الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ابن خلدون – تيارت –

كلية الآداب واللغات
فرع: لغة وأدب عربي

قسم اللغة والأدب العربي
تخصص: ادب حديث ومعاصر

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في ميدان اللغة والأدب العربي
الموسومة بـ:

المتخيل العجائبي في رواية عين حمورابي

إعداد الطالبتين:
– حليس حياة
– عزيز عائشة

إشراف الدكتور:
– معاشو قرور

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
بوزيان أحمد	أستاذ التعليم العالي	جامعة تيارت	رئيسا
معاشو قرور	أستاذ محاضر"ب"	جامعة تيارت	مشرفا ومقررا
بلعجين سفيان	أستاذ التعليم العالي	جامعة تيارت	مناقشا

السنة الجامعية
1443هـ / 1444هـ
2022م / 2023م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

الحمد والشكر لله أولا وأخيرا الذي وفقنا وأعاننا على إنجاز هذا العمل المتواضع وأمدنا بالقوة والصبر والتفاؤل والرعاية الإلاهية وأفضل الصلاة والسلام على خير خلقه مُحَمَّد.

كما نتقدم بجزيل الشكر وأخلص العرفان والإمتنان الخاص للأستاذ المشرف "معاشو قرور" حقا نقول بكل فخر واعتزاز أنه لنا عظيم الشرف أن تكرم بقبوله الإشراف على هذا البحث المتواضع، وكان لنا خير عون ولم يبخل علينا بنصائحه وتوجيهاته خلال فترة إنجاز هذا البحث العلمي.

كما نشكر اللجنة المناقشة على رأسه الدكتور بوزيان أحمد والدكتور بلعجين سفيان، وإلى كافة أساتذة اللغة العربية بجامعة إبن خلدون –تيارت– على تدريسنا وتعليمنا ونصحنا ولو بشيء صغير، من بوابة مشوارنا الجامعي إلى نهايته متمنين لهم كل الخير والمزيد من التقدم والإنجازات والصحة والعافية.

إلى كل طلبة السنة الثانية ماستر دفعة 2023/2022.

إهداء

﴿**يَرْفَعِ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا مِنْكُمْ وَالَّذِينَ أُو تُوا الْعِلْمَ دَرَجَاتٍ**﴾ المجادلة الآية 11.

إلى من رميا سهام ليلهما فأصابت أقدارنا، وظلا يتعهدان حلمنا في صلاتهما حتى صار الحلم واقعا جميلا نحتسي اليوم ضياءه إليكما يا أجمل أقدارنا.

إلى قرة عيننا إلى منجعلت الجنة تحت قدميها... إلى التي حرمت نفسها وأعطتنا ومن نبع حنانها سقتنا... إلى من وهبتنا الحياة ... "أمي العزيزة حفظها الله".

إلى من يزدنا انتسابنا له وذكره فخرا واعتزازا وإلى من سهر الليالي من أجل تربيتنا وتعليمنا وجعلنا نكبر في أزكى وأطهر فضيلة "أبي العزيز"

وإلى من شددنا عضدنا بهم فكانوا ينابيع وكنا من كل ينبوع نستقي لنرتقي إخوتنا وأخواتنا الأعزاء.

إلى البراعم الصغيرة الذين لم يتخلوا عنا بدعائهم

ونهدي هذا العمل لوجه الله تعالى راجينا منه أن يتقبله منا ويجعل ثوابه في ميزان أعمالنا.

حليس حياة / عزيز عائشة

مقدمة

مقدمـــة:

بسم الله الرحمان الرحيم والحمد لله ربي العالمين والصلاة والسلام الأتمان الأكملان الأعطران الأزهران الأنوران على سيدنا مُحَمَّد وعلى آله وصحبه وسلم وبعد:

يعتبر العجائبي ظاهرة أدبية شديدة الاتصال بنصوص السرد حيث حظى بمكانة بارزة عن غيره من الظواهر الأدبية، وانتشر انتشارا واسعا بين النقاد وراح معادلا. لا مناص منه للفانتاستيك باعتباره يملك المقومات النظرية ومن التماثلات والتراكم النصي ما يكفي ليستقل بذاته ويكون كفيلا للإطاحة بالواقع وتمريغه في لوثة رماد الانهيار من أجل اغتساله قصد تحريره من سكونيته.

فأصبح العجائبي يلون مكونات الخطاب الروائي، وجعلها اكثر مرونة وقابلية للانفتاح، من خلال تقنيات وآليات يحاول من خلالها كسر رتابة التلقي وخلق إحساس غريب تسيطر عليه الدهشة والاستغراب والرعب والخوف.

فالم يكن أمام الرواية العربية عامة والجزائرية خاصة إلا ان تستند على العجائبي، فهو الأقدر والأمثل على إبراز اشكالات الفرد العربي المتعددة في خضم واقع يتميز بلا معقولية.

ومن خلال ما سبق ارتأينا أن يكون "المتخيل العجائبي في رواية عين حمو رابي" موضوع بحثنا وكان دافع لاختيارنا هذا الموضوع العديد من المصوغات لعلى أهمها حب الإطلاع والسعي لمعرفة خبايا هاته الظاهرة الأدبية التي تثير في المتلقي المتعة والتذوق، أما الدافع الموضوعي فقد اخترنا هذا الموضوع لأن العجائبي حضي بمكانة هامة في المدونات السردية فكان لبد من كشف مستوياته.

وأيضا لقلة الدراسات الموجهة لعبد اللطيف ولد عبد الله فاخترنا روايته عين حمو رابي للتطبيق، وذلك لأنها جسدت الواقع المعاش للمجتمع الجزائري أثناء فترة معينة، ولسعيها في معالجة ما نتجاهله في مجتمعاتنا العربية وكشفها خبايا الواقع وقدرتها على تمزيق ستار الحقيقة وفضح التمثلات الاجتماعية بطريقة عجائبية، وإقبالها على خوض غمار هذا البحث.

وللبحث في جوانب هذا الموضوع كان لابد من طرح الاشكالات الآتية:

ما مفهوم العجائبي؟ وما علاقته بالأجناس القريبة منه؟.

أين تكمن مستويات تجلي العجائبي في الرواية الجزائرية؟.

كيف تجلت العجائبية في رواية عين حمو رابي؟.

وللإجابة عن هذه التساؤلات اعتمدنا على المنهج الصفي التحليلي نظرا لتعدد جوانب الموضوع ولأنه المثل في مساعدتنا على تحليل الرواية.

وقد اقتضت خطة بحثنا إلى أن نقسمها إلى مدخل وفصلين، فصل نظري وفصل تطبيقي.

تطرقنا في المدخل إلى مفهوم العجائبي وبعض المصطلحات القريبة منه وأشرنا إلى الفرق بينهم.

وتناولنا في الفصل الأول وهو (فصل نظري) الموسم بـ:العجائبية في الرواية الجزائرية وضم خمس مباحث.

أولا: الامتساخ والتحول.

ثانيا: السريالية.

ثالثا: الخيال العلمي.

رابعا: الرواية البوليسية.

خامسا: الواقعية السحرية أو الواقعية الخيالية.

كما أشرنا إلى تجليات العجائبي عند بعض الروائيين الجزائريين.

أما الفصل الثاني وهو (فصل تطبيقي) الموسم بـ: المتخيل العجائبي في رواية عين حمو رابي، فتناولنا فيه تجليات العجائبي في رواية عين حمو رابي وذلك على مستوى العنوان والشخصية والزمان والمكان والأحداث تم ختمنا بحثنا بخاتمة تضمنت النتائج التي توصلنا إليها.

وقد اعتمدنا في ذلك على جملة من المصادر والمراجع المتمثلة في:

عبد اللطيف ولد عبد الله عين حمو رابي.

تيزافتيان تدوروف مدخل إلى الأدب العجائبي

الخامسة العلاوي العجائبية في الرواية الجزائرية

حسين علام العجائبي في الأدب، وغيرها من المراجع لا يسعنا ذكرها كلها.

أما عن الصعوبات التي وجهتنا فهي صعوبة تحديد المصطلحات لتداخلها مع مصطلحات أخرى، والغموض الذي يلف الطقوس والخرفات التي تدخل ضمن العجائبي، وقلت الدراسات السابقة في الموضوع وذلك لحداثته.

وأخيرا وليس آخرا إن دراسة هذا الموضوع لم تكن شاملة كل أطرافه، نظرا لشاسعة وتشعب الموضوع تطرقنا إلى جوانب وغفلنا على أخرى يمكن أن تكون ميدان بحث لدراسات لاحقة.

وفي الأخير لا يسعني إلا أن أحمد الله وأشكره فلولا توفيقه لما استوى هذا البحث.

كما أتوجه بالشكر إلى استاذنا المشرف الدكتور "معاشو قرور" دون أن أنسى كل الأساتذة الذين سعدونا بنصائحهم التي أنارت طرق بحثنا المتواضع خاصة أعضاء اللجنة المناقشة التي تكبدت قراءة هذا البحث وتقويم اعوجاجه.

فإذا أصبنا فمن الله وإن أخطأنا فمن أنفسنا، وحسبنا الاجتهاد، والحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات.

إعداد الطالبتين:

- حليس حياة
- عزيز عائشة

1443هـ / 1444هـ - 2022م / 2023م

يوم: *2023/06/08*

المدخـــل

حـول الفانتاستيكي فـــي الأدب

1. مفهوم الأدب العجائبي
2. تداخل المصطلحات القريبة من فلك العجائبي
3. الفرق بين العجيب والغريب وفانتاستيكي
4. العجائبي عند العرب والغرب.

مفهوم الأدب العجائبي:

إن الكم النقدي الذي سعى إلى تلمس الفانتاستيك بصرامة ظل قاصرا نسبيا عن استيضاح المفهوم الأمر الذي دعا ما مجموعة من المنظرين إلى إبداء اهتمام دقيق سعى إلى ترتيب خارطة الفانتاستيك[1]. حيث يرى الناقد سعيد يقطين إن العجائبي يتحقق على قاعدة الحيرة أو التردد المشترك بين الفاعل (الشخصية) والقارئ حيال ما يتلقيانه، إذ عليهما أن يقرروا ما إذا كان يتصل بالواقع أم لا كما هو في الوعي المشترك. وهذا يتوافق مع تعريف تودروف للنص العجائبي[2].

غير أن تودروف يضيف ثلاثة شروط حتى يكتمل تعريف العجائبي:

أولا: لابد أن يحمل النص القارئ على اعتبار الشخصيات كعالم أشخاص الأحياء وعلى التردد بين تفسير عالم الشخصيات كعالم أشخاص الأحياء وعلى التردد تفسير طبيعي وتفسير فوق طبيعي للأحداث المروية ثم يكون هذا التردد بين محسوسا بالتساوي من طرف شخصية على ذلك يكون دور القارئ مفوضا إلى الشخصية وفي نفس الوقت يوجد تردد مماثلا.

فالأولى والثالث يشكلان الأثر حق، أما الثاني فيمكن أن يكون غير مبلى، فالعجائبي عنده لا يدوم إلا زمن التردد: تردد مشترك بين القارئ والشخصية الذين لابد أن يقررا ما إذا كان الذي يدركانه راجعا إلى "الواقع" كما هو موجود في نظر الرأي العام أم لا.[3]

أما الناقد حسين علام فيرى إن تودروف مثير للجدال دائما فقد أضاف إلى تعريفه السابق شروط أخرى تحاول أن تحاصر المفهوم، منها أن هناك جنسان حافان متاخمان للعجائبي الذي يكون

[1]– الخامسة علاوي، العجائبية في الرواية الجزائرية، دار التنوير، الجزائر، 2013، ح. ك، 24/17 ، د.ط، ص 48.

[2]– سعيد يقطين، السرد العربي، مفاهيم وتجليات، الدار العربية للعلوم وناشرون، الرباط، ط. 1. 1433هـ/2012، ص 233.

[3]– تزفتان تودروف، مدخل إلى الأدب العجائبي ترجمة/ الصديق بوعلام تقديم محمد براد، ط1، 1993، دار الكلام، الرباط، ص 54، 65.

أحيانا قابلا لأن يفقد تماسكه النظري sacohérence بوصفه جنسا له حدود ومقاسات، إنه جنس متنافذ مع العجيب والغريب[1].

العجيب Le Merveilleux:

يرى القزويني في كتابه عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات أن العجيب هو حيرة تعرض الإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشيء أو عن معرفة كيفية تأثيره فيه.[2]

ويرى تدروف أن العجيب إذا قرر أنه ينبغي قبول قوانين جديدة للطبيعة يمكن تفسير الظواهر بها.[3]

أما الناقد سعيد يقطين فيرى أن حصول الحيرة أو "العجز" عن معرفة كيفية وقوع الفعل "العجيب" هو الذي يولد، ويحدد "العجائبي" كما تقدمه لنا مختلف "الحكايات" و"الأخبار" التي تزخر بها كتب العجائبية العربية[4].

ويعرفه حسين علام على أنه ذلك النوع من الأدب يقدم كائنات وظواهر فوق طبيعة تتداخل في السير العادي للحياة اليومية، فتغير مجراه تماما وهو يشتمل على حياة الأبطال الخرافيين الذين يشكلون مادة للطقوس والإيمان الديني مثل أبطال الأساطير التي تتحدث عن ولادة المدن أو الشعوب ويمكن أن تدرج في مجال العجيب حكايات الخلق الأولى في الكتب المقدسة بالإضافة إلى المعجزات والكرامات التي يشكل ما فوق الطبيعي إطار لها كما يمكن أن تدخل في مجال "العجب" القصص التمثيلية Allégorve ذات الطابع التعليمي والحكايات على لسان الحيوان les fables وحكايات الجنيات الخيرات Les eortes de fées وحكايات الأشباح Les fantomes.

---

[1]- حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 1431هـ/2010، الجزائر، ص 32.

[2]- زكريا بن محمد بن محمود الكوفي القزويني، عجائب المخلوقات والحيوانات وغرائب الموجودات، ط1، 1421-2000م، مؤسسة الأعلى للمطبوعات، بيروت، لبنان، ص 10.

[3]- تزفتيان تودوروف، المرجع السابق، ص 19.

[4]- سعيد يقطين، المرجع السابق، ص 223.

بالإضافة إلى ما يعرف بأدب الخيال العلمي La science fistiam أن "تودوروف" ينظر إليه هنا من ناحية وظيفية بحت حين يرى أن القارئ إذا قرر أننا يجب أن نعترف بقوانين جديدة للطبيعة وأننا نستطيع أن نفسر بها الظواهر التي تنبجس من خلال الواقع فإننا نبقى في العجيب[1].

وترى الدكتورة الخامسة علاوي في كتابها العجائبية في الرواية الجزائرية أن العجيب يقتضي أن نكون غارقين في عالم تختلف قوانينه إطلاقا عن القوانين في عالمنا وبهذا لا تعود الأحداث فوق الطبيعية الواقعة مخيفة بتاتا، أي لا يحدث أي رد فعل خاص لا عند الشخصيات ولا عند القارئ المبطن فليسا ما يميز العجيب هو موقف اتجاه الوقائع المروية، ولكنها طبيعة الوقائع بالذات التي تسمه.

ويندرج تحت هذا الاسم كل القصص التي تقدم نفسها بصفتها عجائبية، غير أنها تنتهي بقبول الكائنات فوق الطبيعية، التي تتدخل في السير العادي للأحداث لتنقل مجراها.

فالعجيب Le merveilleux يتميز عالمه بأنه عالم لا يشبه عالم الواقع بل يجاوره من دون اصطدام ولا صراع رغم اختلاف القوانين التي تحكم العالمين وتباين صفاتها فقارئ الحكايات العجيبة كألف ليلة وليلة بتعايش مع السحرة والعمالقة والجان فيطمئن إلى بعضها ويخشى بعضها الآخر، وهو من بداية القصة يترك عالمه الواقعي وينقل بالفكر إلى علم آخر.[2]

وقد ورد الفعل عجيب في القرآن الكريم تصوير لدهشة الكفار مما يسعون فيه قال تعالى "بل عجبت ويسخرون"[3] وقال سبحانه في موقع آخر :"وإن تعجب فعجب قولهم أنذا كنا ترابا أننا في خلق جديد"[4].

[1]- حسين علام، المرجع السابق، ص 32، 33.

[2]- سنان شعلان، السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن من عام 1975 إلى 2006 نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، ص 17.

[3] - سورة الصافات الآية 12.

[4]-سورة الرعد الآية 5.

الغريب l'etrange:

يرى القزويني أن الغريب هو كل أمر عجيب قليل الوقوع مخالفا للعادات المعهودة والمشاهدات المألوفة، وذلك إما من تأثير نفوس قوية وتأثير أمور فلكية أو أجرام عنصرية، كل ذلك بقدرة الله تعالى وإرادته[1]. ويذهب فيلسوف فرنسي تودوروف إلى أن الغريب مرتبط فقط بأحاسيس الشخصيات وليس بواقعة مادية تتحدى العقل، إنه ما يفسر بقوانين العقل ولكنه خارقا ومقلق[2].

جاء في مفهوم الناقد حسين علام أن الغريب هو نوع من الأدب يقدم لنا عالما يمكن التأكد من مدى تماسك القوانين التي تحكمه، والقرار موكل للقارئ مرة أخرى بحيث ما قرر أن قوانين الواقع تضل على حالها وأنه بإمكاننا تفسير الظواهر الموصوفة فإننا نبقى في الغريب الذي يبهر أول الأمر لكن بمجرد إدراك أساسه يصبح مألوفا تزول غرابته مع التعود ومن الشائع أن يوجد "الغريب المحظ" في الآثار التي تنمي إلى هذا الجنس إذا ثمة سرد لأحداث يمكنها بالتمام أن تفسر بقوانين العقل لهذا تثير لدى الشخصية القارئ رد فعل شبيه بذاك الذي عودتنا عليه "النصوص العجائبية" ويتحدد هذا "الغريب" باعتباره مجاور للعجائبي وبكونه لا يحقق إلا شرطا واحدا من الشروط وهو وصف ردود أفعال معينة مثل الخوف، فهو مرتبط بشعور الشخصيات وغير مرتبط بظواهر يتحدى العقل، ويعطي تودوروف المثل بأدب الرعب المنشر في إنكلترا منذ القرن الثامن عشر[3].

أما الغرائبي فيمثل لدى فرويد، الشعور بأن الوضع الحالي شاذ أو غير واقعي، ويمكن اعتباره حالة خاصة لشعور الغرائبية الذي يحوي في الوقت نفسه اضطرابا للإدراك المميز للوضع وبداية الشعور بفقدان الشخصية، وتحت تعبير الغرابة المطلقة وصف فرويد الشعور بالقلق الذي يحدثه فقدان الإحساس بالألفة عندما يظهر شيء ما غير واقعي فيما بعد حتى ذاك الحين خرافيا يستحيل ظهوره.

[1]- الخامسة علاوي، العجائبية في الرواية الجزائرية، دار التنوير، الجزائر، 2013، ح. ك، 24/17، ص 15.

[2]- تزفتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي ترجمة/ الصديق بوعلام تقديم محمد براد، ط1، 1993، دار الكلام الرباط، ص 226.

[3]- حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010، الجزائر، ص 34، 35.

وقد يعود هذا الشعور لكون الوضع الحالي ينعش تشكيلات نفسية من الطفولة: مشاعر، رغبات تبث أو جرى تجاوزها.

والغرائبي ليس جنس واضح الحدود، بخلاف العجائبي وبتعبير أدق ليس محدود إلا من جانب واحد، وهو التفسير على وفق معطيات عالمنا الحقيقي من الغرائبي يتنوع وينهض الفهم الخاص والمعارف المشتركة، والثقافة الخاصة والزمن والمكان، والحالة النفسية والإحالات الذاتية بدور في تقييمه ورسم خطوطه وأبعاده بخلاف العجائبي الذي يمس دائما. ما لا يمكن أن يحدث[1].

الفانتاستيكي:

يرى الناقد شعيب حليفي أن الفانتاستيك هو تعبير عن انهيار لا مرئي من التعود، يترك بصماتك السوداء في المخيلة الحساسة، فتغتسل الكلمات، بتعبير أو كتافيوباث- في الانهيار لا يتوقف الزمن، إنها الرغبة في مساءلة المعنى الذي يمكن التعبير عنه مباشرة[2].

ويرى تودوروف أن الفانتاستيك هو تردد كائن لا يعرف سوى القوانين الطبيعية أمام حادث له صيغة فوق الطبيعية، وهو ما يقود إلى مسألة متعلقة بالصدام بين ما هو عقلي، مألوف وبين ما هو لا عقلي غير مألوف بينما التردد هو مقياس الفانتاستيك وإفراز لهذا الصراع المخبؤفي كثافة الواقع كما كثافة الكتابة التي تميز الرواية للعالم، كما في نفس القارئ، حيث الكاتب يسعى إلى أن يظهر الفانتاستيك دون أن يهمل أية وسيلة كي يتم تصديقه فضلا عن توسل قارئه بـ "ضرورة واقعية" تخفف من حدة الصدام وتعمقه في أن الفانتاستيك هو جسد ورؤية في أن شرايين عدة تصب في القلب

[1]- سناء شعلان، السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن من عام 1975 إلى 2006 نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، ص 25.

[2] - شعيب حليفي، شعرية الرواية الفنتستيك، ص 45.

الفانتاستيكي فيبتدع رؤية مغايرة للرؤى الأخرى، تفسح لنفسها مجال الاغتراف من الذاكرة المتعالية والعمومية لصور تترك في نفس المتلقي تردد واندهاش.[1]

العلاقة بين العجيب والغريب والفانتاستكي:

أما من ناحية علاقة العجائبي بالأجناس المتاخمة له فإن "فريد الزاهي" يرى أن هذا التصنيف وضع للغريب والعجيب والعجائبي يدخل المحتمل واللامحتمل في إطار كتابة الغرابة عامة، وهو يقصد أن العجائبي ليس جنسا جامعا لهذه الأصناف باعتباره جنسا ساميا وهي أجناس دونية

أما تودوروف فقد اقتنص سؤال العلاقة هذه بشكل واسع وبحث فيه بتفصيل حتى أن الذين أعادوا قراءة الفانتاستيك انطلقوا مما توصل إليه تودوروف.

فهو يتموضع بين ما هو عجائبي وغرائبي حيث يرى في كتابة مدخل إلى الأدب العجائبي، أن العجائبي لا يدوم إلا زمن تردد مشترك بين القارئ والشخصية الذين لابد أن يقرروا ما إذا كان الذي يدركانه راجعا إلى "الواقع" كما هو موجود[2].

في نظر الرأي العام، أم لا، في نهاية القصة، مع ذلك يتخذ القارئ، إن لم تكن الشخصية قرار، فيختار هذا الحل أو الآخر، ومن هنا بالذات يخرج من العجائبي.

فإذا قرر أن قوانين الواقع تظل غير ممسوسة وتسمح بتفسير الظواهر الموصوفة قلنا إن الأثر ينتمي إلى جنس آخر: الغريب وبالعكس، إذا قرر أنه ينبغي قبول قوانين جديدة للطبيعة، يمكن أن تكون الطبيعة مفسرة من خلالها، دخلنا عندئذ في جنس العجيب[3].

أما الناقد شعيب حليفي يرى ان العجائبي هو حدوث أحداث، وبروز ظواهر غير طبيعية مثل تكلم الحيوانات ونوم أهل الكهف لزمن طويل، هذه الأحداث تنتهي بتفسير فوق الطبيعي، فإما أن

[1]- شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستكية، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 1430هـ/2009، الجزائر، ص ص 24، 30، 32، 52.

[2]- المرجع السابق، ص 36.

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

يقبل القارئ بأن هذه الأحداث تبدو وفوق الطبيعة تستطيع استقبال تفسير عقلي فيتم عندئذ المرور من الفانتاستيك إلى الغريب، وإما أن يقبل بوجود هذه الأحداث كما هي، وعندئذ سيجد نفسه في العجيب كما كانت الحكايات النثرية القديمة حيث الشياطين والجن تتلبس أشكالا حيوانية متعددة بالخصوص أشكالا ضخمة وأنواع أخرى يتجادبها مرة الغريب وأخرى العجيب[1].

وتعتبر الصلة بين العجائبي والفانتاستيك متماسة لكون التخيل العجائبي لا يناقض الطبيعي ولكنه ينجز طبيعة أخرى.

بينما الفانتاستيك على عكس ذلك لا يحدث تعجبا بل قلق فهو يولد منه تداخل مؤثر للكائن من وضعيات أحداث أو سلوكيات ضد الطبيعة والعقل.

إن حضور الغريب أو الغرائبي يحقق دينامية تخيلية في النص الفانتاستيكي يرجعها البعض إلى عناصر بيوغرافية تعود إلى الطفولة.

ولا بد أن نشير إلى ذلك الاجتهاد الخاص الذي قام به "الطاهر المناعي" من تونس في مجلة "مدارات" حيث وضع مصطلح "العجائب" لدلالة على الفانتاستيكي وقد استعار هذه[2]اللفظة من القرآن الكريم، سورة (ص) الآيتان 4 و5 "[3]وعجبوا أن جاءهم منذر منهم وقال الكافرون هذا ساحر كذاب أجعل الآلهة إلاها واحدا إن هذا الشيء عجاب".

العجيب في المعاجم العربية:

يحيل الجذر اللغوي (ع. ج. ب) على أصلين صحيحين العجب والعجب، "يدل أحدهما على كبر واستكبار الشيء، والآخر خلقه من خلق الحيوان، فالأول العجب وهو أن يتكبر الإنسان في

[1]- المرجع السابق، ص ،61، 63.

[2]- حسين علام العجائبي في الأدب من منظور (شعرية السرد)، ص 43.

[3]- سورة ص، الآيتين: 4، 5.

نفسه، نقول هو معجب بنفسه، وتقول من باب العجب عجب يعجب عجبا وأمر عجيبا، وذلك إذا استكبر واستعظم"[1] فصار يتعجب منه ومثله العجاب أما العجاب بالتشديد فأكثر منه"[2].

وذهب الخليل بن أحمد الفراهيدي (ت 175هـ) إلى التفريق بين العجيب والعجاب قائلا: أما العجيب فالعجب، وأما العجاب فالذي جاوز حد العجب، مثل الطويل والطوال، وتقول هذا العجب العاجب أي العجيب والاستعجاب شدة التعجب، وإنما يكون التعجب كما قال صاحب المصباح" على وجهين: أحدهما ما يحمده الفاعل ومعناه الاستحسان والإخبار عن رضاه به، والثاني ما يكرهه ومعناه الإنكار والذم له، (ففي الاستحسان يقال (أعجبني) بالألف، وفي الذم والإنكار (عجبت)، وزان تعبت "كما نقل الفيومي عن بعض النحاة "التعجب انفعال النفس لزيادة وصف في التعجب منه نحو ما أشجعه"[3].

وأمر عجاب وعجاب وعجب وعجيب وعجب عاجب وعجاب، على المبالغة يؤكد به"، وفي التنزيل "أجعل الآلهة إلها واحدا إن هذا لشيء عجاب": قال صاحبا تفسير الجلالين: إن هذا لشيء عجاب بالتشديد والعجاب والعجاب والعجب سواء (...) وقال مقاتل: عجاب لغة أزد شنوءة"، وقد نقل عن الفراء (ت 206هـ) قول في العجاب :"هو مثل قولهم رجل كريم وكرام وكرام، وكبير وكبار وكبار، وعجاب بالتشديد أكثر من عجاب"، كما قال الزمخشري (ت 528هـ) في تفسير قوله تعالى "إن هذا لشيء عجاب" أي بليغ العجب.

وإن مسحا إحصائيا لمادة (عجب) في القرآن الكريم بمساعدة المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، والمعجم المفهرس لمعاني القرآن العظيم، أفرز لنا أن مادة (عجب) جاءت في القرآن الكريم

[1]- ابن فارس أبو الحسن أحمد بن زكريا: مجمل اللغة، تح: زبير عبد المحسن سلطان، م (3، 4)، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1986، ص 651.- ابن فارس أبو الحسن أحمد زكريا، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، م4، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991، ص 243.

[2]- ابن فارس أبو الحسن أحمد بن زكريا: معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون،م4، دار الجيل، بيروت،ط1، 1991، ص 243.

[3]- الفراهيدي الخليل، ابن أحمد، كتاب العين، تح: محمد المخزومي، إبراهيم السمرائي، ج1، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط7، 1988، ص 235.

بصيغ مختلفة، فتارة جاءت مصدرا (عجبا) نائبا عن صفة عجيب، وإنما يوضع المصدر موضع العجيب للمبالغة، وتارة فعلا (يعجبون، تعجب، عجبت، تعجب ...) وتارة أخرى يصرح بالصفة فتأتي على صيغة عجيبا أو عجاب، وهي لا تخرج –على تباين صيغها– عن خمس دلالات يوضحها الجدول التالي[1]:

الآيـــة	رقمها	اسم الصورة	نوع العجيب
" وَلَأَمَةٌ مُّؤْمِنَةٌ خَيْرٌ مِّن مُّشْرِكَةٍ وَلَوْ أَعْجَبَتْكُمْ... وَلَعَبْدٌ مُؤْمِنٌ خَيْرٌ مِنْ مُشْرِكٍ وَلَوْ أَعْجَبَكُمْ ".	221	البقرة	عجب الاستحسان.
" أَوَعَجِبْتُمْ أَن جَاءَكُمْ ذِكْرٌ مِّن رَّبِّكُمْ عَلَىٰ رَجُلٍ مِّنكُمْ لِيُنذِرَكُمْ ۚ وَاذْكُرُوا إِذْ جَعَلَكُمْ خُلَفَاءَ مِن بَعْدِ قَوْمِ نُوحٍ...".	69	الأعراف	عجب الإنكار.
" بَلْ عَجِبْتَ وَيَسْخَرُونَ ".	12	الصافات	العجب الشديد
" أَكَانَ لِلنَّاسِ عَجَبًا أَنْ أَوْحَيْنَا إِلَى رَجُلٍ مِنْهُمْ...".	02	يونس	عجب الغرابة.
" وَمِنَ النَّاسِ مَن يُعْجِبُكَ قَوْلُهُ فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا ".	204	البقرة	عجب السرور.

وللتذكير فقد ثابت ألفاظ أخرى في القرآن الكريم (الإمر والأد) عن مادة (عجب)، دون أن تخرج عن المعاني المبسوطة في الجدول أعلاه، كما لم تتعدد العقل الدلالي الذي اختمت به مادة (عجب)، هذا الحقل الذي يمكن اختزاله في التغيير النفسي، أو الحيرة والدهشة التي تعتري الإنسان

[1]– عبد الباقي محمد فؤاد، المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، دار الفكر، بيروت، ط1، 1997، ص ص 266، 267.
–الزين رشدي، وسام محمد: المعجم المفهرس لمعاني القرآن العظيم، إشراف محمد عدنان سالم، المجلد الثاني (ص–ي)، دار الفكر، دمشق، سوريا/دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط2، 1417، ص ص 780، 781.
–تفسير الكشاف، ج4، ص 145.

عند استعظامه الشيء، وانكاره ما يرد عليه من الأمور، وهو المعنى الذي ينفرد القرآن باصطناعه، بل تسرب إلى المعجمات العربية التي راحت تصوغه صياغات مختلفة كما أثار إلى ذلك إبراهيم صدقة[1].

وقد تلقف الزجاج (ت311هـ) صاحب معاني القرآن هذا المعنى ناقلا إياه إلى كتب اللغة وذلك حين قال :"أصل العجب في اللغة أن الإنسان إذا رأى ما ينكره ويقل مثله قال[2]:

قد عجبت من كذا !". وهو المعنى الذي كان قد سبقه إليه أبو عبد الله محمد بن الأعرابي (ت266هـ) وذلك حين نقل عنه أنه قال :"العجب النظر إلى شيء غير مألوف ولا معتاد"، علما بأن العجب كالعجب محركة كما نصت على ذلك جل المعجبات العربية[3].

العجيب في المعاجم الفرنسية:

كثيرا ما يتردد الحديث في الفرنسية عن العجيب وعجائب الدنيا السبع (le merveilleux, les sept merveilles)، ولا يخرج معنى العجيب في المعاجم الفرنسية عن إحدى الدلالتين الآتيتين:

1. ما يبتعد عن مجرى العادي المألوف للأشياء فيبدو معجزا فوق طبيعي[4].
2. تدخل وسائط وكائنات فوق طبيعية "Surnaturel" في الآثار الأدبية عامة وفي الحكاية والملحمة على وجه الخصوص.
3. هذا عن معناه في المعاجم الأحادية اللغة أما في المعاجم الثنائية اللغة فلا يعدو أن يكون صفة للأشياء الجميلة والمدهشة[5].

---

[1]- الفروق في اللغة: تحقيق لغة إحياء التراث العربي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط7، 1991، ص 252.

صدقة: براهيم بنية العجائبي في الرواية، كواليس القداسة لسفيان زدادقة، محاضرات الملتقى الدولي السادس للرواية، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، 2003، ص 87.

[2]- راجع لسان العرب، م4، ص 259، تاج العروس، م3، ص 322.

[3]- لسان العرب، م4، ص 260.

[4]- العجيب والعجاب، الحد والوظيفة السردية، ص 134.

[5]- Jerwan. Sabek. Elkanze Diceannaire (français, arabe), maison Sobek S. A. R. I, 1997, p167.

تأثيل مصطلح "Le fantastique":

العجائبي هو المقابل العربي الذي ارتضيناه في هذه الدراسة لمصطلح "le fantastique" وهو مصطلح لم يتح وجوده في اللغات الأجنبية، تماما كما لم يتح له أن يولد كمصطلح نقدي منذ الوهلة الأولى في موطنه الأصل، ذلك أن كلمة Fantastique وبحسب ما ورد في (المعجم الاتيمولوجي)، تنتمي إلى مفردات القرن 14م، وهي مشققة من الكلمة الإغريقية "Phantastikas" التي تحولت عبر اللاتينية إلى "Fantastique"، وتدور حول معاني الخيال[1].

وغير بعيد عن الفضاء الدلالي الذي تستغرقه الكلمات السابقات أقر قاموس الأكاديمية الفرنسية لسنة 1831 أن دلالة الفنتاستيك لا تخرج عن فلك كل ما له صلة بالخيال وهميا، كان أم خرافيا أم أسطوريا جاعلا إياه مرادفا لمصطلح (chimérique)، مؤكدا أنه يعني كل ما له مظهر جسدي دون حقيقة وهو المعنى الذي جاء القاموس نفسه ليقره سنة 1863.

ومن هنا جاء مصطلح (les contes fantastiques) الذي يطلق عادة على حكايات الجنيات وحكايات الأشباح وقصص الأرواح العائدة حيث فوق الطبيعي، يلعب دورا كبيرا[2]..

[1]- Yousef m. Reda. Al kamel. Alkabir plus dictionnaire de Française classique et contemporain libraire de Liban publics, 1997, p773.

[2]- مرتاض عبد الملك، العجائبية في رواية ليلة القدر للطاردين بن جلون، أعمال ملتقى، 16- 15 ماي 1989، جامعة وهران، دفتر رقم 03 نوفمبر 1992، ج1، ص 110.

الفصل الأول

المتخيل العجائبي في الرواية الجزائرية.

أولا: الامتساخ والتحول

ثانيا: السريالية: مذهب ما فوق الواقعية.

ثالثا: الخيال العلمي

رابعا: الرواية البوليسية.

خامسا: الواقعية السحرية أو الواقعية الخيالية.

سادسا: مرجعيات العجائبي في الرواية الجزائرية.

الإمتساخ والتحول:

يعد المسخ "La métamorphose" التيمة الدينامية الأكثر فاعلية داخل الوسط الفانتاستيكي[1] مهما كانت تمظهراته، ذلك أنها "تتماس في شكل مضخم مع تحولات الواقع الرهينة وتحولات النفس الإنسانية وتقلباتها (...) وقد شكلت لهذه التيمة موضوعا للعديد من الروايات العربية حيث برز الامتساخ في الصورة المتعددة وشمل الكائنات البشرية والحيوان والجماد أيضا،[2] وقد كان يتم تصوير هذه الامتساخات بشكل واع بحيث تحمل حمولتها الدلالية والاجتماعية، فتؤدي وظيفتها الأدبية المتعلقة بتوليد الرعب والتردد في القارئ والشخص ذاته[3].

ولقد نبه جلاوجي في روايته (سرادق الحلم والفجيعة) إلى أهمية هذه التيمة في الاضطلاع برسم حالة النشوة والتصدع الكبير الحادث على مستوى الواقع فراح يتكئ عليها باعتبارها التيمة الدينامية الأكثر فعالية في الوسط الفانتاستيكي بتعبير " Jean. leinmetz" عامة والوسط الغروستكي على وجه الخصوص هذا من جهة، ولأنها "شيء مدرك يتموضع داخل نسق ثقافي –كما يقول جلير لاسكو–[4] من جهة ثانية. مانحا من خلال هذه المزاوجة أبعادا فنية وجمالية لهذه التقنية تخطيا مجرد الكشف عن ازدواجية الظاهرة المدروسة (وهو المعنى التقليدي للغروستك) إلى الكشف عن بشاعتها وسخفها لأنه يربط بين المأساوي والساخر، ويمزج بين الواقع والخيالي، كما يكشف عن نواقص أخرى من شأنها أن تساعد على الإدراك الكامل للظاهرة، وغاية كل ذلك هو تعميق المعنى الحقيقي للظاهرة التي جاءت الرواية لتقدمها، وبيان مدى ارتباطها بالواقع وبالحياة، وذلك لأن مبتغى هذا الخيال المشوه (الغروتك) الذي لجأ إليه جلاوجي لتقديم صورة عن حالة التصدع الواقعي المتفاقم.

---

[1]- S. Teinmetz. Jean- Luc: la littérature fantastique, p3.

[2]- حليفي شعيب، الرواية الفنتاستيكية، ص 74، 75.

[3]- نفسه، ص 106.

[4]- حليفي شعيب، الرواية الفنتاستيكية، ص 107.

ولا يسعنا في هذا المقام إلا التنويه بجهود جلاوجي التجريبية التي منحته فرصة العودة إلى التراث الإنساني لإحياء هذه التقنية، ومن البين أن جلاوجي مثله مثل إبراهيم الدرغوثي التونسي في هذا المنحى التجريبي "لا يتوخى هذا الضرب من الكتابة لمجرد البحث عن أشكال جديدة أو للتجريب الفني المحض الخالي من كل بعد قيمي، لكنه يتجاوز ذلك إلى السعي إلى تحقيق تبادل رمزي بين الواقع بمفهومه العام والكتابة الفنية، إن رمنا استعماله بودريار "Baudrillard" النظري[1].

السريالية: مذهب ما فوق الواقعية"Surréalisme":

السريالية "Surréalisme " لفظة فرنسية، تعني لغويا ما فوق الواقع، وهي مصطلح جديد" وقد نقل أن المصطلح ابتكره غيوم أبو لينير في " Les mamelles des tirésirdrame Surréalisme" (دراما سوريالية عرضت عام 1917 ونشرت عام 1918) على غرار كلمة "Supranaturalisme" التي اقترحها جيرا دي نرفال، وهذه محاكاة محتملة جدا، (لأنه) لا يثير انطلاقا إلى السوريالية"[2] ترجمة: أحمد زكي بدوي في معجمه بالإعجازية تارة وبمذهب ما فوق الطبيعة تارة أخرى محددا معناه بـ "الاعتقاد في كل ما يفوق قدرة الطبيعة لأنه يعلو على مستواها، وفيها لا تستطيع الأسباب إحداثه"[3].

أطلق أندريه برسيتون مصطلح السريالية على مدرسة برمتها في الأدب والفن الحديثين، تلك التي أسسها بعد خلافة مع ترسيتان تزارل، مؤسس الدادائية[4].

وإنما تركزت إدانة بريتون للرواية الواقعية على مظهرين متميزين هما المشاهد الوصفية التي تخترق السرد وسيكولوجية الشخصيات، معتبر الأول مجرد تتابع لبطاقات بريدية هي بمثابة تعابير مبتذلة،

[1]- العجيمي ناصر: كتابات قصصية تونسية، التلفظ إرسال القراءة التقليدية (إبراهيم الدرغوثي نموذجا)، كتابات معاصرة، بيروت، المجلد التاسع، العدد 35 (تشرين الأول/تشرين الثاني)، 1998، ص 94.

[2]- لالاند أندريه: موسوعة لالاند الفلسفية ، تعريب خليل أحمد خليل وإشراف أحمد عويدات، م3، ص 1394.

[3]- بدوي، أحمد زكي: معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية والفنون الجميلة والتشكيلية، ص 347.

[4]- الدادائية/الدادية/الدادوية ، مرتاض عبد الملك: الكتابة من موقع العدم –مساء لأنه حول نظرية الكتابة، دار الغرب، للنشر والتوزيع، وهران، 2003، ص 173، 183

بينما ركز في المظهر الثاني على حالة التهيؤ الكامل للبطل، فكل شيء متوقع مما يجعل قراءة الرواية شبيهة بباطل ممارسة مبتذلة على حد تعبير بيير شارتيه[1]. ومن أجل ذلك ألح بريتون على موقف الرفض المطلق للرواية الواقعية، وقد حمل هذا الرفض في طياته دعوة صريحة إلى تثمين الخيال ومنعه بعدا استيطيقيا كبيرا في مجال الإبداع السريالي، ذلك أن "الخيال كما يفهمه السورياليون هو الذي يتيح بلوغ ما وراء الواقع. وليس هذا الخيال، كما يرى جوليان غراك، أية علاقة بالوهم وأحلام اليقظة لأنه قوة كبرى، يشدو لا من بطله، ورفض حاسر للواقع، وسلطة عليها يقدم أمامها على العكس العام الخارجي بتفاهته المعتمة، ويدان —(على حد تعبير بريتون) هذه الطاقة التي يمثلها الخيال تمكن من تحقيق الاستيهامات بإعطائها أشكالا"[2].

إذن فالسريالية "هي تمكن للخيال الطليق من أجل أن تحلق كيف يشاء، وأنى يشاء، وبدون حدود، وبدون قيود، (...) إنها حرية خيال عابثة"[3]، تهدف إلى تغيير رؤية الإنسان إلى الأشياء وإلى العالم الذي يسكنه، هنا يتقاطع الخيال السريالي مع العجائبي الذي يمتدحه بريتون ممثلا له برواية (الراهب) لماثيو غريغور "العجائبي دائما جميل، أي عجائبي هو جميل، بل ليس جميلا أي العجائبي"[4] فـ "العجائبي وحده قادر على إخصاب الأعمال المنتسبة إلى أنواع دنيا مثل الرواية وبصفة عامة كل ما يتعلق بالحكاية الراهب للويس دليل رائع على ذلك: إن روح العجائبي تنفخ الحياة فيها بأكملها"[5] على حد قول بريتون.

إذن ففي دعوى بريتون تمجيد للسحري والخرافي، واستخدام حسن للتخيل وفي المقابل اشمئزاز من الواقعية التي ما هي إلا تراكب لصور بطريقة عابثة.

[1]- شارتيه بيير: مدخل إلى نظريات علم الرواية، ص 173، 174.

[2]- آدونيس أحمد سعيد: الصوفية والسوريالية، ص 129.

[3]- مرتاض عبد الملك: الكتابة من موقع العدم، ص 176.

[4]- شارتيه بيير: مدخل إلى نظريات علم الرواية، ص 175.

[5]- نفسه، ص 175.

الخيال العلمي:

يرجع ابتداع المصطلح كما يشير إلى ذلك مجدي وهبة في معجمه إلى هوجو جيرنزياغ وذلك في سنة 1926، حيث كان الاستعمال الأول له تحت اسم (fiction scienti) حيث أطلق هذا الاسم على "إحدى دورياته التي كان يحررها والتي كانت معروفة باسم القصص المذهلة (stories amazing)والتي تحول اسمها بعد ذلك إلى قصص مدهشة من الخيال العلمي (astaundind science fiction)، وظل هذا المصطلح قائما لسنوات عديدة مرتبطا بقصص هذه الدورية حتى تم استخدامه على الروايات والقصص التي تحمل سمات الخيال العلمي في الأربعينيات والخمسينيات من القرن الماضي"[1]، فأدب الخيال العلمي هو مجموعة القصص العلمي التصوري والتكنولوجيا بطريقة خيالية محضة[2]، وهو بذلك شكل آخر للمخيلة يمثل فيه صراع الواقع مع المحتمل"[3]، بعيد عن العالم الآخر وما وراء القبر والعفاريت والأشباح، إذ تدور أحداث هذا النوع من القص حول الرؤى المستقبلية وقد مثل لها ألبيريس برواية (حين يستيقظ النائم)، واكتشاف الكواكب الأخرى للأرض كرواية (حرب العوالم)[4]، دون أن ننسى رحلات في الزمن الممثل لها برواية هـ.ج ويلز (ت1946) (آلة الزمن)[5]، هاته الأخيرة التي وصفها ألبيريس بأنها تحفة أدبية في فن القصة، تجاوز فيها المؤلف كل أنواع الخارق للطبيعة (الفائق للطبيعة) الديني الذي تقهقر نتيجة خطئه، في تحديد صورة منذ القرن الثالث عشر والخرافي الذي كان يزال قائما في القرن التاسع عشر، كما تجاوز أيضا الفائق الطبيعي الشعري والرمزي الذي يمثله الرومنطقيون الألمان وهو بذلك يقدم رؤية مغايرة وجديدة للغريب والمدهش مؤسسة على استقراءات رياضية محولة بما يلائم الفن الخيالي.

---

[1]- بدر يوسف شوقي: أدب الخيال العلمي وصناعة الأحلام، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى، الأردن، العدد 118، سيان 2005، ص 78.

[2]- وهبة مجدي: م، س، ص 503.

[3]- ألبيرين: تاريخ الرواية الحديثة، ص 427.

[4]- نفسه، ص 429.

[5]- نفسه، الصفحة نفسها.

خيال العلمي والعجائبي:

إذا كان دار كوسوفان يجعل من الخيال المعارض الأساسي للعجائبي مدرجا إياه تحت اسم التخييل الواقعي[1]، فإن ألبيريس في تاريخ الرواية الحديثة يجعله نوعا من أنواع الأدب الوهمي (العجائبي)، وهو شكل متخلف من أشكال العجيب الصوفي[2]، وقد قسمه إلى وهمي خرافي أو ديني، ووهمي وشبه السيكولوجي مؤكدا أن الحكاية العلمية تحمل سحر ما في نفسها، وهي التي قضي عليها مع ذلك أن تكون نوعا أدبيا متخلفا أكثر من أن تكون نوعا شعبيا[3].

فالرواية العلمية لم تدع من أجل العامة، وإنما من أجل طبقة خاصة، لأن مبدعها في حد ذاته ليس رجلا عاديا بل له مواصفات خاصة من بينها جمعه بين الجمال الفني والذوق الرفيع، والحس المعرفي الدقيق ولأجل ذلك كانت "رواية الخيال العلمي ميدانا جديدا يثبت لنا وحدة العقل الإنساني، حيث لا يفصل النشاط الفني عن النشاط العلمي رغم التخصص، إذ يبدو أن إمكانات تشكيل العالم عن طريق العلم والتكنولوجيا لا حد لها، وكذلك إمكانات تشكيل العالم عن طريق الفن لا حد لها.

إنهما يلتقيان في هذه النقطة، أما تودوروف فيذهب إلى أن العجيب الأدوي (وهو نوع من أنواع العجب، أدى إلى اقتراب مما يسمى في فرنسا في القرن التاسع عشر بالعجيب العلمي، والذي أصبح يسمى التخييل العلمي، وبالعودة إلى مقال "[4] داركوسوفان) تبين أنه إنما اعتمد في التفريق بين الخيال العلمي والعجائبي على ثلاثة فروق جوهرية أوردها شعبي حليفي في كتابه "شعرية الرواية الفانتاستيكية" ونوجزها فيما يلي: [5]

---

[1]- حليفي شعيب: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 57.

[2]- ألبيريين: م، س، ص 430.

[3]- نفسه، ص 432.

[4]- الجبار مدحت: مشكلة الحداثة في رواية الخيال العلمي، ص 182.

[5]- تزفتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 79.

1. إن ما هو عجائبي وسحري غير ممكن التحقق بينما ما هو خيال علمي محض يمكن أن يتحقق.

2. يزخر الأدب العجائبي بقصص الأشباح والقصور المسكونة بالشياطين والأرواح الشريرة التي جاء الخيال العلمي ليمحوها نهائيا من عالمها اللاتجريبي.

3. يتعارض الخيال العلمي مع الأسطورة لأنه يقوم على معالجة ظواهر عصره في حركيتها، وتغييرها من خلال استباق الأحداث وتخيلها على هيئات وأشكال جديدة، بينما تبقى الأسطورة ثابتة غير مألوفة تحيل إلى الماضي السحيق، وتنطلق من غير المرئي إلى المرئي[1].

وعلى هذا تكون الأسطورة رفدا مهما من روافد العجائبي، إذ تمده بمادتها الموغلة في القدم وتيهاتها الحاملة للعديد من بذور الفانتاستيك وخاصة بذرة المسخ[2].

فالخيال العلمي أو بالأحرى رواية الخيال العلمي فهي "خطة عمل حديثة تغيرت فيها العقلية الإنسانية بمساعدة الثورات العلمية والإنجازات التكنولوجية التي قفزت بالإنسان إلى عالم جديد، نزل فيه أرض القمر وأصمل على الكواكب السيارة، وأرسل مراكب تجاه الشمس وأعماق المياه والمناجم[3].

الرواية البوليسية:

تعد الرواية البوليسية كأي جنس أدبي وليدة تناقضات تتجلى على أصعدة عدة: الدينية والعقائدية السياسية والاجتماعية والحضارية، وهي بهذا لا تنفصل في كينونتها المضمونية والشكلية عن هذا الموروث

الإنساني في مجالات الفن والحضارة والعلوم الأخرى"[4].

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

[2]- الجيار مدحت: مشكلة الحداثة في رواية الخيال العلمي، ص 181.

[3]- نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- شرشال عبد القادر، الرواية البوليسية، بحث في النظرية والأصول التاريخية والخصائص الفنية وأثر ذلك في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2003، ص 24.

وقد كان ظهورها الأول في القرن التاسع عشر ومن روادها الكاتب الأمريكي "" صاحب رواية "قتليتا شارع مورق"، و"الرسالة المسروقة"، والكاتب الفرنسي إميل قابوريو صاحب رواية "اليدلوكوك"، وقد تطرق هذان الكاتبان إلى الشرطي والمحقق، وقد اكتمل نضج هذا النوع على يد الكاتب الإنجليزي كونان دويل من خلال مغامرات شارلوك هولمس[1]، هذه الشخصية التي ابتدعتها مخيلة دويل وهي "البطل الروائي البارز جدا الذي يمثل ميل صاحبه إلى الانتقال وإلى تصنيف المعطيات مما جعل منه إبنا للفيلسوف أوغست كانط والعالم داروين ولعل نجاح رواية دويل وبروز بطله شارلوك هولمز ساهما في ترويج الأدبر البوليسي وترسيخه في الآن واحد[2].

خصائص الرواية البوليسية:

يمكن رصد مواصفات الرواية البوليسية في النقاط التالية.

1. ذهب تودوروف في مقال له بعنوان: تصنيفية الرواية البوليسية إن الرواية البوليسية « Typolagie du Roman Policier » إلى أن الرواية البوليسية لا تسعى إلى النوع بل إلى التقدم التام به[3]. في إطار القيود المفروضة مسبقا أن لكاتب الرواية البوليسية قيودا لا يمكنه التحرر منها، وإن حاول التحرر منها تجرد من سمة البوليسية وتحول ما يكتبه إلى مجرد أدب عادي على حد قول عبد القادر شرشال[4].

2. تعد الرواية البوليسية رواية المتعة والتشويق لما تقدمه من أشياء تتميز بها عن غيرها من الأجناس الأخرى[5].

[1]- Nouveau larausse Enctclopédique 7ome2/p123.

[2]- وازن عبده، لماذا لم نعرف الحركة الروائية العربية الأدب البوليسي في نموذجه العالمي، متح على الشبكة:www.syrianstory.com

[3]- معجم المصطلحات، نقد الرواية، ص 56.

[4]- شرشال عبد القادر، الرواية البوليسية، ص 127.

[5]- نفسه، ص 127.

3. يسعى كاتب الرواية البوليسية إلى مفاجأة القارئ بألغاز مثل "اختفاء شخصية هامة أو تلفيق أدلة لإدانة شخص بريء أو اكتشاف تواطؤ غامض بين المجرم ومسؤول مجهول في الشرطة ... إلخ، تخرجه من طمأنينته وتزرع فيه القلق ولا ينجلي اللغز إلا في نهاية الرواية[1].

4. الرواية البوليسية عامة "تسعى إلى كسب اهتمام القارئ بدفعه إلى طرح أسئلة من دون أن توفر له فورا مادة الجواب. هذه الأسئلة تنتمي إلى نمطين: بين (من الفاعل؟)، وزمني (ماذا يحصل الآن) ، الأول تمثله الرواية البوليسية التقليدية والآخر تمثله رواية المغامرات[2].

وبناءا على ما تقدم يمكن وضع تعريف الرواية البوليسية بأنها قصة :تعنى بسرد الأخبار الخارقة في الشجاعة، واقتحام المخاطر بأسلوب شيق وإثارة لا مثيل لها لما يتهدد البطل من مخاطر إثر حادث مفجع ينبغي الكشف عنه[3].

وعليه "فالرواية البوليسية يشوبها المعروف حاليا مظهر مدني يمكن أن يمد عروقه إلى الأشكال المترسبة من الأساطير والخرافات والقصص الشعبي والفولكلور الإنساني[4]. ولعل هذا ما حدا بتودوروف أن يصنفها في مقاله المذكور آنفا ضمن روائع الأدب الشعبي، لأنها تبدو أقل أهمية من ناحية الصياغة الأدبية، وهو الأمر الذي جعل جورج سيمون يعترف بأنه كان أديبا حقيقيا يتسلى بهذا النوع من الكتابات"[5] والحقيقة أن هذا الاعتراف منه يتقاطع مع ما ذهبت إليه الكاتبة البوليسية دورتي سايرس من أن الرواية البوليسية هي "أدب التسلية وليست أدب القول لأنها في القليل تهدف إلى الترفيه أكثر من الإثارة وخاصة في المجتمع الألماني الذي يعد أدبا هزيلا إن لم يكن قليل القيمة"[6]، على حد تعبير

[1]- زيتوني لطيف، معجم المصطلحات نقد الرواية، ص 55.

[2]- زيتوني لطيف، م، س، ص 55.

[3]- الشعار فواز، الموسوعة الثقافية العامة، إشراف إيميل يعقوب، دار الجيل، بيروت، ص 186.

[4]- شرشال عبد القادر، م، س، ص 43.

[5]- قاسم محمود، الرواية السوداء، ظاهرة القرن العشرين، مجلة أخبار الحوادث، ع706، 13 أكتوبر 2005.

[6]- شرشال عبد القادر، م، س، ص 43.

فولكر آوت في مقاله "الرواية البوليسية"Der kriminal Roman المنشور ضمن كتاب الأجناس الأدبية.

ومهما يكن من أمر فإن الرواية البوليسية "كجنس أدبي ذي حدود فنية، وإطار جغرافي وبشري معين تضافر لهما عاملان اثنان كان بمثابة الرافدين المباشرين في القرن التاسع عشر هما:

-الموروث الشعبي "Tradition populaire"[1] والموروث العام"Tradition Savante".

علاقة الرواية البوليسية بالعجائبي:

ذهب محمود قاسم في كتابه (رواية التجسس والصراع العربي الإسرائيلي) إلى القول أن الرواية البوليسية بحبكتها ونواميسها، قد أصبحت نوعا أدبيا أما (من الأمومة) للعديد من الأنواع التي ازدهرت في القرن العشرين، وانبثقت منها رواية التجسس، ثم رواية الخيال العلمي ورواية الخيال السياسي وأيضا رواية الفانتازيا وروايات التخويف[2]، وما يهمنا في هذا المقام هو علاقة الرواية البوليسية بالرواية العجائبية، هذه الأخيرة التي هناك من يعتبرها بأنها "محكي بوليسي يغش قارئه، ولا يملك غير بروز حظوظ للوصول إلى حل الألغاز"[3]، التي تعتبر حقيقية في الرواية البوليسية، بينما هي مجرد شعور في الرواية العجائبية.

وغالبا ما تعتمد الرواية البوليسية على العجائبي، الذي يقيم حضوره جوا فوق طبيعي مستتر (غير ظاهرة)، وينتهي بإزاحة اللبس في النهاية"[4] فنحن حين ندخل في رواية بوليسية —بتعبير لويس فاكس- ندخلها "بحثا عن تفسير للأحداث بينها لا نبحث عن ذلك في الرواية العجائبية"[5]، لأن طبيعة هذه الأحداث مختلفة بين الاثنين ذلك أن أحداث الرواية البوليسية واقعية يسودها غموض يتم

[1]- نفسه، الصفحة نفسها.

[2]- شرشال عبد القادر، الرواية البوليسية، ص 33.

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

[4]- Valérie Zritter, le fantastique.

[5]- Ibid, p23.

الكشف عنه تدريجيا، فتكون النهاية باستيضاح غموض الأحداث التي صاحبها الرعب والاختفاء"[1]، ومما تثقف فيه الروايتان هو البناء الفني ذلك أن كلا منهما يتأسس على قطب التوتر، وتعقيد بنية الحدث عن طريق تعمية بعض المشاهد"[2].

إذن فالرواية البوليسية تثقف مع نظيرتها العجائبية في بعض الأمور وتختلف في البعض الآخر وغالبا ما يلجأ كتاب الرواية البوليسية إلى الاتكاء على عناصر عجائبية في بناء الحبكة البوليسية زيادة في التعمية والتعقيد.

الواقعية السحرية أو الواقعية الخيالية "Magical Reslism":

ينتمي مصطلح الواقعية السحرية "إلى سلالة من المصطلحات التي يعود أقدمها إلى منتصف القرن التاسع عشر حقبة الرأسمالية الصناعية: الواقعية الكلاسيكية، الواقعية التعبيرية، الواقعية الاشتراكية، الواقعية النقدية، الواقعية الأمريكية، وبرغم اختصاص كل واقعية من هذه الواقعيات بملمح مميز فإنها تتفق جميعا في فهمها الإيديولوجي الواقع"[3]، حيث أن في كل هذه النسخ من الواقعية هناك تواطؤ إيديولوجي بين الكاتب والقارئ على أن الواقع شيء مألوف ومتكرر وواضح، وأن فهمه لا يتطلب سوى تفاعل هاتين الذاتين لبلورة صورة عنه"[4].

ولئن كانت الواقعية السحرية بالنسبة لماركيز خيارا فنيا وقع عليه في أسلوبه الروائي، فإن هذا الخيار لم يكن وليد الصدفة أو الاعتباطية، وإنما كان وليد التأثر الكبير "بعوالم كافكا الاستثنائية في مجال الغرابة"، ولا أدل على ذلك من اعتراف ماركيز نفسه بأنه عندما قرأ المسخ لكافكا اهتدى أن يكون كاتبا وكان عمره سبعة عشر عاما" إضافة إلى أن ماركيز "ربى مخيلته على حكايات شعبية

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

[2]- نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- الغانمي سعيد: خزانة الحكايات، الإبداع السردي والسماسرة النقدية، المركز الثقافي العربي للدار البيضاء، المغرب/بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص 133.

[4]- نفسه، ص نفسها.

(محلية)، وخرافات الشعوب التي كانت تسردها عليه حدته، التي كانت دون وعي منها تلقي البذرة الأولى لتوجيهه نحو أسلوب الحكي الخرافي والساحر واللامعقول"[1]، دون أن نغفل اطلاعه على حكايات العرب الخرافية ممثلة في قصص وحكايات ألف ليلة وليلة العاجة بالغرائب والعجائب[2]، هذه الأخيرة التي لا يخفى تعني تأثيرها على العدو الكبير من كتاب العالم[3].

ومن هنا لابد من التأكيد على أن ماركيز لم يقع أسيرا للتقليد الحرفي لكل هذه المرجعيات بل عجبنا بشخصيته المستقلة، فجاءت أعماله الأدبية لتضرب موعدا بين ما هو سحري، وما هو حقيقي، فكانت بمثابة ثمرة تمازج السحر بالخيال الواقع إذ يعمد فيها إلى تسخير الوقائع المادية المعتجنة بتشكيل خيالي من نوع خاص يختلط فيه الخرافي بالأسطوري.

وقد شاع مصطلح الواقعية السحرية في الثمانينات من القرن العشرين وذلك على يد عدد من كتاب القصة في أمريكا اللاتينية أمثال خورخي لويس بورخيس (1899-1986) وغارسيا ماركيز (1928) إلى أن أول استعمال للمصطلح كان على يد الألماني (فرانزورة) حيث وظفه في عنوان كتاب ناقش فيه بعض خصائص وتوجهات الرسم القريب من السريالية، المشتمل على أشياء قريبة في غرابتها من عوالم الحلم، وبعدما شاع استعماله في الأدب وخاصة في القصة بشكليها الرئيسيين الرواية والقصة القصيرة[4].

علاقة الواقعية السحرية بالعجائبي:

يذهب تودوروف في مقال له منشور عام 1978 تحت عنوان "ماكرندوفي باريس" إلى القول أن "وجود عناصر "فوق الطبيعة" يمثل أحد المظاهر البارزة في رواية (مائة عام من العزلة) ولكن هذا العنصر فوق الطبيعي لا يتم تناوله هنا على نحو ما يحدث في الأدب العجائبي، عالم الحكايات التي

[1]- عبد المولى محمد علاء الدين: عن واقعية ماركيز وسحره متاح على الشبكةwww.rezgar.com

[2]- عبد المولى محمد علاء الدين: عن واقعية ماركيز وسحره متاح على الشبكة .comwww.rezgar

[3]- نفسه.

[4]- الخامسة عدوي، العجائبية في الرواية الجزائرية، دار التنوير ، الجزائر، 2013، ح. ك، 24/17، ص 87.

تسكن فيها الجنيات والحوريات والعفاريت، وذلك لأن كتاب ماركيز يمثل عالمنا المعاصر، وليس أي عالم آخر، كما أن العنصر لا يدخل ضمن الفانتازي، وهو هذا العالم فوق الطبيعي الذي تؤدي مشاهدته إلى إثارة الشكوك والتذبذب لدى المشاهير غير المصدق، وذلك لأن في (مائة عام من العزلة) لا أحد يشك في واقع الأحداث الطبيعية[1].

فتودوروف "يرى استنادا إلى براهين تبدو مقنعة أن الواقعية السحرية عند غارسيا ماركيز مختلفة تماما عن الواقعي والفانتازي، ومع ذلك فإن الغالبية من النقاد في أمريكا اللاتينية قد ربطوا السحري والعجائبي، ومن هؤلاء خوكين ماركو في كتابه أدب أمريكا اللاتينية من الحداثة إلى أيامنا: حيث رأى أن بين المفاجآت العديدة التي انطوت عليها رواية[2] (مائة عام من العزلة) التناول الذي حدث لما هو سحري وما هو عجائبي، وهنا يمكن تقارب الواقعية السحرية مع العجائبي (في التردد والحيرة والدهشة التي تصيب القارئ)، ذلك أن القاص يرسم تفاصيله رسما موغلا في البساطة والألفة مما يزيد من حدة الاصطدام بالغريب والمستحيل الحدوث حين يجاوره ويتداخل معه.[3] فتصبح الحكاية لا إشكالية خيال بل إشكالية واقع، وإعادة بنائه وإيداعه وتكييفه عن طريق الخيال الذي يدخل معه في وحدة جدلية وفي "اقتباس مشترك"[4]. هذه الجدلية هي التي تسم الأعمال الأدبية والفنية القائمة على تقنية الواقعية السحرية (بناء حلزوني على حد تعبير غارسيا ماركيز) بالعجائبية.

إذ "تحملنا إلى المكان الغريب أين يضرب موعد للقاء بين ما هو سحري وما هو حقيقي، إنها صفة من صفات الطيران الخيالي الكامن في اللاشعور الجمعي نظرا للالتحام الموروث بالواقع ومشاركته في تشكيل ميزة المستقبل"[5]، إنها العودة إلى العصور البعيدة بأحداثها التعجبية ومحاولة استنطاق

---

[1]- نفس المرجع، ص 90.

[2]- حليفي شعيب: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 57.

[3]- الرويلي ميجاني: دليل الناقد الأدبي، ص 173.

[4]- بنعبد العالي نعيمة: واقع عجيب غريب متاح على الشبكة: www.arabiecsitary.com

[5]- حمادي عبد الله: غارسيا ماركيز رائد الواقعية السحرية، ص 14.

مكوناتها للابتعاد عن معالجة المواضيع المعاصرة أو أقل هو الانتقاء الجريء الساخر للواقع المأزوم، و نشدات تغييره ولو بالحديث عن رغم الصعوبات.

مرجعيات العجائبي في الرواية الجزائرية:

أثبتت الرواية العربية بما هي كيان يولد من داخل للهزات، ينتسب ويتمرد في آن على البدايات البكر حتى يضمن مشروعيته المجتمعية على أنها الجنس الأدبي الأقدر على الإرتفاع بالتعبير عن الكيانات –بظواهرها ومواطنها إلى حدود قصوى من زوايا متباينة تحقق التمايز مستمدة مشروعيتها من كونها شكلا لا نهائيا قابلا للإكتمال والتجدد ومفتوحا على مجموع الأشكال التعبيرية، بنية غير ثابتة تسعى إلى إلتقاط التحولات الخارجية والداخلية للكائن البشري الذي أضحت حياته في واقعيتها بتناقضاتها العنيفة وصراعاتها الداخلية الملتهبة باستمرار شكلا من أشكال التعجيب وهذا ما درجنا على إختباره في أعمال الروائيين الجزائريين الآتية أسماؤهم: محمد ذيب، الطاهر وطار، واسيني الأعرج، حبيب السايح، عزدين جلاوي.[1]

أولا: العجائبية عند محمد ذيب رواية السيمورغ:

السيمورغ هو ذلك الطائر الخرافي الذي اختفى بغرابته كل من ابن سينا والعطار والرومي، السيمورغ هو أيضا تلك المتاهة الأدبية أين يجمع محمد ذيب بحوية كبيرة بين الحكاية والقصة والدراسة والمذكرات ليتعرض للمواضيع التي تعبر عمله الأدبي وهي اللغة والأجنبي والإعجاب بالصحراء وقوة الحلم والخيال، وإذا ما كانت فاتحة "السيمورغ" هي أسطورة نشأت في الشرق الأدنى فإن نهايته هي سورة أخرى جاءت مع ميلاد مصيرنا وهي لأوديب في كولون، الرجل العجوز الذي بعد أن عان المأساة والمنفى عاد مجددا في اطمئنان إلى أرض أجداده.[2]

[1]– حليفي شعيب، شعرية الرواية الفانتاستكية، ص6

[2]–السمبورغ، مُحَمَّد ذيب https://aramebork.com أطلع عليه يوم 27 مايو 2023 على الساعة 19:02

ومسكن السيمرغ على الشجرة التي تقي كل البذور وهي في المحيط الواسع على مقربة من شجرة الخلد، تجتمع عليها البذور التي أنتجها النباتات كلها طول السنة وإذا طار السمبرغ نبت ألف عسلوج في هذه الشجرة وإذا وقع كسر هذه العساليج ونشر بذورها وقد إنتشر أمر هذا الطائر على يد الشاعر الخراساني الشهير فريد الدين العطار في ملحمته الشعرية "منطق الطير" التي إقتبس عنوانها من القرآن الكريم فقد جعل السيمرغ إليه الطير وتصور أن ألوف مؤلفة من مختلف الطيور تسعى إليه في رحلة طويلة متعبة محفوفة بكثير من المخاطر والشهوات، فلا يصل إلى خطرة أعتابه العليا إلا ثلاثون منهم دعاة العطار باسم "سيمرغ" ليجانس بينه وبين "سي مرغ" بالغة الفارسية أي ثلاثون طائر"[1]

العجائبية عند الطاهر وطار "الحوات والقصر":

-تشترك رواية الطاهر وطار "الحوات والقصر" مع روايات جزائرية في توظيف مادة لبناء عالم الرواية فالعناصر التي نسج منها وطار روايته فهي أشبع بتلك العناصر التي يتشكل منها عالم ألف ليلة وليلة السحري العجائبي فالقرى السبع والقصر والسلطان والحراس والحجاب والفرسان الملثمون والسهام والاقواس والنشاشيب والجنيات الشبقات، والسمكة السحرية ذات التسع والتسعين لونا والماء الذي ينشق لحركة قصة علي الحوات كما انشق ماء البحر لموسى عليه السلام- كل هذه العناصر مما امتلأت به الرواية تحمل القارئ إلى عالم خيالي سحري وتنقله إلى أجواء ليلة ليلة1[2]

-الواقع أن الرؤيا أو المنظور هو الأساس الذل يقوم عليه عالم الرواية، فهو الذي يقود الروائي في انتقاء مادته فهو الذي يملي الطريقة التي يتشكل بها هذه المادة فيكسبها مدلولا معينا. فالرحلة التي يقوم بها علي الحوات من قريته إلى القصر، ومسيرته الطويلة المحفوفة بالمخاطر لتقديم نذرهم وبلوغ مراده ليست فيما نرى إلا مسيرة الوعي الطويلة في صراعه من أجل كشف الحقيقة واكتساب المعرفة

[1]-سيمرغ، محمّد ذيب، https//ar :mwikipedia أطلع عليه يوم 27 مياو 2023 على الساعة 20:03

[2]- طاهر وطار، الحوات والقصر، https://www.benhedouga.com أطلع عليه يوم 2023/05/27 على الساعة 00:22

والسعادة والرواية كما ستبين لنا في تجسيد التصور نظري لحركة الوعي المعقدة في علاقته بالتجربة الملموسة للإنسان.

-يتولى سرد أحداث الصيد الشخصية التخيلية التي تقمصها المؤلف لتقديم عمله بينما يتولى على رواية أحداث الليلة الليلاء، عدد من الحواتين الميتين على حافة الوادي وتأخذ هذه الرواية شكل الإشاعات اليومية التي يتناقلها الناس بين بعضهم البعض والتي تكشف في الوقت نفسه عن منظورات معينة وعن أمان وطموحات مكبوتة تتخذ شكل وعي سحري يضع مكان الفائدة الحقيقية فائدة متخيلة .[1]

-وتسارع حركة الرواية مع شارع الحركة الوعي، لقد امتدت أحداث الرحلة الأولى من الفصل الأول حتى الفصل العشرين ، واستغرقت التفاعلات التي أفرزتها نتيجة هذه الرحلة (قطع يد علي الحوات) من الفصل 21 إلى الفصل 26 وامتدت الررحلة الثانية من الفصل 27 حتى الفصل33 واستغرقت الرحلة الثالثة بتفاعلاتها 23 صفحة بينما لم تستغرق الرحلة الرابعة أكثر من 18 صفحة وانتهت بنهايتها رحلة علي الحوات، وكانت الوضعية النهائية هذه المرة.

نهاية القصر وتحقيق حلم المتصوفين، وهكذا لم تكن الرواية تصويرا رمزيا للواقع فحسب بل كانت تعبيرا عن الحلم واستشراقا للمستقبل.

-العجائبية عند واسيني الأعرج: رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف "

-يشغل العجائبي في "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف حيزا مهما، ذلك أنه يرتب مسارات الحكاية المتشضية على تخوم المستحيل والذاكرة والحلم واليته المرعب وداخل هذه العوالم الخارقة نلمح حيرة الرواي وتردد المروي له بين الواقعي وفوق الطبيعة إزاء الأحداث المروية.

[1] -واسيني الأعرج، فاجعة الليلة بعد الألف(رمل الماية) المؤسسة الوطنية للكتاب دار الإجتهاد الجزائر، 1993، ص69.

-مادام الأمر كذلك فإن العجائبي يهندس الفضاء ويمنحه المعنى المحتمل وبقدر ما يفعل ذلك لا يفتأ يهدده بالهدم والمنح والقلب".[1]

-يحكي الكاتب في هذه الرواية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف أحداث السقوط في التاريخ العربي والتي تبدأ زمن الخليفة عثمان بن عفان وأبي ذر الغفاري وتنتهي في العصر الحديث زمن "بني كلبون" على البلاد بالإضافة إلى سرد أحداث سقوط غرناطة والتعذيب الذي تعرض له الناس على يد محاكم التفتيش في الأندلس بعد سقوط الحكم العربي فيها.

-وتمثل الفاجعة بالعاصفة التي اجتاحت القصر وأبادته حيث بدأت من الحاكم الرابع عثمان بن عفان عندما رفض الخضوع إلى محاكم التفتيش ويجد البشير الموريسكي نفسه داخل جملكية الحاكم وقد تم رميه في الصحراء، يقاس أنواع العذاب ثم اقتياده إلى المحكمة في اليوم السابع من سجن المورسكي يحضر إليه سبعة ملثمين معهم كلب أليف، يأخذونه باتجاه الكهف ويطلبون منه أن ينام فيه فيظل فيه أكثر من ثلاثة قرون وعندما يستيقظ ويخرج من الكهف يظن بأنه تبقى فيه مدة قصيرة، فيأخذ الراعي إلى المدينة التي هرب منها التي يحكمها الملك شهريار ويلتقي عبد الرحمن المجدوب وهو أول من عرف الحقيقة البشير الموريسكي بعد أن صحح له أحداث القصة التي حدثت معه.

-ويبدو أن التورية من السمات البارزة للعجائبي فغالبا ما يلجأ الراوي إلى الاخفاء والتنكر أن عيون العسس مختبئة تحت نظارات سوداء والحكماء السبعة ملثمون والستائر السوداء والكمامات تسد الأفواه، والأبواب موصدة والنوافذ مغلقة والأسرار مخفية والأدخنة تحجب المدينة المطوقة بالأسرار والدوائر حظر التجول بل أن هذه السمة تتعمق بتدخل الخارق فالسمكة- المرأة العاشقة – تنقذ البشير المورسكي من الموت وبوزيان القلعي الذي يخرج من عين الحوت الذي اواه من القتل ومن جهة ثانية يلقي المروي له عناصر عجائبية أخرى فثمة تلميحات الى احياء الموتى وتمديد عمر الاحياء ومعرفة الغيب والسير في الماء وتسخير الجن، واللجوء إلى قدرات السحر وطاقاته الخفية

[1]-واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف https://m.facebook.com

-وما دامت الحال كذلك فإن حضور العجائبي كان ضروريا، وليس من قبيل المصادقة أن يكون تأثيره، حاسما في عودة البشير المورسكي إلى الكهف ويبقى ما سيتحقق في المدينة العجائبية محكوما بحركة الحكاية بين الأعلى والأسفل.[1]

عجائبية عند الحبيب السائح في الرواية "تماسخت دم النسيان "

-يقي البعد العجائبي في رواية تماسخت كاتبها حرج الإصطدام بواقعة الفكر السياسي والإجتماعي الذي ينقل عنه فقد أتاحت الأبعاد العجائبية التي أضفاها الكاتب على اللغة الروائية تصوير الواقع الدامي وفضاعة العنف اللامعقولة التي قدمتها الرواية في صورتها القبيحة المستهجنة الأليمة في الوقت ذاته عن طريق تقديم عالم الرواية العبثي الكابوسي المأزوم الذي يبتعد كل البعد عن التسجيلية أو النقل المباشر للواقع.

- تتأرجح شخصيات الرواية وفي مقدمتها شخصية البطل بين الواقع الحي الذي يتسم بالعنف والدموية والفضاعة والحلم- بعالم بديل عن جرائم الموت - يهرب من خلاله البطل من هذا الواقع الذل يظل مشدودا إلى عالمه ليبرز مدى ارتباطه بقضايا الوطن.

-إن التعجيب نابع من تحدي شخصيات الرواية للقهر في أبشع صورة وربما يكون العجيب في تماسخت دم النسيان مختلفا عن العجيب في روايات أخرى الذي ينبع من كسر قوانين الطبيعة في فضاء روائي ممزوج بالوهم واللامعقول فالرواية تعلن انطلاقا من علاقتها بالواقع .

تعبر الأحداث الخيالية بوجه عام والعجائبية على وجه التحديد كالرؤية والأحلام والدموية على سبيل التمثيل لا الحصر عن الدلالات واقعية إذ أن العجائبي موضوع الدراسة يقتحم الحياة الواقعية ويعمد إلى كشف إيقاعها في زمنها العبثي الصدامي العجيب الموبوء بالقتل والقسوة والجبروت.

[1]- ينظر واسيني الأعرج فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، ص134، 261، 303.

- https://m.facebook.com أطلع عليه يوم 27 مايو2023 على الساعة 20:00

-يلجأ السارد إلى أسلوب الفنتازيا لإثارة جملة من الموضوعات ذات الصلة بجزائر التسعينيات التي تعرف بالعشرية السوداء فكان موضوع العنف ولاأمن والموت العشوائي والهجرة إلى المنافي واغتراب الذات من أهم الموضوعات التي عالجتها رواية "تماسخت دم النسيان" وقدمت وعيا خاصا بها يطبعه الاستسلام لآلة الموت والدمار وهذا ما تؤكده عودة البطل إلى أيادي جلاديه ومن ثم فإن الأبعاد العجائبية في هذه الرواية قد تجسدت لنا ذلك الترابط بين الأدب العجائبي والمشاكل الإجتماعية بما في ذلك الموضوع الإرهاب.[1]

-العجائبية عند عز الدين جلاوجي في رواية سرادق الحلم والفجيعة:

-تعتبر العجائبية استقطاب لكل ما يثير الإندهاش والحيرة في المألوف واللامألوف لدى القارئ وهذا ما نجده في موضوع دراستنا لرواية سرادق الحلم والفجيعة لعزالدين جلاوجي التي أبرزت معالم وأبعاد العجائبية في عدة جوانب بدءا من التطرق إلى مفهوم العجائبية في القرآن الكريم وفي المعاجم الغربية والعربية كما ظهرت تجليات العجائبية في كل من العنوان والشخصيات والزمان والمكان واللغة والأحداث كونها عناصر مهمة في تكوين ونجاح الرواية، إذ من خلالها برزت مظاهر الإبداع الفني العجائبي كونها رؤية مغايرة للواقع.

-رواية سرادق العلم والفجيعة لعز الذين جلاوجي الذي استلهم كتابة هذه الرواية من قصص الف ليلة وليلة.[2]

يستهل الكاتب الحديث ليقر لنا شعوره بالغربة في هذه المدينة المومس ثم الحديث عن قصة الفأر الذي مزق القط إلى قطع لينتقل بنا إلى وصف المقهى الشعبي ومرتاديه التي آلوا إليها فهو يعتبرهم أناس أغبياء أهوالهم فيها رائحة العفن لأنها ليست حلال ثم يتحدث عن قصة هبوط سيدنا

[1]- نبيلة سالمي، العجائبية في رواية تماسخت دم النسيان لحبيب السائح، مذكرة ماستر، جامعة محمد الخيضر، بسكرة، 2014-2015، (ملخص) ص2-6

[2]- دنيا درامنة، خديجة عثامنة، العجائبية في رواية سرادق الحب واللم والفجيعة لعزدين جلاوجي، مذكرة ماستر، جامعة 8 ماي 1945. ت.م. 2020/09/30.

آدم عليه السلام إلى الارض وكيف أنه عصى الله من أجل الخلود ثم في قصة أخرى يحكي كيف كان في المنزل ثم سطع عليه نور ليتحلى بعد ذلك في صورة إنسان راح يطرح عليه أسئلة عن حبيبته هو التي يبحث عنها واعتقد الشاهد أن هذا الشخص هو شهريار بما أنه استحضر روائع دار السلام لعله يبحث عن الحبيبة شهرزاد.

– ينتقل الكاتب إلى عنوان آخر خصصه لحبيبته نون واسترجاع الذكريات التي تجمعهما سويا.

– وفي قصة حي بن يقضان يتم تكبيل الشاهد ضنا منهم أنه الإله سوحب وأنه البطل المغوار ثم يتبادر لهم أنه حي بن يقضان وما أتى إلا ليفسد ويخرب ويفرق بينهم والقصة التي بعدها تمثلت في عودة الشخص الذي ضنه شهريار كما قلنا وهذه المرة يؤنبه ويعتبره طرف وشاهد سلبي في ما يحدث داخل هذه المدينة وأنه مثلهم مثل الفئران والغراب والثعالب والقارح بن التألف والفاني بن غفلان وغيرهم.

– أما قصة في رحاب الصخرة فتضم شخصية المجدوب الشخصية التي بإمكانها الإجابة عن كل الأسئلة التي تدور في ذهن الكاتب لكنه لم يصل إلى الشيء سوى أن المجدوب قدم له نصيحة وهي أن يهرب من المدينة.

–ومن هنا نجد أن الكاتب وظف العجائبي في شكل مكثف بدءا بالعنوان الذي مزج فيه بين مصطلحين متناقضين مرورا بشخوص التي كانت امتزاج بالحيوانات الخيرة والشريرة ليبدع أيضا في عجائبية الزمان الذي تلاعب به ذهابا وإيابا بين الماضي والحاضر ووظف فيه تقنيتين تسريع الزمن وتبطيئه ثم يصور المكان بنوعيه المغلق والمفتوح مساعدا في إضفاء العجائبية من خلال تكلم هذه الأماكن ثم تنقل إلى الأحداث العجيبة التي غزت صفحات الرواية وثم دراسة اللغة وبعدها ودراسة العجائبية بما في ذلك من توظيف اللغة الشعرية والدينية.[1]

[1]– دنيا درامنة، خديجة عثامنة، العجائبية في رواية سرادق الحب واللم والفجيعة لعزدين جلاوجي، مذكرة ماستر، جامعة 8 ماي 1945. ت.م. 2020/09/30.

-إن استثمار العجائبي بكل تشكلاته في الرواية العربية عامة والرواية الجزائرية على وجه الخصوص دليل قاطع على غنى المتخيل العربي وامكاناته الواسعة وما يعد به من مجازفات دلالية وشكلية. تدعوا النقد إلى مراجعة أدواته الإجرائية قصد التصدي لها تماما كما تدعو الناقد إلى أن يتوخى الدقة ويتحلى بوعيه الكامل أثناء مقاربته لهذه النصوص المجازفة الحاملة في طياتها لجينات جديدة وتيهات أشد حبكة لما تمور به من أسئلة تلامس فداحة الأشياء في عريها وتجيب -وإن خجلا- عن أسئلة الواقع الكابوسي الراهن للإنسان العربي الذي إنكسرت أحلامه مع فجر استقلالات مشروطة على الصعيد الداخلي والخارجي.[1]

[1]-شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستكية، ص6، ص19

الفصل الثاني

المتخيل العجائبي في رواية عين حمورابي.

أولا: عجائبية العنوان.

ثانيا: الشخصية المتخيلة.

ثالثا: الحدث المكاني المتخيل.

رابعا: الحدث الزماني المتخيل.

خامسا: الأحداث المتخيلة.

أولا: عجائبية العنوان:

يقدم لنا لسان العرب مجموعة من الإشارات المتعلقة بالعنوان والمرتبطة بالعلني والإظهار، "كنت القربة تعنو إذا سال ماؤها، وقال الأصمعي، غنوت الشيء: أبديته، وأعني الغيث النبات كذلك، ومنه المعنى وهو القصد والمراد، ومنه اشتق فيما ذكروا عنوان الكتاب"[1].

العنوان: وفق ما سبق، إظهار لخفي ووسم للمادة المكتوبة، إنه توسيم وإظهار فالكتاب يخفي محتواه، ولا يفصح عنه، ثم يأتي العنوان ليظهر أسراره، ويكثف العناصر الموسعة الخفية أو الظاهرة بشكل مختزل وموجز[2].

وعنوان كل شيء ما يظهره، وينقله من حالة الكمون والاحتجاب إلى حالة البروز والانكشاف، قال النهيري :"الشيب عنوان الكبر". فكبر السن قد يخفي لكن الشيب يظهره، وهو عنوان له، وللوقوف على دلالات أخرى للفظة "عنوان" نقرأ الأبيات الشعرية التالية:

أنشد يونس:

فطن الكتاب إذا أردت جوابه وأعن الكتاب لكي يُسِرّ ويكتما

العنوان هنا دس وإخفاء، ترميز وإسرار وكتمان لمحتوى لا يريد المرسل اطلاع الآخرين عليه، إنه بمثابة رسالة مشفرة تضمن التواصل بين طرفين يتفاهمان بطريقة خاصة، وهو في هذه الحالة لا يكون موجها إلى العامة وإنما إلى مرسل بعينه، وبالتالي فإنه يلعب وظيفة الإخفاء.

لقد نظر إلى العنوان في الثقافة العربية على أنه العنصر الذي يحدد هوية نص من النصوص ويميزها عن هوايات أخرى، كما أنه اختزال وتجميع وإظهار لما هو مطوي وخاف من المقاصد وهو إحياء شيء ووعد به[3].

[1]- محمد بازي: عنوان في الثقافة العربية: التشكيل ووسائل التأويل، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ص 11.

[2]- مرجع نفسه، ص نفسها.

[3]- المرجع نفسه، ص ص 12-14.

ويعتبر العنوان في نظريات النص الحديثة عتبة قرائية، وعنصرا من العناصر الموازية التي تسهم في تلقي النصوص، وفهمها وتأويلها داخل فعل قرائي شمولي بفعل العلاقات الكائنة والممكنة بينهما، وهو عند جيرار جينيبت :"مجموعة من العلامات اللسانية (...) التي يمكن أن توضع على رأس النص لتحدده، وتدل على محتواه لإغراء الجمهور المقصود بقراءته ... يحدد العنوان هوية النص ويشير إلى مضمونه كما يغري القراءة بالاطلاع عليه.

فكيف تفكك جملة العنوان التي هي ملفوظ لساني متكون من عين وحمورابي؟.

تبدو العين لها تعريف خاص في المعاجم العربية ففي لسان العرب هي[1]:

عين الشمس: شعائها الذي تثبت عليه العين وقيل: العين الشمس نفسها.

يقال طلعت العين وغابت العين، حكاه اللحياني، والعين: المالك العتيد الحاضر الناض ومن كلامهم: عين غيردين والعين[2]: النقد يقال:

اشتريت العبد بالدين أو العين، والعين الدينار، كقول أبي المقدام: خشي له ثمانون عينا: بين عينيه قد يسوق إخالا أراد عبدا خبيثا له ثمانون دينارا بين عينيه: بين عيني رأسه.

أما حمورابي فهو إسم علم لشخصية تاريخية تعود إلى العصر البابلي في بلاد ما بين النهرين (العراق)، واشتهرت قوانينه باسم شريعة حمورابي.

جاء في تعريفه: حمورابي (بالأكدية: تلفظ أمورابي وتعني المعتلي)، سادس ملوك السلاسة البابلية الأولى أو ملوك الإمبراطورية البابلة، دام سلطانه قرابة 42 عاما بين 1792-1750م قبل الميلاد، من أصل أموي، ورث الحكم من والده "سين موباليط" الذي تنازل عن العرش بسبب تدهور صحته[3].

[1]- محمد بازي: عنوان في الثقافة العربية: التشكيل ووسائل التأويل، الدار العربية ناشرون، منشورات الاختلاف، ص 75.

[2]- لسان العرب ابن منظور، ج13، ص 305.

[3]- حمورابي ويكيبيديا، اطلع عليه بتاريخ 2023/05/05، سا 18:00.0

دون حمورابي قوانين مملكته عن مسلة سوداء من حجر الديورانت، وكانت المسلة بطول مترين وخمسة وعشرين سنتمترا وبقطر ستين سنتمترا ووزنها يعادل أربعة أطنان، ويعتلي المسلة نقش لحمورابي وهو يستلم صولجان الحكم من إله الشمس.

وضمت المسلة مئتين واثنين وثمانين قانونا كتبت باللغة الأكدية، وسنت القوانين تشريعات عديدة ثم تصنيفها إلى اثني عشر قسما، ويحتوي القسم الواحد على مجموعة من المواد القانونية، وشملت القوانين معظم شؤون الحياة والتجارة والجيوش في الدولة وكان المبدأ الأساسي في تطبيق قوانين حمورابي هو "العين بالعين والسن بالسن".

أي تطبيق العدل والمساواة بالطريقة نفسها بين جميع الناس، وجعل حمورابي النهر الإلهي وسيلة لإثبات براءة المتهم أو تثبيت الجناية عليه، حتى ينزل المتهم في النهر، فإما أن يغرق وبهذا يكون جانيا أو ينجو ويكون بذلك بريئا. [1]

ثانيا– الشخصيات المتخيلة:

يرى الدكتور عبد المالك مرتاض أن الشخصية هي الشيء الذي تتميز به الأعمال السردية عن أجناس الأدب الآخر أساسا. فلو ذهبت الشخصية من أي قصة قصيرة لصنفت ربما في جنس المقالة.

إن الشخصية هي التي تكون واسطة العقد بين جميع المشكلات الأخرى حيث أنها هي التي تصطنع اللغة، وهي التي تبث أو تستقبل الحوار، وهي التي تصطنع المناجاة، وهي التي تصنف معظم المناظر (إذ كانت الرواية رفيعة المستوى من حيث تقنياتها، فإن الوصف نفسه لا يتدخل فيه الكاتب: بل يترك لإحدى شخصيات إنجازه ... التي تستهويها.

[1]– شريعة حمورابي، ويكيبيديا، اطلع عليه بتاريخ 2023/05/06، على الساعة: 17:00.
www.mawdaa3.com

وهي التي تنجز الحدث، وهي التي تنهض بدور تضريم الصراع أو تنشيطه من خلال سلوكها وأهوائها وعواطفها وهي التي تقع عليها المصائب أو تستثار النتائج: وهي التي تتحمل كل العقد والشرور وأنواع الحقد واللؤم فتنؤ بها ولا تشكو منها، وهي التي تعمر المكان. وهي التي تملأ الوجود صياحا وضجيجا، وحركة وعجيجا، وهي التي تتفاعل مع الزمن فتمنحه معنى جديدا في أهم أطرافه الثلاثة: الماضي، الحاضر، المستقبل[1].يرى الدكتور شعيب حليفي إن الشخصية تتكون نتيجة التقاء العلامات المتعددة التي تتمفصل على مستويات مختلفة من الوظائف، وهي تتعلق بالكشف عن الهوية ... إنها أيضا الرابط بين النسق التعييني. لهذا كان ارتباط الشخصية بالأحداث والزمان والمكان والبؤرة التي عن طريقها يتم تبئير الشيء المرغوب فيه[2].

والشخصية في الأدب مشكل إبداعي رئيسي يرتبط ظهوره بالحكي والقص والرواية فالكاتب على حد قول محمد غنيمي هلال :"يخلق أشخاص مستوحيا في خلقهم، مستعينا بالتجارب التي عاناها هو، أو لحظها، وهو يعرف كل شيء منهم ولكنه لا يفضى بكل شيء"، وذهب الروائي المصري "نجيب محفوظ" إلى القول بأنه لا يتصور :"أديبا يكبر يعبر عن الناس كما هم في الواقع لأن الأديب من أجل إشباع حاجات في صدره هو" ولكن هذا الشخص المتخيل قد يكون إنسانا أو حيوانا أو نباتا أو جمادا أو إلها أو نصف إله أو قيمة معنوية ... ذلك أن المبدع يقوم بتشخيصها فتؤدي دورا معينا يسهم في تشكيل النص الإبداعي وبنائه ووصل الأمر ببعض النقاد إلى عد الشخصيات صور مصغرة أو نسخا عن الأشخاص الذين تربطهم بالمؤلف علاقات ما: علاقة قرابة أو جوار أو صداقة، أو حب، أو كره.

وكان الروائيون التقليديون والنقاد يقدمون – على حد قول الباحث الجزائري "عبد الملك مرتاض" بطاقة شخصية للحالة المدنية: ميلاد الشخصية فحياتها فوفاتها، وكأن الأمر يتعلق بأخذ

[1]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، 1998، ص 90، 91.

[2]– شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط.1، 2009، الجزائر، ص 199، 200.

صورة "فوتوغرافية" للأشخاص كما هم في الواقع المعاش، وهو ما أدى إلى المبالغة في وصف الشخصية وتقديم عرض دقيق لتكوينها الجسمي والخلقي والنفسي والفكري وبيان طبيعة العلاقة الإجتماعية ورغبتها الجنسية وميولاتها الفكرية وموقفها الإنسانية ...[1].

ويرى علي محمد علي في مذكرته التحليل الوظائفي للشخصية الروائية أن الشخصية الروائية ليس لها وجود واقعيا، وإنما هي مفهوم تخييلي تدل عليه التعبيرات المستخدمة في الرواية، وهكذا تتجسد الشخصية الروائية فهي ليست كائنا جاهزا ولا ذات نفسية بل هي حسب التحليل البنيوي بمثابة دليل لها وجهان: أحدهما دال والآخر مدلول فتكون الشخصية بمثابة دال عندما تتخذ عدة أسماء بواسطة جمل متفرقة في النص أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها وهكذا فإن صورتها لا تكتمل إلا عندما يكون النص الحكائي قد بلغ نهايته ولم يعد هناك شيء يقال.

وينبغي التمييز بين الشخصية الروائية والشخص الروائي:

فالأولى عامة لها قوانين وأنظمة تقننها وتقعدها والثانية خاصة تعني شخصا معينا في رواية معينة: له سماته الخاصة، وصفاته النفسية والجسمية المحددة. ومع ذلك فكلتهما تتلامسان، تلامس الخاص ضمن العام[2]. ويرى الكاتب والفيلسوف الفرنسي رولان بارت أن الشخصية "نتاج عمل تأليفي" وهويتها موزعة في النص عبر الأوصاف والخصائص التي تخبرنا عنها الشخصيات الأخرى التي تشترك معها في الوجود داخل متن الحكاية :"لهذا فهي مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها.

ومن هنا سنلجأ في تحديد هوية الشخصية الحكائية إلى مصادر إخبارية ثلاثة:

- ما تخبرنا به الرواية.
- ما تخبر به الشخصيات ذاتها.

[1]- أمينة فزاري، سيميائية الشخصية في تغريب بني هلال، دار الكتاب الحديث، 2012، الجزائر، ص 49، 50.

[2]- علي محمد علي آل شايع عسيري، التحليل الوظائفي للشخصية الروائية وفق "منهج فلادمير بروب" رواية قلب الليل لنجيب محفوظ أنموذجا ماجستير أدب ونقد جامعة الملك العزيز، جدة، المملكة العربية السعودية، ص 1109.

– ما نستنتجه من أخبار عن طريق سلوكات الشخصيات[1].

1– وحيد حمراس:

بطل الرواية، شخصية، شخصية استثنائية وهي محور الرواية وموضوعها هدفها وأهمها.

وحيد حمراس شخصية عميقة غامضة ذو حالة نفسية مريبة وشائكة منغلق انزوائي منعزل، يشعر بالوحدة واللاإنتماء يظهر وكأنه يعاني من فقدان نسبي للذاكرة ومن أرق دائم، تائه في محيطه تائه هو، مرهق منهك، متعب زاهد من كل شيء يتساءل ويشكك في ما يحيطه، يشاركنا خوالجه عن عبثية الحياة عدميتها، تفاهتها من عنائه في إيجاد معنى واضح لها يسعى جاهد وراء حقيقة التاريخية المطمورة بقريته ذو أفكار تشعرك بالظلامية والسوداوية "كل ما أملكه إحساس بطاقة مظلمة تجعلني حزينا وقويا في آن. يعتبر نفسه مأساة العالم ودماره المستقبلي مشمئز من نفسه وصورته يبدو أنه يعاني من أزمة وجودية حادة يخاف من معرفة المجهول وسجين الماضي ومن ذكريات الضائعة المنسية التي بصدد ملاحقته.

إن شخصية وحيد حمراس جمعت بين الأضداد والثنائية المتنافرة هو الضحية والجلاد والشخص شديد الحساسية من العنف والعنيف بشدة في آن معا.

أطلق حمراس العنان لوعيه ولا وعيه ليتحدث بالنيابة عنه فصار هو الذي يسأل وهو الذي يجيب: إذا سألتني: ماذا تعني لي الحياة؟ فقد أطلق من أعماقي تنهيدة حارة على وجهك وأكتفي بإغماض عيني ثم أفتحها من جديد، ليس لأني أفكر في إجابة عن سؤالك بل متعبا من ملاحقة المعنى في الحياة، حياتي لم تعد مهمة لأني خسرت كل شيء وما أنا الآن رجل منته[2] ص 11.

إن الشواهد على التوالف النفسية العجيبة لوحيد حمراس كثيرة لا يسع المجال لإدراجها وتحليلها جميعا فشخصية البطل وحيد إنما هي إلا قراءة للذات الإنسانية وتاريخ الأمم والشعوب وظلالها.

[1]– حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، الدار العربية للعلوم، ناشرون، الجزائر، ص 111.

[2]– عبد اللطيف ولد عبد الله عين حمورابي، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، جوان 2020، ص 11.

2- فاطمة الزهراء:

إن شخصية فاطمة الزهراء هي شخصية مساعدة، فهي من خلصت الشخصية الرئيسية من المتاه وأدخلتها البيت العائلي: إنها مزيج من الحنان والرحمة[1].

امرأة السر والمسارة والخشية والرقة، " فضلا عن وجهها الملائكي وما يحيط بها من هالة وقار وهيبة تجعل الاقتراب منها مستحيل.

وهي أم لطفلين، "ارتفع صراخ الطفلين، فاعتذرت المرأة وغادرت الغرفة حافية القدمين فظهر باطنهما الذي غطته الحناء، وبعد دقيقة عادت رفقة طفل في الرابعة من عمره يعانق أمه ويتشبث بعنقها في عناد واضح ولما رآني دفن وجهه داخل صدرها، وظهرت من خلفها فتاة في السادسة ترفل في قميص نوم منقوشة الشعر متوردة الخدين.

ماما اسمها فاطمة الزهراء وأنا أناديها فاطمة ولكن نبيل يدعوها فافا.

أما علاقة الشخصية رئيسية بفاطمة الزهراء فهي علاقة تواصل ففي الجزء الثاني المعنون بالمرأة التي في صورة تكتشف الشخصية الرئيسية وحيد أنه كان متزوج بفاطمة الزهراء، وهذا ما أثار شك وتردد.

تلك المرأة مبتسمة في الصورة تشبه فاطمة إلى حد بعيد أخذت صورة أخرى كنت حاضرا فيها رفقة هذه المرأة التي كأنها فاطمة تماما كنا نقف جنب إلى جنب أنا في بذلة رسمية سوداء وهي في فستان كل هذه الأشياء؟ هل كنت متزوج من قبل؟ قلبت الصورة وكان التاريخ يشير 1982 أي قبل اثنتي عشر من الآن[2].

يقول تودوروف "أن العناصر فوق الطبيعية في حالة عجيب لا تحدث أي رد فعل خاص لا عند الشخصيات، ولا عند القارئ المبطن فليس ما يميز العجيب هو موقف تجاه الوقائع المروية ولكنها

[1]- مرجع سابق، ص 293

[2]- رواية عين حمورابي، مرجع سبق ذكره، ص 147، 151، 152، 293.

طبيعة الوقائع بالذات هي التي تسميه[1]. وهنا يقصدان وقائع هي التي تثير تردد وهنا نلاحظ أن هذه الرحلة كانت تثير الخوف والرهبة.

وتكتمل المأساة حيث نجد مشهدا مرعبا حين التقط صورة من بين الصور، رفعها نحو وجهي فشعرت بقشعريرة تجتاحني وأنا أنظر إلى المرأة في الصورة، كانت مستلقية على السرير وهي عارية الصدر والفخذين وأطرافها متنافرة تحدق إلى أعلى بعين جاحظة وفم متشنج وقد تمزق ثوبها عند الأطراف وظهرت الكدمات منتشرة على وجهها ورقبتها.

امرأة في العشرينات بيضاء البشرة تشبه فاطمة إلى حد بعيد 9[2].

تناول الرجل النحيف صورة أخرى، فكانت هذه المرة لطفلة لا تكاد تتجاوز العاشرة من العمر عرفت ذلك من كنزتها الوردية وشعرها المرسل ظهرت في الصورة متورمة الوجه فلم أستطع تبين ملامحها جيدا، كنت مشوشا وغير قادر على الاستيعاب، فأغمضت عيني خوفا من رؤية المزيد، تمنيت أن ينتهي كل هذا بسرعة وأستفيق من هذا الحلم المزعج.

بعد برهة حمل صورة ووضعها أمام ناظري فكانت لطفل في الخامسة من عمره تبدو عليه آثار جروح في وجهه الصغير، يتدلى لسانه على جانب وجهه بيد أن الصراخ كان آخر فعل له عل وجه هذه الأرض [3].

هذه الصيغة الواضحة تؤكد أن لحظة التردد والتي يتحقق منها العجائبي تعكس مدى الرعب الذي تستشعره الشخصية الرئيسية لمشهد كهذا وانطلقت من أعماقي صرخة تردد صداها في الغرفة طويلا كانت ثورة ضد المجهول الذي شعرت به داخلي[4].

[1]- تزفتيان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي ترجم الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، ط1، 1993، ص 76.

[2]- عبد اللطيف ولد عبد الله، عين حمورابي، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، جوان 2020، ص 249.

[3]- نفس المرجع، ص 250.

[4]- نفس المرجع، ص 251.

3- شخصية – أ-:

-أ- شخصية عجائبية أدت دورا بارزا في رواية عين حمورابي حيث يمكن أن ننظر إليه بوصفه كائنا يملك خصائص فوق الطبيعة والذي يعد ظهوره حدثا فوق طبيعي لأنه كان مفاجئا وفي لحظة انعدم التوازن[1] بالضبط في الجزء الأول المعنون بالرجل المذبوح، حيث أن الشخصية الرئيسية تنخرط في استهامات ناتجة عن اختفاء الأم وفقد الذاكرة.

هذه الاستيهامات التي تعد من صميم العجائبي، ومنها:

- وكأنه خرج من أحد لوحات ابتيان دينيه.
- إنه شيخ في السبعينيات لكنه يبدو قويا وسريعا، يرتدي جلابة من وبر لابل وعمامة صفراء.
- لم يتحرك قيد أنمله حتى ظننت أنه مكون من مكونات البئر ص.
- كان فمه خاليا من الأسنان وعيناه تبدوان وسط الظلام كحفرتين لا قاع لهما.
- كان يردد كلماتي كأنه لم يعد يعرف من الكلام إلا ما تتلقاه أذناه.

كل القرائن اللفظية تدل على أنه ما يقع للشخصية الرئيسية من ظهورات هي حالات عجائبية، تتغذي من ناتجة عن حصول فقد الذاكرة، ولكن شخصية –أ- الذي لا يعد شخصية واقعية، وهنا تشير إلى أن الأمر يتعلق بواقع الحكاية، بحيث أن التتابع الزماني للسرد ينقطع لندخل في وقفة زمنية تدخل بنا إلى وحدة حكائية أخرى:

لقد كان لشخصية –أ- دورا بارزا في إثارة العجائبي والشك والتردد حول الشخصية رأسية وحيد حمراس يقول إن شخصية –أ- قام بذبح عثمان باي ببرودة أعصاب.

وعلى الرغم من لحظة الشك والتردد، كنت لا أزال مذهول مما شاهدت وكيف فعل ذلك وهو العجوز الهرم أحسست بطنين رهيب، وكأن داخل رأسي خلية نحل هائلة.

[1]- حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010، الجزائر، ص 120.

4- نجاة عزرا:

إن شخصية نجاة عزرا هي شخصية مصابة بحالة من التشوه الجسدي والاستسلام للشرط الذي أوقعها فيه المجتمع أن نجاة تعبير عن غربة الجسد وقهره إلى درجة أنه تحول إلى كتلة من الألم، هذا الأخير الذي ليس بعده خلاص عندها، إنه الألم/المتاهة[1] رأيت ندبة غابرة تخترق خدها الأيسر.

كان جسدها مخطوف ومعار للمجتمع يفعل به ما يشاء هذا المجتمع المتمثل في زوجها وأخوته "زوجي فعل بي هذا كان ذلك في أحد أيام الصيف، حين دخل البيت متأخرا كعادته فوجدني نائمة فوق الحصير، أنتظر مقدمه لأجهز له مائدة العشاء، ولما بدأ يأكل لم يعجبه مذاق المرق فصب على وجهي ما في الصحن الساخن ثم طرحني أرضا ولكمني حتى فقدت وعيي، وعندما استيقظت في الصباح التالي لم أر غير الظلام، تخبطت على غير هدى، فجأة أحسست بالرعب، أخذت في الصراخ خوفا من أن أفقد الرؤية إلى الأبد، تسلمت الطريق إلى الحوش وعندها أيقنت أني فقدت البصر.

يقول "شيرباز"عن الألم :"لأنني أتألم فإنني عاجز عن التصرف كما أريد ... نعم إنني أنا من يتألم لكن الألم ليس مني، إنه كما الشيء في كائن لا يمتزج مع ذاتي ... من هنا نفهم لماذا كانت الذهنية البدائية تصنع ألمها كائنا يسكنها، إنه الألم لا يتمازج جسديا معي كليا فهو يبقى غريبا بالنسبة لي لدرجة أني بكل عفوية اعتبره علامة على حضور "أخرا" "في" وهذا بضبط ما وقع "لنجاة"[2] والرواية تخبرنا عن ذلك في المشهد كابوسي في الفصل الأول المعنون بالرجل المذبوح، في تلك اللحظة تيقنت من التغير الذي طال ملمحها، وبعد أن استوعبت ما جرى فهمت لماذا كانت تبدو متأثرة ولماذا لم تتعرف إلي منذ البداية، تلك الندبة الغائرة على خدها الأيسر وانطفاء عينيها جعلاني أغمض عيني من الأسى حتى لا أنسى صورتها القديمة بداخلي".

[1]- حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010، الجزائر، ص 218.

[2]- نفس المرجع، ص219،

ويمكن أن نكتشف عن طريق التأويل أن تجربة الجسد في الرواية لم تكن مجانية الهدف منها محاكمة المجتمع على نفاقه فيما يخص قضية اعتبار المرأة جسد يجب إقباره وإبعاده عن العيون فالنهاية الغريبة التي ختمت بها الرواية خيبت آفاق انتظار القارئ من حيث تكرسها للحل المتعالي[1].

حيث تنتهي بوفاة شخصية نجاة عزرا التي وقعت ضحية المجتمع الذي أقام عليها الحد، واتجه الحشد نحو فن اللدجاج تحلقوا حول شيء ما وبدؤوا ينهالون عليه بالصفع والركل حتى تلألأ العرق على جباههم واحمرت أوداجهم مضغات على الأرض بذراعي، وجاهدت لأقف على رجلي، بدأت أنظر إلى وسط الحلقة مرتعش الأطراف أحاول الصراخ لكن صوتي الخافت لم يبلغ أذني داست الأرجل جسد نجاة عزرا[2] وفي هذا الجزأ تتميز اللغة بشعريتها هذا المكان المظلم المرتب بعشوائية لا يمكن إلا أن يلائم مخلوقا كالإنسان كرهت نفسي لأني أنتميّ إلى هذه السلالة البشرية المقيتة، نحن نستحق هذا العقاب الذي يسمونه الحياة. نحن بطبيعتنا البشرية نتلائم مع هذا الركام الكوني، نحن أبناؤه ولا يمكننا أن نكون غير ذلك نحن مادة هذا الكون الفظيع، وأفعالنا هي روحه الأبدية[3].

ولقد أسهمت شخصية نجاة عزار في تحريك الأشياء العجيبة، حول شخصية الرديئة تقول نجاة عزار أثناء النوم شاهدت رؤيا عجيبة، فكانت من الوضوح حتى اعتقدت أنها أكثر حقيقة من الواقع، امرأة مضرجة بالدماء تقترب مني ببطء، ولم تكن رجلها تلمس الأرض، ولما فتحت فمي لأكلمها عجزت عن النطق وسمعتها بدلا من ذلك تهمس باسمك وكأنه دعاء أو رجاء منها[4].

وفي بداية لقاء وحيد بنجاة قال:

توقفت حين رأيت خيال امرأة يقف بين الأحداث، ظننتها تلك الروح الشريرة التي يسميها الإمالي "الترقو" لذلك ترددت قليلا.

---

[1]- حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010، الجزائر، ص223.

[2]- عبد اللطيف ولد عبد الله عين حمورابي، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، جوان 2020، ص 285.

[3]- نفس المرجع، ص 286.

[4]- نفس المرجع، ص 281.

ثالثا: الحدث المكاني المتخيل

ويرى روائي وأكاديمي الجزائري حسين علام أن الفضاء النصي هو فضاء لغوي، فإنه يمكننا استقصاؤه والبحث عن دلالات اللغة التي كونته، لأن العجائبي المتمثل في الظهورات والهواجس والاستيهامات والصور والمواقف والأحداث فوق الطبيعية يحتاج في تجليه إلى أمكنة هذه التي يجب أن تتلائم مع طبيعته المرعبة أو المعجزة والمثيرة للتساؤل أو التردد، هذه الأمكنة التي خلقتها لغته الراوي لتصبح مسرحا للتحولات ولأعطاب الإدراك، بحيث تزول الحواجز بين الزمان والمكان بتدغم كل شيء في تلك الطبيعة الهذيانية للمشاهدات[1].

وتقول الناقدة البلغارية جوليا كريستيفا هو فضاء المنظور الذي يرى الراوي من خلاله الأشياء وينظمها انطلاقا من قناعاته الجمالية والفكرية معا ودراسة الفضاء في المحكي الفانتاستيكي لا تحدد من جهة معينة، فهو يشمل الأمكنة والمساكن والمزارع والأشياء الطفولية التي تنقل عن طريق المخيلة".

إذا يمكن أن نقول أن الفضاء يخضع لرؤية الراوي للوجود من خلال اللغة متى ما تجاوزت هذه وظيفتها التواصلية لتصبح إشارية تخييلية، يمكن أن تحيل على عوالم أخرى غير واقعية فإذا تعلق الأمر بالعجائبي فإننا نلاحظ أنه يتجلى في فضاءات معينة ولا يتجلى في أخرى.

بحيث أن الأماكن المغلقة أكثر ملائمة لانبجاس الظواهر، والصور العجائبية، بدلا من تلك المفتوحة التي يمكن أن تعد مرتعا للعجيب الرائق الذي لا يثير الرعب[2] وسنتناول في هذا العنصر المكان وفق ثنائيات ضدية يحمل منها معاني وسمات، وقد ورد معظمها وفق الثنائيات (المفتوح/المغلق):

[1]- حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، الدار العربية للعلوم، ناشرون، الجزائر، ص 160، 161.

[2]- شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستكية، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 1430هـ/2009، الجزائر، ص 193.

1. الأماكن المغلقة:

هي الأماكن التي ترمز إلى النفي والعزلة والكبت إذا أن الإنغلاق في مكان واحد: تعبير عن الحجز وعدم القدرة على الفعل أو التفاعل مع العالم الخارجي لأن الخطر يأتي منه أو لأنه يمارس علينا سلطة فالذات واقعة في فخ أو متاهة يكون "الخارج" تجسيد لها تنكمش الذات إذن في قوقعتها لتحمي نفسها من اعتداءات الآخرين تؤنث مكامنها بالذكرى أو الحلم. وبالتالي فإن المكان المنغلق على الذات، سيحاول أن ينفتح على الخارج بطرق أخرى غير التواصلية المألوفة بالإستيهام[1].

البيت:

يرى فيلسوف فرنسي غاستون باشلار أن البيت جسد وروح وهو عالم الإنسان الأول قبل أن "يقذف بالإنسان في العالم" كما يدعي بعض الفلاسفة الميتافيزيقيين المتسرعين فإنه يجد مكانه في مهد البيت وأي ميتافيزيقيا دقيقة لا تستطيع إهمال هذه الحقيقة البسيطة لأنها قيمة هامة نعود إليها دائما في أحلام يقظتنا فالبيت هو ركننا في العالم أنه كما قيل مرارا، كوننا الأول، كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى[2].

في رواية عين حمورابي نجد أول فضاء في القصة تحكي عنه الشخصية الرئيسية بإشارات مبهمة وسريعة، هو غرفة النوم مطلة على الشارع، وهي فوق في أحد الطوابق ومنها يسمع صوت ارتطام المطر بالسقوف وزجاج النافذة المطلة على الشارع وهي لم تكن سوى فضاء لاسترجاع ذكريات الشخصية الرئيسية كنت أقضي الليل مستلقيا دون نوم حقيقي فإنني أعمل على استرجاع ذكرياتي عن الأشياء التي أنجزتها طوال النهار وتلك التي لم أنجزها والأشياء الأخرى التي ينبغي إنجازها غدا[3].

[1]- حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، الدار العربية للعلوم، ناشرون، الجزائر، ص 162.

[2]- غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، الطبعة الثانية، 1974م، المؤسسة الجامعة الدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ص 36 ص38.

[3]- عبد اللطيف ولد عبد الله عين حمورابي، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، جوان 2020، ص 21.

وهناك بيت آخر يرد في الرواية البيت الذي وجدت فيه الرواية نفسها مع تلك الشخصية العجائبية الشيخ –أ– إنه صورة أخرى عن البيت العائلي، حين نحلم بالبيت الذي ولدت فيه، وبينما نحن في أعماق الاسترخاء القصوى، ننخرط في ذلك الدفء الأصلي، في تلك المادة لفردوسنا المادي، هذا هو المناخ الذي يعيش الإنسان المحمي في داخله. سوف نعود إلى ملامح الأمومة للبيت[1]، "ما تزال رائحة الفرن تفوح من داخل المطبخ الذي يقابل الحوش رغم مرور كل هذه السنوات، ولا أزال قادرا على تذكر تفاصيل كل شيء عن أمي ص[2].

يصبح بيت الذكريات معقدا سايكولوجيا، يرتبط بزوايا وأركان العزلة "حاولت استرجاع صورة أمي، لكن ملامحها تلاشت وعجزت عن استرجاع تفاصيل ذلك اليوم ... ذكرياتي مهلهلة، وكل ما أعرفه قابل للتلف والاختفاء [3] بغض النظر عن ذكرياتنا فالبيت الذي ولدنا فيه محفورة بشكل مادي في دخلنا رغم البيوت المتعاقبة التي سكناها جعلت إيماءات عادية، ولكننا نندهش حين نعود إلي البيت القديم بعد تجول سنين عديدة، أن نجد أدق الإيماءات وأقدمها تعود للحياة دون أدنى تغيير"[4]، "انتشر الضوء فجأة من السقف، فعم أنحاء الحجرة وانبعث من الداخل رائحة الصندل والدوم، كانت مستطيلة فيها نافذة وحيدة تطل على بستان جارتنا لالة خديجة يتوزع على مساحتها سرير لشخصين ودولاب ومنضدة زينة، وفي الجانب الأقصر من اليمين انتصب مكتب من خشب الأنبوس يلتصق بالحائط به ثلاثة أدراج ذات أسطح ملساء دكناء"[5].

[1]– غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، الطبعة الثانية، 1974م، المؤسسة الجامعة الدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ص 35.

[2]– الرواية عين حمورابي، ص 74.

[3]– الرواية، ص 151.

[4]– نفس المرجع، ص 43.

[5]– الرواية، ص 153.

المقبرة:

يرى الناقد حسين علام أن المقبرة مفتوحة إذن على الغياب على زمن آخر لا يمكن تصوره إلا عبر المعطيات الدينية التي تجعل من القبر والأقبار انفتاحا على غائب ما[1].

إن دراستنا لعين حمورابي قد لا تنطبق مع معطيات مكان المفتوح التي درس بها حسين علام ليلة قدر للطاهر بن جلول.

فالمقبرة في رواية عين حمورابي هي مكان مغلق فقبر مكان مظلم منغلق لا يمكن معرفة ما فيه، "بعد مرور ثلاثة أيام سألت الحمداوي عن صاحب القبر قال إنه لامرأة قتلت مع طفليها"[2].

فمقبرة في رواية عين حمورابي رمز لمكان موحش مظلم ومخيف وجدت نجاة عزار في الطريق تقف وحيدة أمام القبر الذي شاهدتها أمامه أول مرة لا أدري بحق الجحيم كيف وصلت نجاة إلى هذا المكان الموحش وبلا مساعدة من أحد. اقتربت منها متحاشيا القبور المتناثرة على غير نظام فأحيانا أمشي من دون قصد على قبور ليس لها شواهد رخامية، ما ذنبي إن كنت أدوس على شيء مقدس لم يجد من يهتم لأمره فيشير إليه كان الظلام دامسا على نحو لم يسمح لي برؤية الكتابة على شاهدة القبر كان بجانبه قبران أصغر حجما لطفلين، لكن من غير شاهدتي قبر ساد الصمت، وامتدت الشواهد على مد البصر كأنها غابة من رخام[3].

البئر:

ويعتبر البئر من الأماكن المغلقة وذلك لما يحتويه من ظلام وبردة وعمق فلا يمكن معرفة ما فيه ويصعب النزول إليه وخروج منه "أردت الحبل حول حافة الصهريج عقدته أكثر من عقدة تشبثت بالحبل حول حافة وبدأت أنزل كان الظلام والبرودة يزدادان بإطراد كلما نزلت إلى الداخل، ولما بدأ السطح يختفي أحسست برجلي تلامس شيئا صلبا انبعثت رائحة قوية وكريهة فكتمت أنفاسي

[1]- حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 1431هـ/2010، الجزائر، ص 176.
[2]- عبداللطيف ولد عبدالله، عين حمورابي دار ميم للنشر،الجزائر، ط1،جوان 2020، ص 181.
[3]- مرجع نفسه، ص 197.

وتمكنت أخيرا من الوقوف كان القاع مغمور بالمياه الباردة أحسست بقشعريرة حين لامست يدي نتواد على جانب القاع بدأت أضع أصابعي عليه حتى اكتشفت أنها هي نعم إنها أمي نائمة هنا طوال سنوات[1].

السجن:

إن هذا المكان ليس ذاتي ... بل هو مكان مأهول بأناس آخرين لكنه مكان خطير وهو رطب مظلم مخيف.

ويعتبر أهم محطة في الرواية فهو نقطة التمفصل الرئيسية في الحكاية ذاتها يعد السجن عادة فضاء للعزل الفردي القسري، الفردي، والجماعي ووضع الذات بين قوسين، أي تعليق وجودها في حدود الإمكان لا التحقيق وبما هو فضاء للحجز الجسدي فهو مجال للموت البطيء والسريع، للعذاب الجسدي والنفسي وللرتابة القاتلة. السجن بهذا المعنى قبر وإقبار الجسد حيا ...

وإنهاك للوعي وتضخيم لصفة الغرائز ووحدانية الكائن وفهم لكل ما يربط الذات بالآخر، ويشكل السجن بهذا المعنى أيضا انتقالا من الخارج إلى الداخل من العالم إلى الذات، إنه محاولة تدمير الكائن بحرمانه من مجال تحركه، مع تجريده من جميع أشيائه، وبخاصية بتجريده من اسمه وإلصاق رقم مكانه، إنه نفي الإسم يعد أقصى درجات التدمير استغرقت وقت لأستوعب[2] أنني داخل زنزانة، حاولت تذكر ما حدث بالضبط، لم أرى أحلاما ولا كوابيس كانت غفوة خاطفة جعلتني أنفصل عن العالم مدة وجيزة. أزعجني تيبس الدماء على جبهتي، وأحسست بصداع نصفي يشح رأسي إلى قسمين، دنوت من الكسوة الصغيرة، بدأت الرؤية تتضح رويدا رويدا، كان ضوء الغسق المحتشم يتسرب إلى الداخل الغرفة شحيحا، واستطعت على ضوء رؤية الجرذان تتظافر أمام الباب حيث وضعت أطباق الأكل ما فيها، وبقيت تعبث بمكان وتصدر أصواتا مزعجة لمحت في الظلال أزواجا

[1]- عبداللطيف ولد عبدالله، عين حمورابي دار ميم للنشر،الجزائر، ط1،جوان 2020، ص 323.

[2]- حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 1431هـ/2010، الجزائر، ص 167، 170.

من الأعين تتحرك هنا وهناك بطريقة خاطفة كأنها تحتفل بالوليمة عضني الجوع ولم أجرؤ على لمس تلك الأطباق[1].

كنت أرتجف من الخوف وشعرت أنني دجاجة وقعت داخل وكر للذئاب.

- أهلا بالعروس.
- لن أتمكن من رؤية لأن النور خلفه كان باهرا.
- لقد نام ابن الزانية بما فيه الكفاية ص[2].

نلاحظ أن هناك تقابلا بين الذات (الدخل)والعالم (الخارجي) ولم تكن هناك رغبة في الضياع في الخارج، وكما أن هناك تراتبية للوصول إلى الذات الخالصة عبر تجربة الولادة مرة أخرى يقول ميخائيل باختين في كتابه الأنتربولوجيا الفلسفة "إن الأنا تختبئ في الآخر والآخرين، إنها ترغب في أن تكون أنا أخرى للآخرين، أن تخترق الانفتاح يضيف باختين "فإني أحقق وعيي الذاتي، وأصبح ذاتي عبر كشف نفسي للآخرين عبر الآخر وبمعونته ... إن انقطاع الذات عن الآخرين وعزلها لنفسها وانغلاقها هي الأسباب الرئيسية لضياع الذات[3].

كم كنت أتوق إلى الحرية، وكم كنت أحتاج إلى أن أتنفس الهواء وأرى النور أفسح الرجل النحيف الطريق، فخرجت مطأطأ الرأس مقهورا، مهزوزا مستتر فأرى الحرية أمامي ولا أملك الرغبة في بلوغها ... رأيت الطريق نحو الحرية. كانت مبسوطة أمامي، لأول مرة لم أفهم سبب ذلك الشعور حين توقفت عن المشي وبقيت واقفا، ألتفت إلى الزنزانة التي احتوتني مدة أربعة أيام كاملة. شعرت بالحزن رغم كل شيء، ولا أدري ما الذي كان يجب أن أشعر به في ظرف كهذا، كنت خائفا من المشي قدما.

[1] عبداللطيف ولد عبدالله، عين حمورابي دار ميم للنشر، الجزائر، ط1،جوان، ص 257.

[2] - نفس المرجع، ص 259.

[3] - نفس المرجع، ص 172.

أشفقت على نفسي من الفشل مجددا وإهدار ما تبقى من حياتي كما أهدرت ما أنصرف منها[1].

2- الأماكن المفتوحة:

يقول "غولدن شتاين" عن الفضاء المفتوح/المغلق كلا ما يناسب هنا تمام المناسبة، فهو يرى أنه "حتى في حالة ما إذا جرى الحدث الروائي مغلق فإننا يمكن أن نكتشف فتحة أحدثها فضاء المتخيل إننا نجد إذن الـ "هنا" وهو المكان المحدد الذي يضع الروائي فيه شخصيته، وهذه الأخيرة لا تنخرط فيزيقيا فقط في واقع الفضاء الروائي أين يجري وجودها ككائن من ورق، بل تحلم بآفاق أخرى، ترى نفسها أو تتصورها في أماكن أخرى، من هنا ينبجس فضاء مستحضرا الـ "هناك" متراكب مع الإطار الذي فيه الحدث"[2].

البحر:

البحر بؤرة كونية جمالية، شغل اهتمام الأدباء بصفة عامة، والروائيين بصفة خاصة نظرا لسحره وعظمته فأثر فيهم وأصبح هاجسهم وذلك لما يحمله من معان ودلالات، فكل روائي ينظر للبحر بمنظار خاص لأن البحر دون غيره من الأنماط المكانية علامة محورية حيث شخصية الأدباء فمنهم من جعله صديقا وآخر عدوا وآخر حكيما يشتكي إليه مشاكله وهمومه ... إلخ.

ويتخذ البحر أشكالا وألوانا وصورا شعرية مختلفة ليعبر من خلاله عن تجربته وهمومه وراءه فهو غير محدود بالمكان المنسوب فتضاريس الفضاء البحري تغيرت مع تغير الإنسان والمكان وطبيعة المكان في حقيقتها مرتبطة بكل هذه التغيرات، لأن البحر هو ملجأ الحلم والحقيقة ... رمز للرحلة والمغامرة السندبادي وهو رمز الاتساع واللانهاية والعظمة والسر اللامتناهي، والحياة واللقاء الجميل[3]. ويذهب

[1]- عبداللطيف ولد عبدالله، عين حمورابي دار ميم للنشر،الجزائر، ط1،جوان 2020، ص 260.

[2]- نفس المرجع، ص 176.

[3]- سعيد العمري، خديجة معموري، بنية الزمان والمكان في "رواية زهرة العوسج" لراضية قعلول، مذكرة ماستر، جامعة محمد الخيضر، بسكرة، الجزائر، يوم: 2019/06/22م، ص65.

الناقد حسين علام إلى أن وصف البحر يتجاوز المغلق المنتمي إلى ما هو مفتوح وغير محدد أي أن حركة الفضاء هنا خارج السلط إنه فضاء "الخارج" مفتوح حيث تستطيع الحركة بحرية هذا الفضاء المفتوح واللامتناهي يستشير العجيب[1].

حضر البحر في رواية عين حمورابي أكثر ارتباط بالشخصية الرئيسية وورد ذكر هذا المكان المنفتح في عدة مواضع في الرواية نذكر منها.

رأيت البحر أول مرة وأنا طالب بجامعة الجزائر العاصمة،/ أذكر أنه كان يوم عيد ميلادي التاسع عشر قرأت عنه في الكتب وتخيلت حورية البحر تتمدد على الرمال الذهبية وتعرض مفاتنها تحت ضوء الشمس[2].

عندما تقوم الرواية بوصف رائع للبحر ولا يخفى ما في لغتها وصورها من تشاكل مع الحالة النفسية والذهنية التي آلت إليها بعد تجربة السجن وما في ذلك كله من انفتاح على العجيب يجد فيه الإنسان خلاصة[3].

عندما ذهبت أول مرة إلى الشاطئ وقفت حافيا، غاصت قدماي في الرمال الذهبية الدافئة، وأنا أراقب المد والجزر اللامتناهيين، لا أدري بالضبط لماذا تذكرت تلك اللحظات البعيدة لكنها ارتبطت بشعوري بعد السقوط، إذ كان المد والجزر ينتقلان إلى دماغي، ترتفع موجة الألم تنخفض ثم تعود بقوة كان البحر هذه المرة فوقي وأنا أحدق من أسفل الحفرة إلى السماء الصافية.

كان الضابط يتكلم بنفاذ صبر ويلوح بسيارته مهددا، لكني كنت في حاجة ماسة إلى قول ما فكرت به طويلا حتى لو كلفني حياتي.

[1]- حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 1431هـ/2010، الجزائر، ص 181.

[2]- عبداللطيف ولد عبدالله، عين حمورابي دار ميم للنشر،الجزائر، ط1،جوان2020، ص 200.

[3]- سعيد يقطين، قال الراوي، البنايات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، ط1، 1997، ص 101.

الوالي الصالح:

لا يقل حضور الوالي الصالح في السير الشعبية عن حضور الجن والسحرة وكأني بتوظيف الراوي، لهذا النوع من الشخصيات العجائبية يريد تحقيق نوع من التوزان في صنع الأحداث وتحريكها، فإذا كان الساحر يستعين بثقافة سحرية، وبخدامة من الجن، فالوالي يستعين بما وصل إليه نتيجة العبادة والزهد من عناية ربانية[1].

أما فضاء الوالي في الرواية يتحول إلى مأوى للهامشي من الأجساد والمنبوذين الذين يرون خلاصهم في الهامش هذا يقول الطاهر رويغة "في مثل هذا المكان يعتقد الإنسان أنه بإمكانه أن يحقق بهجته روحية غامرة ...

لكن هذا الإحساس العارم لا بعمر طويل، إذ أن المثول بين يدي الوالي يقلب كل شيء، فتعاود الجسد ثورته، ويتحرك شقه يطلب الإرتواء.

الحق أن في هذا الدوار أشياء عديدة تقال، أهمها أن الجد قدم إلى هذا المكان[2] مطاردا ووجد آنذاك قلة من السكان الذين نزحوا هم أيضا من مكان آخر، ولم يكد يجمعهم المكان حتى انصهروا في بوثقة النسب وأسسوا من القريتين أو الدوارين كما يسميهما الأهالي، يقع الدوار الأول في الشرق ويقع الثاني في الغرب يقول آخرين أنه كان للجد الأكبر ولدان أحدهما يدعى الحراق والآخر المجدوب، ومع الزمن تبين أنهما يملكان من كرامات الأولياء ما يملك الصالحون، وبعد موتهما تقرر دفنها في أعلى قمتين من المنطقتين تكريما الظاهريتين[3]. دفن سيدي المجدوب في قمة جبل أمجر، ودفن سيدي الحراق في قمة جبل تاهرت، هكذا أصبح لكل دوار وليه الصالح بفزع إليه الأهل في أمورهم

[1]- سعيد يقطين، قال الراوي، البنايات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، ط1، 1997، ص 181.

[2]- نفس المرجع، ص 183.

[3]- عبداللطيف ولد عبدالله، عين حمورابي دار ميم للنشر،الجزائر، ط1، جوان 2020، ص 9.

الخاصة تبركا واستجلابا للخير والنعمة، يقيم سكان دوار من هذين الدوارين احتفالا سنويا بوليهم الصالح يسمى "الوعدة"[1].

رابعا: الحدث الزماني المتخيل

يبدو أن دراسة مشكلة الزمن في الرواية، ليس بالأمر الهين لأن هناك تراكما نقديا مهما فيما تعلق بهذه المشكلة التي تخص بنية النص بحيث أن الدارس سيضطر لمواجهة كل من الركام بطريقة انتقائية لكنه من المفيد العودة إلى المقولات المهمة في هذا الباب كي يتوضح طرحنا.

يؤثر عن الشكلانيين الروس أنهم كانوا أول من أدرج مبحث الزمن في نظرية الأدب ومارسوا بعضا من التحديد فيما يتعلق به وذلك لأنهم تعرضوا للأحداث والعلاقات التي نجمع بين أجزائها، لقد فرق الشكلانيون منذ أمد بين الحكاية ومبناها بين الأحداث المروية وبين طريقة روايتها، وبالتالي اعتبروا أن لكل عنصر زمنيته الخاصة به، فالأحداث المتضمنة في الرواية لها منطق مختلف عن تلك القرائن الزمنية التي تبرز من خلالها كيفية عرضها[2].

ولقد اهتمت الدراسات بالزمن في جميع العلوم على الرغم من اختلاف مناهجها وموضوعاتها، بحيث اختلف المعجمين العرب اختلافا شديدا في تحديد مدى الزمن ، بحيث منهم من يجعله دالا على الإبان .... على زمن الجرد أو زمن البرد، ومنهم من يجعله مرادفا للدهر، كما يجعل الدهر مرادفا له، ولكنهم في معظمهم يجنحون به للأقصر صدر للدهر[3].

وقد يكون الزمن من المفاهيم الكبرى التي حار العلماء والفلاسفة والرياضياتيون في الإجماع على تعريفها مما يذر الباب شارعا لكل مجتهد وما يقترحه من تعريف ولكل مفكر وما يتمثل له من

[1]- عبداللطيف ولد عبدالله، عين حمورابي دار ميم للنشر،الجزائر، ط1،جوان2020، ص 10.

[2]- حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 1431هـ/2010، الجزائر، ص 168.

[3]- عفاف بوغرارة، جماليات الزمن والمكان في الرواية، زقاق المدن لنجيب محفوظ أنموذجا، مذكرة ماستر أكاديمي، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة، ت. م: 2017/2016/05/24، ص 25.

تحديد ولعل ذلك هو الذي حمل باسكال على الذهاب إلى أنه "من المستحيل ومن غير المجدي أيضا، تحديد مفهوم الزمن"[1].

1- النظام الزمني L'ordre temporel:

ليس من الضروري – من وجهة نظر البنائية- أن يتطابق تتابع الأحداث في رواية ما أو في قصة، مع الترتيب الطبيعي لأحداثها كما يفترض أنها جرت بالفعل فحتى بالنسبة للروايات التي تحترم هذا الترتيب، فإن الوقائع التي تحدث في زمن واحد لابد أن ترتب في البناء الروائي تتابعيا لأن طبيعة الكتابة تفرض ذلك، مادام الروائي لا يستطيع أبدا أن يروي عددا من الوقائع في آن واحد، وهكذا فإن التطابق بين الزمن السرد، وزمن القصة المسرودة لا نجد له مثلا إلا في بعض الحكايات العجيبة القصيرة على شرط أن تكون أحدثها متتابعة وليس متداخلة[2].

إن زمن القصة هو زمن الذي استغرقته الأحداث المتخيلة في وقوعها الفعلي[3]، وفيه نبحث عن البنيات باعتبارها إطار لأفعال الفواعل وموضوعها للإدراك أو التصور من خلال الفواعل، لأنهم وهم ينجزون أفعالهم في زمان ينطلقون في ذلك من وعي أو رؤية خاصة للزمن، وهكذا يحدث ما يسمى "مفارقة زمن السرد مع زمن القصة"[4].

ففي رواية عين حمورابي نجد أن الروائي لم يلتزم بتسلسل المنتظم لسرد الأحداث فهو قد ابتدأ روايته بزمن الحاضر حيث نجد بطل القصة يتحدث عن أحاسيسه وشعوره بالغضب والقوة والحزن والتعب في آن واحد وذلك لتواجده داخل غرفة الإستجواب لدرجة أنه اشتاق للموت على نحو لم يحدث قط في حياته، ثم ينطلق بعد ذلك في السرد على لسان البطل وحيد الذي يذهب بمخيلته

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، 1998، ص 173.

[2]- د. حميدة لحميداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1991، الدار البيضاء، ص 73، 74.

[3]- إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم والناشرون، ط1، 2010م، الجزائر، ص 100.

[4]- سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، ط1، 1997، ص 163.

للماضي ثم الحاضر في سرد الأحداث العجائبية، وهنا يرى بعض نقاد البنائيين أنه: عندما لا يتطابق نظام السرد مع نظام القصة فإننا سنقول أن الراوي يولد مفارقات سردية[1].

2- المفارقة الزمانية Anochrony:

من إشكال العدول عن السرد النمطي ما يسميه جنيت باسم المفارقة الزمانية، وهي إما أن تكون استرجاع لأحداث ماضية أو تكون استباق لأحداث لاحقة، إن مفارقة ما يمكنها أن تعود إلى الماضي أو إلى المستقبل وتكون قريبة أو بعيدة عن لحظة "الحاضر" أي عن لحظة القصة التي يتوقف فيها السرد من أجل أن يفسح المكان لتلك المفارقة[2].

أما عبد اللطيف ولد عبد الله في عين حمورابي فعلاوة على إلتزامه بفكرة التتابع والتسلسل الذي لا يخلو من اقتران الحادثة بالأخرى، والولادة بالنمو والانحدار نحو النهاية الأخيرة إلا أن روايته هذه لم تخل من مفارقات، وانعطافات زمنية ومن انزياح كانت الغاية منه بلا شك تجنب الرتابة، التي تغرق المتلقي –أحيانا- بإحساس نصيبه من التشويق والرغبة في المتابعة أقل مما ينبغي.

وقد كثرت المفارقات الزمانية في الرواية، وإحدى هذه المفارقات تتمثل في توقف الراوي عن التقدم نحو الأمام، عائد للوراء مدة من الزمن[3] تقارب اثني عشرة سنة، حين نزع صورة من الألبوم وأخذ يحدق إلى الوجه عن قرب، تلك المرأة المتبسمة في الصورة تشبه فاطمة، إلى حد بعيد- كما نقف جنب إلى جنب أنا في بذلة دمية سوداء، وهي في فستان الزفاف.

ثمة صورة أخرى لها رفقة طفلين، فتاة في الرابعة أو الخامسة من العمر ولد بصغرها بسنتين، أردت أن أتنفس هواء نقيا وأعيد التفكير بهدوء وبدلا من ذلك اتجهت إلى البيت المجاور فطرقت الباب بقوة تحرك طيف ما من خلال نافذة الغرفة المضاءة ثم اختفى فجأة، وفي هذا الاسترجاع لا

[1]- عبد اللطيف ولد عبد الله عين حمورابي، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، جوان 2020، ص 11، 12.

[2]- المرجع السابق، ص 103، 104.

[3]- المرجع السابق، ص 74.

يقتصر على الخروج من اتجاه زمني آخر ولا باستعادة الماضي، ولكنه له أثره في ربط الأحداث العجائبية[1] واستشارة الخوف والتردد وبقيت واقفا هناك عاجزا عن فعل شيء.

3- الاستغراق الزمنيLa durée :

لم نجد مقابلا دقيقا لمصطلح la durée يكون محلا بالمعنى المطابق لما يقصده به بالذات في مجال الحكي سوى هذا التركيب "الاستغراق الزمني" لأن الأمر يتعلق في الواقع بالتفاوت النسبي، الذي يصعب قياسه بين زمن القصة، وزمن السرد، فليس هناك قانون واضح يمكن من دراسة هذا المشكل إذ يتولد اقتناع ما لدى القارئ بأن هذا الحدث استغرق مدة زمنية تتناسب مع طوله الطبيعي أو لا تتناسب، وذلك بغض النظر عن عدد الصفحات التي تم عرضه فيها من الكتاب، أي عبرة بزمن القراءة في تحديد الاستغراق الزمني.

وهكذا إذا كانت دراسة مدة الاستغراق الزمني وقيمها غير ممكنة في جميع الحالات فإن ملاحظة الإيقاع الزمني ممكنة دائما بالنظر إلى اختلاف مقاطع الحكي وتبينها فهذا الاختلاف يخلق لدى القارئ انطباعا تقريبيا عن السرعة الزمنية أو التباطؤ الزمني، لهذه يقترح جيرار جينيت أن يدرس الإيقاع الزمني من خلال التقنيات التالية:

4- الخلاصة Sommaire:

وتعتمد الخلاصة في الحكي على سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، واختزلها في صفحات أو أسطر أو كلمات دون التعرض للتفاصيل[2].

وفي رواية عين حمورابي لجاء الروائي إلى اختزال بعض الأحداث التي وقعت قبل ثماني سنوات في أشهر قليلة.

هل تعرف صاحبة هذا القبر؟

[1]- عبد اللطيف ولد عبد الله عين حمورابي، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، جوان 2020، ص 226، 293، 294.

[2]- د. حميدة لحميداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1991، الدار البيضاء، ص 75-76.

لذت بالصمت وأسلمت أفكاري للريح.

إنه لإمرأة ضربت حتى الموت مع طفليها بعد اغتصابهم جميعا حتى حدث هذا.

قبل ثماني سنوات[1].

حيث كان لهذا الاختزال دور مهم في الرواية لتنفتح بعد ذلك على العجائبي "وبدل من ذلك اتجهت إلى البيت المجاور وطرقت الباب بقوة تحرك كيف ما من خلال نافذة الغرفة المضاءة ثم اختفى فجأة وبعد دقيقة ونصف انشق الباب عن عجوز مجعدة الوجه، شعرها مفروق من الوسط ومصبوغ بالحناء وقفت تنظر إلي عاقدة حاجبيها فاجئني ظهور هذه العجوز بدلا من فاطمة، لكني أخفيت دهشتي وسألتها عنها، ضيقت عينيها ونظرت إلى من خلال الظلام، ظنن وهلة أنها سماء[2].

5- الاستراحة Pause :

أما الاستراحة فتكون في مسار السرد الروائي توقعات معينة[3] جراء المرور من السرد الأحداث إلى الوصف أي الذي ينتج عنه مقطع من النص القصصي تطابقه ديمومة صغر على نطاق الحكاية.

فالوصف التقليدي يشكل مقطعا نصيا مستقلا عن زمن الحكاية إذ أن الراوي عندما يشرع في الوصف يعلق بصفة وقتية تسلسل أحداث الحكاية أو يرى من الصالح قبل الشروع في السرد ما يحصل للشخصيات توفير معلومات عن الإطار الذي تدور فيه الأحداث لكن من الممكن ألا ينجر عن الوصف أي توقف للحكاية إذ أن الوصف يطابق وقفة تأمل لدى شخصية بين لنا مشاعرها وانطباعاتها أمام مشهدها[4].

كان كل شيء في مكانه تماما: أغطية وزرابي مكدسة في الرواية اليسرى وعلى الجهة اليمنى مستمدة من الخشب البلوط العتيق بواجهتها الزجاجية.

[1]- عبد اللطيف ولد عبد الله عين حمورابي، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، جوان 2020، ص 83.

[2]- الرواية، ص 224.

[3]- مرجع سابق، ص 76.

[4]- سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص ص 90، 92.

تظهر داخلها أصداف النهر التي التقطها شقيقي أيام كان طفلا.

وإلى جانبهما مجسم للكرة الأرضية مصغر الحجم، وفي وسط الغرفة علقت صورة طفل يرتدي عباءة بيضاء أعتقد أنها لي قبل لحظات من موعد الختان[1].

هاته الفقرة عبارة عن وصف يقوم به السارد نفسه لإعطاء القارئ معلومات عن الإطار الذي يعيش فيه الشخصية الرئيسية "وحيد حمراس" وهو بالتالي وصف موضوعي.

كانت جدران الغرفة الأربعة مغطاة بالزيوت الطبيعية والأعشاب الطبيعية وثمة جدار منعزل تماما يحتوي على رفوف كدست فوقها الكتب وبجانب النافذة مكتب من خشب القيقب، لكنهما لم تمنعني كلها من التركيز على الحبل الذي تدلى من السقف استسلمت ركبتاي فلم أستطع التقدم إلى الأمام رأيتها تتدحرج في الهواء بحرية وبدت أطرافها رخوة، وتحتها كرسي خشبي مقلوب[2].

اما الفقرة الثانية فهي تورد من خلال الوصف مشاهدات شخصية روائية هي حسن الصائغ أي أن هذا المقطع الوصفي يربط الوصف بالنشاط البصري للشخصية ويبرز المفعول النفسي لمشاهداتها فالوصف إذن وصف ذاتي، ويعني ما سبق أن الفقرة الأولى تمثل توقفا بالمعنى المعرف آنفا أمالا الفقرة الثانية فهي أقرب إلى ما يسميه جينيث بالمشهد[3].

6- القطع L'ellipse:

وهو حذف فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث، فلا يذكر عنها السرد شيئا، يحدث الحذف عندما يسكت السرد عن جزء من القصة أو يشير إليه فقط بعبارات زمنية تدل على موضع الحذف من قبيل "ومرت أسابيع" أو "مضت سنتان" ومثاله[4].

[1]- عبد اللطيف ولد عبد الله عين حمورابي، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، جوان 2020، ص37.

[2]- نفس المرجع، ص173.

[3]- محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم وناشرون، الجزائر، ط1، 2019، ص 94.

[4]- محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم وناشرون، الجزائر، ط1، 2019، ص 92.

إن القطع عادة يكون في الروايات التقليدية مصرحا به وبارزا غير أن الروائيين الجدد استخدموا القطع الضمني الذي لا يصرح به الراوي وإنما يدركه القارئ فقط بمقارنة الأحداث بقرائن الحكي نفسه، والواقع أن القطع في الرواية المعاصرة يشكل أداة أساسية، ولأنه يسمح بإلغاء التفاصيل الجزئية التي كانت الروايات الرومانسية والواقعية تهتم بها كثيرا. ولذلك فهو يحقق في الرواية المعاصرة نفسها مظهر السرعة في عرض الوقائع في الوقت الذي كانت الرواية تتصف بالتباطؤ[1].

وهذا ما نجده في رواية عين حمورابي:

- وبقينا في غرفتنا نبكي حتى جفت دموعنا واستسلمنا للنوم، حدث هذا منذ زمن بعيد، ولم أعد أذكر ما جرى بعد ذلك.

- لكنه أعاد نسخ الكتابة التي على الألواح وأودع نسخة منها في متحف الجزائر اختفت سنة 1978م، ومرت سنوات عديدة حتى عثر عليها رجل أعمال من كولورادو وهو ياباني الأصل يدعى كاتسرو [2] وهنا حذف السارد زمن السرد فترة معينة لا يذكر منها شيء وهذا النموذج للحذف الضمني الذي لا يحدد المدة الزمنية للفترة المحذوفة فيترك القارئ مهمة تخمينها وتقديرها.

- أحسست من نبرة صوته أنه شعر بخيبة أمل بعدما أخبرته عن اختفائك المفاجئ لاحقا، وبعد مرور ثلاثة أيام سألت الحمداوي عن صاحب القبر، قال إنه لإمرأة قتلت مع طفليها[3].

وفي هذه الفقرة يحذف السارد من زمنية السرد فترة ثلاثة أيام وهي فترة قصيرة بعد لقاء نجاة الحمداوي ولا يذكر عنها شيء وهذا المثال نموذج للحذف المعلن الذي يحدد الفترة المحذوفة من زمن القصة بشكل صريح (ثلاثة أيام)[4].

[1]- حميدة لحميداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1991، الدار البيضاء، ص 77.

[2]- عبد اللطيف ولد عبد الله عين حمورابي، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، جوان 2020، ص 90 -137 -181.

[3]- عبد اللطيف ولد عبد الله عين حمورابي، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، جوان 2020، ص 181.

[4]- المرجع السابق، ص 94.

خامسا: الإحداث المتخيلة:

يعد الحدث عنصرا من عناصر بناء الرواية، فهو يؤدي دورا في بناء رواية ذات المستوى الجيد لأنه يعمل على نمو الموقف وتحريك الشخصيات، ويجعل القارئ يتفاعل مع الرواية.

فالحدث في الرواية يعمل على تبيين دور الشخصية في النص السردي وتصويرها أثناء الأداء كما يعمل على كشف الزمان والمكان باعتبارهما عنصران مهمان، فعند توظيف الكاتب لعنصر التشويق نجده يعمل على إثارة اهتمام المتلقي من بداية سرد الأحداث إلى نهايتها وتنقسم أحداث الرواية إلى أحداث رئيسية وأحداث ثانوية.

والحدث من أهم العناصر الفاعلة في تشكيل الرواية وهو بمثابة وظيفة نتجت على أفعال الشخصيات في أزمنة وأمكنة معينة فهي سلسلة من الوقائع المتصلة ببعضها البعض لتشكيل فقرات الرواية فلا يمكن أن تكتمل وتنجح الرواية إلا بتوظيفها، كما تبين أيضا نادية بوشفة "أنه لا يخلو نص من الأحداث فهي البؤرة المشعة التي تحرك القصة من أولها إلى آخرها وتتميز هذه البؤرة بالتميز والاختلاف"[1].

تعددت الأحداث العجائبية في رواية عين حمورابي بين أحداث رئيسية وأخرى ثانوية، ففي الجزء المعنون بـ: تحت الأنقاض تبدي الشخصية الرئيسية وحيد حمراس تعجب واستغراب من الحالة التي آلت إليها السيارة رغم أنه كان يرجع بها من غير أضرار إلى المخيم "لم أفهم مكان يرمي إليه، فلا أذكر أن شيئا أصاب السيارة أخبرته أني ذهبت في زيارة قصيرة ثم رجعت بعد منتصف الليل بقليل، ولم أتعرض لأي حادث عاد يتكلم سريعا وهذه المرة بلغت الإيقبو تتخللها بعض كلمات غير مفهومة من الإنجليزية بدأ يتمشى وأنا أتبعه حتى بلغنا موقف السيارات تحت ظلال الأشجار اليوكاليتوس، كانت إطارتها وأسفل هيكلها ملطخة بالطين تحطم أحد ضوئيها الكاشفي الأمامين وتزحزح ملتقى

[1]- دنيا درامنية، خديجة عثامنة، العجائبية في رواية "سرادق الحلم و الفجيعة" لعز الدين جلاوجي، مذكرة ماستر، جامعة 08 ماي 1945، ت م: 2020/09/30.

الصدمات الأمامي عن مكانه، استغربت الحالة التي آلت إليها السيارة فقد غادرت منزل والدي بغير أضرار[1].

كما نجد أيضا بعض الأحداث الرئيسية التي كان لها دور بارزا في الرواية: منها: عجيب الثالوث المحرم الذي يتفرغ إلى العجيب السياسي، العجيب الديني، والعجيب الجنسي وقد كان لكل فرع حضوره في رواية عين حمورابي:

1- العجيب السياسي:

وهي رواية تتجاوز المسكوت عنه لتصور واقعا حقيقيا بأسلوب يتوسل الكلمة المحررة من قيود المعقول الممتعة بـ :"ذاكرة آثمة تتغذى من فضائع العقل والواقع، وتسعى إلى التقاط أنينه المرتبك قصد تشخيص نبضه المختل، كما تسعى إلى تجسيد رعب الواقع ببطش الذاكرة، والتي تخدش حياء الباطن وتقشر جلد الواقع، فتصير الكلمة سلالة مزدوجة من الواقع الطبيعي والفوق الطبيعي، ولها حمولتها الخاصة ومستقبلها الذي تغير عنه، فلا تزيد الخطاب الذي يحتويها إلى رسوخا، كما لا تزيد الواقع المعبر عنه إلا افتضاحا.

ولقد جاءت رواية عين حمورابي ممثلة لتجلي العجيب السياسي في الرواية الجزائرية بامتياز كبير إذ سعى الروائي فيها إلى ابتكار وسائل قادرة على تعرية آليات القمع والاستبداد دونها مواجهة مباشرة مع رموزهما وقد تجلى ذلك في البعد العجائبي الذي غلف الرواية من بدايتها إلى نهايتها، حتى تراءت لقرائها كائنا لغويا عجائبيا يلقي به في حيرة السؤال المتنمر اللاهث وراء المعنى المتخفي خلف قضبان اللغة المتحررة من قيود الواقع الطبيعي، حيث يلحق بنا الكاتب في عوالم من التخييل يستثمر فيها الحكايات الشعبية والكتب التراثية التي اهتمت بتصوير الخارق والعجيب[2].

[1]- عبد اللطيف ولد عبد الله عين حمورابي، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، جوان 2020، ص 41.

[2]- الخامسة علاوي، العجائبية في الرواية الجزائرية، دار التنوير، الجزائر، 2013، ح. ك، 24/17، ص 203.

ولكن ذلك كله من أجل أن يرقى بواقع جزائري إلى واقع أدبي يقتات من عوالم العجيبة ذات السحر الخالص لاسيما وهو يتسائل عمالا إذا كان في وسعنا أن نكون بلا تاريخ وبلا ذاكرة أو أن نكون نحن وقد ضاعت أبحاثنا في دروب الوحوش البشرية[1].

وهنا يصبح القبض على الجاني أمرا ثانويا أمام المال فحتى التاريخ لا قيمة له أمام بضعة دنانير.

هنا يصور لنا الروائي واقع مرير يحكمه المال، كنت أعلم أن مثل هؤلاء الأشخاص لا يهمهم مصير البشرية ولا يحملون هما آخر غير ارضاء من هم فوقهم في أرقى المناصب أو بلوغ ثروة ما في الحالات هؤلاء لا يهمهم التاريخ ويقلقهم الغياب من صفحاته التي يكتبها الآخرون[2].

2- العجيب الجنسي:

شكل العجيب الجنسي "أحد الشواغل الأساسية لكتاب الرواية في المغرب العربي رغم إندراجه ضمن المسكوت عنه من الموضوعات المحرمة التي لا يمكن الاقتراب منها لقدسيتها من منظور أحكام البيئة التقليدية المحافظة عقيدة وأخلاقا"، ولقد كان انطلاق هؤلاء الكتاب في طرحهم لقضية الجنس في نصوصهم من وعي مشترك لا ينظر إليها موضوعا محرما لا يجوز الخوض فيه، وإنما إشكالية من جملة الإشكاليات التي تعرض في حياة الفرد والمجتمع وتسهم بشكل مباشر أو غير مباشر في تحديد علاقة الأنا بالآخر، إذ هي علاقة من جملة العلاقات التي تتفاعل معها سلبا وإيجابا على أنها إفراز طبيعي للمجتمع الذي يعيش فيه الكاتب وبما ذلك ما جعلها لا تكون إشكالية مهيمنة، إذ تحيط بها مسائل أخرى ذات أبعاد مختلفة ومتنوعة في جل النصوص الروائية ومع ذلك فقد دل طرح قضية الجنس في الكتابة الروائية المغاربية على كثير من الجرأة اخترقت المقدس من خلال عبارات مكشوفة وصور حسية مكثفة يبلغ بها الكلام في الأغلب منتهى الجهر بما ينافي الأخلاق المحافظة" لاسيما عندما تبلغ هذه الممارسات حدا من الحيوانية وتتعدى حدود المنطق والمعقول، فتصدم وتستفز المتلقي بتجاوزها حدود الإثارة الرخيصة وذلك لما فيها من تحويل للرغبة في اتجاه المحرم غير المباح، كما حدث

[1]- عبد اللطيف ولد عبد الله عين حمورابي، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، جوان 2020، ص 310.

[2]- مرجع سابق، ص317.

في رواية عين حمورابي[1] مع شخصية فاطمة وطفليها ليديا ونبيل، حيث تم ظربهم حتى الموت بعد أن تم اغتصابهم جميعا[2] من طرف ثلاثة أشخاص، كانوا من تجار الدوار أحدهم يدعى فيصل المملوك والثاني يدعى الحاج عثمان أما الثالث فيدعى عثمان باي مخترقين بذلك كل القيم الروحية والقانونية والدينية والإنسانية وقد بلغت بهم الوحشية إلى تنكيل بجثث ضحاياهم في أبشع صورة.

3- الامتساخ:

يصعب إيجاد تفسير عقلي للامتساخ ذلك أن استعماله تشكيل فوق طبيعة ظل محصورا في التفسير الفوق الطبيعي لأن كتابة المسوخ في كتابة الرعب وهو أنواع، فيه ما يتعلق بالإنسان والنبات والحيوان، حيث تتعلق جميعها باعتماد الكاتب على المزج والتركيب ثم التعددية والتضخيم[3].

ونمثل للامتساخ هنا في رواية عين حمورابي في تلك الرسومات التي رسمها أسلافنا المبدعين قبل مئات الآلاف من السنين، كنت أمام لوحة فنية مزدهرة بالألوان والحركة والرموز حيوانات ذات شكل غريب، متوحشة، قطيع من الغزلان، والجواميس كانت في منتهى الدقة حتى بدت كأنها رسمت حديثا تحرك الضوء فوق البقعة أخرى، فظهر رسم مخيف لمخلوق نصفه العلوي إنسان ونصفه السفلي حيوان وله ذيل يلحق شيئا غريب بدا كحيوان ممسوخ لا شكل له.

انتشرت الرعشة في أطرافي وأنا أمسح الجدار بعيني وأرى صورا مضت عليها مئات الآلاف من السنين، رأيت مشهدا لا يتصور لرسم آخر باللون الأسود يمثل قطعان خيول صغيرة الحجم ذات حوافر ثلاثة[4].

إن المسخ ليس شيئا متنكرا أو مستورا ولكنه مدرك يتموضع داخل نسق ثقافي كما يقول جلبير لاسكو إذ أن هذه الامتساخات التي تتم تصوريها بشكل واع تحمل حمولتها الدلالية والإجتماعية

[1]- الخامسة علاوي، العجائبية في الرواية الجزائرية، دار التنوير، الجزائر، 2013، ح. ك، 24/17، ص 222.

[2]- عبد اللطيف ولد عبد الله عين حمورابي، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، جوان 2020، ص 83.

[3]- شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستكية، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 1430هـ/2009، الجزائر، ص 124.

[4]- عبد اللطيف ولد عبد الله عين حمورابي، المرجع السابق، ص 310.

فتؤدي وظيفتها الأدبية المتعلق بتوليد الرعب والتردد في القارئ والشخصية ذاته[1]، حيث أن لهذه الرسومات دلالات عن الموروث القديم لفن الجدران الصخرية الذي لمسته ذاكرة معطوبة وتاريخ جماعي يحاول هذا انقاذه من أيدي العابثين ويتجاهله آخر فيراه تافها أمام سطوة المال.

4- الرواية البوليسية:

لقد دأب العديد من كتاب الرواية البوليسية إلى الإتكاء على عناصر مركزية في حبكة الرواية البوليسية كالاختفاء والغرابة والرعب وهي نفسها عناصر نجدها في الرواية الفانتاستيكية، لكن الإختلاف يتجلى في كون الرواية البوليسية تتطلب واقعية يسودها غموض، يتم الكشف عنه تدريجيا فتكون النهاية باستيضاح غموض الأحداث التي صحبها الرعب والاختفاء[2].

حيث تعتبر رواية عين حمورابي رواية بوليسية من أدب جرائم القتل والخيانة وسرقة يبتدأ بمشهدها الأولى في مخفر الشرطة، ويسدل الستار هناك أي في جلسة واحدة حيث يبدأ بطل القصة في سرد أحداثه العجائبية بكل دقة ومهارة ويعود بنا بين الفترة والأخرى إلى مكان السرد المخفر.

هذا المكان الذي لجأ إليه هارب من الأهالي الغاضبين حيث يقول بطل القصة وحيد في الجزء الأول المعنون بالرجل الصامت، خلف طاولة معدنية ينظر إلى تارة ويرقى على الآلة الكاتبة تارة أخرى وبجانبه يجلس رجل له فك عريض كأنه مثبت بالبراغي على وجهه، لم أسمعه يتكلم منذ لجوئي إلى هنا هاربا من الأهالي الغاضبين[3].

لكن سرعان ما يجد نفسه متهم بخيانة الوطن هذا ما يفهم من كلام الضابط، فهمت من كلامه أني متهم بخيانة الوطن من خلال التآمر مع المنظمات سرية، عبث حاولت إقناعه بعملي في البعثة الأثرية وبأني مجرد طبوغرافي[4].

---

[1]- عبد اللطيف ولد عبد الله عين حمورابي، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، جوان 2020، ص 124.

[2]- شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستكية، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 1430هـ/2009، الجزائر، ص 73.

[3]- عبد اللطيف ولد عبد الله عين حمورابي، المرجع السابق، ص12.

[4]- عبد اللطيف ولد عبد الله عين حمورابي، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، جوان 2020، ص 14.

كما يعتبر الغموض والإختفاء عنصر مهم في الرواية البوليسية[1]، وهذا ما نجده جليا في رواية عين حمورابي قاضي الجزء الثاني المعنون بـ: أين اختفيت هيلين بلانك؟ هذه الشخصية الخيالية التي كانت من نسج خيال البطل وحيد حيث يقول كانت رائحة الصندل والدوم تملأ الحجرة وشممت رائحة عطرها أيضا، لكن أين اختفت هيلين؟ كما نجد أيضا قضية موت أم (وحيد) وما يلفها من غموض وكل هذه العناصر جاءت نتيجة عوامل فوق الطبيعية.

[1]- نفس المرجع، ص 74.

خاتمة

خاتمــة:

من خلال دراستا العجائبي في رواية عين حمو رابي لعبد اللطيف ولد عبد الله توصلنا إلا جملة من النتائج أهمها:

جسد العجائبي في نص الموضوع واقع المجتمع المرير بامتياز وسعى إلى تسليط الضوء على الأفراد والجمعات واهمل التاريخ وأظهر فظاعة العنف المسلط ضد المرأة.

تنوعت تجليات العجائبي في الرواية الجزائرية، لتصبح شبكة لتصيد المتغيرات الطارئة والمتوارثة، واستعادة ما هو خارجي وما هو داخلي، مما مكننا من تحطيم التابوهات إذ تناولت قضايا الدين والسياسة والجنس وخاضت في الأمور المسكوت عنها.

تميز الروائيين الجزائريين بخرق المألوف وتخطي حدود الالتزام وجنوحهم إلى عوالم خفية تتطلع إلى العجائبية، فظهر العجائبي جالي في كتباتهم من بينهم وسيني الأعرج ومحمد ديب والطاهر وطار كما لا ننسا أيضا عز الدين الجلاوجي والحبيب السايح.

تعددت التجليات العجائبي في نص الموضوع الدراسة بين العجائبي على مستوى العنوان وعلى مستوى الزمن والمكان وعلى مستوى الشخصيات والحدث.

عكس العنوان ملمحا عجائبيا، وتناقضا بنه وبين مضمون الرواية مما خرق أفاق القارئ.

نوع الروائي في الشخصيات الفاعلة في الرواية فأضفت طابعا فني عجائبي في الرواية بين شخصيات خيالية وانسانية جسدت واقع يحتضر.

تأرجح الروائي بين الماضي والحاضر في زمن الرواية واستعان بالاستباق والاسترجاع وتقنية التمويج أي السرد الدائري.

استعان الروائي في الرواية بأماكن مغلقة وأخرى مفتوحة، ليكون للمغلق حظ أوفر في الرواية، ساعد على خلق طابع اجتماعي فتجاوز المألوف وخرق القواعد وصور مأسي المجتمعات.

الرواية هي بالفعل قصة انتقام تم سردها بطريقة رائعة بلغة أدبية عالية وعصرية بعيدة عن اللغة اليومية البسيطة أو عن اللهجة العامية.

هدف العجائبي في هذه الرواية هو تجسيد الواقع وفضح المستور في المجتمعات وإظهار فظاعة ما عاشه المجتمع الجزائري.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم برواية ورش

المصادر:

1.عبد اللطيف ولد عبد الله عين حمورابي، دار ميم للنشر، الجزائر، ط1، جوان 2020.

2.حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 1431هـ/2010، الجزائر.

3.شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستكية، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 1430هـ/2009، الجزائر.

4.حميدة لحميداني، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط1، 1991، الدار البيضاء.

أولا: المراجع:

1. إبراهيم خليل: بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم والناشرون، ط1، 2010م، الجزائر.

2. ابن فارس أبو الحسن أحمد بن زكريا: مجمل اللغة، تح: زبير عبد المحسن سلطان، م (3، 4)، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط2، 1986.

3. أمينة فزاري، سيميائية الشخصية في تغريب بني هلال، دار الكتاب الحديث، 2012، الجزائر.

4. الخامسة علاوي، العجائبية في الرواية الجزائرية، دار التنوير، الجزائر، 2013، ح. ك، 24/17 ، د.ط.

5. زكريا بن محمد بن محمود الكوفي القزويني، عجائب المخلوقات والحيوانات وغرائب الموجودات، ط1، 1421-2000م، مؤسسة الأعلى للمطبوعات، بيروت، لبنان.

6. سعيد يقطين، السرد العربي، مفاهيم وتجليات، الدار العربية للعلوم وناشرون، الرباط، ط. 1. 1433هـ/2012.

7. سعيد يقطين، قال الراوي، البنايات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، ط1، 1997.

8. سمير المرزوقي وجميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، المطبوعات الجامعية، الجزائر.

9. سناء شعلان، السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن من عام 1975 إلى 2006 نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي.

10. شرشال عبد القادر، الرواية البوليسية، بحث في النظرية والأصول التاريخية والخصائص الفنية وأثر ذلك في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 2003.

11. الشعار فواز، الموسوعة الثقافية العامة، إشراف إيميل يعقوب، دار الجيل، بيروت.

12. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، 1998.

13. علي محمد علي آل شايع عسيري، التحليل الوظائفي للشخصية الروائية وفق "منهج فلادمير بروب" رواية قلب الليل لنجيب محفوظ أنموذجا ماجستير أدب ونقد جامعة الملك العزيز، جدة، المملكة العربية السعودية.

14. الغانمي سعيد: خزانة الحكايات، الإبداع السردي والسماسرة النقدية، المركز الثقافي العربي للدار البيضاء، المغرب/بيروت، لبنان، ط1، 2004.

15. الفراهيدي الخليل، ابن أحمد، كتاب العين، تح: محمد المخزومي، إبراهيم السمرائي، ج1، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط7، 1988.

16. الفروق في اللغة: تحقيق لغة إحياء التراث العربي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط7، 1991.

17. لالاند أندريه: موسوعة لالاند الفلسفية ، تعريب خليل أحمد خليل وإشراف أحمد عويدات، م3.

18. محمد بازي: عنوان في الثقافة العربية: التشكيل ووسائل التأويل، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف.

19. محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم وناشرون، الجزائر، ط1، 2019.

20. مرتاض عبد الملك: الكتابة من موقع العدم –مساء لأنه حول نظرية الكتابة، دار الغرب، للنشر والتوزيع، وهران، 2003.

21. واسيني الأعرج، فاجعة الليلة بعد الألف(رمل الماية) المؤسسة الوطنية للكتاب دار الإجتهاد الجزائر، 1993.

ثانيا: الكتب المترجمة:

22. غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، الطبعة الثانية، 1974م، المؤسسة الجامعة الدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان.

23. تزفتان تودروف، مدخل إلى الأدب العجائبي ترجمة/ الصديق بوعلام تقديم محمد براد، ط1، 1993، دار الكلام، الرباط.

ثالثا: المعاجم والقواميس:

24. ابن فارس أبو الحسن أحمد بن زكريا: معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، م4، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991.

بدوي، أحمد زكي: معجم مصطلحات الدراسات الإنسانية والفنون الجميلة والتشكيلية

25. الزين رشدي، وسام محمد: المعجم المفهرس لمعاني القرآن العظيم، إشراف محمد عدنان سالم، المجلد الثاني (ص-ي)، دار الفكر، دمشق، سوريا/دار الفكر المعاصر، بيروت، لبنان، ط2، 1417.

26. عبد الباقي محمد فؤاد، المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، دار الفكر، بيروت، ط1، 1997.

27. لسان العرب، لأبن منظور، م4، ص 260.

ثالثا: المجلات:

28. بدر يوسف شوقي: أدب الخيال العلمي وصناعة الأحلام، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى، الأردن، العدد 118، سيان 2005.

29. صدقة: براهيم بنية العجائبي في الرواية، كواليس القداسة لسفيان زدادقة، محاضرات الملتقى الدولي السادس للرواية، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، 2003.

30. العجيمي ناصر: كتابات قصصية تونسية، التلفظ إرسال القراءة التقليدية (إبراهيم الدرغوثي نموذجا)، كتابات معاصرة، بيروت، المجلد التاسع، العدد 35 (تشرين الأول/تشرين الثاني)، 1998.

31. قاسم محمود، الرواية السوداء، ظاهرة القرن العشرين، مجلة أخبار الحوادث، ع706، 13 أكتوبر 2005.

32. مرتاض عبد الملك، العجائبية في رواية ليلة القدر للطاردين بن جلون، أعمال ملتقى، 16- 15 ماي 1989، جامعة وهران، دفتر رقم 03 نوفمبر 1992، ج1.

رابعا: المذكرات التخرج

33. نبيلة سالمي، العجائبية في رواية تماسخت دم النسيان لحبيب السائح، مذكرة ماستر، جامعة مُحَمَّد الخيضر، بسكرة، 2014-2015.

34. دنيا درامنة، خديجة عثامنة، العجائبية في رواية سرادق والحلم والفاجعة لعزدين جلاوجي، مذكرة ماستر، جامعة 8 ماي 1945. ت.م. 2020/09/30.

35. سعيد العمري، خديجة معموري، بنية الزمان والمكان في "رواية زهرة العوسج" لراضية قعلول، مذكرة ماستر، جامعة محمد الخيضر، بسكرة، الجزائر، يوم: 2019/06/22م.

36. عفاف بوغرارة، جماليات الزمن والمكان في الرواية، زقاق المدن لنجيب محفوظ أنموذجا، مذكرة ماستر أكاديمي، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة، ت. م: 2017/2016/05/24.

خامسا: المراجع باللغة الأجنبية:

37. Jerwan. Sabek. Elkanze Diceannaire (français, arabe), maison Sobek S. A. R. I, 1997.

38. Yousef m. Reda. Al kamel. Alkabir plus dictionnaire de Française classique et contemporain libraire de Liban publics, 1997.

39. S. Teinmetz. Jean- Luc: la littérature fantastique.

40. Nouveau larausse Enctclopédique 7ome2/p123.

سادسا: مواقع الأنترنت:

41. واسيني الأعرج، فاجعة الليلة السابعة بعد الألف https://m.facebook.com.

42. بنعبد العالي نعيمة: واقع عجيب غريب متاح على الشبكة: www.arabiecsitary.com

43. السمبورغ، مُحَمَّد ذيب https://aramebork.com أطلع عليه يوم 27 مايو 2023 على الساعة 19:02

44. طاهر وطار، الحوات والقصر، https://www.benhedouga.com أطلع عليه يوم 2023/05/27 على الساعة 00:22

45. عبد المولى محمد علاء الدين: عن واقعية ماركيز وسحره متاح على الشبكةwww.rezgar.com

46. عبد المولى محمد علاء الدين: عن واقعية ماركيز وسحره متاح على الشبكة www.rezgar .comwww

47. وازن عبده، لماذا لم نعرف الحركة الروائية العربية الأدب البوليسي في نموذجه العالمي، متح على الشبكة: www.syrianstory.com

شـــريعة حمـــورابي، ويكبيـــديا، اطلـــع عليـــه بتـــاريخ 2023/05/06، علـــى الســـاعة: 17:00. www.mawdaa3.com

الملاحق

ماذا قال الروائي في تعريفه ما غرض المؤلف من اتخاذ حمورابي عنوانا لرواية هي في أساسها ذات نمط عجائبي المتخيل والسحري والغرائبي والأكثر حضورا في محكي هذه الرواية؟

العنوان جاء جملة اسمية الكلمة الأولى فيه هي "عين" وعين كما نعلم في اللغة العربية لها معان عديدة، ومختلفة فقد تعني العين التي نبصر بها ومن قرأ رواية حمورابي سيدرك مباشرة أن عين التي وردت في العنوان لا علاقة لها بالعين التي نبصر بها، ولكن لها علاقة أكثر بالرقيب ربما وجواسيسه الذين يتجسسون على الناس وينقلون أخبارهم بقصد إلحاق الضرر بهم، والسيطرة عليهم.

ننتقل الآن إلى الشق الثاني من العنوان والذي ذكر فيه الكاتب اسم الملك "حمورابي" سادس ملوك بابل والذي يعتبر من أعاظم ملوك العراق القديم.

ولا يعتبر من أهم الحكام البارزين في بلاد ما بين الرافدين فحسب بل أكثرهم شهرة وذيوع صيت، لدرجة أنه اعتبر نفسه المشرع الذي اختارته الآلهة لينقذ شرعيتها على الأرض! يقول حمورابي عن نفسه "أنا حمورابي الملك الكاهل الذي منحه الإله إنليل حكم الرؤوس السود كما سلمني الإله مردوخ مقاليد حكم الرعية"، ويقول الكاتب في روايته وبالتحديد في الصفحة 10 ثم جاء المد المشرقي وظهر التطرف وحصدت مئات الأرواح باسم الدين، وانفتح أول جرح عميق لن يندمل بسهولة: وبالربط بين هذا وذاك أن حمورابي الذي ذكره الكاتب في عنوان روايته لا يعني شخصا بعينه، بقدر ما يعني فكرا أتانا من جهة معينة، ثم تغلغل في مجتمعنا وعشش في قول الكثيرين حمورابي ذلك الشخص الذي يظن أنه البشري الكامل الذي اختارته الآلهة لإنقاذ شريعتها! ألا يذكرنا بأشخاص معنيين في وقتنا الحالي؟ وعليه حمورابي في عنوان الرواية برأي لا يمكن حصره في شخص ذلك الملك بل في أفكاره وأيضا الجهة التي يمثلها وبقليل من الانتباه نجد ما جاء في العنوان المحلي متجل على واجهة غلاف الرواية، حيث قبة الجامع يظهر جزء منها لونه أبيض ممتزج مع ما يظهر من غيوم وسماء صافية تدل برأيي على التدين المعتدل الذي تميز به المغاربة بشكل عام في وقت مضى، قبل تفشي الأصولية والتطرف، أما الجزء الرمادي الغامق المائل إلى الأسود فيدل على أولئك الذي نصبوا أنفسهم أربابا وتأثروا بما أتانا من هنا وهناك.

واللون الأحمر الذي كتب به العنوان فأظنه يلفت انتباهنا إلى المأسى والجراح العميقة، التي ترتبت عن تطرف بعضهم والدماء التي أراقوها.

الكاتب عبد اللطيف ولد عبد الله:

ولد عبد اللطيف ولد عبد الله في غرب الجزائر تحديدا في ولاية مستغانم عام 1988 تخرج في جامعة الجزائر نال على شهادة في الهندسة المعمارية بدأ مشواره الأدبي بكتابة المقالات والنصوص تتناول مواضيع ثقافية في عدد من الصحف العربية والمواقع الإلكترونية منها جريدة القدس العربي وإلترا صوت وفي عام 2016 أصدر روايته البوليسية الأولى بعنوان "خارج السيطرة" والتي فازت بالجائزة الثانية لعلي معاشي في عام 2018 وتقع أحداثها بين مدينتي معسكر ووهران، وفي عام 2018 أصدر كتابه الثاني "التبرج" وهي رواية سيكولوجية نفسية عكست بعض التجارب عاشها عبد الله في حياته كما أنها تسلط الضوء على فئة مرضى السرطان وتدور أغلب أحداثها في مستشفى حكومي وأصدر روايته الثالثة "عين حمورابي" في عام 2020 عن دار ميم للنشر والتوزيع ومنشورات مسكلياني، وهي رواية بوليسية بطلها شخص يدعي وحيد حمراس الذي يرجع للجزائر بعد سنوات من الإغتراب في ألمانيا وهناك يقوم بالعمل مع فرقة التنقيب عن الآثار للكتب عن مدينة أثرية قديمة على الحدود مع بلد مجاور وتحدث قتل وتتصاعد الأحداث مما يخلق عداء ومشاكل لدى السكان الأصليين ترشحت روايته "عين حمورابي" ضمن القائمة القصيرة للجائزة العالمية للرواية العربية، البوكر 2021.

ملخص الرواية:

الرواية ذات حبكة دائرية تبدأ من حيث تنتهي الأحداث وتنتهي من حيث البداية، بطلها وراويها في الوقت ذاته هو وحيد حمراس الذي يحكي قصته أمام محققين، فهو متهم من الأهالي بأنه هدم قبر أحد الأولياء، فيما تتهمه السلطات الأمنية بخيانة الوطن عبر مساعدة البعثات الأجنبية في سرعة الآثار وفي قتل بضعة مواطنين.

يبدأ وحيد حكيه بالهاتف الذي أتاه من زميل دراسته الألماني "دونالد هاردي" كي يشارك بعثة أثرية ألمانية ستنقب في موقع قرب قريته التي هجرها منذ ثماني سنوات إلى ألمانيا، وتتوالى بعدها الأحداث فيسأله المحقق عن هوية الجثة الثالثة التي دفنها رفقة المشعوذة "نجاة" والمشعوذ "الحمداوي" يسأله عن أسباب قتله ثلاثة أشخاص تربطهم علاقة صداقة: الأول عثمان باي والضحية الثانية "فيصل مملوك" وجد مذبوحا بالطريقة نفسها في درب الصائغين، والثالث التاجر "الحاج محمد" قتل بطلق ناري والمشترك بين الثلاثة هو بتر أعضائهم الجنسية، وحشر الخصيتين في أفواههم، ينكر "حراس" قتله الضحايا موضحا أنه رأى شخصا لا يعرف اسمه في سبعين من عمره يدعوه (أ) هو من قتل الضحية الأولى، ومن المحتمل أن يكون الشخص نفسه قتل الآخرين.

يطلع المحقق "حمراس" على صور جريمة وقعت منذ ثمانية أعوام لإمرأة قتلت رفقة ابنة عمرها عشرة أعوام وطفل في الخامسة من عمره بعد اغتصابهم فينكر معرفته بأمر هؤلاء ... "هذه الصور التقطت لضحايا جريمة حدثت قبل ثماني سنوات، لكنا لا نعرف مرتكبها حتى الآن وما أريده منك هو أن تخبرنا كما إذا كانت توجد علاقة بين ما حدث لهذه المرأة وطفليها وهؤلاء الضحايا الثلاث؟ رفعت رأسي نحو الرجل وأخبرته بيقين لا يشوبه، أشك أني لم أتعرف على أصحاب هذه الصور تبادل الرجلان نظرة سريعة التفتا إلى هذه اللحظة نفسها، ألم تتعرف على المرأة والطفلين في هذه الصورة؟ هززت رأسي غاضبا من رغبتهما الملحة في توريطي بأي ثمن" الرواية ص 252.

يستغرب المحققان من رد حمراس: لأن الصور المعروضة عليه هي لزوجته فاطمة وولديهما وقد وقعت جريمة قتلهم عقب سفره إلى ألمانيا، ومن هنا سيتبين أننا أمام شخص يعاني من انفصام، مع

أن الرواية لا تقول ذلك بشكل صريح فقط تؤكده التفاصيل الصغيرة التي يتضمنها سرده، فلم يكن الشبح (أ) سوى "وحيد حمراس" نفسه، وذلك ما يفسر كثيرا من الأحداث الغريبة التي جرت في الرواية وجعلتها تبدو للوهلة الأولى عملا فانتازيا على الرغم من أنها عمل واقعي عن مريض نفسي.

الأحداث التي تظهر على أنها غير واقعية سرعان ما يقدم لها العمل تفسيرات منطقية، تعزا إلى معاناة البطل من خلل عقلي، مثل أن يغلق الراوي الباب ثم يجده مفتوحا، الشبح الذي يطارده السيارة التي يعود بها إلى المعسكر من دون تلفيات فيجدها في الصباح على غير ذلك، العضو الذكري الذي يجده تحت سرير والده المتوفي والرسالة التي وجدها ضمن مذكراته من (أ) :"عزيزي وحيد، أكتب إليك الآن لعلمي بما لحق بك من أذى، نعم أنا أشفق عليك وإن كنت تعتقد أني قاتل وحشي قاسي القلب بشع الوجه مريض الروح فأنت مخطئ تماما، أكتب لك هذه الرسالة لأخبرك فيها أني قريب منك رفيق بك لكنك لا تشعر بوجودي طوال الوقت" صفحة 222.

ومن أشكال الخلل العقلي أن وحيد حمراس بعد عودته للقرية يطرق باب جار له فتخرج له إمرأة وتدعوه إلى الدخول رغم أنها وحيدة في المنزل وتضايقه على غير عادة وتقاليد هذه المنطقة يفضي وحيد إلى تلك المرأة التي تدعى "فاطمة" وهي أم طفلين عن هواجسه والأحداث التي مر بها منذ عودته من ألمانيا.

ويصف آخر لقاء له معها كالآتي :"نهضت من الأريكة رافقتني فاطمة إلى الباب كان شبح ابتسامة باهتة يعبر شفتيها المطبقتين ذكرتني بشرتها الشاحبة بتلك الصورة التي عرضها الدركي أثناء الاستجواب شبعتني بنظراتها المتلألئة وقبل أن أستدير نحوها لأسألها قالت وداعا يا وحيد ... اعتني بنفسك، كنت لا أزال هناك مترددا عندما انغلق الباب أمام وجهي عندئذ شعرت بأنه آخر لقاء يجمعنا ص 266.

فهذه المرأة التي يظنها وحيد حقيقة لم تكن سوى زوجته المقتولة، تعود إلى وحيد ذاكرته عبر صور له مع فاطمة وابنيهما يعود إلى المنزل الذي التقى فيه زوجته منذ قليل فتخرج له عجوز يسألها عن الشابة التي تقطن هذه الدار فتنفي وجود فتيات يظهر لها صور فاطمة فتخبره أن صاحبة الصورة

ماتت رفقة وليدها منذ ثماني سنوات وتشير إلى المقابر، فيذهب هناك ويقرأ على الشاهد "المرحومة فاطمة زوجة وحيد حمراس" وبالقرب منها قبر ابنه وابنته من دون شواهد، فيقرر الانتقام لقتل الثلاثة الذين قتلوا عائلته وقطع أعضائهم الجنسية، وكذلك قتل الشيخ عبد الوهاب القرشي، الرجل المتشدد لأنه كان يعرف من اغتصب زوجته ولم يفصح عنه، وكان على علم بأن "الزوبير" والد وحيد حمراس بحسب الأوراق الرسمية قد ألقى بأمه في البئر بعد أن قتلها.

يتبين الخلل العقلي الذي يعاني منه البطل من خلال توهمه أن هناك شخصا يدعى (ك) كان يرأس البعثة الأثرية وهو من هدم الضريحين، لكن المحقق يكشف عدم شخصية في البعثة الأثرية بمواصفات (ك)، وبالتالي فهي وهم في رأسه، كما أنه لا توجد في البعثة امرأة تدعى هيلين بلانك. لكن بالمواصفات نفسها كانت هناك "ماتيلدا" رفيقته السابقة، ومن خلال ذلك يتضح أن (ك) هو أيضا "حمراس" وأن سبب تركه ماتيلدا /هيلين هو أنها شبقة جنسيا.

وتبين أحداث الرواية العنف الذي تتعرض له المرأة فهناك "نجاة" حب "وحيد حمراس" الأول التي ضربها زوجها حتى تسبب لها في عاهة مستديمة (العمى)، وكذلك والدة البطل التي ضربها أبوه ليلة الدخلة وكسر أسنانها، وزوجة وحيد وابنته اللتين تعرضتا للاغتصاب والقتل، وكذلك مثل بجثة "نجاة" بوصفها مشعوذة وثارت الشبهات حول أنها كانت تخون زوجها.

– عين حمورابي

تقدم صورة مخجلة لما تتعرض لها المرأة من اعتداءات مستمرة من دون أن تستطيع الدفاع عن نفسها، وكذلك تكشف الرواية عن القبضة الأمنية التي تحكم ولا يهمها القيمة الأثرية والتاريخية ومستعدة لبيع كل شيء بالمال.

الفهرس

فهرس المحتويات

الاهداء
كلمة شكر
مقدمــة: .....أ

المدخــل

حــول الفانتاستيكي فــي الأدب

مفهوم الأدب العجائبي: 2
العجيب Le Merveilleux:.....3
الغريب l'etrange: 5
الفانتاستيكي: 6
العلاقة بين العجيب والغريب والفانتاستكي: 7
العجيب في المعاجم العربية: 8
العجيب في المعاجم الفرنسية: 11

الفصل الأول

المتخيل العجائبي في الرواية الجزائرية

الإمتساخ والتحول: 14
السريالية: مذهب ما فوق الواقعية"Surréalisme": 15
الخيال العلمي: 17
خيال العلمي والعجائبي: 18
الرواية البوليسية: 19
خصائص الرواية البوليسية:..... 20
علاقة الرواية البوليسية بالعجائبي:..... 22
الواقعية السحرية أو الواقعية الخيالية "Magical Reslism": 23
علاقة الواقعية السحرية بالعجائبي: 25
مرجعيات العجائبي في الرواية الجزائرية:..... 26
أولا: العجائبية عند محمد ذيب رواية السيمورغ:..... 26
العجائبية عند الطاهر وطار "الحوات والقصر":..... 27
-العجائبية عند واسيني الأعرج: رواية "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف " 28

عجائبية عند الحبيب السائح في الرواية "تماسخت دم النسيان " 30
-العجائبية عند عز الدين جلاوجي في رواية سرادق الحلم والفجيعة: 31

الفصل الثاني

المتخيل العجائبي في رواية عين حمورابي

أولا: عجائبية العنوان: 46
ثانيا- الشخصيات المتخيلة: 37
ثالثا: الحدث المكاني المتخيل 46
1.الأماكن المغلقة: 47
البيت: 47
المقبرة: 49
البئر: 50
السجن: 50
2- الأماكن المفتوحة: 52
البحر: 52
الوالي الصالح: 54
رابعا: الحدث الزماني المتخيل 55
1- النظام الزمني L'ordre temporel: 56
2- المفارقة الزمانية Anochrony: 57
3- الاستغراق الزمنيLa durée : 58
4- الخلاصة Sommaire: 59
5- الاستراحة Pause : 60
6- القطع L'ellipse: 61
خامسا: الإحداث المتخيلة: 62
خاتمـة: 69
اقائمة المصادر والمراجع: 72
لملاحق 77
ملخص

ملخص :

يعتبر العجائبي نسق قائم متعدد الاوجه والتجليات تثريه الدهشات البشرية اللامحدود بين الذات والعوالم الخارجية.

وهذا ما جسده موضوع بحثنا المتخيل العجائبي في رواية عين حمورابي لعبد اللطيف ولد عبدالله والتي أظهرت جوانب عجائبية. وذلك من خلال مفهوم كل من العجائبي وبعض الأجناس القريبة منه.

كما برزت تجليات العجائبي في كل من العنوان والشخصيات والمكان والزمان والأحداث.

Abstract:

The miraculous is an existing multifaceted pattern and manifestations enriched by the boundless human wonder between the self and the external worlds.

This is embodied in the subject of our fantastic research in the novel Ain Hammurabi by Abdellatif Ould Abdallah, which showed miraculous aspects. And that through the concept of both the miraculous and some of the races close to it.

The manifestations of the miraculous also emerged in each of the title, characters, place, time and events.