الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد البشير الإبراهيمي – برج بوعريريج -
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الموضوع:

الفنتازيا السوداء وفعالية اشتعال التأويل

في رواية الجزار لحسن الجندي

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات شهادة الماستر
في اللغة والأدب العربي
تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:
- الكاملة بن محبوس
- نسيمة لغلام

إشراف الدكتور:
- سليم سعدلي

لجنة المناقشة

(اللقب والاسم)	الصفة	الرتبة
بوعلام رزيق	أستاذ محاضر أ	رئيسا
سليم سعدلي	أستاذ محاضر أ	مشرفا
الصالح قسيس	أستاذ محاضر أ	ممتحنا

الموسم الجامعي: 2021-2022 الموافق لـ: 1442-1443هـ

شكر و تقدير

قالى تعالى (فَتَبَسَّمَ ضَاحِكًا مِنْ قَوْلِهَا وَقَالَ رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ)

سورة النمل الآية ﴿١٩﴾ ...

الحمد لله والشكر أولا وأخيرا على فضله وكرمه وبركاته الذي وفقنا لهذا وما كنا لولاه لما أدركنا شيء.

ونصلي ونسلم على سيد الخلق أجمعين إمام المتقين وصاحب الرسالة االجليلة في العلم سيدنا محمد عليه أزكى الصلوات والتسليم وعلى آله وصحبه أجمعين .

بصدق الوفاء والإخلاص نتقدم بشكرنا وامتناننا إلى الأستاذ " سليم سعدلي" الذي أشرفت على هذه المذكرة ،وعلى نصائحه وتوجيهاته القيمة التي مكنتنا من إخراج هذا العمل المتواضع إلى حيز الوجود

ونتقدم بخالصي شكرنا وعظيم امتناننا إلى اساتذتنا الكرام وإلى كل من ساعدنا في إنجاح هذا العمل

فأقول لكل من أعاننا أعانكم الله

وجزاكم الله كل خير وأنار الله لكم الطريق .

إهداء

قل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون} إلاهي لا يطيب النهار الا بطاعتك ، ولا تطيب اللحظات إلا بذكرك ولا تطيب الاخرة إلا بعفوك ولا تطيب الجنة الا برؤيتك

الى أمي بالتي فارقتنا بجسدها ولكن روحها مازالت ترفرف في سماء حياتي الى روح أبي بالطاهرة وروح خالتي زهوة رحمة الله عيلهما

الى من شجعني على مواصلة مسيرتي بالعلمية ونبع الحنان الفياض الى شريك العمر ورفيق دربي زوجي الغالي فوزي

الى أغلي ما أملك في هذه الدنيا قرة عيني ابني أكرم عبد العزيز

وابنتي ملاك حفضهما الله ورعاهما

الى كل العائلة الكريمة أخوتي وأخواتي

والى كل طلبة قسم الأدب العربي دفعة 2022 جامعة محمد البشير الابراهيمي

الى كل من كان لهم أثر في حياتي

الى كل من أحبهم قلبي ونسيهم قلمي

الكاملة

إهداء

بسم الله و الصلاة والسلام على أشرف خلق الله أما بعد

الى من وضع المولى عز وجل الجنة تحت قدميها أمي الحبيبة حفظها الله ورعاها وجعل الجنة الفردوس مأواها والى ذلك الرجل ا لعظيم الذي حسه في الحياة يكفي على ألف شعور ذلك الرجل الذي أطلب منه نجمة فيعود حاملا على ظهره السماء أبي الغالي حفظك الله وألبسك ثوب الصحة والعافية والى لمن كان سندي وقوتي زوجي أدامك الله بصحبتي وجواري والى اخوتي وأخواتي والى كل العائلة الكريمة

والى كل طلبة قسم الأدب العربي دفعة 2022 جامعة محمد البشير الابراهيمي

نسيمة

مقدّمة

مقدمة:

تعد الرواية من الأجناس الأدبية التي احتلت مكانة مرموقة على مستوى الساحة الأدبية بسبب تميزها عن غيرها من الأجناس الإبداعية، بانفتاحها و قدرتها الكبيرة على التغير و التجديد سواء على مستوى الشكل أو المضمون، حيث وصلت الرواية العربية المعاصر بعد مراحل كثيرة و مكابدات طويلة إلى تبني بنية سردية جديدة تكسر منطقها السكوني الرتيب، لتتجسد بشكل حضور كتابي مختلف، نتعدد الإيحاءات لا نهائي الثراءات، يستدعي كثيرا من التأويلات و التفسيرات، و يحفل ببناء فنتازي انفتاحي عميق، يستثير دهشة المتلقي و فضوله، و يوقظ في ذهنه الكثير من الأسئلة و الإشكالات، و من بين البنى السردية المستحدثة في الرواية توظيف الفنتازيا التي أثبتت وجودها في العقود الأخيرة من القرن العشرين، و رسمت بها العديد من الروايات العربية المعاصرة، و من خلالها استطاع الروائي العربي أن يفتح الباب على مصراعيه لخيال جامح مجنح لا تأسره حدود و لا تقيده قيود، غارفا من ينبوع التراث، و ظواهره العجيبة و الغريبة، مصورا عالمه فوق الطبيعي بأحداثه العجيبة و شخصياته المختلفة و مكانه و زمانه الغريب، متجاوزا قوانين الطبيعة، و متمردا على نواميسها، مخترقا للواقع، فكسرت القيود، و تخطت الحدود، و امتزج الواقع بالخيال و الممكن بالمستحيل بما يحير المتلقي، و يثير دهشته، و يحرك فضوله.

و لعل رواية "الجزار" لـــ "حسن الجندي" تمثل مثالا حيا على ذلك، حيث تتميز بخروجها عن أساليب الحكي المألوفة، و المزاوجة بين الواقع و اللاواقع، ليكون موضوع بحثنا موسوما بـــ "سؤال الفنتازيا الكاشفة و شعرية اللامتناهي التأويلي في رواية الجزار لـــ حسن الجندي".

لعل الدوافع التي دفعتنا لاختيار هذا الموضوع ترجع لأسباب متعددة بعضها موضوعي خاص بطبيعة الموضوع في حد ذاته، إذ تعد الدراسة الخاصة بالأدب العجائبي

من الاهتمامات الحديثة في الساحة الأدبية، و أما الذاتي فتمثل في رغبتنا للاطلاع على هذا الموضوع لما فيه عمق و تشويق و الكشف عن خبايا هذا النوع الجديد من السرد.

و يمكن معالجة هذا الموضوع وفق الإشكالية التالية:

- كيف تجلت الفنتازيا في المتن السردي الجنداوي؟
- لماذا لجأ الجندي إلى الفنتازيا؟ أرغبة منه لزيادة شغف القارئ و استفزازه فحسب؟ أم كسرا لأفق الواقع، و اختراق عتمته، و تجاوز سلطته، و كشف خباياه؟

و بالنسبة للمنهج المتبع، فقد فرضت علينا الدراسة المنهج الوصفي التحليلي الذي يسمح باستقراء و استنباط النصوص السردية الروائية، و لا يخف على القارئ وجود قراءات استنطاقية و لمتون الجندي استقينا طرحاتها من المنهج الحفري التأويلي النفسي الاجتماعي...

و لقد اعتمدنا على خطة مكونة من مقدمة و فصلين و خاتمة. فالفصل التمهيدي الموسوم بمفاهيم تنظيرية انقسم إلى ثلاث مباحث: المبحث الأول الموسوم بـــ "مصطلحات ..... للفنتازيا". أما المبحث الثاني الموسوم بـــ "الفنتازيا عند الغرب و عند العرب"، و المبحث الثالث موسوم بـــ "موضوعات العجائبي".

في حين نصب وعاء الصرامة و الإحكام مخصصين فصلا تطبيقيا تحت عنوان "فاعلية اشتغال الحكي الفنتازي". المبحث الأول بعنوان "انسلاخ العجائبي من الفنتازي" أدرجنا فيه أهمية التعجيب كموجه للحكي الفنتازي و وسيلة لتخطي العقبات الأولى للخطاب اللامعقول، و رجحنا الكفة في المبحث الثاني الموسوم بـــ "تمظهرات السرد الفنتازي" كالمسخ و التحول. و إتماما سيرورة بحثنا جاء المبحث الثالث موسوما بعنوان "سحرية السرد الخوارقي"، حيث وقفنا عند أهم الانفلاتات الزمكانية في رواية "الجزار" لـــ "حسن الجندي".

و قفينا العمل بخاتمة كانت محصلة لأم النتائج التي توصلنا إليها من خلال هذه الدراسة، و الملحق يحمل ملخصا للرواية المدروسة، أما بالنسبة التي تشرب منها هذا العمل مادته، فهي كثيرة لعل أهمها:

- "شعرية الرواية الفانتاستيكية" لـــ "شعيب حليفي".
- "العجائبية في أدب الرحلات" لـــ "الخامسة علاوي".
- "مدخل إلى الأدب العجائبي" لـــ "تفيتان تودوروف".
- ناهيك عن ..... و رسائل تخرج نذكر منها:
- مجلة الثقافة الأجنبية، س. ن. ماخلوف مدخل إلى الفنتازيا.
- رسالة دكتوراه لـــ "بهاء بن نوار"، "العجائبية في الرواية العربية المعاصرة".

اعترضت سبيلنا و نحن ننجز هذا البحث جملة من الصعوبات نذكر منها: صعوبة تحديد مصطلح الفانتازي لتداخله مع المصطلحات الأخرى، بالإضافة إلى عدم وجود دراسات مفصلة تناولت الفانتازيا.

و في الأخير نحمد الله سبحانه و تعالى الذي وفقنا لهذا، و نتوجه بالشكر الجزيل و خالص التقدير لأستاذنا الفاضل الدكتور "سعدلي سليم" الذي لم يبخل علينا بتوجيهاته و نصائحه حتى استوفينا بحثنا.

الفصل الأول

تجليا ت الفنتازيا الكاشفة

المبحث الأول: مصطلحات متخامة للفنتازي

1-مفهوم الفانتازيا الكاشفة (النقدية).

يقع العديد من الدارسين في إشكالية ترجمة المصطلحات، وهذا راجع إلى كون أغلب المصطلحات تم استيرادها من الغرب، مما خلق لهم صعوبة في وضع ما يقابلها بالعربية.

مما لا شك فيه أن أغلب المصطلحات تم استيرادها من الغرب، والباحثون الذين يتولون عملية الترجمة اختلفوا في ضبط تلك المصطلحات ووضع ما يقابلها في الدرس الغربي، وهذا ما نجده في كلمة Fantastique التي عربت بصورة مختلفة عن طريق الترجمة[1].

وهذا الأمر يضعنا أمام إشكاليات كبيرة وعديدة تستوجب علينا تحديد بعض المصطلحات وضبطها وفي مقدمتها مصطلح العجائبية، وقد عُبر عن العجائبي بصيغ وتعابير مختلفة، ونجد أن معظم المعاجم العربية أعطت له تقريبا نفس المدلول.

أ- لغة:

من الناحية اللغوية جاء في المعجم الوسيط: "عَجَبَ، عَجَبَّ منه، عجبًا، وعجبًا نكرة لقلة اعتياده إياه والأعجوبة ما يدعو للعجب، ويقال عجب، عجيب شديد المبالغة وهي عجيب جمع عجائب"[2].

وجاء في لسان العرب لابن منظور "أن العجائب من الفعل عَجَبَ العجب والعجبُ إنكار ما يرد عليك لقلة اعتياده معجم العجب والعَجب هي النظر إلى شيء غير مألوف ولا معتاد"[3].

---

(1) – محمد تنفو: النص العجائبي، ط1، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2010، ص13.

(2) – إبراهيم مصطفى: معجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر، القاهرة،1960، ص584.

(3) – ابن منظور أبي الفضل محمد مكرم: لسان العرب. مادة عجب،م1، ط1، دار صادر، بيروت، لبنان، 1863، ص580-584.

كما نجد بأن لفظة العجيب قد وردت في القرآن الكريم مرتين بهذا الجذر تحمل معنى الدهشة والاستعجاب من أمر غير مألوف الحدوث كقوله تعالى في سورة هود " ﴿قَالَتْ يَٰوَيْلَتَىٰٓ ءَأَلِدُ وَأَنَا۠ عَجُوزٌ وَهَٰذَا بَعْلِى شَيْخًا ۖ إِنَّ هَٰذَا لَشَىْءٌ عَجِيبٌ ﴿٧٢﴾﴾" سورة هود الآية 72، وقوله تعالى:" ﴿بَلْ عَجِبُوٓا۟ أَن جَآءَهُم مُّنذِرٌ مِّنْهُمْ فَقَالَ ٱلْكَٰفِرُونَ هَٰذَا شَىْءٌ عَجِيبٌ ﴿٢﴾﴾" سورة ق الآية 2. فامرأة عمران حيث تعجبت من ولادتها في ذلك العمر يجعل الأمر كالمعجزة الخارجة عن العادة والآية الثانية لها الدهشة نفسها.

والعجيب عند "زكريا القزويني" (ت682ه) في كتابه: "**عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات**" يفيد بأن حيرة تعرض للإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشيء أو عن معرفة كيفية تأثيره فيه"[1].

أما بالنسبة للجرجاني (ت816ه) في كتابه: "**التعريفات**" فالعجب عنده هو تغيير النفس بما خفي سبب وخرج عن العادة مثله"[2] أي أن النفس تستغرب وتندهش من أي مظهر عجيب غريب، ونجد أن المعاجم العربية وقفت عند المفهوم بمعنى يكاد يكون واحدا وإن كان في المظاهر النفسية والانفعالية التي انحصرت في صورة الدهشة والاستعجاب والحيرة وغيرها، كما ورد لهذا اللفظ العجاب في كل من القرآن الكريم والمعاجم العربية، وهو يحمل في طياته الدلالة نفسها مما تقدم تنصرف كلمة العجيب إلى كل ما يدعو إلى العجب والدهشة والخروج عن المألوف وإثارة الحيرة والارتباك من الجهل بالأسباب.

---

[1] – شعيب حليفي: الرحلة في الأدب العربي، التجنيس، آليات الكتابة خطاب المتخيل، د/ط، رؤية للنشر والتوزيع، 2006، ص453..

[2] – المرجع نفسه: ص. ن.

ب-اصطلاحا

تعددت مدلولات مصطلح الفانتازيا الكاشفة حسب رؤية كل ناقد فالفانتازيا تتغير بتغير العصور والثقافات وهناك من "يصنعه مقابلا للمدهش وهناك من يجعله مرادفا للوهمي أو الخارق وهو مرادف لمصطلحات عدة كغير الواقعي والخارجي عن المألوف وفوق الطبيعي"[1] . فالفانتازيا كاشفة في أصله عند الغربيين مأخوذة من الكلمة اليونانية Fantastique وتعني "كل ما له علاقة بالمخيلة"[2].

ونجد في المعاجم الفرنسية أنFantastique مرادفا للمدهش أو الخارق، أو ما يمت بصلة للخيال والوهم والأسطورة وأحيانا يأخذ معنى "الشكل الفني أو الأدبي الذي يستدعي العناصر التقليدية للعجيب... ويبرر اقتحام اللاعقلانية للحياة الفردية والجماعية"[3].

بمعنى آخر فالفانتازيا الكاشفة هي تلك الروايات، والقصص المستمدة من حياة الشعوب الغابرة في طيات التاريخ تحاول ضم الأشكال الأدبية الفنية، وهذا ما يضع للعقلانية أهم السمات البارزة في تلك الأشكال الأدبية، فهو يظهر على المألوف الطبيعية. ونجد أن جورج **كاسنتين** "أول من **عرض** للتعريف الفانتاستيك حيث اعتبره "الشكل الجوهري الذي يأخذ العجيب عندما يتدخل التخيل في تحويل فكرة منطقية إلى أسطورة مستدعيا الأشباح التي يصادفها أثناء تشردها المنعزل"[4].

فهو يشير إلى أن العجيب شكل جوهري، لأنه يحول فكرة واقعية إلى الأسطورة، ويميل إلى استدعاء الأشباح في الجو المنعزل.

---

[1] – نجاة منصوري: سحر العجائبي في رواية وراء السراب، مجلة المخبر، جامعة خيضر، بسكرة، العدد 8، 2010، ص145.

[2] – الخامسة علاوي: العجائبية في أدب الرحلات (رحلة ابن فضلان أنموذجا)، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، 2005-2006، ص36.

[3] – المرجع نفسه: ص ن.

[4] – المرجع نفسه، ص ن.

والعجائبي عند "روجي كايوا": "فوضى...وتمزيق ناجم عن اقتحام ما هو مخالف للمألوف وتقريبا غير المحتمل الحقيقي المألوف".

ومن خلال هذا التعريف يتبين لنا أن "روجي كايوا" يصف العجائبي "بأنه خارق للعالم العادي الواقعي حين يقتحم داخله عنصرا غير واقعي وفي تمثله قطيعة للانسجام الكوني".

والفانتستيك من منظور "كايوا": "هو الشكل للمخيلة التي تضع قوانين الطبيعية في تساؤل بعدما **يغتصبها** الفوق طبيعي"[1] .

ويرى "تودوروف": "أن الفانتستيك هو تردد كائن لا يعرف سوى القوانين الطبيعية أمام حادث له صيغته فوق طبيعي"[2]. فالتردد هو سمة أساسية للفانتازيا الكاشفة عند تودوروف فالفانتاستيك له أهميته تكمن في كونه: "يكشف المناطق المظلمة في اللاوعي الجمعي... وهو إخراج الأسطورة بعلامة الوعي"[3] ويرى تودوروف أيضا: "أن الحدث الفوق طبيعي هو في جوهره حامل لمعرفة غريبة عن المعرفة المألوفة المرتكزة إلا على بديهيات معينة"[4].

فالفانتازيا بمعنى آخر هي احتمال تقديم الأسطورة والميثولوجيا والفلكلور والقصص ورؤى الأحلام ومقاطع السيريالية والخيال العلمي، وقصص الرعب، وكل ما يقارب هذه الأنواع وله علاقة بالبشر، ومن هذا الاحتمال يصدر شعيب حليفي إذ يقول: "العجائبي والغرائبي هما عنصران يندرجان تحت معطف الفنتاستيك الذي يُعد اختراقا لكل حدود الأزمنة والأمكنة، وهي المقاييس التي اعتادها الإنسان في حياته الأرضية"[5] وقد رأى

---

(1) – شعيب حليفي: الرحلة في الأدب العربي، ص 31.

(2) – المرجع نفسه: ص 29.

(3) – المرجع نفسه: ص ن

(4) – المرجع نفسه: ص40.

(5) – سناء شعلان: السرد الغربي والعجائب في الرواية والقصة القصيرة، الأردن، وزارة الثقافة، عمان، ط1، 2004، ص26

البعض بان الفلنتازيا وتكتب أحيانا "الفانتازيا" هو اسم لاتيني الأصل (phantasia) حيث استعماله في البدء أرسطو ثم انتقل إلى فلسفة القرون الوسطى للدلالة على الصور الحسية في الذهن"[1].

غير أن البعض الآخر يرجع فرضية عروبة أصول المصطلح، ويمكن تبينها من خلال أحد تعاريف أشهر فلاسفة المسلمين وهو الكندي (ت252ه) معرفًا الوهم على أنه: "الفنطاسيا وهو قوة نفسانية مدركة للصور الحسية مع غيبية طينها، ويقال الفنطاسيا وهو التخيل، وهو حضور صور الأشياء المحسوسة مع غيبية **طينها**"[2] وهو ما يعني بأن الفانتازيا ذات علاقة وثيقة بالوهم والتخيل المفرطين بل إن الأمر فيه بعض من الالتباس كما يذهب إلى ذلك أحد النقاد حين يومئ إلى تردد العرب القدامى في ترجمته بين الوهم والتخيل، وقد يكون ترجم عن اليونانية أو اللاتينية من خلال قوله: "يذهب بعض الدارسين إلى أن بعض المترجمين **السريان في ترددي** في مفهوم الفنطاسيا بين معنى التوهم ومعنى التخيل، فبينما يؤثر إسحاق بن حسن التوهم مع استخدام التخيل في مواضع قليلة فيما يفعل قسطاني لوقا كلمة التخيل وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على اللبس والاضطراب[3].

المصطلحات المماثلة للفانتازيا الكاشفة.

1/ العجائبي / العجائبية/ العجاب:

يبرز التداخل بين هذه المصطلحات في الاستعمال النقدي جلبا لدى النقاط الباحثين في أثناء اصطناع مقابلات لمصطلحين أجنبيين يبدوان في الظاهر مصطلحا مشتركان يؤديان نفس المعنى ويسحبان في الفلك ذاته، بدافع المتاخمة المعجمية بينهما وهماFantastique وMerveilleux غير أن باطنهما يمثل العكس واختلافا دلاليا يرتكز

---

(1) – مجدي وهبة وكامل المهندس: المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت،ط1،1884،ص 278.

(2) – حسين علام : العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، الدار العربية للعلوم، ناشرون منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص70.

(3) – عاطف جودة ناصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المغربية العامة للكتاب، مصر،دط، 1984، ص62.

في جوهره على أركان معرفية وأدبية ووظيفية، وإذا كان التسليم بدءا بأن المصطلح العجائبي الشائع استعمالا والذي يرادف غالبا مصطلحFantastique يبدو واضحا والاتفاق حوله لا يوازيه أي مصطلح أخر[1].

فالعجائبي هو مرادف الكلمةFantastique وقد فُضل على مصطلحات عدة منها **الغريب والوهم والخارق والاستلهام وغيرها...**"[2] وقد تباينت وجهات النظر في النقد العربي حول ترجمة المصطلح وضبط المفهوم الخاص به، حتى كاد أن يكون محيرا في عرف النقاد، على قلة تناوله النقدي. وهذا حسب رأي سناء كامل شعلان وتمخض عن مسألة الاختلاف رأيان اثنان، رأي يقول بأنه جنس متخيل سائب، إذ لم يحسن تقييده وضبطهُ، ويرى أن عوامل الرمان والمكان والخلفية الثقافية مهمة في ضبطه، للتفريق بينه وبين غيره من السرود الأخرى لاسيما الغرائبي"[3] والرأي الثاني يقول: "بتحوله من متخيل سائب إلى جنس تخيلي يسنده وعي ولغة متميزة، فالرأي الأول يضع البعدين الزماني والمكاني أداة مهمة في يد الناقض للتعريف بين العجائبي وما يسمى بالغرائبي"[4].

وعليه "فالغرائبي يرتبط بحسب هذه الرؤية بالزمان والمكان فيما يرتبط العجائبي بالزمان وحده"[5] أيّ أنّ الناقدة سناء شعلان تربط عامل الزمن بالحدث العجائبي على غيره من أنواع السرود الأخرى.

وقد اتفق البعض مع الناقدة شعلان في هذا الرأي، ولكن يعتبر هذا قصورا مخلا في إدراك ماهية العجائبي ذلك أنه يتشكل من وضعيات أخرى لا علاقة لها بالزمن، فقد يتشكل الحدث عجائبيا، ذلك أنه يتشكل من وضعيات أخرى لا علاقة لها بالزمن، فقد

---

(1) – لؤي علي خليل: تلقي العجائب في النقد الغربي الحديث المصطلح والمفهوم، مراجعة: علي أبو زيد، تقديم محمد عزيز شكري، هيئة المؤسسة العربية، دمشق،ط1، 2005، ص101.

(2) – سعيد يقطين: ذخيرة العجائب العربية سيف بن ذي يزن، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص 08.

(3) – سناء شعلان: السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية العربية والقصة القصيرة في الأردن، ص12.

(4) – نورة بنت إبراهيم الغيري: العجائبي في الرواية العربية (نماذج مختارة)، بيروت، ط1، 2011، ص 8-9.

(5) – سناء كامل شعلان: السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن، ص12.

يتشكل الحدث عجائبيا لصدوره عن شخصية عجيبة وارتباطه بها، أو لارتباطه بمكان عجيب أو لخروجه هو بذاته عن المألوف والمعتاد في المتعين الواقعي، بحيث ينطلق التعجيب من الحدث نفسه[1].

ويرى باحث أخر في اعتباره أن مصطلح العجائبي موضوعا مكافئا لمصطلح الأجنبي Fantastique بمثابة إطلاق عربي صميم يستوعب كل المعاني بكفاءة وخصب، ولعل التأسيس الفعلي لتاريخ ولادة المصطلح والتعامل لترسخيه بشكل منهجي، ينطلق من عنوان المؤلف المرجعي، الذي يؤسس نقديا لكتابة العجائبي حديثا Fantastique (introduction ce litteature) لصاحبه الناقد الفرنسي تزفيتان تودوروف الصادر عام1970م، والذي ترجمه إلى اللغة العربية الباحث المغربي بوعلام الصديق معنونا إياه بـــ: "مدخل إلى الأدب العجائبي"[2].

2- الغريب/ الغرائبي/ الغرائبية:

وهو نوع من الأدب يرى الناقد أنه يقدم لنا عالما يمكن التأكد من مدى تمسك القوانين التي تحكمه، قرار مُوكل للقارئ إذ ما قرر أن قوانين الوقائع تظل على حالها، وأنه بإمكاننا تفسير الظواهر الموصوفة فإننا نبقى في الغريب الذي يبهر أول مرة لكن بمجرد إدراك أسبابه المألوفة تزول غرابته مع التعود[3].

لقد استعملت هذه المصطلحات الغرابة والغريب والغرائبي والغرائبية مقابلا من المقابلات في الأخرى للمفردة الأصليةFantastique إلا أنها خلفت لبسًا في تحديد

---

(1) – نورة بنت إبراهيم العمري: العجائبي في الرواية العربية، ص09.

(2) – تزفيتان تودروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة: الصديق بوعلام، دار الكلام الرباط، ط1، 1993، ص226.

(2) – نورة بنت إبراهيم العمري: العجائبي في الرواية العربية، ص09.

(2) – تزفيتان تودروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة: الصديق بوعلام، دار الكلام الرباط، ط1، 1993، ص226.

(3) – حسين علام العجائبي: في الأدب من منظور شعرية السرد، ص33.

المصطلح مع العلم أن الغريب أو الغرائبي يناظرهما في اللغة الأجنبية /etrange exotique وهناك من ترجم مصطلح على أنهFantastique الغرائبي ومنهم:

الباحث والناقد والمترجم السوري **منذر عياشي** وترجمته تزفيتان تودروف الموسوم "مفهوم الأدب" حيث أشار فيه إلى كتابة الأخر وسماه ب"**مدخل الأدب الغرائبي**" وهو يقصد هنا مدخل إلى الأدب العجائبي[1].

3- الخرافة/ الخرافي (المدهش اللامعقول):

قد تكون هذه المصطلحات هي أخر المصطلحات الرائجة والمتداولة بتفاوت في الكتابات الأدبية النظرية والتطبيقية ترجمة وتعبيرا عن مفهومFantastique في أصوله الغربية، وقد جاء بعض الباحثين والنقاد باصطناع هذه المصطلحات والذين يريدون بهم ما يخص الأدب العجائبي.

- الباحث والأكاديمي والمترجم المصري "**محمد عناني**" الذي يؤثر استعمال مصطلح "خرافة وأدب الخرافة في ترجمته لمصطلحFantastique بالانجليزية مشيرا إلى عنوان كتاب تودروف مترجما إياه بالأدب الخرافي، ولقد لجأ إلى استعلام كلمة خرافة بمعنى العجائبي"[2] والمدهش هو كل ما يرتكز على حضور الجنايات وما يصحب هذا الحضور من خوارق وغرائب كما يتدخل السحر والسحرة أو الكائنات فوق الطبيعة"[3] بمعنى أن المدهش يتخيل فيه عالم السحر والجن والشعوذة والعالم المدهش (السحري) والعالم العجائبي هو "امتداد للآخر...حيث يغدو العجائبي استمرار للحكاية السحرية المدهشة... إذا فثمة تداخل كبير بين العالم المدهش الذي أساسه الحكاية والجنايات والجنيات والساحرات، وبين العالم العجائبي الذي يتغنى على كل ما هو فوق طبيعي

---

[1] – تزفيتان تودروف: مفهوم الأدب، ترجمة: منذر العياشي، دار الذاكرة، حمص، ط1، ص13.

[2] – محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ص3، 2003، ص28-29.

[3] – الخامسة علاوي: العجائبي في أدب الرحلة، رحلة ابن فضلان أنموذجا، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، دط، 2006/2005، ص61.

خارق من أشباح وعفاريت وجن... وكل ما من شأنه بث علامات الرعب والخوف في نفس المتلقي"[1].

4- الخارق/ الخوارقي/ الخوارقية:

إن لهذه المصطلحات (الخارق، الخوارق، الخوارقية) حضورا ملموسا في النقد العربي المعاصر، بحيث تأخذ مرتبة متقدمة في سلم استعمال المصطلحات الموضوعة مقابلات لمصطلح Fantastiqueوقد وظفت من قبل مستعمليها **استئناسا شأنها** واحتكاما إلى أبعادها الدلالية والمعجمية، التي يرونها **متكالون** عليه في الاهتداء إلى هذه الصياغة دون غيرها. ولعلهم في ذلك يستندون إلى المادة اللغوية لفعل "خرق التي تحتوي على الدهشة والذهول والحيرة والخروج عن المألوف على نحو الدهش من الفزع أو الحياة، وقد أخرقته أي أدهشته، وقد خرق بالكسر خرقًا فهو خرق، دهش"[2] أو كان يرتبط الخرق بالعادة ويتجاوزها فيقال خرق العادة ويعني "تجاوز المألوف وكان عجيبا مذهلا وخرق بمعنى عمل أعمالا غير مألوفة تناقض العادة وغير معقولة"[3] فالخارق بهذه الصيغة هو كل ما خالف العادة، فيطلق "على كل ما يخرق نظام الطبيعة كالمعجزات والإرهاصات، فهي خارقة للنظام الطبيعي المعلوم"[4] أي أنه مخالف للعادة ولنظام الطبيعية، كما أنه يرد لدى المتكلمين حسب أحد المعاجم بالمعنى نفسه في اعتباره "ما خالف العادة وهو معجز إذا قارن التحدي"[5] قد تكون هذه السياقات الدلالية لمفردة الخارق، والخرق في بواعث استلطاف الباحثين والتقابل ترجيحهم لمصطلح الخارق أو

---

[1] – الخامسة علاوي المرجع السابق، ص63.

[2] – ابن منظور: لسان العرب،ج1، ص245.

[3] – رينهاوت دوزي: تكملة المعاجم العربية، تر: محمد سليم النعيمي، مراجعة: جمال الخياطة، ج4، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، دط، 1970، ص68.

[4] – جميل صليبا: المعجم الفلسفي بالألفاظ (العربية والفرنسية والإنجليزية) جزء2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، دط، 1982، ص513.

[5] – إصدار مجمع اللغة العربية بالقاهرة، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004، ص229.

الخوارقي أو الخوارقية وأدب الخوارق في حالات معينة ترجمة لمصطلح Fantastique ويمكن ذكر بعض منهم:

– الناقد كمال أبو ديب حيث يستعمل المصطلحين معا العجائبي والخوارقي في مثل قوله: "ينتمي هذا النص إلى نمط من الكتابة الإبداعية يرقى لي أن أسميه الأدب العجائبي أو الأدب الخوارقي"[1].

– الروائي السوري نبيل سليمان وقد جمع بين عدة مصطلحات لمعنى واحد فيجمع مثلا بين الغرائبي والخوارقي موظفا كذلك مصطلح "الخارق" في مثل قوله: "لقد ميز تودروف بين الخارق والعجيب والغريب، فالأخير يفسر العجيب عقلانيا، والعجيب تكره فوق الطبيعي دوما، أما الخارق فيقوم في التردد المستمر بين الواقعي وفوق الواقعي[2].

فمصطلح الخارق ومشتقاته المستعملة يترجم أحيانا لدى البعض باللاتينية (Mereilleus-Prodigieuus- Fantastic فالخوارقي يحاول إلغاء الإبهام تماما الذي يفصل بين الواقع واللاواقع، وتصوير كل ما يتجاوز هنا الواقع ويخرق نظامه دون حدود.

أولا عند الغرب

1– إرهاصات الفانتازيا عند الغرب:

لو تتبعنا الشجرات الأولى للعجائبية، نجد أن بدورها مخبأة في تلك الخرافات التي كانت على لسان الحيوان (قصص الحيوان) كالخرافات **الياسوب** الذي يعد أبا للحكاية الخرافية فحكايته تعتبر بحرا واسعا، كذلك نجدها في قصة الحمار الذهبي النوميدية التي توظف فكرة السحر والمسخ **فتصل** في هذه الحكاية يتناول محلولا سحريا، يتحول من جراءه الحمار يعاني الويلات على يد البشر ويخوض مغامرات عديدة أما عند الرومان

---

(1) – كمال أبو ديب: الأدب العجائبي والعالم الغرائبي، دار الساقي، ط1، 2000، بيروت، ص08.

(2) – نبيل سليمان، أبو براقش الرواية والتراث السردي، مجلة الموقف، ع321، منشورات اتحاد العرب، 1998، ص19.

فنجد حكايات الحرب والفروسية[1]. غير أن تحديد تاريخ دقيقة لظهور الأدب العجائبي بمواصفاته الحقيقية يجعل البعض يؤرخ لبدايته بالقرن الثامن عشر (1770) باعتبار أن العجائبي قد جاء بمثابة رد فعل على الخطاب التنويري العقلاني الذي يمنع للعقل والمنطق والعلم والطبيعة مكانة مرموقة إلى حد التقديس[2] مع أن نشأة العجائبي في رأي البعض الآخر لم تكن منعزلة عن التطور العلمي الذي عرفته الثقافة الأوروبية لاسيما في القرنين الثامن والتاسع عشر إذ أن أسسه وأساليبه قد ترسخت ونضجت بموازاة التطور التي الذي عرفنه العلوم الطبيعية والإنسانية[3].

بل هناك من يرجع ظهور العجائبي كأسلوب كتابة في المجتمع الغربي إلى جعله من العوامل أهمها عامل المفارقة بين الدين العلم، والاختلاف بين خصائصهما وتأثيرهما في حياة الإنسان داخل هذا المجتمع منذ القرون الوسطى حين كانت الكنيسة تفرض سلطتها الدينية بشكل مطلق إذ قدمت جملة من التفسيرات العقائدية أواللاهوتية عن الموت وعن الحياة الأفضل وعالم ما بعد الموت، فقامت على هذا الأساس بتشريح قوانين وطقوس، والبحث عن الخلاص من خلال تأسيس نظام صارم لمواجهة مشاعر مختلفة كالخوف والشعور بالذنب؛ أي أنها حاولت (الكنيسة) أن تخلق انسجاما محكما بين الفرد ومحيطه ماديا أو أخلاقيا بخلاف الوضع في القرون المتأخرة إذ وجد هذا الفرد نفسه مفتقرا إلى شروط خارجية يستطيع من خلالها تفسير مختلف الظواهر وتنظيمها واستيعابها، وهو ما جعله يعيش أزمة حادة أثرت على توازنه النفسي والعقلي[4] وذلك ما تذهب إليه الناقدة والباحثة الاسبانية أناغوساسين سالفادو (Salvdor Ana gonzoniuy) في تأكيدها أن كلاهما العجيب أو العجائبي يرتبطان بجعل الدين والخطاب الديني إذ يشيعان بشكل مطرد

---

(1) – شعيب حليفي: في الرواية الفنتاستيكية، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، ناشرون، الجزائر، ط1، 2005ـــ، ص14.

(2) – la rousse dictionnaira engryatoédique bporiv bpraie larosse paruse 1998 p607.

(3) – عبد العباس الحق: بناء المصطلح العجيب الغريب الخارق والفانتاستيكي في قيود المعجم وقلق الاستعمال والورقة الوطنية، مراكش، ط1، 2007، ص86.

(4) – عبد العباس: بناء المصطلح العجيب الغريب الخارق والفانطاستيك، ص87-88.

في خطاب الكنيسة التي وظفتهما في الطقوس والشرائح ضمن كل توجيهاتها لأن مدلولهما في البدء كان متعلقا بصفة واضحة وقوية بالأمور الدينية التي ينبغي فيها الفرد أن يقبل كل معجزة أو أعجوبة كما هي"[1].

ولعل جل المقاربات النظرية الغربية للعجائبي تكاد تتفق حول الإرهاصات تأسيسه لهذا النوع من الكتابة الإبداعية بخاصة السردية منها باعتبار المتن الروائي بلغة الباحث "شعيب حليفي" هو المجدد الوحيد والوجه لكل التنظيرات[2] والتي مثلتها على العموم أعمال القرنين الثامن والتاسع عشر في كل من الأدب الفرنسي والأنجلوساكسوني مرورا بالأعمال **القبطية** (الألمانية) ثم إسهامات أدباء وروائي أمريكا اللاتينية بشكل ملحوظ، كما يحدد أيضا بظهور العجائبي في فرنسا بعد ترجمة موقفان إلى اللغة الفرنسية سنة 1828، ثم بروز نصوص أخرى تحت تأثير هذه الترجمة بخاصة ما بين1840 إلى 1935 المبدعين أكثر[3] وهناك رواد عديدون لا تقل أهميتهم في تشكيل الاتجاه العجائبي في كل بقاع المجتمع الغربي مثل كازوت، وبكوفورد، والبول. وبعد ذلك تطور الخطاب العجائبي مع الزاوية السوداء في انجلترا مع أن راد كليف ولولين، أما في فرنسا نجد كثيرا من كتابات الخطاب العجائبي خاصة نوديه وفيكتور هيجو بلزاك، كوتبيه، ومريمية، فلوبير، مويسان، إدغار ألان، بو الروسي كوكول، ولا ننسى كذلك كلا من. هاوتورن، وبرام ستوكر، هانري جيمس، كافكا[4].

وقد اهتمت الرواية الفرنسية الجديدة بالعجائبي مثل ألانا روب كارييه في رواية تيولوجيا مدينة شيخ **وكلود أوليه في رواية أورو** بعد عشرين سنة. وقد اهتم كثيرا من الكتاب الفرنسيين بالغريب على مستوى الوظائف السردية وتفعيله على المستوى **حد** مثل ميشال بوتور في رواية "درجات" ومرور الحدأة **وكريبة** في المحاولات والرائي وكلود

---

(1) – عبد العباس: بناء المصطلح العجيب الغريب الخارق والفانطاستيك: ص90-91.

(2) – شعيب حليفي: شعرية الرواية الفنتاستيكية، ص23.

(3) – المرجع نفسه، ص23-24.

(4) – جميل حميداوي: الرواية العربية الفانتاستيكية، مجلة الحوار، ص10-11.

سيمون في "العشب" والأجسام الناقلة، وروبير بانجي في "الولد". وهكذا يمكن التمييز بين نمطين في الزاوية العجائبية، فهناك الرواية العجائبية التقليدية كما نجدها عند بلزاك هيغو، فلوبير، وموباسيان في القرن التاسع عشر ميلادي، وهناك الرواية العجائبية الجديدة التي ظهرت في القرن العشرين مع رواية المسخ لكافكا.

2-مفهومه عند العرب

أ- في المعاجم اللغوية:

ترى الباحثة "الخامسة علاوي" في كتابها "العجائبي في أدب الرحلات" أن معنى العجيب في المعاجم الفرنسية له دلالتين:

- الدلالة الأولى ما يبعد عن مجرى العادي المألوف للأشياء فيعد معجزا فوق الطبيعي.

- الدلالة الثانية تدخل وسائط أشخاص فوق الطبيعيين في الآثار الأدبية. هذا معناه في المعاجم أحاديث اللغة. أما معناه في المعاجم ثنائية اللغة فلا تخرج عن كونه المرادف للدهشة تارة وللخارق الخارج عن العادة تارة أخرى[1]. ففي معنى الدلالة الأولى كل ما يخرج عن السير العادي للواقع إلى ظاهرة خارقة للطبيعة، أما معنى الدلالة الثانية فالعجيب مرتبط بالعالم فوق الطبيعي الشياطين العفاريت والجن، ولقد ورد في قاموس "روب والصغير" فالعجائبي هو الذي لا يفهم طبيعيا وهو عالم ما فوق طبيعي، أما في قاموس "**لاروس الصغير**" العجيب هو الذي يبعد عن ساحة المألوف والعادي للأشياء أو الذي يظهر فوق الطبيعي.

فكل هذه التعريفات اتفقت على أن العجيب ما فوق المألوف مع استعمال الآلهة والأساطير وعالم الشياطين والجنون في صناعة أو إيجاد أو خلق هذا الكائن.

---

[1] – الخامسة علاوي: العجائبية في أدب الرحلات، رحلة بني يقظان أنموذجا، ص30.

ب- المفهوم الاصطلاحي:

يختلف المفهوم الاصطلاحي العجائبي Fantastique باختلاف المقاربات التي تناولته وهذا حسب وجهات النظر المختلفة، وبالرغم من أن هناك من المقاربات فإننا نذكر بعضها كما يلي:

-**المقاربة التاريخية:** التي يمثلها جورج لوكاتش الذي اعتمد فيها على المؤلفات العجائبية وترتيبها زمانيا، حين يرى في كتابه أنثولوجيا الحكاية العجائبية أن العجائبي هو الشكل الجوهري الذي يأخذ العجيب عندما يتدخل التخييل في تحويل فكرة منطقية إلى أسطورة مستعينا الأشباح التي يصادفها أثناء تشرده المنعزل ينشأ عن طريق الحلم الوسواس الخوف الندم تقريع الضمير، شدة التهيج العصبي والعقلي وكل حالة مرضية[1].

فالعجائبي يتميز بتدخل عنيف لتسرد الخفي في إطار الحياة الواقعية[2].

-**المقاربة الدلالية:** قامت على أساس الموضوعات التي تناولتها العجائبية والتي تتكرر باستمرار في جل الحكي الفنتازي والمتمثلة في ستة موضوعات وهي الجن الأشباح الموت مصاصو الدماء المرأة والحب الغول عالم الحلم وعلاقته مع عالم الحقيقة، التحولات الطارئة في الفضاء والزمن ومن روادها الفرنسيين "روجي كابوا" "لويس فاكس" حيث ارتبطا بهذا الجانب الدلابي ارتباطا وثيقا من خلال أعمالهما الأولى والمتأخرة[3].

يكتب لويس فاكس في كتابه "الفن والأدب العجائبيان" **يجب العجائبي..** أن يقدم لنا بشرا مثلنا فيما يقطنون العالم الذي توجد فيه، إذ بهم فجأة يوضعون في حفرة **المتعلق** عن التفسير أي أن الأحداث التي تحصل للشخصيات لا يمكن أن نفسرها منطقيا وهي خارجة عن نطاق العقل، في حين يكتب "روجي كابوا" في كتابه "قلب العجائبي" إنما العجائبي

---

(1) – شعيب حليفي: شعرية الروائية الفنتاستيكية، ص29.

(2) – المرجع نفسه: ص.ن.

(3) – المرجع نفسه: ص.ن.

كله قطعة أو تضع لنظام المعترف به واقتحام من اللامعقول لصميم الشرعية اليومية التي لا تتبدل[1]. فالعجائبي إنما هو زلزلة للقوانين الطبيعية والخروج عنها والدخول في اللطبيعي.

إنّ أهم المقاربات في المقاربة البنيوية **التي يثار رأسها** "تدوروف" الذي نظر في كتابه الموسوم introductona latdattuv fantnstique الصادر1970 والذي ترجم إلى الانجليزية 1974 على يد ارتشادهاورد، وترجم إلى العربية على يد "الصديق بوعلام" مراجعة محمد برادة تحت عنوان "المدخل إلى الأدب العجائبي" والذي صبغت فيه قواعد وحدود وشروح العجائبي حيث عرفت تودروف العجائبي بقوله العجائبي هو التردد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية فيما يواجه حدثا فوق الطبيعي حسب الظاهرة[2].

فالتردد هو أساس العجائبي عند تودوروف ويؤكد ذلك بقوله: "ينهض العجائبي أساسا على تردد القارئ قارئ **يتوحد بالشخصية..** أمام طبيعة حدث غريب هذا التردد يمكن أن يحل أو ينفرج إما بالنسبة لما يفترض من أفقها ثمرة الخيال أو نتيجة للوهم، وبعبارة أخرى مكان تقرير أن الواقعة تكون أو لا تكون"[3] وعند انعدام التردد نخرج من العجائبي إما للعجيب أو الغريب هو المركز المحوري لفهم العجائبي فالكائن هو ذاكرة لها قوانين طبيعية، ليتواجد فجأة أمام جدث غير طبيعي فيكون عناك تصادم بين الطبيعي وغير الطبيعي[4] ويتم تحديد الحدث العجائبي من طرف المتلقي غبر (الطبيعي- غير الطبيعي) فالطبيعي هو المألوف والمعروف أما غير الطبيعي فهو غير المألوف يحدث في عالم هو بالفعل عالمنا ذلك الذي نعرفه بلا شياطين ولا هامات تمص الدماغ، يقع حدث لا يمكن أن يفسر بقوانين هذا العالم المألوف نفسه وعلى من يدرك الحدث أن يختار أحد

---

(1) – تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي،

(2) – المرجع نفسه: ص44.

(3) – المرجع نفسه: ص141.

(4) – شعيب حليفي: شعرية الروائية الفنتاستيكية، ص31.

الحلين الساكنين، أما أن الأمر يتعلق بقناع الحواس ناتج عن الخيال فتبقى قوانين العالم على حالها، وأما عن الحدث وقع حقا، جزء ملامح في الواقع غير أن هذا الواقع محكوم بقوانين مجهولة من طرفنا[1].

إذن فالعجائبي يطرق عاملين الواقع الحسي الحقيقي وعالم المستحيل التخيلي فهو ثورة حقيقية على نظام المعقول الطبيعي، وفيه يتجاوز الممكن مع اللاممكن القاعدة مع الاستثناء تجاوز يزعزع بداهة الممكن وبداهة قواعده[2] يحسب تجاوزاً بين الشعور واللاشعور والوعي والغريزة والانفعال[3] أمام حدث خارق للعادات والأعراف، ويشترط تودوروف ثلاثة شروط للعجائبي هي:

1- لابد أن يحمل له من القارئ على اعتبار عالم الشخصيات ما لو أنهم أشخاص أحياء وعلى التردد بين التفكير الطبيعي والتفسير فوق الطبيعي للأحداث المروية.[4]

فالنص يعمل القارئ على اعتبار الشخصيات من عالم الواقع لا من عالم التخيل الإبداعي، فلا يوجد الواقع مع المتخيل وهذا ما يخلق التردد في نفس المتلقي أو القارئ.

2- قد يكون هذا التردد محسوسا بتساوى من طرف الشخصية على ذلك يكون دور القارئ محفوظا إليهما وفي نفس الوقت يوجد التردد ظاهرا متمثلا، حيث يصير واحدة من موضوعات الأثر، ويتوحد القارئ مع الشخصية في حالة قراءة الساذجة ليصبح متماهيا مع الشخصية.

3- ينبغي أن يختار القارئ طريقة خاصة في القراءة من بين عدة أشكال ومستويات للتعبير بأن الطريقة عن مواقف نوعي يقضي التأويل **الأسطورة** (المجازي) والشعري

---

(1) – تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص43.

(2) – لؤي علي خليل: العجائبي والسرد العربي النظرية بين المتلقي والنص، دار العربية للعلوم ناشرين، بيروت، ط1، 2014، ص24.

(3) – المرجع نفسه: ص25.

(4) – تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص49.

(الحرفي) أو غير التمثيل أو الرجعي[1] ومعنى ذلك أن يتبين القارئ موقفا ما إزاء مقروء فمن المهم أن يختار نمط القراءة المناسب له وفي الوقت نفسه له الحق أن يستبعد القراءة التأويلية المجازية.

يطلق تدوروف على قيمة هذه الشروط فيقول: "وليس لهذه المقتضيات قيمة متساوية[2] فالأولى والثالثة يشكلان الأثر حقا، أما الثاني فيمكن أن يكون غير ثلاثي[3] ومن هذا تقدم هذه الدراسة بمثابة تجنيس بنيوي للأدب العجائبي بعد أن كان متخيلا سالبا اعتمادا على المشروع البنيوي التركيز على البنية والدلالة والوظيفة أو مظاهر النشر الأدبي لفظي، تركيبي، دلالي، أو موضوعاتي[4].

في حين يعمل "جان بليمين لويل" بمفهوم التردد لدى تودوروف حين يرى أن القارئ عليه الإحساس بالعجز عن تمييز مجموعة الظواهر سواء أكانت رؤية أو تجربة متخيلة واستفهامية، أم حلما وهذيانا لقد بنى تصوراته على اكتشافات علم النفس الحديث خصوصا مفهوم الغرابة المغلقة.

كما جاء في دراسات فرويد، ووضع آخرين اهتموا بالتحليل النفسي انطلاقا من إستراتيجية تعني باستعمال الغرابة المعلقة داخل نفسية الفرد[5].

وهناك مقاربات أخرى إن كانت أقل شهرة من سياقاتها كالمقاربة الانتروبولوجية للعجائبي يمثلها الناقد الفرنسي "جيلير دوزان" وهو يتحدث عن أشكال الوعي والتفكير عند **البادينين** كما استعمل كلمة الفانتستيك في أحيان كثيرة معادلا للتخيل[1].

---

[1]– نورة بنت إبراهيم العنزي: العجائبي في الرواية العربية نماذج مختارة، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2011، ص11.

[2] – تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص49.

[3] – المرجع نفسه: ص.ن.

[4] – جميل الحمداوي: الرواية العربية الفنتاسنيكية ، الرواية العربية الفنتاستيكية، مجلة الحوار المتمدن، العدد، 1747، المحور، الأدب والفن، 2006/11/20، ص04.

[5] – شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص30.

أما المقاربة النفسية للعجائبي عند "بيرمابيل" تحدد محكيات العجائبي على أنها شكل من الأشكال التي تترجم الصراع بين رغبات الإنسان والوسائل التي يحقق بها هذه الرغبات[2].

وخلاصة القول أن مجمل هذه التعاريف اتفقت على أن العجائبي هو التردد والحيرة ومصادفة أمر أو حدث غريب خارج العادة.

ثانيا عند العرب:

1- إرهاصات العجائبي عند العرب:

يجمل الأدب العربي في موروثاته العجائبية، فمنذ العصر الجاهلي ولما كان الشعر أثر في النفوس القدماء وقدرته على امتلاك الوجدان، فكان الشاعر في قبلته مقدس وإنسان غير عادي، كان غرضه الشعر يفسر بعودته للقوى الغيبية فلكل شاعر جن أو شيطان **هو لهم له** وأن لكل شاعر منهم شيطانه يعرفه باسمه، فالشاعر إذن هو الإنسان شيطانه أو جنيه الذي يلقي له الكلمات النارية.

في الشعر للجن ألهمت النقاد أن يدركوا العلاقة بين الشعر والسحر، ويمكن عدّها تعبيرا عن مستوى معرفي في فهم الحياة ولكون وسائر مظاهرها، فهو ذو ارتباط غور بما في طبيعة العمل شعري من صيغة العجائبية وإعجابية أشقاها الخيال الجمعي عليه[3].

فأول استعمال للمصطلح في المجال النقدي، كان على يد أبي عثمان(ت255ه) وذلك في معرض حديثه عن ترجمة الشعر إذ يقول: "والشعر لاستطاع أن يترجم ولا

---

(1) – شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، 33.

(2) – المرجع نفسه: ص.ن.

(3) – عبد الله سليم الرشيد: شعر الجن في الشرق العربي (مظاهر وقضايا ودلالات) دون دار،الرباط، ط1، 2012، ص1.

يجوز عليه النقل، ومن حول تقطع لطمه، وبطل وزنه وذهب حسنه، وسقط موضع التعجب"[1].

فهو بهذا يجعل التعجب من أهم خصائص الشعر، ويعمق الدليل على وعيه بالمستوى العام من الكلام، فيسعى في إخراجه من وظيفة المألوف المستعمل إلى وظيفة **الإداري** والتعجب، ويري "ابن سينا" (ت428ه) أن التخيل سمة خاصة تميز الشعر عن النثر ولا يصبح الشعر تخيلها إلا ارتباط بالأثر النفسي الذي يتركه العمل الأدبي في المتلقي بالإعجاب أو النفور فهو انفعال من تعجب أو تخاطبهم أو تهوين أو تصغير أو نشاط من غير أن يكون الفرس بالقول إيقاع اعتقاده البنية[2]

تفهم من كل هذا أن "ابن سينا" يربط بين التخيل وإثارة التعجب، وهو ربط حسب الباحث "عاطف جودة" يعلي أن أخيلة الشعر تبحث في المتلقي إعجابا الصور التي يبدعها مخيلة الشاعر من المعطى الحسي إن الإعجاب في هذا السياق غير دال، فالتعجب تعبير عن الضرب من الاستحسان أو الاستنكار وإنما الدال أن نربط بين التخيل وإثارة الدهشة[3].

كما نجد "أبو حازم القرطاجني" (ت684ه) في كتابه "مناهج البلغاء وسيرة الأدباء" أنه قدم مفهومه لموضوع التخييل من خلال ربطه بين نظريتي التعجب والتخيل، فكلما اقترنت الغرابة والتعجب بالتخيل كان أبدع"[4] .

---

(1) – أبو عثمان عمر بن عمر الجاحظ: الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ج1، ط2، 1965، ص75.

(2) – ابن سينا: المجموع والحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر، تحقيق: محمد سليم سالم،دط، القاهرة، 1969، ص156.

(3) – عاطف جودة: تفسير الخيال مفهوماته ووظائفه، ص196.

(4) – أبو الحسن القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب، دار العرب الإسلامي، بيروت، دط، 1986، ص91.

وهو يتعامل مع مصطلح التعجيب كظاهرة فنيه وجوهرية لصناعة اللغة النحوية، إذ هو يشير إلى ذروة إخضاع الصناعة الشعرية إلى قوانين التواشح بين التخيل والتعجب لم تربطهما مع عملية الإبداع.

وتبدأ حديثا عن أقدم أثر عربي يحمل في طياته الشعر والتعجيب ألا وهو ملحمة **الحلفان** البالية فمن أبرز الصور العجيبة مسخ لبعض أرواح الآلهة "عشتروت" فالأول مسخ إلى صورة أسد والثاني فرس والثالث ذئب، إضافة إلى رحلة جلجاماش إلى نهاية العالم قاصدا جده الأكبر حيث عبر لجار الموت أو أماكن الظلام من أجل الحصول على عشبة الخلود تجسيدا للرغبة الجارفة في تحطيم الحدود ومشارك الآلهة الخلود[1].

كما يسعنا الحديث عن كتب الرحالة العرب التي حملت في طياتها طابعا سواء عنها بحضور العجائبي سواء كان هؤلاء الرحالة يجولون البلدان والأمصار بحثا عن الغريب والغريب من أجل التسلية والساحة أو كانوا من رجال الدين والوعاظ والقصاص البارعين في حك الحكايات العجائبية من أجل التأثير والوعظ في الرحلة من جهة كونها حركة شعر وانتقال إنما تترجم الرغبة من العبور من هنا إلى هناك من المألوف إلى المجهول، من المحدود الضيق الخانق إلى المطلق، فرحلة بينما حدث سفر والتجول في المكان أو الوهم فحسب، بل ترجمة **فقط** لرغبة الكائن في الخلاص من شرطي الزمان والمكان العدو[2].

الرحالة إنسان لا يعرف إلا الاستقرار سبيلا، فهو دائم البحث عن الفريد والعجيب، المغاير حيث أن أدب الرحلة على بحضور العجائبي، وهذا ما نلمسه جيدا في عدة مؤلفات صنفها المتقدمون ضمن هذا النوع الأدبي ومنها كتاب (الحب في عجائب الدم والبحر شيخ شمس الدين أبي جني عبد الله محمد أبي طالب الأنصاري الصوفي الذي ضمنه صورا عجيبة عن مخلوقات فريدة من نوعها وعن الأرض والبحر والعيون والآبار

---

[1] – سميرة بنت جامع: العجائبي في المخيال السردي في ألف ليلة وليلة، مذكرة شهادة الماستر في الأدب العربي القديم، فرع الخطابات في الأدب العالمي، جامعة الحاج لخضر باتنة، إشراف صالح مباركية، 2009–2010، ص26.

[2] – المرجع نفسه: ص 112.

الينابيع العجيبة والحيوان نادر الشكل إضافة إلى كتاب تحفة الألباب وتحية الإعجاب" أبي حامد المازني الأندلسي، وهو عبارة عن حكاية رحلة قام بها **التصقت** إلى عدة بلدان، وقسم كتابه إلى أربعة أقسام عجائب الدنيا ومشكلاتها من الإنس ولكان عجائب البلدان ومباشرها عجائب البحار والجزر وعجائب الأفرخة والقبور[1].

كما نجد أن النثر بأنواعه هو الأخر له حظ في استحواء على العجائبي، فإننا نجد على الأغلب خطابات سردية جمعت بين المألوف واللامألوف وبين الواقع والخيال، زجت بالمتلقي في عوامل العوالم **اللاواقع** في عوالم مجهولة ما كان أن يذهب إليها فأدهشته وحيرته واحتفظت بخلودها عبر الأزمان، فغير بعيد عن فكرة أن لكل شاعر جن أو تابع.

وكذلك المقامات وأشهرها مقامات ابن أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني(ت398ه) فمن الخطابات من شطحات الخيال بل من دوامة الواقع اليومي في أسلوب مسجع مصنوع تدور حول **بطل أو أديب...** وتشترط طول الرواية حول اليونانيون البطل أحيانا[2]

يلعب الخيال في المقامة دور بارزا من خلال تنويع المناظر والأفكار والتشخيص فيما لا يتحرك كما في المقامة الوسطية، يشخص فيها الرغيف وكأنه إنسان جميل ذو وجه بدري مستدير[3] إضافة إلى كل هذا فقد أبهر الهمداني السامعي بألفاظه الأنيقة وأساليبه الساحرة إلى درجة استطاع من خلالها التأثير على مخيلتهم، بينما يخيل لسامعه أنه بين الخيام إذ يتراءى له أنه بين الأبنية والأصنام"[4].

---

[1] – توفيق فهد جاك كلوف: محمد أركون العجيب والغريب في إسلام العصر الوسيط، عبد الجليل بن محمد الأردني دار الأبيض، ط1، 2012، ص112.

[2] – مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمداني: قدم لها الشيخ محمد عبده دار المشرق المطبعة الكاثولكية، لبنان، ط6، د.ت، ص1.

[3] – عبد المالك مرتاض: في المقامات في الأدب العربية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، د.ط، 1980، الجزائر، ص99.

[4] – المرجع نفسه: ص99.

كما يمكننا الحديث عن الليالي العربية وبالتحديد عن أروع ما أبدعه الإنسان نقصد بذلك قصص ألف ليلة وليلة **فبينها بابع** من الخيال وفي نفس الوقت تستمد قولها من واقع الحاضر الملموس، واقع أبهر السامع وحطه يعتقد بوجود هذا العالم المجهول والغريب.

فقدرة شهرزاد على الحكي الذي يجمع بين ما هو واقعي، وما هو مثالي مزج الغامض بالمستحيل، أن تمنح قصصها العجائبية طابعا مقبولا أقنعت من خلاله شهريار وأوهمته أن المروي من العجائب والغرائب محاور فعلا للواقع، فكان حكيها متعة له تزداد بازدياد الخيال والخوارق أثناء الحكي، فالقارئ يعيد نفسه يتفاعل مع حكايتها فيندهش ويستغرب لأنه لا يملك سلطة رفضت أو مقاومته جاذبيتها. فقد **راوت** الأخيلة وأمتعت أجيال الإنسانية المتعاقبة، وخلدت الأدب العربي بأسمى المقامات في الأدب الإنسانية الكبرى[1].

استطاعت شهرزاد بفضل سحرها الأسطوري والعجائبي أن تدخل مجال الأدب بقوة فأصبحت رمزا للشرق الخرافي. وهكذا فإن التراث العربي كان طاغيا إلى حد كبير بالنصوص التي تدخل في دائرة العجائبي، وتؤلف جزءا مثيرا ومتميزا في شرخ الذاكرة الإبداعية القادمة، وأن العرب قد اهتمت بما هو عجيب وغير مألوف في فنونها التعبيرية فأنشأت له بابا خاصا يهتم بما هو طريف نادر وغير واقعي، فيه من الخرافة والاختراق أكثر مما فيه الصدق والحدوث، وهو بأسماء الجاحظ "باب من ادعى من الأعراب والشعراء أنهم يرون الغيلان ويسعون غريف الجان[2] أو مما يتدرح في كلام من أكاذيب الأعراب حسب المتنبي (518ه) في مجمع أمثاله[3] وأطلق عليه العلامة المبرد (ت285ه) من أكاذيب الأعراب كما أفرد له الناقد عبد الله الغذامي مبحثا مستقلا في أحد كتبه وسماه

---

(1) – عبد المالك مرتاض: في ألف ليلة وليلة تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية، جمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، د.ط، 1993، ص90.

(2) – الجاحظ :كتاب الحيوان تحقيق محمد عبد السلام هارون، ج1، ط2، 1967، ص172.

(3) – الهمذاني أبو الفضل أحمد ابن محمد مجمع الأجيال تحقيق: سعيد الدين عبد المجيد، مطبوعة، مصر، 1955، ص56..

"بجمالية الكذب" متحدثا فيه عن أهمية التكاذيب وعلاقتها بفعل الخيال والتخيل، بل يذهب بعيدا حين يرى بأن هذه الأكاذيب هي فن أدبي أو جنس يحتاج إلى الكشف واستكشاف[1]

ولعل تخصيص هؤلاء بابا كاملا لهذا النوع من الفن السردي، دلالة في نظر البعض على أهمية هذا الضرب من المرويات السردية القديمة[2].

فعموما تعددت الفنون السردية الدالة على عمق العجائبي في الأدب، ولكن ليس بوسعنا أن لم بها جميعا لأننا البدايات الخيالية الأولى فقط أضف إليه أن المقام لا يحتاج إلى ذكر كل هذه الألوان.

2- مفهومه عند العرب:

أ- في المعاجم اللغوية:

جاء في مقاييس اللغة لابن فارس، ونقول من باب العجب: عجب يعجب عجبا و تعجب، وذلك استكبر واستعظم، قالوا وزعم الخليل أن بين العَجَبَ والعْجاب فرقا، فأما العجب مثله (فالأمر يتعجب منه) وأما العجاب فالذي تجاوز حد التعجب، العجب[3] وجاء في قاموس (محيط المحيط) **للبساني :** العجب إنكار ما يرد عليك واستظرافه وروعته تعتري الإنسان عند استعظام الشيء... والتعجب انفعال نفسي عما خفي سببه[4] أما تحليل الفراهيدي في معجمه (العين) فقال: "إنما العَجَبُ العجب، وأما العجاب فالذي جاوز العجب مثل الطويلة والطوال[5].

---

(1) – عبد الله الغدامي: القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص113..

(2) – ضياء كعبي: السرد العربي القديم، المؤسسة العربية للدراسات والنحو، بيروت، ط1، 2005، ص115.

(3) – ابن فارس: مقاييس، عبد السلام محمد هارون، ج4، دار الجبل، بيروت، ط1، 1991، ص243.

(4) – بطرس البستاني: محيط المحيط، مكتبة لبنان، د.ط، 1983، بيروت، ص326.

(5) – الخليل الفراهيدي: معجم العين، تحقيق مهدي المخزومي، إبراهيم، ج1، منشورات مؤسسة، ط1، بيروت، 1988، ص235.

كما وردت كلمة عجيب بمختلف أوزانها في عدة صور من القرآن الكريم نذكر منها، قوله تعالى: " ﴿أَكَانَ لِلنَّاسِ عَجَبًا أَنْ أَوْحَيْنَا إِلَىٰ رَجُلٍ مِّنْهُمْ أَنْ أَنذِرِ النَّاسَ وَبَشِّرِ الَّذِينَ آمَنُوا أَنَّ لَهُمْ قَدَمَ صِدْقٍ عِندَ رَبِّهِمْ ۗ قَالَ الْكَافِرُونَ إِنَّ هَٰذَا لَسَاحِرٌ مُّبِينٌ ۝٢﴾"[1].

كما وردت كلمة عجيب في سورة الرعد في قوله تعالى: ﴿* وَإِن تَعْجَبْ فَعَجَبٌ قَوْلُهُمْ أَإِذَا كُنَّا تُرَابًا أَإِنَّا لَفِي خَلْقٍ جَدِيدٍ ۗ أُولَٰئِكَ الَّذِينَ كَفَرُوا بِرَبِّهِمْ ۖ وَأُولَٰئِكَ الْأَغْلَالُ فِي أَعْنَاقِهِمْ ۖ وَأُولَٰئِكَ أَصْحَابُ النَّارِ ۖ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ ۝٥﴾"[2] هنا يخاطب الله تعالى رسوله محمد صلى الله عليه وسلم، ويعجب من تكذيب الكفار له، والأعجب من ذلك تكذيبهم ليوم البعث وقدرة الله على ذلك، وكذا تماديهم في الكفر.

كما وردت في سورة الكهف في قوله عز وجل: ﴿أَمْ حَسِبْتَ أَنَّ أَصْحَابَ الْكَهْفِ وَالرَّقِيمِ كَانُوا مِنْ آيَاتِنَا عَجَبًا ۝٩﴾[3] وقوله: ﴿فَلَمَّا جَاوَزَا قَالَ لِفَتَاهُ آتِنَا غَدَاءَنَا لَقَدْ لَقِينَا مِن سَفَرِنَا هَٰذَا نَصَبًا ۝٦٢ قَالَ أَرَأَيْتَ إِذْ أَوَيْنَا إِلَى الصَّخْرَةِ فَإِنِّي نَسِيتُ الْحُوتَ وَمَا أَنسَانِيهُ إِلَّا الشَّيْطَانُ أَنْ أَذْكُرَهُ ۚ وَاتَّخَذَ سَبِيلَهُ فِي الْبَحْرِ عَجَبًا ۝٦٣﴾"[4].

معنى الآية الأولى أن كل آيات الله عجب، وكلماته عجب هنا دلت على الدهشة والإشهار والحيرة فكانت ردة فعل الكفار عند سماعهم لآيات الله عز وجل. أما تفسير الآية الثانية أن ذلك الحوت الذي كان **يترون** منه لما وصل إلى ذلك المكان أحس بالبال بأن الله في البحر وصار مع حيوانته حيا ولما انسرب البحر، ودخل فيه كان من العجائب.

---

[1] – سورة يونس: الأية 2.

[2] – سورة الرعد: الآية 5.

[3] – سورة الكهف: الآية 9

[4] – سورة الكهف: الآية 62-63.

ب- في المفهوم الاصطلاحي:

إن أول ملاحظة يمكن تسجيلها في هذا الصدد اختلاف كبير وتباين شديد بين الدارسين العرب حول تكوين المصطلح، فالنقاد العرب لم يخرجوا بتعريفهم للعجائب عما جاء به تودروف، لكن بتسميات مختلفة، الأمر الذي جعل استخدام المصطلح في الساحة العربية مضطربا، سواء الترجمة التي حالت دون استقرار ترجمة موحدة، أو في طريقة استخدام المصطلح.

لقد أشار محمد تفو في كتابه "النصر العجائبي" إلى أن المعاجم الأدبية العربية لمصطلح العجائبي **كان على** مرجعيات غربية لوضع تعريف العجائبي، وربما يرجع هذا إلى أن المصطلح قد تشكل في الغرب[1].

ومن أمثلة ذلك ما نجد في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة للباحث "سعيد علوش" فحينما يحاول تعريف الفنتاستيك.

1- نوع أدبي يوجد في لحظة تردد القارئ بين انتهاء القصة الغرائبي أو العجائبي

2- القصة الفنتاستيكية هي قصة تحكم عالم الأشياء، وتحولها عبر عمليات مسخية.

ولقد اعتمد الناقد المغاربي "شعيب حليفي" في كتابه "شعرية الرواية الفانتاستيكية"، طريقة التعريب نفسها معرفا الفنتاستيكية بأنه يتموضع بين ما هو عجائبي وغرائبي، ويجعل القارئ كما يجعل الحدث ونهايته عاملان في تحديد الفانتاستيك العمل الروائي، فإذا انتهت الرواية إلى تفسير طبيعي لكنها تجد لها حلا طبيعيا (...) أما العجائبي فهو حدوث أحداث وبروز ظواهر طبيعية مثل تكلم الحيوانات، ونوم أهل الكهف في زمن طويل، والطيران في السماء أو المشي فوق الماء[2].

---

[1] – لؤي علي خليل: العجائبي والسرد العربي النظرية بين المتلقي والنص، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2014، ص35.

[2] – محمد تنفو: النص العجائبي، ص54.

كما يذهب "شعيب حليفي" إلى أن العجائبي عبارة عن عنصر وبنية، باعتباره أسلوبا **خرافي** التعبير والرؤية تستدعي معرفة خطاب معين[1] ثم إنه يرى العجائبي لا يلتزم مسارا واحدا، وإنما هو متعدد المسارات، وتتضمنه العلوم الإنسانية والاجتماعية، فهو يستقطب كل ما يثير الانتعاش والحيرة في المألوف واللامألوف[2].

وقد حاصر الناقد الأشكال الحكاية العجائبية في ستة أشكال هي: "الجن والأشباح، الموت، مصاصو الدماء، المرأة، والحب الغول، عالم الحلم، وعلاقة مع عالم الحقيقة، والتحولات الطارئة على الفضاء والزمان[3].

أما مصطلح العجائب عند القزويني قد جاء بمعنى **غيره** تعرض الإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشيء، أو عن معرفة كيفية تأثيره فيه[4].

إذا فالعجائبي مرتبط بالحالة النفسية التي تصيب الإنسان عن مصادفته لشيء غير مألوف، وكيف أثر فيه هذا الشيء فهو يستقطب كل ما يثير الدهشة والحيرة.

والأدب العجائبي يجمع بين الخيال مخترقا الحدود المعقول والمنطقي، والتاريخي والواقعي مخضعا كل ما في الوجود الطبيعي إلى ما لا ورائي[5]

كما أشار الأستاذ "محمد الزبكي" من جامعة تونس إلى أن لفظ عجيب متعدد متفرع زاوية النظر التي تتناوله منه فهناك لغة حددت العجيب بحسب موقف الإنسان منه: الدهشة الإشهار الهول الحيرة الخوف العجب الفزع، ومنها من ربط العجيب بجنسه

---

(1) – شعيب حليفي: شعرية الرواية الفنتاستيكية، ص61.

(2) – نجيب حليفي:بنية الحجاجي في الرواية العربية، دجلة النقد الأدبي، مجلة16، 1997، ص113.

(3) – شعيب حليفي: هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، دار الثقافة، المغرب، ط1، 2005، ص190.

(4) – شعيب حليفي: شعرية الرواية الفنتاستيكية، ص23.

(5) – زكريا القزويني عجائب المخلوق وغرائب. المخلوق عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات.

الحكائي والسحر والبدعة والبرهان عجيبا منها ما ربط العجيب بجنسه الحكائي خرافة، أسطورة، حكاية، أباطيل، أكاذيب، طرفة، نادرة[1].

نستنتج من كل هذا أن المصطلح العجائبي قد أخذ عدة دلالات ومعاني، وذلك بحسب وجهة نظر كل ناقد أو باحث واستعماله وفقا لما يراه مناسبا.

[1] – كمال أبو ديب: الأدب العجائبي والعالم الغربي، ص138.

الفصل الثاني

البحث التأويلي في الفنتازيا

المبحث الأول: فعاليات اشتعال تأويل الفنتازي

1- العجائبي:

العجائبية كالقطعة المنحوتة بنقوش متداخلة في منتهى الدقة والروعة، ترسم ألف لوحة من طرفها المدبب بزاخرف العجيب والغريب والمدهش والسحري.

تحت هذه الهمسات الصارخة التي ارتضيناها أن تكون العتبة الأولى في دراستنا هذه لنلج فيما بعد إلى صميم بحثنا، وتمهد للقارئ/ المتلقي ذلك للخوض في غمار "رواية الجزار" لحسن الجندي، وكأول ما يبدأ به العمل السردي ليتملص فيما بعد إلى ما هو فنتازي مستحيل الحدوث ومن الجدود أن لا نعلن أن العجائبي قلم صال وجال بين ثنايا أعمال حسن الجندي والكثير من الأدباء والنقاد والدارسين من الإبداع سطورا، فكانت متنفسا لصرخات أقلام وضعت تحت مصقلة حبر لتبوح عن وقائع الحياة المريرة بواسطة هذا الجنس الأدبي الفريد من نوعه الذي يسعى للبحث عن آليات الخط بالمثلى في تشكيل المعنى وتجاوز المنطوق به ومحاولة فهم الوجود.

أ- العذاب:

كانت سوفية حسن الجندي هي الناقدة التي أشرفت من خلالها على عالمه العجيب، الذي يمثل ثورة الخيال الخلاق الذي يجمع حدود المعقول... مخضعا ما في الوجود إلى الما ورائي، لقوة واحدة فقط هي قوة الخيّال المبدع المبتكر الذي يجوب الوجود بإحساس مطلق... يعجن العالم كما يشاء ويصوغ ما يشاء غير خاضع إلا لشهواته ومتطلباته[1].

وبالتالي تجعله يشتغل على معالم الكون السردي العجائبي بمختلف أحداثه وعلاماته وسماته لتجعل من الرواية لعبة السارد فيها يقوم بنشر لعلامات متعددة من خلال اعتماده

---

[1]- أمال أبو ديب، الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفن السرد العربي، ص 8.

على عمليتي الجذب والاستقطاب الذين يمارسها تأثيرا في ذات المتلقي ووعيه وإدراكه وذوقه[1].

إذ كان الجندي قد التزم بالتعجيب السردي المبتسم في روايته لتفجير الحدث وإعطائه تأويلات متعددة وأنفاس متباينة تصب في شرايين تضفي على الحكي مميزات نوعية[2] وهذا ما طبع على رواية "الجزار"، إذ لم يتخلى عن هذه السمة السردية التي لزمها الروائي العجائبي لتقديم مادته الحكائية وكذا التفنن فيها، فيكون لهذا بذلك أثر في تحول الأحداث إلى خطاب فنتازي مستحيل الحدوث.

وتحصيلا لمتعة التشويق الممزوجة بالرعب والخوف، تناول "حسن الجندي" في إنطلاقته الأولى مشهدا مؤلما يمهد فيه لبقية المشاهد والأحداث المفعمة بالرعب والألم، وجعلها وسيلة لإعلان نية تفجير لغة السرد يقول في المقطع التالي: يمكنني في خلال ساعة واحدة أن أرغمك على أن تكفر بوجود الله ببساطة، أو أجعلك تقبل قدمي، كي تعترف بأي جريمة أطلبها[3].

إذا كانت الانطلاقة الأولى عبارة عن تهديد واضح وبألفاظ قاسية ومرعبة تثير الهلع وبطريقة فيها نوع من التهديد والترغيب، بغية تشويق المتلقي لمعرفة طيّات الرواية وأحداثها القادمة والتي تتمثل في البحث عن شخصية تحمل اسم "آدم محمد عبد الرحمان" التي اتهم بقضية التفجير.

يكمل حسن الجندي عملية سرد الأحداث حول البحث عن المجرم أو الفاعل من طرف رجال الشرطة، كما جاء في المقطع التالي: وبعد أن انتهينا من تشابه الأسماء ..... بقي أمامنا شخصان يحملان اسم "آدم محمد عبد الرحمان" الأول يعمل في شركة استيراد الأجهزة المحاسب الآلي... وقد تزوج منذ عامين ونصف وأنجب طفلة... الثاني لا نعلم

---

[1]– ينظر: بيار شاريته، مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الحكيم الشرقاوي، ط1، دار توبقال، 2001، ص 9.

[2]– شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتشكية ص 65.

[3]– حسن الجندي، الجزار، دار كتب للنشر والتوزيع، ط2، 2011، ص 38.

عنه شيئا... سافر إلى الإمارات مع والده بعد وفاة والدته... فلا نعلم مكان إقامته الحالي[1] ليستمر الجندي في جرّ المتلقي أو القارئ والزج به في عوالم سردية عميقة غنية بالروح العجائبية الغريبة وكذا روح التشويق لمعرفة الفاعل وكيفية الوصول إليه، وقد أورد في المقطع التالي: «أشار حسن لأحد الرجال الذين قد دخلوا الغرفة بيده إشارة ما فاقترب بسرعة من آدم ثم كال له لكمة عنيفة أطاحت به ليقع على الأرض... وعلى الأرض آدم ملقى، وأنفه محطم، وهناك أثار دماء قد جفت على وجهه ويبدوا أنه يفيق من غيبوبته. بالفعل عندما فتح عينيه وتأوه نظر بدهشة في البداية ثم تحولت الدهشة إلى رعب[2] وهنا قد صور الكاتب حسن الجندي العذاب الشديد الذي سلطه رجال الدولة "الشرطة" على "آدم" من ضرب وتعنيف وشتم، بالإضافة إلى اغتصاب زوجته "بتول" أمام أعينه، محاولا أن يبث أحداث هذا المشهد بطريقة سردية فنية تجلب القارئ وتغرقه في موجات الرواية.

استنادا لهذا فإن الكاتب يركب موجة الذعر والرعب كعادته، والتي تكون بمثابة سفينة يبحر فيها القارئ لتتبع الأحداث والتعايش معها، فحسن الجندي صور مشهد تعذيب آدم بطريقة مثيرة لمجموعة من التساؤلات حول إن كان آدم سيعترف بأنه الفاعل رغم براءته؟ أو تمسكه برأيه ألا وهو أنه بعيد كل البعد عن آثار هذه الجريمة، ليتواصل العذاب الموجه لآدم كما جاء في المقطع التالي: قرب الرجل المكواة من كتف "آدم" وأحدث جرحا لا يزيد عن اثنين سنتمتر بهدوء وآدم يصرخ ويتلوى... كان الآخر يكبله بإحكام... يكاد الموت من الألم الذي يحرق خلاياه العصبية وهو يتأوه في كل جرح... ليتقدم الرجل الثالث وهو يحمل زجاجة العطر... فتح الرجل سدادها، وبدأ يغرق جسد آدم بها، شعر "آدم" أن هناك نارا تشتعل في جروحه[3]... فنجد أن الكاتب في روايته لهذا المشهد المؤلم، بغية تثمين نصه وتطعيمه بدلالات إيحائية تقوم على تخيّل خاص يترجم

[1] – حسن الجندي، ص 22.

[2] – م ن، ص32.

[3] – حسن الجندي، الجزار، ص 41.

إنتاجية المؤلف كتشكيل يتضمن خطابا مغايرا لخطابات واقعية[1] فيستعمل هذا الأخير كل ما بوسعه لبث وتصوير معاناة "آدم" كشعور حقيقي يحسه القارئ ويعيشه، بالإضافة إلى اغتصاب زوجته والذي لم يكن بالأمر السهل إذ كان أكبر ألم وعذاب واجهة آدم في تلك الليلة وفي هذا المقطع ما يدلّ على ذلك: وضع قدميه على بطنها ليمنعها من التحرك وهي تصرخ وتبكي وفي تلك اللحظة نزع الحزام الجلدي الذي يحمل مسدسه من تحت إبطه... ثم نزع أزرار قميصه بسرعة وقام بفك حزام سرواله... آدم يصيح بأعلى صوته أن يتركها، ويتوسل إليه أنه يعترف بكل ما يريد لكن حسن لم يشعر بما يفعله... وهي تتلوى بعنف وتصرخ... فجأة ارتعش جسدها ثم انتفض وخرج من فمها صوت كتوم، ثم خبت حركتها تماما[2].

ب- الأحلام العجيبة (جنون المتاهة):

نجد أن الكاتب حسن الجندي قد سرد أحداث الرواية بطريقة مثيرة تجعل القارئ يتشوق لمعرفة ما سيحدث لشخصية "آدم" بعد تعذيبه واغتصاب زوجته حتى الموت، وفي هذا تصوير فني إبداعي يحافظ على سيرورة القصة أو الحكاية، وتتساير الأحداث ليجد آدم نفسه لوحده في غرفة لا يقوى على فعل شيء، فلقد أصبح فاقد العقل من هول ما حدث له خلال يومين فقط، وهناك كان إصرار الكاتب على تقنية التعجب السردي من خلال تجاوزه للواقعية ليدخل عالم الأحلام الغريبة، والتي حدثت مع آدم عند دخوله لمنزله، إذا بدأ يحلم بزوجته بتول أمامه وهي تداعبه كما لو أنها لم تمت. وهذا ما يدل عليه المقطع التالي: فجأة شعر بمن يطوقه من الخلف بحنان... ليسمع صوت بتول وهي تضحك تمرح... فتح عينيه مرة أخرى وهو ينظر بين الدموع لغرف الشقة...[3]، ما يجسده هذا المقطع غرابة ... ما حدث من تخيل آدم لوجود زوجته الميتة في المنزل مرة

---

(1) – فيصل غازي نعيمي، العجائبي في رواية الطريق إلى عدن، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، تكريت العراق، آذار، 2007، ع 14، ص 34.

(2) – حسن الجندي، الجزار، ص 55.

(3) – حسن الجندي، الجزار ص 63.

أخرى. وهو يحدثها ويشعر بلمساتها، ليكون بذلك المقطع مخالفا للمنطق والمعقول، وكذلك هو الأمر بالنسبة لطفلته نور فلقد كان يخاطبها كما لو كانت حية ترزق، وهذا ما يتجلى في قوله "طفلتي الحبيبة" بابا آسف لما حدث... بابا يعلم أنك تعذبت كثيرا وأنت تموتين [1]، كانت صرخة آدم مليئة بالحزن والحسرة، فلقد لجأ الكاتب إلى تقديم متعة هذه الصرخة المتحسرة، والتي تقدم لنا معالم نفسية آدم ولا منطقية الأمور. خاصة عند دخوله المستشفى لقد كانت تراوده أحلام يرى فيها زوجته وابنته وهو يعدهم بالانتقام لهما في أسرع وقت، وهو يقترن بسلوكيات الحيرة والتردد والخوف، كلامه ترجمة لما قد ستشعره تلك الشخصيات من اضطراب وارتباك ضمن عالم يكون فيه فوق الطبيعي الدور الفعال[2].

تلونت اللغة الجندية حسب الموقف في الأمثلة المعروفة، فتارة تلبس عباءة الحسرة والألم والحيرة وتارة أخرى تغرق في الحيرة والشعور الانتقامي، مما جعل كلاهما يصب في قالب واحد وهو العجائبي، وهذه الأخيرة "تقنية سردية" تنتج تمزقا يجعل الشاد يتدخل في العالم الحقيقي [3] الواقعي وقد عمد تودوروف على وضع مقاييس وشروط توفر العجائبي وهي ثلاثة: "ومنها نستنتج أن العجائبي يتحدد بالمتلقي/ القارئ الذي يمنحه صفة الدهشة والحيرة وهي الركيزة الأولى، حيث يندرج تحت لوائه العجائبي الخارق، وأما على الركيزة الثانية، فإنه يتميز بعدم الاستقرار إذا زمن التردد قصير جدا[4].

---

(1) – م ن، ص 64.

(2) – الخامسة علاوي، العجائبية في الرواية الجزائرية، دار التنوير الجزائر، 2013، ص 38.

(3) – شعيب حليفي، شعرية الرواية المتناستكية ص 48.

(4) – يلخصها تودوروف في كتابه مدخل إلى الأدب العجائبي يقول الشرط الأول: لا بد أن يحمل النص القارئ على اعتبار عالم الشخصيات كما أنهم أشخاص أحياء، وعلى الترددبين التفسير التفسير طبيعي وتفسير فوق الطبيعي لأحداث المروية، ويندرج هذا الشرط في المظهر اللفظي الرؤى باعتبار العجائبي حالة خاصة من المقولة الأعم والتي هي الرؤية الغامضة. الشرط الثاني: قد يكون هذا التردد محسوسا، بالمثل من طرف شخصية فيكون دور القارئ مفوضا إليها ويكمن أن يكون التردد واحد من موضوعات الأثر مما يجعل القارئ في حالة قراءة ساذجة يتماهى مع الشخصية (ويندرج هذا الشرط في: المظهر التركيبي من جهة، وجد نمط شكلي للوحدات وردود الفعل (الراجعة إلى حكم الشخصيات على الأحداث) وفي المظهر الدلالي من جهة أخرى: حيث نجد الموضوعية الممثلة المتعلقة بالإدراك

تأسيسا على المنجم الإبداعي الذي لا ينضب معينه في رحاب العجائبي، وبعد هذا التعريج المقتضب أوضحنا من خلاله بذوره الأولى في رواية الجزار لحسن الجندي، لنقف عند حقيقة واضحة على أن تعتبر هذه الخطوة التي قام بها الكاتب وسيلة لتخطي العقبات الأولى للخطاب باللامعقول لتصبح العجائبية بابا تعبر عليه الفنتازية، والفضاء الممهد للنص كي لا ينطلق من العدم، ولكي يصل النص إلى الأخير إلى مجموع المساحة الموصلة إلى بؤرة النص*

تعد هذه الخطوة التي قام بها الجندي آلية من آليات التشكيل الحكائي الفنتازي إذ كان السارد يحرص على وضع التعجب في ثنايا الرواية تمهيدا للدخول في الحكائية الداخلية، وهذا التناوب السردي المحكم في تقنياته، يعتمد الراوي من أجل الكشف عن مستويات سردية أخرى، على اعتبار أن الوسيلة السردية للعجيب تسعى لإيجاد الصيغة التحفيزية لسرد التفريعي وتجمع بين التنويعات الفانتستكية بلغة التشكيل وصولا إلى براثن الفنتازيا.

وتضمينه أو إيحائه أو اقتصائه. الشرط الثالث: ضرورة اختيار القارئ لطريقة خاصة في القراءة، من بين عدة أشكال ومستويات تعبر –بأي طريقة– عن موقف نوعي يقضي التأوليين الإليغوري (المجازي) والشعري الحرفي أي عبر التمثيلي أو المرجعي) ويستغرق العجائبي من التردد الريب حالما يختار المرء هذا الحل فإنه يغادر العجائبي ليدخل في أحد الجنسين المجاورين، جنس الغريب... وجنس العجيب، ومن هذه الشروط قام الأدب العجائبي ليدخل في أحد الجنسين المجاورين.

*جاء في لسان العرب بأرت بأرا حفرت بؤرة يطبخ فيها والبؤرة موقد النار ومنه البئر كان تضع فيه الإناء وكلها معاني تدل على الجمع والحصر، ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة بأر، ج1، ص285. أما الجانب الاصطلاحي: هو تقليص حقل الرؤية عند الراوي وحصر معلوماته، لأن السرد يجري فيه من خلال بؤرة تحدد إطار الرؤية وتحصره، وهو مصطلح اقترحه كل من الناقدين كلينيث بروكس وروبيرت وارين استمد لتحليل البنية السردية. ينظر: بن دريل عدنان، النص والأسلوبية، د ط، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق سوريا، 2000، ص91.

ولاستكمال ومتابعة الكشف عن الخيوط المتقاطعة، حرّي بنا أن نشير إلى هذا البسط وعلى ضرورة اشتمال الرواية على العنصر العجائبي*، في النص بحيث هي ليست جمل متراصة، يقولها الراوي أو المتكلم وإنما هو نسيج يرتبط بالبداية الاستهلالية للفنتازيا.

ممتدة ومشدودة إليها، وبالتالي نكون قد اقتربنا إلى النقطة الأساسية التي أثارتها الرواية، أن التعجب سرا مهما لتشخيص براعة الجندي في إنجاز فنتازيا قوية بمفاصل النص من خلال البنية السردية التي يقف منها التفريع الحكائي، مشكلا أجزائه وتكملة لمشهد الفنتازيا اللامعقول، من خلال التحرك الحر والمتمكن داخل الانبثاق المشكل به جملة لفنية الخطاب الأدبي وتأكيدا لما سبق يبدو أن العملية السردية الإبداعية في تحصيل الأدب الفنتازي لا تنبت من الهواء، والمبدع لا ينطق من الفراغ، بل له خلفيات تحركه وتثيره متى وجد دافعا انطلق للتعبير، فكان المحرك والدافع الذي يدغدغ هذا الأدب (الفنتازي) ليندفع إلى الخارج، تقول جوليا كريستيفا في هذا المقام أن «الممارسة النقية ليست مجرد نقل بسيط لعملية كتابة عملية ما... إنما تقوم بزحزحة ذات خطاب من مركزها لتتبني هي»[1].

وتحسبا لعدم الإطالة والإطناب والوقوع في دوامة معرفية، ندرج لتغيير الاتجاه ما دام موضوعنا الفنتازيا، نعمل بذلك على توسيع دائرة البحث والاكتشاف حول قضية "آدم" مع أفراد الشرطة، والتركيز على أهم النقاط التي أثارتها الرواية.

2- الفنتازيا:

إنه من المهم الاعتراف بأن الأحداث الجسيمة التي تجري في الواقع قد فاقت الملكة السردية الحكائية الواقعية على نقل ما يجري إلى الآخر، بكل حمولاته من ألم وخيبة لذلك

---

*ويندرج منه مصطلح تداعي الأفكار: وهي حالة نفسية يتعرض لها المرء في حالة اللاشعور، حيث تتوارد على خاطره أفكار وتنزاح إلى الذاكرة لتنسج في آفاق بعيدة وتحوم حول رأسه، ففي هذه الحالة يأهل لهبوط الأفكار والخواطر عليه ولكن من غير أن يستدعيها لنفسه، ينظر: محمد الشونجي، المعجم المفصل في الأدب، ص 147.

[1] – جوليا كرستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، ط2، طوبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1997، ص13.

بات من الضروري إعمال الخيال المجنح، وردم الهوة بين الخيال والواقع، وهذا يترك المبدع في حالة مخاض ليترتب عنه ولادة نص سردي جديد (محكي فنتازي سحري) ليتشكل من ركام فوضوي قابع في أعماق الكاتب، مما يجعله في حالة من القلق واللااستقرار ويعيش المابين ليجده دافعا مقنعا يحركه، ويخرج هذا الزخم الهائل والكامن في باطنه وبهذا كله أخذت الحكاية تستوي في عالم روائي فنتازي له منظوره الخاص، محاولا الكاتب ضغطها وفق بناء سردي مفيد، من قدرته على تشكله بحسب الأفكار التي تتسم بالمرونة والتغير والتحول والرعب المصحوب بالقتل والانتقام....

أ- وحشية القتل والانتقام:

إن الكتابة الروائية الفنتازية على وجه التحديد، لا تنجز كينونتها إلا بالعمل ضد المقلوب والعرف والعادة، مؤسسة لتنمية جديدة من تيماتها وهو التوسل بالموت وفلسفة الدم والكراهية والانتقام وهي بمثابة أعمدة الكتابة عند الروائي والعمل لم يعد يملك أمام هذه الخيبة سوى القتل والموت.

نستوقف القارئ ليتأمل استراتيجية تجاوز ما خلف السارد بفنتازية الموت والفناء والعدم لتمثيل النظرة السوداوية التي كممت الأفواه وصادرت النوايا وقتلت كل لحظة في الحياة هذه الأخيرة شبيهة في حقارتها على حد تعبير "نيتشه" بالمقاومة السلبية أو الاحتراق دون الإحساس بالدفء[1].

مما يفتح الهوة لنفوذ القص الفنتازي إلى تجاوز حدوده وآفاق مخيلته وهذا ما أخذ به حسن الجندي في رواية الجزار عبر تشخيص الألم والمعاناة التي عاشها "آدم" تحت ضغط التعذيب ثم عودته مرة أخرى إلى إنجاز مهمته ألا وهي الانتقام البارد...

إنه يمثل بعدا جماليا في نصوصه التي تطمح إلى تعيين الموت ورسم أطيافه وأشباحه عبر تشييد مخيلة يرسم لنا فيها صورا موجعة مخترقا اللامعقول، لا يفتئ عن

- f , nietzsche, ainsi parlait zorothoustra , paris :uriongénerale dénions 1958, p291.[1]

تأجيج عوالم التناقضات والمفارقات بكيفية طباقية تتجاوز فيها تفاصيل الرعب في محاورة سردية يلوذ بها السارد في مواجهة الموت والغياب ويرسم لنا درامية الكينونة المنشطرة وتدعيما لذلك نمثل بهذا المقتبس: آدم ذهب لغرفة النوم ليحضر المسدس من دولابه، لكنه عندما أضاء الغرفة، وجد المرآة الكبيرة الموضوعة على الشريحة مهمشة أيضا!!!... فجأة رأى شخص ما يخرج من الدولاب وهو يلكمه بعنف، فسقط (لطفي) من عنف الضربة على ظهره، وفجأة شعر بألم شديد من جراء ضربة ثانية على رأسه، واسودت الدنيا جاهد لطفي كي يفتح عينيه... ولكنه مزال يشعر بالنعاس، ويثقل جسده... زجد نفسه قد قُيد ومن قيده ربط الحبل بإحكام عجيبا حول جسده فلم يترك له مجالا لحركة بسيطة لقدمه أو يده... حاول أن ينظر خلفه ولكنه لم يستطع رؤية المتكلم... جاء الصوت الغامض يقول: كنت أسير بالقرب من منزلك، وشعرت بالجوع، فجئت إليك... هل أخطأت؟... جئت لآكل من حقي أنا[1].

تتحقق الخطوة الفنتازية في هذا المقطع لحظة تعذيب وموت "لطفي" من طرف آدم الذي عاد لينتقم منهم واحدا واحدا فكان لطفي أولهم، وبصورة يسودها نوع من الرعب والذعر، لنلقي أن الجندي قد جسد كسر الترتيب الطردي والغموض إلى الداخل لا تعلق بالظاهر تحطيم سلسلة الزمن السائر في خط مستقيم واقتحام مغوار ما تحت الوعي وصولا إلى المنطقة الغامضة[2].

لنجده يسارع إلى توريطنا في صور الموت الفنتازي فيعمل على التوسل بالمبالغة والغلو في الوصف، ويعانق الحلم، ويستخدم التشويش البلاغي ليضفي على مبتغاه صيغة التفرد وسكبها على هيئة اختراق نصي لا يخلو من إمكانيات شتى للتأويل[3].

(1) – حسن الجندي، الجزار، ص104/ 105.

(2) – فخري صالح، في الرواية العربية الجديدة، ص192.

(3) – ينظر: محمد ميشال، البلاغة النادرة، ط2، دار جسور للطباعة والنشر والتوزيع، طنجة المملكة المغربية 2001، ص 16–17.

لقد عمد الروائي على توسيع رقعته السردية ليأخذ منها الحظ الأوفر، رسمها ليهرب بها إلى اللاحدود ولتجعل منه الصلة التي تخرج الكلام من حيز المهمهة إلى حيز النطق بها لا غير أي أن عالم الأشياء هو الناطق وريشة الكاتب واسطة بين الحلم الحسي وبين القارة، ما دام خيال المتلقي يخلق قوانينه الخاصة، وينزع الوعي بعملية توالده انطلاقا من مداركه ومعطيات المقروء، وتسعى إلى تسليح القارئ بمنطق استقلالي[1] فالنص يجب أن يقدم بعض الخروقات التي تسمح بالانتقال من هذا العالم إلى ذلك، إنه فضاء فنتازي يحيلنا إلى أمكنة ملائمة لتشظي المنتج دلاليا، لهذا هو يدعو إلى تحرير النص من هذه النمطية والقولية بدعوة لنص متشظ آخر ومختلف[2].

وتستمر الرواية الفنتازية (الجزار) عبر تقديم زماني ومكاني يكتوى بجمرات ماضي يطارد آدم أعوان الشرطة الذين كانوا سببا في تدمير حياته والقضاء عليه بطريقة وحشية، ويتكلم الموت بلسان يزلزل الرتابة الخطية السردية الكاشفة عن رعب يتسارع داخل النص ليتمثل في المقطع التالي: القتيل يجلس وقد انتفخ فمه، والدماء تخرج منه مغرقة جسده، وعيناه غير موجودتين، والدماء تخرج من موضعهما، والدماء تخرج من أذنيه... كل هذا والقتيل يجلس على المقعد الذي امتلأ بالدماء!!! القتيل كان يعمل بجهة أمنية وقتل وتم تشويهه بطريقة انتقامية...[3]

كل هذا الجو الخانق في الرواية تتابع لأحداث الفاجعة التي تتهاطل فكأن الرسالة هي مجموعة مشاهد تعرض الظفر بشيء وفقده في الشيء نفسه، ما يعني أن هناك تسارعا قد يكون مسوغا، نظرا لمساحة السرد الضيقة، يجعل الانتقال من حدث فاجع إلى حدث فاجع

---

[1] – عبد القادر بن سالم، بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد، ط1، منشورات الاختلاف الجزائر، 2013، ص 17.

[2] – ينظر غارودي روجي، البنيوية: فلسفة موت الإنسان، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، د ت، ص 112.

[3] – حسن الجندي، الجزار، ص 110.

مثله، أو أكثر حدة منه [1] وذلك بدليل ما وضحه آدم للطفي وهو يزوره في منزله للانتقام منه بطريقة باردة كما كان يشتهي بالضبط وذلك بدليل سؤال لطفي حول من هو هذا الرجل الغريب؟ قبل أن يقوم آدم بقتله فجاء في هذا المقطع صراخ لطفي بغضب: فلتفعل ما تريد، آدم وزوجته وطفلته ماتوا ولا يوجد دليل واحد يؤكد قصتك هناك أطلق الغريب صرخة وهو يقول بغضب: أنا الدليل، أنا الدليل، قالها وهو يدور حول لطفي ليصبح أمامه ثم يصرخ... أنا "آدم"، اتسعت عينا لطفي وهو ينظر له قائلا مستحيل!!!![2] وعليه تتناقل الأحداث وثم التفوق على شخص آدم وكانت الصدمة مضاعفة كلما زاد الحوار بينهما إلى أن أخذ روحه وتمت العملية الأولى بنجاح.

تنتج عن إضافة القتل والموت الحدث الفنتازي وساهم في توجيهه، ينصرف إلى ما وراء الظاهر من النص في قراءة ما يخفيه وما يسكت عنه، ويستنهض النص المبتور من دفاتر الحياة المسلوبة، وعليه فإن الجندي يحضر لنا نصا مقطرا بالدم، انقلبت الصورة لتصبح بها القرف تضاجعه الفنتازيا المفجعة مغطاة بأنقاض الجثث والنتانة، وهذا ما نلاحظه في المقطع التالي: وجدوا شيئا غريبا ، أثار طبخ في مطبخ القتيل، وبقايا صحون وبهارات... اكتشف اللسان تم قطعه مثلما قطع العينين... وأدخلت أداة حادة للأذن ثم دخل القاتل المطبخ وقام بطهي كل هذا وجلس أمام القتيل ليأكلهم بهدوء[3].

لقد أتى الجندي بمقطع تشمئز منه رقتنا مستعرضا لأحداث دامية وعنيفة تشيع الذعر والرعب في النفوس، فلقد استعرض مواقف وطرق تعذيب آدم للطفي دون رحمة ولا شفقة وذلك ما يوحي إلى روح الانتقام وتصفية الحسابات القديمة تحت عملية موت شنيعة، تركت أثرا على جسد "لطفي" بصورة مفزعة ومخيفة تم ملاحظة استخدام آلة حادة رفيعة

---

(1) – حميد لحميداني، من سيميوطيقا التوتر، د ط، إفريقيا الشرق، المغرب، 2014، ص 50.

(2) – حسن الجندي، الجزار، ص 109.

(3) – م ن، ص 110.

لثقب الأذن وما لم يسن عليه نواميس الواقع أنه كيف حصل ذلك؟ في مدة وجيزة واحدة قطع جفون العينين، قطع الشرايين الموصلة للمخ، قطع اللسان...[1]

غير محسوسة، في حبك كل هذه الصور والمشاهد المفجعة، من يستطيع القيام بذلك وتطوع له نفسه لكل هذه الجرائم الشنيعة؟ وأبعد من كل هذا طريقة التعذيب التي ستكون مختلفة عن باقي طرق تعذيب الشخصيات الأخرى. وهذا المشهد الفنتازي يأخذه مجراه حين اتخذ اتجاه التعبير الخطابي العنيف بيئة شديدة الوقع.

موت فنتازي لا يمكن للعقل ارتسامه بهذه الساعة، فلقد تم قتل لطفي بأبشع الأساليب التعذيبية لدرجة طهي أعضائه بمجموعة من البهارات والتوابل ليقوم آدم بأكلهم والتلذذ بالوجبة التي أطلق عليها الوجبة الباردة.

تضعنا هذه المقاطع منذ الوهلة الأولى أمام عالم"كافكاوي" يستمد دلالته من عنف الكلمة وتشوهات الجسد، وغرابة التعذيب الذي وقع على الضابط لطفي، فينشأ التنافر لتنفتح ثغرة واسعة في السرد الفنتازي لذلك يستطيع المتفحص لهذه الجثث أن يفضح مأساوية الوضع ومدى قسوته، وغرابة الجثة المقطعة وتعرية آلياته وتفكيكها من الداخل فالقراءة الأولى لهذه المقاطع تشوق القارئ إلى موت فيزيولوجي مفتعل لكن في جوهره انتهاك لا مقبول ضمن مسار منظم إذ تعتريه التقطعات والاختراقات التي ينجم عن تنقلات فجائية... مما يربك التداخل الحكائي منطق التجاوز أو الانسجام[2].

وهذا ما يؤطر حكي الجندي وتحليله لجثة لطفي في هذا المشهد.واستجلاء الكشف عن الأوتار المتقطعة ما بين المقاطع السابقة حري بنا إلى إيجاز معناه آنفا في جدول يوضح تلك الاتفاقات التي أودت بشلال من الضحايا وحركت الحكي الفنتازي، باعتباره

---

[1] – حسن الجندي، الجزار، ص 112.

[2] – عبد العزيز ضويو، التجريب في الرواية العربية المعاصرة (دراسة تحليلية لنصوص روائية حديثة) ط1، عالم الكتب الحديث، إربد– الأردن، 2004، ص 279.

خادم لازم للسرد وفوق ذلك هو خاضع للاستمرار[(1)] والمرونة مما أودى بنا أن نستعرض تحركات وحشية القتل والانتقام موضحة كما يلي:

الاتفاق	المقتبس	النتيجة	المقتبس
- السارد وآدم عودة آدم إلى الحياة بغية الانتقام من مجموع أعوان الأمن الذين اغتالوا زوجته وابنته. - مباشرة العملية الثانية مع الضحية الثانية "الرائد علي"	يوضح في المشهد التالي: "ولكن أعدك أني سأفعل ما تريدين مع من كان السبب في موتك، ماذا تريدين أن أفعل معهم؟ تريدين أن أأكلهم؟ وهنا كان آدم يخاطب طفلته "نور" ويعدها بالانتقام لها وزوجته[(2)]. - يتضح لنا في هذا المقطع وصول آدم إلى الضحية الثانية "الضابط علي" وزوجته.	- موت الضابط لطفي كأول فريسة أخذت حقها من العذاب والعقاب. وبالمقابل أخذ "آدم" حقه وحق عائلته الصغيرة واستطاع بذلك أكل أوّل وجبة من الانتقام البارد. - موت الضابط علي بطريقة وحشية تثير اشمئزاز النفس الإنسانية كما قام باغتصاب زوجته مثلما فعلوا "ببتول"	يظهر في المقطع التالي: القتيل يجلس وقد انتفخ فمه، والدماء تخرج منه... عيناه غير موجودتين.. ودماء تخرج من أذنيه.. القتيل كان يعمل بجهة أمنية، وتم تشويه جسده بطريقة انتقامية[3]. - يظهر في المقطع التالي نهاية حياة الرائد علي: انتهى الصوت الذي

(1)- ينظر، شعيب حليفي، شعرية الرواية الفنتاستكية، ص147.

(2)- حسن الجندي الجزار ص

3- م ن، 110.

	(علي حسن عثمان) هل تذكرني يا سيادة الرائد؟ لقد قضم الرجل بأسنانه كتف علي... والدماء تقطر من فمه بعد أن قضم قطعة من جلد كتف علي[1].	وهذا ما جعل الرائد علي يتعذب أكثر فأكثر.	يخرجه من حلقه وخبث حركته... وظلت عيناه شاخصة والدموع تغلفها.[1]
- وصول آدم للانتقام الثالث ألا وهو صابر.	- يوضح في المشهد التالي: لا تحاول أن تتحرك أو سأضطر إلى قتلك قبل أن تفكر بالتحرك... لم تحقن كزملائك بمادتي السحرية بعد.. لقد ماتت "بتول" أمامكم وسيدكم اغتصبها وأنتم كالكلاب تشاهدون...[2]		

[1] – حسن الجندي، الجزار، ص 124.

[2] – حسن الجندي، الجزار، ص 141/140.

رسالة آدم الجزار إلى الصحفي يخبره	جاء في هذا المقطع أنا لست القاتل... بل	- موت "صابر" هو الآخر بنفس الدرجة من التعذيب إلا أنه لم يأكل كوجبة، وهذا ما يدل عليه هذا المقطع: عليّ أن أعترف أني فقدت لطعام ولا أرغب في تذوقك... غاب دقيقة عن الوعي... ثم مد يده اليسرى ناحية يده اليمنى التي تنزف وبلل أصبعه... وكتب بخط مرتعش (آدم عاد)[1]	- يظهر في هذا المقطع أن القتيل قد مات تحت أشد العذاب وأنه حقن ولم يأكل من جثته وكتفه الأيمن مقطوع، والدماء تنزف منه بغزارة... شرايين يده قطعت وسيموت خلال دقائق على الأكثر[3]

(2)

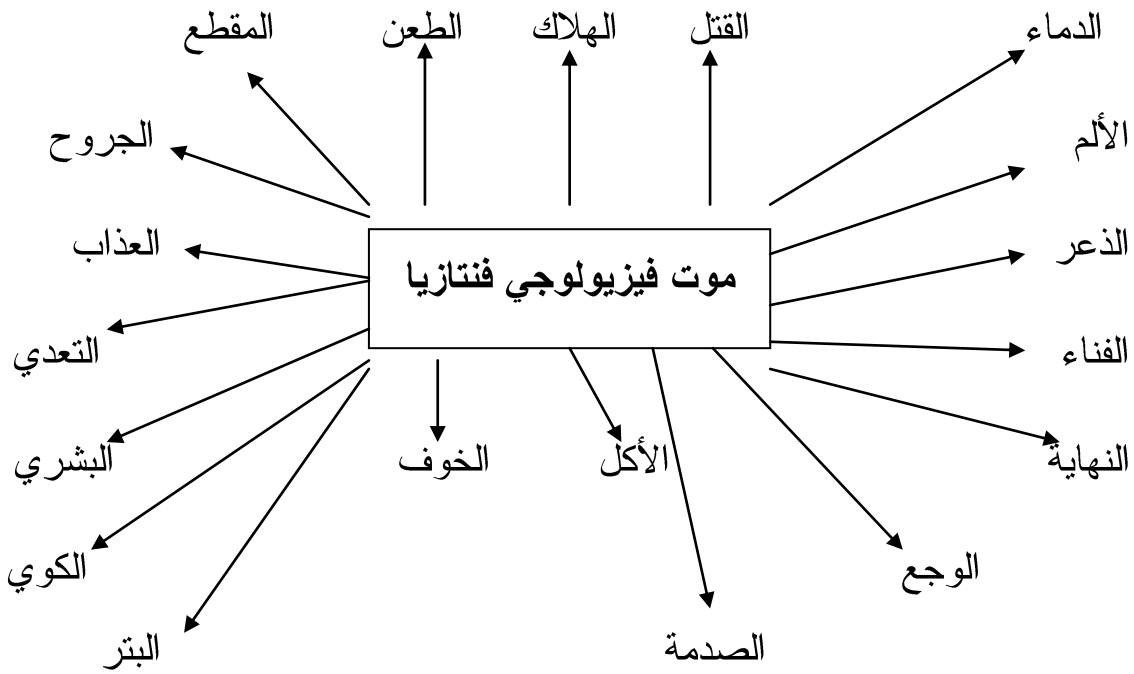
(1) - م ن، ص 145.

(3) _

فيها أنه عاد لينتقم منهم واحدا تلو الآخر دون أن يقتلهم بل هناك طرق أخرى لذيذة أكثر.	أنا رجل قتلني هؤلاء الرجال منذ فترة طويلة... عدت من موتي لأنتقم منهم...		يقول الجزار في هذا المقطع أنه يوم الثلاثاء سأشبع جوعي من جديد... سآكل قطعة لحم جميلة من رأس أحدهم.

وغنى عن البيان أن يصطلح هذا الجدول على تلك الاتفاقات ونعرف بواعثها وأسبابها ونخمن بنتائجها الدامية المميتة، المنجزة للحكي الفنتازي، باختراقه للمنطق والطبيعة فلقد أراد الجندي بكل مهارة التحضير لأرضية خصبة التي بذرت عليه الفنتازيا، من خلال الجمع بين هذه الأحداث ليصل في نهاية المطاف لدفع بالفنتازيا، وتخطي العقل إلى الما وراء واستسلام المؤلف لفتنة السرد، كما نستنتج أن هذا الموت البيولوجي، ما هو إلا محاولة لإعلاء صوت المثقف يحاول الكاتب الوصول إلى هذا الكابوس المرعب، هو في الأصل طالبا من الكتابة أن تهبه حياة أخرى في صفحات ورق بين عالم الحروف الذي شكله كيفما أراد، وبالحالة التي يجب أن يعرفه فيها[1] وبعد استنطاقنا لصفحات الجزار ولجملة من الاقتباسات والدلالات الموجهة الموت الفنتازي منه الفيزيولوجي يمكن الآن حصر هذه الألفاظ في المخطط التالي:

[1] – نعيم قعر المشرد، استراتيجية التناص في الرواية " مرادف الحلم والفجيعة" لعز الدين جلاوجي، مذكرة لنيل شهادة ماجيستير في الأدب العربي الأدب الجزائري المعاصر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2012/2010، ص 96-97.



بناء على هذه المقاطع الموضحة في هذا المخطط فإن الكاتب تعمد استعمالها وتوظيفها للإنجاز السردي، وفق وقائع معاناته وتأملاته بصدد البشاعة وعلى ذلك فإن هذا النص المتميز يبحث عن آلية الخطاب في تشكيل المعنى وتجاوز المنطوق به، للبحث عن مضمراته وللكشف عن آليات انشغاله.

كما يمكن في زاوية أخرى بتصويب كلامنا على الموت الفنتازي أو المجازي فالموت كما تبلوره التجربة الإنسانية عن كونه حدا لوجودها إلا ليعالق إطلاقه ورمزيته، لا ينتهي من إيهامه وتمثيلاته وصوره وجماليته الذهنية والتخيلية. من هنا قد يكون الموت خاتمة ما بيد أنه حياة في محيط وقوعه، منطلق لأشكال جديدة التعقيد من الخطابات والأنساق التي لا يغورها البلاغة وقوة التأثير[1].

ويمكن أن نستشف مما سبق أن الكاتب لم يجد سوى القلم والحرف الذي كان له مطاوعا في تنظيم نثره الحكائي الفنتازي، الذي هو بمثابة صورة عاكسة لواقعنا المعاش

[1] – شرف ماجدولين، في الرواية والقصة والسينما، قراءة في الذهنية، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، 2006، ص 73.

والمرير الذي يسوده الظلم والذل والخيانة والمصالح... والتي كانت نهايته مؤدية إلى القهر والعنف بدل الأمن والحياة والطمأنينة.

معانقة الموت في ظل المفارقة الفنتازية:

لزيادة شغف القارئ واستفزازه ومتابعة القراءة وكسر أفق توقعه، وفضح المتناقضات، تأتي ظاهرة الجزاء، ولإخفاء عنصرا فعالا في ذلك يسوقه في مغامرة تنجبس النص الجنداوي لتكون الدليل إلى استكشاف الانعطاف من عتبة الوجود إلى اللاوجود في الأساس.

ووضع الجندي جوا ملائما لنصه عمد إلى ممارسة لعبة المفارقات* وخلق جو الإبهام وضربا من العدم وبها من أوجه العديمة والخيال في لعبة لغوية ماهرة وذكية بين طرفي الاتصال والتنافر ليظهر الكاتب شيئا ثم يتراجع عنه أو يلغيه بإيراد ضده أو نفيه تماما أو تمويه عمدا، يتلاعب بالحقائق والأفعال والأشخاص فتتغير مواقعها ليقف حائرا مشوشا مدهوشا[1] وهذا ما يدل عليه هذا المقطع: من أنت أيها المجرم وماذا تريد مني؟... كنت أسير بالقرب من منزلك وشعرت بالجوع فجئت إليك... هل تعرف من أنا يا غبي؟ سأسامحك.. فك يدي... المهم أن الرجل ابتعد إلى الخلف.. ثم بدأ بالحديث هل

---

* يجدر بنا الإشارة أن المفارقة "شلجيل" في شكل من النقيضة وهي إدراك حقيقة العالم في جوهره، ينطوي على تناقض وأن الوعي الضدي هو الذي يستطيع الإمساك بكليته المتنافرة، المفارقة أيضا عنده تعني ذلك الفراغ المطلق والنسبي وهي الوعي المصاحب للاستحالة لذا ينبغي على الكاتب في نظر شلجيل أن يشعر بالحيرة إزاء عمله، فهو يقف على مقربة منه وبمعزل في الوقت نفسه، ويتعامل بطريقة تشبه اللعب تقريبا

WELLEK , RENé A HISTORY OF MODERN CRITICISM (1750-1950) VOLUME 2 (THE ROMANTIC AGE UNIVERSITé

أما أوجست فيلم فإنه يفهم المقاربة على أنها تواز بين الجد والهزل أو بين التصور والمألوف والتصور عنده نوع من الاعتراف المتغلغل في التمثيل نسبه يزيد أو ينقص في وضوح التعبير، ويجد أوجست فيلم ذلك في أعمال كوزيا الدراسة التي تقوم على الحكايات الخرافية بما فيها من مشاهد القناعية المتضاربة/ رتشارد ، مبادئ النقد الأدبي. تر: مصطفى بدوي، مر: لويس عوض المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر مطبعة مصر 1963، ص 321.

[1] – ينظر: رشيد أمينة، المفارقة الروائية والزمن التاريخي، مجلة فصول، م11، ع4، 1993، ص 157.

اليوم الثلاثاء أو الأربعاء[1]. هل جئت لتسألني عن اليوم؟ قام الغريب من على المقعد وهو يقول آدم محمد عبد الرحمان هل تتذكر هذا الاسم؟ وهنا رسم الجندي مفارقة مبهرة وذكية في حوار دار بين آدم ولطفي يتلاعب فيه بالحقائق والأفعال ليجد لطفي نفسه يعيش في دوامة من الدهشة والحيرة والصدمة في آن واحد، وهذا ما أنتج فاجئة بين الكاتب والفراغ الذي يحدثه لتتشكل تضاريس السرد الفنتازي عبر هاجس فني يخترق الواقع واللامعقول بفن لا معقول وهذا ما يحويه المشهد التالي: فجأة تكلم عمر وهو مزال مغمض العينين... أنت هنا ليس كذلك.. بدا كأنه مجنون وهو يحدث نفسه بتلك العبارة التي خرجت واضحة، ولكن العجيب أن الرد أتى له "نعم"... كان صوتا رخيما خافتا، يمتلك صاحب بحة في حلقه، ... حبات العرق زادت على جبين عمر وهو يفتح عيناه ببطء... حتى وقعت عيناه على شيء فركز عيناه عليه... خرج من هذا الشيء الغريب صوتا قائلا: للأسف لا أشعر بشعورك... لم أتوقع اللحظة التي سأموت في تلك اللحظة... والحمد لله لقد مت بعدها فلم أظل على قيد الحياة كثيرا وعائلتي بعيدة عني... ارتفع حاجب "عمر" وهو يقول بدهشة أنت ميت؟[2]

وهنا تكمن ثورة التوتر، فتفترس متاهة الحقائق متوعدا الكاتب، ومرهبا حيث يهم بالدخول في دهاليزها، وفجواتها، فتنبعث بالهراء والعبث واللامعقول، وهذا ما حدث عندما عرف آدم نفسه ببعض المعلومات التي حدثت في ليلة الجريمة وذلك بطريقة عبثية تثير نوعا من الهلع والسخرية في آن واحد، فيخرج النص عن طاقته معلنا العصيان على سلطة القائمة على المنطق والتلاؤم فيسر في طريق اللامنطق في امتداده ولعبه يكون أشبه بالخريطة والجذور النباتي المطهور في التراب الذي ينمو بطريقة فوضوية لا منطقية،

---

[1] – حسن الجندي، الجزار، ص 107.

[2] – حسن الجندي، الجزار، ص 212/211.

وهذا ما يشجع المبدع المفارقة والأخذ بتقنية الظهور والاختفاء للانفلات من دائرة المباشر والدخول في أفاق الضبابية الجمالية والشفافية[1].

ونخلص للقول أن هذه المفارقة عبارة عن حيلة لغوية، تستخدم اللغة المراوغة تمتاز بالتفسخ والتشتت وهي تتراوح بين الظهور والاختفاء، رغبة كبرى في مساءلة المعنى تستمد صراع فنتازي مؤسسة لمشاهدة ممزقة متشظية، مبعثرة تحت إرادة الكتابة وشهوانيتها الفتاكة في صورة تهيء للقارئ لإدراك علاقات سرية توحي بدلالات كثيرة.

(1) – مرشد أحمد، مقدمة أنسنة المكان في روايات عبد الرحمان منيف، ص7 نقلا عن الخامسة علاوي العجائبية في الرواية الجديدة ص 269.

المبحث الثاني: تمظهرات السرد الفانتازي:

1- التخمة الكاذبة: (الجن و العفاريت):

تلعب الكائنات الماورائية دورا كبيرا في حكايات الكهوف و القبور المخبأة، و فكرة الجان ناعبة من شخصية دينية و تاريخية هي شخصية سيدنا سليمان عليه السلام الذي سخر الله له الريح و الطير و الوحش و الهوام و الجان [1]. كما ارتبطت عند العربي القديم بفكرة وجود الكهنة، فهم لا يؤثرون بذواتهم طبقا لطقوس السحر فحسب، و إنما هم يؤثرون أيضا بحكم تحكمهم في مخلوقات ذوات قوى خارقة تلبي أوامرهم... و من هنا ارتبط السحر بوجود مخلوقات أخرى تحيى فوق الأرض غير البشر، و تحمل قوى خارقة. [2]

كيف ينظر القارئ إلى هذه المخلوقات الأسطورية؟ هل يراها وهما أم حقيقة؟

لذلك فالاعتقاد بوجود الجن حقيقة راسخة في عقيدتنا الروحية، لا تقبل جدلية، عجز العقل عن ردها أو إثبات عدم وجودها في حياة الإنسان اليومية، و قد يكون هذا الاعتقاد حافزا من حوافز السرد و تناميه، فتعكس هذه الكائنات خيال الإنسان و عقائده و أفكاره التي أوجدها دافع الخوف و الفزع من تلك الوحوش المرعبة عادة ما تدل على وجود مخلوقات غيبية قبل وجود الإنسان، و ذلك لقوله تعالى: «**وَالْجَآنَّ خَلَقْنَاهُ مِن قَبْلُ مِن نَّارِ السَّمُومِ** [الحجر: 27]، و لقوله أيضا: «... **إِنَّهُ يَرَاكُمْ هُوَ وَقَبِيلُهُ مِنْ حَيْثُ لاَ...** [الأعراف: 27]، و نفهم من هنا أنه سمي بالجن لاستتارهم و اختفائهم عن الأبصار. [3]

و بالرغم من كونها كائنات غير مرئية، إلا أن الكثير من الكتب تعرضت إليها.' و بكثرة من التفصيل، مثل الغرناطي يذكر في كتابه تحفة الألباب مادة خلقهم قائلا: «لما أراد الله أن يخلق الجان بقدر خلق نار السموم، و خلق من مارجها خلق سماه جانا... ثم

---

[1] فاروق خورشيد: عالم الأدب الشعبي، ط 1، دار الشروق، بيروت، لبنان، 1998، ص 57.

[2] ينظر: م. ن، ص 55-56.

[3] ابن منظور: لسان العرب، ج 13، ص 92-93.

خلق من الجن زوجته و سماها جنية» [1]، فالجن من خلال هذا القول مخلوقات لهم عالمهم و قدراتهم الخاصة، فهي تستطيع أن تعرف الغيب لأنها تسترق السمع في السموات، كما أنها تعرف كنوز الأرض و خباياها [2]، و الأماكن التي تقع فيها: الموحشة المظلمة، و كلها أماكن رهيبة تلقي الرعب في نفوس و قلوب البشر. بناء على الافتراض، تبدو صورة الجن شبحية، فهي مخلوقات خارقة سريعة الحركة و التنقل، تعيش تحت الأرض، و تعشق الأماكن المهجورة كالمقابر و الكهوف، تنتمي إلى عالم غيبين قادرة على التصور و التشكل بصور عديدة تثير الرعب و الفزع، و لعل أول عمل برز في هذا الجانب الخيالي "المقامة الإبليسية" * و رسالة التوابع و الزوابع**

خلق الأدب الفانتازي من هذه الوحوش المهولة غذاءا جديدا للخيال، لينسج لنا السارد نصا متخيلا بعيدا عن الواقع، مكتظا بالخوف، عائما فوق سطح القلق و التوتر، طافحا بطقس التردد و الحيرة، صانعا قصة جرت أحداثها في أرض الجان، ليرسم لنا هذه المخلوقات بصور و أصناف مختلفة، و يتبين ذلك من خلال المقطع التالي: «... المهم أنه منذ عام، ظهرت أصوات من داخل الشقة و أضواء، و بعدها كل من يكن شقة داخل

---

(1) أبو حامد الأندلسي الغرناطي: تحفة الألباب و نخبة الإعجاب، تح: إسماعيل العربي، ذ. ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989، ص 43.

(2) فاروق خورشيد: عالم الأدب الشعبي، ص 56.

* المقامة الإبليسية: مقامة شعرية تدور حول بعض الشعراء، و تتضمن أحكاما نقدية حول أشعارهم، بطلها رجل وهمي عرف بخداعه و مغامراته التي تثير العجب، و تبعث الإعجاب يدعى عيسى بن هشام. ينظر الموسوعة الحرة: https://asm.wikipedia.org. 21:25. 09 جوان 2022.

** التوابع و الزوابع: قصة خيالية يحكي فيها ابن شهيد رحلته إلى وادي عبقر، و قد اتصل فيها بشياطين الشعراء و نال منهم إجازة النظم و الخطابة، ناقشهم و أنشدهم و أنشدوه، كما عرض بعض آرائه في الأدب و اللغة ناقدا خصومه، منددا بضعفهم و عجزهم عن لحاقه، و نسب الغباوة إلى أهل زمانه. ينظر: ابن شهيد الأندلسي: رسالة التوابع و الزوابع، تح: بطرس البستاني، ط 1، دار صادر للطباعة و النشر، بيروت 1996، 70.

العمارة كان يشتكي من الأصوات المرعبة التي تأتي كأصوات صراخ، وهمهمات و بكاء و دقات، و الكل ترك شقته، و مازال الوضع كما هو حتى الآن». [1]

و هذا ما لجأ إليه القزويني عندما قدم لنا ما يعزز الخوارقي عندما وضع أمام القارئ شرط توظيف هذا الكائن الغريب من خلال ما رواه في قصة طويلة عن صورة لهذه المخلوقات الأسطورية، حكى فيها عن تسخير الله الجن للنبي سليمان عليه السلام... وقفت كلها بين يديه، و الذي جعل ينظر لعجيب و غريب خلقها، حيث كانت على صور الخيل و البغال و السباع، و لها خراطيم و أذناب و حوافر و قرون، و على ألوان مختلفة، منها البيض و السود، و الصفر و الشقر... فلما رآهم سيدنا سليمان على هذه الأشكال المريبة سجد لله، و قال ألبسني القوة و الهيبة ما أستطيع النظر إليهم».[2]

و المتأمل في المقطع السابق، يجد أن الراوي يتوسل بالخوارقي الذي ينطوي على حكايات الجن الخرافية، فيبني عليه سردا ..... من تلك الحادثة الصغيرة التي تتحول إلى ظاهرة فوق طبيعية ..... داخل مبنى الحكاية ككرة الثلج التي تمضي صغيرة، ثم تسرع جامعة معها مزيدا من الصور و الأحداث و الشخصيات التي تثير الدهشة و الخوف. [3]

2- معانقة العالم الآخر:

أ- الرحلة المتخيلة:

تفتح الرحلة *عيون القارئ على عالم جديد، مشعا بخيوط الغرابة و التعجيب، عالم يضج بالحركة لا ضوابط و لا قوانين تقيد تجلياته و تشكلاته [1]، لا مكان فيها للعقل، و

---

[1] حسن الجندي: الجزار، ط 2، دار الكتب للنشر و التوزيع، 2011، ص 266.

[2] ينظر: القزويني: عجائب المخلوقات و غرائب الموجودات، ص 317.

[3] حسين علام: الأدب العجائبي، ص 38.

* إن مادة رحل نالت اهتماما خاصا من صاحب "اللسان" باعتبارها مادة متداولة على نطاق واسع، و نابعة من واقع البيئة العربية. جاء في "لان العرب" أن: الرحيل أو الإرحال بمعنى الأشخاص و الإزعاج. يقال: رحل الرجل، إذا سار، و قوم رحل: أي يرتلون كثيرا، و الرحالة من الإبل: البعير القوي على الأسفار و الأعمال، و قيل ارتحل القوم عن

لا سلطان فيها للمنطق، و إنما السلطان كله للخيال المجنح، يحلق إلى أقصى الحدود إلى فضاءات محفوفة بشهرة المغامرة و الخوف [(2)]، تدفعنا دفعا نحو المجهول و المغاير، و الخارج عن المألوف.

فالرحلة الخيالية [**] لها طابعها الخاص، إذ "تعمل على توسيع حقول المعنى، و إضفاء طابع الحركية على الأحداث من أجل تجديد أنفاس الحكي، و إمكان خلق إغرامية تطبع هذه النصوص، فهي رئة يتنفس بها المتخيل" [(3)]، يستثيرها الروائي ليرفع مع حرارة التشويق، و ينقل البوح السردي الفانتازي من الرتابة إلى الحركية. يزغت هذه الأخيرة عند القدماء المصريين، فهم أول من عبروا الحياة الدنيا إلى ساحة الآخرة في حياتهم حيث قصور الفردوس بما فيها من نعيم، و الجحيم بما يحتويه من عذاب و عندهم أوزيريس إله البعث و الحساب، و هو راعي العدالة في الآخرة". [(4)]

تمتطي الكتابة الجندية متن الرحلة الخوارقية، كما نجد في المقطع التالي: «... و كأنني أنظر إلى دمية... أفزعتني عيناه ذلك اليوم... يدي، التي حملت زوجته الميتة، ظللت أشع بأنها تحمل دماءها إلى اليوم، لن تصدقني عندما أقول لك إنني أتقيأ يوميا، كلما

المكان ارتحالا و رحل المكان، و هو راحل من قوم رحل، و الرحل و الارتحال: الانتقال، و هو الرحلة اسم لارتحال للمسير. ينظر: لسان العرب: ابن منظور: مادة رحل، م 7، ص 1609- 1611.

(1) ينظر: سناء شعلان: السرد الغرائبي و العجائبي، ص 61.

(2) ينظر: عبد المالك مرتاض: الميثولوجيا عند العرب (دراسة لمجموعة من الأساطير و المعتقدات القديمة)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989، ص 17.

** هي نوع من القصص الخرافي و الأسطوري، كتبه الأدباء معتمدين على خيالات مجنحة و أساليب مشوقة، قصدوا من ذلك التسلية و غثارة الخيال، مثل قصص "جوناثان سويفت" الخيالية. ينظر: محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، ج 2، ص 375.

(3) شعيب حليفي: الرحلة في الأدب العربي، التجنس، آليات الكتابة، خطاب المتخيل، ط 2، دار القزويني، الدار البيضاء، 2003، ص 76.

(4) ينظر: عبد القادر محمود، رحلة إلى الدار الآخرة مع المعري و دانتي، ط 1، مركز الكتاب للنشر، القاهرة، 1997، ص 07.

أتخيل يدي و هي ترفع جثمانها من على الأرض... لن تصدقني عندما أقول إن عين (آدم) مازالت تطاردني في كوابيسي كل ليلة... يا ترى هل ستصدقني لو قلت لك أنني أتمنى الموت في كل لحظة لأرتاح من ذلك العذاب؟»[1]

«أخذ سامح نفسا عميقا و هو يتخيل بعض المشاهد... اغتصاب... رمي الجثة... اختفاء (آدم)... أراح رأسه للوراء ناظرا للسقف، و قد اكتمل حل اللغز في مخيلته... أخذ نفسا عميقا آخر، ثم عاد مرة أخرى لمتابعة الجرائد، و لكن هذه المرة المتابعة تركزت على أخبار (آدم محمد عبد الرحمن) الذي اختفى... كلما وجد خيرا صغيرا في جريدة من الجرائد يتكلم عن الحادثة، كان يكمل الصورة في ذهنيه...». [2]

تكن الجندي فعلا من أن يضعنا في مواجهة عوالم غرائبية بهذه المشاد المرسومة بذهنية تتم كفاءة عالية في تحريض المتلقي على التأمل في هذا العالم السحري، فهو لا يمحو الحواجز كل المحو، و إنما...

ب-سحرية عودة الأموات:

لمواصلة الوجود في العالم العجائبي كان لابد من "حسن الجندي" امتطاء العديد من الجسور و الأنفاق الملتوية، ليسمح له بالتنقل في مساحتها الواسعة، متوسلا سحرية عودة الأموات، و العمل على إستراتيجية إحداثيات التغيير معتنقا العي نحو الأسلوب السردي الذي يعكس تحولات الواقع و حقيقة ابتذاله، لأنه واقع لا يقين مشحون بالشك و الحيرة و القلق حين انتقل الاهتمام من المنسجم إلى اللامنسجم، و من اليقين إلى اللايقين، و من الواحد إلى المتعدد و المتغاير و المختلف [3]، معتبرا بلاغة التخيل منفذا و مهربا حويا رحبا يلوذ له الروائي، مستثمرا إياه لملامسة آفاق مفتوحة في الكتابة، و تحرير الصناعة

---

[1] حسن الجندي: الجزار، ص 142- 143.

[2] المرجع نفسه: ص 253.

[3] ينظر: محمد معتصم: النص السردي العربي (الصيغ و المقومات)، ط 1، شركة النشر و التوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، 2004.

اللغوية، إذ أصبحت الكتابة الإبداعية «اختراقا لا تقليدا، و استشكالا لا مطابقة، و إثارة للسؤال لا تقديما للأجوبة، و مهاجمة للمجهول لا رضا على الذات بالعرفان» [1]. هذا المنطق اعتدى الروائي في ظل التجربة الحكائية مدركا بوعيه و حسه الفني ضرورة فتح قناة تواصلية رحبة لتخبر الرواية بواسطته عبر عناصر خيالية كناتج خلاق للإنسان و تفسير العالم و التحكم به، و هذا ما صرح به في قوله: "فلتفعل ما تريد، (آدم) و زوجته و طفلته ماتوا، و لا يوجد دليل واحد يؤكد قصتك

هنا أطلق الغريب صرخته، و هو يقول بغضب:

– أنا الدليل... أنا الدليل.

قالها و هو يدور حول (لطفي) ليصبح أمامه، ثم صرخ و هو يقرب وجهه منه: أنا (آدم)". [2]

استنادا إلى هذا الوصف السردي، نرصد تميزا في النص الجنداوي لبناء الكتابة على انفتاح نصي *، قد مكنت إستراتيجيات نقل التجربة الإنسانية و الانفعالية في قالب فني جمالي، و هذا ما يوضحه المقطع الموالي: "– و لكن لن أموت على يد قاتل غبي، يدعي أنه قد عاد من الموت لينتقم لعائلته، تلك الأفلام القديمة تثير أعصابي... سأقتل على يد أحد أعداء الوطن، و حينها سأكون شهيدا... أما أن أموت ميتة مهينة كتلك، فهذا لن يحدث". [3]

---

[1] فخرية صالح: في الرواية العربية الجديدة، ص 192.

[2] حسن الجندي: الجزار، ص 108.

* انفتاح نصي: هو عملية البحث عن العلاقات التي يدخل فيها النص مع بنيات نصية سابقة أو معاصرة، و من خلال رصد طبيعة هذه التفاعلات مما يمكن رصد بعض التفاعلات النصية، و وضع النص في سياق البنية الثقافية الاجتماعية عن طريق استخلاص الرؤيا و الأصوات المهيمنة في النص و الكشف عن خصوصيتها و إنتاجياته. ينظر: سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي (النص و السياق)، د. ط، الدار البيضاء، أفريل 1988.

[3] حسن الجندي: الجزار، ص 182.

في هذا السياق تحطيم النص الروائي بأشكال تعبيرية فانتاستيكية ..... الغرائبية و العجائبية لتخلق عوالم إضافية من الدلالة و دمج مستويات أخرى من الوعي، الأمر الذي كان من شأنه تفتيت الرتابة و نقل النص إلى عوالم الغرابة المقلقة. [1]

تأسيسات على المنجم الإبداعي الذي ينضب معينه في رحاب العجائبي، و بعد هذا التعريج المقتضب، و من خلال بذوره الأولى في رواية الجزار، نتفق على حقيقة واضحة على أن تعبير هذه الخطوة التي قام بها الكاتب وسيلة لتخطي العقبات الأولى للخطاب اللامعقول لتصبح العجائبية بابا لتعبر عنه الفانتازية و الفضاء الممد للنص لكي لا ينطق من العدم، و لكي يصل النص في الأخير إلى مجموع المساحة الموصلة إلى بؤرة النص.*

و تأكيدا لما سبق، يبدو أن العملية السردية الإبداعية في التحصيل الأدبي الفانتازي لا تنبت من الهواء، و المبدع لا ينطلق من فراغ، بل له خلفيات تحركه و تثيره متى وجد دافعا انطلق للتعبير، فكان المحرك و الدافع الذي يدغدغ هذا الأدب (الفانتازي) ليدفع إلى الخارج. تقول "جوليا كوستيفيا" في هذا المقام: «الممارسة النصية ليست مجرد نقل بسيط لعملية كتابة علمية ما... و إنما تقوم بزحزحة ذات خطاب عن مركزها لتبقى هي».

---

[1] عبد القادر بن سالم: بنية الحكاية في النص المغاربي الجديد، ص 20.

* بؤرة النص: جاء في لسان العرب: "بأرت، أبار، بأرا، حفرت بؤرة يطبخ فيها، و البؤرة موقد النار، و منه البئر مكانان تجمع فيه الماء، و كلها معان تدل على الجمع و الحصر". ينظر: ابن منظور: لسان العرب، مادة بأر، ج 3، ص 285.

أما المعنى الاصطلاحي: هو تقليص حقل الرؤية عند الراوي و حصر معلوماته، لأن السرد يجري فيه من خلال بؤرة نحدد إطار الرؤية و تحصره، و هو مصطلح اقترح كل من الناقدان "كلينيث بروكس" و "روبرت وارين"، استمد لتقليل البنية السردية. ينظر: بن دريل عدنان: النص و الأسلوبية، ط 1، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 2000، ص 91.

3-الاختلالات (المسخ و التحول):

أ- المسخ:

لقد ارتبط المسخ ارتباطا وثيقا بالسرد الفانتازي بأبعاده الأسطورية الضاربة في أعماق الموروث الشعبي شكلا أساسا و هاما من أشكال .....، و يعد ..... الدينامية الأكثر فاعلية داخل الوسط الفانتاستيكي [1]، و ذلك لما يتيحه من تحولنا إلى عوامل محفوفة بالأعاجيب تجعل منه عالما خلاقا بامتياز باعتبار أنه يتمظهر في صور متعددة، فيمصل الكائنات البشرية و الحيوان و الجماد معا، و لعل ذلك يتقاطع مع "تحولات النفس الإنسانية و تقلباتها، إذ أن امتساخ شيء ما خضوعه لتحولات من حيث الزيادة أو الانتقاص" [2] لما يفيده من معان التحول و النقصان، و كذا ضياع الكينونية الأولى في ملامح كينونية ثانية.

و سنحاول من خلال قراءتنا لرواية "الجزار" لـــ "الجندي" الوقوف على مظاهر المفارقة المتشكلة على وفق الفانتازيا، و لاسيما تلك المتحققة عن طريق طغيان مفهومي المسخ و التحول على بنية النص السردي.

لقد استطاع الجندي بفضل ما أتيح له من حدس فني يقظ أن يرسم صورا مثقلة بالمسخ، نقرأ في هذا:

"- عليّ أن أعترف أنني فقدت شهيتي للطعام، و لا أرغب بتذوقك، و لذلك سأكتفي بشيء بسيط هذه الليلة، أما بالنسبة لسؤالك عن شخصيتي..

توقف (صابر) عن الحركة و التملص و هو يستمع..

---

(1) جوليا كوستيفيا: علم النص، ز: فريد الزاهي، ط 2، توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1997، ص 13.

(2) شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 90.

- أنا من أتيت من أعماق عقلي.. أنا الرغبة مجسدة.. أنا من أردت أن أكونه، و أخاف أن أكونه.. أنا المسخ الذي عاد لكم".[1]

"فمقت الرجل ضاحكا بصوته المبحوح، و هو يحرك يديه على رقبة (علي)، و يتلمسها، و هو يقول:

- (آدم).. يا له من شاب طموح.. لا يا سيادة الرائد. أنت لا تتذكر جيدا.. فأنتم قتلتم (آدم) تلك الليلة، و صنعتم بدلا منه مسخا بشعا.. صنعتم غولا يشتهي اللحم، لقد صنعتم..". [2]

و ما نستشفه من هذا المقطع هو المعنى الذي تلون به المسخ، و الذي و إذ لم يمثل الشق التشوهي، إلا أنه ارتبط بارتداد الذات إلى كيان أشد دمامة و وحشة، حيث فقد (آدم) بشكل فجائي هويته، و تحول إلى كائن جديد بهوية غريبة و مقلقة، هنا ينتفي العجب و تسود حال من الغرابة و الإدهاش المطلق، الذي تتضخم فيه الحوادث لتصل جرعة الخوارقي حدودها القصوى.

إلى مدى تفشي البشاعة في الوصف، و تتابع الأحداث الفاجعة التي تتهاطل على شخصيات الرواية، حيث تتعدد المشاهد، و تتنوع من أجل نقل ذلك الزخم الرعبي في تكثيف سردي آخر أخاذ، و هذا ما نجده متجذرا في التراث الإنساني عامة، فبتسليط الضوء مثلا على التراث الغربي ألفينا العديد من المؤلفات التي جعلت المسخ ركيزة لها، أبرزها كان في عمل الشاعر الرومانسي "أفيدوس" في "مسخ الكائنات" *، لاسيما الإنسان

---

[1] حسن الجندي: الجزار، ص 144.

[2] المرجع نفسه: ص 129.

* كتاب "مسخ الكائنات": عبارة عن ملحمة شعرية ضخمة متكونة من اثنتي عشرة ألف أو أكثر، تشتمل على ما يقارب 240 خرافة و أسطورة كلها من خرافات اليونان و حضارات الشرق السابق و من التراث الشعبي نفسه. ويعتبر الكتاب أحد أكثر الأعمال تأثيرا في الثقافة الغربية مثل دانتي و بوكانشيو، من خلال وسائل إعلام مختلفة. ترجم الكتاب عدة مرات للعربة كانت أشهرها ترجمة الدكتور ثروت عكاشة تحت عنوان "مسخ الكائنات"، و كذا الترجمة اللاحقة التي

و تحوله إلى حيوان، جماد، نبات، بحار، نجوم... إلخ. و قد اهتم في تأليفه لهذا الكتاب بجمع السمات المشتركة بين جموع الأساطير و الحكايات الخرافية التي اصطفاها لما تمتاز به من سمات تغير صور الكائنات الحية و أشكالها، و تحولها من شكل لآخر، و من طبيعة لأخرى [(1)]، و هذا بتشكيلها لموضوع واحد هو "التغير و التحول" الذي كان طاغيا على رواية الجزار.

ب- التحول:

لما كان المسخ وجها للعنف و السلبية، كان التحول الشق الإيجابي المقابل له، إلا أنه لا يمكن إلغاء التداخل الموجود بينهما، فهو يتوازى معه في حالة التغير و الحركية و الزئبقية، و هذا ما يجعله عنصرا حكائيا متمما في خلق مستوى عال من التعجب، فالتحول هو الانتقال من حال إلى حال، و لا يشترط فيه حال دنيا و حال عليا [(2)]: «فهذه التحولات و الحركية المبعثرة في الكتابة الجندية دعت إلى الاهتمام بتوظيفها الدلالي، و تكرارها بطريقة نمطية معينة، تمكننا من استخلاص معان أدبية و رمزية» [(3)]، مختلفة و من ثم الخلوص لإحياءات تتعدد بتعدد المعاني التي تزيد بدورها في ثراء الجانب الفانتازي السردي لعوالمه الغير ثابتة.

بالعودة إلى رواية "الجزار" نلاحظ تداخله مع سابقه (المسخ)، و صعوبة التفريق بينهما، فإذا ما كان الأول (المسخ) يرتبط بمعاني الشوه و الانتقال من بدائية أشد وحشة و دناءة، فإن الثاني يمثل نصفه الإيجابي الذي يخدم الشخصية و يفتح لها فسحة التحرر، ففي هذا السياق مقطع يوحي بالتحول: ذ

أعدها و حققها الشاعر أدونيس تحت عنوان التحولات. ينظر: أوفيد: مسخ الكائنات، ص 5. كذلك ينظر: الموسوعة الحرة ويكيبيديا https://illaem.wikipedia.org، 21:28، 2022/03/02.

(1) أوفيد: مسخ الكائنات، ص 12.

(2) أوفيد: المرجع نفسه، ص 12.

(3) أميمة أبو بكر: المسخ في حكايات ألف ليلة و ليلة، مجلة فصول، العدد 1، م 14، ربيع 1994 م، ص 240- 249.

"هل يعني هذا أنه يخاف المرايا في كل وقت؟

– لا بالطبع.. في تلك الحالة أرى أنه يعيد كل يوم ثلاثاء ليلا حادثة تعتبر نقطة تول في حياته... و كما أن العريس يعد غرفة النوم لعروسه ليلة العرس، فآدم يعد المكان الذي يدخله قبل أن يعيد التجربة المقدسة كل ليلة، و الإعداد يبدأ بكسر المرايا، كي لا يرى شيئا ميعنا فيها، و هو لن يحتاج في حياته لكسر المرايا، لأنه ببساطة أكثر يتحول في تلك الليلة، و الناتج عن هذا التحول هو تحطيم المرايا، و لكن بمجرد الانتهاء من الليلة، فإنه يعود لطبيعته مرة أخرى".[1]

"أما آدم فوجهه الطبيعي كان الشاب ذو المستقبل المبهر و الزوجة الحسناء و العقلية التي يحمده عليها الكثيرون، و وجهه الآخر هو الجزار... يأكل لحم من أكلوا لحمه قديما.. ألم تفهم يا (حسن) لماذا يفعل (آدم) هذا؟... هو يعتبركم أكلتم لحم أسرته، و هو يأتي ليأكل لحمكم.. لقد حولتم (آدم) لجزار.. مريض نفسي يتمتع بأكل اللحم البشري، و لا هدف له في الحياة سوى أكلكم.." [2]

و هنا يظهر بوضوح أن التحول عنصر يحفل بالطاقات المكرسة لخدمة الشخصية بجميع ملامحها.

---

[1] حسن الجندي: الجزار، ص 187– 188.

[2] المرجع نفسه، ص 283– 284.

المبحث الثالث: سحرية السرد الخرافي

1- الانفلات الزماني:

يعتبر الزمن كونه أساسيا من مكونات السرد، لذلك نجد كل رواية أو قصة محكية تقوم على أحداث معينة وقعت في زمان ومكان ما، مع مجموعة من الشخصيات، فالزمن أبو الأحداث الروائية إذ يعد أهم عناصر جماليات النص الروائي بأبعاده الثلاثية ماضٍ عشناه، وحاضر نعيشه ومستقبل سنعيشه.

فالزمن مظهر وهمي يزمنن الأحياء والأشياء، فنتأثر بماضيه الوهمي غير المرئي غير المحسوس والزمن كالأكسجين يعايشنا في كل لحظة من حياتنا، وفي كل مكان من حركاتنا غير أننا لا نحس به ولا يمكن أن نراه ولا أن نسمع حركاته الوهمية على كل حال، ولا أن نشم رائحته إذ لا رائحة له وإنما نتوهم أن يتحقق أننا نراه في غيرنا مجسدا في شيب الإنسان وتجاعيد وجهه، وسقوط شعره[1] فهو مجرد "حقيقة سائلة لا تظهر إلا من خلال مفعولها على الشخصيات والمكان[2].

وعليه يتجلى لنا بوضوح أن المنطق الأساسي لدراسة الزمن هو منطق تجريبي يسعى التمييز بين الحكاية وزمن الخطاب وهذا باعتماد على أزمة الأفعال والإشارات اليومية[3] التي تمكننا في الأخير من الانتقال بسهولة بين الماضي والمستقبل هذا بكسرها لتلك الرتابة الموجودة بين عالم الحلم وعالم الحقيقة[4] فهدف هذا الأخير يكمن في إثبات

---

[1] – عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، (بحث في تقنيات السرد) ص 172-173.

[2] – ينظر أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي الحديث ص 338 نقلا عن ضياء عني العبودي الزمن العجائبي في الرواية العراقية، مجلة جامعة التنمية البشرية، جامعة ذي قار، كلية العلوم الانسانية، قسم اللغة العربية، العدد 2، ص2.

[3] – ينظر لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي، انجليزي فرنسي)، ط1، مكتبة لبنان ناشرون بيروت، لبنان، 2002، ص 103.

[4] – ينظر عبد اللطيف حتى الرواية الجمالية للخطاب السردي المغاربي رواية "مدينة الرياح"...، للكاتب الموريتاني موسى ولد ابنو: مجلة الخطاب دورية أكاديمية محكمة تغشي بالدراسات والبحوث العلمية في اللغة والأدب، دار أمل للطباعة والنشر والتوزيع، جامعة مولود معمري تيزي وزو العدد 05، جوان 2009، ص 199.

الإنسان لوجوده، ويستحيل أن يفلت كائن ما، أو شيء ما أو فعل ما أو تفكير ما أو حركة من تسلط الزمن[1] فهو ملح السرد (العبارة لمرتاض) ونسيج الحدث من " المعتدر أن نعبر على سرد خال من الزمن وإذا جاز لنا افتراضا أن نفكر في زمن خال من السرد، فلا يمكن أن نلغي الزمن من السرد، لأنه يوجد في السرد وليس السرد هو الذي يوجد في الزمن[2] وهذا ما يدل على أهمية الزمن في الرواية. إذ يقوم بإنعاشها وتحريكها فإن كان الأدب يعتبر فنا زمنيا إذ حذفنا الفنون إلى زمانية ومكانية فإن القص هو الأكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن[3] إذ لا يمكن أن نتصور حدثا سواء كان واقعي أو خيالي خارج إطار الزمن.

فلقد حضي الزمن بعناية واهتمام كبير من طرف الأدباء والنقاد ولعل من أبرز المهتمين بالزمن السردي نجد جيرار جينيت قد وضع تقنية الديمومة التي من خلالها يتم قياس سرعة العمل السردي المقاسة بالثواني والدقائق والساعات والأيام والسنوات. ويطول على النص المقاس بالأسطر والصفحات[4].

يتحرك القارئ مع النص في كل اتجاه، وإما نحو الماضي حيث تظل الأحداث شاهدة على الحاضر أو نحو المستقبل حيث افتراض التوقعات[5] فينغمس القارئ في تلك

---

(1) – عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري (دراسة سيميائية تفكيكية) د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، 1992، ص 121.

(2) – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية) ط2 المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 2009، ص 117.

(3) – جيرار جينيت: ولد جيرار في باريس سنة 1930 كاتب مقالات وأستاذ محاضرات في المدرسة العليا للأساتذة، ومدير الدراسات في مدرسة الدراسات العليا في العلوم المجتمعية، أحد مؤسسي مجلة الشعريات وكتابها، يمكن اعتباره حفيد لأرسطو الذي أعطى في كتابه السرديات أول تحليل بنيوي لمستويات العمل التراجيدي وأجزاءه نشر بين عامي 1965/1959 مقالات عديدة "النقد" وتيل كيل وغيرها وجمعها في كتاب "محسنات" ينظر جيرار جينيت خطاب الحكاية، (بحث في المنهج) تح: محمد معتصم وآخرون ط2، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، المجلس الأعلى للثقافة، 1997، ص 14- 15.

(4) – عبد الفتاح إبراهيم: البنية والدلالة في مجموعة حيدر رحيم القصصية "الوعول" الدار التونسية 1986، ص 120.

(5) – نبيلة ابراهيم، في القص في النظرية والتطبيق، د ط، سلسلة الدراسات النقدية مكتبة غريب دار قياد للطباعة ، د ت، ص 13.

المفارقات، ويعيش أحداث واقعية في حين أنها ليست سوى عملية تصنيع أو تمثيل للواقع[1].

ومن خلال كل هذا يتبين لنا أن للزمن دور كبير في رسم مسارات الحكي، مغيرا الأحداث والظروف بحركيته وسحريته، فهو العمود الفقري الذي تشيد عليه أجزاء الرواية وانعدامه يؤدي إلى زوال وتلاشي قيمة الوجود.

أ- الزمن الخيالي (اللاوعي):

يحمل هذا الزمن فضاء من الرؤى والرعب والتشويق، إذ هو مرتبط بمواقف هذيانية مثخنة حتى الثمالة بالغرائبية والتزييف، فلقد ركب الزمن موجة من الخيال فاستطاع أن يصور لنا مشاهد الوعي والتي تمثلت في عودة شخصية آدم للانتقام من أعوان الشرطة واحدا بواحد بطريقة وهمية خرافية، إذ تظهر الخوارق في "البنية الزمنية" لتكثيف إدهاش مضاعف في صيغة التحول الزمني وانقلاباته، فيجيء خارقا مكسرا للحدود بين الماضي واللاشيء مؤسسا للحيرة والعجب[2].

فالزمن يدخل في كابوسية الخارق والمدهش إذا لم ينتظر مع الزمن الطبيعي فهو بالزمن الخيالي شيء يتطاول ويتباطأ يتجمد أو يندفع مسرعا بصورة دورانية، فالقصة تتحرك في زمن التخييل كما لو أنها تتحرك في قطعة من الأرض تذهب وتجيء فيها تتقدم بفقرات واسعة وبخطوات صغيرة جدا ملغية فترات كرونولوجية كبيرة ثم ترجع فيما بعد للتذكر ذلك الزمن الضائع، قافزة من الماضي إلى المستقبل ومن المستقبل إلى الماضي.

إلى التعاطي مع الكتابة الجندية الخيالية يضعنا أمام لحظة تأمل في كشف حركة الزمن التي نسجت أحداثها من قوانين تعكس القوانين الطبيعية، فيصبح الزمن الخيالي، هو

---

(1) – ينظر: م ن، ص58.

(2) – شعيب حليفي، بنيات العجائبي، في الرواية، مجلة فصول، ج1، العدد 3، المجلد 16، مصر 1997، ص 115.

الذي يتحكم في تحديد طبيعة اللحظة التي يمر بها البطل، ليقوم هذا الأخير بالانتقام من رجال الشرطة كما يمثله هذا المقطع: "فجأة شعر صابر بمحقن يخترق عنقه، وسائلا ما يدخل جسده... والرجل يكمل كلماته قائلا أنا آدم، حرك رأسه قليلا لا يسمع لا يرى وبدون لسان ويده اليمنى مقطوعة من الرسغ... وهو يبتلع ريقه المخلوط بالدماء... وسعفه الأيمن المقطوع والدماء تنزف منه بغزارة، لقد فهم... شرايين يده قطعت وسيموت خلال دقائق على الأكثر، هناك صداع فضيع يلسع مخه، وكأن هناك شعلة من اللهب داخل جمجمته... غاب دقيقة عن الوعي، ولكنه أفاق مرة أخرى وهو يرتعش من فكرة أن يموت هكذا..."[1] كشف لنا هذا المقطع مدى تأثر صابر من خلال فقدانه لوعيه وهو يصارع أشد أنواع العذاب، إذ كان يشعر بالموت في كل لحظة (يبتلع ريقه، قطعت شرايين يده وسيموت خلال دقائق) وكأنه داخل متاهة يريد التخلص منها لكن دون جدوى... حيث كانت حالة صابر النفسية متأزمة يسودها التوتر، الخوف، الرعب، القلق، اللاسكونية حالة انفعالية، إحساس، خبرة تتعلق من دون شك بما هو مخيف، يستثير الخوف والفزع[2] وخاصة عندما تعرف على أن الشخص الغريب هو آدم محمد عبد الرحمان "كان يتكلم وهو يهزز رأسه بعنف، وصوته المبحوح يعلو... ولكن هناك سؤال أريد أن أعرف إجابته قبل أن أموت... أنت آدم؟ ... والرجل يكمل كلماته قائلا: أنا (آدم).

يستقطر الجندي اللغة بكل إمكانياتها التعبير عن أحوال الرعب والهلع وذلك بغية زيادة ضحايا الفضاء المتخيل.

لقد شعر صابر بالعذاب النفسي والجسدي فكل شيء حوله في هذا الوقت غريب ومختلط بين الواقع والخيال، وبين ما قام عليه من فزع وهو جالس في غرفته وهذا مقتبس يوضح ذلك "شعر صابر بمن يهزه ببطء ففتح عينيه ولكن ظلام الغرفة منعه... فربما كان

(1) – حسن الجندي، الجزار، ص 145/144.

(2) – شاكر عبد الحميد، الغرابة المفهوم وتجلياته في الأدب، ص 33.

يحلم، لكنه سمع من يقول بصوت خفيف مبحوح، وبحروف بطيئة... شعر صابر بيد الرجل اليسرى تطوق فمه، وتسحب رأسه للخلف بشدة فحاول أن يتملص وهو يطلق أنينا ويهز جسده محاولا المقاومة[1]. ومن خلال هذا المقتبس نستطيع أن نرى الدور الكبير الذي يصطلح به الزمن الفنتازي في تغيير مسار الأحداث والولوج إلى عالم خيالي ليس للمكان والزمان سلطان فيه[2] فيجد المتلقي نفسه مدفوعا لتتبع غرائبية الحلم واقتناص لحظات الاستغراب والاستمتاع.

ب- الزمن التنبئي (التوقعي)

يعد التنبؤ بالواقع من ملامح الرواية الفنتازية وعادة ما يأتي في سياق الرؤى أو الأحلام أو* النبؤة** أو العرافة.

(1) – حسن الجندي، الجزار ص 147/146.

(2) – إريش فروم، الحكايات والأساطير والأحلام، تح صلاح حاتم، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 1990، ص 05.

* ويحضر في هذا المقام قصة سيدنا يوسف عليه السلام والتي وصفها الله بأنها أحسن القصص، ففيها الكثير من الرؤى والأحلام التي تحققت ولعل من أبرزها حلم يوسف (عليه السلام) يقول تعالى: "يا أبت إني رأيت أحد عشر كوكبا والشمس والقمر رأيتهم لي ساجدين" (يوسف الآية 04) فأولها يعقوب بأن الشمس أمه والقمر أبوه والكواكب إخوته الأحد عشر فهذه الرؤى رمزية تشير إلى ما سيكون عليه يوسف ومكانته العظيمة بين الناس وإخوته أطلعه الله عليها قبل أن تحدث بسنوات عديدة... فلما أحق الله الحق وأصبح واليا على عرش وخزائن مصر، وآن الأوان أن يستدعي والديه وإخوته فكان كمال تحقق رؤية يوسف التي أطلعه عليها رب العالمين، قال تعالى: " فلما دخلوا على يوسف أوى إليه أبويه وقال ادخلوا مصر إن شاء الله آمنين، ورفع أبويه على العرش وخروا له سجدا، وقال يا أبت هذا تأويل رؤياي من قبل قد جعلها ربي حقا" (يوسف الآية 99)وهذا دليل أن تأويل الرؤيا قد يقع بين سنين طويلة تصل إلى أكثر من خمسة عشر عاما كما حدث في تأويل رؤيا يوسف، ينظر جمال بن ابراهيم القرش، قصة سيدنا يوسف (تفسير، فوائد، مواعظ) ط1، مكتبة طالب العلم ناشرون، مصر، 2011، ص 123- 124.

** نذكر في هذا رحلة سيدنا موسى عليه السلام إنها رحلة العلم الفريدة في الحياة الإنسانية، إنها ليست رحلة فضاء.. ولمنها رحلة قضاء رحلة علم من أجل التعرف على الله، ذكر القرآن الكريم قصته العبد الصالح "الخضر" الذي رافقه موسى واطلعه على بعض الغيبيات التي لم يستطع موسى الصبر عليها، وذلك مثلما حدث في قصة خرق السفينة وقصة الغلام وقصة إقامة الجدار في القرية التي أبى أهلها إطعامها، وبعد التفسير الذي قدمه سيدنا الخضر إلى موسى عليه السلام من قبيل التنبؤ بالمستقبل وقد أعزى سيدنا الخضر هذا العلم المستقبلي إلى الله الذي علمه إياه لحكمة أرادها، ينظر أحمد زين العابدين السماك رحلة من أجل العلم (موسى الخضر) ط 2 مطابع

إن التشكيل الخطابي الفنتازي عند الجندي يبنى على سردية تخرق نظام الحكي وتفجره من الداخل بأليتي: التكهن والتوقع، فيؤسس السارد على أرضية خوارقية، وذلك باستعماله لتقنية التنبؤ بمصير بقية أعوان الشرطة وموتهم على يد "آدم"وهذا ما دل عليه المقطع التالي: في حين رد سامح: بالفعل ضابط المخابرات ليس لهم صلة بجرائم القتل والسرقة إلا إذا كانت تتعلق بقضايا أخرى سياسية أو دولية... الذي كتب بدمائه قبل موته (آدم عاد) مما يعني أن هناك معرفة قديمة بينه وبين القاتل، وبالتالي فإن جميع من قتلوا كانوا على معرفة بهذا الشخص والذي قام بثلاث جرائم.... إذا القضية تتعلق بأمور خطيرة، ويجب الوقوف عليها بسرعة قبل وقوع عدد كبير من الضحايا[1] يشتغل هذا المقتبس ثقانات مستقبلية، منقوعة بالغرائبية، فالجندي يستثير المادة المكبوتة لاستفزاز ذهن القارئ/ المتلقي. وجعله في حالة ترصد وشوق للوصول إلى ما ذكره سابقا، فكيف لسامح أن يترصد ويتنبأ بموت أعوان الشرطة وهذا ما دل عليه المقطع التالي: إن جريمة القتل الأولى حدثت منذ أسبوع لمخبر يعمل هناك، وكانت بشعة بكل المقاييس ولكن الجريمة الأخرى التي حدثت منذ أيام هي التي تجعل هناك خيطا خفيا بين الجريمتين.... قد توصلت لبعض الصور والتقارير والمعلومات حول الجريمة، ستحصل على سبق إعلاني من غير مسبوق[2] استخدم السارد لوصف صورة موت الضحايا لطفي صابر ... التعبير عن الزمن الذي تحول إلى مجزرة، للدلالة على هول الأحداث المليئة بالرعب والتي تشير إلى أنها متواصلة أي أن الفقدان سيزور الحالة الأمنية مرة أخرى وشخصية أخرى.

---

[1] – حسن الجندي، الجزار، ص 152.

[2] – م ن، ص ن.

2- الانفلات المكاني:

يعايش المكان * و يلتحم إلى أبعد الحدود مع الواقع الذي يعيشه الإنسان، إذ لا يكاد يخلو أي مكان من رمز يوحي بدوره إلى دلالات شتى تعبر عن ماضي نفس الشخصية ليعود المكان على الرواية بجماليات تزيد في عنفوانها و قوتها مما يتركها تتناسل تناسلا طبيعيا، "و منه يصبح المكان في الرواية ليس مظهرا تزويقيا و لكنه جزء أساسي من هندسة الرواية و معماريتها، بمعنى أن جمالياته تتفق و تتناسق و تتماشى مع جماليات الرواية، باعتبار المكان في حركة أخذ و عطاء مع شخصيات و أحداث الرواية يتوجه و يرتبط بحركتها".[1]

يمثل المكان في رواية الجزار القاعدة المثلى التي حاول الكاتب من خلالها تجسيد خطابه السردي، راغبا في اختراق العالم الواقعي متخذا من العالم الماورائي مسرحا لبناء الأحداث بما فيها من رعب و تحول من مكان إلى آخر، و قد اتضحت غرائبية المكان بأكثر من صورة كالمقبرة و الغرفة، و سنبدأ بالغرفة و ذلك عائد لبروزها و كثرة تواجدها في الرواية.

أ- الغرفة:

تجسدت الغرفة بكينونتها و مظهرها المدهش و تمظهرها في رواية الجزار على أنها ذلك المكان المفعم بالسرية و الخصوصية.

---

* المكان: جاء في "لسان العرب" من مادة (كون)، أن المكان: الموضوع، أمكنة و أماكن ..... الميم في مكان أصل من التمكن دون الكون، و المكانة المنزلة، فلان بين المكانة و المكانة الموضع، فأما الكون فبقول: أن المكان لغة هو الحاوي للشيء المستقر، كمقعد الإنسان من الأرض و موضع قيامه و اضطجاعه، هو (فعال) من التمكن، ..... يرى أن المكانة ليس بمثابة الوعاء أو الإطار الزمني التكميلي بل إن علاقة الإنسان بالإنسان علاقة جوهرية تلزم ذات الإنسان و كيانه. ابن منظور: لسان العرب، ط 4، دار صادر، بيروت، لبنان، 2005، مج 13، ص 136.

[1] شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، ط 1، المؤسسة العربية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، 1994، ص 96.

يعمد الكاتب إلى خرق سلم الغطـــاء السردي بهدف نقل المتلقي و زجه في عـــالمه الخيالي، فالتلاعب

بصورة المكان في السرد يمكن استغلاله إلى أقصى الحدود في إسقاط الحالة الفكرية و النفسية للأبطال على المحيط الذي يؤطر الأحداث، إنه يتحول في هذه الحالة إلى محور حقيقي يقتحم عالم السرد محررا نفسه من أغلال الوصف[1] «فطريقة وصفه للغرفة تصدم السامع، و تحرك خياله لتصور شكلها. نقرأ في ذلك: "غرفة صغيرة هي تشبه غرفة النوم الصغيرة، و لكنها بلا أثاث تقريبا سوى مقعدين من الخشب يجلس على أحدهما (حسن) و على الآخر الرائد (علي)، و يقف خلفهما ثلاثة رجال ضخام، يرتدون ملابس مختلفة، و على الأرض (آدم) ملقى و أنفه محطم، و هناك آثار دماء..."» .[2]

ب- المقبرة:

يعد القبر المكان الأكثر احتواء للوحشة و الهدوء المخيف، فيه يدفن العبد بعد موته، فهو أول منازل الآخرة، و مصير كل واحد منا إما يكون جنة خضراء، و إما- و العياذ بالله- يكون حفرة من حفر النار، و إذا حاولنا تصنيف هذا الفضاء، نجده يتعالق بين فضاءين أحدهما دنيوي و الآخر أخروين يكون القبر من الناحية الخارجية يقع في الفضاء الدنيوي، أما من الناحية الداخلية نصنفه ضمن الأماكن الغيبية [3]، فهو النتيجة الحتمية التي لا مفر منها.

موضوعات العجائبي:

بعد الإرهاصات الحية التي شهدها توظيف موضوع العجائبية في الرواية العربية، و التي انصب كثير منها على محاكاة نموذج الليالي و الاقتداء به، و العمل على بعث كثير

---

[1] حميد الحميداني: بنية النص السردي، د. ط، إفريقيا الشرق، المغرب، 2014.

[2] حسن الجندي: الجزار: ص 36.

[3] ينظر: سليم سعدلي: جماليات الخطاب السردي التراثي (قراءات معاصرة في منامات الوهراني)، ط 1، دار مؤسسة نور للنشر، ألمانيا، 2018، ص 126.

من شخصياتها و أجوائه، من باب الاحتماء بالتراث أو تحدي المنجز الغربي، أو لغايات التسلية و الإلهاء فحسب، فإن هذا النزوع تضاعف مع الزمن، و شهد حضورا قويا كان لازدهار التيارات التجريبية و نضوج المغامرات التجديدية أثره الأكبر في إذكاء جذوته و تعميق تأثيره، فأصبح المنجز الروائي العربي المعاصر من أكثر الوجوه الإبداعية تعبيرا عن هواجس التجديد و الإبداع، و أشدها استيعابا لهموم العصر و إشغالات تقلباته، و هذا بعد نوات طويلة من التهميش و الإقصاء، اعتبر فيها هذا الفن أدبا عاميا، لا يرق إلى مصاف الآداب الراقية التي كان يتصدرها الشعر [1]، "و ما يهم هو التعرف على أهم موضوعات الفن الروائي من ناحية عجائبية خالصة، و هذا بعد أن تجاوزت مخاضات مرلحة البدائيات الأولى، و ..... فنياتها أكثر، و نضج متلقيها، و تشابكت موضوعاتها، و لم يبق من ظلال التوجه إلى تسلية العامة إلا ما ينتسب إلى تاريخ بدايات تشكل الفن الروائي، و صارت الرواية تخاطب قراءا و ليس قارئا واحدا" [2]، و هو ما يمكن تفصيله فيما يأتي:

1- المسخ Métamorphose:

يعد المسخ واحدا من أهم الموضوعات العجائبية نتوءا في مدونتنا الروائية، بما يفيده من معاني التحول و النقصان و ضياع الهوية الكينونية الأولى في ملامح كينونية ثانية أقل حتما من الأولى، و أشد عتمة، و أكر قبحا و تشويها.

و نظرا لتداخل هذا المصطلح بمصطلح التحول، و تمازج مكوناتهما، فإن من الضروري جدا تحديد المعاني اللغوية الاصطلاحية الدقيقة لمفهوم المسخ و تحولاته، و بالعودة إلى "لسان العرب"، نجد أن أبرز معاني مادة (مسخ) ما يأتي: "مَسَخَ: المَسخْ: تحويل صورة إلى صورة أقبح منها"، و في "التهذيب": "تحويل خلق إلى صورة أخرى،

---

[1] صلاح صالح: سرد الآخر، الأنا و الآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 2003، ص 17.

[2] المرجع نفسه: ص 17.

مَسَخَهُ الله قردا، يَمْسَخُهُ، و هو مَسْخٌ و مُسِيخٌ، و كذلك مشوه الخلق"، و في حديث ابن عباس: «الجان مسيخ الجن»، و "مسيخ: فعيل، بمعنى مفعول من المسخ"، و هو قلب الخلقة من شيء إلى شيء"، و منه حديث الضباب: «إن أمة من الأمم مسخت، و أخشى أن تكون منها»، و المسيخ من الناس: الذي لا ملامح لهن و من اللحم الذي لا طعم له..". (1)

أما مادة (حوّل)، فنجد فيها ما يأتي:

"تحوّل عن الشيء: زال عنه إلى غيره، حال الشخص إذا تحرك، و كذلك كل متحول عن حاله، فكأن القائل إذا قال: "لا حول و لا قوة إلا بالله"، و فسر بذلك المعنى لا حركة و لا قوة إلا بمشية الله تعالى". (2)

و يبدو من خلال هذه المعاني مدى الصراع و التناقض العميق بين هذين المفهومين، فمن معاني المسخ Métamorphose ذلك التحول الكلي الذي يطرأ على الشيء، و ينقله إلى حالة أخرى مختلفة. (3)

وكذلك التحول Transformation الذي يفيد المعنى نفسه، الانتقال من شكل إلى شكل آخر، و من حال إلى حال آخر.

وهذا على المستوى اللغوي الخالص، الذي يلاحظ اختلاف معانيه باختلاف الثقافات، و تفاوت سياقات الحضارات، أما على مستوى تخصص البحث، فنجد أن معنى "المسخ" يرتبط بمصطلحات أخرى مشابهة، يختص كل منها بحال مختلفة عما سواها"فالنَّسْخُ هو

(1) ابن منظور: لسان العرب، مج 14، ص 71، مادة (مَسَخَ).

(2) المرجع نفسه: ص 275- 276.

(3) Nicolas Agnan et autres: le Grand Dictionnaire Encyclopédique du XXI siècle Auzon, Paris, 2002, p. 767.

نقل الروح إلى جسم أرفع و المَسْخُ هو نقل الروح إلى ذوات الأربع، و الفَسْخُ هو نقل الروح إلى الحشرات، و الرَّسْخُ هو نقل الروح إلى النبات و الجماد".[1]

و هو المعنى الذي يعنينا، من حيث ارتباطه بإيحاءات انتقامية أو عقابية تتشكل بما تتضمنه من خروج عن منطق العادي و اليومي، و هو محور العجائبي و بؤرته، فضلا عما قد تتضمنه من عناصر تركيبية تمتزج في خضمها ملامح ذوات كثيرة و متباينة، و غالبا ما تكون حيوانية، في ذات واحدة، هي الذات المعاقبة أو المبتلاة التي يمكن عدها في هذا السياق شخصية عجائبية بامتياز، لا باعتبار ما درج تناوله من أن هذه الأخيرة هي القادرة على الإتيان بالفعل الغرائبي الفائق للعادة" [2] بل باعتبارها الذات المستقلة و الممتصة لطاقات السحر المسلطة عليها من الآخرين، المصنفين النوع الآنف ذكره.

2- التحول:

يمثل التحول بالتوازي مع ما عرفناه عن المسخ الوجه الحيادي لعنف الأول و مباغتاته القاسية، حيث يأتي ليرصد جانبا عجائبيا بارزا، سمته الحركية، و تعددية الشكل و الجوهر، و اللذان يتبينان لنفسيهما تجليلا زئبقيا، انقسامي الحضور و لا نهائي الحركة.

و لئن كان المسخ في جميع معانيه يرتبط دائما بتضعضع الذات، بارتدادها إلى مراحل بدائية بهيمية أولى أو بتشوه شكلها، و انتمائها و لو ظاهريا إلى أنواع و كيانات أخرى أقل دوما من كياناتها الحميمية الأولى، و اشد وحشة و هبوطا، فإن التحول يمثل الشق التغيري الإيجابي أو الحيادي، الذي يتحرر من الأحكام التقويمية، و يشغل فسحة مفصلية من هذا العنصر التعجيبي الذي يختزل غالبا في كل ما هو صادم و مخيف و مقزز. [3]

---

[1] الشاعر أوفيد: مسخ الكائنات، تر: ثروت عكاشة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د. ط، 1992، ص 27.

[2] ناهضة الستار: بنية السرد في القصص الصوفي، المكونات و الوظائف و التقنيات، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د. ط، 2003، ص 190.

[3] تزفيتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 50.

خاتمة

الخاتمة:

ها نحن نرسو على آخر صفة بعد إبحارنا العميق في ثنايا رواية الجزار لحسن الجندي، إذ كان اقتران الفانتازيا بالتخيل والغرابة والإثارة، أسالت لعاب الأفلام وأسرت المتلقي ضمن سياج الاستفهام والتعجب، أخذت بيده إلى رواية فانتازية كانت فضاء الذي تناسلت فيه تلك الأعوام وتكاثرت، لما حملته من خطايا طفحت بكل ما هو مدهش وخارق، وغريب... الخ ومن ثم يكمن رصد ما توصلت إليه جهود البحث في نقاط أهمها:

– كان الإنسان ولا يزال ذلك المتمرد، الجريء، الفضولي، المراوغ للقدر، وكل هذا تجلى في كتاباته التي قبل أن تكون انفتاحا على العوالم المجهولة والغريبة، ما هي إلا إبداع مصور لتلك الصفة الأولية فيه. بارتياد غمار الفانتازيا لآلياتها المركزة من عذاب وأحلام عجيبة، ووحشية القتل والانتقام فبقدر ما هو اختراق للمنطق والواقع، بقدر ما هو جرأة تستنطق الجانب الخارق، للامعقول لوعي مؤطر الحدود.

– بعد الخطاب الفانتازي فنا فاضحا لواقع فعلي مسكوت عنه بطريقة غامضة ومعقدة وهذا لا يعني أنه سيناريوهات وألاعيب استفهامية، بل نزوح مضاد للمألوف موازي للمقصودية عميقة ودقيقة.

– تعتبر الفانتازيا ذلك الكائن الذي يرحل بمنطق الإنسان الطفولي إلى العوالم تخفي وراء ستارها الشفاف مجموعة لا متناهية من المفاجآت والأعاجيب، ومن ثم فإن تكاملها المطلق وموضوعاتها خولها لاقتحام واحات الجرأة وللإثبات لقد كانت رواية "الجزار" تلك الواحة التي تكاثرت فيها آليات الخوارق، ووسعت دائرة تشكيلها بتخطيها للعقل إلى ما ورائه.

– ارتبط الأدب الفانتازي بالرعب والخوف. والتلذذ بالفوضى والفزع ماسخ الطبيعي معانقا الفوق طبيعي.

– تشكل وحشية الموت الفانتازي (المجازي، الفيزيولوجي) تركيب سردي فوق الطبيعي ومدهش ليتبلور على أساسه تهييج بنية الحكي، الذي صرع حركة السرد وملأ فضاءه صخبا، تتناسل فيه الرموز والدلالات، وتتكاثر بين طياته الشفرات، كل ذلك تشكل ضمن نسيج لغوي عنيف تنبجس منه الطاقة السردية الشعرية تقوم على قاعدة إخراج المسرود خارج حدود العقلانية.

– اتسمت لغة الجندي بطاقة البوح السردي الفانتازي، مع مغادرة صمتها وسكونها لتلفظ مكوناتها إلى عالم البوح، معبرة عن أحوال الذعر، والفزع، متجاوزة مستوى البيان النحوي وأعطاف اللغة العادية محتصنة لغة رمزية خيالية ميتافيزيقية.

كانت هذه الجملة أهم ما توصلت إليه نتائج بحثنا في دراسة رواية "الجزار"، نرجو أن نكون قد وفقنا فيها إلى الأمام ولو بالقليل إزاء بحر وافر بالإيحاءات والغموض.

ملحق

ملحق:

حسن الجندي:

كاتب وروائي مصري شاب اقترن اسمه بعالم الجن والعفاريت والمخطوطات القديمة والقتلة النفسيين وعالم الرعب... غيرت رواياته مفاهيم كثيرة لعقول الشباب... تخطت نسبة مشاهدات قصصه. حاجز المائة ألف قارئ، حصل على شهرة ليست قليلة داخل مصر وخارجها، من خلال أعماله المتنوعة، يتميز بسهولة تعبيراته واهتمامه بعامل التشويق واختراقه أماكن كثيرة محرمة.

أهم أعماله:

1- رواية الجزار

2- نصف ميت دفن حي

3- ابتسم أنت ميت

4- في حضرة الجان

5- ليلى في جهنم

6- ثلاثية (مخطوطة ابن إسحاق).

تلخيص رواية الجزار لحسن الجندي.

تدور قصة الرواية حول البطل "أدم محمد عبد الرحمن" الذي يعمل في إحدى الشركات الكبرى محاسبا، وبينما هو في مكتبه طرق الباب، ليظهر مديره ويخبره بأنه زاد في راتبه بصفة دائمة.مع إعطائه نسبة من أرباح الشركة، ففرح أدم وشكر مديره وأخذ يتخيل كيف يسعد هذا الخبر زوجته.

وفي إحدى **كاتب** لمباحث الدولة، كان الملازم الأول محمود وزملاؤه يتحدثون، فدخل عليهم الرائد حسن مقاطعا حديثهم، ليخبرهم أن اللّواء بشخصه يتابع قضية التفجير، ولما تمكن من القبض على أحد المنفذين للعملية الذي اعترف ببعض الأسرار، وبعد استمرار التحريات استطاع الوصول إلى اسم ثلاثي وراء أغلب الأحداث، إلا أن هذا الاسم ينطبق على ثمانية أشخاص من مصر وهو "أدم محمد الرحمن".

قام القائد صبري بالبحث عن المتهمين ولم يبقى من تشابه الأسماء إلا اسمان الأول لشخص يعمل في شركة محاسبا آلي، تزوج منذ عامين ونصف ولديه طفلة، يسكن في منطقة معزولة يبلغ من العمر خمسة وعشرون عاما ولقد تطور في عمله بشكل ملحوظ، ولا يوجد له أي سجلات في قسم الشرطة، أما الشخص الثاني لا يعرف عنه أي شيء سوى أنه بعد وفاة والده انتقل إلى الإمارات، ثم طرق باب الغرفة ليدخل شاب ويقوم بإخبارهم عن وصول أوامر صارمة في شأن إحضار المتهم هذه الليلة، فوافق الضابط حسن الذي كان يشك في كل فتاة يعرفها وهذا ما جعله يبقى عازبا، غادر حسن للقبض عن الشخص الذي سيقدم على أساس أنه الفاعل لجريمة التفجير، فالدولة يجب أن تضحي أحيانا بأشخاص من أجل الوطن، هذا ما كان يقوله الضابط حسن.

اشترى أدم الخاتم الذي كان تحلم به زوجته "بتول" إذ كانت في غاية السعادة في تلك الليلة حيث يتذكرون أيام صغرهم وحبهم وهم يداعبون طفلتهم "نور" حتى خلدوا إلى النوم.

طرق الباب فدخل الضابط حسن ومعه رجال الشرطة إلى الشقة أدم فوقعت عيناه على زوجته مباشرة والتي كانت في غاية الجمال بثوب النوم، وهذا ما أثار إعجاب حسن، ثم القبض على أدم إذ قاموا بتعذيبه أشد العذاب وأمروه بأن يعترف بالجريمة، ليتم بعد ذلك نقله إلى قسم الشرطة، لكن أدم لم يوافقهم الرأي وظل يرفض ويتوسل إليهم أنه ليس الفاعل، وأنه لم يرتكب أي شيء يجعله يقربه. إلا أنّ الضابط حسن ظل يصر عليه حتى قام باغتصاب زوجته "بتول" بكل بشاعة وعنف أمام أعين أدم الذي كان يصرخ ويتوسل لكي يترك زوجته التي لفظت أنفاسها الأخيرة وهي تحاول أن تدافع عن شرفها وشرف زوجها أدم.

أمر العميد عمر كل من صابر ولطفي برمي جثة بتول في القمامة ثم القوا بآدم في بأحد الزنزانات وبعد مدة أجبروا شخصا آخر على الاعتراف بالجريمة على أساس انه انتحل اسم أدم، وتم هذا الأمر أمام الإعلام، وغلقت القضية مباشرة حيث القوا بآدم أمام منزله وهو في حالة سيئة جدا، يكاد يفقد عقله من هول ما حدث له في يومين فقط، فوعد نفسه بأن ينتقم لزوجته وابنته، لكن قبل ذلك كان يبحث عن جثة زوجته ومكان دفنها، إلى أن وقعت عيناه على قبرها فأغمي عليه ثم نقل إلى المستشفى مباشرة، فلقد دخل في حالة اكتئاب حاد أدى به إلى فقدان النظر في عينه اليسرى. وشلل في رجله حيث كان يرفض أي زيارة إلا شخص غريب كان يزوره كل ثلاثاء أو أربعاء لمدة ربع ساعة دون كلام يدور بينهم، وفي إحدى الأيام تفاجئ الأطباء باختفاء أدم من غرفته والذي اتجه مباشرة إلى شراء مجموعة من الكتب المختصة بعلم التشريح متجها إلى الصيدلية ليشتري بعض الأدوية وطلب من البائع أن يشرح له كيفية استخدامها.

أعطى الضابط عمر للضابط لطفي يوم إجازة، فقرر لطفي البقاء في نفس المدينة لكي يرجع في اليوم التالي لعمله، وعند وصوله إلى منزله المؤقت نظر إلى المرآة فوجدها مهشمة إذ فجأة لكمة شخص لكمة قوية أسقطته على الأرض، حاول لطفي أن

يفتح عينيه لكنه لم يستطع، لأنه كان يشعر بنعاس شديد بسبب جرعة المورفين، وخاطبه ذلك الشخص وهو يعرف نفسه أنه "أدم محمد عبد الرحمن" تفاجئ لطفي ولم يصدق الأمر.

انصدم الناس ورجال الشرطة بسماع خبر وفاة الضابط لطفي، إذ وجدوه فريش الأرض مفتوح الفم منزوع العينين والأذنين، وبعد التحريات وجدوا أثار الطبخ في منزل القتيل وبقايا بهارات إذ قام القاتل بطبخ كل من اللسان والعينين والأذنين، ثم باشر بأكلهم وبسبابة القتيل كتب أدم على الحائط ثلاثة كلمات لا أرى لا أسمع لا أتكلم والشيء الغريب هو كسر المرايا في كل مكان.

بدأت الأقاويل تنتشر بأن آدم عاد لينتقم لزوجته "بتول وابنته نور"، وأن بيت أدم بدأت تظهر عليه علامات غريبة، سماع صوت بكاء عال، بالإضافة إلى ضوء أحمر يخرج منها كل ليلة، لكن في الصباح كان صاحب العمارة يكشف ويتفقد المكان دون التوصل إلى أية معلومة حول ما يحدث ليلا، ومن تلك اللحظة لم يسكن أحد من الناس في ذلك المجمع ولم يقترب منه أحد.

يعود القاتل مرة أخرى إلى منزل علي وهو على فراشه مع زوجته لا يشعران بشيء إذ اقترب ذلك الشخص إلى زوجته وقام بخنقها ليستفيق الضابط علي على لكمة قوية في الوجه، ثم حقن هو الأخر، نظر الشاب القاتل إلى المرأة وغطى وجهه بيديه وأمسك زجاجة العطر وهشم المرآة بكل غضب بدأ علي يستيقظ ويشم رائحة طعام لذيذ الذي أضيف له البهارات ومجموعة من التوابل الفواحة، سمع صوت مضغ، فالتفت صوب ذلك الشخص ليجده ليجد يتناول قطعة لحم تبدو شهية، ليعيد على النظر إلى أسفل جسمه ليجد قدميه مقطوعتان ليخبره أنه "أدم محمد عبد الرحمن" الذي قتلوه عندما اغتصبوا زوجته أمامه بكل عنف وظلم وكانوا سببا في وفاة ابنته نور، وأنه سوف يفعل بزوجة على ما يشاء، بدأ علي بالصراخ والتوسل وهو يعاني من ثقل كبير في لسانه مما

أدى إلى صعوبة خروج الأحرف من فمه، فظل على تلك الحالة إلى أن توفي وهو غارق في موجات دمائه ودموعه.

كان صابر يعمل كعون في الأمن أما كان له دكان صغير يسترزق منه ويعود كل مساء إلى منزله، وبينما هو في منزله شعر بيد تهزه من خلفه، وسمع صوت مبحوح يأمره بالبقاء مكانه، ليلتقي لكمة قوية تفقده عقله لبعض دقائق ثم يستفيق ليجد نفسه مكبلا بالأحبال، وزوجته ليست بجانبه، فسمع الصوت المبحوح مرة أخرى وهو يخبره أنه لم يقم بحقنه كما حقن بقية زملائه بمادة الصوديوم. فيقول صابر لن أدافع عن نفسي ولكن يعلم الله كم هي كمية الندم التي بداخلي ليقاطعه أدم وهو يقول أنا "أدم محمد عبد الرحمن" لقد فقدت شهيتي لتناول الطعام أنا الشخص الذي أتيت من أعماقي عضلي، أنا الرغبة المجسدة، أنا ذلك المسخ عاد لكم ثم حقنه بالمخدر ليشعر بارتخاء في عضلاته.

حاول صابر تحريك رأسه، فخانته قواه المتعبة رغم أن أدم فك عنه الحبال إلا أنه كان لا يرى لا يسمع لا ينطق إنه بدون لسان ويده اليسرى مقطوعة مليئة بالدماء غاب عنه الوعي ثم عاد مرة أخرى بلل أصبعه بدماء وكتب بخط مرتعش أدم عاد.

سامح أحد رجال المخابرات يتميز بمظهره البسيط والوسيم، وقدرته الغريبة على الاستنتاج والحجز معا، ولقد تم اختياره كرجل مخابرات بسبب قدرته على دمج الخيال بالتفكير وإخراج الاستنتاج بسهولة، والتي كان لها عظيم الأثر في الجهاز المخابراتي.

وصل ملف إلى مكتب سامح بقضية قتل لا علاقة لها بعمله الذي يقوم به وكان هو نوع الملف عبارة عن تعاون ودي بين جهاز المخابرات والأجهزة الأمنية للقبض على القاتل محترف في قتل أفراد يعملون بجهة أمنية واحدة. ومع أن ضابط المخابرات لا توجد لهم صلة بقضايا القتل، ولكن هذه القضية تحتوي على كثير من الغموض والألغاز وتخرج عن كونها جريمة عادية تسرب أخبار الجرائم التي ترتكب بحق رجال الأمن إلى وسائل الإعلام، إذ بدأ الصحفي سالم بالوصول إلى معلومات وصور نشرها في إحدى

الصحف لتمثل إلى الناس، وتم وضع المقال المنشور تحت عنوان: "الجزار يثير الهلع بين رجال الأمن".

بدأ سامح عمله وأخذ يحاول ربط الأحداث ببعضها البعض، ويربط جميع الصور التي وصلت له بالتقارير النهائية كتب سامح بعض الملاحظات ليضع كلمات أين يربط بين أفكاره، فكتب (مرايا) (مورفين) (نافذة) وكلمات أخرى كي يربط بها بين ما توصل إليه في القراءة أخذ يدرس ملفات الجرائم الثلاث، وكان يسجل كلمات وعبارات مفتاحية لكل جريمة، ولكنه لاحظ في الجريمة الأخيرة صابر بأنه لا يوجد أية آثار للطعام أو طبخ، ولكنه وجد عليه زجاجية صغيرة تحتوي على مسحوق بودرة أصفر فدقق فوجد أنها أميثال الصوديوم.

ذهب العميد عمر في نزهة مع عائلة أخذ معه صديقه حسن الذي كان يعاني من القلق الخوف إذا كانت هذه النزهة عبارة عن محاولة تخفيف ألم الخوف والتوتر، ذلك أن أدم لا يزال حيا، وأنه عاد لينتقم إلا أن العميد عمر حاول أن يخفف على حسن ويطلب منه أن يعيش حياته من دون هلع، فأدم جزء من عملهم وعمل الشرطة يلزمهم أحيانا التضحية بعدد من المواطنين من أجل حياة الملايين وهذا الجزء لابد منه في عملهم، وأدم كان ضمن هؤلاء المواطنين الذين تم التضحية بهم، ولكن عمر كان بين لحظة وأخرى ينتابه نوع من الخوف من أن يموت على يد أدم، لأنه كان يفضل أن يموت على يد أحد أعداء الوطن ليموت شهيدا.

"أميثال الصوديوم" تلك المادة التي يطلق عليها أصل الحقيقة، تعمل في القشرة المخية، وتقوم بفصل جزء من منطقة الوعي عن الشخص بحيث يمكن للشخص المحقون بمادة "أميثال الصوديوم" أن يتقبل أي أوامر تأتي له من الخارج، وبالتالي تتوقف قدرة المخ عن التخيل والإبداع، مما يجعل تأثيرها يفقد القدرة على اختلاف الأكاذيب وبالتالي عندما يتم سؤاله عن شيء ما، وقديما ثم استخدامها لبث أفكار معينة أو أوامر معينة أو

ذكريات غير حقيقية، حيث يصحو الرجل المحقون بالمادة وهو مقتنع بتلك الأوامر والذكريات لأن عقله الباطن قد صنفها على أنها موجودة بالفعل.

فتح سامح تقارير الواردة من المعمل الجنائي مرة أخرى، وأخذ يقرأ أن زوجة صابر تم تخديرها، وأن القاتل كتب على الحائط بعض العبارات لا أرى لا أسمع لا أتكلم.. وأن هناك امرأة أفادتهم في التحقيقات أنها رأت رجلا يخرج من بيت صابر يحمل كيسا بلاستيكيا، وكان يمشي بعرج بسيط، ثم توصل سامح إلى بعض التحليلات أن القاتل يقوم بجرائمه يوم الثلاثاء والأربعاء من كل أسبوع، وليس هذا بالصدفة، وتبادرت عدة أسئلة في ذهن سامح والتي أدت به إلى الاتصال بالدكتور "ميلاد ميخائيل" وهو طبيب نفسي مشهور يستعين به جهاز الأمن في عمليات معينة لكشف الألغاز في بعض القضايا. أخذ الدكتور "ميلاد" وقتا طويلا ثم توصل إلى أن القاتل هو قاتل تسلسي مصاب بمرض نفسي حيث لا تظهر على وجهه علامات الانفعال من غضب... وهو شخص يمتلك ذكاء وإدراك عال، يمكنه إخفاء جريمته، كما أن القاتل المدعو "أدم" يقوم بالجريمة في يوم ووقت محدد، وهذا ما يدل على قديمة خاصة أما بخصوص المرايا التي يقوم بتكسيرها قبل ارتكاب الجريمة فهناك احتمال أنه لا يطيق النظر إلى صورته أو أن في وجهه تشوه، وقد يكون هذا التشوه نفسي أو جسدي، أو من المحتمل أن آدم يرى شخصا يكرهه أو يخشاه، أما بشأن القضايا "فأدم" لا يقتل من أجل التلذذ بل الهدف من ذلك الانتقام، فهو لا يشعر بذنب لفعلته. ذلك أن الجريمة الأولى لم يقتل لطفي بل مات متأثرا بالصدمة ونفس الأمر في كلا الجريمتين الأخرتين، لذا لا يمكن أن تعامله كقاتل، كما أن هؤلاء الرجال الثلاثة يشتركون في تكوين كون أدم لطفي وصابر يشتركان في نوعية تكوين ذا أولا لآدم وفي نوعية الانتقام أيضا، فتقطع لسانيهما وأخرج عيونهما ودمر أذانهما. فذلك يعني أنهما كانا شاهدان على أمر ما ولم يقوما بمنع ذلك الفعل، وبالتالي حرمهما من تلك الأجهزة. أما بالنسبة لعلي فقد فعل شيئا مختلف ويتعلق الأمر بقدمه، ربما سار على الطريق أو حرم شخص من السير فحرمه أدم من تلك القدم، وبالنسبة لممارسة أكل اللحم أمام القتيل

فهذا ليس اعتباطا بل يدل على أنه كان في يوم ما مكبلا لا يقوى على عمل شيء، ويشاهد شيئا ما يحدث أمامه، أما بالنسبة لصابر هو الوحيد الذي لم تؤكل أجزاء من جسمه فأدم هناك لم يرد أن يحقق انتقاما كامل بل يبدو أنه قد كافئه على شيء ما، أما عبارة أدم عاد تخدير موجه لأشخاص معينين ومعروفين وليس تخدير للعامة بل أن هناك من فهموا الرسالة وأنهم بالتأكيد على القائمة القادمة.

حضر سامح إلى المكان حيث يوجد عمر وحسن وطلب منهما إحضار ملف علي في العمل كي يرى القضايا التي كلف بها فأحسوا أن سامح بدأ يمسك بطرف الخيط، فلقد وصل لعمر تقرير الحالة النفسية لآدم قبل موته كان قد فقد القدرة على المشي بقدمه اليسرى، وكذلك فقط الرؤيا بأحد عينيه، وأنه لا يوجد إثبات بأنه حي أو ميت، ورغم أنه حي لا يمكن له قتل دجاجة لذلك لو أقروا أن القاتل قد يكون شخصا أخر يريد أن يتقمص شخصية أدم، وجاء في التقارير أن هناك شخص يأتي للزيارة أدم في المستشفى أسبوعيا.

ارتفعت الأرباح بشكل ملحوظ في جريدة التحرير، بعد أن نشر الصحفي سالم مقال الجزار ورجال الأمن تحت اسم مستعار "أبو وافي" كان سالم في أتم، وأعلى استعداداته للجريمة القادمة يوم الثلاثاء، إلى أن جاءه خطاب إلى مكتبه فقرأ وبدأ جسمه يتحفز وانفعالاته تزداد، فذهب مسرعا إلى مكتب المدير، إذ دخل عليه ليخبره أن ذلك الخطاب من عند الجزار الذي يقول فيه أنه ليس القاتل بل هو رجل مقتول، قتله هؤلاء الفجرة منذ فترة طويلة وإن كنتم لا تأمنون أنني الجزار فهناك دليل واضح وهو أن يوم الثلاثاء القادم سأكل قطعة لحم جميلة من رأس أحدهم وذلك لأشبع جوعي وشهيتي من رجل حلمت كثيرا أن أكل رأسه، وأرجو أن تصدقني وتوقف بحثك عني كي تمر أيام القادمة بسلامة وأعود للموت مرة أخرى، عند قراءة هذا الخطاب طلب مدير التحرير من سالم أن ينشر الرسالة حتى لا تكون قد أخفينا دليلا هاما يختص بالقضية، كما أن هذه الرسالة تعد وثيقة هامة تحل بها أجزاء من اللغز الذي تثيره للقراء الجريدة، جلس عمر في منزله وعلى سريره وحيدا بعدما ودع زوجته وأولاده إلى أن سمع صوتا مبحوح يخبره أنه كان ينتظر

في هذه اللحظة منذ موت لطفي ولا قدر انتظرتك الليلة لأنني شعرت أنك ستأتي ليخبره الجزار أنه لم يشعر حين قتلوه وقتلوا زوجته إنها آخر ليلة.. ثم يقول؟ حان وقت العشاء في حين عمر كان يتحدث بصوت مليء بالخوف إنه كان يقول لحسن أنه لن يقتل على يدي الجزار ولكن من داخلي كنت أعلم أن نهايتي ستكون على يدك حتما، ثم شعر بوخزة في ذراعه اليمنى، وصل ملف عمر إلى سامح ولكن بعد أن تفحص وجد به أوراقا مفقودة منذ عامين لم يستطع سامح أن يفهم لماذا يريد عمر تعطيله عن الوصول إلى الحقيقة، راح سامح يفكر في حل لهذه القضية إلى أن أتى الصباح ونشرت رسالة الجزار، فعقد سامح اتفاق مع سالم الصحفي بأن يخبره هذا الأخير بكل ما يعرفه مقابل حمايته.

اتجه الضابط سامح إلى منزل عمر أي مكان الجريمة، حيث كان عمر ملقى على ظهره مغمض العينين ورأسه به انبعاج غريب، وعلى طرف الفراش كان هناك شيء مليء **بدماء** كلها جمجمة عمر ولكن ما لوحظت أن الغرفة كانت منظمة ومرتبة لا تدل على وجود أية مقاومة من عمر إذ كتب على الحائط فوجد عبارة: "إذا انتصر عقلي على ضميري فأنا لا استحقه" وكان نفس الخط في جميع الجرائم السابقة، لقد أعطاه القاتل جرعة مخدر في ذراعه اليمين، ثم استخدم منشارا دقيقا في نشر جمجمته بطريقة دائرية ثم أخرج المخ ونقله إلى المطبخ وطبخه كالعادة بمجموعة من التوابل والبهارات ثم أكله وترك ورق في يد الجثة كتب عليها بضع عبارات بخط صغير والتي كان مكتوب عليها لن يوقفني أحد يا رجال الدائرة، قاربت على الانتهاء أما أنت فخارجها حاول الابتعاد عني لأنك تبحث عن رجل ميت، فلو وصلت لي ستجدني شيئا شبحا، أنا احترمك فلا تضيع هذا الاحترام".

عرف سامح أن آدم يوجه تلك الكلمات له شخصيا ثم نظر مباشرة إلى حسن ليخبره أنه المرشح التالي للموت على يدي الجزار، وهو متأكد أنهم قد ارتكبوا إثما كبيرا بحق أدم، وهذا ما جعله يعود **لتلبيتهم** وأن حسن واحد منهم بدأ الضابط سامح يربط بين الأحداث والوقائع بصورة أوضح، فلقد أحضر كل الجرائد التي تتحدث عن خبر موت أدم

وزوجته وابنته، إذ توصل بشكل يقيني إلى نصف الحقيقة، وبدأ بنفسه بالبحث عن الجزء الأخير، فلا يزال يوجد الكثير لا يعرفه وكانت تدور برأسه عدة تساؤلات لم يجد لها جواب مقنع. أكمل سامح عملية التحقيق حين قام أحد جيران أدم بحكاية القصة كاملة له حينها، كون فكرة عامة عن الموضوع اتجه مباشرة إلى المصحة التي كان فيها أدم ودراسة تقارير حالته، وشاهد صورة قديمة لآدم حيث قامت إحدى الممرضات بإخباره عن ذلك الشخص الغريب الذي كان يزوره كل يوم ثلاثاء أو أربعاء، ثم التقى سامح بوالد أدم الذي أخبر بقصة غريبة، وذلك أن هناك من يزوره ويأخذ مبلغ مالي دون أن يكلمه بكلمة واحدة إذ حصل هذا الأمر مرتين، ذهب سامح إلى الضابط حسن والذي كان ينتظر دوره يوم الثلاثاء. ليخبره أنه تمكن من معرفة القصة كاملة، وأنهم حاولوا أدم إلى شخص جزار يأكل لحوم البشر، لكن وظيفة سامح هي حماية حسن يوم غد، إلا أنه لا يعني أن حسن لن يعاقب بل بالعكس سيحاسب أمام العدالة على جريمته وأخبره أنه يعرف هو من كان يزور أدم في المستشفى بانتظام، وكان سبب زيارتك له هو أن تستفزه وتثير غضبه، وبالفعل لقد تحول إلى جزار وهو قادم إليك ولزيارتك مثلما كنت تزوره، ولكن بطريقة مختلفة تماما، وصلت رسالة أخرى من الجزار آدم إلى الصحفي سالم والتي كان محتواها أنه قد فهم رسالته، عندما نشر عن الضابط الذي قام بشنق نفسه فجأة مما يعني أن هناك من هو وراءك ويريد أن يخبرني بأن أحدا من أهدافي قد مات منتحرا، وكتب رسالة أخرى للشخص الذي يقود سالم يخبره فيها أن الدائرة أوشكت على الانتهاء والنهاية ستكون في يوم الثلاثاء القادم.

نهاية القصة الطويلة التي بدأت منذ نحو عامين والنهاية هي أمتع جزء من القصة ونهايتي أنا هي اللون الرمادي أخبر الصحفي سالم السيد سامح بالخطاب فورا، حاول الضابط إضاءة الغرفة ولكن يبدو أن هناك من قطع التيار وفجأة سمعوا صوت الزجاج ينكسر ويتهشم يدل على وصول الجزار، لقد وصل الجزار حيث قام أفراد الشرطة بإضاءة المكان بهواتفهم النقالة ليسير الجزار يتكلم مع المرآة توقف الضابط سامح وهو

ينظر إلى مظهر الجزار ليستدير هذا الأخير فيندهش سامح لأن ما رآه كان حسن إذ دار حوار بينهما تعجب فيه سامح وهو يرى شخصية الجزار "محمد أدم عبد الرحمن" يشكل الضابط حسن الذي كان ينظر إلى المرآة ويحدثها على أساس أنه حسن وآدم في نفس الوقت، ويضحك بقهقهة، وبشكل جنوني بينما كان الضباط في دهشة من أمرهم، وهم يلاحظون ما يحدث من تحول لشخصية حسن وتغيره إلى شخصية أدم ثم العودة إلى شخصية حسن مرة أخرى ثم أخبر أدم سامح أنه زرع أوامره في عقل حسن لينفذها ويقتل نفسه بنفسه وأنه استخدم في ذلك مادة "ال، سي، دي" التي ألغت إرادته ووعيه، فوجب عليه التنفيذ حفظ وأن الأساطير والأصوات التي خرجت بشقته هو من كان يسكنها وهذه القصة انتهت اليوم بعد عدة من التخطيط والتفكير في الانتقام لزوجته وابنته. وأنها النهاية التي كان يرغب بها وهي النهاية الرمادية.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر

قائمة المراجع:

1_ ابن سينا: المجموع والحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر، تحقيق: محمد سليم سالم، دط، القاهرة، 1969.

2_ ابن فارس: مقاييس، عبد السلام محمد هارون، ج4، دار الجبل، بيروت، ط1، 1991.

3_ ابن منظور أبي الفضل محمد مكرم: لسان العرب. مادة عجب،م1، ط1، دار صادر، بيروت، لبنان، 1863.

4_ أبو الحسن القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب، دار العرب الإسلامي، بيروت، دط، 1986.

5_ أبو حامد الأندلسي الغرناطي: تحفة الألباب و نخبة الإعجاب، تح: إسماعيل العربي، ذ. ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989.

6_ أبو عثمان عمر بن عمر الجاحظ: الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ج1، ط2، 1965، ص75.

7_ أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي الحديث ص 338 نقلا عن ضياء عني العبودي الزمن العجائبي في الرواية العراقية، مجلة جامعة التنمية البشرية، جامعة ذي قار، كلية العلوم الانسانية، قسم اللغة العربية، العدد 2.

8_ إريش فروم، الحكايات والأساطير والأحلام، تح صلاح حاتم، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 1990

9_ أمال أبو ديب، الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفن السرد العربي.

10_أميمة أبو بكر: المسخ في حكايات ألف ليلة و ليلة، مجلة فصول، العدد 1، م 14، ربيع 1994 م.

11_بطرس البستاني: محيط المحيط، مكتبة لبنان، د.ط، 1983، بيروت.

12_بيار شاريته، مدخل إلى نظريات الرواية، تر: عبد الحكيم الشرقاوي، ط1، دار توبقال، 2001.

13_تزفيتان تودروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة: الصديق بوعلام، دار الكلام الرباط، ط1، 1993.

14_تزفيتان تودروف: مفهوم الأدب، ترجمة: منذر العياشي، دار الذاكرة، حمص، ط1..

15_توفيق فهد جاك كلوف: محمد أركون العجيب والغريب في إسلام العصر الوسيط، عبد الجليل بن محمد الأردني دار الأبيض، ط1، 2012.

16_الجاحظ :كتاب الحيوان تحقيق محمد عبد السلام هارون، ج1، ط2، 1967.

17_جميل الحمداوي: الرواية العربية الفنتاسنيكية ، الرواية العربية الفنتاستيكية، مجلة الحوار المتمدن، العدد، 1747، المحور، الأدب والفن، 2006/11/20.

18_جوليا كوستيفيا: علم النص، ز: فريد الزاهي، ط 2، توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1997.

19_حسن الجندي: الجزار، ط 2، دار الكتب للنشر و التوزيع، 2011.

20_حسن الجندي، الجزار، دار كتب للنشر والتوزيع، ط2، 2011.

21_حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية) ط2 المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، 2009.

22_حسين علام : العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، الدار العربية للعلوم، ناشرون منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

23_حميد الحميداني: بنية النص السردي، د. ط، إفريقيا الشرق، المغرب، 2014.

24_حميد لحميداني، من سيميوطيقا التوتر، د ط، إفريقيا الشرق، المغرب، 2014.

25_الخامسة علاوي: العجائبي في أدب الرحلة، رحلة ابن فضلان أنموذجا، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، دط، 2006/2005.

26_الخامسة علاوي: العجائبية في أدب الرحلات (رحلة ابن فضلان أنموذجا)، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، 2005-2006، ص36.

27_الخامسة علاوي: العجائبية في أدب الرحلات، رحلة بني يقظان أنموذجا.

28_الخامسة علاوي، العجائبية في الرواية الجزائرية، دار التنوير الجزائر، 2013.

29_رشيد أمينة، المفارقة الروائية والزمن التاريخي، مجلة فصول، م11، ع4، 1993.

30_رينهاوت دوزي: تكملة المعاجم العربية، تر: محمد سليم النعيمي، مراجعة: جمال الخياطة، ج4، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، دط، 1970.

31_زكريا القزويني عجائب المخلوق وغرائب. المخلوق عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات.

32_سعيد يقطين: ذخيرة العجائب العربية سيف بن ذي يزن، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

33_سليم سعدلي: جماليات الخطاب السردي التراثي (قراءات معاصرة في منامات الوهراني)، ط 1، دار مؤسسة نور للنشر، ألمانيا، 2018.

34_سميرة بنت جامع: العجائبي في المخيال السردي في ألف ليلة وليلة، مذكرة شهادة الماستر في الأدب العربي القديم، فرع الخطابات في الأدب العالمي، جامعة الحاج لخضر باتنة، إشراف صالح مباركية، 2009-2010.

35_سناء شعلان: السرد الغرائبي و العجائبي.

36_سناء شعلان: السرد الغربي والعجائب في الرواية والقصة القصيرة، الأردن، وزارة الثقافة، عمان، ط1، 2004.

37_سناء كامل شعلان: السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن.

38_الشاعر أوفيد: مسخ الكائنات، تر: ثروت عكاشة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د. ط، 1992.

39_شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، ط 1، المؤسسة العربية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، 1994.

40_شاكر عبد الحميد، الغرابة المفهوم وتجلياته في الأدب.

41_شرف ماجدولين، في الرواية والقصة والسينما، قراءة في الذهنية، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، 2006.

42_شعيب حليفي: الرحلة في الأدب العربي، التجنس، آليات الكتابة، خطاب المتخيل، ط 2، دار القزويني، الدار البيضاء، 2003.

43_شعيب حليفي: الرحلة في الأدب العربي، التجنيس، آليات الكتابة خطاب المتخيل، د/ط، رؤية للنشر والتوزيع، 2006.

44_شعيب حليفي: في الرواية الفنتاستيكية، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم، ناشرون، الجزائر، ط1، 2005ـــ.

45_شعيب حليفي، بنيات العجائبي، في الرواية، مجلة فصول، ج1، العدد 3، المجلد 16، مصر 1997.

46_صلاح صالح: سرد الآخر، الأنا و الآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 2003.

47_ضياء كعبي: السرد العربي القديم، المؤسسة العربية للدراسات والنحو، بيروت، ط1، 2005.

48_عاطف جودة ناصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المغربية العامة للكتاب، مصر،دط، 1984.

49_عبد العباس الحق: بناء المصطلح العجيب الغريب الخارق والفانتاستيكي في قيود المعجم وقلق الاستعمال والورقة الوطنية، مراكش، ط1، 2007.

50_عبد العباس: بناء المصطلح العجيب الغريب الخارق والفانطاستيك.

51_عبد العزيز ضويو، التجريب في الرواية العربية المعاصرة (دراسة تحليلية لنصوص روائية حديثة) ط1، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، 2004.

52_عبد الفتاح إبراهيم: البنية والدلالة في مجموعة حيدر رحيم القصصية "الوعول" الدار التونسية 1986.

53_عبد القادر بن سالم، بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد، ط1، منشورات الاختلاف الجزائر، 2013.

54_عبد اللطيف حتى الرواية الجمالية للخطاب السردي المغاربي رواية "مدينة الرياح"...، للكاتب الموريتاني موسى ولد ابنو: مجلة الخطاب دورية أكاديمية محكمة

تغشي بالدراسات والبحوث العلمية في اللغة والأدب، دار أمل للطباعة والنشر والتوزيع، جامعة مولود معمري تيزي وزو العدد 05، جوان 2009.

55_عبد الله الغدامي: القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

56_عبد الله سليم الرشيد: شعر الجن في الشرق العربي (مظاهر وقضايا ودلالات) دون دار،الرباط، ط1، 2012.

57_عبد المالك مرتاض: الميثولوجيا عند العرب (دراسة لمجموعة من الأساطير و المعتقدات القديمة)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989.

58_عبد المالك مرتاض: في ألف ليلة وليلة تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية، جمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، د.ط، 1993.

59_عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري (دراسة سيميائية تفكيكية) د ط، ديوان المطبوعات الجامعية، 1992.

60_عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، (بحث في تقنيات السرد) .

61_غارودي روجي، البنيوية: فلسفة موت الإنسان، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، د ت.

62_فاروق خورشيد: عالم الأدب الشعبي، ط 1، دار الشروق، بيروت، لبنان، 1998.

63_فخري صالح، في الرواية العربية الجديدة.

64_فيصل غازي نعيمي، العجائبي في رواية الطريق إلى عدن، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، تكريت العراق، آذار، 2007، ع 14.

65_القادر محمود، رحلة إلى الدار الآخرة مع المعري و دانتي، ط 1، مركز الكتاب للنشر، القاهرة، 1997.

66_القزويني: عجائب المخلوقات و غرائب الموجودات.

67_كمال أبو ديب: الأدب العجائبي والعالم الغرائبي، دار الساقي، ط1، 2000، بيروت.

68_كمال أبو ديب: الأدب العجائبي والعالم الغربي.

69_لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي، انجليزي فرنسي)، ط1، مكتبة لبنان ناشرون بيروت، لبنان، 2002.

70_لؤي علي خليل: العجائبي والسرد العربي النظرية بين المتلقي والنص، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2014.

71_لؤي علي خليل: تلقي العجائب في النقد الغربي الحديث المصطلح والمفهوم، مراجعة: علي أبو زيد، تقديم محمد عزيز شكري، هيئة المؤسسة العربية، دمشق،ط1، 2005.

72_مجدي وهبة وكامل المهندس: المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت،ط1،1884.

73_محمد تنفو: النص العجائبي، ط1، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2010.

74_محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ص3، 2003.

75_محمد معتصم: النص السردي العربي (الصيغ و المقومات)، ط 1، شركة النشر و التوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، 2004.

76_محمد ميشال، البلاغة النادرة، ط2، دار جسور للطباعة والنشر والتوزيع، طنجة المملكة المغربية 2001.

77_مرشد أحمد، مقدمة أنسنة المكان في روايات عبد الرحمان منيف، ص7 نقلا عن الخامسة علاوي العجائبية في الرواية الجديدة.

78_مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمداني: قدم لها الشيخ محمد عبده دار المشرق المطبعة الكاثولكية، لبنان، ط6، د.ت.

79_ناهضة الستار: بنية السرد في القصص الصوفي، المكونات و الوظائف و التقنيات، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د. ط، 2003.

80_نبيل سليمان، أبو براقش الرواية والتراث السردي، مجلة الموقف، ع321، منشورات اتحاد العرب، 1998.

81_نبيلة ابراهيم، في القص في النظرية والتطبيق، د ط، سلسلة الدراسات النقدية مكتبة غريب دار قياد للطباعة ، د ت.

82_نجاة منصوري: سحر العجائبي في رواية وراء السراب، مجلة المخبر، جامعة خيضر، بسكرة، العدد 8، 2010.

83_نجيب حليفي:بنية الحجاجي في الرواية العربية، دجلة النقد الأدبي، مجلة16، 1997.

84_نعيم قعر المشرد، استراتيجية التناص في الرواية " مرادف الحلم والفجيعة" لعز الدين جلاوجي، مذكرة لنيل شهادة ماجيستير في الأدب العربي الأدب الجزائري المعاصر، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، 2012/2010.

85_نورة بنت إبراهيم العنزي: العجائبي في الرواية العربية نماذج مختارة، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2011، ص11.

86_نورة بنت إبراهيم الغيري: العجائبي في الرواية العربية (نماذج مختارة)، بيروت، ط1، 2011.

87_الهمذاني أبو الفضل أحمد ابن محمد مجمع الأجيال تحقيق: سعيد الدين عبد المجيد، مطبوعة، مصر، 1955.

المعاجم:

1_ إبراهيم مصطفى: معجم الوسيط، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر، القاهرة،1960.

2_ ابن منظور: لسان العرب، مج 14، ص 71، مادة (مَسَخَ).

3_ إصدار مجمع اللغة العربية بالقاهرة، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004.

4_ جميل صليبا: المعجم الفلسفي بالألفاظ (العربية والفرنسية والإنجليزية) جزء2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، دط، 1982.

5_ الخليل الفراهيدي: معجم العين، تحقيق مهدي المخزومي، إبراهيم، ج1، منشورات مؤسسة، ط1، بيروت، 1988.

مراجع باللغة الأجنبية

1_ f , nietzsche, ainsi parlait zorothoustra , paris :uriongénerale dénions 1958.

2_ la rousse dictionnaira engryatoédique bporiv bpraie larosse paruse 1998 .

3_ Nicolas Agnan et autres: le Grand Dictionnaire Encyclopédique du XXI siècle Auzon, Paris, 2002.

4_ WELLEK , RENé A HISTORY OF MODERN CRITICISM (1750-1950) . (THE ROMANTIC AGE UNIVERSITé

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

العنوان	الصفحة
مقدمة	أ-ج
الفصل الأول: تجليا ت الفنتازيا الكاشفة	
المبحث الأول: مصطلحات متخامة للفنتازي	05
1-مفهوم الفانتازيا الكاشفة (النقدية).	05
أ- لغة:	05
ب-اصطلاحا	07
2- الغريب/ الغرائبي/ الغرائبية:	11
3- الخرافة/ الخرافي (المدهش اللامعقول):	12
4- الخارق/ الخوارقي/ الخوارقية:	13
أولا عند الغرب	14
1- إرهاصات الفانتازيا عند الغرب:	14
2-مفهومه عند العرب	17
أ- في المعاجم اللغوية:	17
ب- المفهوم الاصطلاحي:	18
ثانيا عند العرب:	22
1- إرهاصات العجائبي عند العرب:	22
2- مفهومه عند العرب:	27
أ- في المعاجم اللغوية:	27
ب- في المفهوم الاصطلاحي:	29
الفصل الثاني": البحث التأويلي في الفنتازيا	
المبحث الأول: فعاليات اشتعال تأويل الفنتازي	33
1- العجائبي:	33
أ- العذاب:	33

ب- الأحلام العجيبة (جنون المتاهة):	36
2- الفنتازيا:	39
أ- وحشية القتل والانتقام:	40
معانقة الموت في ظل المفارقة الفنتازية:	50
المبحث الثاني: تمظهرات السرد الفانتازي:	53
1- التخمة الكاذبة: (الجن و العفاريت):	53
2- معانقة العالم الآخر:	55
أ- الرحلة المتخيلة:	55
ب-سحرية عودة الأموات:	57
3-الاختلالات (المسخ و التحول):	60
أ- المسخ:	60
ب- التحول:	62
المبحث الثالث: سحرية السرد الخرافي	64
1- الانفلات الزماني:	64
أ- الزمن الخيالي (اللاوعي):	66
ب- الزمن التنبئي (التوقعي)	68
2- الانفلات المكاني:	70
أ- الغرفة:	70
ب- المقبرة:	71
موضوعات العجائبي:	71
1- المسخ Métamorphose:	72
2- التحول:	74
خاتمة	76
الملحق	79
قائمة المراجع والمصادر	81
فهرس المحتويات	