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

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:

عنوان المذكرة:

العجائبية في رواية "معبد تانيت" لـ: "الهادى ثابت"

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

إعداد الطالبين:
- ✓ بولبطينة عادل
- ✓ بوجريو شامـة

إشراف الأستاذ:
فيصل الأحمر

أعضاء لجنة المناقشة

الأستاذ: جمال بلقاسم	جامعة جيجل	رئيسا
الأستاذ: فيصل الأحمر	جامعة جيجل	مشرفا ومقررا
الأستاذ: خالد أقيس	جامعة جيجل	ممتحنا

السنة الجامعية:
1440/1439 هـ
2019/2018م

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

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:

عنوان المذكرة:

العجائبية في رواية "معبد تانيت" لـ: "الهادى ثابت"

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

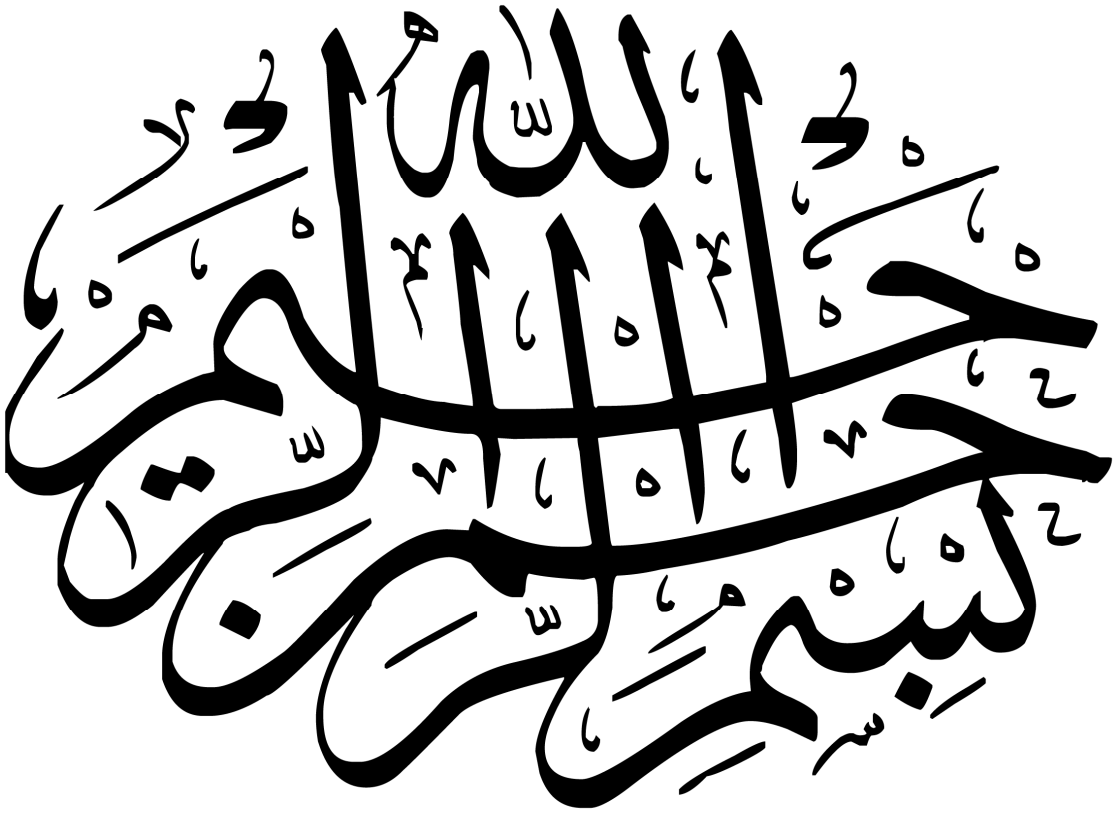
إعداد الطالبين:
- ✓ بولبطينة عادل
- ✓ بوجريو شامـة

إشراف الأستاذ:
فيصل الأحمر

أعضاء لجنة المناقشة

الأستاذ: جمال بلقاسم	جامعة جيجل	رئيسا
الأستاذ: فيصل الأحمر	جامعة جيجل	مشرفا ومقررا
الأستاذ: خالد أقيس	جامعة جيجل	ممتحنا

السنة الجامعية:
1440/1439 هـ
2019/2018م


بسم الله الرحمن الرحيم

الشكر والتقدير

بسم الله الرحمان الرحيم والصلاة

والسلام على أشرف خلق الله سيد المصلحين وإمام المرسلين

صلى الله عليه وسلم وعلى آله وصحبه أجمعين.

نشكر أولا وأخيرا الله عز وجل الذي وفقنا ومنحنا الإرادة لإنجاز هذا العمل الذي نتمنى أن يكون في المستوى.

ونتقدم بالشكر الجزيل إلى كل من علمنا حرفا من الابتدائي إلى الجامعي.

ونخص بالذكر الأستاذ المشرف:

"فيصل الأحمر"

الذي لم يبخل علينا بتوجيهاته وإرشاداته

جزاه الله كل خير.

كما نشكر أسرة قسم كلية اللغة والأدب العربي وكل الأساتذة ونخصّ بالذكر الأستاذ "خالد أقيس" وجميع الطلبة.

كما لا يفوتنا أن نشكر عمال المكتبة الذين ساعدونا في توفير المراجع اللازمة

وإلى كل من ساعدونا من قريب أو من بعيد.

مقدمـــة

مقدمة:

تعتبر الرواية أحد أهم المتون التي امتلأت بعوالم تخييلية خصوصا تلك التي تصنف في دائرة الخيال العلمي، حيث كثيرا ما تمتزج نصوصه بين الحقيقة والخيال الأقرب إلى ما يمكن تحققه، وكذلك الخيال الغريب والعجيب بغضِّ الطرف عن كون هذا الأخير قريبا من كونه قابلا للتحقق أو غير قريب، ورواية الخيال العلمي في المغرب العربي لا تخرج عن هذه الحقيقة، حيث أنّ الكتّاب المغاربة على اختلاف دول المغرب الكبير قد ألّفوا نصوصا على درجة عالية من الفنية، صارت تمثِّل مواطن لأقاليم سردية مليئة بالعوالم الغريبة، والأحداث العجيبة ولعلّنا من خلال الموضوع الذي اخترناه لإنجاز رسالة الماستر هذه يمكن أن يقف على هذه الحقيقة.

لذا وقع اختيارنا على هذا الموضوع الذي وسمناه بـ: "**العجائبية في رواية معبد تانيت للهادي ثابت أنموذجا**"، إذ أردنا من خلاله أن نَلِجَ عوالم تجربة "**الهادي ثابت**"، الذي صار يمثل أحد أهم أقطاب كتابة رواية الخيال العلمي في المغرب العربي، على الرغم من فُتُوّة تجربته الإبداعية في هذا المجال.فإلى إيِّ مدى كانت رواية الخيال العلمي المتمثلة في نموذج "**معبد تانيت**" فضاءً للعجيب والغريب، خارج كونها فضاءً للخيال العلمي الذي هو الأصل في هذا العمل؟

وبناءً على هذا التساؤل السابق يمكن أن نطرح أسئلة أخرى يُفتَرَضُ أن تكون سابقة للسؤال الأول من الناحية المنهجية لكنّها جاءت هنا لاحقة بالنظر إلى كونها أسئلة تتفرع عن السؤال السابق والمتمثلة في:

- ماذا نعني بالعجائبية؟
- ما هي جذورها المعرفية ؟
- ما هي روافدها في الفكر النقدي العربي والغربي؟ وما حدود تقاطعها مع الخيال العلمي؟
- ما هي إضافاتها الفنية ؟وما إضافاتها الهامة إلى النظرية الأدبية؟
- ثم كيف تمظهرت الشخصيات داخل هذا المتن الروائي ؟ وما هي السمات المصاحبة لتمظهرها؟
- ثم ما هي القيمة الفنية للزمان والمكان داخل هذا النص؟و كيف تعامل الهادي ثابت مع هذين المكونين للإسهام في تعجيب النص؟ وهل نجح في ذلك؟

وللإجابة على هذه الأسئلة اعتمدنا على إجراءات التحليل والدراسة التي يتيحها **المنهج الموضوعاتي** أو **الموضوعي themique** هذا المنهج الذي يقفز فوق العتبات الجمالية، والاعتبارات الفنية من أجل تحديد

موضوعات معينة **Des thèmes** يتابعها الناقد أو الدارس من أجل الكشف عن الإضافة الحقيقية للعمل الروائي ،والتي يفترض أنها هذه الموضوعات بعينها، ولا نقصد **المنهج الموضوعاتي Thematique**، بل **الموضوعي** أو **الموضوعاتي themique** ، لأن ما يهمنا هو تقصي ظهور موضوعات، وخدمة الرواية لها ،وليست الجوانب النفسية والفلسفة الظواهرية كما هي الحال مع **المنهج التيماتيكي Thématique** .

وقد قامت عناصر هذه الدراسة على مقدِّمة وفصلين ثم خاتمة.

أما **الفصل الأول** فكان موسوما بـ:مقاربات مفاهيمية ونظرية، قسَّمناه إلى أربعة عناصر، فكان العنصر الأول ضبط في المفاهيم حول الأدب العجائبي، حيث كانت البداية مع القرآن الكريم والمعاجم العربية والغربية لتحديد مفهوم المصطلح، ثم بعد ذلك المفهوم الإصطلاحي عند العرب والغرب أيضا.

بينما تطرقنا في العنصر الثاني إلى التعدد المفاهيمي للعجائبي وإشكالية ترجمة المصطلح، والعنصر الثالث كان حديثا عن أشكال وأصناف العجائبي، من عجيب مبالغ، غريب، وسيلى وعجيب علمي .

أما العنصر الرابع والأخير في الفصل النظري تعرضنا فيه إلى الروافد الميثولوجية للرواية العجائبية (الأسطورة، الحكاية الشعبية، الخرافة والخيال العلمي).

والفصل الثاني من الدراسة خصّصناه للجانب التطبيقي، وجعلنا عنوانه: "تجليّات العجائبي في رواية معبد تانيت للهادي ثابت أنموذجا"، عالجنا فيه العناصر التالية:

العنصر الأول وقفنا فيه على بعض المقاطع العجائبية التي تناولها المتن الروائي بالدرس والتحليل أزمنة وأمكنة وشخصيات مع الإحالة في كل مرّة على البعد العجائبي لكل منها.

كما تطرّقنا في العنصر الثاني إلى أشكال العجيب وتمظهراته في الرواية، حيث قصرناه على الرواية المختارة "معبد تانيت"دراسة وتحليلا.

لنصل في الأخير إلى إنهاء بحثنا **بخاتمة**، جمعنا فيها النتائج التي حققتها الدراسة النظرية والتطبيقية في هذا البحث.

ولإنجاز عناصر هذه الدراسة اعتمدنا على جملة من المراجع المهمّة، والتي كان أهمّها بالنسبة إلينا كتاب "**شعيب حليفي**": **شعرية الرواية الفانتاستيكية**، وكتاب "**كمال أبو ديب**": **الأدب العجائبي والعالم الغرائبي**

وكذلك كتاب **تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي** في نسخته الفرنسية ، ناهيك عن بعض الترجمات منه كترجمة "**الصديق بوعلام**"، و"**نعيمة بن عبد العالي**" المتاحة على شبكة الأنترنت.

إضافة إلى ذلك بعض المراجع التي رأينا أنها تخدم الموضوع من قريب أو من بعيد، من معاجم مصطلحية مثل: **معجم السرديات لمحمد القاضي،** وكذلك **معجم مصطلحات نقد الرواية،** إلى دراسات سابقة: رسالة الماجستير في الأدب العربي من إعداد "**علاوي الخامسة**" بعنوان: **العجائبية في أدب الرحلات (رحلة ابن فضلان ابن فضلان نموذجا)**، و"**غيبوب باية**" بعنوان **الشخصية الأنثروبولوجية العجائبية في رواية مئة عام من العزلة لـ:"غابرييل غارسيا ماركيز" (أنماطها، مواصفاتها وأبعادها)**.كل هذه المراجع استقينا منها المادة النظرية في تحديد المفاهيم والتعريفات الخاصة بالمصطلحات التي عالجناها.

أما فيما يخصّ الجانب التطبيقي اعتمدنا على مصدر أساسي وهو متن الرواية "**للهادي ثابت**" بعنوان "**معبد تانيت**"، وهي رواية في الخيال العلمي، مشبّعة بعناصر عجائبية بَيَّنا جيِّدا الحدود الفاصلة بين العناصر من الضربين: الخيال العلمي والعجائبي، حتى لا نقع في التناقض، ولا نوقع قارئنا في الاضطراب والغموض، وقد اعتمدنا من الرواية على طبعتها الأولى، المنشورة في أفريل 2012، بمطبعة **JMS PLUS** بتونس، حيث كانت متكأ لطريقة معالجة العناصر الخاصة بالجانب التطبيقي.

ولعلّ أهم الصعوبات التي واجهتنا ونحن بصدد هذه المغامرة المعرفية تتمثل في: محاولة استيعاب المادة النظرية الخاصة بترسانة مصطلحات الدراسة التي نكاد لا نجد فيها القدرة على التفريق بين ما هو عجيب وغريب، وبين ما يمثل صميم الخيال العلمي في النص.

في الأخير لا يسعنا إلاّ أن نتقدم بالشكر الكبير للأستاذ المشرف الروائي " **فيصل الأحمر**" الذي كان عونا لنا على إعداد هذه الدراسة بكل الخطوات التي تطلّبتها، كما نشكر كل أساتذة قسم الأدب العربي اللذين كان لهم فضل علينا طيلة مسار التكوين في كل من مرحلتي الليسانس والماستر.

الفصل الأول

مقاربات مفاهيمية ونظرية للعجائبية

أولا: ضبط في المفاهيم

ثانيا: إشكالية ترجمة مصطلح العجائبية

ثالثا: أصناف العجائبي (أشكاله)

رابعا: روافد العجائبي

أولا: ضبط في المفاهيم

تتطلب كل دراسة ضبط في المفاهيم والمصطلحات المركزية والجوارية المصاحبة لموضوع البحث، ذلك من أجل تحديد المسار الذي ستسير وفقه الدراسة من جهة، وتحديد المفاهيم التي تدور حولها من جهة أخرى، وأول هذه المفاهيم في دراستنا مفهوم العجائبية:

1- العجائبية لغة

أ- في القران الكريم والمعاجم العربية

وردت لفظة "**عجيب**" في القرآن الكريم في مواضع متعددة، تحمل دلالات مختلفة ومتمايزة فيما بينها، كل حسب السياق الذي وردت فيه. حيث جاءت بمعنى التعجب والحيرة والتكذيب في الآية الثانية من سورة " **ق**" في قوله تعالى: « **بَلْ عَجِبُوا أَنْ جَاءَهُمْ مُنْذِرٌ مِنْهُمْ فَقَالَ الكَافِرُون هَذَا شَيءٌ عَجِيبٌ** »[1] حيث وردت في تفسير الميسر كالتالي: «بل عجب المكذبون للرسول صلى الله عليه وسلم أن جاءهم منذر منهم ينذرهم عقاب الله، فقال الكافرون بالله ورسوله: هذا شيء مستغرب يتعجب منه»[2] ؛أي شيء غير متوقع، لأن الكافرون لا يتوقعوا أن يبعث الله رسولا لهم على هيئة بشر، بل توقعوا أن يكون ملكا، فهذا ما جعلهم يتعجبون منه ويكذبونه.

كما جاءت أيضا كلمة "**عجيب**" في الآية الثانية عشر من سورة "**الصافات**" لتحمل دلالة الدهشة والاستغراب من شيء ما يحدث في قوله تعالى: «**بَلْ عَجِبْتَ وَيَسْخَرُوْنَ**»[3] نستشف من خلال هذه الآية تعجب واندهاش الرسول-صلى الله عليه وسلم- من شدة تكذيب المشركين وإنكارهم ليوم البعث والحساب.

وبنفس الصيغة أيضا جاءت لفظة "**عجيب**" في الآية الأولى من سورة " الجن" في قوله عزَّ وجلَّ: «**قُلْ أُوحِيَ إِلَيَّ أَنَّهُ اسْتَمَعَ نَفَرٌ مِن الجِنِّ فَقَالُوا إِنَّ سَمِعْنَا قُرآنًا عَجَبًا**»[4]. فكلمة "**عَجَبًا**" في هذه الآية جاءت لتحمل معنى الاستعجاب والانبهار من فصاحة وبلاغة النص القرآني، إضافة إلى غزارة معانيه وحكمه، وذلك قوله: «أوحي الله إلي أن جماعة من الجن قد استمعوا لتلاوتي للقرآن، فلما سمعوه قالوا لقومهم: إنا سمعنا قرآنا بديعا في

---

[1] سورة ق: الآية 02.

[2] نخبة من العلماء: تفسير الميسر، مج1، مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، ط2، 1430هـ/ 2009م، ص518.

[3] سورة الصافات: الآية 12.

[4] سورة الجن: الآية 01.

بلاغته وفصاحته، وحكمه وأحكامه وأخباره، يدعوا إلى الحق والهدى، فصدقنا بهذا القرآن وعملنا به، ولن نشرك بربنا الذي خلقنا أحدا في عبادته»[1].

هذا بالنسبة إلى بعض المقتطفات التي استقيناها لمعنى لفظة **عجيب** من القرآن الكريم.

أما بالنسبة إلى وُرود معانيها في المعاجم العربية فنجدها جاءت في معجم « **لسان العرب**» لـ"**ابن منظور**" بمعنى: «عَجَبَ: العُجْبُ والعَجَبُ: اِنْكَارُ مَا يَرِدُ عَلَيكَ لِقِلَّةِ اعْتِيَادِهِ، وَجَمْعُ العَجَبِ أَعْجابٌ.

يا عَجَبًا للدّهر ذِي الأَعجَابِ *** الأَحْدَبِ البَرْغُوتِ ذي الأَنْيَابِ

وقد عَجَبَ منه يَعْجَبُ عَجَبًا وتَعَجَّبَ واسْتَعْجَبَ والاسْتِعْجَابُ شِدَّةُ التَّعَجُّبِ »[2] . والمقصود هنا بلفظة **عَجَبْ**: هو الشيء الخارج عن المألوف والخارق للقواعد المتعارف عليها وعدم التسليم به واعتياده.

كما أدرج "**أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا الرازي**" في معجمه الموسوم بـ:«**معجم مقاييس اللغة**» معنى: "عَجَبْ: العين والجيم والباء أصلان صحيحان يدل أحدهما على كِبْرٍ واسْتِكْبَارٍ للشيء والآخر خِلقة من خِلقِ الحيوان. فالأول العُجْبُ: وهو أن يَتَكَبَّر الإنسان في نفسه: تقول هو مُعْجَبٌ بِنَفْسِهِ، وتقول من باب العَجَبِ: عَجِبَ يَعْجَبُ عَجَبًا وأَمْرٌ عَجِيبٌ [...] وأما العُجَابُ فالذي يُجَاوِزُ حدّ العَجِيْبْ" [3]. فمدلول كلمة عجيب هنا ارتبطت بحالة الاستكبار والتعاظم الذي هو أثر من آثار العجب والافتراء في نفس الإنسان.

وتجلت أيضا في قاموس "**محيط المحيط**" "لبطرس البستاني" في قوله: «عَجَّبَهُ بِخَوَارِقِهِ، أي ما يَسُرُّ النَّفْسَ، يُسْتَعْظَمُ أو يُسْتَظْرَفُ أو يُسْتَغْرَبُ [...] وعَجَبٌ عُجَابٌ مُبَالَغَةٌ»[4] فهي هنا تأخذ دلالة الاستغراب والدهشة التي تَنْتَابُ الإنسان عند استعظامه لشيء خارق للعادة، خارج عن المألوف أي شيئ عُجَابٌ مبالغ فيه.

أما كتاب "**العين**" "للخليل أحمد الفراهيدي" فجاء فيه معنى عَجَب: «عَجِبَ عَجَبًا وأَمْرٌ عَجيب عَجَبٌ عُجَابٌ قال الخليل: بينهما فرق، أما العَجَيْبُ فالعَجَبُ، وأما العُجَابُ فالذي جاوز حدّ العَجَيْبِ، مثل الطويل

---

[1] نخبة من العلماء: تفسير الميسر، مرجع سابق، ص572.

[2] جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم ابن منظور:لسان العرب، مج1، تح: عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1426هـ/2005م، مادة (عجب)، ص531.

[3] أبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا الرازي: مقاييس اللغة، مج2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1429هـ/2008م، مادة (العجب) ص227.

[4] بطرس البستاني: محيط المحيط، مج6، تح: محمد عثمان، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1430هـ/2009م، مادة (عجب)، ص73.

والطوّال وتقول: هذا العَجَبُ العَاجِبُ، أي العَجِيْبُ والاِسْتِعْجَابُ شدّة التَّعَجُّبِ وهو مُسْتَعْجَبٌ ومُتَعَجَّبٌ ممّا يرى وشيء مُعْجِبٌ أي حَسَن وأَعْجَبَنِي وأُعْجِبْتُ بِهِ»[1].

فعَجَب في" كتاب العين" جاء بمعنى الأمر الغريب، حيث أقام الخليل بن أحمد الفراهيدي فرقا بين العَجَيْبِ والعُجَابِ فلفظة عَجِيْب هي أقل من عُجَاب في درجة التّعَجُّب والدهشة، فمثلا نقول هذا طويل فإذا أردنا المبالغة نقول طوّال فهي صفة مشبهة أو مبالغة، لهذا فالعجاب أبلغ من العجيب، وشيء مُعْجِبٌ؛أي شيء راقه وسره ومال إليه، وهو الشيء المسْتَحَبُ الذي يثير الإعجاب والاستحسان في نفس الإنسان.

من خلال عملية الجمع والتقميش للمادة العلمية "**عَجَبَ**" من القرآن الكريم والمعاجم العربية، نلاحظ أن جُلّ هذه المعاجم أو أغلبها –إن صح القول– تُجْمِعُ على أن العجيبُ أو العَجَبُ هو الأمر الخارق، الخارج عن المألوف؛ الذي يثير في النفس الدهشة والاستغراب والحيرة.

ب– في المعاجم الأجنبية

الآن لابد من التعريج على مفهوم العجائبية في القواميس الأجنبية بدءًا بقاموس "**لاروس الصغير**"

(**Le petit Larousse**) .

« **fantastique** : adj (gr-phantastikos, qui concerne l'imagination.
1. crée par l'imagination ; chimérique. La licorne est un animal fantastique.
2. Se dit d'une œuvre littéraire, artistique ou cinématographique décrivant l'irruption du surnaturel et de irrationnel dans la réalité quotidienne conte fantastique.
3. Qui atteint un très haut degré ; extraordinaire, incroyable. Idée fantastique »[2].

نستنتج من خلال تصفحنا لقاموس "**لاروس الصغير**" "**Le petit Larousse**" أنه احتوى على ثلاث معاني لكلمة "**عجيب**" فالأول يعود إلى الجذور الأولى للكلمة على أنّ أصلها لاتيني أي من المفردة اللاتينية (**Phantasticus**) أو الإغريقية (**Phantastikos**) يعني كل ما هو صادر عن التخيل أو الأحلام مثل قولنا: وحيد

[1] الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، مج3، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1424هـ/2003، مادة (عجب)، ص98.

[2] Aimée Aljanic et d'autres : le petit Larousse, Imprimerie Casterman, nouvelle édition, Belgique, 1995 , P453.

القرن حيوان رائع، كذلك العنقاء والتنين فهي حيوانات أسطورية. أما المعنى الثاني للمصطلح (**فنتاستيكي**) يستعمل لكل عمل أدبي أو سينمائي أو فني، يصف دخول ما هو غير واقعي أو ما هو غير عقلاني في صلب الواقع اليومي والمعنى الثالث والأخير فالعجيب هو كل ما يتجاوز وعينا في الأشياء، وكل ما هو متجاوز للواقع.

عند الخوض مرة أخرى في المعاجم الفرنسية نجد أن قاموس "**روبار الصغير**" قد احتوى على المعنى نفسه لمفهوم العجيب الذي سبق وقد أشار إليه معجم "**لاروس الصغير**"، فجاء معنى "**عجيب**" في قاموس **« Le petit robert »** كالتالي:

Fantastique : [fantastik] adj et n.m. bas lat. phatasticue

gr. Phantastikos de phatasia →fantaisie, fantas- que ; fantône (encadre).

1. Qui est crée par l'imagination qui n'existe pas dans la réalité → fabuleux , imaginaire, irréel, mythique, surnaturel être animal fantastique.
   « nous vivons un grand roman de geste dans la peau de personnages fantastiques »(céline)
   Où domine de surnaturel, histoire, conte film fantastique.
2. Qui parait imaginaire surnaturel .
3. Etonnant par son importance par ca grandeur .
4. N .m le fantastique : ce qui est fantastique, irréel
   « il me fallait le fantastique, le macabre »[(1)]

فالملاحظ في قاموس "**روبار الصغير**" يجد أنّه احتوى على أربع معاني لكلمة عجيب أو عجائبي فكان المعنى الأول للكلمة صادر عن التخيّل أو الخيالي والغير واقعي والخُرافي، أي كل ما هو متجاوز للواقع.

لينتقل بعدها للمعنى الثاني للعجيب الذي يَصُبُّ في كل ماله هيئة تخييليّة؛ أي ما هو غريب أو ناشز عن الواقع مثل (الجمال الخارق لجبال البيرينيس)، (المواقع الغريبة) كما ذكر المثال في القاموس، بمعنى بأن جمالها أخاذ خارج عن الواقع.

والمعنى الثالث للمفردة فكان يعبِّر عن كل ما هو مُدهِشْ بأهمِيَّتِهِ وضَخامَتِهِ وجَلالِهِ وحَجمِهِ، أي كل ما هو جميلٌ وجديرٌ بالانتباه.

أما المعنى الرابع والأخير لمصطلح " **العجيب**" هو النوع العجائبي في الأعمال الفنية، أو في الكتب التي تتناول عالم الأرواح، وكذلك العجائبي في الأدب الذي يتناول كل ما يُشكل قطيعة مع النظام القائم، وخرقاً للأشياء المعهودة في النظام القومي والشرعي لكل ما هو يومي.

(1) Paul Robert : le petit robert. nouvelle édition , paris, 1987, P 1035 .

2- العجائبية اصطلاحا

أ- عند العرب

إنّ أوّل ما يُلفت انتباهنا في هذا الصدد، أنّه لا توجد في الكتب والمعاجم العربية ألفاظًا تقابل مصطلح " **fantastique** " الشائع في الأدب الغربي، لذلك حلّ محلّه مصطلح "**عجائبي**" وداع صيته في الساحة العربية نظرًا لقربه منه في المعنى والدلالة، رغم اختلافهما في المبنى كالعجب،الحيرة، الاندهاش، السحري، الغريب، والغير واقعي وكذلك الخارج والناشز عن المألوف...إلخ ،إضافة إلى استناد هذا الأدب الفانتاستيكي/العجائبي إلى امتزاج الواقع والخيال، وعالم الحقيقة الحسيّة وعالم الوهم والتخييل، مما يُدخل متذوق هذا النوع من الأدب (القارئ/المتلقي) في متاهة الخوارق التي لا تخضع لأعراف العقل والطبيعة، «الأمر الذي جعل استخدام المصطلح في الساحة العربية مضطربًا، سواء في الترجمة التي حالت دون استقرار ترجمة موحّدة، أم في طريقة استخدام المصطلح»[1]. إلا أن رفوف المكتبة العربية القديمة (الأدب العربي القديم) لم تخلو من إدراج مصطلح (عجائبي/عجيب) بين طيّات الكتب، إذ كان أول استعمال له على يد "**أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ**" في كتابه "**الحيوان**"، وذلك عند حديثه عن ترجمة الشعر إذ يقول: «والشعر لا يُستطاع أن يُترجم ولا يجوزُ عليه النقل، ومتى حُوِّل تقطّع نَظْمُهُ وبطل وزنهُ وذهب حُسنه وسقطَ مَوضِعُ التَعجُّبِ»[2]، فالشعر على حد تعبير "**الجاحظ**" يرتكز على خاصية التعجُّب التي تضفي عليه قيمة فنيّة ومذاقا يَستسيغُهُ القارئ وينجذِب إلى معانيه، إذن « فعنصر التعجيب هو من جوهر الشعر الجيد»[3].

أما في أدبنا العربي الحديث فيُعد العجائبي أحد مظاهر التجديد، وواحدٌ من أنواع التجريب حيث نلحظ حضوره في النثر على حساب الشعر في شكل قوالب قصصية من مثل الحكاية (حكاية الخوارق، الحكاية الغريبة)، الأساطير، الروايات والخُرافة، فأُطلِق العِنان لقرائِح الأدباء وفتحوا مخيِّلاتهم، وأبدعوا أيّما إبداع في هذا اللّون الحكائي "**فسعيد علوش**" يذكر في معجمه " **المصطلحات الأدبية المعاصرة**" العجائبي على أنه: «شكل من

---

[1] عبد الله ونّوغي: البعد العجائبي في رواية فرانكشتاين في بغداد لأحمد السعداوي، مذكرة مكملة مقدمة لنيل شهادة الماستر أكاديمي، إشراف: خالد شبلي، جامعة محمد بوضياف المسيلة، 2017/2016، ص09.

[2] أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ:الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، ط2، 1384هـ/1965م، ص75.

[3] علاوي الخامسة: العجائبية في أدب الرحلات، رحلة ابن فضلان نموذجا، رسالة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، إشراف: حمادي عبد الله، جامعة منتوري قسنطينة، 2005، ص34.

أشكال القصّ، تعترض فيه الشخصيات بقوانين جديدة، تُعارض قوانين الواقع التجريبي »[1]."**فسعيد علوش**" يُدرج العجائبي ضمن الجنس الأدبي القصصي الذي يثور على أسس العالم الواقعي، ويَبني قوانيناً تَكسِر علاقتها بالعالم الطبيعي الحسِّي، وهذا ما دفع "**إبراهيم فتحي**" للتعريف بالحكاية العجيبة في معجمه "**معجم المصطلحات الأدبية**" على أنّها «سرد قصصي يروي أحداثًا ووقائعَ حافلة بالمبالغة، يصعب تصديقها»[2]. فمن زاوية نظر "**إبراهيم فتحي**" إدراج الحكاية العجيبة تحت نطاق السرد القصصي الذي يخلق أحداثا محلّقة في عالم الخيال والوهم تتسم بالمبالغة مما يجعل القارئ يحولُ دون تصديقها.

وفي إشارة أخرى لـ "**محمد القاضي**" في "**معجم السرديات**": «العجيب هو ما يرد في نص قصصي من أحداث أو ظواهر خارقة لا يمكن تفسيرها عقليًا»[3]. فالعجيب انطلاقا من هذا الطرح هو ما لا قدرة للإنسان في تغييره طبقا للقواعد الحسيَّة والتجريبية، مما يجعل العقل في قصور دائم حالَ تفسيره.

فبِالنظر إلى ما ورد في المعاجم العربية الحديثة السابقة الذكر نخلص إلى أنّه رغم اختلاف هذه المعاجم في الطرح إلا أن المعنى يبقى واحد لا ثاني له؛ أي الانزياح عما هو مألوف وطبيعي إلى ما هو خيالي ومدهش.

هذا بالنسبة إلى المعاجم، أما بالرجوع إلى الكتب التي تناولت العجائبي في العالم العربي، فجدير بالذكر "**شعيب حليفي**" في كتابه "**شعرية الرواية الفانتاستيكية**" حيث يقول: «أما العجائبي فهو حدوث أحداث، وبروز ظواهر غير طبيعية مثل: تكلم الحيوانات، ونوم أهل الكهف لزمن طويل، والطيران في السماء أو المشي فوق الماء»[4]، يربط شعيب حليفي العجائبي بالظواهر والأحداث الخارجة عن الطبيعة، والتي تتحكم فيها قوانيين فوق طبيعية مما يجعل العقل البشري في حيرة من أمره، فإمّا أن يقبل تلك الأحداث كما هي عليه، وإمّا أن يقبلها على أنّها فوق طبيعية.

يسير "**سعيد يقطين**" السير نفسه، إذ يتحقق العجائبي عنده «على قاعدة الحيرة أو التردد المشترك بين الفاعل (**الشخصية**) والقارئ حيال ما يتلقيانه، إذ عليهما أن يُقررا ما إذا كان يتّصل بالواقع أم لا،كما هو في الوعي المشترك»[5]. فالمعنى الذي ذكره **سعيد يقطين** لا يخرج عن السياق الذي نهجه "**شعيب حليفي**" إذ أنَّ

---

(1) سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني سوشبريس الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط1، 1405هـ/1985م، ص146.

(2) إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، صفاقس، دط، 1986م، ص143.

(3) محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، دار محمد علي للنشر بالإشتراك، تونس، ط1، 2010م، ص285.

(4) شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1430هـ،2009م، ص61.

(5) سعيد يقطين: السرد العربي مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2006، ص267.

العجائبي لا بد أن يُبنى على تردد القارئ والشخصية، ويتوقف عند التلاحم بين تفسير طبيعي، وتفسير فوق طبيعي. «فالأدب العجائبي أو الأدب الخوارقي هنا يجمح الخيال الخلاق مخترقا حدود المعقول والمنطقي والتاريخي والواقعي، ومخضعا كل ما في الوجود من الطبيعي إلى الماورائي، لقوة واحدة فقط: هي قوة الخيال المبدع المبتكر الذي يجوب الوجود بإحساس مطلق بالحرية المطلقة »[1]، أي خرق الحدود مع العقل وخلق حدود أخرى مع الماورائيات (ما وراء الطبيعة) في شتى المجالات، إذ «يخترق حدود الطبيعة ويهمّش قوانينها، ويُخضع منطقنا وإدراكنا لقوانين عالمه، ويدخلنا في اللعبة السردية بعد أن نعطيه مقاليد فهم ذلك العالم (...) فهو لا يحتمل الترميز والإحالة إلى ظواهر طبيعية بل يخترق كل ذلك»[2]، ليخرج عن نطاق كل ما هو طبيعي ويسقط كل القوانين المنطقية، ويعيد تنظيم هذه المجريات وفقا لما يتناسب وعالمه اللاّواقعي.

فالعجائبي في أرجوحة بين عالم الحقيقة وعالم الوهم، بين الممكن والمستحيل، وبين الواقعي والخيال « ففي العجائبي ثمة حيرة أمام الحدث الخارق، بين تفسيره بما يُلائم نظم الحقيقة الواقعية أو تفسيره بما يخالفها»[3] فهو في مفهومه العام عند "**شعيب حليفي**" «تردد كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية فيما هو يواجه حدثا فوق طبيعي، حسب الظاهر، مرّدُ هذا التردّد إلى الحيرة في تفسير الواقعة الخارقة بين ما هو طبيعي وما هو فوق طبيعي (...) كي يبقى النص ثابتا على الحافة بين الولاء إلى نظم الحقيقة الواقعية، والولاء إلى نظم أخرى فوق واقعية»[4] ليبقى الحدث الخارق في مهمَّة الخوض بين الممكن على اعتبار أنّه طبيعي وواقعي، وبين الغير ممكن الذي يجعله خيالا فحسب.

ب– عند الغرب

يعد العجائبي "**fantastique**" وليد الثقافة الغربية، وذات أصول يونانية كما سبق وتم الإشارة إليها، حيث نمى وترعرع في أحضانها «مند جورج كاستيكس حتى جان بلمين نويل وتودوروف»[5]، إذ تعتبر قلبا تلتقي فيه شرايين ثقافية متمايزة ومتجانسة تصب في قوالب تندرج ضمن ما هو أدبي وفني، «وقد كان ظهور الفانتاستيك في الآداب الغربية –تحديدا في (انجلترا وألمانيا)– ردة فعل ضد الإفراط في العقلانية خلال القرن الثامن عشر بملازمة

---

(1) كمال أبو ديب: الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفن السرد العربي، دار الساقي بالاشتراك مع دار أوركس للنشر، بيروت، لبنان، ط1 2007، ص08.

(2) سناء شعلان: السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن، دار الكتب القطرية، الأردن، عمان، ط1، 2007، ص111.

(3) لؤي علي خليل: عجائبية النثر الحكائي أدب المعراج والمناقب، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، 2007، ص07.

(4) المرجع نفسه، ص09.

(5) شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، مرجع سابق ، ص28.

النمو الإقتصادي والتقدم العلمي، وضرورة البحث عن أشكال مغايرة تكون امتدادا وانقطاعا، في آن واحد، عن الحكاية السحرية الخارقة»[1].

أما "**شعيب حليفي**" فيعرّف السؤال الفانتاستيكي على أنّه: «الشكل الجوهري الذي يلجأ إليه التعجب(...) 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 العادي والمألوف»[2] .

إنّ ما ذهب إليه "**شعيب حليفي**" في تعريف السؤال الفانتاستيكي أنّه الأمر الذي يجعل الإنسان في حالة ارتياب إثر تزاوج الطبيعي بما هو فوق طبيعي، حيث يدخل الإنسان في حالة تردد وارتباك وعدم الثبات إثر تفسير الأحداث.

وفي تعريف آخر لـ"**بيير جورج كاستيكس**" أن العجائبي «حكاية تحير وتعرى(...) خالقة شعورا بوجود الوحدة لأسرار رهيبة، وسلطة فوق طبيعية، والتي تظهر فيما بعد كتحذير لنا أو حولنا، وهي تضرب مخيِّلتنا فتفيق في قلوبنا صدى مباشرا»[3] من هذا الطرح يمكن القول أن "**كاستيكس**" يبيّن أن الفانتاستيكي يندرج ضمن الجنس الحكائي الذي يثير شعورا بالفوضى العقلية المحيّرة، وإمكانية الشعور بما هو خفي، وما يجتاز الحدود الطبيعية إلى ما هو فوق ذلك، لنسبح بمخيّلتنا في أحداث لا واقعية.

ومن زاوية نظر أخرى لـ"**ايرين بيسيير**" «أن القصد الأدبي الفانتاستيكي، هو بالطبع قصد تناقضي يضطلع بمزج لا واقعيّته بواقعية ثانية، فيصبح الإيهام فانتاستيكيا بتركيب احتماليين خارجيين، الأول عقلي تجريبي (القانون الفيزيائي) (...) والآخر عقلي ميثا تجريبي (الميتولوجيا) والذي ينقل اللاّواقع على مستوى فوق طبيعي»[4] فالأدب الفانتاستيكي عنده يجمع بين متناقضين (**الواقعي واللاواقعي**)، فيحدث نتيجة تفاعلهما تركيب احتمالين؛ الأول احتمال عقلي محض، والثاني يجمع بين العقل والخرافة (الفلكلور)، إذن «فالتناقض من مكونات الفانتاستيك ووسيلة من الوسائل التي تصف الواقع، وتقدم أجوبة ماكرة على أسئلة الفانتاستيك الساخنة»[5] .

أما "**روجي كايوا**" فالفاستانسيكي عنده هو «فوضى (...) وتمزيق ناجم عن اقتحام لما هو مخالف للمألوف، وتقريبا غير المحتمل، في العالم الحقيقي المألوف (...) إنه قطيعة للإنسجام الكوني، إنه المستحيل الآتي

---

[1] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، مرجع سابق ، ص14.

[2] المرجع نفسه، ص13.

[3] المرجع نفسه،ص29.

[4] المرجع نفسه ،ص34.

[5] المرجع نفسه، ص35.

إلى الفجأة»[1] ، إن "**روجي كايوا**" يضيف إلى أن الفانتاستيكي عالم مجهول غير محدود المعالم، يتسم بالفوضى وعدم الثبات من خلال محاولته إقحام ما هو ليس اعتيادي في عالمنا الواقعي، وبسط السيطرة عليه، مما يجعل الإنسان يعيش في كوابيس شبه حقيقية، فالفانتاستيكي عبارة عن جنس للمخيلة البشرية التي تصوغ مواثيق الطبيعة في تساؤل بعدما يحتويها الفوق طبيعي، «وهذه المسألة تقود إلى ثنائية تودوروف في التقابل بين الطبيعي والفوق طبيعي، وهي ثنائية تندرج تحت معاطفها ثنائيات اختص بها الأدب الفانتاستيكي الذي يسائل الموضوع أكثر مما يُعطي أجوبة مطمئنة»[2] .

إضافة إلى "**لوي فاكس**" " **VAX**" في دراسته المتخصصة للفانتاستيكي يقرّ ويؤكد على أن هذا الأخير«يتغذى من صراعات العالم الحقيقي والممكن (...) وأن الفانتاستيك هو نتيجة قوى وكائنات فوق طبيعية»[3]، فالفانتاستيكي إذن يستقي مادَّته الخام من تناحر كل من العالم الحقيقي والعالم الممكن، ليُشيِد عالما ممسوخا بأحداث تكاد تقترب من العالم الطبيعي، «فوظيفته هي إدخال الرعب المتخيل في قلب العالم الحقيقي»[4] .

لقد اشتغل "**تودوروف**" " **Todorov**" أيضا على ضبط حدود ومعالم ومصطلح **fantastique**، حيث شغل تعريفه « حقل المنظرين، ومدّهم ببوارق جديدة في أصقاع كانت نظريا مجهولة بالشكل المنهجي الذي اضطلع به في كتابه، ومهد لدراسات كانت تتوخى ارتياد أفق الأسئلة في راهنيتها مع سبر علائق الفانتاستيك، وضبط تحولاته، أي رصد خريطة المعنى الذي يشحذ العمل الروائي بمسوخ ذات صيغة فوق طبيعية»[5] وذلك في كتابه: « **Introduction à la littérature fantastique**» إذ يقول فيه:

« Appartient a ce genre littéraire toute ouvre fondé sur hésitation du lecteur, un lecteur qui s'identifié au personnage principale- quant à la nature d'un événement étrange. Cette hésitation peut se résoudre soit pour ce qu'on admet que l'événement appartient à la réalité soit pour ce qu'on décide qu'il est le fruit de l'imagination ou le résultat d'une illution, autrement dit, on peut décider que l'événement est ou n'est pas»[6].

---

[1] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، مرجع سابق ،ص37.

[2] المرجع نفسه ، ص37.

[3] المرجع نفسه ،ص41.

[4] المرجع نفسه ، ص41.

[5] المرجع نفسه ، ص30.

[6] Tzveetan Todorov :introduction a la littérature fantastique, édition du seuil, 1970, P165.

أي أن الفانتاستيك عند "**تودوروف**" «يتحقق عند وقوع الإنسان في لحظة التردد " **le temps d'une hésitation**"»[1]، هذا التردد الذي يحيل القارئ إلى محاولة تفسير الظاهرة؛ أي عمل يعتمد على تردد القارئ الذي يتطابق مع الشخصية الرئيسية بالنسبة لطبيعة الحدث الغريب، ويمكن حل هذا التردد إمّا بأنّ الحدث يخصُّ الواقع، أو أنّه ثمرة الخيال أو نتيجة الوهم.

ويقول "**تودوروف**" أيضا: «يفترض العجائبي، إذن لا وجود واقعة غريبة تثير ترددا عند القارئ والبطل فحسب بل وكذلك طريقة في القراءة يمكن الأن تعريفها سلبا: لا يجب أن تكون (لا شعرية ولا أليغورية *)»[2]،فهو بهذا يتعدى حالة التردد عند القارئ والشخصية، إلى التردد في أسلوب القراءة التي تستبعد المجاز والتأويل.

وفي إشارة أخرى لـ "**تودوروف**" يقول: «أن العجائبي هو التردد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية، فيما هو يواجه حدثا فوق طبيعي حسب الظاهر، فالمفهوم يتحدد إذن بالنسبة إلى مفهومين آخرين هما: الواقعي والمتخيل»[3]، فقد جعل "**تودوروف**" من عنصر التردد مقياسا وأساسا لتحقق عجائبية الأحداث، ومن هنا كان العجائبي مرتبط بالعالم الواقعي الذي يمثل طبيعة الكائن الأولية، والمتخيل الذي يُعبِّر عن الحالة الثانية التي أصبح عليها بعد حالة التردُّد.

ولم يكتف"**تورودوف**" بهذا التعريف فقط، بل تعداه إلى تقييده بثلاث شروط، فكان الأول والثالث إلزاميان لا يمكن الإستغناء عنهما، في حين كان الشرط الثاني اختياري فيقول: «الشرط الأول: لابد أن يحمل النص القارئ على اعتبار عالم الشخصيات كما لو أنّهم أحياء، وعلى التردد بين تفسير طبيعي وتفسير فوق طبيعي للأحداث المروية(...) الشرط الثاني: قد يكون هذا التردد محسوسا بالمثل من طرف شخصية فيكون دور القارئ مُفَوضًا 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(...)»[4].

---

[1] غيبوب باية: الشخصية الأنتروبولوجية العجائبية في رواية "مئة عام من العزلة"لـ: غابرييل غاسيا ماركيز(أنماطها، مواصفاتها وأبعادها)، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، المدينة الجديدة تيزي وزو، 2012, ص22.

[2] تودوروف، تزفتان: مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، ط1، 1993، ص53.

* أليغوريا: وتعني "الكلام بطريقة أخرى" أي إنّ الكلام على شيئ هو كلام على شيئ آخر .وقد عدّ فونتانيي الأليغوريا من المجاز الذي يكون بعبارة متصلة ،و أدرجها ضمن التعبير بالتخييل(محمد القاضي و آخرون:معجم السرديات ،مرجع سابق ،ص 34.)

[3] تودوروف، تزفتان: مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، مرجع سابق، ص18.

[4] المرجع نفسه، ص ص18، 19.

والقصد من هذا القول أن الشرط الأول مرتبط بطبيعة الشخصيات عند القارئ، كون النص يلزمه اعتبار عالم الشخصيات مشابها لعالم الأحياء الحقيقي، ليتساوى الواقع والمتخيل، ونتيجة لذلك التساوي تبرز حالة التردد في نفس الملتقي بين تفسير طبيعي وتفسير خارق للأحداث.

والشرط الثالث وجوب اختيار طريقة خاصة في القراءة تقوم على رفض التأويل الأليغوري والشعري؛ أي القراءة التأويلية المجازية.

هذان الشرطان أساسيان، أما الشرط الثاني فهو اختياري مصاحب للإحساس بالتردد من طرف الشخصية داخل النص، وهو بذلك يأخذ نفس دور المتلقي في حالة التردد.

لهذا يظل تعريف **"تودوروف"** إيجابيا لحد بعيد إذ « يحتل عنصر التردد في تصور **"تودوروف"** مركزا محوريا في فهم الفانتاستيك، فالكائن هو ذاكرة لها قوانين طبيعية، يتواجد فجأة أمام حدث غير طبيعي، فيكون هناك تصادم بين الطبيعي وبين غير طبيعي(...) مما يؤجج الصدام ويطبعه بطابع التردد، لأن القارئ(...) يؤسس لعلاقات جدلية مع النص»[1].

[1] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، مرجع سابق ، ص31.

ثانيا: إشكالية ترجمة المصطلح

1- العجيب والغريب

يمثل الأدب الخيالي (المتخيل) غطاء بئر ما هو مخبوء وخفي من الأمور والأحاسيس والرغبات، حيث تطرأ تحولات في الاعتيادات وهدم لكل ما هو عقلاني، فيزيائي وواقعي.

ولقد لقي مصطلح الغريب والعجيب حصَّة الأسد من اهتمام الدارسين لتداخل المصطلحين وتضاربهما في المفهوم والدلالة، ومجاورتهما للأدب العجائبي، وما تم ذكره في كتاب "**كليطو**" «**الأدب والغرابة**» دليل على ذلك، حيث يرى "**كليطو**" أن تصور أرسطو للغرابة يقوم على شطرين أساسيين يُكوِّنان النص الشعري «العنصر الأول مرده إلى التعابير المألوفة الشائعة، والعنصر الثاني مردُّه إلى التعابير الغريبة التي تُستورد من مكان بعيد غير معهود فتجتاز مسافة طويلة ثم تستقر في مكان ليس من عادتها أن تكون فيه، فهي كـ«الغرباء» بين أهل المدينة(...) فإن العجيبات إنما تكن من البعيدات»[1].

حسب ما آل إليه هذا التعريف أن الغريب هو تبني لشيء أو ظاهرة بمكان ليس بمكانته الإعتيادي الذي وُضع فيه، مما يجعله خارج عن المألوف، فيصبح كالغريب في مدينة، وهذا ما يُخالج الإحساس بالدهشة والإستعجاب، وأنَّ الغرابة لدى أرسطو مبنية على أساس لغوي يقارن بين التعابير المألوفة (الألفة) والمنتشرة في الواقع، والثانية الغريبة التي تم استيرادها، وما يجعل تلك التعابير غريبة هو تقمّصها لمكان غير معهود وغير مألوف، والتظاهر بسياق التعابير المألوفة.

يذكر الكاتب "**شاكر عبد الحميد**" في كتابه «**الغرابة المفهوم وتجلياته في الأدب**» أنّ "**محمد بن عبد العظيم**" يقسم العالم إلى قسمين فيقول: «عالم الألفة، وعالم الغرابة. وإنّ عالم الألفة هو عالم الحياة العادية للناس، وعالم الغرابة هو الحياة غير العادية للناس حقيقة أو تخيلا»[2]، فالعالم عنده ينشطر إلى قسمين: العالم الحقيقي الفيزيائي الذي نعيشه ونحيا فيه، وعالم الغرابة الغير اعتيادي، الخارج عن نطاق ما هو مألوف وحقيقي في حياتنا اليومية، إذ أنه عالم افتراضي يتم تصوير معالمه عن طريق المخيلة (التخيل والإيهام)، «فهو يتعلق بشعور الإنسان بفقدان الأمن، وافتقاد الطمأنينة، وشعوره بالحيرة في العالم وغرابته الوجودية فيه»[3].

---

[1] عبد الفتاح كليطو: الأدب والغرابة دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار تويقال للنشر، ط3، 2006، ص67، 68.

[2] شاكر عبد الحميد: الغرابة (المفهوم وتجلياته في الأدب)، عالم المعرفة سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، 1433هـ/2012م، ص85.

[3] المرجع نفسه، ص86.

ويستند الدكتور "**شاكر عبد الحميد**" في تعريفه للغرابة أيضا إلى ما ذكره "**كليطو**" من تعريف لها حيث يقول: «إنّ الشعور بالغرابة هو علّة التأثير الذي ينتاب الملتقي وأنّه لا يجوز فصل عنصر الخطاب وعنصر الملتقي عند الكلام عن الغرابة، وأن الغرابة لا تظهر إلا في إطار ما هو مألوف، الشيء الغريب هو ما يأتي من منطقة خارج منطقة الألفة ويستدعي النظر بوجوده خارج مقرّه، هناك إذن علاقة جدلية بين الألفة والغرابة، وفي هذه العلاقة يكمن سرّ التأثير الذي يحدثه الخطاب الشعري»[1]؛ إذن فالغرابة، التلقي والدلالات ثلاث عناصر متناسقة ومتشابكة، مرتبطة ارتباط وثيق لا يمكن الفصل بينها، كون الغرابة ما هي إلا دلالة يفرزها التلقي، فالشيء الغريب إذن هو وليد اللاّمألوف الذي ينحاز عن أصله ليتقمص دور آخر في عالم الألفة، وهذا ما يثير الريبة والشك في نفس القارئ، فالصراع الحاصل بين ثنائية الواقع واللاواقع، أو ما يسمى أيضا بالطبيعي والفوق طبيعي هو مل يخلق التردد، القلق، الحيرة والدهشة لدى المتلقي إبّان تعرضه لأي نص سردي، مما يدخله في نطاق العجيب، وفي هذا الصدد يصرّح "**شعيب حليفي**" في قوله: «أما العجائبي، فتحدث فيه ظواهر غير طبيعية مثل: تكلّم الحيوانات، ونوم أهل الكهف لزمن طويل(...) هذه الأحداث تنتهي بتفسير فوق طبيعي، فإما أن يقبل القارئ بأن هذه الأحداث تبدو فوق طبيعية تستطيع استقبال تفسير عقلي فيتم عندئذ المرور من الفانتاستيك إلى الغريب، وإمّا أن يقبل بوجود هذه الأحداث كما هي، وعندئذ سيجد نفسه في العجيب»[2]، إذ أن الغريب مرتبط بقبول التفسيرات العقلية للأحداث وتجسيدها على أرض الواقع دون تردد، أما العجيب فلا يقبل ذلك، كونه يستكين الواقع بطرق تتجاوز المألوف في ظل ما يسمى بعنصر التردد، « فالغرائبي عجائبي انتزعت منه سمة التردد التي تعد شرطا لازما للثاني»[3].

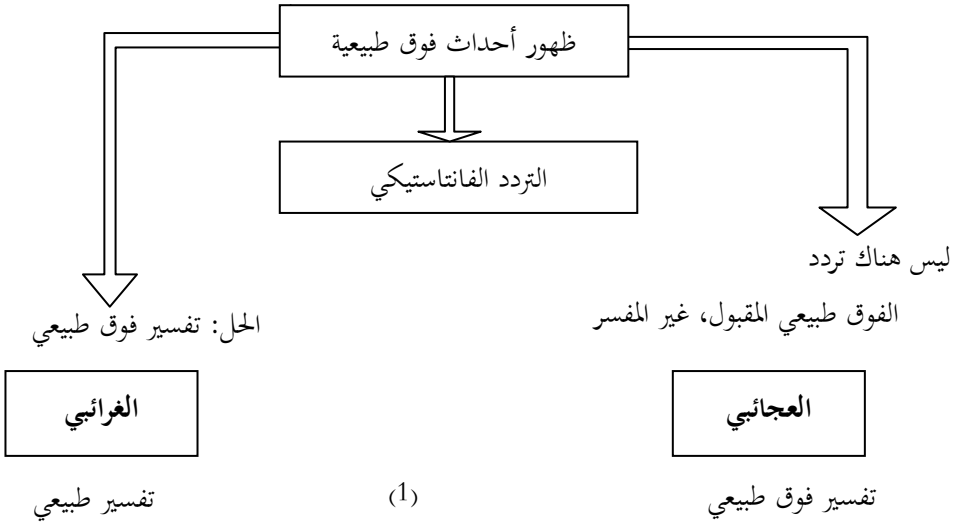
وقد أدرج "**شعيب حليفي**" مخططا يوضح فيه العلاقة القائمة التي تربط العجائبي والغرائبي بالفانتاستيكي وهو كالتالي:

---

[1] المرجع نفسه ، ص85.

[2] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، مرجع سابق ، ص 61.

[3] فوزي سعد عيسى: الواقعية السحرية في الرواية العربية، دار المعرفة الجامعية طبع نشر وتوزيع، الإسكندرية، 2012م، ص11.



(1)

ومن كل هذا نستخلص أنّه « عندما يكون هناك تفسير فوق طبيعي (حلم، مخدرات، غش...) نكون في الغرائبي، وعلى العكس عندما نلزم بقبول ما هو فوق طبيعي، نكون في العجائبي»[2] والتباين هنا يكمن في تردد القارئ فقط لا غير، فالعجيب والغريب عنصران يندرجان تحت معاطف الفانتاستيك، كون هذا الأخير يميل أكثر نحو العجائبي.

2- المدهش السحري

إنّ تعدد الدراسات هو ما جعل الأدباء يحولون دون الوقوف على مصطلح واحد، فظهرت مصطلحات كثيرة قريبة المعنى والدلالة من العجائبي، فقد ورد لفظ مدهش بما يقابله **le féerique** بالفرنسية، وهي كلمة تحمل دلالة « كل ما يرتكز على حضور الجنيَّات، وما يصحب من الحضور من خوارق وغرائب إما بتدخل السحر أو السحرة أو الكائنات فوق طبيعية»[3]، فالمدهش هنا كل ما ليس له علاقة بالواقع، ويخرج عمّا هو واقعي، فارتباطه بعالم الجنِّ الخوارق والسِّحر والسّحرة، والكائنات فوق الطبيعية يجعل منه عالما ليس له حدود، غير اعتيادي فهو عالم من الوهم تصنعه مخيّلة الإنسان، مما يثير رعبه وخوفه تارة، ويجعله يُروّحِ عن نفسه ويتخلَّص من ضغط الحياة والهروب من واقعه تارة أخرى.

(1) شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، مرجع سابق ، ص 62.

(2) المرجع نفسه ، ص 62.

(3) Kondratiev (Zythun) : Nouveau Larousse Encyclopédique, tome1, librairie Larousse, paris, 1998, p 604.

ويرى "**روجي كايوا**" أن «السِّحري هو عالم عجائبي يُضاف إلى عالم الحقيقة دون مسِّه في شيء، ودون تدمير التماسك»[1]، فالسحري عند "**كايوا**" هو تطعيم للعالم الحقيقي بالعالم العجائبي، والمزاوجة بينهما دون المساس به أو تغيير معالمه، لينتج عالم يثير دهشة المتلقي له؛ فالحكاية الخارقة (السحرية) «تستدرج القارئ إلى عالم يشبه عالم الواقع في كل شيء، عالم رتيب هادئ يدعو إلى الإسترخاء، وبغتة تنتصب أمامه ظاهرة لا تفسير لها تمزّق عالمه المطمئن»[2]، إذن المدهش السحري يجسِّد بطريقته الفنيَّة عالم آخر مغايرا يصوّر لنا بدقة تفاصيل معالم العالم الذي نعيشه من خلال زاوية مفتوحة على ما هو خارق، بحيث لا تكاد تميّز بين عالمي المدهش السحري والعجائبي، فكل منهما امتداد للآخر، فالإختلاف فقط بين ما هو سحري وما هو فانتاستيكي «يتجلى في أن المحكى الفانتاستيكي يُمثّل عالما حقيقيا فيه شخوص مثلنا، يوجدون فجأة أمام اللاّمفسر، بينما الحكاية السحرية تتموضع خارج الحقيقي(...) كما توجد في المحكى السحري رغبة في خلق نهاية سعيدة، بينما تدور المحكيات الفانتاستيكية في جو من الرعب تنتهي بحدث غير سعيد يَسْتَتْبِعُهُ الموت أو الإختفاء أو إعدام البطل»[3] فهذين النصَّين متشابكين ومتداخلين فيما بينهما، يكادان يتطابقان، فهما مرتبطان ارتباطا وثيقا يتعذَّر الوصول إلى الإختلاف الطفيف بينهما، إذا ما كان هناك تدبُّر وتمعُّن، لأنّ الحس النقدي ضرورة ملحة لمعرفة خبايا هذين النصين وأسلوبهما الفني والفوارق الحاصلة بينهما، فالفانتاستيكي تدور أحداثه في عالم مواز للعالم الحقيقي شخصياته شبه واقعية، أما السحري فيتموضع عكس ذلك، أي في العالم الغير حقيقي ونهاية العجيب دائما ما تكون مرعبة ومخيفة، بينما تكون نهايات الحكايات السحريةكوميدية وسعيدة إلى حد ما.

3- الواقعية السحرية

شهدت الساحة الأدبية العربية في العصر الحديث نهرا واسعا من الكتابات والإبداعات، التي تزاوج بين ثنائيتي الحقيقة وعالم الأوهام، وبين ما هو واقعي وما هو سحري، وذلك كنتيجة لمظاهر التجديد والتجريب إنطلاقا من تنويع الخطابات ومحاولة الإفلات من قيود الواقع، وكَسوِ العالم بحلّة غير اعتيادية، فلم يكن من الغريب انتشار مصطلح الواقعية السحرية في خزانة الأدب كونه حضي باهتمام النقاد والدارسين، وأولوه العناية، لكن قبل الحديث عن مفهوم الواقعية السحرية لابد من الإشارة إلى أن هذا المصطلح ينقسم إلى قسمين يجب تسليط الضوء على مفهوم كل قسم على حدى بدءا بالواقعية، حيث حرصت هذه الأخيرة على «الإرتباط بالواقع وتسجيل

---

[1] شعيب حليفي:شعرية الرواية الفانتاستيكية، مرجع سابق ، ص67.

[2] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص87.

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

خباياه وأسراره (...) بل هي عملية إبداع للواقع وصياغته صياغة واعية تقوم على المتخيّل والتصوير والتشكيل والنمذجة، إن الكتابة الواقعية عملية إبداعية تستند إلى الواقع وتستوعبه وتتمثله، ثم تصبّه في معيارية فنّية تقوم على التّماسك والانسجام والتآلف الجدلي»[1]، فالكتابة الواقعية تنطلق من الواقع لإيجاد قوالب فنية تثير استحسان القارئ لمعرفة واقعه الإجتماعي، فهي تحاول تصوير الواقع بطريقة خلاّقة يستسيغُها الفرد في حبكة تمتزج بين ما هو واقعي وما هو تخيّلي أو رمزي، يحمل دلالات وإيماءات عما هو متعايش في الحياة الإجتماعية حيث أن الواقعية حاولت إيجاد «أعراف جديدة تستطيع أن تحدث- بصورة أفضل- إيهاما بالحياة الواقعية عن طريق تضييق الشقة بين المحاكاة الرمزية للعالم الواقعي، والعالم الواقعي نفسه»[2]، تلك الرموز والإيماءات التي تستعمل وتقتنص لتصوير الواقع وإخراج قضاياه في صورة فنية هي ما تجعل الأدب الواقعي ذو صبغة تنفرد عن باقي فنون الأدب، وهي أيضا ما تجعل مادته دسمة بالمعاني وتثير انتباه واستحسان المتلقي.

بعد الخوض في التعريف الموجز لأول شطر من الواقعية السحرية، يجدر الإشارة إلى تعريف الشطر الثاني وهو السحرية، حيث أن "**الجصَّاص**" في كتابه أحكام القرآن أورد تعريفا لكلمة "**السحر**" على أنّه: «اسم لكل أمر خفي سببه وتخيل على غير حقيقته وجَرَى مجرى التمويه والخداع»[3] .

يستند "**الجصَّاص**" في دراسته على انعدام السبب للأحداث من أجل تطويق وتعريف مصطلح السحر وعدم التمكن من معرفة علة ودوافع ومسببات الحدث أو الظاهرة، هو ما يجعلها سحرية، فالسحر في نظره هو كل شيء مراوغ يصرف العقل عن محاولة معرفة جوهره وخباياه.

كما يعرِّفه أحد العلماء المعاصرين بأنّه «عبارة عن أمور دقيقة موغلة في الخفاء يمكن اكتسابها بالتعلم شبه الخارق للعادة وليس فيها تحد، وتجري مجرى التمويه والخداع وتصدر عن نفس شريرة تؤثر على عالم العناصر بغير مباشرة أو بمباشرة»[4]؛ فالسحر عنده عبارة عن أمور مجهولة خفية المعالم تنحو منحى الخداع والتمويه من أجل الوصول إلى مبتغى معلوم من طرف مستعمله، وبغية اكتساب أشياء لم يكن يمتلكها من قبل. ونجد باحث آخر يقول أن: « السحر هو المخادعة أو التأثير في عالم العناصر بمقتضى القدرة المحدودة، بمُعين من الجن أو بأدوية»[5] فالسحر هنا عبارة عن التأثير في عالم الموجودات والمحسوسات نتيجة لقدرة الإنسان المحدودة، وذلك عن طريق

---

(1) طيب بودربالة، سعيد جاب الله: الواقعية في الأدب, مجلة العلوم الإنسانية جامعة محمد خيضر بسكرة ، الجزائر، ع7، فيفري2005، ص4.

(2) غيبوب باية: الشخصية الأنثروبولوجية العجائبية في رواية مائة عام من العزلة لـ غابريل غارسيا ماركيز أنماطها، مواصفاتها، أبعادها، مرجع سابق، ص16.

(3) أبو بكر الرازي: أحكام القرآن، ج1، تح: محمد الصادق قمحاوي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، 1412هـ/ 1992م، ص51.

(4) عبد السلام السكري: السحر بين الحقيقة والوهم، دار الكتاب الجامعية الحديثة، طنطا، مصر، 1407هـ، ص38.

(5) أحمد الناصر: السحر بين الحقيقة والخيال، مكتبة التراث، مكة، 1408هـ، ص17.

تسخير الجن وقدراته الخارقة قصد الوصول إلى نتائج يريد تحقيقها على أرض الواقع عن طريق تلك الطقوس والتعويذات.

عند اجتماع كل من الواقعية مع السحر تنتج لنا الواقعية السحرية التي لا يمكن اعتبارها نقيضا للواقع، أو انقطاعا عنه، بل تضفي على الواقع جمالية أخَّاذة عن طريق حقن عنصر جدلي، وذلك من أجل خلق واقع جديد ومغاير، يبسط جناحيه على ما هو معقول ولا معقول، فالكتَّاب الواقعيين قد سلكوا طريقا مغايرا وخرجوا عن المضمار الفني للواقعية، حيث أصبحت الرواية مسرحا لأحداث مزاوجة بين المعقول واللاَّمعقول ،وبين الواقعي والسحري فيما يعرف بالواقعية السحرية.

حيث اهتمت المعاجم الأدبية والموسوعات بتعريف "الواقعية السحرية" فنجد قاموس "**أكسفورد للمصطلحات الأدبية**" يعرّفها على أنّها: «نوع من الرواية الحديثة يتضمن السرد فيها أحداث خرافية وخيالية تظل محتفظة بطابع الموروث في الروى الواقعي الموضوعي وهي تدل على ميل الرواية الحديثة للوصول إلى ما وراء حدود الواقعية، وإعادة صياغة قدرات الخرافة والحكاية التراثية والأسطورة في الوقت الذي تظل فيه محتفظة بصلة ارتباط إجتماعية قوية »[1]؛ انطلاقا من هذا المنظور فالواقعية السحرية تنتمي إلى نمط الرواية التي تحتفظ بمقوماتها الفنية، إذ تتخللها الخرافة والخيال من أجل تعدِّي حدود الواقع، فهي إذن شبيهة إلى حد ما بالخرافة والحكايات التراثية والأسطورة التي تناقلتها الأجيال جيلا عن جيل مند نعومة أظافرهم.

ومن جهة أخرى نجد أيضا "**دليل أكسفورد للأدب الإنجليزي**" يحتوي بين طيّاته على تعريف للواقعية السحرية بأنّها: «الروايات والقصص القصيرة التي تتوفر بصورة نموذجية على ديناميكية سردية قوية يُنمذج فيها الواقعي الذي يمكن تمييزه بغير المتوقَّع والمتعذَّر تفسيره، وترتبط فيها الأحلام والقصص الخرافية والميثولوجيا مع اليومي»[2]، فالواقعية السحرية نمط جديد من الروايات والقصص القصيرة المبنية على ديناميكية سردية قوية، تمزج بين الواقعي والأحلام والخرافة، لترسم عالما شبيها بالواقعي تعيش فيه كائنات غريبة وظواهر يتعذر الوصول إلى تفسيرها، فهذا العالم شبيه بالوهم.

ومن جهة أخرى يعرّفها "**قاموس التراث الأمريكي**"بأنّها: «أسلوب أو نوع أدبي في أمريكا اللاّتينية يربط العناصر الخيالية والوهمية بالواقع»[3]؛ إنّ الواقعية السحرية انطلاقا من هذه الزاوية هي عبارة عن لون أدبي ظهر في

---

[1] فوزي سعد عيسى:الواقعية السحرية في الرواية العربية، مرجع سابق ، ص05.

[2] المرجع نفسه، ص05.

[3] المرجع نفسه، ص05.

أمريكا اللاتينية يقوم على أساس المزاوجة بين الخيال والوهم وإدراجهما في العالم الواقعي، لخلق عالم سحري يبتعد عن عالم الحقيقة.

ويرى الدكتور "**أحمد حامد**" أن الواقعية السحرية «هو تناول الواقع بطريقة هادئة، تجعله يبدو شعريا، حتى في لحظات يمكن أن يصير فيها سوقيا»[1]، فالواقعية السحرية من وجهة نظره تنطلق من العالم الواقعي، وذلك من خلال إعادة رسمه في لوحة فنية تختلف عن واقع الحياة اليومي رغم انطلاقه منه. كما يتمثّل أسلوب الواقعية السحرية أيضا في: «سرد أحداث ووقائع غير عادية أو خارقة في ثنايا أحداث طبيعية مغرقة في الواقعية، وفي التفاصيل العادية بحيث تبدو وكأنها جزء لا يتجزأ من الواقع اليومي المعاش»[2]، فالواقعية السحرية تضفي على الواقع سمات الخوارق في نمط سحري، فتجعله يسبح في عالم الوهم والتخييل، ويبتعد عن المعقول.

4- الخيال والتخيل

أ- الخيال

يلعب التحليق في عالم الخيال عددا من الأدوار الهامة في حياة الإنسان، حيث يستخدم كمصطلح للتعبير عن القدرة على التفكير الإبداعي، فهو هاجس يقوم بتنمية الأفكار في عقل الإنسان بغية تحقيق المستقبل الذي يرضيه، فالقدرة على تخيل الأشياء التي لم تحدث بالفعل تساهم في حل المشاكل وخاصة منها النفسية والعقلية مثل: القلق والتوهم، بالإضافة إلى أنه يستخدم أيضا في علاج الحالات النفسية كتخيل نهايات سعيدة ونتائج إيجابية.

للخيال العديد من المفاهيم المختلفة والتي قام بتحديدها العلماء والمفكرين، حيث وردت لفظة "يُخَيَّلُ" في الذكر الحكيم في الآية (66) من سورة «طه»، إذ يقول تعالى: «قَالَ بَلْ أَلْقُوا فَإِذَا حِبَالُهُمْ وعِصِيّهُمْ يُخَيَّلُ إِلَيْهِ مِنْ سِحْرِهِمْ أَنَهَا تَسْعَى»[3]، وهي هنا تعبر عن تخيل موسى عليه السلام لقوة سحر أهله.

أما بالنسبة إلى ورودها بين صفحات المعاجم العربية فنجد "**ابن منظور**" يقول في معناها: « خَيَل :خَال الشيءُ يَخَالُ خِيلاً وخِيلَةً وخَالاً وخَيَلاَنًا، ومَخَالَةً، ومُخِيلَةً، ومَخْيُولَةً: ظَنُّهُ، وفي المثل من يسمع يَخَلُ أي يَظُنُّ»[4]

---

[1] حامد أبو أحمد: في الواقعية السحرية، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 2002، ص55.

[2] غيبوب باية: الشخصية الأنتروبولوجية العجائبية في رواية مائة عام من العزلة لـ غابريل غارسيا ماركيز أنماطها، مواصفاتها، أبعادها، مرجع سابق، ص31.

[3] سورة طه: الآية (66).

[4] أبو الفضل جمال الدين ابن منظور: لسان العرب، مج3، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 1994، ص193(مادة خيل).

فالمقصود هنا أن لفظة خيال مأخوذة من الجدر اللغوي خَيَّلَ أي ظَنَّ، والظّن من الشك، والشك يحتمل الصحيح والخطأ (نسبي غير مطلق) وهو توهم أشياء فوق طبيعية.

وفي معجم "**تاج العروس**" « تَخَيَّل وتَخَايَلَ: إذا تكبَّر وخَيَلَ فيه الخير(...) ويُقَالُ تَخَيَّلَهُ فَتَخَيَّلَ كما يقال تَصَوَرَهُ كما تَصَوَرَ وتَحَقُّقَهُ كما تَحَقَقَ»[1] فجاءت لفظة خيال على وزن تَفَعَّلَ وتَفَاعَلَ والقصد منه تصوير وتحقيق لأمنية أو رغبة ما تُبادر الذهن، أي اتحاد التصورات التي تم تكوينها مسبقا، وتوظيفها داخل بنية جديدة.

هذا بالنسبة إلى المفهوم اللغوي، أما فيما يخص المفهوم الإصطلاحي للفظة (**خيال**) فقد عرّفه "**أرسطو**" على أن « الخيال حركة يسببها الإحساس، بحيث لا يتأتّى للخيال أن يوجد بدونه (...) ومتى لم يوجد الخيال والإحساس لم يتأتَ وجود التصوُّرconception، وليس الخيال والتصور بمتطابقين»[2]؛ أي أن الخيال زائد الإحساس يساوي التصور، فالخيال والإحساس وجهان لعملة نقدية واحدة ألا وهي التصور، فلا يمكن فصل وجه دون الوجه الآخر للعملة، فالإنسان بطبعه يحسّ، وبعدها يجنح إلى عالم الخيال ليبني تصوراته هناك بغية تجسيدها على أرض الواقع لأنَّ «العالم الخيالي الإبداعي يختلف عن العالم المحيط بنا»[3]، هذا الأخير الذي نحيا فيه هو بدوره ينشطر إلى عالمين، أحدهما محسوس نعيش فيه، والآخر عبارة عن تصورات داخل العقل يغذيها الخيال.

في هذا الصدد تقول "**فاطمة سعيد أحمد حمدان**": «أن الخيال دائما خلاّق يذيب كل عنصر من عناصر الفكرة، لإعطائها مذاقا جديدا، لأن مهمته الأصلية تنزع دوما إلى التحليق اللاّنهائي، فهذه الانطباعات البصرية تمثل تجسدا لقنوات متعددة ترفد الخيال على تركيبها، وإعطائها البث الشعري الذي يضفي عليها دلالات متجددة تحطم معانيها التقليدية الشائعة»[4]، إذن فالخيال طاقة متجددة تسعى دائما إلى خلق كل ما هو جديد في عالم الماورائيات من الأشياء، وهدم كل ما هو تقليدي لنكتشف بعدها عوالم جديدة لم نكن نتصور أن ندركها، حيث ننفذ من خلالها إلى لبِّ الحقيقة.

ب- التخييل:

يعد التخييل (طاقة التخيل) عملية ذهنية تقتصر على الإنسان دون سائر الكائنات الأخرى، إذ أنها قدرة فطرية تخلق أفكار وصور عن عوالم مختلفة، وقد تطرّقت المعاجم العربية إلى تعريفه وإحاطته من جميع الجوانب، إلا

---

(1) محمد بن محمد بن عبد الرزاق المرتضى الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، ج14، تر: علي شيتري، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 1994، ص123، (مادة خيل).

(2) عاطف جوده نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984م، ص09.

(3) نور ثروب فراي: الخيال الأدبي، تر:حنَّا عبُّود، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق ، 1995،ص88.

(4) فاطمة سعيد أحمد حمدان: مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة، إشراف: عبد الحكيم حسان عمر، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في النقد والبلاغة، جامعة أم القرى،كلية اللغة العربية، قسم الدراسات العليا العربية، فرع النقد والبلاغة، 1410هـ/ 1989م، ص09.

أننا سنكتفي بما ذكر في "**القاموس المحيط**"، فقد أُدرج على أنه: « يَخَالُ الشيءُ يَخَالُ خَيْلاً وخَيْلَةً وبكسران ومُخَيَّلَةٍ ومَخَالَةٍ ومَخْيُولَةٍ ظَنُّهُ والظَّنُ والتّوهُمُ والرَّجُلُ الحسن المخِيّلَةِ بما يَتَخَيَّلُهُ فيه وتَخَيُّلُ الشيء لهُ: تَشَبَّهَ والخَيَالُ والخَيَالَةُ ما تشبَهَ لك في اليقظة والحلم في صورة أخْيلَةِ ويضرب لم تظن به ظنًا فنجده على ما ظَنَنْتَهُ»[1]، ومعنى ذلك أن التخيل ظنٌ وشكٌ وتوهمٌ بأشياء خارجة عن نطاق الواقع، كأحلام اليقظة وما شابه ذلك، الناتجة عن الجانب اللاشعوري لدى الإنسان.

أما فيما يخص التعريف الإصطلاحي له، فقد عرّفه "**الكندي**" من خلال تأثره بالثقافة اليونانية في قوله: «التوهم هو الفنطاسيا قوة نفسانية ومدركة للصور الحسية مع غيبة طينتها، ويقال الفنطاسيا هو التخييل، وهو حضور صورة الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها»[2]، وقد جعل "**الكندي**" مصطلح التخييل مرادف لمصطلح الوهم، ومفسرا له.

أما "**ابن سينا**" فيقول أنه :« انفعال من تعجب أو تعظيم أو تهوين أو تصغير أو نشاط، من غير أن يكون الغرض بالقول إيقاع اعتقاده البتة»[3] ،ف"**ابن سينا**" يجعل من الإنفعال أساسا للتخييل، فهو ذلك الأثر النفسي الذي يحدثه العمل الأدبي في نفس المتلقي ،حيث يتفاعل معه هذا الأخير إما بالقبول، وإما بالرفض.

أما "**صلاح فضل**" فيقول «إن التخييل هو أجمل مظهر في إنسانيتنا، فإن تحريره وتنشيطه لا يزال من أهم وظائف الفنون القولية والبصرية خاصة بعد أن صارت الحرية بؤرة منظومة القيم الحضارية (...) ينطلق مرة أخرى إلى فضاء الحرية الإبداعية ليصبح أشد قدرة على إعادة تشكيل حياته وصياغة فضاءاتها»[4]، فالتخييل متجذّر في إنسانيتنا، إذ يعتبر ملكة إبداعية في فنوننا القولية والبصرية، ومنه فالتخييل جوهر للعملية الإبداعية بالنسبة إلى المتلقي، وذلك من خلال توفر شرط الحرية الإبداعية.

من هذه الجهة « يعتبر عبد القاهر الجرجاني التخييل أظهر أمرا في البعد عن الحقيقة وأكشف وجها في أنه خداع للعقل وضرب من التزويق»[5]، ثم إن التخيل بعيدٌ كل البعد عن الحقيقة المطلقة في العالم الواقعي، وهو

---

(1) الفيروز أبادي: القاموس المحيط، ج3، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1999، ص372 ،373 (مادة خيل).

(2) أبو يوسف يعقوب بن إسحاق الكندي: رسائل الكندي الفلسفية، ح1، تح: محمد عبد الهادي أبي ريد، دار الفكر العربي، القاهرة، 1950م، ص167.

(3) ابن سينا: كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر، تح: محمد سليم سالم، مركز تحقيق التراث ونشره، القاهرة، د ط، 1969م، ص15.

(4) صلاح فضل: أشكال التخييل من فتات الأدب والنقد, الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط1، 1996م، ص02.

(5) محمد القاضي وآخرون : معجم السرديات، مرجع سابق، ص02.

أقرب منه للغرابة والتعجيب، إذ أنه يقوم بتزويق الواقع بماكياجات الوهم والخداع، ليدخل القارئ في متاهة لا مفر منها.

ومما هو جار لمصطلح التخييل كما ذكرته "**دوريت كون**":

- التخييل بما هو ضرب من الكلام المباين للحقيقة من جهة ما فيه من تضليل وكذب.
- التخييل من حيث هو إيهام بالواقع.
- التخييل معرفا بكونه الوجه المقابل للواقع والمضاد له[1].

فـ"**دوريت كون**" ألصقت صفة التضليل والإيهام والكذب بالتخييل وعدّته مقابلا ومنافسا للواقع في الآن نفسه.

5- الفانتاستيك

إن تعدد الرؤى النقدية والإجتهادات الفردية لترجمة أي مصطلح من لغة إلى لغة أخرى قد توقع القارئ في مشكلة الخلط بين المفاهيم، فهناك من يترجم المصطلح ترجمة حرفية محضة، وآخر يترجمه طبقا للمعنى المراد منه فـ"**لطيف زيتوني**" -على سبيل المثال لا الحصر- وضع كلمة **خارق** في اللغة العربية مقابل كلمة **fantastique** في اللغة الفرنسية حيث يقول: «يقوم الخارق على تقاطع نقيضين: العقلانية التي ترفض كل ما لا يقبل التفسير واللاعقلانية التي تقبل بوجود عالم غير عالمنا، له نظامه ومقاييسه المخالفان لتجربتنا البشرية ومبادئها العقلانية»[2]، فالخارق يحتمل وجود عالمين متناقضين، إما عالم منطقي يقبل بوجود تفسيرات طبيعية، أو عالم مخالف للطبيعة ينفرد ونظامه اللاعقلاني، وتفسيراته الفوق طبيعية ومن هنا ينطلق "**تودوروف**" ليعرّف الخارق بأنه «نوع أدبي يتحدد مفهومه قياسا إلى الحقيقة والخيال، وأنه ليس وجودا قائما بذاته، بل إحساس لا يدوم سوى الوقت الذي يستغرقه تردد القارئ بين التفسير العقلاني والتفسير الغيبي»[3]، إن"**تودوروف**" يربط مفهوم الخارق بجانبي الحقيقة والخيال وعنصر التفسير الذي يبقى مكونا أساسيا يعتمد على تردد القارئ بين تأويل طبيعي، وتأويل فوق طبيعي.

بينما يذهب "**كمال أبو ديب**" إلى مقابلة مصطلح **le fantastique** بمصطلح العجائبي أو الخوارقي وذلك في كتاب له بعنوان «**الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفن السرد العربي**» فيقول فيه:

---

(1) محمد القاضي وآخرون : معجم السرديات، مرجع سابق، ص74.

(2) لطيف زيتوني: معجم المصطلحات نقد الرواية، مرجع سابق، ص86.

(3) المرجع نفسه ، ص ص86، 87.

«ينتمي هذا النص إلى نمط الكتابة الإبداعية يروق لي أن أسميه "الأدب العجائبي" أو "الأدب الخوارقي"»[1] فـ"**كمال أبو ديب**" جعل من العجائبي والخوارقي مرادفان لـ" **fantastique**" تجمع بينهما صفة الخيال التي تخرق الحدود مع الطبيعية لتستقر في العالم فوق طبيعي حيث الحرية المطلقة هناك.

يعود ويضيف "**كمال أبو ديب**" في كتابه مرادفات أخرى لنفس المصطلح (**fantastique**) في قوله: «ابتكار فن أدبي جديد هو فن العجائبي والخوارقي، فن اللامحدود واللامألوف، فن الخيال المتجاوز الطليق وابتكار المتخيل الذي لا تحده حدود»[2]، ففن اللامحدود واللامألوف، وفن الخيال أيضا مصطلحات باتت تنوب عن مصطلح " **fantastique**" وتحل محله في الدلالة والمعنى.

كما يجب التنويه أيضا إلى ترجمه "**عبد الملك مرتاض**" فقد استخدم هو الآخر مصطلح "**العجائبي**" في مقابل "**fantastique**" وذلك في دراسته للعجائبية في رواية «**ليلة القدر**» و"**الصديق بوعلام** " في ترجمة كتاب "**تودوروف**" حيث سماه «**مدخل إلى الأدب العجائبي**».

في حين "**مجدي وهبة**" قام بوضع مصطلح "**الوهمي**" و"**الخيالي**" كمقابل عربي للمصطلح الأجنبي "**fantastique**" فيقول: «خيالي، وهمي **fantastic** صفة تطلق على كل كلام أو عمل فني يكون من نسج الخيال، ولا يحاكي الواقع»[3]، فالخيال والوهم صفتان تلازمان الفانتاستيك مادام هذا الأخير منافيا لحدود الواقع.

لم تقف ترجمة الأدباء والنقاد لمفهوم "**fantastique**" لهذا الحد، بل تعدته إلى الترجمة الحرفية له فهذا "**محمد القاضي**" ينقل مصطلح "**fantastique**" من الأدب الأجنبي إلى مصطلح "**فانتاستيكي**" (بالتاء والسين) في اللغة العربية فيقول في تعريف الفانتاستيكي «جنس خطابي يتولد من التردد الذي يحصل للقارئ و/أو الشخصية عندما يفاجأ بحدث يخرق قوانين العالم كأن يظهر الشيطان أو الجان أو مصاص الدماء فجأة، فيقف القارئ من الظاهرة أحد موقفين، إما أن يعتبر الخارق وهما خيالا(...) وإما أن يعتبر أن بالإمكان ظهور الشيطان (...) فيكون للواقع آنذاك قوانين مجهولة تتحكم فيه (...) وتردد القارئ بين التفسيرين هو الذي يخلق الإيهام بالفانتاستيكي»[4]، ليبقى دائما تفسير الحدث الفانتاستيكي يتراوح بين موقفين متعارضين، يقف تردد القارئ كفاصل بينهما إما بالقبول وإما بالردع كما أشرنا سابقا.

---

[1] كمال أبو ديب: الأدب العجائبي والعالم الغرائبي، مرجع سابق، ص08.

[2] المرجع نفسه، ص09

[3] مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب, مكتبة لبنان, ساحة رياض الصلح بيروت، لبنان، ط2، (منقحة ومزيدة)، 1984، ص164.

[4] محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات ، مرجع سابق، ص305.

انتهج "**شعيب حليفي**" أيضا نفس الترجمة التي اعتمدها "**محمد القاضي**"، وذلك ملحوظ من خلال عنونة كتابه بـ: «**شعرية الرواية الفانتاستيكية**» وكذا "**نعيمة بن عبد العالي**" في مقال لها بعنوان "**الأدب والفانتاستيك**" فتقول: «يحتاج الفانتاستيك إلى نوع معيّن من القراءة التي بدونها قد نسقط في فنون أدبية أخرى كالشعر أو في الإستعارة والرمز »[1]،كما جعلت "**نعيمة بن عبد العالي**" أيضا مقابلا حرفيا لـ (**fantastique**) في اللغة الفرنسية (**le merveilleux**) في قولها: « العجائبي (**le merveilleux**) يتمتعان بوجود دائم قديم وحديث، بخلاف الفانتاستيك الذي حضي بحياة قصيرة نسبيا، فقد ظهر بصورة صريحة في أواخر القرن الثامن عشر مع "**كازوت**"»[2]، فالعجائبي في حلقة دائرية متكررة ومتجددة بين الماضي والحاضر، على خلاف الفانتاستيك الذي يحل ضيفا جديدا في الساحة الأدبية خلال القرن الثامن عشر.

[1] نعيمة بن عبد العالي: الأدب والفانتاستيك، https://www.aljabriabed.net، 2019/05/12، 13:37 ،ص1.
[2] المرجع نفسه، ص1.

ثالثا: أصناف العجائبي (أشكاله)

لقد سعى **"تودوروف"** إلى تصنيف العجائبي ضمن أربع خانات، نظرا لقربه الشديد من الفانتاستيكي، حيث كان التصنيف كالتالي:

1- العجيب المبالغ فيه

ويتصف هذا النوع ببروز ظواهر غير طبيعية تحتاج إلى تفسيرات ما فوق طبيعية «حيث تتجاوز الظواهر أبعادها المألوفة في الطبيعة، ومن قبيل ذلك ما ورد في ألف ليلة وليلة من ذكر السّمك الذي يبلغ طوله مائة ذراع أو مائتين، والأفاعي الطويلة الضخمة التي كثيرا ما ابتلعت فيلةً»[1]، حيث أن هذا النوع من العجائبي يظهر فيه وصفا مبالغا لتلك الظواهر، «حيث يعتمد فيه الغلو والمبالغة من خلال تضخم صور الأشياء، وإعطائها صورا أخرى خارقة تتجاوز الذهن البشري فتصدمه»[2].

2- العجيب الدخيل (الغريب/ المجلوب أو الإغرائي)

كل هذه المصطلحات تعبر عن العجيب «الذي يفترض من القارئ أنه يكون جاهلا بموضوع البلاد التي يصفها، وعلى أساس هذا لا يملك سببا للطعن في صحة المعلومات التي لا علم له أصلا بها»[3]، فهذا النوع من العجائبي غالبا ما يتصل بأشياء «تثير الانتباه من ظواهر غير مألوفة لدى الأمم الأخرى، ويتم وصف هذه الظواهر الخارقة من دون إطلاق هذا النعت عليها ومثال ذلك: الطائر الضخم الذي يغطي قرص الشمس»[4] فالقارئ هنا لا دراية له بحالة الأشياء التي هو بصدد وصفها، وذلك «ليكون حافزا في توليد الرعب والتردد، فما هو دخيل هو بالضرورة غريب وشاذ عن المألوف»[5].

فالعجيب الدخيل إذن مرتبط أيّما ارتباط بالشيء المجهول الذي يُوَلّدُ تفسيرات خارجة عن نطاق الطبيعي وصولا إلى ما فوق طبيعي، وذلك تحقيقا للشعور بالغرابة والإستعجاب لدى القارئ إزاء ذلك الشيء الدخيل (الغريب).

---

[1] محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، مرجع سابق، ص285.

[2] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، مرجع سابق، ص64.

[3] المرجع نفسه، ص64.

[4] محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، مرجع سابق، ص286.

[5] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، مرجع سابق، ص64.

3- العجيب الأدوي (الأداتي)

يصف هذا النوع أشياء وأدوات «لا تسمح تكنولوجيا العصر بإنتاجها، لكنها رغم ذلك ممكنة من قبيل بساط الريح والتفاحة الشافية والحصان الطائر(...) ومصباح علاء الدين وخاتمه»[1]، فهذا إن دل على شيء فإنما يدل على ترك فرصة لإثارة العجب والدهشة والإستغراب لدى المتلقي، « فهذا الجانب الأداتي صار يعتمده أدب الخيال العلمي متخذا من تلك الأدوات العجائبية تيمات جوهرية في حكيه»[2].

فالعجيب الأدوي هو صنف يبني ويضع أسس اعتمادا على السرح في الخيال والتنبؤ للمستقبل عن طريق التكنولوجيا، مما يفرز عالما متطورا، يترنّح على حافة السقوط في إحدى الضفتين، إما الحدوث وإما الإستحالة.

4- العجيب العلمي أو ما يسمى الخيال العلمي

فهذا النوع يقبل تفسيرات فوق طبيعية «متخذا العلم وأدواته كوسيلة في الأحداث، الأمر الذي يجعلها في هذا الأفق تبدو مقبولة وممكنة» [3] ، أي أنها تعتمد في تفسير الأشياء الخارقة على العقل، «اعتمادا على قوانين لا يقرها العلم المعاصر ومن قبيل ذلك الحديث عن طواف العالم في ثمانين يوما، في وقت لم تكن فيه وسائل النقل متاحة في العالم تسمح بذلك»[4]، أي أن هذه الأدوات قد تكون ممكنة، ويتحقق وجودها في الواقع، وتُخاطر بالنزول إلى العالم الحقيقي في أي وقت ممكن من المستقبل (القريب أو البعيد)، لأن ما هو خيالي علمي يشكل جوهرة مشروع قابل للتحقيق وبأسباب منطقية.

---

[1] محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، مرجع سابق، ص286.

[2] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، مرجع سابق، ص65.

[3] المرجع نفسه، ص65.

[4] محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، مرجع سابق، ص286.

رابعا: الروافد الميثولوجية للرواية العجائبية

1- الأسطورة

يعد مصطلح الأسطورة من بين المصطلحات الفضفاضة التي لم يتفق الباحثون على تحديد مضمونها، فهو يتسع لكثير من الدلالات والمجالات، ويمزج بين العديد من الأنساق المعرفية القريبة منها والبعيدة كالخرافة، الملحمة والحكاية الشعبية. فالتحديد لتعريف دقيق يتطلب النظر بعقلانية وعدم التسرع، ونظرا لأهمية الأسطورة في حياة الإنسان فقد حضيت باهتمام النقاد والباحثين محاولين الوقوف على حدودها ومعالمها، وإيجاد تعريف دقيق لها. حيث وردت في كل من القرآن الكريم والمعاجم العربية بنوعيها الحديثة والقديمة، وفي العديد من سور القرآن الكريم، فنجد الآية الرابعة والعشرين من سورة النحل قد تضمنت معناها في قوله تعالى: ﴿**وَإِذَا قِيلَ لَهُمْ مَاذَا أَنْزَلَ رَبُّكُمْ قَالُوا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ (24)**﴾ [1] .

إن الآية القرآنية الكريمة تبين حالة المتكبرين وموقفهم عما أنزل ربّهم في أرضه من القرآن، وتنظيم مطلق له واتّزانه في كل صغيرة وكبيرة، فالمنكرون يردّون ذلك إلى ما هو من أساطير الأولين؛ أي أنَّهم يردّونه إلى شيء يرتبط أصوله بأزمان سحيقة غبرت معالمه.

بالرجوع إلى آية قرآنية كريمة أخرى نجد أن الله عز وجل أدرج لفظة الأسطورة في كلامه المعجز بمعانيه حيث يقول: ﴿**وَيْلٌ يَوْمَئِذٍ لِلْمُكَذِّبِينَ (10) الَّذِينَ يُكَذِّبُونَ بِيَوْمِ الدِّينِ (11) وَمَا يُكَذِّبُ بِهِ إِلَّا كُلُّ مُعْتَدٍ أَثِيمٍ (12)إِذَا تُتْلَى عَلَيْهِ آيَاتُنَا قَالَ أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ (13)**﴾ [2]، فمضمون الآية القرآنية أن الله سبحانه وتعالى ينذر المكذبين الذين يختالون على القرآن الكريم، إذ ألقي على مسامعهم تلاوة لآيات ربهم يعرضون عنها حيث ينظرون إليها على أنها: «أباطيل الأولين، ليس الأمر كما زعموا ولكن بل هو كلام الله ووحيه إلى نبيه وإنما حجت قلوبهم عن التصديق به بما غشاها من كثرة ما يرتكبون من الذنوب» [3]، فأصبحت بصيرتهم عمياء من كل الذنوب التي ارتكبوها في حياتهم، رغم علمهم بأنه الكلام الحق المنزل على رسول الله، وهو كلام خالقهم وخالق السماوات والأرض، إلا أنهم يفترون عليه ويكذّبونه ويبتعدون عن حبل نجاتهم يوم لا منجي لهم.

---

[1] سورة النحل: الآية 24.

[2] سورة المطففين: الآية 10-13.

[3] نخبة من العلماء: تفسير الميسر، مرجع سابق، ص588.

أما المعاجم العربية فلا تفوّت عليها فرصة الخوض في محاولة تعريف الأسطورة وتحديد ماهيتها، فنجد كتاب "العين" قد اهتم بإدراج الإشتقاق اللغوي لها وكان كالتالي: «السَّطرُ: سَطْرٌ من كُتُبٍ وسطرٌ من شجرٍ مغروسٍ ونحوه(...) ويُقال: سَطَّرَ فلانٌ علينَا تَسْطِيرًا إذا جاء بأحاديث تشبه الباطل، والواحد من الأَسَاطيرِ إِسْطَارَةٌ وأُسْطُورَةٌ وهي أحاديثٌ لا نظام لها بشيءٍ»[1]؛ فنظرة "**الخليل بن أحمد الفراهيدي**" إلى الأسطورة موازية للباطل من الكلام الذي لا مصداقية له، فهو –إن صحّ القول– نابع من مخيِّلة تعيش في عالم يتناقض مع العالم الواقعي الحقيقي في مكوناته ومعالمه وأحداثه.

أما بالنسبة إلى المفهوم الاصطلاحي فقد اختلف المؤرخون والدارسون في سَنِّ تعريف موحد للأسطورة، حيث أن "**القديس أوغسطين**" يُفصح عن ذلك فيقول: «إنَّني أعرف جيِّدًا ما هي، بشرط ألاَّ يسألني أحدٌ عنها، ولكن إن سُئِلْتُ وأردت الجواب فسوف يَعْتريني التَلَكُؤْ».[2] ؛ فـ"القديس" على دراية بماهية الأسطورة، لكنّه إذا سُئل عن تعريفها ومضمونها سيقف عاجزا لا يحرِّك ساكنا للإجابة عن هذا السؤال، فلسانه يُعْقدُ ولا يستطيع أن يأتي ولو بكلمة واحدة تكون إجابة لذلك السؤال، غير أن العديد من الباحثين خاضوا في مجال الأسطورة وتناولوا هذا المصطلح في دراساتهم الممنهجة، «فهي مأخوذة من (ميتوس) **Mythos** الإغريقية التي انحدرت منها كلمات **Mythe** و **Myth** و**Mito** في اللّغات الفرنسية والإنكليزية والإسبانية فتعني قصة مُقدَّسة مدارها الآلهة والأبطال»[3] ؛ هذا الكلام يوحي إلى أن الأسطورة حكاية تخترق حيز الواقع لتخرج عنه، فهي تأخذ قُدُوسِيَّتَهَا من خلال إدراجها للآلهة والأبطال والقوى الخارقة بين طيَّاتها.

فقد اختلف الباحثون في تعريف الأسطورة كل منهم انفرد بتعريفها حسب رؤيته الخاصة وميوله الفكري " فتوفيق الحضري" يرى أن: «الأسطورة هي القصَّة الشعرية المصفوفة زَجلا أو شِعرا، بحيث تحتوي موضوعا دينيا يتعلَّق بالقوى العُلويّة والخفيّة، وتُعبِّر عن معارف الإنسان الأول وأخلاقه ومستويات علومه وتأمُّلاته، وهي موضوعةٌ في قالب ذي إيقاع شعري موسيقي يتضمَّن الحدث المراد تأريخه سواء كان من صنع الإنسان أو الطبيعة أو الرَّب» [4]. تعد الأسطورة من منتجات السرد القصصي في مصوغ ديني، فهي تأريخ لمعارف الإنسان عبر

---

[1] خليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، ج2، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية ، بيروت، لبنان، ط1، 1424 هـ، 2003م، ص243.

[2] توفيق حضاري:،الأسطورة، دار كيوان للطباعةو النشر و التوزيع ،دمشق ،سورية ط 1 ،2009 ،ص19.

[3] محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات،مرجع سابق ، ص 25.

[4] توفيق حضاري: الأسطورة ، مرجع سابق ، ص ص 25-26.

طول خط التعاقب الزمني، تروي تطلّعاته للحياة، وأحداث متنوعة تمزج بين ما هو واقعي أو خيالي، أو ما هو من صنع الآلهة كل هذا يتمّ نسجه في حبكة قصصية تتسم بالشعرية والسّحرية، إذن فهي عبارة عن سجل حافل بالتاريخ وأخبار الشعوب الزائلة عبر مرّ العصور لأنّها «تروي تاريخا مقدّسا، تروي حدثا جرى في الزمن البَدْئِي، الزَّمن الخيالي، وهو زمن البدايات، بعبارة أخرى، تحكي لنا الأسطورة كيف جاءت حقيقة ما إلى الوجود بفضل مآثر اجترحتها الكائنات العليا» [1]، فالأسطورة دائما ما تكون سرد لحكاية خلق أو ظاهرة أو شيء ما، فتروي تفاصيله وأحداثه وحقيقةَ خلقه، استنادا إلى معطيات الكائنات العليا ومآثرها، وهذا ما يجعلها من أثرى النصوص الحافلة بالتاريخ لأنها تمزج بين الواقع المعاش في البدايات، وبين ما هو غير واقعي، فالشخوص في الأسطورة دائما ما تكون من آلهة أو جن وغيرها، فهي تعبِّر عن تدخُّل الكائنات الخارقة في حياة الإنسان، وعن مدى فاعليتها فيها، فهذه الكائنات من المنظور الأسطوري تعتبر سببا في استمرارية الحياة البشرية، وهي المسؤولة عمَّا آل إليه الإنسان حتى يومنا هذا.

ومن جهة أخرى تذهب "**نبيلة إبراهيم**" إلى أنّ: «الأسطورة وسيلة حاول الإنسان عن طريقها أن يُضفي على تجربته طابعا فكريا، وأن يخلع عن حقائق الحياة العادية معنى فلسفي»[2]، فالمنطلق الأول والأخير لها يتمثل في الأفكار وتجارب الإنسان، وما يخالج النفس ليتم إخراجها وتجسيدها في شكل موضوعي، وذلك من أجل هدف يضعه الإنسان أمام مرمى نظره ليجنب نفسه الشعور بالخوف والرعب والقلق الداخلي، فيستند إلى كل ما هو خارق من أجل تفسير الظواهر التي تنصب نفسها أمامه، ليبعد ذلك الخوف والشك ويكسب حالة من الهدوء النفسي إزاء استقرارها، فهي «استجابة للنوازع الداخلية التي يعيشها الإنسان نتيجة إحساسه بالخوف ورغبته في التعرف على الحقيقة المؤكدة»[3]، ومحاولة تبسيط حياته وإبعاد التعقيد عنها، وما يقف أمامه من مشاكل، فيبحث عن حلول وتفسيرات لها، فيرُد كل ما ليس له علم به إلى قوى خارقة «علوية أو شبه علوية»[4]؛ أي يردُّها إلى الآلهة وأنصاف الآلهة، «فقد ارتبط ظهور الربيع بالإله أو الملك المقدَّس، ولابد أن الشعوب البدائية كانت تُحْيِي

[1] مرسيا إلياد، مظاهر الأسطورة، تر:نهاد خياطة ،دار كنعان للدراسات والنشر ،ط1 ،دمشق ،1991، ص10.
[2] نبيلة ابراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ،القاهرة دت ، صص 10-11.
[3] المرجع نفسه، ص 11.
[4] المرجع نفسه، ص 12.

هذه الذكرى في طقوسها».[1]، وهذا ليُجنب الإنسان نفسه من الإرتباك والخوف من الحياة والظواهر التي تقف أمامه باحثا عن تفسيرها.

– أنواع الأسطورة

- **الأسطورة الطقوسية**

إرتبط مفهوم الطقوس بأهازيج وحركات يقوم بها مجموعة من الناس تعبدا وتضرعا، و«إذا كانت الطقوس تختص بالأفعال التي من شأنها أن تحفظ للمجتمع رخاءه ضد القوى المتعددة المهولة التي تحيط بالإنسان، فإن الأسطورة الطقوسية تمثل الجانب الكلامي لهذه الطقوس ولم تكن الأسطورة تحكى من أجل التسلية ولكنها كانت أقوالا تمتلك قوى سحرية؛ بحيث أنها تسترجع الموقف الذي تصفه»[2]، هذه الأقوال والأهازيج التي يرددها القوم في مجالس واجتماعات بحضور شعبي ووجهاء القوم، تعتبر تميمة سحرية أو تعويذات ينشدها القوم من أجل الحفاظ على الحالة الاجتماعية الزهيدة، والرخاء والازدهار داخل المجتمع، لذلك تم تسميتها بالأسطورة الطقوسية.

- **أسطورة التكوين**

لقد خُلق الكون في تنظيم منقطع النظير، «ومهمة هذه الأسطورة أنها تصور لنا خلق الكون، ومثال ذلك أسطورة التكوين البابلية»[3]، فهذه الأسطورة التي أقامها الإنسان وقد دفعه وراء نشأتها التأمل في نظام الكون ومحاولة تفسيره، حيث أن الإنسان القديم والبدائي كان عاجزا أمام قوى الطبيعة، لذلك نجده قد عبَّر عن فهمه للظواهر الكونية من خلال اللغة التصويرية والتشكيلية ،حتى أصبح لكل شعب من شعوب العالم أسطورة يُحاكي بها ظاهرة كونية.

- **الأسطورة التعليلية**

يعيش الإنسان في طبيعة مليئة بالظواهر التي يسعى جاهدا لتفسيرها، هذه الأساطير «هي تلك التي يحاول الإنسان البدائي عن طريقها أن يعلّل ظاهرة تسترعي نظره ولكنه لا يجد لها تفسيرا مباشرا، ومن تم فهو يخلق

---

[1] نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي ،مرجع سابق، ص16.

[2] المرجع نفسه، ص12.

[3] المرجع نفسه، ص17.

حكاية أسطورية تشرح سرّ وجود هذه الظاهرة» [1]، لأن الإنسان ميّال بطبعه إلى البحث والاستكشاف، فهو لا يكف عن محاولة التعليل والتفسير إبان فترة تواجده على قيد الحياة، فإذا ما صادفته ظاهرة ما تبدو له غريبة يبحث عن أسلوب يكاد يكون منطقي لتفسير هذه الظاهرة إذا ما عجز الأسلوب العلمي على تفسيرها.

- **الأسطورة الرمزية**

ما يميّز هذا النوع من الأساطير كونها «تتضمن رموزا تتطلب التفسير ومن المؤكد أنَّ مثل هذه الأساطير قد أُلِّفت في مرحلة فكرية أرقى من تلك التي أُلِّفت فيها النماذج السابقة فتفكير الإنسان لا ينحصر فيها في الأجواء السماوية وفي الظواهر الكونية، وإنَّما يتعداه إلى العالم الأرضي عالم الإنسان»[2]، فالإنسان القديم لم يكن له دراية بالرموز الأسطورية، فهو كان ينظر لها على أنها حقيقة مطلقة، لكن بعد نموّه الفكري أدرك حقيقة ذلك.

- **أسطورة البطل الإله**

إذا كان البطل وصاحب الدور الرئيسي في الأسطورة الطقوسية هو الآلهة نفسها، فإن البطل في هذا النوع «مزيج من الإنسان والإله، فإذا كانت مهمة البطل الإله هي تنظيم الكون والمحافظة على الظواهر الطبيعية التي تعود على الإنسان بالخير، فإن مهمة البطل المؤله تختلف عن ذلك، فهو بما له من صفات إلهية يحاول أن يصل إلى مصاف الآلهة، ولكن صفاته الإنسانية تشده دائما إلى العالم الأرضي» [3]، فالبطل في هذا النوع من أنصاف الآلهة الهجينة من موروثات إلهية وإنسانية، أو ما يمكن القول عنها أشخاص ذو قدرات وقوة خارقة، فصراعهم في الحياة من أجل الإكتمال إلى الشكل الألوهي، غير أن الطبيعة التي خُلقوا عليها الممسوخة الهجينة بالإنسان تحول دون وصولهم إلى مرادهم، فالطبيعة الإنسانية تخلق فيهم فراغ داخلي يشدهم ويجعلهم مرتبطين بالعالم الأرضي.

- **الأسطورة التعلمية (الحضارية)**

وهي تلك الأسطورة التي تكشف جانب صراع الإنسان مع الحياة لإصراره على القفز من مرحلة الطبيعة إلى مرحلة الحضارة، ومهمة هذه الأسطورة كشف الغطاء عن المجال الجغرافي الذي تعيشه القبيلة ومدى تطور وسائل وأساليب العيش مثل الصيد وغير ذلك.

---

[1] نبيلة إبراهيم :أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مرجع سابق، ص 18.

[2] المرجع نفسه، ص ص18،19.

[3] المرجع نفسه، ص 21.

2- الحكاية الشعبية

تمت الإشارة فيما سبق إلى بعض أشكال النثر الشعبي، ومدى اهتمام الدارسين بالفولكلور، فهو عبارة عن بطاقة هوية الشعوب والحضارات والتعبير عن آرائها وأفكارها وأحلامها وآمالها وطموحاتها، فهي تعبر عن عصير التجارب المصوغة في قالب قصصي مثير، هذا النوع من الفولكلور الذي يتخلله الإبداع الخيالي، إنما يصوّر الحياة الواقعية بأسلوب سحري خيالي، إذ تُعتبر الحكاية الشعبية مرآة عاكسة للمجتمع وصفحة كتاب تدون فيها تجارب وخبرات المجتمعات، لذلك فقد أخذت القدر الكافي من اهتمام الباحثين والمنظرين، فحاولوا إيجاد تعريف شامل ومفصل له فبالرجوع إلى المعاجم الألمانية التي تعرّفها بأنها: «الخبر الذي يتصل بحدث قديم ينتقل عن طريق الرواية الشفوية من جيل لآخر، أو هي خلق حر للخيال الشعبي ينسجه حول حوادث مهمة وشخوص ومواقع تاريخية»[1]، إن هذا المنطلق يؤكد أن الحكاية الشعبية ذات بعد تاريخي، فهي تسترجع المهم من التاريخ ومعالمه وشخوصه، ضمن قالب فني سيطر عليه الخيال المبدع في واقع سحري ينتقل مشافهة وحفظا، من أول الخلق إلى ما يتعاقبه من أجيال، أما المعاجم الإنجليزية تعرّفها بأنها: «حكاية يصدقها الشعب بوصفها حقيقة، وهي تتطور مع العصور وتتداول شفاها، كما أنها قد تختص بالحوادث التاريخية الصرف أو الأبطال الذين يصنعون التاريخ»[2] فهي تأخذ من الحقيقة موضوع متنها، وتخصص أهم أحداثها للحوادث التاريخية وصناع التاريخ، ثم إن الحكاية الشعبية تتطور بتطور المجتمعات، وما يلاءم احتياجاته المعرفية «فهي نتاج فكري أنتجته الشعوب عبر تاريخها الطويل، وأودعت بها قصصا، وما مرّ بها من أحداث وتعطي وصف لبعض الجوانب من الحياة الإنسانية والأحداث التاريخية المختلفة»[3]، إن التمعن في مجريات أحداث هذه الحكايات يعيد وينعش ذاكرة المتلقي لها حيث أنها تصور لهم مشاهد من ماضي آبائهم وأجدادهم، وبعض من مواقفهم وأعمالهم، فهي عبارة عن وثيقة تاريخية بين يدي المتلقي حيث تزخر بكم هائل من معلومات عن الماضي السحيق، في قالب جميل يثير اهتمام سامعيه، فالحكاية الشعبية «في الواقع تخرج بين الواقع الحقيقي والخيالي ويكون بطلها إنسانا وترتبط عادة بالسحر والخيال»[4]، إذ تقوم بتصوير البطولات والمغامرات التي حاولت الشعوب أن تحمّلها كل أحلامها وتطلعاتها، فهي مليئة بالرموز التي توحي بتجارب إنسانية والتي تحتوي على خصائص هذه الحياة في موروثها وتطورها، فالأدب

---

[1] نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مرجع سابق، ص 91.

[2] المرجع نفسه، ص 91.

[3] عايدة فؤاد البلاوي: الحكايات الشعبية العمانية دلالاتها الاجتماعية والثقافية، دراسة أنثربولوجية، مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، قسم علم الاجتماع والعمل الاجتماعي، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة السلطان قابوس، سلطنة عمان، 2010/10/30، ص 351.

[4] توفيق عزيز عبد الله: الحكاية الشعبية، دار زهران للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1434هـ/2013م، ص 14.

الشعبي يحوي موروثا تراثيا شعبيا ضخما من المعتقدات والتقاليد، وأشكال التطوّر في الواقع الاجتماعي وعادة ما تصنف الحكايات الشعبية إلى:

- **حكايات الحيوان**

يزخر الأدب الشعبي بحكايات كثيرة للحيوان فيها «الدور الرئيسي، وقد يكون شخصا من شخصيات الحكاية، فيحرك ويتصرف ويتكلم أو مجرد رمز أو صورة تتفحصها القصة»[1]، إن استعمال الحيوان في القصة الشعبية شائع، ولهذا الاستعمال أبعاد ورموز ودلالات معرفية وفلسفية، فهذا النوع من القصص عادة ما يوجه للأطفال كونه يحمل قيما تعليمية، فالحيوان في القصة لا يستعمل بطريقة عفوية فمن السذاجة أن نقول أنه عفوي، فكل حيوان يلعب دوره في الحكاية الشعبية ليس من أجل الترفيه فقط، وإنما يعبّر عن طبائع الإنسان.

- **حكايات الخوارق**

يعتبر هذا النوع من الحكايات قديما قدم الإنسان، «وهي تدور حول شخصيات من الجان وأصحاب القدرات الخارقة الذين يقفون ضد أو مع الإنسان أحد شخصيات هذه الحكاية، وتدور أحداثها دائما في بلاد بعيدة عن عالم الواقع»[2]، كونُ هذه الحكايات تصور صراع الإنسان مع الحياة والظواهر الطبيعية وما يقف أمامه من عقبات، كما تصور أيضا تدخل القوى الخارقة التي تَلِجُ حياته، سواء كانت عن إيجاب أو سلب ودائما ما تدور هذه الأحداث في عوالم ليست للإنسان والعقل البشري دراية بها.

- **الحكايات الإجتماعية**

هذا النوع من الحكايات الذي يعتبر الأكثر تداولا في العصر الحديث لأنها تحمل في خلفيتها وظيفتين أساسيتين في كونها حكايات، «يتطلع الإنسان ببطولتها، ويطلب عليها النقد الاجتماعي – حكايات ألف ليلة وليلة – وتسعى هذه الحكايات إلى الجمع بين التسلية والنقد الاجتماعي، مع ترسيب معرفة أو قيمة اجتماعية»[3] ومن المهم التفاعل مع هذه الحكايات فهي من أهم الحكايات التي يمكن أن يتطرق لها الطفل، فهذه الأخيرة

---

[1] كمال الدين حسين: دراسات في الأدب الشعبي، مطبعة العمرانية للأوفيست، الجيزة، كلية رياض الأطفال جامعة القاهرة، دت، ص 68.

[2] المرجع نفسه، ص 69.

[3] المرجع نفسه، ص 69.

تسعى إلى بناء شخصية واعية للطفل من خلال المزج بين النقد والتسلية، مما يفرز له معارف ومكتسبات ترسخ في ذهنه وتوجهه إلى العيش في المجتمع عن وعي لما يجري فيه من أحداث.

3- الخرافة

يزخر الأدب الشعبي بمختلف وسائل وأساليب السمر والإفراج عن النفس والأحاديث والنوادر والطرائف والخرافات، فهذه الأخيرة هي الأخرى أخذت نصيبها من اهتمام الشعوب والقبائل، فلكل أمة حكايات خرافية خاصة بها تنتقل من جيل إلى جيل مشافهة أثناء سهرات الليل، والحكاية الخرافية تعد جنسا أدبيا قائما بذاته له خصوصياته وأسسه، فقد اهتم الدارسون بهذا النوع الأدبي في دراساتهم الفنية والدسمة بالمعارف، إذ حاول الباحث الألماني "**فريدريش فون ديرلاين**" «أن يرجع الحكاية الخرافية الشعبية إلى أصولها أي إلى ديانات الشعوب القديمة مثل الروحانية والطوطمية والفيتشية كما ردها إلى تصوراتهم وعاداتهم، وقد انتهى الكاتب إلى أن الحكاية الخرافية البدائية تكونت في الأصل من أخبار مفردة نبعت من حياة الشعوب البدائية من تصوراتهم ومعتقداتهم»[1].

فالحكاية الخرافية قديمة قدم الإنسان فإذا حاول أحد تتبع أصولها فإنه لن يصل إلى مراده، فجذورها تمتد منذ بدايات الإنسان الأول وتتناقل تلقائيا في الأوساط البشرية المختلفة، نظرا لقدرتها على إضفاء جو من المتعة وإراحة للنفس من عناء ومشقة الحياة، لذلك فقد عمد العديد من الأدباء إلى محاولة تعريف للحكاية الخرافية والإلمام بشتى جوانبها والإحاطة بكل مقوماتها الفنية. حيث نجد "**لطيف زيتوني**" في إشارة منه يصرح أن «الحكاية الخرافية حكاية سردية قصيرة تنتمي بصراحة إلى عالم الوهم من خلال اللجوء إلى الشخصيات الخيالية والقبول بما يخالف الطبيعة (الخوارق) وتصوير العالم غير الواقعي (الشعري، الفنتازي، الأسطوري) والتقيد بالتصورات الموروثة»[2]، فالحكاية الخرافية عبارة فن سردي خارج عن عالم الحقيقة والمألوف كونها تقصّ أحداثا ووقائع خارقة، منسوجة بمادة من الخيال والوهم ضمن عالم يفترضه الراوي ويجسد شخصيات وأحداث وأماكن مختلفة، «فالقصة الخرافية شفوية في الأصل تتميز بحضور الراوي صراحة فيها، وبتوجّهه المباشر إلى القارئ، وهذا ما قد يفسّر محافظتها على صيغة واحدة للبداية (كان يا مكان ...) وللنهاية (وعاشا في سبات ونبات ولدا صبيانا وبنات ...)» [3]، فالقصة الخرافية في غنى عن الكتابة والتدوين، فهي تنتقل مشافهة بين الأجيال، حيث تعتبر أقصوصة

---

[1] نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 56.

[2] لطيف زيتوني: معجم نقد مصطلحات الرواية، مرجع سابق، ص 78.

[3] المرجع نفسه، ص 78.

يسردها الراوي في تجمع للسمر والسهر، وغالبا ما يتم إلقاؤها في الليالي، وهو يحفظها مشافهة بدوره، إذ أنه تلقاها عن طريق راوٍ آخر غير أنه يضفي عليها أسلوبه الخاص غير متقيد بالألفاظ، فالأساس أن يتقيد بالشخصيات والحوادث، والقول أن الحكاية الخرافية ذات بعد خيالي ليس بالضرورة أن تقطع صلتها بالعالم الواقعي الذي نعيشه، فالخروج عن العالم الواقعي إلى الخارق «لا يعني أن الحكاية الخرافية منفصلة تماما عن عالمنا الواقعي، وهي تهدف أولا وأخيرا إلى تصوير نماذج بشرية، حينما تصور لنا علاقة الإنسان بالإنسان والإنسان بالحيوان، والإنسان بالعالم المحيط به المعلوم منه والمجهول»[1]، فهي مرتبطة ارتباطا وثيقا بالواقع الإنساني حيث تنمذج للطابع الإنساني وخصوصياته من خلال تصوير علاقته مع بني جنسه والحيوانات وتصرفاته داخل المحيط الذي يعيشه وما يحسّ به وما ينتابه من عواطف، «فالحكاية الخرافية لا تصور علاقة الإنسان بعالمنا الخارجي فحسب، وإنما تصور كذلك صراعه مع عالمه الداخلي»[2]، لأن الإنسان يعيش صراعات كثيرة بينه وبين العالم الخارجي، فهو كذلك في فوضى داخلية مما يجعله يصارع نفسه محاولا التغلب على كل الاضطرابات النفسية من أجل إثبات نفسه، «فعالم الحكاية الخرافية يقف وجها لوجه أمام عالمنا الواقعي، والحكاية الخرافية ترفض عالمنا لأنها تحلّ محلّه عالم أجمل وأكثر منه بهاءً وسحرًا»[3]، فالقصص الخرافية بما تحويه من أحداث وشخصيات لما نراها تبتعد عن العالم الواقعي وتصور عالم جميل أنيق بمعنى الكلمة، هذا الأخير الذي تمّ تصويره إنّما هو يصور الأمور كما يجب أن تكون في حياتنا اليومية وهي تندمج إلى الواقع الذي يفترض أن نعيشه مما يجعل هذا العالم سحريا.

4- الخيال العلمي

يرتبط مفهوم الخيال العلمي إلى حدّ كبير بالتطور التكنولوجي الذي شهدته الحياة البشرية في كافة المجالات فهو نوع من الفنون الأدبية التي تعتمد على التحليق في عالم الخيال، هذا الأخير الذي يمزج بين التقنيات الحديثة ومخيّلة الإنسان، وذلك من أجل تغيير الواقع المعاش إلى واقع أفضل، تبلورت هذه الفكرة «في القرن التاسع عشر من خلال توجّه بعض الكتّاب الفرنسيين والبريطانيين إلى كتابة الروايات العلمية التي ستكون البواكير الأولى لما سيسمى فيما بعد (أدب الخيال العلمي) الذي شهد أوجّه في الولايات المتحدة الأمريكية في بدايات القرن العشرين»[4] وكانت الولادة الحقيقية له مع «ظهور رواية فرانكشتاين أو بروميتوس الجديد» للكاتب "**ماري**

---

[1] نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مرجع سابق، ص 62.

[2] المرجع نفسه، ص 61.

[3] المرجع نفسه، ص 61.

[4] محمد الهادي عيّاد، كوثر عياد: أدب الخيال العلمي، مطبعة جامعة دمشق، ط1، 2015، ص 05.

شلاي" ثم رواية «**جزيرة الدكتور مورو لـ: هـ. ج وايلز**»[1]، وكذلك رواية «**باريس في القرن العشرين 1863م**»لـ: "**جون فارن**" و«**العالم كما سيكون**» لـ: سوفتر 1856م[2]، إضافة إلى روايات أخرى للكاتب "**جون فارن**" سنة 1864م، بعنوان «**من الأرض إلى القمر**» ورواية « **رحلة إلى باطن الأرض**» [3] وغيرها، حيث كتب هؤلاء «قصصا وروايات تنبأت بالكثير من الاختراعات في القرن العشرين من الطائرة الغواصة، إلى الهبوط على سطح القمر»[4] ، ولهذا فالخيال العلمي متجذّر في الثقافة الغربية، إذن فهو متأصل من جذور ثقافية غربية محضة.

أما فيما يخص إنغراس هذا النوع من الأدب في التراب العربي، إنما يعود إلى تأثر الكتّاب العرب بالثقافة الغربية فاستقوا البعض من هذه الأفكار في كتاباتهم من مصادر غربية، «فالكتابة عن المستقبل بدت بادرة جديدة لفتح باب التجديد لأدب متقوقع في أشكاله الكلاسيكية»[5]، هذا التأثر الذي خلف نخبة من الأدباء الذين حملوا على عاتقهم مهمة الخوض في هذه التجربة الجديدة كليا على وسطهم الأدبي و الفني.

وقد يكون «"**توفيق الحكيم**" هو من أول من خصص بعض الصفحات في مقدمة كتابه (الطعام لكل فم) ليتحدث عن ضرورة تطوير التعبير الفني وكان ذلك سنة 1963م»[6] ، كما لا يفوتنا التنويه إلى «الكاتب المصري "**سلامة موسى**" بعنوان «**مقدمة لطوبى مصرية**»، والتي طرح فيها العديد من الأفكار الجديدة عن أحسن العوالم الممكنة»[7] .

إلاّ أنّ هذه المحاولات تلقّت الرفض وعدم القبول من طرف النقّاد العرب «خاصة بعد شيوع عبارة الخيال العلمي، إذ اعتبر هذا النمط من الكتابة شكلا من أشكال تغريب الأدب (...) وأهم النقاشات التي أثيرت حول هذا الموضوع ترجع إلى سنة 1976م، مع ظهور رواية «**الطوفان الأزرق**» للكاتب المغربي "**عبد السلام البقالي**" الذي صنّف روايته هذه ضمن أدب الخيال العلمي»[8]، لكن ورغم هذا الرفض إلاّ أنّ الكتابة في ظل ما يسمى

---

(1) محمد الهادي عيّاد، كوثر عياد: أدب الخيال العلمي، مرجع سابق، ص 20

(2) المرجع نفسه، ص 21..

(3) المرجع نفسه، ص 21.

(4) محمد عزام: الخيال العلمي في الأدب، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 1994م، ص 09.

(5) محمد الهادي عيّاد، كوثر عيّاد: أدب الخيال العلمي، مرجع سابق، ص 35.

(6) المرجع نفسه، ص64.

(7) المرجع نفسه، ص 35.

(8) المرجع نفسه، ص 36.

بالخيال العلمي، ظلّت مستمرة ومتواصلة في عالمنا العربي، «ففي سنة 1984م كتب "**مدحت الجبار**" مقالات في مجّلة "**فصول**" عنوانه (جدلية الحداثة في روايات الخيال العلمي) وهو مقال (...) يقدم أدب الخيال العلمي على أنه جزء لا يتجزء من الأدب العربي، وأنه استمرار له (...) وأن أدب الخيال العلمي هو أدب الحداثة والمعاصرة»[1]، أي الخروج بالأدب العربي من الزي التقليدي إلى زي الحداثة والمعاصرة، وذلك بفضل تقنيات مستحدثة تعتمد في أساسها على الخيال العلمي.

والخيال العلمي على حدّ تعبير "**محمد الهادي عيّاد**" هو: «أدب يعتمد على استعمال فرضيات أو نظريات علمية أو فزيائية أو تكنولوجية من الممكن أن يتخيّل الكاتب إمكانية إنجازها، ويتصوّر ما ستؤول إليه الحياة بعد تحققها بحيث يتخيّل عالما جديدا مختلفا»[2]، هذا إن دلّ على شيء إنما يدلّ على أنّ المخيّلة الإنسانية، هي الركيزة الأساسية التي يبنى عليها الخيال العلمي مجموعة فرضيات ونظريات تهدف إلى تحقيق عوالم مثالية تختلف والعالم المعاش، سواء كان ذلك في المستقبل القريب أو البعيد.

وبتعبير آخر الخيال العلمي هو اعتبار ما سيكون عليه العالم مستقبلا، حيث اتخذ الإنسان هذا الأدب «للتعبير عمّا يجول في خاطره لمّا أحسّ بضعفه البدني وبقوّته العقلية، دفعه الخوف من المجهول في الماضي إلى تصوّر عوالم أخرى أرعبته، فاتخذ أنصابا وأزلاما وأشجارا وكواكب يلتجأ إليها عند شعوره بالضعف، فأضفى عليها هالة من التقديس وتصوّر أنّ لها قدرات خارقة تحميه من خوفه فأفسح المجال لمخيّلته لتصوّر هذه العوالم الغيبية»[3]، إنّ هذا القول يرجع مصدر الخيال العلمي إلى تخوّف الإنسان من أحداث ضاربة في أعماق التاريخ، أجبرته على ضرورة استخدام مخيّلته «لتعمل على إيجاد السبل لتطوير حياته، فبدأ يكتشف الكون ويخترع (...) إلى يوم الناس هذا»[4]، استعداد المستقبل زاهر هذا المستقبل الذي كثيرا ما يكون وجهة للتغيير نحو الأفضل«لأنّ أمنيات الإنسان بمشاهدة أحلامه تتحقق لا تنقطع ولأنّ المستقبل هو الزمن المفتوح الذي تتحقق فيه تبصراته وتنبؤاته، أو الذي يمتلك إمكانية صنعها»[5]، فأدب الخيال العلمي ينحو منحى «التغيير الذي يحدثه العلم على

---

(1) محمد الهادي عياد،كوثر عياد:أدب الخيال العلمي ،مرجع سابق، ص ص 37،38.

(2) المرجع نفسه، ص 51.

(3) المرجع نفسه، ص 48.

(4) المرجع نفسه، ص 48.

(5) جميلة بورحلة: أدب الخيال العلمي بين العلمية والأدبية دراسة وصفية تحليلية في جمالية التداخل بين البعدين العلمي والأدبي، مقدمة بكلية الآداب والعلوم الاجتماعية، قسم اللغة العربية وآدابها لنيل شهادة الماجستير، تخصص نظرية الأدب وقضايا النقد، إشراف: عبد الملك بومنجل، جامعة فرحات عباس، سطيف، الجزائر، 2010/2009م، ص 113.

نمط حياة الناس الاعتيادي، ويغيّر فيما ألِفوه من مظاهره وقوانينه، مرتادا في الوقت ذاته أفاق التوقع ببناء فرضيات متخيّلة، ذات منطلقات علمية موجودة مستبصرا ومترقبا صورة المستقبل (لكون المستقبل هو أكثر توجّهاته) الذي سيؤول إليه الكون والبشرية»[1]، فما يسمى بأدب الخيال العلمي يرتاد لأفاق مع المعتاد، ليبني منطلقات علمية تستند إلى افتراضات وتخيّلات تكاد تكون منطقية لحد بعيد، تترقب من خلالها بناء إطار خاص لمستقبل يختلف عن إطار الواقع التجريبي، ولهلّ هذا من أسمى أهداف الخيال العلمي.

أما "**رؤوف وصفي**" فيعرّف أدب الخيال العلمي في المؤتمر الثاني له للخيال العلمي في مصر والوطن العربي بعنوان: (استشراق المستقبل في رواية الخيال العلمي) الصادر عن دار النخبة بمصر على أنّه: «يعني الخيال المقرون بالعلم، ويرتبط بالأدب الذي يعالج في فروعه هذا المصطلح كالقصة والرواية والمسرحية»[2]، أي أنّ أدب الخيال العلمي لا يقتصر في دراسته على لون أدبي واحد فقط، بل يتعداه إلى الخوض في ألوان أدبية مختلفة من مثل القصّة والرواية والمسرحية، كما ذكر الكاتب «فقصة الخيال العلمي هي قصّة تدور في ذلك الأدب العلمي المتخيل (...) قصّة تلتقط حدثا ما في زمان ومكان محددين لتقدمه في أحداث قصيرة وشخصيات معدودة»[3]؛ ومنه فقصص الخيال العلمي تصف أحداثا متخيّلة يمكن أن تحدث حقيقة استنادا إلى نظريات وتفسيرات علميّة.

أما رواية الخيال العلمي فهي «رواية تحكي عن عوالم متخيّلة بتقدّمها العلمي وبأزمتها المقبلة الغامضة، تستشرف الأحداث وتطل على عوالمها الافتراضية»[4]، بحيث أنّ رواية الخيال العلمي تتنبّأ بما سيؤول إليه مصير العالم والإنسان من خلال افتراض عوالم ممكنة.

أما بالنسبة إلى مسرحية الخيال العلمي، كما سبق وأشار الكاتب "**رؤوف وصفي**" هي «مسرحية تحكي بفصولها ومشاهدها عن المستقبل ومتاعب إنسان المستقبل، في ديكورات وأحداث تستقي شخوصها من عوالم

---

[1] جميلة بورحلة: أدب الخيال العلمي بين العلمية والأدبية دراسة وصفية تحليلية في جمالية التداخل بين البعدين العلمي والأدبي، مرجع سابق، ص 113.

[2] رؤوف وصفي: استشراف المستقبل في رواية الخيال العلمي، د. طالب عمران أنموذجا، المؤتمر الثاني للخيال العلمي في مصر والوطن العربي، دار النخبة، الجيزة، مصر، ط1، 1438هـ/2017م ،ص 17.

[3] المرجع نفسه، ص 17.

[4] المرجع نفسه، ص 18.

المستقبل»[1]، فمسرحية الخيال العلمي هي الأخرى تبني أحداثا ووقائع وشخوص مستقبلية، انطلاقا من فرضيات ومبادئ علمية بل وإنّها تفضح وتصفح وتعرّي ما سيؤول إليه إنسان المستقبل.

وخلاصة القول أنّ «أدب الخيال العلمي هو إذن أدب المعاصرة فهو لا يتحدث عن المستقبل، بل يصف الراهن وما المستقبل إلاّ واسطة وهروب من الرقابة»[2]، فهو أدب يقرّ الحاضر ويدفعنا للتفكير في مستقبلنا المجهول.

- **بين العجائبي والخيال العلمي**

ليس من السهل الفصل بين العجائبي والخيال العلمي، كون المصطلحين متقاربين في المعنى، فغالبا ما يقع الخلط بينهما «لدرجة أن بعض النقاد صنّفوهما في نفس النمط الأدبي»[3]، إلاّ أننا سنسعى جاهدين من خلال دراستنا إلى محاولة إزالة الغموض واللّبس والضبابية عن هذين المصطلحين، والتمييز بينهما؛ فالتمييز «أمر ضروري لأنّ الخيال العلمي هو غير الفانتازيا، ولكل منهما خصائصه التي يتميّز بها»[4]، فكلاهما يستندان إلى المخيّلة (الخيال) لبناء تصوّراتهما، وكلاهما يخترقان الحدود مع الطبيعة «ولكن لكل قوانينه التي تسيّره. الخيال العلمي هو أدب الممكن، إنّه يقترح علينا عوالم يبتكرها الكاتب اعتمادا على القياس مع الراهن(...) ولكن وقع التغيير فيها، يقترح هذا الأدب (...) عوالم أخرى موجودة في اللّامكان أو اللّازمان، وهذا قد يحدث وقد لا يحدث»[5]، فتنبؤات الخيال العلمي من تصوّر عوالم مختلفة ومتطورة عن العوالم الطبيعية أمر نسبي لكنّه ممكن الحدوث، لأنّه يستند في منطلقاته إلى تقنيات علمية وتكنولوجية مستحدثة تتصوّر مآل العالم في المستقبل، وذلك في إطار النمط المعتاد للحياة البشرية، «وبالعكس من ذلك فإنّ الفانتازيا تعمل على اتجاه مغاير، فهي تخلق اللّاواقع، فهي أدب غير ممكن الحدوث، لقد نشأت من انقطاع في نظام الأشياء وفي تناسق الواقع (...) إذا هو أدب القطيعة الذي يعمل على إنشاء التجاوز، فالعلاقات مع الواقع كما نفهمه، تنقطع فيه فجأة ولعلّه لهذا السبب يفضّل البعض تسميّته الخيال اللّاواقعي»[6]، فالفانتازيا/ العجائبية لا تقبل بتفسيرات عقلية للأحداث، وهذا ما يجعلها غير قابلة للتحقيق على أرض الواقع، أما «الخيال العلمي فلا يتعامل بنفس المنهج، بما أنّه يمثل تواصلا مع الراهن، ويبدع

(1) رؤوف وصفي: استشراف المستقبل في رواية الخيال العلمي، مرجع سابق، ص 18.
(2) محمد الهادي عيّاد، كوثر عيّاد، أدب الخيال العلمي، مرجع سابق، ص 57.
(3) المرجع نفسه، ص 97.
(4) المرجع نفسه ، ص 101.
(5) المرجع نفسه، ص 101..
(6) المرجع نفسه ، ص 101.

تناسقه الداخلي الخاص، الذي يسير منطقا ذا قيمة مقنعة»[1]، ليبقى الخيال العلمي دائما في اتساق وانسجام دائم مع الحاضر، فيأخذ من هذا الأخير منطلقا لعوالمه المستقبلية التي تتضافر بمجهوداتها من أجل تحقيق ما هو مفترض في العالم المتخيّل.

يصور هذا النوع من الأدب عالما موازيا للعالم الحقيقي يحمل فيه إيماءا لما يُعاش، «هذا الإيحاء بالواقع لا نجده في أدب الفانتازيا لأنّه وبكلّ بساطة أدب اللاّواقع أو اللاّممكن. وما يميّز هذين النمطين من الأدب هو المقابلة بين الممكن واللاّممكن، الخيال الممكن الحدوث والخيال اللاّممكن الحدوث»[2]، فهما – إن صحّ التعبير- خطّان متوازيان لا يلتقيان «لأنّ الفانتازيا عادة ما تكون مرتبطة بمفهوم الرّعب والفزع، بينما الخيال العلمي ليس كذلك، فهو إمّا طوباوي (بمنظور انتشائي يبعث على الارتياح بالنسبة للإنسان والكون)، أو كوابيسي (بمنظور سلبي للإنسان وللكون، وهنا يمكن لمشاعر الرّعب أن تتكون (...) فالخيال العلمي يقدّم دائما تفسيرا عقلانيا، ويعمل دائما على تبرير ما يقدّمه تبريرا علميا»[3]، فنتائج الخيال العلمي سواء كانت تعبر عن عالم مثالي يخلو من الهموم والمشاكل، أو تعبّر عن الكوارث المستقبلية التي سيؤول إليها العالم، إلاّ انّه يبقى مرهونا بالتفسيرات العقلية، والتبريرات العلمية غير الفانتازيا التي «تعمل في بُعد ينتمي إلى العلم الموازي غير القابل للشّرح والتبرير»[4] وفقا لقواعد منطقية خالصة، ومن هنا يتولّد الشعور بالخوف والرعب إزاء نتائجها التي دائما ما تكون غير مرضية.

وفي ضوء ما سبق ذكره نستنتج أنّه لا يمكن إدراج الخيال العلمي والعجائبي ضمن خانة واحدة من الأدب بل ويستحيل الخلط بينهما، لأنّ ما هو خيال علمي يبقى في خانة أدب الخيال العلمي وما هو عجيب يبقى في خانة الأدب العجائبي وليس العكس صحيح.

وبهذا نكون قد وضّحنا سوء الفهم، وأزحنا بعض اللّبس الذي وقع بين المصطلحين.

---

[1] محمد الهادي عيّاد، كوثر عيّاد، أدب الخيال العلمي، مرجع سابق، ص 101.

[2] المرجع نفسه، ص 102.

[3] المرجع نفسه، ص 104.

[4] المرجع نفسه، ص 104.

الفصل الثاني

تجليات العجائبي في رواية معبد تانيت للهادي ثابت أنموذجا

أولا: بنية الوصف العجائبي

ثانيا: أشكال العجيب وتمظهراته في الرواية

أولا: بنية الوصف العجائبي

1- عجائبية الأزمنة

يعتبر الزمن ذلك الخط الوهمي المسيطر على كل التصورات والأنشطة والأحداث، فهو من الإشكاليات التي وقف عليها الباحثون والنقاد والروائيون بحثا عن البنية السردية للرواية، وذلك باعتباره مفهوما مجردا. ويعد الزمن مفهوما مرتبطا بالانفتاح على الفضاءات العامة، ولم يقتصر على شكل معين من التقلبات الفكرية والمكانية، بل يشكل العامل الأساسي والأكثر أهمية في حضور الفاعل أو في وجود المؤثر في ذلك، حيث أن «الشكلانيون الروس كانوا من الأوائل الذين أدرجوا مبحث الزمن في نظرية الأدب ومارسوا بعضا من تحديداته على الأعمال الأدبية المختلفة»[1]، فقد وردت لفظة الزمن في العديد من المعاجم العربية حيث نجد أن الخليل بن أحمد الفراهيدي يصرح: «زمن: الزَمَنُ: ذو الزَّمانة، والفعل زَمَنَ يَزْمَنُ زمَنًا وزَمَانَةً، والجمع: الزمن في الذكر والأنثى وأَزْمَنَ الشيء: طال عليه الزمان»[2]، فالخليل في كتابه أورد الاشتقاق اللغوي لكلمة "زمن "، فقد رد إلى أن الذي أزمن هو ما تعاقب عليه الزمان وطالت عليه الحقب.

كما جاء في لسان العرب لابن منظور: «الزَّمنُ والزَمانُ اسم لقليل الوقت ونشره، وفي المحكم: الزَمنُ والزَمانُ: العصر والجمع أَزْمُنٌ أو أَزْمَانٌ، وأَزْمِنَة. وزَمَنَ زَامَنَ: شديد، وأزمن الشيء: طال عليه الزمان، والاسم من ذلك الزمن والزمنة (عن ابن الأعرابي) وأزمن بالمكان: أقام به زمانا »[3] فالتعاريف اللغوية للزمن لا تفصل معناها بالحدث، فالمكان أبسط دلالته الإقامة والمكوث أو البقاء وهذا يحيل إلى معنى التباطؤ أي تباطؤ حركة الحياة.

يعد الزمن ركيزة أساسية في العمل الروائي، وهو شرط لازم من شروطه، فلا يكاد يخلو أي عمل أدبي دونما الإشارة إليه أو التصريح به، فالزمن لم يعد ذلك الخط الافتراضي الذي يربط الأحداث وتسلسل بعضها ببعض، بل غدا وأصبح أكثر من ذلك بكثير، فقد أولي اهتماما كبيرا فهو من المفاهيم التي أرقت الباحثين لإيجاد مفهوم دقيق له، فقد تعددت المفاهيم حوله «والحق أن المعجميين العرب يختلفون اختلافا شديدا في تحديد مدى الزمن

---

(1) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان ،ط1، 1990، ص107.

(2) الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، مرجع سابق، ص 195.

(3) جمال الدين أبي الفضل محمد بن مكرم بن منظور: لسان العرب، ج7، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1426هـ/ 2005م، ص788 مادة (زمن).

بحيث منهم من يجعله دالا على الإبّان، فيقفه على زمن الحر، أو زمن البرد، فغايته في مثل هذا الإطلاق، لا تكاد تجاوز الشهرين الاثنين»[1]، هذا التضارب في الآراء ووجهات النظر هو ما أدى إلى تنافر الأدباء إلى الفصل بماهية الزمن، وعادة ما يتطرق الباحثون أثناء البحث في الزمن إلى مستويين له في الحكي هما زمن القصة وزمن السرد: «إن زمن القصة يخضع بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث بينما لا يتقيد زمن السرد بهذا التتابع المنطقي»[2]، فزمن القصة يكون دائما حقيقي فهو مرتبط بتأريخ لزمن ووقوع الأحداث بينما زمن السرد يخترق التتابع المنطقي للأحداث «ويظهر التركيز الجديد على أهمية الزمن إما بالتعبير الصريح المباشر عنه، أو بتجريب أساليب وأعراف جديد، وقد أصبح من الوضوح بحيث بات العلامة المميزة لمدرسة كاملة من القصة تضم أهم الأسماء من الكتاب الحديثين ومدرسة الزمن في القصة هذه لكثرة وأهمية المنتمين إليها»[3]، فالاهتمام الكبير بمكانة الزمن هو ما جعل الأدباء ينشؤون مدرسة، أخذت الزمن في القصة أحد أولوياتها في الدراسات الأكاديمية والعلمية، فجل اهتمامها يصب في مجال البحث عن أنساق الزمن داخل الأعمال الأدبية، فهذه الأخيرة وخاصة السردية منها تتمخض في الزمن، إذ لا يمكن الفصل بين السرد والزمن، « فمن المتعذر أن نعثر على سرد خال من الزمن وإذ جاز لنا افتراضا أن نفكر في زمن خال من السرد فلا يمكن أن نلغي الزمن من السرد، فالزمن هو الذي يوجد في السرد وليس السرد هو الذي يوجد في الزمن»[4]، فالزمن ملازم ولصيق بالسرد، فإذا أردنا التطرق للزمن فلا يمكن أن نطرقه بمعزل عن السرد، فهذا الأخير هو ما يحوي الزمن ويتبناه في متنه السردي ونظمه الفنية، فالزمن لازمة من لوازم البناء السردي وحضوره لا جدال فيه.

فعناصر البناء السردي تتمثل في: شخصية وزمن وحيز، «والزمن مظهر وهمي يزمن الأحياء والأشياء فتتأثر بمضيه الوهمي غير المرئي، غير المحسوس، والزمن كالأكسجين يعايشنا في كل لحظة من حياتنا، وفي كل مكان من حركاتنا، غير أننا لا نحس به (...) نراه في غيرنا مجسدا: في شيب الإنسان، وتجاعيد وجهه، وفي سقوط شعره، وتساقط أسنانه وفي نفوس ظهره واتباس جلده»[5]، فالزمن تحكمه معطيات الطبيعة التي يعيش فيها الفرد العربي وغيره من بني جنسه، ومنها تستمد مفاهيمه المختلفة، فطبيعة الزمن الشبحية هي التي حالت بين الفلاسفة

---

[1] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر1998م، ص172.

[2] حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1991،ص73.

[3] مندلاو: الزمن والرواية، تر: بكر عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997م، ص20.

[4] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، مرجع سابق، ص117.

[5] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص ص172-173.

والمفكرين والنقاد، وبين إعطاء تعريف شاف كاف دسم له، فهو لا يمكن تلمسه حسيا على خلاف المكان، ثم إن الزمن لا حيز له فهذه هي نقطة قوته تقف عائق أمام وجه المفكرين في محاولة الإحاطة به.

ويورد الباحث "**عيسى بلخباط**" تعريفا آخر للزمن مفاده أنه « هو ذلك النهر الجارف الذي لا سبيل لإيقاف جريانه، وذلك القانون المقدس الذي يحكم قبضته على جميع الكائنات، يرسم يقين بدايتها ونهايتها لا سبيل لاعتراض إرادته (...) ولكن هذا لا يلغي إرادة الإنسان وتعاطيه الإيجابي معه وقدرته على تمثيله في تجارب حياته (...) فالإنسان يتميز عن باقي الكائنات بالعقل الذي يمكنه من تعزيز خبراته واستغلال الوقت لضمان ازدهاره ورقيه»[1] .

استنادا للتعاريف السابقة نصل إلى أن مفهوم الزمن غامض مبهم لا يمكن الإلمام به، ولا يمكن أن نلمسه في الواقع لأنه السبب الأول والأخير في خلق هذه الصعوبة والإبهام، ولقد انتقلت عدوى هذا الغموض إلى الدراسات الأدبية كون معظم الفنون الدبية هي فنون نثرية زمنية بالدرجة الأولى كالرواية التي تخرج عن إطار زمني يمسك بزمام الأحداث وهذا ما يمكن أن يكون عونا للقارئ ويمده بيد المساعدة ليؤطر الرواية زمنيا وتاريخيا. والأصل في كل بناء سردي « أن ينهض امتداده على الطويلة المألوفة بحيث ينطلق من الماضي إلى الحاضر، ثم من الحاضر إلى المستقبل»[2]، إن الزمن واجب لأي عمل سردي كان، فهو حاضر في كل خطوة أدبية ثم إنه سجل هذا الحضور في الروايات القديمة التي اعتمدت مبدأ تناسق وتسلسل خطي الزمن، على عكس ذلك في الزمن الراهن، وخصوصا في الروايات الحديثة والمعاصرة التي لا تلتزم بهذا المبدأ الكلاسيكي، إذ أن ترتيبها يقع وفق نظرة فنية جمالية جديدة وهذا ما يصطلح عليه بالمفارقة الزمنية، «الذي هو مصطلح عام للدلالة على كل أشكال التنافر بين الترتيبين الزمنيين »[3] ، كما أن الراوي «قد يبتدئ السرد في بعض الأحيان بشكل يطابق زمن القصة، ولكنه يقطع بعد ذلك السرد ليعود إلى وقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن السرد عن مكانها الطبيعي في زمن القصة (...) وهناك أيضا إمكانية استباق الأحداث في السرد بحيث يعترف القارئ على وقائع قبل أوان حدوثها الطبيعي في زمن القصة، وهكذا فإن المفارقة إما أن تكون استرجاعا لأحداث ماضية (Rétrospection) أو تكون استباقا لأحداث لاحقة (Anticipation)»[4]، إن الزمن يلعب دورا استثنائيا في كينونة أي عمل أدبي وسلاسة أحداثه

---

[1] عيسى بلخباط، سليم بتقة: تقنيات السرد في رواية البيت الأندلسي لواسيني الأعرج، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 2004م-2005م، ص66.

[2] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص117.

[3] جرار جنيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط2، 1997، ص51.

[4] حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص74.

بحيث يعتبر المحور الأساسي لبناء العناصر المكونة لعالم الرواية وترابطها فهو يمكن الكاتب من التنقل بين الماضي والحاضر وبين المستقبل والحاضر، وكسر التسلسل الزمني الخطي يجعل من الكاتب يتنقل بحرية لا متناهية بين الأزمنة الثلاثة (ماض، حاضر، مستقبل)، فهذه الحرية تجعل من القارئ للعمل الأدبي يلج في جو من الزمن العجائبي، فهو يشكل زمنا معلقا يخضع للرؤية السحرية أو اللاواقعية، فزمان ومكان العالم فوق طبيعي يختلفان عن ما هو موجود في عالم الحياة اليومية، أي أن زمن الرواية العجائبية يمكن اعتباره زمن حاضر ولا يدوم عند لحظة تلقيه فلا يمكن أن نقارنه إلا بزمن التلقي نفسه من جهة ويزمن الحدث فوق الطبيعي من جهة أخرى.

أ- الاسترجاع (الاستذكار)

ارتبط الاستذكار أو السرد الاستذكاري في بداية الأمر بنشأة الملاحم القديمة حيث زامنها وتطور معها فالأعمال الأدبية الحديثة لا تزال مخلصة لما جاء به نظام السرد الكلاسيكي كما أنها تتبنى السرد الاسترجاعي وهذا الأخير غالبا ما يكون قرينا للزمن الماضي لأنه باختصار شديد يقوم بإنعاش للذاكرة والتجول داخلها من أجل استحضار وقائع وأحداث اكتملت وطويت أوراقها، لأنه من المستحيل أن تروي وقائع دون اكتمال أحداثها «فإن كل عودة للماضي تشكل بالنسبة للسرد، استذكارا يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة»[1]، ثم إن العودة للماضي واستحضاره يمكن اعتبارها بطاقة لزمن القصة من جهة، وينزاح عن سياقها من جهة أخرى، كما يأتي لتلبية بواعث جمالية وفنية خالصة في النص الروائي فهي تحقق «عدد من المقاصد الحكائية مثل ملء الفجوات التي يخلفها السرد وراءه سواء بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت عالم القصة أو باطلاعنا عن حاضر شخصية اختفت عن مسرح الأحداث ثم عادت للظهور من جديد»[2] فتكون وظيفة الاسترجاع التعريف بأحداث مضت وشخصيات بالدرجة الأولى.

والرواية غنية ومليئة بالاسترجاعات بين طيات صفحاتها ومن أمثلة ذلك نجد:

الإستذكار التي أتت به "تانيت" لـ "حنبعل" في حديثها عن القضية الفلسطينية:

«هل سمعت بصراع الشرق الأوسط؟ (...)

وما سبب هذا الصراع.

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، مرجع سابق، ص121.

[2] المرجع نفسه، ص121-122.

حسب ما اطلعت عليه هناك مجموعة من سكان فلسطين يدعونهم اليهود أطردهم الحاكم الروماني لأرض فلسطين منذ ما يقارب الألفي سنة، جاءت مجموعة في العصر الحالي تدعي أنها أحفاد تلك المجموعة من اليهود المطرودة من فلسطين، وكونت عصابات إرهابية وطردت السكان الحاليين لأرض فلسطين مدعين أن هذه الأرض كانت ملكا لأجدادهم في الماضي السحيق، ومنذ ذلك اليوم والصراع قائم بين من أطردوا في هذا العصر وهم الأرض مثل (...) وهذا الصراع ومازال قائما منذ أكثر من نصف قرن، وهو يهدد بحرب شاملة بين الأرضيين»[1].

بالنظر إلى هذا الاسترجاع من الوهلة الأولى فإنه يبدوا لنا استذكار تاريخي محض، لكن عند التمعن فيه بجدية نجد أنه استذكار عجائبي، فالشخص الذي يقوم بسرد تفاصيله هي"تانيت" الكائنة الفضائية القائمادية فالعجب أنها قد استنسخت كائنا بشريا مات منذ عقود سحيقة في الزمن، لكن الأغرب من ذلك أنها تلم بتاريخ البشرية، وإلى أي مدى يصل اهتمام هذا المجتمع الفضائي بالحياة البشرية رغم استحالة كينونة حياة في كوكب آخر من كواكب المجموعة الشمسية، فهذه فرضية عجيبة وضعها البشر وأرادوا التحقق منها إلا أن محاولاتهم باءت بالفشل، و إن كانت تلك الفرضية صحيحة فما سبب هذا الاهتمام العجيب بالحياة البشرية.

كما نجد استرجاع آخر في محاولة حنبعل تذكر شكل المعبد:

«ركز حنبعل بعض اللحظات وإذا بالخطوط تندفع على الشاشة، خطوط ذات أبعاد ثلاثية كانت ترسم تباعا على الشاشة. كان حنبعل يتابع تطور الأشكال على الشاشة وهو يفكر بكل طاقته فيرسمها في دماغه وتظهر مباشرة على الشاشة. (...) كان يجهد ذاكرته لتعيد إليه شكل معبد تانيت كما عرفه في صباه ثم في كهولته عندما رجع من حملته الإيطالية على روما »[2] .

فالعجيب في هذا الاسترجاع أن حنبعل يحاول تذكر معالم المعبد المنشود الذي يريد بناءه وإحياءه من جديد، فكل تصوراته التي كان يضعها في دماغه تتجسد في هياكل ومخططات ثلاثية الأبعاد، والأغرب من هذا فإن حنبعل رجل آلي مستنسخ، فكيف لذاكرة إلكترونية أن ترقى إلى تذكر حياة رجل عاش منذ حقب من الزمن لم يعرف عليه الكثير إلا في كتب التاريخ، وكيف بالإمكان أن تتم الدخول للذاكرة و معرفة ما يفكر به الإنسان.

---

[1] الهادي ثابت: معبد تانيت، رواية في الخيال العلمي، مطبعة JMS plus تونس، ط1، أفريل 2012، ص ص12_13.

[2] الرواية، ص15.

ونجد استذكارا في حديث عالم الآثار عن معبد تانيت:

«حتى إن وجد في قرطاج فإن أحدا لم يعثر عليه، قرطاج القرطاجيين دفنت في أعماق الأرض، وحسب المؤرخين فقد حرقها الرومان وصبوا على أنقاضها الملح. وتركوا خرابا حتى أتى رومانيون آخرون بنوا فوق تلك الأنقاض مدينة جديدة سموها قرطاج، ثم جاء الوندال وحرقوا قرطاج الرومان وتركوها خرابا، حتى جاء البزنطيون وبنوا قرطاجا ثالثة على أنقاض قرطاج الثانية (...) وعندما جاء العرب صدوا البزنطيين عن قرطاج وتركوها خرابا حتى جاء الفرنسيون فأعادوا تهيئتها ليسكن فيها بعض أغنيائهم من المعمرين والمثقفين وجاء الاستقلال وسكن سي عمر الحلفاوي قرطاج...» [1].

هذا الاسترجاع كفيل بالتعريف عن الحضارات التي تعاقبت على قرطاج منذ أزل من العصور الغابرة في التاريخ، هذا المقطع يصور عجائبية الشخصية البشرية وبشاعتها، فهي شخصية ميالة إلى الصراعات والحروب وسفك الدماء، وتدمير المدن بما فيها من موروث ثقافي وعلمي وحضاري.

وفيما يلي استذكار لمخاوف عمر الحلفاوي:

«تذكر عندما كان صغيرا كيف أنه يخاف أرواح الموتى التي كانت أمه تقول له ولإخوته أنها تعود لتودع الأحياء، وإن بعضها شرير يحاول جرهم معها إلى القبور، وكانت صور الموتى الشريرة وهي تخنق أنفاس الأحياء لا تزال عالقة بمخيلته رغم مرور السنين»[2].

مخاوف عمر الحلفاوي تحمل كما معتبرا من العجائبية، فالغريب في هذه المخاوف وما يعتبر من العجائبية كون الروح الميتة تعود إلى حياة البشر، فكيف يحدث هذا، فالأرواح لا تعود للحياة بعد خروجها من الجسد فكيف لروح ماتت أن ترجع لتودع الأحياء وتأخذ أرواحا أخرى إلى القبور وتخنق الأحياء لأجل قتلهم.

والراوي في مقتطف آخر يسترجع ميول ومعتقدات كل من عمر الحلفاوي وزوجته إذ يقول:

«... لم يؤمن عمر الحلفاوي بالماورائي أبدا، تعلم بالمدرسة الفرنسية، ثم أتم تعليمه العالي بكلية الحقوق بالجزائر أيام الإستعمار. أما زوجته فرغم تخرجها من مدرسة المعلمات، وعملها طيلة سنوات عديدة في مدرسة إبتدائية، فإن تفكيرها كان تقليديا، تفكر مثلما كانت تفكر أمها: تعتقد في سلطة الأولياء الروحية، وفي قدرة الجن

[1] الرواية، ص21.

[2] المصدر نفسه، ص ص31-32.

على إيذاء البشر، وتحافظ على التقاليد الموسمية، ورغم ذلك التناقض ظلا الزوجين مستقيمين طيلة حياتهما الزوجية لا يناقشها معتقاداتها »[1].

يسرد لنا هذا الاستذكار ملخص طفيف عن حياة الزوجين في المجال الدراسي والعلمي والعملي، فهو استذكار لحياتهما التعلمية التعليمية، فالعجيب في هذا المقتطف والملاحظ فيه أن الزوجين يملكان معتقدات متضادة متنافرة كالموجب والسالب، فرغم هذا التنافر إلا أن الزوج لم يهتم به ولم يتجرأ يوما على مناقشة زوجته في معتقداتها.

وهناك أيضا استرجاع في شرح جون ولاس للقيادة ما كان يفعله بالسكرتيرة المختطفة:

«لقد بدأت في استنطاق السكرتيرة فأغمي عليها، تركتها تستريح قليلا، لكن ما راعني إلا وقد خدرت، ولست أدري كيف توصلت السكرتيرة إلى الهرب، لولا أني استيقظت قبل أن تحل الشرطة لتورطت مع الحكومة السويسرية. لا بد أن هناك أيادي خفية تقف وراء هذا المتحف لا تريد أن نقترب منه لأنه يغطي نشاطا ربما يكون خطيرا »[2] .

فالعميل في هذا الجزء الصغير من الرواية ينعش ذاكرته ليتذكر ما حدث معه بعد الفعل الغريب الذي أقبل عليه، فقد تأتى منه أن اعتدى على السكرتيرة بالاختطاف ومحاولة استجوابها للظفر بأي معلومات تفيده، وهو يعلم أنه قد يورط نفسه في مشاكل لا حصر لها مع الحكومة السويسرية، التي تعاقب التعدي على أي مواطن كان، وما يثير استغراب العميل هو نجاح السكرتيرة المختطفة من الهرب وكيف تم فك وثاقها رغم تقييدها، والأمر الذي يزيد من فزعه أنه قد خدر ولا يعلم كيف حدث ذلك لأنه كان منفردا مع المختطفة في البيت الجبلي ولا أحد له علم عن مكان تواجده.

ويعود "**جون والاس**" ليسترد أحداث التي جرت له رفقة طاقمه داخل المتحف في محاولتهم لأخذ عينة من المادة التي بني منها المتحف فيقول:

---

[1] الرواية، ص46.

[2] المصدر نفسه، ص ص121،122.

«لقد شرحت لكم في التقرير كيف منعت من أخذ عينة ولو ضئيلة من المادة التي بني بها المتحف، أيعقل أن كل محاولة أقوم بها أو قام بها أحد أعواني يلاقى بشلل العضو الذي يقوم بالحركة دون أن يكون أحد وراء تلك العملية؟ لا بد أن نجد من وراء هذه العملية!» [1].

جون والاس لا يزال متأثرا لما جرى له ولطاقمه داخل مبنى المتحف، وما يثير العجب أن كل تلك المحاولات المستميتة من أجل الحصول على عينة ولو بقليلة كلها باءت بفشل ذريع، فالكل يسقط خائر القوى مشلولا لا يعرف كيف ذلك بالرغم من علمهم أنه لا يوجد أحد يرافقهم في مسيرتهم داخل المتحف.

ونلمس استرجاعا آخر في قول الدليل:

«ما تعلمته من كتب التاريخ أن الجيش البوني تصدى لرجيليوس قبل أن يصل إلى قرطاج وألحق به هزيمة شنيعة وأسره، ثم قايضت به قرطاج السلم مع روما، ولكنه حالما عاد إلى بلاده عاوده الحنين إلى محاربة القرطاجيين الذين أسروه من جديد وانتقموا منه شر انتقام»[2]

هذا الاسترجاع إحياء لأحداث تاريخية لحرب بين الجيش البوني والروماني، فهذا الاستذكار التاريخي يضعنا أمام شخصية رجيليوس والذي تم أسره وانتقم منه شر انتقام من نظيره الجيش البوني، فالعجيب في هذه الشخصية كونها قد تلقت هزيمة شنعاء إلا أنها لم تنكسر، فهي ذات غرائز سفك الدماء والحروب فرغم ما حدث معها من أحداث إلا أنه عاود حنينه إلى محاربة من هزمه وأسره في ماضيه.

ب– الإستباق

يعد الاستباق ثاني ركيزة بعد الاستذكار في المفارقة الزمنية ويسمى كذلك الاستشراف، فالكاتب أو الروائي يعمد إلى الخوض في هذه التقنية من أجل كسر رتابة النظام الكلاسيكي للزمن داخل القصة أو الرواية، فهو « تمهيد أو توطئة لأحداث لاحقة يجري الإعداد لسردها من طرف الراوي فتكون غايتها في هذه الحالة هي حمل القارئ على توقع حادث أو التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات»[3]، فالكاتب يقوم بنقل القارئ من نقطة زمنية آنية إلى نقطة زمنية مستقبلية تحمل فيها أحداث لاحقة يرجح لها الحدوث في زمن قريب من الزمن الحاضر، «إن القفز من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف الأحداث والتطلع إلى ما

[1] الرواية ، ص122.

[2] المصدر، نفسه ص129.

[3] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص132.

سيحصل من مستجدات في الرواية»[1]، وهو ما يحمل القارئ إلى بناء تنبؤات لمستقبل الحكاية وما سيجري فيها من أحداث، هذه التقنية تحمل بين طياتها إثارة في نفس القارئ تحمله للتطلع للأحداث اللاحقة والتمعن بدقة في الوقائع واستحالة إسقاط أي جزء منها، لأنه يمكن القارئ من «استباق الأحداث في السرد، حيث يتعرف القارئ على وقائع قبل أوان حدوثها الطبيعي في زمن القصة»[2] فتمثل هذه العملية السردية «في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقا وهذه العملية تسمى في النقد التقليدي سبق الأحداث (**Anticipation**)»[3] هذا ما يعتبر مفارقة وانسلاخا عن الحاضر إلى المستقبل، ذلك من أجل التلميح إلى واقعة أو بعض الحوادث التي ستجري بعد اللحظة الراهنة، أو اللحظة التي يحدث فيها توقف للنص الزمني ليفسح مجالا واسعا لاستباق أحداث، ولعل أبرز «خصيصة للسرد الإستشرافي هي كون المعلومات التي يقدمها لا تتصف باليقينية، فما لم يتم قيام الحدث بالفعل فليس هناك ما يؤكد حصوله»[4]، وهو يعتبر تنبؤات لأحداث مستقبلية والمستقبل هو افتراض للأحداث ليس إلا، فالحدث المتنبأ ليس له مصداقية ما لم يتم تجسيده وحدوثه وفي حالات كثيرة «يعد الاستشراف مجرد استباق زمني الغرض منه التطلع إلى ما هو متوقع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي، وهذه الوظيفة الأصلية والأساسية للإستشرافات بأنواعها المختلفة»[5]، إن وظيفة الاستشراف لا تبتعد ولا تخرج عن دوامة التنبؤ والتطلع والتأمل إلى ما سيحدث لاحقا، وإن جاز القول مستقبلا فهذا ما يرتكز عليه السرد الإستشرافي، فالاستباق يضفي عل الرواية جمالية خلاقة في متنها ومضمونها فهذا استدراك صريح لأحداث لم تقع بعد ولم يحن أوان حدوثها. ومن أمثلة الاستشراف في الرواية نجد:

قول حنبعل: «لن أظهر للأرضين من جديد سوف أستعمل وسائلكم المتطورة للبحث في أعماق الأرض. واستخراج ما يمكن استخراجه من نفائس لا بد أنها مازالت مدفونة في باطن أرض مدينة قرطاج، أو بعض المدن الأخرى التي بناها القرطاجيون »[6]، فالعجيب في هذا المقتطف أن المستنسخ البشري الذي صار ينتمي إلى المجتمع القانمادي الفضائي، يتطلع إلى إعادة بناء معبد تم تدميره منذ أزل، حيث أنه يريد أن يقحم في تجربه

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص132.

[2] حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص74.

[3] سمير المرزوقي، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، منتديات مجلة الابتسامة، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد، د ت، ص 76.

[4] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص132.

[5] المرجع نفسه، ص133.

[6] الرواية، ص07.

وسائل متطورة على سطح الأرض لا يعرف خصائصها، فكيف لذاكرة إلكترونية أن تتذكر ذكريات رجل بشري مات منذ حقب غابرة في الزمن، ما يفوق الواقع أنها تريد تجسيد هذه الذكريات على أرض الواقع.

وفي قوله أيضا: «سأوفر في البداية كل ظروف النجاح للمشروع: أجهزة، خرائط ووسائل تجسس على مسالك الاتصالات الأرضيين، ولذلك أطلب منك أن توفري لي حاسوبا هائلا يمكنه العمل في كل الإتجاهات التي تتطلبها العملية»[1] .

ف"**حنبعل**" يتطلع إلى بناء المعبد في تجربة مثالية لا مجال للفشل فيها، هذا المعبد الذي صار من حقب التاريخ، الذي لا يذكر عنه إلا القليل في كتب التاريخ، فالعجيب أن رجلا من التاريخ الغابر يريد إحياء معبد تاريخي، فهو يتطلع إلى رؤية المعبد مرة أخرى على أرض الواقع، والعجيب في الأمر هذا المسخ يريد أن ينشئه على أرض الواقع دون الهبوط إليها، فهو قابع في الفضاء، يريد استعمال وسائل متطورة عمّا هي موجودة عن سطح الأرض عند جنس بني البشر، هذه التقنيات التي ستتم هذه العملية تلقائيا بأوامر منه فكله إصرار وعزيمة على إعادة بعثه في الواقع.

وفي مقتطف آخر يقول "**عمر الحلفاوي**": «لقد خاطبني رجل يتكلم مثل أساتذة اللغة العربية بالمعهد .قال لي علينا أن نغادر البيت في غضون أسبوع وإلا سوف تسوء حالنا، وسوف نتعرض لمضايقات ترغمنا على مغادرة البيت»[2].

في هذا المقتطف استشراف لما قد سيحصل للعائلة حيال عدم مغادرة البيت، فالعجيب في هذا المقطع أن إنسانا آليا يقبع في الفضاء يريد طرد عائلة بأكملها من ملكيتها الخاصة مع التهديد.

ومن جهة أخرى نجد استباق في قول زوجة عمر حلفاوي في حديثها مع زوجها:

«ستبدأ متاعبك يا عمر، كيف لك أن تفهم هذه الأشياء البعيدة عن مشاغلك وتكوينك وأنت تجاوزت الستين من عمرك؟ »[3] .

---

[1] الرواية، ص12.

[2] المصدر نفسه، ص22.

[3] المصدر نفسه، ص89.

في هذه النقطة استشراف لما قد يقابل ويصاحب عمر الحلفاوي في تجربته الجديدة، فالعجيب في هذا المقتطف أن هذا الرجل الذي صارت ملامح الكهولة مسيطرة على وجهه يريد إقحام نفسه في تجربة لم يسبق أن خاض فيها في فترة حياته، فما تعجبت منه زوجته أنه مصر على تجربة ليست من اختصاصه ولا هي من مشاغله وأيضا مدى تقدمه في السن وكبره، فكيف لرجل عجوز أن يفهم تلك الوسائل المتطورة الدخيلة على العالم الأرضي.

وفي قول الدليل تصريح واضح يتضمن استشرافا: «سنقوم بزيارة إلى قرطاج القديمة أو بالأحرى لما تبقى منها من آثار، لكن أحذركم فهناك أربع مدن متراكمة الواحدة على الأخرى: قرطاج البونية التي لم يبق منها سوى بعض الحجارة أو الكهوف القديمة، وقرطاج الرومانية التي عبثت بها أيادي الوندال، وقرطاج البزنطية التي لم تصمد كذلك أمام مشيئة الهدم المتفشية في النفس البشرية، وقرطاج الحديثة التي فقدت دعائم المدينة وأصبحت ملجأ للنوم والراحة، لذا سوف نقوم بزيارة أماكن كانت بونية فيما مضى لكنها لا تحمل أي أثر يدل على تاريخها وحتى تتمكنوا من التعامل مع هذا الواقع المتشعب سننتقل إلى مكان فسيح غير بعيد من هنا لنشاهد شريطا افتراضيا يمكننا من التعرف على قرطاج البونية عندما كانت قائمة قبل أن يهدمها الرومان»[1].

هنا يشرح الدليل معالم الرحلة المنشودة، فهي أماكن تاريخية سوف تقف عندها رحلتهم وزيارته، فالعجيب في هذا الاستشراف أن الزيارة ستكون لأماكن اندثرت منذ عقود من الزمن، فهذه المدن تم إعادة هيكلتها ضمن شريط إفتراضي، هذا الأخير تم صناعته مما هو موجود في ذاكرة البشري الممسوخ، والأكثر غرابة كيف وصل الحد به إلى استخراج هذه الذكريات من ذاكرة رقمية، وكيف تم التوصل إلى هذه الذاكرة وإعادة صناعة الشريط، فمن غير المعقول أن يتم إرجاع ذاكرة إنسان مات وصار رفاتا لتصبح مقصدا للزوار داخل متحف ضمن فضاء رقمي خيالي.

ونجد أيضا استشراف في قول العميل "**جون والاس**": «لن تفلتوا يا أبناء الكلبة، سوف ألطخ أيديكم بجريمة تقضي على متحفكم اللعين، وتضطر العدالة إلى تعريتكم»[2]، في مخاطبة "**جون والاس**" تطلّع واضح إلى مستقبل المتحف، إذ أنه يريد تدميره مادام أنه لم يكتشف سره فالعجيب في هذا الإستباق أن العميل يتطلع إلى تدمير المتحف من خلال تلفيق جريمة قتل أعوانه المخلصين دون شفقة ورحمة منه، ليُدين مالكي المتحف بها، وما

[1] الرواية، ص141.

[2] المصدر نفسه، ص185.

يزيد الأمر عجبا أن هذا الرجل يريد مبتغاه بأي طريقة كانت، حتى وإن اضطر إلى قتل أقرب الناس إليه ومن يخدمه.

ليختم الراوي روايته باستشراف كان بمثابة خيبة أمل "**حنبعل**" وانكساره، حيث يقول:

«لا بد من إيقاف هذه التجربة، لا بد من تحطيم معبد تانيت بقرطاجة من جديد، وكذلك متحف تانيت بقرطاج، يأتي اليوم الذي تتعلم فيه البشرية التاريخ الحقيقي لقرطاج وتكتشف تجربة إنسانية رائدة لم تنتشر بين الناس حتى تساهم في النقلة النوعية لتاريخ البشرية »[1].

وهو استشراف وتطلع مخيب لأمل "**حنبعل**"، فهذا الرجل الذي كان يعتقد أنه سينجح في بث حضارة قديمة من خلال إعادة إحياء لمعبد تانيت، قد انكسر في ظل الواقع المأساوي وطبيعة البشر التي لم تتغير منذ أن كان يعيش مع بني جنسه، فالعجيب أنه سيقوم بتحطيم كل من المعبد والمتحف الغاليين على قلبه، هذين الأخيرين الذين كانا يحملان كل آماله وأحلامه، فالباني والحارس على سلامتهما سيصبح المهدم لهما ويحطم معها كل ما كان يحلم به بعد ما تكبده من عناء لبنائهما، وما واجهه من مشاكل قُبيل وبعد بنائهما.

ج- تعطيل السرد

يلجأ الراوي أو الكاتب إلى هذه التقنية من أجل التبطيء والتعطيل من حركية السرد ويكون ذلك من خلال تقنيتين أساسيتين هما: المشهد الحواري والوقفة الوصفية.

- **المشهد أو الحوار:**

هو تقنية من أحد تقنيات التعطيل السردي فالراوي يلجأ أثناء أحداث الرواية إلى وصف مشاهد كأنه يعيشها في زمن وقوعها، هذا النوع يتطابق نسبيا مع زمن الرواية من حيث مدة الإستغراق «ويقصد بالمشهد: المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد، إن المشاهد تمثل شكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الإستغراق»[2]، إن القارئ عند قراءة أي نص أو رواية فإنه يتخبط في محتوى أحداثها، وما يشد انتباهه هو تلك المشاهد التي يصورها من خلال الحوارات بين شخصيات الرواية. ثم إن جل أحداث الرواية تكون منسقة ومتسلسلة ومترابطة فيما بينها «ويقوم المشهد أساسا على الحوار

---

[1] الرواية، ص187.

[2] حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص78.

المعبر عن لغويا والموزع إلى ردود Réplique متناوبة كما هو مألوف في النصوص الدرامية»[1]. والحوار عنصر أساسي في البناء الفني للرواية وهو ضرورة ملحة لا يمكن أن نقوم بإسقاطها من المتن فـ "**جيرار جينيت**" «ينبه إلى أنه ينبغي دائما أن لا نغفل أن الحوار الواقعي الذي لا يمكن أن يدور بين أشخاص معينين قد يكون بطيئا أو سريعا حسب طبيعة الظروف المحيطة، كما أنه ينبغي مراعاة لحظات الصمت أو التكرار مما يجعل الاحتفاظ بالفرق بين زمن حوار السرد وزمن حوار القصة قائما على الدوام»[2]، فالحوارات هي ما تجعل شخصيات الرواية في تواصل فيما بينها في خضم الأحداث.

ومن أمثلة ذلك في الرواية نجد: مخاطبة "**حنبعل**" للزوجين من شاشة التلفاز:

«أهلا بك أيها السيد عمر الحلفاوي، أهلا بك أيتها السيدة عَلية المرغني. أعتذر عن هذه الزيارة غير المرغوب فيها، لكني اضطررت إليها نظرا لانعدام وسيلة أخرى أنا حنبعل (...) المطلوب منكما أن تغادرا هذا البيت (...)، أترككما الآن تفكران في الموضوع وسوف أعود لكما غدا في هذه الساعة أخاطبكما على هذه الشاشة (...)

– لم أفهم كيف توصل هذا الرجل إلى مخاطبتنا عبر شاشة التلفزة.

– هذه أمور صعبة الفهم، ليس لنا أن نفهمها الآن، لكن ما رأيك فيما يعرضه علينا»[3]

في هذا الحوار يتم تصوير حدث عجيب إذ أن الزوجين يقبعان في دائرة من الحيرة والدهشة، فـ "**حنبعل**" يخرج أمامهما مباشرة في شاشة التلفاز ويخاطبهما بإسميهما، وبعد انتهاء مخاطبتهما يدخلان في نقاش محاولان أن يفسرا هذه الحالة الغريبة ما أتاهما من خبر إخلاء منزلهما، فهما قد استغربا أن يظهر لهما أحدا فجأة من العدم على شاشة التلفاز ويأمرهما بالتنحي عن بيتهما وملكيتهما الخاصة في عقر دارهما .

وفي نقلة أخرى نجد مشهدا في هذا المقطع:

–هل توصلتما إلى قرار؟

–بعد فترة من الصمت أجاب عمر الحلفاوي:

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص166.

[2] حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص78.

[3] الرواية، ص24.

-وهل تسمعنا إذا تحدثنا إليك؟

-فأجابه حنبعل مبتسما: بالطبع أسمعكما وأنظر إليكما وكأنني بينكما رغم بعد المسافة التي تفرق بيننا.

سألته الزوجة: وكيف ذلك؟

أجابها وقد توجه إليها بالكلام: سأشرح لك سيدتي: أنت تشاهدين صور التلفاز التي تأتيك عبر قمر اصطناعي أو عبر محطات أرضية (...) هل هذا واضح سيدتي؟

-لا أفهم كثيرا من هذه الأمور.

-ماذا قررتما؟

-بعد فترة من الصمت الثقيل قال عمر الحلفاوي بصوت متشنج: لن نغادر بيتنا.

-أجابه حنبعل بهدوء: مع الأسف حاولت ألا ألتجئ إلى الأساليب التي سوف تزعجكما كثيرا، لكن أمام إصراركما، فليس لي وسيلة أخرى، أنا متأكد أنكما ستندمان»[1]

هذه المحادثة تنقل الزوجين إلى جو تخاطبي عجيب مع رجل آت من المجهول عبر شاشة التلفزة، يريد منهما أن يتخليا عن مسكنهما وما عاشاه فيه من ذكريات وأحداث، فهو يشرح لهما العجيب في عملية الاتصال بهما وكيف توصل إلى مخاطبتهما عبر شاشة التلفزة، وأنه يحدثهما كأنه في نفس الغرفة التي يجلسان فيها، فهو يصرح أنه يراهما ويسمعهما جيدا.

وفي موقع آخر يدور حوار بين الزوجين إثر رجوعهما إلى بيتهما ومشاهدة ما حدث له في غضون برهة من الزمن:

«لم أقدر على المقاومة، هاجموني بالسيوف ففررت بجلدي

-وهل رأيتهم يهدمون البيت؟

-لم أر شيئا. جئت منذ حين فوجدته على هذه الحالة.

[1] الرواية، ص ص26-27.

-ألم أقل لك أنه الجن! لقد حملوا البيت وما فيه

ولكن كيف ؟

-للجن قوة لا يعرفها البشر، لن أدخل هذا البيت بتاتا، أرأيت ما وضعوه مكان فيلتنا.

-وما العمل؟ (...)

-لنغادر هذا المكان قبل أن يعود الجن ليحملنا نحن كذلك، فالجن يستعبد الإنس.» [1]

إن العودة للمنزل بعد هروب الزوجين نتيجة ما تعرضوا له من مضايقات أدخلهم في صدمة كبيرة، فالعجيب أن البيت قد أصبح بين ليلة وضحاها مجرد قطعة أرض، فالحيرة قد اعترت وجه الزوجين أن منزلهما لم يبق منه أثر ولو قطعة صغيرة، والزوجة ترجح أنه من فعل الجن، فهي تراه أن له قوة خارقة جبارة يستطيع أن يفعل أي شيء يريد، والعجيب من ذلك أنها ترى أن بيتها قد حمل إلى العالم الذي يعيشه الجن.

وفي لمحة أخرى يصور الراوي مشهد حديث "**حنبعل**" مع "**تانيت**" حيث يقول:

«-وماذا تفعل؟

-إني بصدد تهيئة عدة أفلام افتراضية عن المدن القرطاجية، سوف أعرضها على السياح أثناء الرحلات التي ستنظمها "شبح قرطاج" .

-أنت عبقري حقا يا حنبعل، لقد استوعبت بسرعة وسائل الاتصال المتطورة التي يمتلكها مركزنا للأبحاث وطوعتها لتنفيذ هذه اللعبة.

-إنها ليست لعبة، إنها الثقافة يا تانيت!» [2]

في هذا المقطع الذي يتضمن سرد مشهدي يتخلله تصريح بحدث عجائبي، الإنسان الذي عاش منذ حقب تاريخية أُعيد استنساخه وهو لا يعرف معنى التكنولوجيا ووسائل الاتصال الحديثة، يصوره الراوي على أنه

[1] الرواية، ص43.

[2] المصدر نفسه، ص73.

يتحكم في التكنولوجيا بسهولة فائقة، ويستعملها في عمله، فـ"**تانيت**" كان لها السبق في أن أصيبت بالدهشة حيال هذا، فالعجيب أن هذا الإنسان إن صح القول البدائي يتأقلم مع أرقى الشعوب تطورا وتكنولوجيا.

ينقلنا الراوي إلى الجو التخاطبي الذي جرى في محاورة المرأة من الحكومة للعميل "**والاس**":

«لم أفهم أنكم لا تستطيعون تصوير بناية يؤمها السياح كل يوم.

-حاولنا التصوير لكن آلاتنا لا تحتفظ بالصور بل استعملنا آلة تصوير قديمة بشريط مغناطيسي، وكانت النتيجة سوادا على سواد، هذه الأشياء تستعصي عن التصوير والمعالجة وحتى اللمس، لا يمكن لمس الجدران دون أن تشعر في المكان الذي تلمس منه المكان أو الأداة وقد أعلمتكم كيف أن الخيمة تبخرت تماما ولم تترك أي أثر حالما فتحنا الصدوف التي كانت داخله.

-عاودت المرأة تسأل: ومن أدراك أنها كانت داخله؟

-رأيتها بعيني ولكن سرعان ما تبخرت.

-سأل الرجل المسن: كيف تبخرت؟

-حالما دخل الهواء إلى الصندوق أخذت تتآكل وكأننا صببنا عليها حامض الكلور، ثم تحولت إلى دخان رقيق يتبخر في الهواء ولم يبق من الخيمة ولا الصندوق أثر»[1].

وفي هذا المقتطف الحواري يسرد العميل "**جون والاس**" للقادة بعض الأحداث العجيبة التي صادفت عمليته، من عدم إمكانية أخذ صور للمتحف مهما كان تطور آلة التصوير التي تم استعمالها في العملية إضافة إلى عدم إمكانية تحسس الجدران وتفحصها، ورجوعا إلى الخيمة التي حالما فتح الصندوق التي كانت داخله تبخرت أمام أعينهم، فالقيادة لم تكد تصدق هذه التصريحات ،وفي خطابهم للعميل "**والاس**" شيء من التكذيب نتيجة غرابة هذه الأحداث.

[1] الرواية، ص ص163-164.

- **الوقفة:**

تعد الوقفة الوصفية ألية من آليات التي يستند عليها الراوي لتعطيل أحداث السرد، إذ أن تطبيقها يوقف حركية الزمن، بمعنى أنه يوجد علاقة وطيدة بين السرد والوصف. إذا كان السرد هو تسلسل الأحداث في الزمان فإن الوصف يتمثل في الأشياء والأشخاص بهيئتها ومواصفاتها وأحوالها في الحيز المكاني الذي تعيشه، والرواية قد عرفت الوصف منذ بداياتها الأولى تم فيها استخدام مقاطع طويلة لوصف الشخوص والأمكنة والأشياء والمناظر الطبيعية لكسر رتابة السرد من جهة، وتكشف عن ما يوجد داخل الشخصيات وحياتهم الخاصة، فهي تعمل نفس عمل السرد المشهدي في الإشتغال على تعطيل وتيرة سير الأحداث في العمل الروائي وتحمل القارئ على تعقب الأحداث لحظة بلحظة دون أن يهمل ولو جزئية صغيرة، ويمكن أن نميز نوعين من الوقفة «الوقفة التي ترتبط بلحظة معينة من القصة حيث يكون الوصف توقفا أمام شيء أو عرض Spectacle بتوافق تأملي للبطل نفسه، وبين الوقفة الوصفية الخارجة عن زمن القصة التي تشبه إلى حد ما محطات استراحة سيعيد فيها السرد أنفاسه»[1] ، إذ أن الراوي لا يوظف الوصف بطريقة ساذجة بل لعدة اعتبارات، فالوصف يقوم «بعمل تزييني وهو ما يشكل استراحة في وسط الأحداث السردية، ويكون وصفا خالصا لا ضرورة له بالنسبة لدلالة الحكي (...) أي أن تكون للوصف وظيفة رمزية دالة على معنى معين في إطار سياق الحكي»[2] ، هذه الوظيفة الرمزية هي ما يدخل القارئ في جو من التأويلات محاولا فهم ما بين السطور من الوصف، وهي ما تزيد من قوة معاني النص السردي، فيطرق باب الحس النقدي لدى أي متذوق للنص من أجل فهم رموز الوصف. وقد أخذ الوصف نصيبا كافيا من العمل الذي بين أيدينا فنجد:

يذكر الراوي وصفا للنساء اللاتي يقمن بحركات تعبدية: «... فقد ظهرت على الشاشة صور لنساء مغطاة من الرأس إلى الأقدام بحجاب أسود لا يظهر منهن حتى وجوههن، كانت فقط أصواتهن تدل على حزنهن، وكانت عيونهن تلمع في الظلام الحالك الذي كان يعم القاعة (...) وما إن ارتفعت أصواتهن بنشيد حزين مؤثر حتى هرعت زوجة عمر الحلفاوي نحو زوجها وهي ترتجف وفي يدها المصباح المحمول، ارتمت في أحضان زوجها وهي تسأل عما حصل »[3].

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص175.

[2] حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص79.

[3] الرواية، ص30.

في هذا المقطع الوصفي يصور الراوي المشهد العجيب للنساء اللواتي يتضرعن ويتعبدن للآلهة، فالرعب الذي تركه هذا التصوير في نفس عمر الحلفاوي وزوجته لا يوصف، فهذه الأوصاف تفوق تصور الإنسان، فالعيون اللّماعة في الظلام ليست من ميزة عيون البشر ولكنها من ميزة عيون بعض الحيوانات والوحوش.

نجد كذلك وصف في سرد عملية تفجير البيت في قول الراوي:

«كانت المرحلة الأولى وهي أخطر المراحل حسما شرحه له عالم المتفجرات الذي هيأ القنبلة من ذرات من المادة المضادة والتي ستنزل بعناية فائقة داخل المنزل خلال ثقب صغير يقع فتحه بأشعة الليزر، وقد أنزلت تلك القنبلة المجهرية بواسطة حزمة من الأشعة وعندما استقرت داخل البيت وتم لحم الثقب الذي أحدثته أشعة الليزر في سقف البيت، أنزل من الطبق الطائر بواسطة أنبوب مادة ممطوطة قطعة من القماش الأسود سرعان ما تحللت واحتوت كامل البيت، ثم انتفخت فأصبحت بالونا أسود (...) عندما اكتمل انتفاخ البالون الأسود ترقب "**حنبعل**" الإنفجار بكل حواسه لكنه لم ير منه سوى تقلص البالون فجأة إلى بقايا منثورة على سطح الأرض سوداء كانت ترتسم فوقها خطوط متوازية وأخرى متقاطعة»[1].

إن هذه الصورة التي نقلها لنا هذا الوصف تفوق الواقع، كيف لبيت أن يندثر ولا يبقى منه أثر في عملية تفجيره، فهذا الوصف للعملية عجيب جدا، فالمادة التي قامت بابتلاع البيت وقامت بإزالته دون أن يبقى منه شظايا كأنها شبيهة بما يسمى الثقب الأسود الذي يبتلع أي شيء في طريقه ويختفي عن الوجود.

وفي موقع آخر يصور الراوي بشاعة منظر دموي في قوله:

«ثم وجه رشاشه وقد كمّمه بكاتم الصوت إلى رفاقه، وأفرغ في أجسادهم كل ما احتوته جعبة الرشاش، ظل فترة من الزمن يراقب الأجساد المسجية على الرصيف الدائر ببناية المعبد، وقد أخذت الدماء تلطخه، ثم انحنى عليهم واحدا واحدا يعاين نبضهم ليتأكد أنهم فارقوا الحياة، ثم أسرع إلى جدار السّور يتسلقه، ونزل بخفة إلى الرصيف متوجها إلى السيارة الرسيل الرابضة غير بعيد من المعبد»[2].

في هذا المقطع يصف الراوي بشاعة منظر عجيب، فالعميل "**جون والاس**" عديم الرحمة والشفقة، ليس بقلبه مشاعر إنسانية، فقد آل به الوضع إلى استعمال حلفائه كدرع لأخذ مراده، بعد محاولاته الفاشلة لأخذ عينة

---

[1] الرواية، ص34.

[2] المصدر نفسه، ص185.

من المادة التي بني بها المعبد، فقد قتل أتباعه المخلصين دون رحمة منه وهو يشاهد دماءهم تسيل لتغطي مكان الحدث.

د- تسريع حركة السرد

في الغالب يلجأ الراوي أو الكاتب إلى تقنيتين أساسيتين لتسريع الزمن وحركية السرد وهما:

- **الحذف:**

يعتبر الحذف أحد تقنيات تسريع الزمن في الرواية فهو «تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث»[1]، فالراوي يرتكز عليها من أجل تسريع الحكي أو من أجل إسقاط بعض الأحداث التي قد تكون غير مهمة أو لقلة فعالياتها في المتن السردي «ومن هذه الناحية فالحذف أو الإسقاط يعتبر وسيلة نموذجية لتسريع السرد عن طريق إلغاء الزمن الميت في القصة أو القفز بالأحداث إلى الأمام بأقل إشارة أو بدونها»[2]، إذ أن الكاتب يعمد إلى إلغاء بعض الفترات من الزمن كونها لا تأخذ قدرا من الأهمية في تطور الأحداث والوقائع داخل النص السردي ومن أمثلة الحذف في الرواية نجد:

قول الراوي: «لم تدم رحلة الطبق الطائر الذي استقله حنبعل من المحطة القانمادية إلى مدينة زيوريخ سوى بضع لحظات. ظل الطبق ينزل بسرعة مهولة نحو تلك الجبال القليلة الارتفاع حتى ظهر لحنبعل بالعين المجردة أضواء المدينة تشع في كل مكان»[3].

يمثل هذا المقتطف رحلة "**حنبعل**" من المحطة القانماندية إلى مدينة زيوريخ، فالراوي قام بإسقاط هذه المدة وما حصل فيها من أحداث، لكن ما يثير الدهشة والعجب أن المدة التي تم إسقاطها لم تكن بمدة طويلة، فمن العجيب أن تدوم رحلة من الفضاء الخارجي إلى كوكب الأرض مدة لحظات معدودة، فهذا ضرب من الخيال لا يتقبله العقل.

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص156.

[2] المرجع نفسه، ص156.

[3] الرواية، ص107.

- **الخلاصة**

تعتبر الأحداث أحد المحركات الأساسية في العمل الروائي، وهي تتراوح بين المهم منها والقليل الأهمية ولذلك نجد أن الراوي يراوح بين حجم هذه الأحداث فقد يسرد أحداثا وقعت في دقائق إلى مئات الصفحات، وقد يختصر أحداثا وقعت في عشرات السنوات إلى بضع صفحات لا أقل منها ولا أكثر من ذلك، فإن كان الحدث مهما، يسهب الراوي في سرده ويفصل فيه بإطناب، وإذا كان الحدث عكس ذلك أوجز واختصر فيما يعرف بالخلاصة، ولأن هذه الأخيرة تقنية من تقنيات زيادة وتيرة سرعة السرد، «وتحتل الخلاصة مكانة محدودة في السرد الروائي بسبب طابعها الإختزالي المائل في أصل تكوينها والذي يفرض عليها المرور سريعا في أحداث وعرضها مركزة بكامل الإيجاز والتكشيف»[1] ونظرا لمحدودية استعمال الخلاصة في الأعمال الروائية لم نلمس ونستشف حضورها في متن روايتنا التي وضعناها قيد الدراسة.

2- عجائبية الأمكنة

يلعب مصطلح المكان دورا أساسيا في متن الأعمال الأدبية باعتباره أهم عنصر من عناصر البناء الفني للرواية، وهو يمثل قلبا محوريا في بنية السرد حيث لا يمكن أن نتصور حكاية أو رواية بمعزل عن المكان، إنه الإطار الذي يحيط بمجرى الأحداث والشخصيات وحياتهم اليومية «فلا وجود لأحداث خارج المكان ذلك أن كل حدث ينصب نفسه في وجود مكان و زمان»[2]، فالمكان هو الطبق الذي يحوي الشخصيات وما يتأتى منها من أفعال وأحداث، إذ يعد المرآة التي تعكس صورة الشخصيات « ويمثل المكان إلى جانب الزمان الإحداثيات الأساسية التي تحدد الأشياء الفيزيقية، تستطيع أن تميز فيها بين الأشياء من خلال وضعها في المكان، كما تستطيع أن تحدد الحوادث من خلال تأريخ وقوعها في الزمان»[3]، فالحدث لا يمكن أن يحدد مفهومه إلا في حضور الزمان والمكان، وهذا الأخير هو من يتبنى هذه الأحداث ويعلّم لها ويخرجها في طبيعتها حيث بذل النقاد جهودا جبارة لوضع وإرساء تعريف للمكان «وقد قام المنظرون الألمان بعد "**روبير بيتش**" R.PETSCH (1934) بالتمييز بين مكانين متعارضين هما lokal و Raum. أما الأول فقد عنوا به المكان المحدد التي تضبطه الاشارات الإخبارية كالمقدسات والأعداد...الخ، وأما الثاني فهو الفضاء الدلالي الذي تؤسسه الأحداث ومشاعر الشخصيات في

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص145.

[2] محمد بوعزة: تحليل النص السردي-تقنيات ومفاهيم- الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان ، الرباط، ط1، 1431هـ/2010، ص99.

[3] المرجع نفسه، ص99.

الرواية»[1] ،وقد اهتم النقاد العرب بالمكان اهتماما شديدا وتناولوه بمعاني أخرى مغايرة في دراساتهم كالفضاء والحيز، إذ أن «الفضاء في الرواية، ليس في العمق، سوى مجموعة من العلاقات الموجودة بين الأماكن والوسط والديكور التي تجري فيه الأحداث والشخصيات التي يستلزمها الحدث، أي الشخص الذي يحكي القصة (...) فالمكان لا يظهر إلا من وجهة نظر شخصية تعيش فيه»[2]، وهكذا فإن الخطاب الروائي يضعنا أمام المكان بشتى أشكاله سواء مُجَزَّء أو مُوَحّد من خلال وجهة نظر الشخصيات، وفي كلتا الحالتين يكون التصوير السردي للمكان هو ما يقوم بهندسة الفضاء ويعطيه سماته المميزة.

ويشير "**حميد لحميداني**" إلى الفضاء في قوله: «إن مجموع هذه الأمكنة، وهو ما يبدو منطقيا أن نطلق عليه إسم فضاء الرواية لأن الفضاء أشمل، وأوسع من معنى المكان، والمكان بهذا المعنى هو مُكوِّن الفضاء ومادامت الأمكنة غالبا ما تكون متعددة، ومتفاوتة فإن فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعا، إنه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية فالمقهى، أو المنزل، أو الشارع، أو الساحة كل واحد منها يعتبر مكانا محددا، ولكن إذا كانت الرواية تشمل هذه الأشياء كلها، فإنها جميعا تشكل فضاء الرواية»[3]، استنادا لهذا القول فالناقد يضع مقارنة بين مصطلحي المكان والفضاء، حيث يعتبر أن الفضاء أشمل وأعم من المكان، وأن اجتماع الأمكنة التي يحتويها متن الرواية هو ما يشكل الفضاء العام لها، فالفضاء يضم الأشياء والأحداث على عكس المكان الذي يعد جزء من الفضاء ومكونه الرئيسي.

ومن جهة أخرى يضمّن "**عبد المالك مرتاض**" المكان في دراساته المنهجية باستعمال كلمة "حيّز" بدل المكان فيقول: «لقد خضنا في أمر هذا المفهوم، وأطلقنا عليه مصطلح "الحيّز" مقابل للمصطلحين الفرنسي والإنجليزي (Espace, space) في كل كتاباتنا الأخيرة. وقد حاولنا أن نذكر في كل مرة عرضنا فيها لهذا المفهوم علة إيثارنا مصطلح "الحيّز" وليس "الفضاء" الذي يشيع في الكتابات النقدية العربية المعاصرة»[4]، إن الناقد على دراية أن المصطلح الأكثر استعمالا والشائع هو الفضاء في العصر الحديث، لكنه وضع كلمة "حيز" كمرادف له في جل أعماله النقدية الحديثة، حيث يرى أن «مصطلح الفضاء من منظورنا على الأقل، قاصر بالقياس إلى الحيز، لأن الفضاء من الضرورة أن معناه يكون جاريا في الخواء، والفراغ، بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى التنوع

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص26.
[2] المرجع نفسه، ص31-32.
[3] حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص63.
[4] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص121.

والوزن والثقل والحجم، والشكل »[1]، فهو يستعمل مصطلح الحيز بدل الفضاء ويجري مقارنة بينهما، حيث أنه يضع الفضاء لما هو يسبح في الهواء والعدم، بينما الحيز يستعمله لكل ما هو موجود ويمكن إدراكه من خلال خصائصه الفيزيائية كالوزن والثقل، والشكل وغيرها من الخصائص التي يملكها.

واتخذ المكان ونال مركز الثقل في الأعمال الأدبية، وبات ذا أهمية كبرى في الروايات، إذ أن «أهمية دراسة (المكان) في الرواية من كونها مرشدا إلى نماذج أكثر دلالة على الحياة، وإسهاما في التطور والإبداع الروائي (...) مع أن (المكان) يحتل حيزا أكبر وهَاما في الرواية العربية، ذلك أنه لا أحداث ولا شخصيات يمكن أن تلعب أدوارها في الفراغ، ودون مكان، ومن هنا تأتي أهمية المكان ليست كخلفية للأحداث فحسب، بل كعنصر حكائي قائم بذاته»[2]، وتكمن أهمية المكان في كونه من يتبنى الشخصيات والأحداث، فلا يمكن أن تكون هناك أحداث بمعزل عن الشخصيات التي يحتويها المكان، إضافة إلى كون المكان يمثل ركيزة أساسية في البناء الحكائي فهو «يكون منظما بنفس الدقة التي نظمت بها العناصر الأخرى في الرواية، لذلك فهو يؤثر فيها ويقوي من نفوذها كما يعبر عن مقاصد المؤلف، وتغيير الأمكنة الروائية سيؤدي إلى نقطة تحول حاسمة في الحبكة وبالتالي تركيب السرد المنحى الدرامي الذي يتخذه»[3]، إذن فهو يؤثر إيجابا في عناصر السرد والبناء الروائي، وتغييره يؤدي بالضرورة إلى التعدد في الأحداث وسيرورتها وزيادة حركيتها، فهو يؤثر في الحبكة والسرد.

تعددت الأمكنة في الرواية التي وضعناها قيد الدراسة، وما يهمنا من أمكنتها، هو ما يحتوي على العجائبي ويجسده:

أ- المحطة الأرضية القانماندية

تعتبر المحطة الأرضية إحدى وسائل وأبنية التنسيق في عمليات الاتصالات وبث المعلومات السلكية اللاسلكية والمتعدية للنطاق الأرضي إلى الفضاء، فهي تكون تحت إشارة وسلطة الدولة التي أنشأتها أو شركة قنوات تلفزية أو اتصالات، أو قنوات الراديو لبث قنواته، فهي تعتبر من وسائل المعلوماتية، حيث أن "**حنبعل**" مكث فيها واعتبرها مكان سكناه هو وزوجته أسماء وذلك في سياق ما أتى به الراوي «استقر حنبعل المستنسخ

(1) عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص121.

(2) محمد عزام: فضاء النص الروائي مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سلمان، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 1996، ص111.

(3) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، مرجع سابق، ص32.

مع زوجته أسماء في المحطة الأرضية للبعثة القانماندية بعد أن فر من هجوم رجال الشرطة»[1]، والعجيب في هذا المكان كونه ملكا لمجتمع فضائي يسكن أحد أقمار كوكب المشتري الذي يعود إلى حضارة قنماد، هذا المجتمع المجهول الذي يعمل في الخفاء عن مرئ البشرية، حيث توصل هذا المجتمع إلى أرقى درجات التطور الصناعي والتكنولوجي بداية من استنساخ بشري عاش منذ أزل، هذا البشري المستنسخ الذي صار يتخذ قراراته من تلقاء نفسه دون تحكم من مالكه في قول "**تانيت**" القانمادية: «أشعر أني نجحت في مهنتي، فقد استنسخت إنسانا أرضيا عاش منذ أكثر من ألفين وثلاثمئة عام وجاء نسخة مطابقة لما كان. هذا سيعتبره علماؤنا إنجازا علميا كبيرا لأن تجربة الإستنساخ التي قام بها علماؤنا إلى حد الآن لم تعط سوى أناس يشبهون الروبوطات زرعت فيهم برامج من صنع الناسخين، أما أنت يا "**حنبعل**" فقد أتيت بكل صور موروثك الإنساني وتصرفت بإرادتك مستقلا عني»[2] هذا المكان الذي يعج بالنوابغ من العلماء الذين توصلوا إلى حد استنساخ بشري أرضي بكل ما يحمله من الموروث وخصائصه البشرية من ذكرياته وأحداث عاشها في ماضيه في الحياة البشرية الأرضية، ثم أن هذا المكان العجيب الذي يعيشه مجتمع فاق تطور البشر هو مكان «تحكمه المعلوماتية التي تخزن كل المعلومات المنتجة من قبل الإنسان، ولها القدرة على استحضارها متى شاء الإنسان، والتصرف فيها، وبلورتها تستجيب لإرادة الإنسان ورغباته. و"**عنكس**" هو تلك الآلة العجيبة التي بحوزتها كل المعلومات، وكل البرمجيات، وكل الآلات التي يستعملها الإنسان»[3]، فالتطور التكنولوجي للمجتمع الذي يقطن هذه المحطة لا يكاد يصدقه العقل البشر، فالآلات التي يتم اختراعها في هذه المحطة لالا يمكن إدراكها ولمسها أيضا، لأن العين البشرية قاصرة على ذلك، والدليل على ذلك الروبوطات التي تم استعمالها في عملية الإفراج عن السكرتيرة المختطفة من قبل العميل "**والاس**" حيث يقول "**حنبعل**": «سوف أشرف على العملية من الطبق الطائر ونرسل روبوطات مجهرية تخذر العون، ونمكن السكرتيرة من الهروب من معتقلها»[4]، هذا التطور التكنولوجي للمحطة والمجتمع القانماندي يمكنه من غزو أي كوكب مهما كان حجمه، لكن العجيب أنه مجتمع مسالم جدا في الزمن الذي صارت التكنولوجيا والتطور السبب الرئيسي في الحروب والإستعمار والصراعات وفرض السيطرة، لكن رغم تطوره فإنه مسالم في قول "**وسواس**": «تعرف يا حنبعل أننا نتدخل في شؤون الأرضيين، لكن مادامت هذه اللعبة تسليك فلا بأس بشرط

---

[1] الرواية، ص07.

[2] المصدر نفسه، ص134.

[3] المصدر نفسه، ص ص 76،77.

[4] المصدر نفسه، ص107.

أن لا نستعمل العنف»[1]، هذا المجتمع الذي يصور نقيض الأرضيين الذين اكتسحت قلوبهم مشاعر العنف وحب فرض السيطرة.

ب– معبد تانيت

يعد" **معبد تانيت**" أحد المعابد التي اندثرت إثر الحروب، فهو معبد آلهة الخصوبة والحب، ويعود الفضل في إعادة إحيائه لحنبعل، والراوي عمد التعريف باسمه منذ الصفحات الأولى من روايته، فهو رسم معالم هذا الأخير قبل الخوض في مجريات الأحداث والوقائع، فهو قد صوره في صورة عجيبة لما يحمله من مناظر وصور جدارية في قوله: «عندما اقترب من البناية رفع عينيه إلى واجهتها، وظل يثبت في السرايا المرمرية الوردية اللون، العريضة في الوسط، الرقيقة عند السقف وعند القاعدة، تزوقها خطوط ملتوية، طفق ينظر مدهوشا إلى كل تلك الأعمدة المتناسقة ترتفع فوقها جبهة مثلثة، داخلها زخارف جميلة، (...) كانت الألوان وردية، وحمراء، وقرمزية، لم يتعود على رؤية بناية بكل هذه الألوان المثيرة»[2]، هذا المعبد الذي انتصب على شكل بناية مزخرفة لم يعتد الناس على رؤية مثيلها في ذلك الوقت، فهي زاهية الألوان وذات هيكل غريب، وما يمكن القول عنها أنها عجيبة منذ أول لحظة من بنائها، حيث كانت في زمن قياسي، فالمادة التي بني بها كانت تأخذ الشكل المراد (شكل المعبد) دون تحكم أي أحد فيها ودون لمسها حيث صرّح الراوي بهذه العملية في أسطر معدودة في قوله: «كان اللحاف الأبيض على شكل مستطيل قد توقف لحظة عن التمطط، ثم أخذت تتشكل منه أربعة جدران انبثقت فوق الأرض صاعدة في الفضاء، توقفت على علو طابقين لتلتحم ببعضها البعض مكونة شكلا هندسيا يشبه المعابد القديمة»[3]، إن هذه المادة التي تم بناء المعبد منها هي مادة عجيبة لا توجد مثيلتها على سطح الأرض، كونها تأخذ خصائص فيزيائية وكيميائية فريدة من نوعها «فالمادة التي رآها "حنبعل" من خلال المنظار المكبر والمقاوم للعتمة، خاصيتها أنها تتصلب عندما تمتزج بالهواء»[4]، تلك المادة حالما تخرج للهواء وتأخذ الشكل المراد فهي تتصلب تلقائيا لتجسد الهيكل بكل تفاصيله الدقيقة، أما النور الذي ينبعث من فوق المعبد الذي يرى إلا بالعين المجردة فهو الآخر ناتج عن خصائص تلك المادة الغريبة المهيكلة لبناء المعبد حيث لا يمكن « تفسيره بما يلائم نظم الحقيقة الواقعية أو تفسيره بما يخالفها»[5] ، فحالما تتمطط تلك المادة مشكلة الشكل المراد تجسيده « تتفجر

---

[1] الرواية، ص107.

[2] المصدر نفسه ، ص50.

[3] المصدر نفسه، ص36.

[4] المصدر نفسه، ص36.

[5] لؤي علي خليل: عجائبية النشر الحكائي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن، مرجع سابق، ص07.

شحنات النور السجية بين طيات المادة، وتتكاثر، وتظل تنير ما دامت المادة باقية»[1]، فهي تمتلك خصائص غريبة حيث أنها في غنى عن تزويدها بالطاقة الخارجية لكي تستمر في الإنارة والإضاءة ، « فهي تسجن حبات النور وتتركها تتلاطم إلى ما لا نهاية، وبتلاطمها تحدث انفجارات صغيرة ينجر عنها ذلك النور الأبدي الذي لا يحتاج إلى طاقة خارجية»[2] ، تلك المادة لم يتعرف عليها أحد ولم ير مثيلها في حياته فهي آتية من الفضاء من مجتمع متحضر فرغم محاولة تصوير النور الذي ينبعث منها رغم درجة تطور العدسة التي تم استعمالها في التصوير إلا أن ذلك يتعذر تماما في قول "**جون والاس**":« حاولنا التصوير لكن آلاتنا لا تحتفظ بالصور، بل استعملنا آلة تصوير قديمة بشريط مغناطيسي وكانت النتيجة سوادا على سواد »[3]، فلا يمكن للعقل البشري تفسير خصائصها الغريبة، إذ أن النور المنبعث منها لا تلتقطه أي عدسة أو آلة تصوير، فالعين المجردة هي الوحيدة القادرة على هذه العملية، فالمكون الرئيسي لهيكل المعبد لا يوجد على سطح الأرض، ولم يكتشف العلماء شبيها له في حياتهم، ولا حتى خبراء الجيولوجيا وقد وضّح العميل ذلك في قوله:« فهي ليست رخاما، ولا حجارة، ولا بلاستيك، لقد حاولت التعرف عليها من خلال اللّمس رغم أني كنت متيقنا أنني مراقب، أني خبير في الجيولوجيا، وأني على يقين أن تلك المادة ليست من الأرض ولا من صنع الأرضيين»[4]، إن المادة تخفي سرا عجيبا خلفها، فقد حاول العملاء أخذ عينة منها، رغم محاولاتهم الكثيرة إلا أنها باءت بالفشل، فطبيعة المعبد العجيبة تمكنه من حماية نفسه وأجزائه تلقائيا ذاتيا آنيا، فهو لا يقبل أن تُمَس ولو ذرة صغيرة منه بسوء، والراوي قد وضح ذلك في قوله: « انطلق العون نحو المعبد، ولما وصل قريبا من البناية على بعد أمتار منها ، وجه رشاشه إلى الجدران، ولكن قبل أن يقبض على الزناد، أحسّ بشلل يعيق حركته، ثم انهار على الأرض »[5] فهذا المعبد كالعذراء التي لا تقبل ولا تأبى أن يُمس جسدها من قبل المشتهين لها.

ج– الخيمة:

تعتبر الخيمة أحد الموروثات الثقافية والحضارية لسكان البادية والصحراء خاصة، عند سماع مصطلح الخيمة يتبادر إلى الذهن شكلها وصورتها البالية والبدائية، لكن الهادي ثابت في روايته صورها بشكل عجيب غريب،

---

(1) الرواية، ص36.

(2) المصدر نفسه، ص37.

(3) المصدر نفسه، 163.

(4) المصدر نفسه، ص167.

(5) المصدر نفسه، ص ص176،177.

فحال ما يُفتح صندوقها فهي تحتضن الحافلة داخلها وتحيط بها، وقد كان نشاطها الذي صنعت من أجله خصيصا هو عرض الأفلام الإفتراضية التي يقوم "**حنبعل**" بصنعها.

تتوسط هذه الخيمة كراسي عجيبة حالما يجلس عليها المتفرج أو الزوار «ولا يشعر أنه جالس على كرسي. كان يشعر أنه محمول بين أحضان ناعمة، تسكب له الموسيقى رحيقا من الرقة تجعله يغيب عن عالم الأبعاد والمحسوسات »[1]، كان يقتني فيها المتفرجون نظارات وسماعات لتمكنهم من الإستمتاع بما يعرض عليهم من أفلام، فقد كانت تلك الأكسوارات مصنوعة خصيصا لهذا الغرض، ولا يمكن استعمالها خارج نطاق الخدمة. وقد صنعت من مادة عجية بعناية فائقة، «لكن الغريب هي تلك المادة التي صنعت بها، والأغرب أنها لا تحتوي على أي مواد التقاط، ولا أسلاك، ولا مقحلات. إنها فارغة. قطع قماش ناعم يشبه الحرير لا غير»[2] فقد أصيب العلماء وخاصة الخبراء في معمل التحليل للمخابرات بالدهشة حيالها، حيث وقفوا مكتوفي الأيدي ولم يتوصلوا لاكتشاف السر وما يُخفى وراء تلك المادة، فقد حاولوا سرقة الخيمة بأكملها، وكان لهم مرادهم، لكن الغريب والعجيب في هذه الخيمة أنها لم تأب أن يتم حل سرها ولغزها، فحالما سرقت وأريد فتح صندوقها، اندثرت من الوجود، فالمساعد أخذ بيده آلة قاطعة «وهم بغرسها في الصندوق الأرجواني، وما إن غرست الموسى حتى صدر من الصندوق صوت احتراق المادة، ثم تلاها دخان رقيق أبيض، وبسرعة تحول الصندوق إلى ركام سائل ظل يلمع فوق الطاولة، لكنه سرعان ما تبخر في الهواء، ولم يبق منه أي أثر إلا نكهة ذكية تشبه رائحة البخور في الكنائس»[3] وتبخرت معه آمال "**والاس**" في اكتشاف سر هذه المادة العجيبة والمعبد بالخصوص وباءت مهمته بالفشل الذريع.

3- عجائبية الشخصيات

تحظى الشخصية بمكانة مرموقة في بنية الشكل الروائي باعتبارها المحرّك الرئيسي لمجريات الأحداث، فهي أداة ووسيلة في يد الروائي ليست للتعبير عن رؤيته وحسب، بل حتى عن أسلوبه الروائي داخل الرواية «بحيث لا يمكن أن نتصوّر رواية دون طغيان شخصية مثيرة يقحمها الروائي فيها؛ إذ لا يضطرم الصراع العنيف إلاّ بوجود شخصية

[1] الرواية، ص ص176-177.
[2] المصدر نفسه: ص144.
[3] المصدر نفسه، ص149.

أو شخصيات تتصارع فيما بينها داخل العمل السردي»[1]، فالرواية إذن لا تستقر ولا يثبت حالها إلاّ بوجود الشخصية فغياب الشخصية عن الرواية كغياب الروح عن الجسد.

وتشكل دراسة الشخصية «في المحكى الفانتاستيكي أهمية استثنائية انطلاقا من مؤشرين اثنين: المؤشر الأول: يتجلّى في كون الشخصية تحمل سمات التحولات الممكن رصدها بين مختلف الأجناس الأدبية القريبة من الرواية، فهي القطب الذي منه ينطلق الحدث الفوق طبيعي وعليه يقع، أي أنّها إحدى المكونات الأساسية في تحديد الفانتاستيك»[2]، فعجائبية الشخصية تبدو انطلاقا من تصرّفاتها الفوق طبيعية ومميّزاتها المخالفة للمعتاد أما «المؤشر الثاني: هو كون الشخصية الفانتاستيكية غنية تتضافر في خلقها كثافة تخيلية فوق العادة، موحية من حيث الدلالات التي يمكن أن تتنبئ بها في كل موقف حدثي»[3]، بالإضافة إلى سمتها الفانتاستيكية تساهم الشخصية العجائبية أيضا في خلق مكونات تخييلية هي الأخرى تفوق المعتاد لتكون مسؤولة عن نمو الخطاب داخل الرواية.

فالشخصية العجائبية كما يقول "سعيد يقطين" هي «كل الشخصيات التي تلعب دورا في مجرى الحكي والمفارقة لما هو موجود في التجربة، وفي هذا النطاق نبيّن كون عجائبيتها تكمن في تكوينها الذاتي وطريقة تشكيلها المخالفة لما هو مألوف»[4] ، فهي مزيج بين الواقع والمتخيل الموغل في الغرابة والاستعجاب، والمخالف لمتطلبات الواقع، فأهمية الشخصية العجائبية (الفانتاستيكية) تكمن «في عجائبيتها، وفي ملفوظها الغريب، الذي يلامس حواف العقلي»[5]، فمن خلال هذه الشخصية ذات البعد العجائبي الخارج عن المألوف نستطيع «تأكيد هوية معينة تكشف عنها البنية الروائية»[6] .

كما لا تفوتنا الإشارة أيضا إلى أنّ الشخصية في الرواية الفانتاستيكية «تحقق التنوع عن طريق التحوّل والامتساخ، وتستطيع أن تكون نباتا أو جمادا، كما تستطيع أن تكون روحا لا مرئية »[7]، فليس من الضروري أن تكون الشخصية في الرواية العجائبية إنسانية، حيّة وملموسة، فقد تكون غير ذلك (لا إنسانية)، أي كل ما يمكن

---

(1) عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، مرجع سابق، ص 76.

(2) شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، مرجع سابق، ص 197.

(3) المرجع نفسه، ص 197.

(4) سعيد يقطين: قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997، ص 99.

(5) شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، مرجع سابق، ص 200.

(6) المرجع نفسه، ص 200.

(7) المرجع نفسه، ص 201.

له أن يأخذ تيمة التحول و الامتساخ، حيث برز هذا الأخير «في صوره المتعددة وشمل الكائنات البشرية والحيوان والجماد أيضا»[1]، وهذا ما نلمسه في رواية "**معبد تانيت**" لـ "**لهادي ثابت**" والتي هي موضوع بحثنا، فقد تضمّنت الرواية عدّة أشخاص ذات أبعاد عجائبية متفاوتة فيما بينها، حيث ساهمت وبشكل كبير في إبراز سمة العجائبية من خلال السير الحسن للأحداث، فحضور العجائبي مرتبط بتنوع الشخصيات في الرواية ومختلف الأدوار التي تؤديها، وهذا لا يعني أن كل الشخصيات هي شخصيات عجائبية محضة، فهناك شخصيات واقعية لكن تصدر منها أفعال عجيبة «فحضور العجائبي مرتبط بتنوع الشخصيات والأفعال المحدثة فلا يمكن وجود هذا النوع إلاّ بحضور شخوص أخرى واقعية تحتك بها»[2].

ومن هنا نستدرج حديثنا عن أنواع الشخوص في الرواية التي بين أيدينا "**معبد تانيت**" بحسب ظهورها في المتن الروائي وهي كالتالي:

أ- شخصيات تاريخية عجائبية:

استهل الروائي التونسي "**الهادي ثابت**" روايته "**معبد تانيت**" التي هي متن الدراسة، بشخصية رئيسية مرجعية، تاريخية، عجائبية تدعى "**حنبعل**"، حيث مهّدت هذه الشخصية لعجائبية الرواية، وكانت فاتحة لها من بداية الرواية حتى نهايتها، وذلك من خلال علاقتها مع الشخصيات الأخرى سواء العجائبية منها أو الواقعية.

إنّ عجائبية شخصية "**حنبعل**" تبدأ من المشهد السردي الأول للرواية مع فكرة الاستنساخ الذي عرّفه "**سعيد يقطين**" على أنّه: «كائنات ناتجة عن تركيب أكثر من جنس، أو التي نجدها جنسا مختلف التركيب عن باقي الأجناس»[3]، أي أنها جنس مركب يختلف والطبيعة البشرية للإنسان العادي، يقول الروائي في هذا الصدد: «استقرّ حنبعل المستنسخ مع زوجته أسماء في المحطة الأرضية للبعثة العلمية القانمادية، بعد أن فرا من هجوم رجال الشرطة، اختفيا عن أنظار العالم»[4]، وهذا شيء عجيب يُستغرب منه، فكيف لقائد عسكري قادم من الألفية الأولى قبل المسيح أن يعود من جديد بعد أن استنسخه أناس قادمون من الفضاء يدعون "**بالمجتمع القانماندي**" وعلى رأسهم الآلهة "**تانيت**" ، وذلك برغبة منه في إعادة المساهمة في بعث وإحياء الحضارة القرطاجية

---

[1] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، مرجع سابق ، ص 201.

[2] شعيب حليفي: هوية العلامات (في العتبات وبناء التأويل)، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2005/01/01، ص 198.

[3] سعيد يقطين: قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، مرجع سابق، ص 102.

[4] الرواية، ص 07.

التي أكل عليها الدهر وشرب، يقول الراوي: «لكن حنعبل لم يرض بتلك الحياة الهادئة وألاّ يكون فاعلاً في حياة البشر. كان يرغب في البحث والتنقيب مثل بقية سكان المحطة. وكان اهتمامه الرئيسي قرطاج وحضاراتها التي محيت من التاريخ، ولم يعد يذكرها سوى بعض الباحثين القلائل»[1]، فحنبعل أراد العودة من جديد وإعادة موضعة التاريخ بطريقة غريبة تدخل القارئ في متاهة التفسيرات الفوق طبيعية الخارجة عن المألوف، يقول "**حنبعل**" في أحد المقاطع وهو يحاور الآلهة "**تانيت**" «لن أظهر للأرضيين من جديد، سوف استعمل وسائلكم المتطورة للبحث في أعماق الأرض واستخراج ما يمكن استخراجه»[2]، وفي موضع آخر يقول: «سوف أبني معبدا لتانيت أضع فيه ما يمكن وضعه للزوار حتى يطّلع أهل الأرض الحاليون عن حقيقة حضارتنا»[3] .

فكلّ الأدوار التي تقوم بها هذه الشخصية لا تلامس جوانب الواقع بتاتا، خاصة عندما أراد الهبوط إلى سطح الأرض من أجل استخراج التحف المدفونة تحت أرض قرطاج، وبناء المعبد (**معبد تانيت**)، وعرضه على الأرضيين الحاليين حتى يعرفوا القيمة الحقيقية لحضارة قرطاج، وذلك باستخدام وسائل وتقنيات متطورة وغريبة لحدّ بعيد، والأغرب من ذلك أنّه تحوّل إلى كائن شفاف غير مرئي، حتى أنّ الرادارات الأرضية لا تسمح بالتعرف عليه يقول: «كان مجهّزا بآلات لا تسمح للرادارات الأرضية بالتعرّف على وجوده في سماء قرطاج»[4]، إضافة إلى أنّه يستطيع الطيران والتنقل بين السماء ومدينة قرطاج بسهولة ممكنة وفي فترة زمنية مدهشة يقول: «يحلّق في السماء ليل نهار على متن الطبق الطائر الخاص به يرى كل الأرض، لكن أحدا لم يكن في مقدوره رؤيته بفضل التكنولوجيا المتطورة التي وضعتها حضارة قانماد على ذمته»[5]، إذن فكل هذه الأفعال والصفات التي تتحلى بها هذه الشخصية الوهمية صفات تجتاز المعقول لتخلق عالما مثاليا ما ورائيا لا يمدّ بصلة إلى الواقع المحسوس.

ويمثل "**حنبعل**" موضعا آخر للعجائبي في شخصيته فرغم أنّه مات واندثر منذ زمن بعيد وأعيد استنساخه من طرف الجماعة الفضائية القانماندية الغريبة بكل وسائلها، استطاع من خلالها أن يعود إلى طبيعته البشرية التي كان عليها منذ سالف العصور، وبكل حذافرها وصفاتها مثل التفكير في قول الراوي: «وظل حنبعل يفكّر في كل هذه الآلات العجيبة التي تُعمّر عالمه»[6]، إضافة إلى أنّه يشعر بالتعب والإرهاق يقول: «وبعد ساعة من التعامل

---

(1) الرواية، ص 07.

(2) المصدر نفسه، ص 07.

(3) المصدر نفسه، ص 08.

(4) المصدر نفسه، ص 08.

(5) المصدر نفسه، ص 13.

(6) المصدر نفسه، ص 16.

المرهق مع الآلة شعر بتعب شديد يستولي على كل مداركه. قال لـ"**وسواس**": سأستريح بعض الوقت ثم أعود إلى العمل مع الحاسوب»[1]، فهذا مثير للغرابة والاندهاش فهو أمر يستحيل تصديقه خاصة عندما خاطبته الآلهة تانيت قائلة: «أشعر أني نجحت في مهمّتي فقد استنسخت إنسانا أرضيا عاش منذ أكثر من ألفين وثلاثمائة عام، وجاء نسخه مطابقة لما كان، وهذا سيعتبره علماؤنا إنجازاً علميا كبيرا ، لأنّ تجربة الاستنساخ التي قام بها علماؤنا إلى حدّ الآن لم تعط سوى أناس يشبهون الروبوطات زرعت فيهم برامج من صنع الناسخين، أمّا أنت يا حنبعل فقد أتيت بكل موروثك الإنساني، وتصرّفت بإرادتك مستقلا عنّي»[2]، فطبيعة الإنسان الواقعي لا يمكن أن تقبل بمثل هذه الخزعبلات الغير ممكنة الحدوث، ولا تقبل بتفسيرات منطقية فهي تجاوزت الواقع لتخلق اللاّواقع وتكون مصدرا للعجب والحيرة.

ومنه نستنتج أن شخصية "**حنبعل**" شخصية عجائبية مُفتعلة، فعجائبيته ازدواجية تكمن في ذاته وخارجه فمن حيث الذات تتمثل في عجائبية امتساخه وتحوّله إلى كائن شفاف يستطيع التحليق في السماء دون أن يتسنّى لأحد من الأرضيين رؤيته، أمّا بالنسبة إلى تكوينه الخارجي العجائبي فقد تجلّى في الوسط الذي استنسخ فيه (**المحطة الأرضية القانمادية**)، وكذلك التواصل العجيب بينه وبين الآلهة "**تانيت**"، وبينه وبين الأرضيين (**عمر الحلفاوي**)، فقد تم استنساخه بهدف التعرّف على ملامح وحضارة قرطاج وتاريخها الذي اتّفق الرومان على طمسه وتهديمه؛ إضافة إلى رغبة الروائي الهادي ثابت في التعامل مع تاريخ بلاده القديم والحديث، و سعيا منه إلى تغيير الواقع التونسي آنذاك إلى واقع أفضل.

ب– شخصيات أسطورية عجائبية

تعدّ الأسطورة أحد روافد الإبداع الأدبي خاصة في مجال الإبداع الروائي، وتحديدا الأدب العجائبي، هذا الأخير الذي يستعين بالأسطورة في تقديم مكونات عالمه الروائي معتمدا على أحداثها العجيبة، فالأسطورة تخدم الغرض نفسه الذي يخدمه الأدب العجائبي فهي تمثل محاولة لتصوير الواقع عن طريق ربط الحاضر بالماضي، وهذا ما سعى إليه الروائي التونسي "**الهادي ثابت**" في روايته "**معبد تانيت**" وذلك من خلال توظيفه لأسطورة "**تانيت**" في عمله الروائي؛ ولعل الهدف من توظيفها كتابة تاريخ قرطاج البونية من جهة، وواقع الأمة العربية من جهة أخرى.

---

[1] الرواية، ص 16.

[2] المصدر نفسه، ص 134.

والأسطورة "**تانيت**" في الرواية هي آلهة الحب والخصوبة والنماء عند القرطاجيين، تسعى إلى إنشاد السلام الدائم وسعادة الإنسان، إضافة إلى أنّها المرأة الفضائية القانمادية. لتبدأ عجائبية هذه الشخصية في الرواية من عملية استنساخ القائد القرطاجي "حنبعل" وإعادة بعثه للحياة، يقول الروائي على لسان الإلهة: «أشعر أنّي نجحت في مهمتي فقد استنسخت إنسانا أرضيا عاش منذ أكثر من ألفين وثلاثمائة عام، وجاء نسخة لما كان»[1] فـ "**تانيت**" شخصية منحها الروائي قوة خارقة تفوق قدرات البشر ونظام الطبيعة، لها القدرة على الاتصال بعالم الغيب، وقراءة الأفكار، واتّصافها بسرعة الكشف والإلهام واكتساب ميزة الألوهية.

إضافة إلى هذه القدرات الخارقة التي تتصف بها الآلهة وظّفها "**الهادي ثابت**" لتساعد بطله الروائي "**حنبعل**" في استخراج التحف المدفونة تحت أرض قرطاج، وبناء معبد لتانيت ليضع فيه هذه التحف، حتى يتسنى للزوار الاطلاع على حقيقة حضارتهم القديمة، وذلك باستخدام جميع الوسائل والتكنولوجيا المتطورة في "**الحضارة القانمادية**"، ويتجلى ذلك في الرواية في قول "**تانيت**" مخاطبة "**حنبعل**": «في هذه الحالة سوف نساعدك بكل ما نستطيع»[2]، وترد عليه في مقطع آخر قائلة: «ما أقترحه عليك هو مساعد آلي لا يرى نغرسه في دماغك فيعيش معك ليل نهار، ومهمّته تلبية كل رغباتك في الاتصال بأي كان سواء أكان آلة أم شخصا»[3] .

وتعود مرّة أخرى لتؤكد قدرتها الإلهية قائلة: «إنها فلستنا في الحياة ولن يصل إليها الإنسان الأرضي إلاّ عندما تتوفر له الظروف الموضوعية»[4]،كما تستوقفنا حالة عجائبية تتصف بها هذه الشخصية أيضا، وهي المعرفة بتاريخ البشرية، ومختلف الحروب والصراعات التي شنّها الإنسان على سطح الأرض معرفة ممحّصة ودقيقة، فهي متطلعة على جميع السجلاّت التاريخية، رغم أنّها تعيش في الفضاء بمعزل عن الأرض تقول: «لقد اطلعت على تاريخ البشرية على الأرض إنّه مليء بالدمار والمآسي وحروب الهيمنة، وكم قضي على شعوب بأسرها من أجل فرض الهيمنة والاستحواذ على الخيرات والغريب أنّ هذا الإنسان لا يتعظ بالتاريخ رغم شغفه بتسجيله»[5] ، وقد ركّزت اهتمامها تحديدا بصراع الشرق الأوسط (القضية الفلسطينية) فتقول وهي ترد على "**حنبعل**" : «حسبما

---

(1) الرواية، ص 133.

(2) المصدر نفسه، ص 08.

(3) المصدر نفسه، ص 13.

(4) المصدر نفسه، ص 187.

(5) المصدر نفسه ، ص 10.

اطلعت عليه، هناك مجموعة من سكان فلسطين يدعونهم اليهود أطردهم الحاكم الروماني المحتل لأرض فلسطين منذ ما يقارب الألفي سنة»[1] .

ومن هنا يتّضح بأنّ "**تانيت**" شخصية أسطورية يغلب عليها كم هائل من التلوين العجائبي كقدرتها على استنساخ الإنسان، وتلبية حاجياته، وتسخير الآلات والوسائل الإلكترونية الغريبة لخدمته، والقدرة على تحريك الأجسام الساكنة بمجرد التفكير فيها، أو بقوى خفية، وعلاوة على ذلك اطلاعها المفاجئ على تاريخ البشرية ولعلّ الغرض من ذلك احتواء الأحداث السياسية الواقعية وتصويرها بشكل يذهل القارئ ويربك تصرفاته، فلا يستطيع التمييز بين ما هو حقيقي وما هو خيالي.

فـ"**الهادي ثابت**" عدّها مرجعا ثقافيا متميّزا، ومكونا من مكونات الفكر الإنساني أدّت إلى تفجير طاقته التخييلية، وذلك محاولة منه لفهم الحياة أو لجعلها أكثر إنسانية في حاضره، ليستشرف المستقبل بالصورة التي يمكن أن تكون حياته عليها، فجعل منها استمرارية من الماضي عبر الحاضر وإلى المستقبل بطريقة عجائبية خارقة.

ج- شخصيات اجتماعية

جعل "**الهادي ثابت**" الشخصيات الاجتماعية أكثر الشخصيات المساندة والمؤثرة في الشخصية الرئيسية لدرجة جعلها تسعى منذ بداية أحداث الرواية إلى إزالة الغموض عنها (**الشخصية الرئيسية**)، والكشف عن أسرارها وخباياها، حيث حاولت الشخصيات الاجتماعية رغم واقعيتها في الرواية (**معبد تانيت**) من المساهمة في تطور الأحداث العجائبية، كما أنّها تتمتع بقدرة كبيرة على الانسجام مع تلك الأحداث والتفاعل معها. ووضع حلّ لها.

وهذا ما أدى إلى ظهور تغيّر وتطوّر في شخصية "**عمر الحلفاوي**" فعلى الرغم من أنها شخصية مساعدة، إلاّ انها قريبة من الشخصية الرئيسية في مستوى الحضور في بداية الرواية وهو كالتالي:

- **عمر الحلفاوي:**

قرطاجي الأصل، تعلّم بالمدرسة الفرنسية، ثم أتم تعليمه العالي بكلية الحقوق بالجزائر أيام الاستعمار، كان قبل أن يحال على التقاعد يشغل مديراً في دفتر خانة، وظّفه الهادي ثابت في روايته ليلخص حياة السكان في

[1] الرواية، ص 12، 13.

قرطاج من جهة، ويعبّر عن الواقع المعاش في المجتمع القرطاجي من جهة أخرى. حيث يبدأ الصراع بينه وبين "**حنبعل**" منذ أن طلب منه هذا الأخير مغادرة بيته لاستخراج ما هو مدفون تحت الأرض التي كان يُقام عليها "**معبد تانيت**"، وإعادة بناء المعبد في المكان نفسه، وذلك من أجل إثبات وجود حضارة اندثرت منذ ألاف السنين يقول "**حنبعل**" مخاطبا "**عمر الحلفاوي**": «اسمع جيدا ما سأقوله لك: عليك أن تغادر بيتك هذا، إنه مبني على أنقاض معبد تانيت، ولن أسمح أن يبقى معبد إلهتي تحت الأرض»[1] .

ويتواصل الصراع بينهما في ظروف غامضة جعلت من "**عمر الحلفاوي**" في حيرة من أمره فيقول: «لقد خاطبني معتوه سمّى نفسه حنبعل، وطلب مني أن أغادر البيت لأنّه مبني على أنقاض معبد تانيت حسب زعمه»[2]، وفي ظل هذه الصراعات أصبحت شخصية "**عمر الحلفاوي**" «مرتبطة بأحداث وأفعال، وبملفوظ له تعدّدية كما له وظيفته الفاعلة أيضا»[3] على إثر إقامته لشراكة مع الرجل الغريب "**حنبعل**" في تسيير شؤون المعبد، وذلك بعد قبوله بمغادرة بيته، ويؤكّد الراوي على ذلك في قوله: «كان عمر الحلفاوي قد قرّر مغادرة البيت، لكنه يريد أن يتفاوض مع هذا الحنبعل، إذا ما ظهر له عبر الشاشة»[4] .

ويؤكد "**الحلفاوي**" مفاوضته مع هذا الرجل في قوله: "أنا تحت طلبك يا سيد حنبعل، لكن في حدود إمكانيات رجل في سن التقاعد»[5]، ليكون بعدها "**الحلفاوي**" مشرفا على المتحف، ومديرا قانونيا له فيقول: «لا يوجد أحد بالمعبد، وسوف أكون مديره، لقد اقترح عليّ حنبعل هذه الخطة»[6]، ويقول أيضا: «لقد أعلمني حنبعل أن دوري في المتحف هو إداري بَحْت، استجيب لكل ما تطلبه مني الإدارة، وقد سعيت ليكون لي ترخيص البناء باسمي، وكذلك ترخيص معهد الآثار، فأنا من الناحية القانونية صاحب المتحف المسؤول الوحيد الرسمي عنه»[7] .

---

[1] الرواية، ص 17.

[2] المصدر نفسه، ص 18.

[3] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، مرجع سابق، ص 198.

[4] الرواية، ص 42.

[5] المصدر نفسه، ص 49.

[6] المصدر نفسه، ص 50- 51.

[7] المصدر نفسه، ص 52.

ومن هنا يمكن القول أن شخصية "**عمر الحلفاوي**" ساهمت وبشكل كبير في مساعدة الشخصية المتخيلة "**حنبعل**" وذلك من خلال تهيئة الظروف لإعادة بناء المعبد، وإدارة شؤونه، فشخصية "**عمر الحلفاوي**" في الرواية نابعة من الواقع، لكن "**الهادي ثابت**" ألبسها بطابع التعجيب لتُطِلّ بأجمل حُلّة تحكي فيها الواقع.

- **عليّة المرغني**

زوجة السيد "**عمر الحلفاوي**" تخرّجت من مدرسة المعلمات، عملت طيلة سنوات عديدة مديرة مدرسة ابتدائية، كانت منذ بداية الأحداث متخوفة وغير مؤمنة بفكرة ظهور "**حنبعل**" وتهديداته وكل الأمور العجيبة التي كان يقوم بها؛ ظنًا منها أنّه الجن، وله القدرة على إيذاء البشر فتقول "**عليّة**" مخاطبة زوجها: «ألم أقل لك إنّه الجن ! لقد حملوا البيت وما فيه»[1]، فتهديم البيت واستخراج الأشياء المدفونة تحته دون المساس بمسوماتها، والتعرّف عليها بسهولة، وإعادة بناء المتحف في وهلة قصيرة، كل هذه الأحداث جرت بسرعة عجيبة لم تقدر "علية المرغني" على استيعابها، وهذا ما جعلها في حالة من التردد والحيرة إزاء هذا الحدث الغريب الخارج عن المألوف.

لتقول في موضع آخر «للجن قوّة لا يعرفها البشر، لن أدخل هذا البيت بتاتا، أرأيت ما وضعوه مكان فيلتنا»[2]، فرغم أن زوجها استسلم وأصبح شريك "**حنبعل**" في كل منجزاته إلاّ أنّها لا تزال متخوفة ومترددة فتقول مخاطبة زوجها: «لا، لن أتركك وحدك، بحقيبتي مصحف، وحرز سلَّمه لي عزّام زُرْتُه هذا الصباح، وقال لي إنّ الجن يخاف القرآن، وإنّ ما كتبه بالحرز سوف يقينا شرّه»[3] ، رغم أن "**حنبعل**" ظل طوال الوقت يحرص على على تأكيد هويته، ووفاء وعوده، إلاّ أنّ الآنسة "**عليّة**" لم تقتنع بذلك، فإنّ تفكيرها ظلّ متمسكا بفكرة أنّ الجن له القدرة على استيلاء البشر.

وفي مقطع سردي آخر يقول الراوي: «وفجأة جاءها صوت معلناً: "أهلا بكما في معبد تانيت آلهة الحب والرقة والخصوبة" رجعت زوجة عمر الحلفاوي أدراجها مذعورة وهي تتمتم: "باسم الله العظيم الرَّحمان

---

(1) الرواية، ص 43.

(2) المصدر نفسه، ص 43.

(3) المصدر نفسه، ص 46.

الرَّحيم" (...) مشت بخطوات مترددة تملؤها الريبة من دخول هذا المكان الغريب الذي بهرها بفخامته (...)كانت خائفة من ولوج هذا البناء الغريب الذي انتصب في مكان بيتها»[1] .

لتتوالى مخاوف وارتباكات الزوجة "**عليّة**" مع توالي الأحداث حتى نهاية الرواية، والعودة إلى حياتها المعتادة مع زوجها بعد تهديم المعبد وإيقاف "**حنبعل**" للتجربة.

- **الآنسة إميلي:**

فتاة سويسرية من أصل أوروبي، ومن طبقة الأرستقراطية الزيوريخية، متحصلة على شهادة في التاريخ القديم، وشهادة في تسيير المؤسسات، تعمل سكرتيرة في الشركة التي نقلها "**حنبعل**" من قرطاج إلى سويسرا (**شبح قرطاج**)، تقول مخاطبة عضو المخابرات الأمريكية: «مهامي تتلخص في تسيير الشؤون الإدارية والمالية للشركة (...) فمهمتي هي التنسيق بين كل الوكالات المنتشرة في العالم، وحجز فترات الزيارات للمتحف، وتنظيم الإقامة بتونس، والسهر على راحة السياح (...) لأنّ مهمتي في الشركة ليست علمية بل هي إدارية وتجارية»[2] .

إنّ شخصية السكرتيرة "**إميلي**" شخصية ذات أبعاد ثقافية ساهمت هي الأخرى على نمو المحكى الفانتاستيكي في الرواية، فمن خلال مكانتها العلمية، والشهادات المتحصلة عليها، استعان بها الروائي بهدف مساعدة بطله "**حنبعل**" في ضبط أمور الشركة، والاحتفاظ بأسرارها، إضافة إلى نتاجها المعرفي المناسب لإدارة منصب الشركة، حيث كانت الأدوار متبادلة بينها وبين الشخصية البطلة "**حنبعل**"، لأنّه هو الآخر قام بمساعدتها أثناء الاعتداء عليها واختطافها من طرف عضو المخابرات الأمريكية يقول "**حنبعل**": «أن نرسل طبقا طائرا إلى مكان احتجاز السكرتيرة الذي تعرفنا عليه، ونخلّصها من براثن هذا العون الذي عرف بعنفه»[3]، يقول أيضا: «وعندما تأكد حنبعل من عودة السكرتيرة إلى بيتها، أعطى الإذن إلى الطبق الطائر أن يعود إلى قاعدته»[4] . وهذا ما يظهر في التأثير الذي أحدثته السكرتيرة في نفسية الشخصية الرئيسية "حنبعل" وفي تطور وتأزم أحداث رواية "معبد ثابت".

---

[1] الرواية، ص 51.

[2] المصدر نفسه، ص ص 101- 102.

[3] المصدر نفسه، ص 107.

[4] المصدر نفسه، ص 110.

- **جون والاس:**

عضو مركز قيادة العمليات لوكالة المخابرات الأمريكية بتونس، من أولى مهمّاته الكشف عن حقيقة متحف تانيت، وتشديد الرقابة عليه وعلى الشركة التي تسيّره، وكذا التأكد من هوية رجل الأعمال السويسري مالك المؤسسة غريبة الأطوار، يقول الراوي مؤكدا على ذلك: «كانت قضية المتحف تعكر حياة المشرف على خلية المخابرات الأمريكية بتونس، لم يكن عنده أي شيء واضح: تساؤلات عديدة لم يجد لها أجوبة، ورغم كثرة المخبرين المحليين فإنّ المعلومات المتوفرة لم تفده في كشف حقيقة هذا المتحف العجيب حسب تعبيره. فقرر عقد اجتماع بأفراد الخلية لتدارس الوضع»[1] .

لتبدأ رحلة المشرف الشاقة في البحث والتنقيب عن المتحف يقول الراوي: «سافر في الحال، واستقر لبعض الأيّام بزيوريخ، وانطلق في بحثه في ملابسات تكوين الشركة. كانت مرسّمة لدى الغرفة التجارية بزيوريخ، ولها رقم مسجّل في دفاتر الشركات السويسرية، وليس لها أي إشكال مع المصالح الاقتصادية للحكومة الفيدرالية الهلفيتية. بحث عن مقرّ الشركة فوجده في عمارة فخمة في قلب مدينة زيوريخ»[2] ، إلا أنّ رحلة "**جون والاس**" في البحث والتنقيب كانت صعبة المنال، حيث أثارت في نفسه الدهشة والاستعجاب إذ يقول: «كل ما يتصل بهذه الشركة غريب، حتى طريقتهم في التعامل مع الدولة»[3]، لذلك قرّر أن يقتحم مقرّ الشركة لعلّه يجد هناك وثائق تسمح له بفك غموض هذه الشركة، حيث أخذ يحضّر للعملية، واكتشف طريقة الدخول إليها يقول الراوي: «كان كل شيء جاهزا، حتى النظارات المقاومة للعتمة والقفازات، وآلة التصوير، والكلابات الفاتحة للدرج، تمكن من هذه اللوازم، ووضعها في حقيبة، وظل ينتظر إِذْنَ المركز ليبدأ في تنفيذ العملية. ولم يطل ذلك الإذن فقد وصلته برقية الموافقة مع التحذير المعتاد على عدم الدخول في الصراع مع الشرطة السويسرية»[4] .

إلاّ أن مغامرته هذه باءت بالفشل فيقول: «لعن نفسه. كل هذه التحضيرات من أجل أن يكتشف مكتبا أقل ما يقال عنه إنّه أكثر من عادي؟ ولكن أين تحتفظ هذه الشركة أوراقها وأرشيفها؟ وكيف يتيسر لها التعامل مع زبائنها بالسرعة والدقة المطلوبة وهي لا تستعمل سوى سكرتيرة واحدة وحاسوب محمول لا يمكنه أن يخزن كل المعلومات التي يتطلبها سير شركة لها علاقات مع بقاع عديدة من العالم. لم يرى حتى جهاز للفاكس

---

[1] الرواية، ص 67.

[2] المصدر نفسه، ص 69.

[3] المصدر نفسه، ص 70.

[4] المصدر نفسه، ص 81.

(...) ثم توجّه نحو باب الخروج وغادر مكتب الشركة آسفا على الوقت الثمين الذي أضاعه دون الوصول إلى نتيجة»[1] ، ليقرّر بعدها البحث مع السكرتيرة التي يعتقد أنها تملك مفتاح لغز هذه الشركة الغريبة، وأنّها على علم بمن يقوم بهذه المهمة، ليقرّر في الأخير اختطاف السكرتيرة واستنطاقها، لأنّها أصبحت ضرورة لابدّ منها حتى يتوصل إلى خبايا هذه الشركة يقول الراوي: «لكنه قرر أن يعتدي على مواطنة سويسرية، وهو يعرف ما معنى من أصل أوروبي وزيوريخية فوق كل ذلك. لن تبتلع السلطة العليا بسهولة هذا الاعتداء على مواطنة من طبقة الأرستقراطية الزيوريخية، وسوف يكون له مضاعفات كبيرة، حتى وإن التجأت السلطة في أمريكا إلى تلفيق ملف يضع هذه الفتاة في خانة الإرهابيين. كان يفكر في كل هذه الأشياء»[2] .

ويقول أيضا: «ولكنه كان يفكر في المفاجأة التي سوف يحدثها اكتشاف السكرتيرة عندما تدفع بسيارتها وتجده وراءها يدس مسدسه في رأسها محذرا إياها من أي حركة. كانت تلك بداية الخطة التي توصل إليها، وفعلا كانت لمفاجأة»[3]

ورغم أنّه نجح في اختطاف السكرتيرة واستنطاقها إلاّ أنّه لم يتسنى له الكشف عن خبايا الشركة، لأنّ "**حنبعل**" لم يتح له الفرصة، فقد تفطن إلى الأمر بفضل المؤشرات التي دلته على الحادثة ومكان وقوعها يقول "**حنبعل**": «حللّوا الصورة وعينوا المكان وأرسلوا كل المعلومات لوالد السكرتيرة (...) سوف أشرف على العملية من الطبق الطائر ونرسل ربوطات مجهرية تحذر العون، ونمكن السكرتيرة من الهروب من معتقلها»[4]، إلى أن نجحت العملية وتمكنت السكرتيرة من الهروب.

وهكذا تتوالى مجازفات "**جون والاس**" مع توالي الأحداث في الرواية، وذلك ما نلمسه في نهاية الرواية بعد أن قام بتنفيذ خطته الأخيرة رفقة فرقته، والاتفاق على اقتحام المعبد، حيث اضطر بعد هزيمته إلى ارتكاب جريمة القتل يقول: «لن تفلتوا يا أبناء الكلبة، سوف ألطخ أيديكم بجريمة تقضي على متحفكم اللعين، وتضطر العدالة إلى تعريتكم. ثم وجّه رشاشه وقد كممه بكاتم الصوت إلى رفاقه، وأفرغ في أجسادهم كل ما احتوته جعبة الرشاش. ظل فترة من الزمن يراقب الأجساد المسجية على الرصيف الدائر ببناية المعبد، وقد أخذت الدماء تلطخه (...)

---

[1] الرواية، ص ص 184، 185.

[2] المصدر نفسه، ص 96.

[3] المصدر نفسه، ص ص 98- 99.

[4] المصدر نفسه، ص ص 106، 107.

غادر النزل إلى المطار. ولم تمض أربع وعشرون ساعة حتى كان أمام مكتبه في بناية خلية المخابرات الأمريكية بقرطاج»[1]، فكانت أرواح رفاقه تضحية في سبيل تهديم المعبد بعد العجز عن كشف حقيقته.

وكخلاصة لما سبق ذكره نخلص في الأخير إلى أنّ كل الشخصيات الحاضرة في رواية "معبد تانيت" لـ"**الهادي ثابت**" سواء العجائبية منها أو الأسطورية وحتى الاجتماعية قد ساهمت في رسم أبعاد العجائبية والغرائبية، كما أنّها استطاعت التعبير عن أهم العناصر التي تمهّد لبناء النص الروائي المستغل على سردية التعجيب.

[1] الرواية، ص 185.

ثانيا: أشكال العجيب وتمظهراته في الرواية (معبد تانيت)

بناءا على المفاهيم المطروحة في الفصل النظري، وتحديدا على مستوى العنصر الثالث، يمكن رصد الأنواع المختلفة للعجائبي، حيث أن النص الروائي "للهادي ثابت" متن الدراسة يحوز على هذه الأنواع المختلفة وهو ما سنعمل على رصده في التالي:

1- العجيب المبالغ فيه:

الذي يعطي أوصافا مخالفة تماما لأوصاف العقل والمنطق، ويتجسد في جملة من الشاهد السردية التي يحوزها النص "**معبد تانيت**" ويظهر هذا جليا من خلال المشهد الأول الذي يظهر فيه الرجل القرطاجي "**حنبعل**" بعد موته منذ أكثر من ألفي سنة، وإعادة استنساخه من طرف الآلهة "**تانيت**"، وانتقاله للعيش في المحطة الأرضية للبعثة العلمية القانمادية الفضائية، فكان المقطع السردي كالتالي: «استقرّ حنبعل المستنسخ مع زوجته أسماء في المحطة الأرضية للبعثة العلمية القانمادية (...) قضى حنبعل أياما بين سماء قرطاج والمحطة العلمية الأرضية للقانماديين»[1] فهذا شيء عجيب مبالغ فيه، لا يمكن تصديقه، لأنّ الراوي بالغ في رسم الصورة التي تظهر فيها حنبعل بشكل خارق يصدم العقل البشري فلا يستطيع أي إنسان على وجه الأرض أن يصدّق عودة استنساخ إنسان بالشكل الذي كان عليه قبل موته، والأغرب من ذلك أنّه استنسخ من طرف آلهة تعيش معه في الفضاء وتمدّه بكل الوسائل التي تساعده على التنقل بين السماء ومدينة قرطاج وفي ذلك نقرأ :«كان حنبعل يجلس أمام المرأة القانمادية التي استنسخه، ينظر إليها بانتباه وهي تعرض أمامه شاشة افتراضية صغيرة صورا بعث بها الساتل القانمادي الدائم الذي يدور حول الأرض ويراقب كل ما حدث فوقها، ويمكّن البعثة العلمية من الاتصال والتحرّك دون أن يتفطن إليها الأرضيون»[2]

وتقول "**تانيت**" أيضا: «أشعر أني نجحت في مهمتي فقد استنسخت إنسانا أرضيا عاش منذ أكثر من ألفين وثلاثمائة عام، وجاء نسخه مطابقة لما كان»[3]، فرغم أن "**حنبعل**" غير متواجد بين الأرضيين ولا حتى في كوكبهم إلاّ أنّه عاد وتم استنساخه ليكون فاعلا وحاضراً في حياة الأرضيين ويؤكد ذلك بقوله: «كنت أحلم بعالم يسود فيه تبادل الأفكار والسلع والثقافة بعيدا عن روح الصراع (...) لكن أكثر من ألفي سنة بعد مغادرتي هذه

---

[1] الرواية، ص 07.

[2] المصدر نفسه، ص 132.

[3] المصدر نفسه، ص 133.

الدنيا ولا يزال حلمي يراوح مكانه»[1]، فكيف لإنسان أن يموت ويبعث من جديد من طرف الآلهة، ونحن نعلم أن اللّه سبحانه وتعالى هو الواحد الأحد القادر على أن يُحي ويُميت، فلا يمكن أن نساوي بين قدرة الله تعالى والآلهة، فهذا نوع من الغلو والمبالغة والانزياح.

كما يظهر العجيب المبالغ أيضا في موضع آخر في الرواية وفي ذلك نقرأ: «كان اللحاف الأبيض على شكل مستطيل قد توقف لحظة عن التمطط، ثم أخذت تشكل منه أربعة جدران انبثقت فوق الأرض صاعدة في الفضاء. توقفت على علو طابقين لتلتحم ببعضها البعض مكوّنة شكلاً هندسيا يشبه المعابد القديمة»[2]

إنّ هذا التصوير أيضا تصوير مبالغ فيه لحد بعيد فبناء منزل أو معبد يتطلب بالضرورة أداوت بناء خاصة به، ولذلك يستحيل بناؤه بغير ذلك؛ أي بواسطة اللحاف الأبيض كما ذكر الروائي، حيث أتى هذا الوصف ليخرج البناء من صفته المعتادة والمتعارف عليها إلى صفة أخرى غير معتاد رؤيتها، وذلك من أجل إدهاش القارئ وتضخيم صور الأشياء أمامه من خلال هذه المبالغة العجيبة.

كما نلمس ورود المبالغ مرّة أخرى في موضع آخر في الرواية ومن ذلك نقرأ: «سيداتي سادتي أنتم سعداء بتواجدكم في هذه الرحلة التي لم يقم بها إنسان على الأرض قبلكم. والرحلة رحلتان، الحافلة التي تقلنا تعيش في عالم الواقع بكل مكوناته الحقيقية، وقد حرصنا على تغطية الواقع من خلال ذلك الزجاج السميك الدامس وطبيعته الحالية، وأناسه وحالما تضعون السماعات والنظارات فسوف تنتقلون إلى عالم الافتراض، وتعيشون مع التاريخ، مع سكان جمهورية قرطاج القديمة، مع طبيعتها قبل أكثر من ألفين وثلاثمائة سنة (...) حتى أحسّوا أنهم ينتقلون في الزمان إلى الوراء أكثر من ثلاثمائة وألف سنة»[3]، فحجب الواقع المحسوس بواسطة زجاج، والرجوع بالزمن إلى الوراء شيء يستحيل حدوثه، فكيف للزمن أن يُعيد إحياء حياة غابرة توقفت منذ أكثر من ألفي سنة ومغادرة عالم الواقع والانغماس في العالم الافتراضي الوهمي شيء مدهش وغريب، لأنّ هذا التصوير العجيب يوحي بزمان ومكان معلقين في الفضاء. ولا وجود لهما في عالمنا الواقعي، فلا إمكانية للعيش في اللاّزمان، ونقل الواقع الافتراضي إلى واقع محسوس، وهذا ما أدى بنا إلى تصنيف هذا المشهد ضمن خانة العجيب المبالغ فيه.

---

[1] الرواية، ص 188.

[2] المصدر نفسه، ص 36.

[3] المصدر نفسه، ص 112.

2- العجيب الغريب:

يرسم لنا هذا النوع عالما افتراضيا يمكن تفسيره بقوانين العقل والمنطق رغم غرابته وخرقه للواقع، وهذا ما يجعله يختلف عن العجيب المبالغ فيه، كون هذا الأخير يلجأ إلى المبالغة في أوصاف الكائنات الطبيعية والأشياء أيضا على خلاف العجيب الغريب الذي يمزج بين عناصر طبيعية وأخرى غير طبيعية، وذلك من اجل إرباك القارئ وتعجيزه أمام هذا الحدث، إما بالقبول وإما بالرفض، «يفترض من القارئ أنه يكون جاهلا بموضوع البلاد التي يصفها، وعلى أساس هذا لا يمتلك سببا للطعن في صحّة المعلومات التي لا علم له أصلا بها»[1] ،إذن فالعجيب الغريب يعطّل إمكانية التصديق لا استحالتها وهذا ما سنحاول إبرازه من خلال المقاطع التي رأيناها مناسبة لهذا النوع، حيث تجسّدت في الرواية كالتالي: «فجأة ظهرت له أزواج من بقع النور تشبه عيون القطط في الظلام تتحرّك في كل الاتجاهات، ثم أخذت تتكاثر، وتملأ فضاء الغرفة، وهو يتبعها مرتجفا، وعندما شعر بها تقترب منه، رفع الغطاء إلى وجهه (...) خرجت منه أصوات ترتل تعاويد بلغة لم يفهمها (...) وإذا بكوكبة عيون القطط تحوم حوله»[2]

وفي مقطع آخر: «تحركت الشاشة الافتراضية وقدمت من الجالسين أمامها (...) كان قلبها يخفق بشدّة وعيناها شاخصتان في الشاشة الافتراضية تتبعان تحركات النسوة اللاّتي كن يرفعن أصواتهن بنحيب مؤثر، ويقمن بحركات بأيديهن، يلطمن صدروهن وأفخاذهن، يكوّرن أجسادهنّ، ثم يقفن ضارعات إلى السماء (...) ولم يطل المشهد كثيرا، فقد اندفعت النسوة الناحبات إلى العُلى، رافعات أيديهن وأرجلهن، وظللنا يسبحن في فضاء الشاشة»[3]

يقف القارئ عاجزا حائرا أمام هذه المشاهد الرهيبة والمرعبة كونها تجتاز قدرات الإنسان، وهذا ما يجعلها فوق طبيعته شبيهة بالخرافة، لكن من وجهة نظر أخرى لا يمكن للعقل ولا للمنطق رفضها، ذلك أنّ هذه الأحداث قد تكون من فعل الجن، كما جاء على لسان "**عليّة**" زوجة "**عمر الحلفاوي**" حيث قالت له: «هذه أفعال الجن، لا يقدر عليها الإنس يا عمر»[4]، وتقول أيضا: «المعذرة، لن يمكنني تحمّل أكثر مما تحملت، إذا

---

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

[2] الرواية، ص 32.

[3] المصدر نفسه ، ص 30.

[4] المصدر نفسه، ص 29.

أردت مقاومة الجن فأنا لن أقدر عليه، هل يمكنك أن تطلب لي تاكسي؟»[1]، وبهذا تقل دهشتنا لأننا نعلم أن للجن قدرات خارقة.

كما أن هناك تفسير آخر لهذه الأحداث التي تقول "**عليّة**" أن مصدرها قد يكون من فعل الأموات فتردد قائلة: «يا عمر الحلفاوي لا تكن عنيدا، فهذا البيت كان معبدا ثم تحوّل إلى مقبرة يدفن فيها الأموات بالآلاف. لن نستطيع مقاومة أرواح الأموات التي سيستفزها عنادك»[2] .

بدأ الخوف يدب في عقل "**عمر الحلفاوي**"، لأنّه تذكر عندما كان صغيرا كيف أنه كان يخاف أرواح الموتى وهذا ما جعله يؤمن بفكرة الأرواح الشريرة ومغادرة بيته رغم نضج عقله ورفضه لهذه الخرافات خاصة أنه عاش في مجتمع يؤمن بالسحر وعالم الجن والأرواح.

مشهد آخر يراود المتلقي ليربكه ويرعبه فيقول: «كاد قلبه يسقط من شدّة الهلع وفجأة غمر الغرفة نور حاد، لكن ما رآه "**عمر الحلفاوي**" يتقدم نحوه جعله يصرخ بأعلى صوته وهو يتوسل "توقفوا، سأغادر البيت حالاً !" وتوقف كل شيء، وعاد المذياع إلى بث أغانيه السوقية، ونقصت حدّة النور في الغرفة وتبخّرت صورة الموتى تحمل سيوفا وهي تتقدم نحوه»[3] .

فلا يعقل أنّ للإنسان العادي والطبيعي القدرة على فعل مثل هذه الأشياء، لكن يبقى الجن كمبرر مرّة أخرى لدفع الغموض واللبس عن هذا الحدث.

كانت هذه بعض أبرز المشاهد التي حملت صفة الغريب في رواية "**معبد تانيت**" "**للهادي ثابت**".

3- العجيب الأدوي (الأداتي/ الوسيلي):

يستعين هذا النوع بوسائل وأدوات عجيبة تضفي على الأحداث نوع من الدهشة والاستغراب، وهذا اللون العجائبي تزخر به رواية "**معبد ثابت**" فمن بين الوسائل المذكورة في متن الرواية نجد "**وسواس**" وهو مساعد آلي مغروس في دماغ "**حنبعل**" يلبي رغباته، ويجيبه على كل الأسئلة التي تراوده في ذلك نقرأ: «ما أقترحه عليك هو مساعد آلي لا يرى نغرسه في دماغك فيعيش معك ليل نهار ومهمّته تلبية كلّ رغباتك في الاتصال بأي كان سواء

[1] الرواية، ص 31.
[2] المصدر نفسه، ص 31.
[3] المصدر نفسه، ص 32.

أكان آلة أم شخصا»[1]، وفي مقطع آخر: «يمكنك أن تطلب شيئاً لست متأكدا من وجوده عندنا، تسأل الآلة في دماغك، فتتصل بعنكس الحاسوب المركزي، ونعطيك الجواب، تريد أن تصنع شيئا جديداً تطلب الآلة فتدلكّ كيف تتوصل إلى صنعه، ومن هو المختص في ذلك الميدان. كثير من الخدمات توفرها لك هذه الآلة»[2] .

فالغريب في هذه الآلة أنها مغروسة في الدماغ ولا ترى بالعين المجرّدة، وتستطيع الاتصال بأي كان سواء من داخل الأرض أو من كوكب آخر (**المحطة القانمادية**)، إضافة إلى أنها تعطي الجواب على كل سؤال يبادر الذهن، فالآلهة "**تانيت**" منحت هذه الآلة قوة الإلهية خارقة تجتاز المعقول لتربك القارئ تاركة في نفسه الدهشة والاستغراب والاستعجاب وعدم التصديق خاصة عندما تخاطب الآلة "**حنبعل**" في أحد المقاطع قائلة "أنا الآن بداخلك يمكنك أن تتحدث معي في أي موضوع شئت، لكن مهمتي هي تيسير عملك»[3]

إن الملاحظ في عجائبية هذه الآلة أن دورها لا يكمن في قدرتها الخارقة والعجيبة وسرعتها الخيالية فقط؛ بل حتى في كونها مركبة متنقلة مصنوعة من مادة غير مرئية تساعد "**حنبعل**" في تسيير شؤونه وتيسيرها أيضا في فترة زمنية مدهشة، فبالرغم من تعدّد الخدمات المقدمة من طرف الطبق لطائر يبقى هذا الأخير لغزاً يحيّر المتلقي ولا يجد له تفسيراً شافيا ومنطقيا.

وسيلة أخرى ساهمت في تحريك الأحداث العجيبة في المقطع التالي: «لكن سرعان ما دعاهم الصوت المعدني إلى الجلوس على مقاعد كانت معلّقة في الفضاء ظهرت لهم تناسب حتى وطئت أرض القاعة وما أن جلسوا عليها حتى احتوتهم، فشعروا بدفء عَمَّ كامل أجسادهم ثم انطلقت الصورة معلقة في فضاء القاعة، وانتشرت في الأرجاء»[4]، فهيئة المقاعد التي صوّرها الروائي في المتن تخالف تماما هيئة المقاعد المتعارف عليها في الواقع، كونها معلّقة في الفضاء دون أن يتحكم في توازنها شيء «ولا تسمح تكنولوجيا العصر بإنتاجها لكنّها رغم ذلك ممكنة»[5]، على غرار الدهشة والاستعجاب الذي أثارته إضافة إلى مخالفة القانون الفيزيائي المتعارف عليه (الجاذبية الأرضية).

---

(1) الرواية، ص 13.

(2) المصدر نفسه، ص 14.

(3) المصدر نفسه، ص 14.

(4) المصدر نفسه، ص 176.

(5) محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، مرجع سابق، ص 286.

لعلّ هذه كانت أهم الوسائل التي استعملت في الرواية "**معبد تانيت**" لـ"**لهادي ثابت**"، حيث أنّ الروائي قام بالتلاعب بصفات الآلات، ولعلّ ذلك كان بهدف إثارة الدهشة والاستغراب والحيرة، فصحيح أن العلم توصل إلى اكتشاف آلات ووسائل جد متطورة في مجال البحث، لكن ليس إلى هذه الدرجة، فكيف لآلة أن تأخذ صفة الإنسان، وتتصرّف مثله، وبهذا تكون قد أخذت خرقا واضحا لحدود المنطق والواقع لأنّه يستحيل أن نوازن بين الإنسان والآلة؛ فالإنسان مخلوق ميزّه الله عن سائر المخلوقات والأشياء، ولم يجعله مساويا لها بتاتا.

4- العجيب العلمي (الخيال العلمي):

يمثل هذا النوع نقطة تحول لما قد يصل إليه التطور التكنولوجي في المستقبل القريب أو البعيد منه، فالتطور التكنولوجي هو الذي يتحكم في حال حدوثه أولا، إذ أن القفز بالتكنولوجيا إلى مستويات عليا ينتج عنه إفراز العديد من التقنيات العجيبة التي تكون لها شأن في الحياة البشرية، فالعجيب العلمي هو ما يمكن اعتباره من مفرزات التطور والازدهار التكنولوجي، وكونه مشروع مستقبلي له قابلية التحقق على أرض الواقع سواء طال زمن حدوثه أو قصر، وذلك راجع إلى قدرة العقل البشري على التطور والانفتاح إلى المعرفة بأسرار الكون والموارد المكونة له واستغلالها لما يخدم حياته اليومية ومبتغاه فيها، وتيسيرها في شتى مجالاتها، وما يمكن اعتباره عجيب في الزمن الحاضر قد يمكن التوصل إلى تجسيده على أرض الواقع إثر هذا التطور والرقي العلمي.

والعمل الأدبي الذي بين أيدينا يضمّ قدرا معتبراً من هذا النوع العجائبي، الذي يرجّح حدوثه في أرض الواقع، وتعتبر الصورة التي أطّرها الراوي في عملية استخراج النفائس من معروضات المتحف من مقبرتها وترتيب المكان حيث يقول: «لم يغلق باب الطبق الطائر التحتي، فقد خرج منه أسراب الروبوطات المختلفة الأحجام والأشكال، واندفعت إلى نفس المكان، ثم اندست داخل الحفر، ولم يمض بعض الوقت حتى رآها حنبعل تخرج حاملة أشياء مختلفة لم يتسن له معاينتها، وما إن وقع ترصيف تلك الأشياء قرب الحفر حتى نزلت روبوطات أخرى طائرة تحمل في مخالبها صناديق نزلت بها إلى ركن من أركان الحديقة، ثم توجهت إلى الأشياء الموجودة على حواف الحفر وأنبرت ترفعها إلى الصناديق، تضعها داخلها وتغلق عليها، وما أن انتهت من مهامها حتى عادت تطير نحو الطبق الطائر وتختفي داخله»[1]

[1] الرواية، ص 35.

تلك العملية لم تأخذ وقتا معتبرا؛ بل كانت في دقائق معدودة، كون أن هذه الروبوطات كانت مبرمجة برمجة عالية وفائقة، فهي تقوم بالعمل بَدَلَ صاحبه، فالعملية منظمة تنظيما لا نظير له، حيث أن لكل روبوط وظيفة خاصة به حسب برمجته وشكله وحجمه الذي وضع من أجله، وهذا ليس أمراً مستعصي الحدوث وإن كان يحمل فيه قدراً من العجيب، فالإنسان يعيش عصر التكنولوجيا وهو دائم البحث عن تيسير حياته واختزال الجهد الذي يبذله، فقد وضع صنع الروبوطات نَصْبَ عينيه فهو عصر السباق نحو الريادة واكتساح العالم تكنولوجيا.

بعد أن تم فتح المتحف وتردد الزوار عليه، وضعت إجراءات عليهم، حيث أن هذه «الإجراءات التي فرضت عليهم كانت غريبة، فكان على الزائر أن يستظهر بهويته أمام عدسة صغيرة بشباك التذاكر، وأن يقتني سماعة صغيرة يعضها في أذنيه لكي يتسنى له معرفة معروضات المتحف. وقد بهر الزوار بالبناية وشكلها وبالنور الذي كان يكسو كل جدرانها وسقفها. وكانت المعلومات التي يستمع إليها الزائر عبر السماعة التي في أذنيه دقيقة وصافية، لكن أوامر النهي عن لمس الجدران والصناديق البلورية التي تحتوي المعروضات كانت صارمة، وكلما حاول زائر الاقتراب كثيرا من تلك الصناديق البلورية الغريبة للمسها صدر له الإذن بأن يبتعد حتى لا يصيبه الأذى»[1].

فالعجيب في هذه التقنية كونها تمتلك خلايا استشعارية تلتقط أي حركة يقوم بها الزوار وحالما أراد شخص لمس أو تفحص شيء من المتحف، يتم إنذاره عبر السماعات، كونها إحدى وسائل وأساليب الحماية المتقدمة والمراقبة، فالعلم يبحث عن الوسائل المتطورة للحماية والأمن، فهذه التقنية يمكن إدراكها في مستقبل البشرية وجعلها من الوسائل التي يعتمدها في حالات كثيرة من جوانب الحياة، إذ أن الوسائل والتقنيات التي استعملها "**حنبعل**" في حماية المعبد متعددة ومتطورة تتصف بالعجيب، حيث أن الأفلام والرحلات التي يعرضها المتحف يقوم الدليل بشرحها، فتنقل آليا إلى آذان المشاركين في هذه التجربة وكانت الشروحات وكلام الدليل يصلهم، حيث «كان حديثه يصل إلى كل الحاضرين في الحافلة، وهم من جنسيات مختلفة، يصلهم عبر السماعات في آذانهم، مترجما بلغاتهم المختلفة»[2].

إن استظهار بطاقات الهوية أمام عدسة شباك التذاكر كان شيئا عجيبا بالنسبة للزوار، لكن كان له هدفه الذي وضع من أجله فكل حركة مخطط لها تخطيطا مسبقا مضبوطا وبدقة، تلك العدسات كانت تستشعر وتتعرف على جنسيات الزوار، وحالما تتم مخاطبتهم من قبل مرشدهم في الرحلة تتم ترجمة كلامه آليا كي يصل كل

---

[1] الرواية، ص 56.

[2] المصدر نفسه، ص 112.

الحاضرين بلغاتهم المختلفة، ليتسنى لكل منهم فهم ما يُلقى عليه من شروحات في رحلاتهم، فهذه التقنية عجيبة تُنظّرُ إلى محاولة اللجوء إليها مستقبلاً وخاصة في الدول السياحية الكبرى.

وقد استُعمل في المتحف تقنية عالية الجودة في الحماية، لها المقدرة في التأثير على الأعصاب وشل حركة المعتدي، ودليل ذلك: «لما همّت السيدة مرغريت بغرس الخنجر في السارية شلت يدها لبضع ثوان، وظلت مرفوعة في الهواء دون أن تقدر على تحريكها»[1] ، إلاّ أن البشر في ديمومة البحث عن طرق حماية جديدة ومتطورة من أجل استعمالها لصون الممتلكات الخاصة والحكومية، وقد يتم التوصل إلى مثل هذه التقنيات لأنه لا مستحيل مع الإصرار والمحاولة في ظل التطورات العلمية وعصر المعلوماتية والتكنولوجيا.

[1] الرواية، ص 165.

الخاتمــة

الخاتمة:

تعد الكتابة في ظل ما يسمى بالأدب العجائبي مغامرة جمالية في الرواية العربية الحديثة المعاصرة،كونها تقنية جديدة ودخيلة على الساحة التجريبية الروائية، يتخذها الروائي كمعين في خرق وتجاوز حدود الواقع، في قالب سردي فني يتزين باللاّواقعية. وهذا ما حاولنا تسليط الضوء عليه من خلال رواية "**معبد تانيت**" للروائي التونسي "**الهادي ثابت**"،التي كانت محل الدراسة طوال فترة البحث، حيث تتبعنا تمظهرات العجائبي فيها، مركزين في ذلك على عجائبية الوصف والسرد، وكذلك تجليات أشكال العجيب في الرواية وكنا قد خلصنا بذلك إلى:

– أن العجائبي مرتبط بالظواهر والأحداث الخارجة عن الطبيعة، والتي تتحكم فيها قوانين فوق طبيعية ،حيث نلحظ حضوره في الفنون النثرية على حساب الشعر، في شكل قوالب قصصية مثل الأساطير والخرافات.

– العجائبي يُبنى على تردد القارئ والشخصية، ويتوقف عند التلاحم بين تفسير طبيعي وتفسير فوق طبيعي أمام الحدث الخارق.

– العجيب والغريب عنصران يندرجان تحت الفانتازيا، وكلاهما يتجاوزان المعقول ويخرجان عما هو مألوف ولكن الغريب يكون قابلا للتفسير الطبيعي، أكثر من العجيب الذي لا يقبل بالتفسير الطبيعي لأنه خارق للعادة ومرتبط بحالة التردد.

– يتمحور العجائبي في النصوص الأدبية على عدة أشكال منها :العجيب المبالغ فيه، العجيب الوسيلى والعجيب العلمي، حيث استثمر الروائيون في هذه الأشكال في نتاجهم الروائي.

– الخيال العلمي هو الذي صنع أفق الروائي "**الهادي ثابت**"، ودفع به إلى أن يصعد بذاته للعيش وسط عالمين عالم عجيب وغريب من جهة، وعالم أقرب مما يمكن تحقيقه في المستقبل من جهة أخرى،كون رواية "**معبد تانيت**" جنس من أدب الخيال العلمي المزود بالتقنيات العجائبية.

– جماليات الشخصيات التاريخية والأسطورية في الرواية برزت من خلال خلقها مكونات تخييلية تفوق المعتاد وتتعارض بين إمكانية الوجود والعدم.

– حاولت الشخصيات الاجتماعية رغم واقعيتها في الرواية المساهمة في تطور الأحداث العجيبة ،حيث جعلها "**الهادي ثابت**" أكثر الشخصيات المساعدة للشخصية الرئيسية (**حنبعل**) وأقرب منها في مستوى الحضور في

الأحداث، كما أنها استطاعت إلى جانب الشخصيات العجائبية التعبير عن أهم العناصر التي تمهد لبناء النص الروائي المشتغل على سردية التعجيب.

– الزمن في الرواية انبثق من تعامل كاتبها "**الهادي ثابت**" مع تاريخ بلاده القديم والحديث، ومن تفاعله مع قضايا الحاضر في الداخل والخارج، وكذلك الاعتماد على تقنية المفارقة الزمنية أو ما يمكن أن نطلق عليه المراوغة في الزمن (الاسترجاع/الاستباق).

– تعددت الأمكنة في الرواية وتنوعت لكن العجائبي تجسد في ثلاث أماكن فقط (المحطة الأرضية للبعثة القانمادية، معبد تانيت والخيمة) وذلك من خلال كسوتها بصفات تخترق حدود الواقع إلى اللاّواقع، من أجل التحليق بخيال القارئ من جهة، وإعادة إحياء آثار وحضارة قرطاج من جهة أخرى، لتكون الحجر الأساس المتين الذي يمكن استغلاله لإعادة قرطاج إلى زخم الحضارة و التطور.

– إن طبيعة هذه المادة السردية العجيبة قد قامت على العلاقة الواضحة بين التاريخ (الواقعي/الماضي)، والمتخيل (الأفق الذي تحاول الرواية طرحه)، هو ما يتمثل بالأساس في حياة "**حنبعل**" التاريخي، وبالتالي كل تلك التفاصيل التي مثلت واقع الحضارة القرطاجية مثلما يرسم معالمها التاريخ الإنساني.

– يوجد كثير من الإسقاطات لكل المحتويات التاريخية على الحاضر من خلال الشَبه بين الأوضاع الماضية والحالية.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

-القرآن الكريم.

أولا: المصادر

- الهادي ثابت: معبد تانيت، رواية في الخيال العلمي، مطبعة JMS plus ، تونس، ط1، أفريل 2012.

ثانيا: المراجع

I- المراجع باللغة العربية

1- أحمد الناصر: السحر بين الحقيقة والخيال، مكتبة التراث، مكة، 1408هـ.

2- توفيق حضاري: الأسطورة، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2009.

3- توفيق عزيز عبد الله: الحكاية الشعبية، دار زهران للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1434هـ/2013م.

4- الجاحظ، أبو عثمان: الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، دب، ط2، 1384هـ/1965م.

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

6- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

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

8- الرازي، أبو بكر: أحكام القرآن، تح: محمد الصادق قمحاوي، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، 1412هـ/ 1992م.

9- سعيد يقطين: السرد العربي مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2006.

10- سعيد يقطين: قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997.

11- سمير المرزوقي ، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، منتديات مجلة الإبتسامة، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد، د ت.

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

13- ابن سينا: كتاب المجموع أو الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر، تح: محمد سليم سالم، مركز تحقيق التراث ونشره، القاهرة، 1969م.

14- شاكر عبد الحميد: الغرابة (المفهوم وتجلياته في الأدب، عالم المعرفة سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، 1433هـ/2012م.

15- شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1430هـ، 2009م.

16- صلاح فضل: أشكال التخييل من فتات الأدب والنقد، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط1، 1996م.

17- عاطف جوده نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1984م.

18- عبد الفتاح كليطو: الأدب والغرابة دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار تويقال للنشر، ط3، 2006.

19- عبد السلام السكري: السحر بين الحقيقة والوهم، دار الكتاب الجامعية الحديثة، طنطا، مصر، 1407هـ

20- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ديسمبر1998م.

21- غيبوب باية: الشخصية الأنتروبولوجية العجائبية في رواية "مئة عام من العزلة"لـ: غابرييل غاسيا ماركيز(أنماطها، مواصفاتها وأبعادها)، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، المدينة الجديدة تيزي وزو، 2012.

22- فوزي سعد عيسى: الواقعية السحرية في الرواية العربية، دار المعرفة الجامعية طبع نشر وتوزيع، الإسكندرية 2012م.

23- كمال أبو ديب: الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفن السرد العربي، دار الساقي بالاشتراك مع دار أوركس للنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2007.

24- كمال الدين حسين: دراسات في الأدب الشعبي، مطبعة العمرانية للأوفست، الجيزة، كلية رياض الأطفال جامعة القاهرة ، دت.

25- الكندي، أبو يوسف : رسائل الكندي الفلسفية، تح: محمد عبد الهادي أبي ريد، دار الفكر العربي، القاهرة، د ط، 1950م.

26- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2002.

27- لؤي علي خليل: عجائبية النثر الحكائي أدب المعراج والمناقب، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، د ط، 2007.

28- محمد بوغزة: تحليل النص السردي-تقنيات ومفاهيم- الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الإختلاف، الجزائر، دار الأمان ، الرباط، ط1، 1431هـ

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

30- --------: فضاء النص الروائي مقاربة بنيوية تكوينية في أدب نبيل سلمان، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 1996.

31- محمد الهادي عيّاد ، كوثر عياد: أدب الخيال العلمي، مطبعة جامعة دمشق، ط1، 2015./2010.

32- نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، دت.

II – المراجع المترجمة إلى العربية

33- أ.أ.مندلاو: الزمن والرواية، تر: بكر عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1997م.

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

35- جيرار جنيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، دب، ط2، 1997.

36- مرسينا إلياد: مظاهر الأسطورة، تر: نهاد خياطة، دار كنعان للدراسات والنشر، ط1، دمشق، 1991م.

37- نور ثروت فراي: الخيال الأدبي، تر:حنَّا عبُّود، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 1995.

III الكتب الأجنبية

38-Tzveetan Todorov :introduction a la littérature fantastique, édition du seuil, 1970.

IV– الموسوعات والمعاجم

أ – المعاجم بالعربية

39- إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، صفاقس، 1986م.

40- بطرس البستاني: محيط المحيط ، تح: محمد عثمان، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1430هـ/ 2009م.

41- الرازي، أبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا: مقاييس اللغة ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1429هـ/2008م.

42- الزبيدي، محمد: تاج العروس من جواهر القاموس، تر: علي شيتري، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 1994.

43- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني سوشبريس الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط1، 1405هـ/1985م.

44- الفراهيدي، الخليل بن أحمد: كتاب العين، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1424هـ/2003.

45- فيروز أبادي: القاموس المحيط ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1999.

46- مجدي وهبة ،كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ساحة رياض الصلح بيروت، لبنان، ط2، (منقحة ومزيدة)، 1984.

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

48- ابن منظور، جمال الدين: لسان العرب ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1426هـ ، 2005م.

ب- المعاجم بالأجنبية:

49- Aimée Aljanic et d'autres : le petit Larousse, Imprimerie Casterman, nouvelle édition, Belgique, 1995 .

50-Kondratiev Zythun : Nouveau Larousse Encyclopédique, tome1, librairie Larousse, paris, 1998.

51- Paul Robert : le petit robert. nouvelle édition , paris, 1987

V- المذكرات والرسائل

52- جميلة بورحلة: أدب الخيال العلمي بين العلمية والأدبية دراسة وصفية تحليلية في جمالية التداخل بين البعدين العلمي والأدبي، مقدمة بكلية الآداب والعلوم الاجتماعية، قسم اللغة العربية وآدابها لنيل شهادة الماجستير، تخصص نظرية الأدب وقضايا النقد، إشراف: عبد الملك بومنجل، جامعة فرحات عباس، سطيف، الجزائر، 2010/2009م.

53- الخامسة علاوي: العجائبية في أدب الرحلات، رحلة ابن فضلان نموذجا، رسالة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، إشراف: حمادي عبد الله، جامعة منتوري، قسنطينة، 2005.

54- عبد الله ونّوغي: البعد العجائبي في رواية فرانكشتاين في بغداد لأحمد السعداوي، مذكرة مكملة مقدمة لنيل شهادة الماستر أكاديمي، إشراف: خالد شبلي، جامعة محمد بوضياف المسيلة، 2017/2016.

55- عيسى بلخباط ، سليم بتقة: تقنيات السرد في رواية البيت الأندلسي لواسيني الأعرج، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الآداب واللغة العربية، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 2004م-2005م.

56- فاطمة سعيد أحمد حمدان: مفهوم الخيال ووظيفته في النقد القديم والبلاغة، إشراف: عبد الحكيم حسان عمر، رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في النقد والبلاغة، جامعة أم القرى،كلية اللغة العربية، قسم الدراسات العليا العربية، فرع النقد والبلاغة، 1410هـ/ 1989م.

VI- المجلات العلمية المحكمة

57- طيب بودربالة ، سعيد جاب الله: الواقعية في الأدب, مجلة العلوم الإنسانية جامعة محمد خيضر بسكرة ، الجزائر، ع7، فيفري2005- فؤاد البلاوي عايدة: الحكايات الشعبية العمانية دلالاتها الاجتماعية والثقافية، دراسة أنثربولوجية، مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، قسم علم الاجتماع والعمل الاجتماعي، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة السلطان قابوس، سلطنة عمان، 2010/10/30.

VII- المؤتمرات

58- رؤوف وصفي: استشراق المستقبل في رواية الخيال العلمي، د. طالب عمران أنموذجا، المؤتمر الثاني للخيال العلمي في مصر والوطن العربي، دار النخبة، الجيزة، مصر، ط1، 1438هـ/2017م.

VIII- المواقع الإلكترونية

59-http://www.kataranovels.com/novelist,01/06/2019,14:13.

60- نعيمة بن عبد العالي: الأدب والفانتاستيك:

https://www.aljabriabed.net, 12/05/2019,13:37.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

المحتوى	الصفحة
مقدمة.....	أ-ج
الفصل الأول: مقاربات مفاهيمية ونظرية للعجائبية	
أولا: ضبط في المفاهيم	05
1/ العجائبي لغة	05
أ- في المعاجم العربية والقرآن الكريم.....	07-05
ب- في المعاجم الأجنبية	08-07
2/ العجائبي اصطلاحا	09
أ- عند العرب.....	11-09
ب- عند الغرب	15-11
ثانيا: إشكالية ترجمة مصطلح العجائبية.....	27-16
1- العجيب والغريب.....	18-16
2- المدهش السحري	19-18
3- الواقعية السحرية.....	22-19
4-الخيال والتخييل	25-22
5- الفانتاستيك	27-25
ثالثا: أصناف العجائبي (أشكاله)	29-28
1- العجيب المبالغ فيه	28
2- العجيب الغريب.....	28
3- العجيب الأدوى (الأداتي).....	29
4-العجيب العلمي (الخيال العلمي).....	29
رابعا: الروافد الميثولوجية للرواية العجائبية.....	43-30

1- الأسطورة.....	34-30
2- الحكاية الشعبية	37-35
3- الخرافة.....	38-37
4- الخيال العلمي.....	43-38
الفصل الثاني : تجليات العجائبي في رواية "معبد تانيت للهادي ثابت أنموذجا"	
أولا : بنية الوصف العجائبي.....	64-45
1- عجائبية الأزمنة	64-45
أ- الإسترجاع.....	52-48
ب- الإستباق	56-52
ج- تعطيل السرد.....	63-56
• المشهد /الحوار.....	60-56
• الوقفة الوصفية.....	63-61
د- تسريع حركة السرد.....	64-63
• الحذف	63
• الخلاصة	64
2- عجائبية الأمكنة.....	70-64
أ- المحطة الأرضية القانمادية.....	68-66
ب- معبد تانيت.....	69-68
ج- الخيمة.....	70-69
3- عجائبية الشخصيات	82-70
أ- شخصيات تاريخية عجائبية.....	74-72

ب- شخصيات أسطورية عجائبية.....	76-74
ج- شخصيات اجتماعية.....	82-76
ثانيا: أشكال العجيب وتمظهراته في الرواية.....	90-83
1- العجيب المبالغ فيه	84-83
2- العجيب الغريب	86-85
3- العجيب الأدوي (الأداتي).....	88-86
4- العجيب العلمي	90-88
الخاتمة.....	93-92
قائمة المصادر والمراجع.....	100-95
فهرس المحتويات.....	104-102
الملاحق.....	109-106

ملاحق

أولا: ملخص الرواية

رواية "**معبد تانيت**" لـ"**لهادي ثابت**" هي رواية في الخيال العلمي، تدور أحداثها في مائةٍ وتسعٍ وثمانينَ صفحة من الحجم المتوسط، والمبوبة إلى خمسٍ وعشرينَ فصلاً، ضمن فضاءات متعددة ومتمايزة، لكن من الملاحظ أن هناك فضاءين نالاَ الريادة فيها.

الفضاء الأولى: كان المحطة الأرضية للبعثة القانمادية الذي ينسب إلى المجتمع الفضائي القانمادي. حيث حل بها القائد العسكري المسخ الذي تم استنساخه من قبل عالمة قانمادية تدعى "**تانيت**"، هروبا من ملاحقة رجال الشرطة، بعد أن وجد كل الأبواب موصدة في وجهه، فقرر المكوث فيها والاختفاء عن الأنظار، هذه المحطة التي بلغ سكانها أعلى درجات الرقي والازدهار التكنولوجي وأصبحت التكنولوجيا هي المتحكمة في حياتهم اليومية في شتى مجالاتها.

يقرر "**حنبعل**" إعادة إحياء "**معبد تانيت**" الذي طوت صفحات التاريخ ملفه، استنادا لما يقدمه له القانماديون من تكنولوجيا لمساعدته في مشروعه. وكان له مُراده، فقد استخرج كمًا هائلا من نفائس الكنوز التي دفنت تحت أنقاض الأرض التي احتوت المعبد ماضيا، على إثر الحملات الاستعمارية المتعاقبة على مدينة قرطاج، فيُعاد بناء المعبد وهيكلته على شكله القديم وأكثر من ذلك.

أمّا الفضاء الثاني: فكان مدينة قرطاج التي أُعيد بناء المعبد على أرضها، في غضون زمن قياسي، تتشابك الأحداث في مدينة قرطاج بعد الخلقية التي ظهر بها المعبد، وما يحمله من طابع تكنولوجي متطور جدا، هذا التطور الذي لا مثيل له فقد أثار الشبهات حوله، فتكون هنا نقطة تحول في أحداث الرواية، لينطلق الصراع بين المخابرات الأمريكية و"**حنبعل**"، الذي يراقب ما يدور بالمعبد وما حوله من أحداث يترقبها من الفضاء الخارجي لسطح الأرض، إذ أن المخابرات الأمريكية قد وضعت ملف المعبد من أولويتها وضمن اهتماماتها محاولة الكشف عن السرّ الخفي الغامض حول المعبد ومالكيه، حيث كلّفت لجنة من العملاء بالتحري حوله لاقتفاء المعلومات اللاّزمة، فاستعملوا كل الوسائل المتاحة من أجل ذلك، لكن محاولاتهم كانت تدور في حلقة مفرغة، حتى وصل بهم الحد إلى الاعتداء على عمّاله بالاختطاف من أجل الاستجواب مثل المسير المالي والسكرتيرة، وحتى سرقة بعض المعدّات التي تُستعمل فيه من أجل المعاينة والتحليل، فلم يتوصلوا إلى نتيجة ولا لطرف خيط يدلهم على مرادهم.

بعد أن باءت محاولاتهم بالفشل وفقدان أمل اكتشاف السرّ وراء المعبد وما يخفيه في جعبته من حقائق، قرروا استعمال العنف والقوة، فكان الإخفاق مُرحبٌ بهم بصدر رحب، لتؤول الأحداث إلى وضع متأزم أكثر تشابكا لينتهي إلى محاولة إدانة المتحف ومالكيه بجريمة لم يقترفوها، فيقرر "**حنبعل**" أن يدمر المعبد الذي كان يحمل أحلامه وتطلعاته في التعريف بالحضارات القرطاجنية المتعاقبة، فقد كانت الرواية تهدف إلى الوقوف على هذه الحضارات المندثرة كحجر أساس متين لإعادة مدينة قرطاج والدفع بها إلى مضمار الحضارة والتطور والرقي والازدهار، لكن المشروع أصيب بأكبر خيبة أمل لم تكن منتظرة نتيجة لطبيعة الإنسان البشري الذي اجتاح العنف عقله وجوارحه، وسلب منهُ إرادة العيش في عالم يحكمه قانون السلم والسلام، فيقرر "**حنبعل**" إيقاف هذا المشروع الذي كان يأمل منه خيرا.

ثانيا: التعريف بالراوي وأهم أعماله

1- المعلومات الشخصية: [1]

الإسم الكامل	محمد الهادي بن ثابت. الشهرة: الهادي ثابت.
تاريخ ومكان الولادة	02 ديسمبر 1942 بتونس العاصمة.
الجنسية	تونسية.
اسم الأب	ساسي بن الحاج عبد الله بن ثابت.
اسم الأم	الجازية بنت الشتيوي بن ثابت.

[1] http://www.kataranovels.com/novelist,01/06/2019,14:13.

2- السيرة الحياتية :

تلقى تعليمه بالكتّاب ليحفظ القرآن ويتزود ببعض مبادئ اللغة العربية (رغم رغبة أبيه في إرساله إلى المدرسة العصرية إلاّ أنّه لم يفلح في إيجاد مكان له هناك إلاّ بعد ضياع ثلاث سنوات، حيث كانت المدارس العصرية قليلة ومكتظة، فاضطر لتركه بالكتّاب ليحفظ القرآن)، وتلقى تعليمه الثانوي بتونس العاصمة في بداية ربيع **1968**، سافر إلى فرنسا لمزاولة تعلّمه لعالي، في أواخر السنة الدراسية ،**1972** تحصّل على الأستاذية في الأدب الفرنسي المعاصر (يقول الكاتب أنّه اهتم كثيرا بالروائي الجزائري الناطق بالفرنسية "**كاتب ياسين:**، وقدّم له دراسة أكاديمية حول روايته "نجمة"، نال على إثرها شهادة الأستاذية بملاحظة حسن جدا).

عاد إلى **تونس** ودرّس بالمعهد الفرنسي (**ليسي كارنو**) ثم **بقابس والزهراء**. وفي سنة **1979** سافر إلى العراق للعمل ضمن اتفاقيات التعاون الفني بين العراق وتونس خوفا من تتبعات السلطة المحلية التي كان يضايقها نشاطه النقابي المكثف إثر اندلا ع الأحداث المأساوية في **26 جانفي سنة 1978**.

انتدب كأستاذ للغة والآداب الفرنسية **بالجامعة المستنصرية ببغداد**. إثر عودته من العراق في نهاية سنة **1982** عاد يدرّس الفرنسية **بمعهد الزهراء**، لكنّه اشتغل بالسياسة، وانخرط سنة **1985** بحركة الديمقراطيين الاشتراكيين.

في سنة **1995** غادر حزب حركة الديمقراطيين، وتفرّغ للكتابة الأدبية، لكنّه مازال يناضل من أجل المجتمع الديمقراطي المبني على أسس احترام حقوق الإنسان ودولة القانون والمؤسسات والمجتمع المدني في تصورها الواقعي، ومن أجل ذلك مازال منخرط في الرابطة التونسية للدفاع عن حقوق الإنسان رغم ما تعيشه هذه المؤسسة من تصدعات.

اختار الهادي ثابت الكتابة في ميدان الخيال العلمي لأنّه يعتقد أن مستقبل البشرية موكول إلى التقدم العلمي الذي لابدّ أن ينجزه الإنسان للخروج من المأزق الحضاري الذي تردّى فيه نتيجة المفارقة المتمثلة في انبثاق الحضارة العلمية التي أخذت تزحف على حياة البشرية بكل تنوعاتها الثقافية مع بقاء عقلية الهيمنة المختلفة الموروثة من عهود الصراع الحضاري الطويل بين مكوّنات هذه البشرية.

حيث أنّ الكتابة في ميدان الخيال العلمي مكّنت "**الهادي ثابت**" من بلورة طوباوية يصل فيها الإنسان إلى الرقي المادي والعقلي المتوازن وهو مشروع يثرى من رواية إلى أخرى، وحتى كتاباته الأدبية التي ليست لها صبغة الخيال العلمي فهي بالأساس تعالج جدلية رقي الإنسان وتخلّفه. [1]

3- النتاج الروائي:

- "**غار الجن**": رواية في الخيال العلمي دار سرس للنشر **1999**م.

- "**جبل علّيين**": رواية في الخيال العلمي دار سرس للنشر **2001**م.

- "**القرنفل لا يعيش في الصحراء**": رواية واقعية **2003**م.

- "**لو عاد حنبعل**": رواية في الخيال العلمي **2005**م.

- "**الاغتصاب**" رواية دار شمس القاهرة: **2008**م.

- "**معبد تانيت**": **2012**م.

- "**مدينة النهار الأزلي**": **2015**م.

- "**عصير الهواء**": **2016**م.

-LES GANYMEDIENS ARRIVENT: "Jeu de miroir" 2017.

- نشر بعض المقالات في الأدب في جريدة الصباح التونسية.

- ترجم مقالا علميا حول الكتابة السومرية نشر بمجلة الحياة الثقافية.

4- **الجوائز التي تحصّل عليها:**

- جائزة **الكومار الذهبي** لعام **2003**م عن رواية "**القرنفل لا يعيش في الصحراء**".

- الجائزة الأولى لمسابقة جائزة نهاد شريف لأدب الخيال العلمي التي أقيمت بالقاهرة عن رواية "**غار الجن**" **1999**م. [2]

[1] المرجع السابق.

[2] المرجع نفسه.