الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد الصديق بن يحيى-جيجل-

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة بعنوان:

الخطاب العجائبي في روايـة "المشرط" لـ "كمال الرياحـي"

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي
تخصص: نقد حديث ومعاصر

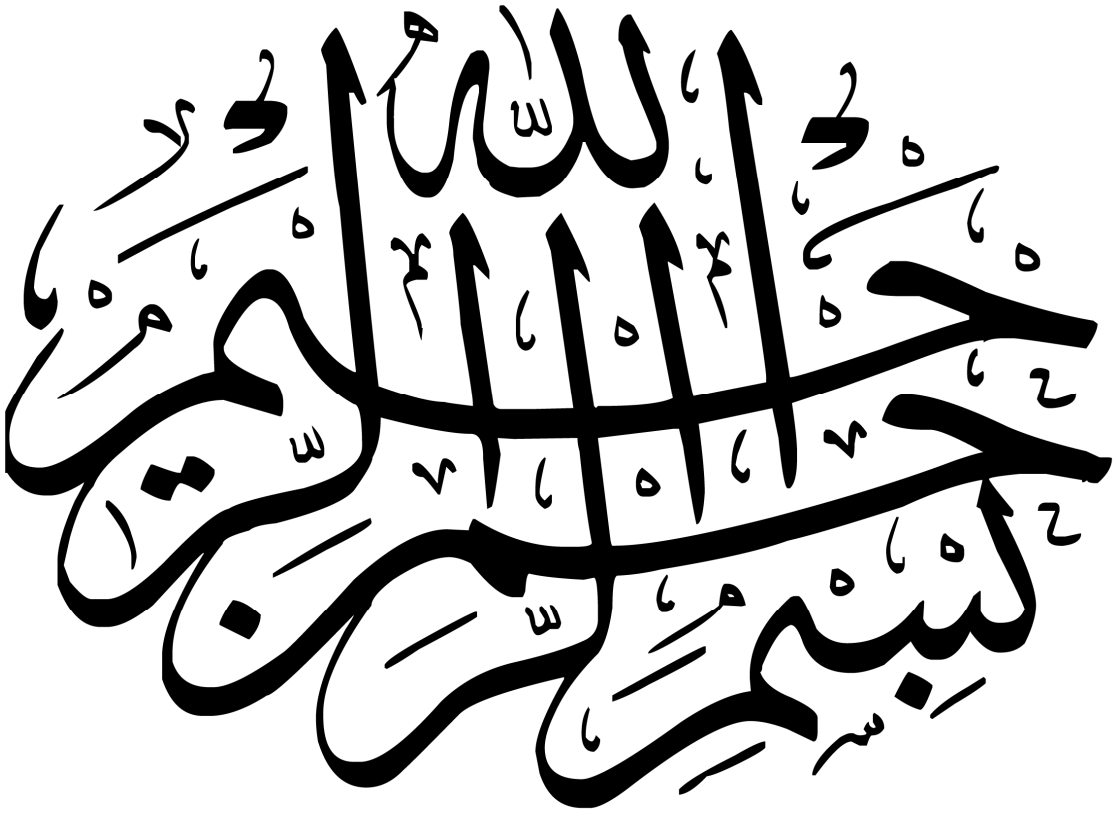
إعداد الطالبتين:
- سعيدة بومسحل
- مسعودة بوشريم

إشراف الأستاذة:
وداد حلاوي

لجنة المناقشة

	الإسم واللقب	الرتبة العلمية	الصفة
01	د. توفيق قحام	أ. محاضر –أ–	رئيسـا
02	أ. وداد حلاوي	أ. مساعد –أ–	مشرفـا ومقررا
03	أ. عبد المالك مسعودان	أ. مساعد –أ–	مناقشا

السنة الجامعية: 2019/ 2020


بسم الله الرحمن الرحيم

دعـــاء

يا رب على مسك الكلام اجعلني أحب الناس....

وعلمني الحساب لنفسي أول المقام.....

قبل أن أحاسب غيري بالأيام.....

ربي خلقتني على فطرة الإسلام.....

فاهديني راحة البال .....

وأليس أملي رحمتك يا رحمن ....

يا رب علمني التسامح أكبر مقام الإيمان

ولا تجعل كل ضعفي في الانتقام

واجعلني بالتواضع أنال الاحترام

واتركني البعيد عن الغرور فإني أخري من تراب

رباه من صفات النور غفر الذنوب

فأعطيني شجاعة الاعتذار

فمن رسولي تعلمت العفو في الزمان

فليس كل سعادتي مال جعل صدقة تنال

وأليس النجاح علمني الفشل إياه

وعلى كلمة الحق صدق المنوال

والباطل مات في حضن الشيطان

وبالختام عنون الحياة أقدار

وتبقى البسمة من الأحباب تذكار

وحر الكلام ما طاب بالذكر للرحمن

ولم ينسى أن الدنيا فناء لا نسلم إلا بخير الأعمال

شكـــر وتقديـــر

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيد الأولين والآخرين سيدنا محمد وعلى آله وصحبه، ومن دعاه بدعوته، وسار على سنته إلى يوم الدين أما بعد: يسعدنا أن نتوجه بالشكر والعرفان إلى أستاذتا المشرفة المحترمة "**حلاوي وداد**" التي تحملت معنا مشاق هذا العمل، فكانت مثال للقدوة الحسنة والصرامة والجدية في العمل، وعدم بخلها علينا في التوجيه والإرشاد من أجل تقديم الأحسن والأفضل.

فشكرا لك أستاذتنا الفاضلة

إلى كل من ساعدنا من قريب أو من بعيد، إلى كل الأساتذة الكرام، الذين لم يبخلوا علينا في مشوارنا الدراسي

والله ولي التوفيق

مقدمـــة

أصبحت الرواية المغاربية منذ ثمانينات القرن الماضي، عنصرا رئيسيا من عناصر المدونة الروائية العربية، بفضل جهود جملة من الروائيين المغاربة، الذين انشغلوا بالجنس الروائي، وجعلوا منه خيارهم الإبداعي، ولئن اختلفت التجارب الروائية وتباينت مستويات الكتابة في الأقطار المغاربية، فإنها استطاعت أن تلفت انتباه القارئ العربي أين ما كان.

إنّ الخطاب النقدي العربي يعاني خلطا بينا في استخدام المصطلحات للمصطلح نفسه يعاني تعددا في الترجمات العربية التي تحيل إليه، ولئن كانت هذه السمة تجهر ببعض مقالب التجزئة التي تمتد لتشمل ما هو ثقافي أيضا، فإنها في الوقت نفسه، تومئ إلى بعض مرجعيات الوهم لهذا الخطاب الذي ما يزال مولعا باستبداله الأسماء، وإبقائه المسميات على نحو متقطر، ودال على انتسابه لسواه من جهة، وعلى رغبة في المغايرة فحسب من جهة ثانية.

وتصنف الرواية التي بين أيدينا "المشرط" لـ "كمال الرياحي" إلى الرواية الغرائبية (العجائبية)، وهي نوع من الرواية التي يعزف فيها المؤلف عن محاكاة الواقع وما فيه من الحياة اليومية، إلى نوع من التأليف والسرد الذي تجاوز قوانين الواقع إلى قوانين الفن الخيالي، فقد يجمع في الرواية الواحدة بين الشخصيات الواقعية والخيالية، وعليه تعتبر رواية "المشرط" من أهم الروايات التونسية العصرية، التي اهتمت بأبعاد مختلفة من خلال عرضها السردي لأكبر حدث تعيشه تونس والعالم العربي من الوقوع تحت سلطة الإستغلال والإستعباد والتهميش.

فيعدّ "الرياحي" أحد أعمدة الرواية التونسية المعاصرة لكتاباته وروايته، من منظور واقعي ورؤية جديدة في إطار خيالي، وأحد الروائيين التونسيين الذين كتبوا حول هذه المفاهيم، فأهم ما يميز المشرط مركزية الحدث الذي

يهتم بالمشرط و"المخاخ" و"النسناس" في جولة "ابن خلدون" العجائبية ينتهي بالسرد المغلق على القارئ الذي أوكل إليه نهاية الرواية إذ له أن ينهيها بطريقته الخاصة.

وقد كان سبب اختيارنا لهذا الموضوع هو قلة الدراسات التي تناولت رواية المشرط لـ "كمال الرياحي"، وكذلك من رغبتنا في الإطلاع على هذا النوع الجديد من السرد، ومحاولة إبراز الخطاب العجائبي وتجلياته في الرواية العربية.

أما الدافع الموضوعي هو محاولة إضافة ولو فكرة بسيطة حول هذه الرواية، وإزالة اللثام عن بعض رموزها التي تخدم الواقع التونسي خصوصا والعربي عموما.

ومن هنا يحق لنا أن نتساءل: إلى أي مدى استطاع "كمال الرياحي" أن يبرز أحداث الواقع التونسي من خلال ما يطرحه السرد الأسطوري والعجائبي؟

من إشكالات نفرز مجموعة من التساؤلات:

- ما هي صفات وسمات البناء السردي وتشكيلاته في بناء الخطاب الروائي الحداثي عند "كمال الرياحي"؟
- ما هي الكيفية التي تمكن الروائي من خلالها تكييف خطابه السردي الجديد مع المتغيرات الواقعية الراهنة؟
- أين تكمن أشكال العجائبية في الرواية؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات، وللإلمام بالموضوع واستيفاء جوانبه، فإن البحث الموسوم بعنوان "الخطاب العجائبي في رواية المشرط لكمال الرياحي" رسم لأجل ذلك خطة تتضمن مقدمة، يليها الفصل الأول وهو عبارة عن مقاربة نظرية يشمل أربعة عناصر، فالعنصر الأول خصصناه للتأصيل المفاهيمي، والعنصر الثاني يرصد الأصول

التاريخية، والعنصر الثالث أشكال العجائبية وخصائصها، بينما العنصر الرابع خصصناه لدراسة الروافد الميثولوجية للرواية العجائبية.

أما الفصل الثاني فهو فصل تطبيقي درسنا فيه البنية العجائبية في رواية المشرط "لكمال الرياحي"، باتباع تمظهراتها على مستوى خوارقية البنية السردية من أحداث وشخصيات، والتشكيل اللغوي للمتخيل العجائبي، ثم خاتمة وردت فيها أهم النتائج التي توصل إليها البحث، ولا نهمل الملحق الذي رصدنا فيه التعريف بالروائي مع ملخص الرواية.

وقد اعتمدنا من الناحية المنهجية على المنهج البنيوي الذي يناسب الخطاب العجائبي، كما استأنسنا بآليتي الوصف والتحليل.

أما بالنسبة لأهم المراجع التي ارتكز عليها البحث: كتاب شعرية الرواية الفانتاستيكية" لـ "شعيب حليفي"، كتاب مدخل إلى الأدب العجائبي لـ "لتزفتان تودوروف"، كتاب العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد لـ "حسين علام"، كتاب بنية الشكل الروائي لـ "حسن بحراوي". وقد كان لها دور بارز في إنارة الطريق لنا، كما ساهمت في إماطة اللثام عن الرواية العجائبية وخصائصها.

وكأي بحث علمي فقد اعترضتنا صعوبات عدة، نذكر منها:

قلة بروز العجائبية في رواية المشرط، مما خلق لنا مشكلة تكرار النماذج في مجموعة من العناصر، وكذلك الجائحة التي اجتاحت العالم بأسره، مما نتج عنه غلق الجامعات والمكتبات، وتوقيف وسائل النقل العمومي، مما أدى إلى عدم التواصل مع بعضنا البعض بطريقة مباشرة، وعدم توفير الإمكانيات اللازمة لإخراج هذا البحث بصورة أحسن.

وفي الأخير نحمد الله سبحانه وتعالى ونشكره عز وجل على توفيقه لنا في إنجاز هذا البحث المتواضع، ونخص بالشكر والإمتنان إلى أستاذتنا المشرفة "حلاوي وداد" التي لم تتردد في توجيهنا وتقديم المساعدة، فلها منا كل التقدير والإعتراف بالجميل.

الفصل الأول

التأصيل والأصول التاريخية للعجائبية

أولا: التأصيل المفاهيمي

ثانيا: الأصول التاريخية

ثالثا: أشكال العجائبية وخصائصها

رابعا: الروافد الميثولوجية للرواية العجائبية

أولا: التأصيل المفاهيمي

1- العجائبي لغة:

أ-في القرآن الكريم والمعاجم:

وردت لفظة "العجيب" في القرآن الكريم في مواضيع متعددة ذات دلالات مختلفة منها: في قوله تعالى: ﴿**قَالَتْ يَا وَيْلَتَى أَأَلِدُ وَأَنَا عَجُوزٌ وَهَذَا بَعْلِي شَيْخًا إِنَّ هَذَا لَشَيْءٌ عَجِيبٌ**﴾ [1]، تحمل لفظة عجيب في هذه الآية، دلالة الدهشة والحيرة من أمر عجيب ليس من طبيعته أن يقع، لكنه سيحدث فإنه أمر خارق للعادة.

كما تعددت مفردة "العجيب" في المعاجم العربية بمعاني مختلفة، فجاءت في لسان العرب "لابن منظور" «العُجْبُ والعَجَبُ: إنكار ما يرد عليك لقلة اعتياده، وجمع العَجَبِ: أعجاب، الأَحْدَبِ البرغوث ذي الأنيابِ.

وقد عجب منه يعجب عجبا، وتعَجُّبَ، واِسْتَعْجَبَ، قال:

وَمُسْتَعْجِبٍ ممَّا يَرى مِنْ آناتِنَا ولَوْ زَبَنَتْهُ الحَرْبُ لَمْ يَتَرَمْرَمِ» [2]

أتت لفظة "عجب" في سورة "ق" في قوله تعالى: ﴿**بَلْ عَجِبُوا أَنْ جَاءَهُمْ مُنْذِرٌ مِنْهُمْ فَقَالَ الْكَافِرُونَ هَذَا شَيْءٌ عَجِيبٌ**﴾[3]، فتحمل هذه الآية معنى الحيرة والاستعجاب والتكذيب، فعندما أرسل الله عز وجل نبينا محمد صلى الله عليه وسلم، أدهش هذا الفعل الكافرون لكونه خارج عن المألوف وكذبوا الرسول، لأن توقعهم يكون ملاكا وليس بشرا.

---

[1] سورة هود: الآية 72.

[2] أبو الفضل جمال الدين ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، د س، ج1، ص 580.

[3] سورة ق: الآية 2.

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**﴾[1]، جاءت بمعنى وإن تعجب أيها الرسول من عدم إيمانهم بعض هذه الأدلة فالعجب الأشد من قول الكفار: أإذا متنا وكنا ترابا نبعث من جديد؟ أولئك هم الجاحدون بربهم الذي أوجدهم من العدم، وأولئك تكون السلاسل من النار في أعناقهم يوم القيامة، وأولئك يدخلون النار، ولا يخرجون منها.

كما يحوي الاستعمال القرآني لمادة "عجب" في صيغة الجمع "عجاب" في قوله تعالى: ﴿**أَجَعَلَ الْآلِهَةَ إِلَهًا وَاحِدًا إِنَّ هَذَا لَشَيْءٌ عُجَابٌ**﴾[2]، فعجِب هؤلاء الكفار من بعث الله إليهم بشرا منهم، ليدعوهم إلى الله ويخوّفهم عذابه، وقالوا: إنه ليس رسولا بل هو كاذب في قوله ساحر لقومه، كيف تصير الآلهة الكثيرة إلها واحدا؟ إن هذا الذي جاء به ودعا إليه لشيء عجيب، فتحمل لفظة عجاب في هذه الآية التعجب لما جاء به الرسول صلى الله عليه وسلم وتكذيب لما دعى إليه.

وبالعودة مرة ثانية إلى المعاجم العربية، نجد "الخليل ابن أحمد الفراهيدي" ذهب من خلال مادة عجب، إلى التفريق بين صيغتي العجيب والعجاب فقال: « أما العجيب فالعجب يكون مثله، وأما العجاب فالذي تجاوز حد العجب مثل الطويل والطوال، وتقول هذا العجَبُ العاجِبُ أي العجيب والاستعجاب شدة التعجب»[3]، فهو يجاوز بين العجيب والعجاب في كون العجاب أشد مبالغة من العجيب.

---

[1] سورة الرعد: الآية 05.

[2] سورة ص: الآية 05.

[3] الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تدقيق: عبد الحميد الهنداوي، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ج3،ص 98.

أما في معجم الوسيط فقد وردت هذه الصيغة (عجاب) « العجاب ما يدعو إلى العجب والتعجب في (النحو)، استعظام أمر ظاهر المزية خافي السبب وصيغتها التعجب عندهم ما أفعله وأفعل به مثل: ما أحسنهم وأحسن به». [1]

وتستمر دلالة العجيب في القرآن الكريم في سورة الكهف، فنجدها وردت في اشتقاقين للكلمتين عجيب وعجاب، وذلك في قوله عز وجل:﴿**أَمْ حَسِبْتَ أَنَّ أَصْحَابَ الْكَهْفِ وَالرَّقِيمِ كَانُوا مِنْ آيَاتِنَا عَجَبًا**﴾ [2]، إن كلمة عجب في هذه الآية، دلت على دهشة وحيرة الكفار عند سماعهم لكلام الله تعالى، ووردت مرة أخرى 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]، لما شعر موسى بالجوع قال لخادمه أحضر إلينا غداءنا، فقد لقينا من سفرنا هذا تعبا، فقال له خادمه فإن الحوت الميت دبّت فيه الحياة، وقفز في البحر، واتخذ فيه طريقا، وكان أمره ممن يعجب منه.

وفي التنزيل الحكيم جاءت كلمة عجب في سورة يونس 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**﴾ [4]، كان أمرا عجبا للناس إنزال الوحي بالقرآن على رجل منهم ينذرهم عقاب الله، ويبشر الذين آمنوا بالله ورسله أن لهم أجرا حسنا بما قدموا من صالح الأعمال.

---

[1] مصطفى إبراهيم وآخرون: معجم الوسيط، المكتبة الإسلامية اسطنبول، ترجمة كيا، د ط، د س، ج1، ص 584.

[2] سورة الكهف: الآية 09.

[3] سورة الكهف: الآية 62-63.

[4] سورة يونس: الآية 02.

2- العجائبية اصطلاحا:

أ- عند الغرب:

تمتد العجائبية للجذور الغربية للمصطلح اليوناني "فانتاستيك"، ويعد هذا الأخير وليد الثقافة الغربية، فالعجائبية تتداخل مع مصطلحات عديدة كالغريب والمدهش...الخ.

لقد ورد مصطلح العجائبي عند "تودوروف" على أنه التردد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية، فيما هو يواجه حدثا فوق –طبيعي حسب الظاهر- يتحدد مفهوم العجائبية إلى مفهومين آخرين، هما الواقعي والمتخيل ولابد أن تتوفر ثلاثة شروط في العجائبية إثنان إلزاميان والآخر يكون اختياري [1]، فنلاحظ من خلال ما آل إليه "تودوروف" حول العجائبية، إلى أن مفهومها مرتبط بالواقع والمتخيل، كما أعدّ التردد مقياسا لعجائبية الأحداث.

بينما الشروط التي ربطها تودوروف بالتعريف للعجائبية كالآتي:

« الشرط الأول: لابد أن يحمل النص القارئ على اعتبار عالم الشخصيات كما لو أنهم أشخاص أحياء، وعلى الترددين تفسير طبيعي وتفسير فوق طبيعي للأحداث المروية (...)، الشرط الثاني: قد يكون هذا التردد محسوسا، بالمثل، من طرف شخصية، فيكون دور القارئ مفوضا إليها (...)، الشرط الثالث: ضرورة اختيار القارئ لطريقة خاصة في القراءة، من بين عدة أشكال ومستويات، تعبر -أي الطريقة- عن موقف نوعي يقصي التأويلين الأليغوري[*] المجازي والشعري». [2]

---

[1] ينظر: تزفتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة جمة: الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، ط1، 1993، ص 18.

[*] الأليغورة (Allégorie): ينتهي تودوروف إلى تحديد الأليغورة –أو المرموزة التمثيلية- بكونها « تفترجمة ض وجود معنيين على الأقل، لنفس الكلمات؛ فيقال لنا تارة أن المعنى الأولي لابد أن يختفي، وتارة أخرى أن المعنيين كليهما لابد أن يوجدا معا»، وهذا المعنى المزدوج يكون معينا بصراحة: بحيث إنه لا يكون متعلقا بالتأويل الإعتباطي أو غير الإعتباطي لقارئ ما، وهي تمثيل مجازي له مغزى أخلاقي أو ديني، تزفتان تودوروف مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 224.

[2] المرجع نفسه، ص 18-19.

والمقصود من هذا القول أن الشرط الأول باعتبار عالم الشخصيات مشابها لعالم الأحياء الحقيقي، ومن تم هناك مساواة بين الواقع والمتخيل؛ فقط سلط الضوء على طبيعة الشخصيات عند القارئ، أما الشرط الثاني فهو اختياري ويكون مرتبطا بإحساس التردد من طرف الشخصية، وفي الشرط الثالث لابد على القارئ أن يختار طريقة جديدة في القراءة، متجاوزا فيها التأويلين الأليغوري والشعري.

« ويحتل عنصر التردد في تصور تودوروف مركزا محوريا في فهم الفانتاستيك، فالكائن هو ذاكرة لها قوانين طبيعية، يتواجد فجأة أمام حدث غير طبيعي؛ فيكون هناك تصادر بين الطبيعي، وبين غير الطبيعي، بين الألفة وعدم الألفة (...) بما يؤجج الصدام ويطبعه بطابع التردد، لأن القارئ بخصوص هذه المسألة يؤسس لعلاقات جدلية مع النص»[1] ، فنجد تودوروف يربط العجائبية بالتردد باعتبارها عنصرا أساسيا في فهم مصطلح الفانتاستيك، فالكائن عنده هو ذاكرة ذات قوانين طبيعية فتصطدم بحدث طبيعي أو خيالي، حيث يجد نفسه أمام صيغة عجائبية غير مألوفة.

لكن نظرة "لويس فاكس" للمصطلح العجائبي يشير إلى أن« العجيب يعد خاصية ملازمة للحكاية الشعبية، أكثر مما يعد خاصية للعجائبي، إذ يمكن اعتبار الأول أصلا للثاني» [2]، يربط لويس فاكس مصطلح العجيب بالحكاية الشعبية، فيعتبرها ملازمة لها أكثر من العجائبي، بينما هذا الأخير حسبه هو أصلا للأول، ومن خلال ذلك « فإن تحديد العجائبي يستند إلى تعريف العجيب والغريب بالضرورة، وموقف المتلقي عند تلقيه النص، فالأحداث فوق الطبيعية يمكنها أن تأخذ تفسيرا عقلانيا» [3]، فالتعجيب يلجأ إلى سؤال الفانتاستيك، هذا حسب ما أشار إليه "شعيب حليفي" معرفا هذا الأخير بأنه « الشكل الجوهري الذي يلجأ إليه التعجيب

---

[1] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1430هـ-2009م، ص 31.

[2] حسين علام: العجائبي في الأدب (في منظور شعرية السرد، دار العربية للعلوم، ناشرون، منشورات الاختلاف، دار الأمان، الجزائر، د ط، 2010م، ص 49.

[3] سعيد الوكيل: تحليل النص السردي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، القاهرة، د ط، 1998م، ص 15.

(...) يمتزج فيها الطبيعي بما هو فوق طبيعي، بطريقة مقلقة تجعل المتلقي يتردد بين تفسيرين للأحداث، ويشكل هذا التردد العنصر الأساسي للفانتاستيك، من خلال بحثه عن مفاجآت لعالمنا العديد والمألوف» [1]، كما نجد "إيرين بيسيير" يرى أن القصد الأدبي الفانتاستيكي هو « بالطبع قصد تناقضي يضطلع بمزج لا واقعية بواقعية ثانية فيصبح الإبهام فانتاستيكيا بتركيب اِحتمالين خارجيين، الأول عقلي تجريبي (وقانون فيزيائي) (...) والآخر عقلي ميتاجريبي (الميتولوجيا). والذي ينقل اللاواقع على مستوى فوق الطبيعي» [2]، فالأدب الفانتاستيكي هو عبارة عن تناقضين هما الواقع واللاواقع، فينتج عن ذلك احتمالين عقلي تجريبي والخرافة. بينما "روجي كايو" فالفانتاستيكي عنده « هو فوضى (...) وتمزيق ناجم على اقتحام لما هو مخالف للمألوف، وتقريبا غير المحتمل، للعالم الحقيقي المألوف» [3]، بما أن الفانتاستيك عبارة عن خروج للمألوف وعلى كل ما هو واقعي وطبيعي بالتالي يعتبر مشكلا فوضى.

ب– عند العرب:

اتخذ مصطلح العجائبي دلالات ومفاهيم عديدة ومختلفة في الساحة العربية، إذ أن كل ناقد عرفه حسب قناعته الثقافية، غير أنها تنصب ضمن معنى واحد، ولا يختلف عن المعنى الذي جاء به "تودوروف"، فإذا نظرنا إلى نقدنا العربي القديم نجد "الجاحظ" هو أول من أشار إلى هذا المصطلح قائلا: « وفضيلة الشعر مقصورة على العربي، وعلى من تكلم بلسان العرب، والشعر لا يستطاع أن يترجم ولا يجوز عليه النقل، ومتى حوّل تقطّع نظمه وبطل وزنه، وذهب حسنه وسقط موضع التعجب» [4]، أدرج "الجاحظ" التعجب ضمن خصائص الشعر، وأنه جوهر الشعر الجيد، وتناوله أيضا كمفهوم يرادف مصطلح الغريب، وكليهما عبارة عن الخروج عن المألوف، وإنه

---

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

[2] المرجع نفسه، ص 34.

[3] المرجع نفسه، ص 37.

[4] أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: الحيوان، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ط2، 1965م، ج1، ص 75.

يلاحظه من وجهة نظر علاقة المتلقي بالسارد فيقول: « فإذا هجموا على ما لم يحتسبوه وظهر منه خلاف ما قدروه تضاعف حسن كلامه في صدورهم، وكبر في عيونهم لأن الشيء من غير معدنه أغرب، وكلما كان أظرف كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبدع، فإنما ذلك كنوادر الصبيان وملح المجانين، فإن أضحك السامعين من ذلك أشد وتعجبهم به أكثر وموكلون بتعظيم الغريب، واستطراق البديع» [1]، الشعر الحسن في نظر "الجاحظ" هو الكلام الغريب والعجيب، لأنه يكون مثيرا وأقرب لقلوب السامعين، وأعده سمة من سمات الإبداع، إذن تجلى مصطلح العجائبي في نقدنا القديم في الشعر أكثر، بينما في الأدب الحديث تجلى هذا المصطلح في النثر أكثر من الشعر، لأنه يعد مظهرا من مظاهر التجديد، فنجده ضمن الأساطير والخرافة والرواية.

كما نجد "كمال أبو ديب" تحدث « عن الأدب العجائبي أو الأدب الخوارقي، هنا يجمع الخيال الخلاق مخترقا حدود المعقول والمنطقي والتاريخي والواقعي، ومخضعا كل ما في الوجود، من الطبيعي إلى الماورائي، لقوة واحدة فقط: هي قوة الخيال المبدع». [2]

ويعرفه "سعيد علوش" في معجمه المصطلحات الأدبية المعاصرة على أنه « شكل من أشكال القص تعترض فيه الشخصيات بقوانين جديدة، تعارض قوانين الواقع التجريبي» [3]، فهو يدرج العجائبي ضمن الفن القصصي يخضع لقوانين وآليات، 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]، بينما "سعيد يقطين" فيتحقق العجائبي عنده عن طريق « الحيرة أو التردد المشترك بين الفاعل (الشخصية) والقارئ حيال ما يتلقيانه، إذ عليهما أن يقررا إذ كان يتصل بالواقع أم لا، كما هو في الوعي المشترك» [5]، يتفق هؤلاء النقاد حول رأي واحد، في كون ثنائيتي

---

[1] الجاحظ: البيان والتبيين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د ط، د س، ص 50.

[2] كمال أبو ديب: الأدب العجائبي والعالم الغرائبي، دار الساق بالإشترجمة الك مع أوركس للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص 8.

[3] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني ودار سوشبريس، بيروت، دار البيضاء، ط1، 1998، ص 146.

[4] لؤي علي خليل: عجائبية النثر الحكائي (أدب المعراج والمناقب)، تكوين للتأليف والترجمة جمة والنشر، دمشق، د ط، 2007م، ص 9.

[5] سعيد يقطين: السرد العربي (مفاهيم وتجليات)، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006م، ص 267.

التردد والحيرة هما مقياس في تحقيق العجائبي، سواء كانت متعلقة بالقارئ أو بالشخصية داخل حدث خارج عن العالم الواقعي.

ثانيا: الأصول التاريخية

1- إشكالية ترجمة المصطلح:

أ-العجيب والغريب:

يعد مصطلح العجائبي من المصطلحات التي تعددت ترجمته، واختلفت تسمياته، وتداخلت مفاهيمه مع بعضها البعض، وهذا ما أدى إلى إشكالية تعدد الترجمة في الساحة الأدبية العربية، فكل هذه المفاهيم تقابل المصطلح الأجنبي فانتاستيك.

لقد لقي مصطلح "الغريب والعجيب" اهتمام الدارسين، لتداخل المصطلحين وتقاربهما في المفهوم والدلالة، ومجاورتهما للأدب العجائبي.

وحسب ما آل إليه هذا التعريف للعجائبي « يتردد هذا المصطلح لعدة مسميات منها: العجائبي، والفانتازيا the fantasy والسحرية والخيال الخارق أو الخيال الحر» [1]

ويعرفه "تودوروف" بأنه: «التردد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية، فيما يواجه حدثا فوق طبيعي». [2]

[1] فوزي سعد عيسى: الواقعية السحرية في الرواية العربية، دار المعرفة الجامعية للنشر والتوزيع، د ط، 2012م، ص 10.

[2] تزفتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 144.

« فالعجائبي يعني استكناه الواقع بوسائل غير واقعية تتجاوز المألوف، ويميز بعض النقاد بين الواقعية السحرية والعجائبية (الفانتازيا)، ويرون أنه لا يوجد ترادف بينهما»، [1] ينفي النقاد تواجد ترادف بين مصطلح العجائبي ومصطلح الواقعية السحرية.

ارتبط العجيب بنصوص سردية فهو ما يرد « في نص قصصي من أحداث أو ظواهر خارقة، لا يمكن تفسيرها عقليا (...) فيتعلق بظاهرة غير معروفة ولا مسبوقة، فزمانها إذن هو المستقبل، ومثل هذه الظاهرة الخارقة لا تثير في الشخصيات ولا القارئ أي انزعاج». [2]من الصعب الفصل بين مصطلحي العجيب والغريب لتعالقهما وتقاربهما في المعنى والدلالة.

إذ أنه في « الغريب تظهر السيادة المطلقة لقوانين الواقع والمألوف، وفي العجائبي تبدو هذه القوانين قابلة للاختراق، أما في العجيب فتسود قوانين فوق طبيعية غير قوانين الواقع المألوف»، [3] ارتبط الغريب بالواقع المألوف وماهو طبيعي، بينما العجائبي ارتبط بما هو فوق طبيعي وغير مألوف، فبالتالي مرادف للخوارقية.

وبما أن « الغريب يعيش في الواقع المألوف، فإن شخصياته دائما من هذا الواقع نفسه، وتنتمي إلى الحياة بجدارة، أما العجائبي فمع أن شخوصه من واقع الحياة، فإن سلوكها قد يشكل في لحظة ما، استثناء على السلوك الواقعي، كالمشي على الماء مثلا، وهذا الاستثناء يضعنا فجأة أمام اللامفسر»، [4] غالبا ما تكون شخصيات الغرائبي شخصيات واقعية مأخوذة من الواقع، بينما العجائبي فقد تكون شخصياته أيضا واقعية، لكن تصرفاتها وأفعالها تفوق الواقع وما هو معتاد عليه، وتتطابق مع اللاّمفسر بمعنى أن لا يجد لها تفسير.

---

[1] تزفتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 49.

[2] محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، دار محمد علي للنشر بالإشترجمة اك، تونس، ط1، 2010م، ص 285.

[3] لؤي علي خليل: العجائبي والسرد العربي، ص 118.

[4] المرجع نفسه، ص 118.

« وقد مثل تودوروف لهذا بأعمال دوستويفسكي وأدب الأطفال الذي يجيء مشحونا بالرعب والخوارق، ثم الأعمال القصصية لأدغاربو وأجاثا كريستي في أعمالها الرواية البوليسية، حيث الحدث في البداية يولد خوفا من مجهول، وسرعان ما يفتضح بتفسير منطقي تنتهي به الرواية». [1]

فيشير "حسين علام" إلى مصطلح العجائبي على أنه ذلك « النوع من الأدب يقدم لنا كائنات وظواهر فوق طبيعية، تتدخل في السير العادي للحياة اليومية، فتغير مجراه تماما، وهو يشتمل على حياة الأبطال الخرافيين الذين يشكلون مادة للطقوس، والإيمان الديني، مثل أبطال الأساطير التي تتحدث عن ولادة المدن أو الشعوب». [2]

فالأدب العجائبي يستمد ألفاظه من معجم العجيب تارة، ومن معجم الغرابة تارة أخرى، ومهما كان الأمر فإنه لا يمكن إقصاء العجيب والغريب عن تفحص العجائبي، لكونهما جنسان متراكبان.

لعب مصطلحي الغرائبية والعجائبية الدور الكبير في السرد العربي الحديث، وهذا ما أشار إليه "فوزي سعد عيسى" « أخذت العناصر الغرائبية والعجائبية تلعب دورا مهما في السرد العربي الحديث، وتشابكت مع المظاهر الواقعية للسرد وتداخلت معها، حتى نشأ لون من الجدل الخفي بين البنية الواقعية، بما فيها من احترام للمرجع الخارجي ولمنطق الأحداث والبنية الغرائبية التي تتجاوز المرجع الخارجي، وتشيد فضاءا قائما على التخييل، وخرق البنية المنطقية لخطاب السردي ذاته. ومن هنا وجدنا لونا من التفاعل الخصب بين البعدين الواقعي والغرائبي في فضاء السرد الحديث» [3]، يرجع ترجمة مصطلحي العجيب والغريب تمركزهما في الخطاب السردي الحديث، وينتج عن ذلك تفاعل بين البعدين الواقعي والغرائبي، فإذا نظرا وتصفحنا أحداث سردية في رواية عجائبية، وجدناها تحتوي على أحداث واقعية تارة، وعلى أحداث عجائبية وغرائبية تارة أخرى. ومن تم فإن الغريب « نوع من الأدب يرى الناقد أنه يقدم لنا عالما يمكن التأكد من مدى تماسك القوانين التي تحكمه، والقرار موكل للقارئ مرة

[1] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتستيكية، ص 61.

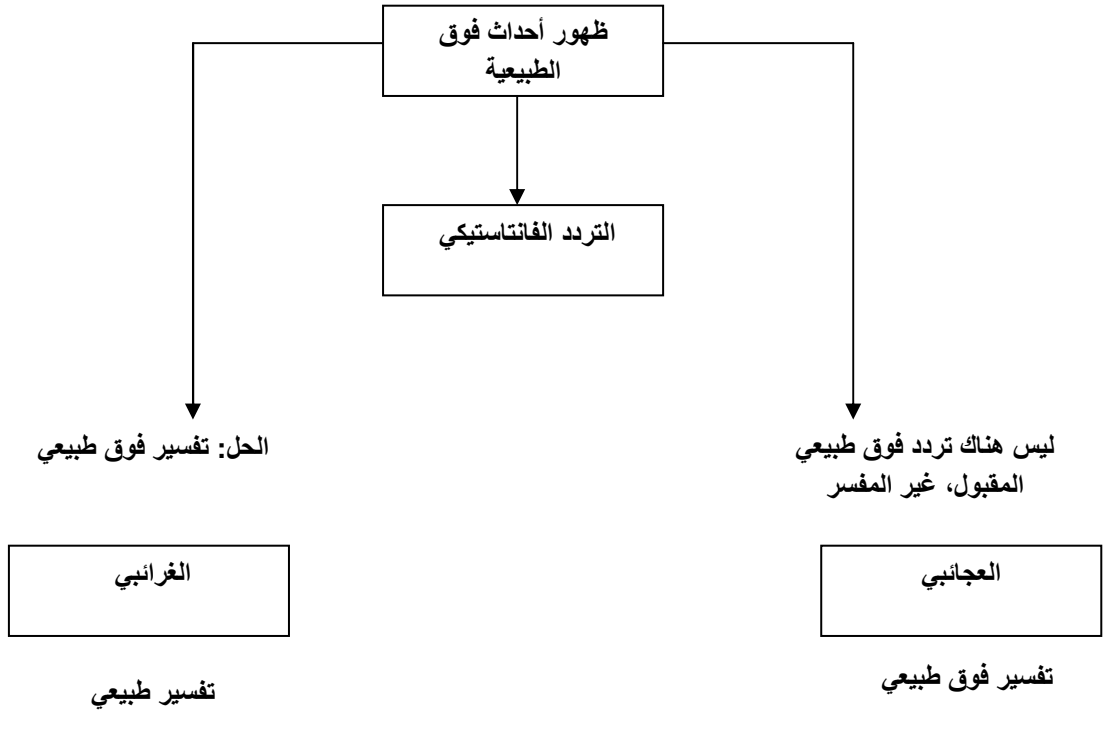
[2] حسين علام: العجائبي في الأدب، ص 32.

[3] فوزي سعد عيسى: الواقعية السحرية في الرواية العربية، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، د ط، 2012، ص 12.

أخرى، بحيث إذا ما قرر أن قوانين الواقع تظل على حالها، وأنه بإمكانها تفسير الظواهر الموصوفة، فإننا نبقى في الغريب الذي يبهر أول الأمر، لكن بمجرد إدراك أسبابه يصبح مألوفا» [1]، يكون عند قراءتنا أول مرة للغريب يبهرنا في أول الأمر، لكن بمجرد تفسير ظواهره والغوص في أسبابه يسقط ذلك الإنبهار، ويصير الغريب لدينا أمرا طبيعيا ومألوفا.

تحتوي الشخصيات والأحداث والزمان والمكان وحتى الفضاء، على أمور عجائبية وغرائبية في السرد الحديث، إذ نلمس الغريب « كما هو واضح، شرطا واحدا للعجائبي وصف ردود فعل معينة، أو بصفة خاصة الخوف، إنه مرتبط فقط بأحاسيس الشخصيات وليس بواقع مادية تتحدى العقل، على العكس سيتم العجيب بوجود أحداث فوق طبيعية وحده، دون افتراض رد الفعل الذي تسببه لدى الشخصيات». [2]

هناك علاقة تجمع بين مصطلح الغرائبي والعجائبي بالفانتاستيك، ويوضح ذلك "شعيب حليفي" بالمخطط التالي:



(3)

[1] حسين علام: العجائبي في الأدب من منظور شعرية سردية، ص 33.

[2] تزفتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة: الصديق بوعلام، ص 70.

[3] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانستيكية، ص 62.

ومن خلال هذا نستنتج بأن العجيب والغريب عنصران يندرجان تحت معاطف الفانتاستيك، لكن مصطلح العجيب هو الأقرب للفانتاستيك.

نخلص إلى أن هناك من يفرق بين مصطلح العجائبي والغرائبي، وهناك من يرى العكس، بأن الغرائبي نفسه العجائبي.

ب–الخوارقية:

مصطل الخارق يتقاطع مع العجيب والغريب في كل ما يحدث الإنبهار، الإندهاش، لأن إذا نظرنا وقرأنا دلاليا كلمة خارق، نجده يتصل بمصطلحي العجيب والغريب، التي تنفتح دلاليا على مجموعة الألفاظ ذات الدلالة العجابية والغرائبية منها الكذب، فالاختراق والاختلاق والافتراض، والتي أرى أن لها علاقة بالمتخيل السردي أي الرواية، لأنها جميعا تجسد العجيب والغريب والسحري، وكلها أساليب تدخل في التجريب الروائي الذي يبحث عن طرق سردية جديدة، كل من العجيب والغريب والخارق يندرج ضمن أساليب تدخل في التجريب الروائي، حيث أن هذا الأخير تختلف « آلية استعماله بدرجات قليلة عن استعمال ما سبقه، فقد اعتدنا من دارسي المصطلحات السالفة أن يكونو بين من يشير إلى ارتباط مصطلحه بالمفهوم الأجنبي، وبين من يتضح من استعماله مدى ارتباطه به، ولكننا لا نجد مثل هذه التقسيم لذا مستعملي الخارق، فكلهم يحيل بموضوع إلى المفهوم الأجنبي وإلى كتاب تودوروف مباشرة». [1]

يتداخل مصطلح الخوارقية مع مصطلحي العجائبية والغرائبية وكونها مقابلة للفانتاستيك، فإننا نلاحظ بأن مجموعة من النقاد اعتمدوا على مصطلح الخوارقية في دراستهم، لكنهم لم يكتفوا بهذا المصطلح لوحده بل زاوجوا بين أكثر من مصطلح.

[1] بابية غيوب: الشخصية الأنثروبولوجية العجائبية في رواية مائة عام من العزلة، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، د ط، 2012، ص 21.

ج–الفانتاستيك:

يعد مصطلح الفانتاستيك أجنبي محض « يحدد تاريخيا ظهوره بفرنسا بعد ترجمة هوفمان إلى الفرنسية سنة 1828 وهو مساهمة الترسكوت بالكتابة والمراجعة» [1]، ويعد "بيرجورج كاستيكس" أول من طرح مسألة تعريف الفانتاستيك « باعتباره حكاية تحيير وتغري...خالقة شعورا بوجود الوحدة بأسرار رهيبة وسلطة فوق طبيعية» [2]، فيميل هذا المصطلح أكثر من مصطلح العجائبي ويكون قريب منه « ينتمي هذا النص إلى نمط الكتابة الإبداعية، يروق لي أن أسميه الأدب العجائبي أو الخوارقي». [3] الفانتاستيك مرادف للعجائبي والغرائبي، فنتج عنهم فن الخوارقية فن الخيالي، فكلها تحمل دلالة ومعنى واحد، إلا أنه من الصعب تصديق أحداثها، لأنها أحداث غير مألوفة.

«إن هذا الأدب يحتوي على خاصية الخارق، إلا أنه يختلف على الخارق في الأدب العجيب، فهو فن الفانتاستيك حسب "كايوا" تصدع في الإنسجام الكوني...يقصر مفهومها الاستقرار في عالم تسوده قوانين عرفت بصرامتها وبثبوتها» [4]، يحتوي العالم على قوانين محددة مرتبة ومنسجمة، وتكون مستقرة تميزت بالصرامة والثبوت فهي لا تتغير، فيأتي العالم فوق الطبيعي اللامحدود واللامألوف، يطلق عليه بفن الخيال ليقصر هذه القاعدة، ويحدث فوضى تقود إلى اللاستقرار وتدخلنا في عالم خيالي، فتثير الدهشة والغرابة أثناء قراءة أحداثها الخارقة، متجاوزة الواقع الملموس إلى واقع غير موجود.

ارتبط هذا العالم بنصوص سردية يندرج ضمن « جنس خطابي يتولد من التردد الذي يحصل القارئ أو الشخصية، عندما يفاجأ بحدث يخرق قوانين العالم، كأن يظهر الشيطان أو الجان أو مصاص الدماء فجأة، فيقف

---

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

[2] المرجع نفسه، ص 29.

[3] كمال أبو ديب: الأدب العجائبي والعالم الغرائبي، ص 8.

[4] عبد الحي العباس: بناء المصطلح العجائبي (العجيب والغريب والخارق والفانطاستيك) بين قيود المعجم وقلق الاستقبال، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، المغرب، 2007م، ص 100.

القارئ من الظاهرة أحد موقفين: إما أن يعتبر القارئ وهما وخيالا فتظل قوانين العالم على ما هي عليه، ويكون ما يمر به من قبيل الغريب، وإما أن يعتبر أن بالإمكان ظهور الشيطان، وإن في حالات نادرة، فيكون للواقع آنذاك، قوانين مجهولة تتحكم فيه». [1]

تعد مسألة ترجمة المصطلح من لغة إلى أخرى تعرقل الباحث، ويرجع ذلك لاختلاف ترجمة المصطلح، فهناك من يترجمها حرفيا، وهناك من يترجمها في البحث عن معناها، فالترجمة الحرفية تدور حول مصطلحي فانطاسيا وفانتاسيا، وأقدم ترجمة موجودة عن"الكندي" الفيلسوف العربي في رسائله الفلسفية، حيث كانت ترجمته حرفية لكلمة "fantasios" التي يقابلها مصطلح فانطاسيا في اللغة العربية، والتي تعني الخيال، ويقول الكندي في الفانطاسيا هو « التخييل وهو حضور صور الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها». [2]

بينما "شعيب حليفي" « يكتب فانتاسيكي بالتاء بدل الطاء» [3]، فقد كتب كتابه بعنوان "شعرية الرواية الفانتاستيكية".

تراوحت معاني هذا المصطلح بين الوهم والخيال والتخييل والغرابة والعجائبي والخوارقي.

يتعرض "جورج طرابلشي" إلى لفظة "فانتاستيك" "fantastique" في كتاب « جورج لوكاتش الرواية كملحمة بورجوازية ويترجمها بالغرابة». [4]

ويعتبر "تودوروف" الفانتاستيك هو درجة تمثل التردد والحيرة في نفس القارئ والشخصية، فهو الأصل والأوسع لمصطلحي العجائبي والغرائبي، بينما يعدان فرعا له، وفي هذا الصدد يقول شعيب حليفي « العجائبي

---

[1] محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، دار محمد علي للنشر بالإشراك، تونس، ط1، 2010م، ص 305.

[2] حسين علام: مدخل على الأدب العجائبي، ص70.

[3] المرجع نفسه، ص 73.

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

والغرائبي هما عنصران يندرجان تحت منعطف الفانتاستيك، فيميل هذا الأخير بشكل أو بآخر إلى العجائبي، باعتباره يمثل مداهمة لحد، ودائما لحدود المألوف والمحرم». [1]

د–الواقعية السحرية:

ظهرت الواقعية السحرية « في أمريكا اللاتينية في فترة متقدمة من القرن العشرين، ويتضح هذا من الأسماء التي مثلت هذا الاتجاه، وهي عادة تتركز أليخو كارينتيير ميجيل آنخل أستورياس، وخورخي لويس بورخيس، وخوليو كورتاثا، وخوان رولف، وجابرييل جارثيا ماركيز». [2]

فعرف "غابريال مارسيا" ماركيز الذي يعد الرائد الرئيسي لهذا الاتجاه ولهذا المصطلح فيقول: « الرواية عبارة عن استعراض مكثف للواقع، أو هي عبارة عن أحجية تتعلق بفك لغز العالم، فالواقعية المعنية في الرواية هي مغايرة طبعا للواقع الحياتي، هذا على الرغم من أنها تعتمد على منطلق، فالأمر طبعا للواقع الحياتي، هذا على الرغم من أنها تعتمد على منطلق، فالأمر هنا كما يحدث بالنسبة للأحداث». [3]

اهتم عدد من الموسوعات ومعاجم المصطلحات الأدبية بالتعريف لمصطلح الواقعية السحرية، ومن بين هذه القواميس التي اهتمت بتعريفها.

نذكر "قاموس أوكسفورد للمصطلحات الأدبية" بأنها « نوع من الرواية الحديثة يتضمن السرد فيها، أحداث خرافية وخيالية تظل متحفظة بطابع الموثوقية في الروي الواقعي الموضوعي، وهي تدل على ميل الرواية الحديثة للوصول إلى ما وراء حدوث الواقعية، وإعادة صياغة قدرات الخرافة، والحكاية التراثية والأسطورة». [4] وتقوم «بتجسيد المزج الإبداعي الخلاق بين جزيئات الواقع المألوفة، وبينما يضفى عليها من تشكيلات العجائبي الخارق،

[1] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 62.

[2] حامد أبو أحمد: في الواقعية السحرية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 2002م، ص 25.

[3] غابريال غارسيا ماركيز: رائد الواقعية السحرية، ترجمة وتقديم: عبد الله حماي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، د ن، ص 79.

[4] فوزي عيسى: الواقعية السحرية في الرواية العربية، ص 5.

سواء على مستوى مظهر الشخصيات وتحولاتها العجائبية، أو على مستوى تصرفاتها أو تفاعلها وصراعها مع عناصر الواقع، مما قد يؤدي إلى إرباك القارئ وحريته في تحديد أين يبدأ الواقع وأين ينتهي الخارق العجيب». [1]

الواقعية السحرية تنطلق من الواقع لتعبر عنه، فهي تمزج بين الإبداع الخلاق والمألوف فيكون العجائبي والخوارقي يمثلان لعالم سحري، تكون أحداثه مستحيلة، وهذا ما أدى بالقارئ إلى الحيرة والارتباك.

ثالثا: أشكال العجائبية وخصائصها

1- أشكالها:

يتجسد العجائبي في مجموعة من الأشكال أبرزها:

أ-العجيب المبالغ فيه: « وهو الذي يعتمد الغلو والمبالغة، من خلال تضخيم صورا لأشياء وإعطائها صورا أخرى خارقة، تتجاوز الذهن البشري فتصدمه لكونها تستند على الخارق الذي يرى بالعين»[2]، يعتمد هذا النوع من العجائبي على الغلو والمبالغة في تصوير الأشياء، حيث تصبح ظواهر خارقة تتجاوز المألوف والعقل الإنساني، مما يثير الدهشة والاستغراب « وهنا يعرض الكاتب لظواهر فوق طبيعية تفوق ما ألفناه، مثل ذلك في ألف ليلة وليلة، عندما يؤكد السندباد البحري أنه رأى حيتانا يبلغ طولها مائة ذراع ومائتين». [3]

وفي هذا الصدد يشير "تودوروف" عن العجيب المبالغ « هنا ليست ظواهر فوق طبيعية إلا بأبعادها، التي تفوق تلك كما ألفناها في ألف ليلة وليلة». [4]

---

[1] باية غيبوب: الشخصية الأنثروبولوجية العجائبية، ص 31.

[2] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 64.

[3] سناء شعلان: السرد الغرائبي والعجائبي، نادي الجسرة الثقافي الاجتماعي، دار الكتب القطري، 2007م، ص 26-27.

[4] تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة : الصديق بوعلام، ص 77.

يعتمد العجيب على شخصيات عجيبة ويبالغ في وصفها، بصور خارقة للمعقول « وسماته الرئيسية تجاوز الظواهر أبعادها المألوفة في الطبيعة» [1]، وميزة هذا النوع من العجائبي يتجاوز الواقع والظواهر الطبيعية.

ب–العجائبي الأداتي:

يتعلق هذا النوع من العجائبية «بالأدوات المسحورة التي تترك إنطاباعا بالعجيب، مثل بساط الريح والتفاحة، والطاقية، وهذا الجانب من العجائبية الأداتي صار يعتمده أدب الخيال العلمي، متخذا من تلك الأدوات العجائبية، ثيمات جوهرية في حكيه» [2]. في العجائبي الأداتي « تظهر آلات صغيرة، إنجازات تقنية غير قابلة للتحقيق في العصر الموصوف، إلا أنها على الرغم من ذلك لا تتجاوز حدود الأماكن كالبساط والطائر والمنظار المقرب». [3]

يعتمد العجيب الأداتي على أدوات ووسائل تقنية لا تتحقق في العصر الموصوف وتترك انطباعا، وهذا النوع من العجائبي أصبح يعتمده الخيال العلمي.

ج–العجائبي الدخيل (الغريب):

يقدم لنا هذا النوع من العجائبي « عالما وأحداث يمكن أن تفسر بقوانين العقل، لكنها غير معقولة، خارقة، مفزعة، فريدة، مقلقة وغير مألوفة». [4]

تترك في نفسية القارئ نوعا من القلق والفزع، والشعور بالغرابة، لكونه أمر فريد وغير معقول. لذلك لابد على « القارئ أن يكون جاهلا بموضوع البلاد التي يصفها، وعلى أساس هذا لا يمتلك سببا للطعن في صحة

---

[1] محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص 285.

[2] شعيب حليفي: الرواية الفانتاستيكية، ص 64، 65.

[3] سناء شعلان: الرد العجائبي والغرائبي، ص 27.

[4] حسين علام: العجائبي في الأدب من منظور شعرية سردية، ص 34.

المعلومات التي لا علم له أصلا بها، وهذا العنصر يعتمده الروائيون ليكون حافزا لتوليد الرعب، والتردد، فما هو دخيل هو بالضرورة غريب وشاد غير مألوف» [1]، يرتبط الغريب بجهل القارئ للبلاد والظاهرة الموصوفة، هذا ما يترك في نفسيته الشعور بالغرابة والدهشة.

د–الخيال والتخييل:

يتمحور الخيال في القصص والروايات ويعد أحد أنواع الأدب، يخلق تصورات وأحداث بعيدة عن الواقع، وقد وردت هذه اللفظة في سور القرآن الكريم، في قوله تعالى:﴿**قَالَ بَلْ أَلْقُوا فَإِذَا حِبَالُهُمْ وَعِصِيُّهُمْ يُخَيَّلُ إِلَيْهِ مِنْ سِحْرِهِمْ أَنَّهَا تَسْعَى**﴾ [2]، وهي هنا تعبر على قوة تخيل موسى عليه السلام بقوة سحر أهله.

إذ « يعتبر الخيال قدرة على تشكيل صور الأشياء/ الأشخاص مشاهد الوجود، ويحفظ الخيال مدركات الحس المشترك، وصور المحسوسات»، [3] بمعنى أن الخيال هو الصورة الباقية في النفس بعد غيبة المحسوس عنها، كما له القدرة في التحصيل والإستنباط والتصور.

وهو « أحد العناصر الأساسية للإبداع الفني، وهو المعين الواسع الذي يمد الصدع بكل أفكار التكوين الشعري والابتكار والتجديد، كما أنه يقود إلى الصورة الغنية التي تتبع من مخيلة المبدع، ورؤيته الذاتية التي ترجع بدورها إلى الصياغة أو تأليف الكلام» [4]، يتشكل الخيال عن طريق الإبداع الفني كالإبتكار والتجديد في الشعر، وذلك باعتماده عل رؤيته الذاتية الناتجة عن مخيلة المبدع.

---

[1] شعيب حليفي: الرواية الفانتاستيكية، ص 64.

[2] سورة طه: الآية 66.

[3] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص 87.

[4] فاطمة سعيد أحمد حمدان: مفهوم الخيال ووظيفته في النقد العربي القديم والبلاغة، د ط، 1989، ص 241.

لقد أعد « أسلافنا من النقاد العرب الخيال جزء من التخييل وقسم من أقسامه، حيث قسم بعضهم التخييل إلى تشبيه واستعارة وما يتركب منهما، أما البعض فقد قسمه إلى تشبيه ووصف» [1]، وفي هذا السياق يقول "عثمان موافي" « الخيال قد عدوه قسما من المتخيل، إذ هو الصورة الحسية التي تتخذها المخيلة وسيلة لها في نقل المعنى» [2]، يؤكد عثمان موافي بأن الخيال جزء من المتخيل واستنبط ذلك من النقاد العرب.

- **التخييل:**

اتسع مفهوم التخييل لدى بعض المنظرين فصار يشمل كل الفنون، ويرجع أصله إلى مصطلح المحاكاة الأرسطي.

«فالتخييل هو الذي يقرب المعاني للنفوس، ويجعلها فيها من جمال إذ به يتوصل إلى لطائف الكلام، التي يقل التهدي إلى مثلها» [3]، فالتخييل هو القدرة على استحضار تلك المفردة المخزونة بدون أن يكون للحواس دخل في ذلك، والقدرة كذلك على تكوين صور ذهنية مبتكرة. وبالتالي يقرب المعاني للنفوس ويزيدها رونقا وجمالا. ويعتبر « التخييل إدعان والتصديق إدعان للتعجب والإلتذاذ بنفس القول، فالتصديق إدعان لقبول أن الشيء على ما قيل فيه» [4]، المتخيل هو الكلام الذي تدعن له النفس فتنبسط ع أمور وتنقبض عن أمور من غير رؤية وفكر واختيار، فبالجملة تنفعل له انفعالا نفسانيا غير فكري سواء كان القول مصدقا أو غير مصدقا.« يقوم بتحريف القول الصادق عن العادة أو إلحاقه بشيء يستأنس النفس به، فربما أفاد التصديق والتخييل، وربما شغل التخييل

[1] عثمان موافي: في نظرية الأدب (من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم)، دار المعرفة، القاهرة، مصر، د ط، 2005م، ج1، ص 142.

[2] عثمان موافي: في نظرية الأدب (من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم)، ص142.

[3] فاطمة سعيد أحمد حمدان: مفهوم الخيال ووظيفته في النقد العربي القديم والبلاغة، ص 259.

[4] عثمان موافي: في نظرية الأدب، ص 135.

عن الالتفات» [1]، وهذا معناه أن التخييل متصل باللغة وبالطرق المستخدمة لها، بطريقة تتجسد بغير المألوف كالخداع والكذب.

1- خصائصها:

يتمظهر العجائبي في مجموعة من الخصائص، وهذا ما تطرق إليه بعض الباحثين « يمكن اعتبارها، فضلا عما ساهم به تودوروف، بنية العجائبي:

أ- بالإبراز والتأكيد: من خلال تضخيم ما هو معطى طبيعي، فالمحكم العجائبي يتقصد من خلال مسخه للكائن، إبرازه وتأكيده وإعطاءه بعدا إيحائيا.

ب- بالتعددية: تصوير كائن بشري أو حيواني بعدد "غير عادي" من إحدى أعضائه (...)، ويمكن لهذه التعددية أن تتجاوز الأعضاء الفيزيقية فتتمظهر في الزمن، ذلك أن ثلاث ساعات من عمر بيكاس، تساوي سنة كاملة من الزمن العادي، أو تتمظهر في تعددية فضائية من خلال التحولات التي تطرأ عليه، وأيضا تعددية في لغة الشخوص والرؤية.

ت- بالإشتراك: تكوين كائن يصبح خرافيا، انطلاقا من عناصر طبيعية كإنسان نصفه كائن بشري والنصف الآخر على هيئة حيوان، كما لجأ إلى ذلك سليم بركات خلال تصويره لشخوص روايته (الريش)، الرجل ذو اليد الريشية». [2]

رابعا: الروافد الميثولوجية للرواية العجائبية

1- الأسطورة:

تعتبر الأسطورة جنس أدبي مرتبط بشعب أو بأمة من الأمم، ظهرت منذ الأزل، كما تعد إحدى أنواع الحكاية الشعبية.

---

[1] المرجع نفسه، ص 137.

[2] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 65-66.

نجد كلمة أسطورة في معجم لسان العرب، مأخوذة من سطّر يسطّر تسطيرا أي ألّف يؤلف تأليفا « سطّر علينا أتانا بالأساطير، الليث: يقال: سطّر فلان يسطّر إذا جاء بأحاديث تشبه الباطل، يقال هو يسطّر ما لا أصل له أي يؤلف». [1]

جاء في موضع آخر يقال: « سطّر فلان على فلان، إذا زخرف له الأقاويل ونمقها، وتلك الأقاويل الأساطير» [2]، ووردت أيضا في كتاب العين « سطّر فلان علينا تسطيرا إذا جاء بأحاديث تشبه الباطل، والواحد من الأساطير إسطارة وأسطورة، وهي أحاديث لا نظام لها بشيء». [3]

كما وردت هذه الكلمة في القرآن الكريم في قوله تعالى:﴿**يَقُولُ الَّذِينَ كَفَرُوا إِنْ هَذَا إِلَّا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ**﴾[4]، حملت دلالة أساطير في الآية الكريمة أن عند سماع المشركين لكلام الله سبحانه وتعالى على لسان الرسول صلى الله عليه وسلم فكذّبوه، وقالوا ما هذا الذي نسمع إلا ما تناقله الأولون من حكايات لا حقيقة لها.

« يقابل كلمة أسطورة في اللغة الفرنسية (Mythe) وهي مأخوذة من الأصل الإغريقي (Mythos) الذي كان يعني "الكلمة المنطوقة" قبل أن يحصر معناه في "الحكاية" التي تختص بالآلهة وأفعالهم ومغامراتهم»[5]، الأسطورة ذات أصل إغريقي ارتبطت بحكاية الآلهة.

تعددت مواضيع الأسطورة في المعاجم العربية لكنها اتخذت معنى واحدا، وقبل الولوج في التعريفات المختلفة للأسطورة « ويجدر التمييز بين مصطلحي الميثولوجيا Mythology والأسطورة Myth، وبالنسبة لمصطلح الميثولوجويا، فإنه يشير إلى شيأين: أولهما دراسة الأسطورة ذاتها، وثانيهما مجموع الأساطير التي تميز حضارة ما كالميتولوجيا المصرية أو اليونانية أو البابيلية وما إلى ذلك». [6]

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، ج4، ص 363.

[2] المصدر نفسه، ص 364.

[3] الخليل ابن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، ج1، ص 243.

[4] سورة الأنعام: الآية25.

[5] أمينة فزاري: مناهج دراسات الأدب الشعبي، المناهج التاريخية والأنترجمة وبولوجية والنفسية والمرفولوجية، دار الكتاب الحديث، القاهرة، ط1، 2010م، ص 72

[6] كارم محمود عزيز: أساطير العالم القديم، الناشر مكتبة النافذة، ط1، 2007، ص 19.

أما من الناحية الإصطلاحية لقي مفهوم الأسطورة اهتماما كبيرا من طرف الباحثين والدارسين. فأشارت "آمال ماي" بأن الأسطورة ترمز إلى « وثبة العقل الأولى نحو المعرفة، بل هي الخطوة الأولى لعقلنة الكون وفهمه، وهي في تجلياتها تأخذ صورة حكاية مقدسة في إيهاب أدبي، يتميز بجماله وسحره، ومن المعروف أن كلمة أسطورة تأخذ طابعا سلبيا في الثقافة السائدة، فالأسطورة كلمة تطرح نفسها في اللغة الجارية، بوصفها نقيضا لكلمة الحقيقة، التي تأخذ طابعا عقلانيا علميا» [1]، ظهرت الأسطورة منذ وجود الإنسان، بل هي الخطوة الأولى لفهم الكون، ومن الواضح أنها اتخذت الطابع السلبي، لكونها منافية للحقيقة والطابع العقلاني العلمي.

«فالأساطير حكايات من نسج الخيال وضعتها الأمم الغابرة، والأقوام التي عاشت في القديم، وانتقلت عن طريق الرواية الشفوية من جيل إلى جيل، فهي حكايات خيالية عريقة، مما بقي خالدا في التاريخ وعالقة بالذاكرة الشعبية، يطبعها البعد عن الواقع والنزوع إلى الخيال» [2]، تميزت الأسطورة بالخيال وهو من نسيج أمم عاشت في القديم، حيث انتقل عن طريق الرواية الشفوية، وهذا ما أدى إلى خلوده، كما أن الأسطورة هي عبارة على « قصة خرافية يسودها الخيال، وتبرز فيها قوى الطبيعة في صور كائنات حية ذات شخصية ممتازة وينبني عليها الأدب الشعبي» [3]، تحتوي الأسطورة على شخصيات تندرج ضمنها كائنات حية والتي من خلالها ينبني الأدب الشعبي.

الأسطورة عبارة عن سرد مجموعة من الأحداث وقعت في زمن خيالي مضى، وهذا ما أشار إليه "مارسيا ألياد" « الأسطورة تروي تاريخا مقدسا، تروي حدثا جرى في الزمن البدئي، الزمن الخيالي، هو زمن البدايات» [4]، [4]، يعد مصطلح الأسطورة من بين المصطلحات الفضفاضة، التي لم يتفق الباحثون على تحديد مضمونها، فهو يتسع للكثير من الدلالات والمجالات، حيث « يذكر أنه من الصعب إيجاد تعريف للأسطورة يقبله جميع العلماء

[1] آمال ماي: تجليات شهرزاد في الشعر الجزائري المعاصر، سامية عليو نموذجا، دار قرطبة، ط1، 2011، ص 33.
[2] آمنة فزاري: مناهج دراسات الأدب الشعبي، ص71.
[3] مجدي وهبة: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص 32.
[4] مارسيا ألياد: ترجمة : هاد خياطة، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 1991، ص 10.

والباحثين، ويكون في الوقت ذاته في متناول المتخصصين، فالأسطورة واقعة ثقافية شديدة التعقيد، يمكن مباشرتها وتفسيرها من منظورات متعددة يكمل بعضها بعضا» [1]، كما أن «الأسطورة لا تتعارض مع العلم ولا تناقضه بالطريقة التي تطرح فيها، كما أن التفكير الرمزي لا يتعارض ولا يناقضه في الأصل والجوهر، فعلى الرغم من اختلاف النقاد حول تعريف الأسطورة، إلا أنهم يتفقون أنها تحكي مغامرة العقل الأولى وتعكس تفكير البدائي للإنسان الأول». [2]

تعددت المفاهيم الإصطلاحية لكلمة أسطورة عند مجموعة من النقاد إلا أنها تنصب ضمن معنى واحد.

2- الحكاية الشعبية:

الحكاية الشعبية شكل من أشكال التعبير الشفوي، فهي سرد قصير تقدم عالما متخيلا مما يجعل من الصعب وضع تعريف محدد لها، ومن تم « فالحكاية لفظ عام يدل على قصة متخيلة أو على حدث تاريخي خاص، يمكن أن يلقي الضوء على خفايا الأمور أو على نفسية البشر، كما يدل على أي سرد منسوب إلى راوٍ»[3]، تسرد الحكاية الشعبية أحداث تاريخية، مرتبطة بنفسية الإنسان وهي عبارة على سرد يكون منسوب إلى راوي، فهي تشمل« جميع الأشكال القصصية التقليدية، وتضم الحكايات الخرافية المجسمة لرغبات الشعوب البدائية إلى جانب الإبداع القصصي، المعتمد على قدر من التقنية المحكمة، مثل حكايات "ألف ليلة وليلة". ويختلف الدارسون في تحديد هذا المصطلح، ولكنهم يتفقون على أنه يشمل الملاحم الشعبية، التي تحكي صور البطولة، إلى جانب ملاحم الحيوان التي عرفت في القرون الوسطى، والحكايات الوعظية والتعليمية والاجتماعية

---

[1] المرجع نفسه، ص 10.

[2] آمال ماي: تجليات شهرزاد في الشعر الجزائري المعاصر، ص 33.

[3] مجدي وهبة: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 152.

ومغامرات الشطّار» [1]، هي مجموعة قصص قديمة تحتوي على حكايات خرافية تندرج ضمن رغبات الشعوب، معتمدة على تقنية.

حيث تكون عبارة على « قصة نسيجها الخيال الشعبي حول حدث مهم، وأن هذه القصة يستمع الشعب بروايتها، والاستماع إليها إلى درجة أنه يستقبلها جيلا بعد جيل عن طريق الرواية الشفوية». [2]

الحكاية الشعبية قصة خيالية تنتقل من جيل إلى جيل آخر، يهتم الشعب لموضوعها، وتنتقل عن طريق المشافهة.

ومن ناحية أخرى تعرفها "نبيلة إبراهيم" بأنها « الخير الذي يتصل لحدث قديم، ينتقل عن طريق الرواية الشفوية من جيل لآخر، أو هي خلق حر للخيال الشعبي ينسجه حول حوادث مهمة وشخوص ومواقع تاريخية»[3]، أما في « المعاجم الإنجليزية فتعرفها بأنها حكاية يصدقها الشعب بوصفها حقيقة، وهي تتطور مع العصور، وتتداول شفاها، كما أنها قد تختص بالحوادث التاريخية الصرف، أو بالأبطال الذين يصنعون التاريخ» [4]، لا يختلف مفهوم الحكاية الشعبية في المعاجم العربية، ومن الناحية الاصطلاحية من خلال التعاريف التي قدمها النقاد العرب، فكلاهما ينتقل عن طريق المشافهة من جيل إلى جيل، إلا أن الحكاية الشعبية في المعاجم الإنجليزية ارتبطت بأبطال صنعوا التاريخ.

وقد ارتبطت الحكاية الشعبية «بحياة الشعب أو الجماعة الشعبية وواقعها المعيش (الاجتماعي، الاقتصادي، الثقافي، الفكري، الأخلاقي، السياسي...)، فيعرض لظواهره ومشاكله وقضاياه، بأسلوب أدبي جميل ولغة شعبية بسيطة» [5]

---

[1] المرجع نفسه، ص 152.

[2] نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة، مصر، د ط، د ت، ص 92.

[3] المرجع نفسه، ص 91.

[4] المرجع نفسه، ص 91.

[5] آمنة فزاري: مناهج دراسات الأدب الشعبي، ص96.

وتتخذ «شكل قصصي مادته من الواقع النفسي والاجتماعي الذي يعيشه الشعب، وقد دفع تنوع موضوعاتها الباحثون إلى استخراج عدة أنواع منها، ففرعوا عنها حكايات الواقع الاجتماعي والحياة اليومية والحياة المعيشة، وحكايات الحيوان والحكايات الهزلية وحكايات الألغاز وحكايات الواقع الأخلاقي». [1]

فالحكاية الشعبية هي« ذلك الحشد الهائل من السرد، الذي تراكم على أجيال والذي حقق بواسطته الإنسان الكثير من مواقعه ورسب الجانب الكبير من معارفه، وليست وقفا على جماعة دون أخرى، ولا تغلب على عصر دون آخر». [2]

نستنتج مما سبق أن الحكاية الشعبية يتم تناقلها شفويا، فمن الباحثين من يربطها بروح الشعب، تتضمن شخصيات وأحداث تاريخية.

3- الخرافة:

جاء في كتاب العين « خرف الشيخ خرفا، وأخرفه الهرم، [فهو خرف]. وخرف الرجل يخرف، أي أخذ من طرف الفواكه، والاسم الخرفة والخرافة حديث مستملح كذب، وخرّفت فلانا حدّثته بالخرافات، ومخرفة النّعم.

قال الهدليّ:

فأجزتُه بأقلّ تحسب أثَرهُ نهْجًا أبانَ بذَى فَريغٍ مُخْرَف» [3]

أما اصطلاحا «فالحكاية الخرافية حكاية شعبية، تروي مغامرة بطل ينطلق في سبيل الحصول على شيء ما، أو إنجاز مهمة ما. (...) عالمها سحري عجيب، يغلب عليه عنصر الخوارق، وتتنوع شخصياته بين البشر والجن، والعفاريت، والحيوانات الخرافية أو الأسطورية، والجن والشياطين والوحوش...» [4]،«وأحداث القصة الخرافية خيالية

---

[1] عبد الحميد بورايو: القصص الشعبي في منطقة بسكرة (دراسة ميدانية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، ابن عكنون، الجزائر، 1986م، ص 118.

[2] عبد الحميد يونس: الحكاية الشعبية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د ط، د ت، ص 11.

[3] الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، ج1، ص 400-401.

[4] آمنة فزاري: مناهج دراسات الأدب الشعبي، ص 94.

شخصياتها من الإنس والحيوان ناطق، والجن والعفاريت والبشر، يسوده عالم تخييلي، كأنه جزء من عالمها الواقعي، فلا نلمس فيه بكثرة ثنائيتي الزمان والمكان، بينما نجده يسعى لتحقيق أهداف مشحون بروح المغامرة. تكون شخصيتها سطحية تبتعد كل البعد عن العمق، ويكون عالم الحكاية الخرافية سحري». [1]

«إن أول شيء يستدعي نظرنا في الحكاية الخرافية هو اتجاهها الأخلاقي، فهي تكافئ الخيّر بخيره والشرّير بشرّه، على أن هناك شخوص في الحكاية الخرافية لا تجعلنا نشعر بأنها تسعى إلى الخير، وبأن هناك ظلما قد وقع عليها». [2] لا تخلو الحكاية الخرافية من الجانب الأخلاقي، فهي تجازي كل شخص حسب عمله.

علاوة على ما سبق يقول "سعيد علوش" في كتابه معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة « الخرافة أحداث وحوافز، ترتبط بما يبلغنا، عبر العمل، وترمي الخرافة إلى إبراز المغزى الخلقي الذي تركز عليه في بدايتها أو نهايتها على ألسنة الحيوانات، التي تمثل الأدوار الإنسانية في الكلام، والخرافة عبرة حكاية، تتستر وراء مواقف بسيطة» [3]، تركز الخرافة على مغزى خلقي، يتداول على ألسنة الحيوانات الناطقة التي تمثل أدوارا إنسانية مختلفة فالخرافة عبارة على عبرة تتجسد في مواقف بسيطة.

كما أن الخرافة هي « قصة خيالية يمكن أن تكتب شعرا أو نثرا، غايتها إيصال مغزى أخلاقي محدد، وتتم فيها عادة تشخيص الحيوانات والأشياء». [4] لا تقتصر الخرافة على النثر فقط وإنما يمكن تجسيدها في الشعر.

وإذا قلنا « التخريف في الاستعمال العامي والشائع بين الناس، يعني الحديث عن وجود شيء في غير أوانه، أو تمني شيء بعيد المنال، أو يستحيل تحقيقه في الواقع المعيش، يعني التخريف إذن الابتعاد عن الواقع الحقيقي والملموس وما فيه من مشاكل وصعوبات، والانتقال إلى عالم الخيال والتمني والغرائب والعجائب». [1]

---

[1] ينظر: نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 62-63.

[2] المرجع نفسه، ص 61.

[3] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص 82.

[4] لؤي علي خليل: العجائبي والسرد والعربي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص 64.

أما فيما يخص « التخريف في الحكاية الخرافية وهو يعني وجود الخوارق المتمثلة في وجود قوى غير مرئية، كالجن والحيوانات الخرافية مالا يصدقه العقل البشري» [2]، فالتخريف حدوث شيء في غير وقته، يكون بعيدا عن الواقع والحقيقة والصعوبات، قريبا من الخيال والغرابة يحتوي على خوارق لا يصدقها العقل.

في نفس السياق يمكن الإشارة بأن الخرافة ارتبطت بالسرد فهي « حكاية سردية قصيرة تنتمي صراحة إلى عالم الوهم، من خلال اللجوء إلى الشخصيات الخيالية والقبول بما يخالف الطبيعة (الخوارق)، وتصوير العالم غير الواقعي (الشعري، الأسطوري، الخرافي) والتقييد بالتصورات الموروثة، والقصة الخرافية الشفوية في الأصل، تتميز بحضور الراوي صراحة فيها، وبتوجهه المباشر إلى القارئ، وهذا ما قد يفسر محافظتها على صيغة واحدة لبداية (كان يا مكان...). ولنهاية (عاش في سبات ونبات وولدا وصبيانا وبنات)». [3]

«موضوعات القصة الخرافية مقتبسة عموما من التراث القومي، زمنها هو الماضي غير المحدد (في قديم الزمان...)، مكانها من نسج الخيال، شخصيتها بشرية أو خرافية (...)، تتميز القصة الخرافية بأن الراوي لا يقدم الحدث كواقعة حقيقية، وهذا الصريح بين الحقيقة والوهم يسمح للحيوان والأشياء بأن تتكلم في الخرافة». [4]

« الحكاية الخرافية لا تصور علاقة الإنسان بعالمنا الخارجي فحسب، وإنما تصور كذلك صراعه مع عالمه الداخلي» [5]، تندرج الحكاية الخرافية ضمن الأشكال السردية، التي أدت بظهور الأدب العجيب تنتمي إلى عالم الوهم، فهي تقوم بتصوير العلاقة الإنسانية التي تربط الإنسان بالعالم الخارجي والداخلي.

4- الخيال العلمي:

---

[1] حورية بن سالم: الحكاية الشعبية في منطقة بجاية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2010، ص 82.

[2] حورية بن سالم: الحكاية الشعبية في منطقة بجاية،ص 82.

[3] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية عربي-إنجليزي-فرنسي، دار النهار، لبنان، ط1، 2002م، ص78.

[4] المرجع نفسه، ص 78.

[5] نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 61.

الخيال العلمي عبارة عن مجموعة من القصص المرتبطة بالعلم وتصوراته، وهي وسيلة لفهم العالم، التي تخرج قارئها من محدودية القارئ المعهود، إلى رحابة الحلم بواقع آخر عجيب. [1]

فرواية الخيال العلمي هي« رواية تستبق الأحداث العلمية بتخيلها، تصور لأحداث الغد، مع التأكيد على التحولات الإنسانية، ويرتبط هذا النوع الروائي بالعالم الصناعي، مع بعض استثناءات العالم العربي» [2]، ترتبط رواية الخيال العلمي بالعالم الصناعي، تتصور الأحداث المستقبلية بخيالها العلمي وذلك بتأكيدها على التحولات الإنسانية.

علاوة على هذا فإن « الخيال العلمي له رؤية استقبالية للعالم ذات جذور تضرب في الواقعية، وتتماشى مع جذور العجائبية، وهذا ما ذهب إليه "تودوروف" معتبرا الخيال العلمي هو عنصر حركي فاعل من عناصر التعجيب»[3]، حيث قام "تودوروف" بإدراج الخيال العلمي ضمن العجائبي، وهذا ما أدى إلى تداخلهما « لأن الحكاية التعجيبية التي كانت تورد امتلاك البطل لأدوات سحرية، مثل النظارة العجيبة والشاشة/المرآة العاكسة، لما هو خارجي وغير ذلك، كلها أدوات تخيلية وعلمية. فالخيال العلمي هو أساسا جنس روائي استباقي، يهتم بالمستقبل» [4]، فالخيال العلمي يشتغل على امتلاك البطل على أدوات سحرية كلها من صنيع الخيال العلمي، الذي يكون عبارة عن تخيلات علمية تنبئية بالمستقبل.

---

[1] ينظر: محمد القاضي: معجم السرديات، ص 207.

[2] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 71.

[3] المرجع نفسه، ص 68.

[4] المرجع نفسه، ص 71.

فهو الجنس الذي يستبق لأحداث مستقبلية، معتمدا على التفسير العقلي، وكل هذا ينحصر ضمن تصورات تخييلية، وفي هذا الصدد نقول بأنه: « هو الذي يفسر الخارق تفسيرا عقليا اعتمادا على قوانين لا يقرها العلم المعاصر». [1]

إن هذا النوع من الجنس الأدبي، يعتمد على تفسير الظواهر العلمية الخارقة على قوانين لا يفصحها العلم المعاصر، وإنما هي عبارة على أحكام وقواعد تكون فوق طبيعية مفسرا بطريقة عقلانية.

يمتلك البطل في رواية الخيال العلمي أدوات سحرية، ومن تم فالخيال العلمي قريب من الحكاية التعجيبية، قد أوضح "تودوروف" مبررا تصنيفه لأدب الخيال العلمي ضمن ما يسميه بالأدب العجيب الأدوي، معرفا إياه بأنه أدب « تظهر فيه آلات صغيرة، إنجازات تقنية غير قابلة للتحقيق في العصر الموصوف، إلا أنها بعد كل شيء ممكنة على أكمل وجه» [2]،« ويضرب على ذلك بأمثلة لأدوات عجيبة نقلها التطور العلمي لحيز الوجود، مثل بساط الريح والمضادات الحيوية، والمقراب العجيب، ولا ينسى أن يشير إلى الأدوات ذات الأصل السحري، التي تصلح للتعامل مع عوالم أخرى مثل مصباح علاء الدين، وخاتمة»[3]، والأمر الذي جعل "تودوروف" يعتمد على تصنيفه لأدب الخيال العلمي تحت باب العجيب الأدوي، لأنه « يكون فوق طبيعي فيه مفسرا بطريقة عقلانية، انطلاقا من قوانين لا يعترف بها العلم المعاصر، فالقصص التي تدخل فيها المغناطيسية مثلا ترجع في الحقيقة إلى العجيب العلمي، لأن المغناطيسية تفسر علميا وقاع فوق طبيعية، وهي بذاتها تنتمي إلى فوق طبيعي» [4]، اعتمد "داركوسوفات" في إحدى مقالاته معتمدا على ثلاث فروق بين الخيال العلمي والعجائبي، أوردها "شعيب حليفي" في كتابه شعرية الرواية الفانتاستيكية.

---

[1] محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص 286.

[2] تزفتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة : الصديق بوعلام، ص 65-66.

[3] سناء شعلان: السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية، القصة القصيرة في الأردن، ص 57.

[4] الخامسة علاوي: العجائبية في أدب الرحلات رحلة ابن فضلان أنموذجا، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، د ط، 2005-2006م، ص 84.

1- يتعارض الخيال العلمي مع الحكايات السحرية الخارقة والعجائبي، فيما هو عجائبي أو سحري غير ممكن التحقيق، بينما هو خيالي علمي يشكل بذرة مشروع قابل للتحقيق وبأسباب منطقية.

2- يتعارض الخيال العلمي أيضا مع الأسطورة، لأنه يقوم على معالجة ظواهر عصره في حركيتها وتغيرها، من خلال استباق الأحداث وتخيلها على هيئات وأشكال جديدة، بينما تبقى الأسطورة ثابتة وغير مألوفة وقديمة، تحيل دوما على الماضي السحيق، إنما تنطلق من شيء غير مرئي إلى ما هو مرئي، والاختلاف هنا في التناول والمعالجة؛ فإن الخيال العلمي لا يطرح هذه الأسئلة، ولكنه يسأل عن أي إنسان وفي أي نوع من العالم هو، ولماذا هذا الإنسان في هذا العالم.

3- يتعارض الخيال العلمي مع العجائبي الفانتاستيك في معنى الأشباح المرعبة التي تدخل إلى عالم من المفروض أن يكون تجريبيا بقوانين ضد إدراكه (بينما الحكاية السحرية تلغيها)، هذا الفانتاستيك المركب بالنسبة إلى سوفان غير دال إلا في الحدود التي يكون فيها غير خالص، فلا يصل إلى إعادة بناء عالم شامل. [1]

فالخيال العلمي عبارة عن « قصص وروايات تنبأت بكثير من الاختراعات في القرن العشرين من الطائرة الغواصة، إلى الهبوط على سطح القمر» [2]، يمتد الخيال العلمي إلى أصول وجذور غربية، فهو ذو أصل ثقافة غربية محضة.

إذن يعد الخيال العلمي رافدا ميثولوجيا للرواية العجائبية التي سجلت نقلة نوعية في الكتابة السردية، على يد أقلام روائية، إذ ابتكرت طابعا خاصا بها، لتزعزع أركان الإطار التقليدي للحبكة، وأهم ما دعّم بروز هذا النوع من الرواية، هذه الثنائية التي نجدها في متن الرواية العربية، مثل ثنائية الواقع واللاواقع، المعقول واللامعقول، وقد نلمس هذا النوع من العجائبي في رواية "المشرط لكمال الرياحي" التي ا حتوت على البنية العجائبية، من خلال سرده للواقع التونسي.

[1] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 69-70.

[2] محمد عزام: الخيال العلمي في الأدب، دار طلاس للدراسات والترجمة جمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 1994، ص 9.

الفصل الثاني

البنية العجائبية في رواية "المشرط لكمال الرياحي"

أولا: مقاربة العنوان

ثانيا: خوارقية البنية السردية

ثالثا: أشكال العجائبية

رابعا: التشكيل اللغوي للمتخيل العجائبي

أولا: مقاربة العنوان

قبل الولوج في جسد الرواية، تستوقفنا عتبة العنوان، والتي تعتبر بمثابة نص مكثف وصفه الباحثون والدارسون، وهو الذي يعطي للنص كينونته وهويته، لما يحتويه من دلالات فنية وجمالية.

وقد أولت السيميوطيقا عناية كبرى للعنوان في النص الأدبي، معتبرة إياه علامة إجرائية ناجحة لفهم الخطاب الأدبي، فلا يمكن الاستغناء عنه في بناء أي عمل فني، لكونه المفتاح الضروري في التعمق والغوص في عالم النص، والدخول في أغواره وفكّ رموزه وشفراته، كما أنه «الأداة التي بها يتحقق اتساق النص وانسجامه، وبها تبرز مقروئية النص، وتنكشف مقاصده المباشرة وغير المباشرة، وبالتالي فالنص هو العنوان والعنوان هو النص». [1]

فالعنوان جزء لا يتجزأ من النص فهو بالنسبة للكاتب «كالاسم للشيء، به يعرف وبفضله يتداول، يشار به إليه، ويدل به عليه» [2]، وهما وجهان لعملة واحدة، لا نستطيع فهو دراسة النص بدون العنوان والعكس صحيح، وهذا الأخير عبارة على «مجموعة العلامات اللسانية، من كلمات وجمل، وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعينه، تشير لمحتواه الكلي ولتجذب جمهوره المستهدف». [3]

فالعنوان هو الذي يتربع فوق صفحة الغلاف الأمامي، يتكون من علامة لغوية، تعلو النص قصد تعيينه وتحديد مضمونه الشامل، وتكمن وظيفته في جلب انتباه القراء.

لقد تموضع العنوان في رواية "المشرط" على صفحة الغلاف، بعد اسم الكاتب بتشكيل أكبر عبارة على كلمة واحدة، في لوحة من رسم الكاتب، تجسم من وجه مشطور بين سبابة وإبهام، منبثقان من يد يميل إلى اللون الأحمر، وفي ذلك إيحاء بأسرار الكاتب على هذا العنوان، لما يحمله من دلالة والبحث في مكنوناته.

---

[1] جميل حمداوي: سيميوطيقا العنوان، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، الناظور، التيطوان، المملكة المغربية، ط2، 2020، ص 8.

[2] محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الإتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م، ص 15.

[3] عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، تقديم: سعيد يقطين، منشورات الإختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر ولبنان، ط1، 2008، ص 67.

فاللون الأحمر الذي كتب به العنوان هو دليل على المحنة المؤلمة الواردة في ذاكرة "كمال الرياحي" والمجتمع التونسي، كما نجد لذلك اللون القدرة الكبيرة لاستقطاب حركية العين، وتوجهها نحو الاهتمام بالرواية.

فعنوان الرواية عنوان مركب من عنوان رئيسي "المشرط" وعنوان فرعي "من سيرة خديجة وأحزانها".

والمشرط في المفهوم اسم آلة من شرط وهي أداة طبية يشق بها الجلد في الجراحة في المستشفيات، أما حكاية المشرط في الرواية ليست قصة مشرط طبي في يد جراح يستأصل الأورام وغيرها، بل استعملت كأداة جناية واعتداء على مؤخرات النساء في تونس، من طرف شخص أو مجموعة أشخاص، يلاحقون النساء لتشويه أجسادهن من الخلف، والملاحظ أن كمال الرياحي أخرجها من سياقها المعتاد كأداة معالجة إلى اعتداء وعنف.

أما العنوان الفرعي "من سيرة خديجة وأحزانها" يشتق من العنوان الرئيسي، ويأتي لتكملة المعنى وغالبا ما نجده عنوانا لمواضيع وفقرات، ولا يفهم إلا بقراءة الرواية.

و"خديجة" في الرواية هي الاسم الذي يطلقه التونسيين على المؤخرة حتى أنهم يدلعونها بخدوج، وليست بحبيبة أو عشيقة أو حتى زوجة إنها كناية عن مؤخرة المرأة.

والقارئ لهذه الرواية أو عنوانها عليه أن يقرأها بعيدا عن إيديولوجيته وعقيدته الدينية، فاسم "خديجة" اسم مقدس، وهي إحدى زوجات الرسول صلى الله عليه وسلم، له مكانته في قلوب المسلمين.

وقد يكون تعصبا تأويل العنوان إيديولوجيا، ولكنها الحقيقة التي نقلها الكاتب عن الواقع المأساوي لتونس خصوصا، في ظل الانحلال الأخلاقي الذي مسها والواقع العربي عموما، وهي الحقيقة المؤلمة التي يقرها صاحب مقدمة هذه الرواية "صلاح الدين بوجاه" ويؤكد الكاتب على هذا العنوان بقوله ونسمي المؤخرة تغزلا خديجة وخدوجة وما يلاحظ هو عنونة الكاتب للقصص، وكل عنوان مما قدمه يفهم ضمن السياق، نمثل بعنوان في الرواية "قصة الجرح والمرأة التي أكلناها في...."، لنوضح على دقة الروائي في اختيار عناوينه المثيرة، والتي لا تبتعد عن

مضمون ما يطرحه، فلا نفهم مقصده من قوله: "المرأة التي أكلناها في ..."، إلا بعد قراءة القصة لنعرف أن هذا كلام مجازي وأنهم أكلوا المرأة في الحافلة بأعينهم.

ثانيا: خوارقية البنية السردية

1-عجائبية الشخصيات:

تعتبر الشخصية من أهم عناصر البناء الفني في الخطاب السردي، وذلك لمكانتها البارزة في العمل الروائي، فهي بمثابة المحرك والمنتج الأساسي لمختلف الأحداث، ولا يمكن تصور أي عمل روائي بدون شخصيات، فهي تمثل المرآة العاكسة للأحداث.

فالشخصية تبنى «من خلال الأفعال التي تقوم بها أو الصفات التي تصف بها نفسها، أو تسند لها من شخصيات أخرى أو من طرف السارد» [1]، بمعنى أن الشخصية تقوم بإيضاح الحدث من خلال ما يصدر عنها من تصرفات وأفعال.

إنّ مصطلح الشخصية في الرواية الفانتاستيكية «يتجلى في كون الشخصية تحمل سمات التحولات الممكن رصدها بين مختلف الأجناس الأدبية القريبة من الرواية، فهي القطب الذي منه ينطلق الحدث فوق الطبيعي، وعليه يقع، أي أنها إحدى المكونات الأساسية في تحديد الفانتاستيك». [2]

أما الشخصية العجائبية فيعرفها سعيد يقطين على أنها «كل الشخصيات التي تلعب دورا في مجرى الحكي، والمفارقة لما هو موجود في التجربة، وفي هذا النطاق نبين كون عجائبيتها تكمن في تكوينها الذاتي، وطريقة

---

[1] محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، دار الأمان، المغرب والدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص 40.

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

تشكيلها المخالفة لما هو مألوف» [1]، فالشخصية العجائبية تجمع بين الواقع واللاواقع، فهي المكون الأساسي والفعال الذي يرتكز عليها أي عمل فني.

ومن بين الشخصيات العجائبية في رواية المشرط نجد:

أ-شخصية ابن خلدون:

من الشخصيات العجائبية والخرافية التي قدمها الروائي "كمال الرياحي" تحت لواء المرويات التي يكتبها "بولحية"، وهي شخصية وهمية تحافظ على هيئتها الضمنية، غير أن بولحية يتوهم سردها له لأحداث عاشها، لذا لا تمثل شخصية ابن خلدون في هذه الرواية العلامة الحقيقية، وإنما استحضرها الروائي لتصور حال المثقف وتقديس العرب للصّنمْ، لا معناه وقيمته قبل أن يكون مجرد صنم.

وحافظ على وصف ابن خلدون في هيئته الصنمية يقول بولحية «تململ رجل الرصاص رمى بكتابه الثقيل من بين يديه اقتلع قدميه من قاعدة الإسمنت، جلس بجانبي ونزع برنسه ووضعه على كتفي، نظر إلى الساعة الشاهقة المنتصبة في آخر الشارع تلسع عقاربها قلوب المنسيين، يبدو أن شارع الشوارع هجر هذه الليلة باكرا (...) مسح العلامة على لحيته وقال: سأروي لك الليلة حكايتي، حكاية أغرب مما قرأت من أمري في رحلتي مشرقا ومغربا وأمتع من كل ما قرأته في مقدمتي وتاريخي وأكذب من كل ما رواه سعد الدمشقي في منمنماته». [2]

نلاحظ أن شخصية "ابن خلدون" المثقف الذي أصبح هو الآخر كائنا هامشيا في الرواية وفي الواقع، أين لم يعد يقام لصاحب العلم وزن ولا شأن.

---

[1] سعيد يقطين: قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، الدار البيضاء للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1997، ص 99.

[2] كمال الرياحي: رواية المشرط (من سيرة خديجة وأحزانها)، سلسلة عيون المعاصرة، دار الجنوب للنشر، تونس، 2006، ص 25.

حتى ابن خلدون كتمثال لم يعد رمز تخليد وذكرى، وإنما أصبح موضع سياحة ومكانا لإلتقاط الصور، وفي موضع آخر من الرواية وعلى لسان بولحية يقول: «وصل الجذام إلى الشوارب، هاهو ذلك المثقف الذي كان يرفع قرني شاربيه "تفاحلا" ...ها هو يدخل المقهى ذليلا معفّر الوجه مهزوم القامة، مهدود الكتفين، يحمل في يده كعادته جريدة "القدس العربي"». [1]

ولا نجد وصفا أدق من هذا لحالة المثقف اليوم الذي أصبح كائنا هامشيا لا قيمة له.

فالراوي قام باستنطاق تمثال "ابن خلدون" الذي نفخ فيه الروح وجعله آدميا كائنا يتكلم ويتحرك، وأعطاه بذلك منحى عجائبيا بسرد حكايته في بلاد المنافيخ وذكر عاداتهم وتقاليدهم يقول الراوي في هذا الصدد: «أفقت صباحا فوجدتني قد وقعت في أمة تتكلم عربية غريبة، أمة برؤوس طويلة وأجسام عظيمة، يكسوها شعر مثل وبر الإبل، يعلق الرجل منهم قرطا من الخشب في أذنه اليسرى، يلبسون البرانيس والقشاشيب الرمادية المخططة ». [2]

إذا تأملنا في الرواية نجد أن "ابن خلدون" يحضر في سياق روائي، تمازج فيه الواقعي بالخيالي، وذلك من خلال الأحداث والأفعال العجيبة الخارقة للعادة، التي تقوم بها الشخصيات العجائبية.

فالراوي أخرج شخصية "ابن خلدون" من طابعها الواقعي، ليلبسها بعدا عجائبيا غريبا عن الواقع الذي نعرفه، فالتمثال لا يقرأ ولا يتكلم ولا يمشي، وبالتالي اتخذت هذه الشخصية دورا عجائبيا في الرواية.

وتم استحضار شخصية "ابن خلدون" رمزا للمثقف، واستحضرت إلى جانبه شخصية الحاكم "تيمور لنك"، إن "ابن خلدون" كان شاهدا على ظهور الحاكم المتسلط كما يعتبره البعض نموذجا للمثقف النفعي، والمتقرب من السلطان، ، حيث ينتشر هذا النموذج في زمن من الهزيمة.

---

[1] الرواية، ص 72.

[2] المصدر نفسه: ص26.

ب–شخصية المخاخ:

شخصية أسطورية من وحي خيال الكاتب، في صورة طائر خرافي بشع، وهو من الكائنات الممسوخة ذات التركيب المختلف، مركب من أكثر من جنس «وفي تلك الأثناء حط طير ضخم كالنسر وليس بنسر، رأسه طويل مثل رأس البغل أو الحمار، له فم بشفاه غليظة» [1]، فالمخاخ مسخ يشبه النسر رأسه مثل رأس البغل والحمار.

شخصية "المخّاخ" هي صورة لشخصيات أسطورية قديمة مستوحاة من الثقافة اليونانية، هذه الشخصيات ذات الطابع الأسطوري الخارق المتشكل من نصفين، مخلوق نصفه إنسان ونصفه الآخر حيوان، هذا التجسيد شائع في الآداب والأساطير اليونانية واللاتينية على حد سواء.

وهذا التشكيل الذاتي (الأنصاق) نصف إنسان وحيوان، إنصاف الآلهة يدلّ على اطلاع الكاتب الواسع على التراث الثقافي اليوناني وآدابه، والتشكيل التصويري على ذلك المنوال، ولم يكن هذا صدفة أو من إبداع المؤلّف، بل نوع من التأثّر بالثقافات الأجنبية.

فهذه الشخصية تتميز بصفات عجيبة وغريبة، فتجاوزت حدود المعقول والواقع إلى اللامعقول وغير المألوف، فالمخّاخ يتزاوج بين إنسان وبغلة، يتكاثر بينه وبين الإنسان، يصطاد البشر ويقتلهم ليأكل مخ الشخص المقتول «أخذ ذلك الشيء الغريب يدخل لسانه في رأس الرجل المصلوب، ليلحس مخه بعد أن ثبت قائمتيه على كتفي الجثة» [2]، هذا الطائر الخرافي الذي ابتدعته مخيلة الروائي وأسند إيجاده في الرواية إلى شخصية "بولحية"، هذا الكاتب الروائي الذي تصور "ابن خلدون" يحدثه عن "المخاخ" وقال: «إنه المخاخ، لا يأكل إلا المخ ولا يقرب غيره، لقد أهلك الألوف من أطفالنا كل يوم نعثر على العشرات من جثثهم مسلوبة الرؤوس، هو يحب أدمغة

[1] الرواية، ص 28، 29.

[2] المصدر نفسه، ص 28.

الأطفال، ربما لأنها طرية ونقية» [1]، نقف متأملين هذا القول لنستنتج أن المخاخ ليس ذلك الطائر الخرافي، وإنما رمز لمن يحاول غرس الأفكار المدمرة في عقول الناس، ويستهدف الأطفال لسماتهم البريئة. ويكتمل هذا الفهم لدينا حين يصفه لنا بأن له رأس بغل، أي أن لا عقل له رغم جسده البشري وله جناحين، هي سلطة اكتسبها من مقامه تسمح له بدس السموم الفكرية في أوساط المجتمع، يصبح وفقا لهذا المتعصب الديني مخاخا، والمعلم المتطرف مخاخا، والسياسي الفاسد مخاخا، والغريب الساعي إلى السيطرة الفكرية والثقافية مخاخا أيضا.

وإذا نظرنا إلى شخصية المخاخ من الجانب السطحي، وما آل إليه الراوي في استحضار هذه الشخصية؛ فإنها حملت طابعا عجائبيا بمعنى الكلمة، فهو طائر غريب يهدد حياة الناس رجالا ونساءا وأطفالا، وحتى شيوخا يأكل المخ ويجامع النساء، أما إذا تأملنا شخصية "المخاخ" من الجانب الباطني، فهي رمز للسلطة الحاكمة التي تحمل قوة التملك، لا يستطيع الدخول إلى المنازل بكل حرية، الوصول إلى المرأة ومجامعتها بحرية إلا من طرف شخص لديه مكانة مرموقة في السلطة ذو شأن وجاه، فشخصية "المخاخ" هنا هي إحالة على الحكم الفاسد، فالروائي لم تكن لديه الحرية المطلقة في نقل لنا الواقع التونسي، وما يعيشه من ظواهر الفساد، فلجأ إلى شخصيات رمزية استعملها كوسيط، حتى وإن كانت شخصية "المخاخ" مسخا فهي واقعية موجودة بداخل كل إنسان منا، فلفرط وجودها وانتشارها أصبحت لا تدرك بالبصر بل بالبصيرة، وإن كانت رؤيانا عمياء ! كلنا يعلم أن الإنسان ذئب لأخيه الإنسان، ولكن "الرياحي" زادنا علما آخر لأن الإنسان مخاخ لأخيه الإنسان، فكل منا ينام وبداخله مخاخ، كلما استيقظ في غفلة منا نجده امتص عقول الآخرين.

ف"المخاخ" هو عبارة عن رمزا للزعيم العربي صاحب الكرسي،الذي يلحس عقول الجماهير ويمد لسانه ليلعق آخر قطرة وعي وذكاء، وللرجال الدين أليسوا مخاخين في السر ودعاة للوعي والإرشاد في العلن.

[1] الرواية، ص 28-29.

ج–شخصية النسناس:

وردت لفظة النسناس في لسان العرب «والنِّسْناس والنِّسْناس: خلق في صورة الناس مشتق منه لضعف خلقه، قال كراع والنِّسْناسُ والنِّسنَاسُ فيما يقال دابة في عداد الوحش، تصاد وتؤكل وهي على شكل إنسان بعين واحدة ورجل ويد تتكلم مثل الإنسان». [1]

أما في معجم تاج العروس فقد وردت لفظة النسناس وبار بلدة سكنها النسناس، وقيل: هي ما بين الشِّحرْ، إلى صنعاء، أرض واسعة (...) قال الهمداني: «وكانت وبار أكثر الأرضين خيرا وأخصبها ضياعا أكثرها مياها وشجرا وثمرا، وكثرت بها القبائل حتى شحنت بها أرضهم، وعظمت أموالهم، فأشروا وبطروا وطغوا، وكانوا قوما جبابرة ذوي أجسام فلم يعرفوا حق الله، فبدل الله خلقهم وصيرهم نسناسا لرجل ومرأة نصف رأس ونصف وجه، وعين واحدة، ويد واحدة، ورجل واحدة». [2]

فهي تنتمي إلى شخصية المسخ، لما يحمل من صفات بشرية وحيوانية، وهو كائن مجزوء منشطر بين الواقع والوهم، والحيوان والإنسان، والنص والواقع.

يوجد عند أمة من العرب، قاموا بمسخ الإنسان إلى نصف إنسان، له نصف رأس ونصف بدن ويد واحدة، ورجل واحدة، طائر يعيش في الشعاب «وقرأت في الكتب القديمة من العجائب خلق النسناس وهو كمثل نصف إنسان بيد واحدة ورجل واحدة، ويثب وثبا ويعدو عدوا شديدا، وكان ببلاد اليمن، وربما كان ببلاد العجم والعرب تصيده وتأكله، وفي بعض أخبارهم أن سيارة وقعوا في أرض كثيرة النسناس، فصادوا واحدا وذبحوه وطبخوه (...) فقيل أنه يتغذى بالثمار والنبات ويصبر على العطش». [3]

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، ج6، ص 231.

[2] محمد مرتضى الحسيني (الزبيدي): تاج العروس، تحقيق: عبد الحليم الطحاوي، سلسلة تصدرها وزارة الإعلام في الكويت، ج14، ص 332.

[3] الرواية، ص 30، 31.

فقد استعان الراوي في تعريفه لشخصية النسناس من المعاجم العربية، حيث يعد النسناس حيوان موجود أسطوري يتصور أنه إنسان، وهو في اللغة المتداولة نوع من القردة، واتخذت شخصية النسناس في الرواية طابعا أسطوريا.

د–شخصية بولحية:

تعتبر شخصية "بولحية" في الرواية الرجل المثقف المتعلم، فهو كاتب وروائي يعمل بإحدى المجلات في تونس "مجلة الحقائق"، التي كانت تنشر له قصصه في ركن من أركانها، عاش طفولته قاسية بفقدان أهله، وهو إنسان مضطرب يعاني من مشكلة انفصام الشخصية وتخييل الأمور، واسمه الحقيقي "مالك المنفوخي".

مات والديه بعد أن تهدم بيتهم عندما سقطت عليهم شجرة الخروب، فمعظم القصص التي كان يرويها لنا "بولحية" كشخصية رئيسية في الرواية كانت عجائبية، نتيجة الأشياء التي كان يتوهمها ويعيشها في خياله، فكلها عبارة عن تخيلات وتوهمات، يتوهم عن حكايته مع "ابن خلدون" ويكتب عن القصص الأسطورية «حدثني عبد الرحمان أنه أبعد إلى الشمال، حيث الفقر بلا حساب والجوع يركب البطون والعيون، وحال نزوله بالمكان أهداه السيد زوجة عليلة، وحمارا أدبر وعنزا بضرع واحد، وذكر العلامة أنه كان يحتاج إلى تلك التجربة، التي اعتبرها مغامرة قد تعلمه التغلب على شهوات النفس وخطاياها» [1]، في هذه القصة يتوهم "بولحية" أن التمثال "ابن خلدون" سافر ويسرد له ما عاشه في رحلته.

2–عجائبية الزمن:

يمثل الزمن أحد الركائز السردية المهمة في تشكيل بنية النص الروائي، وهو بمثابة المكون والعنصر الأساسي والفعال، الذي يكمل بقية المكونات الحكائية، ومنه تنطلق أبرز التقنيات السردية.

[1] الرواية، ص71.

فالفلسفة أول من تناولت مقولة الزمن، فنجد أفلاطون يعرفه قائلا: «مرحلة تمضي من حدث سابق إلى حدث لاحق». [1]

فالزمن هو محور الرواية وعمودها الفقري داخل منظومة الحكي، فمن خلاله يتم تسجيل الحدث وقت وقوعه، إذ يشكل وجودها وكيانها «فالقصة لكي تروى، لابد وأن تكون قد تمت في زمن ما، غير الزمن الحاضر بكل تأكيد، لأنه من المتعذر حكي قصة أحداثها لم تكتمل بعد، وهذا ما يفسر ضرورة قيام تباعد معقول بين زمن حدوث القصة وزمن سردها». [2]

كما أن «الزمن كالأكسجين يعايشنا في كل لحظة من حياتنا، وفي كل مكان من حركتنا، غير أننا لا نحس به، ولا نستطيع أن نتلمسه، ولا أن نراه، ولا أن نسمع حركته الوهمية على كل حال». [3]

يعدّ الزمن من العناصر المهمة في تشكيل النص الروائي، ومنه تنطلق أبرز التقنيات السردية.

3-تقنيات المفارقة السردية:

أ-تقنية الاستذكار (الاسترجاع):

يطلق عليه أيضا الارتداد، يعتبر من أهم عناصر سرد المصطلحات الروائية الحديثة، وأكثرها حضورا في الرواية «إن كل عودة للماضي، تشكل بالنسبة للسرد استذكارا يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة على النقطة التي وصلتها القصة». [4]

---

[1] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية، الكويت، د ط، 1998، ص 200.

[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص 121.

[3] عبد الملك مرتاض، ص 172، 173.

[4] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 121.

ورد ذلك في الرواية من خلال قول الراوي «أتذكر ذلك الثعبان الذي احتل بيت طفولتي، وجعلني وعائلتي نبيت في اسطبل البهائم، كان الثعبان يتجول طوال الوقت بين أعمدة السقف، كأنما هو المالك ونحن الضيوف الثقلاء...يداعب بلسانه المسموم سعفة النخيل اليابسة ويطلق أحيانا صفيرا مزعجا، كان ذلك قبل عشرين عاما، وقبل أن تنزل تلك الصاعقة التي أخذت معها أمي والبيت، وظلّ أبي زمنا يبكيها» [1]، في هذا المقطع الحكائي يتذكر بولحية أيام طفولته المظلمة والقاسية، التي تحمل الطابع العجائبي حيث أن الثعبان سكن بيتهم وطردوا منه، مستنجدين بالأسطبل مكانا لهم للمبيت، محافظين على أمن الثعبان لأنهم كانوا يعتبرونه الولي الصالح، وهذا أمر من الخروبة التي كانت دائما تأتي في منامات الأب، وتعد بركة البيت وأمهم الكبيرة، واسترجاع الراوي لزمن الماضي الذي يحيلنا على أحداث عجائبية، فكيف لثعبان أن يسكن بيتا، وكيف لشجرة أن تنجب إنسانا.

كما أن الاسترجاع «هو الرجوع بالذاكرة إلى الوراء البعيد أو القريب». [2]

أو «أن يتوقف الراوي عن متابعة الأحداث الواقعة في حاضر السرد ليعود إلى الوراء مسترجعا ذكريات الأحداث والشخصيات الواقعة قبل أو بعد بداية الرواية» [3]، وتجلّى الاستذكار في المقطع التالي من الرواية «ارتعدت فرائسي وأنا أذكر ذلك الطائر الخرافي البشع، الذي كان يلحس مخ الرجل المصلوب عند الشجرتين» [4]، وهذا استذكار لحدث عجائبي مضى، لأنه في الواقع لا يوجد طائر يأكل مخ الإنسان ويهدده من الحياة.

فالاسترجاع هو العودة إلى الأحداث الماضية انطلاقا من لحظة الحاضر، سواء كانت حول الشخصية أو الحدث، فشخصية المخاخ عجائبية.

---

[1] الرواية، ص147.

[2] آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، 2015، ص 103.

[3] المرجع نفسه، ص 104.

[4] الرواية، ص 35.

نجد أيضا استذكارا «مازلت أذكر ذلك الصباح الذي فزعت من نومي على أصوات صراخ، فهرعت إلى الخارج حافيا، ورأيت الناس يركضون نحوه أطراف القرية، فهرولت معهم وليس بعارف علة ذلك الركض الجماعي، عندما شرفنا على بيت قصي اعترضنا رجالا يجرون امرأة عارية مجذولة الشعر، كانوا يقيدونها بالحبال مثل جثة متعفنة، ويركضون بها على الحصى والأشواك». [1]

يتذكر الراوي ذلك الحدث العجائبي المتعلق بالمرأة التي كانت ضحية للطائر العجيب "المخاخ" الذي دخل على شرفتها في الليل خاصة أن الليل المعترف عليه أنه رمز للخوف، فجامعها هذا الطائر وكانت حبلى منه، وكان مصيرها الموت.

ب–تقنية الاستباق:

فالاستباق هو الآخر أحد تقنيات المفارقة السردية إلى جانب الاسترجاع «فإذا كان الاسترجاع أو الارتداد من إحدى الأدوات التي تمكن الأديب من أن يفلت من الترتيب الزمني، فيعود بالأحداث للخلف ويقص الأحداث الماضية التي تسبق الزمن المروي، فإن الاستباق يقوم بالدور نفسه، ولكنه يحمل المعنى المعاكس للاسترجاع، فهو يقوم على التنبؤ بحدث سيقع أو أن يروي حدثا لاحقا أو أن يذكر مقدما». [2]

ورد الاستباق في مطلع الرواية، استبق فيه الراوي الأحداث بخبر صحفي سماه العدد 2006، يستبق الحدث ويعرضه متحدثا «تتداول الألسن أنه كان يجوب شوارع المدينة بعد أن ترك مكتبنا، حيث حدث الذي حدث، ولم يعد أهله يرونه بعد ذلك، فرجحوا أنه فقد مع من فقد في تلك الليلة، وأنه لاشك عالق في إحدى

[1] الرواية، ص 34.

[2] عزة عبد اللطيف عامر: الراوي وتقنيات القص الفني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 2010، ص199.

شباك الأودية، وعندما لم يعثر على صديقه الأسمر الغريب الذي لا يعلم أحد اسمه قرر بعض صاحبيه اقتحام الشقة التي رأوه يتردد عليها في الشهور الأخيرة بقلب العاصمة....». [1]

والملاحظ هنا أن الواقعة ذكرت قبل حدوثها في الرواية، بمثابة إعلان عن أحداث آنية في وقت لاحق.

ويعد الاستباق عملية سردية تقوم على «القفز على فترة ما من زمن القصة، وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرواية» [2]، بمعنى أنه يقوم بإيراد حدث آت قبل أوانه، أو الإشارة إليه مسبقا بمعنى القفز من الزمن الحاضر إلى المستقبل.

ونجد أيضا استباقا لأحداث قبل وقوعها «لم يكن اختياري لذلك اليوم صدفة، فقد مكثت في بيتي أياما أتدبر أمر الهروب، إلى أن اهتديت إلى ذلك اليوم، الذي ستهب فيه كل تلك المخلوقات العجيبة إلى الغرافة لتحيي عيدها السنوي، ستهرع تلك المسوخ على بكرة أبيها إلى الكهف الجبلي، تدق الطبول وتهتف للسيدة العظيمة سيحملون الأضحيات والقرابين، سيكسرون الجرار، وسيأكلون اللحوم المحرمة، سيأتون نساءهم من مؤخراتهن، في ذلك المكان المقدس تبركا، وسيهتفون للسيدة أن ترزقهم ببطل يخلصهم من عدوهم». [3]

فالراوي هنا يسرد لنا أحداث قد وقعت قبل حدوثها، وتوقعه لها، فهذه أحداث خرافية وذلك راجع للمعتقدات التي يؤمنون بها.

---

[1] الرواية، ص 17.

[2] المصدر نفسه، ص29.

[3] المصدر نفسه، ص 29.

4-تعطيل السرد:

أ-الوقفة:

تعتبر الوقفة «إحدى تقنيات الحكي الروائي، وأبرز مظاهر اشتغالها في بنية الحكي قدرتها على إيقاف تنامي الأحداث الروائية بالحد من تصاعد مسارها التعاقبي، لفتح المجال أمام الوصف لإقحامه إلى منظومة الحكي الروائي، مما يؤدي إلى توقف جريان زمن الحكاية» [1]، معنى ذلك أن الراوي يعتمد على الوقفة من أجل إبطاء وتعطيل السرد.

أما الاستراحة «فتكون في مسار السرد الروائي توقفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع سيرورة زمنية، ويعطل حركتها» [2]، يتحقق هذا المفهوم بإبطاء وتعطيل السرد من خلال الوصف، حيث يكوون فيها زمن القصة أكبر من زمن الحكاية.

ففي «الوقفة أن يتوقف الراوي عن القص لعرض مشهد ما أو شخصية أو تحليل رد فعل، فيتوقف الزمن عن السرد تماما، ويتحدث الراوي للقارئ، أما الشخصيات فهي تترك بعيدة وسوف يلحق الراوي بها بعد». [3]

وتجلّت الوقفة في الرواية في المقطع التالي:

«أمة برؤوس طويلة وأجسام عظيمة، يكسوها شعر مثل وبر الإبل، يعلق الرجل منهم قرطا من الخشب في أذنه اليسرى، يلبسون البرانيس والقشاشيب الرمادية المخططة، يمشون محركين مؤخراتهم بشكل غريب». [4]

---

[1] مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص 310.

[2] حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991، ص 76.

[3] عزة عبد اللطيف عامر: الراوي وتقنيات القص الفني، ص 211.

[4] الرواية، ص26

قام الروائي "كمال الرياحي" بسرد الأحداث على لسان شخصية "ابن خلدون" وما حدث له أثناء ركوضه القطار، ثم يتوقف الراوي ليقدم لنا مواصفات غريبة هذه التي وجد نفسه بينها، فهنا نجد الزمن توقف عن السرد ثم يواصل فيما بعد السرد.

وفي مقطع آخر «عند صنعاء أمة من العرب قد مسخوا، كل إنسان منهم نصف إنسان له نصف رأس، ونصف بدن، ويد واحدة، ورجل واحدة». [1]

توقف الراوي عن السرد لتبطيء الزمن وقوفا عند تقديم مواصفات شخصية "النسناس"، الذي كانوا يصطادونه منذ زمن بعيد.

ويصف الراوي أمم غريبة تسكن أقاليم قد مر بها أثناء هروبه بعيدا عن "المخاخ" «أمة طوال خفاف، زرق ذات أجنحة كلامهم فرقعة، ومنها أمة أبدانهم كأبدان الأسد ورؤوسهم رؤوس الطير، لهم شعور وأذناب طوال، كلامهم دوي، ومنها أمة لها وجهان قدامها وخلفها وأرجل كثيرة وكلامهم كلام الطير، ومنها الجن، ومنها صفة الجن، وهي أمة في صورة الكلاب، لها أذناب، وكلامها همهمة لا يفهم، ومنها أمة تشبه بني آدم أفواههم في صدورهم، يصفرون تصفيرا...» [2]، إن هذه الصورة التي نقلها لنا هذا الوصف تفوق الواقع كيف لأمم توجد بهذه المواصفات العجائبية فإن هذا الوصف غريب جدا فأبدانهم تشبه أبدان الأسد.

وفي موضع آخر « تتلاشى تضاريس وجهه ويتلاشى إحساسه بها...هو لا يذكر كيف كانت ملامحه، ينتابه شعور بالنسيان وإحساس بالخوف، ورؤيا تخلع أقفال مخازنه...تتراص الرؤوس أمامه، يندفع نحوها ليختار رأسا

[1] الرواية، ص 30.

[2] المصدر نفسه، ص 48.

يصلح به هامته، تمتد يده...تتحرك الرؤوس، تفتح أفواهها الفائحة بعطر الجيفة...تقضم أصابعه، تجتثها من المعصم...تأتيه أصوات أسنان الرؤوس تحطم عظام أنامله كأنها الماعز تجتر في الليل ما جمعته من نبق النهار». [1]

كما نجد وصفا آخر قد عطل الزمن السردي «ينهار عليه الرأس الموجود...يسد أنفاسه، يختنق، ينتفخ البطن يتعاظم، ينسحب الرأس إلى الداخل يتكون جنينا مبتور الأطراف ينمو مثل الطاعون، يكتمل التكوين وتحين لحظة اللحظات، يتسلل الجنين سليل الأورام نحو الجرح، الجرح يئن، يتعطل الخلق، الدفع، تنحبس الأنفاس، يضيق الجرح...يهتز الجسد، ينتفض ...يهتز...تنفجر الجثة أشلاء» [2]، يتخذ الراوي عالم الخيال والتخييل، متوهما فيه مواصفات واقعية عجيبة عن شخصية واقعية حزينة، فوصف ملامحها المتغيرة في قوله ينسحب الرأس إلى الداخل فيستحيل أن يتحول رأس إلى جنين وينمو عن طريق الطاعون.

فكل هذه المواصفات الغريبة هي إحالة على الواقع، وما كانت تعيشه الساحة التونسية من فساد.

ب–المشهد:

يعد «المشهد المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد، إن المشاهد تمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة، من حيث مدة الاستغراق» [3]، ففي المشهد يتوافق زمن القصة مع زمن الحكي، والطابع الحواري الذي يغلب على المقاطع المشهدية «المقصود بالمشهد السياق الحواري الذي يرد عبر مسار الحكي، وهو يحقق تساوي الزمانين: زمن الحكاية، وزمن الحكي تحقيقا عرفيا». [4]

---

[1] الرواية، ص 54.

[2] المصدر نفسه، ص55.

[3] حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 74.

[4] مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ص 317.

فالمشهد في السرد يكون أقرب المقاطع الروائية إلى التطابق مع الحوار في القصة، ويصلح هناك توازن بين زمن السرد وزمن القصة، وذلك من خلال الحوار، وقد حفلت رواية المشرط للكمال الرياحي لوقوفه على مجموعة من المشاهد الحوارية نجد الحوار الذي دار بين الأب والأم والابن

«-اتركه إنه بركة البيت، إنه يحرسنا من المصائب...

-لكنه لم يظهر بهذا الشكل من قبل !

-قلت اصمت، لا تفزعه، الثعبان لا يؤدي إلا من يؤديه.

- وثعباننا أليف يقاسمنا هذا البيت قبل أن تخلق أنت !». [1]

ونجد أيضا حوارا: «في الصباح سألنا أبي: ماذا نصنع؟

- يبقى الأمر على ما هو عليه.
- ماذا تعني؟ قالت أمي متعجبة.
- أتركوا البيت للثعبان...إنه بلا شك ولي صالح...
- أي ولي هذا الذي يستولي على بيت فقراء مثلنا؟
- لنا الإسطبل...كفى يا امرأة.
- وأثاثنا وطعامنا ؟ !!.
- لم يعد أثاثنا ولا عاد الطعام طعامنا، كل ما في البيت أصبح له.
- ولكن هذا ظلم.
- لا تعيدي هذا مرة أخرى...هذه مشيئة أمنا الكبيرة وقد زارتني في المنام...

[1] الرواية، ص 23.

- تبا لهذه الخروبة العجوز التي أهلكتنا وتبا لمناماتك المظلمة...
- كفى يا امرأة ستحل بنا لعنتها، إنها أمنا الكبيرة.
- أي أم هذه التي تطردنا من فراشنا لينام فيه ثعبان أجرب...لن أترك بيتي...». [1]

في هذا المقطع السردي الذي يتضمن سردا مشهديا يتخلله تصريح لحدث عجائبي، من خلال الحوار الذي دار بين الوالدان وابنهما في البيت، الذي يصبح ملكا للثعبان بأمر من الأب، لأنه يعتبره الولي الصالح الذي يحميهم من المصائب مستنجدين بالإسطبل مكانا لهم، وذلك أمر عجيب لا يتقبله العقل، وفي هذا المقتطف الحواري يسرد لنا شخص مجهول، الذي استضف بقرية المنافيخ حوارا مع أحد سكان القرية.

«ابتسم قائلا:

- لا تخف فذلك مصير من يريد هتك أسرارنا.
- قلت: ليس ذلك ما أفزعني.
- ماذا إذن؟؟
- الطير.
- أي طير؟
- الطير البغل
- هل رأيته ؟
- أجل ما تلك الآفة؟ !!
- هيا بنا حتى لا نكون فريسته هذا المساء.
- لم تجبني، ما ذاك الشيء؟ ! أهو من أسراركم أيضا؟ !

[1] الرواية، ص 24.

- سأحدثك عنه عندما تقترب من القرية، هيا أسرع».[1]

ينقل لنا الراوي هذا المشهد الحواري حدثا عجائبيا صادفه أثناء تواجده داخل قرية عجيبة، يعيشها سكان غريبوا الشكل والمظهر، حيث شاهد طائرا لم يصادفه من قبل يحمل شكلا غريبا يشبه البغل، يفترس من يصادفه في طريقه.

وفي مشهد آخر للراوي نفسه حدث في القرية نفسها، يتعجب فيها الراوي المجهول من تصرفات أهلها الغريب، الذين لا يعرفون الملح ولا يستعملونه في طعامهم، يتناولون عروق الشجر، وأنواعا من البصل كريهة الرائحة غريب الطعم دون ملح «التفت إلى أحدهم وقلت:

- هل لي ببعض الملح؟

فبانت عليه دهشة ورفع حاجبه في تساؤل، فأعدت السؤال:

- أريد ملحا !

- فقال: وما الملح؟» [2]

وفي موقع آخر بين شخصين مجهولين «أظنك الآن ترميني بالخبل وخلق الأكاذيب؟

- لا والله، بل أنا مندهش لأني قرأت عن هذه الأمم في كتاب لم أعد أذكره.

- وماذا قرأت عنها أيضا؟ !.

- قرأت أنها من الأمم التي خلقت قبل آدم عليه السلام، فهل تراها بقايا تلك الأمم التي حسبنا أنها اندثرت وأبيدت؟ .!

[1] الرواية، ص 28.

[2] المصدر نفسه، ص 29.

- هل ذكر الكاتب شيئا آخر عنها؟.

- أذكر أنه قال إنها ثمان وعشرون أمة ويقال أن هذه الأمم تناتجت فصارت مائة وعشرين أمة ولم يزد عن ذلك.

- لا تطلب مني مزيدا من التفاصيل عنهم، فالذاكرة بدأت تخونني في هذا السقيع، قد أعود إليهم في حكاية أخرى، لنعد إلى حكايتنا.

- وبعد ! ماذا حصل معك؟ !!.

- واصلت رحلتي مصحوبا بسرب من المخاخ يحرسني من وحشية تلك الأمم حتى أدركت الطريق المعبدة».[1]

يتساءل مجهول الشخصية في هذا المشهد الحواري عن الأمم التي صادفها شريكا في الحوار عن أمة تحمل مواصفات غير موجودة في العالم الواقعي، بل موجودة فقط في العالم الخيالي والعجائبي، كما يتخيل لنا الراوي وجود طائر خرافي يمتص مخ الإنسان، الذي كان يحرسه من وحشية تلك الأمم الغريبة.

5-عجائبية المكان:

يمثل المكان في العمل الروائي عنصرا مهما، من عناصر السرد الروائي، لا تقل أهميته عن بقية العناصر المكونة للعمل الروائي، فقد حظي باهتمام كبير من الدارسين، فالمكان يكتسب في الرواية «أهمية كبيرة لأنه أحد عناصرها الفنية، أو لأنه المكان الذي تجري فيه الحوادث، وتتحرك خلاله الشخصيات فحسب، بل لأنه يتحول في بعض الأعمال المتميزة إلى فضاء يحتوي كل العناصر الروائية، بما فيها من حوادث وشخصيات» [2]، فقد يربط

[1] الرواية، ص 29.

[2] سليم بتقة: نظرية في المكان وأهميته في العمل الروائي، مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، العدد السادس، تلمسان، 2010، ص 1.

"جورج بلان" بين المكان الروائي والحدث الروائي يقول: «حيث لا توجد أحداث، لا توجد أمكنة» [1]، ومعنى ذلك أن المكان والزمان عنصران متلازمان لا يفترقان، كما أن «المكان الروائي لا يمثل الخلفية التي تقع فيها الأحداث فحسب، بل الإطار الذي يحتويها، والعنصر الفاعل في الشخصية الروائية والذي قد يدفع بالشخصية إلى الفعل»[2]، وهو الإطار الذي تدور فيه الأحداث، ويتحرك الأبطال وتتضح معالم شخصياتهم وتنمو وتتحول لأن الشخصية الروائية هي صانعة للحدث.

قد تستوقفنا رواية "المشرط لكمال الرياحي على مجموعة من الأمكنة، ارتبطت بعالم الخيال من خلال ما تقوم به الشخصيات والأحداث التي تؤديها، ومن تم المكان الخيالي «عالم مليء بالإثارة حينا، وبالفزع حينا آخر، وهو يرتبط بالشخصيات». [3]

وتواجدت في الرواية نوعان من الأمكنة:

أ–الأماكن المنغلقة:

«ويحتل بين البطل مركز الصدارة في هذا النوع من الأماكن يسمح بخلوة البطل، ويطلق العنان لمخيلته كي تسرح بعيدا، أو تستحضر الذكريات وتصنع الصور ذات الطابع الأسطوري والخرافي، وتقيم مشاهد الحلم والرؤيا». [4]

تنوعت الأماكن في رواية "المشرط" التي ارتبطت بالعالم العجائبي قليلة جدا، ومن الأماكن المغلقة التي وردت في الرواية نجد:

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 30.

[2] محمد عزام: فضاء النص الروائي (مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سلمان)، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 1996، ص 114، 115.

[3] فاطمة الزهراء عطية: العجائبية وتشكلها السردي في رسالة التوابع والزوابع لابن شهيد الأندلسي ومنامات ركن الدين الوهراني، أطروحة دكتوراه، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2014-2015، ص 162.

[4] عبد الحميد بورايو: منطق السرد (دراسة القصة الجزائرية الحديثة)، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د ط، 1994، ص 147.

1-البيت:

هو المكان الذي يحمل صفة الألفة وانبعاث الدفئ العاطفي، ويسعى لإبراز الحماية والطمأنينة في فضائه، فالبيت «يشكل للإنسان المكان الملائم الذي يبرز قيم الألفة، ومظاهر الحياة التي تكاد تكون متسقة في ضوء حركة الحياة ومدى تعايش الشخصيات وتفاعلها في حيز المكان نفسه». [1]

يعتبر البيت ملجأ للأمان والراحة، ومكان الطفولة، الذي يحن إليه الإنسان حتى في كبره، فهو يشكل مستودع ذكريات الإنسان، لكن البيت في رواية المشرط كان مكانا للفوضى والإزعاج، وارتبط هذا المكان بالعجائبية من خلال الحدث العجائبي الذي دار فيه، عندما تهدم البيت بسبب قتل الأم للثعبان، فغضبت منهم شجرة الخروب وسقطت عليه، وبقيت ممدة على ركام الحجر «كنت أراقبهما من بعيد وهما يتنافسان ويتصايحان في قلب البيت، أمام جثة الثعبان...كنت أراقب...أقسم لكم إني كنت هناك أشاهد ما يحدث، عندما سقطت شجرة الخروب على البيت، انهار بيت الطين على من بداخله واندلعت عاصفة من غبار، سرعان ما تبخرت لتبقى شجرة الخروب العظيمة ممدة على ركام الحجر، وأغصان السقف المنهار» [2] شبه الراوي الشجرة بالآلهة واعتبر سبب تهدم البيت وسقوطه انتقام الآلهة بمقتل الثعبان، وصبّ جام غضبها على الأم التي لاقت حتفها إثر سقوط شجرة الخروبة.

---

[1] مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة (حكاية بحار، الدّقل، المرفأ البعيد)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2011، ص 48.

[2] الرواية، ص 24.

ب–الأماكن المنفتحة:

«ونقصد بانفتاح الحيز المكاني احتضانه لنوعيات مختلفة من العلاقات وأشكال متنوعة من الأحداث» [1]، ويتجسد في الرواية من خلال الأماكن التالية:

1–شارع الشوارع:

تعد الشوارع جزء لا يتجزأ من المدينة، فهو مكان مفتوح يستقبل كل فئات المجتمع، ويمنحهم الحرية في التنقل، فهي أماكن عامة تتحرك داخلها الشخصيات.

تكمن عجائبية هذا المكان من خلال تمثال ابن خلدون، الذي تحرك من مكانه وتحدث مع شخصية "بولحية" في شارع الشوارع «تململ رجل الرصاص، رمى بالكتاب الطويل من بين يديه، اقتلع قدميه من قاعدة الإسمنت ونزع عنه برنسه ووضعه على كتفيّ، نظر إلى الساعة الشاهقة المنتصبة في آخر الشارع، تلسع عقاربها قلوب المنسيين، يبدو أن شارع الشوارع هجر هذه الليلة باكرا». [2]

2–قرية المنافيخ:

تعتبر القرية من الأماكن الشاسعة والواسعة التي تجتمع فيها أنواع مختلفة من البشر، وهي مكان مفتوح تتحرك فيه الشخصيات وتدور فيه مختلف الأحداث.

لكن القرية وردت في الرواية كمكان يعيش فيه قوم عجيب يسمونهم المنافيخ، وكانت تجري في هذا المكان أحداث عجائبية يقوم بها سكان هذه القرية «يروي لنا أحدهم أنهم شاهد البغلة العجيبة ترضع شيئا في الظلام، عندما اقترب منها طار ذلك الشيء الضخم في السماء، حمل الرجال سيوفهم واندفعوا نحو البغلة التي لم تبرح

[1] خالد بن سعيد عيقون: التحليل البنيوي الشكلاني في جماليات الخطاب السردي (الوظائف، الشخوص، الزمكان، الصور والدلالات) دراسة الحكايات من الأدب الشعبي الجزائري، مطبعة الزيتونة تيزي وزو، 2006، ص 82.

[2] الرواية، ص 25.

مكانها منذ أن جاءها المخاض في ساحة القرية» [1]، وتتجسد عجائبية هذا المكان في الحيوانات التي كانت تعيش فيه، فهي كائنات عجيبة، وكذلك من خلال مواصفاته التي تثير الدهشة والاستغراب، حول التركيب المورفولوجي العجائبي الذي تنطوي عليه الشخصيات الفاعلة في العملية السردية والمحرّكة لأحداث الرواية.

6-عجائبية الأحداث:

يعتبر الحدث العمود الفقري في السرد الروائي، فلا تخلو الرواية من حدث، سواء كان حقيقيا أو خياليا فرواية "المشرط" لـ "كمال الرياحي" اشتملت على أحداث كثيرة، إذ تستوقفنا في مطلع الرواية أو بدايتها أحداث عجائبية بمعنى الكلمة، لكنها تغيب تماما في نهاية الرواية، لذلك فإن رواية "المشرط" في حقيقتها تحمل في تفاصيلها أحداثا عجائبية قليلة، إذا ما قورنت بمجموع الأحداث التي تشكل الرواية في مجملها.

يبدأ لنا "كمال الرياحي" سرد أحداثه بالحدث العجائبي في قصة "الخروبة المبروكة"، لأن شجرة عملاقة تسمى الخروبة أنجبت عائلة تسكن بيتا بجوارها، وهناك أيضا ثعبان يسكن ذلك البيت، فيسقط بأحد الأيام من السقف، يخشى الأب أن يلحق به ضررا، فيطلب من عائلته أن تترك البيت وتسكن الإسطبل، هذا ما يؤدي بالأم وابنها إلى حالة من الاستغراب والدهشة، كيف لثعبان أن يستولي لوحده على بيت عاشوا فيه فترة طويلة من الزمن؟ ومثال على ذلك «في تلك الليلة، ومع صوت الصاعقة سقط الثعبان على الأرض...نهض أبي حزينا...فتح الباب في صمت وأمرنا بالخروج...ظل الثعبان في البيت وقضينا ليلتنا الماطرة في إسطبل البهائم، نحلم بدفء البيت الذي كان لنا...في الصباح سألنا أبي...ما نصنع؟

- يبقى الأمر على ما هو عليه.
- ماذا تعني؟ قالت أمي متعجبة.

[1] المصدر نفسه، ص 32.

- اتركوا البيت للثعبان...إنه بلا شك ولي صالح». [1]

العجيب في هذا الحدث كيف لعائلة بأكملها أن تهجر بيتها تاركة إياه لثعبان !؟ وكيف لثعبان بأن يكون وليّا صالحا يحفظ الإنسان من المصائب !؟

إن الإيمان بالمعتقد في ثقافة المجتمع المكون لأفراد وأسر رواية "المشرط"، هو المحور الفاعل والمحرّك لأحداث الرواية من الاتجاه الطبيعي إلى المؤشر العجائبي، لأنّ المعتقد المبني على الإيمان بقدرة الولي الصالح على حماية ورعاية الفرد ومنعه من الوقوع في المحن أو أن يلحقه ضرر، يكون من خلال قدرة خارقة –فوق العادة– يمكن أن تكون ميثافيزيقية–فوق الطبيعة– البشرية، وهذا في حدّ ذاته منطق عجائبي غريب بعيد عن المنطق السّليم والموافق لما تدعوا له الطبيعة السّليمة والعاقلة في معالجة الأمور وفهم الظّواهر.

كان الابن مجهول الهوية دائما مستغربا متسائلا كيف لشجرة تنجب أولادا، كما تنجب الأم أبناءها، وذلك أمر يثير الدهشة والاستغراب، فيقول: «كثيرا ما كنت أختلي بنفسي لأسألها: هل فعلا تنحدر عائلتي من هذه الشجرة العملاقة؟ كيف أنجبتنا؟ هل حملتنا شهورا تسعة كما فعلت أمي عندما أنجبت أخي الأصغر؟ !!». [2]

الغريب في الأمر هو نقل الراوي لصورة واقعية للأم التي تنجب أطفالا، إلى الصورة الغرائبية إنجاب الشجرة أطفال أيضا.

كما كان دور الشجرة في هذا المقطع الحكائي للشجرة المباركة التي تأتي في منامات الأب وتوصيه على الثعبان ليحافظ عليه، لذلك عندما تساءلت الأم على سبب ترك الوالد ومعه عائلته البيت أجابها بذلك «لا تعيدي هذا مرة أخرى هذه مشيئة أمنا الكبيرة وقد زارتني في المنام...

---

[1] الرواية، ص 23-24.

[2] المصدر نفسه، ص 22.

تبا لهذه الخروبة العجوز، وتبا لمناماتك المظلمة...

كفى يا امرأة ستحل بنا لعنتها، إنها أمنا الكبيرة.

أي أم هذه التي تطردنا من فراشنا لينام فيه ثعبان أجرب...لن أترك بيتي تقوم الأم برفش الثعبان فتسقط الشجرة على البيت «حملت الرفش فركضت نحو البيت المحتل...أردت أن أروي لها حكاية السحابة التي أذاقتني من الألم ألوانا، لكنها كانت تركض صارخة وأبي وراءها يريد منعها... لم يدركها إلا وهي تنهال على الثعبان الأسود بالرفش...كنت أراقبهما من بعيد وهما يتناقشان ويتصايحان في قلب البيت، أمام جثة الثعبان، كنت أراقب...أقسم لكم أني كنت هناك أشاهد ما يحدث عندما سقطت شجرة الخروب على البيت، انهار بيت الطين...». [1]

هذا الحدث حدث خرافي شجرة تهدم بيتا بسبب ثعبان قتلته صاحبة البيت، فهذا لا يحدث في الواقع.

الحدث ليس عجائبيا، ولكن ربط الحدث بالمعتقد الشائع في ذهن الأسرة عموما، وإيمان الأب به خصوصا هو الذي صنع الحدث العجيب في الرواية.

انتقالا من حدث الخروبة والثعبان إلى حكاية استنطاق تمثال ابن خلدون، تتجسد عجائبية هذا الحدث في قوله: «تململ رجل الرصاص، رمى بالكتاب الثقيل من بين يديه، اقتلع قدميه من قاعدة الإسمنت، جلس بجانبي ونزع عنه برنسه ووضعه على كتفيّ، نظر إلى الساعة الشاهقة المنتصبة في آخر الشارع، تلسع عقاربها قلوب المنسيين، يبدو أن شارع الشوارع هجر هذه الليلة باكرا، طريق باردة من مجلسنا باتجاه ساعة كالقيامة». [2]

[1] الرواية، ص 24.

[2] المصدر نفسه، ص 25.

تكمن عجائبية هذا الحدث في اقتلاع ابن خلدون قدميه من الإسمنت، وجلوسه بجانب الراوي، فالتمثال كما تعوّدنا عليه في العالم الواقعي لا يمشي بل ساكن من غير حراك، ويواصل الراوي سرد حدثه العجائبي قائلا: «سأروي لك الليلة حكايتي، حكاية أغرب مما قرأت من أمري في رحلتي مشرقا ومغربا، وأمتع من كل ما قرأته في مقدمتي وتاريخي وأكذب من كل ما رواه "سعد الدمشقي" في منمنماته وما حبره "سالم المغربي" في روايته التي أثقلها بسيرتي المزورة، سكت ابن خلدون، امتدت يده نحو علبة سجائري، أشعلها، سحب نفسا ثم أطلق دخانه إلى الطريق الخالية». [1]

اتخذ السرد منحى عجائبيا، تمثال يقرأ كتابا ولديه ثقافة واسعة، وهذا السرد العجائبي عبارة عن إحالة شخصية واقعية تاريخية العلامة "ابن خلدون" المثقف.

ويواصل الراوي أحداث العجائبية خلال اصطدام "ابن خلدون" في رحلته بقرية المنافيخ، والتقائه بالطير الخرافي البشع الذي كان يهدد حياة البشر، من الخروج خارج البيت، والذي كان نتاجا بين إنسان وبغلة.

يصف لنا الأمم التي التقى بها بأمة غريبة «أمة برؤوس طويلة وأجسام عظيمة يكسوها شعر من وبر الإبل، يعلق الرجل منهم قرطا من الخشب في أذنه اليسرى يلبسون البرانيس والقشاشيب الرمادية المخططة، يمشون محركين مؤخراتهم بشكل غريب(...) يأكلون الأعشاب ولا يقربون لحوم الخرفان إلا في يوم واحد من أيام السنة يسمونه عيد الغرافة» [2]، و«أمة طوال خفاف زرق ذات أجنحة كلامهم فرقعة، ومنها أمة أبداهم كأبدان الأسد ورؤوسهم رؤوس الطير لهم شعر وأذناب طوال، كلامهم دوي، ومنها أمة لها وجهان قدامها وخلفها، وأرجل كثيرة وكلامهم كلام الطير، ومنها الجن، ومنها صفة الجن، وهي أمة في صورة الكلاب لها أذناب وكلامهم همهة لا يفهم، ومنها

[1] الرواية، ص 25.

[2] المصدر نفسه، ص 26.

أمة تشبه بني آدم أفواههم في صدورهم يصفرون تصفيرا، ومنها أمة في خلق الحيات الطوال لها أجنحة وأرجل وأذناب...». [1]

كل المواصفات والأحداث التي سردها "ابن خلدون" عجائبية، فلا توجد في العالم الواقعي أمم بهذه المواصفات، لا توجد أمة متعصبة بأسرارها وتصلب من تدخل فيها، والأكثر غرائبية في الأمر وجود طائر يجامع النساء فيحبلون منه فيكونن ضحاياه، ويمنعهن من الخروج خارج المنزل، إما أن يجامع المرأة أو يمص مخ الشيوخ والأطفال والرجال، وحتى البغلة لم تنفذ منه، وذلك حسب ما رواه أحدهم للأهالي «أنه شاهد البغلة العجيبة ترضع شيئا في الظلام وعندما اقترب منها، طار ذلك الشيء الضخم في السماء، حمل الرجال فؤوسهم وسيوفهم واندفعوا نحو البغلة التي لم تبرح من مكانها منذ أن جاءها المخاض في ساحة القرية، كانت الساحة مكانا لممارسة الشعائر-هكذا قالوا- وجدوا وبرها بدأ ينسل وينبت في مكانه ريش خشن، فازدادوا خوفا من أن تتحول البغلة إلى وحش يهلكهم جميعا، أحاطوها بالحطب اليابس(...) لم تمض مدة طويلة على تلك الحادثة لتكشف القرية أولى ضحايا المخاخ» [2]، من العجيب أن تحبل بغلة من طائر "المخاخ" أصلا إنه طائر خرافي ويستحيل تحويل البغلة إلى وحش.

ويمكن أن نلتمس حادثا آخر في الرواية، وذلك منن خلال حمل النساء على طول العام، لأن المرأة لا تخرج من البيت إلا إذا كانت حاملة وإذا طال اختفاؤها لفترة زمنية، مدة ثلاثة أشهر يدخل عليها رجل غريب، ويحبلها، ويصلب الزوج للمخاخ «وعلمت ساعتها علة إطلاق اسم المنافيخ على تلك الربوع، ذكروا لي بعد ذلك أن رجلا غريبا نزل بديارهم يوما، أقام بها مدة وشاهد نساءهم الحوامل على طول العام» [3]، وفي قوله أيضا «أثناء أيامي الأولى بتلك الجبال اكتشفت أن كل النساء بها حوامل، وعلمت من أحد الخدم أن المرأة لا تخرج من

[1] الرواية، ص 48.
[2] المصدر نفسه، ص 32، 33.
[3] المصدر نفسه، ص 33.

بيتها إلا متى حبلت وإلا نعت زوجها بالبحر، وإذا طال اختفاء الزوجة في البيت أكثر من ثلاثة أشهر فإن رجلا من القرية يدخل عليها ويحبلها، ويصلب الزوج المخاخ». [1]

ويتصادف هذا الحدث العجائبي حدث آخر يماثله، الزوج العقيم الذي عاش حياة هرع وخوف أن يكون مخه ضحية المخاخ، لأن زوجته لا يمكن أن تكون حبلى منه، ومن تم يكون جزاءه الصلب للمخاخ، فقرر الانتحار «بدأت الحكاية عندما اكتشف زوجي عقمه وأصبح يفيق من نومه ويجرهم نحو الشجرتين، كان كثيرا ما يأخذ في ضرب رأسه على الحائط، تبا لهذا الرأس الذي سيأكله المخاخ، فاركض نحوه لأضمّد جراحه فأمسح عن جبهته ذلك الدم الفاسد، قمت ذات صباح فوجدته يتدلّى في السقف أزرق، لقد شنق نفسه ليلا، يبدو أنه خير الانتحار على الصلب للمخاخ» [2] يندمج هذا الحدث ضمن عجائبية عادات وتقاليد سكان قرية المنافيخ، والمثير للاستغراب أن المرأة العزباء والأرملة تعتبر لعنة على الأمة في قريتها، وتكون قربانا للغرافة.[*]

«وبعد دفن زوجي بقيت في بيتي لا أبرحه كعادة كل الأرامل، ومر على الحادثة شهرين، كنت أعلم أنه إن لم يتقدم لي رجل في تلك المدة فسوف أكون قربانا للغرافة، فأذبح في الكهف، وينثر لحمي على الصخور، لأن المرأة العزباء، كما ترددون دائما، لعنة على أمتنا». [3]

خوف المرأة من أن يحدث لها ذلك في إحدى الليالي المظلمة فتحت نافذة غرفتها، وأشعلت قنديلا وكانت تنتظر رجلا يدخل عليها «في تلك الليلة المظلمة كنت أغني غناء العشيق العطشان والحبيب الذي أحرقته الصبابة، وفي لحظة سمعت حشرجة أمام بيتي ولمحت ظلاً يطل ويختفي من النافذة المفتوحة، عدت إلى ندائي وغنائي لعل الرجل الخجول يقفز إليّ من النافذة، وعندما طال تردده وخجله نزعت عني أثوابي وأطفأت قنديلي، ارتميت على

---

[1] الرواية، ص33.

[2] المصدر نفسه، ص 36-37.

[*] الغرافة: وهو أحد الأعياد يحتفلون به كل سنة.

[3] الرواية، ص 37.

فراشي أقلب شهوتي وأنادي: هيا عجّل أيها الخجول، لقد أطفأت القنديل وما انطفأت ناري. في تلك اللحظة رأيت في الظلمة كان رجلا يملأ النافذة ويقفز نحوي، انقض علي يضاجعني في وحشية غريبة، تسللت إلى أنفي رائحة مقرفة، أردت أن أدفع ذلك الشيء الجاثم فوقي ينهشني، كسرتني الصدمة عندما لامست ريشا قويا خشنا، صرخت صرخة واحدة غير أن شفاها نتنة، كتمت صوتي ثم نهض وطار من النافذة وترك بعض ريشه على فراشي»[1]، وما يثير الدهشة والاستغراب ما حدث مع هذه المرأة في بيتها مع الطائر الذي يجامعها، كيف لطائر يجامع امرأة وهما من عالمين مختلفين؟

ارتبطت هذه لأحداث العجائبية من طرف شخصية "المخاخ" العجائبية، هي الأخرى في الحد ذاتها من خلال الأحداث العجيبة، التي قام بها في قرية المنافيخ التي تصنف ضمن العالم العجيب.

ثالثا: أشكال العجائبية

1-العجيب المبالغ فيه:

هو الذي يعطي أوصافا مخالفة تماما لأوصاف العقل والمنطق، ويتجسد في جملة من المشاهد السردية التي تحوزها رواية "المشرط"، ويظهر هذا جليا من خلال مشهد الرجل الذي اشتدت به الرغبة في الجماع، ولهبته الشهوة فنزل عن بغلته يجامعها «ولكن أغرب ما سمعته إن تلك البغلة حملت منه شهورا تسعة، وجاءها يوما المخاض فاجتمع كل سكان الشعاب المجاورة، وبعض ساعات من الآلام والنهيق طرحت البغلة مولودا جديدا» [2]، فهذا شيء عجيب مبالغ فيه، فلا يمكن تصديقه ولا يتقبله العقل، لأن الراوي بالغ في رسمه لهذا الحدث، لا يمكن أن يحدث حمل بين حيوان وإنسان، فالحمل يحدث فقط بين صنفين من نوع واحد، كما يظهر لنا العجيب المبالغ فيه

[1] الرواية، ص 38.

[2] المصدر نفسه، ص 31.

في موضع آخر في الرواية، وفي ذلك نقرأ «أجابني وهو يلهث ويسعل المـــخـــــاخ لقد أنجبت مخاخا» [1]، يصف لنا الراوي صورة هذا المشهد بصورة استغرابية، لأن مخاخا جامع امرأة فأنجبت مخاخا، وهذا أمر عجائبي مبالغ فيه يخالف الواقع لا يتقبله العقل البشري طائر وامرأة أنجبا لنا طائرا.

كما نلمس ورود المبالغ فيه مرة أخرى في موضع آخر في الرواية وهذا عند قوله «وأغرب ما شاهدت في تلك الأمة في خلق النساء لهم شعور وثدي وليس فيهم ذكر، تلقح من الريح وتلد أمثالها، ولها أصوات مطربة يجتمع إليها كثير من هذه الأمم لحسن أصواتهم». [2]

خلق الله سبحانه وتعالى هذا الكون وجعل فيه من كل شيء زوجين منهم ذكورا وإناثا وهذا ما ورد في قوله تعالى ﴿ **وَمِنْ كُلِّ شَيْءٍ خَلَقْنَا زَوْجَيْنِ لَعَلَّكُمْ تَذَكَّرُونَ**﴾. [3]

تكمن العجائبية في هذه المشاهد السردية في الخروج عن المألوف وما تحتمه الطبيعة بقوانينها، التي جعلت من كل صنف زوجين، وخرق القاعدة التي ينبني عليها النوع أو الكائن الحيّ – كيفما كان صنفه، يصنع العجب الخارق أو العجيب المبالغ فيه.

بالغ الراوي في وصفه لهذه الأمة التي تحمل صفة النساء، لأنها تحمل شعر وثدي، لكنّهن لسن بنساء، وفي نفس الوقت ليس فيهن ذكر، فهنّ لسن برجال بمعنى لسن بذكور ولا بإناث، والله سبحانه وتعالى خلق جنسين فقط، الذكر والأنثى، فكيف لأمة أن تلقح من الريح وتلد أمثالها.

خلق الله الإنسان وجعله رجالا ونساءا وجعل بينهما اللقاح، ولا يمكن أن يحدث لقاح خارج ذلك، فاللقاح مع الريح كما يبالغ الراوي في تصوره لإمكانية إنجاب أمة من الريح، جنس غريب ليس بذكر ولا بأنثى، كما وصفه الراوي.

---

[1] الرواية، ص 35.

[2] المصدر نفسه، ص 49.

[3] سورة الذاريات، الآية: 49.

ويواصل مبالغته في وصفه لشخصية "المخاخ" في قوله: «ضخم كالنسر وليس بنسر، رأسه طويل مثل رأس البغلة أو الحمار، له فم بشفاه غليظة» [1]، هذا وصف مبالغ فيه تختلف صفات الطيور عن بعضها، من خلال أشكالها وحجمها، لكن هذه المواصفات التي وردت غير موجودة في عالم الواقع.

وفي موقع آخر من الرواية ورد قول الراوي «عند صنعاء أمة من العرب قد مسخوا، كل إنسان منهم نصف إنسان له نصف رأس، ونصف بدن، ويد واحدة، ورجل واحدة (...) يتكلمون بالعربية ويتناسلون» [2]، فلا يمكن لأمة مسخت وعاشت مدة طويلة بهذه المواصفات، ولا يمكن لصفة شخصية النسناس، كما وردت في الرواية أن تتكلم وتتناسل، فهذا مبالغ فيه.فالله عز وجلّ قد مسخ جماعة من البشر إلى حيوانات وحشرات مختلفة، غير أن الممسوخين لم يبقوا أكثر من ثلاثة أيام ولم يتوالدوا، والحيوانات التي تعد اليوم من الممسوخات، والناس الذين مسخهم الله عز وجل إلى قردة وخنازير.

2-الخيال والتخييل:

احتوت رواية "المشرط" على عالم الخيال والتخييل، فمعظم القصص التي جاءت ضمن الرواية اشتملت على الخيال أو التخييل، فالراوي يتوهم مجموعة من الشخصيات، وتلك الشخصيات في حد ذاتها تتوهم الأحداث.

"كمال الرياحي" توهم شخصية "بولحية" وصور لنا عالما من الخيال من جهة، وعالما للتخييل من جهة أخرى، وشخصية بولحية توهمت لنا شخصية ابن خلدون وهو يتحرك من مكانه ويسرد له أحداثا.

---

[1] الرواية، ص 27.

[2] المصدر نفسه، ص 30.

وقد قام "كمال الرياحي" بفتح آفاق التخييل في الرواية« كان ابن خلدون الحزين قد ترك كتابه واشتغل بفلي القمل الذي هجم على لحيته منذ أن أغلق الشارع، وهجره المصورون والسياح» [1]، فـ"ابن خلدون" بتمثاله الشامخ في الشارع الرئيسي للعاصمة التونسية هو نواة التخييل في هذه الرواية.

إن كل ما لمسناه في قصة استنطاق تمثال "ابن خلدون" بصفة خاصة، وأحداثه مع شخصية "النيقرو" و"شورب" بصيفة عامة، هو خيال وتوهم من شخصية "بولحية" التي كان دورها في الرواية جلوسها في شارع الشوارع، وتوهمها مجموعة من الأشياء، هذه من جهة، ومن جهة أخرى فالروائي "كمال الرياحي" في هذه الرواية، نقل لنا ما كانت تعيشه الساحة التونسية في الواقع إلى عالم الخيال والتخييل.

ونلمس ذلك من خلال ما كتب في الرواية «كان المخاخ على غصن الشجرة، فوقي يخبئ رأسه تحت أجنحته، تحسست مؤخرة رأسي، كان دماغي مازال يخفق، ربما هي لحظاته الأخيرة، قبل أن ينقلب وليمة للمخاخ سألت دماغي ماذا تراك تفعل الآن؟». [2]

هنا نجد توهما من طرف "ابن خلدون" الذي تحرك من مكانه "وهو تمثال" لما نزل من القطار الذي ركب فيه ووصل إلى قرية المنافيخ أنه يتخيل مواصفات لطائر غريب صادفه هناك، وعادات وتقاليد غريبة وعجيبة لسكانهم، ويواصل ذلك بمغامراته التي عاشها ليتمكن من الهروب بعيدا عن تلك القرية.

ومن بين التوهمات الخيالية التي صورت لنا شخصية "ابن خلدون"، نزوله في محطة برشلونة، ولما حاول الهروب منها كبلوه في الأصفاد «وعندما أردت أن أستفسر عن سره، وصلوا، استولوا أحزمتهم السوداء وعصيهم

[1] الرواية، ص 110.

[2] المصدر نفسه، ص 42.

البيضاء وانهالوا على المسكين جلدا أمام الخلق، تطاير لحمه سيورا، كبلوه، طوقوا ركبته بأحد الأحزمة وجروه وراءهم مثل جاموس عنيد، أعادوه إلى قاعدته الصلبة، مسكوه الكتاب اللغز ورحلوا». [1]

كما يتخيل الراوي أن جماعة قيدوه بأحزمة وجلدوه، هكذا صور لنا الراوي نسيجا من عالمه التخييلي تمثال "ابن خلدون" «لم ينتبهوا إلا في صباح اليوم الموالي إلى أن "عبد الرحمان" بلا عمامة كان شعره مبعثرا تلاعبت به الريح...» [2]، مع نهاية الرواية تكون نهاية عالم الخيال والتخييل مع "ابن خلدون"، ربما الروائي "كمال الرياحي" تخيل وتصور هذه الأحداث الأسطورية والخيالية، التي تتمازج مع الواقع قبل كتابتها، وهذا نستنتجه من خلال ما كتب ضمنها.

رابعا: التشكيل اللغوي للمتخيل العجائبي

تعتبر «اللغة الدليل المحسوس على أن ثمة رواية ما، يمكن قراءتها، وبدون اللغة لا توجد رواية –أصلا– كما لا يوجد فن أدبي بدونها» [3]، وهي «الوعاء الذي يصب فيه الروائي أفكاره، ويجسد رؤيته بصورة محسوسة من خلال استعمال مفردات وتراكيب، أو تعبيرات تقريرية، أو أساليب انزياحية ورمزية، أو تعبيرات تناصية» [4]، فهي «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 بداخلها أو بواسطتها، فهي التي تتيح له أن يعبر عن أفكاره». [5]

بمعنى أن اللغة تعد من العناصر الرئيسية والمهمة في الخطاب الروائي، فهي مادة الأديب ووسيلته في التعبير عن الأفكار، وترتبط اللغة بصورة وثيقة بالإنسان وبيئته، وتأخذ أهميتها من خلال كونها الوسيلة التي يحتاج إليها

---

[1] الرواية، ص 110.

[2] المصدر نفسه، ص 111.

[3] آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 35.

[4] عبد الرحيم حمدان: اللغة في رواية تجليات الروح للكاتب محمد نصار، مجلة الجامعة الإسلامية، كلية فلسطين، مج16، العدد 2، ص 104.

[5] عبد الملك مرتاض :في نظرية الرواية، ص 93.

الإنسان، لإتمام عملية التواصل بينه وبين أفراد بيئته، وعن طريقها يتم نقل الخبرات والمعارف، فبدون اللغة لا يوجد عمل أدبي.

وفي رواية "المشرط" جاءت اللغة سهلة وبسيطة ومفهومة يستطيع من خلالها القارئ أن يفهم الأحداث التي تدور حولها.

اعتمد "كمال الرياحي" على لغة النسيج الروائي في "المشرط" فاستخدم مستويات لغوية عدة في روايته إذ أراد أن يخاطب بها كل مستويات المتلقين، أراد أن يصل إلى المثقف فخاطبه: «هل سمعت بالنسناس؟ يقال إنه عند صنعاء أمة من العرب قد مسخوا، كل إنسان منهم نصف إنسان له نصف رأس...»[1]،«وقرأت في الكتب القديمة من العجائب خلق النسناس وهو كمثل نصف الإنسان بيد واحدة ورجل واحدة...». [2]

1-اللغة الفصحى:

غلب استعمال اللغة الفصحى في رواية "المشرط" لـ" كمال الرياحي"، بحيث تكاد تغطي كل الرواية «يدي لا تطاوعني على الزحف...يدي مشلولة، شلتها كلماتها، تحركي أيتها اليد العاهر، نحن وحدنا، "بولحية" غارق في كتابه المجهول، والسائق يصارع النعاس والطريق. ما بك جامدة؟..أنت لست قادرة على حمايتي من موس شورب...ولا أنت بقادرة على أن تلبي دعوة مومس ملتهبة...رجولة الرجل في يده...يجب أن تزحفي...يكفي هذا...سأقطعك إن لم تفعلي، سأرميك لقطة المزابل...هذا أمر لن أقبله».[3]

نلتمس وجود لغة فصيحة من خلال هذا المقطع الحواري الذي دار بين شخصيتين ذات ثقافة عالية «لقد وجدتك تعلق دماءك، كدت تموت يا "النيقرو" لولا رجوعي...

---

[1] الرواية، ص 30.

[2] المصدر نفسه، ص 30.

[3] المصدر نفسه، ص 87.

- هل أنت من خاط الجرح؟؟ !!

- لا طبعا...استدعيت صديقا من كلية الطب، هو الذي خاط لك الجرح...

- لماذا لم تحملني إلى المستشفى؟ !!.

- كان الأمر تطور...خشيت الشرطة...وقد ندخل السجن جميعا...لم أفكر ساعتها إلا في إنقاذك.

- ...

- ثم ...أنا...أنت...يمكنك أن تذهب إلى المستشفى إن أردت...صديقي أيضا على أبواب تخرج وسيصبح جراحا... لم أجلب لك حلاقا». [1]

اعتمد الروائي "كمال الرياحي" على لغة راقية تتناسب مع مكانته العلمية، ومع مستوى الرواية التي تحمل إيحاءات ودلالات، أراد بها الروائي توصيل رسالة حول ما كان يدور في الساحة التونسية من مظاهر سيئة، فلجأ إلى لغة فصحى خالية الشوائب، لأن الروائي الناجح هو الذي يحمل لغة بليغة. ويبرز لنا هذا المستوى اللغوي للسرد/ الحكي خاصة، لأن طبيعة النص تقتضي ذلك، وقد يستعمل هذا المستوى اللغوي الفصيح في الحوار خاصة، إذا كانت الشخصية التي تؤدي الحوار ذات مستوى ثقافي عالي، وحاملة لأفكار ورسالة معينة.

اختار "كمال الرياحي" شخصيات متنوعة تسرد لنا أحداث الرواية، كلها ذات مستوى ثقافي عالي، وهذا يرجع لمكانة اللغة الفصيحة، لأنها تحتاج إلى أناس يتكلمون كلاما فصيحا وبليغا، وهذا ما نلاحظه مع شخصية "بولحية" و"ابن خلدون"، فلغة "بولحية" لغة فصيحة خالية من البذاءة، وهذا بطبيعة الحال راجع إلى مراعاة الكاتب لمستواه، بغض النظر عن شخصية "ابن خلدون" كما متعارف عليها، شخصية مثقفة بمعنى الكلمة، بما أن هذه اللغة كانت تخرج من أفواههم فهي لغة فصيحة.

[1] الرواية، ص 79.

2-اللغة العامية:

لا يكتفي الروائي باستعمال الفصيح من اللغة لنقل حواراته، فقد يقوم بتفصيح الدارج من الكلام ليجعله مفهوما، ومن ذلك هذا النص «ينظر إلى أطرافه، مؤخرته التي حشرها في سروال القماش اللين، بدت لي أنثوية، وقبل أن يمضي بعيدا صحت فيه: ها، آش بيه الرمان غضبان، التفت إلي هزني من تحت إلى فوق، وعاد إلى مشيته المخنثة، ركضت وراءه "عندك خمسة لاف وتشيخ" التفت إلي مرة أخرى وظهرت ملامحه الأنثوية الطاغية، كانت وجنتاه محمرتين، ربما من البرد، قلت له وأنا أسحب منه حزمة الجرائد التي سقطت على الرصيف "تهزني نبات معاك الليلة"، وقبل أن يجيب واصلت "بلاش، "نبات معاك برى وخرج بكري"، التفت إلي "تخرج بكري؟"، قلت مجيبة "بكري بكري كيما تحب"». [1]

وفي موضع آخر «عندما التفت غاضبا آشكون ألي داعيه عليه أمو اللّي سكن في عوضي خليني نفشخلوا الراس متاعو وأنت كان لازم تستنى شوية حتى نجي» (...)

- لكني ما هضمتوش.
- هل تعرفه أنت؟
- موش هاك المحماش اللي حلي الباب وفصح من قدامي تقول شاف غول؟ !
- هو ذاك، ولا يهم أن ترتاح له، المهم أن أرتاح له أنا، أنا من يشاركه البيت.

[1] الرواية، ص 158.

في تلك اللحظة أطل النيقرو وعلامات الرعب ما زالت تحتل وجهه، تفحصه الزائر جيدا ثم قال «مش مشكلة خليه ثالث، هاو نية ومسكين، هاني خارج ومش انجي المخر ما تستنونيش عندي مفتاح، سفيان أعطاني نسخة، ما حبيتش نستعملوا اليوم خاطر نعرف الأصول». [1]

يبرز هذا المستوى اللغوي عندما يبدأ الحوار ويتوقف السرد، حيث يحيل الراوي الكلمة للشخصيات، لكي تتحاور فيما بينها لتبين وجهات رأيها، وهي في حديثها هذا تعبر عن طبقاتها الاجتماعية التي تصدر عنها.

اعتمد "كمال الرياحي" على اللغة العامية بجانب اللغة الفصحى في بعض المواضع الحوارية، وكانت أغلبها تتحدث عن أحاديث يومية، لأنها هي لغة الحياة ولغة الشارع، وتعتبر همزة وصل بين أفراد المجتمع للاتصال ببعضهم، ويفهمون بعضهم مهما كان اختلاف المستوى الثقافي، إذ نجد "كمال الرياحي" يلجأ إلى استخدام اللغة العامية التونسية ليبث الواقعية في الرواية.

3-لغة الواقع المتخيل:

هي تلك اللغة التي يسندها الكاتب لشخصياته الروائية على ألسنتهم، مثلما فعل "الرياحي" مع شخصياته الخيالية في رواية المشرط أفراد "ابن خلدون"، "بولحية"، "النيقرو"، "بوشورب"، لكل لغته الخاصة التي استعملها في الرواية، فهذه الرواية من بدايتها حتى نهايتها اعتمد فيها الروائي على لغة الواقع المتخيل وهي الغالبة في الرواية، لأن هذه الرواية في حد ذاتها عبارة عن تخيلات، إذ أنه نقل لنا واقع الساحة التونسية، بلغة خيالية تخيلها في ذهنه ونقلها لنا في صور متعددة، حيث غلبت فيه استعانته بالنص الأسطوري والخيالي، حتى أخذت طابعا عجائبيا.

[1] الرواية، ص 147.

فمعظم الشخصيات أسطورية وبعضها خرافية والأخرى خيالية، كتبت أحداث الرواية بقلم "كمال الرياحي"، لكنها على لسان "بولحية" الذي كان دوره توهم الأحداث وكتابتها في صحف، وكتب والعالم الخيالي لتمثال "ابن خلدون" الذي يسرد لنا رحلته العجائبية، التي لامسنا فيها نوعا من الخيال.

كل ما جاء في الرواية موجود في العالم الواقعي في تونس، لكنه نقل لنا بصورة مختلفة عن الواقع، وبلغة الواقع المتخيل، وهذا ما أبدع فيه الروائي، فلغة الرواية هي لغة الواقع المتخيل.

ودليل ذلك في قوله: «لقد حسمت أمري لن أكتب شيئا بعد اليوم عن "ابن خلدون"، أصحبت متأكدا أني أتوهم، لا يمكن للتماثيل أن تتكلم وتتحرك ويصيبها القمل-التماثيل هي التماثيل- عيب ما أفعله لأدعها تنام في سلام، حتى لو بررت ذلك بأن الأمر مجازي ورمزي، ففي الحياة ما هو أعجب من هذا القص العجائبي من هذا الذي يذبح مؤخرات النساء مثلا أليست قصته أكثر عجائبية مما أقص؟ !!»[1]، نجد "بولحية" يصرح لنا في هذا النص بأنه كان يكتب بلغة الواقع المتخيل.

4-تقنية الإقتباس القرآني والإنجيلي والشعري:

يستوحي "الرياحي" من الكتب المقدسة نصوصا وآيات مقدسة، وبالتحديد حادثة نزول "آدم عليه السلام" وزوجته "حواء" من الجنة، وبداية الخليقة قدمها على شكل رؤيا صاغها في قالب حواري، يسرد سبب غواية الشيطان لآدم، ليعصي ربه وتؤنبه "حواء" على سبب إنزالهم إلى الأرض، هذه الخطيئة التي جرّت آدم لغضب الرب عليه وعقابه، يستقيها "الرياحي" ليضرب سياقات مشابهة في هذا المضمار، على من يعتكفون على

[1] الرواية، ص 143.

الخطايا ويلومون غيرهم عليها، إذ تتوزع هذه النصوص في "المشرط" في الصفحات المعنونة برؤى الرؤيا الأولى «هاهو آدم ينحدر من الجنة باكيا يخبئ وجهه بكفيه...». [1]

اعتمد على نصوص قرآنية «تأخذ مسمارا حديدا مربعا على أربعة أوجه، تكتب في الوجه الأول "كهيعص" وفي الثانية "يس والقرآن الحكيم" والثالث "ص والقرآن" والرابع "ق والقرآن المجيد" وتأمر المتهمين أن يجلسوا على إلياتهم وادخل في وسطهم واضرب المسمار ثماني دقات، وعزم على كل دقة بسورة الملك مرة واحدة». [2]

في هذه الآليات يبين لنا ويوضح "كمال الرياحي" عقاب السارق، وقد استعان من الكتاب المقدس، بفصل من فصول الإنجيل المعنون في "ذكر سيدة الروتند"، تحكي أسطورة أحد الملائكة ينزل من السماء منذرا بسقوط بابل، تصبح مرتعا للشياطين ومكانا للفساد، وكأنه يسوق إلينا مبررات استعمار الولايات المتحددة للعراق، تحت رؤيا الرئيس "بوش" وإيمانه بهذا النص الإنجيلي لدخول أرض بلاد الرافدين «رأيت ملاكا...نازلا من السماء له سلطان عظيم، بهاؤه الأرض...». [3]

واعتمد على أشعار أدونيس في قوله:

«وشوشني آدم

بغصة الآه

بالصمت بالأنة

لست أب العالم

---

[1] الرواية، ص 59.

[2] المصدر نفسه، ص 117.

[3] المصدر نفسه، ص69.

لم ألمح الجنة

خذني إلى الله». [1]

«ألمح بين الكتب الذليلة

في القبة الصفراء

مدينة مثقوبة تطير

ألمح جدران من الحرير

ونجمة قتيلة

تسبح في قارورة خضراء

ألمح تمثالا من الدموع

من خزف الأشلاء والركوع

في حضرة الأمير». [2]

5-المقال الصحفي:

لم يكتف "كمال الرياحي" في روايته التي بين أيدينا على اللغة الفصحى، التي تصور لنا العالم الواقعي فقط، بل استعان إلى جانبها على مجموعة من الجرائد ومقاطع تنقل لنا أخبارا حول ما يحدث في ساحة العاصمة التونسية وضواحيها، وهذا ما يثير استغرابنا ! لكون الروائي "كمال الرياحي" صحفي إلى جانب ذلك، إذ نجده يبرز بصمته كصفحي وله هدف من وراء ذلك، حيث نقل لنا سلسلة أخبار من الصحف العالمية والعربية.

[1] الرواية، ص 67.

[2] المصدر نفسه، ص 112.

وقد جاء هذا الخبر الصحفي أمرا من السلطة حول ما حدث لعمامة "ابن خلدون"، التي نزعت من فوق رأسه، لكي يغطون قطاعة المشهد، لأن "ابن خلدون" (تمثال) جلد من طرف جماعة، وكبّل ونزعت له العمامة، ولما بحثوا عنها لم يجدوها، وفي هذا الصدد نقل ما يلي «تعلن وزارة الثقافة والمحافظة على التراث، أنه وقع التحوير في هيئة التمثال "ابن خلدون" المنتصب في قلب العاصمة التونسية، بعدما نظرت في تقرير لجنة علماء الآثار والتاريخ، التي عثرت على ورقة مخطوطة من المرجح أنها سقطت من كتاب التعريف للعلامة "ابن خلدون" المغربي، يذكر فيها أنه لم يضع عمامة قط، فقد كان يقتضي في ترتيب هيئته بفلاسفة الإغريق واليونان». [1]

تزامن هذا الخبر الصحفي مع الحدث الخيالي والعجائبي، الذي ينقل شخصية "ابن خلدون" من الواقع إلى الخيال، لأن عمامته نزعت منه في محطة برشلونة، لأن التمثال سافر إلى هناك، والسلطة لكي تخفي ذلك كتبت هذا الخبر الذي هو الآخر عجائبي.

وجاء خبر صحفي آخر حول حادثة تختلف عن الأولى «حصان يقضم قطعة من مؤخرة أشهر مطربة بوسنية، نقلت أشهر مغنية بوب بوسنية إلى المستشفى لتلقي الإسعافات اللازمة، وذلك بعد أن أقضم حصان جائع على قضم قطعة من مؤخرتها، أثناء انهماكها أول أمس في تصوير لقطات لأحداث أغاني الفيديو كليب الخاصة بها، حسب ما ذكرت جريدة الرأي العام الكويتية، وفي التفاصيل أن المغنية الشابة "جانا" كانت تحمل بضع جزرات لتطعم بها الخيول في المزرعة، التي كانت تقوم بتصوير لقطات كليب فيها، وفي تلك الأثناء حشرت المغنية جزرة في جيب بنطالها الخلفي، وهي الجزرة التي بقي نصفها بارزا إلى الأعلى، وبينما كانت المغنية تتراقص على إيقاع أنغام الموسيقى بين الخيول، اجتذبت الجزرة الناتئة انتباه حصان جائع، فاقترب من الخلف وحاول التهامها، إلا أن أنيابه لم تصل إلى الجزرة فحسب، بل نهشت أيضا قطعة صغيرة من مؤخرة المغنية التي راحت

[1] الرواية، ص 111.

تصرخ من شدة الألم». [1] اقترن هذا الخبر الصحفي بنوعين من الاستغراب، حصان يأكل مؤخرة امرأة، لأنه أمر عجيب، فالأحصنة حيوانات عاشبة لا لاحمة، وجاء في خبر آخر «شرع أحد قضاة التحقيق بالمحكمة الابتدائية للعاصمة التونسية، مؤخرا باستجواب الشابين المتهمين باقتراف جانب من سلسلة الاعتداءات، التي استهدفت في الأسابيع القليلة الماضية، مؤخرات النساء لتحديد العدد الجملي والحقيقي للاعتداءات التي نفذاها ولدور كل منهما فيها...». [2]

وفي خبر آخر «نقلت الفضائية نفسها في موجز الأخبار، الذي تخلل البرنامج مسيرة سلمية لنساء المكسيك خرجن فيها تضامنا مع المرأة التونسية، منددّات بما تتعرض له أجسادهن، من قمع معتبرات المجامعة الدبرية حرية شخصية، ونادين تنظيم مسيرات مساندة مماثلة في كل أصقاع العالم». [3]

6-المقال الصحفي السياسي:

ورد خبر صحافي يسرد لنا حدثا سياسيا في قوله: «ذكر ضابط عراقي سابق أن الرئيس العراقي "صدام حسين"، بدأ أخيرا العمل لاستعادة فاعلية التنظيم العسكري لحزب البعث، ومد خطوط ارتباط مع جماعات المقاومة بما فيها المجموعات الإسلامية، عن طريق تمويلها بما تحتاجه من مال وسلاح، وقال الضابط العراقي لصحيفة الحياة الصادرة بلندن أمس، إن صدام انتقل متنكرا بملابس رعاة غنم، ويوجد معهم في مكان ما غرب العراق ووسطه، وقد أبعد عنه جميع عناصر حمايته ومرافقيه السابقين، خاصة أبناء تكريت مستخدما في تحركاته ونشاطاته الأموال التي مازالت تحت تصرفه» [4]، لم يكتف "كمال الرياحي" بهذا الخبر السياسي فقط في الرواية، وإنما وظف خبرا آخر «كشفت مصادر إسرائيلية أمس أن القوات الأمريكية قد عثرت مؤخرا على خوذة لطيار

[1] الرواية، ص 122.
[2] المصدر نفسه، ص 123.
[3] المصدر نفسه، ص 149.
[4] المصدر نفسه، ص 149.

إسرائيلي يعود تاريخها إلى حرب الأيام الستة في 1967 وحسب مصادر إسرائيلية فإن تاريخ صنع هذه الخوذة يعود إلى عام 1966، ويفترض أنها تعود إلى أحد طياري الطائرات العسكرية الثلاث، التي تعرضت إلى القص من قبل القوات العراقية، في شرق بغداد في اليوم الأول من حرب الأيام الستة في جوان 1967». [1] اعتمد "كمال الرياحي" على المقال السياسي بنسبة قليلة جدا، فالمقال السياسي الذي يشير إلى الحالة التي كان فيها "صدام حسين" المتنكرة بهيئة راعي غنم، ربط لنا الخبر السياسي الأول الذي يتحدث عن رئيس العراق بالخبر الثاني، الذي يتحدث عن المحتل الصهيوني للعراق، وهي إشارة للجانب السياسي في العالم العربي المتأزم، ليؤكد لنا بأن الفساد السياسي لا يقتصر على الساحة التونسية فقط، بل حتى العالم العربي أيضا.

فقد كانت صورة "صدام حسين" والإعلام، بصورة مثل مختل أو متشرد قبل أن يتعهده المحتل بالتنظيف والتهيئة، ليقدمه قربانا "للمخاخ"، ينحره يوم عيد الأضحى، ويعدم معه ما تبقى من غبار كرامة، فوق مراحيض بيت الراحة العربي، حيث أصبح يأتي الكل يفرّغ حمولة قرن من الحمل الكاذب.

ف"كمال الرياحي" يوظّف لنا من خلال هذا المقال السياسي بأن السياسة العربية كانت سياسة فاشلة غير متحدة.

[1] الرواية، ص 121.

خاتمـــة

على ضوء هذه الدراسة خلصنا إلى مجموعة من النتائج، يجدر بنا أن نسجلها في هذه الخاتمة كإشارات مضيئة وموجهة للمضي في دراسة "الخطاب العجائبي في رواية المشرط لكمال الرياحي".

حيث تمثلت هذه النتائج كالتالي:

- تعددت مفاهيم العجائبية بين مصطلحات مختلفة منها: الغريب، الخوارقية، الفانتاستيك، الواقعية السحرية، غير أنها تصب ضمن اللامألوف واللاواقع.

- من الصعب الفصل بين مصطلحي العجيب والغريب، لتعالقهما وتقاربهما في المعنى والدلالة.

- يسعى العجائبي على زرع الحيرة والتردد، كما أعد التردد مقياسا لعجائبية الأحداث، فعالم العجائبي هو عالم الخيال والوهم، الذي يمتزج فيه اللاواقع بالواقع، والفوق طبيعي بالطبيعي.

- لا يكتمل أي عمل روائي إلا بتوفر الشخصيات سواء حقيقية أم خيالية أو عجائبية، وهذا لمسناه في رواية المشرط.

- لقد اعتمد "كمال الرياحي" في رواية المشرط على مفارقتين زمنيتين وهما الإسترجاع والإستباق، حيث قامت الرواية بالتلاعب بالزمن، من خلال رجوعه إلى الوراء أو سبق الأحداث لخلق أثر التشويق.

- يمزج الكاتب في روايته التخييل والواقع، فالأحداث الواقعية توازي أخرى عجائبية.

- أشار "كمال الرياحي" إلى مجموعة من الأمكنة العجائبية لكنها لم تلق حظا وافرا من الوصف.

- احتوت رواية المشرط على الأسطورة والخيال والتخييل.

- استخدم "الرياحي" مستويات لغوية عدة في روايته، أراد أن يخاطب بها مستويات المتلقين.

– تعتبر رواية المشرط رمزا مشفّرا من خلال توظيف خاصية العجائبية والخوارق، من أجل تمرير خطاب سياسي أو معالجة ظاهرة استفحلت لدى الشّعوب العربية من هيمنة السلطة الحاكمة والطبقة السياسية ذات النفوذ على الشعوب والحركات الداعية لحرية الأفراد، وحرية الصحافة والتعبير، والتداول على السلطة والمناصب الحاكمة والمسيّرة لأمور الدولة والشعب.

ملحق

أولا: التعريف بالكاتب

- **مولده:**

كمال الرياحي ولد في 16 مايو 1974م في العروسة (تونس)، عين مدير البيت في تونس للرواية منذ 1 مارس 2018 وقبلها كان مدير دار الثقافة ابن خلدون المغاربية منذ يناير 2014.

- **المسيرة العلمية:**

أستاذ في اللغة العربية وآدابها من المعهد العالي للغات الحية سنة 2001، مع شهائد تكميلية في السينما وعلوم التربية والجغرافيا عند العرب، وناقش في نفس السنة رسالة بحث اختيارية لختم الأستاذية بعنوان: محمود طرشونة روائية (إشراف الدكتور رياض المرزوقي) ونجح فيها بملاحظة حسن جدا.

- **الحياة المهنية:**

- صحافي بجريدة البيان 2001.
- مراسل صحفي لجريدة السفير العربي، ومجلة ديوان العرب المصريتين سنة 2004.
- أستاذ متعاون بالمعهد العالي للغات بتونس، يدرس اللغة العربية وآدابها 2004-2005.

- **صدر له في الإبداع:**

- حركة السرد الروائي ومناخاته (مقاربات نقدية في الرواية العربية)، دار المجدلاوي، الأردن، 2005.
- سميحة خريس قراءات في التجربة الروائية (كتاب جماعي، أمانة عمان، الكبرى، 2005).
- حوارات ثقافية في الرواية والنقد والقصة والفكر والفلسفة (جماعي) أمانة عمان الكبرى، 2005.
- ومن إصداراته نوارس الذاكرة (قصص) تونس، 1999.
- سرق وجهي (قصص) تونس، 2001.

- المشرط (رواية) تونس، 2006.
- هكذا تحدث فيليب لوجون، تونس، 2009.
- هكذا تحدث واسيني الأعرج، تونس، 2009.
- توج بجائزة القصة القصيرة بالقاهرة 2005.
- جائزة الكومار الذهبي لأفضل رواية سنة 2007.

ثانيا: ملخص الرواية

رواية المشرط هي رواية واقعية تدور أحداثها حول جريمة، يرتكبها مجهول يسوق دراجة نارية في شوارع تونس، يعتدي بالمشرط على مؤخرات النساء، فالرواية تنقسم إلى ثلاثة أجزاء، ففي كل قسم منها يحكي مجموعة من الحكايات.

تبدأ القصة مع كاتب روائي "بولحية" الذي يعمل بإحدى المجلات التي كانت تنشر له قصصه في ركن من أركانها، يستأجر منزلا مع صديق له، تركه وتزوج من امرأة لديها مسكن، وبعد عدة أشهر يصادف رجلا يحاول جمع أوراقه المبعثرة بسبب الرياح، فيساعده على جمعها، يتبادلان أطراف الحديث فيعرف أن اسمه "النيقرو"، فيعرض عليه بولحية أن يشاركه السكن على أن يدفع ربع ثمن الإيجار.

وبعد مرور الوقت يأتي رجل اسمه "بوشورب" كان قد بعثه "سفيان"، ويخبره "بولحية" أنه تأخر كثيرا وأن "النيقرو" قد حل مكانه، لكنه لا يهتم ويصل به الأمر أن يطلب من "بولحية" طرده لكنه يرفض.

ويحدث أن يهاجم "بوشورب" "النيقرو" بسبب مبلغ كان يخفيه، فيشوّه خد وجهه الأيمن، فيغادران ذلك المسكن إلى شقة إحدى أصدقائه الذي أمنه عليها بعد دخوله المستشفى، فيغادران على متن حافلة في الليل وكانت تحمل ركابا رجالا وامرأة وحيدة، وكلهم يوجهون أنظارهم اتجاهها، وحاول "النيقرو" معاكستها لكنها رفضته. مع مرور الوقت يتعرف على "سعاد" عاهرة مقهى الروتند فيقع في حبها، ويصارع "بولحية" بذلك مما يجعله يحاول كتابة قصة عنها، وينشرها في المجلة التي يعمل بها، وبعدها يكتشف "النيقرو" ذلك من خلال تطلعه على مذكرة "بولحية"، مما يجعله يكرهه خصوصا وأنه رأى تشويها لصورة "سعاد".

وبعدها يسمعان"بولحية" و"النيقرو" بأحداث تتمثل في مهاجمة واعتداء مجهول على النساء بواسطة المشرط من مصدرين مختلفين، ويعرف النيقرو بذلك من الصحف، ولا يهتم بالأمر إلا بعد قراءته لخبر وفاة سعاد بسبب ذلك المشرط الذي يجعله يحاول البحث عن ذلك الجاني.

فيما يعرف بولحية بالخبر من رئيس تحرير مجلة الحقائق التي يعمل بها ويعرض عليه محاولة إيجاده.

فيبدأ كلاهما في عملية البحث دون علم الواحد بالآخر، التي لا تكون ميدانية ولكنها تكون بحثا عقليا، يسعيان لإيجاد دلائل عن الجاني، ويصل الأمر "ببولحية"، الإشتباه بـ"النيقرو"، وذلك لغيابه الدائم ليلا، وبعدها يلجأ "بولحية" إلى الإستعانة بالسحر والشعوذة لعله يمسك بالجاني.

لكنه في نهاية المطاف يقرر العدول عن كل شيء بما في ذلك كتاباته عن "ابن خلدون"، وقصصه الغريبة عن "المخاخ"، ويتفطن إلى كون غرفة صديق نور الموجود بالمستشفى تعج بالروايات والكتب التي تتحدث عن المؤخرات، ويلاحظ صورا له وهو على متن دراجته النارية الحمراء، فيتذكر أن هذه المواصفات تنطبق على الجاني خصوصا، حيث ينتبه إلى أداة الإعتداء المشرط التي لن يصعب عليه الحصول عليها في المستشفى، مما تدفعه هذه الإستنتاجات للاتصال بالمستشفى والسؤال عن نور لتبلغه الممرضة أنه تم طرده بعد يومين من دخوله المستشفى؛ لأنه تحرش بالممرضات في قاعة العمليات.

وفي هذه الرواية لا نجد نهاية للجاني أو تحديدا أكيدا له، خصوصا وأن ختامها يكون بعودة "بولحية" إلى هلوساته الكتابية وتصوره لإحدى شخصيات قصصه حامل للمشرط، ويتصور أنه قادم إليه في معرض للكتب في هيئة نسناس، والذي سيزيد من غموض الأحداث، تكرر نفس أحداث الإعتداء في القاهرة وعواصم غربية مما لا يمنح فرصة لتحديد الجاني.

قائمة المصادر

والمراجع

- **القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم**

أولا: المصادر

1- كمال الرياحي: رواية المشرط، سلسلة عيون المعاصرة، دار الجنوب للنشر، تونس، 2006.

ثانيا: المعاجم

1- أبو الفضل جمال الدين ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، د ت.

2- محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، دار محمد علي للنشر بالإشتراك، تونس، ط1، 2010.

3- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني ودار سوشبريس، بيروت، الدارس البيضاء، لبنان، ط1، 1998.

4- مصطفى إبراهيم وآخرون: معجم الوسيط، المكتبة الإسلامية، اسطنبول، تركيا، د ط، د ت.

5- الخليل ابن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تدقيق: عبد الحميد الهنداوي، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

6- الخليل ابن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تحقيق: عبد الحميد الهنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

7- مجدي وهبة: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984.

8- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي، إنجليزي، فرنسي)، دار النهار للنشر، لبنان، ط1، 2002.

9- محمد مرتضى الحسيني الزبيدي: تاج العروس، تحقيق: عبد العيلم الطحاوي، سلسلة تصدرها وزارة الإعلام في الكويت، د ط، د ت.

ثالثا: المراجع

1- شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، دار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2009.

2- حسين علام: العجائبي في الأدب (من منظور شعرية السرد)، منشورات الإختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2010.

3- سعيد الوكيل: تحليل النص السردي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، القاهرة، د ط، 1998.

4- كمال أبو ديب: الأدب العجائبي والعالم الغرائبي، دار الساق بالإشتراك مع أوركس للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2007.

5- لؤي علي خليل: عجائبية النثر الحكائي (أدب المعراج والمناقب)، تكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، د ط، 2007.

6- سعيد يقطين: السرد العربي (مفاهيم وتجليات)، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006.

7- فوزي سعد عيسى: الواقعية السحرية في الرواية العربية، دار المعرفة الجامعية للنشر والتوزيع، د ط، 2012.

8- لؤي علي خليل: العجائبي والسرد العربي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

9- باية غيبوب: الشخصية الأنثروبولوجية العجائبية في رواية مائة عام من العزلة، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، د ط، 2012.

10- عبد الحي العباس: بناء المصطلح العجائبي (العجيب والغريب والخارق والفانطاستيك) بين قيود المعجم وقلق الإستقبال، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، المغرب، 2007.

11- حامد أبو أحمد: في الواقعية السحرية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 2002.

12- سناء شعلان: السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن، دار الكتب القطرية، الأردن، عمان، ط1، 2007.

13- فاطمة سعيد أحمد حمدان: مفهوم الخيال ووظيفته في النقد العربي القديم والبلاغة، د ط، 1989.

14- عثمان موافي: في نظرية الأدب (من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم)، ج 1، دار المعرفة، القاهرة، مصر، دط، 2005.

15- أمينة فزاري: مناهج دراسات الأدب الشعبي، المناهج التاريخية والأنثروبولوجية والنفسية والمرفولوجية، دار الكتاب الحديث، القاهرة، ط1، 2010.

16- كارم محمود عزيز: أساطير العالم القديم، الناشر مكتبة النافذة، ط1، 2007.

17- آمال ماي: تجليات شهرزاد في الشعر الجزائري المعاصر، سامية عليو نموذجا، دار قرطبة، ط1، 2011.

18- نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة، مصر، د ط، د ت.

19- عبد الحميد بورايو،: القصص الشعبي في منطقة بسكرة (دراسة ميدانية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، ابن عكنون، الجزائر، 1986.

20- جميل حمداوي: سيميوطيقا العنوان، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، الناظور، التيطوان، المملكة المغربية، ط2، 2020.

21- محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1998.

22- عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، تقديم: سعيد يقطين، منشورات الإختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2008.

23- محمد بوعزة: تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، دار الأمان، المغرب، والدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ومنشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

24- سعيد يقطين: قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، الدار البيضاء للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1997.

25- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية، الكويت، د ط، 1998.

26- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.

27- آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار فارس للنشر والتوزيع، الأردن، 2015.

28- عزة عبد اللطيف عامر: الراوي وتقنيات القص الفني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 2010.

29- مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.

30- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1991.

31- محمد عزام: فضاء النص الروائي (مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سلمان)، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 1996.

32- عبد الحميد بورايو: منطق السرد (دراسة القصة الجزائرية الحديثة)، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، د ط، 1994.

33- مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة (حكاية بحار، الدقل، المرفأ البعيد)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، ط1، 2011.

34- خالد بن سعيد عيثون: التحليل البنيوي الشكلاني في جماليات الخطاب السردي (الوظائف، الشخوص، الزمكان، الصور والدلالات)، دراسة الحكايات من الأدب الشعبي الجزائري، مطبعة الزيتونة، 2006.

35- عبد الحميد يونس: الحكاية الشعبية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د ط، د ت.

36- حورية بن سالم: الحكاية الشعبية في منطقة بجاية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2010.

37- محمد عزام: الخيال العلمي في الأدب، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 1994.

38- الخامسة علاوي: العجائبية في أدب الرحلات (رحلة ابن فضلان أنموذجا)، جامعة منتوري قسنطينة، د ط، 2005.

39- تزفتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة: الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، ط1، 1993.

40- مارسيا أليياد: مظاهر الأسطورة، ترجمة: نهاد خياطة، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 1991.

41- غابريال غارسيا ماركيز: رائد الواقعية السحرية، ترجمة: عبد الله حمادي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، د ت.

42- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: الحيوان، ج1، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ط2، 1965.

43- الجاحظ: البيان والتبيين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د ط، د ت.

رابعا: الأطروحات

1- فاطمة الزهراء عطية: العجائبية وشكلها السردي في رواية التوابع والزوابع لابن الشهيد الأندلسي ومنامات ركن الدين الوهراني، أطروحة دكتوراه، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2014.

خامسا: المجلات

1- سليم بتقة: النظرية في المكان وأهميته في العمل الروائي، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، العدد السادس، جامعة تلمسان، 2020.

2- عبد الرحيم حمدان: اللغة في رواية تجليات الروح للكاتب محمد نصار، مجلة الجامعة الإسلامية، العدد الثاني، كلية فلسطين، 2008.

فهرس الموضوعات

المحتوى	الصفحة
مقدمة	**أ–د**
الفصل الأول: التأصيل والأصول التاريخية للعجائبية	
أولا: التأصيل المفاهيمي	**5**
1- العجائبية لغة	**5**
أ- القرآن الكريم والمعاجم	**5**
2- العجائبية اصطلاحا	**8**
أ-عند الغرب	**8**
ب- عند العرب	**10**
ثانيا: الأصول التاريخية	**12**
1- إشكالية ترجمة المصطلح	**12**
أ-الغريب والعجيب	**12**
ب- الخوارقية	**16**
ج- الفانتاستيك	**17**
د- الواقعية السحرية	**19**
ثالثا: أشكال العجائبية وخصائصها	**20**
1- أشكالها	**20**
أ-العجيب المبالغ فيه	**20**
ب- العجيب الأداتي (الوسيلي)	**21**
ج- العجائبي الدخيل	**21**
د- الخيال والتخييل	**22**
2- خصائصها	**24**
رابعا: الروافد الميثولوجية للرواية العجائبية	**24**
1- الأسطورة	**24**
2- الحكاية الشعبية	**27**

3- الخرافة	**29**
4- الخيال العلمي	**32**
الفصل الثاني: البنية العجائبية في رواية "المشرط" لكمال الرياحي	
أولا: مقاربة العنوان	**35**
ثانيا: خوارقية البنية السردية	**37**
1-عجائبية الشخصيات	**37**
أ-شخصية ابن خلدون	**38**
ب-شخصية المخاخ	**40**
ج-شخصية النسناس	**42**
د-شخصية بولحية	**43**
2-عجائبية الزمن	**43**
3-تقنيات المفارقة السردية	**44**
أ-تقنية الاستذكار (الاسترجاع)	**44**
ب-تقنية الاستباق	**46**
4-تعطيل السرد	**48**
أ-الوقفة	**48**
ب-المشهد	**50**
5-عجائبية المكان	**54**
أ-الأماكن المنغلقة	**55**
1-البيت	**56**
ب-الأماكن المنفتحة	**57**
1-شارع الشوارع	**57**
2-قرية المنافيخ	**57**
6-عجائبية الأحداث	**58**
ثالثا: أشكال العجائبية	**64**
1-العجيب المبالغ فيه	**64**
2-الخيال والتخييل	**66**

رابعا: التشكيل اللغوي للمتخيل العجائبي	**68**
1-اللغة الفصحى	**69**
2-اللغة العامية	**71**
3-لغة الواقع المتخيل	**72**
4-تقنية الإقتباس القرآني والإنجيلي والشعري	**73**
5-المقال الصحفي	**75**
6-المقال الصحفي السياسي	**77**
خاتمة	**79**
ملحق	**81**
قائمة المصادر والمراجع	**85**
فهرس المحتويات	**90**