

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف - المسيلة -

كلية : الآداب واللغات

قسم : اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي : /.....

رقم التسجيل : 1335071928

1335072964

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر تخصص : أدب حديث ومعاصر

بعنوان

العجائبي و الغرائبي

في رواية طشارى " لإنعام كجه جي "

إعداد الطالبتين :

- بن حمودة أمينة

- بتقة أمال

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة :

أ.د / مجناح جمال	أستاذ محاضر (أ)	جامعة محمد بوضياف المسيلة	رئيس
أ.د / بغدادى نسيمه	أستاذ محاضر (أ)	جامعة محمد بوضياف المسيلة	مشرف ومقررا
أ.د/ كاهية باية	أستاذ محاضر (أ)	جامعة محمد بوضياف المسيلة	ممتحنا

السنة الجامعية : 2017-2018

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

شكر وعرفان

قال الله عز وجل: > (6) وَإِذْ تَأْوَنُ رَبُّكُمْ لَكُنْ شَكَرْتُمْ لِلَّذِينَ كَفَرْتُمْ وَلَكُنْ عَزَلِي لَشَرِيذِ (7)

{ إبراهيم }

فأشكر الله جل وعلا على نعمه التي لا تحصى ، ومن هذه النعم نعمة التوفيق لإعداد هذا العمل.

وقد صح الخبر عن نبينا عليه السلام أنه قال: لا يشكر الله من لا يشكر الناس ، ومن حسن شكر نعم الله شكر أفضال العباد علينا فلك ، أستاذتي الفاضلة " نسمة بغداددي " عظيم الشكر على حسن المعاملة والتوجيه والإرشاد سائلة الله لك دوام الخير والعافية.

كما نتوجه بخالص الشكر والامتنان إلى السادة الأساتذة الذين شرفونا بقراءة هذا العمل ومناقشته وتفده وتصويبه.

والشكر الجزيل إلى كل أساتذة الأدب العربي ، لما وجدنا منهم من توجيهات وإرشادات.

ثم الشكر المديد إلى كل من ساعدنا من قريب أو بعيد ، في إنجاز هذا العمل.

مقدمة

يشكل العجائبي ظاهرة حاضرة في الرواية العربية، يتجلى من خلالها اهتمام الكاتب العربي بتفحص الشكل الروائي، من خلال تجاوزه لحدود التقليد الروائي، فاتحا المجال أمام فئة لمسائلة الواقع عبر هذا الشكل المستحدث من السرد.

ولقد كان لاهتمام كتاب الرواية في العصر الحديث بالقيمة الفنية للشكل الروائي دور كبير في ولادة أشكال متباينة من هذا الفن، لها سماتها الخاصة بها، والمرتبطة بتشكيلها، كالرواية المتعددة الأصوات (البوليفونية)، والرواية الشعرية والرواية العجائبية، وغيرها من الخطابات ذات العمق الاستراتيجي، التي يمثل ظهورها وتباينها حالة انفتاح الشكل الروائي على تشكيلات متنوعة من السرد يتميز بها على غيره من الأنواع الأدبية الأخرى.

ومما لا شك فيه أن سردية التعجيب واحدة من أبرز الأشكال الجديدة للتعبير، والتي يتجاوز بها المبدع حدود الإطار التقليدي للحبكة السردية، فينشئ بواسطة هذه السردية مظهرا من مظاهر التغير داخل الشكل الروائي. ومن الجدير قوله إن مكونات هذا النوع من السرد هي ذاتها المكونات البنائية الاعتيادية للخطاب الروائي عامة، من شخصيات ولغة وأحداث وزمان ومكان؛ تمثل الفضاء الرحب والبنية الكاملة لهذا الفن. لذا فالعجائبي لا يمثل في رؤية الدراسة جنسا مستقلا بذاته كالرواية أو القصة؛ إنما هو لون يتشكل داخل عناصر الجنس الأدبي بوضعيات مختلفة، ودرجات متفاوتة. من هذا المنطلق تأتي دراستنا في محاولة لتفحص اللون العجائبي من خلال هذه المكونات والعناصر البنائية، عبر تسليط العدسة النقدية على هذه المكونات الاعتيادية وتحليلها، في محاولة جادة للكشف عن كيفية تنامي العجائبي بينها، ودور كل عنصر منها في إعطاء تشكيلات مختلفة من العجائبي داخل الرواية.

ولأن العجائبي بشكل وجوده اختلافا لأشكال جديدة من السرد، لها قيمتها في تأسيس بني سردية ذات شروط ومكونات خاصة بها، فإن هذه الدراسة تستمد أهميتها من محاولتها

مقدمة

الوقوف على ظاهرة العجائبي في الرواية العربية، والتي تبدو حاضرة حضوراً قوياً عن العديد من النصوص الأدبية إلى جانب الواقعي.

وتبدو رواية (طشارى) من أكثر الانتاجات تعبيراً على ذلك اللون السردي، وأكثر تطويقاً لتلك المنجزات، عن تدجيح الغامض والغريب والعجيب والخيال، والسحري، إلى حد يمكن عدها انتاجاً عجائبياً.

ويتتبع لأشكال تجلي هذه المكونات داخل الرواية، فإنه يمكننا من رؤية غموض دلالي، ومعان متعددة، مفصحة الكاتبة عن قراءات متعددة، منصاعة لشفرات الإنتاج والانفتاح.

ولعل خير ممثل للعجائبي في النثر العربي القديم، ومحورها من الرحلة إلى العالم الآخر، أو ما يسمى بالكتابة الخيالية، وهو نوع لم يألفه نمط الكتابة العربية.

والقضية هنا لا تتعلق بأسبقية الألفية في الكتابة، بقدر ما يتعلق الأمر ببلاغة النص الأدبي الذي حاول أن يخط طريقة جديدة في الكتابة النثرية، وفي تصور نصاً أدبياً لتجربة جمالية تقدم لنا نوعاً منا لتفاعل والتداخل بين الأدب والسياق بوجه عام، إذ نقلت لنا منظورات وتصورات جديدة، حول ابتداع بلاغة جديدة في الكتابة، تجنح بنا إلى عوالم متخيلة ملئت بالغامض والسحري.

إن رواية طشارى هي رحلة بين الخيال والواقع وثبت بها إنعام كجه جي، في محاولة لإلغاء الواقع أين وجدت بعض من الانتقادات والثناء من معاصريها، فقد وجدت مدافعين ومستحسنين لأدبها وانتاجها لهذه الرائعة.

فقد قادها خيالها الخصب لإنشائها بصياغة تستدعي العجيب والغريبة والاندهاش، حيث انتقلت بالقارئ إلى عدة أمكنة وأزمنة ، ونوعت بين الأحداث بتمازج بين عالمي الواقعي والخيالي، حيث أدخلت القارئ في سياحة ممتعة، فيما اختارته من دنيا الخيال وزجها لبعض الشخصيات المشهورة التي شاهدها أو التقت بها في عصرها.

وعزما منا في إلقاء الضوء على هذه الرواية من زاوية ونظرة جديدة، إرتأينا أن نبحت في تشكيل العجائبي فيها وفق بحث بعنوان " العجائبي والغرائبي في رواية طشارى ". والبحث في هذا الموضوع يدفعنا لطرح الإشكالية المتمثلة في:

1-ماذا نعني بالعجائية حدوده وماهيته؟

وكيف تعاملت الكاتبة مع هذه المكونات للإسهام العجائبي في نصها الروائي؟ فقامت هذه الدراسة على مقدمة ومدخل وفصلين وأخيرا خاتمة، عرضنا في المدخل العجائبي في الرواية العربية، وعملنا على تحديدها بغية الإمساك بالتصورات التي بلورها المشتغلون بالعجائية في الثقافة العربية والغربية. وبعدها بدأ البحث يأخذ مجراه على الرواية، فكان من المنطق صنع أول فصل وسمته " العجائبي والغرائبي مفاهيم منهجية"، وفيه قدمنا حدود العجيب وماهيته في التراث العربي والغربي، وكذلك المقاربات المتناولة للعجائبي.

أما الفصل الثاني، فقد خصصناه لتمظهرات العجائية وتشكيلها السردية، قسمناه إلى أربعة مطالب، فتناولنا في المطلب الأول عجائية الشخصيات، في حين تقص المطلب الثاني عجائية الزمن، وفي المطلب الثالث تطرقنا إلى عجائية الأمكنة، بينما تقصينا في المطلب الرابع وقفة جمالية على عجائية اللغة في الرواية.

كما ختم البحث بخاتمة إجمالية تعريفها أهم ما وقفت عليه دراستنا من نتائج ومحصلات. وحتى لا تعدو القراءة أحادية مختزلة وضعيفة لا تبلغ حقيقة المعنى، ولا تضيء ظلمات نصنا، ولكي نتخطى ضبابية الرؤية والغموض، وظفنا المنهج الوصفي التحليلي، ما يلائم طبيعة الدراسة، لأنه الأنسب لتحليل الدراسة.

وقد اعتمدنا على الرواية كمادة مساعدة في انجاز البحث وتفكيك بعض المصطلحات. يضاف إلى ذلك عديد من المراجع، والدراسات والبحوث التي ساعدتنا على البحث والتحليل وشرح المصطلح العجائبي وتجلياته في الرواية.

مقدمة

ومن جانب آخر لا يمكننا أن نغفل عن الأهمية البالغة التي يحوزها الأدب العجائبي والذي أثار الاهتمام به عديد الأسئلة والاستفسارات حول حدوده، ماهيته، وأهم أشكاله وأبرزها وأبرز مظاهر تواجده في التراث خاصة، نظرا لابتداعه لبلاغة جديدة في الكتابة، تنجح إلى عوالم متخيلة وأجواء غريبة وساحرة.

ولعل البواعث التي دفعتنا لاختيار هذا الموضوع كانت في طليعتها: الرغبة في الكشف عن القيم الدفينة والتتقيب عن الجواهر الأثيرة والعجيبة في الرواية باعتبارها حديثة لم تتعرض لدراسات كثيرة من قبل.

كذلك طموحنا لبلوغ غاية من الغايات وهي الوقوف عند أغلب مدلولات العجائبي وأهم تجلياته من خلال رواية (طشارى)، وبعديها الواقعي والمألوف.

ومن أهم الصعوبات التي واجهتنا في انجاز هذا البحث من أهمها: صعوبة فهم الآليات السردية وتطبيقها على الرواية، فصعب علينا أن نحدد كل أنماطها من شخوص وأمكنة وأزمنة، وأخيرا فقد كانت ندرة المراجع في هذا الحقل من أكبر المشكلات التي واجهت بحثنا، فضلا على أن الرواية حديثة النشر ولم تتعرض لدراسات كثيرة.

وبالبحثان تتقدمان بهذه الدراسة المتواضعة إلى قسم اللغة العربية بجامعة محمد بوضياف، بالشثناء على الجهود الداعمة لإعداد هذه الدراسة، متمثلة بسعادة الدكتورة " بغدادية نسيمه " داعية المولى عز وجل بأن يجزل لها الأجر والثواب نظير تعاونها الملموس طول فترة إعداد الدراسة.

أسأل الله أن يوفقنا إلى بلوغ القصد، إنه ولي ذلك والقادر عليه.

ملخل

كثيرا ما يجد المرء نفسه عاجزا عن إيجاد ما ضاع منه، حينما لا يجد مفرا من التحليق في عالم الخيال، متجاوزا بذلك الحدود والحواجز، باحثا عن هذه الحقيقة فيختار من الأساليب أسلوب العجيب والغريب لينتقل إلى واقع سحري يجد فيه ذاته التي ضاعت منه، في واقعه الطبيعي، متجاوزا حدود التقليد الروائي القديم، حيث يخلق عالم جديد " تتداخل فيه العناصر الطبيعية بالفوق الطبيعية ارتباكا وترددا بين مشتركين النص والمتلقي، وهذا بالضبط ما يميز الحكي العجائبي الذي يجعل من عالمه التخيلي عالما حيا. يستوجب على القارئ التفسير والشرح، بين ما هو طبيعي وما هو غير طبيعي " ¹.

ومما لا شك فيه أن سردية التعجب واحدة من أهم وأبرز الأشكال الجديدة للتعبير والتي يتجاوز بها المبدع حدود الإطار التقليدي للحبكة السردية، فاقتراها بالتخيل والغربة والإثارة شد إليها الأقلام الروائية، لأنها مظهر من مظاهر " التغيير داخل الشكل الروائي، في محاولة لتكسير الواقع وتمير الرسائل والانتقادات على المستوى الاجتماعي والسياسي من خلال الرمز والإيحاء، وليس ذلك هروبا من العالم الواقعي فحسب أو تصويره بأقصى صورة بل كشف مألوفيته وزيفه من خلال الايغال في فضاءات المتخيل. وانطلاقا مما يشكله العجيب باعتباره مكونا من مكونات هذا الواقع المعيش وذلك من خلال قدرة الرواية على التقاط المتباعد والمتنافر والمركب " ²، بعيدا عن الايقاع المألوف وعن نسيج روائي ذو طبيعة خاصة يستطيع أن يؤلف بين العناصر المختلفة والخاصية الحوارية التي تجمع بين الأصدقاء، من خلال المكونات الاعتيادية عن محاولة للكشف عن كيفية تنامي العجائبي عبرها، وإعطاء تشكيلات مختلفة للعجائبي داخل الرواية العربية.

¹ نورة بنت ابراهيم العنزي، العجائبي في الرواية العربية، المركز الثقافي العربي، النادي الأدبي بالرياض: ص 19، 20.

² شعيب حليفي، بنيات العجائبي في الرواية العربية، دار المعرفة الجامعية للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، 2005،

فإن هذه الدراسة تستمد أهميتها من محاولتها الوقوف على ظاهرة العجائبي في الرواية العربية والتي تبدو حاضرة حضوراً قوياً في العديد من النصوص الأدبية إلى جانب الواقعي، وهذا الشكل السردى تضاربت حوله العديد من الآراء ووجهات النظر، في النقد العربي حول وضعيته من حيث ضبط المفهوم الخاص به، حتى كاد يكون مجبراً وقليل التداول عند العديد من النقاد؛ نتمخص في مسألة الاختلاف رآيان متضاربين، " رأي يقول بأنه جنس متخيل سائب، إذا لم يحسن تقييده وضبطه، ويرى أن عوامل الزمان والمكان والخلفية الثقافية والتراثية مهمة في ضبطه للتفريق بينه وبين غيره من السرود الأخرى لاسيما الغرائبي.¹

والرأي الثاني يقول " أن هذا المتخيل السردى متحول سائب إلى جنس تخيلي سيده الوعي ولغته متميزة ".²

أما الرأي الأول فهو يصنف البعدين " المكاني والزمني " ضمن الأدوات المهمة في يد الناقد، للتفريق بين العجائبي وما يسمى بالغرائبي عند أصحاب هذا الرأي وعليه " فالغرائبي بحسب رؤية الزمان والمكان، بينما العجائبي له رؤية واحدة هي الزمان وحده ".³

وصاحب هذا الرأي هي الناقدة الأردنية سناء شعلان، التي خصصت جل كتاباتها في السرد العجائبي والغرائبي في الرواية العربية والقصة القصيرة في الأردن، وقد مثلت رأيها بقولها: " فالغريب في الأردن قد يبدو مألوفاً الآن في الهند، والعكس صحيح، كما أن الغريب قبل مائة عام قد يبدو مألوفاً الآن "⁴ وإن كان رأيها يلقي شبه إجماع، ولكن لا يعدم بعض الآلافين لهذا السلوك، بمعنى أن العجائبي يخضع لحساب عنصر الزمان، يعني أن " وجود

¹ سناء شعلان، السرد العجائبي والغرائبي في الرواية العربية والقصة القصيرة في الأردن/197، 2002، د.ط/1، عثمان: وزارة الثقافة، 2004، ص12.

² شعيب حليفي، بنيات العجائبي في الرواية العربية، مجلة الفصول، خصوصية الرواية العربية، القاهرة، 1970، ص 114.

³ سناء شعلان، السرد العجائبي والغرائبي في الرواية العربية والقصة القصيرة في الأردن، ص45.

⁴ المرجع نفسه، ص73.

بساط طائر أو مراقب حدث عجائبي في نص ألف ليلة وليلة، ولكن وجود طائر نفاثة أمر عادي ومألوف عن زماننا لذا يحاكم الحدث وفق زمانه ¹

والباحثة تقف هنا على رأيها موقفا نسبيا مع مقولة "شعلان" فإنها ترى أن " في اقتصار التعرف على عجائبية الحدث بربطه بالزمن وحده، قصورا مخلا في إدراك ماهية العجائبي" ² لأنه يتشكل من وضعيات أخرى لا علاقة لها بالزمن، أو لارتباطه بمكان عجيب، أو لخروجه هو بذاته عن المألوف والمعتاد، بحيث ينطلق فيه العجيب من الحدث نفسه " إذ كانت محاكمة الحدث للحكم بلا مألوفيته تتم وفق زمنها، كما أنه لن ينتج تنوعا ثريا لتشكلات العجائبي في الرواية العربية، فهذه القاعدة لا يمكن تطبيقها على مستوى الشخصيات مثلا ³، فالشخصية لا تسمح قوانين الواقع بتغيرها حتى على مستوى تغير الزمن، لذا فإذا ما ظهرت شخصية بشرية في الرواية، وتكون قد تعرضت للتعجب بطريقة أو بأخرى، " فإن ذلك سبب وجيز لتنامي العجائبي عبر الشخصية، دونما ربط مسألة التعجب بمكان خاص أو زمن معين ⁴.

أما من أصحاب الرأي الثاني هو الناقد الضليع " شعيب حليفي " الذي بنى تصوره لمفهوم العجائبي، بإنطلاقه من دراسات " تودروف " لهذا النوع من الخيال الأدبي، فيقول: " بتحوله من متخيل " سائب " إلى جنس تخيلي: رابطا ذلك بأن حضوره في الرواية العربية كان ذا مستويات ولسبب متجانسا، يرتبط بالمخيل العربي العام والمحلي ⁵. من أجل التعبير عن رؤيا مغايرة وتقدم تحولا على مستوى بنيات المجتمع.

¹ المرجع نفسه، ص 75.

² شعيب حليفي، بنيات العجائبي في الرواية العربية، ص 14.

³ المرجع نفسه، ص 14.

⁴ المرجع نفسه، ص 20.

⁵ تزفين تودروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة" الصديق بوعلام، مراجعة: محمد برادة، دار الشؤون العامة الثقافية،

بغداد، 1994، ص 7.

وبصرف النظر عن مسألة إدراج هذا اللون من الأدب، من حيث " هو جنس تخيلي سائب، أو مضبوط وفق قواعد محدده له، فإن المنطلق العجائبي من حيث كينونته واستقلاله بنفس، هو جنس قائم بذاته بين الأجناس الأخرى للأدب، ووظيفته يجدها التخيّل".¹

¹ شعيب حليفي، بنيات العجائبي في الرواية العربية، ص24.

الفصل الأول:

العجائبي والغرائبي مفاهيم منهجية

أولاً: العجيب حدوده وماهيته

ثانياً: العجائبي في التراث العربي

ثالثاً: المقاربات المتناولة للعجائبي في الثقافة الغربية

1- العجيب حدوده وماهيته:

أ- ضبط المصطلح:

كثيرا ما يجد المرء نفسه عاجزا عن إيجاد ما ضاع منه، حينما لا يجد مفرا من التحليق في عالم الخيال، متجاوزا بذلك كل الحدود والحواجز، باحثا عن الحقيقة فيختار من الأساليب أسلوب العجيب والغريب، ينتقل إلى واقع سحري قد يجد فيه ذاته التي ضاعت في واقع الطبيعي.

يخلق هذا العالم الجديد الذي تتداخل فيه العناصر الطبيعية بالفوق طبيعية ارتباكا وتردد، مشتركين بين النص والمتلقي، وهذا بالضبط ما يميز الحكي العجائبي الذي يجعل من عالمه التخيلي عالما حيا، يستوجب على القارئ التفسير والشرح بين ما هو طبيعي وما هو غير طبيعي.

ومن خلال ما تقوم نلاحظ ذلك التداخل الواضح والعفوي بين مصطلحات بعينها، وبما أنه من أهم شروط البحث العلمي هو تحديد المصطلحات وضبطها ضبطا دقيقا، رأيت من الضروري الوقوف عند تحديد مفهوم أهم هذه المصطلحات.

التخيل: " اختلفت الآراء منذ القديم حول مفهوم التخيل، مما أدى إلى ظهور نقاشات أدبية وفلسفية متعددة، ولكننا بطبيعة الحال سنكتفي بذكر المشهور منها.

أول من استعمل لفظة " التخيل " (من خيل) الفارابي " (399 هـ) ثم تبعه في هذا " ابن سينا " (428 هـ)، الذي يرى أن التخيل هو: >> تحريف القول الصادق عن العادة، أو إلحاقه بشيء تستأنس النفس به، فرما أفاد التصديق والتخيل " ¹ وربما شغل التخيل عن الالتفات به <<.

أما " عبد القادر الجرجاني " فأتثناء حديثه عن المعاني الأدبية، والتي قسمها إلى قسمين: قسم عقلي وآخر تخيلي، معاني الأول صريحة محضة يشهد العقل بصحتها في حين معاني الثاني تبدو في أدب المواعظ والحكم وأثر السلف، فقد أشار إلى هذا المصطلح

¹ سناء شعلان، السرد العجائبي والغرائبي في الرواية العربية والقصة القصيرة في الأردن، ص 10.

النقدي " التخييل " فيقول: إن الذي أريده بالتخييل هذا ما يثبت الشاعر أمرا غير ثابت أصلا، ويدعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها ويقول قولاً لا يمدح فيه نفسه ويربها ما لا ترى.¹

في حين حاول في النصف الأول من القرن العشرين فلاسفة إنجليز وأمريكان تطوير نظريات معرفية مرتبطة بالحقائق المكتشفة في العلوم الطبيعية لاستثمارها في شرح كيفية ربط الكلمات بالعالم ربطا دقيقا، فتوصلوا أن الصفة زائفة بين الكلمات والأشياء وهذا ما يعنيه التخييل.

كما يعتبر بعض النقاد استعمال " التخييل في الأدب خرقا للقوانين المعتادة أو استخدام اللغة بطريقة متطفلة على استخدامها الطبيعية، ومنهم " ريتشارد أوهمان " R.ohman حيث يقول: >> إن الأعمال الأدبية خطابات عطلت فيها ² القوانين الانشائية الاعتيادية، وهي أفعال دون مترتبات من النوع المعتاد ...<<³.

أما قسم آخر من النقاد فقد عرفوا التخييل انطلاقا من الكذب فنجد " ولاس " (M.walas) يعرفه بأنه: >> تظاهر دون نية الخداع، هو ابن الكذب لا أبو الأكاذيب كما قال أفلاطون <<⁴. ونلاحظ أنه تبنى تعريفه هذا من منطلق أن الكذب انتهاك أحد القوانين التنظيمية لعمل أفعال الكلام، كذلك هو التخييل من حيث انتهاكه للقوانين الانشائية الاعتيادية فكلاهما مبني على فكرة الانتهاك.

الخيال: يعده أسلافنا من النقاد العرب جزءا من التخييل وقسما من أقسامه فقد قسم بعضهم التخييل إلى استعارة وتشبيه، والتشبيه على كل حال أصل الخيال الذي هو الصورة الحسية التي تتخذها المخيلة وسيلة لها في نقل المعنى.

¹ عثمان موافي: في نظرية الأدب (من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم)، ج1، دار المعرفة الجامعية للطباعة والنشر د.ط، القاهرة، 2005، ص 135.

² المرجع نفسه، ص 137.

³ ولاس مارتين، نظريات السرد الحديثة، ترجمة محمد جاسم، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، د.ط، (د.م.ط)، 1998، ص 242.

⁴ المرجع نفسه، ص 247.

ف " محي الدين بن عربي " >> يرى عالم الخيال عالما متوسطا أو برزخا بين عالمين المحسوس والمعقول <<.¹

أما " كولردج " (S.T.Goleridge) فيعرف الخيال بأنه : >> تلك القوة التركيبية السحرية (...)، التي تكشف عن ذاتها في خلق التوازن أو التوفيق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة <<.² ف " كلوردج " يعني بالخيال إذن تلك القدرة الموحدة أو المركبة التي تجمع بين الصور المختلفة بل المتناقضة أحيانا لتصل من خلالها إلى الجوهر المخفي وراءها.

في حين يعتقد " غابريال غارسيا ماركيز " (G.G.Marquez) رائد الواقعية السحرية أن >> الخيال ماهو إلا أداة لإبراز الواقع <<.³

الغريب: من بين التعاريف الشائعة له نذكر تعريف " القزويني " في كتابه (عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات)، فهو يرى " أن الغريب أمر عجيب قليل الوقوع مخالف للعادات المعهودة والمشاهدات المألوفة، وذلك إما من تأثير نفوس قوية أو تأثير أمور فلكية أو أجرام عنصرية، كل ذلك بقدره الله تعالى وإرادته ".⁴

هذا عربيا، في حين عند الغرب ظلت كلمة الغريب تعني " الأجنبي " إلى حدود القرن السابع عشر وتم الاحتفاظ بهذا المعنى في الكلام الشعبي، أما الدلالة الحديثة للغريب فقد ظهرت في القرن الثاني عشر ميلادي⁵، وقد كثر استعمالها بدءا من القرن الثامن عشر، حيث يكمن الغريب عند " تزفان تودروف " (T.Todorov) في تفسير ظاهرة غريبة

¹ سعيد مصلوح، حازم القرطاجي ونظرية المحاكاة والتخييل في الشعر، كلية دار العلوم، ط1، القاهرة، 1980، ص115.

² عثمان موافي، في نظرية الأدب (من قضايا الشعر والنثر العربي القديم)، ص141.

³ غابريال غارسي ماركيز، رائد الواقعية السحرية، ترجمة وتقديم، عبد الله حمادي، المؤسسة الوطنية للكتاب، (د،ط) الجزائر، (د،ت،ن)، ص 70.

⁴ زكرياء القزويني، عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، قدمه وحققه: فاروق سعد، منشورات دار الآفاق الجديدة، الطبعة الثانية، بيروت، 1977، ص38.

⁵ عبد الجليل بن محمد الأزدي، مقدمة (العجيب والغريب في اسلام العصر الوسيط)، مطبعة الزجاج الجديدة، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، يناير، 2002، ص6.

عن طريق أنماط من العلل الطبيعية، وبتعبير آخر هو كل ما يمارس الخوف والارتباك والحيرة والقلق على نفسية الإنسان وفي نفس الوقت يفسر عقلانيا وطبيعيا".

حدود العجائبي:

لتحديد مفهوم هذا الأخير والقيام بذلك لا بد من الوقوف عن التحديد المعجمي لكلمة عجب " عجائبي " في بعض المعاجم العربية.

فقد جاء في (مقاييس اللغة) " لابن فارس ": وتقول من بابا العجب: عجب يعجبُ عجباً، وأمر عجيب وذلك إذا استكبروا واستعظموا، قالوا: وزعم الخليل أن بين العجيب والعجاب، زقاق من العجيب والعجب مثله { فالأمر يتعجب منه } وأما العجاب فالذي تجاوز حد العجب.¹

ولقد ورد في (لسان العرب) " لابن منظور " أن: >> العجبُ والعَجَبُ: إنكار ما يرد عليك لقلة اعتياده وجمع العجب أعجاب << قال:
يا عَجَباً لِلدَّهْرِ ذِي الْأَعْجَابِ
الْأَحْدَبِ الْبُرْغُوثِ ذِي الْأَنْثِيَابِ².

أما في معجم (تاج العروس) " للزبيدي " نجد التعاجيب: العجائب لا واحد لها من لفظها.³

من خلال ما تقدم نلاحظ أن جميع المعاجم تجمع على أن العجيب هو الأمر النادر الحدوث الذي يثير في نفس الإنسان الدهشة والاستغراب.
هذا عن المعاجم القديمة، أما فيما يخص الحديثة فقد اخترنا ثلاثة منها على سبيل المثال، فقد ورد قاموس (محيط المحيط) لـ " بطرس البستاني ".

¹ أبي الحسن أحمد بن فارس بن زكرياء: معجم مقاييس اللغة، الجزء 4 (مادة عجب)، تحقيق وضبط، عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، ط1، بيروت، 1411 هـ / 1991م، ص 243.

² ابن منظور، لسان العرب المحيط، ج4، (مادة عجب)، قدم له: عبد الله العلايلي، أعاد بناءه على الحرف الأول من الكلمة يوسف خياط، دار الجيل، دار لسان العرب، (د.ط) بيروت، 1408هـ/1988م، ص687.

³ محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، ج3(مادة عجب)، تحقيق كريم معزباوي، مطبعة حكومة الكويت (د.ط) الكويت، 1486هـ/1967، ص317.

أن العجب: إنكار ما يرد عليك واستطرافه وروعة تعتري الإنسان عند استعظام الشيء (... والتعجب: انفعال نفسي عما خفي سببه.¹

في حين يرى "جبران مسعود" في (الرائد) أن العجب: انفعال يصيب المرء عند استعظام الشيء².

ويذهب " كرم البستاني " في قاموس (المنجد في اللغة والأعلام) إلى أن العُجْبُ إنكار ما يرد عليك، العجب أعجاب: انفعال نفساني يعتوي الانسان في استعظامه أو استطرافه أو انكاره ما يرد عليه.³

ومنه فالمعاجم الحديثة لا يختلف مفهومها للعجيب عن المعاجم القديمة كثيرا وما يميزها حصر مفهوم " العجيب " في نطاق الانفعالات النفسية للانسان.

هذه الخلاصة وجيزة مفهوم العجيب لغة في بعض المعاجم العربية قديمها وحديثها لتنتظر الآن إلى مفهومها في بعض القواميس الأجنبية.

فقد ورد في قاموس " لاروس الصغير " (le petit larousse) ما يلي: العجيب هو الذي يبعد عن ساحة المؤلف والعادي للأشياء، أو الذي يظهر فوق طبيعي⁴.

أما بالنسبة لـ " روبرت الصغير " (le petit Robert) فالعجيب هو الذي لا يفهم طبيعيا وهو عالم ما فوق طبيعي.

في حين نجد في "القاموس الموضوعي" (Dictionnaire Encyclopédique quillet) أن كل عجيب هو ما يبعد عن ساحة المؤلف للأشياء (...) وأدبيا توجده وسائط فوق طبيعية مثل: آلهة الأساطير، الشياطين والملائكة، عالم الجن ...⁵

¹ بطرس البستاني: محيط المحيط قاموس مطول اللغة العربية، مكتبة لبنان، طبعة جديدة، بيروت، 1987م إعادة طبع، 1993، ص 576.

² جبران مسعود، الرائد معجم لغوي عصري، دار المعلم للملايين، ط2، بيروت، 1967، ص 1005.

³ كرم البستاني وزخدون، المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، بيروت، ط26، بيروت، 1983، ص488.

⁴ Aimée Aljdric et d'autres : le petit larousse, Imprimerie castermaw, Nouvelle edition Belgique, 1995, p :649.

⁵ Vu : Aimée Aljdric et d'autres : le petit larousse, Imprimerie castermaw, Nouvelle edition Belgique, 1995, p :649.

فالعجيب في هذه القواميس الاجنبية يكمن في الأشياء فوق الطبيعية التي يصعب إيجاد تفسير لها في العالم المألوف، فهو كل شيء خارق للعادة والطبيعة.

الحكاية العجائبية:

هي إبداع تعبيرى عرفته تقريبا كل شعوب العالم منذ " القدم لدى الباحثين على اختلاف مشاربهم، جميع الأنواع الأخرى، وتحتل مكانة ممتازة بينها لما تتمتع به من قيم جمالية وأبعاد رمزية عميقة " ¹ وقد اعتبرت شكلا أدبيا قديما عرفت لها المجتمعات الانسانية منذ القدم، محتلة مكانة متميزة في حياتها، لارتباطها بحياة الإنسان، وبما حملته من معتقدات مازالت موجودة في مجتمعات اليوم بمختلف طبقاتها " فالحكاية بدأت مع تاريخ الإنسانية نفسه، لا يوجد ولم يكن يوجد قط شعب من دون حكاية، فلكل الطبقات الاجتماعية، ولكل الجماعات البشرية حكاياتها الخاصة بها " ².

حتى يتكامل التصور السليم لهذا النوع السردى وحتى تتجنب التعميم سيكون من الأفيد الوقوف على الأرضية المعجمية المؤسسة لماهية هذا المفهوم، والبداية ستكون مع الشق الأول من المصطلح وهو الحكاية.

أثبت البحث العلمي من نقص الهوية اللغوية لمصطلح الحكاية أنها تحمل دلالات: التقليد، المشابهة، ونقل الكلام، حيث عرفها ابن منظور بقوله: الحكى الحاكى كقولك حكيت فلانا وحاكيت، فعلت مثل فعله وقلت مثل قوله ³، بينما ورد في القاموس المحيط للفيروز أبادي قوله: " حكوت الحديث، أحكوه كحكيت أحكيه، وحكت فلانا وحاكيت، شابهته وفعلت فعله، أو قوله سواء ومنه الكلام حكاية نقلته " ⁴ ومما سبق ذكره يذهب البحث أن المعاجم العربية تتفق في تحديد المعنى اللغوي للحكاية والذي لا يخرج عن دلالات التقيد ونقل الكلام، فهل تتفق هذه المعاني مع الحكاية العجبية بوصفها شكلا من أشكال التعبير الشعبي؟، أما إذا تحولنا إلى المعنى الاصطلاحي فقد عرفت لها نبيلة إبراهيم بأنها: " نص

¹ مصطفى يعلى، القصص الشعبية بالمغرب، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2001، ص 12.

² رولان بارت جرانجيت، من البذويية إلى الشعرية، تر: غسان السيد، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط1.

³ ابن منظور: لسان العرب، 2003، ص 542.

⁴ الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ج4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، ص 313.

متكامل له بداية ونهاية، ويحتوي على حوار متبادل بين موقفين متعارضين، وجعلتها مطابقة لمصطلح Tale الانجليزي".¹

بينما تذهب سيزا أحمد قاسم أن الحكاية (Fable): " التسلسل المنطقي لوقوع الأحداث وفق التسلسل الزمني² بينما يجعلها كمال عياد مساويا لما أطلق عليه فوستر (Story) حيث تتخذ معنى: " قص الحوادث حسب ترتيبها الزمني³ وإلى هنا يسجل البحث مبدئيا توافق الدلالة اللغوية مع الدلالة الاصطلاحية فالحكاية كفن تعبري تعتبر وجها من أوجه المحاكاة الفطرية لأقوال الجماعة الشعبية، محاكاة تتخذ من السرد مادة ومن المجتمعات الشعبية موضوعا.

وإن كان هناك العديد من الباحثين من يطابق بين مصطلح الحكاية ومصطلحات أخرى تتخذ السرد وحدة أساسية للتبليغ على غرار القصة والأقصوصة، إذ يميل مثلا الباحث المغربي سعيد يقطين إلى المساواة بين هذه الصيغ جميعا (روى، حكى، قص)، ويرى أن " كل هذه الصيغ تدخل ضمن جنس الخبر سواء كان هذا الخبر من الأخبار القصار أو الطوال، وسواء كان حكاية أو قصة تدور حول الجن، أو الأولياء الصالحين، أو حول وقائع تاريخية أو متخيلة⁴ فإن البحث ينحاز إلى تبني مصطلح الحكاية إلى الاعتبار الآتية: ارتباط مصطلح الحكاية بأصله بالشفهية، والشفهية خاصة تتصف بها عملية التواصل المنجزة انطلاقا من الإدراك ال في المحكيات السمعية، إذ يقول محمد الجولي " إذا نظرنا من الفعل الذي اشتقت منه حكاية وهو حكى نراه شديد الارتباط في أصله بالمشافهة، ولا علاقة له بالمكتوب، فهو يعني في الأصل قلد أو حكى لتتطور دلالاته بعد ذلك فيصير له معنى حدث أو روى".⁵

إن تبني الطرح (العجائبي) المهيأ والمسبق، فتتجاوز بذلك جملة من الأسئلة العvisية تتحول إلى تطبيق ما قد حدد لنا، وهذا يتنافي مع روح البحث، " الذي ما هو إلا مسيرة من

¹ عبد الرحيم الكردي، السرد ومناهج النقد الأدبي، مكتبة الآداب، مصر، القاهرة، د.ط، 2004، ص22.

² سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984، ص36.

³ أم- فورستر: أركان القصة، ترجمة عياد جاد، مراجعة حسن محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، القاهرة، د.ط، د ت، ص35.

⁴ ينظر مصطفى يغلي: القصص الشعبية بالمغرب، ص41.

⁵ نيلة إبراهيم: قصص العشبية من الرومانسية إلى الواقعية، د.ط، مكتبة غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ت.

طرح الأسئلة¹، فقد اخترنا أن نعرض تصورنا ونقارنه بتصور غيرنا، لنختار أقربهما إلى الصحة، بناء على الخلفية الاستيمولوجية ترى أن الاختلاف في الطرح اثرء للموضوع وتعميق للمفهوم، وتؤمن أن الاكتفاء بمجرد وصف الوقائع بناء عقيم إذا لم يتوج تبني رؤيا واضحة مبنية على الاختيار المعطل، لا الاختيار المفروض. آخذت بعين الاعتبار أن: " جميع المقولات الجاهزة التي نحسب أنها منتهية تهتز عند الحوار مع مقولات أكثر وثوقية من الأولى²، وبداية يسجل البحث ما يلي:

الخرافي: يستبعد البحث إطلاق نعت الخرافة على هذا النوع من الحكايات، فمن خلال العودة إلى المعاجم العربية، وجدت أن مصطلح الخرافة طافح بكل معاني النقص والكذب والفساد، فالخرف بالتحريك " فساد العقل من الكبر، وقد خرف الرجل بالكسر، يخرف خرفا فهو خرف " بينما جاء في معجم تهذيب اللغة للأزهري " الخرافة حديث مستلمح كذب ... وكان خرافة رجل استهوته الجن فرجع بعجائب رآها فيهم، فقل لكل كذب: خرافة³ أما في المعاجم الحديثة على غرار المعجم المفصل في الأدب، فالخرافة " نوع من القصص التي تشوبها بعض الخيالات المفتعلة والتي لا أساس لها من الصحة⁴ وانطلاقا مما تم طرحه يرى البحث أنه ليس كل عجيب كذب، " فالعجب هو النظر إلى الشيء غير مألوف ولا معتاد، وأمر عَجاب وعجاب وعجب وعجيب وعجاب وعجاب عن المبالغة⁵ وبين المبالغة والكذب فرق كبير، ولهذا يذهب أكثر الباحثين الأنثولوجيين في مجال الدراسات الشعبية من أن ما يعتبره البعض من أكاذيب لا أساس له من الصحة قد يكون في حقيقة الأمر جزء من الحقيقة وجزء من تاريخ الأمم وهويتها وأن كان محملا بصيغ تخيلية، فحسب رؤيا مارك ليبانسكي: " فإن هوية المتحدث تحضر في الأسلوب الذي يستعمله ذاته، وهكذا

¹ la recherche n'est qu'une serie de questions. Gerrard Genette : nouveau discours du récit édition du seuil.paris, p50.

² تزقيتان تودروف: نقد النقد: ترجمة، سامي السويدان: دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط2، د.ت، ص 117-351.

³ الأزهري: تهذيب اللغة، تحقيق عبد السلام السرحان، مراجعة محمد علي النجار، الدار المصرية لتأليف الترجمة، القاهرة، د.ط، د.ت.

⁴ محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1999، ص372.

⁵ ابن منظور: لسان العرب، ص 581-582.

فإن مسألة الهوية لا يتعين البحث عنها في التاريخ والثقافة والجغرافيا فحسب، بل في مبدأ تنظيم الخطاب ذاته¹

العجائبي في التراث العربي:

لعل خير ما نستهل به الحديث عن بذور أو إرهابات العجائبي في التراث العربي، رأي أحد الباحثين في أن العجائبي وفق النظرية الغربية ليس له حضور حقيقي في السرد العربي أو في نصوصه الحكائية مؤكداً أن الكتابة العجائبية بالمفهوم الغربي الحديث غير موجودة في الإنتاج الأدبي العربي القديم²، وهو رأي يبدوا أنه يجانب بعض الشيء الصواب والدقة كونه يفتقر إلى التوغل في مدونات التراث العربي الزاخرة بنماذج وصور ثرة وثرية بالنفس العجائبي وبسحر الخوارق، وهي نماذج تشكل روافد عديدة ومتنوعة لأدب العجائبي "فالليالي والسير وكتب التاريخ التي ألقت قبل ابن خلدون ... وكرامات المتصوفة، ويوميات الرحالة العرب وما زخرت به المخيلة العربية من جهة أخرى ... كل هذا الزخم النثري كان التفسير فيه (غيبيا، خارقا).³

هي صورة إرهابية مصغرة يمكن عدها صورا مكتملة للعجائبي تبعث على الحيرة في نفس المتلقي العربي الذي ظل رهينا لها لقرون خلت، والتي لو اطلع عليها "تودورف" لأعاد النظر في الكثير من فصول كتابه "مدخل إلى الأدب العجائبي"⁴ وهي وجهة النظر التي تعزز منحى الأسبقية التاريخية للكتابة العجائبية في الخطاب العربي القديم قبل نشوئها كجنس بارز المواصفات والخصائص في الأزمنة الأوروبية الحديثة، ويمكن في هذا السياق استحضار أهم الكتابات والتأليف وفنون النشر التي اصطبغت بصبغة عجائبية، على الرغم من اختلاف سماتها ومضائها ومشاربها وذلك مثل:⁵

¹ حميد بوحبيب: مدخل إلى الأدب الشعبي، مقارنة أنثروبولوجية، دار الحكمة للنشر، الجزائر، د.ط، 2009، ص 211.

² ينظر عبد الحي العباسي: بناء المصطلح (العجيب والغريب والخارق والفتناستيك)، دار الحوار، ط2، بغداد، 1998، ص 110.

³ شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 83.

⁴ ينظر الخامسة علاوي: الارهابات العجائبية في التراث السردى العربي القديم وإشكالية التلقي، مجلة الراوي، ع 18، السعودية، ص 91.

⁵ ينظر سناء شعلان: السرد الغرائبي والعجائبي، ص 36-38.

أ- الكتابات الدينية التي تحفل بقصص الأنبياء والصالحين الذي أجرى الله على أيديهم الخوارق والمعجزات، كما تحفل بتصوير عوالم غير مرئية كعوالم الجنة والنار والبرزخ والتناسخ والأرواح.

ب- قصص الخرافات التي تشيع في بيئات العامة ويتناقلها الخلف عن السلف، وتتعلق بطريقة أو بأخرى مع مخاوفهم وآمالهم كقصة الغول والعفريت وغيرهما.

ت- قصص الحيوان والقصص الرمزية والتي تسمى أيضا الأليغورية Allégorique وهي قصص توظف غالبا لإيصال فكرة المبدع ومن أبرزها قصص كليلة ودمنة لابن المقفع، ورسالة " تداعي الحيوان على الغنسان " لإخوان الصفا، و " حي بن يقطان " لابن طفيل، " رسالة الغفران " لأبي العلاء المعري و " رسالة الزوابع والتوابع " لابن شهيد الأندلسي.

ث- قصص الأمثال التي تحوي كما مدهشا من القصص العجائبي كأمثال عبيد بن شريح والواحي والأصفهاني والميداني والعسكري والزمخشري وغيرهم.

ج- كتب التنجيم والطلاسم والسحر والزمير والكيماويات التي تقدم خليطا غريبا من الحقيقي والمستحيل والشعوذة والعلم.

ح- السير الشعبية وما فيها من شخصيات بطولية تتجاوز ما هو ممكن مثل سيرة عنترة وسيرة الأميرة ذات الهمة وسيرة علي الزبيق، وسيرة الزناتي خليفة، وتغريبة بني هلال وسيرة سيف بن ذي يزن وغيرها.

خ- قصص الحمقى والمغفلين والطفيليين والبخلاء والأذكىاء ونواديرهم الذين يرسمون عوالم خاصة تثير الدهشة والضحك والاستغراب.

د- قصص الشطار والعيادين وهي تزخر بكل غريب وشاذ ومستهج من السلوك والنفسيات والشخصيات.¹

¹ المرجع السابق، ص 40.

ذ- كتب غرائب الموجودات والمخلوقات والرحلات التي تزخر بمشاهد عن مخلوقات أرضية يحار الإنسان في تصديق وجودها مثل كتاب " مسالك الأبصار في ممالك الأمصار " لابن فضل الله العمري، و " زبدة كشف الممالك وبيان الطرق والمسالك " للظاهري، وكتابي القزويني وابن الوردي.

ر- كتب التراث الصوفي التي تقدم نماذج الأفعال الخارقة التي تظهر على أيدي الصوفيين على أنها كرامات وخوارق، وقد أتى في هذه الخوارق الكثير من المؤلفات التي تخلط الممكن بالمستحيل، والشعوذة بالخرافات والغيبيات، مثل كتاب " كرامات الأولياء " للنبهاني، و " بهجة النفوس " لابن عطاء الله السكندري.

ز- القصص العاطفية والاجتماعية التي تزخر بخوارق تأتي من علاقات الإنسان بجنس غير جنسه كالحيوان والجن أو الشياطين والملائكة مثل قصص " ألف ليلة وليلة " ¹.

وهكذا فإن التراث العربي كان طافحا إلى حد كبير بالنصوص التي تدخل في دائرة العجائبي وتؤلف جزءا مثيرا ومتميزا في نسيج الذاكرة الابداعية القديمة، بخاصته وأن العرب قد اهتمت بما هو عجيب، وغير مألوف في فنونها التعبيرية إبداعا ودرسا، فأنشأت له بابا خاصا يضم ما هو طريف ونادر وغير واقعي، فيه من الخرافة والاختلاف أكثر ما فيه الصدق والحدوث، وهو باب أسماء " الجاحظ " ب " باب من ادعى من الأعراب والشعراء أنهم يرون الغيلات ويسمعون عذيف الجان " بمعنى الأكاذيب أو مما يندرج في كلام من أكاذيب الأعراب " حسب " الميداني " (ت 518هـ) في مجمع أمثاله ² وأطلق عليه العلامة " المبرد " (ت 285 هـ) باب " من تكاذيب الأعراب " ³، كما أفرد له الناقد " عبد الله الغدامي " مبحثا مستقلا في أحد كتبه وسمه بـ " جماليات الكذب " متحدثا فيه عن أهمية التكاذيب وعلاقتها بفعل الخيال والتخييل بل يذهب بعيدا حين يرى بأن هذه التكاذيب هي فن

¹ المرجع السابق، ص40

² ينظر الجاحظ: كتاب الحيوان، ج6، ص 172. وينظر الميداني، أبو الفضل أحمد بن محمد: مجمع الأمثال، ج2، حققه وفصله وضبط غرائبه وعلق حواشيه محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السنة المحمدية، مصر، 1955، ص50.

³ ينظر المبرد، أبو العباس محمد بن يزيد: الكامل في اللغة والأدب، ج2، علق عليه أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر،

القاهرة، د.ت ص 548-550.

عربي أو جنس يحتاج إلى كشف واستكشاف¹، ولعل تخصيص هؤلاء بابا كاملا لهذا النوع من الفن السردى، دلالة في نظر البعض على أهمية هذا الضرب من المرويات السردية القديمة.²

ولعل النصوص الأكثر احتواءا على عناصر السرد العجائبي في مخزون التراث العربي كثيرة ومتعددة، حيث تجمع بين الشعر والنثر، غير أن أشهرها وأوسعها صدى وأعمقها تأثيرا في الأجيال اللاحقة وفي عوالم الإبداع على مر العصور، تمثلت في نصوص الفتوح والمغازي والتي استمدت مادتها من فتوحات المسلمين وتاريخهم، اختلط فيها التاريخ بالروايات الشعبية كسيرة علي ابن أبي طالب - كرم الله وجهه - حيث يتجاوز " الواقعي والعجائبي سواء على مستوى الحدث أو الشخصية أو الزمان والمكان، الشيء الذي يعني أن المتخيل العربي الإسلامي ساهم بشكل كبير في صياغتها وإنتاجها³، وتمثلت كذلك في النصوص الصوفية التي أخذت في تجربة أصحابها تتحو نحو يهيمن عليه الخارق وهو ما يدعى لديهم - المتصوفة - بالكرامات و نصوص المعراج شكل من أشكالها - يقوم على الاعتقاد بأن الله عز وجل د يخرق قانونا طبيعيا لعبد صالح من عباده لعله ما وهو خرق ممكن لا واجب.⁴

وهناك النصوص الرحلية التي جسدها الرحالون العرب وهم كثر، والرحلات العربية لا تخلو في الغالب " من التعبير بمفردات التعجب، إلى اللقاء مع العجائبي والتصادم معه، ويمكن الجزم بخصوص الرحلة أنها تجمع لعجائب وغرائب الآخر، إنسانا وعمرانا وتاريخا، لا اعتبارات يلتقطها الراوي - الرحالة - أو ينسجها، فهي شيء مألوف يوضع دائما في المقارنة مع المألوف، والرحلة هي الخروج من دائرة ما هو مألوف إلى انفتاح على اللامألوف وتجلياته ... وهكذا تبلور العجائبي في الرحلة العربية وسط مناخ ثقافي عام وضمن مناخ

¹ ينظر د. عبد الله الغلامي: القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص 113-137.

² ينظر ضياء الكعبي: السرد العربي القديم، الأنساق الثقافية وإشكالية التأويل، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005، ص 47.

³ سعيد يقطين: تلقي العجائبي في السرد العربي الكلاسيكي، ضمن كتاب: التلقي؛ إشكالات وتطبيقات، ص 93.

⁴ لؤي علي خليل: عجائبية النثر الحكائي، أدب المعراج والمناقب، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، 2007، ص 9.

متنوع يرتكز على طبيعة إدراك كزدوج للمألوف واللا مألوف، أو للطبيعي وفوق الطبيعي، وبين المرئي والغيبى ... ويتغذى العجائبي في الرحلة من قنوات متعددة في خلق ظلالا تنعكس وتؤثر في باقي مفاصل النص الرحلي.¹

ومن أشهر أدب الرحلات التي سجلها التاريخ العربي، رحلات ابن بطوطة (ت 1377م) الموسومة بـ "تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار" و "مروج الذهب ومعادن الجوهر" للمسعودي، وتذكرة بالإخبار عن اتفاقات الأسفار "لابن جبير (ت 1217 م) ورسالة ابن فضلان لأحمد بن فضلان (ت 922)، والحقيقة والمجاز في رحلة بلاد الشام ومصر والحجاز " لعبد الغني النابلسي " ونزهة الأنظار في فضل علم التاريخ والأخبار " للحسين الورتلاني (ت 1779م)، وتحفة الألباب ونخبة الإعجاب " لأبي حامد الغرناطي الأندلسي (ت 565 هـ) وغيرها من كتب الرحلات اللامعة، كما يضاف إلى هذه الأنواع من النصوص العجائبية نصوص التراث أو الأدب الشعبي الذي احتشد هو الآخر بكثير من الخوارق والأعاجيب وبالأساطير التي تعرف في "عوالم جديدة لا مكانة فيها للعقل، ولا سلطان فيها للمنطق وإنما السلطان كله للخيال المجنح، يخلق إلى أقصى الحدود ولكن في فضاء دونما حدود".²

أ- مفهوم العجائبي في النقد الأدبي:

لقد كان ينظر إلى العجائبي على أنه مجرد حالة خاصة للمتخيل يندرج ضمن تراث الأساطير والفلكلور ولمختلف الثقافات وظل كذلك إلى أن ظهرت الدراسة الحديثة مثلها كبداية "تودروف" في كتابه <<مدخل إلى الأدب العجائبي>> والتي ستعرض لها لاحقا بعد أن نرى جملة من الآراء.

يرى "لويس فاكس" أن الأدب العجائبي كان يجتذب علم النفس لأن كثيرا من حكاياته تسرد الكوابيس وتصف اضطرابات عصبية وهذيانية أثارت انتباه علماء النفس،

¹ شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي، ص 295، 296.

² عبد الملك مرتاض: الميثولوجيا عند العرب، دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر- الدار التونسية للتوزيع، تونس، 1989، ص 17.

فاستغلها خاصة " فروريد " واتخذها عالما يخدم التأويل والطروحات الخاصة بالاشعور، والعصاب، والأنا الأعلى وغيرها، ولم يكن لعلم النفس وحده هذا الاهتمام، فالشأن نفسه كان شأن علم الاجتماع الثقافي الذي استعان بالعجائبي Fantastique لينمي فرضياته حول طبيعة تكون المجتمعات.¹

ويعد " فلاديمير بروب " أول من بحث في تركيب الحكاية العجيبة، واستنبط منها خطاطة اهتم لها البنيويون أيما اهتمام، لكنه عدها تخيلية لا معنى لها خارج ذلك إلى أن جاءت دراسة " تودروف " بالتحليل والتصنيف والتبويب لمفهوم العجيب والعجائبي الغريب ضمن كتابه " مدخل إلى العجائبي " وقبل التعرض إلى هذه الدراسة وهذه الرؤى كان من الجدير البحث عن معنى العجيب والعجائبي في التراث قبل الحادثة.

ب- مفهوم العجيب والعجائبي في التراث:

لقد بحثنا عن مادة << عجب >> في المعاجم العربية القديمة، وأمکننا حصر جملة من الملاحظات التي تعود غالبها إلى جذر واحد يجمعها قولنا أن العجب هو كل أمر غير مألوف أو معتاد ف: " ابن منظور " في " لسان العرب " يرى أن " العجب ما يرد عليك لقلّة اعتياده وأن أصل العجب في اللغة أن الإنسان إذا رأى ما ينكره قال قد عجبت من كذا والعجب النظر إلى شيء غير مألوف ولا معتاد، والتعجب أن ترى الشيء يعجبك تظن أنك لم تر مثله وآيات الله عجائبه ".²

والعُجْبُ والعَجَبُ إنكار عليك لقلّة اعتياده والتعجيب، العجائب لا واحد لها من لفظها.

والعجيب: الأمر يتعجب منه، وأمر عجيب: معجب وقال " صاحب العين " بين العجيب والعجاب فرق، أما العجيب فالعجب يكون مثله، وأما العجاب فالذي تجاوز حد

¹ ينظر: حسين علام، العجائبي في فن الأدب- منشورات الاختلاف- الجزائر العاصمة- ط1، 2010، ص 45.

² عبد القاهر الجرجاني: التعريفات - بيروت- مكتبة لبنان، 1978، ص152.

العجب ويؤكد " الجرجاني " أن " العجب تغيير النفس بما خفى سببه وخرج عن العادة مثله " ¹ ، وفي إشارة أن الأمر جديد غير معهود يدعو إلى الحيرة والتردد.

وقال " الجوهري " : >> ولا يجمع عجب ولا عجيب، ويقال: جمع عجيب عجائب مثل أفيل وأفائل وتبيع وتبائع << ².

ويرى " القزويني " في كتابه >> عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات << أن العجب " حيرة تعرض للإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشيء وعن معرفة كيفية تأثيره فيه " ثم أن عنوان كتابه لا يفرق بين العجيب والغريب، فالكلمتان مترادفتان عنده، ويعد الغريب والعجيب من مشكاة واحد يجمعهما قولنا أن الغريب والعجيب هما كل أمر قليل الوقوع مخالف للمعهود والمشاهد والمألوف " إذ أن هناك غنى واسعا للمعجم الخاص بالعجائبي في العالم الإسلامي " ³ وحصره والاتيان بكل ما قيل فيه أمر يحتاج إلى نفس وطول بال.

وقد استوقفنا " الجاحظ " في مخالفته للمعجمين وتركيزه على ربط العجيب بعلاقة المتلقي بالسارد فهو يقول مثلاً عن الخطيب " فإذا هجموا على ما لم يحتسبوه وظهر منه خلاف ما قدره تضاعف حس كلامه في صدورهم وكبر في عيوبهم لأن الشيء من غير معدنه أغرب وكلما كان أظرف كان أعجب وكلما كان أعجب كان أبداع فمناط الغريب والعجيب في رأيه هو القدرة على استهواء السامع والأخذ بيده ليقبل على المسموع غيرة تأخذ عليه لبه وتصرفه عما سواه وهذا ديون العرب الفصحاء وعادتهم مع السامع وإذا أردنا أن نضرب أمثلة على ذلك يطول بنا المقام والشواهد مستضيئة في أمهات كتب الأدب حتى كان أبداع شيء عندهم وأحسن وأعز به وأعجبه هو الكلمة التي ترفع وتضع وتبني وتهدم.

¹ جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي المصري: لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حبيب الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة، د.ط، ص 212.

² القزويني: عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، تحقيق فاروق سعد، دار الآفات الجديدة، لبنان ص 31.

³ Jack Lakov l'étrange et merveilleux dans l'iston med-ieval colleague et jeune afrique,

وللتدليل على ما ذهبنا إليه آنفا نستأنس بقول الله تعالى في سورة الجن >> قُلْ أُوحِيَ إِلَيَّ أَنَّهُ اسْتَمَعَ نَفَرٌ مِّنَ الْجِنِّ فَقَالُوا إِنَّا سَمِعْنَا قُرْآنًا عَجَبًا (1) <<¹ فالآية تربط بين الاستماع والمسموع ربطا دلاليا وثيقا يوحى بأن للكلمة سحرا عجيبا في نفس المتلقي تأخذ عليه مجامع قلبه فلا يلتفت إليها ولا يقبل إلا عليها ويرى " سيد قطب " في تفسير هذه الآية قوله " أول ما بدهم منه أنه عجب غير مألوف وأنه يثير الدهشة في القلوب وهذه صفة القرآن ... ذو سلطان متسلط وذو جاذبية غالبة وذو إيقاع يلمس المشاعر ويهز أوتار القلوب " ² ولم يقف عند هذا القول فحسب بل ذهب إلى أن الجاذبية هذه اجتذبت به بشدة حتى قال " والجن لم يعلموا بهذا القرآن إلا حين سمعوه من محمد عليه الصلاة والسلام فهاهم وراهم ومسهم منه ما يدهش ويذهل ³ وهذا حال المتلقي الذواق ومن عجب الغرابة ما يظهر في قوله تعالى: >> قَالَتْ يَا وَيْلَتَا أَأَلِدُ وَأَنَا عَجُوزٌ وَهَذَا بَعْلِي شَيْخًا إِنَّ هَذَا لَشَيْءٌ عَجِيبٌ (72) <<⁴ فما شهد عرف الناس هذا، وذلك ما بعث على الحيرة والتردد.

ولا يمكننا أن نستثني أو نغفل بعض الشذرات في موروثنا العربي تحدثت عن العجيب والغريب وعقدت لذلك فصولا في كتب أو أنشأت كتب قائمة بذلك بذاتها كابن الشهيد الأندلسي " ت: 426 هـ " في رسالته >> التوابع والزوابع ومناطق الأمر في هذه الرسالة المختصرة أنه تتبع وتقص توابع >> تابع << وهو الذي يتبع الشاعر من عالم الجن وحاورهم وكانت هذه المحاورات سببا رئيسيا في تأليف أبي العلاء المعري " ت: 449 هـ " لرسالته الموسومة برسالة الغفران (الزوابع) وهي رحلة خيالية طاف فيها صاحبنا العالم الآخر واستنطق جنة وطفحت هذه الرسالة بكم هائل من الملح اللغوية والأدبية والنحوية شكل زاد معرفيا هاما.

كانت رسالة " أبي العلاء " كما نعتقد ركنا ركينا للسفرة التي سافرها " دانتي " الكوميديا الإلهية وكلتا الرسالتين تتحدثان عن عالم عجيب غريب قوامه الخيال المجنح واستنطاقه بشيء من الظرافة ويمكن أن تكون رسالة ألف ليلة وليلة تاجا لهذا اللون من

¹ سورة الجن الآية 01.

² سيد قطب: في ظلال القرآن، دار الشروق المجلد السادس، الجزء 29، بيروت، ط12، 1986، ص 27-37.

³ المرجع نفسه، ص 38.

⁴ سورة هود، الآية 72.

الأدب لأنها تجنح إلى ما هو عجيب وكأنها تريد أن تستمسك به لترتقي إلى فضاء واسع وأرحب فيه الخيال والخوارق والابتعاد عن المحسوس والمألوف.

وأساس كل ما ذكرناه سابقا هو أن العرب في جاهليتها كانت تأنس إلى هذا العالم الغريب والعجيب وتتخذ منه تكأة للهروب من عالمها الحسي، فأنتجت لنا ما يسمى بتوابع الشعراء وشياطينهم واعتقدت ذلك حتى جعلت له مكانا رحبا يسمى " واد عبقر " لأنه المكان الخصيب لكل عجيب وغريب.

ان تقصينا للعجيب في تراثنا العربي لا ينفي كون وجوده في الأمم الأخرى فالأدب اليوناني رغم حسيته واغراقه في المادية التي تجلت في الملامح المطولة والتي أبدع فيها أدباؤه فقد شهدت العجيب والغريب ونظر له فلاسفة اليونان فهذا أرسطو وإن كان اهتمامه أكثر بالشعر قد عده من عنصرين المألوف والغريب الذي يستورد من مكان بعيد غير معهود ثم يستقر في مكان ليس من عادته ومن هنا الشعور بالدهشة والتعجب " فإن العجيبات إنما تكن من البعيدات وما يحدث العجب يحدث اللذة ويرى في التغيير لذة فيها هو جديد غريب غير مألوف يستثير اللذة والتعجب في النفس " التغيير في كل الامور لذيق¹، ويذهب " ابن سينا " مذهب أرسطو في ذلك وكأنه يعيد صياغة النص والأفكار الأرسطية وتغيير الأحوال وتجدها لذيق (...) والتعلم لذيق ويشبه أن يكون إلذاذ لما يخل من التعجب منه لذا استكمل (...) وكما أن التعلم لذيق بسبب ما يتوقع من التعجب كذلك المحاكيات كلها تصوير كالتصوير والنفس والشعور وغير ذلك لذيق.²

ت-العجيب والعجائبي في الأدب الحديث:

على الرغم من امتلاك تراثنا لشذرات يمكن اعتبارها أدبا عجائبيا لأنها حوت عناصر العجائبية من الحيرة والدهشة والغرابة والشخصيات المتحولة إلا أن الدراسات الحديثة وخاصة الغربية منها هي التي أمدت النقد الغربي والغربي الحديث بتأصيل فني للعجيب والعجائبي

¹ ينظر، د، زياد صالح الزعبي، مجلة الآداب والعلوم الانسانية، العدد 03، 2004، منشورات مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، سيدي بلعباس، الجزائر، ص 125.

² ينظر: زياد صالح، الزعبي، مجلة الآداب والعلوم الانسانية العدد 03، 2004، منشورات مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، سيدي بلعباس، الجزائر، ص125.

في الأدب وسردت لذلك تعاريفه وخصائصه فالدكتور جميل حمداوي سرد جملة من المقاربات والتصورات حول الإبداع العجائبي في الأدب الغربي وأجملها في مقاربات تاريخية ودلالية وبنبوية وسيكولوجية نفسية.¹

ففي المقاربة التاريخية تتجلى الأنطولوجيا الكبرى الخاصة بالعجائبي Fantastique وبيد " بيير جورج كاستيكس " أول من طرح مسألة تعريف العجائبي باعتباره حكاية تحير وتغري خالقة شعورا بوجود الوحدة لأسرار رهيبة وسلطة فوق طبيعية والتي تظهر فيما بعد كتحذير لنا أو حولنا وهي تضرب مخيلتنا.²

وقد كان لإفراط العقلانية خلال القرن الثامن عشر في إنجلترا وفرنسا وألمانيا دور كبير في الجنوح نحو العجيب فظهرت مجموعة روايات عجائبية بفرنسا ما بين 1840-1935 ل: كويني ونوديني واكرافي.

أما المقاربة الدلالية فيمكن حصرها في رصد التيمات المتواترة والتي تظهر في أغلب النصوص العجائبية ولقد حصرها جان مولينو في ست تيمات هي الجن، والأشباح، الموت ومصاصو الدماء، المرأة والحب والغول وعالم الحلم وعلاقته مع عالم الحقيقية والتحويلات الطارئة في الفضاء -زمن-.

أما المقاربة البنبوية فيمثلها تودورف الذي يقول : " أن العجائبي Fantastique هو تردد كائن لا يعرف سوى القوانين الطبيعية أمام حادث له صيغة فوق طبيعية وبتعريفه هذا أمد المنظرين بمنطلقات جديدة لتناول وتحديد العجائبي في الادب.

أما المقاربة السيكلوجية فإنها تستثمر الأدب العجائبي في فهم النفس البشرية وتحولاته التي تفضي إلى سلوكات معينة وهذا ما اجتذب علماء النفس وعلى رأسهم " فرويد " الذي رد الاضطرابات العصبية والهذيانة إلى عقد جنسية يمكن أن تفسرها بعض الحكايات البشرية العجيبة.

¹ ينظر: جميل حمداوي: النص الموازي في روايات بن سالم حميش أطروحة دكتوراه دورة 2007، المغرب، ص 256-271.

² ينظر: د، شعيب حليفي، شعرية الرواية الفنتاستيكية، ص 24.

ويؤكد بلمين نويل: " أن التردد هو تقنية سردية تنتج تمزقا يجعل الشاذ يتدخل في العالم الحقيقي "¹ ونستنتج من تعريفه هذا أن العجيب طريقة في الحكى وإلى جانب ما ذكرناه في ثانيا هذه المقاربات هناك تصورات عديدة أخرى لا ضير أن نشير إليها لدعم ما ذهب إليه أغلب من خاض في الأدب العجائبي ويبني تصور << أرين بيسير >>² بخصوص محددات العجائبي على المفارقة.

العجائبي في الثقافة الغربية:

إن مفهوم " Fantastique " في الثقافة الأوروبية يأخذ وضعه الخاص معجما وتاريخا، باعتبار أن الاهتمام بواقع المفهوم وصلته بالأداء والإبداع يرد في الأساس إلى النظرية الغربية، ولو على مستوى المعجم، بحيث نلقى كلمة " Fantastique " من الكلمات التي تنتمي إلى لغة القرن الرابع عشر ميلادي، ذات الأصل اللاتيني (phantasticus) المشتق من اللغة الإغريقية (phantastikos) ويمكن اشتقاق منه مفردات فرعية أخرى وهي كلمات تنطوي تحت عائلة لغوية مشتركة (Fantastique, Fantaisie, Fantasma, Fantome).

فضلا عن أن كلمة مثل (Fantasma) كانت تعني في أصلها الإغريقي الصورة والشبح،³ فالدلالة العامة التي يقرها المعجم لا تخرج عما له علاقة بالخيال وبما هو خرافي، وقد أقر قاموس الأكاديمية الفرنسية مثلا سنة 1863م المعنى الخاص لـ (Fantastique) حيث كان معناه من قبل كل ما له علاقة بالخيال والخرافة والأسطورة، وبالمفهوم الأرسطي في التراث اليوناني الذي يرى أن (phantastikos) هو القدرة على خلق صورة وهمية (Faculté de crée des images vosines).⁴

¹ تيزيفان تودروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، المغرب، ط1، سنة 1993، ص29.

² ينظر: د. شعيب حليفي، شعرية الرواية الفنتاستيكية، ص27.

³ Oscar black et Walkvon wartbury : Dictionnaire Etymologique du français, P.U.F, Paris, 1986, p 232.

⁴ V.hérie Titter : le fantastique, Edition Ellipses Marketing S.a, Paris, 2001, P3.

فاغتنى يطلق في شكله الجديد العام على الحكايات والقصص التي تتضمن الحديث عن الجنيات والأشباح والأرواح والتي يعبر عنها بـ " Les contes fantastiques " Contes Fantastiques : se dit en général des contes de fées, des contes de revenants...¹)

ففي زمن متأخر أخذت مفردة " Fantastique " توافق تطور المعنى عبر التاريخ، ففي بداية القرن السابع عشر أمست المفردة تدل على كل ماهو غريب الأطوار أي يمكن أن يقابل " Fantasque "، وخارق للعادة أو " Extravagant " ² ثم ارتبط المعنى منذئذ بكل ما يتعلق بالصيغ الفنية والأدبية التي تتطلب توفير عناصر العجيب، واقتحام اللامعقول في كل مناحي الحياة،³ غير أن تحديد تاريخ دقيق لظهور الأدب العجائبي، يجعل البعض يؤرخ لبدايته بالقرن 18 باعتبار أن العجائبي قد جاء بمثابة رد فعل على الخطاب التنويري العقلاني ⁴، غير أن رأي البعض الآخر في نشأة العجائبي لم تكن منعزلة عن التطور العلمي الذي عرفته الثقافة الأوروبية لا سيما في القرنين الثامن والتاسع عشر، إذ أن أسس العجائبي ورؤاة أساليبه قد ترسخت واتضحت بموازاة التطور الذي عرفته العلوم الطبيعية والإنسانية،⁵ وهناك آراء أخرى ترجع ظهور العجائبي بصفته أسلوب كتابة في المجتمع الغربي إلى عدة عوامل، نذكر منها والذي هو أهم عامل: عامل المفارقة بين الدين والعلم، إذ كانت الكنيسة تفرض سلطتها الدينية بشكل مطلق، فقامت على أساس تقديم جملة من تفسيرات عقائدية أو لاهوتية عن الموت والحياة الأفضل وعالم ما بعد الموت، بتشريع قوانين وطقوس، وبحث عن الخلاص من خلال تأسيس نظام صارم لمواجهة مشاعر مختلفة كالخوف والإحساس بالذنب، أي أن الكنيسة حاولت أن تخلق انسجاما وتماسكا محكما بين الفرد ومحيطه ماديا وأخلاقيا،⁶ إذ أرجعت الباحثة والناقدة Ana Gonzalez Saheadier

¹ Voire : JednLuc Steinmetz : la littérature fantastique, Collection encyclopédique, P.U.F, paris, 1990, p 3-4.

² Voire : Valérie Triter : le fantastique, p3-4.

³ Voire : petit larousse en couleurs, librairie larousse, paris, p 376.

⁴ Voire : larousse Dictionnaire Encyclopédique, p607.

⁵ ينظر: عبد الحي العباس: بناء المصطلح (العجيب والغريب والخارق والفاستاستيك)، ص86.

⁶ ينظر المرجع نفسه، ص 87-88.

ارتباط العجيب أو العجائبي بحقل الدين والخطاب الديني، وبما أن مدلولها منذ البداية متعلق بصفة واضحة بالأمور الدينية التي تفرض على الفرد قبول أي أعجوبة أو معجزة، إذ يشيعان بشكل مطرد في خطاب الكنيسة التي وظفتها في الطقوس والشرائع ضمن كل توجيهاتها.¹

ولعل جل المقاربات النظرية الغربية للعجائبي، تكاد تتفق حول الإرهاصات التأسيسية لهذا النوع من الكتابة الإبداعية، خاصة السردية منها باعتبار المتن الروائي بلغة الباحث "شعيب حليفي هو المجد، الوحيد والموجه لكل التنظيرات²، وقد كان لإدجار آلا نيو الأمريكي Edgar Allan Poe (1809-1849) دوره الفعال وصاحب الفضل الأول في إحداث ثورة إبداعية متميزة في مجال العجائبي من خلال مجموعة أعمال لاسيما منها القصص أو الحكايات العجيبة أو غير العادية التي ترجمها الشاعر الفرنسي "شارل بودلير" "Charles Baudelaire" وكذلك ما شكلته إسهامات الألماني Theodor "Amadens wilhelm Hoffman Ernst" (1776-1822) من أثر بالغ بنصوصه الشهيرة مثل القطمور (le chat murr) وإكسير الشيطان (les éliscirs diable)، وكتابته بالشكل الرومانسي أثرت في توجه العجائبي، فقد طغت روح الرومنسية على كتاباته ووجهت العجائبي نحو مسارات جديدة بحساسة أدبية وجمالية،³ وهناك أيضا رواد عديدون ساهموا في تشكيل الإتجاه العجائبي في كل بقاع المجتمع الغربي مثل الفرنسي "جاك كازوت" "Jacknes Cazotte" (1719-1792) حيث عرف واشتهر بقصص فوق طبيعية كالأرواح الشريرة والأشباح، ومما اشتهر به قصة الشيطان العاشق (le diable Amoureux) (1772)، حيث توفر عناصر غير مألوفة وتتميز بطاقة الخيال،⁴ ومما قدمه الفرنسي "شارل نوديه" Charles Nodier في هذا الشأن (سمارا أو شياطين الليل ومصاص الدماء le vampire) و (تريلي أو عفريت أرجيل Trilley ou le lutin dargail).

¹ ينظر المرجع نفسه، ص 92-93.

² ينظر شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 23.

³ ينظر عبد الفتاح الشادلي: العجيب السحري في المسرح المغربي، خطاب فرجة السحر، مطبعة -انفو- برنت، فاس،

المغرب، 2009، ص 12.

⁴ المرجع نفسه، ص 12.

لقد تأثر جل الروائيين الفرنسيين الرواد في مضمار الأسلوب العجائبي بالكتابات الألمانية الرائدة مثل كتابات (أ.ت. هوفمان) الذي سبق ذكره وكتابات " أشيم فون أرنييم Achim Von Araim (1781-1831) الذي اعتمد في نصوصه على " فوق الطبيعي " والغروتسك Sur naturel et grestesque * بأعماله المؤثرة، أما الأدباء والروائيون الإنجليز الذين انتهجوا نهج الكتابة العجائبية أو التي تتكئ على مجموع الخيال، فهم الذين اشتهروا بنمط الرواية القوطية أو الرواية السوداء وهو النمط الذي ساد في نهاية القرن الثامن عشر وبداية التاسع عشر في الأدب الشعبي الإنجليزي، حيث يطغى تذوق خاص لجمالية الموت وأطلال الماضي، ويتطلب الأدب القوطي المعمار كالقصر والدير والكنيسة والزنزانة مناخا أسودا وشخصيات نمطية شجاعة.

كان هذا مسحا شبه مجمل على حضور العجائبي إبداعيا في الكتابات الغربية وتوجهات المبدعين في شتى أقطار المجتمع الغربي، أما فيما يخص الانشغال النقدي بالعجائبي، فقد برز نقاد رواد على اختلاف رؤاهم، فمنحوا موضوع العجائبي أهمية مضاعفة، كانت أرضية لتبلور نظرية نقدية متكاملة عن الموضوع، ولعل أهم النقاد المنظرين الأوائل الذين طرحوا قضية تعريفه الفرنسي " بيار جورج كاستاكس " (1915-1995) وقد تحدث عن العجائبي في هذا الإطار على أنه حكاية أسرة ومثيرة، تخلق إحساسا غريبا وغير مألوف، يسو إلى الإعتقاد لوجود السر الخفي، وتدخل قوى أو سلطة فوق طبيعية ... تصدم الخيال.¹

كما أن بيار جورج كاستاكس اشتهر بالأنطولوجيات الكبرى كان على رأسها كتابه (أنطولوجيا " الحكاية " أو القصة العجائبية الفرنسية) جاعلا العجائبي ضمنه الشكل الجوهري الذي يأخذه العجيب عندما يتدخل التخيل في نقل فكرة منطقية إلى أسطورة²،

* Grotesque الغروتسك نوع من الكتابة الخيالية التي تعتمد على الغريب والمضحك والساحر أو ما يسميه مجدي وهبة ب " الخيال البشع ": ينظر: معجم مصطلحات الأدب، ص 201.

¹ Voir P.G Costex : conte Fantastique en françe de Nodier a. Maupassant, Ed. librairie José Corti, Paris, 1951, P8.

² P.G. Costex : Anthologie du conte fantastique Française, librairie José Corti, Paris, 2004, p 5-6.

وهي الأنطولوجيات التي سعت إلى إبراز العجائبي على أنه جنس أدبي له علامة التي لا يعرف إلا بها.¹

كما نجد في هذا الصدد مقارنة أخرى تردد صداها كثيرا في الأوساط النقدية الغربية لا سيما في فرنسا، وهي مقارنة الفرنسيين "لوي فاكس" (louis vax 1924..) وروجييه كايو Roger Caillous (1913-1978) قائدي المقاربة الدلالية التي تنهض في الأساس على رصد الموضوعات المتكررة في أغلب الحكايات العجائبية وتطور هذا العجائبي بوصفه نصا.² ونجد بالإضافة إلى هاتين المقاربتين، مقارنة لا تقل شأنا عنهما، بل هي المقاربة التي شكلت منعطفًا منهجيا حاسما في النظر العجائبي، وهي المقاربة البنيوية (L'approche structurale) التي يتزعمها الناقد "تودروف" انطلاقا من كتابه الشهير "introduction a la littérature Fantastique" الصادر سنة 1970، ويعد "تودروف" من الذين أسهموا في تطوير عدد من النظريات النثرية والأدبية، فهو من أوائل من نقل آراء الشكلايين الروس إلى الثقافة الأوروبية، كما يعد من أبرز منظري البنيوية.³

وقد اعتبر كتابه من منطلق هذه المقاربة إعادة صياغة الأدب العجائبي اعتمادا على المشروع البنيوي الذي يركز على البنية والدلالة والوظيفة بعد أن كان متخيلا سائبا،⁴ ومما يمكن الوقوف عليه في طرحه على وجه العموم أنه يجعل من عنصري الحيرة والتردد مركزا جوهريا في تحديد العجائبي واللذين يعتبرهما ميزة خاصة في المحكي العجائبي مثيرا إلى ذلك حين يقول وهو يعرفه "هو التردد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية فيما هو يواجه حدثا فوق طبيعي Sur naturelle حسب الظاهر،⁵ فضلا عن أنه يشدد على حدود جنس العجائبي الواقع بين العجيب والغريب، وكأنه مرتبط بهما وثيقا لا ينفصل عنهما، وقد ذهب إلى ذلك في بعض أقواله ذاكرة أن العجائبي "ينهض في الحديث نوعين: هما العجيب والغريب

¹ ينظر الخامسة علاوي: العجائبية في أدب الرحلات، ص 36.

² ينظر شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 24.

³ لوي علي خليل: تلقي العجائبي في النقد الأدبي الحديث، ص 11.

⁴ ينظر: جميل حمداوي، الرواية العربية الفانتاستيكية، ص 274.

⁵ تزفيان تودروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 4 (ينظر مقدمة محمد برادة).

أكثر مما هو جنس مستقل بذاته،¹ وأنه لا يمكن إقصاء جنسي العجيب والغريب عن العجائبي إذ " هما الجنسان اللذان يتراكم معهما "،² وهناك ناقد آخر مجتهد بنيوي الاتجاه يتقاطع مع سابقه في حظوظ المقاربة وهو " جان بلمين نويل Jean Bellmin Noel (1931...) صاحب مؤلفات عديدة في وصل النص الأدبي بما يشتمل عليه من المتخيل والعجائبي بالتحليل النفسي معتبرا من وجه آخر بأن العجائبي طريقة في الحكى وليس جنسا كما يرى غيره مثل تودروف، رابطا ذلك بطروحات علم النفس والتحليل النفسي المعاصر منطلق من مفاهيم Sigmund Freud (1856-1939) ومن مفهوم " الغرابة المقلقة " بشكل خاص التي تجتاح نفسية الفرد.³

- العجيب والغريب عند تودروف:

شدد تودروف على الطابع الخلافي للعجائبي وذلك حين جعله ينهض من الحد بين نوعين: العجيب (le merveilleux) والغريب (l'etrange)، وهو بذلك الحد الفاصل بين فضاءين متجاورين دون أن يتماس أحدهما بالآخر.

وقد أبان تودروف أن الغريب هو الذي فيه " تلتقي الأحداث التي تبدو طول القصة فوق طبيعية، تفسيراً عقلانياً من النهاية " ⁴ بمعنى أن الأحداث التي تبدو في البداية خارقة أو غير قابلة للتفسير سرعان ما تتحول إلى أحداث مفسرة مفهومة، إما لأنها " لم تقع فعلاً (كأن تكون ثمرة تخيلات غير منضبطة: أحلام، عارض نفسي، هلوسة، إلخ...)، وإما أن وقوعها تم نتيجة صدفة أو خدعة أو سر مكتوم أو ظاهرة قابلة للتفسير العلمي " ⁵، ولقد وصف النقد هذا النوع من فوق الطبيعي " فوق الطبيعي المفسر "، حاصراً أمثله في أدب الرعب الخالص.

¹ المرجع نفسه، ص 65.

² المرجع نفسه، ص 67.

³ ينظر شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 27-28.

⁴ تزفينان تودروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 54.

⁵ المرجع نفسه، ص 56.

والحق أن " الغريب ليس جنسا واضح الحدود بخلاف العجائبي ويتعبير أدق إنه لسبب محدود إلا من جانب واحد، وهو جانب العجائبي، أما الجانب الآخر فهو يذوب في الحقل العام للأدب " ¹ وهو لا يحقق من شروط العجائبي على حد قول تودروف إلا شرطا واحدا من الشروط الثلاثة، والمتمثل في وصف ردود الأفعال، ولما كان هذا النوع متعلقا بأدب الرعب الخالص، فإن الفعل يمكن اختزاله في الحقوق المرتبط بالشخصيات.

العجيب (Le Merveilleux):

ويقترح العجيب " أن نكون خارقين في عالم تختلف قوانينه إطلاقا عن القوانين في عالمنا، وبهذا لا تعود الأحداث فوق الطبيعية الواقعة مخيفة بتاتا " ² أي " لا يحدث أي رد فعل خاص لا عند الشخصيات ولا عند القارئ المبطن، فليس ما يميز العجيب هو موقف تجاه الوقائع المرورية، ولكنها طبيعة الواقع بالذات التي تتسمه " ³.

فالعجيب (le merveilleux) يتميز عالمه " بأنه عالم لا يشبه عالم الواقع بل يجاوزه من دون اصطدام ولا صراع، رغم اختلاف القوانين التي تحكم العالمين، وتباين صفاتها - فقارئ الحكايات العجيبة كألف ليلة وليلة يتعايش مع السحر والعمالقة والجان فيطمئن إلى بعضها ويخشى بعضها الآخر " ⁴.

فالحكاية العجيبة إذا هي " خرق سافر للقواعد السردية المتداولة عليها، وذلك لاستدعائها للخوارق تارة، واستحضارها للرمز أخرى، ناهيك عن استتراك الإنس والجن وكل هذه الأنواع لها عرفها المستقل، ورغم ذلك يتقبلها القارئ بصدر رحب لأنه يدخل في اللغة النوعية، ويضع معتقداته بين قوسين " ⁵ إلى حين.

¹ المرجع نفسه، ص70.

² المرجع نفسه، ص72.

³ المرجع نفسه، ص76.

⁴ المرجع نفسه، ص75.

⁵ عبد الفتاح كيليطو ، الأدب والغربة، دراسة بنوية في الأدب العربي، دار توبقال، المغرب، ط3، 2006، ص36.

المقاربات المتناولة للعجائبي في الثقافة الغربية:

تعددت المقاربات التي تناولت العجائبي من جورج كاستيكس إلى تودروف، فجان بلمين نويل، ويمكن حصر هذه المقاربات فيما يلي:

1-المقاربة التاريخية:

وتمثلها الأنطولوجيا الكبرى الخاصة بالعجائبي وعلى رأسها كتاب " Anthologie du conte fantastique française " لصاحبه بيار جورج كاستيكس الذي قد يعد أول من تعرض للعجائبي بالتعريف حين جعله " الشكل الجوهري الذي يأخذه العجيب عندما يتدخل التخيل في تحويل فكرة منطقية إلى أسطورة مستدعيًا الأشباح التي يصادفها أثناء نشره المنعزل " ¹، مختزلاً طرائف نشوئه في " الحلو والوساوس، الخوف والندم، وتقريع الضمير، وشدة التهيج العصبي والعقلي، وكل حالة مرضية " جاعلاً إياه (أي العجائبي) " يتغذى على الوهم، والخوف والهذيان، مؤكداً أنه لا يبقى على حاله التي ظهر بها أول مرة، وإنما يزدهر في حقبة لاحقة ليستجيب لنمط الحياة المعاصرة " ² وهو ما جاء في الفصل الأخير من كتاب تودروف (مدخل إلى العجائبي) ليؤكدده.

وقد أبرزت هذه الأنطولوجيات الكبرى للعجائبي جنساً أدبياً له خصوصياته التي لا يعرف إلا بها وعلى رأسها الخوف حيث " يستغل العجائبي رصيد الخوف والعنف الكائن في عمق كل إنسان، وهو (العجائبي) لا يأنس للغرابة إلا أحياناً " ³ دون اغفال حضور فوق الطبيعي في الأثر الأدبي، إذ يقوم بأداء مجموعة وظائف حصرها تودروف في ثلاث هي:

" الوظيفة التداولية: إذ أن فوق الطبيعي يثير ويرعب أو على الأقل يعلق القارئ بقلق ووظيفة دلالية حيث يشكل فوق الطبيعي تجليه الخاص، إنها إشارة تعيين آلي وأخيراً، الوظيفة التركيبية: إذ يدخل في المحكي " ، ويعمد إلى تفسير الوضع القار " الذي تنزع

¹ Pirre George Cotex : Anthologie du conte fantastique, librairie, p5.

² عبد الفتاح كيليطو ، الأدب والغرابة ، ص 198.

³ مرجع نفسه، ص 198.

جهود جميع المشاركين إلى دعمه " منذ بداية المحكي وهو ما جعل تودروف يولي أهمية كبيرة لهذه الوظيفة الأخيرة جاعلا إياها " ترتبط بمباشرة أكثر من الوظيفتين الآخرين بكلية الأثر الأدبي ¹.

ومن الأنطولوجيا التي تناولها كاستيكس (الشيطان العاشق) لجال كازوت { 1719-1792 }، و (الوحش الأخضر) لجيراردي نرقال { 1808-1855 } و (ساعة الموت) لآبال هيجو { 1708-1755 } دون أن نغفل عن ما قام به بودلير { 1821-1867 } مع الحكايات الخارقة لادغار آلان بو، إذ قام بترجمتها إلى الفرنسية سنة { 1860 }، كما ينص على ذلك كاستيكس مانحا إياها المرتبة الثانية بعد حكايات هوفمان ² هذه الأخيرة التي ظل محدد بها تاريخيا ظهور العجائبي في فرنسا، وقد ترجمت سنة { 1828 } . ³

2-المقاربة الدلالية أو الموضوعاتية:

وتقوم على رصد التيمات المتواترة في معظم الحكايات العجائبية، وعلى تتبع التطور الذي يشهده العجائبي بوصفه نصا، وقد حصر جان ملىنو " Jean Maalino " هذه التيمات في ستة موضوعات هي " الجن والأشباح، الموت ومصاص الدماء، المرأة والحب، الغول عالم الحلم وعلاقاته الحقيقية، والتحويلات الطارئة على الفضاء المزمّن " ⁴.

وقد أدرج شعيب حليفي تحت هذه المقاربة كل من روجيه كايوا ولوي فاكس.

¹ تيزفان تودروف، مدخل إلى أدب العجائبي، ص 198.

² مرجه نفسه، ص 200.

³ Pierre Georges Cotex : Ibid, P 203.

⁴ شعيب حليفي، شعرية الرواية الفنتاستيكية، ص 25.

3-المقاربة البنيوية:

هي " التي تركز على إنشائية الأدب العجائبي وتحاول رصد بنياته الهيكلية " ¹، ويتزعم هذه المقاربة تودروف بتصور الحيرة والتردد ميزة خاصة في المحكي العجائبي، وجان بلمين نويل بتصور الغرابة المقلقة، أما أرين بيسيير Irène Bessier "، فتلخصت محاولتها في البحث عن تعريف يكون أكثر تماسكا من خلال تحديد الخاصية التي تتميز بها الحكاية العجائبية عن غيرها التي لخصتها في " نسبة عدم الاتساق الواقعي وفوق الطبيعي لرسم ما ليس موجودا أصلا " ² ما دعاها إلى القول بأن بناء العجائبي على المفارقة والتناقض وسط انسجام لغوي وأسلوبى.

4-المقاربة الأنثروبولوجية:

وهي التي تنظر إلى العجائبي على أنه مظهر من مظاهر الذهنية البدائية؛ لأنه دائم الارتباط بالمعتقدات والطقوس الميثولوجية، ويقر التركيز فيها " على الثابت والمتغيرات على مستوى التخيل الكوني. ويذهب في هذا المنحى " د.دوران G.Durant " الذي أثبت في كتابه (بنيات الخيال الأنثروبولوجية) ³ أن المعنى المجازي والاستعاري أسبق من المعنى الحقيقي، وأن النشاط الإنساني الإبداعي مشبع بالعجائبي والاستعاري الذي بدونه لا يمكن أن يكون نشاطا إبداعيا " ⁴. واللافت للانتباه هنا أن دوران " استعمل كلمة فانتاستيك في أحيان كثيرة معادلا للتخيل " ⁵.

¹ جميل حمداوي ، الرواية العربية الفانتاستيكية، مجلة أدب وفن، مجلة ثقافية إلكترونية متاحة على الشبكة:

www.adabwafan.com

² Valérie tritter : le fantastique, p22.

³ العنوان الأصلي لهذا الكتاب هو : les structures anthropologiques de l'imaginaire

⁴ حمداوي جميل، الرواية الفانتاستيكية، متاح على الشبكة.

⁵ حليفي شعيب، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص26.

الفصل الثاني: العجائية وتشكلها السدي

في من رواية (طشاري)

أولاً: ملخص الرواية والتعريف بالروائية.

ثانياً: عجائية الشخصيات

ثالثاً: عجائية الأزمنة

رابعاً: عجائية الأمكنة.

خامساً: عجائية اللغة.

أولاً: ملخص الرواية والتعريف بالروائية

1/ ملخص الرواية

كمطر هادئ ينزل على أرض عطشى، تهطل ذكريات الدكتورة " وردية " على صفحات رواية إنعام كجه جي الأخيرة " طشاري " ذكريات تسحبها المؤلفة من ذاكرة بطلتها وبتاريخ روحها، لتنقشها بأحرف من وجع وتحنني في سردها، وتمزجها بالكثير من " ذهب " التراث العراقي: الأمثال الشعبية، الأغاني، الأسماء، والمفردات العامية...

الدكتورة " وردية " طبيبة عراقية، مسقط رأسها " بغداد "، وهي مسقط قلبها أيضاً، لكن الحرب وتغير ظروف البلاء تجبرها على الرحيل إلى باريس، بعد أن توزعت عائلتها في كل أقاصي الأرض " كأن جزارا تناول ساطورة وحكم على أشلائها أن تتفرق في كل تلك الأماكن، رمى الكبد إلى الشمال الأمريكي وطوح بالريثين صوب الكاريبي وترك الشرايين طافية فوق مياه الخليج، أما القلب، فقد أخذ الجزار بسكينه الرفيعة الحادة (...) وجز بها القلب رافعا إياه، باحتراس، من متكئة بين دجلة والفرات ودحرجة تحت برج إيفل".

في باريس تستقبلها ابنة أخيها، لتصبح العجوز الثمانينية صديقة ابنها " اسكندر "، تحكي عن " العراق " وعن أمنيتها في أن تعود لتدفن في ترابه بعد موتها.

يقوم الفتى بإنشاء مقبرة إلكترونية على " كمبيوتره " يجمع فيها شتات الأقارب المتوزعين في كل أنحاء العالم، يضع قبورا للأحياء إلى جوار قبور الأموات، محققاً بذلك حلماً يصعب تحقيقه على أرض الواقع: " وضعت السماعتين فسمعت موسيقى ناعمة تتناغم مع حركة فأرة الكمبيوتر التي يقبض عليها اسكندر (...) عرض عليها قبورا تفنن في تشييدها، وأقام عليها شواهد ملونة مثل أقواس قزح".

تتناول الكاتبة في روايتها تاريخ العراق، من الخمسينيات حتى اليوم، بكل ماسية وأحداثه ومنعطفاته، من خلال ذكريات " وردية " الفتاة المسيحية، التي درست الطب في

بغداد ثم انتقلت لتعمل في " الديوانية "، وأحبت الناس هناك وأحبوها، حين لم تكن المذاهب ولا الطوائف لتفرق بين الناس آنذاك.

تتزوج من طبيب يعمل معها في المشفى وتتجب أطفالها، الذين يكبرون ويرحل كل منهم إلى وجهة مختلفة " ياسمين " تشحن كطرد بريدي إلى دبي لتتزوج بشخص بالكاد تعرفه، لأنها هددت بالخطف من قبل جماعة تكفيرية، و " براق " يعيش منتقلا من بلد إلى آخر بحسب عقد العمل الذي يحصل عليه، أما " هنده " التي تحتل قصتها جزءا كبيرا من السرد، فرحلت مع زوجها بعد ويلات حرب 1991، وعانوا الأمرين للظفر بتأشيرة للسفر إلى كندا، وبعد وصولهم إلى هناك، بدأت مصاعب من نوع آخر، إذ توجب عليها معادلة شهادتها كي تحصل على عمل، لن تجده إلا في منطقة نائية وبعيدة عن أسرتها.

تنتقل الإبنة معاناتها إلى أمها من خلال رسائل ترسلها إليها، لتصبح الرسائل جزءا من تنوع الأساليب السردية التي استخدمتها " إنعام كجه جي " في روايتها، إضافة إلى الفصول المروية على لسان الراوي العالم بكل شيء، والفصول الأخرى المكتوبة على لسان إبنة أخت " وردية "، لا يوجد خط زمني صاعد أو هابط للحدث، فتارة تأخذها إلى الماضي وتارة تعود بنا إلى الوقت الحاضر، وكأنها أرادت أن يكون شكل روايتها مكتوبا بأسلوب " طشاري " الذي أثبتته كعنوان للرواية، ليرمز إلى الشتات العراقي في كل بقاع الأرض، وليكون عنوانا أيضا لديوان شعري تكتبه إبنة الأخ، يسألها ابنها " اسكندر " عن معنى الاسم، تجيبه " بالعربي الفصيح: تفرقوا أيدي سبأ "، وتوضح أكثر " تطشروا مثل طلقة البندقية التي تتوزع في كل الإتجاهات (...) إنهم أهلي الذين تفرقوا في بلاد العالم مثل الطلق الطشاري".

تنتهي الرواية، فيظل القارئ مأسورا ومسكونا بالحنين، الحنين الجامح إلى العراق بكل ما فيه، حتى ولو لم يكن قد زاره من قبل.

2/ التعريف بالروائية:

إنعام كجه جي كاتبة وروائية عراقية، ولدت في بغداد عام 1952، درست في الجامعة الصحافة، وعملت بها والبراديو العراقية قبل انتقالها إلى باريس لتكمل أطروحة الدكتوراه في جامعة السوربون، تشتغل حاليا مراسلة في باريس لجريدة الشرق الأوسط في لندن ومجلة " كل الأسرة " في الشارقة، الإمارات العربية المتحدة.

نشرت إنعام كجه جي كتابا في السيرة بعنوان " لورنا " عن المراسلة البريطانية لورنا هيلزا التي كانت متزوجة من النحات والرسام العراقي الرائد جواد سليم، كما نشرت كتابا بالفرنسية عن الأدب الذي كتبته العراقيات في سنوات المحنة والحروب.

في عام 2004 أعدت وأخرجت فيلما وثائقي عن الدكتورة نزيهة الدليمي، أول امرأة أصبحت وزيرة في بلد عربي عام 1959.

اجتهدت بعد ذلك للكتابة الروائية في عام 2005، حين أصدرت روايتها الأولى " سواقي القلوب "، وهي تقول عن هذه التجربة، أنها تشبه امرأة أنجبت طفلا بعد أن كبرت، وقد ترجمت هذه الرواية إلى اللغة الإيطالية، ثم توالى أعمالها الأدبية، فنشرت عام 2008 روايتها الثانية " الحفيدة الأمريكية " التي وصلت إلى القائمة القصيرة لجائزة البوكر العربية 2009، وترجمت إلى الإنجليزية والفرنسية والصينية.

" مشاري " هي روايتها الثالثة، وقد اختيرت ضمن القائمة القصيرة لجائزة البوكر العربية لعام 2014، ولها أيضا رواية " النبيذة " عام 2017.

ثانيا: عجائية الشخصيات في رواية طشاري.

تشغل الشخصية في الرواية المحور الذي تدور حوله أحداثها، وتتشكل منه عقدتها؛ لذا فهي تعد من أهم الركائز الفنية المؤسسة لبناء النص الروائي، والتي تتأزر من حيث هي العنصر الأبرز، مع باقي العناصر الأخرى، لتكتمل اللوحة الفنية للرواية. " فصلة الشخصية - مهما تعددت أبعادها واختلفت - بعناصر الرواية الأخرى من حدث ولغة وفضاء، وثيقة ومتداخلة، حيث يمكن لنا من خلال اللغة أن نستشق عبر الحوار الانتماء الثقافي والاجتماعي، والظروف النفسية لشخصيات الرواية " ¹ من أبعاد الزمان والمكان، حيث يعد الحدث بركيزته الزمانية والمكانية حركة الشخصية عبر بيئة مكانية معينة، وقد ظل سقف زمني ما؛ فقد ربطت الرواية - على اختلاف نوعها - بين الشخصية والحدث، بحيث أصبح كل تغير في الشخصية وكل تصرف من تصرفاتها " يؤدي إلى تطور في الشخصية في بقية عناصر الناصر المتلفة حولها وتتأثر بها " ²، بحيث تسهم هذه العناصر في إبراز أبعاد الشخصية والسمات المصاحبة لظهورها في العمل الأدبي، ومن ثم تشكيلها وفق أبعاد منتقاة من الواقع الاجتماعي المعيش، أو من الواقع المتخيل بأبعاده التاريخية أو الأسطورية أو الخرافية، مشكلة بذلك أسلوب الروائي في تقديم عمله الفني بما فيه من شخصيات ولغة، وطريقة تناول لهما عبر تقنية السرد.

فالشخصية اذن هي عنصر لا يمكن أن تتم دراسة الجنس الروائي دون المرور عليه والوقوف عنده، كما لا يمكن أن يحاط به إلا من خلال صلته القوية بعناصر الرواية الأخرى، من حدث وسرد ومضمون. لذا فإن الوقوف على الشخصية العجيبة، يمثل إحدى الركائز التي تتكى عليها الدراسة في تناولها للعجائبي في الرواية العربية.

¹ محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الثقافة، بيروت، ط5، 1996، ص117.

² عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1923، ص198.

ومن الجدير الاعتماد على تقنية الوصف - مهما كان حجمها في النص - في التعامل مع الشخصيات، سواء أكانت هذه الشخصيات واقعية، أو غائبة عن الواقعية، أو مزيجاً من البعدين، يعد من أهم الملامح التي تميز الفن السردى عن غيره من الفنون النثرية الأخرى. وعلى الرغم من كون الشخصية الحكائية، أحد العناصر التي لا يستغنى عنها في تشيد النص السردى وأبرز القواسم الفنية المشتركة بين الآذان السردية، فإن هناك من النقاد من يرى بأن الرواية الجديدة تقلص من شأنها ودورها عبر النص الروائي، فيطلق عليها مجرد رقم، وتحرم من سماتها الخاصة: العاطفة والتذكير.¹

وهذه الدراسة وتعاملها مع الشخصية من خلال نماذج مقتفاة من الروايات العربية الحديثة، التي تقوم على توظيف العجائبي في بنيتها، ترى أنه لا يمكن الحكم بذلك والقطع به، ما لم نتمكن من الوقوف على الشخصية، ودراستها في هذه الرواية من خلال ما تسمي بـ (الشخصية العجيبة)، وعليه فستتطلب الدراسة من الميل إلى التعرف على الشخصية العجيبة، من خلال النظر إليها بعد ستين في آن واحد، عدسة تسلط كيفية ظهورها في الرواية العربية، عبر البحث في السمات الخارجية والداخلية التي صاحبت هذا الظهور؛ والعدسة الأخرى تنظر في طريقة المبدع العربي في تقديم هذه الشخصية، ولأن طرائق تقديم الشخصية الروائية متعددة ومتباينة، بعد أن الكتاب يتباينون في اختيار الأسلوب الذي يقدمون به شخصياتهم؛ فإن الدراسة ستعمل آلة البحث في هذه الطرائق المختلفة، لبحث السمات المختلفة للشخصيات العجيبة، في النماذج المدروسة؛ مفيدة - إلى حد ما - من تقسيم فليب هاموي.*

¹ عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص 87.

* يقترح فليب هامون للتعرف على الشخصية من خلال طريقة تقديمها مقياسين أساسيين هما: " المقياس الكمي، وينظر إلى كمية المعلومات المتواترة المعطاة صراحة حول الشخصية، المقياس النوعي، أي المصدر تلك المعلومات حول الشخصية، هل تقدمها الشخصية عن نفسها مباشرة أو بطريقة غير مباشرة عن طريق التعليقات التي تسوقها الشخصيات الأخرى أو المؤلف أو فيما إذا .

التقسيم إلى طريقة مباشرة وغير مباشرة، من حيث النظرة إلى مفهوم المباشرة وعدم المباشرة، ترى الدراسة أن تقصر الطريقة المباشرة على ما يقدمه السارد عن الشخصية، من خلال صوته لأنها ترى في صوت السارد تمثيلاً لخطاب المؤلف من خلال ما يقوله المؤلف عن شخصياته مباشرة عبر سارده العليم.

أما الطريقة غير المباشرة، فتسع لتشمل ثلاث مستويات " يقدم الأول والثاني منها معلومات صريحة عن الشخصية، فيما يعطي الثالث معلومات ضمنية، تترك استخلاص المتلقي، الباحث أو القارئ، فالمستوى الأول يفسح للكاتب من خلاله المجال للشخصية نفسها، لتعبر عن أذكارها وعواطفها واتجاهاتها وميولها، لتكشف بالتالي عن رؤيتها لنفسها¹، والمستوى الثاني يوكل الكتاب من خلاله الكشف عن سمات الشخصية إلى الشخصيات الأخرى في الرواية، لتعبر عن رؤيتها حول الشخصية. أما المستوى الثالث، فيتمثل فيما يستخلصه المتلقي من معلومات ضمنية حول الشخصية من خلال الحوار الدائر بين الشخصيات، أو من خلال سلوك الشخصية وأفعالها ومزاجها وطبائعها في النص.

ويجدر في هذه التوطئة الإشارة إلى أن الرواية العربية تكتسب سمة الواقعية، حين تقدم نماذج لشخصياتها من رموز بشرية، تعيش في واقعا فعلي على اختلاف بيئاتها، كما هو الحال في رواية (طشاري)، كما هو ظاهر الاهتمام الكبير للكاتبة بالشخصيات وحسن توظيفها قد تتطوي على أبعاد عجائية على صعيد الخطاب الروائي؛ وهذا يدل على إمكانية تشغيل تقنية الحكاية العجائية داخل نسيج الرواية العربية المتدثرة بالواقعية، بحيث تتخذ من العجائبي خطاباً فينالها، بل نفساً سردياً تتلون به بعض فصولها.

¹ شعيب حليفي، (بنيات العجائبي في الرواية العربية)، مجلة الفصول، خصوصية الرواية العربية، ص114.

الشخصيات:

فالشخصية في المحكي الفنتاستيكي لا تشبه غيرها من الشخصيات في الروايات الأخرى، فما نجده مثلا في شخوص رواية " طشارى " مختلفة نوعا ما على الروايات الأخرى.

فقد قامت (انعام كجه جي) بتوظيف نخبة من الشخصيات ساهمت في خلق أحداث وعوالم عجائبية وغرائبية داخل المتن الروائي عبر مسار مملوء بعالم حقيقي وغير حقيقي مستثمرة متون كثيرة، فظهرت شخصيات متنوعة، من تاريخية وسياسية، ودينية، رؤساء واعلاميين، وصحافيين، وبعض الخيالية منها والتي كانت الأساس إذ خصت لكل شخصية العديد من الصفحات ما ساعد في نسج خيوط العجائبي وخلق دهشة وغرابة أكبر بما تحمله من سمات خارجية وداخلية غير متوقعة، كما كان لتنوعها دور في تنسيق الأحداث وتسلسلها.¹

وقد قدمت الرواية بنيت شخصياتها على أساس أن البطلة " وردية " هي الشخصية الرئيسية في الحكاية، وشخصيات محورية ساهمت في ولادة الرواية تتمثل في: الدكتور جرجس، سليمان، هنده، اسكندر، كماله، وعن الشخصيات المحورية الخيالية تمثلت في: يوحنا، البابا، الكهنة، وعن الشخصيات الثانوية الحقيقية: رئيس المقيمين، رئيس الصحة، المتصرف بالدواء، صديق العائلة، الضباط، الأطباء المساعدون، والشخصيات الثانوية الخيالية فتمثلت في: مالك صاحب الألفية، العلوية شذرة، البروفيسور لينين، وأما الشخصيات السطحية: الطبيب البريطاني، ياسمين، عمال البناء، المهندسة، مدير التربية، الطبيبات، الممرضات، أبو يعقوب، القائم مقام، الحوامل، المواليد، العمال، السفراء، الحاجب، الحارس، السائق، العمه، الدكتور فرنجية، الدكتور اللبناني، أم أرزة، أم جرجس، الجيش، عثمان

¹ إنعام كجه جي، طشارى: دار الجديد، بيروت، ط1، 2013، ص14.

الفلسطيني، صاحب مطعم الكباب، الشرطة، شمעות زوج كماله، ثريا، براق، الست لوريسه، أم شرارة، فكتوريا.

وبالرغم من كثرة وغازات توارد الشخصيات وتنوعها إلا أن الكاتبة منحت لكل شخصية نصيبها من الدور وما يناسبها، فلم تذكر أي شخصية عبثاً أو على سبيل الذكر فقط، ونظراً لهذا الكم الهائل من الشخصيات المستعملة سنذكر بعضها منها التي تمثل الشخصيات العجائية في رواية (طشارى) وهي على النحو الآتي:

- السمات التي تميزت بها بعض الشخصيات في رواية (طشارى):

وردية: هي الشخصية الرئيسية في الرواية، إذ تظهر في صفة دكتورة، في زمانها كان الحظ حليفها في أن نجحت وتفوقت في دراستها ودخلت كلية الطب وتخرجت، وقد عملت الكاتبة في إبراز الملامح الخارجية للبطل من خلال قولها : >> أما البنت الصغرى المنطوية الهزيلة الخجولة التي لم يكن أحد يحسب لها حساباً تلك التي سموها وردية، ورغم أنها ولدت عجفاء زرقاء مثل الخنفسانة، فقد كمنت لهم حيث لا يتوقعون، ودخلت كلية الطب، صارت أول دكتورة في العائلة وتحققت نبؤة والدتها أم سليمان: " الحجرة اللي ما تعجبك تفجحك ... تشج راسك << ¹.

وبالتالي فإن السمات الخارجية للشخصية البطل تظهر في ما سرده الرواية فتميزت بقصر القامة، والنحافة، والبشرة الزرقاء، فهذه الأوصاف تبدو طبيعية وعادية وأما عن الملمح الوحيد الذي ظهر خارق للعادة؛ العجفاء الزرقاء من الخنفسانة، والملاحظة التي يمكن إدراجها بهذا الخصوص أن السمات الخارجية لهذه الشخصية لا تبتعد كثيراً عن الملامح الواقعية ولم يطرأ عليها تغيرات كبيرة تدل عن خارقيتها، ومصدر العجائية في هذه

¹ المصدر السابق، ص 29.

الشخصية يكمن أولاً في الملمح المذكور سابقاً وثانياً كونها ترتبط في المظاهر والأحداث فوق الطبيعية التي تحي داخلها.

سليمان: الابن البكر والأخ الوحيد لوردية، " عشق اللغة منذ يفاعته كان يرى في امتلاكه لناصيتها تأكيداً لانتماءه، وهو السرياني إلى الهوية الوطنية في دولة تأسست، وهو دون العاشرة من العمر، لقد ولد في الموصل مع أولى سنوات الحرب الأولى (...)، حفظ الطالب المجتهد المعلقات والشعر القديم.

عملت الكاتبة على إبراز ملامحه الخارجية >> حاد مثل الألف، نحيل وقوي ومنتصب القامة، وعليه تعلق العائلة آمالها، وسيكون أول ولد سيحصل على شهادة جامعية في عشيرتهم كلها ويحمل نجمة ويصبح ضابطاً عدلياً <<، كما نلاحظ أن الكاتبة عمدت على تقديم هذه الشخصية بصورة تثير الدهشة واستغراب المتلقي، ذلك النحيل المنتصب القامة، درس وأصبح ضابطاً عدلياً، بعد أن سافر أهله من أجل دراسته ووثقوا فيه وعلقوا آمالهم عليه، أصبح الآن قائدهم، بالرغم من أن الصفات المذكورة لم تقترب من الغير طبيعي فذكرت تميزه بالنحافة وانتصاب القامة والقوة، إلا أن السمات التي تلت الأحداث تثير الشك والتردد لدى القارئ ومنها >> أنهى الثانوية وجاء ترتيبه الأول على لواء الموصل في اللغة العربية. وقد جرت العادة أن يكون المصحف مكافأة الطالب الأول لتفوقه في لغة القرآن، لكن العادة، مع سليمان اسكندر تختلف <<، >> خرج من المدرسة، في موعد انصراف الطلاب، ووجد المدير في انتضاره جالساً في عربة الريل، عند البوابة <<¹، " إني ... أنت نصراني والموصل مدينة محافظة "، " لن أقبل بغير المصحف "، " يتأثر المدير ويربت على كتف الطالب وينصاع لعناده "، هنا صدر العجب في هذه الشخصية، ينطلق من الأساس من كونه مسيحياً، ولم يأتى إلا أن تكون جائزة تفوقه مصحفاً، فقد قدمته الكاتبة بصورة تثير الغرابة والدهشة وتردد لدى المتلقي طبعاً.

¹ المصدر السابق، ص 40.

جرجس: قدمت لنا الكاتبة هذه الشخصية بصورة مألوفة، تتمتع بصفات بشرية " لكن الطبيب الشاب العائد من حرب فلسطين (...) يجول في الردهات بقامته الطويلة فنارا يهتدى به "، " تجلجل ضحكاته مع المرضى فتتهد الممرضات "، " ... ان عينه الزرقاوين تتركبها " كل هذه الموصفات تبدو غير مألوفة ومثيرة للدهشة، تميزت الشخصية طول القامة وامتلاء الجسم، والهيبة الظاهرة على كلامها بقولها " فنارا يهتدى له " تدل على جماله وأناقته، وما زاد غرابة الموصفات أو بالأحرى المعلومات التي قدمت عنه أن ضحكاته تجلجل وتزعزع من كيان الممرضات لشدة إعجابهن به، كما أن هذه الشخصية كانت تمتاز بنوع من الغرابة والغموض المصاحب له على حسب ما ذكرته الساردة، والتي تعتبر من خصائص العجائبي عامة والشخصيات العجائية خاصة.

وعليه فإن غياب التوصيف الكمي لظاهرة هذه الشخصية، يدفع إلى استنتاج سمة الواقعية لملاح هذه الشخصية، من حيث تكوينها الخارجي وردود أفعالها، ومع اندماجها مع الأحداث والمؤثرات دون أن يخل وجودها الطابع العام للرواية كصفة للمحكي العجائبي، ما وضعه عنصرا هاما في بناء سردية التعجيب والتغريب في رواية (طشارى).

هند: هي ابنة الدكتورة وردية، بحكم عمل والدتها عاشت معظم عمرها بعيدة عنها، ودائما كانت عبارات الشوق والحنين تلف قلبها وتزعزع كيائها، " ماما الحبيبة "، لم تشبع من حنان وعطف والدتها، ودائما كانت في اتصال مع والدتها، " لم أشبع من صوتك في التلفون " ¹. " ماذا تفيد الغربة بدون لمس وأحضان ولثم وشم؟ "، فهذه الشخصية كانت دائمة الشوق وحنين لوالدتها وردية، وكبرت وتخرجت طبيبة وهي تزال عملها في المستشفى وتشعر بنفس ما كانت تشعره أمها وهي بعيدة عن اولادها.

¹ المصدر السابق، ص 56.

اسكندر: ولد في بغداد وعاش في باريس، وهو ابن عمه وردية حفيد العم يونس علاقته غير جيدة مع أهله في بغداد، هو شخصية تجاري الصمت دائما يضع السماعات على أذنيه ويغرق ما بين شاشته وموسيقاه، لقم تعلم منذ أن جاءوا به إلى هذا البلد أن الجيران يكرهون الضوضاء، " لا تتكلم في الممر يا بني " ¹، لقد صار رجلا، ينبت شعر قاس في وجهه، له من الفطنة وقوة العضل " ما يجعله يحفر التراب ويوسد الموتى ويسهر على رعاية قبورهم، تحتضنه بعينها وقلبها والذراعين، لا تصدق أنه تعب وفكر واخترع لها مقبرة تطلبها فتجدها طوع اليه " ².

وعليه فإن تركيز الكاتب على الأوصاف الجسدية للشخصية، وملامحها الخارجية فيه نوع من الاثارة والدهشة.

نجمة: ذات العينين الخضراوين، سحرت بجمالها طيب الأسنان اليوناني ستيفانوس أولمبيوس، الذي جاء من بلده، مع جيش العصملي ليعمل في الموصل، تزوجها وحملت منه ومات بالتيفوئيد قبل أن يرى طفله، لبست نجمة السواد وهي حبلى، ولما ولدت سمت ابنها أولمبيوس على اسم جده.

أولمبى: فتى وسيم ومدلل ووحيد، يحب فريد الأطرش، وقد غير اسمه إلى فريد عند ما أراد دخول القوة الجوية، قالوا له " ليس من المعقول أن يكون هناك ضابط في الجيش العراقي يدعى أولمبيوس ستيفانوس أولمبيوس ".

صارت له تسميتان، واحدة للمهنة وواحدة للبنية.

¹ المصدر السابق، ص 29.

² المصدر نفسه، ص 111.

الدكتور عاقب: أحد الفراشين يقطع ثلاثة أيام من مرتبه، كان ذلك حيناً رئيسياً لصحة الكوت، ولما جاء آخر الشهر دس في جيب الفراش مبلغاً يزيد على الأجر المخصوص، لم يبقى طويلاً في منصبه، نقلوه إلى الديوانية.

كمالة: شقيقة وردية الكبرى، وأول فتاة من العائلة تسوق سيارة، تذهب بها من بيتهم في شارع الهندي إلى عملها في مدرسة الكرسادة الابتدائية فتأتي البنات لتلميع سيارتها بالمناديل النظيفة التي تدسها الأمهات في جيوبهن.

ياسمين: هي ابنة وردية، رغم صغر سنها عاشت الحزن والفقدان، وضافت السواد فما عادت تتحمله، من ماتم لماتم ومن جنازة لجنازة، جدتها أم جرجس، ثم العم شمعون زوج كمالة، ثم أبوها، ثم الخال سليمان وزوجته والعم أولمبي والخالة كمالة، كانت دائماً تتحرك مع أخيها براق، يتقاسمان المهمات بينهما، فخرجت ياسمين من جو الجنائز، إلى حياة طبيعية حيث وافقت على قريب لها يعمل في دبي زوجها لها.

الست لوريس: هي التي كان أبوها طبيباً وكل أشقائها من الأطباء، " تبدو كتفاحة مستوردة لا تشبه التفاح المحلي الأبيض الصغير، فاكهة ذات رائحة تفوح حولها ¹، كانت دائمة السفر إلى بيروت، وتصعد إلى الشمال لتقضي عطلة الصيف، وعندما تعود تذهب إلى الطبيبات والممرضات وزوجات موظفي الصحة للسلام عليهم.

لقد كان صوت الساردة المصدر الأساسي على طول الرواية من خلال تمكنا من استنباط المعلومات الضرورية بخصوص الشخصيات، ما تعلق بهيئتها الخارجية أو الباطنية وإن كان بعض المقاطع على قلتها ما يمكن للمتلقي أن يستنبطه في ثناياها.

وعلى الرغم من أن نص الرواية جاء ثرياً بشخصيات حكاية متعددة ومختلفة، تعمدت الكاتبة على إثراء النص بها، فإن هذا الوجود لم يكن بصورة اعتباطية وعفوية، بل

¹ المصدر السابق، ص 65.

أدى دوره ووظيفته الحيوية في خدمة الرواية، حيث ساعد على إطالة الأحداث وتموقعها، وانسياب السرد المصاحب له، وقد حرصت الكاتبة على ايجاد علاقة ورابط بين الشخصيات والحدث الذي تحركه، وتدور في فلكه.

ومن ثمة يمكن القول أن ترك الشخصية في خطاب العجائبي تختلف دون تدخل من الكاتبة، ونتعرف على طبيعة الشخصية من خلال طريقة تقديمها المفترضة عبر آلية العلاقة؛ علاقتها بذاتها أو علاقتها بغيرها، والاستعانة بالحوار للوصول إلى أعماق الشخصية.

وفي اعتقادنا أن بعد الكاتبة في التركيز على الأوصاف الجسدية للشخصية البطة والشخصيات الأخرى، في هذه الرواية، دلالة على بحثها على كل ما يدعوا إلى إثارة الدهشة في محكي العجائبي، ولكن بطريقة مختلفة، فإثارة الدهشة لديها لا تنبثق من الاعتماد على مدح الشخصية البطة من خلال فتح ذهن القارئ على العديد من الفرضيات حول السمات الظاهرة للشخصية، والتي تبدد ومطلقة غير معقدة، لتتناسب مع عوالم البطولة المطلقة التي تخوضها البطة بحيث جعلتها تعمل كمغناطيس، وتجذب بقية الشخصيات لتسير معها في قناة الرحلة العجائية، التي تقوم عليها فكرة الرواية بمجملها، وكأن الشخصية البطة بذلك توجه الشخصيات لتحقيق غايتها في رحلتها، من خلال مصاحبتها وانخراطها.

ان الدمج بين عالمين منفصلين، هو إحدى الركائز الأساسية في العجائبي، فإن الجانب العام المؤلف، عالم الحاجات، هناك عالم آخر تقطنه مخلوقات عجيبة ويحتوي على حلول لحاجات العالم المؤلف، ولا يتم ذلك إلا من خلال شخصيات مزدوجة أو واقعية، هذا ما لمسناه في الرواية (طشارى).

عجائية الأزمنة:

يمثل الزمن "chronotope" * خاصية جوهرية في إبراز سمات العجائبي عن طريق انفلاته من قبضة التحديد والتقويم المتعارف عليه إضافة إلى خباياه المستمرة، فالزمن يمثل بعدا فعلا يخضع للمسح والتحول وكأنه بطل من أبطال الحكاية العجائية، لهذا استعملاته فهناك من جعل قصته مفتوحة على الماضي أو المستقبل، وهناك من أخذ ينتقل داخله وكأن لا حدود فاصلة فيه بين مختلف الأزمنة، وهذا ما يعرف بالسفر في الزمن.

تجعل كل هذه التنوعات من الزمن العجائبي بنية دينامية *، وهذا ما يظهر في رواية "طشارى" فزمنها متجانس يحرك الأزمنة الأخرى ويمدها بحيوية تتمثل في المفارقات الزمنية ¹.

فالزمن هو من أهم الركائز التي تقوم عليها الرواية، كما قال عليها "لوسينق" ان الرواية هي فن الزمن مثلها مثل الموسيقى، وذلك بالقياس إلى فنون الحيز، كالرسم والنفش ².

كان استخدام الزمن في القص الأدبي قائم على ما >> ... ألفنا من قص روائي، حركة امامية من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل، أو حركة ارتدادية من الحاضر إلى الماضي، أو تحرك حركة متقلبة غير منتظمة، فهو في النهاية يحقق البناء المطلوب من الزمن، من حيث أنه يفتح القص على الحياة، ثم يعود فينغلق داخل القصة، محققا العلاقة

* هو مصطلح محين ظهر مع باحثين (Mébachte) يقول : " الكرونوتوب هو المتمثل في خصائص الزمن والفضاء داخل كل جنس أدبي ".

* تخضع للتمدد والانكماش كما تستطيع أن تنتوع من الفضاء الذي يتمدد ويتقلص يطول ويقصر .

¹ شعيب حليفي: مكونات السرد الفانتاستيكي، مجلة فضول، ص 86.

² نبيلة ابراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، ص 171.

بين بناء القص وبناء التجربة من ناحية، وبين العالم الخارجي والمفتوح وعالم القص المغلق من ناحية أخرى".¹

في حين أن الزمن في الخطاب الفانتاستيكي مختلف، إذ لا يتناول كما يتناول في الأعمال الروائية الأخرى إذ >> يلجأ إلى تقنيات تموضع الزمن وسط أحداث فوق الطبيعية، فيصبح بعدا فاعلا يخضع للمسح والتحول، حتى يصبح مقتسما للبطولة، لأنه يشكل فسيفساء شديدة التنوع، فهو في المحكي الفانتاستيكي عصب الحدث والشرابين التي تتدفق فيها دماء الشخص العجيبة <<². فأطلق عليه مصطلح (الزمن الكابوسييه)، وما تميزت به الرواية المعاصرة عموما والرواية الفانتاستيكية خصوصا ما اصطلح عليه باختين الكرونوتوب >> المتمثل في مجموع خصائص الزمن والفضاء داخل كل جنس أدبي <<.³

فالزمن لا يقل أهمية عن المصطلحات السابقة فوجوده يعود إلى لحظة وجود الكون والحياة، إذ قال الله تعالى >> الله الذي خلق السماوات والأرض في ستة أيام ثم استوى على العرش <<⁴، فخلق الكون مرتبط بمدة زمنية محددة هي ستة أيام، فالزمن تتحدد مراحل تطور كل الأشياء الموجودة في العالم >> فالزمن كأنه هو وجودنا نفسه، هو اثبات لهذا الوجود أولا، ثم قهره رويدا رويدا بالإبلاء آخر، فالوجود هو الزمن الذي يخامرنا ليلا ونهارا، ومقاما وقضانا، وحبا وشيخوخة؛ دون أن يغادرنا لحظة من اللحظات، أو عنا ثانية من الثواني، إن الزمن موكل بالكائن الإنساني، يتقص مراحل حياته، ويتولج في تفاصيلها بحيث لا يفوته منها شيء ولا يغيب عنه منها فتيل. كما تراه موكلا بالوجود نفسه، أي بهذا الكون

¹ شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 185-186.

² المرجع نفسه، ص 185-186.

³ المرجع نفسه، ص 182.

⁴ سورة السجدة، آية 04.

يغير من وجهه، ويبدل من مظهره، فإذا هو الآن ليل وغدا هو نهار، وإذا هو في هذا الفصل شتاء وفي ذلك صيف >1.

وبالرغم من أن الفكرة التي يمكن أن تطأ فكر الإنسان من أول وهلة هي فكرة ارتباطه بالوقت إلا أن أغلب الدارسين لم يتفقوا حول تعريف ومفهوم الزمن. هذه ليست إلا لمحة بسيطة عن مفهوم الزمن بصفة عامة.

تجليات الزمن العجائبي في رواية " طشارى " " إنعام كجه جي ":

فأول عنصر زمني يمكن إدراجه كدراسة خطية لزمن الرواية " طشارى " باريس 2013، هو الزمن الكلي لولادة الرواية، إذ وردت معلومة عن البدايات الأولى للرواية 2010، واكتملت وطبعت ونشرت في 2013.

وقد جاءت وقائع الزمن في رواية " طشارى " متزامنة، واقعية مألوفة، حيث أنها تزامنت مع الحرب الكبرى على العراق، إلى جانب هذا التحديد الزمني تعثر على تحديدات زمنية عامة ويومية نذكر بعضها: " في السنوات الأخيرة، مساء الرابع من شهر تموز سنة تسعمائة وخمسين، ستة أشهر، الأسبوعي، الجمعة، الاثنين، بعد عام قبل خمسة وعشرين عاما، " بعد أن ولدت البارحة، سن العشرين، مساء، الاثنين، ثلاث سنوات، ساعات، ثلاث أسابيع، العام الماضي، صباحا، مساء، ليلا، السنة الأولى من زواجها، بعد أسبوعين، بعد حوالي عشرة أشهر، بعد أيام، مساء اليوم، في الليل، اليوم " >2، وهذه الأزمنة التاريخية الواقعية جاءت لتوضيح وتجسيد بنية العجائبي وتدعيمه >> الحقيقة أن هذا الزمن الذي يوهم بالمألوفية هو الذي ستفجر منه نبوة الزمن الآخر >3، فكما أسلفنا الذكر عن العجائبي

¹ عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 171.

² إنعام كجه جي، رواية طشارى، ص 85.

³ شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 184.

الذي هو عبارة عن المؤلف واللامؤلف، الحقيقي وغير الحقيقي، الوقعي والخيالي، وهذا ما وضحته خطية الزمن الفانتاستيكي في رواية " طشارى " >> لايهام متلقي أحداث الرواية ... فالزمن في الخطاب الروائي الفانتاستيكي له سماته ومكوناته، منها أن كل خطاب يحتوي زمنين: الأول هو زمن مؤلف وعادي يشير إلى تعاقب الليل والنهار، ومؤشراتهما تشير إلى الزمن الطبيعي الذي يتم ضبطه على الساعة واليوم والشهر والسنة، ويجمع بين زمن الحكي والقص >> أما الزمن الثاني فهو البعد الرابع الذي يتراقص بعنف يحايث عنف المحكي بأحداثه العجائية وسير في اتجاهات غير متجانسة، ممتدا أو متقلصا، محدثا فجوات مفخخة لتصيد الغرابة، بأبعادها ومستويات الواضحة والمضمرة، فمنتجا لطقوس فنتاستيكية، تفجر الزمن الفيزيائي المرئي، وتسير عن خطوط زمنية فضائية نسبية ومتغيرة <<¹ ويظهر النوع الثاني من الزمن يدخل القارئ رحلة الغرابة والحيرة والتردد كما جاء في هذه المقاطع: >> ... يخلق بها صاحب الدراجة كل يوم <<² انها العجيبة أن يخلق صاحب دراجة كل يوم.

وفي مقطع آخر >> في شمال العراق وتسمى أم الربيعين، سمعتها منك مليون مرة <<³، >> عن لها، ذات يوم، وهي ترى العز الذي تعيش فيه العلوية، أن تسألها كيف تتفق في مجلسها، بكل تلك الأريحية، إنها لا تتقاضى سوى درهم <<⁴، فيها نوع من إثارة التعجب، >> فكيف لدرهم أن يجيء لها بالبيت والسيارة <<⁵ وفي عبارة أخرى >> مع أولى سنوات الحرب الاولى <<⁶ >> في أواخر التسعينات أراد السفر إلى الأردن <<⁷

¹ المرجع السابق، ص 190.

² إنعام كجه جي، رواية طشارى، ص 75.

³ المصدر نفسه، ص 79.

⁴ المصدر نفسه ، ص 87.

⁵ المصدر نفسه ، ص 88.

⁶ المصدر نفسه ، ص 210.

⁷ المصدر نفسه ، ص 213.

هي فترات تتراوح بين أزمنة وسنوات متعددة وأجيال متفاوتة، وعمر الانسان محدود فهذا الزمن المجسد لغريب حقا يثير الدهشة والحيرة، ونواصل رحلة البحث عن عجائية الزمن في بعض آخر:

>> تتراكم السنوات وتمضغ معها من تختار من الأحبة، لا تعود الذاكرة قادرة على اقتناص صورهم، وردية تتسابق مع عمرها لكي تسترجع ما فات، تخاف أن تخونها مدخراتها <<¹ عجيبة لسنوات تمضغ كأنها أسنان، وكيف لشخصية وردية كإنسانة أن تتسابق مع عمرها كي تسترجع شيء قد فات وأصبح ماضي.

فأي مفارقات زمنية عجيبة وغريبة لا يمكن تصورها إلا من خلال العجائبي أولاً، وثانياً قدرة الروائية وبراعتها في خلق الواقع المألوف مكنتها من ادراك الخوارق كما شاءت والتلاعب بين الازمنة، فجاءت خاصية الزمن في الرواية ضمن نظام زمني لا يخضع إلى تسلسل زمني مرتب بل جاء متداخلاً وممتزجاً، فالزمن العجائبي ينهض في >> الحاضر بوصفه حداً خالصاً بين الماضي والمستقبل، وهذه المقارنة ليست مجانية: إذ أن العجيب يطابق ظاهرة مجهولة لم ترى بعد أبداً، وآتية: أي يطابق مستقبلاً، ومقابل ذلك في الغريب، حيث يرجعه بما لا يقبل التفسير إلى وقعات معروفة وتجربة وقعت قبلاً ومن ثم يرجعه إلى الماضي، أما العجائبي على وجه التحديد، فإن التردد الذي يطبعه لا يمكنه أن ينهض بداهة إلا في الحاضر <<² وهذا ما جسده الروائية ما أمكنها من خرق الواقع بامتياز، فأصبح عالم المستحيلات ممكناً واندثرت بين الواقع والخيال.

والخلاصة التي يمكن أن نستخلصها أن الزمن الفانتاستيكي ذو أبعاد لا مألوفية >> ذلك أن الزمن يسير وفق متغيرات، لا حقائق ثابتة، يولد من الموت والجنون، ومن البحث،

¹ المصدر نفسه، ص 215.

² سعيد الوكيل، تحليل النص السرد، المعارج ابن عربي نموذجاً، الهيئة العامة للكتاب، مصر، د.ط، 1998، ص 14-

والانهيار، إنه انتظار دائم داخل عزلة تتلاحم مع الاندفاع والنكوص والإحباط، انها هوية الكائن، وتجسيد لأزمات وحقيقة الكابوسيه، وهو بذلك يتميز عن زمن المحكيات الأخرى >>¹ إذ هو زمن عاديا مألوفاً في مراحله الأولى لكن سرعان ما يتحول ويتغير، ويضفي رونقا عجائبا على الرواية والمحكي الفانتاستيكي.

عجائية المكان:

إن قراءة أي خطاب أدبي لا بد أن تتسم بالشمولية والكلية، لتشمل هذا الخطاب بكل مكوناته البنائية، ودراسة الرواية جديرة بهذا النوع من القراءة، بحيث إن الالتفاف حول جميع مكوناتها هو إبراز لجمالياتها الفنية، وسمة (الكلية) في قراءة العمل الروائي تحيل إلى الحديث عن ملمح رئيس من ملامح هذا العمل، ألا وهو فضائي المكان في العمل الأدبي.

>> المكان عنصر جمالي له جدواه في بناء العمل الأدبي ومن ثم دراسته وفهم طبيعته؛ لامتداده على مستوى عناصر العمل البنائية، وهذا الأمر يسمح مبدئياً بالقول أن قراءة فضاء الرواية تعني قراءة كلية للرواية؛ ومن هنا كان لا بد للدراسة من عدم تجاوز لهذا العنصر (أي الفضاء) دون الوقوف عنده >>²، والبحث في جماليته وتناسبه مع الشكل الأدبي الذي احتواه. وقد تسرب مصطلح (المكان) من حيث هو >> مصطلح نقدي جديد إلى ثقافتنا النقدية العربية المعاصرة بفعل الاتصال العربي بالحركة النقدية الغربية لا سيما الفرنسية منها، و ذلك من خلال الدارسين المعاصرين في المغرب العربي >>³.

وعلى الرغم من أسبقية نقاد المغرب العربي المعاصرين في معالجة الفضاء من حيث >> هو عنصر فني هام في الرواية، فإنهم لم يصلوا إلى أرضية مشتركة في تحديد ماهية هذا المصطلح الجديد، لذا فقد ظل في دراستهم متسماً بعدم الاستقرار والثبات، فمنهم من

¹ شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 191-192.

² حسن بحرأوي، بنية الشكل الروائي، ص 36.

³ المرجع نفسه، ص 40-41.

يستخدمه بمعنى الفضاء، ومنهم من يرى أنه (الحيز)، ومنهم من يدرسه من خلال اللغة، والبعض الآخر يوسع المصطلح ليندرج تحت مفهومه العلاقات بين الأمكنة والشخصيات والأحداث والأزمنة المرتبطة بها <<¹، ليكون في النهاية نوعاً من الإيقاع المنظم لكل هذه العناصر.

إن مصطلح الفضاء من منظورنا على الأقل، قاصر بالقياس إلى الحيز >> لأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جارياً في الخواء والفراغ، بينما الحيز لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء والوزن، والثقل، والحجم والشكل ... على حين أن المكان نريد منه نفقة، في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي وحده <<².

وللمكان دوراً استراتيجياً في بناء الرواية لا يقل أهمية على الزمان أو أي عنصر آخر، إذ هو العنصر الذي يحتوي الأحداث وفيه تتحرك الشخصيات إذ >> يتخذ أشكالاً ويتضمن معاني عديدة بل إنه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله <<³.

فأهميته عديدة، بل إنه قد يكون في بعض الأحيان، هو الهدف بالخصوص، لا تتباعد أهميته عن الشخصية واللغة والزمان، إذ يعتبران شكلان مرتبطان ببعضهما يكمل الواحد منهما الآخر، إذ >> علاقة المكان بالزمان علاقة متداخلة ويستحيل أن تتناوله بمعزل عن تضمين الزمان، كما يستحيل تناول الزمان في دراسة تنصب على عمل سردي دون أن لا ينشأ عن ذلك مفهوم المكان في أي مظهر من مظاهره <<⁴، ولو انتقلنا إلى عجائية المكان فنجد أنه يمثل دوراً فعالاً في المحكي الفانتاستيكي، فقد >> أضحى حيزاً مفتوحاً على

¹ المرجع السابق، ص 45.

² نور الدين صدوق، البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1994، ص 47.

³ عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 121.

⁴ حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء - الزمن - الشخصية، ص 33.

أمكنة غرائزية أحيانا لا علاقة لها بالواقع ... لا تتحكم فيه معطيات دقيقة يؤطرها العمل والواقع <¹>، فالمكان في الرواية العجائية لا يختلف عن الأشكال الفنية الأخرى من زمان، لغة، شخوص، إذ يحوي في طياته دلالات أخرى وجديدة تخرجه من عالم الألفة وهذا ما وضحته " نورة بنت العنزي " في قولها إلى <> عدم إمكانية تسييج المكان في الرواية العجائية وتحديده، فالمكان في هذا النوع من الروايات الخاضعة لحركة (الانتقال) التي تعيشها شخصية البطل ... فهو متعدد ومرتبطة بحركة تتقل البطل من فضاء مكاني إلى فضاء مكاني آخر بحسب مقتضى السرد. وهنا قد تتعدد الأمكنة بحسب مألوفيتها ولا مألوفيتها، فقد ينتقل البطل من فضاء مكاني مألوف إلى فضاء مكاني آخر غير مألوف، تبعا لفصول الرواية والأحداث التي تقوم عليها <²>

إن المكان في الأساس بنية جوهرية في الحكى، تخضع له الشخصيات التي تقع تحت وطأته، فهو يخلق " فضاء شبيها بالفضاء الواقعي " ³.

ويلعب دوار في " نمذجة المكان، فقد يتجزئه من الواقع، فيحرك شخصياته وأحداث فيه، وقد يلعب الخيال دورا غريبا غير مألوف، في أحيان أخرى يدخل أرض العجائب ليخلق منها مكانا عجيبا <⁴>.

وبهذا نتعرف على حقيقة المكان العجائبي باعتباره مكانا ينتهي إلى مختلف الفضاءات التي يصعب تحديد مرجعية تاريخية أو واقعية لها.

¹ عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط، 2001، ص 96.

² نورة بنت ابراهيم العنزي، العجائبي في الأدب، منشورات جامعة الملك سعود، ص 128.

³ حميد حميداني، بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، بيروت، ط3، 2000، ص 65.

⁴ إيمان مطر السلطاني، السرد وما السرد في الرواية العراقية المعاصرة (بوابة الأرض الجوفاء لعبد الهادي الفرطوسي أنموذجا)، مجلة اللغة العربية وآدابها، العراق، 2010، ع:9، ص 161.

ويعني ذلك باختصار، أن هناك فرقا تركيبيا كبيرا بين المكان الواقعي والعجائبي، فالأول له وجود فعلي محدد موجود في الطبيعة، وفي كل بيئة لا ير له اسم معين يعرف به غير أننا نسلم بوجوده كالجبال والأودية والصحاري و ... أما المكان الخيالي عالم مليء بالإثارة حيناً، وبالفرع حيناً آخر، فهو يرتبط بالشخصيات؛ لأنها تظهر " كائنات عجائية غير مألوفة من الناحية الشكلية أو الجسمية، ويرتبط بالأحداث أيضاً؛ فتظهر الأحداث خارقة ومليئة بكل ما هو عجيب وغريب"¹.

ومن ثم، سنعالج خطة تمثل تمظهرات المكان العجائبي في " طشارى"، لنرى من بعيد توزعا للأمكنة الواقعية المؤسسة بالرهيم، فعند بحثنا عن سمات هذه الأماكن، من خلال حركة تنقل الرواية، وجدنا في مفتتح المدخل، انبهار " وردية " عندما رأت قصراً مادياً قديماً يقع في شارع متوسط " هذا هو الإليزية اذن "، ومنها تبدأ رحلة " وردية " المفعمة بالخيال والواقع التي لم تستقر على مألوفية المكان.

فقد تميزت " طشارى " بتنوعها وتشعبها، وجمعها بين الواقع والخيال، فقد تفتنت (انعام) في السيطرة على لب الملتقى، فراحت تقدم لنا عالماً غرائبياً مملوءاً بعوالم وأمكنة تسحر القارئ والسامع، وهي تفتعل بطريقة لا واقعية، حاملة بذلك عناصر الدهشة والغربة والانبهار وكسر المألوف.

لقد جاء العنوان " طشارى " مكان في سبأ، لكن العنوان يبقى مجرد عتبة للقراءة يلج منها القارئ إلى عالم النص، وعلى الرغم من أن هذا العنوان يدل على الثبات والاستقرار كونه جاء على هذه الصيغة، إلا أن قارئ النص " طشارى " سيلاحظ نوعاً من الحركة والانتقالات الكثيرة، إذ نجد الرواية قد استعملت العديد من الأماكن كل حسب دلالاته ودوره في إبراز الأحداث السردية.

¹ لانعام كجه جي، طشارى، ص12.

بعد كل هذا، فإن السؤال الذي نطرحه أين جعلت إنعام أحداث رحلتها؟ نظرا لأهمية الأماكن الموظفة في الرواية.

في الواقع ما يشير ويجب على طرح السؤال أن النسيج الخيالي للأمكنة الواقعية جاءت " لتكثيف السرد والسيطرة على أذهان المتلقين، فكان هذا المكان مكانا متميزا حضر فيها لعجائبي بقوة من خلال الشخصيات التي تسكنه " ¹، ليضفي عليه الطابع التخيلي فيما بعد.

نشير إلى أن " وردية " قد بدأت أحداث رحلتها من مدينة الديوانية التي سحبتها إلى عوالم وأماكن عديدة، بعد القرعة التي نجحت فيها، وسافرت إلى باريس، ومن ثم بدأ تعدد الأماكن، والفضاءات السردية، ولهذا سنذكر كل الأماكن، مع إبراز بعض خصوصياتهم.

رابعا: عجائية الأمكنة.

نورد عينة بسيطة من عجائية المكان في رواية " طشارى " بدأ من مألوفيتها إلى غرائبيتها:

استهلت الرواية عالم أمكنتها بالواقعية منها، وإن كانت في حالات كثيرة على القارئ أن يستتبطها، ومن أمثلة ما ورد من هذه المشاهد.

فعلى طول الصفحات الثانية والرابعة ذكرت الرواية مكانين بالاسم فمن خلال القراءة يتضح لنا الوجهة مثلا << هذا هو الأيليزية إن >>، فهذا المكان هو قصرا رماديا قديما يقع في شارع متوسط يزدحم بالسيارات والمشاة، مكان يعج بالمشاة، وفيه عدوة شوارع بعيدة، وكذلك أوردت العديد من الأماكن الواقعية والمذكورة بالإسم هي : " باريس"، " بغداد"، "الأمريكان"، "تورنتو"، "العراق"، "بغداد"، "قصر الرئاسة"، "برج دبي"، "مانيتوبا"،

¹ عبد المجيد بدرابي، المكان في العجائية في ألف ليلة وليلة (حكايات السندباد البحري)، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2013، ع:13، ص 218.

"هايتي"، "الشمال"، "الأمريكي"، "الخليج"، "المستشفى الجامعي"، "الديوانية"، "العاصمة"، "الموصل"، "السويد"، "البصرة"، "طرابلس"، "سوريا"، "صومال"، "شيشان"، "الكنائس"، "مركز البابا"، "ايبولي"، "إيطاليا"، "أور"، "مصب الفرات"، "مطار شارل ديغول"... إلخ، فهذه الأمكنة موجودة في عالمنا الواقعي المعاش، وقد جسدتها الرواية أو مرحلة أولى لإيهام المتلقي بحقيقة الأحداث ولتحقيق شرط من شروط العجائبي الذي يتحدد عن حضور العالم الطبيعي الذي يوهم بالمألوفية لتفجر الغير مألوف فيما بعد.

أما الأماكن التي يمكن أن تبدو وتوحي بالعجائية ما ورد في المقاطع الآتية:

<< مسقط رأس إبراهيم الخليل >>، متكئة بين دجلة والفرات ودحرجة تحت برجل إيفل، من هذه المقاطع يمكن أن نستنتج أن الرواية تحيلنا إلى حيز مفتوح غير محدود نوحل فيه إلى إعادة أماكن كثيرة ومتعددة.

فقولها << تضرب بها بقعة من الأرض، كانت خصيبة آمنة >>¹، << مثلما توقف المسيح في إيبولي >>²، << مسقط رأس إبراهيم >>³، << تسهر في الفردوس المفعم بعطور باريس >>، << تعود لنتام في المستشفى مع الديتول والسييزلو >>⁴، << ثم تكلفت حقاف شط الديوانية بتذليل >>⁵، فهذه العبارات لا تحيلنا إلى أماكن معينة أو مواطن محددة، بقدر ما تبعث فينا الدهشة والتعجب والتغريب وغموض هذا الأخير الذي يعتبر من سمات العجائبي.

¹ انعام كجه جي، طشارى، ص 34.

² المصدر نفسه، ص 34.

³ المصدر نفسه، ص 117.

⁴ المصدر نفسه، ص 117.

⁵ المصدر نفسه، ص 140.

وفي مواضع أخرى >> الباب الجسم العتيق في الموصل، وهناك تحلب لها إحدى الفلاحات حمارة وتسقيها من حليبها <<¹، >> وقف شماس الكنيسة ينتظر الجثمان <<² >> الموت المجاني في فنادق تدوسها دبابات <<³، >> التفات بين المطارات وتسئل من حدود أمريكا البرية وانبطاح في أرضية السيارة تحت أعطية وأرجل الصغار <<⁴.

في هذه المقاطع تتحدد الأمكنة بواسطة أوصاف وألفاظ غريبة، فكيف مثلا للجنة الفردوس أن تفوح منها عطور باريس، هذه الكلمة توحى بالرفاهية والنعيم والاستمتاع، كما نلاحظ أيضا في هذه المقاطع عدم تحديد للجمهورية أو الإمبراطورية، فالكاتبة لم تقصد مكان معين، كما أن للأوصاف دورا فعالا في جعل القارئ في حالة تردد وحيرة من أمره.

وللإشارة فقط فإن العود إلى الاماكن الواقعية المذكورة سابقا، فإن ذكرها ليس صدفة أو عشوائيا كما قد سبق الذكر، وإنما أيضا دلالة تحملها دينية وتقديسية الفردوس، مسقط أبينا إبراهيم، المسيح، الأنسية.

وخلاصة القول:

ملاحح المكان العجائبي في رواية " طشارى " لم يبلغ درجة الحيرة والتردد التي يتعرض لها القارئ إلى خاصية العجيب والغريب إذ هي أوصاف تحيل عند أغلب الأوقات إلى عالم خيال، حيث تراوحت أحداث الرواية بين أماكن واقعية وخيالية عدلت على إبراز بنية الخطاب العجائبي بما أمكن.

¹ المصدر السابق ، ص 145.

² المصدر نفسه ، ص 183.

³ المصدر نفسه ، ص 184.

⁴ المصدر نفسه ، ص 184.

رابعاً: عجائية اللغة .

لقد تميزت رواية " طشارى " " لانعام كجه جي " بلغة بسيطة الظاهر، عميقة الباطن، متأصلة، فمنها أتى القصص أو الراوي >> بين الحين والآخر بلغة مسلوقة القوة ... لغة بسيطة ... عامية إلى حد ما، ولكن هذه اللغة التي يؤتى بها على سبيل المفارقة، تزيد من تعقيد العملية اللغوية، عندما ترص هذه اللغة جنباً إلى جنب مع اللغة الشعرية الأخرى <<¹.

كما كانت تحتوي بين معانيها كم هائل من الرموز والاشارات والشفرات ما يتطلب ثقافة جد واسعة وتفتح واسع واطلاع كثيف ما يخص متون كثيرة ومتنوعة من دينية، تاريخية، حضارية، وسياسية، ... إلخ، للوصول إلى الحقيقة التي يرمي إليها الكاتب والفترة الزمنية التي يرمي إليها إذ يحس القارئ أنه لا يقصد عصراً ما، أو فترة محددة، إذ بدأ بالعصر القديم من خلال مجموعة من الأحداث التي ترمي إلى ذلك، مروراً بالعصر القديم والفترات التاريخية مستثمرة متون تراثية كالسير والحكايات الشعبية، وصولاً إلى المستقبل من خلال التنبؤات والتخمينات التي يمكن أن تقع.

وما يمكن قوله بهذا الصدد أن اللغة العجائية >> اللغة القادرة على أحداث التقاطعات الرأسية عبر السرد الأفقي، فتكتف من خلال تقاطع السرد أبعاد الماضي الآسر، والحاضر المضطرب، والمستقبل المعتم <<²، وكما تطرقنا سابقاً أن اللغة العجائية، جاءت لتغطي الكثير من الحقائق السياسية، الاجتماعية الموجودة في العالم أجمعين والعالم العربي بوجه الخصوص وهذا ما لمسناه في عبارات النص إذ رأينا نوع من الطلاقة والفصاحة

¹ نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، دار قباء للطباعة، مكتبة غريب، د.ط، د.س، ص 194.

² المرجع نفسه، ص 185.

والجراً فالتطرق إلى هذا النوع من اللغات >> ... تمهد - غالباً - للحديث ضمناً حول مواضيع نقدية <<¹.

أما عن الطريقة التي قدمت بها - اللغة العجائية - في الرواية هي طريقة مباشرة وغير مباشرة، جمعت بين الواقع والحقيقي وبين المستحيل الخيالي، ونلمس الجانب الطبيعية في منتصف الرواية خصوصاً، أما الجزء الأخير من الرواية لمسنا فيه لغة إنسانية عجيبة تثير الغرابة والحيرة تقترب كثيراً من الشعور بالألم المتجذر على المستوى السردى الذي >> هو شكل مركزي، ولا يمكن الاستغناء عنه في أي عمل روائي <<²، الوصف، الحوار، إذ زاوجت الكاتبة بين هذه الأشكال التي لا يمكن الاستغناء عنها، ولعل حضور اللغة الوطنية بكثرة إلى جانب السرد عزز تصوير وتجسيد اللغة العجائية بعنصر الوصف يعد أساسياً مثله مثل السرد إذ >> بات عنصراً محورياً في النسق الروائي، محركاً للنص، وضابطاً للأحداث والوقائع، ووسيلة لإلغاء بعض القيم الحكيمة <<³ كما أصبح للوصف مساهمة في معرفة شخوص الرواية، معرفة دقيقة تتناوب بين ماهو ظاهري وباطني، بالتدقيق على العرض، انه يعطي للوصف المتعدد مكانه، حينما تكون العبارة حية، ذات قوة وحساسية مدهشة، آنذاك يجيء الوصف الفانتاستيكي متعدداً وصادماً بدوره، مادام يشكل وسيلة تتم بها المبالغة في تصوير حدث ما، أو كيان معين، من ثمة، فإن الطفرة النوعية للوصف الفانتاستيكي هي طفرة محايثة للسرد ومرتبطة به، جاءت في إطار التجريب الرواية التي فجرت المكونات السردية. >> والوصف ضمنها وتحولت، مستجيبة في ذلك لتحولات الواقع، كما أن هذه الطفرة ستكشف من هيمنة الوصف الفانتاستيكي وأهميته في إيصال الحدث

¹ محمد سالم الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، ص 147.

² ميخائيل ياخنتين، الكلمة في الرواية، تر: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، ط1، 1988/7، ص138.

³ عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية العربية، ص 116.

الفوق طبيعي، وتجسيده على مستويات معينة في تناوب مع السرد الذي يكمل الوصف ويعضده <<¹، كما نرى في بعض المقاطع :

السرد مع الوصف: >> اختلس نظرة في المرأة ولم يجد في هيئة الراكبة ولا في ثيابها ما يدل على انتسابها لأهل القصر، وإن وشاحها الأسود أنيق لكن ليس من الحرير وحقيقية يدها قديمة ولا تبدو عليها الفخامة (...). ما يلفت النظر سوى خاتم ذي فص بيرق في بنصر كفها اليسرى <<²، >> كان كهلا أشيب على أربع وعشرين حبة، يرتدي بدلة سوداء ذات ذيل يتدلى خلفه، توشح صدره قلادة طويلة مذهبة، إنها لم تر رؤية العين، زيا مثل هذا من قبل <<³، >> شعرت بالزهو يدفع عافيته في ساقها وأمسكت عصاها ونهضت واقفة على حيلها وحينه وتبادلت معه عبارات قليلة بلغة هي خليط من عدة لغات (...). فأشفقت عليه من تتأقل خطواتها، ورغم انحناء قامتها الطفيف فوق العصا <<⁴.

وكذلك فعبارات : >> مد لها البابا كفا نحيلة كأنها من الخزف الأبيض دمية من تلك الدمى الصغيرة التي ترتدي الدانتيل وتقف على علب الحلوى القديمة <<⁵، >> استدارت الدكتور ودية تبحث عن الحاجب الذي وضع كرسيها في مكان ما، وكانت خفيفة وشابة ورشيقة ومعافاة <<⁶، >> تصل إلى العيادة فتجد العباءات السود واقفة في انتظارها والصالاة تمتلئ يوما بعد يوم، بالنسوة وأطفالهن <<⁷، >> يدخلن العيادة هاشات باشات، رغم انتفاخ الكواحل وقرف الوحام، وكأنهن داخلات إلى حفلة، تتقدمهن بطونهن المموهة

¹ شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 167-168.

² إنعام كجه جي، طشارى، ص 10.

³ المصدر نفسه ، ص 11.

⁴ المصدر نفسه ، ص 15.

⁵ المصدر نفسه ، ص 22.

⁶ المصدر نفسه ، ص 23.

⁷ المصدر نفسه ، ص 23.

تحت العباءات أو الأثواب الشرعية < <¹، >> مدنية هادئة ومتقشفة وتشبه شخصيتها، مضت إليها بكثير من التهيب، وكأنها تنهض من مهد ميلادها وتسير إلى نعشها < <² يقول أبوه إن عشرين مليون عراقي يحسدونه على وجوده هنا، فلو كان في بغداد لساقوه إلى الجندية وحلقوا شعره الاجعد الطويل ونزعوا الحلقة الفضية من أذنه الرجال لا يتزينون بـ " التراجي " < <³.

هذه حلقات قصيرة ومقطعات قليلة بينت تناوب السرد مع الوصف الذي يكملان بعضهما في ائصال الأحداث مع الشخص، إذ مزجت الكاتبة بطريقة لا تثير ضجر القارئ، فبينما يكون القارئ مبحرا في القراءة يدخل عليه أوصافا تكون أحيانا طبيعة أو فوق طبيعة تفيقه تثير دهشته وغرائبه من مثل ما عرضنا سالفًا ما يلاحظ في الرواية هو تعددية المتون التي اعتمدت عليها الرواية لتمرير آرائها و استفادتها، فكان الفانتاستيك زاوية أخرى يمتزج بها الواقعي واللاوعي يتصادمان صدام ثنائية الايجاب والسلب- في تحديد نسبي- لكن الشيء المتعين هو تشخيص الصراع والافتحام بين أحداثه وتصوير افرازاته المرحلية، بغرابتها وعنفها البدائي الذي يغتصب ثبات الحقيقة، وهي لحظة حيث المخيلة مشغولة، حفية، بتلغيم الحقيقة وتعنيفها، عن طريق التمازج الواقعي واللاوعي.

¹ المصدر السابق، ص 30.

² المصدر نفسه، ص 32.

³ المصدر نفسه، ص 44.

المجاز:

تعد الصور المجازية بنى أساسية للغة، ذلك أن زوايا اللغة بلاغيا، التركيب والايقاع والصور الفنية، وهي التي يمكن مقابقتها بالعلوم الثلاثة التي يقوم عليها الدرس البلاغي، (المعاني والبدیع والبيان)، غير أنها تختلف عن علوم البلاغة الثلاثة، من حيث أنها زوايا متداخلة مؤثرة في السياق متأثرة به، بعكس العلوم الثلاثة للبلاغة، التي يتميز كل علم منها باستقلاليته عن غيره.

والمجاز من أساليب العرب القديمة التي حفل بها الأدب العربي على مر العصور، كما حفلت به أساليب القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، لما له من أثر في الأسلوب، ومنزلة في التعبير، لا يعني عنها سواه، علاوة على أنه يزيد من ثراء اللغة واتساعها في الألفاظ *، وللمجاز مفهوم اتفق عليه علماء البلاغة من أقدم، حيث هو استعمال اللفظ في غير ما وضع له، لعلاقة أو قرينة مانعة من إرادة المعنى الوضعي، فإذا كانت العلاقة المشابهة، فالمجاز استعارة في الجانب العقلي، وإلا فهو مجاز مرسل **. .

ويعد التشبيه والاستعارة ضربين من المجاز اللغوي، كما تعد الاستعارة خاصة أكثر المجازات أهمية، ذلك أنها تتفق والقاعدة العامة للبلاغة، من حيث إن البلاغة هي الإيجاز دون إخلال المعنى، وكانت الاستعارة وهي إلى عدم ذكر أداة التشبيه ووجه الشبه فيها، قد استغنت عن ذكر المشبه أو المشبه به، وبالتالي فهي أكثر المجازات اللغوية اقتصادا، وأعلىها درجة في سلم البلاغة، لكونها أوغل في المجاز وأنأى عن الحقيقة، فهي تتعامل مع

* ومن هنا فقد انبرى النقاد القدماء للحديث عن استعمالات العرب للمجاز، وأشار بعضهم إلى ولع العرب به، بوصفه دليل فصاحتها، ورأس بلاغتها، الذي بانته لغتها عن سائر لغات غيرها من الأمم، أنظر: أبا علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق: النبوي عبد الواحد الشعلان، (ط1، القاهرة، مكتبة الخانجي، 1420-2000)، ج1، 229.

** ولأن الكلام يطول في هذا الباب، فإننا سنكتفي بإيراد تعريف واحد من تعريفات أهل البلاغة للمجاز، حيث يعرفه عبد القاهر الجرجاني بقوله: "وأما المجاز فكل كلمة أريد بها غير ما وقعت له في وضع واضعها لملاحظة بين ما تجوز بها إليه وبين أصلها الذي وضعت له في وضع واضعها في مجاز " انظر: عبد القاهر الجرجاني، كتاب أسرار البلاغة، تحقيق: ه ريثم(ط3، بيروت، دار المسيرة للطباعة والنشر، 1403-1983) ص 325-326.

شيء بوصفه شيء آخر وهي أساسية اللغة وتوليد الخيال، ولها قدرها المعرفي، الذي يعلو بشأنها، وعن مجرد النظر إليها بوصفها لعبة زخرفية على أوتار اللغة.

وقد استأثرت (الاستعارة) بمسمى (الصورة) في الدراسات النقدية الحديثة، متفردة بذلك عن التشبيه، فهي تقوم على عملية خلق جديد، تغرض انتقالا بين وحدات معجمية متباعدة، وتحويلها إلى حقيقة واحدة، وصهرها في كيان واحد، بعكس التشبيه الذي لا يفترض الانتقال في الدلالة، بل يبقى على جسر محدود فيما بين الأشياء، ولا يصهرها في بوتقة واحدة¹.

1- التشبيه:

تتناول إنعام كجه جي التشبيه من حيث طاقاته الإحالية والتخييلية، وبالتالي فهو أداة لغوية قد تفيد التطابق الواقعي بين ركني التشبيه في مواطن، وتتفي هذا التطابق في مواطن أخرى من الرواية، بحيث لا تدعو إلى مثل ذلك التطابق والإقرار به.

وقد اعتمدت الكاتبة في تشبيهاتها على أدوات متعددة، بعضها حرفي كالکاف وكأن، وبعضها فعلي كالأداة (يشبه)، وثالثها مركب ك (على شكل، مثل).

ستستعرض الدراسة بداية نماذج التشبيه في الرواية باستخدام الأداتين الكاف وكأن، ثم بالفعل " يشبه" و "مثل".

أ- التشبيه بالأداتين: الكاف وكأن.

- يشربون ماء كالبول الحار ... <<²

- مد لها البابا كفا نحيلة كأنها من الخزف الأبيض³.

¹ انظر: محمد الناصر العجيمي، النقد العربي الحديث ومدارس النقد الغربية، (كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سوسة، تونس، ط1، 1998)، ص 321 وما بعدها.

² إنعام كجه جي، طشارى، ص38.

³ المصدر السابق، ص15.

- ثم تحدث جلبة خارجية مفاجأة وكأن تظاهرت تمر أمام العيادة ¹.
 - تتدفق عبارات الحث والتشجيع وكأنهن يدفعن سيارة معطلة ².
 - يتفرج على أسنانها الناصعة ولسانها الذي يبدو وكأنها شربت كأساً من عصير الكرز ³.
 - كأنه طوق نجاة أو كأنها تحمل السيارة على كتفها ⁴.
 - كأن جسمها خف منذ أن جاءت إلى باريس ووضعت رأسها على وسادة الطمأنينة ⁵.
 - في المستشفى حيرت الأمور بشكلها المعتاد وكأن المريضة تتعالج من الاستسقاء ⁶.
 - تحملت رقودها في المستشفى وكأنها في السجن ⁷.
- نجد الكاتبة تارة تدعن للتقليدية عند استخدام أداة تشبيه تقليدية، حيث الخيال يقوم على صفات جامعة بين المشبه والمشبه به، كمثل قولها: " يشربون ماء كالبول الحار "، " مد لها البابا كفا نحيلة كأنها من الخزف الأبيض "، " يتفرج على لسانها الذي يبدو وكأنها شربت كأساً من عصير الكرز ".

وتارة أخرى تثور على التقليدية، وهذا جزء من أهمية اللغة في الرواية، ومما يقطع تلك الأهمية اللجوء إلى استخدام تشبيه المحسوس المجرد بالمحسوس المجسد، أو تطويع اللغة من خلال التشبيه للخوض في معنى العجائية، بحيث تخترق العجائية على مستوى المجاز.

¹ المصدر نفسه، ص 22.

² المصدر نفسه ، ص 47

³ المصدر نفسه ، ص 93

⁴ المصدر نفسه ، ص 101

⁵ المصدر نفسه ، ص 156

⁶ المصدر نفسه، ص 165

⁷ المصدر نفسه ، ص 165

أما عن خوض التشبيه في معنى العجائية، فيبرز من خلال مشاركة اللغة عبر التشبيه في رسم الصورة العجبية للشخصية، ففي وصف يد البابا مثلاً وكأنها من الخزف الأبيض وليست لحماً بشرياً، بل من مادة الخزف لشدة بياضها، ويعضد هذا الوصف وصف الساردة للبابا في تشبيه ثاني " شعرت بالحنو عليه وكأنها البابا وهو المرأة اللاجئة¹، فالثاني تشبيه معنوي حيث شبهت هيكله الهش بجسدها الشبه عاجز وشعرت بالحنو عليه وتمنت لو تكتب له علبتين من حبوب فيتامين ري، أما الأول فتشبيه خارجي جسدي، ومن هنا فقد سعى الكاتب من خلال (كأن) التشبيه إلى عقد صلة بين (الخزف الأبيض) وهو المشبه به، و (الكف النحيلة) المشبه، تعزيزاً لصورة الشخصية العجبية.

وإذا كانت الأداة (كأن) كما (الكاف) تفيد التطابق بين ركني التشبيه كما بين (الخزف الأبيض) و (الكف النحيلة)، فإنها قد تنفي ذلك، وتعطي دلالة التشكيك في الصفة الجامعة بين المشبه والمشبه به، خاصة إذا ما كررت في السياق ذاته، من خلال العطف ب (أو) التي تقوي دلالة التشكيك، تأمل هذا المثال: " كأنه طوق نجاة، أو كأنها تحمل السيارة على كتفيها " ².

فالصورة حملت تغريباً للمشبه به، ذلك أن المشبه غير واضح المعالم، وبالتالي فالمشبه به لم يزد المشبه جلاء بل انعكس عليه غموض هذا المشبه.

فالكاتبة تلجأ إلى المجاز بوصفه تقنية تستطيع أن تصلها بعالمها العجيب الذي تحاول أن تقدم رؤيتها عبره. من هنا يمكن لمس ما يمكن أن تقدمه الجملة المجازية من إسهام في هذا الشأن، فالأوضاع المعاشة والتغيرات التي طرأت على بلد البطلة كان عجيباً بالنسبة لها، كان من أقسى الأفكار العجائية في تصويرها الوضع، وقد شاركت اللغة في تبئيرها عند رسم الأحداث من خلال قولها: " كأن جزارا تناول ساطوره وحكم على أشلائها

¹ المصدر السابق، ص 100.

² المصدر نفسه، ص 101.

أن تتفرق في كل تلك الاماكن، رمى الكبد إلى الشمال (...) أما القلب، فقد أخذ الجزار سكينه الرفيعة الحادة، ... وحزبها القلب ...¹، وعليه فللايهام بعجائية حول الاحداث، تم ربط بعض ما يلحقها من سمات ومنها التشتت والحزن من خلال (وحكم على أشلائها أن تتفرق) (القلب، الكبد ..) بسمات غير واقعية كتناول الجزار لساطوره وفرق الأشلاء في كل مكان.

ب- التشبيه باستخدام الأداة الفعلية (يشبه):

ومن نماذج ذلك: " كان يشبه كل البابوات " ²، و " مدينة هادئة ومتقشفة ومحافضة تشبه شخصيتها " ³، وهي قول وردية لاسكندر: " شوف، هذه الممثلة اسمها شجون تشبهني عندما كنت شابة " ⁴.

ويتضح من هذه الأمثلة أن سريان التشبيه فيهما لا يفيد التطابق بين المشبه والمشبه، بل هو وسيلة منا لكاتب لإثبات التقريب والتمثيل، ونفي المطابقة الواقعية، فاعتماد المشبه (مدينة هادئة ومتقشفة) في جملة ((مدينة هادئة ومتقشفة ومحافضة تشبه شخصيتها " ، يوحي بذلك، نظرا لاختلاف انتماء المشبه والمشبه به، لذلك لا يمكن الجمع بينهما على سبيل التطابق أو التماهي، كما أن أداة التشبيه (يشبه) تسير في المسار نفسه من حيث اثبات التقريب والتمثيل ونفي المطابقة.

ت- التشبيه باستخدام أداة التشبيه (مثل):

ومن نماذج التشبيه بواسطة الاداة (مثل)، وهي كثيرة في الرواية، النماذج التالية: " نحن شعب لا عازة له مثل المشيمة التي ترمى للقطط " ⁵، " هي ليست مثلي، ذات معجم

¹ المصدر السابق ، ص 17.

² المصدر نفسه ، ص 14.

³ المصدر نفسه ، ص 31.

⁴ المصدر نفسه ، ص 89.

⁵ المصدر السابق ، ص 38.

متقلت مثل مصراع أهرج " ¹، " ظلمتم البنت يا ظلام وهي مثل عود الشخاط ... " ²، " تطشروا مثل طلقة البندقية التي تتوزع في مل الإتجاهات " ³، فالصورة في قولها: " نحن شعب لا عازة له مثل المشيمة التي ترمى للقطط " فيها خروج عن النسق السابق في التشبيه من اعتماد الاداة (الكاف) أو (كأن) للتشبيه، فالأداة تمثلت في كلمة (مثل)، فقد نوعت الكاتبة في الأدوات، حيث اعتمدت على أدوات متعددة ومنها هذه الأخيرة "مثل"، وهو في ذلك يراوح ما بين النهل من فيض الموروث المجازي، وما بين صنع لغة مجازية خاصة به، في محاولة منه لخلق تقاليد روائية جديدة، لذا قالت شبيه لديها يستند إلى قوانين، البلاغة التقليدية ويثور عليها.

أما الصورة العجيبة هنا " نحن شعب لا عازة له مثل المشيمة التي ترمى للقطط " أنها شبهت نفسها وشعبها للمشيمة التي ترمى للقطط.

وهناك أيضا الكثير من التشبيهات بالأداة (مثل) ك: " وهي حين تصمت ويسرد ذهنها فيرشم على وجهها قناع الحزن الأبدى، مثل " بيير دولالون " الشخصية الخرافية " ⁴، " يزول الشحوب وترمش الأهداب مثل الدمى في أفلام الكرتون " ⁵ وفي العيادات الطبية تكون عمتي مثل السمكة في النهر " ⁶ ... قبة مستطيلة الساتان، مثل السدارة،

¹ المصدر نفسه ، ص39.

² المصدر نفسه ، ص84.

³ المصدر نفسه ، ص90.

⁴ المصدر نفسه ، ص91.

⁵ المصدر نفسه ، ص 93.

⁶ المصدر السابق، ص 97.

يسدل فيها شلال من التول " ¹ " خرجت مثل ضرطة مفاجئة " ² ، " سفترشون على الأرض وينامون مثل السريدين " ³ .

2- الإستعارة:

إذا كانت الدراسة قد نظرت إلى التشبيه في بعض أحواله، داخل نص (طشارى) من حيث هو بؤرة من بؤر الغموض الذي قد تقوم عليه الرواية بأكملها، فإنها هنا تنظر إلى الاستعارة بوصفها البؤرة الجمالية للنص العجائبي في هذه الرواية، أو هي تكاد تكون كذلك، ذلك أن الصورة الغائمة عليها، لا تخلو من كونها وصفا قوامه الكلمات المشحونة، التي تشحن الرواية من خلال اللغة لعجائية.

فالاستعارة في (طشارى) تسهم في رسم أبعاد العجائبي، إذ تعدوا وسيلة سردية تتوسلها اللغة في صنع العجائية داخل الرواية، عن طريق خلق الصورة العجيبة، ولم يخلو نص الرواية منها.

فالاستعارة على الرغم من كونها تقنية يمكن أن تمنح الجملة رحابة، عن طريق خلخلة العلاقات اللغوية المألوفة، وإعادة تركيبها وتمثلها بواسطة الخيال في قالب جديد.

وقب الخوض في نماذج الاستعارة في رواية " طشارى "، لابد للدراسة من القول بأن لغة الاستعارة كما في المثال " وعندما يتقدم الليل وتحكم الحسرة كفيها حول خناقه " ⁴ ليست خرقا بذاتها لقانون اللغة، فالكلمات، الحسرة، كفيها، " ليستا تجديدا في اللغة، بل هما ضمن قاموس اللغة العربية التقليدية، غير أن كيفية صوغها ضمن سياق يخالف قانون المنطق

¹ المصدر نفسه ، ص 140.

² المصدر نفسه ، ص 144.

³ المصدر نفسه ، ص 182.

⁴ المصدر نفسه ، ص 26.

المألوف، هو من الأشياء التي منحت النص عجائبيته الفريدة في مخالفة مألوف المنطق الواقعي.

وعلى أن الاستعارة في لغة "طشاري" كما في غيرها من الروايات، تقوم على عملية خلق جديد، من خلال التوليف بين المتباعدات، فإنها تتميز في نظرنا بإحداثها للدهشة، ذلك أنها لا تجري وفق ما ارتسم في ذهن القارئ من نماذج تعبيرية، أو هي لا تسير وفق سنن الكلام المألوف.

ويمكن للدراسة أن تصنف الاستعارات الواردة في رواية (طشاري) العجائبي إلى عدة أنماط رئيسية، نذكر منها:

أ- إسناد صفات وأفعال إنسانية إلى غير ما هو إنساني، من جماد وحيوان ونبات، ومن نماذج ذلك:

- 1- "يطارد السياج قلبها بأرجلهم"¹.
- 2- "يقود الوفاء مريضاتها القديمات إلى السفر لأكثر من ثلاث ساعات"².
- 3- "شمس لطيفة ومهذبة"³.
- 4- ثم تسحب الاسم وتحنط وصار من رماد الماضي"⁴.
- 5- "ليسوا بشرا مادام العالم يذبذهم ويشيح بوجهكن موتهم"⁵.
- 6- "... ويضمح كفة الكبيرة بدمها ويطبعها على بدن السيارة"⁶.

¹ المصدر السابق، ص 17.

² المصدر نفسه، ص 22.

³ المصدر نفسه، ص 23.

⁴ المصدر نفسه، ص 26.

⁵ المصدر نفسه، ص 37.

⁶ المصدر نفسه، ص 99.

ففي جملة " ثم شحن الاسم وتحنط وصار من رماد الماضي " فقد استعار في هذه الجملة الشحوب والتحنيط للإسم، والذي هو من طبيعة الكائن الحي، ولا يحصل إلا بمؤثر طبيعي، إما الخوف أو الموت.

والحديث عن (المجاز) هنا هو حديث عن الشخصية العجيبة، والحدث العجيب.

فشحوب الاسم على سبيل المثال يعد عجائبا قائما على إحياء الجماد واستنطاقه لخلق الشخصية العجيبة في النص، كما أن شحوب الاسم وتحنيطه هما حدثان عجائبان مرتبطان بالبنية العامة للرواية، وهما وسيطتان من وسائل بناء العجائبي داخل النص، وحضوره من خلال اللغة.

ب-إسناد الصفات الإنسانية إلى ما لا يقبل هذه الصفات، ومن أمثلة ذلك إسناد التلويح والنوم، وهما فعلان يصدران عن الإنسان، إلى الفوضى، وحسن الضاد، وهما شيان محسوسان لا يقبلان ذلك، كما جاء في هذين المثالين:

1-... " ولو حت الفوضى بيدها فوق رؤوسهم " ¹.

2-... " وهو ينام في حسن الضاد " ².

وقد تحمل الجملة الثانية معنى الكناية علاوة على الاستعارة، فجملة (وهو ينام في حسن الضاد) كناية على حب وولع سليمان بالعربية، ويظهر ذلك عند وضع الصورة ضمن سياقها الأسلوبى كاملا، أي ضمن المشهد السردى الذي جاءت فيه، وهذا رأينا من أهم الفروقات بين الصورة في الرواية والصورة في الشعر، إذ أن الصورة الروائية تمتد مع إمتداد المشهد السردى، والموقف الذي وضعت فيه، لتسهم في بناء الحدث، ولهذه الصورة قواعد وضوابط جمالية تتمثل في الطاقة البلاغية واللغوية والسياق النصي الذي جاءت فيه.

¹ المصدر السابق، ص 40.

² المصدر نفسه ، ص 64.

ت-التجسيد المادي المحسوس غير المجسد، فمن نماذج التجسيد:

1-تندفق عبارات الحث والتشجيع¹.

2-ثم غرقته في الظلمة².

3- تطرق سمعها لفظة التساط الهدام وتفهم أن المقصود بها هو التبوعية³.

حيث يظهر في لغة الرواية على إلغاء الحواجز بين المحسوسات بوصفه مثالا لخرق الواقع وتعجيبه، والدراسة لا تعني بتراسل الحواس حسب خصائص الماديات والمعنويات، أو خلع سمات المعنويات على الماديات، وإنما قصدنا من ذلك نقل ما يدرك ببعض الحواس إلى حواس أخرى، وكذلك تغيير صفات ثابتة في بعض الحواس واستبدالها بأخرى.

وقد مر معنا ذلك التشبيه مثل جملة: " يشربون ماء كالبول الحار " ⁴ ومن نماذجه

في الاستعارة:

- " كأن جزارا تناول ساطورة وحكم على أشلائها أن تتفرق في كل تلك الأماكن"⁵.

ث-تغيير صفات ثابتة في بعض الأشياء، واستبدالها بأخرى، وهذا النمط من الاستعارة، يلج منعطفًا يتشابه فيه مع كل الانماط السابقة من الاستعارة، ففي تراسل الحواس مثلاً، نجد في عبارة " شمس لطيفة ومهذبة " ⁶ تحقيق لذلك، إذ جعلت المرأة المتحدثة حرارة الشمس المحسوسة كالصفة التي نلاحظها على شخص هادئ ولطيف ومهذب.

ومن نماذج الاستعارة القائمة على تغيير صفات ثابتة في بعض الأشياء، واستبدالها بأخرى،
النماذج التالية:

¹ المصدر السابق، ص 47.

² المصدر نفسه ، ص 56.

³ المصدر نفسه ، ص 83.

⁴ المصدر نفسه ، ص 38.

⁵ المصدر نفسه ، ص 17

⁶ المصدر نفسه ، ص 23.

1-مد لها البابا كفا نحيلة كأنها من الخزف الأبيض¹ حيث أعطى اليدين صفة ليست من صفاته المألوفة.

2-وهي تنتظر في عينين من زجاج أزرق مصفح²، حيث استعارت كلمة زجاج أزرق لوصف العينين وشدة زرقتهما وشفافيتهم التي كالزجاج.

2/ الإنزياح البديعي:

أ- السجع:

تلج عوالم البديع، بداية مع السجع، الذي هو " تواطؤ الفاصلتين من النثر على حرف واحد " ³ ويعتبر عند كثيرين دليلا على النثر، فقد قال عنه السكاكي: " لمت الأسجاع في النثر كالقوافي في الشعر " ⁴، فهو ميزة في الأداء النثري كما أن القوافي ميزة في النظم الشعري.

إذن، السجع تناغم موسيقي وانسجام لفظي في سياق العبارة الشعرية، ترنمت به إنعام كجه جهي عند طرح أفكارها، محاولة اعتماده في مواضع متعددة.

وبتتبع أشكال تجي هذا الفن البلاغي، فإنه يمكن التمييز بين ألوان مختلفة للسجع، داخل الرواية، يكاد يكون قليلا، لكنه ظهر جليا واضحا في الفصل الرابع، حين أرادت ام سليمان وداعا لابتنتها وردية، فرددت المنشدات: " يا شمس تموز، التي تجعل الماء يغلي في الكوز، نحلية لكنها ليست عليلة ولا مسلولة... " ⁵.

¹ المصدر السابق، ص15.

² المصدر نفسه ، ص16.

³ جلال الدين محمد بن عبد الرحمان بن عمر بن أحمد بن محمد القزويني، الايضاح في علوم البلاغة والعامني والبيان والبديع، وضع حواشيه ابراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 124هـ، 2003، ص 296.

⁴ أبو يعقوب بن يوسف بن محمد بن علي السكاكي، مفتاح العلوم، تحقيق: عبد الحميد هنداي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1429هـ، 2000م، ص 542.

⁵ أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، دار ابن الجوزي، القاهرة، ط1، 1431، 2010، ص294.

فالوصف السابق تضمن ذائقة فنية عند إنعام كجه جي، فهي تعرض لوصف شكل وردية، فأجرت على لسان المنشدات هذه الأغنية التراثية، فصيغت في نسيج موسيقي متناغم، من خلال استخدامها للسجع المتوالي، والذي بدأتها بالسجع المطرق لاختلاف الفاصلتين في الوزن، واتفاقهما في التقضية، بين قولها (تموز، الكوز) و (نحيلة، عليلة)، فنجد السجع هنا في غاية الروعة الفنية والسبك البلاغي، بين الكلمات، فلم تأت الكلمات المذكورة لمجرد السجع فقط، وإنما طلبها واستدعاها، فلا يمكن أن تحل كلمة أخرى مكانها في هذا النص.

ونجد السجع في باقي الفصول، فجاءت الفقرات على النحو الآتي: (وقف الهدهد في باب سليمان بذلة، قال يا مولاي كن لي ... عيشتي صارت مملة)¹ و (تلك التي تسموها وردية رغم أنها ولدت عجفاء زرقاء)²، (حقيبة يدها قديمة ولا تبدو عليها الفخامة)³ و (تكتفي بالابتسام وهز الرأس فكيف عن الكلام)⁴، و (أحب كل أربع وعشر ... لأنها تختم رقم الشر)⁵.

من كل هذا، تتشكل الصور السجعية القادرة على توظيف اللمحة العجائية التي نريد عرضها، فالعجائبي " لا يستطيع أن يدوم في التخيل " ⁶، ومعنى ذلك ارتباط الصورة السجعية بتحقيق القيمة العجائية، ويتم ذلك من خلال القدرة على تحقيق فعاليات الخلق والمبالغة في أساليب الكلام، إنها قدرة تمتلكها إنعام كجه جي، لأنها وجدت فيها كل

¹ إنعام كجه جي، طشارى، ص99.

² المصدر نفسه، ص 11.

³ المصدر نفسه، ص14.

⁴ المصدر نفسه ، ص17.

⁵ المصدر نفسه ، ص35

⁶ تزفتان تودروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص70

إمكانات تجاوز الواقع " ولئن كان العجائبي يستعمل باستمرار صورا بلاغية، فلأنه وجد فيها أصله، إن فوق الطبيعي يولد من اللغة، وهو في الوقت نفسه نتيجتها ودليلها¹.

وهكذا يستمر الربط بين السجع والعجائية في أسلوب يضارع نموذجنا الاول، فهذا عرض آخر مبدع تصف فيه إنعام حال الفوضى في البلاد " ينهمر الرصاص وتتبدل السجلات وترتجل المحاكمات " ²، فالسجع المتتابع في هذه الجملة يشيع جوا من الخلق والخيالية في تفكير إنعام بين اللفظتين (السجلات والمحاكمات).

فالعجائية تقوى من خلال استخدامها الصور البلاغية، لأن " البلاغة والبيان، شيء واحد، غايتها القصوى أن تجعل من اللاوعي صورا ذهنية واعية، هذا التحول من اللاوعي إلى الوعي، أو من اللامعنى إلى المعنى لا يمكن أن يحصل إلا بشكل كلامي إذا الكلمة تجيء في المعنى ضمنا، وتبعاً " ³.

وإذ نشيد بالتناول البلاغي للسجع، ومدى ارتباطه بالمنحنى العجائبي، فإن هذا الأسلوب نلفته في " في عرف أهل البلاد شمس شرقية وحقيقية " ⁴، فقد وصفت الشمس في لوحة جميلة، مسجوع بعبارات تصويرية، حيث وصفت الشمس بالشرقية وحقيقية، فتميزت وكأنه هناك شمس غربية ووهمية.

وأيا كان الجوهر الذي تقوم عليه الصورة المسجوعة، فإنها ترتبط بمغزى عجائبي، الذي تريد هذه الأخيرة التعبير عنه، وهذا أمر يكشف عنه السياق، فالسجع الذي هو جزء من الصورة يرتبط بالنظرة العجائية، وتشكل خاصة - كذلك - مميزة من خصائصها، إما من ناحية المعنى، أو من ناحية الأسلوب، مشكلة أسلوبا قادرا على بعثرة الواقع، وإعادة ترتيبه

¹ المرجع السابق، ص 87.

² إنعام كجه جي، طشاري، ص 35.

³ كمال يوسف الحاج، في فلسفة اللغة، دار النهار للنشر، بيروت، ط 2، 1978، ص 74.

⁴ إنعام كجه جي، طشاري، ص 24.

من جديد، في صور شديدة الارتباط بالنفس، ومعبرة عن هواجسها وأحلامها، ولهذا فطريقة استخدام النظرة العجائية للغة تختلف، لتختلف معها طريقة تركيزها على جانب دون الآخر " 1 .

وهناك ألوان سجعية أخرى في بقية فصول الرواية تكاد تكون قليلة كما ذكرت في الأول: " تفك وتربط وتكشط وتنظف وتكوي وتداوي ... " 2 ، فهنا الكاتبة تعرض بوصف مدى خبرة وردية ومدى براعتها في مهنتها، من خلال هذا السجع المتوالي (ترتبط تكشط) (تكوي، تداوي).

ونجد في هاته الجملة " لا تقف على أبواب القنصليات كالأيتام على موائد اللثام " 3 ، فهنا استعملت صورة بلاغية والتي هي في نفس الوقت تشبيه، لأن الكاتبة وجدت فيا مبتغاها للتعبير عن الحالة الميسورة أو الوضع الميسور لأهل بلد العراق حيث كان بلدهم دولة تقطية وجوازهم غير منبوذ، وأنت الصورة بوقع والذي هو السجع في الكلمتين (الأيتام، اللثام).

وفي الأخير ألخص بعض الألوان السجعية كالاتي: " ماذا تفيد الفرحة بدون لمس وأحضان ولثم وشم " 4 ، فقد دخلت للسلام وقد كانت بينهن تلك التي اصطكت أسنانها فلم تفجر الحزام " 5 ، " ولا تقارن بنار آب اللهاب " 6 .

¹ كمال يوسف الحاج، في فلسفة اللغة، دار النهار للنشر، ط2، بيروت، 1978، ص74.

² إنعام كجه جي، طشارى، ص19.

³ المصدر نفسه، ص 67.

⁴ المصدر نفسه، ص 54.

⁵ المصدر نفسه، ص 20.

⁶ المصدر نفسه، ص 24.

التناس:

تمثل اللغة المكون الأهم في بناء النص الإبداعي فهي ليست سلسلة كلمات ومرادفات منطوقة، ولا هي رموز وإشارات يستخدمها الفرد للتواصل مع المحيط، بل تعبيراً عن ثقافة أمة تحفظها سلسلة الكلمات والمعاني كمحمول للتعبير عن ماهيتها، وبالتالي فهي تكشف ثقافة الأديب واشتغالاته الفنية وتمكنه من أدواته.

وفق هذا الطرح فإن ما يعنينا ثقافة الأديب المحتكمة إلى مرجعيات مختلفة تتأرجح بين المنابع الدينية على اختلاف مشاربها، والمنابع التراثية وتقاليدها وأحداثها، وما إلى ذلك، وقد حاول الأدباء من خلال هذه المرجعيات أن يؤكدوا انتماءهم للتراث من جهة، وربطه بالحاضر والتطلع للمستقبل من جهة أخرى.

تأسيساً على هذا الفهم المرتبط باتكاء النصوص الأدبية على مرجعيات تسبقها بوصفها تناساً، المعروف نقدياً، باعتباره تعالق - الدخول في علاقة - نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة¹، وبهذا يكون التناس خاصية لغوية تخرج به عن كونه سرقة مقصودة بحسب مباحث البلاغيين العرب في التراث النقدي القديم، ويدخل في إطار جمالية النص سواء كان النص مقصوداً، أو غير مقصود، مما يجعل النص الأدبي حقلاً معرفياً ونسيجاً ثقافياً متين الخيوط تتداخل فيه النصوص (الاجتماعية، الدينية، التاريخية، الثقافية) الأمر الذي يجعل النص الأدبي فسيفساء من النصوص فهو لا يخلق من عدم أو فراغ بل لابد أن يتشكل في رحم معرفي متعدد الاتجاهات والمناهج.

ومهام يكن فإن تقنية " التناس " هي ممارسة توضح لنا مقدرة المؤلف على التفاعل مع النصوص سواء أكانت له أم لغيره من الكتاب، وهي تدل أيضاً على تسلح القارئ بزد

¹ نورة بنت إبراهيم العنزي: العجائبي في الرواية العربية (نماذج مختارة)، ص 278.

ثقافي ومعرفي، يتسنى من خلاله تحسس العناصر الغائبة واستحضارها، ولا بد أن " يمتلك ذائقة جمالية ومرجعية ثقافية واسعة¹، تؤهله للدخول إلى عالم النص.

ومما تجدر الإشارة إليه، أن هدفنا السعي إلى الاستفادة من التناص كأداة منهجية إجرائية، لأن موضوعنا لا يتطلب التعريفات العديدة والمتباينة للمصطلح أو البحث في جذور نشأته، بقدر ما يتطلب التساؤل لأي شيء يستعمل التناص، وكيفية استدعائه عجائبا، إنه كسر لمنطق اللغة المنطقية، كسر يحقق الدهشة والتردد في التلقي.

وللتناص أيضا دوره المعبر عن مكونات العجائية، إنه وسيلة تعبير عن زوايا الدهشة والتردد في النفس، لا تقوى اللغة العادية عن الإفصاح عنه.

إن إرتباط العجائية مع التناص، واستحضاره، إنما يهدف إلى إمكانية تجاوز كل ماهو محسوس /مألوف، وخلخلة للبنية المنطقية، فهو ليس إلا تكريسا لحال التشكيل الموظف بالدهشة.

وأيا كان الجوهر الذي يقوم عليه التناص، فإنه يرتبط بالمغزى المثير، الذي تزيد العجائية التعبير عنه، بحيث تفتح على بني أكثر اتساعا، موظفة بما يثير الدهشة والإنفعال.

إذا انتقلنا إلى لغة (طشاري) نجد أنها تتجاذبها أكثر من مرجعية وهذا يظهر من خلال اعتمادها على مستنسخات تناسية عديدة، كالمستنسخ الديني والمستنسخ الأدبي، كما يراد من هذا التناص التعالقي محاوره الحاضر على أساس الماضي لأخذ العبر والدروس، فنجد تعالقات نصية داخل الرواية مع القرآن الكريم والحديث الشريف والشعر، أما النماذج التناسية فهي على النحو التالي: " من آمن بي وإن مات مسيحيا " ² نلاحظ أن الكاتبة

¹ جمال مبارك: التناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة، الجزائر، دط، 2003، ص 152.

² إنعام كجه جي، طشاري، ص 109.

كانت تقدس المسيح حتى ولو كان فيها خروج عن الفائدة المرجوة من الكتب (السموية) وبما أننا نحن مسلمين مؤمنين بالدين الإسلامي تتعلق بوحدة الله ونبيه محمد صلى الله عليه وسلم فنلاحظ وجود مقارنة وهو تعلق الشخص بالمسيح ونحن تعلقنا بالله ورسوله لقوله تعالى: >> (16) لَقَدْ كَفَرَ الَّذِينَ قَالُوا إِنَّ اللَّهَ هُوَ الْمَسِيحُ ابْنُ مَرْيَمَ قُلْ فَمَنْ يَمْلِكُ مِنَ اللَّهِ شَيْئًا إِنْ أَرَادَ أَنْ يُهْلِكَ الْمَسِيحَ ابْنَ مَرْيَمَ وَأُمَّهُ وَفِي الْأَرْضِ جَمِيعًا وَلِلَّهِ مُلْكُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا يَخْلُقُ مَا يَشَاءُ وَاللَّهُ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ (17) <<¹.

وكما نلتمس أو نتوسع في افتتاح دلالات أخرى أن الملك لله ولا يزاحمه فيه أحد كما قال تعالى: >> قُلْ لِّمَنْ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ ۖ قُلْ لِلَّهِ ۖ كَتَبَ عَلَىٰ نَفْسِهِ الرَّحْمَةَ ۚ لِيَجْمَعَنَّكُمْ إِلَىٰ يَوْمِ الْقِيَامَةِ لَا رَيْبَ فِيهِ ۚ الَّذِينَ خَسِرُوا أَنْفُسَهُمْ فَهُمْ لَا يُؤْمِنُونَ (12) << الأنعام² ، كما نحن مسلمين نؤمن بعيسى عليه السلام ولكننا من خلال التحريفات التي أصابت ولحقت بالإنجيل فخرجت عن النص الإلهي ولذلك نجد فيه كما قال تعالى فبدلوا وغيروا فيه لقوله تعالى: >> (44) إِذْ قَالَتِ الْمَلَائِكَةُ يَا مَرْيَمُ إِنَّ اللَّهَ يُبَشِّرُكِ بِكَلِمَةٍ مِنْهُ اسْمُهُ الْمَسِيحُ عِيسَى ابْنُ مَرْيَمَ وَجِيهًا فِي الدُّنْيَا وَالْآخِرَةِ وَمِنَ الْمُقَرَّبِينَ (45) <<³ آل عمران آية 45.

ولدينا نموذج ثاني " يبدوا وكأنه في ورطة وجودية "⁴ فقد انطلقت الوجودية في هذا التعالق عن المفكرين والفلاسفة وبدأت تبحث في المبحث الواحد وهو في أصل وجود الله ثم تعدت الأفكار وتشعبت، هل هم الذين اكتشفوا وجود الله بعلمهم وأفكارهم ودراساتهم وتأملهم أم أن الله هو الذي عرف بنفسه من خلال كتبه ورسله وملائكه.

¹ سورة المائدة، آية 17.

² سورة الأنعام، آية 12.

³ سورة آل عمران، آية 45.

⁴ إنعام كجه جي، طشاري، ص 20.

كما لا يخفى تخصيص الأرض العربية أنها أرض لمهبط الأنبياء جميعا دون استثناء وبعد ذلك اختار الله لغتهم العربية في ختم رسالته السماوية، وهي القرآن، قال تعالى : >> بِلِسَانٍ عَرَبِيٍّ مُبِينٍ <<¹ سورة الشعراء آية 26.

ثم توسعت الوجودية إلى الإبداع والادب وجميع الفنون بعد ظهور منهج وترسيمه كأحد السبل في الدراسات الأسلوبية والبنوية والتفكيكية وغيرها وبدون أن ننسى الشكلائية التي يتزعمها " نعوم تشومسكي "، والملاحظ هنا أن الأدبية مطلعة على الثقافات الأخرى والحضارات سواء كانت في القديم أو العصر الحديث والمعاصر، فإن تجربتها بدأت من خلال حدوث مقارنة واسقاط بحالة العراق في السابق أينما كان يزهر بالطمأنينة والهدوء والمحافظة على وحدة التراب ووحدة القرار.

وفجأة تغير كل شيء وتبدل وكثرت الاتجاهات والطوائف والاعتقادات مما سلط وصنع نمط معيشي جديد.

وبالرجوع إلى الوجودية والتي تمثلت في العالم الفرنسي الشهير والفيلسوف " جون بول سارتر " أي أعطى بداية بذور أو جذور كيفية البحث في هذا الوجود بنظرة غريبة فرنكفونية وكما قال ديكارت عالم الاجتماع " أنا أفكر أنا موجود " وهذا نجده في العصر المعاصر والحديث كما قال الشاعر:

كن جميلا ترى الوجود جميلا، والوجود الخالق دلت عليه آيات كثيرة من القرآن الكريم ومنها قوله تعالى : >> (32) يَا مَعْشَرَ الْجِنَّ وَالْإِنْسِ إِنِ اسْتَطَعْتُمْ أَنْ تَنْفُتُوا مِنْ أَفْطَارِ السَّمَوَاتِ وَالْأَرْضِ فَانْفُتُوا لَا تَنْفُتُوا إِلَّا بِسُلْطَانٍ (33)² الرحمان آية 33 ، ومنه نرى أن علاقة الإنسان بعالم الأشياء من زاويتين أو نظريتين وهما علاقة اعتبارية وطبيعية، ومن خلال

¹ سورة الشعراء، آية 26.

² سورة الرحمان، آية 33.

هذا نجد الكاتبة قامت بتشبيه وأخذ تناص نصي لغوي من خلال ما كان ماثوث في الكتب والمعاجم العربية عامة والعراقية خاصة من خلال مدارسها اللغوية النحوية الشهيرة مثل المدرسة البصرية والمدرسة الكوفية والمدرسة البغدادية التي اهتمت بالنظر والتدقيق وحفظ المخزون اللغوي والأدبي والإبداعي العربي الذي يضرب في جذور التاريخ، ولقد رصدت لنا هذه الكتب واقع العراق من حيث الاستقرار السياسي والعلمي والمعرفي من خلال تمثله في منارة للعلم، وهذا الاستقرار ولد في الدولة العباسية مناظرات أدبية ولغوية شهيرة تدل على الواقع الذي كان فيه المستوى وراقي واهتمام بالدرس اللساني والعمل على تطويره. ومثالنا على ذلك المناظرة الشهيرة بين المدرستين النحويتين البصرية والذي يتزعمها " سبوية " والمدرسة الكوفية التي يتزعمها " الكسائي "، وهذه المناظرة نجدها مدونة في كتاب " الإنصاف في مسائل الخلاف " لمؤلفه " محمد أبي بركات الأنباري " وهو صاحب ومكتشف جدلية الإعراب وهذه المناظرة كانت ما بين الكسائي وسبويه في مسألة النصب ونجدها في كتابه مقسم إلى مسائل وهذه المسألة نجده مرقمة تحت المسألة رقم 99 وتسمى القضية الزنبورية.

ومن خلال الموازنة بهذا الرقي الذي تكلمنا عليه والهناء نجد اليوم الإنسان لا يأمن على ماله ونفسه من خلال الفوضى وانقطاع التيار الذي يعطل العلاقة الاعتبارية فلا تستطيع إشارات المرور أن تشتعل والتيار منقطع وغيرها من الاختلالات الكثيرة.

أما النموذج الثالث في " من يغض بصره امامها... " ¹ فهذا تناصي دلالي، في أن ظروف الحياة المزرية وتغلباتها أنتجت لنا تقبل وتعايش مع هذا الوضع الجديد كما يقال المثل: " أخاك مجير لا بطل "، والغنسان بطبعه مسالم وأمله كبير في الله تعالى أن يرفع عليه هذا الغبت والهوان الذي ألم به، وهذا مما يحتم عليه أن يعتمد على أسلافنا في التعامل

¹ إنعام كجه جي، طشارى، ص 250.

مع هذا الوضع كما قال جرير : >> فغض البصر إنك من نمير * فما بالغت كعب ولا كلاب <<¹.

كما هو معلوم أن الغض هو الترك، كما يقول العرب غض فلان قدره أي نقص، وقوله تعالى: >> (29) قُلْ لِلْمُؤْمِنِينَ يَغُضُّوا مِنْ أَبْصَارِهِمْ <<²، ومنه هنا نستنتج أن هناك تداخل في النصين أو الوضعين القديم المستقر والحديث المضطرب، هذا الوضع خلف رجاء عند الكاتبة أن يعود إلى سابق عهده وهو الثبات، ويتضح ذلك جليا من خلال اعتماد الكاتبة على الموازنة النصية القديمة الحديثة.

ومثال آخر وليس أخير " تفرك لوحة المفاتيح فيخرج العراق ماردا جبارا من فانوس ألف ليلة وليلة³، كما هو مذكور هذا التناص من خلال مصطلح المارد الذي نجده ضارب بقوة في الروايات القديمة والأشهر " ألف ليلة وليلة"، الذي كان فيها المارد ممثلا وفي رواية " طشاري" كان مشبها، وكما هو معلوم هذا الربط يعتبر تناص إشاري وذلك من أهمية الصورة المرصودة التي اعتمد عليها من رواية (ألف ليلة وليلة) التي تعتبر من أهم الروايات العالمية التي حققت سبق في النسيج الفكري الأسطوري، وذلك من نقله من العالم التخيلي والشعوري إلى العالم الحسي الموجود المتمثل في إجراء مسرحيات وفلكلوريات وبصفة عامة جميع أدوار التمثيل.

وقد استطاعت الكاتبة العراقي التوفيق من استقلال هذا الميراث الفني الإبداعي وإعادة بعثه في شكل قوالب نصية جيدة الربط، عميقة الفكرة، وكل ذلك مرده إلى تأثير وتفاعل القارئ، كما يعرف في النقد (مقصدية القارئ أو نظرية التلقي) وهذا الإتجاه الذي تبنته صاحبة الرواية لم يكن وليدا الصدفة الكاملة وإنما وجد من خلال آليات مواضع اهتمام

¹ جرير ابن عطية الخطفي (الديوان)، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د ط (1406هـ - 1986م).

² سورة النور، الآية 30.

³ إنعام كجه جي، طشاري، ص 240.

ورصد وتتبع للظاهرة اللغوية على ازمدة مختلفة عن طريق العلماء العرب في العصر القديم وخير مثال على ذلك الحكم بين نصين التي كان يقوم بها ابن رشيق من حيث تقييمه للنصوص بين الكتاب من خلال النظر إلى أيهما أعمق وأجدى للمعنى من خلال آلية الربط والنسج والحكم والصدق في الحكم حتى ولو كانت الغلبة للمتأخرين.

قال الدكتور مفتاح " فالتناص إذن للشاعر بمثابة الهواء والهواء والزمان والمكان للإنسان فلا حياة له بدونهما ولا عيشة له خارجهما ".

وتمثلت الإشارة في إحداث صورة إشارية والمتمثلة في المارد الذي يهدف إلى رسم صورة تتمثل في السرعة والقوة والحضور الدائم من حيث الطلب، وهذا عبارة عن أمل مقابل الألم الذي يعتصر فيه الشعب العراقي الحاضر، وكما قالت الروائية بإنطفاء كل الأضواء المساعدة على تنظيم الحياة وافتكاك الفوضى لمجرى الامور.

يعتبر الأسلوب من أهم الطرق المؤدية للمعنى المتلقي وذلك من أجل توصيل أفكار وعبارات الكاتب، ونجده يتنوع على حسب طبيعة كل كاتب وثقافته البيئية والدينية والاجتماعية ومدى سعة اطلاعه وبحثه في كافة مجالات البحث الأدبي واللغوي وكما لاحظناه أن الروائية استحضرت هنا محاكاة التناص الأسلوبى من خلال قولها: " تقدرون وتضحك الأقدار " ¹ ونجد هذا الأسلوب مقتبس من النص القرآني من خلال تعبير الله عز وجل عن القضاء والقدر وتقدير الأمور التي تعتبر من علم الغيب أي مستورة ومحجوبة عنه لا يفقه فيها شيئاً، بل هو يتخذ الأسباب والتوفيق والنصرة من عند الله عز وجل، لقوله تعالى: >> (215) كُتِبَ عَلَيْكُمُ الْقِتَالُ وَهُوَ كُرْهُ لَكُمْ وَعَسَى أَنْ تَكْرَهُوا شَيْئاً وَهُوَ خَيْرٌ لَكُمْ وَعَسَى أَنْ تُحِبُّوا شَيْئاً وَهُوَ شَرٌّ لَكُمْ وَاللَّهُ يَعْلَمُ وَأَنْتُمْ لَا تَعْلَمُونَ (216) << ²، أن مدركات

¹ إنعام كجه جي، طشارى، ص33.

² سورة البقرة، آية 216، رواية ورش.

الأمر ولطائفها و شديدها كلها بين أصابع الرحمان لا يملك الإنسان شيء في ذلك إلا الخضوع والانقياد والإيمان والمطلق لكل ماجاء به الله.

ويقول أبو الطيب المتنبي: تجري الرياح بما لا تشتهي السفن¹، ونلتمس دقة هذا البيت ومعانيه الكثيرة الذي أصبح مضرباً للأمثال تتناقله الناس عبر العصور.

إن في تمثيل مقوله الكاتبة " تقدرون وتضحك الأقدار " كان تعالق نصي من القرآن الكريم الذي وضح سبل الإتكال والسعي والنتيجة على الله.

وكذلك قالت الكاتبة في موضع مشابه " الخير في ما اختاره الله " ²، فهي مأخوذة بأن الإنسان لا يستطيع التفريق بين ربحه وخسارته ولا فائدته ولا مضرته ولا يستطيع أن يضرب موعداً ويكون صادقاً فيه لأنه قد يأتي الموعد ويكون الشخص قد ذهب، كما يقول الشاعر طرفة ابن العبد في معلقته الشهيرة:

ستبدي لك الأيام ما كنت جاهله ويأتيك بالأخبار بما لم تزود³.

وهذا البيت قيل في الجاهلية ولكن نجد أن القرآن احتفظ بمعناه في قوله تعالى : >> (22) وَلَا تَقُولَنَّ لِشَيْءٍ إِنِّي فَاعِلٌ ذَلِكَ غَدًا (23) إِلَّا أَنْ يَشَاءَ اللَّهُ وَادْكُرْ رَبَّكَ إِذَا نَسِيتَ وَقُلْ عَسَى أَنْ يَهْدِيَنِي رَبِّي لِأَقْرَبَ مِنْ هَذَا رَشَدًا (24)<<⁴ آية 23، 24 سورة الكهف.

¹ أبو الطيب المتنبي (الديوان)، دار بيروت للطباعة والنشر، د ط، 1932م.

² إنعام كجه جي، طشارى، ص33.

³ ديوان طرفة ابن العبد.

⁴ سورة الكهف، آية 23، 24، رواية ورش.

الخاتمة

الخاتمة

للعجائبي أهمية وحضور في النتاج الروائي العربي، يكشف عن اشتغال هذا المنتج من الأدب على المخيلة الواسعة، التي تنبثق من تلاحمها مع الديني والتاريخي والأسطوري والموروث الخرافي والشعبي، وكل ما يقود إلى التعرف على التجربة الجمالية للعجائبي في الرواية العربية، والهوية القصصية له، التي تلتفها أكثر من مرجعية، كما يكشف هذا الحضور على قدرة الكاتب العربي على الابداع، بإنتاج وطرح نماذج لوضعيات هذا اللون من الأدب، وتشكلاته المختلفة داخل نسيج الرواية، الذي هي بلا شك تؤثر في حبكة هذا النسيج، وتأخذ مكانتها الأولى داخل هذه الحبكة.

وقد شغل العجائبي في الرواية العربية استراتيجية فنية تسعى إلى تقويض المتعارف عليه، وتطمح في مسعاها إلى جعل الكتابة داخل الجنس الروائي بحثاً عن رؤية مستقبلية للحياة والكون، كما تسمح هذه الاستراتيجية بانفتاح الجنس الروائي على التجارب والمعطيات الأدبية والعربية، ورؤيته للآداب الأخرى، ذلك الاطلاع العميق للأديب العربي على تجارب أدبية مختلفة، آتية من آفاق عربية موروثة أو عالمية، كان من أهم الأسباب التي تعينه على فهم أساسيات الكتابة القائمة على سردية التعجب، ومن ثم المغامرة على ممارسته.

وعليه فالروائي العربي يتمتع بسجله السردى من منابع مرجعية مختلفة، تدلل على اتساع ثقافته وقدرته على تشكيل روايته، ووضع عالمها الخاص بها، وفق التصورات التي تتلاءم ورؤيته الفنية، لتقدم انطباعه وتلميحاته لخطوات النفس الإنسانية، ومشكلات الحياة، كما تتراءى في نفسه، أو كما يفسرها له إحساسه، وينقلها لنا قلمه.

وقد برز الاعتناء بالتعجيب داخل السرد الروائي العربي، عند رسم الشخصيات وبناء الشخصيات والمكان والزمان وعبر توظيف اللغة توظيفا خالصا يسمح بتنامي العجائبي من خلالها؛ لإثراء النص وتثمين حيكته.

وعليه الكاتبة عملت على إبراز ما قد وجدته من مضامين تتطوي عليه من حب وإبراز اللون الأدبي داخل نسيج روايتها " طشارى ".

فدراستنا للعجائبي والغرائبي في رواية طشارى، عن تحقيق لمفهومه وحدوده و ماهيته ومحاولين لطرح وعرض بعض المقاربات المتناولة له في الثقافة الغربية، وقد أعاننا تحليل العناصر البنائية للنص على استنباط بنية الحاكية العجائبية عن السرد الروائي العربي، واستخلاص بعض الصور العجائبية في السرد الروائي، التي لا يمكن الجزم بإمكانية حصرها، ذلك أن لكل أديب طريقته الحرة والخاصة في رسم عالم روايته العجيبة، وهي طريقة تختلف داخل الرواية الواحدة، من حيث نسبة تركزها في عنصر دون آخر، ذلك هو قدرة العجائبي على أن يخضع عناصر الرواية لتمثله، حيث يتحلق من جميع هذه العناصر، بحسب درجة التعجيب في الرواية.

وقد ساعد ادماج العجائبي في بنية الرواية التي لها نصيب من الواقعية (طشارى) على إكساب مظهر مفهوم بالحركة والتنقلات لدرجة التأثير القوي في نفس المتلقي ففي مثل ذلك رأينا كيف تبنى الأفكار العجائبية من أشياء موجودة سلفا في عالم الواقع، لكن عندما ندخل إلى قالب الرواية، وجدناها تتخذ صورا مختلفة بحسب درجة التعجيب في النص لتتمكن الرواية من خلال اللون العجائبي من تجاوز محاكاة الواقع، إلى بنائه بعناصر تخيلية ورمزية تمكن المتلقي من التقاط ما وراء قشرة هذا الواقع، بوصف العمل الروائي ليس مرآة صافية تقوم بركس صورة الواقع بكل حيادية، وإنما هو ذاكرة تقوم بتجاوز الواقع لتعيد تأسيسه من جديد وفق آليات مضمرة.

ومن الجدير بالذكر الإشارة إلى نقطة أساسية برزت من دراستنا العناصر العجائبية المكونة للسرد الروائي، أنه يتشكل على لنسيج (الانتقال)، أي حالة البحث التي عاشها البطل، والتقاءها بشخصيات تشاركها في صنع الحدث أو تحريكه وبالتالي فالانتقال أو الرحلة تمثل مرتكز النص الذي من خلاله تشيد الرواية.

وكذلك حالة انتقال وتنوع الشخصيات على اختلاف صورها، وتجسيد الأشياء، وكذلك العنصر الحاوي لكل عناصر السرد ونعني به اللغة، من حيث أن كل هذه التكوينات فضاء لغوي موح، متنوع ومتربط يضيف امتداد دلالي للنية السردية. مع مراعاة مقتض الحال ضمن أولويات التركيب اللغوي في الرواية العجائبية، لأنها بذلك تخلق لغة حية للرواية، يشعر معها القارئ بسريان الحياة في الرواية متمثلا بلغتها، هذا له دوره في تحريك ركود النص من خلال لسان شخصيات الرواية وهي تمارس أفعالها، لأن توظيف اللغة يضيئ الشخصية ويرسمها، ويحقق لها تناغما فنيا، من خلال ذلك يمكن القول بأن اللغة في العجائبي بعدا دلاليا باطنيا مرتبطا بحالة الشخصية.

وكان اعتماد التناص في نص الرواية العجائبية بكيفيات مختلفة، ما يخدم تخصيص النص الجمالي لخلق الفردة السردية والتميز الروائي.

وكذلك لاستمدادها الصور المجازية في النص العجائبي له سماته الفنية والتركيبية لأن استخدام اللغة العجائبية استخداما يؤدي فيه المجاز والصور والاستعارات دورا أساسيا لتكثيف اللغة وتلوينها مما يتلائم وطابع الرواية التقليدي أو التجديدي، وظهور الطابع العجائبي للوصف، ذلك أن البناء من شخصيات ومكان وأزمنة ولغة توصف بمفردات تنتمي إلى معجم العجائبي.

لذا فدراسة بناء رواية " طراشى " من خلال اضطباعها بالعجائبية، تنبه إلى ضرورة رؤية جديدة نقدية، تركز على الشكل وتكرسه، وتتأى عن الدراسات التقليدية في تناول الأعمال الروائية، وغاية هذا أن لا ترجح كفة الاهتمام بالمضمون على حساب الشكل الفني، فالشكل والمضمون يكونان وحدة لا تتفصل، وفهم الأول طريق إلى فهم الثاني.

قائمة المراجع

- القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

أولاً: المصادر.

- إنعام كجه جي، طشاري، دار الجديد، بيروت، ط1، 2013 .

ثانياً: المراجع.

1. أبا علي الحسن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تحقيق: النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي ، القاهرة، ط1 ، ج1:، 1420هـ - 2000م.
2. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، د.ت.
3. أبو العباس محمد بن يزيد، الكامل في اللغة والأدب، ج2، علق عليه أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر، القاهرة، د.ت.
4. أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي السكاكي: مفتاح العلوم، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1420هـ، 2000.
5. أبو الطيب المتنبّي (ديوان)، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د.ط، 1403هـ.
6. أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة، دار ابن الجوزي، القاهرة، ط1، 1431هـ، 2000.
7. الأزهرى، تهذيب اللغة، تحقيق عبد السلام السرحان، مراجعة محمد علي النجار، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، د.ت.
8. أم فورستر: أركان القصة، ترجمة عياد جاد، مراجعة حسن محمود ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ط ، د.ت.
9. ترفتان تودروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بوعلام، دار الكلام الرباط، المغرب، ط1، 1993 .
10. ترفتان تودروف: نقد النقد: ترجمة، سامي السويدان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط2، د.ت.

11. الجاحظ: البيان والتبيين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.
12. الجاحظ: كتاب الحيوان، ج6، مطبعة السنة المحمدية، مصر، 1955.
13. الجرجاني: التعريفات، بيروت، مكتبة لبنان، 1978.
14. جلال الدين محمد بن عبد الرحمان بن عمر بن أحمد بن محمد القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان البديع)، وضع حواشيه ابراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 124هـ، 2003.
15. جمال الدين أبو الفضل محمد بن مكرم بن منظور الافريقي المصري: لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير، محمد أحمد حبيب الله، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة، د.ت.ط.
16. جمالي مبارك: التناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة، الجزائر، دط، 2003.
17. حسين علام، العجائبي في الأدب، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2010.
18. حميد الحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، بيروت، ط3، 2000.
19. حميد بوحبيب: مدخل إلى الأدب الشعبي، مقاربة أنثروبولوجية، دار الحكمة للنشر، الجزائر، د.ط، 2009.
20. جرير بن عطية الخطفي (الديوان)، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د.ط، 1426هـ-1986م .
21. ديوان طرفة ابن العبد.
22. رولان بارت جراحينت، من البذويوة إلى الشعرية، تر: غسان السيد، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، د.ت.

23. زكرياء القزويني، عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، قدمه وحققه، فاروق سعد، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط2، 1997.
24. سعيد مصلوح، حازم القرطاجي ونظرية المحاكاة، والتخيل في الشعر، كلية العلوم الطبيعية، القاهرة، ط1، د. ت.
25. سناء شعلان السرد العجائبي، الغرائبي في الرواية العربية والقصة القصيرة في الأردن، عثمان: وزارة الثقافة، ط11، 2004.
26. سيد قطب: في ظلال القرآن، دار الشروق، المجلد السادس، الجزء 29، بيروت، ط12، 1986.
27. سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية للكتاب، دط، 1984م.
28. شعيب حليفي موافي: في نظرية الأدب، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، ج1، دار المعرفة الجامعية للطباعة والنشر، القاهرة، د. ط، 2005.
29. ضياء الكعبي: السرد العربي القديم، الأنساق الثقافية وإشكالية التأويل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005.
30. عبد الجليل محمد الأزدي، مقدمة العجيب والغريب في إسلام العصر الوسيط، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، يناير 2002.
31. عبد الرحيم الكردي، السرد ومناهج النقد الأدبي، مكتبة الآداب، مصر، د. ط، 2004م.
32. عبد الفتاح الشاذلي، العجيب السحري في المسرح المغربي، مطبعة أنفو برانت، فاس، المغرب، د. ط، 2009.
33. عبد القادر بن سالم: مكونات السرد في النص القصصي الجزائري، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د. ط، 2001.

34. عبد القاهر الجرجاني، كتاب أسرار البلاغة، تحقيق: هريتر، دار المسيرة للصحافة والطباعة والنشر، بيروت، د ط ، 1983.
35. عبد الله الغذامي: القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت.
36. عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، 187-1938، القاهرة، دار المعارف، مصر، د ط، دت.
37. عبد الملك مرتاض: الميثولوجيا عند العرب، دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر - الدار التونسية للتوزيع، تونس، 1989.
38. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، العدد، 24، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.
39. عبد الفتاح كيلوطو : الأدب والغربة، دراسة بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال، المغرب، ط3، 2006.
40. عبد الوكيل: تحليل النص السردي، معارج ابن عربي نموذجاً، الهيئة العامة للكتاب، مصر، د.ط، 1998.
41. عثمان موافي، في نظرية الأدب، من قضايا الشعر والنثر العربي القديم، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، مصر، ط2، 1983.
42. غابريال غارسي ماركيز: رائد الواقعية السحرية، ترجمة وتقديم، عبد الله حمادي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، دت.
43. كرم البستاني، وزخدون، المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، ط26، 1983.
44. كمال يوسف الحاج، في فلسفة اللغة، دار النهار للنشر، ط2، بيروت، 1978.
45. لؤي جليل، عجائبية النثر الحكائي، أدب المعراج والمناقب، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، د ط، 2007.

46. محمد الناصر العجيمي، النقد العربي الحديث ومدارس النقد العربية ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، سوسة، تونس، ط1، 1998.
47. محمد سالم الامين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008.
48. محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط5 ، 1966.
49. مصطفى يعلي، القصص الشعبي بالمغرب، شركة النشر والتوزيع، المدارس، الدار البيضاء، المغرب، دط، 2001.
50. نبيلة إبراهيم، قصص الشعبي من الرومانسية إلى الواقعية ، مكتبة غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، د.ت.
51. نور الدين صدوق، البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1994.
52. نورة بنت ابراهيم العنزي، العجائبي في الادب، منشورات الجامعة الملك سعود، الرياض، د ط، د ت.
53. نورة بنت ابراهيم العنزي، العجائبي في الرواية العربية (نماذج مختارة) ، الرياض، د ط، د ت.

ثالثا: المعاجم والقواميس

54. أبي الحسن أحمد بن فارس بن زكرياء: معجم مقاييس اللغة، الجزء4، مادة عجب، تحقيق وضبط، عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، ط1، (141هـ/1991م).
55. بطرس البستاني، محيط المحيط، قاموس مطول للغة العربية، مكتبة لبنان، طبعة جديدة، بيروت، 1987، اعادة الطبع 1993.

56. جبران مسعود الرائد، معجم لغوي عصري، دار المعلم للملايين، الطبعة الثانية، بيروت، 1967.

57. الفيروز أبادي: القاموس المحيط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط.

58. محمد التويجي: المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 1999.

59. محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس ، مادة عجب، تحقيق كريم مغرباوي مطبعة حكومة الكويت ، الكويت، ج3، د.ط 1486/1967م.

رابعاً: المجلات.

60. إيمان مطر السلطاني: السر وما السرد في الرواية العربية المعاصرة، (رواية الأرض الجوفاء)، لعبد الهادي الفرطوسي، مجلة اللغة العربية وآدابها، العراق، 2010.

61. جميل حمداوي: الرواية العربية الفنتاستيكية، مجلة أدب وفن، مجلة ثقافية إلكترونية متاحة على الشبكة: www.adabwfan.com.

62. الخامسة لعلاوي: الإرهاصات العجائبية في التراث السردى العربى القديم وإشكالية التلقي، مجلة الراوي، ع 18، النادي الأدبي الثقافي، السعودية، 2008.

63. عبد الحميد بدراوي: المكان في العجائبي، ألف ليلة وليلة (حكاية السندباد البحري)، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة خيضر، بسكرة، الجزائر، 2013.

خامسا: الرسائل والأطروحات.

64. الخامسة علاوي: العجائبية في الأدب العربي، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة،

2006-2005.

65. نورة بنت ابراهيم العنزي: العجائبية في الرواية العربية، (نماذج مختارة).

سادسا: المراجع الاجنبية.

66. Aimée Aljdric et d'autres : le petit larousse, Imprimerie castermaw, Nouvelle edition Belgique, 1995.
67. Jednluc Steinmetz : la littérature fantastique, Collection encyclopédique, P.U.F, paris, 1990.
68. Oscar black et Walkvon wartbury : Dictionnaire Etymologique du français, P.U.F, Paris, 1986, p 232.
69. P.G. cotex : conte fantastique Française d'nodier, moupasant, Ed, libraire soséconte, paris, 1951.
70. Paul Robert : le petit Robert, Nouvelle édition, paris, 1987.
71. V.hérie Tritter : le fantastique, Edition Ellipses Marketing S.a, Paris, 2001.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

	كلمة شكر
أ - ج	مقدمة
9-6	مدخل: العجائبي في الرواية العربية
38-11	الفصل الأول: العجائبي والغرائبي مفاهيم منهجية
11	• حدوده وماهيته
16	• الحكاية العجائبية
19	• العجائبي في التراث العربي
23	• مفهوم العجائبي في النقد الأدبي
24	• مفهوم العجائبي في التراث
27	• العجيب والعجائبي في الأدب الحديث
29	• العجائبي في الثقافة الغربية
34	• العجيب والغريب عند تودروف
36	• المقاربات المتناولة للعجائبي
90-40	الفصل الثاني: مظهرات العجائبية وتشكلها السردى في متن رواية "طشارى"
40	• أولا: ملخص الرواية والتعريف بالروائية
43	• ثانيا: عجائبية الشخصيات
53	• ثالثا: عجائبية الأزمنة
58	• رابعا: عجائبية الأمكنة
65	• خامسا: عجائبية اللغة
92	الخاتمة
96	قائمة المصادر والمراجع
	فهرس المحتويات

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

ملخص:

" طشاري " رواية عراقية عربية تنتقل بنا إلى أكثر من مكان ما بين داخل العراق وتأخذنا إلى فرنسا، وكآلة الزمن نسر معها ما بين الماضي والحاضر بمنتهى السلامة وتروي لنا حالة ثلاثة أجيال من نساء العراق ومعاناتهم بالتركيز على معاناة المسيحيين في المجتمع العراقي، تعرض الكاتبة من خلال الرواية حال العراقيين وما يتعرضون له من تشردم العائلة في العراق وانتقالهم ما بين البصرة والديوانية، ومعاناة شعب العراق من الطوائفية، ثم هجرة البعض وخروجهم من العراق ليتركوا وطنهم ويرحلوا.

وتدور الأحداث جميعها في إطار متشابك ما بين الماضي والحاضر، من خلال استخدام تقنية " الفلاش باك " في الحكي، حيث نبدأ الأحداث مع الدكتوراة وردية في باريس، وتبدأ من خلالها في استرجاع الماضي وتذكرت حكايتها وأهلها في العراق، لتذهب بنا في سلاسة بين الحاضر والماضي دون أن يشعر القارئ بالتشتت في الأحداث أو الملل من الرواية.

وفي إطار أحداث الرواية تعمل وردية على الحفاظ على تراث بلدها العراق، بالرغم من تواجدها في فرنسا، بل وتنقل الحكايات العراقية والأماكن إلى فرنسا، من خلال الحفيد " اسكندر " بحيث تصبح هي الرابط بين الثقافة العراقية والجيل الصاعد في الغربية، ويعرف الحفيد الكثير عن بلده من خلالها، رغم عدم زيارته للعراق من قبل، وتبقى الرواية إحدى الأعمال العربية المهمة التي تعبر عن تفرقة العرب بشكل عام، والعراقيين بشكل خاص، وتركز على فكرة الطوائف التي يعاني من الوطن العربي أجمع، في إشارة إلى معاناة أجيال متعددة.

الكلمات المفتاحية: التخيل، الرواية العراقية.

Résumé :

Texte : ‘ ‘ Tachara ‘ ‘ est un roman Irakien mabe pui nous mené a plusieurs endroits de hIrok jusopia la france. la manatrice nous déplace du passé vers le future en tout sureté et nous raconte la situation de trois générations de femmes Irakiennes, et en particulier leurs souffrances avec les chrétiens dans une même société.

L’écrivaine présente a travers son histoire, la situation des Irakiens et ce qu’ils ont subi, ainsi que les familles sans obri et leurs déplacements entre El Basver et El Diwanyou, et la souffrance du peuple du sectarisme, ce qui a mené a l’migration de certains citoyens et même Il ya ceux qui ont délaissé leur parti.

Les événements tourne autour le passé et le future a travers l’utilisation ou l’emploi du Feet back en racontant qu’and elle commence avec docteur Wardya a paris, et elle commence a se rappeler de son passé et de son famille en IRAK.

Elle nous place entre le présent et le passé sans imphéjueu le lecteur en dispartion on dans l’ennin en lisant.

Et dans le cadre d’événements, Wardyou se concentre beaucoup plus dans son histoire a loi préservation du patrimoine en IRAK, malgré son absence de son pays et son présence en france.

Elle déplace son roman a travers son neveu ESKANDER a ce qu’elle devient le lien entre la culture Irakienne et la nouvelle génération ascendante dans l’aliénation- sou neveu connaît beaucoup d’informations sur son pays a travers elle Bien qu’ils n’o jamais été en IRAK- ce roman reste un chef d’œuvre et l’une des travaux particuliers dans le monde ordre qui présente en somme la dispensions des ordres et en particulier des Irakiens- et elle se concentre beaucoup plus sur l’idée du sectarisme dans le monde arabe et même avec les nouvelles générations et loi souffrance du peuple de cette situation affreuse.

Mots-clés: Imaginaire, Roman Irakien.