وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي
رقم: L15/280

ميدان: اللغة والأدب العربي
فرع: دراسات أدبية
تخصص: أدب عربي حديث

مذكرة مكملة مقدمة لنيل شهادة الماستر أكاديمي

إعـداد الطالب:
عبد الله ونوغي

تحت عنوان

البعد العجائبي في رواية فرانكشتاين في بغداد لأحمد سعداوي

تاريخ المناقشة: 2017/05/25

لجنة المناقشة:

-أ.حمادي نادية	جامعة محمد بوضياف بالمسيلة	رئيسا
-د.خالد شبلي	جامعة محمد بوضياف بالمسيلة	مشرفا ومقررا
-أ.غجاتي أسماء	جامعة محمد بوضياف بالمسيلة	ممتحنا

السنة الجامعية: 2016-2017

شكر وتقدير

الشكر لله أولا على توفيقه لي في إنجاز هذا البحث ثم أتقدم بخالص شكري وعظيم امتناني لأستاذي المشرف شبلي خالد، لما بذله معي من صبر وجهد في قراءة فصول الرسالة وإبداء آرائه السديدة بشأنها طوال مسيرة إنجازها

كما أتقدَّم بجزيل الشكر لأعضاء لجنة المناقشة على تفضلهم بقبول مناقشة رسالتي.

كما أتوجه بشكري لأساتذة جامعة المسيلة كلية الآداب واللغات قسم اللغة العربية وأخص بالذكر الأستاذة غجاتي أسماء التي ساعدتني كثيرا طوال مدة إنجاز هذا البحث والأستاذة عريوة سعاد، وللعاملين بمكتبة الإحسان على تعاونهم معي.

مقدمة

مقدمة:

نزع بعض الكتاب العرب إلى تجديد الرواية العربية وتحديثها بتحطيم القواعد الفنية وتشكيل صيغ جديدة، تقوم على هدم بنية الحكاية، وتفتيت معناها بتدمير المبنى التقليدي للمحكي وتحرر من قيود الكلاسيكية القديمة.

لقد وصلت الرواية العربية المعاصرة -بعد مراحل كثيرة ومكابدات طويلة- إلى تبنّي تقنية سردية جديدة سميت بالعجائبي، تنقلب هذه التقنية على الأطر الثابتة، وتكسر منها منطقها السكوني الرتيب، ليتجسدّ بشكل حضور كتابيّ مختلف؛ ومتعدّد الإيحاءات، لا نهائي القراءات يستدعى كثيرًا من التأويلات والتفسيرات، ويحفل ببعد انفتاحيّ عميق، يستثير دهشة المتلقي، وفضوله، ويوقظ في ذهنه كثيرًا من الأسئلة والإشكالات.

إن العجائبي بالرغم من اختلاف في اعتباره جنساً أو أسلوباً وتقنية يعد أهم بديل لجأت إليه الرواية فاقترانه بالتخييل والغرابة والإثارة شدّ إليه الأقلام الروائية التي أثارت الممارسة الحديثة في الكتابات السردية، في محاولة لتكسير الواقع وتمرير الرسائل والانتقادات على المستوى الاجتماعي و السياسي، من خلال الرمز والإيحاء وليس ذالك هروباً من العالم الواقعي فحسب أو تصويره بأفضل صورة، بل لكشف مألوفيته وزيفيه من خلال الإيغال في فضاءات المتخّيل وانطلاقاً مما يشكله العجيب باعتباره مكونا من مكونات هذا الواقع.

وقد انصب اختياري على فن الرواية لما فيها من عمق وتشويق، مسلطاً الضوء على رواية فرانكشتاين في بغداد للروائي العراقي أحمد سعداوي، حيث جاء بحثي موسوماً بـــ: البعد العجائبي في رواية فرانكشتاين في بغداد لأحمد سعداوي.

وإن اختياري لهذا الموضوع الشيق يأتي من رغبتي في الاطلاع على هذا النوع الجديد من السرد، ومحاولة إبراز البعد العجائبي وتجلياته في الرواية العربية.

وكأيّ بحث يتطلب قبل الولوج فيه، طرح عدة تساؤلات ارتأيت أن تكون إشكالية هذا الموضوع في:

ماهية العجائبي وأشكاله؟ وما هي تجلياته في السرد الروائي والقصصي عامة وفي رواية فرانكشتاين في بغداد خاصة؟ وما هي غايات توظيفه واستثماره في الكتابة الروائية؟

ولتحقيق هذه الدراسة اخترت أن أسلك طريق المدرسة البنيوية (السرديات البنيوية) مادمت سأدخل هذا النص مدخلاً سردياً، هذا لا يعني التقيد التام بكل ما جاءت به هذه المدرسة، ولكن يمكن أن أستثمر كل آلية تساعدني للإحاطة بجانب من جوانب هذا البحث.

ويتكون البحث من مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة، حيث اختص الفصل الأول بماهية العجائبي وحدوده عند كل من العرب والغرب، بينما تطرقت في المبحث الثاني إلى أشكال العجائبي ووظائفه.

وتضمن الفصل الثاني في المبحث الأول منه الروافد الأولى للعجائبي،لأنتقل في المبحث الثاني للكشف عن تجليات السرد العجائبي في السرد الروائي والقصصي.

بينما كان الفصل الثالث من هذا البحث تطبيقيا، حيث تتبعت تجليات العجائبي في البنية السردية لرواية "فرانكشتاين في بغداد لأحمد سعداوي". وأنهيت البحث بخاتمة جمعت فيها النتائج التي حققتها الدراسة.

وبكل تأكيد أن لهذا البحث مرجعياته المعرفية التي إستقتها من المصادر والمراجع أذكر أبرزها:

كتاب "مدخل إلى الأدب العجائبي" لصاحبه تزفيتن تودوروف، و كتاب "شعرية الرواية الفانتاستيكية" لشعيب حليفي، وقد استعنت كذلك بكتاب العجائبية في أدب الرحلات لصاحبته الخامسة علاوي، وكتاب السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن.

واعترضت سبيلي وأنا أنجز هذا البحث مجموعة من الصعوبات نذكر منها: صعوبة تحديد المصطلح (العجائبي) لتداخله مع المصطلحات أخرى، وقلة الدراسات السابقة في الموضوع نظرا لحداثته باستثناء القليل منها.

وفي الأخير أحمد الله تعالى الذي وفقني لهذا، وأتوجه بالشكر الجزيل وخالص التقدير لأستاذي المشرف: "شبلي خالد" الذي لم يبخل بتوجيهاته ونصائحه حتى استوفيت بحثي، وإلى كل من قدم لي يد العون والمساعدة.

الفصل الأول

العجائبي (مفاهيمه، أشكاله، موضوعاته)

أولا: العجائبي (مفاهيمه اللغوية، تحديداته الاصطلاحية)

1- العجائبي في المعاجم اللغوية

أ- عند العرب

ب- عند الغرب

2- التحديد الاصطلاحي للعجائبي

أ- عند العرب

ب- عند الغرب

3- المصطلحات القريبة من العجائبي

ثانيا: العجائبي (أشكاله، وظائفه)

1- أشكال العجائبي

أ- العجائبي المبالغ فيه

ب- العجائبي الدخيل

ج- العجائبي الأداتي

د- العجائبي العلمي.

2- وظائف العجائبي.

أولا: العجائبي (مفاهيمه اللغوية، تحديداته الاصطلاحية)

1- العجائبي في المعاجم اللغوية:

قبل الولوج في موضوع الدراسة الأساسي لابدّ من الوقوف أولا عند التحديد المعجمي لهذه الكلمة (عجائبي)، في بعض المعاجم العربية وبعض المعاجم الغربية، من أجل الوقوف على معناها ولتحديدها بدقة.

أ- عند العرب:

إن العجائبي نسبة إلى العجائب، والعجائب جمع عجيبة، وهي مشتقة من الفعل الثلاثي "عجب"، وقد ربط ابن منظور تحقيقها بقلة اعتيادية الأمر «العجب، والعجب إنكار ما يرد عليك لقِلة اعتياده، أصل العجب في اللغة أن الإنسان إذا رأى ما ينكره ويقلّ مثله قال: قد عجبتُ من كذا، والعَجبُ النظر إلى الشيء غير المألوف ولا معتاد، وقصةٌ عجب وشيء معجب إذا كان حسناً جداً، والتعجب أن ترى الشيء يعجبك تظنّ أنك لم تر مثله، أعجبه الأمر سرَّه»[1].

فالعجب بهذا يرتكز إلى نقيض المألوف الذي يحدثه التعود، فقلة الاعتياد تخلق حالة من الالتباس القائم على الحيرة والتردد المولدين لدهشة.

ولقد أشار الزبيدي إلى أنه ما "أستكبر واستعظم"[2] من الأمور نادرة الحدوث التي تثير في نفس الإنسان الدهشة والاستغراب.

ولقد وردت لفظة "عجيب" في القرآن الكريم مرتين:

---

[1] - أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، مج: 4، ج 32، (دط)، مادة (عجب)، ص 2811.

[2] - محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، تح: علي هلالي، مطبعة حكومة الكويت، ج2، الكويت، (ط2)، 1987، (مادة عجب) ص 207.

مرة في قوله تعالى: ﴿ **قَالَتْ يَا وَيْلَتَى أَأَلِدُ وَأَنَاْ عَجُوزٌ وَهَـذَا بَعْلِي شَيْخًا إِنَّ هَـذَا لَشَيْءٌ عَجِيبٌ**﴾ سورة هود، الآية 07، ومرة أخرى في قوله تعالى:﴿ **بَلْ عَجِبُوا أَن جَاءهُمْ مُنذِرٌ مِّنْهُمْ فَقَالَ الْكَافِرُونَ هَذَا شَيْءٌ عَجِيبٌ**﴾ سورة ق، الآية 02.

إن لفظة "عجيب" التي وردت في القرآن مرتين بهذا الجذر تحمل دلالة الدهشة والحيرة والاستعجاب «من أمر ليس من طبيعته أن يقع، كما قالت امرأة عمران أن تلد في هذا العمر وبعلها شيخ، فهذا أمر خارج عن العادة (المألوف). وهو خرق لسنين الطبيعة البشرية، وكذلك تحمل الآية الثانية نفس الحيرة والدهشة من طرف الكافرين الذين لا يصدقون أن يبعث الله بشرا نبيا ورسولا، فهذا خارج عن المألوف الذي لم يحدث عند العرب»[1].

أمّا في معجم "تاج العروس" الزبيدي نجد «التعاجيب: العجائب لا واحد لها من لفظها (...) ويقال رجل تعجابة بالكسر أي ذو أعاجيب، وهي جمع أعجوبة»[2].

وبالرجوع ثانية للاستعمال القرآني لمادة "عجب" نجد أنها وردت بصيغة أخرى "عجاب" في قوله تعالى: ﴿**أَجَعَلَ الآلِهَةَ إِلَهًا وَاحِدًا إِنَّ هَذَا لَشَيْءٌ عُجَابٌ**﴾ سورة ص، الآية 05، ومعنى هذا أن لفظة "عجاب" التي وردت في القرآن الكريم جاءت أكثر عجبا من لفظة "عجيب" التي وردت في المعاجم العربية.

لقد جعل الخليل صاحب العين «بين العجيب والعجاب فرقا، أما العجيب فالعجب يكون مثله، وأما العجاب فالذي تجاوز حدّ العجب»[3].

---

[1] - نجاح منصوري: سحر العجائبي في رواية وراء السراب... قليلا، مجلة المخبر، العدد الثامن، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة خيضر، بسكرة، الجزائر، 2012، ص 144.

[2] - محمد مرتضى الحسيني: تاج العروس من جواهر القاموس، (مادة عجب)، ص 207-208.

[3] - توفيق فهد، جاك لوكوف، محمد أركون: العجيب والغريب في إسلام العصر الوسيط، تر: عبد الجليل بن محمد الأزدي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2002، ص 06.

نلاحظ من التعريفات السابقة أن المعاجم العربية القديمة وقفت عند هذا المفهوم بمعنى واحد، وإن اختلفت في الكلمات المستعملة، فلم تخرج هذه التعريفات عن معنى الإنكار والدهشة والحيرة والاستغراب والاستعجاب... وغيرها من المعاني.

أما في المعاجم الحديثة فنذكر ما ورد في معجم "المحيط" لبطرس البستاني أن "العجب" «إنكار ما يرد عليك واستطرافه، وروعة تعتري الإنسان عند استعظام الشيء (...)، والتعجب: انفعال نفسي عما خفيّ سببه»[1].

في حين يرى صاحب "المنجد في اللّغة والإعلام" أن «العجب إنكار ما يرد عليك العجب (ج) أعجاب: انفعال نفسي يعتري الإنسان عند استعظامه أو استطرافه، أو إنكاره ما يرد عليه».[2]

ومنه فالمعاجم الحديثة لا يختلف مفهومها للعجيب عن المعاجم القديمة كثيرا وما يميزها حصر مفهوم "العجيب" في نطاق الانفعالات النفسية، وما تحدثه الظواهر الخارجة عن المألوف من تأثيرات نفسية مختلفة في المتلقي.

ب- عند الغرب:

قبل التعرض إلى أهم المعاجم الأجنبية التي تطرقت لمفهوم "العجائبي"، فإن علينا تتبع بدايات هذا المصطلح في اللغات الأجنبية، وفي هذا السياق نجد القواميس التاريخية للغة الفرنسية «أن أصل كلمة العجائبي (Fantastique) يعود للمفردة اللاّتينية (Phantasticus) المأخوذة بدورها عن الإغريقية (Phantastikos) التي تخص المتخيلة، وتعني في القرن السادس عشر كلّ ما هو "شارد الذهن" وأخرق وخارق، ثم خيالي،

[1] - بطرس البستاني: محيط المحيط (قاموس مطول للغة العربية)، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، (دط)، 1977، ص576.

[2] - كرم البستاني وآخرون: المنجد في اللغة والإعلام، دار المشرق، لبنان، ط 29، (دت)، ص 488 (مادة عجب).

وكذلك نجد في قاموس لغة القرن السابع عشر أن العجائبي يعني كل ما يقع خارج الواقع، وكل ما هو مستبعد وشاذ وخارق».[1]

وترى الباحثة الخامسة علاوي في كتابها (العجائبية في أدب الرحلات) أن معنى العجيب لا يخرج عن إحدى الدلالتين:

«1-ما يبعد عن مجرى العادي المألوف للأشياء فيبدو معجزا، فوق طبيعي.

2- تدخل وسائط وأشخاص فوق طبيعيين (sur natuerls) في الآثار الأدبية، هذا معناها في المعاجم الأحادية اللغة، أما معناها في معاجم الثنائية اللغة فلا تخرج عن كونها المرادف للدهشة تارة، وللخارق الخارج عن العادة تارة أخرى».[2]

إن كل هذه التسميات التي سبق ذكرها في التعريفات توحي لنا أن العجائبي نابع من المخيلة، وخرق لكل ما هو واقعي ومعقول.

أمّا إذا عرجنا على المعاجم المعاصرة فإننا نسجل مدلولات جديدة للمصطلح، فإذ ما تصفحنا قاموس "لاروس الصغير" (Le petit Larousse) فإننا نجده يؤكد بدوره أن العجيب «الذي لا يفهم طبيعيا وهو عالم ما فوق طبيعي».[3]

ويسير معجم "روبار الصغير" (Le petit Robert) السير نفسه أثناء البحث عن مفهوم العجيب، «فالعجيب هو الذي لا يفهم طبيعيا، وهو عالم ما فوق الطبيعي»[4].

[1] - بهاء بن نوارة: العجائبية في الرواية العربية المعاصرة، مقاربة موضوعاتية تحليلية، رسالة لنيل شهادة الدكتوراه، إشراف الطيب بودربالة، كلية الآداب واللغات جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2012-2013، ص 09-10.

[2] - علاوي الخامسة: العجائبية في أدب الرحلات "رحلة ابن فضلان نموذجا"، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، (دط)، 2005-2006، ص 30-31.

[3] - *Aimée Aljanic et d'autres: Le petit Larousse, Imprimerie casterman, Nouvelle édition Belgique, 1995, P:649.*

[4] - *pau/ Robert: Le petit Robert, Nouvelle édition, paris, 1987; P:1186.*

في حين نجد في القاموس الموسوعي (Dictionnaire Encyclopédique Quillet) «أن كل عجيب هو ما يبعد عن ساحة المألوف للأشياء (...) وأدبيا توجده وسائط فوق طبيعية مثل: آلهة الأساطير، الشياطين، الملائكة وعالم الجن...»[1].

إن العجيب في المعاجم الأجنبية يكمن في الأشياء فوق الطبيعية التي يصعب إيجاد تفسير لها في عالم المألوف، فالعجيب إذن يكون مصحوبا بالدهشة والحيرة ما جعل كل شيء خارق للعادة والطبيعة وكل هذه الظواهر المصاحبة تؤثر على نفسية المتلقي.

2- التحديد الاصطلاحي للعجائبي:

أ- عند العرب:

إن أول ملاحظة يمكن تسجيلها في هذا الصدد اختلاف كبير، وتباين شديد بين الدارسين العرب حول تكوين المصطلح، فالنقاد العرب لم يخرجوا في تعريفهم للعجائبي عما جاء به "تودوروف" لكن بتسميات مختلفة، الأمر الذي جعل استخدام المصطلح في الساحة العربية مضطربا، سواء في الترجمة التي حالت دون استقرار ترجمة موحدة، أم في طريقة استخدام المصطلح.

لقد أشار "محمد تنفو" في كتابه "النص العجائبي" إلى أن المعاجم الأدبية العربية لمصطلح "العجائبي" «اتكأت على مرجعيات غربية لوضع تعريف للعجائبي، وربما يرجع هذا إلى أن المصطلح قد تشكل في الغرب»[2].

ومن أمثلة ذلك ما نجده في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة "للباحث سعيد علوش" حينما يحاول تعريف* الفانتاستيك (Fantastique).

---

[1] - *Dictionnaire encyclopédique, Quillet, L'imprimerie des derniées nouvelle, strasbourg, 1981, P:4192.*

[2] - محمد تنفو: النص العجائبي، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط01، 2010، ص 53.

* نذكر من استعمل مصطلح "الفانتاستيك" على سبيل المثال: سعيد علوش، ينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص 170. ومحمد برادة، ينظر: كتابة الفوضى والفعل المغير، ص 13. ومقدمته لكتاب تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 7-9. وعبد الله عتو، ينظر: مشكل المنهج في دراسة المناقب، ص 245. وشعيب حليفي، ينظر: شعرية الرواية الفنتاستيكية، ولا تكاد تخلو صفحة من ذكر المصطلح. ونبيل سليمان، ينظر: أبو براقش، ص 16-19، ومدينة اللذة، ص 13. وماهر جرار، ينظر: عرس الشهادة.

1-«نوع أدبي يوجد في لحظة تردد القارئ بين انتماء القصة إلى الغرائبي أو العجائبي.
2- والقصة الفانتاستيكية هي قصة تضخم عالم الأشياء، وتحوّلها عبر عمليات مسخية»[1].

نلاحظ أن سعيد علوش اعتمد كل الاعتماد على تعريف تودوروف، وعمد إلى تعريب المصطلح بالفانتاستيك، مصطلحاً في الوقت نفسه على العجيب وبالمعنى نفسه الذي أرساه تودوروف بالعجائبي، وعلى الغريب بالغرائبي.

وقد نقد "محمد تنفو" هذا التعريف قائلا: «بأنه ناقص؛ لأن التردد في تفسير الأحداث بين تفسير واقعي أو غير واقعي لا يرتبط بالبطل وحده، بل هو مرتبط كذلك بالقارئ، واعتبره كذلك غير منسجم مع مرجعيته؛ لأن تودوروف لم ينظر إلى العجائبي باعتباره نوعا أدبيا، بل عده جنساً أدبياً له مكوناته التي تختلف عن باقي الأجناس الأخرى»[2].

وقد اعتمد الناقد المغاربي "شعيب حليفي" في كتابه "شعرية الرواية الفانتاستيكية" طريقة التعريب نفسها معرفا الفانتاستيك بأنه «يتموضع بين ما هو عجائبي وغرائبي، ويجعل القارئ كما يجعل الحدث ونهايته عاملان في تحديد فانتاستيكية العمل الروائي، فإذا انتهت الرواية إلى تفسير طبيعي، فإنها تنتمي إلى الأدب الغرائبي، بعد حودث أحداث ذات بعد فوق طبيعي، لكنها تجد لها حلا طبيعيا (...)، أمّا العجائبي فهو حدوث أحداث وبروز ظواهر طبيعية مثل تكلم الحيوانات ونوم أهل الكهوف لزمن طويل، والطيران في السماء أو المشي فوق الماء»[3].

ويسير "مصطفى مويقن" السير نفسه في كتابه "بنية المتخيل في النص ألف ليلة وليلة" السير نفسه في تعريب مصطلح (Fantastique)، فيعرف الفانتاستيك بقوله «يتموقع

[1] - لؤي خليل: العجائبي والسرد العربي النظرية بين التلقي والنص، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2014، ص 35.

[2] - محمد تنفو: النص العجائبي، ص 54.

[3] - شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط01، 2009، ص 61 (بتصرف).

الفانتاستيك بين العجائبي والغرائبي، حينما يكون المتلقي والحدث عنصرين أساسيين في تحديد فانتاستيك العمل برمته، فإذا ما انتهينا مع العمل الإبداعي إلى تفسير ونتيجة طبيعيتين كنا إزاء أدب غرائبي بعدما نكون قد صادفنا ذات بعد فوق طبيعي، غير أنها تجد لها حلا طبيعيا، أما العجائبي فيكون مع حدوث أحداث ووقائع غير طبيعية تنتهي بتفسير فوق طبيعي»[1].

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

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

رغم تعدد المصطلحات والتباس المفاهيم بين الدارسين والنقاد نلاحظ في الأخير أن معظم التعاريف التي قدمها هؤلاء تصب في معنى واحد وان اختلفت في تسميتها، فالعجائبي هو ذاك الحيرة والتردد أو الاندهاش الذي يعتري الشخص أمام أمر غير مألوف.

[1] - المصطفى مويقن: بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط01، 2005، ص 237-238.

[2] - كمال أبو ديب: الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفن السرد العربي، دار الساقي، بيروت، ودار أوركس، أكسفورد، ط1، 2007، ص 08.

[3] - سعيد يقطين: السرد العربي مفاهيمه وتجلياته، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط01، 2006، ص 267.

ب- عند الغرب:

لقد ظهرت على الساحة الأدبية الغربية تعاريف متعددة للعجائبي، لعل أبرزها تلك الكتابات الحديثة التي ظهرت في فرنسا نذكر منها:

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

ويعرفه (لويس فاكس louis vax) في كتابه (الفن والأدب العجائبيان) فيقول: «يحب القص العجائبي... أن يقدم لنا بشرا مثلنا، فيما يقطنون العالم الذي توجد فيه، إذا بهم فجأة يوضعون في حضرة المستغلق عن التفسير».[2]

ويعرف (روديه كايو Roger Caillios) في كتابه (قلب العجائبي) العجائبي فيقول: «إنما العجائبي كله قطيعة أو تصدع للنظام المعترف به، واقتحام من اللامقبول لصميم الشرعية اليومية التي لا تتبدل».[3]

نلاحظ أن هذه التعريفات الثلاث تشترك في فكرة واحدة وهي تشير إلى اختراق الظواهر السرية واللامفهومية لعالم الحياة اليومية، واللامقبول للواقعية العادية.

ولعل أبرز تعريف يمكن تقديمه للعجائبي هو ذاك التعريف الذي جاء به (تزفيتن تودوروف Tzvetan Todorov)، ويعتبر "تودوروف" من أشهر النقاد والمنظرين في حقل العجائبي على الإطلاق، وهذا راجع إلى صرامة مفاهيمه وفعاليتها الإجرائية التي استمدها من المنهج البنيوي ومنهج الموضوعاتي، وصاغها في كتاب بعنوان "مدخل إلى الأدب العجائبي"، ويرى تودوروف أن العجائبي هو «التردد الذي يحسه كائن لا يعرف غير قوانين الطبيعة في ما يواجه حدثا فوق الطبيعي حسب الظاهر»[4]، بمعنى أن العجائبي

---

[1] - تودوروف تزفيتن: مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، مر: محمد برادة، دار الشرقيات، القاهرة، ط01، 1994، ص 45.

[2] - تودوروف تزفيتن: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 45.

[3] - المرجع نفسه، ص 45.

[4] - المرجع نفسه، ص 44.

عنده مرتبط بالتردد الذي يصيب المتلقي عند اصطدامه بالظواهر والأحداث الفوق الطبيعية.

إذ يقول تودوروف لا يدوم العجائبي «إلا زمن التردد: تردد مشترك بين القارئ والشخصية، الذين لابد أن يقررا ما إذا كان الذي يدركانه كلمة واحدة راجعا إلى الواقع كما هو موجود في نظر الرأي العام، أم لا، وفي نهاية القصة (...)، يتخذ القارئ إن لم تكن الشخصية قرار فيختار هذا الحل أو الآخر، ومن هنا بالذات يخرج من العجائبي، فإذا قرر أن قوانين الواقع تضل غير ممسوسة وتسمح بتفسير الظواهر الموصوفة، قلنا إن الأثر ينتمي إلى جنس آخر: الغريب. وبالعكس، إذ قرّر أنه ينبغي قبول قوانين جديدة للطبيعة، يمكن أن تكون الطبيعة مفسرة من خلالها، دخلنا عندئذ في جنس العجيب»[1].

إذا فالعجائبي «يحيى حياة ملؤها المخاطر، وهو معرض للتلاشي في كل لحظة، وأنه ينهض في الحدّ بين جنسين هما العجيب والغريب، أكثر مما هو جنس مستقل بذاته»[2].

يوحي لنا التعريف أعلاه إلى تركيز تودوروف على عنصر التردّد الذّي يعدّ حسبه مركزا محوريا في فهم العجائبي، «فالكائن هو ذاكرة لها قوانين، يتواجد فجأة أمام حدث غير طبيعي، فيكون هناك تصادم بين الطبيعي وبين غير الطبيعي، بين الألفة وعدم الألفة، صدام يترك جروحه الخفية ويغذيها بها أكثر فأكثر، بما يؤجج الصدام ويطبعه بطابع التردد»[3].

ويؤسس القارئ بخصوص هذه المسألة لعلاقات جدلية مع النص ويكون أمام خيار لا مفر منه «قراء يرومون التصديق بكل ما هو فوق طبيعي دفعا للتردد الذي يخلقه الصدام، وقراء بدلا من التصديق يتخلقون قواعد جديدة لتمحيص كل الأحداث الفوق

[1] - تودوروف تزفيتن: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 57.

[2] - لؤي خليل: العجائبي والسرد العربي النظرية بين التلقي والنص، ص 113.

[3] - شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 31.

طبيعية انطلاقا من مصادرات عقلية صارمة (...)، فيما تنتهي فئة ثالثة من القراء تعاملها مع الحدث الفوق الطبيعي، في حياد دون المساس بمنطق الفانتاستيك (العجائبي)»[1].

من هنا نفهم حقيقة المتلقي للعجائبي، حيث يجد نفسه أمام صبغة عجائبية غير مألوفة وهو ما يثير لديه حالة شعورية خاصة ليست طبيعية.

يضع تودوروف لتحقق العجائبي ثلاث شروط (أولهما وثالثها إلزاميان، وثانيهما اختياري) وهي:

الشرط الأول: «لابد أن يحمل النص القارئ على اعتبار عالم الشخصيات كما لو أنهم أشخاص أحياء وعلى التردد بين التفسير الطبيعي وتفسير فوق الطبيعي للأحداث المروية»[2]، وهذا معناه أن يحمل النص المتلقي على اعتبار عالم الشخصيات من عالم الواقع لا من المتخيل الإبداعي، وهكذا يتوحد الواقع مع المتخيل، مما يؤدي إلى إثارة تردد وحيرة في نفس المتلقي.

الشرط الثاني: «قد يكون هذا التردد محسوساً بالمثل من طرف الشخصية فيكون دور القارئ مفوضاً إليها، ويمكن بذلك أن يكون التردد واحد من موضوعات الأثر مما يجعل القارئ في حالة قراءة ساذجة يتماهى مع الشخصية»[3]، واضح أن تودوروف يريد إحساسا بالتردد من قبل الشخصية داخل النص، وهو الإحساس نفسه الذي يشعره المتلقي، وهنا يصبح المتلقي وفق القراءة الساذجة متماهيا مع الشخصية.

الشرط الثالث: «ضرورة اختيار القارئ لطريقة خاصة في القراءة، من بين عدة أشكال ومستويات تعبر -أي الطريقة- عن موقف نوعي يقصي التأويل الأليغوري* (المجازي)

---

[1] - شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 31 (بتصرف).

[2] - تودوروف تزفيتن: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 19.

[3] - نورة بنت إبراهيم العنزي: العجائبي في الرواية العربية نماذج مختارة، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط01، 2011، ص 11.

* الأليغورة: تفرض الأليغورة وجود معنيين على الأقل لنفس الكلمات، فيقال لنا أن المعنى الأول لابدّ أن يختفي، وتارة أخرى أن المعنيين كليهما لابد أن يوجدا معا، وهذا المعنى المزدوج يكون معينا بصراحة بحيث لا يكون متعلقا بالتأويل الاعتباطي أو غير الاعتباطي لقارئ ما، وهي تمثيل مجازي له مغزى أخلاقي أوديني.

والشعري (الحرفي) أي غير التمثيلي أو المرجعي»[1]، ومعنى ذلك أن يتبنى القارئ موقفا ما إزاء النص المقروء، فمن المهم أن يختار نمط القراءة المناسب له وفي الوقت نفسه له الحق أن يستبعد القراءة التأويلية المجازية.

لقد حاول تودوروف من خلال تعريفه أن يبين لنا طبيعة العجائبي وحقيقته، التي تعتمد وتؤسس على عدة مكونات كالحيرة والتردد والدهشة والاستغراب، وما يتجاوز حدود المألوف والمنطق والعقل. فالعجائبي مرهون بلحظات الحيرة والتردد متى زالت هذه اللحظات تلاشى وصنف على أنه ينتمي إلى جنسي العجيب أو الغريب.

3- المصطلحات القريبة من العجائبي:

لقد تعرض العجائبي إذا ما اعتبر جنسا من الأجناس الأدبية أو بنية من البنيات داخل حقل ما، لقلق التعالق وتداخل والتشابك مع المصطلحات القريبة منه أمثال: الغريب، والعجيب، والمدهش.

1- الغريب (l'étrange):

«هو نوع من الأدب يرى الناقد أنه يقدّم لنا عالما يمكن التأكد من مدى تماسك القوانين التي تحكمه، والقرار موكل للقارئ مرة أخرى، بحيث إذ ما قرّر أن قوانين الواقع تظل على حالها وأنه بإمكاننا تفسير الظواهر الموصوفة فإننا نبقى في الغريب»[2]، ومعنى هذا أن الغريب هو الذي تبدو أحداثه فوق طبيعية على طول القصة، وفي نهاية تلقى تفسيرا عقلانيا فالأحداث التي تظهر في البداية خارقة أو غير قابلة لتفسير تتحول في النهاية إلى أحداث عادية أو مفهومة.

وقد مثل تودوروف للأدب الغريب «بأعمال دستويفسكي وأدب الأطفال الذي يجيء مشحونا بالرعب والخوارق، ثم الأعمال القصصية لأدغاربو وأجاثا كريستي في أعمالها

[1] - تودوروف تزفيتن: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 20.

[2] - حسين علام: العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010، ص 33.

الروائية البوليسية»[1]، «حيث يظهر عادة حدث ما يبدو خارق للمألوف أو متأبيا على التفسير للوهلة الأولى، ولكن رويداً رويداً تتجه القصة في النهاية نحو تفسير هذا اللغز تفسير طبيعيا، فتبقى قوانين الواقع محفوظة وموصونة»[2].

نستنتج من هذا التعريف أن الغريب ما هو إلا وصف لردود فعل معينة (خوف، رعب) يبهر أول الأمر لكن بمجرد إدراك أسبابه يصبح مألوفا، وتزول غرابته مع التعود.

2- العجيب (Le merveilleux):

«هو ذلك النوع من الأدب يقدم لنا كائنات وظواهر فوق طبيعية تتدخل في السير العادي للحياة اليومية، فتغير مجراه تماما، ويشمل على حياة الأبطال الخرافيين الذين يشكلون مادة للطقوس والإيمان الديني مثل أبطال الأساطير التي تتحدث عن ولادة المدن أو الشعوب.

ويمكن أن ندرج في مجال العجيب حكايات الخلق الأولى في الكتب المقدسة بإضافة إلى المعجزات والكرامات* التي يشكل ما فوق طبيعي إطار لها»[3].

نفهم مما سبق أن الغريب هو الذي يقبل تفسير طبيعي، بينما العجيب لا يقبل ذلك لأنه يتجاوز المعقول ويتجاوز قوانين الواقع لأنه فوق طبيعي.

وقد تبدو شخصيات هذا الأدب «غير متصالحة مع شخصيات الواقع فهي من الآلهة أو الجن أو الملائكة أو البشر ذوي القدرات فوق البشرية، ومع أن أفعال هذه الشخوص تبدو خارج دائرة الواقع فإنها لا تثير أي استفسار أو صدام مع المتلقي لأنه

---

[1] - شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 61.

[2] - لؤي خليل: العجائبي والسرد العربي النظرية بين التلقي والنص، ص 117.

* الكرامة: هي أمر خارق للعادة يجريه الله تعالى على يد عبد صالح، ولا يقترن بدعوى النبوة ولا هو مقدمة له، ينظر: عبد الستار عز الدين الراوي: التصوف والباراسيكولوجي، ص 44.

[3] - حسين علام: العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، ص 32-33.

مقتنع بداية أن (العجيب) يقع كليا في عالم غير عالم الواقع، ولذا يقبله كما هو دون أن يشكل هذا القبول أي مسّ لموقف المتلقي من قوانينه الواقعية»[1].

3- المدهش (Le Féerique):

يتغذى العجائبي من شرايين أدبية متنوعة، ويتصل بمفاهيم تغذيه بالعناصر والمظاهر التي تجعله منه خصبا، قادرا على الصمود في امتحانه على جسر المفارقة وتردد من بين هذه المفاهيم المدهش. «وهو كل ما يرتكز على حضور الجنيات وما يصحب هذا الحضور من الخوارق والغرائب إما بتدخل السحر والسحرة أو الكائنات فوق الطبيعية»[2]، ومعنى هذا أن المدهش مرتبط بعالم السحر والكائنات العجيبة المتمثلة في الجن والعفاريت والسحر والشعوذة، وما يصحبها من أحداث غريبة خارجة عن الحياة المألوفة ومحاولة لإيجاد الفروق بين العجائبي وبين المدهش (عالم الجنيات) يذهب "لويس فاكس" (في كتابه الأدب والفن العجائبي) «أن حكايات الجنيات تضع نفسها خارج الواقع في عالم لا وجود فيه للمحال وللفاضح، بينما يقتات العجائبي من صراع الواقع مع المحتمل»[3]، ففي عالم المدهش (السحري) لا يصبح فوق طبيعي يشكل خرقا للمعقول، بل يعتبر شيئا عاديا إذ تقل حدّة تعجيبه، في حين أنه في العالم العجائبي يشكل خرقا للطبيعي وتجاوزا عنيفا له.

ونخلص في نهاية المطاف إلى أنه «ثمة تداخلا كبيرا بين العالم المدهش الذي أساسه حكايات الجنيات والساحرات وبين عالم العجائبي الذي يتغذى على كل ما هو فوق طبيعي خارق من أشباح وعفاريت وجن... وكل ما من شأنه بث علامات الرعب والخوف في نفس المتلقي الذي لا يلبث أن يدرك أنها مجرد أوهام وخيالات لا صلة لها بالواقع»[4].

---

[1] - لؤي خليل: العجائبي والسرد العربي النظرية بين التلقي والنص، ص 118.

[2] - الخامسة علاوي: العجائبية في أدب الرحلات "رحلة ابن فضلان نموذجا"، ص 61.

[3] - المرجع نفسه، ص 62.

[4] - المرجع نفسه، ص 63.

في الأخير يتبين لنا أنه رغم وجود اختلاف بين العالمين "المدهش" و"العجائبي" إلا أن هناك تقاطع وتداخل بينهما، بل يذهب بعض الدارسين إلى اعتبار أن كل من المدهش والعجائبي هو امتداد للآخر، هما يخدمان بعضهما البعض.

ثانيا: العجائبي (أشكاله، وظائفه).

1- أشكال العجائبي:

يتجسد العجائبي في أشكال مختلفة سنذكر أبرزها:

أ- العجائبي المبالغ فيه:

«هو الذي يعتمد الغلو والمبالغة من خلال تضخيم صور الأشياء وإعطائها صورا أخرى خارقة تتجاوز الذهن البشري فتصدمه لكونها تستند على الخارق الذي يرى بالعين، فتصوير كيف نبتت بجسد "أوسى بدرخان" أوراق الخرتشوف كلما جزت عادت لتنبت من جديد وتضخيم للصورة وخرق لها»[1]، كما يظهر في هذا النوع من العجائبي عرض «لظواهر فوق طبيعة تفوق ما ألفناه، مثل ذلك في ألف ليلة وليلة عندما يؤكد السندباد البحري أنه رأى حيتانا تبلغ طولها مائة ذراع ومائتين»[2]، أو «ثعابين هي من الضخامة والطول بحيث أنه ليس منها من لم يبتلع فيلا»[3].

يظهر أن هذا النوع من العجائبي يعتمد على الغلو والمبالغة في تصوير الأشياء فهو يشكل خرقا للعقل، يتجاوز المألوف والواقع ويثير دهشة المتلقي.

ب- العجائبي الدخيل (الغريب جدا):

«وهو الذي يفترض من القارئ أنه يكون جاهلا بموضوع البلاد التي يصفها»[4]، وأن «لا يعرف المناطق التي تجري بها الأحداث»[5]، وعلى «الأساس هذا لا يمتلك سببا للطعن في صحة المعلومات التي لا علم له أصلا بها»[6]، مثل وصف السندباد لطائر الرخ الرخ بأبعاده العجيبة «لقد كان يحجب الشمس وكانت إحدى قوادم الطائر أضخم من جذع

[1] - شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 64.

[2] - سناء شعلان: السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن من عام 1970 إلى 2002، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، الأردن، (دط)، 2007، ص 26-27.

[3] - تودوروف تزفيتن: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 65.

[4] - شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 64.

[5] - تودوروف تزفيتن: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 65.

[6] - شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 64.

الشجرة العملاق. طبعا لا وجود لهذا الطائر بالنسبة لعلم الحيوان المعاصر، لكن المستمعين إلى السندباد كانوا أبعد من هذه الحقيقة»[1].

وهذا الشكل من العجائبي «يعتمده الروائيون ليكون حافزا في توليد الرعب والتردد فما هو دخيل هو بالضرورة غريب وشاذ عن المألوف»[2].

بمعنى أن هذا النوع من العجائبي يعتمد أساسا على عدم إلمام القارئ بالمعلومات عن المكان الموصوف، لذا يبدوا له غريبا وخارج عن المألوف.

ج- العجائبي الأداتي (الآلي) (الوسيلي):

في هذا الشكل من العجائبي «تظهر هنا آلات صغيرة وأدوات تقنية غير قابلة للتحقيق في العصر الموصوف، إلا أنها على الرغم من ذلك لا تتجاوز حدود الإمكان»[3] كتلك «الأدوات المسحورة التي تترك انطباعا بالعجيب مثل: بساط الريح والتفاحة والطاقية»[4]، فهذه الأدوات -حسب تودوروف- غير قابلة للتحقيق في العصر الموصوف «ففي قصة الأمير أحمد من (ألف ليلة وليلة) مثلا تكون هذه الأدوات العجيبة في البداية: بساطا طائر، تفاحة تشفي، أنبوبا للرؤية البعيدة، فهذه الأدوات ليست لها أي علاقة اليوم مع الحوّامة، أو المضادات الحيوية، أو المنظار المقرّب، والتي لا تصنف في العجيب على أي حال مع أنها تتمتع بنفس الصفات»[5].

وهذا الجانب من العجائبي «وظفه أدب خيال العلمي، متخذا من الأدوات العجائبية تيمات جوهرية في حكيه»[6].

---

[1] - تودوروف تزفيتن: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 65.

[2] - شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 64.

[3] - سناء شعلان: السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن، ص 27.

[4] - شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 64.

[5] - تودوروف تزفيتن: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 66 (بتصرف).

[6] - شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 65 (بتصرف).

إن هذا النوع من العجائبي يعتمد على الكثير من الأدوات السحرية بالخلق العجائبي وخلق الدهشة والانبهار لدى المتلقي.

د- العجائبي العلمي:

لقد أدى بنا العجائبي الأدوي إلى الاقتراب من ما يسمى اليوم بالعجائبي العلمي «وهو عجائبي تجريبي يخترق أفق المستقبل متخذا العلم وأدواته كوسيلة في الأحداث الأمر الذي يجعلها في هذا الأفق تبدو مقبولة وممكنة»[1].

وفي هذا الشكل من العجائبي «يكون الفوق طبيعي مفسر بطريقة علمية لا يعترف بها العلم المعاصر، فالقصص التي تدخل فيها المغناطيسية "magnétisme"، فمثلا ترجع في الحقيقة إلى العجائبي العلمي لأن المغناطيسية تفسر علميا وقائع فوق طبيعية»[2].

إن هذا النوع من العجائبي يعتمد على الكثير من أدوات العلم المتطورة، والتي سخرها الروائيون في أعمالهم الأدبية، ولتكون حافزا في توليد الرعب والخوف تارة، والتشويق والإثارة تارة أخرى.

2- وظائف العجائبي:

يهدف الحكي العجائبي لتحقيق غايات معينة من خلال جملة الوظائف الخاصة به، لعل أبرزها هذه الغايات التي ينشدها منذ بدايته الأولى وبروزه كظاهرة متميزة هي الإمتاع والموانسة، فالإنسان يلجأ دائما إلى المبالغة وإضافة الأشياء العجيبة والغريبة لقصصه وحكاياته من أجل تحقيق هذه المتعة لمستمعيه.

فالعجائبي يزود المحكيّ بتقنيات فنية وأسلوبية تزيد من جماليته وتحافظ على استمراره لبلوغ غايات أخرى، فيتسع مجال الفهم، وتتعدد التأويلات المزعمة لفتح أبواب المستغلق عن فهم، والنزول إلى أعماق الكائن سعيا لإدراك كُنه المجهول، وعكس صور واقعه المشوه.

---

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

[2] - علاوي الخامسة: العجائبية في أدب الرحلات "رحلة ابن فضلان نموذجا"، ص 85.

يؤدّي العجائبي في النصوص التي تجسده وظائف عدة، ألحّ تودوروف على وظيفتين وهما: «الوظيفة الاجتماعية والوظيفة الأدبية»[1].

أ- الوظيفة الاجتماعية:

«يحصر تودوروف الفوق الطبيعي والخارق في المحكي العجائبي كذريعة لكسر طابوهات المجتمع، وتخريب مسلماته وقوانينه التي تضطهد الإنسان وتشلّ من حريته»[2]، فالكاتب يعمد إلى معارضة الواقع ومواجهة نظمه المتكسلّة، أي أنه يبيح لنفسه أن يدخل إلى المناطق التي يحتلها الممنوع والمحرم في العرف الاجتماعي، دون أدنى خشية منه، لمغبة وعاقبة هذا الاختراق والتدنيس. «فالانتهاكات الجنسية -على سبيل المثال- التي تقع على مستوى شبكة الأنت تكون أقرب إلى القبول عند كل أنواع البشر إن كتبت على حساب الشيطان».[3]

ونفهم من هذا أن العجائبي حسب تصور تودوروف يستخدم كوسيلة لتجاوز الحدود المغلقة، واختراق الطابوه الاجتماعي وكسر الرقابة الاجتماعية بمختلف أشكالها، سواء أكانت رقابات اجتماعية أم ذاتية أم رقابات مقننة.

ب- الوظيفة الأدبية:

تلازم هذه الوظيفة كل نص إبداعي مهما كان نوعه، فهي تتّجه نحو المتلقي، أمّا في النص العجائبي الذي يميّزه طابع الخوف والتردد؛ فنلاحظ أن العجائبي «يخلق أثرا خالصاً في القارئ سواء كان ذلك خوفاً أو رعباً، أو مجرد حب استطلاع؛ وهو الشيء الذي لا تقدر الأجناس أو الأشكال الأخرى أن تولده».[4]

«إن محاولة الجمع بين المألوف واللامألوف، أو الحقيقي واللاحقيقي والاستناد على التردد أو مبدأ الاحتمالي لتقبل الأحداث، كل ذلك من شأنه أن يستفزّ المتلقي ويثير سكون

[1] - تودوروف تزفيتن: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 145.

[2] - المرجع نفسه، ص 145، 146.

[3] - المرجع نفسه، ص 146.

[4] - المرجع نفسه، ص 95.

نظام البديهيات الطبيعية لديه، مما يدفعه إلى قراءة النص مرة تلوى الأخرى، ومع تعدّد القراءات قد تتعدّد الرؤى والتأويلات، فتزيد علاقة المتلقي بالنص ويمنح النص فرصا أكبر للاستمرار من خلال النظر إليه على أنه نصّ مفتوح، يقبل أكثر من قراءة واحدة»[1].

أمّا الوجه الثاني للوظيفة الأدبية فهو «قدرة العجائبي على خدمة السرد والاحتفاظ بالتوتر الذي ينميه (العجائبي) في كل أجزاء النص»[2] وفي مختلف أوقات القراءة، فحضور عناصر عجائبية لاستمرار الأحداث، ويخلق ترقباً دائماً لوقوع أحداث جديدة لم تكن متوقعة؛ بل تحفز القارئ على خلق تفسيرات وتخيلات لم تخطر حتى ببال مبدعها، فتصدق مرة وتخيب مرات، وهو ما من شأنه أن يكسر أفق انتظار القارئ المتلقي، ويناقض توقعاته وتخميناته، الشيء الذي يعمل على توسيع أفق التأويل، وبذلك تزيد المسافة الجمالية في النص.

ولهذا يفترض «تودوروف أن النص يبدأ بالمألوف المعبر عن توازن مستقر، ثم يتدخل العجائبي فيخلخل التوازن عبر متتالية سردية تؤدي إلى بناء توازن جديد يتأسّس على المألوف أيضا، ولينتهي بذلك النص. فتدخل العجائبي -على هذا الأساس- هو الذي منح المحكيّ فرصته للوجود، لأن السرد استعمل العجائبي تُكَأَةً لبناء محكيّه»[3].

أما الوجه الثالث للوظيفة الأدبية هو ما يتيحه العجائبي للمحكيّ من قدرة تنوعية تدرأ عنه رتابة التوتر، ويعيد له توازنه وتماسكه رغم الانكسارات الكثيرة التي تتخلّله، فيضمن عنصر التشويق وتعدّد احتمالات الإمكان، وتتمثل هذه القدرة في مظهر (السرود المتخلّلة) أو ما يعرف با (الحكاية داخل الحكاية)*.

---

[1] - لؤي علي خليل: العجائبي والسرد العربي النظرية بين التلقي والنص، ص 214-215.

[2] - تودوروف تزفيتن: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 95.

[3] - لؤي علي خليل: العجائبي والسرد العربي النظرية بين التلقي والنص، ص 216.

* هي نوع من أنواع السرد الحكائي، يقوم السارد بقطع سيرورة الحكي في نقطة ما، والبدء في سرد أحداث حكاية أخرى، وهي إستراتيجية تستعمل كي لا يشعر القارئ بالملل والضجر.

وقد حفل تراثنا العربي بمثل هذه السرود، ففي نصوص معراج (الفتوحات) مثلاً «يبدأ النص بحكاية لقاء السالك (ابن العربي) بشخصية الفتى الفائت المتكلم الصامت، ثم يأتي الحدث العجائبي (المعراج) على أنه حكاية أخرى تؤجّل سرد حكاية الفتى الفائت مع السالك، لتعود إليها من جديد عقب نهاية المعراج، بحيث يمكن أن تعدّ حكاية الفتى الفائت بمنزلة الحكاية الإطار التي تتضمّن حكاية المعراج»[1].

ويؤدي مظهر (الحكاية داخل الحكاية) عملين داخل النص «الأول: فتح آفاق جديدة للمحكي تتيح له التنوع وتدرأ عنه الرتابة التي قد تخفض درجة التوتر إلى الصفر، وهذا يحيلنا إلى العمل الآخر لمظهر (الحكاية داخل الحكاية) والذي يتّصل بالقيمة الجمالية للنص؛ فالحفاظ على التوتر وكسر أفق توقّع المتلقي عبر استدراجه إلى حكاية خارج دائرة المعراج من شأنه أن يزيد من فنّية النص من خلال لذّة المفاجأة والاكتشاف، إضافة إلى ما في التّنوع نفسه من قدرة على تعميق العلاقة مع النص وتقديمه على أنه بنية تركيبيّة ذات أبعاد مختلفة أكثر منه بنية مسطحة ذات بعد أفقي واحد»[2].

«في الأخير يخلص تودوروف إلى أن الوظيفة الاجتماعية والوظيفة الأدبية لفوق -الطبيعي شيئاً واحداً؛ فالأمر يتصل هنا، كما هناك بانتهاك للقانون! سواء أكان داخل الحياة الاجتماعية أم داخل المحكيّ، فإن تدخل فوق- الطبيعي يشكل دائما تكسيراً في نفس القواعد القائمة سابقا وفي ذلك يجدّ تعليله»[3].

[1] - لؤي علي خليل: العجائبي والسرد العربي النظرية بين التلقي والنص، ص 219-220.

[2] - المرجع نفسه، ص 220.

[3] - تودوروف تزفيتن: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 150.

الفصل الثاني

روافد العجائبي وتجلياته في السرد الروائي والقصصي

أولا: الروافد الأولى للعجائبي:

1- الأسطورة

2- الحكاية الخرافية

3- الحكاية الشعبية

ثانيا: تجليات السرد العجائبي في السرد الروائي والقصصي

1- أدب الصوفية

2- أدب الخيال العلمي

3- أدب الأوتوبيا

4-أدب الروايات البوليسية

أولا: الروافد الأولى للعجائبي.

تتسم روافد العجائبي بعده سمات تغني هذا السرد الحديث، وتفتح الأبواب أمامه على عالم اللاواقع والاستثنائي وهذه الروافد تتميز بغناها وكثرتها من جهة، وبشمولها عصورا متعددة وأجناسا أدبية مختلفة من جهة ثانية، وبمرونتها وخصوبة خيالها من جهة ثالثة، الأمر الذي يفسح للمبدع أرضية خصبة قادرة على العطاء الكثير من الثمار المختلفة ومن أبرز هذه الروافد نذكر:

1- الأسطورة:

«يقصد عادة بالأسطورة ما نسجه خيال جماعة ما من قصص حول الآلهة والكائنات المقدسة التي تعتقد فيها هذه الجماعة، ولهذه الأساطير علاقة وطيدة بالطقوس الاحتفالية الموجهة لعبادة الآلهة»[1]، أو هي «حكاية عن كائنات تتجاوز تصورات العقل الموضوعي وما يميزها عن الخرافة هو الاعتقاد فيها، فالأسطورة موضوع الاعتقاد»[2].

والأسطورة في جوهرها العام عبارة عن حكاية التي «تروي تاريخاً مقدساً، تروي حدثا جرى في الزمن البدائي، الزمن الخيالي هو زمن البديات (...) تحكي لنا الأسطورة كيف جاءت حقيقة ما إلى الوجود، بفضل مآثر اجترحتها الكائنات العليا (...) باختصار تصف الأساطير مختلف أوجه التفجّر القدسي أو (الخارق) في العالم»[3]، وكأن الأسطورة «لها علاقة وثيقة بالآلهة وأنصاف الآلهة وبالكائنات فوق بشرية، وبالوقائع التي حدثت منذ نشوء العالم فزمنها هو زمن البدايات ذي الصبغة المقدسة، أي أن أحداثها تقع خارج حياة البشر، وخارج الزمن الدنيوي، كما أنها تؤسس لتاريخ مقدّس وللحقيقة المطلقة، مما يعني أن ارتباطها بالمقدس هو ارتباط بالدين في المقام الأول، أي أنها بمثابة الحكاية التي

[1] - عبد الحميد بورايو: البعد الاجتماعي والنفسي في الأدب الشعبي الجزائري، منشورات بونة للبحوث والدراسات مع وزارة الثقافة، الجزائر، ط1، 2008، ص 109.

[2] - خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة، لبنان، ط3، 1986، ص 80.

[3] - إلياد مرسيا: مظاهر الأسطورة، تر: نهاد خياطة، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 1991، ص 10.

تستجيب لحاجة دينية عميقة وتطلعات أخلاقية»[1]، ولهذا فإن الأسطورة بتعبير بعضهم «قصة وجود ما من حيث أنها تروي الكيفية التي نشأ بها هذا الشيء أو ذاك فضلا على أنها ترتبط بالواقع في أولياته وأبطالها كائنات خارقة ويعرفون بما حققوا في عصور التكوين (...) وإذ أردنا أن نحدد مجال الأسطورة فإننا نشير إلى أنها حكاية إله أو شبه إله أو كائن خارق تفسّر بمنطق الإنسان البدائي ظواهر الحياة والطبيعة والكون»[2].

تبدو الأسطورة من خلال هذه المظاهر وكأنها صورة للعجائبي فالأسطورة «لا تحاكي الواقع بل تغرب فيه وتبالغ في وصفه (...) ولعل هذا يصفح عن العلاقة الوطيدة بينها وبين العجيب والغريب بما أنهما الجنسان المتاخمان للعجائبي حسب التصور التودوروفي، فكلما أوغلنا في تغريب الواقع كلما ازددنا اقترابا من العجيب الذي تلعب الكائنات الخارقة الدور الفعال في خلق أجوائه تماما ذلك في الأسطورة»[3].

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

2- الحكاية الخرافية:

لم تكتفي الرواية العجائبية بالأسطورة فحسب، فقد كانت الحكاية الخرافية أيضا رافدا من روافدها لما تحمله من رموز فغذت مفاصيل الرواية وأسست حبكتها، فالخرافة من أصل «الخرف بتحريك: فساد العقل من الكبر، وقد خرف الرجل بالكسر يخرف خرفا، فهو خرف: فسد عقله من الكبر، والخرافة الحديث المستملح من الكذب، وقالوا حديث خرافة، ذكر ابن الكلبيّ في قولهم حديث خرافة أن خرافة من بني عذرة أو جهينة

[1] - إلياد مرسيا: مظاهر الأسطورة، ص 22-23.

[2] - عبد الحميد يونس: معجم الفكلور، مع مسرد انجليزي عربي، لبنان، (دط)، 1883، ص 63.

[3] - الخامسة علاوي: العجائبية في الرواية الجزائرية، دار التكوين، الجزائر، (دط)، 2013، ص 153 (بتصرف).

[4] - شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 77 (بتصرف).

اختطفه الجن ثم رجع إلى قومه فكان يحدث بأحاديث، ممّا رأى يعجب منها الناس، فكذبوه فجرى على ألسنة الناس...»[1].

ويخالف الدكتور "عبد المالك مرتاض" هذا الرأي، ويرى أن أصل هذه الكلمة هو من «خرافة النخلة بمعنى أطيب ثمرها (...) فأجمل الحديث وأعذبه، وأطيب الكلام وأرطبه، إذ قدّم في مجلس أنس لا يعاد له إلا أجود الرّطب وألذه، فالجامع بين المعنى الأصل ومعنى الطارئ هو اللذة والجودة والعذبة»[2].

وسواءً أكان أصل الخرافة عذباً متقناً، أما حديثاً مستملحاً، فإن ما يجمع بين هذين المعنيين هو تجاوز الساد والقدرة المطلقة على اختراقه وتناسي سلطته، فالحكاية الخرافية «حكاية سردية قصيرة تنتمي صراحة إلى عالم الوهم من خلال اللجوء إلى الشخصيات الخيالية والقبول بما يخالف الطبيعة (الخوارق) وتصوير العالم غير الواقعي (الشعري، الفنتازي، الأسطوري، الخرافي) والتقيد بالتصورات الموروثة»[3]، وقد عدها بعضهم «نابعة من حياة الشعوب البدائية وتصوراتهم ومعتقداتهم، ثم تطورت هذه الأخبار واتخذت شكلا فنياً على يد القاص الشعبي»[4] لتصبح مثالا «لكل ما هو خيالي ووهمي، ممن ينتسب إلى رواة لا وجود لهم (...) ذلك أن راوي الحكاية الخرافية لا يقدم ما يرويه على أنه واقعة حقيقية لأنه يصور عالما عجيبا بالسحر والسحرة والأدوات الخارقة التي تفعل وتتكلم أحيانا والجن والعفاريت»[5].

---

[1] - ينظر: لسان العرب، مج 5، ص 50-51، مادة (خرف).

[2] - عبد المالك مرتاض: الميثولوجيا عند العرب (دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات الشعبية العربية القديمة)، المؤسسة الوطنية للكتاب والدار التونسية للنشر، الجزائر، (دط)، 1989، ص 12.

[3] - لطيف زيتون: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون ودار النهار، بيروت، ط1، 2002، ص 78.

[4] - نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار الغريب، القاهرة، ط3، (دت)، ص 79.

[5] - طلال حرب: أولية النص نظرات في النقد والأسطورة والأدب الشعبي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1999، ص 127 (بتصرف).

نفهم من هذا كله أن الحكاية الخرافية عنصر شعبي غني جداً بحمولاته العجائبية وشخصياته الغريبة، فقوة التخيل فيها هي التي تشكل هذه الصور، فالحكاية الخرافية قابلة لأن تكون مرجعية ورافدا مهما لإذكاء السرد العجائبي وتفعيل طاقاته التخيلية وتنويعها.

3- الحكاية الشعبية:

تعتبر الحكاية الشعبية واحدة من أهم وأبرز فنون الأدب الشعبي، بل هي «فن قديم يرتكز على السرد، أي سرد خبر متصل بحدث قديم، انتقل عن طريق الرواية المتداولة شفويا عبر الأجيال مما يجعلها تخضع للتطور عبر العصور نتيجة للخلق الحر للخيال الشعبي الذي ينتجها حول حدث أو حوادث مهمة بالنسبة للشعب»[1].

فالحكاية الشعبية إذا هي «ذلك الحشد الهائل من السرد الذي تراكم على أجيال والذي حقق بواسطته الإنسان الكثير من مواقفه ورسب الجانب الكبير من معارفه، وليست وقفا على جماعة دون الأخرى، ولا تغلب على عصر دون آخر»[2]، إنها إبداع أوجده الإنسان بل خلقه بخياله الواسع، وصور فيه آماله وآلامه ووقائعه التاريخية وحافظ عليها برواية الشفوية.

وقد ارتبطت الحكاية الشعبية مع مختلف أشكال القصص الشعبي ولاسيما الأسطورة والحكاية الخرافية، فكل يثري الآخر وربما يكون الجسر الذي يصل بين الأساطير والحكايات الشعبية، هو «تلك الملاحم التي تحكي وقائع الأبطال في توحيد عناصر مجتمع من المجتمعات أو الانتصار على طائفة من الأعداء أو اقتحام العديد من الأهوال والعتبات...، إن أبطال الملاحم لهم قدرات خارقة لكنهم كائنات إنسانية... قد تعاونهم الآلهة وأشباه الآلهة ولكنهم يظلون من البشر»[3].

---

[1] - رابح العوبي: أنواع النثر الشعبي، منشورات جامعية باجي مختار، عنابة، الجزائر، (دط)، (دت)، ص 35.

[2] - عبد الحميد يونس: الحكاية الشعبية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، (دط)، (دت)، ص 11.

[3] - المرجع نفسه، ص 21 (بتصرف).

نستنتج من ما سبق أن الحكاية الشعبية مادة أولية، استثمرها الأدب العجائبي فبنى بها ومنها رواياته بكل ما تحمله من غنى وصور ورموز تصنع التعجب والحيرة والدهشة.

ثانيا: تجليات السرد العجائبي في السرد الروائي والقصصي.

«تتنازع كثير من أجناس القص الروائي والقصصي الحديثة تقنيات السرد الحديثة والتجريبية التي من أبرزها السرد العجائبي، وهذا النوع من السرد يمكن رصده ضمن سياقات متعدّدة وأهداف متنوعة، وبنى رؤيوية متعددة تتقارب وتتقاطع حينا آخر، وتقوم على بسط الرؤى وإعادة تشكيل الفكر ضمن ذوات مرهونة تهرب نحو عالم آخر لا معقول ومستحيل ومتردد (العجائبي)»[1]، ومن أبرز تجليات هذا السرد:

1- أدب الصوفية:

نستطيع القول إن أدب الصوفية «فلسفة حياة تهدف إلى الترقي بالنفس الإنسانية أخلاقيا، وتتحقق بواسطة رياضات علمية معينة تؤدي إلى الشعور في بعض الأحيان بالفناء في الحقيقة الأسمى وعرفان بها ذوقا لا عقلا وثمرتها السعادة الروحية، ويصعب التعبير عن حقائقها بألفاظ اللغة العادية»[2]، وهو «من أثرى الجوانب التراثية بالخوارق والعجائب والغرائب في تاريخ الأدب العربي. فالمؤلفات الصوفية تقدم خوارق عجيبة تعلي من مكانة الصوفي، وتؤكد على صلته الروحية بالذات الإلهية، وهذه الخوارق تتجاوز عادة قدرة الإنسان في تجاوزه لنظام الطبيعة»[3] «والتي يتم إدراجها ضمن كرامات أولئك الشخوص مقابل معجزات الأنبياء، مثلما نجد ابن عربي في فتوحاته المكية وهو يصف عوالم غريبة زارها ولقاءات عجائبية أخرى مثل شطحات المتصوفة عموما»[4].

والكرامات في التجربة الصوفية «نتاج ملكة خاصة عن طريقها يتم هذا الاتصال وفيها تلتحم الذات بالموضوع، وتقوم طرقهم الصوفية فيها مقام التصورات والأحكام والقضايا في المنطق العقلي، أي أن تفسير الوقائع يخرج بالإنسان إلى ما وراء الواقع،

---

[1] - سناء شعلان: السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن، ص 52.

[2] - علاء عبد الرزاق: الاتجاهات الصوفية في شعر نازك الملائكة، مقال ضمن كتاب المؤتمر (1)، الندوة الدولية الأولى حول اللغة العربية وآدابها، نظرة معاصرة، قسم لغة العربية، جامعة كيرالا، الهند، 2015، ص 211.

[3] - سناء شعلان: السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن ، ص52-53.

[4] - شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 16.

ويصعد به إلى عوالم التخيل وسراديب العجيب والغريب»[1]، ولقد «ارتبطت خوارقهم بالحلم والهذيان وبقوة نفسية يمكن القول بأنها كانت تتماس رغم خصوصيتها من بعيد مع ما كان يسلكه البوذيون وجماعات الهندية أخرى»[2].

وتزخر كتب الصوفية بوصف لعوالم عليا كما في الفتوحات المكيّة لابن العربي وكما في كرامات محمد بن عبد الرحمان السقاف والبسطامي وإبراهيم القسموني...، ويتذبذب نصيب كلّ صوفي من هذه الكرامات التي ترصدها كتبهم ومريدوهم على شكل قصص عجيبة وغريبة، تدور في فلك الجلاء البصري[3]، والتحريك النفسي[4]، واستحضار الأشياء[5]، والتخاطر[6]، والشفاء باللّمس وإحياء الموتى، وتجفيف البحر، وإنزال المطر، والصوم الطويل، وإلى غير ذلك من الكرامات.

«ولاشك في أنّ هذه الخوارق العجيبة تسرد قصص الكرامات التي ما زال الكثيرون يرددونها ويؤمنون بمصداقيتها إيمانا عميقا، وقد ألقت بظلالها على الإنجاز السردي العجائبي في مسيرة توظيف الأدب العربي لمعطيات هذه الكرامات وظلالها النفسية والأدبية التخيلية في إنجازاته الأدبية المعاصرة، إذ إن مثل هذا التوظيف فتح أمام الأديب العربي آفاقا لا حدود لها من التخيل والسرد ضمن عوالم استثنائية»[7].

2- أدب الخيال العلمي:

«الحقيقة أغرب من الخيال بهذه الجملة بشّر أدجار آلان بولادة أدب الخيال العلمي، الذي لم يلق في بدايته إلا القليل من الاهتمام ولعلّ ذلك يعود إلى أن الكثير نظروا إليه

[1] - سناء شعلان: السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن، ص 53.

[2] - شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 16.

[3] - هو: القدرة على رؤية الأشياء والحوادث خارج نطاق البصر التقليدي.

[4] - هو: التأثير المباشر للعقل على منظومة مادية بدون توسّط أية طاقة فيزيائية معروفة.

[5] - هو: استدعاء شيء من مكان بعيد في لحظات.

[6] - هو: عملية إرسال الأفكار واستلامها عن طريق الذهن.

[7] - سناء شعلان: السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن، ص 54.

على أنه أدب ذو طابع صبياني، وأن شخصياته غير مرسومة أو غير مدروسة، مع أنّ طموحاته تدفع إلى الرغبة في التحدث إلى الجميع»[1].

يرجع ابتداع هذا المصطلح كما يشير إلى ذلك «مجدي وهبة في معجمه إلى هيوجو جير نزباح (Hugo Gernsback) وذلك في سنة 1926 حيث كان الاستعمال الأول له تحت اسم (scientifiction) ثم طوره إلى (science fiction) وقد ظل هذا المصطلح من المصطلحات شديدة الصلة بالأدب، حيث أطلق على فرع منه هو أدب خيال العلمي»[2]، والذي نعني به «ذلك النوع من الأدب الروائي الذي يعالج بطريقة خيالية استجابة الإنسان لكلّ تقدّم في العلوم والتكنولوجيا سواء في المستقبل القريب أم البعيد كما يجسّد تأملات الإنسان في احتمالات وجود الحياة في الأجرام السماوية الأخرى»[3]، نفهم من هنا أن هذا الأدب يتكون من ركيزة أساسية وهي: المخيلة الأدبية الممزوجة بالواقع والابتكارات والمخترعات والتكنولوجيا الحديثة وغيرها من الحقائق العلمية المستمدة من الطبيعة.

«ولم يقتصر هذا النوع من الخيال على الرواية فقط بل غزا الأقصوصة والقصيدة والفن التشكيلي والمسرح والسينما والقصص المصوّرة، ليصبح بحق أدب عصرنا»[4]، «وبعيدا عن الأسباب التي كانت وراء انتشار هذا الأدب فإنه يطرح نفسه ضمن علاقة جدلية متبادلة مع العجائبي وهذه العلاقة تثير الكثير من الجدل»[5].

«فإذا كان "داركو سوفان" (Darko Suvin) الذي يجعل من الخيال العلمي متعارضا مع العجائبي فيدرجه في إطار ما يسميه بتخيل الواقعي، بمعنى أن سوفان يدمج الخيال العلمي في الواقعية ويقطع صلاته كلها مع ما هو فانتاستيكي (عجائبي)»[6]، «في حين نجد

[1] - سناء شعلان: السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن، ص 56.

[2] - الخامسة علاوي: العجائبية في أدب الرحلات "رحلة ابن فضلان نموذجا"، ص 83.

[3] - سناء شعلان: السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن، ص 57.

[4] - المرجع نفسه، ص 57.

[5] - المرجع نفسه، ص 57.

[6] - شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 68 (بتصرف).

نجد "ألبيريس" في كتابه (تاريخ الرواية الحديثة) يجعله نوعا من أنواع الأدب الوهمي (العجائبي) الذي عدّه شكل مختلف من أشكال العجيب الصوفي»[1].

أمّا عن تودوروف فقد أوضح «تداخلهما لأن الحكاية التعجبية التي كانت تورد امتلاك البطل لأدوات سحرية مثل النظارة العجيبة والشاشة السحرية والمرآة العاكسة لما هو خارجي، وغير ذلك كلها أدوات تخيلية وعلمية»[2]، ويفهم من هذا التبرير أن تودوروف يصنف أدب الخيال العلمي ضمن ما يسميه بالأدب العجيب الأدوي، ويعرفه بقوله إنه أدب «تظهر فيه آلات صغيرة، إنجازات تقنية غير قابلة للتحقيق في العصر الموصوف، إلا أنها بعد كل شيء ممكنة على أكمل وجه»[3] «ويضرب على ذلك بأمثلة لأدوات عجيبة نقلها التطور العلمي لحيّز الوجود مثل: بساط الريح والمضادات الحيوية، والمقراب العجيب، ولا ينسى أن يشير إلى الأدوات ذات الأصل السحري التي تصلح للتعامل مع عوالم الأخرى مثل: مصباح علاء الدين وخاتمه»[4].

مما سبق نستنتج أن تودوروف يصنف أدب خيال العلمي تحت باب العجيب الأدوي «حيث يكون فوق طبيعي فيه مفسرا بطريقة عقلانية انطلاقا من قوانين لا يعترف بها العلم المعاصر، فالقصص التي تدخل فيها المغناطيسية مثلا ترجع في الحقيقة إلى العجيب العلمي، لأن المغناطيسية تفسر علميا وقائع فوق طبيعية وهي بذاتها تنتمي إلى فوق الطبيعي»[5].

أمّا "قسطندي شوملي" «فيشابه تودوروف بعدّ الخيال العلمي امتداداً لقصص الخيال القديمة، ولكنّه يرفض أن يكون القصّ العلمي جزءاً من أدب الخوارق الذي يقع ضمن محوري العجائبية؛ لأن أدب الخيال العلمي يهتم بصورة خاصة بإنسان المستقبل الذي

[1] - الخامسة العلاوي: العجائبية في أدب الرحلات "رحلة ابن فضلان نموذجا"، ص 84.

[2] - شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 68.

[3] - تودوروف تزفيتن: مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 65-66.

[4] - سناء شعلان: السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن، ص 57.

[5] - الخامسة العلاوي: العجائبية في أدب الرحلات "رحلة ابن فضلان نموذجا"، ص 85.

سيعيش في العصور القادمة، والبطل فيها يصادف عالماً معادياً له يحارب من أجل البقاء فيه، في حين أن قصص الخوارق تهتم بالإنسان العادي وبطلها يعيش في مجتمع عادي»[1].

«وتبعا لذلك لا توجد في رأيه أي علاقة بين الخيال العلمي والخرافة التي تجعل الخيال ميدانا لأحداثها، وتتميز بالسحر والعجائب المستمرة، بعكس الخيال العلمي الذي يصف حياة عادية مستقبلية»[2].

وبالعودة إلى مقال "داركو سوفان" يتبين أنه عمد إلى ثلاثة فروق بين الخيال العلمي والعجائبي أوردها شعيب حليفي في كتابه (شعرية الرواية الفانتاستيكية):

1-«يتعارض الخيال العلمي مع الحكايات السحرية الخارقة والعجائبي، فما هو عجائبي أو سحري غير ممكن التحقيق بينما هو خيالي علمي يشكل بذرة مشروع قابل للتحقيق وبأسباب منطقية»[3].

2-«يتعارض الخيال العلمي أيضا مع الأسطورة لأنه يقوم على معالجة ظواهر عصره في حركيتها وتغيرها من خلال استباق الأحداث وتخيلها على هيئات وأشكال جديدة، بينما تبقى الأسطورة ثابتة غير مألوفة وقديمة تحيل دوما على الماضي السحيق، إنها تنطلق من شيء غير مرئي إلا ما هو مرئي والاختلاف هنا في التناول والمعالجة، فإن الخيال العلمي لا يطرح هذه الأسئلة ولكنه يسأل عن أي إنسان وفي أي نوع من العالم هو، ولماذا هذا الإنسان في هذا العالم؟»[4].

3-«يتعارض الخيال العلمي مع العجائبي (الفانتاستيك) في معنى الأشباح المرعبة التي تدخل إلى عالم من المفروض أن يكون تجريبيا بقوانين ضد إدراكه (بينما الحكاية

[1] - سناء شعلان: السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن، ص 58.

[2] - المرجع نفسه، ص 58.

[3] - شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 69.

[4] - المرجع نفسه، ص 70.

السحرية تلغيها) هذا الفانتاستيك المركب بالنسبة إلى سوفان غير دال إلا في الحدود التي يكون فيها غير خالص، فلا يصل إلى إعادة بناء عالم شامل»[1].

«وموقف سوفان يشبه موقف قسطندي شوملي فهو يرى أن الخيال العلمي يتعارض مع الحكايات السحرية الخوارق وقصص الأشباح والأسطورة، فهي جميعا تعرض لعوالم ذات قوانين تتعارض تماما مع القوانين الإدراكية التي يجب أن ينطلق الخيال العلمي منها»[2].

إذا فالخيال العلمي «لا يندرج كعنصر من عناصر العجائبي مستقل بذاته فهو ضرب من رؤية تنبؤية علمية متوهمة بشأن ما سيكون عليه عالمنا تخفي كثيرا من المظاهر العجائبية، فالتنبؤ هو أسمى أهداف الخيال العلمي، إذ به يحقق درجة من العلمية كما يحقق درجة عالية من الأدبية، وهو بذلك يتلقى مع العجائبية إذ يشتغل كل منهما على المتخيل، غير أن تعارض الخيال العلمي مع العجائبي يتجلى في رؤية هذا المتخّيل واعتماداته أي اهتمامات كل منهما، حيث أن العجائبي يهتم بالإنسان المعاصر بينما يهتم الخيال العلمي بإنسان الغد»[3].

«وعلى الرغم من تشدّد بعض الباحثين في التأكيد على استخدام الأدباء مفردات لغة العلم في أدبهم، فلا أحد ينكر وجود الكثير من الأدباء الذين خلطوا الممكن بغيره، وأوجدوا ما يسمى؛ بالفانتازيا العلمية التي تغالي في الخيال تماما ما لا يمكن تحقيقه في المستقبل ولا في أي زمان حاضر أو ماضي»[4].

ففي الوطن العربي مثلا نجد يوسف الشاروني قد كتب مقالة «أكد فيها على حوض الأديب العربي لتجربة الخيال العلمي، ومثّل على ذلك بأسماء الكثيرين منهم نهاد الشريف

[1] - شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 69-70.

[2] - سناء شعلان: السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن، ص 58.

[3] - الخامسة علاوي: العجائبية في أدب الرحلات "رحلة ابن فضلان نموذجا"، ص 87.

[4] - سناء شعلان: السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن، ص 59.

(قاهر الزمن) ويوسف عزدين (الرجل الذي باع رأسه) ومصطفى محمود (العنكبوت) و(رجل تحت الصفر)، وتوفيق الحكيم (لو عرف الشباب) و(رحلة إلى الغد) وغيرهم»[1].

أما عن الكتاب الغربيين فقد تنوعت أعمالهم بالكثير من الاختراعات «فقد كتب جون فيرن (من الأرض إلى القمر) و(خمسة أسابيع في بالون) و(عشرين فرسح تحت الماء)، وجورج ويلز كتب (آلة الزمن) و(الرجل الخفي)، وماري شيلي (فرانكنشتاين)، وإدغار رايس بوروز (أميرة المريخ) و(الزمن غير الضائع)»[2].

3-أدب الأوتوبيا:

«تعود كلمة أوتوبيا إلى أصول إغريقية، إذ ترجع اللفظة "outopos" التي تعني لا مكان كما أوردها مجدي وهبة في معجمه، وهي مركبة من "ou" وتعني لا أو ليس و"Topos" وتعني المكان، في حين تعني كلمة إيتوبيا في مؤلف ناصر الحاني خير مكان»[3].

وقد اتصل مفهوم «أوتوبيا بنوع خاص من الأدب عرف بالأدب الأوتوبي أو الأدب السياسي المثالي، وكان سير طوماس مور (Sir Tomas More) [ت 941هـ/1535م] أول من أطلق أوتوبيا على نوع الأدب الذي يصف الجمهوريات المثالية في كتابه أوطوبيا "utopia" وهو عبارة عن مقارنة بين المجتمع الانجليزي ومجتمع مثالي في جزيرة خيالية هي أوطوبيا»[4]، وللإشارة «لم تكن الفكرة من ابتداع "مور" وإن كانت التسمية بدأت معه إذ ارتبط وصف الجمهوريات المثالية بأفلاطون وأرسطو، وتعد جمهورية أفلاطون أهم الأوتوبيات الكلاسيكية على الإطلاق، لأنها تتناول كل مظاهر الجماعية بما في ذلك أهدافها الجوهرية في التبصير لكنه الديانة الفلسفة»[5].

---

[1] - سناء شعلان: السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن، ص 59.

[2] - المرجع نفسه، ص 59.

[3] - الخامسة علاوي: العجائبية في أدب الرحلات "رحلة ابن فضلان نموذجا"، ص 69.

[4] - الخامسة علاوي: العجائبية في الرواية الجزائرية، ص 123.

[5] - الخامسة علاوي: العجائبية في أدب الرحلات "رحلة ابن فضلان نموذجا"، ص 69.

يتشكل الأدب الأوتوبي من شكلين أساسيين هما:

الأول: «أوتوبيا الهروب وهي التي تعرض نزوة خيالية جامحة لا تعرف كبحا أو حدود وهي إسقاط لحلم قريب من قلب الكاتب حتى وإن كان عصي التحقيق أو بعيد المنال يمكن التمثيل لهذا الشكل برحلات جاليفو لجوناثان سويفت التي نشرها عام (1726)»[1]، إذ تصور جوناثان «الناس أقزاما وآخرين عمالقة، ثم وصل إلى بلاد كان الناس فيها علماء وفلاسفة، وبلاد تتصرف فيها خيولها بعقل وحصافة، في حين أن الناس فيها يتصرفون كالحيوانات، وأصبغ على قصته طابع النقد الساخر»[2].

«ويستخدم هذا النوع من الأوتوبيات إما لنقد المجتمع القائم عن طريق صور مناقضة كما هو الحال في رحلات جاليفر، أو باقتراح مثل أعلى ويمكن تمثيل لها بـــ (رحلة إلى أريكاريا) لكابيت التي نشرها عام 1845»[3].

الثاني: «أوتوبيات إعادة بناء وقد شاع هذا الشكل من الأوتوبيات في القرن الثامن عشر، ويمثّل لها بـــ "النظر إلى الوراء" لإدوارد بيلامي التي نشرت عام 1888 وتعد هذه الأتوبيات بمثابة خطة وبرنامج للمعيشة في مجتمع أفضل»[4].

ويذكر ألبيريس «أن الأوتوبيا كانت منذ أمد طويل حكاية فلسفية: أي خارجية باردة بعض البرودة لمجتمع خيالي (...) أما في روايات (أردون) لصمويل بيكيت، وفي تنبؤات ويلز العلمية فإنّنا نجد وصفا دقيقا لمجتمع متخيل ذي مزايا ومساوئ غير مزايا عصرنا ومساوئه وقد عدّ ألبيريس هذا التحول مجرد لعب ذهني لأن الرواية منذ جمهورية أفلاطون وسيلة لا غاية لها إلا عرض النظريات والمتعة الروائية فيها هي خروج المخيلة من محيطها»[5].

---

[1] - الخامسة علاوي: العجائبية في الرواية الجزائرية، ص 123.

[2] - الخامسة علاوي: العجائبية في أدب الرحلات "رحلة ابن فضلان نموذجا"، ص 69-70.

[3] - المرجع نفسه، ص 70.

[4] - الخامسة علاوي: العجائبية في الرواية الجزائرية، ص 124.

[5] - الخامسة علاوي: العجائبية في أدب الرحلات "رحلة ابن فضلان نموذجا"، ص 70.

«ومما يجدر التذكير به أن مؤلفي الأوتوبيا كثيرا ما كانوا سباقين إلى لفت الأنظار إلى التحولات الاجتماعية أو البوادر التي كان يصعب تمييزها بوضوح في نظامهم الاجتماعي في ذلك الوقت، لقد انتزعوا معاصريهم من براثن الرتابة والعادات وارتباط الأشياء في أذهانهم بأفكار وصور مألوفة لديهم، وقدموا لهم رؤية أوضح للقوى التي تعمل من حولهم معتمدين في ذلك على أحداث خيالية في أماكن بعيدة إلى حد كبير»[1].

أما عن علاقة الأوتوبيا بالعجائبي فهي علاقة تلاق وافتراق، إذن أن كلاهما العجائبي والأوتوبيا «يستمدان انطلاقتهما من المخيلة ويعملان على بناء واقع ضد هو الرؤية التي تبناها الكاتب، ويدعمها بكل التقنيات الروائية من أجل الوصول إلى تجربة روائية عميقة، تتغذى في العجائبي من الواقعية الأكثر يومية، بينما تتغذى في الكتابة الأوتوبية على ضد الواقعي»[2]، ويمكن القول أيضا أن الدول الأوتوبية سكونية، بينما العجائبي عالم يضج بالحركة لا قواعد ولا ضوابط تقيد تجلياته وتشكلاته.

4-أدب الروايات البوليسية:

تعتبر الرواية البوليسية من الأشكال السرية الحديثة التي أثارت جدلا واسعا حول تصنيفها وتجنيسها «لكونها مظهر مدني يمكن أن يمد عروقه إلى الأشكال المتربصة من الأساطير والخرافات والقصص الشعبية والفلكلور الإنساني»[3].

ظهرت هذه الرواية في القرن التاسع عشر «ويرى تودوروف أنها حلت محل قصص الأشباح وهي؛ من الأجناس الأدبية التي تقترب من السرد العجائبي والغرائبي؛ إذ أن كتاب الرواية البوليسية أمثال: جون ديكسون كار وأجاثا كريستي يرتكزون على عناصر السرد العجائبي والغرائبي مثل: الاختفاء والغرابة والرعب»[4]، وهي «نفسها

[1] - الخامسة علاوي: العجائبية في الرواية الجزائرية، ص 124.

[2] - المرجع نفسه، ص 125.

[3] - عبد القادر شرشار: الرواية البوليسية بحث في النظرية والأصول التاريخية والخصائص الفنية وأثر ذلك في الرواية العربية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، (دط)، 2003، ص 56.

[4] - سناء شعلان: السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن، ص 64.

العناصر التي نجدها في الرواية الفانتاستيكية (العجائبية) لكن الاختلاف يتجلى في كون الرواية البوليسية تتطلب واقعية يسودها الغموض، يتم الكشف عنه تدريجيا، فتكون النهاية باستيضاح الغموض والغرابة والرعب والتعقيد في الأحداث والخروج عن المألوف الذي يقودنا إلى التردد إلا أنها تلقى في النهاية التفسير الطبيعي»[1].

فالرواية البوليسية على العموم «تعنى بسرد الأخبار الخارقة في الشجاعة واقتحام المخاطر بأسلوب شيق وإثارة لا مثيل لها لما يتهدد البطل من مخاطر إثر حادث مفجع ينبغي الكشف عنه»[2]، والرواية البوليسية ترتكز على ثلاث عناصر أساسية وهي:

1- «الجريمة الغامضة Le crime mystérieux.

2- المحقق Le Détective.

3- التحقيق L'enquête»[3].

«وجدلية الاختلاف والتشابه بين السرد العجائبي والرواية البوليسية تؤكد بصفة العلاقة بينهما، وقد رصد شعيب حليفي الاختلاف بين السرد الفانتازي (العجائبي) والسرد البوليسي في نقاط محدودة هي»[4]:

أ- يعد «الفوق الطبيعي مكونا مشتركا لا يوضع في الرواية البوليسية إلا لكي يحذف بحيث يظهر مختاراً منذ البداية ومعروضاً كشيء لا يصدق (...) بينما يملك الفانتاستيك (العجائبي) بطريقة مخالفة (عكسية) ما هو فوق طبيعي الذي يكون غالبا في البداية، ثم سرعان ما يبدأ في الانتشار واكتساح الرواية»[5].

ب- «التعارض الثاني يتجلى في حرفية التفسير والنهاية»[6] لكليهما.

---

[1] - شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 73 (بتصرف).

[2] - الخامسة علاوي: العجائبية في الرواية الجزائرية، ص 107.

[3] - المرجع نفسه، ص 109.

[4] - سناء شعلان: السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن، ص 64.

[5] - شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 74 (بتصرف).

[6] - سناء شعلان: السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن، ص 64.

ج- «القيمة الأدبية للرواية البوليسية أدنى من المحكيّ العجائبي»[1].

د- «تعتبر الرواية البوليسية جنس أدبي شعبي وعام، بخلاف الأدب العجائبي الذي يتوجه إلى جمهور خاص»[2].

نستنتج مما سبق أن الرواية البوليسية تقوم على نفس خصائص العجائبي والتي هي: الغموض والغرابة والرعب والتعقيد في الأحداث والخروج عن المألوف الذي يقودنا إلى التردد إلى أنها تلقى في النهاية التفسير الطبيعي لأحداثها.

[1] - سناء شعلان: السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن، ص 64 (بتصرف).

[2] - المرجع نفسه، ص 64 (بتصرف).

الفصل الثالث

تجليات العجائبي في رواية فرانكشتاين في بغداد

لأحمد سعداوي

أولا: عجائبية الشخصيات والأحداث

1-عجائبية الشخصيات.

2- عجائبية الأحداث.

ثانيا: عجائبية المكان

1-عجائبية الأماكن المغلقة.

2-عجائبية الأماكن المفتوحة.

ثالثا: عجائبية الزمن

1-الاسترجاع.

2-الاستباق.

3-الحركات السردية:

أ-الخلاصة.

ب-الحذف.

ج-الوقفة.

د-المشهد.

أولا: عجائبية الشخصيات والأحداث.

1- عجائبية الشخصيات:

«تشغل الشخصية في الرواية المحور الذي تدور حوله أحداثها، وتتشكّل منه عقدتها فهي تعدّ من أهم الركائز الفنية المؤسسة لبناء النّص الروائي»[1] فهي المسؤولة عن تحريك الأحداث وتطورها.

يذهب سعيد يقطين في تعريفه للشخصية العجائبية على أنّها «ذات الملامح المفارقة لما هو قابل للإدراك أو التصوّر، وذلك لكونها مباينة لما هو مرجعي أو تجريبي، الشيء الذي يجعلها قابلة للتمثل والتوهم»[2] ويعود في موضع أخر، ويقول شارحًا ما سبق: «نقصد بالشخصيات العجائبية كل الشخصيات التي تلعب دورا في مجرى الحكي، والمفارقة لما هو موجود في التجربة، وفي هذا النطاق نبين كون عجائبيتها تكمن في تكوينها الذاتي وطريقة تشكيلها لما هو مألوف. لذلك نؤكد من هذه الشخصيات العجائبية قد تكون لها "مرجعية" نصية معينة وبهذا تكون تتداخل مع الشخصيات المرجعية والتخيلية، تظهر لنا هذه المرجعية ممثلة بجلاء في المصنفات الدينية والتاريخية والجغرافية...»[3].

بمعنى «أنها مساحة مشتركة يجتمع فيها الواقع واللاواقع وإن طغى هذا الأخير عليها، فهي تقنية فنية استخدمتها الرواية الحديثة لتعبير عن أزمة الإنسان المعاصر لذلك جاء البناء الفني لهذه الشخصية وفق رؤية جديدة، لا تحتفي بالأبعاد الداخلية والخارجية، حيث أنها تعمل على تقويض الصورة الثابتة للشخصية والعمل على هدم مرجعيتها الواضحة، ومن ثمة إعادة تشكيلها بصورة غرائبية»[4].

---

[1] - نورة العنزي: العجائبي في الرواية العربية، ص33.

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

[3] - المرجع نفسه، ص99.

[4] - فيصل غازي النعيمي: العجائبي في رواية الطريق إلى عدن، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، تكريت، العراق، مجلد:14، عدد:2، 2007، ص122.

وهذا ما سعى إليه الكاتب أحمد سعداوي في روايته فرانكشتاين في بغداد فمعظم شخصيات الرواية شخصيات واقعية، نابعة من الواقع ومعبرة على مستوياته المختلفة، لكن أحمد سعداوي ألبسها أو غطاها بطابع التعجيب والغرابة، تجنباً وتفادياً للمحاكاة المباشرة للواقع.

ومن بين الشخصيات العجائبية في رواية فرانكشتاين في بغداد نجد:

- **الشِسْمه:**

يعتبر الشخصية المحورية داخل الرواية، (الشِسْمه) أو (فرانكشتاين) أو (المجرم إكس)، تعددت تسميات هذا الكائن الأسطوري العجيب، فاشِسْمه أطلقها عليه صانعه هادي العتاك وتعني في اللهجة العراقية؛ اللي شو اسمه ويقصد بها حرفيا: الذي لا أعرف، أولا أتذكر، ما هو اسمه. وفرانكشتاين هو نسبة إلى بطل رواية فرانكنشتاين* للكاتبة البريطانية "ميري شيلي"، أما المجرم إكس فبات الصحفيون يسمونه هذا الاسم. الشِسْمه كائن مسخ (متحول) مصنوع من بقايا أجساد ضحايا التفجيرات مضاف إليها روح ضحية، حسيب جعفر وإسم ضحية أخرى -دانيال- إنه خلاصة ضحايا يطلبون الثأر لموتاهم حتى يرتاحوا، وهو مخلوق للانتقام والثأر لهم، ذا هيئة بشعة عجيبة؛ فم متسع كجرح على طول الفكين، غرز خياطة على طول الجبهة والوجنتين مع أنف كبير فالنظر إليه يورث الخوف والفزع.

فهادي هو الذي قام بصناعته فهو بوجه من الأوجه بمثابة أبيه، فهو الذي أتى به إلى هذه الدنيا والعجوز إيليشوا بمثابة أمه، فهي بندائها لهذه التركيبة العجيبة التي كونها هادي أخرجته من المجهول بالاسم الذي منحته له دانيال (على اسم ولدها) «هل هذا العتاك المسكين والدي حقا؟! إنه مجرد ممر ومعبر لإرادة والدي الذي في سماء، كما تحب أن تصف والدتي إيليشوا المسكينة هي مسكينة جدا كلهم مساكين»[1].

* - يظهر هذا التناص بوضوح في الرواية «إني أطلب منك ألا تصفحّ عني، استمع إليّ، قم إذا استطعت وإذا شئت دمّر عمل ما صنعت يداك» فرانكشتاين ميري/ شيلّي.

[1] - أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، منشورات الجمل، بيروت، بغداد، ط1، 2013، ص156.

فاإيليشوا أسهمت في ولادته وهي التي منحته اسم ابنها المفقود، أحس بأنه الشخص الأقرب إليها من الآخرين، وأنه يحمل جزءاً من ذاكرة ولدها الذي فقدته في حرب، كان يعرف بأن مهمته تتحدد بالقتل.

«فإتمام الثأر لصاحب جذاذة من جذاذة جسده يؤذن بسقوط كما أن اللحم الميت الذي يتكون جسده منه يتساقط من تلقاء نفسه، في حالة لم يجد الثأر لصاحبه في الوقت المعلوم»[1].

كان الشِسْمه يسكن في عمارة غريبة غير مكتملة بناء تقع في مكان قريب من حي الأثورين بالدورة جنوبي بغداد، وصار له العديد من المساعدين يقيمون معه ويرممون جسده، لكن القائمة المطلوبين من قبله اتسعت مع إضافة أجزاء جديدة إلى جسده من ضحايا جدد وظلت الأجزاء القديمة تسقط ليضيف فريق مساعديه أجزاء أخرى، حتى انتبه ذات ليلة أنه على وفق هذه الخطة، أمام قائمة مفتوحة لا تنتهي ولكنه لم يعد يعرف بوضوح هوّية من يجب أن يقتل أو الهدف من قتله لقد تبدل لحم الأبرياء بلحم جديد، لحم ضحاياه ولحم المجرمين، وقرّر مع نفسه التوقف عن القتل مادام لا يعرف المغزى من ذلك بوضوح، وفكر بأن تأخره في الأخذ بثأر لضحايا الذي يتحرك باسمهم كفيل بانتهاء صلاحية الأجزاء المتعلقة بهم في جسده، سيتعفن في مكانه ويذوب لذا قرر استمرار في القتل ليضمن وجوده، ريثما يفك لغز الخطوات القادمة.

فها هو يجوب بغداد ليلاً، ساكناً الخرائب قاطعاً الشوارع والحارات قافزاً على الجدران وأسطح البيوت ولأنه قاتل استثنائي لا يموت بالوسائل التقليدية «يخترق الرصاص رأس المجرم أو جسده ولكنه يستمر في المسير ويواصل هربه ولا تسقط منه دماء»[2].

[1] - أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص 148.

[2] - المصدر نفسه، ص89.

نلاحظ هنا أن الكاتب قد لجأ في تصويره لشخصية الشِسْمه أو المجرم إكس إلى ما يسمى بالعجائبي المبالغ فيه؛ والذي يعتمد فيه على «الغلو والمبالغة من خلال تضخيم صور الأشياء وإعطائها صور أخرى خارقة تتجاوز الذهن البشري فتصدمه»[1].

وهكذا راح هذا المخلوق يتحول إلى أسطورة شعبية إذ راحت «صورته تتضخم برغم أنها ليست صورة واحدة، ففي منطقة مثل حي الصدر كانوا يتحدثون عنه كونه وهابيا، أمّا في حي الأعظمية فإن الروايات تؤكد أنه متطرف شيعي، الحكومة العراقية تصفه بأنه عميل لقوى خارجية، أمّا الأمريكان (...) فيرون أنه يستهدف تقويض المشروع الأمريكي في العراق، (...) ويذهب العميد سرور محمد مجيد إلى الاعتقاد أن الأمريكيين هم من خلق هذا الكائن بالتحديد خلق هذا الفرانكشتاين وأطلقه في بغداد»[2].

يظهر أن الكاتب أحمد سعداوي قد أضفى ملامح أسطورية على شخصية الشِسْمه الذي كان عبر مهمته يتطلع إلى الانتقام غير مبال بعناءه الشديد ولا الجهد المبذول من أجل الوصول إلى هدفه، الذي كلفه خسران بعض أعضاء جسده، حتى بدا البطل الشِسْمه «كمن يريد أن يتخطى مصيره وقدره في واقع سيء سيسحقه ويقضي على منجزاته فما أشبهه بـــ "جلجامش" الأسطوري حين شاء أن يتحدى المصير الأزلي للإنسان، وحاول أن ينال الخلود شأنه شأن الآلهة».[3]

يقول الشِسْمه شارحاً طبيعة المهمة التي جاء لتنفيذها: «أنا مخلّص ومنتظر ومرغوب به ومأمول بصورة ما، لقد تحرّكت أخيراً تلك العتلات الخفية التي أصابها الصدا من ندرة الاستعمال، عتلات لقانون لا يستيقظ دائما، اجتمعت دعوات الضحايا وأهاليهم مرة واحدة ودفعت بزخمها الصاخب تلك العتلات الخفية فتحركت أحشاء العتمة وأنجبتني، أنا الردّ على ندائكم برفع الظلم والاقتصاص من الجناة»[4].

---

[1] - شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص64.

[2] - أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص335.(بتصرف)

[3] - الخامسة علاوي: العجائبية في الرواية الجزائرية، ص327.

[4] - أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص156-157.

نفهم من هذا أن أحمد سعداوي استثمر شخصية الشِسْمه خدمة للحق والحقيقة وتحقيق العدالة المفقودة، والانتقام من المجرمين الأصليين الذين لا تستطيع الحكومة والدولة ملاحقتهم وأخذ القصاص والعدل منهم، وهذا راهن العراق اليوم.

ومن جانب أخر يشير الكاتب من خلال بطله الشِسْمه إلى مشكلة أخرى تخص الهوية الوطنية أو هوية المواطن العراقي، هذه الهوية التي شهدت العديد من الهزات والانتكاسات المتمثلة في الحروب والهجرات المتعاقبة والصراعات السياسية واحتدام الصراعات الطائفية... وغيرها.

كل هذه الهزات والصراعات شكلت لنا هذا المخلوق (شِسْمه)، فهو كما أشرنا سابقا خليط من الأرواح والأجساد التي تنتمي إلى مختلف الأطياف المكونة للمجتمع العراقي، فشِسْمه لا يحمل هوية محددة بذاته، بل يمثل الهوية الجمعية للعراقيين الضحايا، هو الأنا العراقية ممزقة التي يعاد تجميعها بعد كل هزة سياسية تمثلها انفجارات بغداد، يمثل الشِسْمه الأنا العراقية التي تنتقم من القتلة وتنصف المضطهدين، يقول أحمد السعداوي على لسان بطله الشِسْمه :«أنا ولأني مكون من جذا ذات بشرية تعود إلى مكونات وأعراق وقبائل وأجناس، وخلفيات اجتماعية متباينة أمثل هذه الخلطة المستحيلة التي لم تتحقق سابقاً، أنا المواطن العراقي الأول»[1].

سينقي (الشِسْمه) قطع الغيار التي يحتاجها من أجساد من يستحقون القتل ليس هذا الخيار المثالي، ولكنه الأفضل حاليا.

-حسيب محمد جعفر (روح تائهة).

يبلغ من العمر 21 سنة، الأسمر النحيف المتزوج من دعاء جبارّ يسكن معها ومع ابنتهما زهراء حديثة الولادة في قطاع 44، والذي عمل منذ سبعة أشهر حارساً في فندق السدير قتل في الانفجار الذي تسبب به انتحاري سوداني الجنسية، «وفي التابوت وضعوا حذاءه الأسود المحترق ومزق من ملابسه الملوثة بالدم وبقايا صغيرة متفحمة من جسده

[1] - أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص 161.

المتلاشي»[1] لكن أحلام أحبته وأهله هي من يجمع أشلاء هذا الجسد المتناثر كل «فرد في العائلة يحلم بشيء ما من حسيب، تلتئم الأحلام جميعا وتتضافر، يعوض بعضها بعض (...) وتتشابك خيوط الأحلام مكونة من جديد جسداً حلمياً لحسيب يناسب روحه التي مازالت محلقة فوق رؤوسهم جميعا وتطلب الراحة ولا تجدها، فأين هو جسده الذي ينبغي أن يعود إليه كي يغدو ساكناً طبيعياً من سكان عالم البرزخ؟»[2] وعندما يستعيد حسيب وعيه بعد الانفجار تختلط الفنتازيا بالواقع، فالجسد تلاشى لكن الروح والوعي باقي وبصره قادر على الرؤية شاهد الأضوية البعيدة للبنايات والبيوت والسيارات «شاهد النهر أيضا، داكنا وعميقا في الظلام، أراد أن يمسه بيده لم يمسس ما النهر أبداً، عاش حياته كلها بعيداً عن النهر»[3] شاهد «رجلاً سميناً بفانيلة بيضاء وشرت قصير ينام في المياه ووجهه إلى الأعلى (...) ينحدر ببطء مع حركة مياه يدنو منه وينظر في وجهه:

ليش تباوع وليدي... روح شوف الجثة مالتك وين صارت... لا تظل هنا»[4] فالأموات يعوّن موتهم ويعرفون أنهم محض جثث ومن بقيت جثته سليمة هو محظوظ بينهم.

نفهم من هذا التصوير الجميل لهذه الشخصية أن الكاتب استثمر الموروث الشعبي الديني للأحلام وعلاقتها بأموات، هذه الاستعارة تشبه تفسير(جاك لاكانjacquzs lacan) في إجابته عن سؤال: لماذا يعود الموتى؟.

فهو يفسر المقولة بقوله: «لأنهم لم يدفنوا على نحو مناسب، أي لأن شيئا قد حدث على نحو خاطئ فيما يتعلق بموارثهم الثرى، فعودة الموتى هي علامة على إضطراب ما

[1] - أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص43.

[2] - المصدر نفسه، ص44.

[3] - المصدر نفسه، ص45.

[4] - المصدر نفسه، ص45-46.

حدث في الطقس، ذلك الطقس الرمزي الخاص بدفنهم، ويعود الموتى كي يجمعوا بعض الديون الرمزية التي لم تدفع بعد...»[1].

فحسيب محمد جعفر يعرف أنه ميت ويعود إلى الانفجار باحثاً عن جثته «عاد ونزل إلى بوابة الفندق وتأمل الحفرة الكبيرة التي صنعها الانتحاري بسيارته الملغمة، نظر في أرجاء المكان كلها، تعرف على بسطاله المحترق، ولم يعثر على جثته»[2].

مضت هذه الروح تبحث عن جسدها في الشوارع كلها، إلا أن وجدت جثة رجل عاري وسط بيت في حي البتاوين، دخلت هذه الروح هذه الجثة الغريبةٍ والبشعة، عسى أن تهدأ وتدفن لاحقا «مسّ بيده الهيولة هذا الجسد الشاحب ورأى نفسه تغطس معها، غرقت ذراعه كلها ثم رأسه وبقية جسده وأحس بثقل وهمود يعتريه، تلبس الجثة كلها، فعلى الأغلب، كما تيقن في تلك اللحظة، أن هذا الجسد لا روح له، تماما كما هو الأمر معه؛ روحٌ لا جسد له»[3].

-العجوز إيليشوا (أم دانيال):

شخصية عجيبة ومحيرة، فقدت ابنها في الحرب منذ عشرين سنة، غير أنها لم تعترف بموته أو بقبره الفارغ الموجود في مقبرة كنيسة المشرق، فهي مصرة على فكرة ابنها العائد من الموت أو الغائب ذات يوم، إنها مستعدة أن تموت وتغمض عيناها للمرة الأخيرة مع حلم أن ابنها سيعود حتى بعد موتها، لم تكن قادرة على تحمل ذنب تخليها عن ابنها، وإن ماتت فهي مشيئة الرب وليست مشيئتها.

لا أحد «يستمع لها بشكل مخلص حين تتحدث على ولدها سوى ابنتيها والقديس ماركوركيس الشهيد الذي تصلّي لروحه كثيرًا وتعتبره قديسها الشخصي ويمكن إضافة قطها الهرم نابو»،[4] تعتقد بعض النسوة أن هذه العجوز مصابة بالخرف والنسيان، عندما

[1] - غازي سلمان: الشِسّمة ومتاهة إنتاج القتل في رواية (فرانكشتاين في بغداد) متاح على شبكة الانترنت: www.alnaked.aliraqi.net

[2] - أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص46.

[3] - المصدر نفسه، ص48.

[4] - المصدر نفسه، ص13- 14.

تبدأ بسرد الوقائع الغريبة التي حصلت معها والتي لا يصدقها أحد، أما جارتها أم سليم البيضة تؤمن بشدة أن هذه العجوز مبروكة ويد الرحمن على كتفها أينما تحل أو تمضي «ربما تبالغ وتقول أمام العجوز بشكل صريح أن هذا الحي من حظه أن ينهار ويخسف الله به الأرض منذ زمن بعيد لولا بعض سكانه المباركين ومنهم أم دانيال»[1].

غير أن «هناك شخصان هما الأكثر يقيناً بأن العجوز إيليشوا لا مبروكة ولا هم يحزنون، وإنما هي مجرد امرأة مجنونة بشكل ميؤوس منه، الأول هو فرج الدلال والثاني هو هادي العتاك»[2].

قرر «زوجا ابنتيها هيلدا وماتيلدا الهجرة، ورفضت الأختان السفر من دون أمهما لكن الأم مثل تيس جبل عنيد رفضت الهجرة معهما، لقد استمر الصراع معها سنة كاملة»[3]، دون جدوى، وتطورت المشاكل وتعقدت معها لكن رأس العجوز لم يلن، ثم أقنعت البنتين بأنها ستلحق بهما حين تستقران، حين تيأس تماما من عودة ابنها دانيال، لكنها لم تيأس، وتفهم البنتان أن الأم تستعمل ذكرى ولدها الراحل كي تستمر في العيش وبقاء في بيت. وظل« وجود عائلة نينوس ملكو معها يمثل عزاء للبنتين، غير أن زوجة نينوس(...)، عشية إعلان الحرب الأخيرة اتهمت العجوز بأنها تمارس نوعا من السحر الأسود وكانت تخاف من العجوز وتشعر بالرعب حين تدخل عليها وتجدها تتحدث مع الصور أو القطط الكثيرة التي كانت تمرح في البيت (...) أخبرت زوجها مرة أن أحد القطط يرّد الكلام على العجوز ويتحاور معها، بل شكّت في إحدى المراتّ، في أن تكون هذه القطط أرواح بشر قامت العجوز بمسخهم بسحرها الشيطاني»[4].

لم يصدق زوجها نينوس هذه الخرافات، وقرر الرحيل إلى عينكاوا في أربيل بناء على قرار زوجته بالانتقال، لم تعترض العجوز إيليشوا، بدت وكأنها راضية، أو أن الأمر

[1] - أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص15.

[2] - المصدر نفسه، ص 16.

[3] - المصدر نفسه، ص 73. (بتصرف)

[4] - المصدر نفسه، ص73- 74.

لا يعنيها، وأصيبت البنتان بصدمة حين علمتا أن أمهما ظلت في بيت كبير موحش في مدينة مضطربة كمدينة بغداد، لذا كانت تريدان العودة إلى بغداد لحمل أمهما بالقوة لذهاب معهما لأستراليا، مع إصرار موقف أمهم الرافض للخروج أو بيع بيتها والهجرة معهما دون عودة دانيال.

-هادي العتاك:

رجل خمسني ذا هيئة غريبة قذرة، غير ودود تفوح منه دائما رائحة الخمرة، يسكن في الخرابة اليهودية الملاصقة لبيت العجوز إيليشوا، كان هادي العتاك، قبيح الشكل بلحيته المفرقة على فكيه وحنكه وعينيه الجاحظتين وأنفه المكسور من المنتصف والمتدلي فوق شفتيه الدقيقتين مشعث دائماً، بجسد ناشف ولكنه صلب، كان يلتقط «من الطريق علب البيبسي والمشروبات الغازية والكحولية ويجمعها في كيس الإجنفاص الكبير لبيعها (...) في وقت لاحق، على دّوارة المتخصصين بهذه الأشياء أو يجمعها في بيته كيساً بعد كيس ثم يستأجر سيارة تيوتا لنقلها إلى مصادر الفانون في حافظ القاضي بالقرب من شارع الرشيد»[1].

كان هادي العتاك يشتري الأغراض المستعملة ليعيد ترميمها وبيعها من جديد، دون أن يفكر بتكوين ثروة أو تطوير عمله، لا يهمه شيء المهم وجود نقود في جيبه لا أكثر تكفي ليحتسي الخمر وقت ما يشاء. يأكل ويشرب ما يشتهي ينام ويصحو دون رقيب أو مسؤوليات، لذلك كانت له علاقة عدائية مع أم دانيال بسبب الإنتكات، «ما حاجتك بهذه الأنتيكات التي يعود بعضها إلى الأربعينيات من القرن الماضي؟ لماذا لا تبيعنها حتى تخففي على نفسك مهام التنظيف ونفض الأتربة»[2].

كان هادي يفكر تفكيرا عجيبا، فهو من صنع جثة الشِسْمه، قام هادي بصنع الجثة من القطع الممزقة من أجساد الضحايا، رأس من هنا، رقبة من هناك بدن من هذا، ويد

[1] - أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص 36.

[2] - المصدر نفسه، ص17.

وقدم من ذاك، كان يجمع كل ما يخلفه الجسد المتفجر من أشلاء بشرية ليركبها ويخيطها من أعضاء منسية متروكة من أجساد هؤلاء الممزقين والمرميين والمنسيين في الأزقة والشوارع والزوايا المظلمة.

يسرد هادي العتاك هذه الحكايات العجيبة والغريبة على زبائن مقهى عزيز مصري، فيضحكون منها هي حكاية مثيرة وطريفة لا يصدقونها، وهم يدركون أنها مجرد كذبة رهيبة ومخيفة صنعها خياله المشوش في لحظة ما غامضة في حياته.

لقد أراد الكاتب أن يجعل من شخصية هادي العتاك أن تنحى منحى اخر أكثر خطورة فقد حول الكاتب هذه الشخصية من جامع المهملات والعتاديات القديمة، لينتقل إلى مهمة أكثر خطورة، يجمع المهملات من الأشياء البشرية لكي يصنع منها مسخاً عجيباً، من هنا يتضح السبب أو الدافع وراء توظيف هذه الشخصية الساخرة، كما أنه نوع من رصد للخراب العميق الذي يعتري المكان البغدادي، تحت وطأة الحروب وأعمال العنف وتداعي العام للدولة بسبب الانقسامات وصراعات السياسية للدولة.

-العميد سرور محمد مجيد:

المدير العام لدائرة المتابعة والتعقيب كان العميد برتبة مقدم في استخبارات الجيش العراقي السابق، «يتحاشى أي شائبة تمس صورته أمام الأحزاب الحاكمة، فهو في وضع حساس (...) بسبب ماضيه وعمله في خدمة النظام السابق، لاكنهمٍ مضطرون لتقلبه بسبب كفاءته المشهودة، ودعم الأمريكان له وحمايته من نزواتهم وشطحاتهم غير الحكيمة»[1].

رجل غريب الأطوار، قصير أبيض ذو صلعة لامعة، «يبيت أغلب ليالي الأسبوع في المكتب (...)، يفكر بالنجاح والاستمرار بكونه غير قابل للاستبدال ولا يستغنى عنه»[2]، حوّل عمل دائرة من أمور مكتبية تخص أرشفة المعلومات وخزن وحفظ الملفات والوثائق إلى وضع توقعات للحوادث الأمنية الخطرة التي كانت تحدث في مدينة بغداد

[1] - أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص 91.

[2] - المصدر نفسه، ص 124.

ومناطق أخرى مجاورة لها، فوظف مجموعة من المنجّمين وقارئ الطالع، والسحرة والمشعوذين برواتب مرتفعة تصرف من الخزينة العراقية، وليس من الجانب الأمريكي «يرسم مع مساعديه غريبي الأطوار توقعات عن التفجيرات التي ستحصل في شوارع بغداد يلتقطون الشائعات ويحللونها، يقدمون نصائح سرية لصفقات التي يعقدها الساسة حول التحالفات الانتخابية القادمة»[1] وغيرها من الأعمال.

هم يقومون بذلك كله خلف الغطاء ولا تتم الإشارة أبدا إلى دائرة المتابعة والتعقيب حفاظا على سريتها وأمن العاملين فيها.

صرف جلّ وقته من أجل إلقاء القبض على مجرم إكس وأن حياته الشخصية ومستقبله المهني متعلق بهذا الرجل الغامض، وأنه يسعى لكشف وتمزيق حالة الغموض التي يحيط بها المجتمع ونفسه، وأنه أقسم على أن يمسكه بيده ليعرضه في التلفزيون «سيقبض عليه أخيرا، ويثبت لرؤسائه أنه كفؤ أكثر كفاءة من جميع، وحينها سيخرس الألسنة التي لا تنفك به وبسيرته الأمنية في نظام السابق، ربما يجعلونه وزيراً للداخلية أو الدفاع أو مدير لجهاز المخابرات قال ذلك مع نفسه»[2].

- **الساحر**:

هو أحد مساعدي الشِسْمه، كان الساحر يسكن في شقة في حي أبو نواس في الضفة الأخرى من حي البتاوين، كان من ضمن فريق السحرة الخاص برئيس النظام السابق، وأنه فعل الأفاعيل حتى يدفع الأمريكان بعيداً عن بغداد ولا تسقط بأيديهم ولكنه فشل في ذلك، لأن الأمريكيان كانوا يملكون بإضافة إلى معداتهم العسكرية الثقيلة والمتطورة جيشا رهيبا من الجن استطاعوا القضاء على مجموعة الجن الذي سخرهم هذا الرجل الساحر مع معاونيه.

[1] - أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص 248.

[2] - المصدر نفسه، ص 301.

أصبح الساحر وحيداً يعيش حالة من الأسى والألم العميق ليس لأن النظام السابق سقط وإنما لأنه فشل في أكبر اختبار في حياته، ولم يعد السحر الذي عنده مفيداً في أي شيء بالنسبة له.

«غير أن أحد الجن ممن نجو من المذبحة الرهيبة خلال معركة بغداد بقي يطوف حوله، ويزوره أحيانا لتسليته في وحشته وأخبره أن لديه مهمة كبيرة واحدة باقية»[1]، هي أن ينظم إلى فريق الشِسْمه ويكون أحد مساعديه وها هو «الآن لا يكاد يخرج من مقر إقامتنا الجماعي داخل هذه البناية المتهالكة لقد أصبح دوره ووظيفته هنا هو تأكيد مسار حركتي داخل حي الدوارة خروجاً إلى باقي أحياء بغداد ثم العودة إلى المقر، هاهو يؤدي هذا العمل بإتقان وإخلاص لأنه مؤمن بأني أمثل انتقامه وثأره ممن أساؤوا له في حياته»[2].

2- عجائبية الأحداث:

يعتبر الحدث مجموعة الوقائع وأفعال تدور حول موضوع عام بتصوير الشخصيات التي تكشف عن أبعاده وهي المحور الأساسي الذي يربط بين عناصر القصة أو الرواية وتأتي هذه الأحداث سواء الأساسية منها أو الفرعية لتوضيح الأفكار للمتلقي، وتأثر على نفسيته بطريقة ما.

وإن «كان الحدث بتعبير (مايك بال m-ball) هو المرور من حالة إلى أخرى، مرتبطاً بالقصة والحكاية ارتباطا نوعياً»[3] وأنه في الرواية العجائبية يبحث عن خلق تنويعات عدة، تختلف مصادرها وطرق معالجتها، لكن تشترك جميعاً حول مألوفية الحدث وفوق طبيعته.

[1] - أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص159.

[2] - المصدر نفسه، ص159.

[3] - شعيب حليفي: مكونات السرد الفانتاستيكي، مجلة الفصول، العدد1، 1993، ص66.

لأن الروائي حين يكتب روايته، فإنه يختار من الحياة الواقعية ما هو مناسب. كما أنه يستعين بموهبته وإبداعه الفني فيضيف ويحذف ما يجعل من الحدث الروائي خياليا عجيبا، لا يمد للواقع بصلة.

وهذا ما سنحاول تتبعه في رواية فرانكشتاين في بغداد التي تضمنت الكثير من الأحداث العجائبية لعل أهمها ذلك الانفجار الغريب الذي وقع في موقف السيارات قرب ساحة الطيران، وسط بغداد «شاهدوا من الخلف الزحام، وبعيون فزاعة، كتلة الدخان المهيبة؛ وهي ترتفع سوداء داكنة (...) شاهدوا ركض الشباب باتجاه موقع الانفجار وارتطام بعض السيارات برصيف الجزرة الوسطية أو بعضها ببعض وقد استولى الارتباك والرعب على سائقيها، وسمعوا حشد أصوات بشرية متداخلة؛ صراخ غير واضح ولغطٌ ومنبهات سيارات عديدة»[1].

كان الانفجار مهولاً ومروعاً «الميتون إلى الطب العدلي والجرحى إلى مستشفى الكندي، بعض الزجاج المهشم هنا وهناك»[2]، بقايا البشرية متناثرة في كل مكان دم وبقايا شعر من فروة رأس على العمود الدمار والخوف والفزع كلها انطباعات توحي بوحشية الحادث الذي وقع في ساحة الطيران بغداد.

وكما يظهر حدث أخر في الرواية شبيه بالحدث السابق، لكن هذه المرة في فندق "السدير نوفيتال"، وبعد أن«عبر بمسافة عشرين مترا عن البوابة شاهد هادي سيارة أزبال مسرعة تخطف بجواره وتكاد تصدمه، كانت متوجهة نحو بوابة الفندق، لم تمض سوى لحظات حتى انفجرت وطار هادي بكيسه وعشائه في الهواء تشقلب وتطوح مع الغبار والأتربة وعصف الانفجار وارتطم بقوة على إسفلت الشارع على مسافة بعيدة من مكان الانفجار»[3].

[1] - أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص 11.

[2] - المصدر نفسه، ص 13.

[3] - المصدر نفسه، ص 39.

تعكس هذه الأحداث، الوضع البائس والمروع الذي تعيشه بغداد أيام سقوط النظام السابق والغزو الأمريكي، والحروب الأهلية الطاحنة، والذي لا يزال أثره إلى يومنا هذا، فشوارع بغداد اليوم تزخر بالمرتزقة وتجار السلاح والإرهاب والدواعش الذين يفخخون السيارات والعباد في عمليات انتحارية فقتل والموت والخوف وإنفجارات باتت أحداث يومية يعيشها المواطن العراقي.

ويمكن أن نلمس حادثاً أخر داخل الرواية، يثير التردد والدهشة والرعب والمتمثل في حادثة اختفاء الجثة المشوه والبشعة تلك الجثة التي كانت تَنزُّ دماؤها وسوائلها اللزجة تحت المسقفة الخشبية في بيت هادي العتاك لقد اختفت فجأة: «لقد اختفت الجثة المتفسخة التي أكملها نهار البارحة، لا يمكن أن تتلاشى هكذا أو تطير في العاصفة، قلب الأغراض كلها، ثم شك في نفسه، فدخل إلى غرفته وبحث فيها، أعاد البحث من جديد، وضربات قلبه تزداد بسرعة وتجاهل الآلام التي تصلّ في عظامه، دخل في مرحلة الرعب فأين يا ترى ذهبت هذه الجثة، توقف في منتصف الحوش خائفا ومضطرباً وهو ينظر (...) إلى جدران البيوت العالية لجيرانه، ثم إلى السطح الواطئ الذي تخلف من الغرفة المنهارة»[1]، ولم يعثر على شيء.

لقد كان لحادثة اختفاء الجثة البشعة وظهور الشِسْمه، الأثر البالغ لظهور الغرابة والاستعجاب على مستوى الأحداث والشخصيات الموجودة في الرواية، فحادثة اختفاء الجثة مثلا، أثارت التردد والدهشة على صانعها هادي العتاك، وعلينا نحن كقراء ومتلقين لهذه الرواية، وهذا ينطبع مع ما ذهب إليه تودوروف حينما قال أن العجائبي يتميز بخاصية التردد الذي «تشعر به الشخصيات في الحكاية، ومن ثمة القارئ المتماهي مع الشخصية»[2].

[1] - أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص42.

[2] - علام حسين: العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، ص29.

ونلمس حدثا عجائبيا أخر أثار فينا التردد والخوف من إزهاق حياة إنسان، قد يكون اقتحامه بسيارته الفندق خطأ بشريا «كان حسيب ينظر إلى سيارة النفايات ليس إلا، لقد أخطأ السائق، فقد السيطرة على مقود السيارة فاندفعت تجاه باب، حصل حادث مروري لم ينتبه له، فاندفع سائق السيارة بسببه ودون قصد نحو باب الفندق لا.. إنه انتحاري.. توقف... توقف... إطلاقه ثم أخرى، لم يقصد قتل السائق، لا يتجرأ على قتل أحد، لكن هذا واجبه، يعرف جيدا الأوامر المشددة بشأن حماية الفندق (...) لديه ترخيص بالقتل، كما يقولون، تتدافع الأفكار في ذهنه بأجزاء من الثانية ويده تضغط على زناد البندقية، وربما قبل أن يحسم أمره بشأن الاستجابة الأفضل اتجاه هذا المأزق انفجرت السيارة»[1].

كما يستوقفنا حدث آخر لا يقل عجائبية عما سبق ذكره، وهو حادثة قتل الشحاذين على يد الشِسْمه، أثارت هذه الحادثة هلع أهالي زقاق. قتلهم الشِسّمه بطريقة وحشية لقد خنقهم ثم ربط أيدي بعضهم إلى أعناق بعض في عملية معقدة غريبة.

«تحدث الشِسْمه عن ليلة مواجهته للشاحذين السكارى، وأنه حاول جاهداً أن يتحاشاهم ولكنهم كانوا عدوانين، واندفعوا نحوه من أجل قتله، كان وجهه البشع حافزا لهم لكي يعتدوا عليه (...) استمر العراك لنصف ساعة وهم يحاولون ضربه بقبضاتهم أو الإمساك برقبته لخنقه، ولكن أحدهم، داخل الظلمة، أمسك برقبة رفيقه وأجهز عليه بقوة مسعورة، ثم انتبه أن شحاذا أخر فعل الشيء نفسه. وهنا أصبح الشحاذان الميتان ضحيتين لعمل أحمق والشحاذان الناجيان مجرمين، لذا قام هو بخنقهما انتقاما للشحاذين الميتين»[2].

إن مهمة الشِسْمه التطهيرية لم تتوقف عند هذا الحد بل تعددت ذلك لتشمل أشخاص الأبرياء والضعفاء، وإن رغبته في اقتصاص والانتقام من القتلة والمجرمين أدخلته في دوامة لا تنتهي من إنتاج القتل، ولم يعد يكترث لهذا الجزء أو ذاك في جسده وهاهو يمارس قتل مواطن عجوز يحمل أكياس سوداء تحوي صمونا وفاكهة، أطلق النار عليه

[1] - أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص44-45.

[2] - المصدر نفسه، ص 144.

كأي قاتل محترف، ثم يفكر في الثأر له، «نزلت إلى أسفل وتلمست الجسد الساخن للعجوز الخائف لقد أصابته الإطلاقة في قحف رأسه تماما، كان يبحث خائفا عن مصدر الموت في أعلى البنايات وفي نهاية الطرق أمامه، ولكن هذا الموت جاءه من خلف، أخرجت مدية صغيرة وقمت بعملي سريعاً، ماذا سيقول الساحر الآن؟ هذه عيون جديدة من جسد ضحية بريئة، لن تزداد نسبة اللحم المجرم في جسدي غداً هذا لحم برئ ولكن، ما الذي أقوله؟ ممن سأقتص الآن للثأر لهذه الضحية؟»[1].

يحرص الراوي أو السارد في هذا الحدث على إضفاء أبعاد غير منطقية لا يتقبلها العقل وفي هذا نزوع إلى إبراز الواقع الغريب الذي عاشته بغداد أيام الحرب الأهلية الطائفية ولكن ما يلبث حتى يعود لوصفه المأساوي المسيج بخيوط الخوف والرعب والهروب من الموت إلى غير ذلك وما صاحبه من أمور أخرى.

ثانيا: عجائبية المكان.

«يعد المكان أحد مكونات الحكائية التي تشكل بنية النص الروائي لكونه يمثل العنصر الأساسي الذي يتطلبه الحدث الروائي، والشخصية الروائية في الوقت نفسه، ولذا نجد المكان يلعب دوراً مركزياً داخل منظومة الحكي، لكن الحدث الروائي لا يمكن أن يتم في فراغ بل لابد من وجود مكان يقع فيه، كي يأخذ مصداقيته وتتم عملية تبليغه وإيصاله بنوع من المصداقية إلى المتلقي، ولكون النص الروائي يتسم بتنوع الأحداث وتغيرها، يقتضي هذا الأمر تعدد الأماكن واختلافها»[2].

فالمكان هو المكون «محوري في بنية السرد بحيث لا يمكن تصور حكاية بدون مكان فلا وجود للأحداث خارج المكان، ذلك أن كل حدث يأخذ وجوده في مكان محدد وزمان معين»[3].

---

[1] - أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص177.

[2] - مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات النشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص127.

[3] - محمد بوعزة: تحليل النص السردي "تقنيات ومفاهيم"، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، (دت)، ص99.

إن المكان يترك أثرا في نفسية المتلقي، الذي يبني دلالات الأمكنة نسبة لتصوراته الخاصة وبالتالي «تنشأ تسميات وتنويعات مهمة في تعين أنواع الفضاءات، فهناك الفضاء السحري أو الأسطوري والعجائبي والواقعي والاصطناعي (...) وحتى بصدد الاصطلاح نجد الاختلاف في تحديده»[1].

من هنا يظهر لنا المكان العجائبي الذي يختلف على الأماكن العادية، المعروفة سابقا لأن المكان العجائبي يمتاز بخاصية التحول من مكان العادي إلى مكان العجيب، مثيرا بذلك الدهشة والغرابة والتردد، ولأن العجائبي في تمظهره يحتاج إلى «أمكنة، هذه التي يجب أن تتلاءم مع طبيعته المرعبة أو المعجزة والمثيرة للتساؤل أو التردد، هذه الأمكنة التي خلقتها لغة الراوي لتصبح مسرحا للتحولات ولإعطاب الإدراك، بحيث تزول الحواجز بين الزمان والمكان ويندغم كل شيء في تلك الطبيعة الهذيانية للمشاهدات»[2]، وإن عجائبية المكان «يمكن الإحساس بها منذ الوهلة الأولى لدخول البطل فيه، فهي تنطلق من السمات التي تلحق بالشخصية عند الدخول فيه، فتية البطل مثلا أو شعوره بالقلق ما كان ليتم لولا أن المكان عجيبا»[3]، فطبيعة المكان العجائبية تؤثر في نفسية وسلوكات الشخصيات داخل الرواية.

1- عجائبية الأماكن المغلقة:

يمثل المكان المغلق «غالبا الحيز الذي يحوي حدود مكانية تعزله عن العالم الخارجي، ويكون محيطه ضيق بكثير بالنسبة للمكان المفتوح، فقد تكون الأماكن الضيقة مرفوضة لأنها صعبة الولوج، وقد تكون مطلوبة لأنها تحتل الملجأ أو الحماية التي يأوي إليها الإنسان»[4].

---

[1] - سعيد يقطين: قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، ص238.

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

[3] - نورة العنزي: العجائبي في الرواية العربية، ص142.

[4] - محمد صابر عبيد، سوسن هادي جعفر البياتي: جماليات التشكيل الروائي (دراسة في الملحمة الروائية)، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2008، ص171.

وقد تضمنت رواية فرانكشتاين في بغداد أمكنة عجيبة وغريبة، جرت فيها أحداث ووقائع مخيفة ومرعبة، فتحول اللّغة من وصفية تواصلية إلى «إشارات مختلفة، يمكن أن تحيل إلى عوالم أخرى غير واقعية، فإننا نلاحظ أنه يتجلى في فضاءات معينة ولا يتجلى في أخرى بحيث أن الأماكن المغلقة أكثر ملائمة للإنبجاس الظواهر والصور العجائبية بدلاً من تلك المفتوحة التي يمكن أن تعد مرتعا للعجيب الرائق الذي لا يثير الرعب»[1]. ومن هنا يذكر سعداوي أماكن عجائبية تبعث بالخوف والحيرة وتردد ومن هذه الأماكن ما يلي:

-بيت العجوز إيليشوا (أم دانيال):

يعد من الأماكن الرئيسية في الرواية، يصف السارد هذا البيت فيقول «بيت بناه اليهود على الأرجح، أو على وفق العمارة التي كان يفضلها اليهود العراقيون؛ حوش أو باحة داخلية محاطة بعدد من الغرف على طابقين، مع سرداب تحت الغرفة اليمنى المطلة على الزقاق؛ هناك أعمدة من الخشب المضلع تسند سقف الممر أمام الغرف في الطابق الثاني، وتصنع مع السياج الحديدي المطعم بمساند خشبية مزخرفة شكلاً جمالياً فريداً، بإضافة إلى الأبواب الخشبية ذات الفردتين بمزاليجها الحديد والأقفال والشبابيك الخشبية المدعمة بقضبان اسطوانية داكنة وزجاج ملون، والأرضية المكسية بطاوابق الفرشي البديع. أما الغرف فكانت مرصوفة بالكاشي الصغير ذي اللونين الأبيض والأسود وكأنها رقعة شطرنج كبيرة»[2] البيت كله لم يعد كما كان في السابق، لكنه متين مع وجود غرفة في الطابق الثاني منهارة تماما والتي تسقط الكثير من طوابقها خلف الجدار الملاصق للبيت المجاور المهدم بالكامل والذي يقيم فيه هادي العتاك.

كانت العجوز إيليشوا تسكن في هذا البيت، وتعيش دوامة صمت وانقطاع عن العالم الخارجي، كانت العجوز تجلس دائماً في صالة الضيوف على الأريكة في مواجهة

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

[2] - أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص20.

الصورة الكبيرة لقديسها وشفيعها (ماركوركيس) الشهيد تجلس كل مساء تقريبا لتجدد حواراتها العميقة معه، تنظر إلى وجهه الملائكي «وهو، رغم ذلك، ليس في هيئة روحانية؛ فهذا الملائكي يرتدي درعا فضيا سميكا يغطي بصفائحه اللامعة كل جسده مع خذوة مريشة (...) ورمح طويل مدبب مشرع في الهواء، وكل هذه الهيئة القتالية تجثم على حصان أبيض عضلي البنية يرفع قائمتيه الأماميتين المطويتين في الهواء في محاولة لتجنب فكي غول مفترس بشع المنظر ينبثق من زاوية الصورة وهو يهم بابتلاع الحصان والقديس وكل إكسسواراته الحربية»[1].

كانت إيليشوا تتعامل مع قديسها كشخص قريب، عضو في هذه العائلة التي تمزقت وتفرقت، والتي لم يبقى منها أحد عدا قطها نابو، وطيف ابنها دانيال الذي يجول في غرف البيت أخرى المهجورة، هي لم تعترف يوما بموت ولدها دانيال؛ كانت تتحدث مع صورة (ماركوركيس)، وهي تلح على فكرة عودة ابنها الذي طال انتظاره، كانت تصلي لقديسها وتريد علامة منه بمصير ولدها، حيا فيعود أو ميتا فتعلم قبره أو المكان الذي فيه رفاته في الليل، تجلس على الأريكة كعادتها تتأمل صورته «تنظر على ضوء الفانوس النفطي، فترى تموجات الصورة العتيقة خلف الزجاج الشاحب (...)، وترى عيني القدّيس وهما تلتفتان ناحيتها: أنت مستعجلة يا إيليشوا...»[2].

أخبرها بشيء ما ثم عادت ملامحه للتصلب والجمود، ومن هنا يظهر عنصر استحضار الديني المقدس من خلال صورة القدّيس (ماركوركيس) هي صورة مشهورة في عالم الفن الكنسي وهي صورة لفارس شجاع اكتسب شعبية بوصفه منقذاً وفارساً وقديساً ذلك أن الملك الذي قرر قتل هذا القدّيس وضعه بالمعصرة حتى تحول إلى أشلاء متناثرة وفي القصص الكنسي المتداول كان قد عاد إلى الحياة بواسطة المسيح وهذا ما جاء ذكره في المقتبس الثاني من عتبات الرواية «أمر الملك بوضع القدّيس في المعصرة حتى تهرّأ

[1] - أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص22.

[2] - المصدر نفسه، ص23.

لحمه وأصبح جسده أجزاء متناثرة حتى فارق الحياة، فطرحوه خارج المدينة، (...) جمعه وأقامه حياً، وعاد ثانية إلى المدينة»[1].

كان بيت العجوز مليء بصور الغريبة «صورتين رماديتين أصغر حجما مؤطرتين بالخشب المحفور لابنها وزوجها تيداروس وصور أخرى بذات الحجم الكف منسوخة عن أيقونات أصلية من القرون الوسطى المرسومة بقلم حبر ثخين وألوان باهة لقديسين من كنائس متعددة لا تعرف بعضها لأن زوجها الراحل من وضعها قبل سنوات طويلة»[2].

تجد العجوز إيليشوا في هذا البيت الكبير الموحش الراحة والاستقرار والأمان فهذا البيت هو سرداب الرؤى والأحلام، تستعيد حياة بعض مما تشظى من أزمتها تلامم جراحها، وتفقد العزم كل مرة على مواصلة الحياة، وتحدي الموت من أجل أن يعود ابنها المفقود «إنها تعيش مع ثلاث كائنات أو ثلاث أشباح تملك من القوة والحضور ما يكفي لعدم إصابتها بالوحشية»[3].

-الخرابة اليهودية:

بيت هادي العتاك، هو ليس بيتاً على وجه الدقة، فأغلب ما فيه مهدم، وليس هناك سوى غرفة في العمق ذات سقف متصدع حوّلها هادي إلى مقر له.

«بعد الاحتلال وشيوع الفوضى شاهد كيف عمل هادي (...) على إعادة ترميم الخرابة اليهودية كما كانت تسمى»[4] رغم أنهم لم يروا فيها أي شيء يهودي، لا شمعدانات ولا نجمات سداسية، ولا حروف عبرية.

أعاد هادي العتاك بناء السياج الخارجي للبيت من ذات المواد الموجودة، وثبت الباب الخشبي الكبير الذي كان مغطى بركام الطوابق والطين، أزاح الأحجار عن الحوش

[1] - أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص6.

[2] - المصدر نفسه، ص22.

[3] - المصدر نفسه، ص23.

[4] - المصدر نفسه، ص30.

ورمم الغرفة السليمة الوحيدة وترك الجدران النصفية والسقوف المتهاوية للغرفة الباقية على حالها.

كان هادي العتاك يقوم بجمع ضحايا التفجيرات، يلتقط أشلاء من أجساد الضحايا الممزقة ومتفسخة بدم في كيس الإجنفاص، لكي يجمعها في بيته ويخيطها فيما بعد «دخل إلى سقيفة خشبية صنعها من بقايا الأثاث والقضبان الحديدية (...)، قرفص هادي عند طرف منها، كانت المساحة المتبقية مشغولة بشكل كامل بجثة عظيمة، جثة رجل عار تنزّ من بعض أجزاء جسده المجرح سوائل لزجة فاتحة اللون، ولم يكن هناك إلا القليل من الدماء، بقع صغيرة من دم يابس على الذراعين والساقين، (...) تقدم هادي أكثر داخل الحيز الضيق حول الجثة، وجلس قريبا من الرأس، كان موضع الأنف مشوها (...) فتح هادي الكيس الجنفاصي المطوي عدة طيات»[1].

أخرج هادي أنفاً طازجاً ثم بيد مرتجفة وضعه في الثغرة السوداء داخل وجه الجثة مسح يده وأصابعه في ملابسه أمسك الخيط والإبرة لكي يخيط الأنف حتى يثبت في مكانه ولا يقع.

كان المكان الذي يعيش فيه هادي العتاك مخيفاً ومرعباً، الفوضى تعمّ المكان خصوصا غرفة النوم «علب بيرة الهنيكن في زاوية الغرفة وأحذية ونعل كثيرة وأباريق نحاسية وأخرى من الألمنيوم أو البلاستيك وطاولات خشبية مكسورة الأرجل وملابس وريش حمام (...) وخزانة مملوءة بالبصل والثوم وعلب ألبان فارغة وقواطي معلبات أسماك وبقوليات كانت الغرفة أشبه بقبر»[2].

-دائرة المتابعة والتعقيب:

يعد العميد سرور مجيد هو المدير العام لهذه الدائرة، وهي عبارة عن وحدة معلومات خاصة مرتبطة جزئيا بالإدارة المدنية لقوات الإتلاف الدولي في العراق، مهمتها

[1] - أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص33-34.

[2] - المصدر نفسه، ص216.

متابعة كل الجرائم الغريبة التي تحصل في البلاد ومتابعة الأساطير والخرافات التي تنشأ حول حوادث معينة من أجل الوصول إلى قصص الواقعية، لقد قام مديرها بتوظيف مجموعة من المنجّمين وقارئي الطالع والسحرة والمشعوذين «وقيامهم بوضع نبوءات عن الجرائم التي ستحدث مستقبلا؛ التفجيرات بالسيارات المفخخة وجرائم اغتيال المسؤولين وكبار الشخصيات، وقدموا خدمة كبيرة بهذا المجال خلال السنتين الماضيتين، وهم يقومون بذلك كله من خلف غطاء وكذلك فإن المعلومات التي يتم الحصول عليها يجري الاستفادة منها بطريقة غير مباشرة، ولا يتم الإشارة أبدا إلى دائرة المتابعة والتعقيب حفاظا على سريتها وأمن العاملين فيها»[1].

يظهر في الجانب الحكومي الخيال الفنتازي الساخر، فثمة فنتازيا مضحكة نوعا ما، تظهر من خلال تصرفات هؤلاء المنجّمين والسحرة أثناء عملهم، فهناك صراع دائم حول العمل، وتحديد مكان القاتل والمجرم، صراع يدور بين المنجّم الأكبر والأصغر، وتأخذ طابعا بوليسيا أثناء مطاردة المجرم إكس «استدعى العميد سرو فريق المنجّمين بالكامل مع مساعديه من الضباط، وفتح تحقيق في موضوع وتبين له أن الانتحاري سائق سيارة الأبل البيضاء كان ينوي في الأصل التوجه إلى كلية الشرطة لتفجير نفسه داخل الضباط الجدد، وأن هناك من غير تفكيره وقراره وجعله يدلف إلى أزقة البتاوين. ساد هرج وتبادل اتهامات بين المنجّمين (...) لا يوجد احترام كاف للعميد سرو مدير الدائرة تجاهلوا وجوده وهم يتبادلون الشتائم»[2] واتهامات.

وتشير الرواية إلى سمة أخرى على الجهاز الأمني هي ممارسة العنف غير المبرر الذي يشي بفقدانها للحرفية والخبرة «عند منتصف النهار انتهت عملية البحث والتطويق شاهد محمود بعينيه بضعة شباب ورجال متوسطي العمر وهم مقيدو الأيدي إلى الخلف يساقون إلى السيارات العسكرية، انتبه محمود بسرعة إلى أن الجامع الأساسي بينهم أنهم

[1] - أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص86

[2] - المصدر نفسه، ص308-309.

كلهم من قبيحي المنظر، كان بعضهم بعيوب خلقية ولادية، وبعض الأخر مشوه جراء حرائق التفجيرات الإرهابية وآخرون كأنهم مجانين رسمين، فبدت وجوههم مسترخية ورائقة لا تبدي أي خوف أو قلق»[1].

إن توظيف الكاتب للخيال العجائبي ليس تلويناً أو تزويقاً، إنما نافذة أراد الكاتب من خلالها أن يحاكي الواقع العراقي والصراعات التي يواجهها الساسة العراقيون في دائرة السلطة العراقية وعدم القدرة على تولي شؤون البلاد المحترقة ومحتلة وهذا إن دل على شيء، فإنه يدل على عدم كفاءة أفرادها وممثلها وفسادهم.

2-عجائبية الأماكن المفتوحة:

وهي الأماكن التي تجتمع وتلتقي فيها أنواع مختلفة من البشر وتزخر بأشكال متنوعة من الحركة وتتمثل عادة في الأماكن العامة، الأسواق والشوارع، والمقاهي...

-الشوارع:

من الواضح أن الأحياء والشوارع تعتبر أماكن انتقال ومرور نموذجية، فهي التي ستشهد حركة الشخصيات، وتشكل مسرحا لغدوها ورواحها عندما تغادر أماكن إقامتها وعملها، وتمدنا دراسة هذه الفضاءات الانتقالية المبثوثة هنا وهناك في الخطاب الروائي بمادة غزيرة من الصور والمفاهيم تساعدنا على تحديد السمة أو السمات الأساسية التي تتصف بها تلك الفضاءات وبالتالي الإمساك بما هو جوهري فيها أي مجموع القيم والدلالات المتصلة بها.

«شاهدوا ركض الشباب باتجاه موقع الانفجار وارتطام بعض السيارات برصيف أو بعضها ببعض وقد استولى الارتباك والرعب على سائقيها»[2].

«قرأ ذلك وهو يشاهد على شاشة التلفزيون الكبيرة في مكتبه الفخم خبرا عاجلا يتحدث عن مقتل العشرات على جسر الأمة، بسبب وجود انتحاري بين صفوف الزائرين،

[1] - أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص151.

[2] - المصدر نفسه، ص11.

مما أثار حالة من الهلع، ومات البعض دوسا بالأقدام بينما قضى الآخرون غرقا بعد أن ألقوا بأنفسهم في النهر»[1].

«علم قبل وصوله إلى الشارع أنه تأخر كثيرا، وأن حضر التجوال سيبدأ بعد أقل من ساعة»[2].

فشوارع البغدادية لا تمثل فضاء للحياة اليومية العادية، فهي مسرح للإنفجارات، وما خلفته من الدماء والبقايا البشرية، ومع انتشار الفوضى وغياب الاستقرار الأمني جعل القانون الغائب هو سيد الشارع البغدادي، وانقسم أفراد أبناء الجلدة الواحدة إلى عشائر وطوائف تحكمهم ملشيات تتقاتل مع بعضها البعض.

-بغداد:

تمثل المدينة المكان الواسع، وهي تشغل حيزا مهما للأحداث والكاتب هنا لم يشأ وصف بغداد وإنما اكتفى بذكرها وذكر بعض الأماكن فيها نذكر منها:

«ذاهبة (...) في كنيسة مارعوديشو قرب الجامعة التكنولوجيا»[3].

«تحولت المدينة إلى مكان موبوء بالموت»[4].

«شاهدوا من خلف الزحام وبعيون فزعة، كتلة الدخان المهيبة وهي ترتفع سوداء داكنة إلى الأعلى في موقف السيارات قرب ساحة الطيران وسط بغداد»[5].

-حي البتاوين:

هو المكان الرئيسي الذي تدور حوله معظم أحداث الرواية وهو حي شعبي وسط بغداد تم بناؤه في الثلاثينيات من القرن الماضي ومع الوضع الجديد في بغداد أصبح يعج

[1] - أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص123.

[2] - المصدر نفسه، ص275.

[3] - المصدر نفسه، ص11.

[4] - المصدر نفسه، ص12.

[5] - المصدر نفسه، ص11.

بالغرباء الذين تراكموا فوق بعضهم البعض، يسكن فيه أبطال الرواية، هادي العتاك، العجوز إيليشوا...

-مقهى العزيز المصري:

وهو المكان الذي يسرد فيه هادي العتاك على زبائن مقهى حكايات العجيبة والغريبة عن الشِسْمه فيضحكون ويرون أنها حكاية مثيرة وطريفة.

«ها هو في مقهى عزيز المصري، على التخت الذي في الزاوية الملاصقة لزجاج واجهة المقهى يجلس ويمسح على شاربيه ولحيته المفرقة، ثم يطرق بالملعقة الصغيرة بقوة (...) قبل أن يبدأ بسرد الحكاية»[1].

فالكاتب لم يقم بوصف المقهى وإنما اكتفى بما كان يحدث فيه.

ثالثا: عجائبية الزمن.

يعد الزمن من أحد المكونات الأساسية التي تشكل بنية النص الروائي فهو مرتبط ارتباطا وثيقا بسرد، إذ لا يوجد سرد بدون زمن فالرواية فن زماني بامتياز.

وفي الرواية العجائبية «يتضافر الزمان ومكان ليشكلا معا فضاء زمانيا يخلق الشكل مثلما يخلق المضمون؛ فالزمن بوصفه عنصرا هلامياً لا يمكن القبض عليه يتداخل مع المكان بوصفه الشكل الأكثر محسوسية وواقعية معاً زمكانيات الحكي العجائبي الذي يهيم في أزمنة المجهول»[2]، فيصبح الزمن بهذا بعدا فعالاً يخضع للمسخ والتحول وكأنه بطل من أبطال الرواية العجائبية، لهذا تعددت استعمالاته، فهناك من جعل زمن قصته مفتوحا على الماضي أو المستقبل وهناك من أخذ يتنقل داخله وكأن لا حدود فاصلة فيه بين مختلف الأزمنة وهذا ما يعرف بالسفر في الزمن، فالزمن دور مهم في الحكي؛ فهو يرتبط بالأحداث وبالشخصيات ففي الأعمال الكلاسيكية كان الزمن متسلسلاً، عاديا لكن

[1] - أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص25.

[2] - نبيل حمدي عبد المقصود الشاهد: العجائبي في السرد العربي القديم مئة ليلة وليلة والحكايات العجيبة والأخبار الغريبة نموذجا، دار الورق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012، ص281.

في الأعمال الحديثة شهد الزمن هزة زعزعت تسلسله وجعلت له مفارقات عدة، وأصبح يعرف ما يسمى بالمفارقات الزمنية. فيكون إمّا استرجاع أو استباق.

1- الاسترجاع:

الاسترجاع «هو عملية سردية تعمل على إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد، وتسمى هذه العملية بالاستذكار (Retrospection)»[1].

يعد الاسترجاع من أكثر التقنيات الزمنية السردية حضوراً وتجلياً في النص الروائي، فهو ذاكرة النص ومن خلاله يتحايل الراوي على تسلسل الزمن السردي، إذ ينقطع زمن السرد الحاضر ويستدعي الماضي بجميع مراحله ويوظفه في الحاضر السردي، فيصبح جزء لا يتجزأ من نسيجه.

فالاسترجاع بمثابة نافذة على الماضي، بحيث يقوم السارد باستحضار حادثاً سابقا للنقطة التي وصلت إليها الرواية، وهذا يعتبر من أهم أنواع التعارضات بين ترتيب القصة وترتيب النص.

وقد حفلت الرواية بتقنية الاسترجاع التي استهل بها العالم السردي إذ نجد استرجاع قامت به شخصية العجوز (إيليشوا) عندما زارها (الشِمْه) «حدثته عن صراعها مع (تيداروس) زوجها الذي قبل أن يدفن تابوتا فارغا لابنهما دانيال. ذهب تيداروس، الموظف الصغير في مصلحة نقل الركاب، إلى مقبرة كنيسة المشرق الكائنة في شرقي العاصمة، مع بعض الأقارب والمعارف والأصدقاء، ودفنوا تابوتا فارغا فيه بعض ملابس دانيال وقطع من كيتاره المحطم، وصلوا عليه ثم وضعوا شاهدة بالسريانية والعربية: أوه قوره دنيه (هنا يرقد دانيال) ثم عادوا»[2]، نجد هذا الاسترجاع جاء ليعطي لنا معلومات عن اسم زوجها وعمله وإلى جانب ذلك ذكر حادثة موت ابنها (دانيال).

[1] - سمير مرزوق، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، تحليلا وتطبيقا، ديوان المطبوعات الجامعية والدار التونسية للنشر، الجزائر، ط1، (دت)، ص80.

[2] - أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص72.

وعلى الشاكلة نفسها يأتي استباق أخر تتحدث فيه إيليشوا عن وفاة زوجها «لم تقبل الذهاب معهم، لأن قلبها يخبرها بأن ولدها ليس ميتاً (...)، لن تعترف بموته أو قبره الفارغ. ولم تنظر إلى هذا القبر حتى توفي تيداروس نفسه وذهبت في تشييعه ودفنه بجوار قبر ابنه. إنعصرت روحها وهي تقرأ اسم ابنها على الشاهدة المصنوعة من حجر الحلان»[1].

ونجد استرجاعا آخر للعجوز يحكي عن قصة زواج ابنتها (ماتيلدا) «في تلك الفترة انتقلت عائلة نينوس ملكوا إلى إحدى الغرف في الطابق الثاني من بيت العجوز، وتركوا منزلهم المؤجر في البتاوين نفسها، وكانت هذه الخطوة سببا في زواج ماتيلدا الابنة الثانية لإيليشوا من الأخ الأصغر لنينوس، وتوطدت علاقة نينوس ملكو وزوجته مع العجوز حتى غادوا كأنهم التعويض المناسب للفقدانات التي حصلت معها تباعاً»[2].

ونجد استرجاع أخر على لسان (دانيال) حفيد العجوز إيليشوا حاول فيه أن يستعيد ذكريات طفولته في بيتها «وشعر أثناء الحديث معها بتأثير المكان يتغلغل إلى نفسه ببطء وثبات، داهمه حزن غامض وهو يرفع بصره إلى الصور الرمادية المعلقة على الجدران، شعر أنه يعرف هذا البيت، واستعاد جزئيا بعض ذكرياته الشاحبة أثناء مكان يأتي مع أمه لزيارة الجدة والجد قبل أكثر من عقد مضى، وتيقن أن بقاءه مع جدته لوقت أكثر سينشط ذكريات أخرى كانت تبدو فيما سبق، وكأنها غير موجودة أو مجرد أحلام وكوابيس غير واضحة»[3].

ونجد استرجاع آخر جاء ليستعرض التاريخ الشخصي لشخصية هادي العتاك وناهم عبدكي«الكثيرون في الحي يعرفون هادي وناهم عبدكي قبل هذا بسنوات كان يمران بعربة يجرها حصان لشراء الأغراض المستعملة والقدور والأجهزة الكهربائية المعطلة، يقفان صباحا بجوار مقهى العزيز المصري لتناول الفطور وشرب الشاي قبل

[1] - أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص72.

[2] - المصدر نفسه، ص73.

[3] - المصدر نفسه، ص288-289.

إنجاز جولة واسعة في حي البتاوين وحي أبو نواس المقابل له على ضفة الثانية من شارع السعدون، ثم يتجهان بعربة الحصان العائدة لناهم عبدكي إلى مناطق أخرى ويصلان إلى الكرادة ويمران في أزقتها ثم يختفيان»[1].

فهذه الإسترجاعات ساعدت على فهم مسار الأحداث وتفسير دلالتها، وسد الثغرات التي يخلفها السرد الحاضر، ولقد جاءت لتمنح الكثير من الشخصيات الحكائية فرصة الحضور والاستمرارية في زمن السرد الحاضر باعتبارها شخصيات محورية وأساسية في بنية النص الروائي.

2- الاستباق:

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

ويعد أيضا «مفارقة زمنية سردية تتجه إلى الأمام بعكس الاسترجاع، والاستباق تصوير مستقبلي لحدث سيأتي مفصلا فيما بعد، إذ يقوم الروائي باستباق الحدث الرئيسي في السرد بأحداث أولية تمهد للآتي وللقارئ بالتنبؤ واستشراف ما يمكن حدوثه، أو يشير الراوي بإشارة زمنية أولية نقلت صراحة عن حدث ما سوف يقع في السرد»[3].

ويرى حسن بحراوي في تعريف الاستباق أنه :«القفز على فترة زمنية معينة من زمن القصة ويتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستق بل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات الرواية»[4].

وعلى الرغم من حضور هذه التقنية هو الأقل على الصعيد الكمي في الأغلب والأعم، إلا أننا نجد حضورها لافتا في رواية (فرانكشتاين في بغداد) سواء بصورته التقريرية المباشرة، أو غير مباشرة. إذ نجد استباق قامت به شخصية (أم سليم بيضة)

[1] - أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص30.

[2] - سمير مرزوق، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة- تحليلا وتطبيقا، ص80.

[3] - مها حسن القصراوي: (الزمن في الرواية العربية)، دار فارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2004، ص211.

[4] - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1990، ص132.

التي تؤمن ببركة وقداسة العجوز الأرمنية، (إيليشوا)، لذا نجدها تتنبأ بكارثة ستحل على الزقاق، عندما ستتركها العجوز «قالت لهم أم سليم إن كارثة ستحل بالزقاق، بسبب رحيل أم دانيال ولكن أحدا لم يصدقها، فهي تخرف الآن وتهذي ولا تعرف ما تقول»[1]، وهذا ما حصل فعلا فقد حدث انفجار كبير في منطقة البتاوين «حدث الانفجار (...) انهار بيت أم دانيال تماماً. لم تبقى فيه حجارة فوق أخرى فهو الذي استقبل قوة التفجير الأكبر (...) انهارت أيضا الغرفة المتهالكة التي يسكن فيها هادي العتاك في الخرابة اليهودية، ولم يعرف أحد كيف اشتعلت النيران بأغراض أم دانيال، وبعض الأثاث الخشبي في باحة بيت العتاك»[2].

وقد يحمل هذا الاستباق رسالة أعمق من مستوى الحكاية المروية في ثنايا القصة، فهو يشير أيضا إلى أن هناك شريحة اجتماعية مهمة في المجتمع ستتعرض إلى التلاشي والزوال، وهي شريحة (المسيحيين) التي تختزلها الحكاية عبر شخصية واحدة هي (إيليشوا)، وإن تلاشيها هو رصد إلى أن المجتمع لن يبقى على ما كان عليه سابقا، وإن صورة المجتمع العراقي ستنطفئ بغيابها، فاستباق يبعث برسالة مهمة إلى الراهن الاجتماعي العراقي.

ونجد استباقا أخر في شخصية العجوز (إيليشوا) عبر أملها في عودة ابنها (دانيال) وهذا ما يقدمه الإيحاء الممتزج بالجو الروحاني الذي صنعته في بيتها عند محاورتها للقديس (ماركوركيس) وهي تلح على فكرة عودة ابنها الذي طال انتظاره، وإنه سوف يأتي «طيف ولدها دانيال العائد حتما ذات يوم (...) كانت تريد مواجهة شفيعها بوعوده لها، لكنها انتظرت حلول الليل، فخلال النهار لا تبدو صورة ماركوركيس أكثر من صورة تبدو جامدة وساكنة تماما، أما خلال الليل فإن نافذة ما تفتح ما بين عالمها والعالم الآخر

[1] - أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص297.

[2] - المصدر نفسه، ص 303- 304.

(...) صورة القديس ليتكلم من خلاله مع هذه النعجة البائسة التي أفردها قطيع الحياة شيئا فشيئا حتى لتكاد تسقط في هاوية الضياع والتخلي الكامل عن الإيمان»[1].

وهو ما سيتحقق عبر استمرار السرد «لقد أنجز القديس ماركوركيس وعده للعجوز إذن، وهاهو يعيد إليها ابنها بعد طول فراق»[2].

وعلى الشاكلة نفسها يأتي استباق آخر على طريقة (النذر) التي قدمه النساء المسلمات للأولياء، وتقليدهن في ذلك العجوز إيليشوا في حال موت أبي زيدون: «نذرت بعض النسوة في حال موت هذا الرجل الشرير بذبح خروف لوجه الله تعالى، نذرت أم دانيال نذر أيضا»[3]، هذا الرفيق الحزبي الذي تسبب في قتل أولادهن وفعلا يتحقق هذا النذر بموت الرجل «لم يكن الزلمة سوى أبو زيدون الحلاق (...) دخل أحدهم فجأة إلى المحل أثناء غياب الابن لشرب الشاي في عربة عطفة الزقاق مع الشارع التجاري استل المقص وغرزه عميقا في ترقوة الرجل العجوز الساهي والغارق في غيبوبات الشيخوخة المتقدمة، هناك من توقع هذه النهاية منذ زمن بعيد»[4].

غير أن الاستباق الغريب والفنتازي الذي جاء بمثابة سخرية من الواقع الاجتماعي الذي يتعلق باعتماد الأجهزة الأمنية على (المنجّمين) في التعرف على الأحداث والخروقات التي تجري في الساحة الأمنية، وهكذا يقوم أحد المنجمين بأخبار تلك الدوائر وأن هناك سيارة ستنفجر أمام مبنى الوزارة المالية وهو ما سيقع فعلا «قبل سنتين كان ضغط العميد يرتفع حين يدخل عليه كبير المنجمين بمعلومة كهذه، كان يدخل في إنذار، ويبقى يتصل بالقيادات الأمنية كلها لتأكد أنهم استثمروا المعلومة التي أعطاها لهم، ثم يشعر بانهيار كبير حين يسمع على نشرات الأخبار بحدوث التفجير الذي حذر من

[1] - أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص23.

[2] - المصدر نفسه، ص285.

[3] - المصدر نفسه، ص76.

[4] - المصدر نفسه، ص 93.

وقوعه، أغبياء (...) حين يعرفون بالسيارة المفخخة يفضلون الهرب من أمامها بدل محاولة تفكيكها»[1].

فكل هذه الاستباقات بمثابة تمهيد وتوطئة لما سيأتي من أحداث رئيسية وهامة، وبالتالي تخلق لدى القارئ حالة توقع وانتظار وتنبؤ بمستقبل الحدث والشخصية.

3-الحركات السردية:

يجمع المشتغلون في الرواية على أن الحركات السردية أربع وهي: الخلاصة، الحذف، الوقفة، المشهد.

أ/الخلاصة (الإيجاز):

«يعد الإيجاز إحدى حالات عدم التوافق بين زمن الحكاية وزمن السرد حيث يتم تلخيص عدد من السنوات في بضع جمل أو صفحات فتسبق حركة الزمن حركة السرد أي أن الحركة العمودية لزمن السرد تصبح أسرع من الحركة الأفقية، وهو ما يتطلب على مستوى الخطاب الأسلوب الغير مباشر، ويكون قريبا حيث يختصر حدثا أو حوارا وبعيدا حين يقتصر أحداثا يطول مداها الزمني»[2].

وهي «تقنية زمنية يكون فيها زمن القصة أطول من زمن الخطاب ،يلخص فيها السرد أحداثا تكون استغرقت سنوات، يتخذها الكاتب لتسريع السرد عابرا على أحداث يرى أنها ليست بذات الأهمية، وقد اختصت الخلاصة بأحداث الماضية في الرواية التقليدية، لكن يجوز افتراض أن نلخص حدثا حاصلا أو سيحصل في حاضر ومستقبل القصة»[3].

---

[1] - أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص256-257.

[2] - عمر عشور ابن الزيبان: البنية السردية عند الطيب صالح -البنية الزمانية والمكانية في موسم الهجرة إلى الشمال، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط6، 2010، ص23-24.

[3] - الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي-دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص155-156.

ودائما ما نرى ارتباط تقنيتي التلخيص والحذف ارتباطا عضويا، فلا يمكن لأي تلخيص أن يتم من دون وجود حذف ما، وفي هذا الصدد يقول الدكتور حسن بحراوي عن وظيفة التلخيص: «أن أهم وظائف السرد التلخيصي وأكثرها تواترا هو الاسترجاع السريع لفترة من الماضي»[1].

ونلاحظ ورود التلخيص بصور متعددة في الرواية، فمنها ما جاء لتسريع السرد مثل تلخيص الذي عالج مدة بقاء (محمود السوادي) في بيته في (العمارة) وهي مدة تبدو منطقية لإكمال بقية أحداث الرواية: «محمود أيضا كان يرى انه تشبع بما يكفي من صخب العالم الخارجي ويحتاج إلى فترة سكينة وهدوء، لن يثير قلق أمه ولن يسبب مشكلة لأحد استمر هذا الحال لشهرين ونصف تقريبا، وهاهي فترة حبسه الاختيارية تنتهي»[2].

ومثلما أشرنا سابقا فإن الإسترجاعات غالبا ما تكون مصحوبة بتلخيص لحكاية ما، تجري أحداثها في مدة زمنية ماضية، ومنها التلخيص الذي عالج حياة العميد (سرور مجيد محمد) «يتمهى وجهه على مرآة صغيرة يخرجها من درج المكتب يراقب الهالات السود تحت عينيه (...)، كان عمله خلال السنوات الماضية يجري دون مفاجآت كبيرة، يرسم مع مساعديه غريبي الأطوار توقعات عن التفجيرات التي ستحصل في شوارع بغداد يلتقطون الشائعات ويحللونها، يقدمون نصائح سرية للصفقات التي يعدها الساسة حول التحالفات الانتخابية القادمة، أو الدخول في شراكة تجارية، شراء أرض تابعة للدولة...»[3].

وهناك تلخيص أخر لحادث للانفجار الذي وقع في ساحة الطيران وسط بغداد «الأرصفة نظيفة والسيارات التي احترقت تم سحبها، الميتون إلى الطب العدلي والجرحى

[1] - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص 146.

[2] - أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص340- 34.

[3] - المصدر نفسه، ص248.

على مستشفى الكندي، بعض الزجاج المهشم هنا وهناك عمود متسخ بالدخان حفرة صغيرة أو كبيرة في إسفلت الشارع»[1].

ويظهر هنا أن الكاتب قد لخص لنا أثار الناجمة عن الانفجار فيما لا يتعدى ثلاثة الأسطر.

ب- الحذف:

وفيه يتم إغفال أحداث لابد أن تكون قد وقعت لا تذكر في النص، ويرى عبد الوهاب الرقيق أن: «الحذف تقنية يستخدمها المبدعون على اختلاف انتماءاتهم، فهو السكوت في الموسيقى والتخفيف في السرد السينمائي...»[2].

«فالحذف تقنية زمنية تشترك مع الخلاصة في تسريع وتيرة السرد الروائي، والقفز به في سرعة وتجاوز مسافات زمنية يسقطها الراوي من حساب الزمن الروائي، وهو التقنية الأولى في عملية تسريع السرد لأنه قد يلغي فترات زمنية طويلة وينتقل إلى أخرى، حيث أنه تقنية يلجأ إليها الروائي لصعوبة سرد الحوادث بشكل متسلسل ودقيق»[3].

وقد حظيت الرواية بنصيب وافر من الحذف لا بأس أن نستعرض بعضا منها: «هذا ملف عن قضية تتعلق بشاحذين ماتوا خنقا منذ أيام في حي البتاوين، لقد خنقوا بعضهم بعضا. هناك رسالة في الموضوع»[4].

«بعد عشرة أيام خالف هادي شكوك محمود وأعاد له المسجلة، لم يكن لصا ولا كذابا إذن، فتح حمود المسجلة فوجد أن ذاكرتها قد ملئت تماما»[5].

---

[1] - أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص13.

[2] - نبيل حمدي عبد المقصود الشاهد: السرد العربي القديم مئة ليلة وليلة والحكايات العجيبة والأخبار الغريبة نموذجا، ص287.

[3] - مها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، ص232.

[4] - أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص 88.

[5] - المصدر نفسه، ص147.

«بعد نصف ساعة همدت المنطقة تماما واختفى صوت الرصاص أو أي صوت أخر»[1].

وهناك مدة حذف مميزة تمتد لمدة شهر تتعلق بعزوف الأرمنية (إيليشوا) عن حضور القداس الكنسي بعد ظهور ابنها ثانية «إنها لم تحضر إلى الكنيسة منذ شهر تقريبا»[2].

لقد لعب الحذف دورا هاما وبارزا في الرواية، فهو قام بتسريع السرد وألغى فترات زمنية طويلة وقفز إلى فترات أخرى، وساعدنا على فهم التحولات والقفزات الزمنية التي تطرأ على سير الأحداث الروائية.

ج- الوقفة:

«في الوقفة يتنامى زمن الحكي على حساب زمن السرد، ولذلك فالوقفة هي نقيض الحذف لأنها تقوم خلافا له على الإبطاء المفرط في عرض الأحداث، لدرجة يبدو معها وكأن السرد قد توقف عن التنامي، مفسحا المجال أمام السرد لتقديم الكثير من التفاصيل الجزئية على مدى صفحات وصفحات.

وقد عرف النقاد الوقفة بأنها التوقف الحاصل من جراء المرور سرد الأحداث إلى الوصف الذي ينتج عنه مقطع من النص القصصي تطابقه ديمومة صفر على نطاق الحكاية»[3].

والوقفة هي لحظة توقف نجدها بتحديد في لحظات الوصف، حيث يتعطل السرد والتي يسميها البنيويون (La pause) الاستراحة.

---

[1] - أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص148.

[2] - المصدر نفسه، ص244.

[3] - نبيل حمدي عبد المقصود الشاهد: السرد العربي القديم مئة ليلة وليلة والحكايات العجيبة والأخبار الغريبة نموذجا، ص292.

يقول حميد لحميداني «أما الاستراحة فتكون في المسار السرد الروائي، توقفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية ويعطل حركتها»[1].

وقد ظهر الوصف في الرواية من خلال وصف الروائي لبعض الشخصيات وأماكن ونبدأ بشخصية شِسْمه فيقول: «ذا هيئة بشعة عجيبة، فم متسع كجرح على طول الفكين، غرز خياطة على طول الجبهة والوجنتين مع أنف كبير فالنظر إليه يورث الخوف والفزع»[2].

ونجد كذلك وصفه للأماكن مثل صالة الضيوف «بإمكانها تجاهل الأماكن كلها إلا موضعها الخاص في صالة الضيوف على الأريكة في مواجهة الصورة الكبيرة للقديس ماركوركيس الشهيد التي تتوسط صورتين رماديتين؛ اصغر حجما مؤطرتين بالخشب المحفور لابنها وزوجها تيداروس، هناك صور أخرى بذات الحجم الصغير للعشاء الأخير (...) وثلاث صور بحجم الكف منسوخة عن أيقونات أصلية من القرون الوسطى مرسومة بقلم حبر ثخين وألوان باهتة لقديسها من كنائس متعددة»[3].

د - المشهد:

هو «حالة التوافق التام بين حركة الزمن وحركة السرد، حيث يتحرك السرد أفقيا وعموديا بنفس حركة الحكاية، فتتساوى بذلك المسافة الزمنية (مستوى الحكاية) والمسافة الكتابية (مستوى النص) وهذا لا يأتي في الحقيقة إلا في حالة الخطاب بالأسلوب المباشر»[4].

[1] - حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والتوزيع، بيروت، ط1، 1991، ص76.

[2] - أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص98.(بتصرف)

[3] - المصدر نفسه، ص22.

[4] - عمر عاشور ابن الزيبان: البنية السردية عند طيب صالح -البنية الزمانية والمكانية في موسم الهجرة، ص22.

ونجده أيضا يمثل «الوسيلة التي يتخذها الكاتب كي يوافق بين الحوار وزمن الخطاب ويرى حسن بحراوي أن المشهد يقوم أساسا على الحوار اللغوي الذي يتخلل المقاطع السردية»[1].

لقد حفلت الرواية بكثير من المشاهد السردية، ومن بين تلك المشاهد الحوارية التي تضمنتها الرواية نذكر؛ الحوار الذي جرى بين الروح التائهة والشاب المراهق في المقبرة:

«-لماذا أنت هنا... عليك أن تبقى بجوار جثتك.

-لقد اختفت

-كيف اختفت؟... لابد أن تجد جثتك أو أي جثة أخرى... وإلا راح تتلاص عليك

-كيف تتلاص؟

-لا أعرف... بس هي تتلاص دائما»[2].

وهناك مشهد سردي أخر دار بين هادي العتاك وصاحب مقهى العزيز المصري حول حكاية الشِسْمه.

«-انته إيه حكايتك؟... انسه الحدوته الكدابية بتاعك.

وشصاير يعني؟

-إيش صاير؟!... يدور على اللي قتل الشحاتين الأربعة وأبو زيدون والزابط اللي لقواه مخنوق (...) في بيت أم رغد.

-وإني شلي العلاقة؟

-حكايتك دي حتوديك في مصيبة...عارف يمسكوك الأمريكان ياخذوك على فين؟ الله وحد والعالم أي تهمة يلبسوك»[3].

وهناك مشهد سردي آخر دار بين هادي العتاك والشِسْمه

[1] - حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، ص166.

[2] - أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص46.

[3] - المصدر نفسه، ص97.

نظر هادي العتاك إلى الشِسْمه ثم قال:

«عليك أن تعمل لقاء صحفيا تبين فيه قضيتك.

-لقاء صحفي؟ أنا أقول لك لا أريد أن ألفت الانتباه لي وأنت تقول لي لقاء صحفي.

-لقد لفت الانتباه وخلص. عليك أن تدافع عن نفسك، حتى تكسب أصدقاء يساعدونك في مهمتك، الآن أنت عدو الجميع.

ومع من أجري اللقاء الصحفي، هل أذهب إلى التلفزيون برجلي مثلا، ما هذا الكلام الماسخ؟

أنا أجري اللقاء الصحفي.

قال هادي هذا وأخرج مسجلة الديجتال»[1].

يظهر الحوار في رواية فرانكشتاين في بغداد بشكل بارز، من خلال إنشاء مشاهد وأحاديث جمعت بين شخصيات من الواقع وشخصيات ذو حضور خيالي، وهذا بغية إمتاع القارئ وإيهامه بواقعية الأحداث.

نستنتج مما سبق أن السارد حاول قدر الإمكان أن يضفي أبعادا عجائبية على أزمنة الرواية التي كانت متراوحة بين الماضي الذي يستدعيه البطل والشخصيات بين الفينة والأخرى والحاضر الذي يعبر عن راهن الموت، والخوف، والعنف والوحشية والدموية التي يعيشها المجتمع العراقي إلى يومنا هذا، وقد عبر السارد عن خصوصية هذا الزمن بأسلوب عجائبي يتأسس على الاسترجاع والاستباق والحلم والرؤية فقد استطاع بذلك أن يجسد من خلال عجائبية الزمن البعد التجريبي لروايته.

[1] - أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، ص149.

خاتمة

خاتمة:

لقد كان منطلق هذه الدراسة هو تتبع تمظهرات العجائبي في رواية فرانكشتاين في بغداد لأحمد سعداوي، وهذه القراءة من شأنها أن تسمح للقارئ بمعرفة غاية الروائي من خلال تبنيه هذا الشكل، الذي أضفى مغامرة جمالية في الكتابة الروائية العربية عمومًا وفي الرواية محل البحث على وجه الخصوص.

وقد تم التوصل إلى عدد من النتائج تتمثل في:

-يتجسد العجائبي في النصوص الأدبية في أشكال مختلفة منها: العجائبي المبالغ فيه، والعجائبي الدخيل، والعجائبي الأداتي، والعجائبي العلمي، ويستثمر الروائيون هذه الأشكال في أعمالهم الأدبية لتكون حافزا لتوليد الرعب والخوف والتردد.

-إن للعجائبي روافد متنوعة يمتاح منها ما له قدرة على تصوير زيف الواقع وغرابته وإكراهاته، ويستثمر الترميز ليمرر الرسائل والانتقادات مما يستدعي من القارئ ثقافة واسعة يهتدي بها إلى فهم المخبوء.

-إن الأصل العجائبي أن يسمح باختراق الممنوع والمحظور منطقياً أو اجتماعياً، ولذلك فهو يضطلع بأداء وظيفة إجتماعية إلى جانب الوظيفة الأدبية التي تنشأ أساساً من تجاوز العوالم المتضادة، ومن مشاركة المتلقي في النص، الذي يعرض فيه كاتبه وقائع غير مألوفة مصرّا على أنها جزء من الحقيقة بطريقة أو بأخرى.

-في رواية "فرانكشتاين في بغداد"، يتداخل الواقع بغير الواقعي، والطبيعي بغير الطبيعي، بحيث يصدم توقع المتلقي، وهذا ما يجعل الرواية أكثر تأثيراً وأشدَ وقعا في نفس المتلقي.

-للمؤلف تقنية تقترب من تقنية المشاهد السينمائية، بإضافة إلى الجمل القصيرة المركزة، والوصف الموجز، وهناك انتقالات جميلة في السرد وفي أزمان متعددة.

-هيمنة المفارقات الزمنية، وسيطرة مفارقة الاسترجاع حيث كانت الأكثر بروزا في هذه الرواية وهذا يشير إلى استمرارية حضور الزمن الماضي في أزمان متعددة.

-يصرّ الكاتب على تذكيرنا وعلى لسان العديد من الشخصيات بأن الجميع ساهم في خلق هذا الشِسْمه، وكأنها تحاول إلقاء اللوم على المجتمع بأسره، أو على الدولة التي لم تأخذ حقِ الضحايا مما أدى إلى سلسلة من الانتقامات التي لا نهاية لها.

-يتمظهر العجائبي في متن الرواية بمختلف الأبعاد الدينية والأسطورية، وذلك لإبراز صورة واضحة عن رؤية الكاتب وسعة خياليه وروعة أسلوبه.

-يشغل العجائبي حيزّا كبير في الرواية، من خلال استثمار الكاتب للموروث الشعبي والديني والأسطوري والفكري والثقافي.

-يلجأ الكاتب إلى أسلوب الفنتازيا بإثارة جملة من الموضوعات ذات صلة بواقع العراقي، فكان موضوع العنف، والخوف، واللأمن، والموت العشوائي، والهجرة، من أهم الموضوعات التي عالجتها رواية فرانكشتاين في بغداد.

-وظف الكاتب العجائبي لتحقيق غايات متعددة، وفي الرواية حاول الكاتب الكشف عن زيف الواقع ومألوفيته المستعارة، وتعريّة وجهه الحقيقي الكظيم.

-بعد تتبع لتجليات العجائبي في رواية فرانكشتاين في بغداد، يظهر لنا بوضوح أنها تتميز ببنية سردية عجائبية، حيث يتجلى التعجيب والتغريب على مستوى أحداثها (من خلال الانفجاريات الغريبة المفاجئة التي تقع في بغداد)، وشخصياتها (من خلال شخصية الشِسْمه وما تحمله من أبعاد أسطورية وخرافية وشعبية)، وزمانها (من خلال المفارقات الزمنية المتداخلة والغامضة)، ومكانها (من خلال أماكن مغلقة بصفة كبيرة كبيت العجوز إيليشوا)، ممّا أضفى لمسة عجائبية وطبعها بنوع من الغموض والغرابة، وذلك بوعي تام من صاحبها.

الملحوة

ملخص الرواية:

تدور أحداث الرواية في إحدى حارات بغداد القديمة، يَخْطُر لتاجر الخردوات والأواني القديمة هادي العتاك أن يجمع أشلاء الجثث المتطايرة من ضحايا الانفجارات الإرهابية خلال شتاء 2005، يقوم بلصق هذه الأجزاء ويصنع منها جثة كاملة، ما تلبث أن تحل فيها روح تائهة تبحث عن جسدها الضائع، وتتحول هذه الجثة إلى وحش بشري عجيب لا ينال منه الرصاص هذا الوحش الذي يسميه العتاك الشِسْمه، أي الذي لا اسم له يقرّر أن ينتقم من كل القتلة والمجرمين الذين قتلوا أجزاءه التي يتكون منها، وهو كلما قتل مجرماً خسر جزءاً من اجزاء جسده، لا يتمكن من استعادته إلا بالحصول على رقعة من جثة جديدة.

وفي هذا العالم العجائبي والغرائبي الذي يخطف الأنفاس تلتقي إيليشوا بالشِسْمه وتظنه ولدها دانيال المفقود قبل ربع قرن.

تسكن إيليشوا في بيت قديم والتي تواجه بالرفض إلحاح ابنتيهما المهاجرتين بمغادرته والالتحاق بهما، وبالرغم من ضغوطات فرج الدلال شراء البيت منها وضغوطات هادي العتاك شراء الأثاث منها إلا أنها تصر على الاحتفاظ بالبيت واحتفاظا بكل أشياء الموجودة فيه.

يسرد هادي الحكاية على زبائن مقهى عزيز المصري، فيضحكون منها ويرون أنها حكاية مثيرة وطريفة لكنها غير حقيقة ويتعرف الصحافي محمود السوادي على هادي العتاك في المقهى ويؤكد هادي لحمود قصة وحقيقة الشِسْمه، يقوم محمود السوادي بنشر القصة في مجلة الحقيقة التي يعمل بها والتي يمتلكها علي باهر السعيدي الشخصية التي أحبها محمود وأراد أن يكون مثلها.

يقرأ العميد سرور مجيد مدير دائرة المتابعة والتعقيب حكاية الشِسْمه ويستعين بالسحرة والمنجّمين في مهمة تعقب وبحث عن هذا المجرم الخطيرو الغامض.

تستمر أحداث الرواية بمطاردة العميد سرور لشِسْمه في شوارع بغداد وأحيائها، وفي نهاية الرواية يتعرف على مكان إقامته في بيت العجوز إيليشوا، يذهب العميد سرور

مع كبار المنجمين لإلقاء القبض عليه إلا أنه يفشل وذلك لحدوث انفجار كبير أمام بيت العجوز إيليشوا.

يؤدي هذا الانفجار إلى تشوه وجه هادي العتاك، والذي يتم اعتقاله لاحقا باعتباره المجرم الذي لا اسم له (شِسْمه) والذي تطارده السلطات و يطارده الجميع، يظهر أن هذه النهاية المفاجأة تعبير عن هشاشة الوضع في العراق وإغلاق ملفات الجرائم باعتقال أشخاص آخرين غير المجرم الحقيقي، من أجل إنهاء الملف وغلق القضية ليس إلا.

-التعريف بصاحب الرواية "أحمد سعداوي":

حين ولد أحمد سعداوي في بغداد عام 1973م كانت الذائقة الإبداعية للعراق شعرية بامتياز، بالمقارنة مع مشاهد عربية أخرى، وهو المعطى الذي جعل البدايات الإبداعية لفتى "البلد الجميل" مبرمجة على الشعر.

أصدر مجموعته الشعرية الأولى "الوثن الغازي" عام 1997م ثم "نجاة زائدة" فمجموعة "عيد الأغنيات السيئة" فديوان "صورتي وأنا أحلم" وكلها مفصولة عن بعضها بسنتين من حيث إصدارها.

خرج الشاعر في دواوينه من تراكم شعري عراقي عمره ألف سنة، وتموقع داخل جرح بلاد اكتشفت الكتابة، ليرسم "صورته وهو يحلم بغد عراقي لا تحكمه" الأغنيات السيئة" بنت الداخل، ولا "الوثن الغازي" ابن الخارج، فكان نصه إضافة إلى المدونة الشعرية العراقية لا اجترارا لما هو مكرس فيها.

لقد تغنى سعداوي في دواوينه الشعرية بالحياة في عز هيمنة الموت على بلاد الرافدين، وانتصر لقيمها النبيلة والجميلة، غير أبه بكل ما كان يتهدد حياته وحياة شعبه، حتى أنه رفض أن.

-تجارب متقاطعة:

لم يغادر سعداوي روحه الشاعرة والمبرمجة على الأسئلة وحب الاكتشاف حتى وهو ينخرط في تجاربه الإعلامية، فالعمل الصحفي عنده لا يسرق شعلة الإبداع من القصيدة والرواية، بل يغذيهما بمزيد من "الفتوحات" التي استثمر كثيرا منها في أعماله الإبداعية مثل روائية "إنه يحلم، أو يلعب أو يموت" الصادرة عن دار المدى عام 2008م. راسل محطة بي بي سي (BBC) البريطانية من بغداد بين عامي 2005 و2007، ووكالة أم إي سي تي (MICT) الألمانية، وتميزت تقاريره بالدقة والعمق وخفة رغم أطياف الموت المهيمنة على المشهد العراقي.

واحتفت صحف ومجلات كثيرة بمقالته وتقاريره الصحفية مثل "الصباح" و"الشبكة" والأسبوعية"، كما كتبت عنه مقالات وتقارير في صحف ومجلات أخرى، ولعل أهم ملف

صحفي مكتوب أنجز عنه ما نشرته أسبوعية "أخبار الأدب" المصرية عام 2000، وتناول كتابه "رأسي" المتميز في مجاله بتناوله علاقة الرأس بالجسد.

وأنجز عدة كتب مشتركة مع كتاب آخرين كرس من خلالها مسعاه في إضاءة المشهد العراقي، مثل "جروح في شجر النخيل"، وهو كتاب ضم شهادات لكتاب عراقيين من (دار الساقي 2007م) وكتاب "المكان العراقي" الذي ضم تجارب إبداعية من العراق (معهد الدراسات الإستراتيجية 2008).

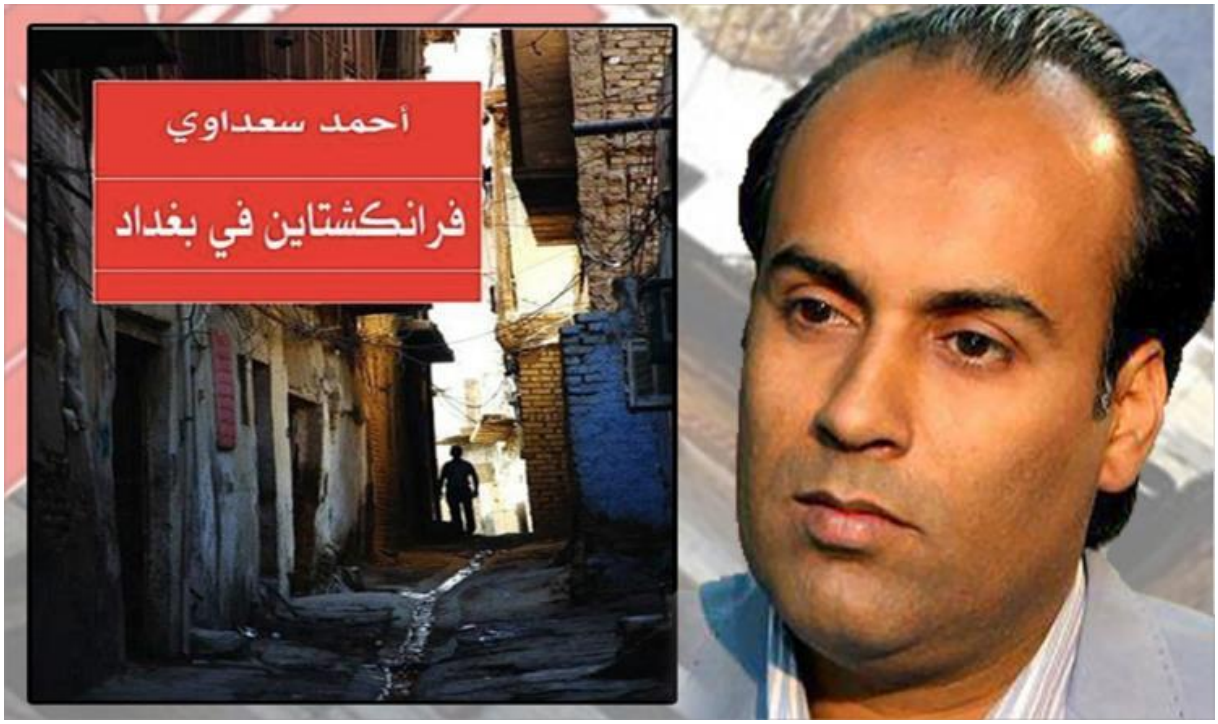
-التجربة الروائية:

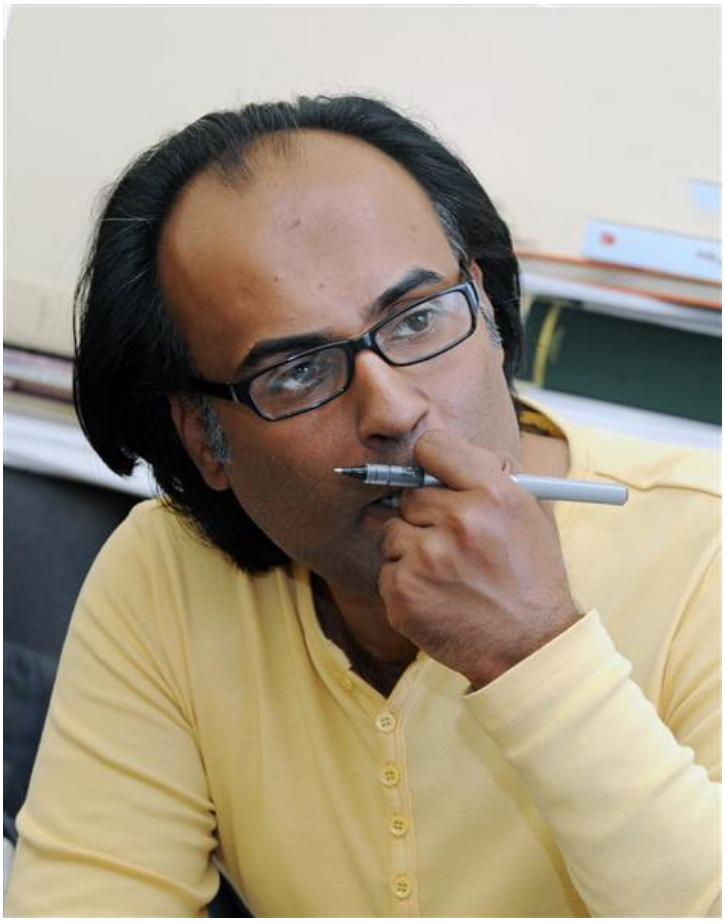
مهد صاحب "إنه يحلم، أو يلعب، أو يموت لتجربته الروائية التي أعلن عام 2004 عبر روايته "البلد الجميل"، بتجارب في كتابة السيناريو والأفلام الوثائقية وإعداد البرامج التلفزيونية حيث بات واحد من الأسماء العراقية المهمة في هذا المجال.

يرتبط أحمد السعداوي بالمكان العراقي ارتباطا جعله لا يعيش ولا يكتب بعيدا عنه فروح المكان العراقي مزروعة في جهوده الإعلامية ومتونه الإبداعية رغم أن رصيده الروائي لا يتوفر إلا على ثلاث روايات، هي "البلد الجميل" الحائزة على الجائزة الأولى للرواية العربية بدبي عام 2005، وإنه يحلم أو يلعب أو يموت التي أهلته لأن يختار ضمن أهم أربعين كتابا شابا عربيا عام 2010 بمناسبة اختيار بيروت عاصمة عالمية للكتاب، وفرانكشتاين في بغداد التي توجته بجائزة البوكر العربية، إلا أنه استطاع أن يخلق ببصمته الخاصة في ما يكتب روائيا عن العراق والوطن العربي.

ويعد الحلم والموت ثيمته المفضلتين في الكتابة، فهو يحاول أن يستثمر في تناقضهما، ويبني عالمه الأثير مثلما نجده في رواية "فرانكشتاين في بغداد" التي بررت لجنة التحكيم في جائزة بوكر العربية اختيارها بكونها تختزل مستوى ونوع العنف الذي يعاني منه حاليا العراق وبعض أقطار الوطن العربي والعالم"[1].

[1] - أحمد سعداوي، الكتابة بدم www.aljazeera.net/news/chitureandart/2014/5/1





أحمد السعداوي

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

-القرآن الكريم.

1-المصادر:

1.أحمد سعداوي: فرانكشتاين في بغداد، منشورات الجمل، بيروت، بغداد، ط1، 2013.

2-المراجع:

1.حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1990.

2.حسين علام: العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010.

3.حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والتوزيع، بيروت، ط1، 1991.

4.الخامسة علاوي: العجائبية في أدب الرحلات "رحلة ابن فضلان نموذجا"، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، (دط)، 2005-2006.

5.الخامسة علاوي: العجائبية في الرواية الجزائرية، دار التكوين، الجزائر،(دط)، 2013.

6.خليل أحمد خليل: مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة، لبنان، ط3، 1986.

7.رابح العوبي: أنواع النثر الشعبي، منشورات جامعية باجي مختار، عنابة، الجزائر، (دط)، (دت).

8.سعيد يقطين: السرد العربي مفاهيمه وتجلياته، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط01، 2006.

9.سعيد يقطين: قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، ط1، 1997.

10. سميرمرزوق، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة- تحليلا وتطبيقا، ديوان المطبوعات الجامعية والدار التونسية للنشر، الجزائر، ط1، (دت).
11. سناء شعلان: السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن من عام 1970 إلى 2002، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، الأردن، (دٍط)، 2007.
12. الشريف حبيلة: بنية الخطاب الروائي-دراسة في روايات نجيب الكيلاني، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010.
13. شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط01، 2009.
14. طلال حرب: أولية النص نظرات في النقد والأسطورة والأدب الشعبي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1999.
15. عبد الحميد بورايو: البعد الاجتماعي والنفسي في الأدب الشعبي الجزائري، منشورات بونة للبحوث والدراسات مع وزارة الثقافة، الجزائر، ط1، 2008.
16. عبد الحميد يونس: الحكاية الشعبية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، (دط)، (دت).
17. عبد الحميد يونس: معجم الفكلور، مع مسرد انجليزي عربي، لبنان، (دط)، 1883.
18. عبد القادر شرشار: الرواية البوليسية بحث في النظرية والأصول التاريخية والخصائص الفنية وأثر ذلك في الرواية العربية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، (دط)، 2003.
19. عبد المالك مرتاض: الميثولوجيا عند العرب (دراسة لمجموعة الأساطير والمعتقدات العربية القديمة)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر والدار التونسية للنشر، تونس، (دط)، 1989.
20. عمرعاشور ابن الزبيان: البنية السردية عند الطيب صالح -البنية الزمانية والمكانية في موسم الهجرة إلى الشمال، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط6، 2010.

21. كمال أبو ديب: الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفن السرد العربي، دار الساقي، بيروت، ودار أوركس، أكسفورد، ط1، 2007.
22. لطيف زيتون: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون ودار النهار، بيروت، ط1، 2002.
23. لؤي خليل: العجائبي والسرد العربي النظرية بين التلقي والنص، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط01، 2014.
24. محمد بوعزة: تحليل النص السردي "تقنيات ومفاهيم"، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، (دت).
25. محمد تنفو: النص العجائبي، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، ط01، 2010.
26. محمد صابر عبيد، سوسن هادي جعفر البياتي: جماليات التشكيل الروائي (دراسة في الملحمة الروائية)، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2008.
27. مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات النشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005.
28. المصطفى مويقن: بنية المتخيل في نص ألف ليلة وليلة، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط01، 2005.
29. مها حسن القصراوي: (الزمن في الرواية العربية)، دار فارس للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2004.
30. نبيل حمدي عبد المقصود الشاهد: العجائبي في السرد العربي القديم مئة ليلة وليلة والحكايات العجيبة والأخبار الغريبة نموذجا، دار الورق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2012.
31. نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار الغريب، القاهرة، (ط3)، (د ت).

32. نورة بنت إبراهيم العنزي: العجائبي في الرواية العربية نماذج مختارة، المركز الثقافي العربي والنادي الأدبي بالرياض، الدار البيضاء، بيروت، ط01، 2011.

ب- المراجع المترجمة:

1. إلياد مرسيا: مظاهر الأسطورة، تر: نهاد خياطة، دار كنعان-للدراسات والنشر، دمشق، ط1، 1991.
2. تودوروف تزفيتن: مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، مر: محمد برادة، دار الشرقيات، القاهرة، ط01، 1994.
3. توفيق فهد، جاك لوكوف، محمد آركون: العجيب والغريب في إسلام العصر الوسيط، تر: عبد الجليل بن محمد الأزدي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2002.

3- المعاجم والقواميس:

1. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، (دط)، (دت).
2. بطرس البستاني: محيط المحيط (قاموس مطول للغة العربية)، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، د.ط، 1977.
3. كرم البستاني وآخرون: المنجد في اللغة والإعلام، دار المشرق، لبنان، ط 29، (د ت).
4. محمد مرتضى الحسيني الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تح: علي هلالي، مطبعة حكومة الكويت، ج2، الكويت، ط02، 1987.

ب- الأجنبية:

1. Aimée Aljanic et d'autres: Le petit Larousse, Imprimerie casterman, Nouvelle édition, Belgique, 1995.
2. Dictionnaire encyclopédique, Quillet, L'imprimerie des derniées nouvelle, strasbourg, 1981.

3. Paul Robert: Le petit Robert, Nouvelle édition, paris, 1987.

4- المجلات:

1. شعيب حليفي: مكونات السرد الفانتاستيكي، مجلة الفصول، المجلد 11، العدد 4، 1993.
2. فيصل غازي النعيمي: العجائبي في رواية الطريق إلى عدن، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، تكريت، العراق، مجلد 14، عدد 2، 2007.
3. منصوري نجاح: سحر العجائبي في رواية وراء السراب... قليلا، مجلة المخبر، العدد الثامن، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة خيضر، بسكرة، الجزائر، 2012.

5- الندوات:

1. علاء عبد الرزاق: الاتجاهات الصوفية في شعر نازك الملائكة، مقال ضمن كتاب المؤتمر (1)، الندوة الدولية الأولى حول اللغة العربية وآدابها، نظرة معاصرة، قسم لغة العربية، جامعة كيرالا، الهند، 2015.

6- الرسائل الجامعية:

2. بهاء بن نوار: العجائبية في الرواية العربية المعاصرة، مقاربة موضوعاتية تحليلية، رسالة لنيل شهادة الدكتوراه، إشراف الطيب بودربالة، كلية الآداب واللغات جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2013/2012.

7- المواقع الإلكترونية:

1. أحمد سعداوي: الكتابة بدم، متاحة على الشبكة:
www.aljazeera.net/news/chitureandartt/2014/5/1
2. غازي سلمان: الشسمة ومتاهة إنتاج القتل في رواية (فرانكشتاين في بغداد) متاح على شبكة الانترنت: www.alnaked.aliraqi.net

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات	
الموضوع	**الصفحة**
شكر وتقدير	
إهداء	
مقدمة	أ-ج
الفصل الأول: العجائبي (مفاهيمه، أشكاله، موضوعاته)	
أولا: العجائبي (مفاهيمه اللغوية، تحديداته الاصطلاحية)	5
1- العجائبي في المعاجم اللغوية	5
أ- عند العرب	5
ب- عند الغرب	7
2- التحديد الاصطلاحي للعجائبي	9
أ- عند العرب	9
ب- عند الغرب	12
3- المصطلحات القريبة من العجائبي	15
ثانيا: العجائبي (أشكاله، وظائفه)	19
1- أشكال العجائبي	19
أ- العجائبي المبالغ فيه	19
ب- العجائبي الدخيل	19
ج- العجائبي الأداتي	20
د- العجائبي العلمي.	21
2- وظائف العجائبي.	21
الفصل الثاني: روافد العجائبي وتجلياته في السرد الروائي والقصصي	
أولا: الروافد الأولى للعجائبي	26
1- الأسطورة	26
2- الحكاية الخرافية	27
3- الحكاية الشعبية	29

ثانيا: تجليات السرد العجائبي في السرد الروائي والقصصي	31
1- أدب الصوفية	31
2- أدب الخيال العلمي	32
3- أدب الأوتوبيا	37
4-أدب الروايات البوليسية	39
الفصل الثالث: تجليات العجائبي في رواية فرانكشتاين في بغداد لأحمد سعداوي	
أولا: عجائبية الشخصيات والأحداث	43
1-عجائبية الشخصيات.	43
2- عجائبية الأحداث.	54
ثانيا: عجائبية المكان	58
1-عجائبية الأماكن المغلوقة.	59
2-عجائبية الأماكن المفتوحة.	65
ثالثا: عجائبية الزمن	67
1-الاسترجاع.	68
2-الاستباق.	70
3-الحركات السردية	73
أ-الخلاصة.	73
ب-الحذف.	75
ج-الوقفة.	76
د-المشهد.	77
خاتمة	81
الملاحق	84
قائمة المصادر والمراجع	90
فهرس الموضوعات	/

تم بحمد الله

ملخص الدراسة:

إذا كانت الرواية الواقعية والطبيعية تحكيان الواقع بطريقة مباشرة أو غير مباشرة من خلال التشخيص الفني والتخييل البلاغي، فإن الرواية العجائبية (الفانتاستيكية) تتجاوز الواقع والمنطق إلى اللاواقع واللاعقل عبر خاصيتي التعجيب والتغريب، وصارت هاتان الخاصيتان من تجليات التحديث في الرواية الغربية والعربية، ومن مظاهر الإبداع الفني الروائي والقصصي. وهذا ما يتجلى في رواية فرانكشتاين في بغداد للروائي العراقي أحمد سعداوي، والتي وقع عليها الاختيار كمدونة لهذا البحث الموسوم بـــ: البعد العجائبي في رواية فرانكشتاين في بغداد، والذي يهدف إلى إبراز ملامح وأبعاد العجائبية في اللغة السردية، والبحث عن تجلياتها في عناصر البنية السردية من مكان وزمن وشخصية.

الكلمات المفتاحية: البعد العجائبي، الرواية، فرانكشتاين في بغداد

RESUME:

Si le roman réaliste et naturaliste récite d'une manière directe ou indirecte à travers la personnalisation artistique et l'imaginaire rhétorique, le roman fantastique va au-delà de la réalité et de la logique pour atteindre l'irréalisme via les caractères d'étonnements et exclamations. Ces deux caractères sont devenus les signes majeurs de modernisation et de création artistique et romancière dans le roman occidental et arabe. De tel caractère apparait pleinement dans le roman «Frankenstein à Bagdad» du romancier irakien Ahmed Saadaoui, roman que nous avions choisi pour mettre en évidence la dimension fantastique dans la structure narrative du lieu, du temps et du personnage.

Mots-clés: dimension miraculeuse, Roman, Frankenstein à Bagdad

SUMMARY:

If the realistic and naturalistic novel recites in a direct or indirect way through artistic personalization and rhetorical imagination, the fantastic novel goes beyond reality and logic to achieve unreality through the characters of fantasticality and foreignization. These two characters have become the major signs of modernization of artistic and novelist creation in the Western and Arabic novel. Such character is fully apparent in the novel "Frankenstein in Baghdad" by the Iraqi novelist Ahmed Saadaoui, a novel we have chosen to highlight the fantastic dimension in the narrative structure of the place, time and personage.

key words: The Wonder Dimension, Novel, Frankenstein in Baghdad,