الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف –المسيلة

كلية الأداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي: ...../.....

رقم التسجيل:1- 1335080235

2- 1335080034

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

بعنوان:

معالم الفنتازيا في رواية صانع الظلام لـ"تامر إبراهيم"

إعداد الطالبتين : 1- فاطمة الزهراء بلقليل

2- أزهار بطاش

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة

- عمر عليوي	أستاذ محاضر –ب-	جامعة المسيلة	رئيساً
- هشام ميداغين	أستاذ محاضر –ب-	جامعة المسيلة	مشرفاً ومقرراً
- محمد لعرباوي	أستاذ مساعد -أ-	جامعة المسيلة	مناقشاً

السنة الجامعية: 2018/2017

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

قال تعالى :

﴿فَاذْكُرُونِي أَذْكُرْكُمْ وَاشْكُرُوا لِي وَلَا تَكْفُرُونِ﴾ البقرة 152

نحمد الله عزوجل ونشكره على توفيقه لنا ومنحنا القدرة والصبر حمدًا يليق بجلاله،

وعظمة سلطانه.

نتوجه بجزيل الشكر والعرفان والامتنان إلى الأستاذ الفاضل والمشرف "ميداغين هشام"

حفظه الله على توجيهاته وإرشاداته القيِّمة وسعة صدره فله كل الشكر

والتقدير.

كما نتقدم بجزيل الشكر إلى أعضاء اللجنة المناقشة على قراءتهم لهذا البحث، وعلى

ملاحظاتهم السديدة وآرائهم الرشيدة.

إلى كل من ساهم في تصويبنا وتنويرنا

إلى كل أساتذتنا الذين قابلناهم في مشوارنا الجامعي

إلى كل من مدَّ لنا يد العون ولو بكلمة طيبة

إلى كل هؤلاء

لهم منا جزيل الشكر وأسمى عبارات التقدير والامتنان

مقدمة

مقدمة:

تعد الرواية من الأجناس الأدبية التي احتلت مكانة مرموقة على مستوى الساحة الأدبية بسبب تميزها عن غيرها من الأجناس الإبداعية، بانفتاحها وقدرتها الكبيرة على التغيُر والتجديد سواء على مستوى الشكل أو المضمون؛ حيث وصلت الرواية العربية المعاصرة بعد مراحل كثيرة ومكابدات طويلة إلى تبنِّي بنية سردية جديدة تكسر منطقها السكوني الرتيب، لتتجسد بشكل حضور كتابي مختلف، متعدد الايحاءات لا نهائي القراءات، يستدعي كثيرًا من التأويلات والتفسيرات. ويحفل ببعد فنتازي انفتاحي عميق، يستثير دهشة المتلقي وفضوله ويوقظ في ذهنه الكثير من الأسئلة والإشكالات. ومن بين البِّنى السردية المستحدثة في الرواية توظيف **الفنتازيا** التي أثبتت وجودها في العقود الأخيرة من القرن العشرين، ورسمت بها العديد من الروايات العربية المعاصرة، من خلالها استطاع الروائي العربي أن يفتح الباب على مصراعيه لخيال جامح مجنح لا تأسره حدود ولا تقيده قيود غارفًا من ينبوع التراث وظواهره العجيبة والغريبة، مصورًا عالمه فوق الطبيعي بأحداثه العجيبة وشخصياته المختلفة ومكانه وزمانه الغريب، متجاوزًا قوانين الطبيعة ومتمردًا على نواميسها مخترقًا للواقع، فكسرت القيود وتخطت الحدود، وامتزج الواقع بالخيال والممكن بالمستحيل، بما يحير المتلقي ويثير دهشته ويحرك فضوله.

ولعل رواية "**صانع الظلام للروائي تامر إبراهيم**" تمثل مثالا حيًا على ذلك، حيث تتميز بخروجها عن أساليب الحكي المألوفة والمزاوجة بين الواقع واللاواقع، ليكون موضوع بحثنا موسومًا بـ: "**معالم الفنتازيا في رواية صانع الظلام للروائي تامر إبراهيم.**"

ويمكن معالجة هذا الموضوع وفق الإشكالية التالية : "كيف أُستثمرت معالم الفنتازيا في رواية صانع الظلام؟"، ومن هذه الإشكالية تولدت عدة تساؤلات أهمها: كيف تشكلت وجهة نظر الباحثين والدارسين لمصطلح الفنتازيا؟ وما مدار فكرة العجائبية في المخيلة التقليدية العربية؟

وما روافدها في الفكر النقدي الغربي؟ وكيف تمثلت العجائبية من خلال البنية السردية في هذه الرواية؟.

وإن اختيارنا لهذا الموضوع يرجع لأسباب متعددة بعضها موضوعي خاص بطبيعة الموضوع في حدِّ ذاته، إذ تعد الدراسة الخاصة بالأدب العجائبي من الاهتمامات الحديثة في الساحة الأدبية، وأما الذاتي تمثل في رغبتنا للاطلاع على هذا الموضوع لما فيه من عمق وتشويق والكشف عن خبايا هذا النوع الجديد من السرد.

وكأي بحث له مرجعياته الخلفية التي ينطلق منها، نجد أن موضوع العجائبية له دراسات عدة، وقد اعتمدنا دراسة عبد القادر عواد بعنوان: العجائبي في الرواية العربية المعاصرة آليات السرد والتشكيل ، كما إستعنا بدراسة سميرة بن جامع الموسومة بـ: العجائبي في المخيال السردي في ألف ليلة وليلة ، كدراسات سابقة ومنها ما كانت نقطة إنطلاقنا وبناءنا لعناصر بحثنا هذا، إلا أن مدونتنا لا توجد حولها أي دراسة حسب ما وقع بين أيدينا.

أما عن المصادر والمراجع المعتمدة فيمكن أن نذكر منها مدونتنا الروائية التي هي مصدر بحثنا وهي بعنوان "صانع الظلام لتامر ابراهيم"، كما اعتمدنا بعض المراجع والتي منها كتاب شعرية الرواية الفانتاستيكية، كتاب مدخل إلى الأدب العجائبي لتزفيتان تودوروف، كتاب العجائبي في الرواية لنورة بنت إبراهيم العنزي.

وتتكون خطة بحثنا من: مقدمة وخاتمة، مدخل وفصلين، حيث خصصنا المدخل: لمعالجة إشكالية مصطلح فنتازيا عند النقاد والدارسين، ثم تطرقنا إلى الفصل الأول الموسوم تحت عنوان: الاتجاه الفنتازي في الرواية، والذي يندرج تحته أربعة عناصر حيث أدرجنا فيه إرهاصات مصطلح العجائبي وتحديد مفهومه غربيًا وعربيًا، ثم تطرقنا إلى وظائفه وموضوعاته، لنذكر في الأخير أهم الحقول والأجناس التي تتداخل مع هذا المصطلح، أما الفصل الثاني فقد جاء تحت عنوان: "تجليات العجائبي في رواية صانع الظلام"، تطرقنا لدراسة عجائبية

الشخصيات والأحداث في هذه الرواية، والفضاء الزماني والمكاني، بالإضافة إلى الراوي وعجائبية السرد، ثم تأتي الخاتمة كحوصلة لأهم النتائج التي وردت في هذا البحث، ثم الملحق الذي أدرجنا به بعض المعلومات عن الروائي وبعص أعماله وملخص الرواية، ثم قائمة المصادر والمراجع التي إستعنا بها لإنجاز هذا البحث.

ولتحقيق هذه الدراسة اعتمدنا على المنهج البنيوي، ولكن هذا لا يعني التقيد التام بكل آليات هذا المنهج، بل استثمار كل آلية تساعدنا في خدمة هذا البحث.

واعترضت سبيلنا ونحن ننجز هذا البحث جملة من الصعوبات نذكر منها: تشعب دراسات هذا الموضوع مما صعب عملية فرز المعلومات ووضعها في المكان المناسب، بالإضافة إلى صعوبة تحديد مصطلح الفنتازي لتداخله مع المصطلحات الأخرى.

وفي الأخير نحمد الله سبحانه وتعالى الذي وفقنا لهذا، ونتوجه بالشكر الجزيل وخالص التقدير، لأستاذنا الفاضل " الدكتور ميداغين هشام" الذي لم يبخل علينا بتوجيهاته ونصائحة حتى استوفينا بحثنا.

مدخل:

حول إشكالية مصطلح (الفنتـــــــــازيـا)

1. الفنتازي _ الفانطاسي
2. الفانتاستيك _ الفانطاستيك
3. العجائِبي _ العجائِيّية _ العُجَّاب
4. العَّجيب
5. الغريب _ الغرائِبّي
6. الخارق _ الخوارقي _ الخوارقية
7. الخُرافي – المدهش _ اللامعقول
8. الاستيهامي _ الوهمي _ الخيّالي _ الخيال المستحيل.

في إشكالية مصطلح الفنتازيا

تعتبر قضية ضبط المصطلح وتمحيصه في أي دراسة من الدراسات، أساسًا للقضايا والمعارف إذ تمثل مفتاحا منهجيا ضروريا لكل التصورات العلمية، لأن صياغة المصطلح الدقيق تعَّد مفتاحا جوهريا للتفكيك والمساءلة.

ولهذا فإن المصطلح من حيث تحديده والبحث عن ترجمة دقيقة وأمينة له، هو من المسائل التي صارت تشغل بعض الباحثين، من منطلق أنه إحدى المشكلات الجلية التي تعتري الخطاب الفكري والنقدي العربي المعاصر وتصدم الناقد الأدبي المختص، ولعل من أبرز مظاهرها الاختلاف والاضطراب وتعدد الترجمات، لاسيما وأن الترجمة بقدر ماهي دليل إيجابي ووسيلة للانفتاح والمثاقفة والمواكبة، بقدر ماهي مطيَّة وباب واسع لاضطراب المصطلح[1].خصوصاً في مضمار الدراسات الأدبية والنقدية حيث لا يخرج اضطراب المصطلح فيها عن نطاق إشكالية الترجمة في ضوء تطور العلوم اللسانية والاجتماعية كما يرى أحد الباحثين [2].

على هذا الأساس يمكن أن تتجلى إشكالية جوهرية تتعلق بصورة واضحة بدرجة الاختلاف المتفاقمة بين المترجمين والنقاد والدارسين إزاء المصطلح، ولعل مما يمكن استنباطه من كثرة الاجتهادات في شأن الاهتمام بالمصطلح وطرائق التعامل معه ترجمةً وضبطاً ووضعاً هو غلبة الغموض والتردد الناتجين عن عدم وضع خطة صارمة يمكن مراجعة بعض جزئياتها عند الضرورة[3].

1- لؤي علي خليل ،تلقي العجائبي في النقد العربي الحديث (المصطلح والمفهوم)، مراجعة :علي أبو زيد ، تقديم : محمد عزيز شكري ،هيئة الموسوعة العربية ، دمشق، ط1 ،2005، ص 17.

2- عبد القادر شرشار ،اضطراب المصطلح في الدراسات الأدبية والنقدية ، مجلة الموقف الأدبي(مجلة شهرية) ، عدد 377، منشورات اتحاد كتاب العرب، المغرب ،2002 ، ص 20 .

3- السعيد بوطاجين ، الترجمة والمصطلح "دراسة في إشكالية ترجمة المصطلح النقدي الجديد"، الدار العربية ناشرون، بيروت ط1، 2009، ص 103.

فيتسبب ذلك كله كما يذهب إليه البعض في إفراز مظاهر تتسِّم بالسلبية في الممارسة النقدية منها:

- عدم استقرار المصطلح النقدي، حيث تكثر المصطلحات وتتعدد لمعنى واحد أو مفهوم واحد، مما ينعكس على مسعى إرساء قواعد واضحة لنظرية موحدَّة ومحددة.
- اختلاف الدارسين والنقاد في فهم المراد من المصطلح الواحد مما يؤدي إلى تضارب الآراء واختلاف النتائج .
- مشكلة الاصطلاح مرتبطة ارتباطا وثيقا بإشكالية الترجمة والتعريب .[1]

إن أطراف هذه الإشكالية التي سيقت عن المصطلح العلمي بعامة والأدبي النقدي بخاصة وتداعيات ترجمته، كانت بمثابة المهاد الذي ينطبق بكل تجلياته على مصطلح العجائبي الذي لم يفلت هو الآخر من شرك الاضطراب والتعدد الملتبس واستسهال الترجمة والتعريب إلى حدِّ الإفراط والإنفلات من ضبط المصطلح الواحد الكفيل باحتواء حدود المفهوم والإلتقاء بالنظير الذي يناسب فعلاً المعنى المستهدف، فكان للمصطلح الأجنبي المنقول عنه (fantastique) زهاء عشرين مصطلحاً، منها ما اقترب من التعبير عن دلالة المفهوم الأصلي ومنها ما جانب ذلك وعبَّر عن مصطلحات أخرى تتواشج معه وتحف به، حسب نسبة الإستعمال والشيوع فيما بينها على نحو **العجائبي، العجائبية، الفانتاستيك، الفانطاستيك ،الخوارقي، الخوارقية، الخارق، الوهمي، الاستيهامي، الخُرافة، الأدب الخرافي، العجيب ،العُجاب، العجيب الخلاب، الغريب، الغرائبي، الخيالي، الغَّرابة، الفانتازيا، المدهش ،السحرِّي، المعقول، وكذا السحرية والخيال الخارق والخيال**

1- عبد القادر عواد، العجائبي في الرواية العربية المعاصرة آليات السرد والتشكيل، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه في النقد المعاصر، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، تحت اشراف: عبد القادر شرشار 2012/2011، ص22.

الحر لدى البعض [1]. وغيرها من المصطلحات والمرادفات التي اصطنعها الكثير من النقاد والباحثين والدارسين العرب في الاشتغال على دلالات المصطلح تنظيراً وتطبيقاً.

1- الفانتازي / الفانطاسي :

يستخدم مصطلح "الفنتازي" أو "الفانطازي" أو "الفانطاسي "هو الآخر نظيراً من نظائر مصطلح "fantastique"، مع العلم أن مصطلح "الفانتازيا "وما يماثله لفظاً تعريب لمصطلح "fantaisie" بالفرنسية أو "fantasy" بالإنجليزية، وهو المصطلح الذي يعني فيما معناه العمل الأدبي الذي يتحرر من قيود منطق الواقع والحقيقة فهو عملية تشكيل تخيلات، لا تملك وجوداً فعليا، ويستحيل تحقيقها."[2]

فالفنتازيا بمعنى آخر هي إحتمال تقديم الأسطورة والميثولوجيا والفولكلور والقصص الطوبوية ورؤى الأحلام ومقاطع السريالية والخيال العلمي، وقصص الرعب. وكل ما يقارب هذه الأنواع وله علاقة بالبشر، ومن هذا الإحتمال يُصدر شعيب حليفي إذ يقول "العجائبي والغرائبي هما عنصران يندرجان تحت معطف الفنتاستيك الذي يُعدُّ إختراقاً لكل حدود الأزمنة والأمكنة وهي المقاييس التي إعتادها الإنسان في حياته الأرضية."[3]

وقد رأى البعض بأن "الفانتازيا "وتكتب أحياناً الفنتازيا هو اسم لاتيني الأصل (phantasia) حيث استعمله في البدء أرسطو ثم انتقل إلى فلسفة القرون الوسطى للدلالة على الصور الحسيِّة في الذهن".[4]غير أن البعض الآخر يرجِّح فرضية عروبة

1- نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2001، ص 21.

2- مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1984، ص 164.

3- سناء شعلان، السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن 1970-2002، وزارة الثقافة، عمان، ط1 ،2004، ص 26.

4- مجدي وهبة، كامل المهندس، المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص 278.

أصول المصطلح ،ويمكن تبيُّنها من خلال أحد تعاريف أشهر فلاسفة المسلمين وهو الكندي (ت252 هـ) معرفاً الوهم على أنه :

"الفنطاسيا وهو قوة نفسانية مدركة للصور الحسيَّة مع غيبة طينتها، ويقال الفنطاسيا وهو التخييل، وهو حضور صور الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها."[1] وهو ما يعني بأن الفانتازيا ذات علاقة وثيقة بالوهم والتخيل المفرطين، بل إن الأمر فيه بعض الالتباس كما يذهب إلى ذلك أحد النقاد حين يومئ إلى تردد العرب القدامى في ترجمته بين الوهم والتخيُّل قد يكون تُرْجِم عن اليونانية أو اللاتينية من خلال قوله :"يذهب بعض الدارسين إلى أن بعض المترجمين السُّريان قد ترددوا في مفهوم الفنطاسيا بين معنى التوهم ومعنى التخيُّل فبينما يؤثر إسحق بن حنين التوَّهم مع استخدام التخيل في مواضع قليلة، فيما يفضِّل قسطا بن لوقا كلمة التخيل، وإن دلَّ هذا على شيء فإنما يدل على اللبس والاضطراب."[2] وبهذا تتضح صورة العلاقة بين الفانتازيا (الفانطاسيا) والمخيِّلة وتحررها من سلطة العقل وأغلاله وقد أورد بعض الدارسين المجتهدين تلميحاً إلى طبيعة هذه العلاقة حين أشار إلى أن فلاسفة القرن التاسع عشر في أوروبا قد "ربطوا بين الفانتازيا وقوة الخيال بصوره الجديدة التي تُركِّبها المخيلة، مردفاً بأن لفظ **فنطاسي** يطلق راهناً على كل تخيل وهمي متحرر من قيود العقل."[3]

1- حسين علام ، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، الدار العربية للعلوم، ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص70 .

2- عاطف جودت نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 1984، ص 62 .

3- جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ (العربية، الفرنسية، الآنجليزية و اللاتينية) جزء 2، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، بيروت، د ط، 1982، ص 168.

ومن الذين استخدموا هذا المصطلح :

- الناقدة "**يمنى العيد** " وقد استعملت "فنطازي " مقابلاً لـ fantastique في أثناء حديثها عن كتاب تودوروف ، وترجمته ب "**مدخل إلى الأدب الفنطازي** "[1]

- الباحث المغربي "**فريد الزاهي**" الذي إستعمل لفظة "فانطاسي" في كتابه "الحكاية والمتخيل"، وذلك للدلالة على المقابل الفرنسي"fantastique". [2]

2- الفانتاستيك / الفانطاستيك"Fantastique":

يرد مصطلح "الفانتاستيك" أو "الفانطاستيك " (تارة بالتاء وتارة أخرى بالطاء) هو الآخر مقابلاً شائعاً لمصطلح "fantastique"، وإن شيوعه يكاد يكتسح مصطلح "العجائبي" في الكتابات النقدية العربية بخاصة منها المغربية التي تجنح أكثر من غيرها لاستعمال وتبنِّي المصطلح، من منطلق أن المصطلح المقترح في نظر البعض هو أفضل تعبيراً عن المصطلح الأجنبي المذكور وأكثر دقة من حيث الدلالة، ولا يمكن استبداله بمصطلح آخر كونه يؤدي وظيفته الدلالية بشكل مطابق، ويعلل أحدهم ذلك في قوله "لهذا حافظنا على صورته في اللغة الفرنسية le merveilleux وإذا ما ترجم الغريب بـ l'étrang ، فلا يبقى ما يترجم به الفانطاستيك "[3] .أو كقول آخر من زاوية أخرى "لقد فضلنا استخدام مصطلح العجائبي ترجمة لمفهوم "الفانطاستيك" علماً بقصور هذا المصطلح العربي بالمقارنة بنظيره الأجنبي."[4] وكأنه ضمنياً يفضِّل استخدام مصطلح **الفانطاستيك** في مقابل "العجائبي" لقصور ما يتَّصف به المصطلح العربي .

1- حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، ص 71 .

2- المرجع نفسه، ، ص 73 .

3- عبد العباس الحي، بناء المصطلح (العجيب ، الغريب، الخارق والفانطاستيك) بين قيود المعجم وقلق الاستعمال، المطبعة و الوراقة الوطنية، المغرب، ط1، 2007، ص 85، 86 .

4- جميل حمداوي ،الرواية العربية الفانطاستيكية ،مجلة الحوار المتمدن ،العدد 1740 ، المحور :الأدب والفن، 11/20/ 2006 ، ص 02 .

ومن أبرز الدارسين الذين اشتغلوا على المفهوم ووظفوا مصطلح "الفانتاستيك" أو "الفانطاستيك ":

– الباحث والناقد "شعيب حليفي" الذي يستخدم لفظة فانتاستيكي (بالتاء) بدل الطاء، في مجلة الكرمل عدد 40 ،41 (ص 113) في حوار له مع حيّدر حيّدر.[1]

– الباحث والناقد "سعيد علوش"[2]

3 – العجائبي / العجائبية / العُجاب :

يبرز التداخل بين هذه المصطلحات في الإستعمال النقدي جلياً لدى النقاد الباحثين في أثناء اصطناع مقابلات لمصطلحين أجنبيين يبدوان في الظاهر مصطلحاً مشتركاً يؤديان نفس المعنى ويسبحان في الفلك ذاته، بدافع المتاخمة المعجمية بينهما وهما "fantastique و merveilleux"، غير أن باطنهما يمثل العكس واختلافاً دلالياً يرتكز في جوهره على أركان معرفية وأدبية ووظيفية، وإن كان التسليم بدءاً بأن المصطلح العجائبي الشائع استعمالاً والذي يرادف غالباً مصطلح "fantastique" يبدو واضحاً والإتفاق حوله لا يوازيه أي مصطلح آخر[3].

فالعجائبي هو مرادف للكلمة الأجنبية "fantastique ". وقد فُضِل على مصطلحات عِدَّة منها **الغريب والوهم و الخارق والإستيهامي وغيرها ...**[4]

وقد تباينت وجهات النظر في النقد العربي حول ترجمة المصطلح وضبط المفهوم الخاص به، حتى كاد أن يكون محيراً في عرف النقاد، على قلة تناوله النقدي. وهذا حسب رأي **سناء كامل شعلان**، وتمخضَّ عن مسألة الاختلاف "رأيان اِثنان ؛ رأي يقول

1– حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، ص73.

2– سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية، منشورات دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1987، ص146.

3– لؤي علي خليل، تلقي العجائبي في النقد الأدبي الحديث، ص 101 .

4– سعيد يقطين، ذخيرة العجائب العربية سيف بن ذي يزن، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص 08.

بأنه جنس متخيل سائب، إذا لم يحسن تقييده وضبطه، ويرى أن عوامل الزمان والمكان والخلفية الثقافية مهمة في ضبطه، للتفريق بينه وبين غيره من السرود الأخرى لا سيما الغرائبي."[1] والرأي الثاني يقول: "بتحوله من متخيِّل **سائب** إلى جنس تخييلي يسنده وعيّ ولغة متميّزة. فالرأي الأول يضع البعدين الزماني والمكاني أداة مهمة في يّد الناقد، للتفريق بين العجائبي وما يسمى بالغرائبي"[2]. وعليه "فالغرائبي يرتبط بحسب هذه الرؤية بالزمان والمكان، فيما يرتبط العجائبي بالزمان وحده."[3]

أي أن الناقدة سناء شعلان تربط عامل الزمن بالحدث العجائبي على غيره من أنواع السرود الأخرى .

"وقد اتفق البعض مع الناقدة شعلان في هذا الرأي، ولكن يعتبر هذا قصوراً مخِلاً في إدراك ماهية العجائبي، ذلك أنه يتشكَّل من وضعيات أخرى لا علاقة لها بالزمن، فقد يتشكل الحدث عجائبياً لصدوره عن شخصية عجيبة وارتباطه بها، أو لارتباطه بمكان عجيب، أو لخروجه هو بذاته عن المألوف والمعتاد في المتعين الواقعي، بحيث ينطلق التعجيب من الحدث نفسه.[4]

ويرى باحث آخر في اعتباره أن مصطلح العجائبي موضوعاً مكافئاً لمصطلح الأجنبي" fantastique" بمثابة إطلاق عربي صميم يستوعب كل المعاني بكفاءة وخصب ولعل التأسيس الفعلي لتاريخ ولادة المصطلح والتعامل لترسيخه بشكل منهجي، ينطلق من عنوان المؤلف المرجعي، الذي يؤسس نقدياً لكتابة العجائبي حديثاً

1- سناء كامل شعلان، السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية العربية و القصة القصيرة في الأردن، ص 11.
2- نورة بنت ابراهيم العنزي، العجائبي في الرواية العربية(نماذج مختارة)، بيروت، ط1، 2011، ص09,08.
3- سناء كامل شعلان، السرد الغرائبي و العجائبي في الرواية و القصة القصيرة في الأردن، ص 12 .
4- نورة بنت ابراهيم العنزي ، العجائبي في الرواية العربية ، ص 09.

(Fantastique introduction à littérature) لصاحبه الناقد الفرنسي **تزفيتان تودوروف** الصادر عام 1970م، والذي ترجمه إلى اللغة العربية الباحث المغربي "بوعلام الصديق" معنوناً إياه بـ "مدخل إلى الأدب العجائبي."[1]

4- العجيب:

يعد مصطلح العجيب من المصطلحات البارزة في الدراسات العجائبية، ويرتبط بموضوعه العجائبي ارتباطاً وثيقاً، من حيث تداخل الدلالات والتباس الترجمات، ويمكن ملاحظة بعض الدارسين في نقل وترجمة مصطلح "fantastique" على أنه العجائبي طوراً والعجيب طوراً آخر فضلاً عن أنه يتقاطع في تلك الخصيصة مع المصطلح النظير "merveilleux"، غير أن ورود مصطلح "العجيب" عادةً مقترناً بصنوة "الغريب" يدعو إلى اعتباره مفهوماً مستقلاً له خصوصياته وقسماته التي تدل عليه، وتجعله إلى حدٍّ في مأمن من الاختلاط بغيره، لا سيما أن كل من العجيب والغريب مفهومان أساسيان يجاوران العجائبي ويتراكبان معه.[2] وإن كان انطلاق الكلمتين من أرضية دلالية واحدة قاسمها المشترك هو الخروج عن المألوف والغموض.[3]

وقد أورد القزويني في كتابه "عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات" بقوله: "الغريب كل أمر عجيب قليل الوقوع مخالف للعادات المعهودة، والمشاهدات المألوفة، وذلك إما من تأثير نفوس قوية أو تأثير أمور فلكية، أو أجرام وكل ذلك بقدرة الله تعالى وإرادته."[4] فهو يرى أنه لا فرق بين العجيب والغريب والكل يرجعه إلى قدرة الله تعالى .

1- تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بوعلام، دار الكلام الرباط، ط1، 1993، ص 226.

2- المرجع نفسه ، ص 67 .

3- سناء شعلان، السرد الغرائبي و العجائبي في الرواية العربية والقصة القصيرة في الأردن، ص 15 .

4- زكريا القزويني، عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ط1، 2000، ص 08.

في حين تعتبر الباحثة نورة بنت ابراهيم العنزي "أن الغريب والعجيب والعجائبي مصطلحات مختلفة عن بعضها البعض لكنها نوع من أنواع السرد، فالغريب هو البسيط والعجيب هو المركز والعجائبي الأكثر تركيزاً لعدم إمكانية البحث معه عن القوانين الطبيعية، أو قبول قوانين جديدة، تسمح له بتفسير الظاهرة لكونه فوق مستوى الطبيعة"[1]

من هذا التعريف يتبين أن كلاً من الغريب والعجيب لا يصلان إلى حد العجيب، فهذا الأخير يضع قوانين جديدة تسمح بتفسير الظواهر الخارجة عن المألوف أو تفوق مستوى الطبيعة؛ فكلاهما يتجاوزان المعقول ويخرجان عن المألوف وكل ما هو عادي، لكن الغريب يكون قابلاً للتفسير الطبيعي أكثر من العجيب .

" كذلك العجيب نوع من الأدب يقدم لنا الكائنات والظواهر فوق الطبيعية، تدخل في السير العادي للحياة اليومية ."[2] فالعجيب أمر خارق يصدر أثر في نفسية المتلقي ، لما يقدِّمه من أحداث تفوق المستوى العادي للحياة الطبيعية .

ويعتقد البعض "عندما نتحدث عن العجيب نتحدث ضمنياً عن الغريب، ونعتبر موقف التعجب ناتجاً عن غرابة ما أو حادثة غير مألوفة، فالعلاقة بين الغريب والعجيب علاقة سبب بنتيجة، إذ الغريب مهما يكن شكله حسياً أو معنوياً، هو الباعث على ردّ الفعل، وبقدر ما تتعاظم الغرابة يقوى التأثير ويتضاعف ردّ الفعل"[3].أي أن الغريب والعجيب مرتبطان فكلما زادت درجة الغرابة ازداد بالصورة العجبُ وتحقق العجيب، كما يذهب إلى ذلك أحد أعلام الأدب العربي القدامى في قوله :"إن الشيء في غير معدنه

1- نورة بنت ابراهيم العنزي، العجائبي في الرواية العربية، ص 18 .

2- محمد تنفو، النص العجائبي ، دار كيوان، ط1، 2010، دمشق، ص 41 .

3- الطاهر مناعي، العجيب والعُجاب والوظيفة السردية، مجلة المسار، العدد 34 – 35، اتحاد الكتاب التونسيين، 1997،ص 134 .

أغرب وكلما كان أغرب كان أبعد في الوهم، وكلما كان أبعد في الوهم كان أطرف، وكلما كان أطرف كان أعجب، وكلما كان أعجب كان أبدع."[1]

والعجيب هو ذلك النوع الأدبي الذي يقدم لنا سرودًا تفوق العالم الطبيعي، وذلك من خلال الأحداث التي تخرجه من الواقع إلى اللامعقول، "وهو الذي يشتمل على حياة الأبطال الخرافيين مثل أبطال الأساطير، والحكايات على لسان الحيوان (les fables) وحكايات الجنيات (les contes des feès) وحكايات الأشباح (les fantomes) بالإضافة إلى ما يُعرف بالخيال العلمي(la science fiction)[2].

وورد لدى بعض علماء اللغة قديماً في تعريف العجب على أنه "انكار ما يردُ عليك لقلة اعتياده، وجمع العجبُ أعجابُ ... وقد عجِب منه عجباً وتعجَّب واستعجب ... وأمر عجَب وعجيب وعُجاب وعُجَّاب وعجَب عاجِب وعُجَّاب."[3] فكلٌ من العجيب والغريب يتداخلان لو جزئياً على اعتبارهما نمطين مختلفين، أو العجب هو النظر إلى شيء غير مألوف ولا معتاد."[4]

5- الغريب / الغرائبي :

وهو نوع من الأدب يرى الناقد أنه يقدم لنا عالماً يمكن التأكد من مدَّى تماسك القوانين التي تحكمه، والقرار موَّكل للقارئ إذا ما قرر أن قوانين الواقع تظل على حالها، وأنه بإمكاننا تفسير الظواهر الموصوفة فإننا نبقى في الغريب الذي يبهر أول مرة، لكن بمجرد إدراك أسبابه المألوفة تزول غرابته مع التعود[5].

1-الجاحظ أبوعمر بن بحر، البيان والتبيين، ج 1، ترجمة: عبدالسلام المسدي، مكتبة الخانجي، القاهرة ط7، 1998، ص 89، 90.

2- حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، ص 32، 33.

3- ابن منظور جمال الدين، لسان العرب، مج 1، دار صادر، بيروت د ط، 1998، ص 580 .

4- المرجع نفسه، مج 1، ص 260 .

5- حسين علام، العجائبي في الأدب، ص 33 .

لقد أُستعملت هذه المصطلحات "الغرابة والغريب والغرائبي والغرائبية، مقابلاً من المقابلات الأخرى للمفردة "fantastique" الأصلية، إلَّا أنها خلقت لبساً في تحديد المصطلح مع العلم أن الغريب أو الغرائبي يناظرهما في اللغة الأجنبية exotique/ etrange، وهناك من ترجم مصطلح fantastique على أنه الغرائبي ومنهم :

- الباحث والناقد والمترجم السوري **منذر عياشي** وترجمته لكتاب تزفيتان تودوروف الموسوم "مفهوم الأدب" حيث أشار فيه إلى كتابه الآخر وسماه بـ "مدخل إلى الأدب الغرائبي"، وهو يقصد هنا مدخل إلى الأدب العجائبي.[1]

6- الخارق / الخوارقي / الخوارقية :

إن لهذه المصطلحات(الخارق، الخوارقي، الخوارقية) حضوراً ملموساً في النقد العربي المعاصر، بحيث تأخذ مرتبة متقدمة في سلم إستعمال المصطلحات الموضوعة مقابلات لمصطلح "fantastique"، وقد وظفت من قبل مستعمليها استئناساً بها واحتكاماً إلى أبعادها الدلالية والمعجمية، التي يرونها متكأ يتكئون عليه في الإهتداء إلى هذه الصياغة دون غيرها، ولعلهم في ذلك يستندون إلى المادة اللغوية لفعل "خرقّ" التي تحتوي على الدهشة والذهول والحيرة والخروج عن المألوف على نحو "الدهش من الفزع أو الحياء، وقد أخرقته أي أدهشته، وقد خرِّق بالكسر خرقاً فهو خرق ؛ دهش."[2] أو كأن يرتبط الخرق بالعادة ويتجاوزها فيقال خرق العادة ويعني "تجاوز المألوف وكان عجيباً مذهلاً وخرق بمعنى عمل أعمالاً غير مألوفة تناقض العادة وغير معقولة."[3] فالخارق بهذه الصيغة هو كل ما خالف العادة، فيطلق "على كل ما يخرق نِظام الطبيعة كالمعجزات

1- تزفيتان تودوروف، مفهوم الأدب، ترجمة :منذر عياشي، دار الذاكرة، حمص، ط1، 1990، ص13.

2- ابن منظور، لسان العرب، ج1، ص 245 .

3- رينهارت دوزي، تكملة المعاجم العربية، تر: محمد سليم النعيمي، مراجعة: جمال الخياط، ج4، دار الشؤون الثقافة العامة،بغداد، د ط، 1970، ص 68.

والإرهاصات، فهي خارقة للنظام الطبيعي المعلوم"[1]، أي أنه مخالف للعادة ولنظام الطبيعة ، كما أنه يرد لدى المتكلمين حسب أحد المعاجم بالمعنى نفسه في اعتباره "ما خالف العادة وهو معجز إن قارن التحدي."[2]

قد تكون هذه السياقات الدلالية لمفردة الخارق، والخرق من بواعث استلطاف الباحثين والنقاد بل ترجيحهم لمصطلح الخارق أو الخوارقي أو الخوارقية وأدب الخوارق في حالات معينة ترجمة لمصطلح "fantastique"، ويمكن ذكر بعض منهم :

- الناقد كمال أبو ديب حيث يستعمل المصطلحين معاً العجائبي والخوارقي في مثل قوله :"ينتمي هذا النص الى نمط من الكتابة الإبداعية يرقى لي أن أسميه الأدب العجائبي أو الأدب الخوارقي."[3]
- الروائي السوري "نبيل سليمان" وقد جمع بين عدة مصطلحات لمعنى واحد، فيجمع مثلا بين الغرائبي والخوارقي، موظفا كذلك مصطلح "الخارق" في مثل قوله "لقد ميَّز تودوروف بين الخارق والعجيب والغريب، فالأخير يفسر العجيب عقلانيا، والعجيب تكره فوق الطبيعي دوما، أما الخارق فيقوم في التردد المستمر بين الواقعي وفوق الواقعي."[4]

فمصطلح الخارق ومشتقاته المستعملة يترجم أحيانا لدى البعض باللاتينية " merveilleus. Prodigieus .fantastic" فالخوارقي يحاول إلغاء الإبهام تماما الذي يفصل بين الواقع واللاواقع وتصوير كل ما يتجاوز هذا الواقع ويخرق نظامه دون حدود.

1- جميل صليبا ،المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية و الفرنسية والإنجليزية، ص 513 .

2- اصدار مجمع اللغة العربية بالقاهرة، المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر،ط4، 2004، ص229.

3- كمال أبو ديب، الأدب العجائبي و العالم الغرائبي، دار الساقي، ط1، 2000، بيروت، ص08 .

4- نبيل سليمان، أبو براقش الرواية والتراث السردي، مجلة الموقف، العدد 321، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1988 ، ص 19 .

7-الخرافي / المدهش / اللامعقول :

قد تكون هذه المصطلحات هي آخر المصطلحات الرائجة والمتداولة بتفاوت في الكتابات الأدبية النظرية والتطبيقية ترجمة وتعبيرا عن مفهوم "fantastique" في أصوله الغربية وقد جاء بعض الباحثين والنقاد باصطناع هذه المصطلحات والذين يريدون بهم ما يخص الأدب العجائبي:

- الباحث والأكاديمي والمترجم المصري "محمد عناني" الذي يؤثر استعمال مصطلح "خرافة" و"أدب الخرافة" في ترجمته لمصطلح "fantastique" بالإنجليزية مشيرًا إلى عنوان كتاب تودوروف مترجما إياه بـ "الأدب الخرافي" ولقد لجأ الى استعمال كلمة "خرافة" بمعنى العجائبي"[1]

والمدهش "هو كل ما يرتكز على حضور الجنيات، وما يصحب هذا الحضور من خوارق وغرائب كما يتدخل السِّحر والسحرة أو الكائنات فوق الطبيعية "[2] بمعنى أن المدهش يتخيل فيه عالم السحر والجن والشعوذة .

والعالم المدهش (السحري) والعالم العجائبي هو "امتداد للآخر...حيث يغدو العجائبي استمرار للحكاية السحرية المدهشة... إذا فثمة تداخل كبير بين العالم المدهش الذي أساسه الحكاية والجنيات والساحرات، وبين العالم 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."[3]

1- محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط3، 2003، ص 28، 29.

2- الخامسة علاوي، العجائبي في أدب الرحلات، رحلة ابن فضلان انموذجاً، منشورات، حامعة منتوري، قسنطينة، د ط، 2005/ 2006، ص61.

3- المرجع نفسه ، ص63

8-الإستيهامي / الوهمي / الخيالي /الخيال المستحيل :

فلهذه المصطلحات حظ أيضاً في التوظيف والإستعمال لدى بعض الدارسين والمؤلفين المعاصرين كونها مرادفات من مرادفات "fantastique" ولو بنسبة محدودة جداً من حيث الشيوع والإستخدام، فهذه المصطلحات متقاربة فيما بينها حقلاً ومعنى بخاصة الوهمي والإستيهامي، بحكم إشتراكها في مادة لغوية واحدة، ولكل باحث ودارس له نظرته الخاصة واستعماله الخاص لهذه المصطلحات، ويمكن ذكر بعض منهم :

- الباحث والناقد السعودي **عبد الرحمن بن اسماعيل السماعيل** الذي يفضل استعمال مصطلح مركب غير متداول وبلا نظير، هو مصطلح "أدب الخيال المستحيل" بدل الفانتاستيك أو العجائبي أو الغرائبي غير مكتف بلفظ الخيال لاعتقاده بأنه قاصر ولا يفي بالحاجة وأن من الخيال ما يمكن تحقيقه، فأضاف كلمة "**المستحيل**" لاستحالة الوقوع والتحقيق."[1]

مبدياً رأيه في ذلك بقوله "رأيت أن أستبدل بها **الفانتاستيك** جميعاً اسما جديدا أحسبه لا يفي بحدود الكلمة... هذا الإسم هو "الخيال المستحيل...إن تسمية هذا النوع من الأدب (أدب الخيال المستحيل) هي في نظرنا الأقرب الى طبيعة هذا الجنس." [2]

يبدو أن هذه المصطلحات المستخدمة من قبل القليل من الدارسين المؤلفين لم تلق رواجًا واسعا على عكس المصطلحات المذكورة آنفاً، ولم ترق الكثير في اعتمادها مكافئات مناسبة للمصطلح الغربي "fantastique"، وذلك لكون دلالات المفردات مثل **الوهم والخيال والإستيهام** ومعانيها وما تحمل في باطنها، حيث تسوقها نحو مقاصد أخرى تبعد عن دائرة العجائبي fantastique كلفظ الخيال الذي يدل على إطلاقه على

1- عبد الله الغذامي ، قراءات في مشروع الغذامي النقدي ، تحرير وتقديم :عبد الرحمن بين اسماعيل السماعيل ، مؤسسة البلاغة الصحفية، الرباط، د ط، 2002، ص230.

2- المرجع نفسه ،ص231.

معان عامة تتعلق بكل ما هو خيالي مجرد وذهني ومجازي، والذي يقابله في اللغة الأجنبية "imagination" ومنها تشتق "المخيلة" والتخييّل والمخيَّال "imaginaire"، وهوما يتداخل إلى حد كبير مع مفهوم الوهم والإستيهام، والوهم يقابله في الغالب لفظ (illusion)، ويطلق في ماهيته الفكرية والفلسفية على كل خطأ في الإدراك أو الحكم أو الإستدلال..."[1] غير أن جملة المعاني التي تشترك فيها مصطلحات "الوهم، الإستيهام، الخيال، لا تحيد عن الظن والتوهم والمجّاز، وكأن المصطلحات جميعها لا تخرج عن دائرة النفس وتهويماتها.

بعد كلِّ هذِه المقاربات المتداولة لمصطلح "Fantastique" واِختلاف وُجُهات النظر حولّه من قبل الباحثين والدارسين، إذْ أنَّ لكل واحدٍ منهم مفهومه الخاص وتوظيفه له وُفق منظوره العقلي، وفي بحثنا هذا خلُصنا لإختيار مُصطلح العجائبية مُقابلًا للمصطلح الفرنسي "le Fantastique"، ومصطلح "الفنتازيا" تعريبا له، معزِّزين هذا الإختيار بجملة من الإعتبارات، من بينها أن العجائبية أكثر تعبيرًا عن اللاواقع دون غيرها من المصطلحات التِّي يحوِّيها ضمن صنفه: كالغريب وفوق الطبيعي والخيالي...، كما أنه أكثر شيوعًا وتداولًا في الساحة الأدبية.

1- جميل صليبا ، المعجم الفلسفي،ص583.

الفصل الأول :

الإتجاه الفانتازي في الرّواية

الفصل الأول: الإتجاه الفنتازي في الرّواية

أولًا: عند الغرب

ثانيـــــا: عند العرب

ثالثـــــــا: وظائف وموضوعات العجائبي

رابعـــــا: حقول وأجناس حافة بالعجائبي

الفصل الأول: الإتجاه الفنتازِّي في الرِّواية

أولا: عند الغرب

1 – إرهاصات العجائبي عند الغرب:

لو تتبعنا الشذرات الأولى للعجائبية، نجِّد أن بذُّورها مُخبأة في تلك الخرافات التِّي كانت على لسان الحيوان (قصص الحيوان) كخرافات **إيسوب** الذِّي يُعدُّ أبًا للحكاية الخرافية، فحكايته تُعتبر بحرًا واسعًا يُغترَّفُ منه، كذلك نجِّدها في قصة **الحمار الذهبي** النوميدية التِّي توظف فكرة السحر والمسخ، فالبطل في هذِّه الحكاية يتناول محلولًا سحريًا، يتحول من جراءِه إلى حِمار، يُعانِّي الويلات على يدِّ البشر ويخوض مغامرات عدِّيدة. أما عند الرومان فنجِّد حكايات الحب والفروسية"[1]، غير أن تحديد تاريخ دقيق لظهور الأدب العجائبي بمواصفاته الحقيقية يجعل البعض يؤرِّخ لبداياته بالقرن الثامن عشر(1770) باعتبار أن العجائبي قد جاء بمثابة ردِّ فعل على الخطاب التنويري العقلانِّي الذِّي يمنح للعقل والمنطق والعلم والطبيعة مكانة مرموقة إلى حدِّ التقديس،"[2] مع أن نشأة العجائبي في رأي البعض الآخر لم تكن منعزلة عن التَّطور العلمي الذِّي عرفته الثقافة الأوروبية "لاسيما في القرنين الثامن والتاسع عشر، إذ أن أسسه وأساليبه قد ترسخت ونضجت بموازاة التطور الذي عرفته العلوم الطبيعية والإنسانية."[3]

بل هناك من يرجع "ظهور العجائبي كأسلوب كتابة في المجتمع الغربي إلى جملة من العوامل، أهمها عامل المفارقة بين الدين والعلم، والاختلاف بين خطابيهما وتأثيرهما في حياة الإنسان داخل هذا المجتمع منذ القرون الوسطى، حيث كانت الكنيسة تفرِّض

1– شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، منشورات الإختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر،ط1، 2009،ص 14.

2–La rousse Dictionnaire Encyclopédique,libraire Larouss, parise, 1998, p 607.

3–عبد العباس الحي، بناء المصطلح العجيب والغريب والخارق و الفانطاستيك، ص 86.

سلطتها الدِّينية بشكل مطلق، إذْ قدمت جملة من التفسيرات العقائدية أو اللاهُوتيِّه عن الموت وعن الحياة الأفضل وعالم ما بعد الموت، فقامت على هذَّا الأساس بتشريع قوانين وطقوس، والبحث عن الخلاص من خلال تأسيس نظام صارم لمواجهة مشاعر مختلفة كالخوف والشعور بالذنب، أي أنها حاولت (الكنيسة) أن تخلق انسجامًا محكمًا بين الفرد ومحيطه ماديًا أو أخلاقيًا، بخلاف الوضع في القرون المتأخرة إذْ وجد هذَّا الفرد نفسه مفتقرًا إلى شروط خارجية يستطيع من خلالها تفسير مختلف الظواهر وتنظيمها واستيعابها، وهو ما جعله يعيش أزمة حادة أثرت على توازنه النفسي والعقلي."[1] وذلك ما تذهب إليه الناقدة والباحثة الإسبانية "**آنا غونساليس سالفادو Ana gonzalez salvador**" في تأكيدها أن كلًا من العجيب أو العجائبي يرتبطان بحقل الدين والخطاب الديني، إذْ يشيعان بشكل مطَّرد في خطاب الكنيسة التِّي وظفتهما في الطقوس والشرائع ضمن كل توجيهاتها لأن مدلُولَهُمَا في البدء كان متعلقًا بصفة واضحة وقوية بالأمور الدِّينية التِّي ينبغِّي فيها الفرد أن يقبل كل معجزة أو أعجوبة كما هي."[2]

ولعلَّ جل المقاربات النظرية الغربية للعجائبي، تكاد تتفق حول الإرهاصات التأسيسية لهذَّا النوع من الكتابة الإبداعية، بخاصة السردية منها باعتبار المتن الروائي بلغة الباحث "شعيب حليفي" هو المجدِّد الوحيد والموجِّه لكل التنظيرات."[3] والتِّي مثلتها على العموم أعمال القرنين الثامن والتاسع عشر في كل من الأدب الفرنسِّي والأنجلوسكسوني مرورًا بالأعمال القوطية (الألمانية)، ثم إسهامات أدباء وروائيي أمريكا اللاتينية بشكل ملحوظ، كما يُحدد أيضًا بظهور العجائبي في فرنسا بعد ترجمة "**هوفمان**" إلى اللغة الفرنسية سنة

1- عبد العباس الحي، بناء المصطلح (العجيب و الغريب والخارق و الفانطاستيك)، ص 87، 88.

2- المرجع نفسه، ص 90، 91.

3- شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 23.

1828، ثم بروز نصوص أُخرى تحت تأثير هذِّه الترجمة بخاصة ما بين 1840 إلى 1935 لمبدعين كُثر."[1]

وهناك رواد عديدون لا تقِّل أهميتهم في تشكيل الاتجاه العجائبي في كل بقاع المجتمع الغربي مثل :"كازوتCazotte"، "وبيكفورد Beckford"، و"اَلبُولْWalpole". وبعد ذلك تطور الخطاب العجائبي مع الرّواية السوداء في انجلترا مع "آن رادكليف AnnRadcliffe" و"لويس Louis"، أما في فرنسا نجد كثيرا من كتاب الخطاب العجائبي، خاصة "نوديه Nodier"، و"فيكتور هيجو Hugo"، "بلزاك Balzac"، "كوتييهGautier" ، و"مريميه Mérimée"، "فلوبير Flubert"، "موبسان Mupassant"، "إدغار آلان بوPoe"، و"الروسي كوكول Gogol"، ولا ننسى كذلك كلا من "هاوثورن Hauthorne"، و"برام ستوكر Stoker"، "هنري جيمس Henrry james"، "كافكا Kafka."[2]

"وقد اهتمت الرِّواية الفرنسية الجديدة بالعجائبي، مثل: "آلان روب كرييه Grillet"، في روايته "**تبولوجيا مدينة شبح**" وكلود أولييه Claudeollier في روايته " **أور أو بعد عشرين سنة**" وقد اهتم كثير من الكتاب الفرنسيين بالغريب l'étrange على مستوى الوظائف السردِّية وتفعيله على المستوى الحدثي مثل : ميشال بوتور في رواية "**درجات**" **و** "**مرور الحدأة**"، و كرييه في "**الممحاوات**" **و** " **الرائي**"le voyeur، وكلود سيمون في "**العشب**" **و** "**الأجسام الناقلة**"، وروبير بانجي Robert pinget" في "**الولد**".

وهكذا يمكن التمييز بين نمطين في الرِّواية العجائبية :فهناك الرِّواية العجائبية التقليدية كما نجدها عند **بلزاك، هيغو، فلوبير، وموباسان** في القرن التاسع عشر ميلادي. وهناك الرواية العجائبية الجديدة التِّي ظهرت في القرن العشرين مع رواية "**المسخ**" لكافكا،

1-شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 23، 24.

2-جميل حمداوي، الرواية العربية الفانتاستيكية، مجلة الحوار المتمدن، ص 10، 11.

و"**الأنف**" لكوكول، حيث ينعدم التردُّد والدهشة وتصبح الأمور فوق طبيعية عادية لا تُثير فينا الاستغراب."[1]

وفي الأخير نخلص إلى أن التراث الغربي يحمل بين طياته منذ القدم متنًا زاخرا بأنواع مختلفة من العجيب والغريب، جسدتها كتب تراثية كثيرة استثمرها كُتاب اليوم في خلق نوع مميز من الكتابات العجائبية.

2_ مفهومه عند الغرب

أ_ في المعاجم اللغوية:

ترى الباحثة "الخامسة علاوي" في كتابها "العجائبي في أدب الرحلات" أن معنى العجيب في المعاجم الفرنسية له دلالتين:

– الدلالة الأولى: ما يبعد عن مجرى العادي المألوف للأشياء فيبدو معجزا فوق طبيعي.

_ الدلالة الثانية: تدَّخل وسائط وأشخاص فوق طبيعيين surnaturel في الآثار الأدبية، هذَّا معناه في المعاجم أحادية اللغة، أما معناه في المعاجم ثنائية اللغة فلا تخرج عن كونه المرادف للدهشة تارة، وللخارق الخارج عن العادة تارة أخرى."[2]

ففي معنى الدلالة الأولى كل ما يخرج عن السير العادي للواقع إلى ظاهرة خارقة للطبيعة، أما معنى الدلالة الثانية فالعجيب مرتبط بالعالم فوق الطبيعي كالشياطين والعفاريت والجن.

1– حسين علام، العجائبي في الأدب من منظورشعرية السرد، ص 56.

2– الخامسة علاوي، العجائبي في أدب الرحلات، ص30.

وقد ورد في قاموس روبار الصغير Le petit Robert "فالعجائبي هو الذِّي لا يفهم طبيعيًا وهو عالم ما فوق طبيعي."[1]

أما في قاموس لاروس الصغير " Le petit Larousse" "العجيب هو الذِّي يبعُد عن ساحة المألوف والعادي للأشياء، أو الذِّي يظهر فوق الطبيعي."[2]

أما في قاموس الموسوعي "Dictionnaire Encyclopédique Quillet" "كل عجيب هو ما يبعد عن ساحة المألوف للأشياء... وأدبيًا توجِّده وسائل فوق آلهة الأساطير، الشياطين ، الملائكة وعالم الجن..."[3]

فكل هذِّه التعريفات اتفقت على أن العجيب ما خرق المألوف مع استعمال الآلهة والأساطير وعالم الشياطين والجنون في صناعة أو إيجاد أو خلق هذَّا الكائن.

ب_ في المفهوم الاصطلاحي:

يختلف المفهوم الاصطلاحي العجائبي "Fantastique" باختلاف المقاربات التِّي تناولته وهذَّا حسب وُجُهات النظر المختلفة، وبالرغم من أن هناك العديد من المقاربات فإننا نذكر بعضها كما يلي :

المقاربة التاريخية: التِّي يمثلها **جورج كاستاكس** "**Georges castex** " التي اعتمد فيها على المؤلفات العجائبية وترتيبها زمنيًا، حيث يرى في كتابه "أنثولوجيا الحكاية العجائبية" أن العجائبي "هو الشكل الجوهرِّي الذِّي يأخذه العجيب عندما يتدخل التخييل في تحويل فكرة منطقية إلى أسطورة مستدعيًا الأشباح التِّي يصادفها أثناء تشرده

1- Paul Robert, le petit Robert, Nouvelle Edition,paris, 1987, p 118.

2-Aimeé Aljanic et d'autre, le petite larouse, Impremerei casterman, nouvel edition, Belgique,1995, p 649.

3-Dictionnaire encyclopedique Quillet, l'impremerie des derniéer edition,1981,p 649.

المنعزل"[1] ينشأ عن طريق "الحلم ،الوساوس، الخوف، الندم، تقريع الضمير، شدَّة التهيج العصبي والعقلي، وكل حالة مرضية."[2]

فالعجائبي يتميز" بتدخل عنيف للسرد الخفِّي في إطار الحياة الواقعية."[3]

المقاربة الدلالية: قامت على أساس الموضوعات التِّي تتناولها العجائبية والتِّي تتكرر باستمرار في جل الحكِّي العجائبي والمتمثلة في ستة موضوعات وهي الجن والأشباح، الموت ومصاصو الدماء، المرأة والحب، الغول، عالم الحلم وعلاقته مع عالم الحقيقة، التحولات الطارئة في الفضاء والزمن."[4]

ومن روادها الفرنسيين روجي كايوا "Roger caillois"، ولويس فاكس"Louis Vax"

"قد ارتبطا بهذَّا الجانب الدلالي ارتباطًا وثيقًا من خلال أعمالهما الأولى والمتأخرة"[5]

يكتب لويس فاكس في كتابه "الفن والأدب العجائبيان" :"يحب القص العجائبي...أن يُقدِّم لنا بشرًا مثلنا، فيما يقطنون العالم الذِّي توجد فيه، إذْ بهم فجأة يوضعون في حضرة المستغلق عن التفسير."[6] أي أن الأحداث التِّي تَحصل للشخصيات لا يمكن أن نفسرها منطقيًا، فهي خارجة عن نطاق العقل.

1-Georges Castex, anthologie du conte fantastique francais librairie josé corti, paris, 2004, p05, 06.

2-Ibid, p 06.

3-تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 45.

4-شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 29.

5-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

6-تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 45.

في حين يكتب روجي كايوا في كتابه "قلب العجائبي" :" إنما العجائبي كله قطيعة أو تصدع للنظام المعترف به، وإقتحام من اللامقبول لصميم الشرعية اليومية التِّي لا تتبدل"[1]

فالعجائبي إنما هو زلزلة للقوانين الطبيعية والخروج عنها والدخول في اللاطبيعي.

إن أهم المقاربات هي **المقاربة البنيوية** التِّي يترأسها تزفيتان تودوروف "T. Todorov" الذِّي نظر في كتابه الموسوم بـ"introduction à la littérature fantastique" الصادر سنة 1970 والذِّي تُرجِم إلى الإنجليزية 1974 على يد "رتشارد هاورد R Howard بعنوانThe fantastic a structural approch to a literare gener، وتُرجِم إلى العربية على يد الصديق بوعلام مراجعة محمد برادة تحت عنوان "مدخل إلى الأدب العجائبي" والذِّي وُضِعت فيه قواعد وحدود وشروط العجائبي، حيث عرف تودوروف العجائبي، بقوله :"العجائبي هو التردد الذِّي يُحسه كائن لا يعرف غير قوانين الطبيعة فيما يواجه حدثًا فوق طبيعي حسب الظاهرة."[2]

فالتردد هو أساس العجائبي عند تودوروف، ويؤكد ذلك مرة بقوله "ينهض العجائبي أساسًا، على تردد للقارئ _قارئ يتوحد بالشخصية الرئيسية_ أمام طبيعة حدث غريب. هذَّا التردد يمكن أن يحل أو ينفرج إما بالنسبة لما يفترض من أنها ثمرة للخيال أو نتيجة للوهم، وبعبارة أخرى إمكان تقرير أن الواقعة تكون أولا تكون."[3]

وعند انعدام التردد نخرج من العجائبي إما للعجيب أو الغريب، وهو المركز المحوري لفهم العجائبي "فالكائن هو ذاكرة لها قوانين طبيعية، يتواجد فجأة أمام حدث غير طبيعي، فيكون هناك تصادم بين الطبيعي وغير الطبيعي."[4] ويتم تحديد الحدث العجائبي من

1- تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 45.

2-المرجع نفسه،ص 44.

3-المرجع نفسه،ص 145.

4-شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 31.

طرف المتلقِّي عبر (الطبيعي- غير الطبيعي)، فالطبيعي هو المألوف والمعروف، أما غير الطبيعي فهو غير المألوف يَحدث كل هذًا في "عالم هو بالفعل عالمنا، ذلك الذِّي نعرفه، بلا شياطين ولا هامات تمص الدماء، يقع حدث لا يمكن أن يفسر بقوانين هذًا العالم المألوف نفسه، وعلى من يدرك الحدث أن يختار أحد الحَلين الممكنين :إما أن الأمر يتعلق بخداع الحواس، ناتج عن الخيال فتبقى قوانين العالم على حالها، وإما أن الحدث وقع حقًا، فهو جزء مدمج في الواقع، غير أن هذًا الواقع محكوم بقوانين مجهولة من طرفنا."[1]

إذن فالعجائبي يطرق عالمين الواقع الحِّسي الحقيقي وعالم المستحيل التخيلي فهو " ثورة حقيقة على نظام المعقول الطبيعي، وفيه يتجاوز الممكن مع اللاممكن، القاعدة مع الاستثناء تجاوزًا يزعزع بداهة الممكن وبداهة قواعده."[2] يجسد "تجاوزًا بين الشعور واللاشعور، والوعي والغريزة والعقل والانفعال."[3] أمام حدث خارق للعادات والأعراف.

ويشترط تودوروف ثلاثة شروط للعجائبي، هي :

1/ "لابد أن يحمل النص القارئ على اعتبار عالم الشخصيات كما لو أنهم أشخاص أحياء وعلى التردد بين التفسير الطبيعي والتفسير فوق الطبيعي للأحداث المروية."[4] فالنص يحمل القارئ على اعتبار الشخصيات من عالم الواقع لا من عالم التخيل الإبداعي فيتوحد الواقع مع المتخيِّل وهذًا ما يخلق التردد في نفس المتلقي أو القارئ.

1- تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 43.

2-لؤي علي خليل، العجائبي والمفاهيم الحافة، مجلة البحرين الثقافية، البحرين،مجلد 11، عدد 38، ، 2004، ص 24.

3-المرجع نفسه، ص 25.

4-تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 49.

2/ "قد يكون هذَّا التردد محسوسًا بالتساوي من طرف الشخصية، على ذلك يكون دور القارئ مفوضًا إليها، وفي نفس الوقت يوجد التردد ظاهرًا متمثلًا، حيث يصير واحدة من موضوعات الأثر، ويتوحد القارئ مع الشخصية، في حالة قراءة ساذجة."[1] فالتردد الذِّي تحسه الشخصية داخل النص بشعرية المتلقِّي، كذلك وفقًا للقراءة الساذجة يصبح متماهيًا مع الشخصية.

3/ "ينبغي أن يختار القارئ طريقة خاصة في القراءة، من بين عدَّة أشكال ومستويات تعبر _أي طريقة_ عن موقف نوعِّي يُقصِّي التأويل الأليغورة.* (المجازي) والشعري (الحرفي) أي غير التمثيلي أو الرجعي."[2]

ومعنى ذلك أن يتبنَّى القارئ موقفًا ما إزاء المقروء، فمن المهم أن يختار نمط القراءة المناسب له وفي الوقت نفسه له الحق أن يستبعد القراءة التأويلية المجازية.

يعلق تودوروف على قيمة هذِّه الشروط فيقول "وليس لهذِّه المقتضيات الثلاثة قيمة متساوية فالأولى والثالثة يشكلان الأثر حقًا، أما الثاني فيمكن أن يكون غير مُلبِّي"[3]

ومن هنا تُعدُ هذِّه الدراسة "بمثابة تجنيس بنيوِّي للأدب العجائبي بعد أن كان متخيلًا سائبًا اعتمادًا على المشروع البنيوي المُركِز على البنية والدلالة والوظيفة أو مظاهر النثر الأدبي: لفظي، تركيبِي، دلالِّي أو موضوعاتِّي."[4]

1- نورة بنت ابراهيم العنزي، العجائبي في الرواية العربية (نماذج مختارة)، ص11.

*- الأليغورة: هي تمثيل مجازي له مغزى أخلاقي أو ديني.

2- تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 49.

3- المرجع نفسه، ص 49.

4-جميل حمداوي، الرواية العربية الفانتاستيكية، ص 04.

أما الباحثة **إرين بسيير Iréne Bessiéres** "فإنها تحاول أن تؤسس تعريفًا، أكثر تماسكًا يعتمد على القول بأن الفانتاستيك ينبنِّي على المفارقة والتناقض وبسط إنسجام لغوي أسلوبِّي."[1]

في حين يعمل **جان بلمين نويل Jan Bellemin Noél** بمفهوم التردد لدى تودوروف حين يرى أن القارئ عليه الإحساس بالتِّيه والعجز عن تمييز مجموعة الظواهر سواء أكانت رؤية أو تجارب مُتخيِّلة واستهامية أم حلمًا وهذيانًا، لقد بنَّي تصوراته على اكتشافات علم النفس الحديث خصوصًا مفهوم (الغَرابَة المُقلِّقَة)، كما جاء في دراسات فرويد، ومع آخرين اهتموا بالتحليل النفسي انطلاقًا من استراتيجية تُعنَّى باشتغال الغرابة المقلقة داخل نفسية الفرد."[2]

وهناك مقاربات أُخرى وإن كانت أقل شُهرة من سابقاتِها **كالمقاربة الأنثروبولوجية للعجائبي** يُمثِّلُها الناقد الفرنسي **جلبير دوران Durand** "وهو يتحدث عن أشكال الوعي والتفكير عند البدائيين، كما إستعمل كلمة الفانتاستيك في أحيان كثيرة معادلًا للتخيُل."[3] فارتباطها بالتفكير البدائي يعنِّي ارتباطها بالمعتقدات والفولكلور ، والخرافات والأساطير...

أما **المقاربة النفسية للعجائبي** عند **بير مابيل P. Mabille** تُحدِّدُ مَحكِيَات العجائبي على أنها شكل من الأشكال "التِّي تُتَّرجِم الصراع بين رغبات الإنسان والوسائل التِّي يُحَّقِقُ بها هذِّه الرغبات."[4]

وخلاصة القول أن مجمل هذه التعاريف اتفقت على أن العجائبي هو التردد والحيرة ومصادفة أمر أو حدث غريب خارج عن العادة.

1- شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 30.

2- المرجع نفسه، ص 33.

3- المرجع نفسه، ص 33.

4-المرجع نفسه، ص 30.

ثانيا: عند العرب

1_ إرهاصات العجائبي عند العرب :

يحمل الأدب العربي في موروثاته العجائبية، فمنذ العصر الجاهلِّي ولِما كان للِّشعر أثر في نفوس القدماء وقدرته على إمتلاك الوجدَّان، فكان الشَّاعر في قبيلته مُقدَّس وإنسانًا غير عاديًا، كان غرضه للشعر يّفَسر بعودَّته للقوى الغيبية فلكل شاعر جن أو شيطان هو المُلهِّم له. وأن لكل شاعر منهم شيطانه يُصاحبُه يعرفُه باسمه، فالشاعر إذًا ما هو إلَّا لسان شيطانه، أو جنيه الذِّي يُلقِّي له تلك الكلمات النارية.

فنسبة الشعر إلى الجِّن ألهمت النقاد أن يُدرِّكوا العلاقة بين الشِّعر والسِّحر، ويمكن عدُّها "تعبيرًا عن مستوى معرِّفي في فهم الحياة والكون وسائر مظاهرها، فهو ذو إرتباط غورًا بما في طبيعة العمل الشِّعري من صبغة عجائبية وإعجازية أضفاها الخيال الجمعي عليه."[1] .

فأول إستعمال للمصطلح في المجال النقدِّي، فإنما كان على يد أبي عثمان الجاحظ(ت 255ه)، وذلك في معرض حديثه عن ترجمة الشعر، إذ يقول :" والشِّعر لا يُستطاع أن يُترجم ولا يجوز عليه النقل، ومتى حُوِّل تَقَطَّع نَظمُه، وبطُل وزنُه، وذهب حُسنُه، وسقط موضِّعُ التعجب."[2]

1- عبدالله سليم الرشيد، شعر الجِّن في التراث العربي (مظاهر وقضايا ودلالات)، دون دار، الرباط، ط1، 2012، ص 1.

2- أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ج1، دون دار، ط2، 1965، ص 75.

فهو بهذَّا يجعل التعجيب من أهم خصائص الشِّعر، ويُعمق الدليل على وعيِّه بالمستوى العام من الكلام، فيسعَّى في إخراجه من وظيفة المألوف المستعمل إلى وظيفة الإطرَّاب والتَّعجِّيب.

ويرى ابن سينا (ت 428هـ) أن التخيِّيْل سمة خاصة تُميِّز الشِّعر عن النثر، ولا يُصبح الشِّعر تخيِّيليًّا إلَّا إذّا ارتبط بالأثر النفسي الذِّي يتركه العمل الأدبي في المتلقِّي بالإعجاب أو النفور "فهو إنفعال من تعَجُب أو تَعظيم أو تَهوين أو تَصغير أو نَشاط، من غير أن يكون الغرض بالقول إيقاع اعتقاده البتة."[1]

نفهم من كل هذَّا أن ابن سينا يربط بين التخييل وإثارة التعجب، وهو ربط حسب الباحث "عاطف جودت نصر" يعنِّي أنَّ "أخيِّلة الشِّعر تبعث في المتلقِّي إعجابًا بالصور التِّي تُبدِّعها مخيِّلة الشاعر من المُعطِّي الحِسي، إنَّ الإعجاب في هذَّا السياق غير دال، فالتعجب تعبير عن ضرب من الإستحسان أو الإستنكار، وإنما الدال أن نربط بين التخييل وإثارة الدهشة."[2]

كما نجد أبو الحسن حازم القرطاجني (ت 684هـ)، في كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" أنه قدَّم مفهومه لموضوع التخييل من خلال ربطه بين نظريتي التعجيب والتخييل، "فكلما إقترنت الغرابة والتعجيب بالتخييل كان أبدع."[3]

1- ابن سينا، المجموع أو الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر، تحقيق: محمد سليم سالم، دار الكتب، القاهرة، د ط، 1969، ص 156.

2- عاطف جودت نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، ص186.

3- أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، د ط، 1986، ص 91.

فهو يتعامل مع مصطلح التعجيب كظاهرة فنِّية وجوهرية لصناعة اللغة الشِّعرية، إذْ هو يشير إلى ضرورة إخضاع الصناعة الشِّعرية إلى قوانين وحدود التواشج بين التَّخييل والتَّعجيب، ثم ترابطهما مع عملية الإبداع.

كما نجد توظيف العجائبية في العدِّيد من القصص الخالدة والأعمال السردية التِّي لا تخلو من إرهاصات العجائبي، ويمكن ذكر البعض من هذِّه الأعمال:

ونبدأ حديثنا عن أقدم أثر عربي يحمل بين طياته السِّحر والتعجيب ألَّا وهو ملحمة "جلجامش البابلية"، فمن أبرز الصور العجيبة فيها مسخ بعض أزواج الآلهة "عشتروت"، فالأول مُسِّخ في صورة أسد والثاني فَرس والثالث ذئب، إضافة إلى رحلة "جلجامش" إلى نهاية العالم، قاصدًا جده الأكبر، حيث عَبَرَ بِّحار الموت وأماكن الظلام من أجل الحصول على عشبة الخلود، " تجسيدًا لرغبته الجارفة في تحطيم الحدود ومشاركة الآلهة الخلود."[1]

كما يسعنا الحديث عن كُتُب الرحالة العرب التِّي حملت بين طياتها طابعًا سردًا غنيًا بحضور العجائبي، سواء كان هؤلاء الرَّحالة يجولون البُلدان والأمصار بحثًا عن الغريب والفريد من أجل التسلية والمتعة، أو كانوا من رجال الدِّين والوُعاظ أو القُصاص البارعين في حبك الحكايات العجائبية من أجل التأثير والوعظ "فالرحلة من جهة كونها حركة سفر وانتقال، إنما تُترجم الرغبة في العبور من الهُنا إلى الهناك من المألوف إلى المجهول، من المحدود الضيق الخانق إلى المطلق، الرِّحلة ليست حدث سفر وتِّجوال في المكان أو

1- سميرة بن جامع، العجائبي في المخيال السردِّي في ألف ليلة و ليلة، مذكرة لشهادة الماجستير في الأدب العربي القديم فرع الخطابات المستحدثة في الأدب العباسي، جامعة الحاج لخضر باتنة، تحت اشراف صالح لمباركية، 2010/2009، ص 26.

الوهم والخيال فحسب، بل ترجمة فعلية لرغبة الكائن في الخلاص من شرطيْ الزمان والمكان والعدم."[1]

فالرَّحالة إنسان لا يعرف إلى الإستقرار سبيلًا، فهو دائم البحث عن الفريد والعجيب والمغاير، حيث أنَّ أدب الرِّحلة غنِّيٌ بحضور العجائبي، وهذَّا ما نلمسه جيدًا في عدَّة مؤلفات صنفها المتقدمون ضمن هذَّا النوع الأدبي ومنها كتاب (نُخبة الدَّهر في عجائب البَّر والبحر) للشيخ "شمس الدين أبي عبدالله محمد أبي طالب الأنصاري الصوفي" الذِّي ضمنَّه صورًا عجيبة عن مخلوقات فريدة من نوعها وعن الأرض والبحر والعيون والآبار والينابيع العجيبة والحيوان نادر الشكل، إضافة إلى كتاب (تحفة الألباب ونُخبة الإِّعْجاب) لـ "أبي حامد المازني الأندلسي الغرناطي" وهو عبارة عن حكاية رِّحلة قام بها المُصنِف إلى عدّة بلدان سجَّل حيثياتها في هذَّا الكتاب، " لقد قسم أبو حامد مُصنفه إلى أربعة أقسام، عجائب الدُّنيا وساكِّنَاتِها من الإنس والجان، عجائب البلدان ومآثرها، عجائب البِّحار والجزر وعجائب الأضرحة والقبور."[2]

كما نجِّد أن النثر بأنواعه هو الآخر له حظ في إستحواذه على العجائبي، فإننا نجد على الأغلب خطابات سردية جمعت بين المألوف واللامألوف، وبين الواقع والخيال زجَّت بالمُتلقِّي في عوالم اللاواقع وأسرت به في عوالم مجهولة ما كان أن يذهب إليها، فأدهشته وحيرته واحتفظت بخلودها عبر الأزمان، فغير بعيد عن فكرة أن لكل شاعر جن أو تابع، نجِّد توظيفها في العدِّيد من القصص الخالدة **كالمقامة** وأشهرها مقامات "أبي الفضل بديع الزمان الهمذّاني ت 398هـ"، الذِّي لم يكن مُجرد كاتب رسالات أنيقة في مختلف أغراض الشِّعر فحسب، بل كان أول من أضاف إلى فن الكتابة العربية ثروة جديدة بإنشائه لفن

1–سميرة بن جامع، العجائبي في المخيال السردِّي في ألف ليلة و ليلة،، ص 27.

2–توفيق فهد، جاك كلوف، محمد أركون، العجيب والغريب في إسلام العصر الوسيط، تر:عبد الجليل بن محمد الأزدي ، الدار الأبيض، ط1، 2012، ص112.

المقامات، إن المقامة "شطحة من شطحات الخيال بل هيَّ دوامة من الواقع اليومي في أسلوب مُسجَّع ومصنوع، تدور حول بطل أو أديب شحَّاذ يُحّدث عنه وينشر طوْيته راوية جوّالة يتزّيا بزِّي البطل أحيانًا."[1]

يلعب الخيال في المقامة دورًا بارزًا من خلال "تنويع المناظر والأفكار والتشخيص فيما لا يتحرك كما في المقامة الواسطية يُشخص فيها الرغيف، وكأنه إنسان جميل ذو وجه بدري مستدير."[2] إضافة إلى كل هذّا فقد أبهر الهمذَّاني السامعين بألفاظه الأنيقة وأساليبه الساحرة، إلى درجة استطاع من خلالها التأثير على مُخيلتِّهم "فبينما يُخيل لسامعه أنه بين الأخبية والخيام، إذْ يتراءى له أنه بين الأبنية والأطام."[3]

كما يُمكننا الحديث عن الليالي العربية، وبالتحديد عن أروع ما أبدعه الإنسان نقصد بذلك قصص "ألف ليلة و ليلة"، فبنيانها نابع من الخيال وفي نفس الوقت تستمد قوتها من واقع الحاضر الملموس، واقع أبهر السَّامع وجعله يعتقد بوجود هذّا العالم المجهول والغريب.

فقدرة شهرزاد على الحكِّي الذِّي يجمع بين ما هو واقعي وما هو مثالي جعلها تتقن وبمهارة مزج الغامض بالمستحيل، وأن تمنح قصصها العجائبية طابعًا مقبولًا أقنعت من خلاله "شهريار" وأوْهَمَتْه أن المروِّي من العجائب والغرائب مجاور فِّعلًا للواقع، فكان حكيُها مُتعة له تزدَّاد بازدياد الخيال والخوارق أثناء الحكِّي، فالقارئ يجد نفسه يتفاعل مع حكاياتها فيندهش، ويتحير ويستغرب لكنه لا يملك سلطة رفضها أو مقاومة جاذبيتها فقد

1- مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني، قدم لها: الشيخ محمد عبده، دار المشرق المطبعة الكاثوليكية، لبنان، ط 6، د ت، ص 01.

2- عبد المالك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، د ط، 1980، الجزائر، ص99.

3-المرجع نفسه، ص01.

"أروت الأخيلة، وأمتعت أجيال الإنسانية المتعاقبة، وخلدَّت الأدب العربي بتبّويئه أسمى المقامات بين الآداب الإنسانية الكبرى."[1]

استطاعت "شهرزاد" بفضل سحرها وما نُسِّج حولها من هالات أسطورية وعجائبية أن تدخل مجال الأدب بقوة، فأصبحت رمزًا للشرق الخرافي.

وهكذَّا فإن التُراث العربي كان طافحًا إلى حدٍّ كبير بالنصوص التِّي تدخُل في دائرة العجائبي وتُؤَّلف جزءًا مُثيرًا ومتميَّزًا في نسج الذاكرة الإبداعية القديمة بخاصة وأن العرب قد إهتمت بما هو عجيب وغير مألوف في فنونِّها التعبيرية إبداعًا ودرسًا، فأنشأت له بابًا خاصًا يضُّم ما هو طريف نادر وغير واقعِّي، فيه من الخرافة والإختلاق أكثر مما فيه الصِّدق والحدوث، وهو باب أسماه الجاحظ بـ "**باب من ادَّعَى من الأعراب والشعراء أنهم يرون الغيلان ويسمعون غريف الجان**"[2]، أو مما يندرِّج في كلام من "أكاذيب الأعراب" حسب الميدانِّي (ت518 هـ)في مجمع أمثاله[3]، وأطلق عليه العلامة "المبرد تـ 285هـ" باب من "تكاذيب الأعراب"، كما أفرد له الناقد "عبدالله الغذَّامي" مبحثًا مُستقِلًا في أحد كتبه وسماه بـ "جماليات الكذب" متحدثًا فيه عن أهمية التكاذِّيب وعلاقتها بفعل الخيال والتخييل بل يذهب بعيدًا حين يرَّى بأن هذِّه التكاذيب هي فن أدبي أو جنس يحتاج إلى كشف وإستكشاف"[4]، ولعل تخصيص هؤلاء بابًا كاملًا لهذَّا النوع من الفن السرِّدي، "دلالة في نظر البعض على أهمية هذَّا الضرب من المرويات السَّرديَّة القديمة."[5]

1- عبد المالك مرتاض، ألف ليلة و ليلة (تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية جمال بغداد) ديوان للمطبوعات الجامعية، الجزائر د ط، 1993، ص 90.

2-الجاحظ، كتاب الحيوان، تح: محمد عبد السلام هارون، ج6، ط2، 1967، ص 172.

3-الميداني أبو الفضل أحمد بن محمد، مجمع الأمثال،ج2، تح محي الدين عبد الحميد، مطبعة السنة المحمدية، مصر، 1955، ص50.

4- عبدالله الغذامي، القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1994، ص 113، 137.

5- ضياء الكعبي، السرد العربي القديم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص 115.

عمومًا تعدَّدت الفنون السردِّية الدَّالة على عمق العجائبي في الأدب العربي، لكن ليس بوسعنا أن نُلِّم بها جميعًا، لأننا اكتفينا بسرد البِّدايات الخيالية الأولى فقط، أضف إليه ذلك أن المقام لا يحتاج إلى ذكر كل هذِّه الألوان السردِّية العجائبية.

2_ مفهومه عند العرب:

أ_ في المعاجم اللغوية :

جاء في مقاييس اللغة لابن فارس "ونقول من باب العجَّب: عَجِّب يعجِبُ عجبًا وأمّر عَجِّيْب، و ذلك إذا اُسْتُكبِر واسْتُعظِم، قالوا: وزعم الخليل أنَّ بين العَّجِّيب والعُجَّاب فرقًا، فأما العَّجِّيب مثله (فالأمر يَّتَعجَّب منه) وأما العُجَّاب فالذِّي تجاوز حد العَّجَّبُ"[1]

وجاء أيضًا في قاموس (محيط المحيط) للبستاني "العَّجَب: اِنكار ما يرِّدُ عليك واِسْتطرافُه، ورَّوعة تعترِّي الإنسان عند اِستعظام الشيء.. والتعجب اِنفعال نفسي عما خفِّيَ سبَّبُه"[2]

أما الخليل الفراهيدي في معجمه (العين) فقال :"أما العَّجِّيْبُ فالعَّجَّبُ، وأما العُجَّابُ فالذِّي جاوزَ حد العَّجَّبُ: مثل الطَوِّيْل والطِّوال"[3]

1- ابن فارس، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، ج 4، دار الجيل، بيروت،ط1، 1991، ص 243(مادة عَّجب).

2-بطرس البستاني، محيط المحيط، مكتبة لبنان، د ط، 1987، بيروت، ص 576.

3-الخليل الفراهيدي، معجم العين، تح: مهدي المخزومي وابراهيم السامرائي، ج1، منشورات مؤسسة الأعلمي، ط 1، بيروت،1988، ص 235.

كما وردت كلمة عَجِّيْب بمختلف أوزانها في عِّدَة صور من القرآن الكريم نذكر منها، قوله تعالى : ﴿**كَانَ لِلنَّاسِ عَجَبًا أَنْ أَوْحَيْنَا إِلَىٰ رَجُلٍ مِّنْهُمْ أَنْ أَنذِرِ النَّاسَ وَبَشِّرِ الَّذِينَ آمَنُوا أَنَّ لَهُمْ قَدَمَ صِدْقٍ عِندَ رَبِّهِمْ ۗ قَالَ الْكَافِرُونَ إِنَّ هَٰذَا لَسَاحِرٌ مُّبِينٌ(2)**﴾ "[1].

كما ورد كلمة "عَجِّيب" في سورة "الرعد" في قوله تعالى : ﴿**وَإِن تَعْجَبْ فَعَجَبٌ قَوْلُهُمْ أَإِذَا كُنَّا تُرَابًا أَإِنَّا لَفِي خَلْقٍ جَدِيدٍ ۗ أُولَٰئِكَ الَّذِينَ كَفَرُوا بِرَبِّهِمْ ۖ وَأُولَٰئِكَ الْأَغْلَالُ فِي أَعْنَاقِهِمْ ۖ وَأُولَٰئِكَ أَصْحَابُ النَّارِ ۖ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ(5)** ﴾ [2]

هنا يُخاطب الله تعالى رسوله محمد صلى الله عليه وسلم، ويَعجبُ من تَكذِّيب الكفُار لَه، والأعجبُ من ذلك تكذيبهم ليوم البعث ولقدرة الله على ذلك، وكذا تماديهم في الكفر.

كما وردت في سورة "الكهف" باشتقاقين للكلمة في قوله عزوجل : ﴿ **أَمْ حَسِبْتَ أَنَّ أَصْحَابَ الْكَهْفِ وَالرَّقِيمِ كَانُوا مِنْ آيَاتِنَا عَجَبًا(9)**﴾ [3].

وقوله :" ﴿**فَلَمَّا جَاوَزَا قَالَ لِفَتَاهُ آتِنَا غَدَاءَنَا لَقَدْ لَقِينَا مِن سَفَرِنَا هَٰذَا نَصَبًا(62) قَالَ أَرَأَيْتَ إِذْ أَوَيْنَا إِلَى الصَّخْرَةِ فَإِنِّي نَسِيتُ الْحُوتَ وَمَا أَنسَانِيهُ إِلَّا الشَّيْطَانُ أَنْ أَذْكُرَهُ ۚ وَاتَّخَذَ سَبِيلَهُ فِي الْبَحْرِ عَجَبًا(63)**﴾ [4].

معنى الآية الأولى أن كل آيات الله عجب، وكلمة عَجَبًا هنا دلت على الدهشة والإنبهار والحيرة فهذه كانت ردت فعل الكفار عند سماعهم لآيات الله عزوجل، أما تفسير الآية الثانية "أن ذلك الحوت الذي كانا يتزودان منه لما وصلا إلى ذلك المكان أصابه

1- سورة يونس.

2- سورة الرعد، الآية .

3- سورة الكهف، الآية .

4-سورة الكهف، الآية.

البلل فانسرب بإذن الله في البحر وصار مع حيواناته حيا، ولما انسرب في البحر ودخل فيه كان ذلك من العجائب."[1]

ب_ في المفهوم الإصطلاحي:

إن أول ملاحظة يمكن تسجيلها في هذَّا الصدد إختلاف كبير، وتباين شديد بين الدارسين العرب حول تكوين المصطلح، فالنقاد العرب لم يَخرُجوا في تعريفهم للعجائبي عما جاء به "تودوروف" لكن بتسميات مختلفة، الأمر الذِّي جعل إستخدام المصطلح في الساحة العربية مضطربًا، سواء في الترجمة التِّي حالت دون استقرار ترجمة موحدَّة، أم في طريقة استخدام المصطلح.

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

ومن أمثلة ذلك ما نجِّد في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة للباحث "سعيد علوش" حينما يحاول تعريف الفانتاستيك Fantastique:

1-"نوع أدبي يوجد في لحظة تردد القارئ بين إنتماء القصة إلى الغرائبي أو العجائبي.

2 -القصة الفانتاستيكية هي قصة تضخم عالم الأشياء، وتحوِّلها عبر عمليات مسخِّية."[3]

1- ابن كثير، تفسير ابن كثير، ج6، دار الإمام مالك، الجزائر، ط2، 2009، ص 46.

2- لؤي علي خليل، العجائبي والسرد العربي النظرية بين التلقِّي والنص، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط 1، 2014، ص 35.

3- محمد تنفو، النص العجائبي، ص 54.

نلاحظ أن الباحث سعيد علوش إعتمد كل الاعتماد على تعريف تودوروف، وعمد إلى تعريب المصطلح بالفانتاستيك مصطلحًا في الوقت نفسه على العجيب وبالمعنى نفسه الذِّي أرساه تودوروف بالعجائبي، وعلى الغريب بالغرائبي.

وقد اعتمد الناقد المغاربي شعيب حليفي في كتابه "شعرية الرِّواية الفانتاستيكية " طريقة التعريب نفسها مُعرِفًا الفانتاستيك بأنه "يتموضع بين ماهو عجائبي وغرائبي ويجعل القارئ كما يجعل الحدَّث ونهايته عاملان في تحديد فانتاستيكية العمل الرِّوائي، فإذا انتهت الرِّواية إلى تفسير طبيعي، فإنها تنتمي إلى الأدب الغرائبي، بعد حدُّوث أحداث ذات بُعد فوق طبيعي، لكنها تَجِّدُ لها حلًا طبيعيًا(...)، أما العجائبي فهو حدوث أحداث وبروز ظواهر طبيعية مثل تكلم الحيوانات ونوم أهل الكهوف لزمن طويل، والطيران في السماء أو المشي فوق الماء."[1]

كما يذهب "شعيب حليفي" إلى أن العجائبي عبارة عن "عنصر وبنيَّة، بإعتباره أسلوبًا آخر في التعبير ورؤية تستدعي تصوّر معرفة تُأسس لخطاب معيَّن."[2] ثم إنه يرَّى العجائبي لا يلتزم مسارًا واحدًا وإنما هو متعدِّد المسارات وتتضمنه العلوم الإنسانية والاجتماعية فهو يستقطب كل ما يُثير الإندهاش والحيرة في المألوف واللامألوف."[3]

وقد حصر الناقد أشكال الحكاية العجائبية في ستة أشكال هي :"الجِّن والأشباح، الموت ومصاصي الدماء، المرأة والحب، الغول، عالم الحلم وعلاقته مع عالم الحقيقة، والتحولات الطارئة على الفضاء والزمن."[4]

1-شعيب حليفي، شعرية الرِّواية الفانتاستيكية، ص61.

2-شعيب حليفي، بنيات العجائبي في الرواية العربية، مجلة النقد الأدبي فصول، مجلد 16، ع3،شتاء 1997، ص 113.

3-شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، دار الثقافة، المغرب، ط 1، 2005، ص 190.

4- شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 25 .

أما مصطلح العجائبي عند القزويني قد جاء بمعنى "حيرة تعرض الإنسان، لقصوره عن معرفة سبب الشيء أو عن معرفة كيفية تأثيره فيه."[1]

إذًا فالعجائبي مرتبط بالحالة النفسية التِّي تُصيب الإنسان عند مُصادقته لشيء غير مألوف، وكيف أثر فيه هذَّا الشيء، فهو يستقطب كل ما يُثير الدهشة والحيرة.

والأدب العجائبي "يجمع بين الخيال الخلاق مخترقًا حدود المعقول والمنطقي والتاريخي والواقعي، مخضِعًا كل ما في الوجود الطبِّيعِي إلى الماورائي."[2]

كما أشار الأستاذ "محمد الزنكِّي" من جامعة تونس إلى أن لفظ "عَجِيب" متعدِّد مُتفرع بحسب زاوية النظر التِّي تتناوله منه فهناك لغة حددت العجيب بحسب موقف الإنسان منه :الدهشة، الانبهار، الهول، الحيرة، الخوف، العجب والفزع، ومنها من ربط العجيب بجنسه الحكائي والسحر والبدعة والبرهان عجيبًا ومنها ما ربط العجيب بجنسه الحكائي، خرافة، أسطورة، حكاية، أباطيل، أكاذيب، طرفة نادرة."[3]

نستنتج من كل هذَّا أن مصطلح العجائبي قد أخذ عدَّة دلالات ومعاني، وذلك بحسب وجهة نظر كل ناقد أو باحث وإستعماله، وفقًا لِّما يراه مناسبًا.

1-زكريا القزويني، عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، ص 31.

2-كمال أبو ديب، الأدب العجائبي والعالم الغرائبي، ص 08.

3-الخامسة علاوي، العجائبي في أدب الرحلات، ص 35.

ثالثًا: وظائف وموضوعات العجائبي

1-وظائف العجائبية:

يهدف العجائبي لتحقيق غايات معينة من خلال جملة الوظائف الخاصة به، لعلَّ أبرزها هذِّه الغايات التِّي ينشدها منذ بدايته الأولى وبروزه كظاهرة متميزة هي الإمتاع والمؤانسة، فالإنسان يلجأ دائمًا إلى المبالغة وإضافة الأشياء العجيبة والغريبة لقصصه وحكاياته من أجل تحقيق هذِّه المتعة لمستمعيه.

فالعجائبي يُزود المحكِّي بتقنيات فنيَّة وأسلوبية تزيد من جماليته وتحافظ على إستمراره لبلوغ غايات أخرى، فيتسع مجال الفهم، وتتعَّدد التأويلات المزعمة لفتح أبواب المستغلق عن الفهم، والنزول إلى أعماق الكائن سعيًا لإدراك باطنه المجهول، وعكس صور واقعِه المشوَّه. ويؤدي العجائبي في النصوص التِّي تُجسدُه عدَّة وظائف، نذكر منها:

1-1 الوظيفة الإجتماعية :

"تستعمل العجائبية كأداة "للتعبير عن رؤيةٍ مغايرة تقدّم تحولات في العلائق مع الطبيعة وما فوق الطبيعة، مع الذَّات الخفية ومع الآخرين، مع الواقع واللاواقع... ومثل هذَّا التحول على مستوى بنيات المجتمع هو الذِّي يبرِّرُ التحول من متخيل "سائب" إلى جنس تخيلي يسنده وعيٌ ولغةٌ متميزة وتيمات تستكشف المجهول وتوسع من دائرة الأدب."[1]

1- شعيب حليفي، بنيات العجائبي في الرواية العربية، مجلة النقد الأدبي فصول، ص 114

فمن خلال العجائبي يمكن التمرد على القوانين الإجتماعية وإنتهاكها، حيث "يحصر تودوروف فوق الطبيعي والخارق في المحكي العجائبي كذريعة لكسر طابوهات المجتمع وتخريب مسلماته وقوانينه التّي تضطهد الإنسان وتشُلُ من حريتّه."[1]

ونفهم من هذًا أن العجائبي حسب تصور تودوروف يُستخدم كوسيلة لتجاوز الحدود المغلقة، وإختراق الطابوه الإجتماعي وكسر الرقابة الإجتماعية بمختلف أشكالها، لأن "تدخل فوق الطبيعي يُشكّل دائمًا تكسيرًا في نسق القواعد القائمة سابقًا، وفي ذلك يجد تعلله."[2]

1-2 الوظيفة الأدبية:

تلازم هذِّه الوظيفة كل نص إبداعي مهما كان نوعه، فهي تتجِّه نحو المُتلقِّي، أما في النص العجائبي الذِّي يُميِّزُه طابع الخوف والتردُد، فنلاحظ أن العجائبي "يخلق أثرًا خالصًا في القارئ سواء كان خوفًا أو رُعبًا، أو مُجَرد حب استطلاع، وهو الشيء الذِّي لا تقدر الأجناس أو الأشكال الأخرى أن تولِّده."[3]

إن محاولة الجمع بين المألوف واللامألوف، أو الحقيقي واللاحقيقي والإستناد على التردد أو مبدأ الإحتمالي لتقبل الأحداث، كل ذلك من شأنه أن يستفِّز المُتلقِّي ويُثير سكون نظام البديهيات الطبيعية لديه، مما يدفعه إلى قراءة النَّص مرة تِّلوى الأخرى، ومع تعدُّد القراءات قد تعددت الرؤى والتأويلات، فتزيد علاقة المُتلقِّي بالنص ويمنح النَّص

1 -تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 145، 146.

2- المرجع نفسه، ص 150.

3- المرجع نفسه، ص 95.

فُرصًا أكبر للإستمرار من خلال النظر إليه على أنَّهُ نص مفتوح، يقبل أكثر من قراءة واحدة."[1]

أما الوجه الثاني للوظيفة الأدبية فهو "قدرة العجائبي على خدمة السرد والإحتفاظ بالتوتر الذِّي يُنميِّه العجائبي، في كل أجزاء النص."[2] وفي مختلف أوقات القراءة، فحضور عناصر عجائبية لإستمرار الأحداث، يخلق ترقبًا دائمًا لوقوع أحداث جديدة لم تكن متوقعة، بل تُحفِّز القارئ على خلقْ تفسيرات وتخيُّلات لم تخطر حتى بِبَال مبدعِّها، فتَّصدق مرة وتخيب مرات، وهو ما من شأنِّه أن يكسر أُفق إنتظار القارئ المتلقِّي، ويُناقض توقعاته وتخميناتِّه، الشيء الذِّي يعمل على توسيع أُفق التأويل وبذلك تزيد المسافة الجمالية في النَّص.

ولهذَّا يفترض "تودوروف أن النص يبدأ بالمألوف المُعبِّر عن توازن مستقر، ثم يتدخل العجائبي فيُخلخِّلُ التوازن عبر مُتتَالية سردِّية تؤدِّي إلى بناء توازن جدِّيد يتأسس على المألوف أيضًا، ولينتهي بذلك النص فتدخل العجائبي _على هذَّا الأساس_ هو الذِّي منح المحكِّي فرصتَهُ للوجود، لأن السرد إستعمل العجائبي تُكَأَةً لبناء محكية."[3]

أما الوجه الثالث للوظيفة الأدبية هو ما يُتِّيحه العجائبي للمحكِّي من قدرة تنوُّعية تصدر عن رتابة التوتر، ويعيد له توازنه وتماسُكَه رغم الإنكسارات الكثيرة التِّي تَتَخلَّلُه، فيضمن عنصر التشويق وتعدد إحتمالات الإمكان، وتتمثل هذِّه القدرة في مظهر السرود المتخلِّلة أو مايُعْرَف بالحكاية داخل الحكاية.*

1–لؤي علي خليل، العجائبي والسرد العربي(النظرية بين التلقي والنص)، ص 214، 215.

2–تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 95.

3–لؤي علي خليل العجائبي والسرد العربي النظرية بين التلقي والنص، ص 216.

*- الحكاية داخل الحكاية: هي نوع من أنواع السرد، يقوم السارد بقطع سيرورة الحكي في نقطة ما، والبدء في سرد أحداث حكاية أخرى، وهي استراتيجية تستعمل كي لا يشعر القارئ بالملل.

1-3 الوظيفة الترميزية:

من أهم وظائف العجائبية خصوصًا إصدار الحريات التِّي يُعاني منها المبدع العربي خاصة، والحاجة الماسة إلى أدوات تعبيرية جديدة ينقل من خلالها رأيه، إيديولوجيته ومواقفهُ السياسية بدون مخاوف فهو يُعتبر من "طرائق للترميز وتمرير الإنتقادات الإجتماعية والسياسية والدينية."[1]

فالأديب الحق هو الذِّي يسعى إلى التغيير نحو الجيد، ولا يبقى مكتوف الأيدِّي صامت متحصر على ما يجري.

1-4 الوظيفة النفسية:

تستطيع العجائبية أن تخترق الطابوهات وتتجاوز الخطوط الحمراء، وتخوض في التعبير عن الرغبات النفسية باستعمال أقنعة وتمويهات وكلمات متنكرة، يقول فرويد ساخِرًا: "كان العصر الوسيط مع كثير من المنطق، وبصورة صحيحة تقريبًا سيكولوجيًا، قد نُسِّب إلى تأثير العفاريت جميع هذِّه التجليات المرضية، ولن أندهش أنا بدورِّي، عندما أدرك أن التحليل النفسي الذِّي يهتم بكشف هذِّه القِّوى السردِّية، لم يكن هو نفسه، من هنا مخيفًا بغرابة في نظر كثير من الناس."[2]

مما سبق نستنتج أن أحداث الرعب والخوف وظيفة جوهرية في الآداب العجائبية بحيث تهدف إلى توتير المتلقِّي ودفعه إلى التساؤل والحيرة وخاصة وأنه يعيش في عالم يجهل عنه الكثير "فالرعب شرط أساسي استطاع تحديد المحكي الفانتاستيكي سواء في الآداب الإغريقية أو أدب القرون الوسطى والرِّواية القوطية تحديدًا، ثم أعمال بو Poe و

1- تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 150.

2- المرجع نفسه، ص 148.

هوفمان ولوفكرافت والأعمال القريبة من الفانتاستيك راهنًا، فالعالم المعاصر تأتِّي ردود أفعاله من عمق الكائن وهي الخوف والرعب."[1]

فما كان يُرعب في الزمن الماضي لا يكون له تأثير في الوقت الحالي مع المتلقِّي المعاصر، لهذَّا تحول الرعب من العام إلى "رعب المعنى، فالفانتاستيك يحيِّر ويرعب أكثر مما يطمئن."[2]

1-5 الوظيفة الإرعابية:

تتضمن هذِّه الوظيفة معنًا إرعابيًا، إقلاقُ اطمئنان المُتلقِّي، ودفعه إلى التفاعل أكثر مع العمل، وتأمُل جميع زواياه، والتساؤل عنه وعن جميع ما يبطنه من معانٍ وأفكار؛ فمن ناحية نفسيةٍ بحتة. وحسب نظرية فرويد، يرى "أبتر" أن "العجائبية أو الفنتازيا على حدِّ تعبيره، تنتمِّي إلى تلك المجموعة من الأشياء المُفزِّعة، التِّي تعيدنا ثانية إلى شيء مألوف جدًا إلا أنَّه مكبُوت أو بعيد عن الاهتمام."[3] أي أنَّ عناصر الفزع والإرعاب التِّي يُخفيها العجائبي من هذِّه الناحية إنما ترجع في شق كبير منها إلى مكبوتات الفرد ونوازعِه الخفية، التِّي يسعى جاهدًا من أجل إخفائها عن الآخرين وتغليفها بكثير من الأجنحة والأقنعة، إلاَّ أنَّها كثيرًا ما تطفو على السطح متخذة لنفسها شكلًا مُخيفًا، "يمكن التعامل معه بكونِّه إيماء يُحيلُ إلى غرائز النفس، وكتلتها الظلاميَّة، المُفزِّعة وهذَّا كما لاحظه "فرويد" على كثير من قصص "هوفمان" و "بو" التِّي تُعَّدُ خير نموذج لمثل هذّا النوع."[4]

هذَّا من جهة ومن جهة ثانية وبالنظر إلى موقف القارئ مما يتلقَّاه، وكيفية تعامله معه، يمكن القول إنَّ وظيفة تحريض رعب هذَّا المتلقِّي، وإثارة قلقه تصب ضمن أولويات الفن

1-شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 42.

2-المرجع نفسه، ص 45.

3-أبتر تيري، أدب الفنتازيا "مدخل إلى الواقع، ترجمة: صابر السعدون دار المأمون، بغداد، ط 1، 1989، ص 67.

4- المرجع نفسه،، ص 68.

العجائبي كما يرى شعيب حليفي "يُحيِّرُ ويرعب أكثر ممَّا يُطمئِّنُ."[1] فهذِّه هي أبرز سمة يتصف بها الأدب العجائبي، لذلك فهو يضعنا دائمًا في موقف من الرعب والدهشة مما يجرّي حولنا من أحداث مُرعِّبة.

تعددت وظائف العجائبية وتنوعت ،إذ تسعى كل واحدة منها لتحقيق غاية معينة حتى تكتمل الصورة العجائبية.

2_ موضوعات العجائبية :

بعد الإرهاصات الحية التِّي شهدها توظيف موضوع العجائبية في الرِّواية العربية، والتِّي انصب كثير منها على محاكاة نموذج الليالي والاقتداء به، والعمل على بعث كثير من شخصياتها وأجوائه، من باب الإحتماء بالتراث، أو تحدِّي المنجز الغربِّي، أو لغايات التسلية والإلهاء فحسب، فإن هذَّا النزوع تضاعف مع الزمن، وشهِّد حضورًا قويًا، كان لإزدهار التيارات التجريبية، ونضوج المغامرات التجديدية أثره الأكبر في إذكاء جذوته، وتعميق تأثيره فأصبح المنجِّز الرِّوائي العربي المُعاصر من أكثر الوجوه الإبداعية تعبيرًا عن هواجس التجديد والإبداع، وأشدُّها استيعابا لهموم العصر، واشتغالات تقلباته، وهذَّا بعد سنوات طويلة من التهميش والإقصاء، اعتبر فيها هذَّا الفن "أدبًا عاميًا، لا يرقى إلى مصاف الآداب الراقية التِّي كان يتصدرُها الشعر."[2] وما يهم في هذَّا الفصل التعرف على أهم موضوعات الفن الرِّوائي من ناحية عجائبية خالصة، وهذَّا بعد أن تجاوزت مُخاضات مرحلة البدائيات الأولى، وتعقدت فنياتها أكثر، ونضج متلقِّيها، وتشابكت موضوعاتها، "ولم يبق من ظلال التوجه إلى تسلية العامة إلَّا ما ينتسب إلى تاريخ بدايات تشكل الفن

1- شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 38.

2-صلاح صالح، سرد الآخر؛ الأنا والآخر عبر اللغة السردِّية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 1، 2003، ص 17.

الرِّوائي، وصارت الرِّواية تُخاطب قُراءًا وليس قارئ عامًا واحدًا."[1] وهو ما يُمكِّن تفصيله فيما يأتِّي:

1-2 "المسخ métamorphose" :

يُعد المسخ واحِّدًا من أهم الموضوعات العجائبية نتوءًا في مدونتنا الرِّوائية العربية، بما يفيده من معاني التحوّل، والنقصان، وضياع الهوية الكينونية الأولى في ملامح كينونية ثانية، أقل حتمًا من الأولى، وأشد عتمة، وأكثر قُبحًا، وتشويهًا.

ونظرا لتداخل هذًّا المصطلح بمصطلح التحول، وتمازج مكوناتهما، فإن من الضروري جدًا تحديد المعاني اللغوية الاصطلاحية الدقيقة لمفهوم المسخ وتحولاته، وبالعودة إلى "لسان العرب" نجِّد أن أبرز معاني مادة "مسخ" ما يأتي :

"مَسَخَ: المَسخْ: تحويل صورة إلى صورة أقبح منها، وفي التهذِّيب: تحويل خلق إلى صورة أُخرى. مَسَخَهُ الله قردًا يَمْسَخُهُ وهو مسخٌ ومُسِيخُ، وكذلك مُشوه الخُلُق، وفي حديث "ابن عباس": الجان مسْيخُ الجِن. ومَسِيخ: فعيل بمعنى مفعول من المسخ؛ وهو قلب الخِّلقة من شيء إلى شيء، ومنه حديث الضَّباب: إن أمة من الأمم مسخت وأخشى أن تكون منها. والمسيخ من الناس: الذِّي لا ملامح له، ومن اللحم الذي لا طعم له..."[2]

أما مادة "حوَّل" فنجد فيها ما يأتي:

" تحوَّلَ عن الشيء: زال عنه إلى غيره، حال الشخص إذًّا تحرك، وكذلك كلُ مُتحوَّل عن حاله، فكأن القائل إذا قال "لا حول ولا قوة إلا بالله، وفسَّر بذلك المعنى لا حركة ولا قوة

1- صلاح صالح، سرد الأنا والآخر عبر اللغة السردية ، ص 17.

2- ابن منظور، لسان العرب، مج14، ص 71. (مادة مَسَخَ)

إلاَّ بمشيئة الله تعالى..."[1]، ويبدو من خلال هذِّه المعاني مدى الصراع والتناقض العميق بين هذَّين المفهومين، فمن معاني "المَسْخْ métamorphose " ذلك التحوّل الكُلِّي الذِّي يطرأُ على الشيء، وينقُلُه إلى حالةٍ أُخرى مُختلِفة"[2]، وكذلك التحوّل Transformation" الذِّي يُفيد المعنى نفسه؛ الانتقال من شكل إلى شكل آخر، ومن حالٍ إلى حالٍ آخر.

وهذَّا على المستوى اللغوي الخالص، الذِّي يُلاحظ اختلاف معانِيه بإختلاف الثقافات، وتفاوت سياقات الحضارات، أما على المُستوَّى تخَصُصْ البحث، فنجِد أن معنى" المَسْخْ" يرتبط بمصطلحات أُخرى مشابهة، يختص كل منها بحال مختلفة عما سواها: "فالنسخ هو نقل الروح إلى جسم أرْفْع، و"المَسَخُ" هو نقل الروح إلى ذوَاتِ الأربع، و"الفسخ" هو نقل الروح إلى الحشرات، و"الرَّسْخُ" هو نقل الروح إلى النبات والجماد."[3]

وهو المعنى الذِّي يَعنينَّا، من حيث إرتباطه بإيحاءات إنتقامية أو عِقابية ، تتشكل بما تتضمنُه من خروج عن منطق العادي واليومي وهو مِحوَّرُ العجائِبي وبؤرتُه، فضلًا عما قدْ تتضمنه من عناصر تركيبِّيَة تمتزج في خضمِّها ملامح ذوات كثيرة ومتباينة، وغالبًا ما تكون حيوانية، في ذاتٍ واحدة، هي الذَّات المُعاقبة أو المبتلاة، التِّي يُمكن عدُّها في هذَّا السياق شخصية عجائبية بإمتياز، لا باعتبار مادُرِّج تداوله من أنَّ هذِّه الأخيرة هي "القادرة على الإتيان بالفعل الغرائبي الفائق للعادة،"[4]بل باعتبارها الذَّات المستقِّلة والمُمْتصة لطاقات السحر المسلَّطة عليها من الآخرين، المصنفين النوع الآنف ذِّكرُه.

1- ابن منظور، لسان العرب ص 275- 276 .

2-Nicolas agnan et autres, le grand dictionnaire encyclopédique du xxi siecle auzon,paris 2002, p767.

3-الشاعر أوفيد، مسخ الكائنات، تر: ثروت عُكاشة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 1992، ص 27.

4-ناهضة الستار، بنية السرد في القصص الصوفي، المكونات والوظائف والتقنيات، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2003، ص 190.

2-2 التحول:

يُمثل التحول بالتوازي مع ما عرفناه عن المسخ الوجه الحيادِّي لعنف الأول ومُباغتاتِّه القاسية، حيث يأتِّي ليرصد جانبًا عجائبيًا بارزًا، سمته الحركية، وتعَدُدِّية الشكل والجوهر، واللذِّين يتخِّذان لنفسيهما تجليًل زئبقيًا، انقسامي الحضور ولا نهائي الحركة.

ولئن كان المسخ في جميع معانيه يرتبط دائمًا بتَضعْضُعِ الذَّات، بارتدادها إلى مراحل بدائية بهيمِّيَة أولى أو بتشوه شكلها، وانتمائها ولو ظاهريًا إلى أنواع وكيانات أُخرى أقل دومًا من كياناتها الحميمية الأولى، وأشدُ وَّحشةً وهبوطًا، فإن "التحوَّل يُمثلُ الشِّق التغيُرِّي الإيجابي أو الحِّيادِّي، الذِّي يتحرر من الأحكام التقويميَّة، ويشغل فُسحةً مِفصلِّيَة من هذَّا العُنصر التعجِّيبي، الذِّي يختزِّلُ غالبًا في كل ما هو صادِّم ومُخِّيف ومُقزِّزْ."[1]

2-3 الرحلة:

يُعَّد عُنصر الرِّحلة بما يستحلِّبُه من طابع تثُقُلِّي، وملامح حركيِّة، من أهم الموضوعات العجائبية في الرِّواية العربية المُعاصرة، بما يُتيحه عنصر الإرتحال من فرص وإمكانات تتغير معها ملامح الزَّمان والمكان، وتتفاوت فسحُ المُواجهة والاختيار، مِمَّا يُضفِّي على التجرِّبة أشكالًا جدِّيدة من التنوع والتأثير.

وبسبب ما يضفيه جوَّ الرِّحلة من إيحاءات اقتحامِّيه مُتطرِّفة، فقد عُدَّت النمط الإبداعي المُفضَّل لدى الرومانسيِّين، الذِّين "تبنوّا نزعة رومانتيكية، تضمنَّت اتجاهًا خياليًا وعاطفيًا في النظر إلى الأشياء ودعَّت الحاجة إلى الاغتراب عن الحضارة الأصلية لاستجلاء الغير، وإدخالها في دائرة الوعي سواء عن طريق الرِّحلة الفعلية، أو الرِّحلة الخياليَّة."[2]

1- تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 50.

2- حسين محمد فهم، أدب الرَّحلات، (عالم المعرفة)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، 1989، ص 151.

وبِغضِّ النظر عمَّا يستدعيِّه هذَّا الربط بين نزوع الإنسان الجامح نحو التخلُّص من أعباءِ راهِّنة والميل إلى معانقة حُلمِّه، وما قد يُثيره من وصم بالانهزامية، أو ميل إلى الرومانسية، وما إلى ذلك من مُسميَّات، فإن تاريخ الإنسان هو تاريخ الرَّحيل، وهو لم يولَّدُ إلَّا راحِّلًا، "وإن أعجزته الرِّحلة، تخيل رحلات غير محسوسة في عالم الخيال، ونجِّد ذلك مبثوثًا في الأساطير الأولى، كما نجِّدُه مُمَاثِّلًا في الحروب والفتوح القدِّيمة، وما سطرَّهُ الملوك الأولين"[1]

فالحياة رحلَّة، يسلُكُها الإنسان نحو الموت، ونحو ما وراءه، والماضِّي رِّحلة نحو الحاضر، الذِّي هو رِّحلة نحو المُستقبل وما إلى ذلك؛ أي أن عنصر التحوَّل، والانتقال من حالٍ إلى حالٍ سواء كان ماديًا أم افتراضيًا، هو قَدَرُ الإنسان في وجوده الهش، المُسيَّح بالمِّحن والخيبات، التِّي لا مفَّر من اقتحامها بالسعِّي إلى الأمام، وبالارتِّداد إلى الخلف.

2-4 الغيبـــــــــة:

هذَّا العنصر يشترك مع سابقه في جانبِّي التخفِّي، والحركيَّة، والثبات في وِّحدة المكان المعلوم، والخضوع إلى سُلطتِّه ومُضاداتِّه، غير أنه يختلِّف عنه في ديمومة هذَّا التخفِّي، وفي الغُموض المُطلق الذِّي يُحيطُ به ويُغلِّقُهُ، فضلًا عن جزءٍ لا تُذكَر من القُدُسيَّة تؤَطر هذَّا المعنى، وتوجِّه كثيرا من حركاتِّه وتجلياتِّه، فنلمس حضوره الغزير في كثير من الجوانِّب العقيدية العابرة والرَّاهنة، التِّي من الممكن أن نلمس جذورها الأولى فيما يتفق عنه الوعيَّان؛ الرّافدي والإغريقي، من تصور عالم سُفلِّي ما ورائي، بعيد يغيب في دهاليز البشر الميتين، وكثير من الآلهة على حدٍ سواء كالآلهة "عشتار"، ومثلها الآلهة "بير سيفوني"، وما إلى ذلك من أمثلةٍ كثيرة.

1- شوقي ضيف، الرَّحلات، دار المعارف، القاهرة، ط 4، د ت، ص 09.

أما في المُعتقدات الرَّاهنة، فيُمكِن تأمل ما تُصوِّرُه عقيدة "المهدَوِّية" من تكريس لموضوع الغيبة، وتقديس لها، حيث يُؤمِن أصحاب هذِّه العقيدة بغيبة الإمام الثاني عشر "المهدِّي المُنتظر" ويسعى المرضى واليائسون والمضطرِّبون داخليًا، وفي وقت كثُرت فيه الاضطرابات السياسية وتزَّعْزَعَت فيه الأوهام، إلى أن يجِّدوا ملاذهم، ويعملون على التخلُّص من همومهِّم عن طريق الصلوات، أو الرسائل إلى الإمام علَّهم يجِّدون فيه العزاء."[1]

وختامًا يمكن القول أن هذه المواضيع العجائبية المنسحبة على أغلب نماذج الدراسة على اختلاف اتجاهات كُتابها وأجيالهم وبلدانهم، تمثل ملمحًا مفصليًا من ملامح تشكل البعد العجائبي واعتماده رؤية تجاوزية، وهاجسًا إبداعيًا في كثير من النصوص العربية مما يؤكد البعد الإنساني الخالص في اعتماد مثل هذه المواضيع وتأكيدها.

رابعًا: حقول وأجناس حافة بالعجائبي:

لقد تعرض العجائبي إذًّا ما اعتبر جنسًا من الأجناس أو بنية من البنيات داخل حقل ما، لِّقلق التعالق والتداخل والتشابك مع مجالات قريبة منه، تلتصق به إلى حد التوحد، وتنفصل عنه كأن لا شيء تُقاسِّمه إياه مثل الأسطورة، الخيال العلمي، الحِّكاية السِّحرية، الرِّواية البوليسية، والحِّكاية الشعبية وغيرها من الحقول التِّي تَتَداخل مع العجائبي بخيوط متشابكة لا تُدرَكُ بسهولة. وهو التدَّاخل الرقيق الذِّي يُسهِّم في حثِّ العدِّيد من الدارسين والباحثِّين على تجنَّب المزالق المنهجية وإعادة قراءة المتون الأدبية بمفاهيم مضبوطة."[2] ولهذَّا فإنَّ تحديد كل واحد منها يبدو ضروريًا من أجل ضبط التِّماس الموجود بينهما وتأطيرها تأطيرًا منهجيًا.

1- جواد علي، المهدِّي المنتظر عند الشيعة، تر: أبو العيد دودو، دار الجمل كولونيا، ألمانيا، ط1، 2005، ص5.
2- شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 49.

1_ الرِّواية البوليسية:

تُعتبر الرِّواية أو القصة البوليسية من الأشكال السردِّية الحدِّيثة التِّي أثارت ولازالت تُثير الجدل حول تصنيفها وتجنيسها، "لكونها أُعتُبّرت من الأنماط الفنيِّة، التِّي ظلت مُستحيلة أو بالأحرى مُتمرِّدة على كل استعارة."[1] أو لكونها مظهرًا يمكن أن يمُد عروقه إلى الأشكال المُترسِّبة عن الأساطير والخرافات والقصص الشعبية والفلكلور الإنساني، أو لِما تمتلكه من عناصر تتجاذب فيها أجناس أُخرى وذلك لتشابه سِّماتها الفنية بسِّمات فنية أُخرى في عدِّيد الأجناس الأدبية المختلفة حسب أحد النقاد الفرنسيين،[2] كالعجائبي، الخيال العلمي والأدب الشعبي وغيرها إلى الحدِّ الذِّي يجعل بعض الباحثين يرى بأنها الرِّواية البوليسية ليست جنسًا قائمًا بذَّاته، وإنما هي من الأنماط السردِّية المتدَّاولة مثل قصص الخيال العلمي."[3]

ولكن ما ينبغِّي التركيز عليه هو ما يجمع بين المحكِّي البوليسي والمحكِّي العجائبي وما يُفرِّق بينهما، لا سيَّما أن الرِّواية البوليسية يتكئ أصحابها غالبًا على عناصر عجائبية في بِّناء الحِّبكة والإثارة والتشويق وفكّ الألغاز التِّي تخرُج عن حدودها الواقعية وطابعها الإنساني في السرد البوليسي،[4] هذَّا بالإضافة إلى وجود اختلاف في طبيعة الأحداث التِّي تبدو في الرِّواية البوليسية "واقعية يسودُها غموض، يتِّم الكشف عنها تدريجيًا، فتكون النِّهاية باستيضاح غموض الأحدَّاث التِّي صاحبها الرعب والاختفاء."[5]

1- إلياس خوري، الذَّاكرة المفقودة، دراسات نقدية، منشورات الأبحاث العربية، بيروت، ط 1، 1982، ص 350.

2- عبد القادر شرشار، الرواية البوليسية، بحث في النظرية والأصول التاريخية والخصائص الفنية، وأثر ذلك في الرواية العربية، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2003، ص34.

3- عبد الرحيم مودن، القصة البوليسية في الأدب العربي، مجلة فصول، عدد 76، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،2009، ص 89.

4- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، د ط، 1973، ص 522.

5- شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 60.

وهو الغموض الذِّي يوَلِّد نوعًا من التوتر والتعقيد في بعض المشاهد، وكأنها الصفات والمكوِّنات ذاتها التِّي تُؤَسِسُ النَّص العجائِبي، وعليه يُمكن إجمالًا الوقوف على أهم التبايُنات الموجودة بين السَّرد البوليسي والسرد العجائِبي والتِّي يحصُرُها شعيب حليفي في عناصر محدَّدَة وهـــي:

- يُعَّدُ "الفوق الطبيعي" مُكوِّنًا مُشتركًا لا يوضع في الرِّواية البوليسية إلَّا لكي يُحْذَّفَ، بحيث يظهر مُختارًا منذ البِّداية ومعروضًا كشيء لا يُصدَّق، بينما يملك العجائِّبي بطريقة مُخالفة ما هو فوق الطبيعي الذِّي يكون غائبًا في البِّداية، ثم سرعان ما يبدأ في الإنتشار واكتساح النص.
- القيمة الأدبية للنَّص البوليسي أدنَّى من قيمة المحكي العجائبي.
- تُعتبر الرواية البوليسية جنسًا أدبيًا شعبيًا عامًا، بخلاف النص العجائبي الذِّي يتوجه إلى جمهور خاص."[1]

2 -الخيال العلمـــي:

يُعرف أدب الخيال العِّلمي على أنه "نسق وصيغة خاصة في الكتابة الإبداعية يتكون من ركيزتين أساسيتين وهما المُخيِّلة الأدبية الممتزجة بالحقائق العلمية المُجردَّة، والتِّي يستقِّي منها الكاتب عناصر التكوين الأساسية لهذَّا الأدب، الحقائق العلمية ذاتُها المُستمدَّة من الطبيعة والواقع والابتكارات والمخترعات والتكنولوجيا الحديثة الممتزجة هي الأُخرى بمُخيلة الكاتب."[2] أو هو بشكل آخر "نوع من المصالحة بين الأدب والعلم أو على الأقل الجمع والتوفيق بينهما"[3] والخيال العلمِّي من منظور أحد الباحثين هو "جنس روائِّي استباقِي يهتم

1- شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 56.

2- شوقي بدر يوسف، أدب الخيال العلمي و صناعة الأحلام، مجلة عمان، الأردن، ع 118، 2005، ص 78.

3- محمد عزام، الخيال العلمي في الأدب، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، سوريا، ط1، 1994، ص 09.

بالمستقبل حيث يظهر القلق ضمن أشكال مُتخيلة انطلاقًا من معطيات علم اللحظة بطريقة ما."[1]

لعل أبرز ما يُمكن استنباطه أو ملاحظته من خلال هذِّه التعاريف، هو اشتغال أدب الخيال العلمِّي على عنصر الخيال أو المُتخيل. على الرُغم من طبيعته العلمية، "إذْ الإتكاء على التجرِّبة العلميَّة لا ينفي بدوره دور الخيال الذِّي يتنافى مع الحس الواقعي، فيكشف عن علاقات جديدة بين الإنسان والواقع داخل منظومة خيالية، يعجز في كثير من الأحيان عن إيجاد تفسير مقنع لها، وهو ما قد يتقاطع مع مكونات العجائبي من حيث كونه يعنِّي هو الآخر بالخيال وسحره، فاشتراكهما بالأساس يتمثل في أنَّ كليهما يشتغل على المتخيل."[2] وعلى الرغم من تلاقيهما وتماسهما في عناصر معينة تقوم أساسًا على المتخيل والإدهاش والإحتمال، فإنهما يختلفان إلى حدٍّ كبير في رؤيتهما إلى عنصر المتخيل واعتباراته، "كون العجائبي يهتم في إطار اللحظة بهموم الإنسان المعاصر، فيبصر الأمور من زاوية تعكس الدَّاخل والخارج، أما الخيال العلمِّي فيهتم بإنسان المستقبل أو الغد."[3]

3- الأسطورة:

الأسطورة في جوهرها عبارة عن الحكاية التِّي تروِّي تاريخًا مُقدسًا، تروِّي حدثًا جرى في الزمن البدائي، "الزمن الخيالي هو زمن البدايات..، تحكي لنا الأسطورة كيف جاءت حقيقة ما إلى الوُجود، باختصار تصف الأساطير"[4] وكأن لها علاقة وثيقة بالآلهة وأنصاف الآلهة والكائنات فوق البشرية، وبالوقائع التِّي حدثت منذ نشوء العالم، "فزمانها

1-شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 56.

2- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3-المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

4-إلياد مرسيا، مظاهر الأسطورة، تر: نهاد خياطة، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط 1، 1991، ص10.

هو زمن البدايات ذِّي الصيغة المقدسة أي أن أحداثها تقع خارج حياة البشر، وخارج الزمن الدنيوي،"[1] كما يمكن عدُّها أيضًا "المغامرة الإبداعية الأولى للمخيلة البشرية، وما لبثت هذِّه المخيلة أن ابتكرت مغامرات جديدة عبَر كل منها عن الشرط التاريخي لعصره من جهة، وعن محاولات الإنسان الدؤوبة لتملك واقعة تملكًا معرفيًا وجماليًا من جهة ثانية، وإذا كانت تلك المغامرات أشكالًا تعبيرية اتسمت بالجِّدة تمامًا فإنها في الوقت نفسه لم تنتج قطيعة مع الأسطورة، إذْ تضمنت في داخلها الكثير من خصائص التفكير والتركيب الأسطوريين، كما جاءت استكمالاً لفعاليات التخييل التِّي أبدعها الإنسان منذ أول ارتطام له بأسئلة الكون والوُجود."[2]

تبدو الأسطورة من خلال هذِّه المظاهر الجلية وكأنها صورة للعجائبي غير أنَّ طبيعة كل منهما تقتضي حدود التباعد والتباين، "على الرغم من كون الأسطورة تُغذِّي العجائبي بمادتها الموغلة في القدم وتيماتها الحاملة للعديد من بذوره_ العجائبي_"[3] واشتراكها في إنجاز عوالم ما فوق الواقعية، بحيث تتجلى ضالة الأسطورة الأولى بتاريخها المقدس، البحث عن كل ما هو مطلق لتأسيس الحقيقة المطلقة، مما يجعلها تدور داخل الميتافيزيقي فيفارق عالمها عالم الواقع، بخلاف العجائبي الذِّي يبحث أكثر عن النسبي أو عن الثغرة التِّي يتسرب منها التشكيك في الحقيقة ولذلك يتطلب ضرورة تجاوز وجودين، فيزيقي وآخر ميتافيزيقي أو حضور عالمين مألوف يخضع لنظام ما واللامألوف يخرق هذَّا النظام".[4]

1- إلياد مرسيا، مظاهر الأسطورة، ص 22، 23.

2-نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية، ص 15.

3-شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 56.

4-لؤي علي خليل، تلقي العجائبي في النقد العربي الحديث، ص 177، 178.

4-الحكاية الواقعية السحرية:

يذهب البعض إلى أن مصطلح الواقعية السحرية قد شاع في الثمانينات من القرن العشرين ولكنهم يستدركون حين يعتبرون "أن استعمال المصطلح يعود إلى أبعد من ذلك، ففي 1925م استعمله الألماني فرانز روه في كتاب ناقش فيه بعض خصائص وتوجُهات الرسم الألماني في مطلع القرن العشرين، ثم تواصل استعماله فيما بعد في حقل الفن التشكيلي بوجه خاص، وكان استعماله في ذلك الحقل للدلالة على نوع من الرسم القريب من السوريالية حيث تكون الموضوعات المرسومة والأشياء قريبة في غرابتها من عوالم الحلم وما يخرج عن العالم المألوف ومن رموز وأشكال... ومن الكُتَّاب الذِّين اشتهروا أيضا بتوظيف تقنية الواقعية السحرية الإيطالي إيطالو كالفينو والانجليزي جون فاولز..."[1]

وأما علاقة الحكاية السحرية بالعجائبي، فهي علاقة جدلية وربما علاقة احتواء، فالحكاية السحرية تمتلك من الدوافع ما يجعلها تندرج ضمن العجائبي، غير أن الاختلاف بين عالم الحكاية السحرية وعالم العجائبي يكمن في بعض الجوانب التِّي يُحدِّدها أحد الباحثين فيما يأتي:

- "المحكي العجائبي يشكل عالمًا حقيقيًا، يوجد فيه شخوص حقيقيون يوجدون فجأة أمام اللامفسر، بينما الحكاية السحرية تتموضع خارج الحقيقي حيث مرتع المستحيل.
- الحدث العجائبي حقيقي يخضع للتحوّل، وأما الحدث السحري فهو حدث عالم المستحيل.

1- ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي(إضاءة لأكثر من سبعين تيارًا ومصطلحًا نقديًا معاصرًا، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 3، 2002، ص 349.

- يتغذَّى العجائبي من صراعات العالم الحقيقي والممكن، بينما يتغذَّى السحري من تصادم الاستيهامات داخل المخيِّلة.

- النَّص السِّحري يسهم في تطعيم النص العجائبي والموضوعات، فيقوم بتحديدها وتلميعها في ضوء الراهن ومعطياته."[1]

5-الحكاية الشعبية والحكاية الخرافية:

تتداخل كل من الحكاية الشعبية بما فيها السيرة الشعبية والحكاية الخرافية مع العجائبي، بحكم التقارب والإستيقاء من منهل واحد مشترك وهو المتخيَّل، بل نلقى التداخل يمتد إلى غاية احتواء الأسطورة، فيصير الواحد منها متشابكًا مع الآخر وكأنه نسيج واحد يصعب الفصل فيما بينها إلاَّ في عناصر مُعينة تؤطر بدقة ماهية كلٌ على حدة.

فالحكاية الخرافية مثلاً يراها البعض أنها ذات صلة في أصولها بمرحلة متقدمة من تاريخ علاقة الإنسان الغامضة بالكون وبذلك فهي "تنطوي على تصورات ورؤى ووقائع أسطورية ودينية وتاريخية قديمة، اندمجت مع بعضها في عصور زمنية متعددة."[2]

وهوما يجعلها لدى البعض الآخر حقلًا ينتمي إلى عالم الوهم من خلال اللجوء إلى الشخصيات الخيالية، والقبول بما يخالف الطبيعة(الخوارق)، وتصوير العالم غير الواقعي، الفنتازي، الأسطوري (الخرافي).[3]

1-شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستسكية، ص 55.

2-عبدالله ابراهيم، السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992، ص 85، 86.

3-لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي- انجليزي- فرنسي)، دار النهار للنشر، بيروت، ط 1، 2002، ص 78

وما يُمكن أن يُقال عن الحكاية الخرافية، يقال أيضا عن الحكاية الشعبية في ارتباطها بالتاريخ الأسطوري، إذْ أن هناك من يراها موروثًا باقيًا من الأساطير القديمة حتى ولو اختلف الدارسون في منشأ كل منهما، فذلك الاختلاف لا يمنع أن يكون كل منهما قد عاش في عالم مشابه هو العالم السحري."[1]

تظل هذِّه الأطراف جميعها من خرافة وأسطورة وحكاية شعبية وما يميزها من تجاذب وتباعد، قابلة لنوع من الاجتماع والتلاقي في قطب مشترك يقوم على الجمع بين الخيال والواقع وبين المعقول واللامعقول وتلاشي الزمان والمكان معًا"[2]، وقابلة لأن تكون مرجعية ورافدًا مهيمنًا لإذكاء السرد العجائبي وتفعيل طاقاته التخييلية وتنويعها، إلا أن العجائبي يمثل نظاما حكائيا مختلف الخصائص والصفات التي يمكن أن تميزه عن غيره.

1- مختار علي أبو غالي، سندباد صلاح عبد الصبور(نقد أسطوري)، مجلة عالم الفكر، الكويت ع 4، مجلد 24، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1996، ص 184.

2- المرجع نفسه، ص 184.

الفصل الثاني :

تجليات العجَّائِبِي في رواية"صانـــع الظـــــلام لـ: تامر إبراهيم"

الفصل الثاني: تجليات العجَّائِبِي في رواية

"صانـــع الظـــــلام لـ: تامر إبراهيم"

أولًا: عجائبية الشخصيات

ثـــانيـــا: عجائِبية الحدث

ثـــالثـــا: عجائبية الفضاء المكاني و الزماني

رابـــعـــا: الرَّاوِي وعجائِّبية السرد.

أولا: عجائبية الشخصيات

تعَّد الشخصية عنصرًا مؤسِّسًا ومؤثِّرًا في بناء النص السَّردي، لأن دراستها من المباحث الأساسية "في عالم الإنتاج الأدبي فهي تمثل وفي كل الحالات موضع اهتمام ونقطة تركيز تقليدية ومتوارثة للنقد القديم والمعاصر."[1] فلا يتصور وجود عمل سردي بدون شخصيات فهي –الشخصية– تنمو في مسار زمني وفي إطار مكان تشكيل الحدث السردي(الحكائي)، وبذلك كانت الشخصية " نبضُ النص والحركة التي تجري في شراييِنه لا يمكن تجاهلها أو حتى تجاوزها."[2]

وقد تباين الدارسون والمنظرون في فهم الشخصية ودراستها، وهذا راجع إلى اختلاف الرؤى والمناهج التي اعتمدوها، والى اختلاف الزوايا أيضاً.

1-بنية الشخصية العجائبية :

إن مفهوم الشخصية الذي نحاول تناوله يقتصر على السرد العجائبي، فالشخصية في المحكي العجائبي هي" القطب الذي منه ينطلق الحدث فوق الطبيعي وعليه يقع، أي أنه إحدى المكونات الأساسية في تحديد الفانتاستيك من خلال المميزات الخلافية، والمتجلية في الأوصاف والسلوك النسبي والمادي والأفعال المتجسِّدة إنطلاقا من الحركات والأقوال."[3] بمعنى أن الشخصية تحمل سمات التحولات الممكن رصدها داخل العمل السردي.

1-جميلة قيسمون، الشخصية في القصة، مجلة العلوم الإنسانية، قسم الأدب العربي، ع13، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، 2000، ص195.

2- نظيرة الكنز، سيمياء الشخصية في قصص السعيد بوطاجين (الوسواس الخناس أنموذجاً)، ملتقى السيمياء والنص والأدبي، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، العدد2، 2000، ص141.

3- شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية ، ص 197.

فالشخصية العجائبية التي نقصدها هي "تلك الشخصية الناشئة من الواقع والمعبِّرة على مستوياته المختلفة، وفجأة يطغى عليها طابع التعجيب والتغريب إذن فالشخصية الروائية بكل تمفصلاتها وتجلياتها ماهي إلا عنصر تخييلي يتقاطع مع مفهوم الشخصية الواقعية وفق الرؤية الفنية التي تتحكم في النص السردي."[1]

والشخصية العجائبية حسب سعيد يقطين هي "ذات الملامح المفارقة لما هو قابل للإدراك أو التصور وذلك لكونها متباينة لما هو مرجعي أو تجريبي، الشيء الذي يجعلها قابلة للتمثل أو التوَّهم"[2]، وفي موضع آخر يشرح ما سبق "ونقصد بالشخصيات العجائبية كل الشخصيات التي تلعب دوراً في مجرى الحكي والمفارقة لما هو موجود في التجربة، وفي هذا النطاق نبين كون عجائبيتها تكمن في تكوينها الذاتي وطريقة تشكيلها المخالِفة لما هو مألوف."[3]

بمعنى أنها مساحة مشتركة يجتمع فيها الواقع واللاواقع وإن طغَّى الأخير عليها، فهي تقنية فنية إستخدمتها الرواية الحديثة لتعبر عن أزمة الإنسان المعاصر لذلك جاء البناء الفني لهذه الشخصية وفق رؤية جديدة لا تحتفي بالأبعاد الداخلية والخارجية فحسب، وإنما تعمل على تقويض الصورة الثابتة للشخصية ولعمل على هدم مرجعياته الواضحة ثم إعادة تشكيلها بصورة غرائبية تتجاوز قوانين الواقع والطبيعة."[4]

1- بوقرومة حكيمة، بوقرومة زهية، البعد العجائبي في رواية الغيث لمحمد ساري، الملتقى الدولي عبد الحميد بن هدوقة للرواية الـ15، الجزائر ،2016، على الساعة 8-10، ص7.

2- سعيد يقطين، قال الراوي" البنيات الحكائية في السيرة الشعبية "، المركز الثقافي، المغرب، ط 1، 1997، ص93.

3- المرجع نفسه، ص 99.

4- بوقرومة حكيمة، بوقرومة زهية، البعد العجائبي في رواية الغيث لمحمد ساري، ص07.

2-سمات الشخصيات العجائبية:

تحقق الشخصية الأنثروبولوجية في روايات الواقعية السحرية أو المحكي العجائبي عموماً سحريتها وعجائبيتها من خلال ما تعانيه الشخصية من تحولات وإمتساخات ومن ما تقيمه من تعارض واختلاف مع غيرها من الشخصيات داخل فضائها الروائي المشتغلة فيه، أو مع شخوص عالمها الخارجي."[1]

" فقبل بروز التحولات والإمتساخات في الشخصية هناك إيهام ببداية واقعية يتم من خلالها عرض الشخصية كشيء سوي، ثم التدرج للكشف عن الأحداث التي تجعل من الشخصية كائناً غير عادي."[2]

وهذا يعني أن هناك قوتين تشكلان السمات العامة للشخصية العجائبية واحدة داخلية، والثانية خارجية؛ فتُعنَّى الأولى بالتصوير الباطني للشخصية العجائبية من حيث نفسيتها وتفكيرها وما يعتمل من مخزون يكون مسوماً بالتحولات.

أما التصوير الخارجي لسمات الشخصية العجائبية فيُعنَّى بوصف الحركات والملامح وتحولاتها وبعض التفاصيل المتعلقة بالصورة والحجم للشخصية.

ونخلص إلى أهم سمة للشخصية العجائبية هي سمة **التعارض** والتي اعتبرها شعيب حليفي من خصائص الشخصية الأدبية سواءا في المحكيات الأدبية العادية أو في المحكي العجائبي، فهي تسهم في تحديد الشخصية رسمها."[3] وانطلاقا مما يميزها من خصائص تضادية وأخرى تميزية، "التي تعمل على تكثيف النصوص ووصفها بالغرابة والعجيب والخارق."[4]

1- باية غيبوب، الشخصية الأنثروبولوجية في رواية مائة عام من العزلة لـ" غابرييل غارسيا ماركيز"، أنماطها، مواصفاتها، أبعادها، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2012، ص 76.

2- شعيب حليفي، شعرية الرواية الفنتاستيكية، ص201 ،202.

3- ينظر المرجع نفسه، ص 203.

4- المرجع نفسه، ص 198.

3- الشخصيات المساعدة في الرواية:

لقد تضافرت مجموعة من الشخصيات في توليد المتن الروائي، والتي كان لكل واحدةٍ منها دوره البارز في تطوير الأحداث، حيث ضمت الرواية العديد من الشخصيات المساعدة، إلى جانب الشخصيات الرئيسية العجائبية التي ارتكزت عليها أكثر، ومن بين الشخصيات المساعدة، نذكر:

_ الدكتور مجدي :

هو تلك الشخصية التي لعبت دوراً بارزاً في تطوير الأحداث فيما بعد، والدفع بها إلى وتيرة التصاعد. كان الأستاذ مجدي ذا مكانة مرموقة في مجتمعه وفي وسطه الجامعي، كان يحيا حياة عادية كبقية الناس "وإسمه مُجدِّي الرفاعي، أستاذ التاريخ، أرمل في أواخر الخمسينيات مشهود له بالنبوغ والإحترام بين زملائه في الجامعة..."[1]، هكذا كانت مواصفات هذه الشخصية قبل تطور أحداث الرواية، إلاَّ أن شاءت الأقدار أن تنقلب حياته رأساً على عقب، وذلك من خلال الفعلة الشنيعة التي قام بها في حق اِبنه، الذي لم يكن ابنه بالأصل ليصبح بعد ذلك مجرماً، ويقضي ما تبقى له من حياته في السجن لتتغير ملامحه وتبدو بصورة أخر " كان عجوزا يبدو كأنه تجاوز التسعين من عمرِّه بسنوات عديدة، وقد نحل جسده وزاغت عيناه."[2]

فقد وظف الروائي هذه الشخصية لتكون نقطة إنطلاق للأحداث وتعتبر الفاعل الرئيسي في تأزمها، غير أنه لم يكسبها بعداً عجائبياً، بل إستعملها لتكون توالياً للأحداث العجائبية، بعدما كانت تسير على وتِّيرة ثابتة وبحركة مفاجئة منها تعقدت وتشابكت هذه الأحداث.

1- تامر إبراهيم، رواية صانع الظلام، دار بلومزيري، مؤسسة قطر للنشر، منتديات قلعة طرابلس أبو النور www.tripolicastle.com ص17.
2- المصدر نفسه، ص 19.

_ زوجة الدكتور مجدي:

شخصية مشابهة لزوجها في حبِّها لمادة التاريخ وكانت تعمل مترجمةً للغات المندثرة، والتي لم ترزق بأولاد لتقترح على زوجها فكرة تبنِّي طفل رغبةً منها في تذوق طعم الأمومة "كانت أيضا تعشق التاريخ، لكنها كانت تعمل مترجمة متخصصة في اللغات القديمة المندثرة.. والإثنان كانا يعيشان حياتهما بين الكتب والمراجع، فلم يكن لهما سِّواها، خصوصاً أن زوجته لم تكن قادرة على الإنجاب."[1]

كان دور هذه الشخصية مجرد دور ثانوي، مساعدة لشخصية **الدكتور مجدي** في إتخاذ قرار تبني الطفل، هذا الأخير الذي كان مصدراً لتأزم الأحداث وتعقدها فيما بعد.

_ الطالبة سوسن:

طالبة الأستاذ مجدي، وقد كانت هي الأخرى تحب التاريخ، ظهرت هذه الشخصية في بداية الرواية قبل تأزم الأحداث وكانت مصدر كشف لبعض الحقائق لشخصية البطل (يوسف) والتي أصبحت بمرور الوقت صديقة له، لتقحمه في هذه المتاهة التي لا مخرج منها "طالبة في قسم التاريخ السنة النهائية، آدمية وعلى درجة من الجمال(...)، نظاراتها الطبِّية لم تنقص من جمالها شيئاً، كانت تعيش كباقي البشر، وكانت لها طموحات وتمنيات تمثلت في تخرجها بتقدير كافٍ، وفي سامح زوجاً لها مستقبلاً."[2]

فهذه الشخصية لا تحمل أي رمزاً للتعجب، وتمثل دورها في مساندة الشخصية الرئيسية (البطل يوسف) ليواصل مسيرته في اندفاع الأحداث نحو الأمام.

1- تامر إبراهيم، صانع الظلام، ص 48.
2- ينظر المصدر نفسه، ص 55، 56.

_ الأستاذ قدري :

زميل الأستاذ مجدي في العمل، والذي لم يكن له دور فعَّال في مسار الأحداث، بل قام فقط بإعطاء بعض المعلومات ليوسف عندما استلم مهمة التحقيق في قضية مقتل الطفل ابن مجدي "رجل ريفي ولد وترعرع في قرية إعتاد فيها المساحات الخضراء الشاسعة والهواء النقِّي (...)، لكنه حارب و درس وعمل باجتهاد طوال حياته لينزح إلى القاهرة."[1]

_ المقدَّم عصام فتحي :

محقق في القضايا الإجرامية، له عزَّة نفس حادة، وهو من الذين ربطته علاقة عمل بيوسف "أحد من يرتبط بهم يوسف بعلاقة عمل، يعمل في المباحث(...) إنه مزعج، يتحدث دوماً بنبرة عالية كأنَّه يخطب في جماهير لا يراهم سوَّاه، مغرور يؤمن أمن البلاد و العِباد متوقف على مجهُوده الفردِّي، ثرثار ولديه قناعة بأنه لا ينطق عن هوى، وأن كل ما يخرج من فمِّه هو حِكمٌ على الأجيال تذكرها وترديدها في خشوع، ولأنه مقدم في المباحث فهو مصاب بهوس الظهور الإعلامي..."[2]

وبرز دوره في هذه الرواية في تتبعه وتحقيقاته حول القضايا الإجرامية وأسباب حدوثها، فقد وظف الروائِّي هذه الشخصية ونسبً لها دور تحرِّي الحقائق وكشفها، وذلك ليجذبً إنتباه القارئ ويترك في نفسيته التشويق لمواصلة الأحداث.

- الدكتورة ليلى الفاروق:

هي طبيبة أطفال، إذ نشهد أول ظهور لها في هذه الرواية، من خلال فحصها لابن مجدي، وإحساسها بأنه ليس إنساناً طبيعياً "خبيرة في طب الأطفال، وهي الطبيبة التي

1- تامر إبراهيم، صانع الظلام،ص 47.
2- المصدر نفسه، ص 32.

عرض عليها الدكتور مجدي ابنّه لتتفحصهُ، لم تحرز أي تقدم مع ابنِّه ومجدِّي توقف عن زيارتهِا ما إن توفيت زوجته."[1] لتتورط هي الأخرى في لعبة الشيء وتدفع الثمن هي وعائلتها.

من خلال عرضنا لهذه الشخصيات الثانوية، نلاحظ أنَّها لا تحمل أي بعد عجائبي، فقد استند إليها الروائي فقط تمهيداً للأحداث وإسهاماً في تطورها، فمع توالي الأحداث انتهى دور هذه الشخصيات، لتستلم الشخصيات الرئيسية العجائبية دورها هي الأخرى، لتكمل ما بدأت به الشخصيات الثانوية، ولتصِّل بنا إلى اكتشاف الحقائق والأسرار التي كانت تجهلها الشخصيات الثانوية بعد تعقد الأحداث، ليكتمل المتن الروائِّي في صور متناسقة. فكل منهما مكمل للآخر.

4- الشخصيات الرئيسية و بعدها العجائبي :

لنواصل حديثنا بعرض الشخصيات الرئيسية العجائبية والتي كان لها تأثيرها في تغيير مسار الأحداث وقدرتها على مدِّ الحكاية بطاقات حيوية مميزة، وبادئٍ ذي بدء نتعرف على الشخصية البطل :

- يوسف خليل:

التي أوردها الكاتب في بداية الرواية بصفاتها الطبيعية غير أنه ومع تطور الأحداث بدأت هذه الشخصية تخرج عن إطارها الواقعي، ففي البداية "كان يوسف رجل وحيد تماماً مع أنه رجل بالغ في الرابعة والثلاثين من العمر، والوحدة في هذا العمر ليست إختيارية، توفيا والديه في صبَّاه ، ولم يتركا له إخوة أو أقارب _أو ميراثاً حتى_ لكن وحدة يوسف تشمل ما هو أكثر من هذا وأعم.. فهو بلا أصدقاء، كنتاج طبيعي لافتقاره لأي موهبة إجتماعية تدفع أي شخص لمصادقته، فهو بلا جيران بلا أعداء....، ويوسف لم يستطع

1- ينظر تامر إبراهيم، صانع الظلام، ص49، 50.

أن يصادق شخصاً في حياته، و أخيرا بلا زوجة أو لأن سوء حظه لم يبلغ هذه الدرجة!! هكذا يستيقظ يوسف وحيداً.. يأكل وحيداً، ينام وحيداً، ولو هلك في أحد الأيام فسيهلك وحيداً، ولن يشعر باختفائه أحد".[1]ويؤكد الراوي على فكرة وحدة يوسف، ودليل ذلك قوله:" إذن يمكننا الآن على الأقل أن نتفق على أن يوسف وحيد."[2]

ونجد أن الراوي يعرض لنا صورة يوسف الطبيعة بدءاً من حياته الإجتماعية التي سبق ذكرها، انتقالا بنا إلى صفاته الخلقية التي سنستدرجها في بعض النقاط، "لكن سوء حظه لا يتوقف عند وحدته، فجسده ذاته نموذج حي لسوء الحظ، في كل تفصيله من تفاصيله التشريحية.. إنه قصير ذلك القصر الذي لا يدعو للإحترام أو الملاحظة.. نحيل للدرجة التي تبرز معها عظام وجهه بصورة تشعر معها أنه يحمل جمجمة فوق كتيفيه لا رأسًا آدميًا ذا ملامح.."[3]

ومن خلال هذا الوصف تتضح لنا صورة يوسف في لوحة غير آدمية لا تمت للإنسان الطبيعي بصلة، وهذا دليل واضح على عزلته ووحدته، وسبب نفور الناس منه، وهذا ما أصَّر الراوي على تأكيده ويواصل الراوي وصفه قائلاً "أشعث الشعر طيلة الوقت –الشيء الوحيد الذي ورثه عن والده– وعيناه بارزتان كأنهما تحدقان بوقاحة في كل من يحيطون به، باعثة مزيجاً من عدم الإرتياح والنفور في نفس كل من يحدق فيهم."[4]

و يقف الراوي هنا موقف استهزاء بالقارئ فإلى جانب جميع الأدلة التي قدمها لإقناعنا بسوء حظ يوسف، ويؤكد لنا أننا لن نقتنع بعد بهذه الفكرة، حيث يقول:" ولكني _ولأنني أتمتع برحابة صدر غير عادية _ سأسمح لك بعدم الاقتناع بسوء حظ يوسف

1- ينظر، تامر إبراهيم، رواية صانع الظلام، ص 8,7.
2- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
3- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.
4- المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

بعد، مع كل ما أسلفت ذكره، وسأحدثك قليلاً عن حياته المهنية، لأحاول أن أؤكد لك هذه الحقيقة بطريقة مختلفة."[1]

إذ ينتقل بنا إلى وصف حياته المهنية التي تبدأ بتخرجه من الجامعة من كلية الإعلام جامعة القاهرة بتقدير إمتياز مع مرتبة الشرف، وهذا التقدير يعني أن مستقبلا عريضاً، ينتظره مع التعيين في الجامعة، ولكن ولسوء حظه قررت الجامعة أنها لا تحتاج إلى تعيين المزيد من المعيدين في الكلية، لتضيع على يوسف فرصته...

بعد تقديم الراوي لصورة بطل القصة يوسف في صورته الطبيعية الواقعية كغيره من البشر، غير أن سوء حظه كان مسيطر على حياته، لينتقل بنا الراوي إلى إمتساخات وتحولات هذا البطل إلى شخصيات عجائبية غير معقولة، في رحلة بحثه عن الحقيقة التي لو كان يدرك ما سيحل به لما خاض فيها، وخاصة مع **حقيقة الشيء**، الذي أتى يوسف ليكتشفه فأصبح هذا الأخير مأموراً له ينتقل من شخصية إلى أخرى، ومن زمن إلى آخر من غير إرادته.

وأول تحول لشخصية يوسف كانت مع لقائه الثاني للشيء، عندما كان مستلقياً في غرفته، فألقى به الشيْ في بركة من الطِّين اللزِّجة في غابة لم تكن كغيرها من الغابات. والتي عرف يوسف فيها أنه في غير جسده، "فالجسد الذي إحتله كان أطول من جسده.. وهو لم يكن طويل قطُّ.. جسد منتفخ بالعضلات.. جسد عارٍ إلا من بعض أوراق الشجر حول وسطه، وعلى الرغم من برودة الغابة من حوله.. جسد إستحال عليه أن يعرف لون جلده من أسفل الطين الذي يغطيه، ربما هو أبيض شاحب كمصاصي الدماء، ربما هو أسود كالأيام التي مرت عليه، ربما هو أخضر كـ س_18..."[2]

1- تامر إبراهيم، صانع الظلام، ص 09.
2- المصدر نفسه، ص 140.

في هذه الحالة نرى أن يوسف تحول من جسمه الطبيعي الهزيل الضعيف الذي خارت قِوّاه، إلى جسد أقوى وأطول من جسده، فتحوله وإمتساخه لم يقتصر فقط على جسده بل تعّداه من غرفته إلى غابة غير مألوفة، وهنا تتمظهر لنا عجائبية الشخصيات في هذه الأحداث غير منطقية التي حدثت فجأة ودون سابق إنذار." **فهذه الأخيرة تعمل على التأسيس لأفعال عجيبة تغذي بها المحكي العجائبي من خلال تفجير الحدث وإعطائه تأويلات متعددة وأنفاس متباينة، تصب في شرايين تضفِّي على الحكي مميزات نوعية."**[1]

كما اكتشف يوسف حقائق أخرى، منها "أن هذا الجسد الذي ليس جسده ينزف من جرح غائر في عنقه.. وهو الآن يشعر بالألم وبالدماء التي تسيل من عنقه إلى صدره ليمتزج بالطين الذي يغطِّيه.. يشعر بوعيِّه ذاته يسيل على جسده ويعرف ببطء الحقيقة الأخيرة.. وهي حقيقة إنه يموت ! يموت ببطء لو شئنا الدقة.. هذه هي الحقائق التي اكتشفها يوسف . أما الأسئلة فكانت تنحصر في ثلاثة :

_ كيف أتى إلى هنا؟

_ كيف انتقل إلى هذا الجسد؟

_ متـــــــــــى هو؟"[2]

كل هذه الحقائق التي وقعت دفعة واحدة، جعلت يوسف في حيرة ودهشة من أمره من وضعٍ كان عليه إلى وضعٍ آل إليه، فعقله لم يستوعب ويتقبل هذه الحقائق.

وبرهة، وبعد كل ما أدركَهُ أصبح يبحث عن شيءٍ ما يوقف به هذا النزيف، فرفع يده يتأمل جرحه فوجدها ضخمة طويلة الأصابع على غير ما عهدها، كما اكتشف من شدَّة ألمه أن الصوت الذي صرخ به لا يمُتُ له بأي صلة، لتردد آلاف الأشجار صرخته وكأن

1- شعيب حليفي، مكونات السرد الفانتاستيكي، ص 65.
2- تامر إبراهيم، صانع الظلام، ص 140.

أحباله الصوتية قد تحولت هي الأخرى، فحضور العجائبي مرتبط بتنوع الشخصيات والأفعال، وهذا لا يعني بالضرورة أن تحمل هذه الشخصيات صفة العجائبية المحضَّة بل قد تكون شخوصاً عادية قادرة على خلق العجيب والمفارق " **إن حضور العجائبي مرتبط بتنوع الشخصيات والأفعال المحدثَّة، فلا يمكن وجود هذا النوع إلاَّ بحضور شخوص أخرى واقعية تحتك بها.**"[1] وفي الإتفاق الذي عقده الشيء مع يوسف، وهو إن أخطأ هذا الأخير في إختيار من إختيارات اللعبة، فسوف يأخذ منه الشيء شيئًا آخر، ولسوء حظ يوسف طبعاً كان إختياره خطأ في أنه لم يقتل تلك المرأة التي كانت تُقيم الطقوس لإحياء زوجها، ليظهر له الشيء في جسد ذلك الرجل.

وفي هذه اللعبة الأولى كان الشيء قد أخذ من يوسف عيْنَهِ اليُسرى، ومع تتابع الأحداث وتواليها يرصد لنا الراوِّي تحول يوسف في الفصل الثاني من اللعبة التي يقودُها الشيء، بعدما كانت زيارته الأولى في تلك الغابة الضبابيَّة، ينتقل بنا الآن إلى حيث وجد يوسف نفسه في قاعة غريبة مكسوة بالظلام والبرودة فأدرك أنه في غير عالمه الحقيقي الواقعي، فقد انتقل به الشيء هنا إلى الفصل الثَّاني من اللعبة، ليقف موقف دهشة وحيرة للوضع الذي هو فيه.

وتحولِّه الثاني يكمن في :".. وهذه المرَّة وجد نفسه يرقد على ذلك الفِّراش.. ويدٌ قاسية تهُزُّه بلا توقف وقد أخذ صاحبها يردِّدُ: استيقظ.. استيقظ فيَّجب أن نتحرك الآن وقبل أن يرحل."[2]، وهنا لم يستوعب عقلُ يوسف هذه الحقائق والأوضاع التي وجد نفسه فيها، خاصةً بوجود يدٍّ ضخمة تهُزُه تأمُره بالاستيقاظ والعجلة نحو وجهةٍ مجهولة يجهلها، وهذه هي الحقيقة الأولى التي عاشها، "كما اكتشف حقيقة عجائبية ثانية.. هذا ليس جسده.. فهو لم يكُن أبداً أشقر الشعر، ولا شاحب البشرة ولم يرتدي أبداً تلك الملابس التي لم يرى

1- شعيب حليفي، كتاب هوية العلامات(في العتبات و بناء التأويل)، ص 198.
2- تامر إبراهيم، صانع الظلام، ص 188.

مثيلاً لها إلاّ في اللوحة الرابعة.. إذاً هو في الفصل الثاني من اللعبة."[1] وهذه هي نهايته، إذْ يكتشف يوسف فيما بعد أن الشيء قد أخذ منه القطعة الثانية من جسده وهي رئته اليُمنَّى، ومن خلال هذه الصفات التي طرأت على الشخصية وارتباطها بعجائبية الحدث مما خلق جواً عجائبياً في الرواية ولدى القارئ، فالأحداث العجائبية التي تطرأ على الشخصيات الطبيعية تفرض عليهم جوَّ العجائبي إذْ تُخرِّجُهم من المعقول إلى اللامعقول والمدهش، وهذا ما حدث تماماً مع الشخصية البطل يوسف. فهذه الشخصية بأفعالها العجائبية اللامعقولة أكدت أكثر على فكرة الراوِّي وهي سوء حظ يوسف الزائد عن حده، فلا يُعقل أن لا يُحسن الإصابة في إختياراته في كل مرة، ويفقد بعض قطع جسدِّه بهذِّه السهولة.

وفي إمتساخ يوسف في الفصل الثالث من اللعبة وابتعاده عن زمنه إلى زمن آخر، نذكر أهم التحولات التي طرأت على جسمه، حيث "وجد نفسه على عربة تجرُّها الأحصنة تحمل قفصاً رقدت فيه امرأه يطِّلُ من عينيها الجنون."[2]، ليجِّد نفسهُ يقبض بيدَّين غلِّيظتين يكْسُوهما شعر أحمر غزير على لِّجام انتهى بثلاثة أحصنة انطلقت بسرعةٍ لم يقد بها يوسف سيارته قطٌ، وكان جسده هذه المرّة أضخم من جسده الطبيعي ذا عضلات ضخمة مفتولة وجسد قوِّي قادراً على التصرف لو أحسن التحكُم به، على عكس حياته كُلِّها في جسدٍ نحيل واهِّن، كما أن صوته قد راقه هذه المرُّة فقد كان صوتاً أشج عميق النبرات.

والدور الذي كلَّفه به الراوِّي في هذا الفصل هو حماية المرأة التي كانت معه في العربة وهي "**اليزابيث باثوري**"، وبعودة يوسف إلى زمنه العادِّي وجد أن الشيء قد أخذ منه القطعة الثالثة من جسده وهي كليَّته اليُمنَّى "وفي اللحظة التالية وجد يوسف نفسه قد عاد إلى زمنِّه، وجد ألماً حاداً يخترق جنبه، فأدرك على الفور أنه فقد كليته اليُمنى."[3]

1- تامر إبراهيم، صانع الظلام، ص 188.
2- المصدر نفسه، ص266.
3- المصدر نفسه، ص 334.

نستنتج من خلال الإمتساخات والتحولات التي قدَّم فيها الراوِّي صورة يوسف، والتي قسمها على ثلاثة فصول من لعبته مع الشيء، إذ أنه يصوِّره في كل فصل بصورة مغايرة للأخرى. وذلك على حسب الهيئة العجائبية التي أراد الشيء أن يُظهره فيها، طِبقاً للقواعد التي أرصاها الشيء في لعبته بأن يمنحه قطعة من الحقيقة مقابل أن يأخذ منه قطعة من جسده، وهذا ما حدث بالفعل في مغامرة يوسف العجيبة مما أكسى الرواية طابعاً عجائبياً يشُّدُ الأنفاس إليها.

إلى جانب شخصية البطل يوسف نجد شخصية عجائبية أخرى ساهمت في توليد المتن الحكائي العجائبي، ألاَ وهيَّ:

- شخصية الشيء:

"**تضيف العجائبية إلى الأعمال الأدبية خصوصية إبداعية عن طريق خلقها لشخصيات تخالف التصورات الذهنية التقليدية.**"[1] كالشيء مثلاً، الذي كان حضوره واسعاً في هذه الرِّواية واتخذ هيئة شخصيات مختلفة، كانت أهمها:

وأول ظهور له كان في صورة الطفل ابن مجدي بالتبنِّي، هذا الطفل لم يكن بشراً عادياً لأن الشيء إحتل جسده، فهذا الأخير "كان موجوداً منذ مولد التاريخ ذاتِه، وأنه باقٍ حتى نهايته.."[2]

وعجائبية هذه الشخصية تكمن في قدرتها على إحتلال الأجساد، لتتحرك بها عبر الأزمنة، ولا يتركها إلا وقَّد خلف وراءه الموت والظلام..

وهذاما حدث تماماً مع يوسف، سامح، الدكتورة ليلى الذين انتهت حياتهم بالدَّمار في رحلة بحثهم عن حقيقة هذا الشيء.

1- نورة بنت إبراهيم العنزي، العجائبي في الرواية العربية، ص86.
2- تامر ابراهيم، صانع الظلام، ص 97.

ليظهر الشيء للمرة الثانية في هيئة ذلك الرجل الذي كانت تلك المرأة تقيم حوله الطقوس لإعادته للحياة، بعدما كان يرقد جثة هامدة أمامها "في البداية أخذ الرجل يزوم بصوت عجيب كأنَّه يستيقظ من نوم عميق دام لآلاف السنين، فالتفت إليه يوسف ليحدِّق فيه غير مصدق أن طقوس المرأة قد نجحت إنَّها أعادته إلى الحياة، ثم بدأ الرجل يتحرك."[1] لتكتشف المرأة أن من وقف أمامها ليس رجُلَهَا الذي تعرفه... إنه الشيء.

وهذا ما يضفِّي على هذه الشخصية صفة الغرابة والدهشة، فكيف لها أن تحتل الأجساد! لتبعث فيها الحياة من جديد، بعد أن ماتت.

هذا ما يجعل القارئ في موقف تعجب، وعدم القدرة على استيعاب هذه الحقائق، وهذه هيَّ أبرز سِّمة تتميز بها الرواية العجائبية فهي تضعنا دائماً في عالم لا متناهي من الإستفهامات التي تتِّيه في إيجاد إجابات منطقية لها.

ومع تتبعنا لأحاث الرواية نجد **ظهور الشيء للمرّة الثالثة،** في ذلك الجسد البَّالي غير المكتمل الأعضاء ليُطِّل في وجه الجسد الذي إحتله بعينين متوهجتين تُحدقان في يوسف الذِّي إنتابَه الهلع والرعبُ مما يجري حوله، وفي ذلك يسرد الراوّي :" كان الشيء يرقد أمامه في بقايا جسد بشري كان هناك رأس يرقد على جذع، لكنه فقد ذراعهُ اليُسرى وساقيه أسفل الركبة...، ومن بين الخصلات أطل الشيء بما تبقى من وجه الجسد الذي إحتلهُ، لِيُلقيِّ نظرة على يوسف... وليبتسم."[2]

ومن خلال الصفات التي أوردَّها الراوِّي تَظهر غرابة وعجائبية هذه الشخصية أكثر فلا يُعقل أن يكون جسم الإنسان غير مكتمل وتحيا الروح في بقاياه.

ومع توالي الأحداث تتواصل إمتساخات الشيء من جسدٍ إلى آخر ومن هيئة إلى أخرى، **ففي المرّة الرابعة** كان ظهوره من خلال العقد الذي أبرمه مع **فلاد** على أن يعيد

1- تامر إبراهيم، صانع الظلام، ص 150.
2- المصدر نفسه، ص 222، 223.

زوجة هذا الأخير إلى عالم الأحياء وحياة الخلود، مقابل أن يمنحه **فُلاد** جسده. ومع قرب انتهاء **فُلاد** من ممارسة الطقوس على زوجته في شكل تعاويذ وتردِّيدَّات كان الشيء قد عرَّفَه بها من قبل "وفجأةً أولجَّ فُلاد الخِنْجَر في قلبِّه لتمتزج صرخة كل من هذا الأخير والشيء في صرخة واحدة مُدوِّية، قبل أن يهمد الشيء فجأة، بينما انتصب_ فُلاد_ الذي لم يعد فُلاد واقفاً في الغرفة وقد توهجت عيناه بقوة."[1] ليسقُط فُلاد في فخِّه، وتتكشِّف حقيقة إحتلال الشيء لجسده. وهذا ما أراد الراوِّي إيهامنا به من خلال تلك اللحظة الخادعة بين الشيء وفُلاد ليكشف لنا الجانِّب السِحري الذي تمظهر في تلك الطقوس والتعاويذ وهنا يتجلَّى اكتمال الجانب العجائِّبي بالعالم المدهش السِحري، ليرحل بالعقول إلى عالم الخيالات لهذا كانت الرِّواية العجائبية أقرب منها للخيال العلمي هذا ما جعلها أكثر إثارة و تشويقاً.

وفي المهمة التي كُلِّف يوسف بها للمرَّة الأخيرة، التي كان إختياره فيها خطأ، ليتحمل عواقب إختياره في ليلة مغامراتية طويلة، بعد أن إستلم مهمه حماية **اليزابيث باثوري** من مطارديها وإيصالها إلى القصر إلَّا أنه واجه في رحلته عدَّة عراقيل ومغامرات أدت به للتضحية بحياته في سبيل عيشِ **اليزابيث** ليحصل هو على قطعته الحقيقة، بعدما طعنته **اليزابيث** التي لم تكن هيَّ، و فجأةً دون توقع ظهر له الشيء في جسدها ليخبره بأنه كان يحمِّيه، ليستهزئ به وبحماقته وهذا ما يؤكد سوء حظِّه، ففي كلِّ مرَّة كانت إختياراته على غير صواب ليتحمل هو عواقبها " ...أمام اليزابيث التي أطلقت ضحكة عالية ماجِنة، قبل أن يخرج من فمه صوت الشيء بنبرته العابثة ليمنح يوسف قطعته من الحقيقة: "أيها الأحمق .. لقد كنت تنقذني طِوال الليل."[2]

1- تامر إبراهيم، صانع الظلام، ص 228.
2- المصدر نفسه، ص 330.

- **شخصية الخادمة الشقراء :**

هيَّ تلك الفتاة الجميلة التي تبدو كزهرة عُباد الشمس غير أنها مجرد خادمة في القصر، والتي أُعجِب بها **لورَّان** عندما رآها لأول مرّة، وجمالها كان سبباً في اختفائها من القصر، بسبب غيرة صاحبتِه منها، إذ استدعتها لتنْتقِم من جمالها.

وهذه الشخصية من بين الشخصيات المتحوِّلة والمُمْتسِخة في صورة عجائبية أسطورية، ويتجلى هذا في صورتها الثانية التي ظهرت عليها حيث كانت " تبدو كامرأة فقدت شعرها... تاركاً خصلات تلونت بلون غامض هو لون الدَّم لو امتزج بشعر أشقر...، ....ولا شفة سفلى...حتى أسنانها لم تعُد هنالك...وإن تبقت منها قطع صغيرة تناثرت في جانب فمِّها كأنياب وحش أسطوري يستعِّد للإطباق على فريسته وأسفل الرأس المشوه كان جسدها قد أوشك على التحوُّل إلى هيكل عظمي يستحيل أن تعرف صاحبه رجلاً أو امرأة."[1]

إذا تأملنا في رواية "صانع الظلام" سنلاحظ أنها حافلة بالشخصيات العجائبية وحيث أخرجها الروائِّي من طابعها الواقعي ليلبسها بُعداً عجائبياً غريباً عن الواقع الذي نعرفه وساهمت هذه الشخصيات في تفعيل الأحداث العجائبية.

ثانياً_ عجائبية الحدث :

يُعتبر الحدث مجموعة وقائع وأفعال تدور حول موضوع عام بتصوير الشخصيات التي تكشف عن أبعاده، وهو المحور الأساسي الذي يربط بين عناصر القصة أو الرِّواية، وتأتي هذه الأحداث سواء الأساسية منها أو الفرعية لتوضيح الأفكار للمتلقي على نفسيته بطريقة ما، "**تسعى وظائف السرد في مجملها إلى تقديم أحداث فوق طبيعية بطرق**

1- تامر إبراهيم، صانع الظلام، ص 315.

وأساليب تمنح النَّص سردِّية حقيقية بخلق تفاعل وانفعال بين أحداث الحكاية وهذا السارد من جهة، وبينهما وبين المتلقي من جهة أخرى."[1]

فالأحداث الرئيسية العجائبية تأتي لتشكل لحظات سردية ترفع الحكاية إلى نقاط حاسمة وبتتابع هذه الأحداث تدفع بها إلى عدَّة طُرق.

إذا كان الحدث بتعبير(m–bal) هو "**المرور من حالة إلى أخرى مرتبطاً بالقصة والحكاية ارتباطاً نوعياً، فإنه في الرِّواية العجائبية يبحث عن خلق تنويعات عدَّة، تختلف مصادرها، وطرق معالجتها، لكنَّها تشترك حول لامألوفية الحدث وفوق طبيعته."**[2]

وبالضرورة فإن وجود شخصيات عجائبية يقتضي الأمر وجود أحداث فوق طبيعية، وهذا ما يُعطِي أبعاد عجائبية للرِّواية، حيث يسعى الراوِّي إلى تجاوز المألوف عن طريق الأحداث غير المعهودة واللاَّمعقولة وبطرق وأساليب تمنح النَّص سرديته فالسَّارد يبحث عن شخوص وأحداث، وأزمنة وأمكنة تشترك وتتناسب لتصنع حكاية عجائبية خارقة عن قانون الطبيعة والواقع.

وهذا ما سنحاول تتبعه في هذِّه الرّواية، التي تضمنت الكثير من الأحداث العجائبية، لعل أهمها "تلك الجريمة الشنيعة التي قام بها الدكتور مجدِّي في حقِ ابنِّه المتبنَّى، الذي كان يحمل ملامح غير طبيعية ذو نظرات حادة مُخِيفة ولم يكن كبقية الأطفال لأن الشيء قد إحتلَّ جسده، وهذا مالم يتحمله الدكتور مُجدِّي حيث هشم رأسه بمطرقة أثناء نومِّه."[3]

ليظل رأسه منغرِّساً في الجدار، ولم يستطع أحد انتزاعه" كأنها نُحِّتتْ هناك.. وجه طفولي قُدَّ من العظام الصخر والدَّم بعَيْنَيْنِ جادتَيْن."[4] لتدفن هذه الجثة بلا رأس وكأنها تمثال

1- شعيب حليفي، مكونات السرد الفانتاستيكي، مجلة فصول، ص66.
2- المرجع نفسه الصفحة نفسها.
3- تامر إبراهيم، صانع الظلام، ص 15، 16.
4- المصدر نفسه، ص38.

منحوتة على الجِّدار، ليكتشف الدكتور مُجدِّي أن جسد ابنِّه مات غير أن روحَّه لازالت تحيا "جسده مات.. لكنَّه لا يزَّال موجود."[1]

وتكمن عجائبية هذا الحدث في عدم حدوثه كباقي المواقف المشابهة لهُ، فالعقل لا يتقبل موت الأشخاص بهذه الحالة اللامعقولة، فكيف يُعقل أن يُقتل هذا الطفل ليبقى رأسه مُنغرسًا في جدار غُرفته، دون قدرتِهم على إنتزاعه، إضافة إلى هذا أن جسده دُفِّن لتبقَّى روحه حيَّة تحتلُّ الأجساد، فهذا أشبه بقِصَصِ الأساطير الخُرافية.

إذْ نلمس حدثاً آخر داخل الرِّواية، يُثِّير التعجُب والدَّهشة والرُعب وهو المتمثِّل في حادثة موت زوجة الدكتور مُجْدِّي في ظرف أسبوع لا أكثر لتفقِّد في كلِّ يوم عضو من أعضاء جسمها إلى أن وافتها المنِّيةُ "في البداية أصيبت بفشلٍ كُلوِّي لا سبب له.. ثم توقف كبِّدُها عن العمل فجأةً، ثم فقدت السمع والقدرة على تحريك أطرافها.. ثم في النهاية توقف قلبها ليستيقِّظ مُجدِّي في أحد الأيام ويجِّدها جثةً هامدة ترقد بجواره.. "[2]

تبرز عجائبية الحدث هنا في تدخل تلك القوَّة غير الإنسانية المتمثِّلة في الشيء الذِّي قام بقتل زوجة مُجدِّي، والتِّي كانت رافضة لهذا الطفل منذ البداية وطلبت من مُجدِّي التخلص منه، إلَّا أنَّ هذا الشيء المحتَّل لجسد الطفل قام بالإنتقام منها بهذِّه الطَّريقة الرهيبة.

فلو بحثنا عن تفسير منطقي لهذه الحادثة يعجز العقل المفكر عن وجود إجابة منطقية لها، وهذا لِما تُثِّيرُه تِّلك الأحدَّاث من الشعور بالدّهشة في نفس المتلقِّي والشخصية "**لأن العجائبي روائياً هو تجاوز الواقع وإحتمالاته باتجاه حدث أو موقف سردِّي غير ممكن حدوثه وقائعياً أو توظيف كل ما له علاقة بصدم التوقع وإحداث التردد والدّهشة.**"[3]

1- تامر إبراهيم، صانع الظلام، ص57.
2- المصدر نفسه، ص 52.
3- نورة بنت ابراهيم العنزي، العجائبي في الرواية العربية، ص219.

كما يستوقفنا حدث آخر لا يقّل عجائبية عن ما سبق ذكرُه وهو مرتبط بيوسف الذي أرسله الشيء ليحصل على طرف الخيط فكانت المفاجأة العجيبة في قبو فيلا الدكتورةَ ليْلى الذِّي كان أشبه بمقبرة تحوِّي ثلاث جثث لزوجها وطفليها. في حين كانت الدكتورة ليْلى تعيش في تلك الفيلا وكأن شيئاً لم يكُن، والفاجعة الكُبرى هي دخول يوسف للقبو ليتحسس "جسد طفلة رقدت على مقعد في ظلام فاغرة الفم، جاحظة العينين، ليجدَّ جثة أخرى تجلس بجوارها وهي جثة الطفل محتضِّناً دميَّته، وبجوارهما كانت جثّة الأب على مقعد آخر أشد برودة.. ومهشَّمة الرأس."[1]

وطرف الخيط هنا تتمثل في ذلك المفتاح الذي علِّق بفم الطفلة، والذي جاهد يوسف لإنتزاعه" لتحكم أصابعه المرتجِّفة علَّى المفتاح أخيراً، لتبدأ في جذبِه بقوة إلى خارج فم الطفلة."[2] ولتشعر الدكتورة ليلى بدخول أحدهم للقبُو وتذهب لتفقُدِّه حاملةً في يدِّها سكيناً ولحظة دخولها ورؤية يوسف لها إنتزع السِّكين من يدِّها وغرسهُ ليُنِّقِذَ حياتهُ.

وتتجسد عجَّائبية هذّا الحدَّث في إمساك تلك الطفلة للمفتاح بكل قوَّة، ومزاحمة يوسف عليه في إنتزاعه من فمِّها، بالرغم أنها جثة هامدة هذّا ما ساهم في غرَّابة القصد الحكائي لهذه القصة، في خرق منطق الإمكان ومجاوزة المعقول وهذَّا ما يُعرَّفُ " **بسردِّية التعجيب فالعجائبي ككل هو قطعُ النظام المعروف وبروز مفاجئ للامعقول ضِّمن الشرعي الثَّابت في الحياة اليَّومية.**"[3]

ومن بين الأحداث العجائبية الأخرى التي زخرَّت بها هذِّه الرِّواية نجد ذلك الحدَّث الذِّي تمثل في " جريمة قتل شاب في أواخر العشرينيات، هذِّه الجريمة التِّي عجز رِّجال المعمل الجنائي عن إيجاد تفسير منطقي لها، هذّا الشاب الذِّي إحترق من الداخل دون أن يحمل أي أثر للحروق، لتتحول عظَّامه إلى جمر متَّقد أذابت عضلاتُه ودهونُه وسوائلُه،

1- تامر إبراهيم، صانع الظلام، ص 112.
2- المصدر نفسه، ص 117.
3- شعيب حليفي، هوية العلامات(في العتبات وبناء التأويل)،ص99.

ليُصبِحُ جِلدُه أوسع من حَجمِهِ الحَّقِيقِي ويترهل جلدُه، وترى أن عينيه منتفِخَّتين، لأنهما نضجتّا، ليحدُث هذّا كله دون أن يتحرك من مكانِّه كأنه رأى شيئاً رهيباً ليحاول غلق عينَّيه بيديه، لكنهما ذابتا والتصقتا بوجهِّه.. كأن شيئاً أحرقه حياً من الداخل إلى الخارج."[1]

استطاع هذَّأ الحدَّث أن يخرِّق العادِّي والمألوف وأن يضَّع المتلقِّي في حيرةٍ شدِّيدة لا يمكن تفسيرها بقوانين عالمنا العادِّي، فكيف يُعقل أن يُحرَّق الإنسان من الدَّاخل إلى الخارج ولا تبدُّ عليه أي آثار للحروق ؟! . لنعجز عن إيجاد تفسير يتقبله العقل لهذه الحالة، فحتَّى نظرية الإحتراق الذَّاتي بغرابتها لا تصلح تفسيراً لِمَّا تراه الآن.

والجانب العجائبي الأكثر ترويعاً في هذِّه الرِّواية يبرُز أكثر في حادثة تحرك جثة الدكتورة ليلّى من مكانها الذِّي كانت ترقُد فِيه وسط بِّركة من الدماء لتقف فجأة وتخطو بقدميها متجِّهة إلى سلم القبّو لتبلغ نِّهايته وتتجِّه إلى هاتف منزلها، قبل أن تمُدَّ يدَّها لتمسك به وتطلب رقماً قصيراً ثم تنطق بعدها بصوت خرَّج من حنجرة ميتة :" أريد أن أبلغ عن جريمة قتل."[2] ومكالمتاها هذّه لم تستغرق أكثر من دقيقة واحدة لتستدير عائدة بالخطوات ذاته إلى مكانها لترقد فيه من جديد وكأن شيئاً لم يكن.

وهذا الموقف يجعلنا نتخّيل وكأن هناك قِّوى خارقة تدخلت لتتحكم في جثتِّها وتسنَّد لها هذِّه المهمة، هذّا ما يجعلنا في موقف حيرة و دهشة مما يجرِّي من أحدَّاث في الرِّواية، فكيف لجسد مات وقطعت صِلته بالحياة أن يتحرك من جديد، هكذّا يظَّل الفعل العجائبي متواصلاً داخل الرِّواية بتدخل الشخصيات العجيبة بحيث يصبح " **كل تغير في موقف الشخصية، وكل تصرف من تصرفاتها يؤدي إلى تطور أحداثها.**"[3]العجائبية.

1- ينظر تامر إبراهيم، صانع الظلام، ص130، 131.
2- المصدر نفسه، ص 174.
3- نورة بنت إبراهيم العنزي، العجائبي في الرواية العربية، ص34.

كما يلفت انتباهنا حدث آخر لا يقِّل غرابة عن ما سبقه تجلَّى في موقف يوسف عندما انتقل إلى عالم آخر غير عالمه الحقِّيقي "ليجِّد نفسه في قاعة يكسوها البَّرد والظلام و يرّى تلك اللوحات العجيبة التي غطت جدران القاعة والتِّي كانت تتحرك كأنها شاشات بلازما تعرِض مشاهد تتكرر، ليَّرى يوسف نفسه في كل لوحة من لوحات التي كانت عبارة عن مفاتيح تمهيدية لِّما حدَّث معه ولِّما سيحدث. ففيما بعد اكتشف يوسف أن تلك اللوحات كانت تحكِّي قصتَّه."[1]

وتكمن عجائبية هذّا الحدث في طريقة عرض تلك الأحدَّاث وهي في هيئة صور جامدة، فلا العين المشاهدة ولا العقل المفكر لهما القدرة على استيعاب هذه الظاهرة.

وفي تتبعِّنا لأحداث هذِّه الرِّواية أبهرنا حدث عجائبي آخر، برز في تلك الجرائِّم التي أقدَّم عليها فُلاد الوالاشي، من خلال:

1-مأدبة الطعام التِّي استدعَّى فيها النُبلاء، ولحظة انتهائهم فوجِّئُوا بأنهم تحت رحمتِّه، ليُلقي القبض عليهم، بوضعِهم في الخوازيق.

2-الحرب التِّي دارت بينه وبين محمد الفاتح الذي أرسل تسعين ألف فارس في حين قام "فُلاد" بحرقِ أرضِه وشعبِه، وسمَّم الآبار حيث حرق الأخضر واليَّابِس، ليصِّل جيش العثمانيين ويستوقفهم ذلك المنظر المُرعِّب، ففُلاد لم يرحم شَعبه وأمتَهُ، فما بالك بما سيفعله بعدوِّه وهذّا ما جعل هذاّ الجيش ينسحب عن المعركة.

3-قصة يوسف مع فُلاد، الذِّي أُمِر بقتله ليبحث عن سبب مقنع للقضاء عليه. هذّا ما أثار غضب الأشيب ليقتاده إلى بُرج القصر، ويَّرى ذلك المشهد المليء بمظاهر الرُعب والخوف لأجسام علقت على الخوازيق والتِّي مرَّ عليها زمن

1- ينظر تامر إبراهيم، صانع الظلام، ص 185.

طويل، ليبدو البعض منها على شكل هياكل عظمية، ويبقى بعضها الآخر مُعلقاً ما بين الحياة والموت."[1]

كل هذّا الوصف يوحِّي لنا ببشاعة هذًّا الشخص الذّي لا يحمل أي ذرة لروحٍ إنسانية، وكأن هذّا الإنسان ليس على طبيعتة لتحتله روح أخرى تسيطر عليه لتحقيق أهدافها، وهنا يرحل الذّهن إلى عالم الجّن و السحر في إحتلالها لروح الإنسان.

لِتُختم هذِّه الرِّواية بحدّث عجائبي أخير تجلَّي في أميرة القصر اليزابيث، التِّي كانت تبحث عن طريقة لخلود جمالها حيث اشتهرت آنذاك بالتعذيب الذِّي اتخذته طريقة لكسر روتين حياتها وطرد الملل، إلى أن تحوَّل إلى هواية، وهذا أقرب إلى قصص الأساطير والخرافات التِّي عملت جاهدةً للمحافظة على علامات جمالها، بالرغم من تقدمها في السِّن ليتِّم نصحها بقتل إحدى الفتيات الجميلات الخادمات في القصر والاستحمام بدمائهن، حيث أنها "تهوِّى في تعليق الخادمات في حوض استحمامها، لتذبحهن وتغتسل في دمائهن طلباً للصحة والنضَّارة."[2] يعتبر هذّا الحدَّث أكثر عجائبية وأشدُّ غرابة خاصة بتصديق إليزابيث لتلك الخُرافات، التي لا أساس لها من الصِحة وهوّسها الدائم بفكرة الخلود.

وفي الأخير نقول، أن الأحداث في هذِّه الرِّواية هي أحدَّاث عجيبة مثيرة للدهشة، لأنها تقود في النهاية إلى التفسير فوق الطبيعي لها، ومن ثمَّ الدخول في جنس العجيب " **نتيجة تدخل كائنات و ظواهر فوق طبيعية تتدخل في السير العادِّي للحيَّاة اليومية، فتغير مجراها تماماً**"[3] ، ذلك لأن أغلب شخصيات هذِّه الرِّواية هي شخصيات عجيبة لها قُدرات خارقة للعادّة، تستطيع من خلالها تجاوز كل ما هو مألوف.

1- ينظر تامر إبراهيم، صانع الظلام، ص 195، 196.
2- المصدر نفسه، ص 284.
3- حسين علام، العجائبي في الأدب، ص32.

ثالثا: عجائبية الفضاء المكاني والزماني:

1 _عجائبية الفضاء المكاني :

يُعد المكان أحد المكونات الحكائية التِّي تُشكِل بنية النَّص الرِّوائي لكونِّه يمثل العنصر الأساسي الذِّي يتطلبه الحدَّث الرِّوائي، والشخصية الرِّوائية في الوقت ذاته، لذا نجِّده يلعب دوراً مركزياً داخل منظومة الحكِّي، لكن الحدَّث الروائي لا يمكن أن يُتم في فراغ بل لابُد من وجود مكان يقع فيه كي يأخذ مصداقِّيته "**وتتم عملية تبليغِّه وإيصاله بنوع من المصداقية إلى المتلقي، ولكون النَّص الرِّوائي يتسِّم بتنوع الأحداث وتغيُرِها يقتضي هذّا الأمر تعدد الأماكن واختلافها.**"[1]

بمثل هذِّه الأهمية التي يحتلها مكون المكان، تلفت انتباهنا قضية تحديد وظيفته في العمل السردِّي "باعتباره مكوناً سردِّياً في المقام الأول، وعنصراً حاسماً في المقام الحكائي، وقد بدّأت شعرية المكان بتحديد هذّا المكوِّن الروائِّي، بوصفه فضاءاً نصيّاً خالصاً يوجد الألفاظ والكلمات ونتيجة الخيال الحكائِّي"، و**من هنا يتميز المكان في السرد بكونِّه يتشكل كموضوع مستقل للفكر ويتضمن مبرِّرات وجودِّه في ذاتّه أكثر مما يحيل على أمكنة محسوسة أو مدرِّكة مباشرة.**"[2]

إن المكان يترك أثراً في نفسية المتلقِّي الذِّي يبنِّي دلالات الأمكنة نسبة لتصوراته الخاصة وبالتالي "**تنشأ تسميات وتنويعات مهمة في تعيين انوع الفضاءات :فهناك الفضاء السِحري أو الأسطوري والعجائبي والواقعي والطبيعي والاصطناعي(...)، وحتى بصدد الاصطلاح نجد الاختلاف في تحديده.**"[3]

1- مُرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات ابراهيم نصرّالله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص 127.
2- جيرار جنيت و آخرون، الفضاء الروائِّي، تر عبد الرحيم حزل، المغرب، د ط، د ت، ص 06 .
3- سعيد يقطين، قال الرَّاوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية)،المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1 ، 1997، ص238 ، 239.

ومن هنا تبرز أهمية المكان العجائبي بخاصة "**لأن العجائبي المتمثل في الظُهورات والهواجس والإستيهامات والصور والمواقف والأحداث فوق الطبيعية يحتاج في تجلّيه إلى أمكنة، هذِّه التّي يجب أن تتلاءم مع طبيعته المُرعبة أو المعجِّزة والمُثيرة للتساؤل والتردد. هذِّه الأمكنة التّي خلقتها لغة الراوِّي لتصبح مسرحاً للتحولات ولإعطاب والإدراك، بحيث تزول الحواجز بين الزمان والمكان ويندغم كل شيء في تلك الطبيعة الهذيانية للمشاهدات.**"[1]

إن عجائبية المكان "**يمكن الإحساس بها منذ الوهلة الأولى لدخول البطل فيه، فهي تنطلق من السِّمات التي تلحق بالشخصية عند الدخول فيه، فتيِّه مثلا أو شعوره بالقلق ما كان ليتِّم لولا أن المكان عجيب.**"[2]

ومن ثم سنعالج تمظهرات الأمكنة العجائبية في رِّواية صانع الظلام، ليستوقفنا أول مكان عجائبي والذّي تمثل في مسرح جريمة مقتل الطفل ابن مجدِّي في "تلك الشِّقة العادِّية التي لا تميزها إلا بقعة داكنة على أحد الجدران، والتِّي ما إن دخلها يوسف حتَّى شعر ببرودة عجيبة تسرِّي في جسدِّه، لتشُد انتباهَهُ تلك البقعة الداكنة قبل أن يُشير عليه عصام إلى غرفة نوم الطفل كاشفاً على مسرح الجريمة."[3] ليصِّف لنا الرَّاوي حالة الغرفة سابقاً بقوله :(الغرفة صغيرة بالطبع... هناك فراش صغير وخزانة ملابس متماثلاً التصميم، لكنه تصميم طفولي تُزينه ألوان مبهجة لم تعد كذلك.. هناك أيضاً صندوق ألعاب على الأرض بجوار الفراش يبدو أنه لم يمسَّ قط... نظرات الطفل الجادة العجيبة لا توحي بأنه كان ممن كانوا يلعبون بألعاب الأطفال."[4] وهذّا ما يُشتِتُ ذهن القارئ ويجعله يتصور بأن صاحب هذِّه الغرفة شخص كبير لا طفل في العاشرة من عمره، خاصةً وأن كل شيء في مكانه لم يُحرك قط، لكن وبعد حدوث الجريمة تغير هذّا المكان،

1- حسين علام، العجائبي في الأدب (من منظور شعرية السرد)، ص160.
2- نورة بنت إبراهيم العنزي، العجائبي في الرواية العربية، ص 142.
3- ينظر تامر إبراهيم، صانع الظلام، ص34، 35 .
4- المصدر نفسه، ص 37، 38.

وكأنه طُلِّي بالطلاء الأحمر، لأن الدماء غطت كل شيء بغزارة غير مسبوقة "دماء على الفراش...دماء على خِزانة الملابس...دماء على صندوق الألعاب وعلى الجدران.. دماء على الباب.. دماء على كل شيء.. كل شيء دماء أكثر بكثير مما قد يحوِّيه جسد طفل في العاشرة من عمره."[1]

وتكمن عجائبية هذا المكان في الوضع الذي أصبحت عليه الغرفة، فلا يُعقل أن تكون هذِّه الدماء لبشر عادِّي، خاصة أنها غطت كل شيء، وهذَّا ما يخرج عن نطاق المنطق والمعقول، ويلعب خيال المؤلف دوراً بارِّزاً في دخول المُتلقِّي عالم العجيب والمجهول، فهو عالم مليء بالإثارة والدهشة، وكذلك الإستغراب، وهذَّا ما يأخذنا إليه أيضاً تامر ابراهيم في مبالغته بوصفه حالة إلتصاق رأس الطفل بالجِّدار وطرِّيقة تهشيمه، حيث نقرأ على لسان الراوِّي :"الدكتور مجدِّي الذِّي غرس رأس طفله في الجِّدار بمطرقةٍ ثقيلة.. غرسه لكن دماؤه خرجت_ بوسيلة ما_ من غرفة نومِّه إلى الصالة تاركةً بقعة داكنة على الجِّدار."[2]

وهذَّا المكان العجائبي هو خروج من المألوف وتحويله من مكان عادِّي إلى مكان مثير للدهشة والغرابة، لأن قدرة الرَّاوي على تطعيم الأمكنة بالعجيب عن طرق الوصف المُمَيز لملامح هذَّا المكان أنشأ تلك الصورة العجيبة والمرعبة.

وننتقل للحديث عن مكان آخر لا يقل عجائبية عن الأول، وهو غرفة يوسف التِّي كانت كغيرها من غرف الشقق العادية مضاءة بمصباح، والتِّي كانت تحوِّي على سرير وطاولة وحيدة التي ترقد عليها كتب التاريخ وعقارب المنبه تتحرك بانتظام، وبعض الهواء البارد يتسلل من النافذة المفتوحة لتتراقص ستائر الغرفة والمشهد أمامنا يبدوُ طبيعياً لا يوحِّي بأي غرابة ليتحول فجأة على عكس ما كان عليه "ففي لحظة واحدة انقطعت

1- تامر إبراهيم، صانع الظلام، ص38.
2- المصدر نفسه، ص 44.

الكهرباء عن الشِّقة لتخمد أصواتها، وانغلق زجاج نافذة غرفة النوم لتتوقف الستائر عن الرقص مرغمة، وغزَّت برودة عجيبة شعر بها يوسف على الرغم من نومه، ففتح عينيه محاولاً تذكر من هو وأين هو، ليتصاعد ذلك الصوت البارد العابث من ركن الغرفة."[1]

ويلعب هذَّا المكان بهذِّه الصورة دوراً هاماً في خلق أجواء العجيب المبالغ وإثارة الدهشة عن طريق تضخيم الأشياء وتهويلها فهذَّا المكان يدفع بنا إلى التعجيب والحيرة، خاصة في تلك اللحظة المفاجئة التِّي إنقلب فيها كل شيء على عقبه، لنقف موقف رعب وذهل لما حدث لهذَّا المكان دون مقدمات تُذكر.

والآن في قبو منزل الدكتورة ليلى والذِّي كان أشبه بمقبرة جماعية تحوِّي ثلاث جثث منتفخة، كل واحدة على وضع معين. لتتسلل ذلك الضوء الشاحب من نافذتّه لنجِّد زوج الدكتورة ليلى بنصف رأس وقد بدأت جثته في التحلل فعلياً كأنها مرَّ عليها زمن طويل لترقد بجواره جثة ابنه وقد بدا غافياً أكثر منه ميتاً وأيضاً جثة الفتاة جاحظة العينين، ليأتي الدور على جثة الدكتورة ليلّى "...شعثاء الشعر.. مطعونة.. يحمل وجهُهَا تعبيرا مُخيفاً وهو مزيج من الألم وعدم التصديق والجنون"[2]، فلنا أن نتخيل حالة هذَّا المكان الذِّي يحوِّي أسرار كل هذِّه الجُثث التِّي مرَّ عليها زمان دون أن يدرِّي بحالها أحد، وتلك الرائحة التِّي أفعمت القبُّو، وهذَّا ما يتجسد في أفلام الرعب فلا وجود لمثل هذِّه المواقف في الحقيقة، وهنا تتجسد العجائبية في خرقها لِما هو معهود في ذلك المنظر الذِّي تقشعر له الأبدان، إن المكان الواقِّعي المقدَّم بصورة عجائبية لم يأتِ منفصلاً عن مكونات البنية السردّية، ولا سيما الشخصيات ذلك أن المكان الروائي يعمق الإحساس والتعجب من أماكن يراها الإنسان لأول مرَّة.

1- تامر إبراهيم، صانع الظلام، ص 102، 103.
2- المصدر نفسه، ص 173.

نستحضر مكاناً عجائبياً آخر انتقل إليه البطل يوسف، عندما دفعه الشيء إلى اختراق فضاءات جديدة وانتقل من محطات رحلته الدنيوِّية إلى عالم الغيب المجهول، أين كل شيء مختلف ليجِّد نفسه راقدًا على وجهِه في أرض طينية باردة، وليكتشف فيما بعد أنه في غابة لم تبصر عينيه مثيلاً لها في حياته على الإطلاق. فهو لم يرَّ الغابات إلاَّ كخلفيات لشاشة الكمبيوتر في مكتبِه، لتُمنح له الفرصة في هذِّه المرَّة لِيُبصِر هذِّه المناظر الخلابة على حقيقتها ولكن في صورة أبشع مما تخيلها، فقد كانت عبارة عن "جذوع أشجار هائلة الحجم، تمتد من الأرض وتغيب في السماء كأنها تحملها.. وكانت الأشجار ذاتها متباعدة تسمح لضباب كثيف بالتخلل بينها وكأن غيوم السماء قد قررت الرقود على الأرض لتسترخي قليلاً.. والسماء ذاتها كانت زرقاء، لكنها ليست كأي زُرقة رأيتها في حياتك.."[1]

وتبرز درجة تعجيب هذَّا المكان في ضخامة تلك الأشجار وحجمها الهائل جذعُها في الأرض ورأسها في السماء، ومنظر الضباب يتخللها، بحيث لا يتسنَّى لك أن تتخيل هذّا المنظر المرعب، فالمكان يكتسِّي وزناً ثقيلاً داخل المحكِّي العجائبي باعتباره فضاءًا حيويًا لتوليد التعجيب فلا يصبح الحديث عن المكان في بعدِّه الجُغرافِّي المعتاد، بل يُحمل بدلالات جديدة تخرُج به إلى عالم اللامألوف للإقحام في تلك الصورة وجعله متفاعلاً معها باحثاً عن سِّر عجائبيتِّها.

ومن بين الأماكن العجائبية الأخرى في الرِّواية نجِّد تلك القرية العجيِّبة التِّي كانت على خلاف القُرى الأخرى، فمن المعروف على القرى أنها تحوِّي بيوت مبنِّية سواء بالخشب أو بالطِّين أو خيم من قماش أو جلد، فهذِّه القرية التِّي يصفها الراوِّي لنا مختلفة تماما عن القرى الأخرى ولا تمتُ لها بصلة، لنقرأ على لسانه :" لم تكن هناك بيوت مبنية من خشب أو حجارة ولا حتَّى خيام مصنوعة من قماش أو جلد.. فقط تجاويف ضخمة

1- تامر إبراهيم، صانع الظلام، ص 138.

في جذوع الأشجار يكفِّي كل تجويف منها لاستيعاب رجل بالغ، وأمام كل تجويف تناثرت على الأرض أدوات بدائية صنعت في زمن لم يعرف كلمة حضارة بعد وفي منتصف الأرض رقدت أغصان تفحمت تماماً، وإن تلوَّى خيط من الدخان خارجاً من بينها، مؤكداً أن ناراً كانت تشتعل هنا منذ قليل..."[1]

تكمن عجائبية هذّا المكان في تلك السِّمات المرتبطة بِه، والتِّي تدعو إلى الدهشة والتردد حيث نجِّده يتسم بالإمتداد اللامتناهي خاصة في تلك التجاويف في قلب الشجر والتِّي يسكنها رجل بالغ، فهذِّه القرية خالية من البيوت وإتخذ أُناسها تلك التجاويف مأوًا لهم، مما يجعله مكاناً عجائبياً لأن "**عجائبية المكان تنطلق من خروجِه عن المألوف واستعصائه على التحديد.**"[2] إضافة إلى ارتباطه بزمن غامض غير محدد.

كما نجِّد داخل الرِّواية مكان آخر، وإن يصِّح في سطحيتِّه مكان عادي كبقية الأمكنة، لكن بالتوغل فيه يظهر سِحرُه الخاص ألا وهي مدينة الإسكندرية والتِّي يصفها لنا الراوِّي، وكأنه يصف مدينة ولا في الأحلام بقوله :"للإسكندرية سحر خاص يمتدُ بطول السِّنين ذاتُها ولكن في الشتاء تحديداً تكتسب تلك اللمسة التِّي تحولُها من مدينة ساحلية إلى لوحة أسطورية يمتزج فيها الواقع بالخيال في مزيج لن تراه في أي مكان آخر على ظهر هذّه البسيطة(...) لتتوهج الإسكندرية بأضواء مصابيح الإنارة وبالرضَا المُطِّل من وجوه من يجوبون شوارعها يتنسمون روح الإسكندرية وعبيرها الذي توزِّعه عليهِّم بلا حساب."[3]

ومن هنا تتأتى عجائبية هذَّا المكان والذِّي يبدو من خلال وصف الرَّاوي له، كأنه جنة على الأرض، لا مثيل لها على الأرض البسيطة والتِّي تتميز بأسطوريتها وسحرها الخاص حين يمتزج فيها الواقع بالخيال، لتتكون في صورة جمالية رائعة، فهذِّه المدينة الفاضِلة بكل

1- تامر إبراهيم، صانع الظلام، ص 146.
2- نورة بنت ابراهيم العنزي، العجائبي في الرواية العربية، ص 210.
3- تامر إبراهيم، صانع الظلام، ص 175.

صفاتها تخالف بقية المدن، إنها مكان تحققت فيه الألفة والطمأنينة وسادت فيها الرَّاحة والأمان.

نشُد الرِّحال إلى مكان عجائبي آخر وهو قصر فُلاد الوالاشي الذِّي يمتاز بممرّاتِه الصخرية الضخمة المتشابِكة والتِّي تُضيئُها المشاعل، بالإضافة إلى غرابة الجدران التِّي شُيِّدت بتلك الصخور العجيبة، إذْ هو أشبه بمدينة صغيرة تنتمي إلى قصص الأساطير فكل شيء في هذَّا المكان من صخور وجُدرَّان وممراته المتشابكة، حيث تُدخِل هذِّه الأوصاف الإنسان في حالة من الذهول والرَهبة، كما تبرز عجائبيتة في ذلك الطِّراز المعماري الذِّي لا علاقة له بكلمة حضارة، فلا يستطيع لك أن تميزُه إلا إذَّا كنت مُطلِعًا على كتب التاريخ، فالإدراك العادِّي للمكان العادي يدخل فيه الوعي بينما الإدراك للمكان غير العادي (العجائبي) يدخل فيه الوعي واللاوعي.

يقوم وصف الراوِّي على مسخ الأمكنة بهدم هندستها المكانية المألوف، ليبنِّي على أنقاضها هندسة أخرى من نسيج عجيب وغريب وما يُضفِّي صفة العجائبية على أمكنة الرِّواية وهذَّا ما نلمحه جليًا في وصف الراوِّي لإحدى المُدن التِّي تحولت إلى أطلال، بقوله :"المدينة قبل أن تتحول إلى أطلال كثيبه تضربها الأمطار وتنخز في جدرانِّها جذور الأشجار وأغصانها.. رآها مدينة أسطورية ترقد أسفل شمس دافئة مُرحِبة، وسُكانها يجوبون طُرقاتها، وابتسامات بلهاء تتراقص على وجوه الجميع (...)، ورأى الأشجار في أماكنها الطبيعية على جانبي طرقات صخرية (...)، ثم رأى في عين خياله الأرض وهي تبتلع المدينة بمن فيها قبل أن تلفظها أطلال باردة يسكنها الظلام والموت."[1]

هذِّه المدينة التِّي كانت على حالتها الطبيعية قبل أن تتحول إلى أطلال كانت أغرب شيء رآه يوسف على مدَّى حياته، ليميِّز الغريب منها من الطبيعي. كما نستحضر هنا تلك الصورة العجيبة التِّي رسمها الرَاوِّي لإحدَّى الكائنات الغريبة " كانت تبدو كأنها

1- تامر إبراهيم، صانع الظلام، ص 294، 295.

خرجت من باطن الأرض لتوّها وقد غطاها الطِّين وجذور الأشجار التِّي تدلت من جُدرانها وإن تلوت حول نفسها محاولة الإنتصاب بأوضاع عجيبة، وانتشرت غصونها في ثغرات صنعتها في الجدران كأنها سرطان انتشرت في جسد مريض.. وكانت الأغصان ذاتها جافة لا أثر فيها للون الأخضر وقد تغطت هي الأخرى بالطين ذاته الذِّي كسى الجُدران. والذِّي لم تستطع الأمطار المنهمرة إزالته عنها بعد."[1]

فقد ارتبط المكان بالكائنات التِّي تتحرك فيه، والتِّي تسبح في فضاءات عجيبة، بالإضافة إلى تلك المدينة التِّي أصبحت أكثر من مقبرة جماعية لِما كانت تحوِّيه من قطع بيضاء متناثرة ترجع لعظام آدمية كانت لسكان هذِّه الأطلال والذِّين يبدوا أنهم دُفِنوا مع مدينتهم منذ زمن بعيد وما يزيد عجائبية هذَّا المكان تلك المساحة الشاسعة ذات الأشجار المتشابكة التِّي انعدمت فيها الطُرق، فهي أشبه بمتاهة يصعب الخروج منها، فالراوِّي هنا لا يُحدِّدُ المكان من خلال أبعاده الجُغرافية العادية وإنَّما من خلال تلك الأوصَّاف العجيبة التِّي تجعل من هذِّه المدينة مدينة مُرعِبة مُوحِشة.

تراوحت الأمكنة في رواية صانع الظلام بين عالمين إثنين أحدهما دنيوي، والآخر ماورائي، ولعبت الفروقات والخصائص المميزة لكل عالم في مدِّ المتن الروائي لهذِه الرواية بعوالم ساحرة وفضاءات حالمة. فقد إجتهد الكاتب في وصف هذِّه الأمكنة لخلق ديمومة إحساس تربط الأماكن بالشخصيات ووظفها بطريقة تجعلها ترتقِّي جمالياً وفق إنفعالات وتصورات تلك الشخصيات مما يعنِّي أن الأماكن عند الكاتب لا تعنِّي ذلك البعد الهندسِّي الجاف بقدر ما تحمل دلاَّلات وإيحاءات في ظِّل تواجد الشخصيات بها، وقد أتت مُعظم الأماكن مشحونة بدلالات العُنف والقوة والرُعب، واتسمَّت فيها حركية الأحداث بالجانب العجائبي الغرائبي في كثير من الأحيُّان، وبهذَّا نتعرف على حقيقة المكان العجائبي

1- تامر إبراهيم، صانع الظلام، ص292.

باعتباره مكاناً ينتهّي إلى مختلف الفضاءات التِّي يصعب تحديد مرجعية تاريخية أو واقعية لها.

2- عجائبية الفضاء الزماني:

للزمن أهمية كبيرة في الحكِّي فهو يُعمِّق الإحساس بالحدث والشخصيات لدَّى المتلقِّي "**وهو من أهم العناصِّر التِّي تقوم عليها الرِّواية سواءًا كان واقعيًا أم تخييليًا خارج الزمن.**"[1] فالزمن عُنصر مُهِّم ينهض عليه بناء الرِوَّاية، بِغض النظر عن طبيعته.

ولا يمكننا العيش دون زمن، دون وقت نلتزم به ونتقيد به ولا نستطيع معرفة تاريخنا إلاَّ من خلال تحديد تلك الحِقب الزمنية وبالتالي فالزمن عنصر مُهم لتنظيم الحياة وتأطيرها، إلاَّ أن هذَّا العنصر الروتيِّني في العادة والذِّي لا يتغير، ليس بريئاً من العجائبي، فقد يتهِمه الواقِعي بتهمة العجائبي لِيُدخلُهُ عالم السحر والخيال، عالم ليس فيه حدود فيكسر هنا قاعدة أن المسجون أسير والحُر طليق فيكون بذلك مُجرمًا طليقًا يُحلِقُ في أُفُقِ الخيال "وهو **العُنصر الأساسي لوجود عالم التخيُلي نفسُه ولذلك كانت له الأسبقية في الأدب على الفضاء الروائي.**"[2] ويُمثل الزمن خاصِّية جوهرية في إظهار العجائبي عن طريق انفلاته من قبضة التحديد والتقويم المتعارف عليها إضافة إلى خبياه المستمرة الأخرى، فيصبح الزمن بهذا بُعدًا فعالًا يخضع للمسخ والتحول وكأنه بطل من أبطال الحكاية العجائبية ولهذّا تعددت استعمالاتُه فهناك من جعل زمن قِصتِهِ مفتوحًا على الماضي أو المستقبل وهناك من أخذَّ ينتَقِلُ داخلهُ وكأن لا حدود فاصلة فيه بين مختلف الأزمنة وهذّا ما يُعرَّفُ بالسفر في الزمن.

1- بودبية إدريس، الرؤية و البنية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، ط1، 2000، ص 98، 99.

2- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي(الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص 20.

ويُعدُّ الزمن في الرِّوَاية العجائبية زمنًا مُعلقًا، لا يمكن قياسه إلَّا بزمن القراءة من جهة، وزمن الحدَّث فوق الطبيعي، وفي ذلك يقول تودوروف :"**إن زمان وفضاء العالم فوق الطبيعي(...) ليس هما زمن وفضاء الحياة اليومية ذلك أن الزمن يظهر هاهُنَا معلقًا.**"[1] كما يرَّى تودوروف أن تحقق العجائبي مرتبط براهنية القراءة، القراءة المتماهية مع الشخصية وهذَّا الموقف يقضِّي "**بالتموقع في القارئ من أجل تحديد العجائبي لا القارئ المُبَطَّن في النَّص بل القارئ الواقِعِي.**"[2] مما يعنِّي أن الزمن العجائبي هو الذِّي يكون لحظة التلقِّي.

تتمظهر عجائبية الزمن في رواية **صانع الظلام** من خلال تلك التنقُلات التِّي كان الرَّاوي يأخُذنا فيها من الزمن الحقيقي إلى زمن غير مألوف، ونستحضر أول زمن يتجلَّى في هذِّه الرِّوَاية هو تلك الفترات المظلمة في التاريخ والتِّي كان الشيء يظهر من خلالها، وسعى كل من يوسف وسوسن للبحث عنها وفك شِفراتها. وكانت هذِّه الفترات بعيدة عن زمنهِّم كل البُعد لا يستطيعون الوصول إليها ".. كل ما عليك هو البحث عن الفترات المظلِّمة في التاريخ لتقرأ كل التفاصيل اللازمة عنها."[3]

كما يوجَّد زمن عجائبي آخر والذِّي يتمثل في رحلة يوسف من زمنِّه الحقِّيقِي إلى عالم الأحلام ليتلقَّى أول مقابلة مع الشيء، وذلك في منتصف الليل "فحين أشارت عقارب الساعة إلى منتصف الليل تلقَّى يوسف زيارته الأولى"[4] وتظهر عجائبية هذّا الزمن في انتقال الرَّاوي بنا إلى عوالم السِّحر، فبعدما كان يوسف مستلقيًا على فِّراشِه وفجأة يُأخّذُ به إلى زمن لا يعرف عنه شيئًا.

1- تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 150.
2- المرجع نفسه، ص 55.
3- تامر إبراهيم، صانع الظلام، ص 99.
4- المصدر نفسه، ص 101.

كما يُواصل الرّاوي إستحضار أزمنته في الرواية بذاك الزمن العجيب الغريب الذِّي لم يُعرف إلى أي عصر ينتمِّي أهو زمن العصور الوسطى، أم زمن ما قبل التاريخ...، وهذَّا ما يضع القارئ في موقفٍ من الحيرة، وخاصةً أن الرَّاوِي يُحدِثنا عن زمن مرَّ عليه وقت طويل، فحتّى هو يقف موقف استغراب ودهشة وعجز عن تعيينه "**فيمكن تقرير هذِّه الرؤية للزمن العجائبي من خلال النظر إلى استحالة تعيينه، وتتأكد هذِّه السِّمة من خلال عجز السارِّد عن تعيين الزمن، وعجز البطل كذلك.**"[1] إذْ نقرأ على لسانِه :"أي زمن هذَّا الذِّي اكتسب فيه الأرض بأشجار لا قمم لها، وكأم من يعيشون فيه يرتدون أوراقها؟"[2] وهنا تظهر لنا قدرة الرَّاوِي في التحكم بالزمن واستخدامه وفقًا لتسلسل الأحداث، فهذَّا الأخير له القُدرة على تطويقه وكسر خطيته والتلاعب به وذلك حين ينقلنا من عالم الذِّي نعيشه إلى عالم آخر لا نُدرِكُه.

والملاحظ على تلك الأزمنة التِّي يورِّدها الرَّاوِي أنها تعود إلى ما قبل أن يبدأ التاريخ وكأنه ينقُلُنا إلى عصور الظلام، كما يظهر ذلك في تلك النقوش الموجودة على المفتاح والتِّي حاول ذلك العجوز ترجمتها ليكتشف فيما بعد أنها تعود إلى زمن مجهول "إنها لا تعود إلى زمن تعرفُه أو قرأت عنه في حياتك.. إنها آتية من هناك.. منذ ما قبل أن يبدأ التاريخ ذاتُه."[3]

حيث تتداخل الأزمنة في الرِّواية عن طريق كسر الخطية الزمنية التِّي تكون لعدة أهداف منها: إحداث أثر جمالي لدى المتلقِّي وتخييب توقعاته بمخالفة أفق انتظاره، وفق العديد من التقنيات التِّي تتنوع ويختلف استعمالها من رِّواية إلى أخرى.

كما يسرد الرَّاوِي زمن والاشيا فهو زمن كأيِّ أزمنة أخرى، ليستدرج تلك الأزمنة على حسب تسلسلها في الرِّواية:

1- نورة بنت ابراهيم، العجائبي في الرواية العربية، ص 155.
2- تامر إبراهيم، صانع الظلام، ص 140.
3- المصدر نفسه، ص 177.

_ " القرن الخامس عشر إلى عام 1431م تحديدًا إذْ يتحدث عن مولد فُلاد الوالاشي وولود أسطورته معَهُ.

_ في عام 1447م جرت تلك المؤامرة لقتل أب فُلاد وأخيه الأكبر رادُّو من قِبل النُبلاء.

_ وفي عام 1456م، استردَّ فُلاد الثالث عرش أبيه وحكم والاشيا."[1]

ليَّتقدم بنا الرَّاوِي واحد وثلاثين سنة إلى الأمام، وبالتحديد في عام 1462 أين كان يقف يوسف في قصر بوناري الذِّي بُنِّي بالدم، والجُثث والحجارة مُستلِمًا أخطر مُهمة والتّي تمثلت في قتل فُلاد الوالاشي.

كما يرحل الرَّاوِي بنا إلى المجر عام 1610م، الذِّي لم يبعُد عن زمن فُلاد بمائة وأربع وثلاثين سنة. وهذًا ليأخذَنا في استراحة ويُعرِفنا بقصة اليزابيث باثوري وسيرتها عبر التاريخ "سأُعرِفُك بها سريعًا.. فأمامنا وقت لهذًا ولأن قصتها تستحقُ أن تحكيها قبل أن نواصل حكاية يوسف وأول ما عليك معرِّفته هو أنَّنا الآن في المجر وفي عام 1610م تحديدًا، أي أننا نبعُدُ عن زمن فُلاد بمائة وأربعة وثلاثين سنة، وإن لم نبعد عنه جُغرافِيًا كثيرًا."[2] هكذًا كان الرَّاوِي يكسر خطية الزمن في كل مرَّة بذِّكره الأزمنة من الماضي البعيد، وينقلَنا معه إلى محطات تاريخية تجعلنا في موقف حيرة لِما كان يتصِّف به كل زمن.

لقد كان لتقنيتي الإسترجاع والإستباق حضور مُكثف في الرِّواية، وتأتِّي الإسترجاعات في مقام تَذكُر بعض الأحداث الماضية، ومن أمثلة ذلك نجد "إسترجاع يوسف لحادثة السيارة الذِّي تعرض له في صغرِّه، والذِّي فقد فيه والديه في ظرف شهر"[3] ،وتتسِّم هذِّه

1- تامر إبراهيم، صانع الظلام، ص 191.
2- المصدر نفسه، ص 191، 192.
3- ينظر المصدر نفسه، ص 275.

التقنية " **بانقطاع زمن السرد الحاضر، فيستدعِّي الماضي بجميع مراحلِه، ويوظفه في الحاضر السردِّي، فيصبح جزءًا لا يتجزأُ منه.**"[1]

كما يستوقفنا إسترجاع آخر وذلك "لما كان الشيء في رحلة مطاردة ليوسف حينها تذكر هذا الأخير الألعاب الوحشية التي كان يمارسها زميله صلاح عليه في المدرسة ولا يقوى على مقاومته."[2]

كما نجِّد داخل الرِّواية إستباق الذِّي تمثل في "توقع يوسف عندما استدعاه مدير التحرير وهنا وضع عِدَّة إقتراحات وتنبؤات لِما سيعرضه عليه المدير، إما الخصم أو الإقالة ؟! أو العمل دون مُقابل؟! ..المزيد من العمل؟ تنظيف المكان؟! "[3]

و تكمن عجائبية الزمن من خلال توظيف الرِّوائي لهذِّه التقنية وهي "**تصوير مستقبلي لحدث سيأتي مفصلًا فيما بعد.**"[4]

وخلاصة القول أن الزمن في هذِّه الرِّواية، تمظهر باعتباره وحدة قائمة أطرت الحدث العجائبي، وبهذَّا جاء الزمن بُعَدا من أبعاد الفضاء، فهو زمن يبدو عادِّي وطبيعي في مراحل ثم سرعان ما يتفجَّر ليُقدِّم لنا زمنًا ممسوخًا غير متوقع يُضفِّي عجائبية زمنية مميزة على الأحداث.

1- القصراوِّي مها، الزمن في الرواية العربية، دار الفارس للنشر والتوزيع، ط1، 2004، ص 192.
2- ينظر: تامر إبراهيم، صانع الظلام، ص 152، 153.
3- المصدر نفسه، ص12، 13.
4- القصراوي مها، الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ص 211.

رابعا: الراوي وعجائبية السرد

يُعتبر الرَّاوِي أحد العناصر الرئيسية التِّي تضطلع في أداء دورٍ مهم في تشكيل نص سردي ويُعَّدُ عنصرًا أساسيًا في عملية السَّرد، فلا وجود لسرد بدون سارد الذِّي يُعتبر حلقة وصل بين المؤلف والقارئ، فالسارد هو الذِّي يُجسِّدُ المبادئ التِّي ينطلق منها لإطلاق الأحكام التقويمية وهو الذِّي يُخفي أفكار الشخصيات أو يُظهِرُها ويجعلُنا بذلك نُقاسمُه تصوره لنفسيتها. هو الذِّي يختار الخِطاب المباشر، أو الرمز المشفر، ويختار التتابع الزمنِّي أو كسر خطيتِهِ، فلا وجود لقصة أو حدث أو رواية أو أيِّ فعل سردِّي دون سارد.

أهمية السَّارد في الحكي العجائبي تتضاعف، فالسارد العجائبي له مُميزات تُميِّزُه عن غيره، فهو "**مرسل للكلام، يتعين بنفسه في النَّص دون وسيط آخر، موكل بعملية الإخبار وإيصال الحكاية بأحداثها.**"[1] يهدِّف هذَّا السارد العجائبي في الغالب إلى تقديم الأحداث فوق الطبيعية وذلك بطرق وأساليب تخلُق التفاعل والإنفعال مع هذِّه الأحداث.

والسارد في الحكِّي العجائبي يتنوع ويختلف من عمل روائي إلى آخر "**لذَّا فإن إختيار المؤلف لتمظهر معين ينطلق منه سارد الرِّواية وهو إختيار موجه يستهدِّف تقديم معرفة معينة بدرجَة ما، فالعناصر السردِّية تجيء بالضرورة، لإقناع القارئ، إسترفاع المفارقة التخيلية التِّي تتمظهر واقعًا، ومُهمة السَّارد هنا هي خلق الإيهام المُحايث للأحداث انطلاقًا من تموضعه المؤطر لعلاقتِه بالحِّكاية.**"[2]

إنَّ الرَّاوِي يُمثل القُوة المنشِئة للخطاب إلى جانب الكاتب فهو الروح الثانية للروائي، وهو الذِّي ينهض بفعل السَّرد وله خصائصه في كل شكل سردِّي، وله كذلك حضور في الرِّواية العجائبية بالعودة إلى **السارد في رواية "صانع الظلام"**، نجدُّه سارد غير ملتحم بالحكاية، ويكمن دوره في سرد العجيب لكونه :"**يضعنا أمام مأزق ذِّي حدين: نُصدِّق أولا**

1- شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، ص 155.
2- المرجع نفسه، ص 156.

نُصدِّق ؟ ويُحقق العجيب هذَّا الجمع المستحيل، دافِعًا القارئ إلى التَّصديق دون أن يَصْدُق في حقيقة الأمر."[1]

هذَّا ما يرتبط بتعريف الأدب العجائبي في حدِّ ذَّاتُه الذِّي قوامه التردد الذِّي يعترِّي المتلقِّي إزاء حدث فوق طبيعي.

تتعدَّد تمظهرات الرَاوِي في هذِّه الرِّواية فتارة بضمير المتكلم (أنا، نحن)، وكان استعمال ضمير المتكلم "أنا" في السرد هو الأنسب لأن هذَّا النوع من الحكِّي :"**يحتاج بشكل طبيعي إلى أن يكون الرَّاوِي/ شخصية شاهدًا.**"[2] بوجود هذّا العالم الذِّي يقود إليه من خلال السَّرد، وتارة بضمير الغائب (هو) حسب ما تتطلبه سيرورة الحكِّي حيث يُلفت السارد انتباه المتلقِّي منذ البداية إلى أن ما سيحكيه سيكون عجيبًا غريبًا، ولهذَّا تواترت لفظتي العجيب والغريب في الرِّواية، حيث نجدُّها بين ثنايا الأحداث، ليجعل القارئ في حيرة دائمة وشوق مستمر لمعرفة وجه العجب والغرابة.

حيث يهيأ السارد متلقي الرِّواية لتقبل هذِّه الحقيقة في قطعِهِ الجازم بسوء حظ يوسف والذِّي أراد توصيله وتأكيده عدَّة مرَّات للمتلقِّي وقدَّم لذّلك عدَّة إستشهادات، وما يزيد من لفت النظر افتتاحية الرواية بهذِّه الصيغة :"**يوسف خليل سيء الحظ**

هذِّه الحقيقة يجب أن نتفق عليها قبل أن نبدأ حكايته"[3]

كأن الرَّاوِي هنا على دراية تامة بحياة البطل يوسف خليل، ليقف هنا على سَّرد حكايتّه وإقناعنا بها حتَّى لا نصطدِّم بما سيحدث لاحقًا.

كما نلتمس ظهور آخر للرَّاوِي بصيغة ضمير المتكلم والغائب بقوله :" يمكنُنِّي هنا أن أُخبرك بأنه أخذ يهوِّي طويلًا في عدم وظلام لا نهاية لهما، وأنه تمكن من الصُراخ

1- تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص 88.
2- حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، ص 41.
3- تامر إبراهيم، صانع الظلام، ص 07.

أخيرًا لتذوب صرخاته في ظلام سرمدِّي أحاط به على نحو يقتل الأمل في الصدور قتلًا، وأن رحلته من ظلام غرفته في الفندق حتى وصوله إلى تلك الأرض الطيبة دامت طويلًا حتَّى بدت كأنها بلا نهاية، لكن هذَّا لم يحدث."[1]

يُحاول السَّارد من خلال هذَّا الضمير الإيهامي (أنا) إقناع المتلقِّي بواقعية ما مرَّ به من أحداث عجائبية، وشخصيات غريبة وأمكنة وأزمنة مختلفة، ويوهمه فنيًّا بحقيقتها، ويولِدُّ لدَّيه شعورًا بالخوف والرعب من التجرِّبة المُعاشة، فهو الذِّي يسوقنا عُنوةً إلى عالم الجِّن والسِّحر والهلوسات.

كما نلمح تجلِّي آخر للرَّاوِي بصيغة جمع المتكلم "نحن"، لنشعر وكأننا ننتقِّل معه في رحلاتِه السردِّية لهذِّه القصة العجيبة بقوله :"لم يتبدل المشهد كثيرًا عما رأيناه في المرَّة الأخيرة .. لكِّننا الآن وعلى الضوء الشاحب المتسلِّل من نافذة القبو يمكِّنُنا أن نرَّى المشهد أفضل.. لدينا جثة زوج الدكتورة ليلى بنصف رأس، يرقُد على أحد المقاعد وقد بدأت جُثَّتُه في التحلل فعليًّا.."[2]، وكانت محطة التوقف في هذِّه الرِّحلة عند ذلك المشهد الذِّي نقلنا إليه، رغبة منه لاصطحابنا معه لاكتشاف عجائبية ذلك المكان وما حدث بداخله.

وفي بعض المواقف يقف الرَّاوي موقِّف وصف لمشاهد كثيرة، ونذكر منها أثناء وصفِّه لحالة ليَّلى عندما كانت في قبوِّها وهي بذلك المنظر المُرعِّب الذِّي يفزع منه كل من رآه :"رفعت رأسها ببطء.. ثم اعتدلت جالسةً وسط دمائها لتظَّل على هذِّه الوضعية لدقائق طويلة ساء فيها الصمت التام على المكان.. ثم في النهاية وقفت."[3]

إن بدَّاية الرِّواية والعبارات الواردة فيها التِّي تخاطب المتلِّقي مباشرة تدُل على أن الرَّاوِي يأخذ بيدِّه شيئًا فشيئًا ويستدرِّجه ليدخل به إلى عالم الحِّكاية في هذِّه الرِّواية، حيث

1- تامر إبراهيم، صانع الظلام، ص 137.
2- المصدر نفسه، ص173.
3- المصدر نفسه، ص 174.

يوهِّم السارد المتلقِّي من خلال تلاحق فقراته السردِّية، ووصفه الدقيق للشخصيات في هيئاتها الخارجية، وتوغُلِّه في أعماقها النفسية ومعرفة ما يجول بخاطرها، وما يُساورُها من خلجات ومشاعر من خلال لغة الجسد، بأنه يعلم ما سيحدث، ليفاجئك بالعكس وتبقى الأمور غير واضحة غامضة تتكشف تدريجيًا مع الأحداث العجائبية للرِّواية.

وما أوردنا ذكره إلاَّ القليل من مواقف الرَاوِّي، فهي متنوعة ومتعدِّدة، وما أخذناه إلاَّ عيِّنة قليلة للتوضيح فقط، فالرِّواية تحوِّي الكثير.

خاتمة

خاتمـــــــــة:

في خاتمة بحثنا تمكنا من الوصول إلى النتائج التالية:

– يتداخل مفهوم العجائبية مع مجموعة من المصطلحات، والتي شكلت جدلًا حولها، كالعجيب والغريب، أو تحمل معاني كالسحري والخارق، والتي تشترك معها في خروجها عن المألوف وإحداث الشعور بالدهشة.

– يمثل مصطلح العجائبية أكثر المصطلحات تعبيرا عن مصطلح الفنتازيا .

– لم تُخلق العجائبية من العدم بل كانت لها إرهاصات تخللت التراث الأدبي، سواءً الغربي أو العربي، الحامل لجينات العجائبية، منذ أقدم الآثار الأدبية.

– لقد كانت الحيرة والدهشة وعدم الاعتياد والخروج عن المألوف، هي العناصر التي يرتكز عليها مفهوم العجائبي في المعاجم اللغوية الغربية والعربية.

– إن التحديد الاصطلاحي للعجائبي لقي عناية واهتماما كبيرين عند الغرب والعرب.

– يهدف الحكي العجائبي لتحقيق غايات معينة من خلال جملة من الوظائف الخاصة به، لعل أبرزها غايتا الإمتاع والمؤانسة.

– تنهل العجائبية من مختلف الحقول والأجناس، وتستقي بذورها من مصادر قديمة وحديثة، كالأسطورة الضاربة بجذورها في الماضي، الحكاية الخرافية والحكاية الشعبية التي تمتزج بين الواقع والخيال.

– تتحقق عجائبية الشخصية في رواية "صانع الظلام" من خلال رسم أبعادها النفسية والزج بها في عوالم مختلفة، فهي شخصيات متأزمة نفسيًا، تعاني الوحدة وتطعيمها بشخصيات عجائبية، مستمدة من عوالم مختلفة، كالعالم اللامرئي (الشيء)، فكانت متلائمة وصيغة أحداث الرواية.

– يتمثل العجائبي في إدراك المتلقي أو القارئ لأحداث عجائبية يقوم بها أبطال يتصفون بصفات خارقة خارجة عن المألوف، في مكان وزمن عجيبين، مما يولد في نفسيته التردد، الحيرة عند مصادفته لتلك الأحداث العجيبة.

– يتميز الفضاء العجائبي في رواية "صانع الظلام"، خاصة جزئية المكان بتشعبه وجمعه بين الواقع والوهم، نجد الانتقال فيها يتم من أمكنة ذات مرجعية واقعية إلى أمكنة خيالية.

– كان الزمن في الرواية عاديا في أغلب الأحيان، لكن الروائي سما به إلى زمن غير متوقع يُضفي عجائبية زمنية متميزة الأحداث.

– ينهض السرد العجائبي على عدم مألوفية الأحداث وتكرارها، واختراق قوانين الطبيعة وذلك عن طريق السارد الذي يتقن لعبة الغِواية، فهو لا يكشف عن خيوط لعبته السردية العجائبية بل يعتمد على إبراز بعضها وإخفاء بعضها ليصدم توقعات المتلقي.

– أخرج توظيف العجائبية في رواية "صانع الظلام"، من التقليد وجاوزها قواعد كتابة جديدة تتماشى والواقع الراهن وكسر لرتابة السرد أضفى عليها مسحة جمالية فنية، مما جعلها تجربة سردية متميزة في مسار الرواية العربية المعاصرة، تُراعي ميول القارئ المعاصر، مضفية له جرعات إضافية من المتعة والتشويق.

ملحق

الملـــــــحق:

1-التعريف بالروائي تامر ابراهيم:

تامر ابراهيم من كتاب الرعب والتشويق في العالم العربي، ولِّد في الكويت عام 1980، وتخرج من كلية الطب بجامعة عين شمس سنة 2003، صدرت له عدة سلاسل روائية ومجموعات قصص قصيرة إحداها مع أحمد خالد توفيق.

الدكتور تامر ابراهيم كاتب مصري معاصر، بدأ ظهوره في سلسة روايات بأكثر من عدد، ثم اتجه إلى سلسة (ميجا) المنوعة مع الكاتبين المرموقين: (تامر فتحي، تامر أحمد)

بدأ الدكتور تامر ابراهيم سلسلة منفردة بعنوان "عالم آخر" مع المؤسسة العربية الحديثة، وهي سلسلة قصص رعب بدأت بقوة شديدة لكنها توقفت بعد العدد الثاني.

ابتدأ الدكتور سلسة جديدة بعنوان "عبر الزمن" مع دار ليلى ودايموند بوك، صدَّر منها حتى الآن ثلاثة أعداد، واشترك مع الكاتبين: تامر فتحي وتامر أحمد حسب النبي في سلسلة "فيروس"، بالإضافة إلى كتب عديدة منفردة له نشرت مع دايموند بوك ودار ليلى، مثل: جزئي "حكايات القبو"، مشاركة في "قوس قزح" مع الدكتور أحمد خالد توفيق.

تم مشاركته في طبعة جديدة من "موسوعة الظلام"، مع الدكتور أحمد خالد توفيق والدكتور مهندس سند راشد، واشترك معهما أيضا في كتاب: عشاق الأدرينالين، كما اشترك مع نخبة من أشهر كتاب العرب في كتاب "7وجوه الحب".

2- أعمـــــــاله (كتبه):

- صانع الظلام "الكتاب الأول"
- الليلة الثالثة والعشرون(ثنائية صانع الظلام)

- حكايات الموتى
- قوس قزح
- 7 وجوه الحب
- منزل السيدة البدينة
- حكايات القبو
- أوراق مجهول
- دماء الأميرة
- الذي عاد
- عالم آخر 1: حكايات ليلية.
- عالم آخر 2: الذي لم يمت.
- حكايات بيتر بيشوب
- سلة الروايات6: 300 دقيقة
- سلة الروايات 23: الذي فعلته!!
- آه يا خوفي
- سلة الروايات27: لمسة بريطانية.[1]

1- hHp://ar.wikipedia.org/w/index.php?

ملخص الرواية:

تبدأ بداية قصة روايتنا عندما يحظَّى بطل الرواية "يوسف خليل" بعمل في مجلة صحفية تُدعى باسم "المجلة"، وذلك عندما طلب منه مدير التحرير أن يمر على مكتبه في نهاية اليوم، فتوقع يوسف أن هناك مصيبة تنتظره، وهكذا قضى بقية ساعات نومِهِ يُنَّظم

أفكاره ويكتب الاحتمالات واحدة تلوَّى الأخرى (الخصم، الإقالة، المزيد من العمل دون مقابل...)، هذه الاحتمالات قد تكون إجابة عن السؤال الذي يدور في رأسه: لماذا يريده المدير الآن؟ ليذهب إليه ويكتشف أنه في أول مهمة صحفية منذ أن تولَّى منصبه كمحرر في صحيفة الحوادث، حيث تمثلت هذه المهمة في الذهاب إلى السجن وإجراء حوار مع رجل محكوم عليه بالإعدام ألاَّ وهو مجدِّي الرفاعي أستاذ التاريخ الذي هشم رأس ابنه وهو نائم بمطرقة، حيث أراد المدير من يوسف أن يتمكَّن من معرفة ما أخفاه هذَّا الرجل طيِّلة الفترة الماضية؟ ولماذا قتل ابنه؟. هكذا بدأ يوسف بإنجاز مهمته وذهبا إلى السجن ليدخل غرفةً من غرفِه، ثم دخل مُجدِّي الغرفة وكان يبدو في السبعينيات من عمرِّه، جلس على المقعد ولم بنطق بأي كلمة لينطق يوسف أنا هنا لأجرِّي معك حوارًا كُلِّفت به، فلم يُجِب مجدِّي عن الأسئلة التي طُرِّحت عليه، ليُقرِّر يوسف القيام بتأليف الحوارات بنفسه، إلى أن وصل إلى السؤال :هل يمكنك أن تحكِّي لي ما حدث ليلتها؟ ليجيب يوسف :ليلتها تردَّدتُ قليلا ولكنَّنِي ألقيت نظرة الوداع، لقد مات من الضربة الأولى..، لكن مُجدِّي قاطعه بصوت لم يستخدمه منذ عام وقال: لكنه لم يمت..، إبحث عنه ولو عثرت عليه أُقتله! وانتزع مجدِّي القلم من يدِّ يوسف وغرسه في عنقِه ليتَّهاوى على الأرض، غير أنَّه لم يَمُت.

أخبر يوسف مدير التحرير بمَّا جرى معه، هذا الأخير الذِّي أدرك أن القصة لم تنته، وطلب منه ملفًا كاملا عن القضية.

في اليوم الموالّي وبمساعدة المقدَّم عصام انطلق يوسف إلى شقة الدكتور مجدِّي التِّي أصبحت مسرحًا للجريمة، ليدخل غرفة الطفل وينتفض رعبا مما رآه، بمجرد مشاهدته لتلك الدماء التِّي غطَّت كل الغرفة بغزارة غير مسبوقة، دماء أكثر بكثير مما قد يحتويه جسد طفل في العاشرة من عمره. هنا واصَّل يوسف عملية بحثه عن المعلومات الكافية التِّي قد تفكُ لغز هذِّه الجريمة، وذلك من خلال تقرُبِّه من الأشخاص المقربين للدكتور مجدِّي، ليلتقِّي بالأستاذ قدري زميله في الجامعة ويخبرِهُ بأن هذَّا الطفل هو ابنهما بالتبنِّي، وأنَّه لم يكن طفلا

طبيعيًا، كما قابل يوسف سوسن طالبة الأستاذ مجدِّي بالجامعة التِّي أقنعته بأن الفترات المظلمة في تاريخ أي حضارة لم تأت من قبيل المصادفة، بل هناك شيء وراء ظهورها، وأن عليهم البحث عنه، هذا الشيء الذي حاول الدكتور مجدِّي البحث عنه والقضاء عليه، لكنَّه فشل في ذلك. هذّا الشيء جسده مات لكن روحه لازالت حيَة تحتل الأجساد، هذَّا ما زَّاد من فضول يوسف، هذَا الفضول هو خطيئتة الوحيدة وسيدفع ثمنها غاليًا.

ليضع يوسف فكرة الجنون حلًا للتقرير، الذِي لم يتقبله مدير التحرير، لهذا اقترح عليه القيام بزيارة ثانية لمجدِّي، وفعلا تمت هذِّه الزيارة التِّي أخبره فيها مجدِّي وهو يلفظ أنفاسه الأخيرة، بأن هذا الشيء: يعلم بأنه يبحث عنه وسوف يُدَمر حياته لهذا نصحهُ بأن لا يتردد في قتله. هذا ما دفع يوسف لتقديم استقالته من باب التفرغ، لينتهي دوره في هذِّه القضية ويبدأ في قصته مع الشيء الذِّي قرَّر البحث عنه، بمساعدة سوسن لتنطلق رحلة بحثهما بين صفحات كتب التاريخ، وفي أحدِّ الأيام جرَّى أن تلقّى يوسف زيارته الأولى من قِبل هذا الشيء ليخبِرَه بأن لعبته معه ستبدأ قريبًا، وأنه سيدفع الثمن.

هكذا بدأ البطل يوسف رحلة مغامراته مع الشيء في لعبة لا تحمل إلاَّ الأسرار والمفاجآت والأهوال التِّي تفوق أسوأ كوابيسه، لعبةٌ قواعدُها لا تَرحم، إذ أنَّ على يوسف الاختيار في كل مرَّة حتى يدرك الحقيقة كاملة، وفي كل مرة كان يحصل فيها يوسف على قطعة من الحقيقة، كان الشيء يحصل على قطعة من جسده، هذا الشيء الذي كان ينقله عبر العديد من الأماكن العجيبة في أزمنة لا تمت لزمنه بصلة، ليَّجِد نفسه على غير جسده، وليضعه دائمًا في موقف الاختيار بين أحد الأمرين، ومن سوء حظ يوسف أنه كان يختار الخيار الخاطئ، ليدفع ثمن ذلك، ويدرك بأنه وقع ضحية لخُدَع الشيء في محاولاته العديدة للنجاة بنفسِه.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر و المراجع

- القرآن الكريم.

1- المصادر:

- تامر ابراهيم، صانع الظلام، دار بلومزيري، مؤسسة قطر للنشر منتديات قلعة طرابلس أبو النور. www. tripolicastile. Com

2- المراجع:

1 - إلياس خوري، الذاكرة المفقودة دراسات نقدية منشورات الأبحاث العربية، بيروت، ط 1، 1982.

2- باية غيبوب، الشخصية الأنثروبولوجية العجائبية في رواية مائة عام من العزلة لـ"غابرييل غارسيا ماركيز أنماطها، مواصفاتها أبعادها، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2012.

3- بودبية إدريس، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، ط 1، 200.

4- جمال الدين ابن منظور، لسان العرب، مج1، دار صادر، بيروت، د ط، 1998.

5-زكريا القزويني، عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ط 1، 2000.

6- حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط 1، 2010

7- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1990، بيروت.

8-حسين محمد فهيم، أدب الرحلات(عالم المعرفة 138)، المجلس الوطني الثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، 1989.

9- ابن كثير، تفسير ابن كثير، ج 6، دار الإمام مالك، الجزائر، ط 2، 2009.

10- كمال أبو ديب، الأدب العجائبي والعالم الغرائبي، دار الساقي، بيروت، ط 1، 2008.

11_ عبد الله ابراهيم، السردية العربية بحث في البنية السردية للموروث الحكائي، المركز الثقافي العربي، بيروت،ط 1، 1992.

12- عبد الله الغذامي، الناقد قراءات في مشروع الغذامي، تحرير وتقديم: عبد الرحمن اسماعيل السماعيل، مؤسسة البلاغة الصحفية، الرياض، 2002.

13- عبد الله الغذامي، القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

14- عبد الله سليم الرشيد، شعر الجن في التراث العربي(مظاهر وقضايا و دلالات)، دون دار، الرباط، ط 1، 2012.

15- لؤي علي خليل، تلقي العجائبي في النقد العربي الحديث(المصطلح والمفهوم)، مراجعة: علي أبو زيد، تقديم: محمد عزيز شكري، هيئة الموسوعة العربية، دمشق، ط 1، 2005.

16- لؤي علي خليل، العجائبي والسرد العربي النظرية بين التلقي والنص، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط 1، 2014.

17_عبد المالك مرتاض، فن المقامات في الأدب العربي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 1980.

18- عبد المالك مرتاض، ألف ليلة وليلة تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية جمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، الجزائر، د ط، 1993.

19- محمد تنفو، الفن العجائبي، دار كيوان، دمشق، ط 1، 2010.

20- محمد عزام، الخيال العلمي في الأدب، دار طلاس للدراسات والنشر والترجمة، سوريا، ط 1، 1994.

21-محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان ،ط 3، 2003.

22- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، د ط،1973.

23- مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات ابراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت،ط 1، 2005.

24- ميجان الرويلي، سعيد البازعي، دليل الناقد الأدبي إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديًا، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 3، 2002.

25- ناهضة الستار، بنية السرد في القصص المكونات والوظائف والتقنيات، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2003.

26- نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2001.

27- نورة بنت ابراهيم العنزي، العجائبي في الرواية العربية نماذج مختارة، الدار البيضاء، بيروت، ط 1، 2011.

28- السعيد بوطاجين، الترجمة والمصطلح دراسة في اشكالية ترجمة المصطلح النقدي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2009.

29- سعيد يقطين، ذخيرة العجائب العربية سيف بن ذي يزن، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1994.

30- سعيد يقطين، قال الراوي البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997.

31-سناء شعلان، السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن من عام 1970 إلى 2002، وزارة الثقافة، عمان، ط 1، 2004.

32- ابن سينا، المجموع أو الحكمة العروضية في كتاب معاني الشعر، تح: محمد سليم سالم، دون دار، القاهرة، د ط، 1969.

33-عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية،مصر، د ط، 1986.

34- عبد العباس الحي، بناء المصطلح العجيب الغريب الخارق والفانطاستيك بين قيود المعجم وقلق الاستعمال، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش ،ط 1، 2007.

35- أبو عثمان عمر بن بحر الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، القاهرة، ج 1، ط 2، 1965.

36- عبد الفتاح الشادلي، العجيب السحري في المسرح المغربي، خطاب فرجة السحر، مطبعة أنفو، المغرب، د ط.

37- أبو الفضل أحمد بن محمد الميداني، مجمع الأمثال، تح: محي الدين عبد الحميد، ج2، مطبعة السنة المحمدية، مصر، د ط، 1955.

38- أبو الفضل بديع الزمان الهمذاني، مقامات بديع الزمان الهمذاني، قدم لها: الشيخ محمد عبده، دار المشرق، المطبعة الكاثوليكية، لبنان ط 6، د ت.

39- صلاح صالح، سرد الآخر؛ الأنا والآخر عبر اللغة السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 2003.

40- عبد القادر شرشار، الرواية البوليسية، بحث في النظرية والأصول التاريخية والخصائص الفنية وأثر ذلك في الرواية العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط،2003.

41- القصراوي مها، الزمن في الرواية العربية، دار فارس للنشر والتوزيع، المغرب، ط 1، 2004.

42- شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتاستيكية، منشورات الاختلاف الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط 1، 2009.

43- شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، دار الثقافة، المغرب، ط 1، 2005.

44- شوقي ضيف، الرحلات، أدب المعارف، القاهرة، ط 4، د ت.

45- الخامسة علاوي، العجائبية في أدب الرحلات (رحلة ابن فضلان أنموذجًا)، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، 2005 – 2006.

46- ضياء الكعبي، السرد العربي القديم، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2005.

3-الكتب المترجمة :

1 – أبتر تيري، أدب الفنتازيا "مدخل إلى الواقع"، تر: صابر السعدون المأمون دون دار، بغداد، ط1 ، 1989.

2 – أوفيد الشاعر، مسخ الكائنات، مقدمة المترجم: ثروت عكاشة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د ط، 1992.

3 – إلياد مرسيا، مظاهر الأسطورة، تر: نهاد خياطة، دار كنعان للدراسات والنشر، دمشق، ط 1، 1991.

4 – جيرار جنيت وآخرون، الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، دون دار، بيروت د ط، د ت.

5 – جواد علي، المهدي المنتظر عند الشيعة، تر: أبو العيد دودو، دار الجمل، كولونيا، ط 1، 2005.

6 – رينهارت دوزي، تكملة المعاجم العربي، تر: محمد سليم النعمي، مراجعة: جمال الخياط، ج 4، دار شؤون الثقافة العامة، بغداد، د ط، 1997.

7– توفيق فهد، جاك كلوف محمد أركون، العجيب والغريب في إسلام العصر الوسيط، ترجمة وتقديم: عبد الجليل محمد الأزدي، الدار البيضاء، ط 1، 2012.

8 – تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام ، دار الكلام، الرباط، ط 1، 1993.

9– تزفيتان تودوروف، مفهوم الأدب العجائبي، تر: منذر عياشي، دار الذاكرة، د ط، 1990.

4– المراجع الأجنبية:

1–Aimeé Aljanic et d'autres, le petit l'arousse, Impremerei castreman, nouvelle edition, Belgique .

2–Dictionnaire encyclopédique qiuellet, l'impremerie des dérnieer nouvelle edition, stransbourg, 1981.

3– Georges castex, anthologie du cont fantastique francais liberairie josé cirti,paris, 2004.

4– Larousse Dictionnaire encyclopédique liberairie, larousse, Bordas ,paris, 1998.

5- paul Robert, le petit Robert, Nouvel edition,paris ,p1987.
6- Larousse Dictionnaire encyclopédique ,liberairie, larousse, Bordas, paris,1998.
7- Nicolas at autre, le grand dictionnaire encyclopedique du XXsiecle, auzon, paris, 2001.

5-المعـاجم والقواميس:

1 - بطرس البستاني، محيط المحيط، مكتبة لبنان، بيروت، د ط، 1987.
2 - جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ (العربية، الفرنسية، الانجليزية، اللاتينية) جزء2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د ط، 1982.
3- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي، انجليزي، فرنسي)، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط 1، 2002.
4 - مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، د ط، 1984.
5 - سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985.
6 - ابن فارس، مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، ج 4، دار الجيل، بيروت، ط1، 1994.
7 - الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم المصطلحات الأدبية، تح: مهدي المخزومي وابراهيم السامرائي، ج 1، منشورات مؤسسة الأعلمي، بيروت، ط 1، 1988.
8 - المعجم الوسيط ، اصدار مجمع اللغة العربية بالقاهرة، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط 4، 2004.

6- المجـــــلات:

1-جميل حمداوي، الرواية العربية الفانتاستيكية، مجلة الحوار المتمدن محور: الأدب والفن، ع 1740 ، 2006/11/20.

2-جميلة قيسمون، الشخصية في القصة، مجلة العلوم الإنسانية، قسم الأدب العربي، ع 13، جامعة منتوري- قسنطينة، الجزائر، 2000.

3-شعيب حليفي، بنيات العجائبي في الرواية العربية، مجلة النقد الأدبي فصول، مجلد16، ع 3، شتاء 1997.

4-شعيب حليفي، مكونات السرد الفانتاستيكي، مجلة فصول، المغرب، ع 4، 1993.

5-شوقي بدر يوسف، أدب الخيال العلمي وصناعة الأحلام، مجلة عمان، ع 118، أمانة عما الكبرى، الأردن، 2005،.

6-الطاهر مناعي، العجيب والعُجاب والوظيفة السردية، مجلة المسار، ع 34-35، اتحاد الكتاب التونسيين، 1997.

7-عبد القادر شرشار، اضطراب المصطلح في الدراسات الأدبية والنقدية، مجلة الموقف الأدبي، مجلة شهرية، ع 377، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002.

8-لؤي علي خليل، العجائبي والمفاهيم الحافة، مجلة البحرين الثقافية، البحرين، مجلد 11، ع 38، 2004.

9-مختار علي أبو غالي، سندباد صلاح عبد الصبور(نقد أسطوري)، مجلة عالم الفكر، مجلد 24، ع 4، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997.

10- نبيل سليمان، أبو براقش الرواية والتراث السردي، مجلة الموقف، ع 321، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998.

5- الرسائل:

1- سميرة بن جامع، العجائبي في المخيال السردي في ألف ليلة وليلة، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستر في الأدب العربي القديم، فرع الخطابات المستحدثة في الأدب العباسي، جامعة الحاج لخضر باتنة، تحت اشراف: صالح لمباركية، 2009-2010.

2- عبد القادر عواد، العجائبي في الرواية العربية المعاصرة اطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه في النقد المعاصر، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، تحت اشراف: عبد القادر شرشار، 2012/2011.

6- الملتقيــات:

1 - بوقرومة حكيمة، بوقرومة زهية، البعد العجائبي في رواية الغيث لمحمد ساري، الملتقى الذولي عبد الحميد بن هدوقة للرواية ال15و 2016، على الساعة 8 إلى 10، الجزائر.

2- نظيرة الكنز، سيمياء الشخصية في قصص السعيد بوطاجين (الوسواس الخناس انموذجًا)، ملتقى السيمياء والنص الأدبي، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر بسكرة، ع 2002، الجزائر.

7-المواقع الالكترونية:

hHp://ar.wikipedia.org/w/index/php?

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات	الصفحة
شكر وعرفان	
مقدمة	**أ- ج**
مدخل: في إشكالية مصطلح الفنتازيا	**5-19**
1- الفنتازي- الفانطاسي.	**7**
2- الفانتاستيك- الفانطاستيك.	**9**
3- العجائبي- العجائبية- العُجاب.	**10**
4-العجيب .	**12**
5-الغريب- الغرائبي.	**14**
6-الخارق- الخوارقي- الخوارقية.	**15**
7-الخرافي- المدهش- اللامعقول.	**17**
8-الاستيهامي-الوهمي- الخيالي- الخيال المستحيل	**18**
الفصل الأول: الإتجاه الفنتازي في الرواية	**20-59**
أولا: عند الغرب.	**21**
1-إرهاصات العجائبي عند الغرب.	**21**
2-مفهومه عند الغرب:	**24**
أ-في المعاجم اللغوية.	**24**
ب-في المفهوم الإصطلاحي.	**25**
ثانيا: عند العرب:	**31**
1- إرهاصات العجائبي عند العرب.	**31**
2- مفهومه عند العرب:	**37**
أ- في المعاجم اللغوية.	**37**
ب- في المفهوم الإصطلاحي.	**39**
ثالثا: وظائف وموضوعات العجائبية.	**42-52**
1-وظائف العجائبية .	**42-47**

2-موضوعات العجائبية.	**52-47**
رابعا: حقول وأجناس حافة بالعجائبي .	**59-52**
الفصل الثاني: تجليات العجائبي في رواية صانع الظلام لتامر ابراهيم	**99-60**
أولا: عجائبية الشخصيات:	**76-61**
ثانيا: عجائبية الحدث .	**82-76**
ثالثا: عجائبية الفضاء المكاني والزماني:	**95-83**
1-عجائبية الفضاء المكاني.	**91-83**
2-عجائبية الفضاء الزماني.	**95-91**
رابعا: الراوي وعجائبية السرد.	**99-96**
خاتمة.	**100-102**
ملحق .	**103-108**
قائمة المصادر والمراجع .	**109-117**
فهرس الموضوعات .	**119**
ملخص الدراسة .	

ملخص الدراسة :

تسعى هذه الدراسة لتسليط الضوء على الرواية العربية العجائبية الفانتاستيكية، التي تتجاوز الواقع والمنطق إلى اللاواقع واللاعقل عبر خاصية التعجيب والتغريب، وهذا ما يتجلى في رواية "صانع الظلام" للروائي تامر إبراهيم والذي يهدف إلى إبراز ملامح وأبعاد العجائبية في اللغة السردية، والبحث عن تجلياتها في عناصر البنية السردية من مكان وزمن وشخصيات.

الكلمات المفتاحية: الفنتازيا، الرواية، العجائبية.

Rèsumè de l'etude

Cette étude à mettre en l'accent le roman Arabe Fantastique Qu'elle va de là realité et logique pour atteindre l'irréalisme via les caractérs d'entonment et exclamation. De tel caractére apparait plenement dans le roman "Saneaa Edalam". Du Tamer IBRAHIM,Roman que nous avion choisi fantastique dans la structure narrative du lieu, du temps et du personalle.

Les mots clé: Fantastique, Roman, exclamation.