الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أبو بكر بلقايد
UNIVERSITÉ DE TLEMCEN
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر
رمز المذكرة: .....

المـــــوضـــوع:

الواقعية السحرية في رواية "كافكا على الشاطئ" لهاروكي موراكامي

إعداد الطالب (ة): طبال رجاء
إشـــراف:(أ) ملياني محمد

لجنة المناقشة		
أ.الدكتور	أد. محمد زمري	رئيسا
أ.الدكتور	د. حصر وردة	ممتحنا
أ.الدكتور	د.ملياني محمد	مشرفا مقررا

العام الجامعي:1442-1443هـ/2020-2021

إهـــداء

أهدي ثمرة نجاحي هذه إلى من لهم يرجع الفضل كله والدي من علموني أن بلوغ الهدف لا يكون إلا بالعزيمة والإصرار.

إلى من أنارت دربي بنصائحها، إلى من منحتني القوة لمواصلة الدرب، إلى من علمتني الصبر والاجتهاد، إلى من يرتاح له قلبي ويزاح همي عند رؤيتها، إلى الغالية على قلبي.

أمـــــي

إلى سندي ومن قاسمني الحياة إلى مصدر قوتي ومن شجعني على مواجهة دربي، ومشى معي جنبا بجنب وخطوة بخطوة وساعدني معنويا وماديا لتحقيق حلمي.

زوجي العزيـز

إلى أختي الغالية وأخي وكل العائلة الكريمة، إلى ابنتي قرة عيني إلى كل الأصدقاء وزملاء الدراسة متمنية لهم كل التوفيق.

إلى كل من ساعدني في كتابة هذه المذكرة.

إلى كل من أكن لهم الحب والتقدير، إلى كل من نسيهم القلم وحفظهم القلب.

شكر وتقدير

الحمد لله الذي علم بالقلم، علم الإنسان ما لا يعلم، والصلاة على معلم البشر،

وآله وصحبه أجمعين.

اللهم لك الحمد كما ينبغي لجلال وجهك الكريم وعظيم سلطانك حمدا كثيرا طيبا مباركا فيه على أن يسرت لنا إنجاز هذا العمل.

وأتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذ "ملياني محمد" الذي لم يبخل علينا بتوجيهاته ونصائحه القيمة والثمينة طوال مراحل إنجازنا هذا العمل.

كما نتوجه بالتحية والشكر إلى أعضاء لجنة المناقشة الكرام على قبولهم إثراء هذا العمل وجزاهم الله خير الجزاء

ولا يفوتنا أن أتقدم بالشكر والتقدير للأصدقاء والزملاء وإلى كل من قدم لنا يد المساعدة من قريب أو بعيد. ولهم منا خالص التقدير والاحترام.

شكرا

طبال رجاء

مقدمة

احتلت الرواية المعاصرة مكانة وصدى مميز على الساحة الأدبية وأصبحت محط اهتمام الكثير من النقاد والكتاب والقراء، وصارت تبحث عن أشكال وصيغ جديدة تبتعد بها عن الأنماط السردية التقليدية، فطغت عليها كتابات خاصة كسرت بها تلك الرتابة والسكون وتجاوزت المألوف، جسدت بها أشكالا جديدة لمكونات السرد البنائية وهذا ما جعلها قابلة للانفتاح على نصوص وتصورات جديدة، فأصبح النص السحري باستطاعته أن يفرز طرق سردية بتقنيات ورؤى جديدة، زاوج فيها بين العالم الواقعي وعالم التخيلات وجمع بين كل ما هو سحري وغامض و ما هو غريب وعجيب من خلال بوادر التجريب، فكان هدفه هو إرباك القارئ ولفت انتباهه معتمدا فيها على رؤية خيالية محملة بقدرات سحرية خارقة ينسج منها فكرة طاردة للمألوف والمنطق، كاشفا لهذا الواقع وزيفه، لعل هذا ما تميزت به رواية"كافكا على الشاطئ" للكاتب الياباني "لهاروكي موركامي" "Haruki Murakami" التي غاير فيها لتلك الفنية السردية القديمة، بأسلوب جديد جامعا فيه بين الواقع و اللاواقع راسما للواقع السحري و الفضاء الروائي العجائبي بلمسة خيالية، فنجد يدلل هذا الخيال دون أن يفسده و يعطيه حقه دون نقصان، كما نراه يلهو بتقنيات السحرية استخدمها بكل ذكاء و مهارة، فضلا عن استخدامه لغة فلسفية في الحوار أو الوصف أو السرد، واستعانته بدلالات تاريخية وأدبية والكلاسيكية والمعاصرة مع الإشارة إلى الثقافة الشعبية اليابانية والغربية التي تنم عن معرفته المذهلة وبراعته في نسج هذا الابداع بخيوط من الواقع مقدما لنا رواية يتوازن فيها البعد الواقعي مع السحري ببراعة.

فميلنا لهذا الفن بشكل عام ولروايات بشكل خاص ولد فينا رغبة للخوض والولوج هذا عالم ذو الطابع السحري العجائبي فرسي اختيارنا على هذه الرواية ولما حققته من نجاح مدوي فور صدورها ومالقته من ردود أفعال إيجابية واقبال رهيب من طرف القراء.

ولم يكن اختيارنا من قبيل الصدفة أو لقلة البحوث في شأنه، فالعمل بتوجيهات أستاذنا الكريم وتشجيعه لنا هي من بعض الأسباب التي حثتنا على تناول هذا الموضوع، خاصة أن هذا النوع من الدراسات أصبحت محط اهتمام العديد من النقاد كما لا يمكننا أن نغفل الأهمية التي حازها هذا النوع من

الأدب الذي يمزج بين عالمين لينتج لنا فنا جميلا مميزا، فكل هذه من الحوافز التي دفعتنا لدراسته كمشروع بحث.

ولا يمكن أن ينبيني بحث من دون إشكاليات يقوم عليها وتكون محور البحث للوصول إلى نتائج عبر ملاحظات واستنتاجات وإجابات لبعض الأسئلة التي ارتأينا أت تكون بمثابة إشكالية تفرعت منها مجموعة من التساؤلات أهمها:

1-ما هو مفهوم الواقعية؟ ومن هم أهم أعلامها؟ وماهي خصائصها؟

2-مافهوم الواقعية السحرية؟ وماهي خصائصها وأنماطها؟

3-كيف تجلت الواقعية السحرية في الرواية؟ وكيف تعامل الروائي مع هذه المكونات ليسهمها في نصه روائي؟

واعتمدنا في دراستنا لهذا الموضوع على المنهج الوصفي التحليلي كونه الأنسب في تحليل بنية النصوص ودراسة الجانب الواقعي فيها ووصف شخصياتها وأحداثها.

وتكونت خطة بحثنا هذا من مقدمة ومدخل و فصلين جاء المدخل بعنوان"ماهية الرواية ونشأتها وتطورها" عرفنا فيه الرواية لغة و اصطلاحا ثم تطرقنا إلى نشأة الرواية وتطورها، ثم الفصل الأول بعنوان"مفهوم الواقعية و الواقعية السحرية" و الذي قسمناه إلى مبحثين نظريين الأول عرفنا فيه الواقعية وتياراتها ،وخصائصها وأهم أعلامها، أما المبحث الثاني تطرقنا فيه إلى مفهوم الواقعية السحرية وأشرنا إلى المصطلحات القريبة و المتداخلة معها (السحرية، الخيال، التخييل، العجيب، الغريب، الفنتاستيك، والأسطورة) ثم تحدثنا عن أهم خصائصها و أنماطها، لننتقل بعدها إلى الفصل الثاني الذي جاء تطبيقيا بعنوان" تجليات الواقعية السحرية في رواية كافكا على الشاطئ" والذي قسمناه إلى مبحثين وكان دراسة تحليلية وصفية تطرقنا في المبحث الأول الجانب الواقعي للرواية وتناولنا في المبحث الثاني الجانب السحري للرواية على مستوى: الأحداث، الشخصيات، زمان والمكان.

وكتتمة لهذا البحث ختمنا الدراسة بخاتمة جاءت فيها حوصلة لأهم النتائج المستخلصة من هذا البحث، ثم ألحقناها بقائمة المصادر والمراجع التي اعتمدناها في بحثنا نذكر منها (الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر) **لبدير حلمي**، (اتجاهات الرواية في المغرب العربي) **لبوشوشة بن جمعة**، (بنية

الشكل الروائي) **لحسن بحراوي**، (العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد) **لحسين علام**، (السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله) **هيام شعبان** و غيرها من الكتب التي ساعدتنا في إنجازه ،وكأي مهمة بحثية لا يمكن أن تخلو من صعوبات والمشكلات كحال أي طالب فهي جزء من البحث، أهمها قلة المصادر المتخصصة في الأدب الواقعي السحري

- صعوبة تحديد مفهوم الواقعية السحرية لتداخله مع مصطلحات أخرى مثل الخيال، العجيب والغريب، الأسطورة
- ولا ننسى الوضع السائد منذ فترة الذي أدى لحجر دامت مدته لأكثر من 6أشهر أغلقت فيه المكتبات والجامعات والمرافق العمومية فهذا صعب علينا الأمر أكثر خاصة في كيفية التواصل مع الأستاذ المشرف كما أدى إلى ضغط نفسي رهيب، فنسأل الله العوف والعافية من هذه الجائحة التي ألمت بنا.

في الأخير نشكر الله الذي بعونه وتوفيقه تم انجاز هذا البحث، كما أتوجه بالشكر للأستاذ المشرف: "ملياني محمد" لما قدمه لنا من توجيهات وملاحظات التي كان لها الفضل في بلوغ البحث ما هو عليه ونسأل الله لما فيه خير لنا.

مدخل

إن الأدب باختلاف أشكاله هو نوع من التعبير عن المشاعر الإنسانية، وعنما يجول في النفس والخاطر، وذلك عن طريق الكتابة سواء كانت نثرية أو شعرية فالأدب يشكل الحضارة الفكرية واللغوية لمختلف الأمم ويعكس ثقافتها، كما يعكس الحياة والواقع المعاش، فالأدب قوته تكون بالتواصل والتواصل لا يكون إلا بالكتابة فالوثائق المكتوبة تكون أكثر مصداقية وتبقى خالدة على مر الزمن والعصور.

وتعتبر الرواية من أهم الفنون السردية وأكثر الأجناس الأدبية انتشارا، وأكثر تعبيرا عن إشغالات وطموحات المجتمعات وطرحا لقضاياهم، فنجد الكتاب أصبحوا يسعون إلى طرح قضايا الواقع الاجتماعي والتجارب الإنسانية بصورة مختلفة ومشهد مختلف وجراءة نادرة متأثرين بهذا الواقع أو مؤثرين فيه، رابطين بينه وبين الرواية، غير معيرين اهتماما لشكلها وهذا ما أدى إلى ظهور الرواية الواقعية والطبيعية التي ربطت بين الأدب والمجتمع.

فالفضل يعود إلى الرواد وذلك في عملهم على إرسال وإدخال هذا النوع من الأدب الذي ساهم في صنع التاريخ الأدبي لكل أمة «في التاريخ الأدبي لكل أمة نجد الرواد الذين لهم فضل ابتكار أو إدخال أنواع أدبية كما نجد الذين جاءوا بعد ذلك وعملوا على إرساء هذه الأنواع الأدبية وإقرارها بحيث تصبح معترفا بها.»[1]

1-مفهوم الرواية:

اهتم النقاد بدراسة هذا النوع واعتبروها من أهم الفنون في المجال السردي والأجناس الأدبية وتعددت تعريفاتها عند مختلف الأدباء فقد استمدت أسمها لغويا من الفعل "روى" والتي تعني الحمل والنقل، حمل الحديث أو شعر من شخص إلى آخر.

أ-لغـــة:

تعددت مفاهيم الرواية من الجانب اللغوي بالعودة إلى المعاجم نجد هذه اللفظة جاءت من معجم الوسيط أنها: «مشتقة من الفعل "روى" على البعير، رياً: استقى. والقوم وعليهم، ولهم: استقى لهم الماء،

[1]-يوسف شاروبي: دراسات في الرواية والقصة القصيرة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1967، ص11.

والبعير: شد عليه بالرّواء. ويقال: روى على الرجل بالرواء: شد عليه لئلا يسقط من ظهر البعير عند غلبة النوم. والحديث أو الشعر رواية: حمله ونقله، فهو راو.و-البعير الماء رواية: حمله ونقله. ويقال روى عليه الكذب: كذب عليه»[1].

وقد ورد في لسان العرب عن ابن سيده: «والرواية المزادة فيها الماء، ويسمى البعير رواية على تسمية الشيء باسمه غيره لقربه منه، والرواية هو البعير أو البغل أو الحمار الذي يسقى عليه الماء، والرجل المسقي أيضا رواية.قال: والعامة تسمى المزادة رواية»[2].

وقد جاء في معجم مقاييس اللغة: «روى: الراء والواو والياء أصل واحد، ثم يشتق منه، فالأصل ما كان خلاف العطش، ثم يصرف في الكلام الحامل ما يروي منه، فالأصل روية من الماء ريا»[3] أما المعاجم الحديثة نجد تعريفات عديدة للرواية ففي معجم المصطلحات الأدبية نجد أنها: «سرد قصص نثري طويل بصورة شخصيات فردية من خلال سلسلة من الأحداث والأفعال والمشاهد، والرواية شكل أدبي جديد لم تعرفه العصور الكلاسيكية والوسطى»[4].

كما يعرفها "سعيد علوش" بأنها: «نمط سردي، يرسم بحثا إشكاليا، يقيم حقيقة لعالم متقهقر، والرواية هي الطابع المشابه في عملها، حيث أن وحدة العالم ليست حدثا بل هدفا يقتحمه عنه دينامي»[5].

كما يعرفها الدكتور رفيق العجم بأنها: «نوع من القصص يتفاوت في الطول ويكتب بالنثر»[6].

---

[1]- معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مجمع اللغة العربية، ط1، 1425هـ/2004م، ص384.

[2]-ابن منظور: لسان العرب، تح: نخبة من الأساتذة، دار الحديث، القاهرة، مج4، ط1، 2003، ص309-310.

[3]-أبي لحسن أحمد بن فارس بن زكرياء، معجم مقاييس اللغة، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص407.

[4]-إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقس، تونس، (د، ط)، 1986، ص176.

[5]-سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص101-102.

[6]-رفيق العجم: موسوعة مصطلحات الفكر العربي الإسلامي الحديث والمعاصر، دار نهضة لبنان للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ج2، 1940، ص883.

بنظر إلى المعاجم نجد أنها توصلنا إلى معنى واحد ألا وهو الحمل والنقل والسقي والجريان بخلاف المعاجم الحديثة التي ترى أنها فن نثري طويل يصور الواقع المتقهقر على حقيقته بأحداث ومشاهد متسلسلة ومعبرة عن مشاكل هذه المجتمعات.

وعند عبد المالك مرتاض الأصل في مادة "روى" في اللغة العربية، هو «جريان الماء أو وجوده بغزارة، أو ظهوره تحت أي شكل من الأشكال، أو نقله من حال إلى حال أخرى ومن أجل ذلك ألقيناهم يطلقون على المزايدة الرواية، لأن الناس كانوا يرتوون من مائها، ثم على البعير الرواية أيضا لأنه كان ينقل الماء فهو ذو علاقة بهذا الماء، كما أطلقوا علو الشخص الذي يستقي الماء، هو أيضا الرواية»[1].

فالرواية هي سرد نوع من القصص المكتوبة نثريا، تصور العالم الحقيقي أو الخيالي لمختلف فئات المجتمع بمختلف أشكالها وقضاياها، وهي أكثر الأنواع السردية تأثيرا وتصويرا لهذا الواقع والأكثر انتشارا وإقبالا.

ب-اصطلاحا:

تعتبر الرواية من الأشكال المهيمنة على الأدب، فهي وليدة العصر الحديث والطباعة فقد حظيت الرواية بمكانة واسعة لدى القراء خصوصا في البلدان المتطورة فقد سعت إلى طرح مشاغل المجتمع كما عبرت عن معاناة وكفاح الطبقات المضطهدة وعن صراع روح الإنسان التي تسعى لإثبات ذاتها، فأصبحت تعكس صورة الإنسان وحياته على الصفحات البيضاء.

فهيجل يعرفها أنها: «ملحمة حديثة بورجوازية، تعبر عن الخلاف القائم بين القصيدة الغزلية ونشر العلاقات الاجتماعية»[2].

وجورج لوكاتش عرفها أنها: «هي الشكل الأدبي الرئيسي لعالم لم يعد فيه الإنسان لا في وطنه ولا مغتربا كل الاغتراب، فلكي يكون هناك أدب ملحمي، والرواية شكل ملحمي، لابد من وجود

[1]-عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، (د، ط)، ديسمبر1998، ص22.

[2]-المرجع نفسه، ص26.

وحدة أساسية ولابد أن تكون هناك رواية من وجود تعارض نهائي بين الإنسان والعالم وبين الفرد والمجتمع»[1].

فقد ربط لوكاتش الرواية بالملحمة ولا تكون إلا تعبيرا عن صراع الفرد مع مجتمعه وبين الإنسان وعالمه كأنها تشير إلى القطيعة الموجودة بين الإنسان وواقعة وبين الإنسان وعالمه، هذا العالم المليء بالتناقضات، فبالنسبة له هي ملحمة التي فيها البطل دائما يضحي بنفسه من أجل وطنه وحضارته، هذا الوطن الذي يحس فيه بالانتماء لا بالاغتراب.

أما لدى سانت بوف «هي حقل فسيح من الكتابات، التي تتخذ لها سيرة الاقتدار على التفتح على كل الأشكال العبقرية، بل على كل الكيفيات، أنها ملحمة المستقبل، ربما تكون الملحمة الوحيدة التي تستوحيها التقاليد منذ الآن»[2]

كأن سانت كانت له رؤية مستقبلية فيما يخص الرواية وما ستؤول عليه مستقبلا وما الشكل الذي ستصير عليه وهناك من رأى أن لها مستويين مستو الأول ستبدو مجرد سرد نثري لكن أن غصن في أعماق هذه الرواية وتطلعنا كما في طياتها سنجد أنها تحوي داخلها حكاية خيالية وهذه هي رؤية ميشال زيرافا فبالنسبة له أن الرواية تبدو «في مستوي الأول عبارة عن جنس سردي نثري، بينما يبدو هذا السرد، في المستوي الثاني، حكاية خيالية»[3]

فالرواية تجمع بين غدة الفنون وثقافات وتدخل في طياتها العديد من الأجناس الأدبية فقد نجد شعر في الرواية، قصة في الرواية، خواطر في الرواية فهي قد تحمل في طياتها الكثير وقد تعبر بعدة لغات (العامية أو الفصحى أو المبتذلة) لتنزل إلى مستوى القارئ وهذا ما يجعلها تتميز عن باقي الأجناس وتلقى إقبالا أكثر من الفنون الأخرى.

---

[1]-حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، (الفضاء، الزمن، الخطاب)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص05.

[2]-عبد الملك مرتاض: المرجع السابق، ص16.

[3]المرجع نفسه، ص 15.

ويعرفها ميخائيل باختين بأنها: «فن نثري، تخيلي طويل نسبيا وهو فن بسبب طوله يعكس عالما من الأحداث والعلاقات الواسعة والمغامرات المثيرة والغامضة أيضا»[1].

يقول أيضا: «الرواية تسخر من بقية الأنواع وتفضح الطابع المصطنع لأشكالها ولغتها وتقتضي بعض الأنواع، وتدخل أنواع أخرى في تركيبها الخاص بعد إعطائها معنى آخر ولهجة أخرى»[2].

فقد ميزها باختين عن باقي الأنواع الأدبية سواء من حيث الشكل أو اللغة أو في التركيب فهي لها خاصية ليست موجودة في الأجناس الأخرى.

وفي بعض المعاجم الغربية هي حكايات خيالية، وكتب عجائبية تحوي قصص الحب والحرب والمغامرات والفروسية يصور فيها المؤلف العواطف ويبرز العادات، وعرض الأخلاق والطبائع ويقدم شخصيات بصفات واقعية عارضا لنفسياتها ومصيرها فهي حسب تعريف فرتير: «كتب عجائبية تتضمن قصص الحب والفروسية" محكيات "مغامرات الحب والحرب العجائبية" حسب تعريف الأكاديمية الفرنسية في معجمها سنة 1694 ويقول معجم ليتري: حكايتي خيالتي، مكتوبة نثرا، حيث يهدف المؤلف إلى إثارة الاهتمام عن طريق تصوير العواطف والعادات، أو عن طريق غرابة المغامرات»[3].

وتذهب عزيزة ميردن إلى أن هذا النوع من حيث العناصر فهي تأخذ أكبر، مساحة وأطول زمن في القصة سواء من حيث المضمون أو من حيث المواضيع في مختلف الجوانب فتقول: «هي أوسع من القصة في أحداثها وشخصياتها، عدا أنها تشغل حيزا أكبر، وزمن من أطول وتعدد مضامينها، كما هو في القصة، فيكون منها الروايات العاطفية والفلسفية والنفسية والاجتماعية والتاريخية»[4] فنجد أنها فصلت بين القصة والرواية في بعض الجوانب.

---

[1]-آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار والنشر، سوريا، ط1، 1997، ص21.

[2]-عبد المجيد حسيب: الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، عالم الكتاب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2014، ص46.

[3]-بيير شارتيه: مدخل إلى نظريات الرواية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص09-10.

[4]-عزيز ميردن: القصة والرواية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1971، ص20.

وادوارد الخراط يقول: «الرواية في ضني هي اليوم الشكل الذي يمكن أن يحتوي على الشعر والموسيقى، وعلى اللمحات التشكيلية، الرواية في ضني عملا حرا، والحرية هي من التمات والموضوعات الأساسية ومن الصوان المحرفة اللاذعة التي تنسل دائما إلى كل ما كتب»[1]. فحسب ضنه الرواية اليوم هي من الأشكال التي يمكن أن تحوي داخلها العديد من الأجناس المتداخلة فيما بعضها، كما أنها العمل الذي يستطيع الكاتب فيه التعبير بحرية دون قيود ومع هذا يبقى فيه الموضوعات ليس بتلك الحرية الكاملة.

وفي معجم المصطلحات الأدبية جاء فيه: «أن الرواية سرد قصصي نثري يصور شخصيات فردية، من خلال سلسلة من الأحداث والأفعال والمشاهد، والرواية تشكيل أدبي جديد لم تعرفه العصور الكلاسيكية الوسطى، نشأ مع بواكير الأولى لظهور الطبقة البرجوازية»[2]

فمن هنا يتبين لنا أن معظمهم قد أجمع على أن الرواية هي فن من الفنون النثرية ومن الأنواع السردية التي يمكن أن تجمع فيها الحقيقة بالخيال معبرة عن الواقع الإنساني، بمختلف قضاياه وشرائحه، مستوعبة لجميع الأشكال والأساليب الأدبية والأبنية والأجناس الفنية.

2-نشأة وتطور الرواية:

هناك اختلاف كبير في التحديد الزمني لظهور الرواية، فهناك من يدرجها في العصر القديم حتى أنها يمكن أن تكون أقدم من "الرواية الإغريقية"، «تلك الوجهة نظر بيير غريمال، الذي يتعرف على سمات الرواية منتقشة في كل الأنواع الأخرى فترة طويلة قبل ما سيسمى فيما بعد الرواية الإغريقية، أنه يراها في كل مكان: ليس فقط في تيمات الشعر الاسكندري، بل أسبق زمنا من ذلك بكثير في الأوديسيا "أول رواية مغامرات" وعند هيرودوت المؤرخ الذي جمع كثيرا من القصص الروائي، وفي كواليس الكوميديا من ميناندرس حتى تيرنس، وفي الترجيديا مع يوريبيدس ولاحقيه»[3].

---

[1]-إدوارد خراط: الرواية العربية واقع وافاق، دار ابن رشد، ط1، ص303-304.

[2]-فتحي ابراهيم: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للنشر المتحدين، تونس،1988، ص176.

[3]-بيير شارتيه: المرجع السابق، ص29.

ففي نظر أنها حاضرة مسبقا كرواية أو كمشروع رواية في الأساطير لأكثر قدما والتي بدورها أثرت في الملحمة و التراجيديا «فإذا كانت كل الأنواع الأدبية في اليونان القديم مصطبغة بالرواية، فإن " الرواية الإغريقية" بدورها تستعير منها جميعا عنصرا متميزا»[1]، «فالرواية حاضرة بمعنى من المعاني في نظريات القديمة التي ما كان لها إلا أن تتجاهلها، لا باعتبارها كائنا متواريا أو كامنا بل مجموعا غير قابل للحصر من المفاهيم والمخططات والقواعد التي عنها وضدها ستطرح يوما بصورة عسيرة وجدلية وكاسحة، قضية الرواية حين ستتوافر الظروف المساعدة على ظهورها وتطورها ووعيها بذاتها باعتبارها نوعا أدبيا»[2]

في هذا يتضح لنا أن الرواية لم تكن معروفة آنذاك كمصطلح لكن سماتها كانت ضاربة في القدم وبعد أن تم الاعتراف بها ظهرت باعتبارها سلسلة من القضايا وليس باعتبارها واقعة باهرة وهناك من اعتبر الرواية ما هي إلا وليدة عن المآثر الملحمية مقارنة بالأسطورة التي كانت حاضرة شكلا ومضمونا، وأن الملحمة قريبة للأسطورة من الرواية بل من الفروض أن تكون وريثتها فالأسطورة تظهر في المجتمعات التي لا تعرف الكتابة ولا العملة ولا المدن وتقسيم العمل الذي يكون حسب التمييز بين جنسين وتستمر وتتحول في المجتمعات الأكثر تطورا في حضارات حقيقية لكن موقعها يكون قبل التاريخ بخلاف الملحمة التي تنشأ في المجتمعات حسنت ظروفها المعيشية ونظامها شعوب تتقن الكتابة، شعوب متطورة سياسيا وحتى يكون هناك وجود للملحمة بمعناها القديم "البطولي" يجب أن تكون هناك نظام تهيمن فيه طبقة المحاربين وطبقة من الكهنة على كتلة من الفلاحين والحرفيين والرعاة وعامة الشعب أي نظام غير متكافئ فالملامح زمنيا تبقى حديثة جدا بالنظر إلى زمن الأساطير ومع هذا تبقى الأسطورة تمد الملامح سادة وفيرة مثلما أمدت الملحمة الإغريقية.

لذا يتفق النقاد على أن «هيجل هو أول من قدم نظرية للرواية في الغرب من خلال رؤية فلسفية جمالية مثالية مطلقة ويذهب هيجل إلى وجود قرابة كبيرة بين الرواية والملحمة إلا أن الفن الملحمي باعتباره شعرا لم يزدهر إلا إبان الفترة اليونانية، ومن ثم يعبر هذا الفن عن تلاحم الذات والموضوع في إطار انسجام متكامل ومتناغم يعبر عن شعرية القلب والتآلف والسعادة المطلقة، أما الفن الثاني فهو

[1]-المرجع نفسه، ص30

[2]-المرجع نفسه، ص26.

الفن الروائي الذي يتخذ السرد النثري وسيلة لتعبير عن انفصال الذات والموضوع أو تشخيص الهوة التراجيدية الموجودة بين الأنا والعالم»[1]، وهذا ما يجعل الرواية عنده «ملحمة بورجوازية أو ملحمة عالم بدون آلهة، أبرزتها تناقضات المجتمع البرجوازي»[2].

إذن فالرواية هي وليدة الطبقة البرجوازية وبديلة عن الملحمة لهذا اعتبرها هيجل ملحمة العصر الحديث وكذلك لوكاتش بدورة اعتبرها ملحمة برجوازية.

وهناك من يرى أن الرواية ظهرت في الأول صدرت عن تراثين مجتمعين فيما بعضها تراث قديم ذي منشأ مدرسي مع تراث أنشودات المآثر حسب قول بول زمثور «أن الرواية تبدو صادرة عن تلاقي تراثين اثنين: تراث أنشودات المآثر، وتراث أقدم ذي منشأ مدرسي، والذي تجددت قوته بفضل "نهضة القرن الثاني عشر" كما يسميها المؤخرون ونلاحظ أن هذا الافتراض قريب من افتراض غريمال المتعلق بنشأة الرواية الإغريقية»[3].

وقد اعتبرت الرواية الجنس أدبي مستقل ومتميز وجودا وشكلا لم يتحقق إلا في العصر الحديث ذلك أن هذا المصطلح ارتبط ظهوره بظهور الطبقة الوسطى وسيطرتها في المجتمع الأوربي وذلك في القرن 18، فالأدب القصصي منذ القديم تميز بسيطرة الطبقة الحاكمة عليه «الرواية تبدأ في القرن18 حاملة رسالة جديدة هي التعبير عن روح العصر الحديث عن خصائص الإنسان»[4]

وهناك من يرى أن أول رواية في أوربا هي رواية دونكيشوت "لسرفانتيس" فقد اعتبرت «أول رواية فنية كونها تعتمد على المغامرة والفردية»[5].

أما بالنسبة للعرب فهي «شكل أدبي متطور لم يظهر إلا مع أواخر القرن 19 وبداية القرن 20 خصوصا مع الاحتياجات الاستعمارية في الأقطار العربية والاحتكاك بالآداب والثقافة الغربية،

---

[1]-جميل حمداوي: دراسات في النقد الروائي بين النظرية والتطبيق، دار نشر المعرفة، الرباط، المغرب، (د، ط)، 2013، ص9.

[2]-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]-بيير شارتيه: المرجع السابق، ص38.

[4]-صالح مفقودة: أبحاث في الرواية العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، (د، ط)، (د، س)، ص10.

[5]-عبد المحسن طه بدر: تطورات الرواية العربية الحديثة في مصر، دار المعارف، مصر، ط4، (د، س)، ص193.

فالاتصال بالغرب له الأثر الكبير في انتشار هذا الفن في أدبنا العربي والفضل يرجع إلى الصحافة والترجمة التي ساهمت في ظهورها، فقد نشر سليم البستاني في مجلة الجنان... روايات عديدة منذ عام 1970 منها "الهيام في جنان الشام"، "زنوبيا ملكة تدمر"، "بذور"...»[1].

كما كان للمجلات أثر في تشجيع هذا النوع من الأدب مثل مجلة (الهلال والمقتطف، المشرق) «فقد ترجمت بعض الروايات عن الفرنسية رغم أن هذه التراجم محرفة حينا وغير وافية أحيانا وبعد "البستاني"نجد "جورجي زيدان" الذي لفت النظر إلى التاريخ الإسلامي الذي استمد منه رواياته حتى بلغت إحدى وعشرين رواية وفي نفس المرحلة وجد "فرح أنطوان" الذي عرف برواياته الاجتماعية كما ترجم بعض الروايات الفرنسية وتلاه صهره نقلا حداد فالفضل يعود إلى هؤلاء الثلاثة في إرساء القواعد الفن الروائي في قترة عصور النهضة»[2]

كما نجد «بذور الرواية من عام 1908إلى 1913 على يد جبران خليل جبران في أمريكا الشمالية في "الأجنحة المتكسرة"، "الأرواح المتمردة العواطف" وقد كانت كل هذه الروايات تدور حول موضوعات اجتماعية وعاطفية منها العادات والتقاليد السائدة في ذاك الوقت.

وإذا توجهنا إلى مصر سنجد محمد حسين هيكل الذي أصدر رواية "زينب" عام 1914 التي أسماها صاحبها "مناظر وأخلاق ريفية" بقلم فلاح مصري، وقد عدت هذه الرواية فتحا في الأدب المصري، بل عدت أول رواية واقعية في الأدب العربي الحديث»[3].

كما نجد طه حسين يدفع الرواية إلى الأمام في رواياته "الدعاء الكروان"، "شجرة البؤس"، "أديب" حينما لجأ إلى التحليل والتصوير الاجتماعي في وضع رسم الشخصيات وبعده جاء توفيق الحكيم في كتابة الروايات عديدة لكنه ترك الرواية واتجه إلى المسرحية.

---

[1]-عزيزة ميردن: القصة والرواية، المرجع السابق، ص76.

[2]-أنظر، لمرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]-بطرس خلاق: نشأة الرواية العربية بين النقد والإيديولوجية، الرواية العربية واقع وأفاق، أعمال ملتقى الرواية العربية الحديثة بالمغرب، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1981، ص17.

نجد إلى جانب هؤلاء الكتاب كتاب آخرون أسهم كل منهم في دفع عجلة هذا الفن الأدبي لكن تبقى النهضة الحقيقية لهذا الفن جاءت على يد خريجي الجامعات المصرية منهم: "يوسف السباعي، نجيب محفوظ، أحمد باكثير وغيرهم"، فالباحثين المصريين يرون أنفسهم أنهم السابقون لميلادها بخلاف بقية الدول العربية وذلك حسب ظروف كل بلد.

فالباحثين المصريين على الخصوص «يجعلون من مصر سباقة في الميلاد الرواية، أما بقية الأقطار، فإنها عرفت نشأة الرواية بعد ذلك لم تعرفها في زمن واحد، ذلك أن لكل بلد ظروفه الاقتصادية والتاريخية والسياسية»[1].

فعندما نتبع مراحل نشوء الرواية العربية نجد كل الآراء تجمع على أن الرواية العربية ما هي إلا فن غربي وامتداد لهذا الفن وأننا اقتبسناها منهم، وما هي إلا شيء جديد أوجده الاتصالات بالغرب، فيرى بعض الدارسين أن كتاب " الطهراوي" "تلخيص الإبريز في تخليص باريز" مطلع الفن القصص في الأدب العربي الحديث ويقول جورجي زيدان «كان حظ العرب من القصص والشعر القصصي قليلا بيد أن هذا الفن (الرواية) اقتبس في الأجانب فهم الذين جعلوا شأنا عظيما للقصة اقتبسها عنهم العرب بقواعدها ومناهجها، وحتى بموضوعاتها»[2].

كما يرى بطوس خلاق الرأي نفسه فيقول: «لا يختلف اثنان في أن الرواية العربية نشأت في العصر الحديث فنا مقتبسا من الغرب أو متأثرة به تأثرا شديدا»[3].

كذلك من الدارسين الذين يرون أن الرواية فن مستورد نجد إسماعيل أدهم الذي يفسر «أن الأدب القصصي في بينة التاريخية منقطع عن الأدب العربي وأنه شيء جديد أوجده الاتصال بالغرب»[4].

---

[1]-يوسف شاروني: المرجع السابق، ص11.

[2]-جورجي زيدان: تاريخ أدب اللغة العربية، مكتبة الحياة، بيروت، ج4، 1967، ص573.

[3]-صالح مفقودة: المرجع السابق، ص14.

[4]-أنظر، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ويذهب الأديب الجزائري الطاهر وطار في رده عن سؤال وجه له حول واقع الرواية العربية يقول «الرواية بالأصل فن لا نقول: دخيل على اللغة العربية، وإنما فن جديد في الأدب العربي اكتشفه العرب فتبنوه مثلما اكتشفوا في بدء نهضتهم المنطق فتبنوه والفلسفة فتبنوها»[1].

فبغض النظر عن هذه الآراء التي ترى أن الرواية ما هي إلا شكل نتج عن تلاقح الفن العربي مع الفن الغربي وأنها مجرد نقل عن الغرب «فهناك فريق آخر يرفض هذه الآراء بحجة أن الرواية العربية الحديثة وصلت لدرجة من التقدم لم يصل إليه أي لون من ألوان الأدب لدى الأمم الأخرى وفي مثل هذه الظرف الزمني القصير، ما لم يكن له جذور يعتمد عليها، فنشأة الرواية العربية الحديثة لها صلة وثيقة بالتراث العربي كما تمثله السيرة الشعبية كبيرة عنترة بن شداد، سيف بن ذي يزن، والسيرة الهلالية، وغيرها من السير التي تعد مرحلة من مراحل النمو وتطور الرواية العربية خلال تاريخها القديم»[2].

وبعكس الآراء السابقة وتدعيما لرأينا هذا نجد الغربيين يعترفون بأن نشأة الرواية في أول مرة كانت عند العرب وذليلا على هذا، فهناك بعض الدارسين يعيدون أصول الرواية الغربية إلى المنطقة العربية حيث يرون أن «فن السرد القصصي انتعش في الشرق، بحكم بعض الظروف المناخية والاجتماعية التي جعلت ملوك وأمراء الشرق يبحثون عن هذا النوع من التسلية ويمنحونه تقديرا كبيرا... كما نجد الباحث هويث يذهب جازما إلى أن أصل الرواية يرجع إلى العرب»[3].

وبعد الحرب العالمية الأولى بدأ يظهر التجديد على الرواية في كل من أوربا والولايات المتحدة وبدأ التفكير في شكل جديد للكتابة من أجل تغير الشكل الروائي وهذا ما يؤكده الأستاذ الدكتور عبد المالك مرتاض حين يقول: «أمارات التجديد على الرواية ظهرت عقب الحرب العالمية الأولى في أوربا والولايات المتحدة الأمريكية على ايدي كثير من الكتاب الروائيين أمثال أندري جيد، ومرسيل بروست، وكافكا وغيرهم ولما وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها كان لا مناصا من التفكير في شكل جديد للكتابة، فتغير التفكير الفلسفي بظهور الوجودية، وتغير التفكير النقدي بظهور البنيوية، وتغير الشكل

[1]-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2]-أحمد سيد أحمد: الرواية الانسيابية وتأثيرها عند الروائيين العرب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989، ص23-24.

[3]-صلاح صالح: سرد الأنا والآخر عبر اللغة السردية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2003، ص22-23.

الروائي بظهور بوادر في كتابة جديدة للرواية على يد طائفة من الكتاب الفرنسيين منهم ألان روب قريي، ناتالي ساروت، وكلود سيمون...»[1].

فالمؤلفين لم يعطوا أهمية كبيرة لشكل بل كانوا يسعون إلى جعلها صورة تعبر عن الواقع، وذلك من خلال الربط بينها وبين الواقع ربطا مباشرا حيث كان لواقعية والطبيعية دورا مهما في الأدب، «وقد بدأت محاولات جادة في دراسة الشكل في الرواية من النصف الثاني من القرن العشرين تحت تأثير مدرسة النقد الجديد في أمريكا ومدرسة الشكليين الروس، والمنهج البنائي، وقد انكب النقاد الفرنسيون البنائيون على دراسة النصوص النثرية حيث رفضوا المقولة المنتشرة أن الرواية نوع أدبي لا شكل له، وحاولوا تأكيدا لاهتمامهم بالنصوص الأدبية وتركيزهم عليها دراسة الفن القصص ومقوماته»[2]

فمن غير الممكن أن نتحدث عن تطور الرواية دون أن نتحدث عن المدرسة الأمريكية وأثرها في الرواية ميز تلك المدرسة أسلوبها الجديد في سرد الذي لم نشهده في الروايات الأوروبية.

«واضح أن الروائيين الأمريكيين الشباب الذين كانوا متأثرين، حسب رأي الناقدة الفرنسية جولييت رابي، باكتشاف أوربا، ونتائج الحرب العالمية الأولى، نفخوا في جنس الرواية نفسا جديدا وكان يطلق على هؤلاء الروائيين الجدد، الجيل الضائع"، ومن أبرز هؤلاء جون دوص باصوص (J.Dos Passos) وجيرترد ستاين (Gertrud Stein) وكالدويل (Calduell) وأرنست هيمنجواي (E.Heminguay) وفيتز جيرالد (Fitz.Gerald)»[3].

[1]-عبد الملك مرتاض: المرجع السابق، ص47.

[2]-سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مكانية في ثلاثية نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، القاهرة،2004، ص18-19.

[3]-عبد المالك مرتاض: المرجع السابق، ص37-38.

الفصل الأول:
مفهوم الواقعية والواقعية السحرية

المبحث الأول: مفهوم الواقعيـة

1- تعريف الواقعية:

أ- لغــة

ب-اصطلاحا

2- أشكال الواقعية

3- أهم أعلامه الواقعيــة

4- خصائص الواقعية

المبحث الثاني: مفهوم الواقعيـة السحرية

1- تعريفهـــا

2- خصائص الواقعية السحرية

3- أنماط الواقعية السحرية

4- المصطلحات القريبة من السحرية

المبحث الأول: مفهوم الواقعيـــة:

1-تعريف الواقعيـة:

أ-لغـــــة:

لقد وردت كلمة واقع في المعاجم القديمة وجاءت في معجم لسان العرب لابن منظور «وقع على الشيء، ومنه يقع وقعا ووقوعا سقطه، ووقع الشيء من يدي. كذلك واقعة غيره ووقعت من كذا وعن كذا وقعا. والواقع: الذي يشتكي رجليه من الحجارة والواقع والواقعة: الداهية النازلة عن ظروف الدهر»[1].

وجاء في معجم الفيروز أبادي ضبطه للفظة الواقع في قوله: «وقّع، يقعُ بفتحها وقوعا: سقطه، والقول عليهم وجب والحق ثبت... ولا يقال سقط الطي: إذا كانت على شجرة أو أرض فهن وقوع ووقعٌ، وقد وقع الطائر وقوعا، وأنه لحسن الوقعة، بالكسرة»[2].

وهنا يدل الواقع على حدوث الشيء بفتحها وثبوته. وقع الوقوع ثبوت الشيء وسقوطه يقال وقع بطائر وقعا فكلمة وقع تعني السقوط أو إنزال الشيء على الشيء كما تعني كلمة وقع الحصول وثبوت الشيء.

فمفردة الواقع تعني الحاصل والنازل ومنها اشتقت كلمة الواقعة أو النازلة، والوقائع تعني النوازل فالأصفهاني يقول: «لا تقال إلا في الشدة والمكروه وعند العرب عرفت الوقائع بـ أيام العرب».[3]

وقد جاءت كلمة وقع في القرآن الكريم «جاءت هذه اللفظة في العذاب والشدائد نحو قوله:﴿ إذا وقعت الواقعة ليست لوقعتها كاذبة ﴾أي القيامة وما فيها من أهوال وشدة وفي قوله:﴿ إذا وقع القول

---

[1]-ابن منظور: لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، مج15، ط4، 2005، ص260.

[2] – الفيروز أبادي: محمد الدين بن يعقوب بن محمد بن إبراهيم الشيرازي الشافعي، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج3، ط1، 1996، ص 126.

[3] – جميلة بنت محمد الجوفان: الواقعية نظرة عن قرب، 07 أفريل 2009، http://www.aluKah.net

عليهم أخرجنا لهم دابة من الأرض ﴾النمل 20 أي ظهرت أمارات القيامة التي تقدم فيها القول وقوله تعالى:﴿ ووقع القول عليهم بما ظلموا فهم لا ينطقون ﴾النمل 85 أي وجب العذاب الذي وعدوا».[1]

أما في المعجم الوسيط جاءت كلمة الواقع بمدلول سقوط: «وقّع، يقع وقعا ووقوعا، سقط والدواب ربضت ويقال وقع الطير على أرض أو شجرة والحق ثبت... والواقع الذي ينقر في الرحى (ج) وقعة ويقال: "أمر واقع وطائر واقع إذا كان على الشجرة (ج) وقوعا ووقع، ويقال إنه الواقع الطير أي ساكن اللين، والنسر واقع»[2]، وقع طائر كأنه يقع على الأرض، أي سقط سقوطا.

فمعظم المعاجم والقواميس تتفق على أن لفظة واقع تعني السقوط والنزول وتسمى أيضا ثبوت الشيء وحدوثه وهو الشيء الحاصل والحقيقة والذي منه اشتقت كلمة الواقعية، الواقع من وقع الطائر، ويقال النسر الواقع يراد أنه قد ضم جناحيه فكأنه واقع بالأرض ويقال وقع الشيء من يده بمعنى سقط ويقال أيضا، وقع الشيء ثبت كأن يقول: «وقع القول عليه بمعنى وجب وثبت»[3].

ب-اصطلاحا:

لقد عرف هذا اللفظ أو المصطلح عدة دلالات وتنوعت مفاهيمه كما شهد تطورا من عصر إلى آخر فلفظة الواقعية اصطلاحا لا تنفصل عن المدلول الاشتقاقي من كلمة واقع كما أنه من المصطلحات الغامضة والمستعصي على الفهم، لا نكاد نعرف لفظا أو اصطلاحا حديثا في اللغة قد اضطربت دلالته وتنوعت مفاهيمه مثل الواقعية التي ترجمت بها لفظة "réalisme" الأوروبية بسبب الأصل الاشتقاقي للكلمة وهو لفظ واقع[4].

---

[1] – الراغب الأصفهاني، أبو القاسم الحسين بن محمد، مفردات في غريب القرآن، تح: محمد سيد الكيلاني، دار المعرفة، بيروت، لبنان، (د، ط)، (د، ت)، ص 530.

[2] – مصطفى إبراهيم وآخرون: معجم الوسيط، مادة وقع، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، إسطنبول، تركيا، جزء 1، (د، ط)، (د، ت)، ص 1050.

[3] – ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، تج: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1982، ص134.

[4] – عبد العاطي شلبي: فنون الأدب الحديث (بين الأدب العربي والأدب الغربي)، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، ط1، 2005، ص 45.

والواقع «من المصطلحات التي يمكن استخدامها بعدة أشكال إلا أنها في نظرة الكثيرين تعني كلمة الحقيقة التي تجعل الجميع متفقين»[1].

فالواقع هو «الوجود الإنساني بأطره المكانية والثقافية والتاريخية والاقتصادية والسياسية والتكنولوجية كافة»[2].

فهذه المقولة تشير إلى أن الإنسان موجود من خلال الواقع وكل العوامل الثقافية والتاريخية والسياسية...هي إفرازات لوجوده والإنسان يؤثر ويتأثر بهذا الواقع.

فالواقع «ما هو إلا تعبير عن ذاته وأشيائه في أوساط جماعة تحمل من خلاله كلاما، يتحول بدوره إلى كتابة عن تعبير عن هذا الواقع»[3]، فالإنسان يعبر عما في نفسه وما هو حوله وما هو موجود في مجتمعه من خلال هذا الواقع المعاش والذي يعده الروائي المادة التي ينتقي منها الأحداث الحقيقية ليعبر بها عما هو كائن وما هو موجود ويضنها في متنه الروائي.

والواقع «دل على عالمنا الحقيقي، كون هذا الواقع يستقي منه الروائي أحداثه الحقيقية التي تكون وقعت في الماضي أو الحاضر أو محتملة الحدوث في المستقبل، واستحضرها في متنه الروائي ليعبر بها عما هو موجود في الذهن والذاكرة ومصطلح "الواقع " حاصره مصطلح آخر أصبح فيما بعد من المذاهب الأدبية الغربية الكبرى وهو مصطلح الواقعية»[4].

فهذا المصطلح عرف عدة تعريفات لدى الكتاب والنقاد والدارسين: فالدكتور عماد سليم الخطيب عرفها على أنها «مذهب يستمد موضوعه من الواقع " وقد أورد هذا التعريف بكل وضوح واختصار»[5].

بينما الدكتور عبد العاطي شلبي يرى أن «المدلول الاصطلاحي للفظة الواقعية لمذهب أدبي لا ينفصل انفصالا كليا عن المدلول الاشتقاقي المستفاد من كلمة واقع، فالواقعية كمذهب تسعى الى تصوير

---

[1] – عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، مج 3، ط1، 1983، ص 53.

[2] –ينظر: أحمد مرشد، البنية والدلالة في الروايات، إبراهيم نصر الله، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2005، ص99.

[3] –رفيق رضا صيداوي: الرواية العربية بين الواقع والمتخيل، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص72.

[4] – محبة حاج معتوق: أثر الرواية الواقعية العربية في الرواية العربية الحديثة، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص 15.

[5] – عماد سليم الخطيب: في الأدب الحديث ونقده، أعرض وتوثيق وتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الطبعة الأولى، 2009، ص 242.

الواقع وكشف أسراره وإظهار خفاياه وتفسيره ولكنها ترى أن الواقع العميق شرقي جوهره، وإن ما يبدو خيرا ليس إلا كاذبا أو قشرة ظاهرية»[1].

في حين أن الدكتور حمدي الشيخ ذكر أن الواقعية تهتم بتصوير الواقع ونقله في صورة تقريرية تعبر عنه وتنقله كما هو بل تنظر إلى الواقع وتحدد قضاياه وتبحث عن أسبابها وتجد آثارها وانعكاساتها على المجتمع وتسعى إلى وضع الاقتراحات المناسبة لعلاج تلك المشكلات.

والبعض الآخر فهم الأدب الواقعي «بأنه ذلك الأدب الذي يستمد مادته وموضوعاته من حياة العامة الشعب وما يعني من التسلط واضطهاد وبؤس وشقاء»[2].

أما الدكتور محمد منذور: «عرف الواقعيين أنهم أناس شديدو الفطنة إلى ما يحيط بهم حريصون على تسجيله كما هو وتناوله بالنقد والتجريح وهم أميل إلى التشاؤم والحذر وسوء الظن الكوني»[3].

فالذي نستنتجه من خلال كل هذه الآراء المعروضة أن الواقعية بنسبة لهم هي مشاهدة الواقع وتسجيله، فهم يعتبرون الواقع هو الأدب الذي يكون مادته وموضوعاته من حياة اليومية لعامة الشعب ومشاكلهم بعيدا عن الفكر الخيالي والعاطفي لكشف خبايا هذا الواقع وتصوير العالم الخارجي وما يدور في النفس الإنسانية.

الواقعية في الأدب بمعناها العام هي: «محاولة تهدف إلى تصوير الحياة الطبيعية بأوسع معانيها، وبأدق أمانة ممكنة وهي بهذا المعنى ترفض أن ترفع الواقع إلى مستوى المثال، أو بمعنى آخر ترفض أن تصور الواقع في هيئة المتكامل أو المثال من أجل أغراض معنية، أهمها تحقيق الجمال والمحافظة على كمال الأسلوب كما ترفض أن تعالج الموضوعات التي تسمو عن عالم الواقع إلى ما وراء الطبيعة»[4].

أما محمد صايل حمدان فقد ذكر «أن الواقعية هي عرض للشر والأساليب ليس بسبب الإغراء بها

---

[1]- عبد العاطي شلبي: المرجع السابق، ص 45.

[2]- حمدي شيخ: جدلية الرومنسية والواقعية في الشعر المعاصر، المكتب الجامعي الحديث، ط1، 2005، ص 74.

[3]- محمد منذور: في الأدب والنقد، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، (د، ط)، (د، س)، ص 108.

[4]- محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، (د، ط)، 1986، ص 177.

ولكن قصد الإصلاح وهو بذلك يلتقي مع الفلاسفة والعلماء في بناء المجتمعات»[1].

فقد أكدت الواقعية أن الهدف الأساسي لها هو دقة في تصوير الحياة الطبيعية وشرورها ومساوئها دون الإغراء بها فهي ترفض أن ترفع الواقع وتصوره فهي هيئة متكاملة ومثالية وتحاول معالجة وإصلاح الواقع الذي كان يعيش فيه الإنسان في صراع دائم مع فوق رأس المالية.

فالواقعية اليوم ترتبط في اللغة الاعتيادية" مادية " وهو «مصطلح بدوره بالغ الالتباس ويعني مصطلح الواقعية على الأقل حسا راسخا بالأشياء الموجودة والقواعد السائدة في مواجهة الحلم والاستبهام، وفي مواجهة الرومانسك وأيضا انعدام النضج»[2].

وقد «ظهر في القرن 19 للتبلور إلى تيار أدبي معبر عن توجه إبداعي وحساسية فنية ورواية إيديولوجية، لكن جذور الواقعية ضاربة في القدم، حيث أن كل الحضارات الإنسانية السابقة كانت تعرف بدرجات متفاوتة في بعض ملامح التعبير الواقعي»[3].

فالواقعية كمذهب أدبي «كانت تعالج قضايا ومشاكل المجتمع من خلال فترات حياتهم، فهو يؤثر في القارئ بتصويره للواقع المعيشي، ومن هنا نشر إلى الروائي الناجح لا يكون عبداً أو أسيراً في نقل الواقع، بل يخضع معلومات واقعه لفنه الراقي»[4].

الواقعية هي انعكاس وتصوير لهذا الواقع، في حين أن الواقع هو تعبير عن المجتمع وما تتركه من آثار على نفسية الأديب فهو «يستمد مادته الأولية من الواقع الحياة من حوله، وهذا الواقع يتحول في الإبداع الأدبي إلى واقع الأصلي، ذلك أن الأديب لا يقصد إلى تصوير الواقع كما في الحقيقة تصويرا آليا، ولكنه يقصد إلى خلق الواقع الفني من خلال الواقع الطبيعي»[5].

---

[1]- محمد صايل حمدان: قضايا النقد الحديث، دار الأمل للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1999، ص 77.

[2]- بيير شارتيه: مدخل إلى نظريات الرواية: تر: عبد الكريم شرقاوي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2001، ص 104.

[3]- أ.د الطيب بودربالة، د/السعيد جاب الله: الواقعية في الأدب، مجلة العلوم الإنسانية جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد 7، فيفري 2005.

[4]- محبة حاج معتوق: المرجع السابق، ص 15.

[5]-شابف عكاشة: نظرية الأدب في النقدين الجمالي والبنيوي في الوطن العربي، نظرية الخلق اللغوي، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، (د.ط)، 1994، ص32-33.

فالباحثون يروا أن الواقعية هي «انعكاس للواقع...رغم أنهم يجمعون على أن هذا التحديد ليس شاملا لكل أبعادها، ولهذا يطرون بعد هذا إلى تفسير مفهوم الانعكاس على أساس رفض المحاكاة فيه...ومفهوم الانعكاس هو أن الواقعية هي حصيلة انعكاس الواقع كما هو في الظاهر، وإنما الواقع بما يخلفه من أثار على نفس الكاتب».[1]

إن الواقعية «ليست حكرا على الأدب هي ملتقى جملة من الإبداعات الفنية والفكرية ويعتبر منظر الواقعية دون منازع هو الأديب الفرنسي شانفلوري (Champ flaury) الذي أقر هذا المصطلح وبلور هذا المذهب أن الواقعية تهدف إلى أن تصبح التعبير عن التفاهة اليومية، حرصت الواقعية على الارتباط بالواقع بتسجيل خباياه وأسراره وتبني لغة الشرائح الاجتماعية الشعبية بعيدا عن كل تملق طبقي وعن كل روح غرائبية».[2]

ويوسع الفيلسوف الفرنسي روجي غارودي (Reger Garaudi) صاحب كتاب "واقعة بلا ضفاف" مجال الواقعية أكثر ففي رأيه «أن كل عمل فني أصل، يعبر عن شكل الوجود الإنساني في العالم، ومن هنا لا يوجد أبدا فن غير واقعي»[3].

إن الواقعية دائما كانت مرتبطة بالواقع و حاولت دائما تسجيل أسرار هذا الواقع و خباياه وتصويره تصويرا دقيقا و هذا الذي كان غائبا عند المدارس الأخرى فلهذا «نجد الكتاب الواقعيين كانوا دائما يسايرون التصورات التي كانت تشهدها المجتمعات كما كانوا يرفضون التمسك بالقديم فنجد كتاباتهم ابتعدوا فيها عن الروح الأكاديمية اللصيقة بالإبداعات الكلاسيكية وعبروا عن الحياة العمال و الفلاحين و الشرائح الاجتماعية الفقيرة ، فجاءت موضوعاتهم معبرة عن تنوع الحياة وتشعبها،كما خالفوا الإبداعات الرومانسية التي قامت أساسا على فكرة الخلق الفني(خلق الأديب للواقع) الذي رأوا فيه هروبا من واقع الحياة، و توهيما في واقع خيالي مزيف مستغرق في الأنا»[4].

---

[1]–حلمي بدير: الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002، 120.

[2]–بودربالة الطيب وجاب الله السعيد: الواقعية في الأدب، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر بسكرة، العدد7، ص22.

[3]– قاسي مصطفى كالبطل في القصة التونسية حتى الاستقلال، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص316.

[4]- بودربالة الطيب وجاب الله السعيد، مرجع سابق، ص53.

فالواقعية «سعت إلى محاكاة الواقع ورصد كافة مظاهره الإيجابية والسلبية وهي في محاكاتها هذه لا تنقل الواقع نقلا آليا فوتوغرافيا بل تحاول ابتداع الواقع وبعثه بعثا واقعيا لأن معالجة الواقع تتطلب معرفة واعية به وإلماما بجميع خلفياته، ومن ثم صياغته (الواقع) صياغة تقوم على المتخيل والتصوير والتشكيل والنمذجة...وتستند إلى الواقع، وتستوعبه وتتمثله، ثم تصبه في معمارية فنية تقوم على التماسك، والانسجام والتآلف الجدلي».[1]

و قد ورد في موسوعة المصطلح النقدي «أن الواقعيين ناهضوا التعقيد و الوعي، وبذلك غدت البساطة و الإخلاص في نظرهم من المعايير ذات قيمة في النتاج الأدبي...، كما قال الناقد الفرنسي شانفلوري (Champ Flaury) أن الإخلاص هو القيمة الوحيدة التي يريدها الفن، ثم أعرب عن رغبته في الشعر العربي بما فيه من قواف غليظة و مشاعر طبيعية...يفسر دروانتي المناهج الواقعية بشكل شابه تماما تلزم الواقعية نفسها بتمثيل الوسط الاجتماعي والعالم المعاصر بشكل دقيق كامل مخلص... لذلك يجب أن يكون هذا التمثيل يسيراً قدر الإمكان ليقدر كل امرئ على فهمه»[2]

«لقد اختلف النقاد والمفكرين في تحديد الواقع وحتى صوغ هذا الواقع وهذا أدى إلى ظهور العديد من الواقعيات في تاريخ الأدب والنقد، فإن كانت هناك بعض السمات المشتركة بين هذه الواقعيات، ولكن أيضا هناك الخلافات الجذرية بين كل واحدة والأخريات»[3]

وهي الاتجاهات التي سنحاول الوقوف عندها حتى يستوفي البحث حقه من الدراسة والتحليل.

2- تياراتها:

أ- الواقعية النقدية:

«هو اتجاه يقف أصحابه موقف انتقادي إزاء المجتمع، وهو شكل اتخذته الواقعية في قرن19 أي أن الواقعية ولدت وهي نقدية لأن أوضاع المجتمع الصناعي الأوروبي، في منتصف القرن19 كانت تحول دون

[1]-المرجع نفسه، ص54.

[2]-كيمن كراند: موسوعة المصطلح النقدي (الواقعية، الرومانسية، الدراما والدرامي، الحبكة) تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية لدراسات والنشر، بيروت، لبنان، مج3، ط1، 1983، ص20.

[3]-بحراوي حسن: إشكالية الكتابة الواقعية في ثلاثية محمد ديب، مجلة التبيين، الجاحظية، الجزائر، العدد4، 1992، ص36.

تبلور فكر ثوري جماهيري مؤثر في الفنون والأدب، فاكتفت الواقعية وقتها برصد التناقضات الاجتماعية وحاولت الكشف عن خبايا الأزمات الكبرى»[1].

«أوضاع المجتمع الأوروبي في منتصف القرن19 لم يسمح لها بتشكل العامل الإرادي الذي يبلور لديها طابع الوعي الفكري وتفعيل العامل الإرادي الذي يجعلها أكثر قدرة على تجاوز العفوية وصعود إلى الانتصار وهذا ما جعل أصحاب الاتجاه الواقعي النقدي يقفون موقف انتقادي ويكتفون بكشف خبايا هذا الواقع وعن الأزمات والتناقضات التي صاحبتها في تلك الفترات، واستخدم وصف(النقدية) لتمييز بين الواقعية الغربية من ناحية والواقعية الاشتراكية من ناحية أخرى على ما بينهما من تلاحم وتجاوز كل أسباب التناقض»[2].

فقد كان هذا الاتجاه هو الأقرب إلى تصوير الحياة بصورة أدق وأكثر تفصيلا بعيدا عن العفوية الساذجة وكانت ترى أن مهمة الفن والأدب هي نقد الحياة بمفهومها الواسع فغلبت عليها مسحة تشاؤمية وتشكل لدى الإنسان وعي مأسوي بالحياة.

فصفة النقدية التي لازمت هذا الاتجاه جعلت منه الأقرب إلى تمثيل الحياة وتجسيدها بعمق وعي كبيرين ونأت به عن الإدراك العفوي الساذج (واقعية المحاكاة) الذي يتم للوهلة الأولى، إذ لابد بعد ذلك من إخضاع هذا الواقع للنقد، والتمحيص حتى يبرز في شكل أكثر نضجا من أشكال المعرفة الواقعية الحقيقية.

كان الأديب الواقعي النقدي صادقا في وصفه للمجتمع فقد كان يرفض الصمت وفضل وصف الواقع كما هو بكل جرأة دون الخضوع للإيديولوجية البرجوازية

«قد تحرى الأديب الواقعي النقدي الصدق في وصفه لحركة التطور الاجتماعي، ويعد هذا الموقف وقتها موقفا إيجابيا لأنه رفض الصمت والانصياع للإيديولوجية البرجوازية وأثر تعرية الواقع ووصفه كما هو بكل موضوعية وبكل جرأة»[3].

---

[1]-بودربالة الطيب وجاب الله السعيد: المرجع السابق، ص55

[2]-صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، 1992، ص12.

[3]-بودربالة الطيب وجاب الله السعيد: المرجع السابق، ص5.

فمن أشهر ممثلي الواقعية النقدية نجد الروائي الفرنسي بلزاك (Balzac) (1799-1850) وتلستوي (Tolstoï) (1828-1910) الروسي فيعدان قطبا الواقعية النقدية فأعمالهما وأراءهما النقدية جسدت الأبعاد الفكرية والجمالية لهذا الاتجاه.

فالواقعية النقدية باعتبارها من الاتجاهات التي تركز في كثير من مواقفها على الجوانب المظلمة من حياة الاجتماعية والإنسانية، فبلزاك قد تعرض لمجتمعه «بالتحليل والغوص في أعماقه، واستكشف الوحوش التي تسكن في أعماق النفس، والتي تجد لها مرتعا في المجتمع الرأسمالي، المجتمع الحقود الأناني، الذي لا يشعر بخزي ولا بالعار، حيث تنبأ في قصته "الفلاحون" بأنهم سيحلون محل البرجوازيين»[1].

رغم انتماءات بلزاك الأرستقراطية وتعاطفه مع النظام الملكي، إلا أن أعماله وخاصة (الفلاحون) امتازت بعمق إدراكها للظروف الواقعية المتحكمة في تطور المجتمع الرأس مالي الفرنسي، وابتعادها عن التسجيلية والوعظية وبصدقها في كشفها عن معاناة الفلاحين وشقائهم في ظل الرأسمالية وهذا ما جعل لوكاتش (George Lukas) يرى في أعمال بلزاك العظيمة «قصيدة رثاء طويلة يندب فيها السقوط الحتمي للمجتمع الفاضل»[2] وخص كتاباته الواقعية بالدراسة والتحليل.

وبلغت الواقعية النقدية أوج تطورها ونضجها في روسيا وذلك مع كل من تولستوي ووابسن اللذين أصبحا «هما الوارثان الحقيقيان للواقعية العظيمة».[3]

فإسهامات تولستوي لم تكن في تطوير الأدب الروسي فقط بل كذلك في تطوير الأدب الأوربي فإبداعاته عرفت بالصدق والواقعية والأمانة خاصة رائعة (الحرب والسلام).

وقد اعترف كبار الواقعية الاشتراكية أن الفضل يعود للواقعية النقدية في تحقيق التراكم الثقافي والجمالي في دور الفعال والتاريخي الذي ساهم في تنمية التيار الحداثي التحرري وهو دور حاسم وفعال دفع بعجلة التاريخ إلى الأمام بالرغم من تشاؤمية الواقعية النقدية وتركيزها على جوانب المظلمة من الحياة، وعجزها على بث الأمل في النفوس وبعث التفاؤل لحل مشاكلها العالقة.

---

[1]-عبيد رجاء: فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، طبع عصم جابرن نشر منشأة المعارف الإسكندرية، ص05.

[2]-واسيني الأعرج: اتجاهات العربية الحديثة (بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائريين، 1986، ص344.

[3]-صلاح فضل: المرجع السابق، ص46-47.

فلوكاتش اعتبر بلزاك هو أدب الواقعية النقدية في العالم ككل وهذا ما أشرنا إليه سابقا كما أعجب انجلز(Enges)، ببلزاك واعترف بعبقريته وبقيمة الواقعية النقدية ويفسر هذا الإعجاب بكون هذا الأخير قد «برع في تصوير جشع البرجوازية وهيمنتها على كل فضاءات الثورة والسلطان، كما فضح الممارسات القمعية والاستغلال لهذه الطبقة التي خانت ماضيها المجيد والتحرري إذ هي التي قامت بالثورة الفرنسية سنة 1789 والتي كان شعارها: الحرية، المساواة، الأخوة وتنكرت الحقوق الإنسان والمبادئ الحرية والديمقراطية والعدالة»[1].

وعن تولستوي فقد أعلن لينين (Lénine) عن إعجابه به ووصفه بمرآة الثورة الروسية، فقد كتب عدة مقالات عنه ذهب بعيدا في دراساته تلك، إذ سمحت له بالتنظير بما عرف لدى الماركسيين ب"نظرية الانعكاس " في كما اقرّ جوركي (Gorki) بالمهمة العظيمة للأدب الواقعي النقدي خاصة ما تعلق «بمجال الصياغة وفي الكلمة رغم اعتراضه الكبير على بعض خصائصها، فهي على حد قوله شكل من الواقعية لم يؤد مطلقا إلى تربية الشخصية الاشتراكية و ليس بوسعه أن يفعل ذلك، لأنه كان ينتقد كل شيء ولا يثبت شيئا محددا بل يعود ليؤكد ما كان ينتقده من قبل»[2].

يرى لوكاتش أن الواقعية الغربية «من المظاهر السلبية وذلك ابتداء من منتصف القرن الماضي أوجزها فيما يلي:

أولا: اختفاء حركة التطور الاجتماعي الدرامية الملحمية من الأعمال الأدبية لتحل محلها المصالح الخاصة والشخصيات المحرومة من العلاقات الغنية والتي تقتصر على الملامح العامة مما يضعها في إطار قد وصف بذكاء شديد لكنه ظل خاليا من نبض الحياة

ثانيا: اخدت العلاقات الواقعية المتبادلة بين الأشخاص وأساسها الاجتماعي الذي يجهلونه هم أنفسهم وحتى أعمالهم وأفكارهم ومشاعرهم أخد كل هذا في التناقض التدريجي، بحيث أصبحت كل يوم أشد فقرا من سابقه، مما حدا بالكتاب إلى سلوك أحد الطريقتين

[1]-بودربالة الطيب وجاب الله السعيد، المرجع، ص56

[2]-صلاح فضل: المرجع السابق، ص79.

-إما إبراز الفقر في الحياة بسخرية ممرورة، وإما إلى البحث عن بديل لهذه العلاقات الاجتماعية والإنسانية ويتمثل في رموز ميته أو مبالغ فيها بطريقة غنائية.

ثالثا: وهذا وثيق الارتباط بما سبق، أصبح وصف الملاحظات الدقيقة المميزة وعرضها بذكاء تفصيلي واف يكاد يستغرق الآثار الأدبية ويشغل الحيز الذي كان مخصصا عند تصميم الفني المتوازن لمعالم الواقع الاجتماعي الجوهرية وللتغيرات الديناميكية الفعالة التي كانت تحمل رسالتها الشخصية الإنسانية المصورة»[1].

فالذي نلاحظه من كل هذا أن الواقعية النقدية مع كل الانتقادات التي وجهت إليها خاصة من أنصار الواقعية الاشتراكية وأنصار الواقعية الجديدة، مازالت مصدر إلهام للعديد من المبدعين والكتاب في العالم الذين سعوا لدفاع عن القيم الإنسانية الفاضلة بكشفهم الملابسات الواقع وأدائهم له يسود فيه ظلم وقهر اجتماعيين، ومع هذا إن كان هؤلاء الكتاب النقديين يتفقون في نظرتهم النقدية لشتى الظواهر الاجتماعية إلا أنهم يتفاوتون في نظرتهم للواقع وفي أساليبهم التعبيرية عنه.

ب- الواقعية الطبيعية:

«عرفت الواقعية في نصف الثاني من القرن 19 تطورا كبيرا خاصة مع تقدم علوم الطبيعة وازدهار الاكتشافات العلمية وتطور التجارب العضوية والفسيولوجية التي كانت تبحث في أصول وأعماق الإنسان ومعرفة حقائقه، خاصة ذلك التقدم البيولوجي الذي تمثل في نظرية التطور (داروين) فالواقعية لطبيعية هي شكل جاد من أشكال الواقعية يلتصق بالمادي الملموس التصاقا مبالغا فيه ويرى الدكتور (أحمد أبو حاقة) أنها ردة فعل تلفت لمذهب الفن للفن عن الحياة والمجتمع، وقد عمل الواقعيون الطبيعيون على توثيق صلة الأدب بالحياة، فراحوا يصورون الواقع الاجتماعي بمختلف أبعاده واستعانوا بالعلوم التجريبية العصرية، واخذوا يطبقون بنظرياتهم في أدبهم»[2].

[1]-المرجع نفسه: ص45.

[2]-بيير شارتيه: المرجع السابق، ص150.

ويعود الفضل في بلورة هذا الاتجاه إلى إميل زولا (Email. Zola) ويعد رائد الواقعية الطبيعية في الغرب، فقد أصبح زعيم للمدرسة وذلك لقوة كتاباته التنظيرية ونجاحته الأدبية رغم نفيه لذلك، أصبح سنة 1879 المنظر الرسمي للطبيعيين بمقالاته المشهورة عن الرواية التجريبية، ثم في 1881 بدراسته عن الروائيين الطبيعيين.

كان إميل زولا يرى أن اعتماد على المناهج العلمية وإحكام العقل والاعتماد عن الخيال الجامع والبناء اللفظي وتقدير الفرد كل هذا يغطي الصورة الحقيقية للواقع، فهي مجرد كلمات منمقة ومزخرفة، إنما العلم هو القوة الوحيدة الذي ستثبت الحقيقة وهو الذي سيقهر هذه الطبيعة وينمي قدرات الإنسان وعلى أثرها ستنبثق المواهب وتبعث إنسانية جديدة.

«قد هاجم زولا الرومانسيين وانتقد إيغالهم في البلاغة واللفظية والخيال وتقديس الفرد وأسطرة "الخلق الأدبي "، والعزوف عن مادية الواقع ففي كتابه (رسالة إلى الشباب) يتحامل على فيكتور هيغو (Victor. Hugo) على الرومانسيين بصفة عامة، ويرى أنه الوريث الشرعي لتيار عقلاني علمي تبلور مع دنيس ديدرو (Dennis Didero) رجل عصر التنوير و (أب الموسوعة)، في مواجهة التيار الآخر الذي يمثله روسو والذي ألهم كبار الرومانسيين الفرنسيين من أمثال هيغو، لامارتين شاتوبريان و جورج ساند، وهاجم زولا الخيال الجامح والغنائية المفرطة لدى الرومانسيين، هذه الغنائية التي تستثمر كل ما لديها في كلمات تنتفخ لتغطي الصورة بأكملها وأخيرا تنهار تحت مبالغة مزخرفة للفكرة: "أنها بناء لفظي قائم على لا شيء. هذه هي الرومانسية ... إن العلم يجعل المثالية تتراجع أمامه، العلم هو الذي يعد العدة للقرن العشرين»[1].

فقد كان زولا دائما يرى أن منهجه في الحياة الواقعية هو العلم وكان يرى أنه مدين للعلم بصفة عام وللطب التجريبي وكل شيء له صلة بالعلم والطبيعة والتجريب والطب وكان يود لو أن يكون هناك تطبيق الطرق العلمية على أجسام الحياة وكذا على الحياة الفكرية والعاطفية فبنسبة لإيميل أن الغاية لكل طريقة تجريبية هو معرفة العلاقة التي تجمع بين أي ظاهرة بمسببتها وإيجاد الشروط التي تبرز هذه الظاهرة «انبهر

[1]-كيمن كراند: المرجع السابق، ص59-60.

زولا بانتصارات العقل وآمن بضرورة اعتماد المناهج العلمية الصارمة التي أعطت ثمارها في شتى مجالات المعرفة العلمية، و خاصة مناهج الملاحظة والتحليل والتجريب والتوثيق والمقارنة.

كما كان يرى أنه مدين بصفة خاصة لعلم الوراثة، وعلم الأحياء، وعلم البيئة والطب التجريبي، ورأى أن كتاب كلود برنارد (K. Bernard) (مدخل إلى الطب التجريبي) هو بمثابة إنجيل تيار الواقعية الطبيعية نظرا لما أودعه صاحبه في ثناياه من نظريات علمية وثورية، يقول فيليب فان ثيغيم (Felipe Fan Thierme) في هذا الصدد: لقد أثبت كلود برنار أن الطريقة العلمية الصارمة المطبقة على الأجسام الخام يجب أن تطبق على الأجسام الحية، ويجب كذلك بحسب زولا أن تطبق هذه الطريقة على "الحياة العاطفية والفكرية" إن غاية الطريقة التجريبية هي" إيجاد العلاقات التي تربط ظاهرة ما بسببها القريب(...) وإيجاد الشروط الضرورية لإبراز هذه الظاهرة»[1].

فبالنسبة إلى زولا أن مذهب الطبيعة يجب أن يصور في إطار خصائص الغريزية والعضوية لإنسان فهو عنده بمثابة الحيوان تقوده غرائزه ويسير حسب خصائصه العضوية، وهم بهذا حاولوا تطبيق المناهج العلمية على النفس الإنسانية والمجتمع، «وخلاصة مذهب الطبيعة عند زولا وأتباعه أن الإنسان في حقيقة أمره ليس أكثر من حيوان تسيره غرائزه وخصائصه العضوية ومن ثم فإن الأدب عند رجال هذا المذهب أن يصور في ضوء من خصائص الإنسان الغريزية العضوية»[2].

«وهم بذلك حاولوا تطبيق المناهج العلمية على المجتمع والنفس الإنسانية وذلك باعتبار العمل الأدبي شريحة من الحياة»[3].

[1]-فليب فان تيغم: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط3، 1983، ص251.

[2]-حنفي داود حامد: الادب الحديث (تطوره، معالمه الكبرى، مدارسه) ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص129-130.

[3]-صالح مفقودة: الواقعية في الرواية الجزائرية، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، دار الهدى للطبع (عين ميلة)، العدد التجريبي، ص17.

«ومع منطقية هذا الاتجاه الطبيعي من حيث منظوره للواقع إلا أن تطبيقه يكاد يبدو غاية في التقريرية والعقم، الأمر الذي جعله شاق التطبيق، وهذا ما جسدته ملاحظة "جورج لوكاتش" على زولا فقد رأى" أن زولا لم يستطع أن يصبح كاتبا كبيرا إلا أنه لم يلتزم دائما وبشكل ثابت منهجه الخاص»[1]

كما انتقد هذا الفيلسوف جمع زولا بين «مبدأين متناقضين هما الطبيعة والتحويل البلاغي الرومانتيكي"[2].

برغم من النقد الذي وجه إلا زولا ولغيره من رواد المدرسة "الواقعية الطبيعية" يضل رائد الأول لهذه المدرسة والتي قادته أعماله ومواقفه إلى القمة العالمية، ومع نهاية القرن 19 أخد هذا الاتجاه في التلاشي تاركا المجال مفتوح لمذاهب جديدة تقتضيها طبيعة الظروف التاريخية الجديدة.

ج–الواقعية الاشتراكية:

من الصعب إيجاد تعريف جامع ودقيق وشامل "للواقعية الاشتراكية" ذلك لأن هناك أنواع من الواقعيات الاشتراكية فهي لا تمثل اتجاها عاديا من اتجاهات الواقعية، ولا مجرد وجه بريء من وجوهها فهي تختلف باختلاف الأدباء، والأمكنة والأزمة وطبيعة الممارسات الإبداعية.

«فبينما وصل البعض في تقديسها والالتزام الحرفي به...خرج عليها البعض الآخر ورفض من أجلها كل الصيغ الواقعية لا لشيء إلا ليثبت حريته في الاختيار، وقدرته على التمرد وسلك فريق ثالث أسلوبا جدليا في تناول هذه القضية، يبتعد عن التبسيط والتطرف ويحتفظ منها بالجوهري»[3].

فما نلاحظه لم يكن هناك اتجاه واحد للواقعية الاشتراكية فقد اختلفت وجوهها وذلك حسب الممارسات والزمان والمكان والأدباء فبينما كان البعض يلتزم بها خرج عنها البعض ورفضها بدافع الحرية والاختيار وبين هذين الفريقين وجد فريق آخر سلك فيها سلوك مغاير.

«ويعود الفضل في اعتماد تسمية " الواقعية الاشتراكية" إلى المؤتمر السوفياتي الأول المعتقد بموسكو في 17 أوت إلى فاتح سبتمبر 1934، والذي يعد تحولا تاريخيا في مسار الثقافة السوفياتية وقد قدمت لهذا

[1]–بدير حلمي: الاتجاهات الواقعية في الرواية العربية الحديثة في مصر، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2002، ص28–29.

[2]–بدير حليمي: المرجع نفسه، الصفحة نفسها

[3]–صلاح فضل: المرجع السابق، ص59.

المؤتمر جملة من التسميات، تسعى كل واحدة منها إلى تعبير عن المنهج الاشتراكي الجديد في الإبداعات الفنية نذكر من هذه التسميات: المنهج الواقعي الجدلي المادي الذي اقترحه ممثلو الأدب البروليتاري الذين كانوا حاضرين بقوة كما اقترح بعضهم تسمية " المنهج الجدلي المادي " وهو شعار مجرد، قريب من المفاهيم الفلسفية، ويبدو أن ستالين نفسه، قد اقترح تسمية "الواقعية الشيوعية " ولكن أقنعه بأن وضعية المجتمع السوفياتي والآداب السوفياتية لم تنضج بعد لكي تنطبق عليها هذه التسمية، وذهب آخرون إلى اقتراح " الواقعية الاشتراكية الثورية "، كما تردد الأدباء بين عدة مصطلحات أخرى مثل "الرومانسية الثورية" "الواقعية العظيمة " لكن في الأخير، استقر الرأي على اعتماد التسمية التي اقترحها مكسيم غوركي(Makcime. Gorki) وهى " الواقعية الاشتراكية " وهى تسمية نابعة من نظرته للأدب و الفن و الرسالة الكاتب التي جسدها قوله : لأن واجب كتابيا واجب شاق معقد، إنه لا يقف عند حد نقد القديم وعرض شروره وفساده فقط، إن واجبهم هو أن يدرسوا أن يكشفوا اللثام عن أشكال الواقع الجديد و بذلك يؤكدونه»[1]

وأيضا يجسدها «إدراك الأديب لغاية الأدب التي يرى أنها تكمن في مساعدة الإنسان في فهم نفسه وتنمية إيمانه مع تنمية مساعيه الرامية إلى الحقيقة ومكافحة اللوم بين الناس»[2].

أما أهم تعاريف "الواقعية الاشتراكية " حسب ما جاء في الموسوعة التي وضعها مجموعة من العلماء والأكاديميين السوفيات الموسوعة العلمية والفلسفية (موسكو1967) «أن جوهر الواقعية الاشتراكية يكمن في الإخلاص لحقيقة الحياة، بصرف عن مدى ما تكون عليه من جفاء، ويكون التعبير عنه في صور فنية من الزاوية الشيوعية»[3].

ونجد في المعجم الجمالي الروسي جاء تعريفها «بأن الواقعية الاشتراكية عبارة عن منهج فني يتمثل جوهره في الانعكاس الصادق الجديد تاريخيا للواقع في تطوره الثوري، أي في مسيرة المجتمع نحو الشيوعية

[1]-بودربالة الطيب وجاب الله السعيد: المرجع السابق ذكره، ص60.

[2]-صلاح فضل: المرجع السابق، ص59.

[3]-عبيد رجاء: المرجع السابق، ص153.

وتقتضي الواقعية الاشتراكية من الفنان أن يحقق بوعي هدفا معينا هو تربية الإنسان الجديد الذي يتمثل فيه تناسق الثراء الإيديولوجي والجمال الروحي والكمال الجسماني.

فالواقعية الاشتراكية «تبحث في الجوانب الإيجابية وتبني مثالها على أساس علمي يتمثل في البطل الإيجابي، الذي ينتزع من واقع الحياة نفسها وليس ثمرة الخيال الفني، فالأعمال الواقعية تعني بتحليل العيوب الاجتماعية وتحاول تجاوزها والانتصار عليها»[1].

و«كمنهج فكري وكأسلوب فني، ظهرت لتكون بديلا عن الواقعية النقدية وهي ظاهرة اجتماعية أو فكرية لم تنشأ من فراغ، وإنما ارتبط تكونها بالنمو العظيم لوعي الطبقة العاملة الاجتماعية»[2].

وقد استمدت الواقعية الاشتراكية مبادئها وخصائصها الفنية من جماليات الفكر الماركسي الأدبية التي مثلتها كتابات كل من كارل ماركس (Karl. M) وفريديريك أنجلز (F. Englis) في مجال النقد الأدبي من جهة، ومن الثورة الاشتراكية وما طرحته من الأدب والفن ومن قضايا و ما بلورته من نظريات من جهة ثانية، لقد أخذت هذه الاتجاهات من جماليات الفكر الماركسي الأدبية نظريتي الانعكاس و الالتزام.

«فالأولى تعتبر النص الأدبي مرجعا ووثيقة تاريخية يعود إليها الباحث لتدعيم رأي أو لتثبيت من صحة فكرة لارتباط ذلك الأدب بالمجتمع الذي عنه انبثق فإذا هو شاهد على العصر، وعاكس للواقع الاجتماعي بأسلوب مباشر مما يفسر إشادة انجلز ببلزاك في كوميديا الإنسانية (La comédie Humaine) وهو نفس الموقف الذي عبر عنه كارل ماركس في حديثه عن الروايتين الانجليز في قرن 19 مثل شارل ديكنز (Charles. Diekens) وتاكري (Thackeray) وغيرها، أما ثانية فهي" نظرية الالتزام " التي لا تنفصل عن سابقتها " نظرية الانعكاس " وهى عند انجليز سمة الأدب إنساني منذ أقدم العصور و يجب أن تكون خفية في نص الأدبي»[3].

[1]-صلاح فضل: المرجع نفسه، ص84.

[2]- بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للنشر والإشهار، تونس، ط1، 1999، ص299.

[3]-بوشوشة بن جمعة: المرجع السابق، ص300-301.

كما كان "لثورة الاشتراكية " في الأدب والفن أثرها في الكتابة الواقعية الاشتراكية «فقد استلهم الكتاب مضامينهم من عقيدة الثورة وتراثها الفكري، وتصورها للإنسان والعالم الاشتراكي، مما استدعى وضع قواعد صارمة تدعو إلى تحيز الكاتب وتحيز الأدب»[1].

فالواقعية الاشتراكية فوق هذه التحديات الجوهرية كلها، «تحاول جاهدة أن تصور الحياة تصويرا صادقا محددا تاريخيا من خلال تطورها الثوري فلا تكتفي برسم خطوط الواقع والإنسان بكل التناقضات التي تتحكم في تصورها ولكنها تسهم في تكوين شخصية الإنسان القادر على تحمل أعباء البناء الاشتراكي، ومن هنا يأتي صدق تطوراتها وتفاؤلها إذ أن التفاؤل التاريخي يشكل أحد الخصائص الهامة لفن الواقعية الاشتراكية»[2].

3- أهم أعلام الواقعية:

كان هذا الاتجاه من الاتجاهات التي أحاطت بالمجتمع وقضاياه العديدة وقد ساعد على إبرازه وظهور هذا الاتجاه في الساحة الأدبية العديد من الرواد سواء في العالم الأوربي أو العربي ومن أشهرهم:

1.بلزاك (1799-1850) (Honoré De Balzac):« الذي اعتبر أب "الواقعية " في فرنسا بعدما ألف أكثر من تسعين قصة ورواية بالإضافة إلى عمله الضخم المميز " الكوميديا الإنسانية " La Comédie Humaine" كما سميت بالكوميديا البشرية وقد أصدرها في ثلاثة أقسام في قسم الأول دراسة لعادات المجتمع الفرنسي عقب هزيمة نابليون وفي الثاني عرض لما ظهر هذا المجتمع وفي الثالث تحليل أدبي للقوانين التي تنظم حياة المجتمع.

2.اميل زولا (1840-1902) (E. Zola): «دعا الأدباء إلى المحاكاة العلماء في إخضاع أبحاثهم ومؤلفاتهم للمنهج العلمي وذلك من خلال كتابه " القصة الصغيرة "أو التجريبية الذي أصدره عام 1880 بعنوان "Le Roman Expérimental»[3]

---

[1]-المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[2]-واسيني الأعرج: المرجع السابق، ص474.

[3]-أنطونيوس بطرس: الأدب (تعريفه، أنواعه، مذاهبه) المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، ط1، 2011، ص327.

3.هنري ستندال (1783-1842) (H.B. Standhal): «وهو كاتب واقعي جاء في أوج الرومانسية وقمة نشوتها لكنه رفضها رفضا قاطعا، كتب في التاريخ والجغرافيا والتراجم ثم ألف كتابه "الحب" بالطريقة النفسية 1822 وكتاب "راسيين وشكسبير " بالطريقة النقدية وأصدر أولى رواياته "الأحمر والأسود" عام 183 وقد رمز للأحمر إلى الثورة والصراع لأجل الحرية وبالأسود إلى الكنيسة التي سخر منها كما سخر من الوصوليين التافهين وفي 1839 كتب روايته "دير بادم" وهو يعد أحد أساتذته الفكر في عصر 20»[1].

4.غوستاف فلوبير(1821-1880) (G Flaubert): «قام فلوبير بعد رحلات، زار فيها اليونان وسوريا ومصر وفلسطين وماطلا وإنجلترا.

وشغف بجمال الطبيعة وروعة الآثار، وراقب أحوال المجتمع، وانتقد الطبقة البرجوازية فصور سطحيتاها، فهو من أبرز الكتاب الواقعيين و قد أثارت روايته " مدام بوفاري " 1857 ضجة كبيرة في عالم الأدب و النقد ، وهى تدور حول حياة وحب امرأة عاطفية غامضة لا تتورع مع سأمها من ارتكاب الخيانة الزوجية، وتنتهي حياتها بالانتحار، وتميزت هذه الرواية بالواقعية الدقيقة في وصف الأشخاص والطباع والبيئة والمظاهر الاجتماعية ،ورواية أخرى "سلامبو" 1862 ورواية أخرى" التربية العاطفية " 1869 وتتميز بالملاحظة الواقعية الدقيقة والنافذة للأخلاق البورجوازية الارستقراطية»[2].

5.مكسيم غوركي (1868-1936) (Maxime. Gorki) :« روائي ومسرحي روسي ، بدأ بكتابه القصة القصيرة مقتفيا آثار الكتاب الأوربيين على طريقته الخاصة ثم عكف على كتابة الرواية فكتب "مواطنون مأفونون"، "ذكريات من طفولتي "، "ذكريات من شبابي"، "حياتي "، "المشردون " و "الأم " و الكثير من المقالات و المسرحيات، تميز فيها بتعبيره عن تجاربه الشخصية وعن التطور الثوري الاجتماعي.

[1] –عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب مع ترجمات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999، (د، ط)، ص159.

[2] –عبد الرزاق الأصفر: المرجع نفسه، ص161–162.

إضافة إلى نقاد آخرين منهم: جيدي موباسان(1850-1853) الذي كتب "الحياة"1883 و Bel ami 1885 وتولستوي (1845-1883) في Le chemin de tournent، وارنست همنغواي(1960-1898) في«Green hiles of africain»[1].

أما الواقعيين العرب فنجد منهم:

1.**بدر شاكر السياب**:(1926-1964) «اهتم في بداية نشاطه الفني بقضايا المجتمع والواقع، ومن ذلك قصيدته (المومس العمياء)، وهي قصيدة تجد نفسك فيها امام مشكلة تتصل بصميم البناء الاجتماعي ولكنها لا تخرج عن المعنى الإنساني العام، وله قصائد كثيرة منها: "مدينة السندباد"، "مدينة السراب"، و"قافلة الضياع"، و"مدينة بلا مطر"، و"قصيدة عرس في القرية".

2.**نجيب محفوظ**: (1912-2006) كان تناوله للواقع بشكل يصدمنا كل مرة على نحو جديد، هذا الواقع المضطرب المتعدد الجوانب و المتحول في سرعة مذهلة في عصرنا الحديث فقد تناوله مسخرا فنه في التحكم فيه وبلورته وتكثيفه للتفاصيل التي ينتقيها انتقاءا حذرا و بارعا، كتب أول رواية عام 1939 وهي رواية"عبث الأقدار"، وكان مشغولا بكتابة المقالات، حيث كانت نحو46 مقالا في الفترة من 1930إلى1946،و التي قلت بعد كتاباته في الرواية ومن بين أعماله في الرواية: "أولاد حارتنا"، "اللص و الكلاب"، "الشحات"، "ثرثرة فوق النيل"، "ميرامار"»[2].

3.**محمد ديب**: (1920-2003) «استطاع أن يجعل من اللغة الفرنسية لغة تساعدهم على التعبير عن قيمهم وأفكارهم وتقاليدهم، بدلا من أن تسلب منهم شخصيتهم وقيمهم كما أرادت لها فرنسا ذلك وبدلا من أن تكون أداة لتسوية تلك القيم والتقاليد، أصبحت معه لغة قادرة على التعبير عن تلك الشخصية الجزائرية بكل واقعيتها[3].وإضافة على هؤلاء فنجد كذلك:

-طه حسين:(1889-1973) "المعذبون في الأرض"، "شجرة البؤس"، "دعاء الكروان".

---

[1]-محفوظ كحوال: المذاهب الأدبية (الكلاسيكية، الرومانتيكية، الواقعية، الرمزية، الدادية، السريالية، الوجودية)، نومديا للطباعة والنشر، قسنطينة، (د، ط)، 2007، ص122.

[2]-محمد عشماوي: أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية (الشعر، المسرح، القصة، النقد الأدبي)، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، (د، ط)، 2000، ص339-340-341.

[3]-وسيني الأعرج: المرجع السابق، ص226.

-الطاهر وطار:(1936-2010) "الزلزال"، "اللاز"، "الحوات والقصر".

-عبد الحميد بن هدوقة: (1925-1996) من رواياته "ريح الجنوب"، "نهاية الأمس"»[1].

4-خصائص الواقعية:

يتميز الاتجاه الواقعي بعدة خصائص وسمات ميزته عن غيره من الاتجاهات نوجزها في النقاط التالية:

1-استخدام الفنون السردية كالقصة الطويلة أو الرواية والمسرحية.

2-استخدام لغة واضحة ومفهومة، تتفق مع المستوى الثقافي للأبطال.

3-التخفيف من دور البطل الفرد والإعلاء من دور البطل المجتمع.

4-تصوير الحياة كما هي الخير والشر بها، فيكون العمل تشخيصا للواقع من اجل إيقاظ الوعي ومحاولته وضع حلول لمشاكله.

5-تستمد الواقعية مضمونها من حياة الناس ومشاكلهم اليومية».[2]

6-اهتمامها بالطبقات الشعبية العادية التي تنعم برفاه العيش.

7-النظرة التشاؤمية إلى الخلل الاجتماعي القائم».[3]

8-استخدام لغة مباشرة دقيقة بعيدة عن أثقل التراكيب المصنعة وتحمل في داخلها شحنتها المستمدة من الحياة اليومية في غير إسراف قصد التعبير عن المحتوى والواقع بأبسط الأساليب».[4]

9-الاهتمام بعنصري المراقبة والوصف دون إهمال الخيال، لكي يؤدي في العمل قدرا متوازنا من الموضوعية والذاتية.

10-حمل قيم إنسانية وهدفا أخلاقيا دون إغفال الرمز».[5]

11-حيادية المؤلف إذ عليه العرض والتحليل وفق واقع الشخصية وطبيعية الأمور وبشكل موضوعي لا وفق معتقدات الكتاب السياسية والدينية والمزاجية.

---

[1]-محفوظ كحوال: المرج السابق، ص126.

[2]-عماد سليم الخطيب: في الأدب الحديث ونقده، ص243.

[3]-أنطونيوس بطرس: المرجع السابق، ص328.

[4]-محمد زكي عشماوي: أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، ص356.

[5]-عبد الرزاق الأصفر: المرجع السابق، ص140.

12-الإبداع والخلق أي تركيب عالم شبيه بالواقع وليس نسخة أمينة عنه.

13-تجنب الإكثار من التفصيلات والدقائق التافهة المركبة، ولا سيما إذا كانت موظفة توظيفا غير جيد.

14-تلاحم الشكل والمضمون وأن يكون الشكل الفني تابعا للمضمون وخادما له».[1]

المبحث الثاني: مفهوم الواقعية السحرية

1- تعريف الواقعية السحرية

لقد شهد هذا المصطلح الكثير من التعريفات والتحديات تنوعت بتنوع المنظرين ونظرتهم لما هو واقعي، وما هو سحري، يتنوع المستويات الدلالية الواقعية السحرية، تنوعت البحوث التي جعلتها هدفا لتحليلاتها، فدخل مصطلح في دوائر النقاش حول قص ما بعد الحداثة، وسرود ما بعد الاستعمار، وتحليلات ما بعد البنيوية، وقضايا التنوع الكلامي والتناص والكرنفال... كل ذلك أسهم بشكل مباشر وغير مباشر في تنوع والتباس المفهوم.

«ظهر هذا المصطلح في الثمانينات من القرن 20 بشيوع أعمال بعض كتاب القصة في أمريكا اللاتينية من أمثال (لويس بورخيس، غابريال غارسيا، ماركيز...) لاكن هذا المصطلح استعمل عام 1925 من طرف فرانز روه (Franz roh) في كتاب ناقش فيه، توجهات الرسم الألماني وبعض خصائصه ثم تواصل استعمال هذا المصطلح فيما بعد في حقل الفن التشكيلي بوجه خاص، وكان استعماله للدلالة على نوع من الرسم القريب من السريالية حتى تكون الموضوعات المرسومة والأشياء قريبة في غرابتها من عوالم الحلم، وما يخرج عن العالم المألوف من رموز وأشكال».[2]

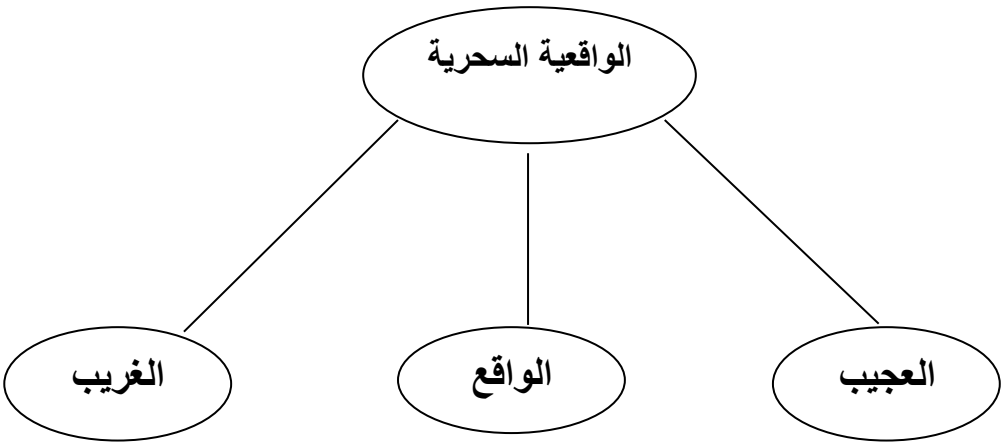
فهذا المصطلح «استعمل في الفن التشكيلي وخضع للتطور أول مرة ثم تداوله العديد من الكتاب واستعمل للدلالة على الأشياء الغريبة والغير مألوفة التي لا تكون إلا في عالم الحلم وما وراء الطبيعة.

[1]-الطاهر وطار: تجربة الكتابة الواقعية، الروائية نموذجا، دراسة نقدية، واسيني الأعرج، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائريين،1989، ص19.

[2]-ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2002، ص348.

تتمثل الواقعية السحرية في: «سرد أحداث ووقائع غير عادية أو خارقة في ثنايا أحداث مغرقة في الواقعية، وفي التفاصيل العادية بحيث تبدو وكأنها جزء لا يتجزأ من الواقع اليومي المعاش للشخصيات»[1].

فالواقعية السحرية هي «تجسيد لذلك الجمع الخلاق بين الواقع المألوف، وبين العجائبي الخارق مما قد يؤدي إلى حدوث تردد وحيرة لدى القارئ، بحيث يصعب انفصال الواقع من غير الواقع في هذا الأسلوب وهذا ما يوضحه المخطط الآتي»[2]:



فهذا يمثل المكونات الواقعية السحرية من عجيب وغريب، وهما خاصيتان لا يرقى إليهما الشك بالنسبة للتجسيد الحدث العجائبي.

وعليه فإن الاحتكاك الثقافي بين كتاب أمريكا اللاتينية وغيرهم من كتاب العالم أثناء الحرب العالمية الثانية «مكنهم من التخلص من المورث النسقي والجمالي الوارد إليهم، سواء من مؤسسيه أو مقلديه كالواقعية الطبيعية في إبداعاتهم أو ما أسماه كورتاثر (Julio Cortázar) "المفهوم العنيد للرواية"»[3].

فنجد أن الكتاب تجاوزوا تقنية محاكاة الواقع وانعكاسه الذي لم يعد يثير أو يدهش القارئ وأمام عجز الواقعية الطبيعية على اكتشاف ما يوحه هذا الواقع الغريب وعجيب ونادر.

---

[1]-ماهر البطوطي: الرواية الأم، ألف ليلة وليلة والآداب العالمية، مكتبة الآداب، ط1، 2005، ص262، نقلا عن باية غيوب: الشخصية الأنثروبولوجية العجائبية في رواية مئة عام من العزلة، دار الأمل و الطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، (د، ط)، ص31.

[2]-المرجع نفسه، ص24

[3]-داريو بيانوبيا: مسار الرواية الاسبانوأمريكية الراهنة من الواقعية السحرية على الثمانينات، تر: محمد أبو العطا، المجلس الاعلى للثقافة(القاهرة)، 1990، ص5.

«نهض روائيو أمريكا اللاتينية بنصوص مزجوا فيها العقلاني باللاعقلاني الحالم، و المتماهي بالموروث الشعبي الساحر، مخففا بروح السخرية والدعابة وهذا ماعرف "بالواقعية السحرية" في أمريكا اللاتينية، إذ يعتبر **كاربنتيير** (Alejo Carpentier) من الأوائل الذين طبقوا في كتاباتهم هذه التقنية الجديدة في الكتابات السردية الروائية في رواية "مملكة هذا العالم" عام 1949 حيث يلجئ فيها مفهومه لما هو واقعي عجائبي، باستعانة الأصل لعناصر عادة ما تكون منفصلة فيما بينها على نحو مشابه للاستخدامات المعهودة، ومن هنا يرى **برشود** نقطة بداية ممارسة الواقعية السحرية "كإقرار بحق الروائي».[1]

«ونجد في موسوعة روتلدج (Routledge) للنظرية السردية تعريفها للواقعية السحرية أنها نوع من السرد المعاصر تظهر فيه عناصر عجائبية محدودة، ضمن مقام سردي واقعي».[2]

«ويقول الروائي الكولومبي العالمي جورجي بيدرو ماريو بارغاسا ليوسا (Jorge Mario Pedro Vargas Liosa) أن لا أحد يستطيع أن يعرفها بطريقة محددة وحاسمة فالبعض يقول: أن كاربنتيير فالمونت (K. Velmont) هو أكثر من قدم هذا العالم الذي لا يمكن أن نسميه واقعيا ولا يمكن أن نسميه فانتازيا ومن هنا نشأة مصطلح "الواقعية السحرية"، أي الجمع بين عنصرين مهمين هما الواقع والسحر أو الواقع والفانتازي.

وهناك من يرى أن الواقعية السحرية ليس مجرد تيار ظهر فجأة أو نشأ بالمصادفة أو انبثق بمجرد أن كاتبا عنّ له أن يدخل في رواية ما أو مجموعة روايات وأعمال قصصية، بعض هذه العوالم الغريبة التي نطلق عليها صفة "العجائبية"، لكن الواقعية السحرية على عكس من ذلك، ظهرت نتيجة لمجموعة من العوامل الفاعلة والمؤثرة، من بينها عامل التطور الإبداعي...كذلك أن الواقعية السحرية في أمريكا اللاتينية جاءت لأمرين لا يمكن فصل أحدها عن الآخر، وهما أن كتاب هذه القارة خلال القرن 20 كانوا شديدي الاهتمام بملاحقة التطور الإبداعي في العالم خاصة في قارة الأوربية، بل وفي أمريكا الشمالية وقد

[1]-المرجع نفسه: ص44-45.

[2]-محمد مصطفى علي حسانين: الرواية العربية وما بعد الاستعمار (التمثيل السردي وسحرية التأريخ)، مجلة مقاليد كلية الآداب، جامعة جازان المملكة العربية السعودية، العدد6، جوان2014، ص196.

كان لهم إسهامات فعالة في الحركات الطليعية التي ظهرت خلال العقود الثلاثة الأولى من القرن 20 مثل:"المستقبلية"، "الانطباعية، "التعبيرية"، "التكعيبية"، وغيرها»[1].

أما بالنسبة لغبريال غارسيا ماركيز (Gabriel Garcia Marquize) فهو لم يتردد في اللجوء إلى التفسير السحري للواقعية عند مقارنته بالتفسير الواقعي لأنه وجد الأول أكثر عمقا وتشويقا وجذبا لقارئ ثم إنه بمنأى عن الابتذال والألفة.

ومن مكونات هذا العالم عند غابريال غارسيا (G. Garcia) اللغة، فاللغة عنده بريق وثراء وعمق فالنسبة له اللغة و التكنيك أداتان يحددهما الموضوع، وهى نابعة من تصور خاص سواء كان العمل قصة أو رواية، كما يرى أن المشكلة الرئيسية في الأدب هي الكلمات وفي اعتقاده أن أصعب لحظة في العمل هي البداية أي أول جملة من أطرف ما قرئ فيما يتعلق باللغة ماركيز (Marquise) ذلك الربط بين اللغة و بين جدته وكأنه يحدث نوعا من الامتزاج الحميم بين اللغة وبين العالم السحري الذي أخذه عن جدته، أما كيفية وصوله إلى هذا الأسلوب ذي الصفاء الدقيق فهو يقول:«أن لغته ليست كولومبيا وإنما هي جدته فهذه المرأة العجوز كانت تمتلك قريحة شاعرية وكانت تتحدث بتلقائية ثم أن صوتها البعيد ما يزال يرن في أذان غابريال (Gabriel) يذكره بعالم الطفولة السحري الذي تربى فيه وانتقل بعد ذلك إلى الكثير من أفضل الصفحات التي كتبها»[2]

فالواقعية السحرية عند هذا الكاتب العالمي «شديدة الخصوبة والثراء والتنوع وبها روافد كثيرة ولكن أهم من ذلك هو تلك العقلية الفذة وهذا الخيال الخلاق الذي شكل من كل هذه الرؤى والخيالات والأفكار أعمالا إبداعية خالدة ليس فيها عمل واحد يمكن أن يقال عنه ضعيف ومخيب للآمال».[3]

كما صرح مركيز(Marquise) أن «ليس في قصصه سطرا واحدا لا يستند على الواقع ولكن بعض كتاب القصة أو الرواية فهموا الواقعية السحرية على أنها مجرد اختراع أشياء لا تمت إلى الواقع بصلة أي فانتازيا خالصة وهنا تأتي خطورة الفهم الخاطئ لبعض التوجهات الإبداعية».[4]

---

[1]-حامد أبو أحمد: الواقعية السحرية في الرواية العربية، مجلة الثورة، العدد17188، 3دسيمبر2011.

[2]-أنظر حامد أبو أحمد: قراءات في أدب اسبانيا وأمريكا اللاتينية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993، ص186.

[3]-حامد أبو أحمد: في الواقعية السحرية، ص52.

[4]-حامد أبو أحمد: المرجع السابق، ص186.

ومفهومه للواقع متوازن جدا «لأنه يعتقد أن القصة يجب أن تكون تمثيلا محسوبا للواقع من اللغز أو الأحجية للعالم والواقع الذي يصنع فن القصة مختلف عن الواقع الحياة على الرغم من أنه يقوم عليه، كما يحدث في الأحلام ولا شك بأن هذه الرؤية للواقع نابعة من الواقع الغريب الذي تعيشه بلدان أمريكا اللاتينية ففي هذا الواقع تحدث أشياء غريبة جدا يأخذها الناس على أنها عادية جدا»[1].

فبالنسبة لغبريال غارسيا (G. Garcia)أن الواقع أمريكي اللاتيني مليء بأشياء الغريبة التي لا يمكن أن يصدقها العقل، وضرب مثلا بما جاء في مخطوطات الرحالة الأمريكي أوب ديجراف، فهذه القارة التي تعرضت للنهب والإبادة ومغامرات للمهاجرين واكتشافات حدث فيها مزج للواقع بالخرافة، بالسحر، بالأسطورة كل هذا جعل من ماركيز لا يكون إلا أدبيا واقعيا صانع للعالم الخرافي، صانع لمصير غريب للواقع، كما أسماه هو عالم جمع فيه الملحمي بالأسطوري، والغريب بالعجيب، والواقعي بالسحري.

فنجد أعمال غابريال غارسيا (G. Garcia) جاءت لتجمع بين ما هو حقيقي وما هو سحري، فكانت بمثابة خلطة فيها مزج بين الخيال والواقع، كأنه عمد في أعماله على تسخير الوقائع بتشكيل خيالي خلط فيه الخرافة بالأسطورة والعجيب بالغريب والسحري بالواقعي.

وتودروف(Todorov) يعرف الواقعية السحرية «أنها أدب يقبل وجود الواقع والطبيعي والعادي ليستطيع فيما بعد دحضها جميعا»[2].

فمن كل هذه التعريفات نستنتج أن الواقعية السحرية تحيلنا إلى ما هو غامض غير طبيعي غير مألوف يستخدمه الكاتب الروائي في أعماله الفنية القصصية فيمزج فيها ما هو واقعي بالخيال والحقيقي بالخرافي أو الأسطوري بحيث لا يمكن الفصل أحدهما عن الآخر يستعمله كأداة فنية لجذب أشباه القارئ وإثارة دهشته في صور خيالية مشوقة يسهل على القارئ تصديقها والاقتناع بها وترغمه على متابعة القصة إلى النهاية.

[1]-المرجع نفسه، الصفحة نفسها

[2]-شعيب حنفي : شعرية الرواية الفنتاستيكية، المجلس الأعلى للثقافة، الرباط، المغرب، ط1، 2009، ص57.

2- المصطلحات القريبة منه السحرية:

وللإحاطة بمفهوم الواقعية السحرية وفك الغموض لدى القارئ وجب علينا التطرق إلى المصطلحات القريبة أو التي تشير إلى مصطلح الواقعية السحرية التي هي من قبيل:

أ- السحرية:

جاء في لسان العرب لابن منظور «أن السحر هو عمل تقرب فيه الشيطان وبمعونة منه، كل ذلك الأمر كينونة لسحر، ومن السحر: الأخذة التي تأخذ العين حتى يظن أن الأمر لما يرى وليس الأصل ما يرى، والسحر: الأخذة وكل ما لطف مأخذه ودق، وأصل السحر صرف الشيء عن حقيقته إلى غيره، فكأن الساحر لما رأى الباطل في صورة الحق وخيل الشيء غير حقيقته، قد سحر الشيء عن وجهه أي صرفه»[1].

وقد جاءت لفظة السحر في عديد من الآيات القرآنية، ففي سورة الأنبياء يقول تعالى:﴿ لاَهِيَةً قُلُوبُهُمْ وَأَسَرُّوا النَّجَوَى الذين ظلموا هل هذا إلا بشر مثلكم أفتأتون السحر وأنتم تبصرون ﴾الأنبياء03

فنجد تفسير ابن كثير للآية بأن «القائلين فيما بينهم خفية يعنون رسول صلى اللّه عليه وسلم، يستبعدونه كونه نبيا، لأنه بشر منكم فكيف اختص بالوحي دونهم، وتتبعونه فتكونون كمن أتى السحر وهو يعلم أنه سحر»[2]

ووردت أيضا في سورة الشعراء في قوله تعالى:﴿ لعلنا نتبع السحرة إن كانوا هم الغالبين ﴾الشعراء**41**

فجاء تفسيرها أي «نتبع الحق سواء من السحرة أو من موسى، بل الرعية على دين ملكهم»[3].

ونجد من المعاصرين الذين عرفوا السحر سيد قطب الذي قال عنه «أن السحر خداع الحواس، وخداع الأعصاب، والإيحاء جديدة لها، ولكنه يحيل للحواس والمشاعر بما يريده الساحر»[4].

فمن خلال هذا القول نستنتج أن السيد قطب يرى بأن السحر ما هو إلا خداع يوصل إلى النفس ما يريده الساحر ويوحي بما يريد الساحر ن يريه ويشعرنا به.

---

[1]-ابن منظور: لسان العرب، باب السين، دار صادر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، مج7، ط1، 2004، ص135.

[2]-ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، دار ابن حزم، بيروت، لبنان، مج3، ط1، ص1692، 1998.

[3]-المرجع نفسه، ص2605.

[4]-عمر سليمان الأشقر: علم السحر والشعوذة، دار النفائس للنشر والتوزيع، الأردن، ط4، 2002، ص73.

ونجد الجصاص الذي لم يفرق في تعريف السحر بين المعنى اللغوي والاصطلاحي فهو عنده «اسم لكل أمر خفي سببه وتخيل على غير حقيقته وجرى مجرى التمويه والخداع، والفخر الرازي ذهب هذا المذهب في تفسيره فقال: اعلم أن لفظة السحر في عرف الشرع مختص بكل أمر خفي سببه، ويتخيل على غير حقيقته، ويجرى مجرى التمويه والخداع»[1]

فمن خلال هاتين التعريفين نستنتج أن معنى السحر عند كل ما هو خفي وغير ظاهر للعين وتجهله النفس فيه صبغة من الخداع ويرى على غير حقيقته.

وهناك من يرى أن السحر «يقصد به فرق حدود عالم الواقع واستخدام العناصر الماورائية الخارقة للعادة ضمن العناصر الواقعية والمألوفة استخدامها طبيعيا لا يفاجئ به القارئ»[2].

ب-الخيال:

من بين القضايا التي أثارت جدلا واسعا هو مفهوم الخيال فقد تناوله الفلاسفة والنقاد والبلاغيون بنظرته ومن زاويات معينة ومع اختلاف الآراء حوله فلا نذكر الدور الريادي في صنع العمل الإبداعي: «فالقارئ لا يكتفي بدراسة المضامين بمفهوم التقليدي بل يدخل بهدف قراءة لا تتنكر من الناحية المضمون بحجة أن ليس ما يهمنا، ما قال كاتب ولكن كيف قال ولا تنأى من ناحية أخرى عن الخطاب ففيه تتجلى القدرة الخالقة للمتخيل»[3].

❖ لغـــــــة:

ورد في مقاييس اللغة لابن فارس: «الخاء والياء واللام أصل واحد يدل على الحركة في التلون فمن ذلك الخيال وهو الشخص، وأصله ما يتخيله الإنسان في منامه، لأنه يشبه به ويتلون، والخيل معروفة ويقال تخيلت السماء، إذا تهيأ للمتخيلة، السحابة»[4].

---

[1]-المرجع نفسه، ص71.

[2]-عبد الرحمان منيف: الواقعية السحرية في خماسية مدن الملح اضاءات نقدية، السنة8، العدد29، 2018، ص10

[3]-آمنة بلعلي: المتخيل في الرواية الجزائرية من التماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، ص31.

[4]-أحمد ابن فارس: مقاييس اللغة، ج2 ص235.

وورد في لسان العرب لابن منظور: «خيال الشيء خيلا وخيلة وخيلا وخيلانا ومخيلة وخيلولة، وخيل فيه الخير وتخيله: ظنه، وخيل عليه، وأخال الشيء، أشبه»[1].

والخيال: «ما تشبه لك في اليقظة والحلم من صورة أي طيف ويقال خيل للناقة وأخيل وضع لولدها خيالا ليفزع منه الذئب فلا يقربه»[2].

وجاء في أساس البلاغة للزمخشري: عرف الخيال في مادة خ، ي، ل «فيه خيلا ومخيلة وهو يمشي الخيلاء وإياك والمخيلة وإشبال الازار، واختال في مشيته وتخيل وخايله: فاخره، واخطأت في فلان مخيلتي أي: ظني، ورأيت في السماء مخيلة وهي السحابة تخالها ماطرة لردعها وبرقها واخال عليه الشيء: اشتبه وأشكل وأفعل ذلك على ما خيلت أي: على ما ارتك نفسك وشبهت وأوهمت»[3].

فمن خلال هذه التعريفات تبين لنا أن كلمة خيال تدل الوهم والطيف فهي تحول إلى كل ما نراه في المنام، وما طبع في ذهن الإنسان من صورة، فهي قدرة على استحضار الصور إذن هي عملية ذهنية يقوم بها كل، وصورة حسية، وهي وسيلة لمخيلة تنقل المعنى.

❖ اصطلاحـــا:

بعض المختصون يرون «أن أول من قدم نظرية للخيال هو أفلاطون مستند إلى تمييزات ومفاهيم وتأويلات وأحكام، ولقد احتوت جمهورية أفلاطون على تناول مفصل لمسألة الفن والخيال والفنان»[4].

أفلاطون ذهب إلى «أن التخيل والتذكر، وإدراك المحسوسات المشتركة وظائف العقل لا الحسي، وأن أعضاء الحس لا تدرك الخصائص المشتركة بين الموضوعات الحس، وإنما يدرك ذلك العقل والتخيل عنده يرسم في موضوعاته التي تصبح مادة التفكير وهكذا يؤكد التخيل وظيفتين: استعادة صور المحسوسات واستخدام الصور الحسية في التفكير»[5]

---

[1]-ابن منظور: لسان العرب، ج6، ص 191.

[2]-المرجع نفسه، ص194.

[3]-جار الله الزمخشري: أساس البلاغة، المكتبة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2003، ص245.

[4]-رشيد كلاع: الخيال والتخييل عند حازم القرطاجني بين النظرية والتطبيق، رسالة ماجستير، قسنطينة، 2005، ص12.

[5]-محمد مفتاح: مشكاة المفاهيم، النقد المعرفي والمثاقفة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ،2001، ص13.

أما أرسطو يرى الخيال «ملكة مستقلة موقعها بين الإحساس والعقل، فالخيال نوع من الإحساس، والأحلام نوع من الخيال، والخيال نوع من العقل، وأن كل منهما يدرك بكيفية خاصة به»[1]

فنستنتج أن كلا من وظائف العقل أما أرسطو يعتبر أن الخيال هو نتاج الإدراك الحسي في ذهن ومنه اشتق التخييل فهو تابع لعالم الإحساس.

في حين ابن سينا فقد كانت له رؤية مخالفة لأرسطو فهو يرى «أن النفس البشرية خاضعة لعدة قوى منها القوة المدركة وهي نوعان: ما يدرك من خارج وهي الحواس، وما يدرك من باطن وهي فانتاسيا الخيال والمصورة، والقوة الخيالية تركب بعض ما في الخيال مع بعض وتفصله بعضه عن بعض بحسب الاختيار، حيث يقول إنها القوة التي تحفظ ما قبله الحس المشترك من الحواس الجزئية الخمس وتبقى فيه بعد غيبة المحسوسات ويسميها ابن سينا أيضا بالمتصورة»[2].

أما ابن رشد «فهو يعتبر التخييل «قوة أخرى غير الحس والظن والعقل والعلم، لكنها غير مستقلة تماما عن بعضها، فقوة العقل تحكم قوة الخيال، وقوة الخيال تحكم الحس المشترك، إن قوة الحس والحس المشترك لابد منها لقوة الخيال، كما أن التخييل ضروري للتعقل، وبالتالي فالخيال ناتج عن معتقدات ورغبات مؤدية إلى الفعل أو منتج لمعتقدات ورغبات ينتج عنها العمل»[3]

وبالنسبة لكولردج فالخيال: «هو القدرة التي بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس هذه القوة تظهر في صورة عنيفة قوية وهذه القوة التي هي أسمى الملكات الإنسانية تتخذ أشكالا مختلفة منها العاطفي العنيف ومنها الهادئ الساكن، ففي صور نشاطها الهادئة التي تبعث على المتعة، نجدها تخلق وحدة من الأشياء الكثيرة بينما تفتقد هذه الوحدة في وصف الرجل العادي الذي لا يتوافر لديه ملكة الخيال لهذه الأشياء، إذ نجده يصفها وصفا بطيئا الشيء تلو الشيء بأسلوب يخلو من العاطفة»[4]

---

[1]-المرجع نفسه، ص14.

[2]-سعيد مصلوح: حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، عالم الكتب لكلية دار العلوم ن القاهرة، ط1، 1980، ص11.

[3]-ينظر، محمد مفتاح، المرجع السابق، ص16.

[4]-محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار النهضة العربية لنشر والتوزيع، ط1، 1986، ص260.

كما يميز كولردج بين نوعين من الخيال يقول: «إنني أعتبر الخيال إما أوليا أو ثانويا، فالخيال الأولي يسعى إلى الوقوف على ماهية الأشياء وإدراكه أن ويحتاج إلى النفاذ إلى أعماقه، لكن الخيال الثانوي هو إدراك يقتصر فيه الشاعر على الصفات التي تهمه فقط في الشيء المدرك»[1].

فنجد أن كولردج اعتبر قوة العقل وقوة الإدراك، والحس المشترك هي التي تتحكم في ملكة الخيال قدس العقل ووضعه في المرتبة الأولى.

ونجد كذلك ابن اعربي الذي يعتبر من أبرز من تحدث عن الخيال ومستوياته وأفاقه معتبرا الخيال أعظم قوة خلقها الله، ولولا الخيال لما أمر النبي أحدا بأن يعبد الله كأنه يراه، ذلك أن رؤية الله بعين البصر مستحيلة، لكنها ليست مستحيلة بعين الخيال، فالخيال ليس هو مصدر الخطأ في مقابل العقل قائلا: «أن الخيال بوصفه قدرة سحرية مبدعة تخلع الحياة على المحسوس، تنبثق منه الروح التي ينفخها في الأشكال والألوان»[2].

فابن اعربي اعتبر الخيال وسيلة للمعرفة وهو السبيل لإدراك الحقيقة وإدراك الأمور ومعرفة ما يمكن أن يعجز ويغفل عنه المنطق، فلا يمكن التخلي عنه.

أما الجرجاني فقد عرف الخيال في كتابات التعريفات ب: «الخيال قوة تحفظ ما يدركه الحس المشترك من صور المحسوسات بعد غيبوبة المادة بحيث يشاهدها الحس المشترك كلما التفت إليها، فهو خزانة للحس المشترك ومحمله مؤخر الأول من الدماغ»[3].

ج-التخييـــــل:

أول من استعمل هذه اللفظة هو الفارابي 399هـ ثم تبعه ابن سينا الذي يرى أن التخييل «هو تحريف القول الصادق عن العادة أو إلحاقه بشيء تستأنس النفس به، فربما أفاد التصديق والتخييل، وربما شغل التخييل عن الالتفات به»[4]، «فالتخييل عنده 2 إحداهما:

---

[1]-المرجع نفسه، ص263.

[2]-عاطف جودة نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، (د، ط)، 1984، ص122.

[3]-الحسين الجرجاني: التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2003، ص 106.

[4]-عثمان موافى: في نظرية الأدب (من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم والحديث)، دار المعرفة الجامعية، ج1، (د، ط)، 2007، ص135.

1-أن التخييل أمر خارج عن التصديق فالتصديق راجع إلى مطابقة الكلام للواقع.

2-أن التخييل راجع إلى ما للكلام نفسه من هيئة تحدث الانفعال»[1]، فالتخييل هو ليس من التصديق في شيء، ولا يتناسب مع ما هو واقعي.

ويقول عبد القاهر الجرجاني في قسم المعاني «أن الذي أريده بالتخييل هاهنا ما يثبت فيه الشاعر أمرا غير ثابت أصلا، ويدعى دعوى لا طريق إلى تحصيلها ويقول قولا لا يخدع فيه نفسه، ويريها ما لا ترى»[2].

فهو يرى أن التخييل إثبات شيء غير ثابت غير حقيقي شيء، فالشاعر يصور به ما يراه هو في مخيلته وما يريده وما يستأنس به

فهو يدل على عملية التأليف بين الصور وإعادة تشكيلها وقد استخدمت للإشارة إلى بعض الظواهر النفسية التي يمكن إدراجها تحت ما نسميه بسيكولوجية الإدراك كونها تدل على عمليات التوهم، وما يتصل بها من تشكل الأوهام الكاذبة في النفس، وفي هذا المعنى يقول ابن المعتز «ذلك أن عقله ليس بالثابت ولا بالصحيح لهذا تجده يتخيل الاشياء على غير ما هي عليه بالحقيقة»[3]

يمكن القول إن التخييل هو نقيض الحقيقة وليس له أساس واقعي فهو اختراع لشيء ليس له مرجع حقيقي.

بعض النقاد يرو الخيال خرقا للقوانين المعتادة، واستخداما للغة على غير طبيعتها بطريقة متطفلة.

د-العجيـــــب:

❖ **لغـــة:** ففي لسان العرب لابن منظور في مادة عجب «العجب والعجب إنكار ما يرد عليك لقلة اعتياده، والعجب: النظر إلى الشيء غير مألوف ولا معتاد، والتعجب: أن ترى الشيء يعجبك تظن أنك لم ترى مثله»[4].

---

[1]-عماد جازم العبيدي: الخيال الشعري في قصائد العشر الطوال، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، العراق، ط1، 2009، ص135.

[2]-عثمان موافق: المرجع نفسه، ص140.

[3]-جابر عصفور: النقد الادبي، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغة عند العرب، المركز الثقافي العربي، القاهرة، (د، ط)، 1964، ص34.

[4]-ابن منظور: لسان العرب، مادة عجب، دار الطباعة للنشر والتوزيع، بيروت، مج10، ط3، 2004، ص38.

العجب «إنكار ما يرد عليك استطرافه، وروعة تعتري عند استعظام الشيء»[1].

أما التحليل بن أحمد الفراهيدي فقد ذهب إلى التفريق بين العجيب والعجاب قائلا: «أما العجيب فالعجب، وأما العجاب فالذي جاوز حد العجب مثل الطويل والطوال»[2].

فهذه التعريفات تحيلنا إلى أن مصطلح العجيب جاء من كلمة (عجب)، الذي يحيلنا إلى الدهشة، الحيرة والقصور عن معرفة الشيء أو إدراكه لتجاوزه المألوف

وقد وردت كلمة عجيب في القرآن الكريم بأوزان مختلفة في عدة سور منها: قوله تعالى﴿ أم حسبت أن أصحاب الكهف والرقيم كانوا من آياتنا عجبا ﴾ سورة الكهف9.

وقد جاء في تفسير ابن كثير لهذه الآية على النحو التالي: «أم حسبت يعني: يا محمد أن أصحاب الكهف والرقيم كانوا من آياتنا عجبا، أي ليس أمرهم عجبا في قدرتنا وسلطاتنا، فإن خلق واختلاف الليل والنهار، وتسخير الشمس والقمر والكواكب، وغير ذلك من الآيات العظيمة الدالة على قدرة الله تعالى، وانه على ما يشاء وقادرا ولا يعجزه شيء، أعجب من أخبار أصحاب الكهف والرقيم»[3].

❖ اصطلاحا:

أورد القزويني في كتابه "عجائب المخلوقات والحيوانات وغرائب الموجودات" «أن العجب الحيرة التي تعرض الإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشيء أو عن معرفة كيفية التأثير فيه»[4].

وقد أشار الزبيدي إلى أنه «ما استكبر واستعظم»[5] من الأمور نادرة الحدوث التي تثير في نفس الإنسان الدهشة والاستغراب.

---

[1]-عبد الله البستاني: البستان، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1992، ص661

[2]-الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، مج3، ط1، 2003ن ص98-99.

[3]-ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، ص1759.

[4]-زكرياء محمد القزويني: عجائب المخلوقات والحيوانات وغرائب الموجودات، منشورات مؤسسة العلمي للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص10.

[5]-محمد مرتضى الحسيني الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تح: على هلالي، مطبعة حكومة الكويت، ج2، الكويت، ط2، 1987، ص207.

فالعجيب عند القزويني تمثل في ذلك القصور الذي يصيب الإنسان عند تعرضه للحيرة والدهشة من شيء عجز عن معرفته وهذا ما يصيبه بالإعجاب.

وكذلك ذهب محمد أركون في تعريفه للعجيب حيث يقول: «هو الحيرة التي تستبد الإنسان بسبب عدم قدرته على معرفة علة الشيء أو سببه أو طريقة التي ينبغي إتباعها لتأثير فيه»[1].

وتودروف تزفتان في كتابه "مدخل إلى الأدب العجائبي" يرى أن العجائبي «هو التردد الذي يعيشه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية حسب الظاهر، لكي يتحقق حسب تودروف وفق ثلاث شروط وهي:

1-لابد أن يحمل النص القارئ على اعتبار عالم الشخصيات كما لو أنهم أشخاص أحياء.

2-يكون هذا التردد ممثلا بحيث يصير واحد من موضوعات الأثر، ولابد أن يكون القارئ في حالة القراءة الساذجة يتماشى مع الشخصية على الأحداث.

3-توفير عنصر التردد بين التفسير الطبيعي وتفسير فوق الطبيعي لأحداث المرورية»[2].

فنجد أن تودروف خلال هذه شروط ركز على خاصية وهي (خاصية التردد) فهي يرى أن هذه العنصر يجب أن تكون متوفرا ويشكل محورا مركزيا في تشكيل الحدث العجائبي أو الغرائبي وهذا ما يدفع القارئ أو الشخصية لذهول والحيرة والدهشة في فهم الحدث.

كما يؤكد أن العجائبية: «تتحقق في لحظة التردد وبعد هذا التردد يقرر القارئ إما اعتبار أن القوانين الواقع قادرة على تفسير الظاهرة، ومن ثم تصبح في إطار الغريب أو أن الظاهر تحتاج إلى قوانين جديدة لتفسيرها، ومن ثم يصبح في إطار العجيب»[3]، فهو يرى أن التردد هو عامل أساس حتى تتحقق في الأحداث العجائبية والغرائبية.

ويعرف روجيه كايو (Rogei. Caillois) في كتابه "قلب العجائبي" يقول «إنما العجائبي كله قطيعة أو تطبيع للنظام المعترف به، واقتحام من اللامقبول لصميم الشرعية اليومية التي لا تتبدل»[4].

---

[1]-محمد أركون: الفكر الإسلامي، قراءة علمية، تر: هاشم صالح، مركز الإنماء القومي للنشر، بيروت، لبنان، 1987، ص188، نقلا عن: حسين علام: العجائبي في الأدب (من منظور شعرية السرد)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص60.

[2]-تزفتين تودروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، ط1، 1993، ص18.

[3]-باية غيوب: الشخصية الأنثروبولوجية العجائبية، ص22.

[4]-تودروف تزفتين: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص45.

ويقول كاستكس (Castex) في كتابه "الحكاية العجائبية" فيقول: «يتميز...العجائبي...بتدخل عنيف للسر الخفي في إطار الحياة الواقعية»[1].

فكل هذه التعريفات تقودنا إلى مفهوم واحد وتصب في فكرة واحدة وهي اختراق الظواهر السرية لعالم الحياة اليومية واللامقبول الحياة الواقعية التي لا تتبدل.

ويقول كمال أوديب في كتابه الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة والفن السرد العربي «أن العجائبي بؤرة الخيال الخلاق الذي يجمع مخترقا حدود المعقول والمنطقي والتاريخي والواقعي، ومخضعا كل ما في الوجود من الطبيعي إلى الماورائي لقوة واحدة فقط هي قوة الخيال المبدع المبتكر الذي يجوب الوجود بإحساس مطلق بالحرية المطلقة، يعجن العالم كما يشاء غير خاضع إلا لشهواته ولمتطلباته الخاصة ولما يختار هو أن يرسمه من قوانين وحدود»[2].

أما سعيد يقطين فيجعل «العجائبي يتحقق على قاعدة الحيرة أو التردد المشترك بين الفاعل الشخصية والقارئ حيال ما يتلقيانه، إن عليهما أن يقرءا ما إن كان يتصل بالواقع أم لان كما هو في الوعي المشترك»[3].

هـ-الغريـــب:

❖ لغـــة:

يعرف الغريب لغة: على أنه أحدهما البعد والنون والتنحي عن الوطن، يقال: «غرب يغرب غربا، وغرب، وغربه، وأغربه، نحاه وفي الحديث أن النبي صلى الله عليه وسلم أمر بتغريب الزاني إذا لم يحصن، وهو نفيه عن بلده، والغربة الغرب، النون والبعد...»[4]

---

[1]-المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

[2]-كمال أبو ديب: الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفن السرد العربي، دار الساقي، بيروت، ودار أوركس أوكسفورد، ط1، 2007، ص08.

[3]-نجاح منصوري: سحر العجائبي في رواية وراء السراب...قليلا، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، مجلة المخبر، جامعة خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد8، 2012، ص144.

[4]-ينظر، ابن منظور: لسان العرب، ص17-18.

ومن هذا المعنى استعيرت الصورة التشبيهية التي نقلت من انفراد عن أهله ولا ناصح له فقيل: «وجه كمرآة الغريبة لأنها في غير قومها فمرآتها أبد مجلوة، لأنه لا ناصح في وجهها»[1]، والآخر «الغامض من كلام»[2] «والبعيد من الفهم»[3]، يقال: «تكلم فأغرب إذا جاء بغرائب الكلام ونوادره، وتقول فلان يغرب لكلامه ويغرب فيه، وفي كلامه غرابة، وغرب كلامه، وقد غربت هذه الكلمة أي غمضت فهي غريبة»[4].

فكلمة غرابة عند البلغاء تعني: «أن تكون الكلمة وحشية لا يظهر هناها، فيحتاج في معرفته إلى أن ينقر في كتب اللغة المبسوطة»[5].

❖ **اصطلاحا:**

والقزويني في كتابه: «عجائب المخلوقات والحيوانات وغرائب الموجودات" إلى تعريف الغريب بقوله:"الغريب هو أمر عجيب قليل الوقوع مخالف للعادات المعهودة، والمشاهدات المألوفة، وذلك إما من تأثير نفوس قوية، وتأثير امور الفلكية، أو إجرام عنصرية، كل ذلك بقدرة الله تعالى وإرادته»[6].

وذكر محمد تنفو في تعريفه للغريب: «فالغريب هو كل أمر عجيب نادر وقليل لم يعتد المرء على رؤيته خارق للعادة ومخالف لكل الأمور المألوفة لدى الناس غير متفق مع ما هو سائد، وناتج من تأثير نفوس قوية، أو تأثير أمور فلكية، أو إجرام عنصرية كل ذلك بقدرة الله تعالى وإرادته»[7].

فالقزويني ومحمد تنفو في تعريفهما للغريب يتبين لنا أن هو الشيء الذي يترك الحيرة والاندهاش والتردد في النفوس شيء لم نألف ولم نعتمد على رؤيته من قبل، بعيد عن توقعاتنا.

---

[1]-أبو قاسم محمود بن عمرو بن أحمد: أساس البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1998، ص322.

[2]-الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، ج4، ص411.

[3]-أحمد بن محمد بن علي الفيومي: المصباح المنير، المكتبة العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص230.

[4]- أبو قاسم محمود بن عمرو بن أحمد: المرجع نفسه، مادة غربن ص322.

[5]-القزويني الخطيب: الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق، تح: محمد عبد المنعم حقابي، دار الجليل، بيروت، لبنان، ج1، ط3، 1993، ص23-24.

[6]-زكرياء محمد القزويني: عجائب المخلوقات والحيوانات وغرائب الموجودات، ص15.

[7]-محمد تنفو: النص العجائبي (مائة ليلة وليلة أنموذجا)، دار الكيوان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، ط1، 2010، ص17.

أما في معجم المعاني «فقد جعلت لفضة غريب تنتمي إلى ذات المجموعة التي ينتمي إليها العجيب، وفي المقابل جعلت المجموعة (عجيب، عجاب، غريب، مستغرب، مدهش، مذهل، غير(فوق) عادي نقيض للمعاني والسردي»[1] دون أن يعني ذلك أن العجيب هو الغريب.

وهناك بعض معاجم الألفاظ العصرية قامت في شرحها للغريب برده للعجيب وذلك من خلال القول: «الغريب ج غرباء، العجيب غير الألوف»[2] أو الغريب «العجيب غير المأنوس أو المألوف»[3] وهم في هذا لم يخرجوا عن قول القزويني في تعريفه للغريب.

و-الفنتاستيك:

هذا المصطلح أصابه نوع من الغموض، وذلك لاختلاف الدارسين في ترجمته، «فبدايات ظهور الفنتازية في التراث الغربي نجده في العصور الإغريقية، في ملحمة والإلياذة والأوديسا، وازدهر في أدب القرون الوسطى مع الكوميديا الإلهية، أما عند العرب فظهورها يعود إلى الرحلات والمقامان وقصص ألف ليلة وليلة الحافلة بالمغامرات والعجائبية ذات الفضاء الخرافي والسحري، وبعيدا عن التراث العربي نجد الرواية العربية المعاصرة مليئة بالكثير من الأخيلة والمشاهد الفانتازية ومن بين الروايات التي تميزت بهذا الطابع نجد رواية "الغرف الأخرى" لجبري إبراهيم جبري، رواية "امرأة القارورة" لسليم مطر، و"سهرة تنكرية للموتى" لغادة السمان و"سرادق الحلم والفجيعة" لعز الدين جلاوجي...وغيرهم»[4].

فكلمت الفانتازية تطلق على كل «ماله صلة بالخيالي والوهمي والأسطوري»[5]، وتعني في معناها العام انتهاك القوى اللاعقلية لما هو معقول في الواقع الإنساني.

---

[1]-اسكندر نجيب: معجم المعاني المترادف والمتوارد والنقيض، من أسماء وأفعال وأدوات وتعابير، مطبعة الرهان، بغداد، ط1، ص243-261.

[2]-المنجد في اللغة والاعلام، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط2، 1987، ص547.

[3]-جبران مسعود الرائد: معجم لغوي معاصر، ص1076.

[4]-عبد الباسط عرب يوسف أبادي، وعلي أكبر أحمد جناري: عوالم السرد الفنتازي في رواية "امرأة القارورة" لسليم مطر، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، نصف سنوية، محكمة، العدد24، خريف و شتاء2017، ص96.

[5] -Pierre La Rousse، La petit La rousse en couleur، Paris: Libraire La rousse, 1972, p366.

أما في عالم السرديات تطلق على «الشكل الأدبي الذي يستدعي العناصر التقليدية للعجيب ويبرز اقتحام اللاعقلاني (Irrationnel) للحياة الفردية الجماعية»[1] وقد اكتسى هذا المصطلح معنى:" غريب الأطوار (Fantasque) وخارق للصواب (Extravagant)»[2].

ويعرفه تودروف بأنه «تردد كائن لا يعرف سوى القوانين الطبيعية أمام حدث له صيغة فوق طبيعية»[3].

فحسب تودروف هو إرباك للعقل والنفس الطبيعية في تواجد غير طبيعي فهي تجاوز لها هو موجود وبحث في عالم الغيبيات وقد حدد تودروف الشروط الأساسية للنص الفانتازي وهي «إرباك التشخيص التقليدي في علاقة السارد بقارئ النص عندما يجبر النص قارئه على اعتبار عالم الشخوص عالم أشخاص أحياء وعلى التردد بين التفسير الطبيعي للأحداث والتفسير الخارق للطبيعة»[4].

أما روجي كايو: فالنتاستيك عنده «فوضى...وتمزيق ناجم عن اقتحام لما هو مخالف للمألوف وتقريبا، غير محتمل، في العالم الحقيقي المألوف... أنه قطعية للانسجام الكوني، أنه المستحيل الآتي إلى الفجأة»[5].

يعني أنه تمرد على ما هو واقعي، فهو يرى أنه مخالف لما ألفناه ويمكن أن يكون غير محتمل، فهي شيء مناقض للواقع شيء قد يكون مستحيل يبعث.

ويرى محمد برادة أن «الفانتاستيكي لم يصبح متداولا إلا في العقدين الآخرين كما أصبح يشكل محورا بارزا في إستراتيجية الكتابة القصصية والروائية...، وقد يفسر هذا النزوح إلى تكسير قوالب الواقعية الضيقة والبحث عن طرائق للترميز الانتقادات الاجتماعية والسياسية والدينية»[6].

---

[1] -A. Kondo, Nouveau La rousse Encyclopédique, paris : librairie la rousse, 1999, p599.

[2] -Valérie tritter, le fantastique, ellipsesid, Marketing, 2001, p03.

[3]-شعيب حليفي: شعرية الرواية الفنتاستيكية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص30

[4]-محمد البارودي: التشخيص في الرواية العربية، حوليات الجامعة التونسية، تونس، العدد38، 1995، ص273.

[5]-شعيب حليفي: المرجع السابق، ص37.

[6]-حسين علام: العجائبي في الادب من منظور شعرية السرد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص33.

فالنسبة له أن هذا المصطلح لم يظهر ويستعمل إلا في العقدين الآخرين وأصبح قناعا يختفي وراءه الكتاب والنقاد نتيجة للوضع السياسي والاجتماعي والديني وذلك خوفا من الرقابة وكسر لخطية الواقعية.

ي-الأسطـــــورة:

❖ لغـــــة

جاء في لسان العرب لابن منظور أن الفعل الاشتقاقي في كلمة "أسطورة" هو «سطر هذا يعني أنها آتية من سطر: الصف من الكتاب والشجر، والنخل، كما أن الأساطير: هي الأباطيل والأساطير، أحاديث لانتظام لها»[1].

يعني هذا أن الأساطير هي الأقاويل والأحاديث الباطلة، هي شيء غير عادي في القرآن الكريم يقول الله تعالى:﴿ يقول الذين كفروا إن هذا إلا أساطير الأولين﴾ سورة الأنعام (25)

فحسب ابن كثير جاء تفسيرها على النحو التالي: «أي ما هذا الذي جئت به إلا مأخوذ من كتب الأوائل ومنقول عنهم»[2].

فيمكن القول إن الأسطورة هي عبارة عن خرافة يتخللها عناصر الخيال ويمكنها أن تحوي الخرافة، وتصور الواقع بغرائبية قريبة من العجيب وهذا ما يجعل معناها أوسع وأشمل.

فحسب خورشيد: «هي قصة أو حكاية ثم عرفت ذلك بأنها قصة خرافية يسودها الخيال وتبرز فيها قوى الطبيعة في صورة كائنات حية ذات شخصية متميزة ويبنى عليها الأدب الشعبي»[3].

❖ اصطلاحـــا

يقصد عادة بالأسطورة «ما نسجه خبال جماعة ما من قصص حول الآلهة والكائنات المقدسة التي تعتقد فيها هذه الجماعة، ولهذه الأساطير علاقة وطيدة بالطقوس الاحتفالية الموجهة لعبادة الآلهة»[4].

---

[1]-ابن منظور: لسان العرب، مادة سطر، مج4، ص181.

[2]-ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، ص1048.

[3]-فاروق خورشيد: ادب الأسطورة عند العرب، مكتبة الثقافة الدينية، الأردن، ط1، 2004، ص60.

[4]-عبد الحميد بورايو: البعد الاجتماعي والنفسي في الادب الشعبي الجزائري، منشورات بونة للبحوث والدراسات مع وزارة الثقافة، الجزائر، ط1، 2008، ص109.

أو «هي حكاية عن كائنات تتجاوز تصورات العقل الموضوعي وما يميزها عن الخرافة هو الاعتقاد فيها، فالأسطورة موضوع الاعتقاد»[1].

وفي جوهرها العام هي عبارة عن حكاية «تروي تاريخا مقدسا، تروي حدثا جرى في الزمن البدائي، زمن الخيالي هو زمن البدايات... تحكي لنا الأسطورة كيف جاءت حقيقة ما إلى الوجود، بفضل مآثر الكائنات العليا... باختصار تصف الأساطير مختلف أوجه التفجر القدسي أو(الخارق) في العالم»[2].

وهي بتعبير بعضهم «قصة وجود ما من حيث أنها تروي الكيفية التي نشا بها هذا الشيء أو ذلك فضلا على أنها ترتبط بالواقع في أولياته وأبطالها كائنات خارقة ويعرفون بما حققوا في عصور التكوين...وإذا أردنا أن تحدد مجال الأسطورة فغننا نشير إلى أنها حكاية إله أو إله أو كائن خارق تفسر بمنطق الإنسان البدائي ظواهر الحياة والطبيعة والكون»[3].

كأن هذه التعاريف تصنف الأسطورة ضمن القصص الوجودية التي لها علاقة وطيدة بالآلهة وبالكائنات يمكن القول إنها كائنات فوق بشرية، وبالأحداث والوقائع التي حدثت في زمن ذي صبغة مقدسة، زمن خيالي تحكي فيه على حقيقة ما جاءت للوجود.

«إن الدراسات العديدة التي تناولت الأسطورة كانت دائما تبحث عن طبيعة هذه الجذور وتفاعلها ثم وظيفتها، الشيء الذي يضفي عليها شرعية من خلال توظيفها في الأدب العجائبي، فتصبح شريانا ضمن مجموعة شرايين كلها تصب في الفانتاستيك (العجائبي)»[4].

فمن الواضح أن الأسطورة أنها تصور العجائبي، فهي تغرب الواقع بل تبالغ في وصفه وهذا حسب التصور التدوروفي، فإيغال في تغريب الواقع يقربنا من العجيب الذي تلعب في خلق جوانب كائنات خارقة مثل التي في الأسطورة.

---

[1]-خيل أحمد خليل" مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة، لبنان، ط3، 1986، ص80.

[2]-الياد مرسيا: مظاهر الأسطورة، تر: نهاد خياطة، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 1991، ص10.

[3]-عبد الحميد يونس: معجم الفلكلور، مع مسرد إنجليزي عربي، لبنان، (د، ط)، 1883، ص63.

[4]-ينظر شعيب حليفي: المرجع نفسه، ص77.

فالأسطورة كما عاشتها المجتمعات القديمة «هي التاريخ، الدين، المعرفة، والأخلاق، فهي تحكي قصة كائنات علوية هي محل تقديسي واحترام لأنها أصل كل شيء، أوهي بذلك تمثل الدين وتمثل المعرفة لأنها تحدث بأصل الموجودات بدءا من الكون على الإنسان وتمثل أيضا الأخلاق»[1].

2-خصائص الواقعية السحرية:

تتميز الواقعية السحرية عن باقي المدارس الأخرى بعدة خصائص نذكر منها:

-إن وجود الواقعي العجائبي هو الأساس في ظهور أدب الواقعية السحرية.

-الواقعية السحرية هي أكثر شيء موقف إزاء الواقع، ومن ثمة يمكن التعبير عنها في أشكال شعبية مثقفة، وفي أساليب مصوغة بدقة أو عامية.

-في الواقعية السحرية يتواجه الكاتب مع الواقع ويحاول أن يسبر غوره، وأن يكشف ما هو سري في الأشياء، وفي الحياة الأفعال الإنسانية.

-في الواقعية السحرية نجد الأحداث الرئيسية ليس لها تفسير منطقي.

-الواقعي السحري يحاول أن يقتص السر الذي ينبض في الأشياء»[2].

فالواقعية السحرية من المدارس التي نجد فيها دمج بين ما هو واقعي وما هو سحري، إضافة إلى الأسطورة والخيال، وهذا ما يترك لدى القارئ انطباع فيرى الرواية بمنظور الكاتب نفسه ويصدقها ويسلم بها، وهذا هو الهدف الأساسي للكاتب في توظيفه للواقعية السحرية جذب القارئ وجعله تركه في دهشة وحيرة، فتنساب حواسه ويلعب الخيال دوره ويصبح من الصعب عليه تركها دون اتمامها وهذا هو العالم السحري يأخذك إلى حيث يشاء هو ومن صنعه.

-الواقعية السحرية من الاتجاهات التي تحمل في طياتها بعدا يتصل بالفنون التشكيلية فهي تعارض التعبيرية «فاذا كانت التعبيرية قد أولت اهتماما بالغا للعناصر الخيالية المغرقة وللجوانب الاجتماعية معا، فان الواقعية السحرية تتفادى عالم ما وراء الطبيعة، ولا تبرر سلوك الانسان بالتحليلات الاجتماعية معا، بل يتمثل هدفها في التقاط الأسرار التي تختفي تحت مظاهر الواقع، وإذا كان الفنان التعبيري يطمح إلى

[1]-ينظر محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، دار الفارابي، لبنان، ج1، ط1، 1994، ص35.

[2]-حامد أبو أحمد: في الواقعية السحرية، ص43-44

الهروب من الواقع بخلق عوالم غير واقعية، فان الرسام في الواقعية السحرية يواجه الواقع محاولا فك طلاسمه وأسراره»[1].

ومن هذا يمكن القول إن التعبيرية تهتم اهتمام بالغا بالعنصر الخيالي، عكس الواقعية السحرية التي تظهر الواقع الطبيعي بلمسة سحرية غرائبية محاولتا إظهار أسراره وفك طلاسمه وهذا ما لم تعتمد عليه التعبيرية فهي تسعى بالخيال إلى الهروب من الواقع وخلق عالم لاواقعي مركزة على الجانب الاجتماعي.

3-أنماط الواقعية السحرية:

بناءا على التداخل والتباين في أشكال الواقعي السحري، يقترح الكاتب الغواتيمالية (وليام سبيندلر) ثلاثة أنماط من الواقعية السحرية:

1-الواقعية السحرية الميتافيزيقية: وتتميز بالاستخدام الواسع لتقنيات التغريب، ولكن دون استخدام الخارق للطبيعة.

2-الواقعية السحرية الأنثروبولوجية: ويتفق هذا النمط مع تعريفات الواقعية السحرية بوصفها نوعا يتسم بوجود تناقض بين صورتين (واحد عقلاني وواقعي، والآخر سحري)، والتناقض يحل بين الواقعية والأسطورية من خلال النصوص الثقافية الخاصة.

3-الواقعية السحرية الأنطولوجية: يبدو فيها الخارق للطبيعة، ولكن يتم حل التناقض بين العالم الواقعي والسحري من خلال عده أمرا واقعا، فلا يفسر السحر بأي طريقة نفسية أو ذاتية، وأكثر الأمثلة الدالة عليه رواية "المسخ" لكافكا، إن دراسة "سبيندلر" حول تأطير الواقعية السحرية بأنماطها المختلفة جعلت عنصر الواقع والسحر قاسم مشترك بين هذه الأنماط المقدمة»[2].

[1]-صلاح فضل: منهج الواقعية في الابداع، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1980، ص299-300.

[2]- محمد مصطفى علي حسنين: الرواية العربية وما بعد الاستقلال (التمثيل السردي وسحرية التاريخ)، كلية الآداب، مجلة مقاليد، ج6، جوان 2014، ص196.

الفصل الثاني:

تجليات الواقعية السحرية في رواية "كافكا على الشاطئ"

المبحث الأول: الجانب الواقعي

1- واقعيـة الأحداث
2- واقعية الشخصيات
3- واقعية الزمان
4- واقعية المكـان

المبحث الثاني: الجـانب السحري

1- سحرية العنـــوان
2- سحرية الأحداث
3- سحرية الشخصيات
4- سحرية الزمان
5- سحرية المكـان

المبحث الأول: الجانب الواقعي

1- واقعيــة الأحــداث:

للحدث مكانة هامة في العمل الفني، فهو الذي يربط بين عناصر القصة والرواية ومن خلاله تتحدد أهمية العمل الفني «فالحادثة الفنية هي تلك السلسلة من الوقائع المسرودة سردا فنيا التي يضمها إطار خاص»[1] فقد أصبح الحدث هو أساس البناء القصصي ففي رواية كافكا على الشاطئ نجد أن الكاتب بدأ روايته بحدث مهم فهذا الحدث سيكون نقطة الوصل بين باقي الأحداث.

فنجد هذه الرواية التي تناهز 620 صفحة تسير أحداثها برتابة وتوازي وهي حكايتين يبدأ فصل بالحكاية الأولى ثم فصل بالحكاية الثانية ثم يعود الفصل الذي نعده للحكاية الأولى وهذا ما أحسن توظيفه موراكامي الانتقال بين حكايتين وقد أضفى تشويقا وتجديدا في نفس القارئ وهي رواية فيها بطلين أساسيين الشاب كافكا والعجوز ناكاتا فنجد الخطين التي تسيران فيه الرواية متوازيان وكل خط له علاقة وصلة بالخط الآخر ويعتمد عليه ويتقاطع معه ويبدأ موراكامي بمشهد الشاب كافكا مورا، هذا الصبي الشقي الذي يأبى أن يتم عامه الخامس عشر إلا وأن يكون خارج سلطة أبيه "تامورا أو رجوني واكر" ففي البداية لا نعرف لماذا يهرب كافكا؟ هل من عنف منزلي؟ أو من أب مهمل؟ أو لمجرد احساسه بعدم الثقة في العالم الذي يعيش فيه؟ يقول: «لكنني يجب أن أرحل من هنا، أقول له، ما من سبيل آخر.

نعم أحسنت إنك مصيب، يعيد كرو وضع ثقابة الورق على المكتب، ويشبك يديه خلف رأسه، وهذا لا يعني أن الهروب هو الحل لكل شيء، لا أريد أن أفسد عليك خططك، لكنني لو كنت مكانك فلن أهرب من مكان كهذا، مهما ابتعدت فلن تحل المسافات شيئا»[2]، ففكرة الهروب هي في حد ذاتها عبارة عن عدم تقبل كأن كافكا لم يكن يتقبل وضعه ولا مكانه ولا طريقة عيشه والهروب أيضا بعني محاولة التغيير، تغيير بعض الاعتقادات والقيم التي في الداخل والتي يراها صحيحة فدائما عقله وروحه كان يرشحان له حل وحيد وهو الهروب وبالنسبة له سيكون هو الحل لكل مشكلاته.

---

[1] – عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه دراسة ونقد، دار الفكر العربي (القاهرة)، د.ط، ص 104.

[2] – هاروكي موراكامي: كافكا على الشاطئ، ص 07.

كما أن اختفاء والدة كافكا وهروبها من البيت بأخته وتركها له وفي سن الرابعة من عوامل هروبه، فهو قرر البحث عنها في رحلته هذه مع أنه لا يتذكر عنها شيئا فهو لا يملك لها صورة نقط صورة له ولأخته على الشاطئ يقول: «اخرج من محفظته الصورة التي تجمعني وأختي على الشاطئ وأريها إياها هاهي أختي، أقول فتنظر ساكورا إلى الصورة برهة ثم تعيدها من دون تعليق.

لم أرها منذ ذلك الحين، ولا رأيت أمي أيضا، لم تتصل بنا أبدا، ولا أعرف مكانها، ولا أتذكر شكلها حتى، لم تبقى ولا صورة واحدة لها لكنني أتذكر رائحتها وملمسها ولكن ليس وجهها»[1].

فنجد كافكا قبل هروبه جهز نفسه بكل المعدات اللازمة والتي سيكون بحاجتها وكذا جاهزيته البدنية فمن يراه لا يدرك أبدا أنه لا يزال في الخامسة عشر بل أكثر، ذلك حرصه على ممارسة الرياضة التي ألبسته جسم رياضي مع قامته الطويل، ويقرر الهرب ويحدد وجهته شيكوكو فهو شعر بها تجذبه إليها دون سبب يقول: «أقرر أن شيكوكو هي وجهتي ليس في سبب محدد لهذا الخيار، سوى أنني حين نظرت إلى الخريطة، شعرت أن شيكوكو هي المكان التي يجب أن ألوجه، كل مرة كنت أنظر فيها إلى الخريطة أشعر بهذه المدينة تجرني إليها»[2].

وبينما نحن نتابع رحلة كافكا بفصول يدخلنا هاروكي إلى مسار آخر في الرواية وهي قصة موازية حول حادثة حدثت والتي قامت المخابرات السياسية والأمريكية بتحري عنها وتتعلق ببعض التلاميذ الذين أخذتهم مدرستهم "شيكوكو أوكاموتشي" في رحلة إلى الغابة لجمع الفطر، ودون سابق إنذار يغمى على أولئك التلاميذ كلهم، ويفيقون بعدها بساعات من دون أن يشعروا بشيء ما عدا طفل واحد الذي لم يصحو بعد تلك الحادثة بأشهر تقول المدرسة، «بعد نحو عشر دقائق من بداية البحث عن الفطر، بدأ الأطفال في الانهيار»[3]،«وللأسف بقي طفل واحد مغشيا عليه، أحد الأطفال النازحين في طوكيو، أظن أن اسمه ساتورو ناكاتا، طفل صغير شاحب الوجه، كان الوحيد الذي ظل راقدا على الأرض فاقد الوعي وحدقتا عينيه تتحركان يسارا ويمينا، حملناه وهبطنا الربوة، وسار الأطفال الآخرون على أقدامهم كأن شيئا

[1] – هاروكي موراكامي: كافكا على الشاطئ، ص 114.

[2] –المصدر نفسه، ص15–16.

[3] –المصدر نفسه، ص 22.

لم يكن»[1]، ولما صحى بعد تلك الحادثة تلك الغيبوبة وتلك الغيبوبة التي دامت لأشهر أصبح فاقدا للذاكرة تماما كما أصبح لا يعرف يقرأ ولا يكتب، كما يحدثنا هاروكي عن تحقيقات والتحريات التي كانت دائرة حول الحادثة لتأكد من أن سبب ذلك الإماء لم يكن بسبب تجربة يجربها الجيش أو سلاحا يستخدمه الأعداء، ولتنتقل بعدها ملفات القضية الغامضة إلى ملفات المخابرات الأمريكية بعد هزيمة اليابان.

فبعدها يعود بنا مرة أخرى بنقلة دراماتيكية إلى قصة كافكا ففي طريقه إلى تلك المدينة، يتعرف على فتاة تدعى ساكورا وهذه الفتاة بستة سنوات فهي الأخرى كانت مسافرة من طوكيو، لتعمل مكان صديقتها مصففة الشعر، والتي ستمضي إجازة لمدة شهر، فيتحدثان قليلا في الاستراحة في الطريق وتطلب منه أن يجلس بجانبها في الباص.

تقول: «هل أستطيع الجلوس بجانبك حتى نصل إلى تاكاماتسو؟ كل ما في الأمر أنني لا أستطيع الاسترخاء حين أجلس وحدي، أخشى أن يأتي غريب مار ويجلس بجانبي، فيهرب مني النوم... لا أريد سوى أن آخذ قيلولة قبل ان نصل، وأنت تبدو شابا لطيفا، ألديك مانع؟

أبدا لا مشكلة

شكرا... على رأي المثل، وفي السفر الرفيق...»[2]، وفي نهاية الرحلة تترك له رقم هاتفها، وتخبره بأنها سوف تعيش في شقة صديقتها، تخرج دفتر ملحوظات من جيب حقيبة ظهرها الصغيرة، تخربش بالقلم شيئا ما على الورقة ثم تنزعها وتناولني إياها، يبدو أنه رقم هاتف.

«هذا رقم موبايلي... إنني أعيش مؤقتا في شقة صديقة لي، إذا شعرت بالحاجة إلى رؤية أحدهم اتصل بي، يمكن أن نخرج معا ونتناول الطعام أو نفعل شيئا كهذا»[3].

[1] – هاروكي موراكامي: كافكا على الشاطئ، ص 39.

[2] – المصدر نفسه، ص 30.

[3] – المصدر نفسه، ص 42.

ينزل كافكا في أحد الفنادق "بتكاماتسو" شدته إليه أحد جمعية الشبان المسيحيين، يصبح يتردد وعلى أحد المكتبات التي كان يتمنى زيارتها يوما، يقول قبل مجيء إلى تاكاماتسو اكتشفت أن أحد الرجال الأغنياء من عائلة عريقة في الضواحي أعاد تأثيث مكتبته الخاصة التي تحتوي على الكثير من الكتب النادرة وحولها إلى مكتبة عامة، وقد عرفت أيضا أن المبنى نفسه والحديقة المحيطة به يستحقان الزيارة... تمنيت أن تتاح لي الفرصة يوما لزيارة المكان مكتبة كوميورا التذكارية، هذا هو اسمها»[1]، وهناك يصاحب أمين المكتبة "أوشيما" ويصبحان صديقان ويجد كافكا أن المكتبة هي المكان الذي كان يبحث عنه طوال حياته هنا، يبدأ عبقرية موراكامي فنجده يحدثنا عن الثقافة اليابانية، فنجده يخبرنا عن شعر التانكا والهايكو وعن تاريخ عائلة كوميورا وعن بعض أسماء الكتاب الذي كان يستضيفهم رب العائلة مثل" واكاياما بوكوسوي" و"ايشيكارا تاكابوكاوا" و"تسينجا ناريا" ومعظمهم كتاب وشعراء يابانيين فنجد من الثقافات التي استعارها فيمتنه هذا حكاية الف ليلة وليلة التي جمعت الخيال والواقع والأسطورة متنها كما نجد في محادثات التي تدور بين أوشيما وكافكا الكثير من الاستعراضات للثقافة فهذا كله ينم عن ثقافته الواسعة واطلاعه عن الحضارات فنجده مولع بذكر التفاصيل والنظريات وبعض المقتطفات من بعض الكتب فنجده يحدثنا عن "ريستوفانسر" وما قاله في "الوليمة" لأفلاطون كيف كان الناس ينقسمون إلى ثلاثة أنواع يقول أوشيما: «قديما لم يكن الناس ينقسمون ببساطة إلى رجال ونساء، بل إلى ثلاثة أنواع: رجل/رجل، ورجل/امرأة، امرأة/ امرأة بمعنى آخر كان كل شخص شخصين. وكان الجميع سعيدا بهذا دونما كثير تفكر به، ثم أخذ الرب سكينا وقطع الجميع إلى نصفين متساويين تماما، فصار العالم منقسما فقط إلى نساء ورجال»[2].

فهذه من الاعتقادات التي ذكرها موراكامي على لسان شخصيات أبطاله، فنجد ان هذه من الثنائيات الروحية التي حظرت في هذه الرواية وهي تجسيد للثنائية بصورة جسدية كيف الناس كانوا يعيشون ولم يكونوا منقسمين إلى رجال ونساء بل كان كل شخص شخصين ثم أخذ الرب سكينا وقطع الجميع إلى

[1] – هاروكي موراكامي: كافكا على الشاطئ، ص 44-45.

[2] –المصدر نفسه، ص 107.

نصفين وبعدها صار العالم ينقسم إلى ذاك التقسم الذي ذكره أوشيما وصاروا يقضون أعمارهم من وراء نصفهم الآخر ونجد شخصية أوشيما تتحلى فيه هذه الثنائية بشكل واضح وكبير.

ثم يخرجنا موراكامي في هذا الفصل ليدخلنا في القصة الثانية لهذه الرواية فنجده يحدثنا عن عجو، هذا العجوز الذي يعيش على معونة تقدمها له الدولة وهي معونة خاصة بالمتخالفين كما أن هذا العجوز يعيش في حجرة صغيرة في مساكن نوغاتا، كما أنه لا يعرق القراءة ولا الكتابة ويكون بصدد البحث عن إحدى القطط، فقد أوكلته إحدى العائلات بالبحث عنها ربما أنه يستطيع محادثة القطط ويفهم لغتها تخبره إحدى القطط أن هناك رجل يأتي إلى إحدى الأراضي المهجورة والتي أصبحت منتزه لقطط الشوارع ويخطف القطط التي تكون متواجدة هناك رأت القطة التي يبحث عنها هذا العجوز فيبدأ بالذهاب إلى هناك والبحث عن القطة "جوما" تقول أحدا القطط للعجوز: «هذا القط –كوامورا– كما تناديه رأى جوما مرات عدة في أرض عشبية تقع على الطريق، إنها أرض خلاء صغيرة كانوا يخططون للبناء عليها... وبعد معركة قضائية أوقفوا البناء هذا يحدث دوما هذه الأيام... رآها آخرة مرة منذ حوالي ثلاثة أو أربعة أيام، وهو طبعا ليس متأكدا من هذا لأنه ليس فطنا، لكنه قال أنه رآها قبل المطر بيوم، لهذا أعتقد أنه كان يوم الاثنين... قالت ميمي وكأنها تذكرت فجأة، أنه بعد وقت قصير من اعتياد القطط على ارتياد هذه الأرض المهجورة، ظهر شخص شرير يصطاد القطط، وتضن القطط الأخرى انه ربما أخذ جوما، فالرجل يغويها بالطعام ثم يلقى بها في حقيبة كبيرة».[1]

وبعدها يأخذها إلى كافكا الذي يجد نفسه ساقطا على الأرض في أحد المعابد ويكون في حالة رعب لم يشهدها من قبل فيستجد "بساكورا"، فتاة الحافلة فتأخذه إلى الشقة التي تقيم فيها ويتبادلا أطراف الحديث ويخبرها بكل ما جرى له وفي الصباح يترك لها رسالة شكر مقررا الرحيل من شقتها ويعتذر لها عن تسببيه لها أي مشاكل ويعود على مكتبة كوميورا في اليوم التالي كالعادة يجلس مع أوشيما يتحدثان ويتناولان شطائر أعدها أوشيما، يتحدثان عن رواية الخشخاش "لناتسومي سوسيكي"، ويعرض كافكا فكرة الرواية في صياغة متقدمة تفوق قدرة فتى في الخامسة عشر وهذا من مقاصد موراكامي فهو وحده

[1] – هاروكي موراكامي: كافكا على الشاطئ، ص 107.

القادر على دفع القارئ ليغوص في أعماق شخصيات الرواية وهو الوحيد الذي يدري متى يضيف إلى اعماله قيمة أدبية راقية ومعولمة فنية وأدبية غنية تزيدها جمالا وتألقا عن شخصية الرواية الرئيسية «الشاب الصغير الذي يعيش علاقة عاطفة مؤلمة، فيغرق في اليأس ويهرب من البيت ليعمل في منجم في باطن الأرض، ولكنها تجربة بلا إشارة لما تعلمه صاحبها تجعلك ينتابك إحساس غريب وتتعجب ما الذي يريد سوسيكي قوله».[1]

وبعدها يستعين كافكا بأوشيما ويرتب له إقامة في كوخ تملكه عائلته في غابة بعيدة عن المدينة، وفي الطريق يتحدثان عن موسيقى شوبرت التي يحب سماعها أوشيما أثناء القيادة لأنها تستفز بغرفها من يقود السيارة ولا تجعله يستسلم للنوم يقول أوشيما: «لكن هذه السوناتا، تجعلني أشعر بحدود قدرة البشر–أن هناك نوعا معينا من الكمال لا يمكن إدراكه سوى عير التراكم غير المحدود للنقائص».[2]

– نعود إلى ناكاتا في فصل آخر ونعرف أن ناكاتا ظل يتردد على ذلك المكان، ليجد في اثناء انتظاره في الساحة كلب ويطلب منه هذا الكلب تتبعه ويقوده إلى احدى المنازل، ليجد في انتظاره رجلا فيدرك ناكاتا أنه هو صائد القطط، ويبدو في هيئة جوني ووكر وهي احدى علامات شركة خاصة بالكحول "الويسكي" لكن ناكاتا لا يعرف شيئا عن الكحول، فيقول له جوني ووكر وهو يشرب الويسكي بأنه يصطاد القطط ليصنع من أرواحها نايا عظيما، لا يمكن للبشر العاديين سماعه ويطلب منه النظر في الثلاجة ليرى ان كانت القطة التي يبحث عنها موجودة هناك، وحين يفتح الثلاجة يجد فيها حوالي عشرين رأس قط مجمدة ولكن جوما ليس بين تلك القطط.

وهنا يقترح جوني ووكر على ناكاتا اقتراح، أن يعيد القطة جوما لكن مقابل أن يقتله يقول جوني ووكر: «بكل صدق لقد تعبت وسئمت هذه الحياة، لقد عشت طويلا، طويلا جدا حتى أنني ما عدت أذكر كم أصبح عمري، ولا أريد أن أحيا أكثر من ذل، لقد تعبت ومللت من قتل القطط، وما دمت حيا فسيتحتم على الاستمرار في هذا... وهنا يأتي دورك وأريدك أن تخاف مني، ثم أن تكرهني كرها جارفا ثم

[1] –أنظر المصدر السابق، ص 139-140.

[2] – هاروكي موراكامي: كافكا على الشاطئ، ص 148.

أن تزيلني من الوجود، أولا تخافني ثم تكرهني، وأخيرا تقتلني».[1] فيقوم جوني ووكر بإخراج من حقيبته الجلدية قطة والتي تكون مخدرة جزئيا لكنها تحس بالألم، ويقول له أن لديه خمسة قطط وسيقتلها واحدة تلوى الأخرى وأن الأمر يعود إليه ما يقتله أو هو سيقتل كل القطط.

فيخرج أدواته من أدراج مكتبه ويرتبها بعناية وهو يصفر لحنا من فيلم ديزني "أميرة الثلج" لحن الأقزام السبعة، ويقوم بقتل القطة الأولى ثم الثانية ثم الثالثة... وأمام توسلات ناكاتا لا يبالي جون ووكر ويتمالك ناكاتا الغضب ويمسك رأسه بيده، ومع تلاحق أنفاسه يقول له جوني ووكر حان دورك الآن لتوقفني إذا أردت فالوقت يمر... وحينما يخرج جوما وينوي قتلها يمسك ناكاتا سكينا ويقتله بطعنتين، ويسقط جوني ووكر منهارا ويخرج ناكاتا بالقطة جوما ويعيدها إلى الأسرة التي كلفته بالبحث عنها ويأخذ مبلغه وبعض الأكل ويرحل.

أما كافكا فيقضي عدة أيام في الكوخ وهو يشعر أنه اقترف جريمة التي لا يتذكرها ويتخيل نفسه يحاكم بسبب الحلم وما حدث فيه، ويقرأ تعليقا على كتاب محاكمة ادولف أيخمان، القائد النازي الذي أختطف وأعدم من طرف جهاز المخابرات الإسرائيلي، فهذا التعليق مكتوب بقلم الرصاص في نهاية الكتاب بخط أوشيما «المسألة كلها مسألة خيال، مسؤوليتنا تبدأ بالقدرة على التخيل، كما قال "ياتس"، في الأحلام تبدأ المسؤولية. أعكس هذه الفكرة وبوسعك القول أنه لا يمكن أن تنشأ مسؤولية بلا قدرة على التحمل، تماما كما نرى في حالة "إيخمان"»[2]، وبعد إقامة دامت ثلاثة أيام في الكوخ المعزول، يأتي أوشيما ويعيد كافكا إلى المدينة ليبدأ العمل في المكتبة مساعدا له، وهناك يتعرف على مديرة المكتبة الآنسة ساييكي.

– في الجانب الآخر من الرواية والذي يرجعنا إلى القصة الثانية فيذهب ناكاتا إلى الشرطة ويروي ما حدث له ويعترف بقتله لجوني ووكر لكن بطريقته الخاصة يقول: «جوني ووكر هو الذي طلب من ناكاتا أن يقتله، لم أقصد أن أقتله، فأنا لم أقتل أحد من قبل أبدا، فقط أردت أن أوقفه عن قتل القطط الأخرى».[3]

[1] –الصدر نفسه، ص 188.

[2] – المصدر نفسه، ص 175.

[3] –المصدر نفسه، ص 221.

فيستمع الضابط إلى حكاية ناكاتا لكن ينظر إليه بنظرة خالية من أي معنى فهو لم يفهم منه شيء ويرى أنه مجرد عجوز خرف حتى أنه لا يمكنه القتل فملابسه غير ملوثة بالدماء فهي تبدو نظيفة وليس عليها أي أثر للدم، فيتظاهر الشرطي انه يملأ الاستمارة بالمعلومات، ويقول له لا يقلق فقط عليه أن يرتاح اليوم لكن يخبر الشرطي أن غدا ستهطل الأمطار، وستمطر سمكا وعليه أن يحمل مظلته فهو سيكون قد غادر المكان.

فيقرر ناكاتا السفر إلى كاتاماتسو ودائما يجد من يساعده ويشرده، ويلتقي بفتى اسمه هوشينو وهو سائق الشاحنات الذي سيرافق ناكاتا في رحلته الطويلة ويمضي معه حوالي أسبوعين تاركا عمله.

وهنا نجد السارد يحدثنا عن ناكاتا هذا العجوز الغبي، كما يقول هو فهو ذاك الطفل الذي سقط مغشيا في تلك الرحلة وبقي مغما عليه ودخل غيبوبة طويلة، ناكاتا هو ذلك الطفل الذي حين أفاق لم يتذكر شيئا حتى أنه صار لا يعرف القراءة ولا الكتابة فبعد هذه الحادثة وبعد تأكد والديه أنه من المستحيل أن يرجع كما كان، أرسلاه والداه للعيش مع أحد الأقارب في إقليم "ناغاتو"، وهناك ذهب إلى مدرسة زراعية ولكن كان يتلقى المضايقات من طرف الأولاد في المدرسة حتى أنهم كانوا يضربونه وأصيب إصابات بالغة فأخرجاه جداه من المدرسة وقرروا ابقاءه في المنزل وهناك اكتشف أنه يملك القدرة على محادثة القطط وفهم لغتهم وحين أصبح في الخامسة عشرة أرسل إلى شركة أثاث قريبة ليتعلم النجارة وعمل فيها مدة 37 عاما حتى تجاوز الخمسين دون أن يغيب يوم واحد وبعد موت صاحب الشركة قام ابنه ببيع الشركة وهكذا خسر عمله لكنه كان قد جمع مبلغا محترما يستطيع أن يعيش به بقية حياته، لكن أحد أقاربه قام بإدارة حسابه دون علمه- ومع معرفته القليلة في السمسرة خسر كل شيء ولم يعد ناكاتا يملك شيئا سوى مدونة من طرف الدولة للمتخالفين.

نعد بعدها إلى قصة كافكا ويصبح كافكا مقيما بالمكتبة ويبيت في إحدى الغرف الموجودة في هذه المكتبة، وقد كانت هذه الغرفة في القديم ملكا لحبيب الآنسة ساييكي وهنا يبدأ جانب آخر في هذه القصة، فالآنسة ساييكي كانت في طفولتها ذكية ومتفوقة وكانت من عازفي الموسيقى جيدا، وأحبت شابا من عائلة كوميورا، وفي التاسعة عشر ألفت قصيدة عن حبيبها ولحنتها على البيانو وغنتها، فحققت نجاحا

كبيرا، لكن حبيبها قتل اثناء دراسته الجامعية، وبعدها لم تغن وحبست نفسها في غرفتها وبعدها اختفت من المدينة، لكن عادت بعد خمسة وعشرين عاما لتعمل مديرة في مكتبة هذه العائلة (كوميورا) لكنها لازالت بعيدة عن الناس وتحيط نفسها بجدار عال.

وأثناء إقامة كافكا في هذه الغرفة يعيد بعث أفكار وأحداث قديمة، فهي كانت الغرفة التي يعيش فيها حبيب ساييكي وكانت تلتقي به فيها وهناك يشاهد أثناء نومه زيارة تتكرر كل يوم في ساعة من ساعات الليل فيقرر كافكا سماع الأغنية التي لحنتها، وينشئ فكرة عما يحرك الكثير من الناس فيها أغنية فهو يرى انها أغنية مباشرة ورقيقة في الوقت نفسه، بنت التسعة عشر عاما الخجولة الآتية من بلدة بعيدة تكتب كلمات عن حبيبها المسافر بعيدا، وتجلس على البيانو وتبدع لحنها ثم تغني إبداعها هذا دون خجل أو تردد، فهي لم تكتب الأغنية كي يسمعها الآخرون، وإنما لها فقط، لتدفئ بها قلبها ولو قليلا:

«تجلس على حافة العالم

وأنا في بحيرة بركانية مبددة

كلمات بلا حروف

تقف في ظلال الباب

نور القمر يشع على سحلية نائمة

والسماء تمطر سمكا صغيرا

وخارج النافذة جند

يسرقون أنفسهم لكي يموتوا

كافكا جالس على كرسي على الشاطئ

يفكر في البندول الذي يحرك العالم

يبدو انه

عندما يتعلق قليلا

يصبح ظل طائر الفنيق الجامد

سكينا يقطع احلامك

أصابع البنت الغارقة

تبحث عن حجر المدخل والمزيد

ترنح طرف ثوبها اللازوردي

عيناها تحدقان

في كافكا على الشاطئ».[1]

في الجانب الآخر من الحكاية نجد هوشينو الذي قرر التفرغ تماما لمرافقة ناكاتا في رحلته التي لا يعرف عنها شيئا، فيسلم حمولة الشاحنة ويبلغ الشاحنة أنه يريد إجازة لمدة ثلاثة أيام، حتى يتسنى له مرافقة ناكاتا وتبدأ رحلته مع هذا العجوز فيصلان تاكاماتسو وينزلان في فندق، وفي الليل يلتقي هوشينو بالكولونيل "ساندرس" أيقونة سلسلة مطاعم كنتاكي الذي يقوده على حجر المدخل بطريقة غريبة، والذي يحتاجه ناكاتا "دون أن يكف عن الارتعاش، فتح هوشينو باب المعبد، وسلط الكولونيل ساندرس ضوء مصبحه على داخله، وبالطبع كان هناك حجر مستدير قديم، تماما كما وصفه ناكاتا، كان في حجم كعكة أرز كبيرة حجر أبيض أملس.

هذا هو؟ سأله هوشينو

أجل أجابه الكولونيل ساندرس، أحمله خارجا».[2]

ثم ننتقل إلى القصة الأخرى فنجد أن كافكا بعرف بمقتل أبيه من طرف أوشيما الذي يقرأه في احدى الصحف التي نشرت خبر مقتل النحات العالمي المشهور كوتشي تامورا (جوني ووكر)، الذي يطلعه عليه أوشيما بعد عودته من الغابة، أما كافكا فلا يبدو على وجهه أي تأثر كمقتل والده كأنه غير مهتم يقول أوشيما: «لكنك لا تبدو مستاء من مقتل والدك، لا أنا فعلا حزين، فهو أبي في نهاية الأمر ولكن أسفي الحقيقي فلأنه لم يحن قبل هذا بوقت طويل، أعرف أنه من الفظاعة قول هذا...»[3]

[1] – هاروكي موراكامي: كافكا على الشاطئ، ص 329-330.

[2] – المصدر نفسه، ص 380.

[3] –المصدر نفسه، ص 263.

فيقول له أوشيما «ما تمر به هو أساس الكثير من التراجيديات الإفريقية، من نقاط ضعف شخصية الأبطال، أنهم لا يتورطون في المأساة بسبب عيوبهم وإنما بسبب فضائلهم، أوديب مثلا لم تكن مأساته في كسله أو غبائه، إنما شجاعته وأمانته ولهذا لم يستطع الهروب من القدر، ولكن سخرية القدر تزيد عمق الشخصية وتساعد على بلوغ نضجها وهنا مازال الناس يستمتعون بقراءة لتراجيديات حتى اليوم».[1]

وهنا يتذكر كافكا نبوءة أبيه ويخبر أوشيما بأن أباة قد تنبأ له أنه سيقتله ويضاجع أمه ويعاشر أخته كما حدث في أوديب تما فيقول أوشيما أنه رأى عمل أبيه عدة مرات «نحات رائع قطعة أصلية، مثيرة وقوية لتثبت مهارته، يعني حقيقية بكل تأكيد».[2] فيكمل أوشيما «لكن نبوءة والدك لم تتحقق، أليس كذلك؟ أنت لم تقتله، كنت هنا في تاكاماتسو عندما قتل، قتله شخص آخر في طوكيو».[3]

يفرد كافكا يديه في صمت ويحدق بهما، تلك اليدان كانتا في ظلام الليل مكسوتين بالدماء، يخبره بقصة الحلم والمعبد «لا أعرف كيف وصل إلى هذا الدم، ولا دم من؟ قد أكون قتلت أبي فعلا... لدي إحساس بأنني فعلتها، كما قلت، كنت في تاكاماتسو ولكن في الأحلام تبدأ المسؤولية أليس كذلك. يومئ أوشيما برأسه»[4]. كأن كافكا هنا يتذكر الملحوظة التي كتبها أوشيما في كتاب عن محاكمة أودولف أيخمان.

تتوالى الأحداث ويخبر أوشيما كافكا أن الشرطة تبحث عنه وأنها جاءت في تتبعه فهذه المرة ليست مثل سابقها وأنها تشك أنه متآمر مع شخص آخر لقتل أبيه يقول: «أولا، عاودت الشرطة الاتصال بي، اتصلوا بي في منزلي الليلة الماضية، يبدو أنهم أصبحوا جديين في تتبعك، ويبدو أن المسألة برمتها توثرهم... أنهم يفكرون في إمكانية أن تكون قد تآمرت مع شخص آخر»[5]. ويقترح عليه الابتعاد عن المكتبة فيقرر أخذه إلى المكان ذاته جبال كوتشي إلى ذاك الكوخ وفي هذه الأثناء يعود كافكا إلى الكهف، ويمعن في الغابة بعيدا، ويقرر الدخول والغوص فيها فينتقل إلى عالم لا ينتمي إلى العالم الأرضي لكنه ليس العالم

[1]- هاروكي موراكامي: كافكا على الشاطئ، ص 264 بتصرف.
[2]- المصدر نفسه، ص 268.
[3]- المصدر نفسه، ص 269.
[4] -المصدر نفسه، ص 302
[5]- المصدر نفسه، ص 440.

الآخر وهناك يلتقي بجنديان هاربان من وقت الحرب العالمية الثانية وهم في نفس الوقت يكونوا في انتظاره وهم من سيرشدونه وهناك سيلتقي بالفتاة في الخامسة عشر من عمرها وهي الآنسة ساييكي وكأنها كانت تنتظره منذ زمن.

أما السيد ناكاتا وهوشينو فيمنحهما السيد ساندرس شقة مجهزة ومعدة ليبقيا فيها حتى ينتهيان مما يريدانه وهناك ينطلقان في البحث عن شيء لكن هذا الشيء لا يعرفه كلاهما، لكن ناكاتا يقول لهوشينو بأنه عندما يراه سيعرفه، فيصادف أن هذا الشيء الذي سعيا جاهدين للبحث عنه هو مكتبة كوميورا وهناك يلتقيان الآنسة ساييكي، السيد ناكاتا وتخبره أنها كانت تنتظره منذ زمن تقول «ما لم أكن مخطئة، أظن أنني كنت في انتظارك

هذا صحيح، أجاب ناكاتا، ولكن ناكاتا تأخر حتى يصل إلا هنا، أرجو ألا أكون قد جعلتك تنتظرين طويلا...، كل شيء على ما يرام، لو كنت عجلت أو تأخرت عن الآن لكنت وجدتني في حيرة اشد على ما أظن، بالنسبة لي هذا هو التوقيت المثالي»[1]، فيتبادلان أطراف الحديث وهناك يخبرها ناكاتا عن حجر المدخل وأنه يجب انهاء الأمر وإعادة كل شيء إلى مكانه وهنا تطلب منه خدمة وهي أن يحرق سيرة حياتها فهي كتبت كل تفاصيل فيها ومع هذا لا تريد أن يقرأه أحد غيرها ولو وضعت في يد أحد آخر وقرأها ستكون الكارثة ويفعل ناكاتا ما قالته له السيدة ساييكي ويحرقا في مكان بعيد وبعدها ماتت الآنسة ساييكي «رفع شعرها لكي يرى وجهها، كانت كلتا عيناها مفتوحتين قليلا، بدت وكأنها في حلم جميل، لكنها لم تكن كذلك، كانت ميتة ومازال أثر الابتسامة على شفتيها، حتى في موتها كانت رقيقة وأنيقة»[2]، أما السيد ناكاتا فهو أيضا يموت في شقة السيد ساندرس يقول هوشينو: «أراهن أننا دخلنا في ماراثون نوم لثلاثة أيام أخرى فكر هوشينو، وإنما لم يحدث ما توقعه، فقبل ظهر اليوم التالي، الأربعاء، كان السيد ناكاتا ميتا، مات بسلام أثناء نومه، كان وجهه وديعا كعادته دائما وبدا نائما —وإنما لا يتنفس

[1]-المصدر نفسه، ص518.

[2]-المصدر نفسه، 526.

فقط».[1] كان الموت كان يريد أن يلاقيهما حتى يحددان ما يفعلانه ثم يموتا كلاهما مثلما حدث لهما الحادث وغير حياة كل منهما.

أما كافكا فيعود في اللحظة الأخيرة من الغابة التي سبقت إعادة حجر المدخل على المعبد... ولو تأخر قليلا لبقي في الغابة إلى الأبد ونفهم أن فرصة الدخول إلى الغابة والعودة منها مرتبطة بحجر المدخل.

فيعود كافكا من الغابة ويقرر العودة إلى طوكيو يقول أوشيما: «ما خططك الآن؟

سأعود إلى طوكيو

وماذا ستفعل؟

سأذهب إلى الشرطة وأقول ما أعرفهن فما لم أفعل سيلاحقونني بقية حياتي، ثم على الأرجح سأعود للمدرسة، ليس لأن هذا ما أريده، لكن على أن أنهي دراستي، وإذا تحملتها لأشهر قليلة وتخرجت، سيكون بإمكاني أن افعل بعدها ما يحلو لي»[2].

ويسلم أوشيما لكافكا لوحة فنية كانت للآنسة ساييكي واسمها كافكا على الشاطئ وكانت قد أوصت أن تسلم اللوحة له ويتذكر ما قالته له الآنسة ساييكي: «أريدك أن تتذكرني، إذا تذكرتني أنت، فلا يهمني إن نسيني الجميع»، وهنا يسأل كرود هل فعلت الصواب؟ ثم يجيبه لقد فعلت الأفضل ثم يطلب منه أن ينام ويرتاح حين تصحون ستغدو جزءا من عالم جديد تماما.

تغفو أخي، وحين تصحو تجد هذا حقيقيا.

لقد غدوت جزءا من عالم جديد تماما»[3].

---

[1] –المصدر نفسه، ص 544.

[2] – هاروكي موراكامي: كافكا على الشاطئ، ص 615.

[3] –المصدر نفسه، ص 261.

2- واقعية الشخصيات:

الشخصيات هي المسؤولة عن تحريك الأحداث وتطورها، وهي من أهم العناصر في البناء الروائي وصعب فصلها عن العناصر الأخرى لأنها ترتبط بالحدث وبحسب الفكرة التي تنطق بها الرواية فهي البوثقة التي تتجمع بداخلها العناصر السردية الأخرى «فالشخصية تسفر لإنجاز الحدث الذي وكل الكاتب غليه إنجازه، وهي تخضع في ذلك لصرامة الكاتب وتقنيات إجراءاته وتصوراته وايديولوجيته أي فلسفته في الحياة»[1].

فالنقاد المحدثون يعدون الشخصية ركنا أساسيا من أركان البناء الروائي «فالشخصية تحقق التلاحم العضوي بين عناصر العمل الروائي من زمان ومكان وحدث وأنواع سرد مختلفة وتؤلف بينها»[2].

ولهذا نجد الشخصية لها دورا مهما في سرد الأحداث وتواليها وثبت فيها الحركة، فهي محور أساسي يمكن أن نقول أنها هي دينامو الرواية، فمع مطلع القرن 19 أصبحت الشخصية لها مكانة هامة في الفن الروائي، إذ أصبح المؤلفون الكتاب يعطونها الدور الأساسي في الرواية، فأصبح لها وجود مستقل عن الحدث يقول عبد المالك مرتاض: «تسعى دائما إلى تحقيق ذاتها وكسب وجودها معتمدة على نفسها وإرادتها ومتمردة على كل شيء موجود في الحياة».[3]

فلكل رواية شخصياتها الخاصة بها تبرز طبيعتها وتحدد أغراضها وتكشف طريقة معالجتها للقضايا «إذ أصبحت كل عناصر السرد تعمل على إضاءة الشخصية وإعطائها الحد الأقصى من البروز، وفرض وجودها في جميع الأوضاع».[4] فهي تعتبر الكائن الحي، لها ميزات داخلية خاصة بكل حالة نفسية وتخضع

---

[1] – إدريس بودية، الرؤية والبنية في رواية الطاهر وطار، منشورات جامعة متنوري، قسنطينة، 2000، ص 23.

[2] – هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي، الأردن، د.ط، 2004، ص 119.

[3] – عبد المالك مرتاض: نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة كتب ثقافية شهرية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، كانون الأول، 1988، ص 89.

[4] – حسين بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 1990، ص 208.

إلى تقنيات وتصورات وإيديولوجيات وعرف عثمان بدري أنها هي «العصب الحي المؤشر للبناء الفني للرواية كله»[1]. فهذا يعني أنها أساس الحركة وبناء الأحداث.

وحسب تعريف رشيد بويجرة «أنها العمود الفقري للعمل الروائي»[2]. فهي تقوم ببناء الأحداث وتماسك بنية النص الروائي.

وتودروف يرى أن الشخصية «تشغل في الرواية وصفها حكاية دورا حاسما وأساسيا بحكم أنها الكون الذي ينتظم انطلاقا منه مختلف عناصر الرواية».[3]

ويرى رولان بارت: «أن الخطاب ينتج الشخصيات فيتخذ منها ظهيرا».[4] فالشخصية جزء من الكون الزماني والمكاني المتمثل في النص، وتأتي على تماثلات دالة حسب ما يقتضيه ظرف المشهد الروائي أو ما يراه الكاتب مناسبا كذلك.

وورد أيضا أن الشخصية «تلعب دورا رئيسيا ومهما في تجسيد فكرة الراوي وهي من غير شك عنصر مؤثر في تسيير أحداث العمل الروائي، إذ من خلال الشخصيات المتحركة ضمن خطوط الرواية الفنية، ومن خلال تلك العلاقات الحسية التي تربط كل شخصية بالأخريات إنما يستطيع الكاتب مسك ذمام عمله وتطوير الحدث من نقطة البداية حتى لحظات التنوير في العمل الروائي وهذا لا يأتي بطبيعة الحال من غير العناية وبصورة مدققة وسلمية في كل شخصية، ويبين أبعادها وجزئياتها سواء كانت علاقات التكوين الخارجي والتصرفات والأحاديث الصادرة عنه»[5]

فمن هذا نستخلص ان للشخصية دور هام وفعال في بناء الرواية باعتبارها أهم مكونات العمل الفني الروائي بحيث تجعل القارئ أكثر اهتماما بها والغاية منها إثارة نفسيته واستفزازه.

---

[1] – عثمان بدري: بناء الشخصية الرئيسية في الروايات لنجيب محفوظ، دار الحداثة، ط 1، بيروت، لبنان، 1986، ص 07.

[2] – رشيد بويجرة محمد: الشخصية في الرواية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص 05.

[3] – عبد الوهاب الرقيق: في السرد (دراسات تطبيقية)، دار محمد علي الحامي، تونس، ط1، 1998ن ص 14.

[4] – عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية (تقنيات السرد) عالم المعرفة، وزارة الثقافة والإرشاد، الكويت، 1998، ص 72.

[5] – نصر الدين محمدك الشخصية في العمل الروائي، مجلة الفيصل، دار الفيصل في الطباعة العربية، السعودية، العدد 57، ماي–جوان، 1980، ص20.

وفي المحكي العجائبي: «الشخصية هي القطب الذي منه ينطلق الحدث فوق الطبيعي، وعليه يقع أي أنها احدى المكونات الأساسية في تحديد الفانتاستيك من خلال المميزات الخلافية، والمتجلية في الأوصاف، والسلوك النسبي المادي والأفعال المتجسدة انطلاقا من الحركات والأقوال»[1].

يعني ذلك أن الشخصية منها ينطلق الحدث العجائبي، وأهم مكونات الحدث من خلال السلوكيات والأفعال في طريق الحركات والأقوال.

وبالحديث عن الشخصية العجائبية يذهب سعيد يقطين في تعريفه لها على أنها «ذات الملامح المفارقة لما هو قابل للإدراك أو التصور، وذلك لكونها مباينة لما هو مرجعي او تجريبي، الشيء الذي يجعلها قابلة للتمثل والتوهم»[2]، فمن هذا نستنتج أن سعيد يقطين جعل للشخصية العجائبية عدة صفات ندركها حسب ملامحها المتعددة وهذا يجعلها تتداخل مع الشخصيات المرجعية والتخيلية.

أنواع الشخصيات:

لكل عمل روائي شخصيات تقوم بتحريك الأحداث فمنها الرئيسية والمساعدة والمشاركة:

أ. الشخصية الرئيسية المركزية:

هي الشخصية التي يطلق عليها اسم الشخصية البطلة وهي فعالة في النص الروائي وتدور حولها معظم الأحداث وتعني المحرك الأساسي لأحداث الرواية، والعمل الروائي يقوم عليها، فليس من الضروري أن تكون بطل العمل دائما لكنها هي الشخصية الحوارية «الشخصية المركزية يتوقف عليها فهم التجربة المطروحة في الرواية ويعتمد على هذه الشخصية في فهم العمل الأدبي».[3] حيث تتمتع بالاستقلالية في

[1] – شعيب خليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص197.

[2] – سعيد يقطين: قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، ط1، 1997، ص93.

[3] – حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء–الزمن–الشخصية) المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص 32.

الرأي وحريته في الحركة داخل النص «وتكون هذه الشخصية قوية فاعلة كلما منحها القاص حرية وجعلها تحرر وتنمو وفق قدراتها وإرادتها».[1]

ب. الشخصية المساعدة (الثانوية):

هي الشخصية المساعدة التي تشارك في تطور الحدث والإسهام في تصويره، وتكون دائما اقل قيمة من الشخصية الرئيسية، ونلاحظ أن وظيفتها أقل قيمة من وظيفة الشخصية الرئيسية، وفي بعض الأحيان تكون أدوارها مصيرية في حياة الشخصية الرئيسية، فهي تضيء الجوانب الخفية للشخصية الرئيسية، «لهذه الشخصية أدوار محدودة إذا قورنت بأدوار شخصيات رئيسية وقد تكون صديق الشخصية الرئيسية وهي تقوم بدور تكميلي مساعد للبطل».[2] بمعنى أن الشخصية الثانوية تساهم في البناء السردي في الرواية فلا يخلو السرد منها.

ويقول عبد المالك مرتاض في التمييز بين الشخصية الرئيسية والثانوية «الحق أننا لا نضطر في العادة إلى الاحتكام إلى الإحصاء من أجل معرفة الشخصية المركزية من غيرها، إنما الإحصاء يؤكد ملاحظتنا كما بظاهرنا بدقة على ترتيب الشخصيات داخل عمل سردي ما وهذا الجزء منهجي إلى حدته في عالم التحليل الروائي، مستمر حتما، وإذا كنا نفتقر في مألوف العادة إلى الإحصاء بمركزية الشخصية من أول قراءة النص السردي، فإن ذلك يعني الملاحظة هي أيضا إجراء منهجي ولكنها تظل قادرة، ولا تملك البرهان الصارم لإثبات دقتها».[3] أي أن الفصل بين الشخصيات الرئيسية المساعدة يكون من خلال الغوص في أحداث الرواية ليس بالاحتكام إلى الإحصاء.

[1] – محمد بوعزة: الدليل إلى تحليل النص السردي، تقنيات ومناهج، دار الجرف للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2007، ص 42.

[2] – المرجع السابق، ص 42.

[3] – عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردين ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، د.ط، د.ت، ص 143.

ج. الشخصيات المشاركة (العابرة):

هذه «الشخصيات ناذرا ما تظهر على مسرح الحدث، ويكون ظهورها عابرا أو مرهونا بسد ثغرة سردية محدودة جدا، ولقد قدمت هذه الشخصيات عن طريق الاستنكار».[1]، فهي دورها غير فعال داخل الحكي السردي فأحيانا يلجا إليها الراوي للاستنكار

فشخوص العالم الروائي تختلف باختلاف الأدوار والأفعال والأحداث المسند لكل شخصية فكل شخصية تكتسب قيمتها من خلال حضورها في الأدوار.

الشخصيــات:

إن طبيعة النص الروائي تفرض وجود شخصيات فمنها من تقوم بدور رئيسي وتسمى شخصيات محورية (رئيسية) وأخرى تقوم بأدوار ثانوية ويطلق عليها شخصيات المساعدة (الثانوية) وأخرى شخصيات المشاركة (العابرة) فهذا النص كان حافلا بالشخصيات فبدون شخصيات لا وجود للرواية وهذا ما جعل هذه الرواية مليئة بالأحداث.

أ- **الشخصيات الرئيسية:**

- **كافكا تامورا:** شخصية رئيسية فهي شخصية تميزت بحضورها القوي الفعال داخل النص وحضورها كان ثابتا في البداية أي من أول صفحة حتى آخرها وأسهم وجودها في ظهور عدة شخصيات.

فكافكا هو مراهق ذو 15 من عمره يعيش مع واله وخطط للهرب من المنزل ويختار يوم عيد ميلاده الخامس عشرة للهرب دون أن يذكر سبب هروبه من منزل أبيه وهو في هذا السن المبكر تاركا مدرسته ومكانه، فبعد الكثير من التخطيط وعلى مدى سنوات يقرر الهروب ويخبرنا عن طريقته للهرب ومتى يهرب وماذا سيحمل بحوزته من لوازم وأغراض وما هي وجهته بالتحديد يقول: «عيد ميلادي الخامس عشرة هو الوقت المثالي لكي أهرب من المنزل، قبل سيكون مبكرا جدان وبعده سأكون قد فوت الفرصة».[2] فالشيء

[1] – حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 44.

[2] – هاروكي موراكامي: كافكا على الشاطئ، ص12.

المحير في هذا لماذا اختار كافكا يوم ميلاده ولماذا سن 15 وليس دونه ولا بعده فهذا ما نشعر به عندما نغوص في أحداث الرواية.

كما نجده يحدثنا عن الأشياء التي سيأخذها من البيت بالأخص من أبيه، يقول: «حين أغادر المنزل، لا آخذ من مكتب أبي مالا فحسب، بل أيضا ولاعة ذهبية صغيرة قديمة –يعجبني شكلها وملمسها–ومطواة بطول خمس بوصات ذات شفرة حادة صنعت لسلخ الغزلان ولها ملمس مخبب هي الأخرى ...أفكر في أخذ ساعة "ال سي أويستر رولكس" المفضلة لدى أبي، ومع أنها جميلة غير أنه لن يكون من شأنها لفت الأنظار إلى».[1]

فالواضح أن هذه الشخصية تولي أهمية للأشياء وإلى الوقت ولكل شيء حتى المظهر والهندام، فقد كان كافكا من يمارسون الرياضة لتقوية عضلاتهم وإبرازها وكل هذا استعداد لليوم المنتظر وهو يوم هروبه من المنزل يقول: «طوال مرحلة الصفين السابع والثامن، قمت بممارسة التمارين الرياضية استعدادا لهذا اليوم».[2]

فالسارد عرفنا بهذه الشخصية من شكلها وتفكيرها ونجد الكاتب قد أولى اهتمام بأبعاد الشخصية سواء النفسية أو الجسمانية أو الاجتماعية فمن الناحية الجسمانية نجده قوي العضلات في أحسن أحواله الصحية حتى أن من يراه يظن أنه أكبر من سنه «قد أعطاني المدربون الشبان هناك دروسا مجانية، وعلموني أفضل التمارين لشد العضلات، وكيفية استخدام المعدات الرياضية لتنمية العضلات، تعلمت منهم أي العضلات نستخدمها يوميا... ينبغي أن أشير إلى أنني طويل القامة، وبمساعدة التمارين أصبح لدي كتفين عريضين وعضلات صدر واسعة، معظم الذين يعرفونني يحسبونني في السابعة عشرة».[3]

وكما كان يرتاد مدرسة خاصة بالطبقة الغنية التي لا تجد فيها سوى أبناء الطبقة الراقية أنيقوا المظهر ومع السلوك الحسن فيها يؤهل الطالب تلقائيا إلى مرحلة الثالثة يقول: «المدرسة التي أرتادها خاصة بأبناء

[1] – المصدر نفسه، ص10

[2] – المصدر نفسه، ص 12.

[3] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

الطبقة العليا، أو بالأغنياء على الأقل، وهي من المدارس التي إن لم يفسد الطالب فيها الأمر حقا –تؤهله تلقائيا للمرحلة الدراسية التالية».[1] فهذا يوضح أنه من أبناء الطبقة العليا أصحاب المدرسة الخاصة ومع هذا فلم يكن من الطلاب المذللين المشاغبين، فقد كان انسان انطوائي لا يحب أحدا ولا يتكلم مع أحد وليس لديه أصدقاء ولم يكن منزعجا من هذا الشيء فكل ما كان يهمه الكتب ودراسته التي كان يفتح فيها دماغه حتى يستوعب قدر الإمكان كل الدروس التي كان يتلقاها، يقول: «جميع الطلبة أنيقو المظهر، متناسقو الأسنان، ومملون إلى أقصى الحدود، فبديهي ألا يكون لي بينهم أي أصدقاء، لقد أحطت نفسي بجدار لا أدعوا أحدا إلى داخله، ولا أغامر بالخروج منه ومن يمكن أن يحب شخصا مثلي؟ لذلك تراقبونني عن بعد. ربما يكرهونني، أو حتى يخشونني لكنني مرتاح لأنهم لا يزعجونني، فتمة مئات الأمور التي تشغلني، منها قضاء معظم أوقات فراغي في التهام الكتب في مكتب المدرسة».[2]

كما كان من الشخصيات التي يهتم بالمظهر الخارجي اهتمام بالغ الأهمية فنجده يخبرنا عن آخر شيء سيقوم به قبل فراره من المنزل يقول: «قبل فراري من المنزل اغسل يدي ووجهي وأقص أظافري وأنظف أذني وأسناني، آخذ وقتي في هذه العملية، فأن يكون المرء نظيفا هو أهم ما في الوجود أحيانا».[3]

فبعد كل هذا يخبرنا ما هي وجهته بالتحديد فيختار شيكوكو، ليس لأي سبب إلا أنه مكان بعيد وغير مشكوك أن يجدوه فيه.

ومما نلاحظه في هذه الشخصية دائما عندما كان يتحدث عن نفسه يتحدث وكأنه يخبرنا عن شخص آخر ليس هو فكان دائما يقول ناكاتا غبي ناكاتا لا يعرف القراءة ولا الكتابة فلم يكن يقول أنا غبي أنا لا أعرف القراءة ولا الكتابة وهذا ما لحظناه في حواراته التي كان يجريها من شخصيات أخرى أو حديثه الذي كان يدور مع القطط يقول: «ناكاتا هو الوحيد الذي يفتقر إلى الذكاء».[4]

[1] – المصدر نفسه، ص 13.

[2] – المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – المصدر نفسه، ص 15.

[4]– المصدر نفسه، ص63

«ناكاتا يحب الحنكليس كثيرا».[1]

«فرصة سعيدة لناكاتا أيضا أن يتحدث معك يا سيد أوتسوكا، هذا رأي ناكاتا أيضا، العالم مليء بكافة أنواع البشر، وكافة أنواع القطط أيضا»[2]

كأنه كان يريد القول إن هذا الشخص لا يعنيني ولست أنا هذا الشخص، شخص آخر لا يمتلني ولا يعنيني شخص في داخلي لكن ليس أنا بالتحديد كأنه كان يرفض هذا الشخص الداخلي، رافض لهذا الغباء الذي أصابه فجأة فنجد هذا الشيء أبدع فيه موراكامي جيدا فقد جعل لكل شخصية أسلوب خاص بها، تنفرد كل شخصية عن الشخصية الأخرى لها أسلوبها ولغتها وهذا ما وجدناه في شخصية ناكاتا، فأسلوبه الطريف في تحدثه هذا عن نفسه وكأنه يحدثنا عن شخص آخر وهي شخصية أجاد موراكامي في رسمها وأجاد فيها بشكل رائع جدا فنجد أن الكاتب صور لنا بعض من الشخصيات التي تعيش الاضطهاد والتهميش في هذا المجتمع تلك الشخصية التي لا يعبئ لها المجتمع، الطفل الذي عانى من قسوة الأب وظلم المعلمة له، والعجوز الذي ينظر له كأنه مجنون يقول في إحدى حواراته «ناكاتا تجاوز الستين من عمره يا سيد أوتسوكا، وصرت معتاد على الأمر، وعلى عدم رغبة الناس في التعامل معي، يستطيع المرء أن يتدبر أمره من دون ركوب القطار، وأبي مات فلم يعد أحد يضربني بعد الآن، وأمي ماتت فلن تعد تبكي... فلو لم أكن غبيا لما منحني المحافظ معونة، ولا كان معي بطاقة خاصة لركوب الحافلة، وإذا قال المحافظ أنت لست غبيا على كل حال، فناكاتا لن يعرف بماذا يجيب»[3] .

ب–الشخصيات الثانوية:

- **الآنسة ساييكي:** هي شخصية من الشخصيات الفعالة في هذه الرواية فقد كانت الآنسة ساييكي تعمل مديرة في مكتبة "كوميورا" وهي مكتبة لعائلة عربية في تاكاماتسو فقد كانت هذه المرأة تتميز بالرشاقة والجمال والمظهر المتألق الراقي يقول عنها كافكا «الآنسة ساييكي المرشدة امرأة نحيلة، أظن أنها في

[1]–المصدر نفسه، ص64.

[2]–المصدر نفسه، ص66.

[3]–المصدر نفسه، ص67.

عقدها الرابع، طويلة نسبيا مقارنة بجيلها... لها طلة رائعة، شعرها الطويل ينعقد بإهمال إلى الخلف، ووجهها ينم عن ذكاء وعذوبة، وعيناها جميلتان، وثمة ابتسامة خفيفة لا تفارق شفتيها»[1] فقد كانت الآنسة ساييكي هي المسؤولة عن هذه المكتبة التي يعود تاريخ انشائها إلى بداية حقبة "الميجي"* وقد أنشئ ليكون مكتبة العائلة ومضافة وأعيد بناؤه في حقبة "تايشو"، وأصبح مكونا من طابقين، فكانت الآنسة ساييكي هي المسؤولة عن هذه المكتبة وكانت هي الدليل في الجولة لمن يريد التعرف على المكتبة وتاريخها، وقد كانت الآنسة ساييكي قديما تعمل كمدرسة في إحدى المدارس وهي والدة كافكا التي تركته وهو في سن الرابعة وأخذت أخته الكبرى بدلا عنه.

- **الآنسة ساكورا:** هي فتاة التقى بها كافكا في رحلته في إحدى الكافيتريات حيث تعرف إليها وكانت رفيقته في الحافلة حتى وصولها إلى تاكاماتسو والتي كانت وجهتهما هما الاثنين فنجد أن كافكا يصفها وصفا دقيقا يقول: «كنت أرشف من الشاي المجاني في الكافتيريا، عندما اقتربت هذه الفتاة وألقت بنفسها على الكرسي البلاستيكي بجانبي ...شكلها طريف إلى حد ما، وجهها غير متناسق –جبين عريض، أنف مسطح، خدان منمشان وأذنان صغيرتان، ذلك النوع من الوجوه الذي اجتمعت عناصره مع بعضها بصعوبة، والذي لا يمكنك المرور به دون أن تلحظه»[2]، فبعد وصولهم تترك له رقم هاتفها إن احتاج لشيء ليتصل بها فقد انتقلت للعيش مؤقتا في تاكاماتسو في إحدى الشقق التي تملكها صديقتها ولتعمل في مكانها في صالون الحلاقة، فهي تعمل مصففة شعر، تقول: «هذه شقة صديقتي، كانت تعمل معي في صالون حلاقة في طوكيو، واضطرت العام الماضي للعودة هنا، ثم قالت أنها مسافرة إلى الهند لمدة شهر وطلبت مني أن أقيم بدلا منها في الشقة وأحل محلها في العمل إلى أن تعود، هي أيضا مصففة شعر، وظننت أنها قد تكون فرصة جيدة لتغيير الإيقاع، أن أترك طوكيو لمدة شهر»[3]، وكما كانت أول من لجئ

[1]–المصدر نفسه، ص67.

*ميجي: حكم إمبراطوري بين عامي1868–1912 وفيها خلقت اليابان تحديثها وارتقت على مصاف القوى العالمية، وسميت بفترة الحكم المستنير

[2]–المصدر نفسه، ص27.

[3]–المصدر نفسه، ص97.

إليها كافكا عند الحاجة إلى مكان آمن بعد الورطة التي وقع فيها فكانت أول من ساعده، والذي يتضح في الأخير بعد كل هذا أنها أخته التي أخدتها أمه معها.

■ **أوشيمـا:** نلاحظ أن هذه الشخصية كانت مرافقة للشخصية الرئيسية والتي هي كافكا منذ وصوله إلى مدينة تاكاماتسو فقد كان أوشيما يعمل هو أيضا في مكتبة العائلة كوميورا بصفته أمين المكتبة فقد كان من العوامل الأساسية التي ساعدت كافكا على الوصول إلى مصيره كما ساعده في الحصول على عمل في المكتبة يقول أوشيما: «لقد قررنا أن نضمك إلينا، لقد أصبحت عضوا في طاقم العمل بمكتبة كوميورا التذكارية، وأنا أعتقد أنك مؤهل لهذا.

أنظر إليه وأسأله بعفوية، أتعني أنني سأعمل بالمكتبة؟

بتحديد أكثر، من الآن فصاعدا صرت جزءا من المكتبة، ستقيم فيها أيضا»[1]

فقد كان أوشيما نعم الرفيق لكافكا كما كان يأخذه إلى كوخه الذي يتواجد في الغابة بعض الفترات يقول أوشيما «إلا أن بقاءك هنا الليلة سيكون مشكلة، ولذا سآخذك إلى مكان آخر حيث يمكنك أن تقيم بضعة أيام حتى نرتب الأمور كلها، هل لديك مانع؟ إنه مكان بعيد نوع ما...»[2]، «لقد بنى أخي هذا الكوخ بمفرده تقريبا، فهو يحب العمل الحرفي، وقد اتخذ من كوخ الحطاب الأصلي بكل خشونية نموذجا له، وأدخل عليه بعض التعديلات»[3]، فقد كان هذا الكوخ يذهب إليه كافكا في بعض الفترات وقد كانت كتجربة ساعدته في النهاية إلى أخذ قرار حاسم بخصوص مستقبله الغامض، كما أفادته هذه الرفقة كثيرا من الناحية الثقافية فقد أصبحت له دراية بعدة أشياء ومعلومات ما كان ليعرفها لولا وجود أوشيما في حياته فنجده يحدثه عن الموسيقى خاصة منها العزف على البيانو بالأخص سوناتا تشوبرت يقول أوشيما: «أحب أن أسمع سوناتا تشوبرت على البيانو بصوت عال وأنا أقود، أتعرف لماذا؟

-لا

[1]-المصدر نفسه، ص122

[2]-المصدر نفسه، ص143.

[3]-المصدر نفسه، ص153.

-لأن عزف سوناتا شوبرت على البيانو بطريقة جيدة يعد من أصعب الأشياء في العالم، معظم هذه السوناتات بنغمة دي D الرئيسية، وهي صعبة فعلا»[1]

كما نجده دائما في حواراته مع كافكا ما كان يستند إلى بعض النظريات والأقوال مثل ما جاء به عن أريستوفانيس يقول: «ما تحدث عنه أريستوفانيس، كيف نتخبط في حياتنا بلا أمل باحثين عن نصفنا الآخر»[2] وكذلك مقولة تولستوي «السعادة تشبيه أما التعاسة فقصة»[3] وأيضا حديثه عن الحرية مع كافكا وجاء في وسط حديثه بتعريف جان جاك روسو للحضارة يقول: «عرف جان جاك روسو الحضارة بأنها عندما يبني الناس الأسوار —ملحوظة ثاقبة جدا وحقيقية-كل الحضارة نتاج لنقص الحرية داخل الأسوار»[4] وهذه الشخصية كانت هي المساعدة للشخصية الرئيسية ونجدها شخصية رزينة عاقلة حكيمة في حديثها وحتى في قراراتها والذي يكتشفه كافكا بعد مصاحبته لأوشيما أنه ليس ذكرا بل (مخنث) يقع بين الذكر والأنثى فأوشيما كان له جسد ذكر وهذا ما اعترف به أوشيما في إحدى نقاشاته في المكتبة مع إحدى السيدتين يقول: «بداية أنا لست ذكر ، يعلن أوشيما

يلي كلامه هذا صمت مطبق من الجميع، أبلع ريقي وأحدق به

أنا امرأة، يقول أوشيما

سأكون ممتنة لو توقفت عن إلقاء النكات، تقول القصيرة بعد أن تأخذ نفسها، بلا ثقة كبيرة، مع هذا وإنما بشعورها بأنه يجدر بها قول شيء ما.

يسحب أوشيما محفظته من بنطاله، ويخرج منها رخصة القيادة ويناولها للمرأة فتنظر إليها، تعقد حاجبيها، وتمررها لصاحبتها الطويلة... يعد الرخصة إلى المحفظة ويعيد المحفظة إلى جيب بنطاله، ثم يسند يديه إلى النضد ويردف، كما تريان بيولوجيا وقانونا أنا، بلا ريب، أنثى... جسدي أنثوي فيزيائيا، أما

[1]-هاروكي موراكامي: كافكا على الشاطئ، ص146.
[2]-المصدر نفسه، ص207.
[3]-المصدر نفسه، ص209.
[4]-المصدر نفسه، ص419.

عقلي فذكوري تماما»[1]، ورغم هذا الاعتراف فإن الصداقة بين كافكا وأوشيما لم تتأثر ولم تعتر بها أي خلافات فشخصية أوشيما في حد ذاتها جذابة للغاية، بطبعه الهادئ وتصالحه مع نفسه، ومعارفه الواسعة التي لم يكن يبخل بها على أحد.

- **هوشينـــــو**: هي أيضا شخصية فاعلة أيضا في هذا المتن فهو أيضا ساعد ناكاتا لتحقيق مهمته، فقد كان من سائقي الشاحنات الذي ساعد ناكاتا للوصول إلى تاكاماتسو وقد كان ناكاتا يذكره بجده وهذا من أول الأشياء التي جعلته يقبل ويساعده لأجله يقول لكن ماذا عن عملك لا تقلق، سوف أجده عندما أعود، لقد عملت ساعات إضافية كثيرة، وكنت أفكر في أخذ بضعة أيام إجازة»[2]

فقد قدم هوشينو المساعدة لناكاتا دون مقابل حتى وجبات الطعام هو من كان يدفعها فكل هذا قدمه له بدافع التعويض ندما لتركه لجده يموت وهو يعبر عنه بقول هوشينو «حسنا سأصطحبك معي لأنك تذكرني بجدي لا أعرف كيف، ربما بسبب شكلك أو طريقة كلامك، كأنك خارج الموضوع، بطريقة ما، في النهاية صر جدي خرفا ومات، منذ سنوات قليلة»[3]

فقد كان هوشينو في قوات الدفاع الذاتي وكان في مرحلة الثانوية مشاغب وكان يتورط في المشاكل حتى أن الشرطة ألقت عليه القبض عدة مرات وبعد تخرجه لم يتلقى وظيفة وهذا ما جعله يلتحق بقوات الدفاع الذي فبالنسبة لوالديه كانا يعتبرانه إنسانا فاعلا وكان جده هو فقط من يعبأ لأمره مع هذا لم يكن هوشينو يقدم أي شكر لجده لما كان يفعله من أجله وهذا ما حز فيه وجعله يقدم يد العون لناكاتا وفي رحلته مع ناكاتا تعلم أشياء وتعرف على أشياء لم يكن يعرفها ولم يكن يعرها أي اهتمام حتى أنه أصبح يقرأ كتب ويرى الحياة من زاوية مختلفة عن ما كان يراها عليها، يقول: «أغرب ما في هذا كله هو أنت يا سيد ناكاتا ، أنت غيرت حياتي، الأيام العشرة التي أمضيتها معك، لا أعرف جعلتني أرى الأمور بطريقة مختلفة، أمور ما كنت لأعرها أي اهتمام في السابق تبدو الآن مختلفة»[4] فلولا هذه الشخصية ما كان

[1]-المصدر نفسه، ص238.

[2]-المصدر نفسه، ص287.

[3]-المصدر نفسه، ص257.

[4]-المصدر نفسه، ص156.

ناكاتا وصل إلى مراده وقام بمهمته فهو من قام بالكثير من الخطوات وناكاتا كان يملي عليه فقط ما يمكنه أن يفعله في بعض الأحيان حتى أنه هو بنفسه قام بإنهاء ما كان ناكاتا يريد فعله.

- **كيوتشي تامورا أو (جوني ووكر)**: هو شخصية غامضة أو يمكن أن نقول شخصية مضطربة فهو كان نحات عالمي مشهور فهو خريج كلية النحت بمعهد الفنون بطوكيو، ومعروف بقطعه الفنية المتميزة في الأوساط الفنية، كما كان يعمل كأستاذ زائر في أحد معاهد الفنون ومعروف عن أعماله الفنية أنها كانت دائما ما تدور حول موضوع اللاوعي البشري، وكانت فريدة الأسلوب وتتنافس مع كل ما هو تقليدي إلا أنه وجد مقتولا في منزله بالضبط في حجرة مكتبه وهذا ما فوجئت به خادمته عندما وجدت جثته عارية وملقاة على الأرض وملطخة بالدماء.

فكيوتشي هو أب كافكا فنجد أن العلاقة بينهما كانت متأزمة فأب كافكا كان غريب الأطوار وكان معظم الوقت يقضيه في محترفه الذي يقع في المدينة موساشيو، وعند قدومه إلى المنزل لم يكن في مكتبه فكانت العلاقة بينهم سيئة لدرجة أن والده يخبره أن هناك لعنة ستحل عليه ومن خلالها سيقتل الولد أباه وسيضاجع أمه وأخته، ومما نلاحظه أن أب كافكا كان يدعو نفسه بجوني ووكر وهو اسم إحدى الشركات البريطانية التي كانت تضع الويسكي المخلوط وأصبحت ماركة عالمية وشهيرة وكانت جد مرغوبة، فكل شخصية من شخصيات هذا المتن أعطاها موراكامي ميزة خاصة وصورة خاصة ورمز معين وهذا ما يجعلنا مشدودين لها بصفة تجعلك تحاول دائما قراءة المزيد فيها لتكملها، يقول: «كل من يحب الويسكي يعرفني على الفور ولكن لا عليك، اسمي جوني واكرن يعرفني تقريبا جميع الناس، لست أتفاخر، لكنني مشهور في العالم كله، إنني أيقونة إذا شئت القول، بالطبع لست جوني واكر الحقيقي، العفو»[1].

[1]-المصدر نفسه، ص167.

3- واقعية الزمن:

الزمن مهم في البناء القصصي فهو «مجموعة العلاقات الزمنية (السرعة، التتابع، البعد...الخ) بين المواقف والمواقع المحكية وعملية الحكي الخاصة بهما وبين الزمان والخطاب المسرود والعملية المسرودة»[1] وهذا يعني أن الزمن يحقق التتابع في الأحداث ويساعد في عملية الحكي ونجد الزمن يحتكم لآيتين هما: الاستباق والاسترجاع، وهذا ما وجدناه بارزا في رواية كافكا على الشاطئ.

أ-الاسترجاع:

«هو عملية سردية تعمل على إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد، وتسمى هذه العملية الاستذكار Rétrospection»[2].

فالاسترجاع في التقنيات الزمنية السردية الأكثر حضورا، فهو بمثابة نافذة على الماضي إذ يستدعي الراوي الماضي بجميع مراحله ليوظفه في الحاضر، فيصبح جزء لا يتجزأ من نسيجه.

وقد حفلت الرواية بعديد من استرجاعات منها ما هي داخلية ومنها ما هي خارجية، وهذا ما يوضحه المقطع الوارد في الرواية: «فيما يلي مقابلة مسجلة مع "سيتسوكو أوكاموتشي"(26عاما)، مدرسة فصل (4.ب) في المدرسة العامة ببلدة (الاسم محذوف) بمقاطعة (الاسم محذوف) ويمكن الحصول على الشرائط التسجيلية للمقابلة بالاستخدام لرمز PTY-722-SQ-118.

انطباعات المحقق المسؤول عن المقابلة للملازم أوكونور: سيتسوكو أوكاموتشي شابة ضئيلة الحجم، جذابة وذكية، وتتمتع بحس عال بالمسؤولية، وقد أجابت عن الأسئلة بدقة وأمانة، وعلى الرغم من تأثرها بالصدمة التي سببها لها الحادث، تتوتر بشدة عندما تحاول أن تتذكر، ويميل عندها إلى التحدث ببطء.

لابد من أن الساعة كانت بعد العاشرة صباحا حين رأيت ضوءا فضيا يومض عاليا في السماء»[3]

---

[1] – عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية، الدراسات والبحوث الإنسانية، القاهرة، ط1، 2009، ص 103.

[2] – سمير مرزوق، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، تحليلا وتطبيقا، ديوان المطبوعات الجامعية، والدار التونسية للنشر، الجزائر، ط1، (د.ت)، ص80.

[3] – هاروكي موراكامي: كافكا على الشاطئ، ص 18.

فهنا استحضر الروائي الحادثة التي حدثت مع المدرسة التي يرد اسمها هنا بـ "سيتسوكو أوكاماتشي" مع التلاميذ الذين أغمي عليهم فجأة ما عدى هذه المدرسة التي لم يغمى عليها وهي التي ذهبت وجلبت المساعدة وهذه الحادثة كانت مسجلة في سجلات المخابرات اليابانية والأمريكية ونجد في هذا التحقيق وفي مقطع آخر يطالب فيه المحقق من المدرسة وصف أول مجموعة انهارت: «صفي المجموعة التي انهارت أولا؟

كانت مجموعة فتيات، ثلاثة فتيات صديقات، ظللت أنادي عليهن، وأصفع خدودهن –بقوة في الحقيقة دون أن يصدر عنهن أي رد فعل، لم يشعرون بشيء، انتابني إحساس بأنني ألامس الفراغ.

أول ما خطر ببالي أن أرسل في طلب المساعدة من المدرسة، إذ كان مستحيلا أن أحمل الأطفال الثلاثة وحدي، فرحت أبحث عن أسرع الأطفال في الفصل، أحد الصبيات، وعندها وجدت جميع الأطفال فاقدي الوعي»،[1] فهذا الاسترجاع جاء ليعطي لنا معلومات عن الحادثة التي وقعت وكيف تعاملت معها التحقيقات اليابانية.

ويأتي استرجاع آخر يتحدث فيه كافكا عن يومه كيف كان يمر وكيف كان يقضي يومه بعد المدرسة «اعتدت أن أذهب بدراجتي الهوائية بعد المدرسة إلى المكتبة العامة في الحي، دائما تجدني هناك حتى في العطل... كنت ألتهم جميع أنواع الكتب من روايات وسير ذاتية وتاريخ– كل ما هو متوفر، وحين انتهيت من قراءة كتب الأطفال– بدأت بكتب البالغين، ومع أنني لم أكن أفهم منها الكثير، غير أنني كنت أقرأها حتى الصفحة الأخيرة، وعندما أتعب من القراءة أذهب إلى إحدى الكبائن السمعية وأضع سماعتين للأذنين، وأستمتع بالموسيقى، وبما انني جاهل في الموسيقى، فقد كنت أجول بين الأقراص المدمجة وأسمعها تباعا، وهكذا تعرفت على ديوك إلينغتون، والبيتلز، وليد زيبلن»،[2] ونجد استرجاعا آخر على لسان ناكاتا العجوز الغبي الذي يتحدث فيه عن الحادث الذي جعله محدود الذكاء:

«صحيح، هذا ما قاله ناكاتا بالضبط، كان هذا عندما كنت في التاسعة

ما هي هذه الحادثة؟

[1] – هاروكي موراكامي: كافكا على الشاطئ، ص 23.

[2] –المصدر نفسه، ص 44.

ناكاتا لا يتذكر حقا، وهم أيضا لا يعرفون السبب لكني أصبت بحمى شديدة لثلاثة أسابيع، وظللت فاقد الوعي طوال هذا الوقت، قالوا لي إنني كنت نائما في السرير في المستشفى وكانوا يطعمونني بالأنابيب، وعندما صحوت أخيرا، لم أتذكر شيئا، كنت قد نسيت وجهي أبي وامي، والقراءة والحساب، ونسيت البيت، واسمي حتى، بات رأسي فارغا تماما، مثل حوض الحمام حين تنزع سدادته، ولكنهم أخبروني أن ناكاتا قبل الحادث كان دائما يحصل على درجات جيدة».[1] فهنا ناكاتا يتذكر كيف وجد نفسه حينما أفاق من الغيبوبة التي دخلها وكيف آلت حالته بعد هذا الحادث الذي دمر شخصه.

ويأتي استرجاع آخر للفتاة ساكورا «كنت أعيش في أيشيكاول بشيبا، ولك أكن على وفاق مع والدي، وكنت أكره المدرسة، فسرقت بعض النقود منها وفررت، وحاولت أن أبتعد قدر الإمكان، كنت في السادسة عشرة، ابتعدت حتى وصلت إلى أباشيري، حتى هوكايدو، وصادفت في طريقي مزرعة وسألت أصحابها إذا كان يمكنني العمل لديهم، قلت لهم إنني سأعمل في أي شيء، وسأعمل جيدا، ولا أريد راتبا مادام هناك ملاذ وطعام، عاملتني سيدة المنزل بلطف وأجلستني وقدمت لي الشاي وطلبت مني ان انتظر فقط، ما أتذكره بعد هذا وقوف سيارة دورية بالخارج والشرطة تعيدني إلى البيت مرة أخرى... عندها أدركت أنه علي تعلم صنعة ما، حتى إذا ذهبت إلى أي مكان وجدت عملا، فتركت المدرسة الثانوية والتحقت بمعهد مهني وأصبحت مصففة شعر»،[2] فقد حاولت ساكورا هي أيضا الهرب من والديها هي الأخرى وسرقت نقود منهما وحتى هي كانت في سن مراهقة لكن محاولتها باءت بالفشل عكس كافكا الذي خطط لكل شيء بروية واتقان وبعدها قرر.

كما نجد استرجاعا آخر «أروح أخبره بكل شيء، كيف فقدت وعيي لساعات في تلك الليلة وأنا في طريق العودة إلى الفندق، وكيف صحوت في الغابة خلف المعبد، وقميصي مرطب بدم أحدهم، وكيف غسلت من على القميص في دورة المياه، وكيف امحت ساعات عديدة من ذاكرتي».[3] في هذا الاسترجاع

[1] – هاروكي موراكامي: كافكا على الشاطئ، ص 67.

[2] –المصدر نفسه، ص 98.

[3] –المصدر نفسه، ص 269.

تذكر كافكا اليوم الذي وجد نفسه ملقا على أرض المعبد، بعد أن فقد الوعي وأفاق وهو لا يتذكر ماذا فعل ومع من كان وأين كان.

كما نلتمس استرجاعا آخر وهو تذكر هوشينو كيف كان وكيف أصبح «كان هوشينو الولد الثالث بين خمسة أولاد لأسرة من المزارعين، وقد ظل ولدا مؤدبا حتى المدرسة الثانوية، لكن بعد انشائه إلى معهد التجارة تعرف إلى عدد من أصحاب السوء، وبدأ يتورط في المشكلات، حتى أن الشرطة قبضت عليه مرات عدة، استطاع أن يتخرج لكنه لم يستطع إيجاد وظيفة لائقة –ولم يكن ينقصه في خضم مشقاته تلك سوى مشكلاته مع إحدى الفتيات–ولذا قرر أن يلتحق بقوات الدفاع الذاتي»[1].

أ–الاستبـاق:

الاستباق هو «عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت، أو الإشارة إليه مسبقا، وهذه العملية تسمى هي النقد التقليدي سبق الأحداث Anticipation»[2]

كما يعد «مفارقة زمنية سردية تتجه إلى الأمام بعكس الاسترجاع، والاستباق تصوير مستقبلي لحدث سيأتي مفصلا فيما بعد، إذ يقوم الروائي باستباق الحدث الرئيسي في السرد بأحداث أولية نقلت صراحة عن حدث ما سوف يقع في سرد».[3]

ومع حضور هذه التقنية في السرد الروائي إلا أنها تكون أقل على الصعيد الكمي على العموم، لكن حضرها في هذا المتن كان لافتا، فنجد استباقا قامت به الشخصية الرئيسية (كافكا) الذي كان قد وضع خطة لحياته الجديدة ورسم لها مسارها: «في عيد ميلادي الخامس عشر سأهرب من البيت، سأرحل إلى بلدة نائية، وأعيش في مكتبة صغيرة، يحتاج سرد الأمر، بكل تفاصيله، أسبوعا لهذا أقول فقط العنوان الرئيسي: في عيد ميلادي الخامس عشر، سأهرب من البيت، وأرحل إلى بلدة نائية، وأعيش في مكتبة صغيرة.

[1] –المصدر نفسه، ص 308.

[2] – سمير مرزوق، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، تحليلا وتطبيقا، ص 80.

[3] – مها حسن قصراوي: الزمن في الرواية العربية، دار فارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2004، ص 211.

قصة تشبه القصص الخرافية، لكن صدقوني ليست كذلكن أيا يكن تأويلكم لها»[1].

ونجد استباقا آخر «أنظر من الواجهة إلى المحطة التي تعج ببشر يندفعون ذهابا وإيابا، كلهم في أفضل حلة، يحملون حقائب سفر أو حقائب عمل، وجميعهم ذاهبين لقضاء أعمالهم الملحة، يسرح ذهني في هذا الزحام الذي لا ينقطع، وأتخيل المشهد بعد مرور مائة عام من الآن، كل هؤلاء —ومن بينهم أنا– سيكونون قد اختفوا عن وجه الأرض وتحولوا إلى رماد أو تراب خاطر غريب يجعل كل ما أراه أمامي يتخذ مظهر غير حقيقي، وكأن ريحا ستهب وتذروه».[2] هذا الاستباق الذي جاء على لسان كافكا كرحلة زمنية في المستقبل الذي جال فيه بفكره وخياله إلى فترة بعيدة وصور لنا كيف ستؤول عليه الأوضاع كما له استباق آخر كذلك يجول في بحر خياله متخيلا محاكمته تماما مثل أدولف إيخمان: «لقد كانت كنزتي البيضاء ملطخة بالدم الذي غسلته بيدي هاتين، وكان كثيرا بحيث اصطبغت المغسلة بالأحمر، أتصور أنني سأحاسب على هذا الدم، أحاول أن أتصور محاكمتي، يتكالب المدعوون لإدانتي، ويؤشرون نحوي غاضبين، وأنا أصر على أنه لا يجوز محاسبة المرء على شيء لا يستطيع تذكره، أقول لهم: لا أدري ما حدث فعلا، لكنهم يردّون بهذا: لا يهم حلم من الذي بدأ الأمر، فلديك الحلم نفسهن ولذا تتحمل المسؤولية عن كل ما حدث في الحلم، هذا حلم تسلل إلى داخلك على رواق روحك المظلم.

تماما مثل أدولف إيخمان العالق —شاء ذلك أم أبى–في الأحلام المنحرفة لرجل يدعى هتلر».[3]

ونجد استباقا آخر لناكاتا حينما حاول أن يعالج ظهره فهو كان يعاني من آلام في الظهر ناجمة عن انزياح عظامه عن موضعها بالرغم من ان ناكاتا كان غبي ولا يعرف القراءة ولا الكتابة ولم يكن طبيبا ولا دكتورا إلا أنها كتنت من بعض مكتسبات ناكاتا بعد الحادث «سيد هوشينو، عظامك منزاحة قليلا من موضعها.

ليس بالشيء المفاجئ، كل حياتي منزاحة عن موضعها، أجاب هوشينو متثائبا

سيتسبب لك هذا بالكثير من الأوجاع ما لم تفعل شيئا حياله.

[1] – هاروكي موراكامي: كافكا على الشاطئ، ص 9.

[2] –المصدر نفسه، ص 73.

[3] –المصدر نفسه، ص 175.

هذا رأيك؟

ستشعر بالصداع، ولن تتمكن من التبرز جيدا، ثم سيخذلك ظهرك

لن يكون هذا جيدا

ما سأفعله سيوجعك بعض الشيء، ألديك مانع؟

لا، تصرف على راحتك

للأمانة، سوف يؤلمك كثيرا»[1]

ونجد كذلك استباقا آخر: «بينما كانا يأكلان ظهرت الخادمة لتنظيف الغرفة، ولكن هوشينو قال لها ألا تزعج نفسها، فهما لا يحتاجان إلى ذلك.

ألن تخرجا إلى أي مكان؟

لا لدينا عمل ننجزه هنا

لأنه سوف يكون هناك رعدن أضاف ناكاتا

رعد، فهمت...، قالت الخادمة بارتياب قبل أن تغادر...

ما إن بدأ الرعد، حتى جلس هوشينو وناكاتا متقابلين، بينهما الحجر...

هناك احتمال أن يحدث شيء غريب

أتمازحني؟ قال هوشينو، إن كل ما حدث حتى الآن كان غريبا كفاية»،[2] هكذا كان ناكاتا يتنبأ بحال الطقس دائما قبل أن يحصل شيء.

[1] – هاروكي موراكامي: كافكا على الشاطئ، ص 314.

[2] –المصدر نفسه، ص 406.

4- واقعيـة المكـان:

المكان هو عنصر أساسي في العمل القصصي، فكل حدث له مكان يقع فيه «فهو الأرضية التي تدور فيها الأحداث وتتوزع فيها الشخصيات فهو يقوم بالدور نفسه الذي يقوم به الديكور والخشبة في المسرح».[1]

ويقول ياسين النصير «أن المكان عندنا شأنه شأن أي عنصر من عناصر البناء الفني يتجدد عبر الممارسة الواعية للفنان، فهو ليس خارجا مرئيا، ولا حيزا محدد المساحة، ولا تركيبا من غرف وأسيجة ونوافذ، بل هو كيان من الفعل المغير، والمحتوي على تاريخ ما».[2]

وقد تضمنت رواية كافكا على الشاطئ أمكنة عديدة، جرت فيها الأحداث والوقائع، وتبقى كل هذه الأحداث التي جرت في بلدة واحدة اليابان فنجد أن الأماكن يابانية والأسماء يابانية حتى الأكلات يابانية وكأن هذا ما كان يرمي موراكامي إلى كشفه.

أ-الأماكن المغلقة:

يمثل المكان المغلق «غالبا الحيز الذي يحوي حدود مكانية تعزله عن العالم الخارجي، ويكون محيطه ضيق بكثير بالنسبة للمكان المفتوح، فقد تكون الأماكن الضيقة مرفوضة لأنها صعبة الولوج، وقد تكون مطلوبة لأنها تحتل الملجأ أو الحماية التي يأوي إليها الإنسان»[3]

❖ **البيت أو المنزل:** هو مكان الاستقرار ومكان الراحة والهدوء وهو المكان الذي نملك فيه ذكريات والمكان الذي يجمع العائلة، ففي رواية كافكا على الشاطئ يذكر البيت وأحيانا يغير اسم البيت

[1] – صلاح إبراهيم: الفضاء ولغة السرد في رواية عبد الرحمان منيف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2003، ص13.

[2]– حنان محمد موسى حمودة: الزمكانية وبنية الشعر المعاصر، جدار الكتاب العالمي للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 2006، ص 23.

[3] – محمد صابر عبيد سوسن هادي جعفر البياتي: جماليات التشكيل الروائي، دراسة في الملحمة الروائية، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريان ط1، 2008، ص 171.

بالمنزل وذكر البيت حينما قرر الهرب «في عيد ميلادي الخامسة عشرة سأهرب من البيت، وأرحل على بلدة نائية، وأعيش في مكتبة صغيرة».[1]

وحينما يعاود كيفية هروبه يقول: «حين أغادر المنزل، لا آخذ من مكتب أبي مالا فحسب، بل أيضا ولاعة ذهبية صغيرة قديمة –يعجبني شكلها وملمسها–ومطواة بطول خمس بوصات ذات شفرة حادة صنعت لسلخ الغزلان ولها ملمس محبب هي الأخرى"،[2] ويقول أيضا قبل فراري من المنزل أغسل يدي ووجهي وأقص أظافري وأنظف أذني وأسناني، آخذ وقتي في هذه العملية، فأن يكون المرء نظيفا هو أهم ما في الوجود أحيانا».[3]

فبالنسبة لكافكا أن هذا المكان ليس هو الذي يشعر فيه بدفء العائلة فقد كان دائما فارغا، ولم يشعر فيه بالانتماء ولا الاحتواء فيقرر الهرب من هذا المكان باحثا عن مكان آخر يشعر فيه بالدفء.

❖ **المدرســـة**: هي المكان الذي كان يدرس فيه كافكا وقد كانت مدرسة خاصة فقط لأبناء الأغنياء والذين ينتمون إلى الطبقة العليا وكان فيها نظام حسب الطالب وتفوقه وسلوكه إذا كان الطالب بعيدا عن المشاكل ومنضبط يتأهل إلى المرحلة الدراسية التالية تلقائيا، ومع هذا كان كافكا لا يحس فيها أيضا بانتمائه فقط كان يدرس ويشد انتباهه للدرس ويحاول قدر الإمكان أن يستوعب ما أمكن من المعلومات وهذا ما نصحه به الفتى كرو، كما لم يكن لديه أصدقاء ولم يكن يتكلم مع الآخرين باستثناء المدرسين في صالة الجمباز يوم فقد تعلم أفضل التمارين لشد وتنمية العضلات وهذا ما جعله يبدو أكبر سنا مما هو عليه فقد كانت ملاذ له لتلقي التمارين الرياضية والمعلومات والتقنيات التي يعلمونه إياها في الفصل «بديهي ألا يكون لي أصدقاء، لقد أحطت نفسي بجدار لا أدعو أحدا إلى داخله، ولا أغامر بالخروج منه، ومن يمكن أن يحب شخصا مثلي؟»[4] فهو كان قليلا ما يضحك أو يبدي أي مشاعر الشيء الوحيد الذي كان يريده هو أن يصبح أقوى شخص حتى يتمكن من النجاح في هذا العالم.

[1] –هاروكي موراكامي: كافكا على الشاطئ، ص 9.
[2] – المصدر نفسه، ص 10.
[3] –المصدر نفسه، ص 15.
[4] –المصدر نفسه، ص 13.

❖ **الحافلــة:** هي الوسيلة التي انتقل بها كافكا وبالنسبة له هي أرخص وسيلة التي يمكنها أن تقله دون تكلفة كبيرة، فقد كانت أول خطوة لتحقيق الحلم فهي التي ستأخذه من المكان المرفوض إلى المكان المراد كأنها الجسر الذي سيعبر من خلاله من منزله الذي لا يجد فيه شيئا يجذبه أو يحببه فيه ليعيش فيه إلى مكان يبحث فيه عن كيانه ووجوده مكان يجد فيه نفسه، كما كانت هي نفس الحافلة التي أقلت ساكورا إلى تاكاماتسو وهي نفسها التي جمعتهما مع بعض وكانت مكان التعارف «هل أستطيع الجلوس بجانبك حتى نصل إلى تاكاماتسو؟ كل ما في الأمر أنني لا أستطيع الاسترخاء حين أجلس وحدي».[1]

❖ **الفنــدق:** هو أول مكان لجئ إليه بعد هروبه من منزلهم فكان الفندق هو الملاذ الوحيد كما كان من ضمن مخططاته الأولى فقد فكر حينما يهرب أين سيبيت وما هو المكان الذي لا يمكن للشرطة أن تجده فيه –وهذا مؤقتا فقط– حتى يجد حلا آخر «لو كنت أنوي التوفير حقا لنمت على أي مقعد خارج المحطة خصوصا أن الطقس دافئ، أو ربما كنت نمت في حقيبة نومي في أي حديقة عامة، ولكن عندما ستأتي الشرطة وتطلب هويتي –وهذا ما علي تجنبه بأي ثمن– لذا اخترت الفندق على الأقل لثلاثة أيام، وبعدها سأجد حلاً ما»،[2] فقد كان فندقا من الدرجة الثانية فهو لم يكن يبحث عن فندق مميز من الطراز الرفيع بل سقف يحويه ويقيه من البرد والحر والشرطة بالدرجة الأولى فهو لم يبلغ سن الرشد بعد ولا يملك هوية كما أنه هارب من منزلهم ولا يريد أن تعيده الشرطة إلى منزلهم فهو يريد أن يكون حرا «يراودني الخاطر، أنا حر، فأغمض عيني وأروح أتأمل بعمق هذه الفكرة لكني لا أدرك حقا ما قد يعنيه هذا كل ما أعلمه أنني وحدي، وحدي تماما في مكان لا آلفه، كمستكشف معزول أضاع بوصلته وخريطته، أهذا ما يعنيه أن تكون حرا؟ لا أدري شيئا، فأتخلى عن التفكير»[3] فقد كان الفندق ملاذ للنوم بعد قضاء وقته كله في المكتبة، فكان من الأماكن التي يشعر فيها بالاطمئنان والسكون والاستقرار.

❖ **المطعــــم:** هو مكان للأكل في أغلب الأحيان وقد يكون أحيانا مكانا لتبادل أطراف الحديث «أتناول إفطاري في المطعم المجاور لردهة الاستقبال في الفندق، والمكون من الخبز المحمص والحليب

[1] – هاروكي موراكامي: كافكا على الشاطئ، ص 30.

[2] –المصدر نفسه، ص 43.

[3] –المصدر نفسه، ص 59.

الساخن واللحم المدخن والبيض، أنهي هذا الإفطار المجاني بسرعة هائلة من دون أن أقترب حتى من الشبع»[1] كان آخر ما فعلاه سويا أن تناولا وجبة في مطعم استراحة فطلب هاجيتا طبقي حنكليس، وعندما أصر ناكاتا أن يدفع تعبيرا عن امتنانه على التوصيلة، هز السائق رأسه بعناد»[2] «طبقا سمك مشوي وأمليت، صاح هوشينو بالنادلة وطبق أرز كبير»[3]« خرجا من محطة تاكاماتسو ودلفا إلى مطعم نودلز وتناولا الأودون للغذاء... استمتع ناكاتا بكل خيط من خيوط النودلز في طبق الأودون»[4] فقد كان معظم الأكل لشخصيات في المطعم كأن موراكامي تعمد ذكر أسماء المطاعم وأسماء الأكلات حتى يعرفنا بالأطباق المعتمدة والمشهورة في اليابان.

❖ **القطــار**: من وسائل التنقل التي اعتمها كافكا حتى ينتقل من المحطة إلى المكتبة ومن المكتبة للمحطة فهي وسيلة انطلاق من مكان ووصول إلى مكان، ووسيلة سفر أي تنقل وتغيير الوجهة من إلى «أشتري وجبة غذاء من المحطة وأستقل القطار، أصل إلى مكتبة كوميورا التذكارية في الحادية عشر ونصف»[5]

❖ **المكتبــة**: هي من الأماكن التي كان يتردد عليها كافكا يوميا فقد كان اهتمامه بالكتب بالغا، كما تعتبر المكتبات مصدر الحصول على المعلومات البيانات المحتاجة، فقد تجد فيها كل الكتب التي لا تستطيع شراءها وقد كانت بالنسبة لكافكا شغله الشاغل في أوقات فراغه «ثمة مئات الأمور التي تشغلني، منها قضاء معظم أوقات فراغي في التهام الكتب في مكتبة المدرسة»[6] حتى حينما هرب من منزله بحث عن مكتبة ليقضي فيها وقته وكانت مكتبة كوميورا هي المكان فبالنسبة له المكتبة كانت منزله الثاني «كانت المكتبة بمثابة بيتي الثاني، أو لعلها كانت بيتي الحقيقي أكثر من المكان الذي عشت فيه، وبما أنني

[1] –هاروكي موراكامي: كافكا على الشاطئ، ص 70.
[2] –المصدر نفسه، ص 254.
[3] –المصدر نفسه، ص 274.
[4] –المصدر نفسه، ص 318.
[5] –المصدر نفسه، ص 74.
[6] –المصدر نفسه، ص 13.

من الرواد الدائمين فقد تعرفت على جميع السيدات العاملات هناك، وكن يحيينني بالاسم».[1] وقبل مجيئه إلى تاكاماتسو سمع عن مكتبة كوميورا التذكارية وعن الحديقة التي تحيط بهذا المبنى وتمنى زيارتها وأول ما سأل عنه حينما وصل هو المكتبة وأصبحت مكانه في النهار.

❖ **الكــوخ**: من الأماكن التي تستعمل كمأوى للعيش بشكل مؤقت، وقد تتواجد في قبائل البدو الرحل، وقد يتواجد في المناطق الاستوائية والشبه استوائية وقد كان الكوخ من الأماكن التي لجأ إليها كافكا هربا من الشرطة والذي ساعده للوصول إليها صديقه أوشيما والذي كان ملك لعائلته وقد كان في الغابة «أمامنا بناء صغير، كوخ خشبي الظلام الشديد فلا أرى منه الكثير، مجرد كيان مبهم وراءه... الكوخ عبارة عن حجرة كبيرة تشبه الصندوق، فيها سرير صغير، وطاولة مع كرسيين خشبيين، وأريكة بالية، وحصيرة بائسة، وقطع أثاث رثة متناثرة هنا وهناك»[2] وفي هذا المكان اكتشف فيه نفسه.

ب–الأماكن المفتوحة: هي الأماكن الكثيرة الحركة والتي تجتمع فيها مختلف أنواع البشر وتتمثل عادة في الأماكن العامة:

❖ **طوكيــو**: هي المكان الذي نشأ فيه وترعرع حتى بلغ من عمره خمسة عشر سنة ودرس بثانويتها لكن دائما ما كان يحاول الهرب والخروج من هذه البلدة ففي قراره لم تكن تعني له شيئا كما لم يكن له فيها أحد وكانت هي نقطة الانطلاق «نادرا ما خرجت من طوكيو، فكل ما أراه الآن يبدو طازجا وجديدا، ينطلق القطار من البلدة فارغا تقريبا من الركاب لكن الأرصفة المقابلة تزدحم بالتلاميذ بزيهم المدرسي وحقائبهم المتدلية من أكتافهم»[3]، فهو لطالما أراد أن يرحل من هذا المكان إلى مكان يحس فيه بالدفء والراحة.

❖ **شيكوكــو**: هي مكان الوصول وهو المكان الذي أراد الذهاب إليه بالرغم من عدم معرفته له وعدم زيارته له سابقا إلا أنه كان دائما يحس بشعور يجذبه نحو هذه المدينة دون غيرها «أقرر أن شيكوكو

[1]–المصدر نفسه، ص 44.

[2]–هاروكي موراكامي: كافكا على الشاطئ، ص 152.

[3]–المصدر نفسه، ص45

هي وجهتي، ليس من سبب محدد لهذا الخيار، سوى أنني حين نظرت إلى الخريطة شعرت أن شيكوكو هي المكان الذي يجب أن أتوجه غليه كل مرة كنت أنظر فيها إلى الخريطة أشعر أن المدينة تجرني إليها. إنها مدينة بعيدة تقع في جنوب طوكيو، وتفصلها المياه عن البر الرئيسي، وجودها دافئ، لم أذهب إليها سابقا وليس لي فيها أصدقاء أو أقارب، فإذا بدأ أحدهم بالبحث عني –وهو أمر مشكوك فيه–فستكون شيكوكو، آخر مكان يخطر بباله»[1] فهي ستكون نقطة الانطلاق لحياة جديدة فليس فيها أحد من معارفه وآخر مكان يشكون بتواجده فيه.

❖ **المعبـد:** هو مكان يرتاده الأشخاص للتعبد فيه، ونجد عدة أشكال لهذه المنشآت، وهذا المكان هو الذي وجد كافكا نفسه فيه بعد استيقاظه والذي لا يعلم كيف وصل إلى هذا المكان «أحمل الحقيبة على كتفي وأطأ العشب، مزيحا الفروع والأغصان في طريقي حتى أصل إلى فتحة صغيرة، وأمامي مسلك ضيق، فأتبع ضوء المصباح إلى مكان يلوح منه الضوء، ويتضح أنه ساحة معبد "شينتو"، لقد فقدت وعيي في غابة صغيرة خلف المعبد»[2] لكن هذا المعبد لم يكن له مكان للصلاة الجماعية فيه بخلاف الكنائس، فقد كان يستخدم للجلوس وعبادة الكامي فبعدما فقد كافكا وعيه وجد نفسه في ساحة خلف هذا المعبد.

كما أنه نفسه المكان الذي أخذ الكولونيل ساندرس هوشينو إليه وجلس ينتظر الفتاة التي وعد ساندرس بأن يجلبها لهوشينو «دخل الكولونيل ساندرس إلى شارع جانبي آخر، ثم طريق رئيسي، متجاهلا تماما إشارة السير، ثم تجاوز جسرا وانعطف منه إلى معبد، يوحي منظره بأنه معبد كبير نسبيا، غير أن الوقت كان متأخرا ولم يكن هناك أحد غيرهما، أشار الكولونيل ساندرس لهوشينو بالجلوس على مقعد خشبي أمام مقعد المعبد... انتظار فتاة على مقعد أمام مقام معبد –يجعل الاسترخاء صعبا، أشعر وكأنني سأقع ضحية إحدى تعاويذ أرواح الثعالب هذه أو ما شابه»[3].

[1]–المصدر نفسه، ص16.

[2]–المصدر نفسه، ص92.

[3]–المصدر نفسه، ص361.

❖ **الغابـــة:** هي فضاء شاسع أخضر تحتوي على أشجار ومختلف النباتات كما تعتبر موطن العديد من الحيوانات التي لا تستطيع العيش ولا التكاثر إلا فيها ليس هذا فقط فالغابة هي بمثابة مصدر اقتصادي وحتى سياحي وترفيهي كما يمكن الاحتطاب منها والصيد فيها وجني بعض الفطريات أو بعض الثمار وهذا ما ذهبوا إليه أطفال المدرسة في جولتهم مع المدرسة «أعتقد أننا بدأنا بالسير في الغابة بعد أقل من خمس دقائق من رؤيتنا له، تركنا الطريق الرئيسية إلى الربوة وسلكنا دربا يصل إلى الغابة وكان شديد الانحدار، وبعد أن سرنا لمدة عشر دقائق، وصلنا إل منطقة فسيحة وخيالية ومسطحة كسطح منضدة، وكانت الغابة هادئة تماما، ومع تواري الشمس خلف الأشجار، أخذ الجو يبرد... جلسنا نستريح فور وصولنا إلى هذه الفسحة، وضعنا أحمالنا ثم ذهب الأطفال في مجموعات من ثلاثة أو أربعة للبحث عن الفطر»[1]، كما أنها من الأماكن التي أراد كافكا اكتشافها أثناء إقامته في الكوخ «أقرر عصرا الخوض في الغابة... علي أن استكشف قليلا هذا الجدار الصلب من الغابات الذي يحيط بي، فبعض العلم بالشيء أفضل من الجهل به تماما»[2].

[1]-المصدر نفسه، ص22.

[2]-المصدر نفسه، ص176.

المبحث الثاني: الجــانب السحري

1-سحريـــــة العنـــوان:

آخر ما ينتجه الروائي في عمله هو العنوان الذي يكون قد وضع من خلاله أهدا ف ومقاصد يريد بلوغها "فالعنوان"هو المرحلة الأكثر وعيا بالنسبة للمبدع وآخر ما ينتج وربما يكون محور الحديث بين الشخصيات.

فبنسبة للروائي العنوان «ينطوي على شيء من القصدية، حيث يجيء معبرا عن القصة دلاليا، أو متضمنا فيها.»[1] فهو له دورا في فك شفرة النص وفهم ألغازه وأسراره فالروائي لا يضع العنوان إلا وهو قاصد به مضمون النص، ورواية "كافكا على الشاطئ" التي هي للروائي الياباني"هاروكي موراكامي" فنجده هذا العنوان يعكس لنا التيمة التي تتمحور حولها هذه الرواية فأول ما يشد انتباهنا هو اسم كافكا والذي لم يأت عبثا ولم يضعه موراكامي إلا وله دافع فعندما نسمع هذا الاسم أول ما يتبادر إلى ذهننا الأديب أو الكاتب التشيكي "فرانز كافكا""Franz Kafka"الذي يتميز بأسلوبه الفريد في الكتابة، وموضوعاته المميزة عن العالم الحقيقي ودائما ما كانت كتاباته تعبر عن القلق والصراعات النفسية الداخلية والكوابيس الأحلام، ونجد شخصيات رواياته تعيش في كوابيس وصراعات داخلية تحاول التخلص منها، فكل الصراعات والكوابيس التي كانت تظهر في رواياته وقصصه كانت تمثل تلك العلاقة التي بينه وبين أبيه المتسلط وعلاقاته العاطفية الفاشلة وعمله الممل، فكافكا كان من عائلة يهودية، دخل جامعة براغ ودرس فيها الحقوق واشتغل في شركة تأمين، فحياته الخارجية كانت عادية حتى اتصالاته بالمجتمع بعكس شخصيات رواياته.

ربما كانت شخصية كافكا الحقيقية وحياته من ملهمات موراكامي ليجسدها في الشخصية البطلة "كافكا تامورا" الذي كانت تربطه علاقة غير جيدة بوالده وسوء معاملته له، حتى في علاقاته الخارجية لم

[1]-سلمان كاصد : عالم النص(دراسة بنيوية في الأدب القصصي)، دار ومكتبة الكندي للنشر و التوزيع ، الأردن، عمان، ط1، 2014، ص18.

يذكر أن كان له صديق مقرب أو مرافق، كان دائما ما يفضل العزلة وكذلك كل هذا كان له تأثير على حالته النفسية والاجتماعية خصوصا والدته التي تركته وهو في الرابعة من عمره.

واسم كافكا باللغة يعني الغراب ونجد كذلك كرو"crow" هو الفتى الذي قرر أن يشاوره قبل أن يهرب هو أيضا اسمه يعني الغراب، فكما نعرف أن الغراب من الطيور المعروفة بالذكاء والحكمة كما يرمز بالتدخل الإلهي في حياة الإنسان بالنسبة لليابانيين، فهذا الربط بين هذه الشخصية بين هذا الطير من الألغاز التي طرحها موركامي في روايته هذه.

كما نجد أيضا عنوان الرواية هو اسم عنوان لأغنية ألفتها الآنسة ساييكي عن حبيبها الذي قتل، فكانت أول أغنية لها وآخر أغنية رثث فيها حبيبها وظلت وفيه لذكراه فبتمعن فيها نلحظ أن هناك حلقة وصل بين الأغنية والرواية كأن لغز الرواية حله موجود في الأغنية والعكس حل لغز الأغنية هو موجود في أحداث الرواية، أيضا اللوحة التي كانت متواجدة في المكتبة التي قصدها كافكا حينما هرب هي ايضا حملت نفس الاسم "كافكا على الشاطئ" وقد طلبت الآنسة ساييكي من كافكا أن يأخذها معه لأنها تخصه وكان هذا آخر شيء طلب لها من كافكا.

2-سحرية الأحداث:

إن الحدث حسب (مايك بال.M. Ball) هو المرور من حالة إلى أخرى، مرتبطا بالقصة والحكاية ارتباطا نوعيا"، فالكاتب في روايته وفي جانبها السحري يبحث عن شيء منوع فيختار من الواقع ما يراه مناسبا ويستعين بإبداعه وموهبته فيضيف ويحذف[1] من العمل الفني ما يجعله عجيبا وخياليا، ليس له علاقة أو صلة بالواقع.

وهذا ما سنتعرف عليه في روايتنا هذه التي حوت العديد من الأحداث العجيبة والغريبة والتي جعلتها سحرية بدرجة رائعة فأول حدث يستوقفنا هو ذلك الحادث الذي وقع لأولئك التلاميذ في تلك الغابة والذي أدى إلى إغماء كل التلاميذ أما الشيء الغريب في هذا الحادث هو لما أغمي على هؤلاء؟ وما

[1] – شعيب حليفي: مكونات السرد الفنتاستيكي، مجلة الفصول، العدد 1، 1193، ص 66.

السبب؟ ولما لم يغمى على المدرسة وبقيت بكامل وعيها «كان الناظر مرتبكا جدا، وأخبرني أن تلاميذ فصل كامل قد سقطوا مغشيا عليهم أثناء نزهة مدرسية إلى التلال لجمع الفطر، وحسب ما قاله لي فقد كانوا فاقدي الوعي كليا، وأن مدرسة الفصل فقط لم تفقد الوعي وأنها هرعت لتوها إلى المدرسة لكي تطلب النجدة، كانت مرتبكة جدا هي الأخرى، ولم أستطع أن أستوضح منها شيئا إلا حقيقة واحدة واضحة وأكيدة 16 طفلا سقطوا مغشيا عليهم في الغابة».[1] فكل هؤلاء التلاميذ الذين فقدوا وعيهم عادوا إلى وعيهم لكنهم كانوا في حالة غيبوبة غريبة ولم يستطع أحدا من الأطباء معرفة سبب الإغماء «حركة أحداقهم التي كانت تشبه في تنقلها ضوء المنارة، وكانت جميع وظائف العين الحيوية الأخرى طبيعية، كان الأطفال ينظرون إلى شيء ما، أو بالأحرى ما كانوا ينظرون إلى شيء نراه، وإنما شيء لا نستطيع أن نراه، وبدوا أشبه بمن يتبع شيئا لا بمن ينظر إلى شيء»[2] فبعد كل التحريات والفحص رجحوا إلى أنه يمكن تسمم جراء غاز أو قنبلة غازية وبعد فترة استعاد الأطفال وعيهم تدريجيا ولم يشتكوا من أي ألم «بدؤوا باستعادة وعيهم تدريجيا، ولم يشك أحدهم من أي ألم، حصل كل شيء بهدوء كأنهم كانوا يستيقظون من نوم عميق، وحين أفاقوا عادت حركة أحداقهم إلى طبيعتها»[3] وكان تجاوبهم مع الضوء المسلط على عيونهم عادي وبصورة طبيعية لكن عندما سئلوا عن ما حدث أو كيف حدث لم يعرفوا ماذا يقولون وكانوا جد محتارين، فقد تذكروا صعودهم إلى الربوة وجمعهم الفطر وكل ما يلي ذلك لم يتذكروه، وكأن عقولهم وذاكرتهم مرت عليها شاشات بيضاء وكأن ما حدث محي من ذاكرتهم عن قصد فلم يفهم الأطفال ما حدث واستغربوا تحديق الأطباء والفريق الذي جاء لمساعدتهم لهم وقلقهم المرسوم على وجوههم، فهذا جعل الأطفال خائفين.

وفي وسط هذه المجموعة من الأطفال كان هناك طفل يدعى ساتورو ناكاتا هو الوحيد الذي بقي مغشيا عليه، فقد ظل راقدا على الأرض فاقدا الوعي، وحدقتا عينيه تتحركان يسارا ويمينا، وبقي فاقدا للوعي لفترة طويلة «أما ناكاتا فظل فاقدا الوعي، فأخذوه في اليوم التالي إلى المشفى الجامعي في "كوفو"

[1] – هاروكي موراكامي: كافكا على الشاطئ، ص 34

[2] –المصدر نفسه: ص 37.

[3] – المصدر نفسه: ص 38.

ثم حولوه من هناك إلى المشفى العسكري ولم يعد إلى بلدتنا مرة أخرى»،[1] فكان تأثير الحادث على ناكاتا قوي فبعد عدة شهور عاد ناكاتا إلى وعيه لكنه اصبح بلا ذاكرة، وأصبح أميا لا يعرف القراءة ولا الكتابة، وأصبح أقل ذكاءا عما كان عليه من قبل، فهو الطفل الوحيد الذي تأثر من جراء هذا الحادث وكان تأثره بليغ فلم يستطع التأقلم مع الحياة كما أنه لم يعد إلى الدراسة حتى الكلام كان قيل ولا يعرف كيف يتواصل، كأن هذا الطفل سلبت منه روحه وأصبح أجوفا (جسد بلا روح).

والشيء الثاني الغريب الذي يدعو للدهشة في هذه الحادثة هي المدرِّسة التي لم يغمى عليها وهي كانت الشاهدة الوحيدة على ما جرى للأطفال ولم تدلي بكل شيء في التحقيقات فقد أخفت جانبا مهما في هذه الحادثة، فبعد عدة سنوات تكشف ما جرى من خلال رسالة خاصة لأحد الأطباء والمشاركين في محاولة فك لغز انهيار التلاميذ وفقدهم للوعي، محاولة بذلك إراحة ضميرها وفك اللغز والشفرة أو السر الذي ظل سنوات يعذبها، كأنها تريد بذلك أن تفتح حجرة الأسرار المغلقة منذ سنوات، وتعطي تفسيرات وإجابات عن فشل العلم في الوصول إليها.

فأثناء تلك الرحلة وحينما انتشر الأطفال في الغابة لجمع الفطر، غذ بالمدرسة تباغتها العادة الشهرية وكانت في غير موعدها، وهذا أثار الدهشة في المدرسة فانتحت ركنا من الغابة واستخدمت مناديل ورقية، إلى أن تعود إلى المدرسة وجلست تراقب الأطفال وتحصي عددهم، وتطمئن إلى أنهم جميعا في نطاق نظري لكن حدث ما لم يكن في الحسبان »بعد فترة رأيت طفلا يأتي باتجاهي ممسكا في يده شيئا ما كان ناكاتا الطفل الذي لم يستعد وعيه وذهب إلى المشفى – وكان يحمل المناديل الملطخة بالدم التي استخدمتها– شهقت، لم أصدق عيني، كنت قد خبأت هذه المناديل بعيدا عن الأنظار وفي مكان لا يمكن للأطفال الذهاب إليه».[2] وشعرت بالإحراج وهناك يجن جنونها فتكل عليه ضربا وسط ذهول زملائه الذين غابوا عن الوعي في تلك اللحظة، وعندما عاد وعيهم لم يتذكروا تماما ما حدث إلا الفتى ناكاتا الذي لم يعد له وعيه وظل راقدا في المشفى لفترات طويلة وعندما بدأ في الإفاقة كانت كل الأشياء والأسماء والتواريخ

[1] – هاروكي موراكامي: كافكا على الشاطئ، ص 40.

[2] – هاروكي موراكامي: كافكا على الشاطئ، ص 132-133.

واللغات قد مسحت من شاشة وعيه، مع فقدانه درجات كبيرة من الذكاء، والتركيز اللذان كان يتمتع بهما قبل الحادث وهكذا كان وقع الحادث على ناكاتا.

فهذه المدرسة هي نفسها مديرة مكتبة كوميورا وهي نفسها والدة كافكا التي يسعى إلى البحث عنها وإيجادها.

كما يظهر حدث آخر في الرواية يمكن أن نقول أنه شبيه قليلا بالمشهد الأول لكن هذه المرة في معبد وليس غابة ومع شخص واحد فقط ففي اليوم الثامن من هروبه من منزلهم يجد كافكا نفسه ملقى على الأرض في مكان مظلم في معبد شينتو فيحاول استعادة الوعي وتذكر ما حصل معه لكن دون جدوى فهو لا يتذكر ولا يعرف ما الذي جرى له «أستعيد وعيي، ومعه الألم، كتفي الأيسر يؤلمني قليلا، لابد من أنني ارتطمت بشيء صلب للغاية، أدلكه بيدي اليمنى لا يوجد به أي جرح أو ورم، هل صدمتني سيارة؟ ربما؟ لكن ملابسي غير ممزقة، ولا اشعر بالألم سوى في كتفي الأيسر، قد تكون مجرد كدمة»،[1] فيحاول الخروج فيصل إلى حمام عمومي فيدخله حتى يغتسل وحينما يرى نفسه في المرآة يجد على كنزته بقعة داكنة يحاول إزالتها لكنها لزجة فهي بقعة دم داكنة لا تزال ندية وطازجة «ألاحظ بقعة داكنة على صدر كنزتي البيضاء تشبه فراشة ضخمة تبسط جناحيها، أحاول أن أزيلها لكنها لا تزول، ألمسها فأجد يدي لزجة، على أن أهدأ إذن، أتأنى متعمدا، وأنزع الكنزة والقميص.

تحت ضوء الفلورسنت المغبش أدرك انه هذا الشيء دم داكن متغلغل في النسيج-لا يزال طريا ونديا».[2]

فبعد رؤيته للدم يرتعب ويداه ترتجف وأسنانه تصطك «لكنني مرعوب، واسناني تصطك أجاهد لإيقافها عن الاصطكاك، أبسط يداي أمامي وأنظر إليهما، ترتعشان قليلا أيضا وأشعر أنهما لشخص آخر، ليست يداي بل حيوانان صغيران لهما حياة خاصة بهما، وأحس لسعا في كفيّ كأنني أمسكت بهما لوحا معدنيا ساخنا»،[3] فالحالة التي فيها كافكا حالة ذهول وخوف ورعب، فهو لا يعلم ولا يعرف ما الذي

[1] - المصدر نفسه، ص 91.

[2] - المصدر نفسه، ص 92-93.

[3] -المصدر نفسه، ص 93.

جرى معه حتى أنه يستنكر أنه فعل شيء فجسمه في حالة جيدة لا خدوش ولا جروح ولا وجود لأي ألم صارخ ما عدى ذلك التشنج الذي يحس به في كتفه الأيسر كما انه يمكن القول يتبرؤ من يديه، فهو ينسبهما لشخص غيره ويرى بأنهما ملك لحيوان ولهما حياة خاصة به كأنه يقول مهما كان الذي جرى فليس صنعي وليس فعلي فهما يداي ولكن ليس ملك لي.

ولم يكن الحادث أو الشيء الوحيد الذي يحدث لكافكا يثير الدهشة والغرائبية فكذلك أثناء عمله في مكتبة كوميورا وأثناء مشيه في الغرفة التي كانت تخص حبيب السيدة ساييكي شهد مرات عدة زيارة لشبح فتاة في تلك الغرفة في ساعة من الليل يقول «لابد من أنها شبح، فأولا هي رائعة الحسن، إلا أن هذا ليس كل شيء، إنها كاملة تماما إلى درجة أن أوقن أنها ليست حقيقية»،[1] فغالبا ما كانت هذه الفتاة تزوره في تلك الغرفة في منتصف الليل تقريبا وكانت فتاة ذات الخامسة عشر او السادسة عشر تقريبا كانت دائما حينما تزوره تجلس إلى المكتب محدقتا في الجدار كأنها تنظر إلى شيء ما تبحث عن شيء، شيء مفقود عن ذكريات كانت في ذات مرة حقيقة سارة ودافئة، ثم تختفي دون سابق إنذار، ومع تكرر زيارتها بطلب كافكا من صديقه أوشيما أن يعطيه نسخة من الأغنية التي ألفتها وغنتها عن حبيبها وحينما ينظر إلى غلاف الأسطوانة يجد شبه كبير بين الآنسة ساييكي في تلك الصورة الخاصة بالغلاف والفتاة التي تزوره كل ليلة يقول: "أفتح عيني وأذهب إلى النافذة وأتنشق بعمق الهواء المنعش، أحس هفيف البحر في النسيم الذي عبر غابات الصنوبر، من رأيتها هنا في هذه الغرفة الليلة الماضية كانت بالتأكيد الآنسة ساييكي في الخامسة عشر من عمرها... وهناك حقيقة أخرى مهمة، شبح هذه الفتاة يشدني نحوه، أشعر بالإنجذاب نحوها، ليس نحو الآنسة ساييكي التي هنا الآن، وإنما للتي عمرها 15 عاما وليست هنا الآن».[2] وبعد سماعه لأغنيتها مرات عدة يرى فيها أشياء غريبة كأنها تجريدية وسريالية، وتكرار سماعها يجعله يحس بالألفة تأخذه لحلم عميق فأغنيتها نجد أنها تتحدث عن سماء وتمطر سمكا صغيرا وهذا ما حدث مع ناكاتا وسنتحدث عنه في باقي الأحداث وعن الظل الذي يصبح "سكينا يقطع الأحلام" فيجد أنها تعني الكثير وأيضا تتشابك مع أشياء حدثت له فهو يرى أن أغنيتها تحمل جانبا منه كبير.

[1] –المصدر نفسه، ص 289.

[2] – هاروكي موراكامي: كافكا على الشاطئ، ص 295–296.

ومن الأشياء الغريبة التي حدثت لكافكا ما تنبأ والده له به أنه سيقتل أباه ويضاجع أمه وأخته وهذا ما يشبه عقدة أو ديب يقول كافكا: «في حقيقة الأمر هي لعنة أكثر منها نبوءة، ظل أبي يكررها لي، وكأنه يناقشها في رأسي... يوما ما ستقتل أباك وستنام مع أمك... لكن ليس كل شيء، فقد أضاف محتويات أخرى للخطة، لي أخت تكبرني بست سنوات، وقال أبي أنني سأعاشرها أيضا»[1].

فحينما تنبأ له أبوه بهذا كان لا يزال في الإعدادية فلم يفهم ما كان يقصده بأنه سيعاشرها.

فأب كافكا قتل وصادف هذا اليوم الذي وجد كافكا نفسه مغما عليه في معبد شينتو وهنا يربط خيط الحادثتين قتل والده ووجوده في المعبد وهو في تلك الحالة وكنزته ملطخة بالدم وتذكر ما كتبه أوشيما في ذلك الكتاب يقول «لا أعرف شيئا عن كيف وصل هذا الدم إليّ، ولا دم من هو، أخبره ولكن قد أكون قتلت أبي فعلا، أقصد بيدي هاتين، وليس استعارة، أنا فعلا لدي إحساس بأنني فعلتها، كما قلت كنت في تكاماتسو هذا اليوم-بالتأكيد لم أذهب إلى طوكيو، ولكن في الأحلام تبدأ المسؤولية أليس كذلك؟

يومئ أوشيما برأسه "ييتس"

قد أكون إذن قتلته في الحلم، أقول قد أكون مضيت في مدار حلم خاص أو شيء ما وقتلته»[2] فكافكا يرى أنه روحيا قتل أباه لكن جسديا كان في تاكاماتسو فروحه رحلت إلى طوكيو قامت بما قامت به وحينما عادت كان جسده متأثر بما فعلته روحه فكانت هذه النبوءة من الأشياء التي جعلت كافكا يهرب من منزله ومن نبوءة أبيه كأنه يهرب من قدر محتوم حتى لا يتحقق.

ومن الأشياء الغريبة أيضا في رحلة كافكا هذه حين عودته إلى الكوخ ودخوله الغابة التي دخلها أكثر من مرة إلا أنه لم يتوغل فيها لكن هذه المرة بكل عزم وقرار وبعد سير طويل في الغابة يظهر له جنديان يرتديان ملابس تعود إلى الجيش الإمبراطوري القديم وهنا يلقيان عليه التحية ويرد كافكا التحية وهنا يقول له أحد الجنديان بأنه كان في انتظاره منذ وقت طويل، فيستغرب من كلامهما هذا «أنت يصيح الجندي الطويل بمرح

[1] – المصدر نفسه، ص 268.

[2] – المصدر نفسه، ص 270.

كيف الأحوال؟ يقول ذو العضلات بكل استرخاء

كيف أحوالكما؟ أود تحيتهما...

كنا في انتظارك يقول الطويل

في انتظاري أنا؟

طبعا لن يأتي أحد غيرك إلى هنا، هذا أكيد

لقد انتظرنا طويلا، يقول ذو العضلات

ليس لأن الوقت عامل يهم كثيرا هنا، يضيف الطويل، ولكنك استغرقت مع هذا وقتا أطول مما توقعنا»[1]

فالجنديان كانا على يقين من أن كافكا سيدخل إلى الغابة وكأنهما كانا يشاهدانه وينتظرا وصوله إليهم، أو كأن أحدا أخبرهما أنه سيأتي فظلا جالسان ينتظرانهن فقد هربا منذ الحرب لكن بالنسبة لهم لم يكن هروب بل كان قرار «لم يكن هروبا بقدر ما كان مصادفتنا لهذه البقعة وقرار بألا نغادرها، يضيف ذو العضلات، هذا أمر مختلف عن الضياع»[2]، فمن خلالهما يعبر كافكا المدخل فهما قائمان عليه يحرسانه ويخبرانه أنه مفتوح بالصدفة وإن شاء الدخول فيجب عليه فعل ذلك في الحين لكن العودة ليست بالشيء الهين لكل كافكا يقرر المغامرة والتوغل أكثر فيدخلاه الجنديان فيصل إلى بلدة صغيرة في أحد الأكواخ وهنا يستغرب كافكا من الكوخ فيجده اشبه بكوخ أوشيما كأنه نسخة عنه لكن بفارق واحد أن غرفة النوم منفصلة عن غرفة المعيشة فهو المكان الذي سيستقر فيه حاليا، وأثناء تواجده فيه، وعند استيقاظه من النوم الذي يغط فيه من تعبه الذي شعر به الذي كان من جراء سيره في الغابة للوصول إلى هذا المكان يجد فتاة في المطبخ وهي نفسها الفتاة التي كانت تزوره في غرفة المكتبة (كوميورا) وتجلس محدقة في اللوحة، ولكن هنا ليست خيال وليست شبح بل هي حقيقة، لكن الشيء الغريب أن هذه الفتاة ليس لها اسم وهذا ما تقوله له عندما يسألها عن اسمها «ما إسمك؟ أسألها مغيرا اتجاه الحديث، تهز رأسها، أنا بلا اسم، نحن هنا لا نحمل أسماء.

كيف إذن أستطيع مناداتك إذا كنت بلا اسم؟

---

[1] -المصدر نفسه، ص 534-535.

[2] -المصدر نفسه، ص535.

لا داعي لأن تناديني، تقول، إذا احتجت إلي فستجدني هنا.

احسب أنني لا أحتاج أيضا إلى اسمي هنا.

تومئ برأسها، أنت هو أنت ولست شخصا آخر، أنت هو أنت أليس كذلك؟»[1] فهو مكان غريب داخل غابة فيه أشياء قديمة ورثة وأشخاص بلا أسماء وحتى أنهم يتواجدون مجرد أنهم يروا أنك بحاجة من دون منادات ووجود مكتبة من دون كتبن حتى ساعة يده توقفت أثناء نومه حتى أن الناس هناك لا يستهلكون الطعام كثيرا ويمكن أن يبقى من دون أكل ليوم كامل وأحيانا ينسونه لأيام متواصلة كأن الأكل في هذا المكان ليس شيئا ضروري للعيش فهو من الأشياء التي لا تنسى عندهم، حتى الذاكرة في هذا المكان لا تهم «ليس لدي ذكريات، في مكان لا يهم فيه الوقت، تغدو الذاكرة أيضا بلا أهمية، طبعا أتذكر الليلة الماضية حيث جئت وطهوت لك حساء الخضار واكلته كله، أليس كذلك؟ أما أول أمس فأتذكر منه القليل، لكن كل ما هو قبل ذلك، فلا أعلم عنه شيئا، لقد امتص داخلي الوقت، فلا أستطيع التمييز بين شيء وآخر»[2]، كأن الناس هنا مبرمجة لا ذاكرة ولا داعي للأكل ولا حتى الوقت ليس هناك شيء بالغ الأهمية في هذا المكان، فقط يجب أن تكون جزء لا يتجزأ من كل شيء، أي تترك نفسك تنغمس في الأشياء حتى تصبح جزءا منك ولن يكون هناك أي مشكلة وحينها تعتاد ويصبح لديك شعور طبيعي.

تغادر الفتاة كعادتها، وحين تقترب الشمس من أعلى نقطة في السماء تعود وتدق الباب وتفتحه لكن هذه المرة ليست الفتاة الصغيرة بل الآنسة ساييكي فتلقي التحية وتجلس «كأننا عدنا إلى المكتبة، أليس كذلك، تقول

بالطبع أوافقها، ماعدا القهوة وأوشيما

والكتب، تضيف...

أريدك أن تعرف أن مجيئي إلى هنا لم يكن سهلا على لكن كان يجب ان اراك وأتحدث معك»[3]

[1] –المصدر نفسه، ص 561.

[2] – هاروكي موراكامي: كافكا على الشاطئ، ص 582.

[3] – المصدر نفسه، ص 583.

فيبدو أن السيدة ساييكي هي أيضا عبرت المدخل وجالت في وسط الغابة حتى وصلت إلى كافكا فهي جاءت لتطلب منه العودة قبل أن ينغلق المدخل كما تخبره أنها أحرقت كل ذكرياتها، ولا يمكنها التذكر لفترة طويلة ولهذا قدمت قبل أن تنسى كل شيء فقد كانت لا تزال تتذكر بعض الأشياء «المهم الآن، تقول بهدوء، أنه عليك أن تخرج من هنا في أسرع وقت ممكن، غادر، عد إلى قلب الغابة ثم إلى حياتك التي تركتها، سينغلق المدخل قريبا، عدني أن تغادر

أهز رأسي، لن تفهمي هذا يا آنسة ساييكي، ولكن ليس لدي ما أعود إليه، لم يحبني أحد أبدا، ولم يردني أحد طوال حياتي، وليس لي من سند سواي، بالنسبة إلي، فكرة الحياة التي تركتها، ليس لها أي معنى

رغم هذا عليك أن تعود

حتى ولو لم يكن هناك شيء؟ حتى لو لم يعبأ أحد بما إذا كنت هناك أم لا

هذا ليس سببا تقول»[1]، فالآنسة ساييكي جاءت لتطلب منه العودة وتطلب منه اخذ اللوحة الموجودة في غرفتها «لقد تركت رسالة لأوشيما على مكتبي في المكتبة أخبره فيها أنني أريدك أن تأخذ اللوحة وفي نهاية الأمر، اللوحة في الأصل لوحتك»،[2] كما تطلب منه أن تبقى اللوحة معه إلى الأبد وبعد حديث مطول واحتضان عميق يسألها إذا كانت أمه، فتجيبه أنه يعلم ذلك بالفعل تقول: «رميت منذ زمن طويل شيئا ما كان يجب أن أرميهن كان الأحب إلى قلبي، وكنت أخشى أن أفقده ذات يوم، ولذا كان علي أن أتخلى عنه بنفسي... فإذا كان سيسرق مني أو سأفقده في حادثن فمن الأفضل أن اتخلى عنه بنفسي، بالطبع شعرت ببعض الغضب لم يبارحني أبدا، وكان هذا جزء من قراري، وكان أيضا خطأ كبير، لم يكن علي أن أرميه أبدا.

أصغي بصمت

لقد تخلى عنك شخص آخر شخص يجدر به ان يفعل ذلك، تقول الآنسة ساييكي، كافكا هلا غفرت لي؟

وهل يحق لي ذلك؟

[1] – المصدر نفسه، ص584

[2] –المصدر نفسه، ص 585.

تنظر إلى كتفي وتومئ، طالما لا يمنعك الغضب والخوف

آنسة ساييكي، إذ كان يحق لي ذلك، فأجل أسامحك»[1]

-وهنا يتأكد أنها والدته التي تركته وهو ذو الرابعة ربيعا وهي السيدة التي عشقها وأحبها ونبوءة أبيه تحققت وهنا تتركه وترحل وتطلب منه العودة إلى حيث ينتمي على حياته ويقرر العودة فيجد الجنديان بانتظاره عند مدخل الغابة ويطلبان منه الإسراع قبل أن يغلق المدخل لكن وهو يمشي في وسط تلك الغابة يشعر بشيء يجذبه نحوها، كسحر يؤثر فيه يقول: «علي أن أعود مهما حدث، بوسعي على الأقل أن أبقى حتى المساء حين تزورني البنت بحقيبتها القما، إذا احتجت إلي فستجدني هنا" أشعر بغصة ساخنة في صدري، وقوة مغناطيسية تشدني إلى البلدة خلفي، قدماي تتجمدان في مكانهما، لو تابعت سيري لن اراها مرة أخرى، أبدا، أتسمر أفقد كل إحساسي بالزمن، أريد أن أنادي الجنديين الذين يسيران أمامي، وأن أقول لهما إنني لن أعود... ينفك السحر وأعود إلى ذاتي، يتدفق الدم الدافئ في جسدي من جديد... فأتابع طريقي واسرع خلف الجنديين، أنعطف، ويذهب هذا العالم الصغير في الجبال بلا رجعة، تبتلعه الأحلام».[2] نجد أن الغابة تحمل تأثيرا غير طبيعي حينما تلجها وتغوص داخلها لا تريد ولا تستطيع الخروج والعودة، تفقد فيها حتى الرغبة ولا تعود تحس بشيء ولا تعرف ما يجب عليك فعله فتصبح متقبلا لكل شيء، يصير جزء منك غريبة هذه الغابة وهذه المدينة.

وقد كان لناكاتا نصيب من هذه الغرائبية والعجائبية ما يستدعي للدهشة فيمكن أن نقول بأن حياته تغيرت منذ الحادث فقد أفقده هذا الحادث ذكاءه وكيانه وحتى مستقبله ما يمكن أن نقوله أن ناكاتا أن بيروقراطية الحياة أفسدته معناها فنجد ناكاتا بعد فقده لكل هذا غلا انه اكتسب شيء غريب وهو فهمه للغة القطط والتحدث معها، وهذا جعله يكسب بعض المال من جراء بحثه عن القطط التائهة والتي كانت بعض العائلات تستعين به ليبحث لها عنها، ومن العائلات التي استعانت به كانت عائلة السيد كوازومي والتي تاهت قطتهم المسمات جوما وحزنت بنتاهما عليها حتى إنهم امتنعوا عن الأكل، فكلفته هذه العائلة عناء البحث عنها يقول في إحدى حواراته مع القط الذي أسماه أوتسوكا «أبحث عن قط

[1]-المصدر نفسه، ص 587.

[2] - هاروكي موراكامي: كافكا على الشاطئ، ص 590.

مشمشي عمره سنة واحدة، واسمه جوما، هذه صورته... إنه يضع طوقا مضادا للبراغيث»[1] وبعد عناء طويل ومحادثة مع أكثر من قط يجد من يرشده إلى مكان يمكن أن يجدها فيها ويعود فيها الفضل إلى قطة اسمها ميمي والتي تعرف مكان تواجدها من قط آخر يدعى كوامورا وكل هذه القطط ناكاتا هو الذي أعطاها هذه الأسماء فيبقى يتردد ناكاتا على المكان الذي ترشده إليه القطة ميمي يقول «هذا القط – كوامورا، كما تناديه- رأى جوما مرات عدة في أرض عشبية تقع على الطريق، إنها أرض خلاء صغيره كانوا يخططون للبناء عليها، وحصل مقاول أراض على ملكية مخزن شركة قطع غيار سيارات وهدمها ليبني فيها مركزا تجاريا ضخما، واحتج السكان على الأمر، وبعد معركة قضائية أوقفوا البناء... أخبرني الصغير أنه رأى قطة تشبه تلك التي في الصورة مشمشية وجميلة وخجولة وترتدي طوقا مضادا للبراغيث، ويبدو أنها لا تجيد الحديث هي الأخرى، من الواضح أنها قطة منزلية ساذجة ضلت طريقها ولا تعرف كيف تعود إلى البيت».[2] لكن ذلك المكان يتردد عليه شخص يخطف القطط «رجل فارع الطول يعتمر قبعة طويلة وغريبة وحذاء عاليا»،[3] وبعد عدة أيام من التردد على ذلك المكان يأتيه كلب وهذا الكلب هو الذي يأخذه إلى بيت هذا الشخص وهذا من الأشياء الغريبة أو من الأحداث التي جدت لناكاتا

«قم، قال الكلب

ابتلع ناكاتا ريقه، الكلب يتحدث! لا يتحدث فعلا، إذ لم يتحرك فمه، لكنه يتواصل معه بوسيلة ما غير الكلام

قم واتبعني! أمره الكلب

امتثل ناكاتا لأوامر الكلب، ونهض بجهد على قدميه، فكر في إلقاء التحية على الكلب، لكنه أعاد التفكير وارتأى أنه حتى لو تمكن من محادثته فلن يكون الأمر ذا جدوى كبيرة، كما أنه لم يشعر برغبة حقيقية في محادثته، ولا في منحه اسما، حيث لن يجدي أي جهد لتحويل هذا الكلب إلى صديق»[4] فمن الغريب أن يكون الكلب يتحدث ومن الغريب أيضا أن يقوده إلى بيت الشخص الذي كان ناكاتا يبحث

[1] –المصدر نفسه، ص 64.

[2] – هاروكي موراكامي: كافكا على الشاطئ، ص 106.

[3] –المصدر نفسه، ص 111.

[4] –المصدر نفسه، ص 163.

عنه كأنه كان يعلم بما يريده ناكاتا، يصل ناكاتا إلى البيت ويتعرف على الشخص خاطف القطط وهذا الشخص هو نفسه والد كافكا وينتحل اسم "جوني ووكر" ويعترف له بأنه يخطف القطط من أجل أن يقتلها ويضع من روحها نايا كما يخبره أنه كان منذ زمن طويل وهو يبحث عن شخص مثله ولم يكن بالأمر السهل وتكون من بين القطط التي خطفها "جوما" وحتى كوامورا وميمي ومقابل أن يعيد له القطط يطلب منه قتله وإلا سيظل طول حياته يقتل القطط لكن ناكاتا في حياته لم يقتل حتى نملة «ليس لدينا وقت، ولهذا –إن لم يكن لديك مانع– سأختصر، أريد منك أن تقتلني أن تسلبني حياتي... لقد تعبت ومللت من قتل القطط، وما دمت حيا، فسيتحتم على الاستمرار في هذا –قتل القطط وحصد ارواحها والقيام بالأمور والترتيب الصحيح».[1]

فبطريقة استفزازية يقتل جوني ووكر القطط وهذا يثير جنون ناكاتا فيقوم بقتله حتى لا يقتل جوما وميمي فقد قتل كوامورا لكن جوني ووكر هذا الشخص الغريب يموت وهو يضحك «إنه صوت ضحك جوني ووكر، ها هو مطعون في بطنه وصدره، ودمه يتدفق غزيرا وهو يضحك ويضحك "هذا هو الشغل"، صاح جوني واكر، "برافو! لم تتردد" ويضحك كما لو أنه سمع لتوه أطرف نكتة سمعها في حياته، لكن سرعان ما يتحول ضحكه، رغما عنه إلى شهقات»،[2] فمن الغريب أن يموت شخص من دون أن يتألم فهو ضحك بصوت عال لم يميزه ناكاتا في أول الأمر.

كما نلمس حادثا آخر مع ناكاتا يثير الدهشة والغرابة وهذا الحادث كان ذهب إلى مركز الشرطة ليدلي بشهادته للشرطي أنه قتل جوني ووكر لكن الشرطي يظن أنه مجرد مجنون ومعتوه فلا يعره أي اهتمام ولكن الشيء الغريب حينما يخبره أن السماء ستمطر في الغد سمكا غزيرا، وسيكون هذا السمك سردينا وأسقمري وهنا يضحك الشرطي على كلام ناكاتا «في اليوم التالي استحال وجه الشرطي أصفر حين – وبكل تأكيد وبدون مقدمات– هطل سمك السردين والأسقمري بغزارة من السماء على جزء من حي ناكانو»[3] فمن الغريب أن تسقط أسماك من السماء ومن الغريب أيضا أن ينبأ لهذا ناكاتا فهو إنسان فقد

[1] –المصدر نفسه، ص 188.

[2] – هاروكي موراكامي: كافكا على الشاطئ، ص 197.

[3] – المصدر نفسه، ص 223.

ذاكرته وذكائه حتى أنه لم يعد بإمكانه لا الكتابة ولا القراءة فهو اكتسب شيء واحد بعد هذا وهو قدرته على محادثة القطط وقبل هذا يقرر مغادرة ناكانو وفي رحلته الطويلة التي فيها يسعى إلى البحث عن الشيء الذي لم يتسنى له معرفته فهو فقط يتبع حدسه يحدث معه شيء آخر يستدعي الدهشة ويكون أثناء بحثه عن أحد ينقله إلى المكان الذي يريده، وهنا وجد عصابة من الشباب يقفون في دائرة وينظرون إلى شيء ما ويصيحون فقرر الاقتراب، فإذا به يرى شخص راقد على الأرض، وهم يقومون بركله ولكمه، لم تكن لديهم أسلحة وحينما اقترب منهم ناكاتا قال لهم «لا يصح أن تقتل أحدا دون سبب»[1] فقام أحدهم بالسخرية منه وهنا غضب ناكاتا وتذكر فجأة ما فعله بجوني واكر «مازالت يده تتذكر شعور غرز السكين في صدر الرجل»[2] وأثناء غضبه فقد السيطرة، ولم يعد يميز أصوات الشبان واندفع الدم بقوة في قلبه وبعدها نظر إلى السماء وفتح مظلته ورفعها لفوق، ضحك الشبان من هذا المشهد ولم يستمر ضحكهم وبدون سابق إنذار وبشكل غريب انهمرت من السماء أشياء لزجة غريبة، ارتطمت على أقدام الشبان، كان منظرها مرعب، ثم ازدادت غزارتها حتى وجدوا أنفسهم تحت سيل جارف منها كانت هذه الأشياء سوداء بطول بوصة ونصف وكانت تسقط على أكتافهم وأرجلهم ورقابهم وتلتصق بهم وإذ يصيح أحدهم «إنها علقات »[3] فلولا ناكاتا لكان هذا الشخص مات بين أيديهم كأن حالة الغضب التي تعتري ناكاتا تجعل من الجو متوحشا، فمرة اسقطت السماء سمكا وهذه المرة علقا كأن السماء تأبى أن تنزل حيوانات مفترسة أو ضخمة فهي تسقط الحيوانات المائية الصغيرة التي لا يتعدى طولها ثلاثة بوصات.

يمكن أن ألتمس حدثا آخر من الأحداث التي وقعت في هذه الرواية وهو الرجل الذي خرج فجأة في وجه هوشينو، والذي يدعي أن اسمه "الكولونيل ساندرس" فهو يكون على دراية أن هوشينو يبحث عن ناكاتا عن حجر المدخل لكن مقابل هذا الشيء شرط عليه فتاة من فتيات الليل وبعدها يدله على مكان حجر المدخل والذي كان في غابة في المعبد الذي التقى فيه بالفتاة «في الحقيقة، الحجر في الغابة هنا، في هذا المعبد

[1] –المصدر نفسه، ص 255.

[2] –المصدر نفسه، ص 256.

[3] – هاروكي موراكامي: كافكا على الشاطئ، ص256.

هل تقصد حجر المدخل؟

نعم حجر المدخل

هل أنت واثق من أن هذا ليس من نسج خيالك؟

انفجر الكولونيل ساندرس غاضبا، ما الذي تقوله أيها التافه؟ هل كذبت عليك من قبل؟»[1]

وبعدها يدخلا المعبد ويأخذ هوشينو هذا الحجر ويذهب به إلى ناكاتا في الفندق الذي ينزلان فيه وعندما يستيقظ ناكاتا يجد الحجر أمامه «في الخامسة فجرا، استيقظ ناكاتا من نومه ووجد الحجر قرب وسادته»[2] وبعدها تنبأ ناكاتا مرة أخرى بحالة طقسية رعدية

«سيد هوشينو؟ قال ناكاتا

ماذا؟

سيكون هناك رعد كثير قريبا فلننتظر

أتعني أن الرعد له علاقة بمسألة الحجر؟

لست متأكدا تماما لكنني بدأت أحس بهذا.

وعندما بدا الرعد واشتد ودوت صاعقة أخيرة بالقرب من الأرض وبعدها طلب ناكاتا هوشينو حمل الحجر لكن قبل هذا سأل هوشينو ناكاتا «لكن لم ينبغي أن يكون أي علاقة بهذا الحجر يا سيد ناكاتا؟، سأل هوشينو حين اختفى صوت الرعد قليلا، لماذا يجب أن يكون أنت؟

لأنني الذي دخلت وعدت

لا أفهم قصدك

[1] – المصدر نفسه، ص 366.

[2] – المصدر نفسه، ص 385.

كنت أعيش هنا ذات مرة، وعدت مرة أخرى كان هذا حين كانت اليابان في حرب كبيرة، رفع الغطاء، ورحلت من هنا، وعدت بالصدفة، ولهذا لست طبيعيا»[1] بالنسبة لناكاتا هذا الحجر هو الذي سيعيده إلى طبيعته، وإلى ذاته الحقيقية، ولا يبقى أسيرا لرغبات الناس.

وبعد هذا يدبر لهم الكولونيل ساندرس شقة حتى يبقيا فيها ويعطيه عنوان الشقة «شقة 308، مرتفعات تاكاماتسو بارك 16-15، بلوك 3، سليم؟ ... ستجد المفتاح تحت حامل مظلة سوداء أمام الباب، افتح الباب وادخل، يمكنك البقاء هناك قدر ما تريدان»،[2] فالغريب في هذا هو هذا الشخص، "الكولونيل ساندرس" الذي طلع في وجه هوشينو فجأة من دون أي مقدمات ومن دون أن يتكلم عرفه بمكان الحجر وأعطاه شقة من دون مال وهذا ما جعل هوشينو يتساءل عن كيان هذا الشخص «هل أنت فعلا الكولونيل ساندرس...

ليس تماما، إنني أستعير مظهره....

لكنني بلا شخصية، أو مشاعر، ربما أتخذ شكلا ربما أتحادث، لكنني لست إلها ولا بوذا، لي بالأحرى كيان بارد يختلف قلبه عن قلب الإنسان...

إنني أظهر الآن في هيئة آدمية، لكنني لست إلها ولا بوذا، وقلبي يعمل على نحو مختلف عن قلوب البشر لأنه ليس لدي أحاسيس، هذا هو المعنى...

وبالتالي لا يهمني إطلاقا خير الإنسان ولا شره... لا أحتاج إلى أن أحكم ما إذا كان الناس أخيارا أم أشرارا، وهكذا لا أضطر إلى التصرف وفقا لمعايير الخير والشر...».[3]

فهو شخصية غريبة مثل المارد الذي يخرج من المصباح حتى يحقق لك ما تريده مثل جني الأمنيات، غريب هو موراكامي في سعيه لتوظيف كل هذه الأشياء الغريبة والعجيبة في رواية.

[1] – هاروكي موراكامي: كافكا على الشاطئ، ص 409.

[2] –المصدر نفسه، ص 451.

[3] –المصدر نفسه، ص 377-378.

والشيء الغريب كذلك في كل هذا أن هوشينو يصبح لديه قدرة على التكلم مع القطط، وهذا يكون بعد موت ناكاتا فبعد أن يفتح حجر المدخل يموت ناكاتا، كأنه يفتحه ليعبر هذا المدخل ويصير في مكانه الذي يجب أن يكون فيه، وهنا يكتسب هوشينو هذه القدرة على التكلم مع القطط ليس هذا فقط، كذلك يصبح لديه حب لقراءة الكتب ولسماع الموسيقى الكلاسيكية ويكتسب في رحلته مع ناكاتا ثقافة ودراية لم تكن له من قبل.

ومع هذه القدرة التي تصبح لديه في فهم القطط يأتيه قط اسمه "تورو" وهذا القط يخبره أنه يجب عليه أن يقفل وهذا الذي سيقتله يجب أن يراه فهو ليس شخصا يقول تورو «عليك أن تقتله، قال القط بجدية أن أقتله؟

أجل، يجب أن تقتله

عمن تتحدث هنا؟

ستعرفه حين تراه، فسر القط الأسود، وقبل أن تراه بعينك فلن تفهم ما أعنيه، فهو في نهاية الأمر ليس لديه شكل حقيقي، ويغير شكله تبعا للموقف»،[1] فهذا الشيء الذي أخبره القط أنه عليه أن يقتله يخرج من فم ناكاتا شيء غريب «هذا الشيء المقزز لا يمكن أن يأتي من داخل ناكاتا، حتى أنا أعرف هذا، لابد أنه جاء من مكان آخر، ويستخدم جسد ناكاتا فقط ليمر من خلاله إلى المدخل، لقد ظهر حين أراد واستخدم السيد ناكاتا كمعبر للوصول إلى أغراضه الخاصة، وأنا لا يمكن أن أسمح بهذا يجب أن أقتله إذ، كما قال القط».[2] وهنا قرر قتله لكن كل محاولات هوشينو باءت بالفشل فقد كان هنا كلما قطع منه جزء يستمر في الخروج وفي الأخير استدل إلى فكرة وهي حجر المدخل وفكر أن لا شيء يمكنه من هذا الكائن غير هذا الحجر، لكن الحجر كان محمرا أكثر من المعتاد فقد عاد مدخلا وهنا استجمع هوشينو كل قوته ليحمله وكان شديد الثقل حتى ظن أنه سيموت ورفعه ورماه فارتطم على الأرض، ارتطاما مروعان وهنا انغلق المدخل وأصبح هذا الكائن بسيط وهنا استطاع هوشينو قتله فقطعه أشلاء ثم جمعه في أكياس وقرر أن يحرقها عند الشاطئ.

[1] –المصدر نفسه، ص 595.

[2] – هاروكي موراكامي: كافكا على الشاطئ، ص 601.

فكل هذه الأحداث التي شكلت متن هذه الرواية جمعها موراكامي وقدمها في طابع سريالي غرائبي عجيب قدم لنا فيها المسار الواعي واللاواعي بشكل متناغم يكمل بعضه بعضا فقد حرص في هذه الأحداث على إضفاء أبعاد غير منطقية التي لا يتقبلها العقل وهذا محاولة لإبراز الجانب الواقعي السحري فيها بين الميتافيزيقي بالفلسفي، فعنصر الخيال الجامع فيها بارز والقوى الخفية فهي عناصر تشترك فيها مع أدب موراكامي مع بعض الواقعية.

3-سحرية الشخصيات:

❖ **كافكا تامورا والفتى المدعو كرو:** فإسمي هذين الشخصين لهما نفس المعنى فكافكا باللغة التشيكية تعني الغراب وكرو له معنى الغراب فكرو هذا الفتى الذي دائما ما كان يخرج لكافكا أو عندما يحتاجه كافكا لكي يتحدث معه أو لينصحه أو يعطيه دفعة تجاه شيء معين فهو دائما ما كان يبحث عنه عندما يحس أنه بحاجة إلى ما يعطيه قوة ليتخذ القرار الحاسم وهذا ما رأيناه في محادثتهما مع بعضهم فيقول في إحدى الحوارات التي تدور بينهم «لكن لتواجه الحقيقة –أنت مازلت في الخامسة عشرة، يتابع كرو وقد بدأت حياتك للتو، وهناك آلاف الأشياء في العالم التي لم ترها من قبل، أشياء تفوق خيالك ..." لكنني يجب أن أرحل من هنا، أقول له "ما من سبيل آخر". "نعم أحس أنك مصيب" يعيد كرو وضع ثقالة الورث على المكتب، ويشبك يديه خلف رأسه" وهذا لا يعني أن الهروب هو الحل لكل شيء، لا أريد أن أفسد عليك خططك لكنني لو كنت مكانك فلن أهرب من مكان كهذا مهما ابتعدت فلن تحل المسافات شيئا»،[1] كأنه المرافق الذي يقوم بتقديم النصائح لصديقه، أو تقديم له يد العون حتى لا يظل لكن هذا الفتى غير مرئي فهو موجود بالنسبة لكافكا فقط يقول في محادثة أخرى بينهم، أدرك فجأة: «إنني أغار من فتى اللوحة، إنك تغار من فتى اللوحة، يهمس في أذني الفتى المدعو كرون تغار من فتى مثير للشفقة، ابن العشرين سنة الذي قتل هباءً وبالخطأ –منذ كم سنة، ثلاثين تقريبا؟ الغيرة قاتلة. هذه أول مرة في حياتك تشعر فيها بالغيرة. وها قد فهمت أخيرا ما الذي تعنيه، إنها أشبه بنيران تلسع قلبك».[2] فنجد أن الكاتب لجئ إلى تصوير الصوت للاوعي لكافكا من خلال هذه الشخصية وربما نجد هذه

[1] – المصدر نفسه، ص07.

[2] – المصدر نفسه، ص 322.

الشخصية هي الصوت الحقيقي لروح كافكا، وهذا ما نجده عندما نتوغل في الرواية فنجد أن روح كافكا لم يكن يتحملها وحده كانت تتجسد في عدة شخصيات فنجد شخصية كافكا كانت تحمل روح شخص آخر تجسدت في الفتى الذي أحببته الآنسة ساييكي وهذا نلمسه في قول كافكا «لابد أنها تحسبني حبيبها الميت منذ وقت طويل، ولذا تفعل ما اعتادا على فعله هنا في هذه الغرفة، فهي ترتكب خطأ فضيعا، وعلي أن أعلمها. هذا ليس حلما-إنها الحقيقة. ولكن كل شيء يحدث بسرعة شديدة».[1] فهذه الاستعارات التي وصفها موراكامي والتي أضفت بها بعض من الملامح السحرية على شخصية كافكا وكذلك نجد أيضا أن الكاتب بنى أحداثه على اعتقاد أن الروح يمكن أن تغادر الجسد دون إماتته ويبقى الجسد فارغا لكنه على قيد الحياة وهذا ما نجد تفسيره في العلاقة بين كافكا وناكاتا مثلا نجد أن روح كافكا حنت في ناكاتا وهذا ما كان يراه ناكاتا في أحلامه أنه موجود في مكتبه ويقرأ الكتب مع أنه لا يجيد القراءة ولا الكتابة فهو واقعيا أميا فربما أن روحه كانت موجودة في كافكا فكان يعيش عالم كافكا وهو نائم فهذا ما صوره موراكامي تداخل الأرواح فتعيش واقع أناس آخرين في احلامك وهذا شيء عجيب ولا نستطيع تقبله.

❖ **ناكاتا:** نجد هذه الشخصية مليئة بالأشياء العجيبة والغريبة والتي دائما تضعنا في تساؤلات ودهشة فمن الأشياء الغامضة التي حملتها هذه الشخصية الحدث الذي وقع لهذه الشخصية والذي غير مجرى حياتها إلى الأبد، فقد وقع ناكاتا في صغره حادث دخل إثره في غيبوبة طويلة لكن عندما استيقظ لم يتذكر شيئا لا اسمه ولا والديه ولا مكانه، حتى أنه فقد القدرة على التعلم فأصبح عقله فارغا يقول: «بناكاتا لا يتذكر حقا، وهم أيضا لا يعرفون السبب لكني أصبت بحمى شديدة لثلاثة أسابيع، وظللت فاقد الوعي طوال هذا الوقت، قالو لي إنني كنت نائما في السرير في المستشفى وكانوا يطعمونني بالأنابيب، وعندما صحوت أخيرا، لم أتذكر شيئا، كنت قد نسيت وجهي أبي وأمي، والقراءة والحساب، ونسيت البيت وإسمي حتى، بات رأسي فارغا تماما، مثل حوض الحمام حين تنزع سدادته، ولكنهم أخبروني أن ناكاتا قبل الحادث كان دائما يحصل على درجات جيدة» [2]ولكن الشيء الغريب في هذه الشخصية أنها

[1] – المصدر نفسه، ص 374.

[2]–المصدر نفسه، ص67

حينما فقدت كل مقومات الحياة أصبح لديها قدرة على فهم الكائنات والحياة فأصبح هذا العجوز ذي الذكاء المحدود يستطيع محادثة القطط وفهم إشارتها ولغتها، وأيضا جسده لم يشتكي من ولا علة بعد تلك الحادثة ولم تصبه أي وعكة صحية حتى فهو لا يضع نظارات طبية مقارنة بما هم في سنه يقول له احد القطط في حديث دار بينهم:

«بيد أنك عوضا عن الذكاء وجدت نفسك قادرا على محادثة القطط.

صحيح

شيء مثير...»[1]

«وفوق ذلك، أنا دائما بصحة جيدة لم أمرض مرة واحدة، ولا واحد من أسناني مسوس، ولا أضع نظارات طبية».[2]

«في الحقيقة أستطيع محادثة القطط، قال ناكاتا، أي أنني أفهم ما تقوله، وهذا سيساعدني على إيجاد القطط المفقودة»[3].

وأصبحت لديه مهارة في الحديث مع القطط وهذا ما جعله يتلقى عروض من بعض الناس التي علمت بمهارته هذه وحتى يبحث عن قططهم التائهة مقابل بعض المال والأكل، والشيء الغريب أيضا في ناكاتا أنه بعد الحادث أصبح ظله خافت واصبح بنصف ظل وهذا ما قاله له القط ونصحه بدلا من أن يبحث عن القطط يذهب ويبحث عن نصف ظله، وهذا من الأشياء الرائعة والمميزة التي وظفها موراكامي كيف يجعلك تصدق أنه من الممكن لحادث أن يغير حياتك ويجعلك تتحدث مع حيوان بكل طلاقة وتفهمه وتفهم إشاراته ولغته وكيف لحادث سيسلبك أشياء كانت من أساسيات حياتك ويجعلك فارغا داخليا وحتى أنه يمكن أن يفارقك نصف ظلك وتصبح بنصف ظل، ظل خافت وهذه صورة استخدمها الكاتب حتى يوضح لنا ما يمكن أن يفعله بنا حادث وما يمكن أن نفقده من جراء هذا الحادث فناكاتا

[1]-المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[2]-المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]-المصدر نفسه، ص253.

بعد هذا الحادث كأنه أصبح إنسان ناقص غير مكتمل لهذا يرى بأن له نصف ظل كأن نصف جسده غير موجود وهذا شيء يجعلنا مستغربين لما قام موراكامي بتوظيف هذه الصورة وما المقصود بها يقول له القط أوتسوكا «ما أقصده أن مشكلتك الحقيقية ليست في أنك غبي، قال أوتسوكا بصدق ودفئ.

أحقا؟

مشكلتك أن ظلك-كيف أقولها؟ شاحب قليلا، لقد لاحظت هذا فور أن وقعت عيناي عليك أول مرة، إن الظل الذي تلقيه على الأرض له فقط نصف كثافة ظلال البشر العاديين

إليك ما أعتقد أن عليك فعله: يجب أن تتوقف عن البحث عن القطط التائهة، وتبدأ بالبحث عن نصف ظلك الآخر»[1]

كان نكاتا كذلك يتوقع حدوث بعض الأشياء أي يتنبأ بحدوث أشياء قبل وقوعها فمثلا تنبأ بان السماء ستمطر سمكا وهذا من الأشياء الغريبة في هذه الشخصية فالتنبؤات من عالم الغيبيات وهذا الشيء لا يستخدمه سوى السحرة يقول ناكاتا للشرطي، «احرص على أن تحضر معك مظلتك، حتى لو كان الجو مشمسا.

سيسقط سمك من السماء، مثل المطر، سمك غزير، سيكون سردينا على ما أظن مع بعض الأسمقري.

سردين واسمقري؟ هاه، يجيب الشرطي ضاحكا.

الأفضل إذن أن أحمل المظلة بالمقلوب لألتقط قليلا منه، ومع المخلل ستكون أكلة شهية، الأسمقري المخلل من أكلات ناكاتا المفضلة، ثم يردف بجدية ولكن أظن أنني سأكون قد غادرت وقتها».[2]

فناكاتا بالإضافة إلى تنبئه كان كل الأكل لديه مفضل ولم يكن له أكلة معينة يحبها دائما عندما يتحدث عن الأكل أو يتلقى بعض من الأكل يقول جملته المعتادة "إنها أكلة ناكاتا المفضلة" فكل هذا من الحادثة فقد أصبح شخصا غريبا يتحدث مع القطط شخصا يحب الأكل وكل الأكلات بالنسبة له

[1]-المصدر نفسه، ص68.

[2] -المصدر نفسه، ص 222-223.

هي أكلات مفضلة وليس لديه نوع معين، أصبح يتنبأ بوقوع أشياء عجيبة بالنسبة للناس لكن بالنسبة له العكس كما أنه أصبح ينام بشكل غير اعتيادي وقد تصل ساعات نومه إلى أكثر 24 ساعة متواصلة وهذا غريب بالنسبة للأشخاص العاديين وحتى الأشخاص الذين يتعبون ويرهقون في العمل فساعات نومهم لا تكون بذاك الحجم «سأنام طويلا، فلا تقلق، قال قبل أن يغرق في النوم».[1] حسب هوشينو العجوز نائم منذ أكثر من أربع وعشرين ساعة، لقد قال «أنه سوف ينام طويلا، لا داعي للقلق لإذن، ولكن هذا سخف».[2]

ب–الشخصيات الثانوية:

❖ **الآنسة ساييكي:** هذه الشخصية في حد ذاتها لغز وشخصية مبهمة وكلما حاولنا فهمها نغوص في غموض عجيب فأول شيء غريب حدث وشد الانتباه الحادثة التي حدثت فيها أغمي على 16 طفلا في الغابة المثير في الأمر أن الآنسة ساييكي كانت هي المدرسة المسؤولة عن أولئك التلاميذ في تلك الرحلة الخلوية، ففي هذه الرحلة وفي وسط الغابة سقط 16 تلميذا مغشيا عليهم ما عدى الأستاذة التي لم يغمى عليها وهذا في حد ذاته شيء غريب «كان الناظر مرتبكا جدا، وأخبرني أن تلاميذ فصل كامل قد سقطوا مغشيا عليهم أثناء نزهة مدرسية إلى التلال لجمع الفطر، وحسب ما قاله لي فقد كانوا فاقدي الوعي كليا، وأن مدرسة الفصل فقط لم تفقد الوعي»،[3] فمن هذا أول شيء يتبادر على الدهن ما الذي وقع حتى سقط كل الأطفال؟ ولما بقيت الأستاذة مستفيقة ولم تفقد الوعي مثلهم؟ شيء مثير للاهتمام والتساؤل.

فالتحقيقات التي أجراها الجيش الأمريكي لمعرفة الأسباب التي أدت إلى فقدان وعي التلاميذ خلصت إلى أن يكون هناك غاز سام أطلق أو نباتات أو حشائش معينة في الغابة أو تنويم مغناطيسي...

فشخصية الآنسة ساييكي دائما اتصفت بالغموض يقول أوشيما: «توقفت حياة الآنسة ساييكي بشكل أساسي وهي في العشرين، حين مات حبيبها... لا، لعلها توقفت قبل ذلك بكثير... لا أعرف

[1] –المصدر نفسه، ص 307.

[2] –المصدر نفسه، ص 311.

[3] – المصدر نفسه، ص 35.

بالتفصيل... فمنذ ذلك الحين دفنت الآنسة ساييكي عقارب الساعة في روحها وتوقفت هناك، الوقت الخارجي طبعا يمضي حولها كالمعتاد، ولكنها لا تتأثر به، ما نعتبره نحن الزمن المعتاد لا يعني شيئا لها»[1] كأن هذه الشخصية بقيت كروح في الماضي الذي كانت تعيشه ورحلت كجسد إلى هذا الزمن فأصبحت تعيش كجسد بلا روح وهذا ما اعتمد موراكامي على بناء أحداثه على اعتقاد أن الروح يمكن أن تخرج من الجسد وتغادره دون إعانته وهذا يدعى بمصطلح "خروج الروح" فالتراث الياباني حافل بمثل هذه الأشياء يقول: «عندما تترك الروح الجسد لفترة مؤقتة وتذهب بعيدا لتقوم بمهمة حيوية ما ثم تعود لتتحد مرة أخرى مع الجسد، شيء شبيه بتلك الأرواح الانتقامية في سيرة الأمير جينجي، فكرة أن الروح لا تترك الجسد في الموت فقط ولكن- مع وجود إرادة قوية بما يكفي- فالروح تقدر أحيانا على مغادرة الجسد دون إماتته، وهذه الفكرة تجد جذورها في اليابان منذ زمن سحيق».[2] وهذا ما شاهده كافكا حينما أصبح يبيت في تلك الغرفة الخاصة بحسب الآنسة ساييكي الميت، فقد كان يشعر بروحها تهيم في تلك الغرفة وشاهدها لكن لم يكن يقدر أن يلمسها يقول أوشيما: «أريد أن أعلمك بشيء آخر، يكمل، قلب الآنسة ساييكي مجروح، وهذا ينطبق علينا جميعا، وإنما جرح الآنسة ساييكي فريد من نوعه، إذ يتجاوز المعنى المعتاد للكلمة، ولهذا تهيم روحها في طرق غامضة، لا أقصد أنها شخصية خطيرة-لا تسيء فهمي»،[3] «لا أعرف إذا كانت كلمة شبح هي الكلمة الصحيحة، لكنه بالتأكيد ليس شيئا من هذا العالم. هذا ما استطعت الجزم به من النظرة الأولى... إنها في مثل عمري، في الخامس عشرة أو السادس عشرة... إنها ضئيلة ونحيفة، تقف برفعة ولا تبدو أنيقة على الإطلاق، شعرها ينسدل على كتفيها، وغرتها على جبينها... تجلس إلى المكتب، ذقنها متكئ على يديها، تحدق في الجدار وتفكر في أمرها، وأستطيع القول أنه ليس بالأمر المعقد، فمنظرها ينم عن أنها شاردة في بعض الذكريات السارة الدافئة التي لم يمر عليها وقت طويل»[4] ومن الواضح أن روح الآنسة ساييكي دائما ما تحن إلى الماضي الذي أمتها روحيا وليس جسديا فقررت الروح ترك ذلك الجسد والبقاء في زمنه فكثيرا ما كانت تتردد روح الآنسة ساييكي

[1] - هاروكي موراكامي: كافكا على الشاطئ، ص 214.

[2] -المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] -المصدر نفسه، ص 215.

[4] -المصدر نفسه، ص 288.

على تلك الغرفة فروحيا هي كانت متعلقة بها فقد كانت غرفة حبس بها وكانت فيها لوحة وكانت كلما زارت روح الآنسة ساييكي تلك الغرفة تجلس وتبقى تحدق في تلك اللوحة لبرهة من الزمن ثم تختفي.

فقد كانت هذه الشخصية تتصف بالغرابة وهذا ما تقوله لكافكا في إحدى حواراته معه تقول: «حين كنت في الخامسة عشرة، كنت أفكر أنه في مكان ما في العالم لابد من وجود مكان كهذا، كنت متأكدة في أنني سأصل إلى مدخل ما أعبر منه إلى هذا العالم الآخر»،[1] فمن هذا يتضح أن الآنسة ساييكي كانت تشعر بوحدة رهيبة وهذا ما جعلها تريد الرحيل إلى مكان لا وجود فيه للزمن وهذا ما جعلها تبحث عن مدخل تعبر منه إلى عالم آخر وتعيش ما تريده في هذا العالم الآخر.

فنجد أن موراكامي قد أجاد في توظيف الواقعية السحرية في روايته هاته فقد وضف أشياء غير عادته أشيياء خارقة في...أحداث واقعية بحيث أنها كانت تبدو جزءا لا يتجزأ من الواقع المعاش لشخصيته».[2] كما نجد من الأشياء الغريبة تنبؤها أو معرفتها لوقت موتها فهي كانت تنتظر ذلك الوقت منذ زمن كأنها كانت تريد أن تضع حدا لهذا الجسد الذي يعيش من دون روح جسد فارغ ليس فيه حياة روحية نقول: «لأكون صادقة، لست أحاول أن أموت، بل أنتظر أن يأتي الموت فحسب، كالجلوس على مقعد في المحطة، في انتظار القطار.

وهل تعرفين موعد وصول القطار؟

تبعد يدي عنها، وتلمس جفنيها بأناملها، كافكا، لقد استنفدت قدرا كبيرا جدا من حياتي، استهلكت نفسي هباءا، وكان علي في مرحلة ما من حياتي أن أكف عن العيش... ولهذا لا أخشى الموت، وإجابة عن سؤالك، بلا أنا أعرف بالتحديد متى سيحين الوقت»[3] فمن غير الطبيعي أن يكون الشخص على دراية بالوقت الذي سيحسن عليه المغادرة أو وقت موته فالحياة والموت هي بيد الرب وحده ولا يمكن

[1] – هاروكي موراكامي: كافكا على الشاطئ: ص 332.

[2] – ينظر ماهر البطبوطي: الرواية الأم (ألف ليلة وليلة والآداب العالمية)، مكتبة الآداب، ط1، 2005، ص 262.

[3] – المصدر السابق، ص 392-393.

لأحد التحكم فيها أو معرفتها وهذا من الأشياء السحرية التي استخدمها موراكامي في التنبؤ وهو في عالم الغيبيات.

4-سحريــة الزمــان:

الزمن من المكونات الرئيسية التي تشكل الأحداث العجائبية في الرواية، فلا وجود لرواية من دون زمن «ففي الحكاية العجائبية يتظافر الزمان والمكان ليشكلا معا فضاء مكانيا يخلق الشكل مثلما يخلق المضمون، فالزمن بوصفه عنصرا هلاميا لا يمكن القبض عليه، يتداخل مع المكان بوصفه الشكل الأكثر محسوسية وواقعية لينتجا زمكانيات الحكي العجائبي، الذي يهيم في أزمنة المجهول، فوق أرض خرافي»[1] ففي الحكاية العجائبية يكون الزمن وحده خيالي ووهمي لكن مع المكان يشكلان فضاء يخلق الشكل مثل ما يخلق المضمون، فالزمن العجائبي يجول بين الواقع وعالم الخيال ولا يمكن تحديده فهو ينتج من المجهول ولا يكون إلا على ارض خرافية.

فالزمن في رواية كافكا على الشاطئ وهذا الذي نحاول التطرق إليه قد أضفى على الروائي أبعاد عجائبية فنجده في بعض الأحيان يلمس التسلسل الزمني للأحداث كما نصفها، زمنين متداخلين ماض وحاضر وهذا ما نجده في المقطع الآتي: «أسحب من درج آخر صورة فوتوغرافية تجمعني وأختي الكبرى حين كنا صغيرين، إننا نقف على الشاطئ في مكان ما ونبتسم... كلانا يرتدي ثوب السباحة –ثوبها هي أحمر اللون من قطعة واحدة، مزين بالزهور أما ثوبي فكناية عن سروال أزرق قصير فضفاض وقديم، أحمل عصا بلاستيكية، زبد الموج يغسل أقدامنا، ولا أحد سوانا على الشاطئ من الذي التقط لنا هذه الصورة؟ وأين؟ ومتى؟ ليس لدي أدنى فكرة، ولم أبدو سعيدا هكذا؟ ولماذا احتفظ أبي بهذه الصورة دون سواها؟ الأمر كله غامض تماما، لابد من أنني كنت في الثالثة من عمري، وأختي في التاسعة، هل كنا على وفاق هكذا حقا؟ لا أتذكر البتة أنني ذهبت إلى الشاطئ مع اسرتي لا أذكر ذهابي معهم إلى أي مكان»[2] فالصورة تذكره بشيء كان في الزمن الماضي لكن هو لا يتذكر شيء ولا حتى ملامح أخته ولا متى التقط

[1] – نبيل حمدي عبد المقصود الشاهد: العجائبي في السرد العربي القديم مئة ليلة وليلة، الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة نموذجا، دار الورق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012، ص 281.

[2]– هاروكي موراكامي: كافكا على الشاطئ، ص11

لهم تلك الصورة ولا متى ولا اين فهو لا يتذكر عائلته ولا حتى أنه ذهب معهم لأي مكان، فمن الغريب أن ينسى الإنسان ملامح أعز ناس إليه فهو لا يتذكر أمه ولا ملامحها ولا حتى لحظة من لحظاته معها ولا أخته حتى هي الأخرى لا يتذكرها ولهذا يحمل معه هذه الصورة.

ويتتبعها لسير أحداث الرواية نجدها تمشي في زمنين اثنين، زمن الماضي والزمن الحاضر وهما اللذان يميزان سير الأحداث في هذه الرواية فجمع بين الحلم والواقع، الحقيقة والخيال يقول كافكا «أعود إلى غرفتي، اضع أسطوانة كافكا على الشاطئ في مشغل الأسطوانات وأخفض الإبرة ومرة أخرى شئت أم أبيت، شيء ما يأخذني بعيدا إلى ذلك المكان، ذلك الزمان»[1] «من تجلس هنا ليست الفتاة، إنها شخص آخر، شيء ما يحدث، شيء فائق الأهمية، أشم يدي بقوة تحت الأغطية، وأشعر بقلبي عاجزا عن تحمل المزيد... إنها الآنسة ساييكي الحاضر، ساييكي الحقيقية، تنظر إلي لفترة تنظر بهدوء وتركيز مثلما تنظر بهدوء وتركيز مثلما تنظر إلى اللوحة، وترد الفكرة فجأة إلى خاطري- إنه محور الزمن في مكان ما لا أعرف عنه شيئا، شيء ما يحدث للزمن، يختلط الواقع والأحلام، مثلما تتدفق معا مياه البحر والنهر، أحاول فهم معنى ذلك، ولكن الأمر برمته يبدو غير منطقي»،[2] «تصارع لترى أين أنت حقا، تحاول أن تجد اتجاه التيار، تكابد لكي تمسك بمحور الزمان، لكنك لا تستطيع الوقوف عند الحد الفاصل بين الحلم والحقيقة، أو حتى بين ما هو حقيقي وما هو ممكن»[3] فكل هذا يظهر كيف أدرج مكون الزمن بصورته الغريبة والعجيبة اختلط فيه الحاضر بالماضي، الحقيقة بالخيال الواقع بالأحلام، كأن ما كان يحدث لكافكا شيء شبيه بالرحلة الزمنية التي تأخذ بك من زمانك إلى زمن آخر ومن مكانك إلى مكان آخر لكن في الحقيقة وتجد نفسك كأن تعيش حلم كأن زمنه كان يتوقف ليأخذه إلى الزمن الماضي ليس بزمانه بل لأشخاص آخرين، وهنا يدخلنا موراكامي في متاهة الزمن، ويأخذنا إلى عالم آخر وزمن آخر في رحلة غريبة في هذا العالم «أنت، يصيح الجندي الطويل المرح.

كيف الأحوال؟ يقول ذو العضلات بكل استرخاء

[1] – المصدر نفسه، ص 372.

[2] – المصدر نفسه، ص 373.

[3]– المصدر نفسه، ص374.

كيف أحوالكما؟ أود تحيتهما، أعرف أنه يجب أن أندهش لرؤيتهما، وإنما بطريقة ما، لا أشعر أن رؤيتهما شيئا غير مألوف بالمرة، بل في نطاق الممكن جدا.

لقد انتظرنا وقتا طويلا، يقول ذو العضلات

ليس لأن الوقت عامل يهم كثيرا هنا، يضيف الطويل، ولكنك استغرقت مع هذا وقتا أطول مما توقعنا.

أنتما الرجلان اللذان اختفيا في هذه الغابة منذ أمد بعيد، أليس كذلك؟ أثناء المناورات؟

نحن هما»[1] فمن الغريب أن تعبر غابة لتصل إلى مكان يتواجد فيه شخصان منذ زمن بعيد منذ الحر ولا يزالان على قيد الحياة وهما في نفس الوقت يجلسان في انتظار وصوله كأنهم على علم بكل ما يجري في هذه الغابة يقول كافكا «كنتما تعرفان أنني آت؟

مؤكد، يجيب ذو العضلات

إننا نحرس هذا المكان من وقت طويل، ولهذا نعرف إن كان شخصا ما سيأتي، يضيف الآخر، إننا جزء من الغابة.

هذا هو المدخل، يقول ذو العضلات ونحن نقوم على حراسته

والمدخل الآن مفتوح بالصدفة، يشرح الطويل، ومع هذا فسينغلق عما قريب، فإذا أردت أن تدخل، عليك أن تفعل ذلك الآن فهو لا ينفتح كثيرا»[2] فهما على دراية بكل من سيأتي إلى هذه الغابة ويقفان على هذا المدخل ليحرساه وعلى علم كذلك بهذا المدخل وما وراءه كأن بوابة عبور من زمن كافكا إلى زمن آخر مثل البوصلة الزمنية التي تسافر بك إلى زمن آخر قد يكون زمنا ماضيا أو مستقبلا وهذه من أحد خواص السحرية التي تأخذك من الواقع إلى للاواقع فلا يمكن لشخص أن يرجع بالزمن أو أن يسبق الزمن فهذا شيء غير اعتيادي وغريب فكل هذا أساس لظهور صورة عجائبية قوية في البنية الزمنية لهذه الحكاية.

[1]- هاروكي موراكامي: كافكا على الشاطئ، ص535.

[2] -المصدر نفسه، ص 586.

يظهر الزمن في هذا الجانب من العالم مختلفا عما هو عليه في عالم كافكا الحقيقي يقول الجنديان «ستبقى هنا حاليا حتى تستقر، يقول الجندي ذو العضلات لن تبقى طويلا في الوقت الراهن

مثلما قلنا لك من قبل، الوقت هنا لا يهم كثيرا، يقول الطويل

يومئ الآخر برأسه مؤكدا لا يهم على الإطلاق»[1] كأن العامل الزمني في هذا العالم ليس له صلة بهؤلاء الأشخاص، ليس له أية أهمية «ما إسمك؟ أنا بلا اسم، نحن هنا لا نحمل أسماء وكيف إذن أستطيع مناداتك إذا كنت بلا اسم؟

لا داعي لأن تناديني، تقول، إذا احتجت إلي فستجدني هنا

أحسب أنني لا أحتاج أيضا إلى اسمي هنا

تومئ برأسها، أنت هو أنت، ولست شخصا آخر، أنت هو أنت أليس كذلك؟»[2] وهذا أيضا شيء عجيب ليس العامل الزمني الذي لا يهم هنا حتى الأشخاص من دون مناداته عالم غريب هذا الذي عبره كافكا يقول «أتوجه ناحية المنضدة الصغيرة إلى جانب السرير حيث تركت ساعتي وأتفقد الوقت، أجد الشاشة فارغة تماما، أضغط على جميع الأزرار بشكل عشوائي لا شيء يتغير، أعلم أن البطاريات جديدة، ولكن لسبب غير مفهوم كانت الساعة قد توقفت أثناء نومي»،[3] وهذا ما يبرر ما قاله الجنديان أن الوقت هنا لا يهم فقد توقف به الزمن في هذا المكان فبالنسبة لهم الوقت لا يعني لهم شيء وهذا ما يجعل الناس في هذا المكان ينسون أمر الأكل لعدة أيام فالمسألة ليست مسألة وقت فلا يشعرون بمرور الزمن وهذا الذي لا يشكل عندهم أي فارق وببساطة لا يشعرون بالجوع يقول «كم من الوقت، تردد كلماتي كالببغاء، لا علم لي بهذا الخصوص، المسألة مسألة وقت حين يحين الأوان ستكون قد اعتدت بالفعل»[4] ومن تمظهرات العجائبي في البنية الزمنية، حدث آخر وهو قدوم الآنسة ساييكي لهذا المكان وهذا شيء

[1] – هاروكي موراكامي: كافكا على الشاطئ، ص 556.
[2] – المصدر نفسه، ص 562.
[3] – المصدر نفسه، 578.
[4] –المصدر نفسه، ص580.

غريب يجعلنا نطرح سؤال هل كانت ساييكي تعلم بوجود هذا المكان؟ وهل عبرت الغابة من قبل إليه؟ وما الذي جعلها تأتي إلى هذا المكان بالتحديد في هذا الوقت؟ فكل هذه التساؤلات والاستفسارات والحيرة والتردد نجد لها تفسيرات في حواراتهم والتي تقول منها الآنسة ساييكي «أريدك أن تعرف أن مجيئي إلى هنا لم يكن سهلا عليه، لكن كان يجب أن أراك وأتحدث معك...

أنه عليك أن تخرج من هنا، في أسرع وقت ممكن، غادر، عد إلى قلب الغابة ثم إلى حياتك التي تركتها

سينغلق المدخل قريبا، عدني أن تغادر...

هذا ما أريده أنا، أريدك أن تكون هناك...

وماذا تريدين مني إن عدت

فقط شيء واحد

أريدك أن تتذكرني، إذا تذكرتني أنت، فلن يهمني إن نسيني الجميع»[1] فمجيؤها لهذا المكان حتى تطلب منه العودة لمكانه ولزمانه فهذا المكان وهذا الزمان لا يناسبانه فلا وجود لزمن متحرك ولا للأشخاص أسماء وحتى الذكريات لا أهمية لها وهي كانت تريده أن يتذكرها فلا يهمها غيره فقط هو وهذا ما جعلها تعبر الغابة حتى تصل إليه فهنا لا أهمية للعيش بعكس مكانه الذي فيه انتماؤه فيه حياته فيه ذكرياته والتي تجعله لا ينساها وهذا ما قالته «في بعض الحالات تغدو والذكرى أهم ما في الوجود»[2] فمن الغريب أن يكون هناك عالمين تفرق بينهم غابة، عالم لا يهتم لشيء لا للذكريات ولا للزمن ولا للأكل حتى الأسماء وغير مهمة عالم غريب عن العالم الحقيقي الذي تجد فيه كل شيء يكون بزمن ووقت محدد عالم يتنافى مع العالم الحقيقي وهذا ما حاول أن يصل إليه موراكامي إضفاء جو عجائبي وغرائبي إلى زمن الرواية ليعطينا ميزة للأحداث والشخصيات.

[1] – هاروكي موراكامي: كافكا على الشاطئ، ص 583-584-585.

[2]– المصدر نفسه، ص 585.

5-سحريــة المكـان:

المكان هو «المكون المحوري في بنية السرد بحيث لا يمكن تصور حكاية بدون مكان فلا وجود للأحداث خارج المكان، ذلك أن كل حدث يأخذ وجوده في مكان محدد وزمان معين»[1] فالحدث يتشكل بوجود المكان والزمان فلا يمكن أن يكون حدث بدون شخوص ولا بدون مكان ولا زمان لذا نجد المكان العجائبي ذي الميزة السحرية يختلف على الأماكن العادية ذلك أن له خاصة تثير الدهشة والغرابة ولهذا فهو يحتاج «إلى أمكنة التي يجب أن تتلاءم مع طبيعته المرعبة أو المعجزة المثيرة للتساؤل أو التردد، هذه الأمكنة التي خلفتها لغة الراوي لتصبح مسرحا للتحولات ولإعطاب الإدراك، بحيث تزول الحواجز بين الزمان والمكان ويندغم كل شيء في تلك الطبيعة الهذيانية للمشاهدات»[2] فالمكان السحري يؤثر في نفسية الشخصيات وفي سلوكاتها وهذا ما شاهده في الأحداث.

أ-الأماكن المغلقة:

❖ **المكتبة:** كانت جل الرواية تقع أحداثها في المكتبة فالمكتبة كانت هي الملاذ الوحيد لكافكا بعد المدرسة فهو كان لديه شغف بالقراءة والمطالعة وسماع الموسيقى وهذا كله كان يجده في المكتبة فكانت بمثابة بيته الثاني، وأيضا حينما هرب من منزلهم كان أول شيء يبحث عنه بعد إقامته في الفندق هو المكتبة (مكتبة كوميوا)، فيها عمل كافكا واكتسب كمّ هائل من المعلومات والمعارف بسبب الشخص الذي يعمل أمين المكتبة (أوشيما) الذي أصبح صديقه هذا الفتى أو الفتاة الذي يعلم لاحقا أنها أنثى في الجسد وذكر في العقل وفيها يلتقي بأمه التي تركته وهو في سن الرابعة ربيعا «لقد عشت مع أبي، وولتني، ثم رحلت وتركتني، في الصيف، ما إن أتممت الرابعة»،[3] وهذا هو ما قاله كافكا للآنسة ساييكي، فقد كان هذا المكان هو الجامع بين كافكا ووالدته والذي انساق غليه من دون أي سابق معرفة أو بحث فقط انساق وراء شعوره وإحساسه وهذا ما اعترفت هي به «رميت منذ زمن طويل شيئا ما كان يجب أن أرميه، كان الأحب إلى قلبي، وكنت أخشى أن أفقده ذات يوم ولذا كان علي أن أتخلى عنه بنفسي... فإذا كان

[1] – محمد بوعزة: تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، د.ت، ص 99.

[2] – حسين علام: العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 210، ص 160.

[3] – هاروكي موراكامي: كافكا على الشاطئ، ص 389.

يسرق مني أو سأفقده في حادث، فمن الأفضل أن أتخلى عنه بنفسي، بالطبع شعرت بغضب لم يبارحني أبدا، وكان هذا جزءا من قراري، وكان أيضا خطأ كبير، لم يكن علي أن أرميه أبدا»،[1] كما أن هذا المكان نفسه الذي كان يبحث عنه ناكاتا والذي قضى معظم وقته في البحث عنه دون معرفة عن ماذا يبحث وكان هو مكان التقائه بالسيدة ساييكي والتي طالما انتظرت قدومه، تقول ساييكي: «ما لم أكن مخطئة أظن أنني كنت في انتظارك، قالت هذا صحيح، أجاب ناكاتا، ولكن ناكاتا تأخر حتى يصل إلى هنا، أرجو ألا أكون قد جعلتك تنتظرين طويلا، لقد بذلت كل ما في وسعي لأصل إلى هنا بأسرع وقت ممكن»[2] فهذا المكان لم يختاره كلا من كافكا وناكاتا هكذا اعتباطيا بل كان تبعا لحدسهما وقدرهما الذي كان سيحدد شخص واحد وهو الآنسة ساييكي، فقد قادهما شعورهما الغريب إلى هذا المكان وانتقلا عبر رحلة طويلة ومحطات إلى هذا القدر المحتوم.

❖ **الغرفــة:** دائما ما تكون الغرفة مكان للراحة والهدوء مكان للخلوة، كما يمكن أن يكون مصدر للخوف والرعب، كما تعتبر من الأماكن التي تتردد عليها الأشباح، خصوصا إذا كانت فيها أغراضا وأشياء لصاحبها ويكون قد مات أو قتل «لا أعرف إذا كانت كلمة شبح هي الكلمة الصحيحة لكنه بالتأكيد ليس شيئا من هذا العالم –هذا ما استطعت الجزم به من النظرة الأولى

أشعر بحركة ما فأصحو فجأة لأجدها واقفة هناك»[3]، كانت كل ليلة تزور كافكا هذه الفتاة وتجلس على نفس المكان في هذه الغرفة التي تعود إلى حبيب الآنسة ساييكي الذي قتل في عز شبابه، وأقام فيها كافكا بعد أن دبر له صديقه أوشيما عملا في تلك المكتبة، «فلا بد من أنها شبح، فأولا هي رائعة الحسن إلا أن هذا ليس كل شيء، إنها كاملة تماما إلى درجة أن أوقن أنها ليست حقيقية»[4] فهذه الغرفة كانت تحوي كتب تعود إلى حبيب الآنسة ساييكي فهو كان محبا للمطالعة كما أنها كانت تحوي لوحة أهداها حبيب ساييكي إليها وبعد وفاته أعادتها إلى غرفته فكانت هذه الروح تهيم كل ليلة في هذه الغرفة تحدق في اللوحة

[1] – المصدر نفسه، ص 587.
[2] –المصدر نفسه، ص 518.
[3] –المصدر نفسه، ص 289.
[4] – المصدر نفسه، ص289.

لفترة زمنية ثم تختفي «تظل هكذا نحو عشرين دقيقة، ثم تتلاشى كما حدث الليلة الماضية، تنهض واقفة، حافية القدمين، تمضي دونما صوت إلى الباب، ومن دون أن تفتحه تختفي وراءه».[1]

❖ **الشقــة:** وهي من الأماكن التي استقر فيها ناكاتا بفضل شخص غريب دون دفع للإيجار ودون أي عناء، فقد وجد فيها كل المستلزمات من أكل ولبس وأفرشة وغيره وقد كان هذا من الأشياء الغريبة التي حدثت لهوشينو وهو بصحبة ناكاتا «كيف عرفت رقمي؟ أنا لم أعطك الرقم، وموبايلي مقفل طوال الوقت حتى لا يزعجني أولئك المهرجون في العمل كيف اتصلت بي إذن؟ أنت تخيفني يا رجل، كما قلت لك، لست إلها ولا بوذا، ولا بشر، أنا شيء آخر –مفهوم مطلق–وأن أجعل موبايلك يرن مجرد حيلة بسيطة... كان بوسعي أن أجري وأكون إلى جانبك عندما تستيقظ لكنني لم أرد أن أصدمك هكذا»[2] فهذا الشخص الذي لم يعرف هوشينو من أين قدم إليه وحتى من يكون كان هو من يدبر الأمر لهوشينو حينما يعلق ولا يجد مخرجا.

فهو من أعانه على إيجاد حجر المدخل وهو من استأجر له هذه الشقة وهو من يخبره أن الشرطة تبحث عنهما وإن لم يغادرا هذا المكان ستجدهما يقول كولونيل ساندرس «إليك الأخبار –أريدك أن تترك النزل»[3] فالشيء الغريب أن يأتي شخص ليس من البشر ولا شبح ولا إله ويقدم المساعدة من دون مقابل كما يقدم شقة مستأجرة كامل من كل المجاميع لا تحتاج فيها إلى أي شيء كذلك من دون مقابل والشيء الأغرب والذي يثير الدهشة، هو تحدث القط مع هوشينو بعد موت ناكاتا وفهم هوشينو لغة هذا القط، وتحذير القط لهوشينو من أنه يجب أن يقتل شيئا وهذا الشيء لا يمكنه معرفته إلا حينما يراه، وهذا الشيء الذي أخبره القط بأنه يتوجب عليه ما قتل يخرج من جثة ناكاتا وهو شيء غريب عجيب كانا كلما يضعنه يستمر في الزحف خارجا من فم ناكاتا «ظل يشقه بالسكين عدة مرات حتى فصل جزءا من الرأس، أخيرا وتلوي هذا الجزء كالبزاقة العارية على الأرض للحظة ثم توقف عن الحركة وكأنه مات، إلا أن

[1] –المصدر نفسه، ص 321.

[2] –المصدر نفسه، ص 449.

[3] – المصدر نفسه، ص 450.

هذا لم يكن له أي تأثير على بقية جسد المخلوق، والذي استمر في التدفق إلى الأمام»[1] فكل ما حدث في هذه الشقة غريب قط يتكلم، كائن يخرج من جثة شخص يرى نفسه أو يسمي نفسه بالمفهوم المجرد ويستأجر شقة لهوشينو من دون مقابل كما أنه لا يعد للوجود بعد موت ناكاتا.

❖ **الكـــوخ**: هذا المكان الذي كان يلجأ إليه كافكا هاربا من المدينة ومن ملاحقة الشرطة له لكن هذه المرة هذا المكان الذي لم يعد في الغابة بل وراء الغابة، وراء الواقع فهناك في الغابة يوجد كوخ واقعي لكن عند عبور الغابة والتوجه إلى ما ورائها نجد هذا الكوخ والذي قاداه إليه هذان الجنديان اللذان اختفيا أثناء الحرب وحتى هذا الوقت ما يزالان على قيد الحياة حتى أنهما لم يمسك بهما أحد، فلا يمكن الوصول على هذا الكوخ إلا بعبور المدخل وهما الاثنان يقومان بحراسته وهما اللذان يدخلانه معه يقول كافكا: «يأخذاني مرشدي إلى أحد الأكواخ، غريب له حجم كوخ أوشيما وشكله وكأن أحدهما نسخة عن الآخر...

ستبقى هنا حاليا حتى تستقر، لن تبقى طويلا في الوقت الراهن»[2] وفي هذا المكان يحدث شيء غريب «هناك صبية في المطبخ، تدير ظهرها لي، وتميل فوق وعاء تتذوق ما به بملعقة، تستدير حين تسمع صوت باب ينفتح، إنها هي الفتاة عينها التي كانت تأتي إلى غرفتي في المكتبة وتحدق في اللوحة المعلقة على الحائط»[3] ،كانت هذه الفتاة تأتي لهذا الكوخ تطبخ لكافكا بعض الأكل وتنظف الصحون وتذهب، كأن قدوم كافكا إلى هذا المكان فقط ليقابل هذه الفتاة يقول: «لكن هذه البنت ليست خيالا، وليست شبحا بالتأكيد، إنها حية ترزق، من لحم ودم، تقف في مطبخ حقيقي عند المغيب وتعد لي وجبة حقيقية»[4] الفارق أن من كانت تزوره في الغرفة شبح ومن تزوره هنا حقيقة يقول: «أظن أنني جئت إلى هنا لكي أراك من جديد أنت وامرأة أخرى ترفع وجهها الجاد إلى الأعلى، لقد عبرت قلب الغابة لكي تأتي إلى هنا.

هذا صحيح كان علي أن أراك والمرأة الأخرى من جديد

---

[1] –المصدر نفسه، ص 602.

[2] – هاروكي موراكامي: كافكا على الشاطئ، ص 555.

[3] –المصدر نفسه: ص 560.

[4] –المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وها قد رأيتني»[1]

وهذا ما أراده كافكا واختاره عبر الغابة ونحل عبر المدخل وترك وراءه ودخل إلى عالم آخر، ترك المكان الحقيقي وعبر نحو المكان الخيالي، ونفسه هذا المكان الذي يلتقي فيه بالآنسة ساييكي، وهنا تخبره بأنها أمه ولما تركته في هذا المكان، كأن كافكا كان يجب عليه العبور ودخول المدخل والوصول إلى هذا المكان حتى يعرف من يكون ومن هي أمه وما يجب عليه فعله وكيف عليه أن يكون في حياته القادمة.

ب-الأماكن المفتوحة:

❖ **المعبـــد:** دائما ما كانت المعابد أماكن للتعبد والصلاة، لكن كافكا لم يأت للمعبد حتى يصلي أو يتعبد فهو لم يأت إليه بل وجد نفسه فيه «أجدني، حين أستعيد وعيي، داخل دغل كثيف راقدا كحطبة على الأرض الرطبة، ولا أرى سوى ظلام دامس يحيط بي»،[2] فمن الغريب أن تكون في مكان وتفقد وعيك لتجد نفسك عندما تستيقظ في مكان لا تعرفه ولم تشهده من قبل وليس هذا فقط بل تجد على كنزتك بقعة دم داكن «ألاحظ بقعة داكنة على صدر كنزتي البيضاء تشبه فراشة ضخمة تبسط جناحيها... دم داكن متغلغل في النسيج –لا يزال طازجا ونديا، وهناك الكثير منه»[3]

ما الذي جرى لكافكا؟ أين كان؟ دم من هذا؟ كل هذه الأسئلة كانت تدور في ذهن كافكا، لكن لم يجد لها جواب في ذلك الحين.

كما كان هذا المكان هو مكان وجود حجر المدخل الذي كان يبحث عنه ناكاتا والذي وجده هوشينو بعد مساعدة من الكولونيل ساندرس هذا الشخص الغريب الذي كان يعلم بما يجول في خاطر هوشينو وعن ما يبحث يقول ساندرس: «أنا كائن نفعين محايد، وكل ما يعنيني إتمام المهمة الموكلة إلي... مثلما شرحت لك من قبل، أنا بلا مظهر، أنا كيان متافيزيقي مفهومي، بوسعي اتخاذ أي مظهر، لكني أفتقر إلى

[1] – المصدر نفسه، ص 563.

[2] – المصدر نفسه، ص 90.

[3] –المصدر نفسه، ص 93.

الجوهر، ولكي أتمكن من تأدية عمل حقيقي أحتاج إلى شخص لديه جوهر لكي يساعدني»[1] كأن ساندرس هو العقل المدبر لكن يحتاج إلى قوة إلى جسم يستطيع القيام بما يريده العقل المدبر

❖ **الغابــة:** هي من الأماكن المثيرة، وغالبا ما توظف الغابة في الرواية لإبراز الجنب السحري والعجيب فهي المكان الذي شد كافكا بصورة جعلته كل مرة يدخلها لكن دون أن يبلغ الجانب الغريب فيها «أذهب للسير داخل الغابة، هذه المرة أحمل بوصلتي، وأنظر إليها بين الحين والآخر لآخذ فكرة عامة عن موقعي من الكوخ... كالأمس تماما، الغابة معتمة وعميقة، تنتصب الأشجار الشاهقة على كلا الجانبين مثل حائط سميك، شيء ما من الغابة يختبئ هناك في الظلمة بين الأشجار... أسير مدة حتى أصل إلى فسحة مستديرة تبدو، وهي محاطة بالأشجار الشاهقة، قاع بئر سحيقة، ينساب ضوء الشمس من بين الأغصان كدائرة مصباح ينير الأرض تحت قدمي، ثمة شيء خاص في هذه البقعة»[2] فطالما أراد كافكا اكتشاف هذا المكان المنعزل المظلم الذي حذره ونبهه منه أوشيما فدائما الممنوع مرغوب وبدافع الإصرار يدخل كافكا الغابة ويتوغل فيها «أريد أن أرى مدى عمق هذه الغابة، أعلم أنه خطرن لكنني أريد أن أرى –وأشعر– الأخطار الكامنة هناك، مدى الخطر الحقيقي على أن أفعل هذا ثمة ما يدفعني إلى هذا دفعا»[3] وبعد توغله في داخلها يظهر له الجنديان اللذان يعيشان في تلك الغابة منذ زمن فهما هربا أثناء الحرب، ووجدا تلك البقعة، شيء يثير الدهشة جنديان يعيشان في وسط الغابة في بقعة لا يمكن لأحد أن يصل إليها وهذا كان من حظ كافكا «لا يستطيع أحد العثور وعلى هذا المكان يقول هذا الجندي الطويل، لكننا وجدناه، والآن أنت أيضا وجدته، كانت ضربة حظ –لنا على الأقل»[4] وهما اللذان يقودانه إلى ما وراء هذه الغابة عبر مدخل يوصله إلى مكان غريب بكل ما فيه «أشعر وكأن الإشارات تنتقل إلى داخلي، تعيد تشكيل نفسها، وتتحول المجازات، وأنا منساق، بعيدا عن نفسي، أصبح فراشة تحلق على حافة خلق ما، وراء العالم ثمة مجال يتداخل فيه بانتظام الخواء والمعنى، ويصبح الماضي والمستقبل

[1] – هاروكي موراكامي: كافكا على الشاطئ، ص 379.
[2] – المصدر نفسه، ص 181.
[3] – المصدر نفسه، ص 488.
[4] – المصدر نفسه، ص 535.

قبل حلقة متواصلة بلا نهاية، ما زلت أحوم، تصلني إشارات لم يقرأها أحد قبلي، نغمات لم يسمعها أحد قط»[1] هذا العالم هو الذي جعل كافكا يقرر ويحسم قراره بشأن حياته فهذا العالم هو الذي جمعه بالماضي والحاضر بالفتاة ذي الخامسة عشرة وأمه الآنسة ساييكي هذا المكان هو الذي يعرف فيه على كيانه وأين انتماؤه وما الذي يجب عليه فعله وما يجب أن يكون، فالشيء السحري الخفي الذي لطالما بحث عنه كافكا كان وراء هذه الغابة وهو الذي جذبه وسحبه إلى الداخل.

[1] – المصدر نفسه، ص 554.

خاتمـــــة

بعد دراسة الجانب الواقعي والسحري في رواية "**كافكا على الشاطئ**" للكاتب الياباني "**هاروكي موراكامي**" والتي حاولنا فيها تقديم إجابة عن الإشكالات التي طرحناها في مقدمة بحثنا خلصنا على مجموعة من النتائج والتي نوجزها في:

-إن الواقعية السحرية من المذاهب الأدبية التي مزجت بين الواقع وللاواقع وجعلت الغموض والدهشة من أبرز سماتها.

-كسرت الواقعية السحرية كل تلك الرتابة التي سادت الرواية وأصبحت تسعى وراء كل ما هو غريب وعجيب بغرض إثارة عواطف القارئ، وخلق عالم يتنافى مع العالم الواقعي.

-النصوص السحرية من النصوص المتعددة القارات وهذا حسب نظرة القارئ ووعيه الثقافي.

-ينطلق السحري من المتناقضات التي تبنى على التعجيب والتغريب من خلال المعقول واللامعقول، المألوف واللامألوف، الحقيقة والحلم، القوة والضعف، الشعور واللاشعور فكل هذه الازدواجيات تحقق الحيرة والقلق، الخوف والضياع فتعطينا نصا عجائبيا متفردا.

-تندرج رواية كافكا على الشاطئ ضمن تقليد الواقعية السحرية، التي تعتمد على المزج بين ما هو حقيقي وما هو خيالي.

-اتبع الكاتب الأسلوب التصويري، مؤثرا به في القارئ وبهذا يخلص إلى النتائج بنفسه دون فرض نهايات.

-اتسم هذا العمل بالدلالات الأدبية والموسيقية والتاريخية، وجمع بين الكلاسيكية والمعاصرة كل هذه التفاصيل التي اعتمدها الكاتب أعطت لنا عملا فكريا رفيع الطراز.

-ناقش الكاتب في هذا العمل عدة موضوعات تناولها بطرق فلسفية وميتافيزيقية تضمنت البحث عن الذات وعن الحب ومعنى الموت وقيمة الذكريات، فهو عمل مستفز يدفع دائما بالقارئ لسعي نحو التغيير.

-احتفى موراكامي بعنصر الخيال الجامح والقوى الخفية مع بعض الواقعية التي كست هذا العمل.

-اتسمت أحداث هذه الرواية في بعض أجزائها الحاسمة والمنتظرة بالغموض وعدم المنطقية سواء على صعيد الواقعي كما حوت إطالة واسهاب غير مبررين.

-اعتمد الكاتب على الجمل المفتوحة في نهاية كل فصل لشد انتباه القارئ وسجنه بين الفصول.

الملحـــق

الملحــق:

ملخص الروايـــــة:

رواية"**كافكا على الشاطئ**"إحدى روايات الكاتب الياباني "**هاروكي موراكامي**" صدرت عام 2002، وقد حققت نجاحا مدويا فور صدورها وحصلت على ردود فعل ايجابية.

تتحدث هذه الرواية عن شخصيتين محوريتين الأولى هي شخصية فتى يدعى "كافكا تامورا" الذي قرر أن يهجر بيته ويفارق والده في عيد ميلاده الخامس عشر، فيغير اسمه وينقل ليعيش في بلدة جديدة لا يعرف فيها أحد، ولا يعرفه أحد، فيقرر ان تكون "شيكوكو" هي وجهته وفي رحلته وهو على متن الحافلة يتعرف على فتاة اسمها "ساكورة" والتي ستصبح صديقته، يستقر في أحد الفنادق في بادئ الأمر و يبدأ في البحث عن مكتبة ليتمكن من شغل نفسه و ملء فراغه ريثما يرتب أموره، ويكتشف مكتبة تذكارية "مكتبة كوميورا التذكارية" وكان قد رآها سابقا في إحدى الصور و تمنى زيارتها وتصبح هذه المكتبة ملاذه الوحيد يتعرف فيها على أمين هذه المكتبة "أوشيما" الذي يكتشف مع مرور الوقت أنه فتاة "مخنثة" وتربطها علاقة صداقة، كما يتعرف على مديرة المكتبة "الآنسة ساييكي" سيدة جميلة وأنيقة رغم سنها المتقدمة.

أما الثانية فهي شخصية العجوز "ناكاتا" هذا الشخص االغريب ذي الذكاء المحدود والذي يعيش على معونة يقدمها له المحافظ كل شهر، ويتحدث مع القطط و يفهم لغتها واشارتها، والذي تكلفه إحدى العائلات بالبحث عن قطتها الضائعة و هنا تبدا رحلته في البحث و التحدث مع القطط وهنا يتفاجأ بكلب يأمره باتباعه ويسايره نكاتا ليجد نفسه في بيت يملكه نحات يدعى "كيوتشي تامورا" يخطف القطط ويقتلها بطريقة غريبة ويجمع رؤوسها ليصنع منها أطول ناي يؤثر به على سامعيه، لكن هذا النحات يطلب من ناكاتا أن يقتله حتى يخلص العالم من شروره وبعد استفزاز وإغضاب للعجوز "ناكاتا" يقم بقتل السيد"كيوتشي " الذي يلقب نفسه ب"جوني ووكر"، هنا يجد كافكا نفسه في أحدى المعابد ملقى على الأرض و على قميصه دم لكن لا يتذكر كيف ولا من اين أتى ولا دم من.

في هذه الأثناء يسافر ناكاتا ويتبع حدسه فيتعرف على شاب "هوشينو" ويصبح صديقه والمرافق له في رحلته، في هذه الفترة تبدأ الشرطة ببحث عن"كافكا" الهارب والذي لم يكن متواجد أثناء مقتل والده، فهو نفسه النحات والذي تنبأ "لكافكا" بأنه سيتزوج والدته ويضاجع أخته ويقتل أباه وهذا يشبه عقدة أديب، فيأخذ الفتى "أوشيما" صديقه "كافكا" إلى كوخ تملكه عائلته في أعلى الجبل في إحدى الغابات ليكون بعيدا عن أعين الشرطة.

أما "ناكاتا" هذا العجوز الغريب الملقب بالمغفل يصل بعد رحلة طويلة إلى "شيكوكو" مع رفيقه "هوشينو" سائق الشاحنة الذي قرر مساعدته لمجرد أنه يذكره بجده الذي مات، وكذلك استغرابه من طريقة تفكيره و كلامه ومن الحادث الذي بسببه فقد ذاكرته وذكائه، فناكاتا في صغره وأثناء قيامه بجولة مع زملائه في الغابة التي أخذتهم إليها معلمتهم أصيب هو وكل زملاءه بإغماء دام لفترة زمنية وجيزة بعدها استيقظ زملاءه ماعدا هو،الذي بقي مغمى عليه ودخل في غيبوبة دامت لمدة طويلة وبعدما أفاق من غيبوبته لم يتذكر شيئا مما جرى له و لا اسمه ولا والداه ولم يعد باستطاعته القراء ولا الكتابة، لكن الشيء الغريب الذي حدث ف هذه الجولة أن كل من كان في تلك الجولة أغمي عليهم باستثناء المعلمة وزملائه الذين أفاقوا حتى هم لم يتذكروا ما حدث لهم، لكن رجعوا إلى حياتهم الطبيعية وكأنها فترة محيت من ذاكرتهم، وهذا شيء شد "هوشينو" وجعله يساعد "ناكاتا" حتى يبلغ مراده فيرافقه في رحلته من دون مقابل ويترك عمله الذي كان مصدر رزقه وعند وصولهما إلى هذه البلدة يبدأ ناكاتا في البحث عن حجر يسمى "بحجر المدخل" ويقوده حدسه إلى مكتبة كوميورا.

يعود كافكا إلى المكتبة و يصبح عاملا بها إلى جانب صديقه "أوشيما" و يتعرف على الآنسة "ساييكي" التي يصبح لديه شعور بأنها أمه التي تخلت عنه لكنه يقع في غرامها ويقوم بمضاجعتها و هنا يتحقق جزء نبوءة والده، وبعد تردد "ناكاتا" على المكتبة يقابل الآنسة "ساييكي" ويطلب محادثتها، وهنا تخبره بأنها كانت في انتظاره منذ زمن فتعطيه مذكراتها وتطلب منه أن لا يفتحها ولا يقرأها يذهب بها بعيدا و يحرقها ولا يتركها تقع في يد أي أحد، ويأخذها و يحرقها كما طلبت منه ،وسط ذهول من "هوشينو" الذي أخذه الفضول لمعرفة ما فيها كما استغرب من "ناكاتا" الذي نفذ طلبها دون سؤال ولا أي استفسار.

فالآنسة "ساييكي" تكون أم "كافاكا" وهي نفسها المعلمة التي كانت في تلك الجولة مع الأطفال الذين أغمي عليهم، وهي السبب في ذلك الحادث الذي أصاب "ناكاتا"، فبعدما يحرق "ناكاتا" مذكرتها تموت الآنسة "ساييكي"، وتترك وصية "لأوشيما" تطلب منه فيها بأن يعطي اللوحة "لكافكا" والتي كانت في الغرفة التي أقام بها لأنها تخصه.

وبعدها يموت "ناكاتا" ويكتشف "هوشينو" انه أصبحت لديه قدرة على محادثة القطط وحبه للموسيقى والمطالعة.

التعريف بصاحب الرواية:

ولد هاروكي موراكامي في اليابان في 12يناير1949م، و كان محبا للثقافة الغربية منذ نشأته، درس في طوكيو في جامعة"واسيدا" فمع محققته روايته الأولى من نجاح فقد ترك مقهاه الذي كان سببا في وحيه ودخل إلى الكتابة من أوسع أبوابها، و لما ذاع صيته، وامتدت شهرته شرقا و غربا، سافر إلى أوروبا لسنوات، ثم إلى أمريكة و بدأ التدريس في جامعة "وليام هوارد تافت"، وفي عام 1995 عاد إلى اليابان، وكان ذلك بسبب زلزال أصاب مدينة "كوبي"، كما هاجم مترو أنفاق طوكيو مجموعة إرهابية متطرفة، وأسهمت هذه الحوادث بإشعال قريحته الخارقة في كتابة رواية "تحت الأرض"، التي كانت تصف الواقع المر، و الوجع الأليم لحادث المترو، ومن المؤكد أن الألم يولد الإبداع، فالألم الذي جعل هاروكي موراكامي يحصد العديد من الجوائز العالمية، منها جائزة "فرانز كافكا" الدولية للآداب، في2006م، وقد كان من ضمن المائة شخصية المؤثرة على مستوى العالم، التي أوردتها مجلة التايمز الأمريكية، وقد قام موراكامي بترجمة أعمال عدد من أهم كتاب العالم اليابانية، مثل: سكوت فتز جرالد، ترومان كابوت، جون ارفنج، ريموند كيرفر.

مؤلفات هاروكي موراكامي:

قد أبدع هاروكي موراكامي في كل فن مسكه بأصابعه التي تقطر أدبا وفنا، فلم يقتصر على كتابة الروايات فحسب، بل غاص في كتابة القصص، وله قلم ينبض بالتألق، والحبكة العميقة، وليست شهرته في كتابة القصة تقل شأنا عن كتابة الروايات، وقد حصل هاروكي موراكامي على جوائز أدبية عالمية كثيرة، ولا شك أن كل أعماله نالت شهرة واسعة في أنحاء الأرض قاطبة، ومن أشهر رواياته وقصصه:

- **كافكا على الشاطئ**: كانت لغتها فلسفية، وفيها الكثير من الغرابة، رجل طاعن في السن، تهطل عليه الأسماك، وتكلمه القطط.
- **نعاس**: يصف رائد القصة أنها امتنعت عن النعاس، ففيها هاروكي موراكامي يخرجنا من دهشة، ويدخلنا في أخرى، فيسبك الأحداث، ويربطها بشكل دقيق وشيق.

- **الغابة النرويجية:** يحكي فيها عن شاب في الجامعة، فارق صديقه الحياة، وهو يتقلب بين الخيال والخيال، وتندمج الحياة بالمنايا، وتراوده خيالات الجنس، وتخلط الحقيقة بالأخيلة.
- **رقص رقص رقص:** يتكلم فيها موراكامي عن الحب والأصدقاء، وعن الطعام، وعن الاستهلاك الكبير، وعن الرأسمالية، وعن الانعزال، وبين هذا التهافت يصرخ البطل قائلا: يجب ترقصن أرقص، أرقص.
- **المكتبة الغريبة:** وقد حكت القصة عن طفل صغير، رحل في أعماق المكتبة، وقد كان يطمح بمشروع بحثي للمدرسة، حيث اصطدم الطفل مع رجل مسن، اراد أن يسيطر على الطفل، فان الكاتب يميل فيها على السريالية موجها خطابه للشباب.

الجوائز التي حصل عليها موراكامي:

قد نال هاروكي موراكامي العديد من الجوائز الأدبية في شتى بقاع الأرض، وقد ترجمت أعماله الفائزة وغير الفائزة إلى أكثر من خمسين لغة حول العالم، ومن الجوائز التي حصدها.

- **جائزة أساهي في عام2006:** هي جائزة تعطيها جريدة أساهي شيمبون اليابانية لمن لاحت خدماته في عالم الفن، وفي علم الأكاديميات، ولمن ساهم في تطوير الثقافة اليابانية.
- **جائزة فرانك أوكونور في عام2006:** هي جائزة تمنح للقصة القصيرة، وقد سميت تكريما لفرانك اوكونور.
- **جائزة القدس في عام2009:** هي جائزة أدبية اسرائيلية، واسمها الآخر هو جائزة القدس لحرية الفرد.
- **جائزة فرانتس كافكا في عام 2006:** هي جائزة أدبية دولية، تمنح تكريما لاسم الروائي التشيكي فرانتس كافكا.
- **جائزة التايم 100 في عام2015:** هي جائزة أمريكية، تختار أفضل 100 شخصية مؤثرة في العالم.

بعض الاقتباسات لهاروكي موراكامي:

للكاتب هاروكي موراكامي لمسات سحرية مخلدة، لها وقعها العميق في القلوب، فهي ذات أثر من المستحيل أن يمحى أو تذروه الرياح، فتكاد أقواله أن تملأ الأوساط الأدبية كلها، فمن بعض ما نثر واشتهر من أقواله:

- لست سريع البديهة، لكن إذا اهتممت بشيء ما، سأفعله لسنوات عديدة.
- إذا كنت تقرأ الكتب التي يقرؤها الآخرون فقط، ستفكر فيما يفكر الآخرون فحسب.
- أغلب الروايات المعاصرة مملة، فهي مليئة بالظلام والمطر، والناس في منتهى الحزن.
- لا أرغب في التعبير عن رأيي بشأن الأحداث السياسية الفعلية، لأنني إذا فعلت ذلك، سيتحيم علي أن أتحمل مسؤولية قراري.
- لا مفر من الألم، ولكن المعانات اختيارية.
- لم أرغب في أن أصبح كاتبا، ولكنني صرت كذلك، والآن لدي العديد من القراء في العديد من البلدان، أعتقد أنها معجزة، والتي علي أن أتواضع أمامها، أنا فخور بذلك واستمتع به، ومن الغريب أن أقول ذلك، ولكنني أحترمه.
- لقد انتهيت ككائن بشري، كل ما تراه هو مجرد ذكرى متبقية مما تعودت أن أكونه، مات أهم جزء مني، ما كان في داخلي، منذ سنين.
- من ضمن القيم العديد في الحياة، أكثر ما أقدره هو الحرية.
- أشياء كثيرة سرقت من طفولتي، أشياء كثيرة مهمة، وعلي الآن أن أستعيدها.[1]

[1]- https://www.sotor.com

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم

1-المصادر:

هاروكي موراكامي: كافكا على الشاطئ

2-المراجع:

مراجع اللغة العربية

1-أحمد بن محمد بن علي الفيومي: المصباح المنير، المكتبة العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1997.

2-أحمد مرشد، البنية والدلالة في الروايات، إبراهيم نصر الله، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2005.

3-آمنة بلعلي: المتخيل في الرواية الجزائرية من التماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو.

4-أنطونيوس بطرس: الأدب (تعريفه، أنواعه، مذاهبه) المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، ط1، 2011.

5-بدير حليمي: الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2002.

6-بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للنشر والإشهار، تونس، ط1، 1999.

7-جابر عصفور: النقد الادبي، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغة عند العرب، المركز الثقافي العربي، القاهرة، (د، ط)، 1964.

8-حامد أبو أحمد: قراءات في أدب اسبانيا وأمريكا اللاتينية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993.

9-حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء-الزمن-الشخصية) المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

10-الحسين الجرجاني: التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2003.

12-حسين علام: العجائبي في الادب من منظور شعرية السرد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

13-حسين علام: العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010.

14-حلمي بدير: الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، ط1، 2002.

15-حمدي شيخ: جدلية الرومنسية والواقعية في الشعر المعاصر، المكتب الجامعي الحديث، ط1، 2005.

16-حنان محمد موسى حمودة، الزمكانية وبنية الشعر المعاصر، جدار الكتاب العالمي للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 2006.

17-حنفي داود حامد: الادب الحديث (تطوره، معالمه الكبرى، مدارسه) ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.

18-خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة، لبنان، ط3، 1986.

19-رشيد بويجرة محمد: الشخصية في الرواية الجزائرية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.

20-رفيق رضا صيداوي: الرواية العربية بين الواقع والمتخيل، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

21-زكرياء محمد القزويني: عجائب المخلوقات والحيوانات وغرائب الموجودات، منشورات مؤسسة العلمي للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط1، 2000.

22-سعيد مصلوح: حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، عالم الكتب لكلية دار العلوم، القاهرة، ط1، 1980.

23-سعيد يقطين: قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، ط1، 1997.

24-سمير مرزوق، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، تحليلا وتطبيقا، ديوان المطبوعات الجامعية، والدار التونسية للنشر، الجزائر، ط1، (د.ت).

25-سيزا قاسم: بناء الرواية، دراسة مكانية في ثلاثية نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، القاهرة،.2004

26-شايف عكاشة: نظرية الأدب في النقدين الجمالي والبنيوي في الوطن العربي، نظرية الخلق اللغوي، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، (د.ط)، 1994.

27-شعيب حنفي: شعرية الرواية الفنتاستيكية، المجلس الأعلى للثقافة، الرباط، المغرب، ط1، 2009.

28-صلاح إبراهيم: الفضاء ولغة السرد في رواية عبد الرحمان منيف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2003.

29-صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، 1992.

30-طاهر وطار: تجربة الكتابة الواقعية، الروائية نموذجا، دراسة نقدية، واسيني الأعرج، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائريين،1989.

31-عاطف جودة نصر: الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د، ط)، 1984.

32-عبد الحميد بورايو: البعد الاجتماعي والنفسي في الادب الشعبي الجزائري، منشورات بونة للبحوث والدراسات مع وزارة الثقافة، الجزائر، ط1، 2008.

32-عبد الرزاق الأصفر: المذاهب الأدبية لدى الغرب مع ترجمات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (د، ط)، 1999.

33-عبد العاطي شلبي: فنون الأدب الحديث (بين الأدب العربي والأدب الغربي)، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، ط1، 2005.

34-عبد الله البستاني: البستان، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1992.

35-عبد المالك مرتاض: تحليل الخطاب السردين ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون، الجزائر، د.ط، د.ت.

36-عبد المالك مرتاض: نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة كتب ثقافية شهرية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، كانون الأول، 1988.

37-عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية، الدراسات والبحوث الإنسانية، القاهرة، ط1، 2009.

38-عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، مج 3، ط1، 1983.

39-عبد الوهاب الرقيق: في السرد (دراسات تطبيقية)، دار محمد علي الحامي، تونس، ط1، 1998.

40-عبيد رجاء: فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، طبع عصم جابر، نشر منشأة المعارف الإسكندرية، ط1، 2000.

41-عثمان بدري: بناء الشخصية الرئيسية في الروايات لنجيب محفوظ، دار الحداثة، ط 1، بيروت، لبنان، 1986.

42-عثمان موافى: في نظرية الأدب (من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم والحديث)، دار المعرفة الجامعية، ج1، (د، ط)، 2007.

43-عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه دراسة ونقد، دار الفكر العربي، مصر، القاهرة، ط1، 2002.

44-عزيزة ميردن: القصة والرواية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،1971.

45-عماد جازم العبيدي: الخيال الشعري في قصائد العشر الطوال، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، العراق، ط1، 2009.

46-عماد سليم الخطيب: في الأدب الحديث ونقده، أعرض وتوثيق وتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، عمان، الطبعة الأولى، 2009.

47-عمر سليمان الأشقر: علم السحر والشعوذة، دار النفائس للنشر والتوزيع، الأردن، ط4، 2002.

48-فاروق خورشيد: ادب الأسطورة عند العرب، مكتبة الثقافة الدينية، الأردن، ط1، 2004.

49-قاسي مصطفى: البطل في القصة التونسية حتى الاستقلال، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985.

50-القزويني الخطيب: الإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق، تح: محمد عبد المنعم حقابي، دار الجليل، بيروت، لبنان، ج1، ط3، 1993.

51-كمال أبو ديب: الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفن السرد العربي، دار الساقي، بيروت، ودار أوركس أوكسفورد، ط1، 2007.

52-ماهر البطوطي: الرواية الأم، ألف ليلة وليلة والآداب العالمية، مكتبة الآداب، ط1، 2005، نقلا عن باية غيبوب: الشخصية الأنثروبولوجية العجائبية في رواية مئة عام من العزلة.

53-محبة حاج معتوق: أثر الرواية الواقعية العربية في الرواية العربية الحديثة، دار الفكر اللبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

54-محفوظ كحوال: المذاهب الأدبية (الكلاسيكية، الرومانتيكية، الواقعية، الرمزية، الدادية، السريالية، الوجودية)، نومديا للطباعة والنشر، قسنطينة، (د، ط)، 2007.

55-محمد بوعزة: الدليل إلى تحليل النص السردي، تقنيات ومناهج، دار الجرف للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 2007.

56-محمد بوعزة: تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، د.ت.

57-محمد تنفو: النص العجائبي (مائة ليلة وليلة أنموذجا)، دار الكيوان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، دمشق، ط1، 2010.

58-محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 1986.

59-محمد صابر عبيد سوسن هادي جعفر البياتي، جماليات التشكيل الروائي، دراسة في الملحمة الروائية، دارا لحوار للنشر والتوزيع، سوريان ط1، 2008.

60-محمد صايل حمدان: قضايا النقد الحديث، دار الأمل للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1999.

61-محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، دار الفارابي، لبنان، ج1، ط1، 1994.

62-محمد عشماوي: أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية (الشعر، المسرح، القصة، النقد الأدبي)، دار المعرفة الجامعية للطبع والنشر والتوزيع، (د، ط)، 2000.

63-محمد مفتاح: مشكاة المفاهيم، النقد المعرفي والمثاقفة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ،2001.

64-محمد منذور: في الأدب والنقد، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، (د، ط)، (د، س).

65-مها حسن قصراوي: الزمن في الرواية العربية، دار فارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2004.

66-ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2002.

67-نبيل حمدي عبد المقصود الشاهد: العجائبي في السرد العربي القديم مئة ليلة وليلة، الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة نموذجا، دار الورق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012.

68-هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي، الأردن، د.ط، 2004.

69-واسيني الأعرج: اتجاهات العربية الحديثة (بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائريين، 1986.

المراجع المترجمة

1-تزفتين تودروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، ط1، 1993.

2-داريو بيانوبيا: مسار الرواية الإسبانوأمريكية الراهنة من الواقعية السحرية على الثمانينات، تر: محمد أبو العطا، المجلس الاعلى للثقافة(القاهرة)، 1990.

3-فليب فان تيغم: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط3، 1983.

4-كيمن كراند: موسوعة المصطلح النقدي (الواقعية، الرومانسية، الدراما والدرامي، الحبكة) تر: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية لدراسات والنشر، بيروت، لبنان، مج3، ط1، 1983.

5-محمد أركون: الفكر الإسلامي، قراءة علمية، تر: هاشم صالح، مركز الإنماء القومي للنشر، بيروت، لبنان، 1987، ص188، نقلا عن: حسين علام: العجائبي في الأدب (من منظور شعرية السرد)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010.

6-مرسيا إلياد: مظاهر الأسطورة، تر: نهاد خياطة، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 1991.

7-بيير شارتيه: مدخل إلى نظريات الرواية: تر: عبد الكريم شرقاوي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 2001.

معاجم وقواميس

1-ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1982.

2-ابن منظور: لسان العرب، باب السين، دار صادر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، مج7، ط1، 2004.

3-أبو قاسم محمود بن عمرو بن أحمد: أساس البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1998.

4-اسكندر نجيب: معجم المعاني المترادف والمتوارد والنقيض، من أسماء وأفعال وأدوات وتعابير، مطبعة الرهان، بغداد، ط1.

5-جار الله الزمخشري: أساس البلاغة، المكتبة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2003.

6-جبران مسعود الرائد: معجم لغوي عصري، دار العلم للملايين، بيروت، 1997.

7-جمال الدين أبو الفضل بن منظور: لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، مج 15، ط4، 2005، ص 260.

8-الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، مج3، ط1، 2003.

9-الراغب الأصفهاني، أبو القاسم الحسين بن محمد، مفردات في غريب القرآن، تحقيق وضبط محمد سيد الكيلاني، دار المعرفة، بيروت، لبنان، (د، ط)، إدريس بودية، الرؤية والبنية في رواية الطاهر وطار، منشورات جامعة منثوري، قسنطينة، 2000.

10-عبد الحميد يونس: معجم الفلكلور، مع مسرد إنجليزي عربي، لبنان، (د، ط)، 1883.

11-عماد الدين أبي الفداء إسماعيل بن كثير: تفسير القرآن العظيم، دار ابن حزم، بيروت، لبنان، مج3، ط1، 1998.

12-الفيروز أبادي: محمد الدين بن يعقوب بن محمد بن إبراهيم الشيرازي الشافعي، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج3، ط1، 1996.

13-لويس معلوف: المنجد في اللغة والاعلام، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط2، 1987.

14-محمد مرتضى الحسيني الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تح: على هلالي، مطبعة حكومة الكويت، ج2، الكويت، ط2، 1987.

15-مصطفى إبراهيم وآخرون: معجم الوسيط، مادة وقع، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، إسطنبول، تركيا، جزء 1، (د، ط)، (د، ت).

الأجنبية

1-A. Kondo، Nouveau La rousse Encyclopédique، paris: librairie la rousse, 1999.

2-Pierre La Rousse، La petit La rousse en couleur، Paris : Libraire La rousse, 1972.

3-Valérie tritter, le fantastique, ellipsesid, Marketing, 2001.

المقالات والمجلات

1-حامد أبو أحمد: الواقعية السحرية في الرواية العربية، مجلة الثورة، العدد 17188، 3دسيمبر2011.

2-بحراوي حسن: إشكالية الكتابة الواقعية في ثلاثية محمد ديب، مجلة التبيين، الجاحظية، الجزائر، العدد4، 1992.

3-بودربالة الطيب وجاب الله السعيد: الواقعية في الأدب، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر بسكرة، العدد7.

4-صالح مفقودة: الواقعية في الرواية الجزائرية، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، دار الهدى للطبع (عين ميلة)، العدد التجريبي.

5-عبد الباسط عرب يوسف أبادي، وعلي أكبر أحمد جناري: عوالم السرد الفنتازي في رواية "امرأة القارورة" لسليم مطر، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، نصف سنوية، محكمة، العدد24، خريف وشتاء2017.

6-محمد مصطفى علي حسنين: الرواية العربية وما بعد الاستقلال (التمثيل السردي وسحرية التاريخ)، كلية الآداب، مجلة مقاليد، ج6، جوان 2014.

7-نجاح منصوري: سحر العجائبي في رواية وراء السراب...قليلا، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، مجلة المخبر، جامعة خيضر، بسكرة، الجزائر، العدد8، 2012.

8-نصر الدين محمدك الشخصية في العمل الروائي، مجلة الفيصل، دار الفيصل في الطباعة العربية، السعودية، العدد 57، ماي-جوان، 1980.

9-محمد مصطفى علي حسانين: الرواية العربية وما بعد الاستعمار (التمثيل السردي وسحرية التأريخ)، مجلة مقاليد كلية الآداب، جامعة جازان المملكة العربية السعودية، العدد6، جوان2014.

10-عبد الرحمان منيف: الواقعية السحرية في خماسية مدن الملحن اضاءات نقدية، السنة8، العدد29، 2018.

الرسائل الجامعية

1-رشيد كلاع: الخيال والتخييل عند حازم القرطاجني بين النظرية والتطبيق، رسالة ماجستير، قسنطينة، 2005.

2-محمد البارودي: التشخيص في الرواية العربية، حوليات الجامعة التونسية، تونس، العدد38، 1995.

المواقع الالكترونية

جميلة بنت محمد الجوفان: الواقعية نظرة عن قرب، 07 أفريل 2009، www.aluKah.net/ https://sotor.com

فهرس المحتويات

إهـداء.....
شـكر .....
مقدمة.....أ-ج

مدخــل: ماهية الرواية، نشأتها وتطورها

1-مفهوم الرواية.....6
أ-لغة 6
ب-اصطلاحا.....8
2-نشأتها وتطورها.....11

الفصل الأول: مفهوم الواقعية والواقعية السحرية

المبحث الأول: مفهوم الواقعيـة.....19
1-تعريف الواقعية 19
أ-لغــة 19
ب-اصطلاحا.....20
2-أشكال الواقعية 25
3-أهم أعلام الواقعيـة 35
4-خصائص الواقعية.....37
المبحث الثاني: مفهوم الواقعيـة السحرية.....39
1-تعريفهـــا 39
2-خصائص الواقعية السحرية.....57
3-أنماط الواقعية السحرية.....59

الفصل الثاني: تجليات الواقعية السحرية في رواية "كافكا على الشاطئ"

المبحث الأول: الجانب الواقعي..... 61
1-واقعيـة الأحداث 61
2-واقعية الشخصيات 74
3-واقعية الزمان 87
4-واقعية المكـان..... 93
المبحث الثاني: الجــانب السحري..... 100
1-سحرية العنـــوان..... 100
2-سحرية الأحداث..... 101
3-سحرية الشخصيات 117
4-سحرية الزمان 124
5-سحرية المكـان..... 129
خاتمـــــة 136
الملحـــــق 139
قائمة المصادر والمراجع..... 146
فهرس المحتويات..... 155

ملخص

ملخص البحث:

تجاوزت الرواية السحرية المنطق و الواقع إلى للاواقع ولامنطقي من خلال توظيفها للخصائص السحرية و الخيالية، و العجائبية، وصارت من مظاهر الابداع الفني في الرواية المعاصرة التي تسعى لصهر الأساليب الحديثة و القديمة، ولزرع الدهشة و التردد انطلاقا من الواقع السائد واللامعقول معبرا عن الصراعات والأزمات النفسية و فقدان الثقة.

وهذا ماتجلى في رواية "**كافكا على الشاطئ**" للكاتب الياباني"**هاروكي موراكامي**" و التي اعتمدناها كمدونة لهذا البحث الموسوم بـ"الواقعية السحرية في رواية كافكا على الشاطئ" و التي هدفت إلى إبراز ملامح و تجليات الواقعية السحرية في عناصر البنية السردية من خلال الشخصيات، الزمان، و المكان التي تعد أهم ركائز الفنية لبناء النص الروائي.

الكلمات المفتاحية: الواقعية، السحرية،الشخصيات، الزمكانية، الرواية.

Summary :

The magic story went beyond logic and reality to reality and logic by unsing it to the magical and imaginative properties, and the enthrone,and became a feature of artistique creativity in the contemporary nivel that seeks to fuse modern and old styles, To sow astonishment and hesitation based on prevailing reality, and to be indifferent to the situation, expressing conflicts, psychological crises and loss of confidence.

This is evident in the japanese writer" Haruki Murakami's Kafka story on the beach, which we adopted as acode for this research , which is know as the magic realism in Kafka's novel on the beach, which aims at highlighting the features and manifestations of magical realism in elements of narrative structure through personalities, Time, and place is the most important technical bulding block for the narrative text.

Key words: Realism, magic, characters, time, place,novel.

Résumé :

Le roman magique va au-delà de la logique, de la réalité et de la logique en utilisant les caractéristiques magiques et imaginaire, et les inimitié, et est devenue une création artistique dans le roman contemporain qui cherche à fusionner les styles modernes et anciens.
Semer l'étonnement et l'hésitation sur la base de la réalité dominante, être indifférent à la situation, exprimer les conflits, les crises psychologiques et la perte de confiance.
Cela est évident dans l'histoire de"Kafka sur la plage" de l'écrivain japonais"Haruki Murakami", que nous avons adoptés, que nous avons adoptée comme le réalisme magique dans le roman de Kafka sur la plage, qui vise à mettre en évidence les caractéristiques et les manifestations de la réalité magique dans les éléments de la structure narrative à travers les éléments techniques les plus importants du texte narratif.

Mot clés : Réalisme, magie, personnages, temps, lieu, roman.