الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليـم العالـي والبحـث العلـمي

جامعة الشهيد حمَّه لخضر –الوادي

كليَّـة الآداب واللُّغـات قسم اللُّغة والأدب العربي

الاتجاه العجائبي في رواية سرادق الحلم والفجيعة لعز الدين جلاوجي

مذكرة تخرج تدخل ضمن متطلبات الحصول على شهادة ليسانس

في اللُّغة والأدب العربي تخصص: دراسات أدبية

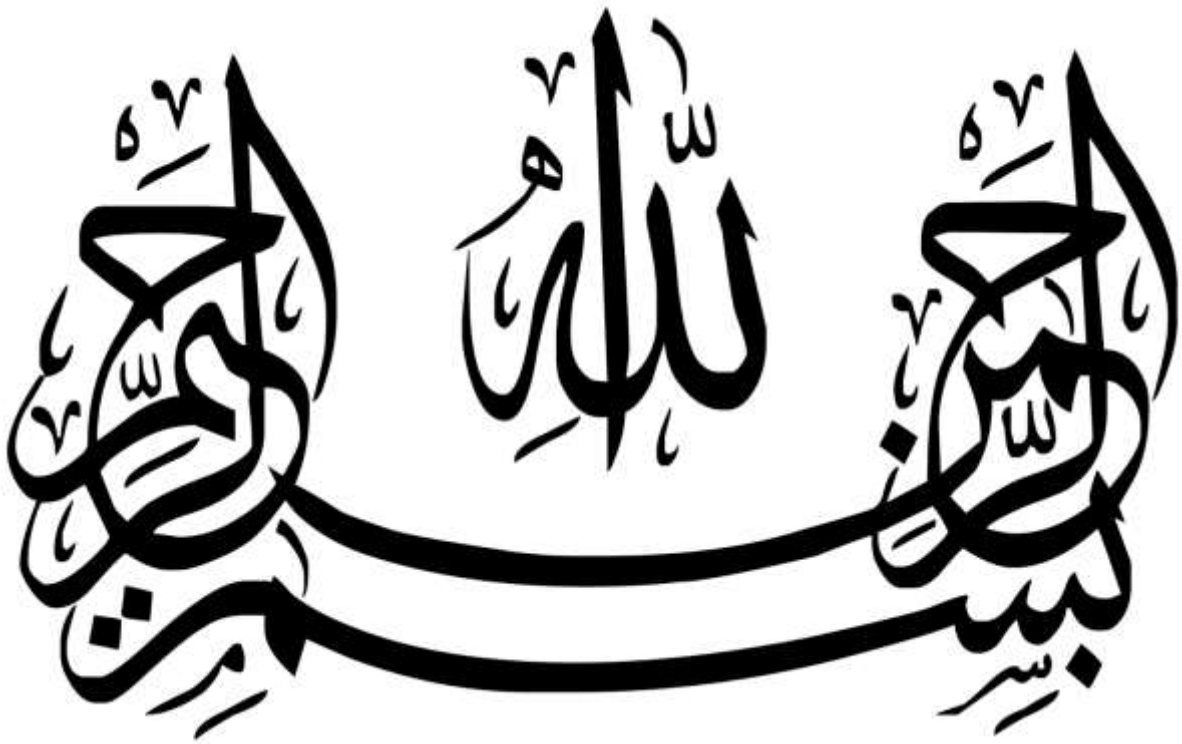
إعداد الطالبات:

* عبد الباري دلال
* معامير أميمة
* عبد الباري فطيمة
* زيدان فاطمة

إشراف الأستاذ:

* د. مسعود وقاد

الموسم الجامعي: 1441– 1442هـ/2019–2020م


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

الشكر الأبدي الخالد المطلق للحقّ سبحانه وتعالى، عرفانا بفضله وكرمه، وعظيم عطاياه، ثمّ نتقدم بخالص الشكر والامتنان إلى الأستاذ الدكتور

"مسعود وقاد"؛ لتفضله بقبول الإشراف، كما نُجزي شكرنا العميق لجميع أساتذة جامعة

– الوادي –

إلى كل من ساعدنا في عملنا... كل الشكر والعرفان.

فاللهم لك حمداً لا نملّ ذكره حتى نلقاك في ساعة الصفح، وأنت في منتهى الرضا.

المقدمة

مقدمة

منذ أن ظهر فن الرواية في الساحة الأدبية العربية وهي تشكل مناخا خصبا لتحولات الحركة الثقافية والاجتماعية، فكانت اللون الأدبي الأجدر باستيعاب طموحات الأديب في توصيل ما يعكس الواقع مستعينا بعوالم خيالية وأسطورية شكلت لنا صورة روائية عجائبية فرضت وجودها في المكتبة العربية وأظهرت لنا لونا يجمع بين الجمال والخيال ويعري الواقع بعصا الخيال.

والعجيب بما فيه من انتهاك للمألوف وتمرد على نواميس الطبيعة خلق زخما نقديا ساهم في إثراء الساحة الأدبية العربية وكان لابد لهذا الفن أن يجد طريقه في المغرب العربي عبر كتابات أخذت الريادة بين المؤلفات الأدبية وفتقت العقول لسبر أغوار هذا الطابع الروائي الفريد.

الإشكالية:

من خلال ما سبق نطرح الإشكالية التالية:

هو ما المقصود بالرواية العجائبية؟ وماهي آليات السرد العجائبي في رواية سرادق الحلم والفجيعة؟

أهمية الموضوع:

وكان لابد بعدما سبق ذكره أن تجد العجائبية حيزا كبيرا من الاهتمام بين الدارسين والنقاد فالغريب يعطي المبدع مساحة حرية أشمل في بث أفكاره ويتخطى عقبات الواقع لتجريد الواقع.

دوافع اختيار الموضوع:

ومن هنا استفز هذا الموضوع ذائقتنا الأدبية، ولا عجب، فالبنية السردية لأي منتوج أدبي عجائبي يجعل الدارس في تشوق دائم لكشف أسراره ومخاطبة مؤلفه بين ثنايا أخيلته يقودنا في ذلك فضول الدارس ونزعة الانتماء لكشف ما أنتجته لنا المكتبة المغاربية والجزائرية بالتحديد في هذا الصنف الشيق من الإنتاج الروائي.

الهدف من الموضوع:

ونأمل من خلال هذه الدراسة المتواضعة أن نسلط الضوء على ثنائية السرد والخيال في الرواية العجائبية التي نرى أنها- رغم نيلها قسطا من الاهتمام والدراسة- إلا أننا ما زلنا نعتقد أنها تستحق قسطا أوفر لما تطرحه من فلسفة تجمع تناقض الواقع والخيال في قالب سردي جميل.

صعوبات الدراسة:

قد واجهتنا- كأي دارس- صعوبات ذللناها بالإصرار والتحدي قبل أن إلى بر نهاية هذا البحث وكان من أبرزها:

- جائحة كورونا التي حرمتنا من التواصل مع المشرف واقتناء المراجع والاقتصار على التواصل الافتراضي

- صعوبة التواصل فيما بيننا كدارسين للسبب سالف الذكر ولبعد المسافة بين مواقعنا الجغرافية.

- تشعب الموضوع وطبيعته التي لا تخلو من العمق والفلسفة أحيانا.

- رغم وفرة المراجع إلا أن زخم المعلومات وضعنا أمام مأزق الفرز والتمييز بينها واستخلاص الأفضل وطرح الأنسب لموضوعنا.

هيكل البحث:

من خلال ما سبق قمنا بتحدّد مخطّط القراءة بمقدمة، فصلين، وخاتمة، نتتبعها على النحو الآتي:

مقدمة

الفصل الأول: تعرفنا فيه على مفهوم العجائبية ونشأتها وعناصرها وفي المبحث الثاني تعرفنا من خلاله على التغريب وعلاقته بالعجائبية.

الفصل الثاني: اسقطنا ما تم التطرق إليه في الجزء النظري على الرواية المدروسة "سرادق الحلم والفجيعة" لعز الدين جلاوجي.

خاتمة: وأنهنا الدراسة بخاتمة عامة حاولنا فيها تلخيص ما استنتجناه بعد الدراسة.

الجزء النظري
للدراسة

أولا: مفهوم العجائبية

إذا كانت المصطلحات تحدد المؤلفات، فإن المؤلفات بالمقابل تعطي للمصطلحات دلالتها الكاملة، هذه القاعدة لا يمكن تعميمها طالما أن هناك صنفا من المصطلحات يشكل عقبة أمام الباحثين والنقاد والدارسين الذين وقفوا كثيرا عند مدلولاتها دون الوصول إلى تعريف جامع شامل لها، على غرار مصطلح العجائبية الذي يمثل حجر أساس هذا البحث والذي يلتقي أو على الأقل نقترب من مصطلحات عديدة منها العجيب والغريب، الفوق طبيعي والفانتاستيكي.

ومما يعقد الأمور أن أغلب المصطلحات قد تم استيرادها من الغرب واختلف المترجمون العرب في وضع مقابل اصطلاحي لها مثلما الأمر في كلمة (FANTASTIQUE) التي وردت بصورة مختلفة عن طريق الترجمة[1].

وعلى هذا نجد أنفسنا أمام إشكالات كبيرة يجب حسمها وذلك بتحديد وضبط بعض المصطلحات وفي صدارتها مصطلح العجائبية.

1. لغة:

جاء في لسان العرب أن العجائبية من الفعل عَجَبَ، العجب والعَجَبُ، إنكار ما يرد عليك لقلة اعتياده ومجمع العجب والعجب هي النظر إلى شيء غير مألوف ولا معتاد[2].

وجاء في معجم الوسيط عَجَبَ، عَجَبَ منه، عَجَبًا وعجبا أنكره لقلة اعتياده إياه، والأعجوبة ما يدعوا للعجب، ويقال عجب عجيب شديد المبالغة، وهي عجيبة (ج) عجائب[3].

كما نجد كذلك جبران مسعود في معجمه الرائد بأن العجب انفعال يصيب المرء عند استعظامه أو استطرافه أو إنكار ما يرد عليه، فعجاب ما يدعوا إلى العَجَبْ، عجب عُجَابْ شديد، عجاب، عجاب ما يدعوا، إلى العَجبْ، عَجَبَ تعجبيا يجعله بعجب[4].

---

[1] ينظر: محمد تنفو، النص العجائبي (مئة ليلة وليلة نموذجا)، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق سوريا، ط 1، 2010م، ص13.

[2] ابن منظور، لسان العرب، مادة عجب، دار صادر، م 1، بيروت لبنان، ط 1، 1863م، ص580-581.

[3] إبراهيم مصطفى و آخرون، معجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر، ج 1، القاهرة، ط 1، 1960م، ص584.

[4] جبران مسعود، الرائد المعجم ألف بائي في اللغة والإعلام، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 1، 2003م، ص597-598.

وورد في معجم محيط المحيط بأن عجب من كذا وكذا وله خيرا كان أو شرا، يعجب عجبا، أخذ العجب منه، عجبه حمله على العجب، وأعجبه الأمر حمله على العجب منه والشيء (...)، والأعجوبة والعجيبة (ج) أعاجيب وتعاجيب العجائب بلا مفرد، ورجل تعجابة ذو أعاجيب، فالتعجب انفعال النفس عما خفيا، وفي المصباح التعجب يستعمل على وجهين أحدهما ما يحمده الفاعل ومعناه الاستحسان والإخبار عن رضاه به والثاني ما يكره وهو الإنكار والذم له، ففي الاستحسان يقال أعجبني بالألف وفي الذم يقال عجيب[1].

ويذهب عيسى المومني في قاموسه المنار إلى أنه من الفعل عجب يعجب عجبا وعجبا منه، أنكره لقلة اعتياده إياه، أعجبه الأمر حمله على العجب منه، تعجب منه، عجب استعجب منه: اشتد تعجبه، العجاب والأعجوبة والعجب، روعة يأخذ الإنسان عند استعظام الشيء العجيب ما يدعو للعجب وهي عجيبة (ج) عجائب[2].

كما ورد هذا المصطلح في المعاجم الغربية، ويتردد في الحديث في الفرنسية عن العجيب الدنيا السبع (LES SEPTE MERVEILLEUX) ولا يخرج معنى العجيب (LEMERVEILLEUX) في المعاجم الفرنسية، على إحدى دلالتين:

أولا: ما يبعد عن المجرى العادي للمألوف للأشياء فيبدو معجزا فوق طبيعي.

ثانيا: تدخل وسائط أشخاص فوق طبيعي (SURNATUREL)، في الآثار الأدبية هذا معناها في المعاجم أحادية اللغة، أما معناها في المعاجم ثنائية اللغة فلا تخرج عن كونها مرادف للمدهش تارة وللخارق الخرج عن العدة تارة أخرى.

وهي بهذا المعنى لا تدعو أن تكون إلا صفة للأشياء الجميلة وغير بعيد عن معنى العجيب (LE MERVEILLEUX) يقع مصطلح (FANTASTIQUE) الذي قبلناه بمعنى عربي

[1] بطرس البستاني، محيط المحيط، مكتبة لبنان ناشرون مطابع تيبو، بيروت، لبنان، لا ط ،987، ص 558.

[2] عيسى مومني، قاموس المنار لغوي (عربي عربي)، دار العلوم للنشر، عنابة الجزائر، لا ط ، 2008م، ص 399.

هو العجائبي فقولنا رؤية فانتاستيكية يعني رؤية غربية مدهشة وشاذة غير مألوفة خارجة عن الإطار العادي[1].

من خلال التعريفات السابقة لمصطلح العجائبي نجد أنه لم تكن متفاوتة عند القدماء والمحدثين فالعجيب هو ذلك الإحساس والروعة، وهو ذلك الشيء المستحسن الذي يبث الفرحة والسرور في نفس المتلقي ويشعره بالاختلاف والخروج عن المألوف، فمصدر عجب يأتي من إحساس الإنسان إذ ما يحدث له ألان لم يحدث له من قبل وذلك لاصطدامه بظواهر كثيرة تثير استغرابه تتطلب تفسير لأجل فهمها واستيعابها، فقد تميزت المادة المعجمية في المعاجم العربية بالثراء والوفرة في متناولها لألفاظ السحري والعجيب والغريب.

2. اصطلاحا:

إن مصطلحي العجائبي والعجائبية من أبرز المصطلحات النقدية التي تحتاج إلى ضبط لوضع حدود لها تبعدها عن الغموض وعدم التحديد، فالعجائبي يتغير بتغير العصور والثقافات (...) وتنطلق محاولتي لتحديد مفهوم العجائبي من التراث المعجمي ومن الكتب الجغرافية والرحلات العربية الزاخرة بالعجائبي في تنوعاته وسبب العودة في هذين المصدرين لأنهما يشكلان رؤية شاملة لنمو هذا المصطلح[2]، فهو مصطلح له مدلولات عدة وهذا حسب رؤية كل ناقد له، فهناك من يجعله مرادف للمدهش وهناك من يجعله للوهمي أو للخارق، وكل واحد من هؤلاء النقاد يبحث عن أصل لهذه الكلمة فالعجائبي مرادف للعديد من المصطلحات، ك–غير واقعي، خارج عن المألوف، فوق طبيعي[3].

والعجائبي في معناه العام هو تردد كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية فيما يواجه حدث فوق طبيعي حسب الظاهر مرد هذا التردد إلى الحيرة لتفسير الواقعة الخارقة بين ما هو

[1] الخامسة علاوي، العجائبية في أدب الرحلات (رحلة ابن فضلان نموذجا)، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، 2005، ص33.

[2] ضياء الكعبي، السرد العربي القديم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2005م، ص33–34.

[3] نجاح منصوري، "سحر العجائبي" في رواية وراء السراب، مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر بسكرة، العدد 8، 2012م، ص145.

طبيعي، وما هو فوق طبيعي ويعزز العجائبي التردد اشتراط تجاوز الحدث الخارق مع الأحداث الطبيعية من غير انتصار لأي منهما[1]، كما يعتبر تودوروف العجائبي جنسا أدبيا مستقلا كأنه بصدد الحديث عن رواية أو ملحمة أو تراجيديا أو غيرها من الأجناس بامتياز، ولهذا الاقتراح اعتبارات منهجية رحيق يراد الناقد أن يصنف ويضيف مستجيبا لقناعاته البنيوية هذه هي التي يتموضع العجائبي بالنسبة لها[2]، كما يضيف تودوروف لأن العجائبي يقتضي إذا توفر فيه ظروف ثلاث:

لا بد أن يحمل النص القارئ على اعتبار عالم الشخصيات عالم الأشخاص الأحياء، ويحمله أيضا على التردد في التفسير الطبيعي للأحداث المروية ثم يكون هذا التردد مثلا حيث يصير واحد من الموضوعات الأثر و لابد أن يتوحد القارئ مع الشخصية في حالة القراءة الساذجة أي دون احتراز القارئ اتجاه ما يشاهد[3]، هذا يعني أن القارئ لابد أن يتوحد مع الشخصية فهو بحسب هذا التعريف التردد لا يدوم في اللحظة المشتركة وعند انتهائه من القراءة يزول.

كما عرف أيرين بيسير العجائبية بـ" إن القصد الأدبي الفانتاستيكي هو بالطبع قصد تناقضي يضطلع بمزج لا واقعية بواقعية ثانية، فيصبح الإيهام فانتاستيكا بتركيب احتماليين خارجيين: الأول عقلي تجريبي (القانون الفيزيائي) والذي يماثل التحفيز الواقعي، والأخر عقلي تجريبي (ميثولوجيا) والذي ينقل اللاواقع إلى مستوي فوق طبيعي، كما نلاحظ التعاريف السابقة ترتكز على مرتكزين هامين وان اختلفت التعابير الدالة عليه فقول مزج واقعية بواقعية ثانية[4].

[1] لؤي علي خليل، عجائبية النثر الحكائي، دار تكوين للتأليف والترجمة والنشر، حلبونة دمشق، لا ط ، 2007م،ص 15.

[2] حسين علام، العجائبي في الأدب، الدار العربية للعلوم الناشرون، بيروت لبنان، ط 1، 2010م، ص28.

[3] لؤي علي خليل، عجائبية النثر الحكائي، ص 15.

[4] نجاح منصوري، "العجائبية في روايات إبراهيم الدرغوثي، "رسالة ماجستير، تخصص أدب حديث ،إشراف د/ع الرحمان تبرماسين، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2011م، ص21.

ويستخدم الناقد "كمال أبو ديب" مصطلح العجائبي في كتابه الأدب العجائبي والعالم الغرائبي[1]، كما يضيف "لؤي علي خليل" في كتابه عجائبية النثر الحكائي أدب المعراج والمناقب أن اختياره لمصطلح العجائبي دون غيره من المصطلحات في

مقابل (fantastic)، كان بناء على دراسته السابقة كنا قد اختبرنا فيما تلقي النقد العربي العجائبي(fantastic) وانتهينا إلى أن العجائبي هو اقدر المصطلحات تعبيرا عن المفهوم المقصود وأكثرها ارتباطا بالثقافة العربية.

وتعود صعوبة تحديد هذا المصطلح النقدي العجيب إلى أن هذا المصطلح مطاطي يتغير بتغير العصور والثقافات فما يعتبر في عصر ما من باب العجيب قد تزال عنه هذه الصفة فيفقدها في عصر موال[2]، ومن هنا سنحاول وضع المصطلحات القريبة من هذا المصطلح.

ثانيا: العجائبي وتعدد المصطلح

العجائبي على حد تعبير تودوروف يحيا حياة مليئة بالمخاطر، وهو معرض للتلاشي في كل لحظة، ويظهر أنه ينهض بالأحرى في الحد بين النوعين: هما العجيب والغريب أكثر مما هو جنس مستقل بذاته (...) ولذلك لا يمكن إقصاء عن تفحص العجائبي، فهما الجنسان اللذان يتراكب معهما.

إن الركيزة الثانية للعجائبي نستشفها من خلال قول تودوروف أن العجائبي جنس غير مستقل بذاته انه متكون من جنسين متجاورين هما العجيب والغريب، فهما قمران يدو ا رن بحواف العجائبي (...) فكل منهما مظهران متضادان ولكن العجائبي يجمع بينهما وبمجرد أن نسفر العجائبي ننتقل مباشرة إلى كل من العجيب والغريب[3].

[1] كمال أبو ديب، الأدب العجائبي والعالم الغرائبي، دار السياقي بالاشتراكي مع أوركس للنشر، بيروت لبنان، ط 1، 2007م.

[2] غيبوب باية، الشخصية الانثربوبوجية: العجائبية في رواية مئة عام للعزلة، دار الآمال للطباعة والنشر، تيزي وزو، الجزائر، لا ط، 2012م، ص20.

[3] نجاح منصوري، "سحر في رواية وراء السراب"، ص 150.

1. العجيب (*le merveilleux*):

وهو ذلك النوع من الأدب يقدم لنا كائنات وظواهر فوق طبيعية تتدخل في السير العادي للحياة اليومية، فتغير مجراه تماما وهو يشتمل على الأساطير التي تتحدث عن ولادة المدن والشعوب، فهو إذا يغير مجرى الحياة من الطبيعية إلى الفوق طبيعية، كما ذكر القزويني في كتابه عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات بأن العجيب حيرة تعرض للإنسان قصوره عن معرفة الشيء أو عن معرفة تأثيره فيه، فقد تكون الأحداث مفاجأة لدرجة إنها تصيب الإنسان بالذهول والتعجب لعدم تناسبها مع معرفته ومع ما ألفه[1].

كما حدد الراغب الأصفهاني كذلك العجيب" بأنه حالة تعرض للإنسان عند الجهل بسبب الشئ فلهذا قال الحكماء العجب مالا يعرف سببه. فهو بهذا كما يعتقد الأصفهاني إبهامنا سبب الشيء هو العجيب أي مالا نعرف سبب الشيء، ويرى تودوروف أن القارئ إذا قرر إننا يجب أن نعترف بقوانين جديدة للطبيعة واننا نستطيع أن نفسر بها الظواهر التي تنبجس من خلال الواقع فإننا نبقى في العجيب، بالإضافة إلى أن العجيب في النص الديني هو دعامة فكرة الخلق والأنطولوجية القرآنية أي يمثل عالم فوق طبيعي يتجسد في القدرة الإلهية الخارقة و المعجزة غير قابل للإدراك.

فالقزويني مثلا تحث عن العجيب وربطه بقلة المشاهد ورؤية الأشياء الغير مألوفة لأنه يسقط للإنس وكثرة المشاهد وعلى رأي أندري ميكيل، أن العجيب هو تشكيل تصاعدي أو تنازلي معطيات طبيعية، بينما ينظر الباحث الشاذلي بويحي، إلى العجيب انه لا يكون قابلا للتفسير.

ويلتقي مصطلح العجيب مع مصطلحات أخرى نحاول التلميح والإشارة إليها ولعل أهمها:

[1] زكريا القزويني، عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، قدمه وحققه فاروق سعد، منشورات دار الاتفاق الجديدة، . ط2، بيروت، 1977م، ص5.

2. الغريب (*L'étrange*):

عرفه ابن منظور في لسان العرب بأن الغريب في اللغة الغامض من الكلام والغربة والغرب هو القوي والبعيد وغريب بعيد عن وطنه، واغرب الرجل جاء بشيء غريب واغرب عليه واغرب به صنع به صنعا قبيحا (...) واغرب الفرس في ج ريه، وهو غاية الإيصال واغرب الرجل أن اشتد وجعله من مرض أو غيره (...) واستغرب في الضحك أكثر منه[1]، والغرابة أن يكون اللفظ غير ظاهر المعنى ولا مألوف الاستعمال لدى النابهين من الكتاب والشعراء[2]، كما ورد في قاموس المنار بأنه من الفعل غرب يغرب، غرابة الكلام، خفي و الشيء كان يرى مألوف وهو غريب، استغرب الشيء عده غريبا، الغريب، البعيد عن وطنه (ج) غرباء والعجيب وغير المألوف ومن الكلام البعيد الفهم جمع غرائب، كما عرف القزويني الغريب في كتابه "عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات" بأن الغريب كل أمر عجيب قليل الوقوع مخالف للعادات المعهودة والمشاهدات المألوفة وذلك إما من تأثير نفوس قوية أو تأثير رموز فلكية واجرام عنصرية كل ذلك بقدرة الله تعالى وارادته ومن ذلك معجزات الأنبياء عليهم السلام، كما أن الغريب هو أن الغريب من الأدب يرى الناقد أن يقدم لنا عالمنا يمكن التأكد من مدى تماسك القوانين التي تحكمه، والقرار موكل القارئ مرة أخرى بحيث إذا ما قرر أن قوانين الواقع تظل على حالها وانه بإمكاننا تفسر الظواهر موصوفة فإننا نبقى في الغريب الذي يبهر أول الأمر لكن بمجرد إدراك أسبابه يصبح مألوفا، تزيل غرابته مع التعود فيمكننا تفسير الظواهر التي تبهر أول مرة ومع معرفة السبب يزول الغموض وتذهب غرابته، جديد يريد أن يرى أحلامه وأمانيه متجسدة فير إبطال خرافيين يلبسهم أقنعته التي يحلم بها و ظهرت القصة الرومانسية لتترجم الأسطورة وتقرب مضمونها من الحياة الاجتماعية، وبالتالي فقد حلت محلها القصص الرومانسية، فقام كتاب القصص الرومانسية في إضفاء الطابع الإنساني على فكرتي الانقلاب الجسدي والعجيب، واستنبطوا لأبطالهم الذين كانوا يملكون

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة غرب، م5، 1997م، ص 269-640-641.

[2] مجدي وهبة- كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، لا ط، بيروت، لبنان،. 1973م، ص 647.

الصفات فوق الطبيعية لكي يؤدوا دورهم في العالم الواقعي فشيدوا قيما كونية على عالم من الواقع المحسوس، وبدأ عالم الحلم يتغير من الأسطورة إلى الفانتازيا، وقد دعم الناقد الروائي جورج لوكاتش هو الآخر هذا الطرح، وهذا يعني أنه هناك تحول مهما قد وقع في العصور الوسطى، من التعبير الأسطوري إلى الرواية، مع بقاء علاقة عناصر العجيب موظفة فيها لضرورات جمالية حينا، واجتماعية حينا آخر، ولا شك أن لويس فاكس (Louis Vax)، كان على وعي تام بخطورة مصطلح عجائبي (...) ناهيك على اعتبار انه يتحقق داخل المؤلفات التي تعدل باستمرار دلالة المصطلح، فهو مصطلح حربائي يخذلون المؤلفات التي تنتمي إليها... والزئبقي يأبى الانصياع ولا يؤمن بالاستقرار ولو إلى استقرار نفسه مادام هو إحساس باللاستقرار الدائم[1].

فالأدب العجائبي لم يبقى حكرا على أوروبا بل امتد ليشمل الولايات المتحدة الأمريكية وأمريكا اللاتينية واليابان ونذكر على سبيل المثال كل من، ماتسون (Matheson) وكينغ (الولايات المتحدة الأمريكية) وخورجي لويس بورخيس (Borges.L.J) وخوليو كو رترزال (Cortazar) من(أمريكا اللاتينية)[2].

نخرج من العجيب والغريب لندخل إلى مصطلح قريب منهما هو السحري.

3. السحري:

وردت لفظة السحري في لسان العرب، فهي من الفعل سحر: انقطع سحره من جذبه بالدلو، والسحر والسحرة بياض يعلو السواد يقال بالسين والصاد، إلا أن السين أكثر مما يستعمل في سحر، فإدراج الحكاية السحرية في المجالات القريبة من الفانتاستيك يأخذ مشروعيته في كون الحكاية السحرية تمتلك من الحوافز ما نجده في الفانتاستيك، لهذا سعى لوي فاكس(L-vax)

[1] نجاح منصوري،" سحر العجائبي في رواية وراء السراب"، ص 154.

[2] محمد تنفو، النص العجائبي، ص 69.

إدخالها ضمن العجائبي.

فالاختلاف بين ما هو سحري وما هو فانتاستيكي، يتجلى في أن المحكى الفانتاستيكي يمثل عالما حقيقيا فيه شخوص مثلنا يوجدون فجأة أمام اللامفسر، بينما الحكاية السحرية تتموضع خارج الحقيقي[1].

فالحكاية السحرية هي عالم عجائبي يضاف إلى عالم الحقيقة كما يقول (روجي كايوا)، ويلتقي السحري بالفانتاستيكي في كون هذا الأخير يتغذى من صراعات العالم الحقيقي والممكن، بينما يتغذى السحري بدوره من تصادم الاستيهامات داخل المخيلة، كما يلتقيان في أن كليهما يعتمد التضخيم وشحن الكلمات والقارئ برعب وحيرة، ففي الحكايات السحرية يتحد القارئ والمؤلف بعقد، بينما المؤلف في الفانتاستيك عليه أن يفرضه على القارئ.

ففي المحكى السحري رغبة في خلق نهاية سعيدة على عكس الفانتاستيكية فهي تدور في جو الرعب تنتهي بحدث غير سعيد يستتبعه الموت أو الاختفاء أو إعدام البطل، وهذا ما تدل عليه لفظة السحري والفرق بينها وبين الفانتاستيك[2].

ثالثا: العجائبي في النقد الأدبي

تعددت الدراسات حول مصطلح العجائبي في النظرية النقدية الغربية ومن مقاربات تاريخية ودلالية واحتفاء النقد الغربي والعربي على حد سواء بمصطلح العجيب وهذا ما تبرزه الدراسات التاريخية والأدبية التي خصت هذا المصطلح وهذا ما سنحاول معالجته في العنصر الآتي:

[1] شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية،دار العربية للعلوم منشو ا رت الاختلاف، بيروت، لبنان، ط 1، 2009م، ص66-67.

[2] المرجع نفسه، ص66.

1. العجائبي عند الغرب:

كان ظهور الفانتاستيك في الآداب الغربية تحديدا في إنجلترا، فرنسا، ألمانيا، ردة فعل ضد الإفراط في العقلانية خلال (القرن 16)، بملازمة النمو الاقتصادي والتقدم العلمي وضرورة البحث عن أشكال مغايرة تكون امتدادا وانقطاعا في آن عن الحكاية السحرية الخارقة[1]، وهنا من يربط ظهور الخطاب العجائبي بسنة (1652م) لأنه جاء كرد فعل على الخطاب التنويري العقلاني الذي يمجد العقل والمنطق والعلم والطبيعة ومن رواده الأوائل (كازوت (Cazotte) و(بيكفور Bekford) و(والبول Welpole) وبعد ذلك تطور الخطاب العجائبي مع الرواية السوداء وفي انجلترا مع (آن ا رد كليف Ann Radcliffe) و(لويس M.G.Lewis) وفي فرنسا سنجد كثيرا من كتاب الخطاب العجائبي وخاصة (Nodier) و(فيكتور هيجو Hugo) و(بلزاك Balzac) و(كوتييه Gautoir) و(مريميه Meriemee) و(فلوبير Flambart) و(موباسان Maupassant) و(دوديه Daudet) و(جول فيرن Verne) و(ادغار آلان Poe) و(الروسي كوكول) وغيرهم الكثيرين[2].

كما نجد (بيير جورج كاست يكس) الذي كان أول من طرح مسألة الفانتاستيك باعتباره حكاية تحير وتغري ... خالقه شعورا بوجود الوحدة لأسرار رهيبة وسلطة فوق طبيعته[3].

2. العجائبية عند العرب:

إن أول استعمال لمصطلح العجائبي في المجال النقدي كان على يد أبي عثمان الجاحظ (ت 055 هـ)، وذلك في معرض حديثه عن ترجمة الشعر إذ يقول والشعر لا يستطاع أن يترجم ولا يجوز عليه النقل ومتى تحول تقطع نظمه وبطل وزنه وذهب جنسه وسقط موضع التعجب، وهو بهذا يجعل التعجيب من أهم خصائص الشعر وان كان الجاحظ لم يبين

[1] شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 15.

[2] حسين علام، العجائبي في الأدب، ص55-56.

[3] شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص29.

مصدر هذا التعجيب فإن ابن سينا (ت 506 هـ) قد أبان ذلك حينما أكد أن التعجب هو مما يثير الانفعالات التخيلية، أو يفرض الإذعان على المتلقي[1].

ويبدو أن الأستاذ (محمد الزنكري) من جامعة تونس قد أشار إلى ذلك فهو إن هذا اللفظ متعدد متفرع بحسب زاوية النظر التي نتناوله منه فهناك لغة حددت العجيب بحسب موقف الإنسان منه: الدهشة والانبهار أو الهول والحيرة أو الخوف والعجب والفزع، ومنها من ربط العجيب بجنسه الحكائي والسحر والبدعة والبرهان عجيبا ومنها ما ربط العجيب بجنسه الحكائي، خرافة، أسطورة، حكاية، أباطيل، أكاذيب، طرفة نادرة[2]، فكل فاقد كيف يرى معنى العجائبي، كما نجد (عبد القاهر الجرجاني) (ت 561 هـ) لم يبتعد كثيرا عن ما ذهب إليه (ابن سينا) من القول وبالتعجب والمنشأ للتخييل وذلك في معرض حديثه عن نوع التخييل بغير تعليل الذي مداره على التعجيب، والى أمره وصانع سحره وصاحب سره[3].

ولم يكتف الجرجاني بهذا بيانا على إثارة التعجيب وادهاش المتلقي، بل عمد أيضا إلى القول إلى أن إثارة التعجيب تكون نتيجة وجود الشيء في غير مكانه وايجاد شيء لم يوجد ولم يعرف من أصله في ذاته وصفته أما حازم القرطاجني (ت 555 هـ) يضيف إلى التخييل الندرة ليحصل التعجيب الذي لا يكون إلا باستتباع ما يثيره الشاعر من لطائف الكلام الذي لا يقل التهدي إلى مثلها مبينا إلى أن أفضل الشعر ما حسنت محاكاته وهيئته وقامت غرابته[4].

[1] الخامسة علاوي، "العجائبية في أدب الرحلات (رحلة ابن فضلان نموذجا)"، منشورات جامعة منتوري قسنطينة، 2005-2006م، ص 15.

[2] حسين علام، العجائبي في الأدب، ص 57.

[3] الخامسة علاوي، "العجائبية في أدب الرحلات"، ص 35.

[4] المرجع نفسه، ص 18

رابعا: شروط العجائبي

للعجائبي في تصور تودوروف شروط ثلاثة هي[1]:

1. لابد أن يحمل النص القارئ على اعتبار عالم الشخصيات كما لو أنهم أشخاص أحياء من جهة، وعلى التردد بين تفسير طبيعي، وتفسير فوق طبيعي للأحداث المروية من جهة ثانية. وهذا يعيدنا إلى المظهر اللفظي للنص وبشكل أدق الى ما يدعى بالرؤي: إن العجائبي حالة خاصة من المقولة الأعم للرؤية الغامضة".

2. قد يكون هذا التردد محسوسا بالتساوي من طرف شخصية، وعلى ذلك يكون دور القارئ مفوضا إلى شخصية، وفي نفس الوقت يوجد التردد ممثلا، حيث يصير واحد من موضوعات الأثر، ويتوحد القارئ مع الشخصية في حالة قراءة ساذجة. ويرتبط هذا بالمظهر التركيبي، في حدود افتراضه وجود نمط شكلي للوحدات التي ترتد إلى الحكم المحمول من قبل الشخصيات عن أحداث القصة ويمكن تسمية هذه الوحدات بردود الأفعال". ومن جانب آخر يرجع إلى المظهر الدلالي، بنا أن الأمر يتعلق بموضوعية ممثلة.

3. ضرورة اختيار القارئ الطريقة خاصة في القراءة حيث سيرفض التأويل الاليغوري والتأويل الشعري للأحداث.

وبعد عرض هذه الشروط يعلق تودوروف: "بأن الشرط الأول والثالث يشكلان الأثر حقا، أما الثاني فيمكن أن يكون غير ملبي. بيد أن أغلب الأمثلة تستجيب للقيود الثلاثة".

ويذكر محمد عناني في معجمه أن كريستين بروك روز قدمت ملخصا مفيدا لهذه الشروط الثلاثة التي تمثل العناصر الثابتة تقريبا في الأدب العجائبي البحت، مشيرة الى أن العثور على نوع أدبي –genre– من الخرافة المحضة أمر متعذر، ومنه يذهب بروك على اعتبار

[1] تودوروف، تزفتان: مدخل إلى الأدب العجائبي – الغريب – المدهش – تر: رضا بن صالح، مجلة الحياة الثقافية، السنة 29 العدد 156 جوان 2014، ص 15.

الخرافة عنصرا –element– لا نوعا قائما بذاته عكس ما ذهب إليه تودوروف الذي يرى أن العجائبي جنس أدبي مستقل، تنضوي تحته العديد من الآثار الأدبية.

خامسا: مصادر العجائبي

إن مصادر العجائبي متنوعة وعند شعيب حليفي كما قلنا سابقا فهي ترتبط بالماضي الغيبي وبما هو فوق طبيعي، وبالكرامات والمعجزات، يعمل تكبير الإنسان والمكان والزمان، يتخذ من الأحلام والرؤى سبيلا للبناء، يعتمد على خلق المفارقة والسخرية من المألوف الواقعي...[1]، ومن المصادر التي صنعت المشهد العجائبي في كتاب العدواني نذكر:

1. المصدر الأسطوري:

تعد "الأسطورة حكاية مقدسة تقليدية تنتقل من جيل إلى جيل مما يجعلها ذاكرة جماعية التي حفظ قيمها وعاداتها وطقوسها وحكمتها وتنقلها للأجيال المتعاقبة"[2].

تجعل منها هذه الذاكرة ملك للجميع وتسهم في توسع رقعتها. "لا يعرف للأسطورة مؤلف معين لأنها ليست نتاج خيالي فردي، ظاهرة جمعية يخلقها الخيال المشترك، للجماعة وعواطفها وتأملتها"[3]، إلا أن الخصيصة الجماعية لا تعني بقاء نص الأسطورة على طبيعته الأولى لأن التفكير الأسطوري يستمد خصوصيته من ملكة التخيل، "فالأسطورة ليست وليدة... وإنما هي الوليد الطبيعي التناقضات الاجتماعية نفسها التي تعيشها يوميا على ساحة الواقع ولكن بتصور أسطوري شعبي غير منفصل عن أبعاده الاجتماعية"[4]، فالأساطير قريبة من واقع وجزء من حياته، "يقول جوزيف كامبل على الفرد أن يخلق نوعا من الأسطورة التي لها صلة وثيقة مع حياته الخاصة"[5]. وهاروت وماروت ملكين ذكر في القرآن الكريم في

---

[1] شعيب حليفي، بنيات العجائبي في الرواية العربية، ص 115.

[2] فراس السواح، مغامرة العقل الأولى (دراسة في الأسطورة – سورية وبلاد الرافدين)، دار علاء الدين، دمشق، ط 11، 1996، ص 19.

[3] هجيرة لعور ، الغفران في ضوء النقد الأسطوري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، د ط، 2009، ص 50.

[4] واسيني الأعرج، إتجاهات الرواية العربية في الجزائر (بحث في الأصول التاريخية و الجمالية للرواية الجزائرية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، دط، 1986، ص 575.

[5] جمعية التجديد الثقافية والاجتماعية، الأسطورة ... توثيق حضاري، دار كيوان ، ط1 ،2009، ص 28.

سورة البقرة قَالَ تَعَالَىٰ:﴿ ...يُعَلِّمُونَ ٱلنَّاسَ ٱلسِّحۡرَ وَمَآ أُنزِلَ عَلَى ٱلۡمَلَكَيۡنِ بِبَابِلَ هَٰرُوتَ وَمَٰرُوتَۚ وَمَا يُعَلِّمَانِ مِنۡ أَحَدٍ حَتَّىٰ يَقُولَآ إِنَّمَا نَحۡنُ فِتۡنَةٞ ﴾

فما كان من الذاكرة الشعبية إلا ترميم هذه القصة، واقتباس بعض القطع الأثرية من ثقافات وثنية سابقة على الإسلام الأمر الذي يبدو بوضوح في عناد وتحدي الملائكة الله".

وقد لخص الدكتور أحمد زغب هذه الأسطورة الواردة في كتاب العدواني في المشاهد الآتية:

– الملائكة يستنكرون على الله خلق الإنسان لعمهم أنه سيرتكب المعاصي لكن الله تحداهم وخلق الإنسان.

– تكاثر الإنسان على سطح الأرض وبدأت الأعمال الخبيثة التي يرتكبها تصعد إلى السماء.

– الملائكة يذكرون الله باستنكارهم منذ البداية لخلق الإنسان وها هي النتيجة <<هؤلاء أنت اخترتهم وها هم يعصونك>>.

2. المصدر الديني:

يحظى الدين بأهمية بالغة، والمتتبع لكتاب العدواني يجده يضم العديد من الآيات القرآنية التي يستند إليها ويجعلها مرجعا له، إلا أن بعض التفسيرات التي وردت في كتب العدواني صنعت مشاهد عجائبية، فتفسير القرآن "كان نقليا يعتمد على الأثر بنسبته إلى الرسول صلى الله عليه وسلم أو من شهد لهم القدرة على التفسير ابن عباس، ولم يكن هذا مطلب المتصوفة، لأنهم لم يكون يعتبرون أنفسهم مفسرين بقدر ما هم أهل العلم الذي ورثه الله إياهم بعد العمل بالقرآن"[1].

[1] أمنة بلعلي، الحركة التواصلية ص 247.

وقد فسر قوله تعالى: ﴿فَجَعَلْنَاهُمْ أَحَادِيثَ وَمَزَّقْنَاهُمْ كُلَّ مُمَزَّقٍ﴾[1]

في النقاط الآتية:

- هم أهل واد سبأ، قالوا ربنا باعد بين أسفارنا.

- كانوا يسافرون ولا يحملون زاد ولا ماء.

- كل عام يرزقهم بواد، وله اثنا عشر بابا، كل شهر يفتحوا بابا يشربون منه هم وأنعامهم وزرعهم، يفتحون باب كلما انقضى الشهر.

- لم يحمد نعمة الله وقالوا ربنا باعد بين أسفارنا.

- فأرسل الله عليهم فأرت أخرقت الواد، وانكسرت الأبواب.

- فأخذوا هرة، فصار الفأر يأكل الهرة.

- فذهبوا إلى الأوطان، وانقرض اسمهم واسم بلادهم، ولا وقع إلا خبرهم.

إن هذا التفسير لهذه الآية جاء في سياق أخذ العبرة فمن لم يحمد نعمة الله يحدث له ما حدث لأهل سبأ الذين فرقهم الله وشتت شملهم في كل بقاع الأرض، ومن بين النعم التي ينعمها الله على عباده نعمة خدمة الشيوخ والامتثال لأوامرهم فهو يقول في أمر عزاز الذي ترك شيخه لأنه "تزوج امرأة وترك شيخه ... قال لي: المال والأولاد خير له من اتباع الشيوخ...لأنه لم يحمد النعمة كما وقع بأهل واد سبأ.

[1] سبأ، رقم الآية (19).

3. الأحلام:

إن "الاهتمام بمادة الأحلام قديم قدم النفس البشرية بل إن شعوب العالم البدائية كانت تقول من أمر الأحلام."[1] وفي كتاب العدواني تعد الأحلام مصدر أخر من مصادر العجائبية وهذا ما يجسده المشهد الآتي[2]:

– كان الرجل نائما إذا برجل يقول له إن كنت تريد الغنى فانطلق إلى مدينة الجزائر.

– انطلق الرجل إلى الجزائر.

– أخذه رجال الحرس إلى السلطان، فقال له يا سيدي، محنون أصابني الفقر...حتي قال لي في النوم: مالك بالجزائر.

– ضحك السلطان وأمر له بألف وقية.

– قال له صاحب الحزينة: يا بني من اليوم أنبذ قول المنام، لأني كنت نائما ذات ليلة وإذا برجل... يقول لي: انطلق إلى طنجة، وأدخل من الباب الأيسر، وأقصد الدار التي عند المنارة التي بابها حولي ولها أبواب...

– كل المواصفات هي مواصفات داره.

– فرجع ودخل إلى المكان وحفر فوجد مالا لا يحصى ولا يعد.

– انظر العجائب والغرائب، افهم يا مسكين ... لأن الأرزاق تأتي إلى أصحابها.

يحلم الشخص بالأشياء التي تدور حوله، وفي الحلم هناك غياب الزمان ويصعب تحديد المكان إلا أن هذا الحلم يقدم مشهد عجائبيا لما يقدمه من وصف دقيق لمكان المال يقول مصطفى محمود "أن النائم يقطع صلته بالزمن الموضوعي ويعيش في زمن ذاتي خاص

[1] سيجمود فرويد، تفسير الأحلام ، تبسيط نظمي لواقا ، دار الهلال، مصر، د ط، 1963، ص 12. 2 العدواني ، ص 287 – 289.
[2] مصطفى محمود ، الأحلام، دار المعارف، مصر، د ط، 1986، ص118.

به"، فهذا الرجل غادر بيته و موطنه راكضا وراء حلم رآه في المنام، فهذا الرجل سعي من أجل البحث عن رزقه، ورجل لازم مكانه ورضي بعيشته.

4. الكرامة:

هي "أمر خارق للعادة مقرون بالتحدي، يظهر على يد عبد ظاهر الصلاح، ملتزم بمتابعة نبي من الأنبياء عليهم السلام، مصحوبا بصحيح الاعتقاد والعمل الصالح"[1] فالأشخاص الذين تظهر على أيديهم "الكرامات" هم أشخاص تفوقوا عن غيرهم في التقى والصلاح والمثابرة في العبادة لذلك كانت هذه الحوادث بالنسبة لهم هي «ما يكرم الله به خاصة أوليائه من جلائل المزايا، وشرائف العطايا مما تقتضيه حكمته العليا وتتفضل به رحمته الأزلية، لان الله تعالى من صفوة خلقه رجالا يختارهم في كل مكان من عباده المخلصين، ويصعدهم إلى مقامات سامية من الكمال الروحاني، ويحبوهم كحبات جليلة لا تخطر على بال من لا يكون على شاكلتهم، ويحدث على أيديهم أمورا لا يمكن تعليلها»[2]. ويرى الباحث لؤي خليل في كتابه عجائبية النثر الحكائي، إذ خرج من خلال الدراسة التي على أدب المناقب والمعراج بنتيجة مفادها أن الكرامات تمثل شروط العجائبي التي وضعها تودوروف وتجاوزها إلى شروط جديدة خاصة بها، كديمومة التردد الذي تمثله الثقافة الإسلامية، والذي يتجلى في وضوح من خلال امتحان يخضع له الولي لإثبات الأهلية والولاية... مرتبطة بشخصية لها وجود تاريخى وركائز واقعية كثيرة، كالسند والأحاديث والآيات القرآنية، تقدم كحجج على جواز حدوث مثل هذه الوقائع، مما يدخله في الحيرة والتردد، هل يصدق هذا النص المرتبط بالمقدس، أم يكذبه"[3].

[1] يوسف بن إسماعيل النبهاني، جامع كرامات الأولياء، تح: ابراهيم عطوة عوض، المكتبة الثقافية، بيروت، ط1، 1991، ج 1، ص 28.

[2] محمد فريد وجدي، الإسلام في عصر العلم، ص 575

[3] عقاق نورة، بنية النص في جامع كرامات الأولياء، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في النظرية الأدبية المعاصرة، إشراف آمنة بلعلى، جامعة مولود معمري تيزي وزو، 2011، ص 101.

مشاهد الكرامة التي تحسد العجائبية كثيرة منها الاعتقاد في الولاية زينب بنت تندلة التي تدعمهم بالنصر في وقت الحرب "قال صفوان فتلقيناهم عند طرف الجبل واحدر واهم في أثرنا وقد غلبونا. قال الراوي: فبعثنا زينب بنت تندلة، فأعطتنا طرف ثوبها وجعلته فوق الرمح وسرنا إليهم".

إن اعتقادهم الكبير في كرامات الولية، هو الدافع الذي جعلهم يبعثون ويطلبون المساعدة منها، ومن ثما فقد أصبح الانتصار مرهون بما قدمته الولاية زينب بنت تندلة. والعدواني يقدم دعوة صريحة في الاعتقاد بالكرامات والشيوخ يقول "فعليك يا عاقل أن تخدم الشيوخ وتتم الاعتقاد معهم، وسر الله في صدق النية لقوله صلى الله عليه وسلم: نية المؤمن خير من عمله"[1]. وهذا لما يأخذه هذا الولي من مكانة وما يحقق هذه المكانة ظهور الكرامات على يده "فهو الرجل الصالح الذي أدى أوامر الله واجتنب محارمه وتقرب إليه بالنوافل والفرائض والنوافل، حتى أشرقت عليه أنوار التجليات الإلهية وعبقت منه فواحات الأخلاق المكية، وأصبح مثالا يحتذى طريقته من أراد الكمال الصوري والمعنوي"[2].

5. المعتقد الشعبي:

"عرف المعتقد بأنه أول أشكال التعبير الجمعية التي خرجت من حيز الانفعال العاطفي إلى حيز التأمل الذهني، ويبدو أن توصل الخبرة الدينية إلى تكوين معتقد هو حاجة سيكولوجية ماسة، لأن المعتقد هو الذي يعطي للخبرة الدينية شكلها المعقول، الذي يعمل على ضبط وتقنين أحوالها"[3]، فالمعتقد نتاج جمعي يصعب كسر حدوده، يفرض نفسه باستمراره بين أفراد المجتمع، ويتنوع المعتقد في المجتمعات بتنوع مناحي الحياة وأطوارها، "فإن عقول الجماعة تعمل على صياغته، كما تعمل الأجيال المتلاحقة على صقله وتطويره"[4] ومن بين المعتقدات

[1] محمد فريد وجدي، الإسلام في عصر العلم، دار الكتاب العربي، بيروت ، ط 3، 1967 ، ص 568.

[2] فراس السواح، دين الإنسان، دار علاء الدين، دمشق، ط4، 2002، ص 47.

[3] المرجع نفسه، ص48

[4] العجائبية في الموروث الشعبي المكتوب باص 15 |

الشعبية في كتاب العدواني "اعتقاد العامة أن الكتب القديمة تنبئ بالمستقبل وأن الشيخ المطلع على هذه الكتب التي سميها العدواني كتب التاريخ " فلهم اعتقاد أن كتب التاريخ تحدد المستقبل ففي الكتب القديمة التنبؤ بمستقبل الطرود في قوله "عندنا في الكتب (القديمة) أن عدوان يملكوهم طائفة من العرب يسمى أميرهم بطرد وتسمى قبيلتهم بطرود، وهم أهل سوف، ولا يكون لهم غالب فيها، ولا يخرجهم أحد إلا الله إلى أن تقوم الساعة، فإنا لا نكذب، فإن تخلفت القاعدة فهي الكاذبة". ومن هذه المشاهد تحديد وقت خروج طرود "قال لهما الشيخ كذبتما! فعندنا في التاريخ أن هذا الوقت وقت خروج طرود وسيملكون هذه الأرض: قالا له الرجلان: ما هذا العلم عندكم؟

ومن المعتقدات أيضا أن لحم الدجاج يورث ذل الأجساد وشر القلوب وهذا بقوله أهل إفريقية "لأن إفريقية لا خير فيها، لأن أهلها يأكلون لحم الدجاج، أورثهم ذلة الأجساد وشر القلوب".

ومن المعتقدات أيضا يجب العودة للشيوخ في المشورة حتي في حالة الحرب والقتال، لأن لهم علاقة بعلم الغيب ومن ذلك نجد "ثم أتو إلى الولي الشيخ علي بن أحمد الغوث النفزاوي فاستشاروه على القتال، قال لابد أقبلوا قولي، لا تقتلوا أولاد الهادف فالله أعلم إنكم تحتاجون إلى هذه البلاد، وتكون البلاد إليهم[1].

6. الرحلة:

إن الإنسان بطبعه يحب التنقل والحركة، " والحق أن الإنسان منذ أن يولد حتى يموت في رحلة دائبة، تتعدد أشكالها بمرور الأيام، وبتغير الظروف والأحوال بل إن لحظة ميلاده تعد رحلة من رحم الأم إلى دنيا البشر"، فالحياة كلها رحلة إلا أن دوافع هذه الرحلة تختلف من إنسان إلى آخر فهناك رحلة دينية للبقاع المقدسة مثلا، و رحلة علمية... "يقول المسعودي: ليس من لزم جهة وطنه وقنع بما نمى إليه من أخبار من إقليمه كمن قسم عمره على قطع

[1] فؤاد قنديل، أدب الرحلة في التراث العربي، مكتبة الدار العربية للكتاب، ط 2 ،2002، ص18.

الأقطار، و وزع بين أيامه تقاذف الأسفار، واستخرج كل دقيق من معدنه، وإثارة كل نفيس من مكمنه. "وقد قام العدواني بعدة رحلات صنع منها مشاهد عجائبية من خلال تحطيمه لحواجز الزمان والمكان، ومن هذه الرحلات نذكر رحلته

وسرنا وصلينا الظهر بمصر القاهرة، وصلينا العصر مع الشيخ البكري بقرية من قرى الشام تسمى بدمشق، فاجتمعت معه فوجدته يحدث الناس ويقول: كنت زرت أبا عبيدة ابن الجراح، لأني لم نشعر بأحد قتل أباه على نصرة الإسلام إلا هو...".

ومن المشاهد " ... وكانوا الناس شدوا رحالهم شدا، ولم نجد من يمشي على رجليه، وانطلقوا حتى نزلنا بأرض سوداء مظلمة، وسرنا منحدرين على رؤوسنا، فإذا بالناس يومئذ قد أخذوا عصيا بأيدهم، وصاروا يضربون كبد الإبل وهم فارين... وكاد الناس لا يلحقون أذناب الإبل من كثرة ضرب الناس إليها، وأنا وصاحبي متعجبين من فعلهم، إلى الليل وهم في هذا السعي والزرب".

سادسا: وظائف العجائبي

يعتبر الأدب العجائبي واللغة العجائبية خصوصا من ابرز مزايا العصر الحالي، فالتطور والتغيير ساري في كل ميادين الحياة، فهو أيضا موجود في الأدب، فالأدب بدوره يسعى إلى التجديد والتغيير في اللغة العجائبية التي بدورها لا مست كل ما هو واقعي عن طريق كل ما هو خيالي.

فبعد توظيف مختلف الأدوات العجائبية من وسائل سحرية، من شخصيات عملاقة، من مسوخات مختلفة، من توظيفات مبالغة فيها، بطريقة منطقية تصبح وظائف العجائبي جد كثيرة ولكن الوظيفتين التي أصر تودوروف وبقوة على وجودهما تتمثلان في:

1. الوظيفة الاجتماعية:

فأكيد اللجوء إلى هذا النوع من الأدب يهدف بالأساس إلى التطرق إلى قضايا جد مهمة في الوسط الحياتي الاجتماعي، همشت أو بالأحرى غيبت الوجود أعذار كثيرة، فيستخدم الأدب العجائبي كقناع للخوض فيها فيصبح سلاح ذو حدين:

خلق عالم خيالي جد مستفز وممتع حينا وقول ما لا يقال وكشف الغطاء عن جوانب جد مهمة في الحياة "إذ يستعمل كثير من الكتاب الخوارقي كذريعة للحديث عن أشياء لا يمكنهم ذكرها بصورة واقعية"[1] على سبيل المثال المواضيع التي سنها تودورف ضمن شبكة (الأنت) تكون" أقرب إلى القبول عند كل أنواع الحجر إن هي كتبت على حسابات الشيطان"[2] فالعلاقات الجنسية المثلية المثلثة ومع الأموات وغيرها من مواضيع رفضت ولا تزال ترفض من كل الجهات جهة الرقابة السياسية، الرقابة الاجتماعية من عرف وتقاليد بدون أن نتغافل عن الرقابة الدينية فالتكلم والخوض في هذه المواضيع لا أعتقد أن العقلية العربية جاهزة أو قادرة على تقبل هذه الأمور المشمئزة إن صح التعبير، ولكن العجائبي كسر القاعدة وتحدث عنها بكل جرأة وعنفوان.

2. الوظيفة الأدبية:

حددها في أربعة مظاهر تتمثل:

– ما يخص المتلقي: << إذ يخلق العجائبي أثرا خاصا في القارئ، خوفا أو هولا أو حب استطلاع >>[3]، نلاحظ من خلال هذا التعريف بروز ثلاث خصيصات تتمثل أولا في إثارة الخوف الرعب الفضول فبمجرد استخدام الوسائل العجائبية من مخلوقات عملاقة، مسوخات

[1] نعيمة بن عبد العالي، الأدب والفانتاستيك، متاح على الشبكة.

[2] لؤي علي خليل، عجائبية النثر الحكائي، ص 85.

[3] المرجع السابق، ص86.

بطريقة منطقية يجعل القارئ في حيرة من أمره أهل هذا الذي بصدد مواجهته حلم أم حقيقة، وإثارة الخوف والرعب في نفسيته من البديهيات الأولى التي ستطاله ومن شأن هذا التأرجح ان يمتن العلاقة بين النص والمتلقي، لأنه يطيل من حضور النص الديه، إذ لن ينتهي التفكير في النص في الحال الفراغ من قراءته مباشرة."[1]

– والوجه الثاني يتمثل في الوجه الجمالي الفني، فبمجرد اجتماع عالم الحقيقة مع عالم الخيال يصبح المستحيل ممكنا ونجد القارئ أو المستمع أو المشاهد في حالة دهشة واستغراب وهذا ما يجعله يبحر في هذا العالم الجديد من دون سابق إنذار.

– الوجه الثالث هو قدرة العجائبي على خدمة السرد والاحتفاظ بالتوتر إذ اعتبر أن كل محكي عبارة" عن حركة بين توازنين متشابهين " بمعنى أن النص يقوم على توازن أولي مبني على المألوف – خلل – وتوازن جديد مشابه للأول وهذا بتوضيح سنه تودوروف " طفل كان يعيش في كنف أسرته ويحدث له شيء غير معتاد (دخوله السجن، الهروب، الخطف...) ولكن في النهاية يعود مرة أخرى إلى عائلته " كانت بداية الحكاية تمر بحالة توازن ثم بروز حدث الخطف او الهروب كخلل ثم العودة إلى أسرته عودة للتوازن مرة أخرى.

الوجه الرابع عبارة عن "ما يتيحه العجائبي للمحكي من قدرة تنويعية تدرأ عنه رتابة التوتر، وتتمثل هذه القدرة في مظهر (الحكاية داخل الحكاية)" ، وهذا المظهر عبارة عن مدى الحفاظ على التوتر المصاحب للقارئ من خلال ادخال حكاية في حكاية أخرى. كما كان لنقاد أخرين أن ذكروا وظائف أخرى ونخص بالذكر الدكتور "لؤي علي خليل" الذي ذكر وظائف أخرى من مثل: الوظيفة النوعية والوظيفة المعرفية وغيرها.

[1] نفس المرجع.

والخلاصة التي يمكن أن نستخلصها من كل العناصر التي مرت علينا أن موضوع الأدب العجائبي موضوع مميز في تشكيلته ذو لغة مشفرة ما يزال يبحث عن قارئه الخاص[1].

3. الوظيفة الترميزية:

وهي الوظيفة الأكثر ارتباط بالعجائبي، "فالعجائبية لست مجرد نزوع تجريبي، أو ألاعيب خيالية، تتملص من موضوعات الواقع، وشروطه، بقدر ما هي غوص في هذه الشروط"[2]، واختراق الواقع، وتجاوزه إلى اللاواقعي في الحياة فهو بذلك يقف أم تحديات هذه الحياة بكل ما فيها من شر وخير أو موت وحياة أو حرية أو قيد ... وغيرها من التناقضات التي تدفع الإنسان منذ اليقظة الأولى إلى تصور الوجود كله على أنه يقوم على التناقض، هذا التناقض الذي يخلق الصراع والبحث عن حياة أخري يجسد هذه الصرعات من منطلقات خاصة يأخذ من الرمز سبيلا للتخفي، والرمز "هو كل ما يحل محل شيء في الدلالة عليه لا بطريقة المقابلة التامة وإنما بالإيحاء، أو وجود علاقة عرضية أو الرمز "هو كل ما يحل محل شيء في الدلالة عليه لا بطريقة المقابلة التامة وإنما بالإيحاء، أو وجود علاقة عرضية أو متعارف عليها، وعادة يكون الرمز بهذا المعنى ملموسا يحل محل المحرد"[3]، بذلك يكون الرمز والمرموز إليه يبنهما علاقة يتم الكشف عن هذه العلاقة بعد دراسة كل من الرمز والمرموز إليه، وظهور الرمز لم يكن وليد الساعة بل" ازدهر في عصر ما قبل التاريخ ومنذ ذلك الحين انغمرت الرموز تحت الضغط للعقلانية، التي أخذت تثبت أقدامها على الأرض بدعم التجربة والعقل نفسه. ويكمن سبب وجود الرمز في الدافع الإنساني للتعبير عما لا يمكن التعبير عنه أساسا"[4]، وهكذا أخذ الرمز طبيعته الأساسية في التعبير عن طريق الإحياء، من ثم فالعجائبي يستخدم الرمز لخرق حدود الواقع وكسر الحواجز التي يفرضها المجتمع،

[1] المرجع السابق، ص94.

[2] بهاء بن نوار، العجائبية في الرواية العربية المعاصرة، ص 199.

[3] فيليب سيرج، الرموز في الفن – الأديان – الحياة، نح: عبد الهادي عباس، دار دمشق، سوريا، د وط، 1992، ص6.

[4] بثينة الناصري، الرمز والحضارة، بحلة التراث الشعبي، المركز الفلكلوري، ع 7، 2010، ص 24.

"فمعاقبة أفعال معينة من طرف المجتمع تولد معاقبة تمارس على الفرد نفسه، تمنعه من تناول موضوعات – محرمات– وطابوات معينة"[1].

4. وظيفة إرعابيه:

إن هذه الوظيفة ليست بعيدة على العجائبي، لما يثيره من قلق ودهشة تسحب المتلقي من عالم مألوف إلى عالم غير مألوف، "إذ أن فوق طبيعي يثير ويرعب أو على الأقل يعلق القارئ بقلق"، فهو يعمل على دفع المتلقي إلى مخاوف وصراعات يبحث لها عن منفذ للخروج "فهو يحر ويقلق أكثر مما يطمئن"، يخاطب الجانب الداخلي للإنسان فبقدر ما يظهر كظاهرة متميزة للإمتاع لما يخلق من موافق تتحكم فيها المبالغة بإضافة الأشياء العجيبة والغريبة لقصصه وحكاياته، فإنه بمقابل ذلك يخلق النزوع نحو المغامرة والمخاطر التي تولد مشاعر الرعب، كما تولد مشاعر التحدي حتي يتملص من تلك المخاوف، فالراوي "لا يسعى إلى ادهاش القارئ وإثارة رعبه دفعة واحدة. بل يتدرج في تقديم الأحداث التي تخرق المألوف"، هذا التدرج يزيد من حيرة المتلقي ويدفعه لترقب والرحلة التي قام بها الشيخ العدواني لمعرفة شجرة لقماري بقوله: "ورحلنا حتى وصلنا الشيخ البكري... قلت له: أخبرني عن شجرة القماري أين هي؟ قالي لا نعرفها، ولكن بعثني الشيخ يوما لحاجة إلى واد الزاهرة، فلما وصلت قرية لقيت رجلا اسمه محمد بن عمر بن سالم الفيافي، فسلم علينا ثم قال لي: أين تريد؟ قلت لحاجة الشيخ. قال لي طريق قاصد؟ قلت: على بروكة سلمان، ثم على عين التمار، ثم على معود شهاب، ثم مخارق، ثم على باب سربال". فالطريق التي يريد الشيخ البكري أن يسلكها تفتح الباب أم المتلقي للسير قدما لمعرفة أسرار هذه الشجرة التي لا يعرفها العدواني ولا حتى الشيخ البكري، مما إلى متابع المشهد وطريق الشيخ البكري للوصول إلى شجرة القماري متابعا تدرجه "... ثم سرنا الثلاثة حتى وصلنا لجة بحر غامق لونه كالليل

[1] تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص146.

المظلم وحوله نحو ألف راجل ينتظرون ... وإذا برجل قدم إلينا وكلمنا بلسان عربيا طليق، وسلم علينا ... قال لنا أظنكم تنظرون ولا تعرفون الحكمة، قلت له: وهو كذلك، قال لنا: يا شيوخ الطريقة، هؤلاء المراكب يصطادون في شجرة القماري، قلت له مالي أرى بعض المراكب تنصرف وبعضها يرجع؟ إلى حد الآن تسير الأحداث بشكل طبيعي، وغيب عنصر الدهشة إلا أن عنصر الترقب والاجابة على التساؤلات بقي قائما كيف يصطاد الرجال الأشجار؟ وهو ما يدفع إلى المشهد الموالي "قال لي: فإن حول الجبل التي بها شجرة القماري ثعبان، عرضه عشرون ذراعا وذنيه متصلا برأسه، لا يدنو واحدا ولا يصل جبل القماري إلا أكله ويقذفه في البحر، فيصير لحمه قطعا، فيأتوه الأعاجم ويصطادونه ويصير حجارا من حرارة بطنه فيلتقطوه ويحملوه إلى أهل الصنائع فيبيعوه سلماني..." فالثعبان في هذا المشهد يحول جسم الإنسان إلى حجر كريم ويقذفه تلتقطه التاجر ويبيعوه، وهو ما يثير الدهشة والخوف الذي تجسد في تحويل الكائن البشري إلى حجر في سوق يباع ويشترى[1].

5. الوظيفة الجمالية:

الإنسان ينشد الجمال في كل ما حوله، والعجائبية بدورها تصنع مشاهد جمالية فنية، وهو ما يدفع الإنسان للكشف عن بواعثها، والإنسان العادي لا يملك ما يمتلكه المبدع، فالإنسان منذ يولد يوجه نشاطه وسلوكه إلى تحقيق وجوده، والتمكين لشخصيته مدفوعا إلى ذلك بإحساسه بقدر من الاستقلال عن الآخرين، إلا الوجدان الجمعي يبقى لصيق به يصعب التملص منه فهو ابن ذلك المجتمع والمتحدث بلسانهم يصنع جماليته من حكايتهم وأخبارهم، فالوظيفة الجمالية كان لها الوجود في كتاب العدواني، وقد كان الوصف أكثر من خدم هذه الوظيفة فالوصف " إجراء أسلوبيا يسعى إلى تأنيق النسيج اللغوي، وتبيان وظيفة الموصوف"، إلا أن الوصف في الخطاب العجائبي له "دور في ايصال الحدث فوق الطبيعي وتجسيده على

[1] بهاء بن نوار، العجائبية في الرواية العربية ، ص 212.

مستويات معينة ... ويمتلك أدواته الخاصة على تنظيم الحكي ويقصد معرفة خاصة تجعل المتلقي يطرح مجموعة من التساؤلات"، فالعجائبي يسعي إلى تحسيد الحدث فوق الطبيعي في صورة جمالية تأخذ المتلقي إلى عالم آخر بعيد على العالم الواقعي، عالم يخترق حواجز الزمن، وحدود المكان، ويتعايش مع شخصيات غيبية أو حيوانية، وهذا يجعل المتلقي يضيف من مخيلته أو يفسر هذه المشاهد من زاويته، لأن النص " لا يشمل على معنى واحد، ولا حتى معاني، ولا يضم بين دفتيه دلالة نهائية كلية أو جزئية، بل هو خزان كبير لسياقات بالغة التنوع والتعدد والتجدد، وهذا ما يمنح الذات المؤولة موقعا بالغ الأهمية، فلها وحدها الصلاحية فلها وحدها الصلاحية في تحيين هذه الدلالة أو تلك ضمن المسار التأويلي[1].

نستنتج في الأخير بأن كل هذه العناصر السابقة التي ذكرناها في موضوع الأدب العجائبي فهو مميز في تشكيلته ذو لغة مشفرة ما يزال يبحث عن قارئه الخاص.

سابعا: أشكال العجائبي (العجيب)

لقد سعى تودوروف الى تقسيم العجيب (العجائبي) إلى أربعة أقسام هي[2]:

- **العجائبي المبالغ فيه:** هو ذلك النوع الذي يعتمد على المبالغة الكثيفة للصور والظواهر الموجودة، فينتج صور خارقة وغير مألوفة، فينتقل القارئ إلى عالم آخر غير الذي يكون فيه، العالم الخارق للعادة، ويكمن في الملاحم والحكايات الشعبية.

- **العجائبي الدخيل:** هو اللون الذي يدرج فيه الراوي أوصاف بلاد ما لا يعرف القارئ عنها شيئا و بالتالي لا يمكن أن يعترض عن صحة تقديم تلك المعلومات من عدمها، وهو عنصر

[1] عبد الحميد يونس ، الأسس الفنية للنقد الأدبي ، د ط، د ت، ص66.

[2] ينظر، شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، والرحلة في الأدب العربي، ص 459.

يعتمد عليه كحافز لتوليد الرعب والتردد، فكل ما هو دخيل فبالضرورة يكون غريب، وغير معتاد عليه.

- **العجائبي الأداتي:** وهو الذي يعتمد على الأدوات السحرية، كالعصا السحرية، بساط الريح وغيرها، وقد صار هذا الجانب يعتمد في أدب الخيال العلمي معتمدا على تلك الأدوات العجائبية.

- **العجائبي العلمي أو الخيال العلمي:** هو عجائبي تجريبي، يستخدم العلم وأدواته كوسائل للأحداث ليخترق أفق المستقبل، ما يجعلها في هذا الأفق تبدو مقبولة وممكنة، فيكون الفوق طبيعي مفسرا بطريقة علمية[1].

نستنتج أن أشكال العجائبي متعددة ومختلفة ومنها العجائبي المبالغ فيه يعتمد على المبالغة الكثيفة والصور الخرافية وغير مألوفة أما بالنسبة للدخيل يعتمد بالتوليد الرعب والتردد فكل ما هو دخيل يكون غريب وغير معناه وعليه أما العجائبي الأداني يعتمد على الأدوات السحرية ويعني كل هذا الاختلاف في العجيب يبرر شيء واحد في تعددها وتنوعها واختلافها في كل شكل من الأشكال.

[1] المرجع السابق، ص67.

ثامنا: مفهوم التغريب

إن هذا النوع من الادب يقدم لنا كائنات وظواهر فوق الطبيعة ستدخل في السير العادية للحياة اليومية ويشمل على حياة الابطال الخرافيين ويمكن تدرجه في مجال العجيب حكايات الخلق الأول في الكتب المقدسة.

1. لغة:

لقد وردت لفظة الغريب هي الأخرى في المعاجم العربية فمادة (غرب) كانت مغرية «للمشتغلين في هذا المجال»، فتهافتوا عليها.

«الغروب: غروب الشمس (...) والغرب: الذهاب والتنحي عن الناس، وقد غرب عنا يغرب غربا وغرب وأغرب وغربه وأغربه (...) والغربة والغرب: النوى والبعد والتغريب: البعد، والغرباء: الأباعد»[1].

وجاءت أيضا في «**المصباح المنير**» على أنها:

«غرب: الشمس تغرب غروب بعدت وتوارت في مغيبها وغرب الشخص بالضم غرابة بعده عن وطنه فهو غريب (...) وأغرب جاء بشيء غريب وكلام بعيد عن الفهم»[2].

وهنا أيضا تحمل معنى: البعد والنوى: فكل بعيد عن وطنه غريب وكل كلام بعيد عن الاستيعاب هو غريب أيضا. ويقال أيضا: «غربت تغرب غروبا ومغرب الشمس ومغيرباتها ولكل شيء فيما بين جنسه عديم النظير فهو غريب»[3].

أي أن الشيء الفريد من نوعه، المتميز عن جنسه هو غريب، ومن ذلك الكلام أيضا ويقصد بها هنا: الكلمة الحوشية الغريبة على اللفظ والسمع.

---

[1] احسين علام: العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، منشورات الاختلاف، العاصمة الجزائر، ط1، 2010، ص32،

[2] أبي الفضل بن منظور، لسان العرب، ج 3، ص 17، 18، (سادة غرب).

[3] الفيومي: المصباح المنير، ص 869.

كما أن لفظة «غرب» وردت أيضا في «القرآن الكريم» فقال الكريم:﴿فَلَآ أُقۡسِمُ بِرَبِّ ٱلۡمَشَٰرِقِ وَٱلۡمَغَٰرِبِ إِنَّا لَقَٰدِرُونَ ٤٠﴾[1]

فدلالة «الغريب» لا تخرج عن معنيين اثنين أحدهما البعد والنوى، والآخر: الغامض من الكلام أو البعيد عن الفهم مما يصعب فهمه واستيعابه.

ومن ذلك ما جاء به «معجم العين» في أن الغريب هم «الغامض من الكلام»[2].

ومن بين تلك التعاريف الشائعة نذكر تعريف القزويني في كتابه: «**عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات**»:

«أن الغريب كل أمر عجيب قليل الوقوع مخالف للعادات المعهودة، أو المشاهدات المألوفة، وذلك من تأثير أمور نفسية قوية أو تأثير أمور فلكية أو إجرام عنصرية كل ذلك بقدرة الله تعالى وإرادته»[3].

2. اصطلاحا:

لقد وردت لفظة الغريب، بحلة أخرى في الكثير من الكتب العربية وبعد ما عرفنا معناها المعجمي، وجب علينا الوقوف أيضا على معناها الاصطلاحي، فقد وردت هذه اللفظة على النحو الآتي:

« وهو نوع من الأدب، يرى الناقد أنه يقدم لنا عالما يمكن لنا التأكد من مدى تماسك القوانين التي تحكمه، والقرار موكل للقارئ مرة أخرى، بحيث إذا ما قرر أن قوانين الوقع تظل على حالها، وأنه بإمكاننا تغيير الظواهر الموضوعة فإننا نبقى في «الغريب» الذي يبهر أول الأمر لكن بمجرد معرفة أسبابه يصبح مألوفا».

[1] سورة المعارج، الآية رقم (40).

[2] الراغب الأصفهاني: المفردات في غريب القرآن، ص 361.

[3] الخليل ابن أحمد الفراهيدي: معجم العين، ج4، ص 411.

وتطل دلالة الغريب أيضا على: «غير المألوف ولا المعروف كشخص أو مكان أو فكرة أو عمل أو قول».

أي كل ما هو غير معروف بالنسبة لك وغير معهود هو الغريب، والغريب ليس شخصا فحسب بل يتعداه ليشمل غرابة الفلك أو العمل أو القول أيضا كما ورد في هذا التعريف، ليكون الغريب ليس مادي فقط بل معنوي أيضا[1].

ثامنا: نشأة التغريب

لظهور أي اتجاه جديد أسبابه الداخلية والخارجية، ومن ذلك الاتجاهات الحديثة التي عرفتها بلاد المسلمين، والبحث العلمي عن الأسباب ليس بتلك السهولة، وخير طريق لمعرفة ذلك الابتداء بتوجيهات الوحي وإرشاداته والاسترشاد بفقه سلف الأمة حول مثل هذه الظواهر، إذ هي الموصلة إلى طريق السلامة، ويبقى الأمر بعد ذلك بحسب دقة الباحث في التنزيل الصحيح على الوقائع الجديدة، فيأتي النظر – من خلال هذا الإطار العام – في الحالة الجديدة ومنها ظاهرة التغريب الحديثة، وذلك بالنظر العلمي في الوقائع التاريخية والاجتماعية، واستخراج الأسباب منها.

وسأقسم الأسباب إلى قسمين[2]: قسم عام دل عليه الوحي، وهذا القسم هو الإطار الصحيح للنظر في أسباب الانحراف؛ لأنه من العليم الخبير – سبحانه – ثم تأتي بعده الأسباب الجزئية التي تتحرك في الإطار العام السابق، والتي ما كان لها أن تؤثر كل ذلك التأثير لولا وجود ذلك الخلل العام الذي نبهنا إليه العليم الحكيم – سبحانه.

القسم الأول: الأسباب العامة التي حذر منها الوحي

[1] زكريا القزويني: عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، قدمه وحققه: فاروق سعد، منشورات الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان مط2 ،1977، ص38.

[2] حسن بن محمد حسن الأسمري، النظريات العلمية الحديثة مسيرتها الفكرية وأسلوب الفكر التغريبي العربي في التعامل معها: دراسة نقدية، وزارة الأوقاف والشؤون الدينية، ط1، قطر، 2012، ص56.

لقد تأمل العلماء نصوص الوحي حول الانحراف، فجمعوا الأسباب التي دل عليها كلام الله – سبحانه – وكلام رسوله صلى الله عليه وسلم ومن ذلك ما قام به (الشاطبي) رحمه الله في كتابه «الاعتصام» فذكر أن الاختلاف قدري كوني، وآخر كسبي جاءت النصوص بالتنبيه عليه والتحذير منه مثل: الجهل، واتباع الهوى، واتباع العوائد، وتحسين الظن بالعقل، والفرقة، وساق في ذلك النصوص، وبين رحمه الله أثرها في ظهور الطوائف المخالفة والبدع والانحرافات العقدية.

قال الشاطبي: «فلا بد من النظر في هذا الاختلاف ما سببه؟ وله سببان. أحدهما: لا كسب للعباد فيه، وهو الراجع إلى سابق القدر، والآخر هو الكسبي وهو المقصود بالكلام عليه في هذا الباب، إلا أن نجعل السبب الأول مقدمة .... قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿وَلَوۡ شَآءَ رَبُّكَ لَجَعَلَ ٱلنَّاسَ أُمَّةٗ وَٰحِدَةٗۖ وَلَا يَزَالُونَ مُخۡتَلِفِينَ ١١٨ إِلَّا مَن رَّحِمَ رَبُّكَۚ وَلِذَٰلِكَ خَلَقَهُمۡۗ وَتَمَّتۡ كَلِمَةُ رَبِّكَ لَأَمۡلَأَنَّ جَهَنَّمَ مِنَ ٱلۡجِنَّةِ وَٱلنَّاسِ أَجۡمَعِينَ ١١٩﴾[1]، فأخبر سبحانه أنهم لا يزالون مختلفين أبدا ...

ومن أهم الأسباب الكسبية التي ورد ذكرها القرآن نجد:

1. الجهل:

ولا سيما الجهل بالله – سبحانه –، والجهل بالدين قال تعالى: ﴿..قَالُواْ يَٰمُوسَى ٱجۡعَل لَّنَآ إِلَٰهٗا كَمَا لَهُمۡ ءَالِهَةٞۚ قَالَ إِنَّكُمۡ قَوۡمٞ تَجۡهَلُونَ ١٣٨﴾[2].

فالجهل بالله والجهل بدينه له خطره، وله أثره في ظهور المخالفة والمخالفين، فهذه شهادة من رب العالمين وشهادة من أنبيائه المرسلين في أن سبب ضلال من ضل هو الجهل، وكل من تتبع حال المخالفين –ولا سيما في أزماننا المعاصرة– وجد الجهل بالدين صفة لازمة لهم، وقد يوجد عند بعضهم معرفة نظرية دون أن تصل القلب فتنفعه، وذلك له أسبابه ومنها الهوى، وهو السبب الثاني الذي ذكره الشاطبي له[3].

---

[1] سورة هود، الآية رقم (118).

[2] سورة الأعراف، الآية رقم (138).

[3] حسن بن محمد حسن الأسمري، مرجع سابق، ص56.

2. الهوى:

قال «الجرجاني» في تعريفه للهوى إنه: مَيَلاَنُ النفس إلى ما تستلذه من الشهوات من غير داعية الشرع»)، وقال الشاطبي له: «ولذلك سمي أهل البدع أهل الأهواء لأنهم اتبعوا أهواءهم فلم يأخذوا الأدلة الشرعية مأخذ الافتقار إليها، والتعويل عليها، حتى يصدروا عنها، بل قدموا أهواءهم، واعتمدوا على آرائهم، ثم جعلوا الأدلة الشرعية منظورة فيها من وراء ذلك.

قَالَ تَعَالَى: ﴿...وَإِنَّ كَثِيرًا لَّيُضِلُّونَ بِأَهْوَآئِهِم بِغَيْرِ عِلْمٍ﴾[1].

3. التقليد:

وقد عنون له الشاطبي بـ«التصميم على اتباع العوائد وإن فسدت أو كانت مخالفة للحق»، وقال عنه: «أهو اتباع ما كان عليه الآباء والأشياخ، وأشباه ذلك، وهو التقليد المذموم ، وهو في حقيقته سبب عند من قلد وعرض المرض أعم وأشمل».

وقد جاءت النصوص في هذا الباب بذكر الآباء وبذكر الأحبار والرهبان، وإن في دعوى المقلدين اتباع آبائهم – مع أن الآباء فيهم الجاهل والعالم – تعبيرة عن ثقل البيئة الضالة التي يقلدها المقلد، وفي اتباع الأحبار والرهبان نوع آخر من التقليد، فإن ضلال الآباء عام غير مخصص، أما الأحبار والرهبان فهو خاص؛ فهم قادة دينيون وعلميون، ومع ذلك فهم أشد إضلالا لقومهم ولمن قلدهم، وبهذا يأتي الخطر من عموم البيئة ومن قادتها. ومن تأمل في حال المتغربين وجد فتنتهم بهذين البابين، فقد وقع لهم من جنسهما أشكال، فيجد فتنتهم بعموم البيئة الغربية التي ينتسبون إليها، حتى إن منهم من أعلن كفره بالشرق وانتماءه للغرب، ويجد فتنتهم بقادتها الفكرية والعلمية[2].

4. الفرقة والافتراق:

[1] سورة الأنعام، الآية رقم (119).

[2] حسن بن محمد حسن الأسمري، مرجع سابق، ص57.

قال د. ناصر العقل: «الافتراق في الشرع يطلق على أمور:

1- التفرق في الدين، والاختلاف فيه ....،

2- الافتراق عن جماعة المسلمين .... فمن خالف سبيلهم في أمر يقتضي الخروج عن أصولهم في الاعتقاد، أو الشذوذ عنهم في المناهج، أو الخروج على أئمتهم، أو استحلال السيف فيهم، فهو مفارق» ومن كان بهذه الحال فهو موطن تحذير الشرع، وهو من أسباب الانحراف، وقد اتصف أهل التغريب بهذه الحال[1].

5. النفاق:

لقد جاء الحديث عن النفاق في القرآن بشكل واسع، مما يدل على خطورته وأثره في صناعة الانحراف، وهو مرض عضال يصيب طائفة من الناس، يتصف أهله بإظهار الإسلام وإبطان الكفر، ومن مظاهره كراهية الإسلام، وكراهية شرائعه، وكراهية نبيه أو تكذيبه، وكراهية انتصار المسلمين أو قوتهم[2].

القسم الثاني: الأسباب الأخرى الجزئية

بقي الآن أن نتلمس الأسباب الأخرى التي ما كان لها أن تعمل لولا الأسباب الكبرى السابقة التي حذر منها الشارع العليم الحكيم – سبحانه –، ولكن الوجود الأسباب الكبرى هل على غيرها من المؤثرات أن تعمل وتؤثر دون صعوبة.

1. الضعف والتخلف العام الذي لحق بالعالم الإسلامي في العصور الأخيرة:

وهو يرتبط أساسا بضعف التمسك بالدين على هدي سلف الأمة، وعادة ما يسمح الضعف بظهور الانحرافات دون القدرة على مقاومتها، والمجتمع في ذلك يشبه الجسد الحي، فإن

[1] المرجع السابق، ص57.

[2] نفس المرجع، ن ص.

الجسد إذا أصيب بضعف أصبح معرضة للفيروسات والأمراض، فهي تجد فرصتها عند ضعف المقاومة، وربما يكون منها القاتل.

2. الاتصال بالغرب:

تأتي أغلب صور التأثر والتأثير من خلال الاتصال بين الحضارات والثقافات، وقد وقع تأثر من بعض المسلمين في عصر قوة الإسلام وضعف الحضارات الأخرى وظهرت فرق مختلفة بسبب ذلك الاتصال، والحال أكثر زمن ضعف المسلمين وقوة الغرب المادية وتطوره الدنيوي الفاتن.

3. البيئة العلمية والثقافية الجديدة:

لقد ارتبطت هذه البيئة بمشروع التحديث الأعرج، الذي قام على جانب العلم الدنيوي والثقافة البشرية وأهمل جانب العلم الشرعي، إذ تمت مؤسسات علمية وثقافية جديدة لا تهتم من جهة بالعلوم الإسلامية وهي مخترقة من جهة بمشكلات العلمية والتغريب، ومن ذلك المدارس العصرية التي تمكن منها غير المسلمين في بداية مشروع التحديث، وما لحقها من مؤسسات علمية أعلى، ولا سيما أنه في فترة من الزمن كان تحصيل العلم الدنيوي إما بالابتعاث أو من خلال كليات تبناها الغرب مثل «الجامعة الأمريكية اليسوعية» التي أسسها المنصرون في بلاد الشام أو كلية «فكتوريا» التي أسسها «كرومر» في مصر الإخراج جيل متغرب، وقد تخرج في هاتين الكليتين وشبيهاتها زعماء التغريب وقادة التيارات الفكرية المتغربة . كما أن هناك حق ثقافية وأدبية تكون وكون من الجيل المتغرب في مؤسسات ثقافية والصالونات» وتجمعات وأندية وغيرها، وكانت مجال إشهار واسع للتغريب، وخاصة بعد تسلط هؤلاء على

مؤسسات الآداب والفنون المختلفة واستغلالهم لها في نشر التغريب، وقد كانت أداة مهمة في ذلك بسبب حب الناس للمتع الفنية والأدبية، ومن ثم تسرب الأمراض من خلالها إلى المتلقين دون أن يشعروا بها[1].

4. دور وسائل الإعلام:

لقد أصبح للإعلام شأنه في العصر الحديث؛ ولا سيما بعد الاكتشافات المهمة للطباعة وما لحق بها من ظهور الصحافة ثم اختراع الإذاعة ثم الشاشة وقدرتها على توجيه الرأي العام. وقد كانت الصحافة الفكرية مخصصة لنخبة المجتمع، وقد لعبت الصحافة التغريبية دورة خطيرة في نشر التغريب، ولا سيما أن انطلاقة مشروع الصحافة كان مع النصارى ولا سيما الجيل المتغرب منهم، فبثوا التغريب والعلمنة وأمراض كثيرة في وقت لم يكن لهم فيه منافس، مع حماية حصلوا عليها من بعض الولاة ومن الاستعمار فيما بعد.

5. الطباعة والترجمة:

لقد ازدهرت الطباعة والترجمة في العصر الحديث؛ فمع إدخال المطبعة تمت طباعة الكتب والمجلات والصحف، ومع تأسيس مدارس تعليم اللغات الغربية نمت ترجمة الكتابات الفكرية والعلمية الغربية، ولكن المكتبة الغربية العلمية عسيرة على الترجمة وعلى الفهم إلا من قبل عدد قليل، فجاء التحول إلى ترجمة ما لا ينفع أو ضرره أكثر من نفعه من الكتابات الفكرية والأدبية والفنية ، ولا سيما أنها ممتعة وغير عسيرة مثل الكتابات العلمية، ولكن ليس كل ممتع مفيد، ومن هنا جاء التوسع في طباعة الفكر الغربي المترجم، وهو فكر غلب عليه العلمية والتكذيب بالدين والانفلات من قيمه. لقد كان لفوضى الطباعة والترجمة أثرهما على مسيرة الفكر الحديث، وأسهمت في توسع التغريب[2].

[1] المرجع الأسبق، ص58.

[2] المرجع السابق، ص59.

6. دور الأقليات الدينية:

لقد لعبت تلك الأقليات دورة بارزة في التغريب، فقد كانت أداة اختراق استخدمها الغرب لتغريب العالم الإسلامي، وذلك أن هذه الأقليات تملك صلات بالطرفين: بالعالم الإسلامي من جهة سكناها ومعرفتها الجيدة بواقع المسلمين، وبالغرب من جهة الروابط الدينية. وقد بدأ الأمر بالتدخل الغربي والضغط على الدولة العثمانية بطلب إعطاء امتيازات خاصة لتلك الأقليات والسماح للغرب بالتواصل معها، فتعلموا اللغات الأوروبية وحصلوا على رعاية أوروبية ودعم كبير، وصنع منهم الغرب نخبة متعلمة نجحت في التغلغل في مفاصل المجتمع الإسلامي الثقافية والفكرية والاجتماعية.

7. التيارات الفكرية التغريبية وجمعياتها وأحزابها ومؤسساتها:

كما عرف الإسلام الفرق قديمة فقد عرف المذاهب الفكرية حديثة، ويمكن وضع تفريق يساعد على الدراسة، فالفرقة غالبا تكون أصولها دينية، فسبب افتراقها الأول هو الأصول الدينية التي أخذت بها، أما المذاهب الفكرية فأغلبها قد نشأ في الغرب العلماني النافر من الدين والساعي إلى تأسيس حياة فكرية بعيدة عنه، ومع ذلك فهي غير بعيدة عن الفرق الدينية؛ لأن كثيرة من هذه المذاهب قد جعل من تلك الأصول الفكرية شبيها بالأصول الدينية، فعند معتنقيها من الإيمان بها والثبات عليها ومقاومة من يخالفها مثل ما عند الفرق وربما أكثر، ومن الأمثلة على ذلك أصحاب الاتجاهات الماركسية[1].

8. الدور الغربي الحديث:

إن التحدي الغربي قديم ولم يتغير، فقد كانت المواجهات مع الروم طويلة ومستمرة، ويمثل سقوط القسطنطينية أحد المنعطفات المهمة في حياة الغربيين، وقد حاولوا التعويض زمن

[1] المرجع السابق، ص60.

الحروب الصليبية ولكنهم أخرجوا بعد قرنين، عندها انكمش الغرب على ذاته فترة طويلة من الزمن وفي ذاكرته هذا العدو الذي

طردهم من فلسطين وطردهم من القسطنطينية وحاصرهم داخل قارتهم فترة طويلة من الزمن. وبعد تطورات خطيرة داخل القارة الأوروبية وتحولها إلى قوة جديدة وخطيرة تموج بتيارات خطيرة، عندها عادت طموحاتها من جديد لاختراق العالم الإسلامي، وكانت أولى المحاولات عن طريق الحملة الفرنسية على مصر، وبعدها انفتحت شهيتها نحو العالم الإسلامي، وقد جعلت من أهم طرقها لتحقيق ذلك تغريب المجتمع المسلم.

ومن أخطر الأدوار الغربية لتغريب المجتمعات الإسلامية ما يأتي[1]:

أ. الاستعمار.

ب. الاستشراق.

ت. الصهيونية.

ث. التيارات الفكرية الغربية.

تاسعا: علاقة العجيب بالغريب

يعتبر مصطلحا الغريب والعجيب من المصطلحات التي كُتب لها أن تجتمع وأصبحت من الثنائيات المشهورة، فالعجيب له وقع طريف مثل الخفيف ويرتبط بالمؤانسة والقعود إلى النساء، أما الغريب فدال على الذهاب والبعد عن الناس والغموض [...][2].

قد أصبح العجيب والغريب في استعمال الناس الشيء ونظيره يتكفلان ببناء عالم من غير واقع الناس، ومن هنا فعلاقة الغريب بالعجيب علاقة تكافل علاقة الشيء بنظيره[1].

[1] المرجع السابق، ص61.

[2] وحيد السعفي، العجيب والغريب في كتب تفسير القرآن تفسير ابن كثير أنموذجا، الأوائل للنشر والتوزيع، دمشق: سوريا، ط1، 2006م، ص33.

لكن كتاب زكرياء القزويني "عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات" فلقد اشتمل الكتاب مجموعة من العجائب والغرائب، زد على ذلك فلقد ضد مقدمة تنظيرية وتناول فيها المؤلف العجيب والغريب بالدرس ونظر إليهما نظرة مختلفة عما جاء عند الغريب منعدما في الكتب الأخرى سعى القزويني إلى الفصل بينهما فصلا بيناُ وحمل كل منها معنى لا نجده في الآخر فإذا العجيب عنده حيرة تعرض للإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشيء أو عن معرفة كيفية تأثيره فيه، مثاله أن للإنسان إذا رأى خلية نحل ولم يكن شاهده قبل لكثرته – حيرة لعدم معرفة فاعله.

وإذا الغريب كل أمر عجيب قليل الوقوع مخالف للعادات المعهودة والمشاهدات المألوفة من ذلك معجزات الأنبياء وكرامات الأولياء الأبرار وأخبار الكهنة والكهانة ومنها الإصابة بالعين ومنها اختصاص بعض النفوس من الفطرة بأمر غريب لا يوجد مثله لغيره.

والغريب يتميز بالدهشة والانبهار والهول والحيرة والخوف اما بالنسبة للعجيب فهو يتميز ويختلف عن الغريب بالالتباس والفزع والعجب مرتبط بموقف الملتقي عند رؤية الشيء العجيب وكذلك تلقي محدود بالروعة تعتري الانسان عند استعظام الشيء فالعجيب نوع من الأنواع الأدبية كالكائنات وظواهر فوق الطبيعية ويشمل كذلك على حياة الأبطال الخرافيين الذين يشكلون مادة للطقوس والايمان مثل عن العجيب الغريب يتميز بالقوانين التي تحكمه لدى القارئ[2].

[1] المرجع نفسه، نفس الصفحة.

[2] المرجع نفسه، ص35–36.

الجزء التطبيقي

أولا: مضمون رواية "سرادق الحلم والفجيعة" لعز الدين جلاوجي

تتناول الدراسة أساسيات الرؤية السردية عند الروائي الجزائري عز الدين جلاوجي وهو من الأدباء الشباب، اعني من جيل الاستقلال، الذي ضاق ذرعا بما آلت إليه البلاد من تدهور وانحطاط في جميع المستويات، والقطاعات، فجاءت رواية سرادق الحلم والفجيعة تعبيرا عن ذلك الإحساس الفجائعي الذي يملأ الشباب العربي عموما، وجيل الاستقلال في الجزائر خصوصا. وقد حاولنا تتبع رموز الكاتب وإشاراته لتحليلها، واستنباط دلالاتها الظاهرة والباطنة..

الرؤية من أهم عناصر العمل الروائي التي تعكس أصالة الكاتب وثقافته واتجاهه، وموقفه مما يدور حوله، وقد اهتم بها الكثير من النقاد ودارسي الأعمال الأدبية، كما يعد مصطلح رؤية العالم من أهم المفاهيم التي تقوم عليها البنيوية التكوينية، حيث يحددها لوسيان جولدمان (Lucien Goldman) بمجموعة "من التطلعات والمشاعر والآراء التي تضم مجموعة اجتماعية (عادة طبقة اجتماعية)، وتجعلهم في تعارض مع المجموعات الأخرى، فيولد تيار حقيقي لدى مجموعة يحققون جميعا هذا الوعي بطريقة واعية ومنسجمة إلى حد ما". إن طبيعة البنية الذهنية باعتبارها مجال العلاقة بين الحياة الاجتماعية والإبداع الأدبي، تكشف" أنها ليست ظواهر فنية، وإنما هي ظواهر اجتماعية، فالأفراد الذين يوجدون في وضعية مماثلة، ويقومون بنشاط مشتركهم وحدهم القادرون على إنتاج بنية ذهنية، أما الفرد وحده فهو عاجز عن تحقيق ذلك" على ضوء تصادم هذه البنى وتواؤمها "يعد الأدب هو الواقع الجدلي الذي تلتقي عنده عبقرية الفرد بروح الجامعة".

إن رؤية العالم تختلف عن أشكال الوعي البسيطة التي نجدها منتشرة في الواقع الاجتماعي لدى كل الطبقات دون استثناء، فهي درجة من الوعي لا يملكها عامة الناس، بل تجد مجالها عند الصفوة المثقفة، وكبار الكتاب والفلاسفة الذين يستطيعون التنظير للطبقة الاجتماعية التي ينتمون إليها، وقد قدم لوسيان جولدمان (Lucien Goldman) لتحديد

خصوصية الرؤية للعالم تمييزا بين أشكال الوعي المتداولة في الطبقات الاجتماعية، وهي الوعي الواقع (Conscience réelle) الذي يوجد على مستوى السلب، وينحصر في مجرد وعي الجماعة بحاضرها المرتبط بمشكلة هذه الجماعة، والوعي الممكن (ConsciencePossible) الذي ينشأ عادة عن الوعي الواقع، ولكنه يتجاوزه ليشكل وعيا بالمستقبل، فالوعي الممكن مرتبط بالآمال والحلول التي تغير الواقع وتطرح البدائل.

إن ثقافة الكاتب وقدرته الكبيرة على ترويض الأداة اللغوية وطول مراسه كلها مزايا تؤهله إلى التقاط الأسئلة الواقعية المحيرة وتصوير الحالات النفسية القلقة، وإثارة القضايا المصيرية للمجموعات البشرية، بحثا عن أسباب الأزمة، إلا أن ذلك قد لا يكفي للوقوف على الأسباب الحقيقية للأزمة، بل يجب أن تكون لدى المبدع نفاذ البصيرة من حيث معرفته المباشرة للوعي الفعلي للجماعات البشرية.

في متن "سرادق الحلم والفجيعة" عدة طبقات اجتماعية وظفها عز الدين جلاوجي لكي تخدم النسيج السردي للمتخيل المدروس، وتحقق رؤيته للعالم، فمن الطبقات الاجتماعية في المتن السردي نجد:

طبقة مهمشة ومغتربة تضم أصحاب العقيدة الصافية السمحة من (المبدعين والمثقفين الأصليين).

وطبقة حاكمة متسلطة استولت على السلطة بطريقة مشبوهة تضم (أصحاب الأحذية الخشنة، هولاكو، الغراب، لعن وقبحون).

طبقة خادمة ومناصرة للطبقة الحاكمة من الوصوليين الانتهازيين وتضم (الحلزونات، والطحالب الملتصقة بالمدينة المومس، الأخدان، الدود).

طبقة فاضلة وتضم (الشيخ المجذوب، الشيخ مولانا والحبيبة نون، حي بن يقظان، الهدهد، شهرزاد، عسل النحل، نور الشمس، شذا الزهر، سنان الرمح ، الأسمر ذو العينين العسليتين، النخلة الصلعاء، هنابال بن رافض).

طبقة مدنسة تضم (المدينة المومس، نعل، المبولة، شهريار، القارح بن التالف، الفاني بن غفلان، ودخل بن دغل، هيان بن بيان، الفأر، الدود، العجائز، الشياطين العفاريت، المردة، ياجوج وماجوج).

تمثل رواية" سرادق الحلم والفجيعة" أزمة الذات الواعية في تمثلها لمقتضيات دورها الاجتماعي والثقافي تتجاذبها قوتان عاتيتان؛ فهي بين أن تظل صامدة متماسكة متمسكة بالمبادئ السامية والقيم النبيلة التي هي جسر تعبُر عليه إلى تحقيق الحلم المتمثل في لقاء الحبيبة "نون" وهي مدينة الأحلام التي يحاول السارد أن يتمسك بذكراها ولقياها ، وإما أن يقذف بنفسه في قاذورات المدينة المومس وهي مدينة منفصلة عن عالم الإنسان، كل شيء فيها موت وخراب ودمار وانحلال ورذيلة، إنها مدينة مومس تبيع نفسها لكل المارة والعابرين، وهي مع ذلك غاوية ليس لها همّ غير إشباع رغباتها وغرائزها التي استأثر بجلها "الغراب" ومعاونه "نعل" ومن ورائهما آلهة الخفاء "النسور"، وهذا ما أغرى بالمدينة المومس جموع الثعالب والفئران والكلاب والدود وكلهم من حثالة القوم.

لكن السارد لم يظلَّ وفيا للحبيبة "نون"؛ فالموقف أكثر إغراء من أن يدعه على ذاك الوفاء، وفجأة تتعطل لديه حاسة الشم فلا تنبعث من "المبولة" أية روائح كريهة ، وتتبلد حاسة الذوق لديه، وتصيح به الفئران: «لا تخفْ اذهبْ، فلقد حلت عليك لعنتنا إلى الأبد ... اخرج منها فإنك رجيم وأن عليك اللعنة إلى يوم الدين، ويجرفه حب المدينة المومس، فينقلب على أصحابه زملاء الدرب الأوفياء المخلصين؛ ذي العينين العسليتين، وعسل النحل، ونور الشمس وشذا الزهر وسنان الرمح، ويقرر القضاء عليهم، لكن الشيخ المجذوب يتمكن منه،

ويرده إلى رشده، ثم يأمره بصناعة الفلك المنجي من الطوفان الذي سيغرق المدينة، إلا أن الرواية تنتهي ولا يجيء الطوفان وتظل المدينة في غيها ورذيلتها مترنحة بإعادة انتخاب "الغراب" حاكما لها ، ملقية سلامها واستسلامها لسيدها وممتصدمها الأعظم . ويظل السارد منشغلا لسنين بجمع ألواح السفينة، وينفتح المصير على الغيب المجهول، وتتضارب الروايات بشأن الطوفان والفلك.

يستشرف الكاتب في هذه الرواية ثورة الشباب العربي المثقف أصحاب شبكات التواصل الاجتماعي: الفيس بوك، و تويتر.. الثائر على حكامه من الغربان الذين جاء بهم الأغراب، باعوا أنفسهم لهولاكو رمز الأجنبي(الغربي)، عن طريق أصحاب الأحذية الخشنة رمز(لبعض العسكر)، وبمناصرة المتسلقين الوصوليين رمز (للأحزاب الطفيلة التي ظهرت على حساب الأحزاب الأصيلة ذات التمثيل الشعبي الحقيقي)، إنه الطوفان الذي تنبأ به الكاتب في نهاية القرن العشرين 1999، ليتحقق في بداية القرن الواحد والعشرين 2011، منطلقا من تونس لينتشر كالنار في الهشيم عبر الوطن العربي، لتتهاوى أمامه عروش الغربان الواحد تلو الآخر، ويبدأ تحرير الوطن من قبضة الغراب الذي جاء به الأغراب، ومن كل معاونيه من المتسلقين الوصوليين من الأحزاب الطحلبية.

ثانيا: الشخصية العجائبية

تعتبر الشخصية أحد المكونات التي لا نستطيع الاستغناء عنها في العمل الروائي، إذ بغيرها تتوقف الأحداث، وبالتالي يسقط الزمن الذي يتأتى من هذين العنصرين، لذلك حظيت باهتمام كبير منذ عهد أرسطو إلى يومنا الحاضر، وقد تسرب مفهومها إلى الأدب انطلاقا

من النظرة النفسية للشخصية حينما حاول النقاد تفسير الأدب تفسيرا نفسيا، والشخصية التي نتناولها بالبحث هي شخصية من ورق على حد قول بارت، تقوم بأداء المهمة الموكلة لها انطلاقا من كونها موضوع القضية السردية.

ورغم محاولات المدارس النقدية الحديثة قتل الشخصية، إلا أن هذه الأخيرة أبت إلا أن تحي في عمق كل أديب وعمل أدبي، "فلم تستطع أية قوة أن تسقطها من على المنصة التي وضعها القرن التاسع عشر عليها، بل إن النقد لا يعترف بالروائي الحقيقي إلا بها، فالروائي الحقيقي هو ذلك الذي يخلق الشخصيات"[1]؛ و من ثم فإنه أمام تحد كبير مادام ينفخ من روحه ليخلق شخوصا تدير شؤون أحداث روايته، وتحمل رسالته كاملة ليدفع بالقارئ للاقتناع بالعالم الذي يقدمه والشخصيات التي تمثل هذا العالم.

ومع تطور الدراسات السردية تحولت وجهة الدراسات إلى نوع خاص من الشخصيات شهدت حضورا سرديا منذ وقت مبكر، وغيابا نقديا إلى يومنا الحاضر تمثل في الشخصية ذات أوصاف شاذة عن ما عرفناه في الصنف المقدم في البداية، تسمى بالشخصية العجائبية تتميز كونها" معقدة تعقيدا كبيرا لأّنها تجمع بين مختلف الكائنات؛ فقد تكون عبارة عن بشر أولا، وقد تكون عبارة عن حي أولا، ذات وجود حقيقي، فوق الطبيعي، أو مجرد استيهامات[2].

ويعود الفضل إلى اكتساب الأعمال هذه السمة بالدرجة الأولى للشخصيات لولوجها عالم الجن والشياطين والمردة ويصبح فيها الجماد إنسانا والحيوان ناطقا، وقد حاول بعض النقاد تقديم تقسيم لهذه الشخصيات كما فعل فاليري وفاكس. هذا الأخير الذي كما جاء على لسان فاليري أنه: "أعطى فاكس الفروق الأساسية بين الشخصيات العجائبية وهي تلك المرساة في صلب الحكاية أين يكون تواجدها «accidentellement» العرضية ليس محل سؤال، ولكنها أُدخلت في حضن التجربة العجائبية . والشخصيات العجائبية الجوهرية التي تمثل الحضور البين الإشكالية والمفهوم في واقع الحكاية"[3]. وقد تطرق سعيد يقطين إلى مثل هذه الشخصيات في الثقافة والتراث الإسلامي حيث اختزلها في الجن والساحر والولي

[1] آلان روب جرييه،نحو رواية جديدة، ترجمة، مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف. مصر، دط، ص 3.

[2] نقلا عن: علاوي الخامسة، العجائبية في ادب الرحلات، مخطوط مذكرة ماجستير، جامعة قسنطينة، 2005، ص133.

[3] سعيد يقطين، قال الراوي –البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، بيروت– الدار البيضاء، ط1، 1998، ص9.

والممسوخات وكلها مجسدة في رواية سرادق الحلم والفجيعة إضافة إلى شخصيات أخرى لا تقل عجائبية. وهو ما سنعرفه من خلال التطرق إلى كل شخصية على حدا ونطلع على كيفية تصرف الروائي عزالدين جلاوجي مع عنصر الشخصية، وكيفية تقديمه لها، ومدى استثمار التمثلات المذكورة سابقا، إضافة إلى رمزية هذه الشخصيات الكثيرة التي فاقت الأربعين شخصية تراوحت بين شخصيات حاكمة وكثرة تابعة لها وقليلة فاضلة. وتبعا لهذا التعدد من الشخصيات، فإن الدراسة ستكتفي بتحليل بعض هذه الشخصيات، للوصول من خلالها إلى السمات العامة التي تمثل ملامح تكوين الشخصية في رواية سرادق الحلم والفجيعة. والشخصيات التي تم انتخابها تم تصنيف البعض منها ضمن مجموعات تجمع بينهم خصائص معينة حتى يتم تحليل أكبر عدد ممكن منها.

1. شخصية الشاهد:

تتمركز الرواية حول بنية شخصية الشاهد وشهادته العجيبة حول ما يدور في مدينته، من تبدل للقيم واحتلالها من طرف طبقة مدنسة، وهروب الطبقة المقدسة، إضافة إلى العديد من فئات سكان المدينة التي شغلت أجزاء مهمة من نص الرواية، ومسرح أحداثها، وعلى الرغم من أن شخصية الشاهد تعد بمثابة الشخصية البطلة والرئيسة في الرواية، غير أن ذلك لم يمنع السارد من إغفال النظر عن السمات الجسدية التي تكون هذه الشخصية. فقد ظلت ملامح الشاهد الخارجية مخفية ومبهمة حتى نهاية الرواية، مكتفيا بتحليلها تحليلا دقيقا من الداخل عبر تصوير ما تعانيه من ضياع وغربة داخل مدينته ولربما هذا ما منح الشخصية ذلك الغموض الذي أحاط بتكوينها الخارجي، فقد خيم غموض كلي حيث لا يستطيع القارئ معه توقع الهيئة البشرية لهذه للشخصية، على الرغم من كثرة المقاطع السردية التي تطرقت إلى سلوكه وأفعاله.

ولعل أحسن مثال نضربه لتجلي العجائبية في شخصية الشاهد، هو ما جاء في فقرة المسخ في قول السارد: "ضحكت ببلاهة وبلادة ..لقد فقدت كل شيء كان في ذاكرتي ..كل شيء غدا أمامي جميلا وبديعا، وأحسست كأن طبقة الشعر التي كانت تغطيني قد ازدادت كثافة، وأن ذراعي قد بدأت تنبت زوائد صغيرة تشبه إلى حد بعيد زوائد جناحي الوطواط، ودار في يقيني أنني روح خفاش.."[1]. فقد اهتدى السارد في هذه الحادثة العجيبة التي تعرض لها الشاهد إلى أكثر التقنيات شيوعا لتجلي العجائبي –المسخ–من الروائي كافكا في رواية المسخ.

وكانت هذه الشخصية تعاني بطريقة درامية من جميع النواحي والأصعدة، نذكر منها غربتها في مدينتها:

"الغربة ملح أجاج ...

وحدي أنا والمدينة ...

ثكلت الهوى... ثكلت السكينة ..."[2]

والغربة هنا افتراضية فالغريب غريب الوطن بينما غربة الشاهد هي من النوع غير المألوف جراء الضياع الذي لحق بمدينته وسكانها جعله يرفض الانتماء إليها وإلى سكانها ووقع بين مد الهوية و جزر الآخر.

وتعد المقاطع السردية التي تصور الشاهد على أنه إنسان غير سوي كثيرة، فهو شاهد سلبي على ما يجري من حوله من تدنيس مدينته وهروب حبيبته وعدد كبير من الشخصيات الفاضلة في المدينة، مما جعله وحيدا غريبا في مدينته ومن هذه الغربة انبثقت حوادث لا حصرة لها، تصب في مصب واحد هو تردد العجائبي سواء أفسر أم لم يفسر وهي أقرب ما

[1] عزالدين جلاوجي، سرادق الحلم والفجيعة، ص 112.

[2] المصدر نفسه، ص10.

تكون إلى الكاتب الذي ظل في بعض تجربته في حال كمون"[1]، نقل لنا همومه وروى جزءا من سيرته الذاتية، وحقبة سوداء من تاريخ وطنه.

2. الشخصيات الفاضلة:

تنوعت هذه الشخصيات وتمثلت أساسا في الحبيبة (نون)؛المرأة التي ظل الشاهد يبحث عنها، وهي تحمل صفات المرأة الصالحة، غير أنه في لحظة معينة من أحداث الرواية وجدها حبيبة مخيبة لأحلامه، فقد عمد السارد إلى كسر أفق المتلقي الذي طالما كانت له صورة إيجابية عن الحبيبة نون، وفي اللحظة التي يحدث فيها اللقاء بين الشاهد والحبيبة يخيب ظنه في معلوماته السابقة، ويندهش للحالة التي آلت إليها، ومن ثم تتحورر الحقيقة العادية المنتظرة، إلى حقيقة أخرى ضمن المجال العجائبي.

اختار السارد اسما مشفرا لحبيبته، اكتفى فيه بحرف واحد، وهو اسم غريب يحيلنا إلى تلك الآيات التي تفتتح بها بعض السور التي استعصت على التفسير؛ وظل سرها عند خالقها وهذا تحفيز للقارئ والمفسر معا للتساؤل والبحث أكثر عن سر الحبيبة نون الذي نحاول أن نؤوله بالوطن كما يتمناه السارد وأي مواطن مخلص لبلده في زمن دكت فيه أرضه دكا؛ وعاث المفسدون في بلاده، وانتشر في مشرقها ومغربها، فارتسمت صورة الوطن في ذهنه لا في واقعه.

والشخصيات المتبقية هي عادة ما كانت تذكر دفعة واحدة: "ضيعت حبيبتي نون والأسمر ذو العينين العسليتين وعسل النحل ونور الشمس وشذا الزهر وسنان الرمح و..."[2] وقد رسم السارد صورة تراجيدية لهذا الغياب ومن أمثلة ذلك قول السارد: "وتذكرت عسل

[1] هنري برجسون الضحك، تر سامي الدروبي وعبدالله عبدالدائم،بيروت، دارالعلم للملايين، ط 1، 1983، ص129-130.

[2] عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم والفجيعة، ص 55.

النحل حين كان يودعني لقد اغرورقت عيناه دموعا...أمسكته من يده كأنما أريد أن أمنعه من الهجرة لكنه جذبها بعنف...حمل كتبه فوق ظهره...حز في نفسي وهو يقول:

لم تعد في المدينة أزهار...أنا ضاعن عن المدينة التي تقتلع أزهارها لتذبل وتموت..."[1]

ويتبادر لذهن القارئ عن سبب غيابهم، ويجد لذلك عدة روايات في الرواية؛ فتارة رسمت على أنهم "**ذهبوا إلى غير رجعة كلهم طلقوا المدينة ثلاثا ورموا خلفهم سبع حصيات ليقطعوا كل صلة لهم بها ورحلوا...أين هم الآن؟؟الله وحده يعلم أمرهم رحلوا إلى مدن أخرى أجمل وأحسن... سكنوا كهوف الجبال وأقاموا حياة جميلة هناك...أو غطوا في سبات عميق داخل إحدى الكهوف...أو لعلهم غاصوا في البحر فحملتهم اللجة إلى الجوهر حيث يكلؤون...؟**[2]

وتارة أخرى رجح فيه إمكانية أسرهم وقتلهم كما تخيلهم الشاهد في قوله:

"**وتراءى لي الدم والدموع والعظام المفرومة والكلاب تنهش الجلد على العظم وتذكرتهم...عسل النحل ونور الشمس وشذا الزهر وسنان الرمح والأسمر ذو العينين العسليتين.**[3]" والاحتمالات كثيرة لسبب اختفاء هذه الجماعة الصالحة. ومهما يكن فالسارد عمد إلى إعطاء هذه الشخصيات سمات الشخصيات الغير عادية بإبقاء الغموض يلفها وأسطرتها أحيانا بتنويمها في كهف كذلك الذي رقد فيه أصحاب الرقيم.

3. الشخصيات الحيوانية:

لعبت الشخصية الحيوانية دورا بارزا في إضفاء الصبغة العجائبية على رواية سرادق الحلم و الفجيعة التي نلفيها تمتح من معين التراث العربي الفياض بهذا النوع من السرد؛

[1] المصدر نفسه، ص56.

[2] المصدر نفسه، ص ن.

[3] المصدر السابق، ص 31.

فالرواية تطالعنا بدءا من الصفحة التاسعة بشخصية الهدهد. لتتوالى باقي الشخصيات الحيوانية تباعا، من الحلزونات، الدود، الفأر. فغدت الرواية بهذا التنوع في استخدام الحيوان فضاء خصبا كسر فيه الروائي كل مألوف متعارف عليه. متجها إلى عالم أقل ما يقال عنه أنه من ضرب العجيب الذي لا يفسر بقوانين الطبيعة العادية؛ سخر فيه الكاتب كل ما أتيح له من تقنيات في هذا المجال كالمسخ و التحول وما تحمله هذه التقنيات من أبعاد خرافية و أسطورية ورمزية من شأنها خلق خطاب فني قوامه الدهشة والغرابة. وننتخب من مجموع هذه الحيوانات الغراب كمثال نتقصى فيه عن موضع العجب بدءا من تسميته" لشكله الذي يميل إلى الغراب بين حين وآخر... لونه الأسود ومنقاره ومخالبه خاصة أثناء عيد الغربان"[1]. وفصل المبدع في أصل الغراب بروايات عدة لا تعدو أن تكون ضربا من خياله أقحم فيها أمورا تزيده قبحا على قبح وخاصة عندما يستعمل العجائبي المتلاشي في جنس العجيب الذي تعجز قوانين الطبيعة عن إيجاد تفسير له، كما في قول السارد أنه من: "أوثق الروايات فزعموا أن المدينة قد تعرضت لسنوات قحط وجفاف أكلت الأخضر واليابس...والفالح والتاعس... والمستيقظ والناعس... والتهمت الزرع والضرع...والأصل والفرع...وصار الناس فيها في أسوء حال، فلما بلغ ذلك الأرواح الطاهرة المطهرة قامت بإرسال صرة من ذهب وجواهر مع غراب، وطلبت منه أن يطير بها حتى إذا وصل المدينة قام بنشر ما حمل على رؤوس الجميع وحمل الغراب الصرة الكبيرة لكن نفسه الأمارة بالسوء حدثته شرا فأخذ تلك الصرة إلى مدن أخرى مجاورة وجاء منها بصرة كبيرة مملوءة قملا وفئرانا وحين حلق فوق المدينة صب كل ما حمل من قذارة على رؤوس الجميع، ثم أنه فقد توازنه بفعل اللعنة التي لحقت به فسقط على ما رمى وتداعى عليه الشياطين الذين سكنوا المدينة فحولوه خلقا آخر"[2].

[1] عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم والفجيعة، ص 83.

[2] عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم والفجيعة، ص 83.

في هذا المقطع وظف السارد– العجائبي العجيب– بشكل مكثف ومنه الحكاية الشعبية التي غالبا ما تنزع لمثل هذا اللون من السرد هذا من جهة ومن جهة أخرى استحضار الأرواح الطاهرة وما قامت به من فعل لا يخضع للتفسير العلمي الواقعي. إضافة إلى عجائبية الصورة ... أما فيما يخص المواصفات الجسمانية فقد ركز السارد على شكل الغراب بيد أنه يفاجئنا بغراب من نوع آخر غراب حيث إنه: "متميز فريد من نوعه نحيف طويل صغير الرأس معروق الأصابع ركبت فيه كل أشكال وأنواع الدمامات ..لمن يراه يعترف أن لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر مثله على بال"[1]؛ فالاسم هنا من خلال هذه الفقرة، يوحي بالغرابة التي يثيرها كل عنصر مكون لهذه الشخصية ويدخل في تركيبتها الغريبة، إضافة إلى أنه يتوافق والشخصية التي مثلت دور الحاكم السياسي للمدينة التي استغلها ومارس عليها كل مظاهر التدنيس؛ من خراب و سيطرة وانتهاك للحرمات متنكرا بزي الحاكم. ويضيف السارد قوله" ويظهر رأسه صوانا بكماء وضعت دون مبالاة. على كومة من عظام"[2].

وأيضا قوله وقوله العجب أنه:" رفع ستائر فمه عن أسنان متقيحة سوداء مبتسما .."[3] شكل السارد صورة شخص الغراب في هيئة حيوانية تحمل في تكوينها صفات متناقضة لصفات بني جنسه العاديين، فالغراب يطل من خلال صورة قبيحة في شكلها الجسماني، إضافة إلى نزوعها إلى حيوان أسطوري لا عين رأت مثله ولا أذن سمعت به.

هذا ما أسبغه بلون عجائبي كسر فيه كل مألوف متعارف عليه؛ فأصل غير عاد وصفات غير عادية، لا يمكن إلا أن تأتي بمخلوق غريب الأطوال تنتقل عدواه إلى أشياء أخرى حيث إنه ذو "رائحة كريهة قاتلة تشبه رائحة السنجاب .."[4] فهذه الرائحة العجائبية

[1] عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم والفجيعة، ص 32.

[2] المصدر نفسه، ص ن.

[3] المصدر نفسه، ص39.

[4] عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم والفجيعة، ص 70.

تكون مفسرة إلى حد ما، باعتبار أن الحيوانات تحمل هذه الصفة، فهذا الوصف من العجائبي الذي يتلاشى في جنس الغريب المفسر بقوانين الطبيعة، ووصف آخر يتلاش في الجنس العجيب ظهر في قوله: "ينتعل حذاءه معكوسا وينكمش فتغوص رقبته في صدره حتى تتلاشى"[1].

إضافة إلى هذا الوصف الذي ينتمي إلى الجنس نفسه في قوله: "يرتدي في العادة لباسا أسود صنع خصيصا من ريش الغربان يظهر له في بعض الأحيان جناحان يستطيع أن يطير بهما حيث يشاء ويريد ، كما يتحول وذلك أمر نادر إلى منقار أبيض حاد خاصة في عيد الغربان الذي سنه الغراب منذ سنوات ليصير العيد الرسمي في المدينة المومس.. ويقال إن أظفار قدميه مخالب ولولا الحذاء الذي ينتعله معكوسا لانكشف أمره"[2].

فهذه مواصفات لكائن هو من صنع خيال السارد فهذا كائن قد لا نشاهده إلا في أفلام الرعب والخيال. وهي صفات لم يطلعنا عليها دفعة واحدة، وإنما على لحظات متفرقة، بدوره شخصية محورية، تلتقي عندها جل الشخصيات، فعمد السارد إلى التطرق لعجائبية هذا المخلوق بالتدرج حتى يجعل المتلقي في تطلع دائم لمعرفة الجديد عن هذا المخلوق اللامخلوق؛ فضلا أن له عبادة غريبة تمثلت في عبادة الإله قبحون الذي صنعه من القاذورات، وظهر هذا في قول السارد :"ورأوا الغراب يهرع عند سفح الإله قبحون فهرعوا خلفه وانكبوا جميعا إلى الأذقان مهطعين خابتين خشعا وهم يبكون ..يولولون ..يعوون ..ولوردهم المورود يرددون.."[3]؛ وهذه عبادة لم نسمع بها حتى في عز أيام الجاهلية، بدءا من العابد وصولا إلى المعبود. انبرى فيها الكاتب على تقديم المزيد من النماذج التي تعزز من انتماء رواية (سرادق الحلم و الفجيعة) إلى هذا اللون من السرد، والمرجح في كل هذا أن

[1] المصدر نفسه، ص32.

[2] المصدر نفسه، ص82.

[3] عز الدين جلاوجي،سرادق الحلم والفجيعة، ص 40.

هذا التدنيس لم يكن اعتباطيا وإنما لحاجة في نفس السارد نوى فيها إلي إعطاء الغراب دورا يتناسب وهذا المسخ فقد كان يسوس المدينة بسياسته القائمة على انتهاك الحريات، والتعرض لكل صوت ينادي بالمبادئ الحميدة، جاعلا أعزة أهلها إما منفيين، وإما مسجونين في سجن أعلى سرادقه أو مقتولين.

وقد خطب في سكان المدينة في غير موضع بخطب تخويف وتهديد ووعيد؛ فالكاتب صور الغراب أنه نموذجا للحاكم المستبد برعيته كما جاء في الرواية أنه تعالت الأصوات من خلفي... ظهر الغراب والسيد نعل وهما يحملان رشاشين كبيرين ويطلقان وابلا من الرصاص يدوي في الفضاء ويبرق ممزقا عتمة المكان"[1]؛ وأتباعه هم أيضا من الشخصيات العجائبية من أمثال السيد لعن والفئران ولعل أكثرهم عجبا هو "...طائر غريب لم أره في حياتي...له جناحان ممتدان طويلان كجناحي الوطواط...وله رأس كالخنزير...وله ذنب كالحمار... ومخلب كالنسر...ويغطيه ريش أسود كثيف هبط الطائر العجيب بسرعة عجيبة أمام دهشة الجميع فحلق فوق رؤوس المترشحين مرفرفا... ذاهبا... آيبا... "[2]

والطائر المصور في المقطع السابق هو إله صنع من القاذورات، وكأن بالسارد يلفت انتباهنا إلى الشخصية العجائبية، ويحث القارئ على تقبل ذلك بمشاركته في دهشته من خلال هذه الألفاظ و العبارات الدالة على ذلك :(طائر غريب لم أره في حياتي، هبط الطائر العجيب بسرعة عجيبة أمام دهشة الجميع)، ويرجح أن الروائي لم يصور هذا الطائر على سبيل الإثارة، بل يتعدى ذلك الى تجسيد الأيادي الخفية التي تدير السلطة من وراء الحجب. وصفوة القول أن السرد الدال على عجائبية الغراب كثير لا يمكن حصره كله في هذه المساحة. غير أنه يجدر بنا أن نقول أن السارد عمد إلى شخص الغراب وإلباسه صفات غير واقعية إلى درجة الأسطرة كله راجع إلى إعطائه دورا للحاكم الجائر الذي يجب زحزحته

[1] المصدر نفسه، ص60.

[2] المصدر نفسه، 95.

عن الحكم، كما يجري في بلدان الربيع العربي، وهي رسالة مشفرة إلى المسؤولين داخل وخارج الوطن أخبرهم فيها ما اقترفوه خلال العشرية السوداء سواد الغراب، وتغييبهم آلافا من أبناء الوطن و غيرها من الأمور التي فضل تقديمها في هذا الشكل السردي العجائبي لأمر ظاهري كما قاله:" ليست أقنعة تماما، فرؤيتي واضحة في كل كتاباتي خاصة الروائية، وهي هي في "سرداق الحلم والفجيعة"، في "رأس المحنه 1+1=0 في "الرماد الذي غسل الماء"، إن ارتياد عوالم العجائبية والاتكاء على الرمز وعي، التلميح هو بقصد خلق عوالم متخيلة، هو السعي للتحرر من المباشرة ما استطعت، إن الإبداع ينطلق من الواقع دون شك ولكنه يسمو عليه ويتعالى، إنه أرقى من الواقع وهو ما يضمن له الاستمرار والديمومة، أتصور دوما أن الأدب يكون ناجحا إذا حقق الصدق، الصدق الفني والجمالي بالأساس، وهذا الصدق يتجلى في مستويات كثيرا منها خلق عوالم غرائبية تخيلية"[1]. أو لأمر غير مصرح به يتمثل في خطورة ما تطرق إليه ...وإذا كانت عجائبية الغراب في الرواية أبطالها كائنات عجيبة فأن الغراب الحقيقي ضحاياه من أبناء الجزائر الحبيبة ن.

4. الشخصيات الأسطورية:

وظف الكاتب العديد من الشخصيات الأسطورية لكنها لم ترق إلى الأهمية التي أعطاها للغراب وقد تمثلت في هولاكو، حي بن يقظان، شهرزاد، شهريار، يأجوج ومأجوج وسنختار شخصية حي بن يقظان كمثال للتحليل.

فبمجرد سماع هذا الاسم، تتبادر إلى ذهن القارئ القصة الشهيرة (حي ابن يقظان لابن طفيل)،ويتأكد أنه لا يمكن أن يكون استحضار هذا الاسم اعتباطيا، ذلك أنه يحمل زخما تراثيا عميقا يجرد الشخصية من ماديتها و يضفي عليها حلة أو حللا تصبح داخلها رمزا يشع بدلالات مختلفة، لكنها تصب في اتجاه واحد ويتعلق الأمر بالترميز للحالات والأحداث

[1]

المعاصرة عن طريق إيجاد معادل موضوعي في الموروث العربي، فقد اختار الكاتب هذا الاسم لبلوغ دلالة عميقة مفادها أن اسم حي يبعث على الحياة والوعي بها، ويمكن إطلاقه على كل شخص يدعو للتغيير من أجل بعث الحياة في النفوس المريضة الغافلة عن الحقيقة، تماما كما فعل حي بن يقظان الشخصية الأصل في التراث العربي. وفي الرواية ما يثبت تطابق الاسم مع المسمى من خلال الفقرة التالية "خلناك كتلة تسعى تدفعها الريح فوق تحت فإذا بك حي بن يقظان تريد أن تزعج موتانا فتزرع فيهم الحياة...؟". وفي هذا الكلام عتاب لحي بن يقظان الذي يزعج سكان المدينة، الساكتين القابلين بالذل، إلى درجة وصفهم بالموتى، وأي تصرف من شأنه أن يحيي ضميرهم فهو محظور يعاقب صاحبه. فجملة الصفات العجائبية التي تتميز بها هذه الشخصية، هي أنها فاعلة إلى درجة كبيرة في مدينتها، إلى درجة أنها ستعيد لهم حياة بعد موت، ومن ناحية أخرى فهو مصدر قلق للطبقة الحاكمة كونه حاول إيقاظ المدينة من سباتها العميق وتنغيص أحلامها التي يرون فيها الجمال من خلال ما سبق يتضح للقارئ أن اختيار الكاتب لاسم حي بن يقظان ليس عبثا بل إدراكا منه أن في تراثه العربي هناك "ما يمكنه من استحضار شخصية يستطيع شحذها بمأساة عصره أو زيفه"[1].

وهو شخصية تخيف الغراب رمز الفساد حيث إنه من الأشخاص المغضوب عليهم في مدينته، فقد كتب فيها إعلان مفاده "تعلن المدينة المومس (قف) أن (حي بن يقظان) (قف) قد تسلل بين تضاريسها....(قف) وأن القبض عليه واجب يمليه الوفاء والإخلاص (قف)..."،وإنه بمجرد لاشتباه في أحد الأشخاص كونه المطلوب لديهم قالوا له:

"وأمسكنا بك أخيرا أيها اللعين...المنافق...الأفاك... القذر...الأشر...لقد انكشف أمرك وظهرت على حقيقتك... أنت في المدينة حقد...برد...فتق...رتق...سلب...نهب...

[1] محمد قرانيا، الستائر المخملية، ص 21.

رهب...ومصيره كما قال السيد لعن – لنقطعن رجله ويده من خلاف قال الغراب مؤيدا: – ولنصلبنه في جذع النخلة (قال الجميع مبايعة: – جزاء نكالا)[1].

وكلها معلومات تفيد بأن الرجل غير عاد، لكنه قد تكون لدى أي شخص في الواقع المعاش، بيد أن العجيب في الأمر هو ما جاء في خبر عنه في هامش الرواية مفاده أنه: "آخر من بقي من سكان المدينة البائدة، اختفى فجأة واختلفت حوله الروايات، قالوا: إنه رفع إلى السماء السابعة ..وقيل :إن موج البحر قد ثار وفار، وعلا في الجو ثم انهار ن وابتلعته ن ثم غيض غل غير رجعة ..وقيل إنه في إحدى الجزر الأسطورية المغمورة، وكادوا يجمعون سيبعث هذه الأيام، وأنه سيملأ الأرض عدلا بعد أن ملئت جورا نوعا ما بعد أن ملئت جهلا، ونورا بعد أن ملئت ظلاما"[2].

فالسارد أسطر هذه الشخصية وحملها رمزا في أنه يمثل الشخص الذي قد يكون بإمكانه رد الاعتبار للوطن والمدينة المغتصبة.

5. الشخصيات المؤنسنة:

تمثل الشخصيات المؤنسنة في غالبيتها الطبقة المدنسة مثل المدينة المومس، المبولة، السيد نعل، الأحذية الخشنة. وسنحلل من هذه الشخصيات الأحذية الخشنة.

وصف الكاتب هذه الشخصيات بالأحذية الخشنة يدخل في إطار الغريب المفسر، ذلك أن العسكر يرتدون هذه الأحذية، إضافة إلى أن تصرفاتهم خشنة. وقد موه السارد للقارئ في وصفه لهذه الشخصية حتى ينتقل به إلى رحاب اللامألوف، ومن ثم إثارته وإدخال الدهشة في نفسه بجعله يشعر بغرابة اتجاهها كما في هذا المقطع الذي يقول فيه: "أحذية عسكرية ثخينة ثقيلة كبيرة... مئات الآلاف مرتبة خلف بعضها البعض ترتيبا عجيبا تملأ الشارع كله

[1] عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم والفجيعة، ص 41.

[2] المصدر نفسه، ص35.

وتضرب معا جميعا ضربة واحدة في استعراض عسكري بهيج...الأتربة تتناثر تسد الأفق تغتال ما بقي من الهواء وأشعة الشمس وضوء القمر..."[1]

وهذا العجب بالنسبة للشاهد تحول إلى خوف حيث قال" تزداد خفقات قلبي...مع كل دقة على الأرض...مع كل إطلالة للرؤوس الشيطانية أقفز على إيقاع الأحذية مبتعدا والرعب يسيج...يحنط كل جسدي...لمحت من بعيد الفأر يقف متكئا على الجدار يضع ساقا على (ساق ويطوي يديه إنها وقفة تحد...رآني هو الآخر انفجر ضاحكا حتى سالت دموعه."[2]

فهي بالنسبة إليه: "مازالت الشياطين أقصد الأحذية العسكرية تضرب الأرض بقوة ومازال الغراب والسيد نعل يقفان وخلفهما يقف أتباعهما في خشوع للوافدين الجدد؟؟ ولماذا جاءت هذه الأحذية العسكرية المدينة؟ لحمايتها؟ لتدنيسها؟ أم للمرور عبرها إلى غيرها؟؟؟

إن العساكر إذا دخلوا مدينة أفسدوها وجعلوا أعزة أهلها أذلة...[3]

وهنا يتحول دور الجيش من مصدر لنشر الأمن إلى مصدر للخوف. أوردها السارد في العديد من المقاطع السردية ووصفها وصفا حاد فيه عن الواقع مغلبا فيه الخيال النابع من اللاواقع، وقد تميزت نظرته إلى هذه الشخصية بالسلبية والسوداوية وهذا ما يفسر بأن الجيش عندما يتدخل في أمور السياسة الداخلية يحيد عن مهامه ويجر البلاد إلى عواقب وخيمة كما شهد وأن حدث للجزائر في عشريتها التي يرجح أن الرواية أعادت مأساتها بطريقة إبداعية.

[1] عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم والفجيعة: ص 59.

[2] المصدر نفسه، ص60.

[3] المصدر نفسه، ص63.

6. الشخصيات الجنية:

ونقصد بالشخصيات الجنية تلك الكائنات الخفية عن بصر الإنسان فالجن في اللغة العربية" ستر الشيء عن العامة، يقال جنه الليل وأجنه والجنان القلب لكونه مستورا عن العامة، والجنة كل بستان يستر بأشجار الأرض، والجن يقال على الروحانيين المستترة عن الحواس بإزاء الإنس فعلى هذا تدخل فيه الملائكة والشياطين فكل ملائكة جن ولكن ليس كل الجن ملائكة"[1].

وتمثلت هذه الشخصيات في الشياطين و العفاريت المردة وهم من فصيلة واحدة فالجن "إذا نفر وظلم وتعدى وأفسد قيل شيطان وإن قوى على البنيان والحمل الثقيل وعلى استراق السمع قيل مارد ،فإن زاد فهو عفريت فإن زاد فهو عبقري"[2].

ولجأ السارد إلى توظيف هذه الشخصيات توظيفا لم يحد فيه عن الدلالة العامة لهذه الكائنات التي تحيل إلى نشر الخوف والرعب، وهي شخصيات عجيبة لا تحتاج إلى تحليل وتفسير فبمجرد أن تذكر هذه الكائنات حتى يذهب تردد القارئ مباشرة إلى تخوم العجائبي

7. الشخصيات الصوفية:

ومثل هذا النوع من الشخصيات نجد الشيخ المجذوب، والشيخ مولانا، وهما من الطبقة الصالحة في الرواية ومحل اهتمام السارد، ذلك أن شخصية الشيخ تستمد "جاذبيتها، على ما يبدو في المتون الروائية، من السلطة الدينية أو الأخلاقية"[3]. وبالفعل فقد رأينا ذلك مجسدا في شخصية الشيخ المجذوب الذي كانت له سلطة على الشاهد فحسب كون باقي السكان هم من الطبقة المدنسة التي لا تخضع لأي سلطة غير سلطة الحاكم. والشيخ المجذوب كما

[1] المفردات في غريب القرآن، ص 98.

[2] أبو عثمان الجاحظ: الحيوان ،ج 1، ص 291.

[3] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت،ط 1، 1990، ص 269 .

صوره السارد هو شيخ: "**يجلس إلى ظل صخرة كبيرة يمسك بعصاه ويرفع رأسه يتأمل السماء دون أن يتحرك البتة هذا ديدنه لا يحسن إلا أن ينظر إلى السماء كتمثال مرمري قديم وضع دونما عناية عند سفح صخرة كبيرة أحاطت بها حشائش خضراء يانعة.**"[1]

ومن المفارقات العجيبة في هذه الشخصية أنه"...**نذر صوما لن يكلم جنيا ولا إنسيا إلا سرا أقصد رمزا ليس بيديه ولا برجليه ولكن كل السر يرتسم على صفحة الوجه وذلك لا ينكشف إلا...**"[2]

وطقوس هذا الشيخ لم تكن عادية مثلما جاء عل لسان الشاهد من أنه:

"**تحرك المجذوب ببطء شديد كأنما جبل يتزحزح من مكانه ..**

أمسك عصاه من وسطها وبدأ يمشي ثم يهرول حول الصخرة تزداد سرعته كلما أمعن في الدوران .. لأوجهه عرقا ..نجوما ..جواهر درا دون أن يظهر عليه الإعياء ودون أن يتوقف عن التمتمة التي لم أكن أفهم منها شيئا، ثم بدأ يبطئ رويدا رويدا، ثم توقف كأن لم يسر من قبل ن وحدق في الصخرة عشقا ..هياما ..احتضنها برموشة يسقيها من حدب ..قحط ..جفاف ..تيه ..ضياع ..عشقا ..هياما...

وأمسك عصاه من مقدمتها وأشهرها في وجه الصخرة وراح يضربها".

[1] عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص 47،48.

[2] المصدر نفسه، ص55.

ثالثا: عجائبية الزمن

الزمن في الرواية هو زمن التجارب ولانفعالات التي يعيشها أشخاص الرواية. فالمبدع يمنحهم حياتا، ثم يشرع في تطويرهم زمنيا وفق الحالة الشعورية التي تلازمه. لذلك فهذا الزمن غير الزمن الموضوعي الواقعي، وإنما ذاتي ونسبي يختلف من مبدع لآخر. فالإنسان "الذي يعي التغير في طبيعته، هو وفي الطبيعة من حوله هو الذي يخلع مفهوم الزمان المجرد على العالم المحسوس. هكذا يغدو الزمان (الدورة الفلكية وحركة الكواكب وكذا تحولات الطبيعة وتغيرات المكان) –بنفاذه إلى الذهن –بنية لغوية وقد تعبر عن التجربة النفسية بطريقة واعية ولا واعية في آن واحد"[1].

وقبل الشروع في تحليل الزمن في الرواية ، يجدر بنا التنويه إلى أنه "هناك مظاهر لا تكادُ تحصى، وطرائق لا تكادُ تعد، للتعامل مع الشبكة الزمنية عبر النص الروائي، تبعا للأحوال التي تلابس الشخصية، وعلى مقدار براعة المبدع على التكيف مع الزمن أولا، ثم تكييفه مع طبائع الشخصيات والأحداث السردية آخرا، والشبكة الزمنية متداخلة بحيث (لا يمكن فهمها إلا إذا وضعت في أسبقية العلاقات العامة التي تربط بعضها البعض"[2].

لذلك يمكن أن ندرس الزمن العجائبي في هذه الرواية من عدة منطلقات كتتبع التقنيات الزمنية. وقد وصف الراوي الزمن وصفا يلفت النظر، لما أضفاه عليه من مسحة غرابة وتميز وغموض؛ فعزالدين جلاوجي استخدمه بشكل ملفت للانتباه منذ اللحظة الأولى التي فاجأنا فيها بخاتمة ذات الدلالة الزمنية على الوقت الذي أنهى فيه القارئ قراءة العمل الأدبي، مما يثير الريبة في نفس المتلقي، و يجعله حائرا في هذه الرواية التي باغتته منذ اللحظة الأولى، وتجعله مشرئبا إلى باقي الصفحات عله يجد المقدمة التي زحزحت مكانيا وزمانيا إلى نهاية الرواية.

---

[1] محمد سويرتي، النقد البنيوي والنص الروائي، ج 2، إفريقيا الشرق، المغرب، ط 1،1991، ص10.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية ، ص 171.

وتفنن الكاتب في استدعاء الزمن العجائبي؛ انطلاقا من آليات نفسية حينما راح يكسر تراتبية الزمن، وأعاد بناءه وفق رؤيته الإبداعية كما في الخاتمة التي قلنا عنها سلفا أنها مقدمة.

كتب عزالدين جلاوجي في نهاية الرواية–مقدمة– يقول:

"وسكتت شهرزاد عن الكلام المباح...

حين ولى النهار وراح...

حين تثعبن الدامس الطامس وصاح...

حين ضل الزمان وجاح...

قالت دنيا زاد أنا أقص عليك حكاية لم يسمعها إنسي ولا جان... ولا طائر ولا حيوان

فيما غبر وفي هذا الزمان...مليئة بالعبر... والعظات الكثر...

وخشيت أن تكون دنيا زاد هي المومس الغاويه... الساهيه... اللاهيه... فلم أثق بها حتى جاءني كليلة ودمنة وكلاهما استعداد لرواية الحكاية عني... وعن حبيبتي الحسناء نون...وعن حاء ميم وعن المدينة وما وقع فيها من غرائب وعجائب.

قالا: كان يا ما كان في قديم الزمان... وسالف العصر والأوان... كانت مدينة من أغرب البلدان... عاش فيها خلق ليسوا من بني الجان... ولا الحيوان... ولا الإنسان...وقعت لهم فيها أحداث أقرب إلى البهتان... يرويها لكم بطلها السيد فلان"[1].

فجر السارد في هذا المقطع طاقات الزمن، وأزاحه عما هو متعارف عليه، وأعاد بناءه بطريقة إبداعية استرجاعية، أعادنا فيها إلى عهد شهريار وابن المقفع، وفقا للآلية النفسية

[1] عزالدين جلاوجي، سرادق الحلم والفجيعة، ص 126.

واستغلال مقدرة الذاكرة، وما فيها من غموض وضبابية والمقطع السابق يحضر فيه الزمن العجائبي لجملة هذه الأسباب:

– تأخير المقدمة التي تتموضع في مقدمة الأعمال الروائية وما لها من دلالة السبق الزمني.

– نهاية الحكي بمقولة كان يا مكان وهو يمثل الزمن العكسي لتراتبية الأحداث.

– الزمن أسطوري بعيد كل البعد عن الزمن الحقيقي، إضافة أنه يرمز لزمن بداية القتل والظلم مثلما كان سائدا في زمن المقفع وشهريار.

– استخدام طرائق زعموا المقفعية و"سكتت شهرزاد عن الكلام المباح .."المأثورة عن حكايات ألف ليلة، بالإضافة إلى تنويعاتها وهي جميعا طرائق تحيل إلى انفتاح النص نحو لا نهائي مجهول يستقي منه مادته الأولية.

وزاوج الكاتب في استعماله للزمن بين الطريقة الاستذكارية للزمن الماضي والطريقة الاستباقية، مع هيمنة الأولى على السرد في استعمال التقنيات. ونحن نسجل أمثلة لا حصرة لها لحضور السرد الاستذكاري، وعلى سبيل المثال لا الحصر قول السارد: "**قال الراوي قالت دنيا زاد، أنا أقص عليك حكاية لم يسمعها إنسي ولا جان..، كان يا ما كان في قديم الزمان...** "[1]. فقد تكررت كثيرا هذه الصيغ والصيغ المماثلة لها التي تحيلنا إلى الماضي، ومثل وهي منتقاة تعود بنا إلى أزمان غابرة، لا نعرف عنها إلا القليل الغير موثوق به، مما قرأناه عن ابن المقفع وشهرزاد في لياليها وأخبار الرواة والشعراء، وهذا "من الأساليب التي يلجأ إليها الكاتب العربي في نصوصه العجيبة ..استخدام السرد الماضي ،وهو استخدام قصدي، حيث يتم اللجوء إليه لإضفاء روح الأمان والطمأنينة على النص، ذلك أن ما يربك المتلقي ويذهله قد حدث وانتهى. أما السرد بطريقة الاستباق فقد قل استعماله لسبب أن

[1] المرجع السابق، ص 126.

السارد يستلهم من التراث و الماضي البعيد سبيلا يجسد به مأساتا قد مرت على بلده. ومن الأمثلة القليلة التي تمثل لهذه الطريقة من السرد، نذكر الحديث عن خبر الطوفان الذي سينزل على المدينة في قوله:

"صحت بملء فمي دون أن أتوقف...

- إنه آت...

يا...ها...ؤلائك

الطوفان آت... يا...أيها...أيتها...

اسمعوا مني...

الطوفان آت...آت

قد حذرت...

قد أنذرت...

إني ذاهب لأصنع الفلك...

الطوفان آت...الطوفان آت...

واصنع الفلك بأعيننا ووحينا..."[1]

في هذا المقطع السردي حديث عن زمن منتظر يوصف بالفجيعة، كما جاء في عنوان الرواية؛ وهو زمن نفسي يزداد طوله على النفس في حال الشدة والضيق والقلق، ويقل طوله عن مداه الحقيقي على هذه النفس، حتى كأن الأسبوع يوم، واليوم ساعة، والساعة مجرد

[1] المرجع السابق، ص69.

لحظة من الزمن، في أحوال السعادة والغضارة..."[1]. ولا يعرف على وجه الدقة الوقت الذي يستغرقه هذا الطوفان، فلما كان الحدث عجيبا جاز أن يتم في زمن عجيب، ويقترن هذا الزمن الغامض بمكان لا يقل عنه غموضا ويخفي الكثير من المفاجآت، لذا عد زمنا غير عاديا يصنف ضمن الزمن المتلاشي في مجال العجيب.

ويحضر الزمن في لوحة نبأ الهدهد حضورا استثنائيا، عبر دلالاته التي من شأنها أن تشحن الرواية بأبعاد عجائبية، تقوم على كسر الحواجز التي تفصل بين الماضي والحاضر، لتتسع مساحة الزمن وتتكشف دلالته، وهذا ما يرفعه إلى مستوى إيحائي يأخذ بعدا نفسيا واجتماعيا وسياسيا أيضا، فالشخصية قادمة من عمق التاريخ الغابر. مثلما يظهر في هذا المقطع: "وركبني السعار فألفيت نفسي أندفع معهم عدوا حيث يعدون وصلنا المبولة وجدنا حشدا من المتطفلين قد سبقنا يضرب طوقا كبيرا يقف في المقدمة الغراب وعن يمينه كالظل السيد لعن أقصد نعل يحدقون بهدهد يقف على مرتفع من الأرض بألوانه الزاهية وتاجه المتوهج ويخطب بلسان فصيح صريح... "[2].

إن انفتاح السارد على الماضي السحيق، يقدم نوعا من الحنين ووسيلة للتذكر وهذا ما يمنح العجائبية قابلية أكبر للظهور تبعا للالتباس الناتج عن مسيرة الزمن؛ فالزمن يتقدم

دائما نحو الأمام، لكنه في هذه القصة يسير بطريقة مختلفة، طريقة يتحول فيها الغياب إلى غياب وهمي، يضج بالحضور كلما سنحت له الفرصة وبذلك فالماضي لم يمت على الإطلاق، ولكن التحولات والتبدلات طرأت على الحاضر جعلته حزينا محتقرا منقوص الفعالية وهذا مكمن الخطورة.

[1] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 208.

[2] عزالدين جلاوجي، سرادق الحلم والفجيعة، ص 88.

إن تقديم الشخصية خارج إطارها الزمني بهذه الطريقة القبيحة، ودون أن تملك القدرة على فعل أي شيء، يفضي إلى تأسيس التناقض بين الماضي حيث الثراء والعمق وامتلاء بطاقات خلاقة، وبين الحاضر المختلط المشوش الذي يجري فيه تعديل القيم حسب الأهواء ،وفي ذلك ما يعمق الوجود الرمزي للشخصية. وبهذا المعنى فإن اللامعقول يكشف عن علاقة صراع بين الواقع بأزمنته الماضية والراهنة، والقيم السلطوية التي تحكم هذا الواقع، وهو صراع غير متكافئ قائم على التوتر والإحباط والخوف.

ونجد في هذه الرواية تواترا للزمن العجائبي عن طريق تقنية الحذف بكثرة، نذكر على سبيل المثال هذا المقطع الذي يقول فيه السارد:

"**ظل القلب حزينا...كئيبا...مقروحا...يتدلى مشمشة مريضة متقيحة باطنها دود ومن قبلها دود**"[1]. في هذا الوصف الذي تظهر فيه علامات الحذف بصريا؛ من خلال النقاط التي تفسح المجال للقارئ أن يستقرئها؛ مبنيا تأويله على ما سبقها من مقدمات، والتي زادها السارد تضخيما حتى غدى فيه الزمن أسطوريا- إن صح التعبير- اختلطت فيه الأحداث والأصوات، وقد استطاع الزمن وفقا لهذه الآلية أن يعمق من حدة المفارقة، وأن يظهر التداخل بين الماضي والحاضر، الأمر الذي رفع من درجة غموض الأحداث ،وأكسبها بعدا داخليا، ناجما عن إحساس خاص بالزمن. لقد طور الزمن الداخلي للأحداث وفق ترابط جديد لا يعترف بالمنطق ولا يقف عند حدود تسلسله.

ومن طرق السرد بآليات الزمن العجائبي، نذكر طريقة المشهد كما في قول السارد:

"**هو: أنت والغراب والفئران والثعالب التي تسعى من أقصى المدينة والقارح بن التالف والفاني بن غفلان ودخل بن دغل وهيان بن بيان...وكل أخدانكم وأتباعكم وأذنابكم.**

[1] عزالدين جلاوجي، سرادق الحلم والفجيعة، ص 51.

أنا: يا سيدي ربما هم أما أنا فلا.

هو: ولماذا تستثني نفسك أيها الأحمق الغبي؟

أنا: أقسم بكل مقدس أنني لا أعرف عنها شيئا...هم لأنهم أشرار لم يفعلوا هذا فقط لقد هدموا كل شيء...هم أخطر من الجراد...من الوباء...من القحط والجفاف...انظر هل تركوا شيئا في المدينة؟

هو: وأنت بقيت هنا شاهدا سلبيا على كل ما وقع أنت رأيت المنكر ولم تغيره أنت شريك في الجريمة أيها النذل الحقير.

أنا: (لنفسي) وما دخله في هذا (له) أخبرني يا سيدي عن حبيبتك وأنا مستعد لأبحث معك"[1].

في هذا الحوار الذي دار بين الشاهد وطرف ثان مغيب الملامح لا نستطيع الجزم في هويته، تجسدت تقنية المشهد بنوعيها من خلال المحاورة. والعجائبي في هذا المقطع بغض النظر عن زمن السرد وزمن الحكي، راجع إلى استحضار لكائنات غير عادية تدخل الجو العام في إطاره الغير عادي، ومن ثم تجعله يتردد في دوائر غير عادية لتستقر أخيرا عند العجيب المستعصي على التفسير، والتحدث عن أوقات لم تحدث حتى للأمم الغابرة في آن واحد كالجراد والوباء والقحط الجفاف. بل إن مدينة الشاهد تعيش فيه وقتا، حلت به مصيبة أكبر من هذه النوازل كما عبر عنه الشاهد في المقاطع السابقة.

وحرصا من الكاتب على سرد الأحداث المهمة فقط، فقد عمد إلى تلخيص الأحداث الغير مهمة، والاقتصار على الأهم من الأحداث بغية الاستغلال الجيد للمساحة النصية،

[1] عزالدين جلاوجي، سرادق الحلم والفجيعة، ص 43.

كما في هذا المقطع المقتطف من لوحة العجائز والقمر: "وعملت العجائز على ذلك أياما وليالي ولم يستطعن إلا تسويد جزء منه"[1].

والعجب العجاب في هذا المقطع السردي هو أن الزمن نفسه لم يسلم من جرائم المدينة التي حاولت إسقاطه بمساعدة عجائز المدينة حينما شعرت أنه يفوقها جمالا، وكانت بعض الأخبار قد سردها السارد مستعملا تقنية التواتر، مثل المفرد منه، الذي تجسد من خلال إعادة وصفه للمدينة كلما رآها، وأمثلة هذا التكرار كثيرة نذكر قول السارد: "**في ثوبها الشفاف.. يتصافح ثدياها...شكوتاها...تضرب الأرض بكعبها العالي وتدندن أغنيتها المفضلة**"[2].

والتواتر المكرر في هذا المقطع:" **ضيعت حبيبتي نون والأسمر ذو العينين العسليتين وعسل النحل ونور الشمس وشذا الزهر وسنان الرمح و...**"[3].

فقد الشاهد الجماعة المذكورة في المقطع السردي مرة واحدة لكن شوقه والحنين إليهم جعله يكرر رحيلهم عنه في كل لحظة يصفهم ويتحسر لهجرانهم ويشتعل شوقا للقيان أحبته.

بالغ السارد في تصوير مدينته بأقبح الصور وهو ما يجعل القارئ يطلق عنان خياله في تصور المدينة شخصا ومكانا وزمانا وهو زمان غير عادي أن تتوصل فيه الأمور غاية الانحلال إلى هذه الدرجة.

وخلاصة القول أن الزمن العجائبي كان أحد المكونات الأساسية في الرواية التي ساهمت في إعطائها طابعا خاصا، قد يسوغ لنا أن نصنف هذه الرواية ضمن الروايات

[1] المصدر نفسهن ص54.

[2] عزالدين جلاوجي، سرادق الحلم والفجيعة، ص 11.

[3] المصدر نفسه، ص55.

الأكثر حضورا للزمن العجائبي، الذي وظفه فيها بشكل ملفت؛ مكنته خبرته الطويلة في مجال الكتابة الإبداعية اللعب بتقنيات الزمن لعبا عجيبا بكسر خطية الزمن العادية.

رابعا: العجائبية المكان (الفضاء)

دخل مصطلح الفضاء إلى نقدنا العربي عن طريق الترجمة للمصطلح الأجنبي وقد تبنى هذا، (Lieu) الشائع في الدراسات النقدية الغربية عل حساب المكان (espace) المصطلح كل من حميد لحمداني، وسعيد يقطين، وحسن بحراوي، وسمر روحي الفيصل، ومحمد سويرتي، وابراهيم جنداري، وراكز أحمد، وعواد علي، ومنيب البوريمي هذا الأخير الذي يعرفه بقوله "أما في الاصطلاح، فالفضاء الروائي الذي تتمظهر فيه الشخصيات والأشياء ملتبسة بالأحداث تبعا لعوامل عدة تتصل بالرؤية الفلسفية وبنوعية الجنس الأدبي، وبحساسية الكاتب الروائي، وعلى هذا فالفضاء الروائي يتسع اصطلاحا ليحتوي أشياء متباينة ومتعددة لا حصر لها، بدءا من المساحة الورقية التي يتحقق عبر بياضها جسد الكتابة، إلى المكان والزمان، الأشياء، اللغة، الأحداث التي تقع تحت سلطة إدراكنا عبر أنماط السرد والتي تجسد عالم الرواية"[1] في حين أن أحمد مرشد يعرفه بـ:

مجموع الأماكن الروائية التي تم بناؤها في النص الروائي."[2] والتي يطلق عليها اسم فضاء الرواية. فهو "تخطيب لسلسة من الأماكن أسندت إليها مجموعة من المواصفات كي تتحول إلى فضاء" وترتبط به الشخصيات ارتباطا وثيقا، إذ عليه تدور الأحداث.

أما الفرق بين مصطلحي الفضاء والمكان فقد تطرق إليه حميد لحميداني؛ في أن الأخير مرتبط بلحظات وصفه في النص السردي، وهو دائمًا رهين توقف سيرورة زمن الأحداث "لذا يلتقي وصف المكان مع الانقطاع الزمني" بينما نجد أن الفضاء يرتبط دومًا بجريان الأحداث فيه ولا يتعلق بوصفه إلا نادرًا، ولا يمكن تصور الفضاء دون تصور

[1] منيب محمد البوريمي، الفضاء الروائي في الغربة، الإطار والدلالة ، سلسلة دراسات تحليلية، . ط 1،1984 دار النشر المغربية، المغرب، ص 2.
[2] أحمد مرشد،البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2005 ، ص 130، بيروت، ط 1.

الحركة فيه، فالفضاء هو مجموعة الأمكنة الموجودة في النص السردي، وعلى ذلك فالفضاء مفهوم أوسع وأعم من المكان فهو شمولي، إذ يشير إلى (مسرح) النص بأكمله والمكان يكون جزء من ذلك المسرح. وقد ميز سعيد يقطين بين ضربين من الفضاء عام وخاص؛ أما العام فينقسم بدوره إلى فضاءات مرجعية وفضاءات تخيلية وفضاءات

عجائبية وهي ما يهمنا من مجموع هذه الفضاءات، التي ينظر إليها على أنها الفضاء الذي يسجل"خروجه عن المألوف، واعتياصه على التصنيف في المفهوم التقليدي للجغرافيا".

وبعد هذا المدخل النظري، نحاول أن نستكشف عوالم عزالدين جلاوجي الفضائية بشقيها المفتوحة على الهواء الطلق أو تلك المنغلقة على شخوصها.

1. الفضاءات المفتوحة:

تحيل الفضاءات المفتوحة عادة إلى التحرر غاية الإنسان الأولى، والتي يبذل لأجلها النفس والنفيس و"تخضع هذه الأماكن لاختلاف يفرض الزمن المتحكم في شكلها الهندسي، وفي طبيعتها وفي أنواعها إذ تظهر فضاءات، وتختفي أخرى"[1]. فماهي يا ترى طبيعة هذه الفضاءات في روايتنا: أهي فضاء للأحلام و الحرية ؟ أم أنها سردق من سرادق للفجيعة؟

أ. المدينة:

تستقطب المدينة الناس من كل حدب وصوب نظرا لتوفر شؤون الحياة من قيام صناعة وتقديم خدمات فأصبحت "المدينة هي المكان الذي يجمع شتات الشخصيات التي لا رابط بينها غيره، فيصبح هو صلة الدم التي تقوم على أساسها شبكة العلاقات"[2] ومع التطور الكبير لهذا المكان وغزو الإسمنت لكل أخضر ويابس "بدأت مفاتنها وشرورها الآسرة تأخذ شكل الغواية التي يصعب مقاومتها" وراح الأدباء أشد الناس تأثرا ببيئتهم يقذفونها بأبشع

[1] الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، ط1، 2010، ص244.

[2] صبري حافظ، الحداثة والتجسيد المكاني، مجلة فصول للنقد الأدبي، الجهة المصرية العامة للكتاب، ع4، يوليو 1984، ص 172.

التهم، فهذا نزار قباني يصف مدينته في آخر قصيدة من ديوانه الأول (قالت لي السمراء) بالمبغى الكبير، وتعد مدينة السياب أشهر من نار عل علم.

فكيف هو حال مدينة عزالدين جلاوجي التي يرجح أنها الجزائر البيضاء؟

والطريقة السردية التي تم بها وصف هذه المدينة؟

أولى السارد لهذا المكان فضاء نصيا معتبرا، باعتبار أن كل الأحداث تقريبا دارت فيه. وقد أخذ معه القارئ عبر سطور روايته إلى رحلة وصف له فيها جحيم مدينته، ابتداء من اللوحة الأولى التي أطلق عليها اسم أنا والمدينة قال في جزء منه:

"الغربة ملح أجاج ...

وحدي أنا والمدينة ...

ثكلت الهوى... ثكلت السكينة ...

لا ورد ينمو هاهنا... لا قمر... لا حبيبة ...

لا دفء في القلب الحزينْ ...

لا ولا شوق... ولا غيث... ولا حلم أمينْ ....[1]

يخيل للقارئ وهو يقرأ هذا المقطع من الرواية، أنه يقرأ ديوانا شعريا وليس رواية لكثرة الإنزياحات التي تغلب على هذا الجنس من الأدب صور لنا فيه الكاتب حالته النفسية المضطربة في هذا المكان، فهو في مدينته وأرضه، لكنه وحده غريب فمدينته بغياب الورد والقمر والحبيبة والدفء....بمثابة القلب بلا روح. ويبدأ المكان ومعه السرد عن طريق الوصف يأخذ منحا آخر، بتحوله من مكان أحد العناصر الأساسية في الرواية إلى شخصية

[1] عزالدين جلاوجي، سرادق الحلم والفجيعة، ص 10.

من شخوص الرواية، من مكان جغرافي إلى مكون أدبي أدخل الارتباك في نفس المتلقي وأضفى على هذا السرد للمدينة طابعا عجائبيا ،فقد تكرر في مقاطع كثيرة هذا المشهد "تقهقه المدينة العاهرة في سمعي... تتهادى أمام بصري في ثوبها الشفاف... يتصافح ثدياها... شكوتاها... تضرب على الأرض بكعبها...تدندن أغنيتها المفضلة"[1].

تحولت المدينة في هذا المقطع إلى امرأة عاهر، بفعل أمور لحقت بها فاختارت هذا الضياع الذي يوحي بالخراب والدمار والموت والانحلال والرذيلة. وقد أورد السارد في مقاطع كثيرة يصور المدينة وهي تضاجع الغراب والفئران والدود. بل وتتحرش بالشاهد الذي أدى دور السارد في الرواية.

ونراه يمتنع عنها ويأنبها في هذا المقطع الذي لا يقل شاعرية عن المقطع الأول:

"أيتها المدينة المومس...

إلى متى تفتحين ذراعيك للبلهاء...؟؟

إلى متىُ ترضعين الحمقى والأغبياء...؟؟

إلى متى أيتها المدينة تمارسين العهر جهارا دون حياء..؟

إلى متى تعرش فوق مفاتنك الطحالب...الفئران... والخنافس... تعلي قصورا... ؟؟"[2]

تتأتى عجائبية السرد من هذا المقطع من خلال مخاطبته وإلقاء اللوم على المدينة بمسخها إلى امرأة مفعول بها وتحويل الفئران والطحالب والخنافس إلى فاعل وهي من سمات السرد العجائبي الذي يتميز بالتحوير وقلب الأدوار ويستمر هذا المشهد السوداوي في تدرج

[1] المصدر السابق، ص10.

[2] المصدر نفسه، ص11.

من العجيب إلى الأعجب، خاصة في ذلك المشهد الذي انهزم فيه الشاهد واستسلم لنزواتها فغدا شأنه شأن الفئران الذين يشكلون أغلبية في هذه المدينة الخراب والمرأة المومس.

وظل الشاهد السارد يصور نفسه على أنه قاوم هذا الانحطاط لكنه في لحظة من لحظات الحكي يفاجئ القارئ برضوخه لنزوات المدينة التي تلح عليه مرواودتها، ويزداد معه السرد تألقا في تردد العجائبي على مدار الرواية.

والمدينة عند السارد مدن، فكما أنه يعيش في مدينة مدنسة، فإن له مدينة مقدسة افتقدها. وهي بمثابة الحلم ،عكس الأولى التي يرجح أنها الفجيعة. وبين هذا وذاك تظهر براعة السارد في صك عناوينه.

وما يمكن قوله عن المدينة أنه صورها كمكان تجتمع فيه جميع الصفات السيئة. كما قال عنه عبد الحميد هيمة في دراسة له لـ "دلالة المكان في سرادق الحلم والفجيعة" وعلى العموم فالكاتب يصور هنا المسخ الذي لحق المدينة التي كانت حلما راود الفلاسفة والمفكرين، المدينة المثل العليا والقيم السامية غير أن الأمر في الرواية تحول وانقلب رأسا على عقب، ومسخت المدينة فغدت مومسا همها إشباع غرائزها، ولم يقع لها ذلك إلا بعد أن سيطر أرذال أهلها كالغراب وساعده نعل، رمز الضعة والحقارة فأصبحت مرتعا للفئران والكلاب وجحافل الدود"[1]. وغير بعيد عن المدينة توجد المبولة. فهل كانت مجرد مبولة أم أنها مكان من نوع آخر؟

ب. المبولة:

تردد هذا المكان كثيرا في الرواية، لكنه لم يرق إلى المستوى الذي جاءت به المدينة، وتعتبر المبولة مكانا ينتمي فضائيا إلى المدينة، وقد عمد الكاتب في تعامله مع ظهور

[1] عبد الحميد هيمة، علامات في الإبداع الجزائري، ص 110.

الأمكنة في روايته على غرار المبولة إلى الاستعانة بوسائط وتقنيات فنية، لخلق الصورة فوق الطبيعية للفضاء، بهدف استكمال الصورة العجيبة للظاهرة الموصوفة؛ فاعتمد لذلك وسائط، من مثل إحياء الجماد واستنطاقه، وخلخلة صورة الفضاء، من خلال تقنية المسخ، كما حدث مع المبولة، التي يظهر أنكل صفاتها توحي بأنها مكان فريد من نوعه، ويمكن للدراسة أن تستشهد ببعض المقاطع السردية التي تؤكد ذلك. ففي قول السارد:

قابلتني مبولة المدينة تفغر فاها متثائبة وقد سربل السوس كل أسنانها فتهاوت...هي شبه ما تكون بفم عاهرة متقاعدة أدمنت الخمر والتبغ."[1]

يطعم المحكي المبولة بالتعجيب، نتيجة الوصف الذي خصه بها، فعجائبية هذا المكان نابعة من جعلها إنسانا يتثاءب له أسنانا. وهي كثيرة الشبه بالمدينة. وتتوالى عجائبية المكان بتصوير حدث عجيب وقع فيها، وتتمثل في خلق و تكون الإله قبحون من فضلات المبولة.

ب. الجدار:

ورد الجدار في الرواية كمكان ضمن المدينة يلجا اليه كما يلجا عادة سكان وطننا الذين لا يجدون ما يفعلونه وقد صوره لنا الكاتب الطريقة التي كان يجلس فيها أمام الحائط "أسندت ظهري للجدار وجلست القرفصاء"[2] وهو مكان لا يجد فيه راحته فجدرانه "تهاوت على القلب المعنى ..." إضافة إلى هذا التصوير الذي يعزز ذلك في قول السارد:" مدينة خالية إلا مني، ودخان راح يتسلق الجدران المهدمة كأنني خارج لتوي من معركة أقصد كأن المدينة قد رفع عنها القصف منذ لحظات...لا أثر للحياة فيها ولا أحد حي إلا أنا إذا كنت حيا طبعا"[3].

[1] عزالدين جلاوجي، سرادق الحلم والفجيعة، ص 31.

[2] المصدر نفسه، ص31.

[3] المصدر نفسه، ص65.

ثم ينتقل تردد العجائبي رويدا رويدا نحو الاتجاه المعاكس، باقتحامه مجال العجيب الغير مفسر. ونضرب مثالا لما نقوله بقول السارد:

"وأذن فيهم مؤذن الغراب فهرعوا ملبين ينسلون من كل فج عميق...عميق...من تحت الأرصفة...من عمق البالوعات...من طمي المبولة البوالة...من تشققات الجدران الخربة...وتكأكأوا عليه كبة...وحملته جماعة فوق الأكتاف وما كاد يعلو فوق فوق حتى تدثر الجميع صمتا ونصبوا آذانهم سمعا...إنصاتا... طاعة...كأنهم في حضرة إله جبار...قهار... دمار... مكار"[1].

فالمكان المتحدث عنه تظهر عليه علامات التهويل من خلال العبارات الواصفة الدالة على الكثرة والتخويف والعبودية.

ث. الشارع:

تعتبر الشوارع "أماكن انتقال ومرور نموذجية، فهي التي ستشهد حركة الشخصيات وتشكل مسرحا لغدوها ورواحها عندما تغادر أماكن إقامتها أو عملها"[2] وقد صور الكاتب هذا المكان المفتوح في هذه الرواية كمكان للموت والقهر، نظرا لأن السارد أصبغه ثوب الغريب من ناحية أنه تصعب الحياة فيه. وصور لنا السارد معاناته فيه بقوله:

"الشارع...عتمة...حلكة...فجيعة...

وحدي أنا والشارع الفاغر فاه...

أحتسي على مضض حنظل الغربة... "[3]

[1] عزالدين جلاوجي، سرادق الحلم والفجيعة، ص 15.

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص79.

[3] عزالدين جلاوجي، سرادق الحلم والفجيعة، ص100.

"لم أكن أقدر على المشي إلا متعرجا...ملتويا...مترنحا...قافزا هنا وهناك...كانت الفضلات تملأ الشارع أقصد التجويف... الذراع...الإصبع...وكانت روائح النتانة تتعرش داخل خيشومي مستعرضة عضلاتها...تختار مهطعة كل إحساس لدي...."

ج. الصخرة :

الصخرة مكان الصمود والصحوة واليقظة التي تؤجج الثورة وتحرك المشاعر، فقد عد الحجر رمزا للمكان المقاوم العربي، فهو شاهد أمين على الانتفاضات الشعبية الصادقة وسلاحا وحيدا في نضاله ضد أعدائه المفسدين وقد، مثله الكاتب في هذه الرواية كمكان آمن يلجا إليه المتصوف للعبادة والتصوف واعتزال الفساد، وقد جاءت عجائبية هذا المكان بالتدرج، حيث وردت في أول الأمر على أنها صخرة عادية كما قال السارد".

"..ينظر إلى السماء كتمثال مرمري قديم، وضع دونما عناية عند سفح صخرة كبيرة أحاطت بها حشائش خضراء يانعة"[1] وهذا وصف لصخرة نجدها في أي مكان، غير أن طريقة السرد والأحداث التي وقعت فيها والطقوس الممارسة بجوارها، تجعلتها تأخذ بعض القداسة، التي تلبسها طابعا عجائبيا، وبرغمنا السارد الاعتقاد بعجائبية المكان من خلال التلميح ببعض الكلمات التي تأخذنا إلى غار حراء، ولا يتوقف عند هذا الحد بل يحث القارئ على التسليم بعجائبية المكان من خلال توجيه الأسئلة التي نذكر منها: "ذكرا لأولون أنهم:

لا يعرفون متى جاء إلى هذا المكان ؟

ولا لماذا ترك المدينة وصعد إلى هذه القمة؟

ولماذا اختار هذه الصخرة بالذات دون غيرها من الصخور؟[2]

[1] عزالدين جلاوجي، سرادق الحلم و الفجيعة، ص 48.

[2] المصدر نفسه، ص48.

ح. الشلال:

اعتبر الشلال مكانا أسطوريا منذ القديم فقد كان فضاء للتخلص من الذنوب عن طريق التطهير وللغاية نفسها وظفه السارد ولكنه لم يخرج عن الطابع العام للرواية باقتحامه في تخوم العجيب، فبالرغم من أن بعض الناس يمارسون فيه طقوس التطهير، وهو بحد ذاته أمر غريب قد نجد له بعض التفسيرن لكن المستعصي عن ذلك هو شلال الشاهد الذي آلت إليه مياهه للجفاف بفعل كائنات ممثلة للطبقة المدنسة في الرواية يقول الشاهد:" أسئلة حيرتني إلى درجة أن زادت نبضات قلبي تسارعا ربما خوفا مما كنت أسمع لا بد أن أذهب إلى الشلال الآن خارج المدينة لقد جففوه...خربته الفئران مذ قدمت المدينة بمباركة الغراب وأتباعه إنهم يكرهون الماء يصابون بالسعار كلما رأوه، ولم يبق إلا نبع ضئيل حول مساره إلى مكان خفي لا يعرفه أحد سواي لا بد أن أغادر المدينة الآن لأتطهر سأقف الساعات الطوال تحت الشلال الضئيل...وسأدع ماءه يتسرب إلى عظامي يجب أن أبتل... أن أرتوي[1].

وما يمكن قوله عن هذا الفضاء، أنه أخذ الحيز الأقل مقارنة مع فضاء المدينة، وذلك أنه حينما تكلم عم المدينة أسهب في وصفها وإلى درجة أنه عراها من أي صفة حميدة. وكشف عورتها أمام القارئ، أما عندما تعلق الأمر بهذا المكان فإنه فضل عدم الإكثار منه، ذلك أن الأحداث التي وقعت فيه محدودة، رغم ذلك لم يتوانى في تصويره تصويرا فريدا كجفافه من الماء، وهذا الأمر إن دل عل شيء، فهو أن الانحلال الذي أصاب المدينة قد تسبب في جفاف مصدر الطهارة.

[1] عزالدين جلاوجي، سرادق الحلم والفجيعة، ص 92.

خ. البحر:

كان البحر كالأمكنة السابقة تميز بأنه مكان الخوف والرعب والموت، ذلك أنه تعرض للجفاف. كما أنه كان مكانا للشياطين ولمسخ الحبيبة (ن) التي بحث عنها كثيرا إلى مدينة مومس. وهو باختصار يختلف عن بحر الواقع باستحالة الحياة فيه كالبحر الميت.

2. الفضاءات المغلقة:

تؤدي الفضاءات المغلقة دورًا محوريًا في الرواية، ذلك أنها تنعكس سلبا أو إجابا على مرتاديها. وتعد الأمكنة المغلقة مليئة بالأفكار والذكريات والآمال والترقب وحتى الخوف والتوجس، وتوحي في الوقت نفسه بالراحة والأمان، لاسيما إذا كان المكان المغلق وهو البيت، وعكس ذلك بالنسبة للسجن أو ما يشابهه.[1] وقد رصد الروائيون هذه الفضاءات، متخذين منها مرجعية لأحداث قصصهم ومتحرك شخصياتهم، واتخذوا منها خصوصيات مختلفة باختلاف تصورات الكتاب. وتزود هذه الفضاءات الرواية بطاقة فنية خيالية تزيد في إثارتها، وتمنح الخطاب خصوصية المكانية، ومن أمثلة هذه الفضاءات في الرواية نذكر:

أ. المقهى:

اهتم الأدباء بهذا الفضاء الصغير مساحة والكبير من حيث كثافة الدلالات التي تتفجر منه ذلك "كونه يشكل صدى للحياة الاجتماعية، ويعكس الأفكار المنتشرة ويعرض لنمط الفعل الاجتماعي وخصوصيته، فهو فضاء انتقالي تفرض عليه الانفتاح على محيطه الذي يتعامل معه، وهذا التفاعل يؤدي حتما إلى إصباغ صورة من الروابط الفضائية الاجتماعية التي تدل على المنح الحافل بالرموز و الدلالات"[2]. وعلاقة هذا الحيز المكاني بالشخصية الرئيسة هي علاقة غير حميمية، فقد قال عنه "تمنيت لو لم أدخل أصلا إلى هذا المكان

[1] ينظر، حفيظة أحمد، بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، منشورات مركز أوغارسيت الثقافي، ط1، 2000، ص 134.
[2] حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 72.

القذر"[1]. وهو تمهيد من السارد حتى يبدأ بنقل هذا المكان تدريجيا من مكان للجمع بين الناس إلى عكس ذلك، كما صوره السارد في هذا المقطع بقوله: "وصلت إلى مقهانا...مقهاهم بصعوبة شديدة وأنا أحاول أن أمحو كل ما علق بذاكرتي من صور...كوابيس غير صورة حبيبتي نون.

عند المدخل اعترضت المدينة طريقي في ثوبها الشفاف يتصافح ثدياها...شكوتاها... تضرب الأرض بكعبها العالي وتدندن أغنيتها المفضلة"[2].

هذه مقهى السارد كما تصورها مكان غريب يحتضن حدثا عجيبا، فبالإضافة إلى تكوين الأحزاب السياسية في هذه المقهى ودخول المدينة وقيامها بلقطات استعرضت فيها مفاتنها ودخول مجموعة "من العبيد المناكيد يجرون رجلا خلته العبسي من لحيته وقد نزفت مذاكيره دما". بعد خطبة الغراب واختلاط الحابل بالنابل فغدت كحرب داحس والغبراء.

ب – البيت:

يفترض في هذا الفضاء أنه مكان الإنسان الآمن، فبمجرد دخوله يقع في حرمة هذا الحيز، وقد تواتر البيت في الرواية عكس ذلك كما صوره السارد فقال: "عجلت إلى مخدعي... دلفته...ارتميت فوق حصير بال قرضت الفئران جزء كبيرا من أطرافه.

فجأة توهج نور في المخدع...تعاوى الظلام منهزما يختفي بين فجوات الجدران..."[3]

فهذا التصوير للبيت يوحي بأنه مكان غير مريح، خاصة أنه زاد في وصف أثاثه بالقول "ابتعد قليلا واتكأ على صندوق نخر يتهالك قرب الجدار وفي بؤبؤيه دموع حائرة براقة... شعرت بالتعاطف معه وبشيء من الحميمية...

[1] عزالدين جلاوجي، سرادق الحلم والفجيعة، ص 12.

[2] المصدر نفسه، ص28.

[3] عزالدين جلاوجي، سرادق الحلم والفجيعة، ص 23.

سكت لحظة يتأمل السقف المتهرئ وكأني به يضطرب تفكيره ويمور مورا."[1]

وهذا ما أدخل الدهشة في نفس الشاهد و القارئ على حد السواء، تمهيدا لأحداث عجيبة ستقع في هذا البيت كما أخبرنا الشاهد بذلك في هذا المقطع السردي: "دهشت... جلست من اتكاءتي... لمحته يقف بين يدي... مد يمناه...أمسك بتلابيبي...أنهضني غضبا.

هو: أين هي؟ أين ذهبت؟ أين ضيعتموها؟

تدلى قلبي حتى أمعائي هلعا وراح يتأرجح كبندول الساعة...

فبيت الشاهد غير عادي فقد وصف بعض أغراضه التي لا تبعث عل الارتياح"[2].

وتظهر أكثر عجائبية هذا المكان في قوله : "واختفى من أمامي شواظا من نور فتثعبن الظلام من جديد مالئا الحجرة واندفعت إلى الخلف فانكفأت على قفاي فوق الحصير البالي أفرك عيني. أين ما كنت أرى؟ وأين النور الذي ملأ الحجرة؟؟ قمت من مكاني...شققت الباب الممزق...نظرت خارجا...الظلام المدجج يحاصر كل شيء...والفضاء حاصب مرعب... والهواء قحط...سغب. عدت إلى مكاني لقد كان كابوسا مرعبا لكنه في الآن ذاته كان جميلا...أجل دون شك ما وقع هو كابوس"[3].

ت- السجن:

يتميز السجن كفضاء بالانغلاق وتحديد حرية الحركة، و خضوع المقيمين فيه للقانون الصارم و انغلاقه هو مصدر المرارة و الألم الذي تنضح به الشخصية و إن لم تكن بداخله. وفي الرواية ورد على أنه جحيم يحتجز فيه الطبقة الوطنية التي لم تتلطخ أيديها بدم

[1] المصدر نفسه، ص24.

[2] عزالدين جلاوجي، سرادق الحلم والفجيعة، ص28.

[3] المصدر نفسه، ص31.

الأبرياء، كما هو حال أتباع الغراب. ويقع السجن بجوار المبولة: "وبجوارها كان السجن يقف شامخ السرادق مزينا بالأسلاك الشائكة...وتناهى إلى مسمعي أنين وعويل

وانتحاب... وتراءى لي الدم والدموع والعظام المفرومة والكلاب تنهش الجلد على العظم وتذكرتهم...عسل النحل ونور الشمس وشذا الزهر وسنان الرمح والأسمر ذو العينين العسليتين."[1] فقد صور السارد السجن تصويرا عجائبيا، على اعتبار أنه يشهد عمليات قتل ورمي الجثث للكلاب تنهشها، إضافة إلى مظاهر الهول من بكاء وانتحاب وبالرغم من هذه الصورة السوداوية للسجن؛ فإن العجائبي يتلاشى في دائرة الغريب كونه في الواقع المعاش تقام فيه شتى أنواع التعذيب الجسمي والنفسي. ولهذا فقد امتزج فيه العجيب والغريب.

ومجمل القول هو أن الفضاء رغم اتساعه فإنه ضاق بشخصيات السارد ولم يعد يحويهم ومن حواه فإنه يكاد يلفظه فهو مجرد آلاف الأطنان من الإسمنت خالية الروح. والحياة فيها تكاد تكون منعدمة، والأشخاص المنتمون لهذا الفضاء يكابدون مرارة العزلة والقهر واليأس، لا يجدون مفرا منها إلا بالحلم. وصور لنا الكاتب المكان بريشة المفجوع وهذا من خلال روايته التي امتطاها القارئ سجادا سحريا يطير به ساعة القراءة من مكان إلى مكان، مغادرا بذلك مكانه الحقيقي، متجها نحو أمكنة أخرى يسكنها آخرون لا علاقة له بهم، ولا بتفاصيل حياتهم، فعملية القراءة أمنت لنا رحلة إلى مكان آخر عرته وكشفت عنه وهي بذلك ما عرت إلا واقعا، لعله واقع القارئ نفسه، ألا يتساءل وهو يزور المدينة المومس قائلا: «وكأنها مدينتي، أليست هذه الآلام هي نفسها التي أتجرعها في مدينتي؟» فالرواية في الأول والأخير لا ترسم إلا الواقع بشخصيات قد نلتقي بهم ذات يوم، عندها تعود بنا الذكرى، أين التقيناهم من قبل؟ فنتذكر فجأة أننا التقيناهم في الرواية.

[1] عزالدين جلاوجي، سرادق الحلم والفجيعة، ص 31 .

فخيبة المدينة في نفس الكاتب كبيرة، هذا ما جعله يصوره تصويرا غير عاديا حيث أصبغ الرواية طابعا عجائبيا. وقد تحققت عجائبية المكان من خلال:

- الغربة و الفجيعة والمحنة والمأساة السائدة في هذا المكان.
- أنسنة المكان كما هو الحال عند المدينة والمبولة.
- الوصف الخارجي للمكان الذي جعله يخرج عن المكان العادي المألوف.
- سرد أحداث عجيبة في المكان تكسبه بعدا عجائبيا.
- أسطرة المكان من خلال الحديث عن الكهف الذي شهد سبات أهل الكهف.

إن لهذا البناء الكلي للمكان بهذا الشكل في الرواية وظيفة فنية خاصة استشعر القارئ لذتها.

خامسا: عجائبية اللغة

"تحتل اللغة موقعا بؤريا في بناء العجيب وتوجيهه إلى تجاوز الواقع انطلاقا من نسق الحوار أو المونولوغ الاستيهامى، إذ عبرهما يتنامى العجائبي ويحدد موقع الواقعي، فهو– أي العجائبي– بناء لغوي ولقاء بين المألوف واللامألوف، بين أدوات طبيعية وأخرى فوق طبيعية غيبية لإيجاد حالة من المزج بالواقعي، بكل وضوحه الكاذب وأوهامه المغلقة في المأزق"[1]، إذ تقوم اللغة في الرواية" بتثبيت مفردات الدلالة وبناء هيكل المعنى للنص، وتنظيم عمليات التصوير والرمز دون أن يصل من التبلور والكثافة والتشيو إلى الدرجة التي يحتل بها محل عناصر السرد الأخرى، أي دون أن تصبح الكلمة المتوهجة في منطلق الطاقة التصويرية ومناط الإبداع"[2].

[1] شعيب حليفي: بنيات العجائبي في الرواية العربية، ص 117.

[2] صلاح فضل: بلاغة الخطاب وشعرية النص، عالم المعرفة، الكويت، ع164، 1992، ص 270.

واللغة عند "جلاوجي" خصوصية واختلاف في الآن ذاته، فهي سحر وسر، تفنن واقتدار، وهذا ما يجعلها تأسر القارئ وتحفزه لولوج عوالمها، وتسجنه في غياهبها ومناطقها المحرمة.

إذ يخرق الروائي في روايته" سرادق الحلم و الفجيعة" الأعراف اللغوية المتعارف عليها في الجنس الروائي من النزعة الجمالية واللعب اللفظي، فالمتصفح للرواية يجد الروائي يتلاعب بالألفاظ والعبارات بقدرة لغوية عجيبة تكسب النص إيقاعا فريدا من نوعه يحقق بشكل أو بآخر شعرية النص، أو ما يمكن أن نقول عنه "السرد الشعري" هذا الأخير الذي هو "آلية من آليات إنتاج الشعرية"[1].

فلقد تحققت شعرية الرواية من خلال لغتها، التي هي على حد تعبير عبد الملك مرتاض" أساس العمل الإبداعي الروائي، وهي مادة بنائه، إذا نزعتها، أو نزعت شيئا منها، هار البناء، وتهاوت أركانه شظايا"[2].

والروائي جعل من لغته لغة عجائبية تثير الدهشة والتوتر لدى القارئ وكأن" جلا وجي" في هذه الرواية" أذعن كل الإذعان لمقولة" تود وروف" التي يقول فيها: قانون مستقر، وقاعدة قائمة هذا هو الذي يجمد المحكي، ولذلك راح يحكي في هذه الرواية كل ما من شأنه أن يسهم في خلق توازن ما للمحكي إذ نلفيه تارة يحكي نثرا وتارة ينظم مقطوعات هي أقرب إلى الشعر منها إلى النثر، متلاعبا بألفاظ اللغة، فاسحا المجال الأرحب أمام الكلمات لتتداول أمام أماكن بعضها بعضا في العبارة الواحدة"[3]. يقول:

الغربة ملح أجاج

[1] محمود الضبع: تشكلات السردية الروائية، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع62، صيف وخريف 2003، ص 307.

[2] عبد الملك مرتاض: في نظرية، الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة الكويت، 1998م ص 299.

[3] الخامسة علوي: العجائبية في الرواية الجزائرية المعاصرة، مخطوط دكتوراه علوم، جامعة قسنطينة، 2008– 2009م، ص 285.

وحدي أنا والمدينة

ثكلت الهوى.. ثكلت السكينة

لا ورد ينمو هاهنا .. لا قمر.. لا حبيبة

لا دفء في القلب الحزين

لا ولا شوق.. ولا غيث.. ولا حلم أمين..

لا يبلسم من حبة القلب الأنين

وحدي أنا والظلام..[1]

اللغة في هذا المقطع خلقت توترا وفجوة ودهشة وغرائبية تعكس بشكل أو بآخر توتر وعجائبية الواقع، هذا الأخير عندما يفرض سلطته كمتكأ خطابي إنما يكون بعده الاجتماعي هو صاحب السلطة، "لأن الأدب يمثل الحياة والحياة في أوسع مقاييسها حقيقة اجتماعية معينة لا يمكن أن تكون فردية صرفا"[2].

اللغة في هذه الرواية انزاحت وتجاوزت الواقع بطريقة إبداعية خلقت واقعها وعالمها بأسلوب طافح بالشعرية والغنائية سما بجوهر اللغة إلى قمة الإبداع والخلق يقول:

"ويا صفصافتي يا زيتونتي.. يا شفائف النور .. يا ساقية.. جدولا فضيا.. ويا.. مهرة برية بيضاء.. تعشقين التمرد.. تعشقين الكبرياء.. و يا حمامة بيضاء لا تحسن إلا أن تحلق في الفضاء..

إليك أهرع كطفل صغير أفزعته الذئاب..

[1] عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص 10.

[2] سليمان حسن: الطريق إلى النص، مقالات في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، 1997، ص 9.

ضميني إلى حضنك.. هدهديني بجفون عينيك..

ضميني إلى القلب الملتهب..

(....)

هأنذا أستجديك يا... ضميني إليك..

عطريني من وجنتيك.. من سنا شفتيك..

اغمسيني في القلب.. اللب.. العمق.. الجوهر..

امنحيني الحياة..[1]

اللغة في هذا المقطع تجاوزت الوظيفة التداولية إلى الوظيفة الجمالية والتفاعلية | التي تخلق شعرية غنائية تحتدم حدة، وتزداد شدة كلما توغلنا في جسد النص الذي طفح بالانزياحات التي حولت الصورة الروائية إلى صورة شعرية مفعمة بالتوترات. وهو- أي الروائي – وإن استند إلى هذا فهو يسعى إلى بعث الحياة والجدة والرشاقة و الجمال والعمق والإيثار والاختصاص وما إلى هذه المعاني التي تراد من تحريف استعمال أسلوبي عن موضعه". يقول:" ثرثر بكلمات لم أفهم منها شيئا لأنها لا تعني في الحقيقة شيئا.. ضحك الجميع دموعا ثم بكوا قهقهات.. ثم بكوا.. ثم قهقهوا.. ثم ندبوا.. مدّ بنديره إليهم مرره على كل واحد منهم .. ملاوه له نقودا"[2].

ورغبة الراوي في إذكاء البعد العجائبي على نصه لجأ إلى ما يعرف بأنسنة الحيوانات لتكون رمزا أو قناعا لحقائق النفس البشرية، فعن طريق الحيوان أوصل الإنسان بعض ما في نفسه، فقد قالوا مثلا: إن ابن المقفع رمي من وراء ترجمته لكتاب (كليلة ودمنة) إلى

[1] الرواية، ص 87.

[2] يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 130.

التعريض لحكم أبي جعفر المنصور، وما وقع فيه، في مطلع الدولة العباسية وترسيخ سلطانها من الجور وملاحقة المشبوهين من رجال الدولة الذاهبة"[1].

فالروائي" جلاوجي" عمد إلى هذه التقنية ليعكس واقع الجزائر المرير فقال:" من بالوعة القاذورات يخرج فأر أغبر يمشي الخيلاء... يبصر قطا متكورا على نفسه... يضحك الفأر ضحكة هستيرية. يجري خلفه".

ويقول:" السقف ملعب تمارس فيه العناكب هوايتها المفضلة... أجساد متهالكة هنا وهناك كرؤوس ماشية منحورة لم يثر ذلك في نفسي شيئا جديدا قد غدت هذه المناظر المقرفة روتينية تزرع الكوابيس حتى في أحلام يقظتي.

وسطهم كان يقف القوال يوقع بنديره إيقاعات تشبه إلى حد بعيد لا شيء[2].

فالفأر والقط، والعناكب والغراب والنسور ما هي إلا رموز عبرت عن الإنسان وهمومه، ووعي الروائي بحالة التوتر والفوضى التي تعيشها بلاده، لأن في صلة الإنسان، وإنطاقه بهمومه هو وهموم الإنسان، ومحاورته فيها وعيا عميقا باتساع أفق الحياة وإغناء الإحساس الإنسان بقرب صفتها على الأخرى، وإدراكا لمعانيها وحقائقها"[3].

واهتمام الروائي بالنسيج اللغوي في روايته تجاوز كل هذا الحد، إذ تناصت بعض عباراته مع عبارات القرآن الكريم المحورة وغير المحورة مما أضفى جمالية وقبولا عند القارئ يقول:" وقالوا إن القمر قد عشق المدينة وهام بها حبا وسعي إلى الخلوة.

بها، فلما تم له ذلك راودها عن نفسها، اقصد راودته عن نفسه لأنها شبقية فاستعصم وفر فأمسكت به فقدت قميصه من قبل وشهد شاهد من أهلها قال:

---

[1] عبد الكريم الأشتر: أنسنة الحيوان في تراثنا الأدبي، المعرفة، وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، ع532، ص 46 ربيع الأول 1428هـ، نيسان 2007، ص22-23.

[2] الرواية، ص 12- 13.

[3] عبد الكريم الأشتر: أنسنة الحيوان في تراثنا الأدبي، ص29.

– إن قدت قميصه من قبل فكذب وكانت من الصادقين .. وإن قدت قميصه من دبر فصدقت هي وكان من الكاذبين.."[1]

في هذا المقطع يستحضر القارئ إلى ذهنه قصة سيدنا يوسف مع زوجة العزيز، وتتجلى له خيانة زوليخا" وبراءة يوسف. لكن يا ترى هل خانت المدينة القمر؟ أم أن القمر هو الخائن؟ " هي كذبت هو صدق... هي صدقت هو كذب".

وفي مقطع آخر قبحون" يقول:" وأذن فيهم مؤذن الغراب فهرعوا ملبين ينسلون من كل فج عميق... عميق... من تحت الأرصفة... من عمق البالوعات... من طمي المبولة البوالة"

فالنص الغائب هنا يحضر إلى ذهن المتلقي وفق علاقة الحضور والغياب، ففي مستوى الغياب يتذكر قوله تعالى في سورة الحج" وأذن في الناس بالحج يأتوك رجالا وعلى كل ضامر يأتين من كل فج عميق"[2].

ويقول:" اهبطوا فإن لكم فيها ما سألتم"

اهبطوا بعضكما البعض عدو .....ولكم فيها مستقر... مستقلق... مستجير... مستلذ... مستشهى... إلى المنتهى"

وهنا تناص الروائي مع نص سورة البقرة الآية (35) قَالَ تَعَالَىٰ: ﴿ فَأَزَلَّهُمَا ٱلشَّيۡطَٰنُ عَنۡهَا فَأَخۡرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِۖ وَقُلۡنَا ٱهۡبِطُواْ بَعۡضُكُمۡ لِبَعۡضٍ عَدُوّٞۖ وَلَكُمۡ فِي ٱلۡأَرۡضِ مُسۡتَقَرّٞ وَمَتَٰعٌ إِلَىٰ حِينٖ ٣٦ ﴾

[1] عز الدين جلاوجي: سرادق الحلم والفجيعة، ص 10.

[2] سورة الحج، آية 25.

"يا أيها ... يا أيها الذين هم أخذان الغراب... اسمعوا وعوا إن كانت لكم آذان بها تسمعون وألباب بها تدركون وأبصار بها تشهدون فإنها لا تعمى الأبصار ولكن تعمى القلوب التي في الصدور[1]، وقوله أيضا:" الطوفان آت. الطوفان آت... واصنع الفلك بأعيننا ووحينا[2].

زيتونة لاشرقية ولا غربية"..." والعاديات ضبحا فالموريات قدحا فالمغيرات صبحا فأثرن به نقعا فوسطن به جمعا"[3].

والأمثلة في الرواية كثيرة، مما يدل على أن النص القرآني مدار فعل المحاكاة والتخييل.

كما استند الروائي إلى المتخيل السردي والفنتازي والأسطوري السحري والعوالم الشعبية الأسرة" وفي قصة العجائز والقمر"استحضر الشياطين والعفاريت والسحرة والمردة وطاف بنا عبر فضاء الحكاية الشعبية المعروفة "بياض الثلج" و"ألف ليلة وليلة" و"كليلة ودمنة" وحط بنا الرحال في قصص الأنبياء والمرسلين (قصة يوسف وموسى ونوح عليهم السلام) مما جعل لغته مكثفة ملغمة تنفجر دلالات وإيحاءات كلما وضع القارئ يده على إحدى ألغامها مفرداتها كلماتها، مما يفتح فضاء التعددية الدلالية.

[1] الرواية، ص 88.

[2] المرجع نفسه، ص 126.

[3] المرجع السابق، ص 126.

سادسا: التعريف بالكاتب

1. السيرة الحياتية:

بدأ نشاطه الأدبي في سن مبكرة، ونشر أعماله الأولى في الثمانينيات عبر الصحف الوطنية والعربية. له حضور قوي في المشهد الثقافي والإبداعي فهو: عضو مؤسس لرابطة إبداع الثقافية الوطنية وعضو مكتبها الوطني، وعضو مؤسس ورئيس رابطة أهل القلم، وعضو المكتب الوطني لاتحاد الكتاب الجزائريين (2000–2003). مؤسس ومشرف ومشارك في عدد كبير من الملتقيات الثقافية والأدبية وطنيًا وعربيًا. زار الكثير من الدول العربية وقام بنشاطات ثقافية وإبداعية بها. أجريت معه عشرات الحوارات بالجرائد والقنوات التلفزيونية والإذاعية الوطنية والعربية. قدمت عن أعماله دراسات نقدية كثيرة نشرت عبر الجرائد والمجلات الوطنية والعربية، ودُرس أدبه في العديد من الكتب النقدية، وقدمت عنه العشرات من رسائل الماجستير والدكتوراة. عرفت بعض مسرحياته طريقها إلى الخشبة ومنها: (البحث عن الشمس)، و(ملحمة أم الشهداء)، و(سالم والشيطان)، و(صابرة)، و(غنائية أولاد عامر)، و(قلعة الكرامة).

2. النتاج الروائي:

- "الفراشات والغيلان"، 2000
- "سرادق الحلم والفجيعة"، 2000
- "راس المحنه 1+1=0"، 2001
- "الرماد الذي غسل الماء"، 2005
- "حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر"، 2011

- "العشق المقدنس"، 2014
- "حائط المبكى"، 2016

3. النتاجات الأخرى:

- "لمن تهتف الحناجر؟" (مجموعة قصصية)، 1994
- "صهيل الحيرة"(مجموعة قصصية)، 1997[1].

[1] موقع كاتارا، https://www.kataranovels.com.

الخاتمة

الخاتمة

تسعى هذه الدراسة إلى الكشف عن مواطن تجلي العجائبي في رواية "سرادق الحلم والفجيعة" لعزالذين جلاوجي، من خلال جمالية لغته التي تعد أساس الجمال في الإبداع الأدبي.

ولعل تمظهر العجائبي في السرد يعد من أهم الأساليب التي اقترنت بالتخييل والغرابة ويرتبط بفن اللامألوف، والرحيل في عوامل الخرافة والاسطورة.

ولقد كان هدفنا الرئيس في هذا البحث هو تقصي العجائبي في عناصر الرواية. وقد أسفرت نهاية البحث إلى رصد نتائج هامة تتعلق بالسرد العجائبي وبالكتابة الجلاوجية، ومن أهم هذه النتائج:

1. السرد ميدان واسع مشترك بين مجالات عديدة في الدراسات الأدبية وهو ما أسهم في تملصه من مفهوم موحد.

2. يعد تودوروف من أبرز من أعطى لهذا اللون من السرد دعائمه التنظيرية انطلاقا من الإرهاصات التي سبقته، وتمخض عن عمله كتابه الشهير الموسوم ب "مدخل إلى الأدب" العجائبي المترجم من طرف الصديق بوعلام.

3. تعد العجائبية مرتعا خصبا للتفاعل النصي، وبؤرة تلتقي فيها الكثير من النصوص المتنوعة.

4. العجائبية فسحة للجمع بين العديد من المتناقضات والأضداد، ولكن هذا لا يعني أنها بؤرة للفوضى والعبث، بل في خضم هذه الفوضى الظاهرية، ووسط هذا النزوع ثمة وعي دقيق وقصدية واضحة وانسجام ممنهج ودقيق.

5. يعد البعد الاديولوجي، وتحديدا العشرية السوداء وتبعاتها من تغيرات وفواجع، وما جرته من خيبات أمل مريرة، وشعور فادح بالخذلان، وفقدان الثقة في رموز البلاد، نقطة تحول في

التوجه الجديد للمبدعين الجزائريين عامة وعزالدين جلاوجي خاصة في تبني نوع جديد في الكتابة فيما يسمى برواية الأزمة التي راح يجرب في مخابر أدبية أنماطا جديدة من السرد الذي يتجاوز المألوف.

6. ليست العجائبية في هذه الرواية مجرد نزوع تجريبي هدفه الهروب من الواقع المرير الذي يعاني منه الكاتب ووطنه، بقدر ما هو غوص في هذه المحنة، وهاجس فني اخترق الواقع المعقول بفن لا معقول متطرف في تقنياته السردية.

7. انعكست العجائبية على الرواية إيجابا من ناحية التطرق لأكثر الطابوهات حظرا على المبدع، وهي التطرق لحال البلاد على حقيقته، دون مجاملة ولا مداهنة، تخلله بعض السلبيات الطفيفة كإغراق الرواية بالرموز، فغدت مشفرة حكرا على القارئ المثقف.

8. نوع عزالدين جلاوجي عبر العجائبية بين التراث والأسطورة والخيال، مما أضفى على الرواية طابعا جماليا تراجيديا.

9. اعتنى الكاتب بعتبات روايته وأضفى عليها لمسة تحيلنا إلى العجائبي؛ من خلال خرق النمط السائد في الكتابة، بدءا بالعنوان الذي يحتوي على متناقضات كالحلم والفجيعة، وما سينعكس دهشة على متلقي الرواية، إضافة إلى تقديم الخاتمة وتأخير المقدمة.

10. تفنن الكاتب في تكسير نمطية الزمن وتجاوز الزمن المألوف إلى زمن آخر، تنطق فيه البهائم والمحسوسات والأماكن، أرجعنا عبره إلى أزمنة غابرة، زمن المقفع وشهره زاد.

11. الأفضية عند جلاوجي تجاوزت كونها مواطن للحركة إلى أطر عجائبية تأخذ القارئ في متاهة الحوادث الفوق طبيعية.

12. الشخصيات على قدر كبير من العجائبية، نطق فيها الحيوان وحكم واستبد في حكمه، وتكاثرت الحيوانات المفسدة في المدينة، وهو ما أضفى على الرواية هذا اللون العجائبي.

13. صب الروائي هذه الرواية العجائبية في قالب لغوي وسمها بهذه الميزة من خلال الانزياحات التي تساهم من الخروج على المألوف، استدعى فيها الكاتب نصوصا موازية من القرآن والحديث النبوي والتراث العربي والرمز الصوفي، إضافة إلى اللغة الفصحى التي زادت الرواية رونقا وجمالا وعجائبية.

14. نوع الراوي من وجهة نظره للسرد، مع هيمنة الوجهة التي تكون فيه الرؤية من الخلف والرؤية مع، والتداخل الكبير بين الوجهتين، وصعوبة التفريق بينهما في هذه الرواية.

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

- **المصادر:**

عز الدين جلاوجي، سرادق الحلم والفجيعة، منشورات اهل القلم، الجزائر، ط1، 2006.

- **المراجع:**

إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر، ج 1، القاهرة، ط 1، 1960م.

ابن منظور، لسان العرب، مادة عجب، دار صادر، م1، بيروت لبنان، ط 1، 1863م.

أبي الفضل بن منظور، لسان العرب، ج 3، ص 17، 18، (سادة غرب).

احسين علام: العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، منشورات الاختلاف، العاصمة الجزائر، ط1، 2010.

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

آلان روب جرييه، نحو رواية جديدة، ترجمة، مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف. مصر، دط.

بثينة الناصري، الرمز والحضارة، بحلة التراث الشعبي، المركز الفلكلوري، ع 7، 2010.

بطرس البستاني، محيط المحيط، مكتبة لبنان ناشرون مطابع تيبو، بيروت، لبنان، لا ط.

بهاء بن نوار، العجائبية في الرواية العربية المعاصرة.

جبران مسعود، الرائد المعجم ألف بائي في اللغة والإعلام، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 2003م.

جمعية التجديد الثقافية والاجتماعية، الأسطورة ... توثيق حضاري، دار كيوان، ط1، 2009.

حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت،ط 1، 1990.

حسين علام، العجائبي في الأدب، الدار العربية للعلوم الناشرون، بيروت لبنان، ط 1، 2010م.

الخامسة علاوي، "العجائبية في أدب الرحلات (رحلة ابن فضلان نموذجا)"، منشورات جامعة منتوري قسنطينة، 2005-2006م.

الخليل ابن أحمد الفراهيدي: معجم العين، ج4.

الراغب الأصفهاني: المفردات في غريب القرآن.

زكريا القزويني، عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، قدمه وحققه فاروق سعد، منشورات دار الاتفاق الجديدة، ط2، بيروت، 1977م.

سعيد يقطين، قال الراوي –البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، بيروت– الدار البيضاء، ط1، 1998.

سليمان حسن: الطريق إلى النص، مقالات في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، 1997.

سيجمود فرويد، تفسير الأحلام، تبسيط نظمي لواقا، دار الهلال، مصر، د ط، 1963.

الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، ط1، 2010.

شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، دار العربية للعلوم منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، ط 1، 2009م.

صبري حافظ، الحداثة والتجسيد المكاني، مجلة فصول للنقد الأدبي، الجهة المصرية العامة للكتاب، ع4، يوليو 1984.

صلاح فضل: بلاغة الخطاب وشعرية النص، عالم المعرفة، الكويت، ع164، 1992.

ضياء الكعبي، السرد العربي القديم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2005م.

عبد الحميد يونس ، الأسس الفنية للنقد الأدبي ، د ط، د ت.

عبد الكريم الأشتر: أنسنة الحيوان في تراثنا الأدبي، المعرفة، وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، ع532، ص 46 ربيع الأول 1428هـ، نيسان 2007.

عبد الملك مرتاض: في نظرية، الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة الكويت، 1998م.

عيسى مومني، قاموس المنار لغوي (عربي عربي)، دار العلوم للنشر، عنابة الجزائر، لا ط، 2008م.

غيبوب باية، الشخصية الانثربوبوجية: العجائبية في رواية مئة عام للعزلة، دار الآمال للطباعة والنشر، تيزي وزو، الجزائر، لا ط، 2012م.

فراس السواح، دين الإنسان، دار علاء الدين، دمشق، ط4، 2002.

فراس السواح، مغامرة العقل الأولى (دراسة في الأسطورة – سورية وبلاد الرافدين)، دار علاء الدين، دمشق، ط 11، 1996.

فؤاد قنديل، أدب الرحلة في التراث العربي، مكتبة الدار العربية للكتاب، ط 2، 2002.

فيليب سيرج، الرموز في الفن – الأديان – الحياة، نح: عبد الهادي عباس، دار دمشق، سوريا، د وط، 1992.

كمال أبو ديب، الأدب العجائبي والعالم الغرائبي، دار السياقي بالاشتراكي مع أوركس للنشر، بيروت لبنان، ط 1، 2007م.

لؤي علي خليل، عجائبية النثر الحكائي، دار تكوين للتأليف والترجمة والنشر، حلبونة دمشق، لا ط ، 2007م.

مجدي وهبة– كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، لا ط، بيروت، لبنان،. 1973م.

محمد تنفو، النص العجائبي (مئة ليلة وليلة نموذجا)، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق سوريا، ط 1، 2010م.

محمد سويرتي، النقد البنيوي والنص الروائي، ج 2، إفريقيا الشرق، المغرب، ط 1،1991.

محمد فريد وجدي، الإسلام في عصر العلم، دار الكتاب العربي، بيروت ، ط 3، 1967.

محمود الضبع: تشكلات السردية الروائية، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع62، صيف وخريف 2003.

مصطفى محمود، الأحلام، دار المعارف، مصر، د ط، 1986.

منيب محمد البوريمي، الفضاء الروائي في الغربة، الإطار والدلالة ، سلسلة دراسات تحليلية، . ط 1،1984 دار النشر المغربية، المغرب.

نجاح منصوري، "سحر العجائبي" في رواية وراء السراب، مجلة المخبر، جامعة محمد خيضر بسكرة، العدد 8، 2012م.

نعيمة بن عبد العالي، الأدب والفانتاستيك، متاح على الشبكة.

هجيرة لعور، الغفران في ضوء النقد الأسطوري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، د ط، 2009.

هنري برجسون الضحك، تر سامي الدروبي وعبدالله عبدالدائم،بيروت، دارالعلم للملايين، ط 1، 1983.

واسيني الأعرج، إتجاهات الرواية العربية في الجزائر (بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، دط، 1986.

وحيد السعفي، العجيب والغريب في كتب تفسير القرآن تفسير ابن كثير أنموذجا، الأوائل للنشر والتوزيع، دمشق: سوريا، ط1، 2006م.

يوسف بن إسماعيل النبهاني، جامع كرامات الأولياء، تح: ابراهيم عطوة عوض، المكتبة الثقافية، بيروت، ط1، 1991، ج 1.

يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد.

- **المجلات:**

تودوروف، تزفتان: مدخل إلى الأدب العجائبي – الغريب – المدهش – تر: رضا بن صالح، مجلة الحياة الثقافية، السنة 29 العدد 156 جوان 2014.

- **الرسائل الجامعية:**

الخامسة علوي: العجائبية في الرواية الجزائرية المعاصرة، مخطوط دكتوراه علوم، جامعة قسنطينة، 2008- 2009م.

عقاق نورة، بنية النص في جامع كرامات الأولياء، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في النظرية الأدبية المعاصرة، إشراف آمنة بلعلى، جامعة مولود معمري تيزي وزو، 2011.

علاوي الخامسة، العجائبية في ادب الرحلات، مخطوط مذكرة ماجستير، جامعة قسنطينة، 2005.

نجاح منصوري، "العجائبية في روايات إبراهيم الدرغوثي، "رسالة ماجستير، تخصص أدب حديث، إشراف د/ع الرحمان تبرماسين، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2011م.

- **المواقع الالكترونية:**

موقع كاتارا، https://www.kataranovels.com.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

شكر وعرفان

المقدمة .....أ

الجزء النظري للدراسة.....**1**

أولا: مفهوم العجائبية.....2

1. لغة:.....2

2. اصطلاحا: 4

ثانيا: العجائبي وتعدد المصطلح.....6

1. العجيب (le merveilleux): 7

2. الغريب (L'étrange): 8

3. السحري: 9

ثالثا: العجائبي في النقد الأدبي..... 10

1. العجائبي عند الغرب: 11

2. العجائبية عند العرب: 11

رابعا: شروط العجائبي 13

خامسا: مصادر العجائبي..... 14

1. المصدر الأسطوري: 14

2. المصدر الديني: 15

3. الأحلام:..... 17

4. الكرامة: 18

5. المعتقد الشعبي: 19

6. الرحلة:..... 20

سادسا: وظائف العجائبي 21

سابعا: أشكال العجائبي (العجيب)..... 27

ثامنا: مفهوم التغريب 29

ثامنا: نشأة التغريب 31
تاسعا: علاقة العجيب بالغريب 38
الجزء التطبيقي 40
أولا: مضمون رواية "سرادق الحلم والفجيعة" لعز الدين جلاوجي 41
ثانيا: الشخصية العجائبية 44
ثالثا: عجائبية الزمن 60
رابعا: العجائبية المكان (الفضاء) 68
خامسا: عجائبية اللغة 81
سادسا: التعريف بالكاتب 88
الخاتمة 91
قائمة المصادر والمراجع 95
فهرس المحتويات 102