الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد الصديق بن يحي – جيجل–
كليةالآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:.....

مذكرة بعنوان:

العجائبية في رواية "وراء السراب...قليلا" لإبراهيم درغوثي

مذكرة مكملة لنيل متطلبات شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي
تخصص: نقد عربي معاصر

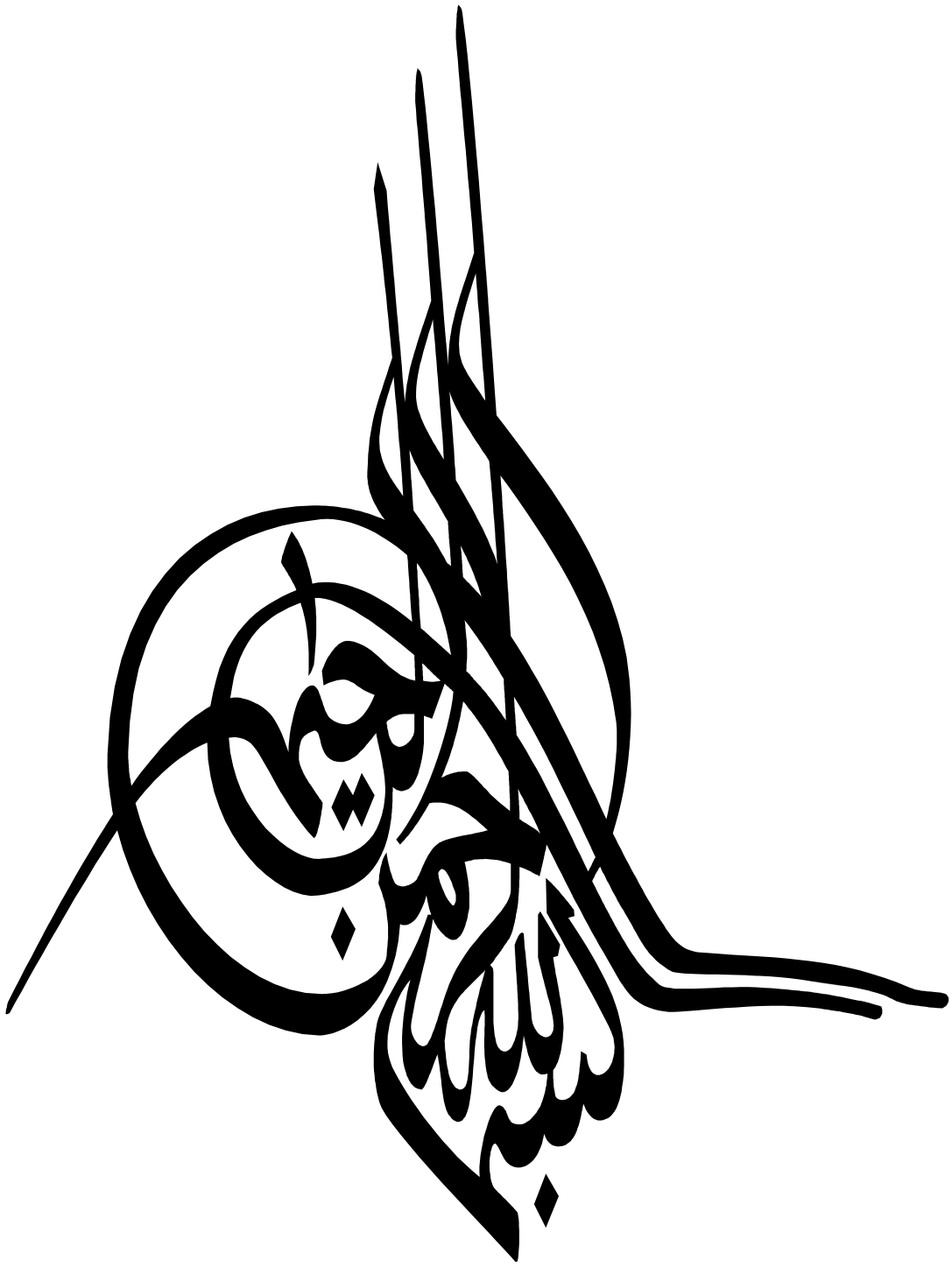
إعداد الطالبتين:
- إيمان بوالجاج
- ليلى كريكط

إشراف الأستاذة:
– حياة هروال

أعضاء لجنة المناقشة:

- **الأستاذة: مليكة بوجفجوف.....رئيســـــــا**
- **الأستاذة: حياة هروال.....مشرفا ومقررا**
- **الأستاذة: نسيمة حارش..... عضوا مناقشا**

السنة الجامعية
1437-1438 هـ
2016-2017م


بسم الله الرحمن الرحيم



سبحانك اللهم لا علم لنا إلا ما علمتنا

إنك أنت العليم الحكيم.

اللهم أخرجنا من ظلمات الوهم

وأكرمنا بنور الفهم

وافتح علينا معرفة العلم

ويسر أخلاقنا بالحلم.

شكر وعرفان

الحمد لله القائل:﴿ وإذْ تأذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِنْ شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ ولَئِنْ كفرتُم إنَّ عَذابي لشديدٌ﴾. الآية 07 من سورة إبراهيم.

وقول نبيه صلى الله عليه وسلم «**من لم يشكر الناس لم يشكر الله**».

اعترافا بالجميل نتقدم بالشكر الجزيل إلى من قدم لنا يد العون والمساعدة طيلة هذا العمل ونخص بالذكر الأستاذة المشرفة "**هروال حياة**".

إلى أعضاء لجنة المناقشة الصابرة على قراءة بحثنا، إلى قسم اللغة العربية وآدابها، وإلى كل من ساعدنا ولو بالقليل.

مقدمة

مقدمة

لقد استطاعت الرواية العربية أن تحقق ثراءا فنيًا متميّزًا، وذلك بانفتاحها على التجديد واستشراف تجربة إبداعية وسردية متكاملة، تخطت بها التقليد وكسرت القيود إلى مولود جديد مهووس بسمات التجاوز في أشكال فنية وتعبيرية، لتعطي للراهن المعيش صورة أخرى، وذلك على يد جيل طموح تواق إلى المعرفة، أكد ذاتيته من خلال كتابات روائية تخطت الإلتزام في بنية سردية معقدة ، مكنت الكاتب من التعبير والإفصاح عن رؤاه ومواقفه اتجاه واقعه، سعيًا منه إلى تأسيس تجربة روائية متكاملة.

سعت الرواية العربية إلى عكس الواقع في تفسيرها للبنى الاجتماعية والسياسية والاقتصادية ، وهي في مسعاها هذا استندت إلى عوالم تخيلية مختلفة، منها ما هو أسطوري عجائبي، ومنها ما هو تراثي خرافي، فالروائي يستند إلى هذه العوالم في إنتاج نصه ويحاول أن يجعلها تتماشى مع تقلبات الواقع.

وتعد العجائبية أحد أبرز الأشكال والصيغ المستخدمة حكائيًّا في تقديم نص "الحكاية" والتعبير عما تجاوز الأطر التقليدية النمطية للحبكة السردية، ومن ثم تطوير المتخيل وتخصيب مظاهر الحكي داخل الأشكال الروائية المعاصرة بعامة والعربية بخاصة، حيث اغتدى أسلوب "العجائبي" من هذا المنطلق صيغة أو نمطًا تعبيريًا تجريبيًا، تم اللجوء إليه بمثابة الآلية السردية الطافحة بسحر التخيل والغرابة للتعبير اللاواقعي واللامألوف عن الواقع ومعارضته دونما إلغاء له.

ولقد انتشر مصطلح العجائبي في السنين الأخيرة انتشارًا واسعًا بين النقاد وراح معادلًا لا مناص منه للفانتاستيكي، باعتباره جنسًا أدبيًا يملك من المقومات النظرية ومن التمثيلات والتراكب النصي ما يكفي ليستقل بذاته.

لعل رواية "وراء السراب...قليلًا" تنبني على منظور خيالي يتجاوز الواقع إلى اللّاواقع ويصوره بطريقة عجائبية، شاهد على ذلك التواجد العجائبي على مستوى الشخصيات الخارقة ،الأماكن، الأحداث والكائنات

العجيبة، لتعكس بذلك نسيج من خيوط الواقع والخيال في أوصاف تبئيرية تتقصد الهامشي المخبوء واستنطاق المسكوت عنه في بنية بلاغية، أضفت على النسيج الروائي جمالية متقدمة وحمولات تأويلية عميقة وبعدًا قرائيًا مجدّدًا وخصبًا.

وممّا دفعنا إلى البحث في هذا الموضوع جملة من البواعث الذاتية والموضوعية، فأما الذاتية فلأننا نميل إلى هذا النوع من الفن الأدبي، كذلك اطلاعنا على رواية "مائة عام من العزلة" التي وجدناها تعج بالمظاهر العجائبية على مستوى النص، فكان هذا حافزا لنا في الخوض مرة أخرى وبشكل عميق في محاولة تحليل رواية عربية وكشف خبايا الواقع الذي تجسده بطريقة عجيبة، وأما الداعي الموضوعي فهو محاولة إضافة ولو فكرة بسيطة عن خبايا ومكتنزات هذا النص، وإزالة اللثام عن بعض رموزه التي تخدم الواقع التونسي خاصة والعربي عامة، إضافة إلى قلة الدراسات المحلية في موضوع العجائبية، ومعرفة الأسباب التي دفعت بالمبدعين لتبني هذه البنية السردية التعجبية التي تنفتح على عوالم سحرية فوق طبيعية.

لتهدف دراستنا إلى إبراز تجليات العجائبي داخل المتن الروائي والمتمثل في رواية " وراء السراب... قليلا" ومدى تجسيدها للواقع التونسي والعربي.

ومن هنا تبلورت لدينا الإشكالات التالية:

– هل يمكن اعتبار العجائبي جنسا أدبيا خالصا ؟، ما هو التأثير الذي يمارسه العجائبي في النصوص على القارئ باعتبار هذا الأخير يعد عنصرا مهما في تحديد هذا الصنف الأدبي؟، وكيف يشتغل العجائبي داخل النصوص السردية؟ وما الدافع الذي جعل "إبراهيم درغوثي" يلجأ إلى هذا الفن الأدبي، وفيما تجلت براعة الروائي في استخدامه لتقنية السرد العجائبي في الرواية؟، هذه بعض الإشكالات سنحاول الإجابة عنها من خلال هذه الدراسة الموسومة «العجائبي في رواية " وراء السراب...قليلا" لإبراهيم درغوثي» وذلك بالاعتماد على جملة من

المصادر والمراجع التي استفدنا منها في مجال البحث نذكر منها: شعرية الرواية الفانتاستيكية لشعيب حليفي، العجائبي في الأدب لحسين علام، العجائبية في أدب الرحلات رحلة ابن فضلان أنموذجا للخامسة علاوي.

ونتيجة لهذه القراءات ارتسمت لدينا رؤية لهذا الموضوع أثرت لنا خطة بحث تضم فصلين، الفصل الأول كان نظري جاء بعنوان "ماهية العجائبية" ويضم خمس مباحث، أولا قراءة في المفهوم والمصطلح، ثانيا إشكالية ترجمة المصطلح والتعدد المفاهيمي له، ثالثا الروافد الميثولوجية للرواية العجائبية، رابعا أشكال العجائبي، خامسا تجليات العجائبي في الرواية العربية، أما الفصل الثاني فجاء نظريا تطبيقيا بعنوان "تجليات العجائبي في رواية "وراء السراب... قليلا" لإبراهيم درغوثي. وقد قسمنا هذا الفصل إلى أربع مباحث، أولا مقاربة العنوان، ثانيا عجائبية الشخصية والأحداث، ثالثا عجائبية الفضاء والزمن، رابعا خصائص الخطاب السردي في الرواية،وكما هو طبيعي لكل بداية نهاية، أنهينا هذا العمل بخاتمة أجملت فيها أهم النتائج المتوصل إليها.

ونظرا لتعدد جوانب الموضوع استعنا بالمنهج الوصفي التحليلي الذي يناسب تحليل الرواية وفك شفراتها والوقوف على دلالة الصور وعلاقتها بعناصر البناء السردي في النص الروائي.

أما عن الصعوبات التي واجهتنا في إنجاز هذا البحث هي صعوبة تحديد المصطلح لتداخله مع مصطلحات أخرى.

وفي الأخير نحمد الله سبحانه وتعالى ونشكره عز وجل على توفيقه لنا في إنجازنا لهذا البحث المتواضع، كما نتفضل بخالص الامتنان والشكر للأستاذة الفاضلة "هروال حياة" التي كانت نعم المشرفة والموجه طيلة العمل ولم تبخل علينا بتوجيهاتها القيمة.

الفصل الأول: ماهية العجائبية.

المبحث الأول: قراءة في المفهوم والمصطلح

1- العجائبي لغة.

أ- في المعاجم العربية والقرآن الكريم.

ب- في المعاجم الأجنبية.

2- العجائبي اصطلاحا.

أ- عند الغرب.

ب- عند العرب.

المبحث الثاني: إشكالية ترجمة المصطلح والتعدد المفاهيمي له.

1- الخيال والتخييل.

2- العجيب والغريب.

3- المدهش السحري.

4- الفانتاستيك.

5- الواقعية السحرية.

المبحث الثالث: الروافد الميثولوجية للرواية العجائبية.

1- الأسطورة.

2- الحكاية الشعبية.

3- الخرافة.

4- الخيال العلمي.

- روافد ثانوية.

أ- الرواية البوليسية.

ب- اليوتوبيا.

المبحث الرابع: أشكال العجائبي.

1- العجائبي المبالغ فيه.

2- العجائبي الدخيل (الغريب).

3- العجائبي الأداتي (الوسيلي).

4- العجائبي العلمي (التجريبي).

5- العجائبي الممسوخ (المسخ).

المبحث الخامس: تجليات العجائبي في الرواية العربية.

المبحث الأول: قراءة في المفهوم والمصطلح

1- العجائبي لغة:

أ- في المعاجم العربية و القرآن الكريم

تندرج لفظة العجائبية ضمن الجدر اللغوي "العجب" و"العجيب"، فقد وردت في كل من القرآن الكريم و المعاجم العربية.

وردت كلمة (عجيب) في القرآن الكريم في عدة مواضع منها قوله تعالى:﴿ قَالَتْ يَا وَيْلَتَى أَأَلِدُ وَأَنَا عَجُوزٌ وَهَذَا بَعْلِي شَيْخًا إِنَّ هَذَا لَشَيْءٌ عَجِيبٌ ﴾[1]. إن لفظة العجيب في هذه الآية تحمل دلالة الدهشة والحيرة من أمر سيقع وهو أمر ليس من طبيعته أن يقع فهذا أمر خارج عن المألوف، أي أن تلد امرأة في هذا السن (عجوز) وبعلها شيخ فهذا أمر عجيب وخارق للعادة. وبنفس الصيغة جاءت في قوله تعالى: ﴿ بَلْ عَجِبُوا أَنْ جَاءَهُمْ مُنْذِرٌ مِنْهُمْ فَقَالَ الْكَافِرُونَ هَذَا شَيْءٌ عَجِيبٌ ﴾[2]. تحمل هذه الآية معنى الحيرة والاستعجاب، فعندما أرسل الله عزّ وجلّ نبينا محمد صلى الله عليه وسلم إلى البشرية، أدهش هذا الفعل الكافرين لكونه خارج عن المألوف.

ورد هذا المفهوم للفظة (عجيب) في المعاجم العربية عند ابن منظور في معجمه "لسان العرب "ويعرفه في قوله: " العُجْبُ والعَجَبُ، والعَجَبْ، إنْكارْ ما يَرِدُ عليك لقلة اعتياده، وجَمْعُ العَجَبِ أعْجَابٌ".

يا عَجبًا لِلْدَهْرِ ذي الأعْجَابُ الأَحْدَبِ البرغوثِ ذي الأنْيَابِ[3]

[1] سورة هود: الآية 72.

[2] سورة ق: الآية 02.

[3] ابن منظور: لسان العرب، المجلد الأول [أ – ب]، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، د س، [مادة عجب]، ص 580.

ذهب القزويني في كتابه "عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات" أن العجب:" حيرة تعرض الإنسان لقصوره عن معرفة سبب شيء ، وعن معرفة كيفية تأثيره فيه"[1] فمفهوم العجب لدى "القزويني" يحوي موقف الاستعجاب والحيرة من حدث ما، خُفَيَ سببه، وترك أثر في نفسية الإنسان.

وتأتي لفظة "العَجَبْ" عند "الزمخشري" بمعنى " روعة تعتري الإنسان عند استعظام الشيء"[2]. أي أنه انفعال نفسي يعتري الإنسان عند استطرافه أو استعظامه لشيء ما.

وتستمر دلالات "العجيب" في قوله تعالى:﴿ وَإِنْ تَعْجَبْ فَعَجَبٌ قَوْلُهُمْ أَئِذَا كُنَّا تُرَابًا أَئِنَّا لَفِي خَلْقٍ جَدِيدٍ أُولَئِكَ الَّذِينَ كَفَرُوا بِرَبِّهِمْ وَأُولَئِكَ الْأَغْلَالُ فِي أَعْنَاقِهِمْ وَأُولَئِكَ أَصْحَابُ النَّارِ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ ﴾[3]. تبين هذه الآية أن الكفار تمادوا في كفرهم، والله عز وجل هنا يخاطب محمد صلى الله عليه وسلم ويعجب من تكذيب الكفار له، والأعجب من ذلك تكذيبهم ليوم البعث ولقدرة الله على ذلك.

كما يحوي الاستعمال القرآني لمادة "عجب" في صيغة الجمع "عجاب" في قوله تعالى:﴿ أَجَعَلَ الْآلِهَةَ إِلَهًا وَاحِدًا إِنَّ هَذَا لَشَيْءٌ عُجَابٌ ﴾[4]. وقد جاء في تفسير "ابن كثير" لهذه الآية " إن المعبود لواحد لا إله إلا هو، أنكر المشركون ذلك قبحهم الله تعالى وتعجبوا من ترك الشرك بالله بأنهم كانوا قد تلقوا عن آبائهم عبادة الأوثان وأشربتهم قلوبهم، فلما دعاهم الرسول صلى الله عليه وسلم إلى خلع ذلك في قلوبهم وإفراد الإله بالوحدانية

[1] القزويني: عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، تح: فاروق سعد، دار الأفاق الجديدة، ط1، 2000، ص 31.

[2] الزمخشري (محمود بن عمر): الكشاف عن الحقائق وغوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، ج03، مطبعة مصطفى محمد صاحب المكتبة التجارية، مصر، ط1، 1354ه، ص298 .

[3] سورة الرعد: الآية 05.

[4] سورة ص: الآية 05.

اعظموا ذلك وتعجبوا"[1]، كلمة (عُجَابْ) تحمل دلالة الدهشة واستغراب الكفار من رسالة الرسول صلى الله عليه وسلم بوجود إله واحد لا شريك له، فهذا أمر غريب وخارج عن عادتهم.

وبالرجوع إلى المعاجم العربية نجد ورود هذه الصيغة (عجاب) في معجم "الوسيط" " العُجَابْ ما يدعو إلى العجب والتَعَجُبِ في (النحو) استعظام أمر ظاهر المزية خافي السبب وصيغتها التعجب عندهم ما أفعله وأفعل به مثل: ما أحسنه وأحسن به"[2]. وذهب علماء اللغة في قاموس "تاج العروس" إلى مادة (عجب) " أمر عُجَابٌ وعُجَابٌ وعجيبٌ عاجِبٌ وعُجَابٌ على المبالغة، يؤكد به"[3].

من المعاجم السابقة الذكر يتضح أن لفظة (عجاب) هي مرادف للفظة (عجيب) في كونها تحمل معنى الدهشة والإنكار.

إلا أن "الخليل بن أحمد الفراهيدي" ذهب من خلال مادة (عجب) إلى التفريق بين صيغتي: العجيب والعجاب فقال:" أما العجيب فالعَجَبُ يكون مثله وأما العُجَابُ فالذي تجاوز حدّ العَجَبِ مثل الطويل والطوال وتقول هذا العَجَبُ العَاجِبُ أي العجيب والاستعجاب شدة التعجب مما يرى"[4]. فهو يجاوز بين العجيب والعجاب في كون العجاب أشد مبالغة يبرز عظمة الشيء.

[1] ابن كثير: تفسير ابن كثير، ج07، تح: سامي بن محمد السلامة، دار طيبة للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، الرياض، ط2، 1999، ص 53.

[2] إبراهيم مصطفى وآخرون: معجم الوسيط، ج1، من أول الهمزة إلى آخر الضاد، المكتبة الإسلامية اسطنبول، تركيا، د ط، د س، ص 584.

[3] الزبيدي (محمد مرتضى الحسيني): تاج العروس من جواهر القاموس، مج4، تح: عبد الكريم الغرباوي، مراد إبراهيم السامري وعبد الستار أحمد فراج، مطبعة الحكومة الكويت، ط4، 2005 [مادة عجب]، ص 38.

[4] الفراهيدي (الخليل بن أحمد): كتاب العين، مج3، تدقيق وترتيب: عبد الحميد الهنداوي، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003، [ض. ق]، [مادة عجب]، ص 98.

أما في المعاجم العربية المعاصرة ورد لفظ "العجيب" في "عَجِبَ من يَعْجَبْ عَجَبًا وعَجْبًا فهو عَاجِبْ وعجيب والمفعول معجوب منه".[1] و تحمل معنى استعجب من الأمر وانكره لغرابته، وجده غريبا غير معتاد.

فالعجيب يحمل معنى الدهشة والإستغراب والإنكار.

وجاء في معجم " المنجد في اللغة العربية" أن:" العُجَابْ ما جَاوَزَ حَدَ العَجَبْ ويقال لا عَجَبٌ عُجَابٌ وعجيب في المبالغة والعجاب والعجيب ما يتعجب منه"[5].

إن مفهوم العجيب في المعاجم العربية الحديثة غير بعيد عن مفهومه في المعاجم العربية القديمة وقد حافظ المحدثين على معاني القدماء من حيث المعنى (الدهشة والحيرة) أما من حيث الصياغة فقد شاع بصيغتي (العجيب والعجاب).

وبالعودة مرة ثانية للقرآن الكريم نجد ورود لفظة (عجب) في سورة الكهف في اشتقاقين للكلمتين (عجيب وعجاب) وذلك في قوله عز وجل:﴿ أَمْ حَسِبْتَ أَنَّ أَصْحَابَ الْكَهْفِ وَالرَّقِيمِ كَانُوا مِنْ آيَاتِنَا عَجَبًا ﴾[2]. إن كلمة (عجبًا) في هذه الآية دلت على دهشة وحيرة الكفار عند سماعهم لكلام الله تعالى، ووردت مرة ثانية في قوله تعالى:﴿) فَلَمَّا جَاوَزَا قَالَ لِفَتَاهُ آتِنَا غَدَاءَنَا لَقَدْ لَقِينَا مِنْ سَفَرِنَا هَذَا نَصَبًا * قَالَ أَرَأَيْتَ إِذْ أَوَيْنَا إِلَى الصَّخْرَةِ فَإِنِّي نَسِيتُ الْحُوتَ وَمَا أَنْسَانِيهُ إِلَّا الشَّيْطَانُ أَنْ أَذْكُرَهُ وَاتَّخَذَ سَبِيلَهُ فِي الْبَحْرِ عَجَبًا ﴾[3]. جاء في تفسير "ابن كثير" لهذه الآية في قوله:" قال الفتى: لقد رأيت الحوت حين اتخذ سبيله في البحر سربًا، فأعجب ذلك موسى، وجعل موسى يقدم عصاه يفرج بها عن الماء يتبع الحوت وجعل الحوت لا يمس شيئا من البحر إلا يبس حتى يكون صخرة،

[1] احمد مختار عمر وأخرون: معجم اللغة العربية المعاصرة، مج1، عالم الكتاب، القاهرة، ط1،2008، [ع.ج.ب] ،ص1457.

[5] لويس معلوف: المنجد في اللغة العربية، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، لبنان، ط19،د س، [مادة عجب]،ص488.

[2] سورة الكهف : الآية 09.

[3] سورة الكهف: الآية 62- 63.

فجعل نبي الله يعجب من ذلك حتى انتهى الحوت إلى جزيرة من جزر البحر"[1]. يرسخ تفسير "ابن كثير" معاني: التعجب والاستعجاب والدهشة، بالإضافة إلى المعاني الدينية المتمثلة في إعجاز الله عز وجل.

وتجلت لفظة "العجيب" بنفس الصيغة السابقة في قوله تعالى: ﴿ أَكَانَ لِلنَّاسِ عَجَبًا أَنْ أَوْحَيْنَا إِلَى رَجُلٍ مِنْهُمْ أَنْ أَنْذِرِ النَّاسَ وَبَشِّرِ الَّذِينَ آمَنُوا أَنَّ لَهُمْ قَدَمَ صِدْقٍ عِنْدَ رَبِّهِمْ قَالَ الْكَافِرُونَ إِنَّ هَذَا لَسَاحِرٌ مُبِينٌ ﴾[2]. جاء في تفسير هذه الآية عند "ابن كثير"، عن ابن عباس رضي الله عنه لما بعث الله محمد صلى الله عليه وسلم أنكرت العرب ذلك، فقالوا: الله أعظم من أن يكون رسوله بشرًا مثل محمد، قال فأنزل الله عز وجل: ﴿ أَكَانَ لِلنَّاسِ عَجَبًا أَنْ أَوْحَيْنَا إِلَى رَجُلٍ مِنْهُمْ ﴾[3].

مما سبق نخلص إلى أن مادة (العجيب) أول ما وردت في القرآن الكريم في صيغتي "العجيب" و"العجاب"، ثم في المعاجم العربية التي اتفقت على مفهوم العجيب الجامع لدلالة الدهشة والحيرة والاستغراب الذي يصيب الإنسان عند انفعاله واستعظامه لشيء خارج عن المألوف فقد وقفت المعاجم العربية عند هذا المفهوم بمعنى واحد وإن اختلفت في صيغة الألفاظ المستعملة كـ:(العجب، العجيب، العجاب...)، فهذه المصطلحات ما هي إلا مراحل تطور مصطلح العجائبي كونه يشمل جل هذه المصطلحات.

[1] ابن كثير: تفسير بن كثير، ج05، تح: سامي بن محمد السلامة، دار طيبة للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية، الرياض، ط1، 1997، [الإسراء- المؤمنون]، ص 180.

[2] سورة يونس: الآية 02.

[3] ابن كثير: تفسير بن كثير، ج04، [الأنفال- النحل]، ص ص 245-246.

ب- في المعاجم الأجنبية:

وردت كلمة "عجيب" في قاموس "لاروس الصغير" "le petit larouse" " العجيب هو الذي يبعد عن ساحة المألوف والعادي للأشياء، أو الذي يظهر فوق الطبيعي"[1]. فالعجيب "le merveilleuse" يدل على الشيء الخارق في عالم لا واقعي فوق طبيعي بعيد عن العالم العادي، يجسد في آثار فنية (الرسم والنصوص الأدبية) التي تقدم شخوص وعوالم خيالية وهمية.

وغير بعيد عن معنى هذا المفهوم (للعجيب) نجد عند "روبار الصغير" "le petit robert" أن " العجيب هو الذي لا يفهم طبيعيًا وهو عالم ما فوق طبيعي "[2]. فالعجيب هو ما لا يمكن فهمه وتحقيقه على أرض الواقع، يرتبط بالعالم الفوق الطبيعي.

ولا يخرج معنى العجيب "le merveilleuse" في المعاجم الفرنسية عن إحدى الدلالتين:

- ما يبعد عن مجرى العادي المألوف للأشياء فيبدوا معجزًا، فوق طبيعي.
- تدخل وسائط وأشخاص فوق طبيعيين "Surnaturels" في الآثار الأدبية.[3]

ويقابل مصطلح "le merveilleuse" مصطلح "Fantastique" في اللغة الإنجليزية والذي يقابله في العربية مصطلح العجائبي، والفانتاستيك يحمل مفهوم الدهشة والحيرة ومدى تأثيرها في نفسية المتلقي.

---

[1] Aimée Aljamic et d'autres : le petit larouse, imprimerie Casterman, Nouvelle édition, Belgique, 1995, p 649.

[2] Qui sort de l'ordinaire insolite que n'est pas dans sont état normal, paul robert : le petit robert, Nouvelle édition, paris, 1987, p 1186.

[3] الخامسة علاوي: العجائبية في أدب الرحلات، (رحلة ابن فضلان نموذجا)، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، دط، 2005- 2006، ص 30.

إذا رجعنا إلى القواميس الإنجليزية فإننا نسجل حضورا باهتا لمصطلح "Fantastique". وقد أشار "محمد تنفو" إلى أن المعاجم الإنجليزية "لم تتمكن من تحديد المصطلح بتلك الدقة التي تسعف الباحث"[1]، أي أنها لم تتمكن من ضبط مصطلح ذا مدلول خاص، فقد تعدد مفهوم الفانتاستيك بحسب تعدد الرؤى النقدية ولهذا جاءت مدلولات المصطلح في المعاجم الإنجليزية " فضفاضة ويلفها الغموض وعدم الدقة، ربما يرجع هذا إلى أن المصطلح ليس أصيلا في الثقافة الإنجليزية".[2]

إن مصطلح العجائبي "الفانتاستيك" كثرت فيه مترادفات عديدة غير دقيقة لا تخرج عن معنى الوهمي، المدهش، الفوق طبيعي، اللاواقعي، غير مألوف والتخييلي وهذه المترادفات تحتاج بدورها إلى تحديد. إن هذه المفاهيم أو المدلولات المرادفة للفانتاستيك اتفقت كلها على أن العجيب ما خرق المألوف مع استعمال الألهة والأساطير وعالم الشياطين والجنون في صناعة وخلق هذا الكائن.

2- العجائبي اصطلاحا:

أ- عند الغرب:

إن العجائبي باعتباره ذو جذور غربية يعود أصله إلى الكلمة اليونانية فانتاستيك "Fantastique"، ظهر كرد فعل ضد الإفراط في العقلانية والذي يعنى به " الشكل الجوهري الذي يلجأ إليه التعجيب، يمثل مكتوبًا يقدم شخوصا و ظواهر فوق طبيعية يمتزج فيها الطبيعي بما الفوق الطبيعي بطريقة مقلقة تجعل المتلقي يتردد في تفسيره للأحداث ويمثل التردد الأساسي للفانتاستيك"[3]. إن الفانتاستيك يتحدد بصفته إدراكًا خاصًا لأحداث عجيبة تستدعي للحقيقة بكارة المخيلة حيث ينطلق من العالم الواقعي ليصل إلى العالم اللاواقعي.

[1] محمد تنفو: النص العجائبي (مائة ليلة وليلة انموذجا)، داركيوان للطبعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2010، ص 52.
[2] المرجع نفسه، ص 53.
[3] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، دار العربية للعلوم الناشرون، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الرباط، ط1، 2009، ص 13.

ويتغذى الفانتاستيك من شرايين ثقافية متنوعة متباينة ومتجانسة تصب في أجناس تندرج ضمن ما هو أدبي و فني، فقد برز هذا الشكل الجمالي (الفانتاستيك) بصورة حداثية بتصنيفه كجنس أدبي تجسد في الجنس الروائي أكثر شيء.

حيث تمثل الأنطولوجيات الكبرى الخاصة بالفانتاستيك أولى المقاربات، ويعتبر "بيير جوج كاستيكس" الأوّل وصاحب السبق لطرح مسألة تعريف الفانتاستيك باعتباره " حكاية تحير وتغري... خالقة شعورا بجود الوحدة لأسرار رهيبة وسلطة فوق طبيعية، والتي تظهر فيما بعد كتحذير لنا أو حولنا ، وهي تضرب مخيلتنا فتفيق في قلوبنا صدى مباشرا"[1] فالفانتاستيك حكاية تشترط خلق الشعور بالرعب والحيرة حيث "ينماز... بتدخل عنيف للسر الخفي في إطار الحياة الواقعية"[2]، يستدعي للحقيقة استحضار الخيال وربط الواقع باللاواقعي غير طبيعي، ويقدم "ادجار آلان بو" الفانتاستيك على أنه "يولد من خلال الالتقاء بين الخوف والمنطق"[3].

أما "لويس فاكس" يرى أنه "على القصص العجائبي أن يقدم لنا أناسًا مثلنا يعيشون معنا في عالمنا الواقعي، يوضعون فجأة في وضع غير مفهوم"[4]. فالكاتب العجائبي يحاول تجسيد الواقع الطبيعي في بنية لغوية معقدة.

وفي هذا الصدد يذكر "حسين علام" رأي الباحث "روجي كايوا" من خلال كتابه "قلب العجائبي" يقول:" إنما العجائبي كله قطيعة أو تصدع للنظام المعترف به واقتحام من اللامقبول لصميم الشعرية اليومية التي لا تتبدل"[5] فالعجائبي هو المبهم والمستغلق المخيف واللاواقعي وتمزيق ناجم عن اقتحام بما هو مخالف للمألوف وغير المحتمل في العالم الحقيقي المألوف.

---

[1] المرجع السابق، ص 29.

[2] حسين علام: العجائبي في الأدب (في منظور شعرية السرد)، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الجزائر،دط، 2010، ص 29.

[3] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 28.

[4] تيزفيتان تودوروف: تعريف الأدب العجائبي، تر: أحمد منور، مجلة المسألة، ع4، الجزائر، دط، 1993، ص 99.

[5] حسين علام: العجائبي في الأدب (من منظور شعرية السرد)، ص 29.

كما يرى "ايرين بيسير" في القصد الأدبي الفانتاستيكي هو "بالطبع قصد تناقضي يضطلع بمزج لاواقعية بواقعية ثانية، فيصبح الإيهام فانتاستيكيا بتركيب احتمالين خارجيين: الأول: عقلي تجريبي (القانون الفيزيائي) والذي يماثل التحفيز الواقعي، والآخر عقلي تجريبي (ميثولوجيا) والذي ينقل اللاواقع إلى مستوى فوق طبيعي"[1]. ومن هنا كان الفانتاستيك " مرتبط بالصخب والفضيحة وعلينا تصديق اللاصدق"[2]، فالفانتاستيك ليس إلا محاولة من محاولات المخيلة، ينتج بعرضه لمعطيات متناقضة تبعا لانسجام خاص، يثير الفضيحة والإثارة، ويخلق الرعب والخوف في نفسية المتلقي من عالم مليء بأحداث فانتاستيكية عجيبة مرعبة.

ولعل مقاربة "تودوروف" للعجائبي وضبطه لمفهومه في كونه " ... تردد كائن لا يعرف سوى القوانين الطبيعية أمام حادث له صبغة فوق طبيعية"[3] حيث صنفه " كجنس يحمل المتلقي الذي يتعامل بطبيعته مع القوانين الطبيعية على التردد إذ يواجه أحداثا فوق طبيعية بين تفسيرها تفسيرا طبيعيا أو تفسيرا فوق طبيعي"[4]. فالعجائبي يتبلور في علاقة الصدام بين ما هو عقلي مألوف وبين ما هو لا عقلي غير مألوف يرتبط بخلق التردد لدى القارئ، ولكي يتحقق العجائبي عند "تودوروف" يقتضي ذلك تحقق ثلاثة شروط هي:

- " لا بد أن يحمل النص القارئ على اعتبار عالم الشخصيات عالم الأشخاص الأحياء.
- يحمله على التردد في التفسير الطبيعي للأحداث المروية.
- ثم يكون هذا التردد ممثلًا بحيث يصير واحدا من موضوعات الأثر، ولا بد أن يتوحد القارئ مع الشخصية في حالة القراءة الساذجة أي دون احتراز للقارئ اتجاه ما يشاهد، وليس لهذه المقتضيات قيمة متساوية

[1] نجاح منصوري: العجائبية في روايات إبراهيم درغوثي ، رسالة ماجيستير، تخصص أدب حديث، جامعة محمد خيضر، بسكرة، دط، 2010-2011، ص 21.

[2] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 35.

[3] المرجع نفسه، ص 30.

[4] سعيد الوكيل: تحليل النص السردي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، القاهرة، دط، 1998، ص 14.

فالأولى والثالثة تشكلان الأثر حقا أما الثانية فيمكن أن تكون غير ملباة."[1] إذا فالعجائبي حسب هذا التعريف لا يدوم إلا لحظة التردد المشترك بين الشخصية والقارئ، فقد أعطاه سمة التردد التي تصاحب القارئ.

يصنف "تودوروف" العجائبي كجنس أدبي له حدود ومقاسات، إنه يتنافد مع العجيب والغريب كونه يتداخل مع العجيب في الظواهر الفوق طبيعية والموضوعات "القصص التمثلية" (Allégorie) والحكايات على لسان الحيوان (les fables) وحكايات الجنيات الخيرات (les conte de fées) وحكايات الأشباح (les fantômes) أما الغريب (l'etrange) يتعلق بتفسير الأحداث السردية بكونها غير معقولة خارقة مفزعة فريدة مقلقة وغير مألوفة تثير لدى الشخصية/ القارئ الخوف والتردد فهو مرتبط بتردد الشخصيات وباللعب الفني للغة.[2]

ويرى "تودوروف" في العجائبي أنه " يحيا حياة مليئة بالمخاطر، وهو يتعرض لتلاشي في كل لحظة والفن العجائبي المثال هو الذي يعرف كيف يحافظ على ذاته في الحيرة والتردد"[3]. يرى تدوروف في التأويل الشعري والتأويل المجازي مخاطر تجعل العجائبي يتلاشى، وفي مقابل ذلك يرى أن تحقيقه لا يكون إلا في مدة التردد والحيرة، التي تشعر بها الشخصية الراوية ومن ثمة القارئ المحتمل مع حتمية الاهتمام بالبنية النصية وصفته التعبيرية والبلاغية، فالخطاب الأدبي هو" لعبة لغوية جميلة يتواطأ فيها القارئ مع السارد بالكلمات، لأن الواقع الذي تنتجه

[1] حسين علام: العجائبي في الأدب (من منظور شعرية السرد)، ص 31.

[2] المرجع نفسه، ص 33- 34.

[3] الخامسة علاوي: العجائبية في أدب الرحلات (رحلة ابن فضلان نموذجا)، ص 40.

النصوص ليس في الحقيقة إلا واقعا ورقيا"[1]، فالعجائبي يعد تحقيقا للمعنى في تعبير مجازي، ينهض فيما بين الصور البلاغية ومن المبالغة.

إن المقاربات المتعددة للعجائبي نتج عنها تنوع في مفاهيمه إلا أن المفهوم المثال للعجائبي هو الذي يجمع بين البنية النصية اللغوية العجائبية ومدى تجسيدها للأحداث الغريبة في الواقع، ولا يجوز للعجائبي أن يرتبط بفترة معينة فقط بل عليه أن يتوافق مع كل الأزمنة والأمكنة، مقياسه إثارة الحيرة والتردد في نفسية المتلقي/القارئ يتجلى في المدة التي يستغرقها التردد، تردد مشترك بين القارئ والشخصية يستدعي للحقيقة بكارة المخيلة في تفسير الظواهر العجيبة، إلا أن ضبط مفهوم العجائبي لدى الباحثين الغرب عرف شيء من الغموض والتفاوت يكتنفه اللبس، ويبقى العجائبي هو سحر المخيلة في الخلق والإبداع الوهمي الفانتاستيكي.

ب- عند العرب:

يتميز العجائبي بتعدد مدلولاته في الثقافة الأدبية العربية، فهو مرادف للمدهش والخارق، الغريب واللاواقعي... وهذا التعدد راجع لارتباطه أساسا بتعدد الرؤى النقدية وتنوع الوعي الثقافي.

حيث نجد أول من استعمل مصطلح العجيب في مجال النقد العربي القديم كان على يد أبي عثمان الجاحظ وذلك في معرض حديثه عن ترجمة الشعر حيث يقول:" والشعر لا يستطاع أن يُتَرْجَمْ ولا يجوز عليه النقل ومتى حوّل تقطع نظمه، وبَطَل وزنه، وذهب حُسْنُه، وسقط موضع التعجب"[2]، ومعنى هذا أنه يجعل التعجب من أهم خصائص الشعر إذ لا يجوز لهذا الأخير ترجمته لأنها تذهب مواطن تعجبه.

[1] حسين علام: العجائبي في الأدب، (من منظور شعرية السرد)، ص37.

[2] أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: الحيوان، ج1، تح: عبد السلام محمد هارون، د د، ط2، 1965، ص75.

وقد برز مصطلح العجيب في التراث العربي القديم شعرًا ونثرًا ونجده في الشعر أكثر منه في النثر، حيث برز في الشعر من خلال المواضع التي تدور حول الجن وهذا " تعبيرًا عن مستوى معرفي في فهم الحياة والكون وسائر مظاهرها فهو ذو ارتباط أبعد غورًا بما في طبيعة العمل الشعري من صبغة عجائبية وإعجازية أضافها الخيال الجمعي عليه"[1].

كما تناول المعجميون العرب مصطلح العجائبي بما يرادفه لمصطلح الغريب كمفهوم يتعلق بعلاقة المشاهد المنفعل بما يلحظ عينيا وبصريا المادة أو الشيء غير المألوف، فإنه ينظر إليه من وجهة علاقة المتلقي بالسارد. يقول الجاحظ في هذا الصدد " فإذا هجموا على ما لم يحتسبوه وظهر منه خلاف ما قدروه تضاعف حسن كلامه في صدورهم وكَبُرَ في عيونهم لأن الشيء من غير معدنه أغرب وكلما كان أضْرَف كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبدع، فإنما ذلك كنوادر الصبيان ومُلِحْ المجانين، فإن أضحك السامعين من ذلك أشَدُ وتَعْجُبُهُم به أكثر موكلون بتعظيم الغريب، واستطراق البديع"[2] وقد تبلورت نظرتهم الفكرية للعجائبي حول وجود " قوى علوية أو كائنات خُرافية، تجاوز قدرتها قدرات البشر العاديين، أولئك الذين تميز عنهم الشاعر منذ أن شعر بما لا يشعر به غيره فقال ما لا يستطيع غيره أن يقوله"[3]، ومعنى هذا أن الشاعر والمبدع هو الذي يستطيع أن يخلق عالم لاواقعي منطلقا في ذلك من مخيلته.

أما في أدبنا الحديث فنجد العجائبي ورد في النثر أكثر منه في الشعر، حيث نجده في الشعر يتمحور حول تيمات معينة (الجن، الشياطين، مصاصو الدماء...) أما في النثر فقد برز في الشكل القصصي (الحكاية، الخرافة، الأسطورة، الرواية...)، حيث جعله "كمال أبو ديب" في كتابه "الأدب العجائبي والعالم الغرائبي" " مُرَادفا للأدب

[1] عبد الله سليم الرشيد: شعر الجن في التراث العربي (مظاهر وقضايا ودلالات) د د، الرياض، ط1، 2012 (المقدمة).
[2] الجاحظ: البيان والتبيين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د ط، د س، ص 50.
[3] الشعر والجن: مجلة العربي العلمي الكويت 2005، عدد 62.
(www.alarabimag.com/articl.asp? Art :6012&id :230)

الخوارقي الذي يَجْمَحُ فيه الخيال الخلاق مخترقا حدود المعقول والمنطقي والتاريخي والواقعي ومخضعا كل ما في الوجود من الطبيعي إلى الماورائي لقوة واحدة فقط هي قوة الخيال المبدع"[1].

وعرفه "سعيد علوش" في معجمه المصطلحات الأدبية المعاصرة على أنه " شكل من أشكال القص، تعترض فيه الشخصيات بقوانين جديدة تعارض قوانين الواقع التجريبي"[2] فهو يصنف العجائبي ضمن الجنس الأدبي القصصي له آليات يقوم عليها في بناء واقع ذا قوانين لاواقعية.

ويتحقق العجائبي عند "سعيد يقطين" عن طريق " الحيرة أو التردد المشترك بين الفاعل (الشخصية) والقارئ حيال ما يتلقيانه، إذ عليهما أن يقررا أما إذا كان يتصل بالواقع أم لا كما هو في الوعي المشترك"[3]،كما يرى "لؤي خليل" أن العجائبي في مفهومه العام " هو تردد كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية فيما هو يواجه حدثا فوق طبيعي، حسب الظاهر"[4] ويكاد يجمع كل من الناقدين في كون التردد والحيرة هما مقياس في تحقيق العجائبي، سواءً عند القارئ (المتلقي) أو الشخصية المبدعة في بناء حدث لاواقعي.

في حين يذهب "شعيب حليفي" إلى أن العجائبي عبارة عن " عنصر وبنية، باعتباره أسلوبا آخر في التعبير ورؤية تستدعي تصور ومعرفة تؤسس لخطاب معين"[5] فهو شكل تعبيري " يستقطب كل ما يثير الاندهاش والحيرة في المألوف واللامألوف"[6]، أي أن العجائبي عنده ينطلق من اللغة بكسرها لقوانينها المألوفة وتجسيدها لعالم

[1] كمال أبو ديب: الأدب العجائبي والعالم الغرائبي، دار الساقي بالاشتراك مع أوركس للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2007م، ص 01.
[2] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، ودار سوشبريس، بيروت، دار البيضاء، ط1، 1998، ص146.
[3] سعيد يقطين: السرد العربي (مفاهيم وتجليات)، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006، ص 267.
[4] لؤي علي خليل: عجائبية النثر الحكائي (أدب المعراج والمناقب)، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، د ط، 2007، ص 09.
[5] شعيب حليفي: بنيات العجائبي في الرواية العربية، مجلة فصول، ع3، 1997، ص 113.
[6] شعيب حليفي: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، دار الثقافة، دار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص 190.

لاواقعي تتصادم فيه أحداث معينة تتعلق " بالجن والأشباح، الموت، مصاصو الدماء، المرأة والحب، الغول، عالم الحلم وعلاقته مع عالم الحقيقة، والتحولات الطارئة على الفضاء والزمان"[1].

يتجلى توظيف العجائبي في الفكر النقدي العربي في صيغة التعدد والتفرع بحسب زاوية النظر، فقد تميزت المادة المعجمية في المعاجم العربية بالثراء والوفرة في تناولها لألفاظ العجيب والغريب إذْ أنها لم تكن متفاوتة عند القدماء والمحدثين.

[1] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 29.

المبحث الثاني: إشكالية ترجمة المصطلح والتعدد المفاهيمي له:

ارتبطت إشكالية المصطلح بواقع التعدد على مستوى الترجمة حيث شهدت الساحة الأدبية العربية تعدد وتنوع في المصطلحات والمفاهيم الأدبية التي تقابل مفهوم الفانتاستيك (Fantastique) الأجنبي الأصل ويعود السبب إلى تنوع الترجمات بين الترجمة الحرفية، وأخرى تقارب المعنى منها ما هو أدبي ومنها ما هو فلسفي ومنها ما هو مغامرة فردية في ابتداع مصطلح جديد، ومن أبرز الترجمات العربية المقابلة للعجائبي نجد:

1- الخيال والتخييل:

الخيال " صفة تطلق على كل عمل بعيد عن الواقع أو لا يمُدْ إليه بصلة، أساسه الخيال ومنطلقه التحليق في أجواء بعيدة عن الواقع، كما تطلق على كل أثر أدبي يتصف بهذه الصفة"[1].

أما التخييل فهو " تحريف القول الصادق عن العادة أو إلحاقه بشيء يستأنس النفس به فربما أفاد التصديق والتخييل، وربما شغل التخييل عن الالتفات"[2] وهذا معناه أن التخييل يرتبط ارتباطا وثيقا باللغة وبطرق استخدامنا لها، أي بطريقة غير طبيعية في انتهاكنا لقوانينها المألوفة التي تتجسد في الخداع والكذب والابتعاد عن المألوف.

ويعد " التخييل عملية اختلاق أو اختراق أي شيء دون أن يكون له أساس واقعي حقيقي"[3]. فالتخييل كسر للواقع وقوانينه وخلق لعالم لاواقعي خاص بالمتخييل.

[1] محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1999، ص 420.

[2] عثمان موافي: في نظرية الأدب (من قضايا الشعر والنثر العربي القديم)، ج1، دار المعرفة، القاهرة، مصر، د ط، 2005، ص137.

[3] خالد اليعبودي: الخيال والتخييل في الحكي القصصي، دراسة أدبية، دار الخلدونية للنشر والتوزيع الجزائر، د ط، 2011، ص 26.

ويندرج ضمن مصطلح التخييل، ما يعرف بـ "التخييل الوهمي" الذي يمثل " الصورة الوهمية العجيبة التي تبهر وتخطف الأبصار، وترفع الإنسان فوق الواقع والحقيقة وتحلق به في عالم الخيال"[1].اذن فالتخييل يحمل معنى الوهم وخلق العجيب الساحر في عالم خيالي وهمي.

فالعجائبي يتداخل مع الخيال والتخييل في كونهما يعتمدان المخيلة في الخلق والإبداع اللاواقعي.

2- العجيب والغريب (L'etrang et Merveilleuse):

لقي مصطلح الغريب والعجيب نصيبا من الاهتمام عند الدارسين لتداخل المصطلحين في المفهوم، ومجاورتهما لمفهوم مصطلح العجائبي.

يرى"حسين علام" في الغريب:" نوع من الأدب يقدم لنا عالما يمكن التأكد من مدى تماسك القوانين التي تحكمه والقرار موكل لدى القارئ، بحيث إذا قرر أن قوانين الواقع تظل على حالها وأنه بإمكاننا تفسير الظواهر الموصوفة فإننا نبقى في الغريب"[2] يبرز الغريب من خلال موقف المتلقي أو القارئ من الظواهر الموصوفة أو على حسب تفسيره لتلك الظاهرة بطريقة طبيعية.

يعرفه "الطاهر المناعي" في مقالته الموسومة بـ" العجيب والعجاب الحد والوظيفة السردية" بما يفيد أن لفظة عجيب "استعملت في بعض معاجم وكتب الأدب بعدِها مرادفة للغريب وهو ما يسمح بتبادل مواقع بين هاتين اللفظتين"،[3] إلا أن هناك من يفرق بينهما باعتبار العجيب والغريب والعجائبي مصطلحات مختلفة عن بعضها البعض لكنها نوع من أنواع السرد.

[1] الخامسة علاوي: العجائبية في الرواية الجزائرية، دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2013، ص37- 38.

[2] حسين علام: العجائبي في الأدب (من منظور شعرية السرد)، ص 33.

[3] الطاهر المناعي: العجيب والعجاب الحد والوظيفة السردية، مجلة المسار، اتحاد الكتاب التونسيين، تونس، ع34-35، فيفري، 1998، ص 136.

وهذا ما ذهبت إليه الباحثة "نورة العنزي" في ضبطها لمفاهيم المصطلحات الثلاثة:" فالغريب هو البسيط والعجيب هو المركز، والعجائبي الأكثر تركيزا"[1]، ومعنى هذا أن العجيب والغريب هما حدا العجائبي.

أما "سناء شعلان" فقد ذهبت في تعريفها إلى أن " الغرائبي مرتبط بالزمان والمكان، أما العجائبي فهو مرتبط بالزمان وحده"[2].

وقد عدّ "فريد الزاهي" أن التصنيف الذي وضع للغريب والعجيب والعجائبي يدخل المحتمل واللامحتمل في إطار كتابة الغرابة عامة، وهو يقصد أن العجائبي ليس جنسا جامعا لهذه الأصناف باعتباره جنسا ساميا وهي أجناس دولية. وقد جاءت من شروط تحقيقه.[3]

إذن فالغريب والعجيب كلاهما يتجاوزان المعقول ويخرجان عن كل ما هو عادي ومألوف، فهما يتدخلان مع مصطلح العجائبي إلا أن هذا الأخير يتعارض مع الغريب في كونه لا يقبل التفسير الطبيعي، في حين الغريب يكون قابل للتفسير الطبيعي.

3- المدهش السحري:

وردت لفظة المدهش كمفهوم يقابله (Le féerique) بالفرنسية، وتعني هذه الكلمة " كل ما يرتكز على حضور الجنيات، وما يصحب هذا الحضور من خوارق وغرائب إما بتدخل السحر والسحرة أو الكائنات فوق طبيعية"[4]. إذ يتعلق تحقيقه بحضور الجنيات كأساس موضوعي وتقديم أحداث فائقة للطبيعة مثيرة للفزع أحيانا

[1] نورة العنزي: العجائبي في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2011، ص 18.
[2] المرجع نفسه، ص 18.
[3] حسين علام: العجائبي في الأدب (من منظور شعرية السرد)، ص 36.
[4] الخامسة علاوي: العجائبية في أدب الرحلات، ص 61.

وللمتعة أحيانا أخرى، كما ورد المدهش عند "رضا بن صالح" ترجمة لمصطلح (Merveilleuse) في حين ترجمه "محمد أركان" " العجيب المدهش أو الساحر الخلاب"[1].

ويذهب "روجي كايوا" إلى أن " السحري هو عالم عجائبي يضاف إلى عالم الحقيقة دون مسه في شيء ودون تدمير التماسك"[2] فالعالم العجائبي عالم سحري متصل تكون انطلاقته من الخيالي أي الغير حقيقي يجسد أحداث سحرية خارقة بكائنات غير حقيقية إن هذا المفهوم لروجي كايوا ونظرته للمدهش توضح علاقة تداخل بين المدهش السحري وبين العجائبي باعتباره العالم السحري هو العالم العجائبي، إلا أنهما يتعارضان في كون الفانتاستيكي أو العجائبي يعتمد تفسير فوق طبيعي في حين يعتمد المدهش كقاعدة للتفسير والفوق الطبيعي عالمه الاعتيادي.

فالاختلاف بين ما هو سحري وما هو فانتاستيكي، يتجلى في أن المحكى الفانتاستيكي يمثل عالما حقيقيا فيه شخوص مثلنا يوجدون فجأة أمام اللامفسر، بينما الحكاية السحرية تتموضع خارج الحقيقي، فالمحكى السحري يجسد رغبة في خلق نهاية سعيدة على عكس الفانتاستيكية فهي تدور في جو الرعب وتنتهي بحدث غير سعيد.[3]

4- الفانتاستيك (Fantastique):

تُعَدُ مسألة ترجمة المصطلح من لغة إلى لغة أخرى مشكلة تعرقل الباحث فهناك من يترجم المصطلح ترجمة حرفية وهناك من يترجمها بالبحث في معناها.

[1] المرجع السابق ، ص 24.
[2] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 67.
[3] المرجع نفسه، ص ص 66- 67.

وفيما يتعلق بالترجمة الحرفية نجدها تدور حول مصطلحي فانطاسيا وفانتاسيا ونجد أقدم صورة للمصطلح موجودة عند "الكندي" الفيلسوف العربي في "رسائله الفلسفية" حيث كانت ترجمته حرفية لكلمة "Fantasios" والتي يقابلها مصطلح "فانطاسيا" في اللغة العربية، والتي تعني الخيال، ويقول "الكندي" في "الفانطاسيا" هو " التخييل وهو حضور صور الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها"[1] وهذا ما ذهب إليه أيضا "فريد الزاهي" في كتابه الحكاية والمتخيل للدلالة على المقابل الفرنسي "Fantastique" "فانطاسي".

في حين نجد "شعيب حليفي يكتب فانتاستيكي (بالتاء) بدل الطاء"[2] وهذا ما يتضح في ترجمته لهذا المصطلح في جل أعماله. فيبرز في عنوان كتاباته " شعرية الرواية الفانتاستيكية"، و"تجليات المتخيل في السرد الفانتاستيكي" وهو عنوان مقال منشور في مجلة بصمات، ويسانده في هذا الشأن كل من "محمد برادة، سعيد علوش، حميد الإدريسي.[3]

أما فيما يخص ترجمة المصطلح ومقاربته نلفي تعدد المعاني بين الوهمي، التخييل، الخيال، الغرابة، العجائبي... فتعدها يوحي بتعدد الرؤى النقدية والاجتهادات المعرفية الخاصة.

يتعرض "جورج طرابشي" إلى لفظة "فانتاستيك" "Fantastique" في كتاب "جورج لوكاتش الرواية كملحمة برجوازية "ويترجمها بالغرابة[4].

كما جاء مصطلح العجائبي مقابلا لمصطلح "الفانتاستيك" "Fantastique" مثلما هو الأمر عند واسيني الأعرج، والصديق بوعلام في كتابه – الذي بين أيدينا – العجائبي في الأدب.

[1] حسين علام: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 70.

[2] المرجع نفسه ، ص 73.

[3] خديجة سالم: العجائبي في الرواية الجزائرية (رواية مرايا متشظية) لعبد المالك مرتاض أنموذجا، مذكرة ماستر كلية الأدب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة مسيلة، الجزائر، 2012-2013، ص 14.

[4] حسين علام: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 71.

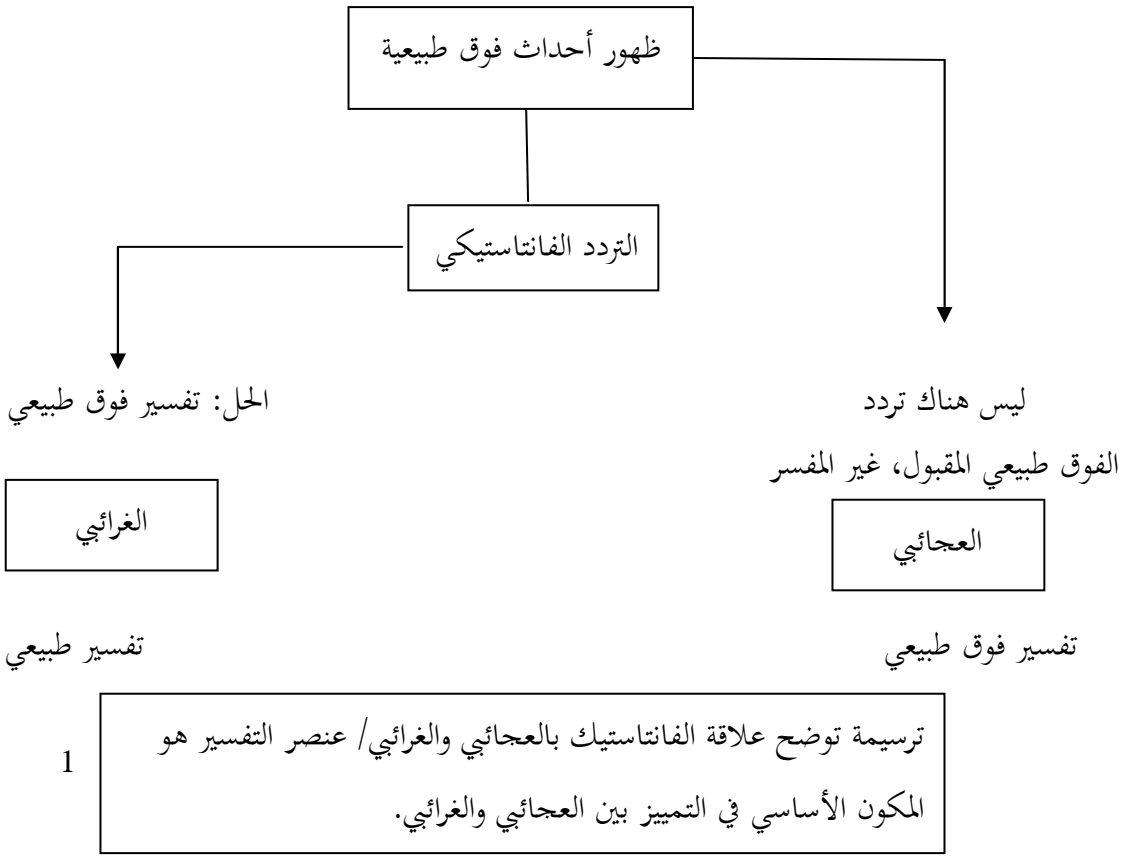
أما فيما يخص الضبط المفهوماتي لمصطلح الفانتاستيك نجد "كاستيكس" يتعرض له باعتباره " حكاية تحير وتغري، خالقة شعورا بوجود الوحدة لأسرار رهيبة، وسلطة فوق طبيعية والتي تظهر فيما بعد كتحذير لنا أو حاولنا وهي تضرب مخيلتنا فتفيق في قلوبنا صدى مباشر"[1]. إن الفانتاستيك يشكل عالم خاص له قوانينه وتشريعاته، داخل عالم له بذوره وقوانينه، يسعى إلى تكسير العالم الطبيعي والانقطاع عنه لامتصاص ظاهره واستنطاق مكوناته.

في حين يعتبر "تودوروف" الفانتاستيك هو درجة تمثل التردد والحيرة في نفس القارئ والشخصية، ويعد الفانتاستيك الأصل والأشمل من العجائبي والغرائبي باعتبارهما فَرْعَا الفانتاستيك وقد عقب "شعيب حليفي" على المفهوم الأدبي والفلسفي لكل من "كاستيكس" و"تودوروف" حيث يقول في هذا الصدد " العجائبي والغرائبي هما عنصران يندرجان تحت معطف الفانتاستيك فيميل هذا الأخير بشكل أو بآخر إلى العجائبي باعتباره يمثل مداهمة لحد، ودائما لحدود المألوف والمحرم"[2].

وتتضح علاقة الفانتاستيك مع الغرائبي والعجائبي بشكل أكبر في المخطط الآتي:

[1] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 29.

[2] المرجع نفسه، ص 62.



ترسيمة توضح علاقة الفانتاستيك بالعجائبي والغرائبي/ عنصر التفسير هو المكون الأساسي في التمييز بين العجائبي والغرائبي. 1

إن الفانتاستيك يجمع بين العجائبي والغرائبي في عملية تجاذب وتعالق وذلك حسب طبيعة الأحداث ونوعية المحكي،. إذ يميل أكثر إلى العجائبي بسبب تواطئهما على اختراق حدود المألوف وخلخلة سكونيته وهدوئه، وجَرِّ القارئ وشخصيات الرواية إلى القلق والحيرة والخوف من اللامألوفية الأحداث ومن ظواهرها الفوق طبيعية مثل (تكلم الحيوانات،مسخ الإنسان...)، والتي تنتهي بتفسير فوق طبيعي، هذا من جهة ومن جهة أخرى نجده يميل إلى الغرائبي أقل منه في العجائبي كون الغرائبي يستدعي تفسير وحل طبيعي للأحداث مثل(حلم ،مخدرات...)، إن العجائبي والغرائبي.

إلا أن مصطلح الفانتاستيك عرف بصفة الغموض نظرا لاختلاف الترجمات لدى الدارسين باختلاف الرؤى النقدية والثقافة اللغوية، لكن جل الترجمات التي عرفها الفانتاستيك كلها تصب في خانة المرادف له ولمعانيه.

[1] المرجع السابق، ص 62.

5- الواقعية السحرية (Réalisme magique):

إن مصطلح الواقعية السحرية جاء على شطرين الأول "الواقعية" والثاني "السحرية"، فالواقعية التي قامت عليها "الواقعية السحرية" حاولت إيجاد "أعراف جديدة تستطيع أن تحدث بصورة أفضل إيهاما بالحياة الواقعية عن طريق تضييق الشقة بين المحاكاة الرمزية للعالم الواقعي، والعالم الواقعي نفسه"[1] فالكتابة عند الواقعيين انحرفت عن المسار الفني حيث " أصبحت الرواية تقريرا عن شخصيات تعيش في الواقع... مجرد نسخ مكررة لما هو موجود في الواقع"[2]. فالواقعية السحرية من المصطلحات التي تنتمي إلى تلك السلسلة من المفاهيم إذْ " يعود أقدمها إلى منتصف القرن التاسع عشر، حقبة الرأسمالية الصناعية والواقعية الكلاسيكية، الواقعية الاشتراكية، الواقعية النقدية، الواقعية الأمريكية، وبرَغْمِ اختصاص كل واقعة من هذه الواقعيات بملح مميز، فإنها تتفق جميعا في فهمها الإيديولوجي للواقع"[3] ويتمثل مفهوم الواقعية السحرية في المزج الخلاق السحري بالواقعي الذي يبتكره النص، فهو تجسيد لنزوع إبداعي رائد يرتاد مكامن الحياة الطبيعية ويأخذ منها ما يروق له أن يأخذ، ويولد فيها ما يروق له أن يُوَّلَدْ، فالنص الخوارقي يمارس فعل إبداع مغامر مذهل، إنه " يسرد الخارق المتخييل بوصفه توثيقا تاريخيا عاديا، كما أنه يمزج التاريخي بالمتخييل السحري بالواقعي"[4].

ويعتبر الكاتب الكولومبي "غابريال غارسيا ماركيز" رائد الواقعية السحرية باعتباره مؤسسها في الثمانينات من القرن العشرين بحيث برزت في كتاباته، وتمثل قصة "الغريق" بدايته والتي اعتبرها النقاد الفاتحة في عالم القصة الواقعية السحرية، إلا أن عمله الروائي الشهير "مائة عام من العزلة" يعتبر أهم عمل واقعي سحري، والتي منحته

[1] غيبوب باية: الشخصية الأنثربولوجية العجائبية في رواية "مائة عام من العزلة" لغربال غارسيا ماركيز انماطها مواصفتها، أبعادها، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، المدينة الجديدة، تيزي وزو، دط، دت، ص 16.

[2] المرجع نفسه، ص 17.

[3] عبد القادر عواد: العجائبي في الرواية العربية المعاصرة "آليات السرد والتشكيل"، أطروحة مقدمة لنيل درجة الدوكتوراه في النقد المعاصر، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، الجزائر، 2011-2012، ص 94.

[4] كمال أبو ديب: الأدب العجائبي والعالم الغرائبي، ص 10.

لقب "رائد الواقعية السحرية"، فأعماله الروائية " تتضافر فيها الحقائق المبنية على أسس واقعية لتمزج بغلاف أسطوري مكثف يضرب بجذوره إلى أعماق الموروث الحضاري الجمعي ليحدث تشكيلا جديدا للواقع"[1] فأعمال ماركيز هي تعبير عن الواقع الذي يتسم بالسحري المختلط بالحقيقة فهي ثمرة امتزاج الخيال بالواقع.

ويلجأ ماركيز في أعماله إلى " التعبير عن الواقع بكل ما يزخر به التاريخ والأساطير وكل ما يضم في طياته بريق الاستمرارية، إن حضور الحس التاريخي والإحساس بالموروث الحضاري لدى ماركيز ساعد على استنتاج البديل الذي أضفى الطابع السحري والذي يطرح بشكل دائري كتدفق أطوار الزمن، لقد سمى ماركيز طريقته هذه بالبناء الحلزوني، لأنها حركة زمنية تسير قدما حتى تترك مجالا مفتوحا للتدخل الزمني"[2].

كما سعى "لوي فاكس" إلى إدراج الواقعية السحرية ضمن العجائبي باعتبار الحكاية السحرية تمتلك من الحوافز ما نجده في الفانتاستيك، فالحكاية السحرية هي " عالم عجائبي يضاف إلى عالم الحقيقة كما يقول روجي كايوا، ويلتقي السحري بالفانتاستيكي في كون هذا الأخير يتغذى من صراعات العالم الحقيقي والممكن بينما يتغذى السحري من تصادم الإستيهامات داخل المخيلة بالإضافة إلى اعتمادهما التضخيم وشحن الكلمات وقارئ برعب وحيرة"[3].

كما يتمثل أسلوب الواقعية السحرية في " سرد أحداث ووقائع غير عادية أو خارقة في ثنايا أحداث طبيعية مغرقة في الواقعية، وفي التفاصيل العادية بحيث تبدوا وكأنها جزء لا يتجزأ من الواقع اليومي المعاش للشخصيات"[4]. فالواقعية السحرية تجسيد لذلك المزج الإبداعي الخلاق بين جزئيات الواقع المألوفة، وبين ما يفضي عليها من تشكيلات العجائبي الخارق، سواء على مستوى مظهر الشخصيات أو على مستوى تصرفاتها أو تفاعلها وصراعها

[1] الخامسة علاوي: العجائبية في أدب الرحلات، ص 64.

[2] المرجع نفسه، ص 64.

[3] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 67.

[4] غيبوب باية: الشخصية الأنثربولوجية العجائبية في "رواية مائة عام من العزلة" لغابريال غارسيا ماركيز"، ص 31.

مع الواقع. إن الواقع في الواقعية السحرية يخفي وراءه شبكة متداخلة ومعقدة من العادات والتقاليد والعلاقات والمعتقدات، حيث تؤدي إلى حيرة القارئ في تحديده في أين يبدأ الواقع وأين ينتهي العجيب؟.

ومن هنا ندرج الحكاية السحرية ضمن العجائبي، فيكون السحري عالم عجائبي خوارقي غير حقيقي يجسد أحداث مستحيلة.

المبحث الثالث: الروافد الميثولوجية للرواية العجائبية

1- الأسطورة:

تعتبر الأسطورة أقدم مظهر من مظاهر التفكير لدى الإنسان، فلا يوجد شعب من الشعوب أو حضارة من الحضارات إلا ولها أساطيرها التي تشتهر بها.

نجد كلمة "أسطورة" في معجم لسان العرب مأخوذة من " سطر يُسَطِرُ، إذا كتب، والأساطير الأباطيلُ، والأساطير أحاديث لا نظام لها، واحْدَثُها أسْطَارٌ وإسْطَارَةٌ وأسطيرُ، وأسْطيرة، وأسطورةٌ بالضم"[1].

ويقال:" سَطَرَ فلان علينا تسطيرًا إذا جاء بأحاديث تشبه الباطل"[2]كما وردت هذه الكلمة في القرآن الكريم:﴿ ن وَالْقَلَمِ وَمَا يَسْطُرُونَ ﴾[3].

أما اصطلاحا فنجدها وردت في "معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب" على أنها " قصة خرافية يسودها الخيال وتبرز فيها قُوَى الطبيعة في صور كائنات حية ذات شخصية ممتازة وينبني عليها الأدب الشعبي."[4] فالأسطورة من هذا المنطلق عبارة عن قصة غير أنها تختلف عن القصص الأخرى لما تتضمنه من خلط بين الحقيقة والخرافة ومزج بين الواقع واللاواقع،وتتمثل الأسطورة في أنها " حكاية مقدسة يؤمن أهل الثقافة التي أنتجتها بصدق روايتها إيمانا لا يتزعزع، ويرون في مضمونها رسالة سرمدية موجهة لبني البشر"[5]. فهي قصة متداولة تقدم تفسيرا " للظاهرة الدينية أو فوق الطبيعة كالآلهة والأبطال وفوق الطبيعة، وتتعلق بكائن خارق أو حادثة غير عادية سواء

[1] ابن منظور: لسان العرب [مادة سطر]، ج3، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص 285.
[2] الخليل بن أحمد الفراهيدي: العين، ج2، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص 243.
[3] سورة القلم: الآية 01.
[4] مجدي وهبة: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ساحة رياض صلح، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص 32.
[5] فراس السواح: الأسطورة والمعنى (دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقية)، دار علاء الدين للنشر والتوزيع، ط2، 2001، ص 15.

كان لها أساس واقعي أو غير واقعي"[1].إن الأسطورة من خلال هذا التعريف هي قصة يتداولها جميع الناس في كل الأزمنة وكل العصور وفحواها أنها تقدم تفسيرا للظواهر الطبيعية والدينية، وشخصياتها أبطال وآلهة وكائنات خارقة أما أحداثها فهي في معظمها غير منطقية سواء كانت واقعية أو غير واقعية.

كما ذهب بعض الباحثين إلى اعتبار أن " الأساطير في الواقع علم قديم، بل أنه أقدم مصدر لجميع المعارف الإنسانية ومن هنا ترتبط كلمة أسطورة (Myth) دائما ببداية الناس، وببداية البشر"[2]. فهي تعتبر من أهم أشكال " الأدب الشعبي، وقد ظهرت بظهور الزمن البدائي وسايرت الإنسان منذ الطفولة الأولى في حله وترحاله على اختلاف الملل والنحل، بيد أنها ظلت مادة خام أو منهلا إنسانيا يحيل على تطور العنصر الإنساني في فكره وخياله"[3]. فالأساطير وجدت في حياة الإنسان منذ القدم، وذلك لملء الفراغ الذي كان يعيشه، ومن أجل تفسير الظواهر الطبيعية الغامضة التي كانت محيرة بالنسبة له ولتحكم فيها وفي القوى الغيبية الكامنة وراءها، وهي بمثابة العلم حاليا والدين والمعتقد في جميع العصور.

في حين حاول "ميرسيا إلياد" إيجاد تعريف جامع مانع للأسطورة تمثل في قوله: "تروي الأسطورة تاريخا مقدسا وتخبر عن حدث وقع في الزمن الأول، زمن بدايات العجيب، تذكر كيف خرج واقع منا إلى حيز الوجود بفضل أعمال باهرة قامت بها كائنات عظيمة.... إذ لا تتكلم الأسطورة إلا عما وقع بالفعل وما ظهر ظهورا تاما على مسرح الحياة"[4]. حيث أنه جعل من الأسطورة قصة مقدسة تؤلف تاريخا مقدسا واعتبر هذا التاريخ صحيحا.

[1] عماد علي الخطيب: الأسطورة معيارا نقديا، دراسة في النقد العربي الحديث والشعر العربي الحديث، جهينة للنشر والتوزيع، عمان، 2006، ص 12.

[2] أحمد كمال زكي: الأساطير، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ص 44.

[3] بوجمعة بوبعيو: حضور الرؤيا واختفاء المتن، (دراسة في علاقة الأسطورة بالشعر العربي المعاصر)، مطبعة المعارف، عنابة، ط1، 2006، ص 29.

[4] ميرسيا إلياد: ملامح من الأسطورة، تر: حبيب كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، دط، 1995، ص 11.

وبهذا تشكل الأسطورة إحدى روافد العجائبي في الرواية، فهي عبارة عن حكايات ذات أحداث غريبة وعجيبة خارقة للمألوف أبطالها آلهة وأنصاف آلهة، أو بعبارة أخرى هي حكايات لوقائع تاريخية قامت الذاكرة الجماعية بتغييرها وتحويلها.

2- الحكاية الشعبية:

من أجل إعطاء تعريف جامع مانع للحكاية الشعبية لزم علينا الوقوف أمام المعاني اللغوية والاصطلاحية لهاتين المفردتين.

وردت كلمة "الحكاية" في معجم "العين" " حكي، حَكَيتُ فلانا وحاكيته إذا فعلتُ مثل فِعْلِهِ أو قوله سواء"[1]. وجاءت بمعنى المحاكاة والتقليد، كما جاءت في معجم "أساس البلاغة" للزمخشري:" حكي لي عنه كذا، وهو يحكي فلانا ويحاكيه، وهو حكاء. وتقول العرب هذه حكايتنا أي لغتنا. وامرأة حكيٌّ: حاكيةٌ لكلام الناس مهذار، ومن المجاز: وجههُ يحكي الشمس ويحاكيها"[2] فقد وردت الحكاية لديه بمعاني متباينة وتمثلت في المحاكاة، الحكي أو القص، اللغة، الكلام الفارغ الذي لا جدوى منه. ولا يخرج عن هذا المفهوم في معجم "لسان العرب" " حكي: الحكاية: كقولك حكيت فلانا وحاكيته فَعَلْتَ مِثْلَ فِعْلِهِ أو قلت مثل قوله سواءٌ لم أُجَاوِزْهُ، وحَكَيْتَ عَنْهُ الحديث حِكايَةً"[3].

أما مفهومها الاصطلاحي فهي تدل على " لفظ عام يدل على قصة متخيلة أو على حدث تاريخي خاص يمكن أن يلقي ضوءًا على خفايا الأمور أو على نفسية البشر كما يدل على أي سردٍ منسوب إلى راوٍ"[4]. حيث تصنف " كفن قديم يرتكز على سرد خبر متصل بحدث قديم، انتقل عن طريق الرواية المتداولة شفويا عبر الأجيال

[1] الخليل بن أحمد الفراهيدي: معجم العين، ج3، ص 257.
[2] الزمخشري: أساس البلاغة، ج1، ص 207.
[3] ابن منظور: لسان العرب، ج14، ص 191.
[4] مجدي وهبة: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 152.

مما يجعلها تخضع للتطور عبر العصور نتيجة للخلق الحر للخيال الشعبي الذي ينسجها حول حدثٍ أو حوادث مهمّة بالنسبة للشعب"[1]. فالحكاية فن قديم برز في الفنون السردية عامة وفي الفن القصصي خاصة، توظف عنصر التخييل في تجسيدها لحدث تاريخي شعبي انتقلت عن طريق المشافهة وتطورت بتطور الأحداث.

أما بالنسبة لمصطلح الشعبية* فهي كلمة مأخوذة من الشعب، فقد وردت كلمة "الشعب" في معجم "مقاييس اللغة" على أنه يدل على:" الافتراق والآخر على الاجتماع، وليس ذلك من الأضداد، وإنما هي لغة لقوم"[2].

أما اصطلاحا فهي مصطلح يقصد به في الأدب أحد المعنيين:" إما حُظْوَة مؤلف ما لدى أكبر عدد ممكن من القراء، وقد لا يشرف هذا المؤلف لغثاثة إنتاجه وقدرته على إثارة العواطف والغرائز الجنسية، وإما الأثر الأدبي مكتوب بطريقة مبسطة تتيح الفهم والإدراك لأكبر عدد ممكن من القراء"[3]. كما يعرف "سعيدي محمد" الحكاية الشعبية على أنها " وصف لواقعة خيالية أو شبه واقعية أبدعها الشعب في ظروف حياته، وسجلها في ذاكرته ورواها أفراده لبعضهم البعض بمرور الأيام، توارثوها فيما بينهم عن طريق المشافهة من أجل المتعة والتسلية"[4]. فهي طريقة في الحكي متداولة بين عامة الناس، تجسد واقع الشعوب وتنتقل بينهم عن طريق المشافهة كما أن أبرز وظائفها خلق المتعة والتسلية.

[1] رابح العوبي: أنواع النثر الشعبي، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، دط، دت، ص 35.

* مأخوذة من الشعب وتدل على: الجمع والتفريق والإصلاح والإفساد (...)، والشعب: القبيلة العظيمة، وقيل الحي العظيم يتشعب من القبيلة، وقيل هو القبيلة نفسها، والجمع شعوب، والشعب: أبو القبائل الذي ينتسبون إليه أي يجمعهم، والشعب: ما تشعب من قبائل العرب والعجم، وكل جيل شعب. (راجع ابن منظور: لسان العرب، ج8، ص 84- 85.

[2] أبي الحسن أحمد بن فارس بن زكريا: معجم مقاييس اللغة، ج3، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دب، دط، دس، ص 191.

[3] مجدي وهبة: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 210.

[4] محمد سعيدي: الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1998، ص58.

أما "نبيلة إبراهيم" فترى من الحكاية الشعبية " قصة ينسجها الخيال الشعبي تدور حول حدث مهم، وأن هذه القصة يستمتع الشعب بروايتها، والاستماع إليها إلى درجة أنه يستقبلها جيلا بعد جيل عن طريق الرواية الشفوية"[1] والحكاية الشعبية " حريصة على أن تشعر القارئ أو السامع بجوها الواقعي حينما تبدأ حوادث القصة بتحديد زمانها ومكانها"[2] فهي تكوّن جزءًا مهمًّا من تراث الشعوب، فتوضح موقف الشعب من أحوال عصره السياسية والاجتماعية معا، كما أنها محاكاة لواقع الشعوب بإدخال عنصر الخيال.

فالحكاية الشعبية نوع سردي شعبي تمثل أحد أهم أشكال التعبير الأدبي القديم، وجزء من التراث الشعبي فهي تقاطع مع الجنس الأدبي العجائبي في كونها تشترك معه في الانطلاق من الواقع الطبيعي وتوظيف عنصر الخيال ولإعطاء تفسير طبيعي واقعي للأحداث الشعبية.

3- الخرافة:

تعتبر الخرافة جنسا أدبيا قائما بذاته، فقد وردت هذه الكلمة في معجم "لسان العرب" من " خرف والخرف بالتحريك أي فساد العقل من الكبر وقد خرف الرجل بالكبر يخرف خرفًا، فهو خرف فسد عقله من الكبر"[3] ومعنى هذا أن الخرافة مأخوذة من مصدر خرف والتي تعني ذهاب العقل وفساده.

وروي عن "النبي صلى الله عليه وسلم "أنه قال: "وخرافة حق، في حديث عائشة رضي الله عنها قال لها حدثيني، قالت: ما أحدثك؟ حديث خرافة، والراء فيها مخففة ولا تدخله الألف واللام لأنه معرفة إلا أن يريد به

[1] نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، دط، 1974، ص92.
[2] المرجع نفسه، ص 97.
[3] ابن منظور: لسان العرب، مج4، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص 52.

الخرافات الموضوعة في حديث الليل، أجروه على كل ما يكذبونه من الأحاديث وعلى كل ما يستملح من الكذب"[1] يحيل هذا القول إلى أن الخرافة حديث غريب غير مألوف وهو حديث مكذوب.

كما يعرفها "الزمخشري" في معجمه "أساس البلاغة" " يخرف الثمار واخترفها: اجتناها، وأخرفي لنا يا جارية، وخرجوا إلى المخارف بالمخارف جمع مُخْرُفْ ومُخَرَفْ أي إلى البساتين بالزبل"[2]. والخرافة والتخريف ومخرف من الكلمات المتداولة بين الناس في الأحاديث العادية التي تدل على الخيال والبعد عن الواقع.

أما "جيمس دريفر" فيعرفها على أنها " عقيدة أو نسق من العقائد قائمة على أساس صلة خيالية بين الأحداث، وغير قابلة للتبرير على أساس عقلي "Rational grounds"[3]. أي أنها تقوم على الخيال العقلي، ويقول فيها "عبد الحميد بورايو" أنها" تعالج الشؤون الدنيوية والعلاقات البشرية والسلوكات الأخلاقية للمجتمع"[4]. أي أن الخرافة تتعلق بما هو واقعي غير خيالي، فالحكاية الخرافية " أحدوثة يسردها راوية في جماعة من المتلقين وهو يحفظها مشافهة عن رواية، ولكنه يؤديها بلغة غير متقيد بألفاظ الحكاية، رغم تقيده بشخصياتها وحوادثها، ومجمل بنائها العام"[5]. ومعناه أنها حكاية يلقيها الراوي معتمدا لغته الخاصة ومحافظا على بنائها العام، تنتقل مشافهة عن طريق الحفظ.

يرى "عبد المالك مرتاض" بأن " الخرافة حكاية تقص حوادث خارقة منسوجة من مادة الخيال المحض"[6]. فالخرافة حكاية من نسج الخيال تجسد حوادث خوارقية غير طبيعية وفانطازية ،وبصورة أدق تمثل الخرافة " اعتقاد

[1] المرجع السابق، ص 52.

[2] الزمخشري: أساس البلاغة، ص 192.

[3] عبد الرحمان عيسوي: سيكولوجية الخرافة والتفكير العلمي، دار النشر منشأة المعارف، الإسكندرية، مطبعة الأطلس، دط، 1982- 1983، ص 16.

[4] عبد الحميد بورايو: الأدب الشعبي الجزائري، دار القصبة للنشر، الجزائر، دط، 2007، ص146.

[5] محمد سعيدي: الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ص 55.

[6] عبد المالك مرتاض: الحكاية الخرافية في الغرب الجزائري، مجلة التراث الشعبي، بغداد، ع10، 1977، ص 08.

وتفسير لا يتفق والواقع الموضوعي بل يتعارض معه، ولكن ليس كل اعتقاد أو فكرة تتعارض مع الواقع الموضوعي تعد خرافة"[1]، ويعود أصلها إلى كونها " تجربة وقعت لبطل وبعد سلسلة من المغامرات والمخاطرات تلعب فيها الخوارق دورا بارزا"[2]، ومن هنا يظهر لنا أن الحكاية الخرافية ليست حكاية تحوي أحداث غير طبيعية خرافية وفقط، وإنما الخرافة لها خصائص وسمات تجعل منها جنس أدبي متميز في كونها تجربة بطل خوارقي، وقد أخذ هذا الفن الشكل القصصي ذا الطابع العالمي الذي يطلق عليه دارسوا الفلكور في العالم (Merveilleux)، وقد استخدم الباحثون لتعينه مجموعة من التسميات من بينها:" الحكاية العجيبة، الخرافة، الحكاية السحرية...."[3] وهذه التسميات كلها تقر بأن الحكاية الخرافية تتسم أحداثها بالعجائبية. وكذلك في كون عالم الخرافة هو ذلك " القاع المعتصم للعامة بتخريفاتها المسلية وشغفها الجامح بالغرائب وتنطوي الخرافات على خاصية فريدة هي قدرتها على احتواء حكايات متعددة"[4].

فعالم كل من الخرافة والحكاية العجائبية هو عالم خوارقي فانتاستيكي يولد عن طريق الخيال الجامح، وبهذا يمكن عدّ الخرافة جنس أدبي يندرج ضمن خانة العجائبي.

4- الخيال العلمي:

يعتبر الخيال العلمي وسيلة لفهم العالم من خلال التأمل وفن الحكي، حيث ترجع أصوله إلى الميثولوجيا أو علم الأساطير،وقد ظهر في نهاية القرن التاسع و حقق تطور المجتمعات في شتى المجالات: اجتماعية، اقتصادية وحتى الأدبية، ويصنف الأدب الذي ينطوي على عنصر الخيال العلمي إلى أدب المغامرات وأحيانا يصنف كشكل من الأدب العجيب.

[1] محمد عيلان: محاضرات في الأدب الشعبي الجزائري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر، ج3، 2013، ص 68.
[2] محمد سعيدي: الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ص 57.
[3] عبد الحميد بورايو: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، وزارة الثقافة، الجزائر، دط، 2007، ص 05.
[4] عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص 123.

يمثل الخيال العلمي رؤية إستباقية للعالم ذات جذور تضرب في الواقعية، وتتماس مع جذور العجائبية ويعتبر "تودوروف" " الخيال العلمي هو عنصر حركي فاعل من عناصر التعجيب"[1] حيث وضح تودوروف تداخل الخيال العلمي مع العجائبي في كون الحكاية التعجيبية التي كانت تورد امتلاك البطل لأدوات سحرية مثل النظارة العجيبة، الشاشة، المرآة العاكسة بما هو خارجي وغير ذلك كلها أدوات تخيلية وعلمية، فالخيال العلمي أساسا يتمثل في جنس روائي إستباقي يهتم بالمستقبل، فهو حكى يتقدم العلم ويبتكر[2] وبهذا يبرز آثار وجود العجائبي أو الفانتاستيكي في الخيال العلمي.

ينظر "مجدي وهبة" إلى أدب الخيال العلمي على أنه " مجموعة القصص العلمي التصوري، كالرواية المستقبلية التي يعالج فيها المؤلف استجابة الإنسان في كل أنواع التقدم في العلوم التكنولوجية بطريقة خيالية محضة"[3]حيث يجسد رؤى مستقبلية لأحداث تقع بين ما هو واقعي ومحتمل أي بين الإمكان والاستحالة في إطار علمي مفسر. ويتمظهر الخيال العلمي في الأدب كـ" نسق وصيغة خاصة في الكتابة الإبداعية يتكون من ركيزتين أساسيتين وهما المخيلة الأدبية ممتزجة بالحقائق العلمية والمجرّدة، والتي يستقي منها الكاتب عناصر التكوين الأساسية لهذا الأدب والحقائق العلمية وأنها مستمدة من الطبيعة والواقع والابتكارات والمخترعات والتكنولوجيا هي الأخرى بمخيلة الكاتب"[4]. وبهذا يكون أدب الخيال العلمي " أدب مملوء بالخيال يقوم على اكتشافات علمية وتغيرات بيئية مفترضة ويعالج عادة رحلات الفضاء والحياة على الكواكب الأخرى"[5]. فأدب الخيال العلمي هو وصف ومعالجة للحقائق العلمية المحصلة والذي يعتبر الخيال منبعها. فهو " يعالج اكتشافا أو تطورا علميا يكون سواء وضع في المستقبل أو في الحاضر الخيالي أو في الماضي المفترض متفوقا على ما هو موجود أو ببساطة مختلفا

[1] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفاناستيكية، ص 71.
[2] المرجع نفسه، ص 68
[3] مجدي وهبة: معجم المصطلحات الأدب (إنجليزي، فرنسي، عربي)، مكتبة لبنان، بيروت،دط، 1974، ص 503.
[4] شوقي بدر يوسف: أدب الخيال العلمي وصناعة الأحلام، مجلة عمان، ع118، أمانة عمان الكبرى، الأردن،دط، 2005، ص 78.
[5] عصام البهي: الخيال العلمي في مسرح توفيق الحكيم، سلسلة كتاب الشباب، مكتبة الأسرة،دط، 1999، ص ص 09- 10.

عنه"[1]، وبهذا يلتقي الخيال العلمي بالفانتاستيكي في أن كل منهما يشتغل على المتخيل، إلا أنهما يتعارضان في رؤية المتخيل واعتماداته أي اهتمامات كل منهما، فإذا كان الفانتاستيك يهتم بالإنسان المعاصر في إطار اللحظة بهمومه مبصرا الأمور من زاوية تعكس الداخل والخارج، فإن الخيال العلمي يهتم بإنسان المجتمعات المستقبلية بمعنى أن التنبؤ والاحتمال يشكلان جوهر الكتابة في الخيال العلمي ويحققان درجة من الأدبية والعلمية، ومبدع الخيال العلمي في الحقل الأدبي يحاول " أن يترك واقعه بعد أن ينطلق منه، ويدخل في حوار مع أشياء جديدة ومع إنسان جديد بتصوره وفي الوقت نفسه يرسم صورة يحاول بها فهم العالم والإنسان في المجتمع الآتي"[2].

إلا أن "داركوسوفان" " يجعل من الخيال العلمي المعارض الأساس للعجائبي مدرجا إياه تحت اسم التخييل الواقعي"[3] وقد جاء طرحه هذا بعد تحديده للجوانب الدقيقة التي يختلف فيها الخيال العلمي مع الفانتاستيك، وتمثلت في كون كل ما هو عجائبي غير ممكن التحقيق بينما ما هو خيالي علمي قابل للتحقيق، فالخيال العلمي هو جنس مستقبلي يخالف زمنيا العجائبي الذي يرتكز على الماضي والحاضر، إلا أن كليهما يتخلق حوافز فوق طبيعية تسير الطبيعي وتنتج فيه التناقض والتفاعل، فالعجائبي يهتم بالإنسان المعاصر بينما الخيال العلمي يهتم بإنسان الغد.

تمثل كل من (الأسطورة، الحكاية الشعبية، الخرافة، الخيال العلمي) الروافد الرئيسية للفن السردي العجائبي ،إلاأننا نلفي روافد أخرى ثانوية لا تقل أهمية في إدماجها واستثمارها للعجائبي واستلهم من مضامينها أشكال سردية حديثة أخرى منها:

[1] المرجع السابق، ص 11.

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

[3] الخامسة علاوي: العجائبية في أدب الرحلات، ص 84.

أ- الرواية البوليسية:

تعتبر الرواية البوليسية من الأشكال السردية الحديثة، حيث تعد من " الأجناس القريبة من الفانتاستيك، فهناك من يعتبر أن الحكاية الفانتاستيكية هي محكى بوليسي يغش قارئه ولا يمتلك غير حظوظ للوصول إلى حل للألغاز"[1]. فالرواية البوليسية يتكئ أصحابها على عناصر عجائبية في بناء الحبكة والغرابة والرعب، وواقع يسوده الغموض كما أنها تثير الإثارة والتشويق وفك شفرة الألغاز، فهذه العناصر هي نفسها التي نجدها في الرواية الفانتاستيكية، فمثلا الألغاز هي المكون الأساسي في الرواية البوليسية، لأن القارئ " على ثقة بأن هذه الألغاز واقعة إنسانية وأن شريرا ابتدعها وسيهتدي إلى حلها إنسان خير أقدر منه، ألا وهو رجل الشرطة المكلف بتتبع الجاني"[2]. بالإضافة إلى وجود اختلاف في طبيعة الأحداث التي نجدها في الرواية البوليسية فهي " واقعية يسودها غموض الأحداث التي صاحبها الرعب والاختفاء"[3]. وهو غموض يولد عنه تعقيد وتعمية في بعض المشاهد وكأنها نفس الصفات التي يتأسس منها النص العجائبي، وعيه يمكن إجمال اختلافات الرواية البوليسية مع الرواية الفانتاستيكية في نقاط قام بحصرها شعيب حليفي هي:

- الفوق طبيعي هو مكون مشترك لا يوضع في الرواية البوليسية إلا لكي يحذف، فهو يبدو مختارا من البداية، ومعروضا كشيء لا يصدق، بينما الحكاية الفانتاستيكية تملك بطريقة عكسية ما هو فوق طبيعي.
- التعارض الثاني يتجلى في طريقة التفسير والنهاية.
- القيمة الأدبية للرواية البوليسية، هي أدنى من قيمة المحكى الفانتاستيكي.

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

[2] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة- دار العودة، بيروت، لبنان،دط، 1973، ص 522.

[3] المرجع السابق، ص 73.

– الرواية البوليسية هي جنس أدبي شعبي عام فيما يتوجب بالرواية الفانتاستيكية إلى جمهور خاص.[1]

نخلص إلى أن الرواية البوليسية تتميز بسمات فنية تشبه العديد من الأجناس الأدبية المختلفة كالعجائبي والخيال العلمي والأدب الشعبي وغيرها فهي قائمة بذاتها وبالتالي يمكن إدراجها ضمن حقول العجائبي.

ب– اليوتوبيا Utopique:

مصطلح مرده إلى لفظتين إغريقيتين يشيران إلى اللامكان أو الشيء الخيالي أو المكان الطيب إذ أن معنى الجزء الأول من هذا المصطلح (U) في اليونانية هو "لا" أما المقطع الثاني (Topic) فمعناه المكان (...) وتعتبر جمهورية أفلاطون مثالا لليوتوبيا[2]. وقد اتصل مفهوم اليوتوبيا بنوع خاص من الأدب عرف "بالأدب الأوتوبي أي الأدب السياسي المثالي"[3]. حيث كان الفيلسوف "أفلاطون" أول واضع لليوتوبيا في الفكر الإنساني، ويعتبر " أول من استدعى اليوتوبيا من العالم الآخر إلى دنيانا في جمهوريته"[4]. وقد اهتمت بعض الكتابات بموضوع اليوتوبيا حيث كانت حذرة جدا في إنجاز عمل يجعل تعريف "اليوتوبيا" هي " ناقوس الخطر، أو ناقوسا يبشر بضد الزمن الحاضر"[5] هذا بالنسبة لليوتوبيا أما علاقتها بالعجائبي فهي علاقة تلاق وافتراق، فعلاقة تلاقيهما تتمثل في كونهما " يستمدان انطلاقتهما من المخيلة"[6] لكنهما يفترقان في كون " اليوتوبيا ستاتيكية كتصور مثبت، بينما الفانتاستيك ديناميكي متحرك"[7] وهذا معناه أن اليوتوبيا تقدم تصور ثابت وساكن في حين الفانتاستيك تتجلى فيه الحركة ،لا تحكمه قوانين ولا ضوابط.

[1] شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 74.
[2] المرجع نفسه، ص 80.
[3] الخامسة علاوي: العجائبية في أدب الرحلات، ص 69.
[4] يوسف الشاروني: يوتوبيا الخيال العلمي في الرواية العربية المعاصرة، مجلة عالم الفكر، مج29، ع1، الكويت،دط، 2000، ص 186.
[5] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 75.
[6] المرجع نفسه، ص 75.
[7] المرجع نفسه، ص 76.

وقد ارتبطت الكتابة اليوتوبية ارتباطا وثيقا بأدب الخيال العلمي، حيث يجمع بينهما طابع الشمولية وإلغاء الفردية وقهرالحرية في مجتمعات يفترض أنها مثالية. فهي تقوم على فكرة بناء عالم خيالي لا وجود له، إلا ضمن قوانين خاصة، حيث تتأسس على واقع بعيد متخيل إذ تسعى للخروج من دائرة المألوف إلى اللامألوف، فيعمد كتابها " بمعية الخيال إلى ابتداع الأفكار واختيار المكان المثالي، لبناء المجتمع الفاضل"[1].

وبهذا يمكننا إدراج "اليوتوبيا" ضمن خانة العجائبي لأنها تجربة سردية تتأسس على واقع متخيل غير مألوف لا واقعي وهذا ما جمعها بالعجائبية والغرائبية.

[1] الخامسة علاوي: العجائبية في الرواية الجزائرية، ص 125.

المبحث الرابع: أشكال العجائبي

يتمظهر العجائبي في أشكال عدة وبدرجات متباينة تنتج بطرق مختلفة، وذلك حسب العناصر المتنوعة المكونة له وقد رصدها تودوروف في:

1- العجائبي المبالغ فيه:

ويظهر هذا النوع من العجائبي من خلال الوصف المبالغ للظواهر من طرف الراوي، يعتمد فيه "الغلو والمبالغة من خلال تضخيم صور الأشياء وإعطائها صور أخرى خارقة تتجاوز الذهن البشري فتصدمه لكونها تستند على الخارق الذي يرى بالعين، فتصوير كيف نبتت بِجَسَدِ "أوسي بدرخان" أوراق الخرشوف، وكما جرت عادت لتنبت من جديد، هو خلق لصورة وتضخيم لها"[1].

يشكل الفوق الطبيعي إطار هذا النوع من العجائبي. يعتمد المبالغة لإثارة الدهشة والحيرة لدى القارئ المتلقي عن طريق كسر قوانينها وحدود العالم الواقعي المألوف، وهو يشتمل على " حياة الأبطال الخرافيين الذين يشكلون مادة للطقوس والإيمان الديني مثل أبطال الأساطير التي تتحدث عن ولادة الشعوب كما تندرج فيه حكايات الخلق الأولى في الكتب المقدسة بالإضافة إلى المعجزات"[2].

2- العجائبي الدخيل (الغريب):

هذا النوع من العجائبي يقدم لنا "عالما وأحداث يمكن أن تفسر بقوانين العقل، لكنها غير معقولة، خارقة، مفزعة، فريدة، مقلقة وغير مألوفة"[3]. تثير لدى شخصية القارئ الشعور بالخوف والغرابة بحيث يفترض من "

[1] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 64.
[2] حسين علام: العجائبي في الأدب، ص 32.
[3] المرجع نفسه، ص 34.

القارئ أن يكون جاهلا بموضوع البلاد التي يصفها وعلى أساس هذا لا يمتلك سببا للطعن في صحة المعلومات التي لا علم له أصلا بها، وهذا العنصر يعتمده الروائيون ليكون حافزا في توليد الرعب والتردد، فما هو دخيل هو بالضرورة غريب وشاد غير مألوف"[1].

فالغريب مرتبط تحقيقه بجهل القارئ لطبيعة البلاد الموصوفة، فيشعر بالانبهار والغرابة، ويتحدد "الغريب" باعتباره مجاورا للعجائبي وبكونه لا يحقق إلا شرطا واحدا من شروط العجائبي وهو وصف ردود أفعال معينة مثل الغرابة والخوف.

3- العجائبي الأداتي (الوسيلي):

هذا النوع من العجائبي يعتمد في أدب الخيال العلمي بكونه متعلق بالأدوات العجيبة " المسحورة التي تترك انطباعا بالعجيب، مثل بساط الريح والتفاحة والطاقية، هذه الأدوات العجائبية يتخذها الراوي تيمات جوهرية في حكيه".[2] إذ يتخذ الراوي من أدوات سحرية – العصا السحرية – وسيلة لخلق عالم الأبطال السحري، وفي خلق الشعور بالدهشة والإثارة إلا أن هذا الشعور معرض للزوال لدى المتلقي القارئ بحكم تكرارها الذي يخلق الألفة.

4- العجائبي العلمي (التجريبي):

يتجلى هذا النوع من العجائبي بالتجريب العلمي حيث " يخترق أفق المستقبل متخذا من العلم وأدواته كوسيلة في الأحداث"[3]. فهو يقدم عالم لا واقعي فوق طبيعي يفسر بطريقة عقلانية علمية.

إضافة إلى هذه الأشكال يوجد نوع آخر اعتبره أحد الباحثين بنية في العجائبي ويتمثل في:

[1] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 64.
[2] المرجع نفسه، ص ص 64- 65.
[3] المرجع نفسه، ص 65.

5- العجائبي الممسوخ (المسخ):

وهي وسيلة تستخدم في الحكي العجائبي، ويمكن القول أنها تيمة تسود غالبية الأدب العجائبي تلتمس في " شكل مضخم مع تحولات الواقع وتحولات النفس الإنسانية وتقلباتها، إذ أن إمتساخ شيء هو خضوعه لتحولات تطاله من حيث الزيادة والإنقاص... يبرز الإمتساخ في صور متعددة وشمل الكائنات البشرية والحيوان والجماد ...باستغلال المخيلة في ابتداع ممسوخ يثير الدهشة والخوف".[1] حيث تتمظهر الإمتساخات الإنسانية بثلاث مظاهر: – الإنسان الحيوان – ومثال ذلك الطفل حيوان نصفه الأعلى إنسان وأطرافه ديل تمساح – في رواية مائة عام من العزلة لغابريال ماركيز – كما يمكن أن يظهر في الزمن والفضاء، فالفضاء يتمظهر في اللون والحجم أما إمتساخ الزمان فيبرز مثلا أن ثلاث ساعات من عمر بيكاس تساوي سنة كاملة من الزمن العادي في رواية (مائة عام من العزلة).

فالإمتساخ يكون بتكوين كائن إنطلاقا من عناصر طبيعية كإنسان ليصبح خرافي نصفه كائن بشري والنصف الآخر على هيئة حيوان، وهنا يبرز مدى تداخله مع العجائبي من حيث الشخصيات الخرافية والبنية الزمنية والفضائية اللاواقعية الخالقة للانبهار والتردد.

[1] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 90-91.

المبحث الخامس: تجليات العجائبي في الرواية العربية

تعد الرواية مفهوما متغيرا قابلا للتطور، ولو لم يكن كذلك لما كان مجالا لتعدد المفاهيم وممارسة الهدم والبناء، ما يسمح بتشكيل مسارات مهمة في الرواية العربية عامة. فالرواية هي تشكيل للحياة في بناء عضوي يتفق وروح الحياة ذاتها، ويعتمد هذا التشكيل على " الحدث النامي الذي يتشكل داخل إطار وجهة نظر الروائي، وذلك من خلال شخصيات متفاعلة مع الأحداث والوسط الذي تدور فيه هذه الأحداث، على نحو يجسد في النهاية صراعا دراميا ذا حياة داخلية متفاعلة".[1] فهي شكل من أشكال التعبير عن روح الإنسان في صراعه من أجل تجسيد وتكثيف ذاته، ويكمن عمل الروائي في رصد الأحداث والعمل على تسلسلها الذي يعد " خادم لازم للسرد فوق ذلك فهو خاضع باستمرار"[2].

كما تعد الرواية في أبسط صورة لها على أنها " تجربة أدبية، يعبر عنها بأسلوب النثر سردا وحوارا من خلال تصوير حياة مجموعة أفراد أو (شخصيات) يتحركون في إطار نسق اجتماعي محدد الزمان والمكان، ولها امتداد كمي معين، يحدد كونها رواية"[3] إلا أن اعتبار الرواية مفهوما متغيرا قابلا للتطور والتفاوت نتج تصنيفها في " الجنس الأدبي الأقدر على التقاط الأنغام المتباعدة المتنافرة، المركبة والمتغايرة الخواص لإيقاع عصرنا ورصد التحولات المتسارعة في الواقع الراهن"[4].

وتعتبر الرواية من أهم الفنون النثرية التي عرفها الأدب العربي، ظهرت في الساحة الأدبية العربية بفعل التأثر الفكري الثقافي العربي بالفكر الغربي والاحتكاك به، فانتقالها من الغرب إلى الشرق العربي، كان " بدافع التمازج الثقافي، أو ما يسمى لدى بعض المفكرين "بلعبة المثقافة"، وهي العملية التي أتاحت للعالم العربي المعاصر اكتساب

[1] السعيد الورقي: اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، دار المعرفة الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع، شارع سوتير، الأزاريطة، دط، 2009، ص 05.
[2] شعيب حليفي: مكونات السرد الفانتاستيكي، ج4، (زمن الرواية)، مجلة فصول، ص 68.
[3] محمد هادي مرادي وآخرون: لمحة عن ظهور الرواية العربية وتطورها، دراسات الأدب المعاصر، السنة الرابعة، شتاء 1391، ع16، ص 2.
[4] المرجع نفسه، ص 02.

طريقة فنية جديدة للتعبير بأساليب تقنية جديدة"[1] فالتأثير الغربي في أدباء العرب قد ترك بصمات واضحة في آثارهم من خلال الرغبة في انتهاك الشكل والتعبير بصورة جديدة بالانتقال من سلطة النموذج الكلاسيكي إلى فاعلية التجديد والابتكار وفتح آفاق المتخيّل الروائي، ولقد تحققت هذه الرغبة والصورة في كتابات " جيل غاليري في مصر منتصف الستينات من القرن العشرين فقد عمل على تجاوز البنية السردية الواقعية التي أصبحت سمة بارزة لأعمال سابقة ،إنَّ ثرثرة فوق النيل ومِيرَامار هُما محاولتان للخروج من أسر الشكل الخطي للسرد، واعتراف بأن العام ليس مفهوما"[2]. تماما كما يوحي لنا عمل الروائي "نجيب محفوظ" في ثلاثيته حيث اتضح فيها صيغة الانتهاك الشكلي وتجاوز عمارة الكلاسيكية.

ويتخلص وصف "نجيب محفوظ" للرواية على أنها " الفن الذي يوفق ما بين شغف الإنسان الحديث بالحقائق وحنينه الدائم إلى الخيال...وما بين غِنَى الحقيقة وجموح الخيال"[3]. إن الرواية في نظره هي انعكاس للواقع بصورة تخييلية، فهو يضيف صفة اللايقينية والتخييل إلى صفة اللايقين الشكلي بحيث تمثل سمات أساسية من سمات الرواية الجديدة.

إلا أن هناك من يرى بأن توفر " اليقين والاعتقاد بالقدرة على وصف العالم يسقط نعت الجديدة عن الرواية، وتتحقق نزعة اللايقين عبر طرائق السرد وأشكال الرواة وصيغة السرد المتشككة واللغة غير القاطعة، والأحكام النسبية التي تشكل أساس نظرات الرواة إلى العالم"[4].

فالرواية فن تجريبي برز في اهتمام الكاتب العربي بتفحص الشكل الروائي من خلال تجاوز التقليد الروائي القديم، والظواهر اللافتة والمضامين المستبدة بأغلب فضاءات فن الرواية العربية المعاصرة، تأتي " ظاهرة العجائبية

[1] فتحي بوخالفة: التجربة الروائية المغاربية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010، ص 01.
[2] فخري صالح: الرواية العربية الجديدة، دار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر ، ط1، 2009، ص 12.
[3] محمد هادي وآخرون: لمحة عن ظهور الرواية العربية وتطورها، ص 02.
[4] فخري صالح: الرواية العربية الجديدة، ص 14.

لتشغل الحيز الأكبر من تلك الفضاءات حيث لم يعد الروائي المعاصر مكتفيا بنقل حرفي لمرجعيات الواقع الخارجي ولا بوصف دقيق لشخوص هم نسخة مطابقة لشخوص الواقع بكل ما يجول في دواخلهم من نوازع الخير والشر أو أمكنة وأزمنة هي نفسها أمكنة الحياة وأزمنتها."[1] فقد مضى الروائي العربي نحو تجاوز الواقع عن طريق خلق عالم آخر موازي له كما يتعدى ذلك إلى الانقلاب على هذا الواقع بتصوير كل ما لا يمكن أن يقع فيه من أحداث خيالية عجائبية مثيرة وفتوحات زمانية غريبة وشخوص لا تقل عنها غرابة وذلك بمراعاة توظيف العنف اللغوي (مجاز لغوي، استعارات....)،ذلك أن السرد العجائبي " يشتغل على الأحداث كما أنه يشكل علامة لها سماتها، تجعل من الرواية لعبة، السارد فيها يقوم بنشر علامات متعددة"[2]. والرواية في إطار سردية التعجيب عبارة عن " كتب عجائبية تتضمن قصص الحب والفروسية...أو حكايات تخييلية لمختلف المغامرات الخارقة أو الممكنة في حياة الناس"[3] فقد برزت العجائبية كسمة أساسية من سمات التراث الحكائي العربي القديم ولا سيما حكايات ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة، والتي تضمنت في كتب تعد من أشهر الكتب ذات الطابع الشعبي والبنية التعجيبية حيث تقوم على وصف عوالم فوق طبيعية داخل عالم طبيعي مألوف وشخوص يتخذون هيئات كثيرة، أي يطالهم التحول والإمتساخ، يدعو إلى خلق الحيرة والتردد في نفس المتلقي، كما تجلت صفة العجائبية في الرحلات مثل: رحلة السندباد البحري، وحي بن يقظان...

إن السرد العجائبي نتاج الخيال لا حدود له يتسع في فنون من القول كثيرة ففيها من الشعر شيء، ومن القصة القصيرة شيء ومن الحكاية شيء، ومن الأسطورة شيء، ومن الحوار المسرحي الدرامي شيء، ومن الوصف

[1] بهاء بن نوار: العجائبية في الرواية العربية المعاصرة (مقاربة موضوعاتية تحليلية)، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة باتنة، 2012-2013، ص 03.

[2] شعيب حليفي: مكونات السرد الفانتاستيكي، ص 68.

[3] بيار شارتيه: مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكريم الشرقاوي، دار توبقال، ط1، 2001، ص 09.

ونثر الرحلات شيء... وفيها من النثر كل شيء، وفن مثل هذا الفن " ذو طبيعة متغيرة ومتنوعة يصعب أن يوضع له تصنيف ثابت مانع لأي احتمال طارئ"[1].

دخل العجائبي إلى مضامن القصة العربية عموما حيث مارس الكثير من الأدباء هذا الملمح التجريبي محاولين التعبير بطرق شتى عن هواجسهم وآمالهم مخلخلين بذلك الكثير من الأوهام والأفكار التي يؤمن بها القارئ.

ويعتبر "جمال أبو حمدان" أول من استخدم ملمح العجائبي في القصة القصيرة حيث أسس هذه الظاهرة الأدبية ومهد للقصاصين الذين جاءوا بعده ليتبنوا هذا النوع من التشكيل العجيب، ونجد منهم على سبيل المثال: أحمد النعيمي في مجموعته القصصية (يد في الفراغ) و(خطوة أخرى)، محمود الريماوي في مجموعته (الجرح الشمالي)، مؤنس الرزار في مجموعته (النمرود)، بسمة النسور في (اعتياد الأشياء) و(قبل الأوان بكثير)، إلياس فركوح في مجموعته (أسرار ساعة الرمل)، سامية عطعوط في مجموعتها (جدران تمتص الصمت)، محمد طمليه في (المتحمسون الأوغاد)، وليد سليمان في (مطعم الشرق)، جمال أبو حمدان في (أحزان كثيرة وثلاثة غزلان) و(مملكة النمل)...وغيرهم"[2]. بالإضافة إلى هذا نجد قصص عربية أخرى تجلى فيها العجائبي نذكر منها على سبيل المثال: قصص "عمانية" كقصة (نافذتان لذلك البحر) ليحي سلام المندري، (بوابات المدينة) محمد سيف الرجبي، (المطر قبيل الشتاء) سالم بن خلفان آل توبة، (يوم نفضت خزينة الغبار عن منامتها) لمحمد بن خلفان الأخزمي... فهذه القصص تروي المكان بوصفه مكان أسطوري عجائبي وأمكنة ذهنية تخييلية، كما نجد قصص مغربية تجلى فيها هذا الملمح العجائبي كقصص أحمد عبد السلام البقالي في مجموعته القصصية الأولى (قصص من المغرب)، (قصة رواد المجهول)، (قطط وفئران)، (السلسلة الذهبية)، (يسبح الرعد بحمده)، (ليلة صيد). و(الفزاعات العشر) قصة

[1] إبراهيم خليل: بنية النص الروائي (دراسة)، دار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2010، ص 292.

[2] علي محمد المومني: الحداثة والتجريب (في القصة القصيرة الأردنية)، دار اليازوري، العلمية للنشر والتوزيع، المطبعة العربية، عمان، الأردن،دط، 2009، ص 177.

لإسماعيل غزالي، قصة (الهدهد) للميلودي شغموم... بالإضافة إلى قصص عراقية كالمجموعة القصصية (رمال الأقاويل) لفرج ياسين، (قصة الأميرة والحائك)، (قصة حافات السنين المدببة)، (قصة الميتافيزيقي)...إلخ.

وقد برزت صفة العجائبي في المجموعة القصصية "لجمال حمدان" خاصة في " (أحزان كثيرة وثلاثة غزلان) وفي قصته (فراس الصبي) ليدين القهر والظلم والنظرة القائمة على أساس أنه لا يجوز للفقراء أن يعشقوا أو يحبوا أرضهم"[1] حيث تجلت هذه السمة العجائبية في تصويره لرفض الواقع الطبقي البرجوازي السائد في المجتمع والانقلاب ضده، بتجسد واقعه في زمكانية لا مألوفة وشخصيات غريبة.

ومن الفن القصصي ما هو خيالي محض تصور ذهني خالص واختلاق وهمي ومنه ما هو حقيقة تامة وواقع محض ولكن أغلب الفن القصصي هو استلهام للواقع ثم ارتقاء الصورة الإبداعية عن طريق التخييل وهذا ما تجلى لدى جمال أبو حمدان في مجموعته القصصية المذكورة.

وتشترك القصة مع الرواية في كون الأعمال القصصية والروائية العجائبية العربية أغلبها كان ترميزا للواقع، وقضاياه ومشكلاته والصراع من أجل الوجود، إلا أنه ورغم كون الأحداث والشخصيات والفضاءات مرجعية، فإن العناصر العجائبية تتدخل لإضفاء بعض السمات العجائبية عليها فتغدوا عجائبية محضة، ولا ربما ضاعت مرجعيتها التاريخية بين مجموع الحكايات التي يطبعها الطابع العجائبي الذي يخلق الحيرة لدى المتلقي والغموض التأويلي، ومن النماذج الروائية العربية الأولى التي حملت في طياتها ملامح العجائبي نجد "أبي علاء المعري في (رسالة الغفران)، وكذا طه حسين في روايته القصيرة (أحلام شهرزاد)"[2].

لقد رصد "حسين علام" في كتابه "مدخل إلى الأدب العجائبي" مجموعة نصوص سردية روائية تجلى فيها المظهر العجائبي نذكر منها " روايات جمال الغيطاني: (وقائع حارة الزعفراني)، (كتاب التجليات)، (خطط

[1] علي محمد المومني: الحداثة والتجريب (في القصة القصيرة الأردنية)، ص 178.
[2] عبد السلام المسدي: الأدب العجيب، ص 159.

الغيطاني)، والزيني بركات وفي (الزويل)، وصنع الله إبراهيم في (اللجنة) و(تلك الرائحة)، وروايات يوسف العقيد (في شكاوي المصري الفصيح)، (يحدث في مصر الآن)، (الحرب في بر مصر)، (أيام الجفاف)، (بلد المحبوب)"[1].

ومن الروايات المغربية التي تجلى فيها الطابع العجائبي نستحضر منها " رواية (عين الفرس) و(الضلع والجزيرة) لميلودي شغموم، (بدر زمانه) لمبارك ربيع، (رحيل البحر) و(مهاوي الحلم) لمحمد عزالدين التازي، (أحلام بقرة) لمحمد الهرادي، (جنوح الروح) لمحمد الأشعري، (أوراق) لعبد الله العروي، بن سلام حميش في (سماسرة السراب)، يحي يزغود في (رواية الجردان) و(طوق السراب)"[2].

وتعتبر روايات الطاهر وطار: (اللاز)، (الزلزال)، (عرس بغل)، (تجربة في العشق)، ورواية (الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي) خير شاهد على هاجس الروائي الجزائري في التجريب وطرق أحدث الطرق في إنتاج الرواية" فالواقعية الاشتراكية متجلية في كل من رواية "اللاز" و"الزلزال"، والنفس الأسطوري والملمحي والصوتي يبرز في كل من (تجربة في العشق) التي نهضت على أسطورة بروميثيُوس حامل الشعلة والنار كرمز للعالم الذي يقابل الظلام في عالم الآلهة وكبيرها زوس ورواية الحوات والقصر والولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي متوسلتان بعالم الأسطورة الصوفية تكشف الإيديولوجيا الأصولية في العالم العربي"[3].

كما نجد الصوت السردي العجائبي يتجلى لدى الروائي المبدع "عبد المالك مرتاض" في روايته (مرايا متشظية) حيث يعتنق التجريب بغية الوصول إلى خلق عالم روائي تخييلي يكشف معناة الإنسان العربي بأدبية عالية، وتتميز أعمال "سليم بركات" السردية " بخصيصة مشتركة فيما بينها، هي استخدام الغرائبي أو العجيب أدوات للعمل الروائي أو السردي، أو على الأقل تنويعا يستخدمها السردين حين وآخر ليشد انتباه القارئ أو

[1] حسين علام: العجائبي في الأدب (من منظور شعرية السرد)، ص 68.

[2] المرجع نفسه، ص 69.

[3] سعاد عبد الله العنزي: صورة العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة (دراسة نقدية)، دار الفراشة للطباعة والنشر، الكويت، ط1، 2010، ص 288.

يصدمه أو يحول انتباهه إلى الفاجع أو المأساوي في الحدث، لكنه في روايته (فقهاء الظلام) يستخدم هذا القانون السردي بصورة مفرطة، إذْ يصبح الغرائبي أو العجيب أو الفانتازي محورا ينبني عليه العمل الروائي ويتشكل داخله ويتطور حسب قوانينه."[1] ومن هنا إدراج فقهاء الظلام في الإطار الذي يتحرك فيه أدب الغرابة والحكايات الشعبية الخرافية.

وتندرج هذه الروايات العجائبية ضمن الروايات العربية الجديدة أو المعاصرة التي اعتنق رواتها التجريب الروائي من أجل تأصيل الرواية العربية عامة والجزائرية خاصة. وتصنف روايات الروائي التونسي "إبراهيم درغوتي" (الدراويش يعودون إلى المنفى)، (القيامة الآن)، (وراء السراب... قليلًا)، (مجرد لعبة حظ)، روايات عجائبية عربية معاصرة تجسد الواقع التونسي بملامح غريبة غامضة بامتياز.

فالعجائبي يتموقع في السرد العربي بنية شديدة الامتداد والخصوصية، يتنوع على أشكال عدة فهو يرتبط بالماضي والغيبي وبما هو فوق طبيعي وبالكرامات والمعجزات، ويعمل على تبئير الإنسان والمكان والزمان ويتخذ من الأحلام والرؤى سبلا للبناء ويعتمد على خلق المفارقة والسخرية من المألوف الواقعي عبر المكاشفة والخارق والمسخ والتحول والتضخيم. فهذه معظم المجالات التي يمكن للعجائبي أن يخوض ويتجلى فيها، (السرد العربي عامة والروائي خاصة).

[1] فخري صالح: في الرواية العربية الجديدة، ص 132.

الفصل الثاني: تجليات العجائبي في رواية "وراء السراب.... قليلا" لإبراهيم درغوثي.

المبحث الأول: مقاربة العنوان.

المبحث الثاني: عجائبية الشخصيات والأحداث.

1- عجائبية الشخصيات.

2- عجائبية الأحداث.

المبحث الثالث: عجائبية الفضاء والزمن.

1- عجائبية الفضاء.

أ- الأماكن المغلقة.

ب- الأماكن المفتوحة.

2- عجائبية الزمن.

2-1- النظام الزمني.

أ- الترتيب الزمني.

* الاسترجاع.

* الاستباق.

2-2- الإيقاع الزمني (الحركة الزمنية).

أ- تسريع الحكي.

*الخلاصة.

*الحذف.

ب- تبطيء السرد.

* المشهد.

* الوقفة.

المبحث الرابع: خصائص الخطاب السردي في الرواية.

1- اللغة.

2- الحوار.

3- الوصف.

المبحث الأول: مقاربة العنوان

في البداية يجب القول أنه لكي نستقصي العجائبي من المتن الروائي يجب أن نمر قبل ذلك عبر خطوات ضرورية تكشف لنا النص، إننا سنتعرض أولاً إلى رمزية العنوان فهو الاسم الشخصي للنص. و"الممر الضروري الذي يخدم الحكاية في تلقيها إذْ يشير إليها ويختصر مسارها، إنه عتبة القراءة وهو من جهة أخرى بدؤها به تستعين على النهوض ولمِّ شتاتها إنه تحركها الأول"[1].

يعد العنوان العتبة الأولى المعتمدة أساسا في البناء التشكيلي العام والفاتحة التي نلج من خلالها إلى أغوار النص، فبدون عنوان لا يكون النص عرضة للذوبان في نصوص أخرى، إنه يَفْصِح عما بداخل النص، وبهذا يدخل العنوان والرواية في علاقة ترابطية تكاملية: الأول يعلن والثاني يفسر. كما يعتبر أولى عتبات القارئ التي يقيس دلالاتها على جميع مضامين النص "فهو مفتاح الدلالة الكلية التي يستخدمها القارئ الناقد مصباحًا يضيء به المناطق المعتمة".[2] فالعنوان هو وجه النص مصغرًا على صفحة الغلاف يفرض على المتلقي / القارئ أن يتفحصها ويَستنطقها قبل الولوج إلى أعماق النص. حيث اهتم علماء السيمياء اهتمامًا واسعًا بالعنوان في النصوص الأدبية باعتباره علامة إجرائية في مقاربة النص بغية استقرائه وتأويله، ويحدث جاكبسون عن وظائف أساسية للعنوان هي: المرجعية والإفهامية و الميتانصية أما جيرار جينيت فيحددها بأربع وظائف أساسية هي الإغراء والإيحاء والوصف والتيقن[3]. حيث يكون العنوان مؤديًا لوظيفة التوجيه القرائي وهي الوظيفة التي تمثلت في مجمل العناوين التي تصدر الكتب والمؤلفات. والعنوان عند جيرار جينيت يحمل مفهوم "مجموعة العلامات اللسانية، من كلمات وجمل وحتى نصوص، قد تظهر على رأس نص لتدل عليه وتعينه،

[1] حسين علام: العجائبي في الأدب(من منظور شعرية السرد)، ص79.

[2] محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، ط1، 1998، ص15.

[3] جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، مج5، ع3 (مارس)، 1997، ص ص98- 99.

تشير لمحتواه الكلي ولتجدب جمهوره المستهدف".[1] فجيرار جينيت اهتم بالعنوان وعَدَّهُ علامة لغوية تعلو النص في تسميته وتغري القارئ بقراءته باعتباره "أول ما يداهم بصيرة القارئ"[2]. وبوضعيته الأولية يحتل صدارة النص فإنه يمنح النص الأدبي هويته الرسمية فلولا العنوان لظلت كثير من الكتب مكدسة في رفوف المكتبات دون قارئ، لآن كثيرا من العناوين كانت سببًا في شهرة أصحابها.

إن العنوان مرتبط ارتباطًا عضويًا بالنص الذي يعنونه، فيكمله ولا يختلف معه. ويعكسه بأمانة ودقة وكأنه نص صغير يتعامل مع نص كبير فيهيئه للمقروئية، ونجد هذا عند جيرار جينيت الذي اهتم بالعنوان تحت اسم "النص الموازي" الذي يقصد به "كل ما يصنع به النص من نفسه كتابًا ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرائه وعمومًا على الجمهور أي كل ما يحيط بالكتاب من سياج أولي وعتبات بصرية ولغوية ."[3] فتشييد المبدع للعنوان لا يكون اعتباطيًا ولا عبثيًا بل يخضع تشكيله اللغوي والتركيبي والنحوي والدلالي لوعي الكاتب وإحساسه وقناعته به، فالكاتب يجهد نفسه في اختيار عنوان يلائم مضمون كتابه لاعتبارات عدة فنية، جمالية، نفسية... فهو "وسيلة من وسائل الإغراء التي يتخذها الأديب لكي يقبل القراءة على مؤلفاته ... من أجل أن يوصل للكتاب ومضامينه الفكرية إلى الجمهور من أجل إحداث الأثر الذي يرجوه "[4]. فالعنوان يجب أن يكون مكثف الدلالات ومحملاً بالمعاني والإيحاءات ويمكن اعتباره أعلى اقتصاد لغوي ممكن، يظهر ويعلن نية(قصدية) النص، ولهذا الإعلان أهمية خاصة في تشكيل التناسق الحكائي المعين لخصوصية وأشكال صوغ الكتابة وعوالمها الممكنة، ولذلك كان وضع العنوان يعني (من بين ما يعنيه) فرض النص كقيمة وكمعنى آتٍ، لن يتم تمثيل قضاياه وظواهره، إلا في تعالقها وحواريتها مع الخصوصية النصية إنها خصوصية تراهن على ضرورة الاعتناء بالمستويات التالية:

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، تقديم: سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2008، ص67.

[2] عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية (قراءة نقدية لنموذج معاصر)، الهيئة المصرية للكتاب، ط4، 1998، ص263.

[3] سعاد عبد الله العنزي: صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة، دراسة نقدية، دار الفراشة للطباعة والنشر، الكويت، ط1، 2010، ص116.

[4] المرجع نفسه، ص115.

- اعتبار العنوان نصا.

- تحقيقه للسرد الملفوظ الروائي.

- إنتاجه لفائدة النص.[1]

فالعنوان هو المحور الذي يتنامى ويعيد إنتاج نفسه وفق تمثيلات وسياقات نصية تمثل طبيعة التعالقات التي تربط العنوان بنصه والعكس، ويرى رولان بارت أن "العناوين عبارة عن أنظمة دلالية سميولوجية تحمل في طياتها قيمًا أخلاقية اجتماعية وإيديولوجية"[2].

وعنوان روايتنا "وراء السراب...قليلاً" للروائي "إبراهيم درغوثي" هو عنوان مركب نحويًا ودلاليًا مفتوحًا على إيحاءات ودلالات تحمل الكثير من الدهشة والغموض والإثارة، فهذه الجملة الاسمية تتكون من ثلاث ألفاظ تنقسم إلى شطرين: الأول "وراء السراب" والثاني لفظة "قليلا"، الذي يفصل بينهما نقط الاسترسال وكأنها فجوة تنتظر من المتلقي أن يملأها. و نلاحظ في هذا العنوان سيطرة الجملة الاسمية والتي تدل على الثبات والجمود ،وغياب الجملة الفعلية التي تدل على الحركة والاضطراب.

فهذا العنوان مركب من "وراء" وهو ظرف مكان مفعول فيه منصوب وعلامة نصبه الفتحة الظاهرة على آخره وهو مضاف، و"السراب" مضاف إليه مجرور وعلامة جره الكسرة الظاهرة على آخره والجملة الظرفية "وراء السراب" في محل رفع خبر لمبتدأ مقدم محذوف وجوبًا تقديره كائن، "قليلا" تمييز منصوب وعلامة نصبه الفتحة الظاهرة على آخره.

ونلاحظ من تركيب العنوان وجود فجوة بداخله عبارة عن نقط استرسال تترك للمتلقي حرية ملء ذلك الفراغ بأي فعل يناسب هذا السياق، فتصبح الجملة مثلا:

[1] عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص (البنية والدلالة)، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1997، ص18.

[2] وسيلة بوسيس: مقاربة بنيوية للنص الأساطيري، الناص مجلة عالمية محكمة يصدرها قسم اللغة والأدب العربي، جامعة جيجل ع6، 2005، ص244.

– وراء السراب **نكتب** قليلاً ، أو وراء السراب **نمشي** قليلاً ،أو وراء السراب **نجري** قليلاً.

ف"وراء السراب" تحمل دلالة مكانية، غير أن المكان المشار إليه في السياق يظل غامضًا خارج سياق النص ويتحدد ويتضح بتحديد مضمون النص كله.

إن مفردة "السراب" تعني "سرب، يسرب سروبًا أي ذهب والسرب، الطريق، والسراب الآل وقيل السراب الذي يكون نصف النهار لاطئًا بالأرض لاصقًا بها وكأنه ماء جَارٍ. والآل الطي يكون بالضحى يرفع الشخوص فيزهاها كالملا، بين السماء والأرض وقال أبو الهيثم: سمي السّراب سَرَابًا، لأنه يَسْرُبُ سُرُوبًا أي يَجْرِي جَرْيًا، وقال: ابن السكيت: السّراب الذي يجري على وجه الأرض كأنه الماءُ، وهو يكون نصف النهار".[1] أي أن ما تستدعيه كلمة السّراب في الذهن هو الوهم والخداع والخال والأكذوبة، فهو ما يرى في نصف النهار من اشتداد الحر كالماء في الصحراء، ولا أدل على هذا المعنى من آيات القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿وَالَّذِينَ كَفَرُوا أَعْمَالُهُمْ كَسَرَابٍ بِقِيعَةٍ يَحْسَبُهُ الظَّمْآنُ مَاءً حَتَّى إِذَا جَاءَهُ لَمْ يَجِدْهُ شَيْئًا وَوَجَدَ اللَّهَ عِنْدَهُ فَوَفَّاهُ حِسَابَهُ وَاللَّهُ سَرِيعُ الْحِسَابِ ﴾.[2] أي أن الظمآن لكثرة عطشه يخيل إليه أن ما يتراءى له ويلمع من بعيد هو ماء، غير انه في الحقيقة سراب ووَهْمُ مثل الكفار الذين جحدوا فأعمالهم سراب.

ونلفي في الوحدة السردية الثانية للعنوان لفظة "قليلاً" فهذه اللفظة جاءت بعد نقط الاسترسال الدالة على الكم، كما أنها أضفت صفة الغموض على العنوان.

فالوحدة السردية "وراء السراب... قليلاً" في تعالقها مع النص الروائي كله يحيل إلى العودة بالذاكرة إلى صفحات الماضي (ماضي الأجداد)، الذي يمثل الحضارة القديمة التي يكتنفها الغموض والمهددة بالنسيان فالروائي حاول الغوص في ذاكرة الماضي ليستحضر مرحلة من مراحل التاريخ السياسي عاشها المجتمع التونسي للوقوف أمام الغزو الحضاري للحضارة العربية للصمود في وجه السراب (النسيان، الحضارة الغربية، الصحراء)، وذلك في طابع عجائبي غير معهود.

[1] ابن منظور: لسان العرب، المجلد الأول [مادة، س رب]، دار صادر، بيروت، لبنان، ص ص464 – 465.

[2] سورة النور: الآية 39.

إن "إبراهيم درغوثي" حاول تجسيد الواقع التونسي في فترة من القرن العشرين بصورة عجائبية غير مألوفة وغريبة في عالم لا معقول ولا واقعي يشي بعجائبية غير معهودة في الفن الروائي التونسي. فما فائدته لتوظيفه العجائبي اللغوي؟.

لعل استخدام الدرغوثي لتقنيات العجائبي، كان وسيلة للهروب من الواقع والتعبير بحرية عن أفكاره والكتابة دون الخوف من السلطة المراقبة. وما "السراب" إلا إحالة على الفعل الزائف المنتهي بالخيبة والتعطيل. ونجد لفظة "السراب" وردت في النص الروائي تحمل دلالات مختلفة وذلك حسب المعنى الذي يقصده الروائي ونجد ذلك في قوله: "تزرعون في سرابها النخل والتين والزيتون والرمان".[1] وقوله أيضا "وأبتلعه وجنده السراب". و"ناموا على حافة السراب"[2].

ويبقى عنوان رواية "وراء السراب... قليلاً" نص خاضع لاحتمالات دلالية مختلفة لا يمكن ضبطها في استقلاليتها، ولذلك وجب علينا أن نرده إلى نظام النص الذي ينتمي إليه ليستمد قيمته الدلالية، كما يصبح العنوان طاقة متجددة بتجدد القراءات ولتعدد الاحتمالات، ويتوفر هذا العنوان على رمز وإيحاء وإشارة تؤكد ممارسة الدرغوثي للتجريب في فعل الكتابة الروائية.

[1] إبراهيم درغوثي: وراء السراب... قليلاً، مكتب العرب للنشر الإلكتروني، تونس، 2016، ص22.
[2] المصدر نفسه،ص22.

المبحث الثاني: عجائبية الشخصيات والأحداث

1- عجائبية الشخصيات:

تعد الشخصية من أهم المحاور الفنية التي تتأسس عليها الرواية، حيث تشكل أهم عنصر في النص، وذلك بمساهمتها في تطور الأفعال وفي حركية الزمان والمكان، إذ لا يمكن دراسة عمل فني دون الرجوع إلى أبعاد الشخصيات. حيث يعمل الروائي على بناءها والعناية بها من خلال أسمائها وأفعالها التي تقوم بها داخل النص.

وترتكز الرواية التقليدية "كثيرا على بناء الشخصية والتعظيم من شأنها، والذهاب في رسم ملامح كل مذهب، وذلك ابتغاء إيهام المتلقي بتاريخية هذه الشخصية وواقعيتها معا"[1]. فالشخصية في الرواية التقليدية كانت تمثل مرآة عاكسة للواقع إذ تكاد تكون واقعية. "مثلها مثل الشخصية السينمائية أو المسرحية لا تنفصل عن العالم الخيالي الذي تعتري إليه، بما فيه من أحياء وأشياء إنه لا يمكن للشخصية لأن توجد في ذهننا على أنها كوكب منعزل بل إنها مرتبطة بمنظومة وبواسطتها هي وحدها تعيش فنيًا بكل أبعادها "[2].

أما في الرواية الجديدة نجد الشخصية تأخذ مفهومًا مغايرا ومعايير قياسية خاصة، فالشخصية الروائية حسب رولان بارت "كائنات من ورق تتخذ شكلاً وإلاّ من خلال اللغة، وهي ليست أكثر من قضية لسانية".[3] فهي كائنات غير حقيقية عبارة عن مخيال محض صاغها وكونها خيال المؤلف، إذ تتميز في وصفها بالخيال الفني الروائي المعتمد على المبالغة والتضخيم في تكوينها وتطورها.

[1] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، دط، 1998، ص48.
[2] فيصل الأحمر: معجم السيمياء، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر العاصمة، الجزائر، 2010، ص216.
[3] المرجع نفسه، ص217.

فالخيال هو الذي يقوم بنسج هذه الشخصية الورقية، فالروائي يخترعها ويقوم بوضعها على شكل صورة حقيقية لشخصية معينة في الواقع الإنساني إذ "ينتجها ويبنيها بناء على تفاعله مع واقعه التجريبي، يرمي من وراء ذلك إلى تقديم رؤية للعالم الذي يعيش فيه من خلال خلق هذا العالم كما يتصوره أو يتخيل أن يراه وفق موقفه منه "[1]. وتعمل هذه الشخصية على تطوير وتحريك الأحداث لأنها تعتبر ركيزة أساسية في ذلك وتساهم فيه وفق أبعادها المستقاة من الواقع المتخيل بأبعاده التاريخية أو الأسطورية أو الخرافية.

إن الشخصية نتاج عمل تأليفي وهويتها موزعة في النص عبر الأوصاف والخصائص التي تخبرنا عنها الشخصيات الأخرى التي تشترك معها في الوجود داخل مَتْنْ الحكاية لذا فهي "مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص وبواسطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها".[2] فتحديد هوية الشخصية الحكائية لا بد من اللجوء للبحث فيها تخبرنا به الرواية، وما تخبرنا به الشخصيات ذاتها، وما نستنتجه من أخبار عن طريق سلوكات الشخصيات.

وللشخصية الروائية أبعاد تختلف باختلاف الطابع الروائي ففي الروايات العجائبية يحصل انزياح للواقع لحساب اللاواقع المدهش وتتغير ثوابت كثيرة من أهمها الأبعاد الثلاثة المعروفة للشخصية وتتمثل في: "

- البعد الخارجي الذي يتعلق بالكيان المادي المتصل بتركيب جسم الشخصية أي المظهر العام.

- البعد الداخلي الذي يتعلق بالأحوال النفسية والفكرية للشخصية وما ينتج عنها من سلوك.

- البعد الاجتماعي الذي يتعلق بالظروف الاجتماعية والمركز الذي تشغله الشخصية في المجتمع"[3]. فالرواية العجائبية تقوم على إلغاء معطيات الواقع وتجاوزها والعمل على تأسيس معطيات جديدة لخلق عالم موازي للعالم المحسوس فهو أحد أهم الشروط لصنع الشخصية العجائبية، وذلك عن طريق التحول والاختفاء والامتساخ، بالإضافة إلى

[1] سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي المغرب، ط3، 2006، ص141.

[2] حسين علام: العجائبي في الأدب (من منظور شعرية السرد)، ص111.

[3] فيصل غازي النعيمي: العجائبي في رواية الطريق إلى عدن، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية مجلد 14، العدد2، 2007، ص133.

استثمار المعطيات الغيبية –الفوق طبيعية– والعوالم اللامرئية وربط الكل بالحدث العجائبي الذي يصرح بالشخصية وينبئ بتصرفاتها. وتشكل دراسة الشخصية في المحكي الفانتاستيكي أهمية استثنائية انطلاقًا من "كونها إحدى المكونات الأساسية في تحديد الفانتاستيك من خلال المميزات الخلافية. والمتجلية في الأوصاف والسلوك النسبي والمادي والأفعال المتجسدة... في كون الشخصية الفانتاستيكية غنية تتضافر في خلقها كثافة تخيلية فوق العادة، موحية من حيث الدلالات التي يمكن أن تنبئ بها موقف حدثي ."[1] فالشخصية في الرواية العجائبية هي الأساس الذي ينطلق منه الحدث الفوق طبيعي، وهي في رأي "هامون" "لا تتشكل من التكرار أو التكرام والتحول ولكن أيضًا من التعارض مع شخوص العالم الخارجي وشخوص العالم الداخلي الذي تتحرك فيه"[2]. فالتعارض سمة أولى من سمات الشخوص الفانتاستيكية حيث تلتصق بهم صفات ونعوت تجعلهم يتحولون ويمتسخون، نتيجة عامل داخلي فيزيولوجي أو عامل خارجي فوق طبيعي.

وتضم الرواية عامة والرواية العجائبية خاصة عدة أنواع من الشخصيات، تختلف أدوارها بحسب نوعها حيث تنقسم إلى شخصيات رئيسية وأخرى ثانوية مع حتمية أن يقوم بين هذه الشخصيات رابط يوحد اتجاه القصة ويتظافر في تجدد حركتها وعلى دعم الأفكار الجوهرية فيها. وتمثل الشخصيات الرئيسية في الرواية العجائبية بالشخصيات العجائبية الفوق طبيعية أما الشخصيات الثانوية فتأخذ صفة اللاعجائبية، وهذا ما نلفيه في رواية "وراء السرب... قليلاً" حيث نجد شخصيات عجائبية وأخرى غير عجائبية كما يوضحه الجدول الآتي:

[1] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص197.

[2] المرجع نفسه، ص199.

الشخصيات العجائبية	الشخصيات غير العجائبية
الجدة – عزيز السلطاني – الأب سلطان – فاطمة – سعد الشوشان – أمة السودان – الشق – الرئي – الهاتف – الجن – زوجة الأب – ميلود الطرهوني – العراف – العرافة – إبراهيم زلميتة – الإمام الطرابلسي – رجال الطرابلسية – الرومي الساحر.	الأم ريحانة – باي المحال – رجال القبائل – حسيبة النايلية – عائشة البدوية – لويس الفرنسي – مدير الشركة –عمال المناجم – النقابي ليدا – الفرنسيون – النقابي – بيراس – أعمام عزيز – حداد المحلة – بنات الوالي – زاري.

يوضح لنا هذا الجدول أهم الشخصيات في النص الروائي العجائبية منها وغير العجائبية، وترتكز دراستنا على مقاربة أهم الشخصيات ذات البعد العجائبي المحض ودلالتها الرمزية في الواقع، ونبدأ مع أول شخصية وهي:

***شخصية "عزيز السلطاني"**: تعد شخصية "عزيز سلطاني" الفاتحة لعجائبية الرواية فهو الشاهد العجائبي لكل الشخصيات إذ تكمن عجائبيته في خارجه أكثر من داخله. وذلك من خلال علاقته مع الشخصيات العجائبية الأخرى واتصالاته مع الشخصيات اللامرئية. إنه الشاهد على عجائبية الشخصيات والأحداث، وبهذا يمكن القول أنه السارد أو الروائي العجائبي. فعجائبيته تجلت في مشاهداته وتتبعه للأحداث اللاواقعية.

إن عجائبية شخصية "عزيز السلطاني" الداخلية تبدأ بعد انتقاله إلى مدينة "صفاقس" أين التقى ب "زوجة الأب" وانغماسه في "اللهو والجنس" لمدة سنة كاملة. فكان حلمه الوحيد إشباع رغباته الجنسية، إلا أن هذه الفترة الطويلة كلّها –جنس دون انقطاع– تؤكد على تحقق العجائبي. فالجنس لمدة سنة مُخَلَفَة للطبيعة الإنسانية وتدل هذه الفترة على "العجيب الجنسي" حيث يثير لدينا الشعور بالحيرة والغرابة في كون هذا الحدث حدث غيرطبيعي.

كما برزت عجائبية شخصية عزيز الذاتية في الحدث العجيب الذي حدث له أثناء استحمامه يقول:

> نزعت ملابسي الداخلية وصببت الماء على جسمي صبًا لطيفًا فسرى الحذر في كل كياني، وأحسست بجسمي يخف حتى كاد يطير، كان للماء رائحة مخدرة وطعم لذيذ، وكنت كلما هممت بالكف عن الاغتسال عادت يدي إلى السطل تغرفُ منه وتدلق على روحي، فقد تحولت في تلك اللحظات إلى كائن شفاف،

وخف وزني فبدأت أرتفع شيئًا فشيئًا في فضاء الغرفة، وأفزعني الرعب من الوقوع على الأرض التي كنت أبتعد عناه رويدًا رويدًا، وكنت كلما أثقلت بدني ازداد ارتفاعًا إلى أن لامست السقف فأغمي علي وسقطت على الأرض محدثًا دويًا هائلاً "[1].

تكمن عجائبية "عزيز" في هذا المشهد من خلال التحول والمسخ الذي لحق به جراء استحمامه بالماء الذي قدمته له زوجة أبيه، فقد تحول إلى كائن شفاف لامرئي يطير ولا يستطيع التحكم في جسده، فقد أُمْتُسِخَ وتحول إلى جنس آخر يطير. ويضفي ما قام به في قصر الوالي من تهتك وفجور حيث زرع في أرحام بنات الوالي الجديد ملائكة تحولت إلى طيور تحمل وجوه آدمية تؤكد عجائبية شخصية عزيز السلطاني من خلال تعاملاته العجائبية مع العالم الآخر "الجن" في بيت زوجة أبيه يقول:

"وجدت نفسي الفحل الوحيد في بيت مسكون بالجنون مع امرأة أكاد أعرفها "[2].

إن الاتصال الحاصل بين "عزيز" و"الجن" اتصال أو تواصل عجائبي يؤكد على عجائبية "عزيز" فهذه العلاقة علاقة غريبة خارقة لقوانين الطبيعة لا مألوفة تستدعي الحيرة والتردد.

إن عجائبية شخصية "عزيز السلطاني" تجسدت في تكوينه الخارجي الذي نتج عن علاقة الاتصال العجائبي بينه وبين الشخصيات العجائبية "الجن" الهاتف و"الرئي" فهذه الشخصيات تبرز لنا عجائبيته اللامألوفة.

وتميزت هذه الشخصية في عجائبيتها المستمدة من الخارج في كونه الشاهد العجائبي على كل الأحداث العجائبية التي جرت بداية مع زوجته "فاطمة"، "الجدة"، "زوجة أبيه"، "الشيخ الطرابلسي"، إن هذه الشخصيات ساعدت على ظهور وتجلي وجوه العجائبي لدى "عزيز السلطاني".

[1] الرواية: ص33.

[2] المصدر نفسه، ص35.

إن عجائبية "عزيز السلطاني" عجائبية ازدواجية تكمن في ذاته وخارجه، حيث شهدنا كيفية امتساخه وتحوله إلى كائن شفاف لامرئي يطير، هذا من ناحية عجائبيته الذاتية، أما من حيث التكوين العجائبي الخارجي فقد تجلت في الوسط العجائبي من خلال الاتصال العجيب بينه وبين الجن ، وتمثل هذه الشخصية "العجيب الجنسي" و "العجيب الخلقي (المسخ)". حيث جُسِدَا في المجون، اللهو، الفجور، التائه، عدم الاستقرار.

***شخصية الجدة:** تعد شخصية "الجدة" من الشخصيات الأساسية والمحرك الفعال للرواية وذلك في الباب الأول والثاني من الفصل الاول فبداية ظهورها كانت تجسد شخصية واقعية تتمثل في الجدة التي ترمز إلى الحضارة العربية الأصيلة وأهميتها ومكانتها العالية في المجتمع عامة والعائلة خاصة. ونلحظ واقعيتها في قول عزيز

"وبارك الجميع زواجي، جدتي وحدها رفضت أن تضع يدها على رأسي قبل أن أدفع مهر فاطمة، وذهبت إلى دارها أخرجت من صندوقها سيفًا صقيلاً، وجاءت تتوكأ على مقبضه، ثم وضعت الجدة السيف بين يدي وقالت: هذه هدية عرسكما يا عزيز "[1].

وتظهر مكانة الجدة في انتظار"عزيز" لمباركة جدته تقديم له هدية عريقة ومتوارثة والمتمثلة في السيف كسلاح لمواجهة الأعداء ووسيلة لتقديم مهر زوجته فاطمة الذي تمثل في دفع مائة رؤوس من الأعداء.

بعد وفاة والد "عزيز" أي ابن الجدة "الأب سلطان" نلحظ تحول في تكوين الجدة وأفعالها وأوصافها الذي يعطي سمات العجائبية

"مر أسبوع على وفاة "سلطان" والجدة تذهب كل صباح إلى المقبرة وتغطي القبر بقطعة قماش بيضاء ملطخة ببقع من الدم الذي سال منه ساعة العذاب وتجلس عند رأسه تترقب شروق الشمس، حين يظهر قرن الشمس من وراء الجبل ترفع صوتها المكدود بمزيج من النواح والغناء والترتيل والنداء، صياح تختلط فيه أصوات إنسانية وحيوانية صياح قادم من بدايات الخليقة أيام كانت الحناجر عاجزة عن الإتيان بالكلام المبين. تطلق

[1] الرواية: ص07.

الجدة ذلك النداء فيردد الجبل صداه عدة مرات. وحتى تهدأ تلك الأصوات القادمة من تخوم الزمن السحيق تهمس الجدة للقبر: أفق يا ولدي لقد طلع النهار. ثم تركب عصاها، تمتطيها كمن يمتطي جوادًا أصيلاً وتعود إلى البيت تسبقها حمحمة الحصان"[1].

هذه المظاهر الأولية التي تمنح لشخصية الجدة البداية العجائبية وذلك من خلال الصفات المدهشة والفوق الطبيعة والمتمثلة في الأصوات التي كانت تنطق بها أصوات إنسية وحيوانية، وتمثل هذه الأصوات بداية التحول في الصفة الإنسية إلى الصفة الحيوانية وهذا التحول معنوي (صوت الجدة)، بالإضافة إلى فعلها العجائبي ونلمسه في ركوبها للعصا وامتطائها كأنها حصان.

وتستمر "الجدة" في أفعالها العجائبية ففي

"الليلة السابعة بعد الوفاة تطهرت الجدة بالماء البارد وفركت جسمها بأوراق السدر ثم لبست جبة الحرير المطرزة بخيوط الذهب ورمت فوق كتفيها بُرْنس عرسها وكورت الدفوف والطبول أشعلوا الشموع في كل مكان، وطلبت من النساء أن يلبسن ثيابهن الجديدة وأن يتعطرن ثم ركبت حصانها الخشبي وسلقت الحصان الأبلق حصان "السلطان" أمامها وخرجت. تركت باب القصر مفتوحًا وانطلقت العبيد فأطردتهما بإشارة تعدو وهي تهزج وتغني خفيفة كطيور السنونو. وتبعها عبدان من من يدها".[2]

تبرز عجائبيتها في هذا القول من خلال تحضيراتها اللامألوفة بداية بتطهرها العجائبي بأوراق السدر "الشجر"، كما برز في لباسها المخالف للعادة وهي الجبة المطرزة بخيوط الذهب وبرنس عرسها وعمامة فوق رأسها والتي تدل هذه الحيرة على الأصالة والثقافة العربية.

كما تجسد العجائبي في التحضيرات التي قامت بها داخل المنزل وذلك في القيام بطقوس غريبة من خلال إشعال الشموع في كل مكان واللباس الجديد، وغنائها وعدوها الخفيف المشبه بطيور السنونو، وكل هذه الطقوس والتحضيرات

[1] المصدر نفسه، ص14.

[2] الرواية: ص ص 14- 15.

الغريبة قامت بها من أجل استقبال الابن الميت، والتي حدثت في الليلة السابعة بعد وفاته، وما يحمله الرقم "سبعة" من بعد أسطوري سحري ينوه للبعد العجائبي. إن هذا الفعل العجائبي اللامألوف والخارق للعادة الذي سيجري في المقبرة والمتمثل في إحياء "الابن سلطان" ابن الجدة التي

"وصلت إلى الجبانة سارت كالنائمة باتجاه القبر، تعثرت بالحجارة المتناثرة على جنبات القبور، ولم تلتفت إلى الدم السائل من الجروح التي أوقعتها الحجارة بأصابعها إلى أن وقفت عند رأس الميت أنزلت فأسًا ومعولاً على ظهر الحصان وبدأت تحفر التراب الذي تكدس على القبر ما زال طريًا، فأطاعها، فصارت تحفر بهمة وترمي به على جانبي القبر إلا أن عرت الكفن عن الصندوق. رمت الجدة الفأس وبحثت عن الخشب ففتحته ولمست قماش الكفن فعرت عن الوجه ونفضت عنه التراب وقبلته ثم حاولت احتضان الجثة فلم تقدر(...) فرفعت عقيرتها بصياح مجروح ساعتها اقترب منها العبدان، مدا أيديهما وساعداها على إخراج الميت من القبر (...) وأجس العبدان الجثة على ظهر الحصان فوق السرج الذي ازدان بخيوط الذهب والفضة (...) ومدت الجدة اللجام إلى ابنها وساقت الحصان ومشت وراءه سبع خطوات ثم ضربته على كفله بيدها ضربات خفيفة وصاحت به أن أذهب في رعاية الحي الذي لا يموت أيها الأبلق. في الصباح الغد سرى الخبر في القرية أن "سلطان" قد صنع قيامته وأن الرجال الذاهبين إلى الصلاة الأولى رأوه جناح، وركبت الجدة حصانها الخشبي وعادت إلى المنزل راكبا على حصانه وان الحصان كان يطير بألف "[1].

تجسد الفعل العجائبي في هذا المقطع في إعادة الجدة ابنها إلى الحياة، وذلك من خلال صنع قيامة له، فهذا الأخير فعل خارق ومخالف للطبيعة البشرية ساهمت في تحقيقيه التحضيرات والطقوس العجائبية التي قامت بها الجدة، فقد تحوّل من حالة الموت والسكون إلى الحياة، وركوبه فوق حصان يطير بألف جناح، عن طريق صنع قيامة له والتي هي فعل لاهوتي غيبي خارج عن القدرة الكونية البشرية. فقد تجسدت الطبيعة العجائبية من خلال التحول الذي طرأ على "الجدة" و"سلطان" حيث كان عبر مراحل، بداية بالطقوس السحرية التي مارستها الجدة، إخراج ابنها من القبر في الليلة السابعة وصنع قيامة له، السفر عبر حصان طائر بألف جناح وهي أحداث تبعث الحيرة والدهشة والتردد.

[1] الرواية: ص15.

فالحصان له دلالة أسطورية خاصة في الثقافة العربية الإسلامية من خلال "البراق" الذي صعد به الرسول صلى الله عليه وسلم ليلة "الإسراء والمعراج". إلاّ أن هدف الروائي من هذا التشبيه يبقى غامضا.

كما تكمن أيضًا عجائبية شخصية الجدة في تحولها من حالة طبيعية إنسانية إلى حالة مادية جماد تمثل في تمثال حجري، وحدث هذا بعد عودة الجدة إلى المنزل

"ذهبت إلى وسط الحوش، وقفت هناك عجوزًا عمرها أكبر من عمر الدنيا أطل الأولاد والبنات والأحفاد والحفيدات من وراء الأبواب التي تسيج الحوش، أحست دبيبهم فالتفت إلى الجهات الأربعة وقالت: الآن أريد أن أستريح رجاءًا لا توقظوني عند صلاة الصبح وأخرجت من بين رجليها الحصان الخشبي واتكأت عليه ونامت، عند منتصف الليل هطلت الأمطار بشدة، سمع لقطراتها على سطوح البيوت نقر ثقيل، ثم انهمر الغيث ودام لمدة ساعة، والجدة واقفة وسط الحوش لا تتزحزح ولم يجرؤ أحد على الاقتراب منها، فكلما هم الأولاد بالخروج من البيت يتخطف البرق نور عينه فيعود إلى الوراء خائفًا كمن أصابه العمى، ثم صفر الريح صريرًا عاتيًا مثقلاً بالرمال والحصى(...) عندما هدأت العاصفة خرج الجميع إلى فناء الدار رأوا رجلي الجدة قد غاصت حد الركبتين في التربة التي تحولت إلى حجر أحمر ورأو جسمها الذي غطته الرمال قد تحجر وسار أصلب من الحديد. حاول الأعمام اقتلاع الجدة من الأرض فلم يقدروا حفروا تحتها بالفؤوس والمعاول ثم حركوها يمينًا وشمالاً فلم تتزحزح من مكانها قيد أنملة، تحولت الجدة إلى تمثال رخامي مغروس في قلب الأرض، وعادت الامطار القوية إلى الهطول. وعادت الرياح إلى العصف، وامتد غضب السماء سبع ليالي وثمانية أيام، إلى أن خرج العم الأكبر خلسة من الدار ووضع مظلة أخيه المصنوعة من سعف النخل على رأس تمثال الجدة، فرأها تبتسم وأشرقت شمس الضحى حمراء دليلة تبدوا وتختفي من وراء الغيوم، قال العم الأكبر: غطوا الجدة بجلباب الصوف يا أولاد واتركوها تنام مطمئنة، لا تقتربوا منها بعد اليوم فقد تعبت كثيرا من أجلنا ونسي الجميع سريعًا تمثالاً آدميًا مطليًا بالطمي والرمال يقف وسط الحوش شاهرًا في الوجوه ابتسامته الساخرة ."[1]

إن الحدث الذي تضمنه هذا المقطع يجسد المسخ العجائبي الذي تجسد في تحول الجدة من طبيعة إنسانية إلى طبيعة مادية (شيء مادي ملموس) فهذا التحول حدث بعد قيام الجدة بطقوسها السحرية وأفعالها العجيبة في الليلة

[1] المصدر السابق، ص16.

السابعة من وفاة الابن، فبعد صنعها قيامة له عادت إلى المنزل وطلبت من أحفادها عدم إيقاظها وأخرجت من بين رجليها الحصان الخشبي واتكأت عليه كل هذه الأفعال أفعال فوق الطبيعة لا تقوم بها شخصية عادية ، ليأتي رد الطبيعة على الفعل العجيب الذي قامت به الجدة، فقد هطلت الأمطار وعصفت الرياح المثقلة بالرمال والحصى لتجعل من الكائن البشري (الجدة) جماد، يتمثل في تمثال رخامي مغروس في قلب هذا التحول الذي طرأ على الجدة هو تحول ذاتي ساعدت فيه عناصر الطبيعة التي لم تهدأ إلاّ بعد سبعة ليالي وثمانية أيام، فغضَبُ الطبيعة جاء كجزاء ورد فعل على ما قامت به الجدَّة من أفعال خارقة للطبيعة، وتكمن الغرابة في فعل "العم الأكبر" الذي وضع مظلة أخيه المصنوعة من سعف النخل على رأس تمثال "الجدة" ورؤيتها تبتسم، فابتسامة "الجدة "وهي جماد تحمل الغرابة حيث تجمع بين نقيضين (الجماد) الموت والحياة. إن الابتسامة الساخرة التي رُسمت على وجه التمثال الآدمي المطلي بالطمي والرمال هو حدث عجائبي يحتمل التفسير الفوق الطبيعي، وربما ترتبط الابتسامة الساخرة بالمظلة التي وضعها "الأخ الأكبر" على تمثال "الجدة" الذي ابتسم لهذا الفعل، وهذا يدل على الارتباط أو العلاقة بين الابن وأمه، "فالأب سلطان" تحوَّل من حالة الحياة إلى حالة الموت، ومن حالة الموت إلى حالة الحياة أي تحول من حالة حركة إلى حالة سكون والعكس. أما شخصية "الجدة" فقد تحولت من حالة الحياة إلى حالة الموت النسبي إلى حالة الموت الكلي، "فالجدة" ترمز إلى الثقافة العربية التقليدية فتحولها يُشيرُ إلى التحول الذي عرفته الحضارة العربية، إذ تصنف "الجدة على أنها رمز من الرموز التاريخية وتحولها إلى جماد يعبر ويفصح عن موت الرمز التاريخي العربي واضمحلاله وفي هذا المخطط سنحاول أن نجسد مسار تحول شخصية "الجدة" إلى شخصية عجائبية:

الحالة الطبيعية	طبيعة التحول (مظاهر التحول)	الحالة العجائبية
شخصية بشرية عادية أحداث طبيعية	– أحداث فوف طبيعية. – الطقوس السحرية. – الليلة السابعة بعد الوفاة. – عصا سحرية.	– الامطار الغزيرة أدت إلى تحول الجدة إلى تمثال. – غطوا الجدة بجلباب الصوف وتركوها تنام مطمئنة.

	– صنع القيامة للأب. –تحول الحصان إلى طائر بمائة جناح.	– التمثال يحمل صفات إنسانية وهي (الابتسامة، الحرارة، اللمس) "صدمني تمثال الجدة الواقف وسط الساحة فذهبت أولاً للسلام عليها قبلت يدها الحجرية فأحسست بها حارة تحت شفتي ثم رأيتها تحط خفيفة على شعر رأسي وتمسح عليه بحنو ورقة"[1]

* **شخصية الأب سلطان:** تمثل شخصية "الأب سلطان" رمز من رموز "العجيب السياسي " فهذه الشخصية كانت في البداية طبيعية واقعية في أفعاله وتكوينه فلم تكن تمدنا بأي حالة خارقة للعادة، إذ يُعد هذا "الأب" حاكم "عتيقة" وابن "الجدة" وأب "عزيز سلطاني"، وهو متزوج بابنة عمه "ريحانة" التي تزوجت "الباي تونس" بعد موته، كما لديه زوجة أخرى "زوجة الأب" التي أنجبت له ابنًا توفي بعد ما توفي "الأب سلطان".

كانت شخصية "الأب سلطان" في البداية مثل شخصية أمه (الجدة) شخصية عادية طبيعية فقد كان يعيش حياة الثراء والترف إذ كان يملك رجالاً وواحات من نخيل، لكن تحول كل هذا إلى عناء وشقاء وعذاب من طرف "باي تونس" وذلك أثر معارضة "الأب سلطان" لهم بقتل العديد من جنوده عندما أتوا لتحصيل الضرائب فبمجرد معارضته "للباي " تلقى عذابا شديدا من طرف حداد المحلة، حيث قاموا بتعذيبه وذلك عندما

> "اقترب منه حتى سَدَّدَ له ضربة قوية بمطرقته هشمت الضربة عظم الساق، فهوى على الأرض وانهال عليه مكسرًا عظام فخذيه والساعدين والكتفين، صار الحداد يضرب بعنف متشفيا في الرجل الذي فقد وعيه والباي يصيح بعد كل ضربة: زيد... للكلب يقفر مصفقًا بيديه كالولد الصغير. وجاء سائس بحصان هائج يحمحم ويُرمح بعنف شديد فصار السائس يضربه بخيزرانه على وجهه حتى يزيد في هيجانه. واقترب الحرس من سلطان. أقعى واحد منهم على صدره وربط عنقه حبلاً مدَّه إلى السائس. شدَّ السائس الحبل إلى ذيل

[1] الرواية: ص37.

الحصان شدًّا متينًا ثم لَكَزه بمهماز وتنحى عن طريقه. دار الحصان في مكان واحد عاضًا على الحبل بأسنانه رافسًا الرجل بحوافره فأصاب منه مقتلا "[1].

هذا القول يبين لنا الحالة التي أصبح عليها "الأب سلطان" ساعة العذاب حيث هشم لَحمَه وأصبح لحمًا مهروسًا ودَمٍ وتراب. فقد أصبح جثة هامدة تحمل دلالة النهاية والموت واستحالة الرجوع للحياة. كما يمثل أيضا "الأب سلطان" "المعارض السياسي" "للباي تونس" حيث لقي حتفه وكانت نهايته مأساوية وهذه النهاية لم تعجب أمه (الجدة) التي قامت بمساعدته بإرجاعه إلى الحياة وذلك بصنع قيامة له وهنا يتجسد الحدث العجائبي لدى "الأب سلطان" برجوعه إلى حالة الحياة. فشخصية "الأب سلطان" هي شخصية طبيعية واقعية في البداية لكن حدث تحول في شخصيته والمتمثلة في قيامه من القبر، فعجائبيته تتمثل من خلال نهايته وليس بدايته فالفعل الذي أقامته "الجدة" لأبنها بصناعة قيامة له وركوبه في حصان ذو مائة جناح يجسد لنا حدث عجائبي خارق لقوانين الطبيعة المألوفة أي التحول من حالة الموت إلى حالة الحياة، تشبه هذه الشخصية شخصية المسيح عيسى عليه السلام ويكمن سر التشابه في حادثة قيام قيامة خاصة والصعود إلى السماء ويحملان صفة الخلود. وهذه الأحداث التي جرت للأب سلطان كانت بدايتها حياة طبيعية ونهايتها حياة عجائبية سنوضحها في الشكل الآتي:

الأب سلطان = حالة الموت ⟵ تحول حاله حياة أي:

حياة طبيعية ⟵ موت ⟵ حياة عجائبية.

كما تجسدت مظاهر العجائبي لدى شخصية "الأب سلطان" في فعل الطيران الذي قام به فوق الحصان المجنّح بألف جناح.

[1] المصدر السابق، ص12.

"في صباح الغد سرى الخبر في القرية أن سلطانًا قد صنع قيامته وأن الرجال الذاهبين إلى الصلاة الأولى رأوه راكبًا على حصانه وأن الحصان كان يطير بألف جناح "[1].

وهنا يتبين لنا رغبة "الجدة" في إعادة ابنها "سلطان" للحياة رغم تهشيم جسده من العذاب حتى لا يأكل الدود جثته فشخصية "الجدة" تمثل المساعد لشخصية "سلطان" وشخصية "سلطان" تحمل عدة قيم ورموز من أصالة وعدالة ومساواة وتغيير على عكس "باي تونس" و "حداد المحلة" و"باي المحال" الذين يمثلون قيم غير عادلة والتي تعمل على الفساد والظلم واللامساواة.

ومنه فشخصية "الأب سلطان" تندرج ضمن فئة الشخصيات العجائبية التي تحمل بداخلها الغرابة أمَّا عن الشخصيات غير العجائبية فهي "الباي تونس"، "باي المحال" و"حداد المحلة".

* **شخصية زوجة الأب:** "زوجة الأب" هي زوجة "الأب سلطان" وهي المرأة التي بسطت حمايتها على "عزيز السلطاني" ابن الأب "سلطان" فبعد فرار أم عزيز "ريحانة" ظل مع زوجة أبيه خمس سنوات يقول عزيز:

"صرت أنام معها ومع ابنها في فراش واحد ترقدنا على جانب السرير وتضطجع في الوسط وتحكي لنا حكايات عجيبة، هي لا تمل الحكي حتى تنام فتذهب إلى حيث لا يعلم أحد ولا تعود إلاّ حين يخلق الضوء صدر السماء فتنام حتى منتصف النهار"[2].

إن هذا القول يعطي بداية الملامح الغريبة "لزوجة الأب" حيث تنعكس هذه الغرابة في فعلها وهو الذهاب إلى حيث لا يعلم أحد، كما انعكست غرابتها في كلامها وذلك في حكيها عن

"مدن غريبة جبالها من ذهب وسماؤها زمردة خضراء ورجالها ونساؤها أجمل من الملائكة، إذْ اشتهوا الأكل تنصب أمامهم موائد الملوك وإذا تمنوا الكساء تتغطى أجسامهم بالحرير والدمقس ونسألها إن كانت هذه المدن

[1] الرواية: ص15.
[2] المصدر نفسه، ص26.

قريبة من قريتنا، فتغمض عينيها وتقول: إنها بعيدة جدًا، أبعد مما تتصورون (...) وتتنهد وتواصل كمن يحدث نفسه، تحكي عن هذه المدن التي عاشت فيها مع أبينا قبل أن تستقر في هذه البلاد المسكونة بالرمال والفجيعة "[1].

يجسد هذا المشهد عجائبية "زوجة الأب" فهي تحكي عن مدن عجيبة تصفها بصفات مقترنة "بالجنة"، فهذه الحكايات الغريبة تجعل من شخصية زوجة الأب شخصية عجيبة فقد عاشت في هذه الأماكن العجيبة وجاءت منها. وما يضفي الغرابة هو انتظارها العجائبي لزوجها "الأب سلطان" فرغم موته ظلت تترقب عودته كل فجر من على السطوح. إلاّ أن انتظارها لم يدم طويلاً، فقد غاب مع غياب وموت ولدها.

"لم يبقى لنا من ذكرى زوجة أبي سوى بكاء الأجنة الذين زرعهم أعمامي في رحمها ودفنتهم أحياء في بيوت القصر المهجورة"[2].

هذا القول يحمل الطابع الجنسي الذي كان بين الأعمام وزوجة الأب، فالمشهد يجسد العلاقة الجنسية المحرمة بين الأعمام وزوجة الأب، فهي علاقة تدخل ضمن دائرة "العجيب الجنسي" من خلال الطرفين القائمين عليها.

بعد رحيل "زوجة الأب" من عتيقة انتقلت إلى صفاقس إلى "الدار الكبيرة" حيث أصبحت حياتها لهو ومجون وجنس، فبعد مرور عدة سنوات التقى "عزيز" "زوجة الأب" التي أصبحت في سن الخمسين، لم يستطع التعرف على "زوجة الأب" لكنها عرفته وتحولت العلاقة التي كانت في البداية علاقة مقدسة بين "الابن" و "أمه" التي ربته الى علاقة جنسية مدنسة جسدها كل من الشخصيتين، حيث جعلت "زوجة الأب" "عزيز" يحلم بالجنة اذ صارت

"سيدة الحي تمعن في تمتيعي بضروب من اللذة لم أكن أحلم بها (...) صارت تزفني كل ليلة عريسًا على واحدة من بناتها، وأنا أنام النهار بطوله متوسدًا فخذيها، ولا أفيق إلا عندما يسكن الليل الحي، (...) وأسر في سحر السيدة، كانت تشير بإصبعها إلى طاولة عجيبة فيصطف فوقها في الحين صحون من الذهب والفضة

[1] الرواية: ص27.

[2] المصدر نفسه، ص28.

وأواني أخرى من خزف الطين، ثم تشير مرة أخرى إلى الصحون فتفوح في البيت رائحة اللحم المشوي والسمك المقلي وأطعمة لم أرى لها مثيلاً في حياتي، وتزدان الطاولة بعناقد العنب والتين والتفاح والموز والإجاص والكمثري والبطيخ. وأنا أتشهى الحاجة في خيالي فتحط على الطاولة في الحين واللحظة "[1].

إن هذا المشهد يجسد الفعل العجائبي الفوق الطبيعي "لزوجة الأب" إن فعلها السحري يدخلها إلى دائرة العجيب السحري فبإشارة من إصبعها تصطف فوق طاولة عجيبة كل ما يرغب فيه "عزيز السلطاني" من دون ذكره لها في الحين واللّحظة.

إن إشارة "زوجة الأب" هي إشارة سحرية تقوم على استحظارات سحرية جنية تقوم بها في طقوس غريبة، حيث ظهرت عجائبيتها في موقف آخر

"فقالت: وهي تضحك إنها تستطيع إفراغ مخازن دكاكين صفاقس في بيوتها بإشارة من إصبعها ولكنها تأبى ذلك وضربت لي مثلاً. قالت: أنظر، وأشارات بسبابة يدها اليمنى إلى ميزاب على سطح البيت وأغمضت عينيها وتمتمت بكلمات مبهمة فبدأت قطرات من النبيذ تهطل من فم الميزاب: ثم سال خيط أحمر، وجرى على أرضية الزقاق، ذقت رشفة من السائل فوجدته خمرًا معتقة أحلى من المنسية في عهد ساسان، فقلت لها: أمنت بك وصدقت"[2].

إن فعل "زوجة الأب" فعل سحري عجائبي خارق للطبيعة البشرية فهو حدث فوق طبيعي غير عادي، يجسده فعل تنزيل الخمر من فم ميزاب الدار بإشارة من اليد اليمنى مغمضة العينين والتتمتم بكلمات مبهمة، فالتمتمة وما صاحبها من فعل تمثل الطقوس السحرية للقيام بالفعل العجائبي السحري. إن هذا الفعل يؤكد أن شخصية "زوجة الأب" شخصية عجائبية ساحرة تتعامل مع الجنس اللامرئي "الجن" فهي "حورية" تثير الدهشة والحيرة، وتبرز عجائبيتها الذاتية في تحولها إلى "حورية".

[1] الرواية: ص34.

[2] المصدر نفسه، ص34.

تكمن عجائبية شخصية "زوجة الأب" في أفعالها وأقوالها ويضفي الإمتساخ الذي لحق بها صفة العجائبية السحرية. فعجائبية القول والفعل والإمتساخ للسيدة تجسد عجائبيتها الداخلية. أما العجائبية الخارجية برزت في انتظارها العجيب للحصان الطائر والمجنح بألف جناح تجسد هذه الشخصية "البعد الجنسي" في طابع عجائبي غريب وفي وسط عجائبي سحري فوق طبيعي.

* **شخصية "سعد الشوشان":** تعد شخصية "سعد الشوشان" شخصية عصرية أنيقة فهو يكون أحد أبناء العبيد الذين نجو من المتاهة وابن شيخ العبيد "العم مسعود الشوشان" كما أنه صديق "عزيز السلطاني" حيث يمثل هذا الأخير طبقة أسياد والآخر "سعد الشوشان" طبقة العبيد. فقد عاش "سعد الشوشان" في فرنسا ثم رجع إلى بلده وهذا ما يظهر في لباسه الأنيق العصري

"رأى رجلاً أسود يقف أمامه، رجل يلبس بذلة أنيقة ويضع ربطة عنق. اقترب منه الرجل ومد يده مسلمًا – صباح الخير سيدي– اسمي سعد بن مسعود الشوشان، وضغط الرجل على يد "عزيز" بود ويتفرس في وجهه.

– هذا هو أنت "عزيز السلطاني" كما عهدتك أيام الصبا، وأمعن "عزيز" النظر في وجه الرجل وهو يردد: "سعد" أنت "سعد" بن العم مسعود، يا الله. كم هي غريبة هذه الدنيا، واحتضنه بود بين يديه، مسلمًا عليه، سائلاً عن أحواله"[1].

وهنا يتبين لنا أن هذا اللقاء الحميمي بين "عزيز" و"سعد" يمثل العلاقة القديمة التي كانت بينهما. "فسعد" جاء من فرنسا إلى عتيقة من اجل البحث عن بقايا أموات أمة السودان أيام التيه العظيم، فقد عاد لأجل إعادة الأمل بأن توجد مقبرة لأجداده الذين ماتوا ودفنوا في المتاهة. فعزيز استقبل ضيفه وكرمه وذلك حين

[1] الرواية: ص18.

"استقبل عزيز صديقه القديم في القصر السلطاني، وأكرم وفادته فذبح له تيسًا أسود، وفتح في وجهه أبواب البيوت المنغلقة منذ هجرة أجداده، طافا بالحجرات بيتًا بيتًا وهما يبسملان وينفضان الغبار عن الحكايات القديمة"[1].

وهنا يبدأ الجو التمهيدي لكل من عزيز وسعد خاصة في ذبحه للتيس الأسود وفتح الأبواب القديمة، فالتيس الأسود يمثل العقائد القديمة لهم من خلال إكرام الضيف بذبحه له، أما رمزيته فتدل على الفكر الأسطوري إذ يدخل ضمن خانة السحر فيستعملوه السحرة في إقامة طقوسهم السحرية.

كما نجد أن الذكريات القديمة التي كانت بين "سعد"و"عزيز" تدل على العجائبية وهذا ما يتجلى في قول سعد لعزيز

"أتذكر يا عزيز يوم تسابقنا في هذه الساحة للفوز بهدايا عيد فرعون فَغَلَبْتَنِي فدفعتك فوقعت على الأرض فجرحت في ركبتك جرحًا بليغًا، فبكيت ولم تقدر على الوقوف فتفلت أمي بين أصابعها ومسحت على جرحك فقمت واقفًا وكأن الضر لم يمسسك منذ حين، فعاد عزيز إلى جرحه يكشف عنه وهو يبتسم، نعم يا سعد ها هو ذا الجرح. لقد تحول إلى ضفيرة بالية تؤلمني كلما تذكرت تلك الأيام"[2].

فهذا شيء عجيب فقد كان يتألم قبل أن تقوم الأم بالمسح على جرحه، فهنا قامت بطقس سحري عجيب وهو أنها تفلت بين أصابعها ومسحت على جرحه وكأنها ساحرة أو ولية صالحة.

بقي "سعد الشوشان" في ضيفة "عزيز" ثلاثة أيام وفي اليوم الرابع قرر الذهاب للبحث عن أجداده فقال "لعزيز"

"سأشتري سبعة جمال وسأذهب للبحث عن جدودي في الجدبة القريبة من "شط الجريد"، ولم يرد "عزيز" عن قوله بشيء إلى أن وصلا إلى السوق، اختار سعد الجمال ودفع الثمن المطلوب لصاحبها قطعًا ذهبية (...) في طريق العودة قال له عزيز: –لماذا لا تستعمل السيارة في البحث عن أجدادك؟ فرد عليه: السيارة لا تعرف طريق

[1] الرواية: ص18.

[2] المصدر نفسه، ص18.

الأجداد يا صاحبي؟ ودعه أمام الباب الكبير قائلاً: أعلم الشرطة عن غيبتي إذا لم أعد بعد سبعة أيام، وساق الجمال أمامه بعد أن وضع على ظهرها توابيت وقرب مملوءة ماء وأكياس طعام وعلق في أعناقها تمائم وجدها في بيوت العبيد"[1].

فهذا القول يوضح بداية مهمة "سعد الشوشان" فشخصيته محاطة بأجواء سحرية من بدايتها حيث كرر الرقم "سبعة" في شراءه لسبعة جمال وغيابه سبعة أيام فهذا الرقم سحري أسطوري يرتبط بالثقافة والفكر العربي منذ الجاهلية إلى يومنا هذا وهذا الرقم مقدس في الأمم القديمة وحتى في التراث العربي الإسلامي.

سافر "سعد الشوشان" بصحبة الجمال

"ثلاثة أيام بلياليها وراء الجمال إلى أن وصل إلى نبع الماء، رأى النخلات العجاف فحط عن الجمال أثقالها ونصب خيمته في ظل الشجر المبارك ونام على الأرض (...) قال: حي على خير العمل، ومشى وراء رائحة الأجداد الخارجة من نبض الأرض الطرية بندى الصبح (...) ولم يعرف سعد كيف يفك رموز هذه الصحراء فظل يراوح في سعيه بين الماء والنار إلى أن هدّه التعب (...) فقرر لحظة يأس أن يجمع أدباشه ويعود من حيث جاء (...) وأشتهى المشي في ساعات النهار الأولى، فقام واقفًا (...) حفر هنا وهناك، عزق الأرض بفأسه، نبش التراب بيديه، كل يوم، من أول النهار إلى طلوع القمر كان يبقر بطون الأرض، والأرض تعاند ولا تبوح بسرها، (...) فيتمسك بعناده إلى أن كاد يموت، فنقص زاده (...) فقرر العودة قال: غدًا أعود إلى عتيقة ولن يضيع الله أجر من أحسن عملاً، وأفترش الرمل وأغمض عينيه فنام كما ينام الوليد، قبل الشروق بقليل. أفاق مبهوتا، شاحب الوجه فقد زاره في المنام رجل يكاد يعرفه ولكنه يهرب من الذاكرة في كل حين، أمسك بيده وقاده في المتاهة إلى أن وصل إلى كثيب من الرمل الأصفر حيث نبتت شجرة طلع كبيرة. أوقفه تحت ظل الشجرة وقال: أحفر هنا ستجد أجداث جدودك يا رجل! وغاب كما جاء"[2].

[1] الرواية: ص46.

[2] المصدر نفسه، ص ص 46- 47.

يظهر لنا في البداية القول أن كل شيء كان واقعيا وبعد ذلك يَدخل جو العجائبي في رؤية "سعد" لمكان أجداده فهي رؤية غير متوقعة وغريبة وما زاد من غرابتها وعجائبيتها هو خروج سعد للبحث عن ما أخبره ذلك الرجل في منامه حيث

"قال سعد: سأبحث عن كثيب الرمل الأصفر حتى أجده، وعن شجرة الطلع حتى أقف تحت ظلّها، وساح في المتاهة النهار بطوله. عاد مع غروب الشمس، فتقوت ونام، وعاوده حلم الليلة السابقة. رجل شفيق كالهواء يأخذ بيده. ويقوده إلى كثيب الرمل الأصفر ويأمره بالحفر تحت الشجرة. وسعد يبحث عن الشجرة المستحيلة فلا يعثر لها على أثر. كان كل يوم يمهن في الابتعاد عن النبّع إلى أن حدثه الصوت، شفيفًا كصاحبه. أنظر وراءك وستجد الشجرة يا أعمى! ونظر وراءه. فرأى شجرة مسودة كأنها طلعت لتوها من قلب الأرض. قال: هذه شجرة نسيتها رحمة السماء! واخرج معوله من جرابه وبدأ في الحفر. ضرب الأرض بخفة القلق الباحث عن اليقين (...) إلى أن دوّى الصوت الشفيف مرة أخرى أذنيه أن كفى. خفف الآن الوطء. وأنبش التراب بيدك. فهذا الثرى من لحم ودم! وظهر أجساد الأموات تحت طبقة من الملح. كسّر سعد قطع الملح التي تيبست على الوجوه. فرأى ابتسامة مرسومة على الشفاه المحنطة. وأخرج الأجساد من حفرها وهي تطنّ طنين الفخار المشوي (...) يقول: سادتي الأعزاء اغفروا لي تطفلي، واتركوني انعم بفرحة ترحيلكم إلى المقبرة يذكر فيها اسم الله! والتفت صوب الرجال السبعة النائمين داخل التوابيت فرأى الابتسامات تكبر فوق الشفاه المحنطة فشد التوابيت على ظهور الجمال وأحكم الشدّ ونهر الجمال فقامت واقفة. وارتفع رغاؤها وهديرها"[1].

هذه الأحداث كلها تجسد لنا مظاهر العجائبية فبدايتها كانت حلم وبعده رؤيا عجائبية من خلال تحول ذلك الصوت إلى رجل شفاف. والحدث العجائبي الثاني ظهور تلك الجثث في شكل إنسان يبتسم فهنا يمكننا اعتبار ذلك الرجل من الجن أو هاتف تشكل على صورة كائن بشري وكما نعلم أن الجن يستطيع أن يتشبه ويتمثل على صورة إنسان وعلى أي صورة أخرى – وتستمر الأحداث الغريبة مع سعد وجماله فقد

"مشت القافلة يومين دون أن تستريح. وكان سعد كلما رأى ارتخاء الحبال يشدها حتى لا تقع التوابيت على الأرض فتتفتت هذه الأجسام الهشة (...) سارت وراءه بقية الجمال. وصاح سعد كالمجنون ولوّح بيده وعصاه في

[1] المصدر السابق، ص48.

وجوه الجمال محاولاً ثنيها على المضي في هذا الطريق المجهولة، لكن الفحل ارغى وأزبد وحرك رأسه مهددًا متوعدًا. فوّلى الرجل خائفًا مرتعدًا وترك لهذه الحيوانات المجنونة أن تختار سبيلها اندفعت الجمال نحو المجهول (...) فجأة هزّ انفجار رهيب سكون الصحراء. لمعت نار تحت خف الجمل الفحل وانفجر اللغم فهز الجمل وما عليه عاليًا في الفضاء. وجفلت بقية الجمال فجرت في كل الاتجاهات وهي تدوس على الألغام التي دسّها جنود الحلفاء لدبابات "هتلر" فانفجرت تحت الجمال، وتحوّل ظلام الصحراء إلى كون من الأنوار الساطعة (...) وبقي "سعد" في مكانه يبحلق ملء عينيه في هذا التناوب بين الظلمة والنور غير مدرك لما يجري! وظل واقفًا إلى أن طلعت تباشير الصباح فعاد إليه الرشد، رأى منظرا غريبًا. أشلاء الجمال في كل مكان تملأ السهل الرملي على مدّ البصر. ولكن لا أثر للتوابيت. بقي مدة يبحث بعينيه في كل الاتجاهات ثم عاد أدراجه خائفًا يضع رجليه فوق أثار أخفاف الجمال إلى أن وصل المسرب الممهد، فحث السير إلى أن قابلته أبواب العتيقة ".[1]

لقد كانت هذه بداية رحلة "سعد" وسلكه طريقًا مجهولاً، فبداية هده الغرابة تكمن في هذه الرحلة وهو الانفجار الذي مس الجمال ولم يمسس التوابيت حيث أن أثار الجمال تلاشت في كل مكان في حين التوابيت لا يوجد لها أثر فهذا الأمر عجيب وغريب. فأين هذه التوابيت يا ترى؟ وما هو تفسير اختفائها، هل هي مخلوقات جنية أم سحرة أم لديهم قدرات خارقة؟ فعددهم سبعة فهذا الرقم يحمل الطابع الطقوسي السحري والعجائبي فهذا الاختفاء يرجعنا إلى هذه العوامل كلها.

وبعد هذا الحدث العجائبي الذي مس "سعد الشوشان" عاد من المتاهة إلى "عتيقة" حيث

"عاد أدراجه خائفا يضع رجليه فوق أثار أخفاف الجمال إلى أن وصل إلى المسرب الممهد فحث السير إلى أن قابلته أبواب "عتيقة"، كان أشعث أغبر مهدود القوى حين طرق باب القصر القديم، قصر سلطان وظل يطرق بكلتا يديه إلى أن فتحت الباب امرأة صغيرة، امرأة لا يزيد طولها عن شبر وبعض شبر، كانت تضع على رأسها مظلة من سعف النخل وتتكلم بسرعة فكأنها تأكل الكلام أكلاً وهي تقفز كالسعدان سلم عليها فردت عليه السلام وسألها عن "عزيز السلطاني" فقالت أنها لم تره منذ نصف قرن، وتسبقته إلى أن وصلت كتفه ووشوشته في أذنه كلامًا فزع له أشد الفزع، وفرت فلحقها (...) ظل واقفًا في مكانه مدة طويلة إلى أن تناهى إلى سمعه هديل

[1] الرواية: ص49.

حمام رفع رأسه فرأى على شرفات القصر الخربة سربًا من الحمام ذو وجوه آدمية يهدل وينوح، قال "سعد الشوشان" الآن بلغت الأمانة وغادر القصر، فأز الباب وراء ظهره وانغلق بضجيج وجلبة "[1].

هذا القول يوضح لنا العودة العادية والطبيعيّة "لسعد" ثم تتحول هذه العودة إلى حدث عجائبي وأولى عجائبيتها هو التقاءه بالمرأة التي تجسدت مظاهر العجائبية في صفاتها وأفعالها وأقوالها. إضافة إلى ما رآه سعد في ساحة القصر لحمام ذو وجوه آدمية، فهنا حدث عجيب ومدهش لدى الشخصية.

ومن هنا يتضح لنا أن شخصية "سعد الشوشان" شخصية عجائبية وتتجسد عجائبيتها من الخارج أي عند التقائه بالمرأة العجيبة ذات الطول الشبر والطيور الآدمية، لكن شخصيته من الداخل لم تتغير بل بقيت على حالها رغم الأحداث العجيبة التي جرت له. كما أن الأفعال التي قام بها هي تلك التي منحته صفة العجائبية مثل بحثه عن بقايا الأجداد عن طريق استجابته للهاتف الذي أرشده لأجداده. ومن هنا يظهر لنا وجود علاقة تشابه بين شخصية "سعد الشوشان" و"الجدة" وتكمن في أفعالهما، فهو يمثل المساعد "لأمة السودان" في لمهم في مقبرة يذكر فيها اسم الله، مثل الجدة التي قامت بمساعدة ابنها وإرجاعه للحياة.

* **شخصية أمة السودان:** أمة السودان "عبيد سلطان العتيقة" وهم عبيد جُلبُوا من أوساط إفريقيا فهم الزنوج القادمون إلى تونس في عهد الباي، يمثلون الطبقة الاجتماعية الكادحة أي الطبقة السفلى، يعتبرون ملك للأسياد ويستخدمونهم لخدمتهم.

إذ تجسد "أمة السودان" "العبودية" طواعية العبيد لأسيادهم والبقاء تحت إمرتهم دون الاعتراض آو المساومة على أي شيء، كما يمثلون رمز الوفاء وذلك من خلال رفضهم للحرية والتحرر من سلطنة "الأب سلطان" بعد وفاته التي منحها لهم "باي تونس" حيث

[1] المصدر السابق، ص49.

"قال العم: – الباي يهبكم الحرية يا عبيدي، فاضربوا في الأرض آمنين، قال الجد: إن لن نغادر دارك إلا إلى القبر يا سيدنا فاردد إلى تونس حريته (...) وانفلتت عجوز من ركن قصي من أركان السقيفة، جرت عنيفة وارتمت في حجر عمي وراحت تقبل يديه وتبكي ثم أخرجت من صدرها ثديها وقالت: – أحلفك بالحليب الذي رضعته من هذا الثدي ألا ترمي بنا إلى الحرية التي لا نعرف ماذا نفعل بها "[1].

إن الحرية التي وهبها "الباي تونس" للعبيد رفضوها وعارضوا عليها، فهم ليسوا بحاجة إلى شيء لا يعرفون ما يفعلون به، فهم لا يرغبون في الرحيل من القصر الذي وجدوا فيه الأمان والاطمئنان في خدمة أسيادهم والامتثال لأوامرهم والإخلاص لهم، فعند مهاجمة "الباي تونس" لسلطان "عتيقة" تصدى العبيد لهم وحاولوا حماية سيدهم حيث رموه بالحجارة وسكبوا عليهم الزيت الحار، ورموا بأنفسهم على الجنود، فهم الذين دفعوا عن شرف النخلة ولم يقبلوا بتسليم سيدهم والمدينة "للباي تونس" فقد حاربوا ودافعوا عن "سلطان" بأرواحهم وناصروه وعند موت سيدهم دقوا طبول الحزن.

لقد تصدى العبيد للمهاجمين

"رموهم بالحجارة الكبيرة وسكبوا عليهم الزيت الحار كنار الجحيم، فولوا الأدبار وجلودهم تلتهب (...) رمي العبيد بأنفسهم على الجنود (...) وامتلأ القصر بالأشلاء، فصاح أبي آمرًا عبيده بالكف عن المقاومة".[2]

لقد حاربوا "أمة السودان" ودفعوا عن "الأب سلطان" بأرواحهم وساندوه في الدفاع على القصر والقرية ولم يهابوا العدو، فحين إلقاء القبض على سيدهم لم يفروا من ساحة المعركة حيث

"نصب فيها الجند سردافًا عظيمًا للأمير زينوه برؤوس القتلى، وجيء بسلطان مكبلاً بالأغلال (...) كان يمشي منتصب القامة ... ومشى العبيد وراءه والأسرى ".[3]

[1] الرواية: ص20.
[2] المصدر نفسه، ص11.
[3] مصدر نفسه، ص11.

فهذا يمثل مدى وفاء العبيد لسيدهم والإخلاص له وفداءه بعد وفاة "سلطان" جاء أمر الباي "باي تونس" بتحرير العبيد فدق العبيد طبول الحزن حيث

"تغنن الرجال في استرجاع ألحان حزينة من تحت الجلود المشدودة شدًا عنيفًا بحبال المسّد، ودار العبيد حول تمثال الجدة سبع دورات، رقصوا رقصًا محمومًا كأنهم مردة من جان ثم خرجوا إلى الساحة داروا فيها حتى التهبت الشمس في السماء فذهبوا يجوبون أزقة القرية، خرجت النساء لاستقبالهم نادبات نائحات لاطمات وجوههن وصدورهن (...) وواصل الطواف حول أسوار القرية (...) وتجمع الرجال والأطفال والنساء والشيوخ حول جوقة العبيد، فرفع عرافهم رأسه وأشار إلى "لا غالب إلا الله" (...)ولم يفهم الرجال معنى الإشارة لكنهم رفعوا طبولهم فوق رؤوسهم وقرعوها عنيفا تحية لتلك النمنمة، ثم هجعوا وناموا تحت السور".[1]

برز في هذا القول السمات الأوّلية لعجائبية هذه الشخصية ويتضح ذلك في عاداتهم وطقوسهم السحرية مثل الدوران حول تمثال الجدة، وذلك سبع دورات وما يحمله الرقم سبعة من رمز سحري أسطوري، وما صاحبه من ممارسات غريبة كالقرع العنيف للطبول والرقص المحموم.

ويمثل العراف مظهر آخر للعجائبي، فهو يجسد الشخصية العجائبية من خلال نبوءته، فهو العارف بشؤون أمته ومستقبلهم يمتثلون لأوامره، يقدسونه ويمجدونه، يصدقون كلامه وينتظرون البشارة منه بالدق العنيف على الطبول.

إن شخصية "العبيد" جاءت شخصية واقعية في البداية، ولكن حدث لها تحول فأصبحت شخصية عجائبية

"فحين أفاقوا أخرج كبيرهم من طيات ثيابه سكينًا تلمع ويقع بطون الطبول كان شرسًا وهو يبعج السكين أصداء الفجيعة والهوان ثم ذهب إلى الجبانة دفن السكين في قبر مهمل وعاد إلى الدار وقد نبتت في رأسه قرنان كقرني الثور، كان خائفًا ومهزوزًا وهو يجتاز العتبة، لكن خوفه زال حين رأى القرون نابتة فوق رؤوس كل رجال القرية، قرون اختلفت حسب الوجاهة والمكانة السامية ".[2]

[1] الرواية: ص19.

[2] المصدر نفسه، ص19.

يجسد هذا القول حدث عجائبي لا مألوف خارق لقوانيننا الطبيعية، فقد لحق بالعبيد نوع من المسخ والتحول تمثل في التحول من الصفة الإنسانية إلى الصفة الحيوانية تجسد هذه الحالة ظاهرة المسخ التي تثير الشعور بالغرابة المقلقة، فهذا التحول سببه نقر الطبول. فهل هو تحول حقيقي أم مجرد حلم وما دلالة هذا التحول، وخاصة أنه مس طبقة العبيد وليس الغير.

فقد تحول الإنسان من إنسان عادي يحي حياة عادية إلى إنسان حيوان أصبح يحمل قرنان فقد اختلفت نوعية القرون من قرون "خرفان" "تيوس" "وجديان" وهذا يدل على نظرة التحقير من قيمة الإنسان وخاصة العبيد.

كما تتضح عجائبيتهم في نبؤة عرافهم حيث تنبأ لهم

"اليوم سنولد من جديد ونحيا حياة أخرى"[1].

فهذه النبؤة تنطلق من الواقع لتجتمع بالخيال، فهو يجمع الحاضر والمستقبل في آن واحد. وهذه النبؤة تحققت من خلال طردهم من القصر (سلطان) وتوجههم إلى قلب الصحراء التي عاشوا فيها حياة مأساوية قاست فيها ملة السودان سنوات في التيه والضياع، حيث عاشوا في الفقر سنين لا يعلم عدها إلا الله، وحدث هذا بعد إخراج جنود الباي لهم بعد ثورتهم على "فرمان الباي".

واصل العبيد مسيرتهم مع العراف، وعاشوا في تلك الصحراء القاحلة حيث أيقنهم الهلاك

و"بدأ طائر الموت يحوم فوق الرؤوس على شكل بومة تصل مع مغيب الشمس تحط فوق نخلة ميتة وتبدأ في النعيب فتخرج النساء هلعات يقرعن الاواني النحاسية ويقرأن القرآن ولكننا ندفن في الصباح الأطفال الرضع. ثم داهم الموت الفتيان و الشباب (...) وصار الشيوخ يمتنعون عن أكل نصيبهم من التمر (...) حتى استطالت أذقانهم وغارت أعينهم (...) كانوا يخرجون في الصباح ولا يعودون إلا عند مغيب الشمس. ويظلون طائفين في المجدبة الكبرى التي تركهم فيها جند الباي يبحثون بين الحشائش عن شيء معلوم لا نعرف كنهه إلى أن اكتشفنا ذات صباح جثتهم

[1] الرواية: ص 21.

مطروحة جنب بعضها فوق الكثيب المحاذي للنبع. مضغ الأجداد حشيشة الموت كامل ليلتهم وتركوا لنا وصية تقول : إذا كان من الموت بد فامضغوا هذه الحشيشة ولا تخافوا سوف يسري الخدر في أجسامهم من الوهلة الأولى ولن تحسوا بخنجر الموت حين يغمد في قلوبكم. وسترون أرواحكم وقد تحولت إلى طيور صغيرة في حجم الفراشات وهي ترفرف فوق جباهكم ثم تدخلون أبواب السماء"[1].

إن هذا القول يعبر عن عجائبية "أمة السودان" من حيث عجائبية المعتقد أي الاعتقاد بوجود حشيشة الموت، فالموت مجرد حشيشة تمضغ، فتتحول الروح إلى طيور صغيرة بحجم الفراشات.

هذا الموضوع يجسد "العجيب الديني" إذ أن مسألة الموت والروح أمور عالجها الدين والكتب المقدسة. وعبر هذا القول على عجائبية مزدوجة تكمن في الفعل "أكل عشبة الموت"، وفيما وصى به الأجداد أبنائهم فهو كلام خارج عن المألوف يتعدى معرفة الإنسان، يحمل في طياته الغرابة المقلقة، فهو خارج عن دائرة الموت المألوف إلى الموت العجيب مصدره عشبة موجودة في متاهة الصحراء.

ويضيف فعل دفن الشيوخ "عجائبية جديدة" وذلك من خلال "فعل التحنيط" وهو فن سحري وعلمي يقوم على الاحتفاظ بالجسد وذلك في طقوس سحرية زنجية تمثلت في بعض التمائم وكلام الرب مع استخدام الملح، يقول "سعد الشوشان"

"كانت مصيبة في فقد شيوخنا أكبر من احتمالنا هذا الفقر الموحش، فقررنا أن نحتفظ بهم، حفر كل واحد منهم قبرًا قريبًا من كوخه، فرشه ملحًا ثم أنمنا الجدود وغطيناهم بالملح والتمائم وبكلام الرب "[2]

فبعد التيه الذي عاشته "أمة السودان" لسنوات كثيرة في الصحراء، عاد أحد أحفاد "أمة السودان" يبحث عن قبور أجداده المنسية في المتاهة. فبعد وصوله إليها حفر القبور وبحث عن أجداث الأموات فظهرت له

[1] الرواية: ص41.

[2] المصدر نفسه، ص41.

"أجساد الأموات تحت طبقة الملح، كسر سعد قطع الملح التي تيبست على الوجوه فرأى شبح ابتسامة مرسومة على الشفاه المحنطة"[1].

تتجسد العجائبية في هذا القول في الابتسامات المرسومة على شفاه الجثث المحنطة، التي تجعل من الموقف أكثر عجابة وغرابة.

ومن هنا نخلص إلى أن عجائبية أمة السودانتكمن في التكوين الذاتي الداخلي والخارجي، فقد شاهدنا الأحداث العجيبة والغريبة التي عرفتها أمة السودان من امتساخات وتحول من الصفة الإنسانية إلى الصفة الحيوانية، وهذا الامتساخ، ربما وظفه الكاتب للحط من قيمة العبيد وتشبيههم بالحيوانات الغير العاقلة وذلك يتعلق برفضهم للحرية ووفائهم لأسيادهم وهذا الموقف يحمل في طياته بعد سياسي فقد مثلت "أمة السودان" العجيب الديني وذلك في صورة وهمية خوارقية غير طبيعية نلحظ في الصفات التي وصفت بها "أمة السودان" وما شاهدناه في الوسط العجائبي الذي تدور فيه شخصيات غير عادية مثل العراف بالإضافة إلى حادثة التحنيط والابتسامة الساخرة للأموات (الأجداد).

تجسد "أمة السودان" "العجيب الديني" و "العجيب السياسي" وساعد في رسم هذه الصورة العجائبية الازدواجية في التكوين الذاتي والخارجي من حيث المسخ الذي مسّ الشخصيات والأحداث الخوارقية المنافية للطبيعة الكونية.

* **عجائبية شخصية الجن:** تعد شخصية "الجن" شخصية عجائبية محضة، وقد برزت في كل فصل من فصول الرواية. أولاً سنتطرق إلى المعاني التي تحمله كلمة "جن" في المعاجم العربية، فقد جاء في لسان العرب أن كلمة "الجن" تندرج ضمن مادة "جنن" وتعني "جن الشيء يجنه جنًا: ستره، وكل شيء ستر عنك فقد جن عنك (...) وفي الحديث: جن عليه الليل لأي ستره وبه سمي الجنين لاستتاره في بطن أمه".[2] ويعتبر الجن أيضًا "ولد الجان: ابن سيده: الجن نوع من

[1] الرواية: ص48.

[2] ابن منظور: لسان العرب، [مادة جنن]، ص472.

العالم سموا بذلك لاجتنائهم عن الأبصار ولأنهم استجنوا من الناس فلا يرون"[1]. ومعنى هذا أن الجن نوع من المخلوقات الخفية التي لا ترى بعين البصر فالجن عبارة عن "كائنات خفية، ذهب اليونان القدامى إلى أنها موجودة، وجاء في القرآن أنها كائنات روحانية"[2] .كما تعتقد جماعة أخرى من العرب القدامى على أن "قبائل الجن تقاسمها العيش في الصحراء وتشترك معها في الأرض والمراعي والآبار، فإن نزلت في مكان بدأت فاستأذنت الجّن بالتخييم فيه. وذهبت جماعة أخرى إلى الاعتقاد بأن لكل شاعر جنيًا يوحي إليه ".[3] يمكننا اعتبار الجن كائنات روحانية لا مرئية حيث تستطيع العيش مع الإنس في الخفاء. ضف إلى ذلك أن البعض يعتقد أن الشعر الذي يكتبه الشاعر ليس إلهامًا منه، وإنما الجن هو الذي يوحي إليه بذلك، لأن للجن قدرات فائقة تفوق قدرات الإنسان العادي.

في رواية "وراء السراب... قليلاً" نجد تجليات العجائبي في شخصية "الجن" حيث بث الرعب والخوف في شخصيات الرواية فهي تعيش وسط جبال تونس أين يعمل عمال المناجم وهي أصوات وهواتف أصيلة حيث ذكر "إبراهيم درغوثي" "الجن" في عدة أصناف منها: "الشق"، "الهاتف" والرئي وهذا الأخير الذي يدل على أنه

> "جنس من الجن له صوت مسموع وجسم غير مرئي يحيط صاحبه بالأسرار ويطلعه على الغيب (ذكره أبو علي القالي في كتابه الأمالي 1/ 132/ 134) كما تراجع قصص عن الرئي في تفسير ابن كثير 6/ 300/ 301 "[4].

كما يعتبر كل من

> "الهاتف والرئي جنس واحد من الجن الأزرق".[5]

---

[1] المرجع السابق، ص473.

[2] جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بساط، بيروت، لبنان، ط1، 1979، ص87.

[3] الرواية : ص88.

[4] المصدر نفسه، ص79.

[5] المصدر نفسه، ص93.

وهو نوع من المخلوقات اللامرئية لديه صوت مسموع، ويتنبأ بالغيب لكنه لا يُرَى. "فإبراهيم درغوثي" ذكرها في شكل هواتف حيث تحدث في ملخص فاتحة الباب الثامن للرواية عن

"خروج سعد الشوشان إلى المتاهة بحثًا عن بقايا أموات "أمة السودان" أيام التيه العظيم، وما جره في المجدبة. وحكايات عن هواتف التي كلمته وعبر لمن يعتبر".[1]

حيث ظل "سعد الشوشان" في ضيافة "عزيز السلطاني" ثلاثة أيام ثم اتجه نحو الصحراء للبحث عن أجداده وتتبع خطى العراف الذي كان يقوده، وظل يبحث عن أجداده إلى أن

"هدّه التعب فذهب يستريح، (...) قال غدًا أعود إلى عتيقة (...) قبل الشروق بقليل أفاق مبهوتًا شاحب الوجه فقد زاره في المنام رجل يكاد يعرفه ولكنه يهرب من الذاكرة في كل حين، أمسك بيده وقاده في المتاهة إلى أن وصل إلى كثيب من الرمل الأصفر حيث نبتت شجرة طلح كبيرة، أوقفه تحت ظل الشجرة وقال: احفر هنا. ستجد أجداث جدودك يا رجل. وغاب كما جاء (...) عاد مع شروق الشمس ونام وعاوده حلم الليلة السابقة. رجل شفيف كالهواء يأخذ بيده. ويقوده إلى كثيب الرمل الأصفر ويأمره بالحفر تحت الشجرة و "سعد" يبحث عن الشجرة المستحيلة فلا يعثر لها على أثر. كان كل يوم يمعن في الابتعاد عن النبع إلى أن حدثه الصوت شفيفًا كصاحبه. أنظر وراءك وستجد الشجرة يا أعمى! ونظر وراءه. فرأى شجرة مسودة (...) ضرب الأرض بخفة القلق الباحث عن اليقين (...) إلى أن دوى الصوت مرة أخرى داخل أذنيه أن كفى. خفف الوطء. وانبش التراب بيديك فهذا الثرى من لحم ودم "[2].

فهذا القول يبين لنا أن "سعد الشوشان" رجل عاش في فرنسا وحاول أن يسترجع ماضيه أي أجداده الذين ماتوا في المتاهة أيام التيه العظيم. فهذا الموقف يخلق الحيرة والتردد والدهشة، فالهاتف الذي كلم سعد ربما يمثل أحد أرواح "أمة السودان" الذين يريدون أن يلموا شتات أرواحهم في مقبرة. فالروح الشفاف الذي سمعه "سعد" يبعث له برسالة عجائبية

[1] الرواية: ص46.

[2] المصدر نفسه، ص ص 47- 48.

فهنا "إبراهيم درغوثي" محاولا أن يوضح أن الأجداد يرمزون للحضارة القديمة فهو بذلك يحاول أن يحي الذاكرة البشرية المنسية في زمن الباي الذي حكم تونس وأيضا الحماية الفرنسية على تونس.

ومن أصناف "الجن" نجد أيضًا " الهاتف الذي يحمل الأخبار وينقلها فيعتبر الهاتف في هذه الرواية الوسيط الذي يحمل في طياته أخبار "لفاطمة وعزيز" حيث يرجع "عزيز" إلى عتيقة للبحث عن "فاطمة" فدخل من خلال السرداب المفضي إلى الإسطبل

"وذهبت رأسًا إلى بيت فاطمة كانت رائحتها تجذبني نحو بابها بخيوط من عبير (...) رأيت فاطمة بكل زينتها، وعطرة يقطر الماء من شعرها، تنظر إلى وجهي وتبتسم، ثم قالت عرفت الآن طريقي يا ابن العم! لقد أعلمني هاتف قبل ثلاثة أيام أنك ذكرتني، مرّ الهاتف فوق قصرنا، حط فوق السطوح ونادى ثلاثًا يا "فاطمة" فخرجت إلى صحن الدار، سمعت الصوت صافيًا كالدق على النحاس ولم أرى الشخص وعاد الهاتف إلى النداء مرة أخرى: لا تتعبي نفسك في البحث عني ولكن هاتي البشارة: فقلت له: أبشر يا رئي: فقال غدًا يزورك عزيز! جهزي نفسك لسفر طويل! وذاب الصوت في السماء الصافية. فتطهرت من رجس الشيطان، ولبست لك هذا الثوب الأبيض وأشرعت لك الأبواب السرية، ضممت فاطمة إلى صدري وحملت حقيبتها وهممت بالخروج لكنها ذكرتني ببشارة الرئي، قالت: دونك هو التيس السود، أذبحه ولطخ البواب بدمه! فبسملت وذكرت اسم الله على الذبيحة، وسال الدم بين الأفخاذ، فأوفيت بالبشارة ".[1]

إن الهاتف الذي سمعته فاطمة ذو قدرة عجيبة وتكمن قدرته في أخبار لفاطمة بقدوم عزيز إليها فهو يتنبأ بالغيب فالهواتف هي مخلوق لها وظيفة محددة حيث "لم تكن تقع لجميع الناس كما لم تكن مسخرة للإخبار عن الأحداث الصغيرة والوقائع العادية، بل إنما كانت مسخرة للاتصال بالعظماء والحكماء والشعراء من جهة، وإخبارهم بأمور الغيب ذات التأثير في مجرى الحياة أو مستقبل الإنسانية من جهة أخرى (...) فهي مسخرة للإخبار عن الأحداث

[1] الرواية: ص79.

العظيمة التي يتغير لها وجه الحياة"[1]. ومن هذا القول نستنتج أن الهواتف لا تقع لعامة الناس وإنما تقع لشخصيات الحاكمة والعظيمة كشخصية "عزيز السلطاني" مثلاً حيث نجد الهاتف مذكور في جميع فصول الرواية فيتحكم في أحداثها، "فعزيز" يعتبر "ابن السلطان" كما أنه حقق الشرط الذي قدمته جدته مقابل زواجه من فاطمة ابنة عمه وهو قتل مئات من رؤوس الأعداء وهذا الشرط اعتبرته الجدة مهر لفاطمة ويواصل الهاتف نقل التنبؤات بين "عزيز" وفاطمة حيث سيبشر "عزيز سلطاني" بازدياد مولود له حيث

> "إزدان سماء عزيز سلطاني بالنجوم الزاهرة بعد أن وصلته رسالة من فاطمة، رسائل كثيرة حملها إليه هاتف بشره بمولود من جنس ذكران ولم يسمعه عزيز فالنيران ملتهبة في كل مكان والقلوب ملتاعة لا تسع الفرح – فعاد الهاتف يذكره في أواخر الليل المقمرة بالمولود الجديد. ينتصب على حافة السرير ويهتف – فاطمة تنتظرك لتسمي المولود يا عزيز. وظل يلح إلى أن قال له: سمه محمدًا يا صاحبي فطار الهاتف بالبشرى، حط على حيطان القصر المهجورة وصات: سم المولود محمدًا يا فاطمة وذاب في السحاب "[2].

فالزواج العجائبي الذي حدث بين "عزيز" و"فاطمة" نتج عنه ازدياد مولود يحمل صفات أبيه وأمه العجائبية ومن هنا فالجن يعتبر كائن يُسْمَعُ ولا يرى فهو من عالم آخر يختلف عن عالم الإنس.

بالإضافة إلى هذا نجد جنسًا من الجن وهو الشق والذي قام "إبراهيم درغوثي" بشرحه قال

> "ومن الجن جنس صورة الواحد منهم على نصف سورة الإنسان، له نصف رأس وعين وكذلك جميع أعضائه – وهو يقفز برجله قفزًا شديدًا ويعد عدوًا منكرًا. (كتاب الحيوان ج6 طبعة دار الكتاب بيروت 1969)"[3].

فهذا الشق يختلف عن الهاتف والرئي في كونه يُسْمَعُ ويُرَى كما انه شرير يقتل الأرواح البشرية وهذا ما جرى لإحدى شخصيات الرواية وهو "مرزاق القبائلي" الذي قال عنه "عزيز سلطاني"

---

[1] نجاح منصوري: سحر العجائبي في رواية وراء السرب قليلاً لإبراهيم درغوثي، مجلة المخبر العدد الثامن، 2012، ص162.

[2] الرواية: ص93.

[3] المصدر نفسه، ص56.

"وتسلمني مرزاق القبائلي من رئيس الحضيرة التي عينت فيها ليعلمني كيف أحفر بالمثقاب حفرًا في لحم الجبل (...) وعلمني كيف أكون شجاعا دون تهور لأن أحابيل سلطان الجبل لا تحصي ولا تعد وسيف ملك الموت معلق فوق رؤوسنا (...) ومات مرزاق القبائلي بعد أن التقيته بستة شهور، سلبه شق أمواله ثم قتله قتلة شنيعة. أكل نصفه وترك له نصفه الآخر. وتسلمت رسالة الشق بعد أن تسلمت قيادة فريق العمل"[1].

حيث أن هذا الشق العجائبي ترك في نفسية الشخصيات الموجودة في الرواية، الخوف والفزع حيث يقول "عزيز"

"بعد أن قطعنا نصف كيلو متر داخل النفق، اقترب مني الرجل وبدأ يحدثني مستعطفًا –كرامة لله– أخرجي من هنا أيها الرجل لقد بلغني أن الشق قتل البارحة مرزاق القبائلي"[2].

فهذا القول يوضح لنا الخوف والرهبة التي تركها الشق في نفسيته، وأزعجت الانفجارات التي كانت تدوي كدوي الرعد الشق وفريقه حيث

"اختبؤا في زوايا الأنفاق متربصين بالرجال، بحثوا عن الغافل فأكلوه وعن الشاب فشربوا دمه (...)، ظل هذا القتل مريبًا، لم يجد عمالة المنجم تفسيرًا إلى أن اكتشف "عزيز سلطاني" شقًّا ذهب ليتفقد العامل الجديد فرأى الشق باركًا فوق صدره يمص الدم من عرق فصده في عنقه والرجل يخبط برجليه ويخور خوار الثيران القتيلة. التقط عزيز بلطة رمى بها الشق فطنت على الصخر ولكنها أخطأت الهدف، التفت "سيد الجبل" بعين حمراء تقدح شرارًا وقفز الرجل برجل واحدة وعدا كالريح تاركًا وراءه رائحة كريهة، رائحة الجيف النتنة"[3].

يوضح هذا القول صورة الشق الذي يحمل عين واحدة ورجلاً واحدة، فيختلف الشق عن الرئي والهاتف في كونه يتصف بصفة الشر والقتل ويحمل في طياته الخوف والفزع والدهشة المقلقة. في حين الهاتف والرئي يتنبأ بالخير وبالبشارة السارة. ومنه فكل من الهاتف والشق والرئي صنف من أصناف الجن.

[1] الرواية،ص56.
[2] المصدر نفسه، ص57.
[3] المصدر نفسه ،ص ص 58- 59.

* **شخصية فاطمة:** برزت شخصية "فاطمة" منذ البداية في الرواية حاملة لسمات الغرابة، وذلك من خلال أفعال وأحداث غريبة طبعت شخصياتها بطابع الحيرة والغرابة التي تثير في نفس القارئ "الدهشة والحيرة".

"فاطمة" زوجة "عزيز سلطاني" تركها وهي في سن الشباب للذّهاب للعمل في مناجم الفسفاط، عند عودته بعد مدة طويلة

> "التفت عزيز سلطاني يبحث عن عجوزه، رآها واقفة فوق قاعدة تمثال الجدة في وسط الحوش. اقترب منها فسمع نهنهتها ورآها تعض على قماش تنورتها القطني وتبكي. أمسك بيدها الصغيرة وانزلها برفق من فوق قاعدة التمثال وقادها إلى الغرفة الشرقية التي أعاد تأثيثها بما يكفي عجوزين. أنامها على السرير، وجلس قربها على حافة الفراش يستمع إلى لهاثها وأنينها المتقطع. أعرف أن الرجاء والتعنيف لن يفيد في إسكاتها، واعرف أنها لن تعود إلى الهدوء إلا إذا وضعت جمرة فوق جبينها، فتأخذها قشعريرة في كامل بدنها، ثم تهمد وتنام كما ينام أصحاب الكهف، تدخل في نوبة سبات قد تطول عدة أيام ثم تفيق وحدها عندما ينادي المؤذن لصلاة الصبح "[1].

إن هذه البداية بداية غريبة من خلال موقف "فاطمة" والوصف الغريب لها، يجعلنا نشك في طبيعة تكوينها الداخلي والخارجي، فهي تختلف عن بقية الشخصيات من خلال عاداتها الغريبة في طبيعة وكيفية نومها، فهي تحتاج إلى وضع جمرة فوق جبينها لتنام، وهذا يتعارض مع الطبيعة البشرية. فأي إنسان عادي لا يحتاج إلى الجمر فوق جبينه لينام، ولكن تكون طريقة نومه عادية وقصيرة على عكس "فاطمة" التي استغرقت مدة نومها العجيبة عدة أيام. كذلك نرى مدى ارتباطها بتمثال الجدة، فعند عودة عزيز وجدها واقفة فوق تمثال الجدة وهي لا تَزَال تنوح وتبكي. وما يزيد من غرابة الموقف طريقة استفاقها من النوم، فبعد دخولها في سبات عدة أيام

> "تفيق وحدها عندما ينادي المؤذن لصلاة الصبح، هي هكذا دائما فكأن ناقوسا يسكن رأسها ليدقه مع انبلاج الفجر. صوت المؤذن يرتفع عاليًا، حنونًا، دافئًا، ويصعد على درجات من نور السماء السابعة لا يزعجه سوى خشخشة جهاز التسجيل، والمرأة النائمة قبالة "عزيز" على السرير تفتح عينيها وتعود إلى الحياة، فتذهب إلى وسط الحوش لتغرق رأسها في حوض الماء البارد ثلاث مرات ثم تنزع عنها الثياب وتصب الماء على أم رأسها صبًا متواصلاً

[1] الرواية: ص06.

ليغمر كامل بدنها ويتحول إلى بركة صغيرة تخوض فيها برجليها الحافيتين. وتحط طيور الصباح على رأسها وعلى كتفيها وهي تسبح الباري بآلاف الأصوات ثم تنزل على الأرض لترتوي من ماء الجنة. وتختطف المرأة دلوا ترمي به في قعر بئر مهجورة. والبئر تفتح على ماء زمزم، بئر جافة منذ عشرات السنين وقعرها يابس كباطن الكف. ولكن الدلاء التي ترمي بها المرأة في جوفها تنزل فارغة وتصعد ملأى بالماء الزلال. وتواصل المرأة طقوسها العجيبة (...) تدور حول النخلة ساعات طوالاً إلى أن يهدها التعب فتخفت حركتها وتفتر همهمتها وتسقط على الأرض من الإعياء. ويجف ماء البئر مرة أخرى، ويعود قعرها يابس كالأرض اليباب، فتطير الطيور عائدة من حيث جاءت. ويقف الرجل في وسط الحوش ماسكا برأس عجوزه بين يديه يجفف لها شعرها ويرمي على بدنا بقايا كسوة قديمة مطرزة بخيوط الذهب"[1].

إن استفاق "فاطمة" من النوم ارتبط بآذان الصبح، فبعد النوم لعدة أيام تستفيق مع آذان الصبح لتمارس طقوسها العجيبة، بداية استحمامها بالماء البارد كان عادي لكن صاحبه أ حدث عجيبة نلمسها في تلك الطيور التي تحط فوق كتفيها وهي تسبح الباري ونزولها على الأرض للارتواء من ماء الجنة والفعل السحري والشيء العجيب هو ظهور ماء زمزم في بئر جافة مدة عشرات السنين.

يواصل "عزيز" في وصف بعض المظاهر العجائبية وذلك من خلال تطهرها المتواصل حتى منتصف النهار والصلاة العجيبة التي تؤديها، والتي تعلمتها من العبيد وهي تدل على الطقوس السحرية للأجناس الإفريقية تختلف عن الصلاة التي تدين بالعقائد السماوية "الدين الإسلامي".

نلحظ في شخصية "فاطمة" تناقض يطرح فيها الكاتب "العجيب الديني" فارتباط استفاقها بصوت الآذان، وارتواءها من ماء الجنة وبئر زمزم، ومن جهة اخرى طريقة الصلاة العجيبة والمتمثلة في طقوس سحرية حفظتها عن العبيد. فما دلالة كل هذه الطقوس؟ وما هو هدف الكاتب من وراء ذكرها وربطها بالصلاة؟.

[1] المصدر السابق، ص ص 06 - 07.

إن الصفات التي منحت لفاطمة يجعل منها شخصية مباركة ولية صالحة وفي الآن شخصية سحرية تضفي طابع العجائبية والغرابة، وتثير الإحساس بالدهشة والحيرة. فالصلاة الغريبة التي كانت تؤديها "فاطمة" تبدأ بطقوس عجيبة تمثلت في الدوران حول نخلة الأجداد، وما يصحبها من أحداث عجائبية المتمثلة في جف ماء البئر بعد إنهاء فاطمة لصلاتها السحرية تضفي هذه الأحداث طابع العجائبية على الشخصية وطابعًا دينيًا مقدسًا وطقوسيًا سحريًا، يجعل من فاطمة شخصية سحرية وعجائبية. فما قامت به من ممارسات غريبة يؤكد عجائبيتها وتجاوزها الطبيعة الإنسانية، وأن أفعالها تتجاوز التفسير الطبيعي إلى ما هو فوق طبيعي فهذا المظهر يبرز لنا عجائبية فاطمة.

ولكن لا يعد هذا المظهر الوحيد الذي برزت فيه عجائبية فاطمة، لأنه هناك مظاهر أخرى تدعم وتضفي على الشخصية عجائبية مدهشة، وذلك من خلال حدث عادي أدى "بعزيز" للعودة إلى "عتيقة" بعد غياب طويل حين وجد عجوزًا سوداء ظن أنه يعرفها، فرؤيته لهذه المرأة ساعدته بالرجوع إلى ما خبأته الذاكرة عن زوجته "فاطمة" وشعوره بمدى اشتياقه لها، قرر العودة إلى "فاطمة" يقول

> "لقد ذكرتني زنجية بالوعد الذي قطعته على نفسي وانا أحاول أن أضع رجلي داخل ركاب الفرس بعد أيام عدت إلى عتيقة أبحث عن فاطمة، ذهبت إلى قصر الأجداد، ودخلت من خلال السرداب المفضي إلى الإسطبل وذهبت رأسًا إلى بيت "فاطمة" (...) انفتحت في وجهي أبوابها رأيت فاطمة في كامل زينتها (...) تنظر إلى وجهي وتبتسم، ثم قالت عرفت الآن طريقي يا ابن العم، لقد أعلمني الهاتف قبل ثلاثة أيام أنك ذكرتني (...)ظممت فاطمة إلى صدري وحملت حقيبتها وهممت بالخروج لكنها ذكرتني ببشارة الرئي، قالت: دونك وهذا التيس الأسود، اذبحه ولطخ الأبواب بدمه. فبسملت، وذكرت اسم الله على الذبيحة "[1].

إن هذا الحدث حدث عجائبي محض يحتوي علاقة عجائبية بين شخصيات إنسية (عزيز، فاطمة)، وجنية (الرئي والهاتف)، إن الشخصيات الجنية اللامرئية أضافت إلى الشخصيات الإنسية عجائبية جديدة. هي علاقتها بالجن "الرئي"

[1] الرواية: ص78.

ويؤكد هذا الموقف على ثنائية الإنس والجن، بالإضافة إلى الدلالة السحرية للون الأسود وما يحتوي عليه من دلالات تتعلق بالجن في الثقافة العربية الإسلامية.

تبرز علاقة "فاطمة" و"الرئي" بنوع من السحر والقوى الفوق الطبيعية وإيمان عزيز بما أخبرته "فاطمة" عن بشارة الرئي وذلك من خلال اللقاء الغير العادي حيث وجدها في انتظاره بكامل زينتها، وطبع وجود "الرئي" على اللقاء الطابع عجائبي لما يحمله من أسرار غيبية وتنبأ بالمستقبل. إذْ أن الاتصال بين "عزيز" و "فاطمة" حدث عن طريق وسيلة عجائبية تمثلت في " الرئي" والاتصال بينه وبين "فاطمة" اتصال لا مرئي.

وما يدعوا للغرابة والحيرة فعل "عزيز" عند ذبحه للتيس الاسود وتلطيخ البواب بدم التيس، فهذا الفعل غير مألوف، ويحمل هذا الفعل نوع من التناقض، فحين الذبح قام "عزيز" بالبسملة ولكن ذبحه لهذا التيس كان لغير الله، فقد كان من أجل الرئي ليوفي بالبشارة ، فقد ذكر اسم الله على الذبيحة المقدمة لغير الله، فهذا الموقف يتنافى والمعتقد الإسلامي، فالذبيحة تكون لله وليس لكائن لامرئي وهذا يطبع الجو بنوع من الغرابة والحيرة.

إن اللقاء العجائبي بين "عزيز" و "فاطمة" انتهى بالزواج، وبعد فترة على زواجهما حملت فاطمة وبعد انتفاخ بطنها أصبحت

"طيور صغيرة لها وجوه آدمية تخرج من أسفلها كل صباح، ترفرف أمام وجهها ضاحكة مستبشرة ثم تطير جهة الغرب"[1].

إن هذا الحدث يزيد من عجائبية فاطمة ليس في كونها حامل بل يكمن في الطيور ذات الوجوه الآدمية التي تخرج منها كل صباح. فهذا الحدث يكسر حدود المألوف والعادي ويثير الدهشة والحيرة والاستعجاب لدى القارئ، حيث

[1] المصدر السابق، ص90

يعجز العقل عن التصديق وحتى التفسير، فليس من المعهود حدوث مثل هذه الظواهر في العالم الطبيعي المألوف فهذا يظل في نظر القارئ مجرد خيال ووهم من افتراض أو خلق الكاتب.

إن ما حدث لفاطمة هو نوع من المسخ، حيث أصبحت تجمع بين صفات إنسية وحيوانية ترمز إلى الطفل القادم سيكون مثل الطيور الضاحكة، وتكتمل حلقة العجائبي في مشهد آخر وأخير قوامه شخصيات كل من "فاطمة" "عزيز" و"الرئي" حيث

> "إزدان سماء عزيز سلطاني بالنجوم الزاهرة بعد أن وصلته رسائل من فاطمة رسائل كثيرة حملها إليه الهاتف بشره بمولود من جنس الذكران ولم يسمعه "عزيز" فالنيران الملتهبة في كل مكان والقلوب ملتاعة لا تسع الفرح فعاد الهاتف يذكره في أواخر الليالي المقمرة بالمولود الجديد، ينتصب على السرير ويهتف فاطمة تنتظرك لتسمي المولود يا "عزيز" (...) سمي المولود "محمدًا" يا فاطمة وذاب في السحاب".[1]

إن هذا المشهد يحوي حدث عجائبي ساهم فيه الرئي من خلال عملية التبشير والإخبار بالمستقبل عن جنس الولد، فهو إخبار عجائبي مخالف للعالم الطبيعي ويتعارض معه، وينتقل بنا إلى رحاب العالم الفوق الطبيعي.

إن تسمية الولد "محمد" يحمل بعد ديني فهو يرمز إلى قداسة هذا الاسم في الثقافة العربية الإسلامية. كما أن شخصية "فاطمة "تستند إلى الشخصيات العجائبية وذلك من خلال ما شهدناه من طقوسها العجيبة وعالمها الغريب، والامتساخ الذي لحق بها في بطنها وقوتها السحرية واتصالاتها الجنية العجيبة كل هذه المشاهد تبرز عجائبية "فاطمة" سواء عجائبيتها الداخلية من خلال أفعالها السحرية أو عجائبيتها الخارجية التي مست تكوينها الخارجي ويتجلى من خلال اتصالاتها العجيبة الجنية. كل هذه الأحداث تثير لدينا نوع من الحيرة والدهشة والتردد في طبيعة تفسيرها وتأويلها.

[1] الرواية: ص93.

* **شخصية العراف:** تمثل شخصية "العراف" شخصية عجائبية محضة، لأنه من السحرة والمتنبئين بالمستقبل، وهذا ما سنجده في أفعاله وأقواله فهو يحمل في ذاته طقوس مخالفة لبقية الشخصيات حيث يدعي أنه يعرف الغيب وما يخبؤه القدر لأمة السودان حيث

"قال لهم شيخ العبيد: هذا طبل سلطان سيدنا، نقرعه اليوم للذكرى. وواصل الطواف حول أسوار القرية، وقال لقارعي الطبول: هذا باب النصر، سلام عليه، أدخلوا منه أمنين، وهذا باب هزيمتنا، لا حياه الله سنخرج منه قريبًا، وتجمع الرجال والأطفال والنساء والشيوخ حول جوقة العبيد، فرفع عرافهم رأسه وأشار إلى: "لا غالب إلا الله" المنقولة من ديار الأندلس والمنقوشة بخط كوفي أنيق أعلى أبواب السور".[1]

هذا القول يوضح لنا البداية العجائبية للعراف حيث يدل قرع الطبول والطواف حول أسوار القرية وجوقة العبيد من الطقوس العجائبية لديهم وخاصة لدى العراف لأن الرجال والنساء الذين خرجوا مع العراف واثقين ومؤمنين بقدرة العراف الخارقة، فالعراف يمثل الجانب العقائدي الذي أمة السودان. وفي أحداث أخرى تجسد عجائبية العراف حيث أنه سيعقد اجتماعه عام في داره، حيث يتنبأ لهم بولادة جديدة، وحياة جديدة وقد أخذ العبيد يرددون نبوءات العراف

"اليوم سنولد من جديد وسنبدأ حياة أخرى".[2]

وهذا القول إن دّل على شيء فإنما يدل على استطلاع العراف للغيب والمستقبل فهو يقوم بعمل خارق للعادة وخارج المألوف، أن الحرية التي منحها "باي تونس" للعبيد لم تعجبهم لأنهم طردوا من مدينة عتيقة. لكن هذه الحرية التي عاشوها في الصحراء أدت بهم إلى الجوع والتيه والموت في الصحراء وهذه النبؤة تحققت والدليل على ذلك ما ذكرناه، كما ان العراف كان مرشدهم في رحلتهم حيث

"اتجه العراف نحو النبع ووقف على كثيب الرمل المشرف على الماء واخرج من قميصه الداخلي عود حطب أملس ووترًا، شد الوتر وأقعى يجمع قبضة من الحشائش اليابسة وحمل النيران الملتهبة فوق كف يده اليمنى ومشى فوق ماء

[1] الرواية: ص 19.
[2] المصدر نفسه، ص21.

النبع حتى قطعه وقصد الجهة الأخرى من الكثيب. ثم اخرج قوسه وشد إليهما سهمًا وشد القوس بعنف ثم سدد نحو قلب النبع فنفر الماء وعلا حتى كاد يبلغ عنان السماء (...) وأخرج الأطفال من جيوبهم الحلوى واللوز المقشر والزبيب واللحم المقدد فشووا اللحم على كف العراف واطعموا القبيلة حتى شبعت ثم شربوا من ماء زمزم وناموا على حافة السراب ".[1]

إن الفعل الذي قام به العراف أمر يدعوا للدهشة والحيرة ونقول أنه ساحر وولي من الأولياء، إذ أنه أشعل النار بطريقة غريبة وعجيبة وحمل النار الملتهبة فوق كفه، ومش به فوق الماء، فكلها أحداث فوق طبيعية خارقة للعادة.

وما يدعوا للغرابة أكثر هو أكلهم للطعام القليل الذي كان بحوزة الأطفال وشربهم من ماء زمزم الذي قام بتفجيره العراف ، ومنه فشخصية العراف هي شخصية عجائبية في تكوينها وفي أفعالها، فهو يندرج ضمن الشخصيات العجائبية المحضة وبهذا يكون العراف السيد على "أمة السودان" و "امة السودان" تكون العبدة، فالعراف ما هو إلا ساحر وجني يستطلع الأخبار ويتنبأ بالمستقبل.

* **شخصية ميلود الطرهوني**: تعد شخصية ميلود الطرهوني في بداية الرواية شخصية عادية طبيعية، لكن الصفات التي اتصف بها منحته صفة عجائبية إذ يقول عزيز

"كان معاوني ميلود طرهوني طرابلسيًا غريب الأطوار رجل يخاطر بحياته في كل الأوقات دون أن يطرف له جفن، ولكنه يفلت دائما من بين براثن الموت في اللحظات الأخيرة، أخرجناه ثلاث مرات من تحت الردم. في المرة الأخيرة يئسنا من عودته إلى الحياة. وبدأنا نبكيه لكن صديقه صالح اليوسفي ظل ينفخ داخل حنجرته إلى أن رمشت جفونه، وحرك شفتيه فتركناه في مكانه وعدنا نمد سكة الحديد داخل النفق (...) وعند نهاية الوردية عاد معنا إل حي الطرابلسية ليشرب الشاي ويسب ككافر"[2].

وهنا يتضح لنا ظهور صفة العجائبية في قول عزيز أنقذناه ثلاث مرات من تحت الردم، ورغم انه نجى من الموت إلا انه ظل يكفر ويسب.

[1] الرواية: ص 22.

[2] المصدر نفسه، ص66.

إن "ميلود الطرهوني" يحب امرأة جزائرية اسمها "حسيبة النايلية" والتي كانت تعمل في الماخور وتكون السبب في خلاف يجري بين رجال الطرابلسية ورجال القبائل، نظرًا لرفض "رجال القبائل" بنات الجزائريين من مخالطة ماخور غير جزائري. هذا ما دفع "بميلود الطرهوني" إلى اشعال فتنة بينهم لأنه كان يحب "حسيبة النايلية" حيث يقول "عزيز" عند لقائه "بميلود الطرهوني"

"البارحة عندما قابلته في الحانة كان غير عادته حزينًا مهمومًا، عابثته وحدثته عن "حسيبة النايلية"، فلم يتجاوب مع عبثي (...) تركته لحاله وبدأت أبتعد لكن صوته المشحون بالفجيعة ردّني إليه: تعال يا عزيز! ما عهدتك تضجر مني بهذه السرعة! – فقلت له : حالك البائس لم يشجعني على مواصلة الحديث معك (...) فقال: منعني جماعة من رجال "القبائل" الجزائريين من الوصول إلى حسيبة النايلية وهي كما تعرف أغلى عندي من روحي، قلت، ولماذا يمنعونها عنك، وهي تعمل في الماخور وأنت تدفع ما فيه الكفاية. قال – رجال "القبائل" قرروا ذلك وانتهى الأمر! – قلت ماذا قرروا؟ . قال: سيمنعون، بناتهم عن بقية الرجال في هذا المنجم بدعوى أنهن جزائريات، وأن شركة الفسفاط جاءت بهنّ من جبال "جرجرة" للترفيه عن العمال الجزائريين فقط، وضرب كفا بكف وهو يتأوه: يمنعون عني حسينة هؤلاء الأوباش والله لن يمنعني عنها أحد. وسأقتل من أجلها ملك الموت وسأقتله! وصار يخبط رأسه على الحائط"[1].

فهذا القول بين لنا بداية الفتنة نتيجة القرار الذي اتخذه رجال القبائل، فميلود الطرهوني مصمم على الفوز ب"حسيبة النايلية" على رغم معارضة رجال القبائل، فقد ذهب مرة لرؤية "حسيبة"، لكن قائد رجال القبائل رفض ذلك، وصارت بينهما مناوشات وهذا ما زاد من حدة وغضب ميلود الطرهوني، الذي ذهب مباشرة إلى الشيخ الطرابلسي حيث

"دفع ميلود الطرهوني الباب وهو ينفتح فاعتدل في جلسته وأصاخ السمع، نزع الطرهوني حذاءه ومشى على الحُصُر التي تغطي الأرضية حتى وقف عند رأس الرجل (...) قال الضرير، أخيرًا جئت يا ابن بهية إني أشم في رائحتك ندر الموت والبوار! فقال ميلود الطرهوني: لقد أهان أحلاف بلاد القبائل كرامة رجال الصحراء، ولا بد من الانتصار لكرامتنا يا شيخنا! فقال الرجل الضرير: – أعرف انك مندور للذم يا رجل، ولكن سأحاول أن لا تعلوا كلمتك على الحق هذه المرة يا ابن بهية. وإلا فلن تقوم لكم قائمة بعد اليوم يا أهل مِلّة الخَرَاب".[2]

[1] الرواية: ص 67.

[2] المصدر نفسه، ص69.

فهنا تكمن عجائبية ميلود الطرهوني في تنبأ بمستقبله من طرف "الشيخ الطرابلسي" الذي تنبأ بالغيب له. فبعد منع "حسيبة" من لقائه قام بتحريض أبناء الطرابلسية على قتال "رجال القبائل" فقد

"كان ميلود الطرهوني ذاهلاً وهو يكلم أبناء ملته من الطرابلسية ويحرضهم على الأخذ بالثار من رجال القبائل ويذكرهم بالقتلى الذين ماتوا في حضيرة العمل التي أشرف عليها حمّوا القبائل".[1]

ومن هنا يتضح لنا البدايات الأولى للفتنة ودور المرأة في إشعالها ، حيث أشعل "الطرهوني" هذه الفتنة لمحاربة "رجال القبائل" ولمحاولة فوزه بحبه حسيبة النايلية، فاشتدت المعركة وسال الدم وراح الكثير من القتلى، وعندما رأى الطرهوني قتلى من جنده حاول الهروب لكن لم يفلح

"فاستسلم لهم قادوه إلى ساحة الحي وحفروا له حفرة، ثم جمعوا أطفال الحي وقالوا: أرجموا هذا الفاسق (...) وتجرأ احدهم، فدس إصبع ديناميت في دُبر ميلود الطرهوني وربطوا هذه المتفجرات بخيط أوصلوه إلى صاعق وأشعلوا النيران بالخيط وابتعدوا (...) فانفجر كدس اللحم ".[2]

يبين لنا هذا القول فشل "ميلود الطرهوني" في محاربته "لرجال القبائل" وهذا الفشل أدى باستسلامه لهم. فكانت نهايته شنيعة. هذه النهاية الشنيعة جسدت لنا حدث عجائبي والمتمثل في التنبأ الذي أخبرته به العرافة إذ

"قالت له: ستكون موتتك شنيعة يا أخي، ولن تجد لجثتك قبرا في هذه الأرض الوسيعة، وسيأكل لحمك طيور السماء وهوام الأرض. وبدل أن يصيبه الفزع ميلود الطرهوني بدأ في الضحك والقهقهة حتى سالت الدموع من عينيه والمرأة تنظر مدهوشة "[3].

وهذا ما وقع "لميلود الطرهوني"، فقد كانت نهايته عجائبية وخارقة للعادة وغير مألوفة، ومما زاد من غرابة "ميلود الطرهوني" هو ضحكه وقهقهته على ما أخبرته به العرافة عن مصيره، فهذا الموقف يدعوا للحيرة والدهشة فبدل أن يخاف صار يضحك ويستهزء بها.

[1] الرواية: ص 69.
[2] المصدر نفسه، ص72.
[3] المصدر نفسه، ص73.

ومن هنا يتضح لنا أن "ميلود الطرهوني" شخصية عجائبية في نهايته وليس في بدايته وهذا ما نجده في قول السارد

"مرّر الرجل أصابعه إلى قطع اللحم، قال: فعلها ابن بهية؟ فقلت: بلى يا مولانا! فعاد يجلس وبدأ في عدّ الأذان والأنوف. عدها أكثر من مرة وكان وجهه يزداد شحوبًا كلما أنهى العد. ثم همس ثلاثون أنفًا وستون أذنًا! وأضاف بعد مدة. لكنني لا أجد أذنًا لابن بهية أعرفها مثقوبة، ظل يتأرجح، في شحمتها قرط من الذهب إلى أن بلغ! فهل فر من ساحة المعركة، بعد أن أشعل نارها؟ قلت: لا يا مولانا أكلت الطيور لحمه حين طار فتافيت في أرجاء السموات السبعة "[1].

إن شخصية "ميلود الطرهوني" تختلف عن الشخصيات العجائبية الأخرى في كون الشخصيات الأخرى تجسد عجائبيتها في تكوينها وأفعالها العجائبية في حين تكمن عجائبية "ميلود الطرهوني" في نهايته، "فميلود" نهايته تشبه نهاية الأب "سلطان" حيث أن هذا الأخير تكدست لحمه وتمزجت بالدم والتراب نتيجة العذاب الذي تلقاه فالنهاية متشابهة، رغم اختلاف في تفاصيل كل نهاية "فميلود الطرهوني" يجسد اللعب واللهو والمجون.

* **شخصية الشيخ الطرابلسي**: "الشيخ الطرابلسي" رجل دين وشيخ القبيلة الطرابلسية، فهو رجل ضرير ومقرئ للقرآن يدرب الصبيان على القراءة والكتابة وحفظ بعض الآيات عن قصار السور ويصلي بالمؤمنين الصلوات الخمس كل يوم.

تحمل شخصية "الشيخ الطرابلسي" طابع الواقعية الدينية، إلا أن هذه الواقعية تبدأ في التحول نحو الغرابة وتطبع بنوع من العجائبي، فحين وصول "عزيز السلطاني" و "ميلود الطرهوني" إلى حومة الطرابلسية دخل هذا الاخير إلى المسجد متخفيا إلى أنّ الشيخ الطرابلسيّ عرفه دون أن يعرفه بنفسه

"قال الضرير: أخيرًا جئت يا ابن بهية! إني أشم في رائحتك ندر الموت والبوار! فقال "ميلود الطرهوني" لقد أهان أحلاف بلاد القبائل كرامة رجال الصحراء (...) فقال الرجل الضرير: أعرف انك منذور للدم يا رجل"[2].

[1] الرواية: ص 73.

[2] المصدر نفسه، ص 69.

فهذا القول يحمل نوع من الغرابة والحيرة في كون الشيخ الطرابلسي شيخ ضرير، لكنه رغم ذلك استطاع التعرف على "ميلود الطرهوني" من غير التحدث معه، كما تجلت قدرته على التكهن والتنبأ فهو يعرف ما يحمل "ميلود الطرهوني" من نذر والموت والبوار.

إن فعل التكهن والتنبأ "للشيخ الطرابلسي" يوضح البداية الغرائبية لهذه الشخصية وتزداد وتتسع دائرة الغرابة للشيخ الطرابلسي في هذه المعركة التي قام بها رجال القبائل بقطع أنوف وأذان القتلى والجرحى الطرابلسية، وشكلوا بتلك الأنوف والأذان عقدًا زينوا به عنق الحمار، الذي ساقوه إلى حي الطرابلسية فوجده "عزيز السلطاني" فأخذه للشيخ الضرير. يقول "عزيز السلطاني"

> "عاد الضرير استقبل القبلة وطلب مني أن أضع العقد بين يديه، ففرق بين الأذان والأنوف وسط أمامه قطعًا من القماش البيض النظيف، صار يضع أنفًا على الكفن ويختار له بدقة أذنين من الأذان المعروضة عليه ويقول: هذا صالح بن "بوزيد اليوسيفي" ويقوم عليه صلاة الجنازة، يكبر عاليًا ويقرأ القرآن، ويمر إلى انف أخرى يختار لها من الكدس أذنين مردودًا: وهذا عبد الله بن سالم بوعجيلة (...)، كنت كل مرة أحفر مقدار شبر في ساحة المسجد ثم أضع هذه القطع الآدمية في الكفن الذي أعده الشيخ وأهم بدفنها، فيشير الرجل برأسه أن ترقب قليلاً "[1].

إن الشيء العجيب في هذا المشهد هو صنع عقد من أنوف وأذان الرجال الطرابلسيين، ويرمز قطع الأنوف في الموروث الثقافي الشعبي العربي إلى إنحطاط الشرف وإلحاق العار للعائلة، والشيء الاكثر عجبا هو تعرف "الشيخ الطرابلسي" الضرير على شخصيات رجال الطرابلسيين من خلال بعض أعضائهم "الأنف والأذنين" إن هذا الحدث الذي يلي هذا الحدث ويمثل نهاية أو خاتمة الرجال الطرابلسيين

> " فبعد أن هبط الليل، قام ودعاني إلى الوقوف وراءه، قرأ سورة يس سبع مرات فتحولت الحفر الصغيرة إلى مقابر، فنظرت فإذا دخل كل قبر جسمًا أدميًا كامل الصفات، وعاد إلى سورة يس يقرأ من آياتها، فامتلاء المسجد بأصوات تردد القرآن، رأيت رجالاً يشع النور من وجوههم يهيلون التراب على القبور ثم يمسحون الأرض بأيديهم فتعود إلى

[1] الرواية: ص 73.

حالتها الأولى، ودعاني الشيخ إلى صلاة الجنازة فصليت معه على القتلى صلاة جماعة، وغادرت المكان، رأيت طيورًا تحوم فوق رأسي، طيور بيضاء شبيهة بطائر الخطاف، رأيتها تحط على الأرض التي سوتها الأيدي النورانية وحيث التفت مرة أخرى وأنا أقترب من الباب، اختفت الطيور، فكأن الأرض ابتلعتها"[1].

إن الشيء العجيب الذي يصوره هذا المشهد هو تحول حفر صغيرة إلى مقابر بعد قراءة سورة من القرآن سبع مرات، كما تحولت الأذان والأنوف إلى أجساد آدمية كاملة، بعد التحول ظهرت مخلوقات نورانية، لينتهي هذا الحدث العجائبي بظهور طيور الخطاف بلون الأبيض والأسود تحط على القبور وبعدها تختفي فكأن الأرض ابتلعتها.

إن هذا الحدث حدث عجائبي فوق طبيعي لأن الفعل الذي قام به "الشيخ الطرابلسي" فعل خوارقي، فعل ساحر فإقامة صلاة عادية ينتج عنها تحول الأعضاء إلى أجسام آدمية كاملة هو شيء خيالي وهمي غير قابل للتحقق في العالم الطبيعي. ويضفي ظهور أولئك الرجال النورانية في المسجد التعجب وخلق الحيرة والتردد.

إن الحضور العجائبي للشخصيات ليس حضورا من أجل خلق المتعة وإثارة الدهشة والحيرة وفقط، وإنما هو حضورا هادفا يُحمِل الشخصيات بدلالات رمزية تخيل على واقع عين، ذلك أن الرواية العجائبية لا تكمن أهميتها في إثارة الخوف من خلال خلق عالم لا واقعي من مخيل الكاتب وإنما بنيتها التعجيبية تتمثل في وصف عالم فوق طبيعي داخل عالم مألوف، فهي تعبر عن واقع" متعدد المسوخ والستارات المركبة من الزيف والوهم والحقائق المدمّرة وعن عالم انسحقت في نفسية الكائن حتى باتت مشوهة تفرز أمراضا متعددة".[2] فالكاتب يتخذ من بنية التعجيب وسيلة للجنوح إلى منطقة الحساسية بعيدا عن كل مهادنة أو تسطيح وفضح التمثيلات الاجتماعية المضللة.

فالرواية العجائبية هي رواية تجريبية ذات حساسية تبحث في أسئلة متقاطعة، تتقصد اكتشاف المحتمل والممكن وتشريح "الهوية المحتجبة" للواقع والكائن، من خلال رصد المختل والتقاط حبوطاته المتعددة الأشكال والتعقيدات

[1] الرواية: ص74.

[2] شعيب حليفي :شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص7.

المتشابكة لنفسيات شوهها غمر التناقض والأزمات المتداخلة.[1] فهي تجسد رؤية روائية تلامس القضايا الحقيقية المسكوت عنها والباعثة على الإدهاش.

ويتجلى في الرواية الرمز الواقعي للشخصيات العجائبية، والتي تحتمل التفسير التالي:

* **الأجداد:** يمثلون المعتقد الديني التقليدي ورمز للهوية الضائعة (الجدر والأصول).

إن حادثة موت الأجداد "مضغ حشيشة الموت" فعل يحيل على رفض الأجداد للواقع العربي عامة والتونسي خاصة، فهم يفضلون الموت على مشاهدة الخراب الذي آل إليه الواقع العربي، من فقر وعذاب، تهميش وضياع في متاهة الصحراء القاسية غير محددة المعالم.

كما أن فعل تحنيط جثث الأجداد يدل على عظامة وقداسة هؤلاء في الفكر العربي. فلعل التحنيط يدل على إرادة العربي وتمسكه بالحضارة القديمة "حضارة الأجداد" إلّا أن هذه الرغبة من المستحيل تحقيقها، فهي خارجة عن قدرة العربي، ذلك أن الحضارة العربية القديمة تتعرض لحتمية الموت والزوال في وسط الحضارة الحديثة وذلك من خلال ما تعانيه من غزو ثقافي فكري إيديولوجي في طمس الهوية العربية (اللغة –المعتقد – التاريخ).

* **سعد الشوشان:** يمثل رحلة البحث عن الأجداد والعودة إلى الماضي من أجل البحث عن الجذور والأصول والهوية، والتي تجلت في الرواية في "رميم الأجداد".

يرمز سعد الشوشان للشعب العربي المغترب المشتاق لرائحة أرضه وناسه، كما يرمز للحرية والتقدم فبعدما كان عبد من عبيد " الأب سلطان" منحه الحرية، وسافر إلى فرنسا وبعد موت أجداده، عاد بعد فترة طويلة باحثا عن جثثهم .حيث نزل ضيف لدى "عزيز السلطاني" ، فأكرمه بذبيحة غريبة تمثلت في **"تيس أسود"** هذا الحيوان الذي يحيل إلى

[1] المرجع السابق، ص08.

المعتقد العربي في كون "التيس الأسود" يحمل دلالة سحرية أسطورية فقد جاء هذا الاستخدام في النص الروائي تأكيدا على إيمان العرب المسلمين بالسحر رغم تنافيه وتعارضه مع الشرع الإسلامي.

كما أن فعل شراءه سبع جمال يحيل إلى الاعتقاد الموروث في كون العدد "7" رقم سحري أسطوري يدل على القداسة، ففي تواريخ الأمم القديمة كان ذا أهمية كبيرة لاسيما في الأمور السرية، لأنه داخل في أهم تقسيم للفلك نذكر من القرآن الله خلق سبع سماوات طباقًا وذكر ذلك سبع مرات في آيات مختلفة، وأكرم نبيه بالسبع المثاني وغيرها....، حيث يحتل هذا الرقم في مجال العلوم الدينية والفلكية موضوعاً مرموقًا إلى درجة قد يعتقد فيها المرء أن مدار الكون الإلهي وسر الوجود يقوم على هذا الرقم. أما التقاليد الاجتماعية والتراث الشعبي فمن عادات الناس أنهم يسبعون في أفراحهم وأعراسهم بمعنى أنهم يبقون 7 أيام في لهو ومرح وأيضا الأمر مثله في الأموات، كما يعتقد الكثيرون أن هذا الرقم جالب للحظ وهنا جاء توظيف الكاتب لهذا الرقم للدلالة على إيمان الفكر العربي بقداسة هذا العدد، وسير سعد على الطقوس الدينية الإسلامية.

إن رحلة سعد في البحث عن الأجداد هي رحلة العودة إلى الماضي والبحث في الهوية الضائعة أي بحث في الأصول (الدين اللغة– التاريخ)، التي تجلت في "رميم الأجداد"، والبحث عن عناصر الحضارة البائدة الإسلامية العربية، التي برزت في استعمال سعد للجمال كوسيلة في البحث، وأصالة هذا الحيوان في الموروث الثقافي الشعبي العربي، كما أن فضاء "الصحراء" أين تتواجد جثث الأجداد يرمز إلى الأصول والجذور العربية المنسية. ضف الى صدق الرؤيا التي مكنت سعد من الوصول إلى جثث الأجداد هي إحالة لرؤية "عبد المطلب" جد الرسول صلى الله عليه وسلم .حيث يحكى أن بئر زمزم اندثر ذات مرة في عصر الجاهلية ولم يعرف له مكان وقبل دخول الإسلام حلم جد الرسول "عبد المطلب" آنذاك بمن يدله على مكان البئر وطلب منه فتح البئر وعند استقاظه ركض مهرولا إلى جانب الكعبة وحفر في المكان الذي رآه في منامه فتحققت الرؤيا.

ومن هنا يبرز استخدام الموروث الشعبي العربي، كما أن حادثة الانفجارات التي حصلت نتج عنها اختفاء التوابيت المحملة بجثث الأجداد والتي كان الجمل (الفحل) سبب في إحداثها، ذلك لعدم رضوخه لأمر سيده دلالة تحيل على الرفض والمعارضة، فكل من أراد العودة بالأمة إلى جادة الصواب يواجه بطريق ملغم من أجل طمس كل محاولة نهضة وعودة إلى ماضي الأجداد والبحث في الهوية والجذور، فالعودة إلى الماضي ضرب من الجري وراء السراب.

تجسد شخصية "سعد الشوشان" العجيب السياسي: والمتمثل في التحرر من العبودية والمنقذ لأمة السودان.

العجيب الديني: الإيمان بقدوسية الأجداد وتعظيمهم وإيمانه بالطقوس السحرية التقليدية (دلالة التيس الأسود والرقم 7) والتي تجسد إيمان الفكر العربي الإسلامي بالطقوس السحرية رغم تنافيه مع الشرع الديني الإسلامي، كما تجلى في حادثة صدق رؤياه المتناصة مع حادثة عبد المطلب.

العجيب الاجتماعي: يحقق نظرة العربي إلى الغربي في كونه شخص متقدم وعظيم يحظى بالتقدير والمكانة. في المقابل نجد الغربي يحتقر العربي ويحط من شأنه.

العجيب التاريخي: تمثل في العودة إلى الماضي (التاريخ) الذي هو جزء من هويتنا عن طريق عناصر الحضارة البدائية (الجمال، الصحراء، الحلم).

* **الجدة:** تمثل التذكار التاريخي (ذكرى) مسخت إلى صنم بعد مقاومتها لقوى الطبيعة التي حالت دون إنقاذ الأحفاد لها، كما ترمز إلى الحركة الفكرية المقاومة التي تظهر بين الفينة والأخرى لاستعادة الأمجاد الضائعة وإحياء رميم الأمة والقومية العربية لكنها تصطدم بالقوى المناوئة الغربية التي تقمع في كل مرة أي –رغبة– دعوة جادة في التحرر من براثن الحضارة المادية الزائفة التي فرضت على الأمة العربية كمحاولة لطمس معالم الهوية العربية ووأد حركات البعث في مهدها رغم الاختلاف الحضاري والعقائدي بين الحضارتين (العربية والغربية).

إن الجدة جاءت في النص الروائي كإحالة للأمة العربية التي تحولت إلى مسخ بعد أن تجردت من كل مقومات الهوية (الدين، اللغة، التاريخ)، فرغم مقاومتها لعناصر الطبيعة إلا أنها لم تستطع التغلب عليها لأنها خارج قدرتها البشرية وكونها فاعلة وحيدة لا تتلقى الدعم من حولها.

زوجة الأب: بإغراءاتها وإسرارها على ممارسة السفاح مع كل رجال العائلة بعد وفاة زوجها دلالة استباحة العرض (عرض الأب سلطان)، وقد جاءت كرمز وإحالة إلى استباحة حكم الهوية الرجولة والفحولة العربية بإيقاع رجال العائلة في براثن الزنا ووَأْدِ كل ما ينتج عن هذا السفاح رغم تعالي أصوات البكاء والنواح في كل أرجاء القصر.

تمثل "زوجة الأب" مغريات الحضارة الغربية التي وجهت نحو العرب لإلهائهم وإبعادهم عن القضايا القومية الحقيقية وتحذيرهم ببعض الممارسات الشاذة عن العرف الاجتماعي العربي.

العراف: يحمل صورة الساحر، الولي عالم الغيب، وذلك من خلال ممارسته للطقوس السحرية وتنبؤاته بالغيب.

يرمز العراف إلى الموروث العربي الشعبي بالإيمان بمثل هؤلاء الأشخاص وتقديسهم وتعظيمهم بالرغم من مخالفة هذا المعتقد للدين الإسلامي، فالإيمان بهم هو كفر وخروج عن الدين وشرك بالله، إلا أن الفكر الشعبي العربي يؤمن به، وقد جاء كرمز على سذاجة الفكر العربي وتناقضه وتشويشه للدين الإسلامي.

كما جاءت تسمية الشخصيات في الرواية موحية ورامزة إلى قداسة هذه الأسماء (محمد، عزيز، عائشة وفاطمة) في المعتقد الديني الإسلامي والموروث الشعبي العربي.

إن حضور الواقع في رواية "وراء السراب...قليلا" كان حضورا حقيقيا في خدمة المتخيل وإعطائه أحقية وشرعية في الواقع أمام المتلقي.

2- عجائبية الأحداث:

الحدث هو مجموعة وقائع وأفعال تدور حول موضوع عام بتصوير الشخصيات التي تكشف عن أبعاده، وتعد الشخصيات فواعل منتظمة في برامج سردية أنتجها انتظام الحادث حيث يرى "تودوروف" أن "الحكاية المثلى قد تَفتَتِحُ بحالة استقرار تدخل عليها الاضطراب قوة ما مما ينتج عن هذا وضع مختل، ويعود التوازن بفضل حركة مضادة للقوة الأولى على أن يكون هذا التوازن الثاني شبيها بالتوازن الأصلي دون أن يتماثلا."[1] فتودوروف يؤكد على ضرورة انتظام أحداث الرواية ليس بالضرورة توازنها أو اعتماد الترتيب الأصلي للقصة ولكن لابد من مراعاة ترتيب منهجي للأحداث الأساسية منها أو الفرعية لتوضح الأفكار للمتلقي، وإنتاج بنية نصية هادفة تحمل معنى، وتأثر على نفسية القارئ بطريقة ما. فالأحداث تأتي لتشكل لحظات سردية ترفع الحكاية إلى نقاط حاسمة وبتتابع هذه الأحداث تدفع بها إلى عدة طرق.

إن "وراء السراب... قليلا" رواية عجائبية، تحقق الحدث العجائبي فيها، من خلال الوسط التي تدور في الشخصيات العجائبية وفواعلها الخوارقية الفوق طبيعية، ونخص بالذكر في هذا المقام الأحداث التي أهم ما يميزها هو التهويل وطلب الخوارق والتغريب ونشدان العجائبي، وما أكثر هذه الأحداث في الرواية سواء ما تعلق بالشخصيات العجائبية المحضة الجن، وبالشخصيات الساحرة والأولياء أو بالشخصيات المتحولة والممتسخة وسنعرض بعض من هذه الأحداث العجائبية.

إن تتبع الأحداث العجائبية في رواية "وراء السراب ... قليلا" تبدأ بتلك الطقوس الغريبة التي كانت تمارسها "الجدة" بعد وفاة ابنها "الأب سلطان"، حيث استمرت في أفعالها العجائبية إلى أن وقع حدث عجائبي "في الليلة السابعة بعد الوفاة وعند

> " منتصف الليل هطلت الأمطار بشدة سمع لقطراتها على سطوح البيوت مقر ثقيل، ثم انهمر الغيث ودام أكثر من ساعة والجدة واقفة وسط الحوش لا تتزحزح، ولا يجرؤ أحد على الاقتراب منها، فكلما هم الأولاد

[1] حسين علام: العجائبي في الأدب (من منظور شعرية السرد)، ص116.

بالخروج من البيت يتخطف البرق نور عينيه فيعودا إلى الوراء خائفا كمن أصابه العمى (...).عندما هدأت العاصفة، خرج الجميع إلى فناء الدار، رأوا رجلي الجدة قد غاصتا حد الركبتين في التربة التي تحولت إلى حجر أحمر و رأوا جسمها التي غطته الرمال قد تحجر وصار أصلب كالحديد. حاول الأعمام اقتلاع الجدة من الأرض فلم يقدروا. (.....) تحولت الجدة إلى تمثال رخامي مغروس في قلب الأرض، وعادت الأمطار القوية إلى الهطول. وعادت الرياح إلى العصف، وامتد غضب السماء سبع ليال وثمانية أيام، إلى أن خرج العم الأكبر خلسة من الدار ووضع مظلة أخيه المصنوعة من سعف النخل على رأس تمثال الجدة. فرآها تبتسم".[1]

إن الحدث العجائبي يكمن في هطول الأمطار القوية والرياح العاتية المثقلة بالرمال والحصى والتي جعلت من الجدة تمثال رخامي مغروس في قلب الأرض. فالتحول الذي طرأ على الجدة هو تحول أحدثته عناصر الطبيعة التي لم تهدأ إلا بعد سبعة ليالي وثمان أيام، فقد جاء هدا التحول كرد فعل على خوارقية أفعال الجدة، فالفعل الخوراقي للجدة قابله غضب غير عادي عجائبي للطبيعة، فالطبيعة لم تهدأ إلا بعد تحول الجدة إلى تمثال حجري، كما ان ابتسامة التمثال زاد من عجائبية الحدث، والأمر غير العادي واللامألوف هو توقف الأمطار في آن وضع مظلة "الأب سلطان" على رأس تمثال الجدة إن هذا التحول هو تحول من حالة حياة إلى حالة الموت النسبي (الجمود).

كما نجد تحول اخر مسّ طبقة العبيد وزاد من الحدث العجائبي، حيث قاموا بصلاة زنجية عجيبة تحمل طابع الغرابة وإقامة طقوس سحرية حزنًا على وفاة "الأب سلطان"، أما الحدث الأكثر عجابة تمثل في حالة المسخ التي عاشها العبيد حيث امتسخوا من الحالة الإنسية إلى الحالة الحيوانية وحدث ذلك حين

"أخرج شيخ العبيد من طيات ثيابي سكينا تلمع وبقر بطون الطبول، كان شرسا وهو يعج بالسكين أصداء الفجيعة والهوان، ثم ذهب إلى الجبانة دفن السكين في قبر مهمل وعاد إلى الدار وقد نبت في رأسه قرنان كقرني الثور، كان خائفًا و مهزوزًا وهو يحتاج العتبة، لكن خوفه زال حين رأى القرون نابتة فوق رؤوس كل رجال القرية قرون اختلف حسب الوجاهة والمكانة السامية".[2]

[1] الرواية :ص16.

[2] المصدر نفسه، ص19.

إن عجائبية هذا الحدث مستمدة من جلد الطبول، فحين بقر الشيخ بطن الطبول ذهب إلى الجبانة لدفن السكين، وقبل عودته إلى داره نبتت في رأسه ورؤوس رجال القبيلة قرون حيوانية. فعجائبية هذا الحدث تكمن في الطبيعة اللاعادية والخوراقية لنوعية جلد الطبول وقداستها، وقد ساهم فعل النهاية أي الذهاب إلى الجبانة في تحقيق هذا الحدث العجائبي.

ومن الأحداث العجائبية التي يرويها الروائي عن الشخصيات حكاية الشيخ الطرابلسي "الضرير" الذي استطاع التعرف على هوية الأشخاص عن طريق أعضائهم المتمثلة في الأنف والأذنين حيث يروي الشاهد "عزيز السلطاني" الحادثة بشيء من الاستغراب والتعجب يقول:

" وضع الشيخ العقد المصنوع من الأذان والأنوف بين يديه، ففرق بين الأذان والأنوف وبسط أمامه قطعا من القماش الأبيض النظيف صار يضع أنفا على الكفن بدقة ويختار له بدقة أذنين من الأذان المعروضة عليه ويقول هذا صالح بن بوزيد اليوسفي ويقوم عليه صلاة الجنازة، يكبر عاليا ويقرأ القرآن، ويمر إلى أنف آخر يختار لها من الكدس أذنين مرددا: وهذا عبد الله بن سالم بوعجيلة (....) كنت في كل مرة أحفر مقدار شبر في ساحة المسجد ثم أضع هذه القطع الأدمية في الكفن الذي أعده الشيخ وأهم بدفنها. فيشير الرجل برأسه أن ترقب قليلا بعد أن هبط الليل، قام ودعاني إلى الوقوف وراءه، قرأ سورة يس سبع مرات فتحولت الحفر الصغيرة إلى مقابر، ونظرت فإذا داخل كل قبر جسما آدميا كامل الصفات، وعاد إلى سورة يس يقرأ آياتها. فامتلأ المسجد بأصوات تردد القرآن رأيت رجالا يشع النور من وجوههم يهيلون التراب على القبور ثم يمسحون الأرض بأيديهم فتعود إلى حالتها الأولى، ودعاني الشيخ إلى صلاة الجنازة فصليت معه على القتلى صلاة جماعية، وغادرت المكان. رأيت طيورا تحوم فوق رأسي، طيور سوداء وبيضاء شبيهة بطائر الخطاف. رأيتها تحط على الأرض التي سوتها الأيدي النورانية، وحين التفت مرة أخرى وأنا أقترب من الباب اختفت الطيور فكأن الأرض ابتلعتها".[1]

[1] الرواية: ص74.

فالحدث العجائبي الأول صنع عقد من الأنوف والآذان، وتعرف "الشيخ الطرابلسي "على هوية الأشخاص من خلال أعضائهم "الأنف والأذنين" يضاف إليه دفن هذه الأعضاء والصلاة عليها صلاة جنازة، يدل على أن هذا الفعل لا يصدر من شخص عادي وإنما من ولي صالح متكهن متعبد، له القدرة على معرفة الغيب، فهذه السمة تعطي للشخصية البعد العجائبي ويتسم الحدث المنجز منها بالصفة ذاتها. أما الحدث الثاني فهو حدث يجسد العجائبية في أقصى درجاتها ويبرز مواضع الفانتاستيك الغيبية السحرية، فتحويل حفرة صغيرة إلى مقابر بعد إقامة طقوس دينية تحمل طابعا غريبا في عددها سبع مرات وتحول الأذان والأنوف إلى أجساد آدمية كاملة هو حدث في قمة العجابة والغرابة، يدل على سحر "الشيخ الطرابلسي" وإمكانيته بالقيام بأشياء خوارقية سحرية تثير فينا الحيرة والتردد والتساؤل هل ما حصل حقيقة أم مجرد توهم خيالي؟

ويمثل الحدث العجائبي الأخير خاتمة هذا المشهد، فالنهاية كانت بظهور مفاجئ لطيور الخطاف ومخلوقات نورانية، واختفاؤها المرعب والسريع حيث كانت تختفي وكأن الأرض ابتلعتها، فهي مخلوقات جنية لا مرئية عجيبة.

إن الأحداث المصورة في هذا المشهد أحداث عجيبة تدعو إلى الدهشة والحيرة، لا يصدقها إلا مغيبا عقله فاقدًا للقدرة على التمييز بين التفسير العقلاني والتفسير المغيبي.

ومما يرويه "إبراهيم درغوثي" أيضًا حادثة عجيبة غريبة وهي حادثة النفق، الذي يحوي كائن عجائبي لا مرئي اسمه "الشق "يتسبب في مقتل كل من يحاول دخول هذه المغارة المظلمة والمخيفة، فقد كان العمال يحفرون داخلها ويحدثون الانفجارات، يقول عزيز السلطاني

"حفرت داخل جدران الجبل حفرا عميقة بواسطة المثقاب ثم حشوتها بأصابع الديناميت وربطت الأصابع بخيوط جهزناها بصواعق (....) وبدأت أعد الانفجارات واحد... إثنان... سبعة (....) أصوات الانفجارات كانت تأتي من كل الأمكنة فرؤساء الحضائر يستعدون للعمل في نفس الوقت حتى أن الجبل يتحول إلى ساحة معركة لا تهدأ إلا حين

تبقر الجدران ويسيل من بين شقوق الصخور دم الجبل، قد تحول إلى تراب تفوح رائحة الحيتان والحيوانات البحرية الأخرى التي ماتت منذ ملايين السنين".[1]

يبرز هذا القول عجائبية تتمثل في عجائبية الحيوانات والزمن، فالحيوانات الميتة منذ ألاف السنين لم تتحول إلى هياكل عظمية وإنما بقيت على صورتها الطبيعية من حيث رائحتها والدم الذي يسري في عروقها.

وقد أزعجت

"الانفجارات الشق وفريقه فاختبأوا في زوايا الأنفاق متربصين بالرجال ، بحثوا عن الغافل فأكلوه وعن الشاب فشربوا من دمه، وتفرقوا في الأمكنة البعيدة في أعماق الجبل يسلبون وينهبون، فتكدست أنصاف الجثث في كل مكان، ملأ الهلع القلوب الواجفة، ظل هذا القتل مريبًا، لم يجد له عمالة المناجم تفسيرًا إلى أن اكتشف "عزيز السلطاني" شقًا، ذهب ليتفقد العامل الجديد فرأى الشق باركًا فوق صدره يمص الدم من عرق فصده في عنقه والرجل يخبط برجليه ويخور خوار الثيران القتيلة (....) التفت "سيد الجبل" بعين حمراء تقدح شررًا وقفز برجل واحدة وعاد كالريح تاركًا وراءه رائحة كريهة، رائحة الجيف النتنة".[2]

في هذا المشهد تتحدد صفات الكائن العجائبي "الشق" في كونه مخلوق يحمل عين واحدة لونها أحمر ورجلا واحدة، له سرعة شبيهة بسرعة الريح، كما يتصف الشق بصفة الشر والقتل فغذاءه امتصاص دم البشر.

إن الصفات التي منحت للشق تجعلنا نقع في تناقض، في كون هذا المخلوق جني لامرئي غير ظاهر من جهة ومن جهة أخرى كائن بشري يمكن رؤيته بالعين المجرّدة، إلا أنه يحمل تفسيرًا غير طبيعي يثير الدهشة المقلقة والخوف والفزع، وتضفي حادثة الإمتساخ (امتساخ رجال برؤوس بغال وبغال برؤوس آدمية) التي حصلت داخل النفق من عجائبية هذه الرواية والوسط الغرائبي الذي تحوم فيه هذه الفواعل العجائبية وما تنتجه من أحداث ووقائع خوارقية غير طبيعية.

[1] الرواية: ص58.
[2] المصدر نفسه، ص59.

كما تضفي حادثة نزول المائدة من السماء مليئة بكل ما لذا وطاب من المأكولات غير المعهودة من عجائبية الحدث، وقد شهدنا هذه الحادثة مع "زوجة الأب" التي كانت بإشارة من إصبعها تنزل كل ما يشتهي "عزيز السلطاني" في خياله دون ذكره لها، والحادثة نفسها مع الشيخ الطرابلسي والفرنسي الذي عشق عائشة فقد أكرم الشيخ الفرنسي بمائدة طعام عجيبة كما أهداه عصافير من ذهب حيث

" أفاق الفرنسي فرأى من الركن الغربي من الخيمة قفصا به سبعة عصافير ريشها من الذهب الخالص وعيونها من الزمرد الذي يخلب الألباب ومناقيرها تصدح بأعذب الألحان تسبح لله الواحد القهار بكل لغات الطير إلى أن يصيبها العطش فتشرب من إناء من الفضة به ماء تفوح منه رائحة المسك والعنبر والياسمين، قال شيخ العلم للفرنسي: – هذه هدية لك يا ولدي اقبلها مني وسأشكر لك صنيعك إلى أن أقابل ربي، فأنا لا طاقة لي على حمل أوزار أخرى من بني جلدي ولا على رؤية الدم مسكوبا على رمال الصحراء".[1]

يصور هذا المشهد حدث عجائبي تتداخل فيه عناصر عدة بدءا من الشيخ الطرابلسي مقدم الهدية المتمثلة في عصافير من ذهب ، تسبح الباري بكل لغات الطير تشرب من إناء من فضة به ماء تفوح منه رائحة المسك والياسمين.

إن هذه الطيور تجسد عجائبية الحدث الذي تمثل في تقديم الشيخ لهذه الطيور العجيبة كهدية، كما تجسد عجائبية الفضاء في الوصف المقدم للطيور وصف غير عادي لا تنتمي إلى العالم الطبيعي، كما يضفي القول "لا طاقة لي على حمل أوزار بني جلدي" من عجائبية الحدث والشك في كون هذه الشخصية شخصية دينية إسلامية مقدسة، فالفعل الذي قام به يدل على قوته الخارقة اللاطبيعية والصفة الدينية الإسلامية والمسيحية المزدوجة.

[1] الرواية: ص86.

المبحث الثالث: عجائبية الفضاء والزمن

1- عجائبية الفضاء:

يعد الفضاء عنصرا أساسا من عناصر النص الروائي، حيث يمثل إلى جانب الشخصية والزمن والحدث، الأسس الفنية والجمالية التي ينهض عليها المتن الروائي، ولقد اختلف النقاد في ضبط مفهومه وتسميته فهناك من استعمله بمعنى المكان ومنهم من اصطلح عليه اسم الحيز، وهناك من توسع في مفهومه ليدرجه ضمن مجموع العلاقات الموجودة بين الأماكن والوسط والديكور، الذي تجرى فيه الأحداث والشخصيات التي يستلزمها الشخص الذي يحكي القصة والشخصيات المشاركة فيها. فالفضاء ليس فقط " المكان الذي تجرى فيه المغامرة المحكية ولكنه أيضا أحد العناصر الفاعلة من تلك المغامرة نفسها" [1]. فالمكان يتجاوز المفهوم الهندسي باعتباره رقعة جغرافية إلى دلالة واسعة تشمل البيئة بأرضها وسكانها وأحداثها وتطلعاتها وقيمها.

وبهذا يشكل المكان (الفضاء) عنصرا أساسيا للعمل الروائي يتخذ أشكالا ويحمل دلالات مختلفة من حيث أنه يتحكم في حركة السرد بكونها فاعلا فيها، فيساهم في إظهار مشاعر الشخوص من خلال إيراد ما تتأمله أو تحلم به من أماكن، فيبدوا المكان وسيلة لتحقيق غاية ما لدى القاص. يقدم من خلاله جملة من الآراء الفكرية والإنسانية المرتبطة بالمجتمع بمختلف شرائحه منطلقا من رؤية وموقف ثابت لديه، لأن المكان هو "الفسحة أو الحيز الذي يحتضن عمليات التفاعل بين الأنا- والعالم ومن خلاله نتكلم وعبره نرى العالم ونحكم على الآخر"[2].

[1] فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010، ص123.

[2] صالح ولعة :المتخيل الصحراوي في الرواية العربية، منشورات مخبر الأدب العام والمقارن، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والإجتماعية، عنابة، الجزائر، دط، 2014-2015، ص247.

ويؤكد الناقد "ياسين النصير" هذا الرأي حيث يرى أن المكان هو " الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه لذا فشأنه شأن أي نتاج اجتماعي آخر يحمل جزء من أخلاقية وأفكار ووعي ساكنه"[1].

إن المكان لا يظهر في النص كشيء معزول منفرد، أو بناء أجوف يحمل من جدران وغرف وسقوف وإنما يظهر " كنشاط إنساني مرتبط بالسلوك البشري يحمل مشاعر ومواقف، انفعالات وهموم الذي يسكنه، إنه يحمل أسرارهم الصغيرة والكبيرة، ما هو معلن وما هو خفي، إنه تاريخ الإنسان"[2]. فالفضاء هو الحيز المكاني الذي تشغله الرواية، يتولد عن طريق الحكي فهو بتعبير "عبد المالك مرتاض" " عالم دون حدود، وبحر دون ساحل، وليل دون صباح، ونهار دون مساء، إنه امتداد مستمر مفتوح على جميع المتجهات، وفي كل الأفاق"[3] .فتعدد الفضاءات التي يرسمها الروائي وهو يحكي لنا مع كل فضاء قصته الخاصة باعتماده على مختلف المفارقات الزمنية، ومنه فالفضاء يقيم صلات وثيقة مع باقي المكونات الحكائية في النص وتأتي في مقدمتها علاقته بالحدث الروائي والشخصيات التخيلية.

وبما أن الفضاء النصي هو فضاء لغوي، يحوي الأمكنة الواقعية والمتخيلة، يمكننا تقصيها والبحث عن دلالات اللغة التي كونتها في النص الروائي العجائبي كالأحداث والهواجس والصور والمواقف الفوق طبيعية في تجليه إلى أمكنة " تتلائم مع طبيعته المرعبة أو المعجزة، والمثيرة للتساؤل أو التردد، هذه الأمكنة التي خلقتها لغة الرواي لتصبح مسرحا للتحولات ولإعطاب الإدراك، بحيث تزول الحواجز بين الزمان والمكان ويندغم كل شيء في تلك الطبيعة الهديانية للمشاهدات"[4]. إذ لا يمكننا فصل دراسة المكان في الرواية خاصة وأن الروائي يصور من المكان الواقعي مكانا عجائبيا ،ويتجلى العجائبي في فضاءات معينة ولا يتجلى في أخرى، بحيث أن الأمكنة المغلقة أكثر ملائمة لتجلي الظواهر والصور العجائبية بدلا من تلك المفتوحة التي يمكن أن تعد مرتعا للعجيب الرائق الذي لا يثير الرعب.

[1] الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010، ص 190.
[2] المرجع نفسه، ص 191.
[3] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنية السرد)، عالم المعرفة، سلسلةكتب ثقافية شهرية، الكويت، دط، دس، ص 135.
[4] حسين علام: العجائبي في الأدب، (من منظور شعرية السرد)، ص 160.

وفي روايتنا "وراء السراب... قليلا" تأتي الأماكن محملة بدلالات تؤدي وظائف مختلفة رتبت حسب ثنائيات ضدية تقوم على مبدأ التقاطب، فهناك أمكنة مغلقة وأمكنة مفتوحة وردت في هذه الرواية ندرجها فيمايلي:

أ– الأماكن المغلقة:

يكتسب المكان وجودا من خلال أبعاده الهندسية والوظيفية التي يقوم بها، فإذا كانت الفضاءات المفتوحة امتدادات للفضاء الكوني الطبيعي مع تغير تفرضه حاجة الإنسان المرتبطة بعصره " فإن الحاجة ذاتها تربط الإنسان بفضاءات أخرى يسكن بعضها ويستخدم بعضها في مآرب متنوعة فالبيت مسكن يحميه من الطبيعة والمستشفى مكان العلاج، والسجن قيد يسلبه حريته والمسجد فضاء لأداء العبادة"[1]. هذه الفضاءات ينتقل بها الإنسان ويشكلها حسب أفكاره والشكل الهندسي الذي يروقه ويناسب تطور عصره.

وينهض الفضاء المغلق كنقيض للفضاء المفتوح وقد خصص الروائيون هذه الأمكنة وجعلوا منها إطارا لأحداث قصصهم وتحرك شخصياتهم فاتخذت خصوصيات مختلفة باختلاف تصورات الكاتب، ولا تخلوا رواية "إبراهيم درغوثي" من هذه الفضاءات حيث بنى عليها أفكاره بكون " المكان جزء من الإنسان"[2].

ومن الفضاءات المغلقة التي وردت في رواية "وراء السراب...قليلا "نجد: الحوش، المسجد، النفق، الدار.

الحوش:

يشكل الحوش مكانا مغلقا يتوسط البيت وهذا ما نجده خاصة لدى البيوت العربية في ريف بلاد الشام والمغرب العربي حيث أن أهل البيت يقضون فيه حوائجهم وأعمالهم المنزلية " عملية غسيل الملابس فيه، كما يتم طبخ الطعام في

[1] الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)، ص 204.
[2] صالح ولعة: المتخيل الصحراوي في الرواية العربية، ص 248.

الولائم الكبيرة، ويمكن أن يستعمل للجلوس أثناء النهار، وفي القيلولة إذا كان الجو لطيفا وطيبا. كما يقضي أهل البيت بعض سهراتهم فيه، وفي بعض البيوت المزدحمة، ينام الرجال فيه في أيام الصيف القائضة"[1].

يشكل الحوش في رواية "السراب... قليلا" مكانا يتوسط قصر الأب سلطان ينفتح على جميع أبواب غرف القصر، ويمكننا تصنيف الحوش ضمن الأماكن العجائبية في هذه الرواية، حيث يستمد عجائبيته من حادثة تحول الجدة من الطبيعة الإنسانية إلى الطبيعة المادية (تمثال رخامي)

" ونسي الجميع سريعا تمثالا آدميا مطليا بالطمي والرمال يقف وسط الحوش شاهرا في الوجوه ابتسامته الساحرة "[2].

ويحدد السارد الصفات العجائبية وغرابة الحوش في قوله:

" والمرأة النائمة قبالة عزيز على السرير تفتح عينيها وتعود إلى الحياة، فتذهب إلى وسط الحوش (...) تنزل على الأرض لترتوي من ماء الجنة وتخطف المرأة دلوا ترمي به في قعر بئر مهجورة، والبئر تفتح على ماء زمزم بئر جافة مند عشرات السنين وقعرها يابس كباطن الكف، ولكن الدلاء التي ترمي بها المرأة في دوفها تنزل فارغة وتصعد ملأى بالماء الزلال"[3].

يعتبر هذا المكان العجائبي إنعكاسا لتطور مفهوم المكان (الحوش) عند الإنسان بسبب خروجه عن المألوف وتحويله من مكان عادي إلى مكان فانتاستيكي يثير الدهشة والغرابة ،وتكمن عجائبية الحوش في احتوائه على ماء الجنة وبئر قعرها يابس مند عشرات السنين يصعد منها ماء زمزم، فالحوش هنا فضاء تخييلي يكشف النسق الخرافي العجائبي. حيث تعدى وصف السارد للحوش وربط عجائبيته بالكائنات العجيبة التي تسكن فيه كالطيور ذات الوجوه الآدمية والتمثال الحجري الإنساني، حيث جاء في قول "عزيز":

[1] شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الادرن، ط1، 1994، ص 119.
[2] الرواية: ص 16.
[3] المصدر نفسه، ص 6.

"كنت في النهار أستند على جدع التمثال الواقف وسط الحوش (...) فأملأ أوقات فراغي باللعب مع طيور الحمام، طيوري الجميلة لها وجوه آدمية بعيون زرقاء شبيهة بعيون أولاد أعمامي ورموش سوداء طويلة وأصوات هامسة كخرير الماء، تحط هذه الطيور على كتفي وفوق رأسي وعلى يدي، وتملأ الجو هديلا وأنشأ إلى أن يسرق فرحتنا الظلام فأعود على سرير زوجة أبي ويعود الحمام إلى غرف القصر المهجورة. ويتحول هديله اليومي إلى عويل مكتوم كأنه طالع من بطن الأرض"[1].

مازاد من عجائبية الحوش هو وجود طيور عجيبة لها جسم طائر ووجه بشري. يصور الروائي من المكان الواقعي (الحوش) مكان عجائبي، وذلك من خلال الوصف الذي قدم له في البداية بكون الحوش مكان يتوسط القصر، ثم ينتقل بنا إلى الفضاء العجائبي فهو لم يحدد الموقع الطبيعي للحوش مما زاد من الغرابة في كون أرضية الحوش تحوي ماء الجنة والعجيب أن الحوش تسكن به طيور بشرية.

البيت والقصر:

لم يعد البيت في الخطاب الروائي حيزا من الجدران تزينه مجموعة من الأثاث، بل أصبح البيت ذا دلالة تنطلق من زواياه لتدل على الإنسانية، أي دلالة التأثر بين المكان والشخصية، حيث بين "باشلار" أن البيت "هو واحد من أهم العوامل التي تدمج أفكار وذكريات وأحلام الإنسانية، ومبدأ هذا الدمج وأساسه هما أحلام اليقظة، ويمنح الماضي والحاضر والمستقبل البيت دينامية مختلفة كثيرا تتداخل أو تتعارض وفي أحيان أخرى تنشط بعضها في حياة الإنسان، ينحى البيت عوامل المفاجأة ويخلق استمرارية، لهذا فبدون البيت يصبح الإنسان كئيبا مفتتا، إنه البيت يحفظه عبر عواصف السماء وأهوال الأرض"[2]. والبيت هو عالم الإنسان الأول فرغم أنه فضاء مكاني ومجرد شكل هندسي لا معنى له إلا أنه يحفظ الأحلام والذكريات فبدون بيت يصبح الإنسان مشتتا وبدون مأوى فهو يقيه من الظروف الطبيعية القاسية، أما بالنسبة للقصر فهو يختلف عن البيت في كونه واسع على قدر من الفخامة والجمال من حيث طريقة البناء

[1] الرواية: ص 30.

[2] غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص 38.

والزخارف الموجودة على الأعمدة والأسقف وغيرها. كما يحوي القصر على الحدائق الشاسعة والتي تنسق وتزرع بأجود أنواع الأشجار والبنايات والأزهار والقصور يحكمها أحكام أو ملوك أو سلاطين، كما هو الحال في قصر "الأب سلطان" في رواية "وراء السراب ...قليلا" حيث نجده أول فضاء تحكي عنه الشخصية الراوية. بداية جاء الوصف غير الدقيق للقصر بصفة عادية طبيعية في كونه القصر الكبير والوحيد في قرية "عتيقة" يحوي عدد كبير من الغرف ودور للعبيد، يتوسط القصر حوش يطل على جميع البيوت، كان للقصر عدة ابواب: باب كبير وباب للخدم والعبيد وباب للفلاحين.

يجسد هذا القصر البيت العائلي حيث تعيش فيه عائلة ذات جاه وسلطة تعيش حياة الترف ورفاهية، يسهر على راحتهم الخدم والعبيد، في البدء جاء وصف القصر عادي وواقعي في كونه قصر يقع في إحدى القرى التونسية (عتيقة) تعيش فيها عائلة حاكمة يحكمها "الأب سلطان" ويتعدى الوصف الطبيعي الواقعي للقصر ليصل إلى خانة الوصف العجائبي الفوق طبيعي اللامألوف حيث يستمد هذا الفضاء غرابته من خلال الشخصيات العجائبية وما تشهده من أحداث خوارقية سحرية. فقد أضفت زوجة الأب لفضاء القصر عجائبية سحرية تمثلت في فعلها الخارق في دفن الملائكة أو الأجنة في القصر التي رغم دفنها وموتها ظلت أصواتها تعم أرجاء القصر، حيث يقول السارد

" ولم يبق لنا ن ذكرى زوجة أبي سوى بكاء الأجنة الذين زرعهم أعمامي في رحمها ودفنتهم أحياء في بيوت القصر المهجورة".[1]

تكمن عجائبية الفضاء (القصر) هنا من خلال أفعال الشخصيات العجائبية وهذا ما لاحظناه في زوجة الأب، ويمكن رد عجائبية هذا المكان إلى الكائنات الغريبة التي تعيش فيه حيث

"عادت أصوات الأجنة الذين دفنتهم زوجة أبي في هذه الدار تملأ رأسي صراخا واحتجاجا وأجابتها أصوات في الغرف الأخرى، وامتلأت الغرف بالضجيج والنواح إلى أن كدت أن أفقد صوابي"[1].

[1] الرواية: ص 28.

تتجلى عجائبية هذا القصر في كونه قصر يعيش فيه جنسان بشري وجني، حيث جاء هذا الأخير عن طريق صنع بشري (زوجة الأب) يعيشون في غرف القصر يملأونه ضجيجا ونواحا. فعجائبية هذا المكان تكمن في ارتباطه بالكائنات العجيبة التي تسكن فيه، كالأجنة المجنحة مثلا.

وهناك قصرا آخر يرد في الرواية وهو قصر "الوالي" حيث يتميز هذا القصر بعجائبيته السحرية وتكمن في خروج حمائم ذات وجوه رائعة الجمال من التراب وتطير عاليا في السماء ثم تحط على البيوت تهزج وتهدل في النهار وتنوح ليلا على الشرفات العالية. فهذه المخلوقات العجيبة تدل على عجائبية الفضاء المكاني، فغرابة هذا المكان العجيب تكمن في داخله بحيث أن هذه المخلوقات العجيبة تخرج من تراب القصر.

أما "الدار الكبيرة" بيت "سيدة الحي" يكمن سره في كونه يتميز بعجائبية محضنة من خلال أقوال تحكيها تلك السيدة عن

"مدينة بعيدة يملأ الرمل أفواه أطفالها وتسير قطاراتها على خطى قوافل الجمال ويطير أمواتها على خيول لها ألف جناح وجناح".[2]

فهذه السيدة تحكي عن مدينة خيالية لامألوفة، لا توجد في الواقع. كما تكمن عجائبية هذا المكان (البيت) في الأفعال التي قامت بها حيث

"كانت تشير بإصبعها إلى طاولة عجيبة فيصف فوقها في الحين صحون من الذهب والفضة وأواني من خزف الصين. ثم تشير مرة أخرى إلى الصحون فتفوح في البيت رائحة اللحم المشوي والسمك المقلي وأطعمة لم أر

[1] الرواية: ص 38.

[2] المصدر نفسه، ص ص 33- 34

لها مثيلا في حياتي، وتزدان الطاولة بعناقد العنب وبالتين والتفاح والموز والإجاص والكمثري والبطيخ، وأنا أتشهى الحاجة في خيالي فتحط على الطاولة في الحين واللحظة"[1].

هنا يقدم لنا السارد فعلا عجائبي يخص فضاء الجنة، فالفعل الذي قامت به "سيدة الحي" هو نفسه الاعتقاد الذي كنا نتصوره عن الجنة، فهذا الفعل فعل يخص العالم الغيبي يدل على القدرة السحرية الخوارقية للسيدة.

ويتجسد الفضاء العجائبي في الجنة وذلك من خلال الفعل الخوارقي الذي قامت به فهو فعل عجائبي مرتبط بفضاء معين وواحد هو الجنة.

كما تبرز عجائبية هذا البيت في كونه

"بيت مسكون بالجنون مع امرأة أكاد أعرفها أحوم حول تخوم قلبها فتحول إلى حورية"[2].

تكمن عجائبية المكان هنا في هذا البيت كونه فضاء عجائبي يربط بين عالمين متناقضين، عالم مرئي بشري وآخر جني لامرئي، فهو مكان غير واقعي لامألوف.

وتزداد غرابة هذا الفضاء (البيت) في كونه يحوي سبع صبايا هن بنات هذه السيدة الساحرة التي تتحول إلى حورية لحظة ممارستها للجنس. أما عجائبية بناتها تكمن في

"كلما باشرت إحداهن وجدتها بكراكأن لم يطمثها قبلي إنس ولا جان"[3].

[1] الرواية: ص 34.
[2] المصدر نفسه: ص 35.
[3] المصدر نفسه، ص 35.

تجسد أفعال وأقوال الشخصيات الفضاء العجائبي وذلك من خلال الصفات السحرية التي تتميز بها أفعالهم، غير أن هذه الأفعال في الحقيقة منسوبة ومرتبطة بالقوى الغيبية اللاهوتية وبفضاء عجائبي هو الجنة، وهذه أهم ميزة تتميز بها هذه الفضاءات العجائبية وهي تلعب دورا هاما في خلق الدهشة والحيرة لدى القارئ.

المسجد:

المسجد هو فضاء يساهم في بناء الرواية، ويشكل إلى جانب الأماكن الأخرى بناء المكان العام للخطاب، حيث يعد المسجد "مكان للعبادة يتجمعون فيه لأداء الفريضة والتزود، من أجل مواجهة ظروف الحياة الصعبة، ينتقلون إليه في حركة متكررة خمس مرات في اليوم، يدفعهم إلزام نابع عن إيمانهم وارتباطهم بربهم"[1]. فالمسجد مكان لأداء فرائض الصلاة الخمس، حيث يزود هذا المكان المقدس الشخص بالراحة والطمأنينة والقدرة على المقاومة، وشحنه بطاقة روحية لا تنفذ، فالمسجد هو رمز الهوية الإسلامية وقد جاء المسجد في فضاء الرواية شبيه بهذه الصورة حيث تمثل في

> "بناية مسقوفة بجريد النخل وسعفه، يقوم على الخدمة فيها رجل ضرير مقرئ للقرآن يدرب الصبيان في الصباح على القراءة والكتابة وحفظ بعض الأيات من قصار السور، ويصلي بالمؤمنين الصلوات الخمس كل يوم"[2].

إن صورة الفضاء (المسجد) صورة واقعية تبنى على أساس حقيقي واقعي.

ويتخطى هذا الفضاء الواقعي إلى فضاء غرائبي، حيث برز في غرابة إمام المسجد "الشيخ الطرابلسي" الذي يتصف بصفات سحرية متميزة تتمثل في معرفته القوية للشخص دون رؤيته أو سماع صوته، وما يزيد من غرابة هذا الإمام تنبؤه بالغيب.

[1] الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي (دراسة في روايات نجيب الكيلاني)، ص 234.
[2] الرواية: ص 68.

إن الحدث العجائبي الذي مس حارة الطرابلسيين والمتمثل في صنع عقد من أذان وأنوف رجال الطرابلسيي أثناء معركتهم مع رجال القبائل، والحدث الأكثر عجبا هو ما قام به الشيخ الطرابلسي إمام المسجد بهذه الأعضاء الآدمية (الأنوف والأذان)، حيث جلس في وسط المسجد مستقبلا القبلة، ثم وضع

"العقد بين يديه ففرق بين الأذان والأنوف وبسط أمامه قطعا من القماش الأبيض النظيف. صار يضع أنفا على الكفن ويختار له بدقة أذنين من الأذان المعروضة عليه ويقول: هذا صالح بن بوزيد البوسيفي ويقيم على روحه الصلاة. ثم يمر إلى روح أخرى. كنت في كل مرة أحفر مقدار شبر في ساحة المسجد ثم أضع هذه القطع الأدمية في الكفن الذي أعده الشيخ وأهم بدفنها فيشير الرجل برأسه أن ترقب قليلا إلى أن هبط الليل فقام ودعاني إلى الوقوف وراءه، قرأ سورة يس سبع مرات فتحولت الحفر الصغيرة إلى مقابر. ونظرات فإذا داخل كل قبر جسما آدميا كامل الصفات. وعاد إلى سورة يس يقرأ من آياتها، فامتلأ المسجد بأصوات تردد القرآن، رأيت رجالا يشع النور من وجوههم يهيلون التراب على القبور ثم يمسحون الأرض بأيديهم فتعود إلى حالتها الأولى، ودعاني الشيخ إلى صلاة الجنازة فصليت معه على القتلى صلاة جماعية، وغادرت المكان، رأيت طيورا تحوم فوق رأسي، طيور سوداء وبيضاء شبيهة بطائر الخطاف، رأيتها تحط على الأرض التي سوتها الأيدي النورانية، وحين التفت مرة أخرى وأنا أقترب من الباب، اختفت الطيور فكأن الأرض ابتلعتها"[1].

يجسد هذا المشهد عجائبية شخصية "الإمام الطرابلسي" والتي تكمن فيما قام به من أفعال عجائبية ضمن طقوس سحرية عجيبة، وتضفي تلك الأحداث العجائبية على الفضاء المكاني "المسجد" طابع الغرابة والعجابة تجسد بصورة خاصة في نزول ملائكة من السماء إلى المسجد وهم يرددون القرآن ويقومون بأفعال فوق طبيعية، كما كان لظهور طائر الخطاف العجيب المثير للدهشة والاستغراب دور في تصوير عجائبية المسجد

يقدم لنا السارد "المسجد" بأنه مكان عجيب لا يمكن أن نتصوره مهما بلغت درجة مخيلتنا، فقد بين لنا أن بعض العوالم الفضائية الموجودة في العالم الغيبي تشكل جزء من العالم الأرضي الطبيعي.

[1] المصدر السابق، ص 74.

إن عجائبية هذا المكان تكمن في علاقته وارتباطه بالشخصية العجائبية "الإمام الطرابلسي" وأفعاله السحرية التي تثير الشعور بالخوف والحيرة في آن، وفي المخلوقات النورانية العجيبة التي تهبط إلى المسجد بالإضافة إلى الطيور المدهشة ذات اللون الأبيض والأسود التي يزيد ظهورها العجائبي الخاطف والمحير من عجائبية هذا الفضاء "المسجد".

الأماكن المفتوحة:

تتخذ الروايات في عمومها أماكن منفتحة على الطبيعة تؤطر بها الأحداث مكانيا، وتخضع هذه الأماكن لاختلاف يفرض الزمن المتحكم في شكلها الهندسي وفي طبيعتها وفي أنواعها، إذ تظهر فضاءات وتختفي أخرى مثل: الطرق والأحياء العامة التي تمنح الناس "حرية الفعل وإمكانية التنقل وسعة الإطلاع والتبدل"[1] . فهي الفضاء الذي يمتد به القاص للخروج إلى الطبيعة الواسعة ،ففضاء الطبيعة الذي تتحرك فيه الشخصيات يمثل حقيقة التواصل مع الآخرين.

ومن الأماكن المفتوحة والتي كان لها حضور كثيف في رواية "رواء السراب....قليلا" نجد: الجبل، القرية، الصحراء... إلخ.

الجبل:

يعد الجبل أحد تضاريس الأرض الطبيعية، فهو كتلة ضخمة من الأحجار والصخور توجد على سطح الأرض قد تتميز بقمم صخري حادة وسفوح شديدة الانحذار، ويشكل الجبل في رواية "وراء السراب...قليلا" مكانا مرتفعا مقفرا لا يرتاده الإنس، ومع مرور الزمن تحول هذا الجبل من مغارة مظلمة إلى أنفاق موحشة يتهافت منها أصوات الأموات الذين لقوا حتفهم أثناء عملهم داخل المنجم في ظروف غير طبيعية، فقد تحول منجم الفسفاط

[1] صالح ولعة: المتخيل الصحراوي في الرواية العربية، ص 263.

"الذي كان يعج بالحياة ليلا نهارا إلى جبانة كبيرة تطير في أنفاقه مئات الأرواح الهائمة وهي تدق على جدران الجبل باحثة لها عن منفد للخلاص"[1].

إن غياب الحماية وغياب وسائل الإنقاذ كان السبب الرئيسي في وقوع ضحايا عمال أنفاق جبل "الوصيف"، فقد أصبح المكان مخيفا غادره الكثير من العمال وعادوا من حيث أتوا، وبقي منهم إلا القليل القلة الذين عادوا إلى داخل الجبل ينبشون الأنفاق ويحفرون داخل جدران الجبل

"حفرا عميقة بواسطة المثقاب ثم حشوتها بأصابع الديناميت وربطت الأصابع بخيوط جهزناها بصواعق وطلبت من رفاقي أن يبتعدوا قدر الإمكان وبدأت أعد الانفجارات واحد... اثنان... سبعة(...)، كانت أصوات الإنفجارات إلى الأمكنة فرؤساء الحضائر يستعدون للعمل في نفس الوقت حتى أن الجبل يتحول إلى ساحة معركة لا تهدأ إلا حين تبقر الجدران ويسيل من بين شقوق الصخور دم الجبل، فقد تحول إلى تراب تفوح منه رائحة الحيتان والحيوانات البحرية الأخرى التي ماتت مند ملايين السنين"[2].

تكمن عجائبية هذا الفضاء في الحيوانات البحرية التي كانت تعيش فيه، فهي حيوانات عجيبة ماتت مند ملايين السنين ومازالت ذات رائحةودم يسري في عروقها.

وهذا الحدث خارج عن إطار المعقول، والمألوف فالحيوانات البحرية تعيش في البحر وليس في الجبل، كما أن موتها يؤدي إلى انحلالها وليس بقائها في صورتها الطبيعية الحية.

ويضفي ظهور "الشق" من عجائبية هذا المكان إذ

[1] الرواية: ص 55.

[2] المصدر نفسه، ص 58.

"أزعجت الانفجارات الشق وفريقه فاختبأوا في زوايا الأنفاق متربصين بالرجال، بحثوا عن الغافل فأكلوه وعن الشاب فشربوا دمه تفرقوا في الأمكنة البعيدة في أعماق الجبل يسلبون وينهبون، فتكدست أصناف الجثث في كل مكان وملأ الهلع القلوب الواجفة"[1].

إن الجبل الذي يعمل فيه عمال المنجم (عزيز السلطاني وأصدقاءه)، أشبه بالمتاهة التي لا يسكنها إلا كائنات الظلمة المخيفة

"حيث ذهب عزيز السلطاني ليتفقد العامل الجديد فرأى الشق باركا فوق صدره يمص الدم من عرق فصده في عنقه، والرجل يخبط برجليه ويخور خوار الثيران القتيلة، التقط عزيز بلطة ورمى بها ظهر الشق فطنت على الصخر ولكنها أخطأت الهدف، التفت "سيد الجبل" بعين حمراء تقدح شررا وقفز برجل واحدة وعدا كالريح تاركا زوراءه رائحة كريهة، رائحة الجيف النتئة"[2].

إن هذا المكان وما يحويه من مخلوقات عجائبية "الشق" الذي يقدمه لنا السارد بنفس مواصفات "الشيطان" بأنه مخلوق عجيب عينه حمراء له سرعة كالريح ويقفز برجل واحدة، إن عجائبية هذا المخلوق يؤكد الاستحضار العجائبي الذي يثير الدهشة والرعب.

وتتواصل الأحداث غير العادية داخل الجبل، فبعد حادثة قتل الشق للعامل الجديد، عاد عزيز وأصدقاءه إلى العمل بعد وقوع الانفجارات التي تسببت في غلق أبواب النفق

"فشمرنا من جديد على السواعد وأشرعنا الفؤوس وعولنا على الله لما تناهى إلى أسماعنا صوت استغاثة يأتي من بعيد، كانت أصوات كثيرة تتصايح وتطلب النجدة إلينا يا رحمة الرب إلينا يا غضب الأجداد...إلينا فإننا نموت..إلينا فإننا نختنق...كانت الأصوات غريبة، وكانت تصل إلى موقعنا منهكة من التعب فكأنها قطعت

[1] الرواية : ص 58.
[2] المصدر نفسه، ص 59.

آلاف الأميال أو آلاف السنين،... وكنا كلما وصلت دفعة جديدة من هذه الأصوات يزداد استغرابنا أكثر فنحن نحفر في مقطع جديد لم يدخله قبلنا أحد، فمن أين تأتي هذه الأصوات"[1].

إن هذه الأصوات الغريبة تحمل أسرار الجبل المخيفة من فضائح وجرائم، حيث عمل عزيز على اكتشاف سر تلك الأصوات والوصول إليها، فتسلل داخل النفق كحنش إلى أن وصل إلى المكان الذي كانت تأتي منه تلك الأصوات يقول:

"وهالني ما رأيت كتل من العظام الآدمية والحيوانية مكدسة فوق بعضها، رؤوس بغال وأقحاف برؤوس بشر وفكوك سفلية وعظام لأذرع وأرجل... في الجهة الأخرى من المغارة رأيت هيكلا عظميا قائما على رجليه...لقد اكتشفنا جبل الوصيف، هنا هلك أكثر من خمسمائة عامل في العام الأول من هذا القرن وتلك الأصوات التي استمعنا إليها هي استغاثات أرواح أولئك العملة وقد ظلت هائمة تطوف في أنفاق الجبل باحثة عن مخرج إلى أن انهار اليوم الحاجز الذي سد عليها الطريق فوصلت إلينا ضعيفة واهنة، وهاهي ذي تقودنا إلى المقبرة"[2] .

إن هذه المقاطع تؤكد عجائبية فضاء الجبل التي تتضح من خلال عجائبية الشخصيات (المخلوقات الغريبة) وما شهد داخل الجبل من أحداث غير مألوفة، فعلى الرغم من تقبل المخيال الشعبي بذلك النوع من الكائنات "الأشباح"،إلا أن "الشق" يفوق التخييل الشعبي ، فصورة الشق صورة غريبة فوق طبيعية تدل عل عجائبية الفضاء في كونه فضاء غير واقعي خوارقي، وتكمن عجائبية الشق في كونه كائن مرئي يحمل الصفات الجنية وأفعاله شيطانية شريرة.

وتزداد عجائبية هذا الفضاء في الخاتمة العجائبية لعمال المنجم، فبعد أن خرجوا من النفق ونجوا بأنفسهم، عادوا إليه بعد تلقيهم خبر وجود الذهب في مغارة الجبل التي تتواجد فيها المقبرة

[1] الرواية: ص 60.

[2] المصدر نفسه، ص ص 61- 62.

"إن أصحابي قد عادوا إلى النفق بعد أن أوصلوا المعاون إلى بيته،... كان كلبا ضخم الجثة يحرس باب النفق وكان يمنعهم من الاقتراب من الكنز، لكنهم لم ييأسوا فغافلوا الكلب الذي نام بعد أن دسوا له المخدر في اللحم وتاهوا داخل أنفاق، فوجدوا عظام الأوادم والبغال مكدسة حيث ولوا وجوههم، وفاجأهم وصول الشق وأصحابه فأربك خطتهم، سد أحدهم باب النفق وتقافز البقية وراءهم، كانوا كلما أمسكوا أحدهم نزعوا عنه ثيابه وتداولوا على نكاحه الواحد تلو الآخر، نكحوهم نكاح البهائم وتركوهم صرعى ثم ولوا الأدبار"[1] .

يجسد هذا المقطع عجائبية الجنس، أولا في كونه جنس محرم يشبه نكاح البهائم وثانيا في كونه يمارس من طرفين متعارضين (البشر/ الجن).

إن الجبل بهذه الصورة فضاء عجائبي بامتياز، حيث يمثل فضاء للرغبة الجنسية غير المألوفة والفوق طبيعية، إلا أن استحضار عجائبية الرغبة الجنسية هنا تمهيدا للكشف عن أحد خاصيات الأدب العجائبي يقول تدوروف فيما يخص الرغبة الجنسية"أن الأدب العجائبي يتعلق تخصيصا بوصف أشكالها الجامحة مثلما يتعلق بوصف تحولاتها المختلفة وإذا شئنا قلنا: تحريفاتها"[2].

إن فضاء الجبل فضاء متحرك تتحرك فيه الشخصيات الفاعلة بين الداخل والخارج، يحيل إلى الظلمة والرعب والدنس.

الصحراء:

إن الكتابة عن الصحراء هي كتابة عن فضاء مفتوح مليء بالأسرار يشد القارئ إليه ويراوده في كل حين. والصحراء واسع مفهومها كشساعة فضائها يقول إبراهيم الكوني فيها "الصحراء فضاء مفتوح، الصحراء روح عارية، وللروح العارية قوانين أخرى غير الروح المستترة في الجسد أو في الطبيعة لذا لابد من أن تكون هناك تقنية خاصة

[1] الرواية:ص 63.

[2] حسين علام: العجائبي في الأدب(من منظور شعرية السرد)، ص 169.

باستنطاق هذا المبدأ مبدأ الروح العارية"[1]. فالصحراء نقيض المدينة وهي فضاء أسطوري روحي وفي الآن ذاته فضاء واقعي مادي، فقد عدها الكوني "فردوس مفقود، وواحة مفقودة لا يعثر عليها إلا التائهون الذين فقدوا الأمل في النجاة، تسقي العطشان والضائع ولا تنقذ إلا من أشرف على الموت".[2] فالإنسان العرب يجد نفسه في الصحراء كما يجدها في ربوع الماء والزرع فوجوده فيها لا يتحقق على سبيل العيش والتجارة بل "تأكيد الذات إزاء المحيط الواسع المتناهي، ففي الصحراء اكتشف الإنسان ألف ليلة وليلة مجاهل العالم، وامتلك باكتشافه هذا حقبة القول من الغرائب والعجائب، عن ممالك الإنس والجن(...) عن كل ما هو خفي في عالم مكتظ بالأسرار(...) عن أناس مسخوا فأصبحوا أحياء أخرى، عن أناس أعيدوا إلى الحياة بعد موت طويل عن وهم وخيال عن حقيقة وحلم"[3].

تشكل الصحراء في رواية "وراء السراب...قليلا" فضاء عجائبيا مفتوحا تتحرك فيه الشخصيات وتستعمل الرواية "الصحراء" لوصفها متاهة وملجأ العبيد

> "بات سعد الشوشان يحكي لعزيز عما قاسته ملة السودان سنوات التيه في الصحراء، قال: – عشنا في الفقر سنين لا يعلم عدها إلا الله كنا نخرج في الصباحات نصطاد ما يصادفنا من حيوانات الصحراء. كنا في كثير من الأحيان نعود مرفوقين بالخيبة والهوان (...) وبدأ الياس يجتاح القلوب بعد أن عدنا من الصيد طيلة أسبوع بلا طرائد بين أيدينا، وأيقنا بالهلاك".[4]

يصف "سعد الشوشان" الصحراء بأنها متاهة غير محدودة المعالم، تتحرك فيها الكائنات بكل حرية حيث أنها لا تخضع لسلطة الزمن ومحدودية المكان، وتشير الصحراء هنا إلى العجيب الزمني، بحيث أن قياس الزمن في هذا الفضاء الصحراوي غير ممكن تحقيقه. لأن هذا الفضاء لا يخضع لسلطة الزمن في كونه مكان للعزلة والنفي والتيه.

[1] صالح ولعة: المتخيل الصحراوي في الرواية العربية، ص 73.
[2] المرجع نفسه، ص 73.
[3] ياسين النصير: الرواية والمكان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص ص 120- 121.
[4] الرواية: ص 40.

وتشير الصحراء هنا إلى العجيب الزمني بحيث أن قياس الزمن في هذا الفضاء الصحراوي غير ممكن تحقيقه، لأن هذا الفضاء لا يخضع لسلطة الزمن في كونه مكان للعزلة والنفي والتيه، كما ترمز إلى الفقر، العذاب والقسوة والضياع، الحرمان، الجوع، الموت، البداوة..إلخ.

أيقن العبيد بالهلاك

"وبدأ طائر الموت يحوم فوق الرؤوس على شكل بومة تصل مع مغيب الشمس تحط فوق نخلة ميتة وتبدأ في النعيب فتخرج النساء هلعات يقرعن الأواني النحاسية ويقرأن القرآن ولكننا كنا ندفن في الصباح الأطفال الرضع، ثم داهم الموت الفتيان والشباب... وصار الشيوخ يمتنعون عن أكل نصيبهم من التمر ويكتفون بمص حصيات كامل النهار (...) وصار الموت لا يهاب عصيهم التي كانوا ينوشونه بها كلما اقترب منهم فتركوا المخيم وبدأو الضرب في الصحراء"[1].

إن هذا الفضاء فضاء صحراوي عربي له من الرموز ما يحيل على الطابع والقداسة العربية مثل قراءة القرآن، ويحوي هذا القول العجيب الديني المتمثل في حضور الموت على شكل طائر البومة، ينهره الأجداد بعصيهم. إن حضور العجيب الديني يضفي على الفضاء الصحراوي طابع الغرابة والعجابة فما شهد عليه العبيد في حضور الموت في شكل طائر بومة والطقوس الغريبة التي كانوا يقومون بها لطرد هذا الكائن المصور في غير صورته الطبيعية يجسد عجائبية هذا الفضاء في علاقته بالشخصيات وما شهدته من عجائبية في الأحداث.

وتزداد غرابة هذا الفضاء الصحراوي في احتوائه على حشيشة عجيبة سميت بحشيشة الموت حيث كان الأجداد يظلون طائفين

"يبحثون بين الحشائش عن شيء معلوم لا نعرف كنهه إلى أن اكتشفنا ذات صباح جثثهم مطروحة جنب بعضها فوق الكثيب المحاذي للنبع ،مضغ الأجداد حشيشة الموت كامل ليلتهم وتركوا لنا وصية تقول:- إذا

[1] المصدر السابق، ص 41.

كان من الموت بد فامضغوا هذه الحشيشة ولا تخافوا فسوف يسري الخدر في أجسامكم من الوهلة الأولى ولن تحسوا بخنجر الموت حين يغمد في قلوبكم، وسترون أرواحكم وقد تحولت إلى طيور صغيرة في حجم الفراشات وهي ترفرف فوق جباهكم ثم تدخلون أبواب السماء"[1].

القرية:

تعد القرية فضاء مكاني مفتوح له خصوصيته ومظاهره، يشمل الحقول والبحيرات والمنحدرات والأكواخ والطرق الملتوية، وهو مكان له عاداته وتقاليده. فالقرية أو الريف هو البيئة التي "تحاول أن تقدم صورة متخيلة، محسنة لبعض جوانب من حياتنا الواقعية لأن الريف هو الأقرب إلى الطبيعة والفطرة، ومن ثم تكون الطبائع الإنسانية فيه بعيدة عن زيف المدينة والمدنية"[2] . فالقرية تحتل مكانا رفيعا من جمالية المكان.

وتعد القرية في رواية "وراء السراب... قليلا" فضاء بداية أحداث الرواية ونهايتها، حيث جاء وصف القرية في بداية الرواية وصفا يعبر عن رؤية واقعية تخيلية، فقرية "عتيقة" هي قرية تقع في الجنوب الصحراوي من تونس يتجمع في هذه القرية سكانها الأصليين من حاكمها الأب سلطان وعائلته الكبيرة القاطنة في قصر عتيقة، بالإضافة إلى العبيد والخدم الذين يعملون تحت أمرة أسيادهم. تحمل هذه القرية في طياتها أحداثا عجيبة وغريبة ساهم في وقوعها أفعال الشخوص غير الطبيعية الذين يقطنون فيها، حيث شهدت أفعال شخصيات عجائبية مثل فعل الجدة في إقامة قيامة لإبنها "الأب سلطان" وما تقوم به زوجة الأب من دفن الأجنة وسقيها وتحولها إلى طيور بوجوه آدمية. بالإضافة إلى حادثة المسخ التي لحقت الجدة فتحولت إلى تمثال حجري، والعبيد الذين تحولوا إلى أودام لها شكل بشري ورأس حيوان. كل هذه الأحداث وغيرها ساهمت في إضفاء صفة العجائبية على فضاء القرية.

[1] الرواية: ص 41.

[2] محمد حسن عبد الله: الريف في الرواية العربية، عالم المعرفة، سلسلة ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، 1998، ص 116.

ويتضح في وصف آخر للقرية أنها قرية عجائبية لاطبيعية تنتمي إلى العالم الجني، فعند عودة "عزيز السلطاني" إلى"عتيقة" لم يتمكن من الوصول إليها رغم بحثه المستمر عن هذه القرية في موقعها الأصلي المعتاد ويظهر ذلك في قوله

"وبحثت عن القرية فلم أجد لها أثرا. وقادتني خطاي إلى تلة. صعدت التلة وأمعنت النظر فرأيت في البعيد شكلا يشبه البيت. قصدت البيت، لكنني كلما أمعنت في الاقتراب منه أمعن في الهرب مني.ومشيت بقية ذلك اليوم وكامل الليلة الثانية وراء البيت إلى أن هدني التعب ولم أصل إليه، فنمت في مكاني. أفقت في الصباح على هدير القطار، رايته يبتلع آثار أخفاق الجمال المرسومة بإتقان على الطل النازف على الأرض ثم يركب سكة الحديد من جديد ويهرب شرقا وأنا ألوح بمنديلي في كل الاتجاهات لعل راكبا يراني. لكن عربات القطار كانت خالية، كل العربات كانت خالية بدون استثناء. حتى عربة القيادة لم يكن بها سائق. وكنت الوحيد الشاهد على مرور القطار، وانتبهت إلى أنني مازلت جالسا في المكان الذي نزلت فيه عشية الأمس، قريبا من شجيرات الرتم. بحثت مرة أخرى عن أثر يدلني على طريق القرية فلم أجد غايتي فقلت لأضربن في الأرض كالعميان"[1].

إن هذه القرية غير محددة المعالم فموقعها الجغرافي متغير لا ينتمي إلى الواقع الطبيعي المألوف. فهي قرية لامرئية تنتمي إلى عالم غيبي هو عالم الجن. لا يمكن للإنسان العادي رؤيته والوصول إليه فكانت حيلة عزيز السلطاني هو البحث عنها عن طريق عصب عينيه يقول

" وعصبت عيني بمنديل وهجمت على مسارب الجبل فقطعتها خفيفا أسرع من المبصرين ولم أقف إلى أن شممت رائحة النار، هذه الرائحة أعرفها، وأمعنت في الشم فعرفت رائحة حطب النخل الملتهب، ورفعت العصابة عن عيني فرأيت باب السور، باب ضخم واقف أمامي بدفتيه الكبيرتين، دفتان عاليتان مصفحتان بالحديد والنحاس تزينهما رسوم وطلاسم، وتلفت في كل الاتجاهات أبحث عن السور فلم أجد له أثرا، فاندهشت وقلت متعجبا، باب ينغلق على لاشيء، وبقيت مدة أمام الباب أفكر، هل أمر من خلاله أم أجانبه وأدخل القرية، فلا حائط يعيق تقدمي، وعزمت على دخول القرية فاتحا فوضعت يدي على الخشب برفق وقلت باسمك اللهم أدخل هذه القرية آمنا، فانفتح الباب وكأن أيادي خفية تجذبه من الخلف، ودخلت

[1] الرواية: ص ص 36- 37.

القرية من بابها الكبير، بسملت وأوسعت الخطى فرأيت المباني تخرج من الأرض ثم ترتفع رويدا رويدا إلى أن تستوي على اليابسة، وسمعت الكلاب تعوي والديكة تصيح، وجرى أمامي الأطفال، وخرجت النساء إلى الغدير يملأن الماء ويغسلن الثياب ويطهرن من الجنابة، وساق الرجال الحمير أمامهم باتجاه الواحة، قلت: هو سحر ورب البيت"[1].

تكمن عجائبية قرية "عتيقة" في كونها قرية تنتمي إلى عالم غيبي (عالم الجن)، فهي قرية لامرئية تظهر للعيان بعد ترديد كلمات تمثل سر هذه القرية ،إذ بعد ذكر إسم الله تخرج القرية وما تحتوي عليه من حياة فوق الأرض.

إن الأماكن التي وظفها "الدرغوثي" في روايته هي أماكن رامزة، فالحوش مثلا يوحي على الثقافة المعمارية العربية القديمة إلا أن الشعب العربي لم يستطع الحفاظ على هذا الموروث المعماري فقد اندثر مع طمس الهوية العربية وموت الحضارة القديمة.

إن الحوش هو رمز للموروث الشعبي والأصالة العربية ويتضح ذلك في النص الروائي من خلال تصوير "الدرغوثي" للعلاقة الوثيقة بين التمثال الرخامي للجدة وفضاء الحوش، حيث أن هذا التمثال ظل فترة طويلة وسط الحوش إلا أن أكل الدود العصا التي كان يتكئ عليها تمثال الجدة فسقط التمثال واندثر معه هذا الفضاء من الثقافة والموروث العربي.

كما يرمز القصر إلى الطبقة الحاكمة من سلاطين وبايات، إلا أن هذه الطبقة هي طبقة ظالمة مستبدة تستعبد سكان القرية وتنظر لهم بمنظار الاحتقار، يحوي هذا الفضاء محرمات تمثلت في المحرمات التي كانت تمارسها زوجة الأب مع الأعمام في خفاء وتستر، ويدل هذا على استباحة الأسياد لشرف نساء القصر ورضوخ النساء لأوامر أسيادهم. وكان إخفاء عارهم بدفن الأجنة التي كانت تخلق في أرحامهم أحياء إلا أن صرخات الأجنة كانت تعم القصر وتستغيث بطلب النجدة رافضة لواقعها المرير. ويحيل هذا إلى واقع الحضارة العربية الغارقة في محرمات الزنا واللهو والمجون،والتي كانت سببها استباحة العرض و التحرر.

[1] الرواية: ص 37.

أما الجبل فيحمل دلالتين متناقضتين أولًا في كونه فضاء مفتوح تتحرك فيه الشخصيات بحرية، أما الدلالة الثانية فتكمن في كونه فضاء مغلق ينغلق على الأرواح التي تسكن جانب معين من الكهوف، حيث أن هذه الأرواح لم تتمكن من الخروج والتحرر.

إن الأرواح التي تسكن الكهوف هي إحالة على أرواح العمال الذين لقوا حتفهم أثناء العمل داخل أنفاق الجبل تحت إمرة الاستعمار الفرنسي وتجسد واقعة تاريخية حقيقية تعرف بحادثة "جبل الوصيف،" في هذه الحادثة لقى مئات العمال حتفهم حين انهار الجبل، حيث حاولت فرنسا طمس وإخفاء هذه الحادثة، وقد جاء تصوير الدرغوثي لهذه الحادثة في قالب لغوي خرافي.

ترمز هذه الحادثة إلى وحشية الاستعمار الفرنسي في استعباده للعمال وحرمهم من حقوقهم مقابل تعريضهم للمخاطر واللعب بحياتهم والنظر إليها بمنظر الرخص. كما تحيل هواتف الأرواح المسموعة داخل النفق إلى الأمة التي تنتظر من يحررها من رقابة العبودية وربما يقصد بها الدرغوثي الدول العربية المستعمرة سواء مند القدم أو حديثا مثل فلسطين، العراق، سوريا...

2- عجائبية الزمن:

2-1- النظام الزمني:

يشكل الزمن قيمة جوهرية في العصر الحديث بل أدقها وأهمها كونه جزءا لا يتجزء من كل الموجودات وقوة تفعل فيها باستمرار والزمن عدة أنواع، زمن تاريخي، رياضي، اجتماعي، ديني، أسطوري، وزمن نفسي، بالإضافة إلى الزمن الأدبي الذي أحسن الأدباء استثماره واستغلاله والتلاعب به في أعمالهم ورواياتهم، حيث لعب "الزمن دورا أساسيا في بناء الرواية ذلك الجنس الأدبي الذي هو محور اهتمامنا، فلا يمكن أن نتصور حدثا سواء أكان واقعيا أم تخيليا، خارج

الزمن، كما لا يمكن أن نتصور ملفوظا شفويا أو كتابة ما دون نظام زمني"[1]. فالزمن أحد المكونات الحكائية التي تشكل بنية النص الروائي، وهو يمثل العنصر الفعال الذي يكمل بقية المكونات الحكائية، ويمنحها طابع المصداقية.

يرى جيرار جينيت في دراسته للعنصر الزمني أن "الحكاية مقطوعة زمنية مرتين، فهناك زمن الشيء المروي، وزمن الحكاية (زمن المدلول وزمن الدال)، وهذه الثنائية لا تجعل الالتواءات الزمنية كلها ممكنة فحسب، بل أهم، إنها تدعونا إلى ملاحظة أن إحدى وظائف الحكاية هي إدغام زمن في زمن آخر"[2]. ويعني بالزمن في الرواية حركية الرواية القصصية، أي هل الزمن في تتابع وانتظام كرونولوجي، أم فيه انكسار بالعودة إلى الوراء أو القفز إلى الأمام.

تتكون الرواية من الأحداث في نظام زمني، لذلك يقال أن الرواية هي الانتظام الزمني ونعني به " طبيعة العلاقة بين زمن القص وزمن الأحداث وعلاقة أزمنة الأحداث ببعضها"[3]. إن الزمن يشير إلى الحدث ويكمله، فهو يلعب دورا مركزيا داخل منظومة الحكي حيث إنه" يحدد إلى حد بعيد طبيعة الرواية ويشكلها".[4] فكل عنصر في الرواية له زمنيته الخاصة به، فالأحداث المتضمنة في الرواية لها منطلق مختلف عن تلك القرائن الزمنية التي تبرز من خلال كيفية عرضها، ويتوزع الاهتمام بالزمن على الأزمنة الثلاثة، الماضي، الحاضر والمستقبل، ويشكل الحاضر المركز الذي يتقاطع فيه الماضي والمستقبل.

ويشكل الزمن في الرواية العجائبية زمنا معلقا، خاضعا للرؤية السحرية أو فوق طبيعية حيث أن "زمان وفضاء العالم فوق- الطبيعي.. ليس هما زمن وفضاء الحياة اليومية، ذلك أن الزمن يظهر هاهنا معلقا"[5].أي أن زمن الرواية العجائبية زمن حاضر ولا يدوم إلا لحظة التلقي إذ لا يمكن قياسه إلا بزمن التلقي من جهة وبزمن الحدث فوق طبيعي،

[1] إدريس بودية: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، سحب الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، دط، 2007، ص 98- 99.

[2] نفلة حسن أحمد العزي: تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني- (قراءة نقدية في قصص الكاتب العراقي أنور عبد العزيز)، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2011، ص 46.

[3] عبد الحميد بورايو: منطق السرد (دراسة في القصة الجزائرية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1994، ص 150.

[4] مرشد أحمد: البنية والدلالة (في روايات إبراهيم نصر الله)، دار فارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2005، ص 238.

[5] حسين علام: العجائبي في الأدب (من منظر شعرية السرد)، ص 190.

وبهذا يعتبر " الزمن الذي يتجلى فيه العجائبي حاضرا أبديا لا تخرج منه الشخصية إلا عندما تكف عن استحضاره في المكان"[1]. يتضح لنا أن عجائبية الزمان ترتبط وتشترك بعجائبية المكان والشخصيات.

وانطلاقا من منهج "جيرار جينيت" في دراسته للزمن، نحلل الزمن في رواية "وراء السراب ...قليلا" وفق أنماط العلاقات التالية:

أ– علاقة الترتيب الزمني: أي العلاقة بين نظام تتابع الأحداث الذي يتجلى في "دراسة الصلات بين الترتيب الزمني لتتابع الأحداث في الحكاية، والترتيب الزمني الكاذب لتنظيمها في الحكي"[2]. ذلك أن زمن القصة يخضع لضرورة التتابع المنطقي للأحداث، بينما لا يتقيد زمن السرد بهذا التتابع المنطقي.

وتعتبر الرواية العجائبية من أهم أنواع الروايات التي تمردت على التسلسل المنطقي في بناء أحداثها، من أجل خلق الدهشة والتشويق منذ بداية السرد.

إن زمن قص أحداث هذه الرواية هو زمن "الاستعمار الفرنسي لتونس"، وما عاشه الشعب التونسي في هذا الزمن من اضطرابات سياسية، اجتماعية، ثقافية، إنه زمن القتل والنفي، الجوع واليأس خاصة في الجنوب الصحراوي التونسي.

إن تاريخ سرد هذه الأحداث غير محدد، إلا أنه هناك قرينة زمنية تدل عليه في نص الرواية تمثلت في ذكر سنة 1900 في الباب العاشر.

إن استخدام الكاتب لهذا التاريخ يحيل على واقعة تاريخية تونسية تعرف بحادثة "جبل الوصيف" بين 1900 و 1901 والواقعة حقيقية، تجلت في الرواية بسرد الروائي لما حدث مع عمال المناجم في جبال الوصيف باعتماده أسلوب حكي يخرجها مخرج الخرافة، وجاء في المقطع التالي ما يدل على ذلك

[1] المرجع السابق، ص 191.

[2] مرشد أحمد: البنية والدلالة (في روايات إبراهيم نصر الله)، ص 238.

"لقد اكتشفنا مقبرة جبل الوصيف، هنا هلك أكثر من خمسامئة عامل من العام الأول من هذا القرن"[1].

لقد عمد الروائي إبراهيم درغوثي في رواية "وراء السراب...قليلا" إلى سرد أحداثها ضمن نظام زمني داخلي لم يخضع إلى ضرورة التسلسل المنطقي للأحداث، بل جاء هذا البناء الزمني الداخلي متشابكا متداخلا بين الأزمنة، ونلحظ ذلك في كون الزمن فيها استرجاعيا، حيث نلفي الراوي يغوص في ذاكرة الماضي ليستحضر مرحلة من مراحل التاريخ السياسي التي عاشها المجتمع التونسي حافة بالقمع والاستبداد، ويشكل المحرم السياسي مسارا سرديا يقوم على تقنية الاسترجاع.

إن الرواية مبنية على تعجيب زمني غير مألوف نلحظ فيه كسر للحاجز الزمني التقليدي، فالسارد اختار لحظة زمنية معينة بدأ بها نصه وتمثلت في زمن نهاية الأحداث، وهو المستقبل، ثم يحيد بهذا الزمن باتجاه الماضي ليغوص في ذاكرة التاريخ، ويفجر أمكنة الانفاق ليبنيها من جديد ويملأها بموجوداتها وناسها مستقدما إياها من الماضي، فيبعث في المكان الحركة والحيوية ليلتقي الماضي والحاضر بالمستقبل. وهذا ما يؤدي إلى ظهور شكلين بارزين هما: الاسترجاع والاستباق.

- **الاسترجاع:**

يعتبر الاسترجاع من بين التقنيات الزمنية التي تحفل بها النصوص السردية وخاصة التي تميل إلى استدعاء الماضي عن طريق استعمال الاسترجاع، الذي يعد عملية سردية تتمثل في إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد، ويسمى أيضا الاستذكار، ويعني العودة إلى حدث كان قد وقع قبل الحدث الذي يحكى الآن[2]. ويتوزع الاسترجاع بين مدى زمني يمكن قياسه بالفترة الواضحة والمعلومة (السنوات، الشهور، الأيام) وبين سعة زمنية معلومة لا تقاس بالسنوات، وإنما بالسطور والصفحات التي يغطيها الاستذكار من زمن السرد.

[1] الرواية: ص 62.

[2] بوتالي محمد: تقنيات السرد في رواية الغيث –لمحمد ساري، ص 23.

والماضي يتميز بمستويات مختلفة متفاوتة من ماضي بعيد وقريب وبذلك نشأت أنواع مختلفة للاسترجاع وهي:

- استرجاع خارجي: يعود إلى ما قبل بداية الرواية.

- استرجاع داخلي: يعود إلى ماضي لاحق لبداية الرواية، قد تأخر تقديمه في النص.

- استرجاع مزجي: وهو ما يجمع بين النوعين. [1]

إن الاسترجاع بأنواعه الثلاثة يمثل جزء من النص الروائي تتلخص وظائفه في ملئ الفجوات التي أهملتها القصة زمنيا، كالرجوع إلى أحداث وقعت لشخصية ما تساعدنا على الفهم والتوضيح وإعطاء معلومات عن الماضي، أو تذكير مكرر بوقائع سابق سردها من قبل،[2] ويبقى الهدف الأساسي للاسترجاع هو تحطيم الترتيب الزمني للرواية.

وإذا عدنا إلى روايتنا نجد عدة استرجاعات تمثلها الذكريات والمشاهد العجائبية نذكر منها:

تذكر "عزيز سلطاني" للفعل الذي قام به كبير العبيد، وما نتج عنه من حدث خوارقي

> "أخرج كبيرهم من طيات ثيابه سكينا تلمع وبقر بطون الطبول، كان شرسا وهو يعج بالسكين أصداء الفجيعة والهوان، ثم ذهب إلى الجبانة، دفن السكين في قبر مهمل وعاد إلى الدار وقد نبت في رأسه قرنان كقرني الثور، كان خائفا ومهزوزا وهو يجتاز العتبة، لكن خوفه زال حين رأى القرون نابتة فوق رؤوس كل رجال القرية"[3].

كما نجد الاسترجاع في حكي "سعد الشوشان" لعزيز عما قاسته ملة السودان في سنوات التيه في الصحراء:

بات سعد الشوشان يحكي لعزيز عما قاسته ملة السودان سنوات التيه في الصحراء، قال:

---

[1] سيزا قاسم: بناء الرواية، (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية للشباب، دط، 1984، ص 410.

[2] بوتالي محمد: تقنيات السرد في رواية الغيث- لمحمد ساري، ص 263.

[3] الرواية: ص 19.

"عشنا في الفقر سنين لا يعلم عدها إلا الله،... وبدأ طائر الموت يحوم فوق الرؤوس على شكل بومة تصل مع مغيب الشمس تحط فوق نخلة ميتة وتبدأ في النعيب فتخرج النساء هلعات يقرعن الأواني النحاسية ويقرأن القرآن ولكننا كنا ندفن في الصباح الأطفال الرضع... وصار الشيوخ يمتنعون عن أكل نصيبهم من التمر، كانوا يخرجون في الصباح ولا يعودون إلا عند مغيب الشمس،... يبحثون بين الحشائش عن شيء لا نعرف كنهه، إلا أن اكتشفنا ذات صباح جثثهم مطروحة جنب بعضها فوق الكثيب المحاذي للنبع، مضغ الأجداد حشيشة الموت كامل ليلتهم"[1].

كما ورد الاسترجاع في قول:

" ظللنا نركع ونسجد إلى أن آذنت الشمس بالمغيب فكففنا عن الصلاة ثم احترنا فحلا من الجمال فنحرناه قطعا زرعناها فوق قبور الأجداد"[2].

ونلفي ورود الاسترجاع في الحدث والفعل العجائبي الذي قام به الشيخ الطرابلسي،

" قال الشيخ المقرئ: – ليس الآن وقت حساب وعقاب، وتفل بين أصابعه ووضعها على الحبل فانحلت عقدته، ومسح بالأصابع على جراح الفرنسي فأبلت في الحين، وصفق بين يديه فنزلت من السماء مائدة عامرة بما لذ وطاب من الأطعمة الشهية والماء الزلال"[3].

إن الرواية غنية بالاسترجاعات لزمن الوقائع، حيث تجلت في تلك الأحداث العجائبية التي تجسد الزمن العجائبي الذي لا يدوم سوى لحظة التلقي.

[1] المصدر السابق، ص 41.
[2] المصدر نفسه، ص 42.
[3] المصدر نفسه، ص 84.

- **الاستباق:**

وتسمى هذه التقنية كذلك "بالاستشراف"، وتأتي لتعبر عن مفارقة زمنية سردية، فهو"عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقا، وتسمى كذلك (Anticipation) وهذا الحكي المسبق للأحداث عبارة عن توقع وتنبؤ مستقبلي ولا يعني بالضرورة تحقق ذلك في النهاية"[1] فالاستشراف يتمثل في توقع أحداث سيأتي ذكرها مستقبلا، والتنبؤ بحدوثها.

استهل "جينيت" حديثه عن الاستباق الزمني بملاحظة أولية مفادها أنه أقل تواترا من المحسن النقيض (الاسترجاع) في تقاليد الحكي الغربي،[2] كما ميز بين نوعين من الاستشرافات: الاستشرافات الخارجية، والاستشرافات التكميلية، والتي تأتي "لتملأ ثغرة حكائية سوف تحدث في وقت لاحق من جراء أشكال الحذف المختلفة التي تتعاقب في السرد"[3] . فالاستشراف بنوعيه يمثل تصويرا مستقبليا لحدث سردي يتناول أحداثا سابقة عن أوانها، يمكن التنبؤ بحدوثها.

يعد الاستباق بمثابة تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها من طرف الروائي، فتكون غايتها إثارة القارئ على توقع حادث ما أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات، كما أنها تأتي على شكل إعلان مما ستؤول إلى مصائر الشخصيات، مثل الإشارة إلى موت بعض الشخوص[4].

ويبقى الهدف من الاستباق هو تحطيم الترتيب الزمن الداخلي للرواية،" وملء ثغرات لاحقة وكذلك إثارة التوقع وحالة انتظار لدى القارئ"[5].

---

[1] بوتالي محمد: تقنيات السرد في رواية الغيث- لمحمد ساري، ص 24.

[2] مرشد أحمد: البنية والدلالة، ص 57.

[3] محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، دراسة في نقد النقد، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دمشق، دط، 2003، ص 134.

[4] المرجع نفسه، ص 134.

[5] بوتالي محمد: تقنيات السرد في رواية الغيث -لمحمد ساري، ص 27.

سعى "إبراهيم درغوثي" إلى تضمين روايته العجائبية بهذه التقنية، حيث نجد الاستباق في المعرفة السابقة التي كونها "عزيز السلطاني" عن زوجته "فاطمة" وتنبؤه بما سيحدث لها، حيث

> "أنامها على السرير، وجلس قربها على حافة الفراش يستمع إلى لهاثها وأنينها المتقطع، أعرف أن الرجاء والتعنيف لن يفيد في إسكاتها، وأعرف أنها لن تعود إلى الهدوء إلا إذا وضعت جمرة فوق جبهتها، فتأخذها قشعريرة في كامل بدنها، ثم تهمد وتنام كما ينام أصحاب الكهف، تدخل في نوبة سبات قد تطول عدة أيام ثم تفيق وحدها عندما ينادي المؤذن لصلاة الصبح..." [1].

وقد تحقق توقع عزيز فقد نامت العجوز بعد الفعل الغريب الذي قام به ،كما أن استيقاظ فاطمة تزامن مع انبلاج الفجر.

يتضح في هذا المقطع كسر الروائي الحاجز الزمني التقليدي، من خلال الإنتقال من سرد أحداث ماضية، إلى أحداث متقدمة، ويعد استباق الأحداث والوقائع المستقبلية ملمحا من ملامح الرواية العجائبية، حيث تبرز هنا عجائبية الزمن في غرابة الفعل.

ونجد في الرواية تنبؤات كثيرة تظهر في صورة استباق للوقائع المستقبلية،التي يعد الزمن العجيب أحد أركانها ،ويتجلى في القول:

> "إن بلال الحبشي سيؤذن في الجنة وسيداعي لصوته الشجي كل المؤمنين من عرب وأعاجم، فرس وروم وفرنسيين وطليان (...) وغيرهم من أمم الأرض قاطبة، كلهم سيستجيبون لنداء بلال الأسود الذي سيقيم الصلاة وراء النبي الأمي وسيرفع نداء "الله أكبر" في أرجاء الجنة" [2].

[1] الرواية: ص 6.

[2] المصدر نفسه، ص 20.

يتضح في هذا القول عجيب زمني غير مألوف يتمثل في التنبؤ بوقائع مستقبلية غيبية في فضاء غيبي خوارقي (الجنة) فزمن قيام القيامة وصلاة المؤمنين في الجنة بصحبة الرسول هو زمن عجائبي غيبي لا يعلمه إلا الله سبحانه وتعالى، إن عجائبية الزمن هنا تكمن في كونه زمن عجائبي غير معلوم يتضمن حدثا غيبيا في فضاء غير طبيعي خوارقي.

كما نجد الاستباق في التنبؤات العجائبية للعراف، ويتجلى في القول

"لكن العراف ظل يعدنا برحمة السماء كان يخلط مواعظه بكلام حكماء غابات إفريقيا وبآيات الذكر الحكيم وكان لا يشبع من ترديده أضبروا وصابروا والعاقبة للصابرين"[1].

وقد تحققت نبوءة العراف واستطاع العبيد الخروج من المتاهة والنجاة بأنفسهم ليس الكل ولكن أغلبية رجال "أمة السودان" والانتقال إلى قرية في جبال "الثالجة" والعمل في منجم الجبل، وتتعلق عجائبية الزمن هنا بعجائبية الشخصية، فالعراف تنبأ بالفرج ولكن هذا الفرج زمنه ليس بمعلوم غيبي يفوق قدرة العراف.

ونشهد عجائبية الزمن في حادثة جسدتها شخصية يتشابه تكوينها بتكوين العراف، ويتجسد هذا التشابه في فعل التنبؤ، حيث نجد في الرواية حادثة العرافة التي تجوب بالصحراء

"كانت القافلة قد توسطت الصحراء حين خرجت لنا تلك العرافة من حيث لا ندري، تفرست في وجوهنا واحدا واحدا ثم طلبت يد الطرهوني، (...) فمدها لها، أفردتها أمامها مدة وبدأت تقرأ في خطوطها، فارتاعت، (...)، قالت له: ستكون موتتك شنيعة يا أخي ولن تجد لجثتك قبرا في هذه الأرض الواسعة. وسيأكل لحمك طيور السماء وهوام الأرض"[2].

وقد تحققت نبوءة قارئة الكف الغريبة، ففي المعركة التي دارت بين رجال الطرابلسية ورجال القبائل لقى الطرهوني حتفه ويتضح ذلك في القول

[1] الرواية: ص 41.
[2] المصدر نفسه، ص 73.

"لكنني لا أجد أذنا لابن بهية، أعرفها مثقوبة، (...) فهل فر من ساحة المعركة بعد أن أشعل نارها؟، قلت: – لا يا مولانا، أكلت الطيور لحمه حين طار فتافيت في أرجاء السماوات السبعة (...)، قال الشيخ: – لقد أنستني الأيام أن عرافة قالت له لن تجد لك قبرا حين تموت يا ملعون"[1].

تكمن عجائبية الزمن هنا في كونه زمن غير معلوم، فالعرافة تنبأت بالموت المشين لميلود الطرهوني، ولكنها لا تملك القدرة على معرفة زمن موته ووقوع هذه الحادثة. فعلمها للغيب شمل الحدث (الموت) والفضاء (الأرض الواسعة) الصحراء، دون الزمن.

وكما كان دائما في عالم الحلم فضاء للزمن العجائبي من خلال ما جاء في حلم عزيز السلطاني

"عاد الهاتف يذكره في أواخر الليالي المقمرة بالمولود الجديد، ينتصب على حافة السرير ويهتف فاطمة تنتظرك لتسمي المولود يا عزيز، وظل يلح إلى أن قال له سمه محمدا يا صاحبي"[2].

فاستباق هذه الأحداث زاد من عجائبية الزمن. كما عمل الروائي على استشراف الزمن في قوله:

"لقد أعلمني "هاتف" قبل ثلاثة أيام أنك ذكرتني(...) فقال: – غدا يزورك عزيز جهزي نفسك لسفر طويل وذاب الصوت في السماء الصافية (...)، ولبست لك هذا الثوب الأبيض وأشرعت لك الأبواب السرية".[3]

ويتضح استباق الأحداث في تجهز "فاطمة" "لعزيز" في اليوم الثالث من سماعها لبشارة الهاتف "الجن " وتحقق تلك الرؤية، وتكمن عجائبية الزمن في عجائبية الشخصيات "فاطمة" وعلاقتها بالهاتف.

[1] الرواية: ص 73.
[2] المصدر نفسه، 94.
[3] المصدر نفسه، ص 79.

2-2- الإيقاع الزمني: (الحركة الزمنية):

ترتبط الحركة الزمنية بوسائل تقنية تتعلق بالمدة الزمنية التي يشغلها وقوع الحدث ونعني "بالمدة سرعة القص، ونحددها بالنظر في العلاقة بين مدة الوقائع أو الوقت الذي تستغرقه، وطول النص قياسا لعدد أسطره أو صفحاته"[1].

يقترح "جينيت" أن يدرس الإيقاع الزمني من خلال "تقنيات زمنية حكائية لمعرفة كيفية اشتغال سرعة الحكي الروائي وهي: الخلاصة، الوقفة، الحذف والمشهد"[2].

تتمثل السرعة الزمنية (تسريع الحكي) في النص السردي من خلال تقنيتي (الحذف والخلاصة) بينما يكون التباطؤ الزمني متمثلا في تقنيتي (المشهد والوقفة)، ويسمي "جينيت" هذه التقنيات (الأشكال الأساسية للحركة السردية)،[3] فكل من تقنيات "الإسراع والتعطيل" تؤدي دورها في تحديد ديمومة العلاقة التي تربط بين زمن الحكي وطول النص الذي تسرد فيه.

أ- تسريع الحكي:

تعد عملية تسريع السرد أو تعجيله من التقنيات التي تدخل في صميم البناء الفني للنصوص القصصية، تقتضي هذه التقنية "تقديم المادة الحكائية عبر مسار الحكي باعتماد السارد في تقديمه بعض الأحداث الروائية التي تستغرق وقوعها فترة زمنية طويلة ضمن حيز نصي ضيق من مساحة الحكي"[4].

[1] نفلة حسن أحمد العزي: تقنيات السرد، ص 78.
[2] مرشد أحمد: البنية والدلالة، ص 283.
[3] نفلة حسن أحمد العزي: تقنيات السرد، ص 80.
[4] مرشد أحمد: البنية والدلالة، ص 284.

يعتمد السارد في هذه العملية السردية على تقنيتين تمكنانه من طوي مراحل عدة من الزمن يجعل الأحداث الروائية تتوالى تواليا متلاحقا إلى منظومة الحكي هما: (الحذف والخلاصة).

- **الخلاصة:**

الخلاصة هي التقنية الزمنية التي يعتمدها الراوي في تسريع الحكي بحيث تعتمد في الحكي على سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو شهور أو ساعات واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل[1] ،غايتها الأساسية هي تسريع عجلة الأحداث وتقليص مساحة النص القصصي، كما" تعمل على حماية السرد الروائي من الإطناب والتفكك"[2].ومن أمثلة التلخيص في الرواية التي تبرز فيها عجائبية الزمن نلفي مقاطع كثيرة نذكر منها:

"عشنا في القفر سنين لا يعلم عدها إلا الله، كنا نخرج في الصباحات نصطاد ما يصادفنا من حيوانات الصحراء، وكنا في كثير من الأحيان نعود مرفوقين بالخيبة والهوان"[3].

إن عدم تحديد الزمن يبرز عجز الشخصية الروائية من تعيينه والإحساس به في متاهة الصحراء، فهو لا يستطيع أن يتذكر تلك السنوات والأيام أو يحصيها، ولا يعرف من أين جاءت الأزمنة في الصحراء، ما يعرفه أنه قضى سنوات طوال في حالة تيه وضياع ولاشك أن عجائبية الزمن هنا منبثقة من عجائبية المكان نفسه.

كما نجد عجز السارد في تحديد الزمن الطبيعي واختراقه ومنحه صورة لامتناهية، يقول:

" وقفت هناك عجوزا، عمرها أكبر من عمر الدنيا".[4]

[1] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 76.
[2] مرشد أحمد: البنية والدلالة، ص 284.
[3] الرواية: ص 40.
[4] المصدر نفسه، ص 15.

في هذا المقطع مبالغة في تعجيب الزمان وكذلك الشخصية (العجوز)، حيث منحت الشخصية صورة عجائبية من خلال انفتاح الزمن ولا تناهيه، ومنحها صفة اللاألوهية والخلود.

كما ينعكس تلخيص الحدث الزمني في القول

"عشت في حجر زوجة أبي خمس سنوات بعد فرار أمي، بسطت علي المرأة الغريبة حمايتها...."[1]

فقد لخص السارد مدة خمس سنوات وما تنطوي عليه من أحداث في فقرات معدودة، حيث خصصها السارد لذكر حادثة معينة هي مغادرة زوجة الأب القصر بعد وفاة ابنها، كما جاء فيها ذكر لفعل القول العجائبي الذي خص المرأة حيث كانت تحكي لعزيز وابنها حكايات عجيبة

"حكت لنا عن مدن غريبة جبالها من ذهب وسماؤها زمردة خضراء ورجالها ونساؤها أجمل من الملائكة، هي لا تمل الحكي حتى ننام فتذهب إلى حيث لا يعلم أحد ولا تعود إلى حين يفلق الضوء صدر السماء".[2]

يجسد هذا القول الفضاء العجائبي الذي تحكي عنه زوجة الأب، كما ينعكس هذا القول على الشخصية ويطبعها بطابع عجائبي، إن عجائبية الزمن تبرز في علاقته بعجائبية الفضاء والشخصيات.

إن خلخلة الصورة الطبيعية لزوجة الأب من خلال قولها العجيب وذهابها إلى حيث لا يعلم أحد وعودتها في وقت الفجر يرمز إلى الغريب والعجيب الفضائي وخلخلة الواقع الزمني الطبيعي للإنسان.

[1] الرواية: ص 26.

[2] المصدر نفسه، ص 26.

- **الحذف:**

يستخدم الراوي تقنية (الحذف) بوصفها وسيلة لتسريع حركة سير الأحداث داخل القصة أو الرواية "فالحذف هو فترة من زمن الحكاية، يتجاوزها الروائي بعدم ذكر الأحداث التي وقعت فيها، فهو إبعاد للأحداث التي يقحمها السارد إلى منظومة، لأنها لا تنتمي إلى المادة الحكائية التي يعمل على حكيها".[1]

وتطلق على هذه التقنية ألفاظ متعددة مثل (القفز، القطع، الإضمار) وكلها تقوم على أساس"نسخ جزء من القصة يشير الراوي إلى سقوطه أو ينتبه القارئ إلى إقصاءه دون تدخل الراوي".[2] فالكاتب لا ينتقي من الفترات التي تقع ضمن إطاره النصي إلا ما كان متعلقا بموضوع السرد ومنسجما على الأغراض المبتغى تحقيقها.

ونلمس الحذف في رواية "وراء السراب...قليلا" في مواقف عدة نذكر منها:

" ومرت الأيام بطيئة على العبيد الذين حررهم فرمان الباي."[3]

جاء حذف للفترة والأحداث التي مر بها العبيد.

"وترقب عاما كاملا حتى تنجلي غمامة الحزن ويطحن تكرار الأيام ضراوة الفجيعة"[4].

"قضى سعد ثلاثة أيام في ضيافة عزيز السلطاني...سار سعد ثلاثة أيام بلياليها"[5].

"ومات مرزاق القبائلي بعد أن التقيته بستة شهور"[6].

[1] مرشد أحمد: البنية والدلالة، ص 292.
[2] نفلة أحمد حسن العزي: تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، ص 87.
[3] الرواية: ص 22.
[4] المصدر نفسه، ص 28.
[5] المصدر نفسه، ص 46.
[6] المصدر نفسه، ص 56.

مس الحذف المواضع التي لا تنطوي على التمظهرات العجائبية في الرواية فقد تجاوزها السارد وترك قرائن زمنية تدل على المدة المحذوفة متجاوزا ذكر الأحداث والوقائع غير المهمة، فاتحا الأبواب للتمظهورات الزمنية العجائبية.

ب- تبطيء السرد:

تعمل آلية تبطيء السرد أو تعطيله بجانب آلية تسريع السرد في كل النصوص القصصية، ولكن عملها هنا يختلف عن عمل الآلية السابقة من حيث التعامل مع حركة سير الاحداث، ففي الوقت الذي تعمل فيه الأولى على تسريع الحركة أو تعجيلها تعمل الثانية على تخفيفها أو إيقافها بواسطة مظهرين أساسيين هما:المشهد والوقفة:[1]

- **المشهد:**

يقصد بالمشهد المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق كما أنه ينبغي دائما أن لا نغفل أن الحوار الذي يدور بين أشخاص معينين قد يكون بطيئا أو سريعا، حسب طبيعة الظروف المحيطة،[2] فالمشهد هو ذلك المقطع الحواري الذي يتخلل تضاعيف السرد، وهو" اللحظة التي يكاد بتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة (الحكاية) من حيث مدة الاستغراق"[3]، لذا كان"العجائبي وظيفة من وظائف السرد يتطابق في المدة الزمنية مع لحظات تعطيل السرد بالاستراحة والمشهد"[4].

نلاحظ توفر الرواية على هذه التقنية (المشهد)، وسنعرض بعض المشاهد التي تكون أثناء الظهورات العجائبية، وبخاصة الحوارات التي دارت بين الشخصيات (عزيز السلطاني، وعمال المنجم) داخل الجبل، هذا الفضاء المليء بالأرواح والكائنات العجيبة.

[1] نفلة حسن أحمد العزي: تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني، ص 92.
[2] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 78.
[3] حسين علام: العجائبي في الأدب(من منظور شعرية السرد)، ص 192.
[4] الرواية: ص 192.

" قال لنا: إن الفلوس في منجم الفسفاط ملقاة على قارعة الطريق، فصدقت، هم رجل بالعودة إليه وهو يقول:- سأذهب لأؤدبه، فلم أتركه يذهب وقلت له: أتركه يصيح يا أخي سيؤدبه ظلام المنجم.. وعاد إلى العويل:- هل سأعمل تحت هذا المنجم؟ ..قلت له برقة- وحد الله يا رجل وتوكل عليه فهل نفسك أغلى من نفوس كل هؤلاء الرجال؟ قال، لا والله لكنني مستغرب، فكيف تقبلون العمل هنا ولا تخافون الموت؟- فرددت على حديثه متهفتا: الموت لا ينجيك من آفاته (...)وأشرت إلى الباب الذي دخلنا منه مند نصف ساعة وقلت له:- ورآك الطريق المستقيم، عد من حيث أتيت فستجد رحمة الرب"[1].

دام هذا الحوار مدة نصف ساعة داخل أنفاق الجبل بين شخصية عجائبية (عزيز) وعمال المنجم.

كما نشهد حوارات أخرى تحمل تمظهرات عجائبية مثل الحوار الذي دار بين العمال في نفس الفضاء حول الشق وطبيعته الموحشة غير الطبيعية[2].

كما أن هناك حوار دار بين عزيز والعامل الذي نجى من الشق وأصحابه، حيث التقى به في السوق يخبره عن الفعل الشنيع والعجيب الذي قام به الشق وأصابه أثناء عودة العمال إلى منجم الجبل ليلا بحثا عن الذهب[3].

والحوار المشهدي موجود أيضا أثناء حديث الشيخ الطرابلسي الضرير وميلود الطرهوني حيث أن الشيخ تحدث مع الطرهوني وبالرغم من عدم قدرته على الرؤية لأنه رجل أعمى إلا أنه استطاع التعرف عليه دون سماع صوته كما تمكن من معرفة فعله قبل أن يحدثه به الطرهوني. إن شخصية الشيخ تجسد الشخصية العجائبية بصفته رجل غير عادي له قدرة على معرفة الغيب والتنبؤ به.

"قال الضرير: أخيرا جئت يا ابن بهية إنني أشم في رائحتك نذر الموت والبوار.

[1] المصدرالسابق، ص 58.
[2] الرواية: ص 62.
[3] المصدر نفسه، ص 63.

فقال ميلود الطرهوني: لقد أهان أخلاق بلاد القبائل كرامة رجال الصحراء ولابد من الانتصار لكرامتنا يا شيخنا.

فقال الرجل الضرير: -أعرف أنك منذور للدم يا رجل، ولكن سأحاول أن لا تعلو كلمتك على الحق هذه المرة يا ابن بهية".[1]

- **الوقفة:**

تعد الوقفة تقنية أخرى لتعطيل السرد إلى جانب المشهد تسهم في إيراد الأحداث وترابطها، إنها لحظة توقف لكن التوقف نجده خاصة في لحظات الوصف حيث يتعطل السرد والتي يسميها البنيويون (La pause) الاستراحة.

إذ "تكون في مسار السرد الروائي توقعات معينة يُحَدّدها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية ويعطل حركتها"[2]. ونخلص إلى أن سبب إبطاء السرد يعود إلى استخدام تقنية الوصف التي تشير في الغالب على خيال الكاتب الواسع والمتقد وقوة إمكانياته الإبداعية.

إن الاستراحة مسؤولة عن تعطيل السرد وتعليق الزمن الذي ينبجس فيه الحدث العجائبي، ونلمس الوقفة أو الاستراحة خاصة التي تكون أثناء التمظهرات العجائبية في وصف السارد لأفعال الجدة وتتبع مراحل مسخها وتحوّلها هذا التحوّل يدل على عجائبية الفضاء بكل ما يحوي عليه من الشخصية والزمن، فزمن هذا التحول زمن عجيب مخالف أو معارض للزمن الواقعي الطبيعي يقول:

"وركبت الجدة حصانها الخشبي وعادت إلى المنزل قطعت الطريق صامتة وهي تمسك بيد لجام العصا وتمسح باليد الأخرى دموعًا تهطل من عينها مدرارا (...) ثم ذهبت إلى الحوش (...) أطل الأولاد والبنات والأحفاد والحفيدات من وراء الباب التي تسيج الحوش. أحست دبيبهم فالتفتت إلى الجهات الأربع وقالت: الآن أريد

[1] الرواية: ص 69.

[2] حسين علام: العجائبي في الأدب (من منظور شعرية السرد)، ص191.

أن أستريح، رجاء لا توقظوني عند صلاة الصبح، وأخرجت من بين رجليها الحصان الخشبي واتكأت عليه ونامت"[1].

في هذا المقطع يصف السارد الجدة بعد عودتها من المقبرة إلى البيت على حصان عجيب ،الذي يبرز عجائبيتها فقبل مسخها كانت الجدة شخصية عجائبية تكمن عجائبيتها في فعلها وفي علاقتها بالحصان الخشبي.

يواصل السارد الوصف يقول:

" عند منتصف الليل هطلت الأمطار بشدة (...) ثم انهمر الغيث ودام أكثر من ساعة، والجدة واقفة وسط الحوش لا تتزحزح ولم يجرؤ أحد على الاقتراب منها (...) ثم صفر الريح صرصرًا عاتيًا مثقلًا بالرمل والحصى، ودام صفيره إلى الصباح، عندما هدأت العاصفة خرج الجميع إلى فناء الدار رأوا رجلي الجدة قد غاصتا حدا الركبتين في التربة التي تحولت إلى حجر أحمر(...) وعادت الأمطار القوية إلى الهطول وعادت الرياح إلى العصف، وامتد غضب السماء سبع ليال وثمانية أيام.إلى أن خرج العم الأكبر خلسة من الدار ووضع مظلة أخيه الأكبر المصنوعة من سعف النخل على رأس تمثال الجدة، فرآها تبتسم وأشرقت شمس الضحى حمراء ذليلة تبدو وتختفي من وراء الغيوم"[2].

جاء وصف السارد للجدة زمن تحوّلها وصف دقيق، حيث عرض ظروف تحوّلها من عاصفة وزمن تحوّلها "منتصف الليل"، كذلك العاصفة التي استمرت سبع ليالي وثمانية أيام. وما يحمل العدد سبعة من رمزية عجائبية، ويضفي سبب توقف العاصفة من عجائبية الزمن، حيث أن توقف العاصفة تزامن مع الفعل الغريب الذي قام به العم وهو وضع مظلة الابن المتوفى فوق رأسها، وكأن الجدة هي التي تتحكم في عناصر الطبيعة، فعند ابتسامتها أشرقت شمس الضحى. إن عجائبية الزمن في هذا المقطع تتجلى في زمن المسخ والتحوّل وما صاحبه من غضب للطبيعة، كما برز في زمن أو مدة العاصفة التي توقفت بربطها أو إرجاعها للفعل العجيب الذي قام به الابن.

[1] الرواية: ص15.

[2] المصدر نفسه، ص16.

كما أن هناك استراحة تجلت في وصف السارد للطقوس التي قامت بها الجدة من أجل صناعة قيامة ابنها، فصنع قيامة يبرز عجائبية شخصية الجدة في عالمها الخوراقي وزمنها العجائبي غير الطبيعي، ففعل إقامة قيامة متصل بالقوى الإلهية وليس البشرية أو الجنية، كما أن زمنها غيبي غير معلوم متصل بالفعل الإلهي "النفخ في الصور".

والاستراحة موجودة أيضًا في وصف الراوي "عزيز" للفعل العجيب الذي قامت به "زوجة الأب" أثناء ذهابها إلى السوق، التي تمكنت من إفراغ مخازن صفاقس بإشارة من إصبعها، كما كانت تشير بإصبعها إلى طاولة عجيبة فيصف فوقها في الحين صحون من الذهب والفضة ملئ بالأطعمة الغريبة الغير مألوفة في العالم الطبيعي.[1]

بالإضافة إلى محطات وصفية أخرى توقف فيها السارد لتعطيل السرد، نجد وصف الراوي لمعاناة العبيد أيام التيه وطريقة احتفاظهم بشيوخهم، وكذلك الوصف الذي قدم للشيخ الطرابلسي وما يقوم به من أفعال عجيبة.[2] بالإضافة إلى الفعل الذي يتشابه مع شخصية زوجة الأب وما قام به لحظة دفنه لأعضاء الموتى، وما شاهدناه من فعل خوارقي يؤكد على عجائبيته وعجائبية فضائه وزمنه الغيبي لا طبيعي، ويضفي الوصف العجيب للعصافير ذات الريش الذهبي الناطقة بتسبيح الله من عجائبية الفضاء والزمن.

إن ما يجمع بين هذه اللحظات "الاستراحات" هو طابعها الخيالي الفانتاستيكي والخروج من دائرة الواقعي والمألوف، ويبدو من خلال تقنية تعطيل السرد وتسلسل الأحداث وترتيب الوحدات الزمنية في المتن الحكائي أن زمن القصة قد جاء موازيًا للترتيب الخطي للخطاب السردي.

[1] الرواية: ص34

[2] المصدر نفسه، ص84

المبحث الرابع: خصائص الخطاب السردي في الرواية.

1- اللغة:

إن أجمل وأعظم ما تميز به الإنسان إضافة إلى العقل اللغة، فباللغة يستطيع الفرد أن يعبر عن أمور حياته فهي بمثابة "التفكير وهي التخييل، بل لعلها المعرفة نفسها، بل هي الحياة نفسها إذ لا يعقل أن يفكر المرء خارج إطار اللغة، فهو لا يفكر إذن إلا داخلها أو بواسطتها".[1]فتتيح له التعبير عن أفكاره وتخيلاته ويشكل مطية الأدباء والنقاد في إبداعاتهم فأي مبدع "لا يمتلك ناصية اللغة، لن يستطيع أن يكون كاتبًا ناجحا، والمبدع الحق هو من يمتلك القدرة على تطويع اللغة وتشكيلها جماليًّا وفق مألوف اللغة، أو بما يتجاوز إطار المألوفات اللغوية الكتابية، على مستوى التراكيب أو الوصف، ضمن نسيج لغوي مصطنع، يخرج عن مألوف اللغة التقليدية"[2]. لذا فالروائيون لابد أن تكون لديهم القدرة على الإتقان الفني للغة ويعرفون كيفية استغلالها وتوظيفها في خطاباتهم الروائية وأن يكونوا مُدْركين لقيمتها الفنية إذ هي" مادتهم الشكلية في صناعة الرواية ووسيلتهم التعبيرية التي تبنى عليها رسالتهم الإبداعية الموجهة إلى القارئ والتي يرمون من خلالها إظهار رؤاهم للعالم، عبر جمل سردية ووصفية وبلاغية متنوعة".[3] فاللغة وسيلة المبدع يحرر من خلالها أفكاره عبر شخوصه وأحداث نصه إلى قارئه إذ أن "الشخصية تستعمل اللغة أو توصف بها، أو تصف هي بها مثلها مثل المكان أو الحيز والزمان والحدث... فما كان ليكون وجود لهذه العناصر، أو المشكلات في العمل الروائي لولا اللغة"[4].

وفي رواية "وراء السراب"...قليلًا وظف الكاتب "إبراهيم درغوتي" لغة بسيطة تغلب عليها الفصحى، تتخللها العامية (الدارجة) بصورة ضئيلة نذكر منها عبارات:

---

[1] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، 1998، ص93.

[2] نورة بنت إبراهيم العنزي: العجائبي في الرواية العربية (نماذج مختارة)، ص ص195- 196.

[3] المرجع نفسه، ص195.

[4] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص108.

"هات الفرنك يا مَتْعُوسْ، أو شوف وموت بقلبك"[1].

"لضراب يا محلاه* جابلنا لحقوق معاه".[2]

وهذا لحظة التعبير عن الإضراب الذي شنه عمال مناجم الفسفاط بسبب العنف الذي كانوا يتلقونه من طرف مدير الشركة. مطالبين بحقوقهم.

بالإضافة إلى هذا فقد وظف الكاتب الشعر الشعبي من بلاد الجريد مثلما هو وارد في بداية الفصل الثالث من الباب الأول في قوله:

"يا لالا يامنة المشينة* بعد لمشت ولت دارت بطلنا والنفحة طارت".[3]

إلَّا أن هذا التوظيف لم يكن عجائبيا،أما الرواية العجائبية التي هي تجاوز للواقع من خلال أحداث غير واقعية وشخصيات خارقة وأزمنة وأمكنة غامضة خارجة عن السير العادي للطبيعة، التي لا يمكننا تحقيق كل هذا إلا من خلال اللغة، فقد وظفت في العمل الروائي "لإبراهيم درغوثي" في لمسة فنية مميزة تمثلت في اقتباسه من القرآن الكريم وهذا ما جاء واردًا في الباب الأول من الفصل الأول فنلاحظ توالي الآيات الواحدة تلو الأخرى فيبدأ من سورة البقرة

﴿ الم 1 ذَلِكَ الْكِتَابُ لَا رَيْبَ فِيهِ هُدًى لِلْمُتَّقِينَ 2 الَّذِينَ يُؤْمِنُونَ بِالْغَيْبِ وَيُقِيمُونَ الصَّلَاةَ وَمِمَّا رَزَقْنَاهُمْ يُنْفِقُونَ 3 وَالَّذِينَ يُؤْمِنُونَ بِمَا أُنْزِلَ إِلَيْكَ وَمَا أُنْزِلَ مِنْ قَبْلِكَ وَبِالْآخِرَةِ هُمْ يُوقِنُونَ (4) أُولَئِكَ عَلَى هُدًى مِنْ رَبِّهِمْ وَأُولَئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ 5﴾[4].

[1] الرواية: ص109.

[2] المصدر نفسه، ص106.

* المشينة: القطار في لهجة الجنوب الغربي التونسي.

[3] الرواية: ص50

[4] المصدر نفسه، ص07

ويستمر الدرغوثي في اقتباسه من القرآن من الصفحة 7، 8، 9، 11 وهنا يتوقف حضور هذا الخطاب فلا يقتبس الدرغوثي شيئًا فيما بعد ولا يحضر النص القرآني مطلقا. وحضور النص القرآني هنا كان لغاية فنية، ومن ذلك نجد في الصفحة "9" ورود سورة "النحل" التي طالعت "عزيز" عند فتحه المصحف في قوله

﴿ أَتَى أَمْرُ اللَّهِ فَلَا تَسْتَعْجِلُوهُ سُبْحَانَهُ وَتَعَالَى عَمَّا يُشْرِكُونَ ﴾[1].

وشدته الآية فواصل القراءة

﴿وَضَرَبَ اللهُ مَثَلًا قَرْيَةً كَانَتْ مُطْمَئِنَّةً يَأْتِيهَا رِزْقُهَا رَغَدًا مِنْ كُلِّ مَكَانٍ فَكَفَرَتْ بِأَنْعُمِ اللهِ فَأَذَاقَهَا اللهُ لِبَاسَ الجُوعِ وَالخَوْفِ بِمَا كَانُوا يَصْنَعُونَ﴾[2]

وقد تعمّد الكاتب اختياره لهذه الآيات خاصة بذكره للقرية. كما أن هذه الآيات مهدت لنا الأحداث التي ستقع بها، وأن الأمر إنما هو من عند الله تعالى فلا تستعجلوه.

فاللغة تقوم بدور أساسي في تحديد البناء الشكلي لرواية "وراء السراب...قليلًا" فهي لغة متعددة المستويات، حيث قام الدرغوثي باستعارة وإضفاء بعض الفضاءات التخيلية على مقومات اللغة، من خلال توظيفه لتقنيات الحكي. في صياغة جديدة تتماشى مع مبدئه التجريبي كالتناص الذي "يتجلى في خلق حكاية أو موقف سردي على أنقاض حكاية أخرى، وهذه الحكاية إما أن تكون ذات أصل ديني، أو أصل تاريخي، أو موروث شعبي".[3] أي أن الروائي في بنائه لقصة أو حكاية عجيبة معروفة من قبل، يستوحي هذه الحكايات والقصص العجائبية المعروفة منطلقا من خلفيات تراثية وتاريخية ودينية وحتى ثقافية....فعند قراءتنا لرواية "وراء السراب...قليلًا ألفينا تعالقات نصية داخل نص الرواية مع نصوص من القرآن الكريم ويظهر ذلك في قول السارد

[1] الرواية: ص9.

[2] المصدر نفسه، ص9.

[3] نورة بنت إبراهيم العنزي: العجائبي في الرواية العربية، ص226.

"فأجابه الجلد أن اضرب بعصاك الطبل ولا تخف"[1].

فهذا القول من الرواية جاء تناصا مع قصة موسى وقومه لحظة هروبهم من فرعون وجنوده، وقد جاء ذلك في قوله تعالى:﴿ فَأَوْحَيْنَا إِلَى مُوسَى أَنِ اضْرِبْ بِعَصَاكَ الْبَحْرَ فَانْفَلَقَ فَكَانَ كُلُّ فِرْقٍ كَالطَّوْدِ الْعَظِيمِ ﴾[2]. وهذه الآية تبين استجابة موسى لأمر ربّه فانفلق له البحر وشق طريقه برفقة قومه نحو الضفة الأخرى بسلام وأغرق فرعون وجنوده.

كما ورد في نص الرواية

"وتفل بين أصابعه ووضعها على الجبل فانحلت عقدته. ومسح بالأصابع على جراح الفرنسي فأبلت في الحين. وصفق بيديه فنزلت من السماء مائدة عامرة بما لذ وطاب من الأطعمة الشهية والماء الزلال (...) فصفق مرة أخرى فرفعت المائدة من أمامهما وارتفعت في الجو"[3].

وهذا تناص مع قصة سيدنا عيسى عليه السلام سواء في شفائه للمرضى أو إنزال المائدة حين طلبها بنو إسرائيل، يقول عز وجل:﴿ إِذْ قَالَ الْحَوَارِيُّونَ يَا عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ هَلْ يَسْتَطِيعُ رَبُّكَ أَنْ يُنَزِّلَ عَلَيْنَا مَائِدَةً مِنَ السَّمَاءِ قَالَ اتَّقُوا اللَّهَ إِنْ كُنْتُمْ مُؤْمِنِينَ 112 قَالُوا نُرِيدُ أَنْ نَأْكُلَ مِنْهَا وَتَطْمَئِنَّ قُلُوبُنَا وَنَعْلَمَ أَنْ قَدْ صَدَقْتَنَا وَنَكُونَ عَلَيْهَا مِنَ الشَّاهِدِينَ 113 قَالَ عِيسَى ابْنُ مَرْيَمَ اللَّهُمَّ رَبَّنَا أَنْزِلْ عَلَيْنَا مَائِدَةً مِنَ السَّمَاءِ تَكُونُ لَنَا عِيدًا لِأَوَّلِنَا وَآخِرِنَا وَآيَةً مِنْكَ وَارْزُقْنَا وَأَنْتَ خَيْرُ الرَّازِقِينَ 114 قَالَ اللَّهُ إِنِّي مُنَزِّلُهَا عَلَيْكُمْ فَمَنْ يَكْفُرْ بَعْدُ مِنْكُمْ فَإِنِّي أُعَذِّبُهُ عَذَابًا لَا أُعَذِّبُهُ أَحَدًا مِنَ الْعَالَمِينَ 115﴾[4].فأنزلت الملائكة من السماء مائدة مليئة بالخيرات وأمرهم بأن لا يخبؤوا أو يسرفوا وإلا يعذبهم عذابًا لم يعذبه أحد من قبلهم.

[1] الرواية: ص18.
[2] سورة الشعراء: الآية 63.
[3] المصدر نفسه، ص84.
[4] سورة المائدة: الآية 112، 113، 114، 115.

فالفعل الذي قام به الشيخ الطرابلسي حدث عجيب يشبه إلى حد بعيد الحدث الذي جرى لسيدنا عيسى عليه السلام، فحادثة إنزال المائدة لضيفه "لويس الفرنسي" وشفائه من جراحه من خلال مسحة بيد الشيخ تثير الاستغراب والعجابة، فهذا الحدث خارج عن قوانين الطبيعة ولا يمكن أن يصدق إلا إذا كان هذا الشيخ ساحر من السحرة يتعامل مع الجن من أجل إنزال المائدة.

حاول الكاتب هنا إضفاء نوع من المطابقة بين حادثتين أولاهما إعجاز رباني خص به عبده ونبيه عيسى عليه السلام والثانية نوع من السحر الذي يمارسه الدجالون لإلقاء الرهبة في نفوس الضعفاء من الناس التابعين لهم، والذين يعملون على تعظيمهم و تقديسهم. والإيمان بهم ويحيل هذا النوع من الإيمان على سذاجة فكر غالبية الشعب في تلك الحقبة الاستعمارية التي طغى فيها الدجل والسحر.اذ تشكل اللغة هنا وسيلة الكاتب لتمرير هذه الفكرة إلى متلقيه في ثوب غرائبي.

استعمل الدرغوثي أيضًا في روايته محسنات بديعية جسدت لنا ظهور الطابع العجائبي في النص. حيث وظف الصور المجازية في سرد أحداثها لإضفاء العجائبية عليها. فاستخدام المجاز في النص العجائبي يؤدي دورًا مهمًا في تكثيف اللغة خاصة إذا أحسن الروائي توظيفه واستخدامه، فهو"وسيلة لغوية سردية تتوسلها اللغة في صنع العجائبية داخل الرواية عن طريق خلق الصورة العجيبة، وبالتالي فهو –أي المجاز– مكمل لغوي بجانب عنصر الشخصية لرسم العجائبية في النص الروائي"[1]. ومنه فالمجاز له دور في تكثيف اللغة العجائبية في النص الروائي. ونلفي في الرواية مجازات في قوله:

" فتفنن الرجال في استخراج ألحان حزينة من تحت الجلود المشدودة شدًّا عنيفًا"[2].

وفي قوله أيضًا

"سننطح الصخر برؤوسنا ولن نهاب الموت"[1].

[1] نورة بنت إبراهيم العنزي: العجائبي في الرواية العربية، ص279

[2] الرواية: ص18.

بالإضافة إلى هذا نجد أن الروائي قد تطرق في نصه إلى التشبيه حيث اعتمد عليه كشكل جمالي مميز أضفى العجائبية على نصه ومن بين التشبيهات الموجودة في نص الرواية نذكر على سبيل المثال:

"ونزل العرق من الأجساد اللماعة كحبات الزيتون"[2] .

"دار العبيد حول تمثال الجدة سبع دورات رقصوا رقصًا محمومًا كأنهم مردة من جان"[3].

"ثم تهمد وتنام كما ينام أصحاب الكهف"[4] .

"هي هكذا دائمًا فكأن قوسًا يسكن رأسها ليدقه مع انبلاج الفجر"[5].

فمجمل هذه التشبيهات التي وظفها "الدرغوثي" استعمل فيها أداة التشبيه "كاف"و"كأن" فتشبيهه هنا كان تقليديًّا باستخدامه لهذه الأداة، فاستطاع بذلك أن يصور لنا مشاهد عجائبية.

ومن هنا نرى أن المكونات الأساسية لبنية السرد العجائبي من شخصيات خارقة وأماكن لا واقعية ومرهبة ومخيفة وأحداث عجيبة وزمن غريب لا مألوف جميعها لا توجد إلا من خلال اللغة التي توجد بدورها من خلال الألفاظ والكلمات المكتوبة على النص الروائي.

2-الحوار:

إن الحوار عنصر يساهم في تجسيد أحداث الرواية، بما يضفيه من حيوية وحركة على المشهد السردي، فالحوار جزء مهم في العمل السردي، إذ لا يمكن الاستغناء عنه، لأن الأحداث تنمو وتزداد بفعل الحوار فهو "أداة فنية تكشف عن ملامح الشخصية الروائية، وتساعد القارئ على تمثلها حيث يؤكد الحوار الوصف الذي يذكره الكاتب في رسم

[1] المصدر السابق، ص105.
[2] الرواية: ص19.
[3] المصدر نفسه، ص19
[4] المصدر نفسه، ص6
[5] المصدر نفسه، ص6.

الشخصيات وتطوير واستحضار الحلقات المفقودة منها".[1] تكمن وظيفته في العمل السردي الروائي في جعل "الحدث مرئيا أمامنا، يقع بتفاصيله ويرسم صورة واضحة لمستويات الشخصية وطرائق تفكيرها لأن الناس يجب أن يتكلموا بالشكل الذي يقنع القارئ بأنهم بالفعل يتكلمون به في الحياة."[2] وبهذا يزول اللبس ويتضح كل شيء أمام القارئ. لأن الحوار يكشف عن الملامح النفسية والفكرية لكل شخصية في الرواية، وهذا من خلال استخدام الكلمات والاختيار الدقيق للألفاظ والدلالات ووضعها في مكانها المناسب.

فالحوار هو أحد أهم العناصر الأساسية التي تقوم عليها العمل الروائي وتبنى بها الرواية، لذا يشترط الدارسون هذا العنصر السردي بحيث لا يجب أن يكون مكثفا حتى لا تصبح الرواية مسرحية ،وحتى لا تطغى لغة الحوار على لغة السرد ولا يضيع السرد والسارد عبر الشخصيات المتحاورة، فيرى عبد المالك مرتاض أن "الإكثار من الحوار في أي عمل روائي يعود إلى أحد أمرين أو إليهما جميعا، إما أن الكاتب يتملص من موقف صعب من التحليل والوصف والكشف، فيعمد إلى إلقاء المؤونة على الشخصيات لينطقها بأي كلام.... وإما أنه مبتدئ محروم، فيعمد إلى كتابة هذه المحاورات دون وعي فني كبير فيصول فيها ويجول ولكنه لدى نهاية الأمر، يفسد على الشكل اللغوي الأساسي أمره، فتطغوا لغة الحوار على لغة السرد."[3] فهنا الكاتب يلجأ للحوار عند وقوعه في موقف صعب، فيصبها على الشخصيات أو أنه جديد ومبتدئ في هذا المجال لا يعلم ماذا يوظف فتطغى لغة الحوار على لغة السرد. بالإضافة إلى هذا يرى" عبد المالك مرتاض" أن لغة الحوار"لا ينبغي لها أن تكون هي أيضًا رفيعة عالية المستوى، ولا سوقية عامية ملحونة ركيكة سخيفة، إلا إذا كان السياق يقتضي بعض ذلك"[4] ومعنى هذا أن لغة الحوار يجب أن تكون عادية مما يساعد على اكتشاف أن الشخصية في واقعها على أنها شخصية بسيطة.

[1] صبيحة عودة زغرب: غسان كنفاني جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي، ط1، 2006، ص175.
[2] المرجع نفسه، ص176.
[3] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص117.
[4] المرجع نفسه، ص117.

وتحوي رواية "وراء السراب... قليلًا" على العديد من الحوارات من بينها الحوار الذي دار بين "سعد الشوشان" و"عزيز السلطاني" حين التقيا لأول مرة:

– سيدي، هل هذا بيت سلطان "سيد" عتيقة السابق؟.

– نعم، ولكن ماذا تريد من قصر السلطان؟...

– صباح الخير سيدي، اسمي سعد بن مسعود الشوشان....

– هذا هو أنت "عزيز السلطاني" كما عهدتك أيام الصبا....

– سعد، أنت سعد بن العم مسعود، يا الله، كم هي غريبة هذه الدنيا. [1]

فهذا الحوار يبين اللقاء الحميمي الذي جرى بين صديقين لم يلتقيا مدة طويلة. وهذا اللقاء استرجع به كل واحد منهما ذكريات أحداث طفولتهما العجيبة، ويتجلى هذا في قول سعد:

– أتذكر يا "عزيز" يوم تسابقنا في هذه الساحة للفوز بهدايا عيد فرعون ولم تقدر على الوقوف فتفلت أمي بين أصابعها ومسحت على جرحك فقمت واقفًا وكأن الضر لم يمسسك من حين...

– نعم ياسعد ها هو الجرح لقد تحول إلى ضفيرة بالية تؤلمني كلما تفكرت تلك الأيام[2] .

فهذا الحوار بث بذور العجائبية خاصة في هذه الذكريات شديدة الحميمية وذلك من خلال حادثة قيام الأم بطقس سحري، وهو زوال الألم وتحول الجرح بعد فترة من الزمن إلى ضفيرة، وهذا هو السحر بذاته، وهو قلب الألم عافية بطريقة عادية قائمة على الشفاه وكأنها بركة ولية، وقيام عزيز وكأن لم يمسسه ضر ،.وتستمر الأحداث العجائبية وتنمو بفعل الحوار في نص درغوثي، فلا يتحقق الحوار دون وجود شخصيات فوردت عدة مقاطع حوارية في صفحات أخرى للرواية مثل الحوار الذي دار بين "عزيز" و"سيدة الحي" في قوله:

[1] الرواية: ص ص 17- 18.
[2] المصدر نفسه، ص18.

– ماذا جاء بك إلى هذه المدينة التي تأكل رجالها يا ولدي؟

– جئت أبحث عمن يأكلني يا امرأة، وأخرجت من زوادتي جرة ملأى بقطع الذهب وقلت لها: هذا كنزي ورثته عن أبي به مائة قطعة من الذهب الخالص، تزن كل واحدة منها مائة مثقال، أريد أن أبيع هذا الكنز وأشتري به نساء الحي مدة سنة، فهل توافقين؟

– قالت: أعرف هذه القطع وأخرجت من صندوق صغير مركون وراء السرير واحدة مثلها قالت:

– غدًا صباحا سأطلب من حارس الحي أن يبدل لك قطعة منها عند الصائغ، وسأشتري لك بثمنها واحدة من بناتي وسأزف لك هذه البنت بالطبلة والمزمار.

– نم الآن يا صغيري سأجعلك تحلم بالجنة[1]

هكذا يوظف "الدرغوثي" الحور في هذا العمل السردي ليمد النص بقيمة فنية لا يمكن إدراكها من دونه، فهذا الحوار زاد من استمرار الأحداث وكشف لنا عن طبيعة العلاقة التي تربط عزيز وهذه السيدة بأنها "زوجة أبيه" والدليل على ذلك هو القطع الذهبية التي يملكها "عزيز" هي نفسها القطع التي كانت عند المرأة (زوجة الأب)، فالكلام الذي دار بينهما يضفي الغرابة والحيرة لدى المتلقي من خلال قولها له بأن المدينة تأكل الرجال، وأجابها بأنه يريد من يأكله أيضًا. هذا تعبير مجازي يحيل إلى أن القرية وما تحويه من شهوات تؤدي بكل من زوارها من جنس الرجال إلى تضييع وصرف أموالهم فيما لا يفيد.

كما نجد في هذه الرواية مونولوج داخلي وهذا النوع من الحوار تقف فيه إحدى الشخصيات في تحاورها مع نفسها في حوار داخلي لا يكاد يسمع، وذلك في قول السارد

"أعرف أن الرجاء والتعنيف لن يفيد في إسكاتها، وأعرف أنها لن تعود إلى الهدوء إلا إذا ضعت جمرة فوق جبهتها، فتأخذها قشعريرة في كامل بدنها، ثم تهمد وتنام كما ينام أصحاب الكهف، تدخل في نوبة سبات

[1] المصدر السابق، ص34.

قد تطول عدة أيام ثم تفيق وحدها عندما ينادي المؤذن لصلاة الصبح. هي هكذا دائمًا فكأن ناقوسًا يسكن رأسها ليدقه مع انبلاج الفجر"[1] .

فهذا الحوار الداخلي يصور لنا حديث عزيز مع نفسه واعترافه وبوحه للأفعال العجائبية التي كانت تقوم بها زوجته "فاطمة" وكأنها جنية أو ولية من الأولياء الصالحين.

3- الوصف:

لا سرد دون وصف، فالوصف تقنية حاضرة في أي رواية فلابد من وصف الشخصيات والأماكن، وكل ما هو موجود داخل الرواية، لكي يتبين كل شيء للقارئ كما يقول جيرار جينيت "أن نتصور وصفًا خياليًّا من أي عنصر سردي أفضل من أن نتصور العكس، لأن كل إشارة إلى عناصر الحدث أو ظروفه يمكن أن تشكل بداية وصف له"[2]. وهو أن يكون هناك وصفا دون عناصر السرد أفضل من أن يكون عنصر سردي دون وصف، فالوصف في السرد "حتمية لا مناص منها له، إذْ يمكن كما هو معروف أن نَصِفَ دون أن نسرد، ولكن لا يمكن أبدًا أن نسرد دون أن نصف"[3] .

وهذا يوضح أهمية الوصف في الرواية، ومن ثمة فالوصف في الحكاية القصصية الحديثة "مستوى من مستويات التعبير عن تجربة معقدة يتداخل مع المقومات الأخرى للنص ليؤدي معنى ما أو يعلن موقفًا أو يعبر عن معاناة"[4]. فالوصف ممتزج مع العناصر الأخرى ويتداخل معها فهو بمثابة وقفة حيث يضطر السارد إلى وقف سرد القصة وقطع تسلسلها، ليصف شخصية أو حدثًا أو مكانا أو مشهدًا ،لهذا يؤدي الوصف وظائف عديدة منها "تقديم الشخصيات والأشياء والمدار المكاني وتقديم معلومات جغرافية أو تاريخية أو علمية أو غيرها وتزويد القارئ بالمعرفة اللازمة حول

[1] الرواية: ص6.

[2] عالية محمود يعقوب: البناء السردي في روايات إلياس خوري، أزمة للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2005، ص51.

[3] عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية مركبة لرواية زقاق المدق، سلسلة المعرفة، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1995، ص264.

[4] صالح إبراهيم: الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 2003، ص ص131، 132.

الأماكن والشخصيات وتقديم الإشارات التي ترسم الجو أو تساعد في تكوين الحبكة"[1] فالروائي يوظف هذه التقنية في وضع تفاصيل للأحداث والمكان والزمان والشخصيات، لتساعد القارئ في فهم حبكة النص.

انطلاقا من هذا التقديم نجد أن "إبراهيم درغوثي" في روايته "وراء السراب... قليلًا" كان ماهرا في تعامله مع اللغة وذلك بالربط بين السرد والوصف، وهذا في قول السارد

> "عند منتصف الليل هطلت الأمطار بشدة، سمع لقطراتها على سطوح البيوت مقر ثقيل، ثم انهمر الغيث ودام أكثر من ساعة، والجدة واقفة وسط الحوش لا تتزحزح(...) ثم صفر الريح صرصرًا عاتيًّا مثقلًا بالرمال والحصى، ودام صفيره إلى الصباح. عندما هدأت العاصفة، خرج الجميع إلى فناء الدار، رأوا رجلي الجدة قد غاصتا حد الركبتين في التربة التي تحولت إلى حجر أحمر، رأوا جسمها الذي غطته الرمال قد تحجر وصار أصلب من الحديد. حاول الأعمام اقتلاع الجدة من الأرض فلم يقدروا، حفروا تحتها بالفؤوس والمعاول ثم حركوها يمينًا وشمالًا فلم تتزحزح من مكانها قيد أنملة، تحولت الجدة إلى تمثال رخامي مغروس في قلب الأرض، وعادت الأمطار القوية إلى الهطول، وعادت الرياح إلى العصف وامتد غضب السماء سبع ليال وثمانية أيام. إلى أن خرج العم الأكبر خلسة من الدار ووضع مظلة أخيه المصنوعة من سعف النخل على رأس تمثال الجدة، فرآها تبتسم، وأشرقت شمس الضحى حمراء ذليلة تبدو وتختفي من وراء الغيوم"[2].

فالكاتب يصف عودة الجدة إلى البيت بعد أن أقسمت أن لا يأكل الدود جثة ابنها، فصنعت قيامة له وأركبته على حصانه الأبلق الذي طار بألف جناح، هذا الفعل الذي قامت به الجدة فعل خارق للعادة وخارج عن قوانين الطبيعة، فغضبت الطبيعة لفعلها وتحولت الجدة من الصفة الإنسية إلى الصفة المادية (جماد)، فهنا الوصف أضفى لمسة عجيبة على العمل الروائي، فالألفاظ والدلالات التي وظفت في هذا القول حملت لهذا المشهد الغريب نوعا من الدهشة والحيرة والخوف والرعب خاصة في غضب السماء سبع ليالٍ وثمان أيام.

ويستمر الوصف ويتنوع في هذا النص السردي كوصف الروائي للشخصية "ميلود الطرهوني" قائلًا

[1] عالية محمود يعقوب: البناء السردي في روايات إلياس خوري، ص51.

[2] الرواية: ص16.

"كان معاوني ميلود الطرهوني طرابلسيًا غريب الأطوار ، رجل يخاطر بحياته في كل الأوقات دون أن يطرف له جفن، ولكنه يفلت دائمًا من بين براثن الموت في اللحظات الأخيرة، أخرجناه ثلاث مرات من تحت الردم، في المرة الأخيرة يئسنا من عودته إلى الحياة وبدأنا نبكيه، لكن صديقه "البوسيفي" ظل حنجرته إلى ينفخ داخل أن رمشت جفونه وحرك شفتيه"[1].

استخدم الدرغوثي الوصف فيهذا المشهد لرسم شخصية "ميلود الطرهوني" في مخيال القارئ، فوصفه غير عادي وغير مألوف ونلاحظ ذلك من خلال خروجه من المألوف والمعتاد إلى اللامألوف وغير الطبيعي فهو انطلق من وصف طبيعي إلى وصف غريب وعجيب وتجلى ذلك في وصف رجوع "ميلود الطرهوني" على الحياة بعدما فقد أصحابه الأمل وأيضًا المخاطر التي مر بها ولازال على قيد الحياة، فهذا يدل على أنه شخصية عجائبية.

ويواصل الدرغوثي وصف الشخصيات والأحداث العجائبية ليخلق لدى القارئ المتعة والجمال في نفس الوقت الحيرة والخوف والرعب ويتجلى ذلك في قوله:

"في الجهة الأخر من المغارة رأيت هيكلًا عظميًا قائمًا على رجليه كانت بقايا ثيابه قد تكدست تحته وكان فانوسه ملقى على جنبه ورأسه مائل قليلًا إلى الوراء كالمتكئ على الجدار"[2].

فيصف لنا هنا الهيكل العظمي لأحد عمال منجم الفسفاط الذي لقي حتفه داخل الجبل، وتتجلى عجائبية هذا الوصف في الموت واقفًا فهذا يدل على إرادته ومقاومته لسقوط الجبل. كما يذهب إلى وصف المكان مكان موت عمال جبل الوصيف فيصفها بالمقبرة في قوله:

" لقد اكتشفنا مقبرة جبل الوصيف، هناك هلك أكثر من خمسمائة عامل في العام الأول من هذا القرن (...) كانت عظام الموتى مكدسة في كل مكان على مسافة تزيد عن كيلومترين وكانت رؤوس البغال تبدو

[1] المصدر السابق، ص66.
[2] الرواية: ص61.

كبيرة جدًّا بعدما انحسر عنها اللحم والجلد، فيثيرني منظرها وسط الآدميين، ويركب رأس الجنون فأعبث برؤوس البغال، أحولها من مكانها وأضعها على هياكل عظام بشرية"[1] .

فالمكان هنا أصبح مخيفًا وما زاد من غرابته وعجائبيته هو اختلاق الراوي قصة مثيرة ومرعبة وعجيبة تمثلت في تركيب رؤوس بغال على جسم إنسان فقد كان وصفه بارعًا وخياله واسعا.

ومن هنا جاء الوصف في هذا العمل الإبداعي الروائي المتميز "لإبراهيم درغوثي" في رواية " وراء السراب...قليلًا" ليكمل عناصر البنية السردية من حدث وشخصية ومكان وزمان وحوار وهذا الوصف نتج عن اللغة التي استثمرها "إبراهيم درغوثي" المملوءة بدلالات إيجابية تتماشى مع مبدئه التجريبي في اللغة.

لقد عمد الروائي إلى تجسيد فترة تاريخية معينة في قوالب لغوية غريبة يتخللها التناص والمحسنات البديعية التي أضفت على الحقيقة طابع غرائبي خرافي عجيب .

[1] المصدر السابق، ص62.

خاتمة

لكل عمل بداية ونهاية، ونهاية هذا العمل خاتمة حاولنا فيها الإلمام بأهم المحطات الرئيسية التي استوقفنا عندها الموضوع، وحان الحين إيجاز أهم ما خرجت به الدراسة من نتائج:

– العجائبية هي حيرة تجتاح القارئ عندما يقتحم فوق الطبيعي الحوادث الطبيعية.

– العجائبية تقنية من تقنيات الابداع في عالم الرواية تعكس الواقع بمختلف صوره السلبية والإيجابية.

– إن مفهوم العجيب في اللغة والقرآن الكريم مصطلح قديم التداول وهو مصطلح يرد بمعان الاستحسان أو الاستنكار امام شيء غير مألوف، كما تعددت الصيغ المنبثقة من العجيب، لتتفاوت في مستوى التعجيب، العجاب، العجب.

– تشترك حدود العجائبي في كونها تتأسس على قاعدة الحيرة والتردد التي تنتاب كل من الشخصية والمتلقي عند تلقيه لظاهرة غريبة تتجاوز الطبيعي.

– إن العجائبية مصطلح نقدي درسه كل من النقاد الغرب والعرب فمن الغرب نجد تزفيتان تودوروف، روجي كايو، إيرين بيسير، جورج كاستيكس، أما العرب فنجد شعيب حليفي، حسين علام، لؤي علي خليل.

–إن للعجائبي روافد متنوعة منها: الأسطورة، الخرافة، الحكاية الشعبية، الخيال العلمي، الرواية البوليسية، الواقعية السحرية، اليوتوبيا.

– العجائبية لها جذور عند العرب والغرب وهذا ما أكده تزفيتان تودوروف في كتابه مدخل إلى الأدب العجائبي، فعند الغرب من خلال العديد من الكتاب والآثار أهمها: إدغار آلان بو، لوفكرافت، هوفمان، كازوت، وعند الأمة العربية نجد جملة من العناصر والموضوعات الحكائية المستمدة من تراث المتخيل الغربي، من أهم

نماذجه: "ألف ليلة وليلة"، عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات "للقزويني"، السير الشعبية أهمها سيرة سيف بن ذي يزن، كتب الرحلات أهمها: رحلة ابن فضلان، رحلة ابن بطوطة، رحلة السندباد البحري.

-إن تعدد المفردات والتعبيرات التي ولدها العجائبي، قد شكل سببا من أسباب غموض هذا المصطلح، الأمر الذي أوقع القارئ في التباسات المعنى والفهم.

- إن استخدام إبراهيم درغوثي للعجائبي أضفى على كتاباته الجمال الفني وهذا بمزجه بين الواقع والخيال الذي تمثله العجائبية.

- الشخصيات العجائبية عند إبراهيم درغوثي في روايته " وراء السراب... قليلا" تنقسم إلى شخصيات نصف عجائبية والتي تكون بدايتها عادية وبشرية ونهايتها تكون عجائبية، أما الشخصيات العجائبية المحضة هي التي تكون من بدايتها إلى نهايتها عجائبية.

- الشخصية العجائبية في رواية "وراء السراب...قليلا" هي تلك الشخصية النابعة من حضن الواقع والمعبرة عن مستوياته المختلفة حيث أضفى عليها الدرغوثي طابع التعجيب والتغريب.

- تستحضر رواية " وراء السراب...قليلا" شخصيات متنوعة من بينها شخصيات دينية، وأخرى سياسية بالإضافة إلى بعض الشخصيات الاجتماعية وطبعا هي شخصيات تنتمي إلى عالم غريب عجائبي.

- يتميز المكان الروائي بتنوعه وتشعبه وجمعه بين الواقع والوهم.

- إن إبراهيم درغوثي له قدرة على توظيف اللغة لخدمة العجائبي من خلال التشكيل اللغوي والاستعاري والمجازي حيث استندت أفكاره وتصوراته على خلفية دينية وقد عبر عنها من خلال التناص من القرآن الكريم.

– إن الفضاء في رواية "وراء السراب ...قليلا" متسم بالعجائبي من خلال توظيفه لأشكاله المختلفة فتجاوز به المألوف والواقعي إلى الخارق من خلال مسخ بعض الشخصيات في الرواية.

– تشكل موضوعة الجن جزءا هاما من عجائبية "وراء السراب...قليلا" فهم كائنات ماورائية تمتلك قدرات خارقة، تقتحم بها عالم البشر.

– رواية "وراء السراب...قليلا" جمعت تاريخ واقع تونس عبر مشاهد عجائبية مستقاة من عند الروائي المبدع إبراهيم درغوثي.

– استطاع الروائي في استخدامه للعجائب أن يجعل الشخصيات ممسوخة تثير الغرابة والدهشة في أفعالها وصفاتها وتصرفاتها وتحول الفضاءات إلى أمكنة مخيفة تثير التردد والفزع.

هذه جملة النتائج التي خلصنا عندها رحلتنا البحثية ونرجوا أن نكون قد وفقنا الى حد ما في تحصيلها.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم:

أولًا: المصدر:

1) إبراهيم درغوثي: "وراء السراب...قليلًا"، مكتبة العرب للنشر الإلكتروني، تونس، 2016.

ثانيا: المراجع:

2) إبراهيم عبد الله: موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.

3) إبراهيم نبيلة: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر،(دط)، (دت).

4) أبو ديب كمال: الأدب العجائبي والعالم الغرائبي، دار الساقي بالاشتراك مع أوركس للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2017.

5) أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات ابراهيم نصر الله، دار فارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2005.

6) الأحمر فيصل: معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الدار العربية، للعلوم ناشرون،(دب)، ط1، 2010.

7) البهي عصام: الخيال العلمي في مسرح توفيق الحكيم، سلسلة كتاب الشباب، مكتبة الأسرة،(دب)، (دط)، 1999.

8) الجاحظ، البيان والتبيين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (دط)، (دت).

9) الجزار محد فكري: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، ط1، 1998.

10) الحجْمري عبد الفتاح: عتبات النص البنية والدلالة، الدار البيضاء، ط1، 1997.

11) السواح فراس: الأسطورة والمعنى (دراسات في الميثولوجيا الديانات المشرقية)، دار علاء الدين للنشر والتوزيع،(دب)، ط2، 2001.

12) العوبي رابح: أنواع النثر الشعبي، منشورات جامعة باجي المختار، عنابة، (د،ط)، (دت).

13) الغدامي عبد الله: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية نموذج معاصر، الهيئة المصرية للكتاب، ط4، 1998.

14) الكعبي ضياء: السرد العربي القديم، المؤسسة العربية، المؤسسة العربية للدراسات، والنشر والتوزيع، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2005.

15) النابلسي شاكر: جماليات المكان في الرواية العربية للدراسات والنشر، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1994.

16) الناصر ياسين: الرواية المكان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،(دط)، 1986.

17) الورقي سعيد: اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، دار المعرفة الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع، شارع سوتير، الأزارطية، (د،ط)، 2009.

18) الوكيل سعيد: تحليل النص السردي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، القاهرة، دط، 1998.

19) اليعبودي خالد: الخيال والتخييل في الحكي القصصي، دراسة أدبية، دار الخلدونية للنشر والتوزيع، الجزائر، 2011.

20) باية غيبوب: الشخصية الأنثربولوجية العجائبية في رواية مائة عام من العزلة، لغبريال غارسيا ماركيز، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، المدينة الجديدة، تيزي وزو، (دط)، (دت).

21) بلعابد عبد الحق: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، تقديم سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف الجزائر العاصمة،ط1، 2008.

22) بن عبد الله العنزي سعاد: صورة العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة، دراسة نقدية، دار الفراشة للطباعة والنشر، الكويت، ط1، 2010.

23) بوبعيو بوجمعة: حضور الرؤيا واختفاء المتن، دراسة في علاقة الأسطورة بالشعر العربي المعاصر، مطبعة المعارف، عنابة، ط1، 2006.

24) بوخالفة فتحي: التجربة الروائية المغاربية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010.

25) بورايو عبد الحميد: الأدب الشعبي الجزائري، دار القصبة للنشر، الجزائر، (دط)، 2007.

26) بورايو عبد الحميد: الحكايات الخرافية للمغرب العربي، وزارة الثقافة، الجزائر، (دط)، 2007.

27) بورايو عبد الحميد: منطق السرد (دراسة في القصة الجزائرية)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (دط)،1994.

28) تنفو محمد: النص العجائبي (مائة ليلة وليلة أنموذجا)، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2010.

29) حبيلة الشريف: بنية الخطاب الروائي (دراسة في رواية نجيب الكيلاني)، عالم الكتب بالحديث، إربد، الأردن، ط1، 2012.

30) حليفي شعيب: شعرية الرواية الفانتاستيكية، دار العربية للعلوم الناشرون، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الرباط، ط1، 2009.

31) حليفي شعيب: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل ، دار الثقافة، دار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.

32) خليل إبراهيم: بنية النص الروائي (دراسة)، دار العربية ناشرون، منشورات الاختلاف الجزائر العاصمة، ط1،2010.

33) خليل علي لؤي: عجائبية النثر الحكائي (أدب المعراج والمناقب)، التكوين للتأليف والترجمة والنشر،دمشق،(دط)، 2007.

34) سعيدي محمد: الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،(دط)، 1998.

35) عبد الله سليم الرشيد: شعر الجن في التراث العربي (مظاهر وقضايا ودلالات)، (د،د)، الرياض، ط1، 2012.

36) عبد الله محمد حسن: الرواية العربية، عالم المعرفة، سلسلة ثقافية شهرية، الكويت، (دط)، 1998.

37) عزام محمد: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، دراسة في نقد النقد، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، دمشق، دط، 2003.

38) علام حسين: العجائبي في الأدب (من منظور شعرية السرد)، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2010.

39) علاوي الخامسة: العجائبية في أدب الرحلات (رحلة ابن فضلان أنموذجا)، منشورات جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، 2005- 2006.

40) علاوي الخامسة: العجائبية في الرواية الجزائرية، دار تنوير للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2013.

41) علي الخطيب عماد: الأسطورة معيارًا نقديًا، دراسة في النقد العربي الحديث والشعر العربي، الحديث، جهينة للنشر والتوزيع ، عمان،(دط)، 2006.

42) عودة صبيحة: غسان كنفاني جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار مجدلاوي،(دب)، ط1، 2006.

43) عيسوي عبد لرحمن: سيكولوجية الخرافة والتفكير العلمي، دار النشر، منشأة المعارف، الإسكندرية، مطبعة الأطلس، (دط)، 1982- 1983.

44) عيلان محمد: محاضرات في الأدب الشعبي الجزائري، دار العلوم للنشر والتوزيع، عنابة، الجزائر، ج3، 2013.

45) غنيمي هلال محمد: النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، دار العودة، بيروت، لبنان،(دط)، 1973.

46) فخري صالح: الرواية العربية الجديدة، دار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2009.

47) قاسم سيزا: بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية للشباب، (دب)،(دط)

48) كمال زكي أحمد: الأساطير، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2، 1979.

49) محمد المومني علي: الحداثة والتجريب (في القصة القصيرة الأردنية)، دار اليازوري، العلمية للنشر والتوزيع، المطبعة العربية، عمان الاردن ،(دط)،2009 .

50) محمود يعقوب عالية: البناء السردي في روايات إلياس خوري، أزمة للنشر والتوزيع، الاردن،ط1، 2005.

51) مرتاض عبد المالك: تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية، مركبة لرواية زقاق المدق، سلسلة المعرفة، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (دط)، 1995.

52) –مرتاض عبد المالك: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية، الكويت، دط، 1998.

53) ولعة صالح: المتخيل الصحراوي في الرواية العربية، منشورات مخبر الأدب العام والمقارن، كلية الأداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، عنابة، الجزائر، (د،ط)، 2014- 2015.

54) يقطين سعيد: السرد العربي (مفاهيم وتجليات)، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006.

55) يقطين سعيد: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2006.

56) –ابن كثير: تفسير ابن كثير ج4، ج5، ج7، دار طيبة للنشر والتوزيع المملكة العربية السعودية، الرياض، ط1، 1997.

57) –أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: الحيوان، ج1، (د،د)،(دب)، (دط)، 1965.

الكتب المترجمة:

58) إلياد ميرسيا: ملامح من الأسطورة تر: حبيب كاسوحة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا،(دط)، 1995.

59) باشلار غاستون: جماليات المكان تر: غالب هيلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1984.

60) شارتيه بيار: مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الكريم الشرقاوي، دار توبقال،(دب)، ط1، 2001.

الرسائل الجامعية:

61) بهاء بن نوار: العجائبية في الرواية العربية المعاصرة (مقاربة موضوعاتية تحليلية)، مذكرة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة باتنة، 2012- 2013.

62) بوتالي محمد: تقنيات السرد في رواية الغيث لمحمد ساري، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب واللغات، 2008- 2009.

63) خديجة سالم: العجائبي في الرواية الجزائرية (رواية مرايا متشظية) لعبد المالك مرتاض أنموذجا، مذكرة ماستر، كلية الآداب واللغات، جامعة المسيلة، الجزائر، 2012- 2013.

64) عبد القادر عواد: العجائبي في الرواية العربية المعاصرة (آليات السرد والتشكيل)، مذكرة دكتوراه في النقد المعاصر، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة وهران، الجزائر، 2011- 2012.

65) نجاح منصوري: العجائبية في رواية إبراهيم درغوثي، رسالة ماجستير تخصص أدب حديث، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2010- 2011.

66) نورة بنت إبراهيم العنزي: العجائبي في الرواية العربية، نماذج مختارة، مذكرة ماجستير، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة مالك سعود، المملكة العربية السعودية، (د س).

المعاجم العربية:

67) إبراهيم مصطفى وآخرون: معجم الوسيط، ج1، من أول الهمزة إلى آخر الضاد، المكتبة الاسلامية، اسطنبول، تركيا، (دط)، (د س).

68) ابن منظور: لسان العرب، المجلد 1، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1،(دس).

69) أبي الحسين أحمد بن فارس بن زكرياء: معجم مقاييس اللغة، ج2، ج3، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، (دب)، (د ط)، (د س).

70) أحمد مختار عمر وآخرون: معجم اللغة العربية المعاصرة، المجلد الأول بالحروف، عالم الكتاب، القاهرة، ط1، 2008.

71) الزبيدي محمد مرتضى الحسيني: تاج العروس من جواهر القاموس، مجلد 4، تح: عبد الكريم الغرباوي، مطبعة الحكومة، الكويت، ط4، 2005.

72) الزمخشري: (محمود بن عمر): الكشف عن الحقائق وغوامض التنزيل وعيون الاقاويل في وجوه التأويل، ج3، منطبعة محمد صاحب المكتبة التجارية، مصر، ط1، 1354.

73) الشريف الجرجاني: التعريفات، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1978.

74) الفراهيدي (الخليل بن أحمد): كتاب العين، مجلد 2، ج3، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

75) القزويني: عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، تح: فاروق سعد، دار الآفاق الجديدة، ط1، 2000.

76) سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني ودار سوشبريس، بيروت، لبنان، ط1، 2007.

77) لويس معلوف: المنجد في اللغة العربية، المطبعة الكاثوليكية، ط19، (د س).

78) مجدي وهبة: معجم المصطلحات، الأدب (إنكليزي، فرنسي، عربي)، مكتبة لبنان، بيروت،(دط)، 1974.

79) مجدي وهبة: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط2، 1984.

80) محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، (دط)،1999.

81) محمد عبد الرؤوف المناوي: التوقيف على مهمات التعريف، تح: محمد رضوان باية، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

المعاجم الأجنبية:

67)le petit larousse,impremeriecasterman,Belgique,1995.

68)le petit robert,nouvelle edition, Paris,1987.

المجلات:

82) الشاروني يوسف: يوتوبيا الخيال العلمي في الرواية العربية المعاصرة، مجلة عالم الفكر، مج29، ع1، الكويت، 2000.

83) الشعر والجن: مجلة العربي العلمي، الكويت، 2005، عدد62.

84) (www-alarabimag.com/article- asp art: 6012 id:230).

85) المناعي الطاهر: العجيب والعجاب، الحد والوظيفة السردية، مجلة المسار، اتحاد الكتاب التونسيين، تونس ع34، 35،فيفري، 1998.

86) بدر يوسف شوقي: أدب الخيال العلمي وصناعة الأحلام، مجلة عمان، ع118، أمانة عمان الكبرى، الأردن، 2005 .

87) بوسيس وسيلة: مقاربة بنيوية للنص الأساطيري، الناص مجلة علمية محكمة يصدرها قسم اللغة والأدب العربي، جامعة جيجل، ع6،2005.

88) تيزفيتان تودوروف: تعريف الأدب العجائبي، تر، أحمد منور، مجلة المسألة، ع4، الجزائر، 1993.

89) حليفي شعيب: بنيات العجائبي في الرواية العربية، مجلة فصول، ع3، 1997.

90) حمداوي جميل: السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، مج5، ع3، مارس 1997.

91) غازي النعيمي فيصل: العجائبي في رواية الطريق إلى عدن، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، مجلد 14، العدد2، 2007.

92) مرادي محمد هادي وآخرون: لمحة عن ظهور الرواية العربية وتطورها دراسات الأدب المعاصر، السنة الرابعة، شتاء 1391، العدد السادس عشر.

93) مرتاض عبد المالك: الحكاية الخرافية في الغرب الجزائري، مجلة التراث الشعبي، بغداد، عدد 10، 1977، .

94) منصوري نجاح: سحر العجائبي في رواية "وراء السراب... قليلًا"، مجلة المخبر، العدد8، الجزائر، 2012.

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
مقدمة	**أ-ج**
الفصل الأول: ماهية العجائبية	**1-46**
المبحث الأول: قراءة في المفهوم والمصطلح	1
1-العجائبي لغة	1
أ-في المعاجم العربية والقرآن الكريم	1
ب-في المعاجم الأجنبية	6
2-العجائبي اصطلاحا	7
أ-عند الغرب	7
ب-عند العرب	11
المبحث الثاني: إشكالية ترجمة المصطلح والتعدد المفاهيمي له	15
1-الخيال والتخييل	15
2-العجيب والغريب	16
3-المدهش السحري	17
4-الفانتاستيك	18
5-الواقعية السحرية	22
المبحث الثالث: الروافد الميثولوجية للرواية العجائبية	25
1-الأسطورة	25
2-الحكاية الشعبية	27
3-الخرافة	29
4-الخيال العلمي	31
*روافد ثانوية	33
أ-الرواية البوليسية	34
ب-اليوتوبيا	35
المبحث الرابع: أشكال العجائبي	37
1-العجائبي المبالغ فيه	37
2-العجائبي الدخيل (الغريب)	37

3-العجائبي الأذاتي(الوسيلي)	38
4-العجائبي العلمي(التجريبي)	38
5-العجائبي الممسوخ(المسخ)	39
المبحث الخامس: تجليات العجائبي في الرواية العربية	40
الفصل الثاني: تجليات العجائبي في رواية "وراء السراب...قليلا" لإبراهيم درغوثي	48-157
المبحث الأول: مقاربة العنوان	48
المبحث الثاني: عجائبية الشخصيات والأحداث	53
1-عجائبية الشخصيات	53
2-عجائبية الأحداث	100
المبحث الثالث: عجائبية الفضاء والزمن	106
1-عجائبية الفضاء	106
أ-الأماكن المغلقة	108
ب-الأماكن المفتوحة	116
2-عجائبية الزمن	126
2-1-النظام الزمني	126
أ-الترتيب الزمني	128
*الإسترجاع	129
*الإستباق	132
2-2-الإيقاع الزمني(الحركة الزمنية)	136
أ-تسريع الحكي	136
*الخلاصة	137
*الحذف	139
ب-تبطيء السرد	140
*المشهد	140
*الوقفة	142
المبحث الرابع: خصائص الخطاب السردي في الرواية	145
1-اللغة	145
2-الحوار	150

3-الوصف	154
خاتمة	159
قائمة المصادر والمراجع	163
الفهرس	174
ملحق	176

ملحق

ملحق:

1- ترجمة للكاتب إبراهيم درغوثي:

ولد إبراهيم درغوثي سنة 1955 بقرية المحاسن بتوزر وزاول تعليمه بمسقط رأسه، وتخرج من دار المعلمين بتونس ويعمل الآن مديرا لمدرسة ابتدائية بأم العرائس بقفصة، وهو معروف بكتابة الرواية والقصة القصيرة وحاضر بصورة دائمة في كثير من المواقع والندوات العربية، ومن أهم أعماله السردية نذكر:

في مجال القصة القصيرة: النخل يموت واقفا (1989)، الخبز المر (1990)، رجل محترم جدا (1995)، كاسك يا مطر (1997)، تحت سماء دافئة (2009)، منازل الكلام (2009)، المرّ والصبر (2011).

أما إصداراته في مجال الرواية: الدراويش يعودون إلى المنفى (1992)، القيامة... الآن (1994)، أسرار صاحب الستر (1998)، مجرد لعبة حظ (2002)، وراء السراب... قليلا (2003)، وقائع ما جرى للمرأة ذات القبقاب الذهبي (2012).

ونظرا لكتاباته الغزيرة والمتميزة بخاصتي التجريب والتأصيل داخل الساحة الروائية التونسية بصفة خاصة والعربية بصفة عامة، تحصل على عدة جوائز نذكر منها:

- جائزة الطاهر الحداد في القصة القصيرة سنة 1984.
- الكومار الذهبي جائزة لجنة التحكيم عن مجمل أعماله الروائية.

- الكومار الذهبي لأفضل رواية تونسية 2003م، عن رواية "وراء السراب... قليلا".
- جائزة القدس الكبرى للقصة القصيرة، أبو ظبي، 2010م.

بعد كل هذه الأعمال أصبح "الدرغوثي" عضو الهيئة المريرة لاتحاد الكتاب التونسيين ورئيس فرع اتحاد الكتاب التونسيين بقفصة.

2- ملخص الرواية:

"وراء السراب ...قليلا" رواية من الحجم المتوسط لإبراهيم درغوثي، تمتد على عشر ومائة صفحة، تتكون من خمسة عشر بابا، ويكون الفصل الأول أطول الفصول إذ يحتوي على ستة أبواب والفصل الرابع على باب واحد أما بقية الفصول فهي متساوي وتحتوي على بابين لكل فصل، ولعل ما يلفت النظر هو قلب المعادلة المألوفة فبدل توزيع الأبواب إلى فصول وجدنا العكس، فالرواية تحكي واقع تاريخ تونس بمنظار عجيب.

تدور أحداث هذه الرواية في قرية "عتيقة" بطلها "عزيز السلطان" العائد بعد غياب طويل إلى القرية ليستقر بقصر أبيه "سلطان" مع زوجته فاطمة التي كانت سببا في عودته.

دخل "عزيز "القصر فوجد عجوزه "فاطمة" لا تزال تمارس طقوسها العجيبة فوق قاعدة تمثال الجدة، ذلك التمثال أرجعه بذاكرته إلى ماضيه حيث راح يسترجع حادثة مسخ الجدة التي أقسمت أن لا يأكل الدود جثة ابنها فصنعت قيامة له في اليوم السابع بعد مقتله من طرف "باي تونس"، فأركبته على جواده الأبلق الذي طار بألف جناح ليطوف به حول الكرة الأرضية إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها، ثم ركبت حصانها الخشبي وعادت إلى المنزل ووقفت وسط الحوش، لتهب عاصفة قوية في منتصف الليل دامت سبع ليال وثمانية أيام أدت إلى تحولها على شكل تمثال رخامي.في اليوم الثاني من عودة "عزيز" إلى عتيقة التقى بصديقه "سعد الشوشان" واستضافه في بيته ثلاثة أيام وراح كل منهما بذاكرته يسترجع ماضيه ويقص حكايته.

بدأ "سعد" يسرد "لعزيز" تفاصيل حادثة المتاهة في الصحراء، حيث حكى له عن معاناة العبيد بعد تحرير "باي تونس" لهم، وحادثة المسخ التي مست رجال القرية الذين نبتت فوق رؤوسهم قرون حيوانات لتدخل هذه الأمة (أمة السودان) في سنوات تيه عظيمة في الصحراء، وما شاهدته من أحداث عجيبة وغريبة لعل أغربها حادثة موت الأجداد بعد أكلهم لحشيشة عجيبة تمثلت في "حشيشة الموت"، حدث هذا بعد أن أصبح الأجداد عاجزين عن مناوشة الموت بعصيهم وتغلبه عليهم، لتكون قصة نجاة "سعد" من متاهة الصحراء وانتقاله إلى فرنسا

محطة نهاية رحلة ماضيه. راح "عزيز" يحكي "لسعد" عن الحوادث والمجريات التي وقعت له بعد أن طار حصان أبيه وهروب "أمه ريحانة" إلى قصر الوالي، ليعيش في حضن زوجة أبيه خمس سنوات لِتَفُرَ هي الأخرى بعد وفاة ابنها ولم يبق من ذكراها سوى بكاء الأجنة الذين زرعهم الأعمام في رحمها ودفنتهم أحياء في بيوت القصر المهجورة.

كان "عزيز" يملأ أوقات فراغه باللعب مع طيور الحمام ذات الوجوه الأدمية إلى أن جاء وقت استعادة أمه له من أعمامه بقرار من "باي تونس" لينتقل إلى "قصر أمه" ويعيش فيه برفقة بنات الوالي السبع خمس سنوات إلى أن أتت حادثة "طرد الوالي" له فقدمت له أمه صندوق الذهب الذي ورثته عن أبيه ليكون سنده في رحلة حياته.

بعد خروج "عزيز" من قصر أمه اتجه إلى مدينة "صفاقس"، أين حط رِحَالَهُ بماخور تعيش فيه سيدة مع بناتها الجنيات السبع ليقضي معهن حياة اللهو والمجون والزنا مدة عام كامل دون انقطاع، حيث شاهد أفعال سحرية خارقة لتلك السيدة التي كانت بإشارة من إصبعها يحط أمامها كل ما يدور في خيالها وخيال من حولها. ليتمكن بعد من اكتشاف سرها كونها "زوجة أبيه".

بعد انقضاء عام اللهو والمجون عاد" عزيز" من صفاقس وحاول دخول" عتيقة" القرية التي ولد فيها، والذي تمكن هذه المرة من اكتشاف سرها، في كونها قرية ذات طبيعة عجائبية، الظاهر فيها باب خشبي كبير ينغلق على لا شيء،ولكنه حالما وضع يده على الباب وذكر "اسم الله" فتحت الباب أمامه ورأى مباني في القرية تخرج من الأرض رويدا رويدا، وحركة سكانها تنتشر سريعا. قصد "عزيز" قصر أبيه أين وجد أعمامه في انتظاره ليبلغوه قرار طرده من رحمة العائلة. خرج" عزيز " من القصر لا يعلم أين يتجه، إلى أن وجد نفسه في "قرط حدشت" ذلك الخلاء الذي حوله الفرنسيين إلى مدينة تعج بالحياة تحوي على شركة للفسفاط في أعالي جبال "الوصيف"، المكان الذي لقى أغلبية العمال حتفهم داخل أنفاقه ولم يبق منهم إلا هواتف تطلب النجدة، عين" عزيز" رئيسا على عمال المناجم، وكان شاهدا على حياة المخاطر والرعب التي عاشها رفاقه العمال هؤلاء الذين لقوا حتفهم داخل الأنفاق من أفعال شيطانية لمخلوقات عجيبة تسمى "الشق"، وحكى غرائب عن الأرواح الهائمة في أنفاق الجبال

وعن أصوات الهواتف، بالإضافة إلى أعاجيب المسخ تمثلت في مشاهدته لرجال برؤوس بغال وبغال برؤوس آدمية، وقرر أن لا يجازف مرة أخرى بحياته.

عاد عزيز إلى المدينة وقام بكراء منزل في قرية "فيليب توماس" أين التقى بصديقه "ميلود الطرهوني" وشهد قصة حبه مع "حسيبة النايلية" حيث انتهت القصة برفض" رجال القبائل" له، لتأتي حادثة موته والتي تنبأت له بها عرافة من قبل ،حيث أخبرته بأن موتته ستكون شنيعة وسوف تأكل الطيور من فتات لحمه في أرجاء السموات السبع، بعد هذه الحادثة حضر "عزيز" لدى" الشيخ الطرابلسي" وشاهد فعله السحري، المتمثل في إنزال ملائكة من السماء في ساحة المسجد وتحويله لأعضاء الموتى(الأنف والأذنين) إلى أجسام آدمية كاملة الصفات بمجرد قراءته لآيات معينة من القرآن، ظل "عزيز" في هذه القرية إلى أن وقعت له حادثة حيث صادف مرة زوجة أبيه وقد صارت عجوزا صماء ذكرته بزوجته فاطمة ومدى حنينه إليها، فقرر الرحيل إلى عتيقة واصطحاب زوجته معه.

بعد أيام رحل "عزيز" إلى عتيقة ودخل القصر مع هبوط الليل، وجد زوجته فاطمة في كامل زينتها تنتظر دخوله فأخبرته أن هاتفا قد أعلمها بعودته لاصطحابها. خرج "عزيز" و"زوجته" من القرية واتجها إلى المدينة الحديثة واستقرا في قرية "فيليب توماس" حيث شهد عزيز قصة حب بين "لويس الفرنسي" و"عائشة البدوية" والتي انتهت بزواجهما بعد دخول "لويس" الإسلام، وكانت الأفعال السحرية الإعجازية التي قام بها "الشيخ الطرابلسي" في حضرة "لويس" دافعا في دخوله الإسلام حيث بهر بالهدية التي قدمها له الشيخ والمتمثلة في طيور ذهبية، ومائدة طعام منزلة من السماء بإشارة من الإصبع.

وتنتهي هذه الحكاية لتبدأ أحداث حكاية جديدة وهي حادثة الحرب التي شنها الألمان ضد فرنسا. وقصة الإضراب الذي شنه عمال شركة قفصة وتفاصيل عن وصول النقابي "زاري" إلى محطة المتلوي، وكيف احتفل الأهالي بهذا النقابي كما حكى عن المصائب والأهوال التي عاشها عمال المناجم في بداية القرن الفائت.

وتنتهي رحلة الاسترجاع والعودة بالذاكرة إلى الماضي في عشية اليوم الثالث في ضيافة "عزيز" "لسعد"، لتكون صبيحة اليوم الرابع بداية رحلة جديدة وهي رحلة "سعد" في البحث عن جثث "أجداده" في متاهة الصحراء. والحوادث الغريبة التي صادفته في هذه الرّحلة وعبر لمن يعتبر .