الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي :...../.....

رقم التسجيل : **2323075097470**

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر تخصص : أدب جزائري

بعنوان :

العجائبية في رواية الفراشات والغيلان لـ: عزالدين جلاوجي

إعداد الطالبة :

تركي وردة

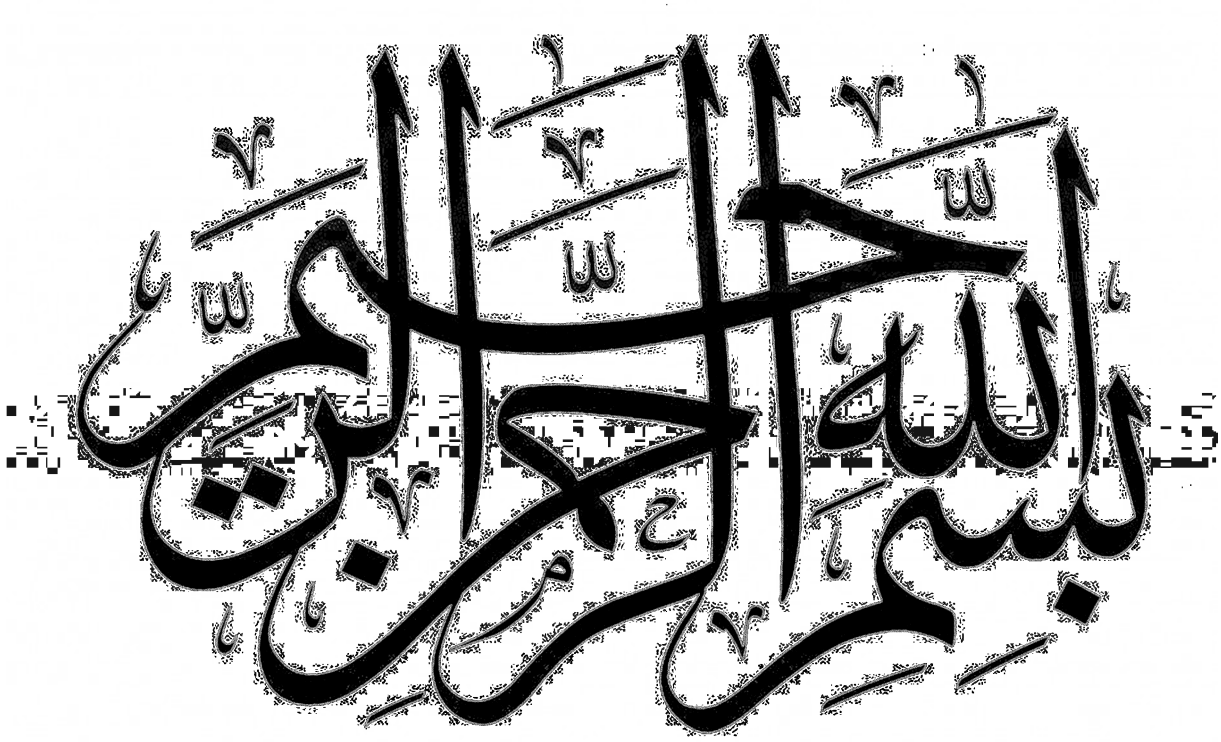
إشراف الأستاذ:

د. شنان قويدر

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة :

الأستاذ	الرتبة	الجامعة	الصفة
د. غيلوس صالح	أ. محاضر .أ	جامعة المسيلة	رئـــــــيسا
د. شنان قويدر	استاذ دكتور	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
د. بوجلال الربيع	أ. محاضر .أ	جامعة المسيلة	ممتحننا

السنة الجامعية : 2024/2023


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

أشكر المولى عز و جل أن من علينا بنعمته و وفقني على انجاز هذا العمل والذي يعد ثمرة عن نهاية مشواري الجامعي و الذي قد نطعم بها من يأتي بعدنا

ففي هذا المقام يطيب لي أن أتقدم بتحياتي و تقديري إلى من ساعدني في إنجاز هذا العمل و الإشراف على إكماله

الأستاذ "شنان قويدر"

كما أوجه شكرنا إلى كل أساتذة جامعة محمد بوضياف

وإلى كل من ساعدني من قريب أو من بعيد

على تجاوز عتبة هذا البحث

إهداء

إلى الذي أنار دربي للخوض في غمار العلم إلى الحبيب المصطفى

عليه أفضل الصلاة و السلام

إلى جسر الحب و الحنان الصاعد بي إلى الجنة ، التي أضاءت ابتسامتها

أيامي أمي الحبيبة رحمها الله .

إلى ركيزة طفولتي و مصدر ثقتي و إلهامي أبي العزيز حفظه الله

وأطال عمره

إلى من سكن قلبي دون إذن مني

إلى كل من دعى لي و لو بكلمة واحدة و إلى كل من يعرفني

من قريب أو بعيد

و إلى كل من ذكرهم قلبي و لم يذكرهم قلمي.

وردة

المحتويات

شكر وعرفان .....

إهداء .....

مقدمة : ..... أ

الفصل الأول : العجائبية المصطلح والمفهوم 5

مفهوم العجائبية 5

3- الخيال العلمي 8

4- الغريب : 15

علاقة العجيب بالغريب: 16

- العجائبي عند الغرب: 18

ب- العجائبي عند العرب: 20

1-الحكايات الشعبية والسير: 20

5- العجائبي في الرواية المعاصرة: 23

الفصل الثاني : العجائبية في رواية الفراشات والغيلان – لعزالدين جلاوجي 28

أولا: البنية الزمنية 28

تقنيات بناء الزمن في الرواية 31

1. **المفارقات الزمنية** 31

أنواع الاسترجاع : 34

تقنيات زمن السرد (الإيقاع الزمني) 38

2.2. **الخلاصة :** 40

ثانيا: البنية المكانية 43

ثالثا: بنية الشخصية : 50

الخاتمة : 67

الملاحق : 69

قائمة المصادر والمراجع : 73

ملخص : 80

مقدمة

مقدمة :

يعد الأدب العجائبي نوعا أدبيا مثيرا للدهشة والاستغراب، تحكمه شروط وضوابط ومعايير حيث بدا جليا في الروايات العربية لمرونتها، وجذور هذا الفن ترجع الى الموروث العربي المليء بالخرافات والاساطير، مما أدى بالأعمال الروائية بالانفتاح على التراث الروائي العالمي المفعم بتقنيات الخيال.

يعتبر البعد العجائبي أهم بديل لجأت إليه الرواية العربية في الآونة الأخيرة، وهذا ما أثبتته أعمال الروائيين، وذلك لما يطغى عليها من غرابة تشد القراء ، وهذا ما غلب في الدراسات السردية الحديثة ، وذلك محاولة لكسر رتابة الواقع وتصويره بطرق جديدة تكون أكثر إثارة وتشويق.

ولقد اخترت موضوع " العجائبية في رواية الفراشات والغيلان" لعزالدين جلاوجي للتقرب أكثر من عالمه وخصائص كتابته واكتشاف ذلك القالب الروائي الذي استمد فيه موضوعه الذي يأتي من خلفيات واقع معاش متنقلا فيه بقلم حر عبر العجائبية لإمتاع القارئ من خلال أحداث مجريات الرواية ، لذا جاء بحثي يستند الى التساؤل الآتي: "كيف تمظهرت العجائبية في كتابة عزالدين جلاوجي من خلال رواية الفراشات والغيلان" ؟

لقد وقع اختياري على هذا الموضوع لأسباب ذاتية وأخرى موضوعية ، فالذاتية تتمثل في رغبتي الجامحة وميلنا لفن الرواية العجائبية لما فيها من اثارة وتشويق وذلك من خلال دراسة رواية" الفراشات والغيلان" لعزالدين جلاوجي ، وأن هنالك محاولة للذات لدراسة الرواية بتناقضاتها العاطفية والجمالية ، ورغبتي في دراسة أحد أهم أعمال عز الدين جلاوجي فكانت رواية الفراشات والغيلان من أروع الأعمال المدونة خصبة للدراسة .

أما الدوافع الموضعية فتتعلق أولا باختيار المنهج البنيوي باستعانة آلية الوصف والتحليل لدراسة الرواية ، فكان الجانب الوصفي لوصف الفضاءات ، أما آلية التحليل فكانت

لتحليل النصوص التي وقع عليها الضوء للكشف عن مضامين الرواية الخفية وكذلك قصد فك شيفرات النص وتحديد أبرز أبعاده العجائبية ، ومن خلال الدراسة تجلت قناعتي أن هذا المنهج من أكثر المناهج النقدية المعاصرة دقة ، واحاطة بجوانب الكشف عن جمالية الرواية المتعددة وإظهار براعة جلاوجي في الحبك، والتقنيات القصصية التي وظفها من أجل ذلك .

وانطلاقا من هذه الإشكالية طرحت بعض التساؤلات، والتي أحاول معالجتها في صفحات هذا البحث وتتمثل في:

- الى أي مدى يمكن ملاحظة الانفتاح الروائي على البعد العجائبي؟
- ما الإشكاليات التي يطرحها الأدب العجائبي؟
- هل وفق عزالدين جلاوجي في الاستعانة بالأدب العجائبي؟

الى جانب ما سبق ، فان الذي دفعنا الى اختيار هذا الموضوع هو:

- التعرف على أهمية رواية الفراشات والغيلان في شد انتباه القارئ لما تحتويه من عناصر الاثارة
- التعرف على فن أدب العجائبي وكيف لجلاوجي أن أبدع فيه.

للإجابة عن هذه الإشكالية: قمت بوضع خطة لاحظت أنها قد تعينني في فهم عناصر في الرواية ، فجاء بحثنا في فصلين وخاتمة ، تناولت في المقدمة أسباب اختياره والخطة

أما الفصل الأول : فيحمل عنوان العجائبية المصطلح والعنوان

أما الفصل الثاني: فيحمل عنوان تجليات العجائبي في رواية الفراشات والغيلان لعز الدين جلاوجي ، تناولت فيه الأفضية والشخصيات التي ساهمت في خلق جو عجائبي في قالب سردي بلغة سهلة ومثيرة.

والخاتمة: كانت عبارة عن أهم النقاط المستخلصة في نهاية البحث.

قد اعتمدت على مجموعة من المراجع أهمها :

1) شعيب حليقي ، شعرية الرواية الفانتاستيكية ، دار الأمان ، المغرب ، 2009، ،ط1

2) عبد القادر شرشار ، الرواية البوليسية (أصولها تاريخها وخصائصها الفنية وأثرها في الرواية العربية ، الدار الجزائرية للنشر ، العاصمة ، ط5، 2005.

3) عزالدين جلاوجي ، الفراشات والغيلان، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط2 ، 2016

4) شعيب حليفي ، المحكي البوليسي في الرواية العربية ، مختبر السرديات ، دار البيضاء ، د ط ، 2012

5) عبده رزان ، الرواية العربية والبوليس، جريدة الحياة ، السعودية ، ع223، 24 أغسطس ، 2005

وبعد حمد الله وشكره الذي أمدني بالارادة والعون على إتمام بحثي هذا أتوجه بالشكر الجزيل الى الأستاذ المشرف " الدكتور شنان قويدر" الذي مد لي يد العون من خلال اشرافه على هذا البحث ، كما لا يفوتني أيضا أن أشكر كل من ساهم في إنجاح هذا العمل من قريب فإن وفقت فمن الله وان أخطأت فمن نفسي .

الفصل الأول

العجائبية المصطلح والمفهوم

الفصل الأول : العجائبية المصطلح والمفهوم

مفهوم العجائبية

1- لغة:

وردت لفظة العجائبي في الكثير من المعاجم العربية ، نذكر منها ،"معجم لسان العرب" لابن منظور الذي يرجع أصل مفردة (عجب) إلى مادة (ع، ج، ب) كأن يقول:

عجب: العُجب و العَجب: أي إنكار ما يرد عليك لعله اعتاده، وجمع العجب أعجاب

ومنه قال الزجاج: أصل العجب في اللغة أن الإنسان إذا رأى ما ينكره ويقل مثله قال: قد عجبت من كذا[1] وهذا ما يعرف بمبدأ الإنكار

وقال ابن الأعرابي: العجب: النظر إلى شيء غير مألوف ولا معتاد أما مبدأ الاستحسان فهي كالتالي؛ و قصة عجب، وشيء معجب إذا كان حسنا جيدا.

والتعجب: أن ترى الشيء يعجبك، تظن أنك لم تر مثله[2] كأن نقول: لله درُّه ! أي جاء الله بدرِّه من أمر عجيب لكثرته.

كما جاءت لفظة "عجب" في معجم المختار من صحاح اللغة كالآتي؛ العجب والعجاب بالفم، " الأمر الذي يعجَّب منه"[3] ونجد في "معجم المنجد في اللغة" أيضا في المثل نفسه، ولم يختلف عنه كثيرا إذ يقول:" والعجب، إنكار ما يرد عليك، إعجاب؛ أي انفعال نفساني يعتري الإنسان عند استعظامه، أو استطرافه أو إنكاره ما يرد عليه" [4]

---

[1] ينظر، ابن منظور، لسان العرب، المرجع السابق،ج32، ص281.

[2] المصدر نفسه، ص 2811-2812.

[3] الرازي، المختار في صحاح اللغة، المرجع السابق، ص 327.

[4] لويس معيوف، المنجد في اللغة، المطبعة الكاتوليكية، د ط، 2009، مادة عجب، بيروت، 488.

وفي العجم الوسيط؛ نلقي أن مفردة "العجب" هي "روعة تأخذ الإنسان عند استعظام الشيء [1] وفي هذه الأخيرة يستوقفني موضع من القرآن الكريم من سورة الجن" قل أوحي إليَّ أنه استمع نفر من الجن فقالوا إنا سمعنا قرآنا عجبا "[2]

2-الاصطلاحات:

يعد مصطلح العجائبي من المصطلحات الأدبية النقدية التي نالت حظا وافرا وحضورا مكثفا في الدراسات الأدبية الحديثة والمعاصرة منها الغربية والعربية على حد سواء، فتعدد بتعدد توجهات النقاد المعرفية ورائهم النظرية وقاموا بمعالجة وتحديد ماهيتها وتبيان معالمه ومفاهيمه المتداخلة في ما بينها الاعتبارات عديدة منها: انه من المفاهيم التي يصعب تحديده هويتها وضبط حيثياتها القابلة للتجاوز والخرق، المحملة بالكثير من العوالم السحرية- فوق الطبيعية- والفضاءات التخيلية اللامتناهية المفارقة للواقع الحقيقي.

يجمع أغلب النقاد والباحثين على أن الخطاب العجائبي حالة خاصة للمتخيل يندرج ضمن التراث الأساطير والفلكلور لمختلف الثقافات [3]ويعد بيار جورج كاستس أول من درس العجائب في كتابه الحكائية العجائبية في فرنسا المتمثل في شعار له يحمل أبعاد دلالية تكشف عن مدى قدره العجائبي في خرق العالم الواقعي وفي ذلك [4]

يقول " يمتاز العجائبي" بتدخل عنيف للسجل الخفي في إطار الحياة الواقعية كما يرى الحكاية الفجائية بأنها حكاية تحير وتغرى خالقة شعور بوجود الوحدة لآثار رهيبة وسلطة فوق طبيعية والتي تظهر في ما بعد كتحذير لنا أو حولنا وهي تضرب مخيلتنا فيفيق في قلوبنا صدى مباشرا [5] من هذا الطرح أن العجائب عنده مخرج للذات (القارئ) المحرك

---

[1] مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية، د ط، د ت، ج2، مادة عجب، تركيا، ص854.

[2] سورة الجن الآية 01.

[3] ينظر: حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، منشورات الاختلاف، ط1، (1431هـ- 2010م)، الجزائر، ص45.

[4] المرجع نفسه، ص29.

[5] شعيب حليفي، شعرية الرواية اللفانتاستيكية، ص29، نقلا عن Castex p:6:Ibiden p:70

للعوالم المألوفة المطلقة في العالم الطبيعي إذ انه يرتبط بصفه عامة أمراض متعلقة بالوعي مثل الكوابيس أو الهذيان حيث تلقى أمامها صورا تعرض مخاوفها وقلقها [1]

لكن في دراسة أخرى للعجائب تشير إلى أن المدعو جان جاك Jacques-Jean اقل من وقف على معالم العجائب خلال أعمال هوفمان (Hoffman) والمسمى شارل نودييه nodier Charles (1844 -1870) هو من تبنى العمل الأدبي حتى أنه في كتاب له بعنوان العجائب في الأدب مقرا بأن القدرة المخيلية هي من أبدعت العالم العجائبي [2]

كما نجد الناقد الفرنسي روجيه كايوا Rogier Caillois 1913 1978 هو الآخر تطرق إلى العجائب في كتابه في قلب العجائب وفي قلبي الفانتازي سنه 1965 Au coeur du fantastique عبارة عن قطيعه أو تصدع للنظام المعترف به واقتحام من اللامقبول لتميم الشعرية اليومية التي لا تتبدل [3]

كما يرى لويس فاكسي في دراسته المعمقة للعجائبي على أنه يتغذى في صراعات العالم الحقيقي و الممكن[4] ما كان وظيفته في إدخال الرعب المتخيل في قلب العالم الحقيقي [5] فهو باختصار نتيجة قوى وكائنات فوق طبيعية [6]فالعجائبي بحسب هذا الطرح يسعى إلى التملص من الواقع والانفصال عنها وعن جميع ملابساته وبث فيه مخاوفه بشتى أنواعه ويقول لويس فاكس بكتابه الفن والأدب العجائبيان يجب القص العجائبي. .... أن يقدم لنا بشرا مثلنا في ما يقطنون العالم الذي توجد فيه إذا بهم فجأة يضعون في حضره المستغلق عن التفسير[7]

---

[1] فوزية قفصي بغدادي حسين، العجائبي مفهومه وتجليه في الموروث السردي العربي، مجله تسليم سردي، العددان 17 والثامن عشر، المجلد التاسع، (حزيران 202 ،شوال 1442 هجري)، ص 435.

[2] ينظر: المرجع نفسه ،ص433.

[3] تزفينان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 50.

[4] نجيب خليفي شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 41.

[5] المرجع نفسه ص نفسها

[6] المرجع نفسه ص نفسها

[7] تزفيثان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص49.

3-الخيال العلمي

إن تحديد تعريفا وافيا وقطعيا لمفهوم أو اصطلاح (الخيال العلمي يعد من القضايا التي لم يتم الاتفاق عليها بشكل نائي، فثمة الكثير جدا من التعريفات، وهناك كثر ممن يغامرون بوضعها، إلا **انه** ما من أحد قادر على وصف هذا الجنس الثقافي بحيث يرضي الجميع، وربما يعود الأمر لشساعة وتعدد المواضيع التي يتطرق إليها ولتعدد وجهات النظر التي تتناوله. [1]

وعلى الرغم من ذلك فإن كل قارئ متابع لهذا الجنس يعرف جيدا أو على الأقل لديه حدس بديهي في تمييز ما هو خيال علمي عن سواه. في اللغة الإسبانية وحدها أحصي أكثر من خمسين تعريفا، و هي بالطبع تعريفات تتباين فيما بينها قليلا أو كثيرا إلا أن القاسم المشترك بينهما هو ذلك الذي يتفق على اعتبار العلم أو ما هو علمي منطقي، وليس بالضرورة واقعي تم تجريبه، عنصرا جوهريا في تكوين أي نتاج ينتمي إلى هذا التصنيف.

إنه نوع من الخيال النظري الذي تقدم القصص من خلاله تصورا عن تأثيرات التقدم العلمي والتكنولوجي على الأفراد أو المجتمع حاضرا أو مستقبلا، أي أنه ليس خيالا محضا وإنما ينطلق من الحقائق العلمية المتحققة موسعا من افتراضاته، المنطقية إلى حد ما، وليست بالضرورة الصحيحة علميا والمستندة على مهنج تجريبي، إلا أنها تبقى في النهاية مبنية على نتائج الحقائق العلمية المعروفة وتكون افتراضاتها مستساغة ومطروحة بشكل مبسط خال من تفاصيل تعقيدات وتشعبات الشروح العلمية، وتعامل الخيال العلمي مع افتراضات تطور الطفرات والاكتشافات العلمية الهائلة إنما هو نوع من تعبير الإنسان عن قلقه تجاه ذا التطور التكنولوجي الذي قد يؤدي إلى الإضرار به كما هو حاصل في اختراع أسلحة الدمار الشامل مثلا، أو للتعبير عن تفاؤله به وأمل في أن يفتح هذاا التطور العلمي آفاقا لخير البشرية كما هو حاصل في الاكتشافات الطبية مثلا[2].

---

[1]المصدر نفسه

[2]فيصل الأحمر، حداثة الخطاب في ادب الخيال العلمي ، الجزائر ، مجلة الخطاب ، تيزو وزو ، ع 7 ، 2010

و هـو فـي كـل الأحـوال "صـور مـن الأدب الإمتـاعي بغـض النظـر عـن درجـة المعرفـة العلميـة التـي قـد يكـون الخيـال العلمـي قائمـا عليهـا" علـى حـد قـول فالنتينـا إيفاشـيفا، والتـي تـرى بـأن الفجـوة بـين الخيـال العلمـي والألـوان الأدبيـة الأخـرى آخـذة بالانكماش.[1]

وفـي الأصـل كانـت بـدايات هـذا الجـنس فـي الأدب، ثـم انتقـل إلـى السـينما محققـا النجـاح فـي كليهمـا علـى امتـداد القـرن العشـرين إسـحاق عظيمـوف أحـد أكبـر كُتـاب هـذا النـوع مـن الأدب يقـول: "إن الخيـال العلمـي هـو الصـنف الأدبـي الـذي يعـالج مسألة الإجابة الإنسانية على التغيرات الحاصلة على صعيد العالم والتكنولوجيا[2]"

وجـاء فـي تعريـف الـدكتور (أميـت جوسـوامي) أسـتاذ الفيزيـاء بجامعـة أوريجـون الأمريكيـة، وأحـد كتـاب الخيـال العلمـي، أنـه " هـو ذلـك الضـرب مـن الروايـة الـذي يعـرض لتيـارات التغيـر فـي العلـم والمجتمـع، فهـو يـنقض النمـاذج العلميـة الثابتـة، وتوسـيع نظامهـا، وإعـادة النظـر فيهـا، واتخـاذ نهـج ثـوري إزاءهـا. إن هدفـه هـو العمـل علـى تحويـل زاويـة النظـر إلـى تلـك النمـاذج، بحيـث تبـدو أكثـر تجاوبـا وتوافقـا مـع الطبيعة

فيمـا يعرفـه أحـد أعمـدة كتابتـه عربيـا، الـدكتور طالـب عمـران بأنـه "الانتقـال عبـر آفـاق الـزمن، علـى أجنحـة الحلـم المُطَعَّـم بالمكتسـبات العلميـة، وغالبـا مـا يطـرق مؤلفـوه أبـواب المسـتقبل بتنبـؤاتهم دون زمـن محـدد، فهـو نظـرة واسـعة إلـى العـالم يـدخل فيهـا العلـم فيمتـزج بحقائقـه مـع خيـال الكاتـب، ترسـم أحـداث تنقلـك إلـى المسـتقبل، أو الماضـي السـحيق، فتثيـرك وتـذهلك. والرابطـة بـين الخيـال والعلـم رابطـة مـؤثرة متماسـكة، ومـن يكتـب فـي هذا النـوع مـن الأدب لـن يـنجح دون ثقافـة علميـة ممتـازة يستخدمها في أحداث قصصه ورواياته"

---

[1] المصدر نفسه

[2] يعقوب اوس داود ، ادب الخيال العلمي وجذوره ، مجلة الأسبوع الادبي ، اتحاد كتاب العرب، دمشق ، 10، 2005

عرف الأمريكي بيلي: j o. Batilly قصص الخيال العلمي بالقول "إن القصة العلمية تترجم المكتشفات والمخترعات، والتطورات التكنولوجية القريبة الظهور، أو التي لم تظهر بعد إلى مشاكل إنسانية ومغامرات إجرامية[1] "

ونجد الروائي الإنجليزي Kingshey Amis في كتابه الذي درس فيه هذا اللون من الإبداع عنوانه «خرائط جديدة للجحيم» قال فيه: "إن القصة العلمية هي ذلك النوع من القصة النثرية التي لم تستطع الظهور في هذا العالم الذي تعرفه وإنما هي تقوم على فرص أساسية، ابتكارات من صنع البشر أو من خارج الأرض نفسها[2] . "

كما نجد أيضا رأيا آخر لأستاذ الفيزياء في أمريكا (أميت جواسوامي) يقول بأن "قصص الخيال العلمي هو ذلك الضرب من الرواية الذي يعرض لتيارات التغيير في العلم وفي المجتمع فهو يهتم بنقد النماذج العلمية الثابتة وتوسيع نطاقها وإعادة النظر فيها واتخاذ نهج ثوري إزاءها، وأن هدفها هو العمل على تحويل زاوية النظر إلى تلك النماذج بحيث تغدو أكثر تجاوبا وتوافقا مع الطبيعة"

كما أن أدب الخيال العلمي هو ذلك الفرع من الأدب الذي يتعامل مع تأثير التغيير على الناس في عالم الواقع ويستطيع أن يعطي فكرة صحيحة عن الماضي والمستقبل، والأماكن القاصية وغالبا ما يشغل نفسه بالتغيير العلمي أو التكنولوجي، وعادة ما يشمل أمور ذات اهمية أعظم من الفرد أو المجتمع المحلي، وأغلب الأحوال، تكون فيهاالحضارة أو الجنس نفسه معرضا للخطر.

كما يمكن أن نقول بأن قصص الخيال العلمي هي ذلك الفرق من الأدب الروائي الذي يعالج بطريقة خيالية التقدم العلمي وما ستوصل إليه في المستقبل القريب أو البعيد، كما انه يوظف الأساطير القديمة وبعض الخرافات

[1] عمران طالب، الخيال العلمي وتجربتي مع المصطلح ، مجلة الخيال العلمي ، وزارة الثقافة ، سوريا ، ع5، 2008، ص154

[2] المرجع نفسه ، ص155

الشعبية ويقول عنه (إسحاق عظيموف) أنه "ذلك الفرع من الأدب الذي يهتم بتأثير التقدم العلمي على البشر . " [1]

وهكذا تتعدد تعريفات أدب الخيال العلمي إلى حد يناقض بعضها أحيانا، ومن ذلك يشترط البعض أن يكون كاتبها عالما أو ملما بالعلم فيما لا يشترط غيرهم ذلك، ويرى البعض بأنه ذلك الأدب الذي يتناول ما يعتقد الرأي العام انه غير ممكن الحدوث تحت ظروف معينة، وهذا أيضا يعد مفهوما فيه نوع من المخاطرة، لأنه ليس بالإمكان أن نتفق أو نعرف بشكل موضوعي وقطعي حول ما سوف نعتبره (ممكن) أو (غير ممكن). [2]

وعلى أية حال فإننا قد نتفق أكثر مع ما يراه الدكتور (ويلز ميكنيلي) من جامعة كاليفورنيا؛ بأن البطل الحقيقي لأية قصة أو رواية أنما هو الفكرة الجديدة وليس الشخصية. فإذا كان هذا الرأي ينطبق على عموم أدب الرواية والقصة فإنه يبدو أكثر انطباقا فيما يخص سرديات الخيال العلمي. تاريخه ومن ثم التعرف على بعض خصائصه وإشكالياته ، وسوف يساعدنا أكثر في بلورة تصورنا وربما حتى تعريفنا ومفهومنا الخاص له.

لقد كانت بداية انطلاقة وانتشار تعبير أو مصطلح (الخيال العلمي) سنة 1926 من قبل هوجو جيرنسباكHugo Gernsback الذي وضعه على غلاف إحدى اهم المجلات الشهيرة آنذاك بقصص الخيال والتنظير في العشرينيات في الولايات المتحدة الامريكية وهي مجلة.Amazing هذا على الرغم من أن الاستخدام المبكر لهذا المصطلح (الخيال العلمي) قد ظهر سنة 1851 من قبل (ويليم ويلسون) wilsonWilliam أي أنه قد كان استخداما معزولا ولم يصبح عاماً وشائعاً كماهو عليه اليوم إلى أن استخدمه(جيرنسباك) بشكل متواصل وإعلاني)على الرغم من أنه قد حاول في بداية الأمر ولمدة قصيرة استخدام الاشتقاق

---

[1]عمران طالب، الخيال العلمي وتجربتي مع المصطلح ، مجلة الخيال العلمي ، ص156

[2]رملي محسن، خصائص رواية الخيال العلمي، اشكالياتها وأسئلة المستقبل ، مجلة شؤون ثقافة ، ع31، أكتوبر 2010

scientificationإلا انه لم يوفق في ذلك) فيما انتشر مصطلح الخيال العلمي هكذا فحتى عام 1926 لم يكن لمصطلح أو تصنيف (الخيال العلمي Fiction Science من وجود كما هو متعارف عليها الآن. وحتى هذا التاريخ فإن الكتابات التي نسميها الآن بأنها خيال علمي كان يطلق عليها عدة تصنيفات مثل: رحلات فنطازية، قصص العوالم الضائعة، يوتوبيات، روايات علمية وما إلى ذلك[1] .

يسمي الكندي (جون كلوت CluteJohn)تلك الرحلة السابقة على شيوع الاصطلاح التجنيسي بكونها بدائيات الخيال العلمي وهي تسمية معقولة وخاصة لأولئك الذين يتذكرون بدايات تجاربها .

بالنسبة للكثير من الدارسين فإن أول عمل خيال علمي بمحتوى وعناصر تتوافق والاصطلاح الذي تم اتخاذه لاحقا لهذا الجنس، يعود إلى سنة 1818 وهو العام الذي نشرت فيه الكاتبة الإنجليزية (ماري شيلي) Shelley Mary روايتها (فرانكنشتين Frankenstein.) فيما يرى البعض الأخر عناصر هذا الجنس وبعض خصائصه متوفرة في الحكايات والأساطير القديمة ومنها الإغريقية كما في أسطورة (والد إيكارو) الذي أنشأ متاهة مينوس، وصنع تماثيل من خشب قادرة على تحريك نفسها ذاتيا فاعتبرت البداية الأولى لعوالم الروبوت، كذلك أحلام السفر إلى القمر في أعمال كالتي كتبها (كيرانو دي بيرخيراك) Bergerac de Cyrano في القرن السابع عشر و(البارون دي ميونتاوسين Baron Munchausende)في القرن الثامن عشر.

حيث تتوفر بعضها على مقاربات علمية منطقية .بينما يرى عدنان المبارك بأن هذا الأدب "يملك تقاليد بالغة القدم تعود إلى أولى تصورات الإنسان عن الواقع وإمكانياته ككائن بشري يكتشف باستمرار الطبيعة والعالم.[2]

---

[1]رملي محسن، خصائص رواية الخيال العلمي، اشكالياتها وأسئلة المستقبل ، مجلة شؤون ثقافة ، ع31، أكتوبر 2010

[2]عمران طالب، الخيال العلمي وتجربتي مع المصطلح ، ص157

وكما معلوم فأولى المعطيات عن الرحلات، وبينها إلى الكواكب، نلقاها في آدابنا السومرية (ملحمة جلجامش مثلا) والآشورية والمصرية وغيرها. وفي نص مصري من قبل أربعة آلاف سنة نقرأ عن رحلات خيالية إلى كواكب أخرى، وفي الـ (ماهابهارتا) الهندية القديمة خلق الشعراء في الفترة ما بين القرن الرابع قبل الميلاد والرابع بعده، صورا فنتازية في تفاصيلها لرحلة إلى القمر وعلى متن سفن شبيهة بسفن اليوم الفضائية. وقد تبدو هذه كلها تصورات بعيدة عن مخيلة تلك الأزمنة التي لم تعرف إلا تحليق الطير، وإلا فمن أين أتى الكلام عن الكائنات التي تقذف النار؟

و هذه التصورات القديمة تدعم الفرضية القائلة بأن الفنتازيا الأكثر بعدا عن الواقع لابد أن يكون فيها عدد من عناصره، وهذا موضوع قد يكون في أضعف الأحوال مادة صنف معين من الخيال العلمي يتناول عددا من ألغاز واحتمالات وجود حضارات متطورة على الأرض سبقت حضارتنا. [1]

وهناك من يعتبر روادا لأدب الخيال العلمي مؤلفين يونانيين أمثال ديوجين من القرن الأول قبل الميلاد والذي صنف رحلة إلى القمر، و(لوكيان) من القرن الثاني قبل الميلاد حين كتب عن بحارة وصلوا إلى القمر أثناء عاصفة شديدة...". وبالطبع تتكرر الإشارات أيضا إلى ما في (ألف ليلة وليلة) من حصان طائر، بساط سحري، بلوره رؤيا ومصباح علاء الدين... وغيرها.[2]

كذلك يشار إلى (رسالة الغفران) للمعري، وبشكل أكبر إلى عمل (ابن طفيل) في القرن 12م (حي بن يقظان) والذي يعرف غربيا بالفيلسوف الذي علم نفسه بنفسه، وكان نقطة انطلاقة للكثير من الأعمال التي حذت حذوه .[3]

---

[1] المرجع نفسه ، ص157

[2] عزام محمد ، الخيال في الأدب، دار طلاس ، دمشق ، ط1، 1994

[3] المصدر نفسه

وفي كل الأحوال فإنه لمن المتعذر وضع حدود ثابتة لتاريخية هذا الجنس، إلا أن (كلوت) Clute في موسوعته المتميزة ، يضع موضع الشك وجود هذا الجنس وفق مفهوم الحالي في مراحل بالغة التبكير ويرى بأن أولى النماذج قد كانت في نهايات القرن السابع عشر، إلا أن النموذج الأبرز هو رواية (يوتوبيا) لـ (توماس مور MoroTomas سنة 1516 وهي أول قصة تتضمن وصفا لمجتمع متخيل بكامله وبملامح ومعطيات تقترب من سلسلة التجارب العلمية الأولى.[1]

إلا ان معظم المختصين يتفقون على أن رواية (شيلي) هي نقطة التحول والانطلاقة الحقيقية لأدب الخيال العلمي والتي قسمت تاريخ هذا الجنس إلى ما قبلها وما بعدها، على الرغم من أن الأعوام الأولى التي تلت صدورها لم تحفل بنماذج أخرى مهمة إلا أننا يمكن أن نضيف روايتها الأخرى (الإنسان الأخير) .

وفي عقد سنوات 1850 ظهرت أسماء علماء وأعمال كبار رواد هذا الجنس أمثال الفرنسي (جول فيرن) Verne Jules الذي نشر سنة 1851 أول أعماله من الخيال العلمي (رحلة في منطاد) فتحول ظهور هذه الرواية إلى عمل يمثل علامة بارزة في هذا الجنس وتحولت النظرة إلى العلم بفضلها من نظرة ريب وشك تجاه ما هو مجهول إلى مصدر للمعرفة والمغامرات والاكتشاف. [2]

ومن ثم تبعتها روايات الإنجليزي (هربرت جورج ويلز -1946 H .G. 1866Wells) والذي يعده بعض النقاد بمثابة شكسبير الخيال العلمي عبر أعماله التي تتضمن نقدا اجتماعيا بمواصفات علمية. [3]

وقد راحت أعمال فيرون وويلز تتافر القصص والروايات القصيرة ذات المواضيع الفنطازية التي كانت منتشرة في صحف ومجلات أواخر القرن التاسع

---

[1] عمران طالب، الخيال العلمي وتجربتي مع المصطلح ، ص157

[2] بو رحلة جميلة، أدب الخيال العلمي بين العلمية والأدبية ، مخطوط ماجستير ، كلية الادب والعلوم الإنسانية ، فرحات عباس ، 2008.

[3] عمران طالب، الخيال العلمي وتجربتي مع المصطلح ،ص185

عشـر، ممـا جعـل الـبعض يتخـذ أفكـارا علميـة كحجـة للانطـلاق فـي عـالم الخيـال الفنطـازي، وهكذا مثلا، وإن كـان (سير آرثـور دويلـي Doylde Conan Arthur Sir)مشـهورا بأعمـال أخـرى إلا أنـه قـد كتـب بعـض أعمـال الخيـال العلمـي، كـذلك اقتـرب (تشـارلس ديكنـز) مـن هذا الجـنس وخاصـة روايتـه (البيـت الأسـود) سـنة 1852 وراح يهـتم بتقصـي الحقـائق العلميـة فـي بقيـة رواياتـه خشـية الوقـوع فـي الخطـأ العلمـي وإثـارة النقد ضده.[1]

يعدد أبـرز التجـارب العربيـة فـي هـذا المجـال علـى النحـو التـالي :فـي القسـم الأول الخـاص بالكتـاب المصـريين تبـدأ مسـيرتهم مـن بدايـة الخمسـينيات، حيـث يعكـف (توفيـق الحكـيم) علـى تجـربتين مـن أدب الخيـال العلمـي وسـط أعمالـه الأخـرى، همـا قصـة (فـي سـنة مليـون) 1953 ثـم مسـرحية (رحلـة إلـى الغـد) 1958 ،تـلاه (يوسـف عـز الـدين عيسـى) بكتابـة مجموعـة تمثيليـات إذاعيـة بـدأ تقـديمها منـذ عـام 1957 .وفـي أعـوام السـتينات: كتـب (مصـطفى محمـود) روايـة (العنكبـوت) 1964 و(رجـل تحـت الصـفر) 1975 ،كمـا كتـب (نهـاد شـريف) روايـة (قـاهر الـزمن) 1966 والتـي تلتهـا 6 روايـات أخـرى و8 مجـاميع قصصـية ومسـرحيتان، إلـى جانـب عـدد مـن الدراسات في أدب النوع.

4-الغريب :

إن مصطلح الغريب هو من المصطلحات الحافة بالعجائبي يقدم كما قال تودروف عالما يمكن التأكد من مدى تماسك القوانين التي تحكمه [2].

واذا وقفنا على جذره اللغوي نجد أن مادة غرب في لسان العرب لابن منظور تدل على الغامض في الكلام وأغلب الرجل جاء بشيء غريب صنع به صنعا قبيحا وأغلب الفرس في جريه وهو غاية الإكثار و أغرب الرجل أن اشتد وجعه من مرض أو غيره واستغرب في

---

[1] المرجع نفسه ، ص158

[2] ينظر: حسين علام، العجائبي في الأدب، المرجع السابق، ص33.

الضحك واستغرب أكثر منه[1] وانطلاقا من هذا المدلول اللغوي لمفرده الغريب نجد أنها توحي على الغموض ومخالفة كل ما هو معهود.

وفسر تودروف ماهية الغريب بان هناك تمت سرد الأحداث يمكنها بالتمام أن تفسر بقوانين العقل لكنها على هذا النحو أو نحو آخر غير معقولة خارقة، مفزعة، فريدة، مقلقة، غير مألوفة [2]إن تودروف ينظر إليه هنا من ناحية تفسيراته العقلانية رغم أن أحداثه فوق طبيعية مشحونة بالحكايات المرعبة والمخيفة

ومثل له بالروايات الروسي فيودور دوستويفيسكي (f. Dostoevsky) و قصص أومبروز بييريس (Ambrose Bierce) و كذا قصص ادرغا راكان بو (Edrgas Allan pour) والتي تبدو كلما في البداية وقائع خارجة عن نطاق المعقول بيد أن نتائجها في النهاية متحدية للعقل Apparition [3]

فالغريب هو الذي فيه تتلقى فيه الأحداث التي تبدو طول القصة فوق طبيعية تفسيرا عقلانيا محكم[4] لقواعد المنطقة في بداية الحدث السردي تبدو الظواهر الخارقة غير خاضعة للتفسير لكنها في النهاية تتحول إلى أحداث عادية يتقبلها العقل كأن تكون على سبيل المثال ثمره تخيلات غير منضبطة كالأحلام والهلوسة وأن وقوع هذه الأحداث يكون نتيجة صدفه أو ظواهر للتفسيرات العلمية [5]ويرى القزويني في كتابه عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات .

علاقة العجيب بالغريب:

ربما أن العجيب والغريب عنصران مهمان في تحديد عجائبية العمل الروائي اقتضى الأمر أن نحاول استنباط أهم الحدود المؤتلفة والمختلفة في ما بينها

---

[1] ابن منظور ،لسان العرب ،دار صادر ، ط4، 2005 مج1، مادة غرب،ص 639 -640

[2] تزفينا تودروف، مدخل إلى الأدب العجائبي ،المرجع السابق،ص 70

[3] ينظر: فيثان تودروف، مدخل الى الأدب العجائبي ،المرجع السابق،ص 70 .

[4] المرجع نفسه ،ص68

[5] ينظر: لطيف زيتوني، معجم المصطلحات الأدبية ، المرجع السابق، ص 87 -88

من المهم أن نشير في البداية إلى تطور تودروف للعلاقة الثنائية الجدلية بين العجيب والغريب فإذا كانت قوانين الواقع غير ملموسة وتسمح بتفسير الظواهر الموصوفة بأنها تنتمي إلى الغريب.

وإذا قرر القارئ الاعتراف والقبول بقوانين جديدة للطبيعة وأننا نستطيع بها تفسير الظواهر المنجبسة من الواقع فإننا إذا دخلنا في العجيب [1].

كما يضيف أيضا بعض النقاط المختلفة بين العجيب الغريب ،والعجائبي العجيب يطابق المستقبل وإذا تكون من البداية ظاهره مجهولة لم تر أبدا.

والغريب يؤيد الماضي أي أنه يقبل التفسيرات المعروفة والموجودة من قبل

أما بالنسبة للعجائبي: فهو مناهض للحاضر بحكم أنه مطبوع بطابع التردد فلا ينهض إلا به

ويرى الباحث لؤي علي خليل أن الأحداث في الغريب تفسر تفسيرا مألوفا لا تخرج عن نظام الطبيعة في حين تبدو الأحداث في العجائب هائما بين التفسير الطبيعي وفوق الطبيعي أما العجيب فتقبل الأحداث فيه بعدها تقع كليا خارج إطار المألوف [2] وأن في الغريب تظهر السيادة مطلقة لقوانين الواقع والمألوف وفي العجيب تسود قوانين فوق طبيعية غير قوانين الواقع المألوف أما في العجائب تبدو هذه القوانين قابلة للاختراق [3] وتجاوز حدود المستحيل.

وعلى الرغم من وجود هذه الفروقات إلا أننا نجد الغريب يحقق شرطا واحدا من شروط العجائب وهو وصف بعض ردود الفعل و لاسيما منها الخوف المشير للرهبة والفزع لدى الشخصيات المتحركة داخل الحبكة الروائية

[1] تزفينا تودروف، مدخل إلى الأدب العجائبي ،المرجع السابق،ص 65.

[2] لؤي علي خليل: العجائبي والمفاهيم الحافة مجلة البحرية الثقافية، العدد 38، مج 11 مارس 2014 ،ص21

[3] المرجع نفسه، ص نفسها

بيد أن حالة العجيب لا تحدث أي رد فعل خاص لا عند الشخصيات ولا عند القارئ المبطن فليس ما يميز العجيب هو موقف تجاه الوقائع المروية ولكنها ضئيله الوقائع بالذاتيه التي تسميه [1]

- العجائبي عند الغرب:

إن المتتبع لظهور الخطاب العجائبي في الفكر الغربي يجد له مرجعيات تراثية وثقافية بحيث بدأ هذا المصطلح إلى الوجود أول مرة بداية من القرون الوسطى وذلك لعوامل عدة منها:[2]

1- المفارقة بين الدين والعلم: حيث أن السلطة الدينية فرضت قوانينها بشكل رسمي على المجتمع الغربي فالعلم آنذاك كان مقيدا تبعا لأساطيرها وتفسيراتها ونظرياتها في الكنيسه وعدت الإنسان الغربي بعد الموت بحياة أرقى وأفضل.

2- الخوف والشعور بالذنب: الكنيسة فرضت قواعدها الدينية على المجتمع الغربي كممارسة الطقوس والشعائر والعبادات والتدين و تهيئة فرص الخلاص والفناء بحكم أنها السلطة الأقوى لا نكوص في قوانينها المتعبة.

وهناك من يرجع المخيل العجائبي في الكثير من الأعمال الأدبية من بينها الملحمتين الاغريقتين الشهيرتين الإلياذة والاوديسة لهوميروس وقصص التحول للروماني أبوليوس والكوميديا الإلهية تقدموا من الأبحاث الأدبية العريقة الخارقة للعادة.

بينما إذا انتقلنا إلى القرن الثامن عشر الميلادي تحديدا مع المدرسة الأوروبية الانجليزية فإننا نجد أبرز التيمات المرعبة التي كانت متداولة آنذاك كمخلوقات مصاصة هي أشبه بالأشباح الحية والبيوت المسكونة بالجن والعفاريت[3]

---

[1] تزفيتان تودروغ ،مدخل إلى الأدب العجائبي ،المرجع السابق، ص 70

[2] ينظر: عبد الحي عباس ،بناء المصطلح، ص86 87 88.

[3] ينظر: حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، منشورات الاختلاف ،ط 1، (1431 -2010) الجزائر،ص 17 المصبغة بصبغات تخيليه مغامراتية يسودها الغموض والدهشة.

وفي التاريخ نفسه ظهرت مجموعة من الأعمال الأدبية تجلى فيها الطابع العجائبي بامتياز منها رواية القرين نشرت عام 1846 في مجلة مذكرات الوطن وجلد الخلية لبلزاك (Balzak) ادغار آلاين بو اللامألوفة كقصة القط الأسود، القلب الواشي، الشيطان في برج الجرس، ورواية فاوست ليوهان غوته (FOUST.G) نشرت عام 1880 [1]

ومع ظهور النزعة الرومانتيكية ظهرت لي يسمى بالبهرجة والشيطنة والسحر الخوارقي ومع ذلك نجد الشيطان العاشق 1772 جاك كازوت ، وأعمال الألماني هوفمان(Hoffman) في إكسير الشيطان والقط مو ، والفرنسي شارل نودييه (Charles Nodier) في شياطين الليل و مصاص الدماء وغيرها ...[2]

مرورا إلى القرن التاسع عشر والقرن العشرين الذي أصبح فيه الإنسان الغربي مفتقرا إلى تفسير الظواهر وتنظيمها فسببت له الملل والكلل والعجز عن البوح بمشاعره ومنه تفجير طاقته وتحريك فكره فحرم من المقدسات وتقديم إمكانياته الخارقة [3]

وهذا ما يحيلنا على خصوصية الحضارة الغربية التي بدورها ساهمت في الدفاع عن ذات الغربية وإعطاء لها حق التعبير عن مختلف تصوراتها الدفينة المكبوتة والمسكوت عنها في فضاءات المتجاوزة للواقع الطبيعي ومخالفه للنمط المكرر لديهم فالسلطة الكنيسة كبلت عقولهم وسيطرت على ثقافاتهم فجاء العجائب كرد فعل وفتح بذلك المجال الواسع للتفكير والتحليق في العوالم التخيلية البحث عن رؤى جديدة لمعالج بها الواقع و ليحرك بهذا طلعات المتلقي الغربي وليفتح أفق انتظاراته.

كما لا ننسى كتاب آخرون ارتكزوا في كتاباتهم من إبداعية على فوق الطبيعي بحيث اتخذوا من العجائب إليه لدراسة واقعهم المعيش ومعالجته ومن نافذة ليطل عبرها المجتمع الغربي

[1] ينظر: المرجع نفسه،ص8.

[2] سعيد علوش : معجم المصطلحات النقد الأدبي المعاصر– فرنسي– عربي، شرح و آف لدحو 750، مصطلحات دار الكتاب الجديد، ط1، 2019، ص302–303.

[3] ينظر: عبد الحي عباس ،بناء المصطلح، المرجع السابق، ص 88

على عالم مختلف مغاير لواقعيتهم بتوجه إبداعي جديد وواعي منهم جان بوتوكي في مخطوطته الشهيرة الذي وجدت في سرقسطة .[1]

ب- العجائبي عند العرب:

اتخذ الخطاب العجائبي في التراث القصصي العربي القديم ألوانا شتى وأساليب نثرية عدة والتي كانت المنهل الأساسي الذي استمد منه الكتاب مادتهم، ونصوصهم العجائبيه الحديثة. نصوص السردية العربية القديمة زخرت بالحكايات العجائبية الخارقة والعوامل المستحيلة، تجاوزت بها حدود التصور العقلي وتعددت حدود مداركه الماورائية، كما شكلت مادة خطية أثبت بها الروائي وجوده وحقق وبالتالي فالعجائبية في نشيط الحس الجمالي والعثور على قناعات تخفف شيئا ما من هول الأسئلة الوجدية كان ذلك محافظا على ظهور السرد لكن في مظاهر بدائية تقوم على الخرافة والقصة العجيبة والنادرة والحكاية فكل هذه الأنماط السردية إنما نشأت نتاج رغبة إنسانية ملحه في أن يكون الحكي فضاء جماليا أولا ثم وجوديا [2]باحثا في أنساقها الداخلية وكاشفا عن أبعادها المثمرة اللامألوفة الممتزجة بالواقع والسحر والحقيقي باللامحتمل.

والمروريات العربية القديمة تشمل كل من المحكيات الشعبية والسير والخرافات والأساطير المقامات والنوادر، أدب الرحلات والقصص الصوفية .

1-الحكايات الشعبية والسير:

حكايات ألف ليلة وليلة: وهي مجموعة من مشككة من حكايات خيالية سحرية، لها أثر بارز وفعال في الكتابات السردية الإبداعية العربية القديمة وحافلة بالمغامرات الخارقة العجيبة المدهشة كما تقدم القصص الأكثر صيتا إذا اخترقت امتداداته حضارات العالم أجمع فلا

[1] عبد القادر عواد، العجائبي في الرواية العربية المعاصرة، المرجع السابق ،ص 70

[2] عبد الوهاب شعلان، البنية السوبيوثقافية والخصوصية الجمالية ،مجلة المواقف الأدبي، العدد 412، ماي 2003، ص129.

تخلو حضارة ما من تأثيره والتعلق مع حكايته ذات الطابع الفلكلوري والعجائبي المروية للملك شهريار من الرواية الأكثر شهرة في العالم زوجته شهرزاد.[1]

بحيث تحمل في طياتها أبعاد وتصورات ماورائية جعلت النقاد الغرب يرجعون سبب ظهور العجائب في فكرهم العربي وهذا ما يؤكده محمد جاسم الموسوي في قوله: تستحق حكاية دخول ألف ليلة وليلة إلى إنجلترا في العقد الأول من القرن الثاني عشر فهي وردت هناك مكانها المناسب لتأسس وتقيم فيه مؤثرة على حركة الإبداع الأدبي والفني مؤدية إلى سلسلة من المتغيرات (...) إزاء التصور والخيال[2]

فهي من النصوص الساحرة والموغلة في عوالم الغيبيات (هي رحلة طويلة في الذاكرة الجماعية وجغرافية الإبداع تحول معها إلى صورة ذهنية كثيفة ملتبسة ومائعة الأغطاف[3]

إذا جسدت شخوصا أنسية جنية، تارة تصاحب الحيوان وتارة أخرى تصاحب الإنسان وقد يمسخ الإنسان فيها حيوانا ويعود الحيوان فيها إنسان كما كان وهي تكشف عن عوالم السحر والخوارق وترتقي بالمألوف إلى مستوى العجيب والغريب [4]

هي نوع من خرق الواقعي (transgression du réel) لعالم يختلط فيه الجن بالإنس والخارق بالمألوف الشيء الذي يولد حيرة وترددا في نفسية المتلقي [5]

وتجعله يستنطق دلالاتها المضمرة وعوالمها الغامضة بسحر الفوطبيعي العجيب وفضلا عن ذلك حكاية ألف ليلة وليلة مزجت بين عالمي الخيال والواقع بين الحقيقة والخرافة و كسرت

---

[1]– معجب العدواني، الموروث وصناعة الرواية، منشورات الاختلاف، ط1، (1434هـ- 2013م)، الجزائر، ص 25.

[2] محسن جاسم الموسوي، ألف ليلة وليلة في الغرب ،الموسوعة الصغيرة، 92 ،منشورات 1981، العراق ،ص3

[3] شرف الدين ماجدولين، بيان شهرزاد التشكلات النوعية الصور الليالي، منشورات الاختلاف، د ط، ص5

[4] فايزه لولو ،خصائص السرد العربي القديم ،مجلة حوليات ،جامعة، العدد 19، جوان 2017، ص 345.

[5] شعيب حليفي شعرية الرواية الفانتاستيكية،ص 15 نقلا عن: osboruiskn: the fantastic and the realistie 1968,in hemr benac

الحدود الفاصلة بين عالمي البشر والجن [1]ومنه رسمت رحلة خيرية اخترقت بها منطق الممكن وخلخلت بها حدود المعقول

والمتمعن في قصص الليالي يجد أنها أثارت مقروئية مكثفة جدا وحققت رغبة جلية لكشف مواطنها الجمالية السحرية وتذوق معالمها المدهشة المليئة بالمتعة والتشويق، بحيث جعلت قرائها يغوصون في حوادثها المنبهرة مستلهمين بذلك أساليب الإثارة والعجيب الإبداعية المتمثلة في الجن والعفاريت والخاتم السحري ولتوضيح ذلك نستعرض بعض النماذج التي برز فيها المحكي العجائبي منها رحلة السندباد الشهيرة التى نفذ سلسلة من المغامرات العجيبة ، تتسم تارة بالواقعية وتفارق الواقع تارة أخرى لتحلق في أجواء الخيال الساحر وهي في الحقيقة أمرها رحلات استكشافيه في خفايا الطبيعة البشرية من خلال الملاحظات السندباد المتعلقة بالنظم السياسية والاجتماعية [2]

وما يستوقفنا في هذه الحكاية الفنية هي أنها مستديمة بصفات العجائبي المحض كتوظيف المخلوقات الغريبة العملاقة منها الحوت الضخم بحجم الجزيرة والأفاعي العملاقة والكركد الذي يحمل الفيل على قرنه والضخم الأسود المخيف[3]

علاوة على ذلك أمكنة عجيبة غريبة تعج بعوالم سحرية خارقة للغاية شكلت بها فضاء عجائبيا بخصوصيته وحمولاته الايحائية.

كما نستدل بحكاية خيالية أخرى تجلى فيها الطابع العجائبي ألا وهي حكاية التاجر والجن وهي حكاية تخيلية تدور بين شخصين تخيليين كان لهما لقاء وهمي ويحكي فيه أن الجني العفريت اتهم تاجر بقتل ابنه واصدر عليه قرارا بالموت الأبدي غير أن التاجر طلب منه مهلة لمدة سنة حتى يتسنى له توديع أهله وأقاربه ويفي ببعض الديون المنتظرة نحوه وبعد سنة كاملة يعود التاجر إلى الجني ملبيا كل الشروط التي طلبها منه ملتزما إياها، و يمشي

---

[1] ينظر: فايزة لولو، خصائص السرد العربي القديم، المرجع السابق، ص 345.

[2] نوال بن جامع، مرجعيات العجائبية في رحلات ألف ليلة وليلة، مجلة المقال، العدد الرابع، ص

[3]- ينظر: المرجع نفسه ص30.

في الطريق متحسرا باكيا عن حاله يلتقي بثلاثة شيوخ يسألونه عن سبب حسرته فيروي لهم قصته مع الجني متأثرين به فيذهبون إلى الجني ويطلبون منه العفو عنه مقابل أن يروي كل شيخ روايته وهكذا يبدأ كل شيء بقص حكايته للعفريت قضاها و تأثر بقصة التاجر[1] وهنا تبدو ملامح المخيال السردي العجائبي بارزة في الثنائية التناقضية بين عالمي (التاجر) والجن (العفريت).

5- العجائبي في الرواية المعاصرة:

مما لا شك فيه أن الساحة الأدبية الروائية العربية المعاصرة قد عجت بالنصوص العجائبية التي سعت أصحابها إلى اختراق الواقع المعيشي وانتهاكه قوانين الطبيعية فأسسوا بذلك خطابا جديدا ينأى عن المعقول والمألوف ، ويقدم رؤى وتصورات جديدة اجتاحتها موجة الحداثة فتجاوزا بها القوالب السردية المستهلكة والجاهزة نحو تجربة جديدة مغايرة مفارقة لما كانت سائدة عليه مشحونة بسحر العجائبي المتجاوز لكل ما هو كلاسيكي.

فالرواية العربية اليوم أصبحت تعبر عن واقع متعدد المسوخ والشارات المركبة من الزيف والوهم والحقائق المدمرة، عن عالم انسحقت فيه نفسية الكائن [2] بعدما كانت تجرد الوقائع الحقيقية للإنسان بكل تفاصيله وبكل يقين، بخلاف الآن نلفيها تشدد على اللايقينية القائمة على الشك والريب وهي سمة إنسانية من سمات الرواية العربية الجديدة حيث يدخل اليقين والاعتقاد بالقدرة على وصف العالم يسقط نعت الجديدة عن الرواية [3]ومنه فهي تتوغل في فضاءات المتخيل وشبح في إيهاماته مواكبة الجديد في مجال الإبداع الروائي وكاشفة من خلالها سبل التجاوز والخلق الفني بغية البحث عن صيغ فنية وآفاق تعبيرية جديدة.

والرواية العربية المعاصرة عموما شكلها مفتوح قابل للتغيير والتجدد هدفها التقاط التحولات الداخلية والخارجية للإنسان، وخرق الشاعر وخلخلة المكرس الجامد وزعزعة المعتقدات

[1] ينظر: سلمان الشويلي، ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية دراسات ومنشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط2000 ص 16.

[2] شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، المرجع السابق، ص7.

[3] فخري صالح، في الرواية العربية الجديدة، منشورات الاختلاف، ط1، (1430هـ- 2009م)، الجزائر، ص14.

السائدة مع بثها لعنصر الإدهاش والحيرة في ذات المتلقي[1] هذا الانفتاح الروائي الذي حققته الرواية العربية المعاصرة قلنا آنفا- بفعل التجريب- الذي يعد آلية فنية جديدة اخترق بها القوالب الثابتة المتعارف عليها، وتخطى أسر التقليد ومنه الانفلات في النمطية والشكل العادي الذي عرفته الرواية التقليدية، لاسيما تأسيس وعي إجمالي إبداعي متفردا بخصوصياته متميزا باستراتيجياته الفينة والثقافية...

والتجريب حسب صلاح فضل هو قرين الإبداعي ... وهو ابتكار طرق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل [2] مشتغلا دائما عن الجديد ومنتهكا للأنماط المعهودة والأشكال الكلاسيكية الركينة، قوامه المغايرة والتغيير وروحه الإبداع، والتخطيط لآفاق جديدة.

وبما أن التجريب مخالفا للهيكل السردي التقليدي متحررا من الجهود والسكونية منفلتا من الكتابات الواقعة المكرسة، فإنه يظل يسعى وراء الكتابات المتخيلة المنزاحة نحو عوالم الحلم والعجائبيات المفارقة للنسق الطبيعي، فالخطاب العجائبي خطابا كفيلا للإطاحة بالواقع وتمريغه في لوثة رماد الانهيار من أجل اغتساله قصد تحريره من سكونيته، وليس لتقديم أجوبة جاهزة، لأن العجائبي سؤال بدء، امتحانه لتلمس تجلياته ، وتجليات كل ما يساهم في رفده أيضا [3]

ليجسد واقع الإنسان المضمر بصيغة عجيبة متوارية وفق نظام مشفر غير مصرح به يحمل في طياته التصادم والتناقض فالعجائبي لا تيأس داخل الواقع بهدف تجسيد ملحمة الضياع الوجودي للإنسان فقط، وإنما أيضا من أجل توظيف آليات فنية جديدة لخوض كافة أشكال المواجهة والفضح والاحتجاج، عبر صيغ الأسطرة والالتباس والسخرية والتهكم والبوح واستدعاء المنسي والهاشمي [4]وهذا ما يميز الرواية التجريبية المعاصرة التي تروم إلى جعل العالم في شبكة معقدة يسودها الزيف والوهم، وتثيرها التساؤلات اللامتناهية الباعثة للقلق

[1] ينظر: شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية ، ص08-09.

[2] صلاح فضل: لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر، ط1، 2005، ص03.

[3] شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية ، ص24

[4] عمري بن هاشم، التجريب في الرواية المغاربية(الرهان على منجزات الرواية العالمية)، دار الأمان، د ط، 2015، الرباط، ص21.

والحيرة في ذات المتلقي، مما تكسر أفق توقعاته وتدخله في حيز الاستيهاميات اللامعقولة الممزوجة بلين الواقع والمتخيل المدهش.

ولا مناص من الحديث عن الرواية العجائبية (Le roman fantastique) التي خلصت النظم المألوفة المبتذلة وانتهكت البنى التقليدية الجاهزة من خلال كسر رتابة الزمن وانقلابه وتوظيفها للفضاءات العجيبة والشخصيات الغريبة، وهي بذلك أضحت ميزة سم بنية معمار الرواية فجماليات هندستها الفنية، محاولة إزاحة الكلم عن اللاوعي الموضوعية التي جعلت الأدباء العرب يولغون بذخيرتها التراثية الثرية[1]

وعليه فانفتاح الرواية العربية المعاصرة جعلها مشبعة على كل المعارف الإنسانية، لا تتوفر على قوانين قارة أو ثابتة يمكن أن توهم الاطمئنان إليها باستمرار[2] تعمل جاهدة على فتح منافذ ومحطات جديدة دائمة ومستمرة، كما تخرج الحدث الروائي من واقعيته لتنتقل به إلى عالم الخيال والأوهام.

وإذا كان روائي الرواية الكلاسيكية يحاكي الواقع بصورة مثلما هو في نصه السردي فإن روائي اليوم أصبح يجسده ويرسمه في قالب خيالي هادف له أفق من عالم الإبداع l e fantastique كتوظيفه للخطاب العجائبي الذي أضفى به طابقا متفردا عن الخطابات الأخرى، لذلك فالمبدع العربي يطمح وإنما نحو المغايرة والتجديد.

ومن النماذج الروائية العربية التي طغت فيها النزعة العجائبية لنجد في المشرق روايات لجمال العيطاني، التجليات، الأسفار الثلاثة، وقائع حارة الزعفراني، (2013)، خطط الغيطاني، (2009)، هاتف المغيب، (1992)، وروايات ادوارد الخراط، رامة والتين (1980)، الزمن الآخر(1985)، يقطين العطش (1996)، ورواية إبراهيم الكوني" نزيف الحجر"، واللجنة (1981) لصنع الله إبراهيم، ورواية فردوس الجنون (1996) للروائي أحمد

---

[1] بلحيا الطاهر، الرواية العربية الجديدة في الميثولوجيا إلى ما بعد الحداثة، جذور السرد العربي، ابن قديم للنشر والتوزيع، ط1، 2017، الجزائر، ص24.

[2] محمد أمنصور، استراتيجية التجريب في الرواية المغاربية المعاصرة، الدار البيضاء، ط1، المغرب، 2006، ص61.

يوسف داود، وثلاثية شكاوي المصري الفصيح (1981) ليوسف القعيد ، وعرس الزين، وموسم الهجرة إلى الشمال(1966) للطيب صالح، ورواية نزيف الحجر (1989) لإبراهيم الكوني، وحاموت (2013) للشاعرة الروائية العراقية _وفاء عبد الرزاق، وأبواب المدينة 1981، لإلياس خوري، وفقهاء الظلام، أرواح هندسية لسليم بركات وفي المغرب العربي، نجد رواية عرس بغل 1978، القصر والحوت 1980، والوليد الطاهر يعود إلى مقامه الزكي 2000، للطاهر وطار، الحاوية والدراويش 1983 لعبد الحميد بن هدوقة، كما نجد روايات عبد الملك مرتاض، الخنازير 1985، صوت الكهف 1986، مرايا متشظية 2000، وروايات الميلودي شغموم: الأبله والياسمين 1982، عين الفرس 1988، الضلع والجزيرة1987، المرأة والصبي 2006، ورواية إبراهيم الدرغوثي (الدراويش يعودون إلى المنفى 1991)، شبابيك منتصف الليل 1996، وراء السراب 2002، وروايات عز الدين التازي، أبراج المدينة 1978، رحيل البحر1983، الملاءة 1988، وفوق القبور وتحت القمر 1989، مهاوي الحلم 1998 ورواية أحلام بقرة 1988 لمحمد الهرادي، وغيرها من الأعمال الروائية المشحونة بمظاهر الخطاب العجائبي.

وانطلاقا مما سلف نستخلص أن الرواية العربية المعاصرة أفرزت استراتيجيات فنية مبتكرة عملت على هدم النمط التقليدي السائد الذي بات يشكل طفرة للروائي المعاصر، منها المحكي العجائبي الذي أعطى بدوره فضاءات تعبيرية إبداعية استنبط بها المكنونات الباطنية المضمرة للإنسان، ولأن العجائبي بؤرة الخيال الخلاف 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،[1]

[1] كمال أبو ديب، الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفن السرد، المرجع السابق، ص8

الفصل الثاني

العجائبية في رواية الفراشات والغيلان – لعز الدين جلاوجي

الفصل الثاني : العجائبية في رواية الفراشات والغيلان – لعزالدين جلاوجي

أولا: البنية الزمنية

يعتبر الزمن أحد الأساسيات التي يقوم عليها العمل الروائي فهو كوسيط أو همزة وصل بين المكونات الأخرى، فالزمن هو لمعة المكونات الروائية لا يمكن الإستغناء عنه فهو محور الحياة كما هو محور الرواية والرواية هي فن الحياة.

فالزمن في الاصطلاح السردي هو: " هو مجموع العلاقات الزمنية، السرعة، التتابع، البعد، بين المواقف .والمواقف المحكية وعملية الحكي الخاصة بهما، وبين الزمان والخطاب المسرود والعملية المسرودة".[1] فهو الفترة التي يتم فيها السرد.

كما أن " الزمن يمثل محور الرواية وعمودها الفقري الذي يشيد اجزائها كما هو محور الحياة ونسيجها، فالرواية فن الحياة، والأدب مثل الموسيقى فن زماني لأن الزمان هو وسيط الرواية كم هو وسيط الحياة".[2] ويقصد به أن لا حياة بدون زمن.

والزمن هو : " ذلك الكيان الهلامي الإنسيابي الذي عرفه الإنسان من خلال توصيفات متعددة متباينة تحولت وتطورت عبر تطور الوسائل المساعدة الوعي الإنساني".[3]

وعليه يكون الزمن هو الإيقاع النابض في الرواية بكل ما ينطوي عليه من حركة وسرعة وبطء.

والزمن من أهم العناصر الأساسية في بناء الرواية، لأنه : " يؤثر في العناصر الأخرى وينعكس عليها، الزمن حقيقة مجردة سائلة لا تظهر إلا من مفعولها على العناصر الأخرى"،[4] أي أنه لا يمكننا تصور حدث روائي خارج الزمن.

---

[1] الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مصدر سابق، ص 199.

[2] مها حسين القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2004، ص 23.

[3] جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر : السيد إمام، كبريت النشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003، ص 207.

[4] سيزا قاسم، بناء الرواي، دار التنوير، بيروت، ط1985، ص 38.

ورغم كل هذه التعريفات التي انصبت حول الزمن، إلا أنها تظل مقاربة له، ولا يمكن لها أن تضبط المفهوم، وتحصل على المعنى الحقيقي، " ويظل مفهوم الزمن هو الأكثر ميوعة في تحديده والكشف عن ماهيته"،[1] وهذا ما يجعل القديس "أغسطينوس" يتساءل عن حقيقة هذا الزمن فيقول : " ماذا هو الزمان إذن ؟ إن لم يسألني عنه أحد فأنا أعرفه، وإن أردت أن أفسره للسائلين لم أعرفه".[2]

وهذا ما يجعل الزمن الحديث الشاغل لكل المفكرين والأدباء، ويظل السؤال مطروحا حول ماهية هذا المصطلح وحقيقته.

للزمن أهمية كبيرة اكتساها من خلال موقعه داخل البنى الأدبية خاصة السردية منها، وذلك لما يصل به أحيانا إلى رتبة الصدارة، لأنه أحد مكونات السرد، وعمودها الفقري الذي يشد أجزائها، وكما أنه عامل أساسي في تقنياتها، بحيث نجد الدراسات الأدبية الحديثة عنت به كثيرا من حيث أنه أحد أهم المكونات في العمل الأدبي فصار للزمن أهمية في الحكي فهو يعمق الإحساس بالحدث والشخصيات لدى المتلقي، إذ ترتكز عليه النصوص في تعميق معانيها وبناء شكلها، وكذا تكثيف دلالتها، وكل حدث داخل النص مرتبط بزمن معين إذ لا يمكن ان نتصور حدثا سواء كان واقعيا أو تخيليا خارج الزمن، كما لا يمكن أن نتصور ملفوظا شفويا أو كتابيا ما دون نظام زمني، إذن هو ركيزة أساسية في كل نص، بغض النظر عن جنس هذا النص.

وللزمن في الرواية أهمية فنية كبيرة باعتبارها عنصر أساسي في تشكيل البنية الروائية وتجسيد رؤيتها فهو " يؤثر في العناصر الاخرى وينعكس عليها، الزمن حقيقة مجردة سائلة لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى".[3]

[1] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية، مرجع سابق، ص 13.

[2] القديس اوغستونس،اعترافات، تر : ابراهيم الغربي، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط 2، 2015، ص 29.

[3] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، مرجع سابق، ص 39.

لذلك نجد أن قضية الزمن هي قضية كل حي على وجه الأرض، فالزمن" مظهر وهمي يزمن الأحياء والأشياء فتتأثر بماضيه الوهمي غير المرئي, غير المحسوس والزمن كالأكسجين يعايشنا في كل لحظة من حياتنا وفي كل مكان من حركاتنا غير أننا لا نحس به".[1]

والزمن أيضا محور الحياة ونسيجها والقاعدة المثلى للرواية وعمودها الفقري " فهو المحور الأساسي المميز للنصوص الحكائية بشكل عام، لا لاعتبارها الشكل التعبيري القائم على سرد أحداث تقع في الزمن فقط ولا لأنها كذلك فعل تلفظي يخضع الأحداث والوقائع المروية لتوالي زمني، وإنما لكون هذه الإضافة لهذا وذاك تداخل وتدافع يبين مستويات زمنية متعددة ومختلفة منها ما هو داخلي".[2] إذ أصبحت الرواية من بين أهم الأعمال الأدبية التصاقا وارتباطا بالزمن وهذا ما دفع النقاد مؤخرا بإعطاء أهمية كبيرة له وتركيبه في النص، وهذا ما أشارت إليه "سيزا قاسم" في كتابها بناء الرواية.

والزمن يحدد إلى حد بعيد طبيعة الرواية وشكلها، فهو حقيقة مجردة سائلة لا تظهر إلا من خلال مفعولها على العناصر الأخرى فلذلك تطورت الرواية من المستوى البسيط للتتابع وبالتالي إلى خلط المستويات الزمنية من ماضي وحاضر ومستقبل خلطا تاما، مما أدى في الرواية الجديدة إلى تلاحم وتداخل بين المستويات الثلاثة، يصعب معها تتبع قراءة النص وقد اعتبر أحد النقاد من الزمن الشخصية الرئيسية في الرواية المعاصرة فيعيد بحركته وانسيابه وسرعته وبطئه هو الإيقاع النابض في الرواية وبشكل عام أن كل ما يحدث في الرواية من داخلها وخارجها يتم عبر الزمن.

من خلال ما سبق نستنتج أن الرواية والزمن يرتبطان بعلاقة متبادلة فالرواية تصاغ داخل الزمن والزمن يصاغ داخل الرواية، أي أن كلاهما يرتبط وجوده بوجود الآخر، إلا أن

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، مرجع سابق، ص (172 ،173).

[2] سيزا قاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1978، ص (36، 37).

الزمن يظل " سابقا منطقيا على السرد أي صورة قبلية تربط المقاطع الحكائية في ما بينها في نسيج زمني".[1]

تقنيات بناء الزمن في الرواية

لابد لأي عمل أدبي أن يتأسس على قواعد وأسس واقعية وحقيقية، وهذا ما ينطبق على الرواية كشكل أدبي يوجد من الواقع ويعبر عنه، الراوي يقوم بالمسجد بين الواقع والخيال مما يضفي عن الرواية صبغة جمالية، وهذا النسيج الفني يقوم على عنصر اساسي يكتمل به البناء الروائي وهذا العنصر هو الزمن، الذي نجده يتمثل في العمل الروائي في مجموعة من التقنيات.

1. المفارقات الزمنية

" تحدث عادة عندما يخالف زمن السرد تنصيب أحداث القصة سواء بتقديم حدث على آخر أو استرجاع أو استباق حدث قبل وقوعه"،[2] أي أنها تحدث عندما يتناول الراوي موضوعا او حدث معين ثم يحدث عطل مفاجئ في أحداث القصة فيستبق حدث على آخر أو يسترجع أحداث سابقة وفجأة يعود ادراجه إلى البداية وترجع المياه إلى مجاريها.

" وهكذا فإن المفارقة إما أن تكون استرجاع الأحداث الماضية، أو تكون استباق أحداث لاحقة".[3]

بالمفارقات تحمل نوعين اما تكون استرجاع او استباقا. " وكل مفارقه سردية يكون لها المدى واتساع فمدى المفارقة هو المجال أو الفاصل بين نقطة انقطاع السرد بداية

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990، ص 117.

[2] محمد بوعزة، تحليل نص سردي : تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم، ناشرون منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، 1431هـ، 2010، ص 88.

[3] حميد لحميداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص 74.

الأحداث المسترجعة أو المتوقعة".[1] فالمفارقة يكون لها مدى واتساع ونقصد بالأول يوقف السر ليعود لاسترجاع أحداث ماضية أو يستشرف أحداث مستقبلية.

1.1 السرد الارتدادي (الاسترجاع)

نحاول هنا التركيز على حركة الارتداد او كما يعرف بالإسترجاع والتي ترتد فيها حركة الزمن السردي إلى الخلف، وأن الدارس لأي رواية يلاحظ بروز وظهور تقنيات ومفارقات زمنية ألا وهي الاسترجاع " ويعتبر الاسترجاع تقنية زمنية وقد سبق هذا المصطلح في معجم المخرجين السينمائيين بحيث يستطيع السارد من خلاله الرجوع في الذاكرة إلى الوراء، سواء في الماضي القريب والماضي البعيد".[2] أي أنه المؤشر للرجوع بالذاكرة واستحضار الماضي.

كما أنه " عملية سردية تعمل على إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد"،[3] فهو يعد " ذاكرة النص ومن خلاله يتحايل الراوي على تسلسل الزمن السردي إذن قطيع زمن السرد الحاضر ويستدعي الماضي بجميع مراحله ويوظفه في الحاضر السردي، فيصبح جزءا لا يتجزأ من نسيجه".[4] اي انه بذلك يكسر خطية الزمن وينقلنا من خلاله الى أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها الرواية.

" وهو مفارقة زمنية تعيدنا إلى الماضي بالنسبة للخطة الراهنة"،[5] فسارد يكون بصدد سرد أحداث آنية وفجأة يرجع بالذاكرة إلى الماضي لاسترجاع وقائع ماضية.

---

[1] حميد لحميداني، بنية النص السردي، مرجع سابق. ص74.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية :بحث في تقنيات السرد، مرجع سابق، ص 57.

[3] نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001، ص 196.

[4] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، مرجع سابق، ص 152.

[5] جيرالد برنس، المصطلح السردي، مرجع سابق، ص 25.

فقد كانت لهذه الآلية حضور كثيف ومتنوع في رواية الفراشات والغيلان كما في قول البطل:" تذكرت بكورونا كل صباح نسابق الطير الى الطبيعة .. تذكرت بقرتنا الحلوب التي أقبلها كل صباح كلما أقبل أفراد أسرتي.

تذكرت شلة الأصدقاء حين نجتمع عند الساحة العامة.

وننطلق كالعصافير .. كالفراشات .. نعدو.. نسابق .. نقفز تتعالى ضحكتنا وأحلامنا وآمالنا"[1].

عاد البطل بذاكرته الى الأيام والأوقات الجميلة التي كان يعيشها في قريته، فظهر عليه طابع الفرح والسرور حيث يقول نعدو، نقفز تعالى ضحكتنا ، فالقرية بقيت مغروسة في نفسه لأنها محطة مهمة في حياة البطل.

" تذكرت المعلم داخل القسم وهو يحرضنا على التنافس ... ترى أين هو معلمي الآن؟ أين هم أولئك الأصدقاء ، أمات الجميع حقا فلم ينج إلا عثمان ؟ أم نجا غيره [2]. تذكر البطل أيام الدراسة الحلوة ، وكيف كان معلمهم يحرضهم على التنافس والاجتهاد.

وظهر الاسترجاع أيضا في قوله : " وتذكرت الجوائز ... كل الجوائز التي حصدتها على مدار السنة الدراسية ، احتفظ بها في خزانة الكتب في قسم سمته قسم الجوائز"[3].

تذكر البطل في هذا المقطع السنوات الدراسية حيث تذكر جوائزه التي كان يجنيها خلال الموسم الدراسي فكان يحتفظ بها في خزانته وكأن البطل يبحث عن الطفل الصغير الذي بداخله وسط هذه الأمور ، فهي حية في نفسه لطالما تباغته بين الحين والآخر.

" تذكرت حضن والدي الدافئ ولحظات المرح والسرور التي كنا نقضيها معا في الحقل أو البيت ... لا تنتهي قصصه أبدا ولا دعاباته ... [1].

[1] عزالدين جلاوجي ، الفراشات والغيلان ، ص35

[2] عزالدين جلاوجي ، الفراشات والغيلان ، ص35

[3] المرجع نفسه ، ص36

تذكر البطل اللحظات والأيام المليئة بالسعادة التي كان يعيشها في حض والده الحنون والجو الأسري الهادئ، وتذكر اللحظات التي كان يقضيها بجواره في الحقل والبيت ، فقد كان والده كله دعابة ومرح ، مما جعله يشبهه بالنهر العذب.

أنواع الاسترجاع :

- **الاسترجاع الداخلي :**

إن الاسترجاع الداخلي يتيح الفرصة للروائي من اجل اعادة احداث لها صلة بالقصة الرئيسية وبشخصياتها المركزية لمسارها الزمني و " يستعيد أحداثا وقعت ضمن الحكاية أي بعد بدايتها وهو الصيغة المضادة للإسترجاع الخارجي"،[2] وهذا النوع من الإسترجاع " يتم من داخل الحكاية إلى داخلها"،[3] أي أنه يتم في حدود من داخل الرواية وإلى داخلها وهو أيضا " وانكمشت على نفسي أرتعد خوفا، وأنا أتذكر أخت عثمان أرنبا تقلي في التنور"[4] إذا يقوم باستعادة أحداث ماضية ولكنها لاحقة لزمن بدأ الحاضر السردي وتقع في محيطه وهو يصور لنا هذا المقطع التعذيب الذي طبقه الضرب على أخت عثمان حيث شبهها بالأرنب التي تقلي في التنور ، تصور مفزع جعل البطل يشعر بالخوف والرهبة كلما استرجع ما حدث لأخت عثمان.

"مسحت العرق المتصبب على جبيني ... استرجعت أنفاسي وتذكرت ما غاب عن بالي طول هذه المدة ... تذكرت أختي الصغيرة ... أماتت هي أيضا"[5]

أي أن الإسترجاع الداخلي يعود إلى ماضي لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص.

---

[1] المرجع نفسه، ص36

[2] لطيف زيتوني، معجم المصطلحات، ط 9، النهار لنشر، بيروت، لبنان، 2000، ص 20.

[3] هيثم الحاج علي، الزمن النوعي وإشكالية النوع السردي، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008 ص 73.

[4] عز الدين جلاوجي ، الفراشات والغيلان، ص72

[5] المرجع نفسه ، ص72

- **الاسترجاع الخارجي** :هو ذلك الاسترجاع الذي " يعود إلى ما قبل بداية الرواية"،[1] أي الرجوع إلى أحداث ماضية لا تتصل بزمن الحاضر ولا يتدخل في بناء أحداث الحكاية، حيث " تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى"،[2] وبالتالي لا يحدث تداخل بين ما جرى في الماضي وما جرى في الحاضر.

ويرتبط الاسترجاع الخارجي بعلاقة عكسية مع الزمن في الرواية نتيجة لتكثيف الزمن في السرد أي "كلما ضاق الزمن الروائي يشغل الاسترجاع الخارجي حيز أكبر". [3]

" وتذكرت الأيام الخوالي حين كنت أجيء مع والدتي لنحضر هذا الاحتفال وناكل من ثمار هذه الشجرة المباركة كما تسميها خالتي "[4].

" وتذكرت سليمان ابن خالتي أين تراه يكون الآن، في أي بقعة من الأرض هو ؟ "[5]

ويعد الاسترجاع الخارجي من أبرز التقنيات المستخدمة في الرواية الحديثة، فقد كثر لتواجده في النصوص التي تقوم على الاسترجاع وذلك لأسباب عدة يتم عليها الكاتب ويعمل على تحقيقها.

الاسترجاع المزجي :يسمى الاسترجاع المختلط لكونه يجمع ما بين الخارجي والداخلي باعتباره ينطلق من نقطة زمنية تقع خارج نطاق المحكي الأول، وهو داخلي امتداده ليلتقي في النهاية مع بداية المحك الأول ، إذ يعتبر " صورة للتناوب بين الاسترجاع الخارجي والاسترجاع الداخلي ويتمثل الارتداد المزجي في بنية الرواية إجمالا، وتفصيل القضية أو الحدث"،[6] وهو الزمن المختلط بين ما هو داخلي وما هو خارجي .

---

[1] المرجع نفسه، ص 58.

[2] جيرار جينيت، خطاب الحكاية في بحث المنهج، ص 60.

[3] سيزا قاسم، بناء الرواية، مرجع سابق، ص 59.

[4] عز الدين جلاوجي ، الفراشات والغيلان، ص39

[5] النرجع نفسه ، ص49

[6] آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ط 2، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، 2015، ص 78.

" وتذكرت محفظتي الصغيرة لقد أنقذتها من المجزرة هي وحدها ، دون ما أملك أنقذتها وسألت خالتي عنها فأخبرتني أنها محفوظة مع الأمتعة"[1]. لم يسلم من تلك الحرب سوى حقيبة ربما تحمل ذكرى عطرة تأنس بها روح البطل الذي يعيش في عالم عجيب تملؤه الحسرة وافتقاد الإنسانية.

" كان الحاج إبراهيم رجلا قارب الخمسين ... طويل القامة .. أحمر الشعر ذا لحية خفيفة يلبس بدلة سوداء ويضع ربطة عنق حمراء[2]. يستذكر الكاتب كيف كان الحاج إبراهيم حين بقي محافظا على مكانته.

2- الاستباق :

يقصد بالاستباق سرد الحدث قبل وقوعه، عندما نتحدث عن حدث ما لم يقع بعد ويقصد به " عندما يعلق السرد مسبقا عما سيأتي لاحقا قبل حدوثه"،[3] وهو أيضا " كل حركة سردية تقوم على سرد حدث لاحق، أو ذكر مقدما"،[4] الاستباق محاولة يلجأ إليها السارد لكسر الترتيب المتسلسل للأحداث الزمنية.

وقد عرفه "سعيد يقطين " حكي شيء قبل وقوعه"،[5] ويعني هذا قول الشيء قبل وقوعه والاستباق إلى قوله قبل أوانه، ومن أبرز خصائصه "هي كون المعلومات التي يقدمها لا تتصف باليقينية فما لم يتم قيام الحدث بالفعل فليس هناك ما يؤكد حصوله"،[6] أي أنه ما يقدمه من سرد للأحداث لا تتصف أنها يقينية حتى يتم القيام ذلك الفعل.

وهو نوعان : استباق كتمهيد واستباق كإعلان.

---

[1] عز الدين جلاوجي ، الفراشات والغيلان، ص56

[2] عز الدين جلاوجي ، الفراشات والغيلان، ص76

[3] محمد بوعزة، الدليل... اذا تحليل نص سردي: تقنيات ومناهج، دار الجرف للنشر والتوزيع ا،لدار البيضاء. ط 1، 2007، ص(42-87).

[4] نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، مرجع سابق، ص .197

[5] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص 97.

[6] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، 1990، ص 32.

أ. **استباق كتمهيد** :الاستباق كتمهيد هو عبارة عن تطلعات وتلميحات كما هو متوقع حصوله، يقول في هذا الشأن "مها حسن القصراوي " إن الاستباق التمهيدي هو توطئة لأحداث لاحقة"، تتطلع للأمام حيث يقوم السارد أو إحدى الشخصيات بتوقع أو احتمال ما سيحدث لاحقا، كما يرتدي هذا النوع أيضا حلة الحلم الكاشف للغيب أو التنبؤ لما هو قادم من أحداث"،[1] أي هو التطلع والتوقع واحتمال أحداث في عالم الحكي ، ونجد ذلك في قوله" سيتصدى لهم أبي .. سيقتلهم ..يقتلهم جميعا ، أعدو ألهث تتقطع انفاسي .. يجف ريقي .. أمد يدي اليمنى الى أقصى نقطة"[2]. فالبطل هنا يستشرف وقوع أحداث فيها يكون والده مكان السد الرفيع الذي يمنع الوحوش من الوصول اليهم .

" لا شك أن الناس قد بدأوا يتجمعون هناك ، الآن وقت صلاة الظهر ... سأصيح فيهم جميعا فاذا انتبهوا اخبرتهم ، لا بل سأخبر الشيخ الامام وهو بدوره سيخبر الجميع"[3]. يتوقع البطل في هذا المقطع صدور أفعال قبل وقوعها ، وتوقع فيها أنه سينادي على الجميع أو سيطلع الشيخ عن أمر مهم وهو بدوره سينقله الى الجميع.

ب. **الاستباق كإعلان** : جاء عند حسن البحراوي أن الاستباق كإعلان يعني أنه " يعلن بصراحة عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق"،[4] وهذا الاستباق مؤكد الحدود في السرد إذ نجد الراوي أو السارد يقوم باستحضار أحداث ووقائع في بداية الحكي لتتحقق لاحقا في النهاية.

" وانطلقت أتخطى الجثث .. لا بد أن أرحل عن هذه القرية ليس من اللائق أن أبقى أطول مما بقيت ، سيكون هذا المكان محج الوحوش المفترسة ، ولعل الغيلان ستعود لمهمة أخرى واذا وقعت في قبضة احد الفريقين فلن تكون عاقبتي ولا عاقبة أختي حسنة"[5]. يذكر جلاوجي في هذا المقطع الغيلان على أنها كائنات مرئية

[1] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، مرجع سابق، ص 132.

[2] عز الدين جلاوجي ، الفراشات والغيلان، ص 10

[3] عز الدين جلاوجي، الفراشات والغيلان، ص17

[4] ماهر دعبول، رواية قدود زمردية، مرجع سابق ، ص 137.

[5] عز الدين جلاوجي ، الفراشات والغيلان ، ص19

مفترسة تتربص بالأبرياء ، لذلك لا بد من الهجرة والرحيل بعيدا عنها " أدركت أنه الرحيل وقد أزفت ساعة الهجرة من هنا تبدأ .. وأين تنتهي؟ الله أعلم ، كل الذي نعلم أنها مغامرة صعبة سنخوض خلالها عباب بحر مارد جبار"[1]. عجائبية الزمان تمحورت في الهروب من الغيلان وكأن الدقائق مشحونة بالرهبة والخوف والاضطراب النفسي الذي تولد عن فضاعة تلك الكائنات المزعجة لا هم لها الا افتراس الأبرياء، عندما يتجرد البشر من انسانيتهم يتحولون الى غول لا رحمة له.

إذن تأتي هذه الاستشرافات لتحطيم الترتيب الزمني، وتشويق القارئ، وسد ثغرة يمكن أن تحصل فيه الرواية، وتؤدي دور النبأ ما يخلق عند القارئ حالة انتظار.

تقنيات زمن السرد (الإيقاع الزمني)

1. الديمومة:

يطلق عليها مصطلحات متعددة مثل: السرعة، المدة، الديمومة، الإيقاع، وتيرة السرد، " وتعني تلك العلاقة الناتجة عن عرض زمن الأحداث التي يقاس بالشعور والسنين على زمن النص الذي يقاس بالكلمات والسطور".[2]

كما أنها تعني الفترة الزمنية التي يستغرقها الراوي، وطريقة عرضه للأحداث من حيث السرعة والبطئ، وعرفها حسن بحراوي بأنها " وتيرة سرد الأحداث في الرواية من حيث درجة سرعتها أو بطئها".[3]

" ولدراسة المدة اقترح 'جيرار جونيت' أربع حركات تتمثل في (الخلاصة، الحذف، الوقفة، المشهد) وهذه الحركات لها علاقة بتسريع الحكي وتبطيئه"،[4] حيث نجد في تسريع الحكي الحذف والخلاصة وفي تبطيء الحكي نجد المشهد والوقفة، والشكل الآتي يوضح هذا التقسيم.

---

[1] المرجع نفسه، ص 19

[2] ناصر عبد الرزاق الموافي، القصة العربية...عصر الإبداع، دراية في السرد القصصي في القرن الرابع هجري، ص 157.

[3] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، مرجع سابق، ص 119.

[4] ينظر :محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، دار اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2005، ص 112.

2. تسريع السرد :يحدث تسريع الحكي حينما يلجأ السارد لتلخيص أحداث ووقائع، إذ يحذف فترات زمنية ويسقطها، وتقوم هذه العملية على حركتين هما :

1.2. الحذف :ويسمى أيضا بالإضمار او الاسقاط أو القفز فوق فترات زمنية سواء كانت طويلة أو قصيرة دون الإشارة إلى الأحداث التي حدثت أو تمت فيها ويعرفه 'حسن البحراوي' بقوله الحذف " تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترات طويلة أو قصيرة في زمن القصة وعدم التطرق لما جرى من وقائع وأحداث"،[1] فهو يلعب دور كبير في تسريع وتيرة السرد فهو يقوم بيتر أحداث طويلة أو قصيرة كان من المفترض أن تأخذ مسافات كبيرة من زمن الحكي أي اعتزال أحداث القصة في مقطع سردي قصير.

في تعريف آخر ويعني به الحركة الزمنية التي يكتفي بها الراوي باخبارنا سنوات قد مرت أو شهور من عمر شخصياته من دون أن يخبر عن تفاصيل الأحداث في السنين"،[2] فهو حذف فترة طويلة أو قصيرة من زمن السرد وعدم ذكر ما حدث فيه من أحداث ويعتبر اقصى تقنيات تسريع السرد.

" عن أي غيلان تتحدث يا محمد ؟ لقد رأيتهم رأي العين ... كنت مختبئا في حديقة منزلنا ورأيتهم بوضوح ... كانوا بشرا مثلنا تماما... انهم الصرب يا محمد الذين يكرهوننا ، الصرب الذين عملوا قرونا على مسخنا وتدجيننا ، فلما عجزوا هاهم ينكلون بنا ... آخر وسيلة بقيت لهم هي ترهيبنا ثم تشريدنا"[3]. تزداد العجائبية في هاته القصة مع كثرة الحذف ، لأن الكاتب تعمد الحذف عند قوله رأيت الغيلان رأي عين ، فقد وصف البشر بالغيلان وأفضع من ذلك ، كونه اكتفى بوصفهم غولا مع الاستغراب في كونهم بشر مثلنا وحذف الكثير من المعاني التي تجعلهم في الدونية.

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، مرجع سابق، ص 156.

[2] ناهضة ستار، بنية السرد في قصة الصوفي المكونات والوظائف والتقنيات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د ط، 2003، ص 216.

[3] عز الدين جلاوجي، الفراشات والغيلان ، ص21

وقوله:" هكذا لحظات يفترس الموت كل حي ... هكذا في لحظات يسدل الستار ... ينتهي كل شيء"[1]. يتحدث الكاتب عن أمر محزن حينما تفسد الوحوش كل شيء وتقتل الأبرياء ، كان الحذف بمثابة دموع على الراحلين.

" ونحن ما عسانا نفعل هنا ؟ هل سنبقى هنا حتى يدهمنا الوحوش فيفعلوا بنا كما فعلوا باخواننا؟

يجب أن نرحل لن ...

بل يجب أن نقاوم "[2].

تستمر العجائبية في الرواية حين يصبح الأسى والخوف الغالب على الضعفاء ، سيكونون عرضة للوحوش البشرية التي تسعى لابادتهم.

2.2. الخلاصة :

لها عدة تسميات منها : الخلاصة، التلخيص، الموجز، المجمل, وسمها "تودوروف" ملخصا أو خلاصة، ويعرفها بقوله " وحدة من زمن الحكاية تقابلها وحدة أقل من زمن الكتابة".[3]

الخلاصة أو التلخيص من الفعل (لخص) والتلخيص في السرد الحكائي هو " سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون تعرض للتفاصيل".[4]

والتلخيص في الرواية "هو بمثابة ضغط فترة زمنية طويلة في مقطع نصي قصير"،[1] بمعنى اختزال أحداث ووقائع وعدم الغوص في التفاصيل.

---

[1] المرجع نفسه ، ص24

[2] عز الدين جلاوجي، الفراشات والغيلان ، ص27

[3] كمال الرحباني، حركة السرد الروائي والمناخية باستراتيجيات التكبير، مرجع سابق، ص 112.

[4] حميد الحمداني، بنية النص الروائي، مرجع سابق، ص 36.

أنواع الخلاصة :

الايجاز القريب :هو الذي يختصر زمنا قصيرا، فيقوم الراوي بتلخيص أحداث وقعت في مدة زمنية قصيرة كيوم أو يومين " لقد عادوا هاهم يتدافعون والصمت سيد الموقف .. هل أنجزوا المهمة"[2]

الايجاز البعيد :هو الذي يختصر زمنا طويلا أو هو المرور السريع على أزمنة طويلة لا يستطيع النص معالجتها بالتفصيل " كان الظلام لا يزال يخيم على القرية ... ونسمات الهواء بارد تتسرب من النافذة التي فتحت قليلا ، هناك عادت الى ذاكرتي الأيام الماضية الحلوة " [3]هنا الراوي أوجز أحداث سنتين من الزمن في بضعة أسطر فقط.

1. الابطاء السردي (التوقفات السردية)

هذه الحركة تعمل عكس التسريع السردي فهي تعمل على إبطاء وتعطيل حركة السرد، وذلك من خلال أنواع التوقفات التي تستخدمها وهي : السرد الوصفي التعليقي، المشاهدة السردية، الوقفة، المناجاة، التداخل، التكرار أو التواتر.

1.3.المشهد أو الحوار :المشهد تقنية من تقنيات السرد إذ يحتل مكانة هامة في سير الحركة الزمنية الرواية، كما يعد بؤرة الأحداث داخل النص وهو عكس التلخيص " ففيه يقترب حجم النص القصصي من زمن الحكاية، ويطابقه تماما في بعض الأحيان فيقع استعمال حوار وإيراد جزئيات الحركة والخطاب"،[4].

" أقدام تخيف ، فماذا ترين يا خالة؟

---

[1] سيزا قاسم، بناء الرواية (مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، مرجع سابق ص 76.

[2] عز الدين جلاوجي، الفراشات والغيلان ، ص28

[3] المرجع نفسه ، ص37

[4] سعيد بوعيطة، البنية الزمنية في خماسية مدن الملح، المغرب، مجلة البيان الصادرة عن رابطة الأدباء في الكويت، العدد 351،أكتوبر، 1998، ص 56.

أقدام رجالنا .. لن يصل الأعداء الى الحريم إلا على جثثهم

ووصلت الأقدام الينا ..

– انتم بخير؟ لقد بدأ المطر ينسحب وسيصفو الجو لا تخافوا

– نحن بخير "[1].

.الوقفة (الاستراحة) :تعد الوقفة من أهم العناصر التي تشترك في إبطاء زمن السرد مع المشهد ولها دور أساسي في بناء الرواية وهي موجودة في جميع الأعمال الروائية فهي تقنية تقوم على " الإبطاء المفرط في عرض الأحداث لدرجة يبدو معها وكأن السرد قد توقف عن التنامي مفسحا المجال أمام السارد لتقديم الكثير من التفاصيل الجزئية"،[2] بتعطيل زمنية السرد وعرقلة مجراه.

والوقفة "هي التوقف الحاصل من جراء المرور من سرد الأحداث إلى الوصف أي ينتج عنه مقطع من النص القصصي تطابقه ديمومة صفر على نقاط الحكاية"،[3] وذلك من خلال الاستمرارية في السرد والانشغال على حساب الزمن.

" دخلنا بيت خالتي بدأ سكان قريتي يتوافدون... يتطلعون الى الحقيقة ... امتلأت الحجرات وكذا الفناء .. ارتفعت الجلبة .. واختلطت الأحاديث ، بعضهم يمطرنا بعشرات الأسئلة وينتظر الرد وبعضهم الاخر كان ينصت ، تشرئب أعناقهم من بين أعناق من تقدمهم "[4]

ومن هذا فالاستراحة أو الوقفة الوصفية تعمل على إبطاء حركة السرد حتى يتطابق مع أي زمن من زمن الخطاب.

---

[1] عز الدين جلاوجي، الفراشات والغيلان ، ص48

[2] عبد العلي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي (مقاربة نظرية) مطبعة أمينة، المغرب، ط 1، 1899، ص 170.

[3] باديس فوغالي، بنية الخطاب السردي في قصة (سطور أفرشة من الزمن الأسود)، مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الانسانية، دار البحث للطباعة والنشر، قسنطينة، العدد 12، سبتمبر 2002، ص 213.

[4] عز الدين جلاوجي، الفراشات والغيلان ، ص25

ثانيا: البنية المكانية

للمكان في النصوص الروائية أهمية كبيرة لا تقل عن أهمية الزمان على الرغم من أن تحليلات السرد الأدبي قد اهتمت أكثر بمنطق الأحداث ووظائف الشخصيات، وزمن الخطاب.

وهذا ما أشار إليه الروائي "جاستون باشلار" في كتابهpoétique de l'espace ،عندما قام فيه بدراسة القيم الرمزية المرتبطة بالمنظر التي تتاح لرؤية السادة والشخصيات سواء في أماكن اقامتهم كالبيت والغرف، أو في الأماكن المنفتحة الخفية أو الظاهرة، المركزية والهامشية.[1]

ينطلق ريستون في كتابه من الفلسفة الظاهرية يربط بشكل خاص بين المكان وعلاقته بالإنسان، والدلالة التي يمكن أن يؤديها تنوع أشكال المكان و يركز في بحثه هذا على الأماكن التي تربط بحياة الإنسان في مراحل حياته المختلفة ومستوياته الاجتماعية المتعددة، فلا يبقى المكان مجرد أبعاد هندسية بل يحمل قياسا حسية وجمالية ويدفع إلى التذكر والتخيل " إن المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا ولا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه البشر ليس بشكل موضعي فقط بل بكل ما في الخيال من تحيز، إننا ننجذب نحوه لأنه يكشف الوجود في حدود تتسم بالحماية في مجال الصور، لا تكون الخلافات المتبادلة بين الخارج والألفة متوازية".[2]

" حاول النقاد الغربيون التمييز بين المصطلحات الآتية : الحيز، الموقع، الفضاء، والتي تتدرج جميعا في مفهوم المكان، وقد ميز المنظرون الألمان بين مكانين الأول عنوانه : المكان المحدد الذي تضبطه الإشارات كالمقاسات والأعداد، أما الثاني فهو الفضاء الدلالي

[1] ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، مرجع سابق، ص (25،26).

[2] غاستونباشلار، جماليات المكان، مرجع سابق، ص 31.

الذي تؤسسه الأحداث ومشاعر الشخصيات في الرواية وبذلك نجد أن الفضاء يلعب دورا مهما وأساسيا في التحليل الروائي".[1]

وهذا الفضاء يعني في مفهومه الفني مجموع الأمكنة التي تظهر على امتداد بنية الرواية مكونة بذلك فضائها الواسع، الشامل، وفي هذا الفضاء تبرز صلة من الثنائيات الهندسية والتي يطلق عليها الناقد البنيوي ' يوري لوتمان' بالتقطبات المكانية التي تسهم في تشكيلها النماذج الاجتماعية والدينية والسياسية والأخلاقية وذلك في شكل تقابلات (سماء / أرض) أو تركيبة سياسية واجتماعية (طبقات عليا / دنيا)،[2] الكاتب الروسي ' لوتمان 'يعد من الأوائل الذين الذين عبروا على جمالية المكان بأسلوب علمي حيث يقول : " المكان مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر أو الحالات أو الوظائف، أو الأشكال المتغيرة...) تقوم بينها علاقات سميت بالعلاقات المكانية المألوفة / العادية (مثل الاتصال، المسافة)".[3]

أما 'غريمان' " فقط انطلق من مفهوم المكان من منطلق الرؤية Vision de l'espace إذ يرى أنه – أي فضاء نصي– حسب اقتراحه موضوع مهيكل يحتوي على عناصر متقطعة غير مستمرة لكنها منتشرة عبر امتداده وفق نظام هندسي متميز بهم في تصوير التحولات والعلاقات المدركة والمحسوسة بين الذوات الفاعلة داخل الخطاب السردي.[4]

أما 'هنري ميتران' " يعتبر أن المكان هو مؤسس الحكي لأنه يجعل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة".[5]

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، مرجع سابق، ص 25.

[2] عبد الملك مرتاض، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، مرجع سابق، ص 99.

[3] يوري لوتمان وآخرون، مشكلة المكان الفنية، الدار البيضاء، عيون مقالات، ط 1، 1988، ص 96.

[4] باديس فوغالي، الزمان والمكان في الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص 276.

[5] Henri Mettrand : le Discours duromms, p 194.

الأماكن المغلقة:

يعد المكان المغلق جملة من الحواجز والحدود، وهو عكس المكان المفتوح الذي يتسم بالتحرر والانفتاح" فهو إذا انغلاق نفسي وليس جغرافيا، وكذا الحال مع الأماكن المغلقة فطبيعة الحياة فيها وارتباط الإنسان بهذه الاماكن او نفوره منها ...الشيء توصف طبيعتها ."[1]

وتعرفه "اريد عبود" بأنه "يمثل غالبا الحيز الذي يحوي حدودا إمكانية تعزله عن العالم الخارجي ويكون محيطه الضيق بالنسبة للمكان المفتوح فقد تكون الاماكن الضيقة مرفوضة لأنها صعبة الولوج وقد تكون مطلوبة لأنها تمثل الملجأ والحماية التي يأوي اليها الانسان بعيدا عن صخب الحياة".[2]

1- البيت:

يعتبر البيت من الأماكن المغلقة وهو المكان الذي نحس به بالأمان والألفة والحماية ، بالإضافة الى أنه أكثر حميمية ، لأنه مليء بذكرياتنا فمعظمها متعلقة به اذ أنه يمثل كينونة الانسان الخفية أي أعماقه ودواخله النفسية ، فحين نتذكر البيوت والحجرات ، فإننا نعلم أننا نكن داخل أنفسنا في البيت ينطوي الانسان على نفسه لأنه يمنحه شعور بالهناء والطمأنينة والراحة ، وذلك في مقابل ما يتعرض له داخل محيطه الخارجي من نبذ و أذى".[3]

" وأين سيكبر؟ لقد هد الغيلان العش الدافئ ... هدوا أسرتي .. اغتالتهم سهام الغدر اللعينة ...الى أين سنلجأ؟ من يضمنا الى حضنه ، من يرضعنا حنانا كنا نرضعه هنا ... كان منزلنا على سفح الجبل بالضبط منعزلا عن منازل القرية"[4]. بينما يعتبر البيت الحضن الدافئ

[1] نبيل سليمان، محمد صابر عيد، الحمام سوس البيان، جماليات التشكيل الروائي، دراسة في الملحمة الروائية، صادرات الشروق، (د ط)، (د ت)، ص 217.

[2] أريد عبود، المكان في القصة القصيرة، دار الأمل للطباعة، (د ط)، 2009، ص59.

[3] محمود بوعزة ، تحليل النص السردي ، ص106

[4] عز الدين جلاوجي ، الفراشات والغيلان ، ص16-17

لأي انسان الا أن عجائبية الأحداث جعلت من المنزل مكان ذعر ، مكانا تترصده الغيلان البشرية بكل جرأة ولا مبالاة بالإنسانية. " تذكرت كل الجوائز التي حصدتها على مدار السنوات الدراسية ، احتفظ بها في خزانة الكتب ... نسيتها في البيت ، احترقت ... نهبت؟ لست أدري... ووجدت نفسي أخطو خارجا"[1]. تستمر الغيلان في مضايقة ذلك الطيب ، حتى كتبه لم تسلم من ذلك الشبح الذي يتربص به ، ستسافر آماله معه وتخرج من منزله الضيق بضيق الهم والحزن والكدر.

" خرجت الغيلان من بيتنا لكن نباحها مازال يصلني ممزوجا بصيحات عمتي المذعورة المتألمة وتمنيت لو كانت ناطقة مثلنا فأفهم ما تقول"[2] رغم خروج الغيلان نستشف في هذا المقطع مازال صوت العمة ساريا في عقله ، يتمتم بالغيلان ويسمع صداها وهي خائفة ، لقد دب الرعب في روعها وخشي على نفسه ، حتى البيت لم يسلم من الوحش الضاري.

2-المسجد:

يعد من الأماكن التي يلتقي فيها الناس لأداء فريضة الصلاة ، فهو المتنفس الروحاني الذي يتقرب فيه العبد من ربه بالعبادة والدعاء وتلاوة القرآن" وفي الرواية لمحنا الكثير من المقاطع التي تواجد فيها المسجد حيث كان مكانا يؤثر في الناس ويجمعهم على كلمة واحدة " بعد صلاة العشاء نجتمع في المسجد لا بد أن نخرج بقرار هذه الليلة يخرجنا من حيرتنا هذه ويفوت الفرصة على أعدائنا " [3]. نستشف من هذا المقطع أن القرار الصائب يخرج من الجماعة التي تتفق عليه وقد مثل المسجد مكانا غير آمن لقد أصبح مسرحا للرعب في قوله:" ورنوت ببصري الى منارة المسجد لا شك أن الناس قد بدأوا يتجمعون هناك ... الآن وقت صلاة الظهر .. سأصيح فيهم جميعا فاذا انتبهوا أخبرتهم ... يا الهي اني أخطو فوق الجثث الأموات ... عشرات هنا وهناك مقطوعي الرؤوس ، مقصوصي الأيدي ... مثقوبوا

[1] المرجع نفسه ، ص37

[2] المرجع نفسه ، ص14

[3] المرجع نفسه ، ص31

الصدور والبطون .. أطفال فوق النساء جثث تتهالك فوق بعضها"[1]. نستشف هنا تحول المسجد من مكان أمام واطمئنان وعبادة الى ساحة اجرام أحدثتها الغيلان وحوش بزي بشر عمدت الى ازهاق الأرواح تتغذى على الجيف وتسقي نفسها من الدماء وتلتهم جيوب الفقراء وتتكل بالصغار .

3- القرية:

مثلت القرية مكانا دارت فيه رحى الحرب والقتل ومكانا عجائبيا يبرز صورة الانسان الوحش " على مشارف القرية التقانا جمع من الناس ... رجال ونساء وجدناهم متجمهرين .

- قتلوهم جميعا

هكذا نطقها عثمان مبتورة ...مختصرة ... مضغوطة ..

جميعا؟ من تقصد؟

هكذا علق زوج خالتي وهو يوجه نظره الى عثمان الذي رد بمرارة شديدة

- كل سكان القرية لم ينج أحد منهم الا أنا ومحمد وعائشة الصغيرة ."[2] نجد من خلال هذا المقطع أن أهل القرية لم يسلموا من شر الغيلان رغم برائتهم ومسالمتهم حتى أبادوهم جميعا " وعاد الجميع الى القرية في موكب جنائزي صامت الا من عويل خالتي وصراخها والرجال يجرونها من يدها جرا عنيفا"[3].

4- المقبرة: مكان تقام فيه مراسيم الدفن للحفاظ على كرامة الموتى ولستر الجثث ، فالمقبرة احتوت فصلا عجائبيا كونها أصبحت محل دفن جماعي لكثرة القتلى " لقد سبقنا أعداءنا الى هناك... حفروا حفرة عميقة بالحافرة وألقوا كل الجثث فيها ثم أهالوا عليها التراب ودكوها دكا

[1] عز الدين جلاوجي ، الفراشات والغيلان ، ص17

[2] المرجع نفسه ، 23

[3] المرجع نفسه ، 24

... انها مقبرة جماعية ، انهم يطمسون آثار جرائمهم ، يخفون معالم توحشهم"[1]. نستشف من خلال المقطع أن القرية تحولت الى مقبرة جماعية تحفل بها الغيلان.

الأماكن المفتوحة (الخارجية) .

يعد المكان مفتوح كما عرفته 'أريدة عبود' في كتابها "المكان في القصة القصيرة" بأنه" حيز مكاني خارجي لا تحده حدود ضعيفة يشكل فضاء رحبا، وغالبا ما تكون لوحة طبيعية في الهواء الطلق".[2]

وهو كذلك يوحي لنا " بالاتساع والتحرر لا يخلو الأمر من مشاعر الخوف والضيق، ولاسيما إذا كان المكان مفتوح من المكتبة والمخيمات ويرتبط المكان المفتوح بالمكان المغلق ارتباطا وثيقا ولعل حلقة الوصل بينهما هو الإنسان الذي ينطلق من المكان المغلق إلى المكان المفتوح"،[3]أي أن المكان مفتوح يكون واسعا وتوجد فيه إنتاج وراحة و يحس به الإنسان غالبا بالحرية بعيدا عن القيود التي توجد في المكان المغلق.

يملك المكان المفتوح أهمية كبيرة في بناء النص السردي، فهو يتفاعل مع بنية العناصر لإعطاء العمل مستوى جمالي ودلالي، وكما نجده في رواية قدود زمردية حمل مستويات دلالية نفسية كثيرة فهناك علاقات بين الشخصيات والأمكنة في الرواية ومن بين هذه الأمكنة الموجودة في الرواية نذكر:

1- الطريق

يعد الطريق مكانا مفتوحا وجاء في الرواية على أنه أمل الجميع للهروب من الغيلان" كان الطريق وعرا مليئا بالحفر الصغيرة والحجارة ، وكل العيون كانت تعانق خلفها تضاريس القرية تضخمها بأريج المآقي"[4] وفي مقطع آخر نجد أن " الطريق محفوفة بالمخاطر

[1] المرجع نفسه ، ص 29

[2]: أريدة عبود، المكان في القصة القصيرة، مرجع سابق، ص51

[3]: حفيظة أحمد، بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية(دراسة نقدية)، (د ط)، (د ت)، ص166.

[4] عز الدين جلاوجي ، الفراشات والغيلان ، ص 41

الجسيمة .. والأعداء يتربصون بنا في كل مكان ولعل قنابل وضعت تحت التراب في مكان ما وهي الآن تربص بنا فتنقض علينا لتقتل ما تبقى في قلوبنا"[1]

2- الجبال

يُعَرَّف الجبل على أنه ذلك الجزء من سطح الكرة الأرضية المرتفع بشكل بارز عن باقي المساحات المحيطة به مع تميزه بانحدار حاد واعتباره أكبر حجماً من التلال والهضاب بالرغم من عدم اعتبار تسميته كمدلول جغرافي واضح للمعالم الجغرافية، ومن المعلوم أنّ الجبل لا يتشكل بصورة فردية إلا في حالات قليلة حيث تتواجد الجبال عادة على شكل سلسلة جبلية ممتدة قد يصل عرضها من عشرات إلى مئات الكيلومترات وطولاً قد تتراوح بين المئات إلى آلاف الكيلومترات.

" نظرت الى الجبال ... تأملتها حاولت أن أتنبا بأسرارها ... لا شيء فيها سوى حزن عميق ... عميق أحسست بحركة غير عادية تعالت الأصوات محدثة ضجيجا هتكت ستار الصمت العميق ... لقد اعترض طريقنا جنود مدججون بالأسلحة ... وخفق قلبي فزعا تراءت لي المخالب والأنياب"[2]. نستشف في هذا المقطع أن الجبال هي وكر للغيلان حيث يضعون الكمائن لصيد الفرائس المسالمة ويقتلون الناس الأبرياء ، ما حاجتهم للمخالب والدنيا أمان ، بل يفعلون القتل إرضاء لغريزتهم المتوحشة. " استمر سيرنا ذلك النهار كله ، قطعنا وديانا وجبالا ووهادا وسهولا .."[3].

3- الحديقة :

المتنزّه أو الحديقة هي مساحة من الأرض مزروعة بصورة طبيعية أو من صنع البشر بمختلف أنواع النباتات من الأزهار إلى الشجيرات والأشجار الباسقة. وتكون عادة منسقة الشكل ومهيأة لاستقبال الناس لممارسة أي نشاط يحبونه في الهواء الطلق. سواء للتنزه أو

[1] عزالدين جلاوجي ، الفراشات والغيلان، ص42

[2] المرجع نفسه ، ص43

[3] المرجع نفسه ، ص 43

التريض أو للجلوس تحت ظل الأشجار للقراءة والتأمل. في كثير من الحدائق العامة ينشئون فيها ملاعب رياضية ومسارح ومناطق لألعاب الأطفال ومسابح وبحيرات صناعية وطبيعية. وفي بعضها يقيمون حديقة للحيوانات. وعادة تكون النباتات محمية في هذه الحدائق.

الحدائق العامة أصبحت جزءَ أساسياً يتضمنه التخطيط المديني في تصميمهم لأحياء المدن، ذلك أن أكثر سكان المدينة يقطنون في شقق سكنية ويحتاجون للانطلاق في متنفسات تضعها بلديات المدن تحت تصرفهم. وكثير من سكان البيوت المستقلة ينشئون حدائقهم الخاصة بالصورة التي تناسبهم.

" خرجت وحبيبي الى الحديقة عبر النافذة أحاطوا بالمنزل من كل مكان ... اقتحموه .. قذفوا من رشاشاتهم حقدا في صدور الرجال والنساء الأبرياء "[1]. نجد من خلال هذا المقطع أن الحديقة رغم أن مكان للاستجمام والجلوس الا أنه أصبح مكانا تملؤه الغيلان " دفعنا الفزع الى القفز على سور الحديقة ، كان الجبل قريبا منا تسلقنا سفحه كأننا فرسين "[2]. الخوف والفزع كله ارتبط بذلك المكان الذي اتخذ بعدا عجائبيا يستغرب منه القارئ وتشمئز به نفسه.

ثالثا: بنية الشخصية :

" هي أحد العناصر الرئيسية التي يتجسد بها فحوى القصة، وتعد ركيزة الراوي الأساسية في الكشف عن القوى التي تحرك الواقع من حولنا وعن ديناميكية الحياة وتفاعلاتها".[3]

فهي بمثابة الموارد الفكري الذي يربط أجزاء النص ببعضها البعض والأساس الذي تبنى عليه باقي المكونات ولولاها لما وجدت الحيلة للحيوية والمجسدة لها في ثنايا النص.

كما انها كائن موهوب بصفات بشرية، وملتزم بأحداث بشرية، والشخصيات تكون مهمة أو أقل أهمية، مستقرة أو مضطربة وسطحية أو عميقة. ويمكن تصنيفها وفقا لأفعالها

[1] المرجع نفسه ، ص52

[2] المرجع نفسه ، ص52

[3]: حسن سالم هندي اسماعيل، الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث (دراسة البنية السردية)، دار المكتبة حامد، عمان، ط1، 2014، ص 43.

وأقوالها ومشاعرها ومظاهرها، وفقا لتطابقها مع أدوار معيارية"،[1] فهي تحمي جميع الصفات التي تعبر عن الإنسانية.

والتشخيص هو محور التجربة الروائية، كانت الغاية الأساسية من ايداع الشخصيات الروائية، هي أن تمكننا من فهم البشر ومعاينتهم"،[2] أي أن تكون الشخصية تعكس ما هو في الواقع.

يرى 'حميد الحميداني'أن الشخصية تكون من مثابة الدال من حيث أنها تتخذ عدة اسماء أو صفات تلخص هويتها، أما الشخصية كمدلول فهي مجموع ما يقال عنها بواسطة الجمل المتفرقة في النص أو بواسطة تصريحاتها واقوالها وسلوكها فان صورته لا تكتمل إلا عندما يكون النص الحكائي قد بلغ نهايته، ولم يعد هناك شيء يقال في الموضوع"،[3] الشخصية وجهان الأول هو الوجه الدال والثاني هو الوجه المدلول فتكون الشخصية بمثابة الدال من خلال تحديد أسماء الشخصية وتحديد هويتها أما كمدلول فهو ملخص اقوالها وسلوكها ما يتحدث عنه الروائي في الرواية حول الشخصية.

.**الشخصية الرئيسية** :وهي الشخصية المعقدة المركبة متغيرة ديناميكية، غامضة لها القدرة على الإدهاش والإقناع، تقوم بأدوار حاسمة في مجرى الحكي، تتأثر يتوقف عليها فهم العمل الروائي، ولا يمكن الاستغناء عنها".[4]أي أنها هي المحور الأساسي في العمل الروائي الذي لا يمكن الاستغناء عنه ولها دور فعال في تطوير الحدث وإبرازه.

هي الشخصية المسطحة، أحادية، ثابتة، ساكنة، واضحة، ليس لها جاذبية تقوم بدور تابع عرضها لا يغير مجرى الحكي لا أهمية لها ولا يؤثر غيابها في فهم العمل الأدبي".[5] أي أنها

[1] : جير الدبرنس، معجم المصطلح السردي، تر : عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003، ص 12.

[2] : صلاح صالح، سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص 102.

[3] : حميد لحمداني، بنية النص السردي، مرجع سابق، ص 51.

[4] : محمد بوعزة، تحليل النص السردي، مرجع سابق، ص 58.

[5] : أسعد الأسعد، ليل البنفسج، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط 1، رام الله، 1989، ص 21.

أقل جاذبية وفاعلية مقارنة بالشخصيات الرئيسية، فهي تقوم بدور المساعدة لشخصيات الرئيسية.

ويعرفها ' يان مانفريد' " شخصية أحادية البعد تتميز بمدى ضيق ومقيد من أنماط الكلام والفعل والشخصية المسطحة لا تتطور في سياق العمل، ويمكن اختزالها الى نمط او كاريكاتير".[1] فالشخصية الثانوية لا يؤثر غيابها في النص ولا يختل توازن الرواية كذلك اذ لم تكن موجودة فيه.

فمن الشخصيات الثانوية لرواية 'قدود زمردية' التي تعمل على اكمال دور الشخصية الرئيسية نذكر :

1. بنية الشخصيات وأبعادها

للشخصيات الروائية أبعاد عديدة ومهمة هي البعد المادي (الفيزيولوجي)، والبعد الفني (السيكولوجي)، والبعد الاجتماعي (السوسيولوجي)، فالبعد المادي هو الذي يحدد ملامح الشخصيات وأشكالهم الخارجية ومظهرها، أما البعد الفني هو الذي يحدد الحالة النفسية للشخصية إن كانت في حالة فرح أو حزن، أما البعد الاجتماعي هو الذي يحدد الظروف المحيطة بالشخصية، والبعد الديني يحدد عقيدة الشخصية.

عرفه 'جيلي فول'(Guil Ford) أبعاد الشخصية بقوله " أن كل سمة من سمات الشخصية تتضمن فروقا بين الأفراد ويعني كل فرق من هذه الفروق إتجاها، وأمثلتها : تجاه صفة الكسل أو يعبر عنها، تجاه الإندفاع أو الصوب الحرص، تجاهه الدقة أو إزاء عدم الدقة وهكذا".[2]

وبعد دراسة مكثفة للشخصية رأى الدارسون والنقاد أن الشخصية الفنية المتصلة بالأدب تمتاز بشكل عام بقوتها ووضوح بنائها، وقد اهتم النقاد بمكونات الشخصية وتبيينهم

[1] : يان مانفريد، علم السرد، تر :أماني أبو رحمة، ص 140.

[2] : أحمد محمد عبد الخالق، الأبعاد الأساسية للشخصية، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، ط 3، ص 202.

أن الشخصية الفنية تتكون من ثلاثة جوانب هي : الجانب الداخلي (النفسي الفسيولوجي) ويتعلق بالأحوال النفسية والفكرية، الجانب الخارجي (البيولوجي) ويتمثل في المظهر العام والسلوك الخارجي للشخصية، الجانب الاجتماعي (السوسيولوجي) ويشتمل على الظروف الاجتماعية وعلاقة الشخصية بالآخرين".[1]

ومن بين الأبعاد التي ذكرت في رواية ' قدود زمردية' نذكر :

1-شخصية محمد:

عد من الشخصيات الرئيسية التي قامت عليها الرواية، كان حضوره في الرواية من بدايتها الى نهايتها ، كان بمثابة الراوي عمل على سرد الأحداث.

البعد الجسمي : " يقصد به البعد الذي ينبغي أن يعنى به الكاتب عناية خاصة لأنه يمثل اللقاء الأول بين الملتقي والشخصية، أو هو اللقاء الذي يكون من خلاله انطباعاته الأولية عن الشخصية وانجذابه نحوها أو نفوره منها، ولهذا البعد تأثير عن تطورها النفسي".[2]

إن البعد الجسماني أو الخارجي هو الحالة الجسمانية التي يولد بها الإنسان وهو يتعلق بتركيب جسم الإنسان وما أصاب هذا الجسم من تغيرات سواء كانت بفقد عضو من اعضاء الجسم أو اصابته مثل الأعور أو الأعرج أو الأخرس...الخ، وكلها تؤثر في نفسية الإنسان ويتعلق أيضا البعد المادي بنوع الإنسان، هل هو رجل أم انثى أم هو طويل أم قصير".[3]

[1] : صالح مباركية،المسرح في الجزائر، الدار بهاء الدين للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 2، 2007، ص 278.

[2] : عبد المطلب زيد، أساليب رسم الشخصية المسرحية قراءة في مسرحية كليوباترا لشوقي، دار غريب، القاهرة، 2005، ص 27.

[3] : ينظر : شكري عبد الوهاب، النص المسرحي دراسة تحليلية وتاريخية لفن الكتابة المسرحية، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، د ط، 1997، ص 54.

ويمكن القول أنها " المواصفات الخارجية للشخصية أي كل ما يتعلق بالمظاهر الخارجية للشخصية (لون الشعر، العينين، الوجه، العمر، اللباس)،"[1] ظهر لنا هذا البعد من خلال قول محمد: " فأنا متوسط القامة يميل جسدي الى البدانة ... وتميل نفسي الى الانطواء والانزواء .. قلما ألاعب الآخرين لعبا هادئا لطيفا وكثيرا ما ألعب وحدي"[2]

البعد النفسي :عرفه حازم الصالحي بقوله هو ما " تفضح عن الانعكاسات التي ترد على لسان الشخصية وفيما تفعله ونوعية اللغة التي تتحدث بها وطريقة حديثها وشدة صوتها".[3] وهنا نستنتج أنه حصر البعد النفسي في فعل الشخصية ونوعية اللغة، الناتجين عن لا وعي ولا شعور الشخصية وهو أيضا إظهار التكيفات السلوكية للشخصية وتلائمها مع البيئة وهو ثمرة البعدين المادي (الخارجي) والاجتماعي وأثرهما المشترك الذي يظهر مطامع الشخصية ويسبب هزامها وخيبة آمالها أو بيان أمزحتها وميولها ومركبات النقص فيها".[4]

وقد تجلى البعد الفني في الحالة النفسية لصالح الحزينة والمتعبة في هذا المقطع " أجري أنهض ، أتعثر ... تنهش الحجارة زبدة ركبتي ... نباح الجنود يلسع قلبي الصغير خوفا..."[5].

نجد من خلال هذا المقطع أن محمد يستغرب من تحول الانسان الى كائن متوحش " وهم والدي أن يوقفها من سقطتها فأفرغ فيه أحدهم وابلا من الرصاص ... ومد أحدهم يدهم الى رجل جدتي العجوز ... دار بها عدة مرات ثم أطلق سراحها ليرتطم رأسها بالجدار"[6]. تألم

[1] : محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم ومنشورات الاختلاف، مرجع سابق، ص 40.

[2] عز الدين جلاوجي ، الفراشات والغيلان، ص48

[3] : فؤاد علي حازم الصالحي، دراسات في المسرح، دار الكتب للنشر والتوزيع، ط 1، 1999، ص 53.

[4] : ماهر دعبول، قدود زمردية، مصدر سابق، ص 06.

[5] عزالدين جلاوجي ، الفراشات والغيلان ، 70

[6] المرجع نفسه ، ص65

محمد كثيرا حين تعلق الأمر بتنكيل أسرته وقتلهم بوحشية من أولئك القتلة . " هاهي أمي في بركة دمها الأحمر القاني ... وهاهي جدتي مهشمة الراس ...

وها هو والدي متهالك بالقرب من عمي الأصغر ...

وهاهي عمتي الخرساء شمسا مغتالة فوق تراب الأرض وقد سال نجيعها المتألق..."[1].

نستشف من هذا المقطع أن محمد قد رأى ما لا يطيق طفل في سنه ، تألم من أجل الجميع ولن يقبل بأي تبرير يشرع القتل بهذه الهمجية الشنعاء.

البعد الإجتماعي : يتعلق بالمحيط الذي نشأ الشخص فيه والطبقة التي ينتمي إليها، والعمل الذي يزاوله ودرجة تعلمه وثقافته والدين أو المنصب الذي يعتنقه والرحلات التي قام بها والهوايات التي يمارسها فإن لكل ذلك اثر في تكوينه".[2]

ونستنتج من هذا التعريف أن كل ما له علاقة بالشخصية من المكانة ونوع عملها وثقافتها، يصنف في حقل البعد الإجتماعي، وهو كذلك " المواصفات الاجتماعية التي تتعلق بمعلومات حول وضع الشخصية الاجتماعي و ايديولوجيتها وعلاقتها الاجتماعية (المهنة، طبقتها الاجتماعية)، مثلا عامل الطبقة المتوسطة، برجوازي، قطاعي، وضعها الاجتماعي : فقير، غني، ايديولوجيتها : رأس مالي، أصولي.....، سلطة".[3]

وقد تجلى البعد الاجتماعي في هذا المقطع " هناك عادت الى مخيلتي ذكريات الأيام الماضية الحلوة حين كنت أقصد بيت صديقي عثمان كل صباح ، لنصطحب معا الى المدرسة ، كانت أمه رحمها الله توصينا خيرا ببعضنا ثم لا تدعنا حتى تملأ محافظنا طعاما لذيذا"[4]. تظهر شخصية محمد بأنه طفل ذكي يحب الدراسة ولا ينسى فضل أحد.

---

[1] المرجع نفسه ، ص28

[2] : علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجارب الشخصية مكتبة مصر، (د ط)، (د ت)، ص 74.

[3] : محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، مرجع سابق، ص 40.

[4] عز الدين جلاوجي ، الفراشات والغيلان ، ص41

2-شخصية عثمان:

- البعد الجسمي:

" كان عثمان له من العمر خمس عشر سنة نحيف الجسم ممتد القامة ... تميل نفسه للشغب واللعب الخشن وهو بذلك يكاد يعاكسني في كل شيء الا في السن والاجتهاد والدراسة"[1]. نجد شخصية عثمان بأنه طفل حركي مليء بالحماس والحركة عكس شخصية محمد المحبة للانطواء

- البعد الاجتماعي:

عاش عثمان الحرمان منذ صغره ولم يكن له أي صديق غير محمد " كنت أقصد بيت صديقي عثمان كل صباح لنصطحب معا الى المدرسة"[2]

- البعد النفسي :

كانت حالة عثمان النفسية حزينة للغاية حين تعلق الأمر بقتل أخته الصغرى " حيث عمد أحدهم فحملها من سريرها وضرب رأسها بخنجر فأطاره ثم حملها من رجلها كما يحمل الأرنب بالضبط"[3].

نستشف من هذا المقطع أن حالة عثمان النفسية اتصفت بالخوف والذعر جراء رؤية ذلك المشهد الذي اقترفته الغيلان في حق أخته من قتل وتنكيل ، لم يشفع لها صغرها ولا براءتها من ألا تقتل بتلك الوحشية.

3- شخصية الخالة:

- البعد الجسمي :

[1] المرجع نفسه ، ص65

[2] عزالدين جلاوجي ، الفراشات والغيلان ، ص36

[3] المرجع نفسه ، ص 20

عرفها الكاتب " وخالتي شبيهة أمي في كل شيء ... قد امتلأ جسدها ... اشراقة وجهها .. احمرار وجنتيها ... غزارة شعرها الأشقر الطويل الذي تعودت أن ترسله غدائر وعاطفتها الجياشة"[1]. تميزت الخالة بالحب والعطف وبجسمها الممتلئ ووجها الجميل المتورد بحمرة.

– البعد الاجتماعي:

" كانت خالتي تغسل الثياب التي كومتها بجانبها وبالقرب منها تجثو على ركبتها تغسل شعرها الكستنائي الطويل "[2].

4– شخصية الامام:

– البعد الجسمي:

يقول الكاتب واصفا للامام:" قوي البنية مشرق الوجه ، يلبس عباءة بيضاء غزا الشيب معظم لحيته فزاد وسامة وزاده هيبة ووقار"[3]. نجد من خلال هذا المقطع أن شخصية الامام تميزت في بعدها الجسمي ، بوصف الوجه الذي يدل على التقوى والايمان والسماحة.

– البعد الاجتماعي:

" تنحى الشيخ ثم نطق وهو يشبك أصابعه وقد علت وجهه سحابة من الحزن ... قرأ من القرآن الكريم لا أحفظه ولا أدرك معناه "[4]. نجد أن الامام إنسان يعيش ألم قريته ، ويحمل حزنهم وتعبهم وحاجاتهم ، انه يعظهم بالقرآن الكريم من أجل التذكر والصبر على البلاء.

1– شخصية العمة:

وهي من الشخصيات الثانوية التي قتلها الغيلان في أحد أبشع مجازرهم.

– البعد الجسمي:

[1] المرجع نفسه ، 32

[2] عزالدين جلاوجي ، الفراشات والغيلان ، ص69

[3] المرجع نفسه ، ص25

[4] المرجع نفسه ، ص53

" كانت جدتي العجوز متكورة في الزاوية الأخرى وعن يمينها ابنتها الصغرى عمتى ذات الخامسة والشرين ربيعا ...

ما أشد الجمال في عينيها وما أشده في فمها

– كانت عينيها بحيرتين هادئتين صافيتين

– وكان فمها زهرة أقحوان"[1]. نجد من خلال هذا المقطع أن العمة كانت مثيرة للغاية ببهاء صورتها الحسنة ، انه الشباب حين تكون للبشرة نظارة وللعيون قراءة وللفم لذة.

– البعد النفسي:

نجد الكاتب يقول عن العمة بأنها " رهيفة الحس ومتواضعة"[2]. وهذا دليل على أن العمة كانت بمكانة هامة لمحمد الذي يصفها بقربها منه وأن نفسها الطيبة هي من جعلته يبقى بجانبها

2–شخصية سليمان:

من أحد الشخصيات الثانوية التي لم تظهر بشكل كبير في الرواية ، حظيت شخصية سليمان بمكانة مهمة في الرواية.

– البعد الجسمي:

يقول الراوي" ابن خالتي فتى قارب الثلاثين يميل الى الطول والنحافة فيه كثير من صفات امه ...لونها ، شعرها ، خضرة عينيها ، جمال ملامحها، بريق شعرها .."[3].

[1] عزالدين جلاوجي ، الفراشات والغيلان، ص12

[2] المرجع نفسه ، 12

[3] المرجع نفسه ، ص30

– البعد الاجتماعي:

تحمل هذه الشخصية مقدار كبير من الثقافة والعلم" زار كثيرا من بقاع الأرض وخير شعوب الأمم ودرس بالسعودية مدينة الرسول "ص" ومسجده ونحن نحب مثل هؤلاء المتعلمين"[1]. نجد من خلال هذا المقطع أن شخصية سليمان هي من الشخصيات التي تحث على طلب العلم ومحاربة الجهل ولا يتعب الانسان بالبحث عن العلم لأنه باب يعرف فيه الانسان حقوقه.

3– شخصية مريم:

من الطبقة المثقفة محبة لمهنتها ، كانت لها صلة وثيقة بالشخصيات الأساسية.

– البعد الجسمي :

" كانت مريم كالتفاحة الحمراء الطازجة وجه مستدير أشرق حمرة رائعة كالشمس عند المشرق تكتنز فتنته وعذوبته رغم التعب والاعياء والحزن والسعال الذي بدأ يراودها منذ أمس"[2].

نجد من خلال هذا المقطع أن مريم هي المرأة الجميلة التي تميزت بجمال وجنيتيها وملامحها رغم حزنها الشديد.

– البعد الاجتماعي:

نجد الكاتب يقول:" انه حكمت صديق أبي الحميم ، حارس مدرستنا الذي ظل يرعانا ونحن صغار"[3]. وهذا يدل على اعجابها بالدراسة لذلك كانت شغوفة بطلب العلم

– البعد النفسي:

[1] المرجع نفسه، ص30

[2] عزالدين جلاوجي ، الفراشات والغيلان، ص54

[3] المرجع نفسه ، ص نفسها

يقول الراوي": حيث راحت القافلة تشق طريقها كانت السماء ما تزال ملبدة تكظم دمعا وحزنا وكان النحيب من الأم الثكلى يرتفع ضعيفا يشبه الأنين وكنا جميعا في العربة نلوك صمتا قائلا الا مريم الشريدة ، مريم اليمامة المجروحة الا هي كانت تقص مأساتها وفاجعتها"[1]

أولا : بنية الحدث وعلاقتها بلغة السرد

من خلال تتبعنا لمضمون الرواية ، يتبن لنا أن الروائي لجأ الى لغة فصحى بسيطة لعرض التفاصيل لشخصية الرواية ، فالرواية لا تكتسب أصالتها الا من التفاصيل ، فنجده يفصل في كل شيء وحتى البسيط منها التي قد لا يلقي لها الانسان العادي انتباهه ، لذلك نستطيع أن نقول ان هذه الرواية أشبه بحصى الفسيفساء كثيرة ومبعثر ، وتمكن لغة الروائي في إيصال تلك الأحداث في قالب تكتمل فيه صورة واضحة لما يدور في متن الرواية .

فمن خلال تتبعنا لمضمون الرواية لمسنا كثيرا من التفاصيل التي حدثنا فيها الروائي عن أحداث ووقائع لفتت انتباهنا وشدتنا اليها وهذه الأحدث رواها البطل ...

الواقع أن اللغة تختلف عن مكونات الخطاب الروائي ، لكونها القالب الذي يحمل الى التلقي الفكرة أو العاطفة أو الجمال ، الحامل لرؤية الكاتب الإنسانية وهي القادرة على جعل الماضي واقعا معيشا ، كم أنها تمد بالحاضر الى رؤية مستقبلية مشحونة بالتوقعات

لغة الرواية هي التي تجعل منها فنا متميزا ، وتجعل قراءتها عملا عميقا على صعيد الفكر والروح معا ، فالرواية لا تجذب القارئ بعناصر فلسفية تاريخية أو اجتماعية أو فنية فقط ، وانما هنالك شيء آخر إضافي يجعل من العمل الروائي عن طريق عبقرية اللغة أو عن طريق التفجير اللغوي والوهج اللغوي شيئا قائما بحد ذاته كعمل تنظر اليه وتتأمل وتتعلق به وتتغنى فكرا وروحا ، ويصبح في النهاية جزءا من عصره [2]

[1] المرجع نفسه ، ص 55

[2] علي شلق، الزمان في الفكر العربي والعالمي، دار مكتبة الهلال، بيروت، لبنان، (د ط)، 2006.

برزت أهمية اللغة في السيطرة على الشكل الخارجي للعمل الفني اذ ان الشكل الداخلي يتضح في كل كلمة من الرواية في نوعية هذا الكلام والصور والأفكار ، وهي في النهاية الذي يقوم بدور حاسم بين الظاهر والخفي [1]

تبدو العلاقة بين اللغة وعناصر الأداء الروائي الأخرى علاقة جدلية فبواسطة اللغة يتعرف المتلقي ، مثلا : على أعماق الشخصية الروائية التي تحمل الأفكار والرؤى التي هدف الكاتب الى طرحها ويتعرف القارئ قبل ذلك على الصورة الخارجية لهذه الشخصية وعلى مكانتها الاجتماعية ، وعلى موقفها من الأحداث ومن الناس وبالتالي على مدى ايجابيتها أو سلبيتها ويتعرف القارئ بواسطة اللغة كذلك على البيئة وعلى الجو العام الي يطرح من خلاله االموضوع في الرواية" [2].

يعد السرد احدى أدوات الكاتب الروائي في تقديم رؤيته عن الحياة التي يطمع في أن يراها ويرى الناس فيها ، والواقع أن علاقة السرد بعناصر الرواية لاسيما اللغة علاقة جلية واضحة فالسرد هو الذي ينقل الحادثة من صورتها الواقعة الى صورة لغوية [3]

المتفحص في الخطاب السردي اللغوي في رواية "ليطمئن قلبي" يجد تعددا وتنوعا في الصيغ الأسلوبية الفنية ، وتعنى اللغة السردية بجانبين ، أحدهما علاقة الصيغ السردي بالسارد والآخر مستويات اللغة السردية ، وأن هذه المستويات اللغوية جميعها في نسيج لغوي متكامل وأن الفصل بينهما انما يجيء لمجرد الدراسة .

أ- الصيغ السردية

يعد السارد عنصرا مهما من عناصر البناء السردي التي يتوسلها الكاتب الروائي لنقل رؤيته الإنسانية أو وجهة نظره وتتركز وظيفته في تقديم الشخصيات والوقائع والخلفية الزمانية والمكانية للشخصيات والأحدث ، والحقيقة أن العلاقة بين الصيغ السردية والسارد

[1] المرجع نفسه ، ص12

[2] عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، دار القصبة للنشر، الجزائر، د ط، 2005.

[3] عبد العلي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي (مقاربة نظرية) مطبعة أمينة، المغرب، ط 1، 1899.

علاقة جوهرية ، اذ على ضوئها تحدد المؤشرات الكبرى في السرد " فذات الراوي تضفي على لغة السرد ظلالا خاصة به ، فتجعلها مرحة اذا كان الراوي مرحا ، وحزينة اذا ان الراوي حزينا ، لأن هذه اللغة نفسها جزء مهم من بنائه الفني [1] .

ووفق ما تقتضيه دراسة صياغة اللغة السردية التي يقدم بها الكاتب خطابه السردي ، يمكن تقسيم العلاقة بين الصيغ السردية والسارد ثلاثة أنواع هي : السارد المشترك ، والسارد الراصد ، والراصد المشارك [2].

في رواية "الفراشات والغيلان " ثمة سارد يروي أحداث الرواية من خلال ضمير المتكلم (أنا) وهذا النمط من السارد الروائي يؤدي دورين هما دور السارد ودور الشخصية اذ ثمة تداخل أو اشتراك بينهما ، ويكون السارد حينئذ مشاركا وحاضرا في الأحداث " أمسكته من يده أجره خلفي وقد بدأت أختي عائشة تتثاقل فوق ظهري وتثقل كاهلي قلت لعثمان:

لا أحد يمكنه الرد ... الغيلان وحدها من تستطيع أن تحقق ما تريد"[3]. نجد في هذا المقطع أن الخوف من الغيلان مع براءة الفرشات التي ينسفها ريح التشريد والتقتيل دون رأفة، عمد الشخصية البطل على نقل الوقائع كأنه يمثل جميع الشخصيات.

تجدر الإشارة الى أن الرواية تعتمد في بنائها الفني على سارد رئيس في النص ، يمكن النظر الى لغته على أنها مماثلة للغة السرد التي تتطابق ولغة الكاتب وترفع اليها

وعلى مدار الرواية محل الدراسة بدا المنظور الذاتي هو العنصر السائد نظرا لتضاؤل المسافة الفارقة بين السارد والشخصيات ، يمتزج موقعه بموقعها ، ويصبح الزمان الذي يتحدث فيه هو عينه زمانها الذي تتحرك من خلاله " وفي الوقت الذي يتولى فيه فعل القص

[1] عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، البنية الزمانية والمكانية في (موسم الهجرة إلى الشمال) هومة، الجزائر، (د ط)، 2010.

[2] عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب للنشر، مصر، (د ط)، (د ت).

[3] عز الدين جلاوجي ، الفراشات والغيلان ، ص20

فانه يشارك الشخصيات في صناعة الأحداث ويتزاحم معها في صراعها مع الزمان ، أو يشهد هذا الصراع ويراه بعينه ، وقد جاء اختيار السارد الذاتي لشخصياته الروائية متساوقا مع مضمون الرواية التي تسرد واقع اجتماعي

السارد المشارك غالبا ما يروي الأحداث بضمير المتكلم ، الأمر الذي يكسب الرواية الثقة ، الحرارة ، والمصداقية و هذا ما يوحي به المقطع التالي من رواية الفراشات والغيلان " الآن يجب أن أستفسر عن الأمر... يجب أن أجلو الحقيقة الغامضة... سألت بصوت خافت:

- أمي... ردت بصوت خافت أيضا: أسكت إنها الغيلان... الغيلان ستلتهمنا جميعا... فقط يجب أن تسكت لكي لا تتفطن إلينا.

لزمت أنا الصمت أيضا نزولا عن رغبة أمي خوفا من هاته الغيلان...

هل هذه هي التي كانت تخوفنا بها جدتي ليلا كلما أمعنا في إثارة غضبها؟ لقد صدقت أمي... لقد رأيتهم... إنهم مزيج من بشر وكلاب وخنازير... طوال عراض يحملون قطعا حديدية تلمع... يلبسون أحذية ثقيلة... مخالب أياديهم طويلة حادة... مناخيرهم مدببة... آذانهم ممتدة إلى الأعلى أصواتهم نباح وتكشير.

التهمت الغيلان بمخالبها الباب، وبدأت الزمجرات تصل آذاننا بوضوح""[1].

العجيب في هذا المقطع أن الروائي "عز الدين جلاوجي" يصور مأساة قرية برمتها على لسان طفل صغير لا يزال في مرحلة التعليم الابتدائي. هذا ما يحيرني ووضعني أما جملة من الاستفسارات.

هل يمكن لطفل صغير أن يصوّر مأساة قرية بأكملها؟ هل ما سرده حقيقة أم خيال؟ هل يمكن لطفل صغير أن يخوض في أمور الكبار؟ هل يمكن له أن يواسي صديقه؟ هل يمكن

[1] عز الدين جلاوجي ، الفراشات والغيلان ، ص10

لهذا الطفل محور الرواية أن يقف موقف الإيجابي من الحرب التي عاشها ولا يزال يعيشها؟ هل نستطيع القول أن هذا الطفل معجزة بما حققه وسيحققه.

هكذا يظهر الوجه الآخر للرواية التي تقوم نفسها في البدء بوابة للمتعة والسفر الجميل، لكنها سرعان ما تدفعه إلى الحرية مع الريبة والشك حيثما حل وانتقل، ليختبر قدرات العقل، فإن لم يجد هذا الأخير حل يحقق التوازن، فإنه يغيب ليفسح المجال أمام الخيال والقلب والحلم في اليقظة لتحقيق ما عجز عنه العقل ليحقق دوره في هذا الخيال، بفعل هذه الآلية العجيبة (آلية التخييل) استطاع هذا الطفل بكل مقاييس الرجال من خلال قدرته على التفكير وتحليل الأمور إلى المشاركة كعنصر فاعل إيجابي في هذه المغامرة التي انتهت بدورها إيجابيا بقدوم الأميرة العربية وهذا ما حقق "إثارة التعجب التي تكون أيضا نتيجة وجود الشيء في غير مكانه وإيجاد شيء لم يوجد ولم يعرف أصله في ذاته وصفا، هكذا راحت الرواية العربية تتخذ لنفسها شكلا فنيا يقوم على معمارية خاصة.

خاتمـــــة

الخاتمة :

وفي الأخير أخلص الى مجموعة من النتائج أذكر منها:

– حظى مصطلح العجائبية باهتمام العديد من النقاد والباحثين ، فتعدد بذلك مفاهيم ذلك المصطلح بشقيه اللغوي والاصطلاحي، إذ حاول الكثير من المنظرين تفسير الكثير من المظاهر بغية الوصول الى حقائقه ، وهذا ما أثبتته جهود الباحثين في المعاجم العربية

– لقد كان لمصطلح العجائبي ظهور لافت منذ القدم ، فالعجيب لا يعرف القوانين الطبيعية ولا يعترف بها، فهو شيء خارق يؤثر في الانسان محدثا فيه نوعا من الدهشة.

– تشغل الشخصيات في الرواية حيزا كبيرا فهي تدور حولها الأحداث، وتتشكل من خلالها عقدتها ومن هنا أستطيع القول أن الشخصيات تعد من أهم الركائز الفنية المكونة لبناء النص الروائي.

– يرصد الحدث مجموعة الوقائع أو الأفعال التي يدور حولها الرواية والتي تسعى في تصوير العالم بالاستناد الى شخصيات معينة من شأنها الانتقال بسلاسة.

– يشكل المكان عنصرا أساسيا من عناصر البناء الروائي فهو الفضاء العام الذي يجمعها وقد تباين حضور المكان في الرواية بين عجائبية الأماكن المفتوحة والمغلقة ولكل دلالته

– حظي عنصر الزمان بحضوره المكثف في الرواية وخاصة بما يتعلق بخاصيتي الاسترجاع والاستباق هذا الذي يقوم على تدارك الأحداث الماضية واستحضارها

– وظف عزالدين جلاوجي الاسترجاع كوسيلة فنية للانتقال بين مشد واخر اذ لا أستطيع تلخيص الأحداث الا بواسطتها.

– الوقفة ترتبط بالزمان فهي جزء لا يتجزأ من العمل الروائي وكان لهذا العنصر حضورا محتشما في الرواية.

الملاحق

الملاحق :

التعريف بالكاتب عزالدين جلاوجي

الاسم الكامل: عز الدين جلاوجي

المعلومات الشخصية:

الاسم الكامل: عز الدين جلاوجي

مكان الولادة وتاريخها: مدينة سطيف بالجزائر في 24 فبراير عام 1962

الجنسية:جزائري

السيرة الحياتية:

بدأ نشاطه الأدبي في سن مبكرة، ونشر أعماله الأولى في الثمانينيات عبر الصحف الوطنية والعربية. له حضور قوي في المشهد الثقافي والإبداعي فهو: عضو مؤسس لرابطة إبداع الثقافية الوطنية وعضو مكتبها الوطني، وعضو مؤسس ورئيس رابطة أهل القلم، وعضو المكتب الوطني لاتحاد الكتاب الجزائريين (2000-2003). مؤسس ومشرف ومشارك في عدد كبير من الملتقيات الثقافية والأدبية وطنيًا وعربيًا. زار الكثير من الدول العربية وقام بنشاطات ثقافية وإبداعية بها. أجريت معه عشرات الحوارات بالجرائد والقنوات التلفزيونية والإذاعية الوطنية والعربية . قدمت عن أعماله دراسات نقدية كثيرة نشرت عبر الجرائد والمجلات الوطنية والعربية، ودُرس أدبه في العديد من الكتب النقدية، وقدمت عنه العشرات من رسائل الماجستير والدكتوراه. عرفت بعض مسرحياته طريقها إلى الخشبة ومنها: (البحث عن الشمس)، و(ملحمة أم الشهداء)، و(سالم والشيطان)، و(صابرة)، و(غنائية أولاد عامر)، و(قلعة الكرامة).

النتاج الروائي:

- "الفراشات والغيلان"، 2000
- "سرادق الحلم والفجيعة"، 2000
- "راس المحنه 1+1=0"، 2001
- "الرماد الذي غسل الماء"، 2005
- "حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنتظر"، 2011
- "العشق المقدس"، 2014
- "حائط المبكى"، 2016

النتاجات الأخرى:

- "لمن تهتف الحناجر؟" (مجموعة قصصية)، 1994
- "صهيل الحيرة"(مجموعة قصصية)، 1997

معلومات أخرى (جوائز، ندوات، استضافات.. إلخ):

- جائزة جامعة قسنطينة سنة 1994
- جائزة مليانة في القصة والمسرح سنة 1994
- جائزة المسيلة سنة 1994
- جائزة مليانة لأدب الطفل
- جائزة وزارة الثقافة بالجزائر لعام 1997 وعام 1999
- شارك في ملتقى البابطين الكويتي بالجزائر سنة 2000
- شارك في ندوة الأمانة العامة لاتحاد الأدباء العرب بتونس جانفي 2003
- شارك في مؤتمر اتحاد الأدباء والكتاب العرب ديسمبر 2003
- شارك في عكاظية الشعر بالجزائر العاصمة 2007
- ملتقى الرواية الجزائرية بالمغرب 2007

- جائزة كتارا للرواية العربية 2021الأخبار – إصدارات – الصور – الفائزون ...
- جائزة كتارا للرواية العربية 2020الأخبار – إصدارات – الصور – الفائزون ...
- جائزة كتارا للرواية العربية 2019الأخبار – إصدارات – الصور – الفائزون ...
- جائزة كتارا للرواية العربية 2018الأخبار – إصدارات – الصور – الفائزون ...
- جائزة كتارا للرواية العربية 2017الأخبار – إصدارات – الصور – الفائزون ...
- جائزة كتارا للرواية العربية 2016الأخبار – إصدارات – الصور – الفائزون ...
- جائزة كتارا للرواية العربية 2015لجان التحكيم – الأخبار – الصور – الفائزون ...

جائزة كتارا للرواية العربية هي جائزة سنوية أطلقتها المؤسسة العامة للحي الثقافي – كتارا في بداية العام 2014، وتقوم المؤسسة بإدارتها وتوفير الدعم والمساندة والإشراف عليها بصورة كاملة من خلال لجنة لإدارة الجائزة تم تعيينها لهذا الغرض ...

المراجع

قائمة المصادر والمراجع :

1. أحمد محمد عبد الخالق، الأبعاد الأساسية للشخصية، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية، ط 3

2. أسعد الأسعد، ليل البنفسج، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط 1، رام الله، 1989.

3. آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ط 2، دار الفارس للنشر والتوزيع، الأردن، 2015، ص 78.

4. باديس فوغالي، بنية الخطاب السردي في قصة (سطور أفرشة من الزمن الأسود)، مجلة جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الانسانية، دار البحث للطباعة والنشر، قسنطينة، العدد 12، سبتمبر 2002.

5. بلحيا الطاهر، الرواية العربية الجديدة في الميثولوجيا إلى ما بعد الحداثة، جذور السرد العربي، ابن قديم للنشر والتوزيع، ط1، 2017، الجزائر

6. بورحلة جميلة، أدب الخيال العلمي بين العلمية والأدبية ، مخطوط ماجستير ، كلية الادب والعلوم الإنسانية ، فرحات عباس ، 2008

7. جير الدبرنس، معجم المصطلح السردي، تر : عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003

8. جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر : السيد إمام، كبريت النشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003.

9. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، 1990.

10.حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990.

11.حسن سالم هندي اسماعيل، الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث (دراسة البنية السردية)، دار المكتبة حامد، عمان، ط1، 2014، ص 43.

12.حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، منشورات الاختلاف، ط1، (1431ه- 2010م)، الجزائر، ص45.

13.حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، منشورات الاختلاف ،ط 1، (1431 -2010) الجزائر

14.رملي محسن، خصائص رواية الخيال العلمي، اشكالياتها وأسئلة المستقبل ، مجلة شؤون ثقافة ، ع31، أكتوبر 2010

15.سعيد بوعيطة، البنية الزمنية في خماسية مدن الملح، المغرب، مجلة البيان الصادرة عن رابطة الأدباء في الكويت، العدد 351،أكتوبر، 1998.

16.سعيد علوش : معجم المصطلحات النقد الأدبي المعاصر- فرنسي- عربي، شرح و آف لدحو 750، مصطلحات دار الكتاب الجديد، ط1، 2019.

17.سيزا قاسم، بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1978.

18.شرف الدين ماجدولين، بيان شهرزاد التشكلات النوعية الصور الليالي، منشورات الاختلاف، د ط،

19.شكري عبد الوهاب، النص المسرحي دراسة تحليلية وتاريخية لفن الكتابة المسرحية، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، د ط، 1997

20.صالح مباركية، المسرح في الجزائر، الدار بهاء الدين للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 2، 2007 .

21.صلاح صالح، سرديات الرواية العربية المعاصرة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003

22.عبد العلي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي (مقاربة نظرية) مطبعة أمينة، المغرب، ط 1، 1899.

23.عبد العلي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي (مقاربة نظرية) مطبعة أمينة، المغرب، ط 1، 1899.

24.عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري الجديد، دار القصبة للنشر، الجزائر، د ط، 2005.

25.عبد المطلب زيد، أساليب رسم الشخصية المسرحية قراءة في مسرحية كليوباترا لشوقي، دار غريب، القاهرة، 2005

26.عبد الوهاب شعلان، البنية السوبيوثقافية والخصوصية الجمالية ،مجلة المواقف الأدبي، العدد 412، ماي 2003

27.عزام محمد ، الخيال في الأدب، دار طلاس ، دمشق ، ط1، 1994

28.عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، البنية الزمانية والمكانية في (موسم الهجرة إلى الشمال) هومة، الجزائر، (د ط)، 2010.

29.عمري بن هاشم، التجريب في الرواية المغاربية(الرهان على منجزات الرواية العالمية)، دار الأمان، د ط، الرباط، 2015

30.فايزه لولو ،خصائص السرد العربي القديم ،مجلة حوليات ،جامعة، العدد 19، جوان 2017 .

31.فخري صالح، في الرواية العربية الجديدة، منشورات الاختلاف، ط1، (1430ه-2009م)، الجزائر.

32.فؤاد علي حازم الصالحي، دراسات في المسرح، دار الكتب للنشر والتوزيع، ط 1، 1999 .

33.فوزية قفصي بغدادي حسين، العجائبي مفهومه وتجليه في الموروث السردي العربي، مجله تسليم سردي، العددان 17 والثامن عشر، المجلد التاسع، (حزيران 202 ،شوال 1442 هجري).

34.فيصل الأحمر، حداثة الخطاب في ادب الخيال العلمي ، الجزائر ، مجلة الخطاب ، تيزو وزو ، ع 7 ، 2010

35.القديس اوغستونس، اعترافات، تر : ابراهيم الغربي، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط 2، 2015.

36.لطيف زيتوني، معجم المصطلحات، ط 9، النهار لنشر، بيروت، لبنان، 2000 .

37.لؤي علي خليل: العجائبي والمفاهيم الحافة مجلة البحرية الثقافية، العدد 38، مج 11 مارس 2014

38.لويس معيوف، المنجد في اللغة، المطبعة الكاتوليكية،د ط، 2009، مادة عجب، بيروت، 488.

39.مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، المكتبة الإسلامية، د ط، د ت، ج2، مادة عجب، تركيا.

40.محسن جاسم الموسوي، ألف ليلة وليلة في الغرب ،الموسوعة الصغيرة، 92 ،منشورات العراق ، 1981 .

41.محمد أمنصور، استراتيجية التجريب في الرواية المغاربية المعاصرة، الدار البيضاء، ط1، المغرب، 2006

42.محمد بوعزة، الدليل... اذا تحليل نص سردي: تقنيات ومناهج، دار الجرف للنشر والتوزيع ا،لدار البيضاء. ط 1، 2007 .

43.محمد بوعزة، تحليل نص سردي : تقنيات ومفاهيم، الدار العربية للعلوم، ناشرون منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، 1431ه، 2010.

44.محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، دار اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2005.

45.معجب العدواني، الموروث وصناعة الرواية، منشورات الاختلاف، ط1، (1434ه-2013م)، الجزائر .

46.مها حسين القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2004 .

47.ناهضة ستار، بنية السرد في قصة الصوفي المكونات والوظائف والتقنيات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د ط، 2003.

48.نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001.

49.هيثم الحاج علي، الزمن النوعي وإشكالية النوع السردي، الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008

50.يعقوب اوس داود ، ادب الخيال العلمي وجذوره ، مجلة الأسبوع الادبي ، اتحاد كتاب العرب، دمشق ، 10، 2005 .

51.سلمان الشويلي، ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية دراسات ومنشورات اتحاد الكتاب العرب، د ط. 2000 .

52.يوري لوتمان وآخرون، مشكلة المكان الفنية، الدار البيضاء، عيون مقالات، ط 1، 1988 .

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة
كلية الآداب واللغات
قسم

الرقم: / ق..... /2024

جامعة محمد بوضياف - المسيلة
Université Mohamed Boudiaf - M'sila

المسيلة في : 2024/06/02

وثيقة إيداع مذكرة ماستر

الموضوع:.....الهجاء عن مرادية..دراسة وتحقيق لديوان عبد الدين جلاوجي.....
.....

الشعبة:..اللغة والأدب العربي..... التخصص:..أدب جزائري.....

إعداد :

1- ..مرجكي مريم.....رقم التسجيل:230750037470 الفوج:.....01.....

2- ...../...../.....رقم التسجيل:...../...../.....الفوج:...../.....

إشراف:..الدكتور مشاش هويدي.....الرتبة:....دكتور.....

أقر بأنني تابعت العمل المذكور أعلاه في جلسات إشرافية طيلة الموسم الجامعي:2024/2023 وأسمح بإيداعه لإدارة القسم.

موافقة وإمضاء المشرف(ة):

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

Université Mohamed Boudiaf - M'sila
Vice Rectorat de la Formation Supérieure de Troisième
ycle, L'Habilitation Universitaire, la Recherche Scientifique
et la Formation Supérieure de Post-Graduation

جامعة محمد بوضياف – المسيلة
نيابة مديرية الجامعة للتكوين العالي في الطور الثالث
والتأهيل الجامعي والبحث العلمي والتكوين العالي فيما بعد التدرج

تصريح شرفي

خاص بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية لإنجاز بحث

أنا الممضي أسفله

السيد:.....حركي عبد الحق.....الصفة: أستاذ . باحث . باحث دائم:.....جامعة.....

الحامل لبطاقة التعريف الوطنية رقم..20.6069.598...و الصادرة بتاريخ..2020.10.04

المسجل بكلية.الآداب واللغات.القسم...اللغة والأدب العربي.....

و المكلف بإنجاز أعمال بحث (مذكرة تخرج ,مذكرة ماستر, مذكرة ماجستير, أطروحة دكتوراه)

عنوانها:.....الإحالة النصية في رواية بحر الصمت لواسيني الأعرج.....

.....بحر الصمت لواسيني الأعرج.....

أصرح بشرفي أني التزم بمراعاة المعايير العلمية و المنهجية و معايير الأخلاقيات المهنية و النزاهة الأكاديمية المطلوبة في إنجاز البحث المذكور أعلاه.

التاريخ: 2024.06.02

إمضاء المعني

ملخص :

يعد الأدب العجائبي نوعا أدبيا مثيرا للدهشة والاستغراب، تحكمه شروط وضوابط ومعايير حيث بدا جليا في الروايات العربية لمرونتها، وجذور هذا الفن ترجع الى الموروث العربي المليء بالخرافات والاساطير، مما أدى بالأعمال الروائية بالانفتاح على التراث الروائي العالمي المفعم بتقنيات الخيال.

ولقد تناولت هذه الرواية في فصلين وخاتمة ، تطرقت في المقدمة لأسباب اختيار الموضوع والخطة المتبعة أما في الفصل الأول فتطرقت إلى عنوان العجائبية المصطلح والعنوان وفي الفصل الثاني الذي يحمل عنوان تجليات العجائبية في رواية الفراشات والغيلان لعز الدين جلاوجي ، تناولت فيه الأفضية والشخصيات التي ساهمت في خلق جو عجائبي في قالب سردي بلغة سهلة ومثيرة .أما الخاتمة كانت عبارة عن أهم النقاط المستخلصة في نهاية البحث.

الكلمات المفتاحية : العجائبية، الرواية، التجليات

summary :

Wonderful literature is a literary genre that raises astonishment and astonishment, governed by conditions, controls, and standards, as was evident in Arabic novels due to their flexibility. The roots of this art go back to the Arab heritage, which is full of myths and legends, which led fictional works to be open to the global narrative heritage, which is full of imaginative techniques.

I discussed this novel in two chapters and a conclusion. I discussed in the introduction the reasons for choosing the topic and the plan followed.

In the first chapter: The title of the miraculous carries the term and the title

As for the second chapter: It is entitled “The Manifestations of the Miraculous in the Novel Butterflies and Ghouls” by Izz al-Din Jalawji, in which I discussed the plot and characters that contributed to creating a wondrous atmosphere in a narrative form in an easy and exciting language. As for the conclusion, it was the most important points extracted at the end of the research.

Keywords: miraculous, novel, manifestations