الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أبي بكر بلقايد
Faculté des lettres et des Langues
كلية الآداب واللغات
قسم اللّغة والأدب العربي

مذكّرة مقدّمة لنيل شهادة الماستر

تخصّص: أدب عربي

جماليات العجيب في الرواية الجزائرية، رواية "العشق المقدنس" لعز الدّين جلاوجي –أنموذجا-

إعداد الطالبة
رامي نجوى

إشراف الأستاذة الدكتورة
محصر وردة

لجنة المناقشة

الاسم واللّقب	الرّتبة	الصّفة
بن يحيى فتيحة	أ. محاضر	رئيسا
محصر وردة	أ. دكتورة	مشرفة ومقررة
مهداوي محمد	أ.ت.ع	عضوا مناقشا

العام الجامعي:1438-1439هـ/ 2017/2016م

{أَوَعَجِبْتُمْ أَنْ جَاءَكُمْ ذِكْرٌ مِنْ رَبِّكُمْ عَلَىٰ رَجُلٍ مِنْكُمْ
لِيُنْذِرَكُمْ ۚ وَاذْكُرُوا إِذْ جَعَلَكُمْ خُلَفَاءَ مِنْ بَعْدِ قَوْمِ نُوحٍ
وَزَادَكُمْ فِي الْخَلْقِ بَسْطَةً ۖ فَاذْكُرُوا آلَاءَ اللَّهِ لَعَلَّكُمْ
تُفْلِحُونَ}

الآية 69 من سورة الأعراف

الإهداء

إلى كلّ من علّمني حرفا أصبح سنّا برقة ينير الطّريق أمامي.

إلى قرة عيني وشغفي في حياتي أمّي.

إلى النور الّذي يضيئ لي درب النجاح أبي.

إلى كلّ شمعة أنارت لي دربي إليكم إخوتي

إلى كلّ عائلتي وصديقاتي أهدي ثمار بحثي.

نجوى

الشّكر والتّقدير

الشكر لله والحمد لله

الّذي أعاننا ويسّرنا أمورنا

أنت الحقّ ووعدك الحقّ

أتوجّه بخالص الشّكر والعرفان لأساتذتي

المشرفة "محصر وردة" على حسن التوجيه والثقة التي منحتني إيّاها

وشكر خاص وامتنان لعائلتي الكريمة على دعمها ومساندتها لي.

الشكر موصول لكل من ساندني ومدّ لي يد العون ولو بكلمة طيبة.

نجوى

مُقَدِّمَة

مقدّمة:

بسم الله الرحمان الرّحيم

الحمد لله المتفرّد بالكمال والجمال، الجليل عن النّظير والمثال في كل الأحوال والصّلاة والسّلام على رسول الله وآله الكرام وصحابته الأعلام، ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الوقت المعلوم وبعد.

أصبحت الرّواية تشكل مجالا خصبا للبحث والدّراسة في الأدب المعاصر لكونها خطابا معرفيا لا يقل أهمية عن أشكال المعرفة الإنسانية الأخرى، فغدَت تتنكر لكل القواعد الفنيّة والجمالية التي كانت سائدة في كتابة الرواية التي أصبحت توصف بالتّقليدية، ليحمل هذا الأدب في طياته كتابات جديدة تجمع بين المتناقضات، بين عالم طمست فيه بنية الواقع وعالم الحدود الطبيعية، بين كل ما هو خيالي وسحري لتغذو بذلك خطابا يتجاوز سلطة المؤلف بطريقة حرفية تُولّد العجيب ومن ثمّة الفوق الطبيعي.

ولقد تمكّن النّص العجيب أن يخلق عالما جديدا في البينة السردية بآليات وطرائق جعلت الرّواية فنّا منفتحا على أهداف وتصورات جديدة، ولهذا اعتبر مبحثًا من المباحث الحديثة في الدّرس الأدبي العربي، وعلى الرغم من ذلك، لا يمكننا أن نغفل على ذكر تمثلات العجيب في النّصوص القديمة العربية وغير العربية التي تزخر بأروع ما انتجته المخيلة البشرية من قصص خرافية وأساطير وغيرهما.

ولا يعزي أن معظم الأسئلة المطروحة حول العجيب كثيرة ومتنوعة وأحيانا تثير الدهشة، وذلك بسبب تداخل مصطلحات أخرى تنتمي إلى نفس هذا الحقل الدلالي، وما يطرحه هذا التنوع والاختلاف يؤدي إلى خلق لغة جديدة في الكتابة الروائية، لتأخذنا إلى عوالم نتجاوز فيها الواقع الملموس، ليتجلى العجيب والسحري والمتخيل.

وعلى إثر هذا، هل يمكن اعتبار العجيب جنسًا أدبيًّا واضح المعالم والحدود وله بدايات ونهايات؟ أم أنه مجرد وظيفة جمالية داخل النصوص السردية؟

ولا شكّ أن اختياري لهذا الموضوع، يعود لأسباب متعدّدة، بعضها موضوعية والأخرى ذاتية، فموضوعيّ لكونه جنسًا أدبيًّا مختلفًا ومنفردًا عن الأجناس الأدبية الأخرى، كما أنّه متعدّد القضايا

ومتشعب الإشكاليات ليكوّن بذلك عالما فسيحا للعديد من الدّراسات النقدية ومحلّ اهتمام كبار الباحثين والنّقاد، وذاتية تتجسد في رغبتي الشّديدة لتناول هذا الموضوع.

ولا يجب أن نغفل عن ذكر أهميّة العجيب في الأدب باعتباره يثير العديد من التّساؤلات، ليشكّل بذلك متعة كبيرة أمام الباحثين والدارسين من خلال بنيته ودلالته وأهم موضوعاته.

وعليه سيكون بحثي عن كيفية اشتغال العجيب في المتن الحكائي وعن أبرز تقنياته وتمظهراته ومن ثمة سيكون المنهج المعتمد هو المنهج التّحليلي لكونه يشكل صفة ملازمة لاحتواء تقنيات العجيب.

ومنه سيكون المنهج المتبع لموضوع دراستي التي تحمل العنوان.

جماليات العجيب في الرواية الجزائرية رواية "العشق المقدنس" للأديب الجزائري، عز الدين جلاوجي.

والتي سأتطرّق لها من خلال خطة محدّدة، على النحو التالي: مدخل وجعلناه توطئة نظرية لمصطلحات موضوع البحث عن مفهوم الجمال عند الفلاسفة اليونانيين [سقراط، أفلاطون، أرسطو]، ثم يليه العجيب في الأدب ليشكل عنوانه الثّالث الرواية الجزائرية.

وأما الفصل الأوّل والمعنون آليات السرد وتقنيات العجيب جاء مبسوطا في ثلاثة عناوين، تناولت جوانب معرفية بسيطة يتحدث عنوانه الأوّل عن جماليات الخطاب السردي ما هيته وصيغه، وأما عنونه الثّاني تعلّق بالحدث الرّوائي من حيث اشتغاله، وطرق بنائه، ليشكل عنوانه الثالث الخطوط الكبرى للعجيب في السرد من زاوية بنية المكونات السردية وعجيبها.

وأما الفصل الثاني، فكان تطبيقيا عن كيفية اشتغال العجيب في رواية "العشق المقدنس".

وأخيرا قدّمت خاتمة شاملة وملمّة عما جاء في فصول البحث، ثمّ بعد ذلك قائمة المصادر والمراجع المستخدمة في هذه الدّراسة، وقد اعتمدت في الأساس على مجموعة من المراجع المهمة، كسعيد يقطين في "قال الرّاوي"، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، حسين علام "العجائبي في الأدب"، من منظور شعرية السّرد، "محمد تنفو" النّص العجائبي مائة ليلة وليلة أنموذجا".

وأمّا فيما يخصّ الدراسات التي قدّمت في هذا الجنس الأدبي، فنجدها قليلة جدّا، ونظرا للاهتمام الحديث بهذا النوع من الأدب، واجهتني صعوبات وعراقيل كثيرة، وذلك بسبب قلة المصادر والمراجع، كما أن الاتّفاق بشأن مقاربته عند النّقاد والدّارسين شكّل صعوبة كبيرة.

وأما الخطّة التي بني عليها البحث وفق التّسلسل المنطقي، رأيت أنها الأنسب لدراستي والتي لم تكن لتكتمل لولا دعم أساتذتي المشرفة الدكتورة **"محصر وردة"** ومساعدتها الكبيرة لي من خلال إرشاداتها وتوجيهاتها، فشكرا جزيلا وأتمنّى من الله عزّ وجلّ التّوفيق والنّجاح.

الثّلاثاء 18 أفريل 2017.

رامي نجوى

مَدْخَل

ضبط مصطلحات موضوع البحث

1- المنظور الجمالي عند الفلاسفة

2- العجيب في الأدب

3- الرواية الجزائرية

مدخل:

أولا: المنظور الجمالي عند الفلاسفة

يعتبر الجمال من أشد المفاهيم الفلسفية تركيبا وغموضا، كما أنّ مشكلة فلسفة الجمال قديمة قدم التفكير الفلسفي، لذلك إن البحث عن مفهومه مرتبط بالعصور القديمة. ولو كان لا بد من تخطيط شجرة لفلسفة الفن بالأسلوب الديكارتي، لوجدنا أن الأفلاطونية تشكل الجذور الأصلية لعلم الجمال وبغض النّظر عن طوفان الفكر الشرقي وأجداد الفكر الغربي نجد أن الفلاسفة الأعظم شأناً الذين يشكلون الركيزة الأولى لعلم الجمال هم الفلاسفة اليونانيّين الثّلاثة (سقراط-أفلاطون-أرسطو) ليأتي سقراط في المرتبة الأولى، إذ يعتبر الإله القيم على الجمال في حين نجد أن أفلاطون وأرسطوكخليفة له[1].

أ- فلسفة الجمال عند سقراط:

إن منطلق الجمال عند سقراط يكمن في بلوغ جمال الروح الجوهري وراء أغشية الجسد، ومن هنا يعتبر أفلاطون بأن الجسد مقبرة، ولكن ملاحظات سقراط لا تخرج عن كونها جزئية، فمبدأ روح مشعة بالجمال تعتبر مصدر المذهب الأفلاطوني ولو نحاول التمييز بين ما هو سقراطي في الأفلاطونية، والجدير بالذكر أن التّلميذ (أفلاطون) تجاوز هذه الأمور واعترف بأن الجمال ولد يوم اهتدى سقراط إلى إجابة (هيباس) بأن الجمال لا يعتبر صفة ملازمة لألف شيء وشيء، فالناس والخيول والألبسة والعذراء والمزهر أشياء جميلة بلا شك ولكن ما فوق كل ذلك يكمن في الجمال ذاته، في حين نجده أجاب (تيتات) بأن العلم ليس علم الفلك ولا علم الهندسة، ولا علم الحساب، بل شيء أقوى من هذه المعارف الجزئية، كذلك الجمال لا يقتصر على أشياء بسيطة، كما أنه لا يقتصر على عشرين من الكائنات الملموسة[2].

[1] - ينظر: د- بي هويمان، [رئيس تحرير مجلة علم الجمال]، علم الجمال، تظافر الخن، ط1، تموز 1961، ط2، حزيران 1975، ص: 19.

[2] - المرجع نفسه، ص: 21- 22.

ب- فلسفة الجمال عند أفلاطون:

إن جوهر الجميل عند أفلاطون يكمن في الفكرة المطلقة للجميل فالجمال المحسوس في الواقع انعكاس للجمال العقلي، والجميل عنده ليس من هذا العالم بل هو من عالم العقل[1]. ولذلك نجده ينخرط انخراطا تاما في المذهب العقلي الإغريقي، فالجميل في خدمة المعقول مما يوجب تقنية الرغبة الجمالية وإحلال الإدراك العقلي للمقل محلها[2].

يختلف أفلاطون عن الفلاسفة الآخرين في تحديد مفهوم الجمال، فبالنسبة له الجمال لا يعطي مطلقا على مستوى الحياة، لأنه معدوم على هذه الأرض وموجود فوق العالم أو ماوراءه، ولذلك يجب أن نجتهد لنتمكن من تحسس الجمال العميق لنماذج الأشياء، ولن نكون قادرين على فهم جمالها ما لم نعتمد هذا البحث المنطقي عن الجمال المطلق[3]

ج- فلسفة الجمال عند أرسطو:

تمكّن أرسطو من أن ينفصل عن أفلاطون في كثير من النقاط ويحدد منهجاً خاصًا به.

إن الجمال عند أرسطو كجمال أي كائن حي، يعتمد على حجمه وتنظيم أجزائه فمثلا حيوان يمتد طوله ألف ميل لا نستطيع إدراكه مرة واحدة، لن العين تعجز عن فعل ذلك ولكن إذا سلّمنا أن ذلك الكائن الحي أو أي شيء مادي يتكون من أجزاء وأن طوله محدّد سنتمكّن من إدراكه كليّا[4]. ومعنى ذلك أن الجمال يكمن في الترتيب كما ينبغي أن يكون له عظم، لأن الجمال بدونهما ضرب بلا فائدة.

يكمّل أرسطو تحديده بالاستناد إلى التخصيص والتناسب والعدد فالجمال عنده يكمن في التّنسيق البنائي لعالم مواجه في مظهره الأكمل[5]. واعتبره رمزا ملتصقا بالفكر البشري، وموضوعه مستقر

[1] - ينظر: ومض الأعماق [مقالات في علم الجمال والنقد]، تر عن الفرنسية علي نجيب إبراهيم، ط: 2، 2004، عدد النسخ 1000، ص: 18-19.

[2] - المرجع نفسه، ص: 20 – 21.

[3] - ينظر: د- بي هويمان، [رئيس تحرير مجلة علم الجمال]، علم الجمال، ص: 38 - 39

[4] - ينظر: أرسطو، فن الشعر، تر. و تقديم وتعليق إبراهيم حماده، الناشر، مكتبة الأنجلومصرية، ص: 30-31

[5] - ينظر: د- بي هويمان، [رئيس تحرير مجلة علم الجمال]، علم الجمال، ص: 41.

داخل نفوسنا وليس هناك مثل أعلى فوق بشري أو فوق دنيوي، فينا يكمن كل شيء وفي الإنسان يكمن المثل الأعلى[1].

وهنا نجد أن أرسطو لم يتردد في تعريف الجمال، فربطه مباشرة بالوجود، وذلك عكس أفلاطون.

ثانيا: العجيب في الأدب

في بداية الأمر يجب ان نعترف بصعوبة تحديد المصطلح، وفي كيفية استخلاص العجيب في الادب، وذلك بسبب اندراج مصطلحات قريبة منه [العجائبي، الغريب، الفانتاستيكي]، ولذلك نجد أنفسنا أمام إشكالات كبيرة وخاصة أنها مصطلحات تنتمي إلى حقل دلالي واحد.

أ- العجيب Le Merveilleux:

وهو ذلك النوع من الأدب، يقدم لنا ظواهر وكائنات فوق الطبيعة تتدخل في السير العادي للحياة اليومية فتغير مجراه تماما، يشتمل على حياة الأبطال الخرافيين الذين يشكلون مادة للطقوس والإيمان الديني مثل أبطال الأساطير التي تتحدث عن ولادة المدن والشعوب، ويمكن أن تدرج في مجال العجب حكايات الخلق الأولى في الكتب المقدسة بالإضافة إلى المعجزات والكرامات التي تشكل ما فوق الطبيعي إطاراً لها، كما يمكن أن تدخل في مجال العجيب القصص التمثيلية ذات الطابع التعليمي على لسان الحيوان وحكايات الأشباح بالإضافة إلى ما يعرف بأدب الخيال العلمي[2].

ومن ناحية أخرى: **"فيما وراء متعة الرضى والفضول وكل المشاعر التي توفرها لنا القصة العجيبة أو الحكايات والخرافات وفيما وراء الحاجة إلى التسلي والمتعة والنسيان والوصول إلى أحاسيس لذيذة ومرعبة فيما وراء ذلك فإن الهدف الحقيقي للرحلة العجيبة يكمن هنا (في الأدب) في ذلك الاستكشاف الأكثر كلية للحقوق الكونية"[3].**

[1] - ينظر: د. دني هويمانٌ [رئيس تحرير مجلة علم الجمال، ص: 43

[2] - ينظر: حسين علام، العجائبي في الأدب [من منظور شعرية السرد]، ط1، 2010، ص: 32-33

[3] - بيار مابي، نقلا عن محمد أركون، الفكر الإسلامي، قراء علمية، ص: 189، عن حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، ص: 35.

ولا يقتصر الأمر على هذا بل يوجد للعجيب وظائف متعددة منها معرفية وسيكولوجية متغيرة بحسب الظروف التاريخية والأوساط الثقافية التي تنتمي إليها.

إضافة لذلك **"إن ردود الفعل الإيجابية اتجاه ظاهرة العجيب سواء كانت (لذة، متعة) أو نفسية (راحة، تعويض، انبساط) هو ما يفسّر انتشاره في ظاهرة القص في المجتمع العربي منذ الجاهلية وازدهاره وخاصة في العصور العباسية مما أفرز أشكال قصصية متعددة منها الأسطورة والحكاية والخرافة إلى جانب ما تزخر به كتب التاريخ ومؤلفات الصوفية من أخبار ونوادر"**[1].

ب- العجيب عند العرب:

إن اشتغال العجيب باعتباره وظيفة في بنية الذهنية العربية موجود إلا أن مفهمتة غير موجودة قديما، باعتبار المصطلح ينتمي إلى العلوم الإنسانية الحديثة، إلا أنه من الممكن البحث لغويا عن العجيب ومدلولاته في المعاجم العربية.

تتعدد لفظة العجيب وتتفرع بحسب زاوية النظر التي نتناولها منها **"فهناك لغة حددت العجيب بحسب موقف الإنسان منه: الدهشة والانبهار، أو الهول والحيرة والخوف والعجب والفزغ، ومنها لغة تسمى الآية والمعجزة، والسحر والبدعة والبرهان عجيبا ومنها ما ربط العجيب بجنسه الحكائي: خرافة، أسطورة، حكاية، أباطيل، أكاذيب، طرفة، ناذرة"**[2].

كما أنّه **"وعلى العموم فإن التعريف الشائع في المعاجم العربية هو أن العجيب ما يدعو إلى العجب والعحب، روعة تأخذ الإنسان عند استعظام شيء ويقال هذا أمر عجب وهذه قصة عجب وعجبٌ عجيبٌ شديد المبالغة"**[3].

ولقد استعملت لفظة العجيب في بعض المعاجم وكتب الأدب ومن بينها:

[1] - العجيب والعجاب، الحدود الوظيفية السردية، مجلة مدار أت، ع 6/5، خريف وشتاء، 1996/1995، تونس، ص: 68.

[2] - حمادي الزكري، العجيب والغريب في التراث المعجمي، الدلالات والأبعاد، حوليات الجامعية التونسية، كلية الآداب، ع 33، 1992، ص: 160.

[3] - المرجع السابق، ص: 160

- ذكر ابن منظور **"أنّ أصل العُجَب ما يردُ عليك لقلة اعتياده"** وأنّ **"أهل العُجب في اللغة أن الإنسان إذا رأى ما يُنكره ... قال: قد عجبت من كذا"** و **"العجب النظر إلى شيء غير مألوف ولا معتاد"** و **"التعجب أن ترى الشيء يعجبك تظن أنك لم تر مثله" "وآية الله عجائبه"**[1].

أما القزويني فقدم تعريفا في غاية الأهمية، فهو يحاول أن يجعله أكثر دقة فيقول: **"العجبُ حيرة تعرض الإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشيء وعن معرفة تأثيره فيه"**[2].

أما الجاحظ فينظر إليه من وجهة علاقة المتلقي بالسارد فيتحدث عن أثر الخطيب في العامة من الناس قائلا: **"فإذا هجموا على ما لم يحتسبوه، وظهر منه خلاف ما قدّروه تضاعف حسن كلامه في صدورهم وكبر في عيونهم، لأن الشيء من غير معدنه أغرب وكلما كان أظرف كان أعجب، وكلّما كان أعجب كان أبدع. وإنمّا ذلك كنواذر كلام الصبيان وملح المجانين، فإن ضحك السامعون من ذلك أشدوا تعجبهم به أكثر والناس موكلون بتعظيم الغريب واستطراف البديع"**[3].

إن ما يهمنا من هذه المدلولات اللغوية، هو أن العجب رد فعل ضد شيء نادر وإحساس وشعور ينتاب المرء.

عند رؤيته شيئا ما لم يعتد على رؤيته، إنه إنكار ناتج عن قلة الاعتياد والألفة. **"فالإنسان لا ينكر ما هو معتاد كطلوع الشمس من المشرق وإرضاع الأم لطفلها لأن هذا من المعتاد الذي لا يقابل عادة بالإنكار، والإنكار هو رد فعل نفسي للمواقف، لكل ما يحي له أ ويراه، ومما ليس من المعتاد ومما لا يكون إلا قليلا"**[4].

---

[1] - ابن منظور، لسان العرب، المجلد الأول، دار صادر بيروت، لبنان، دون تحقيق، دون تاريخ، ص: 580

[2] - القزويني، عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، ت فاروق سعد، دار الآفاق الجديدة، بيروت – لبنان، ط4، ص: 316

[3] - الجاحظ، البيان والتيان، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ت، ص: 50

[4] - جعفر ابن الحاج سلمي، الأسطورة المغربية، دراسة نقدية في المفهوم والجنس، منشورات الجامعية المغربية للدراسات الأندلسية، تطوان، ط1، 2003، ص: 182.

ج- العجيب في النّص الديني:

يمكن الحديث عن العجيب المدهش في النّص الديني، باعتباره **"دعامة فكرة الخلق والأنطولوجية القرآنية"**[1]، ليتشكل من عنصرين مهمين:[2]

1- عالم فوق طبيعي: يتمثل في القدرة الإلهية الخارقة والمعجزة، غير قابل للإدراك والفهم عند الإنسان الأرضي، لأن حقيقته ومجال اشتغاله قائمين في العقيدة الروحية.

2- إعجاز النظام التركيبي والخطابي: يختص بمس بنيات ووظائف وعناصر اللاواقعي في اشتغال اللغة وطرائق السرد القرآني.

والنّص القرآني زاخر بألفاظ العجيب ومثال ذلك قوله تعالى: **{وَعَجِبُوا أَنْ جَاءَهُمْ مُنْذِرٌ مِنْهُمْ ۖ وَقَالَ الْكَافِرُونَ هَٰذَا سَاحِرٌ كَذَّابٌ (4) أَجَعَلَ الْآلِهَةَ إِلَٰهًا وَاحِدًا ۖ إِنَّ هَٰذَا لَشَيْءٌ عُجَابٌ (5) }**[3].

ومن الملاحظ أن لفظة "عجيب"**لا تخرج إلا في القليل النادر عن سياقها القرآني، إذ أن أصحاب الفكر الديني وعقلانية النخبة "قد نجحا في الإسلام كما في المسيحية في رمي العجيب المدهس (Le Merveilleux) أو الساحر الخلاب، داخل دائرة العقائدية الخرافية والأدب الشعبي أي ضمن مستوى الفعالية الثقافية المتدنية الخاصة بالأطفال والجدات والشعوب المتخلفة"**[4].

أم الفكر الإسلامي، فهو يتوافق تماما كما الفكر المسيحي واليهودي التي لا تهتم بالوقائع العجيبة، فهي مجرد أمور تستجيب لضرورة وظيفية، فإنه **"هكذا يلاحظ أن خيال المؤمن يستمتع ويتلذذ بالحكمة اللانهائية التي تدير النظام العجيب المدهش للكون والخلق"**[5].

---

[1] - محمد أركون: هل يمكن الحديث عن العجيب في القرآن؟ ضمن العجيب والغريب في إسلام عصر الوسيط، تر عبد الجليل الأزدي، م،س ص:53.

[2] - محمد الإدريسي، السرد الفانتاستيكي، في الرواية العربية الحديثة، البنية والدلالة، م.س، ص: 49

[3] - سورة ص، الآيتان 4 و 5

[4] - محمد أركون: الفكر الإسلامي قراءة علمية، ص: 187، عن حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، ص: 59

[5] - المرجع السابق، ص: 189، عن المرجع السابق ص: 60

د- العجيب في التراث:

لعل أن الذاكرة العربية لا تزال تحتفظ بأروع ما أنتجت المخيلة البشرية من حكايات بدءًامن قصص "خرافة" في العصر الجاهلي، مرورا بالموروث العربي، من أخبار وملامح لأبي العلاء المعري [363هـ - 446 هـ] ورسال التوابع والزوابع لابن شهيد [382 هـ – 426هـ] و"ألف ليلة ولية" التي تستحق لوحدها وقفة خاصة، تلك الرائعة الفريدة التي تعد الشاهد الأكبر على عظمة اشتغال العجيب بكل وظائفه الممكنة[1].

فدراسة العجيب في تراثنا العربي بأشكاله وتجلياته في اشتغاله ووظائفه الفنية والإبداعية والجمالية سيكون أمراً مفيدا في قراءة جديدة لجميع المتون العربية وإدراكها وفهمها، باعتبار أن العجيب يحقق أهدافا نفسية وجمالية جمة كما يهدف إلى الراحة والطمأنينة واللّذة والوفرة.

ثالثا: الرواية الجزائرية

بعد الحرب العالمية الثانية وبالضبط بعد انتفاضة 1945 التي استطاعت أن تبلور الوعي الجماهيري وتعمقه لتدفع به أكثر إلى الأمام، يضاف إلى ذلك الزّخم الثوري وعلى رأسها ثورة الفلاحين، كان لابد على الجزائر أن تبحث عن شكل جديد للتعبير عن أدب يمكنها من الاتصال بجمهور غير الجمهور التقليدي الّذي تعود السكونية والحياة الرتيبة[2]، ليظهر على الساحة الأدبية وبمساعدة تعاظم الحركات الوطنية، ظهور القصة كفن متكامل الخصائص، فقد كان هذا الفن هو الوعاء القادر على احتواء جميع القضايا الخاصة بالمرحلة التاريخية التي تواجد فيها فن القصة، لتشكل الفترة الممتدة بين 1945 إلى 1954 إلى سنة 1962 أخصب مرحلة في المجال الأدبي على الإطلاق (قبل الاستقلال)، فهي التي شهدت اكتمال فن القصة والرواية[3].

[1] - ينظر: حسين علام، العجائبي في الأدب [من منظور شعرية السرد]، ص: 61.

[2] - ينظر: واسيني لعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر- 1986، ص: 62-63

[3] - نفس المرجع، ص: 63-64.

فقد أصبح في مقدور الجزائر وهي تواجه الاستعمار **"أن تضع في قوالب سياسية ونفسية واجتماعية، المحتوى الجديد لإنتاجها الأدبي من حيث الصورة الكاملة"**[1].

ومن الروايات "غادة أم القرى" التي ظهرت في سنة 1947م لرضا حوحو، ورواية "الطالب المنكوب" لعبد المجيد الشافعي سنة 1951م، ورواية "الحريق" لنورالدين بوجدرة والتي طبعت سنة 1957م بتونس، وكلها كانت تحاول أن تطرح سؤالا قديما – جديدا وهو **"كيف نشفي هذا المجتمع من جروحه"**[2]، وبالتالي فإن الواقع الثقافي وتطوره كان خاضعا للواقع السياسي الذي كانت تعيشه الجزائر.

لتحدث بعد ذلك قطيعة للرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية من 1968م إلى بداية السبعينيات وذلك بسبب تركة استعمارية، كان لابد على الجزائر العمل بجدية للخروج منها.

أ- السبعينيات عقد الرواية الجزائرية:

لقد شكلت الثورة نقطة تحول أساسية في مسار التجربة الروائية الجزائرية، حيث أصبح الحديث عن الثورة والنهل منها اعتبارا ضروريا في الكتابة الروائية سواءً بسرد بطولاتها أم بتشكيلاتها، إنها روايات تصور البطل النموذجي، فكانت البطولة هي الشخصية المرجعية في كل الروايات[3]، فليس سرا إذا أطلقنا على السبعينات (1970م – 1980م)، عقد الرواية الجزائرية المكتوبة باللّغة العربية لتشهد الرواية تجسيدا لكل الإنجازات التي حققتها الجزائر ومن بين الأعمال الرّوائية التي شهدت ميلادها هذه الفترة:

- نار ونور، دماء ودموع، الخنازير: الدكتور عبد المالك مرتاض.
- اللاز، الزلزال، القصر والحوّاب، عرس بغل، العشق والموت في الزمن الحراشي: الطاهر وطار
- قبل الزلزال: علاوة بوجادي.
- طيور في الظهيرة: لمرزاق بقطاش.

[1] - شرف عبد العزيز، المقاومة في الأدب الجزائري، ص: 81، عن واسيني لعرج، اتجاهات لرواية العربية في الجزائر، ص: 64.

[2] - Dejeux Jean, La littérature Algerienne Contemporaire/ que sais, je M.Paris 1975, p 108/ عن واسيني لعرج اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص: 65

[3] - ينظر: آمنة بلعلي، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، للطباعة والنشر والتوزيع، رقم: 197، المدينة الجديدية بتيزي وزو، ص: 52

- ريح الجنوب: نهاية الأمس، بان الصبح: عبد الحميد هدوقة.
- ما لا تذروه الرياح، الطموح: عبد العالي محمد عرعار.

وغيرها من الروايات الأخرى[1].

ب- فترة الثمانينات:

لقد عرفت حقبة الثمانينات تحول في القيم الجمالية للرواية الجزائرية، فكان أكثر ما شهدته هذه الفترة هو إعادة الروح بعدحالة من الإشباع في نقد الواقع السياسي والاجتماعي والثوري[2]. ومن بين الأعمال الأدبية التي شهدتها "الحواث والقصر" لطاهر وطار و"الجازية والدراويش" بعد الحميد بن هدوقة، ورواية "نوّار اللّوز" لواسيني لعرج.

ج- فترة التسعينات:

إن مرحلة التسعينات بيّنت خصوبة العطاء الروائي الذي يدل على وعي نظري في فهم التشكيل الاجتماعي وتشخيصه فنيا، فكانت الروايات كلها تعبيرا عن رؤية العالم لأنماط الوعي المختلفة خلال هذه الفترة، فبالرغم من الأزمة التي شهدتها هذه المرحلة إلا أنها جعلت الروائيين يقرؤون التاريخ بطريقة مغايرة، علّهم يتجاوزن تلك البنية التي تكرس النشاط ونفي الذات والهوية[3]. بحيث أنها **"عرفت تغييرا أساسيا ومركزيا في الأسلوب، فالمواضيع التي يتطرقون إليها أصبحت عكس المواضيع التي عالجتها والرؤية غير الرؤية التي وجهتنا نحن كذلك الكتابة، واللغة بشكل خاص، إنها تغيرت كثيرا، أصبحت لغة سريعة، وهذا لا يعني أنها لغة مستعجلة"**[4].

ومن هنا نكون قد مهدنا بعض الشيء بأن الرواية الجزائرية ظهرت قبل الاستقلال وبعده بشكل ساهم في تطور الأدب الجزائري.

[1] - ينظر: واسيني لعرج، اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص: 111.

[2] - ينظر: آمنة بلعلي، المتخيل في الرواية الجزائرية، ص: 86-87.

[3] - المرجع نفسه، ص: 208.

[4] - رشيد بوجدرة، حوار معه في مجلة الاختلاف، ع1، الجزائر، جوان 2002، ص: 28

الفَصْلُ الأَوّل

آليات السّرد وتقنيّات العجيب

1. الخطاب السردي وجمالياته:

توطئة:

تكتسي الرواية في هيئتها ألف رداءً، وتتخذ لنفسها ألف وجه، من حيث أنها جنس أدبي راقي، ذات بنية شديدة التعقيد لكونها **"تحاكي سخرية كل الأنواع الأخرى وبالضبط لأنها أنواع وهي بذلك تكشف عن أشكالها ولغتها التعاقدية، إنها تقصي بعضها بعضا، وتدمج بعضها الآخر في بنياتها الخاصة معيدة تأويلها ومانحة إياها رنة أخرى"**[1]، فالرواية بصفتها نوعا سرديا تمتلك قدرة خاصة على استيعاب العديد من النصوص السردية باعتبارها تتشكل أمام القارئ تحت ألف شكل، والرواية العربية منذ نشأتها جسدت احتواء هذه القدرة.

وعليه فإن الهدف وراء دراسة تراثنا العربي والتفكير فيه بشكل جديد هو تكوين فكرة دقيقة عن أبرز ملامحه وسماته، ومن بين أهمّ الجوانب الّتي لفتت انتباهنا في تراثنا الأدبي في"بعده السردي" ذلك الموروث الذي نطمح لمعرفة غاياته وانشغالاته[2]. وحتى تحافظ على الرواية على مكانتها وأصالتها ضمن النصية العربية أولت اهتاما كبيرا بالموروث، فاشتغلت على أنواعه الفنية ومنها السردية بطرق وآليات جديدة.

أ- ماهية السرد:

السرد فعل لا حدود له، واسع ليشمل مختلف الخطابات سواءً كانت أدبية أو غير أدبية، يرتبط بأي نظام لساني أو غير لساني، كما تختلف تجلياته باختلاف ذلك النظام[3] لكونه **"يمكن أن يؤدي الحكي بواسطة اللغة المستعملة شفاهية كانت أو كتابية، وبواسطة الامتزاج المنظم لكل هذه المواد، إنه حاضر في الأسطورة والخرافة والأمثولة والحكاية والقصة والملحمة والتاريخ والمأساة والدراما**

[1] - B.Bakhtine : Esthétique et Théorie du romain, édi, callimard/ 1977, p : 443.

[2] - ينظر: سعيد بقطين، الكلام والخبر، ط1، سنة 1997، الناشر المركز القافي العربي، ص: 15- 19.

[3] - المرجع السابق، ص: 19.

والملهاة والإيماءة واللوحة المرسومة وفي الزجاج المزوّق والسينما والأنشوطات والمنوعات والمحادثات"[1].

يتضح جليا من هذا الكلام أن السرد يشكل قطعة من الحياة اليومية لأنه مرتبط بكل نظام موجود في الواقع ليشكل نسقا خاصا به.

فعادة ما يحكي العمل السردي عن شخصيات تقوم بأفعال يمكن تصوّر وقوعها في الواقع المعيشي، من هنا ظهرت خاصية مهمة تفصل عالم السرد عن عالم التجربة الحية، بمعنى أن المصطلحات المستخدمة في التحليل تنبع بالأساس من عالم السرد بوصفه خطابا لغويا بالدرجة الأولى، كما أن أي تأويل ممكن للنص السردي لا يجب أن يتخذ من عالم الواقع إطاراً مرجعيا تفسيريا[2].

وعليه فإن عالم السرد يخلق عالمه وأطره التفسيرية من ذاته وكينونته أي من عالمه الداخلي، بحيث **"إن السرد لا يمكنه بالفعل أن يأخذ معناه إلا انطلاقا من العالم الذي يستعمله، ففيما بعد المستوى السردي يبدأ العالم أي تبدأ أنساق أخرى لم تعد اصطلاحات السرد هي اصطلاحاتها الوحيدة، بل تستعمل عناصر اصطلاحية من طبيعة أخرى، ووقائع تاريخية تحديدات أنماط سلوك"[3]**

بمعنى أن السرد ليس الأحداث ولكنه إعادة تصوير تلك الأحداث عبر وسيلة سيميوطيقية هي اللغة في حالة النصوص السردية.

كما أن الزمان والمكان الحكائيان والسارد الخيالي والمسرود له الخيالي تخص عالم السرد وحده **"إن تحديد معايير للتقاليد الخاصة بقراءة النصوص القصصية يحتاج تحليلا أعمق للسمات المميزة للقص عموما، ولقد رأينا أن القصص بوصفها إنشاءات حرة لا يمكن أن تصوّب باستخدام معلومات متناقضة مستمدة من عالم التجربة، ذلك أن القصص تتمتع بوجود ذاتي مستقل عن عالم المعرفة، أي أن ما يخص عالم القصص لا يمكننا انتزاعه منها و نقله إلى السياق العام للمعرفة"[4].**

---

[1]- R.Bathes, Introduction à l'analyse structurale des récits in communcation 8, 1996, p 7.

[2] - ينظر: السرد في مقامات الهمذاني، أيمن بكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 1998، ص: 33-34

[3]- رولان بارت، التحليل البنيوي للسرد ضمن كتاب طرائق تحليل السرد، تر كل من حسن بحراو، بشير القمري عبد الحميد عقار، ط1، 1992، ص: 29.

[4] - كارلها ينزستيرل، قراءة النصوص القصصية، تر نشوى عامر، فصول المجلد الثاني عشر، ع2، 1993، ص: 50.

إضافة لذلك تعتبر البنية الحاكئية منجزا حكائيا ولكنها لا تتشكل إلا بتظافر العناصر المكونة الثلاثة التي هي: الراوي، المروي له كما أن الراوي أو السارد هو الذي يقوم بالسرد **"وهناك على الأقل سارد واحد ماثل في مستوى الحكي نفسه مع المسرود له"**[1]، وبالتالي المروي له أو المسرود له هو الشخص الذي يتوجه له السرد.

ب- ماهية الخطاب السردي:

في محاولة تحديد خصائص السرد لن ننشغل عن تقديم مفهوم لمصلح الخطاب Discours.

فإن **"الخطاب يطلق في العربية على كل جنس الكلام الذي يقع به التخاطب (أي بين مخاطبين اثنين) سواء كان شفويا أو مكتوبا"**[2]، ليحمل هذا التعريف في طياته كل أنواع الخطاب، فهو يضم الخطاب السياسي والدّيني والتاريخي، كما أنه يشمل الخطاب السردي **"فهناك في كافة الأحوال تقريبا نسبة من السرد متضمنة في الخطاب، ومقدار من الخطاب في السرد"**[3].

بمعنى أن الخطاب والسّرد يشكلان قطعة واحدة، ولا يمكن الفصل بينهما.

وقبل أن يكون الخطاب رؤية للكون، فإنه اشتغال في نسق اللّغة، يحركه الاستعمال المجازي للألفاظ والعبارات. إنه اشتغال يبدأ من اللّغة ليكون التعبير عن العالم وذلك عبر تفجير إمكاناتها التخييلية[4].

يعتبر الخطاب مصطلح لساني حديث، تحددت ملامحه مع الشكلانيّين واللّسانيين، وقد استعمل الخطاب في ميدان الدراسات السردية الحديثة فتولد مصطلح "الخطاب السردي" الّذي يعنى بتحليل الأساليب والطرائق التي تقدّم بها الحكاية[5] **"وليس الخطاب غير الطّريقة التي تقدم بها المادة الحكائية**

---

[1] - جيرار جينيت، خطاب الحكاية "بحث في المنهج" تر محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، ط2، ص: 158.

[2] - عبد المالك مرتاض، خصائص الخطاب السردي لدى نجيب محفوظ، فصول، المجلد التاسع، العددان 3و4، فبراير 1991، ص: 2008

[3] - جيرار جينيت، حدود السرد تر بن عيسى بوحمالة، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 1992، ص: 80.

[4] - ينظر: حسين علام، العجائبي في الأدب "من منظور شعرية السرد"، ص: 43

[5] - ينظر: الخطاب السردي في روايات عبد الله الجعفري، ط1، 1436 هـ، - 2015م، ص: 03

في الرواية، قد تكون المادة الحكائية واحدة لكن ما يتغير هو الخطاب في محاولته كتابتها ونظمها"[1]، إضافة لذلك **"فالخطاب عموما كلام يقوله قائل يتوجه به إلى مخاطب، وإذا نزّلناه في سياق قصصي قلنا إنه كلام يحمل مضمونا حكائيا يحكيه راوٍ ويسوقه إلى مروي له"**[2]، وعليه **"فمن الواضح أن السرد لا يدمج قيوده الخطابية بنفس القدر الذي يستقبل فيه الخطاب بسهولة القيود السردية، إن السرد المدمج في الخطاب يتحول إلى أحد عناصر هذا الأخير، أما الخطاب المدمج في السرد فيبقى خطابا ويشكل صنفاً من الأورام ومن السهل كثيرا التعرف عليها وتعيين مكانها"**[3].

ويقصد من هذا الكلام بأن الخطاب يشكل ورمًا في جسد السرد، كما أن السرد يعتبر مجرد خطاب لفظي ليخبرنا عن هذا العالم.

إنّ الخطاب السردي لا يمكن أن يتم إلا من خلال حكيه قصة وإلا لن يسمى سرداً، إضافة لذلك إنّ الخطاب سرديّ بسبب علاقته بالقصة التي تحكى وبسبب علاقته بالسرد الذي يرسله ومن هنا يجب أن يهتم الخطاب السرديّ بالعلاقة الموجودة بين الحكي والقصة من جهة والحكي والسرد من جهة ثانية والقصة والسرد من جهة ثالثة[4].

كما أن هناك ثلاثة معايير حددت سردية الخطاب الحكائي[5]:

1- الصيغة: السرد

2- الزمن: استيعاب الحكي.

3- قصدية الكاتب: هل يكتب الكاتب ضمن حدود الخطاب أم خارجه؟

ج- صيغ الخطاب السردي:

يمكن تحديد صيغ الخطاب السري من خلال:

- ***أنماط الصيغ السردية***: وتنقسم إلى:

---

[1] - سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي، الدار البيضاء، ط4، 2005، ص:07

[2] - محمد الخبو، الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، ط10 للنشر والتوزيع، تونس، 2003، ص: 11

[3] - جيرار جينيت، حدود السرد، المرجع السابق، ص: 81.

[4] - ينظر: سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي [الزمن، السرد، التبئير]. ط3، 1997، ص: 40

[5] - المرجع السابق، ص: 49.

1- الخطاب المسرود:

ويطلق عليه أبضا الخطاب المسرّد يعبر فيه الراوي بأسلوبه ضمن لغته الخاصة، عن ملفوظ الشخصية وهو بذلك ينقل مضمون القول بدون نصه الحقيقي **"لا يذكر الراوي ما قالته الشخصية، بل ينقل قولها في سياق سردي"**[1].

2- الخطاب المباشر:

وهو **"قول يصدر عن إحدى الشخصيات فينقل بحرفيته"**[2]، وفي هذا النوع تقتصر مهمة الراوي على نقل الكلام دون وساطة منه، بالرغم من الاستقلالية التي تتمتع بها الشخصية إلا أن الراوي يتدخل في توجيهاته عما يسمى بالخطاب الإسنادي ويقصد به تلك **"العبارات والجمل التي تصعب الخطاب المباشر وتسنده إلى شخصية أو إلى أخر"**[3]

3- الخطاب غير المباشر:

وهو **"ضرب من الأقوال المنقولة عن الشخصية ولكنها لا تخرج عن نطاق الراوي الخاصّة به"**[4]، إذ لا يتم النطق هنا بلسان الشخصية وإنما يسند إلى ضمير الغائب.

- ***السرد والوصف:***

إذا كان السرد بوصفه علما يشكل أطره التفسيرية بذاته داخل المحكى الروائي فإنه سيقتضي علينا طرح العديد من الأسئلة التي تخص علاقته بالوصف عموما.

وليس الوصف في واقع الحال سوى خادم لازم للسرد[5]، ومنه يتموضع باعتباره عضو رئيسي في عملية الخطاب السردي، وقد عرف الوصف تطوراً نوعيا ومهما داخل خطابات نظرية، بلاغية وشعرية

[1] - محمد الخبو، الخطاب القصصي، ص: 351، عن الخطاب السردي في روايات عبد الله الجعفري، ص: 147.

[2] - محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات ، ص: 186، عن الخطاب السردي في روايات عبد الله الجعفري، ص: 147

[3] - المرجع السابق، ص: 174 عن الخطاب السردي في روايات عبد الله الجعفري، ص: 148

[4] - المرجع السابق، ص: 180.

[5] - ينظر: شعيب خليفي، مكونات السرد الفانتاستيكي، فصول، ع رقم 1، 1يناير 1993، ص: 4.

لتكون بداياته عند نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر في أن يمتلك قانونا أدبيا، حتى بات عنصراً محوريا في النسق الروائي[1].

إن السرد والوصف يسيران في طريق واحد نحو تجريب يقوّض السرد الكلاسيكي، ويخوض غمار المغامرة من أجل سرد يروي أحداثا تثير القارئ وتترك به لوعة معينة[2].

2. الحدث الروائي وجمالياته:

تكمن قيمة الرواية في الحدث باعتباره عنصراً مهما لا يمكن الاستغناء عنه، إذ يشكل البؤرة الأساسية التي يبنى عليها أي عمل روائي.

أ- ماهية الحدث الروائي:

إنّ المقصود العام وراء بنية الحدث هو الكشف عن طبيعة الحدث في حد ذاته، ثم الكشف عن العلاقات التي تربط الأحداث في الخطاب الروائي، بمعنى أن نبحث عن الحدث من حيث جوهره، ثم من حيث النسق الذي تظهر به الأحداث في الرواية، كما أن طبيعة الحدث في الخطاب الروائي تحددها المرجعيات التي ينطلق منها الروائي في كتابة عمله الإبداعي[3].

يعتبر الحدث سلسلة من الوقائع المتصلة بالوحدة والدلالة وهي من بداية العمل الروائي لآخره (بداية وسط ونهاية) إذ أنه نظام نسقي من الأفعال، فيندرج تحت المصطلح الأرسطي على أنه تحول من الحظ السيء إلى الحظ السعيد أو العكس، وحدتان تؤلفان حدثاً أكبر، أما في مصطلح "بارت" فهو مجموعة من العوامل، فعلى سبيل المثال فإن الوظائف المنوطة بالذات في سعيها نحو الهدف تشكل الحدث الذي نسميه مطلبا (الحدث أيضا هو الفعل)[4].

---

[1] - المرجع السابق، ص: 14

[2] - المرجع السابق، ص: 22

[3] - منتدى أدباء وشعراء ومطبوعات [بنية الحدث في الرواية الجزائرية الجديدة]، البحث عن الوجه الآخر، بشير محمودي، الجزائر.

[4] - ينظر: المصطلح السردي، معجم المصطلحات، تأليف جيرالد برانس، تر عابد خزاندار، ع 368، ط1، 2003، ص: 19.

يؤثر على الشكلانيين الروس أن عرض الأحداث في العمل الأدبي يقوم بطريقتين:

إما أن يخضع السرد لمبدأ السببية فتأتي الوقائع متسلسلة وفق منطق خاص وإما أن يتخلى عن الاعتبارات الزمنية بحيث تتابع الأحداث دون منطق داخلي ومن هنا جاء تمييزهم بين المتن الحكائي والمبني الحكائي[1].

فالحدث الروائي عبارة عن مجموعة من المواقف والانكسارات والانتصارات المتعاقبة التي تتكون منها القصة، فالأحداث التي تقع في القصة ليس بينهما أي رابط وإنما تتولى في حركة لا نهائية[2].

ب- أنواع الحدث وطريقة بنائه:

1- أنواع الحدث:

- الحدث الخارجي: ما تقوله الشخصيات وتفعله كنقيض بما تفكر فيه وتشعر به [الحدث الداخلي][3].
- الحدث الآفل: وهو مع الحدث المتصاعد أو الذروة واحد من بين العناصر الأساسية المؤلفة لبنية أي عقدة يلي الذروة ويمتد إلى الحل[4].
- الحدث الداخلي : ما تشعر به الشخصية وتفكر فيه كنقيض لما تقوله وتفعله [الحدث الخارجي] [5].

- الحدث المتصاعد: وهو مع الحدث الآفل والذروة يعتبر عنصرا مهما في بنية العقدة يبدأ من العرض وينتهي إلى الذروة. [6]

[1] - ينظر: حسن بحراوي، بينة الشكل الروائي [الفضاء، الزمن، الشخصية]، ط1، 1990، ص: 107

[2] - منتدى قسم الآداب والعلوم الإنسانية [واحة القصة العربية الرواية الجديدة]، رواية زمن نحوى وهدان للروائي مجدي جعفر، دراسة تحليلية نقدية للدكتور ريناد عبد الخالق

[3] - ينظر: جيرالد برانس، المصطلح السردي، ص: 81

[4] - المرجع السابق، ص: 38

[5] - المرجع السابق، ص: 115

[6] - المرجع السابق، ص: 200.

2. طريقة بناء الحدث:

ويتم ذلك من خلال

- المقدمة أو التمهيد: وعادة ما تكون وصفا للزمان والمكان تمهيدا لسرد الاحداث ولإطلاق التازم فيها.
- العقدة: وهي قمة تأزم الأحداث والصراع بين الشخصيات ووصولها للذروة.
- الحل: وهي الخاتمة التي تضع نهاية الأحداث والشخصيات[1].

ج- الحدث وعلاقته بالمكونات السردية:

يعتبر الحدث الهيكل الرئيسي لجل العناصر الفنية الروائية [الزمان، المكان، الشخصيات، اللغة][2]، إذ يرتبط الحدث ارتباطا وثيقا بعنصر الزمان والمكان لأنه يمثل مجموعة من الوقائع المتناثرة للزمان والمكان التي **"يفيض تلاحمهما وتتابعهما إلى تشكيل مادة حكائية تقوم على جملة من العناصر الفنية والتقنية والألسنية"**[3]، فالحدث الزماني لا يقدم سوء مصحوب بجميع الإحداثيات الزمانية والمكانية ومن دون وجود هذه المعطيات يستحيل على السرد أن يؤدي رسالته الحكائية، معنى ذلك أن لكل قصة نقطة انطلاق في الزمن ونقطة إدماج في المكان، فالرواية القائمة أساسا على المحاكاة لا بد لها من حدث يتطلب بالضرورة زمانا ومكانا[4].

كما يرتبط الحدث بالشخصية باعتبارها هي من تحدد اتجاهاته ومساراته، فلا توجد شخصية بدون حدث أو حدث بدون شخصية وما يؤكد علاقتهما الوطيدة تمتد بامتداد كل منهما[5]، أما في التحديد الأرسطي، فنجد أن طبيعة الأحداث هي المتحكمة في رسم صورة الشخصية وإعطائها أبعادها الضرورية والمحتملة، كما يعتبر أن الشخصية خاضعة تماما للحدث الروائي[6].

---

[1] - مدونة مسعود عمشوش، مدونة ثقافية تعليمية، الرواية تأليفها وعناصرها، تاريخ الصدور 09 أكتوبر 2011.

[2] - ينظر: امينة يوسف تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ط1: دار الحوار للنشر، سوريا: 1987، ص: 21

[3] - ألف ليلة وليلة، دراسة سيميائية تفكيكية في حكاية جمال بغداد، ص: 19

[4] - ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 20

[5] - منتدى قسم الادباء والعلوم الإنسانية، المرجع السابق.

[6] - ينظر: ديفيد ديتش، منهج النقد الادبي، ترد محمد يوسف نجم، مراجعة د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ص: 49-50.

3. الخطوط الكبرى للعجيب في السرد:

تعتبر سردية التعجيب حدث يستطيع أن يمتص الأسطوري والفلكلوري، والرمزي والشعري، ومن خلال التدقيق سنجد أن الحدود بين تنوع الحدث وتفصلاته هي حدود وهمية، وإجرائية وقتية نظرا للتدخلات المستمرة والمؤكدة لأحداث لا تستوعبها الأسماء سالفة الذكر[1].

ولا شك عند مقاربتنا نصوص عجيبة أن نستدعي بنية الأحداث والعوامل والفضاء الزمكاني بصيغة أسلوبية، وخاصة أن الرواية لا تكشف عن انشغالاتها إلا من خلال التأويل، ليس تأويل الحياة العامة، وإنما تأويل الحياة ذاتها التي ينشئها النص.

أ- الشخصية الروائية وعجيبها:

1- بنية الشخصية الروائية:

تتعدد الشخصية الروائية بتعدد الطبائع البشرية التي ليس لتنوعها أي حدود لذلك نجد اختلافات كثيرة في كيفية رصد الشخصيات وطرائق تحليلها.

تعتبر الشخصية **"نتاج عمل تأليفي"**[2] وهويتها موزعة في النص عبر الأوصاف والخصائص التي تخبرنا عنها الشخصيات الأخرى التي تشترك معها في المتن الحكائي **"لهذا فهي مجموع ما يقال عنها بواسطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها"**[3].

في حين نجد أن السردين وتودروف حاولوا معالجتها باعتبارها صوتا سرديا أكثر منها عنصرا حكائيا[4]، أما الرواية التقليدية جعلت الشخصيات ذات الطبائع الخاصة صورة مصغرة عن العالم الواقعي، فنجدها اجتهدت في وصف النماذج البشرية العجيبة في التركيب والغريبة في الأطوار حيث اعتبرتها مجرد

[1] - ينظر: شعيب حليفي، مكونات السرد الفنتاستيكي، مجلة فصول، غ1، 1 يناير 1993، ص: 02

[2] - رولان بارت S.Z، نقلاعن حميد لحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي القومي، ط1/ 1991، بيروت، ص: 50

[3] - المرجع نفسه، ص: 51

[4] - Todrov, les catégories récit littéraire in communication, 8, 1996, p138

وجود فيزيقي بوصف ملامحها وصورتها، كما لا يمكن تصور رواية بدون طغيان شخصية مثيرة لأنها تعد بنية أساسية في أي عمل روائي[1].

وبعد الحرب العالمية الثانية تغيرت الرؤية نحو الشخصية فلم تعد إلا مجرد كائن ورقي بسيط وعنصر شكلي وتقني في الرواية[2]، ولكن هناك من يمنح الشخصية الروائية أهمية كبيرة في الحياة الاجتماعية والفكرية والجمالية لأن **"الشخصية الروائية بحكم قدرتها على حمل الآخرين على تعرية طرف من أنفسهم كان مجهولا، لذلك الحين فإنهم تكشف لكل واحد من الناس مظهرا من كينونته التي ماكانت لتكشف فيه لولا الاتّصال الذي حدث عبر الوضع بعينه"**[3]، وكأن الشخصية قادرة على غير ما لا يقدر عليه أي عنصر من المشكلات السردية، كما يمكنها أن تتقمص أي دور في الرواية.

تتعدّد الآراء وتختلف ولكننا نريد ان نسجل موقفا بارزا هو أن الشخصية على ورقتيها في العمل السردي تمثل أهمية قصوى في الجنس الأدبي، فالشخصية تكوّن واسطة العقد بين جميع المشكلات الأخرى حيث أنها تصنع اللّغة وتستقبل الحوار، وتصف المناظر، كذلك **"إذا كانت الرواية رفيعة المستوى من حيث تقنياتها فإن الوصف نفسه لا يتدخل فيه كاتب بل يترك لإحدى شخصياته لإنجازه"**[4].

بمعنى أنها تنجز الحدث وتتفاعل مع الزمن سواءً كان في الماضي أو في الحاضر أو المستقبل.

2- بنية الشخصية العجيبة:

يقدّم لنا العجيب شخصيات وكائنات تُضاف إلى الواقع دون أن تخرق تماسكه، ولا تثير لدى القارئ أي رد فعل مخيف.

---

[1] - ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ديسمبر 1998، بإشراف أحمد مشاري العدواني 1923 – 1990 ، ص: 73 – 74 – 76.

[2] - المرجع نفسه، ص: 76

[3] - ID p 151 /150 عن عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية ، ص: 76.

[4] – المرجع نفسه، ص: 91

ومنه فإن عالم العجيب وعالم الواقع يتعارضان دون صدام او صراع لأنهما يخضعان لقوانين مختلفة، فعالم العجيب يثير الدهشة والحيرة والانبهار لكنه ليس مخيفا ولا مروّعا على الرغم من وجود المردة والسحرة والجن والخوارق والتحولات العجيبة[1].

يتناول العجيب عن طريق الحكي **"كائنات متخيلة (الساحرات بصفة خاصة) تتمكن بفضلها إحدى الشخصيات من اكتساب مواهب ناذرة، منذ الولادة أو خلال حياتها، هذه الكائنات تعد غالبا بمثابة مساندة للعدالة (ضد الساحرات الشريرات أو زوجات الأب)"[2].**

ويمكن أن تكون هذه الحكايات جميلة ومثيرة للعاطفة، تلك التي تلتزم انتصار الحق وعودة العالم إلى طبعه المسالم مما يجعلنا نعيش في جو من الحلم حيث يحيط بنا ما هو راق وهنيء.

وعلى إثر هذا تجري حكايات الساحرات في عالم يكون السحرفيه هو القاعدة ولا يبدو "فوق طبيعي" فضيعا أو مخيفا، ولا مدهشا ولا مثيرا للاستغراب، لأنه يشكل الجوهر السحري للواقع، فبيئته تكمن فيه ومنه تستمد قانونها الخاص، فهو لا يخترق أي نظام ولا يخلخل أي فهم[3].

إن العالم الشعري مسكون دائما وبشكل طبيعي بالساحرات، إذ أن الساحرات في العجيب تعيد النظام المفقود دون فضاعة أو رعب بالإضافة إلى الخوارق والطلاسم والعفاريت وغير ذلك مما تجعله عالما متناغما دون تناقضات[4].وعليه إن الساحر أو الساحرة شخصية ضرورية في عالم الحكاية وغالبا ما يكون الساحر ملكا، أو يصل إلى مستوى يدعي فيه الألوهية، باعتبار أنه له قدرة فائقة على معرفة ما جرى وما سيجري لأنه يملك خداما من الجن، كما له القدرة على تقمص أي شخصية يريدها[5]. ومن هنا ارتبط وجود السحر بوجود مخلوقات أخرى تحيا فوق الأرض، غير البشر حاملة قوى

[1] - ينظر: حسين علام، العجائبي في الأدب "من منظور شعرية السرد"، ص: 62.

[2]- Max Du Pray, OP, at p : 20

[3]- ينظر: حسين علام، العجائبي في الأدب، "من منظور شعرية السرد، ص: 48.

[4] - Roger Callois, in fantastique E nyclopedia unversalix. D 1998

[5] - ينظر: سعيد يقطين، قال الراوي، "البنيات الحكائية في السيرة الشعبية"، ط1، 1997، الناشر المركز الثقافي العربي، ص: 100.

خارقة تؤثر في حياة البشر بحكم الإرادة المسلطة عليها من الكهنة أو السحرة، فتلك الكائنات موجوة ولكن الإنسان لا يراها لأنها تتمثل في صورة جني[1].

- الجن: فكما يقدم لنا العجيب السحرة يقدم لنا الجن، ولابد من الوقوف عند الجانب الدلالي لكلمة جني والتي حظيت باهتمام كبير من لدن معظم الدراسات اللغوية والأدبية والعلمية، ويقول ابن منظور: **"جن الشي يجنه، ستره وبه سمي الجن لاستتارهم واختفائهم عن الأبصار"** ثم يضيف **"ومنه سمي الجنين لاستتاره في بطن أمه والجَنن بالفتحة: هو القبر لستره الميت"**[2] ومن ثمة تحمل كلمة الجنن والجنين والجن التي تشكل عائلة لغوية واحدة دلالة الاختفاء والاستتار والتواري عن الواقع والعالم.

يعتبر الجني كائن خارق فوق طبيعي، له القدرة على التشكل في الشكل الذي يريده، والتصور في صور مختلفة، كما يرتبط بالغياب وبما لا يمكن رؤيته.

إضافة لذلك نجد الولي الصالح، فحضوره لا يقل أهمية عن الجن أو السحرة، هذه الشخصية العجيبة تضفي نوعا ما من التوازن في صنع الأحداث وتحريكها، فالولي بما وصل إليه نتيجة العبادة والزهد، كما أنه يعرف كل ما يحصل في الماضي وما سيحصل في المستقبل[3].

كل تلك الكائنات والشخصيات العجيبة تنضاف إليها المخلوقات البحرية العجيبة [الهايشة] والمسوخات [بنوكلبون] والغيلان، كلها تتظافر لتقوم بدور أساسي في صناعة الأحداث.

ب- تقنيات العجيب في الفضاء والزمن

1. إضاءة منهجية:

صعب جداً أن نتصور رواية بدون حركة إلا وجعلنا لها مكانا تتجسد فيه حركتها، حتى ولو كانت هذه الرواية عبارة عن أحداث غيروا واقعية [خيالية]، وإن استعمالها أيضا للمكان بوصفه فضاءً للأحداث يتجاوز الإشارة البسيطة إلى ذلك الذي يوهمنا بواقعية ما نقرأ، ليشير أنه اشتغال على دلالات

[1] - ينظر: فاروق خورشيد، عالم الأدب الشعبي العجيب، ط1، 1411 هـ – 1991م، ص: 56

[2] - ابن منظور: لسان العرب، م.س، مادة جنن، ص: 217

[3] - ينظر: بن سعيد يقطين، قال الراوي"البنيات الحكائية في السيرة الشعبية"، ص: 101

تتجاوز النّص[1]، يكتسب المكان أهمية كبيرة في البنية الحكائية بوصفه عنصرا تجري فيه أحداث القصة **"المكان هو وعاء للحدث وهو مسرح الأحداث في ساحة الفعل ويأتي الغرض القصص عبر المكان ارتباطا عضويا في القصة فهو جزء من الواقع ومتمم للشخصية ومصور للحدث وترتبط فيه عناصر المادي بعناصر الواقع المتخيل والمأمول"**[2] كما أن ظهور الشخصية وتطور الأحداث يساهم في تشكيل البناء المكاني في النص لأن المكان لا يشكل إلا باختراق الأبطال له، إضافة إلى ذلك فإن الأمكنة تتكشل من خلال الأحداث التي يقوم بها الأبطال ومن المميزات التي تخصهم[3].

ومن هنا تأتي الصبغة الاستثنائية للمكان في الرواية إذ لا يعتبر مجرد مكان عادي نعيش فيه أو نخترقه يوميا ولكنه يشكل عنصرا مكون للحدث الروائي سواء جاء في صورة مشهد وصفي أو مجرد إطار للأحداث، فإن مهمته الأساسية هي التنظيم الدرامي للأحداث[4].

إن تتنظيم المكان يكون بنفس الطريقة التي نظمت بها العناصر الأخرى في الرواية لذلك هو يؤثر فيها ويقوي من نفوذها كما أنه يعبّر عن مقاصد المؤلف، وتغيير الأمكنة الروائية سيؤدي حتما إلى تغيير الحبكة وبالتالي في تركيب السرد والمعنى الدرامي الّذي سلكه[5].

وقبل هذا يعتبر المكان عشرة الإنسان مع المحيط الذي يتفاعل معه **"ويمكن القول إن المكان الفيزيقي أكثر التصاقا بحياة البشر من حيث خبرة الإنسان به وإدراكه له يختلف عن خبراته وإدراكه للزمان، فبينما يدرك الزمان إدراكا غير مباشر من خلال فعله في الأشياء، فإن المكان يدرك إدراكا حسيا مباشرا"**[6]، على أن البشر يلجأون دائما إلى التجسيم الحسي لأفكارهم وتصوراتهم للعوالم المادية وغير مادية.

---

[1] - c.f.j.p Golden Stein pour lire le roman Ed. Duculot Paris, 1989, p : 88

[2] - عبد الله الشافعي، دراسات في القصة والرواية الليبية، دار الوفاء لدنيا النشر والطباعة، الإسكندرية، ط1/ 2007، ص: 94.

[3] - ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 29.

[4] - المرجع السابق ، ص: 29 -30.

[5] - المرجع السابق، ص: 32

[6] - سيزا قاسم، دلالات المكان، مجلد ألف، عدد 1986، ص: 79، عن حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، ص: 155

"فالإنسان يحاول أن يقرّب لنفسه المجرّدات من خلال تجسيدها في ملموسات ... فاللامتناهي عند معظم الناس مكانا متسقا ويصبح ما هو.

عال/منخفض = قيم/ غير قيّم

يسار/يمين = شرير/خير

قريب/بعيد = الأهل/ الأغراب

مفتوح/مغلق = قابل للفهم/ مستعص على الفهم"[1]

2. الفضاء الروائي:

يعد الفضاء الروائي ملفوظا حكائيا قائما بذاته وعنصر مكون للنص إذ لا يوجد إلا من خلال اللغة باعتباره فضاءً لفظيا بامتياز لكونه يختلف عن الفضاءات التي ندركها بالبصر او بالسمع، فهو لا يوجد إلا من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب[2]، كما أنه لا يدرك إلا من خلال الملفوظ القصصي ونجده يرتبط بالأحداث السردية وبالتالي يمكن القول بأنه المسار الذي يبتعه اتجاه السرد، وهذا الالتزام بين الفضاء الروائي والحدث هو الذي سيعطي للرواية انسجامها وتماسكها[3].

يساهم الفضاء الروائي في تطوير العقدة، لأن الحركة ستؤدي إلى الانتقال وتغيير الأمكنة وفي بعض الأحيان يتجاوز مهمة تأطير الحدث ليصبح عنصرا بنائيا[4]. ومن ذلك يمكن اعتبار "الحيز" عنصرا مركزيا في تشكيل العمل الروائي إذ يمكن ربطه باللغة والشخصية والحدث ربطا عضويا[5].

يمكن اعتباره الفضاء الروائي بمثابة بناء يتم إنشاؤه اعتمادا على المميزات والتحديدات التي تطبع الشخصيات وبالتالي يتمثل دوره في تحفيز الشخصية للقيام بالأحداث وعلى الفعل القصصي، كما أنه يعايش عدة مستويات: من طرف الراوي بوصفه كائنا مشخصا وتخيليا ومن خلال اللّغة التي يستعملها

---

[1] - المرسج السابق، ص: 84.

[2] - ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 27

[3] - المرسج السابق، ص: 29

[4] - d.p Golden Stein op cit – p 98.

[5] - ينظر: عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية [بحث في تقنيات السرد]، ص: 143

ثم من طرف الشخصية التي يحتويها المكان، وهكذا يمكن الاعتماد على الفضاء الروائي للكشف عن طبائع الشخصيات ورؤيتها[1].

3. الفضاء العجيب:

يخضع الفضاء لرؤية الراوي للوجود من خلال اللغة متى تجاوزت الوظيفة التواصلية لتصبح إشارية تخيلية، يمكن أن تحيل على عوالم أخرى غير واقعية فإذا تعلق الأمر بالعجائبي فسنلاحظ أنه يتجلى في فضاءات معينة بحيث تكون الأماكن المغلقة أكثر ملاءمة لانحباس الظواهر والصور العجائبية، بدلا من الأماكن المفتوحة التي يمكن أن تكون مرتعا للعجيب الراقي الذي لا يثير الرعب ومن خلال تعرضنا لثنائيات الممكنة كـ (مفتوح، مغلق...)، يمكننا أن نقبض على الدلالات المتاحة عند التعرض للفضاء الروائي كما يعرضه **الخطاب**[2].

وعليه الفضاءات المفتوحة على العجيب فإن فلاديمير بروب استنبط من خلال دراسته لمجموعة من القصص الشعبية، ثلاثة أطر مكانية[3]

- المكان الأصل.
- مكان مؤقت وعرضي: أي المكان المجاور للمكان المركزي.
- المكان الذي يجري فيه الاختبار التمهيدي.

ومن هنا يمكن اعتبار المكان دور مهم في خلق أجواء العجيب دون خوف أو قلق حتى ولو كان هناك تضخيم للأماكن **"من الملاحظ أن المكان السماوي يقدم دوما الإدراك رفقة المكان الأرضي، إنهما مجسدان بظواهر وموضوعات أو كائنات ملموسة"**[4]، فالمتلقي يدرك تماما الفرق الموجود بين عالم الجن وعالم الواقع مهما كانت الاختلافات.

ويطلق على الفضاءات المفتوحة بالفضاءات المباحة وتنقسم إلى اثنين: طبيعي واصطناعي.

---

[1] - ينظر: حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 30

[2] -ينظر: حسين علام، العجائبي في الأدب، "من منظور شعرية السرد" ص: 161.

[3] - المرجع السابق، ص: 185

[4] - محمد أركون، هل يمكن الحديث عن العجيب والعجاب في القرآن [من كتاب العجيب والغريب في إسلام العصر الوسيط]، ترجمة عبد الجليل محمد الأزدي، ص: 29

- *المباح الطبيعي*: وهو فضاء لم تتدخل في إقامته يد الإنسان، وجد منه الأزل بصورته الخاصة ولا يمكن إبراز خاصيته إلا من خلال اتّصال الإنسان به، ولقد أجرينا تمييزاً آخر داخل هذا الفضاء من جهة علاقته بالإنسان [الشخصيات]فكنا أمام ما يصيب الشخصية نتيجة تفاعله معها وما يصيبها جرّاءها وما تسبّبه من موت أو هلاك [مهلك] أو عكس ذلك [غير مهلك][1].

- المهلك: حضوره قوي في الحكايات العجيبة والتي تتقدم عادة من خلال هذه الصيغة [الداخل إليه (الفضاء) مفقودة، والخارج منه مولود] لأنه في غالب الأحيان لا ينجو منه أحد. وما يجمع هذه الفضاءات الطبيعية المهلكة [برية، بحرية] هو أنها جميعها خراب، ولا يمكن أن يعيش فيها الإنسان إما بسبب النوم أو الأكل أو المرافقة، وأحيانا نجد فضاءات أخرى مهلكة ولكنها تصلح للعيش مثل: أرض الصخر والهيش، ذلك لأن أهلها يقومون بقتل الغريب أيا كان. إن هذه الفضاءات الطبيعية المهلكة على اختلاف صورها فضاءات عجيبة، لذلك نجد في بعض الأحيان أن الراوي يقدم لنا بعض الأسباب لكونها في تلك الحالة، وأحيانا يترك متلقيه أمام الحيرة والدهشة اتجاه هذه الفضاءات[2].
- *غير المهلك*: نجدها نافعة وبها خواص عجيبة تتمثل في إزالة بعض الأمراض أو الأغراض، لذلك يجب معرفتها من أجل استثمارها[3].

- *المباح الاصطناعي*: تشكلت يد الإنسان في صناعته وإعطائه بعدا مختلف، نوع يخص العجائبي وبدوره ينقسم إلى مهلك وغير مهلك[4].

إن صيرورة الفضاءات المختلفة لا يمكن الوقوف عندها إلا في نطاق أمام ما نسميه بمصائر الفضاءات ومن جهة سنكون أمام ضرورة ترتيب هذه الفضاءات، وذلك بهدف الإمساك بمختلف مكوناته.

[1] - ينظر. سعيد يقطين، قال الراوي [البنيات الحكائية في السيرة الشعبية]، ط1، 1997، الناشر المركز الثقافي، العربي، ص: 255.
[2] - المرجع السابق، ص: 255-256.
[3] - المرجع السابق، ص: 256 – 257.
[4] - المرجع السابق، ص: 258

4. الزمن الروائي:

يؤثر على الشكلانيين الروس أنهم كانوا أول من أدرج مبحث الزمن في نظرية الأدب ومارسوا بعضا من التحديد فيما يتعلق به[1]. إذ جعلوا نقطة ارتكازهم ليست طبيعية الأحداث وإنما العلاقات التي تجمع بين تلك الأحداث ومن هنا جاء تمييزهن بين المبنى الحكائي والمتن الحكائي واعتبروا لكلّ عنصر زمنيته الخاصة به[2]. لهذا حاول البنيون الأوائل أن يثبتوا الوجود الموضوعي للزمن في النص أي في كونه **"حالة من حالات الخطاب، فالزمن في الرواية كالنص نفسه يمكن القبض على تمفصلاته الكبرى وتحديدالأنساق التي يندرج فيها"**[3]، من هنا يمكن إلغاء المقولات التي تعتبر الزمن مجرد تصورات ذهنية تغذي فهما معينا للعالم.

وتأتي أهمية دراسة الزمن في السرد لكونه يفيد في التعرف على القرائن التي تدلنا على كيفية اشتغال الزمن في الأدب، وذلك أن النص يشكل في جوهره وباعترافات الجميع بؤرة زمنية متعددة المحاور والاتجاهات[4]. ومن هنا يمثل الزمن عنصرا أساسيا في بناء العمل السردي بعامة والرواية **"هي فن شكل الزمن بامتياز"**[5].

يقسم تودروف الزمن الروائي إلى ثلاثة أصناف:[6]

- زمن القصة أو الحكاية: أي الزمن الخاص بالعالم التخييلي.
- زمن الكتابة: وهو مرتبط بعملية التلفظ أي زمن السرد.
- زمن القراءة: وهو زمن ضروري لقراءة النص.

إنها أزمنة داخلية، أم تلك الخارجية فيحددها غلد يشتيان[7] أنها:

---

[1] - Todrov, qu’est ce qui le structuralism ? poétique Ed Seuil, 1968 Ps3

[2] - ينظر: حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص: 107

[3] - المرجع السابق، ص: 112

[4] - المرجع السابق، ص: 113

[5] - محمد برادة، الرواية أفقيا للشكل والخطاب المتعددين، مجلة فصول، مجلد 11، ع4/ 1939، ص:22.

[6] - ينظر: حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، ص: 187

[7] - المرجع السابق، ص: 187

- زمن الكاتب : وهو الزمن الذي ألف فيه الرواية، كما أنه يؤثر على صورة المؤلف **"الكاتب/ المؤلف يتململ بحرية في زمنه، يمكنه أن يبدأ الحكاية من أولها، أو من آخر، من وسطها، أو ينطلق من أية لحظة في الأحداث التي يعرضها دون أن يخل بالسر الموضوعي للزمن، هنا يظهر بوضوح كبير الفرق بين الزمن الذي يعرض والزمن المعروض**

Le temps qui représente et ce lui qui est représenter"[1]

- زمن القارئ: القارئ مثله مثل الكاتب الروائي متأثر بالزمن الذي يعيشه وطريقة تمثله بالرواية وبالتالي هو يعيش زمنيته الخاصة وزمن قراءته للكتاب.
- الزمن التاريخي: ويظهر علاقة التخييل بالواقع، فالرواية قد تكون في زمن الحاضر أو الماضي أو المستقبل مثل روايات الخيال العلمي.

ويمكن أن نميز بين زمنين في كل رواية

- زمن السرد.
- زمن القصة أو الحكاية.

يعتبر زمن القصة خاضعا للتتابع المنطقي للأحداث بينما زمن السرد فهو غير مقيد بهذا التتابع، فنستخلص أن السرد يوجد في ثلاثة محطات: الماضي، الحاضر، المستقبل، وإذا كانت الحكاية شعبية فإن بنية الزمن ستكون مختلفة[2].

5. الزمن العجيب:

يقدم لنا العجائبي زمنا خاصا به وهو زمن الحاضر في تشابكه مع الزمن الواقعي والزمن الخيالي، أما الزمن في الغريب يعود إلى الماضي للاحتكام لتجاربه الواقعية في حين يميل العجيب إلى استشراف لحظات المستقبل[3].

---

[1] - Mikhail Bakhtine, Esthétique et Théorieque du Roman at Pard. P.g obenstney, pour lire le roamn, p 104

[2] - ينظر: حسين علام، العجائبي في الأدب، "من منظور شعرية السرد"، ص: 189.

[3] - ينظر: حسين علام، المرجع السّابق، ص: 189

إنّ زمن العجيب أوسع خيالا من زمن الواقع باعتباره زمنا استشرافيا لا يخضع لأي قوانين، ولا يمكن قياسه إلا بزمن التلقي من جهة وبزمن الحدث فوق طبيعي من جهة أخرى.

وإن هذا الخرق للزمن **"يملأ الحيز الورائي بإخبارات تفيد الوقوع في المستقبل الذي يدخل في باب الغيب والمحجوب"**[1]، وإذا كانت الشخصيات العجيبة تساعد في صناعة الحدث، فإنها كذلك تساعد في معرفة الزمن وذلك من خلال.

استخدام الجن، وتتم من خلال قدرة الجن على المعرفة من خلال قدرته على التنقل بسرعة، واستخبار بعضهم البعض بما يجري، وقد ورد في القرآن الكريم قدرة الجن عن استراق أخبار ما يجري في السماء بالصعود إليها، كما يمكن بواسطتهم التعرف على الزمن الماضي لأنهم عادة معمرون وعلى الزمن الآتي بواسطة استراق السمع كما يمتلكون القدرة على التصرف في الزمن بطريقة مخالفة للإنس، ونجد الأولياء الصالحون يشتركون في معرفة كل ما يجري على صعيد الزمن[2].

[1] - شعيب حليفي، مكونات السرد الفانتاستيكي، مجلة فضول، ص: 69، نقلا عن مذكرة لنيل شهادة الماجيستير في الأدب العربي القديم، العجائبي في المخيال السردي في ألف ليلة وليلة، سميرة بن جامع.

[2] - ينظر. سعيد يقطين، قال الراوي [البنيات الحكائية في السيرة الشعبية]، ص: 190

الفَصْلُ الثَّانِي

تمظهرات العجيب في رواية العشق المقدنس للأديب الجزائري "عز الدّين جلاوجي"

1. نبذة عن حياة الأديب عز الدين جلاوجي:

يعد "عز الدين جلاوجي" من الأصوات الأدبية في الجزائر، بدأ أعماله في سن مبكرة لتنشر نشاطاته الأولى في بداية الثمانينات عبر الصحف الوطنية، كما ساهم في الحركة الإبداعية االثقافية فهو:

- عضو مؤسس لرابطة الإبداع الثقافية الوطنية وعضو مكتبها الوطني منذ 1990م.
- عضو مؤسس ورئيس رابطة أعمال القلم الولائية بسطيف منذ 2001.
- عضو اتحاد الكتاب الجزائريين ... وعضو المكتب الوطني لاتحاد الكتاب الجزائريين 2000م، 2003.
- مؤسس ومشرف على العديد من الملقيات ومن بينها:
  - ملتقى أدب الشباب الأول بسطيف 1996م.
  - ملتقى أدب الشباب الثاني بسطيف 1997م.
  - ملتقى المرأة والإبداع في الجزائر 2000م.
  - ملتقى أدب الأطفال بالجزائر – سطيف 2001م.
  - ملتقى الرواية الجزائرية بين التأسيس والتجريب ماي 2003.
  - الملتقى العربي أسئلة الحداثة في الرواية الجزائرية 2007، وغيرها من الملتقيات[1].

يمكن تصنيف الأديب عز الدين جلاوجي ضمن الجيل الثالث من كتاب الرواية الجزائرية، غير أنه تميز وانفرد عنهم بتجربته المختلفة حين دخل إلى المشهد الثقافي الجزائري بشموليته الإبداعية منغمسا في عالم اللغة والأساليب والأشكال بمختلف فضاءات متعددة ومتنوعة وكأنه راهن على أن اللغة هي مفتاح الولوج إلى مسالك الإبداع[2].

[1] - مجلة هوامش الثقافية، السيرة الذاتية للأديب عز الدين جلاوجي، منشورات هوامش الثلاثاء، 6 فبراير 2014.

[2] - منشورات مختبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري ، تيزي وزو، ع 12، ع خاص بأعمال اليوم الدراسي حول الأديب "عز الدين جلاوجي" 23 ماي2012.

قدّم الأديب "عز الدين جلاوجي" العديد من الأعمال الإبداعية والنّقدية، وقدمت عن أعماله العشرات من البحوث والرسائل الجامعية، داخل الوطن وخارجه، كما يعد من بين الأسماء اللامعة التي خاضت غمار التجربة، إضافة لمحاولته تأسيس اتجاه جديد في الكتابة المسرحية ومن اهم أعماله[1]:

في الرواية

1- سرداق الحلم والفجيعة
2- الفراشات والغيلان
3- رأس المحنة 1+1 = 0
4- الرماد الذي غسل الماء
5- حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر
6- العشق المقدس
7- حائط المبكى
8- لمن تهتف الحناجر
9- خيوط الذاكرة
10- صهيل الحيرة
11- رحلة البنات إلى النار

في المسردية أو المسرحية

12- النخلة وسلطان المدينة
13- رحلة فداء
14- غنائية الحب والدم
15- البحث عن الشمس
16- ملح وفرات
17- حب بين الصخور
18- الفجاجة الشائكة
19- هستيريا الدم
20- التاعس والناعس
21- الأقنعة المثقوبة

[1] - ينظر: عز الدين جلاوجي، رواية العشق المقدس، ط2، منشورات المنتهى السداسي الأول 2016.

22- أحلام الغول الكبير

في أدب الطفل

23- أربعون مسرحية للأطفال

24- خمس قصص للأطفال

في الدراسة النقدية

25- النص المسرحي في الأدب الجزائري

26- شطحات في عرس عازف النّاي

27- الأمثال الشعبية الجزائرية

28- المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر

29- تجليات العنف في المسرحية

30- وقفات في الأدب الجزائري

2. رواية العشق المقدس كممثلات:

أصبحت الرواية الجزائرية بصفة عامة تواكب موجة الحداثة السردية، مستعينة بعناصر جديدة ساهمت في تصوير الواقع بطريقة فنية، ورواية "العشق المقدنس" للأديب الجزائري "عز الدين جلاوجي"، تعتبر في حد ذاتها احترافية للمشهد الأدبي في الجزائر، إذ تعدّ علامة خاصة ببنية مستقلة لمبدع متألق.

رُسمت رواية "العشق المقدنس" بخيوط عجيبة ، مزجت التاريخي بالمتخيل، والسحري بالواقعي فشكلت أحداثا طبيعية وفوق طبيعية، والسحري بالواقعي فشكلت لدى القارئ حيرة واندهاش كما أن هذا المزيج هو الذي خلق المفارقة والتناقض.

تمتد رواية العشق المقدنس على "176" صفحة وهو حجم معتبر يستطيع من خلاله القارئ أن يدخل في شبكة العلاقات المركبة بين الذات والشخصيات والبرنامج السردي، كما نجدها قسمت عبر تسعة عشر (19) فصلا معنونا، لوهلة تظن أن كل فصل يتحدّث عن نفسه ولكن عند قراءة الرواية ومن منظور تركيبي فإنها تشكل لحمة واحد وضعها الكاتب من أجل التحكم في عملية القراءة.

أ- الغلاف:

يشكل الغلاف البؤرة الأساسية التي ترتكز عليها الرواية لما يحمله من إيحاءات ومحفزات تحيل إلى ماهية المتن. يندرج غلاف الرواية تحت اللون الأزرق الغامق ليشكل فضاءً تتوزع عليه باقي عناصر

الغلاف ومكوناته ، واللون الأزرق من الألوان الباردة، كما يحمل في دلالاته معنى الشساعة المطلقة، لكن المثير للانتباه هو كثافة اللون الأزرق، إذ يبدو أقرب إلى لون الكدمات المرتبطة بالدم الفاسد ليوحي بالألم والفساد[1]، وقد ورد في القرآن الكريم ذكر هذا اللون حيث ارتبط بالمجرمين **{يَوْمَ يُنفَخُ** فِي الصُّورِ ۚ **وَنَحْشُرُ الْمُجْرِمِينَ يَوْمَئِذٍ زُرْقًا}**[2]، ولقد توافق هذا اللون مع مضمون الرواية ليحيل على الدنس الذي يسيطر على أحداثها.

ليأتي العنوان واسم المؤلف والرّسم باللّون الأبيض وهو دليل على الطهارة والسلام والقداسة، كما أن الرسم في حدّ ذاته صورة معبرة تجبر المتلقي على تأملها وتفكيك شفراتها متمثل في صورة جوادين أبيضين يحملان رمز السعادة ليلفهما سواد قاتم يوحي بالظلمة والرهبة.

ب- العنوان:

يعتبر العنوان عتبة القراءة ومحركها الأول **"وجود العنوان مرتبط بوجود المتلقي، لذا حده أنه جبهة الحكاية، النّص به يتعرف المتلقي على وجودهما"**[3]، لتبدأ عملية التحدي بين المبدع والقارئ من خلال العنوان.يتشكل عنوان الرواية من كلمتين (العشق) (المقدنس) نعتبرهما مفتاحين لفهم طبيعة النص، والعشق دلالة على الحب وهذا ما جسده البطل [السارد] والبطلة [هبة] ورغبتهما الشديدة في تقديس حبهما وتحقيق السعادة والاستقرار.

وكلمة المقدنس تركيب يجمع بين "المقدنس" و"المدنس" فهذا المزج أنتج تركيبا لغويا هجينا يمارس فعل الإثارة والتشويق، مستفزا القارئ ليبحث عن الدنس الذي ليحق هذا العشق[4].

[1] - ينظر: آليات التجريب وجمالياته في رواية "العشق المقدس" لعز الدين جلاوجي، الدكتور زهير بولفوس، كلية الآداب واللغات، جامعة الإخوة منتوري قسنطينة 1، الجزائر، 1 ص:203 -204.

[2] - سورة طه، الآية 120.

[3] - فريد الزاهي، الحكاية والمتخيل، دراسة في السرد الروائي والقصصي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب 1991، ص: 12

[4] - ينظر: آليات التجريب وجمالية في رواية "العشق المقدنس" لعز الدين جلاوجي، ص: 206

والعشق المقدنس يحيل إلى عمق الوطن الباحث عن تاريخه وأصالته ليدخل الإنسان في مغامرة البحث عن هذه الهوية المفقودة بآليات ورؤئ ضيقة، فلا هو عانق القداسة ولا هو تجاوز الدناسة ليدخل العشق في متاهات ودهاليز مظلمة[1].

يمكن اعتباره العنوان بمثابة قصة ذات علامة تقوم بتحضير المتلقي، والتنبؤ بمسار الحكاية وبوضع الخطاب الذي يدور فيها.

ج- الإهداء:

إليها

أحلام أن نلتقي

على خمر معتق

وزهر مفتق

وبدر مشتهى

وسر منمق[2].

نجد سيطرة حرف "الهاء" على الإهداء، فهو يدل على استحضار المرأة بوصفها النّصف الّذي يكمّل معناه وسر وجوده حيث تبرز ثنائية **[الأنا/هي]**. ومنذ البداية يراهن الكاتب على التشفير اللغوي الذي يفتح إهداءه على المتعدد القرائي، كما أن "الهاء" تكتسي هالة نورانية فهي البداية والمنتهي، وهي الحلم الحقيقة[3].

د- اللغة:

على المستوى الدلالي نجد أن الروائي تألق وتميز بلغته الفنية والإبداعية ذلك أن **"نجاح الفعل التواصلي بين المرسل والمتلقي يقتضي من الأول مرعاة احتمالات التأويل، كما يستلزم من الثاني**

[1] - جريدة الخبر، الصدق والمصداقية، عز الدين جلاوجي يعود إلى الدولة الرستمية، د. وليد بوعديلة، 27 فبراير 2015، **[منذ عامين]**.

[2] - برواية العشق المقدنس، لعز الدين جلاوجي، ص05.

[3] - ينظر: آليات التجريب وجمالية في رواية "العشق المقدنس" لعز الدين جلاوجي، ص: 209

تقريب أقرب مؤول ممكن مما يرغب فيه الأول حتى يتمكن من الموضوع كدلالة"[1]، باعتبار أن الرواية فن تعبيري ولغوي يقتضي الاهتمام بموضوعاتها ومؤولاتها، ورواية "العشق المقدنس" تجدب المتلقي من خلال لغتها وتقنياتها ويتضح جليا في هذا المقطع:

"بتنا نمسد وجه الليل الكالح، نخضّب لحيته الدامسة، نخوض لججه الزنجية، نترذاذ عليه حبات من بياض القلوب، ننسج لنهاره رداء من خيوط الشوق، نزعج سبات العصافير، ندغدغ أخمص الشمس، نمسح عن خذ البراعم وحشية الصقيع"[2]

بهذه اللغة تكسر القرائن المنطقية بين المسند والمسند إليه فيما **"تتجاوز النقل إلى الإبداع والتصوير إلى الخلق، إنها تبدع واقعها وتخلق عالمها وتحقق بالتالي شعريتها"**[3]

لنجد أن الرواية تعبر عن الواقع بطريقة تتجاوز المألوف، بصورة عجيبة ومثيرة، كما نجدها تضمنت نصوص شعرية ساهمت في خلق المعنى.

3. تجليات العجيب في السرد:

اعتمد الأديب "عز الدين جلاوجي" استراتيجية خاصة في بناء نصّه الروائي، وذلك وفق منظور خاص ومختلف، فنحن بصدد رواية تتحرك على مستويين: "تاريخ عربي قديم" و "راهن عربي حديث" لنرحل إلى زمن الدولة الرستمية بصورة يتدخل فيها العجيب بكل وظائفه الفنية والإبداعية.

وبما أن العجيب في السرد استدعاء للمعلوم والمعقول والمدرك من طرف السارد تم يشتغل فيه بما يولد اللبس والحيرة في الأحداث والكائنات الطبيعية، وذلك لاختلاف درجات التعجيب والتغريب فيها[4]. ومن خلال ذلك يحق لنا ان نرى المزج الخلاّق الذي يبتكره هذا النّص من حيث أنه تجسيد لبزوغ إبداعي رائد يرتاد مكامن الطبيعة والحياة، فيأخذ منها ما يروق له أن يأخذ لكنّه يولد فيها ما

[1] - محمد الماكري، الشكل والخطاب ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1991، ص: 271.

[2] - الرواية، ص: 07.

[3] - جمال بوطيب، السردي والشعري في "مخلوقات الأشواق الطائرة" إدوارد الخراط، عمان الأردن، ع 79، كانون الثاني 2002م، ص: 75

[4] - ينظر: محمد الأزدي، مقدمة كتاب العجيب والغريب في إسلام العصر الوسيط، ص: 11، عن مذكرة لنيل شهادة الماجيستير في الأدب العربي القديم، العجائبي في المخيال السردي في ألف ليلة وليلة

يروق له أن يولد[1]، لتبدو آليات السرد والتحكم التلاعبي للمؤلف تأسيسية تاريخيامع إضافة لمسة ابتكارية[2]. ولا شك أن الأنساق السرديةتختلف من كاتب لآخر ومن عمل إلى عمل آخر وهذا ما يميز الاديب "عز الدين جلاوجي" بحيث استطاع توزيع المادة الحكائية مكانيا، كما نجده يوزعها زمانيا على مساحات وفقرات جعلت العملية السردية تخضع لنظام التداخل المكاني والزماني.

أ- الراوي العجيب:

انطلاقا من كون البطل هو "السارد"، يعدُ واحدا من المظاهر التركيبية للنص السردي لأنه **"الراوي العارف بكل شيء"**[3] ولهذا سيفصح من خلال الخطاب عما يميزه بوصفه شخصية تأخذ في نظرنا بعدا عجائبيا، وذلك انطلاقا من أنه ليس للشخصية في العالم الروائي وجود واقعي، بقدر ما هي مفهوم تخييلي تشير إليه التعابير المستعملة في الرواية للدلالة على الشخص الواقعي في الكينونة المحسوسة هكذا أنها تتجسد على الورق وتتخذ شكل لغة ودوال[4]، ومنه **"ليس الخطاب المتكلم في الرواية مجرد خطاب منقول أو معاد إنتاجه، بل هو الذات مشخصة بطريقة فنية مشخصة بواسطة الخطاب نفسه"**[5].

يتضّح جليا من خلال هذا الكلام أن الخطاب وحده المسؤول عن نقل أحوال وأفعال الشخصيات والتي بدورها تحمل علامات تخيل، وما اللوحة أو الرواية سوى وصف للطبائع، فكلّ سرد وصف لها[6]. ولهذا نستنتج تشكلها لغويا.

إضافة لذلك فإن الأحداث التي يسردها تقتضي الإقناع بأنها صادقة، لذلك يجب أن يبرهن على صحة ما يروي معتمدا على الذاكرة ومن خلال خطابه يجب ألا نحتمل وجود الكذب فهو يروي بنفسه، ولذلك يجب ألا ينقطع التواصل باكتشاف المتلقي لأي شكل من أشكال الخداع، وحتى يدخل

[1] - ينظر: كمال أبو ديب، الادب العجائبي، والعالم الغرائبي، في كتاب العظمة وقت السرد العربي، ط1، دار أوروكس للنشر أكسفورد بريطانياً : 11.

[2] - المرجع السابق، ص: 20.

[3] - حسين علام، العجائبي في الأدب "من منظور شعرية السرد"، ص: 91

[4] - المرجع السابق، ص: 104

[5] - ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر محمد براده، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1 1987، ص: 98

[6] - C.F.T. Todorov Poétique de la rose, p : 31.

الراوي بضمير المتكلم المروي له في عالم الخوف أو الرهبة، عليه أن يكون عارف بجميع التفاصيل وذلك من أجل الدخول في جنس أدبي محدد أو الخروج منه إلى آخر[1].وأيضا من أجل احتمال تصور حقيقي لتلك الظهورات التي تثير في القارئ وهو يعمل مخيلته، صورا وأحجاما تتناسب مع طبيعة تفكيره وبالتالي يسهل عليه الدخول إلى عالم العجيب[2].

ب- عجيب الأحداث:

يزدحم النص بواقع الممارسات الأخلاقية والسولكية والمعتقدات والمواقف في الحياة اليومية، ولكن ما يميزه تلك الاحداث العجيبة التي تستدعي الحيرة والانبهار لأن الرواية هي مكان الممكن، ونهائية الممكنات **"وأن عبقرية الرواية هي تجعلنا نعيش الممكن، ذلك أن الرواية المعبأة بالإيحاءات والأحداث والشخصيات هي دائما مسكونة حقيقة بعبقرية الممكن"**[3].

وبما أن العجيب تقنية سردية تساهم في حبك الأحداث وتأزيمها **"كما أنه من ناحية أخرى مادة بشخوصها تنضاف إلى الواقع دون أن تسيء إليه أو تحطم نسقه"**[4] نجد أن رواية " العشق المقدنس"منذ الوهلة الأولى تصدم المتلقي بأحداثها وأجوائها العجيبة وبهموم شخصياتها إلى أن تتطرق إلى الواقع الملئ بالصراعات والمغامرات من قتل وتعذيب مما تجعل القارئ يتساءل عن احتمالية هذه العوالم. ولكننا سنسلط العدسة على بنية الأحداث العجيبة وخاصة عندما نجد أن العجيب يقدم لنا أحداثا فوق الطبيعية مخالفة لما هو مألوف.

ولهذا يفترض هذا النص القراءة البسيطة التي تنأى عن التأويل وعنصر التصديق الذي بغيابه تغيب الحيرة والعجب[5]، ولا سيما أ، القارئ الحديث **"بات مسلحا بوعي نقدي، كما هو مطعم**

---

[1] - حسين علام، العجائبي في الأدب "من منظور شعرية السرد"، ص: 41

[2] - المرجع السابق، ص: 42.

[3] - Michel Raimand/34 عن آمنة بلعلي، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المتخالف ص:

[4] - العجيب والعجاب: الحد والوظيفة السردية، مجلة مدار أ ت، ع 6/5، خريف وشتاء، 1996/1995، تونس، ص: 08

[5] - ينظر: سعيد يقطين، تلاقي العجائبي في السرد العربي الكلاسيكي، غزوة وادي السيسبان نموذجا "منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ع الخاص بنظرية التلقي، إشكالات وتطبيقات، سلسلة ندوات ومناظرات، رقم 24، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1993، ص: 99 عن محمد تنفو، النص العجائبي "مائة ليلة وليلة أنموذجا"، ط1، 2010، دار كيوان، للطباعة والنشر والتوزيع، الحلبوني، دمشق، سوريا، ص: 135

بأزمات، وثمور بداخله قضايا وخلفيات فكرية سياسية، حيال هذا لا يمكن من هذا القارئ أن ترعبه الأشباح بقدر ما يرعبه المعنى، ورؤية العالم"[1].

لكل حكي بداية، ولذلك نجد أن السرد يحتاج للإعلان عن نفسه بصيغة من الصيغ التي تكون بالنسبة للحكاية كإطار بالنسبة للوحة[2]، وصوت السارد منذ الوهلة، الأولى يطلعنا عن رغبته الشديدة في تحقيق السعادة والاستقرار وطيّ العقبات الكأداء، ولحد تلك الساعة تسير الأمور بشكل طبيعي ولا يوجد أي عنصر محير، ولكن فجأة يخبرنا السارد بتدخل العنصر فوق طبيعي:

"إنّه القطب

تمتمت

إنه القطب

تمتمت هبة

ثارت في أعماقي حرقة السؤال هزتني الدهشة وهو يجيب

"لا بد أن نخوض جبالا من لجج الظلام بحثا عن الطائر العجيب معه ستحققان الحلم"

واختفى فجأة كشهاب في عمق السماء"[3].

قدم لنا هذا المقطع السردي حدث خرق العالم الواقعي والحيرة وتجاوز المألوفية وذلك من خلال ظهور القطب، ولكن ما أثار العجب والدهشة أنه تكلم وأجاب، فنجد أن السارد هنا أتقن لعبة السرد تماما، فبالرغم من وجود عنصر الدهشة إلا أنه لم يسعَ لإثارة القارئ وإرعابه بل تدرج في تقديمه الأحداث التي تخرق المألوف لديه بحيث **"إنّ العناصر الفوق طبيعية في حالة العجيب لا تحدث أي رد فعل خاص لا عند الشخصيات ولا عند القارئ المبطن، فليس ما يتميز العجيب هو موقف اتجاه الوقائع ولكنها طبيعية الوقائع بالذات هي التي تسمه"[4].**

---

[1] - شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، م،س، ص 41/ عن محمد تنفو، النص العجائبي "مائة ليلة وليلة أنموذجا"، ص: 135

[2] - ينظر: عبد الفتاح كيليطو، الحكاية واتأويل، دراسة في السرد العربي، دارتو بلقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1998، ص: 33.

[3] - الرواية، ص:08

[4] - ت.تودروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص: 76، عن حسين علام، العجائبي في الأدب " من منظور شعرية السرد"، ص: 141

فالأديب "عز الدين جلاوجي" استنبط في مطلع روايته بنية الحكاية العجيبة بحيث عدّها فلاديمير بروب والذي كان أول من بحث في طبيعة تركيبها أنها مشابهة لسائر الحكي عدها تخييلية لا معنى لها خارج تخييلتها بما أنها تلتزم بأنماط الحكي المتوارثة[1]. فكان توظيفها قصدا منه لتصبح حدثا مترددا.

ومن هنا نجد أن السارد جسد تماما العجيب من خلال تقديمه حدثا خارقا فوق الطبيعي، كما أنه هو الّذي خلق ذلك العالم المتخيل وهو الذي سيقص مغامراته في الوجود، ومنه سيكون السارد طرف في لعبه السرد الذي يتخلّق من اللحظة الأولى التي فتحنا فيها دفتي الكتاب[2]. وها نحن أمام خاصية تجسيد العجيب في الرواية.

بالتالي ذلك لحدث العجيب سيدفع البطلان إلى البحث عن "الطائر العجيب" الذي يعد بدوره ثان حدث عجيب.

"لا مناص الآن من أن نخوض خلف الحلم لن نستسلم لعبت الظلام"[3].

كما أثار هذا المقطع السردي الغرابة والحيرة تجاوز المعقول، لأن السعي وراء البحث عن كائن لا ينتمي إلى الجنس البشري ولا يعرف عنه شيء أمر ما يسمى سرديته التعجيب.

وبمجرد اختفاء "القطب" يختفي اللاطبيعي ليعود السارد من جديد لسرد أحداثا واقعية مع بداية الفصل الأولا المعنون "الجاسوسان والخليفة".

تتابع الأحداث مثيرة الدهشة والحيرة في نفسية البطلان إلى أن تأتي قصة بناء تيهرت على لسان الدليل:

"عزم الرجال على توسعة تيهرت القديمة بادئ الأمر، وكانوا ينشطون نهارا في إقامة البيوت، فإذا جاؤوها من الغد وجدوها جذاذا، تأكدنا أن الجن قد سكنها وأنهم كانوا يرفضون أن نجاورهم فيها، فقرر الإمام إقامة تيهرت الجديدة وسط الغابات العملاقة التي تكتظ بالوحوش والسباع والحيات، فلما خشي الناس أذيتهم، اعتلى الإمام صخرة عملاقة، وصاح في كل الوحوش يدعوهم

[1] - C.F.T. Todrov Poétique de la rose. Ed du seuil Paris, 1971 – 1978, page 117.

[2] - ينظر: حسين علام، العجائبي في الأدب "من منظور شعرية السرد"، ص: 91-92.

[3] - الرواية، ص: 08.

باسم الله ان تغادر المكان، وفي لحظات رأيناهم بأم أعيننا المئات منها تخرج في قوافل، باتجاه الغابات المجاورة، وتلك إحدى كرامات الإمام"[1].

يرتبط الحدث فوق طبيعي في هذا المقطع السردي بطريقة بناء تيهرت، حيث أن تلك الأحداث تثير القارئ وتلزمه بالتردد بين تفسير منطقي وغير منطقي، لأن هذا المقطع يحمل في طياته ظهورات تفوق قدرة الإنسان على الإدراك، ومنه إذا قرر القارئ بأنه يجب عليه أن يعترف بقوانين جديدة للطبيعة واستطاع أن يفسر بها الظواهر التي تنبجس من خلال الواقع فحتما إنه موجود في العجيب[2].

يظهر في الفضل الثالث المعنون "بئر الموت" ظهور المركبات الشبحية.

"عاد أبو البنين، وهو في عجلة من أمره، يشمر على ذراعيه، تتقاطر لحيته ماء، وقد فاته أن يسألنا عما حيره، قال وقد وجدنا مقيدين:

- هل تعرفان شيئا عن المركبات الشبحية؟
- واشتد عجبه، حين أبدينا جهلنا المطبق بهذا الأمر، قال في سخرية كأنما يكلم نفسه.
- عجيب ظهورها يحير الجميع، وهما يدعيان عدم العلم بها"[3].

بما أن الرواية تعود بنا إلى التاريخ، فحتما ستكون في زمن الماضي وظهور المركبات الشبحية في تلك الحقبة الزمنية سيكون أمرا عجيباومحيرا.

ثم جاء على لسان السارد:

"وما سر هذه المركبات الشبحية؟ هل هي الأطباق الطائرة التي كنا نقرأ عنها في كتب الخيال العلمي؟"[4].

وكأن الأديب "عز الدين جلاوجي" ينقلنا إلى المستقبل عن طريق الخيال العلمي باعتباره يندرج في مجال العجيب، إذ يعني بإنسان المجتمعات المستقبلية، بمعنى أن التوقع والاحتمال جوهر الكتابة في

---

[1] - الرواية، ص17.

[2] - ينظر: حسين علام، العجائبي في الأدب "من منظور شعرية السرد"، ص: 33.

[3] - الرواية ص: 34.

[4] - الرواية ص: 34-35.

الخيال العلمي[1]، كما أنه يقترح طرق بديلة سواء في زمن المستقبل أو في عوالم أخرى أم في أذهان الشخصيات، طرق مقامة على حقائق ثابتة تربطها بالعالم الحقيقي[2]، فالخيال العلمي يشكل بذرة مشروع قابل للتحقيق، فالبساط السّحري يطير دون سبب عقلي، بينما يستخدم الخيال العلمي أدوات نجد لها أسبابا عقلية[3].

ج- عجيب الشخصية:

لا شك أن غياب العنصر فوق طبيعي يعني غياب الشيء المولّد للحيرة والإدهاش، بينما حضوره يستلزم منطقا ما حتّى لا تبدو والرواية وكأنها ضرب من التأليف المسطّح، فهذه الفوضى هي الأساس خلق أدبي تم ترتيبه على تلك الشاكلة والعنصر المهيمن بالتشويش على النظام والثبات، هو عنصر مبرّر وذو منطق أدبي صارم[4].

إن هذا الكلام ينطبق تماما عى رواية "العشق المقدنس" فبالرغم من أنها قدمت شخوص واقعين إلا أنّها ضمت شخصيات عجيبة ساهمت في بروز عجيب الحكاية، باعتبار أن حضور العجيب مرتبط بتنوع الشخصيات والأفعال التي تقوم بها. والجدير بالذكر أن المؤلف عمد إلى توظيف هذا النوع من الشخصيات لما تحمله من أبعاد وغايات معينة.

نبدأ حديثنا عن أولى العلاقات التي تربط البطلان بالشخصية العجيبة، والمتمثلة في حضور "القطب"، ولهذا يعتبر من أهم الفواعل التي أدت إلى تغيير مسار الأحداث.

"لابدّ أنْ تخوضا جبالا من لجج الظلام بحثا عن الطائر العجيب معه ستحققان الحلم"[5].

كما جاء على لسان السارد:

[1] - ينظر شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، م.س، ص: 58.

[2] - ينظر: جورج يتنرز، الخيال العلمي كأدب، تركو تر الجزائري، ضمن أدب الخيال العلمي مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد 1986، دار الشؤون الثقافية العامة، ص:16

[3] - ينظر: شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، م.س، ص: 58

[4] - ينظر: شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، مجلة فصول العدد رقم 40-41، 01 يوليو 1991، ص: 125.

[5] - الرواية، ص: 08

"كان كسحابة بريئة قد طارد مخلوقا فوق جواده الأبيض رأيناه يعلو ... يعلو ثم يتماحى قوزحا يوشي السماء"[1].

يستدعي هذا الوصف العجيب الحيرة والانبهار، فيجعل القارئ يبحث عن حقيقته في خبايا المتن الحكائي، ليتوضح بعد ذلك بأنه موجود كشخصية واقعية [الراهب] وهذا ما يؤكّده المقطع التالي:

"كنت أركن إلى الصمت، أتتبع كلمات الشيخ حرفا حرفا، كأنما أقف عند منبع حكمة، قالت هبة تسأل عن الطائر:

- **نريد سعادتنا نحن يا سيدي، أنا وحبيبي نعيش الضياع منذ سنوات، إننا نبحث عن الاطمئنان عن السعادة، رفع فيها عينيه، صمت لحظات وقال:**
- **لابدّ من رؤية الطائر العجيب.**

هزتنا الدهشة ونحن نسمع عبارة القطب نفسها، كأنمّا يغرقان من نبع واحد، يصدارن عن مشكاة واحدة"[2].

قدّم لنا هذا المقطع السردي بأن يكشف لنا عن هوية العنصر الفوق طبيعي ويغرق القارئ في جو من الحيرة.

وما زاد الأمر عجبا أن البطلان لم يتعرفا عليه وذلك بفعل الانتقال من حال إلى حال أخرى. وكأن السارد يدخل القارئ داخل لعبة غير قابلة للوقوع في عالمه الواقعي، لعبة التحوّل التي تخرق العقل والمنطق والمفسر والمدرك، وتولد حيرة وتعمّق **"اكتشاف الشخصية لأبعادها الذهنية والسيكولوجية العميقة"[3].**

كما أن حضور القطب في الرواية يعتبر هالة صوفية أدخلت البطلان في عوالم نورانية فوقية[4]، تتجلى بعض ملامحها في هذا المقطع:

---

[1] - الرواية، ص: 28.

[2] - الرواية، ص: 76.

[3] - حميد الإدريسي، السرد الفانتاستيكي في الرواية العربية الحديثة [البينة والدلالة]، م،س، ص: 150.

[4] - مجلة ديالي: آليات التجريب وجمالياته في رواية "العشق المقدنس"، لعز الدين جلاوجي، ص:211.

"غير أن أحلام اليقظة قد حلّقت بي على أجنحتها، إلى حيث التقينا القطب، رحت أستحضره حين فاجأنا كربوة طاهرة مثلجة، أكمامه الصمت وعبيره الذكر، ونَضِر إلى قلبي وأنا أنظره، جثوت حيث أنا ومعي جثت هبة، كانت هالة النور حوله تتصل بالسماء، رنوت إلى كل الذي حول أسعى إلى لملمة أطراف ما لا يجمع إلى في سويداء القلب، قلت همسا:

- **نحن حبيبان نبحث عن السعادة، هل تدلنا على الطريق إليها؟**

رفع في عينين يتواقص الطّهر فيهما وقال:

- **اسألا الطآئر العجيب.**

وقبل أن أعاود السؤال اختفى، اندفعنا قائمين مجللين بالدهشة"[1].

إلاّ أنّه يحيلنا إلى فكرة الإنسان الكامل، أو ما يعرف بفكرة الاصطفاء عند الصوفية، فهو رمز القداسة التي لا يمكن إلا للإنسان الكامل بلوغها، وهذا يعني ذكره "للطائر العجيب"، يعتبر أمراً مهمالأنّه يعتبر السبيل الوحيد الّذي يمكّن الحبيبين من بلوغ السعادة والتحرر من كلّ دنس[2].

كما يمتلك "القطب" [الرّاهب]، قدرة التكلم مع الحيوانات ومخاطبتهم، وهذا ما يؤكده المقطع التالي:

"أشار الشيخ بيده إلى الأسد فرجع القهقري خطوات، ثم استدار وغاب بين الأشجار االكثيفة"[3].

وهذه القدرة تنطبق كذلك على شخصية "الإمام" ليصنف بدوره ضضمن الشخصيات العجيبة **"اعتلى الإمام صخرة عملاقة، وصاح في كل الوحوش يدعوهم باسم الله أن تغادر المكان، وفي لحظات رأينا بأم أعيننا المئات منها تخرج في قوافل، باتجاه الغابات المجاورة. وتلك إحدى كرامات الإمام"[4].**

---

[1] - الرواية، ص: 28

[2] - مجلة ديالي: آليات التجريب وجمالياته في رواية "العشق المقدس" لعز الدين جلاوجي، ص: 212.

[3] - الرواية ص: 87.

[4] - الرواية ص: 17

وكما أشرنا سابقا بأن الكرامات تندرج في مجال العجيب التي يشكل ما فوق طبيعي إطاراً لها، إذ أنهم يمتلكون تلك القدرة بسبب الزهد والعبادة.

الطائر العجيب: يصنّف "الطائر العجيب" ضمن الشخصيات العجيبة التي ساهمت في خلق المعنى داخل الرواية، فعلى مستوى اللغة يبدو من الكائنات الفوق طبيعية، إذ تنسب له قوى خارقة وقدرات مدهشةفي تحقيق آمال وأحلام بحيث أنه كائن خرافي في شكله ووظيفته"**فجأة تعالى فوق رأسينا تغريد عجيب، كان من جنة أخضر مع بياض خفيف، يشوبه كالمرج تساقطت عليه قزعات بيضاء من سحاب ربيعي على رأسه تاج تتدلّى ذؤابته عن يمين، ويمتد ذنبه منفتحا في كبرياء كأنه مروحة للروح يعزف سمفونية الأمل**"[1].

يقودنا هذا الوصف العجيب إلى البحث عن أسرار هذا الطائر والنبش في كتب الثراث، ليستقر بنا الأمر عن طائر "السيمرغ "، فهو يتناسب في وصفه تماما ما جاء على لسان السارد حيث إنه "**ملك الطيور، وهو منا قريب، ونحن منه جد بعيدين، مقرّه يعلو شجرة عظيمة الارتفاع، ولا يكن أي لسان عن ترديد اسمه، تكتنفه مئات الألوف من الحجب، بعضها من نور، وبعضها من ظلمة وليس في كل العالمين مقدرة حتى يحيط بشيء من كنهه، إنه الملك المطلق المستغرق دائما في كما العز**"[2]

يعتبر هذا الطائر وهمي، إذ أنه يرمز للسالكين الذين بدلوا جهدا في رحلة شاقة تملّصوا فيها من كل متع الدنيا، وهذا يتناسب تماما مع رحلة البطلان المليئة بالمغارات والأحداث العجيبة، فقد جاء على لسان السارد : "**وأنى للسكينة أن تتنزل علينا ونحن في رحم الرعب**"[3].

نجد أن مشهد حضور وغياب الطائر العجيب يتكرر بحسب القارئ، كما يحمل الطائر في طياته رمز الأمل والحرية فهو يكاد يكون حاملا لمشعل السعادة والنجاح والنور[4]، "**هل يمكن أن نراه**

---

[1] - الرواية، ص: 172.

[2] - فريد الدين العطار، منطق الطير، تحقيق بديع محمد جمعة، القاهرة، 1975، ص: 185، 186، عن مجلة ديالي، آليات التجريب وجملياته في رواية "العشق المقدنس"، ص 212

[3] - الرواية، ص: 102.

[4] - الرواية، ص:

في هذا الموج من الحقد والظلم والتخلّف؟ هل يكن أن يخرج الجمال من القبح؟ ربما يكون الطائر العجيب مهدي هذا العصر أو لعله مهدينا على الأقل"[1]

وإجمالا يمكن القول بأن هذا الكائن العجيب لم يثر أي رد فعل مخيف أو مقلق لدى البطلان، باعتبار أن العجيب المحض، لا يفسر بأي حال من الأحوال، وهو يحيل إلى رغبة الإنسان في الحياة الهنية دون ألم **"رحنا نتاعبه بعد فرح طفولي غير مصدّقين ما نرى، وظلّ الطائر يسمو إلى السماء باتجاه الشمال، دون أن يضعف وصول تغريده إلينا، وظللنا متعانقين، لتشهد النجوم في سطوعها الأول حبنا الأبدي"**[2].

ومن الشخصيات العجيبة التي لفتت انتباهنا في الرواية حضور "الجن" لأنه يعتبر من أهم الفواعل التي أدت إلى بناء مدينة تيهرت الجديدة بسبب رفضهم مغادة تيهرت القديمة وهذا ما يوضحه **"عزم الرجال على توسعة تيهرت القديمة بادئ الأمر، وكانوا يشنطون نهارا في إقامة البيوت، فإذا جاؤوها من الغد وجدوها جذاذا، تأكدنا أن الجن قد سكنها، وأنهم كانوا يرفضون أن نجاورهم فيها"**[3]، فعادة الجن معمّرون [لا يصل الجن سن الرشد إلى بعد قرن ونصف]، فهم يعيشون قرونا عديدة، ولهذا يعتبر من العناصر الفوق طبيعية[4].

د- عجيب المكان:

بما أنّ الفضاء النصّي فضاء لغوي، فإنه يمكن استقصاؤه والبحث عن دلالات اللغة التي كونته، وبما أن العجيب يتمثل في كونه أحداث ومواقف تتجاوز المألوف، فحتماً سيحتاج في تجلّيه إلى أمكنة تتلاءم مع طبيعة الدهشة والتردد إلى تلك الأمكنة التي خلقتها لغة الرّاوي، لتصبح مسرحا للأحداث والتحولات ولأعطاب الإدراك بحيث تزول الحواجز بين الزمان والمكان وينعدم كل شيء في تلك الطبيعة الهذيانية للمشاهد[5].

---

[1] - الرواية ص: 119 – 120.

[2] - الرواية، ص: 173

[3] - الرواية، ص: 17

[4] - ينظر: سعدي يقطين، قال الراوي [البينات الحكائية في السيرة الشعبية]، ص: 190

[5] - ينظر: حسين علام، العجائبي في الأدب [من منظور شعرية السرد]، ص: 160.

تنفتح رواية "العشق المقدنس" على إمارة تيهرت لتصبح مسرحا للأحداث وتفاعل الشخصيات باعتبار أن تيهرت فضاء مرجعي، ونقصد بذلك الفضاءات التي يمكننا العثور على موقع معين لها إما في الواقع أو في أحد المصنفات الجغرافية أو التاريخية القديمة، كما أن مرجعية هذا الفضاء، لا يمكن أن تتحدّد لنا إلا من خلال الاسم الذي تحمله أو الصفة التي تتميز بها[1].

ومنه يمكننا تحديد عجيب المكان في راوية "العشق المقدنس" باختلاف الأمكنة التي قصدها البطلان في رحلة البحث عن "الطائر العجيب"، فبالرغم من انها أماكن واقعية، إلا أن امتزاج السرد بالوصف أدّى إلى ثبئير التعجيب، فأعطى لتلك الأمكنة صورة عجيبة ومدهشة، ومن بينها نجد وصف لمدينة تيهرت، فقد جاء على لسان السارد **"كانت مدينة عملاقة تنبسط على مد البصر شمالاً، حتى تقف في وجهك الغابات الكثيفة، ويرجع إليك البصر منهكا حسيراً حين تلاحق نهايتها غربا وجنوبا، تكاد خضرة الأشجار تخفي كل معالمها"**[2]، كما جاء وصف آخر لها **"هي بلخ المغرب قد أحدقت بها الأنهار والتفّت بها الأشجار وغابت في بساتين ونبعت حولها العين، وحلّ بها الإقليم، وانتعش فيه الغريب واستطا بها اللبيب، يفضلونها على دمشق وأخطأو وعلى قرطبة وما أظنهم أصابوا، هو بلد كبير، كثير الخير رحب، رقيق رطب، رشيق الأسواق ، غزير الماء، جيد الأهل، قديم الوضع، محكم الرصف، عجيب الوصف..."** [3].

لا يوصف المكان هنا من خلال أبعاده ودلالته الجغرافية وإنما من خلال تلك الأوصاف العجيبة التي تجعل منه مكانا يخضع لصورة تخرق المألوف ليتأسس بين مدلول مجازي ومدلول حقيقي **"إن الصورة هي في الوقت نفسه الشكل الذي يتخذه الفضاء، وهي الشيء الذي تهب اللغة نفسها له بل إنها رمز فضاء اللغة الأدبية في علاقتها مع المعنى"**[4].

---

[1] - ينظر: سعيد يقطين، قال الراوي [البنيات الحكائية في السيرة الشعبية]، 243 – 244.

[2] - الرراية ص: 19.

[3] - الرراية ص: 38.

[4] - نقلا عن حيمد لحميداني، بنية النص السردي، ص: 61

G. Genette, figures il seuil 1976, p :46, 471.

وكما أشرنا مسبقا بأن الفضاءات المفتوحة تتعلق بالعجيب ورواية "العشق المقدنس"، فضاء مفتوح على التغيير دائما، بحيث لا يوجد قوانين وقواعد تابثة تتحكم فيه ولهذا نجدها تضمنت الفضاءات المغلقة التي تحيل إلى العجائبي، ولكننا سنسلط الضوء على الفضاءات المفتوحة.

نلاحظ أن الرواية لم تترك مكانا لم ترتده، وقد حاولت التخلّص من عالمها الداخلي عن طريق التناقض مع عوالم أخرى وبالتالي فضاءات أخرى عبر المخيلة التي تحيل على العجيب.

- الغابة:

بحكم أن تيهرت تتوسط الغابة العملاقة التي تأسست فيها، يمكن اعتبارها فضاءً مفتوحا، لأنها تخلق عالما موازيا للعالم الواقعي وترى في تجربة الغياب واللامتناهي مرادها الذي تجد فيه سعادتها.

- مكتبة المعصومة:

تعتبر المكتبة فضاء مفتوح على عوالم أخرى غير متناهية باعتبار أنها تحمل مئات الآلاف من الكتب، ما يعني آلاف العوالم والمعارف، كما تمثل المكتبة بالنسبة للبطلان فضاء يحيل إلى تحقيق السعادة الحقة وهذا ما يوضحه المقطع التالي: **"وقد تذكرت حكاية القطب والطائر العجيب**

- **هل نجد ضالتنا هنا.**

صمت لحظات أسمع لزقزقات العصافير حولنا، ثم أجبت متسما في الواقع لا، أما في بطون الكتب، فسنقلب كا ما نعثر عليه هنا"[1].

- البيت:

"لم يكن همنا إلا أن نصل بيتنا، قطعنا الشارع الطويل، ثم انعطفنا في زقاق وسريعا دخلنا البيت من الباب الخلفي"[2].

[1] - الرواية ص: 24

[2] - الرواية، ص: 44.

يعتبر البيت فضاءً مغلقا لأنه يشير على الكبت والانغلاق في مكان واحد، فهو تعبير عن العجز وعدم القدرة على الفعل أو التفاعل مع العالم الخارجي[1]، إلا أنه في الرواية عكس ذلك تماما لأنه متعلق بما تضفيه الشخصية على المكان من خلال حالاتها النفسية، ولهذا يعتبر فضاءً مفتوحا، ومنه يمكننا القول عن الفضاءات المفتوحة/ المغلقة **"حتى في حالة ما إذا جرى الحدث الروائي في مكان مغلق فإننا يمكن أن نكشف فتحه أحدثها فضاء متخيل ، إننا نجد إذن الـ "الهنا" وهو المكان المحدد الذي يضع الروائي فيه شخصيته، وهذه الأخيرة لا تنخرط فيزيقا فقط، في واقع الفضاء الروائي أين يجري وجودها ككائن من ورق، بل نحلم بآفاق أخرى، ترى نفسها أو تتصورها في أماكن أخرى، من هنا ينبجس فضاء مستحضرا "هنا" متراكب مع الإطار الذي يجري فيه الحدث"[2].** وعليه البيت مفتوح على معنى الحرية والخلاص بالنسبة للبطلان.

- السطوح:

إن عملية الصعود في حدّ ذاتها تحمل دلالات متعدّدة، أغلبها تحيل إلى المتعالي واللامتناهي، والسطوح بهذا المعنى فضاء للممكن والمحتمل[3].

ولقد جاء في الرواية ذكر للسطوح، باعتباره محطة في تصوير بعض المشاهد، وعليه السطح فضاء مفتوح نحو الحرية والامتلاك والرغبة وهذا ما تؤكده هذه المقاطع:

"ولم يكن الأمر أحسن حالا مع المعصومة التي اعتكف طلبتها داخلها بعد ان سد العميد بوابتها بإحكام شديد، ووقف مع بعض روادها الأشداء على سطحها.

ارتفعت بين الحشود لا فتات كبيرة كتب عليها شعارات مناوئة للإمام عبد الوهاب بن عبد الرحمان، قرأت منها سريعا:

تاهرت عاصمتنا، ولن نجاور الظلمة فيها.

---

[1] - ينظر: الطاهر روانية، الرواية، فعاليات القص، قراءة في رواية ألف ليلة وليلة، للطاهر بن جلول، مجلة التبيين، العدد: 09، الجزائر، 1995، ص: 43.

[2] - J.P Golden Stein OP Cit, P : 90.

[3] - ينظر: حسين علام، العجائبي في الادب [منطور شعرية السرد]، ص: 178.

الإمامة باطلة بإسقاطها شرط المسلمين.

المؤمنون على شروطهم"[1].

"وبحماس شديد: تاهرت، تاهرت، تاهرت"[2].

- الهضبة:

فقد جاء على لسان السارد:

"بدت لنا الهضبة المقدسة من بعيد كما كانت هبة تسميها، كانت خضراء أنيقة، كأنما هي ربيع متجدد".

"وكانت الهضبة وأنا أراها تشع نورا ونورا تذكرني بربوة القطب، كما حللت بها رحت أتلفت منتظرا عودته من السماء، فوق جواده السماوي الأبيض"[3].

ومنه تعتبر الهضبة محطة الانطلاق في التصوير العجيب لبعض المشاهد التي تشكل التخييل لحلم الرغبة في الخلاص وتحقيق السعادة، فالهضبة هنا فضاء نحو الحرية والامتلاء.

جاء على لسان السارد **"استوينا أخيرا على ربوة عبقت بكل لون، وداعبتنا نسائم البحر"[4].**

إن البحر بصريا يتجاوز المغلق المنتهى إلى ما هو مفتوح وغير محدد، أي أن الفضاء هنا خارج السلطة إنه فضاء "الخارج" و"الهناء"، حيث تستطيع الحركة بحرية[5]، **"فتحت هبة ذراعيها كأنما تهم أن تمتلئ نسيما، كانت مبتسمة منتعشة كما الربيع"[6]**، بحيث أن البطلان قفز من عالم ملئ بالصراعات والمغامرات إلى عالم مفتوح يستشير العجيب.

---

[1] - الرواية، ص: 79.

[2] - الرواية، ص: 79.

[3] - الرواية، ص: 169

[4] - الرواية، ص: 97.

[5] - ينظر، حسين علام، العجائبي في الأدب [من منظور شعرية السرد]، ص: 181.

[6] - الرواية، ص: 97.

هـ- عجيب الزمن:

يتجلى سحر رواية "العشق المقدنس" من خلال اشتغال الكاتب على مستويين متداخلين الأول عجائبي متحرر من الميثاقية الزمنية مستعص على الوصف والتحديد، أما الثاني تاريخي واضح الأطر الزمانية والمعالم المكانية[1]، وهذا ما يؤكده المقطع التالي: **"أردت أن أقول لهبة أليس هذا التحليق بين أزمنة متناقضة أفضل لنا من أن نسير على خط مستقيم بائس"[2].** فالروائي يحيلنا على أن التاريخ يتحكم في الحاضر بل هو موجهه وصانعه، بمعنى أن الزمن القديم يشكل الزمن الحديث، فتحولت المدن من زمن الحاضر إلى زمن آخر، هل هو الماضي الذي عاد؟ أم هو المستقبل برؤية مغايرة، حيث أن المستقبل هو الماضي في مجتمعاتنا العربية؟

لننتقل بذلك بين أزمنة متناقضة، يتلاشى فيها منطق الوقت فيصبح الماضي والحاضر والمستقبل فضاءً متداخلا.

وكما أشرنا مسبقا بأن العجيب استشراف للحظات المستقبل، وهذا ما تؤكده المقاطع السردية التالية: **"حلمت أني وهبة نسافر على بساط من سحاب ربيعي أبيض شفاف تداعبه أشعة الشمس، وترسم عليه حبات المطر لوحات القوزح البديع"[3].**

"حلمت أني وهبة كطائر كناري نحلق بعيدا بعيدا حيث الحب والحرية والنور، ونعود مساءً إلى حضن عشنا الدافئ، نتعانق وننام، ولا نحمل في قلبينا عير سلال من فرح لا تذبل، غير أغمار من حب مترعة بدهشة لا تنطفئ"[4].

ولهذا يعتبر العجيب وظيفة من وظائف السرد، كما أن السارد المتجسد كما رأينا مسبقا مناسب جدا للعجيب إذ أن خطابه يعد من شروط اكتمال هذا الجنس.

[1] - مجلة ديالي، آليات التجريب وجمالياته في رواية "العشق المقدنس"، لعز الدين جلاوجي، ص: 211.

[2] - الرواية، ص: 128.

[3] - الرواية، ص: 170

[4] - الرواية، ص: 170

خَاتِمَة

خاتمة:

تموقعت الدّراسة في هذا البحث عن جماليات العجيب في الأدب وبالضّبط في الرّواية الجزائرية، ليشكل البحث بداية مقاربة معرفية تناولت فيها جوانب نظرية عن آليات السّرد وتقنيات العجيب ثمّ أتبعناه بدراسة تطبيقية عن تجلياته وتمظهراته في رواية "العشق المقدنس" للأديب الجزائري عز الدّين جلاوجي.

فبعد مدّ وجزر وتغلغل بين الواقع والخيال، وصلنا لآخر محطّة في بحثنا، أين سيتّم عرض النتائج الأساسية والمهمّة.

1- يعتبر العجيب جنسا أدبيا قائما بذاته، يوظّف الظهوارت فوق الطبيعية، كما أنه رد فعل قائم على شيء نادر قليل الوقوع وغير مألوف وإجمالا يكون إما بالرّفض أو القبول.

2- ليتحدّد العجيب في السّرد على أنّه مجرّد لعبة لغوية يتواطؤ فيها المتلقي والسارد بالكلمات السحرية ليتولّد الخيالي ومن ثمة الفوق طبيعي.

3- ويغذو الخطاب السّردي من أبرز المكوّنات التي يبني عليها العمل الرّوائي وخاصة إذا كان هذا الخطاب مثقلا بالصور البلاغية فحتما سنتعرف على خاصية العجيب في المبنى العام للرواية وأن نكشف تركيبه الدّلالي.

4- إنّ الأحداث المحكية في النّص الأدبي تنظم استجابة لواقعها الخاص ومنه فإن صفة الأحداث العجيبة تخرج عن الواقع المعاش وتفرض واقعا خاصا دون أن تكسر رتابة العالم الوقعي.

5- تفرض الشخصية الحكائية هويتها وصفاتها في العمل الروائي بوصفها فاعلا مهما يشارك في تحديد الدور العاملي أو مجموع الأدوار العاملية.

6- والشّخصية العجيبة هي أصل الكائنات فوق الطبيعية، مجازية لغويّا، فأصل اللغة يولد الفوق الطّبيعي وفي الوقت ذاته ناتج عنها إذ ليس هناك جن أو عفاريت، إلاّ في الكلمات، لأن اللّغة تسمح باستحضار الغائب .

7- كما يمكن اعتبار الرّاوي أو السارد [البطل] شخصية عجيبة لأنه مجرد مفهوم تخيلي ولا وجود له في الواقع.

8- يشكل المكان مسرحا للأحداث وتفاعل الشخصيات باعتبار أنه يوهمنا بواقعية ما نقرأه. ليتحدّد عجيب المكان على أنه كل تصوّر يتجاوز العقل ويخرج عن النّظام الدّاخلي للواقع وخاصة إذا امتزج السرد بالوصف سيؤدي إلى تبئير التّعجيب.

9- كما أنّ الفضاء الرّوائي فضاء لغوي، ومهمّته الأساسية تنظيم الأحداث لتشير الفضاءات المفتوحة إلى العجيب.

10- يعتبر الزّمن عنصرا بنائيا في العمل الرّوائي، وفي العجيب فإنه يمثّل استشرافاً للحظات المستقبل والتّخلي عن الزّمن الواقعي بغية تحقيق السّعادة والاستقرار.

11- لقد جسّد العجيب في رواية "العشق المقدنس" من حيث أحداثها شخوصها وكذلك زمنها وأماكنها بطرق وآليات متفاوتة التطنيف.

قَائِمَةُ المَصَادِرِ

وَالمَرَاجِعِ

قائمة المصادر والمارجع:

- القرآن الكريم.

المصادر:

- جلاوجي عز الدين، رواية العشق المقدنس، ط2، منشورات المنتهى، السّداسي الأول، 2016.

المعاجم العربية والمترجمة:

- ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم)، لسان العرب، المجلد الأول، دار صادر بيروت، لبنان، دون تحقيق، دون تاريخ.
- م.س، مادة جنن، دار صادر، بيروت، ط1، دون تاريخ، دون تحقيق.
- برنس (جيرالد): المصطلح السردي، معجم المصطلحات، تر عابد خزاندار، ع 368، ط 2003.
- الجاحظ (عمرو بن بحر): البيان والتبيان، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، د.ت
- القروييني (زكريا): عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، تحقيق فاروق سعيد، دار الآفاق الجديدة، بيروت لبنان، ط4، 1981م.

المراجع العربية:

- أبوديب (كمال): الأدب العجائبي والعالم الغرائبي، في كتاب العظمة وفن السرد العربي، ط1، دار أوروكس للنشر، أكسفورد، بريطانيا.
- الأعرج (واسيني): اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1986.
- الإدريسي (محمد): السرد الفانتاستيكي في الرواية العربية الحديثة، البنية والدلالة، م س.
- بلعلي (آمنة): المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، للطباعة والنشر والتوزيع، رقم 197، المدينة الجديدة تيزي وزو.

- بحراوي (حسين): بنية الشكل الروائي [الفضاء، الزمن، الشخصية]، ط1، دار صادر، بيروت لبنان 1990.
- بوطيب (جمال): السرد والشّعري في مخلوقات الأشواق الطّائرة لإدوارد الخراط، عمان الأردن، ع 79، كانون الثاني، 2002.
- بكر (أيمن): السرد في مقامات الهمذاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة 1998.
- تنفو (محمد): النّص العجائبي "مائة ليلة وليلة" إنموذجا، ط1، 2010، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، الحلبوني، دمشق، سوريا.
- الجعفري (عبد الله): الخطاب السردي، 1436هـ – 2015، دار صادر، بيروت لبنان ط1.
- الخبو (محمد): الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، صامد للنّشر والتوزيع، تونس 2003.
- خورشيد (فاروق): عالم الأدب الشعبي للعجيب، 1411 هـ 1991م، دار صادر، بيروت لبنان ط 1.
- الزاهي (فريد): الحكاية والمتخيل، دراسة في السرد الرّوائي والقصصي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب 1991.
- الشّافعي (عبد الله): دراسات في القصة والرواية الليبية، دار الوفاء لدنيا النّشر والطباعة الإسكندرية، ط1، 2007م.
- علام (حسين): العجائبي في الأدب من منظور شعرية السّرد، ط1، 2010م.
- العطار (فريد الدين): منطق الطير، تحقيق محمد جمعة، القاهرة، 1975.
- كيليطو (عبد الفتاح): الحكاية والتأويل، دراسة في السرد العربي، دار توبقال للنّشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988.
- لحميداني (حميد): بنية النص السردي، المركز الثقافي القومي، ط1، 1991م.

- الماكري (محمد): الشّكل والخطاب، المركز الثقافي في العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1991م.
- مرتاض (عبد المالك): في نظرية الرواية، بحث في تقنية اللسرد، ديسمبر 1998، بإشراف أحمد مشاري العدواني، 1923م-1990م.
- هويمان (دني): رئيس تحرير مجلة علم الجمال، علم الجمال، تظافر الحن، ط1، تموز 1991، ط2، حزيران 1975.
- يقطين (سعيد): الكلام والخبر، ط1، سنة 1997، الناشر المركز الثقافي العربي.
- يقطين (سعيد): تحليل الخطاب الروائي، الدار البيضاء، ط5، الناشر المركز الثقافي العربي 2005.
- يقطين (سعيد): تحليل الخطاب الروائي، [الزمن، السرد، التبئير]، ط3، الناشر المركز الثقافي العربي 1997.
- يقطين (سعيد): قال الراوي "البنيات الحكائية في السيرة الشعبية"، ط1، 1997، الناشر المركز الثقافي العربي.
- يوسف (أمينة): تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنّشر، سوريا، 1987.

المراجع المترجمة:

- أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتقديم وتعليق إبراهيم حمادة، الناشر، مكتبة الأنجلومصرية، دون تاريخ، دون تحقيق.
- أركون (محمد): هل يمكن الحديث عن العجيب في القرآن الكريم؟ ضمن العجيب والغريب في إسلام العصر الوسيط، ترجمة عبد الجليل الأزدي، م.س.
- باختين (ميخائيل): الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الأمان، الرباط، المغرب، ط1، 1987.

- جينيت (جيرارد): حدود السّرد، ترجمة، بن عيسى بوحمالة، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد، منشورات، اتحاد كتاب المغرب، ط1، 1992.
- ديتش (ديفيد): منهج النقد الأدبي، ترجمة محمد يوسف نجم، مراجعة د. إحسان عباس، دار صادر، بيروت.

المراجع الأجنبية:

- B. Bahktine : Esthétique et théorique du romain, édi, calimard, 1978.
- C.F.J.P Golden stein pour lire le romain Ed, Paris, 1989.
- C.F.T. Todrov, Poétique de la prosse, Ed du seuil, Paris, 1971-1978.
- Dejeux Jean, La littérature Algérienne Contemporaine, que sais je. M , Paris , 1975.
- G, Genette, Figures il seuil, 1976
- Jd Golden stein Op, cit.
- Max Dupray, op, cit.
- Michel Raiman, p10.
- Michail Bakhtine : Esthétique et théorique du roman at pard, lcobenstein pour lire le roman.
- Roger Callois, In Fantastique, E My co pedia universalix, p 1998.
- R. Barthes, Introduction à l'analyse se structurale des récits in communication, 8, 1996.
- Todrov, Qu'est ce qui le structuraisme ? Poétique, Ed, Seuil, 1968.
- Todrov, les stratégies rédi littéraire, in communication, 8, 1966.

الدوريات:

- مدار عدد 06/05، خريف شتاء، 1995، 1996، تونس.
- منشورات الجمعية المغربية للدراسات الأندلسية، تطوان، 2003.
- منتدى أدباء وشعراء ومطبوعات [بنية الحدث في الرواية الجزائرية الحديدة]، البحث عن الوجه الآخر، الجزائر.
- منتدى الآداب والعلوم الإنسانية [واحة القصة العربية الرواية الجديدة]، زمن نجوى وهمذان.

- مدونة مسعود عمشوش، مدونة ثقافية تعليمية "الرواية تأليفها وعناصرها" ، تاريخ الصدور 9 أكتوبر 2011.
- منشورات مختبر تحليل الخطاب، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، ع 12، ع خاص بأعمال اليوم الدراسي حول الأديب عز الدين جلاوحي، 23 ماي 2012.
- منشورات قسنطينة 1، جامعة الإخوة، الجزائر، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، ع خاص بنظرية التلقي، إشكالات وتطبيقات، سلسلة ندوات ومناظرات، رقم 24، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1993.
- مجلة حوليات (الجامعية التونسية)، كلية الآداب، ع 33، 1992.
- مجلة الاختلاف، ع 1، الجزائر، جوان 2002. مجلة فصول، المجلد التاسع، العددان 3و4، فبراير 1991.
- مجلة فصول، ع رقم 1، 1يناير 1993.
- مجلة فصول، ع رقم 40 – 41، 1 يوليو 1991.
- مجلة ألف، ع 1986.
- مجلة ديالي، آليات التجريب وجمالياته في رواية العشق المقدنس لعز الدين جلاوجي
- مجلة التبين، العدد 9، الجزائر 1995، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، 1986.
- جريدة الخبر، الصدق والمصداقية، 27 فبراير 2015
- ومض الأعماق [مقالات علم الجمال]، تر عن الفرنسية، علي نجيب إبراهيم، ط 2، 2004، عدد النسخ 1000

الدراسات والرسائل الجامعية:

- ألف ليلة وليلة، دراسة سيميائية تفكيكية في حكاية "حمال بغداد"
- مذكرة لنيل الماجيستير في الأدب العربي القديم "العجائبي" في المخيال السردي في ألف ليلة وليلة، سميرة بن جامع.

الفهرس

مقدّمة:

مدخل: ضبط مصطلحات موضوع البحث 1

الفصل الأوّل آليات السّرد وتقنيّات العجيب.....11

1. **الخطاب السردي وجمالياته:** 12

أ- ماهية السرد: 12

ب- ماهية الخطاب السردي: 14

ج- صيغ الخطاب السردي: 15

1- الخطاب المسرود: 16

2- الخطاب المباشر: 16

3- الخطاب غير المباشر: 16

2. **الحدث الروائي وجمالياته:** 17

أ- ماهية الحدث الروائي: 17

ب- أنواع الحدث وطريقة بنائه: 18

1- أنواع الحدث: 18

2- طريقة بناء الحدث: 19

ج- الحدث وعلاقته بالمكونات السردية: 19

3. **الخطوط الكبرى للعجيب في السرد:** 20

أ- الشخصية الروائية وعجيبها: 20

1- **بنية الشخصية الروائية:** 20

2- **بنية الشخصية العجيبة:** 21

ب- تقنيات العجيب في الفضاء والزمن 23

1. **إضاءة منهجية:** 23

2. **الفضاء الروائي:** 25
3. **الفضاء العجيب:** 25
4. **الزمن الروائي:** 27
5. **الزمن العجيب:** 29

الفصل الثّاني تمظهرات العجيب في رواية العشق المقدس للأديب الجزائري "عز الدّين جلاوجي" 35

1. **نبذة عن حياة الأديب عز الدين جلاوجي:** 35
2. **رواية العشق المقدس كممثلات:** 37

أ- الغلاف: 37
ب- العنوان: 38
ج- الإهداء: 39
د- اللغة: 39

3. **تجليات العجيب في السرد:** 40

أ- الراوي العجيب: 41
ب- عجيب الأحداث: 42
ج- عجيب الشخصية: 46
د- عجيب المكان: 50
هـ- عجيب الزمن: 55

خاتمة 57
قائمة المصادر والمراجع 60
الفهرس.....65

الملخّص باللّغة العربية والفرنسية والإنجليزية

ملخص:

ليس العجيب هنا سوى جنس أدبي مختلف، يدخل في بنية أية حكاية أو رواية أو قصة بوصفه مظهر من مظاهر الخطاب الذي يتوسّل بأدوات مختلفة يستعملها السادر لأغراض جمالية خالصة.

وفي هذا البحث جمعٌ من جانبين: أولهما نظري عن آليات السّرد وتقنيات العجيب وثانيهما عن تجلياته في رواية "العشق المقدنس".

الكلمات المفتاحية:

العجيب، الرواية، الفوق الطبيعي، الطبيعي، الخيال، الواقعي، اللاواقعي.

Résumé :

Le « Merveilleux », est juste un genre littéraire si différent, entre dans la structure de n'importe quel conte ou roman ou histoire, en étant une apparence de discours, utilisant différent outils par le narrateur pour des raisons esthétique pure. Dans ce thème, une collection entre deux côtés : le premier d'eux théorique au sujet des mécanismes et technique du merveilleux, et le second côté pratique sur la manifestation du merveilleux dans le roman « El Ichk El Mokadnas ».

Mots clés :

Le Merveilleux –Roman- Le Surnaturel- Le naturel- L'imagination- Le réel- L'irréel.

Summary :

The "Fantatic", just such a different literary kind, enters into the structure of any tale or novel or story, being an appearance of discourse, used a different tools by the narrator for an aesthetic reasons.

In this theme, a collection between two sides: the first of them theoretical about the mechanisms and technique of the Fantatic, and the second side, practical : the manifestation of the Fantatic in the novel.

Key Words :

The Fantastic- Novel- The structural- Supernatural- Natural- The Imagination- Real- Unreal.