم، ص: 643.

وقريب من مصطلح الوهمي يبرز مصطلح الإيهام الذي عرفه سعيد علوش بأنه «انطباع أو إدراك لا يطابق الواقع، بل يدفع (القارئ المتوهم) إلى الاعتقاد في وسط الرمز. وينتج عن (الإيهام) ابتكار عوالم تخييلية، وتحقق مصداقية، قد تكون أقوى من الواقع»[1].

ويقترب مصطلح الوهمي من مفهوم الغريب حينما يعرّف ألبيرس الأدب الوهمي بأنه «شكل من أشكال العجيب قد صار نوعا أدبيا محددا في انجلترا حين قام على إثارة انطباع بالفزع، وأن على هذا الفزع أن يكون له تفسير طبيعي بعد ذلك »[2]ويبدو أن إثارة مشاعر الخوف والفزع من شأن الغريب الذي يلقى غالبا تفسيرات في نهاية الأعمال الأدبية.

ويرى ألبيرس أن الأعمال السامية التي تدخل ضمن الأدب الوهمي تجعلنا نعتقد صحة أحداثها «لفترة وجيزة أو خلال اللحظة على الأقل، فنستسلم لوسواس الأحداث التي قدّمت بمهارة»[3] وهو يقصد بذلك التردد الذي جعله تودوروف شرطا أساسيا لتحقق العجائبي، ويرى أن تلك الأعمال السامية تترك فينا "انطباعا خادعا"[4] ومثّل لذلك بقصة "الخنفساء الذهبية" لآدغار بو التي حسب رأيه " لا ترمي إلا إلى هذا الانطباع، وتلعب بتحطيمه في النهاية؛ وكلُّ ما بدا سحرا وسرّا يُفسّر تفسيرا عقليا في النهاية"[5] وذلك كله من شأن الغريب.

ثم يذكر كتاب ستفنسن (حالة الدكتور جيكل الغريبة) ويرى أن شخصيته مبنية على عنصر وهمي بالغ التفاهة وقصد بذلك حالة الازدواج[6] أو القرين التي تعدّ جوهر الأعمال

---

[1]- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص: 236.

[2]- ألبيرس: تاريخ الرواية الحديثة، ص:424.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5]- المرجع نفسه، ص: 425.

[6]- المرجعنفسه، الصفحة نفسها.

الغرائبية[1]، ويفترض بعدها أن للوهمي علاقة بالحلم « لقد أتيح للكُتاب الانجليز وحدهم أن يتوصلوا إلى أن يقرنوا نبرة الحقيقة بالرواية(الوهمية) التي تكاد تنحو منحى الرمزية في بعض الأحيان المرتبطة مع ذلك بمقدرات الحلم»[2]، وما الحلم إلا آلية من آليات التفسير المرتبطة بالواقع.

3- السرد الغرائبي الحديث وتجلياته في الآداب الحديثة:

3-1 ميلاد السرد الغرائبي الحديث:

إن الحديث عن أي عمل أدبي هو حديث عن بناء خيالي وإن اكتسب هذا البناء معطياته من الواقع، والرواية نص تخييلي بالدرجة الأولى، وحضور الخيال فيها يكون بشكل متفاوت لذلك يمكن القول أن الغريب يحضر في كل عمل أدبي تخييلي يبتعد عن الواقع بوصفه يمثل خرقا لكل مألوف ولكن حضوره يكون بنسب متفاوتة، فإن استطاع المتلقي أن يربط الأحداث بعالمه قلت درجة الغرابة، وإن عجز عن إيجاد تفسير لها زادت درجة الغرابة ودخل حينها في دائرة العجائبي.

وفي خضم حديثه عن الخيال يعقد فوستير في كتابه أركان القصة تشبيها بين الرواية التي تغرق في الخيال وتكون بعيدة عن الواقع وبين الطائر وظله« فالطائر لا بأس عليه لأنه مستمر في ارتفاعه، وكذا الظل اضمحل في الطرق والحدائق، لكن التشابه بينهما يقل تدريجيا»[3]فكلما كان الإفراط في الخيال قلّ التشابه بين المرويمن الأحداث وبين الواقع.

وحين يعقد فوستير مقارنة بين رواية غرائبية وأخرى عادية يذكر أن صاحبها – الروائي- في كلتيهما يكتب ولسانه حاله يقول«هاهو ذا شيء قد يحدث في حياتكم، أما

[1]- للاستزادة أكثر يمكن الاستعانة بكتاب الغرابة المفهوم وتجلياته في الأدب لصاحبه عبد الحميد شاكر خاصة الفصلين الخامس والسادس.

[2]- ألبيرس: تاريخ الرواية الحديثة، ص:426.

[3]-أ.م.فورستر: أركان القصة، تر: كمال عياد جاد، دار الكرنك، القاهرة، ط1، 1960م، ص:129-130.

الخيالي فيقول: هذا شيء لا يمكن أن يحدث»[1] ورغم كون أحداث روايته مخالفة للمألوف–غرائبية- إلا أنه يتوقع من القرّاء أن يستقبلوا روايته، وأن يحتفوا ويتقبلوا أحداثا معينة منها «وكثير من القراء يستطيعون أن يجيبوه إلى طلبه الأول، ولكنهم يرفضون الثاني، وهم يقولون في ذلك: إن الواحد منا يعرف أن الكتاب ليس حقيقيا، لكنه يتوقع أن يكون طبيعيا، أما هذا الملاك أو القزم أو الشبح أو التأخير السخيف في ميلاد الطفل – كلا- إن كل هذا يزيد عن الحد، فهم إما يكفون عن القراءة، أو يستمرون فيها ببرود تام وهم يرقبون ثبات الكاتب دون أن يدركوا ما قد تعنيه بالنسبة له»[2]، وهذا النوع من الخطابات هو من يخلق الشعور بالغرابة لدى متلقي الخطاب الغرائبي«فالشعور بالغرابة لا يحدث إلا عند متلق تعوّد على نمط معين من الخطابات ثم يصادف خطابا يخالف ما تعوّد عليه...فالشيء الغريب هو ما يأتي من منطقة خارج منطقة الألفة ويسترعي النظر بوجوده خارج مقرّه»[3] فالغرابة تنشأ دائما من تجاوز وكسر مبدأ الاعتياد لدى القارئ، لأن الفكاك من هذا المبدأ كفيل بأن يجعله ينظر إلى ذلك النوع من الخطابات بدهشة واستغراب.

والنزوع إلى هذا النوع من الكتابات الجديدة، وتضمينها تلك الأحداث المستحيلة يكسر رتابة الكتابة السردية النمطية، إذ يعدّ خروجا وخرقا لقواعد السرد في الكتابة التقليدية، مما يصيّر الأعمال الجديدة «حكايات بلا رأس ولا ذنب»[4] مخالفة للنمط للمألوف وهذا النزوح هو من خلق جنس العجائبي والغرائبي في السرد، ولا يمكن للقارئ أن يدرك هذا النوع من الخروج والشذوذ عن قواعد الكتابة التقليدية إلا من خلال إلمامه بتلك

[1]- أ.م.فورستر: أركان القصة، ص: 132.

[2]- المرجعنفسه، الصفحة نفسها.

[3]- عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة -دراسات بنيوية في الأدب العربي- دار توبقال للنشر، المغرب، ط3، 2006، ص: 69.

[4]- المرجع نفسه، ص: 46.

القواعد «إذ لا يتم إدراك الانزياح إلا بخلفية قاعدة معيارية جاهزة صراحة أو ضمنيا»[1]، ويمكن أن يُرحَّب فيما بعد بهذا النوع الجديد من السرد أو يُذَمّ، فالمتلقي لهذا النوع «إما أن يذعن إذعانا صرفا أو يتمرد جذريا على هذه النصوص بعد أن يقارنها بموروثه السردي وما يعرف من النماذج السردية»[2]، وهذا الخرق لا يعني أبدا القضاء على قواعد السرد أو محوها «بل لعل خرق القاعدة هو الذي يضع الأصبع عليها ويبرزها بكل جلاء، ذلك أن القاعدة تصير لتعود القارئ عليها »[3].

واستخدام هذا النوع من الأساليب التي تنهض بالخيال الجامح موغل في القدم يعود حيث الملاحم والأساطير القديمة، التي كانت مشبّعة بكل ما هو عجيب وغريب والغاية من ذلك ربما إمتاع الناس ومؤانستهم، فالخيال لا يكاد يغادر أي عمل أدبي ولكن هذا الخيال «ينزع إلى أي نوع آخر عندما يفك العرى بين الواقع واللاواقع، ويشكل عالما مغايرا أو مفارقا للعالم الذي نعرفه، عالما عجائبيا أو غرائبيا أو مزيجا مثيرا من العالمين»[4]، وإلى جانب المؤانسة نجد أن الأديب تسكنه الحيرة المعرفية ومحكوم بهاجس السؤال عن كل شيء ومكلّف بالبحث في كل محتجب وغامض، ولن يسعى إلى الكشف عن ذلك المحتجب إلا بتوظيفه للمكون

الغرائبي والعجائبي الذي ينهض بالخيال الجامح، ولن يتأتّى له ذلك إلا إذا كان « مسكونا بدهشة آدم واستغرابه لحظة وجد نفسه على الأرض[5]» .

والشيء ذاته بالنسبة للقارئ، لذلك نجده في الرواية العجائبية يتخلى عن عالمه الواقعي منذ بداية العمل، ويدخل عالما آخر تاركا قوانين ومنطق عالمه المألوف، مستسلما للعالم العجائبي الجديد «ففي حكايات الجن لا يثير حضور الجني وعمله استغراب

---

[1]- عبد الفتاح كيليطو: المقامات السرد والأنساق الثقافية، ص: 138.

[2]- المرجع نفسه، ص: 35.

[3]- عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة دراسات بنيوية في الأدب العربي، ص: 45.

[4]- سناء شعلان: السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن، ص:21.

[5]- فائزة محمود داود: على أجنحة الخيال وفي أدغال السرد، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، (د.ط)، 2017، ص: 86.

شخصيات القصة ولا قرّاءها؛ بسبب تواطؤ القارئ مع ما يخالف منطقه، وتخليه مؤقتا عن حسّه النقدي، وقبوله بدخول اللعبة الفنية ومما يساعد على هذا التواطؤ أن القارئ يستسيغ العودة إلى تصورات الطفولة التي سبقت اكتساب التفكير العقلاني»[1]، بينما يختلف الوضع إذا تعلّق الأمر بالرواية الغرائبية، فالقارئ فيها يُستدرج إلى عالم يشبه عالمه الحقيقي، عالم يدعوه إلى الاطمئنان، وبعدها يصطدم بظاهرة تتحدى منطقه، كعودة الأموات إلى الحياة مثلا، وهو حدث يمزّق كيان عالمه الهادئ المطمئن، فيسارع حينها إلى إيجاد تفسير لمثل هذه الأحداث من أجل أن يربطها بواقعه، فإما أن يتبيّن له أن هذا الحدث جاء نتيجة عارض نفسي «كأن تكون ثمرة تخيّلات غير منضبطة: أحلام، عارض نفسي، هلوسة...»[2] أو أن الحدث تمّ نتيجة « خدعة أو صدفة أو سر مكتوم أو ظاهرة قابلة للتفسير العلمي»[3]، فأما الذي يكون نتيجة الصدفة مثلا هو أن يكون الميت على قيد الحياة ولم يمت مطلقا، ولكنه كان مختفيا بفعل الاختطاف أو غارقا في غيبوبة مرضية أو غيرهامن أسباب الاختفاء المنطقية وهي كثيرة، كما أن التفسيرات العلمية تسهم كثيرا في تقريب تلك الأحداث إلى الواقع، مثلما تصيّر الأعمال العجائبية أعمالا واقعية وتفقدها خصائص عالمها الذي يفارق عالمنا «فالبساط السحري والانتقال من مكان إلى آخر بسرعة والمقراب وغيرها من الآلات العجيبة في ألف ليلة وليلة، قد أصبحت مسخّرة بين يدي الإنسان، يستخدمها في كل يوم، ولم يعد وجودها يثير استغرابه، فالمناسب إذا أن تُقرأ الأعمال في ضوء زمنها لتستطيع بناها السردية أن تحافظ على هيكلها وقوامها»[4]، بالتالي فعامل الزمن هنا مهم جدّا في ضبط جنس العجائبي، أما الغرائبي حسب "سناء الشعلان" فيتدخل في ضبطه -علاوة على الزمان- المكان والخلفية الثقافية للفرد وحكمه«الذي ينبع من المعارف المشتركة لكل قضية تمس ما يمكن وما لا يمكن أن

[1]- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص:87.

[2]- المرجع نفسه، ص:88.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- سناء شعلان: السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن، ص ص: 28، 30.

يحدث»[1]مستعينا بإحداث القياس والمقارنة بعد استحضاره «لما كان يمثل له نسقا من المفاهيم الجاهزة والتصورات القائمة باعتبارها مرجعا ثقافيا قبليا»[2]يدخل ضمن ما يسمى بالذاكرة الجمعية لمجتمع ماوالتي تشكّلها تقاليده«وطقوس العبادة والعادات الاجتماعية المسلّم بها وكأنّها قدس الأقداس»[3]، فنص يسرد قصة رجل ذبح بقرة وجعل من عظمها أمشاطا يبدو عاديا لا غرابة فيه إذا كان القارئ أو الناقد ينطلق من فكره المسيحي أو الإسلامي، لكنه يصبح غريبا إذا عرفنا أن هذه الرواية تحكي حكاية رجل هندوسي متدين يعامل البقرة على أنها آلهة مقدّسة[4] وبذلك يصبح العجائبي أو الغرائبي نسبيا و«المتلقي معيارا له»[5].

كما يمكن أن يضبط الغرائبي بحدود أخرى لا علاقة لها بالزمن أو الخلفية الثقافية، فقد يتشكل الحدث الغرائبي« لصدوره عن شخصية غريبة وارتباطه بها، أو لارتباطه بمكان غريب، أو لخروجه هو بذاته عن المألوف والمعتاد في المتعين الواقعي[6]»

والغرائبي مثلما يقرر تودوروف ليس جسنا واضح الحدود بخلاف العجائبي، فالغرائبي «ليس محدودا إلا من جانب واحد وهو التفسير على وفق معطيات عالمنا الحقيقي، فالغرائبي يتنوّع وينهض الفهم الخاص والمعارف المشتركة، والثقافة الخاصة، والزمن والمكان والحالة النفسية والإحالات الذاتية بدور في تقييمه ورسم خطوطه وأبعاده»[7]، ويتحدد «بصفته إدراكا خاصا لأحداث غريبة»[8]، وكثيرا ما يتعالق الغرائبي

---

[1]- ت.ي.أيتر: أدب الفانتازيا مدخل إلى الواقع، ص:12.

[2]- عبد الحي العباس: بناء المصطلح (العجيب والغريب والخارق والفانطاستيك) بين قيود المعجم وقلق الاستعمال، ص:33.

[3]- فائزة محمود داود: على أجنحة الخيال وفي أدغال السرد، ص: 86.

[4]- سناء شعلان: السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن، ص:، ص: 29.

[5]- عبد الحي العباس: بناء المصطلح (العجيب والغريب والخارق والفانطاستيك) بين قيود المعجم وقلق الاستعمال، ص:33.

[6]- نورة بنت إبراهيم العنزي: العجائبي في الرواية العربية، ص: 09.

[7]- المرجع نفسه، ص:25.

[8]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

والعجائبي في نص واحد، ويصعب على القارئ حينها أن يفصل بينهما خاصة إذا كان مفتقرا إلى مهارة التأويل الذي يعينه على ردّ الأحداث إلى الواقع أو اللاواقع، «فالغرائبي عجائبي انتزعت منه سمة التردد التي تعدّ شرطا لازما للثاني ؛ إذ ما إن يحسم القارئ هذا التردد ..حتى يتحرر النص من صفة العجائبي ويتصل بصفة الغرائبي»[1].

وقد رصد "شاكر عبد الحميد" أبعادا للبعد الغرائبي في الأدب، وحدد التيمات الأساسية له في ضوء تحديد فرويد وينتش لها، وتتمثل هذه التيمات في[2]:

1- القلق من فقدان شيء أو شخص عزيز وحيوي؛ ويتجلى ذلك في الارتباط الوثيق بين الغرابة والخوف من الموت أو الخوف من الفقدان لأحد أعضاء الجسم مثلا.

2- ظاهرة القرين وارتباطها بالخوف: ويتمثل ذلك في حالات الذات وانقسامها وتعددها .

3- الإحيائية من حيث تحول الميت إلى حي، وبالعكس تحول الحي إلى ميت والجمع بين الحياة والموت في حالة واحدة كما في حالة الدمى مثلا؛ لأنها جماد لا ينطق ولا يتحرك ولكن من خلال حياة فنية خاصة يمكن أن تتحرك، وعندما تكون هذه الدمى في شكل إنساني يكون إمكان إثارتها للخوف أكبر...يتحركون مثلها، يتكلمون مثلها، يصبحون أقرب إلى الموتى منهم إلى عالم الأحياء.

4- التكرار: ويتجلى ذلك في عودة الشيء نفسه، ولكن في شكل غريب، مختلف ومخيف، وارتباط ذلك بمشاعر الخوف التي يشعر بها المرء عندما يتوه ويصل ويعود إلى النقطة نفسها التي تاه عندها في البداية، أو فقد عندها شيئا أو شخصا يمثل مركزا ثابتا كنا نتكئ عليه في شعورنا بالألفة في الحياة، ومنه نجد تكرار عودة بعض الناس في حكاياهم إلى أيام عزهم السابقة واستعادتها بالحكي مرة، وبالتذكر مرة أخرى، والعودة إلى الأماكن الأولى، وبالأسى والحنين مرة ثالثة...

---

[1]- نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص:21.

[2]- عبد الحميد، شاكر: الغرابة المفهوم وتجلياته في الأدب، ص: 61.

5- الأشباح والأرواح: يمكن النظر إليها على أنها عملية عودة للموتى إلى الحياة، وهنا نجد الحديث المتكرر عن البيت المألوف وعن المنزل الغريب، والبيت المسكون بالأرواح، وغير ذلك، وقد يكون بيت الإنسان هو وطنه، وقد يكون عقله أو وجدانه، ذلك الذي تعود إليه دوما صور أشباح الموتى، ذكرياتهم، أطيافهم، الذين فقدهم، حتى لو كانوا لا يزالون أحياء في شكل صوروأفكار.

وقد لقي السرد الغرائبي صدى طيبا في الأدب العربي، إذ شهدت الرواية العربية الحديثة توظيفا مكثفا لهذا النوع من السرد الذي جاء نتيجة عوامل عديدة فهو سرد يمكّن من إخفاء الذوات وغاياتها ومكنوناتها المحاصرة بضغط القوانين أو الرقابة بأنواعها، كما يمكن من اقتحام الطابوهات وقول مالا يقال، فالسرد الغرائبي والعجائبي من أنجع السبل الفنيّة التي من شأنها أن تعكس انفعالات الكاتب وهمومه «ووسيلة عملية وناجعة للكشف عن اهتمامات الشخصيات وعواطفها التي يمكن أن تتستّر، وتتبدل في بنيات يحكم فيها العرف أو الضوابط الاجتماعية»[1].

فالمكون الغرائبي يتيح إمكانات هائلة لتجاوز العالم المألوف وخرق النظام القائم بالتالي «إعادة إنتاج كتابة باعثة على القلق والحيرة، تضع نسبة أحداثها إلى العالم الواقعي وقوانين الطبيعة موضع شك وتساؤل، عبر خلطها للواقع واللاواقع...بواسطة التحولات الغريبة التي تطال الأزمنة والأمكنة والشخصيات والانتقالات اللامشروطة في الزمان والمكان»[2] وهو الأمر الذي مكّن الرواية من تخطّي حدود التقليد الروائي القديم من خلال بلورة أسلوب جديد في التعامل مع الواقع، فالروائي العربي فتح المجال أمام إبداعه لمساءلة الواقع باقتحامه لهذا النوع من السرد، إذ يؤكّد معظم النقاد أن حضور المكون الغرائبي وغايته في الرواية العربية لم تعد كما كانت عليه في الأعمال الأدبية القديمة

[1]- أبتر: أدب الفانتازيا مدخل إلى الواقع، ص:12.

[2]- عمري بنو هاشم: التجريب في الرواية المغاربية –الرهان على منجزات الرواية العالمي- دار الأمان، (د.ط)، (د.ت) ص: 20.

هروبا من الواقع أو رسم الصورة واقع مثالي متخيل، بل تحولت إلى « مغامرة في الشكل والمضمون لكشف زيف جمالية الواقع ومألوفيته المستعارة، ليعبّر الأدب عن حالة من الوعي بالذات والعالم المحيط، تهدف إلى خلخلة ثقتنا بما نراه أو نعيشه حيث تأتي وظيفة اللاواقع لا لتسحر أو تزعج ولكنها توقظ دوما الكائن النائم التائه في حركته الأوتوماتيكية»[1].

كما أن هذا النوع من السرد يستهدف القارئ « فيكسر الرتابة التي هيمنت على ذائقته طويلا بخلق غرابة مقلقة، والنفاذ إلى الشعور والذاكرة وتفتيتهما إلى ذرات مرتبكة»[2]وهو ما جعل فيكتور شيكلوفسكي (victor/ shiklovisky) يلحّ على فكرة أن «الأدب والفنون يجب أن تعطي إحساسا بالغرابة (Makestvange) وتبعد الناس عن المألوف (Défamiliarize) وتحررهم من مدركات الأشياء، وبذلك تعيننا أن نرى الأشياء من منظور جديد»[3] إذ ينبغي على الفن أن يخرج عن طور المحاكاة وتمثيل الواقع إلى التجديد عبر توظيف الغريب وكل ما من شأنه أن يخلق غرابة لدى المتلقي، فارتباط الفن بالواقع أضحى صورة نمطية مستهلكة من قبل المبدعين والقراء على حد سواء« والفن إذا كان محاكاة للحياة فهذا يجعله أقل من الحياة نفسها[4]»، لذلك فتطعيم النصوص بشيء من الغرابة يُكسبها شيئا من الحداثة ويكسر القيود التقليدية التي طغت عليها ردحا من الزمن، كما يكسبها قيمة تتجاوز بها الواقع، فإذا كانت تلك النصوص لا تنفصل عن الواقع انفصالا تاما فهي لا ترتبط به أشد الارتباط كذلك.

---

[1]- أبتر: أدب الفانتازيا مدخل إلى الواقع، ص:14.

[2]- شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص: 13.

[3]- آرثر إيزابرجر: النقد الثقافي، تر: وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسي، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003، ع603، ص: 71.

[4]- المرجع نفسه، ص: 41.

ومنه فقد لبست النصوص الروائية ثوبا حداثيا يقرأ الواقع من منظور آخر فحققت بذلك قفزة نوعية باقتحامها لهذا النوع من الكتابات ومن يملك الغريب يستطيع أن يقدّم دائما مثل هذا الجديد.

3-2- تجليات السرد الغرائبي في الآداب الحديثة:

لقد تعرّض الغرائبي بوصفه أدبا قائما على الخيال والغرابة والغموض إلى التعالق والتداخل مع آداب قريبة منه تحفل بالغريب والمتخيّل والغامض، منها التراثي المحلي ومنها الغربي العالمي، أسهمت كلها في إثراء هذا النوع من الأدب، مثل الأدب السريالي والبوليسي وأدب اللامعقول والخيال العلمي وغيرها، وفي هذا العنصر ستتم محاولة الكشف عن نقاط التقاطع بين هذه الآداب وبين الأدب الغرائبي.

3-2-1- الأدب السريالي/Littérature surréaliste:

السريالية لفظة فرنسية تحيل لغويا على كل ما هو فوق طبيعي وهي «اصطلاح ابتكره الشاعر الفرنسي أبو لينير Apollinaire سنة 1917 ليصف به مسرحيته "ثدياترزس" التي لا تلتزم الواقعية في شيء ثم استخدمه أندريه بريتون بعدها ليدل على مدرسته الجديدة في الإبداع الفني»[1]وهي مدرسة مفارقة للعالم الواقعي وكان ذلك عام 1924، وقد عرّفها بريتون في أول بيان أطلقه واصفا إياها بأنها «حركة آلية نفسية يستطيع بها المبدع الفني أن يعبّر مشافهة أو كتابة أو بأية وسيلة أخرى عن الحركة الحقيقية للتفكير الإنساني»[2] وبأنها حركة«قائمة على الإيمان بالقدرة الكلية للأحلام وبالتلاعب العقلي بالأشياء بلا مبالاة»[3] وبذلك احتفت السريالية بعوالم كثيرة مفارقة كلها للعالم الواقعي «كالأحلام النومية وأحلام اليقظة، وهذيانات السّكر، والحمى وزلات اللسان والأخطاء غير

---

[1]-مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص:202.

[2]-المرجع نفسه، ص: 202.

[3]- ديفيد هوبكنز: الدادائية والسريالية مقدمة قصيرة جدا، تر: أحمد محمد الروبي، مؤسسة هنداوي، مصر، ط1، 2016 ص: 30.

المقصودة، والتنويم المغناطيسي والأمراض النفسية والمخاوف واللاشعور واللاوعي»[1]، أي التعويل على كل ما هو خارج منطقة الوعي والعقل واليقظة في إنتاج الإبداعات الأدبية.

وقد بدأت السريالية كحركة أدبية وريثة للدادائية* رسميا عام 1924، وكان أوائل طلائعها شعراء وكتاب فرنسيون أمثال «آرثر رامبو، وإيزيدوردوكاس، وريمون روسيل، وألفريد جاريوبمرور عشرينيات القرن العشرين دار تدريجيا الفنانون البصريون لاسيما الرسامون في مدار السريالية»[2]، وقد أراد هؤلاء الشعراء والفنانون على حد سواء أن يحرروا الفن من قيود المنطق والاهتمام بالنواميس الأخلاقية والجمالية معبّرين بذلك عن «النشاط الحقيقي للفكر سواء أكان في حالة شعورية أم غير شعورية، في حالة حلم أم يقظة، في حالة مرض أم صحة نفسية»[3]، فقد حاول رواد هذه الحركة تخطّي الحركة الدادئية من خلال خلقهم لمنهجية جديدة تجعل«الإنسان العصري يتواصل مجددا مع قوى اللاوعي»[4]واتّكأوا في ذلك على ما توصل إليه سيجموند فرويد /Sigmund Freud في مجال علم النفس خاصة المقولات المتعلقة باللاوعي، فبعدما «ترجمت أعمال فرويد خلال أوائل عشرينيات القرن العشرين... استوعب رواد السريالية الفكرة العملية للاوعي ودمجوها بما يخدم مصالحهم الشعرية»[5] لذلك آمنوا «بالقدرة الكلية للأحلام وبالتلاعب

---

[1]- عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 1999، ص:188.

* الدادائية مدرسة في الفن والأدب أسسها الشاعر الفرنسي تريستان تزارا في سويسرا سنة 1917، وتتميز هذه المدرسة بمحاولة التخلص من قيود المنطق المعتادة والعلاقات السببية في التفكير والتعبير، وقد اعتبرت ضمن وظيفتها الكبرى التخلص من كل ما يعوق الحرية المطلقة ويكبح جماح التلقائية في التعبير والإبداع الفنيين، وقد لجأ أتباع هذه المدرسة إلى السخرية البالغة في سبيل الوصول إلى هدفهم هذا، ثم اختلفوا وأسس أندريه بريتون الحركة السريالية سنة 1924 وهي التي قضت على الدادائية، مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص: 165.

[2]- ديفيد هوبكنز: الدادائية والسريالية مقدمة قصيرة جدا، ص:30.

[3]- مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص:202.

[4]- ديفيد هوبكنز: المرجع السابق، ص:12.

[5]- المرجع نفسه، ص: 29.

العقلي بالأشياء بلا مبالاة»[1] وبذلك أصبحت المدرسة السريالية « التجسيد الفني والأدبي لمنهج فرويد في التحليل النفسي القائم على العالم الباطني اللاشعوري... وقد تجلت في الأدب والمسرح والفنون التشكيلية والسينما، وكانت هذه المدرسة تحاول دوما الغوص في الأعماق النفسية والاغتراف منها ومشابكتها مع معطيات الواقع الواعي مجافية معطيات المنطق ورقابة الفكر، وغير مكترثة بالواقع الاجتماعي وما يفرضه من المواصفات الأخلاقية والنظم وما يسوده من العقائد والفلسفات»[2]، مدعية وجود عالم آخر يفوق العالم الواقعي ويخدم الارتقاء الفكري والإبداع، عالم قابع في أعماق النفس في اللاشعور أو اللاوعي.

لذا فقد جاء الإبداع السريالي قائما على إتباع التفكير التلقائي ولا يضبطه في ذلك عقل ولا منطق، لذلك طوّر رواد هذه الحركة تقنيات الكتابة التلقائية التي بموجبها «أسهبوا في الكتابة السريعة دون وجود أي فكرة سابقة التصورات»[3] وهو ما اصطلحوا عليه بالكتابة الآلية، ومن بين التقنيات التي ساعدتهم في التخلص من رقابة العقل والمنطق:[4]

1- لعبة الجيفة الشهية: ويدوّن فيها السرياليون جملة من الكلمات أو العبارات مما يخطر على بال كل واحد منهم، دون تفكير مسبق أو روية، ثم يتم التوليف بينها وبالنتيجة يحصلون على نص غريب كتبته الجماعة، ويعكفون على تحليله بعدها للكشف عن اللاشعور الجمعي.

2- وسيلة التنويم المغناطيسي يجري فيها تحليل ما قاله الشخص بعد تنويمه مغناطيسيا فيتكلم دون وعي منه .

3- إطفاء النور والكلام دون وعي، ويتم ذلك في جو من الفوضى والاختلاط كأنهم مجانين يهذون ولا يعرفون حدودا لاستبصارهم الخيالي.

---

[1]- ديفيد هوبكنز: الدادائية والسريالية مقدمة قصيرة جدا،ص:30.

[2]- عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص:189.

[3]- ديفيد هوبكنز: المرجع السابق، ص: 29.

[4]- عبد الرزاق الأصفر:المرجع السابق، ص ص: 194-197.

4- قراءة المواقع الخفية في اللاشعور من خلال استنطاق أحلام النوم التي ينفلت فيها اللاشعور في واقعه الحقيقي قبل أن تحكمه رقابة العقل والثقافة والعادات والأخلاق.

5-تدوين أحلام اليقظة بعدما يستسلم الإنسان لشريط ذكريات وتصوراته التي تتداعى بطريقة تلقائية متوالية دون ضبط أو رقابة، ويتم تدوين كل ما عبر في هذا التيار ليُحلّل فيما بعد.

6-التقاط كلام المجانين وهذياناتهم ورصد تصرفاتهم لمعرفة أعماق ذواتهم، فالجنون حلم يتّخذه المريض وسيلة للهرب من واقعه الذي يرفضه ويسمح بتدفّق حر لتيار الرغبات المكبوتة.

7-اختراع أو تخيّل أشياء غريبة ذات مفارقات وتناقضات، فحين تنعدم رقابة العقل والفكر يُفتح المجال لتظهر الصدفة والوهم المدهش والغريب.

8-تحليل الآثار الأدبية والشعرية التي يخلق فيها الخيال أشياء وأجواء جديدة وغريبة

9-الدعابة الساخرة والتهكّم والنقد اللاذع، فالسخرية وسيلة يقاوم بها الشخص ضغوطاته الداخلية ويدفع بها آلامه الذاتية.

10-التجوال في الشوارع وارتياد الأماكن الشعبية والمريبة للبحث عن الغرابة والمصادفة والتقاط المدهشات.

أما خصائص الأدب السريالي فتتلخص في:[1]

- التأليف بين عالمي الواقع والحلم والعبور من أحدهما إلى الآخر فالأحلام والذكريات إضاءات للمواقع الخفية في الإنسان.
- الدخول في عالم الغرابة والإدهاش والمصادفة، واللجوء إلى عالم الأشباح والتجسّدات وانفلات الخيال.
- الاغتراف من الهذيانات بمختلف أنواعها حتى الجنوني منها لأنها ترشد إلى أعماق الذات.

[1]- عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص ص:202-205.

• الحب عندهم وسيلة لتصور العالم القادم، وسيلة للمعرفة، ولا يعمل إلا مع الأمل وبهما يتجدد العالم، ويصبح فردوسا آخر غير الفردوس الإلهي.

• الخيال والصور: السريالية ديوان الأخيلة الصور الغريبة والمتناقضة العسيرة عن الفهم وأكثر ما تولدها الكتابة الآلية وتجربة الجيفة الشهية، ولغموضها لا ينتظر من القارئ فهمها من القراءة الأولى، بل لا بد أن ينسى كل ما اكتسبه من ثقافته المصطنعة وينغمس مع السرياليين في حياتهم الداخلية.

• اللغة: يقول بيير روفيردي "دع الكلمات تتكلم وتقول ما تريد قوله متناسيا ما كانت تحمله من المعاني في الآداب السابقة. دعها تعمل وتؤثر مستقلة، تتزاوج فيما بينها أو تتنافر مؤلفة صورا وكاشفة عن واقع لم يقله أحد بالضرورة.

• الشعر: الشعر السريالي ناشئ عن دافع لا شعوري يبتدع القصيدة كما يخلق الحلم. ويرى إيلوار أن القصيدة مجموعة من الهلوسة والجنون والتذكر والأفكار المتضاربة وتشويش العقل والعبث.

• المسرح السريالي: وهو المسرح غير المألوف يعبّر عن الفوضى المشبعة بالحرية وإثارة الدهشة، وله وظيفتان: الهدم والبحث عن البديل.

ومنه فالسريالية تسعى إلى تجاوز كل ما هو معروف ومألوف، وتنظر إلى الواقع نظرة مخالفة للنظرة السطحية للإنسان العقلاني الذي ينبغي عليه إذا ما رام إدراك « العجيب والخارق من أن يغير تأويله للعالم الذي يحيط به كما يرى بريتون»[1] ومنه فالسريالية تشجّع على الخوض في ما وراء الواقع لتحقيق التطابق بين الحقيقة الداخلية والواقع الخارجي.

[1]- أدونيس: الصوفية والسوريالية، دار الساقي، بيروت، ط3، 2006، ص: 51.

3-2-2 أدب اللامعقول/La littérature de l'absurde**:**

اللامعقول مصطلح يشير إلى كل شيء يتنافى مع العقل والمنطق فهو« واضح التضاد مع العقل وغير منسجم معه لذلك فهو مضحك وسخيف»[1]، ويطلق هذا المصطلح على نوع من المسرح الطليعي الذي ظهر في أوربا سنة 1950، إلا أن هناك من يرى أن لهذا الاتجاه الجديد في الأدب جذورا تعود إلى «رامبو، والدادائيين مع تريستانو تزارا الذي وصف واحدة من مسرحياته على أنها أكبر خديعة في العصر بثلاثة فصول، كما تعود إلى السرياليين وآرتو صاحب مسرح القسوة...»[2]. ومن أبرز رواد هذا المسرح «صاموئيل بيكيت،amuel Beckett, يوجينEugene ,، إيونيسكوIonesco ، آرثر آدموف Arthur Adamov,، جان جينيهJean Genet ، هارولد ينترHarold Winter, ، ومن جاء بعدهم ك: روبرت ينجنت كونتركراسRobert Yingent، ف.ن. سايسون F.N. Sison، إدوارد آلبي، Edward,Albi فيرناندو آرابالFernando Arabal كونتركراسContracras[3]

وقد برز أدب اللامعقول بعد الحرب العالمية الثانية « إبان عصر كله دمار وسفك دماء وحروب طاحنة ودول مهيمنة، وأخرى مسحوقة، وإنسان تطحنه الآلة والشعور برتابة الحياة والملل، لذا أخذ الأدباء يتساءلون عن معنى وجودهم ويبحثون في معقولية الحياة ولا معقوليتها، ويهاجمون العلم الذي أورثهم هذا الحال»[4] ويجتمع هؤلاء جميعا حول نظرة واحدة مفادها أن «في أحداث وتصرفات ومواقف عالمهم الحاضر ما يدعوهم إلى الإيمان بأن العقل البشري قد أفلس منطقه، وأن العالم لم يعد يسير على منطق مفهوم، أو قابل للفهم»[5] لذلك وظفوا وسائل غير مفهومة تعبّر عن رفضهم لذلك العالم وحيرتهم

---

[1]- عبد الواحد لؤلؤة: موسوعة المصطلح النقدي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1983، مج2 ص:15.

[2]- المرجع نفسه، ص: 27.

[3]- المرجع نفسه، ص: 16.

[4]- سناء شعلان: السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن، ص:42.

[5]- محمد عبد المنعم خفاجي: مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، مصر، ط1، 1995، ص: 185.

واندهاشهم منه، فجاءت أعمالهم الأدبية مشحونة بصور لهذا العالم ينعكس فيها اللامعقول «وغالبا ما تعكس أحلاما وكوابيس فمسرح اللامعقول يعتمد بشدة على الحلم والوهم»[1].

ومنه جاء تعريف إرفن كواردل/Ervin Cowardle لمسرح اللامعقول على أنه «تعويض بمشهد داخلي عن العالم الخارجي، غياب أي تفريق واضح بين الوهم والحقيقة، موقف طليق اتجاه الزمن يتمدد أو يتقلص حسب المتطلبات الذاتية»[2].

وقد اجتهد أدباء اللامعقول في اختراع أساليب سردية ودرامية جديدة تثير الدهشة وتسخر من الموجود، فمسرحياتهم كسرت القواعد المعروفة في البناء الدرامي؛ فهي تلغي الزمان والمكان وتجمع بين المتناقضات وشخصياتها غير محددة المعالم فقد « يتغير سنها وجنسها وملامح شخصيتها مرارا في نفس المسرحية، وقد لا يكون المكان المسرحي محدد المعالم ولأول وهلة تظهر أحداث المسرحية كأنها سلسلة من العشوائيات التي لا تربط بينها صلة ما»[3]ويُراد بهذا الأسلوب المسرحي إظهار التناقضات الموجودة في الحياة والإنسان كما يقصد به «إظهار المفارقة بين حلم الإنسان في الحياة وواقع الحياة نفسها»[4].

كما أن مسرحيات اللامعقول«لا تعرض مشكلة وحلها، وإنما تعرض مواقف، وهي لا تعتمد على اللغة، ولا على المألوف من تركيب الألفاظ والعبارات، ولا حتى على الحوار، وإنما تعتمد على الشاعرية في العبارات والنغم والرنين»[5]، فكل ما يشبه التركيب المنطقي المعقول بين فكرة وأخرى بحيث يشكل حوارا أو نقاشا مقبولا على المستوى العقلي يترك جانبا لتحلّ محله لا معقولية التجربة والبناء الدرامي شكلا ومحتوى على المسرح.

---

[1]- عبد الواحد لؤلؤة، المرجع السابق، ص ص: 30- 31.

[2]- المرجع نفسه، ص:25.

[3]- مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص: 314.

[4]- المرجع نفسه، ص: 314.

[5]- بدوي طبانة: التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، دار المريخ، الرياض، ط3، 1986، ص: 329.

ومنه فمسرح اللامعقول يدعو إلى الخروج عن دائرة المعقول والمعروف المألوف في الأدب والفن إلى مجالات جديدة لا تتقيد بالحدود المعروفة التي تفصل بين الممكن المعقول والغريب المستحيل، بل تطلق العنان للمبدع ليعبّر بحرية عن الممكن وعن «شطحات الأوهام، بل إن هذه البدعة الجديدة تقيم دعوتها على أساس نفور الإنسان من تكرار القيم المعقولة والممكنات، وتطلعه إلى الغريب في عالم المجهول أو عالم اللامعقول»[1].

وبناء على ما سبق فإن الغاية الأولى لأدب اللامعقول هي تجاوز المألوف والإتيان بكل ما هو غريب ليعكس نظرتهم للواقع والوجود، لذلك فهو يتقاطع والأدب الغرائبي.

3-2-3- أدب الواقعية السحرية/MagicRealismLittérature**:**

الواقعية السحرية نوع أدبي يعرّفه تودوروف على أنه«أدب يقبل وجود الواقع الطبيعي والعادي ليستطيع فيما بعد دحضها جميعا».[2] بذلك فهي خطاب يتجاور فيه الواقعي والخيالي لدرجة يصعب انفصال الواقع عن غير الواقع فيه، لذلك علل ماريو بارجس سبب تسمية الواقعية السحرية بهذا المصطلح في قوله «لا أحد يستطيع أن يعرفها بطريقة محددة وحاسمة؛ فالبعض يقول إن أليخو كاربنتير هو أكثر من قدم هذا العالم الذي لا يمكن أن نسميه واقعيا ولا يمكن أن نسميه فانتازيا، ومن هنا نشأ مصطلح الواقعية السحرية، أي الجمع بين عنصرين مهمين هما الواقع والفانتازيا»[3].

فأمام عجز الواقعية والطبيعية على سبر أغوار هذا الواقع واختراقه ومن ثم فهمه واكتشاف ما يحويهمن عجيب ونادر وغريب لم يجد روائيو أمريكا اللاتينية بدّا من النهوض بنصوص قوامها العقلاني الموضوعي الممزوج باللاعقلاني الحالم المتماهي بالموروث الشعبي الساحر لذا فقد مثلت نصوصهم « التوازن الدقيق والمحسوب بين

---

[1]- بدوي طبانة: التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، ص: 328.

[2]- شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص: 31.

[3]- حامد أبو أحمد: في الواقعية السحرية، دار سندباد، القاهرة، ط1، 2002، ص: 24.

عنصرين هما الواقعي والفنتازي أو الخيالي، ويتم المزج بينهما بتقنيات وأساليب حداثية متقدمة يكون بها العمل على درجة من الإتقان...حيث يشعر القارئ أنه أمام عمل قصصي فذ ومؤثر وفيه قدر كبير من الإمتاع وإثارة الدهشة، وتفجير القدرات الإبداعية عند القارئ»[1].

والمزج بين الواقعي والخيالي كان دأب بعض الأنواع الأدبية التي سبقت الواقعية السحرية؛ ذلك أن الخيال فيها يتغذى على العناصر الواقعية، غير أن الأمر بالنسبة للأدب السحري يذهب إلى أبعد من مجرد التوظيف العادي لتلك العناصر إذ إنها « تندفع في مجال الإغراق الخيالي حتى تخرج عن نطاق خصائص الواقع الملموس... ذلك أن هذه الآداب لا تكتفي بالتحليقات الخيالية التي تنتهي إلى تحويل الواقع وتحليله لعلاقات غير عادية ومألوفة، ولكنها تعثر في نفس هذا الواقع على أشكال تبدو كما لو كانت حلما لا يمتّ بأي صلة للعنصر العادي المألوف»[2] وهذا الإغراق في الخيال جعل بعض كتاب أمريكا اللاتينية بتبني تسمية لهذا الاتجاه تعبر عنقوة الخيال في تلك الأعمال كما« تعكس قوة الخيال لدى شعوب تلك المنطقة إذ أطلقوا عليها"الواقعية الخيالية"»[3]

وقد ازدهر مصطلح الواقعية السحرية «بشيوع أعمال عدد من كتاب القصة في أمريكا اللاتينية من أمثال اللاتيني خورخي لويس بورخيس.Jorge Luis Borges والكولومبي غارسيا ماركيزGarcía Márquez»[4] وأليخوكاربنتييرAljo Carpentier، وميجيل آنخل أستورياس Miguel Angel Asturias، وخوليو كورتاثار Julio Cortathar ومنهم من يزعم أن هذا المصطلح قد ظهر في فترة متقدمة من القرن العشرين، غير أن استخدامه يعود إلى أبعد من ذلك «ففي 1925 استعمله الألماني "فرانز روه /Franz Roh"

[1]- صلاح الدين عبدى: الواقعية السحرية في أعمال إبراهيم الكوني رواية الورم نموذجا، مجلة العلوم الانسانية الدولية 1433/2012هـ، ع19، ص: 91.

[2]- صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1980، ص: 292، 293.

[3]- المرجع نفسه، ص: 294.

[4]- ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص: 348.

في عنوان كتاب ناقش فيه بعض خصائص وتوجهات الرسم الألماني في مطلع القرن، ثم تواصل استعماله فيما بعد في حق الفن التشكيلي بوجه خاص، وكان استعماله في ذلك الحقل للدلالة على نوع قريب من السريالية حيث تكون الموضوعات المرسومة والأشياء قريبة في غرابتها من عوالم الحلم وما يخرج عن العالم المألوف... ومن الكتاب الذي اشتهروا أيضا بتوظيف الواقعية السحرية الإيطالي "إيطالوكالفينو/"ItalieCalfino(1923-1985م)، والإنجليزي جون فاولز(1926م) والألماني إنتر غراسInter Grass(1927م)، والبريطاني الهندي الأصل سلمان رشدي (1947م) وهناك من يجد عددا من خصائص هذا اللون من الواقعية في أعمال كتاب سابقين مثل كلايست وهوفمان وكافكا»[1].

وتشتغل الواقعية السحرية على «الاختراق، الاختلاق، الافتراض، وهي ألفاظ تنفتح دلاليا على العجائبية والغرائبية، ولها علاقة بالمتخيل السردي؛ لأنها جميعا تجسد العجيب والغريب والسحري»[2]وهي كلها أساليب تدخل في التجريب الروائي الحداثي، الذي يتوسل طرقا سردية جديدة غير مألوفة تمكنه من سبر أغوار الواقع وتجاوز سطحيته الظاهرة، فحقيقة الواقع أعقد مما يبدو عليه إنه«يخفي وراءه شبكة متداخلة ومعقدة من العلاقات والمعتقدات والعادات والتقاليد»[3]، ووعينا به إنما يتوقف عند «حدود فكرنا ووعينا وكلما كان لنا أهلية بإمكاننا أن نخرق حدود الواقع ونوسّع حدوده ونتسلل إلى مجال عالم لا يُدرك بالعقل المألوف»[4]، وهذه الأهلية وجدها الروائي اللاتيني في الغرائبية التي تعدّ «جزءا أساسيا من دلالات الواقعية السحرية كما شاعت في الأدب، خاصة في الرواية

[1]- ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص: 348.

[2]- باية غيبوب: الشخصية الأنثروبولوجية العجائبية في رواية "مائة عام من العزلة" لـ: غابرييل غارسيا ماركيز، أنماطها، مواصفاتها، أبعادها، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)، 2012، ص:21

[3]- المرجع نفسه، ص: 18.

[4]- صلاح الدين عبدى:الواقعية السحرية في أعمال إبراهيم الكوني رواية الورم نموذجا، ص: 91.

والقص، غير أنها تتضاف هنا وبصورة أساسية إلى تفاصيل الواقع، إذ يرسم القاص تفاصيله رسما موغلا في البساطة والألفة مما يزيد من حدّة الاصطدام بالغريب»[1].

ومنه لا يمكن للقارئ أن يستقبل نصوص الواقعية السحرية بشيء من الإمتاع والاندهاش من الواقع السحري المرسوم فيها فقط، وإنّما يجب أن يسعى لإيجاد الفكرة التي يوحي بها سحر ذلك الواقع؛ ذلك أن كاتب الواقعية السحرية يرمي من وراء إبداعه إلى«الإيحاء بفكرة فلسفية أو مجموعة أفكار منها أن العالم الذي نراه مألوفا فيه قدر كبير من الغرابة، ومنها لا نهائية المعرفة وما تتضمنه أحيانا من رعب»[2] .

وبناء على ما تقدّم يظهر جليا أن الواقعية السحرية بنهوضها وقيامها على كل ما هو غريب ومخالف للمألوف تقترب كثيرا من حقل الأدب الغرائبي.

3-2-4: أدب الرواية البوليسية/Littérature policière**:**

الرواية البوليسية في أبسط تعريفاتها تعني «انتاجا حضاريا معرفيا يعبّر عن علاقة الكائن العاقل المفكر بعالم غامض متمدن حديث»[3]، وفي تعريف آخر لها «هي قصة تدور أحداثها في أجواء قاتمة بالغة التعقيد والسرية... تحدث فيها جرائم قتل أو سرقة أو ما شابه ذلك، وأغلب هذه الجرائم غير كاملة لأن هناك شخصا يسعى إلى كشفها وحل ألغازها المعقّدة»[4].

وتعدّ الرواية البوليسية من بين أكثر الأشكال الأدبية شدا للقارئ لاعتمادها عنصر التشويقالذي يعتبر «بنية ضمن نظام فني متغيّر يسعى التعبير الإنساني الأدبي والفني إلى خلقه وجعله عنصرا محرّكا للغة والأحداث والأفكار، إنّه مدار يصبغ القول والنص

---

[1]- ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص: 348.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- عبد القادر شرشار: الرواية البوليسية بحث في النظرية والأصول التاريخية والخصائص الفنية وأثر ذلك في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، (د.ت)، ص:34.

[4]- محمود قاسم: رواية التجسس والصراع العربي الإسرائيلي، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، (د.ط)، 1990، ص: 19.

بالإبداعية»[1]وما يصعّد هذا العنصر داخلها اعتمادها على التلغيز الذي بدوره «يثير الفضول الإنساني في اكتشاف الآتي وتتبع مسار الأحداث بشدّ الانتباه في حل هذا اللغز»[2].

ويربط الكثير من الباحثين ظهورها بالقرن التاسع عشر في أوربا مع التطور الحضري للمدينة، وتطور الشرطة، وكذا التقنيات الجديدة للبحث، ويرى عبد القادرشرشار أن هناك عاملين اثنين تضافرا في هذا القرن وشكلا رافدين مباشرين للرواية البوليسية هما[3]:

- الموروث الشعبي العام الممثل في القصص العجيبة التي كان ينقلها الشعراء الجوالون في أغانيهم من مدن أخرى وقضايا الإجرام التي تنبتها مجموعة الكنار canards.
- الموروث العالم الممثل في الأعمال الأدبية الرفيعة كروايات كارل مور karlmoor، وشيللرchiller، والروايات الإنجليزية الأخرى التي أسهمت في تطور الرواية البوليسية.

وقد اختلف بعض النقاد حول شرعية انتمائها إلى حقل الأدب فمنهم من يخرجها من دائرته ومنهم من يؤكد على شرعية انتمائها له استنادا إلى اعتمادها على عنصر الخيال الذي لا يجادل أحد في اعتباره جزءا من العملية الإبداعية، وإلى المادة التي تؤلفها « فالرواية البوليسية كغيرها من الروايات تتخذ مواضيع لها من الحياة، إلا أن الذي يميّزها هو أن هذه الأحداث مستمدة من واقع الخيال وربما كانت ممكنة الحدوث»[4].

كما اختلف البعض الآخر حول تصنيفها وتجنيسها؛ لكونها «مظهرا يمكن أن يمدّ عروقه إلى الأشكال المترسبة عن الأساطير والخرافات والقصص الشعبية والفلكلور

---

[1]- شعيب حليفي: التخييل ولغة التشويق مقاربة في البناء الفني للرواية البوليسية في الأدب العربي، مجلة فصول، ع76 الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، صيف- خريف 2009، ص: 62.

[2]-عادل نيل: الرواية المخابراتية في الأدب العربي الحديث دراسة في أعمال صالح مرسي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، (د.ط)، 2017، ص:71.

[3]- ينظر، عبد القادر شرشار: الرواية البوليسية بحث في النظرية والأصول التاريخية والخصائص الفنية وأثر ذلك في الرواية العربية، ص: 45.

[4]- المرجع نفسه، ص:22.

الإنساني»[1] أو لما تمتلكه من عناصر فنيّة يمكن أن تتجاذبها فيها أجناس أخرى، وذلك «لتشابه سماتها الفنية بسمات فنية أخرى في عديد من الأجناس الأدبية المختلفة حسب أحد النقاد الفرنسيين»[2] كالغرائبي والخيال العلمي والأدب الشعبي وغيرها، الأمر الذي جعل محمود قاسم يرى أنها «أصبحت أمّا (من الأمومة) لعديد من الأنواع الأدبية التي ازدهرت في القرن العشرين، وانبثقت منها رواية التجسس، ثم رواية الخيال العلمي، ورواية الفانتازيا، وروايات التخويف»[3] بوصف هذه الأخير تقوم على الخيال وتخلق غرابة في نفس المتلقي، تماما كالرواية البوليسية التي ابتدع كتابها « مسارب وحقولا تربط حوادثها بعوالم الجنون والغرابة المقلقة»[4].

ومن بين ما يجمع المحكي الغرائبي والمحكي البوليسي أيضا أن الرواية البوليسية تتكئ في بناء حبكتها على عناصر غرائبية كالإثارة وفك الألغاز، فالألغاز مثلما سبق ذكره مكوّن أساسي في الرواية البوليسية، والرواية الغرائبية في جانب منها «محكي بوليسي يغش قارئه ولا يملك غير حظوظ للوصول إلى حل الألغاز»[5]، كما أن الرواية البوليسية تتكئ على عناصر مركزية في بناء الحبكة وهي كلها عناصر تتولد نتيجة عوامل فوق طبيعية«كالاختفاء والغرابة والرعب، وهي نفسها عناصر نجدها في الرواية الفنتاستيكية (العجائبية والغرائبية)، لكن الاختلاف يتجلى في كون الرواية البوليسية تتطلب واقعية يسودها غموض الأحداث التي صاحبها الرعب والاختفاء»[6]، إلا أن ذلك لا يمنع من وجود نقاط اختلاف تفترق عندها كلا الروايتين وقد حصرها شعيب حليفي في[7] :

---

[1]- عبد القادر شرشار: الرواية البوليسية بحث في النظرية والأصول التاريخية والخصائص الفنية وأثر ذلك في الرواية العربية، ص: 56.

[2]- المرجع نفسه، ص: 34.

[3]- محمود قاسم:رواية التجسس والصراع العربي الإسرائيلي، ص:21.

[4]- شعيب حليفي: التخييل ولغة التشويق مقاربة في البناء الفني للرواية البوليسية في الأدب العربي، ص:64.

[5]- شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص: 73.

[6]- المرجع نفسه، ص: 73.

[7]- ينظر، المرجع نفسه، ص: 74.

❖ يظهر الفوق طبيعي في الرواية البوليسية لكي يحذف، أما في الرواية الفانتاستيكية فثابت فيها منذ البداية.

❖ التعارض الثاني يتجلى في حرفية التفسير والنهاية.

❖ القيمة الأدبية للرواية البوليسية أدنى من المحكي الغرائبي والعجائبي.

❖ الرواية البوليسية جنس شعبي وعام، فيما يتوجه الأدب العجائبي والغرائبي إلى جمهور خاص.

ومهما يكن من اختلاف تبقى الرواية البوليسية بغموض أحداثها التي تخلق خوفا وقلقا في نفس المتلقي تقترب كثيرا من الرواية الغرائبية.

3-2-5: أدب الخيال العلمي/Sience FictiondeLittérature**:**

يعدّ الخيال العلمي من الأجناس الأدبية التي ظهرت حديثا في نهاية القرن التاسع عشر وازدهرت في مطلع القرن العشرين مع النهضة العلمية والثورة الصناعية والتقنية الحديثة، ولا يزال مصطلح أدب الخيال العلمي مصطلحا غامض الدلالة «غير محدد الطبيعة والوظيفة وقد ابتدع هذا المصطلح الواضح الغامض في الآن ذاته هوغو جونز بتش(Hugh Jons) عام 1926»[1]وقد تعددت ترجمات هذا المصطلح؛ إذ ترجمه مجدي وهبة بالقصص العلمي التصوري والرواية المستقبلية وترجمه آخرون برواية الخيال العلمي.

والولادة الحقيقية لهذا النوع من الأدب كانت على يد الروائي الفرنسي «جول فيرن (Jules Verne)الذي كتب والانجليزي ه.ج. ويلز (Herbert George Wells) وغيرهما قصصا وروايات تنبّأت بكثير من الاختراعات في القرن العشرين، من الطائرة إلى الغواصة إلى الهبوط على سطح القمر»[2]وله عديد من النصوص والروايات التي يصعب إحصاؤها لكثرتها « فقد كتب جول فيرن مثلا (من الأرض إلى القمر) و(خمسة أسابيع في

[1]- كولن وولسن: المعقول واللامعقول في الأدب الحديث، ص: 07.

[2]- محمد عزام: الخيال العلمي في الأدب، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط1، 1994، ص:09.

بالون) و(عشرين ألف فرسخ تحت الماء) و(حول القمر)، وجورج ويلز كتب (آلة الزمن) و(جزيرة الدكتور مورو) و(الرجل الخفي)، ولويس ستيفنسون كتب (الدكتور جيفل ومستر هايد) و(دراكولا لترام ستوكر)، وإدوارد بيلامي كتب (نظرة إلى الوراء) وإدغار رايس بوروز (أميرة المريخ) و(الزمن غير الضائع)»[1]

ويذهب عديد من الباحثين إلى أن لأدب الخيال العلمي إرهاصات في الأدب العربي في السير الشعبية والخوارق وقصص ألف ليلة وليلة، إلا أن الباحث سمر الديوب ينفي أن تكون تلك المحاولات القليلة ذات اتجاه تأصيلي لهذا النوع من الكتابة فهي «تدخل في باب العجائبي والغرائبي، فقد قصّ المسعودي حكاية عن الإسكندر الذي يسعى إلى استكشاف قاع البحر حيث المغامرات العجائبية والغرائبية المثيرة، وهي حكاية تطفح بالخيال الأدبي»[2]، وحسب رأيه ثمة خلط بين أدب الخيال العلمي والخرافة والفانتازيا فألف ليلة وليلة التي تتحدث عن انشقاق جدار وخروج جني يلبي الحاجة، أو تصاعد عمود من الدخان، وظهور عفريت مارد ليست من الخيال العلمي «فالخرافة بعد اجتماعي أخلاقي، تثير الدهشة وتتستر وراء الغرابة؛ لتقدّم عبرة ما، أما أدب الخيال العلمي فلا يضع العبرةوالموعظة في أولوياته ويعتمد على الثقافة العالية. فالخيال العلمي خلاف الخيال الخرافي الذي يخرج من حدود العقل إلى حدود الاستحالة العقلية»[3] يعني أنّه بين الخيال العلمي وبين الخرافة ما بين الممكن والمستحيل؛ فالخرافة متحررة من المنطق العلمي الذي يحكم الخيال العلمي ويجعله قابلا للتحقق في سياق قوانين مفترضة أساسها العلم.

والمرجّح بذلك أن دور العرب لا يكاد يتجاوز تلقي هذا النوع من الأدب، إذ يمكن عدّ الخيال العلمي نمطا مستحدثا في الأدب العربي قد «وفد عليه من الغرب في العقد الرابع من القرن العشرين، فكان غريبا عن الذهنية السائدة في المجتمعات العربية، رغم

[1]- سناء شعلان: السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن، ص:59.

[2]- سمر الديوب: دراسات في أدب الخيال العلمي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2016، ص:20.

[3]- المرجع نفسه، ص: 24.

ما أدركه من كم لا يخلو من كيف، وما بلغه من انتشار واتساع في الغرب، يعكس المنزلة الرفيعة التي شغلها ضمن سائر الأجناس الأدبية الأخرى، والخطوة التي يتمتع بها لدى القراء، بعد أن أسهم بفعالية في اكتشاف المجاهل العلمية، وتمكن من بناء أدوات ارتياده، بالاعتماد على منجزات العلم الحديث وما قدّمته ولا تزال من مخترعات واكتشافات في شتى حقول المعرفة ومجالات الحياة»[1].

ويُعرّف أدب الخيال العلمي بأنّه«أدب كوني إبداعي، ونوع تعبيري له خصائص وسمات ووظائف، آفاق الخيال فيه واسعة، يصل المشكلات الخاصة بالأفق الكوني والأسئلة المستقبلية»[2] أو هو مجموعة الأعمال الأدبية القصصية والروائية التي تستخدم «أسلوبا مشوقا في السرد والقص في عرض النبوءات بقدرات العلم على تحقيق ما يصبو إليه الإنسان من استكشاف المجهول في البحث عن عوالم مفقودة»[3] أو هو بشكل آخر«نوع من المصالحة بين الأدب والعلم أو على الأقل الجمع والتوفيق بينهما»[4] يعني أن أدب الخيال العلمي يعالج بطريقة خيالية استجابة الإنسان لكل تقدّم في العلوم، ويجسّد تأملاته في احتمالات وجود حياة في الأجرام السماوية الأخرى (عوالم مفقودة)، ويقدّم موقفه من الكون.

واشتغال أدب الخيال العلمي على عنصر الخيال أو المتخيَّل رغم انطلاقه من فرضية أو نظرية علمية يقرّبه من الأدب الغرائبي من حيث كونه يعني هو الآخر بالخيال؛ ومنه فالتقاؤهما يكمن في اشتغالهما على المتخيَّل[5]، لكنهما يفترقان في نوع هذا الاشتغال؛ «فإذا كان الفانتاستيك يهتم بالإنسان المعاصر في إطار اللحظة بهمومه مبصرا

---

[1]- بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، دار المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 1999 ص: 514.

[2]- سمر الديوب:مجاز العلم دراسات في أدب الخيال العلمي، ص: 21.

[3]- محمد عزام: أدب الخيال العلمي، ص: 05.

[4]- محمد عزام: الخيال العلمي في الأدب، ص: 09.

[5]- ينظر، شعيب حليفي:شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص: 69.

الأمور من زاوية تعكس الداخل والخارج، فإن الخيال العلمي يهتم بإنسان الغد. إنسان المجتمعات المستقبلية»[1] ومنه فأدب الخيال العلمي جنس مستقبلي يخالف زمنيا الأدب الغرائبي والعجائبي المرتبطان بالحاضر والماضي، ومردّ هذا الاختلاف أن الأديب يخرج عن واقعه في هذه الأنواع الأدبية وهذا الخروج إما أن يكون «سلبيا فيرتد الإنسان إلى ماضيه ليستريح معه أو فيه فيجترّه في اطمئنان أو يلوكه ويوظفه ويستلهمه ليطل منه على الحاضر بطريقة رامزة، أو يكون الخروج إيجابيا حيث يتطلع الإنسان إلى المستقبل عندما يفكر في عالم مثالي خالي من المتناقضات ومليء بالأماني العظام والاختراعات»[2].

ومنه فكل من الأدب الغرائبي وأدب الخيال العلمي يعدّ أدب اغترابٍ تأمليّ في الواقع، وهو اغتراب «يفسح المجال للعودة إلى الواقع وتحليله بناء على ما هو متخيّل قصد تدارك أخطاء الحاضر في المستقبل»[3] فكلاهما يقطع صلته بالواقع ظاهريا إلا أنه يهدف إلى تقديم واقع أفضل تخفّ فيه معاناة الإنسان.

3-2-6: أدب الفكاهة السوداء/Littérature de l'humour noir**:**

يرجع اهتمام الإنسان بتجسيد انفعالاته وأفكاره ومعتقداته في أسلوب فكاهي ساخر إلى قرون خلت «فمنذ عشرات القرون ظهرت تلك الرسوم الساخرة في إبداعات الفنانين القدامى في الحضارة الآشورية، والمصرية العامة، والحضارة الصينية والهندية، وغيرها من الحضارات»[4].

[1]- شعيب حليفي:شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص: 69.

[2]- محمد نجيب التلاوي: قصص الخيال العلمي في الأدب العربي، دار المتنبي، باريس، ط1، 1988، ص: 16.

[3]- سمر الديوب: دراسات في أدب الخيال العلمي، ص: 28.

[4]- عبد الحميد شاكر: الفكاهة والضحك رؤية جديدة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 2003، ص: 351.

وتُعرّف الفكاهة السوداء بأنها «كفاية اجتماعية تمثل كيفية تعبير الإنسان عن مشاعره»[1]، كما تعني «تلك الخاصية المتعلقة بحدث أو نشاط أو موقف أو بتعبير خاص عن فكرة، والتي تستحضر الحس المضحك أو الحس الخاص المتعلق بإدراك التناقض في المعنى، والفكاهة خاصية واقعية مضحكة أو مسلية إنها تتعلق بالملكة العقلية الخاصة بالاكتشاف والتعبير والتذوق للأمور المضحكة أو العناصر المتناقضة اللامعقولة في الأفكار والمواقف والأحداث والأفعال... جوهرها الخيال،... تتعلق بفعل أو قول أو كتابة يجري تصميمه بحيث يكون مضحكا ومثيرا للبهجة»[2].

ومنه فالفكاهة أسلوب ساخر نواجه به واقع الحياة ونقائصها، هي صمام أمان نعبّر من خلاله عن مخاوفنا ونظرتنا لواقع مليء بالتناقضات بواسطة أفكار لا معقولة قائمة على الخيال تثير فينا الضحك الذي يخفض توترنا ويعيننا على التغلب على بعض الأوضاع الخاطئة وتصويبها لتحقيق التوازن في واقع لا متوازن فهي « مركب من القبول والرفض لهذا العالم»[3] الذي يدفع بالإنسان إلى التعبير عن انفعالاته « ضمن بنية لغوية متماسكة تفرز المرارة والسخرية في آن »[4].

وهناك كثير من الروايات التي انتهجت أسلوب الفكاهة بغية نقد الواقع وخلق التوازن النفسي والقضاء على تلك الانفعالات السلبية لدى المتلقي كالخوف والحزن وغيرها مثل« (المزيف العبقري دون كيخوته دي لامانشا) لميشيل سرفانتس، و(الرجل الضاحك) لفكتور هيجو، و(حجرالضحك) لهدى راكان، و(الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل) لإيميل حبيبي، والكثير مما كتب موليير وفولتيرVoltaire وديدرو,Diderot, وجوته Goethe وهوجو Hugo وستاندالStandal وبلزاكBalzac وديكنزDickens ».[5].

---

[1]- دانييل جولمان: الذكاء العاطفي، تر: ليلى الجبالي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 2000، ص: 166.

[2]- عبد الحميد شاكر: الفكاهة والضحك، ص: 13.

[3]- زكريا إبراهيم: سيكولوجية الفكاهة والضحك، مكتبة مصر، القاهرة، ط1، 1996، ص: 88.

[4]- سناء شعلان: السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن، ص: 62.

[5]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

فالفكاهة «بمثابة استجابة قائمة على أساس الانفعال والتي تعوق الاستمرار الشعور بالمشقة أو الضيق الانفعالي، ومن ثم تقلل انزلاق المرء نحو المرض»[1]ومنه فالأعمال السابقة عبارة عن«بنى تحمل التناقض والضحك الأسود معا فنحن نضحك أحيانا لأننا نرغب بصدق في البكاء»[2] فهي بنى قائمة على أساس التظاهر والإخفاء، التظاهر بأن الوضع الحالي مضحك لكنه مخيف في الحقيقة، وقديما قيل فاز باللذة من أحسن التخفي، فالفكاهة تستعمل غالبا «إدراك الوعي بالتفاوت بين المظهر والواقع...وبأن هناك عنصرا من اللامعقول أو العبث، ومن التناقض والمفارقة أيضا»[3]، ومنه فالأعمال السردية القائمة على هذا الأسلوب تجسّد اللاواقع«وتنحرف عن المنطق وكسر المتوقع وتضخيم الأشياء والغلو في تصويرها»[4] فتضحي نظرتنا لا واقعية للواقع الماثل في هذه الأعمال ومنه يحدث «الانزلاق في التناقض الذي يمكن أن يكون مسليا أو مخيفا أو مسليا ومخيفا معا»[5] فالفكاهة السوداء بذلك مرتبطة أيما ارتباط بالرعب والخوف.

وفي هذا السياق تبرز البنية السردية الغرائبية «على الحدود بين الفكاهة والخوف، إذ إن الرعب هو الوجه الآخر المكمّل للضحك»[6]، ففي هذا النوع من السرد يكون شعور الخوف من الضحك الذي لا يمكن أن يزيح رعب الواقع بل يؤكّده «فالذي يشعر بالرعب ويضحك منه يؤكّد شعوره به»[7] ضمن عمل أدبي غرائبي قائم على توظيف «السخرية والعبث والغريب»[8].

---

[1]- عبد الحميد شاكر: الفكاهة والضحك، ص: 456.

[2]- سناء شعلان: السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن، ص: 63.

[3]- عبد الحميد شاكر: المرجع السابق، ص: 46.

[4]- سناء شعلان: المرجع السابق، ص: 63.

[5]- عبد الحميد شاكر: المرجع السابق، ص: 310.

[6]- المرجع نفسه، ص: 338.

[7]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[8]- سناء شعلان: المرجع السابق، ص: 63.

بالتالي فأدب الفكاهة السوداء في انبنائه على الخيال والمتناقضات اللامعقولة في الأفكار والمواقف والأحداث والأفعال، ومن حيث أنه يشكل آلية دفاعية نواجه بها الواقع وحصاراته فهي تقترب كثيرا من الأدب الغرائبي.

4- روافد السرد الغرائبي الحديث:

يتكئ السرد الحديث على أجناس متنوعة تتصهر تحت حمأة الجنس الروائي وهذا ما جعل السرد الغرائبي يستقي مادته الخام من روافد مختلفة كان لها حضور بارز في الثقافات المتنوعة على اختلاف أقطارها ومن أهم تلك الروافد:

4-1-الروافد الدينية:

يحضر الغرائبي في الثقافة الإسلامية ضمن إبداعات وقصص واسعة عصيّة عن الذكر الكامل والحصر الشامل، بدءا من نصوص المقدّس الديني مُمثّلة في قصص الأنبياء التي ورد ذكرها في القرآن الكريم ومرورا بما توارثته الثقافة الإسلامية جيلا عن جيل من قصص للمتصوّفة والأولياء الصالحين.

4-1-1 قصص الأنبياء:

يحفل النص القرآني بعديد من قصص الأنبياء السابقين للنبي محمد صلى الله عليه وسلم، وهي في مجملها تمثل أحد أبرز أشكال تكّون الغرائبية في هذا النص المقدّس، وعلى كثرتها فهي قد أتت لغرض «إقناعي غايته التأثير في أذهان القرشيين العنيدة، والعمل على إلانة قلوبهم وتطويعها لاستقبال مغزى الرسالة الربانية واستيعاب جميع مضامينها، وأبعادها"[1]

وتتنوّع تلك القصص بتنوّع الأنبياء وتعدد ما لازمهم من معجزات فهي تفيض جميعا بالغرائب والعجائب التي "أوقفها الخالق على رسله وأنبيائه وأوليائه ومن اصطفى من عباده تأكيدا لقوله سبحانه وتعالى، وتبيانا لآياته عزّ وجل»[2] ولذلك فإن الوقائع الغريبة

[1]- بهاء بن نوار: الواقع والممكن دراسة عن العجائبية في الرواية العربية، ص: 64.

[2]- خالد التوزاني: أدب العجيب، ص: 11.

الواردة في كتاب الله كثيرة كثرة تلك القصص يصعب حصرها أو تفسيرها، وتظل تلك الوقائع تشكل نقلة غريبة إذا ما قيست بما ألفه البشر وتواضعوا عليه من وقائع.

ومن بينها قصة سيّدنا موسى عليه السلام التي وردت في سورة الكهف مع العبد الصالح الذي أوحى له الله عزّ وجلّ بملازمته حتى يؤتيه من حكمه التي منّ بها عليه فتكون له عونا على أداء رسالته، إذ يقول جلّ وعلا في محكم تنزيله﴿**فَوَجَدَا عَبْداً مِنْ عِبَادِنَا آتَيْنَاهُ رَحْمَةً مِنْ عِنْدِنَا وَعَلَّمْنَاهُ مِن لَدُنَّا عِلْماً (65) قَالَ لَهُ مُوسَى هَلْ أَتَّبِعُكَ عَلَى أَنْ تُعَلِّمَنِي مِمَّا عُلِّمْتَ رُشْداً(66) قَالَ إِنَّكَ لَنْ تَسْتَطِيعَ مَعِي صَبْراً(67) وَكَيْفَ تَصْبِرُ عَلَى مَا لَمْ تُحِطْ بِهِ خُبْراً(68) قَالَ سَتَجِدُنِي إِنْ شَاءَ اللَّهُ صَابِراً وَلا أَعْصِي لَكَ أَمْراً (69) قَالَ فَإِنْ اتَّبَعْتَنِي فَلا تَسْأَلْنِي عَنْ شَيْءٍ حَتَّى أُحْدِثَ لَكَ مِنْهُ ذِكْراً(70) فَانطَلَقَا حَتَّى إِذَا رَكِبَا فِي السَّفِينَةِ خَرَقَهَا قَالَ أَخَرَقْتَهَا لِتُغْرِقَ أَهْلَهَا لَقَدْ جِئْتَ شَيْئاً إِمْراً(71) قَالَ أَلَمْ أَقُلْ إِنَّكَ لَنْ تَسْتَطِيعَ مَعِي صَبْراً(72) قَالَ لا تُؤَاخِذْنِي بِمَا نَسِيتُ وَلا تُرْهِقْنِي مِنْ أَمْرِي عُسْراً(73) فَانطَلَقَا حَتَّى إِذَا لَقِيَا غُلاماً فَقَتَلَهُ قَالَ أَقَتَلْتَ نَفْساً زَكِيَّةً بِغَيْرِ نَفْسٍ لَقَدْ جِئْتَ شَيْئاً نُكْراً(74) قَالَ أَلَمْ أَقُلْ لَكَ إِنَّكَ لَنْ تَسْتَطِيعَ مَعِي صَبْراً(75) قَالَ إِنْ سَأَلْتُكَ عَنْ شَيْءٍ بَعْدَهَا فَلا تُصَاحِبْنِي قَدْ بَلَغْتَ مِنْ لَدُنِّي عُذْراً(76) فَانطَلَقَا حَتَّى إِذَا أَتَيَا أَهْلَ قَرْيَةٍ اسْتَطْعَمَا أَهْلَهَا فَأَبَوْا أَنْ يُضَيِّفُوهُمَا فَوَجَدَا فِيهَاجِدَاراً يُرِيدُ أَنْ يَنقَضَّ فَأَقَامَهُ قَالَ لَوْ شِئْتَ لاتَّخَذْتَ عَلَيْهِ أَجْراً(77)﴾[الكهف الآيات 65،77]**

فوجه الغريب في هذه الآيات لا يتأسس من شخصية الخضر لأنها عادية وليست خيالية أو أسطورية رغم الإجماع على كونه «شخصية دينيّة صوفية وبطلا شعبيا كذلك»[1] بليتأسس من أفعاله الغامضة التي لا تجد لها تفسيرا ظاهرا، فما الذي يجعل الخضر يقدم على إحداث عيب في السفينة وإلحاق الضرر بأصحابها رغم مساعدتهم لهما؟وما الداعي إلى بناء جدار في القرية التي أحجم أهلها عن مدّ يد العون لهما؟ثم ما هو المسوّغ الذي يسمح له بإزهاق روح بريئة لم ير منها لا خيرا ولا شرّا.

[1]- بهاء بن نوار: الواقع والممكن دراسة عن العجائبية في الرواية العربية، ص: 66.

فهي أفعال حملت النبي موسى على استنكارها بقوله "**جِئْتَ شَيْئاً إِمْراً**" "**جِئْتَ شَيْئاً نُكْراً**" كما حملته على التشكيك في صلاح ذلك العبد والتردد في مواصلة اتّباعه رغم أن الخضر قد لمّح له في البداية بأنه سيضيق ذرعا بما سيراه منه، فهي أفعال يحتار في تأويلها كلّ قارئ للقصة رغم مألوفيتها ظاهريا؛ فأفعال البناء أو القتل والتخريب عادية يعيشها الإنسان بشكل يومي ومستمر، يتقبّلها دون أن تشكّل لديه هالة من الغرابة والحيرة، وما يلبسها ثوبالغرائبي هنا هو اقترانها بأمور عبثية لا معقولة كالإحسان للمسيء والإساءة للمحسن وقتل نفس بريئة دون وجه حق، وما ينّمي تلك اللامعقولية هو صدور تلك الأفعال من شخصية صالحة يراها النبي موسى قدوة له، ما جعل الأمر يبدو أكثر غرابة وإلحاحا على إيجاد تفسيرات لكل ذلك.

ولا يزول ذلك الغموض إلا بجملة تفسيراتٍ أتت على لسان الخضر فيما توالى من آيات**٨أَمَّا السَّفِينَةُ فَكَانَتْ لِمَسَاكِينَ يَعْمَلُونَ فِي الْبَحْرِ فَأَرَدْتُ أَنْ أَعِيبَهَا وَكَانَ وَرَاءَهُمْ مَلِكٌ يَأْخُذُ كُلَّ سَفِينَةٍ غَصْباً(79) وَأَمَّا الْغُلَامُ فَكَانَ أَبَوَاهُ مُؤْمِنَيْنِ فَخَشِينَا أَنْ يُرْهِقَهُمَا طُغْيَاناً وَكُفْراً (80) فَأَرَدْنَا أَنْ يُبْدِلَهُمَا رَبُّهُمَا خَيْراً مِنْهُ زَكَاةً وَأَقْرَبَ رُحْماً(81) وَأَمَّا الْجِدَارُ فَكَانَ لِغُلَامَيْنِ يَتِيمَيْنِ فِي الْمَدِينَةِ وَكَانَ تَحْتَهُ كَنزٌ لَهُمَا وَكَانَ أَبُوهُمَا صَالِحاً فَأَرَادَ رَبُّكَ أَنْ يَبْلُغَا أَشُدَّهُمَا وَيَسْتَخْرِجَا كَنزَهُمَا رَحْمَةً مِنْ رَبِّكَ وَمَا فَعَلْتُهُ عَنْ أَمْرِي ذَلِكَ تَأْوِيلُ مَا لَمْ تَسْتَطِعْ عَلَيْهِ صَبْراً (82)%**،[الكهف: الآيات 79،82]

وهنا يزول ما اكتنف تلك الأفعال من ضبابية وغموض ولا مألوفية ويدخل موسى النبي/ القارئ دائرة المألوف والمعقول.

ومثل ذلك قصة سيّدنا يوسف التي صوّرت قدرته على تأويل الأحاديث والتنبؤ كتأويله لرؤية السجينين اللذين كانا معه في السجن؛ فقد رأى الأول أنّه يعصر خمرا ويقدّمه لسيّده ورأى الآخر أنّه يحمل خبزا على رأسه تأكل الطير منه، وقد جاء في القرآن عن تفسير يوسف لهاتين الرؤيتين قوله **٨يَا صَاحِبَيِ السِّجْنِ أَمَّا أَحَدُكُمَا فَيَسْقِي رَبَّهُ خَمْراً وَأَمَّا الآخَرُ فَيُصْلَبُ فَتَأْكُلُ الطَّيْرُ مِنْ رَأْسِهِ قُضِيَ الأَمْرُ الَّذِي فِيهِ تَسْتَفْتِيَانِ%**[يوسف الأية41]

وجرى في الواقع مصداق هذا التفسير؛ فقد نجا الأول وعمل ساقيا للملك وصُلب الآخر، ومن ذلك أيضا تأويله لرؤيا الملك الذي انتشل مصر من أزمة كانت ستعصف بها وبشعبها.

ومن بين ما يبرز قدرة النبي يوسف عليه السلام أيضا محاورته للطفل الرضيع الذي برّءه مما اتهمته به زوجة العزيز، وقميص النبوّة الذي أعاد ليعقوب النبي عليه السلام بصره وغيرها من الوقائع الغريبة التي تبرز معجزات الأنبياء التي حباهم بها الله على سائر خلقه كي ينقادوا إليهم ويصدقوا ما أتوا به من عنده.

وغير بعيد عن هذين المثالين نجد كثيرا من قصص الأنبياء التي حواها القرآن الكريم يضيق المقام عن ذكرها، وهي تلتقي جميعها في كونها تعكس قدرة ربانية بمعجزاتها التي خصّ بها الله من اصطفاهم من خلقه ليؤدّوا رسالته التي «لا ترتسم دعائمها دون اللجوء إلى شيء من سحر التعجيب وخيالاته؛ أي إن العجيب هنا ذو دور إقناعي خالص وذو حضور ذرائعي"[1] غايته ليست إعجاز الناس وإبهارهم بقدر ما يهدف إلى توعيتهم وفتح عقولهم على حقيقة ربانية تتجاوز «نسبية زمنهم وهشاشة ذواتهم الضعيفة، المحاصرة بقيود الشهوة والمرض والموت والانكسار»[2].

4-1-2- قصص الكرامات وحكايا الصالحين:

الكرامة في أبسط تعريفاتها تمثل قصة دينية مقدّسة مبنية على قوى دينية خفية خارقة للعادة تحوي أحداثا مفارقة للواقع ولا تجري إلا على يد من يملك تلك القوى وهم أولياء الله، وتتمثل قوّتهم في بركاتهم التي يتركونها في أشخاص أو أشياء لامسوها أو حتى أمكان مرّوا بها، ومنه فكرامات الأولياء تلحق بمعجزات الأنبياء من غير أن تساويها قداسة « فمن النفوس الفاضلة نفوس الأنبياء صلوات الله وسلامه عليهم أجمعين، فإن الله تعالى لما أراد أن يجعلهم قدوة للخلق جمع في نفوسهم أنواع الفضائل ونفى عنها أصناف

[1]- بهاء بن نوار: الواقع والممكن دراسة عن العجائبية في الرواية العربية المعاصرة، ص: 67.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الرذائل لاقتداء الخلق بهم واظهر عليهم الآثار العجيبة لانقياد الخلق إليهم، ومنها نفوس الأولياء فإنها لما كانت تابعة لنفوس الأنبياء مشتبهة بها صدرت عنها آثار عجيبة من شفاء المرضى باستشفائهم وسقي الأرض باستسقائهم وصرف الوباء والمؤذيات بدعائهم»[1].

ونصوص التراث الإسلامي ومن بينها النصوص الكرامية تُعنى بتقديم أفعال ومنجزات فوق العادة، تتجاوز مألوف البشر، وهي تقع على حافة الحقيقة بين الممكن والمستحيل وتلك علّة التلازم بينها وبين نصوص الغرائبي والعجائبي«ففي العجائبي والغرائبي ثمة حيرة أمام الحدث الخارق بين تفسره بما يلائم نظم الحقيقة الواقعية أو تفسيره بما يخالفها، وفي نصوص التراث الإسلامي يبقى الحدث الخارق واقعا بين الممكن باعتبار أنّه لا يعجز القدرة الإلهية وبين المستحيل الذي يجعله خيالا فحسب، لعدم وجود برهان يلزم وقوعه على الحقيقة، ويبدو ذلك واضحا في احتواء النصوص على الجن والملائكة واختراق السماوات والمشي على الماء والطيران في الهواء[2]».

فالغرائبي في النصوص الأدبية يتشكل باجتياز قوانين الطبيعة وخرقها ما يجعل المتلقي مشدودا بين الحفاظ على ولائه لنظم الحقيقة الواقعية فيرفض تصديق وقائعها جملة وتفصيلا وبين الولاء إلى نظم أخرى غير واقعية تجعله يتقبل تلك الوقائع، الأمر ذاته بالنسبة لنصوص الكرامات القائمة على الاعتقاد بأن «الله عزّ وجلّ قد يخرق قانونا طبيعيا لعبد صالح من عباده لعلّة ما وهو خرق ممكن لا واجب، ومنه يمكن القول بوقوعها على الحدّ بين التصديق وعدمه، لأن الاعتقاد بوقوعها على الحقيقة جائز؛ على اعتبار أنّها لا تمتنع عن القدرة الإلهيّة، كما أنّ الشكّ بعدم وقوعها ممكن أيضا؛ لأنّها قد تكون غير حقيقيّة؛ لأسباب عديدة على رأسها عدم الاعتراف بأيّة خصوصية لمدّعي الكرامة تُدخله في زمرة الصالحين، ناهيك عن أنها لا ترقى إلى درجة النصوص المقدّسة فيكون الإيمان بها إيمانا مطلقا»[3].ويمكن التمثيل في هذا المقام بنصوص المعراج التي

[1]- القزويني: عجائب المخلوقات والحيوانات وغرائب الموجودات، ص: 254.

[2]- لؤي خليل: عجائبية النثر الحكائي أدب المعراج والمناقب، ص: 07.

[3]- المرجع نفسه، ص: 10.

تقترب بطبيعتها من الغرائبي بوصفها« تُلزم المتلقي بضرورة تصديق ما يأتي في نصوص المعراج على أنّه واقع على الحقيقة –بعدِّه خصّيصة من خصائص الأولياء- وليس وهما أو أدبا تخييليا محضا»[1].

وموقع نصوص المعراج وما شاكلها من نصوص كرامات الأولياء من الصّدق داخل البنية الثقافية الإسلامية تجعل قارئها يسلّم بمصداقيّة أحداثها وإمكانية وقوعها لأنّها تقوم أساسا على الإيمان الجازم بقدرة الله عزّ وجلّ على خرق قوانين الطبيعة التي خلقها الله والتي جعلها بمثابة «الثوابت التي لا تقبل الخرق ليتمكّن الإنسان من بناء حضارته المعرفية على عالم مستقر، غير أن هذا لا يعني أن ثبات القوانين أصبح نهائيا، وإنّما الأمر مرهون بالمشيئة الإلهيّة التي قد تخرق العوائد من أجل علّة ما مثل المعجزة التي تتمّ تأييدا لنبيّ أو رسول أو إظهارا للقدرة الإلهيّة وبوفاة آخر الأنبياء محمّد صلى الله عليه وسلم طرأ تعديل على طبيعة هذه العلّة مؤدّاه أنّ الله عزّ وجل قد يخرق قانونا طبيعيّا من أجل وليّ من أوليائه من جهة التشريف أو التأييد أو التقريب»[2].

ومنه ساد بين المسلمين أنّ ما ينسب للصوفي أو الولي من قدرات أو أفعال خارقة من كرامات ومناقب أمر قابل للتصديق لأنّه لا يخالف الشريعة الإسلامية بقدر ما يعزّز الإيمان بقدرة الله لديهم، ومنه يمكن القول إن السرد الغرائبي باجتيازه المألوف في نصوصه قام بامتصاص كثير من تلك القصص القائمة على كرامات الأولياء والصالحين.
كذلك شكّلت قصص الصوفية رافدا للسرد الغرائبي « فبعد أن فعلت الصوفية فعلها في التجربة الحداثية للشعر العربين وبدرجة أدنى بكثير في القصة القصيرة، جاء فعلها في الرواية ليفتح لها تجربة جديدة في التخييل»[3]

«ففي مطلع الثمانينات توالى الفعل الصوفي في الرواية ومنه فعله في التشكيل الروائي للعجيب والغريب، وستبدو بخاصة روايات جمال الغيطاني شبه موقوفة على هذا

[1]- لؤي خليل: عجائبية النثر الحكائي أدب المعراج والمناقب، ص:29.
[2]- المرجع نفسه، ص: 33.
[3]- نبيل سليمان، الكتابة والاستجابة، ص: 11.

النهج، كما سينوّع إدوارد الخراط كل حين على الفعل نفسه في روايات عديدة وكذا محمد علي اليوسفي وأحمد يوسف داوود»[1].

ويمكن الحديث عمّا وفّره مبدأ التجلّي الصوفي لهؤلاء من «كشف واكتشاف وغوص في المجهول والدخول إلى عالم عجائبي»[2]، فقد سجّلت الصوفية بمفرداتها علاقة جديدة للرواية مع التراث الديني فكانت بذلك «نشاطا تخييليا خصيبا وإثراءً للغة الروائية واشتغالا على الذات والجسد[3]»جعل الرواية الحديثة تعيش في عالم «ملوّن بما هو فائق للطبيعة»[4].

4-2- روافد الاعتقاد الجمعي:

تتجاور المكونات اللاواقعية الغرائبية والواقعية في القص القديم بطرق مختلفة، الأمر الذي أدّى إلى انضوائها تحت أشكال تعبيرية مختلفة كالأسطورة والحكاية الخرافية والحكاية الشعبية... وفي كل هذه الأشكال كان للغرائبي بروز فيتنوع بتنوعها ويهدف إلى غاياتها نفسها، وفيما يلي عرض لتلك الأشكال التعبيرية الأدبية، التي وقفت رافدا لمكون الغرائبي في الأدب بحكم استقائها من منهل واحد مشترك وهو المتخيّل، ولعلّ الأسطورة تأتي في مقدّمتها نظرا لتاريخها الموغل في القدم.

4-2-1 الأسطورة:

تُمثّل الأسطورة نتاجا من نتاجات النضال الدؤوب للإنسان مع نفسه أو مع الوجود، فهي لم تتولد عن فراغ أو وهم أو من هوس، بل كانت حصيلة تفاعل بين المؤثرات الطبيعية بشتى أصنافها، والتي حركت في الإنسان شعور القلق والخوف الدائمين، ونزعت به إلى البحث عن وسائل لاسترضائها أو تفسيرها أو حتى السيطرة عليها .

---

[1]- نبيل سليمان، الكتابة والاستجابة، ص: 12.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- المرجع نفسه، ص: 13.

[4]- ألبيريس: تاريخ الرواية الحديثة، ص: 410.

وقد قدم الباحثون أكثر من تعريف منهجي لها، إلا أنها جميعا ترى في الأسطورة حكاية مقدسة حافلة بالخوارق والمظاهر غير الطبيعية مرتبطة بالخيالي واللامألوف وبالمعتقدات الدينية، تلعب الآلهة وأنصاف الآلهة الأدوار الرئيسية فيها.

فهي «قصة خرافية يسودها الخيال، وتبرز فيها قوى الطبيعة في صور كائنات حية ذات شخصية ممتازة ... وهي سرد لا تتفق عناصره مع الحقيقة الملموسة، إنها محاولة لتفسير صعوبة فهم النظم الكونية كما تبدو للإنسانية إما من الناحية الأخلاقية أو من الناحية الميتافيزيقية»[1] .

وهي كما يراها ناصر الحاني «اصطلاح أدبي أطلق على كل حكاية خيالية تقصد تلقين فضيلة أو صفة حميدة بطريقة جميلة مشوقة»[2]

وهناك من يراها «اشتقاقا من سطَّر، أي ألَّفَ الأساطير أو الأحاديث التي لا أصل لها، الأحاديث الخارقة للطبيعي وللمعتاد عند البشر، والأسطورة تعريفا هي حكاية عن كائنات تتجاوز تصورات العقل الموضوعي، وما يميّزها عن الخرافة هو الاعتقاد فيها، فالأسطورة موضوع اعتقاد»[3].

وقد ذهب بعض الباحثين إلى اعتبار أن « الأساطير في الواقع علم قديم، بل إنّه أقدم مصدر لجميع المعارف الإنسانية ومن هنا ترتبط كلمة أسطورة (Myth) دائما ببداية الناس وبداية البشر»[4]، إذا فالأسطورة تعدّ المرجع الأول للعلوم الإنسانية، وقد ارتبطت بالإنسان منذ نشأته قبل ممارسته لأية طقوس أخرى، بالإضافة إلى أنها محل معتقد لدى الإنسانية.

ورغم إجماع معظم التعريفات الاصطلاحية للأسطورة على أن شخصياتها إما آلهة أو أنصاف آلهة إلا أنها يمكن أن تشمل أيضا «شخصية حقيقية ماثلة في أذهان الناس»[5]

---

[1]- مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص: 32.

[2]- ناصر الحاني: من اصطلاحات الأدب الغربي، دار المعارف، مصر، ط1، 1959، ص: 53.

[3]- خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة بيروت، ط3، 1986، ص: 08.

[4]- أحمد كمال زكي: الأساطير، دار العودة، بيروت، ط2، 1979، ص: 44.

[5]- مجدي وهبة وكامل المهندس: المرجع السابق، ص: 33.

ويمكن استحضار الشخصيات التاريخية في هذا المقام، فما شخصية "عنترة العبسي" أو شخصية "سيف بن ذي يزن" إلا دليل على ذلك، فهي شخصيات تاريخية حقيقية حوّلتها المخيّلة الشعبية إلى أسطورة متداولة عبر الزمن.

وتتعدد أنواع الأساطير بتعدد مواضيعها، فهناك الأسطورة الكونية (أسطورة التكوين) التي تصور لنا كيفية خلق الكون، والأسطورة التعليلية التي تعلل ظاهرة تستدعي انتباه الإنسان دون أن يجد لها تفسيرا مباشرا، وأسطورة البطل المؤله التي تصور لنا بطلا يحاول الوصول إلى معاني الآلهة، ولكن صفاته الإنسانية تشده إلى العالم الأرضي.[1] وهناك من قسّمها إلى[2]:

- أساطير نظرية: وهي التي تقصد نقل نوع من المعرفة أو المعلومات، كأن يكون مظهر من مظاهر الطبيعة مثلا محورا يصور قوانين الكون عامة.
- أساطير خلقية: وهي التي تشمل قواعد لتهذيب النفس وتربيتها.
- أساطير القدر والمصير: فيها نجد الترابط بين الأحداث أو ما يسمى قدرا أو حظا ونرى الأشياء تتعاقب الواحد بعد الآخر وكأن تعاقبها هذا أمر مقدّر تقوده قوة عليا.

والأسطورة نشاط أنتجه الفكر البشري حينما لم يكن يملك من الأسس المعرفية التي تمكنه من تعليل ما يقع حوله من ظواهر طبيعية وأسرار كونية لا يفهمها، ومن خلالها حاول الإنسان أن «يفرض رغبته على الواقع الطبيعي من خلال الطلاسم والأفعال الإيهامية التي تدعي القدرة على التحويل والتحكم في المصير وتغيير السيرورة خارج النظام المتعارف عليه»[3]، فحققت له بذلك التوازن النفسي، لذا فهي تضطلع بوظيفة نفسية

[1]- ينظر: رابح العوبي: أنواع النثر الشعبي، منشورات جامعة باجي مختار عنابة، (د.ط)، (د.ت)، ص: 21.

[2]- ناصر الحاني: من اصطلاحات الأدب الغربي، ص: 53.

[3]- محمد فخر الدين: الحكاية الشعبية المغربية-بنيات السرد والمتخيل- دار نشر المعرفة، المغرب، ط1، 2013، ص: 49-50.

«ترتبط بأحلام البشر وتصوراته الرمزية لأشياء وحيوانات خرافية تومئ إلى تجاربه النفسية في الحياة ومخاوفه وآماله»[1]

ومنه فالأسطورة تلتقي مع الأدب الغرائبي بوصفهما نشاطين فكريين يهدفان إلى خلق توازن بين الإنسان ومحيطه، لذا يمكن القول إن الأسطورة والرواية الغرائبية تعدان نتاجا لمخيلة واحدة تهدف إلى البحث عن إجابات لأسئلة الواقع حولها ومنه فالسرد الغرائبي«تضمن الكثير من خصائص التفكير والتركيب الأسطوريين، كما جاء استكمالا لفعاليات التخييل التي أبدعها الإنسان منذ أول ارتطام له بأسئلة الكون والوجود»[2]، فهي تتموقع دائما في الأدب « لترفد الفنتاستيك– العجائبي والغرائبي- بمادتها الموغلة في القدم الحاملة للعديد من بذور الفنتاستيك»[3].

وإذا كانت الأسطورة تغرف من «اللاشعورالجمعي الذي يعتبر مخزنا للنماذج والرموز والصور، والذي يحوي إمكانيات فارقة وقدرات لا مثيل لها للتعبير عن رغبات الإنسان ومخاوفه»[4] فالسرد الغرائبي وباعتباره تمظهرا للمتخيل الجمعي الذي حوى مشاكل الإنسان وطموحاته منذ القدم فقد حافظ دائما على حضور الأسطورة لأنها تمثل مجالا لتحقيق تلك «الرغبات اللاواعية فالأبطال الحقيقيون هم الأماني والرغبات التي ينشد الإنسان تحقيقها»[5].

كما حافظ السرد الغرائبي على بقايا عالم الأسطورة لأنها لا تحاكي الواقع بل تعمد إلى الإغراب فيه وتضخيم وصفه، وذلك جوهر السرد الغرائبي.

---

[1]- مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص: 32.

[2]- نضالالصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص: 14.

[3]- شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص: 76.

[4]- محمد فخر الدين: الحكاية الشعبية المغربية-بنيات السرد والمتخيل- ص: 62.

[5]- المرجع نفسه، ص: 45.

4-2-2 الحكاية الخرافية:

تعدُّ الحكاية الخرافية من بين أكثر المصادر الشعبية غِنًى بالحمولات الغرائبية والشخصيات الغريبة، وتعرّف بأنّها تلك الحكاية «التي لا تمت بصلة للواقع ولا تخضع حوادثها لما يتوقّعه العقل من أحداث»[1].

وقريب من هذا التعريف يحيل معنى الخرافة لغويا على كل كلام غير واقعي وغريب يصدر من عقل غير سليم، جاء في لسان العرب «الخرَف بالتحريك: فساد العقل من الكبر، وقد خرِف الرجل بالكسر يخرف خرفا، فهو خرف: فسد عقله من الكبر. والخرافة: الحديث المستملح من الكذب»[2]فالحديث الخرافي يفارق الكلام العادي الواقعي، ومنه تجاوز السائد والمألوف.

ولا تبتعد التعريفات الاصطلاحية للخرافة عن هذا التعريف اللغوي؛ إذ عرّفها لطيف زيتوني في قوله «الحكاية الخرافية (Tale- Cont) حكاية سردية قصيرة تنتمي إلى عالم الوهم من خلال اللجوء إلى الشخصيات الخيالية والقبول بما يخالف الطبيعة، وتصوير العالم غير الواقعي والتقيّد بالتصورات الموروثة»[3]، ومنه فالحكاية الخرافية تأتي مشحونة بالجو والحدث الغرائبي والعجائبي، وهو ما حمل نبيلة إبراهيم على اعتبار الحكاية الخرافية «تتألف من مجموعة من الحوادث الجزئية تكون في النهاية حدثا كليّا. فإذا حاولنا أن نردّ هذه الحوادث الجزئية إلى عالمنا الواقعي فإننا نشعر أنّ هذا مستحيلا، لا لأن هذه الحوادث الجزئية ذات طابع سحري عجيب فحسب، ولكن لأنها لا يمكن أن تعيش إلا في الحكاية الخرافية»[4].

إلا أن الحكاية الخرافية لا تنفصل تماما عن عالمنا الواقعي وشخوصه؛ فهي تهدف أولا وأخيرا إلى تصوير علاقة الإنسان بالإنسان، وعلاقته بالحيوان وبالعالم الخارجي

---

[1]- مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص: 152.

[2]- ابن منظور: لسان العرب، مج2، ج14، ص ص: 1138- 1140.

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

[4]- نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر، القاهرة، (د. ط)، 1981، ص: 62.

المحيط به، فضلا على أنها تصوّر صراعه مع عالمه الداخلي، ومنه يمكن أن تُعدّ الحكاية الخرافية «الأدب المعبّر عن الرغبة الإنسانية الملحة في تغيير وجود الإنسان الداخلي، بل تغيير الوجود كله»[1]

والسرد الغرائبي يستقي من المتخيّل فهو يتكئ على السرد الخرافي الذي تعلو فيه سمة الحلم والخيال الذي يمكّن الإنسان من التملّص من عالمه الواقعي والانفلات من قيوده «فالواقع لا تجدي في زعزعته قليلا سوى مخيّلة الإنسان، وقابليته اللامحدودة للحلم والاستشراف، وتناسي ما يتربص به من عوامل الموت والفناء، ولعلّ هذا هو ما يفسّر ارتماء الذاكرة الشعبية في أحضان الخوارق والمبالغات، حتى أن تاريخ الإنسان يعدّ بامتياز تاريخا للعجائب، التي قدرها أن توجد دوما»[2].

4-2-3 الحكاية الشعبية:

تعدّ الحكاية الشعبية نوعا من أنواع التعبير الشعبي ورافدا من روافد المحكي الغرائبي؛ وهي لم تعد مجرّد حكايات عجائز مثلما كان معروفا عنها من قبل، تُروى فقط بهدف تسلية الجماعة والاستئناس بها، بل غدت نوعا سرديا وموروثا هاما يحضر فيه الغرائبي والعجائبي بشكل مكثّف وكل ما له علاقة بالحيرة والغرابة والاستعظام والخوف. وتُعرف الحكاية الشعبية بأنها «قصة ينسجها الخيال الشعبي حول حدث مهم، وهذه القصة يستمتع الشعب بروايتها والاستماع إليها إلى درجة أنه يستقبلها جيلا بعد جيل عن طريق الرواية الشفوية»[3]، كما تُعرّف بأنها« تلك الروايات الشفوية التي ألّفت حول حادثة يعرفها التاريخ أو يجهلها ويلعب فيها بطل تاريخي دورا مهما، ثمّ يحوّرها الشعب بمقدرته الشاعرية»[4] الخيالية الخاضعة لمتطلبات الجماعة وقت قصّها دون المساس بجوهرها،

---

[1]- نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص: 66.

[2]- بهاء بن نوار: الواقع والممكن دراسة عن العجائبية في الرواية العربية المعاصرة، ص: 73.74.

[3]- نبيلة إبراهيم: المرجع السابق، ص: 92.

[4]- المرجع نفسه، ص: 93.

وهو ما أضفى عليها طابع المرونة «التي حافظت على استمرارها وبقائها عبر رحلة الإنسان على الأرض»[1]

وتتميّز الحكاية الشعبية بأنها «تصوير للحياة الواقعية بتجريد الأحداث وإعطائها قدرة كبيرة على إدهاش المتلقي وإمتاعه، لأنها تحرّك فيه مكامن الرغبة والرهبة معا وتعبّر عن طموحاته ومخاوفه»[2]هذه الصور والرموز تعمل على تحقيق توازن إحيائي وتوازن نفسي واجتماعي، هكذا تظهر جيدا وظيفة الخيال في البداية[3] فالحكايات الشعبية تحكي دائما عن الواقع واضطراباته وتناقضاته بل وحتى إكراهاته في محاولة لحل هذا التناقض على مستوى الحلم والخيال، ذلك أن «كل ما يفرض بالقوة وبدون إقناع هو غذاء لهذه الاستيهامات التي تظهر في كل من الحكايات والأحلام، وهو ما يحفّز هذه اللغة الرمزية التي طالما تعامل بها الإنسان عبر تاريخه الطويل مع عوامل الضغط والإكراه»[4]، فالحلم يضطلع بوظيفة أساسية تعبّر عن متطلبات حياتية مطموسة في منطقة اللاوعي، وكأنه بذلك يحقق توازنا بين العلائق التي تجمع شعورنا ووعينا ورغباتنا اللاواعية، كذلك الأمر بالنسبة للحكاية الشعبية التي تمثل «مجالا لتمظهر رغباتنا الطفولية اللاعقلانية... ومنه فالحكاية الشعبية أفق يستوعب أحلامنا الجمعية والفردية»[5] وذلك بخلق عوالم متخيّلة تفتح إمكانية تحقق تلك الرغبات التي لم تتحقق في الحياة اليومية، وما يساعدها على ذلك هو تلك النظرة المتفائلة التي تطفح بها نهاياتها غالبا «فالتفاؤل سمة غالبة على القصص الشعبي، ويظهر ذلك في النهاية السعيدة والتي تختتم بها غالبية الحكايات الشعبية محاولة

[1]- كمال الدين حسن: دراسات في الأدب الشعبي، مطبعة العمرانية للأوفست، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص: 65.

[2]- محمد فخر الدين: الحكاية الشعبية المغربية بنيات السرد والمتخيل، ص:167.

[3]- المرجع نفسه، ص: 171.

[4]- المرجعنفسه، ص: 60.

[5]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

من خلالها وضع الأمل في تغيير الواقع المؤلم إلى مستقبل أفضل»[1] ولا يمكن أن تتحقق تلك النهايات السعيدة إلا بإقامة «عدد من الوسائل الغيبية المساعدة كالسحر»[2].

والسرد الغرائبي يتكئ على الحكاية الشعبية في كونه يشكل تمظهرا للمتخيل الجمعي الذي لطالما حوى مشاكل الإنسان وطموحاته، وسعى دائما إلى تحقيق النزعة التفاؤلية بخلق عالم أفضل من العالم الواقعي المرير.

4-3 العلوم القديمة والحديثة:

استطاعت الرواية الغرائبية كغيرها من أجناس التعبير الأدبي الأخرى أن تستثمر نتائج ومعطيات حقول وعلوم مختلفة قديمها وحديثها، تكون قريبة منها ومن مضامينها، منها علم النفس وعلم السحر والتنجيم والباراسيكولوجيا.

4-3-1 علم السحر والتنجيم:

يعد علم السحر والتنجيم من أقدم العلوم التي عرفتها الإنسانية، وهما يشكلان «بوابة الإنسان غير المرئية نحو العالم الغيبي[3]»الذي يحمل في طياته الأحلام المستحيلة والواقع المجهول .

وقد شكّلت معطيات علم السحر والتنجيم كالتعويذات والطلاسم ومعرفة الأفلاك والأبراج السماوية وكذا العرافة واستحضار الجن والسيطرة على الآخر بواسطة قوى مجهولة حوافز مساعدة طعّمت الغرائبي وأعانته على «خلق أسرار مغايرة صادمة ومدهشة مقابل فضح أسرار أخرى بديهية»[4]

وهذه المعطيات يراها تودوروف تشكل «قطيعة أو تصدعا للنظام المعترف به واقتحام من اللامقبول لصميم الشرعية اليومية»[5]وهذا ما حفّزكتاب الأدب الغرائبي على استثمارها

---

[1]- كمال الدين حسن: دراسات في الأدب الشعبي، ص: 67.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- سناء شعلان: السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن، ص:51.

[4]- شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص: 82.

[5]- تزفيتانتودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص: 45.

بشكل يراه شعيب حليفي« يجعل بعض الأحداث تجد مسوغاتها في السحر كما تجد لها تفسيرا عقليا»[1]وذلك يساعد المتلقي على تمزيق الستار المغلّف لتلك الأحداث الخارجة عن المألوف أو بالأحرى يجد علاقة منطقية تربط بين المعقول واللامعقول وتجعل منهما وجهان لعملة واحدة.

4-3-2 علم النفس:

اتّكأ السرد الغرائبي على ما توصّل إليه علم النفس من نتائج أتى بها فرويد (Freud) في نظريته القائمة على مقولات علمية تخصّ الجانب اللاشعوري الخفي لدى كل فرد منا، والذي يشكّل خزّانا للرغبات الإنسانية المكبوتة التي«تحتضن طاقات الحياة (Eros) وطاقات الموت (Thanatos) وتوجّه سلوك الفرد وتمتلك حظوة تمثّل شخصيته، والنطق الصادق على لسانه، وتوجيه جميع نوازعه وأفعاله»[2]

وقد قامت تلك النتائج أساسا على دراسة الاختلالات والحالات النفسية «كالهذيان والهلوسات والأحلام وأمراض الغرابة المقلقة[3]»وهي تمثل بشكل ما جانب اللاشعور الذي يعدّ«موئل السحر والغموض، وهو مصدر جُرَعِ العجب الكثيرة التي تُغلّف وجوده، وتمدّ سلطتها على كثير من مراحل حياته[4]» فمن خلاله تظهر الأحلام الغريبة التي يتّكئ عليها الإنسان في تحقيقه لرغباته المستحيلة التي تتناقض ومسلّمات الواقع والتي تسعى النفس البشرية دائما إلى قهرها، ولا يمكنها أن تستلذ بتحقيق ذلك التجاوز بسهولة كبرى إلا في«لحظات لا وعينا، في لحظات نومنا العذبة التي تزدوج فيها فائدة البدن من جهة وفائدة الروح من جهة أخرى[5]».

---

[1]- شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص: 82.

[2]- بهاء بن نوار: الواقع والممكن دراسة عن العجائبية في الرواية العربية، ص: 72.

[3]- شعيب حليفي: المرجع السابق، ص: 68.

[4]- بهاء بن نوار: المرجع السابق، ص: 72.

[5]- المرجع نفسه، ص: 78.

ويرى فرويد أن الفنان في رتبة واحدة مع العصابي، و«الفن هو إشباع بديل[1]» يلجأ الفنان إليه لتحقيق تلك الرغبات المكبوتة، ومنه فالفن يشكل «تناقضا مع الواقع غير أنه خلاف معظم الأوهام خال من الضرر ونافع على الدوام»[2].

ومن هذا المنظور ارتاد عديد من الكتاب عوالم السرد الغرائبي الذي تتجاور فيه الغرابة بالألفة وينصهر فيه الواقع بمكوناته وحقائقه، وذلك بتعويلهم على آليات علم النفس ويأتي مكوّن الحلم في مقدّمتها، فالسرد الغرائبي «يفكك بنية الحلم ويعيد بناءها ضمن عالمه المتداخل مع الواقع»[3]، فالأحلام والكوابيس التي سيطرت على ذاكرة المبدع العربي ردحا من الزمن لم يكن هناك بدّ من التعبير عنها كحقيقة إلا بالاستئناس والاستعانة بما هو خارج الحس «حيث عالم الحلم والتخيّل واللاوعي والحدس والهذيان المنظم...وهي عوالم تتداخل وتنسج ضمن العمل الفني للتعبير عن الحس الكابوسي المهيمن بالإفادة من طرائق سردية تترك القارئ حائرا بين الواقع والحلم»[4]

كما أن الضحك والفكاهة السوداء بتموقعهما بين الواقعي واللاواقعي من صورالغرائبي، يوظفهما الأديب في تصوير عالم غريب مفارق لعالمنا وهما من «طرق التغلب على الكآبة كما يرى علماء النفس»[5]، وهي كآبة يسهم الواقع برقابته ومحدوديته في وجودها لذلك فهما يمثلان جسرا يصل المبدع بمعطيات واقع آخر أكثر رحابة وأمنا وأخفّ وطأ على النفس ورغباتها.

ومن جهة أخرى فالغرائبي يتشكل بعودة الأشياء المألوفة البعيدة عن الاهتمام «فينتمي إلى تلك المجموعة من الأشياء المفزعة التي تذكّرنا ثانية بشيء سبق أن عرفناه

---

[1]- سناء شعلان: السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن، ص: 48.

[2]- المرجع نفسه، ص: 48.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص: 17.

[5]- سناء شعلان: المرجع السابق، ص: 49.

أو شعرنا به من قبل»[1]، ومنه تتشكل الغرابة المقلقة الناجمة عن « تحول المألوف إلى غريب ومقلق، لأنّه تولّد من عقد ضاغطة لها علاقة جدّ وثيقة مع الهلوسات والجنون[2]».

وليخلق الأديب عوالم مشحونة بمثل تلك الغرابة المقلقة في أعماله الأدبية الروائية الحديثة فقد استفاد من معطيات علم النفس في «رسمه للشخوص وأفعالها ذلك أنّه يعمل على استيلاد الرعب من هذه التصرفات باعتماده على التصوير المشهدي الدقيق للحالات والاختلالات المصاحبة لها، واستغلال هذه الأفعال بتضخيمها وإجادة رسمها بشكل آخر»[3] وهذه القدرة على استبطان دواخل الشخصيات وإجادة رسمها بشكل آخر مختلف وغريب ورصد سلوكياتها الشاذة التي تفرز الدهشة والغرابة في نفس من يتلقاها هي التي أكسبت النص الروائي الفانتاستيكي–العجائبي والغرائبي- شرعيته على حدّ رأي الناقد شعيب حليفي، ومنه فقد أسهم علم النفس بنتائجه في شقّ السرد الغرائبي لطريقه بين الآداب الحديثة حيث إن الأديب في إطار إنجاز عمله الفني يراعي الجانب النفسي للمتلقي إذا سلّمنا أن النص الذي ينتجه المبدع يراعي بشكل كبير تطلعات القارئ ومنه فالمبدع بحاجة إلى الاطلاع على الجوانب النظرية لعلم النفس والإفادة منها لأن العقد بين المؤلف والقارئ يصير أكثر متانة إذا ركز المؤلف على الجانب النفسي للمتلقي، وخير مثال على ذلك تعليق السرد والتشويق في كتابات ألف ليلة وليلة بالإضافة إلى ذلك يحتاج المبدع إلى آليات علم النفس في رسم الشخصيات على اختلاف طبيعتها بين الخير والشر بين السذاجة والنضج وهو ما من شأنه أن يجعل الأديب قادرا على جمع التناقضات داخل النص وتجسيد الشخصية والقدرة على تقمصها وإظهار إنفعالاتها داخله، وذلك ما أقره باختين بالنسبة لدوستيوفسكي حين رآه أكثر عبقرية في الإنشطار ذواتا منفصلة داخل العمل الفني أي حياد المؤلف وتقديم الشخصية كما هي على أرض الواقع، لذلك فعلم النفس في

[1]- شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص: 83.

[2]- المرجع نفسه، ص: 83.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الأسلوبية المعاصرة أضفى كثيرا من العمق للأعمال الفنية وهذا ما نجده في الرواية الغرائبية التي تقوم أساسا على استفزاز الجانب النفسي عبر الخروج عن المألوف .

4-3-3 الباراسيكولوجيا (La Parapsychologie):

مصطلح الباراسيكولوجيا مصطلح مكوّن من لفظين (Para) الإغريقية التي تعني من بين ما تعنيه: إلى جانب وما وراء، وكلمة (Psychologie) التي تحيل مباشرة على علم النفس، ويشكّل اقتران هذين اللفظين مصطلح ما وراء علم النفس الذي يطلق على كل سلوك يختص بدراسة الظواهر الغربية غير العادية، وهو بذلك مجاور لحقل علم النفس إلا أنه «لا يدرس الظواهر الغريبة والعجيبة التي لا يمكن تناولها في علم النفس، فهو علم يدرس الظاهرات المستغلقة على التفسير أو فوق مستوى الفهم... كتكوين الأشباح، وقراءة الأفكار، وإيجاد مادة من العدم، ومناجاة الأرواح، وتحريك الأشياء عن بعد والتلبّس الشيطاني ومعرفة المستقبل، والإيحاء والتخاطر وغيرها من الظواهر المدهشة[1]».

ويمكن القول بأن للغرائبي صلة وثيقة بحقل ما وراء علم النفس؛ فهما كما يرى شعيب حليفي يشتغلان على اللامألوف دائما ويهتمان «بالأشياء الخارجة عن الإدراك الحسي، ولكنهما يختلفان في أن الميتانفسي يسعى إلى إزاحة المخيّلة من عمله أولا ثم البحث عن العلمية لكونه يتكفّل بالظواهر النادرة»[2] أما الرواية الغرائبية حسبه لا تسعى إلى إيجاد أجوبة علمية محدّدة للأسئلة التي تنتاب متلقيها وإنما تبقي على تلك الأسئلة مفتوحة على عدة تأويلات وإجابات متعلقة بالمتلقي وهي «سمة للرواية عموما التي لا تقدّم أجوبة للمجتمع بقدر ما هي رؤية يُنظر منها إلى الواقع»[3]، ومهما كان الاختلاف بينهما إلا أنه يمكن الإقرار بأن علم الباراسيكولوجيا شكّل منبعا ينهل منه الأدب الغرائبي ولا أدلّ على ذلك من تلك الأعمال الأدبية الغرائبية التي سجّلت حضورا قويا للظواهر المدهشة التي يهتم بها علم ماوراء النفس، فامتصّتها وأعادت إنتاجها في ثوبها الغرائبي.

---

[1]- سناء شعلان: السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن، ص: 50.

[2]- شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص: 85.

[3]- المرجع نفسه، ص: 58.

الفصل الثاني

الغرائبي والشخصية في الرواية العربية المعاصرة

1- مفهوم الشخصية الروائية:

1-1 الشخصية من منظور فلاديمير بروب

1-2 الشخصية من منظور غريماس

1-3 الشخصية من منظور تودوروف

1-4 الشخصية من منظور فيليب هامون

2- الشخصية في الرواية الغرائبية:

2-1 الشخصيات الغرائبية في رواية فرانكشتاين في بغداد

2-2 الشخصيات الغرائبية في رواية حروف الضباب

3- الراوي وزاوية الرؤية في الرواية الغرائبية:

3-1 الرؤية المتعددة: تعدد الرواة وتعدد المنظورات السردية في رواية فرانكشتاين في بغداد

3-2 الرؤية من الخلف: أحادية الراوي وتعدد المنظورات السردية في رواية حروف الضباب.

تمثّل الشخصية أحد أهمّ مرتكزات العمل الروائي؛ إذ تشكّل المحور الذي تدور حوله أحداث أي رواية ومنه تتشكّل عقدتها، وإلى جانب المكونات أو العناصر الأخرى -اللغة الفضاء الحدث- تمكّن من إبراز غايات المؤلّف ومراميه، لذلك لا يمكن لنا أبدا أن نتصوّر خطابا سرديا بمكوناته الكرونوتوبية– الزمان والمكان والأحداث- وحتى لغته خالٍ من عنصر الشخصية المكوّن الشاغل لتلك الفضاءات والمحرّك لتلك الأحداث والمشكّل للغته.

فالشّخصية وإن تعدّدت أنواعها أو اختلفت أبعادها ودلالاتها غير منفصلة عن بقية عناصر العمل الروائي، فصلتها بتلك العناصر «وثيقة ومتداخلة، حيث تكفل لنا اللغة عبر الحوار منح تصوّر واضح عن الانتماء الثقافي والاجتماعي والظروف النفسية لشخصيات الرواية"[1]، وهي لا تنفصل عن الحدث، فكلّ حدث عبر أي زمن أو مكان لا يمثّل إلا «حركة الشخصية عبر بيئة مكانية معينة وفي ظل سقف زماني ما»[2]

فالشخصيّة تؤسّس للعمل الروائي عبر الربط بين أحداثه «وكلّ تغيّر في موقفها وكلّ تصرّف من تصرّفاتها يؤدّي إلى تطوّر في أحداثها، كما يؤدي تطوّر الحدث إلى تغيّر موقف الشخصية»[3]، ونظرا لأهميتها فقد أحاطها النقاد والدارسون بدراسات كثيرة، أبانت على اختلافها عن تعدد منظوراتهم لهذا المكون؛ لذا فقد تقلّبت الشخصية بين عدة مفاهيم، ولدواع بحثية سيتم التطرق لبعض تلك المفاهيم قبل الولوج إلى المدوّنتين وتتبع الشخصيات الغرائبية فيهما.

1- مفهوم الشخصية الروائية:

أُتخذت الشخصية عنصرا فاعلا مهما في فهم الفضاء الروائي، رغم ما أحيطت به من اختلاف وتباين في مفهومها «هل هي فعل (وظيفة)، أم فاعل (عامل)؟ هل هي ذات

[1]- نورة بنت إبراهيم العنزي: العجائبي في الرواية العربية، ص:33.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- المرجع نفسه، ص: 34.

بشرية؟ أم تتجاوزها إلى أشياء وكائنات؟ أم هي ملفوظات لغوية لا تعدو أن تكون كائنات ورقية؛ أي متخيلة ليست بالضرورة فعلية. فهي كائنات لا وجود لها خارج النص، فحياتها ووجودها وفضاؤها هو اللغة»[1] لذلك يراها عبد الملك مرتاض «مجرّد أداة فنية يستحدثها الكاتب المشتغل بالسرد لوظيفة هو متطلع إلى رسمها. فهي شخصية لغوية قبل كل شيء بحيث لا توجد خارج الألفاظ بأي وجه»[2]

والشخصية الفنية في الأعمال السردية تتجاوز ما هو إنساني، فهي ذلك الكيان المؤثر في تسيير الأحداث بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، وبالتالي قد تشمل ما هو غير إنساني: إله، قوة، شيطان، ظروف اجتماعية[3]وانطلاقا من هذه الفكرة يترسّخ مفهوم غريماس للشخصية بوصفها عاملا، فليس من الضروري أن يكون الشخص إنسانا فقد يكون فكرة أو جماد أو غير ذلك، هكذا تصبح الشخصية عبارة عن دور ما يؤدّى داخل العمل الأدبي بصرف النظر عن من يؤديه[4]. وهو ما جعل فيليب هامون/Philip Hamon يبحث عن شخصيات لا إنسانية في مشروعه السميولوجي للشخصية، فهي لا تمثل لديه «مقولة من طبيعة إنسانية دائما، فبالإمكان اعتبار الروح في مؤلفات هيجل شخصية... وكذلك الأمر مع البيضة والدقيق والزبدة والغاز، فهذه المواد تشكل شخصيات لا تكشف عن نفسها إلا في النص المطبخي، كما أن الفيروس والميكروب والكرويات والعضو هي شخصيات في نص يسرد السيرورة التطورية لمرض ما»[5].

---

[1]- باية غيبوب: الشخصية الأنثروبولوجية العجائبية في رواية "مائة عام من العزلة" ل: غابرييل غارسيا ماركيز أنماطها، مواصفاتها، أبعادها، ص:41.

[2]- عبد الملك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، ط1، 2007، ص: 90.

[3]- عصام بهي: الشخصية الشريرة في الأدب المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د.ط)، 1986، ص:100

[4]- حميد لحميداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 1998، ص:52.

[5]- فيليب هامون: سميولوجيا الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار، سوريا، ط1، 2013، ص: 31.

لقد أدرك الدارسون منذ القديم الدور البارز الذي تؤديه الشخصية داخل العمل الأدبي، فقد كان" **أرسطو/ Aristo**" يصنف الشخصية في المرتبة الثانية بعد الحبكة من حيث القيمة والوزن داخل العمل المسرحي، بينما يرى "**لايوسايجري/Layos Igre**" أن الشخصية تفوق الحبكة أهمية[1]معنى ذلك أن الشخصية كانت تعنى بشيء من التدبر والممارسة الواعية أثناء إدراجها في العمل الأدبي، فهي لم تأت على شاكلتها صدفة واعتباطا، وإن كانت لم تبلغ النضج الفني الذي بلغته في الحقبة المعاصرة إذ تختلف طريقة البناء من عصر لآخر، فروايات القرن الثامن عشر كانت شخصياتها وأبطالها تتعايش داخل مجتمع منظم يضع حدوده المؤلف، لتعيش الشخصية بذلك في جو من البراءة وعدم التشكل[2]، واكتسبت الشخصية شيئا من العمق مع المدرسة السلوكية، هذه الأخيرة التي حتمت على القارئ أن يعيد تشكيل الشخصية في وعيه عبر تتبع تطوراتها ورصد حركاتها داخل العمل الأدبي، فقد أدت اكتشافات فرويد إلى جعل الشخصية في ما بعد تنحو نحو الجانب السيكولوجي بشكل كبير فتطور المونولوغ وأضحت الشخصية تسبر أغوار نفسها لتفصح عن جانب ما خفي في قرارات نفسها [3] .

ورغم الاستقرار حول كون الشخصية مكوّنا هاما في الأعمال الروائية وأنّها بمثابة الحبل الواصل بين عناصر النص الحكائي، إلا أن الساحة النقدية قد شهدت تباينا واختلافا بيّنا في التعامل مع مفهوم الشخصية الروائية، فتنوّعت بذلك آراء الدارسين والمنظّرين لهذا المفهوم، ومردّ ذلك هو اختلاف زاوية النظر إليها وتباين المناهج والخلفيات المعتمدة في تناولها، فمنهم من يراها الركن الأساس الذي يشكّل العمل الأدبي بوصفها «من أهم مكونات العمل الحكائي؛ لأنّها تمثل العنصر الحيوي الذي يضطلع بمختلف الأفعال التي

[1]- ينظر، عصام بهي: الشخصية الشريرة في الأدب المسرحي، ص: 100.

[2]- ينظر، عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني الأعلى للثقافة، الكويت، ط1، 1998، ص: 209.

[3]- ينظر، المرجع نفسه، ص: 68 .

ترتبط وتتكامل في مجرى الحكي»[1]، كما تظهر أهميتها في مجال تنميط النصوص بحيث «لا يمكن للباحث المشتغل على تنميط النصوص أن يقوم بهذا الدور دون دراسته لشخصيات النص، فكل البحوث المسخرة لتنميط النصوص مرتبطة بأهمية الشخصية ضمن نمط السرد، ومن هذا المنطلق يستنتج نمط النص في ما إذا كان وصفيا، أو تفسيريا، أو وثائقيا.. بحيث لا يمكننا أن نروي القصة دون ظهور الشخصيات»[2]، فرواية فرانكشتاين في بغداد أو رواية حروف الضباب على سبيل المثال لا يمكن تصنيفهما ضمن نصوص السرد الغرائبي في غياب الشخصيات المكوّنة لها بأفعالها ومواصفاتها الغرائبية، فهي التي تنهض بفعل الحوار والحكي لذلك عدّها سعيد يقطين من أهم مكونات العمل الحكائي مثلما سبق الإشارة إليه.

وهناك من يرى أن الشخصية أقل أهمية وشأنا في العمل الروائي، لا يعتمد عليها في فهم مكونات النص الحكائي وبنيته ومن هؤلاء بروب «فالعرضية وعدم الاستقرار الذي تتسم به الشخصية داخل المتون السردية جعل بروب يرى أنها مدعاة لعدم فعاليتها في مقاربة نص الحكاية»[3] لذلك أولى اهتماما كبيرا للوظيفة على حساب الشخصية وجعلها-الوظيفة- سببا في تكوين وحضور الشخصية الروائية ضمن الأعمال السردية، ومنه تباينت المفاهيم والتعريفات المقدمة للشخصية عند عديد النقاد والدارسين، وفيما يلي ذكر لأهم تلك التعريفات دون حصرها.

1-1 الشخصية من منظور فلاديمير بروب/Vladimir Propp:

عمد بروب في دراسته للشخصية إلى مجموعة حكايات خرافية قام بتفكيكها وتحليلها، ووجد أنها تنطوي على وظائف قارة في كل حكاية، وتوصل إلى ما سمّاه

---

[1]- سعيد يقطين: قال الراوي. البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، بيروت، (دط)، 1997، ص:87.

[2]- باية غيبوب: الشخصية الأنثروبولوجية العجائبية في رواية "مائة عام من العزلة" لـ: غابرييل غارسيا ماركيز أنماطها، مواصفاتها، أبعادها، ص:42.

[3]- المرجع نفسه، ص: 43.

بالنموذج الوظيفي الذي يعين على فهم بنية النص الحكائي، وهذا النموذج يحدد وظيفة الشخصية –عملها- سلفا داخل العمل السردي؛ إذ لا يمكن للشخصية أن تحيد عن الوظائف الإحدى والثلاثين التي توصل إليها، والتي تعتبر بمثابة «ملامح قارة للخرافات، يرتكز عليها النموذج الوظيفي، متلافيا الملامح المتنوعة مثل الشخصيات ونعوتها أو حوافز الأفعال»[1] بحيث تدور أحداث كل حكاية خرافية في فلك هذه الوظائف، وقد اختزلها بروب في سبع دوائر للفعل هي:[2]

- دائرة المعتدي
- دائرة الواهب
- دائرة المساعد
- دائرة الأميرة (أو الشخص الذي يُبحث عنه) وأبيها
- دائرة المرسل
- دائرة البطل
- دائرة البطل المزيف

ما يلاحظ على دراسة بروب للشخصية أنه يقتصر على النظرة الوظيفية لها، دون النظر إلى قيمتها كمكون سردي هام في النص الحكائي، فالشخصية عنده لا تعدو كونها «وجدت لإنجاز وظيفة ما، بحجة تحوّلها وعدم استقرارها، فهو يهتم بالفعل دون الفاعل، ويسأل عن ماذا تفعل الشخصيات وليس من يفعل»[3] فيغفل في دراسته للشخصية حضورها ومسمياتها وسلوكاتها وأوصافها، فينكب اهتمامه على طبيعة الوظيفة الصادرة عنها، والتي تتحكم في وجودها، فدوائر الفعل عنده هي المتحكمة في تحديد طبيعة الشخصيات وعددها «وبذلك تصبح مكانة الشخصية في دائرة الفعل لا تتجاوز أداة إنجاز برامج البطولة في

[1]- عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2006، ص: 70.

[2]- محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص: 427.

[3]- باية غيبوب: الشخصية الأنثروبولوجية العجائبية في رواية "مائة عام من العزلة"، ص: 45.

دائرة البطل، أو برامج المساعدة أو الاعتداء...إلخ. فالوظيفة هي التي تفرض على الشخصية حضورها»[1]، ومنه فقد أعلى بروب من شأن الوظيفة في مقابل الشخصية، وبذلك فقد أهمل عنصرا هاما يعوّل عليه في تحديد بنية النص السردي الحكائي وهو الشخصية وما يطرأ عليها من تغيرات في مسمياتها وصفاتها الجسدية والنفسية على طول الخط السردي، وما تنتجه تلك التغييرات من تعدد في الدلالات والأبعاد.

1-2- الشخصية من منظور جوليان غريماس/Julian Grimas:

ينظر غريماس إلى الشخصية على أنها فاعل* أو «عامل طبيعته وفق الوظيفة التي يحتلها في الملفوظ السردي فهو يتبنى مصطلح العامل (الفاعل) بدل الوظيفة»[2] المصطلح الذي تبناه بروب قبله، وقد اختزلها غريماس في ستة فواعل لا تتجاوزها في كل عمل سردي، وهذه الفواعل هي:[3]

- المرسل (Destinateur): وهو الواعز على البحث عن موضوع القيمة.
- المرسل إليه(Destinataire): وهو الذي يؤول إليه موضوع البحث.
- المساعد (Adjuvant): وهو الذي يقدّم العون للذات للحصول على الموضوع.
- المعارض (Opposant): وهو الذي يعرقل سعي الذات إلى الحصول على الموضوع.
- الذات (Sujet): وهي المعنية بالحصول على الموضوع.
- الموضوع (Objet): وهو ما تسعى الذات في طلبه.

---

[1]- باية غيبوب : الشخصية الأنثروبولوجية العجائبية في رواية "مائة عام من العزلة"، ص: 45.

* يرجع استنباط هذا المصطلح السردي إلى "غريماس" (Greimas, 1996) وهو مفهوم مجرد مشتق في اللغة الفرنسية من لفظ Action أي الفعل أو العمل والفاعل Actant أي القائم بالفعل، محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص: 304.

[2]- باية غيبوب: المرجع السابق ، ص: 52.

[3]- محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص: 304.

والعلاقات القائمة بين هذه الفواعل الستة هي التي تكوّن منوال الفواعل* في الفعل السردي لدى غريماس، ومنه «يمكن أن يتطابق الفاعل والشخصية، ويمكن أن تجتمع شخصيات متعددة لتكون فاعلا واحدا، ويمكن للشخصية الواحدة أن تنطوي على أكثر من فاعل واحد»[1]

وبتبني غريماس لمصطلح الفاعل جعله يتجاوز الشخصية الإنسانية داخل العمل الروائي، فطبيعة الفاعل عنده غير محددة، إذ يمكن أن تكون «آدمية أو حيوانية أو نباتية أو مجردةأو شيئية، مفردة أو جماعة، فهو يركز على الدور الذي تؤديه الشخصية كفاعل في إنتاج دلالة الملفوظ السردي والإسهام في تشكيل بنيته»[2].

1-3 الشخصية من منظور تزيفيتان تودوروف/Tzivitan Todorov :

يرى تودوروف أن «مشكل الشخصية هو قبل كل شيء لساني لأنّه لا يوجد خارج الكلمات ولأنه أيضا كائن ورقي»[3] ومنه فالشخصية حسب هذا المنظور تخالف مفهوم الشخصية الروائية التي تحيل على مرجعيتها الخارجية أي على الشخص الواقعي، فهي هنا تكتسي طابعا لسانيا ولا وجود لها خارج النص فدورها مرهون بهذا الوجود، تماما كموقع الكلمة بالنسبة للجملة «حيث لا تتحدد دلالة الكلمة في الجملة منفصلة عن السياق، بل تتحدد من خلال الدور الذي تؤديه تلك الكلمات وسط غيرها من الكلمات ضمن النظام العام للجملة»[4]

---

*- هي مجموع العلاقات التي تربط بين الفواعل الستة، وقد حصرها غريماس في: علاقة الرغبة، علاقة التواصل، علاقة الصراع. يُنظر محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص: 427.

[1]- محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص: 305.

[2]- شلوميت ريمون كنعان: التخييل القصصي، الشعرية المعاصرة، ت: لحسن أحمامة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2001، ص: 56.

[3]- تزفيتان تودوروف: مفاهيم سردية، تر: عبد الرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005، ص: 71.

[4]- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص: 52.

وهذا ما أشار إليه عبد الملك مرتاض في معرض حديثه عن اللبس الحاصل عند النقاد بين مفهومي الشخص والشخصية، فالشخصية عنده «كائن حركي ينهض في العمل السردي بوظيفة الشخص دون أن يكونه، وحينئذ تجمع الشخصية قياسا على الشخصيات لا على الشخوص الذي هو جمع لشخص، ويختلف الشخص عن الشخصية بأنه الإنسان، لا صورته التي تمثلها الشخصية في الأعمال السردية»[1] ومن هذا المنطلق فإن الشخصية داخل العمل الروائي لا تعدو أن تكون عنصرا «تتألف فقط من الجمل التي تصفها أو وضعها المؤلف على لسانها وليس لتلك الشخصية ماض أو مستقبل وليس لها أحيانا حياة مستمرة»[2]، أي إن فضاءها الحقيقي هو المتخيل وعالمها الورق، ووجودها مرهون بالفعل القرائي، فمتى انتهت القراءة انتهى وجودها، فبتشكلها داخل النص الروائي تفقد وجودها البشري المادي الحي.

ويرى تودوروف أن الشخصية الفنية تحقق دلالتها داخل العمل الروائي من خلال ما يعرف «بالنظام العلائقي الذي اختزلت العلاقات فيه إلى ثلاث علاقات هي التواصل والرغبة والمشاركة»[3] إضافة إلى أن الشخصية يمكن أن تحقق دلالتها من خلال نظام التقابلات «فإن مدلول الشخصية لا يتشكل من خلال تواتر الدلائل والنعوت والأوصاف المسندة إليها وحسب، وإنما يتشكل أيضا من نظام التقابلات والعلاقات التي تقيمها الشخصية مع سائر الشخصيات الأخرى داخل القصة: بحيث لا يمكننا القول إن سمة أو صفة لشخصية ما هامة إلا إذا دخلت هذه الشخصية في هذا النظام من التقابلات مع شخصيات أخرى».[4]

---

[1]- عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية"زقاق المدق" ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 1995، ص: 126.

[2]- رينيه ويلك وأوستن وارين: نظرية الأدب، ص: 24.

[3]- باية غيبوب: الشخصية الأنثروبولوجية العجائبية في رواية "مائة عام من العزلة"، ص: 54.

[4]- جويدة حماش: بناء الشخصية في حكاية عبدو والجماجم والجبل لمصطفى فاسي، منشورات الأوراس، الجزائر، (د.ط)، 2007، ص:61.

وهذا ما نجده في رواية فرانكشتاين في بغداد مثلا حيث اعتمد أحمد سعداوي في بنائه لروايته حيث على جملة من التقابلات السلوكية والجسدية للشخصيات، فنجد شخصية فرج الدلال الانتهازية التي تسعى إلى تضخيم أموالها وذلك بالاستحواذ على جميع البيوت العتيقة الموجودة في حي البتاويين ولو كلفه ذلك قتل أصحابها في مقابل شخصية أبي أنمار القنوعة التي أنفقت من مالها الكثير في سبيل مساعدة الفقراء والمتشبثة بالفندق المهترئ والوحيد الذي يقع مقابل مكتب دلالية الرسول، وشخصية هادي علي باهر السعيدي الحاملة للمشروع الوطني التحرري من الأمريكان الساعية لإقامة عراق جديد على حد تعبير محمود السوادي، والعميد سرور العميل المتواطئ الذي يقدّم خدمات جليلة للمستعمر، ويسعى للتقرب منه بغية الحصول على أدنى ترقية في عمله، وهادي العتاك العابث الذي أنكر وجود المخلوق البشع الذي خلقه جملة وتفصيلا وتمنى فناءه وزواله، وشخصية أم دانيال المؤمنة بوجود ذلك المخلوق ورسالته النبيلة.

بل يمكن الحديث عن التقابل الحاصل في تكوين الشخصية الواحدة كتركيبة الشسمة المُكوّنة من لحوم ضحايا ومجرمين، ما جعله يقتل المجرمين بكل وحشية ويعطف على المستضعفين، ومشروعه النبيل الذي كان يهدف من ورائه إلى إقامة العدل ثم تحوّل مساره فأصبح يقتل من أجل البقاء، ويمكن التماس هذا التقابل في الوجه الملائكي للقديس ماركوركيس، والذي جلب للعجوز إيليشوا ابنها دانيال بعد طول غياب، وهيئته الحربية التي جلبت الوحش البشع وذلك ما يفسّرأخذ العجوز للوجه الملائكي من صورة القديس فقط حين سافرت وتركت بيتها.

فهذه الثنائيات التقابلية من شأنها أن تجلي الغموض عن النص وتخرج مضامينه الدلالية للقارئ، مما يعينه على استيعابه لمضمون النص وأبعاده الدلالية.

1-4 الشخصية من منظور فيليب هامون (Philippe Hamon):

ينظر فيليب هامون إلى الشخصية نظرة سيميولوجية فيراها «وحدة دلالية، وذلك في حدود كونها مدلولا منفصلا قابلا للوصف والتحليل، ولا تولد إلا من خلال ما تقوله أو

ما تفعله أو ما يقال عنها في النص»[1]وتشكل عنده «مورفيما مزدوج التكوين: إنها مورفيم ثابت ومتجلّ من خلال دال منفصل (مجموعة من الإشارات) يحيل على مدلول منفصل (معنى أو قيمة الشخصية)، وعلى هذا الأساس ستحدد الشخصية من خلال شبكة علائقية من التشابهات والتراتبية والانتظام (توزيعها) هي مايشدها»[2] .

والشخصية عنده تتحدد دلالتها أيضا من خلال «كل أشكال التقابل، أي استنادا إلى مجموع العلاقات التي تنسجها الشخصيات في ما بينها، أي إن النسق سابق للشخصية وهو المحدد لها»[3]. ومنه فالشخصية عند فيليب هامون تتحدد من خلال أقوالها وأفعالها وماذا يُقال عنها في المشهد السردي، ولا يتحقق ذلك إلا بعد أن يدرك القارئ والكاتب على حد سواء مجموع العلاقات التي تقيمها مع بقية الشخصيات التي تعايشها في الرواية ضمن نظام علائقي تقابلي.

وملامح الشخصية لا تكتمل ولا تتلقى دلالتها النهائية إلا مع عمليات التلقي (القراءة) فهي «تُبنى اطرادا زمن القراءة وزمن المغامرة الخيالية»[4] فمدلول الشخصية عنده إذا لا يقف عند التركيب اللغوي فحسب بل إن لنشاط القراءة دورا كبيرا في تحديده، ذلك أن الشخصية «خيط بارز ومميز من خيوط نسيج النص الممتدة في تشابك من البداية إلى النهاية، ولا يكتمل لدينا مفهوم الشخصية إلا إذا تتبعنا هذا الخيط وأمسكنا بنهايته»[5] فبناء الشخصية ليس معطى سلفا وإنما يبنيه القارئ تدريجيا أثناء القراءة، كما أن هذا البناء الذي وضعه القارئ للشخصية يمكن أن يتغير تبعا لتغير المعطيات الخاصة بها، فما يضفيه الراوي من تعليقات تحمل مواصفات وسمات جسدية ونفسية جديدة تخص الشخصية من شأنه أن يغيّر في بنائها.

---

[1]- فيليب هامون: سميولوجيا الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار، سوريا، ط1، 2013، ص: 38.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- المرجع نفسه، ص: 15.

[4]- المرجع نفسه، ص: 39.

[5]- باية غيبوب: الشخصية الأنثروبولوجية العجائبية في رواية "مائة عام من العزلة"، ص: 56.

ومنه فصورة الشخصية النهائية لن ترتسم أمام المتلقي إلا عند نهاية النص الحكائي ونهاية فعل القراءة، فحينها لن يتبقى شيء يقال عنها «فالشخصية تشييد يركبه القارئ من إشارات متنوعة ومتفرقة على طول النص»[1] فوعي القارئ بالشخصية يتغيّر ويتعمّق مع كل قراءة جديدة ومعطى جديد يمكن أن يمدّه بدلالات وأبعاد جديدة يحدد بها طبيعة الشخصية ومكانتها في العمل السردي.

2- الشخصية في الرواية الغرائبية:

تشكّل الشخصية في الأعمال الروائية الغرائبية القائمة على التخييل واللامعقول «القطب الذي منه ينطلق الحدث فوق طبيعي وعليه يقع، أي إنها تمثل إحدى المكونات الأساسية في تحديد الفانتاستيك من خلال المميزات الخلافية، والمتجلية في الأوصاف والسلوك النسبي والمادي والأفعال المتجسدة انطلاقا من الحركات والأقوال»[2].

والروايات الغرائبية عادة تضم مزيجا بين «شخصيات عادية في مظهرها وأفعالها وفضائها، لا تبعث على الحيرة والاندهاش في المتلقي، وشخصيات أخرى فوق طبيعية، تقتحم واقع المتلقي المألوف فتولد فيه الحيرة والاندهاش»[3] لذلك فالشخصية الغرائبية بأنواعها أتت لتعبّر عن مستويات الواقع المختلفة، فالنص الغرائبي « يتمحرق حول الواقع رغم كل ما فيه من خوارقية وإدهاشيات... لذلك فهو يزدحم بالإشارة إلى الواقع الإنساني العادي اليومي، واقع الممارسات الأخلاقية، والسلوكية والمعتقدات والمواقف في الحياة اليومية»[4] فهي تعبّر دائما عن «رغبة دفينة في تجاوز إحباطات الإنسان العربي، وتكسير القيود المكبلة لحركته».[5]

---

[1]- شلوميت ريمون كنعان: التخييل القصصي، الشعرية المعاصرة، ص: 59.

[2]- شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص: 197.

[3]- باية غيبوب: الشخصية الأنثروبولوجية العجائبية في رواية "مائة عام من العزلة"، ص: 74.

[4]- كمال أبو ديب: الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفن السرد العربي، ص: 48.

[5]- شعيب حليفي: المرجع السابق، ص: 199.

ووفق هذا المنهج بنى أحمد سعداوي روايته فرانكشتاين في بغداد، حيث كثيرا ما تدرّج بشخصياته الروائية من واقعيتها المألوفة ليلج بها إلى عالم تخييلي غريب، وذلك بما يضفيه السارد أثناء السرد على شخصياته من «صفات ونعوت تجعلهم يتحولون ويمتسخون نتيجة عامل داخلي فيزيولوجي أو عامل خارجي فوق طبيعي... تستطيع خلق الحيرة في نفس المتلقي»[1] وهو ما دعا فيليب هامون إلى التمييز بين شخصيات إنسانية الشكل وشخصيات لا إنسانية الشكل.

ويمكن الحديث في هذا الصدد عن شخصية هادي العتاك حين قدّمه السارد الرئيسي للرواية على أنه رجل عجوز قذر المظهر تفوح منه رائحة الخمر التي يدمن احتساءها ليل نهار، ذو شخصية غير ودية، رغم التفاف سكان حي البتاويين حوله من أجل الاستماع إلى حكاياه العجيبة التي يقصها على مسامعهم باستمرار في مقهى عزيز المصري، ثم يتدرّج في وصفه حتى يبلغ مشهدا يتابع فيه هادي العتاك كمشاهد التفجير بحثاً عن شيء وسط مهرجانات الدمار والخراب وسط مدينة بغداد، بحثا عن أشلاء بشرية طازجة متناثرة يقوم بالتقاطها بدم بارد ليشكل بها جثة كاملة مشوّهة يطلق عليها تسمية " الشِّسمَهْ"* تلبي نداء المساكين والضحايا فتقتص لهم وتقيم العدل في الشارع العراقي، وفي نهاية الرواية يتشوّه وجه العتاك فيتحوّل ليصبح أشبه بما صنع.

ويمكن الحديث أيضا عن شخصيات لا إنسانية كانت تساعد الشسمه في مهمته النبيلة كشخصية السفسطائي وشخصية العدو والمجنون الصغير والكبير والأكبر وكذا شخصية الساحر، وأرواح الضحايا الهائمة التي كانت تبحث لها عن جثث كي تدفن مثل باقي الجثث وتهدأ مثل باقي الأرواح، وينضاف إلى ذلك شخصية القط نابو.

---

[1]- شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص: 172.

* الشِّسمه أو (اللي شو اسمه) مفردة عراقية دارجة والتي تعني: الذي لا أعرف أو لا أتذكر ما هو اسمه.أحمد سعداوي فرانكشتاين في بغداد، منشورات الجمل، بيروت، ط1، 2013، ص: 351.

فقد استغلّ أحمد سعداوي عنصر الشخصيّة الغريبة لإضفاء عنصر الغرائبية على روايته التي تخلق قلقا وخوفا في نفس متلقّيها، وذلك عبر دمج عنصري المألوف واللامألوف في تكوين سمات شخصيّاتها فمن بين ما يسهم أكثر في خلق الشخصية الغرائبية «الكثافة التخييلية فوق العادة، موحية من حيث الدلالات التي يمكن أن تنبئ بها في كل موقف حدثي»[1]، ولأنّ رواية فرانكشتاين في بغداد وكذا رواية حروف الضباب تمثّلان خطابا ذا بعد غرائبي يغرف من المرجعيّة الواقعية إلى جانب المرجعيات الخرافية والأسطورية، فقد قام كل من سعداوي وشوار بتوظيف شخصيّات بشريّة مختلفة الأبعاد تسمح بتنامي الغريب عبرها، إلى جانب استفادة سعداوي من تقنية التحول التي أسهمت في تكثيف الغرائبية في هذه الرواية.

وممّا يساعد على خلق خطاب مشحون بالغرائبية سمات الشخصية الداخلية والخارجية، إذ تعين تلك السمات على «التعرّف على كيفية ظهور الشخصية في هذا النوع من الخطابات الأدبية»[2]، حيث للشخوص الفانتاستيكية «خصائص وطبائع لا تشترك معها شخوص الروايات الأخرى»[3] وإن كانت تشترك مع الشخوص في الروايات العادية في بعض السمات إلا أنها تختلف عنها في طبيعة هذه السمات، فالشسمة جثة مكونة من أطراف وروح إنسانية، إلا أن طريقة تكوينها غريبة، فكل جزء فيها يعود إلى ضحية من ضحايا الشارع العراقي، إنه مخلوق غريب ذو هيئة بشعة وتركيبة عجيبة على حدّ وصف شخصيات الرواية له، لا تلمحه عين منجّم ولا تخترقه رصاصة عدو، والزواوي الجد في رواية حروف الضباب يمتلك قدرات خارقة تفوق القدرات البشرية التي تمتلكها الشخصيات العادية والمألوفة.

---

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

[2]- نورة بنت إبراهيم العنزي: العجائبي في الرواية العربية، ص:39.

[3]- شعيب حليفي: المرجع السابق ، ص: 172.

ومنه فالشخصية الغريبة في تكوينها الذاتي وطريقة تشكيلها المخالفة لما هو مألوف تظهر مفارقتها بوصفها شخصية استثنائية مخالفة لما هو موجود في الرواية الواقعية التي تشتغل على الشخصيات العادية البعيدة عن كل صفات الغرابة والدهشة والخرق.

من هذا المنظور وجب استنباط أهم أنماط الشخصية الغرائبية في رواية حروف الضباب ورواية فرانكشتاين في بغداد.

2-1 الشخصيات الغرائبية في رواية فرانكشتاين في بغداد:

ما يلاحظ على رواية فرانكشتاين في بغداد أنه وعلى الرغم من تنوع شخصياتها من مسيحية وعربية وأرمينية وآشورية إلا أن الكاتب وبأسلوب حذق نسج معظمها على نحو روائي درامي شديد الخوف والعنف، وساعده في ذلك براعته وتمكّنه من مزجه للخطاب الواقعي بالغرائبي ولأن الرواية تقوم على نسيج من الشخصيات الواقعية واللاواقعية فقد اقتصرت الدراسة على استعراض أهم الشخصيات الروائية ذات المسحة الغرائبيةفي تكوينها وسلوكها.

2-1-1 الشخصية الخرافية ذات البعد الأسطوري:

يعدّ توظيف الروائي للشخصية الأسطورية في نصّه بمثابة «تجسيد للشكل المرن القابل لاحتواء كثيرٍ من الدلالات والرموز، التي ينبغي إضفاؤها عليها، لا سيما وأن من أبرز سمات الجانب الأسطوري فيها رمزيتها»[1] وتتشكل هذه الرمزية التي تتجلى في شخصية فرانكشتاين بدءا باسم الشخصية الذي يحيلنا مباشرة على بطل رواية فرانكشتاين للروائية البريطانية "ميري شيليMary Shelley/"*، فأسماء الشخصيات لا يلقيها الروائي

[1]- سعيد يقطين: قال الراوي- البنيات الحكائية في السيرة الشعبية- المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997، ص:99.

*هي رواية نُشرت لأول مرة عام 1817 وتدور أحداثها في القرن الثامن عشر وتتمحور حول رغبة بطلها العالم فكتور فرانكشتاين، المتخصص بالعلوم الطبيعية في الوصول إلى "إكسير الحياة" من خلال بث الحياة في أحد مخلوقاته غير الحية والذي صنعه من بقايا أشلاء بشرية وحيوانية أخذ بعضها من محلات القصابين والمقابر والمختبرات حيث يتحول الكائن إلى مخلوق متوحش مدمر يقتل بشكل عشوائي ودموي حيث يقتل أعز وأقرب الناس إلى صانعه ومنهم زوجته وشقيقه وبعض أصدقائه.

داخل عمله الأدبي اعتباطا بل يختارها ضمن عديد من الأسماء التي يكون قد رشحها من قبل، تكون أكثر دلالة بأوصاف الشخصيات ووظائفها داخل العمل الروائي، فاسم الشخصية ينبغي أن يطابقها «في شكله الخطي وفي صوره الصوتية وفي مدلوله مع الطبيعة الداخلية والخارجية للشخصية، ومع موقعها الاجتماعي، ومع مجمل الوظائف المسندة إليها في البناء الروائي»[1] على أنّ شخصية فرانكشتاين لم تُمنح اسما واحدا، فقد تعددت تسميات هذا الكائن الغريب، فاسم فرانكشتاين اقترحه علي باهر السعيدي رئيس مجلة الحقيقة على الصحفي محمود السوادي الذي كتب مقالا عن ذلك المخلوق المجرم الذي عاث في شوارع بغداد فسادا وقتلا وتنكيلا بأرواح البشر تحت عنوان "أساطير من الشارع العراقي" والذي أرفقه السعيدي بتعديل عنوانه إلى «**فرانكشتاين في بغداد وخلال تصميم العدد أرفق المقالة بصورة كبيرة لروبرت دي نيرو في فلمه الشهير عن فرانكشتاين**»[2] وهو ذات الاسم الذي اقترحته الصحفية الألمانية حينما سمعت هادي العتاك يروي قصته العجيبة عن صنعه للمخلوق البشع « **هذا يروي فلما إنّه يقتبس من فلم شهير لروبرت دي نيرو**»[3]، بينما أطلق عليه العتاك "الشّسمه"، أما المجرم إكس فيختص بوسائل الإعلام وجهاز الشرطة الذين يسمونه بهذا الاسم.

ولا يخفى ما للتسمية من أهمية قصوى «إذ بفضلها يتم ضبط الأشياء في العالم وبفضلها يتمّ التحوّل بثقة خلال مدلولاته، إن عدم التسمية باسم شخصي يعني الضياع وفقدان الهوية وتشظّي الشخصية، مما يتيح اشتغال الوهم والخيال»[4] وفكرة تغييب الاسم لها دلالات عدّة منها صلاحية الشخصية للدلالة على «الأنماط البشرية عامة، أي إنّها تدل

---

[1]- عثمان بدري: وظيفة اللغة في الخطاب الروائي العربي الواقعي عند نجيب محفوظ –دراسة تطبيقية- المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2003، ص: 59.

[2]- أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص: 153.

[3]- المصدر نفسه، ص: 26.

[4]- حسين علام: العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص ص: 136-137.

على حالات بشرية وليس على أفراد لهم وجود عيني»[1] وهو ما عمل به أحمد سعداوي في روايته حين ابتدع اسم "الشسمة" الذي لا يحيل إلى شخصية معينة، فهو يدرك تماما صلاحية هذا الاسم للدلالة على الشعب العراقي في فترة الاحتلال الأمريكي وسقوط نظام صدام الدكتاتوري سنة 2003، وما رافق ذلك من انقلاب أمني وزيادة في مظاهر العنف واشتداد الصراع الطائفي، فالفرد العراقي حينهاينطبق عليه المعنى الذي يحمله اسم «الشسمة»، فكل عراقي يبحث عن ثأر لدماء أريقت بلا ثمن، عن حقوق الضحايا الذين يموتون أو يفقدون كل شيء نتيجة حروب لا دخل لهم بها، نتيجة صراعات لم يكونوا يوماً طرفاً فيها رغم انتمائهم لفرق وديانات وأعراق مختلفة. الشسمة في الرواية هم المفقودون والمنسيون الذين يخرجون للحروب ولا يعودون، هو الجثث التي تتحول لأشلاء فلا يُعرَف من صاحب هذا الجزء، الشسمة فعلاً هو المواطن العراقي المجهول (الذي لا اسم له) هو الوطن الممزق إلى أشلاء تنتمي له في الأصل ولا ينتمي إليها بعد تمزّقها ونسيانها، الوطن الذي يطلب ثأراً ممن حولوه لساحة حرب دموية أنهكته وبددت معالمه.

أما تسمية فرانكشتاين فهي تحيلنا على جثة أتى وصفها على لسان السارد الرئيسي للرواية منذ الوهلة الأولى**«هذا العمل البشع الغريب، الذي قام به لوحده دون مساعدة من أحد ولا يبدو مبررا أو مفهوما رغم كل الحجج التي ساقها أمام مستمعيه..»**[2]فمنذ البداية تطالعنا الغرائبية من خلال وصف هذه الشخصية بالغريبة وأن تكوينها غير مبرر وغير مفهوم، وهي ذات المواصفات التي جعلته**«لا يستقر على حال، لا يتوقف في مكان لا ينام، يتحرك بطريقة عجيبة لا يملكها أي بشر»[3].**

[1]-حسين علام: العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، ص: 137.

[2]- أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص: 34.

[3]- المصدر نفسه، ص: 215.

فرانكشتاين كائن مسخ مصنوع من بقايا أجساد ضحايا التفجيرات التي شهدها الشارع البغدادي فترة الانتداب الأمريكي، مضاف إليها روح ضحية أخرى، هي "حسيب جعفر" واسم ضحية أخرى "دانيال"، واسم دانيال يعني «قضاء الله» أو «حكم الله»، وهو تماماً ما يزعم الشِسمه القيام به، يدّعي أنّه آتٍ لتحقيق العدل والثأر للمظلومين.

فهو خلاصة ضحايا يطلبون الثأر ممن قتلهم، هو مخلوق للثأر والانتقام لهم، ذو هيئة بشعة غريبة، فم متسع كجرح على طول الفكين، غرز خياطة على طول الجبهة والوجنتين مع أنف كبير، لقد خالف الكاتب القانون الطبيعي الذي يحكم تركيب الصورة البشرية، إذ قدّمه في صورة غير مألوفة تداخل فيها الطبيعي –هيئة جثة مكونة من الأعضاء التي تشكل جسد الإنسان عادة- وغير طبيعي– حينما جعل تلك الأعضاء تعود لأجساد مختلفة- لقد خلق أحمد سعدواي مخلوقا سرديا غريبا جعل جلّ شخصيات الرواية تندهش من تكوينه غير العادي فتقوّض صوت السارد الذي يختفي أمامها وهي تصف حيرتها من هيئته **«حاشا لله أن يخلق وجها مثل هذا، النظر إليه يورّث الغم والخوف والفزع»**[1]على حدّ تعبير أم سليم، فغرابته الأولى تتشكل من هيئته التي لا يتقبلها الناظر/ القارئ «فالجسد التام والكامل والواضح يبدو معبرا للجمال ومثيرا للاهتمام والفضول الدائمين، إلا أن الجسد المشوّه والناقص يثير الشعور بالغرابة المقلقة كما يقول فرويد»[2]. ومن ثمّ فقد كان لهذه الشخصية تأثير غريب، ووقْعٌ أحدث هزة غريبة في أنفس الشخصيات، ذلك أن «التأثيرات الغرائبية متأتية من الافتتان الذي مصدره الحيرة أو الشك»[3].

وإذا كان هادي العتاك هو من صنع أو خلق هذا الوحش فعليا أو تخييليا - شأنه شأن العالم فيكتور فرانكشتاين في رواية ميري شيلي- من جذاذات وأجزاء بشرية تعود لجثث

[1]- أحمد سعداوي، فرانكشتاين في بغداد، ص: 98.

[2]- حسين علام: عجائبية الجسد ودلالتها في رواية ليلة القدر للطاهر بن جلون، مجلة الموقف الأدبي، ع 447، 448، تموز- آب، 2008، ص: 236.

[3]- ت.ي. أيتر: أدب الفانتازيا مدخل إلى الواقع، ص: 80.

ضحايا التفجيرات في بغداد، فإن أسبابا أخرى تضافرت وأسهمت في خلق هذا المسخ، وهو اعتراف أتى على لسان كبير المنجمين «**أعتقد بأننا تدخلنا بصناعة هذا المجرم بطريقة أو بأخرى. كانت الأمور تمشي بشكل اعتيادي قبل ظهوره، أنا أعتقد أن بعض مساعدينا أسهم في تكوين هذا الكائن**»[1].

كما أنهناك قوى خفية غرائبية أسهمت أيضا في صناعة هذا المخلوق الغريب، فالعجوز إيليشوا أسهمت بندائها وتضرعها لقديسها الذي بثّ الحياة في الجثة فقد« **أشعلت العجوز هذه التركيبة العجيبة بندائها... وأخرجته من المجهول بالاسم الذي منحته له: دانيال**»[2] كانت متأكدة بأن قدّيسها سيسمع نداءها « **فقد وعدها ليلة أمس بواحد من ثلاثة أمور؛ تسمع خبرا مفرحا، أو تهدأ روحها، أو ينتهي عذابها**»[3]إذا فقد استجاب القديس أخيرا لندائها المتكرر، القديس ماركوركيس* ذو الوجه الملائكي لا يملك إلا أن يرأف بالعجوز التي قضت قرابة عشرين عاما تناجيه بأن يعود ولدها دانيال الذي خرج للحرب

---

[1]- أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص: 258.

[2]- المصدرنفسه، ص: 63.

[3]- المصدر نفسه، ص: 15.

* ذكر سعداوي في إحدى العتبات الاستهلالية مُختَصَرًا لقصة هذا القديس، إشارة منه أنه اتكأ في تكوينه لبطل روايته علاوة على رواية ميري شيلي على قصة ماركوركيس الذي نال لقب إكليل الشهادة لوقوفه في وجه الملك داديانوس بعد إصداره للمنشور القاضي بهدم جميع الكنائس وحرق الكتب المقدسة، واستبدال المسيحية بديانة أخرى، فتقدم القديس إلى الملك معترفاً بالمسيح ومدافعا عن المسيحين مستنكرا إكراههم على ترك ديانتهم، فغضب الملك وعذبه لمدة سبعة سنوات كاملة جلدا وتقطيعا لأعضائه. لكن الرب كان يشفى كل جروحه . فأمر الملك بعدها بوضع القديس في المعصرة حتى تهرأ لحمه وأصبح جسده عبارة عن أجزاء متناثرة، طُرحت خارج المدينة، لكن الرب يسوع أقامه حياّ، وعاد إلى المدينة، فآمن بسببه كثير خاصة بعدما صرخ في الأصنام باسم الرب يسوع المسيح مخلص العالم، فابتلعتها الأرض، فغضب الملك على إثرها وقرر قطع رأس القديس فنال بذلك اكليل الشهادة وتقديسا له بنى المسيحيون كنيسة أطلقوا عليها اسمه وصار يرمز له بصورة رمزية تمثله طاعناً برمحه شيطان الوثنيّة المتمثل بالتنين، ومدافعاً عن معتقد الكنيسة المتمثلة بابنة الملك السماوي وبذلك اتخذته بريطانيا شفيعاً لها ودعيَ كثير من ملوكها باسمه . للاستزادة أكثر يرجى قراءة مقالة حياة القديس بقلم جورج كدة الهوزي على الموقع:
http://www.ankawa.com/forum/index.php?topic=503579.0

ولم يعد، فهذه المناجاة وتلك الاستجابة تحيلنا مباشرة على نص غائب كلاسيكي هو أسطورة بجماليون*، الإغريقية، وكأنّا بأحمد سعداوي أعاد تشغيلها برؤى حداثية جديدة.

وإذا ما كان الوحش في رواية ميري شيللي يرتكب جرائمه البشعة انتقاما من خالقه العالم الشاب الذي تجاوز الحدّ الإنساني وخلق كائنا بلا عواطف وروح، وهو يشير بذلك إلى مغزى أخلاقي وفكري من قضية توظيف العلم بطريقة غير إنسانية، فإن لدى مخلوق أحمد سعداوي في رواية "فرانكشتاين في بغداد" تبريراته وفلسفته الخاصتين بوجوده وخلقه، فهو يرفض أن يوصم بالمجرم (القاتل) الذي يقتل حبا في شهوة القتل وذلك أنه كما يقول يحمل رسالة لتحقيق العدالة الغائبة في المجتمع العراقي«**إنهم يتهمونني بالإجرام ولايفهمون أني أنا العدالة الوحيدة في البلاد**»[1]هذا ما قاله لصانعه العتاك أثناء زيارته له، مثلما ترك في المسجلة دفاعا عن موقفه: «**أنا الرد والجواب على نداء المساكين: أنا مخلص ومنتظر ومرغوب به... لقد تحركت أخيرا العتلات التي أصابها الصدأ من ندرة الاستعمال، عتلات لقانون لا يستيقظ دائما. اجتمعت دعوات الضحايا وأهاليهم مرة واحدة ودفعت بزخمها الصاخب تلك العتلات الخفية فتحركت أحشاء العتمة وأنجبتني**»[2] فكان هو الرد على ندائهم برفع الظلم عنهم والاقتصاص من الجناة، إذ لا ناصر للضعفاء غير خلجات أرواحهم الداعية لدفع الموت وإيقافه.

ولايمكن تجاهل إحدى العتبات النصية الاستهلالية التي يخاطب فيها الشسمه الذين يسمعون تسجيلاته أن لايقفوا في طريقه إن لم يكونوا قادرين على مساعدته في مهمته الجليلة [3].

---

* تقوم الفكرة المركزية للأسطورة على توسل النحات بجماليون (ويقال بأنه أيضا كان ملكا لجزيرة كريت أو قبرص) للآلهة كي تبث الحياة في تمثال لامرأة صنعه ووقع في حبه، وتتحقق الآلهة له رغبته وتبث في تمثال المرأة الروح، ليجد بجماليون نفسه أمام فتاة جميلة يتخذها زوجة له.

[1]- أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص: 149.

[2]- المصدر نفسه، ص ص: 156، 157.

[3]- المصدر نفسه، ص:05.

كما أن الصحفي محمود السوادي وقف إلى جانبه فعبرعن اعتقاده بأن الشسمه«**لا يبحث عن الاستعراض والنجومية وإبراز القوة، هو لا يقصد أيضا إخافة الناس كان في مهمة نبيلة**»[1] وذلك ما أكّده صانعه هادي العتاك «**الشسمه سيقوم بقتل جميع المجرمين الذين أجرموا بحقه، وبعدها يتساقط ويعود إلى وضعه السابق، يتحلل ويموت**[2]»

ومن مظاهر غرائبية هذا المسخ تعاطف الناس معه، فقد وجد له أنصارا ومؤيدين يؤمنون برسالته تلك ويقدّسونه «**فالمجنون الصغير يؤمن بأنني مثال للمواطن الأنموذجي الذي فشلت الدولة العراقية في إنتاجه منذ أيام الملك فيصل... والمجنون الكبير يرى أنّي أداة الخراب العظيم الذي يسبق ظهور المخلص الذي بُشرت به كل الأديان على الأرض...أما المجنون الأكبر فهو يرى أنني أنا المخلص. وأنه في القادم من الأيام سيكتسب جزءا من صفاتي الخالدة**»[3]وهي قراءات ثلاثة أنتجها المجانين الثلاثة. فالشسمه وبما أنه مُكوَّن من جذاذات عراقيين من مختلف الأعراق والطوائف والإثنيات فإنه العراقي الكامل، أو المثال النادر والأمثل لذوبان الجميع في هوية واحدة، فتمزق الهوية هي المعضلة التي ظل يعاني منها العراق منذ بدايات القرن العشرين إلى اليوم، وتفجرت بشكل أكبر ما بعد إسقاط نظام صدام حسين بتصاعد الاقتتال الطائفي والحزبي والحضاري.

وهذا الوحش في نظر المجنون الكبير هو قائد الخراب الشامل، وبدل حدوث هذا الخراب بالتدريج سيحل الخراب الشامل، ومنه فهو يجسّد فكرة الخراب الذي حل بالعراق والذي تصاعد بوتيرة سريعة ولافتة في السنوات الأخير.

وبما أنه يحمل رغبة الثأر لكل الضحايا، فهو بمثابة المخلص عند المجنون الأكبر، لذا فإن جلب العدالة للضحايا المتكاثرين في عراق اليوم يعني تحقيق الخلاص للجميع.

---

[1]- أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص: 145.

[2]- المصدر نفسه: ص: 146.

[3]- المصدر نفسه: ص ص: 160-161.

وهنا تتحقق الرؤية الميتافيزيقية عن فكرة المخلص، التي تحصر الخلاص في شخص واحد، غير أن سعداوي بجعله للمخلص مُكوّنا من أشلاء عدة فهو ينفي جملة وتفصيلا أن الخلاص يمكن أن يتحقق على يد شخص واحد، لأن حصرها يتسبب في خلق ما يعرف بالدكتاتور، لذلك يبرز في الرواية تعلق العراقيين بهذا المسخ بعد أن سُدَّت في وجوههم كل آفاق المستقبل المشرق، وبعد أن عزف هو نفسه على وتر حساس ينشده كل عراقي«**إنهاء القتل في الشوارع، حتى ينتهي إنتاج الضحايا**»[1]، لذا فهو يناشدهم جميعا لتشجيعه والوقوف إلى جانبه«**إن الواجب الأخلاقي والإنساني يدعو إلى نصرتي والوقوف في صفي لإحقاق العدالة في هذا العالم المخرب تماما بأطماع وشهوة السلطة**»[2].

والملاحظ مع تقدّم السرد أن عددا كبيرا من المقاتلين والأتباع تجمّعوا حوله، بعد أن سئموا الوضع العام في البلد ويبحثون عن خلاص ما، فكان الشسمة خلاصهم الوحيد، لذا خضعوا له حدّ العبودية «**هالني مساء هذا اليوم عدد الشباب المسلحين الذين سجدوا لي في الشارع وأنا أمر من خلالهم**»[3] فخاضوا معه معارك دامية أدت إلى فناء أغلبهم.

وهكذا راح هذا المخلوق يتحول إلى أسطورة شعبية «**اذ راحت صورته تتضخم، رغم أنها ليست صورة واحدة، ففي منطقة مثل حي الصدر كانوا يتحدثون عن كونه وهابيا، أما في حي الأعظمية فإن الروايات تؤكد أنه متطرف شيعي. الحكومة العراقية تصفه بأنه عميل لقوى خارجية، أما الأميركان فيرون أنه يستهدف تقويض المشروع الأميركي في العراق، ويذهب العميد سرور محمد مجيد إلى الاعتقاد أن الأميركيين هم من خلق هذا الكائن بالتحديد خلق هذا الفرانكشتاين وأطلقه في بغداد**[4]» الاحتلال الذي عمل على إشعال فتيل هذه الصراعات والاستفادة منها بشكل أو بآخر حتى ترك العراق تغوص في بحر من الدماء لا نهاية له، بعد أن قام بالعمل على تفكيك هذا المجتمع وتفتيت

[1]- أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص: 157.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- المصدر نفسه، ص: 174.

[4]- المصدر نفسه، ص: 335.

مكوناته لما لا تكون له يد في خلق هذا المسخ؟ بل لما لا يكون المسؤول المباشر عن ذلك؟.

أما العجوز إيليشوا فعلى العكس من ذلك يمثل لها الشسمة الأمان والاستقرار إذ تجد فيه انعكاساً لابنها دانيال الذي خسرته في الحرب، ويعتبره العميد سرور فرصة ذهبية لترقية منصبه، فالقبض على مجرم خطير كالشسمة ليس بالأمر الهيّن ويخدم مستقبله المهني كثيرا «**ربّما يجعلونه وزيرا للداخلية أو الدفاع، أو مديرا لجهاز المخابرات**»[1]، أما محمود السوادي فهو يمثل له مادّة إخبارية هامة تتضمن جرعات جيدة من الإثارة المطلوبة في عمله الصحفي، إثارة من شأنها أن تفتح أمامه أبواب الشهرة والتألق.

وهكذا تقلبت شخصية هذا المخلوق الغريب بين تأويل وآخر يختلف باختلاف الشخصيات التي تجد فيه ملاذها وضالتها، ما يؤكد مقولة رولان بارت عن الشخصية من أنها «نتاج عمل تأليفي وهويتها موزعة في النص عبر الأوصاف والخصائص التي تخبرنا عنها الشخصيات الأخرى التي تشترك معها في الوجود داخل متن الحكاية»[2] وإذا كان المسخ في مهمته الأولى يمثل سيف العدالة الغائبة، فيقتل من أجل تحقيق تلك العدالة، فإن هذه القناعة لديه تتعرض أحيانا إلى التزعزع ويجد نفسه بلا هدف محدد ولذا فقد قرر مع نفسه التوقف عن القتل مادام لايعرف المغزى بوضوح[3] لكنه أحيانا يفلسف وضعه بطريقة أو بأخرى«**ولأنه قاتل استثنائي لايموت بالوسائل التقليدية، فعليه أن يستثمر هذه الإمكانية المميزة خدمة للأبرياء وخدمة للحق والحقيقة والعدل**»[4]والاستثناء هو «القاعدة التي تبنى عليها شخصيات المحكي الفانتاستيكي التي لا تُقدّم كعناصر للتزيين أو لإتمام الحبكة ولكنه يلغّم الرواية بمصائر قدرية»[5]فقدر الشسمة أن ينتهي وجوده بعد

[1]- أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص: 301.

[2]- حسين علام: العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص:111.

[3]- أحمد سعداوي: المصدر السابق، ص: 234.

[4]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[5]- شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص: 199.

إقامته للعدل والاقتصاص للضحايا الذين تُكوّن أشلاؤُهم جسدَه، فإذا انتهت قائمة الضحايا تلاشت أشلاؤه وذابت وآل إلى الزوال، وهنا يتخذ مصيره منحى آخر فيدمن الشسمة القتل لتعويض ما سقط من أعضاء جسده بقطع غيار جديدة على حدّ تعبيره، ويصبح مبرّره الوحيد للقتل هو أن«**يقتل من أجل أن يستمر فهذا مبرره الأخلاقي الوحيد. إنه لايريد الذوبان والفناء. لذلك يتشبث بالحياة**[1]» كما أتى على لسان أحد المجانين.

ومن غرائبيته أنه كان يصرّ على تعويض أجزائه التالفة بأجزاء تعود لضحايا أبرياء«**كنت حذرا تجاه اللحوم التي تستخدم في ترميم جسدي، وأن لا يجلب لي المساعدون لحوما غير شرعية؛ أي لحوم مجرمين، ولكن من يحدد نسبة الإجرام في شخص ما؟**»[2].

ومنه فقد تحوّل من كائن ينشد العدالة إلى قاتل مخيف، يقتل ليتمكّن من البقاء وبذلك تحوّلت عمليّة الثأر والقتل إلى عمليّة أبديّة لا تنتهي إلاّ بموت الجميع: الضحايا والمجرمين. «**ما زالت اللائحة في ذهنه طويلة، هذه التي تحوي أسماء من يفترض أن يقتلهم، وكلما تقلصت عادت لتمتلئ بأسماء جديدة، وربما تضاعفت من دون أن يدري، الأمر الذي جعل مهمة الانتقام والثأر مهمة أبدية**»[3]بل إنه عاد للاقتصاص من كل الذين يجرّمونه ويتهمونه بكل ما حصل ويحصل في العراق من جرائم وكوارث لذلك فهو الآن «**يقتص ممن يسيئون له بصورته الإجمالية وليس لمن يسيء إلى مكوناته فقط**»[4]وبذلك فقد حوّر الشسمة مسار مهمته الاستثنائية التي جاء من أجلها إلى الوجود بطريقة استثنائية.

فالشّسمه وبما أنه عُدّ المخلّص في بداية مهمته النبيلة التي تحمّل في سبيلها كل معارك دامية وملاحقات لا تهدأ من قبل الأمريكان والمليشيات ودائرة المتابعة والتعقيب

[1]- أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص: 334.

[2]- المصدر نفسه، ص: 181.

[3]- المصدر نفسه، ص: 255.

[4]- المصدر نفسه، ص: 209.

وأقلام الصحفيين، لكنه رغم ذلك ظل صامدا بوصفه البطل المنقذ الذي خصّته دعوات الضحايا بقوى سحرية خارقة وجعلت منه بطلا استثنائيا يحقق النصر دون هزيمة، الأمر الذي يقود إلى استحضار أسطورة "جلجامش" في تقاطعها رمزيا مع تركيبة شخصية الشسمة من حيث التحدّي والثبات لإقامة العدل، ومن حيث السعي وراء الخلود ورفض الموت والفناء، فجلجامش في الأسطورة اليونانية «يبحث عن المستحيل أي الخلود طامحا بالوصول إلى مرتبة الألوهية، فكما سرق بروميثيوس اليوناني سر النار الإلهية وأعطاها للبشر كذلك يفعل جلجامش بسرقته سر الحياة والخلود ولغز الموت»[1] فشخصية الشسمة تقاطعت كلية مع جلجامش في تحدّيه ونصرته للمستضعفين، إلا أنّه ضحّى مع انعطاف مسار مهمّته النبيلة بالجماعة – ضحايا أبرياء ومجرمون- من أجل تحقيق خلوده، وبالفعل يتحقق الخلود الجلجامشي للشسمة حينما تعلن القوات الأمنية في نهاية الرواية على شاشات التلفزيون أنّه قد تمّ القبض على المجرم الذي كان مسؤولا عن عمليات قتل مروعة جرت داخل بغداد، وزعموا أنّه هادي العتاك، هو أيضا مسؤول بطريقة أو بأخرى عما صنعت يداه، أما الشسمة فسيبقى رابضا بجوار القط نابو**«يقف عند النافذة العارية في إحدى غرف الطابق الثالث في بناية الفندق المهجورة يراقب احتفالات الناس بصمت»**[2]شاهدا على العبث والدمار، ذلك أن **«**الجنون والشر كامنان في البشر، فحتى لو قتلنا المسخ سيظهر ألف مسخ، المأساة في داخلنا في أننا تعودنا على القتل والانتقام والفوضى فأصبح كل ذلك جزءا من حياتنا»[3]يبدو إذن أنه من المستحيل أن يموت المسخ في مجتمع يمدّه بأسباب البقاء والاستمرار، لذا سيبقى هذا المسخ **«يجلس معنا في المطاعم، ويدخل إلى محال بيع الملابس، أو يركب معنا في باصات الكيا، إنه موجود في**

[1]- حسن نعمة: موسوعة ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة ومعجم أمم المعبودات القديمة، دار الفكر اللبناني، بيروت (د.ط)، 1994، ص: 60.

[2]- أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص: 350.

[3]- محمود عبد الشكور: أقنعة السرد (مقالات نقدية عن روايات مصرية وعربية وعالمية)، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 2016، ص: 179.

كل مكان... ولن يموت أبدا»[1] كما أن صورته عند الناس **«تغذيها مخيّلة الخوف ويضخّمها اليأس من حل ما لهذا الموت المتناسل، وهي صورة تتضاعف بعدد الرؤوس النائمة على وسائد الليل بقلق وحذر»**[2] فالفرنكشتاين بمثابة **«أشباح راقدة في جسد الإنسان، يحملها معه أينما ذهب ويمكن أن تظل على حالها هذا وكأنها شيء غير موجود... ويمكنها أن تستيقظ وتحرر نفسها قليلا... في حالة واحدة: الخوف»**[3]ذاته الذي جعل كبير المنجمين يحررشبحه حين شاهد وجه الذي الشسمة أخيرا والذي فشل في استحضاره كثيرا عبر أوراقه السحرية**« هذا الذي يراه الآن لمرة أولى وأخيرة هو أيضا من الماضي. إنه يعرفه... إنه وجه الماضي الشخصي له، والذي اعتقد أنه بلا وجه أو ملامح. وها هو قد تكشّف أمامه بقوة ووضوح»**[4].

وفي ذلك إشارة من الروائي إلى أن القضاء على هذا المسخ يستلزم قتل الخوف واليأس والقضاء على كل أشكال التعصب والكراهية التي شوهت نفوس البشر وطغت عليها كثيرا.

2-1-2 الشخصية الشعبية الساخرة:

تجسدت شخصية هادي العتاك بوصفها المحور الثاني بعد شخصية الشسمة في أحداث الرواية من حيث ملامح الغرائبية عبر ما كان يدور حولها من أقاويل جعلت منها شخصية شاذة وغريبة غرابة أفعالها وشكلها، وقد تشكلت ملامح الشخصية بطريقة مباشرة منذ بداية الرواية عبر صوت السارد الرئيسي في هيئة قروية بسيطة مهمّشة من الدرجة الدنيا في المجتمع بوصفه عتّاكا يبيع أثاثا قديما بعد أن يجري عليه عمليات ترميم كبيرة، وقد أسهب السارد في وصفه بصفات منافية لمعاني الجمال الشكلي فهو **«رجل خمسيني قذر الهيئة، غير ودود تفوح منه دائما رائحة الخمرة»**[5]**«جاحظ العينين يرتدي ملابس**

---

[1]- أحمد سعداوي: المصدر السابق، ص: 335.

[2]- أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص: 335.

[3]- المصدر نفسه، ص: 126.

[4]- المصدر نفسه، ص: 322.

[5]- المصدر نفسه، ص: 17.

رثّة ومبقّعة بحرائق السجائر، مشعث دائما بلحية مفرقة غير مشذبة، بجسد ناشف ولكنّه صلب ونشيط ووجه عظمي بفجوتين تحت الوجنتين»[1] فهذه الأوصاف تدخله نسبيا ضمن دائرة الشخصية الغريبة فالإنسان عادة من أجل أن يحيا حياة عادية ويُعامل كشخص عادي يمنح مظهره الخارجي بعضا من الاهتمام حتى يخرج من دائرة الشواذ. كما أن هذه الأوصاف لا تلتقي ومهمته أو حملته النبيلة التي شرع فيها مؤخرا وهي أن يهيم في شوارع بغداد التي مزقتها الحرب الأهلية بحثا عن أعضاء بشرية متناثرة يجمعها كي لا تُعامل مثل النفايات مثلما يسوق دائما في أحاديثه.

وتتقاطع الأوصاف التي أوردها الراوي في إطار رسمه لهذه الشخصية مع البيئة التي يعيش فيها، فالحرب والدمار يحولان المدينة من مدينة نظيفة منظمة إلى مدينة وسخة تعتريها الفوضى فهذا هو التفسير الذي يبدو أقرب لكون شخصية العتاك تبدو بذلك المظهر.

ومن غرابته أيضا أنه ورغم تقدّم سنّه إلا أنه يضفي دائما جوا من المرح بأحاديثه الساخرة التي يذيعها بين الناس، فأسلوب السخرية أو ما يُعرف "بالباروديا Parodie" من بين أبرز الأساليب التي تشكّل البعد الغرائبي، فهو يمنح الروائي مساحة كافية لخلق المفارقات تجاه الواقع للتعبير عن غرابته وسلبيته، وذلك من خلال توظيفه للشخصيات الساخرة داخل عمله الروائي، باعتبار أن علاقة السخرية بالمحكي الغرائبي يخلقها الموقف الذي يعترف فيه بحالات التشابك والتناقض الملازمة للواقع[2] فتكون حينئذ بمثابة الآلية التي تمكّن الروائي من مواجهة واقعه المليء بالتناقضات والغرابة عبر لغة رمزية غير مباشرة تمنحه حرية أكبر في نقد ذلك الواقع والانفلات من رقابته.

فهذا البعد الساخر يمكن لمسه في شخصية هادي العتاك؛ فهو يستمتع دائما برواية القصص الخيالية والعجيبة، على مسامع رواد مقهى عزيز المصري، والكل يعلم أنها من

[1]- أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص: 31.

[2]- ينظر، عبد الفتاح عوض: في الأدب الإسباني، السخرية في روايات بابيسير، دراسة لغوية سيكولوجية1، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، مصر، ط1، 2001، ص: 47.

وحي خياله وأنه ليس إلا **«كذابا و(كلاوجي* أصلي) كما يصفه الجميع»**[1]. ويمكن لتلك الحكايا الغريبة التي يلقيها هادي العتاك على مسامع الناس في المقهى، أن تعود إلى كونه يستفز الذاكرة الجماعية للناس في المقهى من خلال التقاطع في الغرابة مع المرجعيات الغريبة الحاضرة في أذهان الناس والتي استقاها من التراث القرآني والسرود العربية، فالغريب وإن كان غريبا في سرد العتاك إلا أنه كأسلوب تعبيري مألوف لدى هؤلاء، فهو ينقل الغريب من صورة الماضي إلى الواقع المعيش ليلبسه ثوبا جديدا يرتبط بمجريات حياته، وهذا ما يوضحه هذا المقطع الذي يُعدُّ من المشاهد الطريفة الساخرة التي كان يطعّم بها كلامه في المقهى وهو يخص قصته مع رئيس الجمهورية الذي مر بجواره وأوقف سيارته ليكلمه لكن هادي«**تجاهل وقوف السيارة وظل مستمرا في السير مع كيس جنفاص يحوي "قواطي" مشروبات غازية وكحولية.**

- **هادي ... هادي**
- **نعم سيادة الرئيس.**
- **ما تجوز من سوالفك.. بطّل تحكي علينه... ما بينا حيل الناس تسوي ثورة ضدنا.**
- **شسويلك سيادة الرئيس ... اشتغلوا عدل واني ما أحكي عليكم.**
- **هسه ما تجي وياي؟... تعال خلي نتفاهم. خوش مسويلنه عشه بالمنطقة الخضراء.**
- **لا سيادة الرئيس ... أني مو جوعان .. بس أذا اكو عرك أجي. انته مو تشرب عرك سيادة الرئيس؟**
- **عيب .. اني اشرب ماي مقطّر. انته ما تجوز من سوالفك هادي**

---

*- كلاوجي: مفردة عراقية دارجة، ومعناها المخادع، قد تكون تحريفا للمفردة الإنجليزية (clown). أو تسمية قديمة لمهنة المهرج. أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص: 351.

[1]- المصدر نفسه، ص: 151.

أغلق الرئيس وهو يضحك باب السيارة واندفعت بسرعة على إسفلت الزقاق ثم اختفت»[1] فالناس من منطلق الواقع المألوف لديهم لا يهضمون فكرة أن يكون الرئيس متواضعا لهذه الدرجة؛ لأنهم يعاينون في الواقع الرؤساء تمشي ضمن مواكب وفي سيارات محمية ولا يسمح للناس بالتواصل معهم، لذلك يبدو سرد العتاك خارجا عن المألوف ليصبح السرد جزءا من مظاهر الغرابة التي ترتبط بالشخصية .

كما تتعدد حكاياته الغريبة عن الانفجارات العنيفة التي كانت تحدث في شوارع بغداد وكيف أنه«**لا يموت، لقد نجى من انفجارات عديدة... جسده لم يُصب بأي شظية من انفجار. كل جروحه هي بسبب ارتطامه بالأرض»**[2]**.** فما يسرده هادي العتاك عن الانفجارات يقوده إلى الزعم بالقدرة الخفية على النجاة لينصّب نفسه مباركا ومحميا من قبل قوة خفية تنجيه من هذه الانفجارات.

هكذا تُقدّم شخصية هادي العتاك في بداية القصة، بوصفه المخيلة العراقية المشحونة بصور الرعب والخوف مما يشهدُه بلدهم من اقتتالات وحروب تنتهي بالموت المجاني للأبرياء، وإذا ما قام بالتأليف الفطري، فلأنه يعلم أن ذلك التأليف لا ينطلي على سكّان حيّه فهو «**حتى لو أقسم أنّه أفطر بيضا مقليا فإن هذا يحتاج إلى شهود عيان»**[3]لكنه يكذب ويكذب بوصفه أحد العراقيين الذين يكذبون على الموت بالأمنيات وعلى الحياة بالحذر، فالغرابة تحقق للنفس مالا يمكن للألفة أن تحققه، الهروب من الواقع عبر المتخيل هذا الواقع الذي أضحى لا يطاق فهي تهرب عبر الغريب إلى فضاء آخر تبحث فيه عن الراحة والأمان.

وتظهر غرابة شخصية هادي بشكل أوضح حين يبلغ السرد مشهدا يتابع فيه هادي العتاك بكل تبلّد وتصلّب مشهد التفجير الذي حدث في حي البتاويين قرابة السابعة صباحا،

---

[1]- أحمد سعداوي، فرانكشتاين في بغداد، ص: 208.

[2]- المصدر نفسه، ص: 34.

[3]- المصدرنفسه، ص: 67.

بحثا عن أشلاء بشرية طازجة متناثرة يقوم بالتقاطها بدم بارد ليشكل بها جثة كاملة مشوّهة، فهو حين وصل إلى مكان الانفجار وشاهد مهرجان الدمار والدم«**ظل واقفا عند ركن محال بيع أدوات بناء وعدد يدوية يراقب المشهد بهدوء تام. كان يدخّن... وكأنّه يحاول طرد روائح الدخان العجيب**»[1].فأي قوّة كان يملكها هادي والتي جعلت منه إنسانا صلبا غير مبال بما يحدث أمامه؟ بل وتشتد الغرابة أكثر حين يصفه السارد الرئيسي صامدا وثابتا إزاء ما يقوم به من عبث بالأشلاء البشرية «**دخل إلى سقيفة خشبية صنعها من بقايا الأثاث والقضبان الحديدية والكناتير المخلعة... كانت مساحتها مشغولة بشكل كامل بجثة عظيمة. جثة رجل عار تنزُّ من بعض أجزاء جسده المجرّح سوائل لزجة فاتحة اللون... تقدّم هادي أكثر داخل الحيز الضيق حول الجثة، وجلس قريبا من الرأس... فتح كيس الجنفاصي المطوي عدة طيات... أخرج أنفا طازجا مازال الدم القاني المتجلّد عالقا به، ثم بيد مرتجفة وضعه في الثغرة السوداء داخل الجثة... لم يكن ينقص الجثة كي تغدو كاملة سوى الأنف، وها هو ينتهي الآن من هذا العمل البشع الغريب**»[2]عمل له من القوة والغرابة الكافية لخلق الرعب والخوف وإثارتهما لدى القراء / المستمعين الذين سيروي لهم هادي قصته هذه، سيظل المستمع يتساءل أمامه: كيف استطاع هادي الثبات على عمله حتى انتهائه من تكوين الجثة؟ ثم ماهو مبرره في الإقدام على خلق مسخ أو مخلوق غريب بشع كما وصفه السارد الرئيسي للرواية؟ بماذا سيفسر هذا العبث؟ الذي «**لا يبدو مبررا أو مفهوما رغم كل الحجج التي ساقها أمام مستمعيه:**

- **كنت أريد تسليمه إلى الطب العدلي، فهذه جثة كاملة تركوها في الشوارع وعاملوها كنفاية... أنا عملتها جثة كاملة حتى لا تتحول إلى نفايات... حتى تحترم مثل الأموات الآخرين وتدفن يا عالم**»[3]

---

[1]- أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص: 29.

[2]- المصدر نفسه، ص ص: 33- 34.

[3]- المصدر نفسه، ص: 34.

ورغم غرابة هذه القصة إلا أنه يرويها على مسامع زبائن مقهى عزيز المصري أكثر من مرة، وفي كل مرة كان يضيف إليها تفاصيل جديدة لم يكن قد باح بها من قبل، لكن قصته هذه ما تلبث أن تخرج من ثوب الدعابة والطرفة لتلبس ثوب الريبة والهلع لتكون طرفا في تشكيل الوضع الدامي في الشارع العراقي، فسرعان ما تُبَثُّ الحياة في تلك الجثة، وينهض ذلك الكائن الغريب البشع ليقوم بعمليات ثأر وانتقام واسعة من المجرمين الذين قتلوا الأجزاء المكونة له. فبعد أن كوّن هادي تلك الجثة يكتشف أمر اختفائها من مكانها، ويُحدِث له أمر اختفائها هالة من الخوف بداية، لكنّه سرعان ما يقنع نفسه بأن اختفاءها يخدمه، إذ ما الذي كان سيفعله بشأن تلك الجثة؟ خاصة بعد انتشار أخبار إدانة الشسمه بالجرائم الواسعة والغير مفهومة التي شهدها الشارع العراقي والتي أشاعت الرعب والخوف بين الأهالي «**إنها مصيبة أكبر مصيبة حلت بالعراق حتى اليوم، حوالي ألف شخص يقتل من دون أن يعرف أحد من هو المجرم الحقيقي**»[1]ما جعل هادي يغيّر قناعته بشأنه حينها، سيصبح بالنسبة له «**كذبة رهيبة ومخيفة صنعها خياله المشوّش في لحظة ما غامضة، وعليه أن ينساها الآن تماما**»[2] لكن حالة الإنكار هذه لن تنجيه من بطش مخلوقه «**زار الشسمة هادي في الليلة نفسها التي شهدت مجموعة من حوادث القتل... وشعر حين شاهده يقف على مبعدة عدة أشبار منه أنه أمام شيء ظن أنه مجرد كابوس سيء ومزعج . وما دام هذا الكابوس تجسد أمامه فإن نواياه لن تكون طيبة، لقد جاء من أجل قتله...وقد كانت الجملة التي تحدّث بها الشسمة مطابقة لظنون هادي، فهو يزوره هذه الليلة من أجل قتله فعلا**»[3]تتشكل غرابة الشخصية من خلال هذا المقطع من ناحيتين، الأولى تكمن في تواصل هادي مع هذه الشخصية الغريبة ومحاورته له وكأنّه يحاور شخصا عاديا ومألوفا، والثانية يشكّلها خوفه الذي لم يكن بسبب

[1]- أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص: 136.

[2]- المصدر نفسه، ص: 241.

[3]- المصدر نفسه، ص: 141.

رؤيته لهذا المخلوق الغريب إنّما من نواياه الحقيقية التي يبيّتها اتجاهه، فقد كان متيقّنا بأنّه سيقتله وذلك سبب خوفه، ويستمر هادي في محاورته رغم ذلك «**تجادل معه هادي مستجمعا شجاعته للدفاع عن نفسه فهو بوجه من الأوجه بمثابة أبيه. فهو الذي أتى به إلى هذه الدنيا. أليس كذلك**»[1]وفي حالة من الاستنكار المماثلة لاستنكار هادي له ينفي الشسمة أن يكون هادي السبب الرئيسي في وجوده«**أنت مجرد ممر يا هادي. كم من الآباء والأمهات الأغبياء أنجبوا عظماء وعباقرة في التاريخ. ليس الفضل لهم، وإنما لظروف وأحوال أخرى خارجة عن سيطرتهم. أنت مجرد أداة، أو قفاز طبي شفاف ألبسه القدر ليده الخفية حتى يحرّك من خلالها بيادق على رقعة شطرنج الحياة**»[2] وهذا ما يؤكّد ما قيل سابقا عن الأسباب والقوى التي أسهمت في خلق هذا الفرانكشتاين.

يظهر هادي في هيئة ضعيفة في مقابل الوحش الذي صنعه، لكنه يستخدم نباهته في التخلص من المأزق الذي وقع فيه، والذي حوّل حياته إلى كابوس، هو يعي تماما أن قائمة الضحايا الذين سينتقم لهم الشسمة غدت أبدية ولا نهائية بعد أن صار يقتل من أجل البقاء، لذا فإن أمر موته ربّما لن يحدث، على الأقل أمام الأسماء الكثيرة التي تشغل تلك القائمة «**اجعلني في الأخير... أنا لا شيء... اقتلني، ولكن في الأخير اجعلني آخر واحد... صمت الشسمة ناظرا بمحجرين معتمين إلى هادي، وبدا صمته كافيا لطمأنة هادي بأنه لن يموت في هذه الليلة**»[3]. فكما اشترك المخلوق وصانعه في صفة الإنكار يشتركان في نزوعهما نحو الخلود فالشسمة حاله حال هادي العتاك حوّر مسار مهمته النبيلة وصار يقتل بشكل عشوائي وفضيع ليحقق خلوده. إضافة إلى تقاطعهما في صفات أخرى، فشكل هادي البشع جعل أجهزة الإعلام والشرطة يلاحقونه بدل الشسمة«**فهادي نفسه كما يخمن العميد سرور... هو صورة التخفي التي يعيش تحتها المجرم الرهيب**

[1]- أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص: 142.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- المصدر نفسه، ص: 146.

والخطير»[1] وهي بداية إيهامية توحي بتحول هادي إلى فرانكشتاين، ومبدأ التحوّل من أهم المبادئ التي تقوم عليها الروايات الغرائبية والعجائبية، ويتحقق من خلال شخصياتها «عبر مستويين، مستوى شكلي يتعلق بظهور الشخصية من الخارج وانتقالها من صورة طبيعية إلى صورة فوق طبيعية... ومستوى مضموني من خلال التحول والتبدل في حالة الشخصية»[2] وقبل أن تشهد الشخصية الغريبة تحوّلا يسبقها «إيهام ببداية واقعية يتمّ من خلالها عرض الشخصية كشيء سوي ثم التدرّج –استباقا واسترجاعا- للكشف عن الأحداث التي تجعل الشخصية كائنا غير عادي»[3]، وهذا ما ينطبق على شخصية هادي العتاكفقد سبق تقدِيمَها مُطابقةً لشخصية الشسمة، إيهامٌ ببداية ذلك التحوّل، بدءا بشكل وجهه الذي اعتُقِل بسببه بوصفه المجرم الحقيقي والمباشر الذي تسبب في كل الجرائم المنسوبة للشسمة، وانتهاءً بصوته الذي جعل شخصية المؤلف التي ظهرت في نهاية الرواية يشك في أنه والشسمة شخص واحد وذلك بعد سماعه للتسجيلات التي حواها مسجّل الديجيتال الخاص بالصحفي محمود سوادي، هذا الأخير الذي طلب سابقا من هادي أن يؤكّد له الوجود الفعلي للشسمة، فالجميع فشلوا في رؤية وجهه أو أن يلمحوه فجميع القنوات العراقية التي تتحدث عنه تكتفي بعرض«**الرسم الفارغ والمعتّم لوجهه**»[4] حتى المنجّم الكبير في دائرة المتابعة والتعقيب «**حلم طويلا بهذه الملامح ... لم يعان سابقا في استحضار ملامح شخص ما، ولكن ملامح الذي لا اسم له تتفلت منه دائما**» [5]وتأكيدا لذلك الوجود سلّم الصحفي محمود السوادي المسجل لهادي وطلب منه أن يسلمه للجثة التي يزعم أنّه خلقها وأنها موجودة بالفعل، فامتثل هادي لطلبه فأتت التسجيلات على لسان الشسمة ذاته في شكل اعترافات يبرّئ فيها نفسه من كل الجرائم المنسوبة إليه ويشرح فيها

[1]- أحمد سعداوي، فرانكشتاين في بغداد، ص: 210.

[2]- نورة بنت إبراهيم العنزي: العجائبي في الرواية العربية، ص ص: 125- 126.

[3]- شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص ص: 201- 202.

[4]- أحمد سعداوي، المصدر السابق، ص: 247.

[5]- المصدر نفسه، ص: 301.

أسباب وجوده، وحقيقة مشروعه النبيل الذي جاء من أجله، يقول المؤلّف«**كنت قد سمعت التسجيلات في مسجلة الديجتال. أثارني أن الصوت الذي فيها، والمنسوب الى الرجل الذي يسميه محمود "فرانكشتاين" صوت عميق وكأنه لمذيع معروف. شككت في أن القصة كلها مصنوعة. ولكني بعدها بأسبوع، وفي إحدى ردهات مستشفى الكندي، سمعت هذا الصوت ثانية**»[1] ويقصد بذلك صوت هادي الذي كان ممددا في المستشفى بسبب إصابته في الحادث الأخير والمروّع الذي شهده حي البتاويين.

ويكتمل هذا التطابق في نهاية الرواية حينما يصف السارد ردة فعل هادي لرؤيته وجهه بعد أن تشوّه بنيران الانفجار«**تقدّم باتجاه المرآة، حدّق بعينين متسعتين بالهيئة الجديدة التي بدا عليها وجهه... وها هي الصدمة تعتريه. لقدا غدا كائنا بشعا... ومع الإمعان بالتحديق تكشّف له أمر أعمق؛ إنّه وجه يعود لشخص يعرفه حقّ المعرفة، وجه أقنع نفسه منذ شهر تقريبا، إنه من صنع خياله الخصب ليس إلا، وها هو يراه الآن أمامه، إنّه وجه الشسمه، وجه الكابوس الذي أطبق على حياته ليخرّبها دون أمل بأن تعود إلى حالها السابق**»[2]لقد صار وجهه مناسبا أكثر بلقب المجرم، لذلك ألقت قوات الأمن القبض عليه «**في الحادي والعشرين من شباط عام 2006 أعلنت القيادات الأمنية في بغداد عن إلقاء القبض أخيرا على المجرم الخطير، الذي تسميه بعض التقارير بـ"المجرم أكس"، ويسميه الأهالي "الشسمة" وله أسماء أخرى عديدة، هذا المجرم كان مسؤولا عن عمليات قتل مروعة جرت داخل بغداد... عرضوا صورة كبيرة له خلال عارضة الشرائح على شاشة كبيرة. ونطقوا اسمه؛ إنّه المجرم هادي حسّاني عيدروس، من سكنة حي البتاويين في بغداد، والملقّب ب "هادي العتّاك**» [3]هو إجراء يحيلنا مباشرة إلى السؤال: من هو المجرم الحقيقي؟ هل هي الديكتاتورية التي خلقت صراعاً انفجر مدوياً بعد سقوطها

[1]- أحمد سعداوي، فرانكشتاين في بغداد، ص: 331.

[2]- المصدرنفسه، ص: 334.

[3]- المصدرنفسه، ص: 347.

بين فرق سياسية ودينية وعصابات؟ أم هو الاحتلال الأمريكي الذي دخل العراق على أساس إصلاح الأوضاع في الظاهر و فض النزاعات، لكنه عمل على تزكية تلك الصراعات في الخفاء والاستفادة منها بشكل أو بآخر حتى ترك البلاد تغوص في حرب دموية لا نهاية لها، بعد أن قام بالعمل على تفكيك هذا المجتمع وتفتيت مكوناته، واستنزاف ثرواته؟ أم الجهات الأمنية ممثلة في الرواية بدائرة المتابعة والتعقيب التي كانت تخشى الآخر الأقوى منها –سلطة صدام، أمريكا، حكومة جديدة- فسعت جادة للاقتراب منه «**وعلى أي حال ... خير وسيلة لاتقاء الشر هو أن تكون قريبا منه**»[1] ما جعلها تبحث عن كبش فداء تحاول عن طريقه صرف النظر عن ضعفها المهني وكونها طرفاً في هذا الصراع ومستفيداً منه، أم الجماعات التي قامت بقتل مئات الآلاف من الأبرياء في عمليات وتفجيرات مفخخة في حرب طائفية تخلو من أي مطلب إنساني؟ أم هم السماسرة ممثلون في شخصية فرج الدلال والذين استفادوا من هذا الصراع في الاستيلاء على المباني والعقارات والأشياء الثمينة بإعادة بيعها لتحقيق مكاسب مادية؟ أم هم الضحايا أنفسهم الذين سمحوا بخوفهم وجهلهم بخلق هذا الفرانكشتاين؟.

ليس هناك مجرم بالمعنى التجسيدي للكلمة، لا يوجد فرانكشتاين كما عنون باهر السعيدي قصة محمود ليشبع رغبة ومقصد الجهات الأمنية في البحث عن مجرم يعيش على أشلاء الضحايا. المجرم الحقيقي هو الشر الذي تسلطه الديكتاتورية والاحتلال والمرتزقة والطائفية، والحقيقة أن «**الشر نشترك جميعا في امتلاكه في الوقت الذي ندّعي أننا نحاربه... انه قائم هنا بين جوانحنا ونحن نريد الإجهاز عليه في الشارع. واننا جميعا مجرمون بنسبة أو بأخرى... اننا نكوّن جميعا هذا الكائن الشرير الذي يجهز على حياتنا الآن**»[2] ولكن هذه الإجابة لا تروق للجهات الأمنية التي قررت في النهاية بعد حدوث الانفجار أن المجرم هو هادي العتاك المحتال (الكلاوجي) المواطن المهمّش الذي

[1]- أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص: 196.

[2]- المصدر نفسه، ص: 281-282.

غطّت به عجزها بعدما فشلت في لعب دورها وآداء واجبها الحقيقي في تعقب المجرمين الحقيقين، فألصقت به كل التهم وجعلت منه المجرم الذي تبحث عنه «العدالة» وبذلك فقد حققت الأمان الوهمي للعراقيين.

2-1-3 الشخصية الميتافيزيقية:

تنتمي الروايات إلى العجائبي أو الغرائبي «حين تستعين في صنع أحداثها بشخصيات وقوى كبرى غير إنسانية»[1] كالشخصيات الميتافيزيقية التي وظفها أحمد سعداوي في روايته، وتظهر بشكل مباشر في الشخصيات الماورائية المتمثلة في أشباح الموتى الذين كانوا يهيمون في شوارع بغداد بحثا عن جثثهم التي تناثرت واختلطت أشلاؤها بجثث ضحايا آخرين، كروح حسيب محمد جعفر التي فارقت جسده إثر «**الانفجار الذي تسبب به انتحاري سوداني الجنسية يقود كابسة نفايات مسروقة من أمانة بغداد مملوءة بالديناميت**»[2]فقد ظلت هذه الروح «**محلقة فوق رؤوس أفراد عائلته جميعا تطلب الراحة ولا تجدها. فأين هو جسده الذي ينبغي أن يعود إليه كي يغدو ساكنا طبيعيا من سكان عالم البرزخ؟**»[3] يتساءل السارد الرئيسي للرواية، فتابوته الذي «**نقل إلى مقبرة النجف كان افتراضيا... وضعوا فيه حذاءه الأسود المحترق ومزقا من ملابسه الملوثة بالدم وبقايا صغيرة متفحّمة من جسده المتلاشي. اختفى حسيب محمد جعفر تماما**»[4] لذا فقد بقيت روحه هائمة تجوب أرجاء شوارع بغداد علّها تجد جثة تحل فيها فتخرجها من «**مأزق كبير وقع فيه**»[5]، هو ذات المأزق الذي أدركته أم دانيال قبل عشرين عاما حين حملوا تابوت ابنها الفارغ الذي يحوي كيتارا محطما والموضوع في قبره

[1]- نورة بنت إبراهيم العنزي: العجائبي في الرواية العربية، ص: 87.

[2]- أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص: 43.

[3]- المصدر نفسه، ص:44.

[4]- المصدر نفسه، ص: 43.

[5]- المصدر نفسه، ص: 48.

الموجود في مقبرة كنيسة المشرق[1]، وظلت العجوز تتضرع لقدّيسها كي يحقق هدأتها الروحية بعودة ابنها أو منحها إشارة قوية لموته ومكان تواجد جثته.

هي الهدأة ذاتها التي كان ينشدها حسيب محمد جعفر، والتي أوحت له بحل مبدئي: سيتوجه إلى المقبرة علّه يجد ضالته هناك، فقصد مقبرة وادي السلام وتفحّص القبور كلّها دون جدوى، بل هاله منظر الأرواح الجاثمة فوق قبورها، وشدّته من بينها روح شاب مراهق يرتدي قميصا أحمر مع سوارين فضيين في معصميه وقلادة من خيط قماشي أسود. كان جالسا على قبر مرتفع ويضع رجلا على رجل، فاقترب منه فسألته روح المراهق:[2]

- **لماذا أنت هنا ... عليك أن تبقى بجوار جثتك.**
- **لقد اختفت**
- **كيف اختفت؟ لا بد أن تجد جثتك، أو أي جثة أخرى... وإلا راح تنلاص عليك.**
- **ولماذا أنت هنا؟**
- **هذا قبري... جسدي يرقد في الأسفل. بعد بضعة أيام لن أستطيع الخروج بهذه الطريقة، تذوب جثتي وتتحلل فأبقى مسجونا في القبر إلى أبد الآبدين.**

فهذا الحوار بين الأرواح أضفى مسحة غير مألوفة للرواية، وطبعها بطابع الغرائبية.

وبقيت روح حسيب جعفر هائمة «**عاد إلى الفندق ثم تفحّص الشوارع كلّها... ذهب إلى بيته ورأى الجميع نياما، ثم عاد قبيل الفجر إلى المكان نفسه الذي شهد موته، شعر بأنه يدور في حلقة مفرغة**»[3] ومن بين عتمة الفشل واليأس تبدّى له بصيص فرج، إذ شاهد وسط بيت في البتاويين جثة عارية ويبدو أنه تيقّن بعد تمعّنه فيها أن لا روح لها

---

[1]- أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص: 14.

[2]- المصدرنفسه، ص: 46-47.

[3]- المصدرنفسه، ص:48.

مثله تماما روح بلا جسد «**تأمّل هيئته الغريبة والبشعة... مسّ بيده الهيولانية هذا الجسد الشاحب ورأى نفسه تغطس معها. غرقت ذراعه كلها ثم رأسه وبقية جسده، وأحس بثقل وهمود يعتريه**»[1]

وقد ظلت روح حسيب جعفر تطلب الثأر وتروم الهدوء على امتداد الرواية، حيث استمر الشسمة يجوب الشوارع بجسده وروح حسيب محمد جعفر تتلبسه وتطلب الثأر والاقتصاص ممن تسبب في قتله لذا يجب عليه أن «**يعثر على القاتل الحقيقي... حتى تهدأ روحه وينتهي من النواح**»[2].

بشكل عام تعكس المقاطع السابقة مثلما يعكس توظيف الروائي لهذه الشخصيات اعتقادات عامة تعمل في أنفس كثيرٍ ممن فقدوا أبناءهم في الحرب العراقية، ولم يعثروا على جثث كاملة لهم كي يدفنوها، فهم يتخيلون أن أرواح أبنائهم تظل محلقة تبحث عن جثثها. والصورة الأعمق لهذا التوظيف هو أن العراقيين جميعا، خلال فوضى الحرب والعنف المجتمعي يتحركون مثل أرواح تائهة تنشد الخلاص، ولا تعرف لحظة استقرار وشعور بالأمان.

وهناك أيضا نماذج خفية من هذه القوى الماورائية وتتمثل في الشخصيات المساعدة للشسمة في مهمته النبيلة كالسفسطائي والساحر والمجنون الصغير والمجنون الكبير والمجنون الأكبر، وغرائبيتها تتشكل بشكل كبير ومباشر في ملازمتها للشسمة وتعاملها معه بطريقة اعتيادية لا تنم عن دهشة أو حيرة، وذلك يدل على أن مثل هذه الشخصيات لها من المقومات الغرائبية واللامألوفة ما يمكّنها من التواصل مع مثل هذا الكائن المسخ دون خوف أو شعور بالخرق.

وظهورها في الرواية جاء تبعا لتطور مسار الشخصية البطلة، فلما وصل الشسمة مرحلة التيه التي جعلته يعطّل مهمته النبيلة ويوقف القتل ريثما يحدد هدفه أدى ذلك إلى

---

[1]- أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص:48.

[2]- المصدر نفسه، ص: 143.

خلق شخصية مثلت الدليل والمرشد له، وقد مثل السفسطائي هذا الدور بامتياز، فقد كان الشسمة يستعين به كثيرا مثلما أتى على لسانه «**استعنت به كثيرا أجل فهم المهمة التي أقوم بها الآن، كما أني أراجعه هو بالتحديد في حال ساورتني شكوك حول عمل ما إنّه يبعث الطمأنينة ويقوّي الإيمان**"[1]

أما الساحر فكان من أهم المساعدين له، وقد كان حين التقاه الشسمة يعيش حالة من الأسى والألم العميقين لأنه «**فعل الأفاعيل حتى يدفع الأمريكان بعيدا عن بغداد ولا تسقط بأيديهم، ولكنهم كانوا يملكون بالإضافة إلى معداتهم العسكرية الثقيلة والمتطورة جيشا رهيبا استطاع القضاء على الجن الذين سخرهم هذا الساحر مع معاوني**» [2]، وتعاوُنُ الساحرمع الشسمة والتقاؤُه به لم يكن اعتباطا فقد كان «**أحد الجن ممن نجوا من المذبحة الرهيبة خلال معركة مطار بغداد بقي يطوف حوله، ويزوره أحيانا لتسليته في وحشته. وأخبره أن لديه مهمة كبيرة... وأعطاه أوصافا لي**» [3].

أما المجانين الثلاثة فكان كل واحد منهم «**يروّج لفكرته عنّي بين طائفة من الناس، فاكتسبوا بعض الأتباع الذين سئموا الوضع العام ويبحثون عن خلاص ما... وهم كالمجنون الأصغر يؤمنون بأنني المواطن العراقي رقم واحد... ويؤمنون كالمجنون الكبير إنني الثقب الأسود والعزرائيل الأكبر الذي سيبتلع هذا العالم كلّه مرعيّا بالبركة الإلهية... ويرون مع المجنون الأكبر أنني صورة الإله المتجسّدة على الأرض**» [4]

وأكبر مساعدة قدمها المساعدون جميعا له أنهم كانوا يرممون أجزاءه التالفة كلما سقطت وعوّضوها بأخرى ينتقونها من أجساد ضحايا آخرين، فهم يجمعون على أن «**المخلّص لا يموت... نعم المخلص لا يموت**» [5]«**قام المجنون الأكبر بنزع الأجزاء**

---

[1]- أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص:160.

[2]- المصدرنفسه، ص: 159.

[3]- المصدرنفسه، الصفحة نفسها.

[4]- المصدرنفسه، ص: 169.

[5]- المصدر نفسه، ص: 163.

التالفة في جسدي، ثم تولى المجنونان الكبير والصغير خياطة الأجزاء الجديدة، ثم حملوني جميعا إلى الحمام.. غسلوني من الدماء وسوائل البلازما اللزجة. جففوني... ثم تولى السفسطائي عملية ترميم وجهي بالمساحيق... نظرت إلى وجهي فلم أعرف نفسي. حركت شفتي متسائلا:

- **ما الذي حصل؟**
- **لقد أعدنا إحياءك**

قال الساحر ذلك وهو يعلّق سيجارة في فمه ويدخّن مرتاحا فاردا ذراعيه »[1]

والشخصية الأخرى التي تنضاف إلى الشخصية الماورائية هي شخصية القديس ماركوركيس فالشخصية الغرائبية «تستطيع أن تكون روحا لا مرئية، كما تستطيع أن تكون نباتا أو جمادا»[2]، فالقديس لم يقدّم في الرواية بوصفه شخصية جامدة شغلت إطار الصورة فقط، بل أعاد الروائي إحياءها واستنطاقها فكان لها حضورها مثل باقي الشخصيات في الرواية. لكنها لم تتحرك مثلهم كثيرا عبر أفضية الرواية، بل بقيت محصورة في فضاء واحد منها هو تلك الصورة العتيقة التي كانت تعلقها العجوز في إحدى زوايا غرف منزلها، والتي يظهر فيها القديس ذو «**وجه ملائكي... يرتدي درعا فضيا سميكا يغطي بصفائحه اللامعة كل جسده، مع خوذة مريشة تسمح لشعر قذاله الأشقر بالظهور متموجا من تحتها، ورمح طويل مدبب مشرع في الهواء، وكل هذه الهيئة القتالية تجثم على حصان أبيض عضلي البنية يرفع قائمتيه الأماميتين المطويتين في الهواء في محاولة لتجنب فكي غول مفترس بشع المنظر ينبثق من زاوية الصورة وهو يهم بابتلاع الحصان والقديس وكل اكسسواراته الحربي**»[3]وهي الصورة الرمزية المعروفة للقديس، ومكمن الغرابة في هذه الشخصية مثلما سبق الإشارة إليه يتمثل في

---

[1]- أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص: 166.

[2]- شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص:201.

[3]- أحمد سعداوي: المصدر السابق، ص: 22.

إضفاء الحياة عليها، فتظهر محاورة لبعض الشخصيات من بينها العجوز إيليشوا التي أعدّت عتابا ولوما له على عدم مساعدتها في التخلص من عذابها اللامتناهي وهاهي«**تنظر على ضوء الفانوس النفطي، فترى تموّجات الصورة العتيقة... ثم ترى عيني القديس وهما تلتفتان ناحيتها... أنت متعجّلة يا إيليشوا... قلت لك سيحقق لك الرب هدأة الروح، أو نهاية العذاب... أو تسمعي خبرا يبهجك... ولكن، لا أحد يفرض على الربّ التوقيت المناسب**»[1]، وفي مواضع أخرى يقدّم السارد الرئيسي صورة للقديس يبدي فيها غضبه من إلحاح إيليشوا المتزايد عليه «**ابتدأت جدالها مع قديسها لنصف ساعة حتى عادت ملامحه الجميلة إلى التصلّب والجمود، في إشارة إلى شعوره بالإرهاق من هذا النقاش العقيم**» .[2]

وما يزيد من غرائبية القديس هو محاورته للشسمة المخلوق الغريب الذي أسهم بشكل ما في خلقه «**حوّل بصره إلى صورة القديس الشهيد، ظل يتأملها... كانت صورة بديعة لقديس وسيم ذي شفتين دقيقتين وهاهما الشفتان تتحركان الآن:**

- **عليك أن تكون حذرا... إنها امرأة عجوز منكوبة... إذا قمت بإيذائها أو جعلتها تحزن... أقسم أنني سأغرز رمحي هذا في حلقك**»[3]

فهذا الحوار يظهر قوة القديس المهيبة التي جعلته يتحدى الشسمة المعروف بين شخصيات الرواية بالخطير؛ الذي لا تمسكه قبضة عدو ولا تخترقه رصاصة مقاتل، وهو ما يكثّف المسحة الغرائبية في هذه الشخصية.

2-1-4 الشخصية الغرائبية المباركة:

وتتجسد في شخصية العجوز إيليشوا التي أرجأ الكاتب إبراز ملامحها الجسدية في الفصول الأولى لروايته التي تسير أحداثها في متن قوامه تسعة عشرفصلا، وغياب هذا

---

[1]- أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص: 24.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- المصدر نفسه، ص: 66.

التفصيل الكمّي لظاهر الشخصية يدفع القارئ إلى استنتاج سمة الواقعية للملامح الجسدية لهذه الشخصية التي أتى وصفها على لسان السارد «**تقف في الفجوة المتخلفة عن الغرفة المنهارة في الطابق الثاني بذؤابات شعر أبيض تهفهف في الهواء خارجة من تحت عصابتها السوداء المربوطة دون إحكام على رأسها الضئيل وهي تلتحف بسترة صوفية ضيقة داكنة اللون ممزقة الأردان**»[1]، فالغرابة لا تتشكل من المظهر الخارجي للعجوز، فكثرة الشيب وضعف الجسد صفتان طبيعيات تعتريان كل شخص تقدّم به السن، وإنما تتشكل غرابة هذه الشخصية من سلوكاتها ومعتقداتها، فهي مثلا لا تبالي بالانفجارات العنيفة التي تحدث قربها «**على مسافة مئتي متر... وتفضل أن تفكّر بطعم فمها المر**»[2]ولا تهتم «**بسماع الأصوات الأليفة، لذلك فهي لا تتحدّث مع الناس كثيرا**»[3] حتى إنها تستطيع مقاطعة جاراتها وبناتها المغتربات فلا تحاورهم أو تكلمهم لشهر أو أكثر مثلما ذكر السارد الرئيسي، فما هو أكثر أهمية عند هذه العجوزهو أن تتحدّث مع قديسها الذي«**يستمع لها بشكل مخلص حين تتحدث عن ولدها الذي فقدته قبل عشرين عاما ... ويمكن إضافة قطها الهرم نابو**»[4].ومما جعلها تعتبره قدّيسها الشخصي شعورها بالخوف من عدم عودة ولدها دانيال مرة أخرى، أو عدم تحقق طمأنينتها الروحية، فهذا الشعور حتّم عليها البحث عمّن يبدّد أحاسيس الخوف والغربة المقيتة لديها، فلم تجد أفضل من القديس ماركوركيس الذي باتت«**تتعامل معه كشخص قريب؛ عضو في هذه العائلة التي تمزقت وتفرقت**»[5] كما أن القدّيس بدوره لم يتوان في إبداء تعاطفه معها«**عليك أن تكون حذرا... إنها امرأة عجوز منكوبة... إذا قمت بإيذائها أو جعلتها تحزن... أقسم أنني سأغرز رمحي هذا في حلقك**»[6].

---

[1]- أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص: 63.

[2]- المصدر نفسه، ص: 12.

[3]- المصدر نفسه، ص: 14.

[4]- المصدر نفسه، ص: 14.

[5]- المصدر نفسه، ص: 32.

[6]- المصدر نفسه، ص: 66.

فالعزلة التي خصّت بها العجوز نفسها بعد تمزّق أسرتها ولّدت حولها هالة من الغموض الذي جعلها تكتسي صفات غريبة فهي المجنونة عند بعض أهل حيّها، وهي المباركة عند جاراتها اللائي ينظرن إليها على أنها إنسانة مباركة تلفّها الرعاية الإلهية «**ستقول جارات إيليشوا في زقاق7؛ أنّها غادرت حي البتاويين... ولهذا حصل الانفجار. فهذه العجوز كما يعتقد الكثير من الأهالي، تمنع ببركتها ووجودها بينهم، حدوث الأشياء السيئة**»[1] وهناك من يبالغ في تبجيلها كأم سليم التي «**تؤمن بشدة أن هذه العجوز مبروكة ويد الرحمن على كتفها... ولولا وجودها في هذا الحي الذي من حظه أن ينهار لخسف الله به الأرض منذ زمن بعيد**»[2]وهالها في نهاية الرواية أمر رحيل العجوز من الحي الذي تنبأت بأن كارثة عظمى ستحل به.

وما يزيد من غرابة شخصية العجوز أنّها تمثّل من بين القوى الخفية التي أسهمت في ولادة الشسمة، ومنحته اسم ابنها المفقود«**أشعلت بندائها لقدّيسها التركيبة العجيبة التي تكوّنت من الجثة المجمّعة من بقايا جثث متفرقة... وأخرجته من المجهول بالاسم الذي منحته له: دانيال**"[3]فبعدما بُثّت الحياة في الجثة سمع الشسمة نداءها فمثل أمامها، والغريب أنها لم تبد أي خوف أو فزع لرؤيته بهيئته البشعة بل «**أسرعت وأخرجت الملابس من صندوق ابنها دانيال الذي ظلت تحتفظ به طوال السنوات الماضية رمت الملابس عليه وطلبت منه أن يرتديها**»[4]، فعدم تردد العجوز وثباتها أمام المظهر الغرائبي للغريب يمكن تفسيره بأن هذه الشخصية تملك قدرا من الغرابة يجعلها تواجه كل أمر غريب ببرود تام، وما يزيد من غرابتها أنها ظلت تلك الليلة تتحدث مع النسخة الجديدة لدانيال، ابنها الذي تجسّد في هيئة بشرية«**فتحت له صناديق روحها المقفلة واحدا تلو الآخر، وأخرجت ما في جوفها حتى غفت على الأريكة المقابلة لتلك التي جلس عليها**

[1]- أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص: 11.

[2]- المصدر نفسه، ص: 15.

[3]- المصدر نفسه، ص:63.

[4]- المصدر نفسه، ص: 64.

الرجل الغريب الصموت"[1] الذي أضحى الشخص الأقرب إليها من الآخرين، مثلما غدت هي له كذلك إذ ليس له «**سوى هذين: عتاك مسجى على سريره وعجوز مجنونة تخاطب ارواح الموتى وصور القديسين**»[2] والغريب أنّ العجوز تتمسّك به وبوجوده رغم أنها «**تعرف أن هذا الرجل لا يشبه دانيال كثيرا... وهذا ليس مهما، لديها من القصص ما يكفي لتبرير هذه الاختلافات**».[3]

ومن مظاهر غرابتها أنها كانت تتعاطف معه «**ظل الشاب المجرم جامدا لا يعرف ماذا يفعل، وكأنّها سمّرته بنظرتها الأمومية الحانية. قالت له: تعال يا ولدي. فجاءها طائعا مستسلما وهو يخطو مثل طفل ثم ارتمى في حضنها باكيا**»[4]لقد وجدت العجوز ضالتها في الشسمة، وراحت تسقط عليه ملامح ابنها دانيال فالشوق الكبير ومرارة الفقدان جعلاها ترى المخلوق الغريب ابنها، فهي بالتالي لا تبالي بالشكل بقدر البحث فيه عن مؤنس يكسر جو الحزن الذي يحيط بها، فالعجوز ايليشوا تجسد في الرواية نظرة الأم العراقية الثكلى التي فقدت ابنها، فضلت في دوامة من التهيؤات، تبحث عن ما يعيد الاستقرار لروحها المعذبة.

2-1-5 الشخصية الحيوانية:

تعدّ شخصية القط نابو من بين الشخصيات الغريبة الحاضرة في رواية فرانكشتاين في بغداد، وإن كان حضورها باهتا إلا أنها دعمت المظهر الغرائبي في الرواية وشاركت في تكوينه، وغرابتها لا تتشكل من مظهرها الخارجي، فقد ظهرت شخصية نابو في الرواية بصورتها الاعتيادية الموجودة في ذهن المتلقي:«**القط الهرم ذي الفرو المتساقط والذي يكثر من النوم**»[5] فغرابة هذه الشخصية تتشكل بداية بوصفها أقرب الشخصيات

---

[1]- أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص: 82.

[2]- المصدر نفسه، ص: 233.

[3]- المصدر نفسه، ص: 64.

[4]- المصدر نفسه، ص: 104.

[5]-المصدر نفسه، ص: 14.

للعجوز إيليشوا وللشسمة وهي شخصيات غريبة مثلما سبق الحديث عنها، ثم بظهوره في صورة الحيوان العاقل، فهو يفكّر ويحسّ جيدا بحزن العجوز الشديد على ابنها المفقود فيترقّب عودتها من الكنيسة ودخولها إلى البيت «**يرفع نابو رأسه إليها وكأنه يسألها: ها؟ ... ما الخبر؟**»[1]لكنه أحيانا يضيق ذرعا بالأمل الغريب الذي تتشبث به العجوز حين تنتظر بصبر دخول ولدها عليها، ويضجر من محاولاتها وتوسلاتها المتكررة لقدّيسها«**غادر الغرفة تاركا العجوز إيليشوا في حالة تفرّغ تام لقدّيسها... تسمع نابو يموء بضجر وهو يغادر الغرفة**» [2]

ويظهر القط مفرقا بين الغريب والمألوف فيندهش حين رؤيته للشسمة ذي الهيئة البشعة الغريبة لأول مرة ينزل من بيت هادي قاصدا منزل العجوز إيليشوا فقد كان القط«**ينظر إليه بعيون متّسعة ومرعوبة يموء بشكل متقطّع بأصوات خافتة وقصيرة**»[3] تعبّر عن خوفه من هذا الكائن البشع، لكنّه يألفه بعدها حتى أنّه يرفض أن يغادر ويهاجر مع العجوز معربا عن رغبته في البقاء في البيت منتظرا قدوم الشسمة، وما أن لمحه حتى «**مر بجواره ومسح جلده ببنطاله... التف معيدا مسح جلده ثم تكوّر رابضا عند قدميه**»[4] فالغرابة تتشكّل هنا عبر هذا القط من تحوّل الغريب إلى مألوف.

ويظهر القط في موضع آخر من الرواية مدركا للتشويش الذي وقع فيه هادي إثر اختفاء الجثة من بيته، واعيا بدوامة الرعب التي شكلها له اختفاؤها، وكان يعلم جيّدا حين شاهد العتاك يطل من فوق الجدار المهدم الذي يفصل بيته عن بيت العجوز أنّه يبحث عن الجثة لذلك حاول مساعدته «**كان ينظر إليه بعيون ثابتة، وكأنّه يراقب ما يفعله العتّاك**

[1]- أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص: 15.

[2]- المصدر نفسه، ص: 23.

[3]- المصدر نفسه، ص: 63.

[4]- المصدر نفسه، ص: 299.

العجوز، اصدر مواء عميقا أخبره فيه بشيء ما، ثم استدار بهدوء ليختفي خلف الحائط المهدّم» [1].

إن ظهور القط نابوفي صورة الحيوان العاقل يدفع بالقول إلى أنّ البعد البشري لهذا الحيوان له دور كبير في تشكل الغرائبي في الرواية، وذلك يتحقق عبر إضفاء صفات إنسانية على كائنات غير بشرية دون أن تكون قد امتسخت أو تحولت إلى هيئة إنسان، حيث قامت الفكرة على إزالة الحواجز ومحوها بين ما هو إنساني وغير إنساني من خلال تقاسم الصفات البشرية بين الإنسان والحيوان، فالقط نابو مثلما ظهر سابقا حيوان يفكر ويندهش يخاف ويعطف ويضجر، وهذه من أهم الخصائص التي ساعدت على إبراز الطابع الغرائبي وتوظيفه في رواية فرانكشتاين في بغداد، على نحو ما هو موجود في التراث العربي الزاخر بالحكايات الخرافية ككليلة ودمنة، ما يؤكّد أنّ الغرائبي يغرف من المرجعيات الخرافية في تشكيل خطابه.

2-2 الشخصيات الغرائبية في رواية حروف الضباب:

ما يلاحظ على رواية حروف الضباب أن الخير شوار اقتصر فيها على الشخصيات الإنسانية العادية التي ألبسها ثوب الغرائبي بكل مهارة، ومرر من خلالها خطابه الغرائبي اللامألوف، وتنحصر هذه الشخصيات في:

2-2-1 شخصية الولي الصالح:

عمل الخير شوار في إطار محاولته تمثل ظاهرة البدع والخرافات وزيارة أضرحة الأولياء الصالحين على إبراز الكيفية التي تتشكل بها الغرابة حول الشخصية، فتنقلها من حالتها العادية إلى الحالة الغريبة، فالراوي يلج هذه العوالم منذ الوهلة الأولى ليقول عن بطله الزواوي: «**وراح الناس يتكهنون بمصير هذا الشاب غريب الأطوار الذي لم يكن يفهمه أحد**»[2] .فالغريب في شخصية الزواوي يقترن بتصرفاته التي لا يجد لها الناس

[1]- أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص: 42.

[2]-الخير شوار: حروف الضباب، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2008، ص: 08.

تفسيرًا ويربطونها بالغريب، لذلك يستندون في تفسير هذا اللامألوف على المتخيل لأنهم لا يقفون على أسباب تلك التصرفات الغريبة، الأمر الذي يجعلهم يلجون فضاء المتخيل والغريب بحثا عن التفسير الصحيح للأحداث، ومن بين التفسيرات يقول الراوي: «**وقال آخرون أنه تزوج جنية أجبرته على دخول عالمها ولم يتمكن أهله من استعادته إلا بجمع حفظة القرآن**»[1]منذ الوهلة الأولى يرسم الخير شوار في روايته كيفية تشكل اللامألوف والغريب في قرية المعقال، فالناس في هذه القرية يحاولون إيجاد التفاسير للأمور، حتى وإن كانت منافية للعقل والمنطق وهذا ما يقودهم إلى تشكيل أناس صالحين ذوي كرامات تنسجها مخيلتهم فقط، يقول الراوي: «**وكانت النسوة يأكلن من تلك الطينة عند الوحم، وقيل أن تربة الزواوي مباركة من تأكل منها يرزقها الله بالذرية الصالحة**» [2] فالناس في هذه القرية جعلوا كل ما يحيط بالشخصية غريبا لدرجة أن التربة التي يدفن فيها تصبح مباركة وشافية من العقم وهذا يشكل الغرابة واللامألوف؛ إذ إن القارئ لا يجد هذا الحدث منطقيا ويرد تفسيره إلى سذاجة أهل القرية ما جعلهم ينسجون أوهاما وأساطير حول شخصية الزواوي ليتشكل هذا اللامألوف في أذهانهم، يستطرد الراوي قائلا: «**وبدأت الأسطورة تنتشر بين الناس الزواوي مبارك أرسله الله لفائدة عباده الصالحين، ومن يتسبب في إيذائه تلاحقه المصائب واللعنات إلى قبره**»[3] فالناس داخل القرية متأثرون بالغريب القرآني ذلك الذي يتطلعون من خلاله إلى مماثلة الواقع الذي يعيشونه به، وهذا ناتج عن السياسة التي ينتهجها المتشدقون بالدين والعلم في القرية ليسيطروا على الناس ويهضموا حقوقهم يقول الراوي«**مكان الغضار صار مقدسا وقبر الزواوي صارت النسوة يزرنه في المواسم والأعياد، يطلبن منه ما يعجزن عن التصريح به أمام الناس ويشعلن**

[1]- أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص: 08 .

[2]-المصدرنفسه، ص: 13.

[3]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الشموع والبخور، ويطلين شاهدي قبره بالحناء»[1]**.**فخَدَمَةُ قبورِ الأولياء الصالحين والملتفين حولهم يقودون الناس للقيام بالظواهر الغريبة، الأمر الذي يجعلهم يدخلون الوهم إلى واقعهم اليومي، هذه الفئة من المجتمع يسهل التلاعب بها لدرجة أنها تتوهم وتتخيل وتصدق أوهامها فيما بعد خصوصا، عندما يمضي الحدث ويصير الواقع جزءا من الماضي وهو ما يبرزه الراوي من خلال السرد الذي تنقله أم الزواوي الابن «**وقد أكلت من صلصال جامع سيدي الزواوي وأنجبت بعد سبعة أشهر فتاة في غاية الجمال، فكانت عند وعدها وأسمتها الياقوت...قيل لأمها أن تعلق لها إزارا من قبة سيدي الزواوي وخامسة من النحاس أو الفضة اتقاء للعين»**[2]**.** فالأم هنا لم تعاين الحدث وسمعت عنه فقط لذلك تجزم بقدسية هؤلاء، فالغريب في قداستهم ينتقل عبر السرد وعبر نقل الأحداث عن طريق الحكي المتعاقب من جيل إلى جيل آخر، ما يكسب الحدث غرابة أكثر كلما صار جزءا من الماضي لأن الحقيقة لا يمكنها أن تظهر ولأن الماضي صار داخل الذاكرة على عكس الحاضر الذي يكون على أرض الواقع. والغريب يرتبط بالحلم أيضا«**يقال إنه في ليلة جاء في الحلم رجل وقور إلى الياقوت وأراها صورة الزواوي وأوصاها بقبوله زوجا لها وزار في الليلة نفسها الزواوي وأراه صورة الياقوت وأوصاه بالزواج منها»**[3]**.** فالغريب هذه المرة يلبس ثوب الحلم ليجعل من الزواوي قادرا على الحضور لهذا العالم في الأحلام والكوابيس رغم أنه مات وبالتالي له قدرات عجيبة تفوق قوة البشر .

2-2-2 الشخصية المباركة:

تتجلى الشخصية المباركة في شخصية الزواوي الابن، فيكشف الخير شوار من خلال شخصية الزواوي المعاصر إن صح التعبير عن امتداد التصورات الغريبة من الماضي إلى الحاضر، فهي تنتقل عبر السرد الذي تقوم به الأم لابنها، وتزرع فيه

[1]- الخير شوار: حروف الضباب، ص: 13.

[2]- المصدر نفسه، ص: 16.

[3]- المصدر نفسه، ص: 17.

المخاوف والشكوك وتلقحه بذلك الغريب واللامألوف بداية بفكرة قداسة اسمه لارتباطه بشخص مقدس، يقول الراوي:

«لماذا أسميتموني الزواوي؟ هل نفذت بقية الأسماء ؟

إنه اسم يحمل معاني كثيرة يابني... بل هو أجمل الأسماء

أجمل الأسماء؟لا تدفعيني إلى تمزيق ثيابي وجلدي...

لا تقل هذا يا بني... ألا تعلم أن اسمك مطابق لاسم سيدي الزواوي..»[1]فالحوار الذي يدور بين الأم وابنها يكشف عن غرابة الاسم فالأولاد يمتلكون أسماء مألوفة تتماشى مع الحياة العصرية في حين الزواوي يتحرج من اسمه الذي يعرضه للسخرية والاستهزاء من قبل أقرانه، والغريب الذي يظهر من خلال الحوار كذلك هو اعتقاد الأم أن للولي الصالح كرامات تمتد إلى اسمه كونها تسلم بأن من يحمل هذا الاسم سيكون مقدسا، هذه الأفكار التي تغرسها الأم في الزواوي تجعل منه شخصا غريب الأطوار يقول الراوي: **«فجأة شعر باختلال في جسده وفقد السيطرة على نفسه وبعد مقاومة لم يتمالك الزواوي نفسه وتقيأ شيئا غريبا»**[2]فالزواوي يمرض من جراء الوصفات التي تقدمها له الوالدة تلك التي يقف خلفها المشعوذون كما أنه يقع في أزمة نفسية وإضراب عقلي نتيجة الأحداث غير المنطقية التي لا يجد لها تفسيرا، فحكايات الزواوي الجد تنتقل من خياله لتقفز إلى الواقع ما يجعله يفترض وجود شخصية الياقوت التي تكون قرينا له، يقول الراوي: **«لكن شبحا تقدم أكثر نحو السرير وأزال عنه الغطاء، فنهض الزواوي...**

ومن أنت؟ وكيف جئت؟

أو لم تعرفني بعد؟ أنا الياقوت حبيبتك ».[3]

[1]- الخير شوار: حروف الضباب، ص: 47.

[2]- المصدر نفسه، ص: 57.

[3]- المصدر نفسه، ص: 76

فالزواوي يستحضر من السرد الغريب شخصية الياقوت التي يتوهم حبها وعلاقتها به مثلما كان لجده حبيبة تسمى الياقوت لينتقل ذلك الواقع من الماضي إلى الحاضر، ويصبح الحدث عبارة عن أوهام في حياة الزواوي بعدما كان في شكل أخبار وقصص، هذه الأحداث تجعل الزواوي يؤمن بقداسة جده وبذلك الغريب؛ لأنه أضحى يشاهده ويسمعه فشخصية الزواوي مشحونة بالسرد الغريب الذي قادها في نهاية المطاف لأن تكون غريبة، فهو لا يصدق أن ما يتعرض له مجرد أوهام وهذا، ما يكشفه المقطع التالي **«أريد سؤالك يا أستاذ عن التمائم .**

التمائم التي يعلقها بعض العوام؟ إنها من بقايا الجاهلية والرسول صلى الله عليه وسلم يقول: "من علق تميمة فقد أشرك"

لكن وماذا يكتب فيها

خربشات تافهة لا معنى لها»[1] فالحوار الذي يدور بين المعلم والزواوي لا يقنع هذا الأخير الذي يبدأ في الرواية رحلة البحث عن سر حروف تلك التميمة التي كتبها له الشيخ العلمي، وهو ما يجعله ينفذ إلى الغرابة وينتقل من غريب إلى غريب فهو يبحث عن الحقيقة في أوهام المشعوذين تلك التي تقوده للموت في نهاية المطاف ليبقى الضباب مخيما على تلك الحروف فرغم قراءته للقصص والكتب إلا أن حقيقة الحروف لا تظهر لأنها حروف لا معنى لها.

2-2-3 شخصية الساحر والمشعوذ:

عمل الخير شوار في روايته حروف الضباب على تسليط الضوء على الشعوذة والسحر التي تنتشر بكثرة في قرية المعقال، فالناس في القرية بعيدون كل البعد عن الثقافة والعلم الأمر الذي يجعلهم تحت رحمة الدجالين والمشعوذين، فالناس يقومون بتصرفات غريبة ظنا منهم أنها الحلول التي تخلصهم من الشرور فهم يعتقدون أن هناك قدرات عجيبة يتمتع بها المشعوذ تجعله بمثابة المخلص من الشرور وهذا ما يوضحه المقطع

[1]- الخير شوار، حروف الضباب، ص: 83.

التالي «**مكان الغضار صار مقدسا وقبر الزواوي صارت النسوة يزرنه في المواسم والأعياد، يطلبن منه ما يعجزن عن التصريح به أمام الناس ويشعلن الشموع والبخور، ويطلين شاهدي قبره بالحناء**»[1]، فالنسوة يقمن بتصرفات غريبة بعيدة عن المألوف يطلين القبر ويزينه اعتقادا منهن ببركات صاحبه، ويتوسلنه لقضاء حوائجهن هذه التصرفات الغريبة تكشف بعمق عن الجهل والأمية والسذاجة التي تتصف بها الشخصية، فالراوي يعمل على تمثل الواقع في مرحلة من المراحل التي كان فيها المجتمع الجزائري عبدا لأوهامه، كما يوجه من خلالها رسالة للناس الذين لا يزالون تحت وطأة هذه التصرفات مفادها أن ما يقومون به هو التخلف عينه، من نماذج الشعوذة كذلك ما كانت تفعله المرابطة تركية «**كتبت لها تميمة وأمرتها بأن تضعها في وسادة الزواوي وأعطتها ورقة طلبت منها بأن تغسلها في كوب اللبن الذي يشرب منه الابن وسرعان ما يستعيد رشده وينسى حكاية ياقوت للأبد، وفي مقابل تلك الوصفة طلبت تركية المرابطة من والدة الزواوي أن تمنحها ديكا أسود وثلاثين بيضة وهددتها إن لم تفعل ذلك بأن الوصفة لن تنفع في شيء وأنها ستفقد ولدها بشكل نهائي**»[2]. فالراوي في هذا المقطع يعرض أنموذجا من الوصفات الغريبة التي يقدمها المشعوذ، تلك التي تجعل من القارئ يتساءل ما هي القدرة العجيبة التي تمتلكها حروف المشعوذين المكتوبة في الورقة حتي تشفي البلاء الذي يتعرض له الزواوي، فالتفسير الذي يركن إليه، هو أن المشعوذ يلجأ إلى الكذب والافتراء، على الناس حتى يأكل أموالهم، كما يكشف المقطع كذلك عن دهاء المشعوذ الذي يطلب "ديكا أسود وثلاثين بيضة" ثمنا غريبا لخدماته، فأهل القرية لا يعرفون النقود بحكم أنهم من قرية متقوقعة على ذاتها كل إنتاجها وقوتها من الزراعة وتربية الحيوانات، وهو ما يفتح المجال لجعل الفضاء الذي تدور فيه الأحداث غريبا كونه

[1]- الخير شوار: حروف الضباب، ص: 13.

[2]- المصدر نفسه، ص:24.

منعزلا ومتقوقعا يشبه فيه الناس إنسان ما قبل التاريخ في إطار امتزاجه بالطبيعة في معزل عن الحضارة والتمدن.

فالمشعوذ يتميز بالطمع والمكر في الآن نفسه وساعده على ذلك سذاجة الناس، لأنه يربط نجاح الوصفة بالثمن المقدم مقابلها، كما يضمن حقه عندما يقرن نجاحها بالثمن المقدم فهو يضع الناس في مأزق لا مناص منه، فإما أن يمتثلوا ويدفعوا وإما يصيبهم الضرر.

ومن الشخصيات التي تنتمي لمجال السحر والشعوذة في المدونة شخصية العلمي، وتبدو هذه الشخصية غريبة من منطلق زعم الناس بأنه مبارك وخارق للعادة يقول الراوي**«واتفق الجميع أن يذهبوا بالزواوي إلى الشيخ العلمي لعل الله يشفيه على يده التي يجمعون على أنها مباركة»**[1]. فالكل يجمع على القدرات الفائقة التي يملكها بوصفه وليا صالحا يعتقدون بكراماته، كما يلاحظ كذلك أن العلمي يكتسب تلك الغرابة من خلال المحيط الذي يستقبل فيه الناس والتي تبعث شعورا غريبا في من يزوره يقول الراوي: **«ثم إن ذلك المكان ورائحته بعثا في ذاكرته شعورا مبهما كأنه الحنين، فأخذ الزواوي يحدق في عيني الشيخ وفي كل مرة كان يفعل ذلك يحس بسلطة قاهرة»**[2] فالغرابة التي ترتبط بالشيخ العلمي لا تتعلق به هو بقدر ما تتعلق بإيمان الناس الشديد بهؤلاء الناس وخوفهم منهم، ما يجعلهم ينسجون حوله أشياء غريبة فالزواوي في هذا المقطع قادته أوهامه وشكوكه لتخيل الرهبة التي يبثها الشيخ في أنفس زائريه.

ومن غرابة سلوكات الشيخ العلمي كذلك وصفاته الغريبة التي كان يسطّرها لزائريه، أنه رغم ادّعائه القدرة على تحقيق الشفاء لمرضاه رغم معرفته العميقة بأن الله هو الشافي، وهو ما يوضحه كلامه **«لا تخافي يا ابنتي سببي هذه الريشة في ماء طاهر**

[1]- الخير شوار: حروف الضباب، ص: 66 .

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وليشربها بالصحة والعافية، والله هو الشافي فإليه يرجع الأمر كله»[1]هذه الوصفة الغريبة من الشيخ لا تتضمن برهانا عقليا على أنها تحمل الدواء فهو يربط نجاحها بالله تعالى، وبالتالي إن نجحت يكون موقف الناس مباركا له ومقدسا كذلك وإن لم تنجح يردون ذلك لمشيئة الله تعالى ففي الحالتين يبقى الشيخ يتمتع بذلك النفوذ المعنوي، ومن مظاهر غرابته أيضا التعويذات التي يمارسها والكتب التي يقرأها يقول الراوي**«فتح الشيخ العلمي ذلك الكتاب في صفحات ذهب إليها مباشرة كأنما يحفظ موقعها جيدا وقرأ فقرات منه، لم يفهم الحاضرون منها شيئا ثم أخرج من كيس كان أمامه الصمغ واليراع ورسم أشكالا هندسية غريبة على جبهة الزواوي، ثم انخرط في ترديد تعويذات مبهمة طويلة، ومع مرور الوقت راح يرفع صوته أكثر فأكثر...»**[2]، فهذه الطقوس الغريبة تجعل الناس في حيرة من أمرهم، فهم لا يفقهون شيئا من تلك التصرفات ويكتفون بنسج الخيال حول أن الشيخ على علاقة بعالم خفي لا يعرفونه، فمكر الشخصية وغباء الناس يجعل الغريب يتداخل مع الواقع إلى حد كبير فالقارئ يقف على تفسير هذه الخوارق من منظور أنها طريقة حقيرة يلجأ إليها المشعوذ ليسلب الناس أموالهم ويدخلهم في متاهات لا مفر للخروج منها، بل ويعمدون للغريب حتى لا يفقه الناس ألاعيبهم فطلبات الشيخ دائما ما كانت تقترن بالغرابة كقوله **«غلفي هذا المكتوب في جلد الغزال وعلقيه في رقبة الولد»**[3]فالوصفات تتدرج من حيث غرابتها كلما فشل نجاحها وكلما كرر الناس الذهاب إليه، ولم تقتصر قداسة هذه الشخصية على حياتها فقط، بل تواصل حضورها الغريب بعدالموت على لسان من يخلفه فالشعوذة تتوارث من جيل إلى آخر وهو ما كان يردده الناس في جنازته**«هل رأيتم ما حدث من بركات الشيخ؟ لقد كانت تنبعث من جسد الطاهر**

[1]- الخير شوار: حروف الضباب، ص: 66 .

[2]-المصدرنفسه، ص: 68.

[3]- المصدر نفسه، ص: 69.

رائحة البخور، وتلك الرائحة شممتها عند قبر النبي صلى الله عليه وسلم»[1]، فانبعاث رائحة العطر من جثة العلمي يبدو غريبا في نظر الناس، لكنه من منظور القارئ يدخل ضمن الأحداث الطبيعية إذ يمكن لمن قام بتغسيل العلمي أن يطيبه بالعطر فتنبعث الرائحة، لكن سذاجة الناس وإيمانهم بقداسة العلمي، جعلهم يؤمنون بغرابة الموقف، وتمتد غرابة شخصية العلمية إلى طفولته حيث كان ينعزل عن الناس ويصير مولعا بالصيد رفقة كلبه روميو، يقول الراوي «**كان العلمي يمتلك كلبا اسمه روميو وكانت علاقة العلمي بروميو قوية وغريبة...لكنهم عجزوا عن إيجاد كلب مثل روميو وكأن الأخير خلق من طينة غير طينة الكلاب"**[2]. ما يلاحظ أن هوس الناس بالغريب يجعلهم يصنفون الأحداث الطبيعية في دائرة الغريب واللامألوف، فكلب الصيد الماهر يعتبرونه غريبا وكذلك يعتبرون الشخص المنعزل، ما يجعل شخصية العلمي غريبة فقط من منظور أهل القرية الذين سيطرت على ذهنيتهم الأحداث الغريبة فالتبس لديهم الواقعي والمتخيل، ومن الغرابة كذلك الرحلة التي يقوم بها العلمي «**فقد شعر فجأة بنور متوهج لم يره في حياته، وفجأة اجتاح النور المكان وأضاء المسجد كله، وعندما قام العلمي ....**

ألا تعرفني يا العلمي ؟ أنا خير البشرأجمعين...

ستقوم برحلتين، عليك بالأولى هذا الصباح، فلتذهب إلى تمبكتو...»[3]. فالحلم الغريب الذي يراه العلمي جعله يحفظ القرآن بسبب قدرات الرسول في الحلم، ويأمره ليقوم برحلة غريبة كل أسبابها مهيأة بداية من الرجل الغريب الذي يستقبله ويهيّئ له السفر والعلم الذي يتلقاه في سفره، كل تلك الأخبار والخوارق التي كان يسردها خدمة القبور والزوايا على الناس ليبرهنوا على قدسية الشيخ العلمي تجعل منها فضاء غريبا يهدف لجر الناس إلى المتاهات، فالرحلة الثانية التي يقوم بها العلمي تطابق حادثة الإسراء لأنه يمتطي ظهر

[1]- الخير شوار: حروف الضباب، ص: 87

[2]- المصدر نفسه، ص: 102.

[3]- المصدر نفسه، ص ص:106-107.

البراق ويتمدد الزمن ليعود إلى مكانه بسرعة كل هذه الغرابة التي تدور في فلك شخصية العلمي ما هي إلا أباطيل وافتراءات تقود الزواوي الابن إلى متاهة أكبر كلما حاول الوقوف على الحقيقة.

ولم يقتصر المظهر الغرائبي في رواية حروف الضباب على سلوكات الشخصيات ومعتقداتها بل تعدّاه إلى لغتها، فقد قادها اللامألوف إلى إنتاج خطاب غريب يفتقد للانسجام، ما يعكس النتائج التي خلّفها السرد الغرائبي في رواية حروف الضباب على الشخصيات.

- **غرائبية الخطاب في رواية حروف الضباب:**

إن ما يلفت الانتباه في رواية حروف الضباب هو حضور الغريب على عديد من المستويات، ما يجعله ينتقل إلى البنية اللغوية في حد ذاتها، فيظهر تعدد الأصوات في شكل لغة غريبة غير مفهومة على لسان إحدى الشخصيات يقول الراوي«**بدت الأرملة مرتبكة لا تقوى على الكلام... لكنها حين تكلمت قالت شيئا غريبا... الخيول تصهل وسط عاصفة هوجاء اجتاحت الرياح المكان سقطت الرؤوس أرضا تطايرت أشلاء الرجال كان زوجي وسط العاصفة النار أحرقت كل الأشياء... الدجاجات تنقر عيني... النية وحدها تخلصني في النهاية أيتها الساحرات**»[1]، فالغريب الذي انتقل من المواضيع إلى المستوى اللغوي يكشف بعمق مدى تأثر نفسية الشخصيات باللامألوف، الذي قاد الأرملة في نهاية المطاف إلى الهذيان، لأنها لا تجد الانسجام في التفسيرات الكثيرة فعالم اللامألوف المحيط بها قادها نحو حالة نفسية أقرب إلى الجنون ما جعل خطابها خليطا من مواد متنافرة ومعزولة تشكل في نسقها الكلي خطابا غير مألوف، فالقارئ اعتاد أن يكون الكلام متناسقا منسجم المعاني، هذا الانسجام الذي لا يتحقق في المقطع يضع القارئ أمام لغة غريبة التركيب مشوشة بينما يجد التفسير من خلال تتبع أسباب هذ الكلام فالشخصيات تتأثر بالتفسيرات الغريبة للأحداث التي تحيط بها بشكل يومي الأمر الذي

[1]- الخير شوار: حروف الضباب، ص: 43.

يقودها للاضطراب العقلي فينتج عن هذا الاضطراب خطاب غريب بعيد عن الفهم لأن الشخصيات لا تفهم ذاتها ولا العالم المحيط بها ومن مظاهر اللغة الغريبة كذلك، قول الزواوي«**أبعدوا هذه الكراسي المفترسة... المنضدة أكلت التفاحة.. أسنان الليل سقطت في كأس الشاي اشرب، كل يا قليل النعمة نمت في وضح الحذاء أنا لماذا أنا دون سواي اسمي يدعو إلى الغثيان**»[1]فشخصية الزواوي تتأثر بالخطاب الغريب الذي ترويه أمه عن معجزات جده الزواوي هذه المعجزات التي لا يجد لها تفسيرا طبيعيا ما يجعله يدخل في أزمة نفسية وحالة من الهذيان لذلك يبتعد خطابه عن المألوف ويصبح مادة مشوشة بعيدة عن الواقع، ففي المقطع يجعل من الكراسي مفترسة والمنضدة تأكل التفاحة فهذه العبارات بعيدة عن العقل والمنطق الذي اعتاد أن يكون الخطاب متناسقا ومفهوما يعبر عن واقعة طبيعية .

تتعدد في الرواية مظاهر اللغة الغريبة، فمثلا الزواوي والأرملة في المقطعين السابقين ينتج خطابهما نتيجة مرض عقلي واضطراب نفسي، في حين إنّ خدمة قبور الأولياء الصالحين يعتمدون إضفاء الغريب على اللغة حتى يدخلوا الناس في متاهة تجعلهم يلجؤون لهم في كل مرة، ومن نماذج ذلك«**قال الشيخ إبراهيم وكان في مجلس عزاء: لقد تكلم سيدي الزواوي عن هذه المصيبة منذ سنين طويلة...و فجأة صاح:**

يجي طور ويروح طور

وياتيكم بابور

يأخذكم للقبور

والمحقور

يقعد فيها يدور»[2] .

[1]- الخير شوار: حروف الضباب، ص:43.

[2]- المصدر نفسه، ص ص:34-35.

في هذا المقطع تكون العبارات متسقة لكن المعاني مبهمة ما يجعلها تثير فضول المستمعين الذين يربطون هذا المضمون بحادثة الشخص الغريب الذي جلب معه المرض المميت فيسقطون كلمة البابور على الغريب، ويأخذكم للقبور على المرض الفتاك ليجدوا تفسيرا للكلام الغريب الذي ينسبه الشيخ لسيده الزواوي لتسهم بذلك اللغة الغريبة في رسم قداسة الزواوي الذي يختلف خطابه عن خطاب الناس العاديين بحكم قداسته، ومن مظاهر الغريب في اللغة كذلك«**صار الحديث عن الزواوي مغلفا بالقداسة... نسبت إليه أقوال كثيرة في شكل جمل مختصرة وبليغة... ونسبن إليه المقولة التي حفظها الجميع: يااللي حابين تربحوا زين الدعاوي**

هاتوا البخور والجاوي

وارواحوا للزواوي

اللي يجرح ويداوي»[1] .

تتضح ملامح الغرائبية في هذا المقطع من خلال جعله في شكل عبارات قصيرة مسجوعة ذات رنة موسيقية، فهي خطاب غير مألوف بالنسبة للناس الذين يتكلمون لغة بسيطة غير مسجوعة، فهذا الخطاب يحاول عبر الغريب أن يجمع الناس حول الزواوي ويظهر لهم قداسة هذا الشخص.

ومنه فاللغة الغريبة في رواية حروف الضباب كان لها دور بارز في تطوير الأحداث فهي تعمل أولا على رسم شخصية الزواوي المقدس وتعمل ثانيا على إظهار شخصية الناس المرضى نفسيا من جراء الغرابة واللامألوف الذي لا يجدون له تفسيرا، كما أن اللغة الغريبة الممتزجة بالأصوات المتنافرة تعكس الفوضى وعدم التناسق في الرؤى والأفكار نتيجة البدع والخرافات التي كانت تهيمن على المجتمع الجزائري بوصفها من مخلّفات الاستعمار، وهي تعمل في رواية حروف الضباب على إظهار هشاشة الفرد الجزائري في فترة كانت فيها الثقافة محدودة، كما تقف على التناقضات في المجتمع

[1]- الخير شوار: حروف الضباب، ص: 14.

الجزائري، إذ تكشف عن مدى ثقافة الشخصية وكيفية رؤيتها للحياة، هذه النظرة الممتزجة بآليات الغرابة التي تفر بها الشخصية من الواقع نحو الخيال، كون نظرتها السطحية لا تكفي لقراءته قراءة صحيحة.

3- الراوي وزاوية الرؤية في الرواية الغرائبية:

يحظى مصطلح زاوية الرؤية بعناية كبيرة في الدراسات النقدية المعاصرة، إذ يشير الباحث حسين عليان أن الباحثين قد صنّفوا زاوية الرؤية إلى ثلاثة أنواع[1]:

أ- الرؤية الخارجية: وتقوم على استخدام ضمير الغائب.

ب- الرؤية الداخلية: تقوم على استخدام الراوي ضمير الأنا المتكلم.

جـ- الرؤية المتعددة: فيها تختلط أساليب الرواة باستخدام ضمير المتكلم والغائب وتيار الوعي الداخلي واللقطات السينمائية، والفلاش باك والاستحضار فهي بذلك تصور الصراع الفكري والحياتي.

كما ميز(توماتشفسكي/Tomashevski) بين شكلين من السرد هما[2]:

أ- السرد الموضوعي/ Objectif: يكون الكاتب فيه مطلعا على كل شيء، حتى الأفكار السرية للأبطال.

ب- السرد الذاتي/ Subjectif: نتبع الحكي من خلال عيني الرّاوي، أو طرف مستمع متوفرين على كل خبر متى وكيف عرفه الرّاوي أو المستمع نفسه.

فتعدد الرّواة يؤدي غالبا إلى تعدد وجهات النظر حول قصة واحدة، وهناك أيضا إمكانية أن يعدد راوٍ واحد علاقات بين مقاطع حكائية من حيث زاوية الرؤية وهكذا يولد الراوي الواحد زوايا متعددة للرؤية[3]، فالرواية الغرائبية تتنوّع فيها زاوية الرؤية من نص

---

[1]- حسن عليان: تعدد الأصوات والأقنعة في الرواية العربية، مجلة جامعة دمشق، المجلد 24، العدد 271، 2008، ص: 167.

[2]- حميد لحميداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991، ص: 46.

[3]- المرجع نفسه، ص:49.

لآخر، فتقوم إمّا على تعدّد الرواة وإما أحادية الراوي، شأنها شأن الروايات التجريبية، وهذا ما يلاحظ في روايتي حروف الضباب، ورواية فرانكشتاين في بغداد، فبالرغم من اختلاف موقع السارد في النصين إلا أن كليهما تمكن من تعديد زوايا الرؤيا في نصه.

3-1 الرؤية المتعددة: تعدد الرواة وتعدد المنظورات السردية في رواية فرانكشتاين في بغداد:

يمثّل السارد في الخطاب الروائي «كائنا تخييليا يعمد المؤلف إلى خلقه، حتى يدعم سلطة السرد، انطلاقا من وضعيته التي هي إنتاج كلام، وسط تعددية أصوات تشكّل النسيج الحي للرواي»[1] وانطلاقا من ذلك فالسارد/ الراوي يعد أحد أهم مكونات النص السردي؛ فهو ينهض بمهمة تشكيل النص دلاليا وتركيبيا، وهو المعين على تحريك دفة الحكي، إذ يعدّ الحلقة الواصلة بين المروي والمروي له، ما يفترض مبدئيا وجود ثلاثة أقطاب تنهض بفعل السرد "سارد ومسرود ومسرود له" بوصف الحكي أو السرد «قصة محكية يفترض وجود شخص يحكي، وشخص يُحكى له، أي وجود تواصل بين طرف أول يدعى راويا أو ساردا Narrateur وطرف ثان يدعى مرويا أو قارئا له» Narrataire[2] وبذلك يمكن القول بأنه من غير الممكن أن يتحقق سرد أو قص في غياب سارد له.

وتتعدّد وجهات النظر إلى هذا السارد وهي رؤى خاضعة لتعدّد موقعه في سرد الأحداث، وتمظهره داخل النصوص السردية، إذ نلفي له في الأعمال السردية زوايا ووضعيات عديدة قد تتوحد كما قد تتعدد، تقتضيها كل رؤية سردية للنص الروائي، وهو ما يجعله تارة «حاضرا في ملفوظه المروي حضورا صريحا، فيتدخل باستمرار مفسّرا ومفصّلا ومتأملا»[3] وتارة أخرى مؤثرا الغياب «والتخفّي، كأن ينزل غالبا عن الكلام للشخصيات مكتفيا بالتنسيق بين أقوالها» [4]

---

[1]- شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص: 154.

[2]- حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص: 45.

[3]- محمد نجيب العمامي: الراوي في السرد العربي المعاصر، دار محمد علي الحامي، تونس، ط1، 2002، ص:21.

[4]- المرجع نفسه، ص:21.

لذلك وجدت تصنيفات وأنماط مختلفة خُصصت للسارد ووظائفه ووجهات نظره السردية، فبالنظر إلى علاقته بالحكاية يجيء في ضربين اثنين:[1]

❖ **سارد ملتحم بالحكاية**: وهو السارد المتضمّن في الحكاية ويشغل وظيفتين في آن، فهو راو ومشارك في الأحداث وغالبا ما يتم الحكي هنا بضمير المتكلّم

❖ **سارد غير ملتحم بالحكاية:** وهو السارد الذي يحتفظ بوظيفة الحكي دون اشتراكه في أحداث الرواية، غائبا من مجرياتها بوصفه فاعلا، ولكنه حاضر باعتباره منظما للحكي، يعرض الأحداث ويربط بين أصوات الشخوص التي قدّمها وهذا الضرب له هيمنة في السرد الفانتاستيكي باستعماله ضمير الغائب.

وبالعودة إلى رواية فرانكشتاين في بغداد ما يلاحظ عليها أنها انبنت على النوعين، إذ حوت ساردا رئيسا مكتفيا بالتعليق على الشخصيات واصفا إياها ومنظما للحكي، رابطا بين كلام الشخصيات، ومنظما للأحداث، كما حوت ساردا ملتحما ومشاركا في تشكيل أحداث الرواية، فكثير من شخصيات هذه الرواية شاركوا في عملية الحكي كشخصية هادي العتاك، ومحمود سوادي، والشسمة وغيرهم ممن أسهموا في رواية حكاية الفرانكشتاين. ويمكن للجدول الآتي أن يوضّح أكثر التحام الراوي من عدمه في رواية فرانكشتاين في بغداد:

السارد	ملتحم	غير ملتحم	الضمير الموظّف
السارد الرئيسي	-	+	ضمير الغائب
هادي العتّاك	+	-	المتكلم
الشسمة	+	-	المتكلم
محمود سوادي	+	-	المتكلم
العميد سرور	+	-	المتكلم
شخصية المؤلف	+	-	المتكلم

[1]- شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص: 156 - 157.

يظهر من خلال الجدول هيمنة السارد المشارك الملتحم؛ بوصفه أحد شخصيات الرواية، ورغم أن السرد الفانتاستيكي يهيمن عليه «السارد غير الملتحم باستعمال ضمير الغائب الذي يجد حرية في سرد الماضي... الذي يجد فيه فسحة لخلق الفانتاستيكي»[1] إلا أن العكس يحدث في رواية فرانكشتاين في بغداد؛ إذ يهيمن ضمير المتكلم كون الرواة شخصيات فيها وهو «أمر نادر في المحكيات الفانتاستيكية التي تلجأ إلى ضمير الغائب، عبر السارد غير المشارك نظرا لطبيعة الأحداث الفوق طبيعية، لكن تجريبية الرواية الفانتاستيكية الحديثة تغامر بارتياد هذا الضرب»[2] وهذا التعدد في الرواة تنويع حققه أحمد سعداوي في روايته من خلال التعددية في المنظور.

- القص الحداثي ودوره في تعدّد الرواة في رواية فرانكشتاين في بغداد:

يعلن أحمد سعداوي في بداية روايته استناده إلى آليات القص الماورائي من خلال استثماره للسجلات والمخطوطات والرسائل، فهو يفتتح روايته بعنوان "تقرير نهائي" "سري للغاية" أورد تحته جملة القرارات والتوصيات المتعلقة بعمل دائرة المتابعة والتعقيب والتي خلصت إليها لجنة التحقيق الخاصة والمؤلفة من ممثلين عن المؤسسة الأمنية الاستخباراتية العراقية والأمريكية، لكنّه ينفي في الإشارات التي ختم بها عمله أن تكون هناك دائرة رسمية باسم دائرة المتابعة والتعقيب بالوصف الذي وردت فيه داخل الرواية، لا بالأشخاص ولا المهام ولا الأحداث، وأن أي تقاطع أو تشابه بينها وبين أي دائرة فعلية هو أمر غير مقصود، وهو بذلك يدفع القارئ إلى إعادة قراءة الرواية أكثر من مرة كي يمسك بخيوط اللعبة الفنية المتشابكة التي وضعه إزاءها، فيدعم بذلك طروحات ما بعد الحداثة ونظرياتها التي ترفض التأويل الأحادي وتفنّد المعاني الثابتة، وتسعى إلى إنكار حدودية النص ووقوفه عند تأويل أو معنى واحد، وهو ما يجعل النص «قابلا للتأويل

[1]- شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص: 158.

[2]- المرجعنفسه، ص ص: 156- 157.

المستمر وينجم عن هذه النصوصية لا نهائية النص ولا محدودية المعنى وتعدّد الحقائق والعوالم بتعدد القراءات» [1]

ويشير النقاد إلى أهم منجز، ويرون أن السرد قد حققه وأثرى به الرواية العربية الحداثية هو «انفتاح الرواية العربية الحداثية كجنس أدبي على غيرها من الأجناس الأدبية الأخرى، حيث أثمر هذا الانفتاح والتلاقح سردا روائيا جديدا ومتجددا، فقرأنا السرد المشهدي الذي تصبغه السينما بصبغتها، وقرأنا سردا يعتمد على التقطيع متأثرا بالصحافة ولغتها ومونتاجها، وقرأنا سردا شاعريا مكثفا، أخذ من الشعر وجدانيته وجملته الموحية، وقرأنا سردا مركزا متأثرا بالقصة القصيرة، وقرأنا سردا مؤسطرا عجيبا متأثرا بالخرافات والأساطير والعجائب ومحملا بشتى الأحداث الغرائبية وجنونها، وهكذا تنوع السرد وأثرى الحكي الروائي الحداثي»[2]، ومن ناحية أخرى أدرك الروائيون الحداثيون العرب أن على السرد أن يُجدّد ويُحدّث هدفه وغايته، وأن لا يقتصر التحديث على الأشكال والأساليب، فلم يعد مقبولا عند الحداثيين أن تبقى غاية السرد مجرد الاستمتاع، أو إثارة العجب كما كان في السابق «فشهرزاد وهي تحكي قصصها العجيبة بأحداثها المشوقة تدفعها غاية مركزية هي تأجيل عملية القتل أو إلغاؤها نهائيا»[3] هذا التنويع في السرد من شأنه أن يُنوّع الأقطاب التي تنهض به داخل الرواية الجديدة، فيظهر حينها تعدّد للرواة بتعدد تلك التقنيات في السرد.

في رواية فرانكشتاين في بغداد يواصل أحمد السعداوي مغامرته السردية التي بدأها في روايتيه السابقتين: البلد الجميل وإنه يحلم أو يلعب أو يموت، فيقوم بتحطيم السرد الروائي التقليدي من خلال تنويع أساليب السرد والتي فرضت عليه تعدّد الساردين، كاستفادته من نظام المونتاج السينمائي، حيث يعمد إلى تقطيع الحدث وتوزيعه ثم العودة

[1]- ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص: 228.

[2]-علي محمد عودة: تجليات الغرائبية في روايتي "عَوْ" و"العين المعتمة"، مجلة الجامعة الإسلامية(سلسلة الدراسات الإنسانية)، جامعة القدس، فلسطين، مج15، العدد1، 2007م، ص: 158.

[3]- المرجع نفسه، ص: 158.

إليه مرة ثانية هو إجراء يتيح له أن يصور حدثا واحدا من منظور عدّة شخصيات، بصوت السارد الرئيس، كتصويره لحادث الانفجار الذي وقع في حي البتاويين في الساعة السابعة صباحا عند مغادرة العجوز إيليشوا لآداء صلاتها في الكنيسة«**حدث الانفجار بعد دقيقتين من مغادرة باص الكيا الذي ركبت فيه العجوز إيليشوا أم دانييل. التفت الجميع بسرعة داخل الباص وشاهدوا من خلف الزحام كتلة الدخان المهيبة**»[1] وينتقل بعدها ليصوّره من منظور شخصية أخرى هي شخصية فرج الدلال «**كان فرج الدلال في بيتهحين حدث الانفجار المروّع في ساحة الطيران.. وفي حدود العاشرة صباحا حين فتح مكتب دلالية "الرسول" وسط البتاويين شاهد الصدوع في الزجاجة الأمامية لواجهة المكتب**»[2] ثم يعيد تكرار سرد الحدث وفق شخصية هادي العتاك«**كان الانفجار فظيعا.. خرج هادي راكضا من المقهى..ارتطم بأجساد الهاربين من الانفجار وغزا أنفه الدخان من بعيد**»[3] ويتكئ أيضا على شخصية الصحفي محمود السوادي في تصويره الحدث ذاته «**أيقظه الانفجار الذي حدث في السابعة والنصف في ساحة الطيران ولكنه لم ينهض من فراشه، كان يشعر بصداع رهيب وظل متناوما ولم يصح إلا مع رنين هاتفه المحمول في حدود العاشرة صباح**»[4] وهذه التقنية المستفادة من عمل الكاتب في إخراج الأفلام الوثائقية مكّنته من تفتيت الزمن إلى وحدات صغيرة ليعيد بناءها جزئية جزئية حتى تكتمل صورة الحدث.

كما اعتمد سعداوي في عرضه لقصة الشسمة على تقنيات عدة للسرد أسهمت في خلق أكثر من راوٍ وحقّق ما يعرف بالرواية داخل الرواية: كتقنية التحقيق الصحفي، وأسلوب الاعترافات، فالرواية تبدأ حكيا شفهيا من خلال ساردها الأول هادي العتاك الذي يحكي لزبائن مقهى عزيز المصري حكاية الجثة التي ركبها من شظايا الجثث التي تطايرت بفعل قوة التفجيرات التي عرفتها بغداد شتاء 2005 «**أين وصلنا؟ صاح هادي بعد**

[1]- أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص: 11.

[2]- المصدرنفسه، ص: 18.

[3]- المصدر نفسه، ص: 27.

[4]- المصدر نفسه، ص: 49.

أن أنهى تبوّله السريع في المرافق الملحقة بالمقهى، فجاءه الجواب من محمود السوادي:

إلى الأنف الكبير في كيس الجنفاص

آها... إلى الأنف... لم يكن ينقص الجثة كي تغدو كاملة سوى الأنف... كنت أريد تسليمه إلى الطب العدلي، فهذه جثة كاملة تركوها في الشوارع وعاملوها كنفاية انّه بشر يا ناس ... إنسان يا عالم»[1] .

ثم تنتقل الحكاية الشفهية من مستوى السرد الشفهي إلى مستوى السرد المكتوب من قبل السارد الرئيس للرواية، والذي يحول الحكاية إلى محكي سردي، سرعان ما تنزاح عنه وتتحول إلى حكاية مسموعة عبارة عن مجموعة من الملاحظات التي كان يسجلها الصحفي محمود السوادي في مسجله الديجيتال، بعد أن أجرى حوارا على شكل تحقيق مع مبدع الحكاية هادي العتاك الذي سلّمه مسجل الديجيتال يحوي اعترافات للشسمه، كان محمود يعيد تسجيل كلام الشسمة معلقا عليه وعلى تفسيراته لجرائمه «**سجل محمود هذا الكلام على مسجلته الديجيتال وهو يعرف أنه يقوم بتعديل كلام هادي المنقول على لسان الشّسمة، وأنه يضفي تفسيراته الخاصة أيضا... من الصعب إقناع شخص ما بهذا الهراء، ولكن كل الجرائم التي ترتكب يقف خلفها هراء مرتّب كهذا... قال محمود ذلك ثم استأنف إعادة سرد التفاصيل الغريبة: الشسمة كان يخطط لشيء آخر تماما عوضا عن التورط بمعارك مع أشخاص هم ليسوا أعداءه بالأصل... هو لا يقصد إخافة الناس.انه في مهمة نبيلة ومن الضروري أن ينجز هذه المهمة بأقل قدر ممكن من المعرقلات»**[2]

ثم ينقل الصحفي محمود السوادي هذه الحقائق المسجلة إلى الحاسوب ينتقل بالحكاية التي بدت له مثيرة وغريبة من وسيط إلى آخر تحسبا لفقدانها.

---

[1]- أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص: 33-34.

[2]- المصدر نفسه، ص: 145.

تأتي بعدها تقنية الاعترافات حينما تتحول الجثة/ الشسمة التي تمثّل موضوع الحكاية إلى راو عبر تسجيل الحكاية صوتيا في الفصل العاشر المعنون "**بالشسمة**" والذي جاء بضمير الأنا، جاءت الحكاية في ذلك الفصل على شكل بيان يعبّر فيه الشسمة عن مشروعه في إعادة العدل، والانتقام لضحايا التفجيرات، لذا يجب أن لا يُحاسب على الجرائم التي ارتكبها، ويعدّ ذلك البيان نوعا من الاعتراف يسجّله الشّسمة في المسجل الذي منحه له هادي العتاك من قبل الصحفي محمود السوادي، تبرئة لذاته من وصفه بالمجرم مثلما أقنعه هادي، وهذا مقطع من بيانه الذي سجّله:«**ليس لدي وقت كثير، ربّما أنتهي ويذوب جسدي وأنا أسير ليلا في الأزقة والشوارع، حتى من دون أن أنهي مهمتي التي كُلّفت بها، أنا مثل المسجّلة التي أعطاها ذلك الصحفي المجهول لوالدي العتّاك المسكين، والوقت بالنسبة لي هو مثل البطارية، ليس كثيرا ولا كافيا...هل هذا العتاك المسكين والدي حقّا؟ إنّه مجرد ممر ومعبر لإرادة والدي الذي في السماء تصفني ... أنا مخلِّص ومنتَظَر ومرغوب به ومأمول فيه، لقد تحركت أخيرا تلك العتلات الخفية التي أصابها الصّدأ من ندرة الاستعمال، عتلات لقانون لا يستيقظ دائما، اجتمعت دعوات الضحايا وأهاليهم مرة واحدة ودفعت بزخمها الصاخب تلك العتلات الخفية فتحركت أحشاء العتمة وأنجبتني، أنا الرد على ندائهم برفع الظلم والاقتصاص من الجناة.. سأنجز العدالة على الأرض أخيرا**»[1]ويواصل الشّسمة اعترافه الذي سجّله بوصفه تبرئة للنفس «**لا يعنيني كثيرا أن يسمع لي أحد من البشر أو أن يعرفني، فلست هنا من أجل شهرة أو تعارف مع آخرين، ولكن حتى لا تتشوّه مهمتي وحتى لا تغدو أصعب وأكثر مشقة أجد نفسي مدفوعا للإدلاء بهذا البيان، لقد حوّلوني إلى مجرم وسفّاح، وشابهوني بهذا الوصف مع الذين أسعى للقصاص منهم أصلا، وهذا ظلم كبير، بل الواجب الأخلاقي والإنساني يدعو الى نصرتي والوقوف في صفي، لإحقاق العدالة في هذا العالم المخرّب تماما**» [2].

[1]- أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص ص: 156، 157 .

[2]- المصدر نفسه، ص: 157.

ثم يلتقط الحكاية راو آخر، هو فريد شوّاف صديق الصحفي محمود السوادي حين يحوّل قصة المجرم أكس مثلما هو معروف عندهم إلى عرض تلفزيوني على شاشات التلفزيون يناقش فيه الجرائم التي قام بها المجرم المجهول والخطير ويفنّد فيه وجود هذا المجرم «**التفت المقدّم إلى فريد شواف ليستزيد منه حول الموضوع: والله أنا أرى أن كل الحوادث الأمنية والمآسي التي نمر بها لها مصدر واحد هو الخوف... على الحكومة وقوات الاحتلال إن تقضي على الخوف. تلقي القبض عليه، إذا أرادوا حقاً أن ينتهي مسلسل الموت هذا**»[1]وهو عرض يتابعه العميد سرور من وراء مكتبه في دائرة المتابعة والتعقيب فيقرّر أن يجري تحقيق شاملا عن قصة المجرم الخطير، فيتحول إلى راو آخر للقصة عبر التحقيق الذي يجريه مع محمود السوادي بعد أن قرأ مقاله عن الشسمة في مجلة الحقيقة في الفصل الذي يحمل عنوان **"تحقيق".**

ويتكفّل بالحكاية راو آخر هو شخصية المؤلف التي ابتدعها الروائي في نهاية روايته، يطلع على حكاية الشسمة عن طريق محمود السوادي الذي يضطر لبيعه مسجله بعدما هاجر مديره "علي باهر السعيدي" وتركه غارقا في ديون لا نهاية لها«**فرّغت نفسي لاستنشاق عبير الأشجار الذي يأتي به الهواء الليلي الرطب من أسفل النهر ولأنصت من جديد وعبر سماعة مسجلة الديجيتال، لاعترافات محمود السوادي وأحاديث المجرم الذي لا اسم له... تلقيت رسالة على بريدي الإلكتروني ذات صباح من شخص يسمي نفسه "المساعد الثاني"... أرسل لي وعلى مدى أيام وثائق عديدة... تتحدث عن أشياء لها صلة بالقصة التي رواها لي محمود السوادي... القصة استغرقتني بالكامل وبدأت أبحث عن مصادر أخرى لتعزيزها**» [2]

وبهذا فإن قصة الجثّة المركّبة تخلّصت نهائيا من السرد المباشر عبر الخضوع إلى انتقالات متعددة من وسيط سردي إلى آخر، وهو ما جعل الحكاية تعيش تحولا مستمرا في

[1]- أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص: 137.

[2]- المصدرنفسه، ص ص: 326-331.

بنائها كلما انتقلت بين تلك الوسائط السردية، وبهذا استطاع السعداوي أن يحيد عن أسلوب الحكاية المباشرة، وأن يتخطى الشكل المألوف في السرد التقليدي الأفقي الذي يهيمن عليه ضمير الغائب، والذي يقدّم الحكاية مُكتملة من قبل ساردها الرئيسي ولا يجب على القارئ إلا تلقيها مسرودة كاملة، كما استطاع أن يتخلص من السارد المحيط بكل شيء علما من خلال إشراك شخصيات الرواية في فعل السرد، وذلك يعدّ من بين أبرز المنجزات الحداثية التي حققتها الرواية العربية «ولعلّ المتابعين لحركة السرد العربية العالمية الحديثة يدركون أن المؤشر الأول للتجديد فيها تمثل في العزوف عن استخدام الراوي المحيط بكل شيء علما، ليصبح إحدى الشخصيات الأساسية في الرواية»[1].

3-2 الرؤيا من الخلف: "أحادية الراوي وتعدد المنظورات السردية في رواية حروف الضباب:

تقوم رواية حروف الضباب على قوام الرؤية من الخلف بحيث يكون فيها السارد عليما بكل شيء حتى الأفكار السرية للأبطال، لكنه إضافة لذلك يعدد زواية الرؤية من خلال المواضيع المختلفة والقصص التي ترد على لسان الشخصيات فهو يقف خلفها، تبدأ الرواية منذ الوهلة الأولى باستعمال ضمير الغائب يقول الراوي:«**كانت الصورة واضحة على شاشة التلفزيون...كانت امرأة يائسة**»[2]فالقارئ يتتبع الحدث داخل النص متى وكيف عرفه الراوي، حتى خطاب الشخصيات يقف الراوي خلفه فيقول: «**قال له أحدهم في لحظة كنت أمهر الناس في صنع المعاليق فبقيت مجرد معقال**»[3]، فالراوي يقف خلف الأحداث حتى الحوار الذي يجري بين الشخصيات «**قالت لو رزقني الله ولدا فسأسميه الزواويقال لها العيب فيك يا بقرة أنا رجل وأقدر على مضاجعة كل نساء الدنيا**»[4] ووقوف الراوي خلف الأحداث من بداية النص إلى نهايته لا يجعل رواية حروف الضباب

[1]- صلاح فضل: عين النقد على الرواية الجديدة، دار قباء، القاهرة، (د.ط)، 1998م، ص: 113.

[2]- الخير شوار: حروف الضباب، ص: 07

[3]- المصدر نفسه، ص: 11.

[4]- المصدر نفسه، ص: 16.

ذات نمط تقليدي فهو لا يجعل من شخصياتها مواضيع داخل الرواية بل هي ذوات فاعلة فالرواية البوليفونية التي تقوم على سراد متقابلين وزوايا رؤية متعددة لا تستبعد وقوف السارد خلف الأحداث إذ يقول باختين: «الراوي لا يهم موقعه في الرواية سواء وقف خلفها ملاحظا أو امتزج بها، أو ركب فيما بينها، فما يهم هو تمتع الشخصية أو البطل بالنفوذ المعنوي والاستقلالية، وذلك يوصفه خالقا لمفهوم إيديولوجي خاص وكامل القيمة في حدود العمل الأدبي لا بوصفه قناع يتستر وراءه السارد للإدلاء برؤية فنية متكاملة»[1].

يجعل الخير شوار من شخصياته ذواتا فاعلة فهي تدافع عن أفكارها وقناعاتها يقول الراوي: «**كانت الأسئلة تتهاطل على ذهن الزواوي وهو يكلم نفسه كأنه فقد بقية عقله، وهو بصدد الذهاب إلى الشيخ في نهاية ذلك الأسبوع... وهل بوسع الأموات فعل ما عجز عنه الأحياء**»[2]. فالراوي ينقل حيرة الزواوي وتفاعله مع الأحداث بوصفه ذاتا فاعلة، وهو لا يتدخل ولا يبدي وجهة نظرهويظل محايدا ينقل فقط ما يدور من الأحداث، وهذا ما يؤكده المقطع التالي كذلك «**كان العلمي يمتلك كلبا اسمه روميو وكانت علاقة العلمي بروميو قوية وغريبة...**»[3] فالراوي يتحدث عن علاقة العلمي بالكلب لكنه لا يدلي برؤيته الخاصة بل يجعل من الشخصية مستقلة فهو يكتفي بنقل الأحداث دون أن يمزج صوته مع الشخصية ما يجعل منه راويا واحدا يعدد الأصوات داخل النص مثل ما أشار حميد لحميداني كما سلف الذكر.

---

[1]- ميخائيل باختين: شعرية دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، مراجعة: حياة شرارة.دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986، ص: 10.

[2]- الخير شوار، حروف الضباب، ص: 98.

[3]- المصدر نفسه، ص: 102.

الفصل الثالث

الغرائبي والتشكيل المكاني والزمني في الرواية العربية المعاصرة

1-تجليات الغرائبي في الفضاء الروائي لروايتي فرانكشتاين في بغداد وحروف الضباب

1-1 تعريف الفضاء

2-2 الفضاء الغرائبي في الرواية العربية

2- تجليات الزمن الغرائبي في روايتي فرانكشتاين في بغداد وحروف الضباب:

2-1 مفهوم الزمن

2-2 الزمن الكابوسي الدائري في رواية فرانكشتاين في بغداد

2-2 الزمن الخرافي الدائري في رواية حروف الضباب

إذا كان الحديث عن الغرائبية في الرواية يفرض على الباحث دراسة الشخصية بوصفها إحدى دعامات الغرائبية في النص الروائي، فإن دراسة الزمان والمكان لا تقل أهمية عن سابقتها؛ بوصف الشخصية تستمد شقا كبيرا من غرائبيتها من المكان والزمان اللذين تحركت فيهما إذ «لا يمكن تصور حركة لا تجري في الزمان والمكان، حتى ولو كانت تخييلية، وما من مغامرة في الرواية أو خارجها إلا جعلت لها مكانا تتجسّد فيه حركتها»[1] ومنه يمكن القول إن افتراض غرابة المكان والزمن يعدّ مطلبا أساسيا في دراسة البعد الغرائبي في الرواية، وهو ما يحدث عملية اتساق متكاملة بين عناصر الرواية.

وستتم في هذا الفصل رصد تجليات الغرائبية في هذين المكونين، وإن كان يصعب الفصل بينهما ودراسة أحدهما بمعزل عن الآخر، خاصة في الرواية الحديثة، إلا أنه واستجابة لمطلب معرفي خاضع لضرورة دراسية ومنهجية، سيتم تناول كل منهما على حدة للتمكن من الوقوف على المظهر الغرائبي في كل منهما.

1- تجليات الغرائبي في الفضاء الروائي:

يشكل الفضاء -داخل الرواية- بنية من أهم البنيات الفنية التي تبنى عليها؛ كونه المحيط الذي تدور في فلكه الأحداث والشخصيات لذلك فدلالة الفضاء داخل الرواية دلالة عميقة لا يمكن إغفالها، وطالما كان الفضاء موضعا للدراسة والمساءلة النقدية منقبل الباحثين الذي تطرقوا له من جوانب متنوعة تنظيرا عبر محاولة التعريف به بوصفه مصطلحا وإبداعا من خلال العمل على خلق فضاء ملائم لطبيعة الأحداث والشخصيات، وأقصد بالفضاء ما يعرف أيضا بالمكان، ونظرا لما ذهب إليه حميد لحميداني حين قال:«الفضاء في الرواية هو أوسع وأشمل من المكان إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي سواء تلك التي تم تصويرها بشكل مباشر، أم

[1]- حسين علام: العجائبي في الأدب، ص: 155.

تلك التي تدرك بالضرورة وبطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية» [1] تم التطرق لمصطلح الفضاء عوضا عن المكان لكونه أوسع وأشمل داخل الرواية.

1-1 تعريف الفضاء:

الفضاء كلمة متجذّرة في اللّغة العربية، بدليل ورودها في معظم المعاجم اللغوية فقد أوردها ابن منظور في لسان العرب (كلمة فضاء) ضمن مادة (فضا) فيقول: «والفَضاءُ هو المكانُ الواسع من الأرض، والفعل فضَا يفضُو فضوًا فهو فاضٍ... وقد فَضَا المكان وأفَضى إذا اتَّسع، وأفضى فلان إلى فلان أي وصَل إليه، وأصله أنّه في فرجته وفضائه وحيزه... والفضاء: الخالي الواسع من الأرض، والفضاء السَّاحة وما اتّسع في الأرض، يُقال أفضيت إذا خرجت إلى الفضاء، والفضاء ما استوى من الأرض واتّسع، والصّحراءُ، فضاء".[2]

وجاء في الصحاح أن «الفضاء هو السَّاحة وما اتَّسع من الأرض، ويقال أفضيت إذا خرجت إلى الفضاء وأفضى بيده إلى الأرض، إذا مسَّها بباطن راحته في سجوده».[3]

في حين ذهب صاحب تهذيب اللّغة إلى أن الفضاء هو" المكان الواسع، والفعل فضا يفضو فضوا فهو فاض... والفضاء ما استوى من الأرض واتسع... والصحراء فضاء... ومكان فاضٍ ومفضٍ أي واسع، وأرض فضاء وبَرَازٌ والفاضي البارز...".[4]

إذن فالفضاء في المعاجم العربية يدل على امتداد المكان واتّساعه واستوائه، بينما اشتق الفرنسيون والإنجليز مصطلحي "Espace"-"Space" من اللفظة اللاتينية "Spatuim" التي تعني في الأصل الامتداد واللامحدود الّذي يحوي كلّ الامتدادات الجزئية المحددة، في

---

[1]- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص: 64.

[2]- أبو الفضل جمال الدين بن منظور، لسان العرب، مج11، ص: 194- 195.

[3]- أبو نصر إسماعيل بن حماد الجوهري: الصحاح- تاج اللّغة وصحاح العربية- ، تح: إيميل بديع يعقوب، محمد نبيل طريفي، ج6، مادة فضا، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1999، ص:460.

[4]- أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري: تهذيب اللغة، تح: أحمد عبد العليم البردوني، ج12، الدار المصرية للتأليف والترجمة، مصر، (د. ط)، (د.ت)، ص:76- 77.

حين لم يعرف الإغريق لفظة (الفضاء) إذ لم تظهر في لغتهم كلمة تدل على المكان، إنّما عرفوا لفظة "Topas" وتعني (الموقع).[1]

ويعدّ مصطلح الفضاء من المصطلحات النقدية التي دخلت عالم الدراسات السردية المعاصرة وفرضت نفسها بقوة بعد أن أُهملت سابقا بسبب انصراف النقاد والباحثين إلى التركيز على عناصر أخرى كالزمن، والشّخصيات والأحداث، وذهب المنظرون الألمان بعد روبيربيتش R.Pesch (1934) إلى «أن الفضاء لا يقف عند الحدود الجغرافية الطبيعية للمكان التقليدي في الرّواية لكنّها تتجاوز ذلك إلى الأبعاد الإيحائية التي تطرحها الأمكنة المختلفة في النّص»[2]، ويربط يوري لوتمان **(Yourilotman)** بين الفضاء الفيزيائي والفضاء الخيالي فيعرِّف الفضاء بأنّه: «مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر والحالات والوظائف والصور والدلالات المتغيرة... الخ) التي تقوم بينها علاقات شبيهة بتلك العلاقات المكانية المعتادة (كالامتداد والمسافة)»[3]، فالفضاء عنده يتجاوز المكان الطبيعي إلى مكان متعدد الدلالات والرؤى من خلال ارتباطه بالشخصيات والأحداث والمواقف والمشاهد.

أما في الدراسات العربية فقد استخدم الدارسون مصطلح الفضاء بمفاهيم مختلفة، فعبد الرحمن بن خلدون استخدم مصطلح الفضاء المعنى نفسه المقابل في اللّغة الفرنسية Espace الفضاء، فيقول: «إنّ مساحة البيت، وهو المسجد، كان الفضاء للطائفين»[4]وهكذا أدخل في تعريفه للفضاء عنصر الحركة بما هي الزمان والمكان، وبعدها توالت دراسات النقاد العرب في العصر الحديث للفضاء وتعددت تعريفاته.

---

[1]- نصيرة زوزو: إشكالية الفضاء والمكان في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر - بسكرة، العدد 6، جانفي 2010.

[2]- مراد عبد الرحمن مبروك: جيوبوليتيكا النّص الأدبي، تضاريس الفضاء الرّوائي نموذجا، دار الوفاء، مصر، ط1 2002، ص167- 168.

[3]- يوري لوتمان: مشكلة المكان الفني، تر: سيزا قاسم دراز، مجلة ألف المصرية، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط2، 1888م، ص:59.

[4]- أكرم اليوسف: الفضاء المسرحي (دراسة سيميائية)، دار مشرق مغرب، سوريا، ط1، 2000، ص29.

يذهب حسن نجمي في كتابه شعرية الفضاء إلى أن «الفضاء هو العالم الّذي تنتظم فيه الكائنات والأشياء والأفعال، والمرء بقدر ما يتفاعل مع الزمن يتفاعل مع الفضاء، بل يمكن القول إن تاريخ الإنسان هو تاريخ تفاعله مع الفضاء وبالتالي فإنّ الفضاء يؤدي دورا حيويا على مستوى الفهم والتفسير والقراءة النقدية، وهو لكي يؤدي هذا الدور يأخذ وضعا اعتباريا نظريا، فمن جهة يتعين تكوينه وتحديده كمفهوم نقدي (سوسيولوجي، بنيوي، سيكولوجي، إدراكي...) ثمّ توظيفه منهجيا وإجرائيا بعد ذلك» .[1]

في حين وضع سعيد علوش في كتابه "معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة" عدة تعاريف للفضاء هي:[2]

1- يستعمل مصطلح الفضاء في السّيميائية، كموضوع تام، يشتمل على عناصر غير مستمرة، انطلاقا من انتشارها، لهذا جاءت معالجة تكوّن موضوع الفضاء من الوجهة الجغرافية/ السيكوفيزيولوجية/ السوسيوثقافية.

2- يفترض الفضاء، اعتبار كلّ الحواس في سيميائية الاهتمام بالفاعل كمنتج ومستهلك للفضاء.

3- يقابل موضوع الفضاء جزئيا سيميائية العالم الطبيعي لأن اكتشاف الفضاء، هو تكون مباشر لهذه السّيميائية.

4- تبحث سيميائية الفضاء عن التحولات التي تعانيها السّيميائية الطبيعية، بفضل تدخل الإنسان في إنتاج علاقات جديدة.

5- بالإضافة إلىمفهوم (الفضائية) و(التحديد الفضائي)، تستعمل السّيميائية السّردية والخطابية (الفضاء الإدراكي).

---

[1]- حسن نجمي: شعرية الفضاء (المتخيل والهوية في الرّواية العربية)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص:32- 33.

[2]- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص:164.

كما يرى بعض النقاد أن الفضاء «يتحدد بالمكان في زمان محدد.وحدده البعض الآخر بأنّه كلّ معقد لا يمكن اختزاله إلى مجرد وصف للأمكنة» [1] ومنهم من حدد مفهوم الفضاء بأنّه «المساحة المكانية، والمكان لا يظهر إلا من خلال وجهة نظر شخصية تعيش فيه أو تخترقه، ولهذا يتحوّل المكان إلى شبكة من العلاقات والروايات ووجهات النظر التي تتضامن مع بعضها لتشييد الفضاء الرّوائي (مسرح الأحداث)»[2].

كما يُعرّف على أنّه:«الحيّز الزمكاني الّذي تتمظهر فيه الشّخصيات والأشياء ملتبسة بالأحداث تبعا لعوامل عدة تتصل بالرؤية الفلسفية وبنوعية الجنس الأدبي وبحساسية الكاتب أو الرّوائي».[3]فيتم وفق هذا التعريف الربط بين الزمان والمكان والشخصيات في الفضاء.

في حين يميل عبد المالك مرتاضإلى ترجمة مصطلح **Espace** و**Space** بلفظة "الحيّز" وعدل عن مصطلح "الفضاء" ويعرفه بأنّه: «وسط منسجم وغير محدود تقع فيه الأشياء اللطيفة الشديدة الحساسية... وله ثلاثة أبعاد... كما أنه مستحيل التقسيم، بل مستحيل الفهم ذهنيا أيضا» .[4]

ويعرفه حسن بحراوي بأنّه: «بناء يتم إنشاؤه اعتمادا على المميزات والتحديدات التي تطبع الشّخصيات بحيث يجري التحديد التدريجي ليس فقط لحدود المكان الهندسية وإنّما أيضا لصفاته الدلالية، وذلك لكي يأتي منسجما مع التطور الحكائي العام» .[5]

---

[1]- صالح إبراهيم: الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف، المركز الثقافي العربي، المغرب/ لبنان، ط1 2003، ص ص:8- 9.

[2]- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص:126.

[3]- عبد الله أبو هيف: جماليات المكان في النقد الأدبي العربي المعاصر، مجلة جامعة تشرين للآداب والعلوم الإنسانية مج27، العدد 1، 2005، ص:125.

[4]- عبد المالك مرتاض: النّص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 1983 ص:101.

[5]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت/ المغرب، ط1 1990، ص30.

ومنه فقداختلفت تقسيمات الفضاء باختلاف زاوية نظر كلّ باحث لهذا الموضوع، فقد ميّز غاستون باشلار/ Gaston Bashlar بين نوعين من الفضاء هما:فضاء الألفة وهو الفضاء الّذي تنجذب إليه الشّخصيات، والفضاء المعادي الذي تنفر منه؛ ويمثّل فضاء للكراهية والصراع، فالمكان الّذي نحب هو«مكان ممتدح لأسباب متعددة مع الأخذ بالاعتبار الفروق المتضمنة في الفروق الشعرية، ويرتبط بقيمة الحماية التي يمتلكها المكان والتي يمكن أن تكون قيمةً إيجابية، أي إن المكان الّذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا، ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال من تحيز، إنّنا ننجذب نحوه لأنّه يكثف الوجود في حدود تتّسم بالحماية... ومن ناحية أخرى فإنّ المكان المعادي مكان الكراهية والصراع لا يمكن دراسته إلا في سياق الموضوعات الملتهبة»[1]. ومنه فقد اعتمد باشلار في تقسيمه للأفضية على علاقة الشّخصيات بها وما تحدث فيها تلك الأفضية من تأثيرات انجذابا أو نفورًا منها «فالجاذبة تساعد على الاستقرار والطاردة تلفظ الإنسان وتشرّده مثل البيوت التي تصبح كالقواقع بالنسبة للبشر، حيث الدفء والأمان... وفي المقابل السجون التي تعدّ أماكن للقهر والعزل والإقصاء والتهميش»[2] وقد تكون الأماكن جاذبة وطاردة في الوقت نفسه «فالأماكن الضيقة المغلقة مرفوضة لأنّها صعبة الولوج، وقد تكون مطلوبة لأنها تمثل الملجأ والحماية التي يأوي إليها الإنسان بعيدا عن صخب الحياة وتكوت صورةً للرحم»[3].

أما مول ورومير **Moles/Romer** فقد قسّما الفضاء إلى" أربعة أقسام هي:[4]

1- عندي: وهو المكان الّذي أمارس فيه سلطاني، ويكون بالنسبة لي مكانا حميما وأليفا.

---

[1]- غاستون باشلار: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية، لبنان، ط2، 1984، ص31.

[2]- يوري لوتمان: مشكلة المكان الفني، ص: 83.

[3]- المرجع نفسه، ص: 80.

[4]- سيزا قاسم دراز: مقدمة مقال مشكلة المكان الفني ليوري لوتمان، ص ص: 61- 62.

2- عند الآخرين: وهو مكان يشبه الأوّل في نواح كثيرة ولكنه يختلف عنه من حيث أنني - بالضرورة- أخضع فيه لوطأة سلطة الغير ومن حيث أنني لابد أن اعترف بهذه السلطة.

3- الأماكن العامة: وهذه الأماكن ليست ملكا لأحد معين، ولكنها ملك للسلطة العامة... ففي كلّ هذه الأماكن هناك شخص يمارس سلطته، وينظّم فيها السلوك: فالفرد ليس حرا، ولكنه عند أحد يتحكم فيه.

4- المكان اللامتناهي: ويكون هذا المكان بصفة عامة- خاليا من النّاس-، فهو الأرض التي لا تخضع لسلطة أحد، مثل الصحراء، هذه الأماكن لا يملكها أحد، وتكون الدولة وسلطانها بعيدة بحيث لا تستطيع أن تمارس قهرها، فهي تفتقر إلى ممثلي السلطة.

فتقسيم مول ورومير للفضاء جاء مرتبطا بمفهوم السلطة، فمتى ما كانت الذات هي المسيطرة والمتحكمة في الفضاء كان الفضاء عندي، أما إذا اختفت الذات وانصهرت في سلطة الآخر المهيمن كان الفضاء عند الآخرين، وإذا خضع الفضاء إلى السلطات العليا الأكبر كان فضاء عاما، وإن انفلت من أي سلطة أصبح فضاء لا متناهيا.

أما المنظّرون الألمان بعد روبير بيتش **R.Petsch**فقد ميزوا بين «فضاءين متعارضين هما **Raum** و**Lokal**. أما الأوّل فقد عنوا به المكان المحدد الّذي تضبطه الإشارات الاختبارية كالمقاسات والأعداد... الخ، أما الثاني فهو الفضاء الدلالي الّذي تؤسسه الأحداث ومشاعر الشّخصيات في الرّواية» [1]؛ فهذا التقسيم جاء مراعيا لحضور الدلالة وغيابها في الرّواية، فإن كان الفضاء خاليا من الدلالة شكّل فضاء هندسيا فحسب، أما إذا ارتبط هذا الفضاء بالأحداث والشّخصيات فهو فضاء دلالي، وهو الفضاء المرتبط بالتخييل الروائي.

[1]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص: 26.

واقترح الروسي ميخائيل باختين**MikhaïlBakhtine**/" أربعة أنواع للفضاء وهي:[1] الفضاء الخارجي، والفضاء الداخلي، والفضاء المعادي وفضاء العتبة، وهذا الأخير فضاء يتمثل في المداخل والممرات والأبواب والنوافذ المشرعة على الشوارع، كما أنّه يتمثل في الحافلات والأكواخ والبواخر والسيارات والقطارات.

بينما نجد جيرارجنيت/**Gerard Genette** يُحدّد أربعة أنواع للفضاء "ألا وهي[2]:

1-فضاء اللّغة: وهي نظام من العلاقات المميِّزة، يكتسب فيه كلّ عنصر صفته من موقعه داخل النظام.

2- فضاء الكتابة: وهي التأثيرات البصرية للخط والتبويب والكتاب ككيان تام.

3-فضاء التعبير: وهو فضاء اللغة في علاقته بالمعنى، في أن تؤدي العبارة معنيين.

4-فضاء الأدب: يتمثّل في الإنتاج الأدبي ككل، أي كنتاج ضخم يتجاوز حدود العصور والجغرافيا".

وكما تعددت تقسيمات الغربيين للفضاء تعددت عند الباحثين والنقاد العرب فمثلا حسن بحراوي في كتابه "بنية الشكل الرّوائي" يقسم الفضاء إلى فضاء موضوعي، فضاء الصفحة والكتاب (طباعي)، وفضاء روائي، ويركز على الفضاء الرّوائي في الدراسة فيقول: «ومن الواضح أن اقتصار هذه الأبحاث على دراسة الفضاء النّصي أو الفضاء الطباعي قد حجب عنها أهم مظاهر الفضاء الرّوائي وهو المظهر التخيلي أو الحكائي وربما أمكن تفسير هذا الانحياز إلى جانب الفضاء النصي، في بعض الدراسات الحديثة بذلك الالتباس الحاصل في تنظيم المكان الحكائي وعرضه في الرّواية بحيث يأتي دائما مندمجا في فضاء الكتاب ومن ثمّ تصعب عملية عزله»[3]، كما نجده يقسم الفضاء الرّوائي

[1]- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، ص129.

[2]- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص:127- 128.

[3]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص28.

إلى قسمين: فضاءات الإقامة سواء أكانت اختيارية أم إجبارية، وفضاءات الانتقال العمومية والخصوصية، مراعيا بذلك المسار التخييلي والحكائي في الرّواية.

أما حميد لحميداني فيورد في كتابه بنية النّص السّردي أنواعا للفضاء الحكائي وفقا للمفاهيم المتعددة للفضاء وحصرها في" أربعة تصورات وهي:[1]

1- الفضاء كمعادل للمكان: وهو الحيّز المكاني في الرّواية ويطلق عليه عادة الفضاء الجغرافي **L'espace géographique**، وقامت جوليا كريستيفا بربط الفضاء الجغرافي بدلالته الحضارية المرتبطة بعصر من العصور وهو ما تسميه إيديولوجيم العصر*[2].

2- الفضاء النّصي L'espace textuel: وهو الحيز الّذي تشغله الكتابة ذاتها- بوصفها أحرفا طباعية- على مساحة الورق ويشمل هذا الفضاء (تصميم الغلاف، وضع المطالع، تنظيم الفصول، تغيرات الكتابة المطبعية، وتشكيل العناوين).

3- الفضاء الدلالي L'espace sémantique: يشير فيه لحميداني إلى تصور جيرار جنيت **G.**Genette لهذا النوع بأنّه: "يتأسس بين المدلول المجازي والمدلول الحقيقي... ويعد هذا الفضاء ليس شيئا آخر سوى ما ندعوه عادة (صورة **figure**)... وهذا الفضاء ليس له في الواقع مجال مكاني ملموس لأنّه مجرد مسألة معنوية.

4- الفضاء كمنظور أو كرؤية: وهو ما يشبه الخطة العامة للراوي أو الكاتب في إدارة الحوار، وإقامة الحدث الرّوائي بواسطة الأبطال... ويبدو العالم الرّوائي مشدودا إلى محركات خفية يديرها الراوي الكاتب وفق خطة مرسومة وهي زاوية رؤية الراوي

---

[1]- حميد لحميداني: بنية النّص السردي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2000، ص:59- 61.

*- إيديولوجيم العصر Idéologème de l'époque مصطلح نقدي سيميائي حديث ارتبط بالنقد الروائي كما ارتبط باسم جوليا كريستيفا Julia Kristivaالناقدة البلغارية ؛التي وضعته وقامت بتطبيقه على الأعمال الروائية. وتعرفه جوليا كريستسفا بأنه «الطابع الثقافي العام الغالب في عصر من العصور، فيدرس الفضاء الروائي دائما في تناصيته، أي في علاقته مع النصوص المتعددة لعصر ما أو حقبة تاريخية محددة »

Julia Kristiva ,Le texte du roman ,approche sémiotique du structure discursive trans formationnelle, mouton, Grande- Bretagne, 3eme édition,1979,p182.

فيهيمن الراوي على العالم الحكائي برمته. فكانت تقسيمات لحميداني للفضاء خلاصة للدراسات السابقة وإعادة تشكيل وتصنيف لتقسيماته.

ويذهب محمد عزّام في كتابه "شعرية الخطاب السردي" إلى تقسيم مشابه للتقسيم السابق إلا أنّه جعلها خمسة أفضية، وهي الفضاء النّصي (الطباعي)، الفضاء الدلالي، الفضاء كرؤية، الفضاء الجغرافي وذكرها بالمفهوم نفسه الذي قدمه لها لحميداني، بينما أضاف نوعا خامسا وهو الفضاء الرّوائي وعرّفه بأنّه «فضاء لفظي يختلف عن الأماكن المدركة بالسمع أو البصر، وتشكّله من الكلمات يجعله يتضمن كلّ المشاعر والتصورات المكانية التي تستطيع اللّغة التعبير عنها، فهو يتكون من التقاء فضاء من الألفاظ بفضاء من الرموز الطباعية (الإشارات،علامات الوقف...الخ)، وهو المظهر التخيلي أو الحكائي ويرتبط بزمان القصّة وبالحدث الروائي، وبالشخصيات التخييلية»[1]. فهو بهذا التقسيم جعل الفضاء الرّوائي محصلة تداخل الفضاء النّصي الطباعي والفضاء الدلالي، وبهذا حمّل الفضاء النّصي أبعادا دلالية في الأعمال السّردية.

1-2 الفضاء الغرائبي في الرواية العربية:

يعدّ الفضاء المكاني المكوّن المركزي الذي يستقطب عناصر الرواية الأخرى التي تتعالق ضمنه مشكّلة عملا إبداعيا«وما من مغامرة في الرواية أو خارجها إلا جعلت لها مكانا تتجسد فيه حركته» [2]، فيبرز دور الفضاء في الرواية بوصفه أهم مكون مساعد على خلق العمل السردي وإكسابه فاعلية وتأثيرا.

والرواية الغرائبية شأنها شأن الرواية العادية تتكئ على الفضاء الذي يسهم بدرجة كبيرة في تشكيل المظهر الغرائبي فيها، فالغرائبي يحتاج لظهوره في الرواية إلى «أمكنة تتلاءم مع طبيعته المرعبة، أو المعجزة والمثيرة للتساؤل والتردد»[3] وإثارة الخوف، لذلك

[1]- محمد عزام: شعرية الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2005، ص:72.

[2]- حسين علام: العجائبي في الأدب، ص: 155.

[3]- المرجع نفسه، ص: 160.

فحضور الفضاء يختلف من رواية إلى أخرى، فالمكان في الرواية العربية التقليدية ليس هو ذاته في الرواية التجريبية والغرائبية منها خاصة، فالأماكن في مثل هذه الروايات غير مألوفة، وعدم مألوفيتها نابعة من كونها فضاءات تنزاح عن المكان المعتاد الذي يعيش فيه الانسان فتأتي «مخالفة للفضاءات المرجعية أو الواقعية الأليفة، وإلا فالعديد من هذه الفضاءات له طابع واقعي أو مرجعي ما، ذلك لأن عجائبية الفضاء تتجدّد من زاوية الرؤية التي نتخدها لمعاينته» [1].

ويتشكّل الفضاء الغريب في الرواية من خلال اللغة «فاللغة تفعل فعلها، إذ يتحوّل فيها المكان فضاء لا يحيل إلا على ذاته»[2] ومنه يمكن «ربطه بالشخصية واللغة ربطا عضويا"[3]، فلغة الراوي في وصفه للفضاء تسهم في تشكيل الأفضية التي تخلق رعبا وخوفا في النفس، فطبيعة المكان الغرائبية خاضعة بشكل كبير إلى «رؤية الراوي للوجود من خلال اللغة متى ما تجاوزت هذه وظيفتها التواصلية لتصبح إشارية تخييلية، يمكن أن تحيل على عوالم أخرى غير واقعية» [4]، كما أن لحضور الشخصية الغريبة في المكان المألوف وما يصدر عنها من سلوكات غريبة تسم الحدث الذي تقوم به بالغرابة دورا في تشكيل غرابة ذلك المكان، ويسهم وعي القارئ بشكل كبير في تشكيل الفضاء الغرائبي؛ فهو الموجّه لدلالة الفضاء استنادا إلى تصوّر خاص وقوانين طبيعية، وبالتالي تنشأ من خلال تلك الفكرة تصورات متعددة للفضاء الحكائي وخصوصا الغرائبي «فعندما نعاين اشتغال الفضاءات الحكائية بحسب التصورات المختلفة، وبحسب الثقافات، يبرز أمامنا بجلاء غنى هذه المقولة وتعقّدها الشديد، هكذا أصبحنا أمام تسميات وتنويعات مهمة في تعيين أنواع الفضاءات: فهناك الفضاء السحري أو الأسطوري والعجائبي والواقعي

[1]- سعيد يقطين: قال الراوي، ص: 253.

[2]- حسين علام: العجائبي في الأدب، ص: 159.

[3]- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، ص: 143.

[4]- حسين علام: المرجع السابق، ص: 161.

الطبيعي والاصطناعي»[1] ما يعني أن الفضاء لا يمكن دراسته بعيدا عن ثقافة الإنسان، لأن «الإنسان هو المتصرف في الفضاء وهو المنتج الفعلي لدلالات هذا الفضاء، والرواية تُجهَد لتكون نسخة عن عالمه وعيّنة من بعض مناحي واقعه وعصره، فهي بالتالي مفصحة عنه، عاكسة لصورته وجملة مركبات حياته»[2]فالإنسان يمثّل محور الثقافة. والمكان بإحداثياته يمثل جزءا من الثقافة نظرا لارتباطها بالقيم المجردة التي يحاول تجسيدها في ملموسات، فيصبح حسب **يوري لوتمان YouriLotman**- ما هو :

«عالٍ/منخفض = قيّم/غير قيّم

يسار/يمين = شرير/خيّر

قريب/بعيد = الأهل/الأغراب

مفتوح/مغلق= قابل للفهم/مستعص على الفهم...إن مثل هذه الأنساق هي نتاج ثقافي بالمقام الأول»[3]

ومنه يمكن القول أن وعي الإنسان بالمكان يتحدد استنادا إلى ثقافته «فخبرة الإنسان بالأمكنة هي خبرة ثقافية يصنع الوعي واللاوعي فيها مخياله ويشكّل إدراكه»[4]فالثنائيات التي ذكرها يوري لوتمان أوحت لسيزا قاسم مثلما سبق ذكره بخلق تقابلات ثنائية في إدراك المكان، فقسّمتها إلى أماكن جاذبة/ وطاردة، وجعلت حسين علام يرى أنه من أهم الثنائيات التي تميّز المكان «ثنائية داخل/ خارج، أي إقليمية الخاص وإقليمية الآخرين، وهما تتعارضان فيه بالضرورة مما يقابلها تعارض الأنا / الآخر[5]» وهي ثنائية خاضعة لتقسيم مول ورومير **Moles/Romer**للفضاء بإخضاعه للسلطة الذات أو الغير، وقد استعان حسين علام بثنائية الداخل/ الخارج وما ينجر عنهما من ثنائيات ممكنة ك (مفتوح/

---

[1]- سعيد يقطين: قال الراوي، ص: 238.

[2]- عبد الصمد زايد: المكان في الرواية العربية (الصورة والدلالة) دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2003 ص:10.

[3]- يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، تر: سيزا قاسم دراز، مجلة ألف المصرية، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط2 1888، ص65.

[4]- حسين علام: العجائبي في الأدب، ص: 156.

[5]- المرجع نفسه، ص: 157.

مغلق، معتم/ مضيء... فقسّم الفضاء في الرواية الغرائبية والعجائبية إلى فضاءات مغلقة وأخرى مفتوحة[1] وهو يرى أن الغرائبي واللامألوف يتجلى في فضاءات معينة أكثر من أخرى، بحيث أن «الأماكن المغلقة أكثر ملاءمة لانبجاس الظواهر والصور العجائبية بدلا من تلك المفتوحة التي يمكن أن تعدّ مرتعا للعجيب الرائق الذي لا يثير الرعب»[2] لكن ذلك لا ينفي احتواء الأماكن المفتوحة على الظواهر الغرائبية اللامألوفة.

وتقسيم حسين علام يبدو –من وجهة نظر الباحثة- مناسبا لرصد الفضاءات الغريبة في الروايات محل الدراسة.

1-2-1 غرائبية الفضاءات المغلقة والمفتوحة في رواية فرانكشتاين في بغداد:

توزّع الغريب في رواية فرانكشتاين في بغداد على البنيات السردية المكوّنة للرواية كافة، فتشكل عبر الشخصية وعبر المكان والزمان، ويبدو أن أحمد سعداوي قد انتقى بعناية كبيرة الفضاءات الغريبة التي تتفاعل داخلها الشخصيات الموسومة بالغرابة، وانقسمت الفضاءات في الرواية إلى نوعين :

- الفضاءات المغلقة:

بنى سعداوي روايته على عدة فضاءات غريبة مغلقة، وأول فضاء مغلق يتبدى للقارئ هو البيت، والبيوت تمثّل عادة « فضاء مكانيا هامّا في حياة الإنسان، ومن ثم في النص الروائي، تعيد إنتاجه الكتابة وفق رؤية فكرية وجمالية، يتبناها الكاتب ويحملها رواية، وإذا كان البيت في الواقع ملجأ للراحة والأمن والاطمئنان، فإنه كذلك وإلى حقبة طويلة في النص الروائي، حافظ الروائيون على صورته الرومانسية الآمنة الهادئة، والبريئة كمكان يحتضن ذكريات ساكنيه، يمثل رمزا لكل ما هو جميل وحميمي»[3] لكن مدلول البيت تغيّر في الرواية الغرائبية والتجريبية عموما، فلم يعد يشكّل ذلك الفضاء

[1]- حسين علام: العجائبي في الأدب، ص: 161.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- الشريف حبيلة: الرواية والعنف (دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة) دار عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص: 27.

المألوفالذي يمثّل حصنا حاميا لأهله، بل أصبح مكانا موبوءا بالخوف والرعب واللامألوف، ومن هنا تتخذ البيوت «مدلولها المتسم بالقبح الباعث على الانقباض ليتعالق ضديا مع المنظر الخلفي الباعث على الانشراح»[1]، ومنه راحت الرواية الغرائبية توظف دلائل هذا المكان وتفاصيله بصورته الجديدة المحملة بالمرعب والمخيف واللامألوف.

فرواية فرانكشتاين في بغداد تقدّم البيت بصورة جديدة ليست كتلك المعروفة في السرد التقليدي الذي يقدم البيت موغلا في وصفه الهندسي وديكوره وأثاثه، مشكلا له صورة باعثة عادة على الراحة والاطمئنان، إنما قدّمته خاليا من معاني الألفة ومناسبا تماما لطبيعة الشخصيات الغرائبية التي تدور في فلكه، ويمكن الحديث في هذا الصدد عن بيت العتّاك الذي يصفه أهل حي البتاويين" بالخرابة اليهودية" فتسمية الخرابة تعني المقبرة عند المشارقة، وهي تسمية تليق تماما ببيت العتاك الذي يتصف بالدمار والفوضى والحياة البائسة، كما تكشف التسمية عن الإهمال والتقصير فهو خرابة لا تجد من ينظفها ويعتني بها بالإضافة إلى ذلك تنم هذه الخرابة عن انشغال صاحبها ورضاه على العيش في فضاء وسخ غير مألوف، إضافة لذلك يتجلى هذا المظهر نتيجة غياب ربة البيت لأن الرجل غالبا ما يلجأ للبيت للنوم فقط عكس الزوجة التي تسهر على نظافته البيت وترتيبه، وهو ما يجعل الوصف دقيقا فهذا البيت يتلاءم وشخصية العتاك الذي يقطنه مع زميل له، وقد أتى وصف البيت على لسان السارد الرئيسي في قوله«**وبيته هذا وصف مبالغ فيه قليلا... فأغلب ما فيه مهدم، وليس هناك سوى غرفة في العمق ذات سقف متصدع حوّلها هادي مع زميل له... إلى مقر لهما**»[2]وهو وصف ينطبق على جميع أركان البيت، حتى غرفته كانت تنبعث منها «**رائحة عفونة قوية... كانت الأغراض متراكمة فوق بعضها البعض مع تل صغير من علب بيرة الهنيكن في زاوية الغرفة وأحذية ونعل كثيرة**

[1]- رشيد بن مالك: سيمياء القصة في رواية ريح الجنوب، مجلة اللغة والأدب، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، ع13، ديسمبر 1998، ص: 41.

[2]- أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص: 30.

واباريق نحاسية وأخرى من الالمنيوم أو البلاستيك وطاولات خشبية مكسورة الأرجل وملابس وريش حمام ودجاج وأغطية حائلة اللون تفوح منها رائحة حادة مع طباخ وقنينتي غاز وبرميل بلاستيكي مملوء بالنفط وخزانة مليئة بالبصل والثوم وعلب ألبان وقواطي معلبات اسماك وبقوليات. كانت الغرفة اشبه بقبر» [1] فالمحيط الذي كان يعيش فيه العتّاك كان مناسبا لأعمال العبث القائمة على الغرابة التي كان يقوم بها بوصفه شخصية غرائبية تشغل ذلك المكان وهي في مجملها أعمال تتسم بالغرابة، فرائحة الغرفة تشبه تماما رائحة الأشلاء البشرية العفنة التي كان يعبث بها ليشكل جثة كاملة، لقد شهدت زاوية ما من هذا المكان الغريب ولادة المسخ، إذ مثلت سقيفة البيت مسرحا لعبثه «**سقيفة خشبية صنعها من بقايا الأثاث والقضبان الحديدية والكناتير المخلعة... كانت مساحتها مشغولة بشكل كامل بجثة عظيمة. جثة رجل عار تنزُّ من بعض أجزاء جسده المجرّح سوائل لزجة فاتحة اللون... تقدّم هادي أكثر داخل الحيز الضيق حول الجثة، وجلس قريبا من الرأس... فتح كيس الجنفاصي المطوي عدة طيات... أخرج أنفا طازجا مازال الدم القاني المتجلّد عالقا به، ثم بيد مرتجفة وضعه في الثغرة السوداء داخل الجثة... لم يكن ينقص الجثة كي تغدو كاملة سوى الأنف، وها هو ينتهي الآن من هذا العمل البشع الغريب**»[2]ليس هذا فقط بل تحتضن باحة البيت الحضور المتكرر المثقل والمرعب للشسمة، وتشهد مساحته حوارته مع هادي «**استغرق هادي في الشرب البطيء والهادئ طوال ساعات الليل... رفع كأسه الأخيرة إلى الأعلى وحيا أشبحا من الجلاس بجواره... حيا الظلام... وشرب كأسه الأخيرة. وسمع حركة ما تصدر من جهة الباب. التفت إليه وشاهده يتحرك... هيئة معتمة لرجل طويل... ضرب الضوء الأصفر للفانوس على وجه**

[1]- أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص: 216.

[2]- المصدر نفسه، ص ص: 33- 34.

الرجل الغريب فبانت ملامحه بوضوح، وجه مزرر بقطب خياطة وأنف كبير وفم مشقوق مثل جرح»[1].

ثم تتحوّل باحة البيت إلى ركن للاعتراف حين يتشاركها هادي العتاك ومحمود السوادي يتبادلان اعترافاتهما الخطيرة والغريبة، الأول حول أصله غير العربي، والثاني حول حقيقة وجود الشسمة وحضوره الدائم لزيارته، وبعد أن فشل محمود في إقناع هادي بأن يجعله في زاوية ما من البيت حتى يشاهد الشسمة حين يحضر«**نهض من الكرسي الخشبي الذي وضعه له هادي العتاك في باحة البيت المتهالك. رفع بصره الى السماء... ثم قال لهادي إنه لن يصدق حكايته هذه ما لم يعطه دليلا ماديا على وجود هذا الشسمة... مدّ يده الى جيبه واخرج مسجله الديجيتال وأعطاه لهادي وقال له؛ ان عليه إجراء حوار مع هذا الشخص يفتح جهاز التسجيل ويسأله عما يقوم به وأين يذهب وأين يقيم»**[2]

هناك بيت آخر يرد في الرواية والذي شهد حضورا متكررا للشسمة هو بيت العجوز أم دانيال «**بيت بناه اليهود... حوش أو باحة داخلية محاطة بعدد من الغرف على طابقين مع سرداب تحت الغرفة اليمنى المطلة على الزقاق. هناك أعمدة من الخشب المضلع تسند سقف الممر أمام الغرف في الطابق الثاني، وتصنع من السياج الحديدي المطعم بمساند خشبية مزخرفة شكلا جماليا فريدا**»[3]بيت بغرف كثيرة«**صالة الضيوف تحوي صورة كبيرة للقديس ماركوركيس الشهيد التي تتوسط صورتين رماديتين أصغر حجما مؤطرتين بالخشب المحفور لابنها وزوجها تيداروس. هناك صور أخرى بذات الحجم الصغير للعشاء الأخير وثلاث صور بحجم الكف منسوخة عن أيقونات أصلية من القرون الوسطى مرسومة بقلم حبر ثخين والوان باهتة لقديسين من كنائس**

[1]- أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص: 100.

[2]- المصدر نفسه، ص: 134.

[3]- المصدر نفسه، ص: 20.

متعددة»[1]فالبيت يبدو مناسبا تماما لسلوكات العجوز الروحانية وتضرعها الدائملقدّيسهاالذي بثّ الروح في جسد الشسمة الذي جثا ماثلا أمامها واتخذ من بيتها مأوى له وها هو«**يحدق في الجدران وفي الأثاث وقف ناظرا إلى الصور، صورة لرجل خمسيني... أخرى مجاورة لشاب حليق الوجه... اقترب أكثر من الصورة... لاحظ على زجاجتها انعكاس وجهه تفاجأ قليلا... كان يبدو قبيحا جدا. كيف لم تتفاجأ العجوز بمنظره السيء... حول بصره الى صورة القديس الشهيد، ظل يتأملها على ضوء النهار القادم من الشباك... كانت صورة بديعة لقديس وسيم ذي شفتين دقيقتين، وها هما الشفتان تتحركان الآن: عليك أن تكون حذرا... انها امرأة عجوز منكوبة.. إذا قمت بإيدائها... أقسم انني سأغرز رمحي هذا في حلقك**» [2]فما زاد من غرابة المكان هو أنّه شكّل مرتعا للشخصيات الغريبة بسلوكاتها التي لا تقل عنها غرابة، وهو فضاء ملائم لما قام به هادي العتاك فالبيت يعكس عدم استقبال العتاك للضيوف ما يجعل منه أشبه بمختبر سري يجري فيه عملية تركيب الشسمة.

ثم يبرز مكان آخر مغلق في الرواية وهو العمارة التي اتخذها الشسمة مقرا جديدا بعد أن فقد الأمان في بيت خالقه وأمّه العجوز، فاتخذه مكانا يأويه من كيد الأعداء ويحميه من رصاصهم وإن لم تكن لذلك الرصاص قوة على اختراق جسده، وشاركه مساعدوه تلك العمارة «**أسكن الآن في عمارة غير مكتملة البناء... وهو مكان تحول إلى ساحة معركة قلقة وغير مستقرة بين... الحرس الوطني العراقي والجيش الأمريكي... والمليشيات السنية والشيعية... يمكن أن أصف العمارة التي أقيم فيها المنطقة صفر، لأنها والبنايات المجاورة لها في مربع بقطر كيلومتر واحد لم تخضع لأحد هذه الأطراف الثلاثة... ولّأنها ساحة حرب فعلية فهي خالية من السكان، ولأنها خالية من السكان فهي المكان المناسب لي... وعدد من المساعدين يقيمون معي تكونوا وتجمعوا حولي خلال الأشهر**

[1]- أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص: 22.

[2]- المصدر نفسه، ص ص: 65- 66.

الثلاثة الماضية»[1]فالعمارة تعكس انهيار العمران في العراق نتيجة الحرب وبدل أن تكون فضاء للحياة الهنيئة وموضعا للاستقرار صارت ساحة للحرب وهو ما يعكس الحالة المتردية التي آلت إليها المدن العراقية، كما أن خلوّها من السكان يعد أمرا غريبا لأن العمارات غالبا ما تعكس في الروايات الاكتظاظ، على عكس هذه العمارة التي تخلو من الحياة وهذا ما يعكس فرار الناس وخوفهم من الأماكن العامة التي يكثر فيها الموت نتيجة الانفجارات اليومية التي تستهدف التجمعات البشرية في العراق، حتى تحصد أكبر عدد ممكن من السكان، ويمكن إرجاع هجر الناس لتلك الغرابة إلى طبيعتهم المألوفة، فالشخصية العادية لايمكنها أن تلج مكانا غريبا غير مألوف بعكس الشخصية الغريبة التي تجد حرية كبيرة في التحرّك داخل الأماكن اللامألوفة والغريبة.

وعلاوة على ذلك فقد وُلِد المسخ أكثر من مرة في تلك العمارة، حيث عمل مساعدو الشسمة على إعادة ترميم جسده أكثر من مرة مستخدمين في ذلك لحوم الضحايا الذين كانوا يسقطون أمام العمارة بعد كل معركة تقوم بين الأقطاب الثلاثة السابقة وبينه **«وجدت المجانين الثلاثة ينحنون فوقي وهم ملوثون بالدم ويقومون بغسلي بالماء كنا في حمام شقة في الطابق الثالث من العمارة. لقد قاموا بأمر ما»** [2]

ويبرز فضاء آخر مغلق في الرواية هو دائرة المتابعة والتعقيب، وقد وصفها السارد الرئيس منذ أول تقديم لها بالدائرة الغريبة[3] فما يلاحظ على هذه الجهة الأمنية أنها تحيد عن عملها عبر القيام بأمور غريبة بعيدة عن الجديّة والصرامة التي تطبع الجهات الأمنية غالبا، فطريقة عمل هذه الجهة مختلفة في الرواية إذ تكمن مهمتها الرئيسية في«**متابعة كل الجرائم الغريبة والأساطير والخرافات التي تنشأ حول حوادث معينة من أجل الوصول إلى القصة الواقعية الفعلية، والأهم من ذلك هو قيامهم بوضع نبوءات عن**

[1]- أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص ص: 158- 159.

[2]- المصدر نفسه، ص:166.

[3]- المصدر نفسه، ص: 124.

الجرائم التي ستحدث مستقبلا... وهو يقومون بذلك كله من خلف غطاء»[1] يكشف هذه المقطع عن العبث الذي كانت تقوم به دائرة المتابعة والتعقيب، إذ كيف يمكن التحكّم في الأوضاع والسيطرة على الوضع العام في الشارع العراقي عبر التنجيم والخرافات ؟ وما يزيد من غرابتها طبيعة أعضائها فهم«**محللون باراسايكولوجيا. منجّمون. متخصصون بتحضير الأرواح ومخاطبة الجن. متنبؤون»**[2]، وتتميز سلوكات هؤلاء المساعدين بالغرابة في إنجازهم لمهامهم القائمة على الدجل «**يقلّب بطاقات اللعب على طاولته في غرفته... يفردها ثم يجمعها بعد خلطها بيديه مثل لاعب بوكر ماهر، ثم يستل ورقة واحدة، يفعلها أمام عينيه مباشرة ويجمد في هذه الحركة لبضعة ثوان حتى إنه لا يحرك رموش عينيه ويبقى يحدق في الأمام بحدة وكأنه يرى هوة سحيقة داخل ورقة اللعب أو بابا مفتوحا على عالم فسيح، لا يراه أحد غيره»**[3]**.** فدائرة المتابعة والتعقيب كانت لتبدو مألوفة لو كانت كباقي الدوائر تملك مقرا ومجموعة من المكاتب المتناسقة الأدوار لكنها خلاف ذلك تعمل بعشوائية ولا تستند إلى حقائق علمية ما يجعل منها مكانا غريبا، لكون عمالها يؤدون وظائف غريبة كالتنجيم، فقد أراد الروائي أن ينقل صورة عن الضعف المهني، الذي كانت تتخبط فيه الجهات الأمنية التي فشلت في تحقيق الأمن والاستقرار مما أجّج الصراع أكثر في العراق، كما كان لغرابة هذه الدائرة علاقة مع طبيعة الجريمة التي تعمل على كشفها بوصفها تبحث عن أمور غريبة بعيدة عن التصديق.

وانطلاقا مما تقدم يتبين أن تعدد الفضاءات المغلقة التي يلفها الغرائبي مرتبط بولوج الشخصية المحورية الغريبة إليها وهي شخصية الشسمة، وما صاحب هذه الشخصية من أحداث غريبة أسهمت بشكل كبير في تشكيل غرابة تلك الأفضية المغلقة، ومنه فالفضاء الغريب «متعدد ومرتبط بحركة تنقل البطل من فضاء مكاني إلى فضاء

[1]- أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص: 86.

[2]- المصدرنفسه، ص: 87.

[3]- المصدرنفسه، ص: 250.

مكاني آخر بحسب مقتضى السرد، وهنا تتعدد الأمكنة بحسب مألوفيتها ولا مألوفيتها، فقد ينتقل البطل من فضاء مكاني مألوف إلى فضاء مكاني آخر غير مألوف تبعا لفصول الرواية والأحداث التي تقوم فيها» [1].

- الفضاءات المفتوحة:

استغل أحمد سعداوي الفضاءات المفتوحة أيضا ليشحن من خلالها المظهر الغرائبي في روايته، والفضاءات تكون مفتوحة «كونها مرئية أو مفتوحة، ويمكن لكل من اقترب منها أن يعاينها» [2] وأول فضاء مفتوح يتبدى في الرواية هو المقهى، ويبدو المقهى في رواية فرانكشتاين فضاء غريبا لكونه يجمع بين أجناس مختلفة، فصاحب المقهى مصري، رغم أن المقهى في العراق، كما يضم المقهى مجموعة من العراقيين يتحلقون حول هادي العتاك والمعروف أن المقاهي عادة تجمع بين أناس لا يعرف بعضهم بعضا، لكن في هذا المقهى يختلف الأمر فيشكل فيه العتاك همزة وصل بين مختلف الناس عبر السرود الغريبة التي يقصها عليهم، بالإضافة إلى ذلك تزداد قيمة المقهى في النص الروائي حيث يستقبل على عكس غيره من المقاهي الصحفية الألمانية التي تذهب هناك لتلج عبر السرد الذي تسمعه ضمن حكاية هذا الأخير إلى قضية الشسمة التي ترفض تصديقها[3]، فالمقهى فضاء للبين ثقافي تتواصل داخله مجموعة من الأفراد متباينة فكريا، فما يجعل هذا المقهى غريبا هو السرد الغريب الذي يرويه هادي العتاك فيقول الراوي «**يجلس في المقهى ويستأنف الحكاية من حيث بدأت. لا يمل من الإعادة. يغرق في نهر الحكاية حتى يمتع الآخرين ربما، أو حتى يقنع نفسه بأنها مجرد حكاية صنعها خياله الخصب ولم تحدث أبدا**» [4].

---

[1]- نورة بنت إبراهيم العنزي: العجائبي في الرواية العربية، ص: 143.

[2]- سعيد يقطين: قال الراوي، ص: 255.

[3]- أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص: 26.

[4]- المصدر نفسه، ص: 70.

فالمقهى هو المكان الذي يختاره العتاك لكونه يجمع أصنافا مختلفة من الناس، فهؤلاء الناس لا شغل لهم في الحياة الواقعية لذلك يكون المقهى ملجأ لهم، فهو يتيح لهم التواصل فيما بينهم وهم كذلك يستمتعون بمرويات العتاك التي تعدّ هروبا من الرتابة والروتين الذي يطغى على حياتهم اليومية.

وهناك فضاء آخر يمكن الحديث عنه ضمن الفضاءات المفتوحة وهو الشارع، وقد تحوّل هذا الفضاء بفعل العنف الذي شهده العراق من فضاء حركة وممارسة للحياة اليومية العادية إلى مكان محتضن لمهرجانات الموت والعنف، فاحتضن عبرهما كل ما هو غريب، ولعل ذلك راجع للمفارقة المأساوية التي تحول فيها الشارع العراقي من حال إلى حال، فالشارع العراقي له هيبة عربية من ناحية القيمة فالعراق طالما عرضت في شوارعها الخيرات الوفيرة مقارنة بالشوارع العربية، فهي على سبيل المثال تنتج ما يقارب مئتي نوع من التمور إذا تم الحديث عن التجارة، وتعرض عديدا من الكتب القيمة في شارع المتنبي المشهور، فأن يصير حال الشارع العراقي من قمة الازدهار إلى قمة التردي، جعل الشحنة الإبداعية للمؤلف تقف مطولا أمام تصوير الخراب والعفونة، التي صار يظهر عليها، لذلك كان ميله للغرابة هروبا عبر المتخيل بوصف العقل لا يهضم فكرة التحول الرهيب لهذه الشوارع.

وقد استطاع أحمد سعداوي في روايته أن يعكس هذه الصورة عن الشارع العراقي، بل استطاع أن يسجل وبدقّة مأساة العراقيين عبر ذلك النقل المؤلم والغريب في الوقت ذاته، فمثّل الشارع بذلك فضاء ينضاف إلى الأفضية المفتوحة الحافلة بالغريب العصي عن الانحصار في فضاء بعينه.

فرواية فرانكشتاين في بغداد لا تقدّم الشارع بوصفه مساحة جغرافية، إنّما تلتقط منه ما ينمّي المظهر الغرائبي فيه، فينزاح بذلك عن صورته النمطية التي حفلت بها الروايات التقليدية كثيرا، وما أسهم في ذلك الانزياح هو تقديم الراوي له بل وحتى الشخصيات في صورة مغلّفة بنفسية يسكنها الرعب والخوف نتيجة ما يشهده الشارع العراقي في تلك

الفترة، فجوهر السرد الغرائبي هو إثارة الخوف لدى القارئ وشخصيات الرواية على حدّ سواء، يقول الراوي«**جاءت سيارات الإسعاف وحملت الجرحى والقتلى، ثم جاءت سيارات الإطفاء وأطفأت الحرائق... واستمرت خراطيم مياه الإطفائية في غسل المكان من الدماء والرماد**» [1]إلا أن خراطيم المياه تعجز عن غسل الخوف الذي خيّم على نفسية كل عراقي«**كانت روح الشماس العجوز منقبضة... وهو يرصف سيارته شاهد بقع دم وبقايا شعر من فروة رأس على العمود، كانت البقايا البشرية تبعد بضعة أشبار عن أنفه... داهمه شيء من الخوف**»[2]فحفلات الموت تنتهي ويعمّ الهدوء لكن آثارها بعد ذلك تبقى واضحة للعيان، تظل شاهدة على مدى الوحشية المسلطة على الأبرياء، بل وحتى على أشلائهم بعد موتهم، والتي تُعامل كنفايات في الشارع، فمنطق الشارع العراقي الغريب في التعامل مع الإنسان هو الذي جعل هادي ينتفض ويقوم بعمل غريب يحاكي غرابة ذلك المنطق، حين يعيد لتلك الأشلاء جزءا من كرامتها وهويتها، فيجمعها مشكّلا بها جثة كاملة سرعان ما تدبّ الحياة فيها فتتحرك مقوّضة ذلك المنطق ومحققة لعدالة الشارع الغائبة؛ من خلال الجرائم الغريبة التي يقوم بها الشسمة والتي أحدثت رعبا وهلعا أكبر في الشارع، كحادثة قتل الشحاذين الأربعة حين قضى الشسمة عليهم تاركا إياهم في وضعية غريبة جعلت كل من رآهم يردد«**من الذي قتل هؤلاء الشحاذين المساكين. هل نزل عليهم قضاء الله وقدره وهم جلوس بهذه الهيئة؟**»[3]«**كانوا جالسين على شكل مربّع، يمسك كل واحد منهم بعنق الذي أمامه، وكأن الأمر يتعلق بلوحة ما أو شكل من أشكال العروض المسرحية... رؤوسهم تتدلى إلى الأمام. لو أن المصوّر حازم عبود رأى هذا المنظر والتقط صورا له لنال عنها جائزة دولية ما**»[4]ولو أن العميد سرور ألقى القبض على مرتكبها فسينال شهرة أكبر وأوسع بوصف هذا النوع من الجرائم الغريبة من

[1]- أحمد سعداوي، فرانكشتاين في بغداد، ص: 29.

[2]- المصدر نفسه، ص: 14.

[3]- المصدر نفسه، ص: 80.

[4]- المصدر نفسه، ص: 80.

اختصاص دائرة المتابعة والتعقيب التي يمتدّ نشاطها الغريب إلى الشارع حيث «**كبير المنجمين يقعي على الأرض ثم يتربع بجلسته كما يفعل عادة داخل مكتبه في دائرة المتابعة والتعقيب. أخرج من جيبه أوراق لعب كبيرة الحجم ظل يحرّكها مع بعض مثل لاعب ماهر، ثم ألقى بها على أرضية الرصيف. أفرد بعض الأوراق، وأزاح أخرى. ثم رفع بيده ورقة وظل ينظر إليها عن قرب وكأنه اكتشف شيئا... لم يعرف الواقفون في مدخل الزقاق ما الذي يجري... وظلوا يراقبون ما يفعله هذا الرجل ذو الهيئة الغريبة**»[1]وبالتالي صار الشارع ملاذا للغرائبي الذي اتخذ منه فضاء مفتوحا يطلع عليه من هب ودب في أرض العراق.

وإلى جانب الأفضية المفتوحة، شكلت المقبرة في رواية "فرانكشتاين في بغداد" حضورها بوصفها فضاء غرائبيا مفتوحا، فهي ترد في المدونة مكانا تنفصل فيه الأرواح عن الأجساد، لتؤدي دورا في معزل عن الجسد، إذ يقول الراوي متحدثا عن حسيب جعفر:«**شاهد النهر أيضا داكنا وعميقا في الظلام، أراد أن يمسه بيده، لم يمسس ماء النهر أبدا عاش حياته كلها بعيدا عن النهر... يا لها من سعادة كان بالتأكيد يراقب النجوم الصافية هذه الليلة، ينحدر ببطء مع حركة المياه، يدنو منه وينظر في وجهه**»[2]فالروح في هذاالمقطع تنسلخ من كثافة المادة التي تجعلها غير قادرة على تحسس ماء النهر، لأنها أضحت تفتقد للجانب الحسي، كما يلاحظ أن الأموات في المقبرة تؤدي دورا بوصفها كائنات حية مازالت على قيد الحياة رغم فناء جثثها، وهذا ما يؤكده المقطع التالي: «**هناك في وادي السلام في النجف، فحص القبور كلها، لم يعثر على شيء يدله على باب الخروج من حيرته، في النهاية شاهد شابا مراهقا...**

لماذا أنت هنا ؟ عليك أن تبقى بجوار جثتك،

لقد اختفت.

[1]- أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص:307.

[2]- المصدر نفسه، ص: 45.

كيف اختفت؟ لابد أن تجد جثتك، أو أي جثة أخرى...»[1]فالأموات يتحاورون عبر الأرواح رغم غياب الجثث، ويمكنهم رؤية بعضهم والتكلم فيما ما بينهم، ما يجعل الأمر غريبا غير مألوف، كما يلح الشاب على حسيب جعفر بالبحث عن الجثة، في إمكانية أن يكون الموت لم يتحقق وقد يكون حلما فقط يقول الراوي : «**ربما أنت لم تمت فعلا... ربما أنت تحلم الآن**

ماذا ؟

نعم... تحلم... أو ربما خرجت روحك من جسدك في نزهة وستعود»[2]. فالراوي يزعم في هذه المقاطع أن الروح بإمكانها العودة إلى الجسد بعد الموت ما يجعل من المقبرة فضاء غرائبيا، ففيها يتحدث الأموات ويقودون رحلات البحث عن جثثهم قصد العودة إلى الحياة، إذ تبقى هناك إمكانية أن يكون الموت خطأ، وهذا ما يؤكده المقطع التالي:«**أحيانا تخرج الروح من الجسد تموت، ثم يغير عزرائيل رأيه، أو يصحح الخطأ الذي ارتكبه فيعيد الروح إلى جسدها**»[3]فقد جاءت المقبرة في رواية أحمد سعداوي بوصفها فضاء يضم أحداثا ويجمع بين شخصيات تتواصل فيما بينها، على عكس المقابر العادية التي تتسم بالسكون، وتكون فقط فضاء لوصف القبور والشواهد، فهي على عكسها تتمتع بالحركية والديناميكية. فرحلة بحث الروح عن جثتها تنم عن دلالة عميقة وتتمثل في سعي الهوية المفتقدة داخل المجتمع العراقي إلى إعادة وجودها والبحث عن ذاتها لأنها هوية متشظية فقدت روحها وبقية جثة هامدة، تبحث عن عودة الروح.

1-2-2 غرائبية الفضاءات المفتوحة في رواية حروف الضباب:

ما يلاحظ على رواية حروف الضباب أن الخير شوار لجأ للأفضية المفتوحة لتمثل الغرابة، فتدور أحداثها في قرية المعقال وهي قرية بسيطة معزولة بعيدة عن التحضر،

---

[1]- أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص:46.

[2]- المصدر نفسه، ص: 47.

[3]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

لذلك فهي فضاء ملائم للغريب بوصف أهلها بعيدين عن العلم والتحضر، حيث يقول عنها الراوي: «**كانت قرية المعقال تقضي أيامها برتابة تامة الناس يتزوجون،... ولم يكن من مصدر رزق سوى الزراعة والرعي... وحين يأتي تاجر ما يقبل الأطفال بفرح... بعضهم يحمل بعض ما هو موجود في البيت من جلود الأنعام وصوف ويقايضونها بالحناء وبعض الحلوى والتين والزيتون**»[1]فالبيئة البسيطة إلى أبعد الحدود في قرية المعقال، جعلها فضاء مناسبا للامألوف، لا يعرف ناسها سوى الزراعة والامتزاج بالطبيعة التي تعد مصدر رزقهم الوحيد، فهم يجسدون إنسان ما قبل التاريخ الذي يشتغل بالزراعة للأكل دون أدنى توفر للسبل الحضارية التي وصل لها الإنسان حاليا، ما يجعل أهلها محدودي الثقافة، وهذا ما يجعل الخرافات والأساطير تنتشر بسهولة بينهم وتجد ضالتها عندهم، هذا المكان سرعان ما يتطور بتقدم الزمن وهو ما يكشف عنه الزواوي الابن الذي يلج المدرسة ويحتك بالأساتذة وهذا ما يؤكد تطور الفضاء في الرواية وتوفر سبل التعلم، فالمكان يتطور بمرور الوقت وهذا ما حدث في قرية المعقال، كما تتخلل هذا الفضاء أمكنة أخرى غريبة كالمقابر التي كان يزورها النسوة كما سبق الذكر، وكذلك قبة سي العلمي التي يستضيف فيها الناس، فتلك الفضاءات لها غرابة من حيث الروائح المنبعثة منها ومن خلال هيبة الشيخ الذي يقطن فيها تلك الغرابة التي يشكلها المحيطون به عبر سرد المقدس والخارق.

من الفضاءات الغريبة كذلك مدينة تمبكتو التي سافر إليها العلمي يقول الراوي: «**وكاد العلمي يسقط من الراحلة فرحا، وبدأ يفكر أكثر في تلك المدينة الموعودة، وأول ما لمحه من معالمها أنها عتيقة بالفعل...رأى العلمي حشود الناس تهتف باسمه**»[2]، فالمدينة التي سافر إليها العلمي في رحلته الغريبة تستقبله استقبالا حارا وكأنها تنتظر قدومه، كل هذا يدخل ضمن افتراء الناس وزعمهم بقداسة العلمي، فالراوي يكشف عن

[1]- الخير شوار: حروف الضباب، ص: 27.

[2]- المصدر نفسه، ص: 112.

رحلة أخرى إلى مدينة نيسابور التي يتوجه إليها العلمي في حادثة تشبه الإسراء والمعراج فيقول:«**هي مختلفة عنها، سوف تمتطي صهوة البراق وستذهب إلى مدينة نيسابور، فالزمن سيتمدد، وعندما تعود من رحلتك ستعرف بأن الوقت لم يتقدم إطلاقا**»[1]، ويصف الراوي مدينة نيسابور قائلا: "**ووجد نفسه في مدينة غريبة لا يعرف عنها شيئا، فسار في شوارعها واندهش لاتساعها ونظافتها**»[2]هذه المدينة التي يزعم الناس أن العلمي أسري إليها تحدث فيها أمور غريبة يقول الراوي:«**اتجه به نحو صخرة كبيرة وطلب منه أن يساعده في رفعها من مكانها، وعندما فعلا انكشف لهما كهف مضيء...وكان العلمي يرى باندهاش بعض الحرس يقفون في مناطق مختلفة من الكهف**»[3]، ما يلاحظ أن الخير شوار يختار الفضاء بعناية فالمكان الذي يرحل إليه العلمي دائما ما يكون غريبا، وأهله دائما في انتظاره يباركونه ويقدسونه، ليكشف الخير شوار خلال الأمكنة من الأوهام التي يلفقها الناس لإيهام الآخرين بقدسية الأولياء الصالحين كما أن الأحداث كلها تدور في قرية المعقال التي توفر الجو الملائم لانتشار الأباطيل والأوهام في غياب العلم والثقافة.

2-تجليات الزمن الغرائبي في الرواية العربية:

يشكّل الزمن عنصرا أساسا في الرواية بصرف النظر عن واقعيتها أو غرائبيتها؛ إذ يشكل رفقة سائر مكونات البنية الفنية، النسيج الكلي الملتحم في الرواية لذلك «من المتعذر أن نعثر على سرد خال من الزمن، وإذا جاز لنا افتراضا أن نفكر في زمن خال من السرد فلا يمكن أن نلغي الزمن من السرد، فالزمن هو الذي يوجد في السرد وليس السرد هو الذي يوجد في الزمن»[4] لذا لا يمكن إغفال عنصر الزمن الذي ينظم عملية السرد، فالقصة لابد أن تحكى في زمن معين: ماض أو حاضر أو مستقبل، ومن هنا تأتي أهمية التحديدات الزمنية لمقتضيات السرد[5].

---

[1]- الخير شوار: حروف الضباب،ص: 119.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- المصدر نفسه، ص: 121

[4]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص: 117.

[5]- المرجع نفسه، ص: 118.

وقبل استنطاق الزمن الغرائبي في مدونتي البحث واستجابة لضرورة بحثية ومنهجية وجب التطرق أولا لمفهوم الزمن عند مختلف الدارسين والتعرّف على آلياته التي يتشكل وفقها داخل العمل السردي.

2-1: مفهوم الزمن:

اختلفت تعريفات النقاد القدامى والمحدثين للزمن؛ إذ بنى كل واحد منهم تعريفا له وفق رؤيته ومنطلقه الخاص، لكن ورغم اختلافهم في تعريفه إلا أنّهم يجمعون على أنّه يدرك إدراكا حسيّا غير مباشر من خلال فعله في الأشياء فهو «كالأوكسيجين يعايشنا في كل لحظة من حياتنا، وفي كل مكان من حركاتنا؛ غير أننا لا نحسّ به، ولا نستطيع أن نتلمسه، ولا أن نراه، ولا أن نسمع حركته الوهمية... وإنما نتحقق أننا نراه في غيرنا مجسدا: في شيب الإنسان، وتجاعيد وجهه، وفي سقوط شعره، وتساقط أسنانه... كما نرى أثر مرور الزمن وثقله وفعله... في البناء حين يبلى، وفي الحديد حين يصدأ، وفي الأرض حين تتخدد... وفيما لا يحصى من الأحوال والهيئات وهي تحول من حال إلى حال، فالزمن إذن، مظهر نفسي لا مادي، ومجرد لا محسوس» [1].

وقريب من هذا المفهوم جاء في القاموس المحيط «اسمٌ لقليلِ الوقتِ وكَثيرِهِ، والجمع أزْمَانٌ، وأزمِنةٌ وأزْمنٌ»[2] والزمان «زمان الرّطب والفاكهة وزمان الحرّ والبرد، ويكون الزّمن شهرين إلى ستة أشهر، والزمن يقع على الفصل من فصول السنة... وأزمن الشيء طال عليه الزمان وأزمن بالمكان أقام به زمانا»[3] ومنه فهو لغويا يدلّ على مقدار معين من الوقت سواء أكان قصيرا مقدّرا بالساعات والأيام، أم طويلا مقدّرا بالشهور والسنوات، وبما أنّه مستمر غير قابل للانتهاء يمنحنا فرصة ملاحظته فينا ورؤيته في الأشياء من حولنا.

---

[1]- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص ص: 172- 173.

[2]- الفيروز أبادي مجد الدين محمد بن يعقوب: القاموس المحيط، شركة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط2، 1952، ج3، ص ص: 233- 234.

[3]- ابن منظور: لسان العرب، مج 6، مادة (ز م ن)

وقد سجلت الفلسفة أولى بدايات الانشغال بهاجس الزمن الذي حاول الفلاسفة البحث في كنهه معتمدين في ذلك على تأملاتهم الفلسفية التي فتحت السبيل أمامهم لمناقشة أشد قضايا الوجود إلغازا وغموضا.

فذهب ايمانويل كانط/Emmanuel Kantإلى عدّ الزمن مفهوما مرتبطا بالعقل بعيدا عن التجربة الخارجية وعن الأشياء في ذاتها «ونقله من الخارج إلى العقل وقال عنه إنه مركب فيه بفطرته كإطار لا يستطيع أن يدرك مضمون التجربة الخارجية، الحسية إلا بإدخاله فيه»[1] وهو بهذا لا يعدّ الزمن قائما بذاته خارج حدود النفس الفردية فهو لا يمثّل «غير شكل الحس الباطن»[2] المتمثّل في العقل، وطبعا لا يمكن تصور الزمن بمعزل عن الوجود الإنساني؛ فلا وجود لحياة خارج الزمن، كما لا يوجد زمن خارج الحياة.

أما هنري برجسون/Henry Bergson فيرى في فلسفته الحديثة أن الزمن يمثل «الروح المحركة للوجود»[3] والوجود حقيقة فعلية مرتبطة بالزمان كون «الوجود هو الحياة، والحياة هي التغيّر والتغيّر هو الحركة والحركة هي الزمان»[4] ومنه فالزمن يتكئ بشكل كبير على الحركة، هذه الأخيرة التي تعرّي وشائج الصلة بين الزمن والحياة، فما الحياة إلا تقدّم للماضي الذي يخترق المستقبل دون انقطاع، ما يحقق للإنسان ديمومته، وبذلك فبرجسون يؤمن «بحركة الزمن وسيلانه الدائم وتغيّر الإنسان جسديا... ونفسيا ضمن معطيات حياته الذاتية وسير الزمن الخارجي من الميلاد إلى الموت»[5]، وهي الخطية ذاتها التي نصّ عليها لالاند في موسوعته الفلسفية، إذ أشار لالاند إلى أن الزمن

---

[1]- بشير بويجرة محمد: بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، 1970-1986، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2002، ج1، ص: 17.

[2]- المرجع نفسه، ص: 17.

[3]- نوال زين الدين: اللامعقول والزمان والمطلقفي مسرح توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د.ط)، 1998، ص: 100.

[4]- كريم زكي حسام الدين: الزمان الدلالي، دار غريب، القاهرة، ط1، 2002م، ص: 29.

[5]- مها القصراوي: الزمن في الرواية، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص:19.

خطي يسير بانتظام من الماضي إلى الحاضر أو كما يعرف بالزمن الكرونولوجي[1] ومنه ذهب إلى أن حضور الزمن في الأعمال السردية القديمة يلتزم بهذه الخطية، لأن «التمثل الطبيعي لأي مسار سردي زمني في أي عمل سردي يكون على النحو من التصور في هذه الرسمة: ماضي ← حاضر ← مستقبل» [2] وهيمنت هذه الخطية في توظيف الزمن على الأعمال القديمة، حتى غدت ملامسة للواقع ويصعب فصل الواقعي عن المتخيل فيها.

وفي الوقت الذي جاءت فيه الأعمال السردية القديمة -خاصة الرواية منها بوصفها أكثر السرود تصويرا للحقيقة- ببنيتها الزمنية مرآة عاكسة للزمن الطبيعي حاولت الرواية الحديثة أن تقدم رؤية مختلفة له من خلال بناء زمني مغاير للنسق الزمني المعروف لتشكّل بذلك زمنا يسعى جاهدا إلى مخالفة الزمن الواقعي من خلال «تكسير منطق الزمن الخارجي»[3] إذ أصبح من غير الضروري عند الروائيين مطابقة الزمن الواقعي للزمن الروائي، وأصبح بإمكانهم أن يكتب وفق وعيه الخاص بالعالم الواقعي الخاضع «للمتغيرات النفسية التي تحدث داخل الإنسان نتيجة إحساسه القلق بإيقاع الزمن»[4] فبنى روايته وفقا لتلك المتغيرات، ومنه خرجت الرواية من رتابتها وتخلصت من هيمنة الزمن الطبيعي عليها بانفتاحها على عدة «أزمنة تتداخل وتتكاثف وتستغني عن استمرارية الحركة إلى الأمام»[5] ومنه أصبحت دراسة عنصر الزمن في الرواية من أهم انشغالات النقاد والدارسين، فظهرت دراسات تناولته بالتعريف والتقسيم والتوظيف، فبرزت مناهج نقدية جديدة كان لحضور الزمن فيها حظ وافر.

---

[1]- أندريه لالاند: موسوعة لالاند الفلسفية، تع: خليل أحمد خليل، إشراف: أحمد عويدات، مج 3، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 2001، ص: 1434.

[2]- المرجع نفسه، ص: 220.

[3]- سعيد يقطين: القراءة والتجربة، دار الثقافة، المغرب، ط1، 1985، ص: 294.

[4]- نبيلة إبراهيم: نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، مكتبة غريب، (د.ط)، (د.ت)، ص:31.

[5]- مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية، ص: 41.

ويعدُّ الشكلانيون الروس بما قدّموه من أعمال النقطة الأولى لبدء تلك الدراسات؛ كونهم ذهبوا إلى ضرورة «الاهتمام بالأنساق البنائية في العمل الحكائي»[1] الذي يعدالزمن أحد أهم ركائزه، في وقت كانت فيه معظم الدراسات سياقية أولت اهتمامها بالمادة الحكائية، وبتأكيد الشكلانيين على ضرورة دراسة البناء الذي يأتي العمل الأدبي في قالبه كانوا من الأوائل الذين «أدرجوا مبحث الزمن في نظرية الأدب»[2].

ويأتي في مقدمة تصوراتهم تصور توماشفسكي الذي قدمه في العشرينيات من القرن الماضي والذي قسم بموجبه العمل الحكائي إلى قسمين[3]:

- ✓ **المتن الحكائي:** ويعني مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها والتي يقع الإخبار بها.
- ✓ **المبنى الحكائي:** ويتكون من الأحداث نفسها مع مراعاة نظام ظهورها في العمل.

وانطلاقا من هذا التقسيم ميز توماتشفسكي/Tumachevskyبين نوعين من الزمن يمكن تلمس خيوطهما داخل العمل الحكائي هما [4]:

❖**زمن المتن الحكائي:** ويقصد به افتراض كون الأحداث المعروضة قد وقعت في مادة الحكي، والذي يمكن الكشف عنه والخروج به من تاريخ الأحداث ومن المدة الزمنية التي شغلتها هذه الأحداث.

❖**زمن الحكي:** ويتمثل في الوقت الضروري لقراءة العمل، أو المدة الزمنية اللازمة لعرضه وتقديمه.

وبهذا تكون الشكلانية قد تعاملت مع النص الحكائي على اعتبار أن «زمنه موجود فيه بمعنى أن دراسة الزمن في الرواية يجب أن تتجه نحو زمن الأحداث في الرواية في العمل نفسه دون محاولة ربطها بأي زمن خارجي» [5]، وبذلك فقد مهدوا لانطلاقة جديدة

---

[1]- سعيد يقطين: في تحليل الخطاب الروائي، ص: 29.

[2]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص: 107.

[3]- إبراهيم الخطيب: نظرية المنهج الشكلي (ترجمة نصوص الشكلانيون الروس)، ص: 180.

[4]- سعيد يقطين: المرجع السابق، ص: 70.

[5]- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص: 43.

للدراسات النقدية التي اهتمت بالظاهرة الزمنية ضمن اهتمامها بالبناء عموما، يأتي في مقدمتها تزفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov) وجيرار جينيت (Gèrard genette).

لقد انطلق تودوروف في دراسته للزمن من النقطة التي أشار إليها الشكلانيون الروس فيما يخص المبنى الحكائي والمتن الحكائي، غير أنه عوّض هذين المصطلحين «بالقصة والخطاب»، وهما يمثلان النص الذي هو في كل الحالات محال عليهما؛ فإذا كان النص عبارة عن قصة فهو يحتاج أن يكون في الوقت ذاته خطابا متداولا بين « سارد يحكي القصة أمامه... قارئ يدركها»[1]، أو مستمع يستجلي أحداثها ويبحث عن تفاصيلها، بالتالي إذا كانت القصة تمثل جملة الأحداث المقدمة، فإن الخطاب هو الطريقة التي قدمت بها تلك الأحداث للمستمع أو القارئ، وانطلاقا من ذلك يميز تودوروف بين نوعين من الزمن: زمن القصة وزمن الخطاب، والزمن الأخير زمن خطي، في حين أن الزمن الأول متعدد الأبعاد[2] فالقصة يمكنها أن تضم أحداثا كثيرة تجري في وقت واحد، في حين إن الخطاب «ملزم بأن يرتبها ترتيبا متتاليا يأتي الواحد فيها بعد الآخر كأن الأمر يتعلق بإسقاط شكل هندسي معقد على خط مستقيم»[3] وقد أضاف في دراسة لاحقة له زمنين آخرين هما:[4]

- **زمن الكتابة:** وهو مرتبط بزمن التلفظ
- **زمن القراءة:** ويقصد به الزمن الضروري لقراءة النص

هذه الأزمنة هي أزمنة داخلية منبثقة عن النص، وهناك أزمنة خارجية يحددها أيضا في ثلاثة أزمنة[5]:

---

[1]- مها القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص: 50.

[2]- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص: 73.

[3]- مها القصراوي: المرجع السابق، ص: 50.

[4]- أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص: 49.

[5]- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص ص: 113-114.

- **زمن الكاتب:** ويحيل على المرحلة الثقافية والأنظمة التمثيلية التي ينتمي إليها المؤلّف.
- **زمن القارئ:** وهو المسؤول عن التفسيرات الجديدة الخاضعة للزمن الذي يعيشه شأنه في ذلك شأن الروائي.
- **الزمن التاريخي:** ويُظهر علاقة التخييل بالواقع؛ فالحكاية يمكن أن تكون في زمن الكاتب أو قبله كما يمكن أن تكون في زمن مستقبلي كروايات الخيال العلمي.

أما جيرار جينيت فينطلق في دراسته لمكون الزمن من كون العمل الحكائي يتشكل من زمنين اثنين هما «زمن الشيء المحكي... وزمن الحكي»[1] وهذان الزمنان يرتبطان ببعضهما البعض من خلال ثلاث علاقات تتمثل في[2]:

- **الترتيب الزمنيL'ordre temporel:** ويخص العلاقة القائمة بين تتابع الأحداث في المادة الحكائية، وبين ترتيب الزمن الزائف في الحكي، يعني توافق زمن القصة مع زمن الحكي، وينتج عن عدم التوافق بين الزمنين مجموعة مفارقات تتجلى في قالبين اثنين «الاسترجاع والاستباق*»
- **الديمومة أو المدة (La durée):**وتعنى بدراسة المدة الفاصلة بين زمن القصة الذي يقاس بالساعات والأيام وزمن الحكي الذي يقاس بالأسطر والصفحات، وإن كان يصعب قياسها إذ من غير الممكن تحديد التفاوت النسبي بين زمن القصة وزمن السرد، والقيام بهذا التحديد يجعلنا نتتبع الاختلافات المتولّدة عن تباين مقاطع الحكي والتي تسمح برصد الإيقاع الزمني الذي يخضع له العمل الحكائي – والروائي تحديدا- انطلاقا من جملة من

---

[1]- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي،ص: 76.

[2]- المرجع نفسه، ص ص: 76- 78.

* الاسترجاع: تقنية زمنية تعمل على كسر خطية الزمن، من خلال تحايل الراوي على الزمن باسترجاعه للماضي في الحاضر السردي، وينقسم إلى: استرجاع ذاتي، استرجاع موضوعي، استرجاع داخلي، استرجاع خارجي، أما الاستباق فعلى العكس من ذلك يتجه نحو الأمام إلى زمن المستقبل، ويمكّن من استشراف وقوع أحداث لم يصل الرواي إليها، وينقسم إلى: استباق ذاتي، واستباق موضوعي، استباق داخلي، استباق خارجي. ينظر: هيثم الحاج علي: الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2008، ص ص: 63- 73.

المتغيرات حددها جينيت في أربعة تقنيات هي: التلخيص (Sommaire)، الحذف (Ellipse) الوقفة (Pause)، المشهد (Scène).

• **التواتر(fréquence):**يتجلى في علاقات التكرار بين القصة والحكي، فالحدث مهما كان ليس له فقط إمكانية أن ينتج ولكن أيضا أن يعاد إنتاجه وتكراره في هيئة واحدة أو عدة هيئات، وهذا التعدد في الظهور يعطي للتواتر تنوعات يجملها جينيت في: التواتر الانفرادي (Singulatif)، التواتر التكراري (Rèpètitif)، التواتر التكراري المتشابه (Itèratif).

وإذا كان الزمن عنصرا رئيسا في تشكل الفن الروائي الذي لا تلتحم عناصره إلا بوجوده قد كان محل الدراسات الأدبية والنقدية الغربية التي عالجتها كل واحدة منها وفق منظورها الخاص، فإنه وفي الوقت ذاته كان محورا قامت عليه كثير من الدراسات النقدية العربية المتسمة بالجدية والتي كانت تراه « مكونا أساسيا في بنية النص الروائي»[1] الذي يعد من بين أكثر الأشكال الأدبية التصاقا به.

ويأتي في مقدمة أولئك النقاد الناقد المغربي سعيد يقطين الذي قسّم الزمن في كتابه "تحليل الخطاب الروائي" إلى ثلاثة أقسام :[2]

• **زمن القصة** ويعني الزمن الذي جاءت المادة الحكائية في ثوبه، فكل قصة لها نقطة بداية تنطلق ونقطة نهاية تنتهي عندها وبين النقطتين تمتد مساحة تسجل عليها وقائعها وأحداثها، سواء أكان هذا الزمن مسجلا أم غير مسجل كرونولوجيا أو تاريخيا.

• **زمن الخطاب:** وهو الزمن الذي تُقدّم فيه القصة فيعطيها تزمينا آخر متعدد التمفصلات بحيث يعاد فيه تقديم زمن القصة وفق منظور خطابي متميز.

• **زمن النص:** وهو زمن لا تصوغه القصة من داخلها؛ إنما يحتكم للقارئ ويرتبط بزمن القراءة للمادة الحكائية.

---

[1]- مها القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص: 07.

[2]- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص: 89.

أما حميد لحميداني فيفصل بين زمن السرد وزمن القصة ويربط هذا الأخير بالتسلسل الزمني على عكس السرد الذي لا يتقيد به بالضرورة[1]

وإلى جانب هذين الناقدين هناك أسماء أخرى كانت لها نظرتها الخاصة لعنصر الزمن، مثل **سيزا قاسم** في كتابها بناء الرواية، و**حسن بحراوي** في دراسته "بنية الشكل الروائي" و**عبد الملك مرتاض** في كتابه الموسوم بـ "في نظرية الرواية".

وهذه الدراسات كلّها على اختلافها إنما حاولت تشريح عنصر الزمن للكشف عن طريقة اشتغاله داخل النصوص الروائية خاصة التجريبية منها التي رفض أصحابها الالتزام بالنظرة التقليدية للزمن وخطيته، فرفضوا التطابق بين الزمن الروائي والزمن الواقعي، مانتج عنه نصوص تكسر رتابة التسلسل الزمني، وتشاكس الأحداث، لذلك فالزمن فيها يختلف اختلافا كبيرا عن الرواية التقليدية.

والرواية الغرائبية شأنها شأن الرواية التجريبية ترفض الوصاية الزمنية التقليدية عليها فالزمن فيها «ليس واحدا وليس متجانسا، وهذا ما تحاول الرواية الفانتاستيكية إبرازه دائما»[2]فالرواية الغرائبية تسعى إلى «إعادة إنتاج كتابة باعثة على القلق والحيرة، تضع نسبة أحداثها إلى العالم الواقعي وقوانين الطبيعة موضع شك وتساؤل، عبر خلطها للواقع واللاواقع...بواسطة التحولات الغريبة التي تطال الأزمنة والأمكنة والشخصيات والانتقالات اللامشروطة في الزمان والمكان»[3]

لذلك فكاتب الرواية الغرائبية يهدف إلى تأسيس خطاب قائم على جملة من الأحداث المفارقة للمألوف، وطبيعة تلك الأحداث اللامألوفة تفرض بناء زمنيا معينا، فتنفرد بذلك الرواية الغرائبية في كون الزمن فيها يلتحم مع أحداث الغرابة التي تمنح له تفرّدا عن الزمن في الرواية التقليدية، وتجعله يرتبط بما هو غير مألوف، وتفرض عليه بناء زمنيا

[1]- حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص: 73.

[2]- شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص: 187.

[3]- عمري بنو هاشم: التجريب في الرواية المغاربية، ص: 20.

متعدد الاتجاهات، انطلاقا من توظيفها للمفارقة الزمنية التي تعدُّ من أهم مقومات الكتابة التجريبية، والتلاعب بالأزمنة عبر التقنيات المعروفة* التي تكسر خطية الزمن.

2-2: الزمن الكابوسي الدائري في رواية فرانكشتاين في بغداد:

تقوم رواية فرانكشتاين في بغداد على البناء الزمني الدائري، إذ تصدر زمن الخطاب في الرواية جملة التقارير والتوصيات المتعلقة بعمل دائرة المتابعة والتعقيب والتي خلصت إليها لجنة التحقيق الخاصة المؤلفة من ممثلين عن المؤسسة الأمنية الاستخباراتية العراقية والأمريكية، فتفتتح الرواية بالحاضر السردي تحت عنوان "تقرير نهائي" "سري للغاية" أورد تحته جملة تلك القرارات، القاضية بتجميد عمل دائرة المتابعة والتعقيب بعد إبداء فشلها في القبض على المجرم الخطير الذي قوّض أمن العراق، إضافة إلى اعتقال المؤلف الذي عُثر عنده على نص كامل لقصة كتبها بالاستفادة من المعلومات المسرّبة له عبر حواسيب الدائرة[1]، وهي معلومات متعلقة بالمجرم الخطير، وبعدها يخلو السارد إلى حديثه من خلال روايته لقصة المجرم الخطير أو فرانكشتاين الشارع البغدادي، أو الشسمة الذي ولد من رحم العنف والصراع الحزبي والطائفي في العراق والخوف الذي هيمن على نفوس العراقيين ككل. ثم تكتمل الدائرة في نهاية الرواية بالحاضر السردي في الفصل الثامن عشر الذي يحمل عنوان "المؤلف"، إذ تسرد شخصية المؤلف قصة الشسمة التي كتب عنها رواية بالاستفادة من المعلومات التي سُرّبت له، ثم يذكر قرار لجنة التحقيق القاضي بمصادرة نصّه وتوقيعه على التعهّد بعدم التصرّف ثانية بها أو إكمالها [2].

والمتأمّل لدائرة الحركة الزمنية في رواية فرانكشتاين في بغداد عبر استرجاع الماضي (حكاية الشسمة) يلحظ أن الزّمن ينفلت من التتابعية الخطية، وإنما هو تتابع زمني دائري مفتوح يقوم «على جدل داخلي نتيجة لجدل الأزمنة الداخلية في بنية النص، يختلف

---

* - كتقنية الاسترجاع والاستباق والخلاصة والإيجاز والحذف وغيرها.

[1] - أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص ص: 7- 9.

[2] - المصدر نفسه، ص ص: 323- 339.

عن التتابع القائم على التسلسل المنطقي الخاضع للسببية»[1] فقد شهد السرد فيها تنويعات زمنية كسرت خطيته، ممثلة في المفارقات الزمنية الفانتاستيكية التي تضفي حيوية الأزمنة الأخرى في الروايات الفانتاستيكية[2] فقد حضيت الرواية بنصيب وافر من الاسترجاعات وإن كانت في معظمها كابوسية.

ويطغى على الرواية الاسترجاع الخارجي الذي يعرفه جينيت بأنه «ذلك الاسترجاع الذي تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى»[3]، وهو يعني بالسعة طول مدة الاسترجاع،وبالحكاية الأولى الحكاية النواة التي بنيت عليها الرواية، وهذه الحكاية الثانية التي تشكلها تلك الاسترجاعات تزود الحكاية النواة بين حين وآخر بأحداث جديدة تنتمي إلى الماضي المقترن مع الحكاية الأولى، وفي هذا الصدد يقول جينيت: «توشك في أي لحظة أن تتداخل مع الحكاية الأولى لأن وظيفتها الوحيدة هي إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه السابقة أو تلك»[4]، ولا يخفى ما للماضي من تأثير كبير في صناعة أحداث الرواية، فالماضي والذاكرة يشكلان رافدا زمنيا يغرف منه الروائي ويتكئ عليه في بنائه لحكايته النواة، فهو يمدّه بمجموعة أحداث جديدة من شأنها أن تجعل أحداث الرواية تبدو منطقية ومقبولة وغير مفككة الأجزاء.

ويمكن تقسيم الاسترجاعات الكابوسية الخارجية في رواية فرانكشتاين في بغداد إلى نوعين استرجاعات كابوسية خارجية جزئية، وتشير إلى واحدة من معلومات الرواية دون أن يتعداها إلى ذكر معلومات أخرى مرتبطة بحكايات أخرى، ومن بينها ما تعلق بشخصية العجوز الآثورية إيليشوا حيث نجد استرجاعات كابوسية عدة تتعلق بها، يعود أقدمها إلى مرحلة الثمانينيات حيث حادثة موت ابنها دانيال في الحرب العراقية الإيرانية

---

[1]- مها القصراوي: الزمن في الرواية، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص: 87.

[2]- شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص: 189.

[3]- جيرار جينيت:خطاب الحكاية "بحث في المنهج"، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 1997م، ص: 60.

[4]- المرجع نفسه، ص: 61.

«حدثته عن صراعها مع "تيداروس" زوجها الذي قبل أن يدفن تابوتاً فارغا لابنهما دانيال ذهب تيداروس الموظف الصغير في مصلحة نقل الركاب، إلى مقبرة كنيسة المشرق الكائنة في شرقي العاصمة، مع بعض الأقارب والمعارف والأصدقاء، ودفنوا تابوتاً فارغاً فيه بعض ملابس دانيال وقطع كذا من كيتاره المحطم وصلوا عليه ثم وضعوا شاهدة بالسريانية والعربية: أوه قوره دنيه "هنا يرقد دانيال" ثم عادوا»[1]، وهناك استرجاع كابوسي آخر يؤرخ قصة وفاة زوجها تيداروس «**لن تعترف بموته او بقبره الفارغ. ولم تنظر الى هذا القبر حتى توفي تيداروس نفسه وذهبت في تشييعه ودفنه بجوار قبر ابنه. انعصرت روحها وهي تقرأ اسم ابنها على الشاهدة... ولم تعترف رغم ذلك بموته رغم مضي السنين»**[2]، أما الاسترجاع الكابوسي الآخر فيؤرخ لسفر ابنتيها إلى خارج بغداد في مرحلة التسعينيات تحت وطأة العقوبات الاقتصادية الدولية على البلد، وتركها بمفردها للحزن والذكرى الأليمة إثر وفاة ابنها وزوجها[3]، وجاء استرجاع آخر لسد الثغرات الزمنية الناتجة عن انعدامالتواصل بين العجوز وابنتيها ممثلا في تلك الاتصالات الهاتفية بين الطرفين في فترات زمنية متباعدة[4]، فهذه الاسترجاعات قدّمت للقارئ صورة واضحة عن الظروف القاسية التي عاشتها العجوز إيليشوا إثر فقدانها لأسرتها –موت زوجها وولدها وهجرة بنتيها- التي تمثل الركيزة الأساسية في حياتها، وكيف أن تلك العجوز امتصت تلك الصعوبات بصبر لا حدود له، ومنه يتبين للقارئ سبب الانكفاء والوحدة والعزلة الكبرى التي عاشتها الشخصية، والتي أسهمت في اكتسابها مظاهر غريبة واتخاذها لحياتها نمطاً شبه منقطعٍ عن العالم المحيط، منحصرا في علاقاتها الغريبة بقدّيسها وقطها.

---

[1]- أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص: 72.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- المصدر نفسه، ص: 73.

[4]- المصدر نفسه، ص: 75.

وأم دانيال ليست هي الشخصية الوحيدة التي توظف الزمن الماضي الكابوسي، بل هناك شخصيات أخرى في الرواية ظلت واقعة تحت وطأة ذلك الزمن منها شخصية أبي أنمار الذي تقدمه الرواية على أنه صاحب فندق العروبة الخالي من الزبائن بسبب الوضع الأمني المتردي، فالاسترجاع جاء ليكشف عن علاقاته المنحرفة مع عاملة التنظيف الخاصة بفندقه، فالزمن الماضي الكابوسي يمتد ليطبع حاضره بكابوسيته المتمثلة في إشاعة ظلت تدور بين سكان البتاويين حول أبي أنمار مع الأرمنية فيرونيكا وابنها أندرو حيث تتردد شائعات السوء عنه بأنه ابن غير شرعي له[1].

وعلى الشاكلة نفسها ترد مجموعة من هذا اللون من الاسترجاعات الكابوسية الخاصة بشخصيات الرواية الرئيسية والثانوية، مثل الاسترجاع الخاص بأبي زيدون وعلاقاته بحزب البعث الذي حرضه على ملاحقة شباب حي البتاويين وإرسالهم إلى جبهات القتال، ما تسبب لهم في نقمة أمهاتهم عليه كأم سليم البيضة وأم دانيال[2]، وارتدادات أخرى تتعلق بفرج الدلال[3] والعميد سرور مجيد محمد[4]، ونوال الوزير[5]، ومحمود السوادي[6].

أما النوع الثاني من الاسترجاعات الكابوسية الخارجية فهو الاسترجاع المركب؛ وهو يجمع بين تفاصيل كثيرة منبثقة عن المعلومة الواحدة، وهنا يبدو الاسترجاع متشعبا ومتداخلا، وله أمثلة كثيرة في هذه الرواية، ارتبطت أكثر من واحدة منها بشخصية محمود السوادي، حيث الاسترجاع الأول يعود إلى ستة أشهر حين اشترى آلة التسجيل، لكن الزمن سرعان ما امتد إلى عشرة أعوام، ليصل إلى والده رياض السوادي الذي دون

---

[1]- أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص: 118.

[2]- المصدر نفسه، ص: 94-95.

[3]- المصدر نفسه، ص: 16.

[4]- المصدر نفسه، ص: 248.

[5]- المصدر نفسه، ص: 277.

[6]- المصدر نفسه، ص: 185.

مذكراته في دفاتر مدرسية صغيرة، وفيها أخذ يبوح بمعلومات خاصة عن تاريخ العائلة الشخصي الذي أرّق محمود وإخوته فيما بعد، وعن النساء اللواتي عشقهن، وعن ديانته التي انتقل فيها من الصابئية إلى الإسلام، وفي هذا الارتداد تبرز ذات جديدة لدى الأب، وهي تختلف عن الأخرى المعروف بها في محيطه وبين أهله والمتسمة بالمهابة، وهذا ما أحدث شرخاً نفسياً للعائلة دفعها أن ترمي تلك الدفاترفي النار«**يدون كل شيء تقريباً على هذه المسجلة نوع باناسونيك التي اشتراها من محل في الباب الشرقي قبل نصف عام تقريباً... هنا تبدو بالنسبة له وكأنها مرحلة متقدمة من التطور الداروني للدفاتر المدرسية التي كان والده رياض السوادي يدون عليها يومياته، فغدت أكثر من سبعة وعشرين دفتراً مدرسياً من فئة المئة صفحة عشية وفاته، اطلع محمود على بضعة صفحات فيها..... كان الأب يدون كل شيء، يدون الحقيقة العارية بقلمه الحبر الأسود الأنيق... هناك كلام عن المرات التي مارس فيها الأب العادة السرية خلال زواجه، وعن النساء اللائي حلم بمضاجعتهن... كان كلامه داخل كراساته الوثائقية لا يشابه إطلاقاً هيأته الخارجية والصورة المعروفة عنه في حي الجدَيْدة... إنه شخص محترم جداً وذو مهابة، ولكنها ربما ليست ذاته التي يحبها كثيراً، إنها ذاتٌ فرضت عليه واستطاع التكيف معها في نهاية المطاف من خلال الاتكاء على سحر الاعترافات اليومية**»[1]

وهناك استرجاع آخر لا يبتعد عن سابقه، إذ يذكر السبب المباشر في تهديد حياة محمود، وهي مقالة نشرها في جريدة صدى الأهوار إلا أنه لم يتوقف عند ذلك فحسب، بل اندفع يشرح الخطوط العامة لتلك المقالة وهو يتحدث عن العدالات الثلاث، عدالة السماء، وعدالة القانون، وعدالة الشارع، وهذا الأمر يجعل الاسترجاع غنياً بمعطياته المختلفة[2] ثم كيف أن تلك المقالة تسببت في تهديدات الكوربان له بالقتل بعد أن اعتُقِل أخوه المجرم وطُبقت في حقه إحدى تلك العدالات الثلاثة، فتلك الحادثة بقيت جاثمة على قلبه وسببت له ذكراها دوامة من الغم تنهض في صدره كلما تذكر بعده عن أهله.

[1]- أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص ص: 132- 133.

[2]- المصدر نفسه، ص ص: 189- 192.

وتتوالى مجموعة من الاسترجاعات الخارجية الكابوسية المركبة الخاصة بشخصيات أخرى، وهذه المرة تمزج الاسترجاعات بين أكثر من فكرة كالاسترجاع الخاص بالعجوز إيليشوا الذي يتناول حياة ابنها وسوقه إلى الخدمة العسكرية الإلزامية، من قبل الرفيق الحزبي أبي زيدون، ولا يقف الارتداد عند هذا الحد، بل يمتد الى حادثة أخرى هي موت الابن واختفاء جثته ويأخذ بشرح عملية دفنه... الخ[1] ما أحدث شرخا لدى العجوز جعلها تتوسل الهدوء الروحي في الشسمة الذي وجدت فيه رغم غرابته صورة ابنها دانيال.

وعلى الشاكلة نفسها توجد كثير من الاسترجاعات الكابوسية المتعلقة بهادي العتاك فجاءت هذه المرة لتوضّح علاقة هادي بتلميذه ناهم عبدكي ثم شمل الاسترجاع حكاية أخرى هي حادث موت ناهم بطريقة مفجعة إثر انفجار خلط لحمه ولحم حصانه[2] وكيف أن هادي أصيب بصدمة حين ذهب لتسلم جثة تلميذه كي يدفنها «**تساءل محمود فردّ عليه عزيز بأنّ ناهم قتل في تفجير بحي الكرادة مطلع هذه السنة، ولأن ناهم ليس له صلات أو عائلة كبيرة سوى امرأته وبنتيه الصغيرتين فقد ذهب هادي إلى المشرحة لتسلم جثته. وهناك أصيب بصدمة كبيرة، حين شاهد كيف اختلطت جثث ضحايا التفجير مع بعض. قال المنظف في المشرحة لهادي؛ اجمع لك واحدا وتسلمه، خذ هذه الرجل وتلك اليد وهكذا. الأمر الذي تسبب بصدمة كبيرة لهادي**»[3]، فهذه الحادثة شكلت كابوسا لدى هادي وغيّرت هيئته ونفسيته، وأوحت له فيما بعد بخلق الشسمة عبر تجميع الأشلاء البشرية المتناثرة في شوارع بغداد، حتى إن هادي حين «**تحدث بحكاية الشسمة أمام زبائن مقهى عزيز المصري، عرف عزيز وبعض الجالسين من أين جات هذه الحكاية، لقد محا ناهم ووضع الشسمة في مكانه**»[4]، وظلت حكاية ناهم والشسمة تشكل كابوسا يلاحقه حتى ختام الرواية حين شهد نهايته التراجيدية القاسية.

---

[1]- أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد،ص ص: 20- 75- 76.

[2]- المصدر نفسه، ص ص: 30- 32.

[3]- المصدر نفسه، ص: 265.

[4]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وبهذا فإن الارتداد والنكوص إلى الماضي الخاص بشخصيات الرواية لم يهدف إلى تقديم معلومات تضيء حياتها وتقدّم معلومات أكثر حول تاريخها الشخصي بقدر ما كان الهدف منها هو تقديم إشارات أو معلومات يتكئ عليها القارئ في تفسيره لغرائبية الشخصيات وسلوكاتها التي لا تقل عنها غرابة تعكس في أغلبها عمق الصراع القائم في ذاتها.

أما المفارقة الزمنية الثانية فتتمثل في الاستباق الذي نجد له حضورا لافتاً في رواية فرانكشتاين في بغداد، سواء بصورته التقريرية المباشرة، أو غير المباشرة، فقد قامت عدة شخصية باستباقات كسرت خطية الزمن، منها شخصية أم سليم، التي تؤمن إيمانا يقينيا ببركة وقداسة العجوز إيليشوا، لذا تتنبأ في الرواية بكارثة ستحل على زقاق 7 في حي البتاويين حينما غادرت العجوز بيتها أخيرا في ذلك الحي رفقة حفيدها دانيال «**قالت لهم أم سليم إن كارثة ستحل بالزقاق، بسبب رحيل أم دانيال ولكن أحداً لم يصدقها، فهي تخرف الآن وتهذي ولا تعرف ما تقول**»[1]، وهذا ما حصل فعلاً فقد حدث انفجار مروع في منطقة البتاويين وكان «**أسوأ ما حصل للمنطقة على الإطلاق. منذ تأسيسها في مطلع القرن الماضي كأفضل الأحياء السكنية وسط بغداد**»[2]، ويحمل هذا الاستباق رسالة تتمثل في إيمان بعض الناس بالخرافات التي سيطرت على ذهنياتهم طويلا، كما تحمل رسالة أعمق من ذلك، فهو يشير أيضاً إلىأن هناك شريحة اجتماعية مهمة في المجتمع ستتعرض الى التلاشي والزوال، وهي شريحة المسيحين التي تختزلها الحكاية عبر شخصية واحدة هي إيليشوا إضافة إلى نادر شموني الذي غادر رفقتها، وهو ما يمهد لصورة العراق الجديد القائم على صراع الديانات والحضارات، فالاستباق يعكس غرابة الراهن الاجتماعي العراقي.

[1]- أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص: 297.

[2]- المصدر نفسه، ص: 304.

وإذا كانت البركة والقداسة مرتبطتان بشخصية إيليشوا، فإن الاستباق يبرز أيضاً عبر أملها في عودة ابنها دانيال، وهذا ما يقدمه الإيحاء الممتزج بالجو الروحاني الغريب الذي صنعته في بيتها عند محاورتها للقديس ماركوركيس وهي تلح على فكرة عودة ابنها الذي طال انتظاره، وإنه سوف يأتي «**طيف ولدها دانيال العائد حتما ذات يوم.... كانت تريد مواجهة شفيعها بوعده لها، ولكنها انتظرت حلول الليل، فخلال النهار لا تبدو صورة ماركوركيس أكثر من صورة تبدو جامدة وساكنة تماماً، أما خلال الليل فإن نافذة ما تفتح ما بين عالمها والعالم الآخر، ينزل الرب ليتجسد في هيئة صورة القديس ليتكلم من خلاله مع هذه النعجة البائسة التي أفردها قطيع الحياة شيئاً فشيئاً، حتى لتكاد تسقط في هاوية الضياع والتخلي الكامل عن الإيمان**»[1]، وهو ما سيتحقق عبر استمرار السرد. الملاحظ على الاستباق السابق أنه لم يأتِ بصورة تقريرية مباشرة، حيث جاء في مساحة تقع بين الحلم والواقع، بالطريقة نفسها يأتي استباق آخر متمثلا في النذر الذي تقدمه النساء المسلمات للأولياء، وتقلدهن في ذلك إيليشوا رغم اختلاف ديانتها التي لا تعترفبالنذور[2]، في حال موت أبي زيدون الرفيق الحزبي الذي تسبب في قتل أولادهن، وفعلاً يتحقق هذا النذر بموت الرجل على يدي الشسمة[3].

غير أن الاستباق الغريب الذي جاء بمثابة سخرية من الراهن الاجتماعي يتعلق باعتماد الأجهزة الأمنية على المنجمين في التعرف على الجرائم التي تهدد أمن البلاد، وهي استباقات تعكس عجز الدوائر الأمنية حين يقوم أحد المنجمين بإخبار تلك الدوائر أن هناك سيارة ستنفجر أمام مبنى وزارة المالية يذهب إثره عديد من الضحايا وهو ما وقع فعلا مع تقدّم السرد[4].

---

[1]- أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص: 23.

[2]- المصدر نفسه، ص: 76.

[3]- المصدر نفسه، ص: 93.

[4]- المصدر نفسه، ص: 256- 257.

وهناك استباق آخر يتعلق بالصحفي محمود السواديويأتي بصورة مباشرة عن طريق رسالة من باهر السعيدي يزعم فيها أنه سيصبح رئيساً لوزراء العراق بعد خمس عشرة سنة مثلما تنبأ بذلك كبير المنجمين في دائرة المتابعة والتعقيب[1]، وعلى الرغم من انتهاء الرواية قبل أن يكون هناك مجال للتحقق من صحة هذا الاستباق، إلا أن هذا الأسلوب يبدو مبرراً في العمل الروائي، فالاستباق ينقلنا بقفزة زمنية إلى أحداث لم يبلغها السرد إلا بعد صفحات وربما فصول[2].

ومنه فقد كسرت هذه الاستباقات والاسترجاعات خطية الزمن في الرواية وكسرت أفق توقع القارئ وأدخلته في متاهة زمنية خلقت لديه نوعا من التردد الذي دفعته نحو التكهّن بمصائر الشخصيات في زمن الموت والصراع في رواية فرانكشتاين في بغداد، الزمن الذي يؤرخ للواقع والصراع الدامي في العراق الذي ظلت الشخصية رهينته في الماضي والحاضر.

2-3: الزمن الخرافي الدائري في رواية حروف الضباب:

كان الفضاء الزمني في رواية الخير شوار عبارة عن كرونوتوب يتماوج في فضاء العتبات والأزمات، فالراوي ينطلق من نهاية الحدث لحظة اختفاء الزواوي واحتجابه عن الأنظار ما جعل الناس يقدمون على البحث عنه في حصة "**وكل شيء ممكن**" يقول: «**كانت الصورة واضحة على شاشة التلفزيون شاب بملامح حزينة الصورة الجامدة وجدوها في بعض أوراق المختفي... فوق الصورة كتبوا بخط إلكتروني نداءات وتحت العبارة... البرنامج التلفزيوني الذي يحمل اسم وكل شيء ممكن**»[3] فالراوي يقص قصة الزواوي الفتى المعاصر في زمن الحاضر حيث كانت الأم تقف وراء شحن ابنها بالغريب والخارق الذي غيبه عن الواقع في نهاية المطاف يقول الراوي :«**أم الزواوي أنبها**

[1]- المصدر نفسه، ص: 244.

[2]- عمر صبحي محمد جابر: البنية والدلالة في روايات إسماعيل فهد إسماعيل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002م، 106.

[3]- الخير شوار: حروف الضباب، ص: 7.

ضميرها، أحست بعد فوات الأوان أن ابنها كان يعاني مشكلة ولم يسمح له خجله المفرط بمصارحتها...»[1] فبعد مشهد البداية الذي ينطلق من لحظة آنية يذهب الراوي مباشرة لزمن التذكر والعودة إلى الخلف حيث يقول «كان هذا السؤال استفزازا للراوي الذي قرر أن يتكلم ويستعيد الحكاية من بدايتها» [2].

في إطار العودة إلى الخلف يسترجع الراوي قصة الزواوي الجد بعدما نجح في تعليق قصة الزواوي الفتى المعاصر، فالانطلاق من نهاية الأحداث جاء في إطار رغبة المبدع في تشويق القارئ لتتبع السرد الذي يقرر له اختفاء الزواوي، ويبدأ الراوي في سرد الماضي فيقول :«**في سابق الزمان في مكان لا نعرفه عاش فتى غريب الأطوار، اسمه الزواوي عرف فيما بعد بالزواوي المعقال...**»[3] من خلال هذا المقطع يتجلى اتكاء الراوي على سرد تفاصيل أخرى أسهمت في تشكل الغرابة في محيط الزواوي الابن، وأسهمت الأحداث الماضية عبر تتابع السرد في الكشف عن شخصية الزواوي التي تتلقف الغريب من سرود الأم التي تقع في زمن الماضي، فالغريب في الرواية يلبس ثوب الزمن الماضي لأنه مجهول، وهو ما يجعله بعيدا عن أي محاولة للتفسير العقلي كونه مجهولا، كما مكنت العودة إلى الخلف الراوي من الكشف عن التفاصيل التي جعلت من الزواوي الابن فتًى غريبا، لذلك كان الراوي يشوش الزمن الماضي بأحداث متعلقة بالحاضر لارتباط الزمنين بالغرابة التي تمتد من الماضي إلى الحاضر، فالغرابة في حروف الضباب شكلت همزة وصل بين زمنين مختلفين هما الماضي والحاضر يقول السارد : «**مشى بخطوات متثاقلة صوب البيت وعندما وصل رمى بالمحفظة دون اهتمام كأنه يرمي أثقاله**»[4] فالسرد يلبس ثوب الحاضر تارة عندما يتعلق بتفاصيل حياة الزواوي ثم سرعان ما ينتقل للماضي البعيد عبر الأم التي تغوص في الأحداث الماضية عبر التذكر

[1]- الخير شوار: حروف الضباب، ص: 9.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- المصدر نفسه، ص: 11.

[4]- المصدر نفسه، ص: 47.

لتجعل من الغريب عبارة عن سرد يعبر من خلال الذاكرة إلى الواقع، هذا الواقع الغريب المتمثل في السرود الغريبة يتحول بالزواوي من الحياة في الأحداث الواقعية إلى العيش داخل ذاكرة الأم التي تفتح فضاءات اللامألوف، لتصبح الأم في حياة الزواوي تتلاعب بالزمن عبر التذكر وربط الماضي بالحاضر تقول :«**كنت في بداية حياتي الزوجية مغبونة... وكان يا بني والدك يشمئز مني**»[1]فالأم في الرواية تجعل من الزمن متداخلا لأنها عاشت زمنين مختلفين ما يجعل هذا التداخل يطفو على السطح في شخصية الزواوي الذي تتداخل أيضا في مخيلته الأزمنة، لذلك يدخل في أزمة نفسية تجعله يتوهم الأحداث الماضية ويلبسه ثوب الحاضر فيستحضر شخصية الياقوت من الماضي ويجعلها تلبس ثوب الحاضر نتيجة تأثره الشديد بما تخبره به الوالدة عن جده، فهذه القصص أسهمت في تشويش الزمن في الرواية وفي ذهنية الشخصية كذلك.

ومن غرائبية الزمن كذلك انشطار الماضي إلى أنواع ماضي قريب وماضي سحيق وذلك عندما يرحل الزواوي الابن للبحث عن معاني حروف التميمة، هذه الرحلة تغوص بالسرد في ثنايا الكتب القديمة التي يقرأها الزواوي ليلتبس ماضي السرد مع ماضي المادة المدونة في الكتب، وهو ما يجعل الزمن في الرواية زمنا خرافيا دائريا من الحاضر إلى الماضي إلى الحاضر يشكل في مجمله زمن الغرابة التي تنتقل من زمن إلى زمن لترسخ تلك الأساطير والخرافات وتنقلها من الماضي لتلبسها ثوب الحاضر.

[1]- الخير شوار: حروف الضباب، ص: 48.

خاتمة

في إطار رحلة البحث عن ملامح الغرائبية في النقد المعاصر وفي المتون الروائية العربية خلصت في نهاية المطاف إلى مجموعة من النتائج ألخصها فيما يلي:

- يعد الغريب صنفا من أصناف المتخيل الذي ينزاح عن التقسير العقلاني وينحو منحى اللامألوف لكنه ينفرد بكونه قابلا للتفسير بعد التردد الذي يبعثه في نفس القارئ مثلما أشار تودوروف.

- شكل الغريب في المتون الروائية قراءة عميقة للواقع، فرغم سمة اللامألوف التي تطبعه إلا أنه قدم قراءة خاصة للواقع المعاصر مثلما كان الأمر مع الروايتين المدروستين.

- تتباين الإبداعات العربية من قطر إلى آخر فقد عبرت رواية فرانكشتاين في بغداد عن الأوضاع السياسية في العراق بعد الحرب الأخيرة وكشفت عن المسوخات التي مست المجتمع والمدينة العراقية التي باتت أكثر غرابة نتيجة الدمار والفوضى، في حين شكلت حروف الضباب سعي الخير شوار إلى الكشف عن تشكلات الخرافة والأوهام في المجتمع الجزائري وامتدادها في الفترة المعاصرة ليكشف بذلك عن التشويه والمسخ الثقافي في الجزائر الناتج عن سياسة التجهيل وطمس الهوية من قبل الإستعمار.

- وجدت الرواية العربية والجزائرية في الغرابة متنفسا ينقلها من المحاكاة المجردة للواقع وتمثل همومه إلى الترميز واللامألوف الذي يتداخل مع الواقع ليلبسه ثوبًا فنيًّا جديدًا يكشف عن تشظي المجتمعات ووقوعها في الفوضى .

- ساهمت المادة التراثية و المعاصرة على حد سواء في تغذية المتون الروائية العربية فقد تحول فرانكشتاين الغربي المعاصر إلى فرانكشتاين عربي سفاح يعصف بالمجتمع العراقي كما كانت قصص المعجزات النبوية و الحكايات الشعبية في المجتمع الجزائري، مرجعية هامة من مرجعيات الغريب في الرواية الجزائرية.

- يعكس الغريب في الرواية العربية والجزائرية الغربة التي أضحى يحسها الروائي في مجتمعه الذي أضحى متشعبا نتيجة التلاقح الحضاري وكذا تباين الرؤىوالقناعات فالمجتمع العربي أضحى قطع غيار غير متناسقة تشبه في تركيبها فرانكشتاين الرواية لأن

التشيع والطائفية عصفت بلحمة المجتمع العربي الذي كان كالبنيان المرصوص فيما مضى.

- تشكل السرود الغرائبية مادة ثرية متنوعة لأنها تستلهم العديد من الأجناس التعبيرية القديمة كالحكاية الشعبية والأسطورة والخرافة ...فكلها تلتقي في تقديم المافوق طبيعي الذي يجمع فيما بينها .

- رغم أسبقية الرواية الغربية وتطورها مقارنة بالرواية العربية إلا أن هذه الأخيرة حاولت أن تضع بصمة في المشهد الثقافي العالمي كونها تنطلق من واقع مختلف عن واقع الغرب وهذا ما يمنحها كثيرا من الخصوصية .

- مقولة النقد التي تقول إن الرواية تستمد معمارها من المجتمع يعكس اللحمة بين الأثر الأدبي والرواية بشكل عام نسبية، فحتى الروائية الغرائبية لا تنفصل بلامألوفها عن الواقع بقدر ما تقترب منه بشكل آخر يكشف عن تطور الفن وقراءته المختلفة لهذا الواقع.

قائمة

المصادروالمراجع

- القرآن الكريم: رواية حفص عن عاصم

أوّلا- المصادر:

1- أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، منشورات الجمل، بيروت، ط1، 2013م.

2- الخيرشوار: حروف الضباب، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2008م .

ثانيا- المعاجم والقواميس:

3- إسماعيل بن حماد الجوهري: الصحاح-تاج اللّغة وصحاح العربية-، تح: إيميل بديع يعقوب، محمد نبيل طريفي، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1999.

4- جمال الدين بن منظور: لسان العرب، دار صادر، لبنان، ط4، 2005م.

5- الحسين بن محمد الراغب الأصفهاني: المفردات في غريب القرآن، مكتبة نزار مصطفى الباز، (د. ط) (د.ت).

6- محمد بن أحمد الأزهري: تهذيب اللغة، تح: أحمد عبد العليم البردوني، ج12، الدار المصرية للتأليف والترجمة، مصر، (د.ط)، (د.ت).

7- الفيروز أبادي مجد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، ج3، شركة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط2، 1952م.

8- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010م.

ثالثا- المراجع العربية:

9- أحمد حمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، المؤسسة العربية، للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004م.

10- أحمد كمال زكي: الأساطير، دار العودة، بيروت، ط2، 1979م.

11- أدونيس: الصوفية والسوريالية، دار الساقي، بيروت، ط3، 2006م.

12- إقبال نعيم: الجروتسك في العروض المسرحية، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ط1، 2005م.

13- **أكرم اليوسف**: الفضاء المسرحي(دراسة سيميائية) دار مشرق مغرب، سوريا، ط1، 2000م.

14- **باية غيبوب**: الشخصية الأنثروبولوجية العجائبية في رواية "مائة عام من العزلة" لـ: غابرييل غارسيا ماركيز(أنماطها، مواصفاتها، أبعادها) دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر، (د.ط)، 2012م.

15- **بدويطبانة**: التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، دار المريخ، الرياض، ط3، 1986م.

16- **بديع يعقوب**: محمد نبيل طريفي، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1999م، ج6.

17- **بشير بويجرة محمد**: بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، 1970-1986، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2002م.

18- **بهاء بن نوار**: الواقع والممكن (دراسة عن العجائبية في الرواية العربية المعاصرة) دار فضاءات، عمان، ط1، 2014م.

19- **بوشوشة بن جمعة**: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، دار المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط1، 1999م.

20- **جويدة حماش**: بناء الشخصية في حكاية عبدو والجماجم والجبل لمصطفى فاسي منشورات الأوراس، الجزائر، (د.ط)، 2007م.

21- **حامد أبو أحمد**: في الواقعية السحرية، دار سندباد، القاهرة، ط1، 2002م.

22- **حمد بن محمد بن إبراهيم الخطابي**: غريب الحديث، تح: عبد الكريم إبراهيم العزباوي، دار الفكر، دمشق، (د.ط)، 1982م .

23- **حميد لحميداني**: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1991م.

24- **حسن بحراوي**: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت/ المغرب، ط1، 1990م.

25- **حسن المنيعي**: الجسد في المسرح، مطبعة ألطوبريس، المغرب، ط2، 2010م.

26- **حسن نجمي**: شعرية الفضاء (المتخيل والهوية في الرّواية العربية) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.

27- **حسن نعمة**: موسوعة ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة ومعجم أمم المعبودات القديمة، دار الفكر اللبناني، بيروت، (د.ط)، 1994م.

28- **حسين علام**: العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010م.

29- **خالد التوزاني**: أدب العجيب في الثقافتين العربية والغربية، دار كنوز المعرفة، عمان، ط1، 2015م.

30- **خليل أحمد خليل**: مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة، بيروت، ط3، 1986م.

31- **الخليل بن أحمد الفراهيدي**: كتاب العين، تح: مهدي المخزومي، إبراهيم السامرائي، دار الرشيد، بغداد، ط1، 1980م.

32- **رابح العوبي**: أنواع النثر الشعبي، منشورات جامعة باجي مختار عنابة، (د.ط)، (د.ت).

33- **زكريا إبراهيم**: سيكولوجية الفكاهة والضحك: مكتبة مصر، القاهرة، ط1، 1996م.

34- **زكرياءبن محمد بن محمود الكوفي القزويني**:عجائبالمخلوقاتوالحيواناتوغرائب الموجودات، منشورات الأعلمي للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط1، 2000م.

35- **كريم زكي حسام الدين:** الزمان الدلالي، دار غريب، القاهرة، ط1، 2002م.

36- **كمال أبو ديب**: الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفن السرد العربي، دار الساقي ودار أوركس، لبنان، ط1، 2007م.

37- **كمال الدين حسن**: دراسات في الأدب الشعبي، مطبعة العمرانية للأوفست، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).

38- **لؤي علي خليل**: العجائبي والسرد العربي(النظرية بين التلقي والنص)، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1، 2014م.

39- **لطيف زيتوني**: معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي إنجليزي فرنسي)، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 2002م.

40- **لطيفة بلخير**: اشتغال الجسد الغروتيسكي في المسرح وأدبية النص الدرامي، الهيئة العربية للمسرح، دار الشارقة، ط1، 2011م.

41- **مجدي وهبة**: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، (د.ط)، 1974م.

42- **مجدي وهبة وكامل المهندس**: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984م.

43- **محمد تنفو**: النص العجائبي مائة ليلة وليلة أنموذجا، دار كيوان، سوريا، ط1، 2010م.

44- **محمد نجيب التلاوي**: قصص الخيال العلمي في الأدب العربي، دار المتنبي، باريس، ط1، 1988م.

45- **محمد نجيب العمامي**: الراوي في السرد العربي المعاصر، دار محمد علي الحامي، تونس، ط1، 2002م.

46- **محمد عبد المنعم خفاجي**: مدارس النقد الأدبي الحديث، الدار المصرية اللبنانية، مصر، ط1، 1995م.

- محمد عزام:

47- ـــــــــ:الخيال العلمي في الأدب، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط1، 1994م.

48- ـــــــــ:شعرية الخطاب السردي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د. ط)، 2005م.

49- **محمد فخر الدين**: الحكاية الشعبية المغربية(بنيات السرد والمتخيل) دار نشر المعرفة المغرب، ط1، 2013م.

50- **محمود عبد الشكور**: أقنعة السرد، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 2016م.

51- **محمود قاسم**: رواية التجسس والصراع العربي الإسرائيلي، نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، (د.ط)، 1990م.

52- **مرادعبد الرحمن مبروك**: جيوبوليتيكا النّص الأدبي(تضاريس الفضاء الرّوائي نموذجا) دار الوفاء، مصر، ط1، 2002م.

53- **مها القصراوي**: الزمن في الرواية، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، بيروت، ط1، 2004م.

54- **ميجانالرويلي وسعد البازعي**: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2002م.

55- **ناصر الحاني**: من اصطلاحات الأدب الغربي، دار المعارف، مصر، ط1، 1959م.

56- **نبيل سليمان**: الكتابة والاستجابة، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2000م.

- **نبيلة إبراهيم**:

57- ـــــــــــ:أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر، القاهرة، (د.ط)، 1981م.

58- ـــــــــــ:نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، مكتبة غريب، (د.ط)، (د.ت).

59- **نضال الصالح**: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2001م.

60- **نوال زين الدين**: اللامعقول والزمان والمطلق في مسرح توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د.ط)، 1998م.

61- **نورة بنت إبراهيم العنزي**: العجائبي في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2011م.

62- **صالح إبراهيم**: الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف، المركز الثقافي العربي، المغرب/ لبنان، ط1، 2003م.

- **صلاح فضل**:

63- ـــــــــــ:منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1980م.

64- ـــــــــــ:عين النقد على الرواية الجديدة، دار قباء، القاهرة، (د.ط)، 1998م.

65- **عادل نيل**: الرواية المخابراتية في الأدب العربي الحديث دراسة في أعمال صالح مرسي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، (د.ط)، 2017م.

- **عبد الحميد شاكر**:

66- ـــــــــــ:الغرابة المفهوم وتجلياته في الأدب، عالم المعرفة، الكويت، (د.ط)، 2012م.

67- ـــــــــــ:الفكاهة والضحك رؤية جديدة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 2003م.

68- **عبد الحي العباس**: بناء المصطلح (العجيب والغريب والخارق والفانطستيك) بين قيود المعجم وقلق الاستعمال، المطبعة والوراقة الوطنية، المغرب، ط1، 2007م.

69- **عبد الرزاق الأصفر**: المذاهب الأدبية لدى الغرب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 1999م.

- **عبد الملك مرتاض**:

70- ـــــــــــ:تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية" زقاق المدق"، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط)، 1995م.

71- ـــــــــــ:الميثولوجيا عند العرب –دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة- المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 1989م.

72- ـــــــــــ:النّص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د. ط)، 1983م.

73- ـــــــــــ:في نظرية الرواية: سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني الأعلى للثقافة، الكويت، ط11998م.

74- ـــــــــــ:القصة الجزائرية المعاصرة: دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، ط1، 2007م.

75- **عبد الصمد زايد**: المكان في الرواية العربية (الصورة والدلالة)، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2003م.

- عبد الفتاح كيليطو:

76- ـــــــــــ:الأدب والغرابة (دراسات بنيوية في الأدب العربي)، دار توبقال للنشر، المغرب، ط3، 2006م.

77- ـــــــــــ:المقامات السرد والأنساق الثقافية، دار توبقال، المغرب، ط2، 2001م.

78- **عبد الفتاح عوض**: في الأدب الإسباني، السخرية في روايات بابيسير(دراسة لغوية سيكولوجية1) عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، ط1، 2001م.

79- **عبد القادر شرشار**: تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، د.ط، 2006.

80- **عبد القادر شرشار**: الرواية البوليسية بحث في النظرية والأصول التاريخية والخصائص الفنية وأثر ذلك في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، (د.ت).

81- **عبد القاهر الجرجاني**: التعريفات، تح: عبد المنعم الخفي، دار الرشاد، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).

82- **عبد الواحد لؤلؤة**: موسوعة المصطلح النقدي، مج2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1983م.

83- **عثمان بدري**: وظيفة اللغة في الخطاب الروائي العربي الواقعي عند نجيب محفوظ – دراسة تطبيقية- المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2003م.

84- **عمر صبحي محمد جابر**: البنية والدلالة في روايات إسماعيل فهد إسماعيل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002م .

85- **عمري بنو هاشم**: التجريب في الرواية المغاربية –الرهان على منجزات الرواية العالمي- دار الأمان، (د.ط)، (د.ت).

86- **عصام بهي**: الشخصية الشريرة في الأدب المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د.ط)، 1986م.

87- **فائزة محمود داود**: على أجنحة الخيال وفي أدغال السرد، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، (د.ط)، 2017م.

88- **فتحي إبراهيم**: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، (د.ط)، 1986م.

89- **سمر الديوب**: دراسات في أدب الخيال العلمي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2016م.

90- **سمير المرزوقي وجميل شاكر**: مدخل الى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1986م .

91- **سناء شعلان**: السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن، 2002/1980، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، عمان، (د.ط)، (د.ت).

92- **سعيد علوش**: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985م.

- **سعيد يقطين**:

93- ـــــــــــ:تحليل الخطاب الروائي-الزمن، السرد، التبئير- المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1997م.

94- ـــــــــــ:قال الراوي-البنيات الحكائية في السيرة الشعبية- المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997م.

95- ـــــــــــ:القراءة والتجربة، دار الثقافة، المغرب، ط1، 1985م.

96- **الشريف الجرجاني**: التعريفات، تح: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، (دط)، (د.ت).

97- **الشريف حبيلة**: الرواية والعنف –دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، دار عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010م.

98- **شعيب حليفي**: شعرية الرواية الفانتاستيكية، دار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2000م.

99- **هيثم الحاج علي**: الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي، الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2008م.

رابعا - المراجع المترجمة:

100- **إبراهيم الخطيب**: نظرية النهج الشكلي(ترجمة نصوص الشكلانيين الروس)، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، مؤسسة الأبحاث العربية، الرباط، لبنان، ط1، 1998م.

101- **آرثرإيزابرجر**: النقد الثقافي، ت: وفاء إبراهيمورمضان بسطاويسي،المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003م.

102- **ألبيرس. ر. م**: تاريخ الرواية الحديثة، ت: جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 1982م.

103- **أندريه لالاند**:موسوعة لالاند الفلسفية، تع: خليل أحمد خليل، إشراف: أحمد عويدات، منشورات عويدات، بيروت، ط2، 2001م.

104- **أيتر.ت. ي**: أدب الفانتازيا مدخل إلى الواقع، ت: صبار سعدون السعدون، دار المأمون، بغداد، ط1، 1989م.

- **تزفيتان تودوروف**:

105- ـــــــــــ:مدخل إلى الأدب العجائبي، ت: الصديق بوعلام، شرقيات، القاهرة، مصر ط1، 1994م.

106- ـــــــــــ:مفاهيم سردية، ت: عبدالرحمان مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005م.

107- **جان ريكاردو**: قضايا الرواية الحديثة، ت: صياح الجهيم، وزرة الثقافة، دمشق، (د.ط)، 1977م.

108- **جيرار جينيت**: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ت: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 1997م.

109- **دانييل جولمان**: الذكاء العاطفي، ت: ليلى الجبالي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 2000م.

110- **ديفيد هوبكنز**: الدادائية والسريالية مقدمة قصيرة جدا، ت: أحمد محمد الروبي، مؤسسة هنداوي، مصر، ط1، 2016م.

111- **رينهارت دوزي**: تكملة المعاجم العربية، ت: محمد سليم النعيمي، ج7، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، (د.ط)، 1992م.

112- **ميخائيل باختين**: شعرية دوستويفسكي، ت: جميل نصيف التكريتي، مراجعة: حياة شرارة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986م.

113- **غاستون باشلار**: جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية، لبنان، ط2، 1984، ص31.

114- **فورستر. أ. م**: أركان القصة، ت: كمال عياد جاد، دار الكرنك، القاهرة، ط1، 1960م.

115- **فيليب هامون**: سميولوجيا الشخصيات الروائية، ت: سعيد بنكراد، دار الحوار، سوريا، ط1، 2013م.

116- **شلوميت ريمون كنعان**: التخييل القصصي، الشعرية المعاصرة، ت: لحسن أحمامة، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2001.

117- يوري لوتمان، مشكلة المكان الفني، تر: سيزا قاسم دراز، مجلة ألف المصرية، عيونالمقالات، الدار البيضاء، ط2، 1888م.

خامسا- المراجعوالمصادر باللغة الأجنبية:

118- *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française. Emmanuèle Baumgartner et Philippe Ménard .Librairie générale française. 1996.*

119- *Julia Kristiva ,Le texte du roman ,approche sémiotique du structure discursive transformationnelle, mouton, Grande-Bretagne, 3eme édition,1979.*

سادسا- المجلات والدوريات:

120- مجلة أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة بسكرة، الجزائر، ع9، 2013م.

121- مجلةالأدب واللسانيات، جامعة منتوري، قسنطينة، حولية 4.

122- مجلة تكريت للعلوم الإنسانية الدولية، تكريت، ع 19، 2012م/ 1433هـ.

123- مجلة الجامعة الإسلامية(سلسلة الدراسات الإنسانية)، جامعة القدس، فلسطين، مج15، العدد1، 2007م.

124- مجلة جامعة تشرين للآداب والعلوم الإنسانية مج27، العدد 1، 2005.

125- مجلة جامعة دمشق، المجلد 24، العدد 271، 2008.

126- مجلة المسار، إتحاد الكتاب التونسيين، تونس، ع34، 35، فيفري، 1998م.

127- مجلة الموقف الأدبي، مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع 321، دمشق، جانفي، 1998م.

128- مجلة الموقف الأدبي، مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع 447، 448، تموز- آب، 2008.

129- مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،مج25، ع3، ع3، الكويت يناير/ مارس 1997م.

130- مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، مج16، ع3، شتاء 1997م..

131- مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ع 76، صيف- خريف 2009م.

132- مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر- بسكرة، العدد 6، جانفي 2010.

133- مجلة اللغة والأدب، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، ع13، ديسمبر 1998.

سابعا- المواقع الالكترونية على شبكة الانترنيت:

134- *http://www.ankawa.com/forum/index.php?topic=503579.0*

135- *http://www.wata.cc/site/Literary_articles/21.html*

فهرس المحتويات

شكر وعرفان

مقدمة..... 6-12

الفصل الأول

مصطلح الغرائبي في ضوء الدراسات النقدية : الروافد والمصطلحات المجاورة

1- مفهوم الغريب:.....13

1-1 في المعاجم اللغوية.....14

1-2 في كتب التراث.....16

1-3 عند الباحثين الغرب والعرب.....18

1-4 إشكالية ترجمة المصطلح.....21

2- الغريب والمصطلحات المجاورة.....27

2-1 العجيب.....27

2-2 العجائبي 31

2-3 الخارق.....35

2-4 الغروتيسك 37

2-5 الوهمي.....42

3- السرد الغرائبي الحديث وتجلياته في الآداب الحديثة 44

3-1 ميلاد السرد الغرائبي الحديث.....44

3-2 تجليات السرد الغرائبي في الآداب الحديثة.....52

3-2-1 الأدب السريالي.....52

3-2-2 أدب اللامعقول 57

3-2-3 أدب الواقعية السحرية 59

3-2-4 أدب الرواية البوليسية.....62

3-2-5 أدب الخيال العلمي.....65

3-2-6 أدب الفكاهة السوداء.....68

4- روافد السرد الغرائبي الحديث 71

4-1 الروافد الدينية.....71

4-1-1 قصص الأنبياء 71

4-1-2 قصص الكرامات وحكايا الصالحين.....74

4-2 روافد الإعتقاد الجمعي 77

4-2-1الأسطورة 77

4-2-2الحكايةالخرافية 81

4-2-3الحكايةالشعبية 82

4-3 العلوم القديمة والحديثة 84

4-3-1 علم السحر والتنجيم.....84

4-3-2 علم النفس 85

4-3-3 الباراسيكولوجيا.....88

الفصل الثاني

الغرائبي والشخصية في الرواية العربية المعاصرة

1- مفهوم الشخصية الروائية 90

1-1 الشخصية من منظور فلاديمير بروب.....93

1-2 الشخصية من منظور غريماس.....95

1-3 الشخصية من منظور تودوروف.....96

1-4 الشخصية من منظور فيليب هامون 98

2- الشخصية في الرواية الغرائبية 100

2-1 الشخصيات الغرائبية في رواية فرانكشتاين في بغداد 103

2-2-1الشخصية الغرائبية ذات البعد الأسطوري 103
2-2-2الشخصية الشعبية الساخرة........ 114
2-2-3 الشخصية الميتافيزيقية 124
2-2-4الشخصية الغرائبية المباركة 129
2-2-5الشخصية الحيوانية 132
2-2 الشخصيات الغرائبية في رواية حروف الضباب 134
2-2-1 شخصية الولي الصالح........ 134
2-2-2 الشخصية المباركة........ 136
2-2-3 شخصيةالساحر والمشعوذ........ 138
- غرائبية الخطاب في رواية حروف الضباب 143
3- الراوي وزاوية الرؤية في الرواية الغرائبية 146
3-1 الرؤية المتعددة: تعدد الرواة وتعدد المنظورات السردية في رواية فرانكشتاين فيبغداد .. 147
- القص الحداثي ودوره في تعدد الرواة في رواية فرانكشتاين في بغداد 149
3-2 الرؤية من الخلف: أحادية الراوي وتعدد المنظورات السردية في رواية حروف الضباب ..155

الفصل الثالث

الغرائبي والتشكيل المكاني والزمني في الرواية العربية المعاصرة

1- تجليات الغرائبي في الفضاء الروائي لروايتي فرانكشتاين في بغداد وحروف الضباب 158
1-1 تعريف الفضاء 159
1-2 الفضاء الغرائبي في الرواية العربية........ 167
1-2-1 غرائبية الفضاءات المغلقة والمفتوحة في رواية فرانكشتاين في بغداد 170
- الفضاءات المغلقة 170
- الفضاءات المفتوحة 177
1-2-2 غرائبية الفضاءات المفتوحة في رواية حروف الضباب 181

2- تجليات الزمن الغرائبي في روايتي فرانكشتاين في بغداد وحروف الضباب....... 183
2-1 مفهوم الزمن.. 184
2-2 الزمن الكابوسي الدائري في رواية فرانكشتاين في بغداد 192
2-3 الزمن الخرافي الدائري في رواية حروف الضباب............................ 200
خاتمة.. 204
قائمة المصادر والمراجع.. 207
فهرس الموضوعات... 220

ملخص:

تسعى هذه الرسالة المعنونة بـ"الغرائبية في الرواية العربية المعاصرة" إلى الكشف عن شعرية المتن الروائي الغرائبي، وسماته ومقوماته ومدى ارتباطه بواقع الأمة العربية، من خلال اندراجه ضمن الفن الأدبي الذي يعيد صياغة المعطيات الثقافية والاجتماعية ضمن فضاء مختلف عن الواقع، لكنه لا يتجاوزه، إذ يبقى الغريب مرآة عاكسة لواقع متعدد المسوخ يعبّر عن مجتمعات هشة ونفسيات محطمة حاولت الرواية الغرائبية تشخيصها، ونقلها في معزل عن المحاكاة، مثلما عبرت عنه شخصية الشسمه في رواية فرانكشتاين في بغداد والزواوي في رواية حروف الضباب، ومنه فالروائي العربي فتح المجال أمام إبداعه لمساءلة الواقع باقتحامه لهذا النوع من السرد بهدف كشف زيف مثالية الواقع.

Résumé:

Cette thèse, intitulée «l'exotisme dans le roman arabe contemporain», se propose à découvrir la poétique du texte romancier exotique, ses caractéristiques , ses valeurs et sa relation avec la réalité de la nation arabe à travers son intégration dans l'art littéraire qui reconstruit les données culturelles et sociales dans un espace différent de la réalité mais qui ne la dépasse pas. En fait, ce texte exotique reste un miroir qui reflète une réalité pleine de bizarrerie, des sociétés fragiles et des âmes détruites que le roman exotique essaye de les représenter et les transmettre loin de la simulation comme c'est exprimée par les personnages « Trucmuche » dans le roman « Frankenstein à Bagdad », et « Zouaoui » dans le roman « Les lettres de bouillard ». Donc, le romancier arabe a ouvert le champ devant sa création dans le but d'interroger la réalité à travers son adoption de ce genre littéraire afin de révéler la fausseté de la réalité idéale.

Abstract:

This thesis entitled the Exoticin the contemporary Arab novel seeks to reveal the poeticity of the strange narrative novel , its features and constituents, and the extent of its connection with the reality of the Arab nation through its inclusion within literary art that reformulates cultural and social data within a space different from reality but does not go beyond it, as the stranger remains a mirror reflecting the reality A multi-mutant and expresses fragile societies and broken psyche that the exotic novel tried to diagnose and transmitted it in isolation from simulation, as expressed by the character of(the Shisma) in the novel Frankenstein in Baghdad and(Al-Zawawi) in the novel hourof edhabab , and from it the Arab novelist opened the way for his creativity to question reality by breaking into this type of narration in order to reveal the falsehood of the ideal of reality.