الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف -المسيلة-

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:.....

رقم التسجيل:ط1: 033096868

رقم التسجيل:ط2: 1435094321

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

بعنوان:

تجلي العجائبي في روايات إبراهيم الكوني "رواية السحرة الجزء الأول" أنموذجا

إعداد الطالبتان:

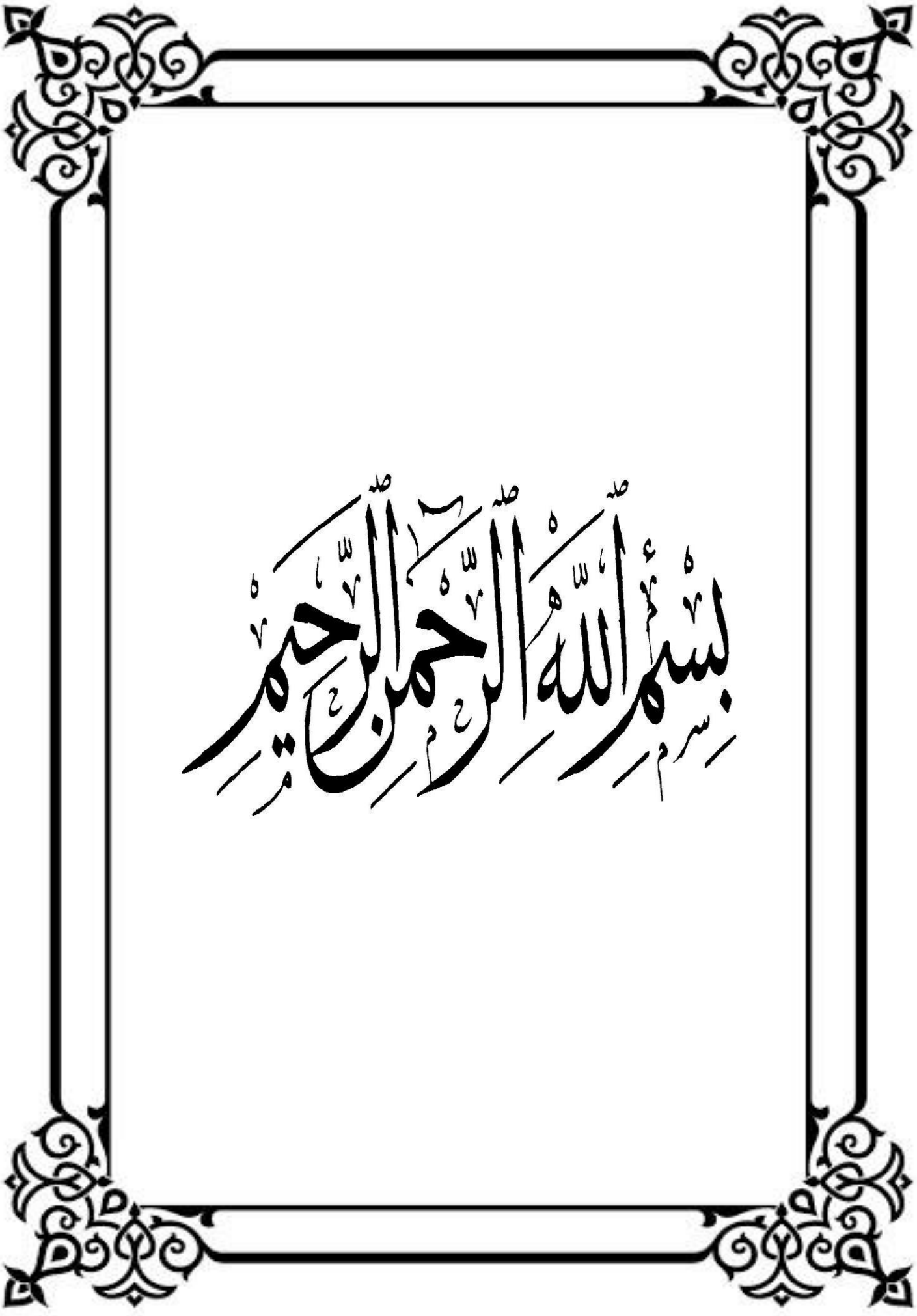
أم الخير سليماني

عديلة بن عويرة

لجنة المناقشة:

إسم ولقب الأستاذ	الرتبة	الجامعة	الصفة
الأستاذ: حفيظة زين	محاضر أ	جامعة محمد بوضياف	رئيســا
الأستاذة: سعاد طالب	محاضر ب	جامعة محمد بوضياف	مشرفا و مقررا
الأستاذ: عمر عليوي	محاضر ب	جامعة محمد بوضياف	مناقشا

السنة الجامعية :1439هـ-1440هـ/2018-2019م


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

﴿رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ

عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ

وَأَدْخِلْنِي بِرَحِمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ﴾

سورة النمل(19)

نتقدم بجزيل الشكر والتقدير إلى أستاذتنا الفاضلة طالب سعاد التي كانت خير معين لنا طيلة هذا البحث.

كما نتقدم بالشكر الخالص إلى الأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة.

ثم الشكر إلى كل من ساعدنا من قريب أو بعيد في إنجاز هذا العمل جزاهم الله كل خير.

مقدمة

مقدمــة:

أصـبحت الروايــة العربيــة الجديـدة ورشـا مفتوحـا علـى التجريـب, فهـي تطمـح لأن تكـون مـرآة تعكـس الواقـع, وذلـك بتجـاوز المـألوف وكسـر رتابـة البنيـة السـردية المألوفـة بالانفتـاح علـى أبعـاد سـردية مبتكـرة, تتفاعـل مـع تحـولات الواقـع العربـي الـذي يعـاني الويلات والحروب.

ويعـد توظيـف العجـائبي أحـد أبـرز الأشـكال والصـيغ المسـتحدثة التـي لجـأت إليهـا الروايــة المغاربيــة, لاقترانــه بالتخييــل والغرابــة والإثــارة, لتمزيــق الواقــع والكشــف عــن الزيف من خلال الرمز والإيحاء للتعبير عن عالمه ورؤيته الخاصة.

انطلاقـا ممـا سـبق فقـد أردنـا مـن خـلال بحثنـا هـذا الموسـوم بـ: « تجلـي العجـائبي فــي روايــات إبــراهيم الكــوني "روايــة الســحرة الجــزء1" أنموذجــا » تســليط الضــوء علــى هــذه الآليــة ألا وهــي العجائبيــة. بغيــة التعــرف علــى أشــكال تمظهرهــا فــي الروايــة العربيــة, ومــدى اســتغلالها مــن طــرف إبــراهيم الكــوني كآليــة مــن آليــات التجريــب فــي روايته "السحرة".

ومــن أهــم دوافــع اختيارنــا هــذا الموضــوع رغبتنــا فــي التعــرف علــى هــذا الجــنس الأدبــي الجديــد ومحاولــة إبــراز تجليــات العجائبيــة فــي الروايــة المغاربيــة عمومــا وفــي رواية "السحرة" لابراهيم الكوني على وجه الخصوص.

وقـد سـبقنا للبحـث فـي هـذا الموضـوع بعـض الدارسـين نـذكر مـنهم: مـذكرة تجليـات العجـائبي فـي الخطـاب الروائـي "روايـة التبـر مقاربـة أسـلوبية" حيـث قـام بمعالجـة فكـرة العجائبيــة مــن خــلال تركيــزه علــى عجائبيــة الأســلوب فــي روايــة التبــر, فــي حــين حاولنــا

من خلال بحثنا هذا دراسة كل عناصر البنية السردية من شخصيات وزمان ومكان وأحداث وإظهار الجانب العجائبي منها.

ومن هنا نطرح الاشكالية الآتية: ما المقصود بالعجائبية؟ وكيف تجلت في رواية السحرة لابراهيم الكوني؟

ولقد فرضت علينا طبيعة هذه الدراسة اعتماد منهج المدرسة البنيوية (السرديات البنيوية) معتمدين في ذلك على الوصف والتحليل, كما اعتمدنا على المنهج السيميائي في دراسة العنوان والغلاف وفك شفراتهما.

أما بالنسبة لهيكل الدراسة الذي وضعناه لمعالجة هذا الموضوع فتمثل في: مقدمة ومدخل وفصلين وخاتمة.

المدخل: فحمل عنوان "إشكالية المصطلح" وخصّص لدراسة المصطلحات القريبة من العجائبي.

الفصل الأول: جاء بعنوان " العجائبي في الرواية " حيث قمنا في البداية بتحديد مفهوم العجائبي لغة واصطلاحا, ثم تعرضنا إلى أشكاله, وبعد ذلك تطرقنا إلى روافد وتجليات العجائبي في السرد الروائي.

أما الفصل الثاني: فقد جاء بعنوان " تمظهرات العجائبي في رواية السحرة لإبراهيم الكوني" بدأنا بدراسة سيميائية للعنوان, ثم دراسة عجائبية الأحداث والشخصيات والزمان والمكان في الرواية.

وأنهينا البحث بخاتمة جمعنا فيها أهم النتائج التي توصلنا إليها.

وقد اعتمدنا على مجموعة من المراجع كان أهمها:

كتاب مدخل إلى الأدب العجائبي لتزفيتن تودوروف ترجمة الصديق بوعلام, وكتاب شعرية الرواية الفانتاستيكية لشعيب حليفي, واستعنا كذلك بكتاب العجائبية في الرواية الجزائرية للخامسة علاوي, وكتاب العجائبي والسرد العربي للؤي علي خليل.

ولم يخلُ بحثنا من صعوبات يأتي على رأسها: كبر حجم المدونة المدروسة حيث تجاوزت ستمائة صفحة, وصعوبة أسلوب ابراهيم الكوني في الكتابة وقلة الدراسات التي دارت حول هذه الرواية بالذات.

وما يسعنا في الأخير إلا أن نتقدم بجزيل الشكر والامتنان لأستاذتنا المشرفة "طالب سعاد" التي لم تبخل علينا بتوجيهاتها ونصائحها, والشكر الموصول أيضا للجنة المناقشة على تكرّمهم لقراءة بحثنا هذا من أجل تقويمه وتصويبه.

مدخل: إشكالية المصطلح

1 ـ الفانتاستيك

2 ـ العجيب والغريب

3 ـ المدهش

4 ـ الخارق

5 ـ الغرائبي

تـــأرجح مفهـــوم العجائبيـــة بـــين مصـــطلحات مختلفـــة مـــن أهمهـــا: الفانتاســـتيك الخـــارق, العجيـــب والغريـــب, المـــدهش, الغرائبـــي... وعلـــى الـــرغم مـــن الفروقـــات الواضـــحة بـــين هـــذه المصـــطلحات, إلا أن الجـــامع المشـــترك بينهـــا دلالتهـــا علـــى الخـــارق واللامألوف والعجيب.

1 ـ الفانتاستيك (FAntastique):

يكتنـــف هـــذا المصـــطلح الكثيـــر مـــن الغمـــوض لاخـــتلاف الدارســـين فـــي ترجمتـــه وقـــد جـــاء مصـــطلح العجـــائبي مقـــابلا لمصـــطلح الفانتاســـتيك « "**فســـعيد علـــوش**" يســـتعمل كـــلا مـــن(العجـــائبي والفانتاســـتيك والفانطاســـتيك) بمعنـــى واحـــد ومثلـــه "**عبـــد الله عتـــو**" الـــذي يمـــزج بـــين (الغرائبـــي والفانتاســـتيك). وكـــذلك يفعـــل "**شـــعيب حليفـــي**" إذ يســـتعمل (الفانتاســـتيك والعجـــائبي والعجيـــب)»[1]. وقـــد اســـتخدم الكثيـــر مـــن الدارســـين هـــذا المصطلح (الفانتاستيك) دون ترجمة مقابلا لمصطلح العجائبي.

يرى "**سعيد علوش** " أن الفانتاستيك:

1ـ « نـــوع أدبـــي يوجـــد فـــي لحظـــة تـــردد القـــارئ, بـــين انتمـــاء القصـــة إلـــى الغرائبـــي أو والعجائبي.

2ـ القصـــة الفانتاســـتيكية هـــي قصـــة تحطـــم عـــالم الأشـــياء, وتحولهـــا عبـــر عمليـــات مسخية »[2].

أمـــا " **كاســـتيكس** " فيعـــرف الفانتاســـتيك بأنـــه «حكايـــة تحَيـــر وتغـــري, خالقـــة شـــعورا بوجود الوحدة لأسرار رهيبة, وسلطة فوق طبيعية والتي تظهر فيما بعد كتحذير لنا

[1] – لؤي علي خليل, العجائبي والسرد العربي, دار العربية للعلوم, لبنان, بيروت, ط1, 2014, ص 34.

[2] – سعيد علوش, معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة, دار الكتاب اللبناني, بيروت, ط1, 1985, ص 170.

أو ما حولنا, وهي تضرب مخيلتنا فتفيق في قلوبنا صدى مباشرا»[1].

ويرى "**شعيب حليفي**" بأن الفانتاستيك « يتموضع بين ما هو عجائبي وغرائبي, ويجعل القارئ كما يجعل الحدث ونهايته عاملين في تحديد فانتاستيكية العمل الروائي, فإذا انتهت الرواية إلى تفسير طبيعي فإنها تنتمي إلى الأدب الغرائبي (...) أما العجائبي فهو حدوث أحداث, وبروز ظواهر غير طبيعية, مثل تكلم الحيوانات, ونوم أهل الكهف لزمن طويل, والطيران في السماء, أو المشي فوق الماء...» [2].

أما "**تودوروف** " فيعرفه بأنه « تردد كائن لا يعرف سوى القوانين الطبيعية أمام حادث له صبغة فوق طبيعية»[3]. فالفانتاستيك عند تودوروف « يجمع بين العجائبي والغرائبي في عملية تجاذب و تعالق وذلك حسب طبيعة الأحداث ونوعية المحكي» [4].

إلا أن الفانتاستيك يميل أكثر إلى العجائبي بسبب تواطئهما على تجاوز حدود الواقع و خلخلة سكونيته وهدوئه, وجرِّ القارئ وشخصيات الرواية إلى القلق والحيرة والرعب من لامألوفية الأحداث, ومن ظواهرها الفوطبيعية [5].

---

[1] - شعيب حليفي, شعرية الرواية الفانتاستيكية, منشورات الاختلاف, الجزائر, ط1, 2009, ص 29.

[2] – سعيد علوش, معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة, ص 50.

[3] – المرجع نفسه ص 30.

[4] –غيبوب باية, الشخصية الأنثروبولوجية العجائبية في رواية "مئة عام من العزلة" لغابريال غارسيا ماركيز, دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع, تيزي وزو, (د ط), (د ت), ص 27.

[5] – ينظر: المرجع نفسه ص 27.

2. العجيب والغريب (LE Merveilleux est L'etrange):

يرى "**تزفيتن تودوروف**" بأن « العجائبي يستغرق زمن التردد ـ الريب ـ وحالما يختار المرء هذا الحل أو ذاك فإنه يغادر العجائبي ليدخل أحد الجنسين المجاورين:

ـ جنس الغريب: إذا قرر أن قوانين الواقع تظل سليمة وتسمح بتفسير الظواهر الموصوفة.

ـ جنس العجيب: إذا قرر أنه ينبغي قبول قوانين جديدة للطبيعة يمكن تفسير الظواهر بها »[1].

فاتخاذ أي موقف من المتلقي اتجاه أحداث النص التي بدت مفاجئة يقتل (العجائبي) ويحيي (الغريب) و(العجيب) المتجاورين.

أما "**حسين علام**" فيعرف الغريب بأنه « نوع من الأدب, يقدم لنا عالما يمكن التأكد من مدى تماسك القوانين التي تحكمه, والقرار موكل لدى القارئ, بحيث إذا قرر أن قوانين الواقع على حالها وأنه بإمكاننا تفسير الظواهر الموصوفة فإننا نبقى في الغريب[2].

ويعرف "**زكريا القزويني**" الغريب بأنه «كل أمر عجيب قليل الوقوع مخالف للعادات المعهودة والمشاهدات المألوفة ,وذلك إما من تأثير نفوس قوية أو تأثير أمور فلكية أو أجرام عنصرية ,كل ذلك بقدرة الله تعالى وإرادته(...) فمن ذلك معجزات الأنبياء صلوات الله عليهم أجمعين»[3].

---

[1] – تزفيتن تودوروف, مدخل إلى الأدب العجائبي, تر: الصديق بوعلام, دار الكلام, الرباط, المغرب , ط1, 1993 ص19.

[2] – حسين علام, العجائبي في الأدب, دار الاختلاف, الجزائر, ط1, 2010, ص 33.

[3] – زكرياء القزويني, عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات, تح: فاروق سعد, دار الآفاق, بيروت, لبنان, ط2, 1977 ص 38.

ويرى" **لطيف زيتوني**" « بأن العجيب ينتمي إلى عالم لا يشبه عالم الواقع بل يجاوره من دون اصطدام ولا صراع, رغم اختلاف القوانين التي تحكم العالمين وتباين صفاتهما. فقارئ الحكايات العجيبة كألف ليلة وليلة, يتعايش مع السحرة والعمالقة والجان فيطمئن إلى بعضها ويخشى بعضها الآخر وهو من بداية القصة يترك عالمه الواقعي وينتقل بالفكر إلى عالم آخر, مسلما بقوانينه ومنطقه»[1].

أما الغريب «فيتميز بأحداثه التي تظهر في البداية خارقة أو غير قابلة للتفسير ثم تتحول في النهاية إلى أحداث عادية أو مفهومة: فإما أن هذه الأحداث لم تقع فعلا (كأن تكون ثمرة تخيلات غير منضبطة :أحلام، عارض نفسي, هلوسة ...), وإما أن وقوعها تم نتيجة صدفة أو خدعة أو سر مكتوم أو ظاهرة قابلة للتفسير العلمي»[2].

نستنتج من خلال التعريفين أن الغريب يفسر تفسيرا مألوفا, في حين أن العجيب يقع كليا خارج كل ما هو طبيعي ومألوف, ولذا يتم تقبله .

3 . المدهش (LE Féerique):

المدهش« مادته (دهش) بمعنى « تحيّر و ذهب عقله من ذهل أو وله» والمرء يدهش مما لا يعرف له سببا. وقد يبدو (المدهش) قريبا من روح الـ(fantastic) لأن علة التردّد الذي يصيب المتلقي بعد فراغه من النص هي الحيرة والدهش من الأحداث التي بدت خارجة على نظم الطبيعة»[3].

---

[1] – لطيف زيتوني, معجم مصطلحات نقد الرواية, دار النهار للنشر, بيروت, لبنان, ط1, 2002, ص 87.

[2] – المرجع نفسه, ص 87.

[3] – لؤي علي خليل, العجائبي والسرد العربي, ص 67.

فالمدهش يعني « كل ما يرتكز على حضور الجنيات, وما يصحب هذا الحضور من خوارق وغرائب إما بتدخل السحر أو السحرة أو الكائنات فوق الطبيعية »[1].

فكل من العالم المدهش (السحري) والعالم العجائبي هو امتداد للآخر(...) حيث يغدو العجائبي استمرارا للحكاية السحرية (...) إذن فثمة تداخل كبير بين العالم المدهش الذي أساسه حكايات الجنيات التي تقوم على اصطناع السحر والاستغاثة بالجن والعفاريت, والعالم العجائبي الذي يتغذى على كل ما هو فوق طبيعي خارق من أشباح وعفاريت وجن (...) وكل ما من شأنه بث الرعب والخوف في نفس المتلقي, الذي لا يلبث أن يدرك أنه مجرد أوهام وخيالات لا صلة لها بالواقع [2].

4-الخارق (LE Ventreur) :

يقطن (الخارق) نفس الحقل الدلالي الذي يستغرقه (العجيب)؛ ذلك أن الخارق اسم فاعل مشتق من الفعل خرق تدور مادته حول أصلين: الخَرْقُ والخَرَقُ, هذا الأخير الذي يعني "التحير" و"الدهش" و "الدهش من الفزع أو الحياء", وقد أخرقْته أي أدهشته»[3].

وهذا ما جعل "**سعيد علوش**" يختار (الخارق) مقابلا عربيا للعجيب (merveilleux) وذلك في معرض تحديده لمعنى الفانتاستيك [4].

---

[1] – الخامسة علاوي, العجائبية في أدب الرحلات, رحلة ابن فضلان نموذجا, رسالة ماجيستير, كلية اللغات والآداب, قسم اللغة العربية وآدابها, جامعة منتوري, قسنطينة, 2005, ص 64.

[2] – ينظر: المرجع نفسه, ص 66.

[3] – الخامسة علاوي, العجائبية في الرواية الجزائرية, دار التنوير, الجزائر, (د ط), 2013, ص 20.

[4] – المرجع نفسه, ص 21.

« **فهاشم صالح**" حين ترجم كتاب (الفكر الإسلامي) " لمحمد أركون" أشار إلى كتاب "تودوروف" على أنه (مقدمة للأدب الخارق) فجعل من الخارق مقابلا لمصطلح الـ(Fantastique). ونلاحظ عند "**تبيل سليمان**" مثل هذه الإحالة إلى المفهوم الأجنبي وذلك بتوحيده بين (الفانتاستيك)(معرّب Fantastic) و(الخارق).

أما "**محسن جاسم الموسوي**" فقد أقام دراسته: (الخارق في ألف ليلة وليلة) على محاورة كثير من نصوص تودوروف, وغلب على محاوراته تلك استعمال (الخارق) مقابلا لـ(Fantastic)»[1].

فقد لجأ الدارسون إلى استعمال (الخارق) مع مصطلحات أخرى, وعدم الاكتفاء بـ(الخارق) وحده للدلالة على مفهوم الـ (Fantastic).

والخارق يعني «كل ما هو مخالف للعادة ولنظام الطبيعة»[2].

أي أنه «كل ما يخرق نظام الطبيعة كالمعجزات والكرامات والإرهاصات. فهي خارقة للنظام الطبيعي المعلوم (...) ويطلق على ما يجاوز قدرة الإنسان لا على ما يجاوز نظام الطبيعة كقدرة بعض الأفراد على الاتصال بعالم الغيب, أو قدرتهم على قراءة الأفكار, أو اتصافهم بسرعة الكشف و الإلهام. وقد سميت هذه الأمور بالخوارق لمجاوزتها قدرة الإنسان, لا لمجاوزتها قدرة الآلهة» [3]. فالخارق هو قدرة الإنسان على فعل أشياء تتجاوز المألوف.

« والفرق بين الخارق والمعجز أن المعجز يقترن بالتحدي, والخارق لا يقارنه»[4].

---

[1] – لؤي علي خليل , العجائبي والسرد العربي, ص45.

[2] – الخامسة علاوي, العجائبية في الرواية الجزائرية, ص 21.

[3] – جميل صليبا, المعجم الفلسفي, ص 513.

[4] – سناء كامل شعلان, السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية و القصة القصيرة في الأردن من عام 1970 إلى 2002, نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي , عمان, الأردن, (د ط), (د ت), ص 19.

ويرى الباحث "**لطيف زيتوني**" أن الخارق «يقوم على تقاطع نقيضين: العقلانية التي ترفض كل مالا يقبل التفسير, واللاعقلانية التي تقبل بوجود عالم غير عالمنا, له نظامه ومقاييسه المخالفان لتجربتنا البشرية ومبادئنا العقلانية». من هنا ينطلق "**تزفيتن تودوروف**" ليعرف الخارق بأنه «نوع أدبي يتحدد مفهومه قياسا إلى الحقيقة والخيال, وأنه ليس وجودا قائما بذاته بل إحساس لا يدوم سوى الوقت الذي يستغرقه تردد القارئ بين التفسير العقلاني والتفسير الغيبي» [1].

5-الغرائبي(Lé trange) :

لقد لاقى مصطلح (الغرائبي) انتشارا بين الدارسين وذلك بترجمته مباشرة عن المصطلح الأجنبي(Fantastic) كما هو الحال مع "**منذر عياش**" الذي يذكر كتاب "**تودوروف**" على أنه (مدخل إلى الأدب الغرائبي), ومثل هذه الإشارة نجدها عند كل من "**فاضل جتكر**", "**عبد الله بن عتو**" [2].

« فالغرائبي مصدر صناعي من النسبة إلى الجمع (غرائب) ومفرده (غريب) بمعنى الندرة, والغامض من الكلام, ولذلك فإن استعمال (الغرائبية) للتعبير عن مفهوم الـ (fantastic) هو استعمال في غير محله, لأن الـ (fantastic) حين يدفع المتلقي إلى الحيرة في تفسير الأحداث تكون علة ذلك خروج هذه الأحداث على مألوف الطبيعة ونظام المعقول وهذا ما لا يعبر عنه مصطلح (الغرائبية)»[3].

« فالغرائبي عجائبي انتزعت منه سمة التردد التي تعد شرطا لازما للثاني, إذ ما إن يحسم القارئ هذا التردد, ويخلص إلى أن ما ينتجه النص من مفارقات لقوانين الواقع الموضوعي لا يعدو كونه وَهْما تعانيه الشخصية أو الشخصيات أو تخيلا

---

[1] – لطيف زيتوني, معجم مصطلحات نقد الرواية, ص 86, 87.

[2] – ينظر: لؤي علي خليل, العجائبي والسرد العربي, ص 27, 28 .

[3] – المرجع نفسه, ص 31, 32 .

وأن تلك القوانين لم تتغير حتى يتحرر النص من صفة العجائبي ويتصل بصفة الغرائبي»[1].

وقد عرف "**فرويد**" (الغرائبي) بأنه: «تلك المجموعة من الأشياء المفزعة التي تعيدنا ثانية إلى شيء سبق أن خبرناه أو شعرنا به من قبل (...) أي إلي شيء مكبوت في أعماق اللاشعور»[2]. فالغرائبي يمثل لدى **فرويد** الشعور بأن الوضع الحالي شاذ أو غير واقعي يستحيل ظهوره, وهذا ما يحدث القلق وينعش تشكيلات نفسية من الطفولة: مشاعر و رغبات كبتت أو جرى تجاوزها[3].

---

[1] – الصالح نضال, النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة, منشورات اتحاد الكتاب العرب, دمشق(د ط), (د ت), ص21.

[2] – المرجع نفسه, ص 21.

[3] – ينظر: سناء كامل شعلان, السرد الغرائبي والعجائبي , ص 25.

الفصل الأول: العجائبي في الرواية

أولا: مفهوم العجائبي

1 ـ العجائبي في المعاجم اللغوية

أ ـ في المعاجم العربية

ب ـ في المعاجم الغربي

2 ـ في القرآن الكريم

3 ـ التحديد الاصطلاحي للعجائبي"

أ ـ عند الغرب

ب ـ عند العرب

ثانيا: أشكال العجائبي

ثالثا: روافد العجائبي وتجلياته في السرد الروائي والقصصي

1 ـ الروافد

2 ـ التجليات

رابعا: التجلي العجائبي في السرد العربي

أولا: مفهوم العجائبي:

1 ـ العجائبي في المعاجم اللغوية:

بعد عرض بسيط لأهم المصطلحات التي تتداخل مع مفهوم العجائبي نصل إلى تحديد مفهوم هذا الأخير لذا علينا أن نقف عند التحديد المعجمي لكلمة عجيب "عجائبي" في بعض المعاجم:

أ ـ في المعاجم العربية:

جاء في لسان العرب لابن منظور:« عجب: العُجبُ والعَجبُ: إنكار ما يرد عليك لقلة اعتياده, وجمع العَجبِ: أعجابٌ, قال:

يَا عَجَباً لِلدهْرِ ذِي الأَعْجِابِ الأَحْدَبِ البَرْغُوثِ ذِي الأَنْيَابِ

والتعجُبُ: أن ترى الشيء يعجبك, تظن أنك لم تر مثله»[1].

وفي تاج العروس للزبيدي:« كلمة العُجبُ (انكار ما يرد عليك لقلة اعتياده) وعن ابن الأعرابي: العُجبُ: النظر الى شيءٍ غير مألوف ولا معتاد, ويقال جمع عجيب: عجائب وذكر أهل اللغة: أن التعجب حيرة تعرض للإنسان عند سبب جهل الشيء»[2].

[1] – ابن منظور, لسان العرب, تح: عامر أحمد حيدر, دار الكتب العلمية, لبنان, بيروت, ط1, 2002, ج1, (مادة عجب), ص 676. 678.

[2] – الزبيدي, تاج العروس من جواهر القاموس, تح: كريم معزباوي, مطبعة حكومة الكويت, (د ط), 1967, ج3 ص319.

أما في معجم الوسيط: «(العَجَبُ): روعة تأخذ الإنسان عند استعظام الشيء يقال: هذا أمر عَجَبٌ, وهذه قصة عَجَبٌ, وعَجَبٌ عاجِبٌ: شديد (للمبالغ)»[1].

أما فيما يخص المعاجم الحديثة نذكر منها ما ورد في قاموس محيط المحيط لبطرس البستاني أن العجبُ:« إنكار ما يرد عليك واستطرافه وروعة تعتري الإنسان (...), والتعجب انفعال نفسي عما خفي سببه»[2].

في حين يرى جبران مسعود في الرائد:« أن التعجب: انفعال يصيب المرء عند استعظام الشيء»[3].

وعليه يمكن القول أن مفهوم العجيب في المعاجم الحديثة لا يختلف كثيرا عن المعاجم القديمة, فهذا المصطلح مرتبط بالانفعال النفسي الذي يصيب الإنسان لاستعظامه لشيء خارج عن المألوف, فتصيبه دهشة وحيرة وتردد.

ب ـ في المعاجم الغربية:

كثيرا ما يتردد الحديث في الفرنسية عن العجيب وعجائب الدنيا السبع (LE Merveilleux et les sept merveille), ولا يخرج معنى العجيب في المعاجم الفرنسية عن احدى الدلالتين الآتيتين:

الدلالة الأولى: ما يبتعد عن مجرى العادي المألوف للأشياء فيبدو معجزا فوق الطبيعي.

الدلالة الثانية: تدخل وسائط و كائنات فوق طبيعية "Surnaturel " في الآثار الأدبية عامة وفي الحكاية والملحمة على وجه الخصوص.

---

[1] – مجمع اللغة العربية, المعجم الوسيط, مكتبة الشروق الدولية, مصر, ط4, 2004, ص581.

[2] – بطرس البستاني, محيط المحيط, مكتبة لبنان, بيروت, طبعة جديدة, 1987, اعادة طبعه 1993, ص 576.

[3] – جبران مسعود, الرائد, , دار المعلم للملايين, بيروت, ط2, 1967, ص 1005.

هذا عن معناه في المعاجم أحادية اللغة أما في المعاجم ثنائية اللغة فلا يعدو أن يكون صفة للأشياء الجميلة والمدهشة[1].

وجاء في معجم لاروس:

« Abra ca dabrant; Etrange; Incon cervable»[2].

جاءت هذه المصطلحات بمعنى: العجيب.

وفي معجم لروبارت:

« Qui semble sur naturel (illusiannaire) où daminent des élements sur naturel»[3].

بمعنى (يظهر أنه غير واقعي, خيالي أو خارج عن نطاق الواقع والحقيقة والطبيعة).

2 ـ العجائبي في القرآن الكريم:

وردت كلمة عجيب في القرآن الكريم بمختلف أوزانها نذكر منها: (عُجاب عَجبٌ, عجباً...).

قال تعالى: { وَلاَ تَنْكِحُوا المُشْرِكَاتِ حَتَّى يُؤْمِنَّ وَلَأَمَةٌ مُؤْمِنَةٌ خَيْرٌ مِنْ مُّشْرِكَةٍ وَلَوْ أَعْجَبَتْكُمْ وَلاَ تُنْكِحُوا المُشْرِكِينَ حَتَّى يُؤْمِنُوا وَ لعَبْدٌ مُؤْمِنٌ خَيْرٌ مِّنْ مُّشْرِكٍ وَلَوْ

[1] – الخامسة علاوي, العجائبية في الرواية الجزائرية, ص 32, 33.

[2] – La Rousse bardas dictionnaire arabe français (librairie: la rousse, canada, 1999) p:3460.

[3] – Le Robert, dictionnaire, pierre de Coubertin 75211, paris, cedex13 p357.

أَعْجَبَكُمْ أُولَئِكَ يَدْعُونَ إِلَى النَّارِ وَاللهُ يَدْعُوا إِلَى الجَنَّةِ وَالمَغْفِرَةِ بِإِذْنِهِ وَيُبَيِّنُ آيَاتِهِ لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَذَكَّرُونَ}.سورة البقرة, الآية 221.

هذا تحريم من الله عز وجل على المؤمنين أن يتزوجوا المشركات من عبدة الأوثان[1].

(ولو أعجبكم) تَحمل هذه الكلمة معنى: عجب الإستحسان.

وذكرت في آية أخرى في قوله تعالى: { بَلْ عَجِبُوا أَنْ جاءَهُم مُّنذِرٌ مِّنْهُم فَقَالَ الكَافِرُونَ هَذَا شَيْءٌ عَجِيبٌ}. سورة ق, الآية 2.

أي تعجبوا من إرسال رسول إليهم من البشر[2]. وكلمة (العجب) في هذه الآية تحمل معنى: عجب الإنكار.

ووردت بالمعنى نفسه في قوله تعالى: { قَالُوا أَتَعْجَبِينَ مِنْ أَمْرِ اللهِ رَحْمَتُ اللِه وَبَرَكَاتُهُ عَلَيْكُمْ أَهْلَ البَيْتِ إِنَّهُ حَمِيدٌ مَجِيدٌ}. سورة هود, الآية 73.

أي قالت الملائكة لها لا تعجبي من أمر الله وإن كنت عجوزا عقيما وبعلك شيخا كبيرا, فإن الله على ما يشاء قدير [3].

ووردت كلمة (عجيب) بمعنى آخر في قوله تعالى: { أَجَعَلَ الآلِهَةَ إِلَهًا وَاحِدًا إِنَّ هَذَا لَشَيْءٌ عُجَابٌ}. سورة ص, الآية 5.

هنا دلت كلمة (عُجاب) على العجب الشديد وقد جاء في تفسير ابن كثير لهذه الآية «أن المعبود واحد لا إله إلا هو؟ أنكر المشركون ذلك قبحهم الله تعالى وتعجبوا من ترك الشرك بالله, فإنهم قد تلقوا عن آبائهم عبادة الأوثان وأشربته

[1] – ابن كثير, تفسير القرآن العظيم, دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع, لبنان, بيروت, ج1, 2006, ص 238.

[2] – ابن كثير, تفسير القرآن العظيم, ج4, ص 1764.

[3] – ابن كثير, تفسير القرآن العظيم, ج2, ص 933.

قلوبهم, فلما دعاهم رسول الله صلى الله عليه وسلم إلى خلع ذلك من قلوبهم وإفراد الإله بالوحدانية, أعظموا ذلك وتعجبوا»[1].

3 ـ التحديد الاصطلاحي للعجائبي:

قبل الولوج في الموضوع الأساسي كان لابد من ذكر المصطلحات القريبة من الفانتاستيك (العجائبي) لاستيضاح المفهوم وتحديده, وإبراز أهميته كتقنية جديدة تقوم على الحيرة والتردد تارة والغرابة المقلقة تارة أخرى, لكسير رتابة البنية السردية القديمة التي هيمنت على ذائقة القارئ طويلا, عن طريق تجاوز الواقع.

أ ـ عند الغرب:

لقد كان ظهور الفانتاستيك في الآداب الغربية تحديدا في انجلترا, فرنسا وألمانيا, ردة فعل ضد الإفراط في العقلانية خلال القرن الثامن عشر, وضرورة البحث عن أشكال مغايرة تكون امتدادا وانقطاعا في آن عن الحكاية السحرية الخارقة[2].

يعد "**جورج كاستيكس**" أول من تعرض للعجائبي بالتعريف حين جعله «الشكل الجوهري الذي يأخذه العجيب عندما يتدخل التخييل في تحويل فكرة منطقية إلى أسطورة مستدعيا الأشباح التي يصادفها أثناء تشرده المنعزل, مختزلا طرائق نشوئه في الحلم والوساوس والخوف (...) جاعلا إياه (أي العجائبي) يتغذى على الوهم والخوف والهذيان, مؤكدا أنه لا يبقى على حاله التي ظهر بها أول مرة, وإنما يزدهر في حقب لاحقة ليستجيب لنمط الحياة المعاصرة»[3].

[1] – ابن كثير, تفسير القرآن العظيم, ج4, ص 1595.

[2] – شعيب حليفي, شعرية الرواية الفانتاستيكية, ص 14.

[3] – الخامسة علاوي, العجائبية في الرواية الجزائرية, ص 44.

أما" **لويس فاكس**" فيرى أن: «القص العجائبي... يقدم لنا بشرا مثلنا, فيما يقطنون العالم الذي نوجد فيه, إذا بهم فجأة يوضعون في حضرة المستغلق عن التفسير»[1].

ويكتب "**روجيه كايوا**" في قلب العجائبي: « إنما العجائبي كله قطيعة أو تصدع للنظام المعترف به, وإقحام من اللامقبول لصميم الشعرية اليومية التي لا تتبدل»[2].

إلا أن محاولة "**تزفتين تودوروف**" الجادة في ضبط ماهية العجائبي أفرزت تصورا دقيقا لهذا المفهوم وهو أن العجائبي عبارة عن «حدوث أحداث طبيعية وبروز ظواهر غير طبيعية خارقة تنتهي بتفسير فوق طبيعي»[3].

كما يعرفه أيضا بأنه: «التردد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية فيما يواجه حدثا فوق طبيعي حسب الظاهرة». فالمفهوم يتحدد إذن بالنسبة إلى مفهومين آخرين هما الواقع والمتخيل.

«ويستغرق العجائبي زمن التردد ـ الريب ـ وحالما يختار المرء هذا الحل أو ذاك فإنه يغادر العجائبي ليدخل في أحد الجنسين المجاورين: الغريب والعجيب على حد تعبير تودوروف»[4].

« فالعجائبي يحيا حياة ملؤها المخاطر, وهو معرض للتلاشي في كل لحظة يظهر أنه ينهض بالأحرى في الحد بين نوعين هما العجيب والغريب, أكثر مما هو جنس مستقل بذاته»[5].

---

[1] – تزفيتن تودوروف, مدخل إلى الأدب العجائبي, ص 49.

[2] – المرجع نفسه, ص 49, 50.

[3] – فيصل غازي النعيمي, شعرية المحكي, دار مجدلاوي للنشر والتوزيع, عمان, الأردن, ط1, 2013, ص 57.

[4] –المرجع نفسه, ص 19. 18 .

[5] – تزفتين تودوروف, مدخل إلى الأدب العجائبي, ص 19.

إذا السمة الأساسية لتحقيق عجائبية الأثر الأدبي هو التردد والحيرة الذي يعيشه القارئ أو الشخصية.

« ولتحقيق العجائبي لا بد من توفير ثلاثة شروط أولها وثالثها إلزاميان وثانيها اختياري وهي:

أولا: لابد أن يحمل النص القارئ على اعتبار عالم الشخصيات كعالم أشخاص أحياء, وعلى التردد بين تفسير طبيعي وتفسير فوق طبيعي للأحداث المروية.

ثانيا: ثم إنه يكون هذا التردد محسوسا بالتساوي من طرف الشخصية, وعلى ذلك يكون دور القارئ مفوضا إلى شخصيته, وفي نفس الوقت يوجد التردد ممثلا, حيث يصير واحدًا من موضوعات الأثر, ويتوحد القارئ مع الشخصية في حالة قراءة ساذجة.

ثالثا: ضرورة اختيار القارئ لطريقة خاصة في القراءة من بين أشكال عدة ومستويات . أي الطريقة ـ تعبر عن موقف يومي, يقصي التأويلين الأليغوري (المجازي) والشعري»[1].

ب ـ عند العرب:

بعد وقوفنا عند التحديد الاصطلاحي لمصطلح العجائبي عند الغرب نتطرق الآن إلى استعراض أهم المفاهيم الاصطلاحية الخاصة بالعجائبي عند العرب:

فـ"**القزويني**" يعرف العجب بأنه: «حيرة تعرض للإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشيء أو عن معرفة كيفية تأثيره فيه»[2].

[1] – سناء كامل شعلان, السرد الغرائبي والعجائبي, ص 24, 25.

[2] – زكرياء القزويني, عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات, ص 31.

وهو تعريف قريب من تعريف" **الجرجاني**" في كتابه (التعريفات) الذي يؤكد أن: «العجب تغير النفس بما خفي سببه وخرج عن العادة مثله»[1].

إذا فالعجائبي مرتبط بالحالة النفسية التي تصيب الإنسان لعدم قدرته على تفسير الأمور التي تصادفه.

يرى" **محمد أركان**" أن العجائبي: « ليس سوى امتياز مؤقت لاستحضارات خيالية, مشكلا لذلك وعاء لفكرة الخلق, مثلما هو وعاء ضروري لكل تجربة هي انفتاح على الذات»[2].

في حين يرى" **سعيد يقطين**" بأن: « العجائبي يتحقق على قاعدة الحيرة أو التردد المشترك بين الفاعل (الشخصية) والقارئ حيال ما يتلقيانه, إذْ عليهما أن يقررا ما إذا كان يتصل بالواقع أم لا كما هو في الوعي المشترك»[3].

أما "**شعيب حليفي**" فيرى بأن العجائبي يتصل بمفاهيم أخرى, ليس حكرا على الأدب فقط, وإنما هو عنصر يسري في العلوم الإنسانية والاجتماعية. له مسارات متعددة, « يستقطب كل ما يثير ويخلق الإدهاش والحيرة في المألوف واللامألوف»[4].

نلاحظ أن كل التعاريف تصب في معنى واحد وهي أن العجائبي هو ذلك التردد والحيرة والاندهاش الذي يصيب الإنسان عند مصادفته لحدث غير مألوف.

---

[1] – الجرجاني, التعريفات, تح: ابراهيم الأبياري, دار الكتاب العربي, بيروت, لبنان, ط1, 1984, ص 62.

[2] – شعيب حليفي, الرحلة في الأدب العربي, رؤية للنشر والتوزيع, القاهرة, مصر, ط1, 2006, ص 455.

[3] – سعيد يقطين, السرد العربي مفاهيم وتجليات, رؤية للنشر والتوزيع, القاهرة, مصر, ط1, 2006, ص 267.

[4] – شعيب حليفي, بنيات العجائبي في الرواية العربية, مجلة فصول, 1997, ع 3, ص 114.

ويمكـن تعريـف العجـائبي بأنـه « لحظـة مواجهـة حـدث خـارق ينـاقض قـوانين الطبيعـة الفيزيقيـة وقـوانين المنطـق أو العلـل, ويتـراءى لنـا العجـائبـي فـي السـرد الأدبـي في التردد بين الحقيقة وبين الخيال»[1].

[1] – الرشيد بوشعير, مساءلة النص الروائي, دار الكتب الوطنية, أبو ظبي, الإمارات المتحدة العربية, ط1, 2010 ص 675.

ثانيا: أشكال العجائبي:

سعى "**تودوروف**" في تحديده للعجائبي إلى تصنيفه, نظرا لقرابته من الفانتاستيك, في أربع خانات هي كالتالي:

أ ـ العجائبي المبالغ فيه:

« وهو الذي يعتمد الغلو والمبالغة من خلال تضخيم صور الأشياء وإعطائها صورا أخرى خارقة تتجاوز الذهن البشري فتصدمه لكونها تستند على الخارق الذي يُرى بالعين»[1]. ومثال ذلك« في ألف ليلة وليلة عندما يؤكد السندباد البحري أنه رأى حيتانا يبلغ طولها مائة ذراع ومائتين»[2].

وبالرغم مما نلاحظه من مبالغة شديدة في هذا الشكل, إلا أنه لا يشكل خرقا فاضحا لما هو عقلاني, وبالتالي لا يخلق أي عنف أو اضطراب داخل الإدراك العقلي لدى المتلقي لدى سماعه لهذا الحكي[3].

ب ـ العجائبي الدخيل (الغريب):

وقد وصفه "**تودوروف**" محددا موقعه بقوله: «هو أقرب إلى هذا النمط الأول من العجيب, تُروَى هنا أحداث فوق طبيعية دون تقديمها على هذا النحو؛ فالمتلقي المضْمَر لهذه الحكايات مفروض أنه لا يعرف المناطق التي تجري فيها الأحداث وبالتالي لا داعي لديه لوضعها موضع شك. تقدم الرحلة الثانية للسندباد مثلا لذلك في وصف لطائر الرخ (وكانت إحدى قادمتَي الطائر أضخم من جذع الشجرة

---

[1] – شعيب حليفي, شعرية الرواية الفانتاستيكية, ص 64.

[2] – سناء كامل شعلان, السرد الغرائبي والعجائبي, ص 26, 27.

[3] – ينظر: سميرة بن جامع, العجائبي في المخيال السردي في ألف ليلة وليلة, رسالة ماجستير, كلية الآداب والعلوم الإنسانية, قسم اللغة العربية وآدابها, جامعة الحاج لخضر, باتنة, 2010, ص 19, 20.

العملاق)»[1]. « وهذا العنصر الذي يعتمده الروائيون ليكون حافزا في توليد الرعب والتردد فما هو دخيل هو بالضرورة غريب وشاذ عن المألوف»[2].

ج ـ العجائبي الآداتي (الوسيلي):

في هذا النوع من الحكي « تظهر آلات صغيرة, إنجازات تقنية غير قابلة للتحقيق في العصر الموصوف, إلا أنها على الرغم من ذلك لا تتجاوز حدود الإمكان كالبساط الطائر والمنظار المقرّب»[3]. غير أن هذا النوع لا يثير الدهشة والحيرة لدى المتلقي لتعوده على هذا العجيب .

وسيلة أخرى يستخدمها هذا اللون من الحكي وهي **الإمساخ** ويستعمل هذا الأخير في السرد القصصي من أجل الحصول على الجزاء؛ إما أن يكون ذلك إيجابيا وذلك بتحويل الفنان تمثالا منحوتا إلى شابة يعشقها أو سلبيا ويكون ذلك في شكل عقاب مثل أن يتحول الأشخاص الذين تربطهم علاقة جنسية محرمة إلى وحوش تلتهم البشر كما يشاع في مجتمعات البيرو, وقد يكون في شكل انتقام حيث تحول الساحرة الأميرة إلى ضفدعة, وعلى هذا الأساس فالإمساخ يمثل بعدا عجائبيا, يتجاوز حدود العقلانية والمنطقية ويظهر عادة في المتون الحكائية ذات الأبعاد الأسطورية الضاربة في عمق الموروث الشعبي[4].

[1] – تزفتين تودوروف, مدخل إلى الأدب العجائبي, ص 78.

[2] – شعيب حليفي, شعرية الرواية الفانتاستيكية, ص 64.

[3] – سناء كامل شعلان, السرد الغرائبي والعجائبي, ص 27.

[4] – سميرة بن جامع, المخيال السردي في ألف ليلة وليلة, ص 19.

د ـ العجائبي العلمي (الخيال العلمي):

« وفيه يكون فوق طبيعي مفسرا بطريقة عقلانية»[1].

« وهو عجائبي تجريبي حيث يخترق أفق المستقبل متخذا العلم وأدواته كوسيلة في الأحداث, الأمر الذي يجعلها في الأفق تبدو مقبولة وممكنة»[2].

[1] – شعيب حليفي, الرحلة في الأدب العربي, ص 459.

[2] – شعيب حليفي, شعرية الرواية الفانتاستيكية, ص 65.

ثالثا: روافد العجائبي وتجلياته في السرد الروائي والقصصي:

1- الروافد:

اتسم السرد العجائبي بعدة روافد, فتحت الأبواب أمامه على العالم اللاواقعي تميزت بشمولها أجناسا أدبية مختلفة من جهة, وبخصوبة خيالها من جهة ثانية.

من أبرز هذه الروافد:

أ – الأسطورة:

« كل الشعوب عرفت الأسطورة والتقت عندها, فهي تراث الإنسان حيثما كان وأينما كان, فالبشرية لم تعرف أقدم ولا أعرق من الأسطورة, لتحكي أحلامها وآمالها»[1]. فالأسطورة منبع الإلهام الأدبي, وكانت سببا في ظهور علوم حديثة.

فالأسطورة «قصة أو رواية خيالية بعيدة عن الحقيقة, وممزوجة بالخرافات والتلفيقات والأوهام, تدور حول أبطال أو آلهة أو ظواهر طبيعية أو اجتماعية لتفسيرها أو لإقناع الناس بأفكار وعقائد معينة غالبا ما تكون ذات صبغة دينية أو عقائدية»[2].

يرى" **ميرسيا إلياد**"* «أن الأسطورة ليست وهما ولا كذبا, وإنما هي تجربة وجودية ظل يعانيها الإنسان البدائي, ولهذا فهي في نظره ترمز إلى واقع مقدس, يدركه الإنسان من خلال

[1] – فاروق خورشيد, أديب الأسطورة عند العرب, عالم المعرفة, الكويت, د ط, 2002, ص 19.

[2] –سناء كامل شعلان, الأسطورة في روايات نجيب محفوظ, نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي, قطر, (د, ط) 2006, ص27.

*ميرسيا إلياد: (ولد عام 1970 وتوفي في 1986) كاتب ومؤرخ أديان وفيلسوف وروائي روماني, شغل كرسي أستاذ تاريخ الأديان في جامعة شيكاغو, وله مؤلفات في أدب الخيال وأدب الرحلات والسيرة الذاتية.

عالم الغيب, (...) وهي تفسير معتقدات الناس إزاء القوى العليا والسماوية: آلهتهم وأنصاف آلهتهم, أبطالهم وخوارقهم»[1].

إذا «فالأسطورة لا تحاكي الواقع بل تُغرب فيه وتبالغ في وصفه»[2]. فالأسطورة هي « حكاية عن كائنات تتجاوز تصورات العقل الموضوعي»[3].

والأسطورة في جوهرها العام عبارة عن «حكاية تروي تاريخا مقدسا, أو حدثا جرى في الزمن البدائي, وتعلل كيف جاءت حقيقة ما إلى الوجود, بفضل مآثر اجترحتها كائنات عليا اتصفت أفعالها بالقدس والخارق»[4].

فالأسطورة عبارة عن تساؤلات الإنسان البدائي لتفسير الظواهر الطبيعية ذات الأحداث العجيبة والخارقة للمألوف.

فالمجتمعات الأسطورية القديمة وفق رأى "**جيمس فريزر**"* اعتقدت بوجود وسائل تمكنها من التغلب على الطبيعة وتسخيرها لخدمته بواسطة فن السّحر, لذا استخدمت الرقى والتعاويذ السحرية. ولكن شعور الإنسان بالضعف أمام الطبيعة ظل يطارده على الرغم من التقدم الذي أحرزه تدريجيا في تطويعها, لذلك فقد لجأ إلى خلق أداة فذّة لتجاوز الاستسلام, وقد كانت الأسطورة هي تلك الأداة الاستثنائية[5].

---

[1] – سناء كامل شعلان, الأسطورة في روايات نجيب محفوظ, ص 26.

[2] – الخامسة علاوي, العجائبية في الرواية الجزائرية, ص 153.

[3] – خليل أحمد خليل, مضمون الأسطورة في الفكر العربي, دار الطليعة للطباعة والنشر, بيروت, لبنان, ط1, 1971 ص 8.

[4] – الصالح نضال, النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة, ص 11 .

*جيمس فريزر: (ولد عام 1854 وتوفي في 1941) لقب ب "سير" وهو عالم انثروبولوجيا اسكوتلندي كبير, من أشهر مؤلفاته: كتابه الغصن الذهبي الذي درس فيه السحر والدين, حيث كان لمؤلفاته أثر كبير في تطور علم الأنثروبولوجيا.

[5] – ينظر: سناء كامل شعلان , الأسطورة في روايات نجيب محفوظ, ص 32.

« فالـنص الأسـطوري لا منـاص لـه مـن التعامـل مـع الجسـد العجيـب الـذي يتجـاوز قـدرات الإنسـان العـادي لكونـه يتمتـع بقـوى خارقـة تتـيح لـه القيـام بأعمـال لا يتصـورها العقـل البشـري لأنهـا تخـرق تقبلـه للأشـياء, واسـتعانة الـروائيين بالجسـد الأسـطوري يـأتي اسـتجابة لحاجـة الشخصـية الروائيـة فـي أن تنـتقم مـن القـوى الفاعلـة التـي تقـف فـي وجهها وتقوم بتصفيتها باعتبارها جسدا آدميا له كينونته وخصوصيته وكرامته»[1].

« وعلـى هـذا تكـون الأسـطورة رافـدا مهمـا مـن روافـد العجـائبي؛ إذْ تمـده بمادتهـا الموغلـة فـي القـدم وتيماتهـا الحاملـة للعديـد مـن بـذور الفانتاسـتيك وخاصـة بـذرة المسخ»[2].

ب ـ الحكاية الخرافية:

يـرى "**فـرودیش فـون دیـرلاین**"* أن «الحكايـة الخرافيـة البدائيـة تكونـت فـي الأصـل مـن أخبـار مفـردة نبعـت مـن حيـاة الشـعوب البدائيـة ومـن تصـوراتهم ومعتقـداتهم. ثـم تطـورت هـذه الأخبـار واتخـذت شـكلا فنيـا علـى يـد القـاص الشـعبي وأصبحت لها قواعد وأصول محددة»[3].

---

[1] – ابراهيم الحجري, المتخيل الروائي العربي, محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع, , دمشق, سوريا ,ط1, 2013, ص 68.

[2] – الخامسة علاوي, العجائبية في الرواية الجزائرية, ص 96.

*فرودريش فون ديرلاين: (ولد عام 1985) سياسية ألمانية, تشغل منصب وزير الدفاع منذ عام 2013, وهي أول امرأة في التاريخ الألماني تشغل هذا المنصب, وهي طبيبة من حيث المهنة, وقد شغلت في وقت سابق منصب وزيرة العمل والشؤون الاجتماعية في 2009, ومنصب وزيرة شؤون الأسرة والشباب في 2005.

[3] – نبيلة ابراهيم, أشكال التعبير في الأدب الشعبي, دار النهضة للطبع والنشر, , القاهرة, مصر, (د, ط), (د, ت) ص56.

فالحكاية الخرافية هي: «ذلك الشكل القصصي ذا الطابع العالمي, الذي يطلق عليه دارسو الفولكلور في العالم مصطلح (Cont Merveilleux) وقد استخدم الباحثون العرب لتعيينه مجموعة من التسميات من بينها: الحكاية العجيبة, الخرافة, الحكاية السحرية»[1].

وفي تعريف آخر لها: الحكاية الخرافية تتألف من مجموعة من الحوادث الجزئية ذات طابع سحري عجيب لتُكوِّن في النهاية حدثا كليا, بهدف تصوير نماذج بشرية (...) علاقة الإنسان بالإنسان والإنسان بالحيوان, أو الإنسان بالعالم المحيط به المعلوم منه والمجهول[2].

فالحكاية الخرافية ترتبط دائما بالأساطير وحكايات البطولة, كما أنها اقتحمت عالم الشعر وعالم القصص والملاحم والروايات فأضفت عليها حيوية وجدة[3].

« يرى علماء الأساطير الطبيعيين وعلماء الأساطير الفلكيين في الحكاية الخرافية محاكاة للظواهر الطبيعية أو الجوية أو لفصول السنة أو لأسماء الأفلاك ويؤكد الأنثروبولوجيون مثل" **تايلور**" و " **لانج** " أن موضوعات الحكاية الخرافية تصدر عن تصورات دينية.

ويرى الباحث الفرنسي "**سانت بيف**" في الحكاية الخرافية بقايا طقوس دينية.

أما "**فرويد**" ومدرسته فقد فسروا الحكاية الخرافية بوصفها رمزا للظواهر الجنسية»[4].

---

[1] – عبد الحميد بورايو, الحكاية الخرافية للمغرب العربي, دار الطليعة للطباعة والنشر, لبنان, بيروت, ط1, 1992 1995, ص 5.

[2] – ينظر: نبيلة ابراهيم, أشكال التعبير في الأدب الشعبي, ص 62.

[3] – ينظر: فروديش فون ديرلاين, الحكاية الخرافية, تر: نبيلة ابراهيم, مكتبة غريب, الفجالة, الأردن, (د, ط), (د, ت) ص 11.

[4] – المرجع نفسه, ص 67. 68.

مما سبق نستنتج أن الأدب العجائبي استثمر الحكاية الشعبية بشكل كبير لإثراء موضوعاته بخلق الحيرة والتردد .

ج ـ الحكاية الشعبية:

لقد عرفت الحكاية الشعبية تداخلا كبيرا في المصطلحات, مما عرض هذه الأنواع من الحكايات الشعبية إلى التشويش, وهذا بسبب الترجمة والنقل من لغات أجنبية. وأهم هذه المصطلحات الأسطورة والسيرة أو الملحمة وحكاية الحيوان وحكاية الجان والخوارق وحكايات الألغاز والمسائل والنوادر والقصص الفكاهي[1].

فالباحث "**هردر**" يري بأن « الحكايات الشعبية بأسرها, ومنها الحكايات الخرافية والأساطير, هي بكل تأكيد بقايا المعتقدات الشعبية, كما أنها بقايا تأملات الشعوب الحسية, وبقايا قواه وخبراته, حينما كان الإنسان يحلم لأنه لم يكن يعرف, وحينما كان يعتقد لأنه لم يكن يرى, وحينما كان يؤثر في ما حوله بروح ساذجة غير منقسمة على نفسها»[2].

ترى "**نبيلة ابراهيم**" أن الحكاية الشعبية «تحرص على إبراز سلسلة نسب الأسرة أو القبيلة, كما أن العلاقة التي تربط بين الأفراد هي قبل كل شيء علاقة الدم فالأفراد الغرباء يظهرون فيها إما بوصفهم قبيلة أخرى, أو بوصفهم أفراد احتضنتهم القبيلة أو طردتهم من بين صفوفها»[3].

[1] –ينظر: عبد الحميد يونس, الحكاية الشعبية, دار الكتاب العربي للطباعة والنشر, القاهرة, مصر, 1968, ص 13.
يوهان جوتفريد هردر: (ولد عام 1744, وتوفي عام 1803) كاتب وشاعر وفيلسوف وناقد ولاهوتي ألماني, درس الطب وعلوم الدين والفلسفة في جامعة كونيغسبرغ, ومن أعماله كتاب عن الادب الألماني, وكتاب محاولة لدراسة أصل اللغة,
[2] – فاروق خورشيد, أديب الأسطورة عند العرب, ص 20.
[3] – نبيلة ابراهيم, أشكال التعبير في الأدب العرب, ص 92.

كما يعرفها "**سعيدي محمد**" «هي محاولة استرجاع أحداث بطريقة خاصة ممزوجة بعناصر كالخيال والخوارق والعجائب ذات طابع جمالي تأثيري نفسيا واجتماعيا وثقافيا»[1].

أما "**عبد الحميد بورايو**" فهو يرى أن الحكاية الشعبية «أثر قصصي ينتقل مشافهة أساسا, يكون نثريا يروي أحداثا خيالية لا يعتقد راويها ومتلقيها في حدوثها الفعلي , وتنسب عادة لبشر وحيوانات وكائنات خارقة, تهدف إلى التسلية وتزجية الوقت والعبرة»[2].

يظهر لنا جليا بأن الحكاية الشعبية ذات الصبغة الخيالية تتناقض مع الواقع وتحمل أحداث خارقة استثمرها الأدب العجائبي فبنى منها رواياته التي تصنع في نفوسنا التعجيب والحيرة والدهشة.

د ـ أدب الصوفية:

« نستطيع القول أن أدب الصوفية من أثرى الجوانب التراثية بالخوارق والعجائب والغرائب في تاريخ الأدب العربي, فالمؤلفات الصوفية تقدم خوارق عجيبة, تُعلي مكانة الصوفي, وتؤكد على صلته الروحية بالذات الإلهية, وهذه الخوارق تتجاوز عادة قدرة الإنسان في تجاوزه لنظام الطبيعة, ويتم إدراج هذه الخوارق ضمن كرامات أولئك الأشخاص مقابل معجزات الأنبياء»[3].

عند الحديث عن الصوفية والمتصوف, يتبادر إلى الذهن بشكل تلقائي كرامات الأولياء والعارفين بالله, وهي أحداث عجائبية كانت تلازم سيرهم, يأتي الحديث عنها

---

[1] – سي كبير أحمد التجاني, الحكاية الشعبية في منطقة ورقلة, مجلة الأثر, جامعة قاصدي مرباح, ورقلة, الجزائر جانفي 2014, ع 19, ص 126.

[2] – المرجع نفسه, (ص ن).

[3] – سناء كامل شعلان, السرد الغرائبي والعجائبي, ص 53, 54.

مثلما يأتي عن رياضاتهم ومجاهداتهم في الطاعات, ولعل المقصود بالكرامة «خرق العادة على غير المألوف والطبيعي فهي تدخل في باب المعجزات»[1].

فالعلاقة بين العجائبي ونصوص التراث الإسلامي تكمن في أن كلاهما « يقع على حافة الحقيقة بين الممكن والمستحيل, أو بين الحقيقي وغير الحقيقي, ففي العجائبي ثمة حيرة أمام الحدث الخارق, بين تفسيره بما يُلائم نُظم الحقيقة الواقعية أو تفسيره بما يخالفها, وفي نصوص التراث الإسلامي يبقى الحدث الخارق واقعا بين (الممكن) على اعتبار أنه لا يُعجز القدرة الإلهية, وبين (المستحيل) الذي يجعله خيالا فحسب, لعدم وجود برهان يلزم وقوعه على الحقيقة, ويبدو ذلك واضحا في احتواء النصوص على الجن والملائكة, واختراق السماوات والمشي على الماء والطيران في الهواء»[2].

هـ ــ السحر:

هو ظاهرة تقوم على الإيمان بقدرة بعض الأشخاص على تغيير الأشياء(...) وهو من أقدم العلوم التي عرفها الإنسان ,إذ يعتبر بوابة الإنسان غير المرئية نحو العالم الغيبي[3].

« ويعد السحر لدى الساحر شبيه بالكرامة لدى الولي, ذلك أن الساحر البارع هو القادر على تغيير الجو وتبديل الأشياء وتلطيف الأمور (...), وواضح أن السحر من المظاهر الاعتقادية التي اعترفت بها الأديان وعاشتها [حتى أضحى] من

[1] – حسن الشرقاوي, معجم الألفاظ الصوفية, مؤسسة محتار للنشر والتوزيع, القاهرة, مصر, ط1, (د, ت), ص 240.

[2] – لؤي علي خليل, عجائبية النثر الحكائي, أدب المعراج والمناقب, دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر, دمشق (د, ط), 2007, ص7.

[3] – ينظر: سناء كامل شعلان, السرد الغرائبي والعجائبي, ص 51.

العسير إنكار هذه الظاهرة التي بعضها يستمد قوته من طبيعة الغيب, وبعضها الآخر يستمدها من اعتقاد الآخرين, وقدرة تقبلهم للشعوذة»[1].

« ويطلق هذا اللفظ على مزاولة النفوس الخبيثة أفعالا وأحوالا يترتب عليها أمور خارقة للعادة أو على صناعة التأثير في الطبيعة بواسطة الطقوس والرقى والأدوات والأدوية, لذلك يعتقد أنه إذا استعان ببعض التدابير الخفية أو السرية استطاع أن يغير مجراها»[2].

[1] – الخامسة علاوي, العجائبية في أدب الرحلات, ص 118.

[2] – جميل صليبا, المعجم الفلسفي, ج1, ص 652.

2 ـ التجليات:

من أبرز تقنيات السرد الحداثية والتجريبية نجد السرد العجائبي الذي يمكن رصده ضمن سياقات متعددة وأهداف متنوعة.

فمن أبرز تجليات هذا السرد:

أ ـ الخيال العلمي:

يعد الخيال العلمي أدب الأفكار و التوقعات, التي تثير التعجب والحيرة لأن كاتب الخيال العلمي يتوقع حدوث أشياء في المستقبل[1].

ويُعرف أدب الخيال العلمي على أنه «نسق وصيغة خاصة في الكتابة الإبداعية, يتكون من ركيزتين أساسيتين هما: المخيلة الأدبية الممزوجة بالحقائق العلمية المجردة المستمدة من الطبيعة, والواقع والابتكارات والمخترعات والتكنولوجيا الحديثة والممتزجة هي الأخرى بمخيلة الكاتب لتنتج سردا قصصيا وروائيا»[2].

يدرجه "**مجدي وهبة**" تحت مسمى (الرواية المستقبلية, القصص العلمي التصوري) ويعرفه «ذلك الفرع من الأدب الروائي الذي يعالج بطريقة خيالية استجابة الإنسان لكل تقدم في العلوم والتكنولوجيا, ويعتبر هذا النوع مزيجا من قصص المغامرات, إلا أنّ أحداثه تدور عادة في المستقبل البعيد»[3].

---

[1] – ينظر: ليزا توتلي, فن كتابة الفنتازيا والخيال العلمي, تر: كمال الدين حسين, الدار المصرية اللبنانية, ط1, 2008 ص 16.

[2] – توتي بدر يوسف, أدب الخيال العلمي وصناعة الأحلام, مجلة عمان, دار الفكر, ع 118, ص 9.

[3] – مجدي وهبة, كامل المهندس, معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب, مكتبة لبنان, ساحة رياض الصلح بيروت, ط2, 1984, ص 187.

أما "**محمد عزام**" فيرى أن أدب الخيال العلمي هو «نوع من المصالحة بين الأدب والعلم أو على الأقل الجمع والتوفيق بينهما(...) فالكاتب يستخدم (العلم) منطلقا بخياله الأدبي, يحلق في آفاق مستقبلية, يدفعه الطموح إلى تفسير الظواهر الغامضة (...) ومن هنا نشأت الأساطير التي هي نوع من أدب الخيال العلمي»[1].

أما "**تودوروف**" «قد أدرج الخيال العلمي ضمن العجائبي معتمدا في ذلك على مجموعة مظاهر وخصائص»[2].« فهو يصنف أدب الخيال فيما يسميه العجيب الأدوي»[3]. لأن استخدام البطل لأدوات سحرية مثل النظارة العجيبة والمرآة العاكسة والبساط السحري كلها أدوات تخييليه وعلمية تهتم بالمستقبل[4].

اعتمد "**سوفان**" في التفريق بين الخيال العلمي والعجائبي على ثلاثة فروق جوهرية وهي:

1- « إن ما هو عجائبي وسحري غير ممكن التحقق, بينما ما هو خيالي محض يمكن أن يتحقق.

2- يزخر الأدب العجائبي بقصص الأشباح والقصور المسكونة بالشياطين والأرواح الشريرة التي جاء الخيال العلمي ليمحوها نهائيا من عالمها اللاتجريبي.

3- يتعارض الخيال العلمي مع الأسطورة لأنه يقوم على معالجة ظواهر عصره في حركيَّتها, وتغيرها من خلال استباق الأحداث وتخيلها على هيئات وأشكال

---

[1] – محمد عزام, الخيال العلمي في الأدب, دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر, دمشق, سوريا, ط1, 1994, ص9.

[2] – شعيب حليفي, شعرية الرواية الفانتاستيكية, ص 68.

[3] – سناء كامل شعلان, السرد الغرائبي والعجائبي, ص 58.

[4] – ينظر: المرجع السابق, ص 68.

جديدة, بينما تبقى الأسطورة ثابتة غير مألوفة تُحيل إلى الماضي السحيق, وتنطلق من غير المرئي إلى المرئي»[1].

إذن فأحداث الخيال العلمي يمكن تحقيقها لأنها تهتم بالمستقبل, بينما العجائبي يهتم بالإنسان المعاصر بتصويره لأحداث فوق طبيعية مستحيلة التحقق هدفها إثارة الرعب والدهشة , غير أنهما يلتقيان في أن كلاهما يشتغل على المتخيل.

ب ـ الواقعة السحرية:

ارتبط هذا المفهوم بشكل خاص بكتابات روائيي أمريكا اللاتينية أمثال "**لوسين بورخيس**" و "**خوليوكار ناثار**" و"**ميجيل أنخل أستورياس...**[2].

وخاصة الروائي الكولومبي "**غابرييل غارسيا ماركيز**" الذي يلجأ في كل أعماله «إلى التعبير عن الواقع بكل ما يزخر به التاريخ والأساطير, وكل ما يضم في طياته بريق الاستمرارية, (...) إن حضور الحس التاريخي والإحساس بالموروث الحضاري لدى ماركيز ساعد على استنتاج البديل الذي أضفى الطابع السحري»[3].

« فالواقعية السحرية ليست نقيضا للواقعية, وليست إنقطاعا عن الواقع بل هي إثراء له وذلك بالسماح بإدخال عنصر جدلي في بنيتها سعيا إلى تكوين واقع جديد تتشابك فيه عدة عناصر معقولة ولا معقولة, منطقية ولا منطقية, بحيث تتدرج

[1] – الخامسة علاوي, العجائبية في الرواية الجزائرية, ص 95.

[2] – حامد أبو حامد, في الواقعية السحرية, الهيئة المصرية العامة للكتاب, القاهرة, مصر, ط2, 2008, ص 29.

[3] – بلينو أبولينو ميندوثا, غابرييل غارسيا ماركيز, رائد الواقعية السحرية, تر: عبد الله حمادي, المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر, (د, ط), 1982, ص 21.

عناصر الواقع مع العناصر الخيالية المتمثلة في السحر والخوارق والأساطير والحلم والفنتازيا»[1].

إن إدراج الحكاية السحرية في المجالات القريبة من الفانتاستيك يأخذ مشروعيته في كون الحكاية السحرية تمتلك من الحوافز ما نجده في الفانتاستيك (العجائبي) « لهذا سعى "**لوي فاكس**" إلى إدخالها ضمن العجائبي, فالاختلاف بينهما يتجلى في النقاط التالية:

1ـ المحكي العجائبي يمثل عالما حقيقيا, فيه شخوص مثلنا, يوجدون فجأة أمام اللامفسر بينما الحكاية السحرية تتموضع خارج الحقيقي: مرتع المستحيل.

2ـ يتغذى العجائبي من صراعات العالم الحقيقي والممكن, بينما يتغذى السحري بدوره من تصادم الإستيهامات داخل المخيلة.

3ـ كما توجد في المحكي السحري رغبة في خلق نهاية سعيدة, بينما المحكي العجائبي يدور في جو من الرعب تنتهي بحدث غير سعيد يستتبعه الموت أو الاختفاء أو إعدام البطل.

غير أنهما يلتقيان في أن كليهما يعتمد التضخم وشحن الكلمات والقارئ برعب وحيرة»[2].

ج ـ الرواية البوليسية:

تعد الرواية البوليسية « من الأشكال السردية الحديثة التي أثارت جدلا حول تصنيفها وتجنيسها وذلك لما تمتلكه من عناصر فنية تتجاذبها, فيها أجناس أخرى

---

[1] – فوزي عيسى, الواقعية السحرية في الرواية العربية, دار المعرفة الجامعية, مصر, (د, ط), 2009, ص 3.

[2] – شعيب حليفي, شعرية الرواية الفانتاستيكية, ص 67.

وذلك لتشابه سماتها الفنية بسمات أخرى»[1]. أو« لكونها مظهر يمكن أن يمد عروقه إلى الأشكال المترسبة عن الأساطير والخرافات والقصص الشعبية والفلكلور الإنساني»[2].

يرى "**تودوروف**" أن « القصص البوليسية قد حلت محل قصص الأشباح لتحدد طبيعة هذه العلاقة. إن الرواية البوليسية ذات اللغز, حيث يكون البحث من أجل اكتشاف هوية المجرم مبنية على النحو التالي: هناك من جانب عدة حلول سهلة, تبدو من أول وهلة مغرية, غير أنها تكشف زيفها واحدا تلو الآخر, ومن جانب ثان هناك حل غير محتمل تماما, لا يُبلغ إلا في النهاية, والذي سيظهر وحده حقيقيا واضح قبلاً ما يقرب الرواية البوليسية من الحكاية العجائبية»[3].

« وقد دأب العديد من كُتاب الرواية البوليسية إلى ابتكار عناصر مركزية في حبكة الرواية البوليسية كالاختفاء والغرابة والرعب, وهي نفس العناصر التي نجدها في الرواية الفانتاستيكية لكن الاختلاف يتجلى في كون الرواية البوليسية تتطلب واقعية يسودها غموض, يتم الكشف عنه تدريجيا, فتكون النهاية باستيضاح غموض الأحداث التي صاحبها الرعب والاختفاء(...) إن هذه العناصر هي التي تولد نوعا من التوتر والتعقيد وتعمية بعض المشاهد وهي نفس المكونات المؤسسة للنص الفانتاستيكي (العجائبي)»[4].

---

[1] – عبد القادر شرشال, الرواية البوليسية, منشورات اتحاد الكتاب العرب, سورية, (د, ط), 2003, ص 34.

[2] – المرجع نفسه, ص 56.

[3] – تزفتين تودوروف, مدخل إلى الأدب العجائبي, ص 72.

[4] – شعيب حليفي, شعرية الرواية الفانتاستيكية, ص 73.

ويمكن رصد اختلافاتها مع الرواية العجائبية في نقاط:

1ـ « يظهر (الفوق طبيعي) في الرواية البوليسية لكن بحذف, أما في الرواية الفانتاستيكية فثابت فيها منذ البداية.

2. التعارض الثاني يتجلى في حرفية التفسير والنهاية.

3. القيمة الأدبية للرواية البوليسية أدنى من المحكي العجائبي.

4ـ الرواية البوليسية هي جنس أدبي شعبي عام, فيما يتوجه الأدب العجائبي إلى جمهور خاص»[1].

إذا الرواية البوليسية لها نفس خصائص المحكي العجائبي غير أن الغموض الذي يعتري الرواية البوليسية يزول تدريجيا مع انكشاف الحقائق وبهذا يختفي التوتر والرعب عكس العجائبي.

د ـ الطوطمية:

عبارة عن عقيدة دينية بدائية انتشرت قديما بين قبائل الهنود الحمر في أمريكا الشمالية, حيث جعلت هذه القبائل بعض الحيوانات (الطوطم) في منزلة الآلهة معتقدة بأنها منحدرة منها[2].

« فالطوطم في العادة هو حيوان يؤكل لحمه, مسالم, أو خطر مخيف, وفي النادر شجرة أو قوة طبيعية (مطر, ماء), ذو علاقة خصوصية مع كامل العشيرة فالطوطم هو أولا الأب الأول للعشيرة, ومن ثم الروح الحامية لها, والمعين الذي

[1] – سناء كامل شعلان, السرد الغرائبي والعجائبي , ص 64.

[2] – ينظر: شريف موسى عبد القادر. أمل رشيد, الطوطمية في رواية ابراهيم الكوني حيوان الودان أنموذجا, مجلة مقاليد جامعة تلمسان, (الجزائر), ديسمبر 2015, ع09, ص 130.

يرسل لها الوحي, والذي ـ إذا كان خطرا ـ يَعرف أبناءه ويصونهم, من أجل ذلك يخضع أبناء الطوطم لالتزام مقدس, رادع ذاتيا, يقضي بأن لا يقتلوا طوطمهم وأن يستغنوا عن لحمه»[1].

« فأفراد القبيلة يسمون أنفسهم بأسماء الطوطم, ويعتقدون أنه أبُ القبيلة, وأنهم من نسله, فمن قبائل إيريكو (Iroquois) من هنود أمريكا قبيلة تُعرف بقبيلة السلحفاة وأخرى تُعرف بقبيلة الذئب والدب(...) فكل هذه الحيوانات تُحترم وتُقدس, وكانت كل قبيلة لا تؤذي طوطمها ولا تقتله ولا تأكله(...) وإذا مات حيوان من نوع طوطم القبيلة احتفل أهلها بدفنه وحزنوا عليه حزنهم على واحدٍ منهم, كما يعتقدون أن من أهان الطوطم أو أساء إليه يصاب بالمصائب والنكبات, كما يتوهم أصحاب الطوطم»[2].

[1] – سيغموند فرويد, الطوطم والتابو, تر: بو علي ياسين, دار الحوار للنشر والتوزيع, سورية, اللاذقية, ط1, 1983 ص23.

[2] – مرزاقة زياني, تجليات الطوطم في رواية نزيف الحجر لإبراهيم الكوني الودان أنموذجا, مجلة مقاليد, جوان 2017 ع12, ص 203, 204.

رابعا: التجلي العجائبي في السرد العربي

لقد اهتم العرب قديما بالشعر على حساب السرد. وهذا ما أدى إلى تغييب الصورة السردية العربية, والاكتفاء بالملحمة وأهم شكلين تراثيين وهما الرحلة والمقامة وكذا أروع الليالي العربية لنكشف بذلك النقاب عن تراث قصصي حافل بالمغامرات والعجائبي, ذي فضاء خرافي أو سحري استطاع داخل عباءته العجائبية أن يؤسس لنفسه فضاء غريبا, له جاذبيته وحجمه وفنيته[1].

ولعل النصوص الأكثر احتواء على عناصر السرد العجائبي في مخزون التراث العربي كثيرة ومتعددة « تكمن في الرحلات العربية التي لا تخلوا في الغالب من التعبير بمفردات التعجب إلى اللقاء مع العجائبي والتصادم معه, ويمكن الجزم بخصوص الرحلة أنها تجميع لعجائب وغرائب الآخر, إنسانا وعمرانا وتاريخا لاعتبارات يلتقطها الراوي - الرحالة - أو ينسجها ؛ فهي شيء غير مألوف يوضع دائما في المقارنة مع المألوف, والرحلة هي خروج من دائرة ما هو مألوف إلى انفتاح على اللامألوف وتجلياته كرحلة ابن بطوطة " تحفة النظار"»[2].

« إن المتأمل لفضاءات " ألف ليلة وليلة " يدرك جيدا مدى ارتفاع درجات التعجيب وتفاوتها, فهي تجذب القارئ إلى عوالمها غصبا فتدهشه وتحيره وتخلخل إدراكه بقوة عجيبة استمدها من تداخل وتفاعل عدة عوامل اكتسبت حكاياتها حلة عجائبية قلما نجدها في حكايات أخرى, فكانت دنيا الليالي زاخرة بالتنوع والغريب والعجيب»[3].

---

[1] – ينظر: سميرة بن جامع, المخيال السردي في ألف ليلة وليلة, ص 19.

[2] – شعيب حليفي، الرحلة في الأدب العربي, ص 463.

[3] – المرجع السابق, ص 27.

« ممّا يعطي القناعة بأن العجيب متجذر في النثر العربي القديم تجذُّرا يجعل منه سمة بارزة وشكلا يحضر مرة بهذه الصفة, ومرة أخرى يحضر باعتباره عنصرا تحفيزيا وفاعلا يوسع الدلالات»[1].

« لا شك أن كثرة الألفاظ التي استعملت كمرادفات للدلالة على أدب العجيب تعني كذلك أن هذا النمط من الإبداع حاضر بقوة في كل الثقافات ومتجذر في التاريخ والوعي الإنساني, غير أننا نرى أن التعامل مع النص العربي العجيب ينبغي أن يتم بمصطلحات نقدية عربية الأصل من قبيل « أدب العجيب» فهو مصطلح أكثر التصاقا بالبيئة العربية من حيث موضوعاته وأنواعه ووظائفه, وكذلك أخذه بعين الاعتبار للمرجعية الدينية الإسلامية باعتبارها أحد روافد «العجيب » التي أغنته وعملت على إثرائه وإنمائه, وكذلك استحضاره لتاريخ الإنسان العربي وهويته الإسلامية ونمط حياته وطريقة تفكيره ونظرته للكون والوجود, إذا العجيب في النهاية يعبر عن رؤية المرء للحياة ويفضح نواياه ويبرز آماله وآلامه»[2].

وللعجائبي أهمية وحضور في النتاج الروائي العربي, يكشف عن اشتغال هذا النتاج من الأدب على المخيلة الواسعة, التي تنبثق من تلاقحها مع الديني والتاريخي والأسطوري والموروث الخرافي و الشعبي[3]. وهذا ما جعل الروائي العربي يتجاوز حدود التقليد الروائي القديم , فاتحا المجال أمام التجريب بابتكار أساليب جديدة لمساءلة الواقع عبر هذا الشكل المستحدث من السرد[4].

---

1 – شعيب حليفي, الرحلة في الأدب العربي, ص 466 .

2 – خالد التوزاني, الرحلة وفتنة العجيب, دار السويدي للنشر والتوزيع, أبوظبي, الإمارات المتحدة العربية, ط1، 2017 ص 39, 40.

3 – نورة العنزي بنت ابراهيم, العجائبي في الرواية العربية, النادي الأدبي, الرباط, المغرب, ط1, 2011, ص 307.

4 – عرجون البتول , عالم الطاهر وطار الروائي , مجلة الثقافة , أكتوبر 2009, ع 21, ص108.

وقد حاولت الرواية المغاربية تبني هذا النمط السردي للتعبير عن الواقع وزيفه باستعمال تقنية الإيحاء والرمز للانتقاد والتشريح, من أجل تحقيق ذاتيتها وإيصال رؤيته للعالم, من خلال بناء عوالم جديدة عجيبة في الرواية.

الفصل الثاني: تمظهرات العجائبي في "رواية السحرة" لإبراهيم الكوني

أولا: دراسة سيميائية

1 ـ العنوان

2 ـ الغلاف

ثانيا: عجائبية الأحداث

ثالثا: عجائبية الشخصيات

رابعا: عجائبية الزمان

خامسا: عجائبية المكان

أولا: دراسة سيميائية:

1 ـ العنوان:

« يعتبر العنوان مكونا أساسيا من مكونات الكتاب ككل, كما يعدونه الجملة الأولى من النص»[1].« فهو المفتاح الإجرائي الأول الذي يمكن من خلاله الولوج إلى عالم النص, وكشف أسراره (...) فالعنوان يشتغل شكليا ودلاليا عبر وظائفه المتعددة على إغراء القارئ وإثارته»[2].

جاء العنوان في رواية السحرة لإبراهيم الكوني مكون من كلمة واحدة "السّحرة" لفظة معرفة وجاءت خبر لمبتدأ محذوف تقديره (هم).

ومن خلال قراءة الرواية نلاحظ أن العنوان جاء مطابقا لما تحتويه الرواية فهذه الكلمة "السّحرة" تمثل ثقافة ومعتقدات المجتمع الطارقي الذي يؤمن بالسحر والشعوذة, من خلال استحضار الجن والأرواح, واستعمال التعاويذ والتمائم والرقى لحماية نفسه من الجن. كما أن للسحرة دور مهم في حياة الإنسان الصحراوي وذلك بالرجوع إلى مشورتهم والأخذ بآرائهم.

وقد روى الكاتب روايته في جو من السّحر, ووظفه كمكون بنائي مهم تقوم عليه أحداث الرواية بغية معرفة الأسرار أو التحكم في مصائر الأشخاص والغاية منه إدهاش القارئ .

---

[1]– عبد المالك أشهبون , العنوان في الرواية العربية, محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع, دمشق, سوريا ,ط1, 2011 ص13.

[2]– خليل شكري هياس ,القصيدة السير ذاتية , عالم الكتب الحديث ,الأردن , ط1 ,2010, ص100 .

2 ـ الغلاف:

يعد الغلاف العتبة الأولى التي تصافح بصر المتلقي, لذلك أصبح محل عناية الدارسين والباحثين, ونجد أن الغلاف الخارجي ينقسم إلى واجهة أمامية وواجهة خلفية:

إن الغلاف الأمامي هو العتبة الأمامية للكتاب, ففي رواية "السحرة" نجد أن الغلاف جاء باللون الأبيض الذي شغل مساحة كبيرة من الأعلى إلى الأسفل, وهذا يدل على الأمل والتفاؤل والصفاء ويرمز للمهادنة والمسالمة, كتب في أعلاه اسم المؤلف باللون البنفسجي بخط غليظ, وكتب عنوان الرواية "السحرة" أسفل اسم المؤلف بخط غليظ باللون الأخضر الذي يدل على الطبيعة والبيئة التي تمنح الطارقي الراحة النفسية لتعلقه بالنباتات والمناظر الطبيعية الموجودة في الصحراء وفي وسط الغلاف مزج اللون الأخضر والأبيض وعليه رسومات تمثل صراع الإنسان الصحراوي مع الجن باستخدام أدوات سحرية كالمدية للتغلب عليه من أجل البقاء وذلك بالاستعانة بالسحرة, وأن من خالف ناموس الصحراء يحكم عليه بالتحول إلى ودان, وفي آخر الصفحة كتبت عبارة (الجزء الأول) وبعده على الجهة اليسرى دار النشر باللون الأزرق.

أما الغلاف الخلفي لرواية "السّحرة" فجاء باللون الأبيض مما يوحي بالنقاء والصفاء وبعث الأمل في نفس القارئ, في أعلى الصفحة على الجهة اليمنى وجد العنوان "السّحرة" مكتوبا باللون الأخضر بخط غليظ وأسفل العنوان وجد نص باللون البنفسجي عدد الأسطر إحدى عشرة سطرا, وفي الجهة اليمنى أسفل النص ذكر اسم الشخص الذي رسم الغلاف وفي أسفل الغلاف وجدت دار النشر.

ثانيا: عجائبية الأحداث:

« الحدث في الرواية الفانتاستيكية يوجد وسط بنية سردية, تتكون من سارد يتأطر بسمات معينة ووظائف توجه الحدث, ثم الشخوص وأبعادها في إعطاء تأويلات متعددة, تضفي على الحكي مميزات نوعية»[1].

فالحدث الفانتاستيكي يبحث عن تنويعات عدة, تختلف مصادرها وطرق معالجتها, تلتقي حول لا مألوفية الحدث, وفوق طبيعته (...), كما يتقصد المبالغة لإثارة الرعب والتردد منْصَبا في ذلك على الشخوص (بورو, آكا, الجن....), مثلما ينصب على المكان (آغرم نودادن, الصحراء, الوديان...)[2].

وهذا ما سنحاول تتبعه في "رواية السّحرة" المليئة بالأحداث العجائبية لأن الراوي يسعى إلى تجاوز المألوف وكسر الرتابة الزمنية وذلك بخلق شخوص وأحداث وأماكن عجيبة تبعث في النفس الرعب والخوف ولعل أهمها محاولة "آكا" اختطاف الجنية الحسناء "تادمورت" من مخدع زوجها باستعمال التعاويذ والتمائم والرقى السحرية وذلك بوضعها في رسم حجري « **كان آكا ساحرا كبيرا. اختلس امرأة سيده في "تادرارت" من جسدها وأخفاها في جدار كهف, وعندما يئس قرينها الذي ظن أنها نزلت إلى آغرم نودادن, ذهب آكا الساحر واختلى بها. اقترن بها وأنجب منها ولدا وبنتا**»[3].

---

[1] – شعيب حليفي, شعرية الرواية الفانتاستيكية, ص141.

[2] – ينظر: المرجع نفسه, ص 143. 144.

[3] – ابراهيم الكوني, رواية السحرة, ج1, المؤسسة العربية للدراسات والنشر, بيروت, لبنان, ط1, 1994 ص 151 152.

ويمكن أن نلمس حدثا آخر داخل الرواية يثير التردد والرعب والحيرة والمتمثل في رحلة الشاعر المهاجر الذي خرج بحثا عن إبله الضائعة, فبعد مسيرة ثلاثة أيام نزل في ضيافة نجع مريب, نحروا له الذبائح, وذاق من أيدي نسائهم طعاما لم يعرفه في الصحراء, بعدها أدخلوه في حلقة من الغناء, رقص وغنى, وبعد ذلك وجد نفسه يجلس على عرش سلاطين العرسان, في أحضان ربة الحسن الإلهي فأدرك أنه لم يكن حلم ولكن ما يحياه حقيقة, غير أنهم انتزعوه من جنته وأنزلوه من أعالي الفردوس إلى أسافل الصحراء الفاجعة, « **وعندما أفاق في الصباح لم يجد أثرا لشيء, اختفت القبيلة السخية, وطار خباء العرس, وتلاشى رهط الحكماء. لحظتها تذكر الشاعر مكائد الجن**»[1].

[1] – الرواية, ج1, ص 336.

ثالثا: عجائبية الشخصيات:

« تعتبر الشخصية أهم مكونات العمل الحكائي, لأنها تمثل العنصر الحيوي الذي يضطلع بمختلف الأفعال التي تترابط وتتكامل في مجري الحكي»[1].

لقد مر مفهوم الشخصية الحكائية (الروائية) بتطورات تباينت خلالها الرؤى والمفاهيم والتي نحاول أن نقدم بعضا منها:

« فـ"**بـــروب**" لم يعط للشخصية قيمتها كمكون سردي في بنية الخرافة وإنما وجدت لإنجاز وظيفة ما, بحجة تحوّلها وعدم استقرارها, فهو يهتم بالفعل دون الفاعل (...) بذلك يُغيب "بروب " عنصرا هاما يعول عليه في تحديد بنية وماهية النص الحكائي, وهو الشخصية وما يطرأ عليها من تحولات في مُسمياتها وتمظهراتها وتصرفاتها وما يحيل عليه هذا التحول من تنوع وتعدد في الدلالات والأبعاد, فلا قيام للسرد إن لم تجتمع فيه هذه الثنائية التقابلية, الاستقرار والحركة والثبات والتحول»[2].

كما أن "**تـــودوروف**" يعرف الشخصية على أنها « قضية لسانية, فالشخصيات لا وجود لها خارج الكلمات, ليست سوى كائنات من ورق»[3].

---

[1] – سعيد يقطين, قال الراوي, المركز الثقافي العربي, الدار البيضاء, المغرب, ط1, 1997, ص 87.

[2] – غيبوب باية, الشخصية الأنثروبولوجية العجائبية في رواية "مئة عام من العزلة" لغابرييل غارسيا ماركيز, ص 45.

[3] – المرجع نفسه, ص 53.

أما "**عبد الملك مرتاض**" في قوله أن الشخصية: « كائن حركي, حي ينهض في العمل السردي بوظيفة الشخص دون أن يكونه أي أنها - الشخصيات - وهم وايهام بالواقع, توجد بوجود الفعل القرائي, وتختفي باختفاء القراءة, فضاؤها الخيال وعالمها الورقي»[1].

في حين ينظر "**فليب هامون**" أن الشخصية الروائية « تركيب يقوم به القارئ أكثر مما يقوم به النص. فهي ليست (كائنا) جاهزا, ولا(ذاتا) نفسية بل هي- حسب التحليل البنيوي - بمثابة (دليل) له وجهان: أحدهما (دال) والآخر (مدلول) فتكون الشخصية بمثابة (دال) عندما تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها. أما الشخصية (كمدلول) فهي مجموع ما يقال عنها بوساطة جمل متفرقة في النص أو بوساطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها, وهكذا فإن صورتها لا تكتمل إلا عندما يكون النص الحكائي قد بلغ نهايته ولم يعد هناك شيء يقال, ولهذا السبب لجأ بعض الباحثين إلى طريقة خاصة في تحديد هوية الشخصية الحكائية وتعتمد محور القارئ»[2].

وبهذا تكون الشخصية الواحدة متعددة الوجوه, بسبب كثرة القراء, واختلاف نظرتهم للشخصية.

« أما الشخصية العجائبية ماهي إلا مساحة مشتركة يجتمع فيها الواقع واللاواقع وإن طغى الأخير عليها, وهي تقنية فنية استخدمتها الرواية الحديثة لتعبر عن أزمة الإنسان المعاصر, لذلك جاء البناء الفني لهذه الشخصية على وفق رؤية جديدة لا تحتفي بالأبعاد الداخلية والخارجية فحسب, إنما تعمل على تقويض الصورة الثابتة للشخصية والعمل على هدم مرجعياتها الواضحة ومن ثم إعادة تشكيلها بصورة

[1] – غيبوب باية, الشخصية الأنثروبولوجية العجائبية في رواية "مئة عام من العزلة" لغابرييل غارسيا ماركيز, ص 53.

[2] – محمد عزام, شعرية الخطاب السردي, منشورات اتحاد الكتاب العرب, دمشق, (د, ط), 2005, ص 11. 12.

غرائبية تتجاوز قوانين الواقع والطبيعة, ويتم في الروايات العجائبية وصف مخلوقات غير مرئية, أو تحويل الشخصيات المرئية إلى شخصيات غير مرئية وتعمل هذه المخلوقات (...) على خرق العرف الطبيعي وخلق قوانين جديدة وتنحو بعض الروايات العجائبية (...) إلى إحياء الكائنات غير الحية لخلق مشهد عجائبي يثير الدهشة, ويسري الوصف فيها على الإنسان والحيوان والنبات»[1].

وإذا رجعنا إلى رواية "السحرة" لإبراهيم الكوني والتي تجسد حياة الطارقي فإننا نجدها مليئة بالشخصيات العجيبة ومن أبرز هذه الشخصيات:

1 ـ بورو:

هو المحرك الأساسي للأحداث من بداية الرواية إلى نهايتها, يعيش في الصحراء لديه رغبة جامحة في مساعدة المسافرين بإروائهم لكي لا يموتوا عطشا بسبب المناخ الصحراوي, وقد قام السارد بسرد أحداث عجيبة حصلت له منذ الصغر, كانت تربطه علاقة قوية بالحُوار حتى أنهما أصبحا كائنا واحدا. ونجد ذلك في قوله: « **يتوقف الحوار حائرا, ويستنجد بأمه الناقة. ولكن الناقة تلتهم العشب الوفير, ولا تنتبه لـ بورو الذي انساب كالثعبان والتفت حول سيقان الحوار. يتسلق الحوار. يدخل في جوف الحوار أصبحا كائنا واحدا**»[2].

فقد أمه وهو صغير, إلا أنه كان أكبر خيالا, فقد سمع يوما من جارتهم العجوز الحدباء عن الساحرة الشريرة "تيرزازت" التي حولها "آمغار" إلى أرنب وأوصته بعدم ذكر اسمها, وبمجرد ذكرها تحول "بورو" إلى "تيرزازت", ودخل "آغرم نودادن" وتوسل إلى "أمغار المبجل العظيم" كي يعيد إليه أمه الضائعة, إلا أنه

[1] فيصل غازي, شعرية المحكي في المتخيل السردي العربي, ص 59.

[2] الرواية, ج1, ص 28.

رفض طلبه وأمره بأن لا يعود مرة أخرى إلى هذا المكان العجيب إلى أن يحين الوقت, لمجرد أن الناموس أقوى من نيته ومن كل شيء.

«آليت على نفسي ألا أرأف بحال من ارتضى لنفسه أن يتخفى في جلد تيرزازت. يحين الأوان, وتجيء للإقامة في "أغرم نودادن" سأعيد لك أمك, ولكن الأوان لم يحن بعد. فاذهب وعد من حيث أتيت»[1].

وبعد عودته من هذه الرحلة العجيبة, أحضرت له زوجة الأب ساحر القبيلة الأعمى فحوله إلى وليد رضيع حتى ينسى ما حدث له.« **حرق على رأسه خرقة سوداء, رشق حول رأسه سكينا ومدية وقطعة من حديد. أذاب نطرونا ممزوجا بحفنة من الملح في وعاء مليء بالماء. طرحه في الوعاء زمنا. وعندما تخلص من جلد الساحرة تيرزازت لفه الساحر في خرق كأنها قماط. أعاده إلى الفراش المحصن بالمدية والسكين وقطعة الحديد, وعاد وليدا جديدا (...). نسي تيرزازت وحنينه لملاقاة الأم, ورحلته الخفية إلى مملكة الودان»**[2].

وهذه الوسائل التي استعملها الساحر بالرغم من بساطتها, إلا أنها استطاعت أن تحول بورو إلي رضيع، فهذا التحول يمثل بعدا عجائبيا يتجاوز حدود العقلانية والمنطقية وهذا يدخل ضمن العجيب الآداتي.

2 ـ جبارين :

شخصية رئيسية في الرواية وهو قرين بورو في رحلتهم المجازية, التي تحمل في طياتها معاناة الإنسان الصحراوي الذي يعيش حياة الترحال, وعدم الاستقرار من أجل البحث عن الهوية الثقافية المهمشة, واستعادة ذاكرة التاريخ المجهول من

[1] – الرواية, ج1, ص 36.

[2] – المصدر نفسه, ص 39.

النسيان والمحو, والمتمثل في كتاب "آنهي الضائع" والعودة إلى تاريخ الأسلاف المتناثر في الصحراء. تتخذ الرحلة مسارا دائريا, حيث يتضح من خلال أحداث الرواية أنهما شقيقان بقول بورو: «"**توأمي جبارين: حدثني عن الجدب..**", **فتهيأ جبارين. يستعيد شمسا تتلذذ بالتهام الحجارة, وسرابا يمضغ جلدة الأرض, يأكل بأنياب زرقاء كسور الطين,(...) ويستعير لهجة العجائز الحكيمات ليبدأ الرواية**»[1].

3 ـ الساحر آكا:

شخصية أخرى كان لها وقعها في دفع الأحداث نحو الغرابة والعجب, فهو شخصية إنسية تزوج جنية "تادمورت" أنجبا توأمين, "تانس" و "أطلانطس" تيمنا بالحب الأخوي الخالد الذي مجدته الأسطورة القديمة.

فبعد أن شب التوأمان وترعرعا في الصحراء, قرر الأب "آكا " أن يترك الأنثى التي عشقها, واختطفها من مخدع زوجها "بوخا" لأنه أدرك بعد سنوات أن قدر الرجل الحقيقي ليس الأنثى وإنما الصحراء حيث تكون الحرية.

مكث "آكا" في ضيافة الحداد « **فزوده بخريج من الأنصال الفظيعة, سكاكين حديدية, مدى نحاسية, أمواس مطلية بتعاويذ سحرية غامضة**»[2]. قدمها له الحداد قائلا: « **أنها تميمة تصلح أن يضمها إلى قلادة الرقى المعلقة في رقبته**»[3].

أعد الساحر "آكا" كل هذه الأدوات التي تبدوا في الظاهر طبيعية, يستخدمها الإنسان في قضاء حاجياته, ولكن عجائبيتها تكمن في أن الهدف منها هي محاربة

---

[1] – الرواية, ج1, ص 80.

[2] –المصدر نفسه, ص 157.

[3] – المصدر نفسه, (ص ن).

الجن, فقد استعملها لمحاربة زوجته الجنية "تادمورت". وعندما كان التوأمان يتسليان بلعبة التحولات فقد تحولت ابنته "تانس" إلى حية فظيعة تشهق بفحيح مخيف وتَحول أخوها إلى عقاب بتحول أنفه إلى منقار حاد ليتهجم على الحية, وهذه الأحداث السحرية العجيبة تخلق حيرة ودهشة وتصيب القارئ بالقلق. « **تابع التوأمين وهما يتسليان بلعبة التحولات, كانت الشقية "تانس" تستحيل إلى حية فظيعة, تتلوى في مدخل الكهف وتشهق بفحيح مخيف, فيندفع "أطلانطس" الماكر ويتمدد, يزفر يخرج عينيه من محاجرهما, حتى يتحول أنفه إلى منقار حاد, معقوق, ويستطيل الوجه في رأس عقاب, ينبت له ريش, ويفرد يديه ليستحيلا جناحين هائلين. يهجم على أخته, على الحية**»[1].

يمتلك التوأمان هذه القدرة الخارقة على التحول بالوراثة, لأن أمهما جنية تمتلك قدرات خارقة ووالدهما ساحر يمتلك قدرات سحرية عجيبة.

وفجأة شب شجار بين أبويها, وكان في كل مرة يتشاجران يتمكن "آكا" من نفيها في الرسم المخطوط على الجدار بفضل التعاويذ والتمائم التي كان يرددها ولا يتنازل لاستعادتها من المنفى, إلا بعد أن يمل نواح التوأمين, ولكن هذه المرة قرر أن يبقيها في المنفى(الحجر), فجهز "آكا" المهري وعلق مديتين حول رقبته, فقد حانت ساعة التحرر من الأسر أخذ الطفلين, إلا أن "تادمورت" تمكنت من التحرر من المنفى بفضل الساحر "وانتهيط", فأدركته الجنية بمطية الجن, فحدث صراع وحشي بينهما « **اختطف المدية المسكونة بالتمائم [صديقه الحداد قال له أنها تكفي**

[1] – الرواية, ج1, ص 162.

لنحر قبيلة من جبابرة الجن] وطعنها. سقطت. تلاشت»[1]. هجمت الجنية الصغيرة على المهري وتحررت من القيد وارتمت في حضن أمها.

كل هذه الأحداث العجائبية هو ما يولد الحيرة باستدعائه لما هو فوق طبيعي ليضفي على الرواية التعقيد والغموض, ويغرقنا في مزيد من الفزع والرعب.

حوّل "وانتهيط" "تانس" إلى أميرة حسناء كي يسلطها على "آكا" عقابا لمخالفته شريعة السحرة, نزلت على آزجر وكان "آكا" يهيم في الصحراء, يستقي أخبارها من شفاه الرعاة, لجأ إلى أنبل جلمود في "آلون" العظيم « **نحت وصقل وهيأ للمعشوقة في الحجر وطنا تسكن إليه (...) هام أياما أخر قبل أن يواصل المرحلة الثانية في مشوار الابداع أتى بحفنات من بعر البعير وطحنها جيدا وأضاف إليها حليب النوق ومزج الخليط مع مسحوق "تفتتست" النفيس»**[2]. هام في الصحراء عدة أيام وبعدها أكمل طقوسه السحرية, حيث « **ردد التمائم وتغنى بالتعاويذ واستدرج الداهية واشترى منه الاسم بقطعة نادرة من النطرون(...), ودس أصبعه في المزيج المقدس ولامس جسد الحجر بادئا السفر الجليل. بدأ يرتجف و يتمتم (هابا, أيو. أزغ) [تعالي أسكني الحجر] (...), في تلك اللحظة سقطت الأميرة صريعة الحمى»**[3].

باستعماله لهذه الوصفة السحرية من طقوس الخلق المقرونة بالتمائم والتعاويذ وأعمال الشعوذة, للتأثير على الشخص وإيذائه, تعتبر من العناصر العجائبية التي ليس لها تفسير عقلي يقبله العلم أو المنطق سوى أنها معتقدات شعبية سحرية يؤمن بها المجتمع الطوارقي, وهذا ما يدخل ضمن العجيب الآداتي.

---

[1] – المصدر نفسه, ص 173.

[2] – الرواية, ج1, ص 192.

[3] – المصدر نفسه, ص 193, 194.

غير أن الأميرة اكتشفت الحيلة, فأمرت العجوز بأن يُحضر شيئا من أمتعته فاختار لحافا قديما مشبعا بالعرق والأحلام والذكريات نسيه معلقا في كهف من كهوف آلون.« **مزقت قطعة من اللحاف (...) دلتها فوق الموقد (...) واستنشقت الدخان المنبعث من اللحاف,(...) استعادت قساماتها حيويتها (...) وعادت الأميرة للحياة»**[1].استخدمت نفس الطريقة في معركتها معه.

خالف "أطلانطس" وصية أبيه, باقترانه من أخته الأميرة "تانس" حملت منه وولدت في الشهر السابع, وفي هذه اللحظات استمرت الأشباح الثلاثة تمارس شعائر الخلق, لفظت أنفاسها بعد تحطيم التمثال الذي رسمه "آكا" في الصخر وكتب عليه "تانس" بدل الاسم المستعار "هابا" مرددين التمائم. إلا أن "أطلانطس" « **أصيب بالمس بسبب فقدان محبوبته (...) ألقى بالطفل بين يدي أول رجل أدركه»**[2].

يقول الرعاة أن "أطلانطس" لحق بأبيه, وتحول إلى ودان فدخل مملكة الودان "آغرم نودادن", وفقد الذاكرة وتحلى بالنسيان. فكان هذا المصير عقابا ولعنة سلطت عليه, من طوطم العشيرة, أو لمخالفته ناموس الصحراء.

أما "بوشا" ابن "أطلانطس" و "تانس" فقد حكم عليه السحرة بالمنفى « لأن سلالته سوف ترمي السهل بما هو ألعن من نحس التبر الذي أرادت به أمّه قبله أن تُهلك به أرضهم النبيلة. ولأن من سبقهم قد جرّبوا من قبلهم أن الأخت إذا أخذت النسل من صلب أخيها وأصبح الخال للابن أبا فسدت الأرض, وحل الجدب, وعم

[1] – الرواية ,ج1, ص 197.

[2] – المصدر نفسه, ص 214.

الخـراب»[1]. وبـذلك يجـب أن يُلحقـوا الخلـف بالسـلف. فـذهبوا بعقلـه, وأصـبح همـه الوحيد ملاحقة الودان.

4 ـ الساحر وانتهيط :

هـو شخصـية لئيمـة يقـوم بأفعـال سـحرية عجيبـة, ويـدبر المكائـد للآخـرين للانتقـام منهم. « **وانتهـيط الـذي تسـبه العجـائز مـع مطلـع كـل صـباح, وتخشـاه القبيلـة أكثـر ممـا تخشـى تيـرزازت (...), يلـوّح للخلـق بالمقتنيـات اللماعـة التـي لهـا بريـق التبـر كـي يسـحر النـاس ويأخـذهم بـالبريق (...) إلـى أن يـرميهم فـي الهاويـة. عنـدها ستنوح الصحراء وتبكي ضياع الأبناء**»[2].

فقـد كـان وزيـرا فـي مملكـة "آزجـر" مـع الـزعيم إلا أنـه حـدث خـلاف بيـنهم وطـرده فتحـداه وانتهـيط وأقسـم أن يخـرب مملكتـه. قـال الـزعيم « **لـتعلم قبائـل الجـن والإنـس منذ اليوم أن الخصومة قد قامت بيني وبين وانتهيط**»[3].

فالسـاحر "وانتهـيط" هـو مـن حـرر "تـادمورت" مـن أسـر الحجـر. للانتقـام مـن "آكـا", وبعـد اسـترداد ابنتهـا توسـلت إليـه أن يأخـذ جمالهـا ليهبـه لابنتهـا "تـانس" « **فـك وانتهـيط وثـاق "تـادمورت", ومسـخها إلـى هولـة مهولـة لتسـترد ابنتهـا (...) أعـاد لـلأم حسـنها القـديم (...) لـم ينـدهش وهـو يـرى الحسـناء تركـع عنـد قدميـه و تتوسـله أن يأخـذ جمالهـا الفتـان ويهبـه لمحبوبتهـا تـانس (...) فوجـد نفسـه ينفـذ المكيـدة ويعيـد**

[1] – المصدر نفسه, ص 217.

[2] – الرواية, ج1, ص 41.

[3] – المصدر نفسه, ص 68.

"تادمورت" **خيالا حزينا, بائسا, مرسوما على صدر الحجر»**[1]. وكل هذه الأحداث العجيبة من تحول ومسخ, تدخل في إطار ما يسمى العجيب المبالغ فيه.

ولكي ينتقم "وانتهيط" من الزعيم, تخفى في بدن الحية لتدبير مكيدة, وانطلق إلى " تارات" ودخل الحرم لكي يسترد الدمية الضالة التي نفخ الزعيم فيها من أنفاسه « **لقد نفخ في الدمية من نفسه. أعطاها من نفسه فصارت تمشي وراءه وتدب على قدمين»**[2].

فمواهبه السحرية أرهبت قبائل كثيرة, حتى رأوا فيه رسولا سماويا جديرا بالأضاحي, وقوته المجهولة تستحق أن تتقى بالعبادة.

5 ـ الساحرة تيرزازت :

يأتي ذكر الساحرة "تيرزازت", حينما تذكر "بورو" أيام طفولته وما أخبرته العجوز الحدباء عن الساحرة "تيرزازت", بأن "أمغار" حاكم "آغرم نودادن" أمرها بنقل البشارة لأهل الصحراء بأنهم سيعشون سعداء إلى الأبد, وإذا ماتوا فسيعيشون خالدين في آغرم نودادن, ولكن الساحرة الشريرة الحسودة, نقلت الوصية مقلوبة. وقالت لهم أن « "**أمغار**" **ينبئكم أنكم لن تعيشوا إلى الأبد أيها الأشقياء, وإذا متم فسوف تدخلون** "**آغرم نودادن**" **ولن تخرجوا منه أبدا. فلا خلود لكم ولا نجاة من الموت»**[3]. فأقاموا المناحات, ونحروا الذبائح قربانا للزعيم كي يُليّنوا قلبه. فحمل الريح رائحة النيران فعرف مكيدة "تيرزازت". فأمر الجن بأن يأتوا بها, فضربها ولعنها, ثم مسخها إلى أرنب وكُتب عليها أن تكون أجبن المخلوقات.

---

[1] –المصدر نفسه, ص 176, 177.

[2] – الرواية, ج1, ص 356.

[3] – المصدر نفسه, ص 33.

فالأسطورة الطارقية ترى بأن الأرنب نذير شؤم, فهم يحَملونها مسؤولية إخراجهم من الفردوس. وقد بلغ تشاؤمهم حدا جعلهم يحرمون ذكرها بالاسم.« **فإياكم أن تأتوا على سيرة "تيرزازت" الساحرة التي حرمتنا من دخول "آغرم نودادن" والعودة منه. سموها «تيمرولت» لأن أمغار نفسه هو الذي كتب لها الجبن. سموها «تانتمزوجين» لأن من ذكرها بالاسم في الصباح أكلت الذئاب أغنامه وأصاب الجرب إبله»**[1].

6 ـ السحرة:

للسَّحَرة دور هام في المجتمع الصحراوي فهم يرجعون إليهم في كثير من أمور حياتهم, إما لدرء مفسدة أو لجلب منفعة, أو لأذية أحد وذلك باستعمال التمائم والطلاسم والرقى السحرية, ويتجسد هذا الفعل العجائبي في الرواية « **في أن يصنعوا بالأخلاط الغريبة حديدا ونحاسا وقصديرا, ويحولوا التراب إلى كنوز من ذهب وفضة ونحاس»**[2].

وأيضا للسحرة دور كبير في قراءة النبوءات ومعرفة ما سيحدث لأهل الصحراء عن طريق قراءة العظام, وهذا ما كشفته لنا رواية "السحرة" « **وكان سحرة القبيلة وعرافوها يستعينون بعظام الذبائح على قراءة النبوءة التي رأوها في أسراب الطيور المهاجرة (...) ولا أحد يجرؤ على الطعن في صدق السحرة أو التشكيك في نواياهم دون أن يكون ذلك طعنا في النبوءة نفسها. وآنهي يخبر أن الطعن**

[1] – الرواية, ج1, ص 34.

[2] – المصدر نفسه, ص 23.

في النبوءة والتشكيك بالإشارة, هو استفزاز للغيب, وتسفيه للأسلاف وتجديف منكر بحق الآلهة»[1].

7ـ الجن :

« الجن هم أجسام هوائية قادرة على التشكل بأشكال مختلفة, لها عقول وأفهام وقدرة على الأعمال الشاقة»[2]. « وتقول الأسطورة أن الجن هم سكان الأرض قبل النوع البشري»[3].

« يظل الاعتقاد بوجود الجن قويا, خاصة بالنسبة للإنسان الصحراوي, الذي ارتبط بهذه الأرض مكانا وفضاء, ولعل مرد ذلك يعود إلى تلك الحيرة التي تطبع هذا الإنسان أمام هذا المجال المفتوح, والذي يخفي أسرارا لم يصل إليها رغم محاولاته العديدة»[4].

« يمثل الجن طرفا مهما في العوالم التخييلية في رواية إبراهيم الكوني. وجودهم ضروري لخلق التوازن بين عالم الظاهر وعالم الخفاء. وجودهم سابق لوجود البشر. حاضرون في كل مكان, معرفتهم تطال كل الأزمنة والأمكنة. وإقامتهم بالصحراء جاءت بعد هروب من عوالم أخرى لم يجدوا فيها هدوءا أو راحة. فالصحراء مكان مقدس بالنسبة لأهل الخفاء»[5].

---

[1] – المصدر نفسه, ص 85.

[2] – عبد الله سليم الرشيد, شعراء الجن في التراث العربي, كتاب المجلة العربية, الرياض, (د ط), 1443هـ, ص 13.

[3] – خليل أحمد خليل, مضمون الأسطورة في الفكر العربي , ص 38.

[4] – عبد القادر بن سالم, بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد, منشورات الاختلاف, الجزائر, ط1, 2013, ص162.

[5] – عثماني الميلودي , العوالم التخييلية في روايات ابراهيم الكوني, محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع, سوريا, دمشق ط1, 2013, ص 172.

يتصف الجن في رواية "السحرة" بقدرات خارقة, كالتحول والاختفاء ويظهر ذلك في استضافة القبيلة للمسافر والسمر معه حتى الفجر. وبعد استيقاظه لا يجد لهم أثرا, فيفهم أنه نزل ضيفا على قبائل الجن.« **إذا استقبلك الجن بينهم فقد اختاروك بين آلاف المخلوقات. أكتم السر إذا شئت ألا يصيبوك بأذى (...) قال أحد الرعاة أن الجن هم الشعب الصحراوي الوحيد الذي يتجنب إضافة الملح في الطعام (...) تذكر أنهم أطعموه ألذ طعام كتب له أن يتذوقه في حياته, ولكنهم نسوا الملح .(...) إذًا انقطع الشك, واليقين أنه كان في ضيافة الجن»**[1].

وأحيانا يقتحم الجن عالم الإنس متنكرين في ملابسهم, فالجن هنا يتجلى في صورة الإنسي يستضيف ويكرم, لكي يتمكن من ولوج عالمهم و خداعهم. « **أمّا وانتهيط فيُسخر رسلا من الجن يرتدون لباس الأكابرة نفسه، ويشاركون في القرعة عن كثب (...) ويقال أن الغلبة دائما لجماعته في مراسم القرعة** »[2].

فزيارة الكائنات العجيبة لعالم الإنس حدث غريب نادر, لكنه مألوف لسكان الصحراء الذين ألفوا مثل هذه الزيارات فهي لا تثير في نفوسهم الرعب والخوف.

يعتقد أهل الصحراء أنه يمكن الزواج بالجن والإنجاب منهم « **وتناقلوا أقوالا مشهورة تفيد بأن أهل الصحراء سحرة, يتزوجون الجنيات وينجبون منهن أولادا يدسونهم للتجار حتى يفسدوا بضائعهم, ويحولوا التبر النفيس إلى أكوام من رماد. وما أن يخطفوا الكنز, حتى يطيروا به ويعيدوه إلى الصحراء. تاركين وراءهم أجسادا استعاروها للتمويه»**[3].

---

[1] – الرواية, ج1, ص 10.

[2] – المصدر نفسه, ص 182.

[3] – المصدر نفسه, ص 111.

إن اقتران الطارقي من الجنية, والإنجاب منها, وتحويل المعادن والحلول في أجساد الآخرين فهذه الأحداث تمثل جوهر موضوع العجائبية. يستعين أهل الخلاء بالتمائم و التعاويذ للتغلب على أهل الخفاء .

8 ـ الحيوان :

توغل ابراهيم الكوني بمخيلته في رواية "السحرة" داخل عالم الحيوان, حين منحه أهمية بلغت درجة الأنسنة, ولم يكن اختياره للحيوانات اعتباطيا, بل اسنادا لدورها وقدسيتها لدى الطوارق, وتقتصر دراستنا على الودان, الطائر مولا . مولا.

أ ـ الودان :

« هو الحيوان الجبلي المقدس, عند الطوارق وعموم الصحراويين، يلعب دورا مهما في إسناد الأنساب (الطوطم) وإغاثة الإنسان في حالات شتى »[1].« إذ يعتقد الطوارق اعتقادا طوطميا أنه حيوان مقدس مسكون بروح الجد الأكبر للقبيلة»[2].

ففي رواية "السحرة" نجد الأسطورة التي تتحدث عن الصراع بين الشمس والقمر, فسكان الصحراء يشيدون بالقمر ويضعونه فوق الآلهة. لأنه الوحيد الذي أجاد على الصحراء دون أن يطلب منهم مقابل, غير أن الشمس (الجلاد) أذاقهم مرارة القصاص فنحروا الأنعام, وتوسلوا إليه بالدعاء فلم يرحمهم, زادته القرابين نَهمًا, فتمادى واشتعلت في الصحراء الحرائق. بعدها اقترح السحرة أن يكون رأس الجد المقدس (الودان) قربانا للإله المستبد, غير أن زعيم رفض نحر الجد المقدس استعطافا للجلاد, وقال « **أن الحكمة الخفية تقول أن من يبدأ بنحر الجد المقدس**

[1] – عثماني الميلودي, العوالم التخييلية في روايات ابراهيم الكوني, ص 174.

[2] – ابتسام لهلالي, مرجعية الموروث الشعبي الطارقي في الصحراء في رواية المجوس لـ: ابراهيم الكوني, مجلة علوم اللغة العربية وآدابها, 15 جوان 2018, العدد 14, ج2, ص103.

فسوف لن يتوقف حتى يجد نفسه في المنتهى بنحر أولاده وبناته»[1], أما السحرة فقد« **أعطوا أمرا صارما بمطاردة الإله الجبلي وقالو أن الصحراء لن ترى الخلاص من لعنة الجفاف إلا إذا سُقيت أرضها بسيل من دم الودان (...) وقالو أن القربان الحق لا يكون قربانا حقا ما لم يحتل أعلى درجات القداسة»**[2].

أبيد الإله الجبلي واختفت الشمس, تدفق المطر حتى ارتوت الحجارة ففاضت الوديان, جرفت أنعام القبائل, وفرق السيل شملهم, فالبلاء لم يتراجع والظلمة لم تنقشع, والجلاد لم يظهر. فصمم أحد السحرة أن يتولى الأمر بمفرده, فرفع يديه إلى السماء وخاطب الإله الذي تخفى. «**تيمسي. تيمسي. أرد تيمسينم** »[3]. [يا نار. يا نار. أعيدي نارك] . ونحر طابورا كاملا من الصبايا الأبكار.

ومنذ تلك الفجيعة فقد حرموا ذكر اسمها (الشمس) وأطلقوا عليها اسم الجلاد ومجدوا القمر في صلواتهم. فقد حلت بهم اللعنة بسبب مخالفتهم لناموس الصحراء والإعتداء على الطوطم.

ب ـ الطائر مولا. مولا:

طائر صحراوي أبقع صغير يُتفاءل به, ويرد كثيرا في أساطير الطوارق,« **وهو أيضا طائر غامض ينتمي إلى وطن الخفاء, لم يسبق لأحد أن عثر له على عش أو على بيض, أو على فراخ, كما لم يَعثر عليه أحد ميتا أيضا,(...) انفردت بخصال أخر: قدرتها على التخفي, واستحالة نيلها بوسائط الصيد»** [4].

---

[1] – الرواية, ج1, ص 485.

[2] – الرواية, ج1, ص 485.

[3] – المصدر نفسه, ص 482 .

[4] – المصدر نفسه, ص 650.

وهو عند الصحراويين طائر نبوءة « **فلم تَضِع قافلة خرج في طريقها طائر العجب, ولم تحل مجاعة في نجع حامت فوقه مولاـ مولا. ولم تعرف القبائل وباءً ما استضافت المخلوق الوديع في ربوعها. كما لم يحدث أن تاه رسول, أو عابر سبيل, وفقد الطريق إلى الآبار إذا تلقى البشارة من دليل المسافرين**» [1].

« **فإن مولاـ مولا أول من يعود للقبيلة بالنبأ. وأول من ينوح في مداخل الأخبية فيقرأ العرافين, في المناحة, النبأ اليقين**»[2].

9 ـ النبات:

أ ـ نبتة آسيار:

تعد من النباتات العجيبة التي ذكرها إبراهيم الكوني في رواية "السحرة", وهي نبتة أسطورية, ويعتقد أنه السلفيوم هي عشبة تنمو في قمم تارات, إذ تعتبر تلك العشبة الصحراوية العجيبة التي يقال عنها أنها أنقذت الزعيم من الموت, بعد الوباء الذي أصابه وذلك إثر مقاتلته للغزاة وحيدا بعد أن تركه جنده, فكافأته الصحراء بهذه النبتة السحرية لمعافاته, وأصبحت سرا من أسرار عافيته ووجوده, ومنذ ذلك الوقت سنّ ناموسا يحرم عليهم الإقتراب من النبتة السحرية « **ولولا آسيار تلك العشبة النبيلة التي أنقذته من وباء آخر في القدم, وحمته من ويلات الهرم والشيخوخة عبر الزمان**»[3].

ب ـ نبتة الشيح:

[1] – الرواية, ج1, ص 48.

[2] – المصدر نفسه, ص651

[3] – المصدر نفسه, ص 366.

هي نبتة عطرية جبلية, يستعين بها أهل الصحراء لحماية أبنائهم الرضع من الجن, بوضع صرة الشيح تحت فراشهم أو وسائدهم, فهذه النبتة العجيبة السحرية بفضل قدرتها العجيبة تستطيع أن تتغلب على المخلوقات اللامرئية التي تمتلك قدرات خارقة « **سبب الوجع للأم التي ظنت أنه تلقى صفعة من الجن, فهرعت إلى الخباء, وحرقت حفنة الشيح, وسقته ماء النطرون, وقرأت على رأسه تعاويذ المجوس وتمائم السحرة**»[1].

« **الجن يستبدلون أبناء الإنس دائما عندما يولدون ويبقون مدة طويلة مجردين من الشيح أو السكاكين أو تمائم السحرة. ولكن مواهبهم السحرية تتكشف عندما يكبرون**»[2].

10 ـ الحجر:

من العناصر العجائبية في رواية "السحرة" نجد الحجر العجيب الذي ضيعه "بورو" في طفولته, وبإضاعتهم للحجر الحكيم أضاعوا الطريق إلى "واو" إلى الأبد فعجائبية هذا الحجر المعتم الحكيم تتمثل في كونه مرشدا وهاديا إلى الفضاء العجائبي الذي يحلم به كل أهل الصحراء, ألا وهي مملكة "واو" الجنة المفقودة التي تروي العطشان, وتطعم الجائع, وتأوي التائه, والتي أضاعها جدهم الأول كما تروي الأساطير الطارقية.« **حجر غامض, مدلل, ومكرم, يجله الحكماء, ويسعى في طلبه دهاة السحرة, يستطيع أن يحول الأشياء, ويمسخ الكائنات, يخفي ما ظهر ويظهر ما بطن, وأن العثور عليه أمر يفوق العثور على بوابة "واو" الضائعة**»[3].

---

[1] – الرواية, ج1, ص 43.

[2] – المصدر نفسه, ص 80.

[3] – المصدر نفسه, ص284.

ثالثا: عجائبية الزمان:

إن لفظ الزمن يدل على الوقت الذي وقع فيه الحدث ويرتبط به, إذ لا يوجد سرد بدون زمن.

« فالزمن تقنية أساسية في بناء الرواية, فإذا كان الأدب فنا زمنيا واذا صنفنا الفنون إلى زمانية ومكانية, فإن القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن فأي نص سردي يحيط به زمان ويقع في مكان ما»[1].

« الزمن عنصر أساسي في السرد الروائي, وهو محوري تترتب عليه عناصر التشويق والإستمرار, كما أنه نسبي يختلف من شخصية إلى أخرى, ومع ذلك فإنه ليس للزمن وجود مستقل في الرواية, وإنما يتخللها كلها»[2].

ففي الرواية العجائبية «يتضافر الزمان والمكان ليشكلا معا فضاء زمانيا يخلق الشكل مثلما يخلق المضمون, فالزمن بوصفه عنصرا هلاميا لا يمكن القبض عليه يتداخل مع المكان بوصفه الشكل الأكثر محسوسية وواقعية معا زمكانيات الحكي العجائبي الذي يهيم في أزمة المجهول» [3].

« يتمظهر الزمن في البنية الزمنية لتكثيف إدهاش مضاعف في صيغة التحول الزمني وانقلاباته, فيجيء خارق مكسرا للحدود بين الماضي والآتي مؤسسا للحيرة والتعجيب, وهو يسير - في الرواية - إلى جنب الزمن العادي المألوف, بل وأحيانا الزمن ذي المؤشرات التاريخية والمحددات المكانية, المثبتة لواقعيته »[4].

---

[1] – شعبان عبد الحكيم محمد, الرواية العربية الجديدة, الوراق للنشر والتوزيع, الأردن, (د ط), 2013, ص 93.

[2] – محمد عزام, فضاء النص الروائي, دار الحوار للنشر والتوزيع, اللاذقية, سورية, ط1, 1996, ص 121.

[3] – نبيل حمدي عبد المقصود الشاهد, العجائبي في السرد العربي القديم, دار الورق للنشر والتوزيع, عمان, الأردن, ط1, 2012, ص 281.

[4] – شعيب حليفي, بنيات العجائبي في الرواية العربية, مجلة فصول, 1يوليو1997, ع3, ص 115.

الرواية مدونة سردية مبنية على علاقات زمانية متشابكة ومعقدة, وفي الأصل فإن الرواية ماهي إلا تركيبة معقدة من قيم الزمن, وقد اعتمدت الرواية التقليدية على مبدأ التسلسل الزمني والتعاقب المنطقي, أما الرواية الحديثة فقد أهملت هذا المبدأ أو تجاهلته وأقامت مشروعها السردي من إعادة ترتيب الأحداث وفق رؤية فنية جمالية تتوخى الإثارة وتكسير خطية الأحداث والتسلسل المنطقي لها, لهذا فإن علاقات (الاستباق والاسترجاع) وعلاقات المدة والتواتر تشكل الأساس في ضبط ماهية الزمن الروائي[1].

وعليه يمكن القول إن رواية "السحرة" الزمن فيها غير محدد, يمتد من بداية وجود الإنسان (الزمن البدئي) حيث كانت الحجارة طينا طريا والإنس والجن يعيشون معا وذلك في قوله: « **في ذلك الزمان, عندما كانت الحجارة مازالت طينا طريا, وكان الناس يعيشون مع الجن, ويتكلمون مع الودان والغزال ومولا ـ مولا**»[2].

فزمن الأسطورة هو زمن مفارق للآن هو الزمن البدئي البعيد فيه كان الإنسان يتفاهم مع جميع الكائنات.

وتتكرر نفس الإحالة إلى هذا الزمن في مواضع أخرى من الرواية « **سمع كبار الرعاة يقولون أن القَدم تعود لعماليق من مردة الإنس وأصحاب قوة وجبروت عاشوا في زمان كانت فيه الحجارة رطبة, والطير ينطق ويتخاطب, وأهل الصحراء يتعايشون مع أهل الخفاء ويتجاورون. يتعشق رجال الجن نساء الإنس, ويتعشق رجال الإنس حسان الجن, فيتصاهرون ويتزاوجون, ويتناسلون حتى امتلأت**

[1] – ينظر: فيصل غازي النعيمي, شعرية المحكي في المتخيل السردي العربي, ص 75, 76.

[2] – الرواية, ج1, ص 32.

الصحراء بجنس امتلك أجرام الإنس ونال خصال الجن, يسعى في الفلوات, يتبدى متى شاء, ويتخفى متى شاء»[1].

« في البدء وضعوا ناموسا للجواز, وأقاموا عهدا بقيت متونه خفية حتى اليوم, ولكن ما تناقلته الأجيال يؤكد أن زمن السلم بين سكان الخلاء وأقرانهم استمر طويلا وشهد عهودا توجت فيها علاقة القبيلتين بالمعاشرة, ومزج الدماء بالتزاوج والمصاهرة»[2].

وعليه يمكن القول بأن حياة أهل الصحراء في الزمن اللاتاريخي القديم تجعل القارئ يشعر بالحيرة والتردد عند تلقيه للأحداث الخارقة والمدهشة, التي يعيشها الإنسان الصحراوي بتوحده مع الكائنات المرئية واللامرئية.

لكنه بعد ظهور التاريخ أصبح الإنسان الصحراوي يعيش العذاب والضياع والتيه, كما أنه دائم الصراع مع أهل الخفاء الذين يكيدون له المكائد والدسائس بعد نقظهم للعهد الذي كان بينهم في الزمان القديم « **وبرغم أن الروايات اختلفت في شأن الطرف المسؤول عن إفساد العهد, إلا أنها أجمعت أن انتقام الجن من أخوال أبنائهم كان قاسيا في الزمن التالي»[3].**

« في تلك السنوات التي تمادت فيها الجحافل الغازية, وظلت تتدفق وتتدفق بلا توقف ما لأن ذاعت في الصحراء سيرة الكنوز, وما أن اشتم هؤلاء الأغيار

[1] – الرواية, ج1, ص 280, 281.

[2] – المصدر نفسه, ص 520.

[3] – المصدر نفسه, ص520.

رائحة التبر. وقتها استنفرت الصحراء قوى الخفاء, واستنهضت الهمم فتدخل الجن»[1].

1 ـ المفارقات الزمنية:

« عمد الكوني إلى تكسير استقامة الزمن الروائي بحيث لم يعد ملزما بأن يسرد الحكاية من أولها لآخرها متتبعا التسلسل الزمني للأحداث, بل صار يخلط الأحداث دون مراعاة استقامة زمانها التاريخي الواقعي, ليجد القارئ نفسه في متاهة سردية لا أول لها ولا نهاية, وكأنه في لعبة, وينبغي عليه أن يقوم بترتيب الأحداث في ذهنه ليتمكن من فهم الرواية»[2]. فهذه الأحداث إما أن تكون استرجاعا لأحداث ماضية أو استباقا لأحداث لاحقة.

أ ـ الاسترجاع:

« يتشكل من مقاطع استرجاعية تحيلنا على أحداث تخرج عن حاضر النص لترتبط بفترة سابقة على بداية السرد (...), وتحقق هذه الاستذكارات عدد من المقاصد الحكائية مثل ملئ الفجوات التي يخلفها السرد من ورائه»[3].

« فالراوي هنا يترك مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها»[4].

يعد الاسترجاع من أكثر التقنيات الزمنية السردية حضورا في النص الروائي وذلك باسترجاع أحداث وقعت في الماضي من أجل تكسير خطية التسلسل الزمني

---

[1] – المصدر نفسه, ص 394.

[2] – طانية خطاب, ابراهيم الكوني ومشروعه السردي . من طوق الصحراء إلى اشعاع العالمية . , مجلة رؤى الفكرية, أوت 2016, ع4, ص 126.

[3] – حسين بحراوي, بنية الشكل الروائي, المركز الثقافي العربي, بيروت, لبنان, ط1, 1990, ص 119. 121.

[4] – سيزا قاسم, بناء الرواية, مكتبة الأسرة, (د ط), 2004, ص 58.

وقد حفلت رواية "السحرة" بتقنية الاسترجاع إذ نجد بطل الرواية "بورو" يسترجع مرحلة طفولته المليئة بالمغامرات العجيبة التي احتوت على أحداث خارقة كاتحاده مع الحُوار فأصبحا كائنا واحدا « **يتوقف الحوار حائرا, ويستنجد بأمه الناقة, ولكن الناقة تلتهم العشب الوفير ولا تنتبه لبورو الذي انساب كالثعبان والتفت حول سيقان الحوار. يتسلق الحوار, يدخل في جوف الحوار ليصبحا كائنا واحدا (...) يدوران معا. يشعر أنه يتلاشى في الحوار, والحوار يصير بورو**[1].

وعلى الشاكلة نفسها يأتي استرجاع آخر يروي فيه "بورو" رحلته العجيبة لـ "آغرم نودادن" وتنكره في جلد "تيرزازت", كي يستعيد أمه التي اختفت منذ كان صغيرا دون وداعه « **ألم تعلم وأنت عليم بكل شيء كيف تنكرتُ يوما في جلد تيرزازت كي أنزل إلى "آغرم نودادن" وألقاها؟ ولكن أمغار اعترضني**»[2].

وتذكر "بورو" الساحر الذي « **حدق في عينيه فتذكر بورو هاتين العينين تذكرهما حالا. هما نفس العينان اللتان رآهما في الحية المرسومة على جدار الأسلاف**»[3].

ونجد استرجاعا آخر لـ"جبارين" يحكي عن استقباله من طرف "بورو" في الصحراء وتساؤله عن الضيوف الذين استقبلهم سواء كانوا من الإنس أو الجن وإعادة الحياة لهم, لأن المهاجر في الصحراء يتيه فيها ويكون دائم البحث عن الحياة .« **استعاد اليوم الذي نزل فيه ضيفا على بورو وتذكر المراسيم الجليلة**

[1] – الرواية, ج1, ص 28, 29.

[2] – المصدر نفسه, ص 438.

[3] – المصدر نفسه, ص 430.

التي سن بها الميثاق, ووطد عهد القران. تساءل: كم عابر سبيل ظامئ يا ترى أسره بورو بالماء»[1].

وأيضا تذكر الساحر للحجر« **لقد نلته مرتين. مرة فقدته بالطيش فنلت الجزاء ومرة أعاده لي الكائن الوديع في الرحلة, فخطفته من بين يدي, رأيتك..»[2].**

ب ـ الاستباق:

يَعرِضُ لأحداث لم يُطلها التحقق, أيْ مجرد تطلعات سابقة لأوانها[3].

ويعد أيضا: «مفارقة زمنية سردية تتجه إلى الأمام بعكس الاسترجاع, وهو تصوير مستقبلي لحدث سيأتي مفصلا فيما بعد, إذ يقوم الراوي باستباق الحدث الرئيسي في السرد بأحداث أولية تمهد للآتي والقارئ بالتنبؤ واستشراف ما يمكن حدوثه, أو يشير الراوي بإشارة زمنية أولية نقلت صراحة عن حدث ما سوف يقع في السرد»[4].

ونجد استباقا في "رواية السحرة" عندما تكهن الزعيم بما سيحدث لأهل الحمادة من هول وجدب. « **رأى اليوم الذي سيبيد فيه الهول القطعان, ويقضي الجدب على المواشي إلى الحد الذي ستعافُ فيه لحمها الذئاب الجائعة»[5].**

« فرأوا الخطر في اتفاق دبّره القدر, واحتموا بالاكتئاب. واكتئاب السحرة إشارة الهول»[6].

---

[1] – المصدر نفسه, ص 388.

[2] – الرواية, ج1, ص 499.

[3] – حسين بحراوي, بنية الشكل الروائي, ص 119.

[4] – مها حسن القصراوي, الزمن في الرواية العربية, دار فارس للنشر والتوزيع, الأردن, ط1, 2004, ص 211.

[5] – الرواية, ج1, ص 101.

[6] – المصدر نفسه, ص 101.

من خلال هذه المقاطع نستنتج أن أحداث الرواية تسير بطريقة سردية غير متسلسلة, إذ نجد الروائي يستخدم تقنية الاسترجاع بالعودة إلى الماضي كما يستخدم تقنية الاستباق بالذهاب إلى المستقبل من أجل سد الثغرات التي يخلفها السرد.

2 ـ تقنيات الإيقاع الزمني:

يقترح "**جينيت**" في كتابه (أشكال 3) « دراسة الإيقاع الزمني من خلال أربع تقنيات سردية هي الخلاصة والحذف (تسريع السرد), والاستراحة والمشهد (تعطيل السرد»[1].

أ ـ الخلاصة:

« وهو سرد أحداث ووقائع جرت في مدة طويلة (سنوات أو أشهر) في جملة واحدة أو كلمات قليلة.. إنه حكي موجز وسريع وعابر للأحداث دون للتعرض لتفاصيلها, يقوم بوظيفة تلخيصها»[2].

أما "**جينيت**" « فقد نظر إلى الخلاصة كنوع من التسريع الذي يلحق القصة في بعض أجزائها بحيث تتحول, من جراء تلخيصها, إلى نوع من النظرات العابرة للماضي والمستقبل. ومن الواضح أننا لا نستطيع تلخيص الأحداث إلا عند حصولها بالفعل أي عندما تكون قد أصبحت قطعة من الماضي, ولكن يجوز افتراضا أن تلخص حدثا حصل أو سيحل في حاضر أو مستقبل القصة»[3].

ومن أمثلة ذلك في الرواية:

---

[1] – محمد عزام, شعرية لخطاب السردي, ص 112.

[2] – محمد بوعزة, تحليل النص السردي, منشورات الإختلاف, الجزائر, ص 93.

[3] – حسين بحراوي, بنية الشكل الروائي, ص 145.

«آكا استرخى وتغافل واقترف الخطيئة»[1].

« وهكذا بقي الذين لا يعلمون على دينهم وبقيت الفئة الأخرى على دينها»[2].

« هذا ما ورد في وصايا الأولين, وتناقلته الأجيال في رموز حفرها السحرة على صدور الجبال, وصارت مع تدفق الزمان, شرائع للحياة, وناموسا للتيه, أطلق عليه الكهنة اسم آنهي»[3].

« تحولت الحياة في الصحراء إلى ضرب من الحداد»[4].

ب ـ الحذف:

يلعب الحذف إلى جانب الخلاصة, دورا حاسما في اقتصاد السرد وتسريع وتيرته, فهو من حيث التعريف« تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة, وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث»[5].

يحدث الحذف عندما يشار إليه بعبارات زمنية تدل على موضع الحذف (من قبيل و مرت أسابيع أو مضت سنتان...).

وقد حظيت رواية "السحرة" بنصيب وافر من الحذف نستعرض منها:

« بعد يومين تولى بورو محو الأثر بحماس»[6].

---

[1] – الرواية, ج1, ص 196.

[2] – الرواية, ج1, ص 276.

[3] – المصدر نفسه, ص 372.

[4] – المصدر نفسه, ص 528.

[5] – حسن البحراوي, بنية الشكل الروائي, ص 156.

[6] – المصدر السابق, ص 72.

« بعدها انكفأ على وجهه, ولم يعرف كم مضى من الوقت, وعندما استيقظ وجد أن "ألون" كله يغيب في الظلمات»[1].

« قالت بعد أيام أنها فقدت صوابها لأن أطلانطس خالف الاتفاق وأراد أن يحنث بالوعد»[2].

« بعد يومين عثر الرعاة في الوادي على جثة فارس مفتوح العينين»[3].

ج ــ الإستراحة:

أما الإستراحة« فتكون في مسار السرد الروائي توقفات معينة يُحدثُها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف, فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية ويعطل حركتها»[4].

أو هي« ما يحدث من توقعات وتعليق للسرد, بسبب لجوء السارد إلى الوصف والخواطر والتأملات, فالوصف يتضمن عادة انقطاع وتوقف السرد لفترة من الزمن»[5].

وقد تجلى هذا في رواية "السحرة" من خلال وصف الروائي لبعض الشخصيات والأماكن العجيبة كوصف "تانس" عند مهاجمة أبيها الساحر "آكا" وذلك لأنها ورثت صفات أمها الجنية «**أدركته بمطية الجن. بعجاجة رأسها في السماء وذيلها ينساب على الأرض, أخرجت من الزوبعة رأسا مشوها: شعر**

---

[1] – المصدر نفسه, ص 149.

[2] – الرواية, ج1, ص 168.

[3] – المصدر نفسه, ص 379.

[4] – حميد لحميداني, بنية النص السردي, المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع, بيروت, ط1, 1991, ص 76.

[5] – محمد بوعزة , تحليل النص السردي, ص 96.

أشعث, أسنان ناتئة كأنياب الوحوش, وجه ممزق بتجاعيد الغيلان. عينان ينزفان دما, أنف ينز بالصديد, فم معضن تتدلى منه خيوط من قيح»[1].

وهناك وصف لـ"بورو" و"جبارين" « **فبدوا عن بعد, توأمين حقيقيين: جسمان نحيلان تجعلهما الملابس الفضفاضة منفوشين وكأنهما يميلان إلى البدانة. قامتان متعادلتان. وبشرة ذات لون مطفأ, غامض حزين, مثل بشرة جلاميد تادرارت العمودية التي ترفع إلى السماء رؤوسا حزينة, تفتش عن إله مجهول تخلى عنها يوما, ولم يعد إلى الأبد»**[2].

وأيضا وصف للجبال « **دبت العتمة في الوديان السفلى, ولكن القمم العالية مضت تتحمم في قبضة ذهبية كثيفة من خيوط الغسق, فتتحول رؤوس الجبال إلى قطع ماردة, مدببة, من جمر تخلف عن حريق الظهيرة»**[3].

ج ـ المشهد:

« يقصد بتقنية المشهد المقطع الحواري, حيث يتوقف السرد ويسند السارد الكلام للشخصيات, فتتكلم بلسانها وتتحاور فيما بينها مباشرة, دون تدخل السارد أو وساطته, في هذه الحالة يسمى السرد بالسرد المشهدي»[4]. ومثال هذا المشهد في الرواية بين "بورو" و"جبارين":

ـ بدأ جبارين يلف لثامه حول رأسه. أراد أن يمازح قرينه فقال:

ـ وأنت؟ ألا تخشى العار؟

---

[1] – الرواية, ج1, ص 172.

[2] – الرواية, ج1, ص 74.

[3] – المصدر نفسه, ص 124.

[4] – محمد بوعزة , تحليل النص السردي, ص95 .

ـ أجاب بورو ببرود: أنا أخشى عارا آخر. عاري يختلف عن عار العشاق.

ـ وهل في الصحراء عار غير عار يرتكبه الفارس أمام الصبايا؟ ...

ـ لا أفهم. هل هو سر؟

ـ نعم سر.

ـ هل يخفي القرين سرا عن قرين؟

ـ كيف يبوح القرين بسر إذا عجز هو نفسه عن فهمه؟

ـ هذه لغة الجن . كل سكان آزجر ينتمون بصلة قربى إلى قبائل الجن.

ـ ابتسم بورو:

ـ صدق القرين جبارين. كل سكان آزجر فيهم عرق من الجن . كل سكان الصحراء فيهم عرق من الجن[1].

[1] – الرواية, ج1, ص226 ,227 .

رابعا: عجائبية المكان:

يمثل المكان مكونا محوريا في بنية السرد, بحيث لا يمكن تصور حكاية بدون مكان, فلا وجود لأحداث خارج المكان, ذلك أن كل حدث يأخذ وجوده في مكان محدد وزمان معين.

يُعرف الباحث السيميائي "**لوتمان**" المكان بقوله: «هو مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر, أو الحالات, أو الوظائف, أو الأشكال المتغيرة...) تقوم بينهما علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة/ العادية(مثل الاتصال المسافة...»[1].

لا بد أن يكون المكان عجيبا حتى يكسب شرف الانتماء إلى السرد العجائبي, وعجائبيته يمكن الإحساس بها منذ الوهلة لدخول البطل فيه, فهي تنطلق من السمات التي تلحق الشخصية عند الدخول فيه, فتَيه البطل مثلا أو شعوره بالقلق و الاضطراب ما كان ليتم لولا أن المكان كان عجيبا, مثيرا للدهشة والقلق في آن واحد[2].

« تجمع كل الدراسات لأعمال الكوني أنه روائي مهووس بالمكان وأن نظرته له تختلف عن نظرة كثير من المبدعين لهذا المكون الأساسي في بناء النصوص السردية, فهو يَعتبر المكان شيئا مقدسا, انطلاقا من خلفية ثقافية, ومن تأملات فلسفية غاية في التجريد»[3].

---

[1] – محمد بوعزة, تحليل النص السردي, ص 99.

[2] – ينظر: نورة بنت ابراهيم العنزي, العجائبي في الرواية الجزائرية, النادي الأدبي بالرياض, والمركز الثقافي العربي, الدار البيضاء, بيروت, لبنان ط1, 2011, ص 142.

[3] – عبد القادر بن سالم, بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد, ص148.

1 ـ الصحراء:

إن فضاء الصحراء يشكل بنية تعكس منظومة فكرية واعتقادية لسكان الصحراء, باعتبارها« المكان اللامتناهي, والفضاء الواسع, واعتبارها عالما يوحي بالتشتت والسراب والتيه, فهو عالم رمزي مُوحي, تلعب فيه الأمكنة ومعالمها دورا بالغ الأهمية, فهي جزء من الأحداث ومرتبطة بها, و تغدو المتسبب في تطور الأحداث أو تأزمها»[1].

فإبراهيم الكوني في رواية "السحرة" تعرض للبيئة الصحراوية وذلك بالعودة للماضي السحيق, وكشف عن رموزها وأساطيرها وعن تعاليم الكتاب آنهي والأسلاف وتصوير المعاناة والتيه والضياع الذي يعيشه الإنسان الصحراوي لأنه دائم الترحال, فصار التجوال وطنا له بحثا عن السكينة والسعادة « **ويقول العرافون والسحرة القدامى أن الهجرة امتياز موقوف على أهل الصحراء (...) لا يجدون في الاستقرار لذة ولا يعرفون لهم غير الأسفار دينا (...) آثروا أن يسكنوا الخيام ويأخذوا من الأرض ما تعطيه لهم عن طيب خاطر, لأنهم ضيوف تائهون نزلوا في رحابها**»[2]. فالاغتراب والضياع قدر مكتوب على جبين كل صحراوي.

الصحراوي يعشق الصحراء عشقا صوفيا, ويحبها حبا عذريا « **آمنوا بالناموس فاحتقروا الفلاحة. أخذوا بوصايا الكهنة الأوائل, فاستنكروا الحراثة والزراعة وانتهاك هرمة الارض العذراء**»[3].

وأيضا هو لا يكف عن طلب الحرية والسكينة فهو يعشق الصحراء أكثر من عشقه للمرأة لأنها تضمن له التخلص من الاستعباد وتمكنه من السعي إلى الحرية « **إن**

[1] – أمينة محمد برانين, فضاء الصحراء في الرواية العربية, دار غيداء للنشر والتوزيع, عمان, ط1, 2011, ص 41.
[2] – الرواية, ج1, ص 374.
[3] – المصدر نفسه, ص 375.

قدر الرجل الحقيقي ليس الأنثى, ولكنه الصحراء, قدر الرجل النبيل ليس التقلب في مخادع الحسان, ولكن ساحته الخلاء. المدى. الحرية. نعم. الحرية»[1].

فالصحراء« تغدو فوق دلالتها المكانية والأسطورية إطارا تاريخيا وزمانيا لاكتشاف الذات بالمعنى الخاص والعام, الذي يجاوز البقعة المكانية بسكانها (الطوارق وتراثهم), إلى قيمة دلالية أوسع من ذلك بكثير, تمس الوجود برمته»[2].

الصحراوي يحرم امتلاك الذهب وهذا نابع من زهد الصحراوي وأن من خالف هذا الناموس تحل عليه اللعنة ويُلحِق بالصحراء البلاء والجدب, لأن المعدن المشؤوم من ممتلكات الجن الذي احتكروه لأنفسهم في معاهدة مسطرة بين الطرفين, **« ولا أحد يعلم إلى أي منقلب كان يمكن أن ينقلب أهل الصحراء لو لم يصدر الزعيم مرسوما يقضي بتحريمه, وإنزال أشدّ القصاص بكل من تُسول له نفسه أن يتعامل به»[3].**

« زهدوا في أسباب المعيشة فنالوا الحياة, ابتعدوا عن الامتلاك ففازوا بالسكينة رجعوا عن التكسب والغناء فكسبوا في الأرض نعيم السماء»[4].

يعيش الصحراوي حالة صراع دائم مع السكان الأصليين للصحراء ألا وهم الجن حسب معتقداتهم, فقد عانى الصحراويون من إرهاب الجن ولم يعرفوا الأمان إلا عندما عرفوا المدية « **المدية انتقمت لهم من الجن, فرتب زعماء القبائل حملات تأديبية ضد طغاة الخفاء, وقتلوا منهم في زمن قصير جيوشا تفوق في**

---

[1] – الرواية, ج1, ص 156.

[2] – عبد القادر بن سالم, بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد, ص 151.

[3] – المصدر السابق, ص 185.

[4] – المصدر نفسه, ص 512.

عددها ما فقدوه على يد الأعداء في أجيال وأجيال (...) وثأروا لأسلافهم القدماء»[1]. وهذا ما يدخل ضمن العجيب الآداتي.

الصحراء إذن هي المتاهة والفردوس المنذرة بالضياع والتيه, والواعدة بالعثور على الذات والكنوز الباطنة, فوصف الطبيعة الصحراوية يثير في النفس مرة حالة الإعجاب ومرة أخرى الدهشة.

2 ـ واو المفقودة:

إن تعلّق الشخصيات بالبحث عن المكان المفقود وعجزها الدائم عن بلوغه جعلها تحس بالضياع في فضاء قاسٍ لا تحده حدود.

لقد توارث أهل الصحراء عن أسلافهم, أن العزلة هي قدر الباحث عن "واو" **« يرى أن "واو" التي أفنى العمر ويَدّد الحياة بحثا عنها هي أقرب من حبل الوريد في حين تبدو طوال الرحلة البلهاء, في مكان آخر أبعد من سرْنديب* فيرمون بأنفسهم من الأعالى ليعطوا أبدانهم طعاما للصخور ويطبعوا شفافهم بابتسامة الحقيقة»**[2].

" واو" هي أسطورة طارقية تشير إلى واحة غناء ضائعة وسط الصحراء حرمهم منها الجد الأول وارتكب الخطيئة وذاق اللقمة الحرام، وكان سببا في تيه أهل الصحراء وحكم عليهم بالفناء. **« وكفر الجد بالحياة في بساتين "واو" وانتهك حرمة الحرم, فوجد نفسه خارج البستان. ارتدى اللثام عقب الخروج, ظنا منه أنه**

---

[1] – الرواية, ج1, ص 522.

*سرنديب: موقع بالهند يقال أنه كان مهبط آدم.

[2] – المصدر نفسه, ص 108, 509.

يستطيع أن يخفي عاره. أقام في الصحراء وجعلها وطنا لسلالته العجيبة. ولكن السلالة اكتشفت أن الحياة يعقبها زوال»[1].

ولم يَعثر عليها أحد من العابرين وإنما وجدت لتدفع بالصحراويين إلى تتبعها في رحلة الضياع الأبدية وحلمه الدائم بالعثور عليها.

3 ـ آغرم نودادن:

تعدُّ من الأماكن العجيبة التي ذكرها ابراهيم الكوني في "رواية السحرة" وتَرجَمَتُهَا [مملكة الودان (تماهق)], ولهذا المكان قيمة كبيرة في الثقافة الطارقية لارتباطه بالحيوان المقدس "الودان", وهو المكان المخيف الذي يتجنبه المسافرون ولا يقترب منه الرعاة, لأن الساحرة "تيرزازت" حرَمَت أهل الصحراء من دخول "آغرم نودادن" وذلك لنقلها وصية الزعيم "آمغار" بالمقلوب حسب الأسطورة الطارقية, وأنَّ من دخلها كَتَب على نفسه ألا يعود أو بتحوله إلى الساحرة "تيرزازت".

غير أن بطل الرواية "بورو" تخفى في جلد "تيرزازت" ودخل مملكة الودان **«فتح "آغرم نودادن" بابا مزروعا بغابة من الحجارة. تكاثف الضباب. دخل أدغالا أخرى تجري فيها أنهار خرساء. صوت الماء فيها لا يسمع, ولا يروي من ظمأ. من الأشجار الحجرية تتدلى ثمار مدهشة, ولكنها لا تطعم من جوع, استوقفه العسعس فاستجدى للمثول بين يدي أمغار العظيم. طافوا به عبر الظلمات طويلا قبل أن يجد نفسه يقف في فم مغارة ظلماء. أحس أنه يقف في المعبد»**[2]. وهذه الأوصاف العجيبة لهذه المملكة تثير الدهشة والرعب و هذا ما يدخل ضمن العجيب الدخيل.

---

[1] – الرواية, ج1, ص 493.

[2] – المصدر نفسه, ص 35. 36.

4 ـ الوديان:

يعدُّ الوادي رمزا من رموز الصحراء وهذا لأهميته عند أهلها, فهو عبارة عن مكان طبيعي عادة ما يحصر المياه بين ضفتيه, وهو مجرى المياه التي تنحدر من الجبال أو المرتفعات أو بسبب هطول الأمطار.

وقد وظفه الكوني في مواضع عديدة في "رواية السحرة" إذ نجده يقول « **نزلوا إلى الوادي وأقاموا معه العهد. بصموه بفجيعتهم, وبثوه بغربتهم, وحدثوه عن قساوة الحال, وبكوا بين يديه, وتوسلوا إليه أن يكون رسولا يحمل نبوءتهم إلى الأجيال**[1].

فالوادي يعني الكثير لهذا الإنسان الذي أَلِف العيش فيه وارتبط به روحا وجسدا لدرجة تقديسه وتحميله مسؤولية إخبار نبوءاتهم للأجيال.

« **تباعد شقا الوادي. تلاشت الجبال. أفضت تعرجات الوادي إلى خلاء موحش مكشوف, عار من أحراش التراب وشجر الرماد**»[2].

« **قطعا مسافة أخرى. شرع الوادي يتلوى. انحرف يمينا هذه المرة. في قيعانه تشققت الأرض الظمأى, وناحت فيه الواح الطين**»[3].

فالكوني يصور مكانة الوادي عند الإنسان المتألم فيبثه آلامه وأحزانه وما فعله الجدب بهم.

---

[1] – الرواية, ج1, ص 493.

[2] – المصدر نفسه, ص 307.

[3] – المصدر نفسه, ص 322.

« كلما امتد الوادي إلى الجنوب, ازداد عمقا وجلالا وغموضا. كان يتلوى, ويتعرج وترتفع, هامة الجبال على جانبيه فتنطق الحجارة التي حفظت في قلبها شرائع الأوائل»[1].

5 ـ الكهف:

تعدُّ الكهوف من المناظر الطبيعية التي تزخر بها الصحراء, لذا لجأ إبراهيم الكوني إلى هذا المكون الطبيعي ووظفه كثيرا في "رواية السحرة", فهو يمنح الراحة النفسية للإنسان بفضل شكله الهندسي إلا أن الظلمة والعتمة التي تُميز الكهف تمنح الخوف والرعب من هذا المكان العجيب. **« جلس في كهف مهجور, كئيب موسوم الجدران برجال يلبسون جلد ودان وواصل القراءة: "أنا تيرزازت, أنا تيمرولت, أنا تانتمزوجين". ازدادت العتمة كثافة, بدا أن الشمس لا تنوي أن تطلع أبدا. استمر يتمتم. تحولت العتمة إلى ظلمة. عاد النهار على عقبيه فأعقبه الليل»[2].**

« في هذا الوقت, وقت الغسق الذي تخرج فيه أشرار الجن من الكهوف»[3].

---

[1] – الرواية, ج1, ص 220.

[2] – المصدر نفسه, ص 35.

[3] – المصدر نفسه, ص 143.

الفصل الثاني: رواية الانطباع الأخير «مقاربة سيميائية»

أولا: سيميائية الشكل الخارجي للغلاف والعنوان

ثانيا: مقاربة سيميائية لشخصيات الرواية

ثالثا: مقاربة سيميائية للزمن في الرواية

رابعا: مقاربة سيميائي للفضاء في الرواية

أولا: مقاربة سميائية للشكل الخارجي للغلاف والعنوان

1- سيميائية الغلاف في الرواية:

يعد غلاف الرواية أهم ما نجد فيه اسم الكاتب الذي يعتبر من بين أهم العناصر المهمة، التي لا يمكننا تجاهلها أو تجاوزها، لأنه العلامة الفارقة بين كاتب وآخر، فهي تثبت هوية الكاتب لصاحبه، ويحقق ملكيته الأدبية و الفكرية على عمله.

ستكون البداية في تحليل صورة الغلاف في رواية الانطباع الأخير، كونها قراءة تتجاوز عملية الوصف، على اعتبار أنها تحمل العديد من التأويل والقراءات، وبالتالي فهي قراءة تحاول الربط بين مستوى التعيين ومستوى التضمين اللذان يشكلان الوظيفة السيميائية.

ومن هنا نقول إن الغلاف في رواية الانطباع الأخير لم يكن من صنع المؤلف وحده، وإنما هو من صنع الفنان التشكيلي أيضا، فهي عقد مشترك بينهما.

تظهر الرواية بشكل طولي، طولها (21سم)، وعرضها(14سم)، وهذا يدل أن غلاف الرواية يتبع على مقاس متوسط(21×14).

تحمل صورة الغلاف لوحتين تشكيليتين متداخلتين، تدل على الصراعات التي دارت بين الثوار والفرنسيين، أما بالنسبة لتصدر اسم الروائي في وسط اللوحة الذي تتدرج تحته مباشرة اسم الرواية الانطباع الأخير، تدل هذه الأخيرة هما قلب الروائي، إلى جانب إعلانه صراحة وحقيقة أن كل ما يتعلق بهما نابع من الواقع المعيش في تلك الفترة، لذلك فالروائي هو جزء منه لا يتجزأ.

جاءت الرواية عبارة عن مجموعة من الألوان المتداخلة فيما بينها مشكلة بذلك، انطلاقا من هذا تتبادر إلى أذهاننا مجموعة من الأسئلة التي تطرح نفسها: لماذا لم يكن الغلاف عبارة عن صورة لإحدى معارك ثورة التحرير؟. وضع هذا الزخم من الألوان الذي نلمح من خلاله اللون البنفسجي الذي يظهر في لوحة الغلاف و ارتباطه مع اللون الأسود والأصفر.

- **اللون البنفسجي:** هو ثالث الألوان الثانوية، يرتبط بالروحانية بحيث يسمح للإنسان الوصول إلى أفكاره العميقة الداخلية وذلك ما تجلى في الرواية طموح سعيد في استقلال الجزائر.

- **اللون الأسود:** فهو غني عن التعريف دال على نفسه بنفسه ومرد استعماله في الغلاف إلى سوداوية الأحداث المطروحة من حزن وخوف ومأساة التي تجلت في الرواية من خلال حديثه عن الاستعمار من الحرب والدماء.

- **اللون الأصفر:** يدل على غيرة سعيد على بلده.

هذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن هذا التنوع في الألوان راجع إلى الأحداث الصادرة في الرواية منها:

- استعمار استيطاني للجزائر من قبل فرنسا.
- أحداث 9 سبتمبر 1949م.
- 11 نوفمبر.
- إنزال 1949.

وبالتالي فهذا المزج من الألوان لم يكن اعتباطيا أو عشوائيا في اعتقادنا وكأن كل لون من هذه الألوان تمثل الأحداث التي جرت داخل الرواية، وإذا انتقلنا إلى رصد الألوان الظاهرة على الغلاف وجدنا تشكيلا من الألوان التي تتراوح بين الألوان الصافية حيث تنوعت من البنفسجي إلى الأسود إضافة إلى الأصفر.

2- سيميائية العنوان :

إن العنوان" له الصدارة، يبرز متميزا بشكله وحجمه فهو أول لقاء بالقارئ والنص... حيث صار هو الآخر أعمال الكاتب، وأول أعمال القارئ"[1].

لقد كتب عنوان رواية الانطباع بالبند العريض حتى يتسنى للقارئ تمييزه عن جميع العناصر الأخرى وبحجمه هذا استطاع أن يلفت انتباهنا نحن القراء والدارسين لهذا الأثر الأدبي، وبالموازات فقد وضعت لفظة الرواية أسفل العنوان مباشرة لتمييزها عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى كالقصة، حتى لا يقع القارئ في لبس إن كان هذا العمل الأدبي قصة أم رواية.

[1]- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، منشورات النادي الثقافي، جدة ، ط1، 1985، ص263.

جاء العنوان بالصيغة الاسمية مزدوجة بين صيغتين (الانطباع) و(الأخير) المعرفتين بالألف واللام وقد شكل العنوان النواة الأصلية التي تنفجر منها دلالات متوازية يلتمسها القارئ عند مباشرته قراءة الرواية .

أما عن الجانب الدلالي للعنوان:

الانطباع:(اسم)

الجمع:انطباعات

مصدر اِنْطَبَعَ

اِنْطِباعُ كتابٍ:طَبْعُهُ[1]

خَلَّفَ لَدَيْهِ انْطِبَاعاً خاصّاً:إدْرَاكاً،إحْساساً

الأخير: يقال لقيته أخيرا، وجاء أخيرا: آخر كل شيء.

أما عن الجانب اللغوي للعنوان حيث أنه جاء مركبا من تركيب اسمي يعرب على النحو الآتي:

أ- تقدير الكلام(هذا الانطباع الأخير)

هذا: مبتدأ محذوف

الانطباع: خبر لمبتدأ محذوف .

الأخير : صفة مرفوعة بالضمة الظاهرة في آخره.

ب- تقدير الكلام (هذه رواية الانطباع الأخير)

هذه: مبتدأ محذوف

رواية: خبر مرفوع وعلامة رفعه الضمة الآخرة وهو مضاف

الانطباع: مضاف إليه وهو مضاف

الأخير: مضاف إليه.

[1]: https://www.almaany./ar/dict/ar-ar.com/الإنطباع.

ومدلول عبارة الانطباع الأخير حسب تتبعنا لأحداث الرواية يوحي أن البطل كان يعيش في صراع، والمتمثّل في تخريب الجسر لتحقيق هدف الثوار، مع صراعه بين التخلي عن المحبوبة والمشاركة في الثورة، ولكن ساعدته في الأخير بعض الظروف ومنها مقتل لوسيا التي فتحت له الباب ليختار الرأي الصواب.

ثانيا: مقاربة سميائية لشخصيات الرواية

- سيميائية الشخصية:

بما أن الشخصية هي الحجز الأساسي في العمل الروائي، وهي حاملة لرسائل متعددة للمتلقي فاختيار الأسماء يحدد مدلولاتها، وحتى نتوصل إلى فهم الشخصيات المنتشرة داخل فضاء الرواية، وإذا ما عدنا إلى الرواية التي نحن بصدد دراستها لقيناها حافلة بالعديد من الشخصيات الرئيسة والثانوية، فيختار الروائي أسماء شخصيات روائية بعناية فائقة خاصة الرئيسة منها، وقد شغلت عنده حيزا مكانيا لا بأس به، فكثيرا ما تختار لها أسماء تتماشى مع الهدف المسطر لها من طرف الروائي، التي لها وظائفها داخل الأعمال الإبداعية.

1- سيميائية الأسماء:

الشخصيات الرئيسية	الشخصيات الثانوية التي شغلت حيزا كبيرا	الشخصيات التي شغلت حيزا صغيرا
سعيد لوسيا بوزيد	علي شريف روبير لوجندر ما مسعودة ما خديجة زليخة	لالة وردية- إيدير- مليكة- فضيلة- ليلى- سيمون-أب إيدير-أم سعيد- بلحاسن- الجارات القديمات- النساء- المسنات- الطاهر- السيد رولان- نيكول-السيدة- لوبوا- السيد روجان- السيد سوغان- الأطفال- تلاميذ السنة الرابعة- العمال الثلاثة- سائق السيارة203- فتيات الكوكاكولا- خادم الفندق-عساكر سكارى- شرطي عربي- أرستقراطي ألماني- ناميوس- الخادمة- الجراح- جمال-حارس المقبرة-الشحاذ-الأفارقة الشماليين- جان فرانسوا- السكير- الزوجان المغرمان- الرسام مصطفى- رشيد- إبراهيم- رابح العيد- محمد- الممرض جمال- أولياء لوسيا- جيرال- ميليزا- ماجدولين.

أ-الشخصيات الرئيسة:

سعيد، علي، بوزيد، لوسيا.

سعيد:

اسم مشتق من"سعد، يسعد، سعدا، أو سعادة فهو سعيد نقيض شقي، السعادة خلاف الشقاوة"[1]. فسعيد بمعنى مسعود من سعده الله، وأسعده، ويوم سعد.

فهو اسم متداول، ومنتشر في الجزائر، وقد جعله الكاتب اسما لشخصيته المحورية، فقد كان جيل سعيد المهندس جيل الانطباع الأخير، وكان هذا الأخير عنوانا لهذه الرواية، و"كان جيل سعيد جيل صانع الجسور...بيد أن الجسور وجب أن تخرب".

ويتحول هذا الجسر الذي كان السعادة الحقيقية الأولى لسعيد مجرد خراب.

منذ بداية الحرب أصبح سعيد يعيش على أعصابه،" أصبح رجلا لا ندري إن كانت له هموم أم أنه ضجر"[2].

يمكن أن يدل اسم سعيد على المساعدة، وهذا ما حدث في الرواية، فسعيد وبالرغم من استغراقه وقتا للتفكير، ولكنه كان يؤمن بعودة نور الحرية وأن الغد يكون أفضل من اليوم" أيها اللقلق، أيكون النهار جميلا غدا! إذا رفرف اللقلق جناحيه فإن غدا سيكون جميلا، رفرفي أجنحتك أيتها اللقالق"[3] خضع سعيد للأمر الواقع، وقرر أن كون إنسانا ذا فائدة في ثورة بلاده، وهدم الجسر ووجد نفسه في الجبل مع أخيه "بوزيد" يحارب ضد الفرنسيين، ومات شهيدا.

علي:اسم إما أن يكون من القوة، وإما أن يكون علا، يعلو، عليين، نسبة إلى الصحابي علي كرم الله وجهه[4]. وهو من الأسماء الشائعة في الوطن العربي، اختاره الروائي لتكون شخصية حازمة في قرارها فقد كان همزة وصل بين الثوار وسعيد، ولم يشغل حيزا كبيرا في الرواية ولكنه خلف أثر كبير، راح يشغل ذكر سعيد بشخصيته الغامضة و الدقيقة.

بوزيد:

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط3، 1999م، مادة سعد، ص211.

[2]- مالك حداد، الانطباع الأخير، ص 14.

[3]- المصدر نفسه، ص113.

[4]- ابن منظور، لسان العرب، مادة علي، ص299.

من الزيادة: النمو وكذلك الزوادة. حكاها يعقوب عن الكسائي عن البكر. تقول: زاد الشيء يزيد زيدا وزيادة. وزاده الله خيرا، وزاد فيما عنده[1].

يمثل الرجل الجزائري في تلك الفترة قوي الإحساس بالمسؤولية ويقد الحياة الأسرية ولكنه كان في الوقت نفسه يقدر حب الوطن والتضحية في سبيل حريته،" بوزيد الذي يردد باستمرار في نهاية الأمر يحيا العرب"[2]، فقد كان يتحلى أيضا بروح الدعابة و المزاح أحيانا؛ طالبا من أمه قائلا"يجب أخذه إلى الساعاتي، ديكك هذا"[3]وهذا ما كان يجعل سعيد يردد دائما أن بوزيد هو مثله الحي وضميره المرح، "إنه بوزيد الفرح، لأنه اختار أن يكون فرحا"[4]" فلم يكن بوزيد يحب الشر"[5].

لوسيا:

من اللَوس: الذوق. ورجل لَؤوس على فَعولِ. يقال: ما لاسَ لواسًا بالفتح، أي ما ذاق ذَواقاً. وقال أبو صاعد الكلابّي: ما ذاق عَلوسا ولا لؤُوساً. وما لسنا عندهم لواساً. واللّواسة بالضم أقلُّ من اللقمة[6].

تعتبر شخصية لوسيا:"مدرسة شهيرة بالمدينة منذ 3أعوام"[7]، وكذلك تظهر علاقة الحب والإخلاص و الوفاء مع السعيد، بالرغم اختلاف الحضارات بينها، فسعيد ينتمي إلى الحضارة العربية الإسلامية، ولوسيا المنتمية إلى الحضارة الغربية المتحررة والمنفتحة على كل شيء.

أما فيما يخص علاقة "لوسيا" بالثورة، فكانت بعيدة كل البعد عن الثورة التحريرية في ضدها أو في مساندتها. إلا أن سعيد استمر في حب لوسيا حتى بعد وفاتها.

ب-الشخصيات الثانوية:

---

[1]- الجوهري، تاج اللغة والصحاح العربية، دار الحديث، القاهرة، ط 1، 2009م، ص507.

[2]- مالك حداد، الانطباع الأخير، ص46.

[3]- المصدر نفسه، ص45.

[4]- المصدر نفسه، ص103.

[5]- المصدر نفسه، ص109.

[6]- الجوهري ، تاج اللغة وصحاح العربية، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، مصر، ط4، 1990م، ص1053.

[7]- مالك حداد، الانطباع الأخير، ص14.

ما خديجة:

خَدَجَ، خدجت الناقة تخدج خدجاً، فهي خادجُ و الولد خديج، إذ ألقت ولدها قبل تمام الأيام، وإن كان تام الخلق، وفي الحديث" كل صلاة لا يقرأ فيها بأم الكتاب فهي خداج."[1]

وهذه الشخصية الجريئة المعبرة عن رأيها بكل شفافية، ووضوح، الثرثارة المفضلة لدى بوزيد، اختارها الكاتب كشخصية قامت بدور الناطق الرسمي لجميع النسوة المسنات، قالت:"بصوتها المنكسر الوقور جاؤوا وعادوا بأيديهم مليئة بالريح...لم يعد ابنك ولدا والله معه حيث يفهم من خلال الإقرار العام للنسوة بتاريخ صبر طويل يقرأ في أوردتهن المدماة في أصواتهن الناتجة التي لا تشتكي أبدا".

زليخة:

من الزلخ، زلخا، وزلخاناً: تقدم في المشي وأسرع، وفلان بالرمح زلخاً: زجّه و- شجّه.[2] تميزت عن باقي الشخصيات بطفولتها البريئة فقد كانت تلك السعادة الصغيرة، أو السعادات الصغيرة كما سماها سعيد لا تعرف ما يجري من حولها، فقد تسأل عن أبيها الغائب عن المنزل، زليخة تمثل الجيل الجديد القادم الذي ينمو كشجرة، بضمير مرتاح.

شريف:

"شرف قومه وكرمهم، أي شريفهم وكريمهم- الشرف الحسن بالآباء-"[3] وإذ ما نظرنا إلى دلالته اللغوية، و انعكاسها على الشخصية الروائية، فإننا نجدها بعكس معناها الحقيقي، فشريف البربري الأصيل الذي لا يعرف أبوه أب أبيه سوى وادي الصومام...القبائلي، أصبح شريفا فرنسيا، متوسطا، رجلا وصوليا[4].

ما مسعودة:

سَعَدَ، سَعدًا، وسَعودًا: نقيض شقي ويقال: سعد يومك: يمُن، و-الله فلانا سعدًا: وفقه، فهو مسعود وسَعِد: سعادةً، فهو سعيد"[5].

---

[1]- الجوهري، تاج اللغة وصحاح العربية، ص207.

[2]- إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، مصر، ط4، 2004م، ص397.

[3]- ابن منظور، لسان العرب، مادة شرف، ص311.

[4]- مالك حداد، الانطباع الأخير، ص48،47.

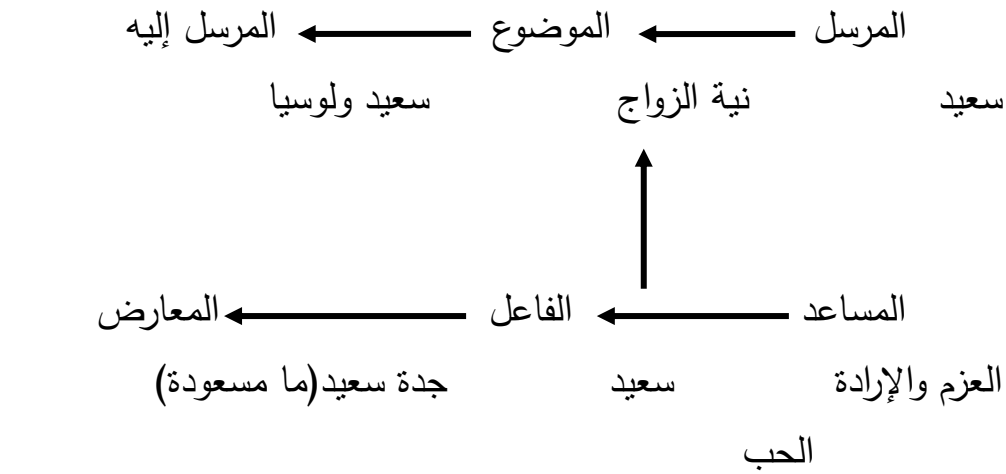
[5]- إبراهيم أنيس وآخرون، معجم الوسيط، ص 430.

وهي المرأة الجزائرية، وهي جدة سعيد وأم إيدير الطبيب الذي كان يستقر في باريس، والتي كانت تفهم الفرنسية وتتكلمها بالمقدار الكافي، كان وضعها الصحي سيئ وكانت طريحة الفراش وتتنفس بوهن:" أبدا! محال وتنهدت"[1]، لأنها كانت ترفض لسعيد الزواج من فرنسية، مثل إيدير الذي تزوج سيمون الفرنسية الخنزة كما لقبتها ما مسعودة:"خنزتك أين هي؟"[2]، وعندما علمت أن سيمون تنتظر صبيا تأسفت وخجلت عن ما كانت ستفعله لإيدير وقالت له:"أتنتظر صبيا؟ سمه فرانسوا وسيذهب إلى مدرسة باريس"[3].

2- البنية العاملية:

يمكن تشكيل البنية العاملية في رواية "**الانطباع الأخير**" من خلال تحديد الذوات والموضوعات وبقية العوامل المشاركة في تطور العمل السردي، مما يستدعي الوقوف عند أهم العلاقات المكونة لهذه العوامل لذا ارتأينا تقسيم الرواية إلى محورين: محور الزواج ومحور الحرية .

2-1 محور الزواج:



الزواج ظاهرة اجتماعية له بعد ديني سنه الله عز وجل بين بني البشر، وحث عليه كل فرد قادر على أدائه وهو لبنة أساسة للحفاظ على استمرار وبقاء النوع البشري، كما أنه يعد المكون الرئيس للمجتمع فيه تتكاثر الأمم وتتطور وتتوسع دائرة العلاقات الاجتماعية.

---

[1]- مالك حداد، الانطباع الأخير، ص 23.

[2]- المصدر نفسه، ص 23.

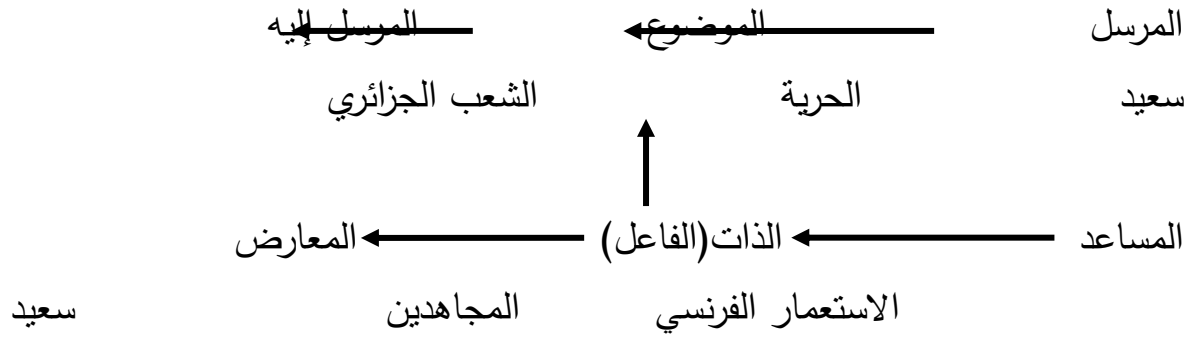
[3]- المصدر نفسه، ص27.

في مخطط الزواج هذا نجد "**سعيد**" يمثل دور الفاعل الذي يسعى وراء تحقيق نيته في الزواج، وهذه النية متمثلة في الزواج وهو موضوع القيمة، والعلاقة بين الفاعل والموضوع هي **علاقة الرغبة**، فرغبة **سعيد** في هذا المحور نية الزواج من شابة اختارها بنفسه رأى فيها كل معاني الحب والاحترام وهي "**لوسيا**".

أما مزدوجة المرسل والمرسل إليه فتمثلت في الدافع الذي كان الحب والمرسل إليه المتمثل في"لوسيا" و"سعيد"، المرسل هنا هو"**سعيد** الذي ساعده "**الحب**" في تمسكه أكثر بالموضوع المطلوب. " حبي ناء هناك دائما، بعيدا جدا دائما، أيناك؟..."[1]، والعلاقة بين المرسل والمرسل إليه هي **علاقة انفصال، حيث لم يتم هذا الزواج.**

ومن أجل تحقيق "سعيد" لهذا الحب كان لابد له من أن يثبت "**للوسيا**" هذا الحب، وما ساعده على ذلك هو عزيمته وإرادته، إلا أن جدة "سعيد" اعترضت هذا الزواج بحجة أن لوسيا أجنبية، " يا بني لا تتزوج فرنسية أبدا"[2]،والعلاقة بين المساعد والمعارض هي **علاقة صراع .**

2-2 محور الحرية:



"الحرية" هي مطلب كل الشعوب على سطح الأرض، وهي رمز للسيادة والاستقرار في المجتمع وبها ترقى الأمم وبدونها تنحط وتستعبد الشعوب ومن أجلها يضحي الإنسان بالنفس والنفيس، ولطالما قهرت الشعوب من أجلها .

موضوع هذا المخطط يتمثل في "الحرية " التي تسعى وراءها ذات فاعلة تمثلت في سعيد ورفاقه، الذين يحملون في أنفسهم دافعا قويا هو حب الوطن وما يحمله من أبعاد

[1]- مالك حداد، الانطباع الأخير، ص55.

[2]- مالك حداد، الانطباع الأخير، ص23.

مختلفة تهدف إلى رفع راية الاستقلال، وكان الوعي المنتشر بينهم هو المساعد والمؤيد للدفاع عن الوطن الذي حاول المستعمر سلبه من شعبه، وتمثل هذا المحتل في اليهود الصهاينة، وهو أكبر معارض يقف في وجه هؤلاء الأشخاص.

يربط بين الفاعل "**سعيد**" وموضوع القيمة في المخطط (الحرية) **علاقة رغبة** جامحة يسعى وراءها "**سعيد**"،هذا الفتى الجزائري الذي نما في أعماقه حب الوطن، مثله مثل أبناء جيله الذين أرادوا التضحية بأنفسهم من أجل أن تحيا الجزائر حرة أبية.

أما العلاقة بين المرسل والمرسل إليه فهي **علاقة اتصال** مشحونة بدافع قوي يتمثل في حب الوطن، الذي يحمله **سعيد** ورفاقه المجاهدين من أجل الجزائر التي تعد هي المستفيد في المخطط، رغم أن استفادتها كاملة لأنها تحصل على استقلالها.

لم يكن في المخطط مساعد واحد بل تعدد، حيث كان هناك مساعدا آخر يقف إلى جانبه، فكانوا يد واحدة هدف واحد هو الحرية " **ستنتهي الحرب. سيجد النمل ونبات الزعتر مكانهم في جدول توقيت الإنسان... اللحظات المتحمسة للسلام حوالي البيت الهادئ، لا تتأخر الطائرة تحلق على ارتفاع أكثر انخفاضا** "[1].

كل هذه الإرادات والطموحات التي يحملها سعيد حاول العدو قمعها بشتى الوسائل وهو يمثل دور المعارض، فالمستعمر جعلوا من الجزائر جثة هامدة باستعمالهم كل أسلحة الدمار الشامل دون رحمة أو رأفة بشعبه، فقد قهروا الشعب وأبادوه بمختلف أعماره، شيوخا وأطفالا ونساء وعزلا، والعلاقة بين المساعد والمعارض هي **علاقة صراع.**

صوّر الكاتب ما فعله اليهود "المعارض" 1نوفمبر سنة 1954م و8ماي 1945م" في أول نوفمبر مرض المتماثلون للشفاء من جديد، وفي 8 ماي ساءت حالتهم. أيها السادة، هذا المرض لا قلب له..."[2].

---

[1]– مالك حداد، الانطباع الأخير، ص122.

[2]– المصدر نفسه، ص43.

ثالثا: مقاربة سيميائية للزمن في الرواية :

شغلت مقولة الزمن الإنسان منذ القدم، ولعل هذا ما نجده في الأساطير اليونانية القديمة التي كانت تصور الزمن إلها، وتحولت هذه المقولة إلى إشكالية شغلت الفلاسفة والعلماء والأدباء وذلك لارتباط الزمن بالحياة والكون والإنسان لذا أصبح مركز اهتمام العديد من الباحثين في مجال الرواية بعدّه مكونا أساسا لها حيث ينقسم إلى :

أ- زمن القصة:

إذا ما عدنا إلى رواية الانطباع الأخير نلاحظ نقطة انطلاق مجال زمن القصة من حدث التقاء المدعو علي بالبطل سعيد المهندس إلى غاية موته في الجبل بعد التحاقه بأخيه بوزيد، كآخر حدث في مجاله.

ب- زمن الحكي:

للحديث عن زمن الحكي يجب استعراض أهم الأحداث الواردة في الرواية، وذلك بتتبع تحولات الزمن فيها لأنها مرت بالكثير من الانكسارات، نتوصّل إلى تقسيم الرواية إلى أربعة فصول التي وضعها الكاتب مع الإشارة إلى أنّنا اختزلنا بعض الفصول التي لا تحتوي حدثا بارزا وواضحا.

الفصل الأوّل:

- لقاء سعيد بمدعو علي "خرج سعيد وعلي.سكتت الريح لقد غارا في السيارة"[1].

- وصول لوسيا إلى بيت سعيد"صرخ سعيد في وجه لوسيا عند عودتها من المطبخ الصغير"[2].

- مجيء لوسيا ولوجندر عند سعيد "كان سعيد يقرأ أو يحاول القراءة لحظة مجيء لوسيا ولوجوندر"[3]

- وصية الجدة لسعيد"جدة سعيد تملي وصاياها الأولى"[4].

---

[1]- مالك حداد، الانطباع الأخير، ص8.

[2]- المصدر نفسه، ص16.

[3]- المصدر نفسه، ص19.

[4]- مالك حداد، الانطباع الأخير، ص23.

– كلمة السيد ريفيير في المدرسة"كانت لوسيا في غمرة الدرس عندما طرق المدير باب قسمها..السيد ريفيير"[1].

– توقيف مؤقت للوسيا "ناولها ظرفا مفتوحا.إنه الإذن بالتوقف المؤقت للوسيا"[2].

الفصل الثاني:

– ذهاب سعيد إلى منزل أهله عما حدث مع بوزيد"...سهر سعيد إلى ساعة متأخرة رفقة أمه وسلفته...صحيح أن هناك كلاما عن بوزيد، ولكن بدون ترجيفات صوتية رومنسية، فقط من أجل التحصر على غيابه"[3].

– حياة شريف صهر سعيد"قص شريف حكايته الطويلة ...تتمثل في الذهاب إلى فرنسا..لأن شريف لا يفهم لغة شجر المشمش والعناكب والأطر القديمة للدراجات؟"[4]

– إصابة لوسيا برصاصة وموتها"أحب أن أنتقم لك من هذه الرصاصة الطائشة..."[5]

الفصل الثالث:

– وصول سعيد إلى اكس بروفانس".

– زيارة سعيد قبر لوسيا "وجد سعيد ضريح لوسيا بسرعة...كان هذا القبر نظيفا"[6].

– الذهاب إلى منزل لوسيا وحواره معهم"فكر سعيد بأن عليه التفكير كثيرا .

– حوار سعيد مع الرسام في الحانة"كان سعيد هو نفسه جنب هذا الرسام الأرمل المخدوع.."[7].

– إبحار سعيد من بروفانس إلى الجزائر"يجب أن لايتأخر في بروفانس وفي أحد الأماسي أبحر.."[1]

---

[1]– المصدر نفسه، ص31

[2]– المصدر نفسه، ص33.

[3]– المصدر نفسه، ص45.

[4]– المصدر نفسه، ص75،77.

[5]– المصدر نفسه، ص80.

[6]– المصدر نفسه، ص79.

[7]– المصدر نفسه، ص92.

- **الفصل الرابع:**
- تخريب الجسر من قبل الثوار"عرف سعيد عن طريق الصحف بأن جسره خرب"[2]
- التحاق سعيد بأخيه إلى الجبل.
- كفاح الثوار ضد العدو.
- موت سعيد.

1-المفارقات الزمنية

1-1 الاسترجاع:

يعد الاسترجاع من أهم التقنيات الزمانية حظورا في الخطاب الروائي، وينقسم الاسترجاع حسب العلاقة التي تربط الأحداث السردية الماضي و الحاضر إلى قسمين و التي حددتها(**سيزا قاسم**) حسب رؤية"**جيرار جينيت**" كالتالي: استرجاع خارجي يعود إلى ما قبل بداية الرواية، استرجاع داخلي، يعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديم في النص.

أ-استرجاع داخلي:

هي التي تخص باستعادة أحداث ماضية، والتي لها علاقة بأحداث الرواية الرئيسة، وشخصيتها المركزية، ومسارها الزمني متوحد مع مسار هذه الأحداث.

وهذا ما وجدناه في الرواية، فبعد إصابة لوسيا جاء السارد ليسترجع أحداث جرت قبل ذلك كقوله: "سمحت لروبير وظيفته كطبيب أن يتجه قرب سرير لوسيا بمجرد انتهاء العملية، في أول عشية، بعد أن فارقت سعيد، ذهبت لوسيا إلى حانة اختارتها مع روبير ليودع كل منهما الآخر وافترقا في حدود السادسة و النصف مساءا.[3]

ب-استرجاع خارجي:

عرفت رواية الانطباع الأخير استرجاعات عديدة فمنها اتضحت معالم حياة سعيد و ذكرياته في قوله:"فيما مضى كان السباخون هم الذين يسلكون هذا السبيل، ويجيئون

---

[1]- مالك حداد، الانطباع الأخير، ص95.

[2]- المصدر نفسه، ص111.

[3]- مالك حداد، الانطباع الأخير ، ص49.

متأخرين، لتزويد السوق، في ما مضى..الذي لا يعرف الأسلاك الشائكة في الطرقات و الدبابات وحضر التجول.[1]

وفي قوله: "الخريف عيد الموتى،11 نوفمبر، إنزال1942...احتفالية كاملة، ورسمة كارثية، ولدت كي ترتدي هذه الشهور المعقدة، والإنسانية لباس الحداد الأوروبي"[2]، وفي قول السارد:"عندما كان سعيد صغيرا كان يحدث له أن يأخذ دراجته، ويهجر المدينة...كان ينتشي إذن بهذه السرعة المحصلّ عليها بلا جهد، ويذهب بعيدا...ولكن عندما يأتي المساء، يجب العودة[3].

وقوله أيضا:"عندما كان سعيد يدرس في الثانوية، كان يقطع المقبرة للوصول إلى بيته ويخبئ علبة سجائره تحت شاهدة قبر الزمان، الزمان القديم العذب، مات زمان التسكع بدل الذهاب إلى المدرسة و لكن زمان التنزه عوض الذهاب إلى المدرسة.[4]

فكانت تتدرج هذه المحطات الزمنية، والإشارات الدالة على نوع من التوتر وعدم الاستقرار.

2-1 الاستباق:

تقنية زمنية تحل بالنسق الزمني المتسلسل لأحداث الرواية، وضف هذا النوع في الملاحم القديمة أين تقدم نهاية القصة قبل الأحداث المؤدية لها، إلا أن الاستباق قد قل، وتراجع في الرواية الحديثة، لرغبة المؤلفين في تشويق القارئ بجعله يطلع على الأحداث المتزامنة مع الحكي.

أ-الاستباق الخارجي:

فتأتي هذه الاستباقات لتقدم لنا ملخصا حول ما سيحدث في المستقبل، وهي بذلك تدلي بكل التفاصيل الصغيرة والكبيرة ضمن سياق حكائي يسير في الطريق الذي رسمه الإستباق، فسرد يتوقف ليقدم نظرة مستقبلة ترد فيها الأحداث يلفها السرد بعد أي قفز على فترة ما من زمن القصة، وتجاوز النقطة التي وصل إليها الخطاب؛ لاستشراق مستقبل

---

[1]- المصدر نفسه، ص11.

[2]- المصدر نفسه، ص 13.

[3]- المصدر نفسه، ص 34.

[4]- المصدر نفسه، ص 44،45.

أحداث، ويظهر ذلك بقوله:"سيعرف التاريخ لماذا لم يعد جسرا، لقد سقط هو الآخر في ميدان الشرق[1].

وفي قوله أيضا:"غدا سيكون الطقس جميلا"[2].

ب-الاستباق الداخلي:

يحمل أحداثا تنتمي زمنيا إلى داخل مجال القصة الأولية، ويمثل هذا عادة هذا النوع من الاستباق نهاية القصة، أو نتيجة حدث معين، فلم يوظف مالك حداد هذا النوع من الاستباق داخل مجال قصته الأولية.

إلاّ أنّ هذا التسلسل أو هذه الخطية غالبا ما كانت تنعكس بسبب تنويع الكاتبة في المفارقات الزمنية **(الاسترجاعات والاستباقات)**، خاصة اللواحق التي تراكمت مشكّلة ارتدادات كان منها الخارجي والداخلي القريب في البعد الزمني والبعيد، القصير المدى والطويل، والسوابق(الاستباقات) التي تعلقت بالمقطوعات السردية التي تحققت على مستوى الفعل، وبعضها لم يتحقق وتجلّى على مستوى القول فقط.

2-تقنيات زمن السرد

2-1 الخلاصة(الإيجاز):

إيجاز خاص بالماضي: هو اختزال للأحداث التي جرت قبل زمن القصة الأولية عن طريق سرد سريع لها، فعند اهتمام الروائي بشخصية ما يلزم بنا أن نرجع إلى الماضي كقول:" منذ زواجه الذي يرجع إلى خمسة أعوام خلت، كان بوزيد يأتي إلى بيت أمه..وأضحى ذلك طقسا"[3].

ويظهر ذلك أيضا في شرح السيد بلحسان لسعيد"طرقوا الباب في السادسة صباحا...كانوا خمسة عشرة مسلحا...ارتديت ملابسي...أمك أووو أنت تعرف أنها مصابة بالقلب... سألوني عن مكان تواجده... قاموا، سألوا، فعلوا، قالوا..."[4].

---

[1]- مالك حداد، الانطباع الأخير، ص 109.

[2]- المصدر نفسه، ص133.

[3]- مالك حداد، الانطباع الأخير، ص41.

[4]- المصدر نفسه، ص43.

وقوله شريف الذي نال الشهادة الابتدائية للأهالي، الذي جند بالقرعة الذي أدى الخدمة العسكرية كضابط أهلي أثناء الحرب بعد تربص في المدرسة العسكرية"[1].

-إيجاز خاص بالحاضر:

اختصار الأحداث لفترة زمنية واقعة في زمن القصة الأولية، وذلك من خلال قول السارد" لوسيا تدرس في مدرسة شهيرة بالمدينة منذ ثلاثة أعوام، لقد احتفظت من بروفانس، حيث ولدت بهذه النبرة التي يعرفها والتي تقع تماما في حدود الشعر، والسوقية المبهمة، منذ ابتدأت الحرب أصبحت لوسيا مرتابة في أمر سعيد الذي تغير، كما ترتاب أي امرأة، لقد قلل الخروج معها، أو كاد ينقطع مفضلا رؤيتها في بيته"[2].

وأيضا في اغتيال لوسيا:" استطاع الإرهابيون الفرار مخلفين قتيلين على البلاط، من جانب قوات الأمن لا توجد أي ضحية لسوء الحظ، وأثناء الاشتباك، أصابت رصاصة طائشة امرأة فتية نقلت إلى عيادة بالمدينة في حالة خطرة، أين أجرت لها عملية جراحية سريعة، الضحية كانت بصدد الاستعداد للسفر غدا إلى البلد الأصلي".[3]

2- 2 الوقفة:

اختلفت الوقفات في الرواية بين المخصصة لوصف الأماكن يقول:"وضعت الجرائد على المكتب الصغير الذي يحتل مركز الغرفة الوحيدة للشقة الصغيرة..في أعلى الركن الحميمي في إطار زجاجي محفوف ببساطة كبيرة بورق بني يمكن رؤية جسر"[4].

وفي قول سعيد في طريقه إلى الأهل:"الجو طيب، العصر كسلان ولين ينظر إلى مرور اللقالق الأخيرة، الدوريات وحدها تذكر بالحرب، والأسلاك الشائكة، ثمة أطفال يتسلقون نهج جورج كليمانصو آيبين من المدرسة، صاخبين، ولامبالين"[5]، أما الوقفات التصويرية

---

[1]- المصدر نفسه، ص 48.

[2]- المصدر نفسه، ص 14.

[3]- المصدر نفسه، ص57.

[4]- مالك حداد، الانطباع الأخير، ص14.

[5]- المصدر نفسه، ص39.

الخاصة بالشخصيات كتصور الدكتور لوجوندر"كان إنسانا كريما، عيناه كانت تقولان ذلك، عينا خروف خدرتان و حميدتان...كان انضباط ملبسه يدعو للأناقة شبه الجامدة...كان جسيما، وصاحب شهية في الأكل"[1] أيضا:"كان روبير مسنا و هادئا مثل الشوارع الصغيرة الهادئة والمسنة لمدينته الصغيرة الفاتنة...هذه الشوارع التي تلامس جدران منازل بروفانس، كان يحمل على ظهره وفي عينيه ألفي سنة من الأخلاق"[2]، وفي تصويره لبوزيد :"بوزيد بشعره الأشعث بشفتيه المليئتين بالمفارقات، والإبتسامات، بوزيد صاحب الكتفين البطيئتين، والعينين الدائرتين الشبيهتين بتلك العينين اللتين تتأملان الحقيقة وتنقذانها ولكنهما تختارانها"[3]

2-3 المشهد:

ينهض المشهد بدور فعال في الحركة العاملة للقصة إذ يعد محور الأحداث وهو يخص الحوار حيث يغيب الراوي ويتقدم الكلام حوار بين الشخصيات تماما مثلما في المسرح، وتحتوي الرواية مجموعة من المشاهد نذكر منها:

مشهد التقاء علي بسعيد	10/7
مشهد التقاء لوسيا وسعيد في الشقة الصغيرة	16/14
مشهد لوسيا ولوجندر و سعيد في الشقة	22/19
مشهد ما سعودة مع ابنها إيدير وزوجته سيمون وسعيد	27/23
مشهد ريفير الأمير مع الطلبة داخل القسم	32/31
مشهد سعيد مع الأطفال في الطريق	40/39
مشهد سغيد وشريف في منزل أهله	76/71
مشهد سعيد وبوزيد في الجبل	133/120

[1]- المصدر نفسه، ص17.

[2]- المصدر نفسه، ص 20.

[3]- المصدر نفسه، ص 46.

2-4 الحذف(الثغرة):

في الروايات التقليدية يأتي مصرحا به و بارزا، أما الروايات الجدد فقد استخدموا القطع الضمني الذي لا يصرح به وإنما يدركه القارئ.

أ-الثغرات الصريحة:

يصرح به السارد بما مرّ به زمن القصة، عن طريق ألفاظ تبين معالم القفز، وتكون محددة زمنيا مثل قول الأميرال:"إنما نعيش منذ شهور عصيانا حقيقيا...في أول نوفمبر مرض المتماثلون للشفاء من جديد، وفي 8 ماي ساءت حالتهم"[1].

وأيضا:"في الجهة الأخرى من البحر يفكر سعيد في حلزونات أخرى مرت سنة أشياء كثيرة تجول بخاطرها"[2].

ب-الثغرات المضمرة :

لا يصرح السارد به لكن يمكن التفطن إليه أثناء مسار الحكي و تدرج الزمن، وهذا النوع من الثغرات لا يمكننا معرفة الأحداث التي جرت فيه، لذلك لم تنتشر بكثرة في رواية الانطباع الأخير، لعدم اتساع مجالها الزمني مثلا: سفر سعيد إلى بروفانس لزيارة ضريح لوسيا لم تحدد فيه الفترة الزمنية" كان ذلك يوم الأحد...يجب ألا يتأخر سعيد في برفانس، وفي أحد الأماسي أبحر"[3].

ومن خلال قراءتنا وتحليلنا لنص الرواية لاحظنا أن الحذف يبرز في شكل تقنيتين اثنين هما:

-تقنية النجمات الثلاث(***):

التي تظهر بشكل كبير أغلب فصول الرواية، ونذكر نماذج على ذلك فيما يلي :

« زمن يصبح أكثر طولا بسبب الحرب.نجوم تأب غلق عيونها في سهر ليل الحرب».

«طلع النهار على مطر منح المدينة وجهها الخريفي.باتجاه الشرق لا نبصر..»[4].

---

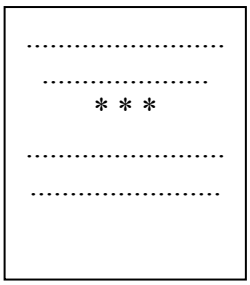
[1]- مالك حداد،الانطباع الأخير، ص32.

[2]- المصدر نفسه، ص120.

[3]- مالك حداد، الانطباع الأخير، ص79.

[4]- المصدر نفسه، ص13.

ويمكن التدليل على ذلك بالشكل الآتي:



وهذه النجمات الثلاث كانت بمثابة استراحة خفيفة للقارئ حدث خلالها انقطاع زمني مؤقت حذف من خلاله الروائي مدة زمنية غير محددة،وهكذا تنهض تقنية النجمات الثلاث بعدّها نوعا من أنواع البياض الطباعي بدور أساس وفعّال في تسريع حركة السرد.

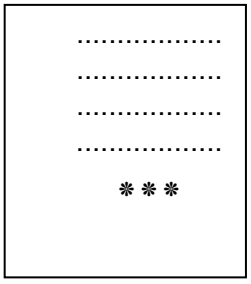
- **تقنية النقط المتتابعة:** وهي التقنية التي تعبر عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل الأسطر، إذ يحدث الحذف أحيانا بثلاث نقاط، ونمثل لذلك بقول:«**...طرقوا الباب في الثالثة صباحا...كانوا خمسة عشرا مسلحا...ارتديت ملابسي...أمك، أنت تعرف بأنها مصابة بالقلب...سألوني عن مكان تواجده، قاموا، سألوا، فعلوا، قالوا...**»[1]، إذ نجد

والروائي لم توظّف هذه النقاط عشوائيا وإنّما هدفت من خلالها إلى الإفصاح عن كلام معين تكتفي بالإشارة إليه تنبيها للقارئ وإشراكا له في العملية الإبداعية الأدبية، حيث تفتح له المجال للتأويل وملء الفراغات وسدّ الثغرات.

- **البياض:**

المقصود بالبياض هو تلك المساحات الفارغة، التي تصادفنا عند نهاية الفصول، وبين السطور والفقرات، أو الكلمات في الفقرة الواحدة، له أبعاد دلالية وإيحائية.

وإذا أردنا البحث عن أكبر مساحة للبياض داخل الرواية، فإننا نجده يطغى على الصفحة الأخيرة من كل فصل، فهو يعلن نهاية الفصل وبداية الفصل الذي يليه، ونوضح ذلك بالشكل الآتي:



[1]- مالك حداد، الانطباع الأخير، ص43.

خامسا: سيميائية المكان

هو دراسة فضاء واسع بمكوناته الطبيعية والبشرية، حيث يترك فينا معالمه وطقوسه وأشخاصه أثرا عميقا في الوجدان، وهو أيضا بنية ثنائية ذات رؤية واقعية يستحيل فصل طرف عن الآخر.

إذا جل اهتمامنا ينصب على الحيز المكاني، الذي يشمل كل الأمكنة فكانت مسرحا للرواية وأحداثها، سواء كانت أماكن واقعية أو أماكن لا واقعية أي متخيلة في ذهن الكاتب: كالخرافية أو العجيبة.

فرواية الانطباع الأخير لمالك حداد، وتصفح صفحاتها بدقة وجدنا أن المكان الأول هو الجسر، بحيث يقول: "يجب تخريبه، يجب تخريب الجسر، يجب تخريبه، يجب، يجب..."[1].

ففي الرواية تتضح أمكنة أخرى منها الأماكن المفتوحة والمغلقة.

المكان	مفتوح	مغلق
سيارة 203		مغلق
قسنطينة	مفتوح	
أيكس أون برافونس	مفتوح	
بحر	مفتوح	
الجبل	مفتوح	
الحديقة العامة	مفتوح	
مكتب سعيد		مغلق
الفندق		مغلق
بيت سعيد		مغلق
الحانة		مغلق
الطريق	مفتوح	
الصخور	مفتوح	

[1]– مالك حداد، الانطباع الأخير، ص07.

المدرسة		مغلق
الضاحية وشوارعها	مفتوح	
بيت بلحسان		مغلق
العيادة		مغلق
بيت شريف		مغلق
المقبرة	مفتوح	
الملعب البلدي	مفتوح	
بيت أهل لوسيا		مغلق
السفينة		مغلق
الكهف		مغلق
القطار		مغلق

تتواجد أغلب الفضاءات الخاصة بالرواية، والتي كانت مدينة قسنطينة مسرحا لأهم أحداثها، بحكم أن الفضاءات والأمكنة تنتمي إليها.

-شرح أهم الأمكنة التي تواجدت في الرواية:

قسنطينة:

مدينة جزائرية تسمى مدينة الجسور المعلقة وعاصمة الشرق الجزائري؛ يطلق عليها عدة تسميات منها مدينة الصخر العتيق نسبة للصخر المبني فوقه المدينة وهي تحفة فنية ومعلم حضاري، وقد حضيت عبر أزمنة مختلفة باهتمام الأدباء، والمؤرخين. ذكرت مدينة قسنطينة في رواية الانطباع الأخير عدة مرات؛ باعتبارها فضاء الأساسي لمجريات الرواية من بدايتها إلى نهايتها، تعرضت لها أوصاف مختلفة، تخلد صمودها عبر تاريخ قسنطينة منتصبة على صخرتها كنقطة على حرف الطرق، نازلت نحو الساحل بسرعة مدوخة[1]. كما تحدث الكاتب عن فصاحتها"لا مدينة تحسن الحديث مثل قسنطينة[2].

[1]- مالك حداد، الانطباع الأخير، ص34.

[2]- المصدر نفسه، ص40.

كما أشار إلى شجاعتها وشوارعها، وجمالها فقال:"إنها صخرة الحب الكثير، هنا قلب الغضب قسنطينة! على السهل البهي، وأية جبهة كانت أعلى حتى تكون أكثر ذكاء؟، المطر يناسب الشوارع، التي لا تمشط أبدا مئة ألف ذكرى في الشتاءات، تتحدث عن شهر ماي، رائعة الروائع؛ حيث تعشش اليمامات؛ حيث تستشيط الغربان غيظا، يجب معرفة قسنطينة في الساعة التي تدوم فيها الشمس أكثر من لحظة، إنها تحد إنها مهد، ثم قاعدة تمثال وتحد.

إنها سد من الحجارة، إنها قلب قيتارة، سعيد يعرف الأغنية الباقية في حلق الرمال إنها سلم شرقي لطلوع الشمس باتجاه المستشفى، وجسر سيدي راشد، عندما يعبق الصنوبر برائحة زكية من الدباغ، والحب، يجب رؤية قسنطينة تتدفأ تحت شمس؛ هذه المدينة كبيرة مثل قطعة خبز، إنها تذكر مقاهيها الشعبية الساكنة اليوم، الأكثر تأملا اليوم، تذكر متاهات شوارعها المعقدة، كفكرة مشروحة وبطريقة سيئة، محلاتها الصغيرة؛ حيث مسلم ابن باديس يجاور مصاصات، وجهاز راديو، إنها مدينة قوية عند النظر إلى جبل الوحش، إلى غابة الذئاب، نكشف عن المنطقة الساهرة بالضاحية، وأي متراس كان لارتفاع هذه المدينة المنتبهة لحفيف الأوراق الميتة و موسيقى التاريخ111اليوم وهي تشيل بلاط أحلامها، فإن للمدينة ضاحيتها الذاهبة إلى غاية الأوراس...[1]. وبهذا تكون قسنطينة من أهم الفضاءات الواردة في الرواية لما شغلته من حيز نصي و ما استغرقته من أحداث هامة.

الجبل:

لقد عرف هذا الفضاء المفتوح مجموعة من الأحداث التي ميزتها الحرب بالدرجة الأولى؛ فالروائي لم يصرح بموقع الجبل ولا باسمه، اكتفى ببعض الوصف المادي،"باتجاه الشمال يمكن رؤية السلسلة الجبلية بحدودها الأساسية، يبرز المنظر الطبيعي كزخرف المسرح، صمم بأناقة رسم جيدا، بني جيدا إن الأفق نظافة خارقة، اللقالق، تنساب كسلى، ورخوة متحررة، ومترفة...".[2] وفي أعالي هذا الفضاء المفتوح، يتواجد سعيد، وأخاه بوزيد ورجال آخرون لأهبة الاستعداد للحرب، في أسفله دبابات العساكر الفرنسيين و فوق قمته

[1]– المصدر نفسه، ص40،41.

[2]– مالك حداد، الانطباع الأخير، ص119.

الشامخة، طائرة تقصف، "الطائرة تحلق على ارتفاع أكثر انخفاضا"[1]. بسبب الضغط المتواصل، وقلة العدد والعدة من قبل سعيد وزملائه، ولأن الحرب في جوهرها هي صراع من أجل حياة فقد استشهد سعيد في الجبل مع مجموعة من الرجال.

بيت بلحسان:

بلحسان هو والد سعيد، يعتبر بيته فضاء مغلقا تجتمع فيه معظم الشخصيات الرئيسة للرواية، بما في ذلك الجيران؛ حيث "كان بوزيد يأتي إلى بيت أمه–وأضحى ذلك طقسا.. يتحدث إلى جارات قديمات. لم يكن بوزيد سعيدا إلا في مطبخ أمه، النساء المسنات تعرفن أمورا كثيرة، وهو يحسن الإصغاء[2]، وقد كان هذا المنزل ملجأ للعديد من أفراد العائلة، "سلفتك والصغيرة ستقيمان هنا من اليوم فصاعدا، هذا أحسن لهما"[3].

إيكس أون بروفانس:

اكتفى الروائي عن ذكر اسمها دون ذكر موقعها، فذكر بعض ملامحها، كقوله:"وفي هذا الأحد كانت شمس إيكس أون بروفانس سفيهة بشكل خاص، كان متنزه ميرابو، يصنع تخريمات، الملك روني يحرس معبد التمتمات، الينابيع تؤلف أغنيات.[4]

عرف هذا المكان العديد من الأحداث،وفيها لم تظهر شخصيات كثيرة باستثناء سعيد والرسام الذي وجده في الحانة، وبعض الأفارقة الشماليين، يقول:"هناك عدة سكان من شمال إفريقيا في المدينة القديمة لأيكس أون بروفانس"[5].

البحر:

وظف الكاتب في روايته البحر كفضاء جغرافي مفتوح على أحداث فردية قادها سعيد مع نفسه، دون أن يذكر لنا الروائي شخصيات معينة، فكانت شخصية سعيد هي الشخصية الرئيسة في فضاء البحر على متن سفينة حيث: "كانت السفينة سوداء تفوح بالقار، كانت

---

[1]–المصدر نفسه، ص121.

[2]– المصدر نفسه، ص41.

[3]– المصدر نفسه، ص43.

[4]– مالك حداد، الانطباع الأخير، ص81.

[5]– المصدر نفسه، ص 83.

سفينة أغنام قديمة تسمى "جبل– الأوراس"، طبعا، مجرد صدفة. تأمل سعيد الأضواء التي تغرق و التي تطفو كعرائس النيل اللزجة الجامدة.[1]

مع مرور الوقت وسير السفينة في عرض البحر وسير السفينة في عرض البحر لم يستطع سعيد نسيان لوسيا التي تركها في بروفانس، التي بقيت ذكراها خالدة في ذهنه؛ فتذكرها طول الطريق في مونولوج داخلي متمنيا بذلك لو أنها معه، كانت لوسيا في كل جهة في شعره الذي ابتل بالهواء البحري"لوسيا كنت أود أن أراك على شاطئ وردي، ابتسم لك وأحدث نوارس. كنت أود يا لوسيا أن ألهو في الشاطئ دون أن أبني قصور الحب..."[2].

لقد حظي هذا الفضاء المفتوح بوصف سطحي من قبل الروائي الذي قال عنه:"لحسن الحظ الشديد كان البحر طيبا أحد هذه البحار التي تبتسم لك بنجومها الملقاة من الأعلى، ومن الأسفل، أحد هذه البحار التي تجعل من خليج الأسد مجرد عرض تمهيدي للأغاني الآتية. مقدمة استهلالية للفجر"[3].

كانت نفسية سعيد مرتاحة جدا، وهو يبحر على ظهر هذه السفينة، تغمره سعادة كانت غائبة عنه لسنوات سعادة لم يجدها، لا في مدينة قسنطينة، ولا في أيكس أون بروفانس، فقد كان لهذه العزلة البحرية، الوجه الإيجابي ليعيد بناء حياته من جديد"لم يكن سعيد شقيا، لقد إختار هذه السعادة التي لا نحبها، لقد إختار هذه السعادة...اختار هذه السعادة التي نقرأها في الوعي المطمئن البال. كان سعيد مسرورا"[4].

---

[1]– المصدر نفسه، ص95.

[2]– المصدر نفسه، ص99.

[3]– مالك حداد، الانطباع الأخير، ص96.

[4]– المصدر نفسه، ص97.

الخاتمة

تركز بحثنا لرواية "الانطباع الأخير" لمالك حداد، بتباين عناوينها ومواضيعه التي تسعى لتجاوز الذات الإنسانية، وتفجير تلك الطاقات المخزنة داخل بيان النص، والكشف عن أغواره وخباياه، وتقنيات فنية توحي لنا بالتصورات الوجدانية، فكانت رواية الانطباع الأخير من بين النماذج التي حملت في مضامينها قضايا تنبع من رحم الواقع المتغير، وهي تحمل بين طياتها صوت الأديب وآلام الشعب الجزائري جراء الاستعمار الذي عمل على طمس الهوية الوطنية، نتيجة لذلك تسلقت الرواية أعلى المراتب في الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية، وبلغ صوتها جميع الأقطار العربية و العالمية، بحكم أنها كتبت باللغة الفرنسية وترجمت إلى العربية، وذلك على يد كاتب جزائري أحسن ترتيبها.

ومن خلال بحثنا هذا " **مقاربة سيميائية في رواية الانطباع الأخير**" الوصول إلى مجموعة من النتائج نوجزها فيما يلي :

- الشخصيات الروائية كانت قريبة من الواقع، تحمل بنية دلالية متعددة لتعداد الأسماء، كما سلط الضوء على شخصيات بسيطة ذات سلطة متجذرة في ماضيها، تبحث عن وجودها في هذا العالم.

- تسعى السميائية إلى فك بنيات الزمن، حيث كانت بصماته وخيوطه واضحة بحيث امتزج الزمن الواقعي بالزمن المتخيل.

- كان الزمن في الرواية منعرجا حاسما لانتصار أزمنة السرد بالاسترجاعات والاستباقات .

ومهما يكن من الأمر فقد أثبت المنهج السيميائي نجاعته في مقاربة النص، لأنه أزاح الستار على الكثير من معالمها ولا نزعم أننا قلنا كل ما يتعلق بموضوع بحثنا لأن النص سيظل عرضة لتعدد القراءات واختلافها وهو ما يكسبه طابع الأدبية والفنية .

ملاحق

السيرة الذاتية لمالك حداد:

ولد "**مالك حداد**" في **5 جويلية 1927** م في مدينة قسنطينة وكان القدر قد أراد لهذا اليوم أن يكون حدثا لأكثر من واقعة، لأنه اليوم الذي بدأ فيه احتلال الجزائر في عام **1830م** وهو ام **1962**، تلقى علومه الابتدائية بقسنطينة، ونال الثانويه فرع الفلسفه والادب كما حصل على شهادة "أهلية التعليم الابتدائي"ثم سافر بعد ذلك إلى فرنسا لمتابعة دراسته الجامعية، نال جائزة في الحقوق وعاد إلى وطنه وكان شاهدا على مجازر **8 ماي 1945م**، وقد كان لهذا الحدث وقع خاص في حياة "مالك حداد"، فاعتبره ولادة حياة بالنسبة إليه وقد كانت ثورته تتوقد من خلال مزاولته لعمله في الصحافة الأدبية إلى جانب مهنته المدرسة الثانوية.

ولمّا قامت ثورة نوفمبر، كان "مالك حداد" واحدا من أولئك الثوار، وعضوا في جبهة التحرير الوطني، وذات يوم اقتحمت مجموعة من الجيش الفرنسي منزله واضطرته إلى النفي والتشريد فغادر الجزائر متجها إلى أوروبا، حاملا في يمينه كتاب الثورة، وفي فكره هم الجزائر، فشارك في الصحافة الأجنبية ودافع عن عروبة الجزائر، ومثل جبهة التحرير في مؤتمر الكتاب الإفريقي الأسيوي الذي انعقد بمدينة طوكيو **1961م**، وألقى عددا من المحاضرات عن الأدب الجزائري في كل من الهند ومصر وسوريا ولبنان وروسيا والصين وغيرها من البلدان.

وبعد استقلال الجزائر عاد إلى أرض الوطن وتابع رحلته في الصحافة إلى أن عين في **أفريل 1968م** مديرا للثقافة بوزارة الثقافة والإعلام، ثم مستشارا مكلفا بالدراسة والبحث في مجال الكتابة باللغة الفرنسية، إضافة إلى إشرافه على تحرير مجلة "آمال" ثم أنتخب أمينا عاما للإتحاد الكتاب الجزائريين، وداهم المرض"مالك حداد"وبدأ الصراع بين الأديب وبين الداء، وفي صبيحة **يوم الجمعة 2 جوان 1978م** انتهت رحلة"مالك حداد" الدنيوية فنقل جثمانه إلى قسنطينة ودفن فيها.

ب-أعماله:

لقد ترك "**مالك حداد**" مجموعة من الأعمال الأدبية سواء في الشعر أم الرواية وكان إنتاجه منصبا حول قيام الثورة التحريرية والاستقلال، وقد صدر له في الشعر:

- الشقاء في خطر.
- باريس **1956**.
- واسمع سأناديك **1961**.

أما في الإبداع الروائي:

- الانطباع الأخير **1958**.
- سأهبك غزالة **1959**.
- التلميذ والدرس **1960**.
- رصيف الأزهار لم يعد يجيب **1961**.

وفي الدراسة صدر له:

- الأصفار التي تدور في الفراغ **1961**.
- الحرية ومأساة التعبير لدى كتاب الجزائر.

غلاف الرواية

كل ذلك يؤكد أن "مالك حداد" ظاهرة فر
المكتوب باللغة الفرنسية، وقد تجلت بوضوح في
القومي بحيثياته المتغيرة.

ملخص الرواية:

تعد رواية الانطباع الأخير لمالك حداد
الروائية التي تناولت بالفعل أحداث الثورة المسلحة وصورت جوانب منها.

ترسم هذه الرواية مسار رجل عايش الثورة التحريرية وذاق من نبع كفاحها، وتألم لمصير بلاده بين أغلال الاستعمار . في البداية كان **سعيد** بطل الرواية يعيش في فرنسا كمواطن فرنسي من أصل جزائري فتقبله الفرنسيون، وحظي بمصاحبتهم، وكان يتمتع بمكانة مرموقة كونه مثقف ومهندس في بناء الجسور، تعلقت به فتاة تدعى **لوسيا**، كانت تدرس في مدرسة شهيرة بالمدينة أحبته على الرغم من كرهها الكبير للجزائر، فكان **سعيد** منحلا داخل المجتمع الأجنبي لأن هذا الإحساس لم يعرف مسيرا طويلا لأن بلده الجزائر يعاني من غطرسة الاستعمار، فكان عليه أن يستغل وضيفته كمهندس لتلبية مطلب من الثوار لتفجير أحد الجسور بمدينة الجسور ومنع قوافل الجيش الفرنسي من استعماله لمرور الدبابات و الأسلحة التي تستعمل لزرع الموت في القرى والأرياف، فكان هو الشخص المناسب في

المكان المناسب، وذلك بإرشاد الثوار من الناحية التقنية إلى نقاط الضعف في الجسر، إلى جانب نصف الجسر، هناك حادث أصاب سعيد في الصميم هو حادث مقتل **لوسيا** برصاصة طائشة، فأحدث جرحا عميقا في نفسه وكشف له شيئا لم يكن واضحا أمامه هو عبثية الحرب التي تخدم مصالح وامتيازات المستوطنين وأنصارهم في فرنسا، فبلده يتخبط في دوامة الانفجارات وصفارات الإنذار والدبابات التي كانت تحوم حول البيوت.

وقد كان الفاتح من نوفمبر سنة **1954** نقطة تحول في حياة سعيد خاصة وحياة الجزائر عامة، فقد انظم **سعيد** إلى صف الثورة إلى جانب أخيه **بوزيد** البطل الشهم المجاهد الذي كان يدافع عن وطنه في الجبال بأبسط الوسائل فجاهد رفقة مجموعة من المجاهدين.

ويأتي **مالك حداد** بوصف المعركة التي دارت في أحد الجبال بين الثوار والقوات الفرنسية، فيستشهد فيها **سعيد** أمام أنظار أخيه **بوزيد** لينهي بذلك المؤلف روايته ويبين أن جهات الشعب الجزائري العظيم، وأن صيحة الفداء المتعالية في أرض الجزائر، لابد أن ترفع وتعز ولا تذل، لأنها غضبة الملايين وهي بمثابة سياط تهوي فوق ظهور الظالمين.

قائمة

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

-القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

المصادر:

- مالك حداد،الانطباع الأخير، تر:السعيد بوطاجين، منشورات الاختلاف، الجزائر،1989م.

المراجع:

1- إبراهيم ميساء سليمان، السردية في كتاب الامتناع والمؤانسة، الهيئة العامة السورية للكتاب، د ط، سوريا، 2011م .

2- إبراهيم جنداري، الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1،2001م.

3- أحمد زنيبر، المكان في العمل الفني، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى،2006م.

4- أحمد طالب، الفاعل في المنظور السيميائي(دراسة في القصة القصيرة الجزائرية)، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، د ط،2002م.

5- أحمد مرشد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية لدراسات النشر، بيروت، ط1 ،2005م.

6- أحمد مرشد، جدلية الزمان والمكان في روايات عبد الرحمان منيف، فؤاد المرعي، مجلة البحوث جامعة حلب،ع22 سوريا، 1992م.

7- أحمد مختار عمر، اللغة و اللَون، عالم الكتب للنشر و التوزيع، القاهرة، ط1997،2 م.

8- أيمن بكر، السرد في مقامات الهمذاني، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، د ت.

9- الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي،دراسة في روايات نجيب الكيلاني"عالم الكتب الحديث أريد، الأردن،2010م.

10- بطرس البستاني، دائرة المعارف، مج11، بيروت، د ط، 1883م.

11- بسام قطوس، سيمياء العنوان، دار الحوار للنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2001م.

12- بشرى البستاني، قراءات في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ط1،2002م.

13- جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مج25،ع3، الكويت ،1997م.

14- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، الشركة العالمية للكتاب، مكتبة المدرسة، دار الكتاب العالمي، لبنان،1999م.

15- جميلة قسمون، الشخصية في القمة، مجلة العلوم الإنسانية قسم الأدب العربي، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، العدد6،2006م.

16- جويدة حماش، بناء الشخصية، مقاربة في السرديات، منشورات الأوراس، الجزائر، د ط 2007م.

17- حلومة التجاني، البنية السردية في قصة النبي إبراهيم عليه السلام، دراسة تحليلية سيميائية في الخطاب القرآني، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2013م.

18- حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط1، بيروت،1991م.

19- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي:الفضاء-الزمن-الشخصية،المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء،1990م.

20- حسن خالقي، البلاغة والتحليل، دار الفرابي، لبنان ،ط1،2011.

21- طاهر محمد هزاع الزَواهرة، اللَون ودلالته في الشَعر(الشعر الأردني أنموذجا)، دار الحامد للنشر و التَوزيع، عمان، الأردن، ط1،2008 م.

22- يوسف وغليسي، النقد الجزائري المعاصر من اللانسونية إلى الألسنية، رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، د ط، د ت.

23- كمال الرياحي، حركة السرد الروائي ومناخاته في استراتجيات التشكيل، دار مجدلاوي، د ط،2005م.

24- فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ، منشورات الاختلاف، د ط، 2010م.

25- مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط2004،1م.

26- محمد الصغير بناني، النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1983م.

27- محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة(أصولها، اتجاهاتها، أعلامها)، منشأة المعارف، الإسكندرية، د ط، د ت.

28- محمد فكري الجزار، العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1998م.

29- محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح، قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية، د ط، 2007م.

30- نادية بوشفرة، مباحث في السيميائية السردية، دار الأمل، الجزائر،د ط،2008م.

31- سعدية نعيمة، استراتيجية النص المصاحب في الرواية الجزائرية، مجلة المخبر، قسم الأدب العربي، جامعة بسكرة، د ط،2009م.

32- سعيد بنكراد، السيميائيات السردية، منشورات الزمن، المغرب، د ط، 2001م.

33- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي – السرد- الزمن- التبئير، المركز الثقافي العربي، ط3، 1997م.

34- سحر حسين شريف، دراسات نقدية في الروايات العربية، دار المعرفة الجامعية، لإسكندرية، مصر، د ط،2011.

35- سمير المرزوقي وشاكر جميل، مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، دار آفاق العربية، بغداد، د ط، 1986م .

36- عبد الله إبراهيم، السردية العربية الحديثة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2003م.

37- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، منشورات النادي الثقافي، جدة، ط1، 1985م.

38- عبد الحق بلعابد، عتبات ، تقديم: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008م.

39- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، الكويت، د ط، 1998م.

40- عبد المالك مرتاض، النص الأدبي من أين؟وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط،1983م.

41- عبد السلام المسدي، ما وراء اللغة، مؤسسة عبد الكريم عبد الله، تونس، د ط، 1994م.

42- عبد العالي بوطيب، مستويات دراسة النص الروائي، المطبعة الأمنية، دمشق، الرباط، د ط،1999م.

43- عبد الرحيم الكردي، البنية السردية في القصة القصيرة، مكتبة الآداب، ط3، د ت.

44- عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2002،8م.

45- عثمان بدري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجبي محفوظ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، ط1 ، 2000م.

46- فهد حسين، المكان في الرواية البحرنية (دراسة في ثلاث روايات:الجذوة-الحصار-أغنية الماء والنار، فراديس للنشر والتوزيع، البحرين، ط1، 2003م.

47- قدور عبد الله، سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم، تقديم: طاهر عبد المسلم وتيري لونسيان، دار الغرب للنشر و التوزيع، وهران، د ط،2005م.

48- رحيم عبد القادر، وظائف العنوان في شعر مصطفى الغماري، مجلة المخبر منشورات الجامعة، قسم الأدب العربي بسكرة، ع4، 2008م.

49- رمضان محمد القذافي، الشخصية نظريتها وأساليب قياسها، المكتب الجامعي، الإسكندرية، مصر، ط1،2011 م.

50- شريف الجيار، التداخل الثقافي في سرديات إحسان عبد القدوس، الهيئة العامة لقصور الثقافة، شركة الأمل للطباعة، مصر، د ت.

51- خالد حسين حسين، في نظرية العنوان(مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، دار التأليف للتكوين والترجمة و النشر، دمشق، سوريا، ط1،2007.

- **المعاجم:**

1- ابن منظور، **لسان العرب**، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط3، 1999، مادة **عنن**.

2- ابن منظور، لسان العرب، مادة عنن من باب العين، مج4، دار الطباعة و النشر، بيروت، د ط،1997م.

3- ابن منظور، لسان العرب، مادة(ش.خ.ص)، مج7، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1،1997م.

4- ابن منظور، لسان العرب، مج5 ، دار لسان العرب، بيروت،1998م.

5- إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط4، 2004م.

6- الجوهري، الصحاح (تاج اللغة وصحاح العربية)، تح: محمد محمد تامر، دار الحديث القاهرة، د ط، 2009م.

7- الزبيدي، تاج العروس، دار صادر ،ج9، بيروت، لبنان، د ط، د ت.

8- الفيروز آبادي، القاموس المحيط، مادة(ش.خ.ص)،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1995.

9- الفيروز آبادي، القاموس المحيط، ج3، شركة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط2، د ت.

10- مجدي وهيبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2،1984م.

المعاجم المترجمة:

1- آنإينو وآخرين، السيميائية الأصول، القواعد والتاريخ، تر: رشيد بن مالك، دار مجدلاوي للنشر، الأردن، ط1 ،2008م.

2- برنان توسان، ما هي السيميولوجيا ؟ ، تر: محمد نظيف، إفريقيا الشرق، المغرب، ط2000،2م.

3- جيرا ليدبرن، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر و المعلومات، القاهرة، ط1، 2003م

4- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم عبد الجليل الأسدي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، المغرب، ط1997،1م.

5- جيرار جينات، عودة إلى خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، د ط، د ت.

6- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط3، 1986م.

7- رولان بارث، التحليل البنيوي للسرد، تر: حسن بحراوي، بشير القمري،عبد الحميد عقار،اتحاد كتاب المغرب، العدد8-1988،9م.

8- تزيفان تودوروف، الشعرية تر: شكري المجنوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال، دار البيضاء، المغرب، ط 1،1987م.

المراجع الأجنبية:

librairie ،ed،(Recherche de méthode)"structurale Sémantiqe"- A.J.Greimas.1
1966.،paris،larousse

الدواوين:

1- امرؤ القيس، ديوانه، شرح عبد الرحمان المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط 2، 2004م.

2- ذو الرمة، ديوانه، شرح عبد الرحمان المصطاوي، دار المعرفة للطباعة والنشر ، بيروت لبنان، ط1، 2006م.

الرسائل الجامعية:

1- باديس فوغالي، المكان ودلالته في الشعر العربي القديم، رسالة ماجيستير، جامعة منتوري قسنطينة،2005 -2006م.

2- حياة فرادي، الشخصية في الرواية ميمونة بايا عمي"مذكرة الماستر في الأدب واللغة العربية أدب حديث ومعاصر جامعة بسكرة، الجزائر،2015- 2016م.

3- عبد القادر بلغربي، البنية الزمنية في رواية بوح الرجل القادم من الظلام لإبراهيم سعدي، رسالة ماجيستير في قضايا الأدب والدراسات النقدية والمقارنة، جامعة الجزائر،2006،2005.

المواقع الالكترونية:

1-الإنطباع//www.almaany./ar/dict/ar-ar.com/: https

فهرس

المحتويات

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
شكر وعرفان	
إهداء	
مقدمة	أ - ج
مدخل: اشكالية المصطلح	
1 ـ الفانتاستيك	5
2 ـ العجيب والغريب	7
3 ـ المدهش (السحري)	8
4 ـ الخارق	9
5 ـ الغرائبي	11
الفصل الأول: العجائبي في الرواية	
أولا: مفهوم العجائبي	14
1 ـ العجائبي في المعاجم اللغوية	14
أ ـ في المعاجم العربية	14
ب ـ في المعاجم الغربية	15
2 ـ في القرآن الكريم	16
3 ـ التحديد الاصطلاحي للعجائبي	18
أ ـ عند الغرب	18
ب ـ عند العرب	20

ثانيا : أشكال العجائبي	23
أ ـ العجائبي المبالغ فيه	23
ب ـ العجائبي الدخيل (الغريب)	23
ج ـ العجائبي الآداتي (الوسيلي)	24
د ـ العجائبي العلمي (الخيال العلمي)	25
ثالثا : روافد العجائبي وتجلياته في السرد الروائي والقصصي	26
1 ـ الروافد	26
أ ـ الأسطورة	26
ب ـ الحكاية الخرافية	28
ج ـ الحكاية الشعبية	30
د ـ أدب الصوفية	31
هـ ـ السحر	32
2 ـ التجليات	34
أ ـ الخيال العلمي	34
ب ـ الواقعية السحرية	36
ج ـ الرواية البوليسية	37
د ـ الطوطمية	39
رابعا: التجلي العجائبي في السرد العربي	41
الفصل الثاني: تمظهرات العجائبي في رواية السحرة لإبراهيم الكوني	
أولا: دراسة سيميائية	45

1 ـ العنوان	45
2 ـ الغلاف	46
ثانيا: عجائبية الأحداث	47
ثالثا: عجائبية الشخصيات	49
رابعا: عجائبية الزمان	66
1 ـ المفارقات الزمنية	69
2 ـ تقنيات الإيقاع الزمني	72
خامسا: عجائبية المكان	77
خاتمة	85
الملحق	88
قائمة المصادر والمراجع	91
فهرس الموضوعات	

الملخص:

يهدف هذا البحث إلى دراسة موضوع مقاربة سيميائية، باتخاذ رواية الانطباع الأخير للروائي الجزائري مالك حداد كنموذج تطبيقي، تأتي أهمية هذا الموضوع من خلال ازدهار السميائية في فتح آفاق جديدة في البحث أمام الفكر، وتنمية حسه النقدي، وتوسيع دائرة اهتمامه، بصورة تجعله ينظر إلى الظاهرة الأدبية بعمق.

لبلوغ هذا الهدف قسم البحث إلى مدخل، وفصل نظري،وفصل تطبيقي لرواية الانطباع ، واعتمدنا في هذه الدراسة على المنهج الوصفي مع إجراءات التحليل، والمنهج السيميائي لما يتعلق الأمر بدراسة الغلاف،العنوان،الشخصيات،الزمان،المكان

الكلمات المفتاحية: السميائية السردية، السرد، الشخصيات.

Résumé:

Cette recherche a pour objectif d'étudier l'approche de sémiotique en prenant comme modèle le roman de "La dernière impression" du romancier algérien Malek Haddad, dont l'importance découle de l'essor de la sémiotique en ouvrant de nouveaux horizons à la recherche et en développant son sens critique،et élargir son cercle d'intérêts pour qu'il aborde le phénomène littéraire.

D'une manière approfondie Et pour atteindre cet objectif, cette recherche comporte une introduction ;un chapître théorique et un chapître pratique roman de la dernière, nous avons appliqué dans cette étude l'approche descriptive avec des procédures d'analyse, l'approche sémiotique pour l' étude de la page de garde , du titre, des personnages, du temps et du lieu.

Les mots clés :Sémiotique narrative ,Récit ,les personnages.