الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف المسيلة

كلية: الآداب واللغات

قسم: اللّغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:...../.....

1-رقم التسجيل:1335085281.

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

بعنوان:

جمالية الحكي العجائبي في رواية" الدّراويش يعودون للمنفى" لإبراهيم درغوثي

إعداد الطالبة

بوحفص سهام

تاريخ المناقشة: 2017/06/20

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الاساتذة:

د. نور الدين سليني	الرتبة: أستاذ محاضر "أ"	جامعة المسيلة	رئيسا
أ. د. عبد الغني بن الشيخ	الرتبة: أستاذ التعليم العالي	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
د. وهاب خالد	الرتبة: أستاذ محاضر "أ"	جامعة المسيلة	ممتحنا

السنة الجامعية : 2017- 2018 م/1439- 1440هـ

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير:

قال الله عز وجل : ﴿ وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِن شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ وَلَئِن كَفَرْتُمْ إِنَّ عَذَابِي لَشَدِيدٌ ﴾ إبراهيم الآية (07) فأشكر الله جل وعلا على نعمته التي لا تحصى

ومن هذه النعم نعمة التوفيق لإعداد هذا العمل.

وقد صحّ الخبر عن نبينا عليه السلام أنّه قال: لا يشكر الله من لا يشكر الناس ، ومن حسن شكر نعم الله تعالى شكر أفضال العباد علينا فلذلك أستاذي الفاضل **عبد الغاني بن الشيخ** عظيم امتناني على حسن المعاملة والتوجيه والإرشاد سائلة المولى عز وجل لك دوام الصحة والعافية.

كما أتوجه بخالص الشكر والامتنان إلى الدكتور **محمد أيمن** حبيب من تونس على دعمه وعونه الطيب لي.

كما أتوجه بالتقدير الخالص إلى الدكتور **بن عبدالله عادل** من جامعة بسكرة الذي غمرني بفيض من الاحترام والمعاملة الطيبة.

وأتوجه بالشكر الجميل للسّادة الأساتذة الذين شرفوني بقراءة هذا العمل ومناقشته ونقده وتصويبه.

مقدمة

مقدمة:

يعدّ الخطاب العجائبي فضاءاً تخييلياً ينفرد بعناصره التي لا تستقل عن بعضها البعض منها اللّغة، المكان، الزّمان، الشّخصية، وكلها تجمع الواقع والخيال، الحقيقة واللاّحقيقة، الهدوء والفوضى، المعقول واللاّمعقول ،التّشظي والجمع.

هذه العناصر جذبت إليها كل الدراسات النقدية التي حاولت الوصول إليها بسبب تفردها وتميزها، فتارة يقال أن تفردها قائم على الجمال الذي تمنحه للقارئ، وتارة أخرى يقال أن تميزها قائم على شعرية مكوناتها، والسؤال المطروح: أين يظهر جمالها هل في لغة تجاوزت المألوف؟، أو في شخصية صادمة؟، أو في زمان متطلع إلى أفق المستقبل عبر أزمنة الماضي والحاضر؟ أو في مكان متشظي؟.

إنّ التجريب الذي أدخل الرواية إلى عوالم السّحر والجمال واللاّمنطق؛ عوالم الخرافة والأسطورة والخيال العلمي، أي العوالم العجائبية المدّهشة بصفة عامة التي تمنح اللّغة تجاوزًا والشّخصية تألقًا والزّمان تميزًا، والمكان تفردًا، يعد خاصية من خواص الرواية الجديدة الذي اعتمده إبراهيم درغوثي الذي حققت بفضله الرواية تميزها.

العجائبي قفزة نحو المجهول، يستفز القارئ ويحرك فيه دوافع المعرفة، ليعود بمعرفة جديدة وحلة فريدة، ورؤية مغايرة للواقع، هو إبحار في عوالم اللاّمألوف للوصول إلى شواطئ الحيرة والدهشة، فمن خلاله اكتسبت الرواية حلة جديدة متميزة عن الرواية التقليدية.

وهذا ما أحالني إلى اختيار موضوع هذا البحث الذي وسمته بـ: "**جمالية الحكي العجائبي في رواية الدراويش يعودون إلى المنفى لإبراهيم درغوثي**".

وقد اخترت هذا الموضوع لعدّة أسباب منها أنّ العجائبي يحمل العديد من الجماليات على المستوى السّردي، مما أهله لأن يكون موضوعا جادا لقراءة واعية بمناهج حديثة، والتي أردت من خلالها أن أبرز جماليات النص العجائبي أو بالأصح التقنية التي جعلت منه إبداعا جميلا.

إنّ الاشكالية المطروحة هنا هي: أين تكمن جمالية الحكي العجائبي في الرواية التي بين أيدينا؟.

وعن هذه الاشكالية تولدت لدي عدة تساؤلات: ما المقصود بجمالية الحكي العجائبي؟، ماهي المفاهيم التي تتقاطع مع العجائبي، هل العجائبي سمة تجريبة في الرواية العربية؟، أين يتمظهر الحكي العجائبي في الرواية؟.

وللإجابة عن الاشكالية المطروحة قسمت بحثي إلى مدخل وثلاثة فصول. فقد جاء المدخل تحت عنوان: الإطار المفاهيمي للبحث، وفيه قمت بتفكيك عنوان البحث وتعريف كل مصطلح على حدة. ويعقبه الفصل الأول الذي كان فصلا نظريا وقد وسمته بـ: العجائبي وأهميته في الرواية العربية. يتكون من مبحثين الأول يحمل عنوان الثقافة العربية والعجائبي، وتعرضنا فيه إلى أهم المفاهيم الحافة التي تدخل ضمن دائرة العجائبي، والثاني قمنا بتخصيصه للعجائبي في الرواية العربية الحديثة، بحيث تمخض عن هذا المبحث مطلبين ألا وهما: الرواية العربية والتجريب وجاء فيه ذكر لأهم المحطات الروائية العربية التي استخدمت تقنية التجريب، والثاني: العجائبي سِمة تجريبية في الرواية العربية الحداثية، حيث تم الحديث فيه عن أهم تمظهرات العجائبي في الرواية العربية باعتباره آلية حديثة برزت لتحطم المألوف في الخطاب الروائي العربي.

في حين جاء الفصل الثاني فصلا تطبيقا وقد وسمته بـ: اللّغة السردية، مواصفات التعجيب وتشّكلات الحكي، وتضمن ثلاثة مباحث الأول تحت عنوان: عتبة العنوان/ ملفوظ ما قبل الحكي. وفيه كشفنا عن الجمالية الموجودة على مستوى عنوان الرواية، أمّا الثاني فقد جاء تحت عنوان: عتبة البدايات الروائية: فاعلية الملفوظ الحكائي وبلاغة العجائبي، وفيه عرضنا للعبارة الاستهلالية وكشفنا عن بواطن السّحر فيها، أما المبحث الثالث فقد جاء تحت عنوان: شعرية التناص والذي أظهرنا من خلالها تقنية التفاعل النصي.

أمّا الفصل الثالث فقد جاء تطبيقيا هو الآخر، حيث خصصته لدراسة مكونات البناء الحكائي العجائبي وقد قسم بدوره إلى ثلاثة مباحث، حيث جاء المبحث الأول تحت عنوان:

تمظهرات السارد العجائبية، والمبحث الثاني تحت عنوان: الشخصية العجائبية بين المرجع والميثولوجيا، أمّا المبحث الثالث تحت عنوان: جمالية الكرونوتوب (الزّمكانية) ، ثم خلصت بعد كل هذا إلى خاتمة، حاولت فيها ذكر أهم النتائج التي توصل إليها البحث.

أمّا المنهج الذي اعتمدته فهو المنهج الأنسب لدراستي، المتمثل في المنهج السيميائي والذي استخدمته في تحليل عتبة العنوان والعبارة التي بدأت بها الرواية، كما اعتمدت على المنهج البنيوي في تحليل الخطاب السردي للرواية الذي يتكأ على اللّغة، الزّمان، المكان، الشّخصية، بالإضافة إلى المنهج التأويلي.

لقد اعتمدت في بحثي هذا على عدّة مراجع أهمها: كتاب "شعرية الرواية الفانتاستيكية" لـ: شعيب حليفي، وكتاب "مدخل إلى الأدب العجائبي" لـ: " تزفيتان تودوروف"، بالإضافة إلى كتاب "بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي" لـ: "حميد لحميداني".

أمّا الصعوبات التي واجهتني فكانت كثرة الدراسات حول الموضوع والتي كان لها جانب ايجابي يتمثل في إغناء البحث وتوسيع زواياه من جهة، ومن جهة أخرى ساهمت في توليد الالتباس على مستوى المصطلحات واختلاطها وعدم دقتها وتضاربها أحيانا.

ولا بدّ من الإشارة في هذا المقام إلى أهم الجهود التي سبقت إلى تناول هذا الموضوع، ومنها:

- شعرية الرواية الفانتاستيكية لشعيب حليفي.
- اللاّمعقول في رواية الدّراويش يعودون للمنفى، رسالة ماجستير في الأدب العربي للباحث عبد الدائم بجامعة تونس 2009.
- العجائبية في روايات إبراهيم درغوثي(دراسة سيميائية)، رسالة ماجستير، للباحثة نجاح منصوري بجامعة بسكرة 2011.

ولا يفوتني في الختام ومن باب تقدير الجهود والعرفان، أن أقدم الشّكر وعميق الامتنان للأستاذ الفاضل الدكتور "**عبد الغني بن الشيخ**"، الذي كان له الفضل الكبير بعد الله عزّ وجلّ في خروج البحث على هذا الوجه، من خلال تقديمه المساعدات والنّصائح والتّوجيهات وتصويبه أخطاء هذه الرسالة.

مدخل

الإطار المفاهيمي للبحث

مفهوم الجمالية:

لا تكتمل روعة التعبير وجماليته إلاّ إذا أفرغ في قالب يثبت شرعيته ويبرهن على وجوده بمعنى حاجة العمل الأدبي إلى الخلود، ولهذا" أصبحت الرواية الجنس الأدبي الأقدر على الارتفاع بالتعبير عن الكيانات بظواهرها وبواطنها إلى حدود قصوى من زوايا متباينة تحقق التمايز، لأن الرواية لحظة جدلية تستمد قوتها وتأثيرها من اللحظة المجتمعية الرافضة لتشيؤ الوعي، كما تستمد شرعيتها من كونها شكلا نهائيا غير قابل للاكتمال، ومفتوحا على مجموع الأشكال التعبيرية، تسعى إلى التقاط التحولات الخارجية الداخلية للكائن البشري"[1]."فمن خلال التعبير الجميل الفني يظهر احساس الإنسان وذوقه بحيث أنّ أي شيء مهما كانت طبيعته يمكن أن يتحول إلى موضوع له قيمة جمالية هدا إن أحسن الإنسان التعبير عنه"[2].

"إنّ الإجابة عن سؤال: لماذا يستمتع الانسان بالعمل الأدبي ويدرك جماليته على عكس الحيوان؟. إجابة سهلة وبسيطة، وهي أن الإنسان كائن حي يملك قوة الخيال ويملك ذاكرة أيضا، وبهاتين الوسيلتين(الخيال والذاكرة) يستطيع أن يدرك أسرار الجمال في الفن على اختلاف أنواعه وأجناسه".[3]

وهنا الجمال هو القيمة الحقيقية للعمل الأدبي التي سعى القارئ إلى امتلاكها باعتبارها تتشكل انطلاقا من التحام عناصر متعددة في النص. وبهذا تكون "الحاجة الجمالية هي أرسخ الحاجات التي تميز الكائن البشري"[4].

جاء في " أساس البلاغة " للزمخشري في مادة: (ج م ل) فلان يعامل الناس بالجميل. وجامل صاحبه مجاملة، وعليك بالمداراة والمجاملة مع الناس. وتقول :إذا لم يجملك مالك لم يجد

---

[1] صديقي حفصة، الواقع والمتخيل في رواية رمل الماية لواسيني الأعرج (دراسة تحليلية)، رسالة ماستر، جامعة عبد الرحمان ميرة، بجاية، إشراف عموري سعيد،2015/2014، ص21.

[2] أميرة حلمي مطر، مدخل إلى علم الجمال و فلسفة الفن، ط1، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، 1994، ص13.

[3] شاكر النابلسي، جمالية المكان في الرواية العربية، ط1، دار فارس للنشر والتوزيع،عمان،1994، ص10/09.

[4]اتيان سوريو، الجمالية عبر العصور، ت ميشال عاصي، ط2، دار منشورات عويدات، بيروت– باريس، 1982، ص315.

عليك جمالك، وأجمل في الطلب إذا لم يحرص. وإذا أصبت بنائبة فتجمل أي تصّبر، وجَمل الشحم: أذابه وأجتمل وتجَمّل: أكل الجميل وهو الودك . وقالت أعرابية لابنتها: تجملي وتعففي، أي كلي الجميل، واشربي العفافة، أي بقية اللبن في الضرع، واسْتَجْمَلَ البعير: صار جملاً، وناقة جَمَالية: في خلق الجمل، ورجل جمالي: عظيم الخلق ضخم.[1]

وجاء في "**معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة**" أنّ الجمالية:1/ نزعة مثالية تبحث في الخلفيات التشكيلية للنتاج الأدبي والفني، وتختزل جميع عناصر العمل في جماليته.2/ وترمي النزعة الجمالية إلى الاهتمام بالمقاييس الجمالية بغض النظر عن الجوانب الأخلاقية، انطلاقا من مقولة الفن للفن.3/و ينتج كل عصر" جمالية " إذ لا توجد جمالية مطلقة، بل جمالية نسبية، تساهم فيها الأجيال / الحضارات / الإبداعات الأدبية والفنية.4/ولعل شروط كل ابداعية هو بلوغ الجمالية إلى احساس المعاصرين[2]. لكن مصطلح **الأستطيقا** "**L'esthétique**" والذي يعني على نحو أدق علم الإحساس، علم الشعور"[3] لم يأخذ مكانه في حقل الدراسات إلاّ مع بومجارتن الذي أفرد هذا المصطلح – علم الجمال– في كتاب خاص عام 1750 م، وتبعه من بعد هيغل، وشيلر، وانجلز، وماركس وأرنست... وغيرهم[4].

ومن هنا فإن الإحساس الجمالي مرتبط بالإدراك والتأمل، "وبما أن الجمال الفني أسمى من الجمال الطبيعي فإن تأملنا للفن بموضوعاته وتخيلاته الخاصة، يثير فينا جماليات ليست

---

[1] الزمخشري، أساس البلاغة "معجم في اللغة والبلاغة"، ط1، مكتبة لبنان، 1996، ص63.

[2] سعيد علواش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة(عرض وتقديم وترجمة)، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، المغرب، 1985، ص62.

[3] هيجل فدريك، علم الجمال وفلسفة الفن، ت مجاهد عبد المنعم مجاهد، ط1، ج1، مكتبة دار الكلمة ، القاهرة، 2009، ص25.

[4] محمد الصالح خرفي، جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر، أطروحة دكتوراه، جامعة منتوري قسنطينة، إشراف يحي الشيخ صالح،2006/2005، ص04.

طبيعية عادية، بل مغايرة للمألوف والتي تعمل على تحفيز **الفن** وتنقله من مجرى حياته اليومية، إلى الرؤية الفنية، أو الخطاب الذي يعبر عن نفسه"[1].

وانطلاقا مما سبق نستنتج أنّ علم الجمال هو علم لدارسة المقاييس والقيم التي تبحث عن الجميل الذي يعبر عن نفس الإنسان سواء ما تعلق بطموحاته الجمالية أو ما تعلق بأعماله الفنية.

الحكي العجائبي:

إنّ في تقصي الهوية اللّغوية لمصطلح الحكي في كثير من المواضع أثبت أنه يحمل دلالات: المشابهة، ونقل الكلام، التقليد، حيث ورد في القاموس المحيط للفيروز أبادي قوله: "حَكَوْتُ الحَدِيْث، أَحْكُوهُ كَحَكْيَتِه أحْكيه، وحِكْتُ فلانًا وحاكيته، وفعلت فعله، أو قوله سواء وعنه الكلام حكاية نقلته"[2].وفي موضع آخر يقول ابن منظور:" حَكى الحِكاية كقولك حكيت فلانا وحَاكَيْته، فعلت مثل فعله و قلت مثل قوله"[3].

أمّا من الناحية الاصطلاحية فالحكي مشتق من الفعل "يحكي" أو "يروي" والذي ينتسب إلي صفة "عارف" أو "على دراية بـ "والمشتقة بدورها من الجذر اللغوي "يعرف". كما يمكن استخدام كلمة (قصة) مرادفاً لكلمة حكي ويمكن استخدامها أيضاً للإشارة إلي متتالية من الأحداث التي تُوصف في أحد المحكيات[4]. وقد أكد جيرار جينيت على الطبيعة الملتبسة لمصطلح الحكي، فيورد ثلاثة تعريفات للمصطلح في "خطاب الحكي":

---

[1] ينظر: خديجة زايدي، مفهوم الفن والجمال في "أوراق الورد" لمصطفى الرفاعي، رسالة ماستر، جامعة محمد خيضر – بسكرة، إشراف جمال مباركي،206/2015،ص24.

[2] الفيروز أبادي، القاموس المحيط ، تح مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة بإشراف: محمد نعيم العرقسوسي، ط6، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ـ لبنان،1998م، ص 313.

[3] ابن منظور، لسان العرب، ط3، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، مج10، 2004، ص542.

[4]السيد إمام، مدخل إلى نظرية الحكي (السرد)، مقال نشر بتاريخ: السبت 19ديسمبر2009 على الموقع الالكتروني: http://maamri-ilm2010.yoo7.com/t270-topic

المعنى الأول: الأكثر بداهة ومركزية حالياً في الاستخدام الشائع تدل كلمة "حكي "على المنطوق السردي، أي الخطاب الشفوي أو المكتوب الذي يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث.

المعنى الثاني: والشائع بين محللي المضمون الحكائي ومنظريه حيث تدل كلمة حكي علي سلسلة الأحداث الحقيقية أو التخييلية التي تشكل موضوع الحكي ومختلف علاقاتها (من تسلسل وتعارض وتكرار،... إلخ) وفي هذه الحالة يعني تحليل الحكي دراسة مجموعة من الأعمال والأوضاع المتناولة في حد ذاتها، وبغض النظر عن الوسيط اللساني وغيره الذي يطلعنا عليها.

المعنى الثالث: والأكثر قِدماً، تدل كلمة "حكي" أيضاً على حدث، ولكنه ليس الحدث الذي يروى هذه المرة، وإنما السرد "narration" متناولاً في حد ذاته[1].

وانطلاقا مما سبق نستنتج بأن الحكي يتضمن ثلاثة معانٍ من الناحية الاصطلاحية فهو: المنطوق السردي وسلسلة الأحداث الحقيقية أو التخييلية التي تشكل موضوع الحكي من ناحية، ومن ناحية أخرى يعني السرد "narration".

إن البحث في الذاكرة المعجمية للعجائبي "يغدو من المسائل الضرورية التي لا يمكن تخطيها بخاصة وأن مصطلح "العجائبي" بات من المصطلحات والمفاهيم الأدبية والنقدية المتداولة ذات الأبعاد المعرفية والجمالية واللغوية الدالة".[2]

يعدّ مصطلح العجائبي في نظر البعض أقدر المصطلحات تعبيرا عن المفهوم المقصود[3] أي عن كل ما يتعلق بالأدب الذي يهتم بموضوعات اللاّواقع واللاّمألوف، بحيث أن المادة اللغوية الأصلية لمصطلح العجائبي يمكن ردها إلى الجذر "عجب" والاسم العَجِيْبة والأُعْجُوبَة. وتَعَجبْتُ منه، واسْتَعْجَبْتُ من: كعَجِبْتُ منه، وعَجبته تعجيبا. وما أعجبه برأيه، شاذ. والتّعَاجِيب:

---

[1] الموقع الالكتروني السابق.

[2] عبد القادر عواد، العجائبي في الرواية العربية المعاصرة آليات السرد والتشكيل، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، إشراف عبد القادر شرشار،2012/2011، ص62.

[3] خليل لؤي علي، عجائبية النثر الحكائي، أدب المعراج والمناقب، د ط، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق ،2007، ص10.

العَجَائِب. واعْجَبَهُ: حمله على العجب منه. وأَمْرٌ عَجَبٌ وعَجيبٌ وعُجَابٌ وعُجّابٌ...[1]وقول ابن الأعرابي: العَجَبُ النّظر إلى شيء غير مألوف ولا معتاد[2]، وليس بعيدا عن تعريف آخر حين يذهب إلى أن العجيب والتعجب "حيرة تعرض للإنسان عند الجهل بسبب الشيء، وليس هو سببا له في ذاته بل هو حالة بحسب الإضافة إلى من يعرف السبب ومن لا يعرفه"[3].

وقد ورد في قاموس "**لاروس الصغير**" **Le Petit Larousse** " العَجِيْبُ هو الذّي يبعد عن ساحة المألوف والعادي للأشياء، أو الذي يظهر فوق الطبيعي"[4].

وقد تلوح من خلال هذه المعاني والتحديدات اللغوية والتي بسطناها لمادة "عَجِب" و"عَجِيْب" خاصية مشتركة تميز وتجسد الدلالة الجوهرية للكلمة ومشتقاتها، بحيث يتمحور كل ما هو عجيب وعجائبي حول الدهشة والحيرة والاستعظام أمام الحالة التي تخالف المألوف، ويقل الاعتياد عليها فيجهل باعثها وسبب حدوثها، ومن ثم يواجه القارئ نوعا من المجهول والغامض فيحاول الفهم والاستيعاب والتفسير وحينها تغمره حالة من الانفعال والتأثر وشدة التّعجب. هذا بالنسبة للتعريف اللّغوي، والآن مع التعريف الاصطلاحي.

لقد وردت العديد من التعريفات للعجائبية في كتاب **تودوروف (Todorov)** حيث يعد هذا الناقد سباقا إلى وضع تعريف شامل للمصطلح، حيث عرض آراء النقاد الذين سبقوه وتزامنوا معه في تعريف العجائبية في كتابات متأخرة بفرنسا حتى وإن لم تكن موحدة مع تعريفه فإنها لا تناقضه أيضا، ودون إبطاء مبالغ فيه أعطى تودوروف بعض الأمثلة المستقاة من النصوص المناسبة، حيث يَنْمازُ العجائبي عند **كاستيكس (Castex)** في **الحكاية العجائبية في فرنسا**

---

[1] الفيروز أبادي، القاموس المحيط ، تح مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة بإشراف: محمد نعيم العرقسوسي، ط6، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت ـ لبنان،1998م، ص112.

[2] ابن منظور، لسان العرب، ط3، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، مج10، 2004، ص38.

[3] الجوهري اسماعيل بن حمّاد، الصّحاح في اللّغة، ط4، ج1، دار العلم للملايين، بيروت، 1990، ص446.

[4]، جميلة روباش، أدب الرحلة في المغرب العربي، جامعة محمد خيضر، رسالة دكتوراه، إشراف أمحمد بن لخضر فورار،2015/2014، ص88.

"بتدخل عنيف للسر الخفي في إطار الحياة الواقعية"[1] ويحب القص العجائبي وفق ما كتبه " **لويس فاكس**"(**Louis Vax**) في الفن والأدب العجائبيان" **l'art et la littérature fantastique**"« أن يقدم لنا بشرا مثلنا، فيما يقطنون العالم الذي نوجد فيه، إذ بهم فجأة يوضعون في حضرة المستغلق عن التفسير »[2]. أما "**روجيه كايو**" **(Roger Caillois)** فيكتب في قلب العجائبي **Au cœur du fantastique** «إنه قطيعة أو تصدع للنظام المعترف به واقتحام من اللامقبول لصميم الشعرية اليومية التي لاتتبدل »[3].

لقد أبدى تودوروف رأيه في تعاريف كل من **كاستيكس ولويس فاكس وروجيه كايو**، واعتبرها مقاربة لتعريفه خاصة أنها مبنية على أساس واحد وهو اقتحام "اللامعقول " أو "السر الخفي" أو "المستغلق عن التفسير" في "الواقع" أو "العالم الذي نوجد فيه"، أو "الشعرية اليومية" أو "الحياة الواقعية"، هذا الدخول يمتاز عن بقية التدخلات بتغيره للعالم الذي نوجد فيه، فهو قائم على المزج بين الواقع واللاّواقع/الخيال، المألوف واللاّمألوف، المقبول واللاّمقبول، الممكن والمستحيل على التفسير.

إنّه فوضى وتدخل في الحياة اليومية الواقعية، التي تمتاز بالثبات والسكون والاعتياد، هذا التدخل يُحْدث تناقضا ومفارقة ورغبة في فهم هذا السر الخفي، حيث "يشعر البطل بشكل متواصل وبجلاء، بالتناقض بين العالمين، عالم الواقعي وعالم العجائبي. وهو بنفسه مندهش أمام الأشياء الخارقة التي تحيطه"[4].

وبالرغم من تعدد التعريفات والتصورات لمصطلح العجائبي إلاّ أن تودوروف وضع تعريفا دقيقا وشاملا كما ذكرنا سابقا يقول فيه بأن العجائبي هو: "التّردد الذي يحسه كائن لا يعرف

---

[1] نقلا عن: تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، ط1، دار الكلام، الرباط، المغرب، 1993، ص49.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، ص50.

[4] المرجع نفسه، ص49.

غير القوانين الطبيعية، فيما يواجه حدثا(فوق) طبيعي حسب الظاهر"[1]؛ بمعنى أن ثّمة قوانين جديدة غير مألوفة يجب قبولها في تفسير الظواهر الطبيعية، يستند السرد فيه إلى "تداخل الواقع والخيال، وتجاوز السببية وتوظيف الامتساخ والتحويل والتشويه ولعبة المرئي واللامرئي، دون أن ننسى حيرة القارئ بين عالمين متناقضين: عالم الحقيقة الحسية وعالم التصور والوهم والتخييل، فهذه الحيرة هي التي توقع المتقبل بين حالتي التوقع المنطقي والاستغراب غير الطبيعي أمام حادث خارق للعادة لا يخضع لأعراف العقل والطبيعة وقوانينها"[2].

ولإجلاء مفهوم العجائبي ربطه تودوروف بتوفر ثلاثة شروط، يعد الأول والثالث إلزاميين، وهما متصلان بالقارئ، أما الثاني فاختياري ويتصل بالشخصية، وهذه الشروط هي: [3]

1/ لابد أن يحمل النص القارئ على اعتبار عالم الشخصيات كما لو أنهم أحياء وعلى التردد بين تفسير طبيعي وتفسير فوق الطبيعي للأحداث المروية.

2/ يكون هذا التّردد محسوسا بالمثل من طرف الشخصية، فيكون دور القارئ مفوضا إليها، ويمكن بذلك أن يكون التّردد واحدا من موضوعات الأثر، ما يجعل القارئ في حالة قراءة ساذجة بأن يتماهى مع الشخصية.

3/ ضرورة اختيار القارئ لطريقة خاصة في القراءة، من بين عدة أشكال ومستويات، نعبر هذه الطريقة عن موقف نوعي يقصي التأويلين: المجازي والشعري.

فالعالم العجائبي يمتاز عن كل العوالم بتقنية التناقض، هذا التناقض سيولد بالطبع عالمين متمايزين:

<u>الأول</u>: خارق، غير عادي، لا مألوف، لا معتاد، لامعقول، وخيالي، أي عجائبي.

---

[1] تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص18.

[2] جميل حمداوي، الرواية العربية الفنتاستيكية، مقال إلكتروني منشور بتاريخ:2006/11/20 على الموقع:.http://www.m.alhewar.org./s.asp ?aid=81285&r=0

[3] تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص54.

الثاني: عادي، مألوف، معتاد، معقول، واقعي، يومي، أي غير عجائبي.

فيحدث من هذا التمايز اندهاش وحيرة واستعجاب واستغراب للجمع الخارق، لأن العجائبية قفزة نحو المجهول وتجسيد لمختلف التناقضات التي حدثت فوق أرضية الواقع، لذا فهي ثورة جامحة من أجل تكسير القوالب السائدة، وتمرد على سلطة التقليد عبر هذه التناقضات والمفارقات.

"ويتجلى العجائبي في المتخيلات السردية على أشكال عدة من بينها: ارتباطه بالماضي والغيبي والكرامات والمعجزات، ويعمل على تبئير الإنسان والمكان والزمان ،واتخاذه الأحلام والرؤى سبيلا للبناء الفني، اعتماده على خلق المفارقة السخرية من المألوف الواقعي عبر المكاشفة والخارق والمسخ والتحول والتضخيم"[1].

وذكر **القزويني (ت 682 هـ)** في كتابه" عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات "يقدم تعريفا في غاية الأهمية، فهو يحاول أن يجعله أكثر دقة، يقول" :العجب حيرة تعرض الإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشيء وعن معرفة كيفية تأثره به"[2]. وهذا التعريف يشبه إلى حد كبير ما جاء به اللغوي الكبير "**الجرجاني**" فبالنسبة إليه" :العَجَبُ هو تغير النّفس بما خفي سببه وخرج عن العادة مثله"[3]، إذ كلاهما يربط العجيب بتغير الحالة النفسية للإنسان، بسبب عدم قدرته على تفسير بعض الأمور التي تصادفه في حياته.

وفي حوار أُجْرِي مع إبراهيم درغوثي بتاريخ 2009/01/12 عندما سُئِل عن ماهية العجائبية قال: "العجائبية هي صياغة لنص واقعي تحوله من العادي إلى عالم يضج بالغرائب العجيب من الأحداث والشخصيات. نص يحول الحقائق الفيزيقية إلى ميتا- فيزيقية لا يقبلها

---

[1] فيصل غازي النعيمي "عمر الطالب يبتكر العجائبي في الطريق إلى عدن"، على الموقع الالكتروني:
hatt//www.dr-omaraltalb.com/naeimi/index.htm

[2] القزويني، عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، تحقيق فاروق سعد، ط4 ، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، 1981 ، ص31 .

[3] عبد القاهر الجرجاني، كتاب التعريفات، تحقيق عبد المنعم الخفي، د ط، دار الرشاد، القاهرة، د ت، ص169 .

العقل صراحة ولكن الحس الفني بالأشياء والموجودات يتعامل معها ويستمتع بها وكأنها محض الحقيقة"[1].

وانطلاقا مما سبق نستنتج أن الحكي العجائبي هو السّرد الذي يتخذ من عالم العجيب والغريب، المألوف واللاّمألوف، الواقع واللاّواقع، أرضية له، وهذا من أجل تأثيث فضاء روائي عجائبي بامتياز.

[1] نقلا عن: نجاح منصوري، العجائبية في روايات إبراهيم درغوثي (دراسة سيميائية)، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر– بسكرة– إشراف عبد الرحمان تبرماسين،2011/2010، ص626.

الفصل الأول

العجائبي وأهميته في الرواية العربية

1- الثقافة العربية والعجائبي

1-1- التسميات المرادفة للعجائبي

1-1-1- العجيب

1-1-2- الغريب

1-1-3- المدهش

1-1-4- الفانطاستيك

1-1-5- اللامعقول

2- العجائبي في الرواية العربية الحديثة

2-1- الرواية العربية والتجريب

2-2- العجائبي سِمة تجريبية في الرواية العربية الحداثية

1- الثقافة العربية والعجائبي

1-1- التّسميات المرادفة لمصطلح العجائبي:

1-1-1- العجيب:

يرى أندري ميكيل بأن العجيب يحدث "حين يقتحم الإنسان في العجيب حدود المجرم "حدود العقل والشاذ واللاّعقول، حدود المجهول، إذ أنه "تشكيل تصاعدي أو تنازلي لمعطيات طبيعية"، أمّا مكسيم رودسون فيعتبر العجائب أشياء تثير الدهشة والانبهار، وينحو الباحث الشاذلي بويحي نفس المنحى السابق في تعريف العجيب ويقول بأن العجيب هو الذي "لا يكون قابلا للتفسير"[1].

فعالم العجيب "لا يشبه الواقع بل يجاوره من دون اصطدام وصراع رغم اختلاف القوانين التي تحكم العالمين، وتباين صفاتهما فقارئ الحكايات العجيبة كألف ليلة وليلة، يتعايش مع السحرة والعمالقة والجان فيطمئن إلى بعضها ويخشى بعضها الآخر، وهو منذ البداية يترك عالمه الواقعي وينتقل بالفكر إلى عالم آخر، مسلما بقوانينه ومنطقه"[2].

إنّ العجيب عالم مليء بالجماليات، التي تميزه عن عالم الواقع فهو يعيش مع الكائنات العجائبية وكأنها خلقت من صلبه، مما تجعل الانسان يعتقد أن هدا العالم لا يوجد إلاّ في مخيلته، ولكن فليكن في حسبانه أن هذه الكائنات الورقية يمكن أن تترجم واقعا عجزت عنه كائنات حقيقية.

وانطلاقا مما سبق نستنتج أن العجيب جنس أساسي لقيام العجائبي، باعتباره مركبا من مركباته، وجنسا يتكامل مع الغريب لتشكيل ما يسمى "بالعجائبية" .

---

[1] شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي التجنيس، آليات الكتابة...خطاب المتخيل، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2006، ص454.

[2] لطيف زيتوني، معجم المصطلحات، نقد الرواية (عربي . انجليزي . فرنسي)، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، 2002، ص87.

1-1-2- الغريب:

لقد ورد في كتاب القزويني" **عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات**" أن: "الغريب كلّ أمرٌ عجيب، قليل الوقوع، مخالف للعادات المعهودة، والمشاهدات المألوفة وذلك إمّا من تأثير نفوس قوية أو تأثير أمور فلكية أو أجرام عنصرية، كلّ ذلك بقدرة الله تعالى وإرادته. فمن ذلك معجزات الأنبياء صلوات الله وسلامه عليهم أجمعين. كانشقاق القمر وانفلاق البحر[1]".

إنّ الغريب ليس جنسا واضح الحدود بخلاف العجائبي، وبتعبير أدق إنه لَيس محدودا إلا من جانب واحد، هو جانب العجائبي، أما الجانب الآخر فهو يذوب في الحقل العام للأدب[2]، وهو لا يحقق للعجائبي على حد قول تودوروف إلا شرطا واحدا من الشروط الثلاثة له، والمتمثل أساسا في وصف ردود الأفعال، ولما كان هذا النوع متعلقا بأدب الرعب الخالص، فإن رد الفعل يمكن اختزاله في الخوف، المرتبط بالشخصيات، وليس بواقعية مادية تتحدى العقل[3] .

1-1-3- المدهش:

يتغذى العجائبي من شرايين أدبية متنوعة، ويتصل بمفاهيم تغذيه بالعناصر والمظاهر التي تجعله منه خصبا، قادرا على الصمود في امتحانه على جسر المفارقة وتردد من بين هذه المفاهيم المدهش. "وهو كل ما يرتكز على حضور الجنيات وما يصحب هذا الحضور من الخوارق والغرائب إما بتدخل السحر والسحرة أو الكائنات فوق الطبيعية"[4]، ومعنى هذا أن المدهش مرتبط بعالم السحر والكائنات العجيبة المتمثلة في الجن والعفاريت والسحر والشعوذة، وما يصحبها من أحداث غريبة خارجة عن الحياة المألوفة ومحاولة لإيجاد الفروق

---

[1] القزويني ، عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات ، ص15.

[2] تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص70.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] الخامسة العلاوي، العجائبية في أدب الرحلات رحلة ابن فضلان أنموذجا، إشراف: حمادي عبد الله، جامعة منتوري قسنطينة، 2005،ص61.

بين العجائبي وبين المدهش (عالم الجنيات) يذهب **لويس فاكس** في كتابه (الأدب والفن العجائبي) "أن حكايات الجنيات تضع نفسها خارج الواقع في عالم لا وجود فيه للمحال وللفاضح، بينما يقتات العجائبي من صراع الواقع مع المحتمل"[1]، ففي عالم المدهش (السحري) لا يصبح فوق طبيعي يشكل خرقا للمعقول، بل يعتبر شيئا عاديا إذ تقل حدة تعجيبه، في حين أنه في العالم العجائبي يشكل خرقا للطبيعي وتجاوزا عنيفا له.

ونلاحظ هنا أن هناك "تداخلا كبيرا بين العالم المدهش الذي أساسه حكايات الجنيات والساحرات وبين عالم العجائبي الذي يتغذى على كل ما هو فوق طبيعي خارق من أشباح وعفاريت وجن ...وكل ما من شأنه بث علامات الرعب والخوف في نفس المتلقي الذي لا يلبث أن يدرك أنها مجرد أوهام وخيالات لا صلة لها بالواقع"[2].

1-1-4- الفانطاستيك:

يرِد مصطلح الفانتاستيك أو الفانطاستيك (تارة بالتاء وتارة بالطاء) هو الآخر مقابلا لمصطلح "**fantastique**" وأن شيوعه يكاد يكتسح مصطلح "العجائبي" في الكتابات النقدية العربية خاصة التي تجنح أكثر من غيرها لاستعمال وتبني المصطلح، من منطلق أن المصطلح المقترح في نظر البعض هو أفضل تعبيرا عن المصطلح الأجنبي المذكور وأكثر دقة من حيث الدلالة، ويمكن استبداله بمصطلح آخر كونه يؤدي وضيفته الدلالية بشكل متطابق، ويعلل أحدهم ذلك بقوله "لهذا حافظنا على صورته في اللغة الفرنسية **le fantastique**، من مبدأ أن العجيب إذا ماترجم بـ **le merveilleux** وإذا ما ترجم الغريب بـ**l'étrange**، فلا يبقى ما يترجم به الفانطاستيك[3] .فسعيد علواش يستعمل كلا من (العجائبي والفانطاستيك والفانتاستيك) بمعنى واحد. ومثله عبد الله عتو الذي يمزج بين (الغرائبي والفانتاستيك). وكذلك يفعل شعيب حليفي إذ يستعمل (الفنتاستيك والعجائبي

[1] الخامسة العلاوي، العجائبية في أدب الرحلات رحلة ، ص62.

[2] المرجع نفسه، ص63.

[3] عبد الحي عباس، بناء المصطلح (العجيب والغريب والخارق والفانطاستيك) بين قيود المعجم وقلق الاستعمال، ط1، المطبعة والورقة الوطنية، مراكش، المغرب، ص85، 86.

والعجيب).أما خيري دومة فيستخدم (الفنتاستيك والعجائبي). ويستعمل ماهر جرار(الغرابة) إلى جانب (الفانتاستيك)[1].

1-1-5- اللاّمعقول:

"آثرت نجوى القسنطيني في ترجمتها المهمة للفصل العاشر من كتاب تودوروف أن تستعمل مقابلا (العجائبي) هو اللامعقول، وبقيت ملتزمة به ضمن حدود مقالها. غير أن هذا المقابل كثير الاشتغال، ويشيع أدبيا للدلالة على نزعة مسرحية ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية"[2] .

ويطلق اللاّمعقول عامة على قطاع من الظواهر لا يلقى تفسيرا ضمن قوانين العقل. ويشيع أيضا صفة للثقافة التي تقع على هامش الثقافة الرسمية؛ أي أن الثقافة الشعبية بما تضمنه من أدب الحمقى والمجانين والقصص الشعبي، وتشمل كذلك الآلية التي تحكم الفكر ضمن هذه الثقافة[3].

وفي الأخير يجب أن نشير إلى أن تبنينا لمصطلح العجائبي دون غيره من المصطلحات لا يعني أنه هو الوحيد الممكن. لكن في رأينا الأجدر للأخذ به. لا لشيء سوى أنه المصطلح العربي الوحيد تقريبا الأفضل من المصطلحات الناقلة حرفيا عن اللفظة الغربية (FANTASTIQUE). وبما أن الأمر كذلك فاللفظة العربية أفضل بكثير عندنا[4].

---

[1] لؤي علي خليل، العجائبي والسرد العربي (النظرية بين التلقي والنص)، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون ،بيروت ، لبنان ،2014، ص34.

[2] نقلا عن: المرجع نفسه، ص69.

[3] المرجع نفسه، ص70.

[4] ينظر: المرجع نفسه،ص75.

2- العجائبي في الرواية العربية الحديثة

2-1- الرواية العربية والتجريب:

إنّ التجريب الروائي ليس تقنية؛ بقدر ما هو تعبير عن مواقف أو رؤى أو تصورات فلسفية وجودية وجمالية وتاريخية ... تحكم العملية الإبداعية ويمكن رده تاريخياً إلى بدايات القرن العشرين وإلى الإرهاصات والتشكلات الجنينية لمنزع التجريب الروائي الذي انطلق من أوربا وصولاً إلى سائر البلاد العربية[1]. إن أحد أهم أهداف التجريب هو الأثر الجمالي الذي يحدثه العمل التجريبي في المتلقي، وعلى الرغم من تعدد مظاهر التجريب فإن الغاية الأساسية فيه هي: "التملص من التشخيص الوصفي، والإقرار بأن الواقع أضحى زئبقاً يصعب مسكه، وأن الثوابت انهارت، والقاعدة الإيديولوجية التي كثيرا ما كانت قاعاً للنصوص السردية العربية تلاشت"[2].

"ارتبط مصطلح التجريب في الرواية بالبحث عن أشكال جديدة ومغايرة لتلك القوالب الكلاسيكية الموروثة، وكانت ثمرة ذلك البحث رواية جديدة استندت إلى جملة من مبادئ تجريبية حداثية، وظّفت تقنيات فنية قطعت الصلة عما شاع من رؤى وأساليب واقعية درجت في الرواية العربية، وظهرت في ستينيات القرن الماضي"[3].

بالرغم من حداثة الرواية فإنها حققت في العقود الأخيرة تراكما كميا لا يستهان به وتغيرا ملحوظا في الشكل والأسلوب والقالب الفني. وعرفت هذه الرواية عدة مراحل فنية في نشأتها انطلاقا من الأشكال الجينية الأولى مرورا بتلك الأشكال التأسيسية التي شاعت عند طائفة من كتاب أواخر القرن الماضي أمثال: "الطيب الصالح"، "نجيب محفوظ"، " الطّاهر

---

[1] الهمامي قيس رضا بن صالح، المسرح العربي بين التجريب والتغريب، قراءة في مسرح سعد الله ونوس، د ط، المغاربية للطباعة و النشر، تونس، 2009 ، ص 14.

[2] محمد الباردي، التجريب وانهيار الثوابت، مجلة الآداب، لبنان، بيروت، العدد 6/5 أيار – حزيران 1997،45،ص26.

[3] سندي سالم أبو سيف، الرواية العربية واشكالية التصنيف، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،1668 ، ص22.

وطّار" وغيرهم، وصولا إلى مرحلة التجريب التي إتخذ فيها الروائيون العرب مرآة للحداثة والإبداع متكئين على ذلك التزاحم التراثي العربي[1].

يمثل التجريب في المشهد الروائي العربي عموما إستراتيجية نصية لها طرائقها الفنية، وتقنياتها الجمالية ورهاناتها الإبداعية في البحث عن صيغ جديدة ومغايرة رؤية وتشكيلا بالرغم من أن هناك من يعتبرها – الرواية العربية – رواية تجريبية بِطبيعتها، يقول محمد الباردي "أليست الرواية العربية بطبيعتها رواية تجريبية، باعتبارها رواية حداثية نشأت منقطعة عن تراثها السردي، ونهضت مواكبة لأشهر حركات التجديد والتجاوز في الرواية الأوروبية والغربية؟"[2].

ولعل "محمد الباردي" في قوله هذا يقر بحداثة الشكل الروائي في الموروث العربي باعتبار أن الأمة العربية قد مارست الشعر بادئ ذي بدء على الرغم من وجود بذور لفن القص في موروثنا السردي إلا أن رغبة الروائيين العرب في تجاوز تلك النصوص الكلاسيكية بتجريب كتابة سردية جديدة لأسباب ذاتية وموضوعية من مثل تأثرهم بالفلسفة الغربية والرواية الفرنسية الجديدة، بالإضافة إلى الإطلاع على النصوص التراثية العربية، هذا إلى جانب تلك التحولات التي عرفها العالم العربي والإسلامي سياسيا وثقافيا وإقتصاديا وإجتماعيا.

وعلى إثر هذا التأثر حاول بعض كتاب الرواية أن يلجوا مغامرة التجريب بهدف تطوير الرواية العربية سواء على مستوى الشكل **أو** السارد أو اللغة أو بنية المكان والزمان وتقنيات معالجتها. ومن ثمة ظهرت آمال روائية عديدة عبّرت عن هذا الاتجاه أمثال الروائيين"عبد الرحمان منيف"، "إبراهيم صنع الله"، "إدوارد الخراط"، "جمال الغيطاني "، " رجا العالم"، " إبراهيم الكوني"، "عز الدين التّازي"، "الميلودي شغموم"، "ابراهيم درغوثي"، "الطّاهر وطّار"، "واسيني الأعرج" ، "عز الدين جلاوجي" وغيرهم.

---

[1] حنان شاوش اخوان، ملامح التجريب في رواية " فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" لواسيني الأعرج، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر " بسكرة"،إشراف نصر الدين بن غنيسة، 2014 /2015، ص34/33.

[2] محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة،(د ط)، مركز النشر الجامعي، تونس، 2004، ص243.

فرواية "ذات" لـ "لإبراهيم صنع الله" "تستمد حداثتها من نزعتها التجريبية، التي تطرح من جديد إشكالية التمثيل وطبيعة الجنس الأدبي. ولاشك أن المتتبع لأعمال "لإبراهيم صنع الله" على سبيل المثال منذ صدور الرواية الأولى التي كتبها :" "تلك الرائحة" إلى بقية الروايات يدرك بجلاء هذه النزعة المتواصلة في خلخلة البُنى السردية السائدة في الرواية العربية، وزعزعة طقوس التلقي التقليدية التي ربطت القارئ العربي بالرواية العربية زمنا طويلا " [1] .

فقد" استطاع إبراهيم صنع الله من خلال أعماله الروائية أن يغور في متاهات التجريب على مستوى مضمون الرواية أو على مستوى الشكل الفني ففي رواية "ذات" يكمن البعد التجريبي في أنّها: "خطاب توثيقي صحفي يعتمد الأسلوب المباشر"[2].

ينضم إلى جيل" صنع الله إبراهيم" الكاتب الكبير" جمال الغيطاني "الذي يرسم مساره الإبداعي بجملة من الروايات التي اتخذت التجريب وتقنياته طريقة ووعيا بضرورة التجديد والمغامرة. فهو" يكرس النموذج الذي يلجأ إلى التراث العربي الإسلامي تاريخا وأدبا ليستوحي منه تقنياته ويطرح من خلاله قضايا المجتمع العربي المعاصر"[3].

يعُد" جمال الغيطاني "من أبرز المجددين في الرواية المصرية العربية من خلال توظيفه للتراث بمفهومه الواسع في عدد من رواياته على غرار رواية" الزيني بركات" و"كتاب التجليات "الذي يروي تجربة تتعلق بالموت والزمن والنسيان والعالم الآخر فكان الشكل المتسع شكل التراث الصوفي[4].

وعلى هذا الأساس يمكن القول إن الرواية عند المبدعين– إبراهيم صنع الله وجمال الغيطاني هي مغامرة شكلية تجريبية سعى من خلالها هؤلاء إلى تحطيم تلك البنية التقليدية للرواية بنسج رواية تجريبية تجديدية تتوافق ومتطلبات الواقع المعيش وتواكب أشهر حركات التجريب في العالم. وعلى غرار التجربة الروائية المشرقية فقد شكل التجريب في المشهد

[1] محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة ، ص252.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه ، ص55 .

[4] المرجع نفسه، ص93 .

الروائي المغربي عموما ظاهرة فنية اتسمت بالتجديد والحداثة على الرغم من حداثة عهدها؛ إلاّ أنّها استطاعت أن تتبوأ مكانة خاصة عربيا وعالميا فالناقد "بن جمعة بوشوشة" في مؤلفه الموسوم بالتجريب وارتحالات السارد الروائي المغاربي يشير إلى أن رواية التجريب في المشهد الروائي المغاربي قد نحت ناحيتين « الأولى تأصيلية صدرت عن وعي عدد مهم من كتاب الجيل الجديد من كتاب الرواية المغاربية في الثمانينيات، بمعنى أنّه بإمكان كتابة نص روائي مغاربي له نكهته الخاصة التي تستمد منها العلامات الدالة على خصوصيته وذلك باستثمار عناصر التراث المغاربي والعربي دون رفض الاستفادة من منجزات الرواية العالمية والفرنسية خصوصا» [1].

وسلك هذا المنحى(الناحية الأولى) عدد مهم من الروائيين المغاربة، ولعل التونسي "محمود المسعدي "في رواية" حدَّث أبو هريرة قال" "تعد نقطة انطلاق التجريب في الكتابة الروائية المغاربية والعربية على حد سواء من خلال استثمار عناصر من التراث السردي القديم متمثلة في الحديث والرحلة"[2] .

أمّا الروائي التونسي الذي مارس الكتابة التحديثية التجريبية بإجماع النقاد على ذلك هو إبراهيم درغوثي لأنه استطاع عبر مسيرته الإبداعية أن يستحدث طريقة خاصة في الكتابة "ذات خصائص متعددة منها الجمع بين الواقع المعيش والأسطوري والعجيب والمجاورة بين الأزمنة على نحو يفاجئ ويربك"[3]؛ فالغوص في أعماق النصوص الروائية والقصصية يحيل إلى أنّها قد نهلت من منابع فكرية عدة تراثية روحت بين توظيفه للقرآن الكريم والتوراة وألف ليلة وليلة والحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري، وقد جاء هذا التوظيف في

[1] بن جمعة بوشوشة، التجريب وارتحالات السرد المغاربي، ط1، المغاربية للطباعة والنشر والتوزيع، تونس ،2002 ، ص 16.

[2] المرجع نفسه، ص11 .

[3] عمر حفيظ، التجريب في كتابات إبراهيم الدرغوثي القصصية والروائية، ط1، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، ط 1، تونس،1999، ص25.

روايته الموسومة" **بالدراويش يعودون إلى المنفى**"، وهذا التداخل متعدد الصور والأشكال من حيث البناء هو ما جعل رواية الدراويش نص متعدد الصور والأشكال من حيث البناء.

أما الاتجاه الثاني(الناحية الثانية) الذي سلكته رواية التجريب فقد قام على المغامرة الشكلية واللّغوية حيث أدرك أصحابها أن التجريب الروائي لا يعدو في جوهره أن يكون لعبة شكلية ولغوية وفي هذا الاتجاه يواصل" إبراهيم الدرغوثي "إبداعاته بجملة من الروايات "القيامة الآن"،" رجل محترم جدا"،" كأسك يا مطر"،" الخبز المر"ـ ناسجا في إبداعاته عوالم عجائبية متفردة في الكتابة الروائية، عابثا فيها، بمكونات بنائها السردي المكاني والزماني إن الزمن في رواية "القيامة الآن" واحد ومتعدد في الوقت نفسه، هو واحد لأن السّارد يذيب كل مستوياته في هذا الظرف المبني الذي لا تتغير علامات إعرابه الآن/ الماضي والحاضر والمستقبل "[1].

يمكن القول إنّ وجود هاجس التجريب والتجديد لدى الروائيين التونسيين على غرار ابراهيم الدرغوثي" و"محمد رضا الكافي "و"صلاح الدين بوجاه" قد جعل من أعمالهم قفزة نوعية رهنت إليها الرواية التونسية لبلوغ مصاف العالمية، والخروج عن نطاق المحلية.

بينما كانت الرواية التونسية تنمو بخطى متثاقلة كانت في الضفة الأخرى الرواية المغربية – المغرب الأقصى – تواكب العصر وتسعى إلى تشكيل مرحلة جديدة في الكتابة الروائية تتسم بالتجريب بحثا عن كتابة مغايرة وحديثة تبلور متطلبات المجتمع وحاجاته، فكان مسار التجريب الروائي المغرب حافلا بالأعمال الروائية التي حاول مبدعوها خلق مسار نقدي معاصر. وذلك بتجريب طرائق جديدة في الكتابة تتجاوز الشكل الواقعي وتكسر بنية الزّمن وتستثمر التراث. ويعد "عز الدين التّازي" و"الميلودي شغموم " و"بن سالم حميش" و"محمد برادة" وغيرهم ممن راهن على مستقبل الكتابة الروائية في المغرب بإبداعاتهم. فقد جاء التجريب الروائي في المغرب متنوعا ومتعدد المواقف حاله حال المجتمع المغربي مما دفع بالناقد" محمد أمنصور" بالتفريق بين المفاهيم التي نُعت بها التجريب، فقد عرّفه بمفهومه

[1] عمر حفيظ، التجريب في كتابات إبراهيم الدرغوثي القصصية والروائية ، ص63.

التقليدي ثم مفهومه الإيديولوجي فمفهومه السوسيولوجي، ثم مفهومه الفني ـ الاستراتيجي « إن التجريب في الفن بصفة عامّة وفي المسرح بصفة خاصة، عبارة عن اقتراحات في مجالات الإبداع المختلفة، اقتراحات يُقصد بها خلخلة ما هو سائد من أجل فتح آفاق جديدة» [1].

لقد فتح التجريب للكتابة الروائية أبواب التجاوز والمغامرة من خلال كوكبة من الكتاب .فرواية "زمن بين الولادة والحلم" لـ "أحمد المديني" قد عدّها النقاد الانطلاقة الأولى فيقول" نجيب العوفي« أرى مغامرة أحمد المديني لمسارات التجريب في المغرب روايته زمن بين الولادة والحلم بالغة التطرف والتحرر حيث اشتهر بقواعد اللعبة الروائية مطلقا، ومزق العلاقات بين الرواية والشاعر والقصة فجاءت خلطة فنية يصعب تحديد انتمائها » [2].

هكذا كانت بداية التجريب المغربي لتتوالى بعد ذلك إبداعات الروائيين مؤسسين فيها لمفهوم التجريب كمنهج وأفق جديد للكتابة يتداوله الروائيون على اختلاف اتجاهاتهم وآرائهم، فـ "عبد الله العروي " في روايته" أوراق" يحاول من خلالها اللعب داخل الرواية وذلك بلجوئه إلى السيرة فتصبح العلاقة بين السيرة والرواية « لاتقف عن حدود عنصر الحكي فهناك ذاكرة روائية تخترق رؤية النص الفنية لتربط بينه وبين كلية التجربة الإبداعية للعروي، ولعل أبسط مؤشر على امتداد حلقات تلك الذاكرة هو حضور اسمي إدريس وشعيب كقرينتين مشتركتين بين مختلف روايات المؤلف » [3].

إلى جانب ممارسة كتابة رواية السيرة الذاتية فإن الرواية المغربية قد ولجت كذلك مضامين التراث من خلال رواية "عين الفرس" للروائي" الميلودي شغموم" التي حاور فيها نص"ألف ليلة وليلة" من خلال شخصية "شهرزاد" « إذ أن عودة نص (عين الفرس) إلى الليالي كنص مثال لا تستهدف المماثلة بحد ذاتها، وإنما تومئ إلى منزع للمعارضة قيد

[1] محمد أمنصور، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، ط1، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، 2005، ص76.

[2] نجيب العوفي، درجة الوعي في الكتابة، دار النشر المغربية، ط1 ، الدار البيضاء ، 1980،ص316 .

[3] محمد أمنصور، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة ، ص69.

التكوُّن، من هنا فإن محاورتها للأصول لن تتم على قاعدة المحاكاة بمضمونها الآلي وإنما سيكون التناص أفقها للحوار المنتج وأرضيتها للتحيين المخلخل»[1].

إن ما أنتجه"أحمد المديني" و"عز الدين التّازي"و"الميلودي شغموم"، وغيرهم يعتبر اللّبنة الأولى لإنشاء الرواية التجريبية في المغرب من خلال التمرد على القوالب الروائية التقليدية، والاستثمار المجاني لمختلف أشكال اللّعب المكاني والزماني لتغدو بذلك رواية التجريب رواية الحداثة.

2-2- العجائبي سمة تجريبية في الرواية الحداثية:

" لقد تم توظيف العجائبي منذ النصوص الأولى، حتى الآن، بأشكال وطرائق مختلفة جذريا، لكن الملاحظ، أن بعض الروائيين العرب لجأوا إلى التلوين بالعجائبي ضمن تأليفهم الروائي، وذلك لرغبتهم في التجريب والتنويع (نجيب محفوظ، الطاهر وطّار، الميلودي شغموم)، فيما هناك روائيون، منهم سليم بركات بامتياز، اختاروا العجائبي خطابًا فنيا لرؤية العالم ورسمه بالتحولات والمسوخ"[2].

"إنّ حضور العجائبي في الرواية العربية ذو مستويات، يرتبط بالمتخيل العربي العام والمحلي للتعبير عن رؤية مغايرة تقدم تحولا في العلائق مع الطبيعة، مع الذات الخفية ومع الآخرين، مع الواقع واللاواقع ...ومثل هذا التحول على مستوى بنيات المجتمع هو الذي يبرر التحول من متخيل (سائب) إلى جنس تخييلي يسنده وعي ولغة متميزة وتيمات نستكشف المجهول وتوسع من دائرة الأدب"[3].

وللعجائبي استعمالان؛ بين أن يكون عنصرا مدرجا ضمن عناصر أخرى، في بنية تتجاوز فيها الواقعي بالسخرية منه؛ أو أن يكون بنية كاملة مهيمنة تتحكم في توجيه الافعال والأحداث، حيث تتعدد هذه البنيات في علاقاتها مع الادبي والديني والصوفي والفلسفي

[1] محمد أمنصور، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة ، ص175.

[2] شعيب حليفي، بنيات العجائبي في الرواية العربية ، مجلة فصول،ع01،03 يوليو1997، ص113.

[3] المرجع نفسه، ص114.

والعقائدي والاجتماعي ثم السياسي[1]، ويتجلى في الرواية العربية المعاصرة بوصفه مظهرا من مظاهر التخصيص، لأصالته واستمداداته من المحكي والمرجعيات المختلفة، وكذلك معطيات العلم الحديث وتقلبات الانسان والمجتمع العربيين فميزته في الرواية العربية من حيث هو خصيصة ـ أنه ليس واحدا بل يتعدد ويتخذ شكلين لوروده أو أكثر:

يرد عنصرا دلاليا في السياق العام للنص الروائي أو بنية دينامية في الرواية ،وهو الاساسي باعتبار هذه البنية في العمق، ذات اسس واقعية، تشتغل على خلخلة المكونات وخرق الجانب المألوف الطبيعي في حدود معينة ومستويات محسوبة، من روائي لآخر مع التركيز على الامتساخ والتحول الخالق للحيرة والارتباط بالفكاهة السوداء والسخرية، وببعض ملامح من التراث المحلي بأشكاله الفنية والتقنيات الروائية، وذلك بهدف ابداع أسلوب جديد في المعالجة وتوليد رؤية مغايرة تجاه العالم والاشياء، تتضمن خطابا معينا يرتكز على الذات والهوية والتاريخ واللاشعور...[2].

إنّ القّص الحداثي يعني عند مالكم برادبري التحليل والتّأمل والهروب والخيال وإطلاق العنان للأحلام مثل ما يعني" الفن الذي حوّل الواقع إلى خيال نسبي وهو قص يصور عوالم تكتنفها المخاطر والكوابيس والموت متوسلاً إلى ذلك بالشّكل التجريدي والخيال المكثّف الذي يعلق على نفسه بتراكيب رمزية وتخيلية، والقّص الحداثي ينبع من مشكّلة أن عالم الواقع ليس وحده الذي أصبح غريباً عن ذات الإنسان، بل إن الذات نفسها أصبحت مشكلة بالنسبة لذاتها وكثيرا ما يغرق قص الحداثة في الأسطورة، وهو مجال يخلقه الكاتب متعمداً ليستوعب فائض التجربة في الواقع المحدد الذي أصبح من الضيق بحيث لم يعد يّتسع لتجربة الذّات العريضة الممتدة"[3].

---

[1] شعيب حليفي، بنيات العجائبي في الرواية العربية، ص 114.

[2] المرجع نفسه، ص115.

[3] سناء شعلان، السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن(1970– 2002)، د ط، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، قطر، ص31.

فالحداثة إعادة نظر في المرجعيات، والقيم، والمعايير وهي رؤيا جديدة وتعبر عن المقلق والعجائبي والمثير وهي تجديد للغة، وتحرير للمخيلة، وتجاوز للحدود الوهمية التي تفصل الواقع عن اللاواقع، وفي قلب هذه الأحداث برز تيار العجائبية، حيث تسقط الحدود ضمن شطحات الخيال والاستيهامات المظفورة أحياناً بنسيج الواقع، فالعجائبي يخترع واقعاً بمعنى أو بآخر لكن في ظلال سحرية خيالية[1] .

انطلاقا مما سبق نستنتج بأن التجريب حاضر وبقوة في الرواية العربية الحديثة بمختلف انواعها وهذا من خلال مختلف عناوين الروايات التي ذكرناها سابقا والتي كانت أرضية خصبة لمشروع التجريب.

[1] ينظر: سناء شعلان، السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن(1970– 2002) ، ص32.

الفصل الثاني

اللغة السردية، مواصفات التعجيب وتشكلات الحكي

1– عتبة العنوان/ ملفوظ ما قبل الحكي .

2 – عتبة البدايات الروائية: فاعلية الملفوظ الحكائي وبلاغة العجائبي .

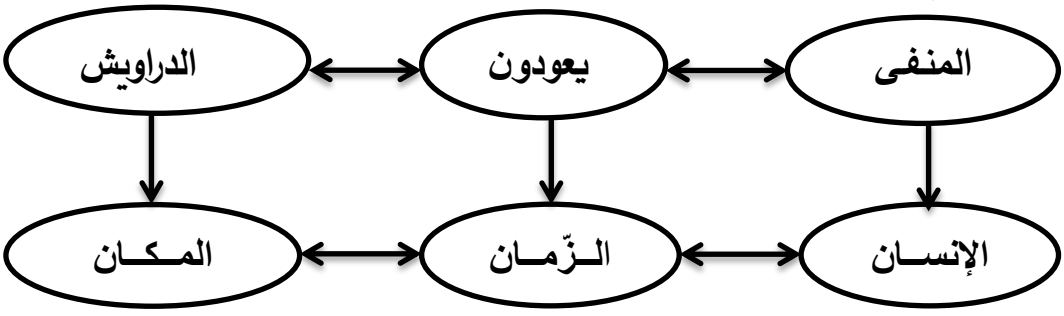
3– شعرية التناص .

إنّ النص الروائي العجائبي يطرح صعوبة كبيرة على مستوى التأويل وغموضا اشكاليا لدى القارئ فإذا كان النص الروائي الكلاسيكي يخلق رموزه من أجل القراءة المباشرة ويشي بها منذ الملامسة الأولى ويطورها مع مسار الرواية، فالنص الحداثي بشكل عام، والعجائبي بشكل خاص، ما يزال يبحث عن قارئه المتخصص. لأن الرواية لا تفصح عن ميكانيزمات اشتغالها إلاّ من خلال التأويل، ليس تأويل الحياة العامة، ولكن تأويل الحياة ذاتها التي ينشئها النص[1].

1-عتبة العنوان/ملفوظ ما قبل الحكي:

إنّ عتبة العنوان التي تشبه عتبة البيت تعتبر همزة وصل بين الداخل والخارج وباعتبارها بوابة نحو العتبات الأخرى الموجودة في النص وهذا ما يؤكد أهميتها وعدم تفاديها وتجاوزها، "فالعنوان ،الذي يستميل القارئ إلى اقتناء النص وقراءته، يكون ترياقا محفزا لقراءة النص، وحينما ينفر القارئ من تلقي النص يصير سما يفضي إلى موت النص وعدم قراءته"[2] .ومن هنا يشكل العنوان لافتة دلالية في فهم النص واكتشاف أغوار محتواه، كما يتحول في بعض الأحيان إلى نص مفعم بالدلالات والرموز كما هو الحال بالنسبة إلى عنوان روايتنا: (الدراويش يعودون للمنفى).

ورد العنوان مكونا من ثلاث كلمات: الدراويش/يعودون/المنفى، بحيث تختصر هذه العلامات ثلاثة أبعاد:



ومن هنا يبدأ العنوان لعبته الانزياحية منذ قراءة القارئ الكلمة الأولى :

[1] حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، ط1، الدار العربية للعلوم، بيروت، 2010، ص78/77.

[2] محمد بوعزة، من النص الى العنوان، مجلة علامات في النقد مج14،ع53، النادي الأدبي، جدة، 2004، ص40.

الدّراويش: اسم جاء في صيغة جمع، مفرده درويش، ويحمل الاسم شحنته الدلالية فقد أطلقت تسمية الدراويش في النظام الصوفي على الزاهد الجوال، وأصبحت تعني في العقلية الشعبية الغياب عن الوجود الحاضر وضعف العقل وغيابه عن طريق القيام بشطحات من الارتقاء إلى حضرة المعبود المتصف بالكمال والجمال، وهذا ما يجسد الأعمال الخارقة التي يقوم بها الدراويش التي يغلب عليها طابع العجائبية واللامعقول[1].

يعودون: فعل مضارع أسند إلى جماعة الغائبين هم ويحيل دلاليا على معنى الرجوع والعودة إلى المكان الأصلي، بحيث يؤكد عدم القدرة على التأقلم في المكان الجديد والحنين الدائم للمكان القديم(المنفى).

المنفى: اسم مكان ورد معرفا، ويبدو أنه المكان الذي استقر فيه الدراويش أو قرروا الرجوع إليه، ويجسد هذا حرف الجر(إلى) الذي يفيد انتهاء الغاية المكانية والتي استقرت في مكان يسمى (المنفى)، وقد اصطفى الدراويش هذا المكان قسريا فلم يبقى لهم مكان يجمع طموحاتهم وآمالهم وطقوسهم وممارساتهم السحرية بمعنى ضاقت الأرض بما رحبت عليهم ولم يبق من يعترف بوجود هذه الجماعة، فقررت أن تنفي نفسها بنفسها، وما أصعب أن يشعر الإنسان بالغربة وهو داخل الوطن[2].

2- عتبة البدايات الروائية: فاعلية الملفوظ الحكائي وبلاغة العجائبي:

تلعب عتبة البداية دورا مهما يتمثل في شد انتباه القارئ، وتشيد أولى لبنات الحكي والعجائبي، بحيث تغدو" عتبة أولى ـ بعد عتبة العنوان ـ للتخييل وبناء ادراك أولي تتشكل معه أحاسيس وأفق انتظار منسجم أو معدل عن الأفق الذي خلقه العنوان ".[3] إذ لا يمكن

---

[1] ينظر: نظيرة الكنز، جمع في صيغة مفرد أم مفرد في صيغة جمع؟ قراءة في رواية الدراويش يعودون للمنفى لإبراهيم درغوثي، مقال منشور بتاريخ:2007/06/23 على الموقع الالكتروني الآتي: .http ://www menalmuheetlelkaleej.com/showthread.php ?t=16669.

[2] ينظر: المرجع نفسه.

[3] شعيب حليفي، وظيفة البداية في الرواية العربية، مجلة الكرمل،ع61، الاتحاد العام للكتاب الصحفيين الفلسطينيين، نيقوسيا،/01أكتوبر 1999، ص91.

اعتبار البداية ملفوظا لغويا فحسب بل يراها البعض "الجملة الأولى لمحكي ما، وهي دائما مدخل لفضاء لساني جديد، مدخل للحقل الروائي حيث ينبثق الكلام السردي"[1].

"إنّ حديثنا عن صلة البدايات بالحكي العجائبي هي صلة تنسج خيوطها تلك الشحنة الايحائية والتخييلية التي يبعثها المرسل تجاه المرسل إليه حيث تتجسد حالة من التحضير للتحول نحو التفصيل وتداعي الحكي، وكأنها عتبة يتم التعاقد فيها ضنًا بين الأطراف المتواصلة بما فيها السّارد الذي يوجه الأحداث المسرودة، وهو ما قد يتيح التصور مبدئيا بأن البدايات السردية باعتبارها مكونا بنيويا هاما من الكتابة الروائية، تمثل مستوى بلاغيا وتداوليا بإمكانه أنّ يقدم شخصية تخيلية تنضوي تحتها عناصر عجائبية فضلا عن تأسيس الفضول واندهاش يحتاج إلى تفسير في المرحلة الأولى كما يرى أحد الباحثين"[2].

ومن هنا ننتقل إلى العبارة التي استهل إبراهيم الدرغوثي روايته المستمدة من كتاب الأسطورة والمعنى ليفي شتراوس ألا وهي: **(لقد أقضى إلى مضجعي منذ الطفولة ذلك الشيء الذي نستطيع تسميته باللاعقلاني)**[3].فالعبارة الأخيرة تهيئ القارئ كي يدخل فضاء لاعقلاني عجائبي تتماهي فيه كل الحدود وتتداخل فيه كل التفاصيل لتصوغ تجارب لا تنغلق عند مستوى دلالي معين بل تتعداه وتتجاوزه إلى أبعاد نفسية ورمزية وتراثية وفلسفية تستدعي الكثير من التأمل والتدبر.

إنّ كلمة اللاّعقلاني التي ذكرناها سابقا حاملة لمجموعة من الايحاءات والدلالات فهي كما قلنا تجسد كل ما هو عجائبي وغير معقول بمعنى إنّ استخدام الروائي لهذه الكلمة بالذات من باب جعل المتلقي يبني تصوره من البداية على وجود أشياء في متن الرواية تحتمل التأويل والتفسير والولوج إلى عالم تكاد تنعدم فيه الواقعية.

---

[1] شعيب حليفي، وظيفة البداية في الرواية العربية،ص91.

[2] المرجع نفسه، ص90.

[3] ابراهيم الدرغوثي، الدراويش يعودون للمنفى، ص03.

ولرغبة في نفس الروائي الذي أراد منذ الطفولة أن يكتب عن الأحداث التي سادت بلاده وضّف هذه المقولة آملا أن تتغلغل هذه الأحداث وتلقى صدا لدى الأمة العربية التي بقى اسمها حبرا على ورق.

3- شعرية التناص:

يؤكد عبد الله الغذامي حين ينظر إلى النص الأدبي بعامة على أنّه يدخل في شجرة نسب عريقة وممتدة تماما مثل الكائن البشري، فهو لا يأتي من فراغ، كما أنه لا يفضي إلى فراغ، أنّه نتاج أدبي لغوي لكل ما سبقه من موروث أدبي، وهو بذرة خصبة تؤول إلى نصوص تنتج عنه...والنصوص تدخل في شجرة نسب طويلة ذات الصفات وراثية وتناسلية، فهي تحمل (جينات) أسلافها كما أنّها تتمخض عن بذور الأجيال نصوصية تتولد عنها"[1].

وهذا ما يعني أن بنية النص غدت حاضنة لتلاقي النصوص وتقاطعها مع بعضها البعض، بحيث توظف هذه النصوص لغايات جمالية وفنية التي بدورها تكسب النص هيبته وتميزه عن باقي النصوص.

إنّ تداخل هذه النصوص هو ما يطلق عليه في النظريات النقدية الابداعية المعاصرة بـ: التناص (L'intertextualité) الذي ظهر في منتصف الستينيات على يد الناقدة البلغارية جوليا كرستيفا والذي ارتكزت في وضعه على نظريات الناقد الروسي "ميخائيل باختين "وعلى مفهوم الحوارية لديه، وقد برز ليجسد انفتاح النص ،كما يمثل الّرد الحاسم على مقولة انغلاق النص أو انغلاق الكتابة، فتكون المقولة التّناصية هنا ذات قيمة تتمثل في صياغة كل نص وإعادة انتاجه[2]، وهذا ما يبرهن على قدرة الكاتب على التفاعل مع نصوص غيره من الكتاب من جهة وعلى انتاجه لنص جديد من جهة أخرى.

يحدد جيرار جينيت التناص بطريقة حصرية فيعرفه أنه: "علاقة حضور مشترك بين نصين أو عدة نصوص، يعني غالبا الحضور الفعلي لنص في نص آخر، وبشكله الأكثر

[1] عبد الله الغذامي، ثقافة الاسئلة مقالات في النقد والنظرية، ط2، ودار سعاد الصباح، الكويت،1993، ص111، 113.

[2] سعيد سلام، التناص التراثي في الرواية الجزائرية، أطروحة دكتوراه، جامعة الجزائر،1998/1999، ص15.

وضوحا والأكثر حرفية فهو الممارسة التقليدية **للاستشهاد cétation**، **السرقة plagait** عند لوتريمان، والتي تعد اقتراضا غير مصرح به،ولكنها حرفية أيضا، وبشكل أقل وضوحا وأقل حرفية وهي **الإيحاء allision** وهو يعني الفهم التام للملفوظ وإدراك علاقة بينه وبين ملفوظ آخر تحيل تغييراته إليه بالضرورة بحيث لا يمكن تلقيه دونها"[1].

فالتناص إذن يفترض حضور نص في نص آخر بواسطة (الاستشهاد، السرقة، الإيحاء).

- **التفاعل النصي التاريخي:**

تحضر في النص العديد من النصوص التاريخية بحيث تساهم في بناء الهيكل العام للرواية ومشاريعها، ولا يكتفي الروائي بالإشارة إليها فقط بل ذهب إلى سردها في اطار ما يخدم روايته، ويصوغها في شكل محكيات صغرى تؤسس للمحكي الإطار.

لقد وظّف الروائي نص تاريخي يتضمن مقتل **صاحب الشامة**. يسرد وقائع مقتله قائلا: "في عام 291هـ الموافق لـ903م قبض على صاحب الشامة. وهو أحد قواد القرامطة، فعزم الخليفة على أن يشهره حتى يراه الناس جميعا"[2] ثم يردف قائلا: "وصلنا إلى مدينة سامراء...أغلق التجار مستودعاتهم وغادرت النسوة الدور والقصور...، وجاء **صاحب الشامة** مصلوبا على دقل على ظهر فيل.

صاح حرس الخليفة:

الموت للخائن"[3].

حيث نقف على صور من القتل والتعذيب العائدة إلى أزمان بعيدة المتعلقة بصاحب الشامة من خلال قوله السابق، وقد لاقى صاحب الشامة العذاب المبرح، فقطعت يداه ورجلاه وضربت عنقه، كما حاول الانتحار العديد من المرات وهو في، وقد قام صاحب السلطة المكتفي بتعذيبه إثر تمرده عليه. وهنا دلالة إلى شخصية الكاتب الذي لاقى العذاب

[1] سعيد سلام، التناص التراثي في الرواية الجزائرية ، ص 15.

[2] ابراهيم الدرغوثي، الدراويش يعودون للمنفى، ص6.

[3] المصدر نفسه، ص06.

والويلات من درويش حين أملى عليه كتابة الرواية. يقول الروائي على لسان درويش: " إن لم تكتب الرواية سيكون مصيرك هكذا أعود بك إلى القرن الرابع هجر وأصيح :هذا الرجل من القرامطة أضرب عنقه أيّها السياف" فرفض ولكّنه في النهاية رضخ خوفا من التعذيب. وهي أيضا رمز للعلاقة بين السائس والمسوس في حالة رفضه لأنظمته الجبرية والتمرد عليها وأنواع التعذيب التي يلاقيها .وبذلك يفضح الكاتب الوجه الآخر للإنسان الشرير الذي يتلذذ بتعذيب الآخرين، والتعبير عن موقف الإدانة لما تمارسه السلطة من أشكال القمع والقهر للذات الإنسانية، بانتهاك الجسد وحرمته وتعذيبه .وهي ممارسات تتخذ طابع الديمومة، إذ تمتد في الزمان والمكان لكي تتحول إلى فعل ملازم للذات العربية وحالة دالة عليها.

وقد ذُكر في المتن الروائي أيضا نص تاريخي يتعلق بالنعمان بن المنذر وهو حسب كتب التاريخ، من أشهر ملوك المناذرة قبل الإسلام كان داهية مقداما، صاحب يوم البؤس والنعيم وقاتل عبيد بن الأبرص الشاعر في يوم بؤسه، واستمر في الحكم حتى نقم عليه كسرى بسبب مكيدة دبرها له زوج ابنته، يقول الروائي: ويصل النعمان بن المنذر يسبقه الوزراء.. وأرباب الدولة.. والحجاب.. والشعراء..والخدم..والحشم ..ويقرأ الملك خطاب ترحيب على شرف الزوار[1]. وهي صورة مصّغرة تقوم على التجاذب بين صوت الحاكم وصوت المحكوم وجدلية القمع والحرية، على اعتبار أن السلطة تتكون بالضرورة من جانبي السيطرة والهيمنة مقابل الطاعة والخضوع ذلك أن احتفاء الشعب بقدوم الملك انعكاس للتمّثل التقديسي للسلطة. يقول الروائي: "ويطرب النعمان، فيقوم ليرقص بالسيف، ويطلب من السائحة التي أطعمها كبد الجمل أن تشاركه الرقص"[2]، كما يكشف عن تحول السلطة إلى مقدس يصعب اختراقه وتجاوزه بالرغم من صورية تلك الحقيقة وغرقها في الوهم .وهو ما يبرر احتجاج الكاتب على السائد ودعوته إلى واقع جديد ومن ثمة ينخرط النص في الكتابة

[1] ابراهيم الدرغوثي، الدراويش يعودون للمنفى ، ص53.

[2] المصدر نفسه ، ص54.

المقاومة، كتابة رفض السائد مما يوحي بفكرة الالتزام لدى الكاتب وانحيازه إلى صف المثّقف التائق إلى التحرر من ضغط السائد وقيوده.

- **التفاعل النصي الشعري:**

وظف المتن الروائي العديد من النصوص الشعرية، فارقت سياقها الأصلي لتحلّ في سياق جديد اقتضاه منطق الحكي، ونجد من هذه النصوص ظاهرة ومتوزعة على أبواب الرواية.

نجد في الباب الثالث حضورا للنص الشعري حيث ذكر الروائي مقطعا شعريا لعمر بن أبي ربيعة يقول فيه:

أهيم إلى"نعم" فلا القلب جامع ولا الحبل موصول ولا أنت مقصر

إذا زرت "نعما" يزل ذو قرابة لـــــها كلما لاقيتها يتنـــــــــمر

عزيز عليه أن ألم ببيتـــــها يسر لي الشحناء والبعض يظــهر[1]

وقد ذكر درويش هذه الابيات وهو هائم بنمرة حبا، ونمرة تعرض عنه وتصد وتقطع حبل الوصال بينهما، يجول القرية بعربته وينادي نمرة، صار كمجنون ليلى، هائم في صحراء الحب.

وقد ورد في الباب الثالث عشر والمعنون بـ: النجوم التي انكدرت قصيدة لمحمد العوني من ديوانه "مملكة القرنفل" يقول فيها:

"كانت ساعة الصفر...

كنت مع الريح وحدي...

كانوا قراصنة...ودهاقنة...وسماسرة...

وصعاليك حطوا على القلب اوزارهم...

استغلوا سقوط الفوارس في وصمة الصمت.

داسوا على صرختي.

[1] ابراهيم الدرغوثي، الدراويش يعودون للمنفى ، ص28.

أشعلوا الماء في جسدي.

راودوني عنك.

ودقوا خناجرهم في ضلوعك.

حزو جدائل شعرك أودو بدفء هواك الذي رسمته الصبايا على رئتي.

آه لوننتهي.

قبل أن ننحني.

آه لويشعل الحلم في الذاكرة.

صورا للنجوم التي انكدرت.

يوم أن خضبوا هامة النخلة الباسقة"[1].

إنّ الملاحظ على الرواية أنّها سياسية بامتياز، حيث تندرج هذه القصيدة ضمن الشعر السياسي، ووظفها الروائي في متنه من أجل تطعيم نصه بالشواهد اللازمة من أجل بناء مشهد عجائبي متكامل.

أن القصيدة تعكس إلى حد كبير أحداث الباب الثالث عشر، فعند قراءة العنوان لأول وهلة تعتقد أن العنوان في حد ذاته لا يصح أن يأتي في هذا المقام، من باب أن العنوان "**النجوم التي انكدرت**" ورد في القران الكريم بالضبط في سورة التكوير، ونحن لدينا الغيرة على ديننا كأن يوظّف في غير محله.

وإذا أردنا الغوص في عنوان القصيدة فنجد أنّه يحيل إلى أنّ النجوم سقطت من السماء بعدما كانت حلما يستحال الوصول إليه، وهذا يترجم حرفيا بين ثنايا الباب الثالث عشر، حيث كانت نهاية درويش الذي رفض رفضا قاطعا الرضوخ لبهارج التغيير والحداثة، الذي كان كالنجم يزين السماء العربية بتفرده عن الآخرين، نهايةً يندى لها الجبين لأنها بقيت وصمة عار مسجلة في سجل تاريخ الأمة العربية، كيف لا وهو الذي اختار الاختباء في

[1] ابراهيم الدرغوثي، الدراويش يعودون للمنفى، ص97.

الكهف على مواجهة الواقع، كيف لا وهو الذي فرّمن أصحاب الشرطة واختار النوم كأصحاب الكهف. سقط درويش وأفل معه نجم العرب.

- **التفاعل النصي القرآني:**

يعتبر القران الكريم النص المقدس الاعلى دينيا وبلاغيا، كما أنه دستور البشرية الأعظم ووحي السماء الذي نزل به الروح الامين على سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم. بحيث إن اللجوء إلى القران أو الكتب السماوية الأخرى، يفجر لدى الروائي طاقات دلالية وابداعية جديدة، الأمر الذي يعزز لديهم بناء الرؤى الشعرية، فالتفاعل مع هذه الكتب المقدسة باقتباس نصوصها يمنح الروائي بناء نصه الجديد، استيعابه وتطويعه.

ومن مظاهر التناص القرآني في الروية ذكر الروائي مواقف من حياة سيدنا ابراهيم عليه الصلاة والسلام حيث قال: "جمع النمرود في بابل حطب الدنيا كلها واشعل نارا أحمى من الشمس وألقى فيها إبراهيم..."[1]،ثم أردف قائلا: "وخرج ابراهيم من النار ولم تحترق سوى قيوده"[2].وهنا تناص ظاهر مع النص القرآني في قوله: عز وجل: ﴿ قَالُواْ حَرِّقُوهُ وَٱنصُرُوٓاْ ءَالِهَتَكُمۡ إِن كُنتُمۡ فَٰعِلِينَ ٦٨ قُلۡنَا يَٰنَارُ كُونِي بَرۡدٗا وَسَلَٰمًا عَلَىٰٓ إِبۡرَٰهِيمَ ﴾ [سورة الانبياء، الآية69].

وفي موضع آخر ذكر الروائي نبذة عن حياة آدم وحواء ومظاهر بدء الخليقة، حيث قال الكاتب: "ثم خلقت حواء من آدم.

واسكنا الجنة لثلاث ساعات وهو ربع يوم بمائتي سنة وخمسين سنة من أعوام الدنيا.

وأهبط الله آدم بسرنديب،

وحواء بجدة،

وابليس ببيسان،

[1] ابراهيم الدرغوثي، الدراويش يعودون للمنفى ،ص15.

[2] المصدر نفسه، ص15.

والحية بأصبهان.

فهبط آدم بالهند على جبل "الراهون".

وعليه الورق الذي خصفه من وررق الجنة، فيبس، فذرته الرياح، فانتشر في بلاد الهند. وهنا تقاطع مع النص القرآني في قوله تعالى: ﴿ وَيَٰٓـَٔادَمُ ٱسۡكُنۡ أَنتَ وَزَوۡجُكَ ٱلۡجَنَّةَ فَكُلَا مِنۡ حَيۡثُ شِئۡتُمَا وَلَا تَقۡرَبَا هَٰذِهِ ٱلشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ ٱلظَّٰلِمِينَ ﴿١٩﴾ فَوَسۡوَسَ لَهُمَا ٱلشَّيۡطَٰنُ لِيُبۡدِيَ لَهُمَا مَا وُۥرِيَ عَنۡهُمَا مِن سَوۡءَٰتِهِمَا وَقَالَ مَا نَهَىٰكُمَا رَبُّكُمَا عَنۡ هَٰذِهِ ٱلشَّجَرَةِ إِلَّآ أَن تَكُونَا مَلَكَيۡنِ أَوۡ تَكُونَا مِنَ ٱلۡخَٰلِدِينَ ﴿٢٠﴾ وَقَاسَمَهُمَآ إِنِّي لَكُمَا لَمِنَ ٱلنَّٰصِحِينَ ﴿٢١﴾ فَدَلَّىٰهُمَا بِغُرُورٖۚ فَلَمَّا ذَاقَا ٱلشَّجَرَةَ بَدَتۡ لَهُمَا سَوۡءَٰتُهُمَا وَطَفِقَا يَخۡصِفَانِ عَلَيۡهِمَا مِن وَرَقِ ٱلۡجَنَّةِۖ وَنَادَىٰهُمَا رَبُّهُمَآ أَلَمۡ أَنۡهَكُمَا عَن تِلۡكُمَا ٱلشَّجَرَةِ وَأَقُل لَّكُمَآ إِنَّ ٱلشَّيۡطَٰنَ لَكُمَا عَدُوّٞ مُّبِينٞ ﴿٢٢﴾ قَالَا رَبَّنَا ظَلَمۡنَآ أَنفُسَنَا وَإِن لَّمۡ تَغۡفِرۡ لَنَا وَتَرۡحَمۡنَا لَنَكُونَنَّ مِنَ ٱلۡخَٰسِرِينَ ﴿٢٣﴾ قَالَ ٱهۡبِطُواْ بَعۡضُكُمۡ لِبَعۡضٍ عَدُوّٞۖ وَلَكُمۡ فِي ٱلۡأَرۡضِ مُسۡتَقَرّٞ وَمَتَٰعٌ إِلَىٰ حِينٖ ﴾ [سورة الاعراف، الآية 19 ـ 24].

وهناك أيضا تقاطع مع النص القرآني، الذي تضمن مقتطفات من حياة نوح عليه السلام. يقول الروائي: "وينزل المطر غزيرا على القرية...وتفيض الأودية بالدم...وتتحول عربة البائع الجوال إلى "سفينة"... وهنا تقاطع مع قوله تعالى: ﴿ وَٱصۡنَعِ ٱلۡفُلۡكَ بِأَعۡيُنِنَا وَوَحۡيِنَا وَلَا تُخَٰطِبۡنِي فِي ٱلَّذِينَ ظَلَمُوٓاْۚ إِنَّهُم مُّغۡرَقُونَ ﴾ [سورة هود، الآية 37].

وأردف قائلا:

وينادي:

"من كل زوجين إثنين..."ويتدافع الخلق، "من كل زوجين إثنين"[1]، وهنا تقاطع مع قوله تعالى:﴿ حَتَّىٰٓ إِذَا جَآءَ أَمۡرُنَا وَفَارَ ٱلتَّنُّورُ قُلۡنَا ٱحۡمِلۡ فِيهَا مِن كُلّٖ زَوۡجَيۡنِ ٱثۡنَيۡنِ ﴾ [سورة هود، الآية 40.].

إنّ التفاعل النصي بكل آلياته، لم يقتصر على الجوانب التي ذكرت من تفاعل تاريخي، شعري، قرآني، بل هناك أشكال أخرى بالدرجة ذاتها من القيمة والجمالية تقوم بالدور نفسه في إثراء الرواية وتشكيل عجائبيتها.

[1] ابراهيم الدرغوثي، الدراويش يعودون للمنفى ،ص30.

الفصل الثالث

مكونات البناء الحكائي العجائبي

1- تمظهرات السارد العجائبية .

2- الشخصية العجائبية بين الواقع والميثولوجيا .

3- جمالية الكرونوتوب (الزمكانية) .

1- الراوي وعجائبية السرد:

يعتبر الرّواي اللبنة الثانية المنشئة للخطاب الروائي بعد الكاتب، فهو الذي ينهض بفعل السرد، وهمزة وصل بين قطبين هما: المروي والمروي له، لديه حضور ملفت وبشكل مميز، وله خصائصه في كل شكل سردي (قصة، رواية، حكاية...)، كما له حضور كذلك في الرواية العجائبية.

ورواية الدراويش يعودون للمنفى تسعى الى تجسيد العجائبي من خلال تمظهرات الراوي/السارد المختلفة، بحيث يتماهى صوت الراوي في بداية الرواية مع الكاتب ويتماثل معه، قبل أن يسلم الكلمة لشخصيات روايته لتحكي بنفسها سواء ما حدث لها أو ما حدث لشخصية اخرى، حيث يلفت السارد انتباه القارئ منذ البداية وهذا من خلال عبارة الاستهلال التي ذكرناها سابقا – المستقاة من كتاب الاسطورة والمعنى لليفي شتراوس– بأن الذي سوف يحكيه سيكون مشحونا بالعجائبي والغرائبي لجعل القارئ يعاني من حمى الحيرة والدهشة للكشف عن مواطن العجب والغرابة التي تقيد هذه الرواية.

لقد كان لبداية الرواية اهتمام واضح بمتلقيها الذي ما إن يسمع هذه العبارة حتى يصغي بإمعان في معرفة الأسباب التي جعلت الكاتب يكتب هذه الرواية. يقول الروائي: «لم أكن أريد قبل هذا اليوم كتابة هذه الرواية"[1]، ثم يواصل كلامه فيقول: " لكن درويش هددني بالقتل...وقال: سأضعك داخل جلد حمار واضرم فيك النيران"[2].

يهيئ السّارد متلقي الرواية لتقبل هذا الحكي العجيب، هذا عن طريق شيئين: الشيء الأول جمالية صياغة الجملة، بحيث حملت من المعاني العجائبية ما حملت، كيف سيدخله في جلد حمار ويضرم فيه النيران؟، إنّه ضرب من الهوس أصاب درويش، والشيء الثاني هو التّكلم على لسان شخصه البطل(درويش).

[1] ابراهيم الدرغوثي، الدراويش يعودون للمنفى، ص04.

[2] المصدر نفسه، ص04.

إنّ من أبرز مادّل على أنَّ هذه الرواية عجيبة غريبة هو اعتراف الراوي(الكاتب) بذاته في قوله: « لم أقل منذ البداية أن درويش هو بطل هذه الرواية العجيبة الغريبة والتي لو كتبت بالإبر على مآقي البصر لكانت عبرة لمن يعتبر، على رأي الست شهرازاد»[1]، هنا اشارة صريحة على أن الذي يشد زمام الرواية هو الروائي بمعنى أنّه راوٍ خارجي يظل غريبا عن الأحداث التي يرويها ولا يشارك فيها، بحيث اقتصر دوره على سمّاه هو نفسه " قبل البداية"[2]، ومن هنا يبقى السرد ابتدائيا من الدرجة الأولى إلى أن يسلم الكلمة إلى الشخصيات لكي تحكي بنفسها.

إنّ السارد من الدرجة الأولى، يحاول أن يأخذ بيدي المروي له (المتلقي) ، ويتقمص دور السفير في التوسط بينه وبين العالم الذي يسرده، وفي أحيان أخرى كان يتنازل عن السرد ليفسح المجال أمام الشخصيات لتسرد بنفسها، فدرويش يسرد ،ونمرة، تسرد، وفرنسوا مارتال يسرد...وهذا ما يدل على تعدد الأصوات في الرواية التي تقوم بفعل السرد وهو ما نطلق عليه اسم : الراوي الداخلي، والأمثلة في الرواية كثيرة، ففي الباب الأول قال درويش لصاحب السوبرماركت: « هذه قدر حاتم الطائي»[3]، وهذه العبارة تدل على القدر الذي صال درويش البلاد من أجل الحصول عليه والموضحة في الباب المذكور سابقا.

وهنا يحكي درويش حكاية زواجه من نمرة ابنة عمه، يقول:

« هل حضرت حقا هذا الحفل؟

هل قرأت قصته في مخطوط قديم ...

هل شاهدت شريطا سنمائيا يحكي عن زواج قطر الندى وأنا في سابع نومة؟

كل هذه الاحتملات واردة.

---

[1] ابراهيم الدرغوثي، الدراويش يعودون للمنفى، ص05.

[2] المصر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه، ص13

ما أنا متأكد منه فقط، هو أنني قررت حينها أن يكون حفل زواجي من نمرة، كعرس قطر الندى.

وطبعت استدعاءات باسم خمراويه التركي والمعتضد العباسي.

ولم أنس ابن الجصاص...

وهل ينسى ابن الجصاص؟"[1].

وها هي نمرة تحكي اليوم « بعد أن مرت كل هذه الأعوام أرى لزاما علي أن أحكي (أنا شهرزاد السجينة بين دفتي كتاب "الف ليلة وليلة) سأحكي ليلة أخرى نسيها الرواة ولم يدونها الكتبة:

بلغني أيّها القارئ السعيد ذو الرأي السديد أنّ درويشا عاد من السفر ذات يوم من أيام شهر كانون الثاني/يناير.

عاد كما تعود الخيول الجريحة.

ما سأل عن أحوالي، وما زار المغارة التي سكنتها وجملي يوم كان قاب قوسين أو أدنى مني.

ولكن أسبابا شتى جعلتني أفر منه إلى العزلة داخل المغارة وأرفض أن يتفخذني...

يا الله!!، قسوت كثيرا أنا الجميلة كنجمة الصبح الطرية، وهو العاشق الولهان»[2]. وهنا اعتراف من نمرة على الرغم من حب درويش الشديد لها إلاّ أنها كانت لا ترغب فيه أبدا وهو ما جعلها تعتكف المغارة دون أن تغادرها.

وتلوح في الافق حكاية فرنسوا مارتال عن درويش وأكله لصور بدء الخليقة، فيقول: « مات درويش في مركب فجهز وأريد القاؤه في البحر، فجف البحر، وأنزلت السفينة، فحفرو له قبرا ودفنوه، فلما فرغوا، استوى الماء وارتفع المركب"

وقالو: "هل هذا الدرويش مجنون؟".

---

[1] ابراهيم الدرغوثي، الدراويش يعودون للمنفى 33.

[2] المصدر نفسه، ص92.

قال فرنسوا مارتال: "البارحة أكل صور بدء الخليقة"»[1].

والملاحظ أيضا في بداية الرواية أنا هناك إشارة إلى أن السرد تحول من ضمير المفرد المتكلم (الروائي) إلى ضمير المفرد الغائب، مما يعني حضور المؤلف، والسارد الأول حضورا صريحا في الان نفسه.

الرواية= سارد 1+ ↶ سارد2+ ↶ سارد3+ ↶ سارد4.

وهذا ما يحيلنا على :

الرواية= الروائي (إبراهيم درغوثي+ درويش(البطل) + نمرة(حبيبة درويش) + فرنسوا مارتال (الرومي اللعين).

هذا المخطط يشير بطريقة مكثفة على انتقال السّرد من الراوي الخارجي (الروائي) إلى الراوي الداخلي (درويش، نمرة، فرنسوامارتال) وهذا ما يحقق للرواية عجائبيتها.

2- <u>عجائبية الشخصيات:</u>

تسهم جملة من المكونات السردية الرئيسية كالمكان والزمن والشخصيات، في تشكيل الفضاء الحكائي للخطاب العجائبي داخل المتن الروائي، وصياغة محكيات فنية تنهض على دعامة المتخيل واللامألوف، ضمن أطر معمارية ترسم حدود الحكاية العجائبية في النص السردي الذي يمثل فنيا كغيره من البنى الفنية والأدبية ،بنية تشبه البنية المعمارية[2]، حيث يمكن لهذه المكونات متضافرة في نسيج متكامل، أن تؤسس ملفوظات ومقامات سردية تتعدد فيها مستويات الحكي الإدهاشي، وتتحرر عبرها اللغة الروائية من كل التباس ومن كل تقييد واقعي، مثلما تتحرر الدلالات من قيود الطبيعي والمألوف[3].

---

[1] ابراهيم الدرغوثي، الدراويش يعودون للمنفى ،ص37.

[2] عبد القادر عواد، العجائبي في الرواية العربية المعاصرة آليات السرد والتشكيل، أطروحة دكتوراة، جامعة وهران، إشراف عبد القادر شرشار، 2012/2011، ص168.

[3] المرجع نفسه، ص168.

ولذلك، نكشف عن هذه المكونات مع التركيز على عالم الشخصيات في بداية دراستنا.

تمثل الشخصية مكونا أساسيا لا يمكن الاستغناء عنه في الكتابة السردية العامة، وفي كتابة السرد العجائبي بخاصة بل يمكن اعتبارها من أهم مكونات العمل الحكائي من حيث كونها عنصرا حيويا بإمكانه القيام بمختلف الافعال التي تترابط وتتكامل في مجرى الحكي[1]، "ومما يجعلها من اكثر جوانب الشعرية غموضا" [2].

و"الشخصية الروائية بكل تجلياتها ليست سوى عنصر تخييلي يتواشج أو يتقاطع مع مفهوم الشخصية الواقعية وفق رؤية فنية تتحكم في النص السردي، "والشخصية العجائبية ماهي إلاّ مساحة مشتركة يجتمع فيها الواقعي واللاواقعي، وهي تقنية فنية استخدمتها العجائبية الحديثة لتعبر عن أزمة الانسان المعاصر، لذلك جاء البناء الفني لهذه الشخصية على وفق رؤية جديدة لا تحتفي بالأبعاد الداخلية والخارجية فحسب، وإنما تعمل على تقويض الصورة الثابتة للشخصية والعمل على هدم مرجعياتها الواضحة، ومن ثم اعادة تشكيلها بصورة غرائبية تتجاوز قوانين الواقع والطبيعة"[3].

ورواية الدّراويش يعودون للمنفى أوّل إبداع للكاتب إبراهيم درغوثي كما قلنا عليها سابقا تحتوي على عدّة شخصيات عجائبية والتي تشكل الإطار العجائبي العام للرواية. حيث تتمايز هذه الشخصيات فيما بينها وهذا بحسب الدور الذي تلعبه والموضوع الذي تجسده، فهي تتفق كلها حول امتلاك هذا المحور من النّاحية الشكلية أمّا من النّاحية الموضوعاتية فهي تختلف فيما بينها.

---

[1] سعيد يقطين ،قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ط1، المركز الثقافي الغربي، بيروت ،1997،ص80.

[2] ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن– الشخصية) ط1، المركز الثقافي الغربي، بيروت ،1990، ص207.

[3] عبد الحميد بن هدوقة، البعد العجائبي في رواية الغيث لمحمد ساري، مقال نشر غلى الموقع الالكتروني: البعد– العجائبي– في – رواية– الغيث– محمد ساري/hattp://www.benhadouga.com/content

وبالرغم من كثرة الشخصيات داخل الرواية سنركز على التي برزت بشكل كبير بمعنى الشخصيات الرئيسية دون سواها. ونبدأ مع أول شخصية :

1- شخصية درويش:

درويش بطل الرواية والذي يعتبر خيطا يشد الرواية من أولها إلى آخرها، وهو لفظة فارسية تعني الفقير ثم اصبحت مصطلحا يدل في نظام الصوفية على الزاهد الجوال .فاللفظة لغة واصطلاحا تحيل على انتماء اجتماعي ونمط حياة ونظام فكري ورؤية إلى العالم لعل أهم ما يميزها رفض المجتمع والعيش على هامشه. وإنّا لنجد كل هذه المعاني مجسدة في شخصية درويش. فهو جوال غريب دوما، منفي أبدا، فقير له مع الجوع مواعيد وللكرماء منه موقف. فقد "بات ثلاث ليال بدون طعام. ترك الصدقات جانبا :صحون الكسكسي وقدور المرق والبطاطا المقلية والبيض المسلوق والخبز والتمر"[1].تتلمذ على يدي علم من اعلام التصوف في الاسلام" **سيدي محيي الدين بن عربي** "وعاشر الأولياء الصالحين، وشاهد كراماتهم وصانع أعاجيب، ربت مرة على ظهر حصانه فنبت للحصان جناحان[2].وحلت لعنته على من خالف أوامره ،فنسجت حوله الاساطير واصبح "مولانا درويش"[3].

إلاّ أنّ درويش شخصية خرافية عمرها آلاف السنين عاصرت حكاما اختلفت ازمانهم وتباعدت .حاورت "مولاي الحسن الحفصي"[4] و"عرفت صلاح الدين الأيوبي" [5]،" يبدا بالتضخم، تزداد كفه سعة وارتفاعا ويكبر حجم بقية أعضائه إلى أن أصبح كجبل أحد.

[1] ابراهيم الدرغوثي، الدراويش يعودون للمنفى ،ص13.

[2] المصدر نفسه، ص40.

[3] المصدر نفسه، ص62.

[4] المصدر نفسه، ص66.

[5] المصدر نفسه، ص85.

والرجال يحاولون الفرار من فوق الكف، فتحاصرهم أصابع كالمآذن"[1]. درويش شخصية مثقفة بثقافة عصرها، عصر الكتابة تتوسط الساحة وتدعو وحيدة إلى ثورة لم يحن أوانها بعد.

2- شخصية نمرة:

شخصية رئيسة مثلها مثل الشخصيات الأخرى(درويش ـ فرنسوا مارتال) هام بها درويش ابن عمها، فخطبها وأقيم العرس ولكنها فرّت ولاذت بصاحب الجبل، وانقبرت في الكهف ولم تخرج منه إلاّ بعد ان "دقت نواقيس القيامة"[2]انفجارات تهز مدن العراق وزمجرة "توماهاوك" و"باتريوت"وب52"[3].

لقد وردت أخبار نمرة مسترجعة على لسان الراوي الأول في البابين الثالث والرابع بقوله: "نمرة بنت عم درويش مغرمة بالخيول وبألعاب الفروسية، زاهدة في الزواج... "[4]وفي قوله أيضا "قالت لدرويش يوم الطوفان العظيم: "سأعتصم منك بجبال الهملايا ولن تتفخذني يا درويش"[5]. ولكنها برزت بشكل كبير في آخر الرواية وهذا ما اقتضته الخطة الفنية بحيث، كان استراتيجية معتمدة من طرف الروائي وذلك من أجل الكشف عن ما تعمد اخفاءه بادئ الأمر.

نمرة ذلك الكائن المزدوج الانتماء فلها إلى الريف انتماء:

"تذهب كل مساء للنبع مع البنات.

تحمل الجرة على رأسها

تختال كالمهرة..

وتعمل في الحقل.

---

[1] إبراهيم الدرغوثي، الدراويش يعودون للمنفى، ص58.

[2] المصدر نفسه، ص94.

[3] المصدر نفسه، ص94.

[4] المصدر نفسه، ص26.

[5] المصدر نفسه، ص31.

وتحرث..

وتزرع..

وتجني المحاصيل...

وتعود إلى البيت مهدودة القوى

...وتنام على الأرض[1].

وإلى المدينة انتساب:

تعشق السفر.

وتقتني ملابسها الداخلية من باريس،

وأحمر الشفاه من هونغ كونغ ،

وكلاسينها من لندرة،

وسوتيانها من جزر هاواي ،

ومرآة الزينة من لاهاي،

وعشاقها من بورصة نيويورك[2].

رغب درويش في نمرة فنفرت منه وأقبل عليها فأعرضت عنه. فوسم الانفصال والتقابل العلاقة بينهما. تقول مسترجعة ماضيها: "ما أشقاني به، وما أشقاه بقسوتي"[3].

لقد تفننت نمرة في تحطيم مشاعر درويش المسكين الذي كان مستعدا للتضحية بنفسه من أجل أن تحيا حياة الرفاهية. فقد قتلته مرتين الأولى حين رفضته زوجا فسمعت "شقشقة داخل صدره تشبه تحطم البلور"[4]، ومرة لما زجت به في حاضر الاحداث، في

[1] ابراهيم الدرغوثي، الدراويش يعودون للمنفى ، ص26-27.

[2] المصدر نفسه، ص27.

[3] المصدر نفسه، ص92.

[4] المصدر نفسه، ص29.

ظلام الكهف وغياهب الموت. ومن هنا استحال الحب سواء معلن ام دفين، وانتج ثمرة النفور من بعضهما البعض.

3- شخصية فرنسوا مرتال:

سائح فرنسي الجنسية، وتدل كلمة (فرنسي) وتحيل على العلاقات المعقدة التي ربطت منذ أكثر من قرن ولاتزال بين الغرب والشرق، وقع في غرام القرية وأحبها، ولكنه يستنكف أن يبقى غريبا. لابد من أن يعيد صياغة الجغرافيا بما يملكه من تاريخ وتراث فكري مفعم بالعناصر والأيدلوجيات "كان يزورها(القرية) مرتين في العام رحلة الشتاء والصيف"[1] .

فرنسوا مارتال كاد يفارق سن الشباب ،إلاّ أن بنية جسمه مازالت شديدة، فهو طويل ذو كتفين عريضين ،ووجه حليق دائما كوجوه القديسين المعروضة في أيقونات الادرية القديمة .وكل ما يلفت الناس اليه اكثر من غيره مشيته، وبروز صدره ورجرجة ردفية عند المشي والعلكة التي لا تفارق أوداجه أبدا[2].

ولقد ربطت فرنسوا مارتال علاقات مختلفة مع الشيوخ والشبان بحيث كان ينظم لهم سهرات في بيته و"يوزع حبوب منع الحمل ويشجع الاطفال على مطالعة الكتب الفرنسية"[3]، يحارب قيما ويغرس أخرى ويؤدي رسالة، رسالة الرجل الأبيض. فيحاول أن يلحق بركب الحضارة من لم يتعدو طور "بدء الخليقة"[4]

وإذا عوّلنا على(درويش/ مارتال) فهما في الأساس شخصيتان طقوسيتان في الحقيقة؛ لا يمكن تحديد أيدلوجياتهما ومستويات فعليّهما الإرادي إلاّ من خلال ممارسات،

[1] إبراهيم الدرغوثي، الدراويش يعودون للمنفى، ص 17.

[2] المصدر نفسه ،ص17

[3] المصدر نفسه ،ص79.

[4] المصدر نفسه ،ص16.

إما مبتورة، أو تواجه إعاقة من مصدر ما، الأمر الذي يجعلنا نشعر دون أنْ نظلمهما كرمزين أنهما متعادلان تقريبا[1].

إنّ الاقتصاد الواضح في ذكر أسماء شخصيات الرواية كان إشارة واضحة إلى أن الكل متشابهون { الخلق/ الرجال/ النساء / الأطفال/ السياح} وأن الثلاثي المحوري الذين يرتكز عليهم سير الأحداث وهم على الترتيب(درويش/ فرانسوا مارتال /نمرة) هم الذين يحققون للسرد هيكلية الحكاية، أما باقي الشخوص، سواء كانوا زمرة الفقراء المواليين للدراويش، أو طبقة الكبار والتجار حاشية الفرنسي مارتال، فهم لا يعدون أن يكونوا صورا متحركة تنتفي عنها أي ظلال يمكن رصدها اللهم إلا جملة ما تتأثر به[2].

من أبرز المعاني التي قد نصل لها مع قراءة هذه الرواية، أن منظومة سلوك شخصيات الرواية كلها سلوكيات ظاهرية وخاضعة للرصد، انبرى فعل السرد لكشفها جملة وتفصيلا، لذا كان من الطبيعي جدا ألا نرى كتابة ترتكز على مخبوء، مما يخدم آليات سرد يتجه للفضح والتعرية، ولم نجد على الدرجة نفسها سردا يتكأ على اللاوعي الشخصيات[3].

- **<u>عجائبية الكرونوتوب (الزمكان)</u>:**

يُعدّ مصطلح **الكرونوتوب**"**LE CHRONOTOPE** ""الذي نحته باختين، عن وعي علمي، ودافع نقدي يبحث عن دافع الخلط وتجاوز تقنيات الفكر التقليدي الذي كان يؤمن بمطلقية الزمن وانفصاله عن الفضاء/المكان...فالتصورات الابستمولوجية الحديثة، ذات البناء الرياضي والعلمي الصارم والتي تختصرها النظرية النسبية، حيث افادت كل

[1] حسام حسين عبد االعزيز، ابراهيم درغوثي والتأسيس للسرد المهجن، مقال منشور بتاريخ 2010/06/14 على الموقع الالكتروني http://www.maghraess.com/alboussala/489

[2] ينظر: الموقع الالكتروني السابق.

[3] المرجع نفسه.

العلوم، وأعطت دفعة جديدة للفكر الانساني تجاه الفيزياء الحديثة، تدعو إلى أن الزمان والمكان هما شيئان متصلان لا يمكن فصلهما[1].

إنّ صلة الكرونوتوب بجمالية الحكي العجائبي صلة تقوم في لبها على الخصيصة التكوينية لكل من وحدتي الفضاء والزمن في خلق خطاب سردي محايد ينماز بدرجة عالية من كثافة الادهاش والتعجيب واللامعقول، غير أنّ التمظهر الأساسي للكرونوتوب في الرواية التي تشتغل على جمالية الحكي العجائبي يتجلى في كونه وحدة قائمة تؤطر الحدث العجائبي، فيبرز الزمن بعدا من أبعاد الفضاء، عصيا على التحديد بسهولة"[2] .

- **<u>البعد الزمني</u>:**

إن لعبة الزمن في هذه الرواية إذا جاز لنا أن نسميها لعبة، انطوت على معالجة تجريدية إلى حد كبير، فمن الصعب بمكان أن نحدد بدقة في أي زمن يُصب فعل السرد بما انطوى عليه من تفاصيل غرائبية، وما أشتمل عليه من تمازج جد فاعل في مستويات البنية الدلالية للتراكيب التراثية والحديثة، والتي عبرت بجلاء على تداخل الأزمنة وسيولتها، وعدم القدرة على ربط الكتلة السردية بإطار زمني يحدد مشروعية وجودها داخل بناء النص[3].

ينقسم الزمن في الرواية إلى نوعين: زمن خارجي وزمن داخلي، بحيث يرى "غلدشتاين" أنّها تتمثل في: زمن الكاتب ،زمن القارئ، الزمن التاريخي[4].

- **زمن الكاتب:** وهو الزمن الذي يضعه الكاتب تحت النص عندما ينهي روايته، أي ذلك الزمن الذي الف فيه الرواية[5].حيث ذيل ابراهيم الدرغوثي روايته بتاريخ يدل على الزمن الذي الف فيه الرواية وهو: من كانون الثاني(يناير) إلى حزيران (يونيو) 1990.

---

[1] شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية،ص182.

[2] المرجع نفسه، ص184.

[3] ابراهيم درغوثي والتأسيس الجديد للسرد المهجن، حسام حسين عبد العزيز،2010/6/14.
http://www.maghress.com/alboussala/489.

[4] ينظر: حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، ص187.

[5] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

- **زمن القارئ:** القارئ مثل الكاتب الروائي، متأثر لا محالة بالزمن الذي يعيشه، بسنه، بطريقة عيشه، وطريقة تمثله للرواية وباللغة التي ينتمي إليها. القارئ آخر متعدد يعيش زمنيته الخاصة وزمن قراءته للكتاب[1].وزمن القارئ يبدأ من أول زمن اطلع فيه أي قارئ على الرواية، وزمن القارئ هاهنا يبدأ من زمن النشر لأول مرة، حيث كانت الطبعة الأولى سنة **1992**، ولا يزال مستمرا، مع احتمال وجود قارئ مسبق، اطلع على الرواية قبل نشرها وهذا احتمال وارد.
- **الزمن التاريخي:** ويظهر علاقة التخييل بالواقع. فالحكاية يمكن أن تكون في زمن الكاتب أو تكون أقدم بقليل أو كثير، كما يمكن أن تكون في زمن مستقبلي مثل روايات الخيال العلمي[2].

لعل الروائي قد أشار إلى الزمن الخارجي من خلال مؤشرات واضحة، ولنأخذ مثالا على ذلك قوله:

المرسل: درويش.

المرسل إليه فرنسوا مارتال.

منزل رقم: 1990[3].

ويقول في موضع آخر: سمعت صوت الانفجارات التي هزت المدن. وسمعت زمجرة "التوماهأوك"و"الباتريوت"لـ"ب52"[4].

إذن، إن زمن الأحداث هو فترة " حرب الخليج الثانية(عاصفة الصحراء) والتي تبدأ من (2 أغسطس1990 إلى 28 فبراير 1991)، وهي حرب شنتها قوات التحالف المكونة

[1] حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد ، ص188.

[2] المرجع نفسه ، ص188.

[3] ابراهيم الدرغوثي، الدراويش يعودون للمنفى، ص62.

[4] المصدر نفسه، ص94.

من 34 دولة بقيادة الولايات المتحدة الأمريكية ضد العراق بعد أخذ الاذن من الأمم المتحدة لتحرير الكويت من الاحتلال العراقي"[1].

أمّا الزمن الداخلي فيقسم إلى زمن القصة أي (زمن الحكاية)أو(زمن المتخيل) ، وهي زمنية خاصة بالعالم المستحضَر[2] ، وزمن الخطاب الذي يعده البعض زمنا طوليا من بعض الوجوه، في حين إن زمن الحكاية متعدد الأبعاد، إذ يمكن أن تجري جملة من الأحداث في الحكاية في وقت واحد، ولكن الخطاب مرغم على تقديم هذه الأحداث واحدا تلو الآخر[3].

ونجد في الزمن الداخلي آليات سرد تتعلق بترتيب الأحداث وبنائها في شكل لا يخل بنظام السرد وسيرورته، وهي:

- ✓ **الاسترجاع.**
- ✓ **الاستباق.**

الاسترجاع: إذا كان الاستباق هو مخالفة لسير زمن السرد، تقوم على تجاوز حاضر الحكاية، وذكر حدث لم يحن وقته بعد، فإن الاسترجاع مخالفة لسير السرد، تقوم على عودة الراوي إلى حدث سابق، وهو عكس الاستباق وهذه المخالفة لخط الزمن تولد داخل الرواية نوعا من الكتابة الثانوية، ولا شيء يمنع من أن تتضمن الحكاية الثانوية بدورها استرجاعا ، أي حكاية فرعية داخل الحكاية الثانوية[4].

وتكتظ رواية " الدراويش يعودون إلى المنفى" بالحكايات الثانوية والفرعية بسبب تداعي ذكريات الشخصيات بشكل متوال، تتدفق الذكرى واحدة تلو الأخرى، مما يؤدي إلى توالد هذه الحكايات وكسرها لنمطية السرد الرتيبة، فيسير الزمن وفقها وعلى ضوئها؛ نجد

---

[1] https://www.marefa.org/ حرب– الخليج–الثانية

[2] ينظر: عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية" بحث في تقنيات السرد – "عالم المعرفة "، د ط، 1998، ص187.

[3] المرجع نفسه، ص19 .

[4] ينظر : لطيف زَيْتوني :معجم مصطلحات نقد الرواية –(عربي – إنجليزي – فرنسي) مكتبة لبنان ناشرون، ص، 15

من ذلك في الرواية، حين حكى درويش للروائي "**عن تعذيب أمير المؤمنين القاهر لمعارضيه انه كان يأخذ الرجل منهم فيأمر بتقييده ثم يأمر بأن تحشى اذناه وخيشومه بالقطن وتوضع المنافخ في دبره. فاذا صار كالزق المنفوخ وورمت سائر أعضائه وبرزت عيناه، سد دبره ويضرب في عرقين فوق الحاجبين. فعند ذلك يحرج منهما الريح والدم، ولهما صوت وصفير حتى يحمد ويتلف..**"[1].

ويذكر الروائي في موضع آخر: "**بقيت على هذه الحالة مدة طويلة. إلى أنْ كان يوم تذكرت فيه حياتي السابقة كما يتذكر طفل صغير حلما جميلا.**

المناسبة: حضرت حفل زفاف قطر الندى من الخليفة العتضد العباسي.

المكان: عصر خمارويه بن أحمد بن طولون.

المكان: القطائع من بر مصر" [2].

هنا استرجع بطل روايتنا ذكريات ولحظات فاتت من عمره كما يتذكر الطفل الصغير حلما جميلا.

كان هذا بإيجاز عن السرد الاسترجاعي في الرواية، مع وجود نماذج كثيرة تكتظ بها الرواية.

الاستباق: إن القول باكتظاظ الرواية بالاسترجاع، يعكس نقيض ذلك، أي إن الاستباق قليل الحضور جدا فيها، ويمكن أن نورد مثالا على الاستباق، أتى في الرواية في قوله: "سأضعك داخل جلد حمار وأضرم فيك النيران...سأضعك في فتح باب واسد عليك بالجص والاجر وانت حي"[3]، وهنا يظهر فحوى التهديد الذي وجهه درويش إلى الروائي. وفي موضع آخر"وسيبتلع حوت يونس بعد مدة هذه الارض العجوز"[4].

---

[1] ابراهيم الدرغوثي، الدراويش يعودون للمنفى، ص05.

[2] المصدر نفسه، ص32.

[3] المصدر نفسه، ص04.

[4] المصدر نفسه، ص90.

إضافة إلى ما سبق ذكره، فإن الروائي قد تبنى تقنيات حكائية أخرى، بغية التسريع في الزمن، وهي التقنيات التي اقترحها جيرار جينيت لدراسة الإيقاع الزمني: (الخلاصة، الاستراحة، القطع، المشهد).

الخلاصة (Le Sommair): تعتمد الخلاصة في الحكي على سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل[1] .

وردت تقنية الخلاصة كثيرا في الرواية، من ذلك قوله:" **ثم خلقت حواء من آدم، واسكنا الجنة لثلاث ساعات وهو ربع يوم بمائتي سنه وخمسين سنة من اعوام الدنيا، واهبط الله دم بسرنديب، وحواء بجدة**"[2].

أن السارد هنا يختصر حياة ادام وحواء في فترة زمنية محددة بدون ذكر التفاصيل .

القطع (L'ellipse):و يسمى الحذف.يلتجئ الروائيون في كثير من الأحيان إلى تجاوز بعض المراحل من القصة، دون الإشارة بشيء إليها[3] . ونذكر على سبيل المثال لا الحصر القطع الوارد في الرواية. يقول الروائي :"**ومرت أيام، ومر أسبوع، ومر شهر وشهور، ومر دهر، ومرت ودهور ودرويش يترقب مجيء الرجال**" [4] .

الاستراحة(La pause):وتسمى الوقفة كذلك، والقصد أنه تُكَوِّن مسارات السرد الروائي توقفات معينة، يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف، إذ إنه يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية، ويعطل حركتها أو يبطئها[5].و مثال ذلك من رواية الدراويش يعودون للمنفى، التي تستعمل هذه التقنية بين الفينة والأخرى، وهذا ظاهر في قوله: "**وقف أمام**

---

[1] حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط1، 1991 ، ص76 .

[2] ابراهيم الدرغوثي، الدراويش يعودون للمنفى، ص23.

[3] حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص77.

[4] المصدر السابق ، ص14.

[5] ينظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص77 :

الباب البلوري ودهش عندما انفتح الباب وحده ودلف إلى داخل قاعة فسيحة ملأى بالكؤوس البلورية... وقمصان النوم الحريرية الحمراء والوردية والبنفسجية "[1]،غير أن الوصف باعتباره توقفا زمنيا، قد يفقد هذه الصفة عندما يلتجئ الأبطال أنفسهم إلى التأمل في المحيط الذي يوجدون فيه، وفي هذه الحالة قد يتحول البطل إلى سارد، ويصعب القول حينئذ بأن الوصف يوقف سيرورة الحدث، لأن التوقف هنا ليس من فعل الراوي وحده، ولكنه من فعل طبيعة القصة نفسها وحالات أبطالها. ومن هذا القبيل نجد في الرواية وصف درويش لفرنسوا مارتال: "**فرنسو مارتال كاد يفارق سن الشباب، إلا أن بنية جسمه مازالت شديدة، فهو طويل، ذو كتفين عريضين، ووجه حليق دائما كوجوه القديسين المعروضة في ايقونات الادرية القديمة. وكل ما يلفت الناس اليه اكثر من غيره مشيته، وبروز صدره**"[2]

المشهد (La scène): يقصد بالمشهد المقطع الحواري الذي يأتي أثناء السرد في أغلب الروايات. وعموما، إن المشاهد تمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث الاستغراق [3].ومن بين المشاهد في الرواية، ما ورد في أول الرواية، حين حاور درويش الروائي قائلا:

قال: ما رأيك لو احكي لك هذه الحكاية.

قلت له: احك.

قال: يحكى عن تعذيب امير المؤمنين القاهر لمعارضيه...[4].

وفي موضع اخر يقول:

"قالوا :من تكونين يا نمرة؟.

---

[1] ابراهيم الدرغوثي، الدراويش يعودون للمنفى، ص13.

[2] المصدر نفسه، ص17.

[3] ينظر: حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص07.

[4] المصدر السابق، ص05.

قلت: حقا ألم تعرفوا أمكم يا أولاد الكلب؟

قالوا: لقد أحيتني معاهدة الصلح التي ابرمتها الرومان مع قرطاج"[1].

ولعلّ توظيف الروائي لمختلف آليات الزمن السردية، وتحولاته المختلفة، كان من قبيل تداعي آماله وآلامه، وتدهورا ذاتها المنشطرة المتشظية، نتيجة القهر الذي عاناه في فترة حرب الخليج الثانية .

- **الفضاء في الرواية:**

إنَّ مجموع الأمكنة المختلفة في الرواية يطلق عليه اسم "الفضاء" فالفضاء أشمل وأوسع من المكان، الأخير، وفقا لهذا المعنى، هو مكون الفضاء ومادامت الأمكنة في الروايات غالبا ما تكون متعددة ومتفاوتة، فإن فضاء الرواية هو الذي يلفها جميعا...فالمقهى أو المنزل، أو الشارع، أو السّاحة، كل منها يعُتبر مكانا محددا، ولكن إذا كانت الرواية تشمل هذه الأمكنة كلها فإنّها جميعا تشكل فضاء الرواية[2]. سنكتفي بذكر أهم الأمكنة نظرا لكثرة عددها، والتي ساهمت بشكل كبير في بناء أحداث الرواية، وكذا التأثير في نفوس الشخصيات.

القرية(الواحة): هي مسرح الأحداث ومركزه، هي "**الواحة ذات المليون نخلة"[3]، تحتوي على عيون الماء والمتحف، وحديقة الصحراء"[4]** ،تحمل بعدا جغرافيا محدودا، تعبر عن مكنونات وجدانية، وتجسد عبارة ما يسمى بالزمن البريء. تكمن فيها عبارات البساطة **"صور الصبيان العائدين من الواحة على الأحمرة، حفاة...وقفاف السعف وكراسي الجريد ....ومراوح من سعف النخل...وقدور من طين ومشارب من فخار"[5]**، يربط بين سكانها علاقات الاتصال القائمة على المنفعة العامة على عكس المدينة التي تقوم فيها

[1] ابراهيم الدرغوثي، الدراويش يعودون للمنفى ، ص95.

[2] ينظر : حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص63 .

[3] المصدر السابق ،ص17.

[4] المصدر نفسه، ص51.

[5] المصدر نفسه، ص18.

العلاقات على مبدأ المصلحة الفردية وهذا ما يجسد ثنائية ضدية تتمثل في: البراءة والهدوء والتعاون، الروابط الاجتماعية المتينة بمقابل الخداع والضجيج والانانية، الروابط الإجتماعية المتشتة.

هبّت رياح التغيير على القرية واستحالت أجمل أيام حياتها بسطور تتحدث عن مأساتها، "**القرية صارت مدينة كبيرة. النزل السياحية في كل مكان، والمقاهي والمطاعم وقاعات السينما، والحانات والجوامع والمسابح، والجمال المزركشة بخيوط الحرير**"[1]. أصبحت تعيش التشرذم بأم عينه بين ماضي ولّى ذهبت بطولاته مع الرياح وحاضر يشد الخناق عليها "**ماذا يحدث في هذه القرية؟...على الحيطان كتابات بخط غليظ (الموت للأمريكان)،(يسقط هولاكو الماغولي)**"[2]. لقد شهد هذا التمزق درويش لا أحد غيره ،ومارسه بكل طقوسه. تقول نمرة: "**فلم افهم مثلا لماذا أركبني "يوم العرس "هودجا على ناقة، وأحضر في نفس الوقت سيارة مرسيدس ترقص فوقها ألوان قوس قزح**"[3].

<u>السّاحة</u>: وهي مكان الصراع التي كانت تعيشه القرية، تغطيها "**طائرات من ورق....طائرات بيضاء وحمراء وصفراء وبأشكال متنوعة. طائرات على شكل عفاريت، واخرى كالثعابين، وطائرات تشبه الطيور الكبيرة المنقرضة**"[4] ، المكان الذي كان يلازمه درويش، ويقوم بإشعال النار في رجليه ويطبخ الماء والحجر في قدر الألمنيوم الذي اشتراه من السوبرماركت "**عاد درويش إلى الساحة وهو يحمل قدر الألمنيوم...وأشعل النيران في رجليه وجلس يطبخ الماء والحجر**"[5]. لقد كان المشهد السابق يبعث الحيرة في نفوس السياح الأمريكان "**رأى الحيرة تحوم حول الوجوه، فذكرهم بقصة إبراهيم الخليل والنمرود،**

---

[1] ابراهيم الدرغوثي، الدراويش يعودون للمنفى، ص85.

[2] المصدر نفسه، ص86.

[3] المصدر نفسه،ص92.

[4] المصدر نفسه ،ص18.

[5] المصدر نفسه ،ص14.

وكيف أن النيران كانت على إبراهيم بردًا وسلامًا"[1]. ولعل نار درويش تدل على الرغبة الكامنة في نفس درويش في اشعال أهالي القرية فتيل الحرب على واقع صار لا يحتمل.

المنزل: لقد كان منزل فرنسوا مارتال يحمل من المقاييس العصرية القدر الكبير، بحيث **"اختار له مواد بناء محلية: جريدة النخل وسعفه وخشبه والآجر المشوي والطين وحجر الجبل...بني فوق هضبة تطل على الواحة...البيوت فسيحة وجميلة...بيت النوم أجمل من كل البيوت الأخرى، يتوسطه سرير كبير، مذهب الحواشي، تتدلى على جنباته الشراشف المطروزة بخيوط الحرير...**[2].وتحيل الفقرة السابقة والتي ركزت على مكان بناء المنزل وكيفية صنعه بالدرجة الأولى على المكانة التي احتلها هذا الفرنسي عند أهالي القرية منذ الوهلة الأولى التي وصل فيها إلى الواحة، وبالدرجة الثانية على روح العصرنة والحداثة التي يمتلكها هذا الغريب.

الزاوية: مبنية فوق تلة تطل على القرية من جميع الجهات، حيطانها كعهدي بها ،نظيفة، بيضاء، وفوق القبة رأس رمح ،يلمع تحت أشعة الشمس[3]، وهنا دلالة على المكانة الرفيعة التي اكتسبها صاحب الزاوية "**عبد القادر الجيلاني**"[4] في قلوب سكان القرية. وقد أنشأ الأجداد الزاوية دلالة على عمق روحي متأصل في الحضارة العربية الإسلامية. هبت رياح التغيير على بالقرية بحيث هجر الزاوية روادها ومريدوها، خلت إلا من الاطفال يرتلون وراء شيخهم آيات النصر "**وينصرك الله نصرا عزيزا**"[5]، فقدت قدسيتها تخلت مكرهة عن دورها، وهنا لابد لسكان القرية من زاوية، فصار منزل فرنسوا مارتال زاوية العصر

[1] ابراهيم الدرغوثي، الدراويش يعودون للمنفى ،ص37 .

[2] المصدر نفسه، ص18.

[3] المصدر نفسه، ص84.

[4] المصدر نفسه، ص84.

[5] المصدر نفسه، ص85.

الجديد "**ومحجا للأهالي، يطوفون حوله، ويتبركون بأحجاره**"[1]،"**عبدو يبارك الخارجين من المخادع، ويرشهم بماء الورد**"[2].

الجبل: وهو المكان الذي توجد به المغارة التي نامت بها نمرة، والتقت بأصحاب الكهف، **قالت للفتى: متى عدتم إلى الكهف؟ ردّ البارحة...انت محظوظة لان اخوتي ناموا منذ حين، وكنت على اهبة النوم حين نبح الكلب**"[3]،اضطرت للخروج إلى الزاوية من أجل ملاقاة درويش، "**كان درويش واقفا بباب الزاوية...قالت: ما بك يا درويش؟ قال: اليوم رأيت صوري معروضة في كل جرائد العالم...وتحت كل واحدة من هذه الصور عبارة "ونتد"، ومكافاة بمليون دولار لمن يعثر على هذا الشخص**"[4] ، وعلى إثر هذا اقترحت عليه اقتراحا: **تذهب معي إلى الجبل، اذهب معك إلى الجبل...وهل يتسع لنا الكهف جميعا؟، قالت: لا يهمك سأتدبر الأمر**"[5]...نطق درويش عبارة تنم عن حزنه "**ما هزني الغم – كهذه المرة– منذ ان غزا الغول البلاد**". لقد اختار درويش الذهاب إلى الكهف الموجود في الجبل مع نمرة ،وهذا بسبب ملاحقة صاحب الشرطة له "سلم نفسك يا درويش"[6]، وساق معه سكان القرية "ودخل درويش وراء الجميع وأغلق باب الحجر"[7]، ومن هن الجنود يمكن اعتبار الكهف الملجأ الوحيد الذي انقذ درويش ومن معه من وصاحب الشرطة.

لقد ورد المكان بالترتيب الذي هو عليه في الرواية، وهذا إنّ دّل على شيء فإنّما يدل على انتقال المكان من الاتساع (القرية–الواحة) إلى الضيق (الكهف)، وكلها تساهم

---

[1] ابراهيم الدرغوثي، الدراويش يعودون للمنفى، ص58.

[2] المصدر نفسه، ص58.

[3] المصدر نفسه، ص99.

[4] المصدر نفسه، ص99.

[5] المصدر نفسه، ص100.

[6] المصدر نفسه، ص100.

[7] المصدر نفسه، ص102.

في بناء الحالة النفسية للشخوص، وأنّ في هذا التنوع في الأمكنة من السمات العجائبية التي تطغى على رواية الدراويش يعودون للمنفى، باعتبار أنّ المكان يجسد أحداث، ويكشف عن دلالات نفسية ورمزية واجتماعية وسياسية التي لها علاقة بالقضية المطروحة في الرواية وهذا ليس بمعزل عن الزّمن.

خاتمة

خاتمة:

بعد جولتي القصيرة في أرجاء وزوايا موضوع: "**جمالية الحكي العجائبي في رواية الدراويش يعودون للمنفى لإبراهيم درغوثي**"، وصلت إلى جملة من النتائج العّامة، والتي تتمثل في:

علم الجمال هو علم لدراسة المقاييس والقيم التي تبحث عن الجميل، الذي يعبر عن نفس الإنسان سواء ما تعلق بطموحاته الجمالية، أو ما تعلّق بأعماله الفنية خصوصًا الروائية التي تحتوي على تقنية الحكي العجائبي. هذه التقنية التي تقوم في جوهرها على الولوج إلى عوالم المألوف واللاّمألوف، الواقعي والمتخيل، المعقول واللاّمعقول.

العجائبي حسب **تودوروف** هو التّردد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية والذي بدوره يواجه حدثا فوق طبيعي، هوحيرة تجتاح القارئ عندما يقتحم فوق الطبيعي الحوادث الطبيعية.

العجائبي مظهر من مظاهر التجريب التي غزت الرواية، تلعب دور المرآة العاكسة للواقع بأسلوب حافل بمظاهر جمالية فائقة الروعة تتجاوز كل ما هو معتاد، مصطلح تتجاذبه المفاهيم والمصطلحات الأخرى مثل: العجيب، الغريب، المدهش، الفانتاستيك، اللاّمعقول وقد لجأ إليه الروائي "**إبراهيم درغوثي**" إلى الحكي العجائبي من أجل الكشف عن زيف الواقع وكسر رتابته، وتأثيث واقع ضمن أطر خيالية تتناسب ومقاييس السارد والمتلقي.

كانت اللغة السردية لدى الروائيين الذين اشتغلوا بتوظيف عناصر العجائبي، أحد أهم تجليات مظاهر التعجيب وهذا في تشكيل عالم حكائي متخيل على مستوى الشّكل والمضمون انطلاقا من الجزء وصولا إلى الكل أي من تركيب أصغر وهو العنوان إلى تركيب أكبر والمتمثل في السارد، الزّمن، الفضاء، الشخصية، وغيرها.

إنّ رواية "**الدراويش يعودون للمنفى**" هي سرد واقعي لأحداث حرب الخليج الثانية أو بما يسمى حرب "**عاصفة الصحراء**"، وهنا اعتمد المتن الروائي على آلية التّناص التي حققت

بعدًا عجائبيًا بامتياز يتغذى على التفاعلات النصية المختلفة من أجل تطعيم الرواية بنصوص تخدم الإطار الزمني والمكاني لها.

إنّ **الشّخصية العجائبية** لاتشبه أصناف الشخصيات الأخرى، هذا لتميزها وتفردها بخصائص لا توجد في أي نوع آخر بحيث مثلت شخصية درويش الحب، العشق، الصراع من أجل البقاء، الانكسار، الخيانة، الرضوخ وهذا في ظل علاقة ربطته مع الغريب الفرنسي فرنسوا مارتال القائمة على الانتقام .

أتمنّى أن نكون قد وفّقت في دراسة جانب من جوانب رواية " الدراويش يعودون للمنفى" آملة بذلك أن تحظى بالدراسة المعمّقة مستقبلا ومقاربتها بمنهج فنّي جديد، مع محاولة دراسة باقي أعمال الأديب التونسي "إبراهيم درغوثي".

الملحق

ملخص رواية

بطاقة فنية للرواية:

الدّراويش يعودون للمنفى هي الرواية الأولى لإبراهيم درغوثي، هذه الرواية صدرت في طبعة أولى سنة 1992 عن دار رياض الريس بلندن بعد أن فازت بتنويه من لجنة جائزة الناقد خُوِل لها النشر ضمن السلسلة الروائية التي تصدر عن تلك الجائزة، ثم صدرت في طبعة ثانية سنة 1996، وفي طبعة ثالثة سنة 2006 بتونس الأولى عن دار سحر والثانية عن دار المتوسطية للنشر. تُرجمت هذه الرواية إلى الفرنسية والألمانية وأعدت حولها رسائل جامعية وتناولها النقد الأدبي في تونس وفي الدول العربية.

لقد كتب إبراهيم درغوثي هذه الرواية وهو يعيش في منزلة بين منزلتين: الكفر بواقع الحال الذي تعيشه أمتنا العربية في بداية تسعينيات القرن الماضي وحرب الخليج الثانية على الأبواب من ناحية، والإيمان بالمستقبل من ناحية أخرى وذلك من خلال العودة إلى التاريخ الذي علمنا أنّ هذه الأمة تقوم واقفة دائما بعد الهزائم، تنتفض من كبواتها وتنفض عنها غبار المعارك الخاسرة وترفع رأسها بشمم نحو السماء[1].

جاءت الرواية متشظية، مبعثرة، مسخوطة، خارجة عن الشروط المعروفة لكتابة الرواية، تلزم قارئها كثيرا من الجهد للملمة شتاتها والرّبط بين أجزائها، هي رواية عبثية حين تنتهي من قراءتها تحس بذلك الشبع الكاذب، بعد أن تكون لامست كل شيء دون أن تظفر بمبتغاك[2].

تتضمن الرواية ثلاثة عشر بابا، بحيث يستقل كل باب منها بعنوان خاص وما يمكن ملاحظته أن هذه العناوين تبدو مستقلة لكن هناك خيوطا رفيعا تربط بعضها ببعض، أنّها سفينة تبحر نحو العجائبي يقودها شخص اسمه درويش. إنها لمفارقة عجيبة حقا يقال: الفرد تابع

[1] ابراهيم درغوثي، كتاباتي، حوارات، دراسات نقدية وشهادات، حوار أجراه معه الكاتب والصحفي مصطفى مراد وجماعة من كتاب المنتدى الإلكتروني" من المحيط إلى الخليج " سنة 2006على الموقع "www.qamat.org"

[2] المرجع نفسه.

للمجتمع لكن بإمكان المجتمع أن يكون تابعا للفرد والرواية التي بين أيدينا قلبت الطاولة وحققت ذلك.

تشكل هذه الوقائع من حكايات درويش وفرنسوا مارتال ونمرة. وتمثل حكاية درويش كما قلنا سابقا خيطا يشد بعضها بعض ويظل درويش سواء حضر أو غاب ومهما تباعدت الأزمنة والأمكنة عنصرا موحدا يلمُ الشتات ويجمع المتفرق. وقد عاد درويش ذات يوم إلى القرية (قريته)، فإبتاع قدرا ولازم الساحة العمومية يطبخ ماء وحجرا بينما رِجلاه تحت القدر تلتهمهما النيران.

أغرى المشهد الفرنسي فرنسوا مارتال الذي أحب القرية وبنى لنفسه منزلا فيها يتردد عليها صيفا وشتاء فالتقط صورا عديدة لدرويش وقدره. ولكن درويش اقتحم عليه بيته ليلا والتهم أشرطة التصوير فنشأت عداوة بين الرجلين واستحال درويش خطرا يهدد الفرنسي باستمرار.

اختفى درويش وانتحر الفرنسي ثم ظهر درويش ثانية إلى القرية فصدمه ما لحقها وأهلها من تغيير وفاجأته الحرب تشن في العراق والتقى بنمرة ابنة عمه فاقترحت عليه أن يلتحق "بأصحاب الكهف" فجمع الأهالي وساقهم إلى الكهف، مثواهم الأخير. وفي المقابل ترك الأطفال وهم يشهدون ميلاد يوم جديد.

قائمة

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

المصادر:

1) إبراهيم الدرغوثي، الدراويش يعودون للمنفى، ط1، دار رياض الريس، لندن– بيروت، 1992.

المراجع:

2) اتيان سوريو، الجمالية عبر العصور، ت ميشال عاصي، ط2، دار منشورات عويدات، بيروت– باريس،1982.

3) أميرة حلمي مطر، مدخل إلى علم الجمال و فلسفة الفن،ط1،دار فارس للنشر والتوزيع،عمان، 1994.

4) بن جمعة بوشوشة، التجريب وارتحالات السرد المغاربي، ط1، المغاربية للطباعة والنشر والتوزيع، تونس، 2002 .

5) تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، ط1، دار الكلام، الرباط، المغرب، 1993.

6) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء –الزمن–الشخصية)ط1، المركز الثقافي الغربي، بيروت، 1990.

7) حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، ط1، الدار العربية للعلوم، بيروت، 2010.

8) خليل لؤي علي، عجائبية النثر الحكائي، أدب المعراج والمناقب، د ط، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق ،2007.

9) سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ط1، المركز الثقافي الغربي، بيروت،1997

10) سناء شعلان، السّرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الاردن (1970- 2002)، د ط، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، قطر، دت.

11) سندي سالم أبو سيف، الرواية العربية واشكالية التصنيف، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2008.

12) شاكر النابلسي، جمالية المكان في الرواية العربية، ط1، دار فارس للنشر والتوزيع، عمان، 1994.

13) شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي التجنيس، آليات الكتابة...خطاب المتخيل، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2006

14) عبد الحي عباس، بناء المصطلح (العجيب والغريب والخارق والفإنطاستيك) بين قيود المعجم وقلق الاستعمال، ط1، المطبعة والورقة الوطنية، مراكش، المغرب، دت.

15) عبد القاهر الجرجاني، كتاب التعريفات، تحقيق عبد المنعم الخفي، د ط، دار الرشاد، القاهرة، د ت.

16) عبد الله الغذامي، ثقافة الاسئلة مقالات في النقد والنظرية، ط2، ودار سعاد الصباح، الكويت، 1993.

17) عمر حفيظ، التجريب في كتابات إبراهيم الدرغوثي القصصية والروائية، ط1، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار، تونس،1999.

18) القزويني، عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، تحقيق فاروق سعد، ط4 ، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، 1981 .

19) لؤي علي خليل، العجائبي والسرد العربي (النظرية بين التلقي والنص)، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، 2014.

20) محمد الباردي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الجديدة ، (د ط)، مركز النشر الجامعي، تونس، 2004 .

21) محمد أمنصور، استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة، ط1، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، 2005.

22) نجيب العوفي، درجة الوعي في الكتابة، دار النشر المغربية، ط1 ، الدار البيضاء ، 1980.

23) الهمامي قيس رضا بن صالح، المسرح العربي بين التجريب والتغريب، قراءة في مسرح سعد الله ونوس، د ط، المغاربية للطباعة و النشر، تونس،2009

24) هيجل فدريك، علم الجمال وفلسفة الفن، ت مجاهد عبد المنعم مجاهد، ط1، ج1، مكتبة دار الكلمة ، القاهرة، 2009.

الرسائل الجامعية:

25) جميلة روباش، أدب الرحلة في المغرب العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، رسالة دكتوراه، إشراف أمحمد بن لخضر فورار،2015/2014.

26) حنان شاوش اخوان، ملامح التجريب في رواية " فاجعة الليلة السابعة بعد الألف" لواسيني الأعرج، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر " بسكرة"،إشراف نصر الدين بن غنيسة، 2014 /2015

27) الخامسة العلاوي، العجائبية في أدب الرحلات رحلة ابن فضلان أنموذجا، إشراف: حمادي عبد الله، جامعة منتوري قسنطينة، 2005.

28) خديجة زايدي، مفهوم الفن والجمال في "أوراق الورد" لمصطفى الرفاعي، رسالة ماستر، جامعة محمد خيضر – بسكرة، إشراف جمال مباركي،2016/2015،.

29) عبد القادر عواد، العجائبي في الرواية العربية المعاصرة آليات السرد والتشكيل، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، إشراف عبد القادر شرشار،2012/2011.

30) محمد الصالح خرفي، جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر، أ طروحة دكتوراة، جامعة منتوري قسنطينة، إشراف يحي الشيخ صالح،2006/2005.

31) نجاح منصوري، العجائبية في روايات إبراهيم درغوثي (دراسة سميائية)، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر –بسكرة– إشراف عبد الرحمان تبرماسين،2010 /2011.

المعاجم:

32) ابن منظور: لسان العرب، ط3، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، مج10،2004.

33) ابن منظور ، لسان العرب، د ط ، ج 2 ، دار الحديث، القاهرة، مصر، 2003 .

34) الجوهري اسماعيل بن حماد، الصّحاح في اللّغة، ط4، ج1، دار العلم للملايين، بيروت، 1990.

35) الزمخشري، أساس البلاغة "معجم في اللغة والبلاغة"، ط1، مكتبة لبنان، 1996.

36) سعيد علواش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم وترجمة)، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، المغرب، 1985.

37) الفيروز أبادي، القاموس المحيط ، ت مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة بإشراف: محمد نعيم العرقسوسي، ط6، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، 1998م.

38) لطيف زيتوني، معجم المصطلحات، نقد الرواية (عربي . انجليزي . فرنسي)، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، 2002 .

المجلات

39) شعيب حليفي، بنيات العجائبي في الرواية العربية ، مجلة فصول،ع01،03 يوليو1997

40) شعيب حليفي، وظيفة البداية في الرواية العربية، مجلة الكرمل،ع61،الاتحاد العام للكتاب الصحفيين الفلسطينين، نيقوسيا،/01اكتوبر1999.

41) محمد الباردي، التجريب وانهيار الثوابت، مجلة الآداب، لبنان، بيروت، العدد 6/5 أيار –حزيران ،1997.

42) محمد بوعزة من النص إلى العنوان، مجلة علامات في النقد مج14، ع53، النادي الأدبي، جدة، 2004.

المواقع:

43) السيد إمام، مدخل إلى نظرية الحكي (السرد)،مقال نشر بتاريخ: السبت 19ديسمبر 2009 على الموقع الالكتروني:-http://maamri

44) ilm2010.yoo7.com/t270-top

45) جميل حمداوي، الرواية العربية الفنتاستيكية، مجلة أدب فن، مجلة ثقافة إلكترونية: (www.adabfan.com/old/criticism/162/html)

46) فيصل غازي النعيمي "عمر الطالب يبتكر العجائبي في الطريق إلى عدن"

47) http ://www.dr-omaraltalb.com/naeimi/index.htm

48) ابراهيم درغوثي، كتاباتي، حوارات، دراسات نقدية وشهادات، حوار أجراه معه الكاتب والصحفي مصطفى مراد وجماعة من كتاب المنتدى الإلكتروني" من المحيط إلى الخليج " سنة 2006على الموقع "www.qamat.org"

49) ينظر: نظيرة الكنز ، جمع في صيغة مفرد ام مفرد في صيغة جمع؟ قراءة في رواية الدراويش يعودون للمنفى لابراهيم درغوثي، مقال منشور بتاريخ:2007/06/23 على الموقع الالكتروني الآتي http ://www

menalmuheetlelkaleej.com/showthread.php ?t=16669.

50) عبد الحميد بن هدوقة، البعد العجائبي في رواية الغيث لمحمد ساري،مقال نشر غلى الموقع الالكتروني: البعد- العجائبي-في -رواية- الغيث- محمد ساري/hattp://www.benhadouga.com/content

51) حسام حسين عبد االعزيز، إبراهيم درغوثي والتأسيس للسرد المهجن، مقال منشور بتاريخ 2010/06/14 على الموقع الالكتروني:

http://www.maghraess.com/alboussala/489

فهرس

الموضوعات

شكر وعرفان

مقدمة ..... أ – ج

مدخل : الإطار المفاهيمي للبحث

مفهوم الجمالية: 5

الحكي العجائبي: 7

الفصل الأول : العجائبي وأهميته في الرواية العربية

1– الثقافة العربية والعجائبي 15

1–1– التسميات المرادفة للعجائبي 15

1–1–1 – العجيب 15

1–1–2– الغريب 16

1–1–3 – المدهش 16

1–1–4– الفانتاستيك 17

1–1–5– اللاّمعقول 18

2–العجائبي في الرواية العربية الحديثة 19

2–1–الرواية العربية والتجريب 19

2–2–العجائبي سِمة تجريبية في الرواية العربية الحداثية 25

الفصل الثاني: اللّغة السّردية، مواصفات التعجيب وتشّكلات الحكي

1– عتبة العنوان/ ملفوظ ماقبل الحكي. 29

2 – عتبة البدايات الروائية: فاعلية الملفوظ الحكائي وبلاغة العجائبي. 30

3– شعرية التناص. 32

الفصل الثالث : مكونات البناء الحكائي العجائبي

1– الراوي وعجائبية السرد. 41

2–_عجائبية الشخصيات. 44

3- عجائبية الكرونوتوب (الزمكانية). 50
الخاتمة..... 63
ملحق. 66
قائمة المصادر والمراجع. 69
فهرس الموضوعات. 75
ملخص

ملخص البحث:

يعدّ الحكي العجائبي من أهم التقنيات التي وظّفتها الرواية الحديثة لتحقق بها عالم متميز ينفتح على التجديد تتحدى به المألوف، فاقترانه بالدّهشة والغرابة واللامعقول يضمن له الإغراق في الرمزية والإيحاء، وحتى أقف على هذه المعاني اخترت الاشكالية الآتية: ما الحكي العجائبي؟ أين تكمن جماليته في الخطاب الروائي؟. هذه التّساؤلات وأخرى ضمنية حاولت أن أجيب في طيّات هذه الدراسة.

ويعد إبراهيم درغوثي في كتاباته واحد مما وظّفوا الحكي العجائبي، وتميزوا في ذلك فاخترت واحدة من كنوزه "الدراويش يعودون إلى المنفى" لتكون تحت مجهر الاختبار والدراسة.

الكلمات المفتاحية: الحكي العجائبي، الرواية الحديثة، إبراهيم درغوثي، الدّراويش يعودون للمنفى.

Résumé :

La narration fantastique est considérée comme la technique la plus importante employée en, le roman moderne pour s'ouvrir à un monde qui excède le réel. la surprise, l'extraordinaire et l'alogique sont des facteurs qui mènent au symbolisme. Et pour que je surligne ces conceptions, j'ai choisi les problématiques suivantes : qu'est la fantastique? Où se trouvent les esthétiques du discours romanesque ? Et je vais y répondre ci-joint.

Ibrahim Darghouthi est l'un des pionniers de ce genre, parmi ses écrit on a sélectionné le roman « Les Simples d'esprit en exil» comme objet d'examen et d'étude.

Mots-clés: La narration fantastique, le roman moderne, Ibrahim Darghouthi, les simples d'esprit en exil**.**

بحمد الله تم