الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة ابن خلدون – تيارت –

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

تخصص: نقد حديث ومعاصر

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في اللغة العربية

الموسومـة بـ:

نقد الواقعية السحرية في خطاب الجائحة
مقاربة بين روايتيّ ماركيز و تاج السرّ

إعداد الطالبتين :

ـ العربي مسعودة

ـ بلفضل ســـــارة

إشـــــراف الأستاذ:

أ. د قرور معاشو

أعضاء لجنة المناقشة

اسم ولقب الأستاذ	الرتبة	الجامعة الأصلية	الصفة
أ.د الحاج أحمد أنيسة	أستاذ محاضر"أ"	جامعة تيارت	رئيسا
أ.د. قرور معاشــو	أستاذ محاضر"ب"	جامعة تيارت	مشرفا
أ.د كبريت علي	أستاذ التعليم العالي	جامعة تيارت	مناقشا

السنة الجامعية :

1442-1443هـ 2021/ 2022م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

الشكر لله سبحانه وتعالى أولاً وأخيرًا الذي وفقنا لإنجاز هذا العمل

كما نتقدم بجزيل الشكر إلى الأستاذ المشرف "قرور معاشو" لإشرافه على هذه المذكرة، والشكر الخالص إلى الأساتذة الأفاضل والكرام

أعضاء اللجنة الموقرَّة التي شرفتنا لمناقشة هذه المذكرة، كما نتقدم بالشكر

إلى كل عمال المكتبة الجامعية بكلية الأدب واللغات بجامعة ابن خلدون –تيارت-

وإلى كل أستاذتنا الكرام الذين نُدين لهم بنجاحنا عبر مشوارنا الدراسي خاصة أساتذة الأدب بالجامعة،و إلى كل الأصدقاء والزملاء الذين قدموا لنا النصائح والتوجيهات، وكل من مدَّ لنا يد العون والمساعدة في إنجازهذا البحث بالشكر الجزيل والدعاء من الله تعالى بالثواب والأجر العظيم

وفي الأخير نتمنى من الله أن يتقبل منَّا هذا العمل والإنجاز وشكرا.

إهداء

إلى من لا يمكنني أن أجزي فضلهما عليّ والديّ الكريمين

إلى إخوتي الأعزاء

إلى أختيّ العزيزتين

إلى جميع الأساتذة الكرام

إلى كل صديقاتي.

مسعودة

إهداء

أهدي هذا العمل المتواضع

إلى الوالدين العزيزين حفظهما الله

إلى أخي وأختي

إلى كل أفراد أسرتي

الى كل الصديقات و الأ صديقاء ، و من كانوا برفقتي طُول مساري الدراسي

الى جميع أساتذتي الخيرين بارك الله فيهم .

ســارة

مقدمـــــة

مرَّت الرواية في شكلها العام بالعديد من التطورات التي شهدتها الساحة العربية ؛باعتبارها شكلت ذلك النسيج الإبداعي القابل للتجديد على كل الجوانب الفنية والجمالية، ذلك أن الرواية في بدايتها كانت كلاسيكية تعتمد على خصائص فنية بسيطة من ناحية المبنى الحكائي كالأحداث والشخصيات والحبكة والمكان والزمان، لترتبط هذه الخصائص فيما بعد بتيارات غيّرت مسارها الإبداعي، كتيار الواقعية الذي انطوت تحته عدة واقعيات أخرى كـ:التعبيرية والاشتراكية والطبيعية ؛كلها اشتركت في معالجة الواقع في بعده الإيديولوجي، لتظهر بعدها الواقعية النقدية التي رفضت رفضًا تاما الخضوع لما هو مناقض للذات الإنسانية مؤكدةً على التحرر من الظلم والسيطرة، إلا أنها بقيت تتشابه في فهمها الإيديولوجي مع باقي الواقعيات الأخرى ما جعل الرواية تتحول من لغتها العادية إلى لغة ترصد الجانب الواقعي المحض الذي يصف فيه الروائي واقعه الاجتماعي بشكل مادي ملموس بعيدا عن كل ما هو جمالي وخيالي لتغدو النصوص والأعمال الإبداعية والروائية مجرد تقارير خالية من كل لمسة مميزة أو جديد يوظفه المبدع لواقعه.

وفيما بعد ارتبطت الرواية بتيار جديد أبعدها عن هذا الجهود ، وارتقي بها إلى المستوى العالمي في مجال الإبداع و الفن وهو تيار الواقعية السحرية الذي انفتحت من خلاله على عناصر إبداعية اصبح فيها الواقع متداخلا باللاواقعي، الذي أُعتبر جزءاً لا يتجزأ من مجتمعنا كالموروث الشعبي والخرافة والسحر والخيال والأساطير والرموز والغموض والتغريب وكل ما يعبر عما هو ميتافيزيقي لا مرئي، يثير الدهشة والاستغراب ويعطي للرواية نوعًا من الجمالية على مستوى السرد الروائي ويجذب القارئ للبحث في أغوارها كما يمنح للأديب حريته في التعبير عن مكنوناته النفسية سابحا بخياله في عوالم السحر مجسدا بذلك كل ما تبنته الواقعية السحرية كحركة تجديدية في عملية الإبداع ،وهو ما جعلنا نقدم في بداية هذا البحث أبرز المفاهيم المعرفية حول هذه الحركة انطلاقا من الواقعية ونقد الواقعة وعلاقته بها وكذا النشأة وأهم ملامحها وخصائصها ولأن معظم الروائيين تبنوها في جل أعمالهم الروائية كخطابات الجائحة التي رصدوا من خلالها واقع معاش عبر أزمنة وتواريخ مرَّت بها البشرية عامة، ارتئينا أن نقدم عدة مفاهيم في هذا الجانب.

تتجلى أهمية دراستنا لهذا الموضوع و الموسوم بـ: " نقد الواقعية السحرية في خطاب الجائحة مقاربة بين روايتيّ ماركيز وتاج السرّ " في كونه أعطى للرواية وللعمل الإبداعي ككل المرونة الكاملة لتجسيد الواقع بكل تناقضاته ومتغيراته الاجتماعية والسياسية بعيدا عن إيديولوجية كل روائي وكسر رتابة الرواية الكلاسيكية والأبعاد؛ الصرامة التي تبنتها مختلف الواقعيات السابقة ، ومن هنا كان الهدف الأساسي منه ؛ هو معرفتنا للجديد الذي أضافته الواقعية السحرية في مجال الأدب والإبداع ،و ما جعل الأديب يرتقي بكتاباته عن كل ما هو تقليدي قديم متقصيّن بذلك أهم العناصر السحرية التي أصبح لا يخلو منها كل عمل روائي كالسريالية و الأسطورة و العجائبية، بالإضافة إلى التشكيل السحري لمبنى الرواية شكلا ومضمونا كسحرية العنوان وأدوار الشخصيات بين ما هو واقعي وسحري ،و كذا سحرية الأحداث والمكان الروائي، ما جعلنا نقدم نوعا من المقاربة بين رويتي

"ماركيز" و"أمير تاج السرّ" في هذه العناصر التي مثلت الجانب اللاواقعي والماورائي في الرواية، والتي طالما اعتبرها الروائيون جزءًا من الواقع لكونها في تداخل مستمر معه.

تجدر الاشارة أيضا الى أنّ ما دعمنا في هذا الموضوع ؛ هو استنادنا على اهم النقاط التي تطرقت إليها الدراسات السابقة في تقاطعها مع بحثنا ، ونذكر مقال صلاح الدين عبدي بعنوان "الواقعية السحرية" في أعمال ابراهيم الكوني الذي تناول فيه عدة مفاهيم حول تيارين ؛الواقعية والواقعية السحرية ما جعلنا نستند عليه في الجانب الإصلاحي بالإضافة إلى النشأة والتطور،و مقال "رضا ناظمان" بعنوان الواقعية السحرية في خماسية مدن الملح "لعبد الرحمن منيف" والذي تحدث فيه أيضا عن الواقعة السحرية ما ساعدنا في توضيح أهم خصائصها وملامحها التي من خلالها يتجلى الجانب السحري على النص الروائي، ثم مقال "فؤاد عبد المطلب" بعنوان غابرييل غارسيا ماركيز والواقعية السحرية الذي ابرز السيرة الذاتية له ، و المراحل التي مرّ بها في تكوينه الأدبي ، وأيضا مقال "داود نجاتي" الذي هو الأخر تطرق إلى هذا التيار الذي انشأ أسلوبًا سرديًا مبتكر ؛مما قادنا على معرفة الجذور الرئيسية لهذا التيار عند العرب، وأيضا مقال سيد "أحمد عبد الرحمن محمد" الذي ارتكزنا من خلاله على عدة أقوال و دراسات تبنت هذا المفهوم ، كما اعتمدنا أيضا على رسالة دكتوراه "لجديد خيرة" التي تناولت فيها اتجاهات الواقعية السحرية كالعجائبي الأسطوري والسريالي ما ساعدنا على شرح هذه المفاهيم في الجانب التطبيقي، وأيضا رسالة ماجستير "لياسمين عبد القادر" و "يوسف شامين" ،و التي من خلالها أيضا بينا عدة مفاهيم في الجانب التطبيقي.

و الواقع ان اختيارنا لهذا الموضوع نابع من الحاجة الملحة التي أقرها واقع الدراسات النقدية في بنية الأدب الواقعي السحري ، وهذا ما دفعنا الى الميل لدراسته بحكم ان المتمدرسين نادرًا ما ينجرون الى مثل هاته المواضيع فارتأينا دراسته ، موسعين بذلك الدائرة الى أطرٍ معرفية أبعد .

و وفقًا لهذا الموضوع و طبيعته التي فرضت وضع مقاربة للأهم ما تجلت به الواقعية السحرية في الخطابات الروائية كخطابات الجائحة و التي هي محل دراستنا ؛ طرحنا الإشكالية التالية: ماهي تجليات الواقعية السحرية في خطاب الجائحة الذي فرضته الكوليرا على ماركيز ، و إيبولا على تاج السرّ، و فيما تتمثل أوجه المقاربة بينهما في ظل هذا التيار ؟ ، انّ هذه الإشكالية انطوت تحتها عدة تساؤلات،و من بينها نذكر :

1-ما مفهوم الواقعية السحرية؟ وما هي أبرز مرجعياتها المعرفية؟.

2- ماذا نعني بالجائحة، وفيما تتمثل أنواعها ومظاهرها؟.

3-كيف تبنى ماركيز وأمير تاج السر تيار الواقعية السحرية في روايتهما؟ وهل توافقا في ذلك؟ .

وللإجابة عن هذه التساؤلات اتبعنا خطة بحث مُحكمة معتمدين في ذلك على ثلاثة فصول بحيث انطوت تحت كل فصل ثلاثة مباحث، فيما يخص الفصل الأول جاء بعنوان نقد الواقعية السحرية في خطاب

الجائحة ، المبحث الأول كان بعنوان مفهوم نقد الواقعية السحرية، أما المبحث الثاني فقد عُنون بالمرجعيات المعرفية للواقعية السحرية،أما المبحث الثالث فقد جاء بعنوان الجائحة أنواعها ومظاهرها، وفيما يخص الفصل الثاني جاء بعنوان تجليات الواقعية السحرية في رواية الحب في زمن الكوليرا، فالمبحث الأول عنوانه المؤلف وروايته، أما المبحث الثاني فقد كان بعنوان عناصر الواقعية السحرية في رواية الحب في زمن الكوليرا ، والمبحث الثالث جاء بعنوان ملامح الواقعية السحرية في رواية الحب في زمن الكوليرا، أما عن الفصل الثالث فقد جاء بعنوان تجليات الواقعية السحرية في رواية "إيبولا 76" وقد ا اندرج تحت هذا الفصل أيضا ثلاث مباحث ، بحيث المبحث الأول عُنون بـ : المؤلف روايته ، أما المبحث الثاني تناولنا فيه مقاربةً لعناصر الواقعية السحرية لأمير تاج السرّ وماركيز ، والمبحث الثالث استُهل بعنوان مقاربةٌ لملامح الواقيعة السحرية في رويتيّ أمير تاج السرّ وماركيز.

أما المنهج المتبع الذي اعتمدنا عليه في موضوع بحثنا ، فقد تمثل في المنهجيّن التاريخي والفني بالإضافة إلى منهج النقد الواقعي البيئي، فكان ارتكازنا على المنهج التاريخي كوننا تطرقنا الى العديد من المفاهيم الخاصة بالواقيعة السحرية مستعرضين تاريخ نشوئها فتطورها ،وأيضا تناولنا آراء بعض النقاد و توضيحاتهم في هذا المجال ، أما المنهج الفني فقد اعتمدناه للمقاربة بين رويتيّ ماركيز وتاج السرّ بغية توضيح أهم الصفات التي احتوتها كل من الروايتين ؛فيما يخص عناصر وملامح الواقعية السحرية ،أما منهج النقد الواقعي البيئي فقد وظفناه لرصد وقائع اجتماعية ، ومن هنا كان علينا الاستناد على عدة مصادر كانت في صلب موضوع بحثنا والتي ساعدتنا أكثر على فهمه وتقديم أهم ما جسده هذ التيار ؛ الذي تبناه معظم الروائيين في أعمالهم الابداعية نذكر على سبيل المثال ، الواقعية السحرية لـ "غارسيا ماركيز" ،العجائبية في الرواية الجزائرية ل "الخامسة علاوي" النزوع الأسطوري لـ "نضال صالح " ، مورفولوجيا القصة لـ" فلادمين بروب" ،الرحلة فتنة العجيب لـ" خالد التوازيني"، الواقعية السحرية في الرواية العربية لـ"حامد أبو أحمد"، العجائبي في الأدب لـ" حسين علام"، شعرية الروية الفانتاستيكية لـ "شعيب حليفي".

و مما لا شك فيه أنّ أيّ بحث قد تشوبه العديد من العراقيل والصعوبات ، وبالنسبة لنا فإنّ أهم ما قد واجهنا في هذا البحث هو ضيق الوقت ، وقلة معرفتنا المتمرسة بخبايا هذا الموضوع المتشعب .

"فإن وُفقنا فمن الله ، و إن أخطأنا فمن أنفسنا " .

الطالبتان:

العربي مسعودة – بلفضل سارة

تيارت في : 2022

الفصل الأول

نقد الواقعية السحرية في خطاب الجائحة

تمهيد :

من اجل التعريف بموضوع الواقعية السحرية وتوضيحها أكثر لابد من التطرق إلى مفاهيمها النظرية التي تُعد مثابة انطلاقة له ،كونها مهدت لظهورها كأول تيار تجديدي ذاع صيته عبر العالم وعلى الساحة الأدبية والنقدية وفي جل الأعمال الإبداعية.

ذلك أن التيار الواقعي الذي سبقها أحبط أغلب الروائيين والكتاب في أواخر القرن الماضي في تبنيه كأسلوب فني من جهة ، وكطريقة لمعالجة الواقع من جهة أخرى ،مما أدى إلى تقسيمه إلى عدة واقعيات كانت من بينها الواقعية السحرية، و التي هي محل دراستنا ما جعلنا نخصص لها فصلاً مفاهيميًا حول جميع الجوانب بتقديمنا لعدة مصطلحات ارتبطت بالواقعية السحرية، بالإضافة إلى نشأتها وتطورها وأهم خصائصها واتجاهاتها، و لأن أغلب الروائيين وظفوها في خطاباتهم الروائية باعتبارها تتحدث عن الواقع بطريقة سحرية ؛ تجعل فيها الخيال الخيط الرئيسي للعمل الابداعي، و عليه قد أدرجت في خطابات الجائحة ما جعلنا نخصص مبحثا لنوضح فيه معنى الجائحة مشيرين الى أنواعها ومفاهيمها.

المبحث الأول: الواقعية السحرية و النقد الواقعي

للإلمام بمصطلح الواقعية السحرية يجب الوقوف على أهم مفاهيمه الاصطلاحية ومدلولاته اللغوية التي تناولتها مختلف المعاجم والدراسات النقدية ، وهذا من خلال تقديمنا لبعض المصطلحات التي كانت لها علاقة بالواقعية السحرية كالنقد الواقعي –الواقعية– الواقعية السحرية والعلاقة التي تربطهما ببعض .

أولا: مفهوم النقد الواقعي

يُعرف النقد الواقعي على انه شكل من أشكال الواقعية بحد ذاته ، والتي ظهرت في القرن العشرين ، إلا أنه تميز عنها بنقده البناء والصادق لكل التناقضات المعاشة في الواقع ملغيًا سيطرة الإيديولوجيات البورجوازية المهيمنة ، والحاحه على الموضوعية دون ان تكون للنزعة الذاتية أي ثغر فيها ، فمعظم الدراسات في مجال الأدب والنقد توصلت إلى أن النقد الواقعي ولد نقديا، وهو نقد بعيد عن الواقعية النقدية. لأن الواقعية في بداياتها ركزت على تناقضات المجتمع بكافة أشكاله، في حين ركز الأديب الواقعي النقدي على الصدق والجرأة في نقده لحركة التطور الاجتماعي ، وهذا في حد ذاته صد للنزاعات والاتجاهات التي حاولت السيطرة على الواقع، وقد مثَّل هذا الاتجاه الروائي الفرنسي بلزاك ، وفي رأي لوكاتش أن هذا الآخير رغم انتمائه السياسي البورجوازي إلا أن كتاباته تعكس إيديولوجيا تحررية، تفرق بين إيديولوجية الكاتب بوصفه إنسانا وإيديولوجية كتاباته التي لا تخضع إلا لمنطق الكتابة ونسيج الدلالات ومن قرارات النقد الواقعي أن مهمة الفن والأدب تتمثل في نقد الحياة بمفهومها الواسع والمتأمل.[1]

ولأن النقد الواقعي كسر الاركان اليقينية للبرجوازية ، واعطى العناية للذات الانسانية ، وبهذا رأت معضم الدراسات ان النقد الواقعي "شكل عصرا جديدا في تطور الأدب العالمي لأنه عكس في تصوره الصادق عصرا كاملا مهما من التاريخ العالمي وعصر الثورات البرجوازية وصعود الرأسمالية، ثم بداية الانحطاط ونضال الطبقة العاملة، وبهذا أعطى تحليلا للمجتمع المعاصر له من أسفله إلى أعلاه وعلى الصعيد والمستويات الاجتماعية – الثقافية مجسدا في نماذج إنسانية ممتلئة بالحياة".[2]

ومن خلال هذا الإنجاز الذي قدمه أعاد خلق العالم من جديد و بواقعية كبيرة أشمل من التصورات الموجودة في الواقع في حد ذاته ، ومن هنا اتضحت الرؤية أكثر حول النقد الواقعي على أنه ليس انعكاسا ميتًا ، بل هو انعكاس لواقع مصاغ بطريقة جديدة وخلّاقة[3].

---

[1] ينظر: الطيب بودربالة ، السعيد جاب الله ، الواقعية في الأدب ، مجلة العلوم الانسانية ، ع 7، كلية العلوم الانسانية ، باتنة ، فيفري 2005، ص 5-6 .

[2] سبترون ، شوكت يوسف: المضمون التاريخي العالمي لأدب الواقعية النقدية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، دس، ص7

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص6.

ثانيا: مفهوم الواقعية

لتوضيح أكثر حول التقاء الواقعية بالواقعية السحرية يجب أن نقدم تفصيلا للمفاهيم الأولية حول مصطلح الواقعية، ونبين مدلولاته اللغوية التي تناولتها مختلف المعاجم بالإضافة إلى تقديم مفاهيم اصطلاحية متفق عليها من قبل الدارسين.

أ/ تعريف الواقعية لغة:

نجد أن لفظة الواقعية قد وردت في "لسان العرب" لابن من صيّغٍ متعددة ابرز: "الواقعية: مشتقة من كلمة « وقع » أي وقع على الشيء ومنه يقع وقعا، ووقوعا: سقط، ووقع الشيء من يدي كذلك، وأوقعه غيره ووقعت من كذا وكذا وقعا، ووقع المطر بالأرض ولا يقال سقط المطر هذا قول أهل اللغة. والموقع والموقعية: موضوع الوقوع، والواقعة: الدّاهية "[1].

كما وردت أيضا لفظة الواقعية في معجم الوجيز على النحو الآتي:" -وَقَعَ ، يَقَعُ، وَقْعًا ووقُوعًا: سَقَطَ، ويُقال: وَقَعَ الطير على أرض أو شجرة.

-« واقعهُ » مُواقعة ووقاعًا: حاربه، وتوقع الأمر: ارتقب وقوعه.

-« الإيقاع » اتفاق الأصوات في الغناء، و «التوقيع» ما يعلقه الرئيس على كتاب أو طلب برأيه فيه، و«الموقع »: مكان الوقوع يُقال وقع الشيء موقعه، جمع مواقعُ

-«الموقعة»: المعركة، «الوقائع» الأحوال والأحداث مفردة: وقعة، ووقائع العرب: أيام حروبها

-«الوقعُ»: الأثر يُقال سمعت وقع المطر، وكان لهذا وقعٌ في نفسي " [2].

ب/ تعريف الواقعية اصطلاحا:

تيار أدبي ظهر في القرن التاسع عشر، يركز على رؤية إيديولوجية وإبداعية فنية، تعود جذورها إلى القدم مع الحضارات الإنسانية ، ذلك أن كل حضارة توصلت وبطرق متفاوتة إلى ملامح الواقعية على اعتبار أنها تترجم الواقع بطرق واعية وبأدوات تعبيرية لتشكله عبر خيال راقي ومتميز، إلا أن الأدباء والنقاد بالإضافة إلى المفكرين اختلفوا حول هذا الواقع وفي طريقة صياغته أدبيا وجماليا مما أنتج عنه تنوع كبير في مناهج الإبداع الأدبي الواقعي ، فهي تيار إبداعي ذلك أنها ارتبطت في بداياتها بالمذهب الرومانسي وتشبعت به وأخذت تدريجيا

[1] ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف ، القاهرة ، مصر ، د.ط ، تح: عبد الله علي كبير وآخرون ، ص4795..

[2] معجم الوجيز: مجمع اللغة العربية، وزارة التربية والتعليم، مصر، د. ط، 1994، ص587.

تهيمن على فضاء الكتابة. وقد مثل هذه المرحلة "فيكتو هيغو" الذي جمع بفضل عبقريته الفذة، بين روح رومانسية ثورية ورؤية واقعية واعية[1] ، لتتربع بعد ذلك الواقعية على عرش الأدب والفن ودخولها عالم القصة والرواية والمسرح ولم تبقَ حكرا على الأدب بل توجهت إلى ما هو أبعد من ذلك[2] ،حيث أدرجت في جلّ الأعمال الفنية كالرسم والنحت...إلخ.

أما محمد مندور" في كتابه " الأدب والنقد " يرى أنها إضافة كونها مذهبًا قديمًا، إلا أنها تتصف بنوعين من طبائع الناس: فالنوع الأول يمثل الجانب المثالي عند بعض البشر الذي يهربون إلى الخيال ولا يحبون الانغماس في الواقع، أما النوع الثاني يمثل الجانب الواقعي عند البعض الآخر لأنهم يتميزون بالفطنة حول ما يحيط بهم ونقله كما هو بالنقد والتجريح وبهذا يتصفون بالنظرة التشاؤمية للكون.[3] وبهذه الرؤيا قدم محمد مندور تعريفا للواقعية "على أنها الكشف عن أسرار الواقع وحقائقه والتعمق في الفهم ليصل الإنسان بذلك إلى النظرة التشاؤمية وهو ما يعرف في كل أنواع الأدب والفنون حيث يتم الكشف عن الشرور والآثام الكامنة في النفس البشرية".[4]

في حين عُرفت دراسات أخرى الواقعية وبوجه عام على أنها:" نزعة تقدم الأعيان الخارجية على المدركات الذهنية. وهناك من يرى أنها مذهب يُسلم بوجود حقائق خارجية عن الذهن وهذا المذهب يقابل المثالية"[5]، "وعُرفت في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة على أنها: عقيدة تقترح معرفة، دقيقة وموضوعية بالواقع كخاتمة للنشاط الأدبي"[6] ، "وفيما بعد اكتشفت على أنها منهج إبداعي، وهذا في فرنسا وانجلترا وروسيا حيث ولدت الرواية وهي واقعية على يد كِبار الأدباء مثال فولبير، ستاندال، زولا، بلزاك...إلخ ، ليعتبر بذلك الأديب والناقد الفرنسي شانفلوى المنظر لها دون منازع"[7] .

ثالثا: تعريف السحرية

لقد وردت السحرية بمدلولات عديدة وحسب سياقات مختلفة حيث نجد مفهومها في القرآن الكريم يختلف عن مفهومها في المعاجم اللغوية، كما تناولها النقاد والدارسون في جانبها الاصطلاحي بحسب خلفياتهم المرجعية.

[1] ينظر: صلاح الدين عبدي، الواقعية السحرية في أعمال إبراهيم الكوني رواية "الورم" أنموذجا، ص 2 .

[2] المرجع نفسه ، ص109.

[3] ينظر: محمد مندور ، في الأدب والنقد ، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ، د.ط ، 1988 ، ص108.

[4] المرجع نفسه ، ص110.

[5] إبراهيم مدكور: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة ، مصر ، د. ط، 1983، ص210.

[6] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت ،ط1، 1985، ص232.

[7] صلاح الدين عبدي: المرجع السابق، ص4.

1- في القرآن الكريم:

ونجد أن للفظة السحرية معاني متعددة في القرآن الكريم، و هي على النحو الآتي:

قال تعالى: ﴿قالوا يا موسى إما أن تلقي وإما أن نكون نحن الملقين (114) قال ألقوا فلما ألقوا سحروا أعين الناس واسترهبوهم وجاءو بسحر عظيم (115)﴾ سورة الأعراف[1]

و فسر ابن عباس هذه الآية في قوله: "اليوم الذي أظهر الله فيه موسى على السحرة وفرعون هو يوم عاشوراء فلما إجتمعوا في صعيد قال الناس فلنحضر هذا الأمر، ونتبع السحرة إن كانوا هم الغالبين ويعني ذلك الاستهزاء بموسى وهارون صلى الله عليهما وسلم، قالوا يا موسى لقدرتهم بسحرهم، إما أن تلقي وإما أن نكون نحن الملقين، قال ألقوا، فألقوا حبالهم وعصيهم وقالوا بعزة فرعون إنا لنحن الغالبون، فرأى موسى من سحرهم ما أوجس في نفسه خيفة فأوحى الله عز وجل إليه أن ألق العصا"[2]. فقد بيّن ابن عباس أنه ورغم عظمة السحر الذي ألقو به سحرة فرعون ، إلا أن سحر موسى عليه السلام أعظم من سحرهم، مع قلة حيلته إلا أن الله أعانه بسحر عظيم.

و وردت كلمة سحر، أيضا في سورة يونس على النحو الآتي:

لقوله تعالى: ﴿قال الكافرون إن هذا لسحر مبين﴾[3] سورة يونس الآية 02 الحديث فسر حجاج بني حمزة ذلك في قوله: "فنظروا إليه فلم يصدقوا آية، وفسر إبن عباس ذلك قائلا: بل زادهم ذلك تكذيبًا "[4]، أي من كثرة كثرة تكذيبهم لما رأو من سحر أمام أعينهم ،لأن هذا السحر فاق قدرتهم فصدر منهم هذا التعبير المبني على التكذيب وعدم التصديق.

2- في السنة النبوية:

جاءت كلمة سحر في الحديث النبوي الشريف على معاني مختلفة ومتعددة ،و هي كالآتي:

قال رسول الله صلى الله عليه وسلم: "« من تعلم بابًا من النجوم فقد تعلم بابًا من السحر »، فقد يكون على المعنى الأول أي أن علم النجوم محرم التعليم وهو كفر، وقال أيضا « إن من البيان لسحرًا » وقال أبو عبيد في ذلك: كأن المعنى والله أعلم أنه يبلغ من ثنائه أنه يمدح الإنسان فيصوق فيه حتى يصرف القلوب إلى قوله، ثم

[1] سورة الأعراف، الآية115، ص121

[2] ابن إدريس الرازي ابن أبي حاتم: تفسير القرآن الكريم، تح : أسعد محمد الطيب، مج1 ،مكتبة نزار مصطفى الباز مكة المكرمة، الرياض، ط1، 1997، ص1535 .

[3] سورة يونس، الآية 02، ص 166.

[4] المرجع السابق:ص1924 .

يذمه فيصدق فيه حتى يصرف القلوب إلى قوله الآخر فكأنه قد سحر السامعين بذلك، وقال ابن الأثير قوله: « إن من البيان لسحر »، أي منه ما يصرف قلوب السامعين وإن كان غير حق "[1].

3- في المعاجم اللغوية:

وردت كلمة "سحر" بطرق متعددة واختلفت معانيها حسب كل معجم لغوي، وهي على النحو الآتي:

جاء في معجم لسان العرب لابن منظور أن كلمة سحر حسب قول الأزهري هي " السحر الأخذة، التي تأخذ العين حتى يظن أن الأمر كما يرى وليس الأصل على ما يرى، وكل مالطُف مأخذه ودق فهو سحرٌ والجمع أسحارٌ وسحورٌ، وسَحَرَهُ يَسْحَرُهُ سَحَرًا وسِحرًا وسَحَرَهُ، ورجل سَاحرٌ من قوم سحرةٍ وسُحار. وقال أيضا: أصل السحر صرف الشيء عن حقيقته إلى غيره فكأن الساحر لما رأى الباطل في صورة الحق، وخُيِّل الشيء على غير حقيقته قد سحر الشيء عن وجهه أي صرفه ".[2]

وفي معجم مقاييس اللغة لابن فارس "جذر السحر" جاءت على النحو الآتي:

سحر: "السين والحاء والراء أصول ثلاثة متباينة أحدهما عضو من الأعضاء والآخر خُدعٌ وشبهه والثالث وقت من الأوقات كما قال قائل: هو إخراج الباطل في صورة الحق، ويقال هو الخديعة ".[3]

أما معجم الوسيط جاءت كلمة "سحر" على أنها: "كل أمر يخفى سببه ويتخيلُ على غير حقيقته ويجري مجرى التمويه والخداع".[4]

4- في الاصطلاح:

لقد اختلفت آراء النقاد والكتاب و الدراسات حول مفهوم السحر ، ذلك أن كل الطرق تتبناها حسب السياقات المعرفية المختلفة . كلمة سحر بمفهومها العام ذلك العالم الغامض المليء بالأسرار.[5] " والمقصود بكلمة سحر في مجال الواقعية السحرية ، لا يعنى به ذلك المفهوم الشائع والمتداول على أن السحر هو الشعوذة والطلاسم من أجل السيطرة على الواقع ،و يقصد بها: خرق حدود الواقع واستخدام العناصر الماورائية الخارقة للعادة ضمن عناصر واقعية والمألوفة استخداما طبيعيا لا يفاجئ به القارئ".[6]

---

[1] أبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا: معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، ج3، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، د.س، ص138.

[2] ابن منظور:لسان العرب، ص.1951.

[3] المرجع السابق،ص138.

[4] شوقي ضيف: معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر ، ط4، 2004، ص419.

[5] ينظر:رضا ناظيمان، الواقعية السحرية في خماسية مدن الملح لعبد الرحمان منيف، مجلة إضاءات نقدية ، ع29، .2010، ص192.

[6] المرجع نفسه، ص112.

اما السحر في مفهومه القديم "ارتبط بكل ما يشمل الأحداث الغامضة التي لا يوجد لها تفسيرا عقليًا بسبب قراءة الطلاسم والتعويذات واستحضار الجن ليتبين أن له علاقة بالأعمال السحرية"[1]، "وبهذا عُرف على أنه ذلك العالم المسكون وبشكل طبيعي بالساحرات والخوارق ، والتحولات المستمرة كالطلاسم والعفاريت والعصا السحرية"[2]، حيث أن حامد أبو أحمد عرفه على أنه تلك الأجواء السحرية الخارقة للعادة مشيرا في ذلك إلى مقتل الشيخ الدمنهوري، يومها كسفت الشمس وحدثت تغيرات في الطبيعة لأنه من الأولياء الصالحين حيث وبهذا هو بين أن هذا الجانب يدخل في ما فوق الطبيعي الغامض والسحري.[3]

و هناك من ربطه بالأعمال الأدبية باعتباره: رؤية فنية مركبة تتآلف مع المؤلف والنص في سياق التعبير عن رؤية مغايرة تقدم تحولات في العلائق مع الطبيعة وما فوق الطبيعة مع الذات الحقيقية، ومع الآخرين ومع الواقع واللاواقع. [4] وعلى سبيل المثال ما نجده في الأعمال الروائية لغارسيا ماركيز عندما وظف الأجواء السردية انطلاقا من الواقع واللاواقع ، فمزج بذلك عالم السحر بعالم الخيال والواقع حيث سأله أحد الصحافيين عن سبب توظيفه لمنطقة الكاريبي في معظم رواياته ، إذ يعتبر أنّ السحر والتناقضات المتواجدة في منطقة الكاريبي لا وجود له في أي مكان آخر في العالم وهو ما ألهمني الجانب الحسي في توظيف العنصر السحري في أغلب رواياتي.[5]

أما عند الغرب نجد "كايو" يُعرف السحر على أنه " عالم عجائبي يُضاف إلى عالم الحقيقة دون مسه في شيء ودون تدمير التماسك"[6] ، فـ"كايو" لم يخرج عن المفهوم العام للسحر في كونه عالم غامض ،لأنه يثير الاستعجاب ،إذ ما تم إضافته إلى عالم الحقيقة وهو ما بين أن السحر عالم غير واقعي يتم الاستعانة بعناصره كمشاهد لاستثارة القارئ.

أما عند العرب نجد "شعيب حليفي" في كتابه شعرية الرواية الفانتاستيكية يُعرف السحر على أنه "سلوك وتفكير في العمل الإبداعي وهذا لا يعني تبنيه كفكر غيبي وإنما بغية تمرير خطاب ما للوصول إلى هدف معين".[7] و "الخامسة علاوي" "ربطته بعالم السمياء لأن هذا العالم يطلق على ما هو غير حقيقي من السحر ، وحاصلة أحداث خيالية لا وجود لها في الحس[8] ،وهو ما أكد عليه سابقه؛ ونظّر اليه أولاً المؤرخ "ابن خلدون" عندما نجده

[1] شعيب حليفي: الشعرية الروائية الفانتاستيكية، الدار العربية للعلوم ناشرون، الرباط، ط1، 2009ص135-136.

[2] حسين علام: العجائبي في الادب، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2009ص48.

[3] ينظر: حامد أبو أحمد: الواقعية السحرية في الرواية العربية، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، د.س، ص146.

[4] ضياء غني العبودي: شواغل سردية دراسات نقدية في القصة والرواية، تموز للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 2002، ص16.

[5] ينظر: غابرييل غارسيا ماركيز، رائدالواقعية السحرية، تر: عبد الله حمادي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، 1982، ص108.

[6] الخامسة علاوي: العجائبية في الرواية الجزائرية، دار التنوير الجزائر، دط، 2013، ص91.

[7] شعيب خليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص125.

[8] ينظر: الخامسة علاوي، المرجع السابق، ص133.

نجده اعتبر" أن علم السمياء يعد من الأعمال السحرية التي روِّج لها جابر بن حيّان ومسلمة بن أحمد المجريطي، فحسب رأيهم أن السمياء من الأمور السحرية وسائر الخوارق."[1]

رابعا: مفهوم الواقعية السحرية

شهدت الواقعية السحرية منذ بداية ظهورها العديد من المفاهيم التي تنوعت بتنوع المنظرين لها ، والتي سنذكرها كالتالي :

الواقعية السحرية في أبسط تعاريفها تعني:" المزج بين الواقع والسحر والخيال بمعنى هي ذلك التداخل بين العالمين الواقعي واللاواقعي. كما تعني الإندماج الواقع بالخيال لأنها ترتكز على عناصر السحر، الوهم، الخرافة، الأسطورة، والجن والعفاريت وبهذا هي تفسر أحداث الرواية تفسيرا خياليا وغير منطقي [2]ذلك انها التوازن الدقيق بين عنصرين هما الواقع الفانتازي أو الخيالي الواقعي وهو ما يجري من أحداث على أرض الواقع" ، وهي في مجلها " توازن دقيق بين الواقع بمفهومه العادي، وبين الواقع السحري الذي يمكن أن يجمع بين الفانتازي والعجائبي والأسطوري والسريالي في آن".[3]

عرفها الناقد "ماريو بنيدتي" في نبرة ساخرة بأنها الواقع المروع ، وهو بذلك يرى بأن القاص يحاول رسم ذلك الواقع بدمجه لها هو حقيقي وغير حقيقي وبتوازن دقيق وإلاَّ اختل عمله وتحولت الأشياء الغير حقيقية إلى أوهام وأكاذيب لا يصدقها العقل ، وهو ما نبه وحذر منه غارسيا ماركيز عندما قال بأنه لا يمكن لأي كائن بشري أن يخترع ويتخيل من دون ضوابط ،وإلا سيتحول الأمر في الأدب إلى أكاذيب تلك التي تكمن خطورتها في الادب أكثر مما عليه في الواقع.[4] وعليه فماركيز هنا يبين أن الواقعية السحرية مهما زاوجت بين الخيال والواقع والسحر إلا أنها ترفض الاعتماد على أسلوب عبثي في الأعمال الأدبية.

غير أنّ الناقد "جورج فرانكو" له موقف مناقض لما يراه غارسيا حيث عرف الواقعية السحرية بأنها تحليق الجدات في السماء والفراشات الصفراء وأشياء أخرى تبعث عن السخرية[5]. وهو ما بين أن غارسيا ماركيز كان على النقيض منه: عندما سُئل عن إمكانية تصديق أحداث رواية الحب في زمن الكوليرا ، فأجاب بأن القارئ

[1] الخامسة علاوي : العجائبية في الرواية الجزائرية ، ص 134.

[2] حامد أبو حامد أبو أحمد: الواقعية السحرية، ص 62.

[3] المرجع نفسه ، ص 202.

[4] ينظر : الخامسة علاوي ، المرجع السابق ، ص89.

[5] المرجع نفسه ، ص87.

يدرك أن في الرواية قدرا من السحر والخرافة يوازي قدرا آخرا من الواقعية وهذا يُعتبر اعترافا منه بأن العمل الإبداعي يتوجب فيه مزج الوقائع المعقولة باللامعقولة ومزج الممكن بالمستحيل.[1]

كما عرفها "ورزاسكوف": على أنها وليدة عناصر واقع لحضارة أوربية مع عناصر غير معقولة لأمريكا اللاتينية ، فأحيانا نجد الكاتب يسلم بأن الواقعية السحرية هي امتزاج بين الواقع بالسحر والأسطورة والمعتقدات الشعبية في عمل روائي أو قصة بشرط أن يسلم القارئ بهذا العمل من وجهة نظر هذا الكاتب، ذلك أن الكاتب يلجأ إلى توظيف بعض الظواهر في عمله الروائي ليتأثر بها هذا القارئ كالأرواح والجنيات والعفاريت والرؤيا وهي بنظره جزء من الواقع ومن دون أدنى شك لديه ولهذا يضطر القارئ إلى أن يسلم بها، وهو ما بين أن حدود الواقع متوقف على حدود وعي الإنسان فكلما كانت له أهلية استطاع أن يخترق حدود الواقع ويتسلل إلى عالم آخر لا يدرك إلا بالعقل.[2]

هذه الرؤية أكد عليها ماركيز في أعماله الروائية معتبرا أنها نابعة من الواقع الغربي الذي تعيشه أغلب أمريكا اللاتينية حيث تظهر أشياء غريبة وعجيبة في الحياة اليومية يعتبرها الناس أنها عادية، وبهذا فالواقعية السحرية عنده تشمل تلك الحكايات والقصص التي تمثل الواقع وبشكل محسوس وبنوع من اللغز والأحجية تماما كما يحدث في الحلم يختلف الواقع الموجود في الحكاية مع الواقع الحقيقي[3] ،و هو ما أكده أيضا الناقد "دفيد لودج" في تعريفه للواقعية السحرية على أنها "أسلوب أو نوع أدبي في أمريكا اللاتينية يربط العناصر الخيالية والوهمية بالواقع".[4]

ومنه يتضح ان مفهوم الواقعية السحرية:" ليس نسخة واحدة بل يتعدد حسب عوامل كل كاتب، مما يجعل الجدال محتدمًا حول هذا النوع، ويوسع دائرة الاختلاف" [5] إلى درجة أن الناقد "أميررودريجيت مرنيجال" وصف الجدال حول الواقعية السحرية بأنه يشبه حوار الطرشان نالجميع يتكلمون ولا أحد يستمع. ومنه كانت الواقعية السحرية تعني أشياء كثيرة ومتباينة تختلف برؤية صاحبها إلى العالم والتعبير عن انفعالاته.

وقد تم تعريفها في قاموس أكسفورد للمصطلحات الأدبية على أنها "نوع من الرواية الحديثة تتضمن أحداث خرافية وخيالية تضل محتفظة بطابعها في الواقع وهي تدل على ميل الرواية الحديثة للوصول إلى ما وراء حدود الواقعية وإعادة صياغة قدرات الخرافة والحكاية التراثية والأسطورة ومن الصفات الخيالية التي تمنح للشخصيات في

[1] ينظر: الخامسة علاوي ، العجائبية في الرواية الجزائرية ، ص87 .

[2] ينظر: صلاح الدين عبدي، الواقعية السحرية في أعمال ابراهيم الكوني، رواية "الورم" أنموذجا، ص91.

[3] ينظر: جديد خيرة: العجائب في الرواية المغاربية المعاصرة، رواية" الميلود شغموم" نموذجا (رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه) في الأدب العربي تخصص الرواية المغاربية والنقد الجديد بجامعة الجيلالي لياس كلية الآداب واللغات والفنون، سيدي بلعباس، 2017_2018، ص131.

[4] أحمد عبد الرحمان ،: اتجاهات البنية الحديثة السردية في الرواية العربية "الواقعية السحرية "نموذجا، مجلة الذاكرة، مج9، ع2، جوان 2011، كلية العلوم والآداب بالقربات بجامعة الجوف، المملكة العربية السعودية، 2021، ص104.

[5] جديد خيرة، المرجع السابق، ص128.

هذه الروايات قد تكون القدرة على الطيران أو السباحة في الهواء والتخاطر والحركية وهو ما تتبناه الواقعية السحرية وبالتالي يتحول العادي إلى ما هو مرعب ويصبح الغير واقعي على أنه جزء من الواقع، لتصل بذلك إلى محاولة فهم الغموض الكامن وراء الأشياء وفهم التلاحم الحميم بين الواقع والخيال "[1] ، ومن هنا عرفت "أنها أسلوب سردي مبتكر، انتشرت في الأدب المعاصر، حيث جمع بين عناصر الفانتازيا واللامعقول من الأسطورة والسحر وغيرها من الظواهر الخارقة للعادة وعناصر الواقع المعاش".[2]

وبالتالي عرفت الواقعية السحرية: "على أنها الروايات والقصص القصيرة التي تتوفر بصورة نموذجية على دينامية سردية قوية يندمج فيها الواقعي الذي نميزه بغير المتوقع والمتعذر تفسيره، وترتبط فيها الأحلام والقصص الخرافية والميثولوجيا مع اليومي في نمط متغير الأشكال".[3]و يتضح في هذا التعريف بأن الواقعية السردية سرد قصص يتم من خلاله المزيج بين الواقعي والخيال والغير متوقع الحدوث الذي يبهر القارئ ويثير دهشته ؛لدرجة لا تمكنه من فصل العنصر الخيالي عن العنصر الواقعي بسهولة .

كما اعتبرت بذلك قص حديث يُظهر أحداث غرائبية فنتازية تدخل إلى إبداع واقعية جديدة وهي الواقعية السحرية ، وبهذا لجأ معظم الروائيين إلى كسر رتابة السرد الواقعي ، من خلال ارتكازهم على عناصر خارقة للواقع تجعلهم يشكلون بنية سردية تقوم على مزج الواقعي بالخيالي [4] ، لتصبح بذلك الواقعية السحرية هاجس كل الروائيين للتعبير عن أفكارهم واستدعاء تراثهم بدلا من عولمة الأفكار والثقافات.[5] و كأسلوب جديد في السرد والرواية لتفتح آفاق جديدة أمام النقاد في معالجة آثار الروائيين والدخول في عالم الروائي وأفكاره وأدبه.[6]

خامسا: علاقة الواقعية بالواقعية السحرية

تكمن العلاقة بينهما في كون أن الواقعية السحرية تنتمي إلى سلالة من المصطلحات التي يعود أقدمها إلى منتصف القرن 19 كالواقعية الكلاسيكية، والواقعية التعبيرية و الواقعية الاشتراكية، الواقعية الطبيعية، الواقعية الأمريكية وكلهم اشتركوا في نقل الواقع كما هو ونسخه حرفيا.[7] ليصبح الواقع بذلك هو الذي يتحكم في الأبنية

[1] جديد خيرة: العجائبي في الرواية المغاربية المعاصرة، رواية "الميلود شغموم" أنموذجا، ص130.

[2] داود نجاتي: آليات السرد ودورها في تشكيل بنية النص السحري مقاربة أسلوبية لرواية "حارث المياه"، ص194.

[3] أحمد عبد الرحمان : إتجاهات البنية الحديثة للسرد في الرواية العربية "الواقعية السحرية "نموذجا، ص104 .

[4] المرجع نفسه ، ن.ص .

[5] ينظر: داوود نجاتي، المرجع السابق، ص195.

[6] ينظر: رضا ناظيمان، الواقعية السحرية في خماسية مدن الملح لعبد الرحما منيف، ص107.

[7] جديد خيرة : المرجع السابق ، ص126.

المعرفية وأطر الوحي بالذات والعالم، ليتأسس بذلك مبدأ حتمية الواقع وتحكمه في الإنسان الذي يحرم في إطار هذه الواقعيات من أدنى حقوقه كتعبير بحرية عن مكبوتاته النفسية[1] .

وظهرت الوقعية السحرية فيما بعد "كتيار أدبي يعبر عن الواقع لكن ليس انعكاسًا أو نسخا كما كان من قبل بل صار الواقع نفسه سحرا، لأن هذا التيار يقوم على وظيفتين في وقت واحد: الأولى تقوم على زرع الغموض والسحر في الواقع ،والثانية تبديد هذا السحر والغموض وبالتالي يتجول السحر من وسيلة سردية، كما كان في الأعمال الأدبية ذات الطابع الكرنفالي إلى إيديولوجيا مستترة ،يتم تسريبها وإخفاؤها في وقت واحد لتتصف بوقوع أحداث غريبة،و مستحيلة ليُعاصر كتاب هذا النوع اضطرابات تاريخية كبيرة، لأنهم أدركوا أنه لا يمكن تصوير كل ذلك على نحو واف عبر الخطاب الواقعية العادية بل كان لزاماً عليهم العودة إلى خطاب واقعي سحري يجمع بين ما هو واقعي وخيال سحري"[2]. وبهذا أغنت العمل الروائي "بعنصر الخيال وتخليص الرواية من جمود الواقع ونصيته وتخليص الروائي من النقل الحرفي لمشكلات الواقع وتناقضاته "[3].

ورغم كل ما قدمته الواقعية السحرية إلا" أنها ليست نقيض للواقعية أو نقيض للواقع بل هي إثراء له وذلك بالسماح بإدخال عنصر جدلي في بنيتها سعيا إلى تكوين واقع جديد تتشابك فيه عناصر معقولة ولا معقولة، منطقية ولا منطقية بحيث تندمج عناصر الواقع مع العناصر الخيالية المتمثلة في السحر والخوارق والأساطير والحلم والفانتازيا".[4]

كما انه قد وُجد تداخل بينها وبين الواقعية ، في كون الواقعية السحرية سرد للأحداث ووقائع غير عادية أو خارقة في ثنايا أحداث الواقع وتفاصيله العادية حيث يتم مزج جزئياته المألوفة بتشكيلات سحرية ، تؤدي إلى إثارة المتلقي ليسأل من أين يبدأ الواقع وأين ينتهي السحري العجيب.[5]

[1] ينظر: صلاح الدين عبدي ، الواقعية السحرية في أعمال إبراهيم الكوني رواية "الورم" أنموذجا، ص3.

[2] جديد خيرة: العجائبي في الرواية المغربية"واية"الميلود شغموم"، ص127- 128.

[3] ضياء غني العبودي: شواغل السردية دراسات نقدية في القصة والرواية، ص14.

[4] المرجع السابق، ص129.

[5] ينظر : جديد خيرة ، المرجع نفسه ، ص130.

المبحث الثاني: المرجعيات المعرفية لنقد الواقعية السحرية

بدأت الواقعية السحرية كحركة تجديدية في الأعمال الإبداعية بعدما فشلت اغلب التيارات، السابق ما بين أن الواقعية السحرية، ومنذ نشأتها تميزت بملامح وخصائص واتجاهات جعلتها ترتقي بعملية الإبداع والفن بعيدا عن الجمود والقوالب الفنية القديمة. و هو ما سنستعرضه في هذا المبحث من خلال نشأة وتطور الواقعية السحرية، خصائصها وملامحها وكذا، اتجاهاتها.

أولا: نشأة وتطور الواقعية السحرية

ظهرت الواقعية السحرية كردة فعل عندما فشلت معظم الواقعيات في منتصف القرن التاسع عشر كالواقعية الرأسمالية الصناعية والواقعية الكلاسيكية والتعبيرية والاشتراكية في معالجة الواقع[1] ،"كما اختصت كل واقعية من هذه الواقعيات بملمح متميز واتفاقها جميعا في فهمها الإيديولوجي للواقع "[2]، ما جعل" كل من الكاتب والقارئ يتفقان على أن الواقع مألوف وواضح لا يتطلب سوى تفاعل هاتين الذاتين لبلورة صورة عنه"[3] .

كل هذه الأسباب كانت كضرورة ملحة لظهور الواقعية السحرية كأول إنتاج لحركة التجديد، فبعد أن كان الواقع يُسرد كما هو في الحقيقة أصبح يدرس على أنه يخفى وراءه علاقات وتقاليد تعكس التنوع البشري الشديد وهو ما لم تتناوله أي واقعية من الواقعيات السابقة، ليُبرز نوع جديد من الكتابة تحت مسمى الواقعية السحرية لي لجأ الكتاب إلى جمع ما هو واقعي بما هو سحري.[4]

في حين يرى البعض أن نشأة الواقعية السحرية كمدرسة في الأدب تعود إلى " النصف الأول من القرن العشرين وخاصة بعد الحرب العالمية الثانية مع الناقد الألماني التشكيلي "فرانز روه" بدأت ونشأة هذه المدرسة على يده "[5]. ذلك أنه ركز "من خلالها على الرسم الألماني من الرموز والأشكال الواقعية"[6]. و تصويرها بطريقة تخالف تخالف الواقع الحقيقي اليومي، بحيث تجمع الدلالات الواقعية مع عناصر تنتمي إلى عالم الذهن والخيال المناقض للعالم الواقعي الحسي.[7] ليتبين أن التاريخ الحقيقي للمصطلح مرتبط للدلالة على نوع من الرسم القريب من السريالية حيث تكون الموضوعات المرسومة والأشياء قريبة في غرابتها من عوالم الحلم واللامألوف من رموز

---

[1] ينظر: جديد خيرة: العجائب في الرواية المغاربية المعاصرة رواية "الميلود شغموم "، ص12.

[2] عبد القادر عواد: العجائبية في الرواية العربية المعاصرة "آليات السرد والتشكيل" (رسالة لنيل شهادة الدكتورة) في النقد المعاصر كلية الآداب واللغات والفنون، وهران، 2011_2012، ص94.

[3] خماسة علاوي: العجائبية في الرواية الجزائرية، ص84.

[4] ينظر: جديد خيرة ، المرجع السابق ، ص127.

[5] صلاح الدين عبدي: الواقعية السحرية في أعمال إبراهيم الكوني رواية "الورم" أنموذجا، ص92.

[6] عبد القادر عواد: المرجع السابق ، ص95.

[7] جديد خيرة : المرجع السابق ، ص124.

وأشكال.[1] ومن هنا وصف "فرانزوره" "أعمال الفنانين الألمانيين الذين صوروا كل ما هو روتنيني بصورة غريبة منفصلة عن الواقع".[2]

ارتبطت الواقعية السحرية بثلاث مراحل في تطورها الأولى مثلت البداية وكانت في ألمانيا سنة 1920 مع "فرانزوه"، ثم المرحلة الوسطى في أمريكا 1946ن ثم المرحلة التأسيسية سنة 1955 [3] "التي نضجت وأكملت فيها الواقعية السحرية على يد أدباء أمريكا اللاتينية وبلغت عصرها الذهبي"[4] ،حيث أطلقت وبشكل خاص على على روايات الكولومبي "غابرييال غارسيا ماركيز" الذي لجأ إلى توظيف الجانب السحري المختلط بالحقيقي من خلال امتزاج الخيال بالواقع ، وبهذا التداخل يختلط الخرافي بالأسطوري حيث نجد روايته "الغريق" اعتبرت أولى المبـادرات في مجال الواقعية السحرية قبل الحب في زمن الكوليرا ومائة عام من العزلة، و هذا راجع لحقائق واقعية مزجت بغلاف أسطوري مكثف ترجع جذوره إلى أعماق الموروث الحضاري الجمعي ليشكل بذلك جانبا جديدا من الواقع.[5]

غير أن "غارسيا ماركيز" اشتهر و ذاع صيته في مجال الواقعية السحرية من خلال روايته "مائة عام من العزلة "وبهذا اشتهرت مدرسة الواقعية السحرية وظهرت في العالم بأسره ، فعتبر من أبرز كتابها إلى الدرجة التي صار بها هذا الاتجاه شبه مرتبط باسمه، حيث اعتبر أحد الكتاب أن السبب الذي جعل الواقعية السحرية تظهر وتشبع في القرن العشرين كونها تقوم على مزج الواقع في الفنتازيا وهي بذلك تكسر قيود الواقعية وهذا الظهور الحاسم اقترن مباشرة بالرواية الأمريكية اللاتينية.[6]

اذن فظهور الواقعية السحرية مع "غارسيا ماركيز" كاختيار فني في أسلوبه الروائي لم يكن وليد الصدفة أو الاعتباطية ،و إنما ظهورها بهذا الشكل كان راجع إلى تأثره بعوالم كافكا الاستثنائية في مجال الغرابة، إلا أنه ورغم ارتكازه على بعض المرجعيات فلم يقع أسيرا للتقليد الحرفي ،بل استطاع بشخصيته المستقلة مزج هذه المرجعيات ليخرج بأعمال أدبية جديدة في مجال الواقعية السحرية والتي تجمع فيها بين ما هو سحري وما هو حقيقي لتكون بذلك ثمرة تمازج السحري والخيال بالواقع،[7] لتظهر بعدها الواقعية السحرية مع أسماء أخرى "في قارة أمريكا الجنوبية الجنوبية أمثال أدب "فاركاس يوسا"و"خوان رولفو" و"فارلوس قوينس" و"أرنيستو "وأليخوكا رينيير" و"خورخي

[1] ينظر: عبد القادر عواد، العجائبية في الرواية العربية المعاصرة "آليات السرد والتشكيل" ، ص95.

[2] لبابة حسن: مفاهيم ومصطلحات أدبية، مجلة سطور، ع0، 28 مارس2019، ص3.

[3] ينظر: جديد خيرة: العجائب في الرواية المغاربية المعاصرة رواية "الميلود شغموم " ، ص125.

[4] صلاح الدين عبدي،: الواقعية السحرية في أعمال ابراهيم الكوني رواية "الورم" أنموذجا، ص92.

[5] ينظر: عبد القادر عواد، المرجع السابق ،ص95.

[6] المرجع السابق ،ص 92.

[7] ينظر: خامسة علاوي، العجائبية في الرواية الجزائرية، ص85.

لويس بورخيس "وآخرون، وبهذا تطورت الواقعية السحرية وازدهرت على يد أدباء أمريكا اللاتينية؛ الذين أبدعوا في هذا التيار الجديد إبداعات قوية أثارت دهشة القراء في شتى أنحاء العالم"[1]. وبهذا أصبحت نوع فني يتناول العناصر السحرية التي تجمع بين ما هو حقيقي واقعي وخيالي سحري ليصبح هذا الخيال اعتياديًا وتغدو هي أكثر تعبيرا عن الواقع من غير تبرير ما هو سحري في وقائع الأحداث التي تمر بها وبهذا التقدم والتطور أصبح كتاب أمريكا اللاتينية في مقدمة كتاب العالم في مجال الواقعية السحرية.[2]

أما ظهور ونشأة الواقعية السحرية عن العرب نجد الكثير من الدارسين قد أرجع أصل نشأة الواقعية السحرية إلى الجذور العربية ذلك أن التراث العربي احتوى على الكثير من القصص والحكايات التي تدخل في دائرة هذا الاتجاه معتبرين أن الكثير من الحكايات التي ترجع إلى الحقبة الجاهلية لها عدة مظاهر من بينها علاقة الشاعر الجاهلي بالجن والشياطين [3].

و قد اعترف بوسا نجيب بأن الواقعية السحرية "موجودة في حكاية ألف ليلة ، وحكى عن المرأة التي تطير وعن الحبيب الذي ينام يحلم بحبيبته فيصحوا ليجدها بجواره ثم ينام مرة أخرى ليصحوا فلا يجدها إطلاقا، معترفاً أنه قرأها وهو صغير لأنها توجد بنسخ مختلفة تناسب كل الأعمار ومقررة في جميع مراحل الدراسية وأيضا ظهرت في أعمال العديد من الروائيين العرب مثل: الأديب يحي حقي"[4]، بالإضافة الى رواية "السلحفاة تطير"، وفي روايات" روايات" الطاهر وطار" و"إدوارد الخياط" في رواية رامة والبيت و"رجاء عالم"، "سليم بركات" وغيرهم من الروائيين.[5] بالإضافة الى أسماء جديدة كتبت في الواقعية السحرية أمثال الروائي السوداني" أمير تاج السر" في رواية ابيولا 76 والمصري "خيري شبلي" في رواية الشطار و"عمار علي حسين" في رواية شجرة العابد أما المغاربة فنجد أسماء في تونس مثل: "صلاح الدين بوجاه" في روايتيه لخناس ولون الروح والليبي "محمد عباد المغبون" ، في رواية غوايه الفينكس ولكل رواية طابع خاص في الواقعية السحرية ، ورغم قلة الدراسات العربية التي كتبت في هذا الاتجاه إلا أننا نجد بعض الكتب والمقالات المتفرقة ،من بينها أشهر كتاب "لحامد أبو أحمد" في الواقعية السحرية كتاب "فوزي عيسى" الواقعية السحرية في الرواية العربية.[6]

[1] جديد خيرة: العجائبي في الرواية المغاربية المعاصرة "رواية الميلود شغموم" أنموذجا، ص125

[2] ينظر: لبابة حسن، مفاهيم ومصطلحات أدبية، ص3.

[3] ينظر : داودي نجاتي، آليات السرد ودورها في تشكيل بنية النص السحري مقاربة أسلوبية لرواية "حارث المياه، ص 105

[4] جديد خيرة: المرجع السابق ، ص136.

[5] ينظر: داودي نجاتي ، المرجع السابق ، ن.ص.

[6] ينظر: جديد خيرة ، المرجع السابق ، ص 135-136.

ثانيا: خصائص وملامح الواقعية السحرية

أ/– الخصائص:

ترى بعض الدراسات لكي ينطوي على عمل روائي أو قصة ما على اسم الواقعية السحرية، لابد أن يتميز بأهم خصائصها والتي تتمثل في تداخل السحر والخيال بالواقع دون أن تغلب العناصر السحرية عنصر الواقع حيث يخرق الكاتب الحدود بين العالم الواقعي والعالم الخيالي، ومن أهم الخصائص البارزة في الواقعية السحرية نجد: الخيال _الوهم_ الرمز والتمثيل_ التعايش الطبيعي بين العناصر المتضادة والخوارق.[1]

1–الخيال: عُرف على أنه إحدى "القوى الإدراكية التي تم تقسيمها إلى العقل والوهم والخيال والمفكرة (المتخيلة)، وجعل لكل واحدة من هذه القوى وظيفة خاصة بها ما يُبين دورها الأساسي للقوى الإدراكية".[2]

فحين عرف "الجرجاني "الخيال "بأنه قوة تحفظ ما يدركه الحس المشترك من صور المحسوسات بعد غيبوبة المادة». وهو هنا يؤكد على ما يشاهده الحس المشترك أي أن القضايا الخيالية تمتد جذورها إلى الواقع"[3]. فقد وظف رواد الواقعية السحرية عنصر الخيال باعتباره يملك تلك القوة التي يستطيع بها أن يميز بين الأشياء المدركة ليصنفها ويرتبها ليصل بذلك إلى الجمع بين ما يحتويه الذهن وما يحتويه الواقع.[4]

2–الوهم: عُرف بأنه "إدراك المعنى الجزئي المتعلق بالمعنى المحسوس والوهمي المتخيل باعتبار أن الصورة التي تخترعها المخيلة باستعمال الوهم إيّاها ذلك أن الوهميات هي قضايا كاذبة يحكم فيها الوهم في أمور غير محسوسة كالحكم بأن ما وراء العالم فضاء لا يتناهى وبالتالي يشكل اجتماع الخيال بالوهم عالم اللاواقع في مقابل عالم الواقع".[5] وبهذا المفهوم وظف الوهم ضمن خصائص الواقعية السحرية لأن المبدع أو الروائي في هذا المجال يوظف في عمله الإبداعي تلك التصورات والأفكار والخرافات الوهمية والتي يعتقد المرء بصحتها وغير قابلة أيضا للتحقيق على أرض الواقع.[6]

3–التعايش الطبيعي بين العناصر المتضادة: ويعني ذلك" تقابل الواقعية بالخيال والطبيعة بما وراء الطبيعة، كما أن هذه العناصر المتضادة لها وجود مستقل بعيدا"[7] ،عن العالم الواقع وعالم الخيال فلا يمكن أن

---

[1] رضا ناظمان: الواقعية السحرية في خماسية مدن الملح لعبد الرحمان منيف، ص109–111.

[2] ثناء نجاتي عياش: الخيال عند التفنازاني وكولوردج، مجلة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية وآدابها، ج15، ع26، الجامعة الهاشمية الزرقاء، الأردن، صفر1424، ص984.

[3] رضا ناظميان: المرجع السابق ، ص109.

[4] ينظر: ثناء نجاتي عياش، الخيال عند التفنازاني وكولوردج، ص985.

[5] رضا ناظيمان: المرجع السابق، ص109–110.

[6] ينظر: أحمد برقاوي، الوهم والخيال، http// www.elbayane.a.e ، 25 أكتوبر 2015 .

[7] رضا ناظيمان: المرجع السابق، ص110.

يغلب عنصر من هذه العناصر المتضادة للعناصر الأخرى السيطرة عليها بل على العكس فهي تندمج مع بعض وتتناسق وتتساوى من خلال أحداث الرواية وأهم عنصرين متضادين رئيسيين في قصص الواقعة السحرية هما الواقع واللاواقع".[1]

4–الرمز والتمثيل: عرفا على أنهما تلك التقنية الخفية التي يلجأ إليها أغلب الأدباء للتعبير عن خلجاتهم النفسية جراء الاختناق السياسي وظروفهم المعيشية الصعبة مما جعلهم يلجأون إلى توظيفه للقدرة على التعبير وبكل حرية.[2] ومن هنا نجد أن معظم الروائيين الذي يكتبون في الواقعية السحرية يوظفون هذه الخاصية في أعمالهم الروائية لتلميح والإشارة عمّا لا يستطيعون البوح به أو ممارسته بشكل طبيعي في حياتهم اليومية.[3] كما مثل الرمز والتمثل ذلك الجانب الطقوسي المرتبط بالجانب الأسطوري في أغلب الحكايات والقصص التي أدرجت ضمن دائرة الواقعية السحرية.

5_ الخوارق: من "الخرق ويعني الدهش من الفزع أو الحياء، وقد أخرقته، أي أدهشته وخرق العادة تجاوز المألوف وكان عجيبا مذهلا. وخوارق تعني روايات غير حقيقية لا أساس لها باطلة وتطلق على ما يجاوز قدرة الإنسان لا على نظام الطبيعة كقدرة بعض الأفراد على الاتصال بعالم الغيب أو قـــدرتهم على قـراءة الأفكـــار أو اتصافهم بسرعة الكشف والإلهام، كما أن الخوارق لا تخرج عن كونها مرادًا إلى الله تعالى جل جلاله، لأن كل ما يجري في الملك والملكوت فهو فعل الله تعالى واختراعه فإذا قلنا إن الله قادر على كل شيء فهذا يعني أن الله تعالى قادر على خرق العادات".[4]

ب/–الملامح:

أما عن ملامح الواقعية السحرية فنجد أن للباحث "حامد أبو أحمد" في كتابه الواقعية السحرية رؤية خاصة حول هذه الملامح والتي عددها في العناصر الآتية:

1–إن وجود الواقعي العجائبي يعتبر ملمح أساسي في ظهور أدب الواقعية السحرية

2–تعتبر الأشكال الشعبية أو الموروث التراثي من الملامح الأساسية التي ترتكز عليها الواقعية السحرية كموقف اتجاه الواقع وأساليب مصوغة بدقة وأبنية مقفلة أو مفتوحة في بناء النص السردي .

[1] رضا ناظمان: الواقعية السحرية في خماسية مدن الملح لعبد الرحمان منيف ، ص110.

[2] ينظر:غيداء التميمي، الواقعية السحرية في الرواية العربية، الآداب والفنون الأدبية http://mowdoo3.comK ،07:25، 23أكتوبر2021، ص7.

[3] ينظر: المرجع السابق، ص110.

[4] سناء شعلان: السرد الغرائبي والعجائبي، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، الأردن، د. ط، 2002، ص18.

3-"ومن ملامحها أن يتواجه الكاتب مع الواقع وجها لوجه محاولا سبر غوره والكشف عمّا هو سرّي وخفي في الأشياء والحياة والأفعال الإنسانية.

4-ومن ملامحها أيضا عدم نسخ الواقع كما يفعل الواقعيون أو جرحه كما يفعل السرياليون بل هو محاولة التقصي عن الأسرار التي تنبض بها الأشياء.

5- من ملامح الواقعية السحرية في نظره أن الأحداث السردية ليس لها تغيير منطقي أو سيكولوجي

6-توجه المؤلف يعتبر أيضا" ملمح واقعي سحري في الأعمال الأدبية وهو ما يجعله في غير حاجة إلى تبرير ما هو سري وخفي في تلك الأحداث.

7- أهم ملمح واقعي سحري في نظره: أن يسمو الكاتب أثناء تقصيه لأسرار الواقع بأحاسيسه نحو حالة قصوى تسمح له بالتنبؤ بالأشكال المتعددة والغير الملحوظة للعالم الخارجي الذي نعيشه ، فقد توصل "حامد أبو أحمد "إلى أن هذه الملامح تجعل الواقعية السحرية تمزج بين الواقع و اللاواقع مكتسبة سحرها من نتاج الخيال الذي يدل على قوة لا يمكن تفسيرها ،لأنه يكتسي الطابع المجنح الذي يدخلنا في عوامل غير طبيعية ومن خيالات الوهم ليخترع واقعا جديدا في ظل واقعية سحرية خيالية. [1]

كما أشارت بعض الدراسات إلى أن الواقعية السحرية في الرواية العربية قد اتسمت بجملة من الملامح من بينها ما يلي: "**المواقف والأحداث التي تتحدى المنطق** ، و**الأساطير والخرافات والاهتمامات المجتمعية والسياق التاريخي**" [2]، "و**الزمـــن والتسلسل المشوه** "[3] وهو الذي اعتمده" غارسيا ماركيز " في أ+غلب رواياته من خلال العودة الى زمن الاحداث في الماضي .

ثالثا: اتجاهات الواقعية

التقت الواقعية السحرية بثلاث اتجاهات في أعمال الكتاب والروائيين على سواء، وهذه الاتجاهات تمثلت في الاتجاه الغرائبي والعجائبي والاتجاه السريالي والاتجاه الأسطوري.

1-الاتجاه العجائبي والغرائبي:

لقد تعددت المفاهيم والمدلولات حول العجائبي والغرائبي في جانبها اللغوي بالإضافة إلى جانبها الاصطلاحي وهو ما سنتناوله على النحو الآتي:

[1] ينظر: ضياء غبودي، شواغل سردية، (دراسة نقدية في القصة والرواية)، ص 14-15.

[2] غيداء التميمي: الواقعية السحرية في الرواية العربية، ص8-10.

[3] حامد أبو أحمد: الواقعية السحرية في الرواية العربية، ص114.

أ/–تعريف العجائبي لغة:

وردت كلمة عجب في معجم لسان العرب لابن منظور على النحو الآتي: "عجب: العُجْبُ والعَجَبُ: إنكار ما يرد عليك لقلة اعتياده، وجمع أعجاب، وقد عَجَبَ منه يعجب عجبًا، وتعجب واستعجب والاستعجاب: شدَّة التعجب، والتَّعجب والتَّعاجيب: العجائب، وقال الزجاجي: أصل العَّجب في اللغة أن الإنسان إذ رأى ما ينكره ويقل منه قبل كونه، ولكن الإنكار والعجب الذي نلزم به الحجة عند وقوع الشيء".[1]

ب/– تعريف العجائبي اصطلاحا:

وُجدت له عدة تعاريف ومن بينها نذكر : عرف العجائبي على أنه:" شكل من أشكال القص، تعترض فيه الشخصيات بقوانين جديدة تعارض قوانين الواقع التجريبي."[2] أو:" ما يرد في نص قصصي من أحداث أو ظواهر خارقة، لا يمكن تفسيرها عقليا".[3] وهو : "نوع من الأدب يقوم على ظواهر فوق طبيعية تتدخل في السير العادية للحياة اليومية فتغير مجراه تماما، كما ارتبط بالحكايات التمثيلية على لسان الحيوانات والجنيات والأشباح"[4]. في حين يرى البعض أنه يرتكز على القلق والتردد ، و بث المخاوف في الإنسان وبهذا هو ينتهي بطريقة مفزعة وسيئة[5].

وعلى هذا النحو عرفه "تدوروف" أنه "يقوم على زمن التردد ويطابق ظاهرة مجهولة لم تُرى بعد أبدا".[6] ليُعرف بعد ذلك على أنه: "التردد الذي يحس به كائن لا يعرف غير قوانين الطبيعة فيما يواجه حديثا غير طبيعي حسب الظاهرة"[7]، أي أن التردد بين تفسير طبيعي وآخر فوق طبيعي في تفسير ظاهرة غريبة هو ما يخلق الفعل العجائبي، وبالتالي العجائبي لا يدوم إلا في زمن التردد.[8]

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، ص2811.

[2] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص146.

[3] محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس ،ط1، 2010، ص285.

[4] حسين علام: العجائبي في لأدب، ص32.

[5] ينظر: المرجع نفسه، ص48.

[6] تدوروف: مدخل للأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، ط1، 1993، ص19.

[7] سناء شعلان: السرد الغرائبي والعجائبي، ص22–23.

[8] ينظر: لؤي علي خليل، عجائبية النثر الحكائي، التكوين للترجمة والنشر، دمشق، دط، 2007، ص13.

ج/_ تعريف الغرائبي لغة:

ورد الغرائبي في معجم الوجيز على النحو الاتي : "الغرائبي من الغرابة: غَمِضَ وخفى: فهو غريب "أغرب" في كلامه أتى بالغريب البعيد عن الفهم "غرب" في الأرض: أمعن فيها مسافرا سفرا بعيدا، "إغترب": نزح عن الأرض و"استغرب" الشيء: عده غريبا "الغربة" النوى والبعد، و"الغربي" المنسوب إلى الغرب "[1] .

ووردت كلمة الغرائبي في لسان العرب لابن منظور على النحو الآتي: "مشتقة من كلمة غرب: الغرْبُ والمغرب بمعنى واحد وقال ابن سيده: الغرب خلاف الشرف وهو المغرب والغريب: الغامض من الكلام ". [2]

د/_ تعريف الغرائبي اصطلاحا:

وكانت له عدة تعاريف نذكر منها الآتي: عُرف على أنه: "كل الأحداث والظواهر الخارقة التي يعجز العقل على تفسيرها "[3] ، بمعنى أن أحياناً قد تُصادف الانسان أشياء غريبة تُعتبر جزء من واقعنا إلا أنه يعجز على معرفة خفاياها وأسرارها مما أدى الى تصنيف هذه الأشياء من الخوارق. كما ان الغرائبي "يتمثل في حدوث أحداث ذات بعد فوق طبيعي لكن يوجد لها حلا طبيعي أي عندما يكون هناك تفسير فوق طبيعي نكون أمام الغرائبي، وعندما نلزم بقبول ما فوق الطبيعي نكون أما الغرائبي".[4]

وعُرف أيضاً على أنه: نوع من الأدب يقدم لنا عالما تحكمه قوانين يسعى القارئ للتأكد من تماسكها فإذا توصل إلى أن قوانين الواقع ثابتة وتحيلنا إلى تفسير الظواهر الخارقة، فهنا نكون أمام الغريب لكن إذ ما اتضحت أسبابه فهنا تزول الغرابة.[5] فحسب تدوروف: فإذا تردد القارئ إزاء ظاهرة خارقة ونسبتها إلى الواقع أو اللاواقع فيلجأ القوانين طبيعية ثابتة في تفسرها فهنا هو أمام الغرائبي.[6] "فالغرئبي" ليس وضح الحدود إلا من جانب واحد وهو التفسير وفقا لما يوجد في العالم الحقيقي من خلال الفهم والثقافة الخاصة بالإضافة إلى المعارف المشتركة والزمن والمكان والحالات النفسية وهو بهذا يختلف عن العجائبي الذي يتحدد بصفته إدراكا خاصا لأحداث غريبة

[1] معجم الوجيز: مجمع ا للغة العربية، ص447.
[2] ابن منظور : لسان العرب ، ص 3224
[3] محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص300.
[4] شعيب خليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص61.
[5] ينظر: سناء شعلان ، السرد الغرائبي والعجائبي، ص32.
[6] ينظر: محمد القاضي وآخرون، المرجع السابق، ص300.

لا يمكن وقوعها".[1] و يرى البعض أن العجائبي والغرائبي "يدخلان في الكتابة الفنتاستيكية".[2] و هناك من اعتبر أن "الغرائبي هو بمثابة البوابة الأولى للعجائبي".[3]

الاتجاه الأسطوري:

تنوعت المفاهيم والتعاريف حول مفهوم الأسطورة، حسب مختلف الدراسات وآراء النقاد، فهناك من تناولها في مدلولاتها اللغوية وهناك من بين مفاهيمها الاصطلاحية، وعلى هذا الأساس سنتطرق اليها كالاتي:

أ/– تعريف الأسطورة لغة:

الأسطورة كما عرفها ابن منظور: " مشتقة من سَطَرَ: السطرُ والسَطَرُ: الصنف من الكتابة والشجر والنخل ونحوها، وسطر والجمع من كل ذلك أسطرٌ وأسطارٌ، وأساطيرٌ وسطورٌ، ويقال بنى سطرا وغرس سطرا، والسطر: الخط والكتابة وهي في الأصل مصدر، والأساطير: الأباطيل، والأساطير أحاديث، لا نظام لها وأخذتها إسطار وإسطارة بالكثير، وأسيطر وأسيطرة وأسطور وأسطورة بالضم وقال قوم: أساطيرٌ، جمع أسطار".[4]

ب/– تعريف الأسطورة اصطلاحا:

ذهب المستشرقون إلى أن "الأسطورة قريبة الصلة من قرينتها اليونانية واللاتينية إيسطوريا بمعنى الأخبار التي تؤثر عن الماضين وفي استعمالات العرب هي كلمة "خرافة" والتي تطلق على الحديث المستلهم من الكذب، أما علماء النفس فقد ربطوها باللاشعور فإذا كان الحلم يرتبط بالفرد فإن الأسطورة عند أرسطو هي حلم شعب وتفسير جماعي".[5] أما "بوريكور "فقد ربطها "بالرمز مُعتبراً الأسطورة حكاية تقليدية تروي أحداث وقعت في بداية بداية الزمان والتي تهدف إلى تأسيس أعمال البشر الطقوسية" [6]. و هو يشير الى أن الانسان البدائي كان يلجأ الى استخدام بعض الطقوس والرموز لمعرف مختلف الظواهر الطبيعية أو تقديسها ، وهو ما توارثته معظم الأجيال على أنه أساطير حدثت قديما.

تعتبر الاسطورة عمومًا من أهم ظواهر الثقافة الإنسانية وهذا راجع لكونها حكاية تقليدية أدوارها الرئيسية تتمثل في الكائنات الماورائية، أما الأسطورة المعاصرة: تُعنى بصياغة جديدة للوعي الاجتماعي، فهي لا تستند إلى

[1] سناء شعلان: السرد الغرائي والعجائبي ص25

[2] حسين علام: العجائبي في الأدب، ص36.

[3] المرجع السابق، ص237.

[4] ابن منظور: لسان العرب، ص2007.

[5] محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص24.

[6] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص76.

واقع موضوعي كما أنها تسجيل للوعي واللاوعي في آن معا.[1] إنّ الأسطورة ليست بالضرورة قادرة على التغيير لأن أغلب الكتاب يرون أن واقعهم مضطرب في حين نجد أن الأسطورة تعيد التوازن لهذا الواقع وبالتالي إذا كان هناك نوع من النقص أو الخلل في علاقات المجتمع يستطيع الفعل الأسطوري أن يرممه.[2] ذاك أنّها أحد ركائز الواقعية السحرية لأن الكاتب يلجأ فيها إلى مزج الواقع بالأسطورة فيفتح بذلك دلالات جديدة لها وهذا ما يمنح العمل الإبداعي قوة وحياة مستمدة من ملامح أسطورية ترتكز على مشاهد تاريخية تدرج إلى الواقع.[3]

3_الإتجاه السريالي:

تطرق الدارسون والباحثون إلى مفهوم السريالية منذ أن كانت متصلة بالحركة الديدائية إلى انفصلت عنها وأصبحت حركة أدبية مستقلة بنفسها لتصبح بذلك لها عدة مفاهيم من بينها ما هو اللغوي والآخر اصطلاحي وهو ما سنتناوله له كالآتي:

أ/– تعريف السريالية لغة:

السريالية" مشتقة من "أسرى" بفلان: سرى به، "السارية" "عند الملاحين": عمود من الخشب ينصب عليه الشراع، وسارية العلم: قائمة، وجمع سوار، "السُّرى": سيَرُ عامة الليل "السِرىُّ": الجدول أو النهر الصغير وجمع أسرية أو سُريانٌ، والسريالية: اتجاه معاصر في الفن والأدب، يذهب إلى ما فوق الواقع وأبرز الأحوال اللاشعورية".[4]

اللاشعورية".[4]

ب/– تعريف السريالية اصطلاحا:

عُرفت على أنها حركة أدبية أعطت أولوية للإنسان وآمنت به لأنه قادر على التغيير والتحرر من ضغوطاته النفسية والاجتماعية وبذلك تبنت التمرد نهجا لها[5] . وقد اعتبر "أبو لينير" أول من اصطلح على كلمة سريالية عام 1917 فحين اعتبر "بريتون" أحد المستجدين والمنظرين لها كحركة أدبية عام 1964 [6]، مبينًا أن عقيدة السريالية هي "التمرد على كل القيم الكلاسيكية، لأن منهجها مبني على المقولات العلمية كالفيزياء وعوالم

[1] ينظر: عبد القادر يوسف شاهين، تجليات الأسطورة في رواية المرأة الفلسطينية (رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير) في اللغة العربية وآدابها ،كلية الدراسات العليا ، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2015، ص9.

[2] ينظر: ضياء غني العبودي، الشواغل السردية، (دراسات نقدية في القصة والرواية)، ص11.

[3] ينظر: رضا ناظميان، الواقعية السحرية في خماسية مدن الملح لعبد الرحمان منيف، ص121.

[4] معجم الوجيز: مجمع اللغة العربية، ص310.

[5] ينظر: سناء شعلان، السرد الغرائبي والعجائبي، ص46.

[6] ينظر: ديفيد هوبكنز: الديدائية و السريالة ، تر: أحمد محمد الروبي، مؤسسة هنداوي للنشر، مصر، ط1، 2012، ص28.

الأحلام وزلات اللسان والأخطاء والتنويم المغناطيسي واللاشعور باعتبارها عوالم تشكل ما وراء الواقع الذي هو جزء من الذات وبهذا هي تحاول أن تكون أداة لمعرفة موسعة للذات والعالم الخارجي"[1].

وهناك من يرى أن هذه الحركة وبفضل عوالمها الغريبة تركت إبداعات أدبية فريدة لو أنها اهتمت بالأدب فقط لكنها ركزت على الفن والرسم والمسرح ورغم ذلك تأثر الأدباء المعاصرين بعوالمها ووظفوها في أعمالهم كالفكاهة والحيرة وتحرر الروح والغريب والمدهش في قراءة اللاشعور واستنطاق الأحلام المنامية،[2] ليتبين أن من "أوائل طلائع هذه الحركة الأدبية كانوا من الشعراء والفنانون البصريون وخاصة المنجذبين بنموذج الرسم الشعر"[3].

ليطلق بذلك" أندريه بريتون" مصطلح السريالية على" مدرسة برمتها في الأدب والفن الحديثين وبهذا العمل قام بقفزة في أعماق الإنسان من أجل الكشف عن ذاتيته وعن الوجود الحقيقي حيث قال "كل شيء يدعوا إلى الاعتقاد أنه توجد نقطة في الذهن حيث الحياة والموت، الواقع والخيال، الماضي والمستقبل(...) تكف كونها مدركة في تناقضها".[4]وهو هنا يؤكد على عالم الإنسان الداخلي وما يجول فيه من تناقضات خفية يُكشفُ عنها من خلال تحرر الروح من ضغوطات النفسية أو عوامل إبداعية كالرسم والفن والشعر.

[1] المرجع السابق، ص46.

[2] ينظر: سناء شعلان ، السرد الغرائبي والعجائبي ، ص46-48.

[3] ديفيد هوبكنز: ،. الديدائية و السريالة ،ص30

[4] الخامسة علاوي: العجائبية في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص80_82

المبحث الثالث: الجائحة أنواعها أسبابها وإجراءات الوقاية للحد منها:

تعرض مختلف الروائيين لإدراج الواقعية السحرية في جُل أعمالهم الروائية نظراً لما تحمله من عناصر سحرية وخيالية تضفي على أعمالهم نوع من الجمالية بالإضافة إلى معالجة الواقع المعاش، وبهذا هي تمزج بين السحر والواقع، ومن بين هذه الأعمال خطابات الجائحة ومعالجة هذه الظاهرة انطلاقا من واقعها بطريقة سحرية كرواية الحب في زمن الكولبرا "لغبرييل غارسيا ماركيز" ورواية إيبولا 76 "لأمير تاج السر" وعلى هذا الأساس تعرضنا في هذا المبحث إلى الجائحة وأنواعها وأسبابها وإجراءات الوقائية للحد منها.

أولا: تعريف الجائحة:

تعددت المفاهيم حول معنى الجائحة حسب مختلف الدراسات ، فهناك من رأى أن الجائحة هي الوباء في حد ذاته ، وهناك من رأى أنها أوسع من ذلك باعتبارها اجتياح ،كما اختلفت مدلولاتها اللغوية، ومفاهمها الإصطلاحية. وهو سنبينه على النحو الآتي:

1-تعريف الجائحة لغة:

وردت لفظة الجائحة في معجم الوجيز لإبراهيم مذكور على النحو الآتي:" الجائحة: المال، أهلكته واستأصلته، ويقال: جاحت، الجائحة الناس: أهلكت مالهم واستأصلته، (اجتاحت) الجائحة المال: جاحته، و(الجائحة): المصيبة تحل بالرّجل في ماله فتجتاحه كُلُه، ويُقَالُ: سنة جائعة: جدبة، وجمع جوائح ".[1]

كما وردت لفظة الجائحة أيضا في معجم الوسيط على النحو الآتي: "تعني الجائحة في اصطلاح الفقهاء: ما أذهب الثمرة أو بعضه من آفة ، ويقالُ: الجوحُ: البطيخ الشامي- والجوحة: الجائحة، والمجوَحُ: الذي يجتاح كل شيء، وجمع مجاوحُ والأجْوَحُ: الواسع من كل شيء وهي جَوْحاء، جمع جُوحٌ ".[2]

أما في معجم لسان العرب لابن منظور وردت لفظة الجائحة على النحو الآتي :" وقال ابن الأعرابي: جاَحَ يجوح جوحا إذا هلك مال أقربائه. وقال أبو منصور: والجائحة تكون بالبرد تقع من السماء لذا عظم حَجمُهُ فكثر ضرره وتكون بالبرد المحرق أو الحر المفرط ن وقال اسحق: الجائحة إنما هي آفة تجتاحُ الثمر، سماوية، ولا تكون إلاّ في الثمار، فيخفَّف الثلث عن الذين اشتروه، وعن أبو عمرو: الجوح الهلاك ".[3]

[1]- معجم الوجيز، مجمع اللغة العربية، ص 125.

[2]- شوقي ضيف: معجم الوسيط، ص 145.

[3]- ابن منظور: لسان العرب، ص719.

2-تعريف الجائحة اصطلاحا:

يرى البعض أن أصل كلمة الجائحة تعود إلى اليونانية القديمة والتي تعني pau (كل)، وdémos (الشعب) وتعني الوباء المنتشر في منطقة جغرافية واسعة من العالم فيصيب جزء كبير من سكانها، أما بعض الدراسات ترى أن ظهور الأوبئة يعود إلى عدة عوامل منها التصدع الذي يحدث اختلافا فارقا في التوازن بسبب التغير الاجتماعي والبيئي في أي مرحلة من مراحل التاريخ ، ما يبين أن الجائحة تكون على أساس حجم الإصابة وليس سببها فعندما يصاب جميع الناس نكون أمام جائحة وعندما يصاب عدد معين نكون أمام وباء[1] . ومن هنا نلاحظ أن الجائحة تشمل ذلك الجانب الواسع ،حيث يحدث جرائها خسائر مادية وبشرية كبيرة عكس الوباء الذي قد يتم حصره في منطقة أو مكان معين واستئصاله بمجرد معرفة أسباب نشوئه.

و من هنا عُرفت الجائحة على أنها المصيبة والأفة العظيمة التي تحل بالإنسان في أملاكه وصحته مثلها مثل النوازل البيئية والمناخية والفتن الاجتماعية.[2] أما منظمة الصحة العالمية فقد عرفتها بأنها:" مرض يشكل أحداثا يتعذر التنبؤ بها، ولكنها متكررة، ويمكن أن تؤثر تأثيرا بالغا عن الصحة والمجتمعات الاقتصادية في جميع أنحاء العالم".[3] في حين نجد بعض الدراسات قد عرفتها:" على أنها ظهور عدد من الحالات المرضية في مجتمع أو إقليم ما على نطاق واسع أكثر من المعتاد أو على نحو غير متوقع بالقياس إلى مكان والزمان المفترضين".[4]

ثانيا: انواع الجوائح :

تعددت الأوبئة ومنذ القديم وعبر الأزمنة بتعدد الأسباب والظروف الاجتماعية والبيئية والاقتصادية أن نتجت عنها وعلى هذا الأساس سنتعرض لأهم أنواع الأوبئة الفتاكة التي عانت منها البشرية على عبر التاريخ ونذكر منها الآتي:

أ/-الكوليرا: مرض كغيرها من الامراض "وباء معدي خطير ينتج عنه تقيؤ يؤدي إلى تقلص العضلات وجفاف الجسم مما يؤدي إلى تعفن في جهاز المعوي وهذا ما قد يسبب هلاك الإنسان وموته في غضون أيام

[1] عبد العلي المتقي، عبد الله مداري: مؤلف جماعي، الجوائح في الأزمنة المعاصرة، دار العرفان للنشر والتوزيع، أكادير، ط1، 2002، ص 58-59.

[2] ينظر: محمد أبطوي، كورونا وتدعياتها، مركز العربي للأبحاث دراسات السياسات، قطر، د .ط، 2020، ص 04.

[3] يوسف العلمي: نظرية الجوائح مفهومها وأدلة مشروعيتها، مجلة البيئة، ع0، النادي الرقمي العلمي المتفرع عن جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، المغرب، 1 ديسمبر 2020، ص 02.

[4]- بيغلهول وآخرون: أساسيات علم الوبائيات، أكاديمية أتنترناشيونال، بيروت، لبنان، د.ط، 1983، ص119.

قليلة"[1] . ما بيّن أن الكوليرا وباء فتاك وخطير جدا قد يؤدي إلى هلاك البشرية في مدة زمنية محدودة إن لم يتم حصره والقضاء عليه بسرعة.

-إجراءات الوقاية منها:

" -تطبيق إجراءات الحجر الصحي الصارم على القادمين من الأماكن الموجودة بالمرض أو المشتبه فيها.

-تطعيم الأفراد بحقن عند احتمال حدوث العدوة.

-عدم تناول الأطعمة غير الخاضعة للرقابة الصحية".[2]

ب/-الطاعون: عرف على انه وباء خطير يصيب غدد الإنسان اللمفاوية الناتجة عن أورام التي تتضخم في حجم بيضه عند المريض ولأنها تتجاور مع الأعضاء الحيوية كالكبد قد يؤدي هذا إلى موته وتكون بداية ظهوره تحت الإبط والفخذين.حيث بينت عدة دراسات أن الطاعون له فترة زمنية ينتشر فيها بقوة وقد حددت هذه الفترة في أشهر الصيف بشكل اعتيادي ومع قدوم الطقس البارد يفقد قوته.أما أسباب الرئيسية لانتقال العدوى بين الأشخاص فقد حُصرت في طريقة التنفس من خلال رذاذ زفير المصاب، الأفرشة والأغطية التي ينام عليها شخصين أو ثلاثة أشخاص لأكثر من يوم، بلإضافة إلى عدم تغيير الملابس أو إعادة لبسها من جديد في خين الدراسات الأخرى أفصحت على وجود شكل أخر للطعون سُميَّ بالطاعون الرئوي حيث تنتقل فيه العدوى عن طريق وجود شكل ليمفاوي في الضحية ليتم بذلك تقرير فترة حضانة هذا المريض ستة أيام على الأقل كما تم التوصل أن اجتماع الطاعون الرئوي والليمفاوي قد يؤدي إلى هلاك كبير.[3] وبهذا نلاحظ أن وباء الطاعون خطورته لا تتعدى وباء الكوليرا، فكلاهما يؤدي إلى موت الإنسان وبنسب متفاوتة في الاصابة، فالأول هو نوع لمفاوي ورئوي يصيب الغدد الناتجة عن الأورام أما الثاني (الكولير) فهو ناتج عن بكتيريا سامة تصيب الأمعاء.

ج/-وباء الجذري:و هو الآخر مرض معدي سببه فيروس، مما يسبب للمريض من حمى شديدة كما ينتج عنه ظهور بقع حمراء على جلد المريض، ثم يتضاعف حجمها فتصبح على شكل حويصلات صلبة جدا وفي حالة عدم معالجتها بسرعة تسبب تعفنات وتقيح مما يترك أثر على الوجه، وفي بعض الأحيان قد يؤدي هذا الوباء بسبب مضاعفاته إلى الموت الحتمي[4] .

---

[1] مجاهد يمينة: تاريخ الطب في الجزائر في ظل الاستعمار الفرنسي 1830-1962، (رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه) في التاريخ الحديث والمعاصر، جامعة أحمد بن بلة، كلية العلوم الإنسانية والعلوم الإسلامية، وهران، ص46.

[2] تشلدون واتس: الأوبئة و التاريخ (المرض والقوى والامبريالية) ، تر: احمد محمود عبد الجواد ، المركز القومي للترجمة والنشر ، القاهرة ، مصر ، ط1، 2010، 132.

[3] ينظر: المرجع نفسه ،ص73 .

[4] ينظر. مجاهد يمينة: تاريخ الطب في الجزائر في ظل الاستعمار الفرنسي، ص 58.

ومن إجراءات الوقائية لوباء الجذري:"هي التهوية السليمة والكافية في أماكن التجمعات كدور الحضانة والمدارس، مع عزل المصابين واتباع الحجر الصحي لتفادي نقل العدوى والامتثال للعلاج بشكل تام ونهائي"[1].نلاحظ أن وباء الجذري من الأوبئة الخطيرة لكن ليس مقارنة بالكوليرا والطاعون لأنه يحتاج فقط إلى المتابعة الطبية والنظافة المستمرة مما يؤدي إلى القضاء عليه بالإضافة إلى أن نسبة الوفيات فيه ضئيلة مقارنة بما سبق.

د–وباء حمى التيفويدية: يعرف على أنه "حمى معدية يسببها ميكروب يُولد داخل أمعاء المريض وظهور طفح جلدي"[2]، وهو ما عُرف فيما بعد بحمى المصارين لأنه أساسا يصيب الأمعاء وقد حددت الدراسات الطبية فترة انتشاره في أشهر الصيف والعدوى فيه تنتقل عبر الأطعمة والمشروبات ملوثة بالمكروب وحددت فترة حضانة المريض في حوالي خمسة عشرة يوما على الأقل لأن هذا راجع إلى حدة المضاعفات التي قد يصاب بها المريض كحدوث نزيف دموي في الأمعاء نتيجة للتقرحات أو انتفاخها بالإضافة إلى الأعراض المصاحبة كارتفاع درجة الحرارة، فقدان الشهية، آلام حادة في أسفل البطن، نزيف في الأنف.[3]

ومن إجراءات الوقاية منه: "اتباع حميات تحت اشراف الطبيب والتي تتمثل في استعمال انواع معينة من المضادات الحيوية الفعالة، وحفظ فضلات الأطعمة والقمامة في أكياس محكمة القفل التطعيم ضد الحمى التيفودية وأنسب وقت لذلك هو قبل حلول موسم الصيف"[4] .ومن هنا نلاحظ أن وباء تيفودية وباء خطير جدا بسبب المضاعفات التي قد تؤدي إلى موت المريض في فترة زمنية محددة كالنزيف الدموي والتعفنات التي قد تصيب أمعائه.

د/–وباء الدفتيريا: وباء خطير يصيب اللوزتين أو البلعوم والأنف ويصب الجلد والعين وتنتقل فيه العدوى بمخالطة المريض أو ملامسة أدوات ملوثة بالمكروب ، ومن مضاعفاته: انخفاض في ضغط الدم، زيادة في سرعة النبض، تعرق شديد وارتفاع معدل التنفس مع برودة في الأطراف، التهاب في عظمة القلب وشلل يصيب عضلات العين الداخلية والخارجية وأيضا عضلات الحنجرة ما جعل الأطباء يحددون مدة حضانته في أربع أيام.[5] و هو ما جعلنا نلاحظ أن مضاعفاته خطيرة جدا وقد تؤدي إلى هلاك الإنسان لعدم قدرته على المقاومة كما بينت خطورة الوباء وصعوباته ودفعت المختصون بفرض تدابير وقائية صارمة.

---

[1] تشلدون واتس : الأوبئة و التاريخ (المرض والقوى والامبريالية) ص144

[2] شلدون واتس : ، المرجع نفسه ،ص 61.

[3] ينظر: المرجع نفسه ، ص 130.

[4] المرجع نفسه ، ن.ص.

[5] المرجع نفسه ، ص 132.

ومن إجراءات الوقائية منه: "تعميم إعطاء المصل البكتيري إلى كافة الأعمار حتى الأطفال حديثي الولادة لأن هذا له دور فعال في انخفاض معدل الإصابة بهذا الوباء".[1]

هـ/–وباء كورونا: " فيروس مستجد عرف باسم covid 19 لأنه ظهر سنة 2019 وأُعتبر جائحة عالمية لأنه انتشر في أغلب أنحاء العالم وأصبح وباءًا عالميا وقد انتشر في بداياته في القارة الآسيوية وبذات في البلدان الصينية وخاصة مدينة يوهان، وبعد أربعة أشهر وتحديدا في 11 مارس 2020م أعلنت منظمة الصحة العالمية تحول هذا الفيروس إلى وباء عالمي"[2]، و من خلال هذا التعريف تبينا لنا أن هذا الوباء أُعتبر "عالمي" لأنه مثل أخطر فيروس وجهته البشرية عامة مقارنة بالأوبئة السابقة ، فقد صُنف على أنه جائحة سببت للعالم بأسره أضرار كبيرة على كل المستويات منها النفسية والاقتصادية والاجتماعية.

نجد أن الدراسات قد أثبتت الجوانب السلبية والخطرة التي سببها هذا الوباء البشرية منها: التفكير المستمر في جدلية الحياة والموت، فأصيبوا نتيجة ذلك باضطرابات نفسية كالخوف من الموت والوسواس والقلق الشديد من الإصابة بفيروس كورونا ،وخاصة مع صعوبة السيطرة عليه ، وهو ما فرض على حكومات الدول إجراءات طبية أخرى قد تمثلت في الإرشاد النفسي وتعزيزه لدى المواطنين، كاللجوء إلى وسائل الإعلام لبث المشاعر الإيجابية لدى الناس ،وتكريس أقسام الصحة النفسية بالجمعيات والمستشفيات للحد من المشكلات والأثار الناتجة عن أزمة كورونا، بالإضافة إلى فتح أقسام للوقاية العلاجية عن طريق التطعيم في مراحله الثلاثة وإجبار المواطنين على وضع كمامات وقائية عند خروجهم من المنزل، كما أعلنت كل الحكومات الدول على وضع حجر صحي إجباري على مواطنيها طوال فترة الوباء التي لا زالت إلى حد الساعة .[3]هذا ما جعل مختلف الدراسات تتوصل إلى الاختلاف الموجود بين جائحة كورونا عما سبقها من أوبئة وأزمات ،اذ أنه لحد الأن لم يتوصل لمصدر هذا الفيروس، وما زال يتعامل معه على أنه عدو مجهول.

كما تم اعتباره أول أزمة صحية عالمية تضرب العالم كله في آن واحد عكس الأزمات والأوبئة التي كانت تحدث لكن بشكل متفرق، وفي أماكن محددة وبشكل مؤقت ليصبح العالم أمام هذه الأزمة الصحية العالمية معرضا لمختلف أشكال الانهيارات السياسية والاقتصادية والأمنية والاجتماعية التي أبهرت العالم وفاقت كل التوقعات ما سبب حالة توتر وارتباك مستمر لجميع الحكومات والدول.[4]

[1]– شلدون واتس : الأوبئة والتاريخ (المرض القوة والإمبريالية) ص 132.

[2] مصطفى الفقي: تدعيات الجائحة، مكتبة الإسكندرية للنشر، الاسكندرية، ، مصر ، د.ط، 2020، ص 50.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 130.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص 49.

ثالثا: أسباب الجائحة والإجراءات الوقاية للحد منها:

أرجع الدارسون والمختصون في مجال الطب وعالم الفيروسات والأوبئة، الا أن هناك عدة أسباب رئيسية لانتشار وتفشي مختلف الجوائح والأمراض المعدية والتي تتطلب ضرورة اتخاذ كل الإجراءات والتدابير اللازمة للحد منها ومن بين هذه الأسباب نذكر ما يلي: المراسلات التي اعتبرت عاملا مسببا في نقل الوباء، حيث ذكر "باتراك" "أن الرسائل الإدارية والسياسية والديبلوماسية، تكون سببا في نقل العدوى بانتقال تلك الرسائل من منطقة إلى أخرى أثناء انتشار الأوبئة بالاضافة إلى الملابس والأفرشة، وكثرة المستنقعات والأودية حول المدن الكبرى ، وعدم إلتزام الناس بالقواعد الصحية، وكلها تؤدي الى انتشار المرض، و يعتبر الهواء من أخطر العوامل التي تساهم في نقله بشكل سريع . بالإضافة الى القوافل التجارية والأسواق التجارية حيث التجمعات الكبرى ،مما يؤدي إلى ارتفاع عدد المصابين .[1]

كل هذه الأسباب جعلت أهل الاختصاص في علم الطب وعلم الأوبئة والفيروسات يلجؤون إلى جملة من الإجراءات الاحترازية والوقائية للحد من انتشار المرض ومن بين هذه الإجراءات نذكر الآتي:

-إتباع عملية التلقيح الإجباري كعلاج وقائي ضد الوباء ،و التي قد تؤدي إلى الحد من انتشاره وأيضا التقليل من عدد الإصابات.[2]

كما ركزت عدة دراسات على الجانب الوقائي بشكل كبير ملحة في ذلك على جوانبه الإيجابية في محاربة الوباء وبذلك تم التركيز على جانبين لهذه الوقاية منها ما هو بدني ومنها ما هو بيئي:

أ- الجانب البدني: ويتمثل على اتباع برتكول علاجي مستمر حول نظافة البدن كغسيل اليدين ووضع مطهر على كافة الجسم بالإضافة إلى الاستمرار في تناول السوائل والأدوية المضادة للفيروسات، ووضع كمامات بشكل مستمر خاصة في الأماكن المشبوهة.[3] بالإضافة إلى غسل أغراض المصابين ووضعهم في مطهر واستعمال حواجر وقائية بين المرضى لتفادي انتشار الوباء.[4]

ب-الجانب البيئي: ويتمثل هذا الجانب في تكثيف عملية التنظيف وتطهير الأماكن المشبوهة كمحلات البيع وأماكن التجمعات والطروقات العامة، والحث على نسبة التباعد بين الأشخاص في مثل هذه الأماكن ، لأن إهماله قد يتسبب في نقل العدوى من خلال عدة عوامل منها تلوث المياه، ودرجة الحرارة، وتلوث الهواء ، و ارتفاع

[1] ينظر: مجاهد يمينة :تاريخ الطب في الجزائر في ظل الاستعار الفرنسي ،ص 17.
[2] المرجع نفسه ، ص 21.
[3] ينظر :بيغلول وآخرون ، أساسيات علم الوبائيات ، ص105-106.
[4] مجاهد يمينة ، المرجع السابق ، ص 21.

الكثافة السكانية والاحتشاد المفرط ما [1]يفرض أحيانا اللجوء إلى حرق الأعشاب العطرية بين مختلف الأماكن للقضاء على الجو المعدي.[2]

3-الحجر الصحي: ويتمثل في عزل المنزلي للحد من انتقال العدوى وتفشي الوباء.[3]

وفي هذا الصدد يؤكد "سنبكا" في قوله: انه " عندما تحرم من اللهو لا نتحمل أن نكون منعزلين وحدين بين الجدران الأربعة للغرفة الواحدة ومهملين لا أحد يهتم بنا "[4]، فهو هنا يلح على جانب الرعاية بالإضافة إلى الأضرار التي قد يتسبب بها الحجر في الابتعاد عن الحياة العادية التي يعيشها الإنسان ، بالاضافة إلى الاضرار النفسية والجسمية التي قد يتسبب بها الحجر في الابتعاد عن الحياة العادية التي يعيشها الانسان بطلاقة .

هناك من يرى أن للحجر الصحي جانبا إيجابيا لأن فيه نوع من التغيير لنمط الحياة من مجرد سلوك تعود عليه أغلب البشر إلى إمكانية الاستغناء عن جزء كبير من هذه السلوكيات التي لا فائدة منها .[5]

4-إستقصاء وترصد الوباء: هو" من الاجراءات الوقاية التي اعتبرت اسلوب صارم وشديد، لانّه يتم فيه اللجوء إلى وسائل وآليات لمكافحة الوباء عبر خطوات تتمثل في التعرف على الحالات ، جمع التحاليل والمعطيات ، تطبيق وسائل المكافحة ، نشر النتائج والمتابعة "[6]كما بينت أن تقنية تحتوي على عدة للقضاء عليه، ومن بين بين هذه الطرق الإبلاغ عن الحالات المصابة ، الجد في انتشاره من خلال الترصد على الحالات المرتفعة والمتدنية ، الإسراع في معرفة مصدر العدوة والتخلص منها[7].

وفي الأخير تبين لنا أن كل الواقعيات التي سبقت الواقعية السحرية تشاركت في معالجتها للواقع دون إلغاء تلك الجوانب الإيديولوجية، ما جعل الكتابة الأدبية مجرد نسخ وتقليد مباشر لهذا الواقع، في حين أن الواقعية السحرية كتيار جديد ألغت ذلك الخضوع الإيديولوجي متبنيةً كل أوجه التحرر مازجتًا الواقع باللاواقع. ما دفعنا إلى تقديم مفهوم شامل حول نقد الواقعية السحرية ؛مخصصين جانبا لمفاهيم الجائحة ،بالإضافة الى مرجعياتها المعرفية ولأن هذه التيار تبناه معظم الروائيين أمثال غارسيا ماركيز في "روايته الحب في زمن الكوليرا" متحدثا عن الوباء الذي اجتاح إقليم الكاريبي .

---

[1] بيغلول وآخرون : أساسيات علم الوبائيات ،ص 106-125

[2] مجاهد يمينة : المرجع السابق ، ص 21.

[3] ينظر: عبد العالي المتقي، عبد الله مداري، الجوائح في الأزمنة المعاصرة، ص 20.

[4] عبد العالي المتقي، عبد الله مداري، الجوائح في الأزمنة المعاصرة ، ص 23.

[5] ينظر: المرجع نفسه، ص 30.

[6] بيغلول وآخرون ، أساسيات علم الوبائيات ،ص.125 .

[7] ينظر: المرجع نفسه ، ص 125- 127.

الفصل الثاني

تجليات الواقعية السحرية في رواية الحب في زمن الكوليرا

تمهيد:

لمعرفة أهم تجليات وآثار الواقعية السحرية في رواية الحب في زمن الكوليرا ارتأينا أن نخصص هذا الفصل كإجراء تطبيقي لأهم المفاهيم التي تطرقنا إليها سابقا في جانبها النظري، فحاولنا بذلك أن نقدم لمحة عن ملخص الرواية، و كذا السيرة الذاتية لمعرفة شخصية الروائي غارسيا ماركيز ، ثم التفصيل في جزء من أعماله الرواية ومعرفة الأسباب والدوافع التي جعلته يتبنى الواقعية السحرية كأسلوب فني وجمالي في أغلب أعماله التي قدمها. كما استخرجنا أهم عناصرها بدءا من العتبات النصية الأولى التي انطبع عليها الجانب السحري، بالإضافة إلى عناصر أخرى ساهمت في تشكيل المبنى الروائي كالأحداث والزمان والمكان، وتقصينا أيضا ملامح الواقعية السحرية التي وظفها ماركيز في روايته كالملمح السريالي والملمح الأسطوري والعجائبي باعتبارها مثلت ذلك الجانب اللاواقعي الذي طالما اعتبره جزءا من الواقع وعلى هذا الأساس تحدثنا في هذا الفصل عن المؤلف ورواياته، عناصر الواقعية السحرية في رواية الحب في زمن الكوليرا، ملامح الواقعية السحرية في رواية الحب في زمن الكوليرا.

المبحث الأول: المؤلف وروايته.

لطالما مثلت أعمال غارسيا ماركيز أهمية كبيرة في مجال الأدب والفن باعتباره احتل تلك المكانة العالمية المشهورة ، منذ أن ذاع صيته ككاتب وروائي عالمي من خلال روايته مائة عام من العزلة؛ بالإضافة إلى روايته الحب في زمن الكوليرا كونه تحدث فيها عن واقع منطقة الكاريبي في ظل الحرب والفقر والوباء الذي اجتاحها، ما جعلنا نقدم في المبحث ملخص حول أحداث الرواية ونبذة عن حياة ماركيز وأهم أعماله الروائية التي قدمها.

1-:السيرة الذاتية لغارسييا ماركيز:

أ/-ولادته:

ولد "غابرييال غارسيا ماركيز "في مدينة أراكاتاكا بكولومبيا[1]، "في السادس من مارس عام 1928 ،"[2] "في بيت الكولونيل ماركيز الميسور الحال، فلم تكن القربة تدرك أن هذا المولود سيكون الكاتب الناضج الذي سيعيد كتابة تاريخها المدفون وأنها ستصبح ذائعة الصيت بفضل نثره الأدبي"[3].

ب/-طفولته:

عاش طفولته في "أحضان جدته التي ساهمت في صقل موهبته بفضل الحكايات والقصص الشعبية التي كانت ترويها له وهو ما انعكس في أسلوب السرد في كتاباته القصصية والروائية"[4].

ج/-.دراسته:

تابع ماركيز دراسته في "المرحلة الابتدائية في مدرسة يسوعية نواحي "بوغوتا""[5] ، لينتقل بعدها لمواصلة دراسته في إحدى "ثانوياتها التي طالما اعتبارها بمثابة دير حيث كانت بالنسبة له عبارة عن عقاب وتلك المدينة عبارة عن عدالة ضالمة"[6]، "فكان عزائه الوحيد في هذا الجو القاتم هو المطالعة فكان أيام الأحادي يفضل البقاء في

---

[1]- ينظر : غابرييال غارسيا ماركيز: الحب في زمن الكوليرا، تر: صالح علمان: دار المدى، ط1، 1998، ص 7.

[2]- غابرييال غارسيا ماركيز: حكاية غريق، تر: عبد الطاهر عبد الله، المجلس الأعلى للثقافة، د .ط، 2000، ص6.

[3]- فؤاد عبد المطلب: غابرييال غارسيا ماركيز، الواقعية السحرية، "العجوز العظيم والأجنحة "أنموذجا، journal of the college of languages، جامعة الأهلية قسم اللغة الإنجليزية وآدابها، الأردن، 2018، ص 09.

[4]- المرجع نفسه، ص 09.

[5]- غابرييال غارسيا ماركيز: الحب في زمن الكوليرا، ص 07.

[6]- غابرييال غارسيا ماركيز: رائد الواقعية السحرية، ص 84-86.

في مكتبة الثانوية لطالعة الروايات "كالجبل السحري"، "الفرسان الثلاثة" "إحدى عذراء باريس"، "الكونت مونتكريستو" وأيضا روايات "خوليو فرنسي" و"سالفاري" بالإضافة إلى الاطلاع على أشعار الإسبانيين والكولومبيين"[1].

وقد كان ان تعرف هذا الروائي لحسن حظه على مجموعة يطلق عليها اسم "حجازة وسماء" حيث كانت هذه المجموعة المثقفة من الشباب ، مشرِّفة من الناحية الأدبية ؛كونها اهتمت بمختلف الاتجاهات كالرومانسيين، والبرناسيين، والاتباعيين الجدد، و هو ما جعل ماركيز يبقى ممتنًا لهذه المجموعة حيث قال في إحدى المرات لولا هاته المجموعة لما أصبحت كاتبًا، وبعد انهائه للمرحلة الثانوية التحق بجامعة كولومبيا الوطنية، وتخصص في القانون، وفي عوض أن يقرأ القوانين، ظل الشعر يحتل أولى اهتماماته ،فيحفظه من حارة إلى حارة متسكعا في المدينة إلى أن تشتعل مصابيح النور الأولى، ليكمل تسكعه في النهار في المقاهي الشعبية المكفهرة باحثاً عن أحد يتصدق عليه بشيء من وقته ليناقشه حول موضوعات الشعر[2].

تأثر بالكاتب كافكا، ففي إحدى المرات أعار أحد زملائه في الدراسة كتاب النسخ لكافكا، فإرتمى على السرير وانهمك في قراءاته وما إن آفاق وفي اليوم التالي كتب أول قصة وتخلى نهائيا عن دراسته.هذا القرار الذي لم يتقبله والده الذي كان ينتظر منه أن يتحصل على شهادة جامعية فقد بلغه أنه ابنه متهاون في دراسته، و ظروفه هذه انتقل من قراءة الشعر إلى قراءة الروايات مثل: دوستويفسكي، تولستوي، ستندال، بلزاك، زولا[3]." و"في السن الثامنة عشر من عمره نشر قصته القصيرة الأولى التي كان قد كتبها تحت عنوان "الإذعان الثالث"في جريدة الإسبكتادور والتي كانت تصدر في مدينة "يوغوتا" ليصبح واحدا من الصحفيين المعتمدين لديها "[4].

[1] غابرييل غارسيا : ماركيز رائد الواقعية السحرية ، ص 86.

[2] ينظر : المرجع نفسه، ص 86-88.

[3] ينظر : المرجع نفسه، ص 88- 89.

[4] غابريال غارسيا ماركيز: حكاية غريق، ص 07.

د/– تكوينه الأدبي:

انهمك ماركيز في قراءة الشعر ،و بعد تأثره بالعالم الكافكاوي ،انتقال الى مطالعة الروايات لكتاب القرن الماضي ، فقد "سافر في العشرين من عمره إلى مدينة قرطاجة المدينة العتيقة التي وَجد بها نور وحَّر الكاريبي فأنطلق في كتابة القصص مع رفاقه إلى غاية ساعات الشروق، هذه المدينة حملت له مفاجآت كبيرة أهمها اكتشافه الأدباء الإغريق وبالتحديد سوفوكليس، كيبار كيفارد، كلوديل" [1]. وبعدما اكتشف أمراً أساسيا لتكوينه الأدبي وهو "كتاب الأنجلوساكسونيين أمثال: جويس وفرجينيا وولف، ووليام فولكتار، هذه المجموعة المتجاوزة لحدود اللياقة والمسكونين بحب الأدب وجد "غابرييل" نفسه بينهم في حدود الخمسينات ببرانكيا مدينة أخرى بكولومبيا تقع على ساحل الكاريبي ليبتيين أن هذه المجموعة كانت الأكثر اطلاعا في كامل القارة وهي ما كان لها الدور الكبير في تكوينه الأدبي[2]. أما الوالي الأدبي للمجموعة التي ينظم اليها الكتاب الاجلوساكسونيون ، هو " دون رامون فينياس" الذي تمكن من وضع حد لتلك القراءات العشوائية التي كانت لديه هو واصدقاءه [3].

وبهذا التكوين" أبدع "ماركيز" في كتابة روايات عديدة ،فكانت أولها رواية أوراق التي كتبها في سن العشرين وهو مقيم في برانكيا "[4]. وبعد فترة " انتقل إلى أوربا ، و كتب روايته الثانية: ليس لدى الكولونيل من يكاتيه، وظل على هذا الحال ثلاث سنوات يعيش على المعجزات اليومية عزائه الوحيد هو التسكع في مدن فرنسا ليخزن صور وذكريات ومعارف كان لها لونها وخصوصياتها ليغادر بعدها إلى برشولونة التي مكث فيها عشر سنوات وكتب فيه روايته :خريف البطريك "[5].

التحق ماركيز "بعد ذلك بمعهد إدارة الإنتاج السينمائي مما أتاح له أن يطَّلع على النشاط السينمائي الأوربي ثم بعدها تزوج من "مرسيدس" التي ظلت تنتظر عودته أربعة أعوام وعمل في الصحافة في "كاركاس" حيث أنهى جزءا من رواية "أخبار الأم العظيمة "[6]، وبعد زمن طويل صدرت روايته مائة عام من العزلة عام 1967، هذه الرواية التي جعلته من الروائيين العالميين والتي بها حقق شهرة عالمية كبيرة كونها نبهت العالم إليه ككاتب متميز

[1] غابرييل غارسيا ماركيز : رائد الواقعية السحرية ، ص 89- 90.
[2] ينظر : المرجع نفسه ، ص 90- 92.
[3] ينظر : المرجع نفسه: ص، 93- 94.
[4] المرجع نفسه: ص، 112-113.
[5] فؤاد عبد المطلب: غابريال ماركيز والواقعية السحرية ،"العجوز العظيم والأجنحة" أنموذجا، ص 09.
[6] المرجع نفسه: ص 04.

فترجمت بذلك إلى 32 لغة من بينها اللغة العربية [1] ، وخاصة لما تبنى الواقعية السحرية في أغلب أعماله الروائية، حيث قال في إحدى لقاءاته الصحافية أن في رواية "مائة عام من العزلة " قد احتجت إلى لغة أكثر ثراء حتى أفسح لها مجال الولوج إلى الواقع الآخر والذي تم تسميته بالأسطوري والسحري[2].وبهذا اعتبر الكثير من النقاد أن" شعبية ماركيز تعود إلى مزجه العنصر الواقعي بالعنصر الخيالي ما جعل اسمه يرتبط بالواقعية السحرية، وليُعد بذلك من كتاب أمريكا اللاتينية الذين يُعزى إليهم ايقاظ الاهتمام العالمي بآداب بلداهم "[3].

ذ/– وفاته:

لقد كان عالم ماركيز بواقعيته السحرية "مفعم بالحياة النشطة النابضة في البشر والأبطال والبيوت والمعجزات والسحر ، والتي تقبلها برضى وقناعة، إلى أن وافته المنية في 17 أفريل 2014 وكان قد تقاعد من الحياة العامة لأسباب صحية، حيث بعث بعد ذلك برسالة وداع إلى أصدقائه ومعارفه لتنقلها وسائل في الاعلام تحت عنوان رسالة وداع تضمنت هذه الرسالة تأملات ماركيز وتبصراته الجميلة للحياة"[4].

2/–أهم أعماله الأدبية:

ان "ماركيز" في أغلب أعماله الروائية وظف الجانب الواقعي والجانب السحري ذلك أنه ركز في بدياته الأولى على واقع كولومبيا أثناء الحرب، ليتحرر بعدها من هذا الأسلوب لأنه رأى فيه نوع من الجمود، ليتبع بذلك طريقة أخرى طالما اعتبرها من أنجح الطرق وهي التي بها حقق نجاحا كبيرا وهي توظيفه للجانب السحري والخيالي مركزا على عناصر ما وراء الواقع فمزج في أغلب رواياته بين الواقع واللاواقع معتبرًا أن الثاني جزء من الأول. ومن أهم أعماله التي تبنى فيها الجانب الواقعي ، سنذكر منها الاتي :

نلاحظ أن "غارسيا ماركيز" في أولى أعماله الروائية عاد إلى الواقعية والإقناع فركز بذلك على الاقتصاد في اللغة والبنية وغياب السحرية والتجاوز ، ما جعله يفسر ذلك بأنه لما كتب "رواية أوراق" كان مقتنعا بأن كل عمل روائي جيد لابد أن يكون تحويلاً شاعرياً للواقع تصادفت هذه الرواية مع مرحلة دامية من تاريخ كولومبيا ما جعله يشعر بالذنب اتجاه واقعه الدامي فغير بذلك طريقة كتابته فأصبح يفكر بواقع البلاد قبل كل شيء وهو ما جسده

[1] ينظر: غابريال غارسيا ماركيز، حكاية غريق، ص 07.

[2] ينظر: غبريال غارسيا ماركيز، رائد الواقعية السحرية، ص 119.

[3] فؤاد عبد المطلب: غابريال غارسيا ماركيز، ص 04.

[4] المرجع نفسه: ص 07–08.

في رواياته التي سبق لنا ذكرها وهي "الكولونيل لا يجد من يكتب له"، "ساعة النحس"، "جنائزيات الأم الكبيرة" حيث أُعتبرت أنها مستوحاة من واقع كولومبيا، ورغم ذلك صنف "ماركيز "هذا الجزء من أعماله ضمن الأدب الجاهز الذي يعكس نظرة جمالية ثابتة للواقع [1]. هذه النظرة جعلته فيما بعد يبتعد ويتحرر من واقعه السياسي المرحلي موظفا بذلك الجانب السحري، في أغلب أعماله الروائية وهو ما سنشرحه من خلال بعض أعماله.

تبنى ماركيز " الواقع الأسطوري الذي سمح بكتابة رواية "مائة عام من العزلة" مبررا ذلك حسب رأيه هذه الطريقة هدتني إليها حكايات جدتي فبنسبة لها أن الأساطير والخرافات واعتقادات الناس تشكل من ناحية بطريقة جد طبيعية.جزءا من حياتهم اليومية ومفكرا، فيما قالته: اكتشفت دون عناء أنني لم أكن أبتكر شيئا، بل كنت ببساطة ألتقط وأحكي عالم التنبؤات والتكهنات والشعوذات والتي هي أشياء منَّا وإلينا ومن خاصيات أمريكا اللاتينية، فكل حياتنا حافلة بهذا القبيل لدرجة أن اللقطة التي سمحت لي بكتابة رواية "مائة عام من العزلة" كانت بكل بساطة من الواقع الذي نلاحظه بدون قيود منطقية ذلك أن المبالغة أو التجاوز للحدود التي تظهر في هذه الرواية أو أخرى هي منه لأن هذا الواقع في حد ذاته يمتاز بالتجاوز ومن هنا اكتشفت الأساطير والسحر والمبالغة واهتديت إلى أن كل ذلك مستمد من واقعنا "[2].

لكن روايتة "مائة عام من العزلة " هي من الأعمال التي حقق بها ماركيز شهرة عالمية كبيرة ،كونها احتوت على جانب كبير من السحر والخيال الممزوجين بواقع أمريكا اللاتينية ،حيث تحدث في مضمونها عن هجرة البطلين "إسابيل" و"أخوسيه أركاديو بوبونيديا" كونهما قررا أن يتزوجا وخشية أن تكون ذرياتهم من المخلوقات الوحشية هاجرا إلى مكان لا يصل إليه أحد ليؤسسوا بذلك قرية جديدة اسمها ماكوندو [3] ."وبعد فترة من الزمن احتكت هذه القرية بالعالم فتعرفت على مجموعة من الغجر والتي كان يحكمها "ميلكيادس" الذي بث نوع من الثورة والحركة القومية عند خوسيه ما جعل لديه جملة من المعارف العملية حول العالم الخارجي، وبذلك أصبح أحفاده مولعون بكسرالحواجز التي تقابلهم ،لتخرج هذه القرية عن عزلتها نحو التقدم والتطور،فظهر فجأة على ساحتها أحد

[1] يظر: غابريال غارسيا ماركيز ، رائد الواقعية السحرية ، ص 114- 115 .

[2] المرجع نفسه ، ص 117- 118.

[3] ينظر : غابريال غارسيا ماركيز: حكاية غريق ، ص 07.

القضاة الذي كان سببا في دخولها حربًا أهلية كبيرة ،لتهب في النهاية ريحا عاصفة قضت على كل شيء وجعلته كالرميم فتبقى هذه القرية مرة أخرى تعاني وحدتها وعزلتها"[1].

و من خلال هذه الحبكة الأدبية حاول "ماركيز" أن "يصور الأوضاع التي مرّت بيها أمريكا اللاتينية ضد الاستعمار مبينًا أن قرية "ماكوندو" رمز للقارة بأكملها، والتي عاشت في عزلتها إلى أن وصل إليها أحد القضاة الذي مثل رمز للاستعمار الذي عانت ويلاته كل دول القارة وبهذا مرت هذه القارة بثلاث مراحل، مرحلة العزلة التي سبقت وصول الاستعمار ثم مرحلة التطور والتقدم ثم مرحلة ظهور الاستعمار الجديد ، وبهذا الوصف الذي استخدمه "ماركيز" من خلال شبح العزلة تابع سرد أغلب رواياته مستعينا بها كحبكة قصصية، حيث تحدث في رواياته "أوراق ذابلة "عن هذه العزلة مصورا شخصية طبيب عاش وحيدا معتزا بنفسه إلى أن وصلت شركة طبية مزودة بمجموعة هائلة من الأطباء يتعاملون مع أحدث الأجهزة ما جعل كل الزبائن يغيرون وجهتهم نحو هذه الشركة فدفعه هذا الى أن يختار عزلته ويبتعد عن المجتمع بأكمله وبعد أن غادرت هذه الشركة المدينة رفض رفضا قطعيا معالجة جرحى الحرب الأهلية ليتم بذلك نفيه إلى مكان آخر[2].

وبهذه الأعمال والروايات التي قدمها "ماركيز" مجسدا فيها عناصر الواقعية سحرية نلاحظ أن عالمه الروائي كان متضمنًا لهذه العزلة التي اعتبرها رمز أو وسيلة للدفاع عن كرامة الفرد وسط مجتمع ظالم وقاسي لتصبح هذه العزلة قاسما مشتركا بين أغلب أعماله الروائية [3] ، وبعدها أنتج " عدة أعمال أدبية من بينها "لا لصوص في هذه المدينة" التي كان موضوعا لفيلم عرض في مهرجان لوكارنو عام 1965 ،ما جعله ينصرف إلى كتابة السيناريوهات لأفلام الموجة الحديثة " [4] ، ثم صدرت" له قصتان قصيرتان هما : أجمل رجل غريق في العالم 1968 و"العجوز العظيم الأجنحة "عام 1972 كحكايات للأطفال ،و في العام نفسه أضاف أيضا "الساحر الطيب"، "صانع المعجزات" "الرحلة الأخير الشبح"[5].كما حصل على عدة جوائز أهمها: جائزة "روميلو جاييجوس" عام 1972 و في عام 1981 حصل على جائزة نوبل العالمية للآداب "[6].

---

[1] المرجع غابريال غارسيا ماركيز: حكاية غريق ، ص 08.

[2] ينظر: المرجع نفسه ،ص 10- 11.

[3] ينظر: المرجع نفسه ، ص 11، -12.

[4] فؤاد عبد المطلب: غابريال غارسيا ماركيز والواقعية السحرية "العجوز العظيم والأجنحة أنموذجا"، ص 04.

[5] المرجع نفسه: ص 06.

[6] المرجع السابق: ص 07.

3/–ملخص حول رواية الحب في زمن الكوليرا:

في رواية الحب في زمن الكوليرا انطلق ماركيز من مرحلة الشيخوخة معتمدا في ذلك على تقنية الاسترجاع التاريخي للأحداث وكنمط سردي، مبرزا من خلاله عنصر التشويق في القارئ لمعرفة مجريات أحداث الرواية، فنجده يتحدث في بداياتها وبنوع من الغموض على أبرز اللحظات التي مرت بها مختلف الشخوص فبدأ بحادثة اللاجئ الانتيلي جير ميادي سانت ور" الذي قضى طول حياته "هاربا من حكم المؤبد على جريمة فظيعة اقترفها لدرجة أنه وصل به الأمر إلى أكل لحم البشر"[1]، فلجأ إلى إقليم الكاريبي وبمساعدة من الدكتور "أوربينيو" أصبح مصورًا للأطفال، ومع اقترابه من سن الشيخوخة اعترف للمرأة التي تعرف عليها عن طريق علاقة حب محرم بأنه لن يصير كهلاً أبدا ، وبهذا فَهمت تصميمه على وضع حد لحياته ،مما جعله ينفذ قراره دون تراجع "باستنشاقه لأبخرة سيانور الذهب متخلصاً بذلك من عذبات الذكرى"[2] ، وآلام الضمير هذه الحادثة استهل بها ماركيز روايته مرتكزًا عليها كخيط رئيسي لدفع الأحداث بشكل متسلسل ذلك أن هذا الخبر جعل من صديقه المقرَّب "أوربينيو" يسرع لمعرفة مجريات وأسباب هذه الحادثة المفاجأة .

ومن خلال رسالة تركها له صديقه "سنتامور" وهو في لحظاته الأخيرة أن سبب موته هو الخوف من الشيخوخة ما جعل "أوربينيو" يندهش لهذا الخبر متعجبًا في أمره لأن الرسالة تضمنت أن من ساعده على فعل ذلك زوجته التي لم تخف أو تتراجع عن اعترافها بأنها من دفعه إلى ذلك، هذه القصة جعلت من "أوربينيو" يعيش هاجس الموت الذي طالما كان يعاني منه منذ فترة شبابه حين علم بموت والده إثر أوباء الكوليرا ،وفي هذا الأثناء كان يحضرُ نفسه لحضور مراسيم الدفن فلمح في فضاء المنزل عودة طائر الببغاء الغائب عن البيت منذ فترة ،وفي محاولة منه طائشة للإمساك به متسلقا أغصان المانغا سقط من الأعلى متهشما عموده الفقري هذه اللحظات كان ينتظرها "فلورنتينوا ريثا" حبيب "فرميناداثا" الأول بفارغ الصبر وهو في سن الست وسبعين من عمره تركته وهي في عمر الثامنة عشر من عمرها "تركتًا فيه بذرة من الحقد لم يفعل الزمن شيئا سوى تنميتها" [3] ، فيفاجئها في ليلتها

---

[1] الرواية، ص 50.

[2] الرواية، ص 13.

[3] الرواية، ص 360.

الأولى كأرملة مكررا لها حبه الأبدي: "لتواجه فرمينداثا قدرها وحيدة ولم تكن تعي تماما حجم المأساة التي أثارتها وهي في الثامنة عشر من عمرها والتي ستلاحقها حتى موتها"[1] .

ومن ذلك الحين أضحت تفكر "بفلورينتينواريثا" أكثر من زوجها، فهو لم يتوقف لحظة منذ أن رفضته بالتفكير بها.هذه الأحداث التي انطلق منها ماركيز في بدايات الرواية ،مبينا لحظات الشيخوخة التي عاشها الشخوص الرئيسية في نهاية حياتهم، منطلقًا من هذه النهاية المأسوية موضحًا أسبابها الحقيقية مركزًا على تلك القصة التي جمعت البطلين وهما في بداية شبابهما، واصفًا طريقة لقائهما في زمن جمعت فيه كل تناقضات وبشاعة مجتمع الكاريبي في ظل الحرب والفقر ووباء الكوليرا الذي اجتاح المنطقة، حيث التقيا لأول مرة في حديقة البشارة فانطلقت أحداث هذه القصة عبر لقاءات متعددة ورسائل غرامية، ليكتشف والد فرمينداثا قصة هذا الحب الذي رأى فيه شيئا محرمًا ما جعله يقف عائقا أمامها، وفي رحلة مجنونة هرَّب ابنته من منطقة الكاريبي ، وبعد عدة سنوات عادت إلى المنطقة وفي لقاء لها مع حبيبها فلورينتينيواريثا ومن دون أن تفكر "وبحركة من يدها قائلة له(...)لا أرجوك انسى كل شيء"[2]، في هذه اللحظات عاد الطبيب أوربينيو من فرنسا، وقد أنهى دراسته في مجال الطب وكله أملاً في القضاء على وباء الكوليرا وتحسين الوضع الذي آلت إليه منطقة الكاريبي بسبب الحرب والفقر والفساد الذي عمّ فيها.

وفي إحدى خرجاته المرضية التي اعتاد عليها منذ أن عاد من فرنسا وبطلب من والد فرمينداثا الذي اعتقد أن ابنته أصابها الوباء، ففي حالة الكشف عنها وتأكد من حالتها ذُهل لجمالها وأصبح "مستعدًا لتغيير كل شيء ونسيان كل شيء في الحياة من أجل بارقة حب فيرمينداثا"[3] ، وبعد عدة محاولات منه كانت قد رفضتها عادت لتتراجع وبرغبة طائشة بغية التَّعرف على كنه ذلك الحب وافقت على الزواج منه، الأمر الذي كسر فلورينتينيواريثا وزاد من حقده وانتظاره لها ولو على مشارف الموت وهو ما تحقق بالفعل مع نهاية الرواية لما سمع قرع أجراس الكنيسة التي لم تكن تُقرع إلا لموت رجل له شأن عظيم في المدينة ليهرع إلى بيت فرمينداثا وهي في ليلتها الأولى

[1] الرواية، ص 75.

[2]- الرواية، ص 139.

[3]- الرواية ،ص 153.

كأرملة مجددًا لها حبه بعد أن عان ويلات كثيرة "متخذا قرارا صارما بالحصول على لقب وثورة ليصبح جديرا بها".[1]

وبمساعدة عمه ليون الثاني أصبح رئيس لشركة الكاريبي للملاحة النهرية بالإضافة إلى أنواع الغراميات المحرمة التي دخل فيها من أجل أن ينساها وكل هذا لم يطفئ نار الألم التي سببتها له لما رفضته وتزوجت الطبيب أوربينيو، لتدرك فرميناداثا في لقائها به وهما في سن الشيخوخة أن الحب الذي تعرفت عليه وهي في سن الثامنة عشر كان نابعًا للحظة طائشة منها مدفوعة بفضول التعرف على كنهه لا غير.

ليعود البطلين ليعشا بعد ذلك حبا جديدا "كزوجين قديمين كوتهما الحياة إلى ما وراء خدع العاطفة وإلى ما وراء حيل الأوهام القاسية وسراب خيبة الأمل إلى ما وراء الحب عاشا معا ما يكفي ليعرف أن الحب هو أن تحب في أي وقت وفي أي مكان وأن الحب يكون أكثر زخما كلما كان أقرب إلى الموت"[2].مسافرين بذلك على متن سفينة مستعينين براية وباء الكوليرا لكي لا يوقفهما أحد وبهذا ختم ماركيز روايته باللقاء البطلين وتحقيق رغباتهما رغم الصعاب ورغم الظروف ، مبينًا لنا أن هذا الحب الذي تصادف مع زمن الكوليرا ما هو إلا رمز للإنسانية التي جسدها ماركيز في أغلب رواياته محاكيًا بها ذلك الظلم الذي يعيشه الفرد في وسط مجتمعه، وكأنه يخبر القارئ من خلال هذه الرواية بكل أنواع البشاعة التي تعرضت لها قارة أمريكا اللاتينية وخاصة منطقة الكاريبي في ظل الحروب والوباء.

[1]- الرواية ، ص 213.

[2]- الرواية، ص 441.

المبحث الثاني: عناصر الواقعية السحرية في رواية الحب في زمن الكولير

تتكون الرواية السحرية من عدة أدوات تجسد مبناها الروائي، والتي تُعتبر من أساسيات الواقعية السحرية ، ومن بين هذه الأدوات التي تسهل الاجراء لدراسة الرواية هي :سحرية العنوان– الشخصية بين الواقعية والسحرية – الأحداث وسحريتها – الزمنكانية بين الواقع والخيال .

1/– سحرية العنوان

حظي العنوان الروائي" باهتمام كبير سواء على المستوى الإبداعي أو التحليلي ،حيث عُرف بأنه بنية نصية جمالية ذات وظيفة إخبارية، تحركها هذه الطاقة الاخبارية"[1]، أنه" كلمة أو جملة أو نص يحمل وظيفة تكميلية مضمنة لخبر أو قصة ما تشغلها طاقته الإخبارية. أما الناقد "هويك" وهو من أكبر المؤسسين لعلم العنوان عرفه على أنه "مجموعة من العلامات اللسانية، من كلمات وجمل وحتى من نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه، وتعينه، وتشير لمحتواه الكلي ولتجذب جمهوره المستهدف ، و هو هنا يبين أنه عنصرا من مجموع العناصر المكونة للكتابة .وبهذا توصل الدارسون إلى أنه يتوجب مراعاة وظيفة العنوان في تشكيل اللغة الروائية ليس فقط كمكمل لها وإنما كدال على النص لأنه في الأصل وُضع من أجل نص معين من جهة وكعلامة لها مقومتها النصية، وهذا الوعي يجب أن يجسده وعي الروائي لكي لا تصبح العنونة مجرد تسمية للكتابة بل فنًا، وبهذا يمكن أن يكون لها دور في خلق اهتمام وانتظار لدى القارئ أو السماح له بالاقتناع"[2]. ما يُبين أن للعنوان الروائي: "سمة للكتاب الذي يحمله كونه رسالة سننية في حالة تسويق تنتج من التقاء ملفوظ روائي بملفوظ إشهاري تتقاطع فيه الأدبية والاجتماعية"[3].

والعنوان في حد ذاته يكشف خفايا النصوص وفك شفراتها ومفتاح لأسرارها بيَّن هذا أهمية ارتباط النصوص بالعناوين من خلال فاعلية العتبات في تشكيل الروايات السحرية .ذلك أن سحرية العناوين تمهد للمخاطب أو المتلقي كيفية الدخول لعجائبية الفضاء في الرواية ،لأن أن هذه السحرية تثير الدهشة والغرابة في

[1] عبد الحق بلعابد: عنفوان الكتابة ترجمان القراءة، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص 52.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 53–57.

[3] المرجع نفسه ، ص 229.

نفس وجذبه لمعرفة ما يجول في أغوار النص ، لأن ما يميز النصوص السحرية هو كشفها عن هويتها عبر عناوينها ليكتسي العنوان بريقا يشكل بناءًا، سحريًا للنص[1].

ومن خلال هذه المفاهيم التي قدمناها حول سحرية العنوان، نجد أن "غارسيا ماركيز" قد اختار عنوان يحمل من الدلالات والإيحاءات ما ينطوي على عناصر البناء السحري ذلك أن عبارة "الحب في زمن الكوليرا "تبث في ذهن القارئ نوع من التعجب والاستغراب، كيف يكون للحب أن يكون في زمن الكوليرا؟ ،ثم أن كلمة الكوليرا كداء تُنبئ إلى نوع من الخوف والهواجس من المرض والموت كل هذه التصورات تبث في مخيلة القارئ نوع من التساؤلات ما يجعله يندفع لقراءة الرواية، مابين أن الواقعية كبناء سحري تمنح للعنوان جماليته وسحره الذي يأسر القارئ للوهلة الأولى متشوقا بذلك لمعرفة أحداث الرواية.

وبهذا نجد ان "غارسيا ماركيز" قد ربط زمن الكوليرا بزمن الحب فاختار كلمة "زمن" في العنوان لأنه ارتكز على "الزمن الواسع" الذي تداخلت فيه كل المظاهر والتناقضات التي عرفها إقليم الكاريبي وقارة أمريكا اللاتينية بشكل عام ، معتبرا أن الحب ظاهرة إنسانية تتماشى مع هذا الزمن الواسع ،و كأن زمن الحب يتوقف بموت الإنسان، وبهذا ترك الزمن مفتوحًا في زمن اجتاحت فيه الكوليرا منطقة الكاريبي ما جعل الحياة صعبة وقاسية بسبب الحرب و الفقر اللذان سيطرا عليها ؛فعاش المجتمع دناءة الكنيسة والطبقية تحت غطاء المثالية كل هذه المظاهر ربطها ماركيز بهذا الزمن الذي تحدث فيه بطريقة سحرية عن ذلك الحب الذي تحقق على أعتاب الشيخوخة، ليتوج هذا الزمن بالحب في نهاية السرد الروائي.

2/- الشخصية بين الواقع والسحر

تُعد الشخصية مكونا أساسيا في بناء النص الروائي، فهي تمثل الركيزة له، بحيث لا يمكن تصور أي عمل سردي دون شخصيات، وعلى هذا الأساس سنتطرق إلى أنواع الشخصيات التي ارتكزت عليها رواية "الحب في زمن الكوليرا" من حيث هي حركة تتنوع بين ما هو واقعي وبين ما هو سحري[2].

[1] ينظر: داودي نجاتي، الآليات السرد ودورها في تشكيل بنية النص السحري مقاربة أسلوبية لرواية "حارث المياه" ، ص 197.

[2] ينظر: فاطمة الزهراء عطية، العجائبية وتشكلها السردي في رسالة التوابع والزوابع لابن شهيد الأندلسي ومنامات ركن الدين الوهراني، (رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتورة العلوم في الآداب واللغة العربية)، تخصص أدب مغربي وأندلسي، جامعة محمد خيضر، كلية الآداب واللغات، بسكرة، 2015/2014، ص 45

يُعرف الناقد "رولان بارت" الشخصية: على أنها نتاج عمل تأليفي وهويتها موزعة في النص عبر الأوصاف والخصائص التي تخبرنا عنها الشخصيات الأخرى التي تشترك معها في الوجود داخل متن الحياة[1] ،لتعتبر الشخصية هنا ركيزة الروائي الأساسية في الكشف عن القوى التي تحرك الواقع من حولنا فهي أولا وأخيرا من المقومات الرئيسية للرواية، والخطاب السردي بصفة عامة[2]، وبسبب الدور الذي تضطلع عليه الشخصيات جرى الاعتراف بمقدرة الروائي في رسم الشخوص الذين تدور حولهم الرواية بين أفراد رئيسية وثانوية بالإضافة إلى نوع آخر من الشخوص تكون من حيث المتخيل والواقع ذلك أن الشخصيات الرئيسية والثانوية يرسمها الروائي حسب تشكيلها النفسية فتكون إما سلبية أو إيجابية وقد صنفت على حسب تباين أدوارها وطبيعة تفاعلها في دفع الحدث وتطوره، اما الشخصية الرئيسية تعرف على أنها "مركز الإشعاع داخل النص حيث تتمحور عليها الأحداث والسرد، لأن قوة الأحداث وحركة الصراع مركزة عليها لتعتبر الشخصية الرئيسية من هنا نقطة ارتكاز البنية الروائية ككل"[3].

أما الشخصية الثانوية: "تأتي بعد الشخصية الرئيسية ولها دور فعال في سير الأحداث وتوجه الحبكة جعلتًا القارئ يغوص في مجاهل العمل القصصي، ولكونها تحمل آراء ونظرات عديدة أصبحت من وجبات الشخصية الرئيسية تلزمها وترافقها في كل أحداث الرواية"[4].

كما توجد "شخصيات أخرى تكون مزيج من المتخيل والواقع يدرج فيها الروائي تلك الملامح القديمة من الأساطير والخرافات أو مزيج بين الإنسان والحيوان ،وبهذا التوظيف يتجاوز حدود الواقع إلى الخيال ليتحول النص الروائي من نص عادي إلى نص سحري"[5]، تكتسي فيه الشخصية دورها بخروجها عن نمطها المألوف لتصبح بذلك شخصية سحرية لا يكمن دورها في إتمام الحبكة مثلما كانت من قبل وإنما تتضافر فيها كثافة تخيلية فوق العادة حيث يجتمع الواقع واللاواقع[6].لتعرف بذلك الشخصية السحرية على أنها "تلك الناشئة من الواقع والمعبرة عن

---

[1] ينظر: حسين علام،: العجائبي في الأدب، ص111.

[2] يظر: إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم، ناشرون، الجزائر، ط1، 2010، ص 173.

[3] المرجع نفسه، ص 173- 174.

[4] المرجع نفسه، ص 185.

[5] ابراهيم خليل :بنية النص الروائي، ص 203.

[6] ينظر: داود نجاتي، الآليات السرد ودورها في تشكيل بنية النص السحري مقاربة أسلوبية لرواية "حارث المياه"، ص 209.

مستوياته المختلفة ليطغى عليها فجأة الطابع السحري وما يُميز هذا النوع من الشخصية عن باقي الشخصيات الأخرى هو أنها تتضمن ذلك الجدل الفعلي الذي يولد طاقة تخيلية تجعل القارئ ينتابه نوع من الحيرة للأفعال الغير عادية التي تصنعها مختلف الشخصيات داخل العمل الروائي لتصبح الشخصية بذلك فاعلة وغير سلبية تساهم في تأطير الحدث"[1].

انّ ما يميز الشخصية السحرية هو"شعورها بالصراعات النفسية وهذا ما يعتبر سمة واضحة في السرد السحري بالإضافة إلى ارتباطها بشخوص أخرى واقعية تحتك بها"[2]. وفي رواية الحب في زمن الكوليرا "لغارسيا ماركيز" نجد أن الشخصيات تمحورت بين رئيسية وثانوية اكتست بالطابع السحري والخيالي على مستوى الأحداث، حيث نجد المرأة قد احتلت الصدارة طول السرد الروائي كونها مثلت الدور الرئيسي في قصة الحب التي تدور حولها أحداث الرواية وهي السيدة "فيرمينا داثا" أما الطبيب "خوفينال أوربينوا" مثل هو الآخر الدور الرئيسي باعتباره زوجها أما "فلورينتينواريثا" فقد مثل الدور الرئيسي الثالث باعتباره المحب الأول "فيرميناداثا" التي سرقتها منه الأيام قصه هذا الحب الذي بُنيت عليه الرواية بتتويجه بها بعد انتظار طويل.

ان هؤلاء الشخوص الثلاثة بنى عليهم" ماركيز" روايته بطريقة استطاع فيها أن ينقل القارئ من الجانب الواقعي إلى الجانب السحري كونه تحدث عن أبرز اللحظات التي مرت بها هذه الشخوص منذ فترة المراهقة إلى مرحلة الشيخوخة حيث نجد "فيرمينا داثا" تدخل في صراعات نفسية وتخيلات نتيجة موت زوجها الذي كان حاميا لها وفي الأصل هذه التخيلات تعد من صميم العجائبي والسحري متحدثاً "غارسا ماركيز" عن دخولها في حالة توهم لكونها أصبحت وحيدة فكان يتهيأ لها أنها تتناول الطعام مع شخص ما عاد موجودا وهو ما وصفه عندما قال "كانت شبحا في بيت غريب تحوَّل بين يوم وآخر إلى بيت فسيح موحش، وكانت هي تهيم فيه على غير هدى، متسائلة بمرارة من هو الميت أو الذي مات أم هي التي بقيت على قيد الحياة"[3] ، كما كانت تلمح بعد وفاة زوجها ذلك الشبح الذي لم يتركها لحظة بسلام وهو حبيبها الأول كان يمثل لها شبحًا يلاحقها بعد أن أصبحت وحيدة لتدخل بهذا في مرحلة من القلق سببت لها مخاوف وهواجس جعلتها تستحضر ذكرى ذلك الحب

[1] ينظر: دوادي نجاتي ، الآليات السرد ودورها في تشكيل بنية النص السحري مقاربة أسلوبية لرواية "حارث المياه ،ص 47.

[2] المرجع نفسه ، ص 209.

[3] الرواية، ص 357.

الذي اعتبرته دوما أنه حب لا واقعي فقامت بصده وهي في الثامنة عشر من عمرها تركتا فيه حقدا بقيَّ يلاحقها مدى الحياة.

هذا الحب تجسد من خلال الشخصية الرئيسية الثانية "فلورينتينيواريثا" الذي عاش هو الآخر صراعا نفسيا بسبب الحقد والفراق الذي عان منه منذ فترة شبابه إلى أن بلغ مرحلة الشيخوخة، حيث رسم ماركيز بطريقة عجية تفاصيل هذا الحب الذي لم ينتهي ولم يذبل إلى أن تحقق في نهاية السرد الروائي حيث عاش هذا العاشق آلامه وفي تخيل عميق يرسم دائما تلك الصور المثالية "لفيرمينا داثا" حبيبته ،وهو ما وصفه ماركيز عندما قال "وكان يقضي الليالي مسهد"ا يتقلب في الفراش، وكانت أمه تشاركه آلامه وكأنها آلامها فتقدم له المشروبات المهدئة(...) وتشجعه بقولها انتهز الفرصة لتتألم بقدر ما تستطيع الآن وأنت شاب لأن هذه الأمور لا تدوم طول الحياة"[1]، كل هذه الصراعات وضَّحها ماركيز عندما توغل في مشاعر كلا المحبين حيث أصبح الحب أقوى بالنسبة لفلورينتينيواريثا خاصة عندما دخل مرحلة الشيخوخة فكان يعيش ذلك الصراع بين وصوله لذلك الحب وخوفه من الموت.

أما الشخصية الرئيسية الثالث فقد تمثلت في زوج "فيرمينا داثا" الدكتور أوربينيو الذي كان عاش صراعا نفسيا هو أيضا مع الموت بسبب وفاة صديقه "جير ميادي سانت آمور" الذي مات منتحرا خوفا من الشيخوخة فأصبح يرى وجه الموت كل يوم وهو ما وصفه ماركيز قائلا "وهو ما أدركه الدكتور أوربينو منذ دخوله البيت الذي مازال غارقا في الظلام (...) يشاهد كيف تخلص صديقه من عذابات الذكرى باستنشاقه بخرة سيانور الذهب" وبهذه السحرية استطاع ماركيز تصوير الاضطرابات النفسية للشخوص الثلاثة بين مشاعر الحب والخوف من الموت[2].

تحدث ماركيز عن شخصياته الثانوية، التي أعطاها ذلك الدور المكمل للشخصيات الرئيسية، فبدأ روايته بحادثة وفاة سانتامور صديق الدكتور أوربينيو الذي جعل منها الخيط الرئيسي الذي ينطلق منه السرد الروائي لمعرفة الأسباب الحقيقية لهذه الوفاة فانطلق في بداية سرده بشخصية ثانوية جاعلا الأحداث متسلسلة ومتشابكة في بعضها البعض ليدخلنا في قصة أخرى جديدة صاحبتها والدة "فلورينتينيواريثا" كشخصية ثانوية أخرى تتدخل

[1] الرواية، ص 87- 88.

[2] الرواية، ص 13.

بمواقفها لدعم ابنها الواقع في حب "فيرميناداثا" بقولها "بأنه لا يمكن للضعفاء، دخول مملكة الحب لأنها مملكة قاسية وصارمة "[1].

لتظهر في الطرف الآخر العمة "أسكولاستيكادثا "كشخصية ثانوية تدعم البطلة "فيرمينا داثا" التي لم تكن تتجاوز سن الثامنة عشرة الحائرة من أمرها إذا ما كانت تستقبل هذا الزواج لتتدخل العمة وتشجعها لعدم رفضها له قائلتا لها "أجيبيه بنعم (...)حتى ولو كنت تموتين فزعا"[2] ،كما لعبت دور الوسيط بينهما لإيصال رسائلهما الغرامية ،أما العم ليون الثاني مثل أيضا شخصية ثانوية يساعد من حلالها "فلورينتيوا ريثا" ليخطوا أولى خطواته نحو العمل من أجل أن يحظى بحبيبته "فيرمينا داثا" تاركًا له بعد تقاعده شركة الكاريبي للملاحة النهرية بعد أن عيَّنه رئيسا عليها ،كما تحدث ماركيز أيضا عن ابنة خالة "فيرمينا داثا" "هيلديبراندا" التي مثلت هي الأخرى شخصية ثانوية عندما رافقتها في السنوات التي أمضتها حزينة بسبب فراقها لفلورينتينيواريثا وهو ما تم ذكره في الرواية "وكانت ابنة خالها "هيلديبراندا" التي تكبرها بسنتين (...) هي الوحيدة التي تفهمت مذ رأتها لأول مرة"[3] ، وبهذا العرض للشخصيات فقد قدم لنا ماركيز شخصياته الأساسية والثانوية التي تبنى عليها أحداث رواياته.

3/- سحرية الأحداث

عُرف الحدث على أنه" تلك السلسلة من الوقائع المسرودة سردا فنيا والتي يضمها إطار خارجي"[4] ،كما عُرف أيضا: على أنه "مجموعة من الوقائع الجزئية التي تدور حولها الرواية وتكون مرتبطة ومنظمة على نحو خاص وهو ما يمكن أن نسميه الإطار"[5].

أما في السرديات فالحدث يعني "الانتقال من حالة إلى أخرى في قصة ما، ولا قوام للحكاية إلا بتتابع الأحداث واقعة كانت أو متخيلة وما ينشأ بينهما من ضروب التسلسل أو التكرر"[6].ونجد أيضا أن الحدث" يرسم

---

[1] الرواية، ص 92.

[2] الرواية، ص 100.

[3] الرواية، ص 117.

[4] حسن شوندى، أزاده كريم: رؤية إلى العناصر الروائية، فصلة دراسات الأدب المعاصر، ع10، د.س، ص 53.

[5] عزدين إسماعيل: الأدب وفنونه "دراسة نقد"، دار الفكر العربي للنشر، القاهرة، القاهرة. د.ط، 2013، ص 104.

[6] محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات، ص 145.

حالات الشخصيات، ومشاعرها، وتنوع الأحداث وتطورها يخوض بالقارئ في قراءة الرواية، ويكون لكل حدث بداية ووسط ونهاية. ويجب أيضا أن تتوفر فيه العناصر والأجزاء التي تزينها إلاّ أنه ليس هناك معيار أو شكل معيار لبناء الحدث، فالكاتب له مطلق الحرية في اختيار اللحظة التي تبدأ منها، لكن المهم أن تكون البداية مثيرة تجذب القارئ وتهيأ ذهنه للمرحلة الآنية"[1]. وهناك من النقاد من يرى أن" يكون مفهوم حوادث القصة وشخصيتها مرتبطة ارتباطا منطقيا يجعل من مجموعها وحدة ذات دلالة محددة، فسرد أي مجموعة من الحوادث مرتبطة بما يلزم من الشخصيات"[2].

صور ماركيز الأحداث في رواية "الحب في زمن الكوليرا" انطلاقًا من طبيعة الحياة الاجتماعية والسياسية لتلك الفترة ،ذلك أنه عرض عدة مشاهد وأحداث بطريقة عجيبة مجسداً بذلك سحرية الأحداث منذ بداية الرواية فذكر حادثة موت اللاجئ الإنتلي "جير ميادي سانت أمو" ووصفها بنوع من السحرية عندما قال "وجد الجثة مغطاة بشراشف فوق السرير الضيق (...) داخل الحجرة الخانقة ذات الألوان المتنافرة (...) أضيئت قليلا ببريق الفجر المنسل من النافذة المفتوحة، لكنه كان ضوءًا كافيا للاعتراف الفوري بسلطة الموت فقط"[3].

أما الحادث الثاني فقد تمثل في الصدمة التي تلقاها الدكتور وربينيو، عندما اكتشف من خلال رسالة تركها له صديقه "جير ميادي سانت أمور" بقليل قبل وفاته بأن له إمرأة في حياته وهي التي ساعدته على قتل نفسه وعند زياراته لها "قالت: رافقته حتى ساعات قليلة قبل موته كما رافقته خلال ما يقرب من عشرين سنة بولاء منقادة إليه بما يشبه الحب"[4]، اندهش دكتور أوربينو كيف لكائنين راشدين ضد اختيار نكبة الحب المحرم "فشرحت له بأنها كانت تلك هي رغبته"[5]، مؤكدةً أنها ساعدته على تجاوزت الاحتضار بنفس الحب الذي ساعدته به على اكتشاف السعادة لأن الأيام الأخيرة في حياته كانت احتضارا قاسيا وهي هنا تقصد خوفه من ألم الشيخوخة ، فقال لها الطبيب:" كان واجبك أن تُبلغي عنه"[6] ،"فقالت مستنكرة: لا أستطيع فعل ذلك: كنت

[1] حسن شوندى، أزاده كريم: رؤية إلى العناصر الروائية، فصلة دراسات الأدب المعاصر ، ص 53.
[2] عز دين إسماعيل: الأدب وفنونه ، ص 104.
[3] الرواية، ص 13.
[4] الرواية، ص 26.
[5] الرواية، ص 27.
[6] الرواية، ص 28.

أحبه كثيرا"[1] فتعجب أوربينيو لهذا الحادث "وهو الذي يعتقد بأنه سمع بكل شيء في الدنيا لم يسمع قط في حياته شيئا من هذا القبيل"[2].

و الحادث الثالث فقد صوره غارسيا ماركيز بطريقة تثير الدهشة والاستغراب عندما تحدث عن حادثة موت أوربينيو والطريقة التي توفي بيها ،و هو نفسه كان يعاني من هواجس الموت الذي كان يرى فيه شبحا يلاحقه منذ لحظة وفاة والده الطبيب مارك أوريليو أوربينيو عندما توفي مستسلمًا بإصابته بوباء الكوليرا ما تبين في قوله وهو وقف على جثمان صديقه "أيها الجبان الأسوء كان قد انقضى ثم أعاد تغطيته ،وإستعاد وقاره الأكاديمي"[3] وفي هذه اللحظات بالذات رجع إلى البيت لتحضير نفسه لمراسيم الدفن ،فلمح على أشجار المانغا ببغائه الذي كان غائبا منذ فترة ،وفي محاولة طائشة منه للإمساك به فسقط من الأعلى لتكون بذلك نهايته، وهو ما وصفه ماركيز عندما قال: "وقبيل الساعة الرابعة ذكرته زوجته فيرميناداثا بأن عليه أن يرتدي ملابسه ليذهب إلى جنازة صديقه (...) وفي مستنقع الفناء وكان قد نسي بأنه يملك ببغاء في أحد الأيام (...) فسمعها فجأة قريبة منه (...) فتسلق سلم الخاص بالبيت محاولا الإمساك بها مستندا على أغصان شجرة المانغا"[4]، فسقط من من أعلاها أعلاها لتكون بذلك ميتة مشهودة .

هذه الحادثة أعقب بعدها غارسيا ماركيز متحدثا عن أخطر جائحة، تعرض لها إقليم الكاريبي مبينًا فضل الدكتور أوربينيو الذي ساهم بشكل كبير في إنقاذ الإقليم بأكمله قائلا "ذاع صيته في البلاد بعد أن درأ مسبقا أساليب مستحدثة وصارمة للوقاية من وباء الكوليرا الأخير أما الجائحة السابقة فقد جاءت وهو ما يزال في أوربا وقد تسببت في موت ربع عدد السكان على الأقل خلال شهور وبما في ذلك أبوه الذي كان طبباً بارزا"[5] ليتابع ماركيز سرد الأحداث واصفاً الحادثة التي توفي بها والد أوربينيو في قوله :"بعدما ابتعد عن الجميع لكي لا ينقل العدوى إلى أحد وفي وحدته في إحدى غرف الخدم بمستشفى الرحمة صامًا أذنيه على نداءات زملائه وتوسلات ذويه أسرع في كتابة رسالة وداع لزوجته وأبنائه"[6].

---

[1] الرواية، ن.ص.

[2] الرواية ، ن.ص .

[3] الرواية، ص 15.

[4] الرواية، ص 62- 63.

[5] الرواية، ص 65.

[6] الرواية، ص 150.

يعود ماركيز متحدثًا عن لحظات تشييع جنازة الدكتور أوربينيو هذه الحادثة التي كان ينتظرها فلوريتينيوارثيا المحب الأول لفرميناداثا "فكل ما فعلته منذ زواجها بدكتور أوربينيو كان يرتكز على أمل هذا الخبر"[1] .حيث تركت فيه "بذرة حقد لم يفعل الزمن شيئا سوى تنميتها"[2]، هذا الحدث هو ما كان قد ختم به الروائي ماركيز روايته حيث توج هذا الحب بلقائهما بعد فراق طويل منذ مرحلة شبابهما إلى مرحلة الشيخوخة، لتبين لنا أن الحب كظاهرة إنسانية تزامنت مع صراعات وتناقضات مجتمع الكاريبي كالفقر والحرب ووباء الكوليرا ورغم ذلك إستمر كرمز للحياة والأمل.

4/–الزمنكانية بين الواقع والخيال:

أ/– الزمن:

للزمن أهمية كبيرة في العمل الروائي كونه يتداخل مع الأمكنة والشخصيات والأحداث وعلى هذا الأساس سنقدم له عدة مفاهيم توضح مدى أهميته في النص الروائي. والزمن كما جاء في معجم أكسفورد فترة امتداد الوجود واستمراريته فهو في حد ذاته مدمج في الحدث ومتجدد بالوقائع مثله مثل المكان الذي يتداخل مع المتمكنة فيه[3]، فهو ايضا نسيج ينشأ عنه سحر وعالم ووجود وسحرية جمالية، فهو لُحمة الحدث والسرد وبناء الحيز وقوام الشخصية[4] ،كما أنه زوال ومحو وتذكار لما كان، من خلال بحثه على معنى الوجود وحقيقته في ظل استرجاع الذاكرة السردية ذلك أن الزمن أزمنة والذاكرة تحوال يهدم الحدود بتاريخها، وهكذا يعيش عالم الروايات قلق وجوده في الزمن[5] .

[1] الرواية، ص 352.

[2] الرواية، ص 360.

[3] ينظر: عبد اللطيف الصديقي، الزمان (أبعاد بيئته)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص 103- 104.

[4] ينظر: عبد المالك مرتاض في نظرية الرواية (البحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، المجلس الوطني للفنون والآداب، الكويت، د ط، 1996، ص 177، 178.

[5] ينظر: :يمنى العيد، الرواية العربية (المتخيل وبنيته الفنية)،دار الفاربي ،بيروت ،لبنان ،ط1 ،2011 ،ص270

يعتبر الزمن بذلك كينونة ميتافيزيقية ليس بإمكانها أن تكون في عالم الواقع فقط وإنها من العناصر المساهمة في تشكيل البنية السحرية[1]، ما بين أن الزمن في اختراقه فجوات الرهبة والقلق في تفاعل بين "المفارقة والتناقض" وسط ما هو فوق الطبيعي يصبح زمنا سحريا له بعداً خاصًا من أبعاد الفضاء هذه التداخلات تفتح النص على الواقعي والسحري ومن هنا فإن الزمن بوجوهه المختلفة وبغض النظر عن أبعاده السحرية الخيالية أو الواقعية ما هو إلا عامل رئيسي في تقنية الرواية[2].

ومن المفارقات الزمنية التي وردت في رواية "الحب في زمن الكوليرا" اعتماد ماركيز على تقنية الاسترجاع التي تعتبر من أهم وأكثر الخواص الزمنية التي استعملها في روايته ، وهي ما منحت الزمن سحريته من خلال واقع وظروف عاشتها الشخوص في مراحل متعددة من حياتها بين الحاضر والماضي أو إدراج الماضي لبناء الحاضر وتوظيفه عن طريق طرق القفز بالأحداث الى الوراء هذيه التقنية التي لها بعد جمالي وفني في العمل الروائي، وبالتالي هدم خط الزمن الكرونولوجي المتواصل ،وقطعه بوصلات من ذكريات الماضي بأفراحه حينما كان البطل مع البطلة يعيشان قصة حب وغرام عبر الرسائل أو حتى بأحزانه حينما تخلت عنه ،و هو ما جسده ماركيز بطريقة خيالية انطلاقا من واقع منطقة الكاريبي بكل تناقضاتها، ما بين أن الاسترجاعات في الرواية بين الحاضر والماضي كسرت استقامة الزمن وجعلته يخرج من المألوف إلى اللامألوف.

ذلك أن المفارقات الزمنية أوما يعرف بالتتابع الزمني الصارم في الحكي يتعلق بترتيب الأحداث ، وبنائها في شكل لا يخلو عن نظام السرد وسيرورته، فهو يحتكم إلى الاسترجاع والاستباق ، اذ يعرف الاسترجاع على أنه " تداعي الأحداث الماضوية (..) واستحضارها في زمن الحاضر [3] "، ومعناه قطع زمن السرد في الحاضر باستدعاء الماضي وهو ما يُعرف بتقنية الفلاش باك التي ترتكز على التشويق من أجل معرفة الأحداث التي يتم العودة إليها لإحيائها من جديد.

حيث نجد ماركيز يسترجع الزمن في أكثر من موقع وفي أكثر من حدث فيستهل المبنى الحكائي لوصف حالات إنسانية مُعاشة هيمن عليها زمن الشيخوخة، لأن المقاطع الأولى في الرواية لا تتعامل مع وقائع محددة أو

[1] ينظر: داود نجاتي، آليات السرد ودورها في تشكيل بنية النص السحري مقاربة أسلوبية لرواية "حارث المياه "، ص 213- 214.

[2] ينظر: أ. أمندولا، الزمن والرواية، تر: بكر عباس، مر: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، ص 20- 24.

[3] حسين علام: العجائبي في الأدب، ص 188.

أحداث يسهل القبض عليها ومن ثم رصدها، وبهذا جاء الزمن غامضا إلى حد لاينتهي إلى فترة بعينها فنلاحظ أنه يركز على زمن الأحداث ووقوعها ويكتفي بإشارة عابرة إلى زمن الكوليرا والوقت الذي تمكن فيه الدكتور أوربينيو من حصد شهرة واسعة تمكنه من السيطرة على الجائحة في فرنسا ثم تطبيق نفس الخطة على اقاليم الكاريبي بعد تأسيسه لمؤسسة طبية تحتوي على "أساليب مستحدثة (...) حول جائحة الكوليرا الأخيرة"[1] وقد ذكره بصفته جزءا من الماضي البعيد مما يعد ضربا من "الاسترجاع الخارجي" على الأقسام الأولى بعد الإطار العام التي تبرز من خلاله الإجراءات التي تخلق الوقائع والأحداث المتضمنة وتجعل الأحداث تسير تصاعديا وبزمن خطي إلى حد ما في الفصول اللاحقة.

يضعنا ماركيز منذ البداية مع حادثة انتحار اللاجئ الإنتيلي "جير ميادى سانت أمور" دون توضيح الأسباب الحقيقية للقارئ لتبقى كعنصر مشوق في الرواية وهو ما تم ذكره "لقد تخلص من عذبات الذكر باستنشاقه أبخرة سانورا لذهب"[2] كما وصف حالة أوربينيو وهو خائف من الموت الذي لحقه منذ فترة شبابه بسبب جائحة الكوليرا، وتحدث عن زوجته فرميناداثا وهي في سن الثامنة والسبعين واصفًا شيخوختهما التي أصبحت أكثر تأزما حيث أصبحت علاقتهما تشبه نوعا من العبودية وهو ما ذكر في الرواية "وبرغم معرفته الجيدة لأساليبها (...) فإنه لم يستطيع تحملها ومضى ليعيش في (...) مشفى الرحمة"[3] و تحدث أيضا عن اللحظات التي مرت بها فرميناداثا كأرملة فذكر "منذ اللحظة الأولى في حياتها كأرملة بدت وكأنها ليست بائسة بل اتخذت موقفًا متصلبا"[4] هذه اللحظة التي كان ينتظرها فلورينتينيواريثا وهو في سن الست والسبعين.

وبهذا الوصف للشخوص في بداية الرواية وهم في حالة الشيخوخة وضعنا ماركيز أمام استرجاع زمني جسد فيه نهاية الأحداث في البداية وكأنه يعود بذاكرة القارئ للماضي البعيد لينطلق منه لمعرفة مجريات رواية في حاضرها.

تقنية الاستباق كان لها ظهور ثانٍ في الرواية ، اذ يُصطلح عليه "بالاستشراف وهو ذكر سابق لحدث لاحق، كما أنه عملية سردية تقوم بالقفز على فترات معينة من زمن القصة وتجاوز نقطة التي وصلها الخطاب

[1] الرواية، ص 65.
[2] الرواية، ص13.
[3] الرواية، ص 46.
[4] الرواية، ص69.

لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلعات التي تتجاوز الحاضر، ويكون الاستباق في الرواية أقل استخداماً من الاسترجاع، ولكنه ليس أقل منه أهمية"[1].

وهو ما لمحناه في رواية الحب في زمن الكوليرا ذلك أن ماركيز لم يعتمد على هذه التقنية كثيرًا مقارنة بالاسترجاع ونجده في أحداث قصيرة من الرواية من بينها ، تنبئ العرافة لفرميناداثا بزواج طويل وسعيد جعلها تعتقد أنها تقصد حبيبها فلورينتنيواريثا الأمر الذي هدأ خوفها من أبوها الذي قد رفضه رفضاً قطعياً، وهو ما ذُكر في الرواية " فذهبت فرميناداثا لاستشارتها وقد أنبأها الورق بأنه لا وجود في مستقبلها لأي عائق أمام زواج طويل وسعيد، ولقد أعادت لها النبؤة أنفاسها لأنها لم تكن تتصور بأنه يمكن لمصير موفق إلى هذا الحد أن يكون مع رجل آخر سوى الذي تحبه"[2].

ونلمس أيضا الاستباق في قول ماركيز "ولم تتح لفلورينتينيواريثا الفرصة أبدا لرؤية فرميناداثا على انفراد ولا التحدث إليها (...) إلا بعد انقضاء إحدى وخمسين سنة وتسعة شهور وأربعة أيام عندما كرر لها يمين الوفاء الأبدي والحب الدائم في ليلتها الأولى كأرملة"[3] فاستبق الراوي الوعد الأبدي وفرصة الالتقاء من بداية الرواية إلى آخرها.

ومنه يتبين لنا أن المفارقات الزمنية في رواية الحب في زمن الكوليرا دليل على أدبية وبراعة الروائي في خلخلة الزمن من نمطيته وإعادة بناءه بعيدا عن المألوف، فقد حضر الاسترجاع بكثرة في نصه على حساب الاستباق ولأننا ندرس الزمن السحري فقد درسناهما معا لاستجلاء ما هو مثير وكان الزمن الأكثر سحرية هو الزمن الاسترجاعي ذلك أن ماركيز استهل روايته بزمن الشيخوخة ثم أعادنا إلى فترة الفتوة والمراهقة والحب وبداية الغرام بين البطلين ثم زمن الكوليرا وكيف ترعرعت قصة الحب في هذا الزمن ما بين أن الزمن عند ماركيز كان زمنا سحريا واسعا ومفتوحا جسد فيه مختلف المظاهر: كالحب الذي يعتبر ظاهرة إنسانية تدوم وتزول يموت الإنسان وبالتالي انتهاء الزمن.

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنات، ط1، 1990، ص 32.
[2] الرواية، ص 121.
[3] الرواية، ص 140..

ب-/المكان

يكتسب المكان في العمل الروائي أهمية كبيرة، فلا يمكن للأحداث أو الشخصيات أن تلعب أدوارها دون أمكنة التي تمدها شكلا خلفيًا وبهذا يعتبر المكان عنصر حكائي مهم يقوم على ذاته في جو تفاعلي مع بقية العناصر الأخرى للرواية.

ليعرف المكان على أنه "شبكة من العلاقات والرؤيا التي تتضامن مع بعضها البعض لتشييد الفضاء الروائي الذي ستجري فيه الأحداث"[1] ، ذلك أن "تغيير الأحداث وتطورها يفترض تعددية الأمكنة واتساعها وتقليصها حسب طبيعة موضوع الرواية (...) ومجموع هذه الأمكنة يطلق عليها منطقيا اسم فضاءات الرواية لأن الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان"[2].

كما نجد سعيد يقطين بين نوعين من الفضاء العام والخاص فالعام ينقسم إلى فضاءات مرجعية وفضاءات تخيلية وفضاءات عجائبية ،وهذه الأخيرة يتسع فيها مجال الأفعال الحكائية لمختلف الفضاءات وهنا يتم الانتقال من المركز المحيط ومن الواقعي إلى الخيال[3]، حيث يلجأ الراوي وبفضل مخيلته إلى توظيف المكان بين الواقع والخيال ما يجعله بهذه الطريقة يجسد مختلف الأمكنة المفتوحة والمغلقة ، إذانّ للمكان في الأعمال الروائية دور في معرفة الذات والشخوص والأحداث غير المرئية في الفضاء الروائي.[4] يعتبر المكان من انشغالات الفعلية في روايات الواقعية السحرية، حيث لا يتم فيها وصف واقع التخيلي فقط بل أيضا خلق عالم يضاهي المظهر الخارجي لهذا الواقع مصحوبة بشيئ من السحري والخيالي.

ومن هنا نجد ماركيز قد جسد مختلف الأوضاع في أمكنه وشخصيات وأحداث عكسها بصدق ووعي وفهم فجاءت أعماله نموذجا بارزا في الواقعية السحرية حيث يختلط الواقع بالخيال والسحر[5]. و بعد هذا التقديم

---

[1] حسن بحراوي: بنية الشكل (الفضاء، الزمان، الشخصية)، ص 32.

[2] حميد لحميداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1991، ص 62-63.

[3] ينظر:سعيد يقطين، قال الرواي (البنية الحكائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص 253- 254.

[4] ينظر: شعيب حليفي، شعرية الرواية الفنتاستيكية، ص 173.

[5] ينظر: أحمد أبو أحمد، الواقعية السحرية في الرواية العربية، ص 11.

سنحاول أن نستشف البنيات المكانية من حيث هي واقعية وخيالية في عوالم رواية الحب في زمن الكوليرا بشقيها المفتوح والمغلق.

الأماكن المفتوحة هي التي تحيل على الاتساع ، وعادة ما تتمثل في الأماكن العامة في الرواية كالشوارع والمقاهي والأسواق. ..الخ ، ومن الأمكنة المفتوحة التي وظفها ماركيز نجد إقليم الكاريبي الذي كان يمثل فضاءً منفسخا للأحداث والأجسام والشخوص بسواحله وموانئه، فلم يحدد ماركيز أي جزء من إقليم الكاريبي تدور فيه الأحداث بل تحدث عن كل جزء منه ، حيث مثل هذا الاقليم لماركيز " الجانب السحري الذي منحه الإلهام في كتابة أغلب رواياته، مصرحا لصحفي (...) سأله عن سبب توظيفه لإقليم الكاريبي في أعماله الروائية ، فأجابه ان الكاريبي الذي أنتمى إليه امزج الخيال الجامح للعبيد الأفارقة، الجلاقة، الماوراء الطبيعة فمثل هذا السلوك الذي ينظر إلى الواقع بطريقة شبه سحرية أنه من خاصيات الكاريبي، كما أظن أن هذا الإقليم علمني أن أرى الواقع بطريقة أخرى وعلمني أن تقبل العناصر اللاطبيعية كشيء يضل جزءًا من حياتنا اليومية، فالكاريبي عالم مغاير مفعم بالسحر والتناقضات المتواجدة فيه مثليها لا يُعرف في مكان آخر من العالم"[1]

هذا الوصف الذي قدمه ماركيز لمنطقة الكاريبي بيَّن أنها من أهم الأمكنة المفتوحة التي اعتمد عليها في رواية الحب في زمن الكوليرا ،كما تحدث أيضا عن المدينة الاستعمارية كمكان مفتوح بشوارعها وأزقتها فهي تحفة رمزية وتاريخية من بقايا الاستعمار الإسباني على إقليم الكاريبي والمبنية بالحجارة الضخمة هذا المكان الذي وصفه بطريقة سحرية في روايته عندما قال :"أخذ ميزاج السماء يتبدل منذ الصباح الباكر، كان مغيما وباردا (...)، وفي محاولة لإيجاد طريق أقصر دخل الحوادي في أزقة المدينة الاستعمارية المرصوفة بالحجارة واضطر للتوقف مرات عديدة كي لا يتعثر الحصان مفوضى طلبة المدارس والجماعات الدينية العائدة من قداس العنصرة"[2] وبهذا تفنن ماركيز بخياله في وصف المكان مستندا على الإثارة في استعراضه لمشهد المدينة فتحول المكان من وظيفة ديكورية إلى دور مهم لتطور الحكاية، ومن الأماكن المفتوحة التي عرضها أيضا "مقبرة الكوليرا " التي عُرفت فيما بعد بالمقبرة الكونية وهي عبارة عن مزرعة كبيرة تم تحويلها إلى مقبرة بسبب وباء الكوليرا الذي أفتك بالكثير ممن توفي في تلك الفترة "وهي مزرعة (...) كُرست فيما بعد باسم المقبرة الكونية"[3].

---

[1] غابرييل غارسيا ماركيز: رائد الواقعية السحرية، ص 107، 108.

[2] الرواية، ص 24

[3] الرواية، ص 149.

أما الأماكن المغلوقة "وهي التي تشمل الحيز الذي يحوي حدود مكانية تعزله عن العالم الخارجي ،و يكون محيطه ضيق بكثير بالنسبة للمكان المفتوح"[1]، فقد ذكر ماركيز عدة أمكنة متعددة منها منزل والدة فلورينتينيوارثيا وفرميناداثا مع والدها والقصر الذي عاش فيه أوربينيو بالإضافة إلى مقهى الباروكية ومكتب التليغراف الذي كان يعمل فيه فلورينتينيواريثا والكتدرائية التي تعتبر في تعاليم الديانة المسيحية المكان الآمن للإنسان الذي يكون فيه بين يد خالقه وفندق العابرين الذي "كان عبار عن قص استعماري متهاوي (...) كان يؤجر للقاءات الخاصة بالحب"[2]

وبهذا التوظيف الذي اعتمده ماركيز أراد أن يحاكي الواقعي ذلك أن المكان رغم اتساعه ،فهو يضيق بوجود الشخصيات والأحداث وتوجههم إلى أماكن أخرى حسب متطلبات الحكي ومجرياته.

[1] محمد صابر عبيد سوسن: هادي جعفر البياتي، جمالية التشكيل الروائي (دراسة في الملحمة الروائي)، دار الحوار للنشر، سوريا، ط1، ص 171.

[2] الرواية، ص 89- 90.

المبحث الثالث: ملامح الواقعية السحرية في رواية الحب في زمن الكوليرا

نجد انّ الروائي غارسيا ماركيز في تبنيه للواقعية السحرية في روايتة الحب في زمن الكوليرا قد وظف عدة ملامح أعطت للأحداث والسرد الحكائي ككل ذلك البعد السحري والخيالي ، ومن أبرز هذه الملامح التي تقصيناها في الرواية الملمح السريالي والأسطوري والعجائبي.

1/- الملمح السريالي:

تطرقنا سابقا للتعريف اللغوي والاصطلاحي للسريالية أما كمفهوم تبناه أغلب الروائيين في أعمالهم الأدبية نجد أن لها عدة خصائص تم التركيز عليها في عمق الشخصية داخل النص الروائي، حيث نجد أن السريالية همت في عوالم كثيرة في الذات البشرية كالأحلام في النوم واليقظة والهذايانات النفسية واللاشعور واللاوعي.

تُعرف السريالية على أنها "آلية نفسية صرف، تدل عبرها إما لفظًا وإما كتابة أو أنها طريقة أخرى تدل على النشاط الحقيقي لتفكيرنا باعتبارها إملاء الفكر في غياب أية رقابة يمارسها العقل وخارج أي اهتمام جمالي وأخلاقي"[1] وكأن السريالية هنا تعطي العنِان لقوة التخييل كعامل أو كأداة لمعرفة أغوار الذات الإنسانية وهي بذلك تنظر للنصوص الأدبية برؤية عميقة لتُعطي تأويلا جديدا بعيدا عن العقل والواقع.

وهو ما ركز عليه الناقد" بريتون " رائد هذه الحركة عندما رأى أن "السريالية تتطلع إلى الكتابة الآلية، كما تسعى إلى إدخال علاقات جديدة ومضامين غير مُستقاة من الواقع التقليدي بل تستمدها من الأحلام وتداعي الخواطر ومن هواجس عالم الوعي واللاوعي على السواء بحيث يتجسد كل ذلك في الأعمال الأدبية"[2].

وفي تعريف آخر لها نجد أن السريالية تدعو دعوة صريحة إلى تفعيل الخيال باعتباره يتيح لها بلوغ ما وراء الواقع الذي يشكل جزءا من الذات[3]. وهو ما ركز عليه بريتون "عندما رفض الواقعية كدعوة صريحة إلى تثمين الخيال ومنحه بعدًا جماليا كبيرًا في مجال الإبداع السريالي"[4]، مابين أن السريالية هي " تمكن للخيال الطليق من أجل أن يخلق كيف يشاء وأنى يشاء دون حدود وبدون قيود ،إنها حرية الخيال التي تهدف إلى تغيير رؤية الإنسان الى

---

[1] عبد القادر عواد: العجائبي في الرواية العربية، "آليات السرد والتشكيل"، ص 101.

[2] الخامسة علاوي: العجائبية في الرواية الجزائرية، ص 80.

[3] ينظر: عبد القادر :العجائبي في الرواية العربية (آليات السرد والتشكيل)، ص 102.

[4] المرجع السابق ، ص 83.

الأشياء والى العالم الذي يمكنه كما أنه أيضاً قوة لإخصاب لأعمال الأدبية كالرواية وتمجيدًا للجانب السحري بعيدا عن الواقعي"[1].

لنجد أن لها حضورًا قويا في رواية الحب في زمن الكوليرا فقد شكلت بفضل دعائمها طاقة كبيرة لهذا النص السحري من خلال عملها على هدم الفروق المألوفة بين عالم الشعور وعالم اللاشعور وبين الحلم واليقظة والوعي واللاوعي بغية الهروب من واقع وقيود يكبحان الرغبات الذاتية كشهوات والملذات لتتجسد هذه الرغبة في عالم اللاشعور وعالم الأحلام وهو ما قد حدث مع المحب فلورينتينواريثا وحبيبته فيرميناداثا اللذان لم يجدا حلا لتحقيق رغباتهما على أرض الواقع فأصبح الحلم بالنسبة لهما هروبا من هذا العالم الضيق وهو ما تجلى في الرواية "كانت تحلم به يراقبها وهي نائمة في الظلام لدرجة أنها حين سمعت وقع خطواته، لم تستطع أن تصدق أنها ليست سخرية من خيالها"[2]، ما بين أن تناقضات الواقع وقفت لا محال في وجه هذه العلاقة التي مثلت ذلك الجانب البريء من مشاعرهما حيث كانت فرميناداثا تلمح شدة أبوها وصارمته بالإضافة إلى مبادئ مدرسة العذراء التي كانت تدرس فيها وهو ما تجلى في روايته "،فقد حلمت بأنها ستعود لرؤية فلورينيتنيواريثا وقد نزع الوجه الذي رأته فيه دوما (...) استيقضت باكرًا مفكرة بأحجية الحلم ووجدت أباها يتناول القهوة"[3].هذا الحلم كان بمثابة رغبة جامحة في ذات فرميناداثا ولأن الواقع منعها من تحقيقه بقيت يراودها من حين إلى آخر.

ما بين أن الأحلام عند فيرميناداثا أصبحت كمتنفس يبرز صراع الذاتي بين الحصول على ما تريده وبين صعوبة الحصول على ما كانت تريده لأنها كانت تعيش بالفعل ذلك التيه النفسي والانقباض الروحي وهو ما تجلى في الروية "وبعد ليلة من الأحلام الكابوسية عانت للمرة الأولى كآبة العودة عندما فتحت نافذة الشرفة، ورأت من جديد الحديقة الخزينة ووجدت بأنه ليس فيها كما كان يفعل في أحيان كثيرة"[4]، وبهذا جسد ماركيز معاناة العاشقين والتي كانت تظهر على شكل أحلام وهواجس.

كما برزت سمات السريالية من خلال الأخذ بكل ما هو محضور ودنيئ كنوع من التمرد على المبادئ الأخلاقية من علاقات غير شرعية، ذلك أن التمرد منهج من مناهج السريالية كونها تمردت على كل القيم الثابتة

[1] الخامسة علاوي: العجائبية في الرواية الجزائرية، ص 83.
[2] الرواية، ص 95.
[3] الرواية، ص 132.
[4] الرواية، ص 133.

ودعت إلى تحرر الإنسان من مكبوتاته حيث نجد هنا فلورينتينيواريثا قد لجأ إلى العلاقات الغير المنتظمة لعدة سنوات كمهدئ للألم الذي سببته له فيرميناداثا عندما ابتعدت عنه وهو ما تجلى في الرواية "وبقي يتابع اصطياد عصفورات الليل (...) لكنه لم يعد قادرا فيما بعد على معرفة إن كانت عادته في الزنى دون آمال هي ضرورة أم ضمير أم مجرد إدمان جسد"[1]. في هذا المقام غاص بنا ماركيز ،عندما أشار إلى منطقة اللاشعور التي تتحكم فيها الشهوات وتقبع فيها الأفكار المنافية للمجتمع باعتبارها تمثل الأنا الأعلى للذات وهو ما ذكره ماركيز في الرواية "لقد احتمل كل شيء بفضل هذه القناعة ومر على كل شيء دون مبالاة بما في ذلك أحذر أنواع الحب (...) لكنه أحس بعد ذلك بأنه ذليل جدا"[2] ،فكل ما جعله يفعل ذلك صورة فيرمينا داثا التي كانت تشعره بتأنيب الضمير جراء ما كان يفعل لنسيانها.

وظهرت عناصر السريالية أيضا عندما تحدث ماركيز عن حالة الوهم والهذيان التي دخل فيها فلورنتينوا ريثا في حالة من الهذيان وهو ما ذكره ماركيز وصفًا حالته "ازداد هذيانه في الأسبوع التالي، حين مرّ وقت القيلولة ببيت فيرميناداثا دون أمل"[3] وأيضا حالة الهذيان والوهم التي عانت منها فيرميناداثا بعد وفاة زوجها فأصبح يتخيل لها ما بين حلم ويقظة أن شبح حبيبها الأول عاد ليلاحقها من جديد لتنهض بذلك مفزعة من حلمها وهو ما تجلى في الروية "لم تكن بحاجة لي تنام ولا لتأكل بل رجت الله أن يبعث لها الموت في هذه الليلة (...) وعلى هذا الأمل نامت مثقلة بالألم والهواجس ليُقضها شمس صباح (...) فتدرك بأنها نامت طويلا دون أن تموت منتحبة في الحلم تفكر بفلورنتينيواريثا أكثر من تفكيرها بزوجها الميت "[4].

وأثناء هذه اللحظات كان فلورينتينواريثا يعيش حالة من الحلم الغير المتوقع سارحا بخياله متسائلا عن كيف تكون فيرميناداثا في هذه الحالة وهو ما تجلى في الرواية " لم يستطع النوم ليلة واحدة خلال الأسابيع التالية كان يتساءل بائسًا أين يمكن أن تكون فيرميناداثا من دونه (...) فقضى أسبوعًا لاواقعيا آخر دون قدرة على التركيز في شيء (...) لكن طمأنينة واهمة (...) بلا أي مبررات ففسرها على أنها نذير بأن شيئا جديدا سيحدث، ومع ذلك لدى وصوله يوم الإثنين إلى بيته في شارع لافنتانس اصطدم برسالة (...)التي انتظرها (...)خلال أكثر من

[1] الرواية، ص 224.
[2] الرواية، ص 258.
[3] الرواية، ص 85.
[4] الرواية، ص 75.

نصف قرن"[1] لقد كان تقلب المزاج وطغيان البؤس وحالات الهرع ونوباته الشديدة تثقل كاهله حتى أنه عاش لحظة انتظاره خارج الواقع والحقيقة ومن هنا نلمس ذلك الجانب السريالي الذي جعل فلورنتينوارا ريثا يدخل في حالات لاواعية من نقص التركيز بسبب أمله وأشواقه برجوع فيرمينا داثا إليه كما وصل ماركيز وصفه لحالة الهذيان والجنون المرتبطة بالغرابة في تصرفات وأفعال الشخصية المريضة نفسيا وهو ما جسده فلورينتينيواريثا في حالته العرضية عندما تهيأ له أنه مريض بوباء الكوليرا عندما أُصيب بحالات من السيلان الأبيض وهو ما ذُكرى في الرواية "لم يكن ليخطر بباله أو ببال أي رجل آخر اعتبار هذه الإصابات أمراضًا وإنما هي فقط مجرد تذكارات"[2] حيث كان يريد من خلال هذيانه أن يعبر عن اعتلاله المرضي وقت غياب حبيبته فيرميناداثا، وقد أعطى جانب الهذيان والهلوسة في الرواية بعداً إيجابيا باعتباره مكونًا داخليًا وعضويًا للسريالية، وبهذا الوصف استفحلت في عمق الشخصيتين التي تناولهما ماركيز على طول السرد الروائي كونهما عاشا ذلك الصراع النفسي ما جعلهما يهربان من عالم الأحلام والأوهام ظنا منهما أنها أفضل طريقة لتخفيف معاناتهما.

لعبت السريالية دورا أساسيًا في تفكيك رموز وشفرات الغموض عن أحداث الرواية وشخوصها معتمدا في ذلك على الحلم وتيار اللاوعي والهذيان والهلوسة، كاشفة للقارئ كل ما يستبطن الشخصية في البناء الروائي من ألم وفرح وصراع نفسي ورغبة وشهوة، ولهذا فهي تنطلق الداخل لتشكل واقعا جديدا، يمثل الجانب الماورائيات لتسبح بذلك في الخيال واللامعقولية الغير الطبيعية، وبهذا الوصف التي هي عليه شكلت جزءا كبيرا من الخصائص والمميزات التي قامت عليها الواقعية السحرية.

2/- الملمح الأسطوري:

قد سبق لنا وأن تطرقنا إلى مفهوم الأسطورة في جانبها الاصطلاحي واللغوي إلا أن لها عدة تعاريف أخرى تتجلى في الجانب الإبداعي كلجوء معظم الروائي إلى توظيفها في أعمالهم الروائية، نظرا لما تحمله من عناصر لها علاقة بالطقوس السحرية والرمز وكل أشكال التخييل التي تتجاوز والواقع.

ومن هنا عُرفت الأسطورة على أنها "حكاية تروي تاريخا مقدسا أو تروي حدثا جرى في الزمن البدائي، الزمن الخيالي هو زمن البدايات"[3]، أو رواية أفعال "إله أو شبه إلاه لتفسير علاقة الإنسان بالكون نظام أو بنظام

[1] الرواية، ص 354- 355.

[2] الرواية، ص 280.

[3] عبد القادر عواد: العجائي في الرواية العربية المعاصرة، "آليات السرد والتشكيل"، ص 92.

اجتماعي بذاته أو عرف بعينه أو بيئة لها خصائص تنفرد بها"[1].كما أنها أيضا "مثلت التاريخ والدين والمعرفة والأخلاق باعتبارها تحكي قصة كائنات علوية هي محل تقديس"[2] .لترتبط بعدها بعدة نظريات كانت لكل منها رؤيتها الخاصة بها.

حيث يرى أصحاب الأسطورة والطقوس السحرية والدين" أن مجمل الأساطير ترجع إلى الطقوس التي كان الإنسان في المجتمعات الأولى يقوم بها استرضاءً لقوى الطبيعة ، و هي :

1 -يرى أصحاب التاريخ والواقع: أن الوقائع التي ترويها الأساطير هي وقائع تاريخية احتفظت بها الذاكرة البشرية قبل أن يكتشف الإنسان الكتابة ومن هنا بينوا أن الأساطير القديمة هي نوع من التدوين البدائي للتاريخ.

2 -في حين يرى أصحاب الأسطورة والرمز: بأن الأساطير جميعها فعالية مجازية ورمزية وتتضمن في داخلها الحقائق التاريخية أو الأدبية أو الدينية أو الفلسفية.

3-الأسطورة وأشكال التخييل الأخرى: و هنا اعتبرت الأسطورة مغامرة إبداعية الأولى للمخيلة البشرية، وقد تكون هذه المغامرة عبر نسقين إبداعين أساسيين: ينتمي الأول إلى حقل الأدب كالشعر والملحمة والمسرحية والرواية ويرتبط الثاني بها هو شفاهي أو جمعي كالحكاية الشعبية والخرافية والبطولية والطوطمة والخوارق"[3].

ما بين أن الأسطورة "واحدة من أهم مصادر التراث العالمي ظهرت حديثا في السرد، لتخلص سيرتها في الأدب على أنها كانت في مراحلها الأولى مضمونا يملأ الأديب بالدهشة وفي مرحلة متقدمة أصبحت نموذج يخفي في طياته معنى"[4] ، لتصبح الرواية "مصحوبة بالخيال تصوغ عوالم مجاوزة للواقع ذلك أن الصياغة الأسطورية للواقع لا تكفي بتحطيم قوانين العقل فحسب بل أيضا تعيد إنتاج هذه القوانين وفق رؤية تفوض الحدود الفاصلة بين ما هو واقعي وما هو فوق الواقع"[5]، هذا توظيف للأسطورة في الرواية "يعطيها بعدًا ميتافزيقياً وآخر إنسانيًا يحمل في

[1] نضال صالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص 12.

[2] جديد خيرة: العجائبي في الرواية المغاربية المعاصرة، روايات "الميلودي شغموم "أنموذجا، ص 38.

[3] المرجع السابق ، ن. ص.

[4] ياسمين عبد القادر، يوسف شاهين: تجليات الأسطورة في رواية المرأة الفلسطينية ، ص 01.

[5] نضال صالح: المرجع السايق، ص 19.

طياته اللاوعي الجمعي لأمة من الأمم أو للبشرية جمعاً وكون الأسطورة امتداد للملحمة والمسرح فقد جاء توظيفها في الرواية منسجمًا مع طبيعتها وسعتها الخيالية"[1].

تجلت الأسطورة في رواية "الحب في زمن الكوليرا عندما تحدث "غارسيا ماركيز" عن أسطورة السفينة الغارقة باعتبارها حدث وقع في زمن بعيد وله دلالة تاريخية لحروب وقعت في القديم، فتحدث عن هذه الأسطورة واصفًا الأحداث بطريقة خيالية فقال كانت "سفينة سان خوسيه قادمة من مهرجان "بورتوبيلو" الخرافي محملتاً بكنز كبير إلى شعوب إسبانيا (...)ليتم قسفها من قبل أسطول إنجليزي بقيادة القبطان كارلوس واغير لتغرق بكامل طاقمها مع قائدها الذي لم يتزحزح من مقصورة القيادة"[2]، هذه القصة الأسطورية لفتت انتباه فلورينتينيواريثا الذي قرر أن يصل إلى موقع الغرق للبحث عن الكنز المدفون "وكان سيلح على هذه المهمة لولا أن عددًا من أعضاء أكاديمية التاريخ الذي أقنعوه بأنها مجرد أسطورة ابتدعها أحد حكام المستعمرات الذي استولى بهذه الطريقة على ثروات كبيرة"[3].

3/-الملمح العجائبي:

لقد سبق لنا أن عرفنا العجائبية في جانبها الاصطلاحي واللغوي، لكن لما نتحدث عنها كأسلوب يعتمده أغلب الروائيين في أعمالهم ، نجدها "تتخذ ذلك الشكل الجوهري الذي يوضفه الروائي في سرده للأحداث فالعجائبي في مسار الرواية يلامس بشكل كبير سلم التخييل لأنه يرتبط بالموروث الحكائي منفتحًا بذلك على مرجعيات تاريخية ودينية وثقافية"[4] ،حيث نجد" فلاديمين بروب" يتحدث "عن العجيب في كتابه مرفولوجيا القصة فيرى أن القصص تستند وبكل سهولة على البشر والأشياء والحيوانات والحكايات الشعبية وهذه القاعدة ملحوظة خصوصا في قصص العجيب"[5].

---

[1] نضال صالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص 01.

[2] الرواية، ص 124- 125.

[3] الرواية، ص 128.

[4] عبد القادر عواد: العجائبي في الرواية العربية المعاصرة، آليات السرد والتشكيل، ص 12.

[5] فلادمير بروب: مروفولوجيا القصة، تر: عبد الكريم حسن، سميرة بن عمو، شراع للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1996، ص 21.

يرتكز "بروب" على عدة تقسيمات من بينها فئات يتجزء إليها هذا العجيب: كالعدو السحري، الزوج أو (الزوجة) السحري، المهمة السحرية، المساعد السحري، الأداء السحري، القوة أو المعرفة السحرية، عناصر سحرية أخرى إلا أنه في بداية دراسة هذه الشخصيات انطلق من وظائفها، ولتوضيح كل وظيفة وإبراز وجودها كوحدة من وحدات الجنس يجب الإشارة إلى كافة الوظائف أو بعضها حسب إمكانية توظيفها في الرواية والتي هي بمثابة قاعدة مورفولوجية لقصص العجيب بشكل عام وهي كالآتي[1]:

1/-وظيفة الابتعاد أو الرحيل éloignement: "وهذا الابتعاد يتمثل في أشكال متعددة كوفاة أحد أبطال الرواية أو ذهابه في رحلة طويلة أو كأن يذهب الوالدان إلى العمل أو سفر البطل"[2].

وهو ما تجلى في الرواية عندما خرج البطل "أوربينيو" إلى دراسة في فرنسا وبحثه عن وسائل مستجدة لمكافحة الكوليرا وهو ما ذكره متركيز " أول ما فعله هو الاستلاء على عيادة أبيه(...) في مستشفى الرحمة"[3].

2/-وظيفة الأداء السحرية: وقد تمثلت في بحث "أوربينيو" عن الدواء المعالج لوباء الكوليرا بأحدث التقنيات مواكباً بذلك العلوم الجديدة.

3/- وظيفة إبلاغ بالمحظور أو المنعinterdiction [4]: وتمثلت هذه الوظيفة في وفاة والد أوربينيو الذي كان طبيبا بمستشفى الرحمة استسلم للموت بعد إصابته بوباء الكوليرا حيث" تلقى أوربينيوا لخبر وهو مزال يدرس الطب في فرنسا وقد تم ذكر ذلك في الرواية "تلقى الدكتور خوفينال أوربينيو برقية الإشعار بالوفاة وهو في باريس (...) حيث وضعته هذه الرسالة وجها لوجه مع يقين الموت (...) فارتقى إلى الوعي المرعب في أنه سيفنى مثله أيضا (...) فصارت الكوليرا هي هاجسه"[5]. ما شكل لأربينيو عائقًا نفسياً وهو في مهمة دراسته وبحثه عن الدواء.

4/- وظيفة التجاوز: تبين أن "الحكاية تدخل فيها شخصية جديدة نستطيع أن نسميها المعتدي على البطل أو الشرير وتعكير صفو العائلة السعيدة وقد يكون هذا العدو شيطانا أو قاطع طريق أو ساحر أو زوجة أو

[1] ينظر: فلادمير بروب: مروفولوجيا القصة ، ص 28-42.
[2] المرجع نفسه،: ص 42.
[3] الرواية، ص 144-145.
[4] فلاديمير بوب: المرجع السابق ، ص 42-43.
[5] الرواية، ص 150- 151.

أب .."[1] ، وتمثلت هذه الوظيفة في أحداث الرواية في المرأة الزنجية آنسة" لينتش" التي كانت تستفز الدكتور أوربينيو ليدخل معها في علاقة حب محرمة فكادت بذلك أن تقضي على زواجه مع فرميناداثا وأن تهدم استقرار أسرة بأكملها ما جعل فرميناداثا تهجر أوربينيو " ذهبت إلى مزرعة ابنة الخال هيلديراندا سانشين في بلدة فلوريس دي ماريا، لتفكر جيدا قبل إقدامها على اتخاذ قرار نهائي"[2].

5/- وظيفة الخداع: "كأن يحاول المعتدي أن يخدع ضحيته بعدة أساليب"[3]، وقد مثل هذا الجانب في خداع أوربينيو لزوجته فرميناداثا حيث لجأ إلى عدة أساليب لكي لا يتم كشف عملية خداعه لها فصار ينطلق إليها في أي وقت على "متن بغله المحملة في أحد جانبيها بكتب مقدسة ونشرات دعائية إنجيلية (...) ويرجع حين لا تخطر عودته ببال أحد في الوقت الذي لم يكن بإمكانه الاتفاق مع الحوادي"[4]، ليأخذه ويرجعه خوفا من اكتشاف أمره "كما كان عليه أن يختار وقتًا لا يكون الأطفال موجودين فيه ولم يكن أمامه سوى احتمالين وهي فترة استراحة الغذاء"[5]، كما أصبح أحيانًا يذهب "مشيا على الأقدام أو الذهاب في عربة أجرة ليحول دون تخمينات خبيثة أو مبكرة ورغم ذلك فإن هذا الحيل لم تكن ذات نفع كبير"[6].

لنصل إلى أن بروب بارتكازه على وظائف الشخصيات بنى قاعدة للعجيب ودوره في الحكاية حيث نجد في رواية الحب في زمن الكوليرا أن هذه الوظائف قد جُسدت بطريقة سحرية مثيرة من خلال خروج البطل في مهمة لإكمال دراسته وبحثه عن دواء جديد للقضاء على وباء الكوليرا وفي عملية بحثه هذه صادفه عائق موت والده المفاجأ بسبب إصابته بالكوليرا مما جعله ينهار ليعود البطل أوربينيو بعد إتمام دراسته في فرنسا لإنقاذ منطقته من هذا الوباء وفي إحدى خراجاته المرضية إلتقى بالبطلة فيرمينا داثا على أنها مريضة هي الأخرى بالكوليرا فأحبها وتزوجها وعاشا حياة زوجية سعيدة، لتتعرض هذه الأسرة بعد زواج دام طويل وعلى مشارف الشيخوخة إلى ضربة اعتداء وخيانة من طرف امرأة زنجية تعرف عليها أوربينيو هذه الخديعة كادت أن تقضي على أسرة بأكملها.

---

[1] فلاديمير بوب :المرجع السابق، ص 44.

[2] الرواية، ص 321.

[3] فلادمير بروب: مروفولوجيا القصة ، ص 46.

[4] الرواية، ص 312.

[5] الرواية، ن.ص.

[6] الرواية، ن.ص

تبين لنا في الأخير أن كل هذه الأحداث كان لها سحر خاص من خلال وظيفة كل شخصية من شخصيات الرواية مما جعلها تبث في القارئ نوع من التشويق لمعرفة نهاية أحداث الرواية.

كما نجد "خالد التوزاني" في "كتابه الرحلة وفتنة العجيب" يرى أن العجيب" انفعال النفس عما خفي سببه، ويسقط حينما يعرف المتلقي سبب الظاهرة وقد تزيد معرفة سبب العجيب من التعجب والتحير"[1]. ليُعرف العجيب "في فلكين الأول بمعنى الحيرة والدهشة أمام الشيء الجميل حيث يتكامل الجلال مع الجمال ويتفاعل العقل مع الوجدان ويحضر المجرد في ثنايا المحسوس ويتدخل عالم الغيب مع عالم الشهادة"[2]، وفي كتابه "الرحلة وفتنة العجيب" نجده قد ربط العجيب" بأدب الرحلات ذلك أن الرحلة مجموعة عجائب فإنها تفتح أفق الانتظار أمام المتلقي وأمام العجيب نفسه ليتبين أن العجيب في الرحلات عجيبان كعجيب الرحلة وعجيب المتلقي"[3].

ارتبط العجيب في رواية "الحب في زمن الكوليرا " برحلة فرمينا داثا عندما اكتشف أبوها قصة حبها لفورينتينيواريثا، "كانت رحلة مجنونة (...) أمضوها وهم مخدرون بالشموس اللاهبة ومبللين بأمطار تشرين الأفقية "[4] ،حيث تم وصف عجيب المشاهد لتبقى هذه الرحلة في ذاكرة فرميناداثا سنوات وسنوات "كانت لأول مرة تمتطي فيها صهوة بهيمة (...) وفي طريقهما قد توقفوا عن نزل يقدم طعام جبلي ترفض تناوله (...) كما أن غالبية الليالي كانوا يقضونها في أكواخ خشبية ذات سقوف من النخيل"[5]. اندهشت لــِ "تملل الماعز المربوطة وصخب ديكة المصارعة (...) والصمت اللاهث للكلاب الجبلية"[6] ،لتدرك فيرمينا داثا أن تلك "الأرض هي أرض النسيان"[7]، ليصلا في رحلتهما هذه إلى "بلدة فاييدوبا" السعيدة حيث كانت هناك مصارعات في الساحات وتُعزف موسيقى وكورديون في المنعطفات وألعاب نارية وقرع نواقيس "[8] .كل هذه المشاهد التي مرت بها فرميناداثا

[1] خالد التوزاني: الرحلة وفتنة العجيب، دار السويد للنشر والتوزيع، أبو ظبي، الإمارات ، ط1 ،2017، ص 36.
[2] المرجع نفسه، ن.ص.
[3] المرجع نفسه، ص 66.
[4] الرواية، ص 115.
[5] الرواية، ن.ص.
[6] الرواية، ص 116.
[7] الرواية، ن.ص.
[8] الرواية، ص 117.

فرميناداثا مثلت جانب العجيب والمبهر الذي جعلها تتذكرها دوما على أنها صور بقيت عالقة في ذاكرتها لسنوات عديدة.

ويصف ماركيز أيضا رحلتها مع زوجها أوربينيو إلى أوربا من أجل شهر العسل ذلك أن حفلة زفافها هي واحدة من أضخم حفلات أواخر القرن الماضي "حيث بقيا ستة عشر شهرا متخذين من باريس قاعدة لهما"[1] ،ما جعل فيرمينا داثا تحمل معها "ث لاث ذكريات لا تمحُ الافتتاح الذي لم يسبق له مثيل لمسرحية حكايات "هوفمان" في باريس والحريق الرهيب الذي أتى على جميع جندولات البندقية تقريبا مقابل ساحة "سان ماركوس" ورؤية أوسكار وايلد الخاطفة أثناء هطول أول الثلوج في كانون الثاني كما أن زوجها أوربينيو لم ينسى ذكرى "فيكتورهوغو" الذي كان ينعم بشهرة مثيرة (...) لترجع فيرمينا داثا من باريس محملة بهذه المشاهد (...) وعندما سألوها كيف بدت لها عجائب أوربا (...) فاختصرتها في أربع كلمات (...) إنما الصخب قبل كل شيء"[2].

لقد كانت رحلة فيرمينا داثا مع زوجها إلى أوربا كانت حافلة بالمشاهد المثيرة والعجيبة في نفس الوقت ما جعل غارسيا ماركيز يوظف الجانب العجائبي المرتبط بمشاهد الرحلات كما وظفه أيضا عندما وصف منطقة الكاريبي بسحرها الخلاب فتحدث عن سواحلها وموانيئها وشوارعها القديمة وشاطئ الكاريبي بلياليه وتاريخ المدينة بأكملها وجدرانها المهمشة وشقوق أنقاض الحصون الاستعمارية وبهذه المشاهد التي وظفها ماركيز في روايته جسد لنا العجائبية بكل صورها المختلفة سواءا بوصفها عبر الرحلات أو عن طريق مختلف الأحداث على طول السرد الروائي.

لقد قدمنا في هذا الفصل أهم ما تجلى في رواية الحب في زمن الكوليرا، كوننا تعرضنا في بداياته إلى أهم المراحل التي عاشها ماركيز منذ ولادته ودراسته إلى مرحلة تكوينه الأدبي الذي جعله من أشهرا الروائيين في العالم موضحين بذلك أهم الأعمال الروائية التي قدمها في هذا المجال ، والتي كانت من بينها رواية الحب في زمن الكوليرا التي قد قدمنا لها ملخص من بداية السرد الروائي إلى نهايته، كما رصدنا في الجانب التطبيقي مختلف عناصر الواقعية السحرية التي شكلت مبنى الرواية، مبرزين أهم ملامح الواقعية السحرية التي برزت في الرواية.

[1] الرواية، ص 208.

[2] الرواية، ص 210، 211.

الفصل الثالث

تجليات الواقعية السحرية في رواية "ايبولا 76" ومقاربتها لرواية " الحب في زمن الكوليرا"

تمهيد :

أثر التيار الواقعي السحري لدى ماركيز، وخاصة عبر روايته "الحب في زمن الكوليرا" على كثير من العرب، ولعل ابرزهم وبلا أي شك هو الروائي أمير تاج السرّ الذي أثرى الساحة العربية مؤخرا برصيد ضخم ، فراح ينحو نفس مسار ماركيز عبر رواية "ايبولا 76" في واقعيتها السحرية، داخل دائرة أدب الجائحة نفسه، فأمير تاج السرّ اخذ التجريب على طريقة ماركيز، ولكنه اعاد صياغة كثير من البنى السردية التي تتماشى مع ما اسميناه بالواقعية السحرية، وكان قد ان وطن لهذا الفعل في كل اعماله السابقة.

وكما برز ماركيز لأمريكا اللاتينية، فإن للعرب كاتبهم الذي يُقدم أدبه السحري الخاص عبر تاريخه وآلامه بأدواته المميزة وفق رؤية ثقافية خاصة؛ مجسداً الأصالة بأجمل صورها عبر التفاعل بين الانسان والبيئة والحضارات والعلاقات، وهو ما تجلى عند أمير تاج السرّ الذي أعاد للواقع شيئا من سحره المفقود.

و في مقاربتنا لهذا الفصل سنتوقف لدى ابرز عناصر الواقعية السحرية من حيث مقاربة رواية "ايبولا76"، في عنوانها وشخصياتها وأحداثها وأمكنتها بـ رواية "الحب في زمن الكوليرا" لـماركيز ،و التي سبق وان درسناها في الفصل الثاني ، كما سنثبت أيضا كيف مزج أمير تاج السرّ بطريقة متقنة ملامح الواقعية السحرية بما فيها: السريالي والاسطوري والعجائبي.

المبحث الاول: حول المؤلف وروايته

كسر الروائي العربي أمير تاج السرّ القاعدة الثابتة التي ترى انّ الواقعية السحرية حكرٌ على كتّاب امريكا اللاتينية فقط، من خلال ما كسبهُ من شهرة واسعة عبر أعماله، ومن بينها روايتة "ايبولا 76"، وعليه سنحاول الوقوف على أهم موصفاتها، بدءً بتقديم سيرته الذاتية، وأهم اعماله الأدبية التي لقت نجاحا باهرا، ثم سنعمد إلى تلخيصها من حيث المضمون الذي جاءت به.

1/السيرة الذاتية الروائي امير تاج السرّ

ولد أمير تاج السر بشمال السودان عام 1960، وتلقى تعليمه الأوليّ هناك، و عاش بمصر عام 1980 الى غاية 1987 ، حيث تخرج من كلية الطب عن جامعة طنطا، وهو حاليا يعمل طبيبًا للأمراض الباطنية في العاصمة القطرية الدوحة، بدأ ممارسة الكتابة في مراحل مبكرة جدا من حياته، ففي المرحلة الابتدائية كان يكتب القصص البوليسية تقليدا لِمّا كان يقرأه أثناء الطفولة، وفي المرحلة المتوسطة بدأ يكتب الشعر بالعامية، فتعني المطربون بشعره ،و في عام 1985 بدأ يكتب الشعر بالفصحى ووصل لمراحل متقدمة وكانت قصائده تنشر في مجلات كبيرة من بينها: القاهرة، "ابداع "، والمجلة" والشرق الاوسط"[1].

بدأ الروائي أمير تاج السرّ بـ" أحضران كبيرة" شاعرا ليغادر إلى فضاءات السرد الأدبي غير متهيب من اسم خاله الروائي السوداني المشهور صاحب رائعة "موسم الهجرة إلى الشمال" الذي حجب بعبقريته، وفرادته على تميز التجربة السردية السودانية، يقيم أمير تاج السرّ حاليا في الخليج العربي الذي يرى أنه فضاء محفز على الإبداع، ومجال الطب الذي تخصص فيه[2]، الذي هو عنده بمثابة المجال الداعم والمحفز جنبًا إلى جنب لنسج الخيوط الاولى في المسار الإبداعي وتدعيمه بكل الافكار الجديدة .

وبالتالي نكاد نلمح ايضا إلى أن السبب في ارتداده نحو الكتابة في سن مبكرة ؛عائدٌ إلى انتماءه للاسرة حكّاءة ومن هنا، ايّ من الحكي نبعت غواية السرد، وفتنته، فهو كغيره فردٌ ينتمي إلى جماعة ويخضع إلى انقياد روحي، فالسودان تعويذته الشعر، اذ تكدست في هذا الروائي حكايات ورغبات وإشكالات تنبع من فكرة ناظمة لرؤية العالم[3].وهي فكرة لا تبتعد عن معالجة أحداث الرواية في كل مكان وزمان مثل الحكي والقصص تماما.

---

[1] ينظر: ابراهيم حمزة، : تاج أمير السر (ما حققته حتى الأن يؤهلنا لاعتزال الكتابة) ، http// : www.independentarabia.com 05/10/ 2022.

[2] ينظر: عبد الرزاق بوكبة، أمير تاج السر (النص ينتصر على ارادتي).http// www. Aljzeera.net، 18/01/2014 .

[3] ينظر: وفاء شعراني، رواية مهر الصباح لأمير تاج السر (البحث عن ملوك الطلاسم وضحايا السحر): www.alquds.co.uk // : http ، 16 /07/ 2018.

يُصرح " تاج السرّ" في عديد من خرجاته ؛ وعبر اللقاءات الصُحفية ؛انه بدأ الشعر مبكرًا واستثمرها حتى إلى غاية نهاية السنة الدراسية الجامعية للطب في مصر، فجرب السرد بأول عمل اسماه كركرول 1988، ثم بعدها انقطع عن الكتابة لفترة طويلة بسبب انشغاله بالحياة المهنية في الطب ، و هو تغّير طارئ كما عبر عنه في حياته، تزامن وعودته للسودان والانشغال بتكوين الذات في مجال العمل للممارسة الطب. ولكنه وبعد مدة عاد للظهور ، مؤكدًا ان الادب سليل مجال الطب الذي يعطي تجارب بلا حصر للطبيب الاديب، والتي يمكن صياغتها في الادب، فقال:"انا كطبيب وكاتب، توصلت إلى ان مؤاخاة الحرفتين منذ زمن، هي دائما فيَّ، من الطب استوحى الحكايات، او لنقل التقطها، فهو مجال خصب لملاقاة الناس وحكاياتهم، عندي اعمال كثيرة نُتجت من تلك البيئة، أما بالنسبة إلى الادب، فقد كتبت كثيرا، واعتقد أنني في معظم المواضيع المعاصرة، سواء روايات تاريخية، او غير تاريخية، ذاكرة الطب حاضرة في الأدب وتمتص ما تجده من معلومات وتعيد طرحها ادبيا، احيانا اتعب، او امل الكتابة، فأنزوى في عملي المهني زمنا، ثم اعود، إنها معضلة فعلا"[1].

و أما عن طفولته نجده يصف في كتابه" مرايا ساحلية" المنزل الذي كان يقيم فيه وهو صغير في مدينة "بورتسودان" مبنيا من الحجر الصلد، وكان يتسلق سقفه لمشاهدة الافلام بكل طبوعها، و رَوى أنه في احد الايام نسيّ احدهم كتابا ،وكان للمنفلوطي فالتهمه بقراءة بسيطة، ويضيف ان أول مرة التقى فيها الروائي الطيب صالح كان اثناء مراسيم عزاء جده محمد صالح، بينما هو في الصف الخامس ابتدائي، وحينها فوجئ انه امام خال ودود ومجامل، فكان ان كتب له اهداء على كراستينن ، و لقد كان لوالد امير تاج السر شخصية صارمة بعض الشئ خاصة اذا ما تعلق الأمر بتأثير الكتابة على المسار المهني لابنه الطبيب المستقبلي، وهو ما كان يعتقده، إلا ان بيّن له امير تاج السرّ بأنه كان مخطئ بعد صدور روايته الأولى، الامر الذي غير ردة فعل الولد اتجاهه[2].

كما كان أن اعترف " تاج السرّ" بتأثره بالكاتب ماركيز ، عندما أكد على العديد من الأسئلة المطروحة عليه حول افضل كاتب تأثر به في الصغر، فردد من المؤكدٌ اختار غابرييل غارسيا ماركيز، هو الكاتب الوحيد الذي قرأت كل اعماله بالمستوى نفسه من المتعة، بمعنى انني لم أمل من أي كتاب وضعه، اريد ان أرى يوما من أيامه كيف يقضية، وقد أشاد بعبارة البداية وأثرها السحري في رواية مائة عام من العزلة التي انطلق منها ماركيز، و التي شدتنا كقراء، وحين سئل أمير تاج السر عن أخر رواية قرأها أجاب: رواية الميتات للكاتب المكسيكي "خورخي ايبار" عن ترجمة صالح علماني، اذن فالتأثر الامريكي اللاتيني بادي عليه من خلال قراءاته اللامحدودية ومجالاساته

[1] ابراهيم حمزة : أمير تاج السر (ما حققته حتى الأن يؤهلنا لاعتزال الكتابة).

[2] يظر: عبد الرحمان هلوش : حدث في الذاكرة (الطبيب والروائي السوداني أمير تاج السر راوي حكايات) http : // www. Aljzeera.net، 2022/07/09.

اليومية لكتابه، ولكن ومع هذا لا ننكر انه ترعرع في كنف الموروث العربي ؛إذ تأثر وهو طالب في الاعدادي برواية ارض النفاق ليوسف السباعي، [1] ومنه بدأت محاولته الطفولية كشذرات أولى نحو التأليف.

يظهر الإنظباط في شخصية "أمير تاج السرّ"، واهمية الوقت عنده تضاهي اهميته للقراءة ثم الكتابة، فهو يكتب من الثامنة صباحا وحتى الثانية عشرة ظهرا، قبل أن يذهب لعمله، انها بالكاد تكون وظيفة معنوية لكنها تغدو اشبه بالرسمية [2]، وهذا بمثابة دفعة قوية لغزارة الانتاج الادبي، الذي يغني الساحة العربية والسودانية خاصة باعماله بعد ان شهدت انقطاع طويل منذ رحيل الطيب صالح.

2/الاعمال الادبية لأمير تاج السر:

يمتلك أمير السرّ تاج المتشبع بالثقافة العربية وفنون الحكي المتوارثة حرية لغوية لها وتيرة انسان جديد من نتاج ظروف جغرافية واجتماعية واقتصادية وثقافية مختلفة ومتنوعة، فهو يسعى إلى خلق عالم جديد تكون فيه العلاقة بين الأدب عبر نصوصه النسقية والحياة في إطار الأعراف والتقاليد والجماعات [3]، فهو أراد إعادة خلق اللغة للقص في ظل انتعاش نصوصه بكل الأبعاد الراقية بما فيه الامتزاج بين الواقع واللاواقع، وهو ما لمسناه من خلال الأساطير والسحر والعجيب والغريب والسريالي، مُمزجًا السحري بالخيالي، منشغلا بالوجداني والانساني .

كما يُعد الروائي " تاج السرّ " واحدًا من أبرز الروائيين العرب المهتمين بتقديم واقعية سحرية تنطلق من بيئة عربية خالصة، فهو قادر في كل رواية من رواياته ان يقدم عالما مختلفا مليئا بالحكايات المتشبعة بالطابع العربي الأصيل؛وفق ما يتماهى والمنظور الحكائي الشعبي بدءًا من حكايات الف ليلة وليلة، وما انجرى عنها من حكايات شعبية وغرائبية قابعة في العمق[4]، منطلقا بذالك من خيالاته، وهو يتتبع الاسلوب الدائري في جميع اعماله، فتأتي البداية غير مفهومة ثم يعود الراوي إلى حكايته القديمة، وما سبقها للتعرف على تفاصيل الحكاية اكثر ثم يرجع إلى أخر فصول الرواية؛ أي المشهد الذي ابتدأ به الرواية حيث نهايتها تكمن هناك، وهو في الوقت نفسه غير ببعيد عن تلك الواقعية السحرية التي زعم الكثيرون انها حكرٌ على أدباء امريكا اللاتينية .

و اشتهر ككاتب مجدد في الساحة الأدبية السودانية خاصة من خلال تياره الواقعية السحرية حيث جاءت اعماله شاعرية، لها من السحر والغموض والغريب ما ليس في روايات عالمية حتى، ففي سنة 1996 و عاد بعد روايته كرمكول ليكتب رواية "سماء بلون الياقوت" بعد انقطاع عن الكتابة دام عشر سنوات، و هي مستوحاة من قرية مهمشة سودانية، تنتمي للأدب السريالي السوداني الجديد تصف احوال سكانها وكائناتها العجيبة والغريبة، وفي

---

[1] ينظر: فاير علام ، صاحب اشتهاء وتوترات القبطي يخبرنا عن كتبه وشخصياته المفضلة، rassef 22.net :// http ،08/06 /2019.

[2] ينظر: حمد رجب ، أمير تاج السر، عاشق الغرائب الذي كتب سيرة الظلام، middle-eastonline.com :// http، 2018/09/17

[3] ينظر: وفاء شعراني: رواية مهر الصباح لأمير تاج السر (البحث عن ملوك الطلاسم وضحايا السحر).

[4] ينظر: ابراهيم عادل: رواية جزء مؤلم من حكاية (الواقعية السحرية العربية) .www.ida2at.com // : http،06/09/2018 .

مجملها تبرز العبث الذي ارتكنت إليه السودان منذ استقلالها. وبعد مدة أطلق روايته "نار الزغاريد"ثم "مرايا ساحلية" وهي رواية أحدثت نقلة نوعية في مسار تجربته الروائية، فقد كانت عبارة عن سيرة لمنطقة بورتسودان مسقط رأسه، كما كتب "سيرة الوجع"، وكانت عن ذكريات متنوعة من البلدة البعيدة التي كان يعمل بها، ثم كتب "عيون المهاجر".

نحى في روايته" توترات القبطي" منحًا تاريخيًا، فهي رواية مستوحاة من التاريخ تحكي عن سيرة ميخائيل القبطي الذي تستمر رحلته في البحث عن خطيبته المفقودة اثناء الحرب، وهو نص يطرح اسئلة كثيرة حول التطرف والغوغائية في جو الواقعية السحرية إلى عوالم شديدة الغموض، فهو يُخرج هذا العمل من قلب واقع، ومكان فنتازي ساردا ومتأملا، والصحيح ان الروائي يكشف العلاقات الاجتماعية في الواقع، ثم يلجأ إلى خياله ليخلق واقعا موازيا يعتمد على العلاقات الواقعية داخل عالم غير واقعي، فهذا الافتراض الفني يمليه الخيال الخلاق الذي منح القصاصون والروائيون الغرب، وحتى العرب خاصة من استخدامه تحت قانون الإرهاب النقدي المريع حتى قيل أن الأديب العربي هو فقط مستورد للشكل الأسطوري والرمزي وجبانٌ أما الخلق الجديد [1]. لكن أمير تاج السرّ كسر كل الاراء السابقة وراح يسخر ويتهكم على الواقع ويعيد الابتكار وراء واقعيته السحرية .

يؤمن "تاج السرّ" بأن الاندماج بالمعطيات التاريخية واستخدام الأساطير والميثولوجيا الشعبية، والإستنباط من الواقع يبني عالما جديد، والذي يصبح إلى حد ما شبيه للواقع، وهو ما عُبر عنه بالرواية الموازية ، فالنص يفرض نفسه متجاوزا ذاته، ومنتصرا على إرادة صاحبه الكامنة، فالروائي العربي في تحرير مخيلته من أسوار الواقع وجموده، انما يكون قد حرّر فكره من ارهاب الأنظمة السياسية وأتباعها فيكون طلعيًا ليحمل أدبه تأثيرا لقرائه، فيشفيهم من عمى المحدودية التي ابتلتهم بها الواقعية الادبية ورهاناتها[2].

تربعت روايته "العطر الفرنسي" على العرش الفرنكفوني لما لها من قيمٍ عالمية، وتُرجمت إلى الفرنسية واختّيرت للقائمة الطويلة لجائزة الادب العالمي المترجم عام 2016. و تمكنت رواية صائد اليرقات " من الوصول إلى القائمة القصيرة لجائزة البوكر للرواية العربية في 2011، وهي رواية ساخرة في كل شيء، تنتهج الأسلوب الكافكاوي حيث يفكر بطلها في كتابة رواية فيسخر على العديد من الروايات اثناء قراءته، وبعد تعرفه على شخصيات رواية الروائي الملقب ب "أ.ت" تصبح يرقات في طريق نمو لحشرة.[3]

[1] ينظر: محي الدين صبحي، دراسات ضد الواقعية في الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1980، ص33 -34.

[2] المرجع نفسه ، ص108-109.

[3] ينظر: موسى ابراهيم أبو رياش، الفريسة والصياد في رواية صائد اليرقات لأمير تاج السر .http://www.alquds.co.uk، 2017/10/10.

غير أن الانطلاقة الفعلية في توطين الواقعية السحرية كان مع روايتة الأشهر "مهر الصياح "، وهي رواية ذات طابع تاريخي يضخُ بالطقوس والقيم التي جسدتها شخصيات عايشت الألم والعذاب، فقد تحّلت مقدرته هنا على رصد التفاصيل الدقيقة مرتقيًا بالعادي إلى مصاف الاسطورة، فهي رواية تنتمي إلى القص العجيب الذي يدور حول مكان ما، وعلاقته بشخوصه الأبرياء والبلهاء، وعن ملوك الطلاسم وضحايا السحر حيث تتخبط المآسي والمتناقضات في النفس والروح متجسدة في قدرة صانع الطبول فقد رسمت الدهشة في الصياغة والوصف[1].لقد ترجمت هذه الرواية في بعض فصولها ولقيت رواجا كبيرا كغيرها من رواياته : تعاطف، رعشات الجنوب ارض السودان، اشتهاء، طقس، زحف النمل...

تتولى الانتصارات المحققة على الصعيد العربي والعالمي بعد أن صدرت روايته "366" في 2013، التي تمكنت هي الاخرى من الدخول للقائمة الطويلة لجائزة البوكر للرواية العربية 2014، فالرواية عبارة عن رسالة يكتبها بطل الرواية إلى فتاة تدعى اسماء احبها من اول لقاء في عرس، وفي تلك الرواية يصف هواجسه وعشقه وما يصادفه في حياته اليومية، مرورا بسلك التدريس حيث اشتغل استاذا في الكيمياء، تدور الأحداث عن فترة السبعينيات، فقد ظل البطل تائه "مائة وسته وستين يوم" يبحث عنها لكن دون جدوى، وتنتهي أحداث القصة بإنهاء حياته دون أن يعرف العروس التي هي حبيبته أسماء ام غيرها[2]، بلاغة التفاصيل هي ما شدت القارئ إليها ظنًا منه ؛أن ما يقرأه حقيقة لا من صنع الخيال.

أما روايته "زهور تأكلها النار" التي صدرت عام 2016 دخلت في القائمة الطويلة للجائزة العالمية للرواية العربية البوكر عام 2018، تُدخل هذه الرواية قارئها في جو درامي يرسم مآسي ثورة اندلعت نيرانها باسم الدين، فهو هنا يُثير قضية اخرى كانت طيّ الكتمان، لكنه بقيّ منصبا على كشف مآسي النساء خاصةً، حيث كانت البطلة جميلة تمثلهنّ، صِرنا سبايا عالقات في شرك المتقي وزبانيته الذين لم يكونوا أهل تقوى، شرك لا علاقة له بالعقائد، الرواية تصور ببراعة مآسى الثورات الجهادية والارهابية أو الظلامية بالمفهوم المعاصر، وما تُخلفه من حروب ونزاعات ودمار[3].ترنح أمير تاج السرّ بين الكتابة الواقعية والغرائبية فهو يؤكد أن أعماله لا تخرج عن هذه الدائرة، وهي دائرة متشبعة بطقوس كتابية خاصة بهذا التيار.

يرى حامد ابو احمد أن الواقعية السحرية لاتدخل في عالم الجن والعفاريت وحسب، بل حتى في الكتابة التاريخية نفسها لتُشكل عوالم فنتازية، وهو ما بلوره "أمير تاج السرّ" في اعماله ، فالطريقة التي يكتب بها في مجملها هي مزج بين الواقع والخيال، إذ انّ بدايات تأثره نابعة من الواقعية السحرية للكتّاب اللاتينين، وأكثرهم

[1] ينظر: وفاء شعراني، رواية مهر الصياح لأمير تاج السر(البحث عن ملوك الطلاسم وضحايا السحر).

[2] ينظر: نجاة ذويب، بلاغة التفاصيل في رواية 366 لأمير تاج السر، مجلة علوم اللغة العربية وأدابها، كلية الأداب واللغات الأجنبية والعلوم الإنسانية، جامعة الوادي، الجزائر، د.ت، ص181-182.

[3] ينظر: عيسى ناصري، زهور تأكلها النار (رواية ثورة حطبها النار)، www.aljazeera.net // : http.

ماركيز خاصة في رائعته"مائة عام من العزلة"، و بعدها رواية "الحب في زمن الكوليرا" [1]، وهي التي شقت طريقه ليكتب في زمن آخر على جائحة أخرى، فالكوليرا جائحة أصابت أمريكا اللاتينية خلال القرن التاسع عشر، وحينها أعاد "ماركيز" الذاكرة الزمنية إلى الوراء بقرن من الزمن، وهو كما بينه في روايته هذه، حيث جعل من أقاليم الكاريبي بؤرة و منطلق للأحداث، أما "أمير تاج السرّ" فكانت ايبولا هي جائحته التي قرر اختيارها والتحدث عنها بحكم انها أصابت السودان في سنة 1976 ؛حيث جعل انزارا مسرحًا لتصاعد الاحداث.

نرى من خلال ما عرضناه ان أبرز أعمال "تاج السرّ "لا تقل اهمية البتة عن نظيره الروائي غابرييل غارسيا ماركيز، بدليل أنّها ترجمت إلى لغات عدة ، منها: الانجليزية والفرنسية والايطالية والاسبانية والبولندية والتركية[2]، و هذا ان دلّ فانه يدل على حصد اعماله لشهرة واسعة عالميا، حتى ظلت محط اهتمام النقاد بها، وفي الميدان الأكاديمي سارع الكثير من المختصين والباحثين إلى دراسة أعماله عبر المقالات والمجالات والمذكرات.

ملخص حول رواية ايبولا 76:

انطلق "أمير تاج السرّ" في روايته من عمق مسار الأحداث وتأزمها حيث تزامن مع وفاة عشيقته إلينا التي تعمل في تنظيف الغرف غير المتطلعات، والتي كان يأتيها في زيارة سياحية من بلدته أنزار السودانية إلى الكونغو حيث تقيم ؛ متحصرًا عليها في المقبرة " وقد جاء لويس إلى الكونغو في زيارة حزن مباغتة، حيث علم مصادفة من أحد الغرباء العائدين إلى كينشاسا بموت امرأة دغدغة قلبه وشهوته في العامين الماضيين مستولية على كل ودّ كان يكنه لرؤيتها في السابق"[3] والتي توفيت بالفيروس القاتل الذي دخلها عن طريق رجل آخر كان يأتي في غياب نوا.

تروي لنا الرواية عن مجريات البطل " لويس نوا " وأحداث إيبولا حوله، الذي كان يترقبه لدخول جسده في كل مرة كان يلتصق فيها بشخص من شخصيات الرواية، الا ان دخله بعد ترصد طويل، فكان اول شخص يجلبُ الموت الى بلدته انزار السودانية ، و في أثناء طريقه إلى باب المقبرة اعترض لويس نوا عازف الغيتار الأعمى روادي مونتي الملقب بالابرة قاطنُ كينشاسا عاصمة الكونغو، والذي ترافقه عصا اسمها دارينا التي يتوكأ عليها، وكان سبب ذلك الاعتراض هو أنه بإحساسه عرف لون شال نوا الأزرق فأعجبه، وحينها أخبره بأن اللقاء سيكون في جنوب السودان قريبا، حيث يقيم حفلا صاخب، و كانت في تلك الاثناء مسألة الفيروس القاتل هي الابرز.

[1] ينظر: أمير تاج السر، كتابة الواقع والسحر، نخيل عراقي، مدونة الثقافة العراقية، www.iraqpalm.com //:http، 2021/11/28.

[2] ينظر: أمير تاج السر، سيرة مختصرة للظلام، بردية/احيال للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2018، (غلاف الكتاب).

[3] أمير تاج السر: ايبولا 76، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط2، 2015، ص09.

تقدم نوا إلى ساحة الزومبي المعروفة باسم الساحر جمادي منبهرا بعروض السحر التي يقدمها الساحر جمادي، فأسرع إلى احتضان الساحر متناسيًا حزن عشيقته الميتة، لم يتقبل الساحر تحية لويس نوا وتنرفز بلغة فرنسية فهمها نوا الذي لحسنِ حضه كان خادما سابقا لأسرة فرنسية، يرجى عدم المصافحة والعناق تلك العبارة التي لم يحترمها نوا، والتي جعلت الساحر يغادر لتوه. في تلك اللحظات ظهرت شخصية كانيني فتاة الشوارع لتصطاد نوا بحكم أنه الوحيد الغريب المتاح لها أنذاك التصقت بجسده باغراء فيما ايبولا مسرور ليعبر من جسده إلى أنزار الوطنية.

التكريم و المال الذي تحصل عليه نوا بعدما ان اختيّر رجل العام في أنزار؛ مكّنه من السفر للكونغو دون اي عائق لرؤية إلينا قبل أن تصّله فاجعة موتها ؛ليذهب بدل العشق محملاً بالبكاء. وبعد رجوع لويس في حافلة العودة التي ركب فيها مونتي ايضا، كهروب من عبئ ديون التسديد لورقة كانيني ورجوعا إلى زوجته تينا بعد هجران عاطفي، في هاته الأثناء يعود بنا "أمير تاج السرّ" إلى اكثر من سبع سنوات إلى الوراء حيث التقى نوا بتينا وأمها بائعتا الماء في الشوارع ؛يوم أقسم الزواج بأول فتاة يراها مبتسمة، وكانت تينا مبتسمة ذلك اليوم عند لبسها سروال أمها المثقوب.

التقى نوا بعد عودته بصاحبه الكيني اوقيانو، والذي أنّبه على غيابه غير المبرر للمصنع، حينها عطس لويس فانتقل القاتل الرهيب إليه، بعد يوم بدأت مضاعفات إيبولا على جسد لويس بينما كانت رغبة زوجته هو الحصول على طفلٍ فقط؛ مع أنها تعلم بخيانته لها، تضيق الامور ويأتي خبر فصله من صاحب المصنع جيمس، والأكثر من ذلك حين أبى أن ينقله بعربته للمستشفى بحكم أنه مطرود وليس حق كعامل مريض لمصنعه.

وصلت تينا برفقة اوقيانو بعد انّ اخبرها بحالة صديقه " نوا " في المستشفى، حيث كان الطبيبان نصر الدين أكوي ولوثر يعتنيان به باعتباره حالة طارئة، في عصر ذلك اليوم؛ و على الجانب الآخر من الاستاد الرياضي أحيا عازف الغيتار روادي حفلا كبير حضر فيه الكيني اوقيانو الذي ترك لويس نوا في المستشفى مقسمًا أن ينسى مأساته لعدة ساعات في سبيل استرداد نشوته على انغام هذا الحفل، وبعد مدة غير بعيدة من تلك تقيأ وشاهد الدم. وفي اليوم الموالي تعالت داخل المستشفى كلمة وباء ؛لتأتي بعد ذلك حالات الفزع والرهبة داخل الأسواق؛ وبيّن بائعات الهوى وصانعات الخمور وعمال مصنع الألبسة.

افاق لويس من إغمائه ؛ عُرفت بصحوة الموت تلك؛ ليزيد الطين بلة وينهي على الرابط الرقيق للعلاقة الزوجية مع تينا التي أثبت لها بأنه سيخونها مع أي امرأة لولا ايبولا، وفي ذاك الموقف جاء خبر موت الكيني اوقيانو قاطعًا للمشهد ؛مزيحًا النظر إلى ركن الزاوية، ليشعل خبر موت الطبيب نصر الدين أكوي البلدة كلها في حين

تزداد سعادة ايبولا كثيرا، فكان بذلك ان عرف عازف الغيتار "بأمر الوباء القابض على حلق المدينة "[1]، من خلال الفتاة العصا دارينا التي خافت ان يعديها او ان تعديه في احد منزل الفرنكفونيين.

لم يكترث جيمس رياك بإيبولا ولا خائفٌ منه، ولا منتظرًا النجدة لأنه رجل متمرد؛ عمل في الجيش الحكومي سابقًا ونجا حتى من سم فأر وضعته له زوجته في الطعام، بينما لويس في غيبوبته الثانية ماتت تينا ، ودفنت في المقبرة الجماعية التي تضم ضحايا إيبولا لتلحق بها أمها أشول ايضا، وحيال هذه الصدمة التي عاشها الخال ماجوك مات متأثرًا بسكتة قلبية قبل ان يحصده إيبولا.

تحرك نوا من داخل غرفته لويس وذهب للمطبخ ليقتات؛ فعثر على زجاجة من خمر البن القوي، وصار يقهق، وحينها تذكر كانيني وإلينا وتينا، ثم خرج من المستشفى ، فوجد المارة متجهين إلى الساحة الكبيرة حيث النجدة، تبعهم ثم تذكر صورة جيمس رياك ونسيّ الأخرين ليتحول بفعل تأثير الخمر القوي إلى قاتل تخيّلي.

وصل لويس إلى الساحة الكبيرة المكتظة بالموت وشبه الموت، وحين ذاك سُمعت همهمات فرق طبيبة مختصة ستأتي بطائرات الهليكوبتر من الخرطوم والدول المتقدمة، ركض في وسط الخراب للبحث عن زوجته تينا التي ماتت وهو لايزال في غفوة إيبولا " فأخبروه بأمر الحفرة الكبيرة التي ربما تحوي زوجته حية أو ميتة، ولم يستوعبه كاملا بسبب النشوة(...) لم يذهب إلى الحفرة كما هو مفترض وركض إلى بيته بتلك العافية التي تركها له ايبولا"[2]، يرجع نوا إلى البيت ليدخل في تأزم نفسي مستذكرًا روح زوجته منذ أول لقاء بينهما حينما تقدم للزواج بها، بكى وهو على ملاءة العذرية الحمراء في سرير الخشب القديم الباهت، في تلك اللحظة أعاد شحن رغبة القاتل التخيّلي لقتل رياك وإحراق مصنعه.

وعد رياك منظمي حفل روادي بإنتاج قفازات خاصة بعد أن تسلم ثمنها مسبقًا، فاحتاج إلى لويس ليُدير الآلة القديمة للنسيج فبحث عنه في ساحة ايبولا وفي الحفرة الكبيرة وفي السوق؛ ثم بيته فوجده هناك وأقنعه بالعودة للعمل في المصنع، وحينها تردد نوا، فلقد حول رياك باقتحامه ذاك وبوجبة الغداء الحارة التي جلبها أفكاره من قاتل تخيّلي إلى ممتن تخيّلي.

كانت مقاومة الفن بالفن هي المقولة الجديدة التي فكر فيها جمادي أحمد حال إقامته لكرنفال تحت ضغط الرعب الهائل، مما جعل أسئلة كثيرة تتوارد في تلك اللحظة العصيبة، حيرة تتخبط على قاطيني أنزارا، فكانت مقاومة الرعب في تلك اللحظة بالرعب ذاته، لأنه لا أحد كان يفكر في الكرنفال بمثل ما كان يفكر في مصيره إزاء تفاقم وضع الوباء، في ظل عجز التوصل إلى علاج له، فحتى العازف روادي الشهير أخفق أمام مقولة الفن

[1] أمير تاج السرّ: ايبولا 76، ص 75.

[2] المرجع نفسه ، ص 103.

بالفن في أيام ايبولا، فأحبطت دارينا، وكذلك يإس الفرنكفونيون، وانهزمت مقاومة الرعب بالفن، فلا مجد للفن في زمن يحكمه إيبولا.

وبالعودة إلى مسار البطل لويس نوا وطلب جيمس رياك المفاجئ، بقي نوا يُوسوس لنفسه فيما أن يعود للعمل او لا، اما الساحة الكبيرة اتجه المرعوبين إلى الطريقة البيزنطية القديمة، بدل فكرة مقاومة الرعب بالفن هل البيضة من الدجاجة أو الدجاجة من البيضة، كان جمادي أحمد منهم، في الجانب الذي يقول إنّ البيضة من الدجاجة.أصيبت في هذه الأثناء العصا درينا أيضا بإيبولا واضطربت حالتها، وبينما روادي مونتي في الأحلامّ أيقضته ليتعرف إلى تفاصيلها الحميمية، وبينما هو يخانقها ولا يراعِ حالتها، دقّ احد منظمي الحفل الباب، ودخل راكبًا يصرخ " ابشروا يا رفاق...لقد وصلت النجدة، طائرات الهليكوبتير في سماء انزارا...وصل الانقاذ"[1].

في الوقت الذي أصبح بالإمكان رؤية الطائرات، ردد الجميع النجدة وصلت، ثم حلّت خيبة امل كبيرة، فتبين أنها طائرات إجلاء دولية حطّت داخل انزارا لتنتشل كل الذين يقيمون بعيدا عن اوطانهم في مهمات تصنف إنسانية، ان حراس الحدود لم يتلقوا عن طريق جهاز اللاسلكي أيّ شفرة، الأمر الذي اغضب الساحر العجوز حتى تقدم وهو في الحدود رغبة منه في الفرار الى الكونغو فجاءهُ تخويف من الجندي بإطلاق الرصاص إن هو تقدم، فتراجع لتوهِ.

داخل مصنع رياك او مصنع إيبولا للنسيج الذي غُير اسمه تزامنًا وما تمر به البلاد، كان نوا على رأس عمله منضبط، خيبة الامل لم تؤثر عليه كثيرا بقدر ما أثرت ليس على المرضى لأنهم فاقدين الأمل اصلا، بل على الأصحاء الذين عادوا بعد صحوات موت كاذبة، وها هي دارينا فعلت فيها الخيبة اكثر ممّا فعلت بسابقيها، فحيث روادي في البيت يجهز نفسه للنجدة عادت دراينا والفرنكوفونيون، ليتأكد الجميع أن لا شيء يخصُ انزارا الوطنية، ومأساتها في تلك النجدة، ستعود الطائرات محملة بأطباء واغاثة من جديد، هكذا اكدّ مندوبي الحكومة، لكن لا احد أراد أن يصدقهم لتنتهي بخيبة امل مُسبقة.

لقد بقيت نهاية الرواية مفتوحة على احتمالات معقدة، فمن المحتمل أن يعفو إيبولا على الجميع كما أنّ من المحتمل أن تعود النجدة من جديد، ومن المحتمل ايضا أن تصبح دارينا زوجة لأحد الفرنكفونيين سرًا، وتواصل مهمتها كعصا جانب عجوز كان نجمًا وانطفئ، أما عن ذاك العازف فمن المحتمل ان يضيع، كما من المحتمل جدا أن يعيد لويس نوا القاتل التخيّلي الذي ألغاه مرات عدّة، ليتحول إلى قاتل حقيقي.وحينها سيُقال أن جيمس رياك اودت بحياته رصاصة، اما الحدود السودانية الكنغولية قد لا تتغير وربما تنشأ مدينة مختلفة قليلا عن المدينة السابقة.

[1] أمير تاج السرّ: إيبولا 76، ص133.

حملت الرواية ابعاد اخرى تزامنت مع ما أحُيل إليه زمن الرواية ، حيث كانت السودان تعيش احداث تقسميها جنوبي شمالي ؛ اثر الحروب الاهلية وحروب الطوائف الدينية، خاصة الصراع المسيحي الاسلامي، ومع ذلك فقد حاول الكاتب هنا التأكيد على السلام والتعايش ، من خلال رصده لشخصيتيّ الطبيبان الصديقان لوثر المسحي ونصر الدين اكوي ؛ اللذان كانت مهنتهما التضحية و تكريس الحياة خدمةً للمرضى ، و كبحًا للوباء ، رغم اختلافهما المذهبي . الرواية جسدت فترة السبعنيات من تاريخ السودان حيث الصراع الايديولوجي الشيوعي والرأسمالي ، وحيث الضغط الحكومي والتمرد ، والسياسة الفرنكفونية ، و كل ما عايشته السودان في تلك الحقبة التي ارجعتنا إليها ذاكرة الرواية .

المبحث الثاني : مقاربة لعناصر الواقعية السحرية بين روايتيّ "إيبولا76 "و "الحب في زمن الكوليرا"

التمظهر السحري في رواية "ايبولا 76" لا يتحقق إلا على مستوى العنوان وبنية الشخصية وبنية الحدث وبنية الزمان والمكان لبناء نص سردي سحري بكل مواصفاته، وهو ما سنُبينه، مع تحديد مختلف عناصر الواقعية السحرية المستنبطة منها، معتمدين في ذلك على عناصر الواقعية السحرية التي تشكلت بها رواية "الحب في زمن الكوليرا " لماركيز، وقوفًا عند ساحات الالتقاء بينهما، فكلٌ منهما إلا وله طريقته الخاصة في بَلورة خامات واقعيته السحرية.

1/ – مقاربة في العنوان ودلالته السحرية بين الروايتين

يُعد العنوان علامة لغوية تستقطب المتلقي للدخول إلى عالم الرواية لأيّ نص أدبي كان" فارتباط النص بالعنوان هو ارتباط وثيق يجعل استراتيجية العتبات(...) تلعب دورا بناء وفاعلا في تشكيل الروايات السحرية، حيث العناوين تمهد الطريق لولوج المخاطب إلى عجائبية الفضاء في الرواية، فالنصوص السحرية عادة ما تفصح عن هويتها عبر عناوينها "[1]، وعند تفكيك العنوان يتضح لنا أنه "يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته، وهنا نقول :أنه يتقدم لنا معونة كبرى، لضبط انسجام، وفهم ما غمض عنه، اذا هو المحور الذي يتولد ويتنامى ويعيد انتاج نفسه" [2].

وإذا ما نظرنا إلى عنوان رواية"ايبولا76" نرى انه دلّ دلالة واضحة على مضمون الرواية، فقد إختار الروائي "76" دون غيرها من الارقام ، لتكُون للرواية معالم محددة، بظبطه للزمن بدقة لكي لا يجعل مجالا آخر للتبرير فيه، فكان مقيدا بسنة واحدة في مسار خطي لفترة زمنية محددة لا مجال للطول فيها، لكن ورغم هذا جرى التلاعب بها من خلال التقديم والتأخير، وكأن حركة التاريخ تُعيد نفسها، وتحضر عبر شخصيات غائبة، بأسلوب يعرض رؤية سياسية وأيديولوجية بحته، فقد اعتمد "تاج السرّ" عنوانا مثيرا بصيغة تركيبية اسنادية، حيث أسند "76"و التى انصرفت إلى عام 1976، أيّ على الزمن الذي اجتاح فيه إيبولا السودان، وهو عنوان يثير بعض من الحيرة والفضول في سماته السردية المقصودة من وراء المبنى الحكائي،حيث الواقعية المرجعية والسحرية في التخييل.

رواية إيبولا طغى عليها الزمن، وزمن أمير تاج السرّ هو "1976"، أيّ زمن الوباء كما كان الطاعون زمنًا للكاتب ألبير كامو في روايته الطاعون، فالزمن يمس الفن الروائي كما يمس حياته في نقاط عديدة؛ فالكاتب يحدد موقفه بصورة عامة ؛متأنيًا في العلاقة التي سيقيمها في الحدث الأخير الذي ينتهي من تخطيطه، وبين تأزم الحبكة وذروتها والحل المنسحب منها. وبهذا تصير الحدود السردية ما هي إلا تعبير عن قدرة السرد على إعادة تصوير

[1] داودي نجاتي: أليات السرد ودورها في تشكيل بنية النص السحري(مقاربة أسلوبية لرواية حارث المياه لهدى بركات)، ص197.

[2] محمد مفتاح: دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، د.ط، د.س، ص72.

الزمن على أساس تصوراته الداخلية التي قد نجد فيها الفن القصصي يتعدى نفسه حد الاستنفاد في محاولة منه للاقتراب من ما هو مستغلق[1].

والزمن في رواية" الحب في زمن الكوليرا" مفتوح على مصرعيه، ولما أضاف "ماركيز" كلمة "الحب" في حدّ ذاتها على زمن الكوليرا احدث سحرية على العنوان، فكلمة حب في حد ذاتها هي عقرب الزمن، وحين يتوقف الحب يتوقف الزمن.

تبدأ ملامح الواقعية السحرية انطلاقا من العنوان و ما يمارسه من سحرية، فهو ضوء كاشف عن المغطى في المتن، لعنوان "الحب في زمن الكوليرا" أبعاد تتراوح بين التاريخي والأسطوري وحتى النفسي، والأهم من ذلك كلمة الحب المثقلة، ذات الأبعاد السيكولوجية، فهذا الاعتبار لم يأتِ عبثا، فقد جعله الروائي مفصحا عن المتن ، والتي يضيع فيها الزمن ويتشابك أمام حالة الاستلهام المتداخل بالقلق في شخوص الرواية، فبدل تركيز بطل هذه الرواية على وضع جائحة الكوليرا وقع في صدمة الوباء التي دامت ؛وكما ذكرها الكاتب "إحدى وخمسين وتسعة شهور وأربعة أيام" ونحن نتصفح صفحات الرواية بدّت لنا ملامح القرن التاسع عشر طاغيةً، زمن الآلات البخارية، والرحلات البحرية في السفن، وزمن التلغراف، وهو ما أشار إليه ماركيز بسنة 1824. في حين نجد مواصفات القرن العشرين باديةً على رواية "إيبولا 76"، فكل عنوان إلا وله زمنه الخاص.

ترنحت رواية الحب في زمن الكوليرا بين عذاب الحب ورحلة الفراق والمطاردة ؛التي دامت نصف قرن من اللهو والرغبات والعلاقات والحروب الأهلية والجنون والهذيان والأوبئة.

ومما لا شك فيه أن عنوان "إيبولا 76" يؤثر في القارئ من الوهلة الاولى ،الذي يلمح فيها الرقم فيرجع إلى زمن 1976 وهول ما حدث فيها، بسرد متداخل بالسحر والأرواح، فإيبولا كان سببه ذلك الصراع النفسي الذي عبّرت عليه الشخصيات، فهو كداء نبأ بعالم الحيرة والفراق والموت والخوف من المستقبل المجهول، وهي مدلولات أعطت للعنوان لمحة سحرية، خلخلت أفق المتلقي حول المصير المترقب لشخوص الرواية في الأخير . عنوان" ايبولا 76 " لم يكن دلالة على فيروس إيبولا فحسب بقدر ما أثبت أيضا وجهات نظر معينة حول تبني النهج الشيوعي لا الرأسمالي في التسيير، ونظام التمرد والسياسة الفرنكفونية، و الحروب الأهلية تزامنا وانقسام السودان شمالي جنوبي.

تتجلى العلاقة بين العنوان والنص في صورة تكاملية جدلية، وهي ذات طبيعة مرجعية بحيث يُحيل كل منها على الأخر، وهكذا يصبح العنوان موازيًا فرعيًا في مقابل نصه، وهو ما شُهد في كلًّا الروايتين.

[1] ينظر: بول ريكور، الزمان والسرد (الزمان المروي)، تر: سعيد الغانمي، مر: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت لبنان، ط1، ج3، 2006، ص406-408.

2/– مقاربة الشخصيات بين الواقعي والسحري في الروايتين

تُعد الشخصية من مقومات السرد الروائي، فلا يعقل أن تُبنى أي رواية دون ان تتوافر الشخصية فيها، فلذلك تُعرف في الأدب بأنها محضُ خيال يبدعه المؤلف، فالشخصيات تَحظر في عالم الكلمات، ولتصنيف هذه الشخصيات نعتمد على تيبولوجية شكلية في بناء الشخصية ووظيفتها داخل السرد، تبعًا لأهمية الدور المسند إليها، فهي إما شخصية محورية أو ثانوية تكتفي بمرحلة معينة تكون بدون عمق سيكولوجي أي سطحية[1]، وأحيانا ما يسعى الكاتب إلى إيجاد الرابط الدلالي بين دلالة الاسم التي ستحدد دلالة الحدث الذي تقوم به الشخصية الحاملة للاسم فهي التي تنجز الحدث وتحدث الصراع عبر سلوكها وذواتها متفاعلة مع الزمن[2]. فلكل روائي طريقته الخاصة في أداء الفعاليات المختلفة لشخصياته[3].

وبالنظر إلى رواية " ايبولا76 " نجد أنها تخضع لهيمنة الراوي الذي يعلم ما تعلمه الشخصية بخلاف رواية "الحب في زمن الكوليرا "التي يكون فيها الراوي يعلم ما لا تعلمه الشخصية، وهو ما قام به الكاتب نفسه، متسترًا تحت عباءة الراوي، احتوت الرواية هنا على شخصيات رئيسية متمثلة في البطل "لويس نوا "عامل بسيط في مصنع صغير للإنتاج الألبسة القطنية" [4] الذي يُديره جيمس رياك، وقد تزوج بتينا بائعة الماء في الشوارع يوم قرر فيه الزواج بأول فتاة يراها مبتسمة؛ فكانت مبتسمة أنذاك بلبسها سروال أمها المثقوب، وهو لقاء عجائبي يبعث التعجب في الشخصية، يزداد التأزم النفسي على المستوى الشخصي للبطل من خلال إصابته بأعراض إيبولا، وفصله من العمل ثم استذكار زوجته الميتة.

جسدت شخصية البطل الرحلة نحو المجهول، وهو ما نستشفه من خلال تتبعه للراكضين إلى الساحة الكبيرة؛ ليجد حفرة كبيرة، فظهر عليه أسلوب اللإكتراث ، لم يتطلع هناك وعاد إلى البيت، وهي حالة ذات تأويل وجودي مفادها هو الرغبة في الحياة دون التفكير في الموت والسعي وراء الرغبات، الشخصية هنا عبثية معلقة بين أن تفعل، وأن لا تفعل داخل كواليس الزمن في تشكيلة " الآن"، وهكذا فإن الرواية السحرية تصور شخصية البطل على مستوى زمني مزدوج بمدلولات تصف التغيرات النفسية، وهو ما قدمه فرانز كافكا في رواية المحاكمة[5]، وهو ما ايضا البطل فلورونتينيو في رواية " الحب في زمن الكوليرا " من ولعٍ وصل به إلى حالة الهذيان والتوهم، ثم مطاردة العلاقات غير الشرعية رغم ادعاءه باحتفاظ عذرية الحب لعشيقته الأولى فيرمينا.

---

[1] ينظر: حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص213-215.

[2] ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص240.

[3] ينظر: نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص247.

[4] أمير تاج السرّ: ايبولا 76، ص9.

[5] ينظر: إليفي بولان، المقاربة التداولية للأدب، تر: محمد تنفو وليلى أحمياني، تح: سعيد جبار، رؤية للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2018، ص166-169.

عاشت شخصية البطلة فيرمينا في رواية "الحب في زمن الكوليرا "حالة القلق والقهر النفسي كالوسواس، ظهرت عن طريق الأحلام لحظة تخليها عن فلورينتينيو، ثم استمر هذا خلال الذكريات بينما هي زوجة للدكتور أوربينيو عاشت مرحلة من الخداع الزوجي والإكتئاب والإحباط لحظة إفصاحه لها بخيانتها، وهي نفس الحالة التي عاشتها نظيرتها في رواية" إيبولا76 "؛تينا التي خُدعت ثم تجاوزت عن الخديعة ثم بعد تأكيده لها زاد ضغطها النفسي، فقُتلت متأثرةً بالفاجعة أثناء حصد إيبولا لروحها وروح أمها.

صور"تاج السرّ" خيبة الأمل؛ مشاهد الارتباك والفزع في لويس نوا بسبب تسلط جيمس رياك عليه، نوا لم يتعاطف مع شخصه وجعلنا الكاتب نتعاطف معه مثلما تعاطفنا مع فلورينتينيو رغم خطيئته.

في رواية ايبولا نكاد لا نفرق بين شخصية محورية او ثانوية ، فإلى جانب شخصية البطل " لويس نوا هذا ، ظهرت شخصية عازف القيتار الأعمى روادي مونتي الملقب بالإبرة الذي حارب الرعب بالفن " هيا إلى شوارع المرض نطربها"[1]، اقام حفلا في الاستاد الرياضي ودعا فية نوا وغيره ، كان يتفادى تصافح الفرنكفونيون خوفا من المرض، وكانت تلاحقه الفتاة للعصا دارينا ؛الشخصية السحرية التي أعطاها "تاج السرّ" ووظائف آدمية كالحركة والتنفس والحلم وبعض صفات الأنوثة وكانت تخاف من العدوى، "أخبرته الفتاة العصا دارين، وهي تخاطبه من ركن قصيّ في البيت الحقير الذي أستضيف فيه خوفا من ان تعديه أو يعديها"[2]، وهو ما جسدته في رواية" الحب في زمن الكوليرا" الشخصية السحرية الحيوانية المتمثلة في الببغاء الذي بدل أن يكرر الكلام منحه "ماركيز" بعدًا آخر كالغناء والحراسة والتحدث والنطق والتعلم.

وبطريقة سحرية وصف تاج السرّ شخصية الساحر جمادى أحمد، والذي كان يتواجد في الشارع الزومبي المسمى بإسمه فيبدأ عروضه من فقراتك " التنفس من فروة الرأس، تحويل الحمامة إلى أرانب، تحويل أرنب إلى دجاجة، ابتلاع الأمواس الحادة"[3]، وكلها حيل تبعث السحرية والإندهاش في المشهد، لكن فما بالنا إن كانت وقت ايبولا، بالتاكيد سيزداد المشهد سحرية أكثر ليبعث القلق والتساؤل والحيرة حول مصيرهم المجهول.

لقد مثل جيمس رياك هو الاخر شخصية قوية متسلطة صارمة فقد كان في صفوف جيش المتمردين، وهو الذي أثر على نفسية "لويس نوا" فابتكرر القاتل التخيّلي من منطلق أن رياك أعرض عن نقله إلى المستشفى بالعربة أثناء إصابته بإيبولا لكن سرعان ما تراجع في مواقف عديدة، "لقد حول رياك باقتحامه الناعم ذلك (...) أفكاره من قاتل تخيّلي إلى ممتن تخيّلي حتى الآن" [4]، وهو نفس ما عمل به فلورينتينيو، فراح يقتل في ذهنه الدكتور

[1] أمير تاج السر: ايبولا76، ص121.
[2] المرجع نفسه ، ص75.
[3] المرجع نفسه، ص118.
[4] المرجع نفسه، ص 113.

أورينيو بلازمته تلك " سيموت" ليحصل على فيرمينا، كلاًّ بطليّ الرواية كان منتقم للآخر ويُكن الحقد في داخله ويتراجع في داخله أيضا.

أما الشخصيات الثانوية في رواية "ايبولا76" تمثلت في الكيني أوقيانو وطبائعه العجائبية ؛ صديق نوا في مصنع النسيج ومخترع تكريم رجل العام، والذي توفي بإيبولا عن طريق نوا، كما شكلت شخصيتيّ كانيني وإلينا أرضية خصبة لإقامة علاقة غرامية مع لويس نوا، لعب الاسترجاع دورا في إعطائها فرصة الحضور للمشاركة في تطوير الاحداث، مثلما تجسدت عند "ماركيز"في ترانيستو إريثا والعمة اسكولاسيكا، ووالد فيرمينا.

اقتضت الضرورة في أحيان كثيرة إيراد تفاصيل لشخصيات ثانوية بغية الابقاء على سيمات الاحتمال التي لابد من المحافظة عليها في قصة وضعت لتمثل الحياة والوقائع والعواطف، لقصة تحكي عن أحداث وقعت قبل مدة وجيزة، فالتلاعب بالوعي ضمن الوعي هو معادل سيكولوجي لطريقة تداخل الحبكات، فكل حادثة تقع للبطل تشكل في الواقع وحدة مستقلة ليس لها مايصلها بغيرها سوى الشخصية المشتركة وفكرة التتابع الزمني.[1]

الكثير من الشخصيات استعان بها "ماركيز"، و الكثير من الأسماء مرّت خلال تتبعنا الرواية عبر ذاكرة الشخصيات، وكأن نصف قرن من الزمن مرّت فيه كل تلك الشخصيات خاصة الثانوية منها؛ باستفاظةٍ ، إن تصويره للطريقة التي يمرّ بها الزمن أو طريقة شعور الشخصية بمروره تَولاها بحذاقةٍ، وهو ما اتبعه "تاج السرّ" الذي ذهب أبعد من ذلك ليُعالج موضوعات متعددة في آن واحد على مستويات زمنية مختلفة، فقد سمح للشخصيات نفسها بأن تعلق على الحدث بطريقة غريبة، من دون أن ينسى النقطة المحورية فيعود ليسترجع الشطحات عن سياق الأحداث الكرونولوجي ويشرحها للقارئ.

3/– مقاربة في سحرية الأحداث بين الرواتين

يعتبر الحدث مجموعة من الوقائع والأفعال تدور حول موضوع عام يصور الشخصيات التي تكشف عنه ، فهو المحور الأساسي الذي يربط بين عناصر الرواية، وتأتي هذه الأحداث بما فيها الأساسية أو الفرعية ؛لتوضيح الأفكار للمتلقي، وتشده، فتبعث على نفسيته التأثر بطريقة ما أو بأخرى.

وفي مجملها تسعى الاحداث السحرية إلى خلق حدث فوق الطبيعي المألوف، وذلك بين أحداث الحكاية والسارد من جهة، وبين المتلقي من جهة أخرى، حيث أن الأحداث الرئيسية تأتي لتُشكل لحظات سردية متتابعة تقذف بالحكاية إلى نقاط حاسمة.

إن الروائي حيث يكتب روايته، فإنه يختارُ من الحياة الواقعية ما هو مناسب كما أنه يستعين بموهبته وإبداعه الفني ليضيف ويحذف؛ ما يجعل من الحدث الروائي خياليا سحريا يمد للواقع شيئًا من صلته ، ولعل أهمها

[1] ينظر: أ.أ. مندولا، الزمن والرواية، ص156.

في رواية "إيبولا 76" حين أصبح البطل لويس نوا فريسة إيبولا فقد "كان نوا يحس بإعياء طفيف، صداع بالرأس والعينين (...) وألم في الرئتين ولاحظ وجود بقع دم حمراء على إحدى يديه وتأكد له أن كل ذلك من مضاعفات المتعة التي ظل يتداولها عدة أيام بين جسد كانيني الجائع المحترف، وجسد إلينا "[1]، كان حدث الاصابة هذا مهولاً ومروعًا يبعث الاستغراب، والأغرب منه هو تأويل نوا لهذا الحدث بطريقة سحرية ،فبدل أن يقول بأن إصابته كانت نتيجة التسّكع في حفلات الساحر أو العازف روادي ،ألقاه على الفتاتين بالأحرى شيطنة النساء .

ويزداد تأزم الاحداث باجتياح إيبولا إلى البطلة تينا أزاقوري "إيبولا الذي سكنها في الليل لم يكن غافلا(...)، هو في دمها وأحشائها ورئتيها، في تلك العطسة التي ستكون عادية جدا لولا وجوده هو في السوق"[2]، كان الفيروس يلاحقها دون أن تدري."كان إيبولا الرهيب يضحك كأن يسخر من السلاطين وأولياء عهودهم، ويود لو ينطق ليذكر الناس جميعا أنهم موتى لا محالة"[3]، تهديدات إيبولا الرهيبة في حياتهم اليومية كان طاغيًا على جميع أحدث الرواية، بخلاف رواية " الحب في زمن الكوليرا " التي راح صاحبها يتتبع أحداث الكوليرا على المجتمع بصيغة مُبالغ من أمرها دون أن تمس أيّ شخصية رئيسية أو ثانوية كانت في الرواية، أو أي حدث سحري مرتبط بها، فقد كانت تغطيته شاملة لا ملموسة، وهو ما يتبدى في وصول الدكتور اوربينيو من فرنسا وتجنيده لكل الوسائل المتاحة في الطب الحديث للتغلب على الكوليرا، وكأن مرحلة الحب شملت فترةً بعد سيطرة الكوليرا، وليس فترة فتور الكوليرا.

لقد كانت مشاهد إيبولا تحوم في أراضي أنزار الحدودية للكونغو وتشتدُ في كل حدث من خوفٍ وفزعٍ، كلها انطباعات توحي بوحشية ما كان يجري آنذاك من إجراءات الحجر الصحي وعدم المصافحة والعناق، وكل ما من شأنه أن يكون كسرٌ لقواعد التباعد، وهو ما جسده وبكل غرابة موقف الساحر العجوز أحمد جمادي" لا أحد يدري لماذا لم يتقبل الساحر العجوز تحية نوا العاصفة، لماذا تنرفز وغضب(..) كأن يكون سخيف ولا يحب الغرباء، أو أن العناق المفاجئ لذلك الغريب أفسد حيلة جديدة، كان سيفاجئ بها جمهوره، المرتقب لتغيير"[4]، وهكذا بعد أن صُدم نوا أمام غضب الساحر غير المبرر خاطبه الساحر بالفرنسية مشيرا إلى الصندوق الخشبي المكتوب عليه "جمهوري الكريم، يرجى عدم المصافحة أو العناق المباشر مهما كان السبب"[5]، وهي أحداث تعكس الوضع المرير، على غرار رواية "الحب في زمن الكوليرا " والتي سبق وأن كانت الاحداث تدور فيها بصورة

[1] أمير تاج السر:ايبولا76، ص40-41.
[2] المرجع نفسه، ص50.
[3] المرجع نفسه، ص 53.
[4] المرجع نفسه، ص20-19.
[5] المرجع نفسه، ص20.

هاربةٍ عن الجائحة، إلا ما تجلى في الشك باصابة البطلة بالكوليرا ليتبين فيما بعد أنها أصيبت بمرض سهل التداوي بالأعشاب، فلم تكن الاجراءات الصحية للكوليرا تهيمن عليه فالكاتب اشار إلى انه تحت السيطرة.

ويمُكن أن نلمس حدثًا أخر داخل الرواية يثير الدهشة والاستغراب، والمتمثل في حادثة هروب الساحر ومحاولة فراره إلى جنوب السودان، فقد منعه الجيش من ذلك رغم انه كان في وقت مضى مجندا في الجيش الكونغولي، لهذا فهو مع الشيوعيين في ذمهم للجيش وقد اكتشف هذا حال عبوره " الكلام حاسم جدا فقد عثر الساحر على ثغرة في النظام العسكري يُهديها لأصدقائه الشيوعيين عشاق الفقر والسجون، الذين طالما نظَّروا في التاريخ والجغرافيا والفلسفة وعلم الأديان، ولم يكتبوا عن الجيش كلمة شكر أو ذم واحدة ذلك لو لم يمت إيبولا، ولم يمت الأصدقاء الشيوعيون"[1]، لقد كان النظام العسكري يبعث الرهبة وسط السكان الراغبين بالفرار عن طريق الحدود.يُحيل الكاتب في هذا الحدث أبعاد أخرى تزامنت وجائحة إيبولا حالة الرعب في النفوس والرغبة في الفرار، و قساوة النظام العسكري السائد، والفرنكفوني الإمبريالي، وهذا ما جعلهُ يُحن إلى النظام الشيوعي الاشتراكي والاتحاد السوفياتي المناهض والداعم للحركات التحررية، فهو أبرز واقع غريب عاشته السودان اثناء انقاسمها، بحرب الطوائف وإلى ما غيرها.

وعلى الصعيد الأخر من رواية " الحب في زمن الكوليرا "بتواتر مدهش، حيث يسري الحديث عن الحروب الأهلية بين الليبيراليين والمحافظين، وكان هذين الحزبين من أقدم الأحزاب الباقية في امريكا اللاتينية أنذاك، وقد أدت هذه الحروب إلى إنشاء كولومبيا في القرن التاسع عشر الذي بدت ملامحه بارزة في طيات الرواية، فقد انقاد "ماركيز" يروي أسباب التحول الجذري للمدينة من خلال الاستعمار الاسباني–التاج الاسباني–، وتحدث عن نتانة المحيط بالجثث والارواح الميتة بسبب جائحة الكوليرا، إلا ان رواية "ايبولا 76" كرست قيم التمرد عن الجيش والنظام الليبيرالي السائد والتحيّز إلى الشيوعي بطريقة أقرب للساحرية منها إلى الواقعية.

إنّ الواقعي من حيث هو أحداث وأفعال وشخوص، هو المرجع الذي يحيل عليه النص، وليس من واقعي النص سوى كلامه، انه فعل كتابة كلام يحكي عمّا كان قد وقع، إنّ ذلك يصبح سؤالنا للنص لا عن واقعي فيه، بل عن فنّي قادرٍ على توليد وهم بالواقعي، أو كما يقول آخرون على توليد أثر بواقعي، وهنا يتبادل إلى ذهننا أن الكاتب استطاع ممارسة اللعبة الفنية، ونتساءل حول خلق الوهم، والوهم الحقيقي، لما يريد أن يقول كاتبنا من خلال حكيّه، كأن نحاسبه على الطابع الواقعي او على غير الواقعي.[2]وبهذا حاول تاج السرّ مزج الأحداث الواقعية بالطريقة السحرية ما يبعث لكل مشهد سحريته بمختلف مقاطع الرواية.

[1] أمير تاج السرّ:إيبولا76، 96-97.

[2] ينظر: يمنى العيد، الموقع والشكل (بحث في السرد الروائي)، مؤسسة الابحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1986، ص 163-164.

تتولى الأحداث على مدار الرواية ابتداءً من تزوج لويس نوا بتينا بائعة الماء في الشوارع المبتسمة مساء يوم قرر فيه الزواج بأول فتاة مبتسمة يلقاها في الطريق، ويبقى هذا الحدث يبعث الغرابة في ذهن المتلقي ، إلا ان يفاجئه حدث أخر يُضاف إلى جعبة الحكاية و هو خيانته لها مع الفتاة ايلينا أثناء رحلته للكونغو، ثم عودته إلى أنزارا محملا بفيروس إيبولا لينتقل إلى جسد تينا ثم تموت بعدها وهو لازال طريح المستشفى ليعود للبيت بأشواق الذكرى فيفجع بصدمة موتها، ليجد نفسه مع صاحب المصنع جيمس رياك يطالبه بالعودة الى عمله. وإذا ما رجعلنا إلى الجانب الاخر من نص "الحب في زمن الكوليرا" سنجد قصة الوفاء حب ينتهي من طرف فرمينا في العشرنيات ويتولد في السبعينيات، فرغم الخطأ الطائش الذي ارتكبه في الثامن عشر فصدته، الا أنه عاد بها الحنين إلى ذكراه، وهي أرملة ؛إنتظرها وهو في سن الستة والسبعين ليكمل قصتها على من سفينة وفاء.

حرص الراوي في كلاً الروايتين إلى إضفاء أبعاد لا يتقبلها العقل، وفي هذا نزوع إلى إبراز الواقع الغريب الذي عاشته السودان أيام الاستعمار في رواية إيبولا، و وقائع القرن التاسع في رواية الحب في زمن الكوليرا، وبهذا ما يلبثُ حتى يعود لوصفه المأساوي المسيج بخيوط الخوف والرعب من الموت. لقد كان الموت حدث فاصل لرجوع مسار الرواية في الأولى، فانتهى بالتقاء العشيقين ، بينهما في الرواية الثانية كان الموت ذكرى أليمة خلفتها الجائحة، ابتّرت إحدى أهم شخصياتها، ليُكمل البطل قصته وحيدا يترقب الاحتمالية، المسألة بين الحياة والموت هي ما كانت تشغله أكثر، وهو الأمر الذي خرق أفق التوقع، ونقل ذهن المتلقي من المعقول إلى اللامعقول.

4/–مقاربة الزّمنكانية بين الوقع والخيال للروايتين

أ/– مقاربة في الزمن

يكتسب عنصر الزمن أهمية قصوى في الابداع الأدبي عموما فهو لا يأتِ عنصرا مستقلاً بذاته عن بقية عناصرها الفنية الأخرى، وإنما يأتي مرتبطا ومتداخلاً بأمكنتها وشخصياتها وأحداثها، ولهذا فقد قُبل الزمن بالعرض والتنظير من قبل النقاد والباحثين في هذا المجال؛ تأتت في مقدمتهم جهود الشكلانين الروس والدراسات النقدية البنيوية بعدها، فالكاتب في بداية سرده لحكايته سرعان ما يبتدع اظطرارًا أزمنة ممكنة واقعية، خيالية، سحرية، ليُنسج عالم موازي يتخلله الماضي والحاضر والمستقبل.

إنّ حالة الزمن في الروايات التي تُظهر الواقعية السحرية في بنيتها الزمنية يكتنفها التشظي والتداخل وكل هذا ناتج عن إدانة الحاضر وواقعه المأساوي من خلال مجابهته بما كان[1]، وهو ما لمسناه على أرضية الزمن في رواية " الحب في زمن الكوليرا "، فزمن السرد يبدو بتتابع المنظم للوصف ومن التداخل المتنامي والحقبي لمختلف المتتاليات الزمنية وتدوير الحوافر التيمية، وهنا تتجلى مفاهيم خاصة عن مختلف العلاقات الزمنية، الممكنة:

[1] ينظر:داودي نجاتي، اليات السرد ودورها في تشكيل بنية النص السحري(مقاربة اسلوبية لرواية حارث المياه لهدى بركات)، ص 214.

الاستباق ومعناه حكي شيء قبل وقوعه، والاسترجاع ومعناه استذكار الحدث الذي يحكي، وهي مفارقة تعطي مدة طويلة او قصيرة[1].

ولتحديد زمن النص نتطرق لتذليل البنيات الصغرى، أي ما نسميها بالزمن الواقعي والزمن العجائبي وهو تزاوج يتوالد في منطق داخلي غريب" فالزمن في المحكى الفانتاستيكي هو إفتصاح لهوية الكائن مثلما هو الفضاء الذي يقوم مع الزمن"[2]، ومن جهته يذهب حسين علام إلى أبعد من ذلك معتبرا أنّ النص في الرواية العجائبية هو زمن معلق، أي زمن حاضرٌ ولا يدوم إلا مدة التلقي مدعما ذلك حول قياس الزمن العجائبي من جهة زمن الحدث فوق الطبيعي وبهذا يعد زمنًا خاضعا للرؤية السحرية.[3] وبهذا يصبح الزمن السحري مُمزجا الخيالي بالمحتمل والمرعب؛ يُكرس اللاواقعي في التعامل مع الموضوعات والمشاهد الغريبة، فشخصية الرواية لا تعيش سوى زمن تحولاتها الخاصة عبر قانون التحيّن والمطابقة لوقائع متسلسلة للرواية في مونولوج داخلي.

في مثل هذه الروايات يُنتج زمن خيالي يجمع بين الاثارة والحيرة عند القارئ الذي يجدُ نفسه متجولاً من الزمن المنطقي إلى الزمن اللامنطقي الذي تتعايش فيه الحقيقة مع الوهم، فالزمن الواقعي هو المؤطر لمختلف الأحداث الجارية في الرواية، قد تفاجئنا بعد الالتفاتات العجيبة في وقوع الاحداث والتي يُخضعها الكاتب عبر روايته للمنطق الخاص الذي يحكم الاتصال بين الزمن الواقعي والزمن العجائبي [4]، فالمفارقات في الزمن العجائبي تبدو أبعد خيالا من خلال بعض الشخصيات السحرية وهي تفعل بطريقة احترافية للزمان المألوف، قد تتجسد في السرعة أو الطول الزمانيين، فكلها تنهض على أساس سحري، وكأن الزمن يتوقف أمام شخصية البطل ويطول في شخصية العازف " وقد شاهد نوا في ذلك الصباح (...) وجه العازف في كثير من الشوارع وقد نبتت له لحية بيضاء او طالت أذناه بشكل بذيء"[5]. وهذا التجاوز يبين لنا هشاشة المسافة بين الكائن والمحتمل .

يتراجع الزمن المرجعي لحساب الزمن السحري موحيًا بسؤال عن الزمنية أي زمن سحري ملتبس، وحينها تكون الشخصية بين المعيش والمتخيل، لاثباته الزمكاني مخالفةً المطلق والثابت[6]. وهذا التصرف السحري بالزمن يوازي أهميةَ حقيقيةِ الزمن التي يدركها البطل وهو في فترة صحوة الموت " تحرك لويس من غرفته أخيرا، حرك يديه وقدميه (...) ومازال يرتدي الملاءة البيضاء(...)ساعة أن جاء لوحة مأساوية يحملها الزملاء"[7] ، الذين توجهوا إلى

[1] ينظر:سعيد يقطين،تحليل الخطاب الروائي(الزمن، السرد، التبئير) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1997، ص74-77.

[2] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص192.

[3] ينظر :حسين علام، لعجائبي في الادب (من منظور شعرية السرد)، ص 186-191.

[4] ينظر: سعيد يقطين ، المرجع السابق ، ص216-217.

[5] أمير تاج السرّ:ايبولا 76، ص40.

[6] ينظر:يمني العيد، الرواية العربية(المتخيل وبنيته الفنية)، ص282.

[7] امير تاج السر: ايبولا 76، ص 85.

الساحة الكبيرة على أمل وجود نجدة هناك فلويس نوا "لم ينتبه إلى أنه كان حافيًا، وأنّ هجير الطريق يقرض قدميه"[1]، فالزمن هنا يتخذ مسارا زئبقيًا، تم تغيّره إلى حالة اخرى في ضوء مستجدات إيبولا، مثلما تغير عند فلورينتو وأصبح مهمًا لحظة التقاءه بفرمينا؛ وهي حامل بشهرها السادس فأصبح الزمن هنا ملائمًا للتعاسة والحزن بعد أن كان زمن للحب المُيّسر.

لا ننكر انّ الرواية حفلت بالاستذكارات عكس ما حفلت به نظيرتها رواية "الحب في زمن الكوليرا " من استرجاعات على مستوى الاحداث الزمنية الكبرى تجلت في الرجوع الى زمن الفتوة ثم العودة الى الشيخوخة بعد ان كان الابتداء بها ، فقد شكل الاستذكار أهم المرتكزات التقنية لبناء رواية" ايبولا 76 " ، ومن بين تلك الاستذكارات التي اعتمد عليها "تاج السرّ" قاصًا ما جرى من حوادث كانت سبب في إلتقاء البطل لويس نوا بزوجته تينا "في عصر ذلك اليوم البعيد ومنذ أكثر من سبع سنوات، اعترضها لويس فجأة كان ما يزال شابا في نظر المجتمع"[2]، وحينها قرر الزواج منها، وبعدها ينقلنا الكاتب إلى مشهد يُوقف من خلاله عملية تقدم السرد أيضا بعد لحظة مواتية "ولم يتوقف هو عن محاولة خيانتها بعد فترة وجيزة من الزواج "[3].

تستمرُ هذه الاستذكارات على طول السرد الروائي ، ففي لحظات استذكاره ظهرت سحرية الحدث والإبحار بالزمن بتلك الطريقة مؤشرا زمنيًا، حين نجده استذكر كانيني "وفي اليوم الذي تركها، وغادر بحجة احضار المال (...) يتذكر ملامحها جيدًا، يقارنها بأخريين"[4]، وهو ما قابله في رواية" الحب في زمن الكوليرا" استذكار فلورينيتو للأرملة ناثاريت التي شقت له طريق غراميات الأزقة.

و قد ورد استذكار في إطار التأصيل للشخصية وإثبات تأزم الأحداث والتي صاحبها مشهد مأساوي أحس فيه البطل بحجم الفراغ، فأثناء عودته إلى بيته كانت تينا في عداد الأموات " زلزلة الذكرى بطريقة لم يتوقعها على الإطلاق، ومرت في خياله كل صور الماضي المنتصرة منها والتي انهزمت(...) تذكر قسمه بأول فتاة مبتسمة "[5] التي أصبحت زوجته فيما بعد ، أما على الشق الآخر من رواية "الحب في زمن الكوليرا" فتجلى من خلال استذكار فيرمينا للعمة وبلدتها و فلورينتو و المدرسة وهذا بعد عودتها من رحلتها. لقد قامت هذه الاستذكارات باسترداد فرصة الحضور للشخصيات المحورية والثانوية منها في زمن السرد، وبهذا فقد أصبحت رواية "ايبولا 76 " عكس "رواية الحب في زمن كوليرا"من حيث هيمنة الاسترجاع في إطار سرد الأحداث الكبرى فأضحت رواية حاضر في طيّ الماضي.

---

[1] أمير تاج السر:ايبولا76، ص91.

[2] المرجع نفسه، ص30.

[3] المرجع نفسه، ص33.

[4] المرجع نفسه، ص88.

[5] المرجع نفسه، ص103.

يُعد الاستباق قفز إلى المستقبل يعمد إليه السارد لتكسير نمطية سير القصة، ومع أنه متواجد لكن يصعب القبض عليه داخل رواية "ايبولا 76" بسبب التداخل بينها وبين المقاطع الاستذكارية، إذ نجد استباق من خلال حديث الراوي عن تنبؤ تينا بموت إلينا عشيقة زوجها على يد إيبولا في قرى الكونغو برغم أنها لم تراها "ولاتخيلت أنها ستراها في يوم من الأيام(...)عرفت بموتها[1]"، كما نرى استباقا اخر اعتمد الراوي فيه على استدعاء روح الأب لزوجته أشيل وابنته تينا، فالراوي كان عارف بنصه"قالت الروح بصرامة تعالي يا أشول...تعالي بصحبة تينا"[2]، وكأن الراوي هنا يروي وهو عالم بقصته، فقد استبق حدث الموت. وفي "رواية الحب في زمن الكوليرا" استبق الراوي زمن العثور على العمة بعد أن فارقت الحياة عندما تلقت فيرمينا رسالة علمت فيها بهذا الخبر، وكذا استباق العرافة لما تنبأت بزواج طويل لفيرمينا.

كما جاء استباق آخر في حديث الراوي حينما فكر"نوا في مسألة الطفل التي لم تحدث أبدا ويفكر ايبولا أنها لن تحدث أبدا "[3]، فقد قدم الراوي حدثًا آتٍ لم يقع و لمح له مسبقًا.كانت المدة الزمنية طويلة في رواية "الحب في زمن الكوليرا "امتدت على نصف قرن من الزمن؛ بالرجوع العكسي من فترة الشيخوخة إلى فترة الفتوة والعودة لنقطة البداية، وهنا برز نظام التعاقب الخاضع لتداخل الأزمنة الواقعي والسحري وهو ربط سحري لزمن البداية بالنهاية، و قد خيّمت عليه جائحة الكوليرا، وهو ما رصده الكاتب بالضبط "في شهر كانون لعام 1824"[4]، فمع الرواية اللاتينية تتخذ مقولة الزمن أبعاد ودلالات جديدة من سرعة للسرد إلى خصائص المدى لإبراز تقطيع المسافة حسب زمن ما [5]، وفي رواية "ايبولا 76 " لعب الخيال دور مهم على المدة فأدارها بإحكام.

يجعل " تاج السرّ" الفترات سحريةً، وكأن لا فاصل بينها، تارةً فترات عريضة كأنّ الفترة بنية ترقب زمني في وضع عام :طارئ، استذكاري؛ بنية مفتوحة، وهكذا يبدو السرد عنده، فيبقى القلق للإمساك بعنق الزمن وهو يقتحم وجودهم بسحريته، و هو ما يترائ لنا في زمن واحد بتفاصيله الدقيقة في اتجاه لا يغفل عن حركة التوالي والفجائية، فقد تلاعب "تاج السرّ" بالزمن من خلال الاستذكار والتسريع والتراكيب والومضات الاستباقية. لقد كانت أحداث روايته تدور بين شهر أغسطس إلى ديسمبر سنة 1976، وقد صور بطريقة أكثر سحرية ملامحها، فأبدع في جعل هاته الفترة تطول وتقصر بمشيئته، وهي المدة نفسها التي انتشر فيها إيبولا.

[1] أمير تاج السر :إيبولا76، ص33.

[2] المرجع نفسه، ص83.

[3] المرجع نفسه، ص.40-41.

[4] غابرييل غارسيا ماركيز : الحب في زمن الكوليرا، ص 287.

[5] ينظر: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، 69.

وبذلك يمكن القول بأن النص الواقعي السحري مهما اختلفت طريقة تناوله للزمن، وتعددت أساليبه وأنماطه، فهو نص يبدع زمنه المغّاير عن النظام المنطقي، ومع هذا لا يمكن الحديث عنه دون إقرانه بالمكان الذي تتحرك فيه الشخصيات وتدور به الأحداث.

ب/– مقاربة المكان

المكان هو الأخر ينال نصيبه من التعجب والخروج على الواقعي بحيث يجعل منه الروائي امتداد للزمن وسكنا أخر لتجربة التجليات المفارقة للواقع المتشعبة بالأسطورة والسحري فالمكان يترك أثرًا في نفسية المتلقي الذي يناظر في دلالات الأمكنة وفق ما يتصور لنوعية العلاقات التي يضيفها الكاتب مع الأمكنة في محاولة منه لرصد مختلف التقابلات داخل العمل الحكائي، وهو ما جعل الدارسين يختلفون في قضية معاينته نظرًا للتعدد المصطلحي[1] .إنّ المكان العجائبي يمتاز بخاصية التحول من مكان عادي إلى عجيب يثير الدهشة والقلق والرعب والتساؤل والتردد، وهي أمكنة يخلقها الراوي لتصبح مسرحًا للتحولات وشاشة لتعطيل الادراك وتشويهه، وهو ما ينجّرُ عن الداخل والخارج منث نائيات ك مفتوح ومغلق أو معتم ومضيء[2].

يُمكن التفطن لسحرية المكان لحظة دخول البطل فيه، وما يطرأ عليه من تغيير في الجانب الفزيولوجي، وهو كما يبدو طاغيًا على ملامحه التي تكون بين الجدة والقلق والتردد حيال المكان ، فلو لم تكن الطبيعة السحرية للمكان تفرضُ التأثير على المستوى النفسي والإنطباعي تُجاه الحدث السحري ؛ لما كانت لتلك الملامح الخاصة أنّ تنبجس، و هو ما جسده موقف البطل بعد صحوته من المستشفى مُتجهًا إلى الساحة الكبيرة "خرج لويس نوا من المستشفى(...)ثمة لوحات مأساوية (...) يزحفون اتجاه الساحة الكبيرة (...) لم ينتبه أنّه كان حافيًا "[3]، لانه كان في وطأة مشهد مأساوي غرائبي، عندما تفاقم وضع إيبولا، فالانتقال من المكان المغلق "المستشفى" إلى المكان المفتوح "الساحة الكبيرة" أضفى الطابع السحري على المكان المألوف هنا.

إنّ الأماكن المفتوحة تتخذ صورًا وأشكالا متعددة في رواية "إيبولا 76" تمثلت في الشوارع حيث كانت تينا تبيع الماء فيها، وفي مصنع الألبسة القطنية الذي يعمل فيه نوا، و في المقاهي حيث التقت دارينا بلاعب التنس، و في السوق" الذي ركدت حركة البيع والشراء فيه"[4]نسبيًا بعد تفشي وباء إيبولا فيه، و في" الحفرة الكبيرة التي ربما تحوي زوجته"[5] تينا، و في الخمارة حيث "عرّج على خمارة معروفة"[6]، وفي الاستاد الرياضي الذي يقيم فيه

[1] ينظر: سعيد يقطين، قال الراوي (البنيات للحكاية في السيرة الشعبية)، ص 138-139.

[2] ينظر: حسين علام : العجائبي في الأدب (من منظور شعرية السرد)، ص160-161.

[3] أمير تاج السرّ: إيبولا 76، ص 91.

[4] المرجع نفسه، ص 72.

[5] المرجع نفسه، ص103.

[6] المرجع نفسه، ص38 .

فيه العازف روادي حفلا، وفي شارع زومبي او الساحر جمادي...والعجيب أنّ كل هاته الأماكن طرأ عليها إيبولا مما زادها سحريةً، فقد أبدع "تاج السرّ "في إفراغها من محتواها بإضافة التغريب عليها، فكلّها كانت مسرحًا لأحداث إيبولا، بينما في رواية" الحب في زمن الكوليرا "كانت بعض الأماكن فقط مسرحًا للكوليرا ك: المستشفى وأقاليم الكاريبي، في حين البعض منها حمل دلالة الحزن، أثناء تذكر فيرمينا لفلورينتو والبلدة والحديقة والمدرسة والكنيسة...

لقد وصف " ماركيز" بطريقة سحريةٍ المدن الاستعمارية وأمكنتها لمنطقة سان خواسيه، مُستنزفًا الوصف عند كل مكان، في حين أنّ "تاج السرّ" انقاد يصفُ حِدّة الهول والفزع فيها، وتغيّر المكان إلى مشهد دراماتيكي آخر بدقةٍ ؛ مصورًا ما كانت تعيشه انزارا التي استفحل فيها الوباء من الحدود الكونغولية. وفي كلاّ الروايتين كان فندق العابرين ونزل كينشاسا مكانين للنزوات؛ والمقبرة الكونية حصدت ضحايا الكوليرا، والحفرة الكبيرة حصدت ضحايا إيبولا. وقد ذُكرت الكنيسة كمعلم ديني كاثولكي، وكمكان مغلقٍ لُجئ إليه من قبل أبطال الروايتين للصلاة على أرواح الضحايا، وهو ربط لعالم الشهادة بالغيب. يذكر ماركيز أمكنة مغلقة اخرى لا تخلو من الحيرة والقلق، منها: منزل ترانيستو اريثا، ومكتب التلغراف والحجرات الخانقة، والتي ماثلت مصنع النسيج وسرير الخشب في بيت "نوا "، وكلها دلّت على الانقباض الروحي فهي معادل سيكولوجي في حالة شخصية بطليّ الروايتين.

ومن هنا تبرز اهمية المكان السحري، بحيث يندمج الزمان مع المكان في تلك المشاهد، وهو ما جسدته "الحافلة (...)بعيدًا(...) عن قوانين الحجر الصحي"[1] في رواية" ايبولا 76"، والسفينة بلا مسافرين سوى البطلين ؛ فيما راية الكوليرا الصفراء تخفق توهمًا وادعاءً، وعليه يلعب السارد الدور الاهم في نمذجة المكان باتساعه وضيقه حسب توجه الشخصيات ، مستعينًا بالخيال الذي خلق من المألوف مكانًا سحري.

[1] أمير تاج السرّ : إيبولا 76، ص 36.

المبحث الثالث: مقاربة ملامح الواقعية السحرية بين روايتيّ" ايبولا 76 "و "الحب في زمن الكوليرا "

تستند الأدبية الواقعية السحرية على الملمح السريالي والاسطوري والعجائبي، كما بيناه في دراسة رواية "الحب في زمن الكوليرا "، وهو ما عمد إليه أمير تاج السرّ في روايته "ايبولا 76" بغية تلوين نصه وافحامه بالسحرية، ومن خلال الاجراء النقدي سنكتشف طبيعة هذا التوظيف، واين هو استفاض ولم يستفض على غرار ماركيز.

1 /– المقاربة في الملمح السريالي:

السريالية واحدة من الركائز الاساسية التي تستند عليها الواقعية السحرية في الأعمال الأدبية كما سبق أن أشرنا في الفصول السابقة. فهي سليلة" تطور الأبحاث في علم النفس، واهتمامها بالجوانب الباطنية للإنسان وانعكاساتها على الواقع اليومي، كذلك تطور وعي الانسان واتجاهه نحو العوالم الخفية في حياته وتأثيرها على وجود ورؤيته للعالم والكون، فالواقعية السحرية اذن هي كل هذا "[1]، و السريالية انطلاقا من هذا "هي اكتشاف حديث لم يعد أيّ كاتب معاصر يستطيع أنّ يستغني عنه حتى لو لم يستخدمه في الكتابة"[2].

المبدأ الأساسي للمنحى السريالي، كما سبق وان ذكرنا في الفصول السابقة ؛هو الكشف عن حالات النفوس المتأزمة التي فرضها حال المجتمع مما أدى إلى ازدواجية الرؤى الداخلية، لطالما سعت السريالية إلى أنّ تُكوِن عالم اكثر بعدا عن الواقع ومجرياته فهي وبلا أيّ شك " تهدف إلى تمزيق الحدود المألوفة للواقع المعروف عن طريق إدخال علاقات جديدة ومضامين جديدة غير مستسقاة من الواقع التقليدي "[3].

اعتمد كتّاب السريالية على التقنيات الحديثة لتساعدهم في عملية المزج بين الواقعي والسريالي، أهمها تيار الوعي، والتي تهتم بالتحليل النفسي للذات الإنسانية لترتيب الفكرة الهائمة والمبعثرة في ذهن الفرد، فهي في معظمها ترجع "للدلالة على نوع من الرسم القريب من السريالية حيث تكون الموضوعات المرسومة والأشياء قريبة في غرابتها من عوالم الحلم، وما يخرج من العالم المألوف من رموز واشكال"[4]، فالكتابة في الواقعية السحرية تتطلب اتزانًا بين الواقع والجوانب السحرية الأخرى وبعضٌ من الاسطورة والسريالية مع مراعاةٍ لذلك المزج، "فالسريالية ثورة ثقافية تقضي على قيود الفكر (...) اعلان جديد لحقوق الانسان بحيث يتاح تعديل سلوكه والتصالح بين الخيالي والحياة الواقعية لحل التناقض بينهما، ومن ثم لتجاوز هذا التناقض وبلوغ ما وراء الواقع."[5]

---

[1] حامد ابو احمد: الواقعية السحرية في الرواية العربية، ص8.

[2] المرجع نفسه، ص 203.

[3] نبيل راغب: المذاهب الأدبية من الكلاسيكسة إلى العبثية، دار مصر، القاهرة، مصر، ط1، 1997، ص158.

[4] ميجان الرويلي، سعد البازغي: دليل الناقد الادبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص348.

[5] احمد ادونيس: الصوفية والسريالية، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط3، د.ت، ص129–130.

إذا كانت الأجناس تتداخل فيما بينها، فما بالنا بنماذج مختلفة لنمط واحد كما فعل "تاج السرّ" على مسارات متفرقة من روايته، فالنموذج الأول للواقعية السحرية الميتافيزيقية يبدو واضحا في بداية الصفحات الأولى من الرواية، من خلال الشعور بالاغتراب، وأسئلة حول ذات البطل لويس نوا وبلدته التي تغرقُ في كل الممنوعات والصراعات النفسية، أما في نموذجها الثاني تمثلت في سرد الراوي أحداث الإصابة بفيروس إيبولا وخاصة البطل واجواءه السحرية التي عايشها وحُشر فيها للأسباب واهية.

لقد لجأ "تاج السرّ" إلى بعث الغُربة في الصفحات الاولى، متحدثًا عن نفسه إلى نفسه واصفًا تعرجاتها ودواخلها، وهو يسير في ذلك سيرا سيرياليا لتفتيت الذات، بتحريك اللاوعي لاكتشاف خبايا النفس وما يُستبطن فيها، ذاك لأن السريالية تنطلق من الواقعي إلى ما فوق الواقعي المرئي المحسوس، لتفصح عن ما يختزنه العقل الباطن، بالتركيز على سيكولوجية الشخصية المعقدة التي كانت تتحدث عن نفسها ضمن تيار الوعي الذي يكسبها بعدا أعمق، يظهر في شخصية تينا؛ حينما يمنحها الراوي طابعًا سحريًا .

يستمر نظام المخاطبة عبر الذات طيلة الصفحات ويتجسد في موقف أكثر دراماتيكية، فكثيرٌ هو الآخر الذي بداخلنا ونحاول أنّ نكونه، وهذه المرة أن لا نكونه، حيث كانت "تينا " على ما هي عليه الآن، لقد خاطبت ذاتها المتعددة الوجوه على أنّ تجد نفسها في ظل هذه الالتباسات اثناء إقرار نوا بخيانتها، واستمراره لهذا دون اكتراث بها ان هو تعافى من الفيروس، زادها هذا الموقف صدمة حتى " انها قالت: لو لم اكن بائعة ماء في الشوارع، لوددت أنّ أكون راقصة في فرقة انزارا للفنون الشعبية، برفقة الخال ماجوك وكان هذا الإيضاح، عكس الإيضاح الروتيني "[1]، فهذا الحوار الداخلي بيّن أنها تمنت راقصة بدل بائعة للماء في الشوارع، ولو كان هذا لما اصطدمت بالقدر الذي بددّ حياتها إلى ضنكٍ وجمعها بنوا، وأودى إلى انهيارها النفسي، فدفعها على أن تقول ما لم تقله سابقًا نتيجة التغيّر السياقي.

حفلت الرواية في الجمع بين المتناقضين والمتنافرين تجاذبت ثنائية الخوف والرغبة، ومن هنا تَوَلَتها الحيرة والقلق من المصير المرتقب، فشكلتها تساؤلات عديدة عن برنامج مكافحة الرعب بالفن وتأثيراته النفسية تلك في فترة خيّم عليها اشتداد وطأة الفيروس، الأمر الذي جعل الجميع يجزم وبصوت واحد "كيف نقاوم الرعب بالفن ؟ كيف نغني ونصفق للرقص والحيل السحرية، وننبهر ونحن بلا مصير ؟"[2] اسئلة واكثر رُددت داخل كل واحد في كرنفال الساحر جمادي احمد تحت ضغط الخطر، كأن يقول احدهم أو كلهم بضمير جمعي واحد هل نحتفل لمحاربة النسيان، أم نقف مكتوفي الأيدي حيّال الرغبة ونتجاوب معه وهو ما يعني لنا الاستسلام هل نسمح بأنّ

[1] أمير تاج السرّ : ايبولا 76، ص82-83.

[2] المرجع نفسه ، ص117.

نقتل؟ اسئلة باتت تصاغ تلك الشاكلة. الخوف يزدادُ والرغبة في النجاة تتأرجح في انفسهم ؛حتى ساقتهم إلى الاحتفال والتي تمظهرت عن طريق المساءلة.

و بهذا نحت رواية "الحب في زمن الكوليرا" منحًا سرياليًا مقاربًا للقطبين المتمثلين في الخوف والرغبة، وهو ما جسده خوف الدكتور اوبينيو من جائحة الكوليرا التي عصفت بأقاليم الكاريبي وقبضت على روح والده، ثم رغبته الجامحة في العيش رغم شبح الشيخوخة الذي داهمه طيلة أعوامه المتبقية ظنًا منه أنها قاربٌ للموت متناسيًا أنّ القدر يسبق الموت بسبب الشيخوخة، إلا أن أدركهُ الموت ورماه بين أحضانه ؛ أثناء سقوطه من جذع شجرة المانغا في محاولة منه للإمساك بالبغاء. مشهد اخر حاسم في رواية إيبولا والذي مثله البطل لويس نوا كقاتل تخيّلي " في تلك اللحظة عاودته رغبة القاتل التخيّلي، وتمنى لو امتلك قدرة تحويلها إلى واقع، وسبق إيبولا الذي يمتلك وحده لغة الموت الحقيقية، في قتل رياك، واحراق مصنعة الحقير"[1]، كانت رغبة البطل قتل صاحب المصنع الذي لطالما كان متسلطًا عليه، لكن سرعان ما اعاد حساباته النفسية وترردد، " لقد حول رياك باقتحامه الناعم ذلك(...)، افكاره من قاتل تخيلي إلى مُمتنٍ تخيّلي حتى الان"[2]، فالسوريالية تمثلت هنا في رؤيته الخيالية لما يتمناه، وهل هو على حق فيما تمنى، مما اضطرهُ أن يضع مُصوغًا يُبرأ فيه نفسه.

حمل هذا المشهد رؤية صوفية واضحة تموقعت في شخصية البطل نوا، وهو مشهد يحتوي في مضمونه على بعض المعاني التي يرتكن اليها الصوفية من قُبيل الميل إلى السكون طالما أن الجحيم ؛و المنصرف إلى كلمة إيبولا، غيّر من أفكاره و رؤياه، وهو ما استشعرناه في رواية"الحب في زمن الكوليرا"من رغبة البطل فلورينتو في قتل الدكتور أوبينيو للفوز بفيرمينا، تلك الرغبة الجامحة القابعة في اللاشعور أثرت في نفسيته وطباعه، بل وقادته ابعد من ذلك ؛إلى حُسن الظن بالله وأن القلوب ستجتمع حتى وإن حالة بينهما حائل، وهي رؤية سيريالية اصطبغت بالصوفية.

يعتبر التوهم والهذيان والهستيريا من أهم الملامح السيكولوجية الطارئة على شخصيات الرواية، وهو ما تبدى من خلال تأثير جائحة إيبولا على المجتمع من النساء" وفي احدى السنوات حين انتشر مرض الهستيريا بين النساء، واصاب حتى زوجات السلاطين من القبائل وبنائهم، ومعلمات المدرسة(...) من المألوف جدا أنّ تطرق بيت بائعة الهوى في الحي القذر، وتصفعك عدة مرات اثناء الطقس، باعتبارها في حالة هستيريا"[3] مثّلها الرعب في النفوس، فشاعت " الهستيريا في السلوك."[4] اما في رواية "الحب في زمن الكوليرا "، فقد خطّى الهذيان فيها طابعًا خاص تمحور في شخصية البطل فلورينتو؛ حينما ظنت والدته بأنه مصاب بالكوليرا، بينما هي اعراض من تذكارات حب فيرمينا فقط. وهي حالات متأزمة عاشتها شخصيات الروايتين في خضم الجائحة المتعايشة، غير انّ

[1] امير تاج السر: إيبولا، ص103-104.
[2] المرجع نفسه، ص125.
[3] المرجع نفسه، ص47.
[4] المرجع نفسه، ص94.

الرواية" إيبولا 76 "نقلت ما عايشه الواقع، بخلاف الرواية الأولى التي سعى كاتبها ؛لتتبع الحب بجنونه وهذيانه في شخصية بطلها.

رصدت رواية "إيبولا76 "كل ما من شأنه أنّ يبعث لقيم تستفحل فيها كل معالم السرياليّين من تطاولٍ على المبادئ الاخلاقية والدينية، ، وتبريرٍ للعلاقات غير الشرعية بين كانيني وإلينا، وهو كما جاء على لسان السارد متتبعًا إيبولا: "في تلك اللحظات(...) ابتسم إيبولا المعلق في المكان، وهو يراها تُقرب وجهها من الوجه المفصد بتلك الدوائر المقيتة"[1]. لقد جعل الراوي إيبولا يتتبع كل ما يجري، وكأنه مراقب يحسب عدد الضحايا عبر الزنى. في القانون السريالي كل تبرير أيّ كان يصوغ لحجم الخيانات والأخطاء في حق الأزواج، وهو ما سار إليه أمير تاج السرّ" إنّ حياة بنات الهوى اقسى كثيرا من الموت"[2]، فقررّن الميل إلى الرذيلة.

نرى أن سبب خيانة لويس نوا هو عدم حب زوجته "كنت تخونني؟ -نعم- مع الينا وكانيني التي التقيتهما "[3]، بينما في "رواية الحب في زمن الكوليرا" كانت بسبب غياب العشيقة، وما تركته من خواء روحي ودافع جنسي إلى ممارسة الحب عبر النزوات العابرة، جاعلاً الروائي من فلورينتو أنه مازال يحتفظ بعذريته لمن احبها رغم تعدد علاقاته.

تمثل أحلام اليقظة بعد سرياليًا سحريًا، فقد استعان بها أمير تاج السر معبرا عن الصراع الداخلي فهي عبارة عن سرد لا ارادي يأتي تلقائيًا، وهو ما حدث مع شخصية العازف مونتي حينما نادت عليه دارينا، وهو في منتصف حلمه الوردي مع مغنية الأوبرا " لحظة يادارينا حتى تنتهى ماريا دونكن من مغامرة اختطافي (...) دارينا تعرف احلام رفيقتها جيدا احلام يقظة متمكنة"[4]، هذه الاحلام كانت بمثابة متنفس، فهي مثلت الهروب من الواقع المزري بخلق عالم اخر بعيدا عن مأساة إيبولا، مثلما تواجدت لنفس تأدية الغرض في رواية "الحب في زمن الكوليرا" مثلتها وبخاصة فيرمينا التي عاشت حالة الضياع النفسي من فلورينتو، وحين اصبحت زوجة ايضا كانت تأتيها أحلام اليقظة كنذير لما يحدث؛ جرّاء الخيانة التي ارتكبها في حقها اوربينيو. لم يُورد تاج السرّ الاحلام في نصه، على غرار ماركيز اكثر منها كونه يتعمق في هواجس والصراعات الداخلية للشخصيات ويخوض فيها أكثر.

وهكذا سدّت الافكار السريالية، و النزاع بين عالم الحياة والموت وبين الشهادة والغيب في الروايتين، ذلك انّ "ماركيز" كان في صدد دراسة الحب كظاهرة تحمل العقد والامراض النفسية في زمن من الكوليرا، غير ان "تاج السرّ" اسقط واقع إيبولا على الحالات المرضية للشخصية البطلة أولاً ثم الشخصيات الأخرى تلو الأخر.

[1] أمير تاج السرّ، إيبولا76، ص23.
[2] المرجع نفسه، ص67..
[3] المرجع نفسه، ص70.
[4] المرجع نفسه، ص131.

2/– مقاربة في الملمح الاسطوري

ترتبط علاقة وطيدة بين كاتب الواقعية السحرية، وبين الأسطورة، ذلك أنها من التقنيات البارزة التي لا يمكنه التخلي عنها لأنها تساعده على إبداء رأيه تُجاه الواقع والتلبس بمجرياته؛ فهي البديل المناسب. لا تكتفِ مصادر النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة بتعرية الاستبداد، بل تسعى إلى تقديم البدائل المناسبة له، وللواقع السياسي بتجلياته كافة عبر تفكيكها للسلطات التي تمارسه من جهة، وعبر تفكيكها لبنى هذه السلطات من جهة ثانية[1]، فهي نابعة من المجتمع تصور أحداث مقدسة، يؤديها أبطال خارقين من الآلهة بهدف توصيل معنى راقي، بتجاوز الواقع المادي إلى العالم لا مادي محسوس تُكسر فيه القوانين النمطية لتخلق عالما فوق الطبيعي.

نجد أن من أهم الغايات التي جعلت الكاتب يستعين بالأسطورة هي رغبته في الكشف عن سلبيات المجتمع ،تأتي الأسطورة لتتحد مع الواقع فتخرج بالأحداث من الواقعية إلى السحرية المثخنة بالإحالات، و في أقصى أبعادها تظل الأسطورة " قصة خرافية او تراثية، وعادة ما تدور حول كائن خارق القدرات واحداث ليس لها تفسير طبيعي"[2]، وهذا ما وجدناه في سابقًا في رواية" ماركيز" التي شكل فيها عالما أسطوريا سحريًا، و هو ما عمد اليه أمير تاج السرّ مُعدّدًا مواطن التوظيف الاسطوري على طول السرد الروائي في رواية "إيبولا76" وهو ما سنتعقبه بتمعن.

يظهر الملمح الاسطوري في رواية "إيبولا76"حينما يعتمد الراوي في سياق حديثه عن قصة تينا، وحياة فتيات المدينة وقصتهن في العشق والحب، "يعشقن كلب صيد سريعا من فصيلة السلوقي، او الأزواخ، يتقافر في الغابات(...)وبعضها من اللائي (...)، تزوجن في الخيال، من الثعلب الماكر الذي كانت قصصه في خداع الارانب، تأتي مصورة في كتب الاطفال"[3]. وهذا متوارث منذ الازل عن الثعلب الماكر في القصص الشعبية، ، انها مسالب اجتماعية تدعو للغرابة، وتدل على مدى العبسية التي وصل اليها مجتمع العالم الثالث.

كما نستكشف ملامح اسطورية اخرى بين سطور الرواية تتجلى في الطقوس وتخليد الارواح الميتة وتمجيدها وتحفيلها بالتهليل والفرح باعتبارها روح حية خالدة تشارك في الافراح، فتحوم فوق البشر وهو رمز للبقاء والثبات أمام التعاسة والأحزان " في مساء ذلك اليوم تسلمت عائلة تينا المتكونة من امها وخالها ماجوك، الراقص في فرقة انزار للفنون الشعبية وروح ابيها التي يعتقدون انها مازالت ترفرف في البيت وتتلقى الفرح والحزن، ويمكن ان

[1] ينظر: نضال صالح ، النزوح الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، ص92-96.

[2] فتحي ابراهيم: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، ، تونس، ط1، 1986، ص57.

[3] أمير تاج السر، إيبولا 76، ص30.

تحوم في الجوار تعري في ميت او ترقص في عرس"[1].وهذا اعتقاد كليّ عن إشراك الانس بالارواح في مكان واحد، وقد ترمز الروح هنا إلى تقديم القرابين للإرضاء الروح كما هي سارية في الطقوس الوثنية، أو في البدع والشرك كالنحر امام قبة الاولياء الصالحين، وكأننا هنا ازاء حكايات وأساطير مستدعاةٍ من ثقافات مختلفة متجاورة في رواية واحدة.

استثمر" تاج السرّ" أحداث أسطورية ومزجها مع أحداث واقعية ليقدم دلالات جديدة تخدم المغزى الذي يسعى إليه، اذا نرى انّ الكاتب يُطلعنا على تفاصيل علاقة صاحب المصنع رياك المتسلط بالعامل لويس نوا، والتي كانت تتمثل في الخضوع، مثّلها ملاك المصانع الذين يحتقرون العمال؛ حتى نشئت بسببهم طبقة كادحة وهي البروليتاريا، والمتجسدة في شخصية لويس نوا " لم يفاجأ نوا حين وجد رياك امامه، بجسده الذي يتطابق تماما مع الاغنية التي صاغتها احدى البنات، في نص قديم، ووصفت فيها رجولة أسد محارب، زأر في غابة، فقررت هوام الأرض مرتعبة بوجهه الذي كان سلطانًا للحكومة استلقت تقاسيمه القاسية، حيث نحتت تمثالا اسمه الشر، غرسته في وسط المدينة ايام التمرد، "[2] هذا الخرق للنظام ؛حتى ان غُرس الشر باسمه ، وجهٌ أخر للتمرد عن ما كان يحدث له اثر معارضته، دون ان يخشَ.

وفي مشهد اخر يدعو إلى الغرابة، لجأ "تاج السر" إلى الاسطورة القديمة، متمثلةً في الآلهة التي لها صور معينة مرسومة في الذهن ، فقد انتج جيمس رياك اقنعة قطنية مبطنة وقرر ان ينقش فيها بعض التعاويذ التي ترمز للألهة " وفي سبيل ترويجها وسط القبائل الوثنية (...) وتسأل النار والحطب، وجذوع الاشجار باعتبارها آلهة أن تهبها الرحمة وتزيل الهم نقش على بعضها (...)، و اقسم بأنها تعاويذ النجاة "[3]، وهي تحمل دلالات ترمز للنجاة من قبضة فيروس إيبولا.

أراد الكاتب أنّ يؤكد على ضعف الإنسان حتى أمام المظاهر العادية بل وعجزه نحوها، لكنه" لم يستسلم، بل لقد تخطى كل ذلك بأداة فذة، خلق عالما جديدا ولم يكن العالم المخلوق وهمًا، وانما كان هدفا عجزت ادوات الانسان وخبرته العملية عن خلقه، وكانت تلك الأداة الفذة في يد الإنسان البدائي هي الاسطورة" [4]، وهذا ما وضعه الكاتب عندما خلق من نفسه عالما عجز الكثير عن إيجاده، وهو ما يعد عملاً غرائبيا، نشاهده إلا في عالم الأساطير، ومن هنا تتحقق الواقعية السحرية.

---

[1] أمير تاج السر: إيبولا 76، ص32.

[2] المرجع نفسه ، ص43.

[3] المرجع نفسه، ص79.

[4] عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة، بيروت، ط2، 1979، ص28.

ومن خلال مقاربتنا للملح الأسطوري بين الروايتيّن وجدنا أن الأسطورة قد تجلت في رواية "إيبولا76"، في جانبها التراثي، حينما تحدث "تاج السرّ" عن الحكايات الشعبية والثقافات الموروثة الضاربة في عمقها العربي التاريخي المتجذر منذ القدم، كما هي أيضا في جانبها الخرافي، وهو ما لا نلمحه في رواية "الحب في زمن الكوليرا"، عندما ذكر ماركيز أسطورة السفينة الغارقة سان خوسيه المحملة بالكنوز انطلق فيها من حقيقة متجاوزًا بعدها الأولي ليقحم القارئ في التماهي عبر الخيالات، الإبحار على بعد 200 كلم في قاع البحر لرؤيتها، وهو ما لا يمكن أنّ يتقبله العقل البشري، دون ادنى الوسائل لذلك ك:الغواصات او غيرها من الوسائل المستعملة في الولوج إلى لمحيطات والبحار، ومع غرابة ذلك المشهد رحبت فيرمينا بواحدة من خيالاته على الإطلاق، وهو ما يُعد ضربًا من إحدى خيالات الكاتب نفسه، فقد وظف ماركيز الأسطورة غَير التوظيف المعهود مبرزًا بأن هاته الأسطورة هي وقائع تاريخية حدثت في زمن بعيد، فاحتفظت بها الذاكرة البشرية.

الملمح الاسطوري ذو اهمية كبيرة لدى الكتاب الواقعية السحرية شريطة مجاراتها لتقنيات العصر الحديث كتقنية الوعي او غيرها، فقد جاءت الاسطورة بتقنية جديدة واصبحت تسمى تيار الوعي في الواقعية السحرية، وهو اكتشاف الجوانب الخفية في حياة الانسان سواء بالتغلغل في اعماق النفس واستبطان ما يُجري فيها، إستنادا على الخيال، و من ثم كان لا بد من اللجوء إلى الاسطورة والخرافة بمفهومها الثقافي الواعي[1]. اصبحت الاسطورة في اطار قصها للأحداث القديمة تهتم بوعي ثقافي يساير العصر الراهن، فلم تعد بمعزل على كينونتها الاولى، انما اندمجت مع الواقعية بغيةَ الغوص في اعماق الذات البشرية، وما يحُفل به الحدث، ما عُلن منه او خُفي ومن ثم كَشفه للعلن، عن طريق تحويل الأحداث الواقعية إلى أحداث سحرية ذات طابع خاص.

3/- مقاربة في الملمح العجائبي

سبق وان استهلينا العجائبي وتطرقنا إليه بالتفصيل والتعليل كما هي حال غيره من الملمحيّن الأسطوري والسريالي على حد سواء في كلا الفصلين الاول والثاني، وعلى هذا الاساس أردنا ان نحدد المقاربة بين السحرية عند ماركيز والسحرية عند " تاج السرّ"، وعليه سننطلق في ذلك معتمدين على وظائف فلاديمير بوب التي تمّ تبيانها سابقا عند دراسة" رواية الحب في زمن الكوليرا".

نجد أنّ وظيفة الرحيل قد تجّلت من خلال سفر البطل الدكتور اوربينيو إلى فرنسا وبحثه عن الدواء المستجد للقضاء على جائحة الكوليرا، وفي تتبعنا لرواية " إيبولا 76 "رأينا ان البطل لويس نوا غيرُ البطل في الرواية الأولى، لم تتجلى وظيفته في البحث عن الدواء وتقديم المساعدة، بل انتظر انْ تصله المساعدة عن طريق طائرة النجدة

[1] ينظر: حامد أبو أحمد، الواقعية السحرية في الرواية العربية، ص25.

للفرار من هذا الوضع المأساوي المهيمن على البلدة " سمع هدير حركات السرب، نوا صرخ داخل ذهنه: نجدة...نجدة"[1]وهي بخلاف مهمة الطبيب اوربينيو في "رواية الحب في زمن الكوليرا."

أما الوظيفة الثانية فقد تمثلت في الاداء السحري وجدناها في رواية ماركيز متوقفةً على الطبيب اوربينيو في بحثه عن الدواء المعالج بأحدث التقنيات المستعملة في الطب للقضاء على جائحة الكوليرا، لِيُخلص منطقة أقاليم الكاريبي بما ألم بها. وفي "رواية إيبولا 76 "لم تكن لشخصية البطل أيّة مبادرة لإيجاد حل او البحث عنه، بل كان ينتظر ما يفعله الطبيب لوثر وصديقه الطبيب نصر الدين أكوي من اسعافات الاولية كعلاج تقليدي حيال مرض مستجد أصابه أثناء عودته من رحلة حزن مباغتة من الكونغو الى انزارا "كان الطبيبان المنشغلان بنوا، نصر الدين اكوي (...)ولوثر (...) طبيبان عاديان (...)اتخذا قرارا فوريا أن يعالج كحالة طارئة، ثم يحدد مرضه بعد ذلك إن عاش (...)، حُقن جسده بمادة النوفالجين"[2]، وقد كانت للأداة المستعملة نتيجة سحرية، فقد حدث "انّ لويس نوا قد افاق من اغمائه، تلك الافاقة التي تعرف وسط المحليين، بانها صحوة الموت"[3].وهو نوع من الاداء السحري للبطل المتمثل في مزاولته للحياة في ظل ان من أصابهم الفيروس صاروا ضحايا له.

تمثلت الوظيفة الثالثة؛ و هي وظيفة المنع في رواية "الحب في زمن الكوليرا" في موت والد الطبيب اوبينيو، وهو في ذلك الحين مازال طالب طب في فرنسا يواصل مهمة بحثه عن الدواء، اما في رواية إيبولا" فقد كانت فيها الوظيفة متمثلة في منح البطل لويس نوا اثناء تواجده في مصنع رياك، وهو في عملية ترقب النجدة الدولية، ذلك ان هذا المنع تمثل في تَأخر الطائرة، ثم بعدها تبين انها طائرة اجلاء دولية، " ابشروا يا رفاق...لقد وصلت النجدة، طائرات الهليكوبتر تحلق في سماء انزارا...وصل الانقاذ"[4] وبعدها حلّت خيبة امل، وعُرف بانها "طائرات اجلاء دولية (...)انتشلت بنشاط كبير، كل الذين يقيمون بعيدا عن اوطانهم في مهمات تُصنف انسانية"[5].

وظيفة التجاوز هي الرابعة التي وجدنا في رواية" الحب في زمن الكوليرا "على شاكلة تدخل الشخصية الثالثة في الحياة الزوجية، تتمثل في المرأة الزنجية كمرأة شريرة حاولت هدم الثنائي وتخريب البيت الزوجي لفرمينا واوربينيو، اما في رواية" إيبولا76" نراها في شخصية إلينا التي لعبت دور المراة الشريرة هنا، والتي حاولت كسر الاستقرار الزوجي والثقة بين لويس نوا وزوجته تينا ازاقوري، اثناء دخولها في علاقة معه، وهو ما ذُكر في مقاطع

[1] امير تاج السر: ايبولا 76، ص137.
[2] المرجع نفسه ، ص53-54.
[3] المرجع نفسه، ص69.
[4] المرجع نفسه، ص133.
[5] المرجع نفسه، ص140.

متفرقةٍ من الرواية، "كان نوا يزور تلك المرأة التي تعرف عليها في نزل ضيق في اطراف العاصمة كينشاسا(...)، وكانت من خادمات الغرف المتطلعات، يأتيها مرة او مرتين في الشهر(...)ملتصقا بشياطين الفجور كلها"[1].

وفيما يخص وظيفة الخداع فقد تمثلت في الأساليب المتبعة من قبل البطل لخداع البطلة، ففي رواية الحب في زمن الكوليرا استُظهر عندما لجأ البطل إلى عدة اساليب لكي لا يتم اكتشاف عملية خداعه لزوجته، والتي لم تجدِ نفعا في النهاية، اذا تم اكتشافه بطريقة سحرية عن طريق حاسة الشم، اما في رواية إيبولا كان البطل لويس نوا غير مكترث ولا أبهٍ بما سيحل عند اكتشاف خطيئته، وما ورد منه من اساليب ملتوية كان عفويا ولا ارادِيًا كشراء الحرز الاحمر، والذهاب في طريق فارغ للمصنع، السفر للسياحة في كينشاسا لمشاهدة الحفل والالتقاء بإلينا غير ان زوجته تنبهت بخديعته عن طريق الاحساس اليقيني، " اليقيني، " وبالرغم من ان تينا لم ترَ تلك العشيقة (...) الا انها كانت تعرفها جيدا "[2].

لقد لاحظنا ان العجائبي قد تجسد في رواية " الحب في زمن الكوليرا " على انه مرتبط بالمشاهد العجائبية، والتى وظفها في رحلة فيرمينا مع ابوها ثم زوجها، بينما في رواية تاج السرّ فقد تجسد في جانبه ما فوق الطبيعي، وهو ما بدى عندما وصف العصا التي يتوكأ عليها العازف مونتي وكأنها فتاة في العشرينات تحلم "كما تحلم بنات جيلها بالفرسان والاساطير"[3] ،وكان أن أغرمت بلاعب التنس بأول لقاء، لقد منحها الكاتب بعدًا سحريا، فامتهنت المخاطبة والخوف من الإصابة بالفيروس "انكمشت الفتاة دارينا في ركنها البعيد، وتهشُ الهواء بيدها بلا وعي كأنها ترى الخطر وتنازله(...)تفكر في عمرها القصير، وانه انقضى بسرعة"[4] تشبعت العصا "جماد" بصفة الأدمية "عاقل".

من الطرق التي استخدمها "تاج السرّ" للوصول بعمله من الواقعية إلى الواقعية السحرية هي المسخ والتحول التقريبي، ففي مشهد إصابة البطل بالفيروس وصديقه، إبْتُدع ان كل من اصيب به هو قردٌ ، اذا نظر عمال المصنع إلى بعضهم" بحثا عن اذيال مفترضة، واقسم الكثير(...) أنّ نوا يملك ذيلاً، والكيني أوقيانو كان يحب فاكهة الموز التي تحبها القرود "[5]، كما جاء مشهد عجائبي اخر يتمثل في استدعاء روح الاب لزوجته وابنته إلى عالم الاموات وهذا عندما كانت تينا مع زوجها في المستشفى، وأمها أبت ارتداء اقنعة واقعية بحجة ان روح زوجها

[1] أمير تاج السرّ: إيبولا 76 ، ص11.
[2] المرجع نفسه ، ص33.
[3] المرجع نفسه ، ص119.
[4] المرجع نفسه ، ص77.
[5] المرجع نفسه ، ص67.

ارتآها للمجيئ "قالت الروح بصراحة، تعالي يا اشول... تعالى بصحبة تينا من فضلك، لقد اشتقت لكما انتما الاثنين"[1].

هناك الكثير من المشاهد السحرية في رواية "ايبولا76" ، فلا تكاد صفحة تخلو من المشهد العجائبي بحكم أنّه يلاحق أغلب فصول الرواية وأحداثها ،وعلية يتضح لنا انّ المقاربة العجائبية بين الروايتيّن، اتخذت شكلين، الشكل الاول تقارب فيه الروائيين من ناحية الوظائف المتعمدة مع بعض الفروقات الطفيفة المشار إليها، اما الشكل الثاني نجد فيه ان العجائبي قد نحى نحو عجائب الرحلات في الرواية الاولى، بينما في الرواية الثانية فقد تمثل عند الكاتب في عجائب الماورائيات، وهو ما يبث في المتلقي نوع من الحيرة والدهشة ويجعله يتفاعل مع مجريات أحداث الرواية.

وفي نهاية هذا الفصل نكون قد استعرضنا لتجليات الواقعية السحرية التي تمَّظهرت عند امير تاج السرّ في روايته " إيبولا 76 " معرفين به وبأهم منجزاته التي اغنى بها الساحة الادبية ، ما جعلنا نقدم ملخص حول روايته هذه ، مقاربينها بسابقتها "رواية الحب في زمن الكوليرا "لماركيز، من حيث عناصر الواقعية السحرية وملاحها التي ارتكزت عليها لتشكيل قوامها ذاك.

[1] المرجع نفسه ، ص83.

خاتمة

خاتـمة

ختاما توصلنا الى بعض العناصر الاستنتاجية التي كانت حوصلة لدراستنا ، لكلا الجانبين النظري والتطبيقي ، و هي كالآتي:

– تبنى تيار الواقية السحرية عناصر الخيال والسحر ودمجهم بالواقع ما جعله يتصف بنوع من الجمالية والفنية

– ارتبط في بدايته بواقع أمريكا اللاتينية الذي تداخلت فيه كل العناصر اللاواقعية ، في حين رأى البعض أن جذوره تعود التراث العربي القديم

– تعددت آراء النقاد والكتاب حول مفهوم الواقعية السحرية ،فكل طرف تبناها حسب خلفياته المعرفية ، فكتاب الغرب تناولوها على أساس السحر الموجود في الواقع أما كتاب العرب تناولها على أساس الحكايات التراثية

–ظهرت الواقعية السحرية كردة فعل على الواقعيات السابقة التي نقلت الواقع كما هو بينما هي قدمت نوع من التوازن الدقيق بين الواقع واللاواقع

– تبنت الواقعية السحرية العديد من الملامح والخصائص التي منحت للرواية بُعدًا جماليا وسحريا ،جعل أغلب الروائيين يلجؤون الى توظيفها في أعمالهم الروائية كالخيال والرمز والخوارق والعجائبي والاسطورة والسريالي

–أما الجانب التطبيقي الذي خصصناه للمقاربة بين رويتي ماركيز وأمير تاج السر فقد توصلنا فيه الى النتائج الآتية :

–كانت حياة ماركيز حافلة بالإبداعات الروائية منذ أن تأثر بالعالم الكفكاوي ما جعل تيار الواقعية السحرية لصيقًا باسمه حيث ذاع صيته من خلالها " مائة عام من العزلة " أما تاج السر كانت تجربته الابداعية مستقاة من أدب أمريكا اللاتينية وأول رواية اشتهر من خلالها "مهر الصياح"

– ظهرت أولى تجليات الواقعية السحرية في رويتي ماركيز وأمير تاج السر من خلال الجوانب الفنية والشكلية لرواية كسحرية العنوان هذا النوع من التوظيف يعطي جمالية للعنوان ويجذب المتلقي للولوج الى أغوار الرواية

–تجلى هذا التيار أيضا في مضامين الروايتين من خلال أدوار الشخصيات التي عانت صرعات نفسية بين الحياة والموت والحب والفراق والأحداث التي كانت لها سحرية خاصة على طول السرد الروائي فلكلا الروايتين ، تناولا أبرز حدثين: قصة الحب ووباء الكوليرا و إيبولا واكتسى الزمن من خلال الواقعية السحرية بعدًا سحريا في كلا الروايتين فغارسيا ماركيز ارتكز أكثر على توظيف الزمن الماضوي في روايته بينما تاج السر لم يعتمد على استرجاع الاحداث بل مجرد ذكريات كان يشير اليها في روايته كما ظهرت الاماكن في الروايتين بين الواقعي والخيالي فماركيز كثف من الاماكن المفتوحة وأهمها اقليم الكاريبي بكل ما يحمله من تناقضات و سحر أما تاج السر من أبرز الاماكن المفتوحة التي اعتمدها في روايته مدينة أنزارا السودانية

خاتـمة

– تجلت أيضا ملامح الواقعية السحرية في كلا الروايتين من خلال ،الملمح السريالي الذي وُظف للكشف عن الذات الانسانية وما تحمله من صراعات وهو ما عبرت عنه الشخصيات بين احلام اليقظة والهواجس والهذيان أُعتبر الملمح الأسطوري أيضا من ركائز هذا التيار حيث ربطه ماركيز بما هو تاريخي قديم بينما تاج السر ربطه بالخرفات والرمز والموروث الشعبي، أما الملمح العجائبي نجد ماركيز وظفه من خلال المشاهد الخارقة عبر رحلات شخصيات وأهم الوظائف التي قامت بها بينما تاج السر وظفه من خلال عالم الماورائيات و طريقة المسخ على الشخوص وإكساب الأدمية للجماد وأنسنة الأشياء لنتوصل في الاخير ومن خلال عرضنا لهذه النتائج وخاصة الجانب التطبيقي الذي خصصناه للمقاربة حول تجليات الواقعية السحرية لكلا الروايتين أن أمير تاج السر كان متأثرًا بغارسيا ماركيز في تبنيه لأهم ملامح وخصائص الواقعية السحرية ففي روايته "الحب في زمن الكوليرا" تحدث عن قصة حب في ظل ظروف وأزمات عاشتها منطقة الكاريبي كالحرب ووباء الكوليرا وهو أيضا ما بنى عليه تاج السر روايته إيبولا76عندما تحدث عن قصة حب بين البطلين في فترة صعبة مرت بيها السودان إثرا انقسامها واجتياحها بوباء إيبولا إلا ان رواية ماركيز انتهت بالقاء البطلين أما تاج السر انتهت روايته بموت أحد البطلين بسبب الوباء ،كما أن أغلب عناصر الواقعية السحرية التي تبناها ماركيز في روايته وظفها ايضا أمير تاج السر مع بعض النقائص في التوظيف ، ما بين أن ماركيز وُفق في تبنيه لهذا التيار فحين تاج السر باعتباره لاحقا تأثر بخصائص هذا التيار من خلال أعمال غارسيا ماركيز.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

أولا: المصادر

-القرآن الكريم برواية ورش

-أمير تاج السر: ايبولا 76 ،دار الساقي ،بيروت ،لبنان، ط2 ، 2015.

-غابرييل غارسيا ماركيز ،الحب في زمن الكوليرا ،تر : صالح علماني ،دار الهدى للنشر،ط1، 1998.

المعاجم

-إبراهيم مدكور :المعجم الفلسفي ، الهيئة العامة لشؤون الطابع الأميرية ،القاهرة ،دط

-أبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا :معجم مقاييس اللغة ،دار الذكر للطباعة والنشر والتوزيع ،تح: عبد السلام محمد هارون، ج3، ، د.ط، د.س.

-إبن منظور: معجم لسان العرب ،دار المعارف القاهرة ،دط ،تح: عبدالله علي وأخرون

- محمد القاضي :وأخرون معجم السرديات، دار علي للنشر ،تونس ،ط1 ، 2010

- سعيد علوش :معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني ،بيروت ،ط1 ،1405-1985

- شوقي ضيف: معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر ط4، 2004.

- فتحي ابراهيم: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، ، تونس، ط1، 1986.

ثانيا: المراجع

- أبو أحمد حامد: الواقعية السحرية في الرواية العربية ،المجلس الأعلى للثقافة، د.ط ، د.س.

- ابراهيم خليل: بنية النص الروائي ،دار العربية للعلوم ناشرون ،الجزائر، ط1 ، 2010

-ابن إدريس الرازي ،ابن ابي حاتم: تفسير القرآن العظيم، تح :أسعد محمد الطيب ،مج 1، مكتبة ،نزار مصطفى الباز، مكة المكرمة الرياض ، ط1 ، 1997.

- أحمد ادونيس: الصوفية والسريالية ،دار الساقي، بيروت، لبنان، ط3، د.ت.

-أمير تاج السر: ايبولا 76 ،دار الساقي ،بيروت ،لبنان، ط2 ، 2015.

- أمير تاج السر:سيرة مختصرة للظلام، بردية/اجيال للنشر، القاهرة، مصر، ط1،2018.

-إليفي بولان، المقاربة التداولية للأدب، تر: محمد تنفو وليلى أحمياني،تح: سعيد جبار،رؤية للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2018.

- بول ريكور، الزمان والسرد (الزمان المروي)، تر: سعيد الغانمي ، مر: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت لبنان، ط1، ج3، 2006 .

- بيغلهول وآخرون :أساسيات علم الوبائيات ،أكاديمية أنترناشيونال ،بيروت لبنان ،دط، 1983

- تدوروف :مدخل الى الأدب العجائبي والغرائبي ،تر: صديق بوعلام ، دار الكلام الرباط،ط1، 1993

- حسين علام :العجائبي في الادب ،دار العربية للعلوم ناشرون،الجزائر،ط1، 2009

- حسين البحراوي :بنية الشكل الروائي (الفضاء الزمن الشخصية)، المركز العربي بيروت لبنان ،ط1، 1990.

- حميد الحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ،مركز الثقافي العربي بيروت لبنان ،ط1، 1991 .

- حامد أبوأحمد :الواقعية السحرية في الرواية العربية ،المجلس الأعلى للثقافة ، د.ط ،د.س.

- خالد التوزاني :الرحلة وفتنة العجيب ،دار السويد للنشر والتوزيع أبو ظبي ،ط1، 2017.

-عزدين اسماعيل :الأدب وفنونه ،دراسة ونقد ،دار الفكر العربي للنشر القاهرة ، د.ط، 2013

-عبد الله المتقي عبد الله الهداوي: مؤلف جماعي الجوائح في الازمنة المعاصرة ،دار العرفان للنشر والتوزيع.اكادير،ط1، 2002.

-عبد الحق بالعابد :عنفوان الكتابة ،ترجمان القراءة ،انتشار العربي ،بيروت لبنان،ط1، 2013.

- عبد اللطيف الصديق :الزمن أبعاده بنيته ،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر لبنان،ط1 ،دس

-عبد المالك مرتاض :نظرية الرواية (بحث في تقنية السرد)،عالم المعرفة المجلس الوطني للفنون والادب ،الكويت ،دط، 1998.

-عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة، بيروت، ط2 ، 1979.

-غابرييل غارسيا ماركيز :رائد الواقعية السحرية ، تر:عبد الله حمادي ،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر دط، 1982

قائمة المصادر والمراجع

-غابرييل غارسيا ماركيز: حكاية غريق ،تر: عبد الظاهر عبد الله ،مكتبة الاعلام للثقافة ،د.ط ،2000

-غابرييل غارسيا ماركيز ،الحب في زمن الكوليرا ،تر : صالح علماني ،دار الهدى للنشر،ط1، 1998

-ديفيد هوبنكز: الدادائية والسريالية ،مؤسسة الهنداوي للنشرمصر،ط1، 2012.

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

-سعيد يقطين:تحليل الخطاب الروائي(الزمن ،السرد،التبئير) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3،1997.

-سناء شعلان: السردالعجائبي و الغرائبي، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي ، الاردن،دط، 1970-2002.

-سيترون شوكت يوسف: المضمون التاريخي العالمي لأدب الواقعي النقدية، اتحاد كتاب العرب دمشق ،د.ط ، د.س.

- شعيب حليفي: شعرية الرواية الفنتاستيكية ،دار العربية للعلوم ،ناشرون، الرباط ،ط1، 1430هـ-2009.

-شلدرون واتس: الأوبئة والتاريخ،(المرض والقوة الامبريالية)، تر :احمد محمود عبد الجواد ،المركز القومي للترجمة والنشر،قاهرة،ط1، 2010.

-فلادمين بروب : مرفولوجية القصة ،تر: عبد الكريم حسن- سميرة بن عمو، شراع للنشر والتوزيع ،دمشق، ط1، 1996.

-ضياء غني العبودي :شواغل سردية ،دراسات نقدية للقصة والرواية ،تموزية للطباعة والنشر ،دمشق ط1، 2012

- كمال أبو ديب :الأ دب العجائبي والعا لم الغرائبي ،دار الساقي للنشر لبنان بيروت ، ط1، 2007

- لؤي علي خليل: عجائبية النثر الحكائي، التكوين للترجمة والنشر، دمشق ،دط ،2007

- محمد مندور :في الأدب والنقد ، نهضة مصر للطباعة والنشرو التوزيع ،القاهرة ،دط، 1988

-محمد مفتاح: دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، د.ط، د.س.

- محمد أبطوي :كورونا وتداعياتها، المركز العربي للأبحاث ، ودراسات السياسات ، قطر، د.ط، 2002

- مصطفى الفقي : تداعيات الجائحة ،مكتبة الإسكندارية للنشر، مصر، د.ط، 2020

قائمة المصادر والمراجع

– محمد صابر عابد سوسن–هادي جعفر البياتي :جمالية التشكيل الروائي، دراسة في الملحمة الروائية ،در الحوار للنشر، سوريا ، ط1، د.س.

– ميجان الرويلي، سعد البازغي: دليل الناقد الادبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان،ط1 ،2002.

–نبيل راغب: المذاهب الأدبية من الكلاسيكسة إلى العبثية،دار مصر، القاهرة ، مصر ،ط1، 1997.

– نضال صالح :النزوع الاسطوري ،في الرواية العربية المعاصرة ،الالماعية للنشر عين الباي ،قسنطينة ،ط1، 2010

– يمنى العيد : الرواية العربية(المتخيل وبنيته الروائية)، تر: العربي ،بيروت، لبنان ،ط1،د.ت.

–يمنى العيد :لموقع والشكل (بحث في السرد الروائي)، مؤسسة الابحاث العربية،بيروت،لبنان ط1،1986.

الرسائل الجامعية والمجلات:

أولا : المجلات

– الطيب بودربلة، سعيد جبا الله :الواقعية في الأدب، مجلة العلوم الانسانية ،ع7 ،كلية الآداب والعلوم الانسانية ،باتنة ، فيفري 2005.

– أحمد عبد الرحمان : اتجاهات البنية الحديثة للسرد في الرواية العربية " الواقعية السحرية " أنموذجا ، مجلة الذاكرة ،مج9 ، كلية العلوم والآداب بالقربات ،جامعة الجوفة المملكة العربية السعودية ،2012

– ثناء نجاتي عياش: الخيال عند التفنازاني وكولوريج، مجلة أم القرى لعلوم الشريعة واللغة العربية آدبها ،ج15 ، ع26،الجامعة الهاشمية الزرقاء ،الأردن صفر 1424

– حسن شنودي ،آزدار كريم: فصيلة الادب المعصر،ع10، hsh50165@yahoo.com

– رضا ناظميان: الواقعية السحري في مدن الملح لعبد الله منيف مجلة إضاءات نقدية(فصيلة محكمة) ع29 2018

– فؤاد عبد المطلب: غارسيا ماركيز والواقعية السحرية "العجوز العظيم والأجنحة جامعة حرش الاهلية قسم اللغة الإنجليزية وآدابها ،الأردن jounal of the college of languages jssue 37 (2018).

– صلاح الدين عبدى :الواقعية السحرية في أعمال ابراهيم الكوني رواية "الورم" أنموذجا ، مجلة العلوم الانسانية الدولية ، ع19 ،2016

– لبابة حسن: مفاهيم ومصطلحات أدبية ، مجلة سطور، ع0 ،28 مارس2019

– داود نجاتي: آليات السرد ودورها في تشكيل بنية النص السحري "مقاربة أسلوبية لرواية "حارث المياه" لهدى بركات مجلة الخطاب ،مج 13 ، ع2 ،جامعة أصفهان ،ايران

– يوسف العلمي: نظرية الجوائح مفهومها وأدلة مشروعيتها ،مجلة الربيئة ، ع0، النادي الرقمي المتفرع عن جمعية العلماء المسلمين الجزائريين ،المغرب 1ديسمبر ،2020.

ثانيا: الرسائل الجامعية

– جديد خيرة: العجائبي في الرواية المغربية المعاصرة ،"روايات الميلود شغموم" أنموذجا ،(رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتورة) ،في الأدب العربي تخصص الرواية المغاربية والنقد الجديد ، جامعة جيلالي لياس كلية الآداب واللغات والفنون ،سيدي بلعباس ،2017-2018

– عبد القادر عواد: العجائبي في الرواية العربية المعاصرة "آليات السرد والتشكيل"،(رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتورة) ،في النقد العربي المعاصر ،كلية الآداب واللغات والفنون ،وهران،2011-2012

– فاطمة الزهراء :عطية العجائبية وتشكيلها السردي في "رسالة التوابع والزوابع لابن شهيد الأندلسي ومنامات ركن الدين الوهراني" ،(رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتورة العلوم في الآداب واللغة العربية) ،تخصص أدب مغربي وأندلسي ،جامعة محمد خيضر ، بسكرة ،2014-2015

– مجاهد يمينة : تاريخ الطب في الجزائر في ظل الاستعمار الفرنسي (رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتورة) في التاريخ المعاصر ، جامعة وهران ،2017-2018.

– نجاة ذويب، بلاغة التفاصيل في رواية 366 لأمير تاج السر، مجلة علوم اللغة العربية وأدابها، كلية الأداب واللغات الأجنبية والعلوم الإنسانية، جامعة الوادي، الجزائر،د.ت.

– ياسين عبد القادر،يوسف شاهين :تجليات الأسطورة في رواية المرأة الفلسطينية (رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير) في اللغة العربية وآدابها ،جامعة النجاح الوطنية في نابلس، فلسطين ،2015

ثالثا: المواقع الالكترونية

– أحمد برقاوي :الوهم والخيال http://www.albayan.ae ، 25أكتوبر 2015.

أحمد رجب :أمير تاج السر، عاشق الغرائب الذي كتب سيرة الظلام، –middle http :// eastonline .com.

– أمير تاج السر، كتابة الواقع والسحر، نخيل عراقي، مدونة الثقافة العراقية، http:// www.iraqpalm.com ، 2021/11/28.

ابراهيم حمزة، : تاج أمير السر (ما حققته حتى الأن يؤهلنا لاعتزال الكتابة) : http// //www.independentarabia.com /05/10/ 2022 .

– ابراهيم عادل: رواية جزء مؤلم من حكاية (الواقعية السحرية العربية) http : // www.ida2at.com. 06/09/2018.

–عبد الرزاق بوكبة، أمير تاج السر (النص ينتصر على ارادتي) http// www. Aljzeera.net 18/01/2014.

– عبد الرحمان هلوش : حدث في الذاكرة (الطبيب والروائي السوداني أمير تاج السر راوي حكايات) /: Aljzeera .net/http 09، /2022/07.

–فاير علام: صاحب اشتهاء وتوترات القبطي يخبرنا عن كتبه وشخصياته المفضلة، http :// rassef 22.net 08/06 /2019/ .

–عيسى ناصري، زهور تأكلها النار (رواية ثورة حطبها النار)، www.aljazeera.net // : http.

– غيداء التميمي : الواقعية السحرية في الرواية العربية ، الاداب والفنون الادبية ، 2021/10/23 ، 07:25 ، http:// www .Mawdoo3.com

–موسى ابراهيم أبو رياش، الفريسة والصياد في رواية صائد اليرقات لأمير تاج السر http://www.alquds.co.uk. ،2017/10/10.

–وفاء شعراني، رواية مهر الصباح لأمير تاج السر (البحث عن ملوك الطلاسم وضحايا السحر) http: // www.alquds.co.uk، 16 /07/ 2018.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

كلمة شكر

إهداء

مقدمة .....أ

الفصل الأول

نقد الواقعية السحرية في خطاب الجائحة

-المبحث الأول: مفهوم الواقعية السحرية والنقد الواقعي 6

أولا: مفهوم النقد الواقعي..... 6

ثانيا : مفهوم الواقعية 7

– تعريف الواقعية لغة..... 7

– تعريف الواقعية اصطلاحا 7

ثالثا : تعريف السحرية..... 8

– في القرآن الكريم 9

في السنة النبوية 10

– في المعاجم اللغوية 10

– في الاصطلاح 12

ربعا : مفهوم الواقعية السحرية 14

خامسا : العلاقة بين الواقعية والواقعية السحرية 16

المبحث الثاني: المرجعيات المعرفية للواقعية السحرية.....16

أولا: نشأة وتطور الواقعية السحرية.....16

ثانيا: خصائص وملامح الواقعية السحرية.....19

ثالثا: اتجاهات الواقعية السحرية.....21

المبحث الثالث: الجائحة أنواعها ومظاهرها.....27

أولا: تعريف الجائحة 27
– لغة 27
–اصطلاحا 28
ثانيا: أنواع الجوائح 28
ثالثا: مظاهر الجائحة.....32

الفصل الثاني

تجليات الواقعية السحرية في رواية الحب في زمن الكوليرا

المبحث الأول :المؤلف وروايته 36
أولا: السيرة الذاتية لـ غارسيا ماركيز 36
ثانيا: أهم أعماله الأدبية 39
ثالثا: ملخص حول روايته الحب في زمن الكوليرا.....41
المبحث الثاني: عناصر الواقعية السحرية في رواية الحب في زمن الكوليرا.....45
أولا: سحرية العنوان 46
ثانيا: الشخصية بين الواقعي والسحري 50
ثالثا: سحرية الأحداث 54
رابعا: الزمنكانية بين الواقع والخيال 60
المبحث الثالث: ملامح الواقعية السحرية في رواية الحب في زمن الكوليرا.....60
أولا: الملمح السريالي 63
ثانيا: الملمح الأسطوري.....65
ثالثا: الملمح العجائبي.....65
الفصل الثالث :تجليات الواقعية السحرية في رواية إيبولا 76 ومقاربتها لرواية الحب في زمن الكوليرا
المبحث الأول : المؤلف وروايته 72
أولا : السيرة الذاتية لـ أمير تاج السرّ 72

ثانيا: أهم أعماله الادبية.....74

ثالثا: ملخص حول روايته إيبولا76.....77

المبحث الثاني :مقاربة لعناصر الواقعية السحرية بين روايتيّ " إيبولا 76 " و " الحب في زمن الكوليرا " 82

أولا: مقاربة في العنوان ودلالته السحرية بين الروايتين 82

ثانيا: مقاربة الشخصيات بين الواقعي والسحري في الروايتين 84

ثالثا: مقاربة في سحرية الاحداث بين الروايتبن 86

رابعا :مقاربة الزمنكانية بين الواقع والخيال للروايتين 89

المبحث الثالث : مقاربة ملامح الواقعية السحرية بين روايتيّ "ايبولا 76" و "الحب في زمن الكوليرا" 95

أولا: مقاربة في الملمح السريالي.....95

ثانيا :مقاربة في الملمح الأسطوري 99

ثالثا: مقاربة في الملمح العجائبي 101

-الخاتمة 106

-قائمة المصادر والمراجع..... 109

ملخص:

دار موضوع بحثنا حول تيار الواقعية السحرية كتيار جديد ظهر على الساحة الأدبية والإبداعية ككل فغير أساليب الكتابة عند معظم الروائيين، كما غير مسار الرواية التي أصبحت لها أبعادًا جديدة على مستوى الشكل والمضمون ،لترقى بذلك عما كانت عليه سابقا من جمود فمنح بهذا التصوير سحرية خاصة للأعمال الروائية كونه تبني أهم عناصر اللاواقعية كالخرافة والاساطير والموروث الشعبي وكذا العجائبي وسريالي ،بالإضافة الى مبنى الراوية الذي أصبح يقوم على تشكيل سحري مميز كسحرية العنوان والزمان و المكان وأدوار الشخصيات هذه التجليات الجديدة للواقعية السحرية قدمنا من خلالها مقاربة في بين رويتيّ ماركيز وأمير تاج السرّ.

الكلمات المفتاحية: الواقعية، السحرية، الجائحة، الرواية، تاج السر، غارسيا ماركيز.

Abstract :

The topic of our research revolved around the current of magical realism as a new trend that appeared on the literary and creative scene as a whole. It changed the writing methods of most novelists, as well as the course of the novel, which had new dimensions at the level of form and content, to rise thus from its previous stagnation, giving this depiction a special magic for fictional works. Being the adoption of the most important elements of unrealism such as myth, legends, folklore, as well as the miraculous and surreal, in addition to the narrator's building, which has become based on a distinctive magical formation such as the magic of title, time, place and the roles of characters.

Keywords: realism, magic, the pandemic, the novel, the crown of the secret, García Márquez.