الجمهوريّة الجزائريّة الديموقراطيّة الشعبيّة
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الحاج لخضر– باتنة
كليّة الآداب واللغات قسم اللغة العربيّة وآدابها

العجائبيّة في الرواية العربيّة المعاصرة
مقاربة موضوعاتيّة تحليليّة

أطروحة مقدّمة لنيل درجة دكتوراه العلوم في الأدب العربيّ الحديث

إعـــداد الــطالبة: إشراف الأستاذ الدكتور:
بهاء بن نوار الطيب بودربالة

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
د. عـــلـــي عـالـــيـة	أستاذ مـــحـاضر	جـــامـــعة باتنة	رئيسا
أ.د. الـــطيب بودربالة	أستاذ التعليم العالي	جـــامـــعة باتنة	مشرفا ومقرّرا
د. عبد الرزاق بن سبع	أستاذ مـــحـــاضر	جـــامـــعة باتنة	عضوا مناقشا
أ.د. امـــحـــمد فـــورار	أستاذ التعليم العالي	جـــامعة بسكرة	عضوا مناقشا
أ.د. محمد العيد تاورتة	أستاذ التعليم العالي	جامعة قسنطينة	عضوا مناقشا
د. مـــيـلـــود رقـــيـــق	أستاذ مـــحـــاضر	جامـــعة خنشلة	عضوا مناقشا

السنة الجامعيّة: 2012/ 2013

المقدمة

المقدمة:

شهدت الرواية العربية المعاصرة تطورات كثيرة، وتغيّرات عديدة، نالت الشكل والمضمون، وانقلبت على أنماط السرد التقليدية، وأطره الثابتة القائمة على أحادية الصوت، والوصفية الزائدة، وعلوّ سمة التقريرية، وكذا هيمنة النزوع الإيديولوجي للكاتب، واستبداده الصارم بمختلف فضاءات الرواية.

وقد وصلت الرواية العربية المعاصرة – بعد مراحل كثيرة ومكابدات طويلة – إلى تبنّي بنية سردية جديدة، تنقلب – كما ألمحت سابقا – على الأطر الثابتة، وتكسّر منطقها السكوني الرتيب، لتتجسّد بشكل حضورٍ كتابيٍّ مختلفٍ؛ متعدِّد الإيحاءات، لانهائيّ القراءات، يستدعي كثيرا من التأويلات، والتفسيرات، ويحفل ببعد انفتاحيّ عميق، يستثير دهشة المتلقي، وفضوله، ويوقظ في ذهنه كثيرا من الأسئلة والإشكالات.

ومن الظواهر اللافتة، والمضامين المستبدّة بأغلب فضاءات الرواية العربية المعاصرة، تأتي ظاهرة العجائبية لتشغل الحيز الأكبر من تلك الفضاءات، حيث لم يعد الروائي المعاصر مكتفيا بنقلٍ حرفيّ لمرجعيات الواقع الخارجيّ، ولا بوصفٍ دقيقٍ لشخوصٍ هم نسخةٌ مطابقةٌ لشخوص الواقع بكلّ ما يعتمل في دواخلهم من نوازع الخير والشر، أو أمكنةٍ وأزمنةٍ هي نفسها أمكنة الحياة وأزمنتها، بل غدا هذا الروائيّ مجنّحَ الخيال جامحَه، لا يكتفي بتجاوز الواقع عن طريق خلق عالم آخر موازٍ له – صحيح أنه متخيّل، ولكنه واقعي أيضا وممكن الحدوث – بل ينقلب على هذا الواقع بتصوير كلّ ما لا يمكن أن يقع فيه، من أحداث عجائبية مثيرة، وفسحات زمكانية غريبة، وشخوص لا تقلّ عنها غرابة، بعضها يحضر بشكل شديد التعالي محمّل بكثير من الطاقات والقدرات السحرية الخارقة، وبعضها الآخر يتراءى مشوّها، ممسوخا، قد يكون مسخه هذا أحد تجليات الواقع، وأقنعته الممعنة في البشاعة والثقل.

ورغم أن العجائبية تعدّ سمة بارزة من سمات التراث الحكائيّ العربي القديم، ولا سيما حكايات ألف ليلة وليلة، ومجموع السير الشعبية، إلا أنها في الرواية المعاصرة تكتسب معانٍ جديدة مختلفة عن المعاني التراثية، وتستقي مصادرها من هذا التراث العربيّ القديم وكذا من التراث الغربي بنوعيه؛ القديم والحديث، وبمعنى أدقّ يمكن القول إن العجائبية في الرواية العربية المعاصرة تستقي مصادرها، وتمدّ جذورها في التراث الإنسانيّ كلّه شرقيّه وغربيّه، ممّا يكسبها حمولات تأويلية عميقة، وبعدا قرائيا متجددا وخصبا، ولذا وقع اختياري على هذا الموضوع: "العجائبيّة في الرواية العربية المعاصرة" موضوعا لأطروحة الدكتوراه، لما يتيحه لي من استجلاء ظاهرة بارزة اجتاحت السرد العربي المعاصر، وغدت ملمحا من أبرز ملامحه؛ يستبد ببنيته العميقة، ويؤطر تخومه الظاهرية، مع محاولة تلمّس الحدّ الفاصل بين ما هو واقعيّ صميم، وما هو خيالي مغرق في الغرابة والتعجيب.

وممّا دفعني إلى اختيار هذا الموضوع أيضا دون غيره من المواضيع جدّته، وقابليته المطلقة للتأويل، وكذا مرونته، وانفتاحه على عوالم سحريّة، قد يكون لجوء الكتاب المعاصرين إليها إحالة إلى علوّ مشاعر السخط، واللاانتماء، والاغتراب عن الواقع اليومي المألوف؛ فلا يلجأ أحدٌ إلى عالم الأساطير، والأحلام، أو حتى الكوابيس، إلا إذا كان غير مكتفٍ بمنجزات الراهن، ساعيا إلى تجاوزها واستباقها بخلق عالم عجيب، وشخوص خارقة، خرافية الحضور، كثيرا ما تأتي بديلا عن شخوص الواقع. أو تأتي شوهاء الملامح، ممسوختها، مما يحيل إلى كونها لا تزيد عن أن تكون قناعا من أقنعة الراهن الذي لا يقل عنها تشوها وابتذالا.

ويمكن اعتبار مثل هذا الإغراق في عوالم السحر والخيال نزوعا شموليا يشترك فيه أغلب البشر، مما يمنح البحث في هذا الموضوع بعدا إنسانيا وذاتيا، قد يكون لهما الفضل في دفع الدراسة نحو مزيد من النضج، والرصانة.

وقد استأنستُ في دراستي هذه بأبحاث أخرى سابقة، قاربت هذا الموضوع، ولكنْ من مَناحٍ، ومن مدوّناتٍ مختلفةٍ تماما عن منحى هذا البحث ومدوّناته. ومن ذلك

مثلا: رسالة ماجستير للدكتورة "نورة بنت إبراهيم العنزي" بعنوان "العجائبيّة في الرواية العربيّة"، من جامعة الملك سعود، قاربت فيها بعضَ النماذج المختارة، من مثل: "عرس الزين" للطيب صالح، و"أبواب المدينة" لإلياس خوري، و"الأسلاف لفاضل العزاوي، وغيرها.

ورسالة ماجستير ثانية، للباحثة "هدى سليمان الحافي" من جامعة دمشق، عن "العجائبيّة في القصة السورية القصيرة؛ القصة النسوية أنموذجا".

ورسالتا ماجستير ودكتوراه، للدكتورة "الخامسة علاوي" من جامعة منتوري بقسنطينة، إحداهما عن "العجائبيّة في أدب الرحلات؛ رحلة ابن فضلان نموذجا"، والثانية عن "العجائبيّة في الرواية الجزائريّة".

إلى جانب دراسة الأستاذ "حسين علام" عن "العجائبيّ في الأدب؛ من منظور شعريّة السرد"، التي خصّها بمقاربة رواية "ليلة القدر"(La nuit sacrée) للطاهر ابن جلّون.

وقد قسِّم هذا البحث إلى مدخلٍ نظريّ عن إشكاليّة مصطلح ومفهوم العجائبيّة في النقديْن: العربيّ، والغربيّ. وأربعة فصولٍ، تناول أوّلها مصادر العجائبيّة وأصولها الأولى، المتدرّجة، من المصدر الأسطوريّ، إلى الدينيّ، والشعبيّ، فالنفسيّ.

وتناول الفصل الثاني العجائبيّة موضوعا أدبيّا، أي الموضوع العجائبيّ، وقد انتقل إلى حقل الآداب، وأصبح واحدا من أهمّ المواضيع المتداولة قديما وحديثا على حدٍّ سواء، وإنْ بأساليب وفنّيّات مختلفة اختلافَ إيقاعات العصور، وتغيّراتها.

في حين تناول الفصل الثالث موضوعات العجائبيّة، وهذا حسب ما جاء في نماذج الدراسة، التي تراوحت بين العناصر الآتية: المسخ، والتحوّل، والرحلة، والغيبة، والرموز الحيوانيّة.

أمّا الفصل الرابع، فتناول وظائف العجائبيّة، وغاياتها الموضوعاتيّة والفنيّة، من وظيفة ترميزيّة، إلى وظيفةٍ تفاعليّة، فوظيفة أدبيّة، وأخرى فنيّة.

وذيّل البحث بخاتمةٍ أجملت أهمَّ ما وصل إليه البحث من نتائج.

أمّا نماذج الدراسة، فقد وقع اختياري على الأعمال الآتية:

- الغرف الأخرى، جبرا إبراهيم جبرا.
- امرأة القارورة، لسليم مطر.
- يالو، لإلياس خوري.
- سهرة تنكرية للموتى لغادة السمان.
- امرأة الغائب، لمهدي عيسى الصقر.
- التراس؛ ملحمة الفارس الذي اختفى، لكمال قرور.

وقد جاء هذا الاختيار بعد مسحٍ قرائيّ شامل، راعيت من خلاله ضرورة توافر حدٍّ ما من الرؤية الفكريّة المشتركة بين جميع هذه الأعمال، تجلّت في كون العجائبيّة فيها قناعا تنكريّا، يحيل به الكاتب إلى تناقضات الواقع، ومصادراته؛ أي أنّ قراءة هذه الأعمال، وتتبّع البعد العجائبيّ فيها لا يمكن أبدا عزلها عن الرؤية الواقعيّة، والنزعة النقديّة فيها.

أمّا المنهج الذي قامت عليه الدراسة، فهو المقاربة الموضوعاتيّة، لمناسبتها طبيعة الموضوع، وانسجامها مع ما سيطرحه البحث من تتبّع لموضوعة العجائبي، واستجلاء لأهمّ تحدّداتها، وثوابتها، ومتغيّراتها.

وفي سبيل مثل هذه المقاربة المنهجيّة كان الاعتماد على جملةٍ من المراجع القيّمة، أهمّها: "مدخل إلى الأدب العجائبيّ" لتودوروف، و"أدب الفنتازيا" لـ "ت. ي. أبتر"، و"شعريّة الرواية الفانتاستيكيّة" للدكتور شعيب حليفي، و"تلقي العجائبيّ في النقد العربيّ الحديث" للدكتور لؤي خليل، و"في نظريّة الرواية" للدكتور عبد الملك مرتاض، وغيرها.

وتطمح هذه الدراسة إلى الإجابة على بعضٍ من الإشكالات، يمكن إجمالها فيما يأتي:

- لماذا يلجأ الروائيّ إلى العجائبيّة؟ أرغبة منه في إدهاش القارئ فحسب، أم لأنّ لديه نزوعا انقلابيّا يسعى إلى اختراق عتمة الواقع وتجاوز سلطته؟
- ما الذي تكتسبه الرواية بلجوئها إلى العجائبيّة؟
- هل العجائبيّة هي واقع الشخصيّة الروائيّة حقّا؟ أم أنّها قناع من أقنعتها؟
- هل السرد العجائبيّ ارتداد نكوصيّ إلى فضاءات السرد التراثي؟ أم أنّه اقتحام لفضاءات السرد العالميّ؟
- هل يمكن القول إنّ في نزوع الروائيّ المعاصر نحو كلّ ما هو عجيب، وخياليّ، وفوق واقعيّ نزوعا نحو تحدّي الموت، ومماطلة عدميّته القادمة؟

وقد واجهتني في خضمّ البحث والدراسة جملةٌ من الصعوبات، أهمّها: صعوبة انتقاء وتخيّر نماذج الدراسة، والتردّد بين إبداعٍ عربيٍّ شاسعٍ، من المستحيل الإحاطة به كلّه، ومن الغبن التركيز على بعضه، دون بعض. غير أنّ هذه الصعوبة هانت كثيرا بفضل مَنْ كانَ صاحبَ اليد الكريمة، والعون الأكبر لي: أستاذي الفاضل "الدكتور الطيّب بودربالة"، الذي كان لإرشاداته السديدة، وملاحظاته العلميّة الرّصينة فضلٌ كبيرٌ في بلوغ البحث ما هو عليه، فشكرا أستاذي الكريم، وجزاكم الله عنّي خيرَ الجزاء.

المدخل

العجائبيّة: المفهوم والإشكاليّة

المدخل:

العجائبيّة؛ المفهوم والإشكاليّة

تعدّ العجائبيّة أحدَ المصطلحات النقديّة والروائيّة المستحدثة، الجديدة على قِدَمِها، ورسوخها في التراثيْن: العربيّ، والعالميّ، حيث نجد لها حضورا طاغيا في جميع مناحي الحياة، ومشاربها؛ في حياة الفرد اليوميّة بما يعتريها من تهاويم خيال، وأحلام يقظة، ونوبات كوابيس، وفي حياته الفكريّة العميقة بما يسودها من قلق وجوديّ، ونزوع استباقيّ، ورغبة جامحة في تحطيم أسوار كلّ ما هو متداوَلٌ، ومألوف.

وما يعنينا هو البحث في موضوع العجائبيّة الأدبيّة والروائيّة تحديدا، التي من الصعب جدا تحديد مفهومها تحديدا دقيقا، نظرا لتنوّع موضوعاتها، وتعدّد أساليبها، وتداخل العلاقات فيها بين العالم الذي يقدّمه الخيال من جهة، وذاك الذي يخصّ القارئَ من جهة ثانية.[1]

ويُعدّ كتاب تودوروف (Todorov) "مدخل إلى الأدب العجائبيّ"(Introduction à la Littérature Fantastique) المطبوع سنة 1970، من أبرز الآثار النقديّة المنظرة لموضوع العجائبيّة، والمحدّدة أطرَه، وضوابطه، وجميعَ تفرّعاته النظريّة، والتطبيقيّة.

وقبل التعرّض إلى أهمّ ما تطرّق إليه تودوروف في نظريّته التي تفرّد بها عن بقيّة المنظرين، فإنّ علينا أن نتتبّع تطوّر هذا المصطلح في مفهومه العام أولا، فمفهومه الخاص، الذي تكوّنت منه رؤية النقاد المعاصرين له الآن.

وفي هذا السياق، نجد في القواميس التاريخيّة للغة الفرنسيّة أنّ أصل كلمة العجائبية (Fantastique) يعود إلى المفردة اللاتينيّة (Phantasticus) المأخوذة

---

(1) Denis Mellier, **La littérature fantastique**, Ed Seuil, Paris, 2000, p4.

بدورها عن الإغريقيّة (Phantastikos) التي تخصّ "المخيّلة"، وتعني في القرن السادس عشر كلَّ ما هو "شارد الذهن"، و"أخرق"، و"خارق"، ثمّ "خياليّ".[1]
وكذلك نجد في قاموس لغة القرن السابع عشر أنّ العجائبيّة تعني كلَّ ما يقع خارج الواقع، وكلّ ما هو مستبعَد، وشاذ، وخارق.[2]

فالعجائبيّة في معناها العام، والبسيط تعني اختراق كلِّ ما هو واقعيٌّ، ومعقول، ومعانقة كلّ ما يتجاوز هذا الواقع، ويستبقه، سواء كان هذا الاستباق سلبيّا بالوقوع في بؤرة "الشاذ"، و"الأخرق"، و"الشارد"، أم إيجابيّا بالانفتاح على كلِّ ما هو خارق، ومنفلتٌ من قيود المنطقيّ، واليوميّ، حيث تعدّ العجائبيّة هنا فسحة تحرّر، وتنفيس، يتخفف فيها المبدع من قيود العرف، وضوابطه الثقيلة.
وقد ازدهر هذا النزوعُ العجائبيّ الجامح نحو الخارق والخياليّ في أدب القرون الوسطى، حيث ما زالت العقولُ مرتبطة بالأسطورة، وحيث الحدودُ غير واضحة بين المنطقيّ واللامنطقيّ، فكان العجيب يُدرَك تقريبا على أنه حقيقيّ، لتتقلّص مكانته في الفترة الكلاسيكيّة الديكارتيّة، وما أن يحلّ القرن الثامن عشر حتى يستعيدها، فيقتحم الأدبَ، ويغدو المجال المفضّل للرومانسيّة.[3]

هذا على المستوى العام، أمّا على المستوى الخاص؛ المستوى التنظيريّ الذي تناوله النقاد، والدارسون بوصفه تقنيةً أدبيّة، كثيرا ما يلجأ إليها المبدعون في تمرير رسائلهم الفنيّة، فلعلّ مِنْ أبرز مَنْ تناول هذا الجانب – إلى جانب تودوروف – روجيه كايوا (Roger Caillois) في مقالة له كتبها سنة 1966، ويحدّده من خلالها بأنه اقتحام الممنوع، الذي لا يمكن أن يحدث، ولكنه رغم ذلك يحدث، في نقطةٍ، وفي

---

(1) Emmanuèle Baumgartner et Philippe Ménard, **Dictionnaire étymologique et historique de la langue française**, Librairie générale française, 1996, p317.
(2) Gaston Cayrou, **Dictionnaire de français classique la langue de XVIII's,** Klincksieck, Paris, p355.
(3) Joëlle Gardes-Tamine et Marie Claude Hubert, **Dictionnaire de critique littéraire**, Armand Colin, paris, p81.

لحظة دقيقة، وفي قلب عالمٍ متجدّد بامتياز [...] حيث يُعَدُّ وليدَ استقرار فظّ لما فوق الواقع في عالم عاديّ.[1]

وما يوحي به تعريف "كايوا" هو أنّ العجائبيّ وليد اختراق مطلق، وصدع مستديم في بنية الواقع، ببعثرة قوانينه الطبيعيّة، والهزء منها، وبثّ روحٍ جديدة فيها، جوهرها الاقتحام، والمغامرة، والتجدّد الدّائم.

وما نلحظه على هذا التعريف أنّه يرتكز على ماهية العجائبيّ بوصفه صدعا يتبطّن جسدَ المألوف، ويخترقه، وينشر الفوضى، والانقباض فيه. وهذا ما يختلف عن رؤية تودوروف، الذي يركّز على زمن امتداد العجائبيّ، ويسعى جاهدا إلى حصره بدقة ضمن لحظة زئبقيّة، تتوسّط عالميْن مختلفيْن، أو جنسيْن متباينيْن، هما: "الغريب"(L'étrange)، و"العجيب"(Le merveilleux). حيث "يستغرق العجائبيّ زمن التردّد أو الريب؛ وحالما يختار المرء هذا الجواب أو ذاك، فإنه يغادر العجائبيّ كيما يدخل في جنس مجاور هو الغريب، أو العجيب. فالعجائبيّ هو التردّد الذي يحسّه كائنٌ لا يعرف غير القوانين الطبيعيّة، فيما يواجه حدثا فوق طبيعيّ حسب الظاهر.[2]

وهنا لا بدّ من تعريف الحدَّيْن الآخريْن، اللذيْن يؤطران مفهوم العجائبيّ، ويسيّجانه: الغريب، والعجيب: حيث يعرّف تودوروف أوّلهما بأنه ذاك الذي تتلقى فيه الأحداث التي تبدو على طول القصة فوق طبيعيّة، تفسيرا عقلانيّا في النهاية.[3] أمّا ثانيهما، فيعرّفه بأنه ذاك الذي يقترح علينا وجود فوق الطبيعيّ، من جرّاء بقائه غير مفسَّر، وغير متعقّل.[4]

وهذا يعني أنّ تودوروف يضع العجائبيّ في لحظة زئبقيّة منفلتة، يحتار معها المتلقي بين قبول التفسير الطبيعيّ المنطقي (الغريب) أو الارتماء في أحضان التفسيرات

---

(1) Denis Labbé et Gilbert Millet, **Le fantastique,** Ellipses Édition, Paris, 2000, p6.

(2) تزفيتن تودوروف، **مدخل إلى الأدب العجائبيّ**، ترجمة: الصديق بوعلام، دار شرقيات: القاهرة، ط1، 1994، ص: 44.

(3) المرجع نفسه، ص: 59.

(4) المرجع نفسه، ص: 63.

الخرافيّة، واللاعقلانيّة (العجيب)؛ أي أنّ الشكَّ، والحيرة هما جوهر العجائبيّ، وصميم تكوينه.

ونلاحظ من خلال تمييز تودوروف بين حدَّيْ: العجيب، والغريب، وجعله العجائبيّ حالا وسطى بينهما، أنه يشقّ لنفسه طريقا بكرا، ويبتدع تنظيرات جديدة، تختلف عن التنظيرات القديمة المتداولة في مختلف القواميس، حيث لا نكاد نجد أيَّ فرق واضح بين موضوعيْ: العجيب، والغريب، بل يكادان يغدوان مترادفيْن: فالغريب "الذي توضّح معناه مع القرن الحادي عشر مأخوذٌ عن الأصل اللاتينيّ: (Extraneus) الذي يعني كلَّ ما هو خارجيٌّ، ليتطوّر إلى كلِّ ما هو خارج المتداوَل، وفوق المألوف، فالشاذ، والمتفرّد.[1]

أمّا العجيب، الذي ترسّخ في القرن نفسه، فمأخوذٌ عن أصل لاتينيّ آخر دارج وكلاسيكيّ: (Mirabilia) الذي يخصّ الأشياء المذهلة، والمدهشة، ليرتبط مع اللاتينيّة المسيحيّة بالمعجزات، ثمّ يشمل بعد ذلك جميعَ الأحداث المدهشة، والغريبة، وغير المألوفة.[2]

ولا يكاد يختلف قاموس لغة القرن السابع عشر عن هذا التحديد، حيث نجد أنّ الغريب يفيد كلَّ ما هو خارج الشروط التي نحياها عادة، وكلّ ما هو غير مألوف.[3] في حين يفيد العجيب جميعَ الظواهر فوق الطبيعيّة، أو تلك المنجزة بفضلٍ إلهيّ، أو المعجزة.[4]

والفرق الوحيد الذي نلمسه بينهما هو أنّ العجيب يميل إلى المعجزات الإلهيّة، وإلى الإدهاش بمعناه المشرق، والإيجابيّ، بعكس الغريب، الذي تشوبه غالبا بصمةٌ من قلقٍ هنا، أو شذوذٍ هناك. ممّا يعني – إن صحّ التعبير – أنَّ العجيب يمثل الجانبَ الحلميّ من الخارق، في حين يمثل الغريب الجانبَ الكابوسيّ.

---

(1) **Dictionnaire étymologique et historique de la langue française,** p 301.
(2) Ibid, p 494.
(3) **Dictionnaire de français classique la langue de XVIII's, p337**.
(4) Ibid, p 503.

وكما رأينا فإنّ تودوروف لا يلتزم بهذه المعاني الأوّليّة، بقدر ما يضيف إليها معانٍ جديدة، يجعل فيها من فهم القارئ، وتلقيه، محكَّ التجربة ومعيارها؛ فما يهتدي إلى منطقيّته، ومعقوليّته يُعدّ غريبا، وما لا يهتدي منه إلى ذلك يُعدّ عجيبا، علما أنّ معايير الفهم، والتفسير تختلف من فرد إلى آخر، ومن بيئة إلى أخرى، ومن زمن إلى زمن، ممّا يطبع نظريّة تودوروف ورؤيته لكلٍّ من العجائبيّ، والغريب، والعجيب بطابع النسبيّة، والتزأبق، والتمنّع على أيّة محاولة للحصر الشامل، والدّقيق.

ولا يكاد يختلف أبتر (Apter) عن تودوروف في تأكيده على ضرورة توافر عنصر التردّد، والشكّ في خضم الأدب العجائبيّ؛ حيث "في أعماق الفنتازيا في القصّ الحديث ثمّة شكٌّ بخصوص العالم الذي تنتمي إليه: أهو هذا العالم، أم عالمٌ مغايرٌ تماما."[1]

ونلاحظ أنّ أبتر برغم اتفاقه المفاهيميّ مع تودوروف إلا أنّه يختلف عنه في بناء المصطلحات، وتوليدها؛ فما يسمّيه تودوروف "فانتاستيكًا" هو لدى أبتر "فنتازيا"، وما يصطلح عليه تودوروف بالتردّد (Hésitation) هو ما يصطلح عليه أبتر ب"المأزق الإدراكيّ".[2]

وأيّا كان اختلافهما حول المصطلح، فإنّ ثمّة اختلافات أخرى كثيرة، يمكن تلمّسها، والحكم من خلالها بانفصال كلتا النظريّتيْن، رغم تشابههما الظاهر؛ فما يؤكد عليه تودوروف من ضرورة التمييز بين جنسَيْ: "الغريب"، و"العجيب"، وحصر كلٍّ منهما في نطاق محدّد لا يتعدّاه، لا نجد له أيَّ حضور في نظريّة أبتر، الذي يبني رؤيته على نظريّة التحليل النفسي، وعلى تحليل نماذج تطبيقيّة، كبعض أعمال پو (Poe) وهوفمان (Hoffmann) وبورخيس (Borges) وغيرهم، انطلاقا من هذه النظريّة، ومن تشخيصات فرويد (Freud)، وتأويلاته.

---

[1] ت. ي. أبتر، **أدب الفنتازيا؛ مدخل إلى الواقع**، ترجمة: صبّار سعدون السعدون، دار المأمون: بغداد،1989، ص: 13.

[2] المرجع نفسه، ص: 41.

وما نلحظه على جهود الدارسين العرب المعاصرين أنّ أغلبهم يجعل من نظريّة تودوروف – لا أبتر – مرجعا، وأساسا، لا سبيل إلى تجاوزه، وتناسيه، في سياق التنظير، أو التطبيق لموضوع العجائبيّة، وتجلّيها في القصة، أو الرواية، أو حتى الشعر العربيّ.

وقبل التعرّض إلى آراء هؤلاء، فإنّ السؤال المطروح هو عن مدى حضور مصطلح العجائبيّة في التراث العربيّ: هل لهذا المصطلح، وهذه النظريّة من صدى في ذاك التراث؟ أم أنها وليدة الفكر الغربيّ، وأحد نتاجاته الكثيرة، التي امتصصناها منه، وتمثلناها، دون أيّة محاولة للإضافة، والتجديد؟

ولمناقشة هذا السؤال، لا بدّ من التعرّض إلى المستوى المعجميّ الأوّليّ، الذي خير ما يمثله معجم "لسان العرب" لابن منظور، الذي نجد فيه من معاني مادة: ع ج ب:

العُجْب، والعَجَب: إنكار ما يرد عليك لقلّة اعتياده، وجمع العجَب: أعْجابٌ. قال [الشاعر]:

يا عجَبا للدّهر ذي الأعْجابِ الأحدب البرغوث ذي الأنياب

والاسم: العجيبة، والأعْجوبة. والتعاجيب: العجائب، لا واحد لها من لفظها.

[...] العجيب: الأمر يُتعجّب منه. وأمرٌ عجيبٌ: معجِبٌ، وقولهم: عجَبٌ عاجبٌ كقولهم: ليلٌ لائلٌ، يُؤكّد به. والعجَب: النظر إلى شيء غير مألوف، ولا معتاد.[1]

ونجد في مادة غ ر ب:

الخبر المُغرِب: الذي جاء غريبا، حادثا، طريفا. [...] وأغرب الرّجل: جاء بشيء غريب، وأغرب عليه، وأغرب به: صنع به صنعا قبيحا. الأصمعي: أغرب الرجل في منطقه: إذا لم يبق شيئا إلا تكلّم به.[2]

ونلاحظ أنّ المعنى العام الذي أرساه لسان العرب، لا يكاد يختلف عن المعنى الأجنبيّ العام، الذي لمسناه في بعض قواميس اللغة الفرنسيّة؛ حيث لا يتجاوز معنى العجيب

---

[1] أبو الفضل جمال الدين بن منظور، **لسان العرب**، دار صادر: بيروت، ط1، (د.ت)، مج: 10، ص: 38.

[2] المرجع نفسه، مج11، ص: 23- 24.

الاصطدامَ بكلِّ ما هو غير مألوف، وغير دارج الحدوث. ولا يتنزّه الغريب عن بعض المعاني السلبيّة المعتمة.

ونلمس تعريفا آخر أكثر تخصيصا في كتاب "عجائب المخلوقات" للقزويني (ت682هـ)، الذي يذكر في مقدمته أنّ العجب هو "الحيرة تعرض للإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشيء، أو عن معرفة كيفيّة تأثيره فيه، مثاله أنّ الإنسان إذا رأى خليّة النحل، ولم يكن شاهده من قبل لكثرت حيرته، لعدم معرفة فاعله، فلو علم أنّه من عمل النحل، لتحيّر أيضا من حيث أنّ ذلك الحيوان الضعيف كيف أحدث هذه المسدّسات المتساوية الأضلاع..."[1]

وفي سياق تعريفه للغريب يقول: "الغريب كلّ أمر عجيب، قليل الوقوع، مخالف للعادات المعهودة، والمشاهدات المألوفة، وذلك إمّا من تأثير نفوس قويّة، وتأثير أمور فلكيّة، أو أجرام عنصريّة. كلّ ذلك بقدرة الله تعالى، وإرادته."[2]

وفضلا عن التباس معنييْ: العجيب، والغريب، وتداخل مدلولاتهما، فيما أورده ابن منظور، والقزويني، فإننا نلاحظ غياب صيغة "العجائبي" لديهما معا، ممّا يرجّح أنّها من اجتهاد بعض النقاد المعاصرين، الذين لجأوا إليها إمعانا في مجاراة تودوروف، وتمييزا لهذا المصطلح عن صنوه الآخر: "العجيب".

وممّا يؤكد هذا أننا لا نجد هذه الصيغة أيضا في القرآن الكريم، حيث يتراوح حضور مادة "ع ج ب" بين الفعل في مختلف أزمنته، كقوله تعالى: ((أوَعَجِبْتم أنْ جاءَكمْ ذكرٌ من ربِّكم على رجل منكم لينذركم ولتتقوا ولعلكم تُرحمون)) [3]

وقوله أيضا: ((قلْ لا يستوي الخبيثُ والطيِّبُ ولو أعْجَبَكَ كثرةُ الخبيث)) [4]

أمّا الصيغة الاسميّة، فنلمسها مثلا في قوله:

---

[1] زكريا بن محمد القزويني، **عجائب المخلوقات، والحيوانات، وغرائب الموجودات**، منشورات مؤسسة الأعلمي: بيروت، ط1، 2000، ص: 10.

[2] المرجع نفسه، ص: 15.

[3] سورة الأعراف، الآية: 63.

[4] سورة المائدة، الآية 100.

((أمْ حسِبْتَ أنَّ أصحابَ الكهف والرَّقيم كانوا مِنْ آياتنا عَجَبا)) [1]
وقوله أيضا: ((بل عجبوا أنْ جاءهمْ منذرٌ منهمْ فقالَ الكافرون هذا شيءٌ عجيبٌ)) [2]

وعليه يمكن القول بأنّ مصطلح "العجائبيّة"، أو "العجائبيّ" بصيغته هذه، ما هو إلا محاولةٌ لخلق تواطؤٍ منهجيّ بين المفهوم الأجنبيّ، الذي أرسى معالمَه تودوروف، والمفهوم العربيّ، الذي برغم تملّصه النظريّ من التحديدات التودوروفية، فإنه بما يمتلكه من ثراء، وشساعة، وتنوّع في الرّؤى والمصادر، يستوعب النظريّة الغربيّة، ويفيض عنها.[3] وبعيدا عن التراث القديم، المليء بما لا يمكن حصرُه من الصّور، والأخيلة، والمشاهد العجائبيّة الطافحة، فإنّ الرواية العربيّة المعاصرة، تعجّ بدورها بكثير من تلك الصور، والأخيلة، والمشاهد، وإن أتت معها بعيدةً عن عفويّتها الأولى، وتلقائيّتها، التي نلمسها من خلال التراث؛ بسِيَره الشعبيّة، ولياليه، وأساطيره، وخرافاته، حيث يميل الروائيّ المعاصر في سياق نزوعه التجريبيّ، ورغبته الجامحة في اختراق جميع الأطر، والمعايير، إلى الاستئناس بعجائب الموروث العربيّ – والإنسانيّ عامّةً – ونفض الغبار عنها، بغية إعادة توظيفها، واستلهام أبعادها اللانهائيّة الفيض، والإيحاء.

وبالاطلاع على أكثر الدراسات النقديّة، المهتمّة بموضوع التجريب الرّوائي، ونزعات تحديث الشكل، والمضمون كليْهما، نجد أنّ "العجائبيّة" تقع منها موقعا مفصليّا، من إيجابيّاته الكثيرة محاولةُ البحث، والسعي نحو تأصيل، وتثبيت هذا النزوع الإبداعيّ الجديد/ القديم، بالعودة إلى التراث من جهة، والانفتاح على أحدث النظريّات الغربيّة من جهة ثانية. ومن سلبيّاتها الكثيرة أيضا – وهي من سلبيات

---

[1] سورة الكهف، الآية: 9.
[2] سورة ق، الآية: 2.
[3] يمكننا في هذا السياق النظر إلى الرواية ذائعة الصيت: "الخيميائي" (L'Alchimiste) لباولو كويلهو (Paulo Coelho) التي ترجمت إلى أكثر من خمس وأربعين لغة، وهي ليست سوى محاكاة غير مباشرة لإحدى قصص ألف ليلة وليلة: "حكاية إفلاس رجل من بغداد"، التي لا تتجاوز نصف صفحة من حجم كتاب الليالي الضخم. وفي هذا السياق يتساءل الناقد "سعيد الغانمي": "أفلا يحقّ لنا أخيرا القول إنّ هذه الرواية هي حكايتنا العائدة إلينا بعد أن تجوّلت في خمس وأربعين لغة؟" ينظر: سعيد الغانمي، **خزانة الحكايات؛ الإبداع السرديّ، والمسامرة النقديّة**، المركز الثقافي العربي: الدار البيضاء- بيروت، ط1، 2004، ص: 118.

صناعة المصطلح النقديّ العربيّ بعامة – اختلافُ أو عدم توحيد المصطلح فيما بين المنظرين، على عدم استحالة ذلك، بل إمكانه، إلى جانب ضبابيّة المفهوم، والتخبّط، والضياع بين رصانة التراث من جهة، وإغراءات الحداثة من جهة ثانية، ممّا لا ضرورة أبدا إلى التورّط فيه، كما سيأتي لاحقا.

وتبني نظريّة العجائبيّة في الرواية العربيّة رؤيتها على مسلّمة تخصّ الفنّ الروائيَّ نفسه، الذي يتميّز بامتزاج جُرْعَتَيْ الخيال، والواقع فيه، بشكلٍ التباسيٍّ، تضيع فيه غالبا الحدودُ بينهما، وينبني عن هذا الالتباس تضخّم كتلة هلاميّة من الشكّ، واللايقين، هما في جوهرهما – إن أخذنا بنظريّة تودوروف – ما يؤسّس بنية العجائبيّ، ويثري حضورَه.

ويذكر "فخري صالح" في سياق حديثه عن التباس العلاقة بين الواقع، والخيال في الرواية العربيّة المعاصرة أنّ "التجربة الإنسانيّة مراوغةٌ، غائمة الملامح، وسير الأحداث يصعب التكهّن بوجهته، ومن نزعة اللايقين هذه التي تشدّد عليها الرواية العربيّة الجديدة تنهض التطويرات الشكليّة، التي تقوم على تشييد سرد متشكّك، يعرض العالم أمام أعيننا بغموضه، وهلاميَّته، وعدم ترابطه."[1]

أي أنّ امتزاج المظهر الخياليّ بالجوهر الواقعيّ ضرورةٌ تفرضها طبيعة الفنّ الروائيّ، التي من المستحيل أن تكون بأكملها واقعيّة كلّ الواقعيّة، بما يفرضه ذلك من فجاجة، وتسجيليّة رتيبة، ولا أن تكون خياليّة كلَّ الخيال بما يجرّه ذلك من ميوعة رومانسيّة، وهشاشة تصويريّة، يضيع في خضمهما جوهر السرد، وتتهشّم خصوصيّته.

ولعلّ من أبرز مميزات الفنّ الروائيّ مرونته، وانفتاحه على جميع المرجعيّات، وقدرته الخارقة على أن يكون ذاتيّا، وموضوعيّا؛ فرديّا، وجماعيّا في الوقت نفسه، فضلا عن تعدّد تقنيّاته، وتنوّع فنيّاته، التي "لا يمكن أن تحيى، وتتطوّر، وتستمرّ، دون مدِّ جسورها عموديّا، وأفقيّا في علاقات مفتوحة، وأحيانا سريالية، مع كلِّ شيء

---

[1] فخري صالح، **في الرواية العربيّة الجديدة**، الدار العربيّة للعلوم: بيروت، ومنشورات الاختلاف: الجزائر، ط1، 2009، ص: 14.

لغويّ، ورمزيّ، لذلك فإنّ النصّ الروائيّ يرتبط على الأقل بمجموعة عناصر تعمل على تشكيل متخيّله، والتنويع عليه؛ فالآخر، والذات، والتاريخ، والمجتمع، واللغة عناصر يتحكّم فيها الاصطدام، وبناء الصورة، والمثاقفة، ومساءلة الذات..."[1]

ويُعَدّ المرجع، أو الشقُّ التخييليّ أكثر أجزاء الفنِّ الروائيّ تأثيرا، ولئن اختلفت النظرة إليه، فعدَّه بعضهم مجرّد خطاب حول الواقع، وبناءاتٍ لغويّة، "تحاول قدر الإمكان احتواءَ الواقع، أو محاكاته، أو التعبير عنه." [2] وعدّه آخرون بؤرة الخيال الخلاق، الذي يجمح "مخترقا حدودَ المعقول، والمنطقيّ، والتاريخيّ، والواقعيّ، ومخضعا كلَّ ما في الوجود من الطبيعيّ إلى الماورائي لقوة واحدة فقط: هي قوة الخيال المبدع المبتكر، الذي يجوب الوجودَ بإحساسٍ مطلقٍ بالحريّة المطلقة؛ يعجن العالمَ كما يشاء، ويصوغ ما يشاء غير خاضع إلا لشهواته، ولمتطلباته الخاصة، ولما يختار هو أن يرسمه من قوانين، وحدود..."[3]

فإنّ لمثل هذا الاختلاف دوره الذي لا يُنكَر في إثراء مفهوم الخيال، وتعميق جوانب النظر، والحوار حوله. وهو حوارٌ يتمنّع على أيّة محاولة صارمة لحصره، أو تحديده؛ ذلك أنّ هاتيْن البنيتيْن – الواقع والخيال – ما تزالان تتمازجان في تناغم، وانسجام، حتى في قمّة ازدهار التيّار الواقعيّ المحض، وأوج ازدهاره.

وأيّا كانت براعة الكاتب، وتمرّسه الفنيّ، فإنه "لم يستطع أن يفصل العالمَ الروائيَّ بإيحائيّته، ورمزيّته، عن الواقع الفعليّ، من حيث هو متضمَّنٌ في الواقع الروائيّ، ولذلك ظلّت صورة الواقع هشّة، وضبابيّة..."[4]

وعليه فإنّ جوهر الخيال "مستمَدٌّ من جوهر الحياة، ولا يمكن فصله عن الوعي الذي يمثل جوهرَ الوجود الإنسانيّ. إنّ مسألة العلاقة بين الواقع والخيال تعني نقلَ

---

[1] د. شعيب حليفي، "المتخيّل والمرجع؛ سيرورة الخطابات"، **فصول**: القاهرة، ع66، ربيع 2005، ص: 232.

[2] د. حسين خمري، **فضاء المتخيّل**، منشورات الاختلاف: الجزائر، ط1، 2002، ص: 45.

[3] كمال أبو ديب، **الأدب العجائبي، والعالم الغرائبي في كتاب العظمة، وفن السرد العربي**، دار الساقي: بيروت، ودار أوركس: أكسفورد، ط1، 2007، ص: 8.

[4] أحمد جاسم الحميدي، ومحمد جاسم الحميدي، **الرواية ما فوق الواقع؛ بحث في ظواهر تأصيل الحديث الروائيّ العربيّ**، دار ابن هانئ: دمشق، ط1، 1985، ص" 31.

المعطى الواقعيّ برؤية إبداعيّة واعية، من شأنها أن تفصح عن الجوهر العميق للرّوح الإنسانيّة."[1]

وتأسيسا على ما سبق، وبالنظر إلى أهمية الخيال بشقَّيْه: الخارق، المنفصل تماما عن بنية الواقع، والاحتماليّ المتصل بها، والمفترق عنها فقط في إمكانيّة حدوثه، لا في تحقّق ذلك الحدوث، تتكرّس أهمية العجائبيّة، وتترسّخ مكانتها في السرد العربيّ المعاصر، بوصفها قدَرا فنيّا من جهة، ونزوعا تجاوزيّا من جهة ثانية. والإشكال الذي نطرحه الآن هو عن كيفيّة تلقي النقاد المعاصرين لها، وعن مدى توحّد جهودهم في تأصيلها، وتثبيت أهمّ ضوابطها، ومقولاتها؟

وأوّل ملاحظة يمكن تسجيلها في هذا الصّدَد اختلافٌ كبيرٌ، وتبايُنٌ شديد بين الدّارسين حول تكوين المصطلح، بغضّ النظر عن المفهوم المتفق عليه، والذي غالبا ما يكون مجرّد نقل، وإعادة إنتاج لمفهوم تودوروف.
ومن أمثلة ذلك ما نجده في "معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة" للدكتور "سعيد علوش"، الذي من بين ما جاء فيه ما يلي:
"الفانتاستيك: (Fantastique)

1- نوعٌ أدبيّ، يوجد في لحظة تردّد القارئ بين انتماء القصة إلى الغرائبيّ، أو العجائبيّ.
2- و(القصة الفانتاستيكيّة) هي قصةٌ تضخّم عالمَ الأشياء، وتحوّلها عبر عمليّات مسخيّة.
3- ويُعدّ (هوفمان) من بين كتاب هذا النوع القصصيّ."[2]

---

[1] هدى سليمان الحافي، "العجائبيّة في القصة السورية القصيرة؛ القصة النسوية أنموذجا"، رسالة ماجستير (مخطوط)، بجامعة تشرين: سوريا، 2009، ص: 41- 42.
[2] د. سعيد علوش، **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**، دار الكتاب اللبناني: بيروت، ودار سوشبريس: الدار البيضاء، ط1، 1985، ص: 170.

حيث نلاحظ أنه اعتمد كلَّ الاعتماد على تعريف تودوروف، وعمد إلى تعريب المصطلح بالفانتاستيك، مصطلحا في الوقت نفسه على العجيب – وبالمعنى نفسه الذي أرساه تودوروف – بالعجائبيّ، وعلى الغريب بالغرائبيّ.

ولعلّه فعل هذا اجتنابا لما يمكن أن يحدثه التشابه الصوتيّ والاشتقاقيّ بين "العجائبيّ" و"العجيب" من تداخل، والتباس، قد لا ينجو منهما القارئ غير المتخصّص، وغير الملمّ بخبايا تلك النظريّة.

ومثله يفعل الدكتور "شعيب حليفي" في كتابه "شعريّة الرواية الفانتاستيكيّة"، حيث يتبع هو أيضا طريقة التعريب، معرِّفا الفانتاستيكيّ بأنّه "يتموضع بين ما هو عجائبي وغرائبي، ويجعل القارئ كما يجعل الحدث ونهايته عاملين في تحديد فانتاستيكية العمل الروائي، فإذا انتهت الرواية إلى تفسير طبيعي فإنها تنتمي إلى الأدب الغرائبي [...] أما العجائبي فهو حدوث أحداث، وبروز ظواهر غير طبيعية؛ مثل تكلم الحيوانات، ونوم أهل الكهف لزمن طويل، والطيران في السماء، أو المشي فوق الماء..."[1]

ويجاريهما "المصطفى مويڤن في كتابه "بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة"، الذي يقول فيه: "يتموقع الفانتاستيك بين العجائبي والغرائبي، حينما يكون المتلقي والحدَث عنصريْن أساسيْن في تحديد فانتاستيك العمل برمّته؛ فإذا ما انتهينا مع العمل الإبداعيّ إلى تفسير، ونتيجة طبيعيّتيْن، كنّا إزاء أدب غرائبي، بعدما نكون قد صادفنا أحداثا ذات بُعْد فوق طبيعيّ، غير أنها تجد لها حلا طبيعيّا. أمّا العجائبيّ فيكون مع حدوث أحداث ووقائع غير طبيعيّة، تنتهي بتفسير فوق طبيعيّ..."[2]

وإن كان بعكسهما – علوش وحليفي – لم يلتزم بهذه الصيغ، ولم يوحّد رؤيته، وموقفه من اشتقاقاتها؛ فنجده تارةً يعمد إلى التعريب: "الفانتاستيك"، وأخرى يترجم

---

(1) د. شعيب حليفي، **شعريّة الرواية الفانتاستيكيّة**، دار الحرف: القنيطرة، المغرب، ط2، 2007، ص: 50.

(2) المصطفى مويڤن، **بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة**، دار الحوار: اللاذقية، ط1، 2005، ص: 237-238.

ترجمات متباينة: "العجيب"، "العجائبيّ"، ممّا يشكل أكبر مأخذ يمكن أن يؤخذ عليه.[1]

ونجد الدكتور "لطيف زيتوني" في "معجم مصطلحات نقد الرواية" يتنبّه كذلك – وإن لم يذكر هذا – إلى مزالق التداخل الذي يستجلبه تجاور مصطلحَيْ: العجائبي، والعجيب، فيعمد إلى تفادي ذلك، لا بالاعتماد على التعريب، بل باتباع طريق الترجمة، واختيار مصطلح: "الخارق" مقابلا لـ: "Fantastique "
"يقوم الخارق على تقاطع نقيضيْن: العقلانيّة، التي ترفض كلَّ ما لا يقبل التفسير، واللاعقلانيّة، التي تقبل بوجود عالم غير عالمنا، له نظامه، ومقاييسه المخالفان لتجربتنا البشريّة، ومبادئنا العقلانيّة..."[2]

وبالموازاة مع هؤلاء الدّارسين، نجد آخرين يستعملون مصطلح العجائبية، أو العجائبيّ، مع العناية اللازمة بشرح المصطلحيْن الآخريْن الملازميْن له: العجيب، والغريب.
ومن أبرز هؤلاء الدكتور محمد الباردي، في كتابه: "الرواية العربيّة والحداثة"، الذي يقف في كثير من صفحاته وقفة متأنية أمام المصطلح، وأمام كثير من إشكالاته:
"لقد استعملنا مصطلح العجائبي بالمعنى نفسه الذي يؤدّيه المصطلح الفرنسيّ: (Le Fantastique)، ونحن نميّز بينه وبين المصطلحيْن القريبيْن منه، وهما: حكاية الخوارق (Le merveilleux) والحكاية الغريبة (L'étrange)..."[3]
ونلاحظ رغم اجتهاده في ترجمة العجيب بحكاية الخوارق، أنه يحتذي خطوات تودوروف احتذاءً شبه حرفيّ، لعلّ من أبرز ملامحه ما جاء في كتابه الآخر: "إنشائيّة الخطاب في الرواية العربية الحديثة"، الذي يتمثل فيه أهمَّ شروط تودوروف

---

[1] ينظر العنصر الثاني من الفصل الثالث من الكتاب: من الصفحة 229 إلى 246.
[2] د. لطيف زيتوني، **معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي، إنكليزي، فرنسي)**، مكتبة لبنان ناشرون: بيروت، ودار النهار: بيروت، ط1، 2002، ص: 86.
[3] د. محمد الباردي، **الرواية العربية والحداثة**، دار الحوار: اللاذقية، ط1، 1993، ص: 187.

لتحقق العجائبي – شرط التردّد والشكّ بين التفسير الطبيعيّ، أو التفسير الخرافيّ – فينفي عجائبيّة رواية "أبواب المدينة" لإلياس خوري[1]:

"إنّ الفنَّ العجائبيّ يعرف كيف يبقى في الالتباس. اعتمادا على هذا المفهوم، لا نجد في رواية "أبواب المدينة" أيَّ إشارة سرديّة تضع حدّا فاصلا للأحداث التي تخرق الطبيعة، فالسارد ينهي أحداثه وهو يوهم القارئ بأنها وقعت فعلا. ولذلك هي أقرب إلى حكاية الخوارق منها إلى الحكاية العجيبة، رغم توفر شرط يعتبره جلُّ النقاد أساسيّا في الحكاية العجائبيّة، وهو معنى الخوف..."[2]

ونجد الدكتور "لؤي علي خليل" في كتابه: "عجائبية النثر الحكائي؛ أدب المعراج والمناقب" يحاكي بدوره وبدقة شديدة ما جاء في نظرية تودوروف، لا على مستوى التنظير فحسب، بل على مستوى التطبيق أيضا، حيث عمد إلى تقسيم موضوعات العجائبيّ في نصوص المعراج والمناقب على الغرار نفسه الذي اتبعه تودوروف في كتابه، وكذلك فعل لدى حديثه عن "الوظائف".[3]

ويُعَدّ كتابه: "تلقي العجائبي في النقد العربي الحديث؛ المصطلح والمفهوم" من أبرز الدراسات العربيّة المهتمّة بموضوع تلقي العجائبية لدى النقاد العرب، وعلى حدِّ تعبير الدكتور "علي أبو زيد" في تقديمه للدراسة، فإنّ هذا الكتاب يُعدّ "أوّلَ دراسة عربيّة تبحث في مفهوم العجائبي، وتلقيه عند الدارسين والنقاد العرب، على الرغم من وجود بعض الدراسات التي تناولت جانبا منه، أو طبّقته في جانب، إلا أنها لم تكن على مستوى شموليّة هذا الكتاب."[4]

---

(1) يشعر قارئ هذه الرواية فعلا بامّحاء الحدود الفاصلة بين الواقع والخيال، وبغموض أجوائها غموضا لا نجد له أيَّ تفسير، لا في بداية الأحداث، ولا في نهايتها، حيث تمتدّ فيه الوقائع امتدادا حلزونيّا متداخلا، ربما يكفي لتلمّسه ما جاء في أولى صفحات العمل: "كان رجلا غريبا، لم يروِ قصّته لأحد، لم يكن يعرف أنها قصّةٌ تُروى [...] رأى نفسه وسط الحكاية، ولم يسأل كيف بدأت، كان مشغولاً بنهايتها، وحين أتت النهاية وجد أنه لا يعرف النهاية أيضا..." إلياس خوري، **أبواب المدينة**، دار الآداب: بيروت، ط2، 1990، ص: 6.

(2) د. محمد الباردي، **إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة**، اتحاد الكتاب العرب: دمشق، 2000، ص: 251.

(3) ينظر: د. لؤي علي خليل، **عجائبية النثر الحكائي؛ أدب المعراج والمناقب**، دار التكوين: دمشق، ط1، 2007، ص: 66، وما بعدها.

(4) د. لؤي عي خليل، **تلقي العجائبي في النقد العربي الحديث؛ المفهوم والمصطلح**، هيئة الموسوعات العربية: دمشق، ط1، 2005، ص: 13.

ونلمس في هذه الدراسة تتبّعا دقيقا لتلقي المصطلح والمفهوم كليْهما لدى النقاد العرب، مع محاولة شرح، وتحليل أهمّ خفايا النظرية التودوروفيّة، ومناقشة أبرز إشكالاتها.

وإلى جانبه نجد الدكتور "سعيد يقطين" يتبنى الرؤية التودوروفيّة أيضا في كتابه: "السرد العربي؛ مفاهيم وتجليات" – وإن لم يكن مقتصرا على موضوع العجائبية فحسب – حيث يشرح لنا تعريف العجائبي حسبها، ويؤكد تماما مثلما فعل تودوروف على ضرورة توافر عنصر الشك، أو الحيرة في صميم السرد والوصف كليْهما، كي تتحقق صفة العجائبية:

"إنّ حصول هذه "الحيرة"، أو "العجز" عن معرفة كيفيّة وقوع الفعل "العجيب" هو الذي يولّد، ويحدّد "العجائبيّ" كما تقدّمه لنا مختلف "الحكايات" أو "الأخبار" التي تزخر بها كتب العجائب العربيّة."[1]

وغير بعيد عنه نجد الدكتور "فوزي الزمرلي" في كتابه: "شعرية الرواية العربية"، الذي يتبنى فيه مصطلح العجائبية وفق رؤية تودوروف، ويتعمّق في شرح أبعاد نظريّته، وحدودها، فيشير كما فعل سابقوه إلى الفرق بينه وبين العجيب والغريب من جهة، ويؤكد على ضرورة توافر عنصر الشك والحيرة من جهة ثانية، ويلمح كذلك – واقتداءً بتودوروف – إلى أنّ العجائبيّ ليس بالجنس الأدبيّ المستقلّ بنفسه، "بما أنه يقيم في واقع الأمر على تخوم جنسيْن أدبيّيْن مجاوريْن له: وهما الغريب، والعجيب."[2]

وهو ما أشار إليه قبله د. شعيب حليفي في "أنه ليس جنسا أدبيا قائما بذاته، ولكنه صيغة،[...] والحقيقة أنه يَسِمُ كلّ الأجناس الأخرى، بل إنه يدخل في باب تشكيل

---

[1] د. سعيد يقطين، **السرد العربي؛ مفاهيم وتجليات**، دار رؤية: القاهرة، ط1، 2006، ص: 267.

[2] د. فوزي الزمرلي، **شعرية الرواية العربية؛ بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية ودلالاتها**، مؤسسة القدمس الثقافية: دمشق، 2007، ص: 108.

النص في الشعر، والمسرحية، وفي الرواية الواقعية والرومانسية، ومعنى هذا أنه ليس هناك جنس الفانتاستيك، بل هناك تقنية الفانتاستيك."[1]

وهذا هو عين ما ذهب إليه تودوروف حين أشار إلى أنّ اقتصار ديمومة العجائبي على زمن تردّد القارئ، وحيرته في تفسير الظواهر الخارقة للواقع هو ما يؤدي إلى نزع صفة الجنس أو النوع الأدبي عنه؛ فهو "يحيا حياة ملؤها المخاطر، وهو معرَّضٌ للتلاشي في كلِّ لحظة. يظهر أنه ينهض بالأحرى في الحدِّ بين نوعيْن؛ هما العجيب والغريب، أكثر ممّا هو جنسٌ مستقلٌّ بذاته..."[2]

أمّا الدكتور "نضال الصالح" في كتابه: "النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة"، فنجده يقف أمام مصطلحَيْ: العجائبي، والغرائبيّ – وإن لم تكن وقفته هذه مقصودة لذاتها بل أتت في سياق تنظيره لهاجس النزوع الأسطوريّ وحده – شارحا أولهما وفق رؤية تودوروف، وثانيهما وفق رؤية أبتر، ونجده يعنى بالتفريق بين الأسطوريّ والعجائبيّ، اللذين كثيرا ما يختلط مفهوماهما، وكثيرا ما تضيع الحدودُ الفاصلة بينهما، نظرا لتشابههما في تقديم عوالم فوق واقعيّة، ونظرا لتعدّد مستويات التأويل في كليْهما، ورغم كلّ هذا فإنّ القطيعة بينهما واضحة، ويمكن إرجاعها إلى شرط التردّد، أو المأزق الإدراكيّ – كما يصطلح عليه أبتر – الذي يعدّ أحد شروط العجائبي، في الوقت الذي تنبذه فيه الذهنيّة الأسطوريّة، القائمة على تلاشي الحدود بين ما هو واقعيّ وفوق واقعيّ، بل اعتبار هذا الأخير حقيقة لا مجال أبدا إلى الشكّ فيها.[3]

وبهذا نكون قد عرضنا لبعض الآراء التي تمثلت رؤية تودوروف، واحتذت خطواته. وعلى الرغم من التباين الشديد بينهم في تلقي المصطلح، والتراوح بين

---

[1] د. شعيب حليفي، **شعرية الرواية الفانتاستيكيّة**، ص: 44.

[2] تودوروف، **مدخل إلى الأدب العجائبي**، ص: 57.

[3] د. نضال الصالح، **النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة**، اتحاد الكتاب العرب: دمشق، 2001، ص: 21- 22.

ترجمته حينا، وتعريبه حينا آخر، فإنّ المفهوم يكاد يكون موحّدا فيما بينهم، وبعيدا عن أيِّ تفاوت، واختلاف.

وغير بعيد عن هؤلاء نجد باحثين آخرين، يعملون على التنظير والتطبيق لبنية الخارق، والخياليّ، وما فوق الواقعيّ، في بعض الأعمال الأدبيّة العربيّة، من قصة قصيرة، ورواية، ومسرح، وغيرها، ولكنهم بعيدون كلَّ البعد عن مصطلحات تودوروف، وتحديداته المنهجيّة.

فلا نجد مثلا في "معجم المصطلحات الأدبيّة" لإبراهيم فتحي أيّة إشارة إلى مصطلح "العجائبيّة"، وصنوَيْه: العجيب، والغريب، وفق ما حدّده تودوروف، وأقرب إشارة إليه نجدها لدى حديثه عن مصطلح: "الحكاية العجيبة" (Tall Tale):

"سردٌ قصصيٌّ، يروي أحداثا ووقائع حافلة بالمبالغة، ويصعب تصديقها، ومن أشهر أمثلتها: "الضفدعة الشهيرة النطاطة من بلاد كالا فاريس."[1]

ونلاحظ هنا تركيزا مطلقا على عنصرَيْ المبالغة، وصعوبة التصديق، اللذيْن يشكلان مفصلَ هذا المصطلح، ويؤطران جميعَ تخومه، وحدوده؛ فما يصنع عجائبيّة هذا النوع من الحكايات هو خروجه عن ضوابط العقل، والمنطق، وعلوّ سمة التضخّم، والاختراق فيه؛ تضخم الأحداث أو الشخصيات، وبلوغها حدَّ الوهم، والخرافة، واختراق بلادة الواقع، وجموده.

ونجد كذلك الباحثيْن: "أحمد جاسم الحميدي"، و"محمد جاسم الحميدي" في كتابهما المشترك: "الرواية ما فوق الواقع"، يعملان على إرساء حدود مصطلح جديد، هو "ما فوق الواقع"، ويحاولان من خلاله التحرّرَ من رؤية تودوروف، والتركيز على أهمية ذلك النوع من الروايات ما فوق الواقعيّة، التي "استطاعت أن تتجاوز عقدة (السرد الحكائيّ الأليف) وبناء معماريّة خاصة بها، كما أنها فصلت

---

[1] إبراهيم فتحي، **معجم المصطلحات الأدبية**، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين: تونس، ط1، 1986، ص: 143.

العالم الروائي عن العالم الفعليّ."[1] والتي يعلو فيها ويتزايد "تطلع الفنان إلى ريادة أرض بكر، واكتشاف أشكال جديدة، أكثر اقترابا من المخيلة العربية، والمناخات العربية، بأجوائها، وميثولوجيّاتها، وأساطيرها..."[2]

ويبدو جليّا من خلال ما سبق، ابتعادُ الباحثيْن عن تنظيرات تودوروف، في مقابل ما يبدو من إصرارهما الشديد على ضرورة التمرّد على أطر الرواية التقليديّة الجامدة، التي تحاكي الواقعَ وأحداثه محاكاةً حرفيّة، تخلو من أيّة بادرة توهّج، أو إدهاش، ممّا يمسخ خصوصيّة الفنِّ الروائيّ من فنٍّ تخييليّ، يتراوح حضوره بين الإحالة إلى الواقع من جهة، وتجاوزه واستباقه من جهة ثانية، إلى عمليّة نسخيّة باهتة، تتكرّر فيها إلى حدِّ السأم، والابتذال رتابة الواقع، ونشازاته.

ونجد الأستاذ "فاضل ثامر" في كتابه: "المقموع والمسكوت عنه في السرد العربيّ"، يراوح بين مصطلحيْ: "الغرائبيّة"، و"الفنطازيّة" في سياق تحليله لتجلياتهما في نماذج من القصة القصيرة الأردنيّة، مؤكدا على ضرورة توافر البعد السحريّ في الأعمال الأدبيّة، لأنه السبيل الأوحد لتفادي نمطيّة التقليد، والنسج على منوالٍ واحد، أحاديِّ البعد، مسطح الإيحاءات:

"فبدلا من الامتثال لتقديم لوحة سوداء، مليئة بمظاهر الاختناق، والاستلاب، [...] وبدلا من التمسّك برومانسيّة ثوريّة، قد تصبح ساذجة في تفاؤليّتها أحيانا، تتحدّى البنية الواقعيّة/ الغرائبيّة الجديدة الواقعَ الضاغط، المهيمن بامتداداته الخارجيّة، المرتبطة بالآخر، وجذوره الدّاخليّة المقيّدة لحريّة الإنسان، وتسخر منه، وتنزله من عرشه، وتقيم بدلا منه نظاما فنطازيّا، وسحريّا بديلا، هو الآخر مرتبط بمثال متجذر في الوعي الشعبيّ، وبإمكانات تحوّل هذا الوعي من سكونيّة "الوعي القائم" إلى ديناميّة "الوعي الممكن"."[3]

---

[1] أحمد جاسم الحميدي، ومحمد جاسم الحميدي، **الرواية ما فوق الواقع**، ص: 31.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] فاضل ثامر، **المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي**، دار المدى: دمشق، ط1، 2004، ص: 92.

ويجتهد كثيرا الأستاذ ثامر في تبيان أهمية هذا البعد "الغرائبيّ" في إثراء المعنى، وتعميقه، وإضفاء سمة تأويليّة، تتضاعف من خلالها قوته، ويتزايد تأثيره. ونلاحظ أنه على الرغم من إشارته مرات كثيرة إلى نظرية تودوروف، يتحرّر منها، ولا يلزم نفسه بشيء من مقولاتها، سواء كان هذا على مستوى التنظير، أم على مستوى ما طبّقه على ما انتقاه من نماذج.

وهو الأمر الذي عابه عليه د. لؤي خليل، وعدَّه اضطرابا منهجيّا في الوعي بنظرية تودوروف.[1]

ويبدو انتقادُ د. خليل من باب المغالاة في تطبيق نظرية تودوروف، والمبالغة في تتبّع جميع خطواته، وتوصياته، واجتناب تحذيراته كلّها، وتحفظاته، وهو ما لا نوافقه على جزء كبير منه؛ ذلك أنه من العبث، ومن غير العمَليّ تتبّعُ جميع ما أرساه اجتهاد فرد واحد – أيّا كان علمه، وأيّا كانت ريادته، وبراعته – وتطبيقه على جميع النتاج الإبداعيّ العربيّ الضخم، والممتدّ على مدى عقود طويلة، عرفت فيها البلدانُ العربيّة من التغيّرات الاجتماعيّة، والسياسيّة ما يمنحها خصوصيّة، وثراءً يستعصي على محاولة حصره ضمن نظرية فرديّة واحدة، أيّا بلغت درجة دقتها، وشمولها، ورصانتها. وإذا أضفنا إلى هذا أنّها وليدة بيئة، وسياقات أدبيّة، واجتماعيّة مختلفة كلَّ الاختلاف عن خصوصيّات، وسياقات البيئة العربيّة، لبدا بجلاء حجمُ الإجحاف الذي يقع فيه كلُّ مَن يحاول المبالغة في تمثل، وتقليد النظريّة الغربيّة، ومحاسبة مَنْ لا يجاريه في ذلك.

وهو الإشكال الذي تنبّه له الدكتور "صبري حافظ" في سياق حديثه عن تحوّلات الرواية العربيّة المعاصرة، فلاحظ أنّ كثيرا من المنظرين العرب يميلون كثيرا إلى تبنّي التطبيقات، والنظريّات الغربيّة دون أيّة محاولةٍ للإضافة، أو التحوير، متناسين أنّها "كلّها تصنيفات قادمةٌ إلينا من الرواية الأوربيّة، وتعاني عند تطبيقها على الأدب العربيّ من كثيرٍ من السلبيّات، فهذه التصنيفات في الغرب صادرةٌ عن عمليّة تحقيبٍ تاريخيّةٍ، واضحة، وعن مسارٍ طويلٍ نسبيّا، استغرق أكثر من قرنيْن من الزمان،

---

[1] ينظر: لؤي علي خليل، **تلقي العجائبي في النقد العربي الحديث**، ص: 33.

لكنّنا وجدنا مَنْ يطبّقها على القصّة والرواية العربيّة التي لا يتجاوز عمرها عند الدراسة نصف القرن."[1]

وهذا هو ما يراه "كمال أبو ديب" في كتابه: "الأدب العجائبيّ والعالم الغرائبيّ"، الذي على الرغم من أنه استعمل فيه المصطلح التودوروفيّ: "العجائبيّ" إلا أنه يثور – في مقدمة كتابه – على تلك النظريّة ثورة عارمة، وينعى على الباحثين العرب تهافتهم عليها، ومبالغتهم في تقليد صاحبها، والافتتان بكلّ ما يقرّره، وينفيه، متناسين روعة التراث العربيّ الأصيل، الثريّ، والحافل بما لا تستطيع أيّة نظريّة غربيّة استيعابه:

"يحقّ للإبداعيّة العربيّة أن تنسب لنفسها في سياق التاريخ الأدبيّ، الذي كانت تعيه ابتكارَ فنّ أدبيّ جديد؛ هو فنّ العجائبيّ، والخوارقيّ: فنّ اللامحدود، واللامألوف؛ فنّ الخيال المتجاوز، الطليق، وابتكار المتخيّل الذي لا تحدّه حدود، ويجلو ذلك عبثيّة الادّعاءات الصّريحة أو المتضمّنة، التي يقوم عليها عملُ باحثين مثل تزيفتان تودوروف، ينسبون إلى الغرب حصرا ابتكارَ ما أسموه الآن: "الفانتاستيك"، وعبثيّة مَنْ يتعقبهم من الباحثين، وهواة البحث من العرب، الذين يفتنهم كلُّ غربيّ بما يزعمه لنفسه، لمجرد أنه زعمَه لنفسه..."[2]

بل إنّ نظريّة تودوروف نفسها لم تسلم من انتقاد الدارسين الغربيّين أنفسهم لكثيرٍ ممّا جاء فيها جملة، وتفصيلا؛ فهي كما يرى "دنيس لابيه" (Denis Labbé) وجيلبير ميليه (Gilbert Millet) "إن كانت صالحة لبعض القصص العجائبيّة في القرن الثامن عشر، والقرن التاسع عشر (موباسان (Maupassant) غوتييه (Gautier)، پو (Poe) إلا أنها لا تبدو أبدا ملائمة لرواية الرعب الحديثة."[3]

---

[1] د. صبري حافظ، "تحوّلات الخطاب الروائيّ العربيّ؛ تبدّل الجماليّات وأفق التلقي"، ضمن كتاب: **الفنون والأساطير في الرواية العربيّة**، (وقائع مهرجان العجيلي الثالث للرواية العربيّة: 11- 14/ 11/ 2007)، دار الينابيع: دمشق، ط1، 2008، ص: 23.

[2] كمال أبو ديب، **الأدب العجائبيّ والعالم الغرائبيّ**، ص: 9.

[3] Denis Labbé et Gilbert Millet, **Le Fantastique**, p 7.

وقبلهما يذهب مارسيل شنايدر (Marcel Schneider) في تأريخه للأدب العجائبيّ في فرنسا إلى ضرورة توسيع نظريّة العجائبيّة، وعدم حصرها ضمن ما اجتهد فيه كايوا، أو حتى تودوروف؛ فالعجائبيّة حسبه "ليست لعبا بما هو مرعب (كما يرى كايوا) ولا هي تلك اللحظة الملتبسة، التي يُتردّد معها بين الحلّ المعقول، والحلّ اللامعقول (كما يرى تودوروف) ولا هي تشكّلٌ خفيّ، ولا مجرّد تجلٍّ لما فوق الواقع: إنها نتاجُ انشقاق، وتصدّع مفاجئ في التجربة المعاشة يوميّا."[1]

وتبدو من خلال هذا القول دعوةٌ صريحةٌ إلى ضرورة توسيع مفهوم العجائبي، وعدم سجنه داخل جدران نظريّة أحاديّة ضيقة، لأنه فنٌّ متعلّقٌ بالحياة نفسها، بكلّ ما يسودها من مفارقات، وتناقضات، وعبث، وألغاز، لا يجد كثيرٌ منها لنفسه أيَّ حلّ، أو يجد حلولا كثيرة متناقضة بدورها هي الأخرى، وغامضة.

وهو عين ما ذهب إليه – وإن اختلفت طرق التعبير – ألبيريس (Alberes) في تأريخه للرواية الحديثة، حين افترض عدمَ خلوّ أيّة رواية مهما كانت واقعيّة من جانبٍ سحريّ هنا، أو خياليّ – مغرق في الخيال – هناك، يقول:

"إنّ في كلّ رواية إناءً مقدّسا ينبغي اكتشافه، لأنَّ كلَّ رواية تشتمل على سرّ، وبحث، ومغامرة، ودلالة تكون خافية أول الأمر، وهكذا فإنّ كلَّ رواية هي شيءٌ "عجيبٌ" بمعنى ما، ولكنّ هذا العجيب قد يكون ضعيفا، أو عجيبا اجتماعيّا، أو سايكولوجيّا، وقد يكون في بعض المرّات بوليسيّا بكلّ يسر... أمّا في الرواية الصوفيّة فيظلّ العجيب معنى فلسفيّا، باطنيّا للوجود."[2]

أي أنّ العنصر العجائبيّ ليس عنصرا مستقلا عن بقيّة عناصر تشكّل الخطاب الروائيّ، وليس "نوعا أدبيّا [مستقلا]، بل إنّ كلَّ روايةٍ تحمل عجائبيّتها في داخلها، وإلا ما استحقّت أن تُروى."[3]

---

(1) Marcel Schneider Histoire de la littérature fantastique en France, Fayard, 1985, p8.

(2) ر. م. ألبيريس، **تاريخ الرواية الحديثة**، ترجمة: جورج سالم، منشورات بحر المتوسط: بيروت، باريس، ومنشورات عويدات: بيروت، باريس، ط2، 1982، ص: 421.

(3) عزت القمحاوي، "الأسطورة تطرق الباب مرّتيْن"، ضمن كتاب: **الفنون والأساطير في الرواية العربيّة**، ص: 320.

وعليه فإنّ من الضروريّ جدّا العمل على توسيع مفهوم العجائبيّة، وعدم حصره ضمن أطر ضيّقة، كثيرا ما تكون قاصرة عن استيعاب تجلياته الكثيرة في العمل الإبداعيّ، وكثيرا ما لا تكون قادرة على مجاراة شطحات المبدع، وهواجسه، وخيالاته البالغة التعقيد، والاشتباك؛ ذلك أنّ لكلّ عمل أدبيّ خصوصيّاته، وأسراره، وطاقاته المتجدّدة على السحر، والإدهاش؛ ذلك الإدهاش الذي تزداد قوته كلما ازداد غموضه، وكلما كثرت تأويلاته، وتعدّدت أسئلته، وإشكالاته.

وهي الإشكالات التي نجدها متزاحمة جدّا لدى تأمّلنا ما وصلت إليه الرواية العربية اليوم من نزعات تجديديّة، وهواجس تجريبيّة، كثيرا ما تكون متضخمة، وفي غير محلها أحيانا، ولكنها إن عكست شيئا فإنما تعكس لنا مدى حاجة المبدع العربيّ إلى الانفتاح، والمغامرة، والبحث المستميت عن أطر جديدة تستوعب انشغالاته الكثيرة، وترتّق فجواته الذهنيّة المتورّمة تورّمَ اضطرابات هذا العصر، والمتزايدة بتزايد أسئلته، واحتداماته.

وستعمل هذه الدراسة إذاً على عدم الاكتفاء بما أقرّته نظرية تودوروف، وعلى عدم التمثل المطلق لحدود مفاهيمها، ومصطلحاتها، حيث سينفتح مفهوم العجائبيّ وفقها ليستوعب حضورَ الماورائيّ بشكله المطلق في صميم أنسجة الرواية السرديّة، أو الوصفيّة – دون إثقال القراءة بافتعال حدود فاصلة بينه، وبين ما اصطلحوا عليه بالعجيب من جهة، أو الغريب من جهة ثانية – واصطدامه مع بنية الواقع فيها، وما تفرضه من صرامة، وتجهّم، هما في جوهرهما ما يكوِّن صرامة الواقع الحقيقيّ، ويشكل بؤرة تجهّمه، وثباته.

إلى جانب التركيز على الأثر الالتباسيّ، الذي يتركه العمل العجائبيّ في نفس القارئ؛ الأثر الذي كثيرا ما يختصره الدّارسون في إثارة مشاعر الرّعب، والقلق، وعدم الارتياح لدى المتلقي.[1]

---

[1] ينظر على سبيل المثال:

-Denis Millier, **La littérature fantastique,** p5.

–Denis labbé et Gilbert Millet, **Le fantastique**, p38- 39.

-Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala, **Le dictionnaire du littéraire**, Press universitaires de France, Paris, 2002, p218.

وهو أثرٌ نسبيّ، يختلف معناه باختلاف ما تعنيه رؤيتنا لكلٍّ من المرعب، والمقلق: هل المرعب هو حتما ما نجده في قصص الرعب التقليديّة من أشباح هائمة، ومصّاصي دماء متعطشين؟ وهاماتٍ، ووحوش لا ندري من أين تأتي ولا متى تأتي؟ وهل المقلق هو فيما تخلفه فينا تلك الماورائيّات المرعبة من مشاعر ترقب، وهلع، وارتجاج في آفاق الوعي، ومسلّمات التلقي؟

وهو إشكالٌ تنبّه إليه د. شعيب حليفي، في سياق حديثه عن بدء تخلي الرواية الحديثة عن عجائبيّة الرّعب، والقلق، مؤكدا أنّ الرعب النمطيّ القديم، الذي كانت تصنعه الموضوعات المخيفة التقليديّة، بدأ يأخذ طريقه نحو التلاشي، ليحلّ بدلا عنه رعبٌ آخر، يصطلح على تسميته بـ: "رعب المعنى"، الذي بدأ يأخذ مكانته المستحقة، ذلك أنّ "القارئ الحديث بات مسلحا بوعي نقدي كما هو مطعّم بأزمات تعتمل بداخله قضايا وخلفيات فكرية وسياسية، حيال هذا لا يمكن الانتظار من هذا القارئ أن ترعبه الأشباح، بقدر ما يرعبه المعنى، ورؤية العالم، وهذه إحدى خصيصات الرواية الفانتاستيكية العربية وامتيازها، فقد تجاوزت بعض المكونات التي ما زالت الرواية البوليسية، وبعض روايات الخيال العلمي تحتفظ بها، في حين استبدلت هذا العنصر برعب الرؤية، وقدرتها على خلق الإدهاش، والغرابة."[1]

ولرأي الدكتور حليفي أهمّيته في سياق ما تشهده الرواية العربية المعاصرة من تحوّلات في الشكل وفي المضمون كليْهما، هي أحد نتاجات العصر، وأحد تعقيداته الكثيرة، التي يُعدّ النزوع العجائبيّ أحدَ مظاهرها، سواء كان هذا بالنسج على منوال التراث القديم، واستلهام بعضٍ من ظلال حكاياته، وأساطيره، أو بالانفتاح على أساطير التراث العالمي والإنسانيّ بعامة، والنهل من روافده الغزيرة، أو بالإغراق في صقل عوالم استيهاميّة متزأبقة، تنتفي فيها ومن خلالها العلاقة بين الأسباب ومسبّباتها، وظواهرها، ومخبّآتها، مع إشراك المتلقي في كلّ هذه الفوضى الممنهجة، وجعله طرفا من أطرافها، تجتاحه حمّى الأسئلة المتعدّدة الأجوبة، ويتملّكه "رعب المعنى" – على حدّ تعبير د. حليفي – وهاجس التأمّل، والتغيير.

---

[1] د. شعيب حليفي، **شعرية الرواية الفانتاستيكية**، ص: 37- 38.

وهي المعاني التي ستتوخّى هذه الدراسة توافرَها في النماذج المنتقاة. إلى جانب توخّي عنصرٍ آخر، لا بدّ من توفره في هذه النماذج، هو البعد التأويليّ، أو القابليّة التامّة للقراءة الرمزيّة، حيث لا يبدو العجائبيّ عنصرا مقصودا لذاته، ولا مجرد شطحةٍ عابرةٍ من شطحات الحداثة، وتكسير المنطلق الواقعيّ في الكتابة السرديّة، بل يمكننا اعتباره رمزا، وإيماءً، وقناعا فنيّا، تتخفّى خلفه الغاياتُ الإيديولوجيّة للكاتب من جهة، وتُخاتل من خلاله جميعُ الرقابات السياسيّة والاجتماعيّة من جهةٍ ثانية، ممّا يحتّم على المتلقي ضرورة التصدّي لمثل هذه النصوص بحدٍّ ما من الرمزيّة، والتأويل. وهو الاتجاه الذي يناقض تماما ما دعا إليه "تودوروف" من ضرورة استبعاد أيّة قراءةٍ رمزيّة للأعمال المندرجة ضمن حدود العجائبيّة*، حيث بدا استبعاده هذا غير مقنعٍ، "ولم يفلح في البرهنة على عدم ضرورة تأويل العجائبيّ، فهو أدبٌ، والأدب معطى للتأويل على الدوام."[1]

وهو ما يشكّل نقطة أخرى من نقاط عدم احتذائنا جميعَ ما جاء نظريّة "تودوروف"، ورؤيتنا القائمة على ضرورة توسيع مفهوم "العجائبيّة"، وتتبّع أثره الالتباسيّ، الذي تتزعزع معه جميع قناعاتنا، وترتسم علامة تعجّبٍ كبرى في أذهاننا، مصدرها تشعّب الإشكالات التي يصدمنا العملُ بها، لا تردّدنا حول تفسيرها بين الاحتماليْن: الطبيعيّ، وفوق الطبيعيّ.

* يعبّر عن هذا بقوله: "إذا كان ما نقرأه يصف واقعيّةً فوق طبيعيّة، وكان يتعيّن مع ذلك فهم الكلمات لا بالمعنى الحرفيّ، ولكنْ بمعنى آخر لا يحيل إلى أيّ شيء فوق طبيعيّ، فإنّه لم يعد يوجد ثمّة مكانٌ للعجائبيّ..." ينظر: **مدخل إلى الأدب العجائبيّ**، ص: 72.

[1] محمد سالم محمد الأمين الطلبة، **مستويات اللغة في السرد العربيّ المعاصر؛ دراسة نظريّة تطبيقيّة في سيمانطيقا السرد**، مؤسسة الانتشار العربي: بيروت، ط1، 2008، ص: 248.

الفصل الأول

مصادر العجائبيّة

أولا- المصدر الأسطوريّ

ثانـــيا- المـصدر الـدينيّ

ثالـثا- الـمصدر الشعـبيّ

رابعا- الـمصدر الـنفسيّ

الفصل الأول

مصادر العجائبيّة

في هذا الفصل سأتتبّع أهمَّ مصادر تشكّل العجائبيّة في السرد العربيّ المعاصر، وهذا بالعودة إلى مختلف الأصول المرجعيّة الأولى، التي يمكن تقسيمها إلى مصدرٍ أسطوريّ، يُعدّ الأوسع، والأقوى حضورا، وتأثيرا، وهذا من خلال ثراء المدوّنات الأسطوريّة الأولى، وامتلائها بكثيرٍ من الملامح التعجيبيّة، التي تشكّل مصدرا مفصليّا من مصادر تشكّل الوعي الإنسانيّ الأول، الذي سيصبح بؤرةً خصبةً، ينهل منها الكاتب المعاصر، ويغترف ما يشاء من شخوصٍ، ورموزٍ، وتفاصيل، وأحداثٍ، وغيرها ممّا يشغل المحورَ العميقَ في أغلب النماذج الأدبيّة المعاصرة شعريّةً كانت، أم سرديّةٍ.

وإلى جانب هذا، لا يمكن إغفالُ المصدر الدينيّ، الذي يشكّل بدوره نقطةً تأثيريّةً ثانيةً، لما يحتشد فيه من قصصٍ عجيبة، وملامح خارقة، تتعالى على مكوّنات الواقع اليوميّ، وتتجاوزه. فضلا عمّا يستجلبه المصدر الشعبيّ من طاقات خارقةٍ، ناتجةٍ عمّا يفرضه العقل الجمعيّ من نزعاتٍ جامحةٍ جدّا نحو تخطّي الراهن، ومصادراته، وتعليق جميع الأحلام والأمنيات بذواتٍ بطوليّة، تنتمي إلى الجماعة، وتنشقّ عنها في الوقت نفسه، ممّا يشكّل مادةً خصبةً للكاتب العربيّ المعاصر، في ظلّ الأزمات، والتغيّرات الفاجعة الكثيرة، التي تشهدها الساحة العالميّة، والعربيّة الراهنة. وهذا دون أن نغفل المصدر النفسيَّ، الذي يُعدّ محكّ جميع الهواجس والتطلّعات، والذي يُعدّ أيضا – وحسب نظريّة أبتر – واحدا من أهمّ تشكلات العناصر التعجيبيّة في الأعمال السرديّة المعاصرة، التي تعدّ الرواية العربيّة فرعا مهمّا من فروعها، وتجلياتها.

وهذا ما يمكن تفصيله فيما سيأتي:

أولا- المصدر الأسطوري:

تعدّ الأسطورة من أكثر مراتع العجائبيّة خصبا، وثراءً، وهذا لما تحفل به من خوارق، ومظاهر فوق واقعيّة، تتوزع بين عجائبيّة الشخوص، التي ينتمي أغلبها إلى عالم الآلهة، وأنصاف الآلهة، وعجائبيّة الأزمنة التي توصف دوما بأنها أزمنةٌ بدئيّة أولى، تشكلت قبل أزمنتنا وفوقها، وعجائبيّة الأمكنة التي تختلف تضاريسها كثيرا عن تضاريس أمكنتنا اليوميّة، وتقاسيمها.

ولا يكاد يخلو أيّ تعريف منهجيّ للأسطورة من إشارة عابرة، أو ملحّة إلى هذه الجوانب الماورائيّة الخارقة؛ ففي كتاب "ما قبل الفلسفة" يُذكر أنّ البدائيّين لا يستطيعون التخلي أبدا عن أنماط تفكيرهم الخرافيّة، التي يستحيل عليهم بدونها فهمُ ظواهر الكون، وتفسير خباياه:

"فالفكر في الشرق الأدنى القديم يبدو ملفوفا بالخيال، ونعتبره نحن مشوبا بالوهم والخرافة. غير أنّ الأقدمين ما كانوا ليعترفوا بإمكان استخلاص أيّ شيء مجرد من الأشكال التخيّليّة المحسوسة، التي خلفوها لنا."[1]

ويذكر ميرسيا إيلياد (Mircéa Eliade) في كتابه: "ملامح من الأسطورة" أنها تروي "تاريخا مقدّسا، وتخبر عن حدث وقع في الزمن الأول؛ زمن "البدايات" العجيب. تذكر كيف خرج واقعٌ ما إلى حيز الوجود، بفضل أعمال باهرة قامت بها كائناتٌ خارقة عظيمة [...] أمّا شخصياتها فهي كائناتٌ خارقة، تعود شهرتها، على وجه الخصوص إلى المآثر التي أتتها في زمن البدايات..."[2]

ومثل هذا التركيز على عجائبيّة الأسطورة، وعلى ضرورة امتلائها بخوارق الآلهة، وأشباهها – بوصفها من أكثر خصائص الأسطورة مفصليّة، ومركزيّة – نجده أيضا لدى الباحثين العرب، وعلى رأسهم "فراس السواح" الذي يؤكد هذه الفكرة في كثير من طروحاته الموزعة على عدد كبير من كتبه، ونذكر مثالا على ذلك ما جاء في

---

(1) هـ. فرانكفورت وآخرون، **ما قبل الفلسفة؛ الإنسان في مغامرته الفكرية الأولى**، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت، ط2، 1980، ص: 13.

(2) ميرسيا إيلياد، **ملامح من الأسطورة**، ترجمة: حسيب كاسوحة، وزارة الثقافة السورية: دمشق، 1995، ص: 11.

كتابه: "مغامرة العقل الأولى" من أنّ الأسطورة هي "حكايةٌ مقدّسةٌ، يلعب أدوارها الآلهة، وأنصاف الآلهة، أحداثها ليست مصنوعة أو متخيّلة، بل وقائع حصلت في الأزمنة الأولى المقدّسة [حسب معتقد المؤمنين بها]: إنها سجلّ أفعال الآلهة؛ تلك الأفعال التي أخرجت الكون من لجّة العماء، ووطدت نظام كلّ شيء قائم، ووضعت صيغة أولى لكلّ الأمور الجارية في عالم البشر..."[1]

ويؤكد هذه الفكرة في كتابه الآخر: "الأسطورة والمعنى" قائلا:

"يلعب الآلهة، وأنصاف الآلهة الأدوارَ الرئيسيّة في الأسطورة، فإذا ظهر الإنسانُ على مسرح الأحداث كان ظهورُه مكمِّلا لا رئيسيّا."[2]

ويضيف في سياق حديثه عن زمن الأسطورة أنها تجري "في زمن مقدّس، هو غير الزمن الحالي، ومع ذلك فإنّ مضامينها أكثر صدقا وحقيقيّة بالنسبة للمؤمن من مضامين الروايات التاريخيّة، فقد يشكك هذا المؤمن بأيّة رواية تاريخيّة، ويعطي لنفسه الحقَّ في تصديقها أو تكذيبها، ولكنّ الشكّ لا يتطرّق إلى نفسه، إذا كان بابليّا بأنّ الإله مردوخ قد خلق الكون من أشلاء تنين العماء البدائيّ، وبأنّ الإله بعل قد وطد نظام العالم بعدما صرع الإله يم، وروّض المياه الأولى، إذا كان كنعانيّا."[3]

وإضافةً إلى هذا نذكر تعريفا آخر يذكر أنها "إمّا أصداء لحقائق تاريخيّة، أو رموز خفيّة، أو انعكاس للظواهر الطبيعيّة؛ فقد ارتبطت بما هو محض خيال، ونعني بها القصة السرديّة، المرتبطة بالشعيرة، وأنّ هذه القصة لا ينفصل وجودها عن الشعيرة، لذا يراها معتنقها حقيقة معاشة، وهي نتاجٌ دينيّ."[4]

وبغض النظر عن إيمان الفرد المطلق بها أم تشكيكه فيها، واعتبارها من قبيل الاستيهام الجمعيّ والخرافة، فإنّ ما يعنينا في هذا السياق هو عجائبيّتها، وإيغالها في

---

[1] فراس السواح، **مغامرة العقل الأولى؛ دراسة في الأسطورة- سوريا وبلاد الرافدين**، دار علاء الدين: دمشق، ط13، 2002، ص: 19.

[2] فراس السواح، **الأسطورة والمعنى؛ دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقيّة**، دار علاء الدين: دمشق، ط1، 1997، ص: 12.

[3] المرجع نفسه، ص: 13.

[4] عبد الغني داود، "الأساطير المؤسسة للحضارة والمسرح الطقوسي الفرعوني"، **الأقلام:** بغداد، ع6، السنة السادسة والثلاثون، تشرين الثاني- كانون الأول، 2001، ص: 81.

استباق الواقع، وتجاوزه باختلاق أحداث، وأبطال، وأزمنة لا تمتّ إليه – ظاهريّا – بأيّة صلة، ولا تتواشج معه، ولا تحيل إليه إلا إحالة إلغازيّة، بها حدٌّ أعلى من الغموض، والضبابيّة، والقابليّة المطلقة للتأمّل والتأويل.

وهو الجانب الذي يشكل عَصَبَ الأسطورة، ويشغل الجانبَ الأكبر من عجائبيّتها، وإدهاشها: فأيّ خيال خارق هذا الذي يفسّر خلق السماوات بنجومها، وأفلاكها، والأرض بجبالها، وأنهارها، بصراع بين هولةٍ خرافيّة تشكل العماء (تيامات) وإله آخر فتيّ، يتمكن منها، ويفتك بها، ويخلق من أشلائها الكون كلّه (مردوخ)؟

وأيّ سحر عجيب ذاك الذي نتلمّسه في كائن – على الرغم من تزعّمه مجلس الكون كلّه، وتحكّمه في مصائر الآلهة، والبشر جميعا – لا يتورّع عن الكذب، والخداع، وانتهاك الأعراض، مستعينا في سبيل غايته هذه بالتحوّل، وصهر مظهره الخارجيّ في مظاهر خارجيّة أخرى؛ من أفعى إلى ثور إلى بجعة وما إلى ذلك من الأشكال (زيوس)؟

ونلاحظ أنّ تلبّس الأسطورة بمثل هذا الطابع العجائبيّ المغرق في الخيال، لم يأت مجانيّا، ولا وليد المصادفة والاعتباط، بل أتى محمّلا بما لا يخفى من المعارف، والإيحاءات، التي لا ينبغي أبدا إغفالها، أو التعامل معها بسطحيّة ولامبالاة، بل ينبغي الحذر جيّدا لدى التعامل معها، ولا بدّ من توافر وعي فكريّ ومعرفيّ لدى تصدّي أيّ من الأدباء المعاصرين لتوظيفها، وإعادة إحيائها، وإلا انقلب هذا التوظيف من بادرة ثراءٍ، وعمقٍ إلى لغوٍ، تضيع في أثنائه جماليّات العمليّة الإبداعيّة، وتنقلب معه مقاصدها إلى نكوص فجّ، وعودة ساذجة "إلى طفولة الأشياء، وإلى بربريّة الأفكار، وإلى بداوة العالم، وإلى حفريّات مكتشفة، يتمّ قسرها حتى تُقهَر على أن تقول، وتنطق بلغة العصر."[1]

---

[1] حسب الله يحيى، "علم الميثولوجيا... والاقتراب من الفن"، **الحكمة:** بغداد، ع28، السنة الخامسة، آب، 2002، ص: 157.

وكما ذكرنا آنفا، فإنّ ما يعنينا من هذا الموضوع الشائك، والمتشعب، هو الجانب الخياليّ، المغرق في الغرابة، واختراق الواقع، والذي أصبح فيما بعد واحدا من أهمّ مصادر تشكّل العجائبيّة في الرواية المعاصرة؛ الغربيّة منها، والعربيّة على حدّ سواء.

ولاستيفاء هذا الجانب حقه من الدراسة، سنعمد إلى الوقوف عند أهمّ الملامح الأسطوريّة العجائبيّة، المنبثة عبر مختلف الحضارات الإنسانيّة، وهذا كما يأتي:

1- الرافدينيّون:

يمكن اعتبار منطقة ما بين النهريْن، أو بلاد الرّافديْن مهدا لأكثر الحضارات الإنسانيّة عراقةً، وغنى، امتدّت ملامحه من العمران، إلى التشريع، إلى الاقتصاد، إلى الأدب والفكر، ممّا يعكس خطأ الفرضيّة القائلة باعتبار الماضي القديم بؤرة للبدائيّة والتخلف، واعتبار الحاضر، وما سيليه من مستقبل، على العكس من ذلك: موئلا لكلّ تقدّم وازدهار، على الصّعيديْن: الإنسانيّ، والصناعيّ.

وعلى الرغم من ازدهار حضارة الرافديْن، وبلوغها حدّا أعلى من النماء، والتقدّم، ما تزال آثارهما التاريخيّة شاهدا عليهما، فإنّ للتفكير الأسطوريّ/ الخرافيّ حضوره الذي لا ينافس تلك الآثار، ويزاحمها فحسب، بل يؤسّس كثيرا من شواهدها أيضا، ويلعب الدورَ المفصليّ في كثير من معالمها، وتفاصيلها.[1]

ويفسّر الدكتور "فاضل عبد الواحد علي" مثل هذا التناقض الظاهريّ بين بدائيّة التفكير الأسطوريّ/ الخرافيّ من جهة، وعقلانيّة العمران الحضاري، وتمدّنه من جهة ثانية، بقوله:

---

[1] نذكر على سبيل المثال سور "أوروك" (Uruk) التاريخيّ، الذي شيّده جلجامش بعد عودته من رحلة البحث عن الخلود، والذي لا يكاد يستحضر حتى تستحضر معه أسطورة الخلود نفسها، بجميع تفاصيلها، وما رافقها بعد ذلك من خيبات جلجامش، وتغيّراته.

وكذا "برج بابل" الذي على الرغم من اندثاره الحاليّ، فإنه ووفق ما يحدّده المختصّون كان قائما بالفعل، ليحظى بمكانته في "العهد القديم" أسطورةً مؤسسة لفكرة تعدّد الألسنة، واختلافها، وهذا بغض النظر عن تفنيد المختصّين لهذه الفكرة، وتأكيدهم أنّ اسم بابل القديم لا علاقة له بمعنى البلبلة كما هو شائع، بل معناها: باب الإله.

"إنّ الانتشار الواسع للأسطورة بين شعوب العالم القديم والحديث على حدّ سواء، يدلّ دلالة واضحة على أنّ الإنسان نفسه مخلوق ذو نزعة أسطورية؛ أي أنه ذو نزعة إلى خلق الأساطير وابتكارها. والظاهر أنّ السبب يرجع إلى أنه كان منذ القديم وما يزال يجد نفسه أمام أسرار مبهمة، لا يفهم كنهها، فراح يلحّ في السؤال عنها، ويجهد نفسه في إيجاد جانب*عليها..."[1]

ونستنتج من هذه الفكرة أنّ النزوع الأسطوريّ ليس ترفا وجوديّا، يعتري الإنسان في لحظات سأمه المزمن، و"غثيانه اليوميّ"، ولا هو نشاط هامشيّ، ينزلق على قشرة كينونته، وتخومها السطحيّة، بل هو الهاجس الصميميّ الحميم، الذي يشكل عصَبَ الوجود بأكمله، ويؤسّس جوهرَ جميع حركاته، وتحوّلاته.

وتلبّس هذا النزوع [الأسطوريّ] بتلك الصور الماورائيّة المألوفة، المعانقة عالمَ الكائنات الخياليّة العليا، من آلهة، وأشباه آلهة، ومخلوقات خرافيّة تلازمها، وتتماهى معها، وبشر خارقين تجاوزت بطولاتهم وعجائبهم خصوصيّة الطبيعة البشريّة المعجونة بالجبن، والقلق، والخوف، بما يضاهي، بل يفوق ما قد يتخللها من أنسجة شجاعة، وبطولة، وإقدام. مثل هذا التلبّس يحيل إلى حاجة فطريّة، ونداءات غريزيّة، وهاجس إنسانيّ أصيل، تتعالى فيه سلطة الأسئلة، وتتضخم إشكالاتها، وفجواتها، عاكسةً بعمق نزعة الإنسان – أيّا كان زمانه ومكانه – نحو فلسفة الأشياء، والرغبة في اختراق جوهرها، دون الاكتفاء بهشاشة سطحها، أو تقلباته الزئبقيّة، أو ما يمكن اختصاره في عبارة وجيزة، مفادها أنّ الأسطورة تنبع "من رغبة الإنسان في أن يجعل من العالم شكلا يمكن السيطرة عليه من خلال عمليّة التخيّل."[2]

أي أنّ التفكير الأسطوريّ يستمدّ خصوصيّته من مَلَكة التخيّل، وإلباس مبتذلات الواقع ومظاهره المكرورة ثوبا إدهاشيّا، يتلاحق فيه ومن خلاله ما لا يكاد يُحصى من الصور، والأحداث، والشخصيّات، والأزمنة، والأمكنة العجائبيّة، المتموقعة فوق

---

* ورد في الأصل "جانب"، ومن الواضح أنه خطأ مطبعيّ، وأن الصواب: "جواب".

[1] د.فاضل عبد الواحد علي، **سومر؛ أسطورة وملحمة**، دار الأهالي: دمشق، ط1، 1999، ص: 94.

[2] المرجع نفسه، ص: 94- 95.

الواقع، والمشكّلة عوالمَ خارقة، بقدر ما توازي الواقعَ وتحاذيه بقدر ما تندمج معه أيضا، وتذوب فيه، ويضيع الخط الفاصل بينهما في أكثر الأحايين.

وهذا الاندماج الحلوليّ بين تفاصيل الواقع من جهة، وتفاصيل الخيال من جهة ثانية، هو الذي يضفي ذلك الطابع السحريّ على كثير من ظواهر الطبيعة، ومظاهرها؛ فسادت النزعة التفسيريّة المتلبّسة بكلّ ما يحيل إلى عجائبيّة الخيال، وإدهاشه، وزئبقيّته، وخروقاته، التي تمخض عنها – فضلا عن التأمّل والتفسير – ميْلٌ واضحٌ إلى الفعل، وإلى الطقس بكلّ ما يمثله من قوّة التجربة، وحيويّتها، فكانت الطقوس الشعائريّة هي المرحلة الأقوى، والأكثر تعبيرا عن سلطة الأسطورة، وتنامي آثارها.

وكانت صفة التكرار، والدوران هي الملازمة لهذه الطقوس، التي امتدّت ملامحها مِنْ أبسط ما قد يصادفه الإنسان في حياته اليوميّة إلى أعقد القضايا وأشدّها خطورة، ومصيريّة؛ فكان الإنسان البدائيّ – وحتى المتمدّن في كثير من الأحيان – يرى في تكرار تلك الطقوس تكريسا لانتقال شحناتها السحريّة إليه، وإلى كلّ ما يحيط به، بل إنه أصبح يعتقد بقدرته المطلقة على تحقيق أصعب الخوارق، وأشدّها عنادا وتمنعا؛ كأن يصبح – مثلا – "في مقدوره أنْ يسهم في استحداث تلك التغيرات التي من شأنها أن تساعد إله الخصب المحتجَز أو الميت في العالم الأسفل، في صراعه مع القوى الشريرة ليعود ثانية، وتعود معه مظاهر الحياة إلى الأرض"[1]، وكأن يملأ جدران كهوفه برسوم تمثله هو، وتمثل ما يصطاده من حيوانات وطرائد، معتقدا "أنّ وجود صورهما على جدران الكهف سيجعل الحيوانات ذاتها تحت سيطرته إيمانا منه بالمنطق السحري القائم على مبدأ التشبيه."[2]

وامتدّت هذه الطاقات الفاعلة إلى الفنون الأدبيّة أيضا؛ "فنشأت فكرة الدراما السنوية التي كانت تجري خلالها طقوسٌ هي في حقيقتها تقليدٌ، أو محاكاةٌ للآلهة نفسها سواء في زواجها (وهو ما عرف فيما بعد بطقوس الزواج المقدس) أم في موتها، وبعثها

---

[1] د.فاضل عبد الواحد علي، **عشتار ومأساة تموز**، دار الأهالي: دمشق، ط1، 1999، ص: 17.

[2] المرجع نفسه، ص: 15- 16.

(طقوس الحزن الجماعي على موت الإله) أم في صراعها مع بعضها الآخر، وخلقها الكون والإنسان (طقوس الخليقة)."[1]

وقبل عرض أمثلة تفصيليّة عن بعض من تجليات النفَس العجائبيّ في الأسطورة الرافدينيّة، ثمّة أمثلة أخرى جزئيّة، توحي بمدى تشبّع فكر إنسان حضارة ما بين النهرين، واستغراقه في الانفتاح المطلق، واللامحدود في عالم العجائب، والخيال الجامح. وهي إنْ كانت ميزة تخصّ تقريبا جميع الحضارات القديمة، فإنّ حضورها الطاغي في هذه الحضارة – الرافدينيّة – فضلا عن تنوّع مضامينها، وتعدّد مصادرها، وثراء محتواها، إنما يُعبّر بصدق عن نزوع قويّ نحو اختراق ظواهر الطبيعة، وأسطرة كثير من عناصرها؛ فالأقصاب مثلا التي تزخر بها أهوار جنوب النهريْن، لم تعدْ مجرد نبتة عاديّة كغيرها من النباتات، بل أصبحت ذات "صفات عجيبة توحي بالدّهَش والمهابة؛ ففي نموّها الممرع في الأهوار قوةٌ غامضة، وللقصبة قدرةٌ على إتيان العجب، كالموسيقى الصادحة في ناي الراعي، أو العلامات المليئة بالمعاني التي تتركها قصبة الكاتب فتتحوّل إلى أقاصيص أو قصائد. وهذه القوى التي توجد في كلّ قصبة ولا تتغيّر، تآلفت في نظر أهل ما بين النهريْن في شخصيّة إلهيّة – هي الإلهة "نيدابه" – التي جعلت الأقصاب تمرع في المياه، وإذا لم تكن بالقرب من الرّاعي، عجز عن تشنيف الآذان بالناي..."[2]

ونلاحظ هنا كيف امتزجت العناصر الماورائية/السحرية بمظهر بسيط من مظاهر الطبيعة، تجلّى في نبتة قد تبدو ضئيلة للبعض، ولكنها تحمل في أعماقها ما لا سبيل إلى إخفائه من سحر، وتوهّج. بل حتى الزمان والمكان اللذان من عادتهما اختراقُ وجودنا، والتهامه، وتغليفه بهالة صارمة من التسلط والغموض، تسحقنا من خلالهما الأمكنة بحنيننا الدّائم إليها، وتقهرنا الأزمنة بانفلاتها الدّائم من بين أيدينا؛ بانزلاقها، وانزلاقنا معها نحو هوة العدم والانضواء. حتى هذان العنصران الراسخا الحضور عبر جميع لحظات الوجود، أخضعهما الرافدينيّون إلى أخيلتهم الجامحة، وفصّلوهما

---

[1] د. فاضل عبد الواحد علي، **عشتار ومأساة تموز**، ص: 17.
[2] هـ. فرانكفورت وآخرون، **ما قبل الفلسفة**، ص: 153.

حسب مقاييس تطلعاتهم، وأمزجتهم؛ فكان المكان "حسب معتقداتهم ينقسم إلى ثلاثة عوالم رئيسة: السماء، والأرض، والعالم السفليّ، وهو مأهولٌ بالآلهة، والبشر، والأموات على التوالي. أمّا الزمان فقسمان: الزمن المستمر الأبديّ الخاص بالآلهة، وزمن البشريّة: زمن الأيام المعدودة؛ زمن الكلام، والشعر، والغناء، والإيقاع، والابتهال إلى الآلهة. أمّا الأموات فقد استنفدوا أيامهم المعدودة، وزمنهم المحدّدَ على الأرض."[1]

ويتضح من هنا مدى خصب، وقوة حضور الجانب العجائبيّ في جميع عناصر الوجود، ومكوّناته؛ ذلك الحضور المفصليّ، الذي لا يكتفي بمجرد الاستيهام الساذج، أو النسيج المتراكم من الحكايا الخرافيّة المقتصرة على محاكاة إلغازيّة الكون، ومحاذاتها، دون القدرة على التغلغل فيها، أو اختراقها، بل نجده فضلا عن قدرته المدهشة على اختراق تلك الألغاز، والمعميات، يقدّم وبكلّ تلقائيّة عالما آخر موازيا للعالم الحقيقيّ، لا ينفصل عنه، ولا يعاديه، بقدر ما يندمج به، وينصهر فيه، ويتماهى مع جميع ظواهره، وخباياه، مؤسّسا بذلك سلسلةً من القصص النظريّة، والطقوس العمَليّة، التي تشكل لوحدها سجلا معرفيّا، وتأويليّا شاسعا، يكفي للتدليل عليه الاستشهاد ببعض من هذه الأساطير الطقوسيّة، التي يندمج فيها الفعل بالفكر، والتلقائيّة بالوعي، والتي سنجملها في مثاليْن: أولهما يخصّ الاحتفال السنويّ بميلاد دموزي* والندب السنوي أيضا لموته، وثانيهما يخصّ أسطورة الخلق البابليّة، التي تعدّ بحق من روائع من وصلنا من الفكر البابليّ القديم.

---

[1] زهير محمد حسن، "عالم الزمان، المكان، العدد، عند قدماء العراقيّين"، **آفاق عربية**: بغداد، ع8، السنة التاسعة، نيسان، 1984، ص: 108.

* هو إله راع تقدم لخطبة إنانا إلهة الحب، والخصب لدى السومريّين، وتزوّجها، وتذكر الأسطورة أنّها تهبط إلى العالم السفليّ، فتقبض عليها أريشكيجال إلهة ذلك العالم، وتسلبها روحها، وبموتها يغيب الخصب عن الأرض، فيندبها عبادها، ويبكونها، حتى تقهر الموت، وتصعد إلى عالم الحياة مرة ثانية، ولكن عودتها مرهونة بشرط واحد، هو أن ترسل بديلا عنها، فتقرر إرسال زوجها "تموز" الذي تختطفه الأشباح، وتمضي به إلى عالم الموتى. ينظر: فراس السواح، **مغامرة العقل الأولى**، ص: 381.

وتفصيل الأسطورة الأولى، التي تناولتها كتبٌ كثيرةٌ بالبحث، والدراسة، وتناولها الشعراء أيضا – وعلى رأسهم السيّاب في إحدى أشهر قصائده "تموز جيكور"، وقصائد أخرى كثيرة – بالتوظيف، والاستيحاء، أنّ طقسا من الفرح الباذخ كان يُقام مطلع كلّ ربيع في شهر نيسان احتفالا بمولد دموزي – أو تموز لدى البابليّين – وانبعاثه من عالم الأموات، وزواجه بحبيبته "إنانا" – أو عشتار لدى البابليّين – هذا الطقس الحافل كثيرا ما يُستبدل بطقس آخر مأتميّ، حزنا على موت هذا الإله، الذي يتأكد لديهم حالما تلوح أولى بوادر فصل الصيف، بما يحمله ذلك من مظاهر قحط وجفاف قادم، ممّا يشكّل نذيرا بموت دموزي، ونزوله إلى عالم الأموات، ليبقى هناك نصف عام؛ أي لموسميْ الصيف، والخريف[1]، وأصبح هذا الطقس بشقيْه: السعيد، والحزين حدَثا مستعادا، ومكرورا كلّ سنة، تعبيرا عن شقيْن مهمّيْن، أولهما – وإن كان لا يعنينا كثيرا – يخصّ إيمان الإنسان القديم بسلطة الطقس، والمحاكاة، وما يستجلبه تكرارهما من طاقاتٍ لا تحاكي، بل تتمثل، وتضاهي سلطة الواقع نفسه ورسوخه، بل هي الواقع نفسه – في نظر هؤلاء – أو ربما تتجاوزه، وتفيض عليه سحرا، وتأثيرا. وثانيهما، وهو الأهم، ونعني به تلك الطاقة العجائبيّة الخارقة، التي اكتسبها هذا الطقس، والتي أضحى بموجبها سبيلا تأويليّا، تتراءى من خلاله ظاهرة تتالي الفصول، التي هي نتاج عوامل طبيعيّة، وجغرافية بحتة – كما يفهمها إنسان العصر الحديث – وقد تلبّست بتلك الطاقات الخارقة، فأصبح الربيع بما يستجلبه من خضرة، وعطر، وائتلاق، لا يُدرى سببها، ولا يُفسَّر سرُّها، مقترنا حتما بإله جميل، ووسيم، لا بدّ أن يكون في تلك الفترة في أحسن أحواله، وأطيبها، ولا أحسن من أن تكون تلك اللحظة المتوهجة لحظة حب يعيشها ذلك الإله مع إلهة أخرى، تضاهيه ألقا، وعطاءً.

ولأنّ أغلب قصص الحب، إن لم تكن كلّها تنتهي بفاجعة ما: كفراقٍ مفروضٍ مثلا، أو موتٍ هو نصيبٌ إنسانيّ، لا يستثني أحدا من حساباته حتى إن كان عاشقا، أو انطفاءٍ محتمَلٍ في جذوة الحب نفسها... فإنّ قصة حب هذا الإله لن تشذ عن هذا،

---

[1] د. فاضل عبد الواحد علي، **عشتار ومأساة تموز**، ص: 125.

وستمرّ هي أيضا بلحظتها الفجائعيّة المحتومة، وإذا أضفنا إلى هذا ما تميّزت به الآلهة القديمة من خصائص بشريّة* تمتزج بخصائصها الإلهية، وتتعالق معها، فإنّ جنائزيّة المصير البشريّ ستتصهر حتما في جنائزيّة المصير الإلهي، وما أنْ تحلّ أولى بوادر الصيف بما يستجلبه من حرّ شديد، وحرقة، وجفاف، حتى تكون فاتحةً لاحتراق حب الإله، وجفافه، يغذيهما الذبول، والصفرة القادمان مع بوادر الخريف الموالي، ممّا يكسب هذه القصة المتخيَّلة دراميَّتها، ومأساويّتها، فتبدأ الطقوس الثانية المضادة: طقوس الندب، والعويل، وبكاء الإله القتيل، الذي هو حتما قتيلٌ لأنّ جميع مظاهر الطبيعة توحي بمقتله، وتنعاه بطرائقها الخاصة.

أمّا الأسطورة الثانية: أسطورة خلق الكون البابليّة، ففحواها "أنّ المياهَ الأزليّة التي تسمّى في البابليّة "أبسو" (المياه العذبة/ مذكر) وتيامة**(المياه المالحة/ مؤنث) كانت مصدر الوجود، وأنه نتيجة لامتزاجهما وُلدت أجيالٌ من الآلهة، غير أنّ الأجيال الجديدة لم تلبث أن اضطرت إلى خوض معركة مصيريّة مع أبويْها [...] وقد انتهت الجولة الأولى بانتصار الآلهة الجديدة عليه، وبمقتله. ولمّا عزمت زوجته "تيامة" على الانتقام له، أصاب الرعب هذه الآلهة أمام قوتها السحريّة الخارقة، وتذكر أسطورة التكوين أنه بعد الأخذ والرد وقع اختيار الآلهة على مردوخ (الإله القوميّ للبابليّين) لقيادة الحملة ضدّ هجوم تيامة، وقد استطاع البطل مردوخ دحر جيوشها، وقتلها. وأخيرا فإنه شطر جسمها إلى شطريْن خلق من أحدهما السماء، ومن الآخر الأرض..."[1]

---

* يذكر في هذا الصدد الباحث العراقي "ناجح المعموري" "أنّ هذه الميزة الإنسانيّة في العلاقة بين الآلهة والبشر، هي التي أنقذت العراقيّ القديم من العدميّة، والوقوع الكامل في قدَريّة معطلة لقدراته، وتركت له نوعا من الحرية، وإمكانية التأثير في المصير بشكلٍ ما..."
ناجح المعموري، "الأسطورة والواقع"، **الأقلام:** بغداد، ع5، السنة السابعة والثلاثون، أيلول- تشرين الأول، 2002، ص: 15.

** تختلف ترجمات هذا الاسم من دارس إلى آخر، فحينا نجدها "تيامة" وحينا آخر "تيامات"، وأحيانا "تعامة" أو "نوامة"... وغير ذلك.

[1] د. فاضل عبد الواحد علي، **عشتار ومأساة تموز**، ص: 100.

وتتميّز هذه الأسطورة بطابعها الطقسيّ المتكرّر، تماما مثل سابقتها*، وتتراءى من خلالها حدّة الخيال وجموحه، ذلك الجموح الذي لم يجد تفسيرا لشساعة الكون، وامتداده سوى ابتكار تلك الحكاية التي يتجذر أعماقها الجانب العجائبيّ، الذي يبدو ظاهريّا ناشزا، وغير محكم النسيج، ومليئا بالمفارقات، والفجوات، غير أنّ وحدةً، وانسجاما يلوحان لدى تأمّلنا المغزى العميق لهذه الأسطورة: فالأرض، والسماء بافتراقهما في المكونات، وتلاحمهما في المكان؛ ذلك التلاحم الذي يستحيل معه فصلُ أحدهما عن الآخر، فلا نتصوّر يوما أرضا دون سماء، أو سماءً دون أرض، وأيضا ذلك التناقض الحميم بينهما، الذي إن بدت الأرض من خلاله معلومة، أو في الأقلّ قابلةً لأنْ تكون معلومة، في الوقت الذي تتحصّن فيه السماء بغموضها، وتتمنّع بأسرارها؛ مثل هذا التناقض والاتصال، الالتحام، والانفصال، هو ما يمنح هذه الحكاية الأسطوريّة جماليّتها، فتصبح الأرض والسماء حصيلة جسد واحد، مثلما اللحم والدم حصيلة جسد واحد، والفكر والعاطفة حصيلة كيان واحد، يضمّ في حناياه الروح والجسد كليهما. ولعلّ هذه التضحية بإلهة أم، هي الأقدم في جيلها، في سبيل خلق الكون، يشير إلى ما تتضمّنه الطبيعة أيضا من تضحيات لا تحصى بالأمّهات في سبيل حياة أبنائهن، سواء كانت هذه التضحية آنيةً بالوفاة المحتمَلة للأم في أثناء عملية الإنجاب، أم ممتدّةً امتداد العمر كله بما يتضمّنه من تعب، وضنى، وشقاء في سبيل الأبناء؛ فلذات الأكباد.

ومن خلال هذه الشواهد المنتقاة يمكننا ملاحظة ما ستكتسيه الأسطورة الرافدينيّة القديمة من أهميّة كبرى في تشكيل كثيرٍ من الملامح العجائبيّة في كثيرٍ من النصوص العربيّة المعاصرة، ولا سيما تلك التي ينتمي كتّابها إلى "العراق"، كما هو الحال لدى "لطفيّة الدليمي"، و"عبد الخالق الركابي"، و"جليل القيسي"، وغيرهم.

* يتم أداء هذا الطقس "في أثناء الاحتفال بعيد "أكيتو"، وكان يدوم اثنيْ عشر يوما،كانت تنشد في هيكل الإله مردوك قصيدة الخلق، بصورة رسميّة، وعلى عدّة مرات. وكان يُعاد تمثيل الصراع بين الإله مردوك وهولة البحر تيامات..." ميرسيا إلياد، **أسطورة العود الأبدي**، ترجمة: نهاد خياطة، دار طلاس: دمشق، ط1، 1987، ص: 105.

2- الفراعنة:

لا تشذ حضارة الفراعنة عن سابقتها من حيث خصب الخيال، وثراؤه، وتعدّد مصادره، وتنوّعها، هذا الخصب الذي انسحب كسابقه على مظاهر العمران، ممّا نلمسه جليّا في الأهرامات، والمعابد، والمسلات، وغيرها، ليمتدّ إلى بنى الفكر، ومكوّناته، ويشمل حتى أبسط لحظات الحياة اليوميّة.

وحرصا على عدم الإطالة، سيكون من الأنسب انتقاء نماذج مختارة، يتجلى أبرزها من خلال فكرة تفشي السحر، والإيمان المطلق بخوارقه بين جموع المصريّين القدامى؛ ذلك السحر الفرعونيّ الذي سنلاحظه لاحقا مفصّلا في القرآن الكريم، ونجده أيضا في المعتقدات، والأساطير المحتضنة حضارة وادي النيل، التي امتزج فيها الواقع بالخيال، والتبست الحدودُ الفاصلة بينهما التباسَ الحدود الفاصلة بين اليقظة والنوم، والحياة والموت، الذي كان له حضورٌ كبيرٌ – الموت – في تضاعيف هذه الحضارة، بحيث يمكننا القولُ ودون مبالغة إنّ حضوره فيها يضاهي حضور الحياة، بل يفوقها في كثير من المواضع، من حيث الاعتقاد الراسخ بحياة أخرى بعده، واعتباره مجرد بوّابة أو معبر تنتقل من خلاله الأرواح إليها. وهو اعتقادٌ على الرغم من أنه عام، ويشمل أقدم الحضارات، وأبسطها بنى فكريّة وعقائديّة، إلا أنه راسخ الحضور أبدا، لما جُبل عليه الإنسان من تشبّث ضارٍ بالحياة؛ ذلك التشبّث الذي يستحيل من خلاله التصديق بإمكانيّة فناء الروح، أو الجسد، أو كليْهما: أن تأتي لحظةٌ ينتهي معها "كلّ شيء"، ويعود إلى العدم، والعماء.

وعلى مستوى الحضارة الفرعونيّة نلمس مثل هذا التشبّث من خلال ظاهرة تحنيط الموتى، والسعي الدّائب نحو حفظ أجسادهم، وبالتالي حفظ أرواحهم، وضمان خلودها، بعد المرور بطقوس المحاكمة، والحساب* التي تفننوا في تصويرها، وأبدع

* أبرز مثال على هذا ما نجده في "كتاب الموتى" من وصف لتفاصيل هذا الطقس، حيث يوزن قلب المتوفى بوصفه التعبير الرمزي عن ضميره، بريشة هي المعبّرة عن الحق، والعدل، وبحضور محفلٍ من الآلهة، وقراءة تراتيل تمجيد لأوزيريس – إله العالم الآخر – والإدلاء بجملة من الأقسام، والتعهّدات، يُقرّر بعدها مصير الميت: إمّا إلى نعيم أوزيريس، وإمّا إلى التلاشي، والعدم =

خيالهم كثيرا من صورها الفذة، ولوازمها العجيبة، التي تخترق آفاق انتظارنا، وتثير دهشتنا، واستغرابنا، وعلى رأسها مشهد تلك الريشة العجائبيّة، التي اقترنت في أذهاننا بالخفة، واللاوزن، فإذا بها تغدو معيار الوزن كله، ومحور التجربة والاختبار في تلك الطقوس، التي لا يحظى فيها الجحيم بقسط يُذكر من الأهمية قدر ما يحظى النعيم، والتمتع بنور "أوزيريس" العظيم؛ حاكم ذلك العالم، ومسيّر حركاته، وقاضي جميع عابريه، والذي كان له الفضل في توسيع مفهوم الخلود، أو في ديموقراطيته – على حدّ تعبير فراس السواح – ذلك أنه إذا "كان الفرعون يلتحق بعالم الآلهة بعد موته بسبب نسَبه الإلهي، وإذا كان بقيّة النبلاء والأمراء يلتحقون به، جرّاء شفاعته، ووساطته، فإنّ بقيّة شرائح الشعب صارت تأمل الآن بالخلود عن طريق إيمانها بإلهٍ مخلص، وإتيانها لصالح الأعمال في الحياة الدنيا..."[1]

فالإيمان المطلق بهذا الإله، والانصياع لجميع أوامره ونواهيه، وكذا اجتياز طقوس المحاكمة الأخرويّة، والتخلص من كلّ ما قد يشوب القلب من أطماع، ودناءات، ورذائل، هو وحده ما يضمن للمتوفى أيّا كانت طبقته، ومستواه الاجتماعيّ الخلود والحظوة بنعيم وخيرات العالم الآخر.

وهنا يبدو الجانب العجائبيّ وقد تلبّس بالجانب العقائدي، واندمج فيه، وتناغم معه، بحيث يصعب كثيرا الفصل بينهما، أو محاولة تناول أحدهما بمعزل عن الآخر. ويمتدّ هذا الامتزاج إلى عنصر آخر، هو الظواهر الطبيعيّة، التي من الطبيعيّ أن تنقسم إلى قسميْن: أحدهما لطيف، ومرغوبٌ، ومريحٌ للإنسان، وباعث على سعادته، وانشراحه؛ كفصل الربيع مثلا، وأزهاره، وشروق الشمس، وخضرة النباتات، وزرقة السماء، وغيرها. والثاني – وعلى الرغم من ضرورته – قاسٍ جدا، ومضنٍ، ومُخفٍ فوائدَه الكثيرة تحت ستار العتمة، والزمهرير. مثل هذا الانشطار اللامفهوم في بيئة الإنسان، وحاضنته الطبيعيّة لم يجد لنفسه سوى التفسير السحريّ،

= ينظر: **كتاب الموتى الفرعوني**، ترجمه عن الهيروغليفية: السير والس بدج، وإلى العربية: د. فيليب عطية، مكتبة مدبولي: القاهرة، ط1، 1988، ص: 12، وما بعدها.

[1] فراس السواح، **الرحمن والشيطان؛ الثنوية الكونية ولاهوت التاريخ في الديانات المشرقية**، دار علاء الدين: دمشق، ط3، 2004، ص: 70.

والعجائبيّ، فكانت الطبيعة المشرقة الأولى هبة خير من إله خيِّر، ومظاهرها المعتمة الثانية نقمة شرّ من إله آخر شرّير، يكره البشر، ويرغب دوما في أذيّتهم.

وهو ما تجسّد في ثنائيّة "حورس" – ابن أوزيريس – و"سيت" – أخ أوزيريس – فالإله حورس "هو سيّد السماء، والشمس التي تهب الحياة، وتعكس بحركتها الثابتة نظام الكون الدقيق. أمّا الإله سيت فهو العدوّ الأول للشمس وللضوء بجميع أشكاله، فهو الذي يحرّف مسار الشمس باتجاه الجنوب عقب الانقلاب الصيفي، ويسرق من نور القرص، فتقصر ساعات النهار لحساب ساعات الليل، وهو الذي يسرق من نور القمر عقب اكتماله بدرا، فيتناقص ليلة بعد ليلة حتى ينطفئ في آخر الشهر القمريّ..."[1]

ويبدو هنا بجلاء ثراءُ خيال الأقدمين، وعمقه، الذي استطاع تجسيد اللامجسّد، وإنزال اللامرئيّ إلى دائرة الرؤية، وحدود التلمّس، ممعنا من خلال هذا في مسرحة الأحداث، وإسباغ كثير من الدراميّة عليها، بشكل اشتبكت معه الحبكات، وأخذ الصراع أبعادا تأويليّة تماوجت فيها الحلول، وتراوحت بين انتصار موقوت للشر، يلوح مهدّدا من حين إلى آخر، وانتصار آخر أكثر قوة للخير، يأتي نهائيّا، وحاسما الصراع لصالح شروق الشمس، وضياء القمر.

ويحاكي هذا الصراع الإلهي/ الفوقيّ/ العجائبيّ صراعا آخر تحتيّا، هو صراع البشر فيما بينهم، بما جُبلوا عليه من أثرة، وميل إلى التنافس، والنزاع؛ ذلك النزاع الذي كثيرا ما يَصِمُ أحد الطرفيْن بالظلم والاعتداء، وبالتالي: الشر، ويطبع الآخر بالمسالمة والوداعة – مع عدم نفي القوة – : الخير. ولئن كانت صراعات الآلهة واضحة المعالم، ومحسومة الختام، فإنّ صراعات البشر غامضةٌ، وملأى بالإشكال والالتباس.

وعلى العموم فإنّ الصفة الغالبة على آلهة وادي النيل من خلال صراعها مع بعضها واحتدامها، أو من خلال تعايشها وانسجامها هو امتزاج صفاتها الإلهيّة

---

[1] فراس السواح، **الرحمن والشيطان**، ص: 58.

الفوقيّة بصفاتٍ أخرى تحتيّة بشريّة – تماما مثل آلهة الرافديْن – ذلك الامتزاج الذي تضيع فيه الحدود، وتتضاءل المسافات الفاصلة بينهما، فيستحيل الآلهة بشرا، لا شيء يفرّقهم عن البشر العاديّين سوى الخلود، والقدرة على إتيان العجائب، والغرائب، أمّا ما عدا ذلك من أثرة، وغيرة، وحسد، وشهوة، وكذب، ونفاق، وغيرها، فلا شيء يفرّقها من ذلك عن مخلوقاتها الطينيّة.

ولعلّ من أبرز الأمثلة عن ذلك – فضلا عن مثال دناءة سيت وخبثه – مثال الآلهة الأم المقدّسة: "إيزيس" – زوجة أوزيريس – التي يبدو من خلالها السحر، وقد لعب دورا ضخما يوحي بعدم اكتفائه بالتسلط على حياة البشر وحدهم، بل إنّ سلطته تمتدّ إلى الآلهة نفسها، وتتجاوزها، فضلا عن المنظر البشريّ الذي بدت من خلاله إيزيس، والذي يؤكد فكرة تداخل كلٍّ من الإلهي/ العجائبيّ/ الماورائيّ/ الخارق بالبشريّ/ الواقعيّ/ العاديّ/ اليوميّ.

وملخص هذه الأسطورة أنّ الإلهة إيزيس لم تحصل على قواها الخارقة إلا بفضل خداعها لكبير الآلهة لدى الفراعنة؛ الإله "رع": فلقد شاخ الإله الأكبر، ووهنت قواه، ولكنه استطاع البقاء سيدا للسماوات والأرض بقوة اسمه السريّ الذي لا يعرفه أحدٌ. وكانت إيزيس متمرّسة بفنون السحر، وتمتلك من أسماء القوة ما لا يعرفه أحدٌ غيرها، إلا أنّ طموحها الذي لا يقف عند حدّ، دفعها إلى محاولة امتلاك الاسم السريّ لرع، فقامت بصنع أفعى من التراب الذي يسيل عليه لعاب العجوز رع، وتلت عليها تعويذتها، وأرسلتها إليه، فلدغته، وامتنعت إيزيس عن علاجه إلا بعد أن باح لها – تحت وطأة الألم – باسمه السريّ، فانتقلت قواه السحريّة كلها إليها.[1]

وفي هذا النموذج الموجز تمثل موضوعة عجائبيّة متداولةٌ، هي موضوعة "الأفعى"، وما يُسند إليها دوما من أدوار شريرة، تنضح إمّا بالغواية والإغراء – كما في قصة الخلق في العهد القديم على سبيل المثال – أو بالشرّ، والإيذاء كما نجده في هذا الموضع، أو ما عدا ذلك من المعاني المتعدّدة تعدّدَ الأعمال التي استعملت هذا الرمز، وتبنته – والتي ستأخذ موضعها من التحليل في الجانب التطبيقيّ من هذه الدراسة –

---

[1] فراس السواح، **دين الإنسان؛ بحث في ماهية الدين، منشأ الدافع الديني**، دار علاء الدين: دمشق، ط1، 1994، ص: 198.

فضلا عن عجائبيّة الاسم، وتأثيره السحريّ الجدير بتغيير الذات، وصقل جوهرها، وكذا تغيير الكون، وتغيير حركاته، ولا عجب أن تكون الكلمة مفتتحَ الكينونة، ومفتتح الوجود: "في البدء كانت الكلمة" كما جاء في إنجيل يوحنا، وهو المعنى الذي لا تشذ هذه الأسطورة عن احتضانه، وتبنيه؛ فالكلمة التي بها تتخلق الكينونة، وتنبعث الدماء في العروق، وترفرف الروح بين الجوانح، هي نفسها التي قد يفقد إلهٌ، هو الأكبر بين الآلهة عتوّا، وجبروتا، قوته كلّها بسببها؛ بسبب كلمة لم يحافظ عليها، فأفشت سرّه، وسرّبت طاقاته!

3- الإغريق واللاتين:

تحفل الأسطورة الإغريقيّة واللاتينيّة بكثير من الملامح العجائبيّة المنبثة في أغلب تفاصيلها وأجزائها، وعلى الرغم من كون هذه الأسطورة مصدرا رئيسا من مصادر تشكل الفكر والإبداع الغربيّيْن، فإنّ ما تمتلكه من بصمات إنسانيّة، شموليّة، يكفي لجعلها أيضا مصدرا من مصادر تشكل الوعي في الرواية العربيّة.

وبغض النظر عن عناصر التشابه والتأثر الكثيرة بين هذه الأسطورة وما سبقها من أساطير الرّافدينيّين، ولا سيما في "أسطورة الخلق"، وتصارع أجيال الآلهة فيما بينها، والتنافس المحتوم بين الآباء منها والأبناء، وغير ذلك من عناصر و"نماذج كليّة"، تشترك فيها أقدم الحضارات، وتحيل بتكرارها، ودورانها إلى وحدة العقل الإنسانيّ، ووحدة تطلعات البشريّة، وتآلف توجّساتها، وأحلامها على حدّ سواء.

وممّا يمكن استصفاؤه من عناصر عجائبيّة ناتئة في هذا الخضم الشاسع من المعتقدات والأساطير، نذكر عنصر "المسخ"، أو "التحوّل"(Métamorphose) الذي يُعَدّ واحدا من أهمّ الموضوعات الغالبة على الأدب العجائبيّ، فنجد الروائيّ المعاصر يعمد إلى توظيف هذه الموضوعة بشقيْها الإيجابيّ والسّلبيّ، إمعانا في منه في تطعيم إبداعه بنزعة أخلاقيّة، ظاهرة، أو مبطنة على الأرجح، تحيل إلى ما تتضمّنه الأساطير الغابرة من إيحاءات عميقة، ومعانٍ مشتجرة، منفتحة على كثير من القراءات والتأويلات. وهنا تتداعى إلى أذهاننا سلسلةٌ طويلةٌ ممّا أورده "أوفيد"* (Ovide) – الشاعر الرّومانيّ – من مشاهد تحوّليّة خارقة، تتراوح بين تحوّل البشر، أو تحوّل الآلهة، أو حتى تحوّل الأزمنة، وامتساخها، وتدرّجها، من نصاعة الذهب إلى هدوء الفضة، إلى برودة البرونز، فوحشة الحديد:

* رغم اختلاف الأسطورة الإغريقيّة عن نظيرتها اللاتينيّة، ورغم الفروق الجوهريّة بينهما، فسأعتمد في هذا السياق على كتاب "مسخ الكائنات" لأوفيد، باعتباره واحدا من أهمّ المصادر التوثيقيّة المعتمدَة، فضلا عن الاعتماد على نقاط الالتقاء الشاسعة بين الأسطورتيْن، وما سيبدو على اللاتينيّة منهما من تعويلٍ حادٍّ، وإعادةٍ صارخةٍ لأغلب خصوصيّات الأولى، وتفاصيلها.

"وكان ثمَّة عصرٌ ذهبيّ في بدء الخلق، أظلّ قوما على إيمان عميقٍ، ومبادئ سامية [...] ثمّ جاء العصر الفضيّ حيث قسِّمت السنة إلى فصول أربعة: شتاءً، وصيفا، وخريفا متقلبا، وربيعا قصير الأمد[...] ثمّ كان العصر الثالث، وهو عصر البرونز، الذي طبع الناسُ فيه بطابع من الغلظة، والقسوة، غير أنّ الشرّ لم يكن قد غلبهم على جميع أمورهم [...] ثمّ كان أخيرا عصر الحديد الصّلب، حيث برزت الجرائم في أبشع صورها..."[1]

وتدرّج هذه الأزمنة، أو ارتداد مسرّاتها، ومباهجها كلما انفلتت حبّاتها الرّمليّة، وكلما استنفدت أيّامها، واستهلكت ساعاتها، إنما يوحي بتدرّج أنفس الناس فيها، وفقدانها البطيء لبراءتها الأولى، وصفائها، فما كانت تفيض به سريرة الإنسان الأول – الذهبيّ – من صدق، وتفانٍ، أصبح مع الإنسان الأخير – الحديديّ – دناءةً، وتهاونا، وميلا شبه متأصّل نحو نزعة الشرِّ، والاعتداء. وهكذا انقلبت أغلب الفضائل إلى رذائل، ومخازٍ.

وهو ما يمكن أن نعبّر عنه بمصطلح "الحنين الماضوي"، حيث نزعة الالتفات شبه الغريزيّ نحو الخلف، وتعليق أغلب الأماني، والأحلام على زمن فردوسيّ، مفقود، انفلت من بين أيدينا، وما نزال نتذكره بحسرة ممتزجة بتوجّس مرَضيّ من كلِّ ما هو حاضرٌ، أو مستقبليّ، آتٍ.

وبعيدا عن هذا الامتساخ الزمنيّ، المشبع بجرعات السّوداويّة، والتشاؤم، ثمّة امتساخٌ آخر، لا يخلو من جرع تشويق، وطرافة، هو ذاك الذي نلمسه على وجه الخصوص في مغامرات كبير الآلهة – زيوس الإغريقيّ، أو جوبيتر الروماني – الذي لا يتورّع عن مسخ كيانه الإلهيّ المطلق إلى كيانات أخرى نسبيّة، وفانية، في سبيل غاية واحدة؛ هي إشباع نزواته الغراميّة العابرة، وغير العابرة، فنجده يمسخ نفسَه حينا ثورا أبيض، ناصعَ الأديم، يختطف الحسناء "أوروب" – ابنة ملك فينيقيا

---

[1] أوفيد، **مسخ الكائنات**، ترجمة: د. ثروت عكاشة، ط3، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، 1992، ص: 33- 34.

– وحينا آخر يمسخ هذه الذات إلى بجعة فاتنة، يغوي عن طريقها "الحسناء ليدا" – والدة هيلين – وغير ذلك من تقمّصات كثيرة، اشتهر بها هذا الإله الأكبر.

ولا شكّ أنّ لهذا الجانب – تحوّل الآلهة، وقدرتها الخارقة على تغيير كينوناتها – أثره الأكبر في توضيح ملامح هذا الجانب العجائبيّ، الذي بدا من خلال هذه النقطة طوعيّا، وملكةً إلهيّة خالصة، قد تختصّ بذات الإله، الذي يلجأ إلى هذا السّبيل من باب التنكر، والتعمية على حقيقته الأزليّة، كما هو دأب زيوس، وغيره من آلهة الأولمب الكثيرة.

وقد يأتي هذا المسخ أو التحوّل عقابا من الآلهة نفسها لواحدٍ من بني البشر العصاة، أو مثوبة منها لبعضٍ آخر من المطيعين والأتقياء، من أمثال بيجماليون، الذي أشفقت على قلبه المتيّم، فحوّلت تمثاله الأخرس إلى حبيبته الحسناء "جالاتيا".

وقد يكون هبةً إلهيّة خالصة، وقدرة فذةً، يتمتع بها بعض النابهين منهم، الذين أوتوا القدرة على قراءة الغيب، وفكّ ألغاز النبوءات، أو ترويض أسرار السّحر، ومنغلقاته. وأبرز مثال على هذا "ميديا" وكبشها الهرم، الذي أحالته بقدرة فائقة إلى حمَل فتيّ، ينضح صحّة، وحيويّة.*

وكثيرا ما يتلبّس الجانب العجائبيّ في الأسطورة الإغريقيّة بفكرة "القدَر"، التي تتبدّى عنصرا إشكاليّا، يستمدّ عجائبيّته من غموضه الباهر، وسلطته، وقدرته اللامحدودة على بثّ مشاعر الذعر، والتوجّس حتى بين جموع الآلهة أنفسهم، فما يزال السّؤال إلى يومنا هذا قائما عن الحكمة المتوخاة من مصير "أوديب" البائس ذاك: أكان ضروريّا أن يُحكم عليه ذلك الحكمَ الصّارمَ بأنْ يقتل أباه، ويتزوّج بعد ذلك أمّه؟ فتقتل المسكينة نفسها، ويفقأ هو عينيْه؟ ثمّ تندم بعد ذلك على قسوتها الفاحشة معه، فتحيطه وقد صار شيخا متداعيا بهالةٍ من القداسة، وتجعل منه شخصا مبارَكا، وقدِّيسا طاهرا؟

* ميديا (Medea) هي ابنة ملك كولخيس باليونان، عشقت الشاب "ياسون"(Jason) بتأثير من أفروديت آلهة الحب، وورّطها حبّها هذا في سلسلة من الجرائم، أبرزها خيانة موطنها، وقتل أخيها، وتصفية جميع غرماء حبيبها، وانتهاءً بقتل طفليْها انتقاما من غدر هذا الحبيب، وتنكره لها. ينظر: أوفيد، **مسخ الكائنات**، ص: 151، وما بعدها.

وماذا عن ميديا أيضا، أكان لزاما عليها أن ترتكب سلسلة جرائمها تلك، فقط لأنّ القدَر شاء لها أن تعشق ياسون ذلك العشق الأرعن كلّه، وتضحّي في سبيله بكلّ شيء؟

وغير ذلك من الأمثلة التي يضيق عنها المقام، والتي توحي بما لهذا الجانب القدَريّ الطافح غموضا وإلغازا من دور مفصليّ في إثراء جانب التعجّب، والإدهاش، والشعور الكاسح بعدوى التوجّس والارتعاب. وهو التوجّس نفسه الذي سنصادفه – وإنْ بطرق مختلفة، وأكثر حداثةً – في كثير من النماذج الأدبيّة المعاصرة، الغربيّة، والعربيّة على حدّ سواء.

ثانيا- المصدر الدينيّ:

يمكن اعتبار العقائد الدينيّة – ونعني بها العقائد السماويّة – أحد أهمّ مصادر تشكل العجائبيّ، وتكوّنه، وبالتالي فهي أحد أكثر هذه المصادر تداولا لدى الأدباء، والروائيّين المعاصرين.

وسنكتفي في هذا المبحث بالديانات السماوية الثلاث – اليهوديّة، والمسيحيّة، والإسلام – في عرض واستجلاء بعض الجوانب العجائبيّة، التي حفلت بها هذه الديانات.

وقبل الغوص في التفاصيل، من الجدير بنا الوقوف عند فكرة "الدين" بمفهومها الإبستمولوجي، الذي يُعتبَر امتدادا للفكر الأسطوري، بما يسود كليْهما من عقيدة راسخة، وإيمان مطلق، ويقين ثابت بصدق وحقيقة جميع ما يحملانه من تعاليم، وطقوس، مهما بلغت سذاجة بعضها، ولامنطقيّتها.

ويمكن اعتبار الدين حسب "جيمس فريزر" (James Frazer) "تلك الأفعال الهادفة إلى استعطاف أو استمالة قوى متفوّقة، يعتقد الإنسان بقدرتها على التحكم بمسار الطبيعة، والحياة الإنسانيّة. أي أنّ هنالك عنصريْن مكوّنيْن للدين؛ واحد نظريّ يتعلق بالإيمان بالقوى المتفوقة، وآخر عمَليّ يتعلق بالعمل على استرضاء تلك القوى."[1]

وهذا الاستعطاف الذي كان في بدايته الأسطوريّة الأولى عشوائيّا، وموغلا في معانقة الوهم، واصطناع الخيال، أصبح مع تقدّم الفكر، ونضوج الوعي أكثر تجريدا، وبعدا عن الماديّة، والتجسيد، وأصبحت بموجبه الحدود الفاصلة بين كلٍّ من السحر والدين أكثر توضحا، وأشدّ رسوخا؛ فلم يعد الإنسان متهافتا كلّ ذاك التهافت على أسطرة جميع ما يعترضه من مظاهر طبيعيّة غامضة، أو عاديّة، ولم يعد يعمل خياله، ويشحذه في سبيل إيجاد حلول سحريّة، وتفسيرات خارقة لجميع أسئلته، وإشكالاته الوجودية، فقلّت بالتالي جرعة العجائب – وإن لم تختف تماما – وقلّ بموجبها التعويل على السحر، وعلى جميع طقوسه، ومراسيمه، وهذا بعد أن تبيّن

---

[1] فراس السواح، **دين الإنسان**، ص: 191.

زيف، وعقم جميع تلك الممارسات؛ "فإذا كان هذا العالم الواسع يسير في سبله غير آبه بالإنسان وطقوسه السحريّة، فإنّ ذلك راجعٌ ولا شكّ إلى أنه مسيَّرٌ من قبل كائنات غير منظورة، واعية مثل الإنسان، ولكنها أكثر قدرة بما لا يُقاس، وهي التي تقوم على تدبير شؤون الظواهر التي اعتقد لفترة طويلة باعتمادها على طقوسه السحريّة، وهكذا ابتدأ الإنسان تدريجيا بالتوجه إلى هذه الكائنات المبجلة معترفا بعجزه أمامها، واعتماده على قواها غير المنظورة من أجل حياته، ومعاشه."[1]

وتحرّر الدين من جرعة الخوارق الساذجة، والطقوس البدائيّة، والتفسيرات السحريّة لكلِّ ما يغلف وجود الإنسان من مظاهر طبيعيّة، وغير طبيعيّة، لا يعني أبدا تخلصه المطلق منها، بل نجدها تحضر بشكل أو بآخر – ولا سيما في أسفار العهد القديم – مؤكدة بهذا الحضور مدى أهمية العناصر الماورائيّة في ترسيخ تعاليم الدين، وتثبيت ركائزه. غير أنّ حضورها الراسخ هذا لم يعد كما هو الحال في المرحلة الأسطوريّة ممتدّا، ومتطاولا، ومشتملا على جميع جوانب الحياة، ومظاهرها، بل غدا محصورا في مجال محدود، هو المجال الماورائيّ، والفسحة الغيبيّة التي لا يخلو منها فكر المتديّنين، ووجدانهم.

وهو ما عبّر عنه "فراس السواح" في إحدى دراساته المهمة عن مفهوم الدين، ومعناه، حيث يذكر أنّ الفكر الدينيّ يرى "إلى الوجود، كونا، وطبيعة، وحياة، على أنه مؤلفٌ من مستويَيْن: الأول ماديّ متبدٍّ في كلّ ما حولنا من مظاهر حية، وجامدة، والثاني غيبيّ، يقع وراء المادة، وتبدّياتها المتنوعة. الأول حادثٌ، ومتغيّرٌ، وقابلٌ للفناء، والثاني قديمٌ، وثابتٌ، وأزليّ. الأول واقعٌ في إسار الزمن، والتاريخ، والثاني يقع وراء الزمن والتاريخ، ولكنه يتدخل فيهما ويحقق مقاصده من خلالهما..."[2]

ويعتمد عرضنا على تأمل هذا الجانب الغيبيّ، الذي تأسّست من خلاله كثيرٌ من الخوارق، والمعجزات، حول الذات الإلهيّة، ولوازمها، وحول مصير الإنسان، ومآله بعد مماته، وما ينتظره من نعيم أو جحيم، فضلا عن أقاصيص الأنبياء، والقدّيسين،

---

[1] فراس السواح، **دين الإنسان**، ص: 192.

[2] فراس السواح، **الرحمن والشيطان**، ص: 17.

وما يرتبط به حضورهم من عجائب تفرّقهم عن البشر العاديّين، وترسم الحدود الفاصلة بين ما هو إلهيّ/ مقدّس/ لازمنيّ/ أزليّ، وما هو بشريّ/ مدنس/ زمنيّ/ فانٍ. وتفصيل ذلك فيما يأتي:

1- ملامح عجائبيّة توراتيّة:

يعجّ الكتاب المقدّس في عهده القديم بكثير من الحكايات الخارقة، والأساطير الممتدّة من أسطورة الخليقة، وبدء الكون، والمنسحبة على كثير من قصص أنبياء بني إسرائيل، وأنسابهم، وخوارقهم، وترحالهم الكثير، وطقوسهم، وغير ذلك ممّا يشكل جوهرَ الدين اليهوديّ، ويؤسّس معناه.

ووسط الخضمّ الشاسع جدا من الأساطير والعجائب التوراتيّة، يمكن التركيز – على سبيل التمثيل – على بعض ما جاء في "سفر الخروج" من خوارق النبي موسى – عليه السلام – ومعجزاته، التي يمكن الاستشهاد منها بأعجوبة تحوّل العصا إلى ثعبان، مع ملاحظة الفرق بينها وبين القصة القرآنيّة، وذلك أنّ عصا هارون هي المتحوّلة – كما جاء في التوراة – لا عصا موسى:

((طرح هارونُ عصاه أمام فرعون وأمام عبيده فصارت ثعبانا. فدعا فرعونُ أيضا الحكماءَ والسّحَرةَ، ففعل عرّافو مصر أيضا بسحرهم كذلك. طرحوا كلُّ واحدٍ عصاه، فصارت العصيُّ ثعابين. ولكنْ عصا هارون ابتلعت عصيَّهم...)) [1]

فالعجيب هنا يكمن في تحوّل الجماد – العصا – إلى حيوان – الثعبان – وهذا من باب الإعجاز الربّانيّ، الذي من العبث تحليله، أو عقلنته، أو محاولة إخضاعه إلى قوانين الواقع ومسلماته، بل من الأجدر الإيمان به كما هو، والتسليم بجميع تفاصيله أيّا كانت تناقضاتها، وثغراتها؛ فتحوّل العصا إلى ثعبان، أو انشقاق البحر عن اليابسة، وغيرها من الأعاجيب هي من باب المعجزات الإلهية الموجهة نحو خدمة من يخدم رسالة الإله، ويسهر على إيصال تعاليمه، وتبليغ نواهيه، وأوامره.

---

[1] سفر الخروج، إص7: 10- 13.

وعلى النقيض من هذا الجانب الإلهيّ، التبريكيّ، الداعم، ثمة جانبٌ آخر معتمٌ، يصبّ في سياق لعن المكذبين، والكافرين برسالة الإله، وأنبيائه، ونلمس ملمحا منه في سياق الضربات المتتالية التي صبّها الربُّ على آل فرعون، عقابا لهم على حجزهم بني إسرائيل، ومنعهم من الارتحال؛ فانهالت اللعنات تباعا، متفاوتة في الشدّة، والبطش؛ ومن ذلك ضربة تحوّل الماء إلى دم: ((فتحوّل كلُّ الماء الذي في النهر دما، ومات السمك الذي في النهر، وأنتن النهر، فلم يقدر المصريّون أن يشربوا ماءً من النهر، وكان الدمُ في كلِّ أرض مصر...)) [1]

أو ضربة فيضان النهر بالضفادع: ((فمدّ هارونُ يدَه على مياه مصر، فصعدت الضفادع، وغطت أرضَ مصر...))[2]

أو ضربة البعوض: ((فصار البعوض على الناس، وعلى البهائم، كلّ تراب الأرض صار بعوضا في جميع أرض مصر...))[3]

أو ضربة البرَد: ((فضرب البرَدُ في كلّ أرض مصر جميعَ ما في الحقل من الناس، والبهائم. وضرب البرَدُ جميعَ عشب الحقل، وكسَّر جميعَ شجر الحقل...))[4]

أو ضربة موت الأبكار: ((هكذا يقول الرّبُّ: إنِّي نحو نصف الليل أخرج في وسط مصر، فيموت كلُّ بكر في أرض مصر، من بكر فرعون الجالس على كرسيِّه إلى بكر الجارية التي خلف الرحى، وكلّ بكر بهيمة. ويكون صراخٌ عظيمٌ في كلِّ أرض مصر لم يكن مثله، ولا يكون مثله أيضا...))[5]

وغيرها من اللعنات التي انتهت – وفق ما جاء في العهد القديم – باندحار المصريّين، وفوز العبرانيّين.

وفي كلا هذين الجانبيْن – جانب البركات، أو جانب اللعنات – ثمّة صدعٌ عميقٌ في قوانين الواقع، واختراقٌ صريحٌ لمسارات اليوميّ، والمألوف، ممّا يعزز جوانبَ الغموض، ويثري جانبَ القلق، ويوسّع آفاق الترقب، ومساربَ الانتظار.

---

[1] سفر الخروج، إص7، 20- 22.
[2] المصدر نفسه، إص8، 6- 7.
[3] المصدر نفسه، إص8، 17- 18.
[4] المصدر نفسه، إص9، 25- 26.
[5] المصدر نفسه، إص11، 4- 7.

وهي كلها عناصر عجائبيّة واضحة، صريحة التبدِّي، وجهوريّة الحضور، تحيل إلى جانب أول، هو الجانب الأبرز، والغالب على معظم أقاصيص التوراة، مع التسليم بجانب عجائبيّ ثانٍ، صفته الإلماح، لا التصريح، وسحره، وعجائبيّته لا يُتلمّسان من اختراقٍ واضحٍ لقوانين الواقع والأشياء، بل من التأويل، والاستغوار، والاستدلال غير المباشر، مما نلمسه – على سبيل المثال – في طقس يهوديّ راسخ، ومفصليّ؛ هو "طقس السبت"، أو طقس الامتناع عن أيّ عمل أيّا كان نوعه في ذلك اليوم من الأسبوع، والذي ورد التأكيد عليه ضمن "الوصايا العشر" الواردة في سفر الخروج: ((اذكرْ يوم السبت لتقدسه. ستة أيام تعمل وتصنع جميعَ عملك، وأما اليوم السابع ففيه سبتٌ للربِّ إلهكَ. لا تصنع عملا ما أنت وابنك وابنتك وعبدك وأمَتك وبهيمتك ونزيلك الذي داخل أبوابك. لأنّ في ستة أيام صنع الربُّ السماء والأرض والبحر وكلَّ ما فيها، واستراح في اليوم السابع...))[1]

وأعيد ذلك التأكيد، وباللهجة نفسها في "سفر التثنية":

((اِحفظ يوم السبت لتقدّسه كما أوصاك الربُّ إلهكَ. ستة أيام تشتغل وتعمل جميع أعمالك، وأما اليوم السابع فسبتٌ للربِّ إلهك، لا تعمل فيه عملا ما أنتَ وابنك وابنتك وعبدك وأمَتك وثورك وحمارك وكلُّ بهائمكَ، ونزيلكَ الذي في أبوابكَ لكي يستريح...))[2]

وظاهريّا لا يوحي هذا الطقس بأيّ بعد سحري أو عجائبيّ؛ فهو واحدٌ من الطقوس الدينيّة الكثيرة، التي قد لا يفهم المؤمنون بها مغزاها، ولكنهم مجبَرون مع ذلك على أدائها، بكلِّ حرفيّة، وإتقان، بل إنها بالنسبة لغير المنتمين إلى ذلك الدين، أو حتى بالنسبة لغير المتديّنين من أبناء الدين نفسه، لا تزيد على أن تكون ممارسات ساذجة، وجوفاء، وباعثة على الضحك، والاستهزاء.*

وليس الأمر كذلك لدى جمهور المؤمنين، ولدى جمهور الباحثين المهتمّين بعلم الأساطير، والأديان؛ فإريك فروم (Erich Fromm) وانطلاقا من عقيدته اليهودية

---

[1] سفر الخروج، إص20، 8- 12.

[2] سفر التثنية، إص5، 12- 15.

* يرى إلياد في كتابه الآنف الذكر: **أسطورة العود الأبدي**، ص: 154، أنّ "الإنسان المتديّنَ إنسانٌ بدائيّ، لأنه يكرّر حركات غيره، وهو – بهذا التكرار – ما ينفكّ يعيش حاضرا غيرَ زمانيّ."

يُعمل ذهنه في محاولة تأويل هذا الطقس، ويفرد له واحدا من فصول كتابه: "اللغة المنسيّة"، حيث يرى أنّ امتناع الإنسان عن القيام بأيّ عمل ليلة السبت ونهاره، ليس بالامتناع السلبيّ، ولا هو بالموقف البليد، الذي تنكفئ فيه طاقات الفرد، وتبدّد فاعليّاته، بل هو وبالنظر إلى أصله الإلهيّ، وباعتبار أنّ " لكلِّ طقس مثالٌ إلهيّ، أو نموذجٌ أصليّ (Archétype)[1] يُعَدّ محاكاةً حيّة لنموذج الفعل الإلهيّ، الذي امتنع فيه "الرب" عن فعل أيِّ شيء في اليوم السابع من بدء الخليقة، لا لنقص في تكوينه الإلهيّ، أو قصور، بل لأنّ "عملية الخلق مهما كانت عظيمة فإنّ السلام يظلّ عملية أعظم وأنبل، والعمل الذي قام به الربُّ ليس عملا متعاليا، أو متعجرفا، فإن كان عليه أن يرتاح فإنّ ذلك لا يعود إلى تعب، أو نصَب، بل يعود إلى أنه حرٌّ، وإلى أنه لا يُعتبر ربّا بكلِّ معنى الكلمة، إلا إذا انقطع عن العمل..."[2]

وعليه فإنّ ذلك الامتناع الطقوسيّ عن أداء أيّ عمل في تلك الفترة الزمنيّة المخصوصة ليس سوى تعبير عن حالة انسجام و"سلام" عميقيْن بين الذات والخارج، والتزام دقيق بسلوك إلهيّ أول، بدت معه طاقات الإله، وكأنها تنتقل بالعدوى إلى الإنسان؛ وكأنّ الإنسان يصبح "إلها صغيرا" بمحاكاته السحريّة أفعال "الإله الكبير"، ولذا فإنّ النتائج المترتبة عن خرق هذه المحاكاة، أو الاتفاق الضمنيّ بين الإنسان وإلهه ستكون وخيمة، وفادحة، وإن بدت ظاهريّا هيّنة، وبسيطة؛ فصار "القيام بإشعال عود ثقاب، أو القيام بالتقاط قشة إنما يُعتبران عمليْن يرمزان إلى تدخل من قبل الإنسان في نظام الطبيعة، ونسقها، حتى ولو كانا لا يتطلبان أيّ جهد. إنهما يعبّران عن خرق حالة السلم بين الإنسان والطبيعة."[3]

ونجد معنى قريبا من هذه الفكرة في قول المسيح – عليه السلام – في إنجيل يوحنا: ((مَنْ يؤمن بي فالأعمال التي أنا أعملها يعملها هو أيضا.))[4]

---

(1) ميرسيا إلياد، **أسطورة العود الأبدي**، ص: 46.

(2) إريك فروم، **اللغة المنسية؛ مدخل إلى فهم الأحلام والحكايات والأساطير**، ترجمة: حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي: الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1995، ص: 222.

(3) المرجع نفسه، ص: 219- 220.

(4) إنجيل يوحنا، إص14، 12- 13.

ولو عدنا إلى مدوّنة يهوديّة أخرى لا تقلّ لدى أصحابها أهمية عن العهد القديم: "التلمود"، لوجدنا ملامح عجائبيّة أخرى كثيرة، يصبّ أغلبها في بؤرة التعصّب الأعمى لليهود، والنقمة على كلّ ما عداهم من الأديان، والقوميّات، ومن بين أهمّ ما نجده في ذلك الكتاب شقان سحريّان متكاملان؛ أولهما يخصّ جانب الخوارق، والمكرمات، التي يأتيها بعضُ الحاخامات "الأتقياء": "كأنْ يقتل أحدهم رجلا، ويحيي آخر، وكأنْ يخلق بعضهم عجولا، أو يحوِّل القرع إلى غزلان، وماعز، والماءَ إلى عقارب، أو يلمس الأسماك المملحة، فتدبّ فيها الحياة..."[1]

والآخر يخصّ جانبَ "المسخ" – وهو من أبرز الموضوعات العجائبيّة القديمة والحديثة في الوقت نفسه – الذي يصيب غير اليهود، أو حتى اليهود المرتدّين عن دينهم، الذين تدخل أرواحهم "بعد موتهم في الحيوانات أو النباتات، ثم تذهب إلى الجحيم، وتعذب عذابا أليما مدة اثني عشر شهرا، ثم تعود ثانية وتدخل في الجماد، ثمّ في الحيوانات، ثمّ في الوثنيين، وبعد كلّ ذلك تطهر لتعود إلى أجساد اليهود.[2]

---

[1] د. روهلنج، وشارل لوران، **الكنز المرصود في قواعد التلمود**، ترجمة: د. يوسف حنا نصر الله، مكتبة النافذة: القاهرة، ط1، 2003، ص: 35.

[2] المرجع نفسه، ص: 36.

2- ملامح عجائبيّة مسيحيّة:

يجد المتأمِّل في العهد الجديد بأناجيله الأربعة، وما ذيّله من أعمال رسله، ورسائلهم، نفسَه أمام خضم شاسع من العجائب الخارقة، التي وإن رأى بعضهم أنها من باب المعجزات لا الأشياء العجيبة[1]، فإنها باختراقها قوانين الواقع، وتلبّسها بذلك القدر الهائل من السحر الغامض، والتمنع على جميع محاولات الحصر والتقنين، تعتبَر ملامح عجائبيّة بامتياز، وأصبح كثيرٌ منها من أكثر مصادر تشكل العجائبيّة في الرواية المعاصرة – الغربيّة والعربيّة – خصبا، وثراءً، وقابليّة تكاد أن تكون مطلقة للتأثر والاستيحاء.

ويمكننا تقسيمها افتراضيّا إلى شقيْن مختلفيْن؛ يخصّ أولهما معجزات السيّد المسيح – عليه السلام – وخوارقه التي امتدّت من لحظة ميلاده، إلى لحظة صلبه، ثمّ انبعاثه – حسب ما يقرّه الإيمان المسيحيّ – والتي تميّزت كلها بقدر وافٍ من الرحمة، والمسالمة؛ فلم تتجه أيٌّ منها – المعجزات أو العجائب – نحو إيذاء شخص ما، أو الانتقام منه، أو حتى تهديده. في حين نلمس الشقَّ الثاني على وجه الخصوص من خلال بعض ما ورد في "رؤيا يوحنا اللاهوتي" في ختام العهد الجديد، والتي تعجّ بمشاهد جحيميّة، بدت بقسوتها، ومرارتها بمثابة الشقّ التكميليّ، لما كرّسته رسالة المسيح من رحمة، وتسامح؛ فلئن كان من حقِّ المؤمنين والبرَرَة أن يحظوا بملكوت السماء، فإنّ على المذنبين أن ينالوا نصيبَهم المستحَقّ من النقمة، والعذاب.

ومن بين معجزات المسيح، نذكر أعجوبة تحويل الماء إلى نبيذ، التي وردت في "إنجيل يوحنا"، وفحواها أنّ المسيح دُعيَ مع تلاميذه إلى عرس، وصادف أن نفد النبيذ، وأُحرج أهلُ العريس، فلم يكن منه إلا أن طلب ملءَ أجران كبيرة ماءً، وبإعجاز خارق حوّل ذلك الماء إلى نبيذ، أثار دهشة الحاضرين لجودته، وتميّزه:

---

[1] ينظر: جاك لوكوف: "العجيب في الغرب القروسطي"، ضمن كتاب: **العجيب والغريب في إسلام العصر الوسيط**، ترجمة: عبد الجليل بن محمد الأزدي، منشورات الملتقى: الدار البيضاء، ط1، 2002، ص: 68.

((دعا رئيسُ المتكإ العريسَ وقال له: "كلُّ إنسان إنما يضع الخمرَ الجيدة أولا، ومتى سكروا فحينئذ الدونَ. أمّا أنتَ فقد أبقيْتَ الخمرَ الجيّدة إلى الآن!))[1]

وأيضا معجزة إبراء كثير من المرضى، والمعوقين؛ من مفلوجين، وخرس، وبُرْص، وغيرهم:

((قال للمفلوج: "قمْ احملْ فراشَك اذهبْ إلى بيتك!" فقام ومضى إلى بيته. فلمّا رأى الجموعُ تعجّبوا ومجّدوا الله الذي أعطى النّاسَ سلطانا مثل هذا.))[2]

((فلمّا أخرج الشيطان تكلّم الأخرسُ، فتعجّب الجموعُ قائلين: لم يظهر مثل هذا في إسرائيل.))[3]

((فأتى إليه أبرصُ يطلب إليه جاثيا وقائلا له: "إنْ أردتَ تقدرْ أنْ تطهِّرني". فتحنّن يسوعُ ومدَّ يدَه ولمَسَه وقال له: "أريدُ، فاطهُرْ!". فللوقت وهو يتكلم ذهب عنه البرَصُ وطهَرَ.))[4]

فضلا عن أعجوبة إشباع خمسة آلاف رجل بما لا يزيد عن خمسة أرغفة وسمكتيْن![5]

وغيرها من عشرات المعجزات، التي تميّز بها المسيح – عليه السلام – والتي كان قوامها الإيمان العميق، والتسليم المطلق بالإرادة الإلهيّة.

وعليه يمكن القول بأنّ العنصر العجائبيّ كما بدا من خلال سيرة المسيح، ومآثره، وبوصفه – في أبسط معانيه – حدثا مفارقا لقوانين الواقع، ومواضعاته، إنما هو حدَثٌ مكتملٌ بذاته من حيث تأكده، وقوّته، وعظمة تأثيره، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، هو حدَثٌ أو صفةٌ مشروطةٌ، ومتعلقةٌ بصفة أخرى؛ هي صفة الإيمان العميق، وانتفاء الشكِّ والارتياب؛ وهو ما يطالعنا في قصة دعاء المسيح على شجرة التين، التي جفّتْ في التوِّ، واللحظة، ممّا أثار دهشة وعجَب تلاميذه، فأجابهم:

---

[1] إنجيل يوحنا، إص2، 9- 11.
[2] إنجيل متى، إص9، 6- 8.
[3] المصدر نفسه، إص9، 33- 34.
[4] إنجيل مرقس، إص1، 40- 43.
[5] يُنظر: إنجيل لوقا، إص9، 13- 17.

((إنْ كان لكمْ إيمانٌ ولا تشكّون، فلا تفعلون أمرَ التينة فقط، بل إنْ قلتمْ أيضا لهذا الجبل: اِنتقلْ وانطرحْ في البحر فيكونُ...))[1]

ولو عدنا إلى الجزء الذي يخصّ رؤيا يوحنا اللاهوتيّ، لوجدناه مليئا بالصور القاتمة، والمشاهد المرعبة، المسلطة على مَنْ لم يتوبوا، و"مَنْ ليس لهم ختمُ الله على جباههم"؛ فنجد – على سبيل المثال – في أحد أجزاء هذه الرؤيا حديثا وافيا عن أبواق سبعة، يبوِّقها ملائكةٌ سبعةٌ، ويعجّ كلٌّ واحد منها بما تقشعرّ له الأبدانُ من الكوارث واللعنات، ومن بينها ما يأتي:

((فبوّق الملاكُ الأول، فحدث بردٌ، ونارٌ مخلوطان بدمٍ، وألقيا إلى الأرض، فاحترق ثلثُ الأشجار، واحترق كلُّ عشبٍ أخضر.))[2]

((ثمّ بوّق الملاكُ الثاني، فكأنَّ جبلا عظيما متقدا بالنار ألقي إلى البحر، فصار ثلثُ البحر دما، ومات ثلثُ الخلائق التي في البحر التي لها حياةٌ، وأهلِك ثلثُ السّفن.))[3]

((ثمّ بوّق الملاك الثالث، فسقط من السماء كوكبٌ عظيمٌ متقدٌ كمصباح، ووقع على ثلث الأنهار، وعلى ينابيع المياه.))[4]

"ثمّ بوّق الملاكُ الرّابع، فضُرب ثلثُ الشمس، وثلثُ القمر، وثلثُ النجوم، حتى يظلم ثلثُهنّ، والنهرُ لا يضيء ثلثه، والليلُ كذلك."[5]

ونلاحظ هنا امتلاءَ هذه المشاهد بصور الرّعب، والدّمار، فضلا عن ذلك الإلحاح الشديد على التركيز على سحر الأرقام، وعجائبيّتها؛ فسبعة ملائكة تبوّق سبعة أبواق، ولا يصيب أذاها سوى الثلث من كلِّ شيء، ممّا يعزز ملامح الغموض والالتباس، ويقوّي جانبا عجائبيّا مكينا؛ هو عنصر "الرعب"، و"الانقباض"، وهما الغرضان المتوخيان من مثل هذه المشاهد.

---

[1] إنجيل متى، إص21، 21- 22.
[2] رؤيا يوحنا اللاهوتي، إص8، 7.
[3] المصدر نفسه، 8- 9.
[4] المصدر نفسه، 10- 11.
[5] المصدر نفسه، 12- 13.

3- ملامح عجائبيّة إسلاميّة:

يحفل الدينُ الإسلاميّ من خلال النصِّ القرآنيّ المقدَّس بكثير من الملامح، والإشارات العجائبيّة المميّزة، بدا كثيرٌ منها من خلال قصص الأنبياء السّابقين، وقصص الأقوام الغابرين، وكذا من خلال وصف الجنة وعجائبها، والنار وأهوالها، وما إلى ذلك من صور ومشاهد، لم تأتِ بمقصديَّة غائيّة، بل أتت وسيلةً للهداية، وسبيلا لتوجيه الوعي الجمعيِّ نحو وحدانيّة الله تعالى، وصدق رسالة النبيِّ – صلى الله عليه وسلم – وغير خافٍ أنّ اتباعَ منهجيّة القصِّ، والسّرد، مندمجيْن بكثير من الوصف أبلغُ بكثير، وأشدّ تأثيرا من اتباع طريق المواعظ، بأوامرها – الثقيلة على غير المؤمنين – ونواهيها. أي أنّ الخبَر في مثل هذا المقام أنجعُ وأجدى من الإنشاء، هذا فضلا عن بلاغة القرآن الكريم المدهشة، وصوره، وأساليبه المؤثرة، التي أتت مغنيةً عن أيّة أعجوبة، أو معجزة ماديّة، وهو ما عبّر عنه المرحوم: "محمد عابد الجابري" في دراسته القيِّمة: "مدخل إلى القرآن الكريم": "نحن نؤكد فعلا أنّ الشيء الوحيد، الذي يُفهَم من القرآن بأكمله أنه معجزةٌ خاصّةٌ بالنبيّ محمد صلى الله عليه وسلم، هو القرآن لا غير، فالقرآن يكفي ذاته بذاته في هذا الشأن. والدّليلُ على ذلك أنّ كفار قريش قد أكثروا من مطالبة الرّسول صلى الله عليه وسلم بالإتيان بآية (معجزة) تخرق نظامَ الكون، واستقرارَ سننه كدليل على صدق نبوَّته، فكان جواب القرآن أنّ مهمّة محمد بن عبد الله هي أن يبلغ لأهل مكة (أم القرى) ومَن حولها رسالة الله إليهم (القرآن)، وليس من اختصاصه الإتيان بآيات معجزات خارقة للعادة."[1]

والجدير بالذكر أنْ نشير إلى مدى الصّعوبة، والحرَج اللذيْن يتلمّسهما دارسُ هذه الفكرة – فكرة العجائبيّة من خلال القرآن الكريم – بسبب إدراكه المكين مدى

---

[1] د. محمد عابد الجابري، **مدخل إلى القرآن الكريم؛ الجزء الأول: في التعريف بالقرآن**، مركز دراسات الوحدة العربيّة: بيروت، ط1، 2006، ص: 187.

متانة واكتمال الخطاب الإلهيّ من جهة، ومدى نسبيّة، وهشاشة التأويلات البشريّة من جهة ثانية، ممّا يجعل جميعَ القراءات – أيّا كان عمقها، أو جديّتها – قاصرةً لا محالة عن القطع بقول نهائيّ فاصل في جوهر هذا الموضوع.

وهو ما عبّر عنه "محمد أركون" في مقالته: "هل يمكن الحديث عن العجيب في القرآن"، التي يؤكد في صفحاتها الأولى صعوبة الحديث في مثل هذه الناحية، متسائلا: "كيف يمكن الحديثُ عن العجيب في القرآن دون تبني موقف اختزاليّ إزاء اللغة الدينيّة؟"[1]

مردفا تساؤله بتقرير أنّ "العجيب يغيِّر طبيعته، ووظيفته تبعا لما إذا كان المتلقي مؤمنا، أو غير مؤمن. فالعجيب في منظور المؤمن هو تجلي عقل أسمى، ومتعالي* وسرٍّ مغلق (هو ما يسميه المسلمون: الغيب) ومن ثمّ يؤدي وظيفة معرفية سامية. ذلك أنَّ الاستسلام لجمال وخصوبة الكلام، ولقيمة الخلق المعجزة هو الذي يسمح للإنسان أنْ يختبر وجدانيا وداخليا وجود الله الحيِّ الخالق..."[2]

وسنحاول في هذا العرض الموجز التمييز – منهجيّا – بين عنصريْن متكامليْن من عناصر تشكل العجائبيّ القرآنيّ، وهذا على النحو الآتي:

أ- قصص الأنبياء:

تحفل النصوص القرآنيّة بكثير من القصَص المتعلق بما سبق النبيّ – صلى الله عليه وسلم – من أنبياء، وما سبق بني قريش من أقوام، والذي يُعَدّ – كما مرّ آنفا – أحدَ أبرز أشكال تكوّن العجائبيّة، وتبلورها في هذا النصّ الدينيّ المقدّس.

---

[1] ضمن كتاب: **العجيب، والغريب في إسلام العصر الوسيط**، ص: 25.

* وردت هكذا في الأصل، والصواب: ومتعالٍ.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وأتى هذا الزخم الخصب من القصَص المؤثر لأداء غرض إقناعيّ، غايته التأثير في أذهان القرشيّين العنيدة، والعمل على إلانة قلوبهم، وتطويعها لاستقبال مغزى الرّسالة الرّبانيّة، واستيعاب جميع مضامينها، وأبعادها.

ولعلّ هذا هو ما يفسّر كون الجزء الأكبر من ذلك القصص متموئلا في الشقّ المكيّ من القرآن الكريم، في حين لم يجاوز الشقُّ المدَنيّ صورَ "الجدَل مع اليهود، والنصارى حول تصوّرهم لله، واتهامهم بالتنكر للنعم التي أنعم الله عليهم، والتفضيل الذي خصّهم به زمن كفاح أنبيائهم..."[1]

ولو تأملنا موضوعات القصَص القرآنيّ، وبالتحديد موضوعات العجائبيّة فيها لوجدناها موزَّعةً على جميع الأزمنة، والأمصار، بدءا من لحظة الخليقة الأولى؛ لحظة خلق أبي البشريّة – آدم عليه السلام – وانتهاءً بقصّة المسيح – عليه السلام – وما تمّ من مولده العجائبيّ، وما فاضت به حياته من معجزات، فما انتهى إليه من صعود إلى رحاب السّماء، وارتفاع إلى رحمة الله تعالى، وفضله.

ونظرا لتعدّد أنبياء الله تعالى، وكثرة، وتنوّع ما لازم أغلبهم من عجائب، ومعجزات، سنكتفي باختيار أمثلة قليلة، هي بمثابة العنصر النموذجيّ لمدى خصب هذا الجانب وثرائه في القرآن الكريم.

ومن بين هذه الأمثلة قصة النبيِّ موسى – عليه السلام – التي وردت في "سورة الكهف" مع العبد الصّالح، الذي اتفقت الآراء على أنه "الخضر" – عليه السلام – وهو الشخصيّة الإسلاميّة، التي تنسَب إليها كثيرٌ من العجائب، والأسرار، حتى أنّ الآراء اختلفت كثيرا حول هويّته، بين مَن يرى أنه نبيّ، وآخر يرى أنه وليٌّ، وثالثٌ يرى أنه ملك.[2]

وممّا جاء في الآيات القرآنيّة قوله تعالى:

---

[1] د. محمد عابد الجابريّ، **مدخل إلى القرآن الكريم**، ص: 261.

[2] ينظر: أبو الفداء إسماعيل بن كثير، **قصص الأنبياء**، تحقيق: حمدي الدمرداش، مكتبة نزار مصطفى الباز: مكة المكرّمة، ط1، 2004، ص: 278.

((فَوَجَدَا عَبْدًا مِنْ عِبَادِنَا آتَيْنَاهُ رَحْمَةً مِنْ عِنْدِنَا وَعَلَّمْنَاهُ مِنْ لَدُنَّا عِلْمًا (65) قَالَ لَهُ مُوسَى هَلْ أَتَّبِعُكَ عَلَى أَنْ تُعَلِّمَنِ مِمَّا عُلِّمْتَ رُشْدًا (66) قَالَ إِنَّكَ لَنْ تَسْتَطِيعَ مَعِيَ صَبْرًا (67) وَكَيْفَ تَصْبِرُ عَلَى مَا لَمْ تُحِطْ بِهِ خُبْرًا (68) قَالَ سَتَجِدُنِي إِنْ شَاءَ اللَّهُ صَابِرًا وَلَا أَعْصِي لَكَ أَمْرًا (69) قَالَ فَإِنِ اتَّبَعْتَنِي فَلَا تَسْأَلْنِي عَنْ شَيْءٍ حَتَّى أُحْدِثَ لَكَ مِنْهُ ذِكْرًا (70) فَانْطَلَقَا حَتَّى إِذَا رَكِبَا فِي السَّفِينَةِ خَرَقَهَا قَالَ أَخَرَقْتَهَا لِتُغْرِقَ أَهْلَهَا لَقَدْ جِئْتَ شَيْئًا إِمْرًا (71) قَالَ أَلَمْ أَقُلْ إِنَّكَ لَنْ تَسْتَطِيعَ مَعِيَ صَبْرًا (72) قَالَ لَا تُؤَاخِذْنِي بِمَا نَسِيتُ وَلَا تُرْهِقْنِي مِنْ أَمْرِي عُسْرًا (73) فَانْطَلَقَا حَتَّى إِذَا لَقِيَا غُلَامًا فَقَتَلَهُ قَالَ أَقَتَلْتَ نَفْسًا زَكِيَّةً بِغَيْرِ نَفْسٍ لَقَدْ جِئْتَ شَيْئًا نُكْرًا (74) قَالَ أَلَمْ أَقُلْ لَكَ إِنَّكَ لَنْ تَسْتَطِيعَ مَعِيَ صَبْرًا (75) قَالَ إِنْ سَأَلْتُكَ عَنْ شَيْءٍ بَعْدَهَا فَلَا تُصَاحِبْنِي قَدْ بَلَغْتَ مِنْ لَدُنِّي عُذْرًا (76) فَانْطَلَقَا حَتَّى إِذَا أَتَيَا أَهْلَ قَرْيَةٍ اسْتَطْعَمَا أَهْلَهَا فَأَبَوْا أَنْ يُضَيِّفُوهُمَا فَوَجَدَا فِيهَا جِدَارًا يُرِيدُ أَنْ يَنْقَضَّ فَأَقَامَهُ قَالَ لَوْ شِئْتَ لَاتَّخَذْتَ عَلَيْهِ أَجْرًا(77)))[1]

وبغضّ النظر عمّا يُنسَب إلى هذه الشخصيّة من معجزات، وخوارق، كقولهم إنه لم يُسمَّ بالخضر إلا لأنه "كان إذا صلّى اخضرّ ما حوله"[2] وقولهم بأنه حاز سرّ الخلود، وما يزال حيّا بيننا إلى هذه الأيام، وغير ذلك من الأعاجيب، التي جعلت منه – فضلا عن كونه شخصيّة دينيّة – شخصيّة صوفيّة، وبطلا شعبيّا كذلك.

ووجه العجيب في سياق الآيات الكريمة، هو أفعال الخضر غير المفهومة، وردود أفعاله غير المنسجمة مع مقدّماتها، وغير المتآلفة مع أفعال البشر العاديّين؛ فما أعجب أن ينكأ ظهرَ سفينة أصحابُها أحسنوا إليه، ونقلوه دون طلب مقابل مادي! وما أغرب، بل ما أفظع أن يزهق نفسَ طفل غضّ، لم يعرف بعد في حياته خيرا، ولا شرّا! ثمّ ما أشدّ غموض موقفه الأخير حين أقام جدارَ القوم الذين تنكروا له ولم يضيّفوه!

ويبدو جليا من خلال هذه الإشكالات أنّ العجائبيّ يتأسّس هنا لا من أحداث خارقة، متمنعة على عامة البشر، وسوادهم، ولا من شخصيات خياليّة، أو أسطوريّة، أو حتى

---

[1] سورة الكهف، الآيات: 65- 77.

[2] قصص الأنبياء، ص: 311.

ممسوخة، لا تنتعش إلا في رحاب الخرافة، وأحضان الخيال، بل إنّ العجائبيّ هنا تشكله العلاقات الكليّة، لا الملامح الجزئيّة؛ فأفعال التخريب مثلا أو القتل، أو البناء أفعالٌ عاديّةٌ، تتكرّر يوميّا، وفي كلِّ لحظة، دون أن تستوقف يوما ما أحدا، أو تستثير دهشته، ولكن العجيب هو في قرائنها: أولا من خلال الإساءة إلى المحسنين (تخريب السفينة)، وثانيا من خلال الاعتداء المجانيّ على الصغير الذي هو رمز البراءة، وجوهرها (قتل الطفل)، وثالثا من خلال الإحسان غير المفهوم إلى المسيئين (إقامة الجدار)

فإذا أضفنا إلى هذا صدور جميع هذه الأفعال من شخص يُفترض فيه أن يكون "عبدا صالحا"، أو "وليّا طاهرا" يقف أمامه النبيّ موسى – عليه السلام – موقف التلميذ من معلمه، والابن من أبيه، لبدا لنا بجلاء مدى تضخم جرعة العبث، واللامعقول، والحاجة إلى إيجاد تفسيرات تحلّ مثل هذه الإشكالات الملتبسة، والأسئلة المنغلقة.

وتأتي الحلول متتالية في بقيّة الآيات:

((أَمَّا السَّفِينَةُ فَكَانَتْ لِمَسَاكِينَ يَعْمَلُونَ فِي الْبَحْرِ فَأَرَدْتُ أَنْ أَعِيبَهَا وَكَانَ وَرَاءَهُمْ مَلِكٌ يَأْخُذُ كُلَّ سَفِينَةٍ غَصْبًا (79) وَأَمَّا الْغُلَامُ فَكَانَ أَبَوَاهُ مُؤْمِنَيْنِ فَخَشِينَا أَنْ يُرْهِقَهُمَا طُغْيَانًا وَكُفْرًا (80) فَأَرَدْنَا أَنْ يُبْدِلَهُمَا رَبُّهُمَا خَيْرًا مِنْهُ زَكَاةً وَأَقْرَبَ رُحْمًا (81) وَأَمَّا الْجِدَارُ فَكَانَ لِغُلَامَيْنِ يَتِيمَيْنِ فِي الْمَدِينَةِ وَكَانَ تَحْتَهُ كَنْزٌ لَهُمَا وَكَانَ أَبُوهُمَا صَالِحًا فَأَرَادَ رَبُّكَ أَنْ يَبْلُغَا أَشُدَّهُمَا وَيَسْتَخْرِجَا كَنْزَهُمَا رَحْمَةً مِنْ رَبِّكَ وَمَا فَعَلْتُهُ عَنْ أَمْرِي ذَلِكَ تَأْوِيلُ مَا لَمْ تَسْطِعْ عَلَيْهِ صَبْرًا (82))) [1]

وهنا ينتفي العجب، وتسود حالٌ من الانسجام، والفهم العميق لطبيعة ما فاجأنا في بداية الآيات من أفعال ضبابيّة غير مفهومة، أي أنّ العجيب هنا بدا موقوتا، لا دائما، وتردّديّا، لا ثابتا.

[1] سورة الكهف، الآيات: 79- 82.

وغير بعيد عن هذا المثال، نجد في القرآن الكريم كثيرا من قصص الأنبياء، وما تمتلئ به سيَرهم من خوارق، يضيق المقام عن ذكرها، لكنها تعكس جانبا ربّانيّا، تفيض معجزاته على مَن اصطفاهم الخالق لأداء رسالته، وتبليغ أصول عقيدته، التي كثيرا ما لا تترسم دعائمها، دون اللجوء إلى شيء من سحر العجيب، وخيالاته؛ أي أنّ العجيب هنا ذو دور إقناعيّ خالص، وذو حضور ذرائعيّ، غايته ليست إبهار الناس، أو تسليتهم، بل فتح عقولهم، وقلوبهم على حقيقة فوقيّة، وذات أزليّة، تتجاوز نسبيّة زمنهم، وهشاشة ذواتهم الضعيفة، المحاصرة بقيود الشهوة، والمرض، والموت، والانكسار.

ب- وصف الجنة والجحيم:

وهذا العنصر يكمِّل سابقه، ويتفاعل معه، فنجد في هذا الموضوع القرآنيّ ضروبا شتى من الأوصاف الخارقة، والصور غير المألوفة، والمشاهد العجيبة، التي تتموقع في زمن مستقبليّ إمكانيّ، وتتجذر في مكان فوق واقعيّ، تصل جرعة العجائبيّ فيه حدودها القصوى، التي تتفرّع إلى شقيْن: أحدهما حلمي، مشرق، يتنعّم بأطايبه، وملذاته الطيِّبون، والثاني كابوسيٌّ، مظلم، يصطلي بقسوته وعذاباته الفاسدون.

ونلمس آيات قرآنيّة كثيرة تضطلع بوصف هذيْن العالميْن المختلفيْن، المشتركيْن على تناقضهما في سمة الإدهاش، واختراق جميع قوانين الواقع، ومواضعاته. ومن أمثلة ذلك قوله تعالى في وصف مباهج الجنة: ((مَثَلُ الْجَنَّةِ الَّتِي وُعِدَ الْمُتَّقُونَ فِيهَا أَنْهَارٌ مِنْ مَاءٍ غَيْرِ آسِنٍ وَأَنْهَارٌ مِنْ لَبَنٍ لَمْ يَتَغَيَّرْ طَعْمُهُ وَأَنْهَارٌ مِنْ خَمْرٍ لَذَّةٍ لِلشَّارِبِينَ وَأَنْهَارٌ مِنْ عَسَلٍ مُصَفًّى وَلَهُمْ فِيهَا مِنْ كُلِّ الثَّمَرَاتِ وَمَغْفِرَةٌ مِنْ رَبِّهِمْ))[1]

[1] سورة محمد، الآية: 15.

أمّا فيما يتعلق بوصف الجحيم، فلنتأمّلْ قوله تعالى في وصف أحد لوازمه: ((شجرة الزقوم": إِنَّا جَعَلْنَاهَا فِتْنَةً لِلظَّالِمِينَ (63) إِنَّهَا شَجَرَةٌ تَخْرُجُ فِي أَصْلِ الْجَحِيمِ (64) طَلْعُهَا كَأَنَّهُ رُءُوسُ الشَّيَاطِينِ (65) فَإِنَّهُمْ لَآكِلُونَ مِنْهَا فَمَالِئُونَ مِنْهَا الْبُطُونَ (66)))[1]

وقوله أيضا: ((إِنَّ شَجَرَةَ الزَّقُّومِ (43) طَعَامُ الْأَثِيمِ (44) كَالْمُهْلِ يَغْلِي فِي الْبُطُونِ (45) كَغَلْيِ الْحَمِيمِ (46) خُذُوهُ فَاعْتِلُوهُ إِلَى سَوَاءِ الْجَحِيمِ (47) ثُمَّ صُبُّوا فَوْقَ رَأْسِهِ مِنْ عَذَابِ الْحَمِيمِ(48)))[2]

وفي جميع هذه الأوصاف بشقيْها: المبهج، والمرعب، تسود حالٌ من الإدهاش المطلق، والإغراب الذي تتسع فيه المسافات، وتتضخم، بين نسبيّة عالمنا الهش، الذي يسيّجه الموت، والغياب من جميع الجوانب، ومتانة ذلك العالم، وصلابته – حتى إن كان جحيما – وتميّزه بانتفاء سلطة الزمن، وخمود سطوته.

---

[1] سورة الصافات، الآيات: 62- 65.

[2] سورة الدخان، الآيات: 43- 47.

ثالثا – المصدر الشعبيّ:

لعلَّ من أكثر ما تتميّز به المخيّلة الشعبيّة، فضلا عن تعدّد مواضيعها، وبساطة خطابها، وعدم التعقد النسبيّ في مفرداتها، امتلاؤها بالخوارق، وعلوّ جرعة العجائب، والخيال فيها؛ ذلك العلوّ الذي يجعل من عالم الحكايات الشعبيّة، وبالتالي من عالم الأدب الشعبيّ عالما عجائبيّا بامتياز، يجد المتلقي في ثناياه فسحا خصبة كثيرة لتناسي وحشة الواقع، والغوص في عالم آخر مواز له، يخترقه، ويتحدّاه ببراءته المدهشة، وأسراره الملغزة، وغرائبيّته الخارقة التي يتحقق فيها ومن خلالها كلُّ ما هو متمنعٌ، ومستحيل.

ويرتبط هذا العنصر العجائبيّ بثقافة الجمهور، وتطلعاته، ورؤاه، التي وإن بدا ظاهرها عاميّا، وساذجا، فإنّ ما يموج في أعماقها من معانٍ يحيل إلى شساعة ما تكتنزه من إشاراتٍ، وإيحاءات قابلة لأكثر من قراءة، وتأويل.

وسنركز في مقامنا هذا على عنصر شعبيّ غنيّ جدّا بحمولاته العجائبيّة، وشخصيّاته الغريبة، هو عنصر "الحكاية الخرافيّة"، التي لو عدنا إلى معناها المعجميّ الأول، لوجدناه طافحا بكلِّ معاني النقص، والكذب، والفساد: فـ"الخرَف بالتحريك: فساد العقل من الكبر، وقد خَرف الرجلُ بالكسر يخرَف خرَفا، فهو خَرِفٌ: فسد عقله من الكبَر. والخرافة: الحديث المستملح من الكذب، وقالوا حديث خرافة. ذكر ابن الكلبيّ في قولهم حديث خرافة أنّ خرافة من بني عذرة، أو من جهينة، اختطفته الجنّ، ثمّ رجع إلى قومه فكان يحدّث بأحاديث ممّا رأى، يعجب منها الناسّ، فكذبوه، فجرى على ألسن الناس..."[1]

وإن كان الدكتور "عبد الملك مرتاض" يخالف هذا الرّأي، وينزه مصطلح "الخرافة" أن يكون أصله من فساد العقل، أو تعمّد الكذب، بل يرى أنّ أصل هذه الكلمة هو من "خُرافة النخلة بمعنى أطيب ثمرها [...] فأجمل الحديث، وأعذبه، وأطيب الكلام،

---

[1] **لسان العرب**، مج5، ص: 50- 51. (مادة: خ.ر.ف).

وأرطبه، إذا قدِّم في مجلس أنس لا يعادله إلا أجود الرّطب، وألذه. فالجامع بين المعنى الأصل والمعنى الطارئ هو اللذة، والجودة، والعذوبة."[1]

وسواء أكان أصل الخرافة كذبا متقنا، أم حديثا مستملحا، فإنّ ما يجمع بين هذين المعنيَيْن هو تجاوز السّائد، والقدرة المطلقة على اختراقه، وتناسي سلطته، وهو ما يكرّسه المعنى الاصطلاحيّ، الذي نجد من بين تعريفاته أنّ "الحكاية الخرافيّة في الأصل هي تجربةٌ وقعت للبطل، وبعد سلسلةٍ من المغامرات، والمخاطرات تلعب فيها الخوارق دورا بارزا، تترجم هذا الدور من خلال حركيّة الجنّ، والعفاريت، والغول، والشيطان، والمغارات، والوديان، والحيوان المفترس منه، والأليف الصّديق، والمساعد للبطل، والوحش المعاكس للبطل..."[2]

ويعرّفها د. لطيف زيتون في "معجم مصطلحات نقد الرواية" بأنها "حكايةٌ سرديّةٌ قصيرة، تنتمي صراحةً إلى عالم الوهم من خلال اللجوء إلى الشخصيات الخياليّة، والقبول بما يخالف الطبيعة (الخوارق)، وتصوير العالم غير الواقعيّ (الشعريّ، الفنتازيّ، الأسطوريّ، الخرافيّ)، والتقيّد بالتصوّرات الموروثة..."[3]

ففي هذا النوع من السّرد تعلو سمة الحلم، والخيال، وتتضخم، لتغدو عنصرا ناتئا، يؤطر الحكاية من جميع جوانبها، ويتجذر في أدق ملامحها، وأعمق تفاصيلها، موحيا بحال من الانفلات، والتملص من قيود الواقع، وأغلاله. وهو ما يطرح السؤال عن مدى أهميّة هذا الانفلات، والنزوع الدّائب نحو تحدِّي كلّ ما هو عقلانيّ، وثبوتيّ، وعن جدوى محاولات التملص تلك من أغلال تمدّ جذورها في أعماق وجودنا، وتستطيل سلطتها برسوخ، لا تجدي في زعزعته قليلا سوى مخيّلة الإنسان، وقابليّته اللامحدودة للحلم، والاستشراف، وتناسي ما يتربّص به من عوامل الموت، والفناء.

---

[1] د.عبد الملك مرتاض، **الميثولوجيا عند العرب**، المؤسسة الوطنيّة للكتاب: الجزائر، والدار التونسيّة للنشر: تونس، 1989، ص: 12.

[2] محمد سعيدي، **الأدب الشعبيّ بين النظريّة والتطبيق**، ديوان المطبوعات الجامعيّة: الجزائر، 1998، ص: 57.

[3] د. لطيف زيتون، **معجم مصطلحات نقد الرواية**، ص: 78.

ولعلّ هذا هو ما يفسّر امتلاء الذاكرة الشعبيّة على مدى عصور طويلة بتلك الأنماط والضروب الموغلة في معانقة عوالم الأسطورة، والخيال، والارتماء في أحضان الخوارق، والمبالغات، حتى أنّ تاريخ الإنسان يُعَدّ بامتياز تاريخا للعجائب، التي قدَرها أن توجد دوما، "وإن لم توجد صنعها الإنسان، أو صاغها بطريقة ما لأنه يدرك حدوده البشرية، ومدى ضآلته في كون يستشعره ضامّا إياه إلى عالمه المهدّد لحياته، منطبقا عليه، وهي تثيره ليتعرّف على بنيتها، على حقيقته، فهو بعدٌ رئيسٌ من أبعادها، وكأن العجائب مسار تحدٍّ له، ليكتشف إنسانيته، وما هو مفارقٌ لها في عالمه."[1]

وهذا على الصّعيد الإنسانيّ العام، الذي حكم عليه منذ الأزل بقدَر الموت، والانضواء، فلم يكن منه سوى التمرّد على قدَره هذا، والثورة بجميع السّبل الممكنة، فكان الفنُّ، وكان الفكر، وكان الإبداع، وكان السّرد بشكل خاص أحدَ أكثر أنماط التجاوز متانةً، يعي من خلاله الإنسان ذاته، ويجدّد طاقاته، ويعيش في فسحة زمنيّة محدودة حيوات كثيرة، غير محدودة، تتحقق فيها أحلامه، ورغباته كلّها، ويتناسى – ولو مؤقتا – هشاشة وجوده، وصرامة مصيره.

وعلى صعيد آخر أكثر تخصيصا، نجد هذا النزوع الخياليّ يلحّ كذلك، ويفرض سلطته كلما اشتدّت مرارة العيش، وكلما زادت وطأة الظلم، واحتدّ الإحساس بالعجز، وقلة الحيلة، فيلجأ الإنسان حينها إلى الخرافة، ويغرق نفسه في أجوائها العجائبيّة السحريّة، ذلك أنه "كلما طال عهدُه بالاعتباط ينصبّ عليه من الطبيعة والناس، وضاقت أمامه فرَص الخلاص، اندفع إلى التماس النتائج من غير أسبابها، واستبدل السّببيّة الماديّة بالسببيّة الغيبيّة."[2]

والشواهد على هذا كثيرةٌ جدّا، لعلّ من أبرزها ما يشهد عليه واقعنا الاجتماعيّ من تهافت الطبقات الكادحة نحو إسلام ذواتها المتعبة نحو كلِّ ما هو غيبيّ غامضٌ،

---

[1] إبراهيم محمود، **جغرافية الملذات؛ الجنس في الجنة**، دار رياض نجيب الريّس: بيروت، ط2، 1998، ص: 113- 114.

[2] د. مصطفى حجازي، **التخلف الاجتماعي؛ مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور**، المركز الثقافي العربي: الدار البيضاء، وبيروت، ط10، 2007، ص: 139.

معلقٌ بكلِّ ما هو مجهولٌ، وآتٍ، يستجلب بحضوره الأكيد كلَّ الخير، وكلَّ السعادة، وكلّ التعويض عن مشقة الحاضر وخيباته، ولعلّ هذا ما يفسّر لنا كثيرا من المعتقدات الجمعيّة المعلقة دوما بكلِّ ما هو مستقبليّ قادم، به وحده تتحقق الآمال، وتتبدّد الوحشة، والآلام: فتموز الذي قتله الخنزير اليوم سيُبعَث حتما مع أولى بشائر الرّبيع، و"شعب الله المختار" الذي تشرّد كثيرا، واضطهد، وابتلعته المتاهات، سيجد حتما أرضَ ميعاده، وسينتقم له إلهه: "يهوه" من جميع الأعداء، والمناوئين، و"المسيح" الذي صُلب ذلك اليوم بُعث بعد ثلاثة أيام، وسيظلّ يُبعَث دوما، ومثله ذلك "المهديّ" الذي غيّبه السرداب يوما، ولكنه سينهي حتما غيْبته الكبرى تلك، ويعود "ليملأ الأرضَ عدلا مثلما ملئت جورا"... وغير ذلك من المعتقدات، التي ينصبّ كثيرٌ منها في صميم العقائد الدينيّة، والمسلمات المذهبيّة، التي تعكس رؤيةً جَمعيّة تمثل في جوهرها جانبا مهمّا من جوانب تركّز العجائبيّ، وتجليه: ذلك التجلي الذي تبلغ سطوته من القوة إلى حدّ الامتداد إلى الوقائع التاريخيّة، وزعزعة رصانتها، وثبوتها، فنجد كثيرا منها يذوب، ويفقد ملامحه الأولى، ليكتسب صفات جديدة، هي وحدها ما يضمن له التوهّج، والبقاء: فـ"هيلين"، و"آخيل"، و"هكتور" وغيرهم من أبطال هوميروس الخالدين مثلا لم يكونوا ليصمدوا طيلة هذه السّنوات، والقرون، لو أنهم اكتفوا بحضورهم الواقعيّ، واحتفظوا بمحدوديّة وجودهم البشريّ الأول، الذي لا يختلف عن محدوديّة وجود غيرهم من البشر العاديّين في كلِّ زمان، ومكان. ولعلّ هذا هو ما قصده إيلياد من أنّ "الصفة التاريخية للأشخاص الذين يتغنى بهم الشعر الملحمي ليست هي موضوع البحث، لكن تاريخيّتهم لا تقاوم طويلا فعل التآكل الذي تقوم به الأسطرة. فالحدث التاريخي يجد ذاته مهما بلغت أهميّته لا يعلق بالذاكرة الشعبية، ولا تلهب ذكراه المخيّلة الشعرية إلا عندما يدنو قربا من نموذجه الميطيقي [الأسطوريّ]"[1]

[1] ميرسيا إيلياد، **أسطورة العود الأبدي**، ص: 84.

ولعلّ هذا النزوع الجمعيّ نحو ارتياد عوالم السّحر والخرافة، يماثل في توهّجه، وتلظيه نزوع الكاتب نحو ارتياد العوالم نفسها – وإن بشكل مختلف – فكلاهما يسعى نحو ترويض الرّاهن، وقهر المستحيل.

رابعا- المصدر النفسي:

ويرتبط هذا العنصر بنظريّة التحليل النفسي، وما أتى به فرويد (Freud) من نظريّات، ومقولات علميّة تخصّ ذلك الجانب الخفيَّ في شخصيّة كلِّ واحد منا، جانب اللاشعور، وخزين الرغبات الإنسانيّة الكثيرة، التي تحتضن طاقات الحياة (Eros) وطاقات الموت(Thanatos) كليْهما، وتوجه سلوك الفرد، وتمتلك حظوة تمثل شخصيّته، والنطق الصّادق على لسانه، وتوجيه جميع نوازعه، وأفعاله.

وهذا الجانب الضبابيّ المظلم من ذات الإنسان هو موئل السحر والغموض في كيانه، وهو مصدر جُرَع العجب الكثيرة التي تغلف وجوده، وتمدّ سلطتها على كثير من مراحل حياته: فمن خلاله تنبجس أغرب الأحلام، وأشدّ النوازع تطرّفا وجموحا، سواء أكانت إراديّة عن طريق أحلام اليقظة، وما يسودها من إشباع مقصود تتحقق عن طريقه جميعُ الرّغبات الصعبة والمستحيلة، أم غير إراديّة عن طريق أحلام المنام، وما يفيض في أثنائها من خوارق، وخيالات، أو هواجس وكوابيس.

ولعلّ الأمثلة الآتية التي أوردها فرويد في كتابه عن تفسير الأحلام، توضح مدى ما تمتلكه هذه الأخيرة من سلطة، غدا معها من المألوف جدّا معها أن تلتقي المتناقضات، وتتصالح: كأنْ تحلم طفلةٌ في الرّابعة مثلا بأنّ جمعا "من الأطفال – كلهم من الإخوة والأقارب، صبية وبنات – يزحفون في حقل، ثمّ فجأة ظهرت لهم أجنحةٌ، فطاروا كلّهم، ثمّ اختفوا."[1] أو تحلم سيّدةٌ ما بصورة أخرى عجيبة جدّا، مركّبة من شخص أحد الأطبّاء، ومن حصان، يرتدي قميصَ نوم![2] أو ترى سيّدة ثانية صورة أخرى لا تقلّ عجَبا، هي صورة "الله يحمل قبعةً مدبّبةً فوق رأسه."[3]

وأيّا كان تأويل فرويد، أو تأويل غيره من المختصّين لمثل هذا الحلم، فإنّ ما يعنينا في مقامنا هذا هو ذلك الميل الكامن في أعماق نفوسنا البشريّة نحو قهر الواقع،

---

[1] سيجموند فرويد، **تفسير الأحلام**، ترجمة: د. مصطفى صفوان، دار المعارف: القاهرة، (د.ت)، ص: 270.
[2] المرجع نفسه، ص: 335.
[3] المرجع نفسه، ص: 415.

وصـهر مكوّناتـه، والقفز علـى كثيـر مـن مسلّماته: فمـا لا يمكننـا تحقيقـه فـي لحظـات وعينا يمكننا بسهولة كبرى تحقيقه في لحظات لاوعينا، في لحظات نومنا العذبة، التـي تـزدوج فيهـا فائـدة البـدن مـن جهـة، وفائـدة الـرّوح مـن جهـة ثانيـة، ولا شـكّ أنّ ثمـة "نزوعا لاشعوريّا لدى كلّ واحد منا فـي أن يوسِّـع من وفـي نطـاق حياتـه، أن يتجـاوز حدودَ ذاتـه الضـيقة، فـي ماديّتهـا، فـي أن يغدو كينونـة لاماديّـة. أن يتخلص من ربقـة المكان والزمان ليصبح مسكونا بالأبديّ، بالمستقرّ."[1]

وفي لحظات أخرى أكثر خصوصيّة، لا يلجأ إليها إلا فئةٌ قليلة جدّا من البشر، هـي تلك التـي اختـارت الفنَّ والإبـداع، وتجـاوز الرّتابـة والهمـود بمعانقـة عـوالم خصـبة، متفـرّدة، تتجـاور فيهـا الألفـة بالغرابـة، ويتحقق فـي ثناياهـا إشـباعٌ آخـر يضـاهي فـي امتداده إشباعَ الأحلام، ويحاكي عمقَ أثره، وقوة ملامحه. وإذا أضفنا إلـى هذا الأثر الاستباقيّ ما ينزع إليه كثيرٌ من المبدعين من تعمّد ارتياد آفاق السّحر والعجائب لبدا لنـا بجـلاء مقدار مـا يطفـح بـه الفنّ مـن طاقـات حيويّـة، تتجـاوز فـي أهميّتهـا الـدورَ التخديريّ الذي تستجلبه الأحلام، لتمتدّ إلى زعزعة الـوعي السّـائد، والقابليّـة المجنحـة لإقامة عـالم، ووعـي آخـر بـديل، قد يكون ورقيّـا، وهلاميّـا، لكنـه يضـاهي فـي سلطته سلطةَ الواقع الفعليّ، وامتدادَ عناصره وتكويناته.

ولهذا يشبّه "أبتر" عالمَ كاتب "الفنتازيا" بعالم فرويد، بل إنّ فرويد نفسه "من أعظم كتّـاب الفنتازيـا، فضـلا عن كونـه خيرَ مَنْ يمثل نظريـة التحليل النفسـي، ففـي إطـار رؤيتــه القويّــة يفقــد العــالم الصّــريح والاعتيــاديّ ملامحَــه المحــدّدة، وتســير أنمــاط التداعيات والتطوّر التـي يصفها بموجب قواعد جديدة [...] وهكذا فإنـه يكشف عن مهمّة الكاتب الفنتازيّ الخاصّة باستجلاء إمكانات خارج حدود اللامعقول، فضـلا عن الرّغبـة القويّـة لانتـزاع معنـى مـن اللامعقـول..."[2] فمهمّـة الكاتـب الفنتـازيّ، الـذي تفيض كتاباته بأعجب الصّور، وأغربها، هـي أن يستنطق حدودَ وعينـا، ويفجِّـر من تضاريسها المستوية تضاريسَ أخرى متماوجـة، تخفـي كلُّ زاويـة منهـا مـا لا يُحصـى من المعاني، والمفاجآت.

---

[1] إبراهيم محمود، **جغرافية الملذات**، ص: 13.

[2] أبتر، **أدب الفنتازيا**، ص: 240.

وهذا على الصّعيد الفرديّ، حيث يلتحم اللاوعي الفرويديّ – بوصفه موئلا للغريب، وموئلا للامعقول، واللاواقعي – بلاوعي الكاتب، المبدع، والفنان، ليكوِّنا عالما عجائبيّا، تفيض فيه الخوارق من مركزه، ومن تخومه، ومن جميع جوانبه، وزواياه الافتراضيّة.

وعلى صعيدٍ آخر جَمعيّ، نلمس في نظريّة "يونج"(Yung) – تلميذ فرويد الأول – ميلا أكثر شدّة وإلحاحا نحو توحيد الأحلام – تجليا للاوعي العفويّ بنمطيْه الفرديّ، والجماعيّ – بالخرافات – تجليا آخر للاوعي ولكنْ بنمطه المقصود والمُتوخى – فكلاهما انعكاسٌ لعبقريّة الهواجس الإنسانيّة، وتعبيرٌ صادقٌ عن مدى خصب المخيّلة الإنسانيّة وثرائها، أيّا كانت درجة سذاجتها وبدائيّتها. كما أنّ كليْهما معا، الحلم والخرافة – وحسب ما يقرّه يونج – يحتوي "على عناصر الدراما، وهي العرض، والتحوّل، والنتيجة. كما أنهما يحتويان على الأنماط الأصليّة، التي تتضح في شكل خيالات، وصور تنظمها قوة التخيّل."[1]

وبهذا يركز يونج على جانب الأثر، والمضمون، فما يكتنز به كلٌّ من الحلم والخرافة يكاد يكون واحدا، وهو التوتر الشديد، والتشابك في التفاصيل، وبلوغ الذروة، التي يوحي ظاهرُها بألا سبيل إلى حلّها، أو فكّ منغلقاتها، فإذا بها تنفرج فجأة، وتستقرّ تموّجاتها، بالغةً قرارة الرّاحة واليقين.

وغير بعيد عن يونج، نجد فروم يوحّد أيضا بينهما، ولكنْ على صعيد آخر شكليّ، يتبدّى على مستوى اللغة، فهي كلّها، الأحلام والأساطير – على حدّ تعبير فروم – "مكتوبة بلغة واحدة، وهذه اللغة هي اللغة الرّمزيّة، فالأساطير البابليّة، والهنديّة، والمصريّة، والعبريّة، والإغريقيّة، إنما هي مكتوبةٌ بنفس لغة الأحلام والأساطير المعتمدة لدى الأشنتي أو الترك، والأحلام التي يبصرها امرؤٌ يعيش في

---

[1] د.نبيلة إبراهيم، **قصصنا الشعبيّ من الرومانسية إلى الواقعية**، دار العودة: بيروت، 1974، ص: 136.

أيّامنا هذه في نيويورك أو في باريس هي ذات الأحلام التي كان يبصرها شخصٌ عاش منذ آلاف السنين في أثينا، أو القدس."[1]

وعلى حدّ تعبير د. علي زيعور فإنّ كليْهما – الحلم والخرافة – "منتوجُ الظلام والتخمين، والمعتقدة والخائلة، وما هو غير العقل، وضدّه، ومرافقه، وغيابه، وكلاهما يتصف بالأنانيّة والاحتيال، بالتغطية والاختلاق والمراوغة."[2]

وأيّا كانت درجات التشابه والاختلاف هذه، فإنّ ما يعنينا من هذه الفكرة هو ما سيتضمّخ به النصّ الأدبيّ – بوصفه النمط المهذب والرّاقي من أصلٍ بدائيّ، بسيط، هو الخرافة – من طاقاتٍ عجائبيّة قصديّة، تبلغ فيها سمة التمرّد، والجموح حدَّها الأقصى، الذي تغدو به ومن خلاله مقصديّة النصّ العميقة اندفاعا جارفا نحو الأمام، وسعيا دؤوبا نحو تحدِّي جميع مواضعات الواقع، وثوابته. ولئن كان الفرد المقهور يمارس حريّته القصوى، ويشبع رغباته الدّفينة كلّها عن طريق الحلم، فيستعيد توازنه النفسي، والرّوحيّ، فإنّ الفرد المبدع – الذي يُعَدّ أيضا مقهورا بطريقته – يمارس هو الآخر حريّته، ويشبع أيضا رغباته، ولكنْ عن طريق آخر هو الإبداع، والانفتاح على ثراء الخيال، وبذخ مكوّناته.

وعليه يمكن اعتبار الجانب النفسيّ، الممثل في ذلك النزوع الإنسانيّ الأصيل نحو الحلم، والتخيّل، وحتى الاستيهام، واحدا من أهمِّ مصادر تشكل العجائبيّ في نصوصنا الإبداعيّة، بمختلف أنواعها، وواحدا من أهمّ الدّعائم التي يتكئ عليها المبدع العربيّ، ويفيض من خلالها في بناء عوالم خارقة، تشعّ سحرا، وغموضا، وألفةً، وتعاليا.

---

[1] إيريك فروم، **اللغة المنسية**، ص: 12.

[2] د. علي زيعور، **التحليل النفسي للخرافة والمتخيّل والرمز**، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع: بيروت، ط1، 2008، ص: 81.

وخلاصة القول، إنّ هذه العناصر كلّها تعدّ من أهمّ مصادر تكوّن البعد العجائبيّ في الأعمال السرديّة المعاصرة، غير أنّ علينا أن نفرّق جيّدا بين حضورها الأول، البكر، وفق سياقاتها الأصليّة الأولى، وبين ما سيعمد إليه الكاتبُ المعاصرُ من تحويرٍ، وإضافةٍ، وتغييرٍ، وتمويهٍ، تفرضه خصوصيّة الفنّ من جهة، وتحوّلات العصر من جهةٍ ثانية؛ فالمصدر الأسطوريّ – على سبيل المثال – تخلّى تماما عن تلك الهالة القدُسيّة، الملازمة له، ولم يبق منه إلا رمزيّته العالية، وعجائبيّة أجوائه، وشخوصه، أي أنّ عنصر الإيمان المطلق بالأسطورة، واعتبارها حقيقةً مطلقةً غير قابلة للشكّ، أو الردّ، لم يعد ذا أهميّةٍ في النصّ الأدبيّ المعاصر، الذي من أبرز سماته قابليّته المطلقة للتمثّل، والامتصاص: تمثّل الأصول المرجعيّة الأولى، وامتصاص ما تفيض به من معانٍ خالدة، وإيحاءاتٍ متجدّدة دائما، وهو ما يمكن أن نسقطه أيضا على المصادر الدينيّة، والشعبيّة. أمّا المصدر النفسيّ، فيتميّز بطبيعته المرنة أكثر من غيرها، وبزئبقيّته الخالصة، وتملّصه من جميع الأطر والتحدّدات، ممّا يجعله واحدا من المصادر الثابتة في تشكّل أيّة عمليّة إبداعيّة، بغضّ النظر عن كونها ذات نزعة عجائبيّة، أم واقعيّة بحتة.

الفصل الثاني

العجائبيّة موضوعا أدبيّا

أولا- في المدوّنات الأدبيّة الأجنبيّة

ثانيا- في المدوّنات الأدبيّة العربيّة

الفصل الثاني

العجائبيّة موضوعا أدبيّا

يسعى هذا الفصل إلى تتبّع أهمّ تجليات أو حفريات البعد العجائبيّ كما تبدّت في مختلف المدوّنات الأدبيّة الأجنبيّة والعربية؛ هذا البعد الخصب الذي نجده مهيمنا وماثلا في كثير من هذه الأعمال، التي رافقت الإنسان منذ أقدم الأزمنة، عاكسةً نزوعه الأصيل نحو اختراق ما هو ثابتٌ، واستباق ما هو كائنٌ، عن طريق إعلاء طاقات الحلم والخيال، والتملّص من قيود الضرورة، وأغلال الواقع ومصادراته الثقيلة.

ومن الجدير بالذكر أنّ ما يعنينا في هذا السياق هو الحرص على تتبّع أبرز الآثار الأدبيّة المتضمّخة بهذا النفَس التجاوزيّ، والتي نظرا لتعدّدها، وشساعتها فإنّ أنسب طريقة لمقاربتها هي طريقة التخيّر والانتقاء، مع الحرص على تنوّع الشواهد، وعدم تماثل موضوعاتها، وإيحاءاتها.

ورغم أنّ ما يعنينا بالدرجة الأولى في هذا السياق هو جنس الرواية، الذي يُعدّ – إذا تجاوزنا الاستثناءات القليلة النادرة – فنّا حديثا نسبيّا، فإنّ من الممكن ذكرُ أجناس أدبيّة كثيرة، تتراوح بين الملحمة، والقصّة القصيرة، وغيرها من الأجناس التي وإن تعدّدت فنيّاتها واختلفت، فإنها لا يمكن أن تخلو من عناصر السرد، وتدفق الأحداث، وسيرورتها، التي تعدّ وبامتياز القاسمَ المشترك الأول بينها وبين الفنّ الروائيّ المستحدَث فيما بعد، أي أن ما يعنينا هنا هو موضوعة العجائبيّة لا جنوسيّتها، وفنيّتها لا حدودها المنهجيّة الصارمة.

وتفصيل ذلك فيما يأتي:

أولا- العجائبيّة في المدونات الأدبيّة الأجنبيّة:

1- في المدونات القديمة:

لعلّ أول نصّ أدبيّ يمكن استحضاره في هذا السياق هو "ملحمة جلجامش" مجهولة المؤلف، التي تعدّ أقدم نصّ ملحميّ، وأقدم وثيقة أدبيّة، وسواء اعتبرناها نصّا مقدّسا[1]، أم مجرد عمل أدبيّ، فإنّ ما يثير انتباهنا فيها هو ذلك البعد السحريّ الذي امتزج بأبعادها الدينيّة والفكرية، والرمزيّة، والذي يعدّ التجليَ الأدبيّ والوجهَ الفنيّ لموروث أسطوريّ راسخ، ومتجذر في أدقّ تفاصيل حياة الإنسان الرافدينيّ اليوميّة، وفي خضمّ معتقداته الدينيّة، وثوابته الإيمانيّة، فنلمس على سبيل المثال شخصيّة البطل الخارق المفارقة لجميع المواضعات الطبيعيّة، والمسلمات المألوفة، مجسّدةً في كلٍّ من "جلجامش" الذي رأى كلَّ شيء، وصديقه "أنكيدو"؛ شقه الترابيّ الذي خلق من العدم، والذي كان لقصة تمدّنه الطارئ، وموته الفاجع الأثر الأكبر في توجيه حركات الملحمة، وإثراء منعرجاتها، التي تضخّمت ببروز هاجس "الخلود"، وما رافقه من رحلة عجائبيّة طويلة، ومغامرات غريبة تكللت بلقاء الشخصيّة الخارقة الثانية، الممعنة في عجائبيّتها، وانفلاتها من قيود الزمن والنسبيّة، هي شخصية الفرديْن الخالديْن: "أوتنابشتيم" وزوجته، المكلّليْن بحياة أبديّة، ووجودٍ سرمديّ غير قابل للنقصان والتآكل.

وبغضّ النظر عن فشل جلجامش في تلمّس شيء من ملامح هذا التسرمد واللاتآكل، أو كون مغامراته العجيبة هذه ليست سوى مشاهد مألوفة ستتكرّر بشكل أو بآخر في كثير من النماذج الأسطوريّة والملحميّة الأخرى، فإنّ ما يلفت انتباهنا هنا هو نزوح الملامح والشخصيّات العجائبيّة الخارقة من عالمها الأسطوريّ

---

[1] هذا ما يراه الباحث "لطفي جميل" في بحثه: "ملحمة جلجامش نص ملحمي أم وثيقة دينيّة"، **الموقف الثقافي**: بغداد، ع35، تشرين الأول، 2001، ص: 18، وما بعدها.

وطقوسها الشعائريّة إلى عالم أدبيّ نسيجه الكلمات، وطقوسه الحبكات، التي تتشابك فيما بينها وتتناغم، وتصل بتشابكها واختلافها إلى أن تكوِّن عالما تخييليّا جديدا، يوازي العالم التخييليّ الأول، ويفيض عنه بمزيد من الصور، والعبر، والتأويلات.

وهو ما نجده بارزا كذلك في ملحمتيْ الإغريق الخالدتيْن: "الإلياذة" و"الأوذيسة" المنسوبتيْن إلى "هوميروس" واللتيْن بدا فيهما ومن خلالهما بجلاء مدى تداخل الأسطوريّ بالأدبيّ، واستفادة هذا الأخير من عجائبيّة الأول وإدهاشه، فنلمس تضافر التاريخيّ مع التخييليّ، وتجاور الواقعيّ بما فوقه بما يكوّن جماليّة هذين العمليْن، ويؤسّس تفرّدهما وغنى إيحاءاتهما، فنجد "هوميروس" يستلهم خزينَ الذاكرة الشعبيّة، الذي يستلهم بدوره خزينَ التاريخ، ويصوغ منه مشاهده وأناشيده، التي يلعب الأدوارَ الكبرى فيها كبار الآلهة وأشباههم، مخترقين بطاقاتهم الخارقة قيودَ الواقع، ومطوّعين المستحيل، ممّا يمكن التمثيل له بشخصيّة "آخيل" الخارقة، التي تذكرنا بشكل أو بآخر بشخصيّة "جلجامش" من حيث تمنعها – المؤقت – على الفناء، وعنجهيّتها الفاحشة*، فضلا عن تمحور أغلب الأحداث حوله، وحول تقلبات مزاجه، واحتدامات سخطه، يكفي لإيضاحها أن نستشهد بما بدأت به الملحمة من تغنٍّ بغضبته الشهيرة: "تغني أيّتها الرّبة بغضب آخيل بن "بيليوس" ذلك الغضب المدمّر الذي نكب الآخيّين بآلام لا تحصى، وبعث إلى هادس بكثير من أرواح المحاربين الباسلة، وجعلها غنيمةً للكلاب، وشتى أنواع الطير..."[1]

ومن الأوذيسة يمكن الاستشهاد بما جاء فيها من وصفٍ مستفيض لذلك المخلوق العملاق، الكريه الخلقة: "السيكلوب"، أو ما جاء فيها من أعمال خارقة، تؤدّيها كثيرٌ من المخلوقات العجيبة التي صادفها أوديسيوس في رحلته، كسيرس وبراعتها

---

* يجمل الدكتور عبد المطلب السنيد أهمّ نقاط التشابه بين كلٍّ من جلجامش وآخيل في أنّ كليْهما أبوه من البشر وأمّه من الآلهة، وفي أنّ كليهما يكاد أن يمتلك الخلود لولا تكوينه البشريّ، وقدَره الإنسانيّ، كما أنّ لكليْهما صديقٌ حميمٌ، يتسبّب موته في تحوّل كبير في مسار الأحداث (أنكيدو/ جلجامش)، و(باتروكليس/ آخيل)
ينظر: د. عبد المطلب السنيد، **جلجامش، والإلياذة، والأوذيسة، في الإبداع والتشابه والدراما؛ دراسة مقارنة**، دار الفكر: دمشق، ط1، 2005، ص:111، وما بعدها.

[1] هوميروس، **الإلياذة**، ترجمة: حلمي مراد، دار البشير: دمشق، بيروت، (د. ت)، ص: 14. والآخيّون هو أحد أسماء اليونانيّين، كما ورد في الملحمة، وهادس هو إله العالم السفليّ.

الخارقة في أعمال السحر، والتي حوّلت بفضلها رجالَه جميعا إلى خنازير[1]، وغير ذلك من شواهد يضيق المقام بها.

وغير بعيد عنهما نجد فيرجيليوس (Vergilius) (ت19م) في الإنياذة يسير على النهج نفسه، فيحتشد عمله هذا بقدر لا بأس به من العجائب والخوارق، لعلّ أبرزها، وأشدَّها نتوءا هو ذاك الذي جاء في وصف مساكن الموتى، وعذابات الأرواح التائهة في بوّابة الجحيم، التي يصفها بأنها كأوراق الشجر تتساقط على الأرض عند بوادر صقيع الخريف، أو كطير الخطاف يجمع بعضه بعضا، ويتأهّب للطيران عبر البحر إلى أرض الشمس...[2]

ولعلّ تضخّم جرعة العجائبيّ في مثل هذه الأعمال، وتضخم الفجوة الفاصلة بين حدَّيْ المألوف واللامألوف ترجع إلى ما يتمتع به جنس الملحمة من خصوصيّة شفويّة، تكسبه القدرة على الانسكاب في أكثر من شكل، وفي أكثر من قالب، ممّا يتيح حدّا أعلى من المرونة، ويطلق العنان للمخيّلة تجوس كيفما شاءت، غير مرتهنة بأيّة شروط أو قيود، سوى شروط الفنّ، وقوانينه المنهجيّة، التي لا يمكن مقارنة صرامتها بصرامة قوانين الفنّ الدرامي، التي تحكم قبضتيْها على العمل منذ بداياته إلى نهاياته، فتنتفي أيّة فسحة للجموح، وتخفّ الشطحات الذاتيّة، والهواجس التخييليّة، مفسحةً المجال أمام رسالة هذا الفنّ، وأهدافه التطهيريّة، المؤطرة بأكثر من قيد وقانون، أهمّها ما أقرّه أرسطو من ضرورة أن تظلّ الشخصيّات طبيعيّة أو إنسانيّة، غير أسطوريّة، وغير متسلحة بأيّة طاقات أو صفات خارقة تخرجها من دائرة اليوميّ، وتبعدها عن حدود المتلمَّس، ومسلّمات المألوف[3]؛ فمعيار البطولة في مثل هذه الأعمال يتحدّد كلما اقتربت نماذج الشخصيات فيها من النموذج اليوميّ، ومن النمط العاديّ الكادح، والرازح في أغلال النسبيّة، وبراثن القدَر الوجوديّ،

---

(1) ينظر: **الأوذيسة**، ترجمة: دريني خشبة، دار نهضة مصر: القاهرة، (د. ت)، ص: 103- 119.
(2) **الإنياذة**، ترجمة: عنبرة سلام الخالدي، دار العلم للملايين: بيروت، ط4، 1985، ص: 135.
(3) ينظر: **فن الشعر**، ترجمة: د. إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصريّة: القاهرة، (د. ت)، ص: 137.

المحكوم بضرورة الخطأ، وبضرورة النقصان، وضرورة الموت، أي أنّ العمل الدراميّ لا يعدّ ناجحا هنا إلا إذا ابتعد عن دائرة العجائبيّ والسحريّ، وما فوق الواقعيّ، بمعنى أنّ أيّ نزوع عجائبيّ يقتحم مثل هذه الأعمال لن يكون سوى عامل ضعف فنيّ، وتحلل موضوعيّ، لذا من البديهيّ جدّا أن يعمد كتّاب الدراما القدماء إلى اجتناب التورّط في مثل هذا المزلق الفنيّ، فنجد همَّهم الأول هو التركيز على هواجس النفس الإنسانيّة، والغوص في سراديب صراعاتها النفسيّة، ومزالقها العاطفيّة، التي تعدّ وحدها مصدر الإدهاش، وبؤرته الوحيدة، مع إمكانيّة العثور على استثناءات قليلة جدّا، لعلّ أبرزها ما جاء في تراجيديا "ميديا"* ليوريبدس، التي اجترأ فيها صاحبها على مخالفة كثير ممّا أقرّه أرسطو، وسطّره، وكان ممّا اجترأ على ابتداعه إدخاله عنصرَ السحر والعجائب في ختامها، وهذا بأن تظهر ميديا فجأة أعلى بيتها في عربة تجرّها الأفاعي، والتنين.[1]

وهذا يعني أنّ النزوع نحو دمج أجواء العمل الأدبيّ ذات المرجعيّات الواقعيّة والنفسيّة بشيء من شطحات الخيال، وتهاويمه الجامحة ليس دائما إجراءً مرغوبا ومقبولا، بل هو يخضع لخصوصيّة العمل بالدرجة الأولى، التي من المفترض أن تستوعب مثل هذا النوع من الإفاضات والنزوعات.

وبمتابعة هذا المسار التاريخيّ، وبالعودة إلى ما يجمع أغلب الدارسين والمختصّين على أنه أقدم نصّ روائيّ في تاريخ البشريّة، فإنّ "لوكيوس أبوليوس" (L. Apuleius) (ت 180م) في عمله الرائد "الحمار الذهبي"أو "المسوخ" (Métamorphos) يعمد إلى توظيف العجائبيّ بطريقة مختلفة وجديدة، لا تتكئ كثيرا على عجائب الموروث الأسطوري، بطاقاته السحريّة المتضخمة، وطقوسه التعبّدية، ولا تستلّ من هذه الأخيرة مادةً جاهزة أو شبه جاهزة – كما فعل السابقون – فنجده يحرص على توظيف الخيال الذاتي، مستلهما فكرة المسخ، وبانيا عليها

* تقوم هذه المأساة على قصّة ميديا، التي وقعت في غرام "ياسون"، وارتكبت في سبيل الزواج به كثيرا من الجرائم الفظيعة، وكان جزاؤها منه أن نبذها، وأراد الزواج بجالكي ابنة ملك "كورنثى"، فانتقمت منه بأن قتلت هذه الأخيرة مع أبيها، ثمّ قتلت ابنيْها منه، وتركته للوحدة والحزن.

[1] **ميديا**، ترجمة: كمال ممدوح حمدي، الهيئة المصريّة العامة للكتاب: القاهرة، 1974، ص: 82.

عمله هذا؛ فالبطل "لوكيوس" الذي تستهويه حكايات السحر، وغرائبه، فيتطفل على إحدى الساحرات، ويتناول خطأً مرهما يحوّله إلى حمار، يظلّ محتفظا بقدراته العقليّة، لكنه يعاني الويل على أيدي البشر، ويخوض مغامرات كثيرة، تشبه تلك التي خاضها بطلا الأوذيسة والإنياذة.[1]

ويمكن اعتبار فكرة توظيف موضوع المسخ القديم والحديث في آن واحد، نقطة انتقال وتحوّل بين مفردات عالمنا الاعتياديّ المألوف، ومفردات عالم خارق، وسحريّ، أتت متنكرةً عن طريق تقنية "المسخ"، لتؤدي دورا ترميزيّا، به ومن خلاله ترتسم كثيرٌ من أفكار أبوليوس وآرائه الاجتماعيّة والوجوديّة. ولأنّ "الفنان الذكيّ لا يثق في كلمة الواقع، كما لا يثق في كلمة عمليّ"[2] فإنّ السبيل الأوحد لفضح الواقع هو في ذلك الدمج الفنيّ بين عوالمه وعوالم ما فوقه من اللاواقع؛ بين المألوف الذي اعتدناه يوميّا من تفشٍّ للظلم والقهر، والاستغلال، وما يناهضه من وعي ثوريّ، ومحاولات دائبة للخلاص، واللامألوف الذي يتخذ لنفسه أشكالا شتى تخرق انتظارنا، وتخاتل توقعاتنا، وتوقعنا في لعبة الترقب المخيَّب مسبقا، والذي يمكن إجمال ميزته الكبرى في تجاوز نمطيّة قوانين الواقع المدجَّن، والانفتاح على لاقوانين الخيال المجنّح، الذي تتحقق فيه المستحيلات، وتقترب الممكنات، وتفضح مسوخات الواقع الملموس بمسوخات أخرى غير ملموسة، أشدّ وقعا، وأشدّ فظاعة.

وعليه فإنّ تحوّل البطل إلى صورة حمار، يعدّ الأغبى بين الحيوانات* وتنقله بين سادة كثيرين يتنافسون في الشرّ والقسوة، إنما يعدّ تنكرا فكريا بامتياز، ترتدي فيه النباهة أقنعة البلاهة، وترتسم مغازي العمل وحِكمه التقريريّة من خلال جماليّة الحكاية، وفتنة السرد، الذي يعدّه كيليطو وليد ضرورة تعليميّة، وتربويّة، "فبما أنّ السخفاء بحاجة إلى التعليم، وبما أنّ التعليم لا يكون فعّالا إذا اكتفى بمخاطبة عقولهم،

---

[1] ينظر: **الحمار الذهبي أو التحولات**، ترجمة: عمار الجلاصي، (د. ط)، ص: 5 وما بعدها.

[2] مجموعة من الباحثين، **الأديب وصناعته**، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت، ط2، 1983، ص: 150.

* فضلا عمّا استقرّ في ذاكرتنا الشعبيّة من أنّ الحمار هو أغبى المخلوقات، وأبلهها، نذكر ما جاء في كتاب "حياة الحيوان الكبرى" من أنه "إذا شمّ رائحة الأسد رمى نفسه عليه من شدّة الخوف، يريد بذلك الفرار منه!" يُنظر: كمال الدين محمد بن موسى الدميري، **حياة الحيوان الكبرى**، مكتبة مصطفى البابي الحلبي: القاهرة، ط3، 1956، 1/ 302.

فلا مندوحة من الاستعانة باللهو، أي بالسّرد، لا مندوحة من اللجوء إلى الغرابة، وأيّة غرابة أقوى من جعل الحكمة والكلام البليغ على ألسنة البهائم والطير؟..."[1]

وإذاً يمكن القول بأنّ حضور العجائبيّة في مثل هذا العمل على مستوى الأحداث – حدث التحوّل المسخيّ الكبير، وحدث المغامرة والترحال، وحدث العودة أخيرا إلى الأصل والكينونة الأولى – وعلى مستوى الشخصيات – شخصية الحمار/ العاقل/ الغافل/ الحكيم/ الأبله – أتى على الرغم من قدم هذا العمل، وعدم نضج مكوّناته الفنيّة نسبيّا، مكرّسا أهمية عوالم السحر، وضرورة تطويع غوامضها خدمةً لضرورات الفنّ، ومقتضياته.

2- في مدوّنات عصر النهضة:

وقبل الاطلاع على بعضٍ من خصوصيّات حضور موضوع العجائبيّة في نماذج من أدب هذا العصر من الضروريّ جدّا إلقاء نظرة على بعض من خصوصيّات آداب العصر السابق؛ عصر القرون الوسطى، الذي كثيرا ما يُوصف بعصر الجمود، وعصر الظلمات، وعصر تسلط الكنيسة، وانحسار تأثير العلم والفنّ. فمن الناحية الروحيّة النفسيّة – على سبيل المثال – اعتبر أهل العصور الوسطى عامّةً الحياةَ على الأرض "حياةً مؤقتةً عادمة الأهميّة، ومرحلة للحياة الآخرة السعيدة، وأعوزتهم الشجاعة والثقة القائمة على الإدراك الصحيح، فخضعوا للخرافات، ولم يتذوقوا جمالَ الطبيعة، وعدّوا الحياة من أسرار الله التي لا يجوز الكشفُ عنها، وكانت الغاباتُ والجبال عندهم مأوى للشياطين..."[2]

وإذا استثنينا من هذه الفترة الشاسعة الامتداد عملا استثنائيّا نادرا كالكوميديا الإلهيّة (La Divina Commedia) لدانتي أليجييري (Dante Alighieri) (ت1321)، التي تحتشد بنفس حكائيّ عميقٍ، ومشاهد يتداخل الوصف فيها بالسرد تداخلا تناغميّا

---

[1] عبد الفتاح كيليطو، **الحكاية والتأويل، دراسات في السرد العربي**، دار توبقال: الدار البيضاء، ط2، 1999، ص: 36- 37.

[2] دانتي أليجييري، **الكوميديا الإلهية؛ الجحيم**، ترجمة: حسن عثمان، دار المعارف: القاهرة، ط3، 1988، ص: 18. (مقدمة المترجم).

عاليا، ويمتزج الواقع فيها بالخيال تمازجا حلوليّا، يستقي مادّته الأولى من خصوصيّات الخطاب الدينيّ، وحميميّات الموروث المسيحيّ، مع الاتكاء على كثير من المأثورات الإغريقيّة الخارقة، كتوظيف شخصيات عجائبيّة منها، مثل شخصيّة الكلب الأسطوريّ "سربيروس"، وربّان الجحيم "كارون"، وغيرهما.

وباستثناء هذه الرحلة العجائبيّة الخارقة، لن نجد ما يميّز هذا العصر سوى أعمال قليلة، أغلبها مسرحيّ، ذو صبغة تعليميّة واضحة، إضافة إلى أعمال أخرى تتخذ من عنصر الرحلة مادةً وموضوعا، ولا تني تستلهم أسطورة العالم الآخر، وتشحذ أدواتها الفنيّة واللغويّة في سبيل تجسيد أجوائه، والخوض في متاهاته، بوصف نعيمه، والتحديق في جحيمه، مع التركيز على عذابات هذا الأخير، والمغالاة في تضخيم أهواله، التي تستنفد جزءا كبيرا من أدبيات ذاك العصر.
ولئن تجاوزنا هذا الشقّ النمطيّ الذي سنستبعده من المقاربة والتحليل، لأنه على الرغم من قيامه على "أسطورة العالم الآخر"، وعلى الرغم من عجائبيّته الواضحة، وتضخم مسافات التوتر والالتباس فيه بين واقع زئبقيّ، ميزته الضبابيّة والانفتاح على أكثر من إمكانيّة واحتمال – طالما كان الإنسان حيّا – ومتاهات عالم ماورائيّ، غامض، ميزته الحسم، وتوضح النهايات، فإنّ صفة الأدبيّة كثيرا ما تنتفي عن مثل هذه النصوص، نظرا لأنها "مجرد تصوّرات خياليّة راجت في العصور الوسطى بإيعاز من الكنيسة، التي حاولت تثبيت سلطانها من خلال امتلاكها هذه الأسطورة."[1]

وباعتبار عصر النهضة ردَّ فعل، وثورة على ركود العصور الوسطى وجمود أدبيّاتها، وبقدر ما كانت مقاصد هذه الأخيرة راضخة لسلطة الكنيسة، وتعاليم رجالاتها، وقساوستها، فإنّ من أبرز ما يمثل العصر النهضويّ التالي هو ذاك السعي الدائب نحو التملّص من كلّ ما يمتّ إلى سلطة المؤسسة الدينية ومقولاتها، ومن كلّ

[1] د. مديحة عتيق، **أسطورة العالم الآخر في الشعر الحديث والمعاصر**، دار ميم: الجزائر، ط1، 2010، ص: 55.

مـا يكبّـل طاقـات الـذات، ويصـادر رغباتهـا، ويفـرض وصـايته علـى نزوعاتهـا، وتطلعاتها. ونلمس هذه الروح التمرّديّة الجامحة لدى "بوكاتشو" (Boccaccio) (1375)، في حكايات "الديكاميرون" (Décaméron)، التي على الرغم ممّا يتردّد من تسميتها بـألف ليلـة وليلـة الإيطاليّة، وعلـى الرغم ممّا تستدعيه هذه التسمية من إيهام باقتناص صاحبها شيئا من عجائبيّة عوالم الليالي العربية وأساطيرها، فإنّ قراءة متأنيةً لصفحات هذا العمل الضخم، ذي الحكايات المئة، لن تنتهي بإيجاد أيّة صلة مباشرة بين النصّ العربيّ والنصّ الإيطاليّ عدا بعض الإشارات العابرة* أمّا الجانب العجـائبيّ الـذي يُفتـرَض أن يكـون صـلة الوصـل بـين العملـيْن فـلا يكـاد يظهـر لـدى بوكاتشو سوى في بعض المواضع القليلة، التي لا تشكل مفصلَ العمل، ولا تقارب عصَبه، وصميمَه، ومن ذلك القصة الخامسة من اليوم العاشر، المخصّص للحديث حول مَن يتمكن بالشهامة والمروءة من تحقيق إنجاز عظيم، وفيه يبرز فعلٌ محوريّ عجيب، هو فعل تحويل الساحر الحديقة المقفرة في الشتاء إلى أخرى غنّاء وكأنها في عزّ الربيع. ويؤدي هذا الفعل الخارق دورا محوريّا في سيرورة هذه القصة، حيث تكاد تتخلى بموجبه "المادونا ليانورا" عن عفتها، وإخلاصها لزوجها، لتقع في حبائل السيد "أنسالدو"، لولا كرم هذا الأخير، وتعففه عنها.[1]

ولئن كانت صباحات بوكاتشو العشر هذه محمَّلة بنزعة نقديّة، ينصبّ شواظها الأكبر على الكنيسة وعلى رجال الدين، ومَن لفّ لفهم من الوعاظ، والمنافقين، وبائعي الروحانيّات بأعراض فانية، فإنها تعكس جانبا مهما من جوانب تحوّلات القرن الرابع عشر – قرن احتضار العصور الوسطى – وتأتي عينة على انسلاخ أدبيّات تلك الفترة عمّا رسّخته الهيئة الدينيّة منذ قرون من مواضيع، وقواعد، وقوانين.

* نذكر على سبيل المثال ما جاء في "حكاية الملك وزوجة وزيره" المندرجة ضمن حكاية أكبر هي: "حكاية الملك وولده والجارية والوزراء السبعة"، التي تتشابه كثيرا مع القصة الخامسة من اليوم الأول من حكايات الديكاميرون.

[1] جيوفاني بوكاتشو، **الديكاميرون**، ترجمة: صالح علماني، دار المدى: دمشق، ط1، 2006، ص: 618، وما بعدها.

وبتأمّل عمل روائيّ ذائع الصيت في هذا العصر، هو "دون كيخوته" (Don Quixote) لثربانتيس (Cervantes) (ت1616)، سنجد ملمحا انسلاخيّا ثانيا يتمرد على مواريث العصور الوسطى، ويثور على أدبيّاتها، لا من ناحية دينيّة، بل من اجتماعيّة وفكرية، تجلت – على سبيل المثال – "في عمليّة انتقاء بطليْه ذاتها، في انتقاء الفارس وتابعه. فليس من قبيل العبث أن اختار ثربانتيس أولهما من أوساط الإقطاعيّين الإسبان، المفلسين الذين ينتمي إليهم الكاتبُ نفسه، واختار الثاني من أوساط الفلاحين الذين لا أرض لهم، والذين كانوا يشكلون الكتلة الأساسيّة من سكان إسبانيا آنذاك، [...] وعلى شفتيْ الفارس، ومن خلال قناع جنونه، أطلق كلَّ دروس السموّ الأخلاقيّ، والحكمة السياسيّة، والنزاهة، التي أراد قولها لمعاصريه."[1]

وفي خضم نزعته النقدية اللاذعة هذه يمكن تلمّس جوانب عجائبيّة كثيرة، لا تطفو على سطح الأحداث أو الشخصيات، ولا تشغل ظاهر الحكاية، وخارجها، بل نجدها تتبطن أعماقها، وتستبدّ بالشقّ الأرحب من العقل الباطن لبطلها الدون كيخوته؛ الفارس المفترَض، الذي ليس بفارس، والذي يغتلي وجدانه بأحلام مستحيلة، ما هي بأحلام، بل أوهام جارفة، ترتدي فيها الحياة والأشياء أقنعة مغشوشة، تكتسب من خلالها أوجها مشوهة، وكينونات زائفة، لا تعكس جوهرها الحقيقيّ، ولا تفعّل صميمها التكوينيّ، فتستحيل الفلاحة السوقيّة "ألونزا لورنسو" أميرةً حسناء، هي "دولثينيا" (Dulcinea) التي لا تُضاهى، وبقدرة قادر تغدو طاحونة الهواء فرسانا مدجّجين، مثلها مثل قطعان الغنم، كما يغدو الفندق الحقير قلعة، والمنزل المتواضع قصرا، وما إلى ذلك من الهلاوس البصَريّة التي يعانيها ويعايشها الدون كيخوته وحده دون بقيّة المحيطين به، والتي لا يكاد يُفضح زيفها حتى يسارع هو إلى تعليله بلجوء خصومه إلى السحر والشعوذة.[2]

ويبدو الملمح العجائبيّ في هذا العمل – وإن أتى غير واضح وغير مقصود لذاته – من خلال شبكة اختلال المفاهيم، واضطراب أبسط أبجديّات التفاهم الناجمة عن

---

[1] د. فؤاد مرعي، **المدخل إلى الآداب الأوروبيّة**، منشورات جامعة حلب، ط2، 1996، ص: 135.

[2] ينظر: ثربانتيس، **دون كيخوته**، ترجمة: صيّاح الجهيّم، دار الفكر اللبناني: بيروت، ط1، 1999، ص: 11، و39، و49، وما بعدها.

سلسلة الهلاوس المجتاحة عقلَ البطل، والممتدّة منه إلى جميع مَن يتعامل معه، ممّا يضخم مسافة التوتر، ويعمّق السؤال المستمرّ عن مغزى هذه الاضطرابات، وجدوى هذه الاستيهامات: هل الخيط الفاصل بين الواقع وما فوقه هشٌّ إلى هذه الدرجة؟ ومتداعٍ إلى هذا الحدّ؟

وهو ما يجعلنا نطلق على هذا النمط اسمَ "العجائبيّة الافتراضيّة"، التي لا تتحدّد فيها أوجه اختراق الواقع وتمزيقه بحسم وتوضح، بل تتراءى متزأبقةً، ومتجذرة إمكانيّا وافتراضيّا في ذهن البطل؛ الغريب، واللامنتمي لسياقات عصره، وتطوّراته.

وهو ما يجعل من هذا العمل أشبه ما يكون بسلسلة من الخروقات المتقصَّدة لعالم الواقع، لا لهدف التصنّع والاستعراض، بل بهدف النقد والإصلاح، وتطويع ملكات الوهم والخيال، والسخرية والتهكّم في سبيل نقدِ راهنٍ مهتريءٍ، ومجتمع متخلف، وذوات خاملة، أقصى ما تطمح إليه هو استرجاع أمجاد غابرة – ليست بالأمجاد – والتلهّي بلوْكها، والتغني بها، دون محاولة محاكاتها، إن افترضنا جدوى هذه المحاكاة أصلا.

2- في المدونات الكلاسيكيّة:

وتطرح أعمال هذه الفترة المتسمة بسيادة سلطة العقل واستبدادها بجميع مناحي الفكر والأدب شكلا جديدا من أشكال تمظهر العجائبيّ، الذي يكتسب حدّا أعلى من الترميز والإيحاء، وتغليف المعاني الباطنيّة للخطاب بمعانٍ أخرى ظاهريّة، ترتدي حللَ الخارق والسحريّ، لتفضح الدارج واليوميّ، وتحلل زيفهما وفجاجتهما.

ولعلّ أبرز مثال على هذا رواية "جوناثان سويفت" (J. Swift) (ت1745) ذائعة الصيت: "رحلات غوليفر" (Gulliver's Travels) التي تأتي لترصد ملمحا سحريّا، بدا مهيمنا على العمل من بدايته إلى نهايته، ولكنه على هيمنته الاستئثاريّة هذه، التي كادت تمّحي من خلالها الحدود الفاصلة بين عالميْ الواقع والخوارق لم يتخلّ عن وظيفته النقديّة، الإصلاحيّة، فبدت أسفار البطل "غوليفر" على تقاطعها

الشكليّ مع أسفار السندباد[1] من حيث توارد عنصريْ التكرار – تكرار الرحلات وتتاليها، وتكرار المآزق وتتابعها – فضلا عن توحّد دافعيْ السفر، اللذيْن يمكن اختصارهما في الفضول الخالص، وهاجس الدّهشة والاكتشاف الأصيل، فنجد "غوليفر" الذي يجسّد العنصرَ الواقعيّ الثابت في هذا العمل يتنقل، وتتداوله عوالم فنتازيّة كثيرة، هي وحدها ما يجسّد العنصرَ الترميزيّ النسبيّ، والمستدعي ضرورة التحليل والتأويل؛ فجزيرة الأقزام – الكبار بذكائهم وتفانيهم، والصغار بمكايدهم وصغائرهم – تتداخل مع جزيرة العمالقة – الضئيلين بخبثهم وغبائهم – لتفاجئنا بعدها مغامرة جزيرة الأحصنة الناطقة، التي تأتي في قمّة الإيحاء، والقابليّة للتدبّر والتأويل، فسويفت في هذا المقام يوظف موضوعَ المسخ والتحوّل ببراعة شديدة، فيمسخ بني البشر إلى غيلان: "الياهو"، ويحوّل الأحصنة العجماء إلى مخلوقات ناطقة، بل عاقلة، ومتحليّة بأفضل الخلق، وأنبله.[2]

وبوصف المسخ – على حدّ تعبير بورخيس (Borges) "ليس سوى مزاجٍ من عناصر كائناتٍ حقيقيّة، وبما أنّ احتمالات فنّ المزج تقارب اللانهاية"[3] فإنّ ما لدينا في هذا السياق هو توليفةٌ متنوعةٌ من العناصر المألوفة، التي امتزجت بشكل غير مألوف، وتحرّرت من طابع القطعيّة الأسطوريّة – بوصف الأسطورة لا تقوم إلا على الإيمان المطلق – فكانت نموذجا ممتازا لحضور الموضوع العجائبيّ فكرةً وقناعا تتخفى خلفهما رؤى الكاتب الذاتيّة، ومواعظه الإيديولوجيّة، أو الأخلاقيّة.

وهو ما يمكن أن نجده بجلاء لدى الكاتب الفرنسيّ "فولتير" (Voltaire) (ت1778) الذي تأتي كثيرٌ من أعماله مجسِّدةً المبدأ الكلاسيكيّ القاضي بضرورة أن يُسخَّر الأدب لخدمة المجتمع، فلم يعد الجمال الفنيّ "يُبتغى لذاته أو لمجرد الإمتاع،

---

(1) ينظر: د. محسن جاسم الموسوي، **ألف ليلة وليلة في نظريّة الأدب الإنكليزيّ**، مركز الإنماء القومي: بيروت، ط2، 1986، ص: 30.

(2) جوناثان سويفت، **رحلات غوليفر**، دار الهلال: بيروت، ط1، 2001، ص: 112، وما بعدها.

(3) خورخي بورخيس، ومرغريتا غيرّيرو، **من كتاب المخلوقات العجيبة**، ترجمة: بسّام حجّار، المركز الثقافي العربي: بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2006، ص: 10.

بل لا بدّ معه من مثال أخلاقيّ وروحيّ يرمي إلى رفع الإنسان إلى حالة أفضل"[1] ولذا نجده يطوِّع أعماله الأدبيّة لتأتي وسيلةً ناقلة لأفكاره الفلسفيّة، وغاياته الإصلاحيّة. والمتأمِّل لعمله الذائع الصيت: "كانديد" (Candide) سيلحظ أنّ سلسلة الأسفار الطويلة التي يخوضها ذاك البطل، وعلى الرغم من عدم تدخل الخارق والسحريّ في سياقاتها، مع استثناءات قليلة، كحدث وصوله إلى جزيرة ألدورادو (Eldorado)[2]، إلا أننا وبالاعتماد على توسيع مفهوم العجائبيّة، وعدم حصرها في عنصريْ السحريّ وما فوق الواقعيّ، سنلحظ أنّ تتالي هذه الرحلات الذي يكاد المتلقي ألا يحيط بحجمه نظرا لكثرتها، وتنوّعها، يستجلب معه علامة تعجّب كبرى، ويستثير دهشةً وانشداها حول ما تخفيه كلّ واحدة منها من عِبَر، وحِكم دفينة، لم تتجسّد بالشكل التقريريّ المألوف، بل اختارت التشكل الرمزي، والحضور التأويليّ، الذي تعلو فيه سمة الغرابة واللامعقول، لا بوصفه نزوعا نحو الخارق ، وارتيادا للساحر والماورائيّ، بل باعتبار هذا اللامعقول "صفة لكلِّ أمر لا يستطيع العقل إثباته بالحجة أو نفيه بالبرهان، إنه صفة الأشياء والأحداث التي ينوجد الفرد أمامها فلا يقدر على تكذيبها، ولا على تصديقها، ومن ثمّة لا يستطيع أن يسمها بميسم الصدق على اعتبار أنّ الصدقَ توصيفٌ لكلِّ ما يقع تحت المواصفات العقليّة البشريّة عامة، مثل قوانين الرياضيات والفيزياء والكيمياء وغيرها، كما لا يستطيع دحضها أيضا بتلك القوانين ذاتها."[3]

ولعلّ هذا الجانب التأويليّ الملتوي، المتخفي خلف أكثر من رمز وقناع، يخفّ شيئا فشيئا في عمل آخر لفولتير، لم يلق مثل شهرة الأول وانتشاره، هو "العالم كما يسير" (Le Monde Comme il Va) الذي يتراءى فيه الموضوع العجائبيّ على مستويات كثيرة؛ على مستوى الشخصيات، التي امتزج فيها العنصر الإلهي (الإله إتيريال Ituriel) بالعنصر البشري (سكان برسيا بوليس Persépolis)، وعلى مستوى الأحداث، التي تداخلت فيها خوارق الشقّ الإلهيّ بسفاسف الشقّ البشريّ،

---

[1] عبد الرزاق الأصفر، **المذاهب الأدبيّة لدى الغرب**، اتحاد الكتاب العرب: دمشق، 1999، ص: 21.

[2] ينظر الفصل الثامن عشر من هذا العمل: **Candide ou L'Optimisme**, Maxi livres, 2001, p69.

[3] عبد الدايم السلامي، "الرواية العربيّة وتجريب اللامعقول"، **الحياة الثقافية**: تونس، ع228، فيفري 2012، ص: 31.

وتفاهاته، والتي أتت جميعها – الخوارق والسفاسف – لتأدية غرض ترميزيّ، غايته إرساء حقيقة فلسفيّة راسخة، فحواها حتميّة امتزاج جانبيْ الخير والشر في النفس البشرية، وضرورة اجتناب التعصّب، والحَديّة في التعامل مع هذا القدَر البشريّ الذي من المستحيل التغافل عنه، أو تناسيه.*

وممّا سبق ذكره نستنتج أنّ تعامل الأديب الكلاسيكيّ مع الموضوع العجائبيّ لم يأت مقصودا لذاته، بل أتى لمسايرة غاياته الإصلاحيّة، وأساليبه الترميزيّة.

3- لدى الرومانسيّين:

يأتي الاتجاه الرومانسي ليرصد نزوعا جديدا في الأدب، والفكر، والحياة، سمته الجسارة والاقتحام، وعدم التعويل على القوالب والأشكال القديمة، التي تجابَه دوما بالرفض والتمرّد، الناجميْن عن وعي الرومانسيّ بمأساويّة الحياة، ونسبيّة الوجود، وظلم القدَر للكادحين والضعفاء، وهو ما يؤجّج سلطانَ الخيال، ويعلي طاقاته، ويرفعه سبيلا تجاوزيّا أولا تدافع من خلاله الذات عن بقائها، وتتقي به مصادرات واقعها، وسبيلا تجاوزيّا ثانيا، لا تكتفي فيه هذه الذات بموقع المسايرة والدفاع، بل تقتحم به نشازات زمنها، وتتحدى سلطة إيقاعاته.
ويتفق أغلب الدارسين على اعتبار هذا التيار ثورةً، وردَّ فعل على ترفع الكلاسيكيّين، ونخبويّتهم، هذه الثورة التي تمتدّ من المضامين التي تسللت من قصور النبلاء لتشمل أكواخ الفقراء، ومن مثال البطل النموذجيّ الكامل إلى واقع الإنسان الحقيقيّ الناقص، الذي لا يكتسب فضيلته إلا من أخطائه، ومن نقاط الضعف في تكوينه. فضلا عن

* مضمون هذا العمل باختصار أنّ كبير آلهة "برسيا بوليس" أراد إبادة البشر لمفاسدهم، ولؤمهم، وأوفد قبل القيام بهذا أحد أتباعه ليقدّم له تقريرا مفصّلا عن أخلاق هذه المخلوقات، وفوجئ هذا الموفَد بتناقض سلوكات البشر، التي تبلغ أحيانا حدّا فادحا من الخسّة واللؤم، لترتقي فجأة إلى أعلى درجات الكرم والنبل، فلم يكن منه في الأخير سوى إعداد تمثالٍ تمتزج فيه المعادن النفيسة بالمعادن الوضيعة، ليكون نموذجا مجسَّدا لنفس الإنسان، وتقلب طباعه، وكان هذا كافيا لأنْ يقلع الإله الأكبر عن إبادة البشر.
Voltaire, **Romans et Contes,** Tome Premier, Éd SGED, Paris, 1999, p169.

الجانب الفنيّ الذي يتسم هنا بفيضٍ من الجرأة، والبساطة، والميل إلى المرونة، والسلاسة المتصالحة مع هواجس النفس، وتناقضات أهوائها.

ورغم ما يُنسَب لهذا التيار من تمسّك عنيد بمشاغل الطبقة الكادحة، وازورار عن كلِّ ما عداها، فإنّ للأرستقراطيّين – أو بالأحرى لفئة منهم – نصيبها الذي لا يُنكر في النهضة بهذا التيار، "فكان قادة الحركة الرومانسية مزيجا من الأرستقراطيّين وأفراد الطبقة الوسطى، وبنهوض الطبقة الوسطى بدأ انحطاط الطبقة الأرستقراطيّة، وقد أوجدت هذه الحالة في الرومانسيّة اتجاهيْن أدبيّيْن تطوّر كلاهما منفصلا عن الآخر، وما زال يتطوّر حتى الآن، فإنّ الأرستقراطيّين إذ أحسّوا بالتداعي في بنيانهم القديم، طفقوا يحنّون إلى عصرٍ كان النظام فيه ثابتا، وكانوا هم فيه أسيادا، فظهرت رواياتٌ من ضرب الفانتزي (الخيال الحالم) مفعمةً بالقصور، والقلاع القروسطيّة، والفرسان والنبلاء المتنكرين، والمكايد الجنسيّة المعقدة..."[1]

وبغضّ النظر عن هذا النزوع العجائبيّ المقترن بخيبة أمل طرفٍ مؤسس في هذا التيار، وانهيار تطلعاته، فإنّ ما يستجلبه مصطلح الرومانسية بمعناه العام لا يكاد يختلف كثيرا عن هذا الاتجاه الدفين نحو الخارق واللامألوف، فتلبّست "كلمة رومانسي صفة الشيء الجميل بغرابته، والذي يلذ للمرء أنْ يتخيّله لابتعاده عن الواقع، كما أطلقت على المشاهد الطبيعيّة التي كانت على غرابتها كمشاهد روايات الرومانس والتي يتخيّل الإنسان وقوعَ حوادث فيها تبعد عن العقل والتصديق، فاستعملت للذمّ أحيانا وللمدح أحيانا أخرى..."[2]

وعليه فإنّ التوجه نحو مثل هذه النواحي الخياليّة المتطرفة في حلميّتها – أو كابوسيّتها – ليس بالتوجه الطارئ في هذا الاتجاه، بل هو توجّهٌ أصيلٌ، يرتبط في صميمه بنزعة التحرّر الأصيلة بدورها، والهادفة إلى تكسير جميع القواعد والقوانين، بل إنّ الرواية العجائبيّة في أوربا بأسرها لم يرتبط ظهورها إلا بظهور الرومانسيّة "على أساس أنها كانت بمثابة الاحتجاج على العقل"[3] وهذا ما سيفسّر ما سيعترضنا

---

[1] جبرا إبراهيم جبرا، **الحرية والطوفان**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت، ط3، 1982، ص: 47.

[2] المرجع نفسه، ص: 77.

[3] د. محمد الباردي، **إنشائيّة الخطاب في الرواية العربية الحديثة**، ص: 254.

مـن نـزوع جـامح فـي كثيـرٍ مـن روايـات هـذا الاتجـاه نحـو ارتيـاد عـوالم السـحر واللامعقول.

ولعـلّ أبـرز الأمثلـة علـى هـذا روايـة "فرانكشـتاين"(Frankenstein) للكاتبـة الإنكليزيـة "مـاري تشيللي" (M. Shelley) (ت1851) زوجـة الشـاعر الرومانسـي الشـهير "تشـيللي" (ت1822) التـي يتـراءى فيهـا نفسٌ تعجيبـيّ صـارخٌ، يتخـذ لنفسـه فكـرة المسـخ – بوصـفها أحـدَ أبـرز ملامـح النـزوع العجـائبيّ فـي الروايـة* – محـورا مفصليّا تتشعّب من خلاله الأحداث، وتتداخل المآزق، فيبدو الوحش فراكشتاين نسخة مشوَّهة الجسد عن الإنسان، موازيةً له في المشـاعر، والأحاسيس، والـذكاء، ومتفوقـة عليه في القوة الجسديّة الهائلـة، وفـي إثـارة ذلـك الجـوّ الرّهيـب مـن الرعـب الغـامض، الذي أحـاط بحيـاة كثيـر مـن ضـحايا هذا الكـائن العجيـب. "ولا يبـدو العجـائبيّ فيـه مـن خلال المسخ فرانكشتاين في حدّ ذاته، الـذي لـم يكـن سـوى حصـيلة أبحـاث علميّـة، بـل من خلال شعور [فيكتور] فرانكشتاين بأنه اخترق قوانين الطبيعة، بل اغتصب قانونـا إلهيّا، وعليه أن يدفع ثمن ذلك بموت جميع أحبّائه المقرّبين."[1]

ومن الممكن انتقاء أمثلة أخرى يتبدّى من خلالها مدى تضـخّم الحسِّ العجـائبيّ فـي الروايـة الرومانسـية، ومـدى تـوافر شـروطه مـن حيـث تكـاثف عنصـريْ الرعـب والغموض، والتعويل على موضوعة المسخ، أو التحوّلات فوق الواقعيّـة، فضـلا عن تواتر الأحداث غير المنطقيّة، والأفعال المتنافرة مع شروط الواقع ومواضعاته.

* يرى الدكتور فوزي الزمرلي أنّ العناصر العجائبيّة مهما تنوّعت، وتعدّدت طرق ظهورها وأسبابها فإنّها تنبع من منبعيْن أساسيّيْن: أولهما الانسلاخ (La Métamorphose) وثانيهما زوالُ الحواجز بين الواقع وما فوق الواقع. **شعريّة الرواية العربيّة**، ص: 108.

(1) Denis Labbé, et Gilbert Millet, **Le Fantastique**, p42-43.

وفيما يخصّ تنامي عنصريْ الرعب والقلق يمكن الاستئناس بما كتبه إدغار آلان بو (Poe) (ت1849) من أعمال قصصيّة، لا تخلو من نفس بوليسيّ، ونزعة عجائبيّة، تتخذ من جانب الخوف، والإرعاب محورا، وموضوعا.[1]

غير أنّ العمل الأكثر بروزا هنا هو رواية "دراكولا" (Dracula) الشهيرة، والغنيّة عن التعريف، والتي استوحاها مؤلفها: "برام ستوكر" (B. Stoker) (ت1912) من السيرة الشخصيّة للأمير الرومانيّ "فلادتيبس دراكولا" "الذي نشأ وسط الحروب، فلم يعرف في حياته سوى قتل الأعداء، وإراقة دمائهم، وكان له أسلوبٌ خاصٌّ في إطلاق الرّمح، بحيث يستقرّ في رقبة الخصم، ولم يخطئ ولا مرة، وكان يفرح عندما يتدفق الدم من رقبة خصمه..."[2]

ومثله – وإنْ بدرجة أقلّ – يمكن ذكر رواية "أوسكار وايلد" (Oscar Wilde) (ت1900) "صورة دوريان غراي" (The Picture of Dorian Gray) التي ترصد قصة ذلك الشاب الساعي نحو وسامة خالدة، وشباب دائم، فحصل عليهما بسهولة، ولكن بثمن فادح جدّا، هو ألا تنسجم صورته الجميلة مع أفعاله، بل على العكس سيحدث تناقضٌ رهيبٌ بين الصورة والفعل، والهيكل والروح؛ فبقدر جماله المبهر كانت أفعاله في قمة الرداءة والسوء، وكانت اللوحة التي تمثله، والتي رسمها صديقه الحميم باسيل هي ما يجسِّد قبحَ سلوكاته وفظاعتها، فكلما أقدم على جريمة أخلاقيّة ما، حملت هذه اللوحة آثار ذلك التشوّه النفسي، وبمرور السنوات ازدادت حدّة ذلك التشوّه حتى غدت اللوحة مسخا حقيقيّا، لا مزيد على بشاعته، وهوله، وإرعابه.

وعليه فإنّ هذا العمل يحمل معان عجائبيّة متضافرة، هي: الإرعاب – الذي سلف الحديث عنه – والمسخ، والخلود.

---

[1] ينظر على سبيل المثال مجموعته: **قناع الموت الأحمر**، ترجمة: د. رحاب عكاوي، دار الحرف العربي: بيروت، ط1، 2009.

[2] برام ستوكر، **دراكولا**، ترجمة: لوسي يعقوب، دار الهلال: القاهرة، 2005، ص: 3. (مقدمة المترجمة).

وفي هذا الصدد، وبالتركيز على المعنى العجائبيّ الثاني، المتضمّن أسطورة الخلود، وما تحمله من معانٍ خارقة، موغلة في القدم، يمكن استحضار عمل أدبيّ آخر، أتت هذه الأسطورة لتشغل بؤرته، وجوهره العميق، هو رواية: "الهي" (She) للكاتب الإنكليزي "هنري رايدر هجارد" (H. R. Hagaard) (ت1925) التي تتداخل فيها الوقائع والعجائب تداخلا شديدا؛ ففي الوقت الذي اجتاحت فيه إنجلترا النزعة المادية، وطغت الآلة على كثير من نواحي التفكير، والحياة، بدت الحاجة على أشدّها نحو إيجاد منفذ ما، أو فسحة للخروج من قيود تلك الحياة الجامدة، الباردة، فكانت جهود هجارد في روايته هذه، وفي أعمال أخرى له*من أجل إيجاد ثغرة بين هذه القيود، "فاستطاع أن يمزج بين الحقائق التي كشف عنها العلم والارتياد، وبين الخيال المنسوج من الوهم الخالص، واستطاع أن يمزج بين الاثنين في حكمة، ومقدرة، وبراعة."[1]

ويتبدّى هذا من خلال موضوع هذه الرواية، المحيل إلى مدى ولع الكاتب بسحر الشرق، وعوالمه العجيبة، فكان البطل الأول في هذا العمل امرأةً عربية، هي "عائشة"، أو "الهي" التي يجب أن تطاع، والتي تمكنت ببراعتها من اكتساب سرِّ تجديد الشباب، وصقل الجسد، باكتشافها ينبوع الحياة الناريّ، فنالت بهذا حياة خالدة، أو بتعبير أدقّ شبه خالدة، نيّفت فيها على الألفيْ سنة منتظرةً حبيبها الأول "كاليكراتس" – أي الجميل القويّ – الذي كان أحد كهنة معبد إيزيس، وفرّ بحبيبته سليلة الفراعنة "أمينارتاس" نحو أدغال إفريقيا البعيدة، وشاء له القدَر أن يقع بين يديْ الهي، التي وقعت في حبّه ، وحاولت إغراءه دون جدوى، ممّا جعلها تتورّط في لحظة غضب بقتله، وتقضي أكثر من ألفيْ سنة مترقبةً عودته من خلال أحد أحفاده، الذين لم تتمكن من قتل أمهم الأولى "أمينارتاس" بسبب السحر الفرعوني القوي الذي كان يحميها. وبعد انقضاء تلك القرون الطوال، يأتيها فعلا أحد الأحفاد "ليو" بنيّة الانتقام لجدّه الأول، ولكنه وما أن يراها حتى يقع أسيرَ سحرها، وينسى مهمته التي

---

* من أشهر هذه الأعمال، روايته الشهيرة: "كنوز الملك سليمان"، و"عودة الهي"، التي تعدّ تكملةً لرواية "الهي" التي نحن بصدد مقاربتها.

[1] محمد بدر الدين خليل، **أربعة كتب وأربعة كتّاب**، دار المعارف: القاهرة، 1967، ص: 38.

أتى من أجلها، والتي خاض في سبيلها كثيرا من المتاعب والأهوال، وهنا تحدث المفارقة الكبرى التي تكنها فصول هذه الرواية، فما أن يقع البطل في دوائر سحر الهي، وما أن تقوده هذه نحو ينبوع الحياة، وتقتحمه بغية تجديد جسدها وشبابها، حتى تهوي جثةً هامدة ومتفحّمة، على غاية من القبح والدمامة، وتنتهي هذه المغامرة العجيبة بعودة ليو خالي الوفاض من كل شيء.[1]

ويمكن اعتبار هذه الأحداث المتشعّبة بمثابة خط العجيب، في مقابل خطيْن واقعيّيْن ممتزجيْن، أحدهما افتراضيٌّ ممكن الحدوث[2]، يتمثل فيما تنطوي عليه الحياة من عاطفة، وحب، ومشاعر متطرفة، تتراوح بين الحقد، والكره، والحسد، وغيرها، ممّا يقتحم سياقات الحياة الإنسانيّة بمختلف مستوياتها، وينسج قصصَ سعادتها أو شقائها، ويكوّن المادة المثاليّة لفنِّ القصِّ، والرواية بجميع أنواعها. والثاني واقعيٌّ حقيقيٌّ، أو توثيقيٌّ، يتضمّن ما ملأ به الكاتب روايته من معلومات تاريخيّة، وجغرافيّة على وجه الخصوص، هي وليدة الرحلات الاستكشافيّة التي سادت خلال القرن التاسع عشر، تمهيدا لما سيليها من توسّع استعماريّ، وجد مرتعه في بلدان إفريقيا وآسيا.[3]

وبتآلف هذه المكوّنات الثلاثة، وتمازجها، يتوضّح الجانب العجائبيّ بسماته الملتبسة، المرتكزة على الحقائق الواقعيّة، والمستمدّة تأثيرها من صلاتها بما هو مألوفٌ، وبالطريقة التي تسلط بها الضوءَ على عدم الاستقرار، والتناقض، واللاعقلانيّة، التي ينطوي عليها هذا اللامألوف.[4]

ولعلّ من أبرز النماذج الروائيّة الأخرى المنسجمة مع هذه الفكرة، والمحيلة إليها رواية الكاتب الإنجليزي "لويس كارول" (Lewis Carroll) (ت1898)"أليس في بلاد العجائب" (Alice In The Wonderland) التي يحدّثنا عنها "أبتر"، ويرى

---

(1) هنري هجارد، **الهي، أو عائشة**، سلسلة روايات الجيب: القاهرة، (د. ط)، ص: 169، وما بعدها.

(2) نذكر في هذا الصدد رأي روجيه جاروي" الذي يرى أنّ كون الإنسان واقعيّا "لا يعني على الإطلاق نقل صورة الواقع، بل محاكاة نشاطه، وهو ليس تقديم نسخة منقولة من خلال ورق شفاف أو طبع صورة منه، بل المشاركة في البناء الخلاق لعالم لا يزال في طور التكوين مع اكتشافه إيقاعَه الداخليّ."
روجيه جارودي، **واقعيّة بلا ضفاف**، ترجمة: حليم طوسون، دار الكاتب العربي: القاهرة، 1968، ص: 226.

(3) ينظر: هجارد، **الهي**، ص: 45.

(4) أبتر، **أدب الفنتازيا**، ص: 191.

أنها نموذجٌ ممتاز للرواية العجائبيّة، من حيث أنها "تضع التصوّرات المألوفة على المحك، وتسخر منها"[1]، فضلا عن اعتماد حركاتها على ضبابيّة الحلم والتباساته، وتردّد إيقاعاته بين الانكفاء على مفردات السحريّ واللامألوف، أو الانفتاح على مكوّنات اليوميّ والمألوف، هذا التردّد الذي يخلخل كثيرا من ثوابت توقعاتنا حول هذا العمل، ويصنع تألقه، وخلوده، وقابليّته لما لا يُحصى من القراءات والتأمّلات.

4- في الكتابات الواقعيّة:

وهنا يبدو الشرخ عميقا جدّا بين ما يقتضيه العمل الواقعيّ من لصوقٍ بمنجزات السائد واليوميّ، والعاديّ، وما يقتضيه النزوع العجائبيّ من تشكيكٍ في هذه المنجزات، ومن اقتحام لها، وسعي دائب نحو اختراقها وتجازوها؛ فبعكس الرواية الرومانسيّة المعتمدة – كأيّ فرع من فروع الفنّ الرومانسيّ – على سلطة الخيال، وشطحات الذات، وميولها الإلحافيّة نحو التحرّر من جميع القوانين، والمواضعات، فإنّ الرواية الواقعيّة والفنَّ الواقعيّ بشكل عام، إنما تستقي أهمّيتها من مدى اتصالها بالواقع، أي بالمألوف، وبمدى تعبيرها عنه، واستيعابها لمختلف إشكالاته، ولا نعني بضرورة التعبير عن تلك الالتباسات اليوميّة أن يصبح العمل انعكاسا للخارج، أو مرآةً بليدة، لا تزيد مهمّة الكاتب فيها على نقل ما يراه، وما يسمعه، دون أيّة محاولة أو جهد صادق للارتفاع بأدواته من مستوى الببغائيّة، والنقل الحرفيّ إلى مستوى التحليل والإضافة، أو التحديق في الإشكالات القائمة، وإضافة إشكالات جديدة عليها، غايتها فهمُ جميع الأسئلة المحدقة بوجودنا، والسعي نحو تلمّس طريق الخلاص من قسوة تداعياتها، وأثقالها.

وهنا يتضخّم السؤال عن أبرز أدوات الكاتب الواقعيّ في التصدِّي لهذه المهمّات: هل هي في التشبّث، وفي معانقة جميع سياقات الواقع، والوفاء النمطيّ لجميع إجراءاته؟ أم أنّ هذا التصدّي لن ينجح إلا بابتكار أدواتٍ جديدة أشدَّ مضاءً، وبسلوك طرق بكر،

---

[1] أبتر، **أدب الفنتازيا**، ص: 218.

غير مطروقة، سمتها الأولى أنها التباسيّةٌ، وغامضة، ومتمنّعةٌ على محاولات الحصر والتكهّن، وهنا يمثل أمام أذهاننا الحلّ العجائبيّ؛ الحلّ الذي يعلي من طاقات الحلم والخيال، ويشحذها سلاحا يخترق تبلّد العاديّ، ويتحدّى جفافه، بل يمكننا القول دون مبالغة إنّ حاجة الكاتب الواقعيّ لجرعات الخارق والعجيب تفوق بكثير حاجة الرومانسيّ، وتفيض عليها، ذلك أنّ حالة التوحّد التام بين الواقع والفنّ، والتماثل المطلق بين مضامينهما وموضوعاتهما باتت من ضرورات أيّة مغامرة إبداعيّة تروم تحديث تشكلاتها الفنيّة، واقتحام مجالات تلقٍّ جديدة، تتطلب أدوات قرائيّة جريئة، مختلفة عن الأدوات الثابتة القديمة.

وتتفاوت تجربة الكاتب الواقعيّ – ونعني تحديدا الكتّاب المندرجين ضمن اتجاه الواقعيّة النقديّة أو النقديّة الأم المتزامنة تاريخيّا وحضاريّا مع تبلور الاتجاه الرومانسيّ– من حيث ارتكازه على اعتماد الإجراء العجائبيّ، أو محافظته على التشكيلات القديمة؛ ففي الوقت الذي تلجأ فيه "إيميلي برونتي" (E. Bronty) (ت1848) المعروفة بتأثرها بعوالم ألف ليلة وليلة* إلى توظيفٍ ضئيلٍ لهذا العنصر في روايتها الوحيدة "مرتفعات وذرينغ" (Wuthering Heights) من خلال ما ورد في بداية العمل من إشارةٍ إلى ظهور طيف البطلة "كاترين لينتون" المتوفاة منذ عشرين عاما، والذي يقلق راحة أحد ضيوف حبيبها السابق "هيثكليف"، ويأتي ذريعةً تروي من خلالها مدبّرة المنزل قصّة كاترين وغرامها اليائس بربيب أبيها هيثكليف، وما حدث من زواجها بشابٍ آخر، وموتها ساعة إنجابها طفلةً – حملت الاسم نفسه: كاترين – وما إلى ذلك من أحداث واقعيّة، تنصبّ بؤرة النقد فيها على محيط التفاوت الطبقيّ، وما تنطوي عليه قلوب كثير من البشر من قسوة، وحقد، لا يلتهم لهيبه الآخر فحسب، بل يمتدّ إلى الذات نفسها، أي أنّ أحداث هذا العمل لم تكن لتروى، ولم تكن لتستعاد لولا ذلك الطارئ العجائبيّ، الذي فتح ثغرة في أنسجة

* يذكر جبرا إبراهيم جبرا أنّ هذه الكاتبة كانت في عزلتها الغريبة مع أختيْها تكتب تحت تأثير قويّ من كتابات بايرون وسكوت، وألف ليلة وليلة، وحكايات الجنّ العربيّة، ممّا يفسر بعض قدرتها التخيّليّة العجيبة، التي استطاعت بها أن تمازج بين الرومانسيّة والواقعيّة برؤية شعريّة نادرة.
ينظر: جبرا إبراهيم جبرا، **تأملات في بنيان مرمريّ**، دار رياض الريّس: لندن، (د. ت)، ص: 20.

الأحداث، لم تلتئم إلا بموت هيثكليف، الذي لم يلبث أن تحوّل إلى طيفٍ ثانٍ، يرافق طيفَ الحبيبة كاترين، ويثيران معا رعبَ العابرين، وتوجّساتهم.[1]

ويبدو العجائبيّ في هذه الرواية عنصرا طارئا غير مقصود لذاته، وإن كان ذا تأثير مفصليّ في سيرورة الأحداث وتطوّراتها.

ونجد هذا النزوع الذرائعيّ لدى الكاتب الروسيّ "نيكولاي غوغول" (N. Gogol) (ت1852) في نهاية قصّته الشهيرة "المعطف"، التي بلغ من إعجاب دستويفسكي (Döstoevsky) بها أن قال بأنّ "جميع الروايات الروسية إنما خرجت من معطف غوغول"[2]، والتي يتضخّم فيها اتجاهٌ نقديّ لاذعٌ يصبّه هذا الأخير على المتنفذين في بلده، ويجعل من بطله "أكاكي أكاكيفيتش" قربانا رمزيّا، يلتهمه البرد والصقيع بعد سرقة معطفه الوحيد، وتنكر رجال السلطة له، وعدم إقدامهم على ملاحقة المذنب، ويتحوّل في نهاية القصة إلى طيفٍ يهاجم العابرين، ويسلبهم معاطفهم، مكرّسا بهذا مبدأً أخلاقيّا – يكاد يكون رومانسيّا – أساسه حتميّة انتصار الخير، وبلوغ الحكاية غايتها الوعظيّة، ومغزاها الإصلاحيّ.

وهو ما يمكن أن نلاحظه ولكن بشكل مغاير على قصة أخرى له، عنوانها "الأنف"، تبدأ أحداثها بفجوة لامعقولة، هي حادثة عثور الحلاق "إيفان ياكوفليفيتش" على أنفٍ بشريّ في قطعة خبز حار، اتضح فيما بعد أنه يعود إلى مساعد مستشار ذي مركز اجتماعيّ مرموق، هو الماجور "كوفاليوف"، وتزداد جرعة العجب واللامعقول حين يُصادف هذا الأخير أنفه مرتديا سترةً رسميّة محيكة بالذهب، بياقة كبيرة منتصبة، يتجول في أماكن عديدة[3]، متقمّصا دورَ سيّدٍ رفيع المستوى، ولا يجد الماجور من تفسير لهذا الحدَث الغريب والمأساويّ في وقت واحد سوى تفسير سحريّ، هو أنّ واحدةً من زوجات الضباط اللواتي يعرفهن، والتي رفض الزواج من ابنتها، هي مَنْ

---

(1) إيميلي برونتي، **مرتفعات وذرينغ**، ترجمة: صبري الفضل، الهيئة المصريّة العامة للكتاب: القاهرة، 1997، ص: 360، (الفصل الخامس بعنوان: نهاية هيثكليف).

(2) Marcelle Ehrhard, **La Littérature Russe**, Presses Universitaires de France, Paris, 1972, p55.

(3) نيكولاي غوغول، **قصص**، ترجمة: جليل كمال الدين، دار التقدم: موسكو، (د. ت)، ص: 289.

دبّر له مكيدة تشويهه وإخفاء أنفه بنيّة الانتقام[1]، وتنتهي هذه الأحداث والتخمينات اللامعقولة نهايةً لامعقولة أيضا، هي عودة الأنف إلى مكانه الطبيعي بين خدَّيْ صاحبه، ليثير باختفائه وعودته كثيرا من التأويلات حول المغزى العميق لاختيار الكاتب ذي التوجّه الواقعي المعروف مثل هذه الفكرة الفانتازيّة، ونسجه أحداث قصّته كلها حولها، مع ملاحظة ما امتلأت به من جرعات سخرية مريرة، أتت لتؤجّج السؤال حول جدوى اختيار الأنف دون بقيّة أعضاء الجسم ليؤدي ذلك الدور الخارق، وينفصل – ولو مؤقتا – عن جسد وكيان صاحبه، مكوّنا لنفسه كيانا خاصا، ومجسّدا حضورا انفصاميّا، مستقلا، ولعلنا لا نجانب الصوابَ إن ربطنا بين الأنف عضوا حيويّا وجماليّا بارزا وبين ما يرتبط به من معانٍ أخلاقيّة وحضاريّة يرتبط أغلبها بمعاني العزة، والكرامة، و"الأنفة"، والكبرياء، وما إلى ذلك ممّا يعلي قيمة الذات، ويصعّد طاقاتها، فضلا عن تموقعه وسط مساحة جسدية على قدر خالص من الأهمية، هي الوجه، الذي يُعدّ "صورة الكائن، وموطن هويّته الفردية، وتميّزه الفيزيقي، يمتلك حظوة تمثيل الجسد، والتواصل بين الناس"[2]، فكأنما افتقاد كوفاليوف لأنفه إنما هو افتقادٌ لجميع هذه المعاني، والقيم السامية، بل لعلّه افتقادٌ لإنسانيّته نفسها، التي لم يهدرها تعسّفُ الآخرين وقسوتهم كما هو الحال مع بطل المعطف، بل أهدرتها طباعه السيّئة، وعاداته القبيحة، القائمة على الخسّة، والسطحيّة، والتعجرف.

ولنا أن نتساءل: هل بعودة ذاك الأنف تغيّر هذا الماجور؟ وتعلم من أخطائه السابقة؟ فتكون الإجابة: كلا لم يتغيّر، بل بقي كما هو تافها، متغطرسا، مغرورا.

وهنا يمكننا القول بأنّ العنصر العجائبيّ في هذه القصّة إنما أتى لإضفاء قيمة رمزيّة ذات سمة أخلاقيّة، بها ومن خلالها يتأكد المغزى التأويليّ العميق للحكاية، الذي تخفى وراء أقنعة التشويه، والامتساخ الجسديّ ليعكس حالةً أقسى من التشوّه الروحيّ والانفعاليّ، وهو المغزى الذي نلمسه لدى الكاتب التشيكي الشهير: "فرانز

---

(1) نيكولاي غوغول، **قصص**، ص: 310.

(2) فريد الزاهي، "الجسد والإستراتيجية المظهرية"، **مجلة الكرمل**: رام الله، ع54، شتاء 1998، ص: 118.

كافكا" (F. Kafka) (ت1924) في عمله الشهير "المسخ" – أو التحوّل حسب بعض الترجمات*– الذي يرصد كذلك امتساخا جسديّا هو امتدادٌ لامتساخ روحيّ أشدّ هولا وفداحةً، يبدو معه عنصر المباغتة متسيِّدا سيرورة الأحداث، التي تبدأ بتحوّل مرعب، وغير معقول يطرأ على البطل "غريغور سامسا" (Gregor Samsa) الذي يجد نفسه ذات صباح وقد تحوّل إلى حشرة ضخمة، فجأة، ودون أيّة مقدمات، يطرأ هذا التحوّل أو المسخ الرهيب، ويرافقنا غريغور طيلة فصول الرواية وهو حشرةٌ لا تلقى من بقيّة أفراد الأسرة – عدا أخته – سوى التهميش والاحتقار، ولا تنتهي سلسلة الأحداث اللامعقولة إلا بنهاية معقولة واحدة، هي موت غريغور/ الحشرة/ المرفوض من الجميع حتى من والديْه.

وتبدو هذه الرواية في هيكلها الظاهريّ قريبة الشبه من قصة غوغول الآنفة الذكر، من حيث عنصر المباغتة، واللامعقول، وامتساخ جزء مهمّ من الجسد، أو امتساخ الجسد كله، غير أنّ الهوة واسعةٌ جدّا بين العمليْن، والبعد العجائبيّ في عمل كافكا يبدو أشدّ فداحةً، وقسوة ، وغموضا، ويتجلّى إلغازه الأكبر من خلال خنوع هذا البطل الكافكاويّ، ومعاملة جميع مَن يعرفونه له كحشرة، أي أنّ حالة التهميش والاحتقار لم تكن طارئة على غريغور بمجرد تحوّله، بل كانت ملازمة له منذ البداية: فهو حشرةٌ قبل التحوّل وبعده، حتى أنّ "أسرته حين تكتشف في النهاية وجود الحشرة الهائلة في غرفته لا يساورها أدنى شكّ بأنّ الوحش قد قضى على غريغور، بل تدرك على الفور أنّ تلك الحشرة هي غريغور"[1]، والأفظع من هذا أنّ غريغور نفسه لا يهتزّ لهذا الحادث المريع الذي يعتريه، ولا يني يتساءل بقلق – وهو في تلك الحال – عمّا إذا كان بمقدوره اللحاق بقطار الخامسة صباحا، وعمّا إذا كان تحوّله ذاك مسوّغا كافيا لتأخره عن العمل[2]، أي أنّ "غياب الصدمة أو الاحتجاج من جانب

* من بين اعتمد مصطلح "التحوّل" الأستاذان: حليم طوسون مترجم كتاب واقعية بلا ضفاف لجارودي، والأستاذ صبّار سعدون السعدون مترجم كتاب أدب الفنتازيا لأبتر. ونفضل استخدام مصطلح "المسخ" لأنه الأكثر انسجاما مع مضمون العمل.

(1) Franz Kafka, **La Métamorphose**, www.inlibroveritas.net, p14.

(2) Ibid, p3.

غريغور [هو ما] يؤكد الاعتياديّة المفزعة للحدث"[1] وهو ما يصوغ مأساويّته، ولامعقوليّته النابعة أساسا من تكريس الكاتب أغلب إبداعاته – حسب ما يراه جارودي – لنبش موضوع الاغتراب، وشقاء الإنسان، وعذاباته الوجوديّة الأزليّة، "فعالم كافكا هو عالم الغربة، عالم النزاع، عالم الإنسان المزدوج، وهو أيضا العالم الذي يفقد فيه الإنسان وعيه بذلك الازدواج فيستسلم للسبات، [ولذا فإنّ] قوام العالم الداخليّ لكافكا هو الإحساس بانتمائه إلى عالم الغربة، وانغماسه فيه، ورغبته المتأجّجة في إيقاظ النيام ليعرفوا الحياة الحقيقيّة."[2]

وعليه يمكن القول بأنّ موضوعة المسخ في هذا العمل إنما أتت لأداء وظيفة إيحائيّة، ترتبط أوشج الترابط بهاجس الوعي بالذات، ولامعقوليّة الوجود، اللذيْن يلاحقان هذا البطل الكافكاويّ، وينسجان مأساة حياته العبثيّة، التي لم ينهها سوى موته، الذي به وحده تحلّ اللاجدوى، وتنتفي الحاجة إلى مناطحة الواقع، ومحاولة تفكيك منجزاته، أو التعالي عليها.

وقريبا من هذا المعنى، وإن كان الوعي الذي يعنينا في هذا السياق ليس بالوعي الوجوديّ بقدر ما هو وعيٌ أخلاقيّ، وشعورٌ عميقٌ بوطأة الإثم، وضرورة القصاص، سواء أكان هذا الشعور داخليّا، ينبع من ذات الآثم وضميره، ويستثمر من خلاله الكاتب أبرز مقولات فرويد عن اللاشعور، واللاوعي، والعقد، والمكبوتات، أم خارجيّا، ينبع من إرادة فوقيّة عليا تسلط لعنتها – التي تمثل عنصر العجيب والخارق – على المذنب، وتعاقبه بها، ومن خلالها.

ولعلّ النموذج الأبرز على النوع الأول – الإثم الداخليّ – هو رواية "الشارة القرمزيّة" لناثانيل هوثورن(N. Hawthorne)(ت1864) التي يشبّه أبتر جوَّها النفسيّ الثقيل بجوِّ مسرحيّة "ماكبث" (Macbeth) لشكسبير (Shakespeare) من حيث "العرض الرائع للمسألة الأخلاقيّة عن طريق الخيال الذي يقترب من تخوم

---

[1] أبتر، **أدب الفنتازيا**، ص: 141.

[2] روجيه جارودي، **واقعيّة بلا ضفاف**، ص: 170.

الفنتازيا"[1]، فالقس "أرثر ديمسدال" الذي ارتكب خطيئة الجسد، ولم يتكبّد أمام الناس أيّة عقوبة ملموسة لها، على عكس شريكته "هستر براين" التي تحمّلت بشجاعة عجيبة القصاصَ كلّه وحدها، وأجبرت على حمل شارة قرمزيّة على صدرها، لا ينبي – على حدّ تعبير فرويد – لا شعوره يؤنبه، ولا يلبث التكفير أن يرتسم على جسده ندوبا غائرة على شكل الشارة نفسها التي تصم صدرَ هستر.[2]

ويمكننا إن شئنا اتباع السبيل التودوروفيّ في تأويلها أن نفسّرها تفسيرا طبيعيّا، فننسبها إلى احتمال أن يكون هذا البطل هو مَنْ وشم هذه الندوب على جسده عن طريق جلد هذا الأخير، أو كيِّه، متعمِّدا أن تكون على شكل الشارة نفسها التي تصم ثوبَ شريكته، فتندرج عندها ضمن دائرة الغريب، أو نفسّرها تفسيرا خارقا، فوق طبيعيّ، وننسبها إلى قوى ما وارئيّة غامضة، فتندرج عندها ضمن دائرة العجيب، وتردّدنا بين هذين التفسيريْن هو وحده ما يشكل بؤرة العجائبيّ، ويصنع تأثيره. غير أننا ودون أن نكون مضطرّين إلى مثل هذا التأويل يمكننا الاستناد إلى ما حفل به العمل الأدبيّ نفسه من غموض، والتباس، ونزوع ارتيابيّ، يرجّح حتما الحلَّ السحريّ، ويرجّح فكرة أن تكون هذه الندوب انتقاما إلهيّا، وعقابا دنيويّا، من عالم ما ورائيّ، وبما أنّ مثل هذه التدخلات الفوقيّة في دنيا البشر وعوالمهم لا تتمّ دائما – إذا استثنينا عهود المعجزات والكرامات – بهذا الشكل السافر والعلنيّ، فإنها تعدّ خرقا واضحا لمواضعات الطبيعيّ، ممّا يجعلها تشكل عنصرا حدَثيّا عجائبيّا، يتوازى مع واقعيّة هذه الرواية، ويتعاضد مع طابعها المألوف، وفكرتها المتداولة.

أمّا النموذج الثاني – المشار إليه آنفا – نموذج الإثم الخارجيّ، فيمكن التمثيل له برواية "تاييس" (Thaïs) للكاتب الفرنسيّ "أناتول فرانس" (Anatole France) (ت1924) التي ترصد ببراعة فداحة الإثم، وقتامة ما تختزنه النفس الإنسانيّة من ظلام، وسواد، ورغبات آثمة مكبوتة، ومتخفية خلف قناع الفضيلة، والتزهّد، وهذا ما

---

[1] أبتر، **أدب الفنتازيا**، ص: 49.

[2] ناثانيل هوثورن، **الشارة القرمزيّة**، ترجمة: جاذبية صدقي، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعيّة: الجزائر، 1992، ص: 365.

يفاجئنا في شخصيّة الراهب التقيّ "بافنوس" (Paphnuce) الذي ما أن تغالبه الغواية، ويتسرّب من أعماقه شيءٌ من فحيحها، حتى تشرع صومعته شيئا فشيئا في الامتلاء ببعضٍ من بنات آوى، يتضاعف عددها تدريجيّا حتى تمتلئ بها جميع الأركان، ولا يكاد هذا المتعبِّد يجد حتى موطئا لقدميْه.[1]

وغير خافٍ ما يرمز إليه ابن آوى من معانٍ سحريّة كثيرة، نذكر من بينها ما ذكره القزوينيّ من أنّ الدجاج إذا رأته سقطت حتى لو كانت مئة، ولم تبق واحدةٌ إلا رمت نفسها إليه، وأنّ لسانه إذا ترك في بيتٍ وقعت الخصومة بين أهله.[2]

وهنا نقطة الانفصام الأولى بين سلوك هذا الراهب، ونوازع نفسه، وبين ضميره الظاهر وتكوينه الباطن، فيأتي ابن آوى رمزا عجائبيّا، يحيل إلى مرحلة مسخيّة أولى، هي مرحلة تلوّث نفسه العذراء بهلاوس الرغبة ووساوسها، ولا تني مساحة هذه الأخيرة تتضخّم، وتتمدّد حتى تستولي على جميع مساحات البياض والنقاء، فيهجر بافنوس صومعته، وصحراءه، ويرتدّ ناكصا إلى تلك التي هداها سابقا – تاييس – وهي في النزع الأخير، محاولا اقتناص شيءٍ ممّا فاته من مسرّات جسدها، ومباهجه، ويُباغت عندئذ بمسخه وطواطا، شنيع الخلقة.[3]

وغير خافٍ ما يحمله هذا الحدث العجائبيّ من معانٍ وعظيّة، تلتقي مع العمل السابق – الشارة القرمزيّة – في سمة إعلاء ما يسمّيه "أبتر" بالوعي الأخلاقيّ "الذي يتسع خارج نطاق الخجل والذنب، ليصل حدَّ الرعب، والذي تتمّ التجارب من خلاله عن طريق الإشارات إلى الجنّ، والأشباح، أو عن طريق التحليل النفسيّ، وهذا في الفنتازيا الحديثة التي تعدّ أفضل الأنواع."[4] أي أنّ المعنى العجائبيّ المستصفى من مثل هذه الأنواع إنما هو الرعب، والانقباض، والشعور المربك بالغموض، واللااستقرار. وهي معانٍ أو انطباعات وجدت مرتعها الخصب – فيما بعد – في نظريّة فرويد، التي أثبت من خلالها "أنّ حياة الإنسان العقليّة لا تقوم على "العقل" وحده، بل إنّ الجانب غير المعقول فيها أكبر بكثير من الجانب المعقول، وعلى ذلك

---

(1) Anatole France, **Thaïs**, Éditions la symphonie, Bierut, 2001, p158.
(2) القزويني، **عجائب المخلوقات**، ص: 315.
(3) **Thaïs**, p206.
(4) أبتر، **أدب الفنتازيا**، ص: 42.

أصبح من غير الواقعيّ أن يكون المرء واقعيّا، ووجب أن "يتجاوز الواقع" ليعبّر عن مكنونات عقله الباطن بطريقة تشبه الأحلام"[1]

ومن الممكن، وفي سياق مغاير الحديثُ عن أحد فروع الاتجاه الواقعيّ؛ فرع ما يُعرَف بالواقعيّة السحريّة، التي ازدهرت خلال القرن العشرين، وكان الكاتب الكولومبيّ "ماركيز" (Marquez) واحدا من لأبرز ممثليها، في روايته "مئة عام من العزلة" (Cientos Aňos De Soledad) التي نال بفضلها جائزة نوبل سنة 1982، والتي تعدّ واحدةً من أبرز النماذج الروائيّة المخترقة بنية الواقع، والمتمردة عليها، وهذا بعودتها "إلى العصور البعيدة بأحداثها التعجيبيّة، ومحاولة استنطاق مكوّناتها، للابتعاد عن معالجة المواضيع المعاصرة، [فهي] الانتقاد الجريء والساخر للواقع المأزوم، ونشدان تغييره"،[2] ممّا يكسبها طاقات التباسيّة، وأبعادا تأويليّة، تتأبّى على جميع المحاولات القرائيّة المسطحة، وتبني لنفسها عوالم غامضة، يمتزج فيها الواقعيّ بالسحريّ، واليوميّ بالخارق تمازجا لا يكتفي بالتخوم، بل يغوص في الأعماق، ويضيع في الالتباس؛ "فالواقع لم يعد واقعيّا، لقد صار الواقع نفسه سحرا، أي إيهاما بالواقع، ومن هنا فالواقعيّة السحريّة تقوم بوظيفتيْن في وقت واحد: الأولى زرع الغموض والسحر في الواقع، والثانية تبديد هذا السحر والغموض، وبالتالي يتحوّل السحر من وسيلة سرديّة كما في الأعمال ذات الطابع الكرنفاليّ إلى إيديولوجيا مستترة، يتمّ تسريبها وإخفاؤها في وقت واحد."[3]

ولا يخفى على القارئ ما تبطنه رواية "مئة عام من العزلة" من نفس تعجيبيّ/ واقعيّ نتلمّسه منذ فصولها الأولى، التي تنبجس من خلالها عجيبةٌ محتملةٌ، هي عجيبة أو نبوءة ميلاد إنسان بذيل خنزير، تليها سلسلةٌ طويلة من العجائب، كقدوم إحدى الشخصيّات: "ربيكا" إلى قرية لم تعرف الموت ولا المقابر أبدا (ماكوندو)، أو

---

(1) شكري محمد عياد، **البطل في الأدب والأساطير**، دار المعرفة: القاهرة، ط1، 1959، ص: 163- 164.
(2) الخامسة علاوي، "العجائبية في الرواية الجزائرية"، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإنسانية: قسنطينة، السنة الجامعية: 2008- 2009، ص: 67.
(3) سعيد الغانمي، **خزانة الحكايات**، ص: 133- 134.

كطيران إحدى الحفيدات "ريميدوس الجميلة" واختفائها فجأةً، وهي تنشر الغسيل، وغير ذلك.[1]

ولا يرى سعيد الغانمي أيّ اختلاف بين ما جاء في هذه الرواية من اختراقٍ لعالم الواقع، وما جاء في ألف ليلة وليلة مثلا من اختراقات مشابهة؛ فطيران ريميدوس الجميلة لا يختلف من حيث هو وسيلةٌ سرديّة عن طيران الحسن البصريّ، وميلاد صبيّ بذيل خنزير لا يختلف أيضا عن تحوّل إنسان إلى كلب أو حمار كما ورد في كثير من حكايات الليالي*، بل لا يكاد يختلف أيضا عن تحوّل غريغور سامسا في رواية كافكا – الآنفة الذكر – إلى حشرة.[2]

وقد لا نوافق الأستاذ الغانمي تماما على فكرة تطابق عوالم ماركيز مع عوالم الليالي، لأنّ جرع الواقع وجرع الأفكار والتوجّهات الإيديولوجيّة صارخةٌ في أجواء الأول على عكس أجواء الثاني – كما سيأتي لاحقا – غير أنّ ما يعنينا في هذا المقام هو ذاك التوجّه الملحّ من اتجاهٍ اعتدنا لصوقه بكلّ ما هو يوميّ ودارج نحو كلّ ما هو سحريّ وخارق، هذا التوجّه الذي لا يمكننا تفسيره إلا بعدم جدوى الإجراءات المهادنة القديمة، وضرورة الانفتاح على إجراءات ارتجاجيّة جديدة، قوامها الخرق المباغت لجميع المواضعات والقوانين.

وإلى جانب هذه الاتجاهات الآنف ذكرها، والتي تختلف نسبة نزوع كتابها نحو انتهاج السبيل العجائبيّ وسيلةً سرديّةً، وقناعا إيديولوجيّا، وتقنيةً فنيّةً، يمكن إضافة اتجاهيْن آخريْن، يتاخمان هذا الموضوع، ويصبّان في مجراه، هما: اتجاه الرواية البوليسيّة، واتجاه رواية الخيال العلميّ.

ويمكن الحديث عن النوع الأول من خلال التركيز على أجوائها الغرائبيّة، وأزمنتها الالتباسيّة، المثيرة قلقَ المتلقي، والحابسة أنفاسَه، حيث "قد يكمن الموت فيما يتخيّله

---

[1] غابريال غارسيا ماركيز، **مئة عام من العزلة**، ترجمة: د. سامي الجندي، دار الجندي: دمشق، ط5، 2005، ص: 47، و219، وما بعدها.

* يمكننا أن نذكر على سبيل المثال ما جاء في حكاية : "التاجر مع العفريت"، وحكاية "الصعلوك الثاني" التي وردت ضمن حكاية "الحمّال مع البنات"، إلى جانب حكاية "عليّ الزيبق المصريّ" وغير ذلك.

[2] سعيد الغانمي، **خزانة الحكايات**، ص: 134.

الضحيّة قلما وهو خنجرٌ صغيرٌ، أو حبلا وهو ثعبان، [ممّا يثير] نوعا من الغموض السحريّ يهيّج التفكيرَ، وينتظر الحلَّ الأكيد"[1]، وعلى الرغم من الإرهاصات البعيدة، والضاربة بجذورها في أعماق التاريخ لهذا النوع*، فإنّ من الممكن اعتباره وليدَ العصور الحديثة بامتياز، ووليد تحوّلاتها، وإيقاعاتها الزمنيّة السريعة، التي تتطلب فنا سريع الإيقاعات مثلها؛ فنا خافقا، محتدما، تتواتر عقده، وتتشابك إشكالاته تشابكَ إشكالات الحياة نفسها، لتصل في النهاية وصولا حتميّا إلى لحظة الحلّ، وانجلاء الغموض.

ومن هذا المنطلق يمكن إجمالُ الفرق الجوهريّ بين هذا النوع من الروايات وبين النوع الذي نصفه بالعجائبيّ في أنّ توظيف الخارق في النوع الأول إنما هو "مكوّنٌ مشتركٌ لا يوضع في الرواية البوليسيّة إلا لكي يُحذف، فهو يبدو مختارا منذ البداية، ومعروضا كشيء لا يُصدَّق، بينما الحكاية الفانتاستيكيّة تملك بطريقة عكسيّة ما هو فوق طبيعيّ، والذي يكون في البداية غائبا، لكنه سرعان ما يبدأ في الانتشار، واكتساح الرواية."[2] أو ما يمكن التعبير عنه بطريقة أخرى، هي أنّ الخارق في الرواية البوليسيّة ليس سوى وسيلة تزيد جرعة التشويق في العمل، وتحبس أنفاسَ المتلقي المتلهّف على كشف لغز الجريمة، وفكّ أسرارها، وبكشف هذه الأخيرة يتبدّد سحر الماورائيّ، وغموضه، ويتلقى في أغلب الأحيان تفسيرا طبيعيّا، وعقلانيّا. أمّا في الرواية العجائبيّة فالخارق مطلوبٌ لذاته، وهو عنصرٌ لا يتجزّأ من مفاصل العمل، ومنعرجاته، وأيّة محاولة لعقلنته أو إخضاعه لمواضعات الطبيعيّ وضوابطه لن تؤدّي إلا إلى تبديده وامّحائه.

ويفرّق الدكتور شعيب حليفي بين طبيعة العنصر السحريّ الموظف في كلا العمليْن، فهو في الروايات الموسومة بالعجائبيّة "يساهم في إنتاج التعجيب بشكل متبادل مع

---

[1] د. محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، دار العودة: بيروت، ط1، 1982، ص: 522.

* يمكننا أن نعتبر رواية "زاديج" (Zadig) لفولتير أحد إرهاصات الفنّ البوليسيّ، إضافة إلى كثير من أعمال إدغار آلان بو، وما سيأتي بعد ذلك من أعمال "كونان دويل" مبتكر شخصيّة "شارلوك هولمز"، وموريس لبلان وشخصيّته "أرسين لوبين"، ثمّ أغاتا كريستي، وجورج سيمنون، وغيرهم.
ينظر: د. شعيب حليفي، "التخييل ولغة التشويق؛ مقاربة في البناء الفني للرواية البوليسيّة في الأدب العربي"، **فصول**: القاهرة، ع75، صيف وخريف 2009، ص: 64- 65.

[2] د. شعيب حليفي، **شعرية الرواية الفانتاستيكيّة**، ص: 60.

المسخ، والفوق طبيعي، والألغاز، لكنه في الشكل الروائيّ المرتبط بالتحرِّي، والتحقيق، والجاسوسيّة يصبح مركزيّا تنتسج حوله الأحداث، فيغدو الحكي بناءً من متواليات أحداث تشتغل وفق حركات التشويق."[1]

غير أننا يمكن أن نجد استثناءات كثيرة في هذا الجانب، حيث أنّ للكاتب البوليسيّ – فضلا عن ارتكازه الأول على تدفق الأحداث، وغموضها، وتحوّلاتها الآسرة السريعة – أن يشحن عمله بدفقات سحريّة تخترق شروط الواقع الطبيعيّ، وتفتتها – ولو مؤقتا – تماما كما يفعل الكاتب ذو النزوع العجائبيّ، وأبرز مثال على هذا ما نجده لدى عميدة الروايات البوليسيّة "أغاتا كريستي" (Agatha Christie) (ت1976) التي تلجأ في كثير من أعمالها إلى اتباع هذا السبيل، فتنشأ عنه جرعةٌ إضافيّة من التشويق والإثارة؛ فعلى سبيل المثال، وفي قصة: "مأساة وثيقة التأمين" التي عمدت فيها شابةٌ إلى قتل زوجها العجوز طمعا في تأمينه الضخم على حياته، نجد المفتش "بوارو" يعمد إلى خداعها بأنْ يمثل دورَ شبح زوجها المقتول، فيجرّها هذا إلى الانهيار والاعتراف بكلِّ شيء[2]، أي أنّ الخارق والسحريّ في هذا العمل أدّى وظيفة كشف سرِّ الجريمة، وبالتالي أدّى وظيفة إنهاء الأحداث، وإسدال نقطة الختام على الحوارات. وهي وظيفةٌ ذات موقع كبير من الأهميّة.

وفي قصة "مغامرة المقبرة الفرعونيّة" التي يموت فيها أحد أفراد فرقة التنقيب "المستر ويلارد"، ثمّ يموت ابن أخيه منتحرا بعد عودته من مصر، وتتوالى جملةٌ من الحوادث الغامضة المتشابهة، يتضح بعدها أنّ طبيب البعثة استغلّ ما يؤمن به العامة من خرافات، وتحديدا ما يُعرف بخرافة لعنة الفراعنة، فنفذ سلسلةً من الجرائم المحكمة، وحين لم يصمد سرّه أمام براعة المفتش بوارو وحذقه، ينتحر، وتنتهي الحكاية. وهو ما عبّر عنه هذا المفتش في أحد المواضع قائلا: "إنه يكفي أن يستقرّ في الأذهان أنّ سلسلةً من الوفيات قد حدثت بطريقة خارقة للطبيعة لكي تستطيع في ظلِّ هذا الجوِّ أن تطعن رجلا في وضح النهار، ويُقال إنها اللعنة... إنّ هذه الخرافات

---

[1] د. شعيب حليفي، "التخييل ولغة التشويق؛ مقاربة في البناء الفني للرواية البوليسيّة في الأدب العربي"، ص: 65.

[2] أغاتا كريستي، **ذات القناع الأسود**، المكتبة الثقافية: بيروت، (د. ت)، ص: 61- 62.

متأصّلةٌ في النفس البشريّة، وقد أدركت منذ اللحظة الأولى أنّ شخصا يفيد من هذه الغريزة."[1]

وهنا يؤدي الخارق واللامفسَّر وظيفة تحريض الحدث، ودفعه نحو الأمام، بل لولا هذا الخارق لما كان ثمّة أيّ حدث، ولما كان ثمّة أيّ سرد، أو عقد، أو حوارات.

ومن خلال هذيْن المثاليْن يبدو بجلاء مدى حاجة الكاتب البوليسيّ إلى شحن عمله بشيء من غموض العجائبيّ وإدهاشه، هذه الحاجة التي تزداد كلما ازدادت فنيّات هذيْن النوعيْن إحكاما، وكلما تضخّمت أسئلتهما، واتسعت منافذ المغامرة والتجريب فيهما.

أمّا الأعمال المندرجة ضمن ما يُعرف بأدب الخيال العلمي، فغير خافٍ ما تنطوي عليه من طابع استشرافيّ، ونزوع تنبّؤيّ، يرتبط بما سيأتي، فهو "جنسٌ روائيّ استباقيّ، يهتمّ بالمستقبل حيث يظهر القلق ضمن أشكال متخيَّلة انطلاقا من معطيات علم اللحظة بطريقة ما، إنه حكيٌ يتقدّم العلم، ويبتكر انطلاقا من عناصر جنينيّة، وهو ما أثبته العلماء والتقنيّون بطريقة ما فيما بعد."[2]

ويحظى هذا النوع الأدبيّ بهالة كبيرة من الغموض، والإشكال، فهو يجمع بين حدَّيْن متنافريْن، أو في الأقلّ غير منسجميْن: الخيال، بما يتضمّنه من تحرّر وانطلاق، وتجاوز، وتحليق، والعلم بما يعنيه من صرامة، ودقة، وانضباط، غير أننا حين نمعن النظرَ جيّدا في هذيْن المكوّنيْن سنلحظ أنّ هذا التنافر ظاهريّ، وأن ليس بمقدور العلم أن يستغني عن المخيّلة، أو أن يتحرّر منها، وإن كان بمقدورها هي أن تفعل ذلك، فمن المعلوم أنّ "كتّاب الأدب الفنطازيّ كانوا يتنبّأون أحيانا بالاختراعات التي تمّت بعد ذلك بسنوات طويلة. وقد أحصي أنّ جول فيرن قد أدلى في رواياته بما يزيد على مئة فكرة علميّة فنطازيّة، اتضح أنّ عشرا منها فقط كانت خاطئة، مثلما اتضح أن تسع أفكار فقط كانت خاطئة من بين ست وثمانين فكرة تقدّم بها هيربرت ويلز، ففي "ماكنة الزمن" أعرب ويلز عن فكرة نسبيّة الزمن قبل أن يكتشف أينشتاين النظرية

---

[1] أغاتا كريستي، **ذات القناع الأسود**، ص: 140.

[2] د. شعيب حليفي، **شعرية الرواية الفانتاستيكيّة**، ص: 56.

النسبيّة بعشرة أعوام، وكان العالم الروسيّ قسطنطين تسيولكوفسكي مؤسّس علم الفضاء يؤكد أنّ جول فيرن الذي تحدث في روايته "من الأرض إلى القمر" عن رحلة فضائية إلى القمر قد حمله على التفكير بإمكانية صنع صاروخ فضائي."[1]

ورغم الفروق الشاسعة بين هذا الصنف الأدبيّ وبين ما يعنينا من أدب عجائبيّ* فإنّ مجرد اشتراكهما في نقطة خرق مواضعات الواقع، والتصدِّي لمنجزات الطبيعيّ، سواء أكان هذا الخرق ماضويّا أم مستقبليّا، يكفي لجعلهما منصبّيْن ضمن الاتجاه نفسه: اتجاه نبذ منطق المسالمة والهدوء، والانفتاح على وهج المخيّلة، وحلميّاتها، أو توجّساتها، وهو النوع الذي يعنينا في هذه الدراسة.

ثانيا- العجائبيّة في المدوّنات الأدبيّة العربيّة:

يفرض البحث في أوّليّات نشوء النزوع العجائبيّ في الرواية العربيّة الحديثة أن نعود إلى جذور هذا الجنس، وبداياته الممتدَّة في التراث، وما يزخر به من نماذج حيّة، تعدّ المرجع الأساسيّ والمهادَ التأطيريّ لما سيشهده هذا الجنس بعد ذلك من إنجازاتٍ، وتطوّراتٍ، ومحطاتِ تجديدٍ وتجريبٍ، وشحذٍ للوسائل والأدوات، التي يتراوح تأثيرها بين العودة إلى الذات، والانفتاح على الآخر، بالعمل على محاكاة وسائله التعبيريّة، وفنونه الإنشائيّة. فالرواية العربيّة "وعَوْدا إلى نشأتها التي يعتقد جلُّ النقاد أنها متصلةٌ بنهايات القرن الماضي وبدايات هذا القرن** تجريبيّة في مختلف اتجاهاتها، ومراحل تطوّرها، فهي مواصلةٌ للأدب السرديّ التراثيّ القديم، وهي الانفتاح في الآن ذاته على جنس الرواية الغربيّة التي أنشأها مجتمعٌ صناعيّ

---

[1] كيريلينكو كورشونوفا، **ما هي الشخصية**، ترجمة: موفق الدليمي، دار التقدّم: موسكو، 1990، ص: 221.

* من أبرز هذه الفروق أنّ "ما هو عجائبيّ أو سحريّ غير ممكن التحقق، بينما ما هو خيالٌ علميّ يشكل بذرة مشروع قابل للتحقيق، وبأسباب منطقية."
ينظر: **شعريّة الرواية الفانتاستيكيّة**، ص: 57.

** المقصود بالقرن الماضي: القرن التاسع عشر، وبالقرن الحاليّ: القرن العشرون.

متقـدّمٌ، وطبقـةٌ اجتماعيّـةٌ لهـا حضـورها التـاريخيّ البـارز، وقِيَمهـا الأخلاقيّـة والجماليّة."[1]

وهذه الطبيعة الازدواجيّة الموجّهة مسارَ الرواية العربيّة، والمتبطنة مساربَها، هي ما يمنحها تفرّدها، وخصوصيّاتها، فتبدو بؤرةً تختصم فيها – أو تتصالح – الأضداد، وتتدرّج العقد والإشكالات، فتغدو فضاءً شاسعا، يعمد فيه الكاتب العربيّ إلى "استلهام الأشكال التراثيّة القديمة والتاريخ القديم والحديث استلهاما متخيَّلا، أو نقلا تسجيليّا مباشرا منه"[2]، هذا إلى جانب انفتاح هذا الفنّ الأدبيّ على كثير من الأجناس الأدبيّة الأخرى، كالشعر، والمسرح، وإفادته من فنون الموسيقى، والتشكيل، والسينما، وغيرها، ممّا يتيح لها "مزيدا من الاتساع، والعمق، والتنوّع في تشكيل أبنيتها الزمنيّة، التاريخيّة، المتخيَّلة الخاصة، وفي التعبير الإبداعيّ العميقيّ، المتنوّع عن خصوصيّة وإشكاليّة ومأساويّة تاريخنا القوميّ، والاجتماعيّ، والإنسانيّ المعاصر، في إطار عصرنا الرّاهن."[3]

وبناءً على هذا الخصب، والتنوّع، المؤسّسيْن صميمَ الفنِّ الروائيّ، فإنّ من الضروريّ وفي سياق بحثنا عن تجليات الحسِّ العجائبيّ فيه أن نتطرّق إلى الحديث عن هذه التجليات في بعض النماذج التراثيّة، الأصيلة، التي يمكن اعتبارُ كثير منها مرجعا أوّليّا، انبنت من خلال إيحاءاته المباشرة، وغير المباشرة كثيرٌ من النصوص العربيّة المعاصرة، التي رغم نزعتها الحداثيّة الصّارخة، ورغم نبرتها التجديديّة الواضحة، فإنها لا تتنكر لتأثيرات التراث، ولا تتناسى ذخائره، وحميميّاته.

---

[1] مصطفى الكيلاني، "التجريب في نماذج من الأدب الروائيّ التونسي"، **فصول**: القاهرة، مج12، ع1، 1993، ص: 98.

[2] محمود أمين العالم، "الرواية العربية بين زمنيّتها وزمنها"، **فصول**: القاهرة، مج12، ع1، 1993، ص: 20.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

1- ألف ليلة وليلة:

ولعلّ أبرز نموذج سرديّ تراثيّ يجب الوقوف عنده في هذا المقام هو "ألف ليلة وليلة"، التي تعدّ نموذجا ممتازا لتضافر شحنتيْ الواقعيّ والسحريّ، وطغيان هذه الأخيرة على جميع ما عداها، فلا تكاد تخلو أيٌّ من حكايات شهرزاد الليليّة تلك من جرعة خارق، ومدهش، وعجيب، سواء في بناها الهيكليّة، أو فيما يتوالد عنها من فروع، بل إنّ الحكاية الإطاريّة الأم نفسها؛ الحكاية الكبرى لشهرزاد مع جلادها الاحتماليّ "شهريار" لا تخلو هي الأخرى من طاقات عجائبيّة، يكفي لإبرازها التأكيد على ما للكلمة من معانٍ تجاوزيّة خارقة، تروِّض الصعبَ، وتقهر المستحيل، وتدني المتمنّع، والمتأبّي على محاولات الحصر، والالتقاط. فبدا الكتاب "بجملته بحثا عن السعادة، وبدا الكثير ممّا فيه من ضروب الحوادث الحلميّة، التي تتحقق فيها الرغبات كما تتحقق في أحلام اليقظة"[1]، وبدت حكاياته أشبه ما تكون بـ"أغنية البجعة، أي الأنشودة التي تغرَّد قبل الموت"[2]، الذي يُعدّ حدَثا يقهر الجميع، ولا سبيل إلى التملص منه، أو في الأقلّ تأجيله، إلا بإرادة الحياة؛ بالكلمة التي تأتي معادلا للتوثب، والحركيّة، والتجدّد.

واللافت للنظر أنّ هذا الكتاب على فرط براعته، وإدهاشه، قد أثار عاصفةً من ردود الأفعال المختلفة، المتراوحة بين الانبهار المطلق، إلى حدّ الإضافة، والانتحال*، والتحامل المطلق، إلى حدِّ الاستهانة، والاحتقار، فكان أنْ أهمل أسلافنا هذا الكتاب، ولم يعدّوه أدبا، ولم يشر إليه أيٌّ من مشاهير نقادهم، "والعلة في ذلك هي أنّهم لم يحترموا القصّة كبابٍ من أبواب الأدب، وآثروا عليها التراجم، والأخبار: أي كلّ ما له جذورٌ ممتدّةٌ في الواقع التاريخيّ، دون أن يأبهوا كثيرا إلى ما هو رمزٌ للواقع"[3]،

---

[1] جبرا إبراهيم جبرا، **الحرية والطوفان**، ص: 50.

[2] فريال جبوري غزول، "البنية والدلالة في ألف ليلة وليلة"، **فصول**: القاهرة، مج12، ع4، شتاء 1994، ص: 91.

* يُنسَب إلى "غالان" (Galland) صاحب أول ترجمة لهذا العمل سنة 1704 أنه أضاف حكاية "علاء الدين والفانوس السحريّ"، التي لم يعثر عليها المحققون على اختلافهم في أيّ من المخطوطات المعتمدة.
ينظر: بسام حجّار، **مديح الخيانة**، المركز الثقافي العربي: بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1997، ص: 50.

[3] **الحرية والطوفان**، ص: 49.

فضلا عن شعبيّة أسلوبها، و"ركاكة" كثير من عباراتها، دون أن ننسى بذاءة كثير من مضامينها، وإباحيّته.

ولم يخلُ موقف الغربيّين من الاحتقار نفسه، فكان من رأي بعضهم أنّ "فنّ السرد القصصيّ انتعش في الشرق بحكم بعض الظروف المناخيّة والاجتماعيّة، التي جعلت من ملوك وأمراء الشرق يبحثون عن هذا النوع من التسلية، ويمنحونه تقديرا كبيرا، حيث أنّهم، وما داموا عاطلين، وجهلة، وساذجين، فإنهم يتوقون إلى تفاصيل خرافيّة مدهشة، لا إلى إرشاد وتعليم خلقيّ."[1]

ولم يشذ كثيرٌ من العرب المعاصرين عن هذا الرأي، فكان من رأي "صدقي إسماعيل" – على سبيل المثال – أنها من باب الخرافة، "أي التستر بالخيال والوهم، لتبرير العجز، والجبن، أمام ما يقتضيه الفاجعُ من تصميم، [...] فشهرزاد هي الرمز الأبديّ للفرار من كلّ فجوة حزينة يضعها الواقعُ أمام الإنسان."[2]

ويشاطره الرّأيَ – من زاوية أخرى – نزار قباني، فيرى أنّ "أسوأ ما في ألف ليلة وليلة هو أنها أصبحت صورتنا الرسمية الوحيدة التي يتداولها العالم، وكلّ نشرة سياحيّة تصدر في أوربا عن الشرق لا بدّ أنْ يظهر فيها شهريار وهو منبطحٌ كالخنزير البريّ على عشرين مخدة، ومن حوله جيش من المحظيات، يحملن المراوح، ويرقصن حتى الصباح لأكبر بلطجيّ عرفه التاريخ."[3]

وغير بعيد عن هذيْن الرأييْن، نذكر ما حدث مِنْ مطالبةٍ بمحاكمة وإحراق هذا الكتاب في القاهرة، في ثمانينات القرن الماضي، وما جرّه من ردود فعل مُبارِكة، وأخرى مناهضة لهذه الدّعوى.

وما يعنينا في هذا العمل هو أبعاده العجائبيّة، وطاقاته السحريّة، المجاوزة لكلّ التوقعات، وآفاق الانتظار؛ فبقدر ما نلمس كسرا كثيفا لمواضعات الواقع، نلمس أيضا شخصيات، وأبطالا غير منتمين إلى قوانينه، وغير مصنّفين ضمن شروطه،

---

[1] د. محسن جاسم الموسوي، **ألف ليلة وليلة في الغرب**، دار الجاحظ: بغداد، 1981، ص: 37.

[2] صدقي إسماعيل، **العرب وتجربة المأساة**، منشورات وزارة الثقافة السوريّة: دمشق، 2003، ص: 98.

[3] نزار قباني، **الكتابة عمل انقلابيّ**، دار نزار قباني: بيروت، ط5، 2000، ص: 187.

من جنّ، وعفاريت، ومسوخ دائمة أو مؤقتة، وحيوانات ناطقة، أو مفكرة، وما إلى ذلك، فضلا عن تدفّق غزير لأحداث عجيبة، ومواقف غريبة، "لو كتبت بالإبر على آماق البصر لكانت عبرةً لمَنْ يعتبر".

ونظرا لاكتناز هذا العمل بمثل هذه الملامح الخارقة، فإنّ من الصعب جدّا تخيّر بعضها على حساب البعض الآخر، وحسبنا أن نشير – على سبيل المثال – إلى حكايات "السندباد البحريّ"، التي تعدّ نموذجا متكاملا، يحضر من خلاله البعد الواقعيّ من خلال الغوص فيما رُكبت به كثيرٌ من النفوس الإنسانيّة من نزوع نحو المغامرة، والترحال، واقتحام المجهول، وفيما فطرت عليه أيضا من تشبّث عنيد بحبال الحياة، وفرار غريزيّ من كلّ ما قد يقطع هذه الحبال، أو يغيّبها، فضلا عمّا يخبِّئه مثلُ هذا السلوك المغامِر من مخاطر وأهوال متوقعَة، وممكنة الحدوث في سياقات واقعنا اليوميّ.

وهذا ما يسوقنا إلى الحديث عن المستوى الثاني في هذه الحكايات: مستوى الخارق، والسحريّ، فمن المألوف جدّا أن يبتلع البحرُ في إحدى نوباته سفينةً من السفن، فيهلك جميع مَنْ فيها، أو تكتب السّلامة لبعضٍ منهم دون البعض، أو يسلمون جميعا، ولكن من غير المألوف أن يجد الفردُ الناجي منهم – السندباد – نفسه في جزيرة يصادفه فيها ذلك الطائر الخرافيّ الهائل: "الرخ"[1]، أو أن يجد نفسه في رحلة أخرى مع بضعة من رفاقه الناجين في جزيرة يسكنها القرود، ويحكمها عملاقٌ متوحّشٌ من آكلي لحوم البشر، يذكرنا كثيرا بالسيكلوب الذي صادفه أوديسيوس في إحدى مغامراته[2]، أو يجد نفسه في رحلة أخرى له، يعيش بين قوم تنبت لهم أجنحةٌ كلَّ شهر، فيطيرون بها كما يطير أيّ طائر في السماء.[3]

---

[1] ينظر الرحلة الثانية للسندباد، **ألف ليلة وليلة**، مج2، دار صادر: بيروت، 1999، ص: 9، وما بعدها.
ويذكر بورخيس ما يرويه سكان مدغشقر من "أنّه في أحد فصول السنة، يفد إلى المناطق الجنوبيّة جنسٌ غريبٌ من الطير، يسمّونه الرخ، هو شبيه النسر من حيث الشكل، لكنه أضخم منه حجما بما لا يُقاس، فالرخّ من القوة بحيث يحمل بمخالبه فيلا، ويحلّق به في الفضاء، ثمّ يسقطه من علوّ شاهق لكي يلتهمه فيما بعد، ويؤكد مَنْ شاهدوا الرخّ أنّ طول جناحيْه من الطرف إلى الطرف، يبلغ ستّة عشر قدما، وتبلغ الريشة منه ثمانية أقدام."
ينظر: **كتاب المخلوقات الوهميّة**، ص: 43- 44.

[2] ينظر الرحلة الثالثة، ص: 13، وما بعدها.

[3] الرحلة السابعة، ص: 37، وما بعدها.

وما إلى ذلك من تداخلات حميمة، يمتزج فيها الواقعيّ بالسّاحر، والعاديّ بالمدهش، وتتسع الفجوة بين مسلمات اليوميّ وتداعيات الاستثنائيّ، ممّا يشكل جوهرَ هذا العمل، الذي أصبح مرجعَ كثير من الروائيّين المحدثين، من الغربيّين والعرب، كما سيأتي تفصيله لاحقا.

2- سيرة سيف بن ذي يزن:

وفضلا عن عبقريّة عوالم ألف ليلة وليلة، ثمّة عملٌ عربيٌّ آخر، يشترك معها في الأهمية، وفي تحريض الفكر على الحلم والخيال، هو" سيرة سيف بن ذي يزن" المجهول المؤلف، والمندرج ضمن ما يُعرَف بفنِّ السير الشعبيّة، أي فنّ تضخيم الشخصيات التاريخيّة، والأدبيّة الفاعلة، وعمْلقتها، وإضفاء لمسة من السحر والخوارق على أفعالها؛ ففنّ السيرة الشعبيّة كما هو معلومٌ، هو "زاد الشعب، لأنّها تجمع بين المعرفة التاريخيّة السطحيّة والسمَر الفنيّ، وإقبالُ جماهير الناس على هذه الحكاية ناجمٌ عن حاجتهم الماسّة إلى الاستقرار النفسيّ بين ما هو كائنٌ وما ينبغي أن يكون، أي بين واقعٍ مرير يعيشون فيه، وحلم جميل يعتصم بالمثال، الذي قدِّر له أن ينقذ الأجسامَ، والنفوسَ، والأرواحَ، والعقولَ، من ربقة الحاجة والاستعباد."[1]

وتمتزج في هذا العمل على غرار ألف ليلة وليلة كتلٌ متداخلة، وجمّة الاشتباك من عوالم السحر والخرافة من جهة، وعوالم الدّارج واليوميّ من جهة ثانية، ممّا يصنع استثنائيّة هذا العمل، وتفرّده، فيبدو الملك سيف مثالا للبطل النموذجيّ، الذي تُسخَّر بقيّة الشخوص والأحداث في سبيل تأكيد دوره، والرضوخ لأثره. وسواء كانت هذه الشخوص مساعدةً أم معرقلةً، فإنها جميعها لم تأت إلا لخدمة هذا البطل المحوريّ الوحيد، وتفعيل حضوره، فنلمس منذ البداية موقف أمّه "قمرية" المفرط في العدائيّة، والذي يمثل مفصلَ القوى المعرقلة، والمناوئة، يعاضدها في هذا جملةٌ

[1] د. عبد الرزاق جعفر، **الحكاية الساحرة**، اتحاد الكتاب العرب: دمشق، (د. ت)، ص: 67.

من الشخوص الثانويّة؛ كالحكيميْن، الأخويْن: "سقرديوس"، و"سقرديون"، والملك "سيف أرعد"، وغيرهم. وعلى الطرف النقيض من هؤلاء تطالعنا شخصيّاتٌ أخرى موالية، ومنقذةٌ لسيف مع كلِّ ورطة يقع فيها، كأخته من الرضاع، الجنيّة "عاقصة"، والساحر "برنوخ"، والملك "أبي تاج"، و"سعدون الزنجيّ"، وغيرهم.

ومن طرفٍ ثالث، ثمّة شخصيّاتٌ حياديّة، هي بمثابة أدوات، يختلف تأثيرها باختلاف موقع مَنْ يستأثر بها، فتكون مصدرَ خير لدى الخيِّرين، ومصدرَ شرّ لدى الأشرار، ومثالها الجنيّ "عيروض"، الذي تارةً يكون في مأمن مع مالكه الشرعيّ "سيف"، وتارةً ثانية يقع بين يديْ قمرية المؤذيتيْن، فينكل مضطرّا بابنها، وبجميع مَنْ يواليه.

ويسوقنا الحديث عن هذا المخلوق الماورائيّ إلى الحديث عن مدى حضور العنصر الخارق في هذا العمل، ومدى تحريكه الأحداثَ، وعقدِه الحبكات، فبغضّ النظر عن التفاصيل الكثيرة المنبثة في سياقات هذا العمل، فإنّ الموضوعة الرئيسة، والمفصليّة فيه، هي نفسها المكرَّرة في كثير من حكايات الجنّ النموذجيّة، والمنسحبة على كثير من الحضارات والثقافات، والتي يقوم هيكلها الثابت على أن "يكون البطل فقيرا أو وحيدا في بداية الأحدوثة، وبعد سلسلة من المخاطرات تلعب فيها "الخوارق" دورا ملموسا، يستطيع البطل أن يصل إلى غرضه، فيعيش حياةً سعيدة إلى النهاية."[1]

وهذا ما نجده ماثلا في هذه السيرة الشعبيّة، حيث تكاد تمّحي جميعُ التفاصيل، والحقائق التاريخيّة، وتنطمس ملامحها، ولا يبقى ماثلا سوى البعد السحريّ المُحَوَّر عن البعد الأول، والمنبثق منه، والذي يعكس نزوعا إنسانيّا أصيلا نحو تجاوز قيود النسبيّة، والنقصان، واختراق مصادرات الراهن، وهذا بإفساح المجال أمام رغائب النفس – الجمعيّة – وأحلامها، التي تتجسّد في هذا الصنف من الآداب، الذي يُعدّ خيرَ منفذ، وخيرَ مُتنفس، تلملم فيه الذاتُ أشتاتها، وتلتقط أنفاسَها، وهذا ما يجسِّد نقطةَ التقائه بالفنّ السرديّ الحديث، الذي أيّا كانت توجّهاته تاريخيّة، أم رومانسيّة،أم واقعيّة، أم تعجيبيّةً، فإنه يظلّ أحدَ فسح الذات القليلة للتعبير عن هواجسها، وتوقيع

---

[1] ألكزاندر هجرتي كراب، **علم الفولكلور**، ترجمة: رشدي صالح، دار الكاتب العربي: القاهرة، 1967، ص: 28.

آلامها، حيث يغدو الخيال – أيّا كانت جرعته – عنصرا مُتقصَّدا، ومُتوخّى، ومترفعا عن الابتذال، والمجّانيّة.

3- رسالة الغفران:

ومن جانب آخر، نلمس نزوعا عجائبيّا تراثيّا آخر، يتخذ لنفسه الطابعَ الحلميّ نفسه، ولكنْ من ناحية فرديّة، وليس جمعيّة، حيث تميل الذاتُ في هذه الأعمال وفي خضمّ ضغوط الواقع المتزايدة، ووطأة السياسات الحاكمة الظالمة نحو ارتياد عوالم الوهم والخيال، تعويضا عن إجداب الآن وجفافه، ورفضا لجميع أحكامه، وشروطه، ممّا يمكن التمثيل له "بالمنام الكبير والصّغير للوهرانيّ (ت1575م) في القرن السادس عشر، ومحاولته تسريبَ رؤاه الرافضة لوطأة الواقع باصطناع المنام، الذي يسافر فيه برحلة خياليّة إلى العالم العلويّ، ولكنْ باستحضار شخصيّات عصره، وسياقات خلافاتهم، وأفعالهم، وأفكارهم"[1]، فيأتي الحلم هنا سبيلا تعويضيّا، وفسحةً ترتيقيّةً، تتجاوَز بها ومن خلالها جميعُ فجوات الرّاهن، وتخرّقاته.

وهو ما نلمسه كذلك لدى أبي العلاء المعرّي (ت449هـ) في "رسالة الغفران"، التي تأتي عملا محمَّلا بطاقات حلميَّة طافحة، قوامها السفرُ، والارتحال إلى عوالم ماورائيّة تمثل بؤرة الخلاص، وصميمه. ولئنْ تلبّس هذا العمل الأخير بطابع نقديّ وأدبيّ، فإنّه يبطن في أعماقه نبرةً احتجاجيّة/ نقديّة، تتفق مع منامات الوهرانيّ، وتلتقي معها في استثمار "الخيال الحرّ لإقامة تلك المفارقة الكبرى بين ما يضجّ في الواقع من اختلال، وظلم عانوا منه [المعري، والوهرانيّ، وأضرابهما] كذواتٍ، أو رصدوه في مسار الحياة، وما أقاموه من عدل في المنامات، التي هزئت بشخوصٍ لهم صورتهم المغلفة باحترام زائف، وعرّوا ما تنطوي عليه من شرور."[2]

ومن هنا تأتي خاصية "السخرية"، التي تطبع مثل هذه الأعمال، والتي نلمسها متضخّمةً في هذه الرسالة من خلال عنصريْ المبالغة، والتضخيم، المضفيَيْن على

---

[1] د. حاتم الصكر، "الخيال الأدبيّ وعنف الواقع"، **دبي الثقافيّة**: دبي، ع82، مارس، 2012، ص: 27.
[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

كثير من المشاهد طابعا كاريكاتوريّا، يتبدّى من خلال كثير ممّا جاء في وصف مشاهد تلك الجنة الموعودة، كقوله واصفا أحدَ طواويسها: "فيشتهيه أبو عبيدة مصوصا، فيتكوّن كذلك في صحفة من الذهب، فإذا قضي منه الوطر، انضمّت عظامه بعضها إلى بعض، ثمّ تصير طاووسا كما بدا، فتقول الجماعة: سبحان مَنْ يحيي العظامَ وهي رميم!"[1]

وواصفا إحدى إوزاتها: "فيتمنّاها بعضُ القوم شواءً، فتتمثل على خوان من الزمرد، فإذا قضيت منها الحاجة، عادت بإذن الله إلى هيئة ذوات الجناح، ويختارها بعض الحاضرين كرْدناجا، وبعضهم معمولةً بسمّاق، وبعضهم معمولةً بلبن، وخلٍّ، وغير ذلك، وهي تكون على ما يريدون..."[2]

ويبدو النزوعُ الهروبيّ من خلال التوسّل بعوالم الخيال والماورائيّات، التي يلعب العنصر العجائبيّ فيها دورَ الإيحاء، والترميز، فتختفي في خضمه جميع الملامح الانتقاديّة الصريحة، لتتوارى خلف أقنعة الحكاية، والوصف، والتعجيب.

وعلى الرغم من هذا الخيال الجامح المنبث في أجزاء هذا العمل، فإنه لا يتحرّر كليّا – شأنه شأن غيره من الأعمال المشابهة – من مرجعيّات الواقع الخارجيّ، ومجرياته، فتبدو من خلاله "حدود الذهن البشريّ، وعجزه عن تصوّر الآخرة، فلا تبدو والحالة هذه إلا كانعكاس للحياة الدنيا، فيظلّ الناس "هناك" كما كانوا "هنا"، بمزاجهم، وطباعهم، وانفعالاتهم."[3]

ويمكن القول بأنّ مثل هذا القصور قدَرٌ مفروضٌ على جميع الفنون الإبداعيّة، التي مهما بلغ تمرّدها، وتحرّرها، وثورتها على شروط الرّاهن، فإنها وفي قمّة انفلاتها، وتأثيرها لن تتمكن أبدا من التنكر لأوجه هذا الرّاهن، بل إنّ تأثيرها مرهونٌ بمدى إحالتها ضمنا أو صراحةً عليه، وعلى مصادراته الكالحة.

---

(1) أبو العلاء المعري، **رسالة الغفران**، تحقيق: د. محمد الإسكندراني، ود. إنعام فوّال، دار الكتاب العربي: بيروت، 2005، ص: 149. ومصوصا: أي مطبوخا، ومنقوعا بالخلّ.

(2) المرجع نفسه، ص: 150. وكردناجا: أي كبابا.

(3) عبد الفتاح كيليطو، "الأدب يتغذى على الفرص الضائعة"، حوارٌ أجراه معه: محسن العتيقي، **الدوحة الثقافيّة**: الدوحة، ع53، مارس 2012، ص: 74.

4- حيّ بن يقظان، وحكايات المتصوّفة:

وفضلا عن هذا الجانب الحلميّ الذي تتراءى من خلاله البصمة العجائبيّة سبيلا تحرّريّا، وفسحةً تنفيسيّةً، فإنّ من الممكن تلمّس هذه البصمة نفسها من ناحية تعليميّة، أو وعظيّة، يبدو من خلالها العجائبيّ وسيلةً لتكريس فكرة، أو ترسيخ إيمان، أي أنه غير مقصود لذاته، وإن كان من الصعب جدّا الاستغناء عنه، حيث يأتي عنصرا حكائيّا، تتجسّد من خلاله الرّوحانيّات، والأفكار الفلسفيّة المجرّدة.

ويمكن اختصارُ هذه الفكرة فيما نعرفه من أمثولات الفلاسفة، وحكايات المتصوفة، ونضرب مثالا على ذلك بحكاية: "حي بن يقظان" للفيلسوف أبي بكر بن طفيل (ت1185م)، التي رغم رسالتها الفلسفيّة الواضحة، ورغم غاياتها الجدليّة الجليّة، فإنها لا تتخلى في سبيل بلوغ تلك الغايات عن العنصر السرديّ، الذي يأتي متلبّسا بكثير من الطاقات العجائبيّة، التي لا تتبدّى من خلال اختراق قوانين الواقع، بقدر ما تتبدّى من خلال الواقع نفسه، الذي يستحيل علامة تعجّب كبرى، تنعكس من خلاله حيرة النفس الإنسانيّة البكر أمام مواضعات العالم الخارجيّ، ومظاهره، هي في الواقع حيرة كلِّ واحد منّا في لحظةٍ ما من لحظات الطفولة الغابرة، حيث يبدو كلُّ ما هو عاديّ استثنائيّا، وخارقا، وإدهاشيّا، وحيث لا يتبدّد شيءٌ من غموضه، وحيرتنا حوله إلا بطول ألفتنا له، ومعايشتنا لجميع تفاصيله، عندها تروَّض أذهاننا تدريجيّا، ويُدَجَّن وعيُنا، وينزل ما ظنناه خارقا واستثنائيّا إلى دائرة الدارج، واليوميّ.

وهو ما حدث للبطل "حيّ" الذي – وبغضّ النظر عمّا أثبته المؤلف من احتمال مولده من عناصر الطين، والتراب، دون أب، أو أم[1] – جُوبه بعالم خارجيّ غريب رغم عاديّته، وعجائبيّ رغم عدم سحريّته، هو بمثابة زمن الوجود الأول، أو زمن البدايات، الذي يغدو الواقعُ فيه بؤرة العجب كلّه، بل أعجوبة الأعاجيب، التي تنتفي

[1] ينظر: أبو بكر بن طفيل، **حي بن يقظان**، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية: الجزائر، 1994، ص: 31.

معها الحاجة إلى ما فوقها من مشاهد خارقة، أو سحريّة، تتفتّق من ملكة الخيال، وطاقات الاستيهام.

وهو ما يمكن التمثيل له بمشهد "حي" الذي لم يعرف موتَ أليفٍ له من قبل، وهو يتفحّص جثمان أمه الظبية، محاولا الكشفَ عن موضع آفتها فيزيلها عنها، دون أن يتأتّى له شيءٌ من ذلك، ودون أن يستطيعه![1]

وهنا يبدو الموت، الذي يُعدّ حدثا غريبا وأليفا في الوقت نفسه محورَ الغرابة، وموئلها، فهو – على حدّ تعبير د. عبد الرحمان بدوي – إمكانيّةٌ معلقةٌ، بمعنى أنه لا بدّ من أنْ يقع يوما، ولكن في الوقت نفسه نحن في جهل مطلق بزمن وقوعه، أي أننا أمام علم مطلق من ناحية، وجهل مطلق من ناحية ثانية. كما أنّه حادثٌ كليٌّ كليَّةً مطلقةً من ناحية، جزئيٌّ جزئيَّةً مطلقةً من ناحية أخرى، لأنّ الكلَّ فانون، ولكنْ كلٌّ منّا يموت وحده، ولا بدّ أن يموت هو نفسه، ولا يمكن أن يكون واحدٌ آخر بديلا عنه.[2]

ممّا يضفي عليه أبعادا غامضة كثيرة، عنه، وعمّا وراءه من عوالم أخرويّة مجهولة، ولئن كان هذا شأن الإنسان العاديّ في شروطه اليوميّة المألوفة، فإنّ شأن "حي بن يقظان" في ظروفه الاستثنائيّة الطافحة تلك، سيكون مضاعفا، وهو الذي لم يخالط أيّا من البشر قبلا، ولم يُلقّن أيّة تعاليم دينيّة، أو إيمانيّة واضحة عن حقيقة الموت، وما يليه من حساب، وعقاب، أو ثواب.

وقريبا من هذا النزوع الذي يتوخّى العجائبيّة سبيلا لنقل المعارف، والأفكار الفلسفيّة، فإنّ من الممكن الاستعانة بها سبيلا لتكريس المشاعر الإيمانيّة على اختلاف أنواعها، كما يفعل كثيرٌ من المتصوفة ومريديهم فيما يروونه من أخبار كرامات، ومعجزات، يتسم أغلبها – فيما يرى د. فائز طه عمر – بفنيّة عالية، تنبع من اهتمام راويتها بما يرويه، وبرغبته في إقناع مَنْ يستمع إليه بصواب وحقيقة ما يقوله، فتأتي

---

[1] **حي بن يقظان**، ص: 43.

[2] د. عبد الرحمن بدوي، **الموت والعبقرية**، وكالة المطبوعات: الكويت، ودار القلم: بيروت، (د. ت)، ص: 6-7.

أغلبُ هذه الحكايات "مثيرة، ممتعة، لما فيها من حدث غريب، وغير مألوف، يُسرَد على نحو مشوّق، يجعل منه أحيانا مفاجأةً مذهلة للسامع."[1]

ورغم ما يشوب هذه الحكايات من نزعة تأكيديّة، تنبع ممّا يفرضه غالبيّة مصنّفي الكتب والرّسائل الصوفيّة مِنْ "وجوب تصديق حصول الكرامات حقيقة، لأنهم يرون أنّ مَنْ رواها هم أناسٌ عُرفوا بالصدق، والديانة، فلا يجوز تكذيبهم"[2]، ممّا يجعلها قريبةً من النصوص الأسطوريّة، التي تشترك معها في ضرورة توافر عنصر الإيمان المطلق بجميع أجزاء الحكاية، أيّا كانت درجة غرابتها، وبعدها عن التصديق، على عكس ما يفرضه الفنّ العجائبيّ من نزعة ارتيابيّة، وجُرَع تشكيكيّة عالية، تنبع من ذلك التوتر الناجم عن تصادم عالميْن متناقضيْن كلَّ التناقض: عالم الواقع بملامحه المألوفة، وشروطه، ومواضعاته المعروفة، وعالم ما فوق هذا الواقع، بكلّ ما فيه من مخلوقات عجيبة، ومواقف لا معقولة، وأحداث سحريّة، تتهشم بها ومن خلالها قوانين الزمان، والمكان، وحدودهما، هذا التصادم الذي به وحده يكتسب العمل جاذبيّته، وسحره، وطاقاته التأثيريّة المتملّصة من قيود الحصر، والتحديد.

ورغم كلّ هذا يمكن اعتبارُ الخطاب الصوفيّ مادةً عجائبيّةً بامتياز، حيث يمكن للكاتب المعاصر أن يتجاوز نزعتها التأكيديّة الثابتة، ليلتقط جذوتها الارتيابيّة الكامنة، التي تتبدّى – فضلا عمّا في أجوائها الخارقة من غرابة، وإدهاش – من خلال لغتها الإلغازيّة، ومفرداتها الزئبيقيّة، التي تنزاح فيها الكلماتُ عن دلالاتها الحقيقيّة، لتتعدّاها إلى معانٍ أخرى رمزيّة، يمكن اعتبارها في كثير من الحالات محورَ السحر، والتعجيب.

---

[1] د. فائز طه عمر، **أدبيّة النصّ الفلسفيّ في التراث العربيّ الإسلاميّ**، دار تموز: دمشق، ط1، 2011، ص: 190.

[2] المرجع نفسه، ص: 212.

5- الرواية العربيّة الحديثة:

يجد الباحث في أصول الرواية العربيّة الحديثة نفسَه أمام إشكال تأصيل هذا الفنّ، وتأكيد منطلقاته، حيث تمثل أمامه بعد تتبّع جذور هذا الفنّ تراثيّا، مشكلة تتبّع أشكاله الحديثة، وقد اكتمل – ولو نسبيّا – بناؤها، وترسّخت فنيّاتها، بعيدا عن نداءات التراث الأصوليّة من جهة، ومصادرات الغرب الإغرائيّة من جهة ثانية، هذا الغرب الذي يُعدّ لدى الكثيرين مصدرَ نضج الرواية العربيّة، وتكمّل موضوعاتها، بل مصدرَ نضج جميع الفنون الأدبيّة، وغير الأدبيّة كلّها لدينا، إلى حدٍّ لم تعد معه ما تعوّد البعضُ دعوتها بالنهضة الأدبيّة "سوى نفحة هبّت على بعض شعرائنا، وكتّابنا من حدائق الآداب الغربيّة، فدبّت في مخيّلاتهم وقرائحهم كما تدبّ العافية في أعضاء المريض بعد إبلاله من سقم طويل"[1]، بل كانت هذه النهضة، وفي مواقف كثيرة قاصرةً أشدّ القصور، فهي "لا تزال في القمط، وما نطقت به حتى اليوم ليس سوى لثغ طفل لا يزال مقيَّدَ اللسان، محدودَ العواطف، ضعيفَ العضل."[2]

ولا يخلو هذا الرأي من صحّة، على ما يشوبه من قسوة وقطعيّة، فالفنون الأدبيّة – وبالتحديد الفنّ الروائيّ – بدأت مع نهاية القرن التاسع عشر بدايةً متعثرةً، وشديدة البطء، والتردّد، ولم تخل على تعثرها الفاضح ذاك من محاولات الشجب والإقصاء، لا احتجاجا على ضعف فنيّاتها، وبدائيّة أساليبها، بل احتجاجا على هذا الفنّ في حدِّ ذاته؛ فنّ الاختلاق، والأكاذيب، الذي هُوجم بشدّة لأنه يحاكي الحياة، وليس الحياة نفسها، ولأنّ الرواية – حسبما يراه الأب "أميدي لوريول اليسوعيّ" – "تبهج المخيّلة، لأنها من استنباطها، فهي ثمرتها، وغذاؤها، ولا نكير أنّ الأحاديث الخرافيّة تبهج دماغ الصغير، والتخيّلات تفتن عقلَ الشاب والشابة، حتى إنّه لا ينجو من تأثيرها المكمل في الرجولة، ولا الشيخ، لا سيما أنّ الكاتب يصوّر أحوالا خارقة العادة، ويأتي بأوصاف كاسية بالزينة، أو ذات غلوّ ومبالغة، حتى يتصوّر القارئُ أنه في أرضٍ مسحورةٍ لكثرة ما يرى من المشاهد الفتانة، ولا يخفى أنّ أمرا كهذا يغوي

---

[1] ميخائيل نعيمة، **الغربال**، وزارة الثقافة والفنون والتراث: الدوحة، 2012، 59- 60.
[2] المرجع نفسه، ص: 61.

المخيّلة، ويحملها على أن تعلّل نفسها بالباطل، وتستسلم بارتخاء إلى الجاذب، الذي يستميلها فتسكر، وترقد بلذة."[1]

ويذهب مثله المؤرخ "محمد كرد علي" إلى أنّ الرواية فنٌّ غيرُ جدير بالاهتمام، لما فيها من كذب، وتزييف للحقائق، يقول: "أكبر داع إلى عدم عنايتي بالقصة اعتقادي أنّها مختلقة."[2]

وهذا يعني أنّ ملكة السرد والتخييل كانت في حدِّ ذاتها بمثابة الشبهة التي تصم الفنَّ الروائيّ، وتحدّ من شعبيّته، وانتشاره، حتى إنْ كان اتجاه الكاتب فيه واقعيّا، أو تاريخيّا، تسجيليّا، فكيف إن أضفنا إلى هذه السمة ما يعنينا من ملامح عجائبيّة، ونزوعات سحريّة؟

وهنا يتضح مدى الإشكال الذي ستطرحه هذه السمات الموضوعيّة والشكليّة الجديدة، وهو ما يسوّغ ما لاحظه د. محمد الباردي – على سبيل المثال – من غياب لهذا النوع عن نصوص المبدعين الأوائل؛ فالعجائبيّ – كما يرى – "ظاهرةٌ حديثةٌ في الرواية العربيّة، إذ لم نلمح تجلياته بصفة واضحة في أعمال الرواد، ولا في أعمال الأجيال اللاحقة إلى حدود نهاية الستينات."[3]

ولعلّنا لا نجانب الصّوابَ إنْ فسّرنا هذا الكمون المؤطر مفهوم العجائبيّة إجراءً فنيّا، ونزوعا موضوعاتيّا بجملةٍ من الأسباب المتعلقة بخصوصيّات وسياقات البيئة العربيّة، التي شهدت قمّة غليانها، وحركيّتها خلال حقبة الستينات، ويكفي أن نذكر هنا هزيمة حزيران سنة 1967، وما جرّته خلفها من خيبة أمل مريرة، وشعور فادح بالخذلان، وفقدان الثقة في كثير من رموز الأنظمة العربيّة، وشعاراتها، وفي كثير من أوجه الواقع المنجَز، ومعاييره، هذا الخذلان الذي لم يكتفِ بالوقوف عند نقطة التحسّر، واللافعل، بل اختار أن يتخذ لنفسه ردَّ فعل مضادّ، بدا على مستوى العمل الروائيّ عن طريق الثورة على كثير من كلاسيكيّات هذا الفنّ التقليديّة، وقواعده الموروثة، باتخاذ سبيل التجريب، والتعجيب بديلا عن ركاكة المنجَز الواقعيّ،

---

[1] د. جابر عصفور، **الرواية والاستنارة**، كتاب دبي الثقافيّة (55)، دار الصدى: دبي، نوفمبر، 2011، ص: 387.

[2] المرجع نفسه، ص: 396.

[3] د. محمد الباردي، **إنشائيّة الخطاب في الرواية العربيّة الحديثة**، ص: 254.

وجَهامته، وهو ما يمثل – في نظري – بداية الحاجة الفعليّة إلى إعادة النظر في كثير ممّا تحقق قبلا من إنجازات فنيّة ناجحة إلى حدٍّ كبير، لكنّها قاصرةٌ للغاية في التعبير عن قلق الإنسان العربيّ، واضطراب روحه، غير المطمئنّة إلى شيءٍ ممّا يحيط بها.

ولئن جارينا مثل هذا التفسير الإيديولوجيّ، فسوف يبدو ما تلا الواقعة الحزيرانيّة من تغيّرات وهزّات عربيّة خيرَ محرِّض على تنامي مثل هذا النزوع التعجيبيّ/ التجريبيّ في الرواية شكلا من أشكال الإبداع، وتجلياته. ولنا أن نذكر هنا – على سبيل المثال – الصراع العربيّ الإسرائيليّ في المنطقة، الذي وإن كانت بداياته تعود إلى عقودٍ سابقة مضت، إلا أنّ تداعياته ما تزال مستمرّةً في الحضور إلى يومنا الحاليّ، والتي يمكن تأمّل بعض من أوجهها في واقعة الحرب الأهليّة اللبنانيّة، الممتدّة أكثر من عقد بأكمله من الزمن، وما جرّته معها من وقائع مفصليّة، قاصمة، كواقعة الاجتياح الصهيونيّ لبيروت سنة 1982، وما خلفه من خيبة أمل مضاعفة، تضاف إلى الخيبة الحزيرانيّة الأصليّة.

هذا إلى جانب تغيّرات أخرى، لا تقلّ حسما وفداحةً، كسلسلة الحروب الطويلة، التي عرفها بلدٌ محوريٌّ كالعراق، من حرب خليج أولى، طويلة الأمد مع إيران (1980- 1988)، وحرب خليج ثانية، بعد أقلّ من ثلاث سنوات سنة 1991، وحصار اقتصاديّ قاسٍ، امتدّ بعدها إلى غاية الحرب الأخيرة سنة 2003، التي أسفرت عمّا يعرفه هذا البلد من احتلال، وتفجيرات، ما تزال إلى حدٍّ يومنا هذا.
ولنا أن نضيف أيضا سلسلة الأحداث الأخيرة، أو ما يُعرَف بثورات الربيع العربيّ، التي ما تزال نتائجها النهائيّة، وتداعياتها مجهولةً، وغامضة.
كلّ هذه الأحداث وأمثالها، ستكون بمثابة المحرِّض الأكبر على تجاوز بؤر الجمود والمواريث، والبحث عن آفاق تعبير جديدة، لا تقنع بمجالات تلقٍّ عاديّة، بل تطمح دائما إلى الخارق، والمتجدّد، واللامألوف.

وإلى جانب هذه السياقات الإيديولوجيّة التي تحتلّ موقعَها المفصليّ المهمّ في تحفيز طاقات التجدّد والتجريب في خصوصيّات الفنّ الروائيّ، فإنّ من الممكن إضافة عنصر الاطلاع على أحدث النظريات الغربيّة في هذا المجال، والتي يمكن اعتبارها مرجعا أساسا من مراجع الكتابة الإبداعيّة، والتنظير النقديّ في مجال الفنّ الروائيّ، الذي كما رأينا سابقا يمكن عدّه فنّا غربيّا بالدرجة الأولى، وإن توافر شيءٌ من أصدائه وظلاله في بعض النصوص التراثيّة القديمة.

وعَوْدا إلى ما ذكِر سابقا، ونظرا لأهمية حقبة الستينات، ودورها المحوريّ العميق في تفعيل ما سيتوالى من إبداع عربيّ فاعل وأصيل، فإنّ النماذج التي سينتقيها هذا البحث ستكون من حِقب النضج التالية، التي نضجت فيها الأسئلة أكثر، وتوضحت الانشغالات. ولأنّ الغاية من هذا البحث ليست التوثيق المفصَّل، ولا الإحصاء الدّقيق، فإنّ من الجدير بنا أن نقف عند تجارب عربيّة مبكرة، ترجع إلى حقب الخمسينات وما قبلها، وتأتي نماذج حيّة، وعيّنات نابضة، تحيل إلى ما سيليها بعد ذلك من تجارب بلغت قمّة نضجها، وحيويّتها، وما تزال في تطوّر، وبحث، مستمرَّيْن إلى يومنا هذا.

ولعلّ أول ملمح موضوعيّ يلفت انتباهَنا في هذه الأعمال، هو أنّ كثيرا منها ينهل من عوالم ألف ليلة وليلة، ويتخذ من حكايات شهرزاد مرجعا، وبدايةً، فنجد – على سبيل المثال – كلا من طه حسين، وتوفيق الحكيم في عملهما المشترك "القصر المسحور" (1936) يعمدان – وإن بدا عليه طابع الهزل أكثر من طابع الجدّ – إلى التقاط شخصيّة الليالي المحوريّة "شهرزاد"، ويجعلانها إحدى بطلات ما يسمّيانه بعبثهما، ولغوها في هذا الكتاب.

وبعدها بسبع سنوات، يصدر "طه حسين" بمفرده روايته القصيرة "أحلام شهرزاد" (1943)، التي وإن تخلّت عن طابع الهزل الذي ساد الكتابَ الأول، فإنها

تتلقف هي الأخرى أجواء الليالي، وتجعل من الليلة التاسعة بعد الألف مستهلَّ الأحداث، ومبتداها، حيث تتواصل سلسلة الحكايات الليليّة المعتادة، ولكنها لا تنبع هذه المرّة من شفتيْ شهرزاد وفكرها الواعي، بل تصدر عنها وهي نائمة، لا تدري بشيء ممّا حولها، ولا تتدبّر شيئا ممّا تقوله، لأنّ لا وعيها، ولا شعورها هما اللذان يسردان، وهما اللذان يهندسان ليالي "شهريار"، وهنا يبدو الحكي الحلميّ سلاحا دفاعيّا مثله مثل الحكي الواعي، الذي طالما احتمت به شهرزاد من بطش ملكها، ومن كلمة الموت المعلقة كلَّ لحظة بين شفتيْه، والمقرِّرة مصيرَها، أو كما يقول الهاتفُ الذي فاجأ شهريار، وفسّر له حقيقة تلك الحكايات الحلميّة: "أنتَ مشوقٌ إلى أنْ تسمع منها وإلا قتلتها، وهي مشوقةٌ إلى أنْ تتحدّث إليكَ وإلا قتلتكَ، وقد انتهت أحاديثها إليكَ في اليقظة، ولتبدأنَّ أحاديثها إليكَ في النوم، وستجد أنتَ لذةً في هذه الأحاديث، وستجد هي راحةً في هذه الأحلام..."[1]

ولنا أن نتساءل في هذا المقام عن سرِّ توهّج حكايات شهرزاد الغابرة، وحرص الروائيّين المعاصرين على النهل منها، والاقتباس عنها باختلاف درجات هذا الاقتباس، وتفاوت جرعاته*، والذي من الممكن تفسيره بذلك السحر العميق الذي تمتلكه هذه الليالي، وبذلك التأثير الآسر، والثراء الهائل الذي تبثه أجزاؤها، والذي لم يخلُ هو الآخر من أساطير، وخرافات تنسَج حوله، فكان من بين ما يُتداوَل حوله أنْ "ليس بوسع أيّ أحد قراءة ألف ليلة وليلة من أوّلها إلى آخرها دون أن يموت!"[2] وهو ما يطرح تفسيريْن متناقضيْن، أولهما طبيعيّ هو أنّ ضخامة هذا العمل هي السبب الوحيد في مثل ذاك التطيّر، إذ "لا أحد يتوفر على الأناة الكافية لقراءة الكتاب برمّته."[3] والثاني عجائبيٌّ، خارقٌ، هو أنّ "هذا الحظر المعلن عنه في حقّ الليالي

---

[1] طه حسين، **أحلام شهرزاد**، دار المعارف: القاهرة، ط3، 1951، ص: 51.

* نذكر من بين الأعمال المعاصرة التي استلهمت وتعالقت نصيّا مع ألف ليلة وليلة، ما يلي: "ليالي ألف ليلة" لنجيب محفوظ، و"ألف ليلة وليلتان" لهاني الراهب، و"فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" لواسيني الأعرج، و"ألف ليلة في ليلة" لسوسن جميل حسن، وغيرها.

[2] عبد الفتاح كيليطو، **العين والإبرة؛ دراسة في ألف ليلة وليلة**، ترجمة: مصطفى النحال، دار شرقيات: القاهرة، ط1، 1995، ص: 11.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

هو إشادةٌ غير مقصودة بها، واعترافٌ بسلطتها. لا يُقرَأ هذا الكتاب كما تقرَأ سائرُ الكتب، بداخله شيءٌ ما سحريٌّ، وإذن مرعبٌ، وهو في ذلك يشبه الكتاب المسجّل به مصير كلّ فرد على حدة، لكون نهايته تلتقي مع لحظة موت القارئ، بهذا المعنى فإنّ الموت هو ثمنُ القراءة، أي ثمن الحياة."[1]

ولئنْ كان هذا حالُ المرجع الأول، الذي كان وما يزال مصدرَ انبهار المتلقين، وحيرة النقاد والدارسين، فإنّ هذا ممّا يوضح لنا سرَّ إقبال – إن لم نقل تهافت – كثير من المعاصرين على حكاياته، وأساطيره، وشخصيّاته، وكأنّ الواحد منهم بعمله على محاكاة شيء من أجواء هذا العمل العظيم إنما يطمح إلى الحصول ولو على وهج قليل ممّا ناله وما يزال يناله من اهتمام.

ومن الممكن أن نضيف حافزا آخر أكثر أهمية من السابق، هو ما يحظى به هذا العمل من اعترافٍ غربيّ، وترجمات كثيرة، واقتباسات لا تكاد تعدّ للسينما، والمسرح، والموسيقى، وغيرها، ممّا يجعل من طموح الكاتب العربيّ منصبّا على عوالمه، وأجوائه.

وهو التفسير الذي يقدّمه د. محسن جاسم الموسوي لانبناء "القصر المسحور" على عوالم هذه الليالي، التي بدت "مرجعيّة الحكيم الأساس لا بصفتها عالمَ المخيّلة المليء بالإيماء، والمكتنز بالهدم الذي لا ينتهي لسلطان الأعراف، والمحرّمات، والممنوعات المختلفة، وإنما لقوّتها المرجعيّة في ظلّ اعترافِ آخر مهيمن، هو اعتراف الغرب."[2]

وهو التفسير نفسه الذي يقدّمه د. فوزي الزمرلي لاهتمام نجيب محفوظ بحكايات الليالي في روايته الذائعة الصيت "ليالي ألف ليلة": "نجيب محفوظ لم يتفطن إلى عظمة حكايات ألف ليلة وليلة إلا لمّا علم بأنّ الغرب مهتمٌّ بها اهتماما كبيرا، وذلك حسب رأينا هو أحد الدوافع الرئيسيّة التي جعلته يتخذها نصّا سابقا لروايته، وينسج

---

[1] عبد الفتاح كيليطو، **العين والإبرة**، ص: 11.

[2] د. محسن جاسم الموسوي، "هل من خصوصيّة للرواية العربية"، ص: 29.

على منوال مؤلفيها، توقا إلى الارتفاع بروايته إلى المنزلة التي احتلتها تلك الحكايات في الغرب."[1]

وأيّا كانت دوافع روائيّينا العرب للاحتفاء بهذا العمل التراثيّ الباهر: إعجابا خالصا بعبقريّته، أم سعيا نحو الإفادة من رواجه، فإنّ ما لدينا في الأخير أعمالٌ أدبيّةٌ معاصرةٌ، تعدّ خيرَ حامل لهموم الفرد العربيّ المعاصر وانشغالاته، غير أنها للاضطلاع بهذا الهدف لا تختار السبيلَ الاعتياديّ المباشر؛ سبيل الواقعيّة الفجّة، والتسجيل التاريخيّ الثقيل، والوعظ الأخلاقيّ الممجوج، بل تختار السبيلَ السحريّ، والطريقَ العجائبيّ، الذي يتخذ الرمز وسيلةً، وغايةً، يكتسب بها الخطاب السرديّ بعدَه التأويليّ العميق.

ومن الممكن أن نذكر عيّنةً مختلفةً، تتخذ من البعد العجائبيّ سبيلا ترميزيّا، تتخفى من خلاله كثيرٌ من الآراء الإيديولوجيّة، والحِكم الإنسانيّة، وهذا على سبيل المثال في رواية "إسحاق موسى الحسيني": "مذكرات دجاجة"(1943)، التي تدور كلّها على لسان دجاجة عاقلة، منشغلة بمسائل الخير والشرّ، والصلاح والفساد، ومنقبة عن النبل أينما كان، عاكسةً بهذا جانبا مثاليّا، يثير تساؤلنا حول حاجة الحسيني إلى بثّ هذه الأفكار النبيلة على لسان دجاجة؛ أي على لسان كائن حيوانيّ غير عاقل، هل هي مجرد محاكاة بريئة وحنين إلى بعض من حكايات التراث الناطقة على ألسنة الحيوانات ككليلة ودمنة مثلا؟ أم أنها نزوعٌ فنيٌّ، وهاجسٌ ترميزيٌّ ينبع بالدرجة الأولى من حاجة تجريبيّة إلى النطق بمختلف الألسنة، والتفكير بجميع العقول، حتى تلك التي دُرج على اعتبارها معطلةً وعجماء، وهو ما يمكن أن نفسِّره بالحاجة الملحّة إلى اتخاذ مثل هذه الجوانب أقنعةً، وسواترَ تختفي خلفها مقاصدُ الكاتب

[1] د. فوزي الزمرلي، **شعرية الرواية العربية**، ص: 146.

الصريحة، ولا يتراءى سوى القليل من ظلالها البعيدة* ممّا نجد له تحليلا دقيقا لدى الأستاذ "سعيد الغانمي" في سياق حديثه عن حكايات الحيوان، التي يرى أنّ جذورَها ترجع إلى الأزمنة الأسطوريّة السحيقة الأولى، حيث كان من الطبيعيّ أن يتكلم الحيوان مثله مثل الإنسان، وحين اختفت هذه العصور البطوليّة، اختفت لغات الحيوان معها، وليست مثل هذه الحكايات حنينا إلى عصر بطوليّ منصرم، بقدر ما هي هربٌ من عصر جبان، يعقد ألسنة الناس، ويخرسهم، فتتكلم الحيواناتُ عندما تكفّ الكائناتُ البشريّة عن الكلام، وتعرب هذه العجماوات عن نفسها حين تتوقف الحيوانات الناطقة عن ممارسة اللغة.[1]

وهذا يعني أنّ استعانة الكاتب – ولا سيما إن كان معاصرا – بمثل هذا النوع من الحكايات، وأنماط السرد إنما يعكس هاجسا احتجاجيّا، ورغبةً جامحةً في الانتقاد والتغيير، الذي من الصّعب جدّا الوصولُ إليه، وتحقيق غاياته إلا بمثل هذا النوع من الترميز التعجيبيّ الواعي.

وهو ما نلمسه بشكل أوضح في رواية "يوسف السباعي" الشهيرة: "أرض النفاق" (1949)، التي يغيب فيها رمزُ الحيوان/ الأعجم/ العاقل، ويمثل من خلالها كسرٌ متعمَّدٌ لقوانين الواقع، وشروطه، بتوظيف فكرة إمكانيّة تغيير طبائع الناس، وبيع جميع أنواع الأخلاق الكفيلة بذلك. وهو ما نلمسه من خلال ذلك البائع الغريب، ومن خلال اليافطة الغريبة المعلقة على واجهة محلّه: "تاجر أخلاق بالجملة والقطاعي"[2] ويبدو العنصر العجائبيّ في هذا العمل من خلال ذلك التنقل غير الطبيعيّ بين طباع مختلفة، وأطوار متناقضة، تعتري البطلَ بمجرد تناوله بعضا من تلك العقاقير السحريّة المجهولة، وما الغاية من مثل هذه التحوّلات سوى إضفاء بُعدٍ رمزيّ على

* نجد أنّ الكاتب يحاول في بداية عمله إيهامنا ألا علاقة له بما تقوله تلك الدجاجة، أو تؤمن به، فهو مجرد ناقل لا أكثر: "ولو قدِّر لصديقتي الدجاجة أن تتكلم بلغة الأناسيّ لما قالت غير ما تقرأ، فأنا في الواقع أترجم لكَ ما أوحت به إليّ، أمّا عنصر الخيال فيها فضئيلٌ..."
يُنظر: إسحاق موسى الحسيني، **مذكرات دجاجة**، دار المعارف: القاهرة، ط2، (د. ت)، ص: 9.

[1] سعيد الغانمي، **خزانة الحكايات**، ص: 87.

[2] يوسف السباعي، **أرض النفاق**، دار مصر: القاهرة، (د. ت)، ص: 9.

العمل، وقناع إيمائيّ، يشترك مع قناع الحديث على ألسنة الحيوانات في التكنية عن أهداف الكاتب الحقيقيّة، وإضفاء هالةٍ من التأويل، والخفاء عليها.

وعليه، يمكن القولُ من خلال هذه النماذج بأنّ الرواية العربيّة منذ نشأتها، ومنذ أبرز محطات تطوّرها، وتكوّنها، ما تزال في حاجة ماسّة إلى البحث عن أشكال جديدة، تستوعب مضامينها الجديدة، وتحتضن حاجات قرّائها الجدد، الذين لم يعودوا قانعين بقوالب السرد التقليديّ، وثوابت ما يفرضه من أزمنة، وأمكنة رتيبة، وشخصيّات نمطيّة، ومَغاز ضحلة، وواضحة، بل غدا هؤلاء المتلقون، وبالتوازي مع الكتّاب في أتون قلقٍ إبداعيّ، وترقب قرائيّ مستمرَّيْن، كان للبعد العجائبيّ دوره الأكبر في إثراء فراغهما، وتجديد طاقاتهما، ممّا سيأتي تفصيله فيما سيأتي من نماذج روائيّة منتقاة من عيون الإبداع العربيّ المعاصر.

وختاما، يمكن اعتبار هذه الشواهد المنتقاة مؤشرا مهمّا على مدى تجذّر النزوع العجائبيّ في أعمق وأقدم المدونات الأدبيّة، الغربيّة والعربيّة على حدٍّ سواء، ممّا يوحي بجسامة الدور الذي سيتخذه لاحقا في كثيرٍ من الأعمال المعاصرة، التي قد يرتكز بعضها على إعادة إحياء الروائع القديمة، فنّا وموضوعا، أو على شَقّ طرقٍ بكرٍ، بابتكار فنّيّاتٍ وموضوعاتٍ جديدة. وأيّا كان الخيار الذي سيتخذه الكاتب – إحيائيّا أم ابتكاريّا – فإنّ الإحاطة بخصوصيّات التوظيف العجائبيّ لن تتمّ بدقّةٍ إلا بالعودة إلى مثل هذه المرجعيّات الأدبيّة، التي تحيلنا إلى عنصرٍ مهمٍّ جدّا في تأصيل الموضوع العجائبيّ أدبيّا، هو تطوّر هذا التوظيف، وتلوّنه بكثيرٍ من خصوصيّات الفكر، والثقافة، السائديْن.

الفصل الثالث

موضوعات العجائبيّة

أولا- المسخ

ثانيا- التحوّل

ثالثا- الرحلة

رابعا- الغيبة

خامسا- الرموز الحيوانيّة

الفصل الثالث

موضوعات العجائبيّة

بعد الإرهاصات الحييّة التي شهدها توظيف موضوع العجائبيّة في الرواية العربيّة، والتي انصبّ كثيرٌ منها على محاكاة نموذج الليالي، والاقتداء به، والعمل على بعث كثير من شخصيّاته، وأجوائه، من باب الاحتماء بالتراث، أو تحدّي المنجز الغربيّ، أو لغايات التسلية والإلهاء فحسب*، فإنّ هذا النزوع تضاعف مع الزمن، وشهد حضورا قويّا، كان لازدهارُ التيّارات التجريبيّة، ونضوج المغامرات التجديديّة أثره الأكبر في إذكاء جذوته، وتعميق تأثيره، فأصبح المنجز الروائيّ العربيّ المعاصر من أكثر الوجوه الإبداعيّة تعبيرا عن هواجس التجديد والإبداع، وأشدّها استيعابا لهموم العصر، واشتعالات تقلّباته، وهذا بعد سنواتٍ طويلةٍ من التهميش والإقصاء، اعتبر فيها هذا الفنُّ "أدبا عاميّا، لا يرقى إلى مصاف الآداب الراقية، التي كان يتصدّرها الشعر."[1]

وما يعنينا في هذا الفصل هو التعرّف على أهمّ موضوعات الفنّ الروائيّ من ناحيةٍ عجائبيّةٍ خالصة، وهذا بعد أن تجاوزت مخاضات مرحلة البدايات الأولى، وتعقّدت فنّيّاتها أكثر، ونضج متلقّيها، وتشابكت موضوعاها، "ولم يبق من ظلال التوجّه إلى تسلية العامّة إلا ما ينتسب إلى تاريخ بدايات تشكّل الفنِّ الروائيِّ، وصارت الرواية تخاطب قرّاءً، وليس قارئا عامّا واحدا."[2]

وهو ما يمكن تفصيله فيما يأتي:

---

* يمكن القول إنّ صلة الرواية العربيّة بألف ليلة وليلة ترجع "إلى أواخر القرن التاسع عشر، حيث عمد الروائيّون الأوائلُ إلى مراعاة ذوق القرّاء الذين كانوا من أنصاف المثقفين، والذين وجدوا في أعمال هؤلاء الكتّاب ما يمتعهم ويسلّيهم، بوصفها بديلا للمؤلفات الشعبيّة التي عاشت في وجدانهم فترةً طويلةً من الزمن." ينظر: د. محمد رياض وتار، **توظيف التراث في الرواية العربيّة المعاصرة**، اتحاد الكتاب العرب: دمشق، 2002، ص: 41.

[1] صلاح صالح، **سرد الآخر؛ الأنا والآخر عبر اللغة السرديّة**، المركز الثقافي العربي: بيروت- الدار البيضاء، ط1، 2003، ص: 17.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

أولا- المسخ:

يُعدّ المسخ واحدا من أهمّ الموضوعات العجائبيّة نتوءا في مدوّنتنا الروائيّة العربيّة، بما يفيده من معاني التحوّل، والنقصان، وضياع الهويّة الكينونيّة الأولى في ملامح كينونيّة ثانية، أقلّ حتما من الأولى، وأشدّ عتمةً، وأكثر قبحا، وتشويها.

ونظرا لتداخل هذا المصطلح بمصطلح التحوّل، وتمازج مكوّناتهما، فإنّ من الضروريّ جدّا تحديد المعاني اللغويّة والاصطلاحيّة الدقيقة لمفهوم المسخ، وتحوّلاته. وبالعودة إلى "لسان العرب" نجد أنّ من أبرز معاني مادة: "مسخ" ما يأتي:

"مسخ: المسخ: تحويل صورة إلى صورة أقبح منها، وفي التهذيب: تحويل خلق إلى صورة أخرى، مسخه الله قردا يمسخه وهو مسخ ومسيخ، وكذلك المشوه الخلق. وفي حديث "ابن عباس": الجان مسيخ الجن، كما مسخت القردة من بني إسرائيل، الجان: الحيات الدقاق. ومسيخ: فعيل بمعنى مفعول من المسخ، وهو قلب الخلقة من شيء إلى شيء، ومنه حديث الضباب: إن أمة من الأمم مسخت وأخشى أن تكون منها. والمسيخ من الناس: الذي لا ملاحة له، ومن اللحم الذي لا طعم له..."[1]

أمّا مادة "حوَل"، فنجد فيها ما يأتي:

"تحوّل عن الشيء: زال عنه إلى غيره. حال الشخصُ: إذا تحرّك. وكذلك كلُّ متحوِّلٍ عن حاله، فكأنّ القائلَ إذا قال: لا حول ولا قوّة إلا بالله، ولا حَيْل ولا قوّة إلا بالله. وورد ذلك في الحديث: لا حول ولا قوة إلا بالله، وفسِّر بذلك المعنى: لا حركة، ولا قوّة، إلا بمشيئة الله تعالى..."[2]

ويبدو من خلال هذه المعاني مدى الصدع العميق بين كلا هذيْن المفهوميْن، أمّا في الثقافة الفرنسيّة، فلا نكاد نجد مثل هذا الصدع والتناقض العميق، فمن معاني "المسخ" (Métamorphose) ذلك التحوّل الكليّ الذي يطرأ على الشيء، وينقله

---

[1] **لسان العرب**، مج14، ص: 71. (مادة: مَسَخ)

[2] المرجع نفسه، مج4، ص: 275- 276. (مادة: حَوَل)

إلى حالٍ أخرى مختلفة.[1] وكذلك "التحوّل" (Transformation) الذي يفيد المعنى نفسه: الانتقال من شكلٍ إلى آخر، ومن حالٍ إلى أخرى.[2]

وهذا على المستوى اللغويّ الخالص، الذي نلاحظ اختلاف معانيه باختلاف الثقافات، وتفاوت سياقات الحضارات، أمّا على المستوى التخصّصيّ البحت، فنجد أنّ معنى "المسخ" يرتبط بمصطلحاتٍ أخرى مشابهة، يختصّ كلٌّ منها بحالٍ مختلفةٍ عمّا سواها: "فالنسخ هو نقلُ الروح إلى جسمٍ أرفع، و"المسخ" هو نقلُ الروح إلى ذوات الأربع، و"الفسخ" هو نقلُ الروح إلى الحشرات، و"الرسخُ" هو نقلُ الروح إلى النبات والجماد."[3]

وهو المعنى الذي يعنينا، من حيث ارتباطه بإيحاءاتٍ انتقاميّة أو عقابيّة، دائمة أو موقوتة، تشكّل بما تتضمّنه من خروج عن منطق العاديّ واليوميّ محورَ الحدَث العجائبيّ وبؤرته، فضلا عمّا قد تتضمّنه من عناصر تركيبيّة، تمتزج في خضمّها ملامح ذوات كثيرة ومتباينة – غالبا ما تكون حيوانيّة – في ذاتٍ واحدة، هي الذات المعاقَبة أو المبتلاة، التي يمكن عدّها في هذا السياق شخصيّةً عجائبيّة بامتياز، لا باعتبار ما دُرِج تداولُه من أنّ هذه الأخيرة هي "القادرة على الإتيان بالفعل الغرائبيّ الفائق للعادة"[4]، بل باعتبارها الذاتَ المستقبلة والممتصّة لطاقات السحر المسلّطة عليها من الآخرين، المصنّفين ضمن النوع الآنف ذكره.

وبالعودة إلى رواية "سهرة تنكرية للموتى" لغادة السمان، التي صدرت طبعتها الأولى سنة 2003*، نلاحظ أنّها واحدةٌ من الأعمال الموغلة في العجائبيّة والترميز، وهذا بعد روايَتيْها الشهيرتيْن: "بيروت 75" (ط1 1975)، و"كوابيس بيروت" (ط1 1976)، اللتيْن نلمس فيهما حضور جرعة السحر والتعجيب نتيجة الأوضاع

---

(1) Nicolas Agnan et autres, **Le Grand Dictionnaire Encyclopédique du XXI Siècle**, Auzon, Paris, 2001, p767.

(2) Ibid, p1125.

(3) أوفيد، **مسخ الكائنات**، (مقدمة المترجم: د. ثروت عكاشة)، ص: 27.

(4) د. ناهضة الستار، **بنية السرد في القصص الصوفيّ؛ المكوّنات، والوظائف، والتقنيات**، اتحاد الكتاب العرب: دمشق، 2003، ص: 190.

* ما سأحرص على مراعاته في تحليل نماذج الدراسة، هو غزارة وعمق حضور الموضوع في العمل، وليس أسبقية سنة النشر.

المأساويّة/ العبثيّة، الناتجة عن الحرب الأهليّة الطويلة الأمد، التي عرفها لبنان، والتي سخّرت الكاتبة فنّها وقلمها لرصد مفارقاتها، وتحليل نتائجها، والتباساتها، فكان للجوء إلى عوالم السحر والعجائب دوره الأكبر في شحذ أدوات الكاتبة، وفي تعميق رؤيتها، ورؤياها، وهو ما لم تشذّ عنه في عملها الأخير هذا، الذي يرصد واقعَ ما بعد الحرب، وتداعياته على الأرض والإنسان، فكان أن تشوّه الكثيرون، وفقدوا كثيرا من معاني إنسانيّتهم العميقة؛ أي تشوّهوا، ومُسِخت أنفسهم، ونُسِفت جميع فضائلهم المفترضة.

وهذا ما نجده لدى مجموعة كبيرة من العائدين إلى بلدهم، ومدينتهم الأولى؛ "بيروت"، الذين أغواهم سلطان المال، وأعمتهم شهوة النفوذ، فكانوا نموذجا ممتازا للذات البشريّة الممسوخة الجوهر، وبالتالي المشوّهة المظهر، ومثال ذلك "ناجي"، الذي عوّض خيبته الكبرى في باريس، التي لم يحظ فيها بغير عملٍ حقيرٍ في أحد المطاعم، بالارتماء في أعمال النصب والاحتيال، التي زيّنها له رفيق صباه "سليم"، الذي التقاه في باريس، ووصف مظهره الخارجيّ بقوله: "لا أدري لماذا خيِّل إليّ أنّ نابيْه طويلان أكثر من المألوف، كمصّاصي الدماء في قصص الرعب وفي السينما، وقلت لنفسي إنني لكثره حسدي له أفتش له عن عيوب!"[1]

وهنا يبدو الجانب الارتيابيّ، الذي يطوّق حضور هذه الشخصيّة؛ فالبطل "ناجي"، الذي لم يكن قد تورّط بعد فيما سيأتي من جرائم، ما يزال يتأرجح بين عالم الواقع الذي يحياه الأفراد المتصالحون مع ذواتهم، وشروط وجودهم، وعالم الوهم الذي تبتلع سراباته عقولَ وأحاسيس سواهم ممّن استسلموا لنزواتهم الدنيا، وأسلسوا القيادَ لجموحها، وتهوّرها. وهو ما سيحدث مع "ناجي" هذا، الذي شرع ينزلق شيئا فشيئا نحو كابوسيّة هذا العالم، وشبحيّاته المرعبة، وهو الذي لاحظ في لقائه الثاني مع سليم، أنّ نابيْن طويليْن قد تدليا من فمه أكثر، وبديا "أكثر طولا ممّا شاهدهما في باريس في المطعم، وأنه يبدو لعينيْه شبيها حقا بمصّاصي الدماء الذين طالما شاهد

[1] غادة السمان، **سهرة تنكرية للموتى**، منشورات غادة السمان: بيروت، ط2، 2005، ص: 46.

على شاشة التلفزيون حكاياتهم ولم يصدّقها بالطبع، لكنّها كانت تخيفه كما يخيفه نابا وفاء المتدلّيان على شفتيْها فوق حمرة شفاهها، نابان ملطخان بأحمر لعله الدم..."[1]

إضافةً إلى ما سيبدو واضحا تماما في صفحات أخرى لاحقة، يبدو من خلالها "ناجي" وقد مُسِخ نهائيّا إلى مصّاص دماء، مثله مثل "سليم"، وشريكته "وفاء": "لاحظ وهو يتأمّل نفسَه في المرآة بعد تنظيف أسنانه قبل النوم أنّ نابيْه قد كبرا حقّا واستطالا مثل نابيْ سليم ووفاء، بالمعنى الماديّ للكلمة."[2]

ولا يلبث أن يتأكد من هذه الواقعة من خلال ما سيلاحظه من ردود فعل الأطفال والحيوانات تجاهه، هذه المخلوقات البريئة التي لم تفقد نقاءها، ولم تتلوّث بما تلوّث به هو وأمثاله من جرائم، ودناءات: "لاحظتُ – منذ بدايات عملي مع سليم – أنّ الأطفال صاروا يبكون ذعرا حين يشاهدونني، أمّا الكلاب فتخشاني وتهرب مني، أو تركع لي وهي ترتجف، كأنني وحشٌ كاسرٌ مرهوبٌ. الطيور التي كانت في أيّامي الأولى في بيروت تقف على نافذتي وأطعمها صارت تهرب مذعورةً من شرفتي، وقطة الجارة في المبنى صارت تموء رعبا وتهرب وتختبئ خلف صاحبتها، وتبخّ باتجاهي كما لو كنتُ ثعبانا إذا تصادف أن جمعنا المصعد."[3]

وهنا يبدو "المسخ" عقابا "أدبيّا"، تسلطه الكاتبة على الشخصيّات الخاطئة، والحائدة عن سبيل الشرف والفضيلة، فلولا تورّط "ناجي" وفساد أفعاله لما كان على الكاتبة أن تعاقبه ذلك العقاب القاسي، وأن تنهي حياته بحادث مروريّ احترقت معه جثته، ولم يبق منها سوى الرماد، "تماما كما يحدث لمصّاص الدماء حين يدقّ أحدهم وتدا في قلبه."[4]

وهو ما تلتقي فيه مع الكاتب الجزائريّ "كمال قرور" في روايته "التراس"، التي تضخمت فيها جرع السحر والعجائب، من أسطرة، وتضخيم، ومبالغة، وتهويل، وتكسير لمنطق الواقع، ومنجزاته، ومسخ، لجأ إليه في نهاية عمله، وجعله عقابا

---

[1] **سهرة تنكريّة للموتى**، ص: 120.
[2] المصدر نفسه، ص: 130.
[3] المصدر نفسه، ص: 169.
[4] المصدر نفسه، ص: 234.

لسكّان "بلاد الشمس"، الذين مسخهم الله، فجعلهم بهائم لا تعقل[1]، وبقوا على تلك الحال، لا بسبب فسادهم، وخبثهم، بل بسبب سلبيّتهم، وجمودهم، وتواطئهم الصّامت مع ظالميهم، ومضطهديهم. وهي خطيئةٌ تضاهي الخطايا التي على غرار خطايا "ناجي"، وتفيض عليها.

أي أنّ المسخ في هذين النموذجيْن هو العقاب الأمثل الذي يرتئيه بعض الكتّاب، من باب الإدانة، وإعلاء نبرة السخط، والاستهجان، ولئن كان "تحوّل الأبطال إلى حيوانٍ، ذا تفسيرٍ معروفٍ، تستخدمه حكايات الجان للدلالة على الموت"[2]، فإنه هنا يفيد المعنى نفسه، سواء كان حقيقيّا كما في عمل السمّان، أم مجازيّا كما في عمل قرور، الذي يأتي المسخ فيه بمعنى "الموت الأخلاقيّ"، الذي يضاهي الموت الحقيقيّ في عدميّته، وبؤسه، إن لم يفقه فيهما.

وقريبا من هذا المعنى، وبالعودة إلى الرواية الأولى "سهرة تنكريّة للموتى"، يمكن تلمّس معنى ثانٍ للمسخ، لا يبدو معه عقابا، أو انتقاما، بقدر ما يبدو نتيجة، وواقعا حاصلا، بسبب تجذر الشرّ والفساد، اللذيْن لم يعد مجديا معهما أيّ حكم أخلاقيّ، أو استهجانيّ، بل غدا الفعل الوحيد الممكن معهما هو التحرّز والاجتناب، وهي حال "رامز المندال" الذي مسخته الكاتبة إلى "زومبي" ، لا هو حيٌّ، ولا هو ميت، بل هو جثةٌ متحرّكةٌ، تفوح منها رائحة العفونة أينما حلّت، وهذا ما يتكشف من خلال علاقته بـ"دانا"؛ الفتاة اللبنانيّة المقيمة في باريس، والتي عادت إلى بلدها للاستجمام، ولاقتناص بعض صفقات العمل، مع رامز وأمثاله: "لاحظتْ أنّ يده باردةٌ حقّا دائما، وزنخة مثل سمكة ماتت من زمان...وأنّ رائحة عفنة فاحت في إحدى اللحظات من حضوره، أم تراها فاحت من الطريق؟ وتذكرت أيضا أنهما يوم

---

[1] كمل قرور، **التراس؛ ملحمة الفارس الذي اختفى**، الدار العربية للعلوم: بيروت، ومنشورات الاختلاف: الجزائر، ط1، 2008، ص: 71- 72.

[2] ألكزاندر هجرتي كراب، **علم الفولكلور**، ص: 35.

الغداء عند "بيبي عبد" في جبيل وقع عن السلم ولم يتألّم كما لو كان كيسا محشوّا بالقشّ..."[1]

ويبدو من خلال هذا النموذج مدى تعويل الكاتبة على الجسد، وتكريسها طاقاته، التي لا يمكن أبدا فصلها عن ذات الإنسان ووجوده؛ "فالإنسان لا يمكن فينومينولوجيّا تمييزه عن لحمه، فهذا اللحم لا يمكن أن يُعتبَر ملكيّة ظرفيّة، إنّه يجسّد وجوده في العالم، وبدونه لن يكون."[2] وقد بدا جسد هذا البطل الروائيّ أو لحمه في قمّة التفسّخ والتعفّن، ممّا يحيل إلى تفسّخ روحه نفسها، وفسادها فسادا لا يُرجى معه أيّ شفاء، إلا بالموت، الذي ليس ممكنا في مثل حالاته، إلا عن طريق الحرق، أو التفجير: "ألم تلحظي أنه ميتٌ/ حيّ؟ ألم يدهشك فشل محاولات اغتياله كلّها بإطلاق الرصاص عليه؟ هذا رجلٌ لا يموت إلا بالاحتراق أو التفجير والتمزيق إربا إربا فهو جثةٌ لا ينفع معها الرّصاص. هل تظنينه يرتدي حقّا قميصا عازلا يحميه من الطلقات؟ إنها ببساطة تخترقه، حاولي جرحَه ولن تسيل قطرة دم.."[3]

ونلمس معنى قريبا من هذا لدى "مهدي عيسى الصقر" في "امرأة الغائب"، التي عمد فيها إلى استخدام المسخ رمزا للشرّ، وتعبيرا عنه، وهذا من خلال شخصّية الساحرة "صدفة"، التي تملك القدرة على التحوّل إلى أيّ شكل تريد، وكذا القدرة على مسخ نفسها أيضا في أيّة صورة تشاء، والتي أتت نموذجا مثاليّا للشرّ، ولإرادة الإيذاء المحدقة ببني البشر، وبالرجال منهم على وجه الخصوص. أي أنّ المسخ هنا لم يعد موضوعا انتقاميّا يسلطه الكاتب على الشخصيّات السيّئة والسلبيّة، بل غدا صفةً مطلقة، قد يقصد بها الكاتب تبشيع الشخصيّة، أو تشويهها، لكنه لا يملك أن يجعلها هدفا، أو نتيجة، أو عقابا يستهدف الشخصيّات الحائدة عن الصواب، كمثال شخصيّة "ناجي".

---

[1] **سهرة تنكريّة للموتى**، ص: 256.

[2] دافيد لو بروتون، **أنثروبولوجيا الجسد والحداثة**، ترجمة: محمد عرب صاصيلا، المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر: بيروت، ط2، 1997، ص: 151.

[3] **سهرة تنكرية للموتى**، ص: 245.

وبمزيد من استقراء نماذج الدراسة يمكن ملاحظة معنى ثالث لموضوعة المسخ، هو المعنى الذي تتلبّس فيه الشخصيّات صفةَ الضحيّة، بكلِّ ما تستجلبه من معانٍ استعطافيّة، وإيحاءات مأساويّة، تخيّم على أجواء العمل، وتستبدّ بأجزائه، وسواء كانت هذه الصفة معلومة الأسباب أم مجهولتها، فإنّ طابعها الجمعيّ الشامل، وحضورها القطعيّ الحاسم جديران بأنْ يشكلا جانبا مفصليّا من جوانب تكوّن "المسخ" تقنيةً روائيّةً، وموضوعا عجائبيّا يتخذ من الرمز وسيلةً، ومهادا، وقناعا تنكريّا تتخفّى وراءه آراء الكاتب الشخصيّة، ووجهات نظره الإيديولوجيّة، وهو ما نلمسه أيضا في السهرة التنكريّة من خلال ما شاب ويشوب حياة البيروتيّين كلّهم من تلوّث، وتشويه، مُسِخت معهما يوميّاتهم الحميمة إلى أزمنة كابوسيّة رهيبة، بات من خلالها البشر يسيرون على هيئة جرذان: "لمح جرذا كبيرا يتنزّه على الرصيف البحريّ مقابل الفندق. كان جرذا بحجم رجل، وبربطة عنق كما خيّل إليه."[1] وغدا من الممكن أيضا تحوّل نبتة الصبّار الوديعة إلى أفعى سامّة، كما بدا في كوابيس الشخصيّة الفرنسيّة "ماري روز": "ألاحظ أنّ نباتات الصبّار تكبر أمام عيني بسرعة استثنائيّة كما لو كانت حيّة، أعني حيّة بالمعنى الحيوانيّ لا النباتيّ للكلمة. نبتة الصبّار الطويلة الخضراء ذات الورود الحمراء على ساق نحيلة كأفعى قفزت عن الطاولة إلى الأرض وقد تحوّلت إلى أفعى حقيقيّة ذات أشواك صبّاريّة وفتحت شدقيْها، وخرج منها لسانٌ مزروعٌ بالأشواك، وهاجمتني وهي تصدر فحيحا مرعبا..."[2]، إلى جانب جملة المفارقات المرعبة، التي صادفت بطلا آخر من أبطال الرواية، هو "فوّاز"، الذي وجد نفسه يعيش في جوّ كابوسيّ رهيب في بيت أبيه القديم، فلا يكاد يملأ مغطسَ الماء ليستحمّ حتى يشاهد أخطبوطا أسود يسبح فيه، ولا يكاد يمدّ يدَه إلى المكتبة ليتناول كتابا حتى تخرج منه أفعى سرعان ما تقفز على السجادة، ولا يكاد يتناول برتقالة ليقشّرها حتى يخيّل إليه أنّ لها عينا تحدّق فيه، وحين يمدّ يدَه لفتح الباب، تمتدّ من خشب الباب يدٌ شبحيّةٌ لتصافحه.[3]

---

[1] **سهرة تنكريّة للموتى**، ص: 69.
[2] المصدر نفسه، ص: 33.
[3] المصدر نفسه، ص: 304.

ورغم ما يسود هذه المشاهد من طابع كابوسيّ، يتغلب فيه الوهم على الحقيقة، فإنّ مجرد أن يستيقظ الفرد وينام على مثل هذه الإيقاعات الناشزة كفيلٌ بأنْ ينقل لنا صورةً شائهةً جدّا عمّا ينبغي أن يكونه الواقع، وعمّا يمكن أن يشكل حميميّاته وأجواءه. وهو ما يمكن تلمّسه في ختام هذا العمل، الذي تختلط فيه ملامح الحقيقيّ والكائن بملامح الوهميّ، والخياليّ، والمرعب اختلاطا يصعب معه محاولة تلمّس الحدود الفاصلة بينهما، بل إنّ الحقيقة نفسها تغدو أكثر إرعابا من الوهم، وأشدّ كابوسيّةً، وهو ما نلمسه في آخر عبارة أنهت بها الكاتبة أجواء رحلة أبطالها العجائبيّة المرعبة، حين ختمت أحداثها بعودة "فوّاز" إلى باريس، بعد أيّامه الصعبة في منزل أبيه البيروتيّ: "حين فتح عينيْه تمنّى أن يكون ما شاهده مجرد كابوس، لكنّه شعر بالذعر الحقيقيّ لأنه لم يعد يدري كيف يميّز بين الحقيقة والكابوس، بعدما صارت الحقيقة كابوسا!"[1]

وهو ما يؤكد الطابعَ الإرعابيّ الذي توخته الكاتبة منذ بداية عملها، والذي يعدّ أحدَ السمات الثابتة التي تطبع الحكاية العجائبيّة، التي – كما يرى حسين علام – "تجري دائما في جوّ من الرعب، وتنتهي ضرورةً بحادث رهيب نتيجته الموت أو الاختفاء، أو اللعنة، التي تصيب البطلَ، وبعد ذلك تعود بداهة العالم إلى مجراها الطبيعيّ، لذا تبدو الفظاعة خاصيّةً للعجائبيّ."[2]

ورغم تحفظنا على فكرة تعميم الطابع الفظائعيّ، وتكريس حضوره في جميع المدوّنات العجائبيّة، فإننا لا ننكر أبدا هيمنته شبه القطعيّة، واستبداده بكثير من جوانب تشكّل الخطاب العجائبيّ، ولا سيما في هذا الشقّ المتعلق بتقنية "المسخ"، وما يستجلبه من معانٍ تشويهيّة، إن لم تكن مقزّزةً ومنفرةً، فهي حتما مرعبة، وطافحة بالرهبة، والخوف.

وهو المعنى الذي يمكن تلمّسه أيضا، ومن زاويةٍ ثانيةٍ، في رواية "امرأة الغائب"، التي تقوم على خطّيْن سرديّيْن متوازييْن، أحدهما خط الواقع المأزوم، المترع بفاجعة

---

(1) **سهرة تنكريّة للموتى**، ص: 328.

(2) حسين علام، **العجائبيّ في الأدب؛ من منظور شعريّة السرد**، الدار العربيّة للعلوم: بيروت، ومنشورات الاختلاف: الجزائر، ط1، 2010، ص: 48.

اختفاء الزوج، والأب، الذي لا يُدرى إن كان شهيدا أم أسيرا لدى القوّات الإيرانيّة، والثاني خط السحر والخيال، أو خط حكايات الجدّة الليليّة، التي تلهي بها حفيدَها المتعطّش للحكايات، وتماطل بها أيّامَ ترقّبها الطويل، وانتظارها لخبر ما عن ابنها الفقيد.

وفي هذا الخط التخيّليّ، الذي يحاكي فيه الكاتب كثيرا من بنى حكايات "شهرزاد"، وأخيلتها، يتراءى بجلاء فعل المسخ، مهيمنا على أغلب أجواء هذا الخط، وتطوّراته، فالساحرة العجوز "صدفة" – التي لا شكّ في أنّ الكاتب يرمز بها إلى الحرب، وإلى عبثيّتها، ولاجدواها – تتفنّن في التنكيل بضحاياها، وتعذيبهم؛ هؤلاء الضحايا الذين ليس لهم من ذنب جنوه سوى ذنب الحياة، وذنب الوجود في زمن عبثيّ، غاشم، تميل كفات القوى فيه دائما لصالح "صدفة" وأمثالها، فنجدها – على سبيل المثال – وفي إحدى نوبات حقدها، تعمل على تحويل سكان مدينة بأكملها إلى تماثيل من حجر[1]، أي أنها تعمل على تجميد طاقاتهم، وتحنيط أفعالهم في قالب حجريّ، مفعم بكثير من الطاقات القدسيّة الكاملة، بوصفه – كما يرى تركي علي الربيعو – تجليا وجوديّا بامتياز، وكائنا يبقى دائما هو نفسه، لا يتغيّر، يستوقف نظرَ الإنسان بما فيه من عدم قابليّة للنقص، ومن مطلق.[2]

إلا أنه رغم هذا الطابع المطلق البقاء والخلود ليس سوى معادل للعدم والهمود، فهؤلاء البشر الذين غدوا تماثيل سيظلون إلى الأبد على هذه الحال الجامدة، ولن يكون خلودهم الموهوم ذاك سوى تكريس لسلطة الموت، وتأكيد لها.

وإلى جانب هذا تعمل الساحرة أيضا على اختطاف الرجال من أحضان أسرهم – تماما كما تفعل الحرب – وتعمل على سلبهم رجولتهم، وعنفوانهم، أي تعمل على مسخهم خصيانا، وفوق كلّ هذا تسلبهم هويّاتهم، وأسماءهم أيضا، "فتطلق عليهم أسماء من عندها.. أسماء معادن نفيسة، وجواهر ثمينة، يتباهى بامتلاكها السلاطين، مثل: ياقوت، زمرد، ألماس، عقيق، ذهب، فيروز.. أو مسمّيات لأشياء يُنتفع بها مثل:

---

[1] مهدي عيسى الصقر، **امرأة الغائب**، دار المدى: دمشق، ط1، 2004، ص: 130.

[2] تركي علي الربيعو، **من الطين إلى الحجر؛ قراءة في سفر الخلود**، المركز الثقافي العربي: بيروت، والدار البيضاء، ط1، 1997، ص: 138.

خشبة، طينة، عجينة.. أو أسماء حيوانات لا تملك القدرة على الدفاع عن نفسها، مثل: غزال، أرنب، عنزة، حمام..."[1]

ورغم ما يستجلبه الشقّ المسخيّ الأول – فعل الإخصاء – من معانٍ مؤلمة، ومرعبة، فإنّ الفعل المسخيّ الثاني – فعل سلب الاسم والهويّة – ورغم رمزيّته الواضحة، يعدّ أشدّ وقعا وتعذيبا، وهذا لما تحمله التسمية "من أهمية قصوى، إذ بفضلها يتمّ ضبط الأشياء، والتجوّل بثقة خلالها."[2] وما دامت هذه الساحرة تحرم هؤلاء الضحايا من هويّاتهم الأصليّة الأولى، وتلبسهم هويّات أخرى بديلة، تصادر من خلالها إنسانيّتهم، وتقضي على أيّة بادرة تلوح من ماضيهم، أو ذاكرتهم الحميمة، فإنها بهذا تنسف وجودهم كله، وتمسخ ذواتهم إلى دمى، وإلى أشياء تستعملها، ولا تلبث أن تتخلص منها حالما تنتهي صلاحيّتها.

وهنا يبدو المسخ رمزا يحيل به الكاتب من خلال هذه الفسحة العجائبيّة المتخللة سردَه الواقعيّ إلى فداحة الحرب، وجسامة الثمن الذي يدفعه الأبرياء في سبيلها، وهي الفكرة نفسها التي يبني عليها "إلياس خوري" روايته "يالو"، التي ترصد واقعَ بيروت ما بعد الحرب، من خلال تقلبات أحوال الشخصية الرئيسيّة فيها "دانيال"، أو "يالو"، الذي يأتي نموذجا حيّا لتشوّه الإنسان، وامتساخ وجوده، بكلّ ما يحمله هذا الامتساخ من ضياع، وتشظ، تبدو معه ذات الفرد أسيرة العبث واللاجدوى، اللذيْن خلفتهما عبثيّة الحرب الأهليّة الطويلة، التي شهدها لبنان، والتي امتدّت تداعياتها إلى أجيال طويلة، ومتعاقبة، ما تزال تعاني من آثارها حتى الآن، فهذه الرواية وإن كانت "تتعلق بشباب يالو بعد انتهاء الحرب، فهي تتعلق أيضا بما فعلته الحرب في تكوين الفتيان، واليافعين، الذين سيغدون في المستقبل."[3]

وبتتبّع هذا المستوى الجمعيّ، الذي يبدو من خلاله يالو مثالا نموذجيّا عن ضياع جيل بأكمله، وتشتّت آماله، يمكن ملاحظة ملامح هذا الضياع من خلال سلسلة الانحرافات

---

[1] **امرأة الغائب**، ص: 179.

[2] عبد الفتاح كيليطو، **الأدب والغرابة؛ دراسات بنيويّة في الأدب العربي**، دار الطليعة: بيروت، ط3، 1997، ص: 100.

[3] نبيل سليمان، "الصراع الأهليّ في الرواية العربيّة"، ضمن موسوعة: **الثقافة العربيّة في القرن العشرين؛ حصيلة أوّليّة**، مجموعة من الباحثين، مركز دراسات الوحدة العربيّة: بيروت، ط1، 2011، ص: 1051.

القهريّة الكثيرة التي لازمته، بدءا من إقدامه رفقة صديقه "طوني" على سرقة التكنة التي كانا ينتميان إليها، وهربهما إلى باريس، حيث اختفى هذا الصديق، وتركه تائها في بلد لا يعرف لغته، ولا يملك قطعةً واحدة من نقوده، وهناك انتهى إلى التسوّل في أحد أنفاق الميترو، حيث قابله ذات يوم الأستاذ "ميشال سلوم" وأشفق عليه، وأعاده إلى البلد ليعمل حارسا لفيلته، وهناك يبدو الوجه السلوكيّ التشوّهيّ الثاني، حيث يتورّط يالو في مهاجمة العشاق المحتمين بأحراش الغابة القريبة، الذين يسلبهم أموالهم، ويعتدي على النساء منهم، وفضلا عن ذلك يتورّط في علاقة غير شرعيّة مع "الست رندة" زوجة منقذه وحاميه، ويقع في غرام إحدى ضحاياه: "شيرين"، التي يفقده حبّها توازنه كلّه، ويشرع في سلسلة من الهلاوس، والأضاليل، يختلط فيها الواقع بالخيال، أو بالأحرى تفوق جرعة العجائب فيها كلَّ جرعة أخرى، ويبدو يالو منتشيا بسحر الكلمات، ومنبهرا بطاقاتها العجائبيّة الخالصة، إلى حدّ تختلط عليه فيه الحدودُ الفاصلة بين السرد والحياة، "فتبدو له الحياة في لحظة الكتابة سردا، والسرد حياةً، ولهذا يعيد دائما كتابة ما جرى له، مصحّحا، أو معدّلا بعضَ الأحداث، وحين يكتب ما حصل له فهو يعيشه. قبل الكتابة كانت حياته فراغا ضائعا في نثار الحروب، وبعد الكتابة اكتشف أنّ الحياة توجد في مكان آخر؛ توجد هناك في المخيّلة الورقيّة لكائن يعطيها معنى وتسلسلا، كلّ تصحيح في حكاياته هو عيشٌ جديدٌ لها، في محاولة لإعطائها معنى لم يعشه من قبل."[1]

وهذا هو الخيط الذي تشبّث به في سبيل جذب "شيرين"، واصطياد اهتمامها، فكان "يحتال على صمتها بالكلام؛ يروي لها مغامراته وحروبه، وحكايات عاشها، ولم يعشها، من اجل أن يمدّ لها خيطا تتسلقه نحوه."[2]

ويبدو في سياق هذا الاحتفاء الشاذ وغير المألوف بطاقات الكلمات مدى الصدع العميق المتبطن أغوارَ يالو، وأشباهه من أبناء الحرب، الذين اقتحمت الأوهام والأضاليل إيقاعات حياتهم، وتعانقت فيها نوازعُ الخير والشرّ، ليس كما يمكن أن تتعانق في أعماق أيّ إنسان طبيعيّ، امتزجت في تكوينه هواجس الروح ونداءات

---

[1] سعيد الغانمي، **خزانة الحكايات**، ص: 215.

[2] إلياس خوري، **يالو**، دار الآداب: بيروت، ط2، 2004، ص: 249.

التراب، بل كان تعانقها في قمة الفوضى والالتباس، بدت من خلالهما شخصية البطل "يالو" ضحيّةً لا جانيةً، وذاتا متخبّطةً تخبّط سياقات العصر، واضطراب ظروفه. وهو التخبّط الذي لم يُعفِ منه الكاتب حتى بعض الشخصيّات المثقفة في عمله، فنجد – على سبيل المثال – الأستاذ "ميشال سلوم" المثقف، والمحامي الكبير يقع ضحيّة أحد المحتالين؛ "عطا"، الذي يدّعي قدرته على جعل جسده ينضح "زيتا مقدّسا" حالما يقف مقابل إحدى الأيقونات الدينيّة، وهو في الواقع يخفي زجاجتيْن صغيرتيْن تحت إبطيْه هما اللتان تنضحان ذلك الزيت المزعوم، ورغم سذاجة هذه الحيلة وتفاهتها، فإنّ "الخواجا ميشال" يقع مرارا وتكرارا ضحيّتها، ولا يني ينفق الأموالَ الطائلة على هذا النصّاب، وعلى ثلةٍ من رجال الدين الفاسدين، الذين يخادعونه بدورهم، أو"يحلبونه" على حدّ تعبير الكاتب.[1]

وتوحي هذه الفكرة بمدى التشوّه العميق الذي استجلبته الحرب، ونشرته بين جميع الشرائح الاجتماعيّة، التي جعل من بطله "يالو" مثالا ونموذجا عنها، تشي تخبّطات نفسه بتخبّطات جيله، وتفضح اضطراباته الفكريّة والسلوكيّة فداحة اضطرابات الجيل أيضا، وتقلّباته.

هذا على المستوى الجَمعيّ، أمّا على المستوى الشخصيّ، فلم ينفرد بتشويه نفس يالو، ومسخ سلوكاته واقعُ الحرب العبثيّة فقط، بل لقد كان الدور الأكبر في هذا التشوّه التراجيديّ نشأته الأولى في بيتٍ لا يؤمن أفرادُه بالخرافات فحسب، بل يعتبرونها واقعَهم الوحيد، ودرعهم الذي يحتمون به من جميع المحن والنوائب؛ هذه النشأة الغريبة، التي لم يعرف من خلالها لنفسه أبا يرعاه، بل جدّا طاعنا في السنّ، هو في الأصل رجل دين، ديدنه التشبّث بالخرافات، والتفنن في سردها، وتكرار طقوسها، وهو ما يلتقي فيه مع ابنته؛ والدة يالو، التي لا تقلّ عنه تخلفا، وغرابة أطوار، ويالو هو الضحيّة بينهما؛ "ضحيّة التقيّد بالتقاليد الموروثة، والالتزام الأعمى بكلِّ ما يسمّى بالخرافات والأساطير، وكلّ هذا أدّى به لاحقا إلى انشطار نفسيّ قضى عليه، وجعله

---

[1] **يالو**، ص: 321- 327.

يعاني أشدّ الآلام من جرّاء تحقيقٍ مريرٍ تعرّض له، وكلّ ذلك بسبب التقلبات النفسيّة التي جعلته يقوم بأعمال السوء، ويسلك سلوكَ الرذيلة."[1]

وبتلاحم هذيْن الشقّيْن الضاغطين: الجمعيّ والفرديّ، اللذيْن أطبقا على ذات يالو، واستبدّا بكثير من مراحل تكوّن ذاته، وتشكّل وعيه، يمكن ملاحظة مدى تجذر هذا الجانب المسخيّ في أعماق نفس هذا البطل، والذي وإن بدا على قدرٍ كبيرٍ من الرمزيّة والافتراضيّة، فإنه لا ينبي يثير في ذهن المتلقي علامات تعجّب كبرى، وهواجس بحث وسؤال، وتوجّس وارتعاب، هي نفسها التي قد يثيرها أيّ امتساخ ماديّ أو أسطوريّ، أي أنّ هذا الامتساخ الافتراضيّ يفترق عن الأسطوريّ من حيث الشكل والوسيلة، ولكنه يلتقي معه من حيث المغزى والغاية: إثارة ارتعاب المتلقي، وتحريض ترقبه، وتحفزه. وهي غاية غايات الفنّ العجائبيّ بمختلف تشكلاته، وأنواعه، كما سيأتي لاحقا.

ونلمس أصداءً بعيدةً لهذا النوع من الامتساخ الرمزيّ في رواية "الغرف الأخرى" لجبرا إبراهيم جبرا، التي تشكل عملا مميّزا، وعلامةً فارقةً في أعمال هذا الكاتب، تختلف عمّا سبقها، وعمّا تلاها من روايات مميّزة، وإشكالات رغم إحكامها الشديد لا سيما في "البحث عن وليد مسعود"، إلا أنها لا تبلغ الغزارة التي بلغتها في هذا العمل – ما قبل الأخير – الحافل بالأسئلة، والتأمّلات، القائمة على بناء فنيّ معقّد، إلى حدّ الإلغاز، لا يرتكز على تعدّديّة الأصوات، وما تحمله من تنوّعٍ دأب جبرا على تكريسه في أغلب أعماله* بل يقوم على كثير من مبادئ الفنّ الروائيّ الجديد، القائم على تمييع وإذابة ملامح الشخصيّة "بين مجاهل النصّ الذي تكتنفه ضبابيّةٌ كثيفةٌ، تلازمه، ولا تنصل عنه"[2]، فلا ينبي قارئ هذا العمل يجد نفسَه في متاهةٍ سرديّة، تضيع من خلالها ملامح الشخصيّات، لا بالمعنى الافتراضيّ للكلمة،

---

[1] لولو إلياس حرب، "الألم في روايات إلياس خوري؛ رحلة غاندي الصغير، وباب الشمس، ويالو"، رسالة أعدّت لنيل دبلوم الدراسات العليا (مخطوط)، الجامعة اللبنانية: بيروت، 2009، ص: 77.

* ينظر على سبيل المثال روايات: "السفينة"(1970)، و"البحث عن وليد مسعود" (1978)، و"يوميات سراب عفان" (1992).

[2] د.عبد الملك مرتاض، **في نظرية الرواية؛ بحث في تقنيات السرد**، (عالم المعرفة 240)، المجلس الوطنيّ للثقافة والفنون والآداب: الكويت، 1998، ص: 71.

بل بالمعنى الحقيقيّ، حيث يجد البطل نفسه منطمسَ الذاكرة، لا يكاد يتعرّف على أحدٍ من المحيطين به، المجهولين، والمتبدّين بهيئة المتآمرين عليه، والساخرين منه، ممّا يعكس شعورا كاسرا بالاغتراب، واللاانتماء، يصفهما الكاتب في بداية عمله بقوله على لسان هذا البطل القلق: "أنعمتُ النظرَ فيما بينهم، ولكنّني لم أستطع أن أتبيّن وجها واحدا أعرفه، في الواقع، لا أظنّني رأيتُ وجوها بالمعنى المألوف، بل عشرات من الأقنعة المتشابهة، المبهمة"[1]، وقوله في الصفحة التي تسبقها: "أتطلع إلى وجوههم، محاولا أن أتعرّف على بعضهم، والعتمة الرصاصيّة لا تسعفني كثيرا."[2]

ويمكننا أن نضيف إلى هذا الضياع الكينونيّ، الذي لم يفارق شخصيّة البطل طيلة أحداث الرواية عنصرا ثانيا هو انضواء هذه الأحداث، وتركزها في فسحة زمنيّة قصيرة جدّا، لا تتجاوز الليلة الواحدة، فهي "روايةٌ محصورةٌ في مسافة زمنيّة، هي المسافة الواقعة بين النوم واليقظة، وهي من هذه الزاوية "رواية حلم"، تجري أحداثها ليلا، وتستمرّ قاطعةً هذا الليلَ، ونقطعه نحن معها، متابعةً لما يجري من أحداثٍ هي بإحساس البطل بها أشدّ من عتمة الليل سوادا."[3]

وفي هذا الجوّ الليليّ المعتم، المعادل ضمنا عتمة الكابوس، وإرعابه، يتراءى الجانب التأويليّ لعنصر المسخ، بوصفه رمزا، وإيماءً، قد لا يبدو أثره على مظهر الشخصيّة، وكيانها الخارجيّ، ولكنه يمتدّ عميقا في دهاليز نفسها، ومكنونات تفكيرها، ويطالعنا من خلال ذلك الجهل/ النسيان، اللامفسّر، الذي يعانيه البطل نحو ذاته، التي يفترض أن تكون حميمة، فإذا بها غريبة، ونحو الآخرين، الذين اقتنصوه تلك الليلة، ونحو المكان المريب، والمراوغ، الذي يبدو أشبه ما يكون بالمتاهة، والذي تورّط ودخله، وكأنّ قوةً قسريّةً هي التي توجّهه، وتتحكم في تصرّفاته، وهي نفسها القوة القهريّة التي جعلته ينسى وجهَه، واسمه، وهويّته، ولا ينى يتخبّط بين الظنون والتكهّنات، فتارة نجده يدعى "نمر علوان"[4]، وأخرى "عادل

---

[1] جبرا إبراهيم جبرا، **الغرف الأخرى**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت، ط1، 1986، ص: 9.
[2] المصدر نفسه، ص: 8.
[3] ماجد السامرائيّ، **تجليات الحداثة؛ قراءة في الإبداع العربيّ المعاصر**، دار الأهالي: دمشق، ط1، 1995، ص: 127.
[4] **الغرف الأخرى**، ص: 26.

الطبيبي"[1]، ويستمرّ جهله المريب هذا إلى الحدّ الذي لا يمكن إنهاؤه إلا بتصفّح بطاقته الشخصيّة في جيبه، والتي – ويالللعجب – لا يجدها واحدةً كما هو مألوفٌ، بل يجد عشراتٍ منها، لكلٍّ منها اسمٌ، ووصفٌ مختلفٌ عن الأخرى؛ فإحداها تحمل اسم الدكتور "فخري حسن منصور" الأخصّائيّ بالعظام من جامعة أدنبرة، وثانيةٌ تحمل اسم المهندس "حافظ موفق"، وثالثة تحمل اسم "أحمد الهاشم" مساعد رئيس دائرة، ورابعةٌ تحمل اسم الملاحظ الفنيّ "عبد النور عبد الأحد"، وخامسةٌ تحمل اسمَ المدرِّس حسين عليّ، وسادسةٌ تحمل اسمَ "محسن حنتوش الشوملي" مقاول بناء، وما إلى ذلك.[2]

وأمام تخبّط هذا البطل، وضياع ذاكرته بين هذه الكومة المتضخّمة من الهويّات، يتبدّى الإشكال الجوهريّ لهذا العمل، الذي يبلغ أقصى تعقّده واشتباكه في هذا الموضع، الذي يبدو من خلاله "سيرة كابوسيّة لذاتٍ تجهل تاريخها، ولا طريق أمامها لاسترداد ماضيها سوى ممارسة لعبة البديل الاسميّ"[3]؛ فالبطل هنا لا يبدو جاهلا بذاته فحسب، بل هو يعلّق وعيه المرتقب كلّه على إمكانيّة استعادة ذاكرته المغيّبة من خلال استعادة اسمٍ، قد لا يكون اسمَه الحقيقيّ، وقد لا يعكس حتّى إن كان كذلك ذاته الحقيقيّة، وسيكون حتما غير مختصّ به وحده، بل سيشركه مع آخرين، يفترقون عنه قطعا في تكوّنات ذواتهم، وتطلعات آمالهم، وترقباتهم، وهو الإشكال الذي لاحظه بدقة الأستاذ "سعيد الغانمي"، وعبّر عنه بقوله: "لا تستمدّ الشخصيّة في الرواية هويّتها من استرجاع حياتها الماضية، أو اختبار مفعول الزمن فيها، بل من الاسم المرقوم على بطاقة الهويّة، وممّا يزيد المسألة تعقيدا أنّ الرواية مكتوبةٌ بصيغة ضمير المتكلم، وإذا كان المتكلم لا يعرف مَنْ هو، فكيف سيعرفه الآخرون أو القرّاء؟!"[4] أي أنّ البطل هنا في حالة غيابٍ شبه كليّ للوعي بالذات، وبخصوصيّتها، ولذلك نجده يتشبّث بأيّة بادرة – وإن كانت عبثيّة وغير مقنعة – تعيد إليه هويّته المصادَرَة، وذاته المستلبة، ونلمس قمّة هذا الاستلاب حين يصل به

---

[1] **الغرف الأخرى**، ص: 30.
[2] المصدر نفسه، ص: 85.
[3] سعيد الغانمي، **خزانة الحكايات**، ص: 51.
[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الضياع إلى حدٍّ لا يتعرّف فيه إلى وجهه، ولا يهتدي إلى أيٍّ من تفاصيله، وأجزائه الحميمة: "دلفنا إلى بابٍ جانبيّ، بمحاذاته مرآةٌ طويلةٌ، أنيقةٌ، قصَّت على شكل شجرة، رأيتُ خيالي فيها، فقلت: غريب، هل هذا أنا؟ ولو لم ألمح فيها الفتاة التي معي تماما كما هي لأقسمتُ أنّني ضحيّة خدعة بصَريّة، خيِّل إليّ فيها أنّ لي شاربا كثّا أسود، وأنّ شعر سالفيّ وشعر رأسي قد خالطه البياض، وعندما مرقنا من الباب تحسّستُ ما فوق شفتي العليا لأتأكد من أن لا شارب لي، ولكنّني لم أستطع معرفة ما إذا كان شعر رأسي الأسود قد أصابه الشيب دون أن أدري."[1]

وهو ما يتكرّر في موضع آخر من الرواية: "في داخل المصعد مرآةٌ كبيرة، رأيتُ خيالي للمرة الثانية هذه الليلة، رغم ما لاحظتُ من محاولة عليوي أن يقف بيني وبين المرآة، غير أنّني أزحته من أمامي لكي أستطيع التمعّن بوجهي فيها، وارتعبتُ... لم يكن ذلك وجهي الذي أعرفه! كأنّني رجلٌ آخر لم أره من قبل في حياتي."[2]

ومن خلال هذه النماذج المتناثرة على جميع فصول الرواية، والمحيلة جميعها إلى تشتّت نفس البطل، وتشرذم هويّته، يبدو بوضوح ما عمد إليه الكاتب من تسليط جميع طاقات القهر والاستلاب على بطله هذا، أو ما يعبّر عنه في أحد حواراته بـ"لعبة الهزيمة"، في قوله: "اليوم يلعب الكاتب أحيانا لعبة الهزيمة مع القارئ؛ لعبة التواضع؛ لعبة الخيبة، لأنه في النهاية يلتفّ حول مقاومة القارئ لأيّ فعل بطوليّ، ويحقق المؤلف بذلك السيطرة مرّةً أخرى على ذهن القارئ، ويقول له ما يريد قوله عن هذه الطريق."[3]

أي أنّ جبرا هنا يسعى إلى تكريس إيحاءات العجز والانسحاق، لا بمعنييْهما المألوفيْن، اللذيْن يأتيان نتيجة تسلط قوى قهريّة ما على الذات، وامتصاصها ألقَها، وعنفوانها، بل يأتي هذا القهر الجبرويّ – إن جاز لنا هذا الاشتقاق – ضبابيّا، في قمّة الالتباس والغموض، اللذيْن لا يُدرى معهما سببُه، ولا مصدره، ولا نهايته، لأنه قهرٌ

---

(1) **الغرف الأخرى**، ص: 20.
(2) المصدر نفسه، ص: 68.
(3) جبرا إبراهيم جبرا، **تأمّلات في بنيان مرمريّ**، ص: 137.

داخليّ، ينبع من الذات، ويرتدّ إليها، ويتأثر حتما بسياقات الخارج، واضطراماته المحتدمة، ولكنّه يمتصّها بخفاء، ولا يشفّ عنها مباشرةً، أو يشي بها.
وفي خضمّ هذا التفاعل الالتوائيّ الغامض، بين الداخل والخارج، تتراءى الذات في قمّة تضعضعها وانكسارها، الذي يبلغ دركاته الامتساخيّة القصوى بفقدان هذه الذات وعيَها الحميميّ بكيانها، وهويّتها، أي أنها تتراءى في هذا العمل عنصرا هلاميّا، تائها، عبثا يحاول تلمّس خيط، أو أمل يوصلها إلى نفسها، واسمها، بمعنى أنها ذاتٌ ممسوخةٌ رمزيّا، ومشوَّهةٌ افتراضيّا؛ فأنْ يفقد الإنسان وعيَه بكيانه يعني أن يفقد شقّا كبيرا من إنسانيّته، وأن ينحدر بهذا الفقدان المزمن أو الطارئ دركاتٍ أكثر نحو العدميّة، واللاوجود.

ونلمس معنى قريبا من هذا في رواية "سليم مطر" الأولى: "امرأة القارورة؛ بين العراق وسويسرا، المغامرات العجيبة لامرأة خالدة منذ خمسة آلاف عام"، التي تحفل منذ بدايتها وحتّى خاتمتها بعشرات المشاهد والأوصاف العجائبيّة، يمكن ملاحظة ما جاء في ختامها من انمساخ بطلها الرئيسيّ "آدم" فجأةً إلى ثور، سرعان ما أثخنته الجراح، وهوى منهزما، وميتا، وهذا بعد الخيبة الكبرى التي عاشها، وهو يبحث عن حبيبته "هاجر"؛ امرأة القارورة، التي تخلت عن خلودها، وهُجِّرتْ قسرا إلى العراق، حيث لا سبيل أبدا إلى اللحاق بها، ورؤيتها من جديد.
وقد نجح الكاتب في مباغتتنا بهذا التحوّل العجيب، والسريع، الذي لم نتوقعه أبدا، وإن كنّا توقعنا ما يشابهه رمزيّا، من حيث فداحة خسارة هذا البطل، وعمق خيبته، واصطدامه بقسوة الواقع، وضراوة الحرمان، فنجده وبعد سنوات طويلة من الرزانة والاتزان، والإخلاص العائليّ – رغم وجود هاجر في حياته – يتحوّل فجأةً بفقدانها إلى شخص جديد، على غاية من العبث والاستهتار، يستهلك لياليه كلّها في المراقص، والملاهي، محدّقا في أيّة امرأة تصادفه، علّها تكون هاجر، دون جدوى، إلى أن تحلّ واقعة المسخ المفاجئة تلك، التي يعي تفاصيلها تدريجيّا، بدايةً عن طريق اكتشافه ذيلا طويلا، غليظا، مكسوّا بشعر كثّ، يلتصق بلحمه من نهاية غضروفه، وقد شقّ

بنطاله![1] ثمّ تستمرّ سلسلة اكتشافاته، لتبلغ حدَّها الأقصى حين يكتشف أنّ جسده كلّه قد أضحى جسدَ ثور: "تسري فيه رعشة رعب عندما يرى ظلّه على الأرض: ظلّ ثور حقيقيّ... ذيله، وقرنيْه، وبوزه، ووبره، بل حتى مشاعره يحسّها لأول مرة هكذا، بدائيّة، ووحشيّة، بلا أعراف، أو محرّمات."[2]

ويمكننا أن نلاحظ في هذا السياق رمزيّة "الثور"، ومعانيه السحريّة، والعجائبيّة، التي تذكرنا بكثيرٍ ممّا لازمه من احتفاءاتٍ أسطوريّة، نلمس بعضها – على سبيل المثال – فيما لازم الإله "بعل" من رسومٍ تصوّره بقرونٍ بارزةٍ إلى الأمام، والإله "أوزيريس" الذي يُصوَّر برأس ثورٍ، والإله "ديونيزوس" الذي يظهر لأتباعه في هيئة الثور كاملا، وما يعتقده الفرسُ القدماء من أنّ روحَ العالم مقيمةٌ في ثورٍ بدئيٍّ يسكن السماء، وما إلى ذلك من أمثلة كثيرةٍ[3]، يمكننا أن نضيف إليها ما هو رائجٌ الآن من طقوس مصارعات الثيران الموسميّة، التي تكرّس معاني الدمويّة، والتضحية، والفداء، الملازمة لهذا الحيوان، ممّا تحقق أيضا في هذا الجزء من العمل.

ثانيا- التحوّل:

يمثل التحوّل وبالتوازي مع ما عرفناه عن المسخ الوجهَ الحياديّ لعنف الأول، ومباغتاته القاسية، حيث يأتي ليرصد جانبا عجائبيّا بارزا، سمته التغيّر والحركيّة، وتعدديّة الشكل والجوهر، اللذيْن يتخذان لنفسيْهما تجليا زئبقيّا، انقساميّ الحضور، ولا نهائيّ الحركة.

ولئن كان المسخ في جميع معانيه يرتبط دائما بتضعضع الذات، ونكوص طاقاتها، بارتدادها إلى مراحل بدائيّة/ بهيميّة أولى، أو بتشوّه شكلها، وانتمائها ـ ولو ظاهريّا ـ إلى أنواعٍ، وكياناتٍ أخرى أقلّ دوما من كياناتها الحميمة الأولى، وأشدّ وحشةً

---

(1) سليم مطر، **امرأة القارورة**، www.salim.mesopot.com ، ص: 85.

(2) المصدر نفسه، ص: 86.

(3) ينظر: فراس السواح، **لغز عشتار؛ الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة**، دار سومر للدراسات والنشر: نيقوسيا- قبرص، ط2، 1986، ص: 74، وص: 328.

وهبوطا، فإنّ التحوّل يمثل الشقّ التغيّريّ الإيجابيّ، أو الحياديّ، الذي يتحرّر من الأحكام التقويميّة، ويشغل فسحةً مفصليّةً من هذا العنصر التعجيبيّ، الذي يُختزل غالبا في كلِّ ما هو صادمٌ، ومخيفٌ، ومقززٌ.

وبالعودة إلى نماذج الدراسة، يمكن ملاحظة الأهميّة الكبرى التي يحظى بها هذا الجانب، وهذا بالتوازي مع سابقه، وبالتداخل معه، والتماهي فيه؛ ففي رواية "امرأة القارورة" نجد أنّ الأحداث كلّها قائمةٌ على واقعة تحوّل "هاجر" الأميرة السومريّة إلى امرأةٍ خالدةٍ، تخلت عن ماديّة جسدها، لتعانق سرمديّة روحها، وتحظى بحياة متطاولة، وشباب دائم، وفتنة لا يذبلها الزمن، ولا سطوة أيّامه، وسنينه، ورغم ما في هذا التحوّل الحاسم من معانٍ عجائبيّة، تكتسب أهميّتها ممّا تضمره ـ على حدّ تعبير كايوا ـ من انطباعٍ بالغرابة التي لا تُقهَر.[1]

ورغم ما يحمله هذا التغيّر من إشارات إيجابيّة، على غايةٍ من التوهّج والإشراق، بكون هذه المرأة قد حققت ما لم يحققه أحدٌ قبلها، ونالت الديمومة والخلود، فإنّ الكاتب يبرع في مراوغة وعينا، ويجعل من هذا الخلود رغم تأكده وإغرائه، محاطا بكثير من المزالق والقيود؛ "فما أن يسترخي جسدها، وتغمض عينيْها حتى يستحيل كيانها إلى سائلٍ تشربه القارورة. إن أبت الاسترخاء والنوم، تهلك، وإن كسروا القارورة فإنّ المرأة تستحيل إلى سائل يتبدّد في الأرض، وتتبخر حياتها بين الغيوم..."[2]

فخلود هذه المرأة ليس مجانيّا، ولا بسيطا، بل هو نتاجُ ثمنٍ فادحٍ تدفعه، وتصطلي بتبعاته؛ فهي فضلا عن كونها مهدّدة دوما طالما أنّ هذه القارورة معرّضةٌ للكسر، والتلف، فإنها غير قادرة أبدا على اختيار السيّد الذي سيمتلكها، وغير قادرة على رفضه، أو التملص من رغباته، ولذا نجدها تستسلم بسهولة لابنها الذي افتكّ قارورتها من أبيه (زوجها) بالقدر نفسه الذي تستسلم فيه لأعدائه، ولمَنْ سيليهم من أقوام مختلفين، ومتعادين، إلى أن تقع بين يديْ "آدم" – بطل الرواية – ولا تني تهبه

---

[1] تودورف، **مدخل إلى الأدب العجائبيّ**، ص: 50.

[2] **امرأة القارورة**، ص: 31.

مسرّات جسدها، وذكريات ماضيها، دون أن تبخل بشيء منها على صديقه الأوحد؛ الراوي.

وهي بهذا تعيد إلى أذهاننا امتثاليّة بعض الشخوص الأسطوريّة المعروفة، كامتثاليّة "جنيّ مصباح علاء الدين" لأيّ شخص يمتلك المصباح، وتهميش وامتثاليّة خادم الخاتم العجيب في حكاية "معروف الإسكافيّ"لكلِّ مَنْ يمتلك الخاتمَ، ومثله ما نجده في حكاية "جودر الصيّاد"، إلى جانب ما نذكره كذلك من امتثاليّة الجنيّ "عيروض" لكلِّ مَنْ يمتلك لوحَه المرصود في سيرة "سيف بن ذي يزن"، وما إلى ذلك من أمثلة كثيرة عصيّة على الحصر والإحصاء.

ولنا أن نتساءل في هذا السياق: ماذا لو لم يخطر لأيّ أحدٍ أن يفتح تلك القارورة، ويكتشف ما بداخلها؟ وماذا لو بقيت إلى الأبد مهمَلة كما تهمَل أغراضٌ كثيرة في حياتنا ولا يتنبّه أحدٌ إلى أهمّيتها؟ ألا يعني هذا أنّ خلودها المفترَض، وفناءها شيءٌ واحد؟ وأنّ الموتَ – رغم ما يصرّ عليه الكاتب من إيهامنا بديمومتها – يتربّص بها، ويراوغ حضورها؟

وهنا يبدو التحوّل، وبالتوازي مع ما يؤطره من مخاطر وإشكالات، محورَ تشكّل الأحداث، وتشعّب الحبكات، فلولاه لما كانت هذه الحكاية، ولعاشت "هاجر" وماتت كما تعيش أيّة امرأة أخرى وتموت، ولما كانت ثمّة أيّة فرصة يقتنصها الكاتب ليحدّثنا بها ومن خلالها عن رؤيته لواقع العراق، وواقع ما يعيشه من أحداث مروّعة، لا سبيل إلى تأمّلها، وتحليلها إلا باجتراح عالم العجائب واتخاذه وسيلةً وقناعا، وفسحةً تعبيريّة، تنبسط فيها مسافات القول والنقد أكثر ممّا يتيحه أيّ خطاب آخر واقعيّ، أو إيديولوجيّ مباشر.

وهو ما يشترك فيه مع "قرور" في "التراس"، التي يأتي التحوّل من خلالها ليشغل الفسحةَ الأكبر من فسح تشكّل أحداثها، وتشابك عقدها؛ فتبدو الرواية كلّها قائمةً على واقعة "أسطرة البطل"، وتحوّله من إنسانٍ عاديّ، يحيا ويموت، وتعتريه مشاعر الحسد، والجبن، والشهوة، والغيرة، والتشبّث العنيد بمباهج الحياة، ومتعها،

إلى بطل أسطوريّ، استثنائيّ الحضور، وعجائبيّ الملامح؛ فهو نموذجٌ للإنسان الكامل، والبطل المطلق: "عندما يسير التّراس في الطريق يهتزّ التاريخ تحت قدميْه، وتتقلّص الجغرافيا، ولمّا يمتطي جوادَه الريح تحيّيه النساء بالزغاريد، والرجال بالبارود، والأطفال بالتهاليل والأناشيد، وتنحني له الأشجار والأطيار.. ويرشّه الغمامُ بما اعتصره من قطر..."[1]

فهو من خلال هذه الصورة الافتتاحيّة التقديميّة، يبدو إنسانا فوق البشر، وفوق جميع رغائبهم، ونزواتهم، فهو – وبالعودة إلى النماذج الأسطوريّة البدئيّة – يعدّ نموذجا للبطل الخارق، "الذي هو مزيجٌ من الإنسان والإله، يحاول بما له من صفات إلهيّة أن يصل إلى مصافّ الآلهة، ولكنّ صفاته الإنسانيّة تشدّه دائما إلى العالم الأرضيّ"[2]، وهذا من خلال ما يتمتع به من صفات بطوليّة، خارقة، تتراوح بين الشجاعة النادرة، والأخلاق الرفيعة، والكرم الأسطوريّ، والذكاء العبقريّ، وما إلى ذلك من صفاتٍ ترفعه فوق مستوى البشر العاديّين – وإن كان منهم – فيبدو مثالا للبطل الخرافيّ "لا ينفعل، ولا يتغيّر مزاجه، ولا تصوّر الحكاية صراعَه الداخليّ، ومجرى تفكيره مع تطوّر الأحداث، بل تجعله يسير قدما إلى الأمام، ويشقّ طريقه في الظلام، ووسط الغابات، وفوق الجبال، وفي العالم السفليّ، وبين دسائس القوى الشريرة"[3]، وهو ما يعكس الجانبَ الخارق في شخصيّة هذا البطل، الذي يمعن الكاتب منذ بداية عمله في إدهاشنا به، وإثارة حيرتنا إزاءه، وإزاء صفاته النادرة، ومولده العجيب؛ ففي بضعة أسطر فقط يبدو من جهةٍ بهيئة "ملاك في صورة إنسان، أرسله الخالق إلى الأرض لينقذ الناسَ من الظلم الذي لحق بهم"[4]، ومن جهة ثانية، "هناك مَنْ يروّج لأسطورة الزواج المختلط بين الإنس والجنّ، وكان فارسنا ثمرة هذا الزواج المبارك الذي لم يكن إلا مرّةً واحدة في تاريخ الكون"[5]، ومن جهة ثالثة، يصرّ آخرون استنادا إلى ما جاء في الكتب القديمة على أنه "عوج بن عناق" الذي عاش زمن سيّدنا نوح عليه

---

[1] **التراس**، ص: 9- 10.
[2] د. نبيلة إبراهيم، **أشكال التعبير في الأدب الشعبيّ**، دار المعارف: القاهرة، 1981، ص: 21.
[3] د. نبيلة إبراهيم، **قصصنا الشعبي من الرومانسيّة إلى الواقعيّة**، ص: 124.
[4] **التراس**، ص: 11.
[5] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

السلام، وساهم في نقل الأخشاب من بلاد بعيدة لبناء السفينة العظيمة،[1] التي أنقذت المؤمنين، وبقيّة الكائنات الحيّة، التي أمر الله نبيَّه نوحا أن يصنعها لهذا الغرض... ثمّ عاصر النبيَّ موسى.[2]

ويضعنا هذا الميلاد الغامض، المتعدّد الأوجه والروايات، أمام ما سبق ذكرُه من إصرار الكاتب على أن يقدّم لنا بطلا غير عاديّ، وغير دارج؛ فهو – على سبيل المثال – ومن خلال الاحتمال الأول، الذي يتراءى من خلاله مخلوقا ملائكيّا، أتى لتخليص البشر من جميع المحن والشرور، إنما يعكس جانبا حلميّا، يتبدّى من خلاله ذلك "البعد الإنسانيّ الذي يتمثل في الشوق إلى قهر المجهول، وجعله معلوما، طيّعا، في خدمة الإنسان، ليتساوى مع أصحاب القدرات الخارقة التي تصوّر الإنسانُ أنهم يعيشون معه في عالمه دون أن يراهم هو، وإن كان ينسب إليهم كلَّ الظواهر الخارقة التي تحيط به، وتؤثر في حياته، وهم الجان."[3]

ويتعمّق هذا المعنى أكثر في موضع آخر من العمل، حين يختفي هذا البطل، ويصرّ الكاتب على أن يظلّ اختفاؤه غامضا، وضبابيّا، وشبيها بالغيبة، وما تستجلبه من معانٍ إيمانيّة، وروحيّة عميقة، وهذا من خلال ما جاء على لسان عدوِّه "الجنرال بودبزة"، واصفا لحظة النزال الحاسم بينهما: "ما إن طعنته الطعنة الأولى حتى اختفى.. كأنّ الملائكة رفعته.. أو كأنّ الجنَّ أخفته.. لأنني كنتُ سأطعنه طعنات أخرى حتى أتأكد من موته، وأشفي غليلَ حسدي منه.."[4]

وهو ما تؤكده العرّافة في أنشودتها التنبّؤيّة لـ "ستّ الحسن"؛ خطيبة هذا البطل الخارق:

"قدرُكِ عالٍ

ومَهرُكِ غالٍ

وحبيبُكِ رجلٌ من خيال"[5]

---

[1] **الترّاس**، الصفحة نفسها.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] فاروق خورشيد، **عالم الأدب الشعبيّ العجيب**، دار الشروق: القاهرة، ط1، 1991، ص: 49.

[4] **الترّاس**، ص: 68.

[5] المصدر نفسه، ص: 39- 40.

وهذا ما يعني توضّح جانب عجائبيّ، تتعالى فيه هذه الشخصيّة على سائر بني البشر، وتفيض بأخلاقها النبيلة على أخلاقهم الرذيلة، ممّا يجعلها مثالا، ونموذجا يُحتذى، وهو ما يذكرنا بأبطال أسطوريّين آخرين، يشتركون مع بطلنا هذا في سمتيْ النبل، والخوارق، والأصل الماورائيّ الغامض، والسحريّ، ويفترقون عنه في نقطة مفصليّة، هي أنانية هؤلاء، وجبروتهم، بعكس كرمه هو وتواضعه، وإيثاره، الذي يصل به إلى حدِّ المثل، والأسطورة*؛ فهو منكرٌ لذاته، وعافٍ عن أعدائه، ومخلصٌ لواجبه، ومقدمٌ أبدا غير محجم عن اقتحام الأهوال والمخاطر في سبيله، ممّا يرفعه إلى مرتبة عليا فوق مرتبة البشر، وإن كان ينتمي إليهم، فهو "إنسانٌ يعيش بين الشعب بطريقة خاصة، تلفت أنظارَ الآخرين إليه، لأنّ أسلوبه في الحياة يختلف عن أسلوبهم. ولأنّ ميله إلى الفضيلة وإلى الخير يتخذ دورا فعّالا، فإنّ الشعب سرعان ما يلتفّ حول هذه الشخصيّة، وينسب إليها المعجزات التي قد تتحقق تحققا فعليّا، أو بناءً على تصوّراته، وبالتالي فإنه يؤلف حول هذه الشخصيّة حكايات أسطوريّة، لا تختصّ بحياة هذا الإنسان فحسب، وإنما تمتدّ إلى ما بعد موته..."[1]

وهنا يبدو المغزى العميق لمثل هذه الأسطرة، والمبالغات، فالكاتب يحرص كلَّ الحرص على تحويل بطله البشريّ إلى نموذج شبه إلهيّ، تشي صفاته المثلى، المتضخّمة تلك بمقدار ما سيعتري الشقَّ الثاني من العمل من سوداويّة، وخواء، باختفاء هذا البطل، وغيابه؛ أي أنّ عجائبيّة صفاته، وجسامة تحوّلاته، هي وحدها ما يصوغ عُقدَ هذا العمل، ويصنع إشكالاته، وتطوّراته، فلو كانت هذه الشخصيّة المحوريّة عاديّة، أو طبيعيّة، لما كان لفقدانها ذلك الأثر الفادح، والخطير.

وبتأمّل كثير من تفاصيل رواية "يالو" نلمس حضورا قويّا أيضا لموضوعة التحوّل، قد لا يكون بمثل مفصليّة حضوره في العمليْن السابقيْن، غير أنّ أثره لا يُنكر في تشكيل الأحداث، وتوجيه الرؤى والأفكار، فالكاتب في هذا العمل، الذي يستلهم

---

* يمكن التمثيل لأبرز هؤلاء الأبطال الخارقين، البشريّين، والإلهيّين، بجلجامش الرافديني، وآخيل الإغريقيّ، والإسكندر المقدونيّ، وغيرهم.

[1] د. نبيلة إبراهيم، **أشكال التعبير في الأدب الشعبيّ**، ص: 50.

خطوطه الكبرى من مأساة الحرب الأهليّة اللبنانيّة الطويلة، يتخذ من الأساطير الدينيّة المستقاة من الكتاب المقدّس مادّةً ومرجعا، وقناعا يتخفّى من ورائه، ويخفي من خلاله آراءه الإيديولوجيّة، وأفكاره الذاتيّة.

ويمكن استصفاء أهمّ هذه الملامح التحوّليّة من خلال ما احتشد به هذا العمل من مشاهد سحريّة، ينبع أغلبها ممّا أحاط بيالو من أجواء أسريّة مفككة، قوامها الجهل، والأفكار الخرافيّة، التواكليّة، وهذا من خلال شخصيّة جدّه "الكوهنو"، الذي يستفيض يالو في وصف كثير من طقوسه الغريبة، وآرائه العجيبة، ومن ذلك ما كان يفرضه عليه وعلى أمه من زيارة سنويّة إلى شاطئ "الرملة البيضاء" في واحدٍ من أقسى أيّام الشتاء، بشهر "كانون الثاني" [جانفي]، حيث يصرّ على أن يشربوا من ماء البحر – الذي يعتقد أنه عندها سيصبح حلوا – ثلاث مرّات، ثمّ يشرع في تمشيط شعر ابنته، وتبليله بالماء، اعتقادا منه بأعجوبة تحوّل هذا الشعر بين يديْه إلى ذهب! "في ليلة الغطاس، يوم معموديّة المسيح المخلّص، كانت غبريال ابنه أفرام، تفكّ شعرَها تحت ضوء الليل، من أجل أن يتلوّن بالأعجوبة، ويبدأ الشعر الطويل المليء بالدوائر، الذي يتساقط تحت مشط الكوهنو بالتحوّل ذهبا. قال يالو إنّ شعرَ أمه يصير ذهبيّا، ينحلّ في الماء والمشط، ويتذهّب، ويلتمع، الكوهنو يجبر حفيده على إبقاء عينيْه مفتوحتيْن من أجل أن يرى كيف يتلوّن شعرُ أمّه بالذهب."[1]

وهو الطقس الذي تشبّع به "يالو" حين كبر، وحاول إرغام حبيبته "شيرين" على مشاركته تفاصيله، فكان يجبرها على شرب ماء البحر المالح، ويمشط شعرَها أيضا، ويعتقد أنّه هو الآخر سيتحوّل إلى ذهب، فضلا عن اعتقاده في بعض الأحايين بأنه أصبح كالمسيح قادرا على المشي فوق الماء[2]، وما إلى ذلك من الأضاليل، التي زادت موقفه إحراجا أمام رجال الشرطة، وجعلتهم يجبرونه مرارا على كتابة سيرة حياته، ومصدر غرابة أطواره.

---

[1] **يالو**، ص: 75.

[2] المصدر نفسه، ص: 69.

ولا تتوقف خرافات هذا الجدّ، وتخبّطاته عند هذا الحدّ، بل يطالعنا في موضع آخر من العمل، وهو يكرّر كلّ يوم طقسَ المناولة القربانيّ، متجاوزا رمزيّة النبيذ فيه، ليحوّله خياله الجامح إلى دم حقيقيّ، هو دم المسيح الحقّ، وجسده. ويفعل هذا الطقس فعله في نفس يالو الطفل والشاب، فلا ينبي يحدّث "شيرين" عن قدسيّة ذلك الفعل بالحرارة نفسها التي لازمته أيام حياة جدّه، فهو يصرّ على أنّ ذلك الذي تناوله ويتناوله ليس مجرّدَ نبيذ، بل هو دمٌ حقيقيّ، طازج، ولكنه لا يجرؤ أبدا على إخبارها عن خوفه المزمن من خوض مثل ذلك الطقس كلّ مرّة: "لم يقل لها إنه كان يخاف في القدّاس، كان يغمض عينيْه، ويفتح فمَه للمناولة، فيشعر بطعم الدم، ويلفّه الدوار."[1]

ويبدو من خلال هذه الأمثلة أنّ أضاليل الجدّ الأولى ما تزال تسكن العقل الباطن لهذا الحفيد، فلا ينبي يستحضرها، ويكيّف أفعاله وفقها، ووفق ما توحي به إليه من سلوكات غير عقلانيّة، فنجده في موضع آخر من العمل يعتقد أنّ لديه عينا ثالثة، يرى بها كلَّ شيء، ويتحوّل بفضلها إلى برج عالٍ، يشرف على الكون كله، ويدرك جميعَ خفاياه، ولا يلبث أن يخبر "شيرين" بهذه الصفة الخطيرة فيه، غير مبالٍ باستهجانها أو تصديقها، معتقدا أنه بهذا يجذبها إليه أكثر، ويقتنص عطفها واهتمامها:

"روى لها كيف نبتت له هذه العين الثالثة، وكيف صار يحاول النظرَ من خلالها بعد أن سمع الكوهنو يقول لابنته إنّ الصبيَّ صار عنده عينٌ ثالثة، وكيف صار يغمض عينيْه كي يرى بهذه العين الجديدة، وشيرين تضحك، وتفتح عينيْها الصغيرتيْن دهشةً، هناك صار يالو برجا، مع شيرين صار يملك ثلاث عيون، وصار يرى ما يحلو له، ويتصرّف وكأنه برجٌ عالٍ.."[2]

وهنا يبدو وعي يالو مغلفا بعجائبيّة الخوارق، وإدهاش المعجزات، فهو لا يعي من وجوده سوى تلك العجائب التي حشرها جدُّه في ذهنه، ولا يستطيع ضبط إيقاع زمنه وحياته إلا وفق إيقاعها، ومصادراتها. ولأنّ هذا الضرب من التفكير يعدّ من باب "المستحيل الذي يفاجئ الناسَ بما لا يستطيعون، ولا يفهمون، ومن ثمّة فهو يعفيهم

---

[1] **يالو**، ص: 228.

[2] المصدر نفسه، ص: 276.

من كلّ التزام تجاه المصير"[1]، فإنّ بطلنا هنا يعفي نفسه من أيّة مسؤوليّة، أو تحدٍّ، ويعطّل أيّة فاعليّة لديه، أو رغبة في التحرّر والتغيير.

وإلى جانب هذا نلمس أيضا في هذا العمل ملامح تحوّليّة أخرى، يمكن اعتبارها ثانويّة، أو في الأقلّ غير مرتبطة ارتباطا مباشرا بالبطل يالو، بل مرتبطة ببؤرة المكان: "بيروت"، وما يطفح عنه من محن، وخطوب، تقارب فظاعتها حدودَ اللاممكن واللامعقول، ونلاحظ أنّ بيروت في جميع روايات "إلياس خوري"، وليس في هذه الرواية فقط هي "فضاء الدهشة، والأشياء الموغلة في العتمة، [التي] تضرب دون الحقيقة حجابا من المتاهات، والتفاصيل المطمورة في النفوس، والمضمرة في النوايا."[2]

وخير مثال على مثل هذا الجوّ العجائبيّ القاتم، ما حدث لأحد ضحايا الحرب، الذي تحلّل جسده، ولم يجد رفاقه من بقاياه سوى هيكل عظميّ بالٍ، لم يلبث أن أصبح أعجوبة، يردّدها كثيرٌ منهم بانبهار، ويسقطون عليها معنى تحوّليّا، خارقا، مفاده أنّ جسدَ هذا الأخير لم يتحلّل، بل إنّه لدى إصابته بطلقة في صدره "اتكأ على رفيقه يالو، وقال له إنه سوف يخلع جسدَه لحظة موته، لأنه يكره أن ينتفخ كبقيّة الموتى الذين تأكلهم الحشرات والديدان، ثمّ أحنى رأسَه، ولفظ روحَه. انحنى صديقه من أجل أن يحمله، فلم يجده، بل وجد هيكلا عظميّا."[3]

وفي موضع آخر من العمل نجد ملمحا تحوّليّا آخر، يعمل الجدّ أيضا على حقن ذهن حفيده به، ويصبّ أيضا ضمن سلسلة الحكايات الدينيّة الكثيرة، التي لا يملّ أبدا من ترديدها وتكراراها أمام الصبيّ الصغير، ومن بينها حكاية القدّيس الشهير "أفرام"، الذي نجح في تحويل جسده صلصالا متماسكا، وصلبا، لم ينجحوا في دفنه

---

[1] صدقي إسماعيل، **العرب وتجربة المأساة**، ص: 98.

[2] د. الأمين بن مبروك، "بيروت في روايات إلياس خوري؛ قراءة في خصائص الفضاء الروائيّ"، ضمن أعمال مؤتمر: **بيروت في الرواية، الرواية في بيروت**، المنعقد أيام 10، و11، و12 مارس 2010، تحرير: د.سامي سويدان، منشورات الجامعة اللبنانيّة: بيروت، 2010، ص: 386.

[3] **يالو**، ص: 151- 152.

إلا بعد أن كُسِر إلى قطع صغيرة.[1] ولم تلبث هذه الأحدوثة أن فعلت فعلها في نفس يالو، الذي أصبح "مليئا بهوس الفخار؛ يرى جدَّه في أشكال متعدّدة: يراه جثةً ضخمة منتفخةً بالتراب، الذي خمّرته الشمس، ثمّ يراه قطعا صغيرة مرصوفةً على السرير، أو يرى نفسَه حاملا مطرقةً ضخمةً ينهال بها على الجسد الفخاريّ تحطيما، والدمُ يسيل على يديْه، وثيابه."[2]

ويبدو من خلال هذيْن المثاليْن حرصُ الكاتب على اقتحام تلك المنطقة البرزخيّة، المتموقعة بين حالتيْ الواقع والحلم، والمولّدة "شعورا عامّا بحريّة خياليّة، يمتزج فيها الواقع والفنتازيا بأسلوبٍ من الواقعيّة السحريّة"[3] التي تعدّ خيرَ ما يفضح قبح الراهن ويسخر منه.

وفي "سهرة تنكريّة للموتى" يحضر العنصرُ التحوّليُّ، ولكن بشكل ضئيل جدّا مقارنةً مع العناصر المسخيّة المهيمنة على أغلب أجزاء العمل، وحركاته، ونلمس جانبا منها من خلال علاقة الشخصيّة الرئيسيّة "ماريّا"، الكاتبة، بواحد من أهمّ شخصيّاتها الروائيّة، ونلاحظ أنّ هذه الأخيرة "تجسّد صوت الكاتبة "غادة السمّان"،[لأنها] تعمل في مهنتها نفسها (الكتابة الإبداعيّة) كما أنها مولودةٌ مثلها في بلدٍ عربيّ غير لبنان، وتفتّحت أدبيّا في لبنان، وأخيرا تشاطرها العيشَ في باريس."[4] وبدت علاقتها ببطلها الحبريّ "منير" على غايةٍ من التعقّد والالتباس، فنلاحظ أنّ هذا الأخير ترك عالمَه الخياليّ، الافتراضيّ، البعيد، وغدا مخلوقا بشريّا، من لحم ودم، ومصالح واقعيّة، أعاقها قلمُ الكاتبة "ماريا"، فلم يكن منه سوى الحقد عليها – كما يحقد البشر- وتهديدها – كما يفعل كثيرٌ منهم – بإرسال باقات وردٍ تالفة، ورسائل تهدّد ووعيد كثيرة، ولم تلبث المواجهة الحاسمة أن حدثت بينهما، فتبادلا كثيرا من الأدوار الوجوديّة، وتحوّلت "ماريّا" المخلوقة البشريّة إلى مخلوقة أثيريّة

---

[1] **يالو**، ص: 164.

[2] المصدر نفسه، ص: 165.

[3] د. ماهر جرّار، "إبراهيم والابن الأضحية: الإستراتيجيّات العابرة للنصّ في رواية ساراماغو "الإنجيل بحسب المسيح" ورواية إلياس خوري "كأنّها نائمة"، مؤتمر: **بيروت في الرواية، والرواية في بيروت**، ص: 132.

[4] د. ماجدة حمود، **جماليّات المغامرة الروائيّة لدى غادة السمان**، دار الطليعة: بيروت، ط1، 2005، ص:106.

شفافة، بإمكانها الطيران رفقة بطلها الروائيّ، والإطلال على كثير ممّا تبطنه المدينة في أحشائها من أسرار، وخفايا: "طارت معه عبر سقف السيّارة كما لو تخلّت عن جسدها، وصارت بدورها بطلة قصّة..."[1]

ويأتي هذا الحدث التحوّليّ ليتضافر مع نظيره المسخيّ في تقوية المعنى، وتوجيه حركات المفاجأة والصراع، اللذيْن أرادتهما المؤلفة وحرصت على جعلهما منصبّيْن في بؤرة المكان "بيروت"، وما ينضح فيها من وقائع، ومفارقات لامعقولة، لا يمكن فضحها، ولا اختراق تمنّعاتها إلا باتباع مثل هذا السبيل التعجيبيّ، والإمعان في ارتداء كثيرٍ من الأقنعة والتنكّرات، ويبدو هذا من خلال العودة إلى روايتها السابقة "بيروت 75"، التي نجد فيها بطل السهرة التنكريّة "منير"، ولكن باسم آخر هو "مصطفى"* أي أنّ منيرا هنا ما هو إلا قناعٌ، أو تنكّرٌ، يختفي خلفه وجه مصطفى، وينطق من خلاله، ولعلّ ما يفسّر هذا النزوعَ الاستخفائيّ المقصود هو أنّ الكاتبة ترغب "في تقديم شخصيّات لبنانيّة عامة، لا تحمل أسماؤها أيّة دلالات دينيّة، خاصة بعد معايشتها للحرب الأهليّة، حيث كان يتمّ القتل فيها على الهويّة الدينيّة، ومن جهة أخرى، وبما أنّ الكاتبة اختبأت وراء قناع بطلتها ماريّا، فمن الطبيعيّ أن يختبئ بطلها مصطفى وراء قناع منير بطل ماريّا."[2] وهو ما يعكس بعمق نزعة الكاتبة النقديّة، التي تقتحم جميعَ الوسائل والحيَل الفنيّة في سبيل تحقيق غاياتها التفحّصيّة، المتوخية فضحَ الراهن، وتسليط الضوء على مناطق البؤس، والخيبة فيه.

وهو ما يلجأ إليه "الصقر" في "امرأة الغائب"، ولكنْ من منظور إرعابيّ، أو وصفيّ، تفصيليّ، حيث يصوّر لنا في عمله هذا ما تفعله الساحرة "صدفة" بالرجال من مسخٍ، وتشويهٍ، ويضيف إلى صفات هذه الأخيرة ملامح تحوّليّة، تبدو من خلالها قادرةً على أن تتحوّل بسهولة، وفي أيّة لحظة تشاء، من عجوز شمطاء إلى جارية جميلة، بغرض التجسّس على أسراها وعبيدها "الرجال"، ومراقبة جميع تحرّكاتهم

---

[1] **سهرة تنكريّة للموتى**، ص: 273. وينظر أيضا: ص: 274.

* ينظر: **بيروت 75**، دار غادة السمان: بيروت، ط1، 1975.

[2] د. ماجدة حمود، **جماليّات المغامرة الروائيّة لدى غادة السمان**، ص: 144- 145.

دون أن يشعروا بذلك، أو يشكّوا فيه.[1] ويبدو هذا العنصر التحوّليّ بكلّ ما يحفل به من طاقاتٍ سحريّة مكرِّسا معاني الرّعب المتداعية مع حضور هذه الساحرة من جهة، ومؤكّدا الطابعَ الوصفيّ الدقيق لجميع ملامحها، وحركاتها، ممّا من شأنه توضيح المعنى الأول "الرعب"، وتحديده.

ثالثا- الرحلة:

يُعدّ عنصر الرحلة بما يستجلبه من طابع تنقّليّ، وملامح حركيّة، من أهمّ الموضوعات العجائبيّة في الرواية العربيّة المعاصرة، بما يتيحه عنصر الارتحال من فرص، وإمكانات، تتغيّر معها ملامح الزمان والمكان، وتتفاوت فسَحُ المواجهة والاختيار، ممّا يضفي على التجربة أشكالا جديدة من التنوّع، والتأثير.

وبسبب ما يضفيه جوُّ الرحلة من إيحاءات اقتحاميّة متطرّفة، أو هروبيّة متطرّفة أيضا، فقد عُدّت النمطَ الإبداعيّ المفضَّل لدى الرومانسيّين، الذين "تبنّوا نزعةً رومانتيكيّةً، تضمّنت اتجاها خياليّا، وعاطفيّا في النظر إلى الأشياء، ودعت إلى الحاجة إلى الاغتراب عن الحضارة الأصليّة لاستجلاء الغير، وإدخالها في دائرة الوعي، سواء عن طريق الرحلة الفعليّة، أو الرحلة الخياليّة."[2]

وبغضّ النظر عمّا يستدعيه هذا الربط بين نزوع الإنسان الجامح نحو التخلّص من أعباء راهنه والميل إلى معانقة حلمه، وممكنه، وما قد يثيره من وصمٍ بالانهزاميّة، أو ميلٍ إلى الرومانسيّة، وما إلى ذلك من مسمّياتٍ، فإنّ تاريخ الإنسان هو تاريخ الرحيل، وهو لم يولد إلا راحلا، "وإنْ أعجزته الرحلة، تخيّل رحلات غير محسوسة في عالم الخيال، ونجد ذلك مبثوثا في الأساطير الأولى، كما نجده ماثلا في الحروب والفتوح القديمة، وما سطّره الملوكُ الأوَل"[3]، فالحياة رحلةٌ، يقطعها الإنسانُ نحو الموت، ونحو ما وراءه، والماضي رحلةٌ نحو الحاضر، الذي هو رحلةٌ نحو

---

[1] **امرأة الغائب**، ص: 159.

[2] د. حسين محمد فهيم، **أدب الرحلات**، (عالم المعرفة 138)، المجلس الوطنيّ للثقافة والفنون والآداب: الكويت، 1989، ص: 151.

[3] د. شوقي ضيف، **الرحلات**، دار المعارف: القاهرة، ط4، (د.ت)، ص: 9.

المستقبل، وما إلى ذلك؛ أي أنّ عنصرَ التحوّل، والانتقال من حالٍ إلى حالٍ سواء كان ماديّا أم افتراضيّا، هو قدَرُ الإنسان في وجوده الهشّ، المُسَيَّج بالمحن والخيبات، التي لا مفرّ من اقتحامها بالسعي إلى الأمام، أو بالارتداد إلى الخلف.

وبتأمّل نماذج الدراسة، وتتبّع منابع هذه الموضوعة العجائبيّة، يمكن ملاحظة أنّ رواية "امرأة القارورة" هي الأكثر تمثّلا لهذا الاتجاه، وتوخيا له؛ فالعمل كلّه مبنيٌّ على جملةٍ من الرحلات المتداخلة، بعضها حقيقيٌّ كتلك التي قام بها البطل "آدم"، والراوي، وهما وجهٌ واحدٌ يختصر ملامح الكاتب "سليم مطر"، ويترجم أفكارَه، ورؤاه، وبعضها الآخر افتراضيٌّ، أو خياليٌّ، يشحذ من خلاله المؤلف طاقاته الإبداعيّة في صقل مراحل وخطوات رحلة بطلته العجائبيّة "هاجر"، وهي تطوي محطات التاريخ الكبرى، بدءا من عهد السومريّين الأوائل إلى العهد المعاصر؛ عهد المنافي والحروب التي التهمت بلدَها، وبلدَ البطليْن، فوجدوا أنفسَهم في منفاهم الأوروبيّ البعيد، يستعيدون وجهَ الوطن وملامحَه عن طريق الذاكرة والحكاية. وتبدو في هذا العمل الأهمية الكبرى التي يحظى بها عنصرُ الرحلة في تشكيل الأحداث، وتكامل السرد، فهو "عنصرٌ سرديٌّ، جوهريٌّ، لأنه يؤكد الحدَثَ، ويجعله يجري دائما خارج "الفضاء الأول"، الذي هو بمثابة موئل الأحداث، وتتابعها."[1] وموئل الأحداث في هذه الرواية هو "العراق"، بكلّ ما يستدعيه من ذكرياتٍ حميمة، ووقائع أليمة، سببُها الارتباكاتُ السياسيّة من جهة، وسلسلة الحروب المتتالية من جهة ثانية. ولعلّ الأهمية الكبرى التي يحظى بها هذا البلد في وعي الشاعر ووجدانه هي التي جعلته يعمد إلى توظيف عنصر الرحلة، وجعلها محطةً انتقاليّةً، وتأمّليّةً، تحيل من جهةٍ إلى حياته الخاصّة التي عرف فيها محنة النفي والاغتراب، وتتيح له في الوقت نفسه تأمّلَ تقلّبات الوضع ومفارقاته بكثير من الدقّة والموضوعيّة، وهذا بالنظر إلى عنصر الرحلة الحقيقيّة، التي قام بها بطلا العمل المشتركان: "آدم"، و"الراوي" إلى جينيف. أمّا الرحلة المتضمّنة، أو المتغلغلة أجزاءَ هذه الرحلة

---

[1] د. سعيد يقطين، **السرد العربي؛ مفاهيم وتجليات**، ص: 203.

الأولى/ الإطاريّة، فيبدو من خلالها الكاتب وهو يمعن في استحضار روائع التاريخ الرافدينيّ القديم، فيعود بقارئه إلى الوراء لعدّة آلافٍ من السنين، وينقل إلينا، وعبر فصول متتالية من روايته محطاتٍ متعاقبة من حياة "هاجر"، التي هي نفسها محطات حياة الوطن، وتدرّجاته من الازدهار المطلق إلى الانهيار المطلق، ومن السلم المهادن إلى الحروب المدمّرة. هذه المحطات التي تضاهي في قوّتها واحتدامها احتدامَ الحياة والموت، وسرمديّة الصراع بينهما، الممتدّ منذ أقدم الحقب التاريخيّة، والمنسحب إلى حقبتنا الراهنة وإلى ما بعدها.

وتتدرّج مراحل هذه الرحلة الافتراضيّة من التتابع الزمنيّ المألوف، المضاهي تتابعيّة زمننا اليوميّ، والمحيل في الوقت نفسه إلى التوغّل العجيب في ثنايا طبقاتٍ وتلافيف زمكانيّة، أسطوريّة، يمكن اعتبار أبرزها وأكثرها نتوءا ذاك الذي يفصّل فيه الكاتب رحلة "تموزي" زوج "هاجر" إلى الصحراء، وتغلغله في متاهاتها بحثا عن الخلود، وأسرار الأبديّة، لا لنفسه كما من الطبيعيّ أن نتوقّع، بل لمحبوبته، التي أرّقه كثيرا الارتعابُ من فكرة أنّها ستهرم وتشيخ، ويمتصّ الموت رونقها وعنفوانها، ليغيّبها في عوالمه السفليّة البعيدة، ممّا قاده إلى رحلة عجائبيّة طويلة، تستغرق أكثر من سنتيْن، وتنضح بكثير من المخاطر والأهوال:

"رحل الملكُ بجيشٍ من خيرة فرسانه، بعد أن وكل وزيرَه وصديقه إدارة المملكة، اصطحب معه معبودته "هاجر" ومعها كلّ ما يوفر لها الرغدَ والراحة، ويقيها لهيبَ البوادي وجفافها، ظلّوا يجولون ويتوغلون في الأعماق، يتصلون بقبائل البدو، يستشيرون النسّاكَ وحكماءَ الصحراء، كلّ حكيم كان ينصحهم بالاتصال بالحكيم فلان القاطن في الواحة الفلانيّة، أو الهضبة الفلانيّة، على مسيرة كذا يوم أو أسبوع."[1]

وتذكرنا هذه الرحلة بشكل أو بآخر برحلة "جلجامش" الأسطوريّة للغاية ذاتها، وإن كان هذا الأخير قد فشل في الحصول على مراده، بينما ينجح "تموزي" في ذلك، ويتمكن من تحصين معبودته ضدَّ عسف الزمن، وتقلّباته.

---

[1] **امرأة القارورة**، ص: 27.

ولا تلبث هذه الرحلة أن تنتسخ في موضع آخر من العمل، ولكنْ بشكلٍ عكسيّ، إذ لا تلبث "هاجر" وحبيباها "آدم"، و"الراوي" أن يملّوا من ذلك الخلود اللامعقول، المحفوف بالمخاطر والمقامرات، والمستدعي ضريبةً تدفعها هي، ويدفعانها معها؛ هي ضريبة الفراق الحتميّ، حين موتهما، وبقائها كالعادة خالدةً تنتظر مالكا جديدا لها، ليموت هو الآخر، ويأتي غيره، وهكذا.

وللتخلّص من هذا المصير العبثيّ المكرور، لم يكن ثمّة من مفرّ من خوض رحلةٍ جديدةٍ، يعودون من خلالها إلى نقطة البداية، وإلى موطن المعجزة الأولى: "الصحراء"، التي تعدّ فضاءَ الدهشة والعجب، فهي دائمة التبدّل والانقلاب على مرِّ الأيّام والفصول، "لذلك لا يمكن التعامل الموضوعيّ معها، وهذا التبدُّل مخادعٌ، لا يصل إلى "عمقها"، أو "جوهرها"، [بل] يتصل بالوهم البصَريّ والإدراكيّ، وهي تحافظ على صفاتٍ ثابتة لا تغيِّر "قحطَها"، و"حرَّها"، ولا "امتداداتها"."[1]

وهذا ما يجعلها مكانَ تخلّق السحر والأعاجيب بامتياز، فكان أن اختارها المؤلف مرّةً ثانيةً، ليسحب الخلودَ عن بطلته الخارقة هذه، وليعيد إليها آدميّتها المغيّبة، وغرائزها المنسيّة، وقدَرَها المتربِّصَ كبقيّة أقدار البشر العاديّين.

أمّا في رواية "امرأة الغائب" فيظهر عنصر الرحلة بشكل متلبِّس بكلِّ معاني القهر والإجبار؛ فبطلا العمل: الحقيقيّ منهما، الممثل في الجنديّ الذي غيّبته الحرب، وابتلعه جحيمها، والافتراضيّ/ الخياليّ، الممثل في ذلك الرجل الذي اختطفته الساحرة، وحاولت أسرَه، واستبقاءه لديها، كلاهما رحل، وفارق أهله وأحبّاءه، ولكن دون إرادة منهما، أو تدبّر، بل بتآمر ظروفٍ قاهرة هي وحدها المسؤولة عن ضياعهما، وتشرذمهما. وفي خضمّ هذا الجوّ المفعم بالخيبة والألم، يأتي عنصرُ الرحلة ليؤدي دورا محوريّا في تتابع الأحداث، وتسلسلها، ويبدو بوجهيْن متناقضيْن أحدهما متخفٍّ، وضمنيّ، وهو ذاك الذي يخصّ البطلَ الحقيقيّ "الغائب"، الذي لم يصف الكاتب شيئا من خفايا رحلته، ومشقاتها، ورغم ذلك لا يكاد المتلقي يتحرّر من

---

[1] صالح إبراهيم، **الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف**، المركز الثقافي العربي: الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2003، ص: 18.

أعبائها، وممّا تطرحه على العمل كلّه من جوٍّ خانق، وثقيل، والثاني، يخصّ البطلَ الافتراضيّ، الذي يتفنّن المؤلف في وصف رحلتيْ ذهابه وإيابه بكثير من التفاصيل، والدقائق الخفيّة، الموغلة في العجائبيّة، والإدهاش؛ فيصف لنا – على لسانه – طيران الساحرة، لحظة إيقاعها بضحيّتها وصفا مليئا بصنوف الغرابة والتعجيب: "حملتني من على الفراش بيدٍ واحدة، كأنّها تحمل ريشةَ عصفور، وخرجت بي من الحجرة، أجلستني أمامها على سعفة خضراء طويلة، كانت تنتظرها في فناء الدار، ساكنة في الهواء، على ارتفاع نحو ذراع من الأرض، وأحاطت خصري بذراعيْها، ونطقت بكلماتٍ لم أفهمها، فارتفعت بنا السعفة، وانفلتت من بين الجدران، واندفعت تشقّ الليلَ البهيم..."[1]

ويبدو البطل من خلال هذا المشهد وقد أقحمت عليه لعنة تجاوز قدَره الإنسانيّ، والتورّط في اقتحام عوالم ماورائيّة غامضة، من المفترض أن تظلّ بعيدةً عنه كلَّ البعد؛ هي عوالم الطيران، والتشبّه بالتالي بصنوف الملائكة المقرّبين – وهذا ما من المستحيل إدراكه – أو الشياطين الملعونين، وهذا لأنّ "التحليق في الفضاء من عمل الشيطان، ولا ينبغي للإنسان أن يحاوله لأنّ فيه تجاوزا للطبيعة البشريّة، فمن طبيعة الطيور أن تصعد في الجوّ، ولكنْ على الآدميّين أن يحجموا عن ذلك لأنّ فيه تطاولا وشططا، وتحدّيا للحدود المرسومة لهم."[2]

ورغم ألا ذنب لهذا البطل في انتهاك هذا القانون، واختراقه، إلا أنّه لم يسلم من لعنته وتبعاته، فكان أن قاسى الويلات، والمحن المريرة في مملكة الساحرة البعيدة. ولعلّه لم يتخلّص من تلك اللعنة إلا لدى رحلة عودته، التي قطعها بحرا كما يفعل البشر الطائعون، مطهِّرا نفسَه بنقاء الماء وحيويّته من جميع الشوائب والآثام، ومتخبّطا في حالٍ برزخيّة محتدمة، كان الانتصار فيها للحياة على الموت، وكان من حظّه أن تكون رحلة العودة البحريّة هذه فسحةً جديدةً يُمنحها، ويعود من خلالها إلى أسرته، وإلى حياته اليوميّة الحميمة: "كانت أرضُ النفق ترتفع أحيانا، فأخبط ماشيا في النهر، لكنّها ما تلبث أن تنخسف بي فجأةً، فأغطس، وأشرق بالماء، وأعاود السّباحةَ،

---

[1] **امرأة الغائب**، ص: 128.

[2] عبد الفتاح كيليطو، **الأدب والغرابة**، ص: 101.

والأسماكُ ترتطم بي من كلِّ جانب، الكبيرة منها تنهش لحمي، والجدرانُ تلطمني، فأنا لا أرى شيئا من شدّة الظلام..."[1]

وبين هذيْن الخطّيْن المتناقضيْن: الطيران جوّا، والسباحة بحرا، تتحدّد الفسحة الوجوديّة العميقة لهذا البطل، وترتسم حدودُ المواجهة والاختبار، التي أثبت من خلالها جدارته بأن يُمنح فرصا جديدة، يعاود من خلالها ارتحاله الزمنيّ، العابر، كما يفعل بقيّة البشر في جميع الأزمنة والبيئات.

وفي نموذج "يالو"، نلمس حضورَ عنصر الرحلة كذلك، ونلاحظ ظهورها بملمحيْن، أحدهما غابرٌ، يخصّ رحلة جدّة والدة أحد أصدقائه الفارّة من إحدى المذابح الطائفيّة، ورحلة الجدّ نفسه الفارّ من الكارثة نفسها. والثاني عصريّ، ويخصّ رحلة الحفيد إلى باريس، وعودته منها إلى بلده بعيْد الحرب الأهليّة المدمّرة.

ونلاحظ على الرحلتيْن الأوليْن تلبّسهما بكثير من العجائب، والمعاني الإرعابيّة الخانقة؛ ففي سياق الفتن الطائفيّة الكثيرة التي عصفت بلبنان منذ أزمنة بعيدة، يحدّثنا الكاتب موظفا تقنيّة الاستطراد التي عُرف بها عن "نينا" والدة ألكسي صديق "يالو"، التي تبوح له – يالو – بسرٍّ تسميتها بالروسيّة؛ وذلك أنّها ليست سوى حفيدة إحدى السيّدات اللواتي فقدن أزواجهنّ في إحدى المذابح، بقريةٍ تقع أسفل "جبل الشيخ"، والتي فرّت من هناك بعد أن ذُبح زوجُها على يد صديقه إلى مدينة "صور" ركضا على قدميْها، حيث لجأت إلى دير للراهبات الروسيّات، وحيث لم تستقبلها هؤلاء إلا بعد سماعهنّ أعجوبة صراخ الجنين في بطنها.[2] ولم تلبث حكايتها المأساويّة هذه أن انطبعت في أعماق وعي يالو الباطن، فلم تتوقف عن اقتحام لحظات صَحْوِهِ ومنامه، وهي تخرج فجأة من الحائط، ودم زوجها المذبوح يلوّث ثوبها الأبيض، ولا يلبث هذا المشهد المرعب أن يتكرّر بشكل مستمرّ في الزنزانة كلَّ ليلة: "نتف الحكاية التي سمعها يالو من نينا الروسيّة، تحوّلت صورةً ملتصقةً بحائط الزنزانة، في الليل تخرج الصورة من الحائط، وتمضي راكضةً بحثا عن دير الراهبات الموسكوبيّات في

---

[1] **امرأة الغائب**، ص: 215.

[2] **يالو**، ص: 234.

"صور"، الذي سوف يستقبلها ببطنها المنتفخ بالجنين الذي بكى في داخله، وأنقذ حياته وحياتها."[1]

وتأتي هذه الصورة الفنتازيّة لترصد واقعَ ما تفرضه الحرب من عبث، ومشاهد لامعقولة، وهو ما يتكرّر لدى رصد الكاتب لرحلة ثانيةٍ تصبّ في السياق نفسه – الهرب من المذابح والموت المجانيّ – وهي التي قام بها "الكوهنو" في أيّام يفاعته الأولى، فرارا من الفتن الطائفيّة التي عصفت بقرية "عين ورد"، وراح ضحيّتها جميعُ سكّانها باستثناء الأطفال ما دون الثالثة من العمر، الذين كان الجدّ – لحسن حظه أم لسوئه – أحدهم، ولم يلبث أن امتلأ ذهنه الغافي بكثير من مشاهدها المرعبة، المثيرة، كمشهد غابة الصفصاف في قريته، التي كانت الشاهدَ الوحيد على ما حدث، والتي "مُنع الأطفال من اللعب فيها، بسبب الأنين الذي يتسرّب من بين أغصان الأشجار، التي نمت بشكل غريب بعد المذبحة!"[2]

ويمكن اعتبارُ هذه الأحداث المبكّرة، والمروّعة، نقطة تشكّل ما سيأتي من أفكار خرافيّة، تستبدّ بذهن الجدِّ أولا، ثمّ تنتقل إلى ابنته، ومنها إلى الحفيد، الذي عبثا يحاول نقلها إلى حبيبته "شيرين"، ولكنْ دون جدوى.

وهذا فيما يخصّ العنصرَ الارتحاليّ الغابر، أمّا العنصر العصريّ، الذي يتبدّى من خلال رحلة "يالو" إلى باريس، وعودته منها إلى بلده، فيمثل نقطةَ التحوّل الثانية في تكوينه النفسيّ، الغامض، والمعقّد، وفيها يعي جيّدا عبثيّة تواجده في بلدٍ لا يعرف شيئا من لغته، بل تنهال عليه كلماتها الغامضة، كما تنهال الحجارة[3] وفيها أيضا يتعرّف إلى "الخواجة ميشال"، الذي سيكون له الدور الأكبر فيما سيطرأ على حياته بعد ذلك من تحوّلات. ورغم مفصليّة هذه الرحلة، وأهمّيتها، إلا أنّها تظلّ مجرّدَ عنصر ذرائعيّ، عابر، يستعمله الكاتب لتعميق صورة التشوّه العميق الذي اعترى نفسَ بطله، قبل الحرب، وفي أثنائها، وبعدها أيضا.

---

[1] **يالو**، ص: 231.
[2] المصدر نفسه، ص: 354.
[3] المصدر نفسه، ص: 318.

وفـي "سـهرة تنكريّـة للموتى"تعمـد الكاتبـة إلـى توظيـف عنصـر الرحلـة بشـكل عصـريّ أيضـا، كانـت فاتحتـه "مطـار بـاريس"، الـذي كـان نقطـة الانطـلاق التـي احتضنت ذلك الخليط البشريّ المتناقض، الذي سيكون لكلّ فرد فيه قصّته العجائبيّة، وخاتمته المثيرة في أرض الوطن.

ومن هذه النقطة تحديدا يمكن فهمُ ذلك المشهد الفنتازيّ الذي عمدت فيه الكاتبة إلى توظيف ثلاث شخصيّات نسائيّة، تصف أزياءهنّ بأنها تعود إلى بداية السبعينيّات، قبل حدوث الحرب، وتمعن في تصوير مرحهنّ، وسخريتهنّ من حماقات الرجال المـولعين بالقتـل والـدّمار منـذ أقـدم العصـور، مـن أيّـام الرّومـان، والصـليبيّين، والعثمانيّين، وغيرهم، ثمّ لا تلبث أن تفاجئنا بـأنّهنّ قد لا يكنّ حقيقيّات، وقد لا يزدن على أن يكنّ مجرد رموز، أو أشباح، أو كائنات حبريّة، تركت دفّات كتبها، لتشارك الأحياءَ أزمنتهم: "خيّل إلى ماريّا أنهنّ يختفين شيئا فشيئا عن ناظريْها، ويعدن ضبابا كبطلاتٍ ثلاثٍ لقصّةٍ أنجزت كتابتها. فكّرت بأنْ تمدّ يدها وتتحسّسهنّ، ثمّ قالت لنفسها: بشر أم أبطال قصص؟ ما الفرق؟"[1]

وهو ما تؤكده صديقتها سليمى في قولها الجازم: "إنهنّ من صنع خيالك كالعادة! إذا ثابرتِ على غرقكِ في الكتابة فلن تشاهدي الأحياءَ بعد اليوم، بل أبطال القصص وحدهم، وربّما الأموات."[2]

ويمكننا ملاحظة ما يستدعيه حضورهنّ الالتباسيّ الغريب من بُعدٍ عجائبيّ، يحيل إلى شخصيّاتهنّ فوق الواقعيّة التي تقتحم عالم الأحياء، وتتطفّل على قوانين أزمنتهم.

ورغم ما في هذا التوظيف الذي تتوخّاه الكاتبة من بُعدٍ سحريّ طافح، فإنّ من الممكن إضافة أبعادٍ أسطوريّة/ سحريّة أخرى، تتخفّى في ثنايا هذا الخطاب، وتتبدّى من خلال تقصّدها أنْ تجعل من عددهنّ ثلاثا، ممّا يستدعي إلى الذهن أسطورتيْن إغريقيّتيْن، متناقضتيْن، أولاهما أسطورة الـ "Gratia" أي "الجميل والرائع، الذي يتحدّد تنوّعه في جمال الحركة، وحركة الجمال، ويراد به التعبير عن الشباب،

---

[1] **سهرة تنكريّة للموتى**، ص: 29.

[2] المصدر نفسه، ص: 32.

والروعة، والجمال الجذّاب، وهو مرتبطٌ بجمال الحركة، والوضع، والموقع..."[1]
والثانية أسطورة "الإيرينات" أو "ربّات الانتقام"، اللواتي "كنّ إذا وقعت جريمةٌ تواجدن في مكانها بلمح البصر، وقد تحوّل شعرهنّ إلى أفاعٍ، وتسلّحن بالمشاعل والسّياط، فيطاردن المجرم حتى يطلنه، ويرسلنه إلى الجحيم حيث يتابعن مهمّة تعذيبه هناك."[2]

والسؤال الذي يُثار في هذا السياق هو: هل قصدت الكاتبة أن تجعل من سيّداتها الثلاث رمزا تفاؤليّا، أم إشعارا انتقاميّا؟

ولعلّ كلا هذيْن الاحتماليْن وارد، وضروريّ، حيث أنّ الكاتبة وفي سياق ما سيأتي في عملها من تقلّبات، وأحداث، ستجعل من أبطالها ينقسمون على أنفسهم، وينشقّون إلى شقّيْن: أحدهما طيِّبٌ (فوّاز/ دانا/ سليمى/ ماريّا/ ماري روز)، والآخر شرّيرٌ، أو لديه في الأقلّ استعدادٌ كبيرٌ للاستجابة لنوازع الشرّ ودواعيه (عبد الكريم/ ناجي/ سليم/ وفاء/ رامز). ومن البديهيّ أن ينسحب المعنى التفاؤليّ على الطيّبين، وأن تنهال سياط اللعنة والانتقام على السيّئين، وهي المعاني العميقة التي احتضنتها موضوعة الرحلة، واضطلعت بتكريسها، وتأكيدها.

أمّا في نموذج "الغرف الأخرى"، فيبدو موضوع الرحلة مضمرا، شديدَ التخفّي، والمواربة، ولكنّه على الرغم من هذا يبدو فائضَ القوة والتأثير، بل إنّه يستحوذ على

---

(1) د. زينات بيطار، **الاستشراق في الفنّ الرومانسيّ الفرنسي**، (عالم المعرفة 157) المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب: الكويت، 1990، ص: 221.

وبالفرنسيّة: (Les Grâces) مصطلحٌ ذو أصل لاتينيّ، يعني الآلهات الثلاث:أغليا(Aglaé) وتاليا(Thalie) وأفروسينا(Euphrosyne) رفيقات أفروديت(Aphrodite) اللواتي يمثلن الجمال، والبراعة، والإغراء. ينظر:
Nicolas Agnan et autres, **Le Grand Dictionnaire Encyclopédique du XXI Siècle**, p536.

ومن استعمالات هذه الكلمة نجد:(grâce) المتفرعة عن الأصل اللاتيني(gratia) الذي يعني الجمال، والمعرفة، واللذة، إلى جانب التسامح، والجمال الروحانيّ، المكتسَب بفضل الآلهة.
ينظر: Emmanuèle Baumgartner et Philippe Ménard, **Dictionnaire étymologique et historique de la langue française,** p366.

(2) فراس السواح، **لغز عشتار**، ص: 226.

الشقّ الأرحب من تشكّلاتِ المعنى السحريّ، وتمفصلات الخطاب العجائبيّ في هذه الرواية التجريبيّة، المختلفة نوعا وموضوعا عن بقيّة أعمال صاحبها.

وتبدو الرحلة في "الغرف الأخرى" ذات ملمح ذهنيّ، محمَّلٍ بكثير من المعاني الرمزيّة والأبعاد التأويليّة، التي لا يرتحل فيها البطل/ الراوي إلى مكان آخر بعيد أو قريب، بل يرتحل فيها منه إليه، ويغوص في السراديب العميقة لذاته من جهة، وللآخر الغامض، والمتربِّص به من جهة ثانية، فلا يكاد هذا البطل يستبيح لنفسه الاستجابة لإغراء الفتاة الغريبة بالركوب معها في سيارتها، والانطلاق إلى ذلك المكان المجهول حتى تبدأ رحلته العجائبيّة، التي لا تحتوي في ظاهرها على أيٍّ من مقوِّمات الرحلة أو خصائصها، ولكنّها رغم ذلك تطفح بكلِّ ما يستدعيه الارتحال من دهشة وغرابة، تحرّضها غرابة المكان من جهةٍ، ولامعقوليّة علاقات البشر فيه من جهةٍ ثانية؛ فالبطل بمجرد ولوجه بوّابةَ ذلك المكان يجد نفسَه في متاهة حقيقيّة، نسيجها تلك العلاقات المضطربة، التي لم يعد يدري فيها لنفسه اسما، ولا وجها، ولا هويّة، ولم يعد الآخرون "ممّنْ يحاذونه الوجودَ يعملون على شيء إلا على مصادرة حريّته، أو اغتيالها بطريقة أو بأخرى، [ولذا] فهم بالنسبة له مثل أشباح مخيفة لا تظهر إلا في الظلام (ظلام الليل الذي امتدّت فيه أحداث الرواية ومشاهدها)"[1]

وفي هذا الزمن الظلاميّ المحدود، الذي لا يجاوز الليلةَ الواحدة، يخوض البطلُ تفاصيلَ رحلته الذهنيّة المرعبة، التي ينسى خلالها اسمَه، وتنطمس معالمُ وجهه، وتتلقّفه أوجهٌ كثيرةٌ لا يعرفها، جميعها تمعن في تعذيبه، والسخرية منه. ويبدو لنا منذ البداية مدى حرص "جبرا" على تكريس معاني الوحشة، والارتياب في نفوسنا، فنجده "يرسم لحوادث روايته فضاءً مجازيّا، لا وجود له في الواقع، فالراوي لا يستطيع أن يحدّد لنا موقعَ المكان الذي تمّ اقتياده إليه، وهو مغمض العينيْن، وعندما ترك له أن يرى ما حوله، أدهشته كثرة الدهاليز، والغرف المضاءة بالضوء الأحمر،

---

[1] ماجد السامرائيّ، **تجليات الحداثة**، ص: 131.

وبعض هذه الغرف يشبه قاعاتِ المسارح، وكلّما أمعن في استكشاف المكان ازداد استغرابا..."[1]

وفي خضمّ فضاء الحيرة والضياع هذا، يجد البطلُ نفسَه شديدَ التخبّط والذهول، لا يكاد يخرج من مأزق حتى يقع في غيره، ولا يكاد يتخلّص من سجن ما حتى يقع في آخر، تتداخل فيه أوجهُ السجناء والسجّانين، وتختلط ملامحُ الوهم بالحقيقة، فتبدو المشاهدُ كلّها كابوسيّةً، خانقة، لا يكفّ معها هذا الرّاوي عن ترديد أصواتِ التوجّس، والانشداه، ولا تلبث في هذا السياق أن تقتحم ذهنه المشوّشَ، ووعيه المنسحقَ كثيرٌ من المشاهد السحريّة، الغامضة، كمشهد السيّدات الثلاث، المتلفّعات بالسواد، اللواتي يمكن اعتبارهنّ معادلا ترميزيّا لسيّدات القدَر الإغريقيّات، يوجّهن مصيرَ هذا البطل، ويقدنه بصرامة وقسوة نحو مزيد من المحن، والخيبات في ليلته المرعبة تلك: "هل هنّ أخوات القدَر اللواتي قرأتُ عنهنّ في الأساطير في صباي؟ هل يردن شيئا منّي؟ هل علمن بقدومي؟ غير أنّهنّ حين وقفتُ أمامهنّ متسائلا، أغمضت ثلاثتهنّ عيونهنّ، وفي الحال نسينني..."[2]

ويذكرنا هذا المشهد بذاك الذي يشبهه في "سهرة تنكريّة للموتى"، ويبدو واضحا من خلاله حرصُ الكاتب على أسطرة رؤاه، والارتفاع بها مهما كانت موغلةً في الواقعيّة، والنزوعات الإيديولوجيّة، عن مستوى المباشَرة، والتعبير السطحيّ التعليميّ. ولعلّ مثل هذه اللمحة السحريّة، الممعنة في المواربة والتخفّي هي ما يمثل المستوى الأسطوريّ الذي طالما ألحّ عليه الكاتب في تنظيراته النقديّة، وأبى إلا يجسّده في إبداعاته الكتابيّة، كقوله في كتابه "الرحلة الثامنة"، وفي سياق حديثه عن "الرواية العربيّة والموضوع الكبير": "إذا كان للرواية أن تنبثق عن تجربة الفرد والجماعة، من ناحيةٍ، وأن تفعل فعلا ديناميّا في حياة الفرد والجماعة من ناحيةٍ أخرى، فلا بدّ لها أن تنشط كعملٍ فنيٍّ على مستويَيْن اثنيْن، هما:

أولا- مستوى الواقع (الفن مرآة المجتمع... إلخ)

---

[1] إبراهيم خليل، **بنية النص الروائي**، الدار العربيّة للعلوم: بيروت، ومنشورات الاختلاف: الجزائر، ط1، 2010، ص: 136.

[2] **الغرف الأخرى**، ص: 63.

ثانيا- مستوى الأسطورة.

والمستوى الثاني في غاية الخطورة، ولا يتحقّق بيسرٍ..."[1]

وواضحٌ تماما أنّ المستوى الأسطوريّ/ العجائبيّ في هذا العمل لم يتكئ أبدا على المفارقات السافرة لمواضعات الواقع، ولا على الانشقاق الفجِّ عن قوانينه، بإقحام عوالم الجنّ، أو الأشباح، أو الكائنات الماورائيّة على سياقاته، بل بدا هذا المستوى بأعمق تجلياته من خلال مراوغة الأسطورة، واستنطاقها، والتقاط معانيها الخفيّة المبطنة، لا قشورها الظاهرة المبتذلة.

والمعنى الإنسانيّ الذي أراد الكاتب أن يوصله إلينا عن طريق حال بطله هذا هو معنى تشظي نفس الإنسان، وانسحاق كيانه، ووقوعه أسيرَ مصادرات الخارج، ممثلا في المكان والزمان، ومنسحبا حتى إلى ذاته التي كثيرا ما تنشقّ على نفسها هي الأخرى، وتغدو عبءا ثقيلا على صاحبها، وعلى جميع المحاذين له في الهواجس والشعور.

وفضلا عن هذا الملمح الأسطوريّ الذي شاب رحلة هذا البطل الذهنيّة إلى نفسه، وخبايا وجوده، فإنّ من الممكن إضافة ملامح أخرى اعترضت رحلته هذه، ولم تكن أسطوريّة بالمعنى المألوف للكلمة بقدر ما كانت لامعقولةً، وطافحةً بما لا يُطاق من العبث واللاجدوى؛ كمشهد تلك الاستمارة العجيبة، التي على بطلنا أن يملأها، والتي لا يدري جدوى ملئها من جهة، ولا مَنْ سيستلمها من جهة ثانية، وليس بإمكانه أن يجيب بدقّة على خاناتها الفارغة التي تتضمّن: "الاسم الرباعيّ للأب ومهنته، والاسم الرباعيّ للأم ومهنتها، وأسماء أربعة أعمام ومِهَنَهُم، وأسماء أربعة أخوال ومِهَنَهُم..."[2]

وهي الخانات التي أثارت حيرة هذا البطل وارتيابه: "تلكّأتُ، والقلم بين أصابعي، قد أتذكّر اسمَ أبي، واسمَ جدِّي، أمّا اسم أبي جدّي، وجدّ جدِّي..."[3]

---

[1] جبرا إبراهيم جبرا، **الرحلة الثامنة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت، ط2، 1979، ص: 75.

[2] **الغرف الأخرى**، ص: 68.

[3] المصدر نفسه، ص: 69.

وتبدو من خلال هذا المقطع أهميّة ضمير المتكلم، الذي "يوحي بالذاتيّة، وبانضمام العمل إلى رواية السيرة الذاتيّة، التي يحدث فيها تطابقٌ بين الراوي وبطل الرواية، وتكون "أنا" الكاتب هي نفسها "أنا" القصّ."[1] ممّا يعكس حالا من الصدق، والمصداقيّة، لم يحرص عليها الكاتبُ في عمله هذا فحسب، بل في جميع أعماله، التي كانت كلّها بضمير المتكلم، ووعيه، وهواجسه، ورؤاه. وفي هذا الصدد نجده يصرّح في أحد حواراته: "إنّني دائما أستعمل "صيغة المتكلم"، لأنني أدخل القارئَ معي رأسا في الحدَث، فأجعله يتوحّد معي، لأنّه عندما يستمرّ بقراءة الأحداث مرويّةً بصيغة المتكلّم، يشعر بعد عدّة صفحات كأنه هو الذي يتحدّث عن نفسه..."[2]

وعليه، وبالتوازي بين حميميّة ضمير المتكلم من جهة، وفظاعة التجربة من جهة ثانية، يمكن القولُ بأنّ هذه الرواية تجسِّد – حسب ما يراه د. إبراهيم السعافين – رحلة لاوعي كابوسيّ، من العسير جدّا فيها محاولة الظفر ببناءٍ رمزيّ قائمٍ على تنظيمٍ للأحداث التي مرّت بنا في عالم الرواية، الذي يمتزج فيه الكابوسُ والواقع، ويتداخل اللاوعي والوعي، بل يبدو عالمُ اللاوعي أكثر موضوعيّةً في التعبير عن عالم الشخصيّة من الواقع الموضوعيّ نفسه.[3]

ولعلّ هذا هو ما قصده الكاتبُ وتوخّاه: تقديم عالم كابوسيّ، مضطرب، تضيع فيه المعالمُ المألوفة للذات والأشياء، وترتحل فيه هذه الذاتُ صوب عقلها الباطن ولاشعورها، دون أن تدري كيف، ولماذا، ودون أن تظفر بأيّة إجابة، أو حلٍّ، أو يقين.

---

(1) فخري صالح، **في الرواية العربية الجديدة**، ص: 99.

(2) ماجد السامرائيّ، **الاكتشاف والدهشة؛ حوار في دوافع الإبداع مع جبرا إبراهيم جبرا**، دار النمير: دمشق، ط1، 2006، ص: 113.

(3) إبراهيم السعافين، "الغرف الأخرى وإشكاليّة الوعي"، **فصول**: القاهرة، مج12، ع1، ربيع 1993، ص: 316.

رابعا – الغيبة:

ونلاحظ أنّ هذا العنصر يشترك مع سابقه في جانبيْ التخفّي، والحركيّة، ونبذ التشرنق، والثبات في وحدة المكان المعلوم، والخضوع إلى سلطته، ومصادراته، غير أنّه يختلف عنه في ديمومة هذا التخفّي، وفي الغموض المطلق الذي يحيط به، ويغلفه، فضلا عن جُرَعٍ لا تُنكَر من القدُسيّة، تؤطر هذا المعنى، وتوجّه كثيرا من حركاته، وتجلياته، فنلمس حضورَه الغزيرَ في كثير من الجوانب العقيديّة الغابرة، والرّاهنة، التي من الممكن أن نلمس جذورها الأولى فيما تفتّق عنه الوعيان: الرافديني، والإغريقيّ من تصوّر عالمٍ سفليّ، ماورائيّ، بعيد، يغيب في دهاليزه البشرُ الميّتون، وكثيرٌ من الآلهة على حدٍّ سواء؛ كالإلهة "عشتار"*، ومثلها الإلهة "بيرسيفوني"**، وكذلك "ديونيزوس"***، إلى جانب ما نجده في الحضارة الفرعونيّة من غيبة الإله "أوزيريس"، وما إلى ذلك من أمثلة كثيرة، يضيق المقام عن ذكرها كلّها.

أمّا في المعتقدات الراهنة، فيمكن تأمّل ما تصوّره عقيدة "المهدويّة" من تكريسٍ لموضوعة الغيبة، وتقديسٍ لها، حيث يؤمن أصحابُ هذه العقيدة بغيبة الإمام الثاني عشر: "المهديّ المنتظر"، ويسعى "المرضى، واليائسون، والمطاردون، والمضطربون داخليا – في وقت كثرت فيه الاضطرابات السياسية، وترعرعت فيه الأوهام – إلى أن يجدوا ملاذهم الأخير في سرداب الإمام، يعملون هناك على التخلص من همومهم عن طريق الصلوات، أو الرسائل إلى الإمام علّهم يجدون فيه العزاء."[1]

---

* من خلال ما هو معروفٌ عن نزولها الموسميّ إلى العالم السفليّ، واقتران ذلك بفكرة الخصب والنماء الأرضيّيْن.

** هي ابنة الإلهة "ديميتر"؛ إلهة الزراعة، وربّة القمح والمحاصيل اليونانيّة، اختطفها "هاديس"؛ إله العالم السفليّ، وسحبها إلى مملكته القصيّة، بعيدا عن أمّها. ينظر: فراس السواح، **مغامرة العقل الأولى**، ص: 363.

*** هو ابن الإله الأكبر "زيوس"، يُنسّب إليه حنينه إلى أمّه التي ماتت، وانتقلت إل العالم السفليّ، فكان ينزل لرؤيتها موسميّا، كلَّ سنةٍ، ثمّ يصعد من جديدٍ إلى سطح الأرض. ينظر: **مغامرة العقل الأولى**، ص: 361- 362.

[1] جواد علي، **المهديّ المنتظر عند الشيعة الاثنيْ عشريّة**، ترجمة: أبو العيد دودو، دار الجمل: كولونيا، ألمانيا، ط1، 2005، ص: 80.

وبالعودة إلى نماذج الدراسة يمكن اعتبار رواية "الترّاس" نموذجا ممتازا، يجسِّد عجائبيّة موضوعة الغيبة، ويبسط سحرَها، وإدهاشها، وهذا من خلال ما سبق ذكره من أوصاف خارقة، ارتفع من خلالها بطل هذا العمل من مجرد بطلٍ روائيّ إلى بطل ملحميّ، لا متناهي البطولات والخوارق، تتالت انتصاراته، وفتوحاته، وكانت ذروتها مع تمكنه من هزيمة أعدائه العماليق، وتفجيره السدَّ، الذي استولوا عليه، ليتدفق ماؤه العذب، ويروي أرضَ الوطن، ويشفي ظمأ أهله، ولكنه لم يكد يحقق هذا الإنجازَ العظيم حتى اختفى، وكان اختفاؤه – ويا للأسف – في الليلة التي تقرّر فيها زفافه على حبيبته "ستّ الحسن"، التي حين تستحمّ يضيء جسدُها البلّوريّ الكونَ كلّه![1]: "التفت الرفاقُ إلى بطلهم الترّاس ليحملوه على أكتافهم تعبيرا منهم عن حبِّهم، وتقديرهم، فلم يجدوه.. كلّ الوجوه حاضرةٌ حتّى التي لم تكن سبّاقةً لطعن الأعداء، ومواجهة جبروتهم، وطغيانهم. كان البطلُ قد اختفى، ولم يستطع أحدٌ منهم أنْ يؤكد أنّه رآه في مكانٍ بعينه بعد أن هوى على السدِّ بضربته القويّة فزلزله. كلّ الأنظار كانت مصوّبةً إليه... وفجأةً تحوّل عرسُ الانتصار إلى مأتمٍ فيه بكاءٌ، ونواح..."[2]

وهنا تبدو المفارقة في قمّة قسوتها، وسخريّتها، ففي لحظة الانتصار المفترَض تحلّ تلك الكارثة الفظيعة، وممّا يزيدها سوءا أنها لم تأت إلا في لحظة النصر والاحتفال، وأنّها أتت متلبّسةً بكثير من الضبابيّة والغموض، فبدا مصيرُ البطل فيها مجهولا، فلا هو بالميت، فيحزن أهله عليه أيّاما ثمّ يُنسى، ولا هو بالقريب فيُحيي آمال قومه، وينعش أحلامهم، بل هو بعيدٌ جدّا، والكلُّ محتارٌ في أسباب اختفائه، وفي مصيره: "قال بعضهم قد يكون الماء جرفه بقوة بعد أن تصدّع جدارُ السدّ.. وقال بعضهم قد يكون "العماليق" خطفوه ليقايضوا به جزءا مهمّا من تراب الوطن، وقال بعضهم قد يكون الخونة المندسّون بيننا هم مَن اختطفوه ليبيعوه للأعداء، ويقبضوا ثمنه

---

[1] **الترّاس**، ص: 24.

[2] المصدر نفسه، ص: 25.

امتيازات ونياشين. لم يكن أحدٌ يصدّق ما حدث في ذلك اليوم الذي لم تدم فيه فرحة النصر إلا لحظاتٍ، وفي طرفة عينٍ، صار يومُ النصر يومَ نحس وكآبة..."[1]

ولا يني الكاتب بعد هذه الفاجعة التي جاس في تفاصيلها في بداية عمله هذا أن يجعل من بقيّته مسرحا للفوضى، ولتسلّط الأشرار، وضياع جميع القِيَم الخيِّرة، التي كرّسها هذا البطل، وأثراها حضورُه البطوليّ، وأفعاله الخارقة، ممّا يعيد إلى الأذهان ما رسّخته المرويّاتُ الشعبيّة، والحكاياتُ الخرافيّة من ملامح تخيّليّة "تتألّف من تعاقبٍ مستمرّ لنوازع متضادّة، يجسّدها أخيارٌ وأشرارٌ، وبذلك فمضمونها يقوم على نوع من صراع القيَم الثابت [يمكن معه] وصفُ تلك المضامين بأنّها تجريديّةٌ، لها صلةٌ بالتصوّرات الثقافيّة السائدة في عالمٍ يرجع علّةَ حركته إلى مفهومَيْ الخير والشر."[2]

وقد عمد الكاتب هنا إلى اختزال مفهوم الخير كلّه في شخصيّة بطله الأوحد "التّراس"، وجعل من أعدائه رموزا حيّةً لمفهوم الشرّ، ولكلّ ما يحيل إلى العنف والعدوان، وهو لم يكتفِ بالمراوحة حول المفهوم التقليديّ للبطولة، الذي يحصرها في الكمال الأخلاقيّ المطلق، الذي يتمتّع به أصحابها، أو في القوة الأسطوريّة – جسديّةً كانت أم ذهنيّةً – التي تشعّ من كيانهم، بل تبنّى التصوّرَ العصريّ لهذا المعنى القديم/ الحديث في آنٍ واحد، الذي يمكن اختزاله فيما يُعرَف بـ"البطل الاجتماعيّ، والبطل الثوريّ، حيث يتركّز مفهومُ البطولة في الدفاع عن حقوق الناس ومصالحهم الاجتماعيّة، وحرّيّاتهم العامّة، و[حيث] الأبطالُ هنا هم دعاةُ العدالة، ورافعو رايات المجتمع الجديد ضدّ عالم القهر، والطغيان، والاستغلال، سواء من داخل المجتمع أو من خارجه."[3]

---

[1] **التراس**، ص: 25.

[2] د. عبد الله إبراهيم، **السردية العربية؛ تفكيك الخطاب الاستعماريّ، وإعادة تفسير النشأة**، المركز الثقافي العربي: الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2003، ص: 86.

[3] نزيه أبو نضال، **التحولات في الرواية العربية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت، ودار الفارس: عمان، ط1، 2006، ص: 261.

وقد بدا هذا التراس نموذجا لمثل هذا البطل الثوريّ، الذي بحضوره تُحفظ حقوقُ الضعفاء، ويُشكَم المتجبّرون، والمعتدون، وبدت طريقة اختفائه/ غيبته العجائبيّة، الغامضة خير ما يجسّد فداحة الخسارة، التي ستحلّ على بقيّة البسطاء، المحتمين طيلة حياتهم بقوّته، ونفوذه.

وفي رواية "امرأة الغائب" يبدو موضوعُ الغيبة بوجهيْن مختلفيْن؛ أحدهما واقعيٌّ هو ما يخصّ زوج البطلة "الغائب"، الذي اختطفته الحرب، وانبنت بقيّة أحداث العمل على غيبته هذه، التي تعمّد الكاتبُ تركها احتماليّةً، مفتوحة الختام، بين أملٍ وشيكٍ يقترب مع كلّ "وجبة جديدة" من العائدين، ويأسٍ فادحٍ يتزايد ثقله كلما امتدّ الزمن، وانطوت الأيّام. والثاني خياليٌّ، افتراضيٌّ، هو ذاك الذي يخصّ بطل حكاية الجدّة، الرجل الذي لا اسم له، والذي اختطفته الساحرة "صدفة"، ولكنّه عاد بعد سنوات طويلة، وانتهت غيبته نهايةً سعيدةً، اجتمع فيها شمله بأسرته، وتبدّدت بعودته جميعُ الآلام والأحزان، بعكس البطل الحقيقيّ، الذي يُفترَض أن يكون أهمّ، والذي قُدِّر على زوجته أن تمضي حياتها "ليلةً بعد ليلة في استعادة ذكرى أيّامٍ بعيدة، عاشتها مع زوجها، أو الاستماع، بذهنٍ شارد لأساطير لا نهاية لها، تحكيها الجدّةُ لحفيدها في انتظارٍ عقيمٍ لعودة زوجٍ اختطفته منها يدُ الحرب، منذ سنين طويلة، ولن يعود لها أبدا!"[1]

وهذا يعني أنّ غيبة الزوج الطويلة هذه كانت بمثابة المحفّز أو المحرِّض على حكايات الجدّة الأسطوريّة، أي أنّ قتامة الواقع استدعت تفاؤليّة الخيال، الذي أتى ليرتّق تخرّقاتِ الواقع من جهة، وليخدِّر وعيَ الزوجة وقريبيْها المفجوعيْن، المعنيّيْن مثلها بكارثة غيبة الزوج/ الأب/ الابن: ابنها وحماتها، من جهة ثانية، أي أنّ موضوعة الغيبة هنا هي حافز العجائبيّ، ومحرّكه الأول، الذي لولاه لكان من الوارد جدّا أنْ يكون هذا العمل واقعيّا بحتا، كأغلب أعمال الكاتب الأخرى.

---

[1] **امرأة الغائب**، ص: 20.

وفي رواية "امرأة القارورة" يبدو موضوع "الغيبة" متغلغلا في أعمق أنسجة هذا العمل، الذي تأسّست فكرته المحوريّة على معنى النأي والاغتراب، اللذيْن أحاطا بمؤلفها من جهةٍ، وبطليْها الرئيسيّيْن من جهة ثانيةٍ، فضلا عن الشخصيّة الأنثويّة المحوريّة فيها: "هاجر"، التي لم يتأسّس حضورها طيلة فصول الرواية إلا على مفهومَيْ: الغربة والافتقاد؛ فهي المرأة الخالدة، المعانية رغم هذه النعمة الجليّة من شتّى المخاطر والآلام: وجودها الهشّ – رغم متانته – المتاخم أبدا لهوّة النسيان والدّمار، وغربتها اللااختياريّة، التي تجد فيها نفسَها بعيدةً عن أرضها، وغائبةً عن ممالكها البعيدة، وأطياف عشّاقها الأوائل.

ولنا أن نتساءل عن سرِّ صفاتها الخارقة التي أمعن الكاتب في وصفها، وتصويرها، وتقريبها إلى وعينا، وأذهاننا؛ جمالها الأسطوريّ الخارق، وذكاؤها الألمعيّ الحادّ، وذاكرتها المدهشة، وجسدها العجائبيّ الذي لا يشيخ، والذي يغدق أشهق المتع والمسرّات بكلِّ حب وسخاء، وما إلى ذلك من أوصافٍ باهرة، يتفنّن في صقلها، وتشذيبها، وكأنّه يقدّم لنا نموذجا لإحدى آلهات الجمال القديمة، بل إنّه يفعل ذلك في موضعٍ آخر من العمل، فيجعل من بطلته "هاجر" هي نفسها "عشتار"، أو "إنانا"، إلهة الحب والجمال الرافدينيّة: "يخرجها ملكها كلَّ ليلة ليمارس معها طقوسَ عشقه وملذّاته، أمر نحّاتي "أور" أن يصنعوا من هيئتها صنمَ (إنانا – عشتار) إلهة الأرض، والخصب، والجمال، كان يترنّم أمامها بصلواتِ خشوعه لخلودها، يستعطف بركتَها لحروبه، وعندما تشحّ الأمطار يقدّم لها نذورَ الاستسقاء."[1]

ويمكن تفسير هذه الجرعة الحادّة من السحر والتعجيب بحالةٍ من الحنين والنوستالجيا، يستشعرها الكاتب حتما نحو بلده، ونحو حضارته العريقة، بكونه عراقيَّ الهويّة من جهة، وبكونه إنسانا من جهة ثانية. ومن هذه الناحية يمكن تفسيرُ نزوعه الأسطوريّ العجائبيّ هذا بأنّه نزوعٌ إنسانيٌّ، خالصٌ، يجسِّد حنينَ الإنسان الأزليّ منذ أقدم الأزمنة إلى إحياء حميميّات الأسطورة، وخوارقها المدهشة، التي تتحقّق فيها جميعُ الرّغائب والمشتهيات، فهي – الأسطورة – "تمثّل تفكيرَ الإنسان

---

[1] **امرأة القارورة**، ص: 28.

وقد هبط من عالم السماء إلى عالم الأرض، ولكنْ لمّا كان الإنسانُ ما زال يعيش في جوٍّ أسطوريّ؛ جوِّ الآلهة، فقد خلع صفاتِ العالم الإنسانيّ على الآلهة، فأصبحت الآلهة تتصرّف تصرّفَ الإنسان، أو أصبح الإنسان يسلك مسلكا إنسانيّا من خلال الآلهة"[1]، وهو ما تبدّى بوضوحٍ من خلال شخصيّة "هاجر"، التي بدت وكأنّ المؤلف صبّ فيها ومن خلالها جميعَ أشواقه، وتطلّعاته، وتوجّساته، وأحلامه، الأمر الذي يمكن تفسيره من جهة ثانية بأنّه فضلا عن كونه نزوعا حلميّا/ إبداعيّا يُعدّ أيضا – كما يرى الأستاذ وديع العبيدي – نزوعا هروبيّا خالصا، وهذا من عدّة نواحٍ:

"- هروب من العسكرية والحرب.

- هروب من الواقع إلى المخيلة.

- هروب من المكان إلى الميتافيزيقا.

- هروب من الوطن إلى الخارج.

- هروب من الهمّ الرئيس الشاغل إلى فكرة جانبية غير مؤرّقة.

- هروب من الذات إلى المجرد.

- هروب من الدكتاتور/ الموت إلى المرأة."[2]

وأيّا كانت وجهة نظرنا حول هذا الإشكال ومسبّباته، فإنّ ما يصوّره لنا الكاتبُ في نهاية عمله من اختفاءٍ فاجع، أو غيبة قاسية لهذه المرأة الخارقة، التي تخلّت عن خلودها في سبيل أن تعيش عمرَها الفاني مع حبيبيْها الفانييْن، هو ما يجسّد حدَّةَ الفقد، وهولَ كارثة رفض السلطاتِ السويسريّة قبولَ لجوء "هاجر" إليها، وإصرارها على

---

[1] د. نبيلة إبراهيم، **أشكال التعبير في الأدب الشعبيّ**، ص: 21.

[2] وديع العبيدي، "سليم مطر في امرأة القارورة؛ النص المفتوح وإشكاليّة التشتّت".

www.salim.mesopot.com

تسفيرها/ تهجيرها عنوةً إلى بلدها، ممّا يكرّس بحقّ فكرة "الغيبة"، ويجسّد فداحةَ اختفاء امرأة بتلك الصفات من حياة هذيْن البطليْن، المنفيّيْن، والمغيَّبيْن عن بلدهما، أي أنّ موضوع "الغيبة" هنا أتى ليسدل الستارَ، وليكون نقطة الختام التي ستذيّل سلسلة العجائب، والخوارق، التي استجلبها حضورُ تلك المرأة الخالدة في بداية العمل، وانتفت بختامه، وكأنّ الكاتب بهذه النهاية المأساويّة أو الواقعيّة يتخلّص من خدَر الأحلام والأمنيات، ويعود من جديد إلى تشنّجات الراهن، ومصادراته، التي ما مِنْ حقيقةٍ راسخةٍ فيها سوى حقيقة النّأي والغياب.

خامسا – الرموز الحيوانيّة:

ومن الملاحَظ في هذا السياق أنّ للحيوان حضورا أسطوريّا وسحريّا يمتدّ منذ أقدم الحضارات، ويشغل الشقَّ الأرحب من تشكّلاتِ الوعي والمخيّلة الإنسانيّيْن، اللذيْن التحما ببراءة هذا النوع من المخلوقات، وغموضه، بالقدر نفسه الذي التحما فيه بغموض الطبيعة وأسرارها، وخوارقها العجيبة؛ فالحيوان بجميع أنواعه – الأليف منها أو الشرس المخيف – يُعَدّ من أكثر المخلوقات اقترابا من الإنسان، وملازمةً له، وهو بما حباه الله من خصائص مختلفة، وأشكال متعدّدة، وألسنة مبهمة، يُعدّ واحدا من أهمّ مصادر وإسقاطات الفكر التعجيبيّ، الممتدّة جذوره منذ أزمنة تجسّد الألوهة، وانشطار أوجهها، فنلمس أنّ لكلّ إلهٍ بدائيّ قديم وجها حيوانيّا يمثله، ويرمز له، ويشير إليه؛ "فالإله زيوس كان نسرا، والإلهة أثينا كانت بومة، وهيرا كانت بقرة، والإله النورديّ تور كان طائرَ جنّة صغيرا، والإله الرومانيّ مارس كان ذئبا، ومثله كان ضريبه السلتيّ ديباتر."[1]

وفي الحضارة الفرعونيّة القديمة نجد أيضا هذا التقابل بين كلّ إلهٍ وحيوانٍ آخر يماثله في الخصائص والصفات؛ "فالصقر هو المقابل الحيوانيّ لحورس، والحمار هو المقابل لست، وأبو منجل هو المقابل للإله تحوت، وهو يظهر أيضا في النقوش

[1] ألكزاندر هجرتي كراب، **علم الفولكلور**، ص: 119.

الفرعونيّة على هيئة القرد، وابن آوى هو المقابل للإله أنوبيس إله الجبّانة، والصحراء، والقبور."[1]

ولم يختلف الجاهليّون كثيرا عن أمثال هؤلاء، "فإذا أمعنّا النظرَ رأينا أنّ الجنَّ، والغولَ، والسعلاة، وما أشبه ذلك، ما هي إلا صنفٌ من الحيوان في تصوّر الجاهليّين، كما نرى أنّ أكثرَ أسماء القبائل العربيّة منسوبةٌ إلى الحيوان، كبني أسد، وبني فهد، وبني كلب، وبني عنز، وبني نمر، وبني ثعلب، وجراد، وذئب، ودبّ، وجحش، وغراب، وثور..."[2]

وهو ما يؤكد البعدَ الرمزيّ الذي سيكرّسه توظيف الحيوان، واعتماده عنصرا سرديّا، ومحورا تشويقيّا في كثيرٍ من الحكايات الشعبيّة، والأحدوثات الخرافيّة، وفيما سيليها بعد ذلك من أنماطٍ سرديّةٍ أخرى، أكثر نضجا وتعقّدا، وأكثر استيعابا لمضمرات الخطاب الترميزيّ الذي تزخر به الموضوعة الحيوانيّة، وتفيض بمعانيه الخصبة، والمتعدّدة. أي أنّ ما كان يُعرَف بحكاية الحيوان، التي تعدّ "في أبسط صورها حكايةً شارحة، أو مفسّرةً من حيث جوهرها، أو حكايةً ترمي إلى شرح علّةٍ أو غاية"[3]، أصبحت في عصرنا الرّاهن واحدةً من أكثر الأقنعة الإيديولوجيّة براعةً وإحكاما، وسماكةً، يختفي خلفها الوجهُ الحقيقيّ للمؤلف، وتتوارى رؤاه الإيديولوجيّة الصّارخة، لتتراءى متنكّرةً، ومراوغةً، ومحتميةً بكينونة الحيوان الناطقة – رغم بكمها الظاهريّ – بأبلغ العبارات، والمعبِّرة عن أنفذ الأفكار، وأخطر الهواجس، والخواطر، وهو ما يمكن ربطه بقهر العصور الرّاهنة، ومصادراتها كرامةَ الإنسان، وحرّيَّته في التأفّف، والتعبير عن جميع مشاغله، واهتماماته؛ "ففي العصور الأسطوريّة السحيقة كانت الحيواناتُ تتكلّم مثل الإنسان، وحين اختفت العصورُ البطوليّة اختفت لغاتها، لكنّ هذه الحكاية ليست حنينا إلى عصرٍ بطوليّ بقدر ما هي هربٌ من عصرٍ جبان، يعقد ألسنةَ الناس، ويخرسهم؛ تتكلّم الحيواناتُ إذاً في

---

[1] فاروق خورشيد، **عالم الأدب الشعبي العجيب**، ص: 101.

[2] حسين الحاج حسن، "الأسطورة في الجاهليّة"، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا (مخطوطة)، الجامعة اللبنانيّة، كليّة الآداب، 1969، ص: 117.

[3] ألكزاندر هجرتي كراب، **علم الفولكلور**، ص: 114.

العصور الجبانة حين تكفّ الكائناتُ البشريّة عن الكلام، تعرب الحيواناتُ "العجماء" عن نفسها حين تتوقّف الحيواناتُ الناطقة عن ممارسة اللغة."[1]

أي أنّ حكايات الحيوان هي البديلُ الترميزيُّ عن مباشَرة اللغة البشريّة، وصراحتها الفائضة، فهي الموضوع المفضَّل لجميع الخطابات غير المباشرة، أو بالأحرى غير البريئة، التي تطفح بما لا يطيقه الخطابُ الإيديولوجيُّ المباشرُ من إيحاءاتٍ، ومعانٍ، يصدم أغلبُها منظومةَ المواريث، والثوابت السائدة، ويقتحم تماسكَ أعمدة المحرّمات، وسلسلة ثواليثها المقدَّسة، وطوطميّاتها الصّادمة، وممنوعاتها المتنوّعة.

ورغم هذه الأهمية التي سيحظى بها مثلُ هذا الخطاب الإيمائيّ بامتياز، فإنّ الاضطلاعَ بحمل أعبائه، والتصدّي لصقل فنّيّاته ليس بالأمر السّهل أو المتاح أمام جميع الأقلام، بل يعدّ – وكما يرى فورستر (Forster) – من أشقّ الأساليب السرديّة، وأعقدها، وذلك أنّ "قدرة الكاتب على تقمّص شخصيّة أخيه الإنسان أكبر من قدرته على تقمّص شخصيّة الحيوان، لذا كانت المحاولاتُ التي من هذا النوع أقلَّ نجاحا من الروايات التي تقتصر على الشخصيّات الآدميّة."[2]

وإلى جانب "كتاب كليلة ودمنة"، الذي يُعَدّ من أسطع الشواهد على مثل هذه الأعمال المعقّدة رغم ظاهرها البسيط، وسطحها المحايد، يمكن الاستئناس بما كتبه "سهل بن هارون" (ت830 م) من حكاياتٍ عن "ثعلة وعفرة"، وما زخر به قبل ذلك التراثُ الجاهليُّ من أمثالٍ بليغة أغلبها يتخذ من الحيوان لسانا ناطقا، وشخصيّةً معبِّرةً، بها ومن خلالها يتأكّد المغزى الترميزيّ العميق لذلك الخطاب التعبيريّ البالغ الإيجاز والتركيز.

فضلا عمّا يزخر به التراثُ الصوفيُّ من احتفاءٍ بالغٍ بالحيوان، وبكلّ ما يمتّ إلى عالمه من صلة، "فربّما فهم الصوفيُّ كلامَ الحيوان، أو ربّما كلّمهم، أو أنّ الحيوان استغرق في المعاني التي يقولها الصوفيُّ كأنّه يفهمها، فيحدث لهم أمرٌ كأنْ يموت

---

[1] سعيد الغانمي، **خزانة الحكايات**، ص: 87.

[2] إبراهيم خليل، **بنية النص الروائي**، ص: 205.

مثلا في حال وجدٍ كوجد الصّوفيّة أنفسهم، أو يُسَخَّر الحيوانُ للصوفيِّ في تلبيةٍ لدعاءٍ دعا به."[1]

ولا يمكن إغفال حكايات "لافونتين" (La Fontaine) (ت1695) الذائعة الصيت، والغنيّة عن أيِّ تعريف. أمّا في الأعمال الروائيّة العربيّة المعاصرة، فجديرٌ بنا أن نذكر رواية "مذكرات دجاجة" الآنفة الذكر للدكتور إسحاق موسى الحسيني، و"أبلق" إبراهيم الكونيّ، وودّانه في سلسلة ملاحمه الصحراويّة الشهيرة، وعلى رأسها "التبر"، و"نزيف الحجر"، و"المجوس"، وغيرها، إلى جانب رواية "مَنْ يُؤنس السيّدة" للكاتب الأردنيّ "محمود الرّيماوي"، التي كتب جزءا من فصولها على لسان سلحفاة، وما إلى ذلك من أمثلة، يمكن اعتبارها ضئيلة الحضور، نظرا للصعوبة البالغة التي سيتجشّمها كلُّ مَنْ يحاول المغامرة في هذا الضرب المتمنّع جدّا من الكتابات.

ومع ذلك يمكن القول بأنّ للحيوان حضوره الآخر، الأكثر جوهريّةً، وبروزا، وفيه لا يبدو شخصيّةً روائيّةً يتقمّصها الكاتبُ، ويكتب على لسانها، بل رمزا سحريّا، به يأخذ العملُ بعدَه التعجيبيّ، الذي يغوص في أعماق الرّاهن، ويلتقط أعمقَ خباياه، وأدقَّ مضمراته، وخوافيه. وهو ما نلمسه لدى "سليم مطر"، الذي عمد في روايته إلى توظيف رمزيْن حيوانيّيْن شائعيْن، هما: الأفعى، والثور.

ويبدو الرمزُ الأول – الأفعى – في ثلاثة مواضع من العمل، يحيل أوّلها إلى عجائبيّة تكوين "هاجر"، وتفرّد كيانها، ويأتي الآخران ليقوما بوظيفةٍ إيمائيّة، أو ليشكّلا ملمحا إنذاريّا، ينبئ عن تطوّراتٍ جليَّة وخطيرة ستستبدّ بما سيأتي من تفاصيل العمل، وأجزائه.

ويمكن تلمّس المعنى الأول من خلال ما كرّسه الكاتبُ من أنّ "هاجر" هي نفسها "عشتار"، أو "إنانا" إلهة الخصب، والحب، والجمال، وما انتقاه من اسمٍ أسطوريّ لزوجها وحبيبها الأول: "تموزي"، الذي يحيل مباشرةً إلى "تموز" حبيب "عشتار"

[1] د. فائز طه عمر، **النثر الصوفيّ؛ دراسة فنيّة تحليليّة**، دار الشؤون الثقافيّة العامة: بغداد، ط1، 2004، ص: 250.

الأبديّ، الذي يقترن اسمُه باسمها، والذي خطفه الموتُ منها، ونزل إلى العالم السفليّ، فنزلت وراءه، لتقضي نصفَ السنة معه هناك، وتصعد في نصفها الثاني إلى الأرض، فيعمّ الخصبُ، والخيرُ، والنماء. وقد جعل الكاتبُ من الأفعى رمزا لإلهة العالم السفليّ "كيجال"*، التي تتسلّل على غفلةٍ من "تموزي" وجنوده، وتلتفّ عليه زاحفةً صوب مقبرةٍ قديمةٍ، اختفى بعدها عن الأنظار، ولم يظهر بعدها أبدا، و"أيقن الجميعُ أنّ "كيجال" إلهة العالم السفليّ قد فجّرت غيرتها من "عشتار" براكينَ حقدها، فلبست جلدَ أفعاها، وخطفت "تموزي" إلى عوالمها المظلمة."[1] أي أنّ الأفعى هي معادلٌ للحقد، والرعب، والإيذاء.

أمّا المعنيان الآخران فيبدوان أقلَّ ضراوةً، وصراحةً، وإن كانا لا يقلّان إرعابا، ومباغتةً، ويبدو أوّلهما بمثابةِ إنذارٍ بما ستلحّ عليه "هاجر" من ضرورة استعادة آدميَّتها، واستعادة جسدها حقّه في أن يهرم، ويموت، بعد خمسة آلاف عامٍ من حياةٍ رتيبة عرفت خلالها من الأهوال ما لم يعرفه أحدٌ سواها، ويبدو هذا من خلال ما حدث إثر مشهدٍ غراميٍّ بينها وبين "آدم"، لم يفيقا بعده إلا على شيءٍ غريب، متحرّكٍ، يسقط على صدرهما، و"حينما انفصلا من هول المفاجأة، كان رعبهما ممتزجا ببقايا لذّة، وشاهدا أفعى على الأرض مرقّطةً بألوانٍ وجراح، وهي تلبط بين أوراقٍ يابسة، وأتربةٍ، لتكافح موتا اجتاح جسدَها مع إطلاقةِ صيّادٍ مجهول."[2]

ولم تكد تمضي على هذه الحادثة سوى فترةٍ قصيرة حتّى تفتّق في نفس "هاجر" هاجسُ العودة إلى الأصل، ولم تطمئنّ إلا بعد أنْ اصطحبها "آدم" وقرينه "الراوي" في رحلةٍ عجيبةٍ ثانيةٍ إلى الصحراء، تضاهي رحلتها الأولى التي نالت بها الخلود. وبعد تخبّطٍ طويل في متاهات تلك الصحراء – صحراء سيناء – يحدث فجأةً ما لم يكن في الحسبان، حيث تتسلّل الأفعى من جديد قرب "آدم"، وتقوده بنفسها إلى مغارة الحكيم العجائبيّة، الذي أشرف بنفسه قبل خمسة آلاف سنة خلت على منحها الخلود،

---

* وتعرف أيضا باسم "أريشكيجال"، "إلهة العالم الأسفل في بلاد الرافديْن، كانت من قبل فتاة عذبةً، وإلهةً سماويّةً، ولكنّ الإله "كور" وحش العالم الأسفل اختطفها غنيمةً، لتعيش معه هناك..."
ينظر: فراس السوّاح، **مغامرة العقل الأولى**، ص: 376.

[1] **امرأة القارورة**، ص: 29.

[2] المصدر نفسه، ص: 44.

وهو ما يجسِّد المعنى الإشعاريَّ، الذي تتخلّى من خلاله بطلتنا هذه نهائيّا عن الخلود، وعن متاعبه التي لا تنتهي:

"فوق صخرةٍ مدبّبةٍ كانت هنالك أفعى مرقطةٌ طويلة، ترفع رأسَها، وتثبّت نحوي عينيْن برّاقتيْن، رغم جَفْلتي وتقزّزي، فإنّي انسجمتُ مع إحساسٍ مبهم بالانجذاب [...]، وجدتُ نفسي أتبع أفعى تزحف متسلّقةً سلالمَ صخريّة، بين حينٍ وآخر كانت تتوقف، وتلتفت نحوي بعينيْن قمريّتيْن [...]، لم أدرك كم مضى من الوقت عندما رأيتها تقف عند مدخل مغارةٍ يتسرّب منها وميضُ شموعٍ، نَظَرَتْنِي، وتسلّلت إلى الدّاخل."[1]

وهنا يؤدّي هذا الرمزُ الحيوانيُّ دورَ العنصر العليم، الذي يضطلع بقيادة بني البشر السُّذَّج، والجاهلين بحقائقِ الأشياء، وخفاياها، وهو ما يذكّرنا بالأفعى الأسطوريّة الأولى، في نصوص التكوين التوراتيّ، التي قادت "آدم" الأول من هدوء الفردوس ومسرّاته المطلقة إلى نسبيّة عالم الأرض، ومحدوديّة آفاقه، وهي المهمّة عينها التي ستؤدّيها الأفعى في هذا العمل؛ فهي التي ستقود آدم – المعادل الرمزيّ لآدم الأول – نحو بؤرة التحوّل، والتغيير، أو نحو تلك المغارة العجيبة، التي ستكون نقطةَ التحوّل الثاني الذي سيطرأ على "هاجر" – المعادِلة الرمزيّة لحوّاء – التي ستفارق أزليّة وجودها وديمومته لتعانق نسبيّة حياتها الأرضيّة الجديدة، وقابليّة جسدها الترابيّ الجديد للفناء، الذي سيُحكم عليه بالموت والانضواء كبقيّة الأجساد البشريّة التي تماثله في القدَر، والمصير.

وبذكر هذا المعنى الأسطوريّ الذي استجلبته الأفعى في هذا الموضع من العمل، بكونها ستضطلع بنقل "هاجر" من السرمديّة إلى النسبيّة، ومن الاكتمال إلى الهشاشة والنقصان، فإنّ معنى أسطوريّا متاخما سيقتحم مجالَ تلقّينا وقراءتنا لهذا المقطع، وهو أنّ الأفعى تُذكر دائما باعتبارها غريمَ الإنسان الأوّل، ومنازعَه على سلطة

---

[1] **امرأة القارورة**، ص: 73.

الخلود والتسرمد، ففضلا عن كونها هي التي تسبّبت في إخراجه من نعيم الفردوس ومسرّاته، فإنّها أيضا، وبالعودة إلى ملحمة جلجامش؛ أقدم نصٍّ ملحميٍّ في التاريخ، هي التي خاتلت الإنسان – مختزلا في ذات جلجامش – واستأثرت دونه بعشبة تجديد الشباب، ولهذا كثيرا ما يتكرّر هذا السؤال النمطيّ – كما يلاحظ ألكزاندر هجرتي كراب –:"لماذا تستطيع الثعابين أن تنضو جلودَها عن أجسامها فيتجدّد شبابُها، بينما الإنسان عاجزٌ عن ذلك. ويأتي الجواب المثاليّ لهذا السؤال أنّ الثعبان خدع الإنسان، وجرّده من خلوده، وانتحل هذا الخلودَ لنفسه."[1]

وهو المعنى الذي كرّسه هذا الجزء من العمل بطريقةٍ فنيّةٍ، موغلةٍ في المراوغة والبراعة.

أمّا الرمزُ الحيوانيُّ الثاني: "الثور"، فقد أتى مترعا بمعانٍ مسخيّة، يصبّ أغلبها في بؤرة الخيبة والضياع، اللذيْن انغمس فيهما البطلُ بعد فقدانه تلك المرأة الأسطوريّة، التي ملأت عليه واقعَه وأحلامَه. وجسّد الكاتب من خلال مشهد المصارعة الغرائبيّ بين البطل الممسوخ ثورا، والفتاة الغريبة في المرقص ملمحا مأساويّا، يحيل إلى تجذّر المحن في صميم تكوين هذا البطل، وإلى تراكم معاني الانهيار في أعمق خبايا وجوده، الذي لم يلبث أن تشتّت وتهاوى، كما يتهاوى الثورُ الجريحُ في ختام أيّة مصارعةٍ قاسيةٍ، محسومة الختام مسبقا، ولكنْ بفارقٍ وحيدٍ، هو أنّ بطلنا هذا لم يقهره رجلٌ مثله، بل قهرته امرأةٌ، على غايةٍ من الفتنة والجمال، ممّا يؤكد البعدَ العاطفيَّ المقموعَ في ذاته، والمُصَادَرَ من أيّامه.

ونلمس معنى حيوانيّا مشابها في رواية "سهرة تنكريّة للموتى"، التي تختار فيها الكاتبة "الجرذ" ليعبِّر عن مدى التشوّه العميق الذي طرأ على صنفٍ من البيروتيّين، الذين استباحوا لأنفسهم استغلالَ الفقراء، ونهب ما استطاعوا إلى نهبه سبيلا من خيرات البلد، ممّا تجسّد بوضوح من خلال إلحاحها على تكرار ذكر هذا الحيوان،

---

[1] ألكزاندر هجرتي كراب، **علم الفولكلور**، ص: 116.

وربطه بأثرياء المدينة، ومفسديها الكبار، فلا يلبث شاطئ البحر أن يمتلئ بجثث هذه الحيوانات، وكأنّها أصبحت تتكاثر فيه بدل الأسماك، ولا يلبث أحدُ الأبطال أن يشاهد في إحدى نوبات حزنه، وخيبته، وخوفه جرذا ضخما، بقامة إنسان، يرتدي بدلةً كاملةً أنيقة، ويسير على الشاطئ قريبا جدّا من فندق الأمراء الباذخ، ولم يلبث بطلٌ آخر عانى من القهر ما عانى أن يقتل أحدَ أعدائه، ويعلّق على رقبته جرذا ميتا، وجده أمامه مصادفةً، ثمّ أصبحت كوابيسه كلّها متعلّقةً بموت أو اغتيال واحدٍ من الفاسدين المعروفين، وتعليق جرذ ميت على صدره، وهو ما يتكرّر فعلا – وياللعجب – في الواقع، وبالطريقة نفسها، وفي المكان والزمان نفسيْهما، ممّا يعني أنّ الكاتبة توظف هذا النوعَ من المخلوقات توظيفا سحريّا، لا يكاد يختلف أبدا عن المعنى المتداوَل الذي يستدعيه، والذي يصبّ دائما في بؤرة التقزّز، والكراهة، والاشمئزاز.

وفي رواية "التترّاس"، ورغم تركيز كاتبها على شخصيّة بطله الأوحد، وفارسه الملحميّ الأول: "التترّاس"، فإنّه يستخدم رمزا حيوانيّا ملازما له، ومرتبطا به، ومعدودا ضمن لوازمه التي لا يمكن أبدا تصوّره دونها، وهو حصانه النادر "جواد الريح"، الذي لا يشبهه أيُّ حصانٍ آخر، في سرعة عدوه، ورشاقة تكوينه، وكرم أصله، وما إلى ذلك من صفاتٍ خارقة، يضفيها الكاتب على هذا المخلوق، ويكرِّس بها معاني الوفاء، والتلاحم بين هذيْن الشقّيْن البطولييْن، اللذيْن لا يكاد أحدهما ينفصل عن الآخر أبدا، فلا نكاد نذكر فارسا ما حتى تتداعى معه صورةُ فرسه، وتلتحم به وبحضوره، ممّا يؤكد أهميّة هذا العنصر الحيوانيّ في تأكيد صورة الفارس النموذجيّ، وترسيخها في الأذهان.

وختاما، يمكن القول إنّ هذه المواضيع العجائبيّة المنسحبة على أغلب نماذج الدراسة – على اختلاف اتجاهات كتّابها، وأجيالهم، وبلدانهم – تمثل ملمحا مفصليّا من ملامح تشكّل البعد العجائبيّ، واعتماده رؤيا تجاوزيّة، وهاجسا إبداعيّا في كثيرٍ من النصوص العربيّة المعاصرة، التي رغم اختلاف سياقاتها الخارجيّة عن سياقات سابقتها من أعمالٍ موغلةٍ في القِدَم، ومنتميةٍ إلى ثقافاتٍ، مختلفةٍ كلَّ الاختلاف عن الثقافة العربيّة. ممّا يؤكد البعدَ الإنسانيَّ الخالصَ في اعتماد مثل هذه المواضيع، وتأكيدها؛ فنلمس إلى جانب المسخ الأسطوريّ الذي كرّسته أدبيّات الإغريق واللاتين القديمة مسخا حداثيّا معاصرا، قد يلتقي مع المسخ القديم في بعض التفاصيل، وقد يفترق عنه في بعضها، ولكنّهما يشتركان معا حتما في تلك النزعة الإنسانيّة الصافية بكلّ ما يعتورها من نوبات خوفٍ، أو حقدٍ، أو سخطٍ، أو انتقامٍ. ومثله يمكننا القول أيضا بشأن الرحلة، أو الغيبة، والتحوّل، وغيرها، ممّا يتخذه الإنسان في سائر الأزمنة والأمكنة من أقنعةٍ استشرافيّة أو تنكّراتٍ توجّسيّة، تعكس فيما تعكس عدمَ اكتفائه براهنه، وتطلّعه المزمن نحو اختراقه بالفعل، أو بالحلم، أو بالكلمة.

الفصل الرابع

وظائف العجائبيّة

أولا- الوظيفة الترميزيّة

ثانيا- الوظيفة الإرعابيّة

ثالثا- الوظيفة الأدبيّة

رابعا- الوظيفة الإحيائيّة/ التفاعليّة

خامسا- الوظيفة الجماليّة

الفصل الرّابع
وظائف العجائبيّة

بعد أن تعرّفنا على أبرز موضوعات العجائبيّة في الرواية العربيّة، وبعد أن تبيّن لنا أنّ هذا الموضوع، وهذه التقنيّة أصبحت تشكّل عنصرا محوريّا من عناصر تشكّل الخطاب السرديّ، وتكمّل أجزائه، فإنّ علينا أن نطرح سؤالا حول الغايات الفنيّة الدفينة، التي تدفع الروائيّين نحو تبنّي مثل هذا الاتجاه، وجعله واحدا من أبرز ملامح حداثة الرواية، وأوجه تحدِّيها عواملَ التكلّس، والتقليد. وهو ما يمكن تفسيره بخصوصيّة خطابها المرن، وقابليّتها المطلقة للتملّص من جميع القوالب والمعايير، وهذا ما يمكن تلمّسه من خلال متابعة تاريخها الحافل – رغم قصره – بما لا يمكن حصرُه من التيّارات، والنظريّات، والتجريبات، التي ينصبّ شقٌّ كبيرٌ منها على الموضوعات، وينصرف شقٌّ ثانٍ إلى اللغة، ويجمع شقٌّ ثالثٌ بينهما معا، وهذا حسب ما تقتضيه سياقاتُ العصر، وما يطرحه تكوينُ القرّاء، وحاجاتهم الفكريّة والمعرفيّة، التي تتطوّر، أو بالأحرى تتعقّد يوما بعد يوم، وتزداد مساحات المراوغة والالتباس فيها، فما كان مكرَّسا في خطاب النهضة من ضرورة توخّي البعد الأخلاقيّ الصارم، وتحتّم محاكاة جميع أوجه الواقع، وثبوتيّاته، واجتناب أيّة شطحة من شطحات الخيال، وإغواءات الخوارق، لم يلبث أن تضاءل شيئا فشيئا، لينقلب خطابُ الرواية العربيّة في السنوات الأخيرة الماضية إلى النقيض من هذا، فيغدو عنصر الأخلاق الكاملة، والبطل النبيل الذي لا ينحني قيدا ثقيلا لا بدّ من التخلّص منه، وتغدو محاكاة الواقع مجرَّد تكرار ببغائيّ لا بدّ من تجاوزه واستباقه، ليُفسَح المجالُ أمام تقلّبات الخيال، وتفجّرات اللغة، وعبثيّة العلاقات، وتكسّراتها، التي غدت وحدها محكَّ التجدّد، ومحورَ الإبداع، وفسحة التوهّج والتأثير.

وفي هذا السياق لا بدّ من تذكّر شيءٍ ممّا لازم بدايات هذا الفنّ الأدبيّ من وصايا صارمة، وقيود ثقيلة، كان أبرزها قيد العلاقة الإشكاليّة بين الواقع والخيال، التي كثيرا ما عُدّت أحدَ أبرز عيوب الفنِّ الروائيّ، ونواقصه؛ فأشدّ مخاطر الرواية – حسب ما يقرّره الخطاب النهضويّ – ينبع من طبيعتها، "أي من حيث هي مبنيةٌ كلّها على الخيال، خصوصا حين تنجذب المخيّلة المولّدة عنه إلى جانب الحواس والغرائز، وعندئذ يكون جلُّ ما تصفه من العواطف المنفلتة، وأهواء الناس الباطلة، وهذا يحدث عندما تمثل الرواية أمورا خياليّةً كأنها جاريةٌ في الواقع، وتثير أدقَّ ما في الإنسان من الإحساسات والعواطف، فتحبِّب إلى القارئ أمورا، وتبغِّض إليه أخرى. ومن كلا الحالتيْن، فهي مبالغةٌ تجاوز الحقيقة."[1] أي أنّ من أشدِّ نقاط ضعف الرواية – حسب منظور النهضويّين – نزوعها الجامح نحو التخييل، واختراق شروط الواقع، ومواضعاته، فيكفي ألا يكون الحدث الروائيّ قد وقع فعلا – وإن كان فحوى العمل واقعيّا بحتا – حتى يُوصَم صاحبه بالكذب، والاختلاق. أمّا إن كان فحوى العمل تعجيبيّا، أو به نزعةٌ ما نحو تجاوز قوانين السائد، والقفز عليها، فإنّ الإقصاء يكون مضاعَفا، وهذا بالنظر إلى غايات مشروع النهضة الإصلاحيّ، الذي "أقصى جانبَ العجيب لتعارضه في فهمه مع المشروع العقلانيّ، الرّامي إلى إخراج الأمة من عصور الانحطاط والتخلّف، فقد كان يرى أنّ "السحريّ" أو "الخارق للطبيعة" يجب أن يختفيا من الأدب الرسميّ، وعليهما أن يظلاّ في الجانب الشفويّ الشعبيّ من الثقافة العربيّة، حتّى لا يتأثر الدينُ والأدبُ معا بهذه الغيبيّة المفرطة في الأسطورة والخرافة.[2]

وإلى جانب هذا يمكن إضافة عنصر التراث العربيّ الذي كان متوهّجا آنذاك، وكان الاعتداد به – رغم ما فيه من خوارق واختلاقات – على أشدّه*، ممّا جعل كتّاب الرواية حينها يشحذون جميعَ أدواتهم الفنيّة في سبيل محاكاته، والتقاط نماذج حكائيّة

---

[1] د. جابر عصفور، **الرواية والاستنارة**، ص: 386.

[2] حسين علاّم، **العجائبيّ في الأدب من منظور شعريّة السرد**، ص: 65.

* رغم هذه النزعة الاعتداديّة بكلّ ما هو تراثيٌّ، فإنّ من الجدير بنا ملاحظة تلك الحملة التي استهدفت وما زالت تستهدف "ألف ليلة وليلة"، وتدعو إلى حظر الكتاب، بدعوى إباحيّته، وإفساده أخلاقَ النشء. ويمكن أن نعتبر هذه الحملة – التي لم تنجح لحسن الحظ – واحدةً من الاستثناءات القليلة في هذا السياق.

جاهزة منه، سعيا نحو استدرار عطف رجالات عصر النهضة، الذين لا ينون يقدّسون هذا التراث، وكلّ ما يحيل إليه من أعمال حديثة، وخضوعا "لأذواق العامة، وأنصاف المثقفين الذين كانوا يفضلون [دائما] الموروثَ الشعبيّ، كالسيرة الشعبيّة، وحكايات ألف ليلة وليلة."[1]

ومن خلال استعراض هذه الأجواء التي رافقت نشأة الرواية العربية، وطبعت حضورَها الأول، الذي لم تشذّ عنه كثيرا نظيرتها الغربيّة*، يمكننا أن نتلمّس بوضوح مدى الصعوبات الجمّة، التي سترافق تطوّر هذا الفنّ فيما سيلي من سنوات، وعقود، بلغت ذروتها القصوى خلال العقود الثلاثة أو الأربعة الماضية، التي تميّزت ببروز نزعةٍ قلقةٍ، لا تطمئنّ أبدا إلى ما هو دارجٌ، وتقريريّ، "فبعد روايات الواقعيّة البسيطة التي سادت خلال فترة معيّنة، خاصةً في الخمسينات، وبعد الموجة الوجوديّة خاصةً في الستينات، جاءت هزيمة حزيران لتعلن إفلاسَ هاتيْن الموجتيْن، ولتطرح بدلا عنهما رواية الهمّ القوميّ، والصراع الطبقيّ، والقمع، والديكتاتوريّة، والقضايا الأخرى الساخنة."[2] وعلى المستوى الفنيّ، تميّز هذا الاتجاه ببزوغ نزعةٍ تجريبيّةٍ، جديدةٍ، لا تطمئنّ أبدا إلى الأشكال والمنجزات القديمة، وتسعى جاهدةً في سبيل إيجاد فسحٍ تعبيريّةٍ جديدة، لا تلبث أن تسأمها لتبحث عن غيرها، وهكذا. وهو ما عبّر عنه الروائيّ والمنظّر الفرنسيّ "آلان روب جرييه"(Alain Robbe-Grillet) بمصطلح "السأم"، حيث حلّ على الفنِّ الروائيّ – على حدِّ تعبيره – سأمٌ ثقيلٌ جدّا،

---

[1] د. محمد رياض وتار، **توظيف التراث في الرواية العربيّة**، ص: 30.

* يحدّثنا في هذا الصدد الدكتور "عبد الله إبراهيم" عن جملة الصعوبات التي رافقت نشأة الرواية الغربيّة، بقوله: "تاريخ الأدب الغربيّ يكشف أنّ الرواية خاضت صعابا عديدةً قبل أن تنتزع شرعيّةً، وقيمةً في تاريخ ذلك الأدب، وقد كشف "ثربانتيس" في كتابه "دون كيخوته" الكيفيّة التي تمّ فيها حرق روايات الفروسيّة، وموقف رجال الدين منها، بل إنّ كتابه أسهم بصورة مباشرة في امتصاص غلواء التخيّل في تلك الروايات؛ ذلك التخيُّل غير المحتمل، الذي وُصِف بأنّه مفسدٌ لمَنْ يقترب إليه."
- ينظر: **السرديّة العربية**، ص: 298- 299.

[2] عبد الرحمن منيف، **الكاتب والمنفى**، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر: بيروت، والمركز الثقافيّ العربيّ: الدار البيضاء- بيروت، ط4، 2007، ص: 45.

سجّله النقدُ، وعلّق عليه بشكلٍ عام، وهو من الثقل بحيث إنه من الصعوبة بمكانٍ تصوّر أنّ هذا الفنَّ يستطيع أن يعيش طويلا دون أن يحدث تغييرٌ جذريّ.[1]

ويمكننا في هذا الصدد اعتبار النزوع العجائبيّ واحدا من أهمّ أشكال تبديد هذا السأم، وكسر تلك الرتابة، التي هيمنت قرونا طويلة على الرواية الغربيّة، ولم تلبث أن امتدّت أيضا إلى نظيرتها الرواية العربيّة، ممّا حتّم على كلتيْهما البحث عن إجراءاتٍ جديدة، تعلو فيها جرع النقد والاختلاف، وتتسع طاقات الإضافة والتجديد. وهو ما سنبحثه في هذا الفصل، الذي سيعنى بتحليل وظائف العجائبيّة، وغاياتها الموضوعيّة والفنيّة، باعتبارها واحدا من أهمّ تقنيات التجاوز الموضوعي، والتجريب الفنيّ.

وهو ما يمكن تفصيله فيما يأتي:

أولا- الوظيفة الترميزيّة:

وهي الوظيفة التي تصبّ في صميم مضمون العمل، وتغتذي بمقولاته المضمرة، وإيديولوجيّاته الخفيّة، ويمكننا أن نعتبرها – دون مغالاة – واحدةً من أهمّ وظائف العجائبيّة، وأرسخها أثرا، وأشدّها تأثيرا على خصوصيّات الفنِّ الروائيّ المعاصر، الذي ينبع من واقعٍ إشكاليٍّ، معقّد، تتصاعد فيه كتلُ القهر، وتتكاثف مسافات الهدر الإنسانيّ، والضياع الوجوديّ، ممّا يعمّق الحاجة إلى أفانين اللعبة السرديّة، التي تعدّ الفنَّ الأقدرَ على الكشف، والإفضاء، والرؤيا، وهذا لأنّها "تقرأ أفكارَ الناس، وأحلامهم، وطموحاتهم، خاصةً حين يعجز هؤلاء عن ترجمة هذه الأفكار، والأحلام إلى أقوال واضحةٍ، أو إلى أفعالٍ ملموسةٍ، [بل إنّ] الرواية تنمو وتزدهر حين تعمّ المأساة، ويزيد الظلم، ويقوى التناقض، في تلك اللحظات التاريخيّة الهامة تصبح الرواية لسانَ الناس، والمرآة التي يروْن فيها أنفسَهم، وقد يدهشون أنّ حالتهم وصلت إلى هذه الدرجة من السوء"[2]، وكما "شاغلت شهرزاد ذلك السلطانَ المتجبّر

---

[1] آلان روب جرييه، **نحو رواية جديدة**، ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف: القاهرة، (د. ت)، ص: 25.

[2] عبد الرحمن منيف، **الكاتب والمنفى**، ص: 41.

بالقصص، يشاغل الإنسانُ المعاصرُ نفسَه وكذلك الآخرين بالكلام [السرد] للإبقاء على عقله، إزاء العدم والصمت المقلق المريب الذي يترصّده بعشرات الأقنعة والوجوه."[1] أي أنّ خطاب الرواية لا يمكن أبدا أن يظلّ أسيرَ الاتجاهات المسطّحة، والنزوعات الهروبيّة، التي لا تملك إلا أن تتملّق الراهن، وتداري سوءاته، وتتحصّن بخطابيّة هشّة، لا تصمد كثيرا أمام تحوّلات العصر، وتقلّبات سياقاته، وقسوة معطياته، التي لا يقف في وجهها سوى فنٍّ زئبقيّ، مراوغ، متعدّد الأساليب، ومعقّد الفنيّات، هو الفنُّ الروائيّ، الذي يحمل في خضمه أبعادا تأويليّةً كثيرة، تتنوّع من حميميّة الشعر، إلى دراميّة المسرح، إلى صرامة التأمل، إلى نشوة التجلّي، ممّا يجعله فنّا جمعيّا/ نخبويّا بامتياز، لا يخاطب – رغم ظاهره المحايد غالبا – سوى قارئ استثنائيّ، ديدنه البحث والسؤال المستمرّ، وعدم الاطمئنان إلى سكونيّة الحلول الأحاديّة، وتكلّساتها.

وبتأمّل نماذج الدراسة التي لدينا، يمكن القول إنّها جميعها تعتمد هذه الوظيفة، وتتوخّاها؛ فالعجائبيّة فيها ليست مجردَ نزوع تجريبيّ، أو ألاعيب خياليّة، تتملّص من مواضعات الواقع، وشروطه، بقدر ما هي غوصٌ في هذه الشروط، واستغوارٌ لها، وهاجسٌ فنيٌّ ميزته اختراقُ الواقع اللامعقول بفنٍّ لامعقول، وخارقٍ، واستيهاميٍّ، ومتطرّفٍ في المواقف والعلاقات، التي لم تعد تؤمن بمنطق الوحدة والانسجام التقليديّيْن؛ "فالمنطق الديكارتيّ الذي يؤسِّس العالم ورؤياه على العقلانيّة ينهار، ويتهافت أمام غلبة "اللاعقلانيّة" في حدودها القصوى؛ لاعقلانيّة التسلّط، وإرادة القوة، التي تسيطر على العالم"[2]، أي أنّ الواقع المحدق بنا ينضح بالتفكّك واللاجدوى، ويفيض بالإحباطات، والقهر، والضغوط، التي لا يمكن التصدّي لها إلا بذلك البعد العجائبيّ، الذي يخترق هشاشة السطح الواقعيّ، ويلعب "دورا شبيها بالدور الذي يمكن أن يؤديه الموقف الكوميديّ أو الهجائيّ من الواقع، أو من مظاهر

---

[1] د. محسن جاسم الموسويّ، **ثارات شهرزاد؛ فنّ السرد العربيّ الحديث**، دار الآداب: بيروت، ط1، 1993، ص: 13.

[2] بسام حجّار، **مديح الخيانة**، ص: 43.

القهر والإحباط، فالإنسان في هذا اللون من السرد المزدوج (الواقعيّ والغرائبيّ معا) يستطيع أن يتحدّى الموت، والقهرَ، والهزيمة، وأن يسخر من كافة الضغوط التي يتعرّض لها، وأن يحقق ما هو مستحيلٌ ضمن منظومة تخييليّة باهرة، تشحذ بدورها وعيَ القارئ، وتعمّقه، وتبثّ فيه أملا مضاعفا، ورغبةً أعمق في الحياة."[1]

وتقودنا هذه الفكرة إلى تأمّل ما حفلت به نماذج الدراسة من أبعادٍ ترميزيّةٍ، تروم مراوغة الواقع، والتملّص من قبضة مصادراته، وتتدرّج في محاولات التملّص هذه بين نزعة الانفتاح الخالصة، التي لا ينكفئ فيها العمل على هموم الفرد العربيّ وانشغالاته، بل ينبسط خطابها ليقتحم المجالَ الإنسانيّ باتساعه، وليحتضن هواجسه كلّها، وترقباته. ونزعة التخصيص الخالصة أيضا، التي تكتسب سماتها من خصوصيّات البيئة العربيّة، ومن تناقضات سياقاتها، وتعقّد إجراءاتها، وملابساتها.

ويمكن تلمّس الجانب الأول – الانفتاحيّ – في جميع نماذج الدراسة، التي تشترك كلّها في سمة النزوع الإلحافيّ نحو كشف قبح الواقع، وتسليط الضوء نحو سخافاته المتراكمة، وركاكاته المتضخّمة. ذلك النزوع الذي ينبع من ذلك الشعور الوجوديّ الفادح بعبثيّة الحياة، ولاجدوى الكائن، والذي يتصاعد – ويا للأسف – كلما تطوّر الزمن، وتعقدت سياقاته، واشتجرت أجزاؤه، وتفاصيله. وهو الشعور الذي إن بدا مسطحا وبسيطا في وجدان الشخص العاديّ فإنّه لا يلبث أن يتعقّد، وتتضخّم طبقاته لدى المثقفين والمبدعين، فها هو "ميلان كونديرا" (Milan Kundera) على سبيل المثال، يصرِّح في أحد حواراته بأنّ الحياة فخٌّ، لا ينـي يربكنا، ويحيِّرنا؛ "فقد وُلدنا دون أن نطلب ذلك، حبيسي جسدٍ لم نختره، ومعدِّين للموت أخيرا، وبالمقابل يهيِّئ لنا فضاء العالم إمكانيّةً دائمةً للخلاص؛ فالجنديّ يستطيع الهربَ من الجيش، وبدء حياة أخرى في بلدٍ مجاور، أمّا في عصرنا فإنّ العالم ينغلق من حولنا فجأة."[2]

---

[1] فاضل ثامر، **المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي**، ص: 86- 87.

[2] ميلان كونديرا، **فن الرواية**، ترجمة: د. بدر الدين عرودكي، دار الأهالي: دمشق، ط1، 1999، ص: 32-33.

أي أنّ إشكالات الوجود، وهواجس الحياة، وتوجّساتنا من الموت، تعرف قمّة تضخّمها، وعلوّها في عصرنا الحالي؛ عصر العولمة، والثورات الإلكترونيّة، والتحوّلات الإيديولوجيّة، والارتيابات الوجوديّة، وعصر الرواية أيضا، والنزعات الحلميّة، التي تعدّ الرواية "هي المكان الذي تستطيع فيه المخيّلة أن تنفجر كما لو كان الأمرُ في حلمٍ، وتستطيع التحرّرَ من ضرورة الاحتمال التي لا مفرّ منها في الظاهر."[1]

وبتأمّل جملة الأعمال التي بين أيدينا، نجد أنّ جميع كتّابها توخّوا هذا الجانب الإنسانيّ في كتاباتهم؛ ففي "الغرف الأخرى"، نجد أنّ "جبرا" بما يطرحه أمامنا من عوالم كابوسيّة/ كافكاويّة، تضيع في خضمها ملامح شخصيّة البطل، ويفقد أوهى الخيوط الواصلة إيّاه بهويّته الحميمة، وذاته العميقة، إنّما يعبّر عن ضياع الإنسان، أيِّ إنسانٍ، في أيّ زمان، ومكان، حين تحاصره قوى عبثيّةٌ، لا يعرفها، وتكبِّل جميعَ طاقات الفعل، والتغيير لديه، فيجد نفسَه ضائعا في دهاليز متاهةٍ حياتيّةٍ لا تكاد تنتهي سراديبها، وفواجعها.

وهو في تصويره هذه الأجواء الكابوسيّة، العجائبيّة باختلال علاقاتها، وعبثيّة أجوائها، لا يكاد يختلف في هذا عن كافكا، وعن سواه من الروائيّين، الذين أتت أعمالهم لترصد معاناة الإنسان، وتتبّع سلسلة مآسيه الكبرى، التي أتت نتاجَ "مرحلةٍ شهدت هيمنة الروح الماديّة، وما أدّت إليه من صراعات بشريّة مختلفة، ومن مسخٍ لإنسان العصر، الذي كاد أن يتحوّل إلى أداةٍ، وعبدٍ للمادة، والآلة، لتنزوي أمام ذلك إنسانيّته، والجانب الروحيّ فيه إلى أقصى درجات الانزواء."[2]

فجبرا، ومن خلال عمله هذا إنما يرصد، وفي شقٍّ كبيرٍ من فصوله معاناة الإنسان الكونيّة، وتعثّره الأزليّ بقوى الجهل والظلام، ولهذا نجده لا يحدِّد لنا أيَّ إطارٍ زمانيّ أو مكانيّ لأحداثه وشخوصه، فلم يذكر أبدا اسم المدينة المعنيّة بالأحداث، ولا هو

---

[1] محمد خضيّر، **السرد والكتاب**، (كتاب مجلة دبي الثقافيّة 36)، مايو، 2010، ص: 214.

[2] د. نجم عبد الله كاظم، **الرواية العربيّة والآخر؛ دراسة أدبيّة مقارنة**، عالم الكتب الحديث، وجدارا للكتاب العالمي: إربد، الأردن، ط1، 2007، ص: 105.

وسّع من نطاق الزمن أو منحه أيّة أولويّة من الأولويّات، فلم يتجاوز عنده ليلة واحدة، كانت كافيةً رغم قصرها لالتقاط أبرز تشظيات ذلك البطل – الذي لا نعرف حتى اسمه أو هويّته الحقيقيّة – ومعاناته. ولنا أن نسجِّل في هذا السياق إحدى كلماته التي ألقاها في وجه أولئك الذين يعبثون به، ويعذبونه نفسيّا دون أن يعرفهم حتّى: "أنا ما جئتكم الليلة إلا مرغما، متعثرا، ولو كان بوسعي أن أرفض المجيء لرفضت، والله! [...] في هذا العالم المهووس بجرائمه، المندفع بجنونٍ من مجزرةٍ بشريّةٍ إلى مجزرة، ما الذي أستطيع أن أحقّقه لكم، لأكون أهلا منكم لهذا الاهتمام، وهذا العناء؟ وماذا حقّقتم أنتم في هذه الليالي الدّامية، التي يضجّ هواؤها بالصراخ والعويل، سوى أن تسدّوا الآذان بأصابعكم بين الحين والحين، وتهيِّئوا لأنفسكم وليمةً قد تكون الأخيرة، وأنتم لا تعلمون؟ [...] وراء بابكم الكبير تتراكم الجثث، وإذا لم تتداركوا الأمرَ قريبا، فإنّها ستنتشر أمامكم..."[1]

فالبطل هنا، يرصد لنا وبتركيز شديدٍ معاناة الإنسان المقهور، في زمن التجبّر والعتوّ، الذي ينسحب على جميع أزمنة البشر، ولحظات وجودهم، وهو ما يعبِّر عنه في إحدى شهاداته عن فنِّ الرواية، مؤكدا أنّ موضوعها الأزليَّ الذي لا يتغيّر مهما تغيّرت الأساليب والفنيّات، هو النفس الإنسانيّة بكلِّ ما يضطرم في أعماقها من مشاعر، وأحاسيس، وإرادة جامحة، تنصرف نحو الخير حينا، وتغريها نداءات الشرِّ أحيانا، أو تستهويها شهوةُ الهمود، وإغواءات الانكفاء: "سواء كان الفنُّ الروائيُّ وسيلةً لاختراق معنى الشرّ، والرفع من قيمة الإنسان، أم وسيلةً لتفهّم الحريّة، وتحدِّي الظلم، أم وسيلةً للتهكّم على حماقة الإنسان وغروره، أو للعبث بقواه الحلميّة، سواء كانت الرواية سجلا لنموّ العواطف البشريّة أم سجلا لبحث الإنسان عن الله أو الحب، فإنّها ستبقى فنّا يتطوّر في أشكاله، ولكن مضمونه أبدا مضمون النفس."[2]

وأمام هذا الموضوع الثابت، والأزليّ، فإنّ أساليب معالجته تتسم بالتغيّر الدائم والنسبيّة، من اتجاهٍ واقعيّ تسجيليّ، يرصد جميعَ ملامح المأساة، ويوثقها، واتجاه نفسيّ، يغوص في أعماق النفس الإنسانيّة، ويستبطن تقلّباتها ونزواتها، واتجاه

---

[1] **الغرف الأخرى**، ص: 79.

[2] جبرا إبراهيم جبرا، **الحرية والطوفان**، ص: 151.

وجوديّ، يحاكي حيرتها، وتأمّلاتها أمام رهبة العبث، وضبابيّة المصير، واتجاه آخر سحريّ، يقتحم ثبوت الرّاهن بمرونة الخيال، ومحدوديّة الكائن بلانهائيّة الممكن، وهو الاتجاه الذي تبنّاه الكاتب في هذا العمل، بروحٍ إبداعيّةٍ، لا تنشد اقتحام الرّاهن بافتعال الخوارق، والارتماء في استيهامات الأحلام، وخداع الأمنيات، بل تتوخّى تشريحَ عناصر المأساة جزءا جزءا، وخطوةً خطوةً، بروحٍ موضوعيّةٍ تسعى إلى تسليط الضوء على مناطق الخلل ومسافات التفكّك، واللانسجام، وتروم عن طريق هذا كلّه الوصول إلى الخلاص، الذي لا يتمّ إلا عن طريق "الفنّ"، الذي يُعدّ – حسب شهادة الكاتب نفسه في أحد حواراته – "وسيلةً للتغلّب على المأساة؛ للتغلّب على المَحْل الذي يُصاب به الإنسان في حياته، ولا يصل إلى الخصب مرّةً ثانيةً إلا عن طريقه."[1]

وهي الوسيلة التي تشترك معه فيها "غادة السمان"، وتصرِّح بها على لسان بطلتها، ووجهها الثاني "ماريّا"، التي تقرّر في نهاية العمل، وبعد تضخّم سلسلة المحن، والمفارقات، والمآزق، التي طوّقتها في بيروت، أن تحاربها كلّها بالفنّ، وبالكتابة: "منذ اللحظة التي عدتُ فيها إلى موزاييك الجنون هذا المجدول بعروقنا، الملقب ببيروت، حيث يتعايش الأحياء والأموات، وأبطال القصص، أدركتُ أنّ عليّ أن أكتب كي أتوازن، وأنجو... بالكتابة أحارب شياطيني بكلّ أقنعتها."[2]

أي أنّ الكتابة بشكلها العام، والكتابة الفنتازيّة بشكلٍ خاص، هي الوسيلة الأجدى للتصدِّي لسلسلة المفارقات اللامعقولة، التي تضمرها بيروت بالقدر نفسه الذي تضمرها فيه باريس، أو أيّة مدينة عربيّة، أو أوروبيّة غريبة.

وفي "امرأة القارورة" يفاجئنا "سليم مطر" في غمار عمله الفنتازيّ، الخارق ذاك برؤيا إنسانيّة شموليّة، تراهن في تأثيرها على هاجسيْن إنسانيّيْن متداخليْن، هما هاجس "الخلود"، وهاجس الحب، ولئن كنّا قد اعتدنا توظيف أوّلهما في الأسطوريّات القديمة، وفي الأعمال الأدبيّة المتاخمة لها، والمستمدّة مادَّتَها منها، فإنّ

---

[1] د. نجم عبد الله كاظم، **حوارات في الرواية**، دار الشروق: عمان، ط1، 2004، ص: 36.
[2] **سهرة تنكريّة للموتى**، ص: 241.

ثانيهما يُعدّ هاجسا أزليّا قديما وحديثا في آنٍ واحد، ويمكن عدُّه الوجهَ العصريَّ لهاجس الخلود، الذي إن خفّ الاعتداد به في أدبيّاتنا المعاصرة، فإنّ أدباءنا وجدوا بديلا حيويّا عنه، تجلّى في هاجس الحب، الذي يُعدّ التجلّي الوجوديّ الأول لنزوع الإنسان الدائب نحو تجاوز هشاشة قدَره، ونسبيّة زمنه، وتكوينه.

ويأتي تلهّف الكاتب على التفنّن في تصوير عجائبيّة تلك المرأة، وسحر حضورها، استجابةً لنزوعٍ إنسانيٍّ، وشخصيٍّ، يتغلغل أعماقه، هو عبادة الجمال كيفما كان، والركوع بخشوعٍ أمام جلال الأنوثة، وحميميّة تفاصيلها. وهو ما يعبِّر عنه بكلِّ صراحةٍ ووضوحٍ في سيرته الذاتيّة: "اعترافات رجل لا يستحي": "إنّ جوعي للمرأة يجعلني أحيانا أتمنّى بصدقٍ لو أنّي كنتُ جميعَ رجال الأرض، لكي أعيش في نفس الوقت مع جميع نساء الأرض، حتّى المرأة المجنونة والمعوقة والشريرة والشمطاء، أريد أن أكون رفيقا لها مثلها: رجلا مجنونا، ومعوقا، وشريرا، وأشمط."[1]

وقد اختصر هذا الهاجس، ورمّز له بشخصيّة "هاجر"، المرأة العجائبيّة، التي تختصر جميعَ النساء، وتفيض عنهنّ.

وفي "امرأة الغائب" أتى الشقُّ السرديُّ العجائبيُّ ترميزا عن شعور الإنسان الدائم بالنقص والنسبيّة، وتوقه الأزليِّ إلى تلمّس عالمٍ مثاليٍّ مطلق، تتحقّق فيه جميع الأمنيات، وتقترب الممكنات، وهو ما تبدّى فيما تعكف عليه الجدّة يوميّا من ترديد حكاياتٍ عجيبةٍ، تلهي بها حفيدَها من جهة، وتماطل بها قدَرَها من جهة ثانية؛ قدَر انتظار ابنٍ غائبٍ، قد يعود ذات يوم، وقد لا يعود أبدا، ولذا تجد عزاءها الأكبر في حكاية ذلك الرجل الذي اختطفته الساحرة، ولكنّه عاد أخيرا بعد أهوالٍ، ومغامراتٍ طويلة، وكأنّها كلّما ذكرت شيئا من مغامرات ذلك الرجل الغريب كلّما اقتربت افتراضيّا من مصير ابنها، وكأنّها تسترجعه بالحكاية، وتوقف الزمنَ عند نقطةٍ غابرةٍ وحميميّة، هي النقطة الفاصلة بين بقائه ورحيله، وهذا عن طريق حديثها الذي لا

---

[1] سليم مطر، **اعترافات رجلٍ لا يستحي**، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر: بيروت، ط1، 2011، ص: 79.

يتوقف حوله، وأيضا عن طريق استحضار أقواله، وأفكاره، وجميع طقوسه، وحميميّاته، كقولها في أحد المواضع لحفيدها: "أبوكَ يقول إنّ الإنسان يؤلّف القصصَ والحكايات، ويقرأها، أو يستمع إليها، من أجل أن يطيل قليلا في عمره."[1]
ولا تني تشرح هذه الفكرة، وتستفيض في تفصيلها: "الحياة يا ولدي تجارب نعيشها، أو نشهدها، القصص والحكايات – وإن كانت معظمها من صنع الخيال – هي في الحقيقة تستوحي حياة أناسٍ عاشوا في الماضي، أو يعيشون في الحاضر، ونحن نضيف تجاربَهم لخزين الذكريات في رؤوسنا، وهكذا تغدو حياتنا أغنى بالتجارب، وأطول!"[2]
وقد كانت الحكايات السحريّة وسيلة هذه الأم لمقاومة اليأس والانتظار، أي أنّ العجائبيّة هنا هي السبيل الترميزيّ لتجاوز عتمة الرّاهن وإشكالاته.

وفي رواية "يالو" نجد النزوع الترميزيّ نفسه، الذي ينطلق من الواقع الإقليميّ الضيّق، وينفتح معانقا آلامَ الإنسانيّة كلّها، ومخترقا معاناتها، وهذا بالانطلاق من فاجعة الحرب، وما تستدعيه من كوارث وأهوال، سرعان ما يتخذها الكاتب مرجعه الأول في تحليل نفسيّة بطله، ونفسيّة بقيّة الشخوص الملازمين له. ونلاحظ في هذا السياق أنّ الكاتب اعتمد في سبيل تحقيق غايته هذه سبيليْن متكامليْن، أحدهما: "التعجيب"، أو دمج الحقائق والإحصاءات بشيءٍ من شطحات الوهم والخيال. وثانيهما هو اعتماد أسلوب التهكّم والسخرية الناقدة.
وتتضح أهمية السبيل الأول من خلال خصوصيّة أسلوب الفنتازيا، والعجائبيّة، التي "تستطيع أن تستكشف، وتجسّ الواقع بالطريقة ذاتها التي تعمل بها نظريّة التحليل النفسيّ تقريبا، بالإضافة إلى أنّ أقرب مدخلٍ إلى نظريّة التحليل النفسيّ من حيث الدقّة هو باعتبارها عيّنةً من أدب الفنتازيا."[3]

---

[1] **امرأة الغائب**، ص: 170.
[2] المصدر نفسه، ص: 170- 171.
[3] أبتر، **أدب الفنتازيا**، ص: 22.

فقد عمد الكاتب كي يكشف عن خبايا شخصيّة "يالو" وأقاربه – الذين يُعدّون عيّنةً نموذجيّةً لإنسان الحرب وما بعدها – إلى تسليط الضوء على جملة الأضاليل المنغرسة في أذهان هؤلاء، والتي تمثل بنيةً استيهاميّةً منشقّةً عن الواقع، ومتصادمةً معه، ممّا يؤدِّي إلى تعمّق مسافات التوتّر والالتباس بين هذيْن العنصريْن، ويعمِّق من رؤية الكاتب لها، وتفاعلنا – نحن القرّاء – معها.

أمّا السبيل الثاني: "التهكّم"، فيكتسب أهمّيّته من خلال ما يضطلع به من قدرةٍ خارقةٍ على تفكيكِ مفارقات الواقع، ومصادراته الثقيلة، فهو "يؤلف مستوى أعلى من الضحك، لأنّه يتضمّن عالمَ الضرورة، ويتجاوزه، ويتضمّن الوعيَ بعالم الضرورة، وما فيه من صدوعٍ، ولامعقوليّةٍ، ساخرا منها من أجل أن يتجاوزها."[1] وهذا يعني أنّ الكاتبَ يتخذ من عجائبيّة الخيال، وحدَّة التهكّم سبيلا ترميزيّا، وغايةً كنائيّةً، يفضح بها مفارقات الواقع، ولاجدواه.

أمّا "كمال قرور" في "التّراس"، فيبدو البعد العجائبيّ/ الترميزيّ في عمله هذا من خلال ما عمد إليه من أسطرة شخصيّة البطل الرئيس فيه، وجعله محورَ جميع العقد والأحداث؛ فهو وحده الذي يحرِّر أهلَ وطنه من أعدائهم، وهو وحده الذي يتمكن من تفجير السّدِّ الذي سيطر عليه هؤلاء، ووحده مَنْ يستحقّ أن يكون زوجا لتلك المرأة الأسطوريّة "ستّ الحسن"، وبغيبته الاضطراريّة الغامضة تلك لا تقوم لأهل تلك البلاد قائمةٌ، ويتسلّط عليهم زمرةُ القتلة، واللصوص، والدجّالين، من أمثال الجنرال "بودبزة"، والسياسيّ "بوخبزة"، وغيرهما.

ويبدو من خلال هذه الفكرة حرص الكاتب على محاكاة "العقل الجمعيّ"، وما يلجأ إليه من ابتكار قوى خارقةٍ عليا، يصبّها كلّها في شخصيّة فردٍ واحدٍ، وهذا "كمتنفَّسٍ يواجه به – ولو في الخيال فحسب – قوى أخرى يشعر حيالها بالضعف والعجز، ولهذا نجد الشعب العربيّ [وغير العربيّ أيضا] يسعى دائما لاصطناع البطل الذي

---

[1] أحمد حيدر، **إعادة إنتاج الهويّة**، دار الحصاد: دمشق، ط1، 1997، ص: 23.

يسبر فراغَ الواقع، الذي يخلو منه."[1] وهو ما يشكل المغزى العميق لهذا العمل، الذي يتماهى كثيرا مع هموم الجماعة وانشغالاتها المكرورة، منذ فجر التاريخ إلى يومنا الرّاهن.

وعليه يمكن ملاحظة أنّ الفنّ العجائبيّ في جميع نماذج الدراسة يتميّز بتلك المرونة المطلقة، والقدرة على أن يكون قناعا، يخفي من خلاله الكاتب وجهَه الإيديولوجيَّ الصّريح، و"يواجه واقعَه بتشكيلٍ مقابلٍ، يقهر التشكيلَ التاريخيَّ، ويعيد بناءَ الواقع الحقيقيّ، ولذلك فإنّ الفنَّ يحرّر الواقعَ من المثول، والثبات، والجمود، لأنّه يقهر – رمزيّا – الضرورة في الواقع، ليصل به إلى الحريّة. إنّه يقهر، ويحرّر جماليّا، ثمّ تأتي كلُّ الأعمال والأنشطة البشريّة لتقهر، وتحرِّر فعليّا."[2]

وبهذا نجمل حديثنا عن نزعة الترميز الانفتاحيّة الخالصة، أمّا النزعة الثانية، التخصيصيّة، المستمدَّة سماتها من ملامح البيئة العربيّة، وما طبعها من سياقاتٍ تاريخيّة، وسياسيّة، واجتماعيّة، تحتِّم على الكاتب أن يبحث عن لعبةٍ فنيّةٍ ما، يراوغ بها أنظمة بلده، وممنوعات مجتمعه، ويفضي بها ومن خلالها بما يودّ قوله، دون أن يعرِّض نفسَه أو عملَه للقمع، أو المنع، أو المصادرات.
ويمكننا ملاحظة أنّه كلّما زادت حدّة القمع، وتصاعدت سياسة المنع، والقهر، وتكميم الأفواه، كلّما زادت الحاجة إلى مثل هذا الضرب من الفنون، وكلّما قويت شوكته، وعظم تأثيره، حتّى أنّه يمكن القول بأنّ "أبناء العالم الثالث هم الأقدر على – أو لنقل الأحوج إلى – اجتراح العجائبيّ، وبناءً على هذا يمكننا أن نفهم لماذا كان مولد الواقعيّة السحريّة على أيدي كتّاب أمريكا السوداء، وليس على أيدي جيرانهم الأوربيّين."[3]

---

[1] د. حلمي بدير، **أثر الأدب الشعبيّ في الأدب الحديث**، دار الوفاء: الإسكندريّة، ط1، 2003، ص: 23.
[2] د. عفاف عبد المعطي، **السرد بين الرواية المصريّة والأمريكيّة**؛ دراسة في واقعيّة القاع، دار رؤية: القاهرة، ط1، 2007، ص: 31- 32.
[3] عزت القمحاوي، "الأسطورة تطرق البابَ مرّتيْن"، ص: 320.

وإلى جانب هذه الحاجة التنفيسيّة، التي تأتي من خلالها بنية العجائبيّ بديلا عن بنية الواقع، وصوتا حميميّا ثانيا، يعوّض عن جهامة الأول، وقسوته، فإنّ طبيعة الحياة العربيّة، وطبيعة تقلّباتها السياسيّة، والاجتماعيّة الغابرة، والراهنة، تحتّم على كثيرٍ من الكتّاب فيها اتباعَ نوعٍ من "التقيّة الفكريّة"، والتخفّي وراء ما لا يُعَدّ من الأقنعة والرموز، التي تمنح الرواية "مساحة من الحريّة، تسمح لها بإطلاق بنيتها داخل الحلم، واللاوعي، والتاريخ، لتصون نفسَها من المشانق النقديّة، وتدمّرها بآنٍ واحدٍ."[1]

ولنا في هذا السياق أن نتأمّل رأيا أورده "جبرا إبراهيم جبرا" عن ظاهرة تعاظم أسلوب "التقيّة"، والتخفّي وراء الكنايات، والتوريات، حيث يرى أنّ الكاتب العربيّ ما زال "يخشى أن يقول كلَّ ما لديه، وأن يخلص في قوله إلى نفسه، ورأيه. ما زلنا نرهب الطغامَ، ومركوبي الخرافات، ما زالت "إنسانيّتنا" إنسانيّة التغاضي وغضّ النظر، ولن تكون قصصنا إلا مرآةً لهذه "الإنسانيّة" التي تخشى الجهرَ، والتورّط: إنسانيّة ناقصة، لأنّ من شيمها البارزة: الجبن."[2]

ولا شكّ أنّ جبرا بفكرته هذه لا يقصد جميعَ الإبداعات التي تتوخّى شيئا من الترميز، والبعد عن تسطّحات الخطاب التسجيليّ، وبرودة التقارير الإحصائيّة البحتة، التي تفتقد حرارة الخيال، وروحَه المتوهّجة، الوثّابة، حيث لا بدّ في أيِّ عملٍ إبداعيٍّ جادٍّ أن يتحدّى المبدع واقعَه ومجتمعَه، وأن يرصد جميعَ تغيّراته، وتحوّلاته على مستويَيْها: الظاهريّ، والخفيّ، ملاحقا إيّاها "كما يراها هو، لا كما يريده المجتمعُ أن يراها، لأنّ مهمّته الكبرى هي الإخلاص لعينه، وإحساسه، بينما يؤثر المجتمعُ التمويهَ عن قصد أو غير قصد، فيحاول تغطية علله، أو تبريرها بشتّى الأساليب، التي لا تنطلي على الكاتب."[3]

أي أنّ "الترميز" و"التقنّع" و"الإيماء" هي من أهمّ ضرورات الفنّ بشكله العام، والفنّ الروائيّ بشكلٍ خاصّ، ولكنْ لا بسبب الجبن، والعجز عن التصريح، ولا

---

[1] أحمد جاسم الحميدي، ومحمد جاسم الحميدي، **الرواية ما فوق الواقع**، ص: 32.
[2] **الحريّة والطوفان**، ص: 51.
[3] المرجع نفسه، ص: 156.

لغرض التقيّة، والتخفّي، والاحتماء وراء ضبابيّة الرموز، وغموضها، بل لغاية الارتقاء بالفنّ، وصقل أساليبه، وتحريض ذكاء متلقّيه، وتدريب ذهنه على عدم الاكتفاء بظاهر الإشارات، وضحلها، بل العمل على التقاط خفيِّها، والارتقاء بمضامينها، وهو ما يحرص "جبرا" نفسه على تقديمه في عمله هذا، فنجده رغم ما يوحي به ظاهرُ نصِّه من أجواء كابوسيّة عامة، ومن تحرّرٍ مطلقٍ من جميع مرجعيّات الخارج السياسيّ، والاجتماعيّ، والقوميّ، لا يلبث أن يفاجئنا في إحدى صفحات عمله هذا بفقراتٍ تكاد تكون تصريحا بحقيقة الوضع العربيّ في فترة بداية الثمانينات، التي كانت بؤرتها المتفجّرة ما يحدث في بيروت من حربٍ أهليّةٍ بدأت قبل سنوات طويلة، وما تبعها من حصارٍ، واجتياحٍ إسرائيليٍّ، فهذه الرواية "التي كتبت بعد "مجزرة أيلول" و"حصار بيروت"، و"مذبحة تلّ الزعتر" [ما هي] إلا تجسيد الروائيّ لحصار الأنظمة للفلسطينيّ، وقد عملت على تجريده من هويّته، وسلبه إرادته، محاولةً تسييره وفقا لمشيئتها، وهواها، بعد أن حاصرته من جميع الجهات."[1] وهو الخطاب الإيديولوجيّ، الذي عبّر عنه الكاتب بترميزٍ، وإيماءٍ شديديْن، ومع ذلك نجده في موضعٍ وحيدٍ من العمل يكاد يصرّح بما آثر إبطانه، والتكنية عليه، كما ورد في قوله على لسان بطله/ الراوي:

"لياليا الآن، أيّها السادة، تخنقها الدماء. وراء بابكم الكبير هذا، وراء مصراعيْه السامقيْن، تتراكم الجثثُ... آباؤنا، أبناؤنا، أطفالنا، نساؤنا، يُقتلون في كلِّ لحظةٍ، بوحشيّةٍ منظمة، في كلِّ لحظةٍ، بيوتنا تُنسَف، ومدننا تُحرَق..."[2]

أي أنّ خطاب جبرا الروائيّ في عمله هذا خطابٌ ترميزيٌّ بامتياز، تحتضن معانيه الخاصّة معاناة الفرد الفلسطينيّ وتشرذماته، وتنسحب على معاناة الفرد العربيّ وازدواجاته، لتنفتح على هموم الإنسان العالميّ، الذي إن اختلفت ظروفُه عن هذيْن الأخيريْن، فإنّه يلتقي معهما في معاناة هشاشة الوجود، ونسبيّة جميع القيَم، والمعايير.

---

[1] ماجد السامرائيّ، "عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائيّ"، ضمن موسوعة: **الثقافة العربيّة في القرن العشرين؛ حصيلة أوّليّة**، مجموعة من الباحثين، ص: 955.

[2] **الغرف الأخرى**، ص: 78.

وفي النموذجيْن العراقيّيْن: "امرأة الغائب"، و"امرأة القارورة"، نلمس البعدَ الإيمائيَّ من خلال ما حرص عليه الكاتبان من الإشارة بشكلٍ ترميزيٍّ إلى واقع شعبهما، ومعاناته من سلسلة الحروب الطويلة، التي فُرِضَت عليه، ولم يكن له أمامها سوى التضحية بمزيدٍ من خيرة شبابه، الذين التهمت النيرانُ أعمارَهم، وقضت على جميع أحلامهم، وآمالهم.

وهو ما نجده ماثلا بوضوحٍ في عمل "مهدي عيسى الصقر"، الذي يرصد من خلاله من خلاله مأساة تلك الشابّة التي لم تجاوز الخامسة والثلاثين من عمرها مع اليأس والانتظار، والضياع بين فترةٍ وأخرى بين قوافل الأسرى العائدين، الذين ليس بينهم أبدا زوجها، فضلا عن مقاومة نداءات الجسد، وإغواءات الرجال الكثيرين، المتربّصين بها، والطامعين فيها.

وهي معانٍ كان من الممكن أن تسبّب لكاتبها مضايقاتٍ كثيرةً مع سلطة بلده، ولهذا ربّما نجده لا يقدم على نشرها إلا سنة 2004، بعد أن تغيّر الوضعُ السياسيُّ في وطنه، وبات بإمكانه الإيماء أو التصريح بما لم يكن بإمكانه الإيماءُ إليه، أو التصريح به قبل هذا التاريخ.

أمّا "سليم مطر" فقد كان أحدَ الذين هاجروا من بلدهم سنة 1978 إلى أوربا الشرقيّة، وهذا كما سجّل تفاصيله في سيرته الذاتيّة[1]، وما ألمح إليه أيضا في سيرة بطل عمله هذا "آدم"ن الذي رحل أيضا في السنة نفسها، وللأسباب نفسها، وبوسيلة النقل نفسها[2]، ممّا يجعل من هذا البطل صدى إبداعيّا لسيرة الكاتب، ومواقفه، التي يرصد من خلالها رأيه في الحرب، وإدانته لها، ونزوعه الهروبيّ منها، ومن عبثيّاتها الكريهة، ولهذا نجده يسقط أحلامه كلّها على شخصيّة تلك المرأة الخارقة، التي يعترف أنّها موئل جميع ذكرياته وآماله: "تلك السيّدة الخالدة التي ظلّت خلال

---

(1) يُنظر: **اعترافات رجل لا يستحي**، ص: 128، وما بعدها.
(2) **امرأة القارورة**، ص: 16.

آلاف الأعوام تعيش في قارورةٍ، يتوارثها جيلٌ بعد جيلٍ، أبناء عن آباء،كانت هي أمومتي، وأنوثتي، وبلادي القابعة في قارورة روحي."[1]

وواضحٌ جدّا من خلال هذه الشهادة مدى إلحاح ما يفرضه الواقعُ، والسياق السياسيُّ المحتدم من ضرورة البحث عن منفذٍ ما، يستعيد معه المبدعُ العراقيُّ/ الإنسانُ بعضا من هدوء نفسه، وأحلامها المهدرة؛ هذا الكاتب الذي يعمل "في مناخٍ من المؤثرات الصعبة، لا تتاح له معه مرحلةٌ واحدةٌ من مراحل التحضير والتأمّل الضروريّة لبدء كتابة مسودّاتِ عمله، وتنقيحها من غير شعورٍ بالإرهاق، والتوتّر، والضيق، والإحباط، [إنّه] يعمل في داخل نطاقٍ مفخّخٍ بالهواجس المميتة، تحوم حول رأسه الطائراتُ الحربيّة، وتدجّج أحلامَه الأسلحة المنظورة، وغير المنظورة."[2]

وقد يكون مثل هذا التوتّر الحادّ بين هواجس الفنّان – العراقيّ – ومصادرات الواقع، هو ما أدّى إلى نشأة ما يُعرَف بـ "أدب الرؤيا" في العراق أولا، ثمّ في بقيّة البلدان العربيّة الأخرى، ويقوم هذا النوع على "قصّة رحلةٍ يخترق بها الراوي حدودَ الزمان والمكان، ليعود بنوعٍ من الرؤيا الحلُميّة إلى عالمٍ آخر، لا ليلمّ بزمن السرد الرمزيّ، بل ليحاكم زمنَه، وواقعَه الفعليّ."[3] وهي الغاية الدفينة، التي بنى من خلالها "مطر" أحداثَ وشخصيّات روايته العجائبيّة، المدهشة هذه.

ثانيا- الوظيفة الإرعابيّة:

ويمكننا الانطلاق في تحديد سمات هذه الوظيفة ممّا يقرّره المنظّرون لموضوع العجائبيّة من كونها تتضمّن معنى إرعابيّا، غايته إقلاقُ اطمئنان المتلقي، ودفعه إلى التفاعل أكثر مع العمل، وتأمّل جميع زواياه، والتساؤل عنه، وعن جميع ما يبطنه من معانٍ، وأفكار؛ فمن ناحيةٍ نفسيّةٍ بحتة – وحسب نظريّة فرويد – يرى "أبتر" أنّ العجائبيّة، أو الفنتازيا – على حدِّ تعبيره – تنتمي إلى تلك المجموعة من الأشياء

---

(1) **اعترافات رجل لا يستحي**، ص: 138.
(2) محمد خضيّر، **السرد والكتاب**، ص: 59- 60.
(3) سعيد الغانميّ، **خزانة الحكايات**، ص: 84.

المفزعة، التي تعيدنا ثانيةً إلى شيءٍ سبق أن خبرناه، أو شعرنا به من قبل، أي أنّها تكرارُ شيءٍ مألوفٍ جدّا، إلا أنّه مكبوتٌ، أو بعيدٌ عن الاهتمام[1]، أي أنّ عناصر الفزع والإرعاب التي يبطنها العجائبيّ من هذه الناحية إنّما ترجع في شقٍّ كبيرٍ منها إلى مكبوتات الفرد، ونوازعه الخفيّة، التي يسعى جاهدا من أجل إخفائها عن الآخرين، وتغليفها بكثير من الأحجبة والأقنعة، إلا أنّها كثيرا ما تطفو على السطح متخذةً لنفسها شكلا مخيفا، يمكن التعاملُ معه بكونه إيماءً كنائيّا، يحيل إلى غرائز النفس، وكتلها الظلاميّة، المفزعة. وهذا كما لاحظه "فرويد" على كثيرٍ من قصص "هوفمان"، و"پو"، التي تعدّ خيرَ نموذجٍ لمثل هذا النوع.[2]

هذا من جهة، ومن جهةٍ ثانية، وبالنظر إلى موقف القارئ ممّا يتلقّاه، وكيفيّة تعامله معه، يمكن القولُ إنّ وظيفة تحريض رعب هذا المتلقي، وإثارة قلقه، تصبّ ضمن أولويّات الفنّ العجائبيّ، الذي – كما يرى د. "شعيب حليفي" – "يحيّر، ويرعب أكثر ممّا يطمئن"[3]، والذي كلّما ازدادت جرعة الرّعب فيه كلّما حقّق السردُ "أشدَّ درجات التواصل مع الآخرين، لأنّه يخاطب قدرةَ الإنسان على التعجّب، والإحساس بالغموض، ويخاطب إحساسَه بالشفقة والألم، هذه الأحاسيسُ الموجودة في أعماقِ كلِّ إنسانٍ، والتي تختلف طريقة التفاعل معها باختلاف العصور."[4]

ولأنّ النماذج التي بين أيدينا معاصرةٌ، وتنتمي إلى حقبةٍ عرفت فيها الرواية العربيّة أشدَّ درجات التجدّد، والتجريب، فإنّ المعاني الإرعابيّة التي سنركز عليها لن تكون مندرجةً ضمن مفهوم الرعب العام، أو الرعب المتداوَل، أو الدّارج، المنحصر في مجال الأشباح، ومصّاصي الدماء، والسّعالي، والغيلان، وما إلى ذلك، بل سيكون رعبا مركّبا، والتباسيّا، ومنصبّا فيما يصطلح عليه د. "شعيب حليفي" رعب المعنى[5]، أي رعب العلاقات المختلّة، ورعب الشخصيّات المضطربة، والمواقف العبثيّة، التي بقدر ما تثير دهشتنا، وتحرِّض استنكارَنا، وبقدر ما تنحبس معها

---

(1) أبتر، **أدب الفنتازيا**، ص: 67.

(2) المرجع نفسه، ص: 68، وما بعدها.

(3) د. شعيب حليفي، **شعريّة الرواية الفانتاستيكيّة**، ص: 38.

(4) هدى سليمان الحافي، "العجائبيّة في القصّة السوريّة القصيرة (القصّة النسويّة أنموذجا)"، ص: 48.

(5) **شعريّة الرواية الفانتاستيكيّة**، ص: 37- 38، وقد سبق الإلماح إلى هذه الفكرة في المدخل.

أنفاسُنا، ويتوهّج ترقّبنا، بقدر ما تبدو مواقف احتماليّةً، ممكنةً، ومتاخمةً لواقعنا، بل متداخلةً مع تفاصيله، ومتضافرة معه أكثر ممّا نتوقّع.
وفي هذا الصّدد، وانطلاقا من هذه الفكرة، فإنّنا نلاحظ أنّ بعضَ النماذج لم يحقّق هذه الوظيفة بشكلٍ صارخٍ، في حين تحقّقت بامتيازٍ في بعضٍ آخر.

والأعمال التي تحقّق فيها عنصر الإرعاب بخفوتٍ، هي: "امرأة الغائب"، و"التراس"، و"سهرة تنكّريّة للموتى"، ففي العمل الأول: "امرأة الغائب"، وبتأمّل بنيتيْ هذه الرواية: البنية الواقعيّة، المتمثلة في غياب ذلك الرجل: الزوج، والابن، والأب، وجهلنا كلَّ شيءٍ عن مصيره. والبنية السحريّة، المتمثلة في تلك الحكاية العجائبيّة، التي تسردها أمّ هذا الغائب لحفيدها على مراحل متقطّعة من الرواية، نجد في الشقِّ الأول أنّ الكاتب لم ينقل لنا أيَّ شيءٍ عن معاناة هذا الرجل، أو عذاباته الروحيّة والجسديّة، بل تعمّد أن يبقيه مجرّدَ ذاتٍ نكرةٍ، لا نعرف عنها شيئا، وبالتالي لا نتعاطف معها هي، بقدر ما نتعاطف مع آلام الشخصيّات الأخرى القريبة منها، والمتأثرة بغيابها: ابنه الذي لم يعرفه، وزوجته، وأمّه، بل إنّنا قد نتعاطف مع شخصيّة الميكانيكيّ "وجدي"، الذي يأمل الزواجَ بتلك المرأة المعذبة، ونتمنّى معه وصولَ خبرٍ أكيدٍ عن مقتل هذا الغائب، ليرتاح هو، ويرتاح جميعُ أقربائه من عذاب الشكِّ، والقلق، والانتظار، وهذا عكس ما تحقّق في عملٍ لاحقٍ للمؤلف، هو "بيت على نهر دجلة"، الذي تفنّن من خلاله في إثارة قلقنا، ورعبنا، وهو يصف وصولَ جثامين الشهداء، وقد تشوّه أغلبُها، وانطمست ملامحُه[1]، ويعرّج بعدها ليجرّعنا مع بطله – الذي ظُنَّ شهيدا، فإذا به يعود – ولكنْ محطّم الأعصاب، ومختلا، ومصطليا بعذابات جنونه، واختلال علاقاته بالعالم والأشياء، فانتقال جرعة الاختلال تلك إلى معالجه النفسيّ، الذي لم يحتمل كتلة العبث، والمآسي السوداء، التي ينفثها كلّ يومٍ

[1] **بيت على نهر دجلة**، دار المدى: دمشق، ط1، 2006، ص: 117، وما بعدها.

مرضاه أمامه، فيفاجئنا في نهاية العمل وقد فقد كلَّ سيطرةٍ على نفسه، وانهار تماما.[1]

هذا عن البنية الواقعيّة، وقد رأينا كيف أنّ المؤلفَ جنّبنا ببراعةٍ الانزلاق وراء انفعالات الخوف، والرحمة الفائضة عن حدِّها.

أمّا البنية السحريّة، فرغم تضخّم المشاهد المفزعة فيها، من وصفٍ مستفيضٍ لشراسة الساحرة، وضراوة كلبتيْها، وقسوة انتقامها من جموع أسراها وعبيدها، ونجاح الرجل/ البطل في التملّص من مكائدها كلِّها، واهتدائه أخيرا إلى طريق العودة والنجاة، رغم كلِّ هذه الأجواء الكابوسيّة المفزعة فإنّنا نعلم – ومنذ بداية الحكاية – أنّ الرجل نجا، وعاد على أهله، وأنّ جميع ما يسرده لزوجته وابنته إنّما هو من باب التذكّر والاسترجاع، الذي إن نجح في إثارة اهتمامنا وتحريض فضولنا فإنّه قد لا ينجح كثيرا في تحريك خوفنا، لأنّنا مطمئنّون مسبقا إلى الخاتمة السعيدة لتلك المغامرة، وهذا يعني أنّ الكاتب لم يعوّل في سياق سرده على هذه الوظيفة، بقدر ما راهن على سواها من الوظائف الأخرى، ولا سيما وظيفة الترميز.

والأمر نفسه نلمسه في "التراس" التي رغم نهايتها السوداويّة الحزينة، ورغم اختفاء بطلها الخارق ذلك الاختفاء الالتباسيّ الغامض، فإنّ ما أضفاه عليه الكاتب من صفاتٍ خارقةٍ، وأسطوريّةٍ، كان كافيا لجعلنا نؤمن أنّه ذاتٌ خالدةٌ لا تموت، وأنّه حتما لم يُقتَل، ولم يُؤسَر، بل غاب كما يغيب الأولياء، رغبةً منه في اختبار إرادة شعبه من جهة، أو استنهاض همَّتهم ليعتمدوا على أنفسهم من جهةٍ ثانية، أو رغبةً من المؤلف في صدم متلقِّيه، وتنبيهه إلى عدم جدوى التعويل على الخوارق والمعجزات. وفي جميع هذه الاحتمالات فإنّ تضخّم الحدود الفاصلة بين الإنسان الطبيعيّ – بجميع نقاط ضعفه، وعلامات سقوطه – وهذا الإنسان الخارق/ السوبرمان، الذي لا يضعف، ولا ينحني، ولا يكذب، ولا يتردّد، أخبت جذوة تأثرنا، وتعاطفنا، لأنّ هذا البطل بعيدٌ جدّا عن طبيعتنا الإنسانيّة، الملأى بالتناقضات، والصراعات. ولهذا يرى

---

[1] **بيت على نهر دجلة**، ص: 191- 192.

"أرسطو" أنّ من أهمِّ شروط الشخصيّة التراجيديّة الناجحة: "أن تكون مشابهةً للواقع."[1]، أي قريبةً منّا، ومن حياتنا الواقعيّة، اليوميّة، بكلِّ ما يسيّجها من نسبيّةٍ، ونقصان.

وهذه الفجوة المتضخّمة التي أثارها حضورُ هذا البطل الخارق – أكثر ممّا ينبغي – تُعَدّ – في نظري – نقطة ضعفٍ خطيرةٍ في هذا العمل، لأنّها خلقت فجوةً عميقةً جدّا بين ما هو كائنٌ واقعيّا، وما يتمنّاه الكاتبُ، أو يتوهّمه في عالم الإمكان، والاستيهام.

أمّا رواية "غادة السمّان" فأتت ملأى بالرموز الأسطوريّة المرعبة، من مصّاصي دماء، وجرذان متحوّلة، وجرائم غامضة، وزومبي، وأشباح يقتحمون عالمَ الأحياء، وما إلى ذلك، فإنّ تضخّمها المبالغ فيه، وتعالقها مع نصوصٍ سابقةٍ للكاتبة من أمثال: "بيروت75"، و"كوابيس بيروت"، جعلا من ومضة تأثرنا بها أو انتقال جرعة الرعب والقلق إلينا مترهّلةً جدّا، وضائعةً في ركامٍ من المواقف والأحداث فوق الطبيعيّة، التي فاضت كثيرا عن حاجة النصِّ والقارئ إليها، وبدت مسطّحةً، وغير حادّةٍ بما يكفي لإقناعنا، وزعزعة اطمئناننا. وفي هذا السياق يذكر "إلياس خوري" أنّ "المقياس الأساسيّ الذي يجب أن يُحاكَم عملٌ أدبيٌّ على أساسه، هو افتراضات العمل على نفسه؛ فروايات الشخصيّات تفترض أساسا شخصيّات مقنعة، وليس مجرد نماذج يمكن استنطاقها ما نريد، والشخصيّة المقنعة لا تتكوّن إلا داخل تطوّرها نفسه وداخل علاقاتها ببقيّة الشخصيّات، حيث يصبح التطوّر تداخليّا، [...] هكذا نصل إلى عالمٍ تخلقه الكتابة الروائيّة، إذا افتقد هذا العالم، يحقّ لنا أن نتساءل: كيف تُصنَّف هذه القصّة؟"[2]

وقد كان بإمكان الكاتبة أن تنجو من هذا المأزق بتجنّب ضروب المبالغة في تصوير شخصيّاتها، وبتجنّب ذلك التناقض الصّارخ في علاقاتها، والتصنيف المعياريّ الذي أبدتها من خلاله، وحاكمتها على أساسه.

---

[1] أرسطو، **فن الشعر**، ص: 149.

[2] إلياس خوري، **الذاكرة المفقودة؛ دراسات نقديّة**، دار الآداب: بيروت، ط2، 1990، ص: 134.

أمّا النماذج التي نقلت إلينا شحنةً قويّةً من إرعاب المعنى، فهي: "يالو"، و"امرأة القارورة"، و"الغرف الأخرى"، وهذا بطرقٍ، وفنيّاتٍ مختلفة؛ ففي العمل الأول: "يالو" نجد الكاتبَ يرصد سلسلة التناقضات، والمفارقات، التي رافقت إنسانَ الحرب، وشكّلت البؤرة المفصليّة من سلوكه الظاهريّ، وجوهر تكوينه الباطنيّ، إضافةً إلى إمعانه في تذكيرنا بسلسلة المنايا المجانيّة التي حاصرت ذلك الإنسان، لأسبابٍ تنحصر كلّها في الجانب الطائفيّ، أو في مشكلة اختلاف الرّأي، اللذيْن يُفترَض ألا يكونا في يومٍ من الأيّام ذريعةً للقتل أو الاعتداء على الآخر المختلف. ومع ذلك لم يكن ثمّة أسبابٌ أخرى لسلسلة المنايا العبثيّة تلك، سوى ما تعلّق بتلك الرغبة الغريزيّة في التملّك، والاستيلاء على أملاك الآخر المختلف، أو حتى المشابه، أو لأسباب أخرى كثيرة، لكنّها لا تخرج أبدا عن هذا النطاق: التعصّب الأعمى، أو الرغبة الأنانيّة الخالصة في الاستيلاء على كلّ ما يخصّ الآخر، حتّى إن كان حياته!
وقد غاص الكاتب عميقا في دهاليز هذه المناطق المظلمة، والمخزية من النفس الإنسانيّة، واجتنب في غوصه هذا أيّ أسلوبٍ من أساليب المبالغات، أو الإدانات السافرة، أو الشعارات، أو المنبريّات، واتّبع في المقابل أسلوبا حافلا بالسخريات المريرة، والتهكّمات السوداء، التي انصبّ أغلبها على ذات "يالو"، وتفرّع منها، أو من أقربائه الحميمين.

وفي "امرأة القارورة"، ورغم طابعها الخياليّ المتطرّف في سحريّته، وفنتازيّته، فإنّ الكاتب ينجح كثيرا في تسريب جرعٍ لا بأس بها من الرعب، والفزع؛ فتلك الصفات الخارقة التي يضفيها على بطلته العجائبيّة، تحرّض دون شكٍّ أشواقَ متلقّيه، فيتمنّى كلُّ رجلٍ لو حصل على امرأةٍ مثلها، وتتمنّى كلُّ امرأةٍ لو كانت عبقريّة السحر والتأثير، وخالدةً – ولكنْ غير حبيسة القارورة – مثلها.
هذه الصفات المثلى، التي تقتحم مجالَ تلقّينا منذ أول صفحات هذا العمل، والتي بقدر ما تروقنا، وتداعب أحلامَنا، بقدر ما تحرِّض مخاوفنا، وقلقنا: ماذا لو انكسرت

القارورة فجأةً في حادثٍ عارضٍ؟ ماذا لو أنّها ضاعت من آدم؟ أو سُرقت؟ أو انتهت جرعة الخلود فيها فجأة؟

ولا يلبث الكاتب بعد هذه التمهيدات المقلقة أن يفاجئنا باختفائها المفاجئ، حين اضطرمت في نفسها فجأةً شهوة الاحتكاك بالبشر العاديّين مرّةً ثانيةً، ورغم أنّ رحيلها هذا لم يجاوز الليلة الواحدة، إلا أنّه كان كافيا لأنْ يفقد البطلُ جميعَ توازنه وصبره: "كان مثل معتوهٍ يلهث، ويثب هنا وهناك، محدّقا في الزوايا المظلمة، وبين وجوه النساء، بحثا عن حوريّته. حركاته توحي أنّه في ساعة مصيبته هذه يتمتّع بحواسٍّ لاقطة، تفوق المعتاد، وأنّ غرائز الحياة جميعها كانت في أقصى نشاطها لتلقّي أيّة إشارة."[1]

ولا تكاد أعصابُنا تهدأ بعثوره عليها هذه المرّة، حتّى يفاجئنا الكاتبُ مرّةً ثانيةً وأخيرةً بفاجعة اختفائها النهائيّ، الذي انصبّ على مستويَيْن: أوّلهما تخليها عن الخلود، وعودتها امرأةً عاديّةً، لا تختلف عن سواها بشيءٍ سوى جمالها الذي لن يدوم طويلا، وسيأتي يومٌ يذبل فيه كما يذبل شبابُ أيّة امرأةٍ بشريّة.

وثانيهما، قرار السلطات السويسريّة عدم منحها الإقامة كسواها، وتهجيرها عنوةً إلى بلدها، ممّا يثير مخاوفَنا حقّا حول مصيرها هناك، وهي لا تعرف أحدا، ولا تملك حتّى جواز سفر!

أمّا في "الغرف الأخرى" فقد كانت جرعة الخوف والقلق مضاعفةً، وهذا لأنّها تنصبّ بشكلٍ كبيرٍ على ما سبق ذكره من "رعب المعنى"، الذي يُعدّ الأخطر، والأكثر ملاءمةً لسياقات عصرنا، والذي ينشأ أكثر ما ينشأ عن ضروب العلاقات المختلّة، وسلسلة سوء الفهم العفويّ أو المقصود، التي تهاطلت على البطل منذ ركوبه السيّارة مع تلك الفتاة الغريبة، ذلك المساء وحتى أولى لحظات الفجر الموالي، حيث يفاجئنا الكاتب بسلسلةٍ رهيبةٍ من المفارقات العبثيّة، الكافية لتحطيم أقوى الأعصاب؛ فالبطل يجد نفسَه في مكانٍ غريبٍ أشبه ما يكون بالسجن، أو المتاهة ذات الغرف

---

[1] **امرأة القارورة**، ص: 60.

المتعدّدة، التي لا يعرف لنفسه أيَّ مخرجٍ فيها، ولا يعرف هويّة سجّانيه ومعذبيه، بل لا يعرف هويّته الشخصيّة أيضا، ولا يني يشعر أكثر من مرّةٍ أنّه محاصَرٌ، وكأنّ حبلا يلتفّ حول عنقه، ويخنقه[1]، ومثال ذلك قوله في أحد المواضع: "اختنقتُ غيظا، وجعلتُ أركله [الباب] بقوّةٍ بقدَمي، إنّهم يعذبونني، لستُ أدري لماذا، ما الذي يريدون مني؟ ركبتاي لا تطيقان حملي، إنّني أنهار لصق الباب، وأتكوّم على السجّادة، وأحاول جاهدا ألا أغيب عن الوعي..."[2]

ولا يكاد صوته يرتفع معبِّرا عن حيرته وألمه، حتّى يؤمَر بالسكوت، وفي أكثر من موضعٍ.[3]

وما يزيد من جرعة التوتّر أكثر أنّ المعذب الأولَ لهذا البطل لم يكن سوى فتاةٍ جميلة جدّا، وبضعة أشخاصٍ آخرين معها، لا توحي ملامحهم بأيّ شرٍّ أو عدوانيّة، أي أنّ جبرا في عمله هذا يتفنّن في دمج الشكِّ، والرعب، والقلق بكثيرٍ من الإغراء الأنثويّ، الذي كان السبب الرئيس في وقوعه فريسةً سهلةً لخصومه: "لعن الله الشيطان! هذه امرأةٌ جميلةٌ أتتني من حيث لا أدري. كيف أغادرها بهذه السهولة؟ وهل من الضروريّ أن أغادرها؟ وأين أنزل في هذا الدرب الطويل المقفر الذي لا أدري إلى أين ينتهي؟"[4]

وما يقدّمه "جبرا" في عمله هذا من صراعٍ حادٍّ بين نوازع النفس، وضغوطات الخارج، لا يشذّ عمّا صوّره في أعماله السابقة واللاحقة من الصراع نفسه، الذي تختلف مظاهره وتفاصيله، ولكنْ جوهره واحدٌ، هو التعبير عن هواجس شخصيّاتٍ حائرةٍ، "قذفها القدَرُ إلى الوجود في لجّة الحياة لتقف وجها لوجهٍ أمام تيّار الحياة الدّافق بكلِّ تناقضاته: بمباهجه ومآسيه، بنجاحاته وإخفاقاته، بالسعادة التي تشتعل جذوتها في القلب والروح، إلى التعاسة التي تنخر النفسَ والذهنَ والوجدان، بقوّة الفكر والجنس والمال، إلى ضعفٍ يمتدّ إلى كلِّ أولئك، من الاحتماء بوطنٍ يمتلئ

---

(1) **الغرف الأخرى**، ص: 32.
(2) المصدر نفسه، ص: 43.
(3) ينظر على سبيل المثال، ص: 63، و65، و66.
(4) المصدر نفسه، ص: 15.

بالحياة، ويبعث في نفس الشخصيّة حسّا بالاكتفاء والامتلاء، إلى فقدان الإحساس بالانتماء، حتّى ليغدو منتزَعا من الجذور."[1]

وهو ما تحقّق بشكلٍ واضحٍ جدّا في هذا العمل، الذي بُنِيَ هاجسُه الجوهريُّ على معاني التمزّق النفسيّ والقلق، والعبث، والصراع ضدّ قوى خفيّةٍ تحاصر الإنسان، ولا يملك أيَّ سبيلٍ لدفعها عنه، وعن إيقاع حياته.

ثالثا- الوظيفة الأدبيّة:

وهي الوظيفة التي ترجع في صميمها إلى طبيعة تكوين العمل العجائبيّ المدهشة، واختلافه عن بقيّة الأعمال التي تتخذ من الخطاب المباشر مادّةً ووسيلةً، يصل بهما الكاتبُ مباشرةً إلى هدفه دون أيّة مراوغةٍ أو التواء، وهذا لا يعني أبدا أنّ الخطاب غير العجائبيّ أقلّ أهميّةً، أو أدنى مرتبةً، وتأثيرا، بل لكلٍّ منهما خصوصيّاته، وأساليبه، وطرائقه الفنيّة، التي لا يمكن أبدا الحكم عليها هي في ذاتها بقدر ما يجدر النظر أوّلا في مدى موهبة صاحبها، وتمكنه من فنون الكتابة، والتأثير في المتلقي.

ولأنّ من أهمّ شروط العمل الأدبيّ الناجح أن يبتعد عن الوعظ والخطابة، لأنّ مهمة الكاتب "تنحصر في أن يقدّم تجربةً قيّمةً في إطارٍ فنيٍّ ناجحٍ، يوفر متعةً أدبيّةً، وجوّا من الإمتاع الفنيّ، وليس من مهمته أن يقدّم موعظةً أخلاقيّةً، أو وطنيّةً، كمَنْ يريد أن يُسمع مِنْ فوق أنّ الشرف والفضيلة والأخلاق هي زينة الدنيا مثلا!"[2] فإنّ أسلوب العجائبيّة يُعدّ الأكثر حظوةً من سواه في الارتقاء بالعمل، وخدمة أغراضه الدفينة، والوصول إلى عقل المتلقي ووجدانه بأيسر الوسائل الفنيّة، وأقلّها نبوّا، ومزالق.

ويمكن تفصيل أهميّة هذه الوظيفة من خلال تأمّل ما يفرضه العمل العجائبيّ من مسافات توتّر حادّةٍ، ناجمةٍ عن التقاء عالميْن متناقضيْن، ومع ذلك متداخليْن،

---

[1] د. إبراهيم السعافين، "صورة البطل في روايات جبرا إبراهيم جبرا؛ البحث عن وليد مسعود نموذجا"، ضمن أعمال الحلقة النقديّة قي مهرجان جرش الرابع عشر: **دراسات نقديّة في أعمال السيّاب/ حاوي/ دنقل/ جبرا**، تحرير وتقديم: فخري صالح، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر: بيروت، ط1، 1996، ص: 185.

[2] رياض نجيب الريّس، **الفترة الحرجة؛ نقد في أدب الستينات**، دار رياض الريّس: لندن، ط2، 1992، ص: 75- 76.

ومتضافريْن، هما: العالم الواقعيّ المألوف، وعالم الخوارق والعجائب الذي يخترقه، ويقتحم جميعَ ثوابته، ومرتكزاته، ممّا يثير في نفس المتلقي هزّاتٍ كثيرة، ومباغتاتٍ تُستثار "من اجتماع عالميْن لم يكن يُعتقَد أو يُظنُّ باجتماعهما؛ عالم المألوف مع عالم المستحيل، أو الحقيقيّ مع اللاحقيقيّ، اللذيْن بتجاورهما ينشأ كونٌ نصيٌّ جديدٌ، لم يعتده المتلقي، ممّا يثير فضولَه الفنيَّ، ويجعله منقادا إلى النصِّ دونما إرادة، وهو يعيش حالةً من الدهشة الفنيّة الجميلة."[1]

وبتأمّل النماذج التي بين أيدينا يمكن ملاحظة مدى تعويل أصحابها على هذه الوظيفة، وتأكيدهم دورَها الذي يتعمّق أكثر كلّما زادت حدّة التوتّر، والصراع، والوحدة والاندماج بين عنصريْ: الواقع والخيال، والمألوف وما فوقه؛ ذلك الاندماج الذي "يربك العلاقة التقليديّة بين الفعل الروائيّ الخياليّ والفعل الواقعيّ؛ فاليوميّ، والعاديّ تشخيصٌ للواقع في مستوى الدرجة الصفر، إذ ينفي النموذجيَّ، في حين يبدو العجيبُ والغريبُ تجاوزا للواقع، وإغراقا في الخيال، وإيحاءً عميقا بأنّ اللعبة فنيّةٌ بالدرجة الأولى، وأنّ الأدب يشخّص ذاته."[2]

ففي "امرأة الغائب"، كان للحكاية السحريّة التي تخلّلت سياقَ الأحداث الواقعيّة دورها الأكبر في توجيه وعي المتلقي نحو فداحة الكارثة، وضراوة المأساة، وربط خيوط الواقع القاسي ذاك ببديلتها من خيوط السحر والخيال، فلا تلبث أن تبدو الساحرة العجوزُ وجها غرائبيّا للحرب، ولا يلبث الرجلُ العائدُ وبقيّة رفاقه من عبيد الساحرة وأسراها أن يبدوا وجها غرائبيّا ثانيا لضحايا الحرب، وشهدائها، ولا تلبث عبثيّة هذه الأخيرة أن تبدو في أقصى درجات قوّتها، وتأثيرها من خلال الحكاية، وفيها، ولولا توسّل الكاتب بها – الحكاية – لما زاد عمله على أنْ يكون مجرَّدَ خطابٍ إنشائيٍّ، مسطّحٍ، يُضاف إلى ركامٍ من الأعمال السابقة، التي كتبت عن الحرب، ولم تضف أيّة دهشة، أو تأمّلٍ جديد.

---

[1] د. لؤي عليّ خليل، **عجائبيّة النثر الحكائي؛ أدب المعراج والمناقب**، ص: 88- 89.
[2] د. محمد الباردي، **الرواية العربيّة والحداثة**، ص: 199.

والأمر نفسه يصدق على "امرأة القارورة"، التي تدور أغلبُ أحداثها في فضاء المنفى وجحيميّاته، ولو كانت بطلتها "هاجر" مجرّدَ امرأةٍ بشريّةٍ عاديّةٍ – مهما بلغ سحرُها وجمالها – لما أثارت في أنفسنا موجاتِ الترقّب والتأثّر تلك، ولما مثلت أمامنا فداحة خسارتها نعمة – وربّما نقمة – ذلك الخلود العجيب، وهنا يبدو النزوعُ الخياليُّ الجامح في هذا العمل "وثيق الصلة بالجمال، فالإنسان ينزع دوما نحو رؤية جمالٍ علويٍّ لا وجود له في هذه الدنيا، أو لا وجود له إلا في الخيال، أو ربّما في الوهم."[1] وهو ما نجح الكاتب في إيصال جرعته وعدواه إلينا؛ فبطلته الاستثنائيّة تلك فضلا عمّا تحمله من معانٍ رمزيّةٍ تحيل إلى الوطن الغائب من جهة، أو الرغبة الجامحة في الامتلاء، وتلمّس المطلق من جهةٍ ثانية، هي في الوقت نفسه العنصر المفصليُّ الذي يصنع جماليّة هذا العمل وإدهاشَه، وبؤرته التأثيريّة العميقة، التي يبدو من خلالها مدى ما يملكه الخيالُ من طاقاتٍ خلاصيّةٍ "بفضل قدرته الاختراقيّة على مكافحة التخثّر، والتشيّؤ، وجنوح الواقع إلى التسطّح، والافتقار إلى النكهة المنعشة."[2]

وهي الغاية التي نلمسها بأجلى صورها في "يالو"، التي عملت جرعة العجائب فيها على تعميق المعنى، وعلى توجيه وعينا أكثر نحو التأمل والتفكير، ومشاطرة الكاتب شيئا من هواجسه وأسئلته، التي هي أسئلتنا جميعا، في كلِّ زمانٍ ومكانٍ، عن جدوى تلك الاحترابات الأزليّة المريرة بين بني البشر؛ تلك الاحترابات التي لا تكاد تهدأ، والتي لا يشعلها – ويا للأسف – سوى أوهى الأسباب، وأضألها. أي أنّ توظيف الكاتب عنصرَ العجائبيّة هنا إنّما كان "بهدف التواصل العميق مع الأسئلة المصيريّة التي تهدف إلى معرفة الإنسان، واختباره على فوهة الحيرة والتردّد، ذلك أنّ العجائبيّ يهدف فيما لم يستطعه الخطاب المباشر إلى مناوشة الواقع، والإطاحة به، قصد تحريره من أوهامه، وليس بهدف تقديم أجوبةٍ جاهزة."[3]

---

[1] يوسف سامي اليوسف، **الخيال والحريّة**، دار كنعان: دمشق، ط1، 2001، ص: 7.
[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[3] المصطفى مويقن، **بنية المتخيّل في نصّ ألف ليلة وليلة**، ص: 235.

وهو ما تحقّق بشكلٍ كبيرٍ – فضلا عن رواية يالو – في "الغرف الأخرى"، التي تحققت فيها هذه الوظيفة الأدبيّة بشكلٍ مدهشٍ، نجح من خلاله الكاتب في تقديم عالمٍ التباسيٍّ تسيِّجه عواملُ القلق والارتباك بامتياز، ذلك القلق الذي تجلّى من خلال اختلال علاقة البطل/ الذات بالماحوْل، وعبثيّة جميع الأجوبة التي يتلقّاها على جميع أسئلته، وانشغالاته، ذلك العبث الذي يصل إلى حدِّ النيْل من هويّته، ووجهه، وكينونته العميقة، التي تضيع، وتتشظّى بين احتمالاتٍ كثيرةٍ، جميعها ممكنةٌ، وغير ممكنةٍ في الآن نفسه.

ورغم كابوسيّة ما تفرضه هذه الاحتمالات، ومأساويّة ما تجرّه معها هذه الأجواء من معانٍ، وانطباعاتٍ، إلا أنّها وببراعة الكاتب في صياغتها، وتشكيلها، ودمجها بشيءٍ من ملامح الواقع الخارجيّ، وحياده، قد حققت أقصى درجات الإدهاش، والتأثير الأدبيّيْن.

أمّا العملان المتبقيان: "سهرة تنكريّة للموتى"، و"التـرّاس"، فرغم جرعة الخوارق المضاعفة فيهما، إلا أنّ هذه الوظيفة لم تتحقق فيهما إلا بخفوتٍ، وبكثيرٍ من التواضع، سببه فيما أرى تواضعُ أدوات الكاتبيْن، واعتمادهما المبالغ فيه على "المبالغة"، التي تعدّ سلاحا ذا حدَّيْن، بقدر ما ينعش العملَ ويرعاه، بقدر ما يقتله أيضا، ويطفئ جذوته، وتأثيرَه.

رابعا- الوظيفة الإحيائيّة/ التفاعليّة:

وفي هذه الوظيفة يبرز الجانبُ القوميّ بأجلى صوره، ويضطلع السردُ فيها بأداء دورٍ اعتزازيٍّ، ترتفع فيه جرعة الحنين إلى الماضي، أي إلى التراثيْن: المحليّ، والقوميّ، ومحاولة نفض الغبار عنه، وإخراجه من دائرة التناسي، والتجاهل، بتوظيفه في عملٍ إبداعيٍّ، حديثٍ، ميزته اللصوقُ بهموم العصر، ودمجها بشيءٍ من حميميّات الماضي، وأجوائه؛ أي أنّ غاية العمل العجائبيّ في مثل هذه الحال هي أنّه

"يعيد وصلَ ما انقطع بين السرد العربيّ الحديث، والموروث السرديّ، والحكائيّ العربيّ القديم."[1]

وتحيل هذه الفكرة إلى مدى ما يملكه التراثُ القديمُ من سحرٍ، وتأثيرٍ، أتى بعضُه ممّا حظي به من اهتمامٍ غربيٍّ، كان له دوره الفاعل في تشجيع الأدباء العرب على العودة بدورهم إليه، والنهل من روائعه كما نهل الغربيّون، والإفادة منها كما أفادوا.

وبغضّ النظر عمّا يتميّز به التراثُ من حميميّةٍ، وأصالةٍ، ولصوقٍ بالجذور الحضاريّة الأولى، فإنّ ما يميّز هذه الأعمال التراثيّة – وعلى رأسها ألف ليلة وليلة، ومجموع السير الشعبيّة المعروفة – طابعها السحريُّ الجامح، ونزوعها نحو اجتراح عالم الخوارق، والعجائب، وما فوق الواقع، ممّا يعني تعالق النزعة التراثيّة بالنزعة العجائبيّة، وجنوحهما معا نحو تأسيس أعمالٍ إبداعيّةٍ مميّزة، بقدر ما تلتصق بالراهن، وتحيل إليه، بقدر ما تلتصق بالماضي أيضا، وتحيل إليه.

ويبدو العنصر العجائبيُّ هو الجامع الأول بين هذيْن الشقّيْن الزمنيّيْن المتناقضيْن، وهي ميزةٌ لم تتفرّد بها عجائبُ السرد العربيِّ المعاصر، بل يمكن القولُ إنّها واحدةٌ من أبرز ميزات خطاب التعجيب في أيِّ زمان، ومكان. ولنا أن نتأمّل حرص القدماء – لتعزيز نفوذهم مثلا – على أن يعزوا أيَّ حدَثٍ تاريخيٍّ، أو سياسيٍّ لديهم إلى أصولٍ أسطوريّة، وإلى عجائب تنعم بها الآلهة عليهم، بل يجعلون من قوّادهم الكبار، وحكّامهم منتمين إلى معشر الآلهة نفسها. ومثال ذلك أنّ البابليّين "عندما ألّفوا قصّة الخليقة، التي استمدّوها من أصولٍ سومريّةٍ، جعلوا كبيرَ آلهتهم "مردوخ" بطلا لها، وكلّ ما فعله الآشوريّون عندما استلموا تقاليدَ الحكم أنّهم حذفوا اسم "مردوخ" ووضعوا إلههم القوميّ "آشور" بدلا منه."[2]

ومثله ما نجده لدى المقدونيّين، الذين ألّفوا نسبا إلهيّا للإسكندر المقدونيّ، الذي ترجع الأسطورة نسبَه إلى كبير الآلهة نفسه: "زيوس".

---

[1] فاضل ثامر، **المقموع والمسكوت عنه في السرد العربيّ**، ص: 87.

[2] د. فاضل عبد الواحد عليّ، **سومر أسطورة وملحمة**، ص: 99.

وكذلك ما نجده في العصور الوسطى من لجوء "الرؤساء والسياسيّين إلى استعمال العجيب لغاياتٍ سياسيّةٍ، فبات من العاديِّ أنّ الأسر المالكة قد بحثت لنفسها عن أصولٍ ميثيّة، وقلّدتها في ذلك الأسر النبيلة، وسكّان المدن."[1]

وهو ما لجأ إليه الملك الإنجليزيّ الأشهر "ريتشارد قلب الأسد"(Richard the Lion-Heart)، (ت1199م)، وما نجده كذلك لدى الفرنسيّين في أوج ثورتهم الشعبيّة، التي اقترن فيها إعدامهم ملكَهم "لويس السادس عشر"[Louis XVI] سنة 1793 بقتلهم عنصرَ الألوهيّة فيه، وفي الملكيّة كلّها، فهم "لم يسقطوا من العرش ملكا فحسب، بالمعنى السياسيّ الحصريّ، وإنّما أسقطوا شكلا من أشكال الوعي أيضا، ذلك أنّ قتل الملك/ الإله كان يعني في الوقت نفسه قتلَ الإله/ الملك، وإسقاط تحالف الدين والدنيا، والخرافة والمظالم."[2]

وحتّى إن اجتنبنا البعدَ الإقليميَّ/ السياسيَّ الضيِّق في توظيف العناصر العجائبيّة، فإنّنا لدى تأمّلنا طبيعة التكوين الإنسانيّ، سنلاحظ نزوعَ الإنسان الدّائم – أيّا كانت عقيدته، وأيّا كان سياقه الحضاريّ والثقافيّ – إلى دمج ذاته بالماحوْل، وإلى إحلالها في جميع تفاصيله وأجزائه، ولذا كانت الآلهة القديمة على مثال الإنسان، وعلى مقاساته المظهريّة، والانفعاليّة، والسلوكيّة. وهي السمة الثبوتيّة، المطلقة، التي قد لا تكون حكرا على الإنسان وحده، حتّى أنّه – على حدِّ تعبير الفيلسوف والمؤرخ اليوناني "أكزينوفون"(Xénophon) (ت355ق.م) – "لو كانت الأبقار، والخيول، والأسود، تمتلك أيدٍ تستطيع بها أن ترسم، وأن تنتج أعمالا فنيّةً كما يفعل البشر، لرسمت الخيولُ صورَ الآلهة على مثال الخيول، ولرسمت الأبقارُ تلك الصورَ على شاكلة البقر، ولمنحتها الأجسادَ التي لها."[3]

---

[1] جاك لوكوف، "العجيب في الغرب القروسطيّ"، ضمن كتاب: **العجيب والغريب في إسلام العصر الوسيط**، ص: 73.

[2] د. عفيف فرّاج، **الجذور الشرقيّة للثقافة اليونانيّة؛ دراسة مقارنة بين ملحمة جلجامش وإلياذة هوميروس**، دار الآداب: بيروت، ط1، 2007، ص: 184.

[3] ميرسيا إيلياد، **ملامح من الأسطورة**، ص: 187.

وعليه يمكن القول بأنّ الجانب العجائبيّ، القائم على اختراق الواقع، وتجاوز حدوده، يُعَدّ عنصرا صميميّا، ومحورا مفصليّا، يشغل العصَبَ العميق من تكوين النفس الإنسانيّة، الجانحة بطبعها نحو الحلم، والقفز فوق هزائم الرّاهن، ومشقّاته. ولأنّ العمل الأدبيّ يُعدّ من أرقى تجليات تلك النزعة التجاوزيّة، فإنّه، وبالتركيز على فكرة ارتباطه بالتراثيْن: المحليّ، والقوميّ، والعالميّ أيضا، يُعدّ أحدَ أهمِّ مصادر تشكّل فكرة إحياء ذلك التراث، وإعادة الاعتبار إليه. وفضلا عن هذه الوظيفة ذات الطبيعة الجمعيّة/ الاعتزازيّة، فإنّ من الممكن تلمّس وظيفةٍ ثانية، فنيّة، تتداخل معها، وتصبّ في صميمها، هي الوظيفة التفاعليّة، التي تستمدّ خصوصيّاتها من الجانب المعرفيّ الغزير، الذي تطرحه الأولى، وتبدو من خلاله علاقة تواصلٍ عميقٍ بين نصوصٍ أسطوريّة، أو دينيّة، أو تاريخيّة، أو أدبيّة، سابقةٍ، ونصوصٍ حديثةٍ، لاحقةٍ، تستمدّ من الأولى كثيرا من مادتها، وترتبط بها بأكثر من وشيجةٍ تأويليّةٍ، ورابطٍ قرائيّ. ويعرّف د. "سعيد يقطين" هذا النوع من العلائق النصيّة بأنها عمليّة ترابط عميق بين نصّيْن مختلفيْن، أحدهما يسبق الآخر: "فالنصّ اللاحق ينتقي، ويختار النص السابق، الذي يراه يستأهل أن يكون موضوعا للتعلق بمواصفات خاصة، مميزة، تماما كما يختار المرء الحسناء من وسط الحسناوات، لتكون موضوعا لتعلقه، وهواه."[1]

ومن الضروريّ جدّا لدى تلقي العمل الثاني – الحديث – مراعاة ما يقتضيه من بعدٍ معرفيٍّ، لا يمكن أن تُستكمَل عمليّة القراءة بشكلها الصحيح إلا بالعودة إلى المرجعيّات النصيّة الأولى، وتفكيك علاقاتها التشابكيّة، التي تُعدّ بمثابة المادة الخام، أو المعطى المرجعيّ البكر، الذي يلتقطه الكاتب المعاصر، ويعيد تشكيله من جديدٍ، وفق ما تقتضيه سياقاتُ عصره من جهة، وما تفرضه خصوصيّات فنِّه من جهةٍ ثانيةٍ. وفي هذا الصدد يمكن اعتبارُ هذه المرجعيّات التمهيديّة – على حدِّ تعبير د. عبد الملك مرتاض في سياق حديثه عن التقاط الكتّاب المعاصرين شخصيّات تاريخيّة

---

[1] د. سعيد يقطين، **الرواية والتراث السرديّ؛ من أجل وعي جديد بالتراث**، دار رؤية: القاهرة، ط1، 2006، ص: 50.

غـابرة – بمثابـة "أحـداث بيضـاء، يجـيء بهـا الروائـيُّ إلـى عهـده، ليلبسـها روحَـه، ولينسجها بلغته، وليخضعها لإيديولوجيّته، وليجعلها تعاصره، وتزامنه."[1]

وبـالعودة إلـى نمـاذج الدراسـة، نجـد هـذه الوظيفـة موزّعـةً عليهـا جميعهـا بجـرعٍ متفاوتـةٍ، ولكـنْ بتـأثيرٍ لا يمكـن أبـدا تجاهلـه، أو التغاضـي عـن دوره فـي إثـراء هـذه النصوص، وإفعام حيادها بمثل تلك الطاقات التعبيريّـة، التـي تتخذ من التراث بجميع أنواعه مادّةً، ومهادا، وعنصرا إحيائيّا/ معرفيّا، بـه ومن خلالـه تتعمّق مادة العمل، وتزداد خصبا، وتأثيرا.

ويمكـن تصـنيف هـذه التعالقـات إلـى مواضـيع كثيـرة، بعضـها ذو طـابعٍ أسـطوريّ، وبعضها الآخر ذو طابعٍ دينيٍّ، وبعضٌ ثالثٌ يتعالق مع سفر ألف ليلـة وليلـة الضـخم، وبعضٌ رابعٌ ينفتح علـى نصـوصٍ عالميّـةٍ، بعضـها موغلٌ فـي القِدَم، وبعضـها الآخـر حديثٌ، يـوحي بمرونـة الفنِّ الروائـيّ العربـيّ، وقابليّتـه المطلقـة لامتصـاص أكثـر من فكرٍ، واتجاه.

وبالعودة إلى العنصر الأسطوريّ، يمكن اعتبارُ "امرأة القارورة" النموذجَ الأول الذي تعالق مع هذا الجانب، وامتصّه، واستوحاه، وبالتـالي أحياه، ووجّـه أذهاننـا كلّها إليـه؛ ففـي هذا العمل يبدو بجـلاءٍ مدى احتفـاء المؤلـف بكثيـرٍ من تفاصيل الحضـارة الرافدينيّة القديمة، وأساطيرها، فنجده يرتكز في تصوير شخصيّاته، وصقل ملامحها على نماذج أسطوريّةٍ معروفة، ينصبّ الشقُّ الأكبرُ منها فـي شخصيّة الإلهـة "إنانـا"/ "عشتار"، التي تقمّصتها بطلته "هاجر"، واستعارت كثيرا من صفاتها، وبدت امتدادا أدبيّا لهـا، مثلها مثل زوجها الفـاني "تموزي"، الـذي استعار بدوره ملامح "تموز" الأسطوريّ، وانتهى نهايته: أسير العالم السفليّ البعيد.

وفضـلا عـن هـذه الفكـرة التـي سـبق ذكرهـا، يمكـن ملاحظـة اعتمـاد المؤلـف علـى مرجعيّاتٍ أسطوريّة أخرى، يمكن إجمالُ أبرزها فيما يأتي:

---

[1] د. عبد الملك مرتاض، **في نظريّة الرواية**، ص: 214.

أسطورة الموت والانبعاث: ونجدها لدى حديث الكاتب عن عالم القارورة، الذي يحتضن جسد "هاجر"، وروحَها الخالديْن، والتي تبدو بمثابة عالمٍ سفليٍّ صغيرٍ، تموت فيه – مؤقتا – لتولد من جديد، كلّما فتحها أحدُهم، وأفسح لها بذلك فرصة الخروج من زمنها الأسطوريّ المطلق، لتشاطر الفانين بعضا من أزمنتهم النسبيّة المنفلتة: "روحها خالدةٌ، وجسدُها خالدٌ أيضا، تجدّده، وترتديه منذ آلاف الأعوام، عندما تختبئ في القارورة تستريح روحُها، ويغتسل بدنُها بمياه الشباب والديمومة، في كلِّ مرّةٍ تعود إلى القارورة كانت تموت، وفي كلِّ مرّةٍ تخرج منها كانت تولد. الموتُ لم يكن نهايَتها، والميلادُ لم يكن بدايتها..."[1]

وتحيلنا هذه الفكرة إلى الأسطورة الأولى، المتعلقة بعشتار؛ تلك الأزليّة، المختزلة جميعَ معاني الخصب والتجدّد، والتي رغم حيويّة دورها، ومفصليّته مضطرّةٌ إلى التواري والكمون فترةً ما، تعود بعدها إلى الظهور، وإلى إغداق خصبها، ونمائها على جميع المخلوقات، وكذلك الأمر مع "هاجر" التي تختفي هي الأخرى، وتغيب، ثمّ تظهر من جديدٍ، ويتحكّم في ظهورها أمران: أوّلهما، المصادفة الخالصة، التي تجعلها تقع بين يديْ أحدٍ من الرجال دون غيره، وثانيهما، تحدّده نزوات هذا الرجل، ومدى حاجته إليها.

وتتعالق هذه الأسطورة بدورها مع "أسطورة الخلود"، التي سبق الحديثُ عنها، والتي تتعالق بدورها مع نصِّ ملحمة "جلجامش" وأسطورته، وتبدو في كليْهما معا – أسطورة جلجامش الأصل، وحكاية هاجر الفرع – عبثيّة فكرة الخلود، وتهافتها، ولاجدواها، ذلك أنّ "الحياة قائمةٌ بالتغيّر الدائم، والوجود صيرورةٌ لا ثباتٌ، وهذا يعني أنّ الخلودَ هو شكلٌ من أشكال العدَم، لا شكلٌ من أشكال الوجود."[2] فجلجامش الذي فشل في الحصول على الخلود أدرك جيّدا سرَّ الحياة، وفهم أخيرا ألا جدوى من تتبّع ما لا يُنال، يشترك كثيرا مع "هاجر" التي نالت أخيرا سرَّ الخلود، ومع ذلك لم تهنأ به، ولم تُرِدْه، ولم تألُ جهدا في سبيل التخلّص منه، ومن قيوده الثقيلة؛ أي أنّ كلا العمليْن يكرِّس ذلك البعدَ الإنسانيّ، الذي لا يمكنه أبدا تجاهلُ قدَر الموت، أو

---

[1] **امرأة القارورة**، ص: 50.

[2] فراس السواح، **جلجامش؛ ملحمة الرافدين الخالدة**، دار علاء الدين: دمشق، ط1، 1996، ص: 261.

القفز فوقه، بل إنّه في المقابل يؤكد أهمّيته، وفائدَته العميقة لبني البشر؛ فهو الذي "يشعرنا بما في الزمان من طابعٍ فريدٍ، لا يقبل الإعادة، والجهلُ بساعة الموت هو الذي يحفّزنا إلى العمل على الاستفادة ممّا بين أيدينا من لحظاتٍ حاضرةٍ، محدودة، ما دامت كميّة الأيّام المتبقيّة لنا هي بالضرورة متناهيةٌ، محصورة."[1]

كما نلمس إلى جانب هذا إلماحا إلى أسطورة "القربان"، وسلطته غير العاديّة على البشر، وهذا في أكثر من موضعٍ من العمل، ومثال ذلك ما قام به ابن "هاجر"، الذي استأثر بها لنفسه – بعد موت أبيه – والذي تخلّص من أحد إخوته المنافسين بأنْ استعدى عليه إله النهر، "فقدّم النذورَ، وقام بنفسه بذبح جاريةٍ عذراءَ على جرف الفرات فداءً لإله المياه العذبة، الذي استجاب، وسلّط أمواجَ العشق على أخيه الشاب، وخلب فؤادَه، وجعله يمضي عمرَه متسكّعا على جرف الفرات."[2] إلى جانب حديثه عن الجبل العملاق الذي غضب، وانهارت صخورُه على سكان إحدى القرى، الذين تقاعسوا عن تقديم القربان إليه.[3]

ونجد أيضا حرصا متقصّدا على تكرار ذكر واستخدام الرقم الأسطوريّ: "سبعة"، فنجد الراوي في بداية العمل يفرّ من الجنديّة ستّ مرّاتٍ، ولا ينجح في الهرب فعلا إلا في المرّة السّابعة، ونجد أيضا "آدم" لا يكتشف سرَّ قارورة "هاجر" إلا بعد سبع سنوات، كما أنّ أحد أحفادها الغابرين لبث يبكي قومَه، الذين أبادهم الجبلُ الغاضبُ سبعة أيّامٍ بلياليها، بل إنّ الرواية نفسّها تتألّف من سبعة فصولٍ. وفضلا عمّا يحمله هذا الرقم من ملامح سحريّةٍ، وما ينبعث منه من أنفاسٍ أسطوريّةٍ*، فإنّه وبالتوازي مع العناصر السابقة، يشكّل نقطةً مفصليّةً في العلاقة الترابطيّة العميقة بين المرجع الأسطوريّ، والعمل الأدبيّ الحديث، الذي يلتقط عجائبيّة هذا، وإدهاشَه، ويأتي ليكون مرجعا ثانيا، يحيل إليه، ويوجّه أنظارَ متلقّيه إلى كثيرٍ من تفاصيله، التي كان

---

[1] د. زكريا إبراهيم، **مشكلة الإنسان**، مكتبة مصر: القاهرة، (د.ت)، ص: 128.

[2] **امرأة القارورة**، ص: 30.

[3] المصدر نفسه، ص: 68.

* من بين هذه المعاني: "الطواف سبع مرّاتٍ، وقدسيّة الكوكب السبعة، والسنابل السبع، والسبع العجاف، والطوفان الذي دام ستّة أيّام وتوقف في اليوم السابع، وبنى مدينة "أوروك" سبعة حكماء، وظلّ بكاء جلجامش على أنكيدو ستة أيام وسبع ليالٍ، وأنكيدو الذي لم ينشرح صدرُه إلا بسبعة أقداحٍ من الشراب، وفشل جلجامش في الامتحان الذي وضعه أوتنابشتيم والقاضي بامتناعه عن النوم ستّة أيّام، وسبع ليالٍ." ينظر: حسب الله يحيى، "علم الميثولوجيا والاقتراب من الفنّ"، ص: 151.

من الممكن أن تظلّ حبيسة الكتب الأكاديميّة، والدراسات المختصّة، أي أنّ العمل الأدبيّ هنا عمل على ربط الماضي بالحاضر، بل أحيا هذا الماضي، وأحلّه في الحاضر، ليتشكّل باتحادهما خطابٌ جديدٌ، على غايةٍ من التوهّج، والتأثير.

أمّا العنصر الثاني، الذي يخصّ الجانب الدينيّ، فنجد نموذجَه الأمثلَ في "يالو"، التي تُعدّ على غرار بقيّة أعمال "خوري" الأخرى بؤرةً خصبةً، تمثل فيها ومن خلالها قدرة الكاتب على تمثل التراث الدينيّ المسيحيّ، واستلهام كثيرٍ من قصصه، وأجوائه، فنجد هذه الرواية تنضح منذ بدايتها وحتى نهايتها بما لا يمكن حصرُه من تعالقاتٍ، وإحالاتٍ، تصبّ أغلبها في دائرة "الكتاب المقدَّس" بعهديْه: القديم، والجديد، وما حفل به من معجزاتٍ خارقة، وعِبَرٍ، وأمثولاتٍ، مثالها – فضلا عمّا سبق ذكره – ما حدث مع "الكوهنو" الذي أصيب بالبكم ثلاثة أيّام قبل مولد حفيده[1]، تماما كما حدث مع حدث مع النبيّ "زكريا"*، إضافةً إلى ربطه كثيرا من العلاقات والحوارات العابرة بين شخصيّاته بعلاقاتٍ، أو حواراتٍ استقيَت من الكتاب المقدَّس؛ فحين يلتقي "ميشال سلّوم" "يالو"، ويصمّم على إنقاذه، بقوله: اتبعني، يروي لنا ذلك "يالو" بقوله: "أمرني أن أتبعه، فتذكّرتُ قولَ المسيح لأحد تلاميذه: احملْ صليبَكَ، واتبعني..."[2] ونجد الأمرَ نفسَه في تشبيهه زيارة "الملا" للكوهنو بزيارة الشيطان للمسيح من أجل أن يجرّبه[3]، وأيضا ما نجده عند ربطه جلوسَ "يالو" على زجاجةٍ –في السجن – بجلوس القدّيس "سمعان العموديّ" على عموده الشهير[4]، إلى جانب التقاطه حكاياتٍ كثيرةً عن خلق الإنسان، وبعض المخلوقات من "إنجيل برنابا" ممّا لا يتسع المقام لتفصيله.[5] وهو ما يوجِّه أذهاننا نحو هذه المرجعيّة الدينيّة، التي تشغل العصَبَ العميقَ من تشكّلات أكثر نصوص "إلياس خوري" الروائيّة.

---

[1] **يالو**، ص: 181.

* ورد هذا في "إنجيل لوقا"، إص1 : 13. وهذا ضمن الإشارة إلى البشارة بميلاد يوحنا المعمدان.

[2] المصدر نفسه، ص: 319.

[3] المصدر نفسه، ص: 360.

[4] المصدر نفسه، ص: 287.

[5] يُنظر على سبيل المثال، ص: 246- 247. وص: 253، وما بعدها.

ونجد شكلا آخر من مثل هذا التفاعل مع التراث المسيحيّ في "التـرّاس"، التي تبدو من خلالها علاقةٌ إلماحيّةٌ خفيّةٌ بين اختفاء الترّاس المحيِّر، وما أشيع من خيانة صديقه له، لقاء ثروةٍ طائلةٍ، فانتحاره بعد أن استيقظ ضميره[1]، وهو ما يذكرنا بشكلٍ أو بآخر بيهوذا الذي خان المسيح – عليه السلام – لقاء ثلاثين قطعةً من الفضّة، ولم يلبث أن أنّبه ضميره بعدها، فشنق نفسَه.*

ونجد في "امرأة القارورة" إشارةً مباشرةً إلى قصّة عصيان "آدم" و"حوّاء"، ووعيهما الأول بجسديْهما، ممّا يذكرنا بما ورد في العهد القديم، والقرآن الكريم.** وهو ما يصوِّره الكاتبُ ببراعةٍ من خلال وصفه خروجَ "هاجر" الأول من خلود زمنها الديموميّ المطلق إلى نسبيّة وتناهي زمنها البشريّ الفاني: "نظرت إلينا بحياءٍ، وغطّت نفسَها بكفّيْها، وارتسمت على محيّاها ابتسامة ضنكٍ وقلقٍ، وبان تعبٌ بشريٌّ على جسدها."[2]

وإلى جانب هذه التفاعلات الغزيرة مع الموروثيْن: الأسطوريّ، والدينيّ، نجد علاقة تفاعلٍ غزيرٍ ثانية مع موروثٍ أدبيٍّ عظيمٍ، هو "ألف ليلة وليلة"، الذي نلاحظ حضورَه بوضوحٍ في ثلاثة نماذج من الدراسة، أوّلها، أو أعلاها تفاعلا معه، هو "امرأة الغائب"، التي تحاكي أسلوب شهرزاد، وطريقتها في السرد المتقطّع على مراحل ليليّةٍ كثيرة، وكذا لغتها، ومفرداتها، وحتّى استشهاداتها الشعريّة.
وفي "امرأة القارورة" نجد التفاعل نفسه بين خروج "هاجر" من قارورتها، وخروج جنيٍّ "علاء الدين" من مصباحه، ونجده أيضا في سلسلة الحكايات/ الذكريات العجيبة، التي ترويها هذه المرأة السحريّة لآدم، ولغيره من عشّاقها الغابرين، ممّا يذكرنا بسلسلة حكايات شهرزاد، لولا أنّ هذه الأخيرة كانت تقصّ لتنقذ حياتها، بينما لم يكن يهدِّد "هاجر" أيُّ خطرٍ، بل كانت تقصّ لأنّها ترغب في ذلك، ولأنّ من علائم

---

(1) **الترّاس**، ص: 69.
* ينظر: إنجيل متى، 26: 15- 16. و27: 5- 6.
** ينظر: سفر التكوين، 2: 6- 7. وسورة البقرة، الآيات: 34- 35- 36.
(2) **امرأة القارورة**، ص: 82.

اكتمال فتنتها أن تفعل. كما يبدو فرقٌ آخر بينهما، هو أنّ "فكرة المرأة والزواج المتعدِّد فيها مقاربةٌ معكوسةٌ لحالة شهريار، وتعدّد زيجاته"[1]؛ فالرجل في حكايات شهرزاد هو الذي يتزوّج ما لا يُعَدّ من النساء، جميعهنّ يُقتلن، ويبقى هو، بينما في رواية "مطر" فإنّ المرأة هي التي تقترن بذلك العدد الهائل من الرجال، الذين كان آخرهم "آدم"، وتوأمه الروحيُّ "الراوي".

وفي "الغرف الأخرى"، تبدو العلاقة بين هذا العمل وألف ليلة وليلة أكثر تعقّدا، وخفاءً، وهذا من خلال ما نجده في بدايتها من إلماحٍ إلى فكرة "الباب الممنوع"، التي نجدها ماثلةً بغزارةٍ في حكايات شهرزاد*، حيث نجد الكاتب يستهلّ روايته بتوطئةٍ عن تلك الحكاية الشعبيّة المعروفة، والمتعلقة بتلك الأميرة التي خصّص لها زوجُها قصرا بأربعين غرفةً، جميعها متاحةٌ لها، عدا واحدة، أمرها بعدم فتحها، وكالعادة يشتعل فضولُها، ولا يهدأ لها بالٌ إلا باختراق هذا المحظور. وهو عينُ ما حدث مع الراوي، الذي وجد نفسَه أمام إغراءٍ كبيرٍ، بدت ملامحُه بظهور تلك الفتاة الجميلة أمامه؛ تدعوه للركوب معها، ولاقتحام عالمٍ مجهولٍ، وجد نفسَه يضيع في متاهاته، فلا يكاد يخرج من غرفةٍ، حتّى يجد نفسَه في أخرى، ومنها إلى ثالثة، ورابعةٍ... وهكذا طيلة تلك الليلة الجحيميّة، التي لم يضع فيها طريقه فحسب، بل أضاع أيضا هويّته، واسمَه، ووجهَه. والمحظورُ الذي ارتكبه هنا هو أنّه أطاع فضوله، وهواه، وتبع فتاةً لا يعرفها، ممّا يشكّل شكلا آخر من أشكال فتح الباب المحظور، الذي يُعدّ "رمزا للإنسان الذي بدلا من أن يعيش مقتنعا بحياته الواقعيّة تاركا الغوصَ في المجهول، يودّ أن يكتشف كلَّ شيءٍ حتّى المحظور عليه اكتشافه. إنّ مثل هذا الإنسان

---

[1] وديع العبيدي، "سليم مطر في امرأة القارورة؛ النصّ المفتوح وإشكاليّة التشتّت". www.salim.mesopot.com

* ينظر على سبيل المثال: حكاية الصعلوك الثالث ضمن "حكاية الحمّال والبنات"، وحكاية "جانشاه بن الملك طيغوس" ضمن حكاية "مغامرات حاسب كريم الدين"، وحكاية "حسن الصايغ"، ونجد هذه الفكرة أيضا في الحكاية الشعبيّة المعروفة: "ذو اللحية الزرقاء".

لن يكتشف في النهاية سوى ظلامٍ مروِّعٍ، ومصيرُه أن يتخبّط في حياته، فلا هو يصل إلى اكتشاف المجهول، ولا هو يعيش راضيا بحياته، بعد أن رفضها."[1]
وهو ما يلتقي فيه هذا العمل بشكلٍ غير مباشرٍ مع ما حدث لأبطال ألف ليلة وليلة النادمين، الذين يلتقون مع هذا البطل في ذلك النزوع الإنسانيّ الخالص نحو ارتياد المجهول، واختراق الممنوع، الذي لا يخلّف انتهاكه في الأخير سوى الخيبة، والمرارة. وتبدو فائدة توظيف ألف ليلة وليلة في مثل هذا النموذج من خلال ذلك التجدّد، الذي تضفيه على مثل هذا السفر العظيم، "وتحويله من نصٍّ مقروءٍ ضمن نوعه الخياليّ إلى نصٍّ مقروءٍ ضمن نوعٍ آخر يهتمّ بالواقع، أي نقل الموروث الحكائيّ من نصٍّ خياليٍّ إلى نصٍّ واقعيّ."[2]

وبالانتقال إلى العنصر الأخير الذي يخصّ تفاعل هذه النماذج مع نصوصٍ عالميّةٍ معروفةٍ، يمكن ملاحظة ذلك التقاطع المثير الذي تستدعيه "هاجر" مع "الهي" أو "عائشة"، في رواية "She" لهجارد، التي سبق الحديث عنها في الفصل الثاني، فكلا هذيْن العمليْن يتعلّق بامرأة مدهشة السحر، خارقة الجمال، وفوق كلّ هذا خالدة، ويطوِّق خلودَها كثيرٌ من المزالق، والضغوطات: الهي، يطوّقها حبّها الجامح للكاهن الفرعونيّ، ويستعبدها انتظارها العنيد لواحدٍ من أحفاده يحلّ مكانه، أو بالأحرى مكان جثّته المحنّطة، و"هاجر"، يطوّقها عالم القارورة، وتستعبدها هشاشة خلودها ذاك، وارتهانها المطلق لسيّدٍ ما، يقضي معها زمنا ما، ثمّ يموت، ليأتي غيره، ثمّ يتلوه غيره، وهكذا إلى اللانهاية.

وفي "الترّاس"، نجد إلماحا إلى أسطورة "أوديسيوس" الغائب، مثله مثل الترّاس البعيد، وزوجته الوفيّة "بينيلوب"، التي تماطل خطّابَها بنسج ثوبٍ تحيك أجزاءه

---

[1] د. نبيلة إبراهيم، **أشكال التعبير في الأدب الشعبيّ**، ص: 67.
[2] محمد رياض وتار، **توظيف التراث في الرواية العربيّة**، ص: 56.

نهارا، لتحلّها ليلا، وتعيد حياكتها نهارا، وهكذا... مثلها في هذا مثل "ستّ الحسن"، التي تحيك برنوسا خرافيّا، لا يكون إلا على مقاس حبيبها، دون غيره من الرجال.[1] وفي "الغرف الأخرى" تبدو العلاقة على أشدّها بين عالم العمل الكابوسيّ، وعوالم "كافكا" التي تعدّ مرجعه الأول في ذلك، من حيث "معالجة موضوعة (السلطة/ والمطاردة/ والبطل المطارَد) وما تستتبعه من وقوع الفرد ضحيّة الجور، والظلم، والقمع [...] وكما يُقاد بطلُ كافكا في متاهة الحلقات الإداريّة والبيروقراطيّة، غير الواقعيّة [...] فإنّ بطل جبرا يُقاد بدوره في متاهاتٍ من أروقة الأبنية والقاعات، وتتالي الموظفين، ويغرق بين الأوراق والملفات..."[2]

وفي جميع هذه العلاقات التفاعليّة بين هذه العيّنة من النماذج، وبقيّة المرجعيّات الأسطوريّة، والدينيّة، والأدبيّة، إشارةٌ إلى أهميّة عمليّة الربط بينها، وتأكيدٌ على مدى ما يمكن أن يوفره ذلك من معانٍ خصبة، وإثرائيّة، تكتسب من خلالها بنى النصِّ الإبداعيّ الجديد ملامح تعبيريّة جديدة، بقدر ما ترتبط بمرجعيّاتها الأولى، بقدر ما تنشقّ عليها، وتؤسّس لنفسها مجالاتِ تلقٍّ مختلفة، قوامها التأويل، والمراهنة على وعي المتلقي، وثقافته، وقدرته على ربط النسخة بالأصل، ووصلها بالمرجع النصيِّ الأول. والقارئ هنا لا يفيد من هذا التفاعل "نصوصا أحيل عليها، وطُلِب منه مطالعتها فحسب، وإنّما هو يُطالَب بأنْ يرى كيفيّة نسخها النصوصَ المَصادر: أإجترّتها، أم امتصّتها، أم تجاوزتها؟ ومتى دعت الرواية المسرودَ له إلى النهوض بهذا الدور تكون قد حقّقت قفزةً نوعيّةً في تحويل القراءة من السلب إلى الإيجاب."[3]

---

[1] **الترّاس**، ص: 40، وما بعدها.

[2] د. نجم عبد الله كاظم، **الرواية العربيّة والآخر**، ص: 1123- 124.

[3] أحمد السماوي، **التطريس في القصص؛ إبراهيم درغوثي أنموذجا**، مطبعة التسفير: صفاقص، 2002، ص: 96.

خامسا- الوظيفة الجماليّة:

وفي هذه الوظيفة سأعمل على تتبّع أهمّ الوسائل الفنيّة، التي يطوّعها الكاتب في سبيل الارتقاء بخطابه العجائبيّ، وتعميق ملامحه، ومعانيه، والحرص على تفرّده، وتميّزه، عن بقيّة الخطابات الروائيّة، المتخذة من الالتحام بمنجزات الواقع، وتسطّحاته سبيلا، وغايةً فنيّةً، تختلف حتما عن غاية الفنِّ العجائبيّ، الذي لا يتخذ من أسلوب التعجيب غايةً بقدر ما يطوّعه وسيلةً، ومطيّةً لاختراق قبح الواقع، وكشف نبوِّه، ونشازاته، وهو ما يمكن تفصيله ضمن العناصر الآتية:

أ- جماليات التشكيل اللغويّ:

ويمكن الانطلاق في هذه النقطة من خصوصيّة الرواية فنّا مرنا، ذا طبيعةٍ مستوعبةٍ جميعَ السياقات، ومتأثرةٍ بكثيرٍ من التيّارات، والتحوّلات، وهي بهذه الخصوصيّة الانفتاحيّة، على مستوى الموضوع، أو المحتوى، تعتمد على اللغة، وترتكز على تشكّلاتها، وعلاقاتها الإدهاشيّة، المؤثرة؛ فهي "نصٌّ لغويٌّ، تخييليٌّ، مركّبٌ بمرجعيّاتٍ، وتيّاراتٍ، لا يمكن أن تحيى، وتتطوّر، وتستمرّ دون مدِّ جسورها عموديّا، وأفقيّا في علاقاتٍ مفتوحةٍ، وأحيانا سرياليّة مع كلِّ شيءٍ لغويٍّ، ورمزيّ."[1]

وهذا ما يؤكد أهمية اللغة، ومراهنة الكاتب عليها في سبيل إنجاح عمله، والوصول به إلى أكبر شريحةٍ من المتلقّين، وبقدر حرصه على انتقاء الموضوع الملائم، والشخصيّات المؤثرة، فإنّه سيكون أكثر حرصا على صقل أساليبه اللغويّة، وتخيّر الكلمات الأكثر توهّجا، وتأثيرا، حتّى أنّه "من الممكن تصوّر رواية من غير أحداثٍ، ولكنْ لا يمكن تصوّر رواية خارج اللغة."[2] أي أنّ اللغة عنصرٌ مفصليٌّ من عناصر تشكّل أيِّ عملٍ روائيٍّ، ممّا يجعل من جميع الروائيّين – حسبما يؤكد "جبرا

---

[1] د. شعيب حليفي، "المتخيّل والمرجع؛ سيرورة الخطابات"، ص: 232.
[2] صلاح صالح، **سرد الآخر**، ص: 46.

إبـراهيم جبـرا" – "عشـاق لغـة، وإذا لـم يكونـوا عشـاق لغـةٍ، يكونـون فـي النهايـة صحفيّين[...] ويفتقدون هذا السحر الذي لا يتحقق إلا عن طريق اللغة."[1]
وغـايتي فـي هـذا العنصـر هـي التقـاط أهـمّ التشـكيلات اللغويّـة، المـؤثرة فـي تكـوين الخطـاب العجـائبيّ فـي نمـاذج الدراسـة، ولـيس تتبّـع جميـع هـذه التشـكيلات، أو إحصاؤها، ممّا لا شأن له بخدمة موضوع الدراسة.

وبالعودة إلى هذه النماذج، نجد تنوّعا شديدا، وثراءً كبيرا في أساليبها اللغويّة، وطرائقها في خرق انتظارنا، وزعزعة جميع ترقّباتنا، وتخميناتنا، فنجد "جبرا" في غرفه الأخرى، يحرص كثيرا على تقديم سرده بصيغة المتكلّم، تماما كما يفعل دائما مع بقيّة أعماله الأخرى*، فالراوي في هذا العمل يرصد لنا هواجسَه، وتقلّباته، وخوفه، وتوجّساته، في ذلك المكان الغريب الذي لم يدرِ لماذا هو فيه، ولا مَنْ يحتجزه، ولم يهتد فيه حتّى إلى هويّته الشخصيّة، وكان من فائدة ضمير المتكلم في هذه الأجواء تلك الرؤية الأحاديّة، التي لا تبدو من خلالها الأحداث إلا من وجهة نظر طرفٍ وحيدٍ، هو "المتكلّم نفسه"، الذي لا يعرف شيئا عن حقيقة ما يمرّ به من تجارب قاسية، ممّا ينقل تلك العدوى إلى المتلقي، الذي لن يعرف بدوره أيّ شيء، والذي سيظلّ متخبّطا مثله مثل البطل، ممّا يؤدّي إلى خلق حالةٍ من التوحّد والانسجام بين داخل النصّ وخارجه. وحين يلجأ الكاتب إلى توسيع هذه الرؤية الأحاديّة، وفتح مجالات تلقينا على وجهات نظر بقيّة الشخصيّات، فإنّه يتعمّد إبقاءَ حالة التشويش الأولى، ولا يضيف إلينا الحوار سوى مزيدٍ من الحيرة، والضياع في دائرة العبث، التي هي الغاية الأولى التي يسعى الكاتبُ إلى تأكيدها، وتوجيه أنظارنا إليها، ومثال ذلك ما نجده في بداية العمل من حواره مع الفتاة المجهولة عن الشكّ والحقيقة، والنسبيّ والمطلق[2]، وما نجده أيضا من خلال تلك المحاضرة الغريبة، التي اكتشف

---

[1] د. نجم عبد الله كاظم، **حوارات في الرواية**، ص: 22.

* يتحدّث جبرا عن هذه الفكرة بقوله: "إنني دائما أستعمل "صيغة المتكلم"، لأنّني أدخل القارئَ معي رأسا في الحدث، فأجعله يتوحّد معي، لأنّه عندما يستمرّ بقراءة الأحداث مرويّةً بصيغة المتكلّم، يشعر بعد عدّة صفحاتٍ، كأنّه هو الذي يتحدّث عن نفسه..." ينظر: ماجد السامرائي، **الاكتشاف والدهشة**، ص: 113.

[2] **الغرف الأخرى**، ص: 14.

فيها ضياع هويّته، وما رافقها من سوء فهمٍ حادٍّ بينه وبين جمهور الحضور[1]، وما إلى ذلك من أمثلةٍ كثيرة، من الصعب جدّا إحصاؤها كلّها، وحصرها.

وفي "امرأة القارورة" يأخذ التشكيلُ اللغويُّ بضمير المتكلّم مداه أيضا، وهذا من منظور "الراوي" الذي يستبدّ بالشقِّ الأرحب من مساحة السرد، ويأتي صوتا حميميّا معبِّرا عن ذات المؤلف نفسه، ومن خلال وجهة نظره هو تصلنا حكاية "هاجر" و"آدم"، كاملةً، غير منقوصة، وعن طريق هذه الرؤية الأحاديّة شبه الخالصة تتشكّل مستويات لغة هذا العمل، التي تتميّز بجماليّتها الفائقة، واستعارتها كثيرا من ملامح لغات الأسطوريّات القديمة، وطقوسيّاتها، ولنا أن نتأمّل المثال التالي، ليتبيّن لنا مدى حرص الكاتب على صقل لغته، والاحتفاء بجماليّاتها: "أنقسم إلى ملايين وملايين الذرّات، أنتشر في اللامنتهي، نورٌ جليلٌ يغمر الوجود، متحرّرٌ كليّا من قيود المكان والزمان، خلال زمنٍ لا أدري كم طال، قامت روحي بالطوفان عبر ملايين وملايين الأعوام، والأميال، حتّى الجذور اللاوجوديّة للوجود."[2]
ويبدو هذا الاحتفاء ضروريّا جدّا، لأنّ الكاتب في سبيل اقتحام عوالم موغلةٍ في السحر والعجائب؛ عوالم خارقة واستثنائيّة، ولا سبيل إلى التوغّل فيها إلا باجتراح لغةٍ تماثلها سحرا، وإدهاشا.

وفي كلٍّ من "سهرة تنكريّة للموتى"، و"يالو"، تميّزت تدفقات اللغة السرديّة بالتراوح بين حميميّة المونولوج، وانفتاح الحوارات الخارجيّة، وبين الرؤية الذاتيّة الخالصة، والرؤية الموضوعيّة المحايدة. واللافت للنظر في العمل الثاني: "يالو" أنّ الكاتب – كما هو دأبه في أغلب أعماله – عمد إلى تبنِّي ضربٍ من التكثيف اللغويّ، والتداخل الزمنيّ، وكثرة الرواة، يضمن به من خلال "تقطيع زمن السرد، وتداخل أزمنة الرواية، وكثرة القطع، وإيقاف جريان السرد، والانتقال من الماضي إلى الحاضر، ومن الحاضر إلى الماضي، وتقديم وجهات نظرٍ مختلفة من خلال الانتقال

---

[1] **الغرف الأخرى**، ص: 26.
[2] **امرأة القارورة**، ص: 74.

بين أزمنة السرد، لأنا الراوي حريّة الحركة، كما يضمن له القدرة على توضيح وجهة نظره فيما يرويه، رغم تفتّت الأنا الساردة وتبعثرها على رواةٍ متعدّدين."[1] وهو أيضا ما تبدّى من خلال ما عمد إليه من تهجينٍ لغويٍّ، امتزجت في أثنائه رسميّة اللغة الفصيحة بشعبيّة اللهجة العاميّة، ويأتي هذا التهجين الذي هو – حسب ما يراه "ميخائيل باختين" (Mikhail Bakhtin) – "مزج لغتيْن اجتماعيّتيْن داخل ملفوظٍ واحدٍ، والتقاء وعيْن لسانيّيْن مفصولَيْن بحقبةٍ زمنيّةٍ ولفارقٍ اجتماعيّ، أو بهما معا داخل ساحة ذلك الملفوظ"[2]، ليكرّس ثنائيّةً حادّةً في لغة الخطاب، يمكننا، وبالعودة إلى ما سادها من ملامح تعجيبيّة أن نلاحظ مدى ما سيؤكده هذا من انطباعاتٍ ازدواجيّة، وتدرّجاتٍ تضادّيّة في مستوى الحوار من جهة، وفي توجّهات الرؤية من جهة ثانية، وهذا بالعودة إلى ما تبنّاه الكاتب من أصواتٍ متعدّدة، تراوحت فيها مستويات السرد بين التركيز على ذات "يالو" بطلا رئيسا، ومحورا مفصليّا من محاور تشكّل الحوارات، وتكوّن الأحداث، والإطلال على شخصيّات أخرى تبدو ثانويّةً مقارنةً بيالو، لكن لكلٍّ منها دوره الأكيد في توجيه وعينا نحو كثيرٍ من مصادر تشكّل العنصر العجائبيّ، وتوضّحه.

وفي "امرأة الغائب" يفاجئنا الكاتب بتشكيلٍ لغويٍّ يتوخّى من خلاله محاكاة لغة الليالي العربيّة، والتماهي مع أساليبها، ولوازمها المتكرّرة، واستشهاداتها، ومثال ذلك ما نجده من تعالقاتٍ لغويّة خالصةٍ، مثل: "لمّا سمع الرجلُ كلامها صار الضياءُ في عينيْه ظلاما"[3]، و"شهقت شهقةً عظيمةً، وسقطت على الأرض مغشيّا عليها"[4]، و"قال الرجل لامرأته: حبّا وكرامةً"[5]، وغيرها من نماذج كثيرة، يمكننا أن نضيف إليها ما عمد إليه الكاتبُ من تضمين سرده العجائبيّ استشهاداتٍ حِكميّة تضاهي حِكميّة ما تضمّنته الحكايات الأصليّة، وتؤدّي وظيفة توجيه وعينا نحو ربط

---

(1) فخري صالح، **في الرواية العربيّة الجديدة**، ص: 119- 120.
(2) ميخائيل باختين، "المتكلّم في الرواية"، ترجمة: د. محمد برادة، **فصول**: القاهرة، مج5، ع3، أبريل، مايو، يونيو، 1985، ص: 114.
(3) **امرأة الغائب**، ص: 104.
(4) المصدر نفسه، ص: 106.
(5) المصدر نفسه، ص: 112.

هذا النصِّ الحديث بمرجعيّته التراثيّة، لا على مستوى الموضوع فحسب، بل على مستوى التشكيل اللغويّ أيضا.

وفي "التّراس" نلاحظ تلبّس أسلوبه السرديّ بكثيرٍ من المبالغة والتهويل، التي تأتي لتؤكد ما كرّسه المضمونُ من نزوعٍ جامحٍ نحو الانفتاح على عجائبيّة صفات ذلك البطل الخارق، الذي تفنّن الكاتبُ في صقل ملامحه، ونقل كثيرٍ من أفعاله الباهرة، المتجاوزة طاقات جميع البشر، وآمالهم. ونلمس مثالا بارزا من ضروب هذه المبالغات اللغويّة من خلال حرصه على مدِّ سيرورة الأحداث، وفتحها على مجالٍ زمنيٍّ بعيدٍ جدّا، ومستحيلٍ؛ هو مجال "القرن"، وما يوازيه من أفعالٍ، يستحيل أن تستوعب شساعته، ورحابة إمكاناته: "علّني أعيش قرونا أخرى بقربك"[1]، و"بعد قرونٍ من الشوق والحنين"[2]، و"ستقام الأفراح والليالي الملاح قرنا كاملا"[3].

وهو ما يؤدّي إلى تشكّل فجوةٍ عميقةٍ بين ما يقرّره الواقع الحقيقيّ من استحالة استيعاب مثل هذه الأفعال البشريّة شيئا من شساعة مداها الزمنيّ الذي قرّره النصّ، وما يفرضه من جهةٍ ثانيةٍ، منطق هذا النصِّ نفسه من إمكان، بل من وجوب تحقّق جميع المستحيلات، والمتمنّعات. وإذا أضفنا إلى هذه اللازمة اللغويّة/ الزمنيّة ما يحفل به العمل من فاتحةٍ أو لازمةٍ استهلاليّة، تتكرّر بداية كلِّ جزء، هي عبارة: "قال الراوي"، التي تذكرنا بشكلٍ أو بآخر ببعض الاستهلالات الشهيرة مثلها، كعبارة شهرزاد الأثيرة: "بلغني أنّ..." وعبارة الحكيم "بيدبا": زعموا أنّ..." وتحيلنا إلى فكرة أنّ "السرد الكلاسيكيّ والشعبيّ يحرص على احترام افتتاحيّة معيّنة، تتكرّر بصفةٍ ملحوظة"[4]، وتؤكّد بتكرّرها وتردّدها ما يحرص الكاتبُ على الإيحاء به من أنّ جميع ما يفيض به سرده من أعاجيب وغرائب لا يزيد على أن يكون تعبيرا عن تطلّعاتٍ إمكانيّة، وأحلام رؤيويّة، سرعان ما تنسفها خاتمة العمل

---

[1] **التّراس**، ص: 49.
[2] المصدر نفسه، ص: 52.
[3] المصدر نفسه، ص: 64.
[4] عبد الفتاح كيليطو، **الحكاية والتأويل**، ص: 30.

التـي أتـت لتكمّـل إطـاره الأول الحلُمـيّ، وتنشـقّ بسـوداويّتها الطافحـة عـن إشـراقه المفتعَل، الذي سرعان ما تبيّنت هشاشته، ولا جدواه.

ب- جماليّة العنونة:

من أهمِّ العناصر الفنيّة التي يركز عليها الكاتب المعاصر في إبداعاته السرديّة والشعريّة على حدٍّ سواء: "العنوان"، الذي يُعدّ "رأس الجسد النصيِّ، الذي يشعّ بكثير من الدلالات الافتتاحية العميقة، تضيء متن النص، وتكشف مدلهمّاته، وألغازه، ممّا يكسبها أهمية قصوى، غدت معها نصا صغيرا، أو مفتاحا تأويليا، يومئ إلى أمر غائب في النص، على القارئ أن يبحث عنه"[1]، لما له من دورٍ يضطلع بإضاءة سراديب النصِّ الداخليّة، وتوجيه وعينا نحو كثيرٍ من معانيه الخفيّة، وأبعاده المضمرة، التي تتخفّى خلف مزيجٍ من الصيغ والتراكيب الالتباسيّة، المربكة، والغائبة. ويحظى العنوان بأهميّةٍ تأويليّةٍ كبرى، تأخذ دورَها في الإحاطة بغامض الإشارات، وإخضاع متمنّعها، وتطويع عنيدها، وعويصها، حتّى أنّه – ودون مبالغةٍ – "يمكن تشبيه صرخة "أرخميدس": "يوريكا" عندما اكتشف في لمحةٍ متوهّجةٍ من الخيال والملاحظة القانونَ الذي فسّر ظاهرة طفوِّ الأشياء بصرخة القاصّ حين يكتشف عنوانا لقصّته."[2]

وبالعودة إلى نماذج الدراسة، يمكننا ملاحظة ما يحظى به العنوان فيها من إيحاءاتٍ عميقةٍ، تختلف درجتها من عملٍ إلى آخر، وتلتقي جميعها في الاضطلاع بإثارة فضولنا، وتحريض انتباهنا نحو ما يبطنه المتنُ من معانٍ تعجيبيّةٍ، متخفيةٍ، عملت هذه العناوين على الإيحاء بها، والإشارة إليها، كما هو الحال في "امرأة القارورة؛ بين العراق وسويسرا، المغامرات العجيبة لامرأة خالدة منذ خمسة آلاف

---

[1] د. عبد الوهاب المطوي، "شعريّة عنوان كتاب الساق على الساق"، **عالم الفكر**: الكويت، مج28، ع1، 1999، ص: 458.

[2] محمود عبد الوهاب، **ثريّا النص؛ مدخل لدراسة العنوان القصصي**، دار الشؤون الثقافيّة العامة: بغداد، 1995، ص: 5.

عام"، الذي أتى بهذه الصيغة المزدوجة، والمتفرّعة بين عنوانٍ رئيسيٍّ غامض، وفضفاضٍ، إلى حدٍّ كبيرٍ، وعنوانٍ آخر فرعيٍّ، يفسّره، ويشرح كوامنَه، ويحيل إلى ما سيطفح به من حمولاتٍ عجائبيّةٍ وسحريّةٍ، تركّزت كلّها في ذات تلك المرأة الخارقة، التي لم يذكر العنوانُ اسمَها مباشرةً، بل اختصر كينونتها العميقة في أهمِّ صفةٍ فيها، وهي: الخلود، أي أنّ العنوان هنا عمل على تكثيف المعنى، وتركيزه، وإثارة فضولنا حوله، وحول ما سيأتي به المتنُ بعد ذلك من إجاباتٍ، وإفاضاتٍ. وهو ما يشترك فيه هذا العمل – وإن بدرجةٍ أقلّ – مع بعض النماذج الأخرى، التي تمّ التركيزُ فيها أيضا على كينونة البطل الأول في العمل، وهذا ما نجده في "امرأة الغائب"، التي أتت من حيث الصياغة متشابهةً أشدَّ التشابه مع العمل الأول، وملمِحةً إلى شخصيّتيْن مهمّتيْن في الرواية، هما: "رجاء"، الزوجة، أو الأرملة المؤجّلة، التي لا تعرف شيئا عن زوجها، و"الغائب"، الذي يمثل شخصيّة الزوج المغيَّب، الذي لم يحدّد الكاتب شيئا من ملامحه الخارجيّة، ولا حتّى عيّن له اسما، بل جعله ذاتا زئبقيّةً، حاضرةً، وغائبةً/ حيّةً، وميتةً/ مجهولةً، ومعلومةً، تراوغ ببراعةٍ تلقّينا، وتثير حيرتنا، ودهشتنا حوله، وحول مصيره الذي لم يرحنا الكاتبُ بشأنه، بل تركه مفتوحا على ثلاثة احتمالاتٍ، جعلها خواتم افتراضيّةً، للقارئ أن يختار منها ما يشاء، فإمّا أن ينحاز تعاطفه نحو هذا الغائب، فيختار الخاتمة التي تصوّره عائدا من الأسر، إلى أحضان أسرته الصغيرة، وإمّا أن ينحاز نحو "وجدي" العاشق، الذي يتمنّى الزواجَ من "رجاء"، فيختار الخاتمة التي لا يعود فيها الغائب، ولا تجد الزوجة من عزاءٍ سوى قلب "وجدي"، وإمّا أن يكون محبّا للنهايات الالتباسيّة المفتوحة، فيختار النهاية الثالثة، التي تختصم فيها النساء المنتظرات على رجلٍ زائغ النظرات، لا يعرف مَنْ هو، وكلّ واحدةٍ منهنّ تزعم أنّه زوجها، وأنّه لها وحدها!

وهنا تتبدّى أهميّة هذا العنوان: "امرأة الغائب"، في الإشارة إلى ما حفل به هذا العمل من إشكالاتٍ، وهواجس إنسانيّةٍ طافحة، أي أنّ العنوان هنا هو "واجهة النصّ [...] والممرّ الضروريّ الذي يخدم الحكاية في تلقيها، إذ يشير إليها، ويختصر مسارَها.

إنّه عتبة القراءة، وهو من جهةٍ أخرى بدؤها، به تستعين على النهوض، ولمِّ شتاتها، إنّه محرّكها الأول."[1]

وهو ما تحقق أيضا في كلٍّ من "يالو"، و"التـرّاس"، اللـذيْن أتـى عنواناهما مرتكزيْن على البطليْن الرئيسيّيْن فيهما، فعمد "إلياس خوري" إلى استعمال الاسم الشائع لبطله "دانيال": "يالو"، الذي تدفقت أغلب أحداث هذا العمل، ووقفاته التأمّليّة من ذهنه المريض، ومن تشوّهاته النفسيّة الغائرة.

في حين عمد "كمال قرور" إلى استعمال التعبير الشعبيّ الدارج جدّا، والمختصِر معاني: البطولة، والبراعة، والشجاعة، والعزّة، وما إلى ذلك من صفاتٍ نجدها تندرج ضمن وصفٍ وحيدٍ، هو: "التـرّاس". وأرفق عنوانه المركز هذا بعنوانٍ فرعيٍّ، هو: "ملحمة الفارس الذي اختفى..."، ورغم ما اعتاده وعيُنا القرائيُّ من أنّ الملحمة جنسٌ أدبيٌّ من أهمِّ مقوّماته: الطول الشديد، والاستطراد المستفيض، فقد أتى هذا العمل مختصرا جدّا، لا يجاوز اثنتيْن وسبعين صفحةً، ممّا يوحي بأنّ الكاتب استعان بهذا التفريع الوصفيّ لتعويله الشديد على ما تضمّنه المتنُ من معانٍ قوميّةٍ، ووطنيّةٍ، تعدّ بدورها فضلا عن الطول أحدَ أهمِّ مقوّمات الجنس الملحميّ، أو أنّه فعل ذلك لغاياتٍ إشهاريّةٍ بحتة، غايتها الترويجُ لهذا العمل، وتحريض القارئ – ولا سيما المشرقيّ، الذي يجهل أصلا معنى مصطلح التـرّاس – على شراء العمل، واستكشاف قصّة ذلك الفارس، الذي غاب، وهو ما يكرّس الوظيفة الإغرائيّة للعنوان، التي "تغرّر بالقارئ المستهلك، بتنشيطها لقدرة الشراء عنده، وتحريكها لفضول القراءة فيه."[2]

وفي "الغرف الأخرى"، يبدو تعويل الكاتب لا على الشخصيّات، بل على المكان الذي احتضن جميع التشظيات الظاهرة وغير الظاهرة لها، ونلاحظ طابعَ الغموض

---

[1] حسين علام، **العجائبيّ في الأدب**، ص: 79.

[2] عبد الحق بلعابد، **عتبات؛ جيرار جينات من النصّ إلى المناص**، الدار العربيّة للعلوم: بيروت، ومنشورات الاختلاف: الجزائر، ط1، 2008، ص: 85.

والرمزيّة المتلبّس بهذا العنوان، والذي ينسحب بدوره على المتن الروائيّ، الذي أتى مفعما بدوره بالضبابيّة والرمزيّة، إلى حدٍّ غدا معه – كما مرّ آنفا – نموذجا منشقّا عن بقيّة النماذج الروائيّة التي أبدعها هذا الكاتب، ويبدو هذا العنوان ببعده المكانيّ الواضح مختصرا ما سيلوح في العمل من إلحاحٍ شديدٍ على وصف جميع تفاصيل المكان، وانغمارٍ حميميٍّ بجميع أجزائه، وأبعاده، ممّا يجعلنا نستنتج أنّ الكاتب لم يقصد بتلك الأوصاف مجرّد تقديم صورةٍ خارجيّةٍ مسطّحةٍ عن ذلك الفضاء، بل أتى ذلك "الإفراط في وصف هذا المكان في الرواية تعبيرا عن المحتوى الرمزيّ لحبكة القصّة."[1] وهي الغاية الدفينة، التي قصد إليها الكاتب من سلسلة الأوصاف المنبثة في المتن، ومن بنية العنوان المتصدّرة لها.

أمّا العمل المتبقّي: "سهرة تنكّريّة للموتى"، فأتى بثلاثة عناوين فرعيّة، احتماليّة، تركت الكاتبة للقارئ حريّة اختيار أحدها، وإقصاء الثانييْن، وهي: "موزاييك الجنون البيروتي"، و"إجازة في بيروت"، و"العودة إلى باريس". وبدا العنوانان الأخيران مرتبطيْن بالسياقات الخارجيّة المحيطة بأبطاله، الذين أتى جميعهم في إجازة إلى بيروت، وعادوا بعد ذلك إلى باريس، التي أتوا منها، أمّا العنوان الأول، فبدا مرتبطا بأجواء العمل، وكوابيسه المؤطرة حضورَ هذه الشخصيّات، ممّا يجعله – حسب رأيي – الأكثر انسجاما مع العنوان الأصليّ، الذي أتى وبالتوازي مع هذا الأخير مؤكّدا معاني الغموض، والعبث، والرعب، التي طغت على جميع فصول الرواية، التي احتشدت بحسٍّ نقديٍّ طاغٍ، ونزعةٍ عِقابيّةٍ، صبّت الكاتبة انتقامَها فيها على الشخصيّات الفاسدة، وجعلتها معادلا للموت، والخبَل، واللاتوازن، ممّا يجعل من عنوانيْها هذيْن منصبّيْن على هاته الفئة بالذات من الشخوص، التي هي وحدها المعنيّة بالحفلات التنكريّة، وهي وحدها مَنْ يجسّد الموتى، ووحدها من اعتراه الجنون، فبات عدوّا لنفسه، ووطنه، ومدينته: "بيروت".

---

[1] إبراهيم خليل، **بنية النص الروائي**، ص: 136.

وعليه يمكن القولُ بأنّ هذا العنوان يجمع الخطوط العريضة لهذه الرواية، "التي تفضح عالمَ الأموات الذين تنكروا لحقيقتهم الإنسانيّة خلف أقنعةٍ احتفاليّةٍ، فدمّروا ذواتهم، ودمّروا الوطنَ، في حين نجد الأحياءَ الشرفاءَ هم مَنْ تتعذّر عليهم المشاركة في هذا العبث والتنكّر، لهذا يصرّون على البقاء في بيروت، ويشكّلون عاملَ إنقاذ لها."[1] وهو المعنى العميق الذي توخّته الكاتبة، ووظفت في سبيل إبرازه وتأكيده بنية العجائبيّ، ومعانيه الماكرة، المراوغة.

ج- جماليّة تشكيل الشخصيّات:

وفي هذا العنصر سنتعرّف إلى أهمِّ ما يميِّز ملامحَ الشخصيّات العجائبيّة كما تبدّت في نماذج الدراسة، لا باعتبارها عنصرا تكوينيّا من عناصر تشكّل أيِّ عملٍ سرديٍّ، قصصيّا كان أم روائيّا، على أهميّة هذه الناحية ومفصليّتها، بل باعتبارها واحدا من أهمِّ عناصر التعجيب، ومكوّناته، حيث يعمد الكاتب في هذا السياق التأثيريّ الخاصّ، أو في سياق نزعات التجريب السائدة، إلى العمل على الانشقاق عمّا يفرضه منطقُ السرد التقليديّ من التركيز على عنصر "الشخصيّة"، وتطويع جميع المكوّنات السرديّة الأخرى لخدمته، وصقله، وإبرازه، إلى حدٍّ مهيمنٍ، لم تزد فيه هذه المكوّناتُ على أن تغدو – كما يرى د. حسن المنيعي – مجرد التفافٍ حول شخصٍ أو أشخاصٍ، يتحدّد كلُّ واحدٍ منهم جسميّا واجتماعيّا وأخلاقيّا، فتكتسي الحبكة أهميّةً كبيرةً، الشيء الذي يفرض عليها أن تكون خطيّةً، وأن تستخدم علاقاتٍ سببيّةً (سيكولوجيّة، أو أخلاقيّة) لتسهيل فهمها، ولا يزيد الزمنُ على أن يتجلّى عنصرا لتحوّلاتِ البطل، في حين يغدو الفضاء مكانا محاصَرا يعمل الإنسانُ فيه عمله.[2] وهو ما ترفضه الرواية التجريبيّة عموما، والتعجيبيّة خصوصا، التي تعتمد في تشكّلاتها الحكائيّة على ضربٍ من التمييع المقصود، يتحلّل فيه بناءُ الشخصيّة، ويغدو "منعدما، أو كالمنعدم، بحيث تذوب ملامحُها في مجاهل النصِّ، الذي تكتنفه

[1] د. ماجدة حمّود، **جماليّات المغامرة الروائيّة لدى غادة السمّان**، ص: 176.
[2] د. حسن المنيعي، **قراءة في الرواية**، دار سندي للطباعة والنشر، (د. م)، ط1، 1996، ص: 12.

ضبابيّةٌ كثيفةٌ، تلازمه، ولا تنفصل عنه."[1] وهو ما نلمسه من خلال رواية "الغرف الأخرى"، التي بلغ فيها الغموضُ، وضبابيّة ملامح الشخصيّات حدَّهما الأقصى، الذي ذابت فيه الحدودُ والفواصلُ بين ما هو واقعيٌّ، وما هو احتماليٌّ، وتشتّت هذا الاحتماليُّ نفسه بين إمكاناتٍ كثيرةٍ، لم يكن من شأن الكاتب أن ينحاز، أو يوحي إلينا بالانحياز إلى أيٍّ منها، بل كان حريصا على تكريس البعد الرمزيّ في شخصيّة بطله، الذي توزّع حضورُه بين هويّاتٍ كثيرةٍ، جميعها رمزٌ، وإيماءٌ إلى الإنسان أينما كان، بثقل معاناته، وقسوة ما يحتمله من متاعب، وضغوطاتٍ، فكان بناء الشخصيّة في هذا العمل منسجما مع معطيات الواقع الخارجيّة، من حيث واقعيّة تكوينها، وآدميّة سلوكها، ممّا يجعلنا نتساءل عن موقع التعجيب فيها: أين بدا؟ وكيف بدا؟ فنجده ماثلا عن طريق العلاقات، ومنصبّا فيها ومن خلالها. ولأنّ "الأدب العجائبيّ لا يتميّز فقط بخصائصه الخطابيّة، وبنيته الحكائيّة، وإنّما بكونه رؤيةً مغايرةً للأشياء، تهزّ كيانَ القارئ، وتتركه بعد الفراغ من القراءة في حالةٍ مباينةٍ لتلك التي كان عليها قبلها"[2]، فقد نجح الكاتب كثيرا في أن يهزّ قناعاتنا بجرعة العبث المركّزة التي تخللت عمله هذا، وطبعت سلسلة العلاقات الملتبسة والاشتباكيّة فيه.

وهو ما نلمسه بشكلٍ ما لدى "إلياس خوري" الذي حرص بدوره على تضخيم جرعة العبث، ودمجها بعنايةٍ في أدقِّ تفاصيل ملامح بطله "يالو"، وملامح الشخصيّات الأخرى، المتاخمة له، والتي تتبطّن أعماقها جميعا كتلٌ حادّةٌ من الضلالات والأباطيل، يمكن التعويلُ عليها في تشكيل ملامح العجائبيّ، وتكوّن أجزائه، لا بالنظر إلى ما يترتّب عنها هي في حدِّ ذاتها من انشقاقٍ عن منطق الواقع، والمعقول، بل بالنظر إلى ما تفرضه علينا من وعي مشوَّهٍ، وفهم مغلوط، فوجه العجب والتعجيب هنا هو في تلك المسافة المتوترة، التي تنجرّ عن تصادم وعيْن متناقضيْن: وعي نمطيّ – سليم – ووعي آخر، استثنائيّ – مريض – هو ذاك الذي يفرض سلطانه على البطل، ويوجه جميعَ حركاته، وأفكاره.

---

[1] د. عبد الملك مرتاض، **في نظريّة الرواية**، ص: 71.
[2] محمد سالم محمد الأمين الطلبة، **مستويات اللغة في السرد العربيّ المعاصر**، ص: 247.

وفي كلٍّ من: "امرأة القارورة"، و"امرأة الغائب"، و"سهرة تنكريّة للموتى"، نجد نمطا آخر من الشخصيّات يمتزج في أثنائه ما هو واقعيٌّ بما هو فوق واقعيٍّ، وتتداخل فيه مسافاتُ التداخل واللقاء بين كلا النمطيْن، ممّا يعني أنّ تشكّل العجائبيّ فيها يتخذ طابعا خارجيّا، قوامه ما يفرضه النوعُ اللاواقعيُّ من تدخّلٍ في سياقات الواقع، واقتحامٍ لمجرياته، فنجد في العمل الأوّل شخصيّة "هاجر"؛ المرأة المنفلتة من جميع التحدّدات، التي رغم أصلها البشريّ/ الفاني، فإنّها تنفلت من إطاره، وتقتحم عالمَ الشخصيّات الخالدة، ممّا يضفي عليها طابعا أسطوريّا، هو نفسه الذي يضفيه "الصقر" على شخصيّة "الساحرة" الحاقدة، وأتباعها، المنضوين ضمن فسحة الحكاية السحريّة/ التنفيسيّة، المتخلّلة إيقاعات الحياة اليوميّة، والكاسرة حدَّتَها، ونمطيّتها.

أمّا "السمّان"، فتعمد إلى الإجراء نفسه، ولكنْ بكثيرٍ من التنوّع والتعدّد، الناتجيْن عن تنوّع شخصيّاتها نفسها، وتعدّد طبائعها، ونزوعاتها، فنجد الشخصيّات الخيِّرة – حسبها – تحافظ على تماسكها الآدميِّ، وتتآلف مع شروط وجودها، وإمكانات زمنها، في حين تتخبّط الشخصيّات السيّئة – حسبها أيضا – بين معطيات الواقع، ومصادرات الوهم، وتضيع ملامحها الحميمة بين تناقضاتهما، وانعدام أيّة فسحةٍ للانسجام والتآلف بينهما، فنجد – على سبيل المثال – "عبد الكريم الخوالقيّ"؛ الكائن الآدميّ، يحاصره عبدُ كريمٍ آخر، هو دميةٌ، تحرّكها خيوطٌ غير مرئيّةٍ[1]، ونجد "ناجي" يستحيل من حينٍ إلى آخر إلى مصّاص دماءٍ بغيضٍ، مثله مثل "سليم"، و"وفاء"، في حين يحاول المخلوق الحبريُّ "منير" – عبثا – اقتحامَ حياة كاتبته "ماريا"، وإجبارها على عدم التدخّل في حياته، ومستقبله، ويتعرّض "رامز المندال"؛ الزومبيّ المتوحّش، إلى عمليّة اغتيالٍ ناجحةٍ أخيرا.

ونلاحظ في هذا السياق حرصَ الكاتبة على انتقاء أسماء شخصيّاتها، وهذا نظرا للأهميّة الكبرى التي يحملها الاسم، باعتباره "من مستلزمات الشخصيّة، لذلك يسعى

---

[1] **سهرة تنكريّة للموتى**، ص: 116- 117، و134، و137.

الروائيُّ وهو يضع الأسماءَ لشخصيّاته أن تكون متناسبةً ومنسجمةً، بحيث تحقّق مقروئيّةً، وللشخصيّة احتماليّتها ووجودها."[1]

وهو ما توخته الكاتبة غاية التوخِّي، فنجدها – على سبيل المثال – تتّبع أسلوبَ المفارقة والسخرية، بين اسم الشخصيّة، وصفاتها المتنافية تماما مع جماليّة الاسم؛ فناجي: لم ينج، و"سليم": لم يكن سليمَ النوايا، و"وفاء" لم تكن وفيّةً، و"منير" كان مظلمَ الأعماق، و"أبو الغوانم" لم يغنم شيئا... إلخ. أمّا "رامز" فانتقت له هذا الاسم الموحي بتعدّديّة الأوجه، وضياع الجوهر الحقيقيّ في سراديب الأقنعة، والأضاليل، وثنّت عليه بلقب "المندال"، الذي يحمل "دلالات ضرب المندل والاحتيال."[2]

كما نجدها تكرّر في عملها هذا شخصيّة "خليل الدرع"، الذي كان أحدَ الأبطال الرئيسيّين في "ليلة المليار"، وهذا من باب وصل حلقات رواياتها ببعضها البعض، وتأكيد الطابع النقديّ، الذي يشغل العصَبَ العميقَ من تكوينها.

أمّا في "الترّاس"، فنجد مركزيّةً واضحةً في صميم هذا العمل، الذي انحصرت البطولة فيه على شخصيّةٍ واحدةٍ، هي: "الترّاس"، ذي الصفات الخارقة، التي ترفعه فوق مستوى البشر، ممّا يحيل إلى تكمُّل ملامح السحر والتعجيب فيه، وانحسار بقيّة الشخصيّات الأخرى في منطقةٍ ضئيلةٍ، لا تشغل سوى الظلِّ، والانعكاس البعيد لشخصيّة الترّاس، الذي عمد الكاتب – رغم أهمّيّته الكبرى – إلى الحديث عنه بصيغة الغائب البعيد، فلم تتبدَّ من خلال العمل أيّة إشارةٍ مباشرةٍ، أو تعبيرٍ صريحٍ عن منظوره الشخصيّ، أو وجهات نظره فيما يحدث أمامه، بل كان الانطباع الملازم لحضور هذا البطل هو النأي، والابتعاد؛ فهو بعيدٌ عنّا، وناءٍ عن متناول تلقينا، ممّا يوضح ما قد يكون الكاتب قصد إليه من جعله بطلا مطلقا، متمنّعا دائما عن جميع محاولات الحصر والالتقاط، أو ما قد يكون رمى إليه من الإيغال في جعله بعيدا أبدا، أو بالأحرى مستحيلا، ووجها آخر من أوجه ما لا يمكن أن يتحقّق أو يكون.

---

[1] د. عالية محمود صالح، **البناء السرديّ في روايات إلياس خوري**، دار أزمنة: عمّان، ط1، 2005، ص: 124.

[2] د. ماجدة حمّود، **جماليّات المغامرة الروائيّة لدى غادة السمّان**، ص: 132.

د- جماليّة التشكيل الزمكاني:

وفي هذا العنصر سنركز على أهميّة كلٍّ من الزمان والمكان في تكوين البعد التعجيبيّ، وتشكيل تفاصيله، وهذا بالعودة إلى أهميّة كلٍّ منهما في تكمّل الخطاب السرديّ عموما، والعجائبيّ منه خصوصا، حيث نلمس تعالقهما الشديد، وتعالق وظائفهما، القائمة على الارتكاز حول نقطتيْ: "السرد"، و"الوصف"، اللتيْن تشغل كلٌّ منهما محورا مفصليّا من محاور تشكّل بنية الرواية، وتبلور أجزائها، وهذا بالنظر إلى أنّ "السرد فعلٌ زمانيٌّ، فهو يتحقّق في الزمان، لأنّه يتحقّق في مجراه، وبوساطته، لأنّه يتقدّم متصلا به. والوصفُ فعلٌ مكانيٌّ؛ إنّه توقيفٌ لزمان السرد، لمعانقة ثبات المكان."[1]

وعليه فإنّ من غير الممكن الفصلُ بينهما، أو محاولة تجزيئهما، والنظر إلى أحدهما مستقلا، ومنشقّا عن الثاني، ولكنّنا مع ذلك مضطرّون إلى شيءٍ من الفصل المنهجيّ بينهما، وتناول أثر كلٍّ منهما منفصلا عن الثاني.

وسنبدأ بالنظر إلى عنصر الزمان، الذي يُعدّ – كما مرّ آنفا – معادلا لعنصر السرد، وواحدا من أهمّ تجلياته النصيّة، وتحدّداته المنهجيّة؛ فهو بالنسبة إلى الروائيّ "أداةٌ يمكن استعمالها للتوصيل أو الإيحاء، وهو بالنسبة إلينا، نافذةٌ يمكن أن نطلّ منها على الرواية، وعلى مشكلاتها، وقضاياها."[2] وهي السمة الأكثر نتوءا في هذا العنصر، الذي ليست أهمّيّته حكرا على الأعمال المعاصرة فحسب، بل نجده يتبوّأ مكانته المفصليّة في عديد الأعمال القديمة والمعاصرة على حدٍّ سواء، فنجد "هوميروس" – على سبيل المثال – ونظرا لاحتفائه الكبير بعنصر الزمن، يعمد إلى نبذ المسار الخطيّ المتداول، فيبدأ أحداثَ ملحمتيْه الخالدتيْن من النهاية؛ من أشدِّ اللحظات تأزّما، واحتباسا؛ لحظة غضبة آخيل المدمّرة – في الإلياذة – ولحظة تطاول غيبة أوديسيوس المروّعة، وبدء نفاد صبر زوجته وابنه – في الأوذيسة – ليرتدّ بعدها إلى المسار الطبيعيّ، وتتابع جرعُ تدفّق الأحداث بشكلها المألوف، والمتدرِّج دائما من

---

[1] د. سعيد يقطين، **السرد العربيّ؛ مفاهيم وتجليات**، ص: 195.

[2] صالح إبراهيم، **الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف**، ص: 105.

الماضي إلى الحاضر، فالمستقبل. وهو ما يحيلنا بشكلٍ غير مباشرٍ نحو تأمّل الطابع العام لتشكّلات الزمن العجائبيّ، الذي يتسم بخصائص كثيرة، تختلف من عملٍ إلى آخر، ويلتقي أغلبها في ذلك النزوع الانقلابيّ، الذي "يؤسّس لكتابةٍ متمرّدةٍ على الذوق التقليديّ، بسبب تجاوزه للعقل، وأسطرة الواقع، واحتفائه بالرعب والأشباح، وتمجيد الموت، وتوقيعه صكَّ مصالحةٍ بين المنيّة والحياة، فضلا عن اشتغاله على فضاءاتٍ نهائيّةٍ، منتزعا إيّاها من زمنها المطلق بغاية أنسنتها."[1] وهذا ما نجده بوضوحٍ في "امرأة القارورة"، القائمة على دمجٍ انسيابيٍّ متماوجٍ بين زمنيْن متناقضيْن: أحدهما أسطوريٌّ مطلقٌ، هو زمن "هاجر"، الممتدّ خمسة آلاف عام، تناثرت شذراتٌ منها من خلال ما تدفّق من ذكرياتها الغزيرة عن حياتها الماضية، وعن عشّاقها، وأزواجها اللامُتناهِين، الذين انسحقوا جميعا، ووحدها بقيت تعايش زمنَ عاشقيْها الأخيريْن: آدم والراوي، الذي لم تلبث أن انزلقت إلى نسبيّته، ونبذت في سبيله خلودَها الأول، ممّا يحيل إلى تشكّل ملامح الزمن الثاني؛ المتداول، والمألوف، والمذيَّل حتما بخاتمة الموت والانضواء.

أي أنّ العنصرَ الزمنيّ في هذا العمل تراءى بمنظوريْن ازدواجيّيْن؛ أحدهما ديموميٌّ، مطلقٌ، والثاني، يوميٌّ، نسبيٌّ، وانبنت بؤرة العجائبيّ فيه من تداخلهما معا، وتصادمهما، وتناوب حضورهما، وامتداده على جميع فصول الرواية.

وهي الازدواجيّة نفسها التي نجدها في "امرأة الغائب"، ولكنْ بكثيرٍ من التوضّح والانتظام، حيث أنّ ثمّة حدّا فاصلا بين كلا الزمنيْن، هو "الفسحة الليليّة"، التي بها ومن خلالها تتشكّل فسحة العجائبيّ، وتتكمّل؛ فالجدّة لا تسترسل في حكاياتها/ أحلامها السحريّة، إلا ليلا، ليبقى النهارُ زمنَ الكدح والمكابدة بامتياز، وهو ما يجعلنا نتهيّأ كلّما شرع هذا الزمنُ في الانحسار لتلقّي مزيدٍ من مغامرات ذلك الرجل المجهول في صراعه المرير مع الساحرة، ممّا يوحي بازدواجيّةٍ زمنيّةٍ، تنتظم تلقائيّا حسب إيقاعات الزمن الفلكيِّ الخارجيّ – النهار والليل – وتلتمّ أجزاؤها حسب تناوباته المألوفة، ممّا يعني تناوبا آخر يُلحَظ على مستوى السرد العجائبيّ، الذي

---

[1] محمد رمصيص، "المتخيّل العجائبيّ والغرابة؛ قراءة في التجربة القصصيّة لأحمد بوزفور"، **الكلمة**: لندن، ع68، ديسمبر، 2012. www.alkalimah.net

يتميّز إيقاعه بكثيرٍ من القطع، والتفتيت، الذي لم يكن اعتباطيّا، ولا محايدا، بل بدا محمّلا بكثيرٍ من المواقف القصديّة، والمنظورات الذاتيّة، العاكسةِ رؤية الكاتب، والحاملةِ إيديولوجيّاته، وتوجّهاته، ممّا يعني أنّ "تكسير الزمن الحكائيّ، أو تفتيته، ليس عشوائيّا في الرواية، وهو تاليا غير محايدٍ، فتحديد نقطة البدء للسرد، والاتجاه به صوب النقطة الأخيرة، وقطعه في مواضع معيّنة، والعودة به إلى الوراء، يجب أن يخدم المنظورَ الروائيّ العام للكاتب"[1]، وهو ما تحقّق بشكلٍ أكثر جلاءً في "يالو"، التي يتميّز تشكيلها الزمنيّ بكثيرٍ من التخلخل والتعقيد، تداخلت فيه أزمنة الحفيد "يالو" بأزمنة جدِّه "الكوهنو"، وأزمنة غيره من الشخصيّات المنتمية إلى أجيالٍ، وعقائد، وإيديولوجيّاتٍ مختلفة، بعضها عايش الحرب الراهنة فقط، وبعضها الآخر عايشها هي، وعايش ما سبقها من حروبٍ، ومذابح سابقة، اختلفت سياقاتها الخارجيّة عن هذه الأخيرة، لكنّها اتفقت معها في علوِّ جرعة العبث، وانعدام الرابطة بين الأسباب الواهية، والنتائج الفادحة.

وما يلفت انتباهنا في هذا العمل – فضلا عن تشتّت الإيقاعات الزمنيّة وتشرذمها – حرص الكاتب على التقاط كثيرٍ من اللمحات الدينيّة، المستقاة من الكتاب المقدّس، التي تمثّل عنصرا تناصيّا، يبدو معه نصُّ "خوري" "رجعا لنصوصٍ تراثيّةٍ أخرى، يتجاوب معها، ويحاورها، ويعيد استنطاقها من خلال الوعي التراثيّ في نسيجٍ جديدٍ"[2]، هذا من جهة، ومن جهةٍ ثانية، يمكن اعتبارُ هذا التناصّ التراثيّ: الدينيّ عنصرا زمنيّا بامتياز، يتفلّت من خلاله الكاتب من مصادرات العصر الراهن إلى حميميّات العصر الغابر، ومصادراته أيضا، ساعيا من خلال هذا التفلّت إلى لفت انتباهنا إلى مدى فداحة الصّدع المتبطّن أعماقَ الوعي الإنسانيّ، المؤسّس منذ أقدم الحِقَب على العنف، والتعصّب، وإقصاء الرأي الآخر، أو بالأحرى إعدامه.

---

[1] صالح إبراهيم، **الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف**، ص: 105.

[2] د. مصطفى عبد الغني، **قضايا الرواية العربيّة في نهاية القرن العشرين**، الدار المصريّة اللبنانيّة: القاهرة، ط1، 1999، ص: 97.

وفي "الغرف الأخرى" نلمس نوعا من التركيز الزمانيّ، لم تتجاوز الأحداث اللامعقولة فيه فسحة الليلة الواحدة، ممّا يوحي بطابعه الكابوسيّ، وبَصْمته الإرعابيّة، الزئبقيّة؛ "فهو ملغى من حركة الساعة؛ من عشيّةٍ إلى ضحى، ليس بينهما إلا تناوب أضواء الكهرباء، التي لا تعترف بليلٍ أو نهارٍ."[1]

وفي هذا الإطار الزمنيّ، الموغل في الضيق والتحديد، يتداعى إلى أذهاننا عملٌ آخر للمؤلف هو "صراخٌ في ليلٍ طويلٍ"، يشترك مع هذا في تشكيله الزمنيّ؛ "فالبنية الزمنيّة في الروايتيْن واحدة، والحدَث في كلتيْهما يبدأ عند غروب الشمس، وينتهي مع شروقها، ولذلك – إضافةً إلى دلالتها الرمزيّة – تأتي النهاية في الروايتيْن متشابهة"[2]، وهو ما يوحي بما يضطرم في أعماق الكاتب من إشكالاتٍ تداعت منذ عمله الروائيّ الأوّل الآنف ذكره "صراخ في ليل طويل" (1955) واستمرّت إلى عمله ما قبل الأخير هذا (1986) أي أنّ الكاتب هنا يرتدّ فكريّا إلى مرحلة البدايات الإبداعيّة الأولى، ممّا يوحي بحيويّة أسئلته الكتابيّة، وقابليّتها المطلقة للتجدّد، والاستعادة، والانسكاب في أكثر من شكلٍ، وقالبٍ إبداعيّ.

وهذا بعكس ما نجده في كلٍّ من "سهرة تنكريّة للموتى"، و"التراس"، اللتيْن لم تكرِّسا العنصرَ الزمانيّ بقدر ارتكاز أولاهما على عنصر تضخّم المكان، وارتكاز الثانية على عنصر "أسطرة البطل"، وهو ما يقودنا إلى الحديث عن خصائص التشكيل المكانيّ، الذي نلاحظ تنوّعَه، وتفاوتَ تجلياته، بروزا وخفاءً من عملٍ إلى آخر؛ ففي السهرة التنكريّة، التي طغت مساحة المكان فيها على مساحة الزمان، نلحظ تركّزَ خصائصه – المكان – في نقطةٍ محوريّةٍ؛ هي المدينة: "بيروت"، التي أتت بؤرةً عميقةً، تتعايش في خضمّها – كما يلاحظ إلياس خوري – أزمنةٌ مختلفةٌ، وتتوازى شخصيّاتٌ كثيرةٌ، ممّا يشكل عاملَ تفاوتٍ صارخٍ، ويثير السؤالَ حادّا: كيف يمكن إقامة عناصر الوحدة؟ فيأتي الجوابُ أنّ من الممكن إقامتها في مستوى

---

[1] ماجد السامرائي، **تجليات الحداثة**، ص: 132.

[2] ولآت محمد، **دلالات النصّ الآخر في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائيّ**، الهيئة العامة السوريّة للكتاب: دمشق، 2007، ص: 373. ونعني بتشابه النهايات فيهما إشارة الكاتب في كلتيْهما إلى لحظةٍ زمنيّةٍ واحدةٍ، هي شروق الشمس، وبدء يومٍ جديدٍ، منفتحٍ على شتّى الاحتمالات، والإمكانات.

آخر، هو مستوى الكتابة.[1] فالكاتبة، وفي سياق حنينها المزمن إلى بيروت؛ مدينتها التي لم تشتهر أدبيّا إلا فيها، وإن لم تكن من مواليدها، تعمد إلى التركيز على خصوصيّاتها الحاضرة والغابرة، وإلى تسمية شوارعها وأحيائها واحدا واحدا، ممّا يوحي بتشكّل بعدٍ حنينيٍّ، تتعالى فيه تطلّعاتُ الكاتبة نحو مدينتها على نحوٍ مثاليّ، يأخذ طابعَ الحلم والرؤيا، ولا يلبث أن يتهاوى – بسبب شخوص المفسدين – نحو حضيض التآكل، والفساد، ممّا يحيل إلى تشكّل بيروت في هذا العمل "فضاءً خارج المكان، يقيم في ما وراء الواقع المفترَض، ويمثل حلما يتحوّل إلى كابوسٍ لا مناص للخروج منه."[2] وفي هذا الصدد تبدو بجلاءٍ أهميّة "المكان"، الذي يشغل العصَبَ العميق من تشكّلات هذا العمل، والذي لا يبدو "مجرد تقنية، أو تيمة، أو إطارٍ للفعل الروائيّ، بل هو المادة الجوهريّة للكتابة الروائيّة، ولكلّ كتابةٍ أدبيّة."[3] وهو ما حرصت الكاتبة على إعلائه، وتأكيده في عملها هذا، الذي لا يلعب البطولة فيه البشرُ، بقدر ما يلعبها المكان، ويفيض بها، وبمعانيها الخصبة، المؤثرة.

وهو ما تشترك فيه مع "إلياس خوري" الذي جعل من روايته "يالو" احتفاءً خالصا ببيروت، وبجمالها الفذّ، الذي التهمته الحرب، وشوّهت إنسانه، المجسّدَ في ذات "يالو"، ممّا يحيل إلى تشكّل بعدٍ رمزيّ، يحمله المكان، ويشير إليه، وإلى المكانة الكبرى التي يحظى بها في إبداع "خوري"، الذي جعلته الحرب "يكتشف المكانَ، وعلّمته أهمّيّة الأمكنة، لأنّ الحربَ تفقد الإنسانَ الأمكنة، والمكانُ غير المفقود لا يثير أيَّ شجنٍ، فالحرب علّمته فجيعة الأمكنة. لقد فجع في الكثير من الفضاءات والأمكنة، في بيروت، وفي غيرها، لذلك أبدع في تصوير أثر هذه الفجيعة على الشخصيّات، ولوّنها، ونوّع فيها، واستخدم أساليب متعدّدةً في إظهارها."[4]

وهو ما يمكن أن نعتبره عنصرا مكانيّا إطاريّا، تبدو من خلاله المدينة بؤرة تدفّق الأحداث، وتكمّل الأوصاف. وإلى جانب هذا الإطار يمكننا تلمّس فضاءاتٍ مكانيّةٍ

---

[1] **الذاكرة المفقودة**، ص: 134.

[2] د. عالية محمود صالح، **البناء السرديّ في روايات إلياس خوري**، ص: 102- 103.

[3] حسن نجمي، **شعريّة الفضاء؛ المتخيّل والهويّة في الرواية العربيّة**، المركز الثقافي العربي: بيروت، والدار البيضاء، ط1، 2000، ص: 59.

[4] **البناء السرديّ في روايات إلياس خوري**، ص: 110.

أخرى، تلعب دورَها الأكبرَ في ذلك التدفّق والتكمّل، والتي يمكن اختصارها في "الزنزانة" التي ألقي فيها "يالو"، وكان عليه أن يكتب في دهاليزها المعتمة سيرة حياته مرّات كثيرة، ويبدو السجن في هذا الموقف فضلا عن كونه "عالما للصراع الدامي، وفضاءً للقهر الواسع، [حيث] تقهَر الكلمة والحريّة، ويُلغى الإنسانُ، ويُدفع دفعا إلى الموت"[1] فضاءً آخر "لهدم الذات، وسحقها، وتعليمها الجريمة، إضافةً إلى كونه فضاءَ إقامةٍ جبريّةٍ في شروطٍ عِقابيّةٍ صارمةٍ، تجعل النزيلَ يتحوّل من العالم الخارجيِّ إلى العالم الذاتيّ."[2]

وهو فضلا عن هذه المعاني العامة التي تشترك فيها جميعُ الزنازين، والسجون، يُعدّ في هذه الرواية فسحة تدفّق الأحداث، وتسرّب الذكريات، التي بفضلها وحدها نتمكّن من الإطلال على عالم "يالو" الداخليّ، وعلى هلاوسه، وضلالاته التكوينيّة المزمنة.

وفي "الغرف الأخرى" يحظى المكانُ بمكانةٍ كبرى في تكوين ملامح هذا العمل الإلغازيّ، الذي فضلا عن غموض شخصيّاته، وكابوسيّة أجوائه، يتميّز برمزيّةٍ عالية، تنبع من المكان، وتنبثّ من جميع تفاصيله، الغامضة، والمحيِّرة؛ فهو مبنى أنيقٌ، متعدِّدُ الغرف، والأبواب، والجزئيّات الكثيرة، التي لا يغفل الكاتبُ عن الوقوف عندها كلّها، ووصفها بطريقةٍ متأنّيةٍ جدّا، ودقيقةٍ، توحي بمقدار ما سيحمله هذا المكان من أبعادٍ رمزيّةٍ، وتأويليّةٍ، يبدو من خلالها "مبنى رمزيّا، يشير إلى مبانٍ تكثر في الواقع؛ مبانٍ ذات غموض لمَنْ هو خارجها."[3] وهي الغاية التي قصدها الكاتبُ هنا، فهو لم يكن يرمي إلى مجرد وصفٍ مسطّحٍ لعنصرٍ ما من عناصر السرد لديه، بقدر ما كان يرمي إلى تحقيق غاياتٍ ترميزيّةٍ كثيرةٍ، يمكن تناولها من نواحٍ عدّة، أهمّها ذلك التعالق الواضح، الذي يستثيره هذا المكان، ويشير من خلاله إلى مدى التشابه الكبير بين مكان جبرا الإلغازيّ هذا، وأماكن "كافكا" التي تضاهيه في هذا الإلغاز، وتفيض عليه؛ فظاهريّا تبدو أماكنه حميمة، ويوميّة، ولا تكاد تختلف

---

[1] صالح إبراهيم، **الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف**، ص: 41.
[2] د. عالية محمود صالح، **البناء السردي في روايات إلياس خوري**، ص: 103.
[3] إبراهيم خليل، **بنية النصّ الروائيّ**، ص: 136.

عمّا يمكن أن نصادفه يوميّا في حياتنا، ولكن سرعان ما يتبدّد هذا الانطباع؛ "فالبيوتُ، والفنادقُ، تُرسَم بناياتُها بشكلِ صروحٍ ذوات مداخل غريبة، وغرفُها بدون شبابيك، وأبوابُها تؤدِّي إلى ما لا يخطر في البال [...] والمدنُ والبلداتُ بطرقاتٍ لا تؤدّي إلا إلى ما يريد الآخرون لكَ أنْ تصل إليه"[1]، وهو ما تحقّق بامتيازٍ في رواية جبرا هذه، التي حظي فيها المكان بأهميّةٍ كبرى، وأتى "الإفراط في وصفه تعبيرا عن المحتوى الرمزيّ لحبكة القصّة"[2]، الذي أتى مرتكزا على معاني القهر والاضطهاد، اللذيْن انصبّا في بؤرة ذلك المبنى المبهم، الذي "وإن بدا محدّدا، متشابها، محيّرا، مربكا، فإنّه من الأدوات الرئيسة في خلق حالةٍ من التناقض والتشابك، وفقدان المنطق، وتصوير انسحاق الإنسان تحت وطأة الواقع، وقسوة الحياة، وبشاعة المصير، في مقابل مُثُلِ الإنسان، وقِيَمِه، وأشواقِه، وأطماحِه."[3] وهي الفكرة التي كرّسها الكاتبُ على مدار أعماله الإبداعيّة كلّها: الإنسان بأحلامه، ورغائبه العذريّة، في مواجهة الخارج، وعسفه، ومصادراته اللامتناهية.

وفي "امرأة القارورة"، وبغضِّ النظر عن البؤرة المكانيّة الإطاريّة، المتمثلة في كلٍّ من مدينتيْ: "بغداد"، و"جينيف"، يمكن ملاحظة مكانيْن بارزيْن في هذا العمل، أوّلهما متناهٍ في الكبر والاتساع، هو "الصحراء"، التي ظهرت مرّتيْن، لتأدية وظيفتيْن متناقضتيْن: أولاهما منحُ الخلود لهاجر، والثانية سلبه منها، ونقلها إلى أزمنة البشر الفانين، وهشاشاتهم. وتبدو هذه الفسحة المكانيّة الشاسعة تعبيرا عن حدّة المواجهة، وقطعيّة الاختبار، الذي يستدعي حتما نتيجتيْن اثنتيْن، هما: الخلود، والفناء، ولا حلّ ثالث بينهما، وهذا بالنظر إلى ما توحي به رمزيّة الصحراء ومجتمعاتها من كونها "شخصيّات موجودة على حافة الحياة دائما، وكأنّها في صراعٍ أبديٍّ مع الموت، لا وقت لديها للتفكير إلا بما يحفظ لها استمرارَ حياتها، ويحصّنها من مواجهة الفناء، كلّ شيء لديها قاتلٌ، أو قتيلٌ، آكلٌ، أو مأكولٌ، حياةٌ، أو موتٌ.

---

[1] د. نجم عبد الله كاظم، **الرواية العربيّة والآخر**، ص: 118.
[2] إبراهيم خليل، **بنية النصّ الروائيّ**، ص: 136.
[3] إبراهيم السعافين، "الغرف الأخرى وإشكاليّة الوعي"، ص: 311.

وحين يكون الخيار الوحيد أمام الشخصيّة هو الوجود في رؤيةٍ مكانيّةٍ منبسطةٍ، مشغولةٍ بمقاومة الموت، فإنّ الزمن نفسه تتراجع أهمّيّته إلى حدِّ الاختفاء، ولهذا السبب فإنّ المجتمعات الصحراويّة مجتمعاتٌ بلا زمنٍ"[1]، وهو ما حدث مع "هاجر" وعاشقيْها: "تموزي" الذي بفضله نالت الخلود، وتعطّلت لديها إيقاعاتُ الزمن البشريّ المعهود، و"آدم" الذي أعادها إلى إيقاعات ذلك الزمن، أي أخرجها من أزليّة زمنها الدائريّ اللامتناهي، إلى نسبيّة زمنها – وزمنه – الخطيّ، المتآكل، أي أنّ العنصر المكانيّ هنا أتى ليؤدّي وظيفة تأطير العنصر الزمانيّ، وتعميق إيحاءاته، ومعانيه.

وهذا فيما يخصّ العنصرَ المكانيّ المتناهي الكبر، أمّا العنصر المكانيّ الثاني، المتناهي الصغر، فهو "القارورة العجائبيّة"، التي احتضنت جسدَ "هاجر" الخالد، وأتت لتؤدي وظائف كثيرة، بعضها تعالقيٌّ، يذكرنا – كما مرّ ذكره – بمصباح علاء الدين السحريّ، وبعضها الثاني يختصّ بوظيفةٍ تأويليّةٍ، تبدو معها هذه الفسحة المكانيّة الضيّقة جدّا عالما بأكمله من الحيوات، والمحن، والمغامرات، بها وحدها تلامس "هاجر" خلودَها، وتتمتّع به، ومتانة وجودها المفترَض هذا لا يمكن أن تتكمّل لولا هذه القارورة الحقيرة، حتّى أنّ أيّ تلفٍ أو كسرٍ تتعرّض له هذه الأخيرة كافٍ لإهراق ذلك الخلود كلّه، أمّا عدم فتحها يوما فيعني مزيدا من الزمن السرمديّ، المهرق في مجاهل الإمكان والاحتمال.

وفي "امرأة الغائب"تبدو الفسحة المكانيّة العجائبيّة من خلال ما تضمّنته حكاية الجدّة السحريّة من وصفٍ مستفيضٍ لمملكة الساحرة البعيدة، وتنوّع تضاريسها، وجمالها، من كهوفٍ عميقةٍ، إلى سهولٍ شاسعةٍ، وبحارٍ ممتدّةٍ... إلخ، ورغم أنّ هذه الصفات لا تكاد تختلف عن صفات أيّ مكانٍ طبيعيٍّ جميلٍ من أمكنتنا اليوميّة المألوفة، إلا أنّ ما يعمد إليه الكاتب من إضفاء جرعة السحر الخارقة عليها، وإيمائه إلى استحالة تحديد موقعها، وقابليّتها المطلقة للتحوّل، والظهور بشكلٍ سرابيٍّ بعيدٍ،

---

[1] سعيد الغانمي، "ملحمة الحدود القصوى"، **الجديد في عالم الكتب والمكتبات**: عمان، بيروت، ع10، ربيع 1996، ص: 11.

غير قابلٍ أبدا للإحاطة والالتقاط، هو ما يصنع عجائبيّتها وإدهاشها، كما هو الحال في المقطع الأخير الذي انفلت فيه الرجل أخيرا من أسر الساحرة، وهرب بحرا مخلّفا الجبلَ وراءه، وحين التفت وجد أنّ جميع ملامح تلك المملكة اختفت، وتبدّدت.[1]

أمّا في "الترّاس" فقد عمد الكاتبُ أيضا إلى تمييع "المكان" مثلما فعل مع "الزمان"، وبدا همّه الأكبر في التركيز على عجائبيّة صفات ذلك البطل، وإدهاش سلوكه، الذي طغى على بقيّة النواحي السرديّة الأخرى، وابتلعها في خضمّه الغائر.

وختاما، يمكن ملاحظة ما يحظى به عنصر التشكيل الزمكانيّ من أهميّة كبيرة في توضيح جانب البناء العجائبيّ، وتأكيدها، واختلاف أساليب الكتّاب وطرائقهم في الارتكاز على هذه الناحية، من معتمدٍ عليها اعتمادا مطلقا، وممعنٍ في صقلها، وإبرازها إلى حدٍّ يمكن أن تطغى فيه على عنصر الشخصيّة نفسها، كما هو الحال مع "جبرا إبراهيم جبرا"، ومعتمدٍ أسلوبَ التوازن بينهما كما هو الحال في أغلب النماذج، أو مرتكز على طريقة التمييع المقصود، والتغييب المتوخَّى، كما هو الحال في "الترّاس".

---

[1] **امرأة الغائب**، ص: 219- 220.

وخلاصة القول إنّ العجائبيّة التي تعنينا، والتي توخينا حضورها في جميع نماذج الدراسة، لن تكون بأيّة حالٍ من الأحوال نتاج شطحةٍ تجريبيّةٍ عابرةٍ، من تلك التي تجتاح الساحة العربيّة، وتفرض هيمنةً متضخّمةً على كثيرٍ من نواحي الإبداع، والكتابة فيها، بل هي وسيلةٌ متوخاة، وسلاحٌ فنيٌّ لا ينبي المبدع العربيُّ المعاصرُ يشحذه ويصقله، في سبيل تقديم رؤيةٍ مغايرةٍ، تنشقّ عن الواقع ظاهريّا، وتتملّص من حدوده وقوانينه، ولكنّها تتواشج معه باطنيّا أشدّ التواشج، وتتعالق معه أشدّ التعالق، وما تنافرها السطحيّ ذاك سوى قناعٍ تمويهيّ، تتخفّى خلفه ألذع الانتقادات، وأشدّ الاحتجاجات، التي تفضح قبحَ الواقع، وتكشف عبثيّته ولاجدواه.

وجميع الوظائف المتبقيّة، تتعلّق بهذه الوظيفة الترميزيّة الكبرى، ويأتي خطابها المضمَر متعاضدا معها، ومسخّرا في سبيل نزعتها النقديّة الطافحة. وهذا لا يعني أبدا إقصاء بقيّة الجوانب الفنيّة، وتهميش دورها، غير أنه – في نظري – دورٌ يتبع الأولَ، ويليه – إن جاز لنا الفصلُ بينهما – في الأهميّة، والتأثير.

الخاتمة

الخاتمة

كانت هذه لمحة عن أبرز تجليات العجائبيّة في نماذج منتقاة من الرواية العربيّة المعاصرة، التي كانت، منذ نشأتها، وأبرز محطات تطوّرها، وتكوّنها، ما تزال في حاجة ماسّة إلى البحث عن أشكال جديدة، تستوعب مضامينها الجديدة، وتحتضن حاجات قرّائها الجدد، الذين لم يعودوا قانعين بقوالب السرد التقليديّ، وثوابت ما يفرضه من أزمنة نمطيّة، وأمكنة رتيبة، وشخصيّات نموذجيّة، ومَغاز ضحلة، وعِبَرٍ واضحة، بل غدا هؤلاء المتلقون، وبالتوازي مع الكتّاب في أتون قلقٍ إبداعيّ، وترقّب قرائيّ مستمرَّيْن، كان للبعد العجائبيّ دوره الأكبر في إثراء فراغهما، وتجديد طاقاتهما.

ويمكن استصفاءُ أهمّ نتائج هذه الدراسة، فيما يأتي:

- يُعدّ البعدُ الإيديولوجيّ، وتحديدا هزيمة حزيران سنة 1967، وما تبعها من تغيّراتٍ، وفواجع، وما جرّته خلفها من خيبات أمل مريرة، وشعور فادح بالخذلان، وفقدان الثقة في كثير من رموز الأنظمة العربيّة، وشعاراتها، وفي كثير من أوجه الواقع المنجَز، ومعاييره، نقطة تحوّلٍ كبرى في مسار الرواية العربيّة، التي تبنّت فيما تبنّته من توجّهاتٍ، وتياراتٍ، اتجاهَ التعجيب، وتجاوز قوانين الراهن، وتحدّداته.
- ليست العجائبيّة مجردَ نزوع تجريبيّ، أو ألاعيب استيهاميّة، تتملّص من مواضعات الواقع، وشروطه، بقدر ما هي غوصٌ في هذه الشروط، واستغوارٌ لها، وهاجسٌ فنيٌّ ميزته اختراقُ الواقع اللامعقول بفنٍّ لامعقولٍ، وخارقٍ، ومتطرّفٍ في المواقف والعلاقات.
- مهمّة الكاتب العجائبيّ النزعة هي أن يستنطق حدودَ وعينا، ويفجِّر من ملامحها الحياديّة المستوية ملامحَ أخرى متماوجة، ومعقّدة، تخفي كلُّ زاوية منها ما لا يُحصى من المعاني، والمفاجآت.

- حاجة الكاتب الواقعيّ لجرعات الخارق والعجيب تفوق بكثيرٍ حاجة الرومانسيّ، وتفيض عليها، لأنّ حالة التفاعل التامّ بين الواقع والفنّ، والتمازج المطلق بين موضوعاتهما باتت من ضرورات أيّة مغامرة إبداعيّة تروم تحديث تشكلاتها الفنيّة، واقتحام مجالات تلقٍّ جديدة، تتطلب أدوات قرائيّة جريئة، ومختلفة عن الأدوات الثابتة القديمة.
- تعدّ العجائبية مرتعا مهمّا للتفاعل النصي وبؤرةً تلتقي فيها نصوص كثيرةٌ، ومتنوّعةٌ؛ قديمة وحديثة، وعربيّة وأجنبيّة.
- تعدّ العجائبيّة فسحةً للجمع بين كثيرٍ من المتناقضات والأضداد، ولكن هذا لا يعني أنّها بؤرةٌ للفوضى، والعبث، بل في خضمّ هذه الفوضى الظاهريّة، ووسط هذا النزوع الإلحافيّ لتكسير منطق المألوف، ثمّة وعيٌ عميقٌ، وقصديّةٌ واضحةٌ، وانسجامٌ مُمَنْهَجٌ، ودقيق.
- يُعدّ الخطابُ العجائبيّ من أكثر الخطابات الأدبيّة تعقيدا والتباسا، فرغم ظاهره الموحي بانشقاقه عن الواقع، وبعده عن جميع ملابساته، إلا أنّه الوسيلة الأنجع لفضحه، والتعالق معه، وكشفه. وهي بهذا تؤدّي إلى حدّ كبير دورا بديلا عن التراجيديا والكوميديا، بمفهومهما القديم.
- تنسحب أغلبُ مضامين الأعمال العجائبيّة على شقّيْن رئيسيّيْن؛ أحدهما حُلُميٌّ، ينصبّ في دائرة ما يجب أن يكون. والآخر كابوسيٌّ، ينصبّ في دائرة ما يُخشى أن يكون.
- تعمل العجائبيّة على تعميق جرعة التأويل في العمل المدروس، فلا تقتصر مقاربته على قراءةٍ أحاديّةٍ سطحيّةٍ، بل تنفتح على قراءاتٍ كثيرةٍ، ومتنوّعة.
- تعدّ العجائبيّة نقطةً مشتركةً للنهل من التراث العربيّ الأصيل من جهة، والانفتاح على منجزات الآداب العالميّة القديمة والحديثة على حدّ سواء، ممّا يؤكد البعدَ الإنسانيّ، والنزعة الشموليّة، المطلقة فيها.

- تعدّ العجائبيّة وسيلةً ناجعةً لمخاتلة المقموع، والممنوع، والمحرَّم سياسيّا، ودينيّا، واجتماعيّا، ممّا يجعلها قناعا بارعا، يبطن من خلاله الكاتب وجهَه الحقيقيّ، ويخفي نوبات سخطه، وتذمّره، واحتجاجه.
- يرتكز الأثر العجائبيّ في ذلك الانطباع الالتباسيّ، الذي تخلّفه قراءةُ العمل، والذي يعمّق صدعا غائرا بين وعينا الافتراضيّ، ومواضعات واقعنا، وغالبا ما يُختصَر في فكرة القلق، والرعب، والشكّ، لا بالمعنى التودوروفيّ، الذي يقتصر على تأكيد حالة التردّد بين حدّيْ: العجيب، والغريب، بل بمعنى عامّ، أكثر اتساعا، وشموليّة، حيث يُعدّ أيّ عملٍ إبداعيّ، يربكنا، ويهزّنا، ويحرّض حيرتنا عملا عجائبيّا بامتياز، بغضّ النظر عن تحقّق حالة التردّد التودوروفيّة أم عدم تحقّقها.
- وختاما يمكن القولُ إنّ تاريخ الإنسان يُعدّ بامتيازٍ تاريخا لاجتراح العجائب، والتمرّد على نسبيّة القدَر، وتآكل الوجود، وما الكتابات التعجيبيّة بشكلٍ عام، والسرديّة بشكلٍ خاصٍّ، سوى تجلٍّ إبداعيّ لمثل ذلك التمرّد الأزليّ، حيث يُعدّ النزوع الجمعيّ نحو ارتياد عوالم السّحر والخرافة، مماثلا في توهّجه، وتلظيه نزوعَ الكاتب نحو ارتياد العوالم نفسها – وإن بشكل مختلف – فكلاهما سعيٌ نحو ترويض الرّاهن، وقهر المستحيل.

قـائمة الـمصـادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

أ- المصادر

- القرآن الكريم.
- الكتاب المقدّس.
- جبرا، إبراهيم جبرا، *الغرف الأخرى*، المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت، ط1، 1986.
- خوري، إلياس، *يالو*، دار الآداب: بيروت، ط2، 2004.
- السمان، غادة، *سهرة تنكرية للموتى*، منشورات غادة السمان: بيروت، ط2، 2005.
- الصقر، مهدي عيسى، *امرأة الغائب*، دار المدى: دمشق، ط1، 2004.
- قرور، كمال، *التراس؛ ملحمة الفارس الذي اختفى*، الدار العربية للعلوم: بيروت، ومنشورات الاختلاف: الجزائر، ط1، 2008.
- مطر، سليم، *امرأة القارورة*، www.salim.mesopot.com

ب- المراجع العربيّة:

- إبراهيم، زكريا، *مشكلة الإنسان*، مكتبة مصر: القاهرة، (د.ت).
- إبراهيم، صالح، *الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف*، المركز الثقافي العربي: الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2003.
- إبراهيم، عبد الله، *السردية العربية؛ تفكيك الخطاب الاستعماريّ، وإعادة تفسير النشأة*، المركز الثقافي العربي: الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2003.
- إبراهيم، نبيلة، *أشكال التعبير في الأدب الشعبيّ*، دار المعارف: القاهرة، 1981.

- إبراهيم، نبيلة، *قصصنا الشعبيّ من الرومانسية إلى الواقعية*، دار العودة: بيروت، 1974.
- ابن طفيل، أبو بكر، *حي بن يقظان*، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية: الجزائر، 1994.
- ابن كثير، أبو الفداء إسماعيل، *قصص الأنبياء*، تحقيق: حمدي الدمرداش، مكتبة نزار مصطفى الباز: مكة المكرّمة، ط1، 2004.
- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين، *لسان العرب*، دار صادر: بيروت، ط1، (د.ت).
- أبو ديب، كمال، *الأدب العجائبي، والعالم الغرائبي في كتاب العظمة، وفن السرد العربي*، دار الساقي: بيروت، ودار أوركس: أكسفورد، ط1، 2007.
- أبو نضال، نزيه، *التحولات في الرواية العربية*، المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت، ودار الفارس: عمان، ط1، 2006.
- إسماعيل، صدقي، *العرب وتجربة المأساة*، منشورات وزارة الثقافة السوريّة: دمشق، 2003.
- الأصفر، عبد الرزاق، *المذاهب الأدبيّة لدى الغرب*، اتحاد الكتاب العرب: دمشق، 1999.
- الباردي، محمد، *الرواية العربية والحداثة*، دار الحوار: اللاذقية، ط1، 1993.
- الباردي، محمد، *إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة*، اتحاد الكتاب العرب: دمشق، 2000.
- الجابري، محمد عابد، *مدخل إلى القرآن الكريم؛ الجزء الأول: في التعريف بالقرآن*، مركز دراسات الوحدة العربيّة: بيروت، ط1، 2006.
- الحسيني، إسحاق موسى، *مذكرات دجاجة*، دار المعارف: القاهرة، ط2، (د.ت).

- الحميدي، أحمد جاسم، والحميدي، محمد جاسم، *الرواية ما فوق الواقع؛ بحث في ظواهر تأصيل الحديث الروائيّ العربيّ*، دار ابن هانئ: دمشق، ط1، 1985.
- الدميري، كمال الدين محمد بن موسى، *حياة الحيوان الكبرى*، مكتبة مصطفى البابي الحلبي: القاهرة، ط3، 1956.
- الربيعو، تركي علي، *من الطين إلى الحجر؛ قراءة في سفر الخلود*، المركز الثقافي العربي: بيروت، والدار البيضاء، ط1، 1997.
- الريّس، رياض نجيب، *الفترة الحرجة؛ نقد في أدب الستينات*، دار رياض الريّس: لندن، ط2، 1992.
- الزمرلي، فوزي، *شعرية الرواية العربية؛ بحث في أشكال تأصيل الرواية العربية ودلالاتها*، مؤسسة القدمس الثقافية: دمشق، 2007.
- السامرائيّ، ماجد، *الاكتشاف والدهشة؛ حوار في دوافع الإبداع مع جبرا إبراهيم جبرا*، دار النمير: دمشق، ط1، 2006.
- السامرائيّ، ماجد، *تجليات الحداثة؛ قراءة في الإبداع العربيّ المعاصر*، دار الأهالي: دمشق، ط1، 1995.
- السباعي، يوسف، *أرض النفاق*، دار مصر: القاهرة، (د. ت).
- الستار، ناهضة، *بنية السرد في القصص الصوفيّ؛ المكوّنات، والوظائف، والتقنيات*، اتحاد الكتاب العرب: دمشق، 2003.
- السماوي،أحمد، *التطريس في القصص؛ إبراهيم درغوثي أنموذجا*، مطبعة التسفير: صفاقص، 2002.
- السنيد، عبد المطلب، *جلجامش، والإلياذة، والأوذيسة، في الإبداع والتشابه والدراما؛ دراسة مقارنة*، دار الفكر: دمشق، ط1، 2005.
- السواح، فراس، *الأسطورة والمعنى؛ دراسات في الميثولوجيا والديانات المشرقيّة*، دار علاء الدين: دمشق، ط1، 1997.

- السواح، فراس، *الرحمن والشيطان؛ الثنوية الكونية ولاهوت التاريخ في الديانات المشرقية*، دار علاء الدين: دمشق، ط3، 2004.
- السواح، فراس، *جلجامش؛ ملحمة الرافدين الخالدة*، دار علاء الدين: دمشق، ط1، 1996.
- السواح، فراس، *دين الإنسان؛ بحث في ماهية الدين، منشأ الدافع الديني*، دار علاء الدين: دمشق، ط1، 1994.
- السواح، فراس، *لغز عشتار؛ الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة*، دار سومر للدراسات والنشر: نيقوسيا- قبرص، ط2، 1986.
- السواح، فراس، *مغامرة العقل الأولى؛ دراسة في الأسطورة- سوريا وبلاد الرافدين*، دار علاء الدين: دمشق، ط13، 2002.
- الصالح، نضال، *النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة*، اتحاد الكتاب العرب: دمشق، 2001.
- الصقر، مهدي عيسى، *بيت على نهر دجلة*، دار المدى: دمشق، ط1، 2006.
- الغانمي، سعيد، *خزانة الحكايات؛ الإبداع السرديّ، والمسامرة النقديّة*، المركز الثقافي العربي: الدار البيضاء- بيروت، ط1، 2004.
- *ألف ليلة وليلة*، دار صادر: بيروت، 1999.
- القزويني، زكريا بن محمد، *عجائب المخلوقات، والحيوانات، وغرائب الموجودات*، منشورات مؤسسة الأعلمي: بيروت، ط1، 2000.
- المعري، أبو العلاء، *رسالة الغفران*، تحقيق: د. محمد الإسكندراني، ود. إنعام فوّال، دار الكتاب العربي: بيروت، 2005.
- المنيعي، حسن، *قراءة في الرواية*، دار سندي للطباعة والنشر، (د. م)، ط1، 1996.
- الموسوي، محسن جاسم، *ألف ليلة وليلة في الغرب*، دار الجاحظ: بغداد، 1981.

- الموسوي، محسن جاسم، *ألف ليلة وليلة في نظريّة الأدب الإنكليزيّ*، مركز الإنماء القومي: بيروت، ط2، 1986.
- الموسوي، محسن جاسم، *ثارات شهرزاد؛ فنّ السرد العربيّ الحديث*، دار الآداب: بيروت، ط1، 1993.
- اليوسف، يوسف سامي، *الخيال والحريّة*، دار كنعان: دمشق، ط1، 2001.
- بدوي، عبد الرحمن، *الموت والعبقرية*، وكالة المطبوعات: الكويت، ودار القلم: بيروت، (د. ت).
- بدير، حلمي، *أثر الأدب الشعبيّ في الأدب الحديث*، دار الوفاء: الإسكندريّة، ط1، 2003.
- بلعابد، عبد الحق، *عتبات؛ جيرار جينات من النصّ إلى المناص*، الدار العربيّة للعلوم: بيروت، ومنشورات الاختلاف: الجزائر، ط1، 2008.
- بيطار، زينات، *الاستشراق في الفنّ الرومانسيّ الفرنسي*، (عالم المعرفة 157) المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب: الكويت، 1990.
- ثامر، فاضل، *المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي*، دار المدى: دمشق، ط1، 2004.
- جبرا، إبراهيم جبرا، *الحرية والطوفان*، المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت، ط3، 1982.
- جبرا، إبراهيم جبرا، *الرحلة الثامنة*، المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت، ط2، 1979.
- جبرا، إبراهيم جبرا، *تأملات في بنيان مرمريّ*، دار رياض الريّس: لندن، (د.ت).
- جعفر، عبد الرزاق، *الحكاية الساحرة*، اتحاد الكتاب العرب: دمشق، (د.ت).
- حجّار، بسام، *مديح الخيانة*، المركز الثقافي العربي: بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1997.

- حجازي، مصطفى، *التخلف الاجتماعي؛ مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور*، المركز الثقافي العربي: الدار البيضاء، وبيروت، ط10، 2007.
- حسين، طه، *أحلام شهرزاد*، دار المعارف: القاهرة، ط3، 1951.
- حليفي، شعيب، *شعريّة الرواية الفانتاستيكيّة*، دار الحرف: القنيطرة، المغرب، ط2، 2007.
- حمود، ماجدة، *جماليّات المغامرة الروائيّة لدى غادة السمان*، دار الطليعة: بيروت، ط1، 2005.
- حيدر، أحمد، *إعادة إنتاج الهويّة*، دار الحصاد: دمشق، ط1، 1997.
- خضيّر، محمد، *السرد والكتاب*، (كتاب مجلة دبي الثقافيّة 36)، مايو، 2010.
- خليل، إبراهيم، *بنية النص الروائي*، الدار العربيّة للعلوم: بيروت، ومنشورات الاختلاف: الجزائر، ط1، 2010.
- خليل، لؤي علي، *تلقي العجائبي في النقد العربي الحديث؛ المفهوم والمصطلح*، هيئة الموسوعات العربية: دمشق، ط1، 2005.
- خليل، لؤي علي، *عجائبية النثر الحكائي؛ أدب المعراج والمناقب*، دار التكوين: دمشق، ط1، 2007.
- خليل، محمد بدر الدين، *أربعة كتب وأربعة كتّاب*، دار المعارف: القاهرة، 1967.
- خمري، حسين، *فضاء المتخيّل*، منشورات الاختلاف: الجزائر، ط1، 2002.
- خورشيد، فاروق، *عالم الأدب الشعبيّ العجيب*، دار الشروق: القاهرة، ط1، 1991.
- خوري، إلياس، *أبواب المدينة*، دار الآداب: بيروت، ط2، 1990.
- خوري، إلياس، *الذاكرة المفقودة؛ دراسات نقديّة*، دار الآداب: بيروت، ط2، 1990.
- زيتون، لطيف، *معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي، إنكليزي، فرنسي)*، مكتبة لبنان ناشرون: بيروت، ودار النهار: بيروت، ط1، 2002.

- زيعور، علي، *التحليل النفسي للخرافة والمتخيّل والرمز*، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع: بيروت، ط1، 2008.
- سعيدي، محمد، *الأدب الشعبيّ بين النظريّة والتطبيق*، ديوان المطبوعات الجامعيّة: الجزائر، 1998.
- صالح، صلاح، *سرد الآخر؛ الأنا والآخر عبر اللغة السرديّة*، المركز الثقافي العربي: بيروت- الدار البيضاء، ط1، 2003.
- صالح، عالية محمود، *البناء السرديّ في روايات إلياس خوري*، دار أزمنة: عمّان، ط1، 2005.
- صالح، فخري، *في الرواية العربيّة الجديدة*، الدار العربيّة للعلوم: بيروت، ومنشورات الاختلاف: الجزائر، ط1، 2009.
- ضيف، شوقي، *الرحلات*، دار المعارف: القاهرة، ط4، (د.ت).
- عبد الغني، مصطفى، *قضايا الرواية العربيّة في نهاية القرن العشرين*، الدار المصريّة اللبنانيّة: القاهرة، ط1، 1999.
- عبد المعطي، عفاف، *السرد بين الرواية المصريّة والأمريكيّة؛* دراسة في واقعيّة القاع، دار رؤية: القاهرة، ط1، 2007.
- عبد الوهاب، محمود، *ثريّا النص؛ مدخل لدراسة العنوان القصصي*، دار الشؤون الثقافيّة العامة: بغداد، 1995.
- عتيق، مديحة، *أسطورة العالم الآخر في الشعر الحديث والمعاصر*، دار ميم: الجزائر، ط1، 2010.
- عصفور، جابر، *الرواية والاستنارة*، كتاب دبي الثقافيّة (55)، دار الصدى: دبي، نوفمبر، 2011.
- علام، حسين، *العجائبيّ في الأدب؛ من منظور شعريّة السرد*، الدار العربيّة للعلوم: بيروت، ومنشورات الاختلاف: الجزائر، ط1، 2010.
- علوش، سعيد، *معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة*، دار الكتاب اللبناني: بيروت، ودار سوشبريس: الدار البيضاء، ط1، 1985.

- علي، فاضل عبد الواحد، *سومر؛ أسطورة وملحمة*، دار الأهالي: دمشق، ط1، 1999.
- علي، فاضل عبد الواحد، *عشتار ومأساة تموز*، دار الأهالي: دمشق، ط1، 1999.
- عمر، فائز طه، *أدبيّة النصّ الفلسفيّ في التراث العربيّ الإسلاميّ*، دار تموز: دمشق، ط1، 2011.
- عمر، فائز طه، *النثر الصوفيّ؛ دراسة فنيّة تحليليّة*، دار الشؤون الثقافيّة العامة: بغداد، ط1، 2004.
- عياد، شكري محمد، *البطل في الأدب والأساطير*، دار المعرفة: القاهرة، ط1، 1959.
- فتحي، إبراهيم، *معجم المصطلحات الأدبية*، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين: تونس، ط1، 1986.
- فرّاج، عفيف، *الجذور الشرقيّة للثقافة اليونانيّة؛ دراسة مقارنة بين ملحمة جلجامش وإلياذة هوميروس*، دار الآداب: بيروت، ط1، 2007.
- فهيم، حسين محمد، *أدب الرحلات*، (عالم المعرفة 138)، المجلس الوطنيّ للثقافة والفنون والآداب: الكويت، 1989.
- قباني، نزار، *الكتابة عمل انقلابيّ*، دار نزار قباني: بيروت، ط5، 2000.
- كاظم، نجم عبد الله، *الرواية العربيّة والآخر؛ دراسة أدبيّة مقارنة*، عالم الكتب الحديث، وجدارا للكتاب العالمي: إربد، الأردن، ط1، 2007.
- كاظم، نجم عبد الله، *حوارات في الرواية*، دار الشروق: عمان، ط1، 2004.
- كيليطو، عبد الفتاح، *الأدب والغرابة؛ دراسات بنيويّة في الأدب العربي*، دار الطليعة: بيروت، ط3، 1997.
- كيليطو، عبد الفتاح، *الحكاية والتأويل، دراسات في السرد العربي*، دار توبقال: الدار البيضاء، ط2، 1999.

- محمد، ولاّت، *دلالات النصّ الآخر في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائيّ*، الهيئة العامة السوريّة للكتاب: دمشق، 2007.
- محمود، إبراهيم، *جغرافية الملذات؛ الجنس في الجنة*، دار رياض نجيب الريّس: بيروت، ط2، 1998.
- مرتاض، عبد الملك، *الميثولوجيا عند العرب*، المؤسسة الوطنيّة للكتاب: الجزائر، والدار التونسيّة للنشر: تونس، 1989.
- مرتاض، عبد الملك، *في نظرية الرواية؛ بحث في تقنيات السرد*، (عالم المعرفة 240)، المجلس الوطنيّ للثقافة والفنون والآداب: الكويت، 1998.
- مرعي، فؤاد، *المدخل إلى الآداب الأوروبيّة*، منشورات جامعة حلب، ط2، 1996.
- مطر، سليم، *اعترافات رجلٍ لا يستحي*، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر: بيروت، ط1، 2011.
- منيف، عبد الرحمن، *الكاتب والمنفى*، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر: بيروت، والمركز الثقافيّ العربيّ: الدار البيضاء- بيروت، ط4، 2007.
- مويقن، المصطفى، *بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة*، دار الحوار: اللاذقية، ط1، 2005.
- نجمي، حسن، *شعريّة الفضاء؛ المتخيّل والهويّة في الرواية العربيّة*، المركز الثقافي العربي: بيروت، والدار البيضاء، ط1، 2000.
- نعيمة، ميخائيل، *الغربال*، وزارة الثقافة والفنون والتراث: الدوحة، 2012.
- هلال، محمد غنيمي، *النقد الأدبي الحديث*، دار العودة: بيروت، ط1، 1982.
- وتار، محمد رياض، *توظيف التراث في الرواية العربيّة المعاصرة*، اتحاد الكتاب العرب: دمشق، 2002.
- يقطين، سعيد، *الرواية والتراث السرديّ؛ من أجل وعي جديد بالتراث*، دار رؤية: القاهرة، ط1، 2006.

- يقطين، سعيد، *السرد العربي؛ مفاهيم وتجليات*، دار رؤية: القاهرة، ط1، 2006.

ج- المراجع المترجمة:

.

- أبتر، ت. ي، *أدب الفنتازيا؛ مدخل إلى الواقع*، ترجمة: صبّار سعدون السعدون، دار المأمون: بغداد، 1989.
- أبوليوس، *الحمار الذهبي أو التحولات*، ترجمة: عمار الجلاصي، (د. ط).
- أرسطو، *فن الشعر*، ترجمة: د. إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصريّة: القاهرة، (د. ت).
- أوفيد، *مسخ الكائنات*، ترجمة: د. ثروت عكاشة، ط3، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، 1992.
- برونتي، إيميلي، *مرتفعات وذرينغ*، ترجمة: صبري الفضل، الهيئة المصريّة العامة للكتاب: القاهرة، 1997.
- تودوروف، تزفيتن، *مدخل إلى الأدب العجائبيّ*، ، ترجمة: الصديق بوعلام، دار شرقيات: القاهرة، ط1، 1994.
- ثربانتيس، ميجال، *دون كيخوته*، ترجمة: صيّاح الجهيّم، دار الفكر اللبناني: بيروت، ط1، 1999.
- جرييه، آلان روب، *نحو رواية جديدة*، ترجمة: مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف: القاهرة، (د. ت).
- جواد علي، *المهديّ المنتظر عند الشيعة الاثنيْ عشريّة*، ترجمة: أبو العيد دودو، دار الجمل: كولونيا، ألمانيا، ط1، 2005.
- جوفاني بوكاتشو، *الديكاميرون*، ترجمة: صالح علماني، دار المدى: دمشق، ط1، 2006.
- جوناثان سويفت، *رحلات غوليفر*، دار الهلال: بيروت، ط1، 2001.

- خورخي بورخيس، ومرغريتا غيرّيرو، *من كتاب المخلوقات العجيبة*، ترجمة: بسّام حجّار، المركز الثقافي العربي: بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2006.
- د. روهلنج، وشارل لوران، *الكنز المرصود في قواعد التلمود*، ترجمة: د. يوسف حنا نصر الله، مكتبة النافذة: القاهرة، ط1، 2003.
- دافيد لو بروتون، *أنثروبولوجيا الجسد والحداثة*، ترجمة: محمد عرب صاصيلا، المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر: بيروت، ط2، 1997.
- دانتي أليجييري، *الكوميديا الإلهية؛ الجحيم*، ترجمة: حسن عثمان، دار المعارف: القاهرة، ط3، 1988.
- ر. م. ألبيريس، *تاريخ الرواية الحديثة*، ترجمة: جورج سالم، منشورات بحر المتوسط: بيروت، باريس، ومنشورات عويدات: بيروت، باريس، ط2، 1982.
- روجيه جارودي، *واقعيّة بلا ضفاف*، ترجمة: حليم طوسون، دار الكاتب العربي: القاهرة، 1968.
- ستوكر، برام، *دراكولا*، ترجمة: لوسي يعقوب، دار الهلال: القاهرة، 2005.
- سيجموند فرويد، *تفسير الأحلام*، ترجمة: د. مصطفى صفوان، دار المعارف: القاهرة، (د.ت).
- عبد الفتاح كيليطو، *العين والإبرة؛ دراسة في ألف ليلة وليلة*، ترجمة: مصطفى النحال، دار شرقيات: القاهرة، ط1، 1995.
- غابريال غارسيا ماركيز، *مئة عام من العزلة*، ترجمة: د. سامي الجندي، دار الجندي: دمشق، ط5، 2005.
- فروم، إيريك، *اللغة المنسية؛ مدخل إلى فهم الأحلام والحكايات والأساطير*، ترجمة: حسن قبيسي، المركز الثقافي العربي: الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1995.

- فيرجيليوس، *الإنيـاذة*، ترجمـة: عنبـرة سـلام الخالـدي، دار العلـم للملايـين: بيروت، ط4، 1985.
- *كتاب الموتى الفرعوني*، ترجمه عن الهيروغليفية: السير والس بدج، وإلى العربية: د. فيليب عطية، مكتبة مدبولي: القاهرة، ط1، 1988.
- كراب، ألكزاندر هجرتي، *علم الفولكلور*، ترجمة: رشدي صالح، دار الكاتب العربي: القاهرة، 1967.
- كريستي، أغاتا، *ذات القناع الأسود*، المكتبة الثقافية: بيروت، (د. ت).
- كيريلينكو كورشونوفا، *ما هي الشخصية*، ترجمة: موفق الدليمي، دار التقدّم: موسكو، 1990.
- مجموعة من الباحثين، *الأديب وصناعته*، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت، ط2، 1983.
- ميرسيا إيلياد، *أسطورة العود الأبدي*، ترجمة: نهاد خياطة، دار طلاس: دمشق، ط1، 1987.
- ميرسيا إيلياد، *ملامح من الأسطورة*، ترجمة: حسيب كاسوحة، وزارة الثقافة السورية: دمشق، 1995.
- ميلان كونديرا، *فن الرواية*، ترجمة: د. بدر الدين عرودكي، دار الأهالي: دمشق، ط1، 1999.
- ناثانيل هوثورن، *الشارة القرمزيّة*، ترجمة: جاذبية صدقي، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعيّة: الجزائر، 1992.
- نيكولاي غوغول، *قصص*، ترجمة: جليل كمال الدين، دار التقدم: موسكو، (د.ت).
- هـ. فرانكفورت وآخرون، *ما قبل الفلسفة؛ الإنسان في مغامرته الفكرية الأولى*، ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت، ط2، 1980.
- هنري هجارد، *الهي، أو عائشة*، سلسلة روايات الجيب: القاهرة، (د. ط).

- هـوميروس، *الإليـانة*، ترجمـة: حلمـي مـراد، دار البشـير: دمشـق، بيـروت، (د.ت).
- هـوميروس، *الأونيسـة*، ترجمـة: دريني خشـبة، دار نهضـة مصـر: القـاهرة، (د.ت).
- يوريبـدس، *ميـديا*، ترجمـة: كمـال ممـدوح حمـدي، الهيئـة المصـريّة العامـة للكتاب: القاهرة، 1974.

د- المراجع الأجنبيّة:

- Anatole France, *Thaïs*, Éditions la symphonie, Bierut, 2001.
- Denis Labbé et Gilbert Millet*, Le fantastique,* Ellipses Édition, Paris, 2000.
- Denis Millier*, La littérature fantastique,* Ed Seuil, Paris, 2000.
- Emmanuèle Baumgartner et Philippe Ménard, *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*, Librairie générale française, 1996.
- Franz Kafka, *La Métamorphose*, www.inlibroveritas.net.
- Gaston Cayrou, *Dictionnaire de français classique la langue de XVIII's,* Klincksieck, Paris.
- Joëlle Gardes-Tamine et Marie Claude Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire,* Armand Colin, paris.
- Marcelle Ehrhard, *La Littérature Russe*, Presses Universitaires de France, Paris, 1972.

- Marcel Schneider, *Histoire de la littérature fantastique en France*, Fayard, 1985.
- Nicolas Agnan et autres, *Le Grand Dictionnaire Encyclopédique du XXI Siècle*, Auzon, Paris, 2001.
- Paul Aron, Denis Saint- Jacques, Alain Viala, *Le dictionnaire du littéraire*, Press universitaires de France, Paris, 2002.
- Voltaire, *Romans et Contes,* Tome premier, Éd SGED, Paris, 1999.
- Voltaire, *Candide ou L'Optimisme*, Maxi livres, 2001

هـ ـ الرسائل الجامعيّة:

- الحافي، هدى سليمان "*العجائبيّة في القصة السورية القصيرة؛ القصة النسوية أنموذجا*"، رسالة ماجستير (مخطوط)، بجامعة تشرين: سوريا، 2009.
- حرب، لولو إلياس، "*الألم في روايات إلياس خوري؛ رحلة غاندي الصغير، وباب الشمس، ويالو*"، رسالة أعدّت لنيل دبلوم الدراسات العليا (مخطوط)، الجامعة اللبنانية: بيروت، 2009.
- حسن، حسين الحاج، "*الأسطورة في الجاهليّة*"، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا (مخطوطة)، الجامعة اللبنانيّة، كليّة الآداب، 1969.
- علاوي،الخامسة، "*العجائبية في الرواية الجزائرية*" ، مخطوط رسالة دكتوراه، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإنسانية: قسنطينة، السنة الجامعية: 2008- 2009.

و- أعمال المؤتمرات، والملفات:

- أعمال مؤتمر: *بيروت في الرواية، الرواية في بيروت*، المنعقد أيام 10، و11، و12 مارس 2010، تحرير: د. سامي سويدان، منشورات الجامعة اللبنانيّة: بيروت، 2010.
- *الثقافة العربيّة في القرن العشرين*؛ حصيلة أوّليّة، مجموعة من الباحثين، مركز دراسات الوحدة العربيّة: بيروت، ط1، 2011.
- *الفنون والأساطير في الرواية العربيّة*، وقائع مهرجان العجيلي الثالث للرواية العربيّة، من 11 إلى 14/ 11/ 2007، دار الينابيع: دمشق، ط1، 2008.
- *دراسات نقديّة في أعمال السيّاب/ حاوي/ دنقل/ جبرا*، أعمال الحلقة النقديّة في مهرجان جرش الرابع عشر: تحرير وتقديم: فخري صالح، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر: بيروت، ط1، 1996.
- *العجيب والغريب في إسلام العصر الوسيط*، جاك لوكوف وآخرون، ترجمة: عبد الجليل بن محمد الأزدي، منشورات الملتقى: الدار البيضاء، ط1، 2002.

ز- المواقع الإلكترونيّة:

- وديع العبيدي، "سليم مطر في امرأة القارورة؛ النص المفتوح وإشكاليّة التشتّت". www.salim.mesopot.com

ح- الدوريّات:

- *آفاق عربية*، بغداد، ع8، السنة التاسعة، نيسان، 1984.
- *الأقلام*، بغداد، ع6، السنة السادسة والثلاثون، تشرين الثاني- كانون الأول، 2001.
- *الأقلام*، بغداد، ع5، السنة السابعة والثلاثون، أيلول- تشرين الأول، 2002.
- *الجديد في عالم الكتب والمكتبات*، عمان، بيروت، ع10، ربيع 1996.
- *الحكمة*، بغداد، ع28، السنة الخامسة، آب، 2002.
- *الحياة الثقافية*، تونس، ع228، فيفري 2012.
- *دبي الثقافيّة*، دبي، ع82، مارس، 2012.
- *الدوحة الثقافيّة*، الدوحة، ع53، مارس 2012.
- *عالم الفكر*، الكويت، مج28، ع1، 1999.
- *فصول*، القاهرة، مج5، ع3، أبريل، مايو، يونيو، 1985.
- *فصول*، القاهرة، مج12، ع1، 1993.
- *فصول*، القاهرة، مج12، ع4، شتاء 1994.
- *فصول*، القاهرة، ع66، ربيع 2005.
- *فصول*، القاهرة، ع75، صيف وخريف 2009.
- *الكرمل*، رام الله، ع54، شتاء 1998.
- *الكلمة*، لندن، ع68، ديسمبر، 2012. www.alkalimah.net
- *الموقف الثقافي*، بغداد، ع35، تشرين الأول، 2001.

الفهرس

المقدمة أ

المدخل: العجائبيّة؛ المفهوم والإشكاليّة 1

الفصل الأول: مصادر العجائبيّة 26

أولا- المصدر الأسطوريّ 28

ثانـــيا- المـــصدر الـــدينيّ 48

ثالـــثا- الـــمصدر الشعـــبيّ 65

رابعا- الـــمصدر الـــنفسيّ 70

الفصل الثاني: العجائبيّة موضوعا أدبيّا 75

أولا- في المدوّنات الأدبيّة الأجنبيّة 77

ثانيا- في المدوّنات الأدبيّة العـربيّة 108

الفصل الثالث: موضوعات العجائبيّة 129

أولا- المسخ 131

ثانيا- التحوّل 148

ثالثا- الرحلة 159

رابعا- الغيبة 172

خامسا- الرموز الحيوانيّة 178

الفصل الرابع: وظائف العجائبيّة 187

أولا- الوظيفة الترميزيّة 191

ثانيا- الوظيفة الإرعابيّة 204

ثالثا- الوظيفة الأدبيّة 212

رابعا- الوظيفة الإحيائيّة/ التفاعليّة 215

خامسا- الوظيفة الجماليّة 226

الخاتمة 250

قائمة المصادر والمراجع 254